

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی، تیر ۱۳۹۷
سال سوم، شماره دو (پیاپی: ۱۰)، جلد ۱: پژوهش در هنر
شاپا: ۲۵۳۸-۶۲۹۸

مقایسه تطبیقی معماری مقابر دوره سلجوقیان و ایلخانیان در شهرستان
مراغه با نگرش کالبدی
علیرضا مشبکی اصفهانی

بررسی عوامل اثرگذار در طراحی جداره سازه‌های سنتی در ارتقاء حس تعلق
به مکان
آرزو زارعی، عطالله عرفانی

بررسی نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد بر اساس آراء پانوفسکی
رقیه السادات وزیری بزرگ، بهرام احمدی

تحلیل بازی‌های بومی-محلی؛ بررسی موردی بازی زو
سعیده جوشقانی

بررسی اسطوره و نماد قوچ در فرهنگ ایران باستان با محوریت قوچ‌های
سنگی چهارمحال و بختیاری
عاطفه قربانی قهفرخی، علی یزدانی راد، طاهره براتی ارداجی

بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم‌های «زیر نور ماه»، «یه حبه قند»
و «امروز» رضا میرکریمی
الیاس صفاران، گیتی ملک‌شاهیان

مطالعه تطبیقی نمادها و نقش‌مایه‌های تزئینی تخت جمشید و دژ اربونی
زهرا آخوندی، رضا افهمی، حسنعلی پورمند

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی

سال سوم، شماره دو (پیاپی: ۱۰)، تیرماه ۱۳۹۷

شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:

میلاد فتحی

سر دبیر: امیر حسین یوسفی

مدیر داخلی: منیژه ملائی

اعضای شورای علمی نشریه:

سرکار خانم دکتر پریسا آروند، دانشگاه گیلان

جناب آقای دکتر حسنعلی آقاچانی، دانشگاه مازندران

جناب آقای دکتر سجاد اکبری، دانشگاه ارومیه

جناب آقای دکتر علیرضا اکرمی، دانشگاه گیلان

جناب آقای دکتر بهرام ایمانی، دانشگاه محقق اردبیلی

جناب آقای دکتر اعظم بابکی راد، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد

جناب آقای دکتر محمد باقری، دانشگاه زنجان

سرکار خانم دکتر مرضیه تراجی، دانشگاه گیلان

سرکار خانم دکتر نغمه خرازیان، دانشگاه زنجان

جناب آقای دکتر روح الله رحیمی، دانشگاه مازندران

جناب آقای دکتر احمد جعفری صمیمی، دانشگاه مازندران

جناب آقای دکتر داود رضائی، دانشگاه زنجان

جناب آقای دکتر بهادر زمانی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز

سرکار خانم دکتر مینو شغائی، دانشگاه هنر اصفهان

جناب آقای دکتر جواد شکاری نیری، دانشگاه بین المللی امام خمینی

جناب آقای دکتر ناصر صنوبر، دانشگاه تبریز

جناب آقای دکتر محمدرضا طبیبی، دانشگاه مازندران

جناب آقای دکتر مظفر عباس زاده، دانشگاه ارومیه

جناب آقای دکتر علی عمرانی پور، دانشگاه کاشان

جناب آقای دکتر افشین عموزاده، دانشگاه گیلان

سرکار خانم دکتر غزال کرامتی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز

جناب آقای دکتر امیررضا کریمی آذری، دانشگاه گیلان

جناب آقای دکتر محسن کشاورز، دانشگاه شهید باهنر کرمان

جناب آقای دکتر محمد مهدی گودرزی، دانشگاه آزاد اسلامی همدان

جناب آقای دکتر مهرداد متین، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز

جناب آقای دکتر بهزاد محبی، دانشگاه محقق اردبیلی

جناب آقای دکتر علیرضا محمدی، دانشگاه محقق اردبیلی

جناب آقای دکتر حسین مدی، دانشگاه بین المللی امام خمینی

جناب آقای دکتر مهدی مقیمی، دانشگاه زنجان

جناب آقای دکتر علیرضا مهدی زاده، دانشگاه شهید باهنر کرمان

جناب آقای دکتر سید محسن موسوی، دانشگاه مازندران

جناب آقای دکتر کیانوش ناصرالمعمار، دانشگاه آزاد اسلامی قزوین

جناب آقای دکتر امیر هوشنگ نظر پوری، دانشگاه لرستان



۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷



۰۲۶ ۳۴ ۴۳ ۶۹ ۵۹



۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین
خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی
انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد ۱

فراخوان پذیرش مقاله

نقش علوم انسانی و هنر با کارکرد انتقادی در خصوص طرح سوالات بنیادین در فلسفه و مبانی علمی به عنوان ابزاری برای دستیابی به تفکر نواندیش، خلاق و کارآفرین در زیرساخت‌های سایر علوم و دستاوردهای آن نیز از اهمیت بسیاری در فرآیند توسعه برخوردار است. از اینرو می‌توان گفت دستیابی به توسعه بومی، همه جانبه و پایدار، جز با بذل توجه به پژوهش و مطالعه در حوزه علوم انسانی و هنر میسر نخواهد شد.

ارتقاء کیفیت پژوهش‌ها و مطالعات علمی، از مسیر انتشار نتایج مطالعات علمی و تخصصی پژوهشگران می‌گذرد. با این نگاه نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی توسط موسسه تحقیقاتی مدیریت دانش شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار مقالات علمی در زمینه پژوهش هنر و مطالعات علوم انسانی می‌پردازد.

از اینرو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان، پژوهشگران و علاقمندان به مطالعات علوم انسانی و هنر دعوت می‌نماید با ارسال مقالات علمی خود به از طریق وبسایت نشریه به نشانی www.rahs.ir در پربارتر کردن این نشریه ما را یاری نمایند.

محورهای نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی:

- | | |
|---|--|
| مطالعات هنر: | پژوهش‌های علوم انسانی: |
| ۱- هنرهای پژوهشی و پژوهش در هنر | ۱- علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی |
| ۲- هنرهای نمایشی و سینما | ۲- زبان‌شناسی، ادبیات و آموزش |
| ۳- مرمت، احیا و بازسازی | ۳- علوم جغرافیایی |
| ۴- هنرهای تصویری و طراحی | ۴- علوم تاریخ و باستان‌شناسی |
| ۵- موسیقی | ۵- فلسفه، الهیات و معارف اسلامی |
| ۶- معماری و شهرسازی | ۶- روانشناسی و علوم تربیتی |
| ۷- هنرهای تجسمی و موضوعات دیگر در هنر | ۷- حقوق |
| ۸- دیگر موضوعات در مطالعات هنر و پژوهش‌های میان رشته‌ای | ۸- علوم سیاسی و روابط بین‌الملل |
| | ۹- حسابداری، مدیریت و علوم اقتصادی |
| | ۱۰- دیگر موضوعات در علوم انسانی و پژوهش‌های میان رشته‌ای |

فهرست مقالات

صفحه	عنوان مقاله
۱	مقایسه تطبیقی معماری مقابر دوره سلجوقیان و ایلخانیان در شهرستان مراغه با نگرش کالبدی علیرضا مشبکی اصفهانی
۱۳	بررسی عوامل اثرگذار در طراحی جداره سازه‌های سنتی در ارتقاء حس تعلق به مکان آرزو زارعی، عطاالله عرفانی
۲۵	بررسی نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد بر اساس آراء پانوفسکی رقیه السادات وزیری بزرگ، بهرام احمدی
۳۵	تحلیل بازی‌های بومی - محلی "بررسی موردی بازی زو" سعیده جوشقانی
۴۷	بررسی اسطوره و نماد قوچ در فرهنگ ایران باستان با محوریت قوچ‌های سنگی چهارمحال و بختیاری عاطفه قربانی قهفرخی، علی یزدانی راد، طاهره براتی ارداجی
۵۷	بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم‌های «زیر نور ماه»، «یه حبه قند» و «امروز» رضا میرکریمی الیاس صفاران، گیتی ملکشاهیان
۷۵	مطالعه تطبیقی نمادها و نقش مایه‌های تزئینی تخت جمشید و دژ اربونی زهرا آخوندی، رضا افهمی، حسن علی پورمند

مقایسه تطبیقی معماری مقابر دوره سلجوقیان و ایلخانیان در شهرستان مراغه با نگرش کالبدی

علیرضا مشبکی اصفهانی

مربی و عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور مرکز پرنده، دانشکده هنر و معماری، گروه معماری
alirezamoshabaki@yahoo.com

چکیده

بناهای آرامگاهی ایران در دوره‌های پس از اسلام در قالب ساخت مقابر باشکوه بر سر گور اولیای مذهبی و گاه شاهان و افراد مشهور، رواج پیدا کرد. در دوره سلجوقیان (۵۶۵ق) احداث این مقابر به عنوان یک بنای مذهبی به اوج خود رسید و ساخت مقابر با پلان‌های متنوع در تمام پهنه تحت حکومت سلجوقیان فراگیر شد. در دوره ایلخانیان (۷۸۰ق) نیز مقابر بسیاری ساخته شده که ویژگی آن‌ها پیروی از الگوهای متداول عهد سلجوقیان بوده است. هدف این پژوهش از نوع کاربردی بوده و با رویکردی کیفی به بررسی ویژگی‌های کالبدی معماری مقابر دوره سلجوقیان و ایلخانیان مراغه پرداخته شده است. جامعه آماری در این پژوهش شامل مقبره‌های دو دوره سلجوقیان و ایلخانیان در شهرستان مراغه بوده و با توجه به محدود بودن تعداد آن‌ها به چهار عدد، نمونه‌های آماری پژوهش، هر چهار مقبره، شامل گنبد سرخ، برج مدور، گنبد کبود (دوره سلجوقیان) و گنبد غفاریه (دوره ایلخانیان) را در بر گرفته است. روش پژوهش در بخش ادبیات و پیشینه‌ی پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی بوده و در بخش تحلیلی از منطق قیاسی استفاده شده است. روش گردآوری اطلاعات، مبتنی بر مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای به همراه بازدید، مشاهده و برداشت میدانی بوده است. چهار مقبره مورد بررسی در این پژوهش، از لحاظ کاربرد مصالح و تکنیک ساخت با توجه به دوره زمانی و موقعیت مکانی یکسان، مشابهت‌های بسیاری دارند. می‌توان گفت معماران ایلخانی، پلان و مصالح و روش‌های ساختمانی را از دوران سلجوقیان در این منطقه اقتباس کرده‌اند.

واژگان کلیدی: نگرش کالبدی، مقابر، مراغه، سلجوقیان، ایلخانیان.

۱- مقدمه

معماری در گذر از مذاهب و فرهنگ‌های مختلف در ایران، توانسته به گونه‌ها و اشکال مختلف خود را مطرح کند. یکی از گونه‌های معماری که آثار زیادی را می‌توان در زیرمجموعه آن قرار داد، مقابر و بناهایی هستند که بر گور افراد مشهور و یا حتی ناشناس ساخته شده و در گذر زمان به مجموعه‌ای تاریخی تبدیل شده‌اند. بیگمان شکل و ساختار مقابر ارتباط مستقیم با مقام شخص متوفی و باورها و آیین حاکم در آن دوران داشته است. افراد عادی از مقابر ساده و افراد مطرح جامعه از مقابر شاخص تری برخوردار بوده‌اند. جمله‌ی "معماری ... از آراستن گورها ... آغاز شد" (دورانت ۱۳۷۲: ۲۰) اشاره به اهمیت فضای گورستان داشته و گورستان را تجلی معمارانه نگرش مردم به پدیده‌ی مرگ دانست.

به لحاظ ویژگی‌های تزئینی مقابر، در ابتدا بیشتر به تزئینات آجرکاری در نمای خارجی منحصر بوده که در آن از تزئینات ساده هندسی استفاده شده بود. نمای داخلی این مقابر عموماً ساده و دارای پوشش گچی بوده است. طی دوره‌ی سلجوقی از

نقش اندازی‌های تزئینی در بدنه‌های ساختمان‌ها استفاده و حاصل آن انواع بیشماری از تزئینات هندسی متنوع می‌باشد. برج‌های خرقان و دماوند و مقابر مراغه از نمونه‌های قابل توجه این گونه تزئینات می‌باشد (شهریاری، ۱۳۷۷). مقابر سلجوقی با پلان‌های متنوع و اغلب با آجرکاری، کاشیکاری و گچبری تزئین گردیده‌اند و تزئینات آجرکاری آن‌ها، از لحاظ تکنیک و تنوع طرح، شاهکار آجرکاری را در معماری ایران نشان می‌دهد. طی دوره ایلخانی به عنوان آخرین دوره رونق مقابر برجی شکل، بر ارتفاع این مقابر افزوده و برخی ویژگی‌های بومی و منطقه‌ای نیز در معماری و تزئین آن‌ها لحاظ گردید. در این مقابر اجساد یا در زیر سنگ قبر منقش در مرکز اتاق و یا در دخمه‌های طاقدار موسوم به سرداب دفن می‌شدند (ویلبر، ۱۳۴۶: ۳۷). همینطور خطوط کوفی بنایی با استفاده از کاشی‌های یکرنگ و آجرهای لعابدار، شکوه و زیبایی این مقابر را افزایش دادند.

در این مقاله با رویکردی کیفی به بررسی کالبدی مقبره‌های دو دوره سلجوقیان و ایلخانیان، در شهرستان مراغه، پرداخته شده است. شهرستان مراغه در دوره‌های حکومت سلجوقیان و مخصوصاً ایلخانیان دارای اهمیت بسیاری بوده و آثار تاریخی بسیاری از آن دوران در این شهر به یادگار مانده است. مراغه از شهرهای تاریخی و کهن آذربایجان است که با قدمت دیرینه خویش، نشان از دوران تاریخی پیش از اسلام و دوره اسلامی دارد. از جمله بناهای عصر اسلامی آن میتوان به مقبره‌های گنبد سرخ، برج مدور و گنبد کبود (دوره سلجوقیان) و گنبد غفاریه (دوره ایلخانیان) اشاره کرد؛ که این گنبدها سیر تکاملی عناصر تزئینی و کالبدی را از دوره سلجوقی تا ایلخانی را نشان می‌دهند.

هدف مقاله حاضر بررسی و تحلیل این چهار گنبد از نظر ساختار کلی، پلان، شکل ظاهری و تزئینات بکار رفته و مقایسه آنها می‌باشد؛ تا بتوان با شناخت مفاهیم نمادین گنبدینه‌های غنی از نقوش و ریشه یابی آنها، به شناخت ذهن و اندیشه معماران و در نتیجه به فرهنگ و جهان بینی و همچنین تجلی آرمانهای آن جامعه در بناهای مذکور دست یافت.

۲- مبانی نظری و ادبیات پژوهش

۲-۱- پیشینه پژوهش

در زمینه تاریخ سلجوقیان کتب و تحقیقات زیادی موجود است؛ به هنر سلجوقیان در اکثر کتابهای هنر اسلامی اشاره شده و بخش کوچکی از آن نیز به معماری سلجوقی اختصاص داده شده است اما بطور خاص، توسط عده‌ای معدود مانند کاتلی و هامبی (۱۳۷۶)، هنر سلجوقی معرفی شده است، که در نهایت نتوانسته به طور موثری بازگوکننده جامع و کامل عظمت هنر این دوره باشد؛ غلامعلی حاتم (۱۳۷۹) در کتابی با عنوان "معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان" که یکی از منابع مطرح در این زمینه است به معرفی آثار شاخص دوره سلجوقی، توصیف بنا و بصورت مختصر به معرفی تزئینات آنها پرداخته است. با این حال حق مطلب در مورد مهمترین دوره تزئینات آجرکاری معماری ایران در عهد سلجوقی بطور کامل ادا نشده است. زهره بزرگمهری (۱۳۸۱) در کتاب مصالح ساختمانی به معرفی کلی برخی تزئینات آجرکاری در این دوره پرداخته، محمود ماهرالنقش (۱۳۸۱) در کتاب میراث آجرکاری ایران انواع آجرهای تزئینی متأخر و برخی نقوش هندسی آجرکاری در دورانهای مختلف و پنج ابنیه سلجوقی را طرح‌برداری کرده است. همچنین در این حوزه مقالاتی وجود دارند که معمولاً به صورت موردی به معرفی و یا بررسی یک یا چند بنای خاص پرداخته‌اند؛ به عنوان مثال آزاد (۱۳۹۳) در مقاله خود سه مناره عصر سلجوقی را از لحاظ عملکرد، فرم و تزئینات مورد بررسی قرار داده است؛ رشوند (۱۳۹۱) به شاخه‌های دیگر این حوزه مانند مفهوم تزئینات هندسی آجرکاری پرداخته است.

درباره‌ی معماری ایرانی عصر ایلخانی منابع معتبر متعددی در دست می‌باشد که یکی از شناخته شده‌ترین آن‌ها کتاب "معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان" اثر دونالد ویلبر (۱۳۴۶) است. همچنین درباره‌ی مجموعه‌های آرامگاهی و علل شکلگیری آن‌ها، هیلن براند (۱۳۷۷) در "معماری اسلامی (فرم، معنی و عملکرد)"، نظرات قابل توجهی را ارائه کرده است. در رابطه با تزئینات آجرکاری دوران سلجوقیان تا ایلخانیان دو مقاله توسط شکفته (۱۳۹۳) و (۱۳۹۴) نوشته شده و سیر این تزئینات را در این محدوده زمانی بررسی نموده است. حسینی (۱۳۸۹) در مقاله "معرفی سبک مقبره سازی متصوفه

آذربایجان" به بررسی چند مقبره از دوران ایلخانیان و فرهمند بروجنی و سلیمانی (۱۳۹۱) به گونه شناسی تزئینات گنبد غفاریه مراغه پرداخته‌اند.

۲-۲- معماری بناهای آرامگاهی

کلمه‌ی مقبره معادل کلمات گور، گورستان، و مفرد کلمه‌ی مقابر می‌باشد و به معانی ۱- محل دفن. ۲- عمارتی که روی قبر سازند، می‌باشد (فرهنگ معین، ۱۳۵۰). در سرزمینهای اسلامی، مقابری که مصداق بقعه‌اند، به تناسب شکل و عملکرد، نامهایی گوناگون دارند که مهمترین آنها عبارت است از:

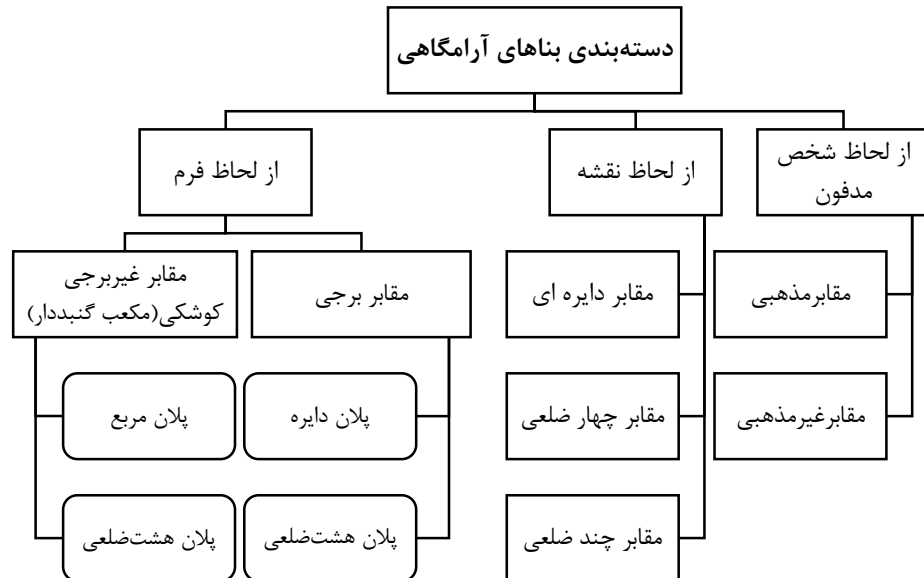
قبة، ضریح، تربت (تربه)، مدفن، قبر، گور، مزار، مرقد، روضه، مشهد، مقام و مقبره. در کشورهای عرب زبان قبة قبرهای گنبد پوش (گنبد) نامیده می‌شوند (ویلبر، ۱۳۴۶: ۱۶). به طور کلی آرامگاه به بنایی گفته می‌شود که یک یا چند شخصیت مذهبی یا سیاسی در آن دفن شده باشد و میتوان آنها را به دو گروه مقبره‌های مذهبی (زیارتی) و مقبره‌های غیرمذهبی تقسیم نمود. اینگونه بناها به نام‌های برج، گنبد، بقیه و مزار نیز معروف شده‌اند. بناهای آرامگاهی را میتوان از لحاظ نقشه، فرم و ریخت‌شناسی به زیرگروه‌های دیگر تقسیم نمود؛ این بناها از لحاظ نقشه شامل سه گروه مقابر با نقشه دایره‌ای شکل، چهارضلعی و چند ضلعی می‌باشند و از لحاظ فرم به دو گروه مقابر برجی و مقابر غیر برجی تقسیم می‌شوند. مقابر برجی شکل با اشکال متنوع از قبیل، مدور و چند وجهی، دارای ویژگی مشترکی چون گنبد بلند خارجی و تاکید بر بلندی ارتفاع ساختمان نسبت به عرض آن می‌باشند. مقبره‌های دوران اسلامی ایران، اغلب با نقشه‌های مدور، مربع و هشت ضلعی با شیوه‌های گوناگون معماری احداث شده‌اند (کیانی، ۱۳۷۴: ۱۰) و همانند سایر بناهای اسلامی، با آجرکاری، گچبری، کاشیکاری و آینه‌کاری تزئین گردیده‌اند.

یکی از جنبه‌های معماری آرامگاهی، ایجاد ارتباط میان جهان مادی و معنوی است، بنابراین مقبره و زیارتگاه و اجزای آن می‌تواند مفاهیم نمادین و رمزی داشته باشد. چنانکه گنبد یا برج‌های مقبره‌ای (مهمترین جزء مقابر)، نشانه صعود و اشاره به آسمان و بهشت است. (پوپ، ۱۳۶۵: ۱۳) و می‌تواند نمادی از فرودآیی جبروت کیهان بر زمین باشد (فریر، ۱۳۷۴: ۸۹). شکل چهارگوش اماکن دینی مبین قطعیت و تغییرناپذیری قانون، و شکل کروی آن نشانه آسمان و مفهوم نامحدود و نامتناهی است، و طرح ساختمانی مرقد با سقف گنبدی، رمزاتحاد آسمان و زمین است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۸ و ۱۳۶۰).

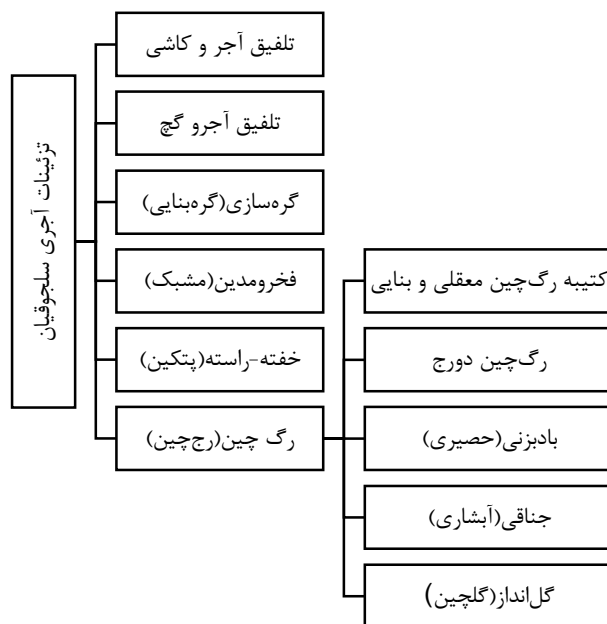
اعداد مقدس نیز در معماری مقابر تأثیر نهاده است به‌طور مثال برج‌های آرامگاهی دوازده ضلعی می‌تواند نشانه دوازده امام شیعی علیهم‌السلام یا علائم بروج دوازده گانه باشد (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴: ۲۷۹). و مقابر هشت گوشه تمثیلی از هشت در بهشت و هشت طبقه آسمان.

پیشطاق (طاق جلوی) مقابر که ساخت آن از حدود قرن پنجم به بعد رواج یافته، با بزرگی و زیبایی خود، بزرگی و قداست شخصیت صاحب آرامگاه را بیان می‌کند (هیل و گرابر، ۱۳۷۵: ۱۰۸ و ۱۰۹). وجود نقش درختان و گیاهان در این اماکن نیز در خور توجه است. طرح گیاهان ساقه‌ای اسلیمی، که اغلب از یک گلدان یا طشت سر در آورده، می‌تواند تمثیلی از بهشت باشد. (پوپ، ۱۳۶۵: ۱۶۳) برخی نقاشی‌ها و تصاویر به کار رفته در آرامگاه‌ها، از جمله در برج خرقان، با تصاویری از گیاهان و پرندگان تمثیلی، می‌تواند مؤید این نظر باشد. خطوط به کار رفته در آرامگاه‌ها نیز علاوه بر وجه تزئینی و جاودانه کردن خاطره زهد بنیانگذاران (هیل و گرابر، ۱۳۷۵: ۱۱۱ و ۱۱۲) به دلیل استفاده از آیات قرآن، ادعیه، اشعار و ذکر زهد و تقوای بنیانگذاران، جنبه معنوی و مقدس و آخرت گرایی به این اماکن می‌بخشد. مقبره‌ها معمولاً تزئینات خاص دوره خود را دارند؛ اما استفاده از عناصری مثل کتیبه، در تمام آنها رایج است. مصالح به کار رفته در مقبره‌ها محدود و معمولاً منحصر به بدنه‌ی آجری با تزئیناتی از آجر، گچ و کاشی است. البته در دوره‌های مختلف، فنون و مصالح تغییر کرده و تزئینات نیز پرکارتر شده‌است. در دوره سلجوقی بخش اعظم تزئینات سطوح بیرونی توسط آجرکاری با نقوشی متنوع از جمله انواع گلچین‌ها و گره‌ها ایجاد شد. علاوه بر آن ابتکاراتی مانند تلفیق آجر با کاشی و یا گچ و همچنین کوفی بنایی نیز برای اولین بار در ایران توسط هنرمندان این دوره صورت گرفت؛ بطوریکه در دوران بعد از آن ترکیب

آجرکاری با کاشی بخش اعظم تزئینات را در بر گرفت. تنوع تکنیک، تحولات و ابداعات مختلف رخ داده در این دوره، در عرصه تزئینات آجرکاری، موجب شکلگیری تکنیکهای متفاوت آجرکاری در آن عصر و دوره‌های بعد از آن شده و به مرور انواع جدیدی از تزئینات معماری از لحاظ نقش، کارکرد و نحوه اجرا در معماری اسلامی ایران بر پایه تحولات رخ داده در این دوره تکوین یافتند (اشکال ۱ و ۲).



شکل ۱: دسته‌بندی بناهای آرامگاهی، مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۶



شکل ۲: دسته‌بندی انواع تزئینات در بناهای آرامگاهی، مأخذ: نگارنده، ۱۳۹۶

۳- روش تحقیق

در این مقاله پس از بیان تاریخچه مختصر مقابر ایران، به مقایسه تطبیقی معماری مقبره‌های دوره های سلجوقیان-ایلخانیان پرداخته شده‌است. با توجه به محدود بودن مقابر این دوره‌ها در شهرستان مراغه، به چهار عدد، همه آن‌ها به‌عنوان نمونه آماری مدنظر قرار گرفته‌است. سپس با رویکردی کیفی به بررسی توصیفی-تحلیلی ویژگی‌های کالبدی این مقبره‌ها

پرداخته شده است. در انتها با منطق قیاسی به مقایسه ویژگی‌های کالبدی آن‌ها پرداخته تا بتوان درکی صحیحی از این بناها را مورد تأکید قرار داد. برای جمع‌آوری اطلاعات از اسناد، تصاویر و نوشته‌های پژوهشگران و بررسی‌های میدانی بهره‌گیری شده است. بدین منظور برای تکمیل مباحث، در بخش‌های مختلف تصاویر و نقشه‌های متعدد مورد استفاده قرار گرفته است.

۴- شهرستان مراغه

مراغه که به باغ شهر ایران و پایتخت نجوم ایران شهرت دارد، جزو ده شهر تاریخی ایران و دومین کهن شهر آذربایجان شرقی بعد از ارومیه می‌باشد. در کنار رودخانه صوفی‌چای در دامنهٔ جنوبی کوه سهند و در ۱۳۵ کیلومتری جنوب مرکز استان واقع شده است. این شهر از دوران قبل از اسلام، آباد بوده، اما قرن‌های ۱۲ تا ۱۴ میلادی دوران رشد و شکوفایی آن است؛ زمانی که پایتخت سلسله‌های متعدد محلی از جمله احمدیلیان و اتابکان آذربایجان بوده است و در نهایت مرکز حکومت ایلخانی قرار داده شد. مراغه به لحاظ بافت غنی تاریخی و فرهنگی، با بیش از ۳۰۰ اثر ثبت شده ملی، جزء ۱۰ شهر برتر کشور محسوب می‌شود. چهار مقبره مورد بحث مقاله، متعلق به قرن‌های ۶ تا ۸ هجری، برجسته‌ترین بقاع واقع در این شهر هستند (اشکال ۳ و ۴).



شکل ۴: موقعیت شهرستان در استان



شکل ۳: موقعیت شهرستان در کشور

۵- بحث و تحلیل یافته‌ها

در شهر تاریخی مراغه با استفاده از داده‌های طبیعی و بکارگیری فنون و تجربیات ارزشمند هنرمندان و معماران بومی دست به دست هم داده‌اند تا آثار معماری نفیسی مانند آرامگاه‌های مقبره‌ای به‌وجود آورند. با استفاده از سنگ‌های تریشیده و آجرهای سرخ و ملات گچ و ساروج و ... بناهای تاریخی خلق کرده‌اند در نمای بیرونی و داخلی، آن‌ها را با طرح‌های متنوع آجرکاری و برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های طاق‌نماها و نغول‌ها و نیز قطعات محدود کاشی‌های آبی و لاجوردی آراسته‌اند. جزییات تزئینی این بناها در هماهنگی فشرده و نزدیک با کل مجموعه کار شده است و بیشترین توجه در تزئین و اصول زیباسازی و معرفی اثر، در محل سردر ورودی شبستان و واقع در نمای اصلی ساختمان متمرکز شده است.

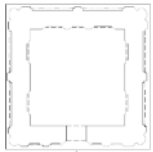
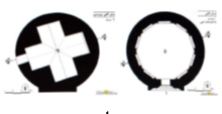
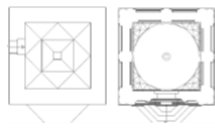
این قسمت از بنا به طور عمده در قسمت شمالی واقع شده است و در تزئین و بزرگنمایی آن در حد امکان تلاش شده است. این مقابر معمولاً به وسیله گنبد آجری دوپوسته پوشیده شده بودند که به مرور زمان کاملاً از بین رفته‌اند و امروزه تنها گنبد داخلی، و یا گنبد معمولی که بعدها برای پوشش موقت بنا ساخته شده، باقی مانده است. ساختمان این مقابر از دو قسمت سردابه (طبقه تحتانی) و شبستان (طبقه فوقانی) تشکیل شده است. مصالح اصلی بکار رفته در ازاره بنا، که همان قسمت بالایی دیوار سردابه است، قطعات تخت سنگ‌های آهکی تراشیده می‌باشد و در بالای این ازاره سنگی دیوارهای شبستان است که با آجرهای قرمز ساخته شده‌اند و تعدادی طاق‌نمای داخلی و خارجی در متن دیوارهای طبقه فوقانی وجود آورده‌اند. در همه این

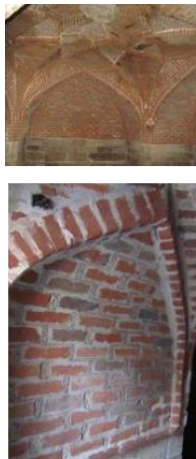
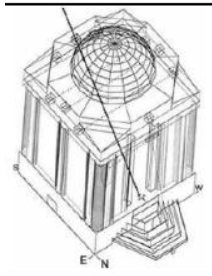
مقابر در قسمت سردابه نیز یک گنبد داخلی به چشم می‌خورد. وجود این سردابه‌های طاقدار باعث شده که سطح شبستان اصلی در حدود ۲ متر از سطح زمین بالاتر باشد به‌طوری‌که برای ورود به آن چند پله نیاز باشد ولی پله ثابت برای دسترسی به اطاق بالا فقط در گنبد سرخ دیده می‌شود و در دیگر مقابر از نردبان استفاده می‌گردد. در همه این مقابر کتیبه‌هایی در داخل و خارج بنا موجود بوده که این کتیبه‌ها یا آیاتی از قرآن بوده و یا کتیبه‌هایی که به معرفی متوفی، تاریخ فوت، تاریخ احداث بنا و به ندرت نام معمار و ... اختصاص داشته‌است.

کتیبه‌های خارجی و داخلی گنبد سرخ و مدور به خط کوفی و کتیبه‌های کنبد کبود در خارج به خط کوفی و در داخل به خط ریحان است و در گنبد غفاریه کتیبه‌های داخل و خارج منحصرأ به خط ریحان بوده‌است. در برج مقبره‌های دوره‌های مختلف ایران، از زمان پیدایش تا عهد ایلخانان، کتیبه‌ها بیشتر از جنس آجر و گچ است. البته بیشتر برای داخل مقبره، از فن نقاشی روی گچ برای کتیبه‌نگاری استفاده شده‌است. تا دوره سلجوقیان در ساخت کتیبه‌ی برج مقبره‌ها بیشتر از این مصالح و از خط کوفی استفاده کرده‌اند، اما از سده‌ی ششم به بعد کاشی در ساخت کتیبه‌های مقابر بکار رفته‌است. در کتیبه‌ی مقبره‌های گنبد مدور و کبود از آجر به عنوان زمینه و از کاشی برای حروف کتیبه استفاده شده است و در گنبد غفاریه از تلفیق تکنیک کاشی معرق و کاشی لعاب‌پران نیز در کتیبه‌ها بهره گرفته شده‌است. بر اساس مقایسه این مقابر مشخص می‌گردد که بیشترین تزئینات شامل تزئینات آجری و گچی بوده و از دوره سلجوقیان به تدریج کاشی مورد استفاده قرار گرفته و رفته رفته کاشی در سطح وسیعی در تزئینات مقابر الاخصوص در دوران ایلخانان استفاده شده‌است و از نمونه‌های بارز این پیشرفت در مقبره گنبد غفاریه دیده می‌شود.

سابقه گره چینی با تلفیق آجر، کاشی یا گره‌سازی درهم در برج مقبره‌های دوره‌های پیشین به سده‌ی ۶ه.ق می‌رسد و شاید بتوان اولین نمونه‌های آن را در گنبد سرخ و کبود مراغه یافت و از نمونه‌های آن در سده‌ی ۷ه.ق به گنبدغفاریه در دوره ایلخانی، اشاره کرد. در گنبد غفاریه غیر از فن کاشی معرق و گره چینی با تلفیق آجر، کاشی، از فن دیگری نیز استفاده شده است که منشاء آن دوره ایلخانی است و در قیاس با دیگ فنون کاربرد کمتری داشته است و آن استفاده از دو تکنیک کاشی معرق و کاشی لعاب‌پران است. در مقابر مراغه، اجرای مقرنس سردر ورودی در گنبد کبود و غفاریه به چشم می‌خورد که در مقرنس گنبد کبود از آجر و در گنبد غفاریه از کاشی استفاده شده است. در جدول ۱، مقایسه تطبیقی این چهار مقبره مشاهده می‌گردد.

جدول ۱: مقایسه تطبیقی چهار مقبره، ماخذ: نگارنده ۱۳۹۶

گنبد غفاریه	گنبد کبود	برج مدور	گنبد سرخ	هندسه پلان
 مربع	 ده ضلعی منشوری	 دایره	 مربع	
 	 	 	 	
کتیبه‌های سردر ورودی	گنبد کبود (ماخذ: نگارنده ۱۳۹۶)	همجواری برج مدور با گنبد کبود (ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۶)	نماهایی از گنبد کبود، (ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۶)	
 			 	
ورودی و داخل سردابه، ماخذ: نگارنده ۱۳۹۶	تزئینات نمای خارجی گنبد کبود	تزئینات نمای خارجی برج مدور، ماخذ: میراث فرهنگی، ۱۳۹۶	اتاق فوقانی گنبد - سردابه گنبد؛ و ماخذ نگارنده، ۱۳۹۶	

				
ستون‌نمای ضلع جنوب غربی	تزئینات دیوار سردابه گنبد کیود، ماخذ: نگارنده ۱۳۹۶	ورودی و داخل سردابه برج مدور؛ ماخذ: نگارنده ۱۳۹۶	تزئینات نمای خارجی، ماخذ: نگارنده ۱۳۹۶	
				
ستون‌نمای ضلع جنوب غربی طرح چوگان در قاب پنجره نما، (ماخذ: نگارنده ۱۳۹۶)	تزئینات نمای خارجی	تزئینات درگاه بنای برج مدور، ماخذ: نگارنده ۱۳۹۶	پرسپکتیو گنبد (طرح منوچهر آریان، ۱۳۸۸)	
				
کتیبه‌های موجود در شبستان گنبد غفاریه، کتیبه‌های دو و سه سطری موجود در بالای قوس طاق‌نمای درگاه به خط ریحان و از جنس کاشی‌های آبی تیره و سیاه رنگ (ماخذ: نگارنده ۱۳۹۶)				

۶- نتیجه گیری

در طول معماری ایران اسلامی مقابر بسیاری بنا شده که اکثراً به دو فرم اصلی مقابر برجی شکل و مقابر مکعب گنبددار می‌باشند. ساخت این مقابر در دوران سلجوقیان به اوج خود رسیده و در دوره ایلخانیان نیز مقابر بسیاری ساخته شده است. تمایل به ساخت مقابر فرم مکعب گنبددار (کوشکی) در دوره سلجوقی شروع و در دوره ایلخانی به اوج رسیده است و در ساخت آنها از الگوی دوره‌ی سلجوقیان پیروی شده است. به‌طور کلی می‌توان گفت معماری ایلخانی سبک جدیدی را در تاریخ معماری ایران به وجود نیاورده، بلکه تا حدودی دنباله‌روی معماری سلجوقی بوده و پلان‌ها و تکنیک‌های آن را به ارث برده‌است.

همچنان که آجرکاری در تزئینات معماری این دوره دنباله روی آجرکاری سلجوقی بود. ولی در مقابل گچبری در عصر ایلخانی از لحاظ تکنیک و شیوه های اجرا به اوج خود رسیده است.

در دوره سلجوقیان برای اولین بار در کنار آجرهای قالبی از گچ و کاشی استفاده شده است. به عبارتی تلفیق چند نوع مصالح در یک نقش از ابتکارات سلجوقیان بوده که در دوران بعدی نیز مورد استفاده قرار می گیرد. در گنبد سرخ گرچه معمار مسلماً خواسته است با به کار بردن چند تکه کاشی کاری جلوه بیشتری به کار خود داده باشد اما منظورش از این کار به وجود آوردن یک اثر تزئینی نبوده است و این از ابزارکاری دقیق و با سلیقه ای که در جاهای دیگر به کار برده معلوم میشود، او ساختمان را با رنگ تزیین نکرده بلکه مانند پیشینیان خود با طرح و سایه و روشن، کار خود را تزیین نموده است. در گنبد سرخ مجموعه ای از این تزیینات معقلی و آجرکاری و کتیبه ها و نقش و نگارهای گوناگون جلوه خاصی به بنا بخشیده است. گنبد کبود و برج مدور نیز در تزئینات شباهت های زیادی به گنبد سرخ دارند.

در دوره ایلخانیان آجرکاری به وسعت قبل کاربرد نداشته و تزئینات گچبری و کاشی کاری جایگزین آجرکاری شده است و از کاشی در کنار آجر بیشترین بهره برده شده است به طوریکه میتوان دوره ایلخانیان را زمان اوج و کمال این تکنیک ترکیبی آجر-کاشی دانست. یکی از خصوصیات برجسته معماری دوره ایلخانی، مهارت فوق العاده در گچکاری و استفاده زیاد و در انواع مختلف آن بوده است. کاربرد اولیه فن لعاب پران در دوره ایلخانی است و میتوان آن را مشخصه دوره ایلخانیان دانست. گنبد غفاریه از اولین برج مقبره هایی است که در آن از این فن استفاده شده است؛ و شاید بتوان گنبد غفاریه را اولین مقبره ای که در آن فن کاشی لعاب پران بکار رفته در نظر گرفت.

نگاهی به مساجد و مقابر آشکار می سازد که شیوه های تزئینی گوناگون در کیفیت نهایی ابنیه نقش قابل توجهی ایفا می کردند. برخی از تزئینات، بخشی از مصالح ساختمانی بودند و بخشی آرایشی، نظیر گچبری آجرها یا کاشی های الوان.

چهار مقبره مورد بررسی قرار گرفته شهرستان مراغه که مربوط به دوره سلجوقیان و ایلخانیان می باشند، دارای ویژگیهای ذکر شده می باشند. همه این مقابر دارای دو طبقه مجزای سردابه و شبستان بوده و از لحاظ کاربرد مصالح و تکنیک ساخت با توجه به دوره زمانی و موقعیت مکانی یکسان، مشابهت های بسیاری دارند. از عناصر مهم در این گنبدها استفاده از آجر قرمز می باشد که مختص خطه آذربایجان بوده و هم به عنوان مصالح ساختمانی و هم تزئینات بکار رفته است. تزئیناتی که شامل تزیین آجری، کاشی کاری، گچبری و نوشتن کتیبه با خطوط کوفی و ریحان است در همه این مقابر وجود دارد.

در کل تفاوت عمده گنبد غفاریه به عنوان مقبره ای از دوران ایلخانیان با سه مقبره دیگر، که از دوران سلجوقیان می باشند، در استفاده از تکنیک کاشی معرق و کاشی لعاب پران می باشد و می توان گفت معماران ایلخانی پلان و مصالح و روش های ساختمانی را از دوران سلجوقیان در این منطقه اقتباس کرده اند.

منابع

- آزاد، میترا. (۱۳۹۳). "بررسی سه مناره مهم دوره سلجوقی-چهل دخترافهان، تاریخانه دامغان و مسجدجامع ساه"، دوفصلنامه مطالعات معماری ایران، بهار و تابستان ۱۳۹۳، دوره ۳، شماره ۵، صص: ۵۶-۳۹
- بزرگمهری، زهره. (۱۳۸۱). "مصالح ساختمانی (آژند، اندود، آمود)، پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی، تهران.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹). "هنر مقدس: اصول و روش ها"، ترجمه: جلال ستاری، انتشارات سروش، تهران.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۶۵). "معماری ایران: پیروزی شکل و رنگ"، ترجمه: کرامت الله افسر، فرهنگسرا (یساولی)، تهران.
- حاتم، غلامعلی. (۱۳۷۹). "معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان"، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران.
- حسینی، سید هاشم. (۱۳۸۹). "معرفی سبک مقبره سازی متصوفه آذربایجان"، نشریه هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، شماره ۴۳، صص: ۶۸-۵۷.
- دورانت، ویلیام جیمز. (۱۳۷۲). "تاریخ تمدن (جلد اول مشرق زمین گهواره تمدن)"، ترجمه: احمد آرام، تهران انتشارات علمی و فرهنگی.

- رشوند، زینب. (۱۳۹۱). "تبیین مفاهیم تزئینات هندسی آجرکاری معماری سلجوقی"، کتاب ماه هنر.
- شکفته، عاطفه، احمدی، حسین و عودباشی، امید. (۱۳۹۳). "تزئینات آجرکاری سلجوقیان و تداوم آن در تزئینات دوران خوارزمشاهی و ایلخانی"، فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی ش ۶، صص: ۸۴-۱۰۶.
- شکفته، عاطفه. (۱۳۹۴). "مضمون کتیبه‌های قرآنی در محراب‌های گچی عصر ایلخانیان"، فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی ش ۸، صص: ۱۲۲-۱۰۴.
- فرهمند بروجنی، حمید و سلیمانی، پروین. (۱۳۹۱). "گونه شناسی تزئینات گنبد غفاریه مراغه بر اساس الگوی تطبیقی، دوفصلنامه‌ی علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، دوره ۸، ش ۱۶، صص: ۸۹-۱۰۰.
- فریر، رونالد. (۱۳۷۴). "هنرهای ایران"، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، نشر و پژوهش فرزانه روز، تهران.
- کاتلی، مارگر و هامبی، لوئی. (۱۳۷۶). "هنر سلجوقی و خوارزمی"، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.
- کیانی، محمد یوسف. (۱۳۷۴). "تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی"، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، انتشارات سمت، تهران.
- ویلبر، دونالد و کلمبیک، لیزا. (۱۳۷۴). "معماری تیموری در ایران و توران"، ترجمه: کرامت الله افسر و محمد یوسف کیانی. سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
- ویلبر، دونالد. (۱۳۴۶). "معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانیان"، ترجمه: عبدالم... فریار، بنگاه ترجمه و نشر کتاب؛ سازمان برنامه.
- هیل، درک و گرابر، اولگ. (۱۳۷۵). "معماری و تزئینات اسلامی". ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- هیلن براند، رابرت. (۱۳۷۷). "معماری اسلامی (فرم، معنی و عملکرد)"، ترجمه: ایرج اعتصام. شهرداری، انتشارات شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری، تهران.

Comparative Comparison of Seljuk and Ilkhani Temple Architecture in Maragheh City with Physical Attitudes

Abstract:

The monuments of the tomb of Iran in post-Islamic periods were used to build magnificent monuments over the graves of religious people, sometimes kings and celebrities. During the Seljuk period (5th and 6th centuries), the construction of this monument became a climax and In the period of the Ilkhanis (7th and 8th centuries), many statues were made, which were characteristic of the common patterns of the Seljuk era.

The purpose of this research was applied with a qualitative approach, the structural characteristics of the monument of the Seljuk period and the Maragheh Ilkhanid period were studied. The statistical population of this study is the graves of two Seljuk and Ilkhani graves in Maragheh city. Due to the limited number of them to four, the statistical samples of this study were all four tombs including red dome, circular tower, dome (Seljuk period) And the Ghaffari dynasty (the period of the Ilkhanites).

The research methodology is descriptive-analytic and also deductive logic is used. The method for collecting information was based on documentary and library studies, along with field visits, observations and surveys.

The four graves studied in Maragheh, which belong to the Seljuk period and the Ilkhanis, have similarity in terms of the use of materials and construction techniques with regard to the same period of time and location. It can be concluded that the architects of Ilkhani have adapted the plan and materials and methods of construction from the Seljuk period in this region.

Keywords: Physical attitude, mosque, Maragheh, Seljuk, Ilkhanian

بررسی عوامل اثرگذار در طراحی جداره سازه‌های سنتی در ارتقاء حس تعلق به مکان

آرزو زارعی^۱، عطاالله عرفانی^۲

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، دانشگاه غیر انتفاعی ایرانمهر قروه، ایران

۲- مدرس دانشگاه غیر انتفاعی ایرانمهر قروه، ایران

Arezozareei1987@gmail.com

چکیده

امروزه حس مکان و هویت مکان از مهم‌ترین مسائل پیش روی معماری معاصر است. توجه به هویت بنا و عوامل کالبدی و اجتماعی و سایر عوامل می‌تواند حس تعلق مکانی و همبستگی را به شهروندان القا کند و آن‌ها را به همکاری و مشارکت بیشتر در اجتماع تشویق کند. با گذشت سال‌ها، در ساخت بناهای جدید نقش هویت کمرنگ‌تر شده و بناها و عناصر کالبدی تقلیدی و بی هویت به طور گسترده‌ای در حال افزایش می‌باشند. این در حالی است که سازه‌های سنتی، در ایجاد فضاهای با هویت موفق بوده و همچنان هویت و جذابیت خود را برای شهروندان حفظ کرده‌اند. بناهای امروزی از درک روح انسانی و تعلق اجتماعی به دور شده‌اند و به همین دلیل توجه به عوامل مؤثر در تعلق به مکان در طراحی جداره سازه‌های سنتی و تعمیم آن به بناهای امروزی یکی از ضرورت‌های مهم در عرصه طراحی مجتمع‌ها و محیط‌های مسکونی می‌باشد. در این مقاله پس از تبیین ابعاد حس تعلق به مکان، نقش عوامل مختلف به خصوص عوامل کالبدی-محیطی و اجتماعی و چگونگی تأثیر این عوامل بر حس تعلق به مکان و همچنین ابعاد و عوامل هویت بخش به جداره سازه‌های سنتی مورد تحلیل قرار گرفته تا بتوان با تأثیر گرفتن از معماری گذشته و سازه‌های سنتی در جهت پررنگ کردن هر چه بیشتر هویت و حس تعلق مکان در معماری امروز کشورمان گام برداشت. در این پژوهش از روش تحلیلی-توصیفی و برای گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای، اسنادی استفاده شده است.

واژه‌های کلیدی: جداره سازه‌های سنتی، حس تعلق مکان، عوامل اجتماعی، عوامل کالبدی، هویت

۱- مقدمه

مسئله هویت بخشیدن به معماری معاصر و به تبع آن ایجاد حس تعلق در مکان، مسئله‌ای است که کمتر در نهادهای اجرایی و مسئول مورد توجه قرار گرفته و می‌توان گفت بیشتر بر دوش استفاده‌کنندگان بناها قرار دارد و شدیداً نیازمند بررسی و بازنگری می‌باشد. "در شهرها در حوزه ساختاری و کارکردی دچار مشکلات عمیقی هستیم و زخم‌های کهنه‌ای در آنجا وجود دارد نمونه آن نیز معماری شهرهاست، ما امروزه واقعاً بی‌هویتی‌ترین معماری‌ها را در شهرهای خودمان شاهد هستیم" (قالیباف، ۱۳۹۱). دنیای امروزی با نوعی پیچیدگی زندگی، شرایط خاصی را فراهم آورده که انسان را گاه‌گاه در حس بلاتکلیفی و سردرگمی فرو برده است. در بناهای امروز انسان با قرار گرفتن در فضاهای متعدد و متنوع احساس لامکانی می‌کند

و در برابر موضوعات جدیدی قرار می‌گیرد از جمله این موضوعات این است که مکان من در این فضاها کجاست؟ و به کدام مکان تعلق دارم؟ (قادرمرزی، ۱۳۹۱: ۹). در شهرهای امروزی به خصوص شهرهای بزرگ و کلانشهرها ما شاهد گسترش و توسعه سرسام آور ساختمان‌های جدید با نوعی بی‌هویتی هستیم که شهروندان را از هر گونه معنا و فرهنگ اصیل خود دور کرده و به سوی زندگی مدرن و روزمرگی سوق می‌دهد. در این میان تعلق به مکان، عامل مهمی در هماهنگی فرد و محیط، بهره‌برداری بهتر از محیط، رضایت استفاده‌کنندگان و در نهایت تداوم حضور در آن می‌باشد (فلاح، ۱۳۸۵). در جداره سازه‌های سنتی، مجموعه‌ای از عوامل محیطی، مناسبات معیشتی، آیین‌ها، مفاهیم اجتماعی و اعتقادی بر پایه حس تعلق به مکان اثر می‌گذارد. شاخصه فرهنگی-اجتماعی سازه‌های سنتی و کارکردهایی که این بناها به عنوان یک عرصه مسکونی در شهرهای ایرانی ایفا کرده و همچنین توجه به نقش مفهوم سکونت در ساختار بناهای گذشته، عامل مهمی در تحقق سکونت جمعی و ایجاد حس تعلق در بناها بوده است که با مطالعات آن‌ها و بهره‌گیری از این تجربیات می‌توان چارچوبی مناسب برای طراحی و برنامه‌ریزی مجتمع‌های مسکونی جهت ارتقاء حس تعلق مکان و در نهایت کیفیت سکونت پیشنهاد داد.

در این پژوهش، تلاش می‌شود با توجه به اهمیت و ضرورت توجه به رویکرد ارتقاء حس تعلق به مکان در معماری که می‌تواند نقش مهمی در شناخت اصول حاکم بر معماری سنتی کشورمان داشته باشد و همچنین معماران معاصر قادر خواهند بود با شناخت و به‌کارگیری این اصول، حس تعلق مکان را در بناهای امروزی ارتقاء بخشند، به بررسی نقش عوامل اثرگذار در ارتقاء حس تعلق مکان در طراحی جداره سازه‌های سنتی پرداخته و تلاش شده است ضمن پرداختن به این موضوع، به سوالات زیر پاسخ داده شود

- آیا عوامل کالبدی و اجتماعی در طراحی جداره‌های سنتی و شکل‌گیری حس تعلق به مکان نقش دارد؟
- نقش کدام عامل در طراحی جداره‌های سنتی و شکل‌گیری حس تعلق به مکان بیشتر است؟

۲- فرضیه تحقیق

- عوامل کالبدی و اجتماعی در طراحی جداره‌های سنتی و شکل‌گیری حس تعلق به مکان نقش دارد.
- عامل اجتماعی نقش بیشتری در به وجود آوردن حس تعلق به مکان در طراحی جداره سازه‌های سنتی دارد.

۳- پیشینه پژوهش

مطالعات و پژوهش‌های صورت گرفته در زمینه مکان و حس مکان عموماً به عنوان عاملی وابسته به مؤلفه‌های مختلف شکل-دهنده‌ی فضا صورت پذیرفته‌اند. عمده این مطالعات مشتمل بر انواع مختلفی از روش‌های کمی و کیفی بوده که به بررسی تعاریف مختلفی از مکان و روابط متعامل بین انسان و مکان پرداخته و از مقیاس‌های مختلف بناهای منفرد گرفته تا محدوده شهر و مناطق آن متغیر بوده‌اند. برخی از این پژوهش‌ها به دنبال معرفی مدلی جدید پیرامون ارزیابی حس مکان بوده و به تبیین این مدلها، متدلوژی و اعتبار سنجی آن‌ها پرداخته‌اند. تعداد زیادی از این مطالعات به بررسی و استفاده از روش‌های کمی برای ارزیابی و سنجش مکان و متغیرهای آن در فضاها و بافت‌های مختلف و روابط آن‌ها با متغیرهای کالبدی و یا رفتاری پرداخته‌اند. در جدول زیر پژوهش‌های مرتبط با موضوع حس مکان در دو حوزه داخلی و خارجی و نتایج آن‌ها بیان گردیده‌اند. علی‌رغم پژوهش‌ها و مطالعات قابل ملاحظه در زمینه بررسی مفاهیم و ارزیابی متغیرهای حس مکان که به برخی از آن‌ها اشاره گردید، به نظر می‌رسد جای خالی پژوهش‌هایی که به ارزیابی و سنجش حس مکان در جداره سازه‌های سنتی بپردازند و اثرات و عوامل مختلف مؤثر بر و متأثر از حس مکان تلاش کنند کاملاً محسوس است.

جدول شماره ۱: پیشینه پژوهش در جهان

پژوهشگران/نظریه پردازان	نظریات / نتایج پژوهش
لینچ ^۱ (۱۹۸۱)	حس مکان با «هویت» در ارتباط می‌باشد و بیان می‌کند که حس مکان گستره‌ای است که شخص می‌تواند یک مکان را به مثابه یک هستی متمایز از مکان‌های دیگر تشخیص دهد و به یاد آورد.
استیل ^۲ (۱۹۸۱)	حس مکان را تجربه‌ای چون هیجان و استنباط خاطر در یک قرارگاه رفتاری خاص می‌داند و معتقد است که این روح مکان یا شخصیت فضا است که این احساسات خاص را برمی‌انگیزد.
شامای ^۳ (۱۹۹۱)	وی حس مکان را تجربه فضا به وسیله انسان می‌داند؛ به عبارت دیگر مکان ترکیبی از انسان و طرح خاصی از محیط کالبدی زندگی اوست که به واسطه حس کردن به ادراک درآمده و تجربه می‌شود. تمایل به مراجعه یا عدم مراجعه، تداوم و پایداری حضور، بهره‌مندی از مکان و مشارکت در فعالیت‌های آن از این حس سرچشمه می‌گیرد.
زو ^۴ (۱۹۹۵)	حس مکان ترکیب خصیصه‌هایی است که یک مکان را خاص و منحصر به فرد می‌کند و از میراث فرهنگی نواحی حفاظت می‌کند، آگاهی‌های فرهنگی و روابط خویشاوندی را ارتقاء می‌دهد.
مونتمری ^۵ (۱۹۹۸)	وی معتقد است حس مکان وجه تمایز موفقیت مناطق است و باعث احساس زنده و شادی و نشاط در خلق مکان می‌شوند.
نوربرگشولتز ^۶ (۲۰۰۰)	حس مکان در مکان‌هایی یافت می‌شود که دارای شخصیت مشخص و متمایز هستند. دارای هویت مکان‌اند و این شخصیت مشخص از چیزهایی ملموس که دارای مصالح، شکل، بافت و رنگ هستند، ساخته شده است.
سالواسن ^۷ (۲۰۰۲)	حس مکان از تعامل سه عنصر موقعیت، منظر و درهم‌تنیدگی فردی به وجود می‌آید. موقعیت، منظر، درهم‌تنیدگی فردی، شخصیت کالبدی، مالکیت، اصالت، ساکنین، وسایل رفاهی، فضاها، خصوصی و جمعی در خلق حس مکان مؤثرند.
رلف ^۸ (۲۰۰۷)	حس مکان حسی مشترک از تاریخ محلی و جغرافیا که خود را در ترکیبی از غرور و تعهد به بهبود مکان نشان می‌دهد. ماهیت مکان در تجربه، یعنی از جهت التفات ناخودآگاهانه به مکان است که مکان را به مثابه مرکزی پرمحتوا و عمیق از هستی و وجود بشر، تعریف می‌کند.
کرمونا و تیزدل ^۹ (۲۰۰۷)	طریقی که مکان‌ها در طول زمان کنترل و مدیریت می‌شوند بر حس مکان تأثیرگذار است.

¹ Lynch

² Steele

³ Shamai

⁴ Xu

⁵ Montgomery

⁶ Norberg-Schultz

⁷ Salvesen

⁸ Relph

⁹ Carmona & Tiesdell

جدول شماره ۲: پیشینه پژوهش در ایران

پژوهشگران	نتایج پژوهش
محمدصادق فلاحت (۱۳۸۵)	به بررسی مفهوم حس مکان در دیدگاه پدیدارشناسی محیطی و روانشناسی محیطی، سطوح مختلف و عوامل شکل دهنده آن پرداخته است. در نهایت ضمن رسیدن به این جمع بندی که حس مکان حاصل ارتباط درونی انسان، تصورات ذهنی او و ویژگی های محیط است، مدلی را برای نشان دادن چگونگی این تأثیرات ارائه کرده است.
محمودی نژاد و همکاران (۱۳۸۷)	به بررسی پدیده مکان در رویکرد پدیدارشناسانه می پردازد. فرایند پدیدارشناسی مکان و مآلفه های مکان شهری را مورد بازخوانی و بازبینی قرار داده و راهکارهایی در مورد ارتقای فضای مکان شهری اشاره داده است.
پروین پرتوی (۱۳۸۷)	به مطالعه پدیده مکان از منظر پدیدارشناسی می پردازد و مقولات مرتبط با مکان را بیان می کند.
علی صمیمی شامی و پروین پرتوی (۱۳۸۸)	به سنجش عناصر مؤثر در حس مکان و بررسی تفاوت آن در بافت های ارگانیک و برنامه ریزی شده پرداخته اند.
علی جوان فروزنده و قاسم مطلبی (۱۳۸۹)	حس تعلق را واجد دو بعد اجتماعی و کالبدی می دانند. و نتایج پژوهش آن ها به برتری تعلق اجتماعی بر تعلق کالبدی تأکید می کند. نکته مهم بدست آمده در این پژوهش نقش محیط و ویژگی های کالبدی آن در شکل گیری حس تعلق است.
پریسا کلالی و آتوسا مدیری (۱۳۹۱)	به بررسی روابط میان معنای مکان، سلسله مراتب حضور انسان و سطوح گوناگون حس مکان پرداخته و معتقدند وجود روابط درونی میان سطوح معنای مکان، وابسته به حضور انسان در مکان و سطح گوناگون حس مکان می باشد.
حسین کاشی و ناصر بنیادی (۱۳۹۲)	پس از بررسی عوامل و عناصر مختلف و نیز طبقه بندی عوامل دخیل در آن، به تبیین مدلی نو از عناصر و فرایند شکل گیری حس مکان و بررسی مدل مذکور در پیاده راه ها پرداخته شده است.
امیرحسین عمادی (۱۳۹۲)	با هدف تأکید بر افزایش کمیت و کیفیت پیاده راه ها، شناسایی معیارهای مطلوبیت پیاده راه ها با تأکید بر مفهوم حس مکان به بررسی مفهوم پیاده راه و حس مکان و عوامل ایجاد کننده و ویژگی های آن پرداخته است. در نهایت شاخص هایی را در رابطه با سنجش حس مکان و راهکارهایی در رابطه با ایجاد حس مکان در پیاده راه ها ارائه می کند.

۴- مبانی نظری

در این قسمت ابتدا به بررسی نقش عنصر هویت در جداره سازه های سنتی پرداخته، چراکه اگر هویت به عنوان بخشی از عناصر کالبدی و فیزیکی در یک فضای معماری باشد در این صورت شایده ایجاد حس تعلق به مکان در افراد و ساکنین آن بناها خواهیم بود. از این رو در قسمت مبانی نظری به بررسی مفاهیم هویت در بناهای سنتی و حس تعلق مکان و سطوح مختلف حس مکان و همچنین بررسی عوامل به وجود آورنده حس تعلق به خصوص دو عامل اجتماعی و کالبدی می پردازیم.

۴-۱- هویت

دهخدا هویت را به کیستی معنا کرده است و در فرهنگ معین به معنای شخصیت، ذات و حقیقت هر چیز است به معنی آن چه موجب شناسایی شخص باشد. به عقیده «گیدنز» هویت در واقع همان چیزی است که فرد به آن آگاهی دارد؛ هویت در واقع مجموعه ای از صفات و مشخصاتی است که موجب تشخیص یک فرد یا اجتماع از افراد و جوامع دیگر می شود، بنا نیز به پیروی از ساکنانش هویت می یابد. هویت در بنا نیز به واسطه ی تداعی خاطرات جمعی ساکنان، تعلقات خاطر و وابستگی های آنان شکل می گیرد. هویت بنا شاید هویت جمعی باشد که در محتوای بنا تبلور می یابد. هر بنا برای آن که بتواند از حداقل انسجام و سازمان یافتگی برخوردار باشد باید در نگاه خود و دیگران دارای نوعی هویت باشد. البته این هویت، لزوماً برای همه بناها دارای مؤلفه های یکسانی نیست و عموماً می تواند شکل چندگانه و پیچیده ای داشته باشد. این عناصر می تواند باتوجه به کارکرد بنا مثل مذهبی یا تفریحی، صنعتی یا تجاری و غیره مربوط باشد، یا به موقعیت های اقلیمی، یا به وجود یک بنا و نقطه شاخص و یا

سکونت گروه‌های اجتماعی خاصی در آن و بسیاری مؤلفه‌های دیگر بنابر، حوزه فرهنگی و دوره زمانی متفاوت باشد. در یک تعریف موجز می‌توان گفت هویت شهر عبارت‌است از مجموع مؤلفه‌های شکلی، نشانه‌ای، نمادین و مفهومی که یک شهر را تعریف کرده و آن را از سایر شهرها متمایز می‌کند (فکوهی، ۱۳۸۹: ۲). هویت در بنا به واسطه ایجاد و تداعی «خاطرات عمومی» در ساکنان، تعلق خاطر و وابستگی را نزد آنان فراهم می‌کند.

جدول شماره ۳: عناصر هویتی بنا (مآخذ: نگارنده)

عناصر هویتی بنا				
عناصر اجتماعی (سیاسی و فرهنگی) بنا	عناصر کارکردی (محتوای بنا)	عناصر کالبدی (سیمای بنا)	عناصر طبیعی (بستر مکانی بنا)	عناصر مصنوع یا ساخته شده بنا

۴-۲- معنای حس تعلق به مکان

تعلق به مکان سطح بالاتری از حس مکان است که به منظور بهره‌مندی و تداوم حضور انسان در مکان نقش تعیین‌کننده‌ای می‌یابد (فلاح، ۱۳۸: ۳۷). تعلق به مکان که بر پایه حس مکان به وجود می‌آید فراتر از آگاهی از استقرار در یک مکان است. این حس به پیوند فرد با مکان منجر شده و در آن انسان خود را جزئی از مکان می‌داند و بر اساس تجربه‌های خود از نشانه‌ها، معانی، عملکردها و شخصیت مکان، نقشی برای آن در ذهن خود متصور می‌سازد و مکان برای او قابل احترام می‌گردد (استیل^۱، ۱۹۸۱: ۴۴). بنابراین حس تعلق ترکیبی پیچیده از معانی، نمادها و کیفیت‌های محیطی است که شخص یا گروه به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه از یک مکان خاص ادراک می‌کنند. این معنا که عمدتاً بر پایه ارتباط عاطفی فرد با محیط قرار دارد، در طراحی به صورت نمود کالبدی خود را نمایان می‌سازد (جوان فروزنده و مطلبی، ۱۳۹۰: ۳۳). حس مکان به معنای ادراک ذهنی مردم از محیط و احساسات کم‌وبیش آگاهانه آن‌ها از محیط خود است که شخص را در ارتباط درونی با محیط قرار می‌دهد، به طوری که فهم و احساس فرد با زمینه معنایی محیط پیوند خورده و یکپارچه می‌شود. این حس عاملی است که موجب تبدیل یک فضا به مکانی با خصوصیات حسی و رفتاری ویژه برای افراد خاص می‌گردد. حس مکان علاوه بر اینکه موجب احساس راحتی از یک محیط می‌شود، از مفاهیم فرهنگی مورد نظر مردم، روابط اجتماعی و فرهنگی جامعه در یک مکان مشخص حمایت کرده و باعث یادآوری تجارب گذشته و دستیابی به هویت برای افراد می‌شود (فلاح، ۱۳۸۵: ۵۷).

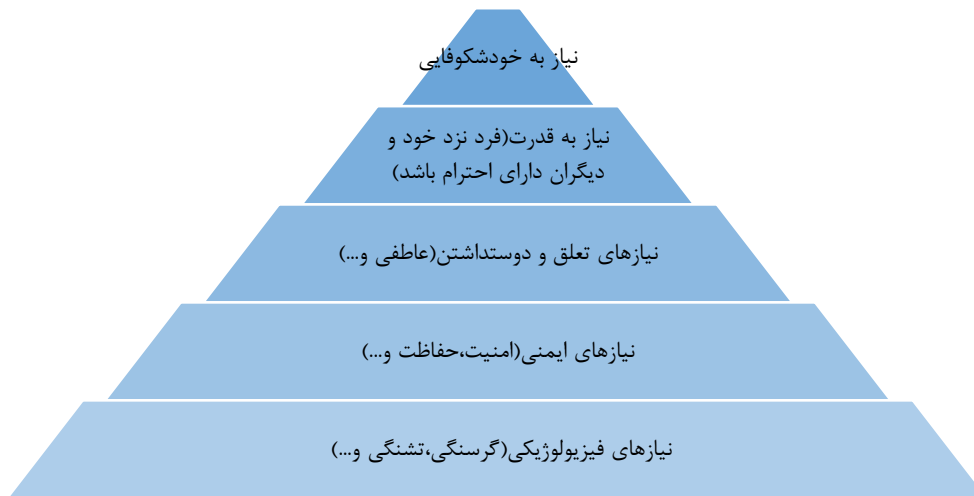
۴-۳- نیاز تعلق به مکان

آدمی به عنوان یک موجود با ابعاد فردی و اجتماعی و همچنین مادی، روحی و روانی، دارای نیازهای مختلفی می‌باشد که همواره به دنبال تأمین آن‌ها در طول حیات خود است. در این بین، تأمین این نیازها دارای اولویت و سلسله مراتب خاصی می‌باشد. «مازلو» ضمن برشمردن انواع نیازهای آدمی، آن‌ها را براساس اولویت برآورد نیازها دسته بندی نموده است. تأمین این نیازها به صورت اولویت‌بندی خاصی است. از مهم‌ترین این نیازها که در صدر هرم اولویت‌بندی قرار دارد، نیاز به خودشکوفایی می‌باشد که لازمه آن تأمین نیازهای ماقبل خود است. انسان چه به صورت خودآگاه و چه به صورت ناخودآگاه، میل به بروز و ظهور استعدادهای فطری (خودشکوفایی) دارد (لنگ، ۱۳۸۳: ۹۶).

این امر، زمانی تحقق می‌یابد که سلسله مراتبی از نیازهای انسان از جمله نیازهای تعلق و دوست‌داشتن برطرف گردد. تحقق این سلسله مراتب نیازها بدون شناخت جایگاه آدمی در هستی امکان‌پذیر نمی‌باشد، یعنی انسان با شناخت خود و نیازهایش و ایجاد مکان و محلی مناسب جهت اقماع این نیازها به خودشکوفایی می‌رسد. آگاهی کامل به انواع نیازها و تأمین

¹ Steele

سلسله مراتب نیازها، هر کدام مستلزم بستر و مکان خاص خود می باشد، از طرفی کمبود شایستگی های محیط منجر به فقدان مشارکت، شخصیت زدایی، ازدست دادن شایستگی های فردی و در نهایت عدم خودشکوفایی می گردد (گوفمن^۱، ۱۹۶۳: ۶۵).



شکل ۱- اولویت بندی نیازهای انسانی (عینی فر، ۱۳۸۳: ۹۶)

۴-۴- سطوح مختلف تعلق به مکان

طبق بررسی شامای^۲ سطوح مختلف حس مکان، شامل سه مرحله اصلی تعلق به مکان، دلبستگی به مکان و تعهد به مکان است. او همچنین این حس را در هفت سطح طبقه بندی می کند که عبارتند از:

۱. بی تفاوتی به مکان؛
۲. آگاهی از قرارگیری در یک مکان؛
۳. تعلق به مکان؛
۴. دلبستگی به مکان؛
۵. یکی شدن با اهداف مکان؛
۶. حضور در مکان؛
۷. فداکاری برای مکان؛

با توجه به این هفت سطح می توان گفت که دو سطح اولیه آن، بیشتر به سطوح ادراکی و شناختی فرد نسبت به محیط می پردازند و از سطح سه به بعد، ابعاد احساس فرد نسبت به مکان مورد توجه قرار می گیرند. رلف^۳ نیز بر عمیق ترین سطح وابستگی به مکان به صورت ناخودآگاه اشاره می نماید و اعلام می کند ناآگاهانه بودن حس تعلق، زمانی خود را نشان می دهد که فقدان یا جدایی فرد و مکان اتفاق بیفتد و حس تعلق دارای طیف وسیعی از بی مکانی تا تعلق و هم ذات پنداری شدید با مکان گردد. هامون^۴ نیز در مطالعات خود با اشاره به درجا مختلف حس مکان، به وجود تفاوت معنایی در درجات این حس تأکید کرده و نوعی ارتباط اجتماعی عمیق بین محیط و فرد را، به عنوان بعدی از حس تعلق، مورد توجه قرار داده است (جوان فروزنده و مطلبی، ۱۳۸۹).

¹ Goffman

² Shamai

³ Relph

⁴ Hummon

۴-۵- ابعاد مختلف حس تعلق

برخی از محققین نظیر آلتمن و لو^۱ علاوه بر تأکید بر نقش اجتماعی مکان، به تعاملات و ارتباطات فرهنگی-اجتماعی در مکان اشاره و تعلق به مکان را از منظر تعلق اجتماعی یعنی گونه‌ای از تعلق به خاطر مردم (استفاده کنندگان) تعبیر نموده‌اند. با این حال، محققین دیگری نیز بر نقش عناصر کالبدی به عنوان عاملی مهم در شکل‌گیری حس تعلق تأکید داشته و ضرورت توجه به ابعاد کالبدی را در فرایند حس تعلق ضروری می‌دانند. این پژوهش به بررسی عوامل اجتماعی و کالبدی و همچنین بررسی ارجحیت این عوامل بر یکدیگر می‌باشد.

۴-۵-۱- تعلق اجتماعی به مکان

یک مکان به دلیل امکان رخداد یک رابطه اجتماعی و تجربه‌های مشترک میان افراد، احساس تعلق و دلبستگی را شکل می‌دهد (پاکزاد، ۱۳۸۸: ۳۱۹). بخشی از شخصیت وجودی هر انسان که هویت اجتماعی وی را می‌سازد مکان است که خود را با آن شناسایی کرده و به دیگران نیز می‌شناساند، طوری که آن را می‌توان خودهمانی با فضا نامید و در این راستا فرآیندهای اجتماعی در ایجاد تعلق به مکان بیش از عوامل کالبدی اهمیت دارند (رضازاده، ۱۳۷۸: ۲۳۹). در روانشناسی محیطی، تعلق مکان به رابطه شناختی فرد یا جمع با یک محیط اطلاق می‌شود و از لحاظ هویتی، تعلق مکان رابطه هویتی فرد به محیط اجتماعی است. احساس تعلق و دلبستگی به مکان، سطح بالاتری از حس مکان است که در هر موقعیت و فضا به منظور بهرمندی و تداوم حضور انسان در مکان، نقش تعیین‌کننده‌ای می‌یابد (فلاح، ۱۳۸۵: ۶۰). تعلق مکانی رابطه هویتی فرد به محیط اجتماعی است، که در آن زندگی می‌کند و در محیط فرهنگی به وجود می‌آید. این گونه از تعلق عمدتاً بر پایه تعاملات و کنش‌های اجتماعی در محیط صورت می‌گیرد، بر اساس نظریه محیط اجتماعی شکل گرفته و محیط از این منظر گونه‌ای از تعلق، ترکیبی از عناصر اجتماعی را دارا می‌باشد که فرد در آن به جستجوی تعلق خاطر خود می‌پردازد (کاشانی جو، ۱۳۸۹: ۹۶).

۴-۵-۲- تعلق کالبدی به مکان

تعلق کالبدی به مکان برگرفته از عناصر و اجزاء کالبدی مکان به عنوان بخشی از فرآیند شناخت هویت انسانی است. ریجر و لاوارکاس^۲ در مطالعات خود به نقش مهم و اساسی تعلق کالبدی اشاره و از آن به عنوان ریشه‌داری یاد نمودند که بر این اساس، فرد محیط را به همراه عناصر کالبدی آن در شکل‌دهی معنای تعلق، به‌خاطر می‌سپارد. علاوه بر آن تیلور نیز به همراه گروه دیگری در بررسی خود از فضاهای عمومی در واحدهای همسایگی، با اشاره به عناصر کالبدی، از آن با عنوان تعامل کالبدی یاد می‌نماید که معادل تعلق کالبدی به مکان است. قبل از این دو، پروشانسکی^۳ بر ضرورت توجه به عناصر کالبدی در محیط انسانی و نقش آن در شکل‌گیری و تداوم هویت فردی انسان اشاره نموده است. وی با تأکید بر نقش حس تعلق کالبدی در محیط به عنوان بخشی از هویت مکانی، آن را جزئی از هویت فردی و نهایتاً هویت اجتماعی افراد در محیط‌های مختلف تبیین می‌کند (جوان فروزنده و مطلبی، ۱۳۹۰: ۳۲). بسیاری از پژوهش‌های اخیر نیز رابطه‌ی مشخصه‌های فضای کالبدی و تعاملات جمعی را محور توجه خود قرار داده‌اند. دیدگاه این تحقیقات بر این است که در هر محیط، فضای کالبدی به مثابه سامانه‌ای فضایی عمل می‌کند که بر تعاملات جمعی کاربران مؤثر است (دانشگر مقدم، ۱۳۹۰: ۲۹).

شناخت و ادراک فرد از یک مکان از شروط اولیه برای ایجاد حس تعلق به مکان است. بدین منظور محیط‌هایی با خوانایی و تمایز کالبدی برای استفاده‌کنندگان جزء محیط‌های مطلوب بوده و ادراک و شناخت بهتری از سوی افراد در آن صورت می‌گیرد. عوامل کالبدی همچون مشخص نمودن حریم‌ها، حدود مالکیت و همسایگی‌ها از مهم‌ترین عوامل ادراک مناسب انسانی از محیط هستند که فرد بر اساس شایستگی‌ها و انگیزش‌های خود به کنکاش و تجربه محیط می‌پردازد (جوان فروزنده و

^۱ Altman & Low

^۲ Riger & Lavrakas

^۳ Proshansky

مطلبی، ۱۳۹۰: ۳۳). براساس نظریه مکان-رفتار در روانشناسی محیطی، محیط به دو عامل فعالیت و کالبد دسته‌بندی می‌شود. در این ارتباط کالبد به همراه متغیرهای فرم و ساماندهی اجزاء به عنوان مهم‌ترین عوامل در شکل‌گیری حس تعلق محیط ارزیابی می‌شود. عناصر کالبدی از طریق ایجاد تمایز محیطی و ارتباط درون و بیرون در فضاها، به ایجاد حس تعلق می‌پردازد. شکل، اندازه، رنگ، بافت و مقیاس به عنوان ویژگی‌های فرم، هر یک نقش مؤثری در شکل‌گیری حس تعلق داشته و نوع سامان‌دهی و چیدمان اجزاء کالبدی نیز عامل مؤثر دیگر است.

۴-۶- عوامل شکل دهنده حس تعلق مکان

با توجه به بررسی‌های به عمل آمده در این مقاله، حس تعلق در معماری برآیند سه عامل فرد و محیط کالبدی و عوامل اجتماعی می‌باشد. که در یک فرآیند سه قطبی معنای حس تعلق را ایجاد می‌نماید. و سایر عوامل وابسته و تأثیرگذار برای عوامل می‌باشند. براین اساس با توجه به تشریح سطوح مختلف حس مکان و همچنین ابعاد مختلف حس مکان، عوامل شکل-دهنده‌ی تعلق در طراحی به صورت زیر ارائه می‌شود.

عوامل متعددی در ایجاد حس تعلق به مکان تأثیرگذار است، دانشپور و همکاران به تبیین این عوامل پرداخته که به طور خلاصه در جدول زیر بیان شده است:

جدول شماره ۴: عوامل شکل دهنده‌ی حس مکان، مأخذ (دانشپور، ۱۳۸۸): ۵۰-۳۷

عوامل شکل دهنده‌ی حس تعلق مکان	شرح عنوان
عوامل فردی	افراد بر اساس ترجیحات آگاهانه‌ای که ناشی از خصوصیات و ویژگی‌های فردی آن‌ها می‌باشد مکان را انتخاب می‌کنند و به آن دلبسته می‌شوند.
عوامل کالبدی	مهم‌ترین عوامل کالبدی مؤثر در ادراک و حس مکان، وجود محصوریت، تضاد، مقیاس، تناسب، مقیاس انسانی، فاصله، بافت، رنگ، بو، صدا و تنوع بصری است.
عوامل اجتماعی	دلبستگی به مکان یا رشد تعامل مثبت افراد و تطابق اجتماعی آن‌ها در مکان، توسعه می‌یابد.
عوامل فرهنگی	گروه‌ها، خانواده‌ها، اعضای جامعه و فرهنگ‌های مشابه در دلبستگی به یک مکان خاص اشتراک دارند. از سوی دیگر دلبستگی به مکان وابسته به فعالیت‌هایی است که افراد در قالب مقتضیات فرهنگی خود انجام می‌دهند.
خاطرات و تجارب	دلبستگی به مکان عموماً پس از آن که افراد تجربه دراز مدت یا قوی بایک مکان دارند، اتفاق می‌افتد و در این فرآیند است که مکان، معنا می‌یابد.
رضایتمندی از مکان	رابطه‌ی بین فرد و مکان به رضایت وی از مکان و نحوی ارزیابی آن بستگی دارد. و میزان آن وابسته به ادراک فرد از مکان و میزان رضایت او از آن است.
عوامل فعالیتی و عامل	در واقع این امر ریشه در نحوه‌ی تعامل افراد با مکان کالبدی در قالب تعاملات شناختی، رفتاری، عاطفی و معنایی دارد.
عامل زمان	عامل زمان یا به عبارتی طول مدت سکونت و آشنایی با مکان، در افزایش دلبستگی به مکان نقش دارد.
مشارکت در طراحی مکان	حضور افراد در فرایند خلق مکان سبب می‌گردد تا آن‌ها احساس بیشتر و بهتری نسبت به آن مکان داشته باشند.

۴-۶-۱- عوامل ادراکی-شناختی فردی

این بعد تعلق، بر عواطف و احساسات انسانی نسبت به مکان و محیط اطراف او تأکید دارد و حس تعلق را ناشی از تعامل بین شخص و محرک‌های کالبدی، اجتماعی و فعالیت‌ها می‌داند. تعلق مکان احساسی به احساسات، اوضاع روانی و ذهنیاتی باز

می‌گردد که مردم درباره‌ی مکان‌های مشخص دارند. طبق نظرات گیولیانی^۱ ممکن است هم‌با خود مکان مرتبط باشد و هم‌با جوامعی که به‌وسیله آن تعریف شده و کمک می‌کنند آن مکان تعریف شود (سیاوش پورو همکاران، ۱۳۹۳: ۳). حس تعلق ترکیبی پیچیده از معانی، نمادها و کیفیت‌های محیطی است که شخص یا گروه به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه از یک مکان خاص ادراک می‌کنند. این معنا که عمدتاً بر پایه ارتباط عاطفی فرد با محیط قرار دارد، در طراحی به صورت نمود کالبدی خود را نمایان می‌سازد.

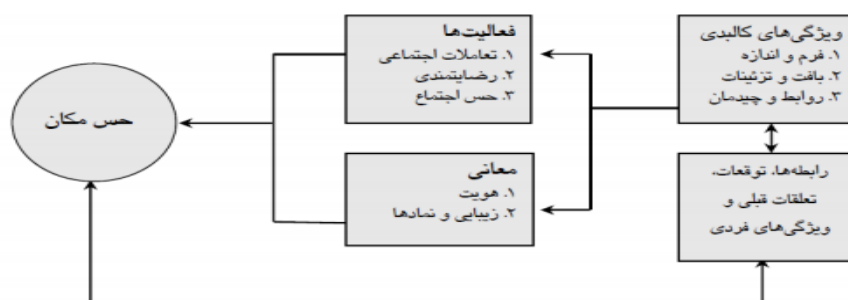
۴-۶-۲- عوامل کالبدی

از نظر فریتز استیل مهمترین عوامل کالبدی مؤثر در ادراک و حس مکان شامل موارد جدول زیر است:

جدول شماره ۵ - عوامل کالبدی مؤثر بر ادراک حس مکان، مأخذ (نوربرگ شولتز، ۱۹۹۷)

اندازه مکان	بافت	مقیاس	صدا
فاصله	رنگ	بو	مقیاس انسانی
درجه محصوریت	تضاد	تناسب	تنوع بصری

از نظر لینچ حس مکان عاملی است که میان انسان و مکان ارتباط برقرار کرده و وحدت به وجود می‌آورد و فضا باید هویت قابل ادراکی داشته باشد و قابل شناسایی و به یادماندنی باشد تا حس مکان ایجاد کند. این نوع حس مکان می‌تواند احساس تعلق نیز به همراه داشته باشد. جنیفر کراس نیز عوامل مؤثر بر حس مکان را بر چگونگی رابطه با مکان و حس اجتماع می‌داند و رابطه با مکان را به صورت‌های زندگی نامه، معنوی، عقیدتی، روایتی، مادی و وابستگی اجباری دسته‌بندی می‌کند که با عواملی مانند هویت، درونیت و رضایتمندی پنج تراز مختلف از حس مکان را ایجاد می‌کند. بنابراین بررسی‌ها نشان می‌دهد ویژگی‌های کالبدی محیط با ایجاد معانی و تأمین فعالیت‌های خاص، در ایجاد حس مکان مؤثر است. تأمین فعالیت‌ها از فضا با رضایتمندی از ویژگی‌های متغیر محیط مانند دما، صدا و امکان انجام فعالیت‌های فردی و تعاملات اجتماعی توسط عناصر ایستای محیط مانند ابعاد، تناسب و فرم‌ها به‌وجود می‌آید. شناخت و عاطفه نسبت به فضا با درک معانی، نمادها، زیبایی شناختی فرمی و معنایی فضا و هویت‌مندی با آن حاصل می‌شود. به‌طور خلاصه می‌توان گفت، حس مکان حاصل ارتباط درونی انسان، تصورات ذهنی او و ویژگی‌های محیط است (فلاح، ۱۳۸۵: ۶۲).



شکل ۲: مدل عوامل مهم شکل‌دهنده حس مکان (فلاح، ۱۳۸۵: ۶۳)

۴-۶-۳- عوامل اجتماعی

متغیرهای اجتماعی نظیر فرهنگ، نمادها و نشانه‌های اجتماعی در شکل‌گیری حس تعلق اهمیت زیادی دارد، به‌طوری که تا قبل از سال ۱۹۷۸ عمده تحقیقات صورت گرفته بر نقش عوامل اجتماعی به شکل‌گیری این حس پرداخته‌است و متغیرهای

^۱ Giuliani

کالبدی جایگاهی در تحقیق نداشت. برخی حس تعلق را ناشی از روابط و تعاملات اجتماعی جاری در مکان دانسته‌اند و آن را عامل اصلی حس تعلق به محیط می‌دانند. از نگاه این رویکرد، برآیند عاملی از تعاملات اجتماعی که در محیط صورت می‌پذیرد موجب شکل‌گیری حس تعلق به مکان می‌شود. بر اساس این رویکرد، محیط حاوی اطلاعات و نشانه‌های مشترک اجتماعی است که انسان‌ها با درک و رمزگشایی آن‌ها با محیط خود به تعامل می‌رسند (سیاوش پور و همکاران، ۱۳۹۳: ۶).

محققانی همچون راپاپورت، پروشانسکی، ریجر و لاواراکاس با پژوهش‌های خود بر نقش عوامل کالبدی تأکید کرده‌اند، اما اشاره داشته‌اند که آن‌چه محیط کالبدی را بستر تعامل اجتماعی بیان می‌کند، در اصل نمادها و سمبل‌های محیطی مشترک اجتماعی از یک طرف و از طرف دیگر قابلیت محیطی در تأمین و گسترش این بعد از نیازهای انسانی است. در اصل همه انسان‌ها دارای نیاز اجتماعی هستند و در هرم نیازهای انسانی در جستجوی تعلق به خویشاوندان و دوستان می‌باشند. در این مرتبه از حس تعلق، محیط به عنوان بستر فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی است که افراد، عناصر کالبدی را بر اساس ادراک و نظام ساختارشناختی خود کشف، تفسیر و تعبیر می‌کنند و در اصطلاح انسان‌ها به صورت جمعی از محیط رمزگشایی می‌کنند. در این دسته‌از عوامل، عناصر کالبدی نظیر فرم‌ها شامل اشکال، بافت و رنگ منبعث از لایه‌های اجتماعی محیط نقش ارتباطی با استفاده‌کنندگان ایفا می‌نمایند که هر یک بر اساس داده‌های فرهنگی در طول تاریخ معماری محیط، به دست آمده و حاوی معنای خاص خود می‌باشند (فروزنده و مطلبی، ۱۳۹۰: ۳۳).

۴-۶-۴- جمع بندی مبانی نظری پژوهش

بنابراین به‌طور خلاصه می‌توان نتیجه گرفت که عوامل تأثیرگذار بر ایجاد حس تعلق به مکان ناشی از عوامل فردی و عوامل کالبدی و عوامل اجتماعی (با تمام ویژگی‌هایش) است و سایر عوامل در درجه دوم از اهمیت قرار دارند. از این رو این عوامل در یک دسته‌بندی کلی به دو گروه «عوامل محیطی» و «عوامل فردی» تقسیم می‌شوند و در مرحله بعد عوامل محیطی تأثیرگذار را دو دسته‌ی عوامل کالبدی و عوامل اجتماعی تقسیم بندی می‌کنیم. که منظور از عوامل کالبدی شاخص‌هایی مانند فرم، روابط و سازماندهی، مکان‌های شاخص و خدمات محلی است، همچنین عوامل اجتماعی، شامل تعاملات اجتماعی، طبقات- اجتماعی، تعاون و همکاری‌های محلی و رویدادهای محلی خاطره‌ساز است. عوامل فردی نیز به دو دسته تصورات ذهنی و ویژگی‌های فردی تقسیم می‌شود؛ منظور از تصورات ذهنی، رضایتمندی، امنیت، رابطه‌ها، توقعات و تعلقات قبلی است و ویژگی‌های فردی نیز دارای عوامل شغل، نوع اقامت، فرهنگ مرجع و مدت اقامت است. این تقسیم‌بندی در جدول زیر مشخص شده است:

جدول شماره ۶: عوامل تأثیرگذار بر حس تعلق به مکان (مأخذ نگارنده)

حس تعلق به مکان	عوامل فردی	تصورات ذهنی	رضایتمندی- امنیت- رابطه‌ها- توقعات- تعلقات قبلی
	عوامل محیطی	عوامل کالبدی	شغل- نوع اقامت- فرهنگ مرجع- مدت اقامت
		عوامل اجتماعی	فرم- روابط سازمان دهی- مکان‌های شاخص- خدمات محلی
			تعاملات اجتماعی- طبقات اجتماعی- سایر افراد حاضر در بنا- رویدادهای محلی

۵- نتیجه گیری

هویت در بنا به واسطه ایجاد و تداعی خاطرات است که معنا می‌یابد. تعلق خاطر و حس وابستگی به محل زندگی مفهومی فراتر از ساکن شدن صرف در یک بنا را دارد. حس تعلق در بناهای سنتی عبارت است از مجموعه عوامل کالبدی و اجتماعی، که هویت یک بنا را شکل می‌دهد و آن را از سایر بناها متمایز می‌کند. با گسترش شهرهای بزرگ و احداث بزرگ راه‌ها و خیابان‌ها و آسمان خراش‌ها، آرمان اصلی طراحی بناهای شهری که زندگی بهتر برای انسان‌ها می‌باشد جای خود را به زندگی صرفاً آسوده‌تر می‌دهد. وما شاهد پیشرفت مدرنی هستیم که نیازهای تعالی انسانی در آن نادیده گرفته می‌شود. یکی از این نیازها در طراحی بناها نیاز به هویت و حس تعلق به بنا می‌باشد. در صورتی که در طراحی بناها به عنصر هویت توجه بیشتری

گردد ما شاهد شکل‌گیری مراتب بالای حس تعلق به مکان در بناها و فضاهای شهری خواهیم بود که در نهایت منجر به ایجاد سرزندگی، وحدت، پویایی و مشارکت مردم در امور اجتماعی خواهیم شد.

در مطالعات انجام شده در پژوهش‌های پیشین، برخی از محققین علاوه بر تأکید به نقش اجتماعی مکان، به تعاملات و ارتباطات فرهنگی-اجتماعی در مکان اشاره و تعلق به مکان را از منظر تعلق اجتماعی بررسی کرده‌اند. برخی دیگر نیز بر نقش عوامل کالبدی به عنوان عامل مهم در شکل‌گیری حس تعلق تأکید داشته و ضرورت توجه به ابعاد کالبدی را در فرآیند حس تعلق مکان ضروری می‌دانند. در انتها در راستای پاسخ‌گویی به سوالات اصلی پژوهش و بررسی فرضیه‌های پژوهش می‌توان گفت که عوامل اجتماعی و عوامل کالبدی در به وجود آمدن و ارتقاء حس تعلق به مکان نقش دارند و این دو عامل در تعامل و برابری با یکدیگر در ایجاد حس تعلق به مکان عمل کرده و ارجحیتی نسبت به یکدیگر ندارند. در یک تعریف کلی می‌توان گفت: حس تعلق به مکان رابطه هویتی فرد با محیط است و تحت تأثیر عوامل کالبدی و محیطی و تعامل این دو عامل شکل می‌گیرد.

منابع

۱. پرتوی پروین (۱۳۸۲)، «مکان و بی مکانی، رویکردی پدیدارشناسانه»، فصلنامه هنرهای زیبا، شماره ۱۴، صص ۴۰-۵۰.
۲. پرتوی پروین (۱۳۸۷)، «پدیدارشناسی مکان»، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
۳. پاکزاد جهان‌شاه (۱۳۸۸)، «سیر اندیشه‌ها در شهر سازی ۳»، تهران: انتشارات شهیدی.
۴. جوان‌فروزنده علی، مطلبی قاسم (۱۳۸۹)، «مفهوم حس تعلق به مکان و عوامل تشکیل‌دهنده آن»، نشریه هویت شهر، شماره ۸، صص ۲۷-۲۸.
۵. دانشگرمقدم گلرخ و دیگران (۱۳۹۰)، «تحلیل اجتماع‌پذیری محیط کالبدی متأثر از درک طبیعت در محیط انسان-ساخت»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۴۵، صص ۲۷-۳۸.
۶. دهخدا ع (۱۳۴۵)، «لغت نامه دهخدا»، تهران: چاپخانه دانشگاه تهران.
۷. رضازاده راضیه (۱۳۷۸)، «کاربرد علوم محیطی در فرآیند مطالعاتی»، تهران.
۸. سیاوش‌پور بهرام، شادلوهرمی مجتبی و مولایی‌رامشه زهره (۱۳۹۳)، «ابعاد تشکیل‌دهنده حس تعلق به مکان با تأکید بر عوامل کالبدی، اجتماعی و احساسی (ادراک و شناخت)»، ششمین کنفرانس ملی برنامه‌ریزی و مدیریت شهری با تأکید بر مؤلفه‌های شهر اسلامی، آبان، مشهد.
۹. صمیمی‌شارمی علی، پرتوی پروین (۱۳۸۸)، «بررسی و سنجش حس مکان در محلات ارگانیک و برنامه‌ریزی شده، مورد پژوهشی: محلات ساغری‌سازان و بلوار گیلان در شهر رشت»، نامه معماری و شهرسازی، شماره ۳.
۱۰. عمادی امیرحسین (۱۳۹۲)، «پیاده راه‌سازی مبتنی بر حس مکان، راهکاری جهت خلق شهرسازی پایدار»، اولین همایش ملی جغرافیا شهرسازی و توسعه پایدار، تهران.
۱۱. فکوهی ن (۱۳۸۹)، «هویت و بی‌هویتی شهری»، نشریه نوین کرج.
۱۲. فلاحت محمدصادق (۱۳۸۵)، «مفهوم حس مکان و عوامل شکل‌دهنده آن»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۶، صص ۵۷-۶۶.
۱۳. قادرمیزی ح (۱۳۹۱)، «احساس تعلق به مکان، درباره یک مفهوم حیاتی در معماری»، روزنامه شرق، شماره ۱۵۳۳، صص ۹.
۱۴. کاشانی‌جو خشایار (۱۳۸۹)، «باز شناخت رویکرد نظری به فضاهای عمومی شهری»، مجله هویت شهر، بهار و تابستان ۸۹، صص ۹۵-۱۰۶.
۱۵. کلالی پریسا، مدیری آتوسا (۱۳۹۱)، «تبیین نقش مؤلفه معنادر فرآیند شکل‌گیری حس مکان»، نشریه هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، دوره ۱۷، شماره ۲.
۱۶. کاشی حسین، بنیادی ناصر (۱۳۹۲)، «تبیین مدل هویت مکان، حس مکان و بررسی عناصر و ابعاد آن»، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۸، شماره ۳.
۱۷. لنگ جان (۱۳۸۳)، «آفرینش نظریه معماری (نقش علوم رفتاری در طراحی محیط)»، ت: علی‌رضا عینی‌فر، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۸. محمودی‌نژاد هادی، پورجعفری محمدرضا، جهانیان محمدرضا، انصاری مجتبی و تقوایی علی‌اکبر (۱۳۷۸)، «پدیدارشناسی محیط شهری: تأملی در ارتقای مفهوم فضا به مکان شهری»، نشریه علوم و تکنولوژی محیط زیست، دوره ۱۰، شماره ۴

19. Carmona, M. & Tiesdell, S. (eds) (2007) *Urban Design Reader*, Oxford: Architectural Press.
20. Goffman, E. (1963). *Behavior in Public Space*, New York: Free Press.
21. Hummon, David, (1992), "Community Attachment: Local Setiment & Sense Of Place", Plenum, New York.
22. Lynch, K, (1981), "Good City Form", MIT Press, Cambridge MA and London.
23. Montgomery, j (1998) Making a City: Urbanity, and Urban Desing. *Journal of Urban Desing*, 3: 1, 93-160.
24. Norberg – Schultz, Christian (2000) *Architecture: Presence, Language, Place*, Skira, Milan, Italy.
25. Proshonsky, H, M. Fabian, A. k & Kaminoi, R. (1983), "Place – identity: Physical World Socialization of the Self ", *Journal of Environmental Psychology*, vol 3, pp 57-83.
26. Relph, E, (2007) *Spirit of Place and Sense of Place in Vitual realities Techne*, 10(3), 17-24.
27. Relph, E, (1976), *Place and Placelessness*, London, Poin.
28. Riger, Stephanie & Lavrakas, Paul J. (1981), *Community ties: Pat –Tems of attachment and Social interaction in urban neighborhoods*. *American Journal of Commyunity Psychology*, 9, 55-66.
29. Steele, Fritz, (1981), *The Sense of Place*, Boston, CBI Publishing Company, Boston.
30. Salvesen, David, (2002), *The Making of Place; Research on Place & Space Website*, 20 Feb. (2003), 12 Mar, Available at <http://www.Aatr.net/print-4108.html>.
31. Shamai, Shmuel, (1991), *Sense of Place: an empirical measurement*, *geoforum*, vol. 22, no 3, pp:347-358.
32. Xu, Yan, (1995), *Sense of Place and Identity*, *Research On Place & Space Website*: 20 Feb. 2003; 12Mar 2003; <http://www.es-iarp.uiuc.edu/La/LA437.F95/reports/Yards/Main.html>.

بررسی نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد بر اساس آراء پانوفسکی

رقیه السادات وزیری بزرگ*^۱، بهرام احمدی^۲

۱- کارشناس ارشد رشته نقاشی و کارشناس ارشد رشته کتابداری و اطلاع رسانی

۲- استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد

ravaziri@gmail.com

چکیده

در هنر نگارگری ایرانی یکی از مضامین اسلامی که بسیار به تصویر کشیده شده است، مساله معراج پیامبر(ص) است. در میان نگاره های مشهور با موضوع معراج پیامبر، نگاره معراج پیامبر منسوب به سلطان محمد، هم چون متنی روایت گر حامل پیام برای مخاطب خود است. تحلیل نگاره معراج پیامبر از دیدگاه پانوفسکی، معنای تصویر را در سه مرحله مورد تحلیل قرار می دهد. این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی بهره برده است تا با ابزار تحلیل نگاره پردازی و نگاره شناسی پانوفسکی، جهت تحلیل نشانه های نگاره معراج پیامبر(ص) استفاده کند و به پرسش پژوهش مبنی بر، چگونگی استفاده از نشانه های تصویری در پردازش و شناخت نگاره پاسخ دهد. در پویه نخست محسوس ترین جلوه های این نگاره مورد بحث قرار می گیرد. در مرحله دوم به بحث معراج پیامبر وارد می شویم و از مایه و مضمون اثر سخن می رود و در مرحله سوم درون مایه نگاره معراج پیامبر که از یک دوره و فرهنگ خاص و شرایط حاکم بر زندگی هنرمند سرچشمه گرفته است، تبیین می شود. یافته ها نشان می دهد که عوامل فرهنگی و سنت های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری قبل از دوره صفوی در پوشش و احوال شخصیت های نگاره تاثیرگذار بوده است و نگارگر تحت تاثیر فضای معنوی حاکم در دوره صفوی و سفارش دهنده، به خلق اثر دست زده است.

واژگان کلیدی: نگاره پردازی، نگاره شناسی، نشانه شناسی تصویری، معراج پیامبر(ص)، پانوفسکی

۱- مقدمه

معراج پیامبر(ص) یکی از مضامینی است که در هنر نگارگری اسلامی بسیار به آن پرداخته شده و در هر دوره هنری نقاشان و حامیان آن ها سعی در به تصویر کشیدن این واقعه بزرگ داشته اند (سگای، ۱۳۸۵). مهم ترین آن ها سفر شبانه پیامبر اکرم(ص)، معراج، اثری منسوب به سلطان محمد در نسخه ای از کتاب نظامی موجود در موزه بریتانیا است. این نسخه خطی در سال های ۱۵۳۹-۱۵۴۳ / ۹۴۶-۹۵۰ برای شاه تهماسب تهیه شده بود (آژند، ۱۳۸۴).

نگاره معراج پیامبر هم چون متنی روایت گر حامل پیام های برای مخاطب خود است. اروین پانوفسکی [۱] محقق و فیلسوف آلمانی در تحقیقات تاریخی خود از روش نگاره شناسی سود جست. او سه پویه را در تحلیل و قرائت یک تصویر نام برد. در پویه نخست محسوس ترین جلوه های یک تصویر مورد بحث قرار می گیرد؛ در مرحله دوم نگاه با پشتوانه ای از ادبیات موجود شکل می گیرد و در واقع نگاره پردازی و یا نگاره شناسی مرحله سوم تحلیل را شکل می دهد. پانوفسکی این پویه را مرحله تحلیل عمیق نگاره می نامد (ضمیران، ۱۳۸۲).

تحلیل نگاره معراج پیامبر از دیدگاه پانوفسکی، معنای تصویر را در سه مرحله مورد تحلیل قرار می دهد. در مرحله نخست به موضوع اولیه معراج پیامبر پرداخته می شود و تصویر از نگاه یک فرد عادی خوانش می شود. در مرحله دوم به سراغ مایه و

مضمون اثر می‌رود و در مرحله سوم درون‌مایه نگاره معراج پیامبر که از یک دوره و فرهنگ خاص و شرایط حاکم بر زندگی هنرمند سرچشمه گرفته است، تبیین می‌شود. نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد توسط پژوهشگران گوناگونی از نظر صورخیال، حضور فرشتگان، ترکیب‌بندی، تصویر پیامبر و دیدگاه‌های گوناگون دیگر مورد بررسی قرار گرفته است. هر یک از ویژگی‌های این نگاره به صورت پراکنده در کنار هم آمده است؛ تفکیکی از نظر نوع ویژگی‌های اثر صورت نگرفته است. روش سه مرحله‌ای پانوفسکی امکان تبیین اثر را به صورت لایه‌ای فراهم می‌کند.

نگاه دوباره به نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد با تکیه بر دیدگاه پانوفسکی فرصت بازبینی مجدد به این تصویر را از زوایای متفاوت می‌دهد. زوایای که در سه لایه به پردازش و شناسایی اثر می‌پردازد. در این نوشتار مبنای نگاه را روش پانوفسکی قرار می‌دهیم تا لایه‌های دیگری را از این اثر مشاهده کنیم. در این پژوهش مساله ناشی از رابطه بین نشانه‌های موجود در نگاره معراج پیامبر (ص) و معنای ضمنی آن‌ها است. پرسش این است که تحلیل نشانه‌شناسی عناصر بصری موجود در نگاره به چه صورت است و عناصر بصری موجود در نگاره معراج پیامبر از نظر دیدگاه پانوفسکی چگونه دسته‌بندی می‌شوند.

۲- پیشینه پژوهش

همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد معراج پیامبر به بهشت در دوره‌های زیادی از تاریخ ایران مصور شده است. که ذکر همه آن‌ها مقدور نیست؛ در خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، اسکندرنامه، هفت پیکر و در مخزن الاسرار نظامی ۶۸ بیت به موضوع معراج پرداخته شده است؛ اما از مهم‌ترین آن‌ها که نگاره مورد بحث در این نوشتار است، نگاره معراج پیامبر در نسخه‌ای از کتاب نظامی در موزه بریتانیا است. این نسخه خطی در سال‌های ۱۵۴۳-۱۵۳۹/۹۵۰-۹۴۶ برای شاه تهماسب تهیه شده بود. کاتب این نسخه شاه محمود نیشابوری است که دارای ۱۴ نگاره هم‌زمان است و ۳ نگاره را هم محمد زمان در اواخر سده یازدهم هجری قمری به آن افزوده است. «نگاره خسرو و آبتنی شیرین»، «نگاره سلطان سنجر و پیرزن»، «نگاره بهرام گور و شکارشیر» و «نگاره معراج پیامبر» در خمسه نظامی شاهی قرار دارد و منسوب به سلطان محمد است (آژند، ۱۳۸۴). منابع مختلفی از نگاره معراج پیامبر نسخه خمسه نظامی متعلق به سلطان محمد نام برده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها در این‌جا ذکر می‌شود.

در کتاب «نگارگری و نگارگران ایران، هند و ترکیه» اثر مارتین گفته شده خمسه نظامی ۱۳ نگاره دارد و زیباترین ترکیب بندی را به معراج پیامبر نسبت می‌دهد: «جوهره مذهبی این نگاره در سطح والایی قرار دارد و همتای آن در اروپا پیدا نمی‌شود نه تنها ترکیب بندی باشکوه این نگاره در تراز والایی قرار دارد بلکه طراحی ظریف هر یک از پیکره‌ها و رنگ‌بندی آسمان لاجوردی بی‌ظنیر و بی‌همتاست هر زمان که به این نگاره نگاه می‌کنی رنگ‌های گوناگون و متالو و طلایی آن چشم را می‌نوازد» در این اثر تصویر معراج پیامبر با شماره لوح ۱۴۰ به صورت سیاه و سفید چاپ شده است.

آرنولد در «نقاشی در اسلام» اشاره مستقیمی به سلطان محمد ندارد ولی ضمن بحث خود در خصوص براق به نگاره معراج پیامبر او در خمسه نظامی به وصف این نگاره می‌پردازد. او معتقد است شخصیت‌های اصلی این نگاره جبرئیل و محمد است گر چه فرشتگان دیگر بالای سر او در آسمان لاجوردینه و بیکران پر می‌کشند و او را هدایت می‌کنند. یکی از فرشتگان قرآن در دست دارد و دیگری تاجی آماده کرده و فرشتگان دیگر انواع و اقسام نقل و نبات و میوه و انواع غذاها برای پذیرایی از پیامبر در دست دارند مفهوم این تصویر بسیار اثرگذار و آکنده از حس حرکت است طوری که در آسمان بی‌کرانه انگار در دریایی از آب-های لاجوردین شمار بی‌شماری از فرشتگان شناور هستند آرنولد تصویر نگاره معراج پیامبر را به صورت سیاه و سفید و به شماره LVIII در کتابش چاپ کرده است (شایسته فر، ۱۳۸۴).

دیماند در کتاب مینیاتورهای ایرانی (۱۹۴۴) بیان کرده است ۱۴ نگاره خمسه در مکتب هرات کشیده شده و نگاره ۱۵ را متعلق به سلطان محمد می‌داند توجیه او شکل پیچیده شدن دستارها است در نگاره‌های سلطان محمد دستارها محکم به دور کلاه پیچیده شده است در حالی که در آثار دیگر مکتب هرات چنین شگردی دیده نمی‌شود پیکره‌های سلطان محمد و هم دوره‌های او ظرافت بیشتری دارند و نشان از شکوه و شوکت دربار شاه تهماسب است.

ایوان سچوکین محقق روسی تبار فرانسوی، بازل گری، لارنس بینیون و دیوید تالبوت رایش نگاره معراج پیامبر را به سلطان محمد نسبت می دهند. ولش در مورد نگاره معراج گفته: «نگاره برجسته معراج پیامبر سلطان محمد در حقیقت منشا در دوران ترکمنان و سبک نگاره‌های جمال و جلال آصفی و نگاره رستم در خواب شاهنامه ناتمام دارد. در این نگاره سلطان محمد یک صوفی باطنی است. پیامبر سوار بر براق اسبی با سر انسانی در آسمان می‌خرامد و در دوردست آسمان نزدیک به ستارگان نامتناهی ماه طلایی درخشانی با هاله‌ای از نور جلوه می‌فروشد. پیامبر از لابه‌لایی ابرهای ازدهاگون و جانورسان در حال صعود است و فرشتگان مشعل به دست راه نورانی او را می‌نمایانند فرشتگان دیگری هم دور او را بیضی‌وار گرفته‌اند. در این نگاره جامه پیامبر متعلق به دوره صفوی است و پوشش براق و نشان‌های فرشتگان به تمامی از آن دوره صفوی است. فضابندی منطقی است و تمامی تناسبات به طور طبیعی تنظیم شده است؛ اما روح این نگاره ماورایی است و نگرنده را با جهان دیگر پیوند می‌دهد.»

ولش در اثر دیگرش سلطان محمد را نقاش-قدیس معرفی می کند که در اثر خمسه نظامی دیگر نتوانسته با حال و هوای آزادگی پیشین خود کار کند او در این جا با خردورزی و درخشندگی گردن به خواسته‌های حامی متعبد خود داده است و انگار قدیسی است که جامه درباریان به تن کرده ولی جامه‌های زیرین او تغییری نیافته است. روح عارفانه سلطان محمد در نگاره معراج جلوه ای بارز دارد. به زعم ولش در نگاره معراج پیامبر نقاشی مذهبی اسلامی به اوج کمال خود رسیده است. زکی در کتاب «هنر ایران» بیان می کند تخیلی گسترده همراه با حرکت و حیات این نقاشی را به صورت دل انگیزترین شاهکارهای نقاشی ایرانی در آورده است چنان‌که در این نقاشی در ترسیم چهره پیامبر مشاهده می‌کنیم هنرمندان ایرانی در بیش‌تر موارد از رویه پنهانیدن چهره پیامبران پیروی می کنند.

رایسنس در «هنر نگارگری ایران» نگاره معراج پیامبر را چنین توصیف می‌کند: «حرکت و حیات، رنگ های دل‌آویز و دلنشین، آسمانی لاجوردین آکنده از ابرهای پیچان، لشکر فرشتگان با بال‌های زرین و انبوه هدایا، پیامبر سوار بر براق-اسب انسان سر- و جبرئیل پیش‌تاز در مقابل فرشتگان از برای راهنمایی پیامبر، شعله‌هایی که از دور سر پیامبر همچون هاله‌ای پر نور قد می‌کشند، و ترکیب بندی بیضی‌وار و رانش رو به سوی کاینات این همه با هم خصوصیات نگاره معراج پیامبر را می‌سازند (آژند، ۱۳۸۴).

در میان انبوه نویسندگان ایرانی که از جنبه های مختلف مساله معراج را مورد توجه قرار داده اند. می توان به کتاب «معراج نگاری نسخه های خطی تا نقاشی مردمی» اثر هلنا شین دشتگل اشاره کرد که به طور مشخص به مساله معراج در نگاره های مرتبط با داستان معراج پرداخته است. او در این اثر ضمن برشمردن روایات دینی و متون ادبی مربوط به داستان معراج، یک به یک به بررسی نگاره های تاریخ نقاشی ایران با موضوع معراج می پردازد.

۳- روش پژوهش

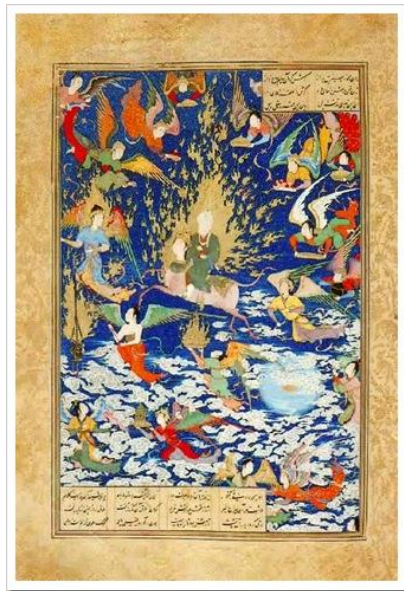
پانوفسکی روش خود را در رساله‌ای موسوم به نگاره‌پردازی و نگاره‌شناسی تبیین کرد. او معنای تصویر را در سه مرحله مورد تحلیل قرار داد. در مرحله نخست موضوع اولیه و طبیعی به دو بخش واقعی و فرانمودی تقسیم می‌شود. در این مرحله کشف و شناسایی فرم‌های ناب مدنظر قرار می‌گیرد. در مرحله دوم موضوع متعارف و ثانوی است، یعنی مایه‌ها و مضامین اثر و نیز ترکیب آن‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد. در مرحله سوم موضوع گوهر و درون‌مایه‌ای که از رویکرد اساسی یک دوره و فرهنگ خاص و شرایط حاکم بر زندگی هنرمند سرچشمه می‌گیرد تبیین می‌گردد. بعضی بر این باورند که پانوفسکی در روش خود از تحلیل صوری ارنست کاسیرر بهره گرفته است. پاره‌ای از نشانه‌شناسان بر این باورند که نگاره‌شناسی و نگاره‌پردازی درآمدی بر ظهور و گسترش نشانه‌شناسی جدید بود (ضمیران، ۱۳۸۲).

نگاره معراج در این نوشتار با توجه به آراء پانوفسکی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. براساس روش پانوفسکی معنای تصویر در سه مرحله مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در مرحله نخست به فرم ها و ویژگی های بصری توجه می شود. مرحله دوم تحلیل نگاره از نظر پانوفسکی پرداختن به مایه و مضمون اثر است. در این نگاره داستان معراج پیامبر(ص) به تصویر کشیده شده است. در

مرحله سوم توجه به درون مایه و موضوع اثر در بستر فرهنگی و اجتماعی مدنظر است. به دیگر سخن مرحله اول معنا متضمن کشف و شناسایی نقش مایه و مرحله دوم شامل نگاره پردازی [۲] و مرحله سوم نگاره شناسی [۳] است.

۴- مبانی نظری

داستان های شگفت انگیز عروج نه تنها در روایات مذاهب بلکه در روایت های عرفانی متداول است. این موضوع در بخش خلقت در کتاب مقدس درباره شروع سفر شگفت انگیز یعقوب به بین النهرین بیان شده است. در متون شمنی [۴] عروج به شکل پرواز با قدرتی فوق طبیعی مورد توجه قرار گرفته است و توسط پرند های عظیم الجثه نشان داده شده است. در دنیای ترکی و آلتایی [۵] این ایده منحصر به اسبانی است که قدرت پرواز دارند. در ادبیات مزدایی داستان آرداویرافنامه مربوط به سفر آرداویراف در سده پنجم یا ششم است که نقش پیام آور را برای هم کیشان خود ایفا می کند. موضوع معراج در ادبیات مسیحی نه تنها به وسیله گزارش های عارفان و دوران دیشان بلکه توسط داستان های روایی تصاویر و مجسمه های کلیسای جامع شادابی روح در قلمرو بهشتی و رنج محکومان در جهنم را نشان می دهد (سگای، ۱۳۸۵).



تصویر ۱: معراج پیامبر (ص) به آسمان ها، از نظامی هفت پیکر شاه تهماسب، ۱۵۴۳-۱۵۳۹/۹۵۰-۹۴۶، لندن، موزه بریتانیا (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۱۴۲)

در کمدی الهی دانته شاعر سفر طولانی خود را به دنیای ارواح شروع کرده است. در نسخ خطی خاور دور نیز مکرراً موضوع سفر به دنیای ارواح دیده می شود. مشهورترین آن ها نسخه های متنوع سوترا، ده پادشاه به زبان ژاپنی و چینی است که بر اوراق طوماری تذهیب شده است (سگای، ۱۳۸۵). در فرهنگ اسلامی از معراج حضرت محمد (ص) در سوره اسرا و نجم صحبت شده است. بخش اول این سفر شبانه در سوره اسرا بیان شده است که شامل عروج پیامبر به همراه فرشته ای به نام جبرئیل از مسجد الحرام در مکه به بیت المقدس و مسجد الاقصی در اورشلیم است. بخش دوم سفر در سوره نجم طی شش آیه بیان شده است. زمان معراج پیامبر را بعد از سفر طائف در یازدهمین سال بعثت مشخص کرده اند. در تاریخ، پنج زمان برای معراج به ثبت رسیده است. ربیع الاول، ربیع الاخر، رجب، رمضان و شوال که معروف ترین این ها ۲۷ رجب است (سگای، ۱۳۸۵، ص ۸).

یافته ها

تحلیل نشانه شناسی نگاره معراج پیامبر در تصویر ۱، از دیدگاه پانوفسکی در سه مرحله صورت می گیرد. در مرحله نخست ما با تصویر معراج پیامبر روبرو هستیم. در این مرحله، از دیدگاه پانوفسکی تصویر به عنوان یک فردی عادی مشاهده می شود. اندازه نگاره (۱۸/۶*۲۸/۷ سانتی متر) است که در سال های ۹۴۶-۹۵۰ ه.ق. در تبریز دوره صفوی تهیه شده است و هم اکنون در کتابخانه موزه بریتانیا لندن در بخش نسخه های خطی شرقی، تحت شماره Or.2265 نگهداری می شود. یک کادر مستطیل شکل نگاره را در خود جا می دهد. درون این کادر مستطیلی، دو مستطیل دیگر در بالا و پایین تصویر قرار دارد. در مستطیل بالای تصویر شعر زیر به خط نستعلیق شاه محمود نیشابوری نوشته شده است:

چون محمد ز جبرئیل براز	گوش کرد آن پیام روح نواز
زان سخن هوش را تمامی داد	گوش را حلقه غلامی داد
آن امین خدایی در تنزیل	وین امین خرد بعقل دلیل

در پایین:

دو امین بر امانتی گنجور	این ز دیو آن ز دیو سیرت دور
آن رساند آنچه بود شرط پیام	وین شنید آنچه بود سر کلام
در شب تیره آن سراج منیر	شد ز نقش مراد نقش پذیر
گردن از طوق آن کمند نتافت	طوق زر جز جنین نشاید یافت
برق کردار بر براق نشست	تازیش زیر و تازیانه بدست
چون در آورد بر عقیلی پای	کبک علوی خرام جست ز جای

در وسط، تصویر حضرت محمد(ص) قرار دارد. ۱۹ فرشته در اطراف ایشان به صورت مارپیچ قرار دارند. پوشش حضرت محمد(ص) سبز رنگ است. دستاری سفید بر سر و چکمه‌های سفید بر پا دارند. صورت پیامبر پوشیده است. ایشان بر جانداری به نام براق - موجودی با سرانسان و بدن اسب یا قاطر و دم سگ - سوار هستند. فرشتگان اطراف ایشان هر کدام هدیه‌ای در دست دارند و به پیشکش حضرت محمد آورده‌اند. جبرئیل در جلوی پیامبر با دستان گشوده راه را نشان می‌دهد. فرشته‌ای دیگر در پایین تصویر حضرت ظرفی از آتش در دست دارد. پایین تصویر حضرت محمد فرشته‌ای دیگر قرار دارد که پیراهن نیم تنه‌ای پوشیده است. تمام پیکره‌ها در فضای آسمانی آبی با ستارگان درخشان و ابرهای بالا رونده جا داده شده‌اند. پشت ابرها فرمی کره‌ای شکل که در هاله سفیدی محاصره شده است، دیده می‌شود. رنگ پوشش فرشتگان متنوع و با رنگ‌های سبز، قرمز، زرد، آبی و نارنجی است. تاج کلاه بر سر بعضی از فرشتگان است و برخی دیگر پوششی بر سر ندارند. فرم بال‌های فرشتگان میله‌ای و یا با خطوط نرم است. چهره فرشتگان و براق چهره‌ای مغولی است. تنها صورت پیامبر و جبرئیل در نور پوشیده شده است. فرشتگان در ترکیب بندی مارپیچ یا حلزونی پیامبر را در مرکز فرا گرفته‌اند.

مرحله دوم تحلیل نگاره از نظر پانوفسکی پرداختن به داستان معراج پیامبر و نمایش درون مایه داستان با نشانه‌های بصری است. حضرت محمد(ص) بنا به قول رایج در ۲۷ رجب سفرشبهانه‌ای را آغاز کرد. پیامبر به همراه جبرئیل سفر دو مرحله‌ای [۶] خود را آغاز می‌کند. نگاره معراج پیامبر منسوب به سلطان محمد مرحله سفر پیامبر به آسمان هفتم است. البته حضور براق این تصور را ایجاد می‌کند که سفر معراج در مرحله ابتدایی خود یعنی از مکه تا بیت المقدس است، زیرا در بیش تر روایات مربوط به سفر شبانه پیامبر(ص)، براق مرکب آن حضرت از مکه تا بیت المقدس بوده و مرحله بعدی صعود به آسمان را، از طریق معراج (نردبان) یا بر بال جبرئیل دانسته‌اند؛ اما نگاره معراج پیامبر منسوب به سلطان محمد دارای عناصر تصویری براق، جبرئیل، فرشتگان استقبال کننده و شکل کروی زمین ترک شده است. اگر چه هر یک از این عناصر تصویری متعلق به مراحل مختلف سفر معراج می‌تواند باشد، اما دو احتمال وجود دارد: یک. وفاداری سلطان محمد بر اثر ادبی و موارد ذکر شده در پشتوانه شعری و دیگری، تمایل نگارگر بر نمایش چند مرحله از سفر معراج (چند زمانی) در یک نگاره. با توجه به نوری که در فضای نگاره جاری است احتمال دارد نگاره به میانه سفر و متعلق به آسمان هفتم [۷] باشد. در این جا، عالم ملکوت و جبروت [۸] را سلطان محمد با رنگ لاجوردی و طلایی به عنوان رنگ آسمان و نور حاکم در فضا نشان داده است.

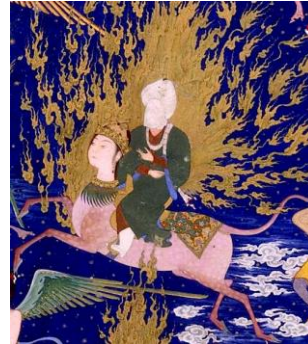
شخصیت‌های اصلی این نگاره محمد(ص) و جبرئیل هستند، گر چه فرشتگان دیگر بالای سر او در آسمان لاجوردینه و بیکران پر می‌کشند و او را هدایت می‌کنند. یکی از فرشتگان قرآن در دست دارد و دیگری تاجی آماده کرده و فرشتگان دیگر انواع و اقسام نقل و نبات و میوه و انواع غذاها برای پذیرایی از پیامبر در دست دارند مفهوم این تصویر بسیار اثرگذار و آکنده از حس حرکت است (آرنولد، ۱۹۲۸). حضور تعدادی فرشته پشت قاب نوشتاری سبب تصور عمق در صحنه می‌گردد (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۷۶). در شعری که نگاره را همراهی می‌کند چند شخصیت اصلی به ترتیب ذکر و اهمیت، محمد(ص)، جبرئیل و براق هستند که ترسیم شده‌اند. واژه کلام [۹] بیان شده در شعر را سلطان محمد به یاری ترکیب بندی حلزونی به مرکزیت حضرت محمد(ص) نشان می‌دهد. حضور حضرت در مرکز بیانگر حقیقت محمدیه و انسان کامل در میان فرشتگان مقرب است.

ترکیب بندی نگاره از فرشته پایین تصویر شروع می‌شود و با فرشتگان دیگر که در فضای نگاره پراکنده شده‌اند ادامه پیدا می‌کند. حضور پیامبر در مرکز نگاره در مقابل کثرت فرشتگان، وحدتی را نشان می‌دهد.

چهره پیامبر، پوشیده شده است. تصویر ۲. این نشان از دو مساله است. یک، سنت اسلامی به مرکزیت بغداد که تصاویر موجودات زنده را به سبب احترام به مقام انسان محکوم می‌کرد، دوم این که، چهره پیامبر به دلیل دریافت وحی و نماد تواضع شخصیت وی پوشیده است. پیامبر تنها پیکره دارای ریش در تصویر است. ریش نمادی از ذکاوت و بزرگی برای شخص پیامبر است. به اعتقاد مهدی زاده دست پیامبر(ص) بر روی سینه نشان آرامش درونی است، البته نحوه قرارگیری دست بر روی سینه می‌تواند نشان از ادای سلام و احترام از جانب حضرت محمد(ص) به پیشگاه باری تعالی و جبرئیل باشد که ماموریت همراهی حضرت را دارد. شعله‌های آتش به گرد سر تنها در تصویر دو شخصیت اصلی نگاره دیده می‌شود. شعله‌های آتش به گردش پیامبر با شدت بیش تری نسبت به جبرئیل است که مرتبه اهمیت حضرت را در مقام انسان نسبت به فرشته مقرب نشان می‌دهد [۱۰].



تصویر ۳: فرشته‌ای از نگاره معراج پیامبر منسوب به سلطان محمد



تصویر ۲: پیامبر سوار بر براق.

همان طور که در تصویر ۲ دیده شد، رنگ پیراهن پیامبر سبز است. رنگ پیامبر براساس آنچه در مفاهیم عرفانی آمده سبز است و سبز رده مرکز خدایی [۱۱] است. هاله نور و رنگ سبز در بسیاری از نقاشی‌ها نمادی از پیامبر و خود زندگی است (لیمن، ۱۳۹۳: ۵۴) در نگاه کلی جامه پیامبر، پوشش براق و فرشتگان متعلق به دوره صفوی به نظر می‌رسد (ولش، ۱۹۷۲)؛ اما نشانه‌های در پوشش فرشتگان مشاهده می‌شود که مربوط به دوره ایلخانی و تیموریان است. جنسیت فرشتگان با پوشش تاج کلاه از هم قابل تفکیک است. کلاه‌ها کروی است شبیه نوعی تاج که در دوره غزنویان و سلجوقیان وجود داشته است و از آن‌جای که لبه‌دار و طلایی است به تاج بیش تر شبیه است و به آن‌ها تاج کلاه گفته می‌شود. فرشته‌های زن دو گیسوی بافته شده در بالای سر به شیوه تورفان دارند. فرشته‌های زن حجاب ندارند که این از امتیازات زنان مغول بوده است.

قبا یا تن پوش رو بلند و کوتاه است. گاهی جلو باز و گاهی با بندینک بسته شده است. پیراهن بلندی زیر قبا قرار می‌گیرد که آستین‌های بلند و چسبانی دارد. یقه زیرپوش سفید یا رنگی از زیر پیراهن قبا پیدا است و در پوشش جبرئیل واضح تر است. دامن جلو پیراهن پیلی‌دار است که از ویژگی‌های پیراهن بلند زنان دوره تیموری است. زیورآلات فرشته‌ها و براق گوشواره است. اشاره ولش به منشا ترکمنی و سبک نگاره‌های جمال و جلال آصفی و نگاره رستم در خواب شاهنامه ناتمام در نگاره معراج پیامبر سلطان محمد نه تنها در فضای حاکم بر نگاره و طراحی بلکه در نوع پوشش و پیراهن شخصیت‌های نگاره نیز قابل تامل است.

همان طور که در تصویر ۱ مشاهده می‌شود، پوشش سر یکی از فرشتگانی که در پایین تصویر حضرت محمد(ص) است، با پره‌های به فرم دایره‌گون، صورت گرفته است. پوشش پر بر روی سر در میان کشیشان و اغلب حاکمان ملیت‌های مختلف دیده شده است. این برای بیان قدرتی بوده که از خدا مشتق شده است. بین ایغورها نیز تاج‌های پردار یا پرندهای، نشان از چابکی پرواز پرند دارد. تصویر کروی پایین نگاره معراج احتمالاً متعلق به زمین است که پیامبر آن را ترک کرده و گرداگرد آن را پوشش سفید کروی گرفته است (زکی، ۱۳۷۷).

نکته دیگر چهره مغولی فرشتگان و براق است. این چهره مغولی می‌تواند تحت تاثیر نقاشی‌های مانا باشد. البته تاثیر حمله قوم مغول را به ایران نمی‌توان نادیده گرفت. تاثیر هنر ساسانی و ترکستان چین در تصاویر با هاله نور مشتعل شده و توجه به رنگ طلا دیده می‌شود. همان‌طور که در تصویر ۱ دیده شد تنها پیامبر و جبرئیل صورت پوشیده از نور داشتند که در قرآن، نور مظهر ایمان، هدایت، شخص پیامبر و علم و دانش است. فرشتگان در تصویر دارای دو شکل بال متفاوت هستند. برخی فرشتگان بال نرم دارند و این لطافت و نرمی را نشان می‌دهد. گروهی دیگر از فرشتگان دارای بال‌های میله‌ای هستند که صلابت و قدرت را القا می‌کند (ملکی، ۱۳۸۷). یکی از فرشتگان مجمری را حمل می‌کند که نور از آن متصاعد می‌شود. چراغ دان محافظت‌کننده نور و آتش است. شبیه به قلب مومن که ایمان را نگه می‌دارد. روغن موجود در ظرف که آتش را نگه می‌دارد شبیه به روغن زیتون در آیه ۳۵ سوره نور [۱۲] است. روغن زیتون همان وحی الهی است که ایمان را شعله‌ور می‌کند. حضور نور در تصویر معراج که صعود را تداعی می‌کند به دلیل این است که نور بالاترین سرعت در جهان ماده را دارد.

برهنگی یکی از فرشتگان در تصویر ۳ را می‌توان دلیلی بر تنوع فرشتگان یا نمونه‌ای از شوخ طبعی سلطان محمد دانست. پیامبر و دیگر فرشتگان نیز پوشش زمان سلطان محمد را داشتند و نه پوشش دوران پیامبر (ص). مجموع پیکره‌ها در این اثر ۲۰ نفر است. در میان مایاهای باستان عدد ۲۰ با توجه به مجموع انگشتان دست و پا نشان از انسان کامل است. تعداد فرشتگان، تحرک آن‌ها، اشتغال هر یک به عملی و تنوع جنس، پوشش و ظاهر آن‌ها فضای پویایی را به نگاره بخشیده است. این حالت با ترکیب‌بندی چرخشی و دایره مانند نگاره و همچنین تصویر کره پوشیده شده پشت ابرها تشدید می‌شود. دایره نماد حرکت، آسمان، الوهیت و خدا است. خدا هم‌چون دایره‌ای است که مرکزش همه جا و محیطش هیچ جا نیست. دایره چون آغاز و انجایی ندارد دلالت بر ابدیت است و القای بی‌زمانی می‌کند.

در احادیث مرکب پیامبر در سفر معراج با وسایلی به نام‌های براق، رفر [۱۳] و نوعی پرندۀ معرفی شده است. واژه براق ریشه در برق دارد (زارع‌زاده، ۱۳۹۱) که نشان از سرعت این مرکب و یا سپیدی و درخشانی روی او دارد. موجودی که سراسن و بدن حیوان دارد. این حیوان چند جانی با سر انسانی نمایانگر روح مسلط بر غرایز حیوانی است. سر مظهر خرد و تفکر و کنترل و حکمرانی است. نمونه این حیوانات چندجانی پیش از این نیز در هنر ایرانی دیده شده است. تصویر براق عجایب‌نگاری خیال-پردازانه [۱۴] را در اثر سلطان محمد نشان می‌دهد (عاطفی، ۱۳۸۷). افسار و زین براق همان‌طور که در تصویر ۲ مشخص است سبز زمردی است. در هنگام حرکت دست‌های او کوتاه و پاهای او بلند می‌شود تا پشتش صاف شود و به راکب صدمه نزند [۱۵]. زیور براق به گوشواره، گلوبند و پوشش روی براق که پیامبر بر روی آن نشسته اند، بیانگر وضعیت و مقام پیامبر (ص) است. از این رو، با نقش‌های گل و سبزه آذین شده که نمود مکانی آرام و بانشاط برای راکب است (مهدی زاده، ۱۳۹۴).

نگاره معراج پیامبر از دیدگاه پانوفسکی در مرحله سوم توجه ما را به حالات درون‌گرایی، کنجکاوی، نگاه توأم با تفکر و تحسین در چهره‌ها جلب می‌کند. سلطان محمد در پوشش چهره پیامبر سنت رایج در ترسیم واقعه معراج را رعایت کرده است. در تصاویر مربوط به واقعه معراج به طور معمول چهره حضرت را پوشیده در حجاب می‌بینیم. البته در برخی از نگاره‌ها، چهره پیامبر در سفر رفت مشهود است، اما در سفر برگشت حجاب دارد و این به این معناست که او در این سفر به چنان جایگاهی دست یافته است که دیگر ظاهر اهمیت‌ی ندارد (لیمن، ۱۳۹۳). با توجه به نوع و رنگ پوشش پیامبر (ص)، حرکت دست ایشان و فرشتگان جهت ادای احترام، قرارگیری پیامبر در مرکز ترکیب بندی، شعله آتش در گردسر پیامبر و پوشش و ظاهر براق و استقبال فرشتگان می‌توان دریافت که پیامبر (ص) در مرتبه والایی روحانی و عرفانی ترسیم شده اند. فرشتگان به کسوت درباریان هستند که گویی شاه تهماسب را در میان خود گرفته‌اند. وحدت را در کثرت فرشتگان و ستارگان و ابرها نشان می‌دهد. از این رو، می‌توان با ولس هم عقیده بود که سلطان محمد را در تصاویر خمسه نظامی به گونه نقاش-قدیس می‌خواند که دیگر نتوانسته با حال و هوای آزادگی پیشین خود کار کند او در این‌جا با خردورزی و درخشندگی گردن به خواسته‌های حامی متعبد خود داده است و انگار قدیسی است که جامه درباریان به تن کرده ولی جامه‌های زیرین او تغییری نیافته است. روح عارفانه سلطان محمد در نگاره معراج جلوه ای بارز دارد (ولش، ۱۹۷۶).

فارغ از مطالب ذکر شده در مورد ظاهر براق، می توان به حدیث معروفی از ابن عباس، پسر عموی پیامبر، اشاره کرد که به صورتگری اندرز داد که «حیوانات را بدون سر بکش تا زنده به نظر نرسند و بکوش آن ها را همچون گل و گیاه بنمایی» (لیمن، ۱۳۹۳: ۳۵). در این حدیث دو نکته ارزش توجه دارد، یکی سر انسانی براق، جانداري که حمل را انجام می دهد و دیگری نقوش تزئینی گل و گیاه بر روی پوشش او.

نمود تفکر شیعه در این نگاره از چند جهت قابل بررسی است: یک. گسترش فضای روحانی و معنوی در نگاره که باز نمود عملکرد حکومت شیعی صفوی در ایران بوده است. دوم. نگاره معراج در تبریز و ابتدای حکومت شاه تهماسب قبل از شدت گرفتن گرایشات شیعی تولید شد، به همین دلیل برخلاف نگاره های مرتبط با موضوع معراج که در دوره های بعدی تولید شده، نشانه های تصویری از حضور حضرت علی(ع) در نگاره معراج پیامبر(ص) مشاهده نمی شود. همان طور که بیش تر ذکر شد، تاثیر متن ادبی در مواردی قوی تر از روایات و احادیث در مورد جزئیات سفر پیامبر(ص) عمل می کند. در آن جا، که براق که تنها در مرحله اول سفر رسول (ص) بلکه در مرحله ورود به آسمان ها نیز همراه پیامبر(ص) است. انواع فرشتگان نیز که در طبقات مختلف آسمان به دیدار پیامبر(ص) می آیند، همگی در یک آسمان گردآمده اند. با توجه به آن چه از آسمان معراج ترسیم شده، شاید تصور سلطان محمد نسبت به آسمان، آسمانی روحانی در مقابل آسمان جسمانی بوده است و طبقات آسمان به گرایشات عرفانی بیش تر شبیه است تا روایات اسلامی و روایات زردشتی.

نتیجه گیری

تحلیل نشانه شناسی از نگاره معراج پیامبر از دیدگاه پانوفسکی، نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد را در سه مرحله درک قرار داد. در پویه نخست تحلیل براساس عناصر تصویری و موارد قابل مشاهده در نگاه اول صورت پذیرفت. در مرحله دوم به بحث معراج پیامبر وارد شدیم. زمان معراج و جزئیات آن از دیدگاه احادیث بیان شد. در مورد پوشش پیکره ها، شخصیت های نگاره که شامل پیامبر(ص)، جبرئیل، براق و فرشتگان می شد، بحث شد. نحوه خاص ترکیب بندی اثر، رنگ ها و پشتوانه معنایی آن ها در فرهنگ و هنر ایران مورد بررسی قرار گرفت. در مرحله سوم بررسی، بر نقش پشتوانه ادبی اثر و تفکر شیعی رایج در عصر صفوی دوره شاه تهماسب تاکید شد و به این باور رسیدیم که آن چه مورد توجه نگارگر بوده بیش تر الهام از شعر نظامی و قوه خلاقیت و نوآوری خود مصور است.

پی نوشت

Erwin Panofsky [۱]

Altaic [۵]

Shamanic [۴]

Iconology [۳]

Iconography [۲]

[۶] عده ای سیر و معراج رسول(ص) را در سه مرحله دانسته و سه عنوان اسراء، معراج و اعراج در نظر داشته اند. از مکه تا بیت المقدس اسراء، از آن جا تا فلک اول معراج و از فلک اول تا قاب قوسین اعراج بود(شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۶).

[۷] آسمان اول(آهن)، آسمان دوم(مس یا برنز)، آسمان سوم(نقره)، آسمان چهارم، آسمان پنجم(لعل)، آسمان ششم(زمرد)، آسمان هفتم(نور)

[۸] در حکمت اشراق و عرفان، جبروت و ملکوت دو عالم از عوالم پنجگانه تعریف شده است. عالم جبروت، عالم بی صورت، عالم عقول و فرشتگان مقرب است که در هنر نگارگری با رنگ طلایی آن را نشان می دهند، عالم ملکوت، عالم انوار مدبره، عالم خیال و مثال و صورت است که با رنگ لاجوردی ترسیم می گردد(ایرانی صفت، ۱۳۸۶).

[۹] ابن عربی در فصوص الحکم در سه مورد به کلمه اشاره می کند: ۱. کلمه همان حقیقه الحقایق یا عقل الهی یا علم الهی است. ۲. کلمه به عنوان مبدا وحی و الهام انبیا و در راس همه «حقیقت محمدیه» ۳. کلمه به معنای انسان کامل(ایرانی صفت، ۱۳۸۶).

[۱۰] جایگاه جبرئیل در سدره المنتهی و بالای آسمان هفتم است. جبرئیل در شب معراج همراه حضرت بوده است تا به جایی رسیدند که جبرئیل از گذشتن آن اظهار عجز کرد و حضرت از آن جا هم صعود کرد(شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۱).

[۱۱] بر پایه مفاهیم اسرارآمیز عارفانه بدن لطیف، متعلق به فردی است که با نگاهی مینوی موفق می شود حقیقت وجودی انسان ها و اشیاء را ببیند. این بدن لطیف نوزاد، رده جان حیاتی، رده دل، رده ابرآگاهی، رده روح، رده سر و رده مرکز خدایی است. این ویژگی ها و رنگ های متعلق به آن ها را در شکلی سری و نمادین در نظر گرفته اند. ۱. رده بدن لطیف نوزاد(آدم) به رنگ سیاه ۲. رده جان حیاتی(نوح) آبی رنگ

است ۳. رده دل (ابراهیم) سرخ رنگ ۴. رده ابر آگاهی (موسی) سفید ۵. رده روح (داود) زرد رنگ ۶. رده سر (عیسی) سیاه روشن یا همان نور سیاه یا شب روشن است. ۷. حضرت محمد به واسطه پاکی و سلام اسلام رنگ سبز را به خود می‌گیرد (خلج امیر حسینی، ۱۳۸۹، ص ۷۷).
[۱۲] «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است و مثل نور او به چراغ‌دانی ماند که در آن روشن چراغی باشد و آن چراغ در میان شیشه‌ای که تلالو آن شیشه مانند ستاره‌ای درخشان می‌درخشد و از درخت مبارک زیتون با آن که نه شرقی است و نه غربی، شرق و غرب و همه جهان بر آن فروزان است...».

[۱۳] نوعی فرش پرند Grotesque [۱۴]

[۱۵] به امر جبرئیل امین (ع) براق را برای سواری حضرت رسول در شب معراج آورد. چنانچه در دعای ندبه به آن اشاره شد «و سخر له البراق» و براق حیوان بهشتی بود که از حیث جثه کوچک‌تر از استر و بزرگ‌تر از حمار بوده و هرگاه از پستی به بلندی سیر می‌کرده دست‌های او کوتاه و پاهای او بلند می‌شده که پشت او صاف گردد و به راکبش صدمه‌ای وارد نیاید و هرگاه در هوا پرواز می‌کرده به کمتر ساعتی برای او طی تمام عالم ممکن بوده و به روی زمین که سیر می‌کرده به هر گام خود یک مد بصر را می‌پیموده و چون پیغمبر اکرم خواست بر پشت او سوار شود براق تمکین نمی‌کرد. جبرئیل تپانچه‌ای بر او زد و گفت هرگز بر پشت تو از پیشینیان و آن‌هایی که بعد می‌آیند کسی سوار نشده و سوار نخواهد شد که افضل از پیغمبر خاتم باشد و لذا براق تمکین آن جناب را نمود و حضرت بر پشت او سوار گشت (سگای، ۱۳۸۵، ص ۱۴).

منابع

۱. آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین - مشهد، تهران: فرهنگستان هنر.
۲. آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، سیمای سلطان محمد نقاش، تهران: فرهنگستان هنر.
۳. آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، نظام‌الدین سلطان محمد تبریزی، گلستان هنر، ۱، ص ۱۰۱-۱۱۳.
۴. آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، سلطان محمد شیر بیشه تصویر، فصلنامه هنر، شماره ۶۳، ص ۹۸-۱۰۷.
۵. ایرانی صفت، زهرا (۱۳۸۶)، مروری بر فلسفه و عرفان اسلامی، تهران: آیندگان.
۶. خلج امیر حسینی، مرتضی (۱۳۸۹)، رموز نهفته در هنر نگارگری، تهران: کتاب آبان.
۷. زارع‌زاده، فهیمه و خزائی، محمد (۱۳۹۱)، صور خیال در تابلوی معراج حضرت رسول اثر سلطان محمد، کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۶.
۸. زکی، محمد حسن (۱۳۷۷)، هنر ایران در روزگار اسلامی، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.
۹. سگای، ماری رز (۱۳۸۵)، معراج نامه: سفر معجزه آسای پیامبر (ص)، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
۱۰. شین دشتگل، هلنا (۱۳۸۹)، معراج نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۱. شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴)، عناصر شیعی در نگارگری تیموریان و صفویان، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
۱۲. ضیمران، محمد (۱۳۸۲)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران: نشر قصه.
۱۳. عاطفی، مهدی (۱۳۸۷)، خیال‌پردازی و عجایب‌نگاری در آثار سلطان محمد و پیتروبروگل، رهپویه هنر، دوره دوم، پیش شماره ششم، تابستان ۱۳۸۷، ص ۲۴-۳۶.
۱۴. لیمن، الیور (۱۳۹۳)، درآمدی بر زیباشناسی اسلامی، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
۱۵. ملکی، توکا (۱۳۸۷)، فرشتگان نقاشی ایران، کتاب ماه هنر، شماره شهریور ۱۳۸۷، ص ۸۶-۹۲.
۱۶. مهدی زاده، علیرضا (۱۳۹۴)، مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فال نامه تهماسبی، جلوه هنر، شماره ۱۴، ص ۵-۱۶.

17. Arnold, Thomas, (1928), Painting in Islam, Oxford, The Oxford University Press.

18. Welch, S.C. (1972), A King's book of kings, Shah-namah of Shah Tahmassp, New York.

19. Welch, S.C. (1976), Royal Persian Manuscripts, London.

The study of the Miraj Miniature Painting by Sultan Mohammad According to Panofsky's Opinions

Abstract

One of the Islamic subject in the Persian miniature painting is the Miraj of Prophet Mohammad. Among the famous paintings on the subject of the Miraj which is the Miraj miniature painting of Khamseh of Nizami is attributed to Sultan Muhammad contains a narrative account of message. The analysis of the Miraj of the Prophet from Panofsky's perspective analyzes the meaning of the image in three stages. This essay has used a descriptive-analytical method to use Panofsky's iconography and iconology method in order to analyze of visual elements of the Miraj miniature painting and answer the question of how to use visual element in processing and recognizing the image. In the first step, the most observable effects of this image are discussed. In the second step, we will discuss the Miraj of the Prophet and the contents. In the third step, the theme of the Miraj miniature painting, which originated from a certain period and culture and conditions governing the life of the artist, is explained. The results show that the cultural factors and social traditions of the Safavid period and the visual elements common in the painting before the Safavid period have been influenced by the characters of painting. The painter was influenced by the spiritual environment of the Safavid period and the ordering creator. Researching and contemplating in Persian miniature paintings not only improve to grasp visual questions, but also places new ideas on the choice of research methodology and analysis

Keywords: Iconography, Iconology, Visual semiotics, Miraj, Sultan Muhammad, Panofsky

تحلیل بازی‌های بومی - محلی "بررسی موردی بازی زو"

سعیده جوشقانی

دانشجو دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
s.joshaghani.ns92@gmail.com

چکیده

پژوهش‌های که توسط متخصصین تا کنون درباره مسائل اجتماعی، فرهنگی و دینی انجام شده است، نشان دهنده آن است که با وجود گوناگونی بی حد و اندازه بازی‌ها از جمله بازیهای سنتی ایران، تحقیق در مورد این موضوع در برخی از قوم‌ها و جوامع انجام گرفته است. این مقاله با هدف شناخت ارزشهای ملی، بازیهای محلی، با پردازش بر بازی زو است. با توجه به هدفی که مد نظر این تحقیق است، نتایج بدست آمده نشان می‌دهد که اکنون بعلت وجود بازیهای رایانه‌ای و تغییر در سبک زندگی مردم بازی‌های محلی کم‌کم رو به فراموشی رفته است، اما با وجود تحقیقاتی که در این خصوص انجام گرفته، می‌توان نتیجه گرفت که هنوز نظر صاحب نظران معاصر به این گنجینه فرهنگی معطوف است. از این رو می‌توان امیدوار بود که با توجه دوباره متخصصین به این امر مهم با ترویج موضوعاتی با رویکرد بومی و محلی با ترجمان معاصر به کودک و نوجوان امروز در قالب ورزش، نمایش، سرود و بازنگری آن در کتب درسی در حفظ و بقای آن کوشید. این تحقیق به روش مطالعات تاریخی انجام شده و به شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است.

واژگان کلیدی: بازی، بومی، محلی، زو.

۱- مقدمه

بازی موضوعی است که در مبحث مردم‌شناسی، فرهنگ عامه اوقات فراغت در رشته‌های مردم‌شناسی، ایران‌شناسی و جهان‌گردی می‌تواند جایگاه مهمی داشته باشد.

در هر منطقه‌ای از کشور ایران، مردمی با آداب و سنن و فرهنگ‌های خاص خود زندگی می‌کنند و اشتراکات و تفاوت‌هایی مانند: زبان، پوشاک، آیین‌ها، سنت‌ها دارند. در این میان بازی نیز در فرهنگ عامه می‌تواند جای گیرد. به این علت که برای شناسایی یک فرهنگ از ویژگی‌های خاص برخوردار است. اما به علت عدم توجه کافی در بازی‌هایی که در گذشته انجام می‌شده به تدریج به دست فراموشی سپرده شده است. از طرفی امروز نمی‌توان دقیقاً معلوم کرد که فرهنگ با ارزش ایران به علت تنوع قومی - قبیله‌ای دارای چه تعداد بازی‌های بومی - محلی است. و به دنبال آن نمی‌توان اشتراک و تفاوت‌های آنها را باهم به لحاظ زبان، کلام و ... دقیقاً معین کرد.

از این رو سؤال اصلی این مقاله این است که آیا بازی‌های محلی که یک نوع گنجینه فرهنگی ما است، می‌توانند با بازنگری دقیق با حفظ ساختار اما با تغییر فرم اجرایی، ابزاری مناسب در نقش تربیتی و زبانی نوین برای اشاعه فرهنگ ایرانی در سطح گسترده‌تر از مرز و بوم ما قرار گیرد؟ آیا در این راستا بازی زو دارای این ویژگی که در بالا مطرح شده است را دارد؟

فرضه ای که در این مبحث مطرح می شود این است که این نوع فعالیت بومی که دارای ارزش ملی و انسان شناسانه است از جایگاهی مناسب در میان مردم امروز برخوردار نیست ، از این رو در تلاش است که ضرورت رد و اثبات احیای آن را در جامعه امروز مطرح کند.

۲- پیشینه و ادبیات تحقیق

در مورد موضوع مورد مطالعه در این مقاله تاکنون تحقیقی با رویکرد ضرورت احیای و تغییر فرم بازی های بومی - محلی بعنوان یک زبان بین المللی صورت نگرفته است در این بین می توان تنها به کتاب کیونا روژه (۱۳۸۹) به نام انسان و بازی اشاره کرد که وجه انسان شناسانه بازی را مطرح می کند.

۲-۱- واژه شناسی بازی

بازی: در لغت بیش تر به معنای سرگرمی، تفریح و مشغولیت است. «بازی» در فارسی میانه «وازیگ» است که از ریشه ایرانی باستان «واژ»، به معنای جنبیدن و پریدن آمده است. «وزیدن» (به معنای دمیدن، جنبیدن و پریدن) و «وازیدن» (به همان معنای و همچنین بازی کردن است) در فارسی میانه و «باختن» و «بازیدن» (به معنای بازی کردن و ورزیدن) در فارسی دری، از همین ریشه ، و در زبان عربی معادل این واژه کلمات «لَعِبٌ، لَعِبٌ، لَعِبٌ»، در زبان ترکی «لُیون» و در زبان اردو «کِهیل» که در معانی بسیار وسیع به کار رفته است.

زو: زو تهماسب پادشاهی است که در شاهنامه فردوسی نام آن آمده است. پسر تهماسب که به مدت ۵ سال پادشاهی کرد و در هشتاد و شش سالگی در گذشت . در دوران پادشاهی زو ایران در شرایط عدم اتحاد همبستگی قبیله ای بود از این رو ریاست هر قوم در کشور ادعای پادشاهی می نمود. به جز شاهنامه فردوسی ، نام زو تهماسب در متون عبری نیز آمده است. واژگان زو «زاو»، «زاوه»، «زو» به معنی دریا و زاپ به معنی عمیق است که واژه ایرانیست. زوبه معنی آب که از زاوه می آید و زاوه یکی از روستای تربت حیدریه است.

کبد: سریشم، هر چیزی که دو قلو را به هم جوش دهد. (فرهنگ رشیدی)، فرهنگ عمید: سختی، رنج، میانه چیزی، فربه باشد که در مقابل لاغر است. (برهان)، به جگر کسی زدن (منتهی الارب)، آهنگ کاری کردن (احزاب الموارد)، گوشت آور و فربه.

۲-۲- پیدایش بازی ها

بازی ها را کودکان به طور عمدۀ آغاز می کنند . می توان پس از هر بازی طرح ثابتی از انگیزه و پاسخ پیدا کرد، هر چند که سرمشا آن را در اثر مرور زمان فراموش می گردد و طبیعت آن در غبارهای زندگی اجتماعی کم و یا از بین می رود. اما ایمن هر دو را می توان طی مراحل به عرصه آگاهی آورد . تجربیات بالینی نشان داده است که بازی ها دارای ماهیت تقلیدی هستند . بدین معنا که از ابتدا به وسیله جنبه بالغ روانی، جدید شخصیت اصلی طفل انتخاب می شود.

اریک برن در کتاب بازها می گوید: «از آن جا که امکان وجود پیوند صمیمانه بین مردم در زندگی روزمره کم است و حتی گاهی اوقات این صمیمیت و یگانی از لحاظ روانی برای برخی از افراد غیر ممکن است، بخش اعظم اوقات زندگی جدید اجتماعی اشخاص به اجرای بازی می گذرد. بنابراین بازی هم لازمند هم دلخواه و تنها مسئله آن است که آیا این بازی برای شخص نتیجه مطلوبی نیز دارند یا نه؟ در این رهگذر باید بخاطر آورد که اساس ترین وجه بازی نقطه اوج، برد آنهاست. کارکرد اصلی حرکات اولیه بازی ها آماده کردن موقعیت برد است. اما از طرف دیگر بازی ها طوری طرح ریزی شده اند که در هر یک از مراحل بازی حسی به دست می دهند. بعضی بازی ها علاوه بر کاربرد اجتماعی شان در ساخت رضایت بخش زمان برای حفظ سلامت روانی اشخاص نیز نیاز ضروری محسوب می شود.»

۳-۲- تاریخچه بازی

انسان از نظر فیزیولوژی نیاز به جنبش و تحرک دارد و بازی جزء مهم این جنبش و حرکت است. انسان برای رشد ذهنی و اجتماعی خود نیاز به تفکر دارد و بازی خمیر مایه تفکر است. در اجتماعات اولیه بشری بازیهای گروهی بصورت بازیهای نمایشی، پرستش ارواح و اشیاء، رقص، شکار و رقص جنگ بود که نیازهای جسمانی و ذهنی افراد را فراهم می کرد. رشد ذهنی و اجتماعی انسان تسلط او بر دستکاری در اشیاء را در طبیعت امکان پذیر کرد. از این زمان اشیاء به خواست انسان تغییر شکل یافتند تا بتوانند اندیشه او را در شکل دهی به بازی غنای بیشتری ببخشند. در ابتدا اسباب بازی بشر، مواد و اشیای خام و طبیعی به دست آمده از طبیعت بود. حجاری های روی دیوار غارها و تشابه آن ها با مواد مورد نیاز، قدمت بازی و ارزش زیاد آن در همان دوران هم نشان می دهد. در نقاشی های دیواری مصر باستان تصاویر کودکانی در حالی که مشغول بازی با عروسک، توپ، طناب بازی هستند نشان داده شده است. کهن ترین شکل بازی ها در تمدن آشور، شکل بازیها بصورت شرط بندی بود. استخوان بند انگشت حیوانات به عنوان تاس و برای شرط بندی پول و نیز تقسیم ارث استفاده می شد. قطعه ای سنگ به دست گرفتن آن، حرکت دادن آن، و سر انجام غلتاندن یا پرتاب آن هم نوعی بازی محسوب میگردد.

۴-۲- انسان شناسی

واژه «فولکور» (فرهنگ مردم، فرهنگ عامه) برای اولین بار به همت ویلیام جان توماس^۱ انگلیسی در سال ۱۸۴۶ به کار گرفته شد. اینکلمه در حدود سال ۱۳۰۰ شمسی به صورت انگلیسی در زبان فارسی راه پیدا کرد که بعد ها معادل هایی مانند: فرهنگ عامه، فرهنگ عامیانه، فرهنگ مردم، دانش عامیانه، ادب عامه، دانش مردم، دانش توده، پیدا کرد. فولکور در ابتدا محدود به ادبیات شفاهی بود اما بتدریج در تمام ابعاد زندگی مردم از جمله: خوراک، پوشاک، هنر، موسیقی و... راه پیدا کرد. اسباب بازی و بازی ها نیز می توان در این مقوله گنجانده شد. شکلی نیست آثار هنری فولکوریک در هر جامعه ای، حاصل خلاقیت و نوآوری های مردم عادی همان جامعه است. بازی ها عموماً برای کسب لذت و سرگرمی انجام می شوند. برای یک جامعه خاص نیست بلکه حرکتی جهانی است که معمولاً در میان سنین مختلف خصوصاً جوانان تبدیل به مسابقه می شود. بازی نیروی جسمانی کودکان را به تمرین و آمادگی می دارد باعث خشنودی و آرام ساختن خواسته های درونی کودکان و نوجوانان می شود. و به آنها لذت می بخشد دارای ارزش های تربیتی و نیروی سازندگی است و یادگیری مطالب آموزشی با میل فراوان بدون اجبار را ممکن می سازد. بازیهای گروهی، پیوند اجتماعی را در میان افراد جامعه استوار می کند و نیروی سازنده حس مسئولیت میان کودکان بر می انگیزند. اثرات بازی برای تربیت و گسترش استقلال در کودکان به خوبی روشن است و نهایت اینکه طبیعتاً جنبه اجتماعی دارد. بازی خصلتهای مانند: دلیری، دلاوری، رعایت عدالت، حس همکاری و همبستگی، احترام به قوانین، راستگویی، بی طرفی، پایداری، خویشتنداری و بردباری را در کودکان پرورش می دهد. بازی از نگاه انسان شناسان و فولکور شناسان دارای مفاهیم خاص بوده است: مثلاً هویزینگا با بررسی مفهوم بازی از دیدگاه اجتماعی بیان می کند: «بازی عبارت است از هرگونه فعالیت آزاد که با آگاهی کامل، در بیرون از حیطه زندگی عادی انجام می گیرد.» اما کایوا، در توصیف بازی معتقد است که فرد آزاد است بدون در نظر گرفتن قواعد مفروضی، نتیجه خاصی را دنبال کند.

۵-۲- تفاوت های فرهنگی

بازی تقریباً در تمام فرهنگ های انسانی، در گذشته و حال مشاهده شده است. بازی برآستی پدیده ای فرهنگی و جهانی است. از سوی دیگر، تفاوت های وسیعی، هم در مقدار و هم در نوع بازی انسان در بررسی های میان فرهنگی و درون فرهنگی مشاهده شده است. در بعضی جوامع کودکان به بازی های بسیار پیچیده و ماهرانه می پردازند، در برخی دیگر بازی ها بسیار ساده هستند، در بعضی از جوامع دیگر تقریباً هیچ نوع بازی رقابت آمیزی وجود ندارد، رقابت، عنصر اصلی در بازی بسیاری از کودکان است، با وجود این جوامعی وجود دارند که بازی رقابتی (competitive game) در واقع به کلی در آنها ناشناخته است.

^۱ - William John Thoms

برای بهتر درک شدن مطالب مثالی آورده می شود در جامعه ای مانند آمریکا تفاوت های فردی و خرده فرهنگی قابل توجهی در زمینه بازی رقابتی وجود دارد، برخی از بازیها کودکان نیازمند مهارت فکری بسیار زیاد است. در صورتی که در بسیاری از فرهنگ ها نه توانمندی فکری، بلکه این قدرت جسمانی است که تعیین می کند چه کسی برنده و چه کسی بازنده خواهد بود. اهمیت بررسی تفاوت فرهنگی، بجز مزایای اجتماعی، یادگیری درباره آداب و رسوم جوامعی غیر از جامعه خود ما، (مانند عدم درک بازی کودکان آمریکایی) و ارزش های فرهنگی ای که آنها در آن زندگی می کنند، مطالب بیشتری به ما ارائه می دهد. رقابت و همکاری بدون تردید دو نوع رفتار بازی است که در فرهنگ های مختلف نسبت آن متفاوت است.

بسیاری از کودکان در موقعیت های فرهنگی مختلف اغلب در آن واحد در یک بازی به هر دو صورت رقابتی و همکاری بازی می کنند. بازی زو، از نمونه بازی های است که اعضای دو تیم به هدف بردن باهم رقابت می کنند اما درعین حال باهم گروهی خود به شدت همکاری دارد. احساس وجود یک دشمن مشترک می تواند منجر به همکاری بیشتر اعضای هم گروه شود.

۲-۶- بازی از منظر بزرگان دین اسلام

پیامبر اکرم حضرت محمد بر این عقیده بودند که: «پدر باید همچون کودکی رفیق دوره کودکی فرزند خود باشد و با زبان کودکی و به مدد بازی او را پرورش دهد.» ایشان فرموده اند: «بازیگوشی، جوش و خروش و حتی لجاجت کودک دلیلی است بر اینکه در بزرگ سالی صاحب عقل و اندیشه وسیع خواهد بود.» در روایت دیگر از پیامبر خدا آمده است که: «چه زیباست که فرزند آدمی در کودکی بازیگوش و پر جنب و جوش باشد تا در بزرگی خویشتن دار، بردبار و صاحب مقام شود و گرفتار عصیان و طغیان نگردد.»

حضرت علی (ع) به والدین توصیه می کنند که برای تربیت فرزند خویش، خود را به زمان کودکی خود بازگردانید تا بتوانید با کودک ارتباط برقرار کنید. فضای بازی آنان را با رعایت اصول ایمنی در نظر گرفت و به کودک بیاموزد که از بی نظمی پرهیز کند از این طریق کودک را به رعایت اصول و مقررات اجتماعی عادت دهد. نیز امام صادق در مورد اهمیت بازی می فرماید: «کودک باید هفت سال بازی کند، در هفت سال دوم باید خواندن و نوشتن بیاموزد و در هفت سال سوم، مقررات زندگی و حلال و حرام دینی را یاد بگیرد.» و نیز امام موسی کاظم می فرماید: «بازیگوشی، شیطنت پسر در دوران کودکی پسندیده است.»

۲-۷- بازی از منظر اندیشمندان

آنچه صرفاً بازی است. جدی نیست. بازی با آنچه جدی است، نسبتی ویژه دارد. افلاطون (۴۲۷-۳۹۷ پس از میلاد) معتقد است که کودک موجودی نافرمان و شیطان است. ولی با این حال نظارت پیش از حد بزرگ سالان را زیان آور می دانست. او معتقد بود که لوس کردن کودکان می تواند باعث زود رنجی آنها شود، از طرفی شیوه سنت گرایانه فرزند پروری می تواند کودکان را افسرده و ناتوان در معاشرت و زندگی اجتماعی کند، پرورش کودک را با ایجاد عادت در وی باید شروع کرد، بازی برای کودک جذاب. بنابراین برای آموزش کودکان زور به کار مبر، بگذار آموختن به شکل بازی در آید. چنانکه ارسطو می گوید: ما برای سرگرمی (recreation) بازی می کنیم.

کودکان صرفاً عمل بازی کردن برایشان اهمیت دارد. بیان سرشاری و جنبش حیات است. ارسطو که نماینده تفکر یونانی است، پیشاپیش خود جنبانی را به عنوان بنیاد ترین مشخصه موجودات زنده وصف کرد. اهر آنچه زنده است منشأ و منبع حرکتش را درون خودش دارد و دارای صورت خود جنبان است. بازی همچون امری خود جنبان پدیدار می شود که هیچ یا غایت خاص را دنبال نمی کند. یکی از ویژگی های جذاب نظریه بازی ها تاام سیگفرداین است که بسیاری از جنبه های مختلف زندگی واقعی را بازتاب می دهد. برای بردن بازی، بقا در جنگل، با موفقیت در کسب و کار نیاز دارید تا بدانید چگونه باید بازی کنید. باید انتخاب کنید که چه عملی بهتر است. معمولاً باید به سرعت فکر کنید. برنده کسی است که با سرعت، تصمیم هوشمندانه بگیرد. در جنگل حیوانات دائماً با از انتخاب رفتارهای ممکن روبرو هستند. آیا باید از دست صیادانی در

جنگل که پشت بوته ها دیدم و یا از دست آن یکی که صدایش را شنیدم احتمالا حیوانات آگاهانه به چنین تصمیماتی فکر نمی کنند. تردید برای سلامتی شان بد است. با این حالا مغز حیوانات عمل هایی که شانس بقا را افزایش می دهند را محاسبه می کند از این نظر انسان ها با حیوانات کمی فرق دارند. مغز طوری تکامل یافته تا مقایسه کند و از بین رفتارهای مختلف یکی را انتخاب کند. زندگی سراسر بازی است، خواه به عنوان بازیکن یا بازیچه یا مخلوطی از هردو با هم می آییم و می روییم، صحنه بازی، پیوسته برجا اما در حال تغییر است.

جان نش دانشمند امریکاییست که اصول علمی نظریه بازی ها را بنیاد نهاد و بطوری که بیان می کند نظریه بازی ها، علم استراتژی است و به ما می گوید هنگام ارتباط متقابل چه انتخابی موجب بیش ترین منفعت برای ما می شود. امروزه این نظریه تقریباً در تمامی علوم جدید رخنه کرده است، بویژه در علوم که با طبیعت و رفتار انسان سر و کار دارند. هیوز^۱ (۱۹۹۹م) در کتاب، بازی و رشد، «تا قبل از میلاد حضرت مسیح (ع) با کودکان با مهربانی رفتار نمی شده است.» از نظر آنان کودکان فطرتاً معصوم نبوده اند اما به نیاز بازی آنها توجه می کردند. در نوشته های فیلسوف قرن هجدهم فرانسه ژان ژاک روسو (۱۷۸۸-۱۷۱۲) معتقد بود که: «کودکان روش های ویژه خود را برای دیدن، شنیدن، اندیشیدن و احساس کردن دارند و هیچ چیز ابلهانه تر از این نیست که تلاش کنیم تا روش های خودمان را جانشین آن ها سازیم، دوازده سال اول زندگی باید بعنوان دوره تفریح کودکان در نظر گرفته شود.» واستون نظریه پرداز رفتارگرایی در امریکا (۱۹۵۸-۱۸۷۸) براین باور است که شناخت دوره بزرگ سالی کودک از طریق بازی امکان پذیر است.

پیاژه در دهه ۱۹۴۰ معتقد است که بازی به عنوان یک رفتار یا فعالیت یا حالتی از ذهن و تفکر است که اجازه می دهد کودکان مجذوب آنچه انجام می دهند، بشوند. ستون اسمیت (۱۹۹۷) بنا بر نظریه تاثیر بازی در رشد مغز معتقد است که کودک حداقل دو برابر توان تولید دارد. در قرن بیست جنبش مطالعه کودک شروع به شکوفایی کرد. روانکاوان معتقدند که بازی در رشد و تحول انسان نقش بالقوه دارد.

۲-۸- تاریخ بازی در اروپا

کودکان در یونان باستان به بازی تشویق می شدند اگرچه کودکی و فعالیت های کودکان درک می شد، نقش بزرگ سالان راهنمایی کودکان برای تبدیل به شهروندی مفید و مسئول بود. رومیان باستان کودکان را نیازمند شادی و بازیگوشی و انضباط اخلاقی همراه با عاطفه می دانستند. دیدگاه مسیحیت در مورد کودک این بود که کودک برای خدا اهمیت دارد، دارای روح است. بزرگ سالان نباید کودک را مورد اذیت و آزار قرار دهند. کلیسا نقش ویژه ای در کمک به رفاه و آسایش کودکان داشت. در قرون وسطی کودکان مدل کوچکی از بزرگ سالان تصور می شدند و که از سختی های زندگی محافظت نشدند اما بازی کردن یک فعالیت مناسب برای کودکان و برای آنها بادیادک، فرفره و اسباب بازی های خانگی وجود داشت. در اروپا نگرشی های منفی در مورد نیاز کودکان به فعالیت های به ویژه دوره رنسانس شکل گرفت. بطوریکه در نظر اروپاییان کودکان چون فاقد نیرو و عقل و زیرکی بودند از اهمیت کم تری برخوردار می شدند، کودکان به کار گمارده می شدند، زیرا بیکاری گناه بشمار می آمد. از آنجا که تمایزی بین دنیای کودکان و دوره بزرگ سالی وجود نداشت، افراد در همه سنین بازی های مشابهی انجام می دادند.

در زمان رنسانس صنعت تولید اسباب بازی در جنوب آلمان به وجود آمد، در کنار اسباب بازی های خانگی، سربازان سربی، عروسک های چوبی، و حیوانات شیشه اینیز ساخته شدند که نه تنها برای کودکان برای بزرگ سالان هم مورد استفاده قرار گرفت. تا جایی که بعضی از آنها چنان پر نقش و نگار ساخته شده که کودکان حق دست زدن به آنان را نداشتند. بعد از قرن ۱۷ اروپا دنیای کودکی و بزرگ سالی از هم جدا شد. بازی کودکان با ماهیتی جسمانی و بازی بزرگ سالان جهت هوشی و فکری پیدا کرد و کار و بازی دو فعالیت جداگانه شد. بطوریکه کار در دنیای بزرگ سالان و بازی فعالیت خاص کودکان تلقی گشت.

۱. فرگاس، هیوز (۱۳۸۴) کودکان، بازی و رشد، ترجمه کامران گنجی، تهران، رشد.

در مقابل، قرن هفدهم و هجدهم در انگلستان با پیدایش مذهب پروتستان که سخت کوشی را دلیل رستگاری می دانستند و موفقیت مادی شاخص منش اخلاقی خوب تصور می شد. تاکید زیادی بر ارزش کار، برای بزرگ سالان و هم کودکان شد. بازی نیز به عنوان نقطه مقابل کار و نوعی گناه و بی بند و باری در نظر گرفته شد.

فیلسوف انگلیسی که دیدگاهش در مورد طبیعت کودکان مورد پذیرش واقع شد. جان لاک بود، او معتقد بود که هر کودک انسانی ارزشمند است که نیازهای او باید از سوی بزرگ سالان مورد توجه قرار بگیرد. اندیشه های لاک درباره اهمیت قاطعیت، منطق، انضباط و آموزش اخلاقی با علاقه مندی در سراسر اروپا مورد استفاده قرار گرفت. هر چند او در واقع بازی را مردود نمی دانست. اما چون تحت دیدگاه پروتستان بود، کار منطق و انضباط را مولفه های اصلی در رشد بهینه کودک می دانست. بازی در بهترین حالت باعث آشفته گی ذهن و در بدترین حالت گناهی در برابر خداوند بود. پیامد چنین دیدگاهی در اواسط و اواخر قرن هجدهم موجب شد که مسئولین برای بازی با فرفره یا دودیدن در معابر عمومی قوانینی وضع کنند.

۹-۲- بازی در ایران

در ایران باستان بازی به عنوان وسیله آموزش به خصوص آموزش جنگی مورد توجه است. توصیه دین زرتشتی بر این بوده که کودکان را نیرومند و توانا و قادر به نبرد با دشمنان بار آورند، از بازی کردن بزرگان در زمان کودکی مانند: کوروش و سهراب و ... نیز یاد می شود. در ایران باستان کودکان از سن پنج سالگی سواری و تیراندازی را می آموختند. مهم ترین بازیهای کودکان برای تربیت جنگی آنها عبارت بود از: اسب سواری، تیراندازی، شکار، چوگان بازی و زوبین اندازی. ایرانیان بعد از اسلام زمانی بزرگترین قدرت روی زمین بودند.

بنی امیه از ملت ایران احساس خطر می کردند. بنابراین داشتن اسلحه و تمرینات جنگی در ایران، دلیلی بر مخالفت با فرمانداران اموی محسوب می شد. به همین علت، در چنین ایامی نیروی جنگاوری و جنگجویی ایرانیان و آمادگی رزمی آنها به گونه ای دیگر نشان داده می شد و تمامی آنچه که پیش از این به عنوان تعلیمات جنگی اجرا می گردید، به صورت بازی درآمد و بر همین اساس بازی راهی برای نمایش آمادگی جنگی ایرانیان شد. هر نقطه از ایران با توجه به ساخت و موقعیت اجتماعی، جغرافیایی و اقتصادی خود در به کار بردن نوعی خاص از سلاح جنگی مهارت داشت. مردم فارس، مردمی جنگجو بودند که در سوار کاری مهارت خوبی داشتند. اسلحه یک سوار جنگجو در مرحله اول نیزه و در مرحله دوم، شمشیر بلند بود. نیزه مرد جنگجوی فارسی در زمان امویان تبدیل به چوب بلند تری می شود و تمام حرکاتی که یک مرد جنگجو در هنگام مصاف با حریفی شمشیر به دست باید انجام دهد، در چوب بازی به چشم می خورد. حرکات بازیگر حمله کننده چوب به دست، یاد آور دقیقی از شمشیر گیری و حمله گری شجاعانه مردان فارسی است. در ورزش باستانی یا زورخانه ای، تشابه سنگ گرفتن با سپرداری، میل گرفتن با گرز داری، کباده کشیدن با کمان کشی و تیر اندازی، چرخ زدن با حرکت جنگجو در خیل دشمنان، کشتی گرفتن با نبردهای تن به تن میدان جنگ، نشان دهنده نفوذ فرهنگ و آداب جنگی در بازی ها و ورزش هاست.

می توان اهمیت و جایگاه بازی را نیز در ادبیات ایران بعد از اسلام مطرح کرد مانند: اشعار جامی، سعدی، فردوسی و ... «نخندد طبع طفلان جز به بازی "جامی"»، «چون پیر شدی ز کودکی دست بردار / بازی و ظرافت به جوانان بگذار "سعدی"»

«سر شهر یارانبه رزم انداز است / یرا دل به بازی و بزم اندر است فردوسی»، «همی تاخت یکسان چو روز شکار / به بازی همی آیدش کارزار "فردوسی"، و نیز اظهاریات بزرگان ایرانی مانند حکیم ابوعلی سینا (۳۵۹-۴۱۶ ه.ش). معتقد است: «کودکان تا شش سالگی از تمایلات خود پیروی می کنند و والدین نباید کودکان را از آنچه به آن تمایل دارند محروم کنند

اگر اولیا و مربیان مانع بازی کودکان شوند رغبت کودکان از بین می رود و دچار افسردگی و ناهنجاری روانی می شوند. او انجام ورزش های چون کشتی، تیر اندازی، پرش، راهپیمایی، دودیدن، شکار، چوگان، اسب سواری، شنا و ورزش های میدانی را سفارش می کند. «مولوی معتقد بود که بازی موجب رشد جسمی و ذهنی و گسترش عقل و اندیشه کودک می شود و اگر

کودکی بازی نکند به بیماری روانی مبتلا می شود. خواجه نصیر الدین طوسی بازی را عامل بروز استعداد و شور نشاط کودک می داند، بازی با تولد کودک شروع می شود و با بزرگ شدن کودک او به تدریج شکل خاصی می گیرد و کم کم به صورت بازی هایی تقلیدی از مادر و بزرگ سالان در می آید، در قابوس نامه اثر عنصر المعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس آمده است: که فرزندان پسر خود را نام نیک بگذارید، قرآن، شغل و حرفه، سوارکاری، تیر اندازی و شنا بیاموزید.

۲-۱۰- طبقه بندی بازی ها

بازی ها را برحسب زمینه تاریخی و ویژگی ها و نشانه ساختاری، موضوعی، روانشناختی و تعلیم و تربیت آنها و جزء آن طبقه بندی کرده اند. رایج ترین طبقه بندی ها بر مبنای جنسیت و سن بازیکنان، جا و زمان نوع اسباب بازی یا بازیچه، ساده بودن، پیچیدگی دانش و مهارت، و زمینه نمایشی، آیینی و تقلیدی و نمادین بازی ها از رفتارهای اجتماعی، فرهنگی و دینی بوده است.

کولین^۱ بازی ها را به طبقه عمده تقسیم می کند: الف) بازیهای مهارتی ب) بازیهای شانس. وود و گدارد^۲ بازی ها را در سه نوع گروه بندی تعریف می کنند: الف) بازیهای انفرادی ب) بازیهای نیمه گروهی ج) بازیهای گروهی. روزنتال^۳ بازی های رایج جهان اسلام را چهار نوع معرفی می کند: الف) بازیهای حدسی ب) بازیهای روی صفحه چوبی، مقوایی ج) بازیهای مهارتی و ورزشی د) بازی با حیوانات

ساتن اهمیت در کتاب بازی های کودکان زلاند نو بازی ها را با توجه به ویژگی های ساختاری و رشد یابندگی آنها به بازی های آوازی، غیر رسمی، باستانی، تعقیب و گریز، موزون، بخت و اقبال، آزار و مشقت، محفلی، مهارتی و جزء آن تقسیم می کند. (وهمن، ۱۹۹۰، ج ۴: ۶۱) و نیز متخصصان دیگر مانند جان رابرتس و همو بازی هارو بر مبنای مهارت راهبرد و شانس طبقه بندی می کند. (sutton-smith, Brian, The Games of New Zealand children, U.S.A: Berkeley & Los Angeles, (1959)).

فریدون وهمن با اشاره به طبقه بندی های مردم فرهنگ استاندارد فلکلور اسطوره و افسانه ونیز ساتن - اسمیت در کتاب بازی های کودکانه زلاندنو، بازی های ایرانی را در ۵ گروه طبقه بندی می کند: الف) بازی های خردسالان ب) نوجوانان و جوانان ج) بازی های آیینی د) بازی های نمایشی ه) بازی های هوشی.

بازی های ایرانی بسیار پر شمار و گوناگون اند و جدا از برخی بازی های عام و مشترک در سراسر حوزه های فرهنگ ایران زمین، پیش تر آنها در زمینه های ساختار مصنوعی و شیوه بازی باهم متفاوت اند. در زیر نمونه طبقه بندی بازی های سنتی ایران ارائه خواهد شد. طبقه بندی براساس سن و براساس ماهیت ساختاری درونی بازی ها. در هریک از این طبقه بندی دو گانه، بازهای سنتی ایران به ۴ دسته تقسیم شده اند: طبقه بندی بر حسب گروه بندی سنی: بازی های خردسالی، پیش دبستانی، بازی های دبستانی - نوجوانی، بازیهای نوجوانی و جوانی. طبقه بندی برحسب ماهیت ساختار درونی: بازی های ساده و سرگرم کننده، بازیهای مهارتی و قدرتی، بازی های آیینی، بازی های نمایشی.

۲-۱۱- پیشینه بازی های ایرانی

اشیای باستانی رایج بازی در ایران، بسیار نادر است. روی بدنه کاسه نقره و زراندود متعلق به قرن اول / هفتم که در ایران کشف شده، صحنه های حکاکی شده است که از جمله دو نفر را در حال کشتی گرفت و دو تن رادر حال ریختن تاس نشان می دهد و همچنین مهره فیل شطرنج در موزه مترو پولیتن نیویورک نگهداری می شود که به قرن ۶ و ۷ میلادی بر می گردد. کاوشهای منطقه خوزستان، شهر سوخته و..... مهره تیگه ملی و مجسمه های کوچکی پیدا شده که احتمالا وسیله بازی

^۱ - Stewar Tculin

^۲ - Goddard/Wood

^۳ - F.Rosental

بوده است. در گورهای سومری اور و در مجاورت مرزهای جنوب غربی ایران تخت‌هو مهره های هرمی و ساده ، سیاه و سفید بدست آمده است. چوگان و گوی بازی از جمله بازیهای بومی و رسمی ایران بوده است. که در صفویان بیشتر رواج پیدا کرد. بز کشی که بازی ملی افغانستان است و نیز بازی هم حدود یک قرن پیش در بلوچستان معمول بوده است گفته شده که نیزه بازی در قاجار مرسوم بوده است، در گیلان آب بازی و در اردبیل بازیچه های از گل تخته به نام توتم و دولکه ، نوعی سوت به نام تونک مجسمه ای از گل به شکل حیوانات اهلی که بیشتر بصورت قوچ و گوسفند درست شده است. سرمامک که در دیوان خاقانی و مثنوی تحفه العراقرین نامی آهی آورده شده است یکی از بازیهای کهن کودکان است که ۲ سده پشت به همین نام بوده است. اما امروز به نام های دیگری شناخته و بازی می شود.

۱۲-۲- ویژگی بازیهای محلی

ایران از دیر باز، مهد پهلوانان، هنرمندان و بطور کلی انسانهای والا مقام و فرهیخته بوده است و این بزرگان به این مقام دست نیافته اند مگر در سایه بسیاری از امور مثبت جامعه ایرانی که در آن میان بازیهای محلی و وجود روح خیر خواهانه و دیگر امور سازنده خود عامل مثبتی بوده است تا در دوران کودکی و نوجوانی این بزرگ مردان رشد و نمو یابند. حال در این رهگذر بد نیست بدانیم بازیهای که توسط این افراد در هنگام کودکی انجام می شده است بطور کلی دارای چه ویژگی هایی است: حس اتحاد و یکی بودن در برابر دشمن و تقویت حس دفاع از میهن (بازی گرگم و گله می برم / عمو یادگار خوابی یا بیدار)، آموزش نظم و تربیت از آنجایی که اغلب بازیهای محلی ایران بصورت جمعی است و نقش کار گروهی بسیار جلوه پیدا می کند. بنابراین اصل مهم در اجرای این بازیها داشتن نظم و ترتیب است (طناب کشی / اوستا و شاگرد)، تسریع قدرت تصمیم گیری و اراده ، اینکه کودک باید طوری تربیت شود که در آینده فردی صاحب اختیار و دارای اراده باشد و امری لازم الاجرا است و بسیاری روانشناسان بر تقویت آن تاکید دارند، حال این مسئله اگر با زبان یک بازی گروهی و لذت بخش مطرح شود، میزان پذیرش کودک هم بالا می رود. مثلاً در بازیهای چون قایم باشک ، زو و... (قایم باشک / کی بود کی بود من نبودم)، زمانی کودک می تواند برنده باشد که بتواند از این حس ارادی خود به نحوه احسنت استفاده کند و چون در بازیهای گروهی برنده شدن بسیار مهم است، بنابراین این کودک و نوجوان به صورت ارادی این مسئله برایش جا می افتد که برنده شدن و به هدف نهایی رسیدن باید دارای قدرت اراده و انتخاب باشد، تقویت حس دینی در اغلب این نوع بازی ها رگه هایی از دین و تذکرات دینی و ارادت خاص و قلبی نسبت به ائمه قابل رویت است (علی علی اوستا می خواد خونه خدا)، الهام از طبیعت در اینکه بازی محلی بیان کننده شرایط اقلیمی آن منطقه است.

کودکان هر منطقه با توجه به شرایط آب و هوایی آنجا به ابراز احساسات خویش در قالب بازی های خاص خود بپردازند (آشودم های، اوشدم، بازی آذری به معنی سردم شد ، آهای سردم شد)، آماده سازی کودک جهت وارد شدن به زندگی با بازیهای محلی مانند خاله بازی، به کودک از آینده خود ذهنیت خاص می دهد، از ران و راحت بودن، بی خطر بودن و اجرای راحت آن از دیگر ویژگی های مثبت بازی های محلی است و دیگر پرورش حس ابتکار و نوآوری ، حس پیشرفت که باعث می شود کودک در آینده به خودش اعتماد کرده و مدیریت زندگی خویش را عهده دار شود. او با استفاده از وسایل قابل دسترسی مانند چوب، نخ ، سنگ و ... ، مثلاً با ساختن بادبادک با دستان خود و به پرواز در آوردن آن حس رهایی ، بزرگ منشیو حقیقت جویی و بلند پروازی، در او پرورش می یابد.

۱۳-۲- زو در مناطق ایران

در مناطق ایران از دیر باز بازیهای محلی و بومی رایج بوده است. و این بازیها که اکثر آنها در حال حاضر رو به فراموشی سپرده شده است. نیاز به بررسی و تحقیقات بیشتری دارند تا از خاطره ها و یاد ها محو نشوند. باید مجدداً در حفظ و پایداری آنها بکوشیم با توجه به فرهنگ غنی و اصیل این دیار، با بهره گیری از نظریات افراد سالمند بازیها بازنشانی گردند. بازی های بومی بازتابی از زندگی روزمره مردمان هر دیاری است که بوسیله آن سبب تقویت و روحیه تعاون در اهالی میشود. هریک از این

بازیها تقویت کننده صفات خوب در میان جوانان و نوجوانان است. آمادگی و توان مقابله با مشکلات طاقت فرسا را افزایش و روحیه اعتماد به نفس و آمادگی جسمانی و دهها خصوصیت اخلاقی خوب حاصل از این بازیها می باشد که متأسفانه در جامعه امروزی به علت گسترش زندگی ماشینی بازی های بومی کم رنگ شده است بطوریکه بازی ها و سرگرمی های ماشینی خلوت نشینی و انزوا را به بچه ها هدیه داده است. بازیهای بومی سرشار از خلاقیت، ابتکار، تقویت، مهارتهای حسی، حرکتی، هوشی و فکری است.

زو یک بازی سرگرمی، رقابتی با رده سنی متفاوت در فضای باز با دو گروه ۷ نفره انجام می شود.

شرح بازی: بازیکنان به دو گروه مساوی تقسیم می شوند. روی زمین مستطیل بزرگی رسم می کنند و هر یک از دو گروه در یکی از دو نیمه مستطیل مستقر می شوند. آنگاه به ترتیب از هر گروه یک نفر، نفش را در سینه حبس می کند و با کشیدن "زو" وارد زمین حریف مقابل می گردد. هریک از این دو نفر سعی می کند در حال زو کشیدن، یاران حریف را لمس کند و یاران حریف نیز ضمن فرار از او، سعی می کنند او را محاصره کنند و بگیرند که نتواند از خط زمین بگذرد، زیرا در غیر این صورت تمام کسانی را که لمس کرده باشد از بازی اخراج خواهند شد. در دور بعد دو نفر دیگر از دو گروه وارد زمین حریف خواهد شد و به همان ترتیب که گفته شد عمل می کنند. هر گروهی که زودتر یاران خود را از دست بدهد، بازنده است و به عنوان مجازات باید به افراد گروه برنده کولی بدهد؛ یعنی بازیکنان برنده هر کدام بروی کول یکی از بازندگان سوار و چند دوری سواری می گیرند. در این بازی این نکته قابل ذکر است فردی که زو می کشد و در وسط زمین است هر گاه احساس خستگی کند می تواند به زمین خود برگردد ولی اگر نفش در زمین حریف تمام شود از دور بازی اخراج می شود. این بازی در تهران بنام "زو" در گنآباد بنام "عنو" و در گیلان "شیرین دو د"، زابل "کودی کودی" در اندیمشک و خوزستان "اش تی تی" نامیده می شود.

۳- تحلیل بازی زو

دو گروه هفت نفری نشان از عدد هفت در تعداد اعضا می تواند نشانی از تقدس و ارزش عدد هفت در بین ایرانیان از گذشته تا کنون باشد. عدد هفت نزد ایرانیان از دیر باز تاکنون عددی مقدس و مشهور بوده است. عدد هفتمیه مورد توجه مشرق زمین و به خصوص ایرانیان قرار داشته است. عددی مقدس و پاک و روحانی تلقی می شود. وجود بعضی عوامل طبیعی مانند تعداد سیاره های جهان و همچنین رنگهای اصلی و جنیه ماوراء طبیعی این عدد است و ملتها و دیگر تمدن ها به پیروی از ایرانیان مهر پرستی و رمز و راز اهورایی را یافته بودند و در نتیجه بعنوان نماد شگون می پرستیدند و میتراپیسم لیرانی تاثیر گذارترین آیین در ادیان بخصوص در مسیحیت و اسلام بوده است. عدد ۷ میتراپیسان ایران به همین منوال در مذاهب و تاریخ جهان، در تصوف و در سنن و آداب کهن بیشتر ملتها نفوذ کرد. مانند: بناهای بازمانده های هگمتانه توجه به عدد ۷ و استفاده از ۷ رنگ مشهود است. در نقوش رستم با داریوش ۷ تن را تشکیل می دهند، برخی از نقوش فرشهای دست یافت. کحلی یا گلیم های ایرانی ۷ رنگ استفاده می شده است. از باورهای ایرانیان بر پایه عدد ۷ می توان هفت آسمان روز هفته هفت شماره هفت زمین، هفت دریا، هفت پیکر نظامی گنجوی، هفت خان رستم، هفت سین، و از نظر دین اسلام، عدد ۷ که در مراسم مناسک حج مثل هفت سنگ زدن به شیطن، هفت بار طواف بر گرد کعبه، هفت چشمه بهشت و هفت عضوی که در سجده باید به زمین باشد.

عدد هفت جایگاه والایی در عرفان و تصوف ایرانی و همچنین ادبیات غنی کشورمان دارد. مانند هفت شهر عشق عطار، و در آیین هند و اشاره به هفت چاکرای انسانی. دو قسمت بودن زمین اشاره بر دو قسمت بودن کره زمین دارد. مستطیل بودن زمین این بازی حد و مرزهای کشور و یا زمینی که به آن متعلق هستند را مطرح می کند و خط میانه یاد آور محلی برای یک شروع فعالیت رقابتی است که نمود آن در جنگ ها برای قدرت و حفظ زمین است. گفتن ممتد زو یاد آور به صدای "ام" در زبان هندی است که بزرگان یوگا آن را صدای اولیه آفرینش جهان می دانند و بر این باورند که با گفتن ممتد آن همراه با دم و باز دم پیوسته، نیروی حیات را در وجود خود وارد کرد و از این راه بایکی شدن در جهان خلقت تمرکز لازم را بدست آورد.

گفتن زو بصورت ممتد از این نظر می تواند باعث تمرکز و با حبس هوا باعث تقویت شش ها شود. از طرف دیگر این عمل رجز خوانی را در زمان جنگ در بین یاران حریف یاد آور است. عمل محاصره کردن دشمن از همکاری و حفظ و تعصبات ملی و قومی ایرانیان است که همواره در حفظ سرزمینشان انجام می داده اند. کول کردن نمادی تنبیه بدنی که حاصل شکست از دشمن است به معنا دیگر فرد پیروز در این شرایط، به خود حق می دهد تعیین کننده شرایط فرد مغلوب باشد. می توان نتیجه گرفت افرادی که از قدرت مالی و بدنی و قدرت ذهنی برخوردارند می توانند در نقش برنده قرار بگیرند و شرایط را نسبت به خواست خود تغییر دهند.

۴- ورزش همگانی کبدی

"کبدی" یا "زو" یک نوع بازی و ورزش است که در ایران و هند و پاکستان رواج دارد. سال (۱۳۸۱) برای نخستین بار مسابقات قهرمانی این بازی برای مردان در سطح آسیا برگزار شد. ورزش کبدی اصالتاً یک رشته ایرانی الاصل می باشد و در بازی های المپیک سال (۱۹۳۶) به عنوان یک رشته نمایشی در المپیک برلین به نمایش در آمد. همچنین رشته کبدی در بازیهای آسیایی چین (۱۹۹۰) گنجانده شد و از همان زمان بعنوان یکی از رشته های رسمی بازیهای آسیایی در برنامه بازی ها وجود داشته است. کبدی از مسابقات آسیایی سال (۱۹۸۲) بصورت نمایشی و پس از آن جزء مسابقات رسمی بازیها آسیایی قرار گرفت. ورزش کبدی همچنین در هند و پاکستان نیز طرفداران زیادی دارد.

۵- نتیجه گیری

با در نظر گرفتن آنچه که در این رساله مطرح شد. می توان نتیجه گرفت که بازی یک فعالیت ذاتی و فطری لحاظ می شود که وسیله ارتباطی برای شناخت طبیعت پیرامون اطراف است، بعد ها همین بازی زمانیکه در قالبهای متفاوتی مانند باورها و سنتها قرار می گیرد و با عنصر زمان همراه می گردد، نامهای متفاوتی به خود می گیرد. بازی ها ی محلی، از جمله فعالیتهای است که به لحاظ عدم پیچیدگی در رفتار و ابزار، یک فعالیت پرمیثیو به حساب می آید و بازی "زو" نیز از همین گروه است چرا که برای اجرای آن وسایل و امکانات پیچیده ضرورت ندارد. اکنون که دانش و علم و آگاهی جامعه رو به فزونی است. متخصصین نسبت به دریافتهای خود به مسئله بازی به این نتیجه رسیده اند که بازی های محلی می تواند بسیار نقش سازنده برای فرد و در نهایت جامعه باشد. به همین علت کم کم بر آن شدند که به نیاز ضروری تغییر شکل این بازی ها در قالب ورزش و نمایش پاسخگو باشند. موسسات خصوصی و دولتی مانند : کانون پرورش فکری کودکان، فرهنگنامه کتاب کودک، موسسه پژوهشی ادبیات کودکان و یا بعضی از مدارس و فرهنگسراها اقدام به احیا این بازیهای سنتی کرده اند. اما به علت عدم حمایت مسئولین، عدم پذیرش و همکاری جامعه ، بالا بودن سرعت ریتم زندگی مردم و عدم آگاهی لازم نیروهای اجرایی مانند مربیان در سطح گسترده برای احیا و بقای ین فعالیت، اقدام اساسی انجام نگرفته است.

برای اثبات این ادعا کافی است که به نزدیک ترین تجمع کودکان مانند مدرسه نظری بیاوریم. اما آنچه که به ظاهر مشهود است سیاست گذاریهای انجمن همگانی کبدی برای ایجاد این ورزش که نشأت گرفته از بازیهای سنتی ایرانیست اقدامات اداری و زیر بنایی در سطح نه چندان موثر انجام داده است. اما نقش تبلیغ و ایجاد جذابیت و انگیزه کافی برای معرفی کردن این بازی - ورزش انجام نداده است. از مشاهدات نتیجه می شود ساعات ورزشی نوجوانان امروزه از برنامه درسی آنان حذف شده است و اقدام به آن از طرف نوجوانان بصورت انفرادی و یا سلیقه ای صورت می گیرد و نیز اینکه این ورزش مانند: والیبال ، بسکتبال و فوتبال که ورزشی امریکایی است مخاطب زیادی ندارد، در نتیجه اگر هم اقدام خود انگیزه ای برای مشارکت در این فعالیت از طرف کودکان و نوجوانان صورت بگیرد، بعلت عدم شناخت کافی والدین از اقدام فرزند خود در این رشته ورزشی ممانعت بعمل می آید.

منابع

۱. برن، اریک. ۱۳۹۵. بازی ها. تهران: انتشارات ذهن آویز
۲. بلوکباشی، علی. ۱۳۸۶. بازی های کهن در ایران. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
۳. پروین گنابادی، محمد. ۱۳۵۵. بازیهای محلی. تهران: انتشارات توس.
۴. سعیدی مدنی، محسن. ۱۳۹۳. انسان شناسی بازی. یزد: انتشارات دانشگاه یزد.
۵. سیگفرید، تام. ۱۳۹۱. جان نش، نظریه بازی ها، و جست و جوی رمز طبیعت ریاضیات زیبا. ترجمه: مهدی صادقی. تهران: نشر نی.
۶. عسکری زاده، قاسم. ۱۳۹۳. روان شناسی بازی. انتشارات امیر کبیر.
۷. قزل ایاغ، ثریا. ۱۳۷۹. راهنمایی بازیهای ایران. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
۸. کیونا، روژه. ۱۳۸۹. انسان و بازی. ترجمه: مهدی داودی. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
۹. گادامر، هانس گئورگ. ۱۳۹۴. هنر: بازی، نماد، فستیوال. ترجمه: دکتر عبدالله امینی. تهران: نشر پرسش.
۱۰. گروه مولفان و گرد آورندگان. ۱۳۹۲. واژه‌گاه فرهنگ آئین، بازی، نمایش و سرگرمی های مردم ایران. جلد سوم د - ظ. تهران: انتشارات آرون

بررسی اسطوره و نماد قوچ در فرهنگ ایران باستان با محوریت قوچ‌های سنگی چهارمحال و بختیاری

عاطفه قربانی قهفرخی^{۱*}، علی یزدانی راد^۲، طاهره براتی ارداجی^۴

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد رشته ایران‌شناسی گرایش تاریخ دانشگاه یزد

۲- دکترای تاریخ ایران باستان عضو هیئت علمی گروه تاریخ دانشگاه یزد

۳- دانشجوی کارشناسی ارشد رشته ایران‌شناسی گرایش تاریخ دانشگاه یزد

atefehghorbani@stu.yazd.ac.ir

چکیده:

سنگ قبرها دارای ارزش سمبلیک و نمادین می باشند. از میان این سنگ قبرها می‌توان به تندیس‌های سنگی شیر و قوچ اشاره کرد. این تندیس‌ها صرفاً جنبه تزیینی نداشته و علاوه بر اشاره مستقیم به پاره‌ای مفاهیم، سندی هستند که ویژگی‌های اعتقادی، فرهنگی و اجتماعی دوران خود را بازگو می‌کنند و به عنوان جزئی از اجزای شکل دهنده فرهنگ مردم ایران، رمز و رازهای زیادی را در خود دارند که گشودن هریک از این رموز می‌تواند قسمتی از فرهنگ و ذهنیت مردمان گذشته را برای ما بازگو کند. تحقیقاتی که در مورد آنها انجام پذیرفته بیشتر با محوریت شیرهای سنگی بوده و می‌توان گفت در این میان تندیس‌های قوچ سنگی در حاشیه شیرهای سنگی قرار گرفته و کمتر تحقیقی به بررسی مستقیم آنها پرداخته است همچنین تحقیقات بیشتر حول شکل ظاهری تندیس‌ها، اهمیت زیباشناختی با نگاهی گذرا به تاریخچه آنها بوده و کمتر به بررسی نقش نمادین و جایگاه آنها در فرهنگ سمبلیک و ارتباط آنها با اسطوره‌ها و نمادهای باستانی ایران پرداخته شده‌است. اطلاعات و داده‌های نوشتار حاضر با بررسی‌های میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است و با استفاده از شیوه تحلیلی- توصیفی بررسی شده‌اند. نتایج حاصل از این نوشتار بیانگر آن است که قوچ‌های سنگی با اسطوره و نماد قوچ در گذشته پیوند دارند.

کلمات کلیدی: قوچ سنگی، تندیس سنگی، فره ایزدی، نماد قوچ

۱- مقدمه

تندیس‌های سنگی مقبره‌ها را از سنگ‌های موجود در مناطق می‌تراشیدند و بر قبر افرادی خاص قرار می‌دادند. در ایران این تندیس‌ها به شکل حیواناتی نظیر شیر، قوچ و در مواردی بسیار نادر به شکل اسب قابل مشاهده‌اند. (تناولی، ۱۳۸۸: ۸۲). از این میان شیرهای سنگی بیشتر مورد توجه محققین قرار گرفته‌اند و پژوهش‌های زیادی با محوریت آنها اعم از بررسی خود شیرها و ارتباطشان با عقاید و اسطوره‌های پیشین، صورت پذیرفته است که در این میان می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: مقاله «هنر شیرسنگی در فرهنگ بختیاری» چاپ شده در کتاب جستاری در فرهنگ و هنر بختیاری. نوشته عباس قنبری عدیوی. (۱۳۹۰) انتشارات نیوشه شهرکرد. کتاب «شیرسنگی در بختیاری» نوشته عباس قنبری عدیوی. (۱۳۹۳) انتشارات نیوشه شهرکرد. پایان نامه «نگاهی نوین به حفاظت شیرسنگی در قبرستان‌های تاریخی استان چهارمحال و بختیاری» (پدیدآورنده: نرجس زمانی، دانشگاه هنر اصفهان، (۱۳۸۸)). در مورد نماد قوچ مقاله «نقش قوچ در آیین‌های وابسته به ایزدبانویزرگ در لرستان» نویسندگان: بهارمختاریان و سجاد شکری (۱۳۹۰) پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران شماره ۱. نوشته شده‌است. اما در مورد قوچ‌های سنگی فقط به اشاره‌ای کوتاه در پژوهش‌هایی با محوریت شیرسنگی اکتفا شده و کمتر پژوهشی به طور مستقل

به آنها پرداخته‌است به جز مستندی که باعنوان قوچ‌های سنگی آذربایجان به نویسندگی و کارگردانی مجید فتحی و تهیه کنندگی انجمن سینمای جوانان تبریز که در تاریخ دهم اسفند ۱۳۹۴ از شبکه مستند پخش گردید که در این مستند نیز به ارتباط قوچ‌های سنگی با نماد قوچ در ایران باستان اشاره‌ای نشده‌است.

پرسش‌ها و هدف تحقیق

- استفاده فراوان از نماد قوچ در فرهنگ ایران و قراردادان مجسمه آن به روی قبور به علت وجود کدام معیارها در جامعه ایرانی است؟
 - آیا استفاده از تندیس قوچ به روی برخی قبور ادامه سنت های دیرین و همسو با نقش سمبلیک قوچ در فرهنگ ایران باستان است؟
 - آیا قوچ‌های سنگی با فره ایزدی ارتباطی دارند؟
- بدین منظور پژوهش حاضر کوشیده است با انجام تحقیقات با محوریت استان چهارمحال و بختیاری کارکرد نصب تندیس‌های قوچ را بررسی و ضمن مطالعه نماد قوچ در ایران، ارتباط قوچ‌های سنگی را با نقش قوچ در فرهنگ سمبلیک ایران باستان مورد مطالعه قرار دهد.

۲- شکل‌گیری اسطوره‌ها و نمادهای حیوانی

عوامل زیادی در تبدیل حیوانی خاص به اسطوره نقش آفرینند اما به طور کلی می‌توان گفت این قبیل اسطوره‌ها حکایت از زمانی دارد که زندگی انسان و حیوان هنوز ازهم متمایز نشده بود (استروس، ۱۳۷۶: ۹۳). زمانی که نیاکان ما با گیاهان و جانوران ارتباط نزدیکی داشتند که حتی نام آنها را بر خود می‌نهادند و از آیین های توتمی پیروی می نمودند. توتم عبارت است از یک حیوان یا درخت خاص که افراد منشا و اصل خود را از آن می دانستند و با دخل و تصرفاتی آن را از سنگ یا چوب می ساختند. آیین توتمی یکی از ابتدایی ترین آیین های دنیا می باشد. توتم معمولا به عنوان یادمانی از نیاکان و بزرگان یک طایفه عمل میکند بسیاری از مجسمه های حیوانات و گیاهان دیده می شود که نزد افراد آن سرزمین به صورت توتم اولیه بوده و بعدها جنبه ی پرستش و تقدس یافته است (سعیدی مدنی، ۱۳۸۸: ۱۷۷ و ۱۸۲ و ۱۸۳).

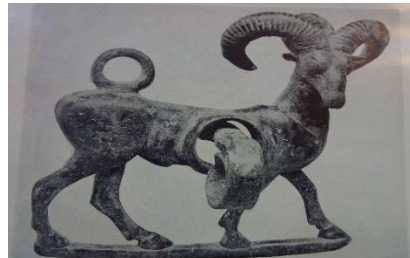
اسطوره‌ها و نمادها در اصل بیان تصویری از طبیعت پیرامون به نیروی خیال پردازی اند (دومزیل، مستتر، کایوا، گودورف و ماگوشی، ۱۳۷۹: ۵۰). و بنابه گفته‌ی یونگ «هرچیزی می‌تواند اهمیت سمبلیک پیدا کند» (یونگ، ۱۳۵۲: ۳۶۵). اما آن چیزی که تبدیل به نماد یا سمبل می‌گردد طبیعتا مورد قبول عام بوده و همچنین بیانگر یک سری صفات منحصر به فرد یا حقیقی خاص می‌باشد (Turner ۱۹۷۵: ۱۵۱). این سمبل‌ها و نمادها مجسم‌کننده ارزش‌های یک فرهنگ اند (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۱۷) و نقش فعالی در معنا دادن به رفتارهای اجتماعی یک قوم دارند (Hodder ۱۹۸۲: ۱۲).

۱-۲- اهمیت یافتن قوچ و تبدیل شدن به نماد

در اقتصاد دوران نوسنگی تحولاتی رخ داد که یکی از آنها حضور قوچ، نخستین جانور اهلی است و از این پس تحولات دیگری مانند بافندگی و ریسندگی بوجود می‌آید. (جیمبوتاس، ۱۹۸۹: xxii) همچنین از این زمان گوسفند منبع غذایی مهمی شد و قوچ به عنوان یاری‌گر تولیدمثل و زایش گوسفندان اهمیت فراوان یافت. (جیمبوتاس، ۱۹۹۱: ۲۳۵) و از این زمان نقش قوچ و شاخ قوچ در سفال‌های دوره نوسنگی بسیار رایج شد و این نقش‌ها در آناتولی و یونان به وفور دیده می‌شود. (جیمبوتاس، ۱۹۸۹: ۵۷ و ۹۷) بنابر این نقش مهمی که قوچ در زندگی مردم یافت و تحولاتی که پدید آورد زمینه ساز تبدیل شدن آن به یک نماد پر اهمیت را فراهم ساخت.

۲-۲- نماد قوچ و جایگاه آن در فرهنگ ایران

نقش جانوران شادخوار از همان آغاز، موضوع هنر ایرانی بوده و نمایش این جانوران علاوه بر این که نماد باروری بوده اند؛ به سبب تاثیر عقاید جادویی یا مذهبی نیز انجام می گرفته همچنین شاخ قوچ را نماد آفرینش و شعاع نور دانسته اند. نشانه های زیادی از قوچ و شاخ های آن از دوران باستان بر جای مانده. همچنان که در سفالینه های بدست آمده از مارلیک مجسمه های قوچ زیادی وجود دارد (پوپ، ۱۳۸۸: ۲۱ و ۲۲).



شکل ۲- سر قوچ به روی ورقه طلا، تپه حصار، (پوپ، ۱۳۸۸: ۴۱)

شکل ۱- تندیس قوچ، مفرغ های ریختگی لرستان، (پوپ، ۱۳۸۸: ۲۹)

در فرهنگ عیلامی نیز هوسا که یکی از خدایان ناشناخته است، سمبلی به شکل سر یک قوچ دارد. اسم وی از آثار باقی مانده دو نفر از پادشاهان عیلامی مشخص گردیده است. اولین بار هیتا از سلسله اوان^۱ نام این خدا را در متن قرارداد دوستی خود با پادشاه آکد آورده و دومین بار آخرین بار تمپت هومبان اینشوشیناک^۲ پادشاهی از سلسله عیلام نو قبل از سقوط دولت عیلام از این خدا روی سنگ آهکی مکشوفه از شوش یاد می کند (صراف، ۱۳۸۴: ۴۶ و ۴۲ و ۲۰۴).

در فرهنگ آریایی های مهاجر نیز رد پای قوچ را می بینیم از جمله در فرهنگ زرتشتی از جلوه های ایزد بهرام قوچ است. «اله بهرام از نظر ایرانیان بر شرارت آدمیان و دیوان غالب می آید و نادرستان و بدکاران را به عقوبت گرفتار می کند. همچنین بهرام از نظر نیرو، نیرومندترین، از نظر پیروزی، پیروزمندترین و از نظر فره فره مندترین است» (هینلر، ۱۳۶۸: ۴۱). در یشت ۱۴ آمده است که: «ورثرغنه^۳ (بهرام) یا الهه پیروزی ده تجسم یا صورت دارد که هر کدام از آنها مبین نیروی پویای این خداست» (هینلر، ۱۳۶۸: ۴۰) و در یشت هشتم نیز می خوانیم: «بهرام اهوره هشتمین بار به کالبد قوچ دشتی زیبایی به سوی او روان شد» (اوستا، ۱۳۸۵: ج ۱، ۴۳۵) به این مفهوم که جلوه ی هشتم ایزد بهرام به صورت قوچ ظاهر می گشته است.

گذشته از این موارد قوچ همچنین نماد ماه اول شمسی نیز هست که با نام حمل خوانده می شود. در توصیف حمل آمده: ماه اول شمسی به صورت میش نر است، صاحب دو شاخ، سر او به طرف مغرب و دم او به طرف مشرق و پشت به شمال یا جنوب دارد و به سوی پشت خود متوجه شده است. روزی که آفتاب در این برج داخل شود همان نوروز است (لغت نامه دهخدا، ۱۳۷۳: ج ۶، ۸۰۸۴) از این رو می توان گفت قوچ نماد طلوع دوره جدید نیز می باشد.

۲-۳- قوچ مظهر فره ایزدی

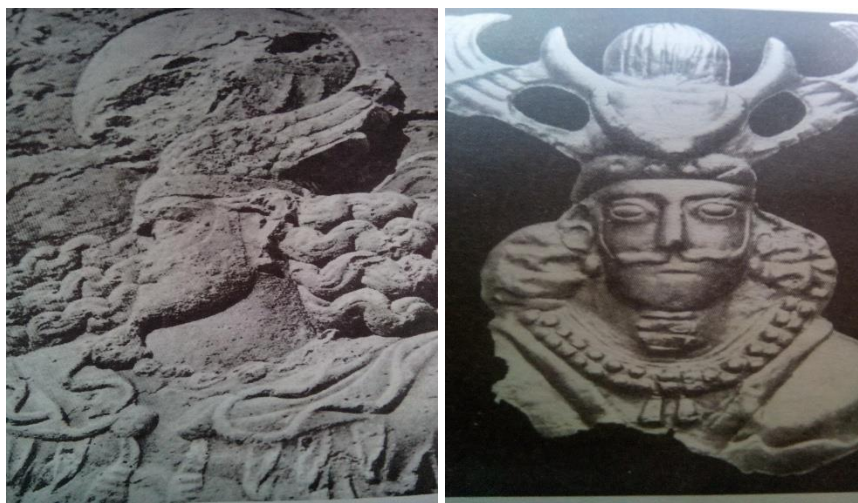
یکی از مهم ترین و با اهمیت ترین کاربردهای سمبلیک قوچ در فرهنگ ایران، فره ایزدی است. فر در اصطلاح اوستایی حقیقتی الهی و کیفیتی معنوی است که چون بر کسی حاصل شود او را به شکوه و جلال و عظمت معنوی می رساند و صاحب سعادت می کند. (یاحق، ۱۳۸۶: مدخل فر) منبع و نشانه های فره ایزدی در آسمان است و در زمین به دو صورت فره ایرانی و فره کیانی ظهور می کند. (زرنشاس، ۱۳۷۰: ۳۹۷) در اوستا در زامیادیشته اهورامزدا به زرتشت می گوید که هر آدمی باید جویای

1 Avan

2 Tempt-Khumban-Inshushinak

3 Vererthraghna

فر(خورنه) باشد تا بهروزی و پیروزی یابد.(سودآور، ۱۳۸۰: ۳) به عبارت دیگر فره موهبت الاهی است فقط مختص شاهان نیست و می‌تواند شامل حال مردمان هم بشود. این خورنه یا فر، گاهی صورت حیوانی به خود می‌گرفت. (ستاری، ۱۳۸۵، ج ۵: ۱۴۸). در مورد پادشاهان ایران مظاهر فر متعدد بود و برحسب موقعیت، مناسب‌ترین آنها را اختیار می‌کردند به عنوان مثال در میدان نبرد شاپور دوم کلاه خودی مرصع به شکل سر قوچ بر سر داشت و در طول زمان هر یک از این مظاهر تحولی داشت چنان‌چه قوچ را با سر بند باد وزیده به روی ظرفی از مفرغ هفت جوش مربوط به قرن ۸-۷ میلادی می‌بینیم و دیرتر به عنوان حیوانی فرخ و خوش یمن در محیط لوطیان و کشتی گیران اصفهان دوره عباسی که بسیاری از سنت هایشان نشانه‌هایی از آیین جوانمردی مهری گذشته داشت، مشاهده شده است (سودآور، ۱۳۸۳: ۲۶ و ۲۷). همچنین در یک قالب گچی که در حوالی تیسفون بدست آمده است یک سر قوچ را داریم که دستاری به دور گردنش بسته شده است و روی دو بالک قرار گرفته است. ترکیب قوچ و بالک و دستار در سنگ فرشی در انطاکیه نیز قابل مشاهده است. که این دو نمادی از فره ایزدی اند که به روی تاج پادشاهان ساسانی نیز ظاهر شده اند (سودآور، ۱۳۸۳: ۲۳ و ۲۴).



شکل ۳: تاج پادشاهان ساسانی به شکل مظهری از فره. (زنجان، ۱۳۸۰: ۳۱۵)

در کارنامه اردشیر بابکان آمده زمانی که اردوان در پی اردشیر بود به جایی رسید و نشان اردشیر را از مردم پرسید: «از مردمان پرسید آن دو سوار چه گاه بگذشتند؟ ایشان گفتند که نیمروز ایدون چون باد تندرو همی شدند. ایشان را قوچی^۱ هم ور همی رفت. اردوان را شگفت آمد و گفت که انگار که سوار دوگانه رادانیم، به آن قوچ چه سزد بودن و از دستور پرسید. دستور گفت که آن فر خدایی و کیانی است» (فره‌وشی، بی‌تا: ۳۹).

این داستان در شاهنامه فردوسی بدین سان نقل گردیده است:

به دستور گفت آن زمان اردوان
چنین داد پاسخ که آن فر اوست
که این گرم باری چرا شد روان
به شاهی و نیک اختری پر اوست
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۶/۱۵۴/۲۹۹-۳۰۰)

۵. این واژه در همه نسخه‌های کارنامه rak به معنی قوچ آمده ولی در نسخه ی "آنتیا" به اشتباه varak به معنای بره آمده و در برخی ترجمه‌ها از جمله ترجمه صادق هدایت بره ترجمه شده که نادرست است. به گفته آقای فره‌وشی حتی اگر این مطلب که در نسخه اصلی قوچ نوشته شده نه بره را هم در نظر بگیریم از نظر آناتومی نیز هیچ گاه یک بره نمی‌تواند همپای اسب بدود پس بدون شک فره همان قوچ بوده نه بره. (فره‌وشی، بی‌تا: اورقی ص ۳۹)

۶. در شاهنامه قوچ به لفظ گرم آمده است (ابوالعلا سودآور، ۱۳۸۳: پاورقی ص ۲۱)

در هفت خوان رستم نیز گرمی اهورایی که نماد فره ایزدی است به رستم نمایان شده و او را به سمت چشمه هدایت می‌کند:

زبان گشته از تشنگی چاک چاک	بیفتاد رستم بر آن گرم خاک
بپیمود پیش تهمتن زمین	همان گه یکی گرم فرین سرین
که گرم دل آرام آنجا رسید	به ره بریکی چشمه آب دید

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۱۲/۲۴/۲ و ۳۱۷)

قوچ علاوه بر اینکه نماد فره ایزدی است نماد شاهنشاهی ایران نیز بوده است به طوری که به در کتاب دانیال از زبان دانیال آمده است:

«در کشور عیلام بودم در خواب قوچی را دیدم که به سمت شمال و جنوب و مغرب شاخ زنان پیش می‌رفت و هیچ حیوانی در برابرش مقاومت نتوانست کرد تا اینکه بز نری از مغرب به روی تمامی زمین می‌آمد و به نزد آن قوچ رسید و با شدت غضب او را زد و به زمین افکند و پایمالش کرد و کسی نبود که قوچ را از دستش رهایی بخشد. جبرئیل خواب او را اینچنین تعبیر می‌کند: آن قوچ دو شاخ که دیدی ملوک مداین و پارس است و آن بز نر نمودار پادشاهی یونان است.» (ویلیام گلن- هنری مرتن، ۱۳۸۰: ۱۵۵۷ و ۱۵۵۸)

نماد قوچ به روی پرچم‌های دوره ساسانی نیز قابل مشاهده است:



شکل ۴: پرچم قوچ نشان دوره ساسانی (بختورتاش، ۱۳۸۴: ۱۴۶)

ترسیم گرم بر درفش در شاهنامه نیز عنوان شده است:

درفشی کجا گرم دارد نشان
ز بهرام گودرز گشوادگان

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۶/۳ حواشی)

همچنین قوچ بر روی سکه‌های ایران باستان نیز نقش شده از آن جمله بر روی سکه ای از یکی از پادشاهان محلی جبل (بیبلوس) در زمان هخامنشیان آمده است.



شکل ۵: نقش قوچ بر روی سکه‌های ایران باستان (بیانی، ۱۳۸۱: ۱۳۹)

همچنین سکه های چهار دره می اسکندر مقدونی او را با شاخ قوچ نشان می دهد که علت به کار بردن شاخ قوچ را عده ای نماد خدای آمون مصر می دانند که پس از فتح مصر به روی سکه ها آمده است. (بیانی، ۱۳۸۱: ۱۳۹) و عده ای نیز سبب به کار گیری آن را پیروزی بر پادشاهی ایران می دانند که عنوان نمودن این موضوع نیاز به تحقیقات بیشتر و جامع تری دارد.

اما این میزان از توجه به یک حیوان خاص در ایران ریشه در چه عواملی داشته است؟

از آنجایی که بزرگترها و افراد باتجربه، خود موزه های شفاهی تاریخ اند و باورها و افسانه های زیادی را در سینه خود جا داده اند که نسل به نسل به آنها رسیده است بنابراین پرسیدن نظر آنها در این باره اهمیت دارد. از آقای نیکزاد نظرشان را در مورد اهمیت حیوان قوچ پرسیدم و ایشان در جواب گفتند:

« قوچ در گله نماد هویت گله است چرا که قوچ نقش رهبری گله را بر عهده دارد از طرفی باروری گله توسط قوچ انجام می پذیرد که خود این باروری در اوایل پاییز هر سال با به راه انداختن جشن و رها کردن قوچ ها به درون گله همراه بود و همچنین در زمانهای قدیم برای تعیین قلمرو چرای گوسفندان نبرد هایی بین قوچ های گله انجام می پذیرفت. پیرو این موضوع قوچ نمادی از قدرت و فرمانروایی نیز شناخته می شد. اینکه اهمیت قوچ در معیشت شبانکاری و گله داری تا چه میزان بوده را می توانیم در ادبیات عامه مردم نیز جستجو کنیم به طوری که در اشعار کودکانه رایج میان عامه مردم داریم ...: گرگ زده به گله، دریده قوچ گله... همین مثال ساده نشان می دهد دریده شدن قوچ گله توسط گرگ، اهمیت زیادی داشته و به نوعی اگر گرگ چندین گوسفند از گله را می درید در برابر زمانی که قوچ گله را دریده از اهمیت کمتری برخوردار بود.»

بنابر این همان طور که پیش تر اشاره شد، تحولی که قوچ در دوره نوسنگی در تغذیه مردم و رسیدگی و بافندگی ایجاد کرد آن را به عنوان نمادی با اهمیت در اکثر فرهنگ ها مطرح کرد و در ایران معیشت مبتنی بر کوچ روی و گله داری سبب تداوم و افزایش اهمیت قوچ، که نقشی اساسی در گله داشته، شد و قوچ را به عنوان نمادی مهم و پر کاربرد در فرهنگ ایرانی معرفی نمود. همچنین قوچ ها از ظاهری زیبا برخوردارند و در جوامع سنتی دام ها بر اساس معیارهای زیبا شناختی و شان اجتماعی ارزیابی می شدند (کلور، ۱۴۷: ۱۳۷۹). هانری رنه دالمین در این باره می گوید: "گوسفند و دام های شاخ دار در ایران منبع اصلی ثروتند" (دالمین، ۴۵: ۱۳۶۶) پس ظاهر و شکل قوچ نیز در اهمیت سمبلیک آن موثر بوده است.

مطالب عنوان شده در بالا بیانگر اهمیت حیوان قوچ و کاربردهای گسترده آن به عنوان سمبل و نماد: فره ایزدی، فرمانروایی و رهبری، باروری و آفرینش، برکت و طلوع دوره جدید در ایران است و چنانچه در ادامه به آن خواهیم پرداخت قوچ های سنگی نیز ادامه رو اهمیت سمبلیک قوچ در گذشته هستند.

۴- اهمیت سمبلیک اشیاء سنگی و سنگ قبر:

در ارتباط با اهمیت سمبلیک اشیاء سنگی و این که از چه زمانی به عنوان سنگ قبر مورد استفاده قرار گرفته اند باید گفت: «برای جوامع گذشته سنگ های طبیعی دارای یک معنی بسیار قدیمی بوده اند و سنگ ها غالباً به منزله ی جایگاه ارواح شناخته می شدند» (یونگ، ۱۳۵۲: ۳۶۵) یعنی به نوعی روح فرد را در سنگ محبوس می دانستند همچنین ساختن بناهای یادبود برای مردگان ریشه در اعتقادات دیگری نیز داشت همچنان که یونانیان معتقد بودند اگر اموات را به نحو شایسته ای مدفون نسازند روح آنها سرگردان خواهد شد (هیس، ۱۳۴۰: ۱۱۱). به طور کلی می توان گفت سنگ قبر اثری است که در نبرد بین چندین مولفه ی: هویت فردی، روابط اجتماعی، ذهن اسطوره شناسی، نظام مفهومی، قومیت و دین ایجاد شده است و به عبارت دیگر زمانی که زندگی فرد به پایان می رسد جوهره ی وجود او را با یادمانی که بر قبر او قرار می دهند، مشخص می کنند (۲: Streiter, Leonhard, Yoann ۲۰۰۷) و در حقیقت یک بنای یادبود برای درگذشتگان یک پیوستگی در زمان ایجاد می کند (برونوفسکی، ۱۳۵۹: ۱۲۷ و ۱۲۸).

در بین النهرین نیز اعتقاد بر این بود که اگر جسد هایی که دفن می شوند رسم تقدیم آب به آنها توسط منسوبان زنده انجام نگیرد به ارواحی سرگردان تبدیل خواهند شد و به زندگان آسیب می رسانند و احتمالاً پیرو همین افکار بود که زندگان پیکرک های یادبودی برای مردگان می ساختند (مک کال، ۱۳۷۳: ۳۹). در ایران تندیس های شیر و قوچ را در انواع مختلف و در اندازه

های متفاوت به عنوان سنگ قبر به روی برخی قبور خاص استفاده می کردند. این تندیس ها به خصوص در نواحی حاشیه رشته کوه زاگرس قابل مشاهده اند.



شکل ۶: شیر سنگی، قدمت نامعلوم، قبرستان روستای گهرو از توابع استان چهار محال و بختیاری (عکاس: قربانی. تاریخ عکاسی: ۹۴/۱/۱۹)



شکل ۷- قوچ سنگی، دوره صفویه، موزه قلعه چالش تر، استان چهار محال و بختیاری (عکاس: قربانی. تاریخ عکاسی: ۹۴/۱/۲۴)



شکل ۸- قوچ سنگی قرن ۱۸-۱۷ محله شتربان تبریز (تناولی، ۱۳۹۲: ۵۴)

۵- قوچ های سنگی

۵-۱- پیشینه تاریخی قوچ های سنگی

به درستی معلوم نیست که رسم ساخت تندیس به عنوان سنگ قبر از چه زمانی در بین مردم ایران معمول گشته ولی آنچه مسلم است این است که این رسم مربوط به دوره های قبل از دوره اسلامی است، چرا که طبق آموزه های اسلامی ساختن تمثال انسان و حیوان از سنگ و چوب امری ناپسند می باشد. (اتینگهاوزن-گراپر، ۱۳۷۸: ۷) از طرفی جهت قرار گرفتن این تندیس ها به سمت طلوع خورشید نیز آیین مهرپرستی را یادآور می شود.

عده ای بر این باورند که رسم قرار دادن قوچ سنگی به روی قبور مربوط به زمان حکمرانی ترکمنان آق قیونلو و قره قیونلو می باشد. این دو قوم که قبل از روی کار آمدن صفویان بر غرب ایران حکومت می کردند و بیرقشان به نقش قوچ و گوسفند مزین بود؛ بر مزار بزرگان خود قوچ سنگی کار می گذاشتند. اگرچه هنوز هم قوچ های سنگی زیادی در مناطق تحت سلطه آنها باقی

مانده است اما ریشه این سنت را باید در زمان کاسی‌ها، اجداد لرهای امروزی که در هزاره دوم پیش از میلاد در این مناطق می‌زیسته‌اند جستجو کرد. با این حال از میان تندیس‌هایی که به دست ما رسیده چون بیشترشان فاقد تاریخ اند، نمی‌توان قدمت صحیح آنها را مشخص کرد ولی قدیمی‌ترین این قوچ‌ها که تاریخ مشخصی دارند مربوط به قرن ۱۴ و ۱۵ میلادی می‌باشد. (تناولی، ۱۳۹۲: ۵۲)

۵-۲- علت استفاده از تندیس قوچ روی برخی قبرها و ارتباط قوچ‌های سنگی با نماد قوچ در گذشته

در معیشت مبتنی بر گله‌داری تعداد گوسفندان و شمار گله‌ها بیانگر شان و منزلت اجتماعی افراد بوده به طوری که لقب جمشید در اوستا جم خوب رمه به معنای صاحب گله‌های زیاد است (اوستا، ۴۸۹: ۱۳۸۵). بنابراین علاوه بر سایر جلوه‌های نمادین، قوچ در اینجا به عنوان رهبر و نماد گله، نماد منزلت و جایگاه اجتماعی است. به این مطلب در کتاب التفهیم نیز اشاره شده است: در این کتاب آمده حمل دلالت بر گروهی از مردم و پیشه‌وران دارد از آن جمله ملوک، صریفان و ضرابان و شبانان و دیگران و همچنین هر برجی دلالت بر خویی دارد همچنان که حمل دلالت بر روی خندان و ملک طبع و بزرگ منش دلالت دارد (التفهیم، ۳۲۵: ۱۳۶۲ و ۳۳۱). به این معنا که در این کتاب نیز قوچ را نماد پادشاه و افرادی که دارای منزلت اجتماعی بوده‌اند معرفی می‌کند.

بنابراین قوچ هم نماد فرمانروایی و رهبری است و هم نماد جایگاه و منزلت اجتماعی و هم نماد فره ایزدی که همانطور که پیش‌تر اشاره شد فره صرفاً مختص شاه نیست و عموم مردم نیز می‌توانند آن را به دست آورند. به همین دلیل مجسمه سنگی قوچ را بر مزار کدخدایان، بزرگان ایل و افراد صاحب نفوذ که نزد مردم منزلت اجتماعی بالایی داشتند، و به نوعی انسان‌های فره‌مندی بودند قرار می‌داده‌اند. به عبارت دیگر کار گذاشتن تندیس قوچ‌سنگی به روی قبر افراد خاص ریشه در نماد و مفهوم قوچ در گذشته (از جمله فره ایزدی) دارد و همان مفاهیم را یادآور می‌شود.

همچنین چون قوچ نماد قدرت و رزمجویی است قراردادن مجسمه آن روی قبور می‌تواند به دلیل دلآوری و شجاعت متوفی نیز باشد و چون نماد طلوع دوره جدید است که در اینجا می‌تواند اشاره به زندگی پس از مرگ داشته باشد. ذکر این نکته ضروری است که قوچ سمبلی از مردانگی است و به همین جهت فقط به روی قبر مردان قرار می‌گرفته و روی قبر زنان حتی اگر افراد شایسته و قابل احترامی بوده باشند، قوچ‌سنگی قرار نمی‌دادند.

و در کل همان‌طور که گفته شد سنگ قبر به عنوان نماد و هویت شخص متوفی است و یک پیوستگی در زمان ایجاد می‌کند و ساختن تندیس قوچ علاوه بر اینکه در بردارنده مفاهیمی است که در بالا بدان اشاره شد باعث ایجاد نوعی یادمانه و باور بیشتر به حضور شخص در گذشته در میان اقوام و بستگان او می‌شده است.

همچنین ذکر این نکته ضروری است که تعداد قوچ‌های سنگی در استان چهارمحال و بختیاری پس از دوره صفویه به طرز معناداری کاهش یافته و به نوعی شیرسنگی جای آن را گرفته است. به این امر در کتاب تاریخ مجسمه سازی آقای تناولی نیز اشاره شده است:

از راه‌هایی که صفویان برای تحکیم و تداوم مذهب شیعه استفاده کردند استفاده از هنر در خدمت مذهب بود. در رابطه با هنر مجسمه‌سازی، شکل و هیات شیر برای نیل به این مقصود بهترین عامل بود. زیرا علاوه بر این که ایرانیان این شکل را از دیرباز می‌شناختند، آن را نماد حضرت علی (ع) نیز می‌شمردند. چنین بود که صفویان اندام شیر را موضوع اصلی پدیده‌های هنری خود قرار دادند. یکی از این پدیده‌ها استفاده از شیرهای سنگی به عنوان سنگ‌قبر بود که مردم چهارمحال و بختیاری بیشترین بهره را از آن بردند. (تناولی، ۱۳۹۲: ۵۵-۵۶) این مساله می‌تواند در آینده بیشتر مورد مطالعه قرار گیرد.

نتیجه گیری

علت توجه زیاد به این حیوان در ایران را می‌توان ویژگی‌های منحصر به فردش عنوان کرد که به واسطه همین ویژگی‌ها به سمبل و اسطوره بدل گردیده است. از طرفی به دلیل وضعیت معیشتی در ایران که همانا اقتصاد مبتنی بر دامپروری و کوچ‌روی

بوده است، به نمادی از باروری، رهبری و قدرت تبدیل گشته همچنین موقعیت جغرافیایی ایران نیز در این مساله بی تاثیر نیست. چرا که قرار گرفتن ایران در مسیر شرق به غرب سبب شده پیوسته محل تاخت و تاز اقوام دیگر بوده باشد پیرو همین مساله حیوانات جنگ جو و قدرتمند فرصت می یافتند تبدیل به اسطوره شوند و همچنین چون یکی از مهم ترین وظایف پادشاه در ایران بر قراری امنیت و پیروزی بردشمنان خارجی و همچنین حفظ مرزها بود، پس قوچ که مظهر قدرت است به عنوان نماد پادشاهی و جلوه‌ای از فره ایزدی ظاهر می‌شد. از آنجایی که فره مختص به پادشاهان نبوده مجسمه قوچ به عنوان سمبلی از شجاعت و نجابت خانوادگی و شاید فره شخص متوفی به روی قبر او قرار می گرفت. فراموش نشود که پیش تر گفته شد قوچ بیانگر شروعی دوباره است که همانا زندگی پس از مرگ نیز می‌تواند آغاز جدیدی تصور گردد.

بررسی تندیس های سنگی از منظرهای گوناگون دیگری که در این مقاله مجال پرداختن به آنها نبود قابل بررسی است از جمله نقوش حک شده بر روی آنها و مفاهیم نمادین این نقوش و همچنین بررسی باورهای عامیانه و خرافی که در مورد آنها شکل گرفته است. باشد که در آینده به این قسمت از فرهنگ کشورمان که با بی توجهی در حال از بین رفتن است توجه بیشتری گردد.

منابع

۱. آپهام پوپ، آرتور (۱۳۸۸). *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: بی نا.
۲. اتینگهاوزن، ریچارد، گرابر، الگ (۱۳۷۸). *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۳. استروس، کلودلوی (۱۳۷۶). *اسطوره و معنا*، ترجمه شهرام خسروی، تهران: مرکز.
۴. بختورتاش، نصرت‌اله (۱۳۸۴). *تاریخ پرچم ایران*. تهران: بهجت.
۵. بیانی، ملک‌زاده (۱۳۸۱). *تاریخ سکه*. تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۶. تناولی، پرویز (۱۳۸۸). *سنگ قبر، چاپ ۱*، تهران: بن گاه.
۷. تناولی، پرویز (۱۳۹۲). *تاریخ مجسمه‌سازی در ایران*. چاپ ۱، تهران: نظر.
۸. دوستخواه، جلیل (۱۳۸۵). *اوستا*، تهران: مروارید.
۹. دومزیل، ژرژ؛ مستتر، جیمزدار؛ کایوا، روژه؛ گودورف، ژرژ؛ ماگوشی، هاسویا (۱۳۷۹). *جهان اسطوره شناسی*، ترجمه جلال ستاری. چاپ ۱، تهران: مرکز.
۱۰. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳). *لغت نامه دهخدا*، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۱. رنه دالماین، هنری (۱۳۶۶). *فنون کوچ نشینان بختیاری*، ترجمه اصغر کریمی، مشهد: آستان قدس.
۱۲. روزنبرگ، دونا (۱۳۷۹). *اساطیر جهان داستانها و حماسه ها*، ج ۱. ترجمه عبدالحسین شریفیان، تهران: اساطیر.
۱۳. زرنشاس، زهره (۱۳۸۰). *فر و فره در شاهنامه در نوشته‌های سعدی*، فرهنگ، شماره ۳۸.
۱۴. زنجانی، محمود (۱۳۸۰). *تاریخ تمدن ایران باستان*، ج ۲، چاپ ۱، تهران: آشیانه کتاب.
۱۵. سعیدی مدنی، سید محسن (۱۳۸۸). *درآمدی بر مردم شناسی و اعتقادات دینی*، چاپ ۱، یزد: دانشگاه یزد.
۱۶. ستاری، جلال (۱۳۸۵). *جهان اسطوره شناسی اسطوره های ایرانی*، تهران: نشر مرکز.
۱۷. سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳). *فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، تهران: نشر مرکز.
۱۸. صراف، محمد رحیم (۱۳۸۴). *مذهب قوم ایلام*، چاپ ۱، تهران: سازمان مطالعات و تدوین کتب اسلامی.
۱۹. فره وش، بهرام (بی تا). *کارنامه اردشیر بابکان*، تهران: بی نا.
۲۰. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه* (ج ۸-۱)، به کوشش جلال خاتم‌مطلق و همکاران (محمود امیرسالار ج ۶ و ابوالفضل خطیبی ج ۷)، چاپ ۱، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
۲۱. کلور، ریویر (۱۳۷۹). *درآمدی بر انسان شناسی*، چاپ ۱، تهران: نی.
۲۲. گلن، ویلیام؛ مرتن، هنری (۱۳۸۰). *کتاب مقدس عهد عتیق و جدید*، ترجمه فاضل خان نظری، چاپ ۱، تهران: اساطیر.
۲۳. مک کال، هنریتا (۱۳۷۳). *اسطوره های بین النهرین*. ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

۲۴. همایی، جلال الدین (۱۳۶۲). *التفهیم لاوائل ضاعه التنجیم*، تهران: بابک.
۲۵. هیس، ه.ر. (۱۳۴۰). *تاریخ مردم شناسی*، ترجمه ی ابوالقاسم طاهری، تهران: ابن سینا.
۲۶. هیلنز، جان (۱۳۶۸). *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه ی ژاله آموزگار - احمد تفضلی، تهران: بی نا.
۲۷. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، تهران: معاصر.
۲۸. یونگ، کارل گوستا (۱۳۵۲). *انسان و سمبول هایش*، ترجمه ابوطالب صارمی. تهران: پایا.
۲۹. مصاحبه با آقای یدالله نیکزاد از متصدیان قلعه چالستر واقع در استان چهارمحال و بختیاری در تاریخ ۱۹ فروردین ۹۴.
30. Gimbutas, M (1989), *The language of the Goddess*, New York: Harper Collins.
31. Gimbutas, M (1991), *The Civilization of the Goddess*, York: Harper Collins.
32. Golan, A (1991), *Myth and symbol, Symbolism in Prehistoric Religion*, Jerusalem: Schoen Books.
33. Hodder, Ian. (1982) *Symbols in action: ethno archaeological studies of material ethno archaeological studies of material culture*. Cambridge university press.
34. Streiter, Oliver, Leonhard voltmer, and Yoann Goudin. (2007) "From Tombstones to corpora: TSML Goudin. "For Research on language, culture, Identity and Gender Differences. PALIC21, Specific Asia conference on language information and computation.
35. Turner, Victor. "Symbolic studies" (1975). *Annual Review of Anthropology*.

Abstract

Graves stone have symbolic value. Among these, there are stony statues of lion and ram. Stony statues have no merely decorative aspect and in addition to direct reference to some of the concepts, they are documents that describe the religious, cultural, and social characteristics of their time. these statues As part of the Iranian people's culture, have many mysteries in their self, that discovering each of Their Secrets can tell us about a part of past people's culture. The researches on these statues were more focused on stony lions and it can be said that the stony ram's statues are located on the margin of stony lions and less researches have been examined directly about them. As well as more researches have been doned about the Appearance of statues, aesthetic importance with a quick look at their history and less researches have been examined about their symbolic role and their rank in symbolic culture and their relationship with ancient symbols. In this article, we attempt to examine ram in the symbolic culture, also it is tried to examine the relationship between these statues with ancient symbols and myths, including Farah Izadi.

Data and data are collected by field studies and library studies and analyzed using descriptive-analytical methods. The results of this research indicate that the stony rams link with the myth and symbol of the ram in the past.

Keywords: stony ram, stony statue, Farah Izadi, symbol of ram

بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم‌های «زیر نور ماه»، «یه حبه قند» و «امروز» رضا میرکریمی

الیاس صفاران^{۱*}، گیتی ملک‌شاهیان^۲

۱- دانشیار گروه هنر دانشگاه پیام نور

۲- دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور

saffaran@pnu.ac.ir

چکیده

استفاده از نشانه‌ها برای انتقال مفاهیم شاید قدمتی به اندازه تلاش بشر برای برقراری ارتباط و انتقال مفاهیم دارد. نشانه‌ها از آنجا که بر گستره وسیعی از امکانات بازنمایی متکی هستند از پتانسیل‌های بالایی در القای مفاهیم برخوردارند. سینما با عناصر متشکله‌اش بر ایند تمامی هنرهای پیشین است. شناخت نشانه‌ها در این هنر، مستلزم شناخت انواع هنرها و نیز آشنایی با فرهنگ جامعه هدف است. از جمله موارد مهم، کاربرد نشانه‌ها برای انتقال مفاهیم دینی است. در این پژوهش کوشش نموده‌ایم سه فیلم از آثار مطرح «رضا میرکریمی» را از منظر نشانه‌های دینی مورد کندوکاو قرار دهیم. تلاشمان در جستجوی نقدی جامع، ثمر چندانی نداشت. هرچند که ادعایی به جامعیت این جستار نیز نیست لیکن سعی شده نگاهمان فراگیرتر باشد. روش تحلیل داده‌ها، نشانه‌شناسی و بر اساس تقسیم‌بندی ششگانه «رابرت استم» است. پس از مروری اجمالی بر ادبیات نظری، انواع نشانه‌های موجود در آثار استخراج و در پایان جمع‌بندی مطالب ارائه خواهد شد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد نقطه کانونی این آثار، آگاهانیدن مخاطب از ریشه آشفته‌گی‌های موجود و راه‌های برون‌رفت از آنها یعنی بازگشت به فطرت الهی با کاربست صحیح و توأمان سنت و مدرنیته است.

واژگان کلیدی: سینما، نشانه، دین، ایران، میرکریمی.

۱. مقدمه

سینما درکلی‌ترین تعریف خود، هنر بازنمایی واقعیت است. این هنر که مواد مورد نیاز خود را از هنرهای پیشین به عاریت گرفته واقعیت را با استفاده از قوه تخیل و پرورش خیال در قالبی نو عرضه می‌نماید به گونه‌ای که روایت‌ها جلوه رئالیستی می‌یابند. غایت سازندگان این آثار یا سرگرمی و یا برقراری ارتباط برای انتقال پیام و مفهومی خاص است. پیام و مفهومی که ریشه در اندیشه، آرمان و آرزوهای آنان دارد. این مفاهیم در یک اثر خلاقانه در قالب چیدمانی زیبا و منسجم از نشانه‌ها (اعم از نمادها و نشانه‌های طبیعی و یا برساخته جوامع، خواه دیداری و قابل ادراک بصری و یا شنیداری و یا ترکیبی همزمان از هر دو) در عناصر بیانی متشکله فیلم تبلور می‌یابند.

«تصویر» زبانی جهانی و قابل ادراک برای تمامی انسانهاست؛ اما اصل مهمی که ریشه در نشانه‌شناسی داشته و ادراک آن این است که این نشانه‌های گاه برساخته انسان که پس از گذر سال‌ها و قرن‌ها نهادینه شده از جامعه‌ای به جامعه دیگر متفاوت

^۱- آدرس و تلفن مسئول مکاتبات: تهران، دانشگاه پیام نور، صندوق پستی ۱۶۵۹۶۳۹۸۸۴

است. از اینرو، درک این گونه نشانه‌ها مستلزم آشنایی با فرهنگ خاستگاه فیلم و سازنده آن است. برای مثال، در جنگ هشت ساله‌ای که بر کشورمان تحمیل شد، گل لاله به عنوان نماد شهید و شهادت وارد ادبیات ما شد. سینما علاوه بر ویژگی بُرد جهانی همچون دیگر پدیده‌های اجتماعی با فرهنگ جامعه رابطه متقابل تأثیرگذاری و تأثیرپذیری دارد. گاه این تفاوت‌ها به دلایلی نظیر جنسیت، جایگاه و طبقه اجتماعی، سطح تحصیلات و ... منجر به تفاوت و حتی متضاد در تأثیرپذیری مخاطبان نیز می‌شود. اما در نهایت سینما به نوعی تجلی فهم جامعه و تغییر و تحولات آن است. در طول تاریخ سینما افراد متعددی تلاش نمودند با نگارش زبانی برای سینما، مسیر ساخت و ترکیب نشانه‌ها و ادراک آنها را هموار نمایند. همین موضوع منجر به طرح مباحثی چون حضور نشانه‌ها در اشکال صوت و تصویر، ترکیب و همنشینی آنها برای خلق معناها در ذهن مخاطب شد.

در این نوشتار، کوشش نموده‌ایم سه فیلم از فیلم‌های مطرح سینما را در دهه سوم از منظر نشانه‌شناختی دینی تحلیل نماییم. در کشورما، در سال‌های پیش از انقلاب به جز استثنائاتی همچون: فیلم «تنگسیر»^۱، «سفر سنگ»^۲ و «مصیبت» که تا حدودی خمیر مایه دینی داشتند، آثار چندانی تولید نشده است. اصولاً سینمای از نوع دینی یا استفاده از نمادهای دینی آنگونه که در غرب و آثار سینماگرانی نظیر: «اینگمار برگمن» و «تارکوفسکی»، رایج بود، وجود نداشته است. پس از انقلاب نیز، تعدادی فیلم در گونه (ژانر) تاریخی - مذهبی با تم مذهبی با فراز و نشیب‌هایی در موفقیت ساخته شده که درونمایه آنها، معرفی و تبیین زندگی برخی معصومین (ع) و بزرگان دین است؛ مانند: «سفیر» (فریبرز صالح)، «روز واقعه» (شهرام اسدی)، مریم مقدس (شهریار بحرانی)، «مسافر ری» (داوود میرباقری)، رستاخیز (احمد رضا درویش) و محمد رسول‌الله (مجید مجیدی). فیلم‌هایی نیز ساخته شده‌اند که به موضوعات دینی مانند روحانیت، عوالم غیب و ... پرداخته‌اند؛ مانند فیلم‌های: «زیرنورماه» (سیدرضا میرکریمی)، «قدمگاه» (محمدمهدی عسگرپور)، «یک تکه نان» (کمال تبریزی)، «طلا و مس» (همایون اسعدیان) و ...

علاوه بر آثار فوق، فیلم‌هایی نیز تولید شده‌اند که به‌رغم تفاوت در ژانر، بن‌مایه آنها ضرورت بازگشت به سنت‌های لایتغیر الهی بوده است مانند: درام اجتماعی «رنگ خدا» ساخته «مجید مجیدی» که با طرح مفاهیم اخلاقی، انسانی و مسلک‌های عقیدتی به‌عنوان فرهنگ و آیین زندگی به صورت غیرمستقیم و غیرشعاری در زمره آثار دینی قرار می‌گیرد. در این جستار، در میان سه گونه مزبور فیلم‌سازی، به دلیل نوع جذابیت و اثرگذاری بیشتر، گزینه سوم یعنی آثاری که روح حقیقت و تذکر در آنها از طریق نشانه‌ها جریان دارد، برگزیده شده است.

۲- روش شناسی پژوهش

در بررسی‌های انجام شده، متن جامع و قابل‌اعتنای کاربردی در حوزه نشانه‌های دینی در فیلم‌های سینمایی ایرانی برخورد نکردیم و نقدها، بیشتر بررسی اجمالی و تعدادی نشانه‌های محدود فیلمیک آنها بوده است. لذا، گردآوری مجموعه‌ای از نشانه‌های دینی با هدف استفاده کاربردی از آن در نقد و بررسی سایر تولیدات سینمایی ضروری به نظر رسید. بدین مقصود، با بهره‌گرفتن از روش تحقیق توصیفی تحلیلی مبادرت به گردآوری اطلاعات اسنادی و میدانی در قالب فیش، فیلم و اسناد تصویری نمودیم. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز، کیفی و منطبق بر نشانه‌شناسی است.

^۱ کارگردان: امیر نادری، محصول سال ۱۳۵۲

^۲ کارگردان: مسعود کیمیایی، محصول سال ۱۳۵۶

۳- نشانه‌شناسی

پیشینه این علم به ارسطو باز می‌گردد. نکته اساسی در نگره او بازنمایی کنش‌های انسانی با رعایت مشابهت است «جان لاک» نیز در قرن هفدهم با نظریه نشانه‌ها استفاده از نشانه برای درک چیزها یا انتقال دانش به دیگران را مطرح کرد. (براون. مارتین و فلیتزتایس رینگهام. ۲۰۰۰. ص ۱۲)

از نظر «سوسور» به عنوان آغازگر این علم نشانه از الف: دال (تصور صوتی) و ب: مدلول (مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند یا تصور مفهومی) تشکیل شده است. و رابطه ایندو را اصطلاحاً «دلال» می‌نامند. «پیرس» نیز نشانه‌ها را به سه دسته نمادین، شمایی و نمایه‌ای تقسیم نموده است. اما نکته مهمی که بایستی در مطالعه نشانه‌ها بدان نیز توجه نمود، کیفیت همنشینی (سینتگماتیک) و جانشینی (پارادیگماتیک) نشانه‌هاست که مبنایی «سوسوری» دارد، بدین معنا که واژه‌ها (اعم از دیداری، شنیداری) در حلقه‌ای در کنار هم معنا را پدید می‌آورند. اما باید توجه داشت بین دال و مدلول رابطه ریاضی‌وار و معنایی قطعی و از پیش تعیین شده وجود ندارد بلکه گاه دال در همنشینی با سایر نشانه‌ها تکثر معنایی می‌یابد. برای مثال، رنگ قرمز حامل معنای شور و هیجان، عشق، شهوت، خطر و است، اما در همنشینی با دیگر نشانه‌ها، بار معنایی جدیدی پیدا می‌کند. لذا، در این موارد ما با یک سیستم ارجاعی چندگانه مواجه هستیم. علاوه بر این، از نظر «پیرس» و «یاکوبسن» نمی‌توان بین انواع نشانه‌ها خط قاطعی کشید زیرا دلالت نشانه امری است متنی و وابسته به لایه‌های متفاوت متنی که نشانه در آن ظهور یافته است (سجودی. ۱۳۸۷. ص ۱۹ و ۲۰). از نظر «بابک احمدی» نیز این چند معنایی وابسته به توان دیداری و به عبارتی توان نشانه‌شناسیک ماست. بخشی از این توانش در ذات ماست (احمدی. ۱۳۷۱. ص ۲۰) این ادعای وی مؤید این است که نشانه‌شناسی ذاتی و به شکل غریزی [البته تا حدودی] در درون ماست و ما به طور غریزی قادر به تشخیص آنها بویژه نشانه‌های کلامی هستیم، در غیر این صورت، از برقراری ارتباط عاجز بودیم. یعنی بین توان دیداری و شنیداری ما و درک نشانه‌ها، نوعی رابطه و همبستگی وجود دارد.

سینما نیز نظامی مملو از انواع نشانه‌هاست. این دانش مدرن در حوزه سینما، در نتیجه تلاش‌های گسترده متفکرانی مانند «رولان بارت»، «کریستین متز»، «پیر پائولو پازولینی» و «امبرتو اکو» به حوزه مطالعاتی منسجم و پربار در مطالعات سینمایی تبدیل شد. (ضمیران. ۱۳۸۲. ۱۹۳-۱۹۶) اما تحلیل متون سینمایی با استفاده از نظام نشانگانی که با آثار فرمالیست‌های روسی (اشکلوفسکی^۱، تینژانوف^۲) آغاز و توسط پژوهشگرانی چون «موکاروفسکی»^۳ ادامه و تعالی یافت، با عرضه امکانات قرائت متن فیلم، زمینه ارائه تحلیل‌های نظام‌مند آن را فراهم نمود. (لوتمن، ۱۳۷۵، ص ۱۱-۱۲).

در این جستار از میان نظریه‌پردازان متعدد نظام‌های نشانه‌شناسی و دسته‌بندی آنها، دسته‌بندی ششگانه «رابرت استم» برای خوانش متون سینمایی گویا و انکشاف نشانه‌های برجسته دینی را مبنا قرار داده و در ادامه نشانه‌های درهم تنیده متن و معناها را شکل گرفته را استخراج نمودیم. این ۶ دسته عبارتند از:

دسته اول، نظام نشانه‌های تصویری (شامل نشانه‌های شمایی)

دسته دوم، نظام نشانه‌های حرکتی (شامل حرکت‌های دوربین، تقطیع و تدوین)

دسته سوم، نظام نشانه‌های زبان‌شناسانه گفتاری (شامل کلام، زبان گفتار، مکالمه و تفسیرهای خارجی)

دسته چهارم، نظام نشانه‌های زبان‌شناسانه نوشتاری (شامل عنوان‌بندی فیلم، زیرنویس، عنوان فیلم و نشانه‌های نوشتاری درون ساختار فیلم)

دسته پنجم، نظام نشانه‌های آوایی غیر زبان‌شناسانه (شامل اصوات و جایگاه صداها طبیعی)

دسته ششم، نظام نشانه‌های موسیقایی (شامل موسیقی متن، موسیقی فیلم‌نامه و هرگونه موسیقی موجود در فیلم) (استم، ۱۹۹۲: ۳۰-۳۲)

^۱ Sklovskij

^۲ Tynjaov

^۳ Mukarovsky

قابل ذکر است انواع دسته‌بندی‌های فوق در آثار سینمایی بر حسب موقعیت و هدف متغیر بوده و نشانه‌شناس بنا به هدف خویش و متن، بر تعدادی و نه لزوماً تمامی آنها متمرکز می‌شود. پیش از ورود به مقوله اصلی قرائت فیلم‌های سه‌گانه بهتر است نگاهی اجمالی به انواع رویکردهای بازنمایی دین (اخلاقیات و معنویت) در سینما بیندازیم.

۴. بازنمایی اخلاق و معنویت در سینما

«گریفیث» را اولین کسی می‌دانند که با فیلم «تعصب» (Intolerance) قصه‌های دینی را وارد سینما کرد. پس از آن هالیوود دست به ساخت آثاری مانند «ده فرمان»^۱ (سیسیل بی‌دمیل - ۱۹۵۶) و «بن‌هور»^۲ (ویلیام وایلر - ۱۹۵۸) و... زد. این روند فیلم‌سازی تاکنون با پشت سرگذاشتن فراز و فرودهایی تداوم یافته است. در کنار این آثار، فیلم‌های بسیاری نیز ساخته شده که با عبور از طرح مستقیم قصه‌ها و ارزش‌های دینی، با اتکای بر ترفندهای سینمایی، جوهر تفکر دینی در ساختار و هیئت متشکله آنها جریان دارد. مانند: فیلم «مهر هفتم» (اینگمار برگمن - ۱۹۷۵)، «برادر خورشید، خواهر ماه» (فرانکوزفیره لی - ۱۳۷۹)، برخی آثار آندری تارکوفسکی و...

در کشور ما نیز در محدودی از آثار پیشا انقلاب می‌توان رگه‌هایی از دین و اخلاقیات مشاهده نمود. فیلم‌های «سفر سنگ»، «تنگسیر» و... در زمره این آثار هستند. سینمای پسا انقلاب نیز آثاری در هر سه دسته (پراخت مستقیم قصه‌ها و ارزش‌های دینی و نیز غیرمستقیم با استفاده از نظام نشانه‌ای) با قوت و ضعف‌هایی در ساختار و محتوا ساخته شده که برخی از آنان نقشی موثر در معرفی سینمای ایران در سطح جهانی نیز داشته‌اند مانند «آواز گنجشک‌ها» ساخته مجید مجیدی

۵. واحد تحلیل در سینما

در مورد واحد تحلیل در سینما، نظرات متفاوتی وجود دارد. برخی تأثیرنهایی فیلم بر تماشاگر را ملاک و برخی دیگر از میان اجزای متشکله فیلم (فریم، نما، صحنه، فصل) یکی را مبنای تحلیل خود قرار می‌دهند. از نظر «کریستین متز» سینما یک همنشینی بزرگ است که در کل، یک جمله است. زنجیره‌های همنشینی در آنها توسط سکانس ایجاد می‌شود. سکانس از اتصال پلان‌ها ساخته می‌شود. سکانس‌ها نیز با طول و اندازه متناسب با خط سیر و ریتم داستانی، با قرار گرفتن کنار هم معنا را منتقل کنند. منظور وی از مفهوم همنشینی این است که ما چه چیزهایی را می‌توانیم جانشین کنیم که ساختار معنایی متفاوتی را به وجود بیاوریم. (حسینی‌زاد. ۱۳۹۰). در اینجا ما نیز به دلیل ماهیت فصل (سکانس) به مثابه یک کل معنادار، سکانس را به عنوان واحد تحلیل برگزیدیم.

۶. نمونه فیلم‌های مورد مطالعه

۱-۶. فیلم «زیر نور ماه»

۱-۱-۶. خلاصه فیلم

«سیدحسن»؛ طلبه جوان، قرار است بزودی به جرگه روحانیت بپیوندد اما به دلیل وزانت این وظیفه، در پذیرش آن دچار تردید شده است. در روزی که اقدام به تهیه پارچه‌های مورد نیاز لباس روحانیت کرده، وسایلش توسط نوجوانی بزهکار به سرقت می‌رود. جستجوی «سید حسن» برای یافتن اموال خود، او را با چهره فقر و فحشا در کلان شهر تهران آشنا می‌کند. او پس از طی این مرحله به روحانیت می‌پیوندد.

^۱ The ten commandments

^۲ Ben-Hur

۶-۱-۲. تحلیل نشانه‌شناختی

«زیر نور ماه» بحث برانگیزترین اثر اکران شده سال ۱۳۸۰ بوده و اولین فیلمی است که قدم به درون دنیای روحانیت گذاشت و بدین طریق راه ورود دیگران برای ساخت فیلم‌هایی چون: «طلا و مس»^۱ و «فرشته‌ها با هم می‌آیند»^۲ که هر یک از منظری خاص به زندگی روحانیون پرداخته‌اند، را هموار نمود.

فیلم، خوش‌ساخت، یکدست و در انتخاب مضمون و محتوا صبورانه عمل کرده و روی موضوعی (واکاوی زندگی و وظیفه روحانیت) دست گذاشته که تا به حال کمتر به آن پرداخته شده است. (پایگاه اطلاع‌رسانی حوزه، ۱۳۸۸، ص ۶). این اثر، آغاز خوبی برای ارتقای سطح درک و آشنایی‌زایی تماشاگران با زندگی روحانیون و ارائه تصویری درست از واقعیت‌هاست. از این جهت آن را جزء آثار سینمایی اصیل و دینی می‌دانند.

... (فیلم) نگاهی مهربانانه به بشریت دارد و کارکرد دین را ایجاد امنیت در همه ابعاد روانی و انسانی‌اش معرفی می‌کند و افراط و تفریط‌ها را در این زمینه به چالش می‌کشد. فضا سازی دقیق فیلم از موقعیت‌های پر کنتراست مانند ساحت مدرن مترو با ساحت سنتی مدرسه علمیه و نیز فضای آخرالزمانی زیر پل از شاخص‌ترین امتیازات آن است (همان، آبان ۱۳۸۰).

...فیلم به حوزه نقد عقلایی روحانیت گام نهاده است. «میرکریمی» در این نقد نگاهی یک سوپه ندارد؛ هم از مشکل روحانیون و توهم بدگمانی علیه آنان سخن می‌گوید و هم تردیدهای پاک طلبه‌ای جوان را که می‌هراسد در اوضاع جدید از سیره عالمان ربانی فاصله گرفته و از مردم جدا گردد، مورد توجه قرار می‌دهد. این نقد به طور کامل در مسیر رشد و نفی لغزش‌ها است. (همان، آبان ۱۳۸۰)

«زیر نور ماه» در سه محل می‌گذرد: حدود یک سوم آن در حوزه و مختص آشنایی زایی مخاطب با این فضا، یک سوم آن چهره آشکار شهر که در مترو، خیابان‌ها، اتوبوس و قهوه‌خانه و.. عینیت یافته در یک سوم پایانی که دور از انتظار در زیر پل می‌گذرد، چهره واقعی و پنهان شهر رخ می‌نماید.

۶-۱-۳. نشانه‌های تصویری (شمایی)

فیلم با نمایی از شور و هیجان دنیوی (هیاهوی طرفداران تیم فوتبال) آغاز و پس از جدال و زور آزمایی سوژه با خویشتن بر سر ماندن و پیوستن به جرگه روحانیت و یا بازگشت به زادگاه خویش که در قالب روزنامه ورزش کشتی در دست وی متجلی شده تداوم یافته و سرانجام در سکانس پایانی با دعوت نوجوان بزهکار به آرامش نهفته در سایه زندگی خداپسندانه در روستا به عنوان نماد پاکی و صفا از سوی «سید حسن» خاتمه می‌یابد.

فیلم بر اعتقاد قلبی انسانها به خداوند تاکید دارد و اینکه بزه و فحشا ریشه در فقر و تنگدستی دارد. و وظیفه روحانی مهذب یاری رسانی بدانهاست. در قرآن کریم در سوره مبارکه (مائده/۶۳)^۳ به روحانیت اشاره کرده است. البته باید توجه داشت که قرآن به روحانیون مسیحی و یهودی اشاره کرده، چون در زمان نزول قرآن در اسلام روحانی به این شکل که می‌بینیم وجود نداشت اما همین که در کتاب آسمانی ما به روحانی اشاره شده، بیانگر اهمیت مقام روحانی است (حجت الاسلام جعفری دریابان، اردیبهشت ۹۲)

در جامعه انسان‌ها با اهداف و انگیزه‌های گوناگون وارد عرصه‌های کار و فعالیت‌های علمی، آموزشی، سیاسی، فرهنگی، دینی و... می‌شوند. حوزه علمیه نیز از این قاعده مستثنی نیست اما تنها آنکه از بند ظواهر و تعلقات دنیوی رها شده راهنما و هادی

^۱ «طلا و مس» ساخته همایون اسعدیان (۱۳۸۸).

^۲ «فرشته‌ها با هم می‌آیند» ساخته حامد محمدی (۱۳۹۲).

^۳ لَوْلَا يَنْهَاهُمُ الرَّبُّنَّبِيُّونَ وَ الْأَحْبَارُ عَنْ قَوْلِهِمُ الْإِثْمَ وَ أَكْلِهِمُ السَّحْتَ لَإِثْمًا مَا كَانُوا يَصْنَعُونَ. اگر علما و روحانیانشان آنها را از گفتار زشت و خوردن حرام باز ندارند، البته آنها هم کاری بسیار زشت می‌کنند.

واقعی جامعه خواهد شد. «روبرت صافاریان»^۱ در سایت خود مطلبی چنین در نقد فیلم آورده است. او بر این باور است در فیلم «زیر نور ماه» سه طلبه با سه نوع نگرش به دین و جهان معرفی شده که هر یک مظهر نگاهی خاص به دین است:

۱. طلبه تازه کار - پناهی - (به قول جلال «صفر کیلومتر») مظهر نگاه قشری به دین ۲. جلال: مظهر نگاهی رئالیستی (یا شاید پراگماتیستی) به دین و نسبی گراست. هرچند در اواخر فیلم با این جمله: من همیشه دلم می‌خواست مثل تو باشم حسرت عشقی را دارد که درون سید در غلیان است و ۳. «سید» نماینده رویکرد عاطفی، حسی و عاشقانه (یا عارفانه) به عالم. این حس در قالب حرف اندک، نبود کینه، دوست داشتن همه، چون همه آدم‌ها و اشیاء مخلوقات خداوندند. تفکر بیشتر و اینکه پدربزرگش با داشتن مقبولیت نزد مردم همچون آنان به کار کشاورزی اشتغال داشته (چیزی که با شرایط فعلی همخوانی ندارد) است، اینکه او کتاب‌هایش را به عنوان نماد تفکر منطقی و مستدل می‌فروشد تا برای «دوستانش» کوفته تهیه کند، در همین متن معنا پیدا می‌کند. تشبیه رابطه انسان و به طور خاص «سید» با خداوند به رابطه عاشقانه لیلی و مجنون توسط خیاط نیز در این چارچوب جا می‌افتد. (صافاریان، ۱۳۸۸)

شخصیت اصلی فیلم و کسی قرار است راهنما و مرشد جامعه باشد از جرگه سادات است. این گروه به دلیل انتساب به پیامبر اعظم (ص) و خاندان اهل بیت (ع) نزد مسلمانان حرمت دارند. این ویژگی حسی خوشایند را القا نموده و بر بزرگ بودن وظیفه هدایت جامعه و راهنما بودن آنان تاکید می‌نماید.

«سید حسن» روستازاده اردبیلی برای کسب دروس طلبگی و آمادگی ارشاد مردم به کلان شهر تهران سفر کرده است. سفر، نماد و نشانه تحول است. روستا نماد و نشانه پاکی و وابسته بودن به طبیعت و شهر نماد آشفتگی و شلوغی است. او نیز در دل شهر پرهیاهو و آشفته تهران با کُنه حقیقت جامعه آشنا شده، پس از تحول درونی، به یقین رسید و سکاندار جامعه‌اش شد. لازمه راهنمای جامعه بودن دوری از مال حرام، توجه به نیازمندان، تلاش برای نجات انسانها فارغ از اعمال آنهاست. او نیز با حذر از خوردن سیب زمینی‌های سرقتی مرد بی‌خانمان زیر پل (مجید)، با تهیه شام برای بی‌خانمان‌ها و نجات زن خیابانی از مرگ و دعا برای بهبودیش در این مسیر حرکت می‌نماید.

انتخاب دو فضای سنتی (حوزه، بازار) و شهری (مترو) برای محل رخدادها فرصت تقابل‌های دوتایی را فراهم نموده، انواع بزه‌ها (سرقت، فروش مواد مخدر، فحشا، فقر) در فضاهای شهری با دستاوردهای مدرنیته رخ میدهد. هر چند که قرار است او را به کوره‌ای ببرد که آبدیده شود، مترو اگر نشانه امروز و تکنولوژی باشد، تقریباً در پایان فیلم آن جا که «سید» ملبس به لباس روحانیت شده و دستش را به میله مترو می‌گیرد، یعنی که قرار است با روز زندگی کند و نگاه او به‌روز باشد یعنی امروزی و همراه با تکنولوژی (میرکریمی، آذر ۱۳۸۰).

دیالوگ‌های چند باره «سید حسن» و «جلال» به روحانیت و وظایف آن حامل دو نکته اصلی مذموم بودن نگرش دنیایی به طلبگی و روحانیت و نیز اینکه اصلاح جامعه در گرو اصلاح تک تک افراد است.

سادگی، سرزندگی همراه با شوخ طبعی طلبه‌های جوان، ضمن اینکه تصویری شیرین از این زندگی و نمایی باورکردنی از طلبان جوان را به همراه صورتی واقعی از زندگی مشکل آنها ارایه می‌نماید، این دریافت را نیز تقویت می‌نماید که زندگی بسیاری از طلبه‌ها در شرایط مساوی با اقشار پایین‌تر از سطح متوسط جامعه بوده و تنها تعداد خیلی در سایه موقعیت‌های رسمی به ثروت و مکنتی دست یافته‌اند.

برای زمان رویدادها فصل تابستان انتخاب شده است. تابستان فصل ثمردهی و به بار نشستن درختان است. در فیلم نیز طلبه‌ها پس از زحمات چندین ساله، ملبس به لباس روحانیت شده و وظیفه تبلیغ و ترویج دین را به عهده می‌گیرند. یعنی تلبس، هنگام کاربست تمامی تعلیمی است که روحانیون جوان طی حدود شش سال اول فراگرفته‌اند.

در صحنه آوردن شام توسط «سید حسن» برای مردان زیر پل، از پارچه مشکی عمامه وی به عنوان سفره استفاده می‌شود. عمامه مشکی منتسب به سادات و خاندان پیامبر اسلام (ص) بوده و استفاده اینگونه آن می‌تواند کنایه از این باشد که همه بر سر سفره حضرت (ص) هستند.

^۱ منتقد، مدرس و تحلیل‌گر ایرانی ارمنی‌تبار فیلم و سینما (متولد ۱۳۳۳ تهران)

۴-۱-۶. نشانه‌های حرکتی

فیلم «زیر نور ماه» بر دو گونه حرکت استوار است: گونه اول حرکت در درون شخصیت (سید حسن) است که هنگام دیدن او در سکانس پایانی در لباس روحانیت که جوجه را دعوت به روستای بهشت گونه خود می‌نماید مبین تحول درونی وی و یقین به خدمتگزاری جامعه است و حرکت دوم در فضای فیزیکی (جهان بیرون) رخ داده است. فیلم در این حوزه با بازی گرفتن از دوربین در معرفی فضا و مکان و خلق لحظات معنوی، وصف حال سوژه و پاسخ‌های دریافتی عمل کرده است. تمهیداتی نظیر کنتراست‌های نور و تاریکی، در جهت همذات‌پنداری مخاطبان با شخصیت‌های زیر پل، حرکات دوربین در جهت گوناگون ماندن سکانس روی پل و یاری مرد لنگی که اتومبیل کهنه‌اش از حرکت ایستاده و کمک «سید حسن» به راه اندازی آن، درخواست مرد از خواهر جوجه برای ارتباط نامشروع و تمرکز نگاه متأثر «سید حسن» بر روی دستان خود که یاریگر گناهکار بوده است، گرفتن تصویر سوژه از زاویه بالا به پایین^۱، انعکاس نور از شیشه‌های رنگی پنجره‌های شبستان و انعکاس آن در رنگ‌های سبز، آبی، قرمز و زرد شده و ایجاد فضایی معنوی توأم با آرامش، پر کشیدن کبوتری سفید هنگام بانگ اذان و خروج او از نورگیر شبستان و محو شدن در نور به نشانه خروج شخصیت از بن‌بست تردید و دودلی و رسیدن به روشنایی و نور، تاباندن نور از زاویه بالای گنبد به سوژه در سجده و دعا برای بهبودی زن خیابانی به نشانه استجابت دعا بدرستی اتفاق افتاده است.

در فیلم، برای اغلب شخصیت‌ها اسامی مفهومی انتخاب شده که ریشه در دین اسلام دارند. «سید حسن» برای شخصیت اصلی، جلال و حسین (طلبه جوان)، قاسم و مجید همگی ریشه عربی داشته و حامل نشانه‌های دینی است.

۵-۱-۶. نشانه‌های گفتاری

در سکانس دوم فیلم، صحنه داخل دفتر حوزه، با اعتراض مسئول حوزه به اسراف در مصرف برق توسط طلبه‌ها، توصیه به رعایت این حکم قرآنی شده است.

انتخاب روی پل رسالت برای محل قرار «جوجه» و «سید حسن» عنوانی مفهومی و کنایه از رسالت سنگین روحانیت است. اتفاقاً سیر درونی «سید حسن» نیز پس از آشنایی با روی دیگر شهر یعنی فحشا (زنان خیابانی) روی پل رسالت و مردان بی‌خانمان زیر پل که جلوه‌هایی از فقر و بی‌عدالتی در جامعه هستند آغاز شده و در نهایت رسالت سنگین هدایت جامعه را بر عهده می‌گیرد.

اعتقاد به خداوند در ذات همه انسان‌ها نکته هشداردهنده دیگر فیلم است. از مصادیق این استنباط، صحنه نامه‌نگاری گله-آمیز مردان زیر پل برای خداوند، شکوه از وضعیت موجود، برشمردن نیازهای خود، صبر چندین ساله آنان از فقر و تنگدستی و چشم امید به خداوند برای رفع آنهاست.

صحنه گله‌گزاری خواهر جوجه بین اشغال‌های زیر پل، شاهد مثال دیگری از اعتقاد آدم‌ها حتی یک زن خیابانی در حال احتضار به خداوند است و اینکه فقر یکی از عوامل اصلی انحطاط انسان‌ها است.

گفتگوی سه نفره طلاب جوان پیرامون قطع دست سارق و یا اجرای حکم با در نظر گرفتن شرایط خاص و طرح موضوع کسب تقوی به عنوان راه تامین رزق الهی با استناد به آیات شریفه و ابتر ماندن آن در فیلم، بازنمودی از چالش کنونی جامعه اسلامی در برخورد با سرقت و سارقان است.

بکاربردن عبارات دو پهلوی (فردا روز امتحان) و تأکید بر روی آن برای زدن تلنگر به مخاطب در دیالوگ بین دو شخصیت «سید حسن» و «جلال» در صحنه‌ای که جلال، سعی دارد با حالتی هشدار دهنده «سید حسن» را به فضای درس و مشق حوزه برگرداند، تداعی کننده معنا و مفهوم آزمایش الهی از عملکرد انسان است. کنش «سید حسن» برای فروش کتاب‌هایش و تهیه غذای نیازمندان زیر پل در صحنه بعد، مؤید این استنباط است.

در حوزه نشانه‌های نوشتاری انتخاب عنوان «زیر نور ماه» برای فیلم حامل در زمره نشانه‌هایی با ارجاعات چند پاره است کامل نبودن نور ماه و به تبع نبود آشکارگی فرصتی مغتنم برای کاویدن خویشتن و مکاشفه است. شخصیت داستان نیز حقیقت

¹ Very high angle

روحانیت و توان خویش در پذیرش این وظیفه سترگ را جستجو می‌نماید. سرانجام نیز با شناخت چهره واقعی شهر که در زندگی افراد بی‌خانمان زیر پل نمود یافته است بر حقیقت دست می‌یابد.

۶-۱-۶. نشانه‌های موسیقایی

با توجه به اولویت موسیقی آوازی در اسلام در فیلم «زیر نور ماه» نیز، از موسیقی‌های آوازی با نقش معرفی مکان، فضا سازی حاکم بر بازار و حوزه علمیه، زمان، درخواست از خداوند و وصف حال خواننده مانند صدای خارج از قاب منقبت خوانی مرد در بازار به عنوان صدای پس‌زمینه، قرائت دعای جوشن کبیر توسط طلبه جوان (پناهی)، بانگ اذان صبحگاهی در صحنه خواب بودن «سید حسن» درون شبستان، نجوای دعا- یا مَنْ إِسْمُهُ ذُو وَ ذِکْرُهُ شَفَا- در صحن شبستان به نیت نجات خواهر جوجه از مرگ، زمزمه نوحه خوانی آذری وی هنگام بستن ساکش برای بازگشت به روستایشان بهره گرفته شده است. تضاد رفتار شخصیت دختر جوان - خواهر جوجه - با لباس قرمز رنگ و آرایش زننده وی با لباس ساده، رفتار متین و موقر «سید حسن» نمود یافته است. حضور آنان روی پل رسالت در میان گاردریل سبزرنگ می‌تواند کنایه از فرجام نیک آندو باشد.

۶-۲. فیلم «یه حبه قند»

۶-۲-۱. خلاصه داستان

قرار است «پسند» (پسندیده) - دختر کوچک خانواده سنتی یزدی - با «کیوان» پسر کوچک خانواده «وزیری» (همسایه) که اکنون مقیم آمریکاست، پس از ازدواج غیابی راهی آمریکا شود. اما «پسند» دلبسته «قاسم» (برادرزاده زن دایی خود) است. اعضای خانواده برای برپایی مراسم ازدواج گردهم آمده‌اند. صبح روز عقد کنان، دایی «عزت» با گیر کردن یه حبه قند در گلویش فوت می‌کند. عروسی تبدیل به عزا می‌شود. مراسم به تعویق می‌افتد. «قاسم» که برای شرکت در عزاداری آمده است غیرمستقیم تمایل خود به ازدواج با «پسند» را به او نشان می‌دهد. «پسند» در مقابل اصرار خانواده وزیری» مبنی بر عقد مختصر طی روزهای آتی، پاسخ به آنان را به بعد از چهل دایی موکول می‌نماید.

۶-۲-۲. تحلیل نشانه‌شناختی

فیلم «یه حبه قند»، پرتله‌ای از زندگی روزمره یک خانواده سنتی در یزد است. زندگی و مناسبات در این شهر امتزاجی از سنت و دین است. از معنای «یزد» یعنی شهر مقدس که بگذریم فیلم حکایت گمشده امروز ماست. نمودی از جامعه سنتی و آینه انعکاس فرهنگ ایرانی است. فرهنگی ممزوج شده با مفاهیم معنوی و دینی. این امتزاج گاه در شخصیت‌ها، گفتار، کنش-های آنان تبلور یافته و گاه برخی نشانه‌های آشنا همچون معماری منطقه و گاه نیز به مدد نور و رنگ و زوایای دوربین به خلق معناهای آشنا پرداخته است. برخی سینماگران همچون «مجیدمجیدی»، «ابراهیم حاتمی‌کیا» و «مانی حقیقی»، فیلم را ستوده‌اند. برخی منتقدان خارجی نظیر «کلارا سانتوس» ضمن تأکید بر بینشی، جهانی بودن و دلپذیری فیلم، بر این نکته تأکید نموده‌اند که «میرکریمی» با بهره گرفتن از تمام عناصر سینما و پرهیز از مستقیم‌گویی با نشانه‌ها، جهان فیلم را خلق نموده است. (کافه خبر. فرهنگ. سینما)

۶-۲-۳. نشانه‌های تصویری (شمایلی)

کلون‌های زنانه و مردانه در قدیمی چوبی، تقسیم خانه به دو بخش درونی و بیرونی، تفکیک اتاق‌های محل تجمع زنان و مردان، دلالت بر رعایت حرمت‌ها در چنین فضاهایی است. بخشی درونی خانه متعلق به خانم‌هاست و ورود بدانجا بدون اذن میسر نیست. این انحصار، بستر ساز مفهوم آزادی، راحتی و شادابی زنان شده است. اغلب صحنه‌های آقایان هم در فضای بیرونی خانه و معمولاً حیاط اتفاق می‌افتد. مرزبندی محل تجمع زنان و مردان، پوشش و حیای زنان در برخورد با غیرمحارم، جنس تعامل توأم با خوشنودی آدم‌ها از بودن و زندگی با یکدیگر، تصویری آرامش‌بخش نشأت گرفته از آموزه‌های دینی است.

حیات خانه با درختان میوه و گل با حوضی در وسط، باغی کوچک را تداعی می‌کند. این معماری در صحنه‌های خارجی، به مثابه چشم‌انداز در پس‌زمینه، حس آرامش فضای سنتی را تقویت می‌نماید. به عبارتی خانه مأمنی برای زندگی به معنای واقعی و آرامش اهالی آن شده، آرامشی که بر بستر دین و سنت شکل گرفته است.

هر کدام از دخترها در زندگی مشترکشان دغدغه‌هایی مانند مشکلات مالی، بداخلاقی‌های همسر و... دارند. اما هیچیک مانعی بر سر راه خوشی آنها نشده است. در این نوع پردازش شادی و غم کنار یکدیگر تصویر شده است. برای انتقال مفهوم غلبه روح سنت دینی بر جامعه فیلم، اسامی اکثریت شخصیت‌ها ریشه دینی دارند. عزت، جعفر، ناصر، قاسم حمید، علی، اعظم، مریم، معصومه و...

پیام سنت و هویت عامل حیات‌بخش در انصراف شخصیت از رفتن به سرزمین آمریکا (نماد غربت و تنهایی) متجلی شده است. فیلم که با نمای چهره خنثی «پسند» در حال آموختن زبان مکالمه انگلیسی آغاز شده با چهره متبسم وی همزمان با استماع موسیقی سنتی ایرانی به پایان می‌رسد. یعنی آن انفکاک اولیه در انتها به هارمونی انجامیده است.

پیام سپردن مدیریت جامعه به جوانان معنای دیگری است که در قالب اعتراض دایی به خرابی خانه و ضرورت حضور «قاسم» برای تعمیر خرابی‌ها و سپردن برگه گواهی فوت دایی به «مسعود» نمود یافته است. منتهی فیلم‌ساز هر جوانی را شایسته سپردن آینده به او نمی‌داند و اینجا نیز از تقابل بهره گرفته است و بین دو جوان «قاسم» و «مسعود» با رنگ‌آمیزی شخصیت‌های آنان، «قاسم» را با ویژگی‌هایی نظیر: داشتن تحصیلات، کمک به ترمیم خرابی‌های خانه، خانه‌سازی حتی برای کودکان - نشانه خانه‌سازی برای نسل فردا - محبوب، پای بند به چارچوب‌های اخلاقی، سادات بودن و مورد اعتماد خانواده، در حال گذران دوران سربازی - آمادگی برای خدمت به میهن - بر مسعود (جوان منزوی، ناتوان در کمک به دیگران - تنفس مصنوعی به دایی عزت -)، ترجیح است.

جامعه فیلم شخصیت روحانی نیز دارد که با توجه به نوع شخصیت‌پردازی آن مانند عدم حساسیت به رقص مردان (هرچند گاهی در قالب طنز) و حتی ریختن نقل بر سر آنها، مشارکت در خُرافه شکستن قند برای تعیین جنسیت فرزند اول عروس و داماد، در زمره روحانیون تراز پایین جامعه با کمترین تأثیرگذاری به شمار می‌آید.

مفهوم مرگ سپید در فوت اثرگذار بزرگ خانواده رخ نموده است. دایی «عزت» که سالها پیش شکارچی شجاعی بوده و بواسطه شریک نمودن اهالی «شمس‌آباد» در دستاوردهای شکارش نامی نیک از او به یادگار گذاشته، شجاعتش در نبرد با حیوانات وحشی در صحنه معاینه جسدش توسط پزشک خانوادگی آشکار شده و حضور جمعیت قابل ملاحظه مردان در روز تشییع جنازه وی به سلامت نفس و ارتباطات مناسب و احترام وی نزد مردم اشاره دارد. علاوه‌براین، زمینه‌ساز بیداری «پسند» و انصراف او از ازدواج با کیوان و وصلت احتمالی با قاسم نیز شده است. معنای دیگری که در اثر بروز یافته اجتناب از قضاوت سطحی و بر اساس ظاهر افراد است. تضاد قیافه اغلب ژولیده دایی عزت در کنار پنجره و حیاط پر گل و درخت و یا در حیاط، نوعی تضاد ظاهر با باطن را القا می‌نماید. این باطن درست پس از مرگ وی آشکار می‌شود.

استحکام بنیان خانواده در سنت ایرانی اسلامی به‌رغم پاره‌ای مشکلات و برتری آن نسبت به زندگی مشترک در غرب (آمریکا) و لزوم حمایت پلیس از زنان در مقابل آزار شوهر، نشان از ضعف و تزلزل زندگی مشترک در غرب و کم رنگ بودن عشق و علاقه بین زوجین به عنوان عامل تداوم زندگی دارد. این برتری در صحنه واکنش حمید هنگام بهم خوردن حال همسرش و نگرانی‌های معصومه و هرمز برای سلامتی یکدیگر در روز تشییع جنازه، آشکار شده است.

پایبندی به ادای نماز در خانواده‌های سنتی اگرچه با پرداختی کم‌رنگ و فاقد اثرگذاری در سه شخصیت: زن دایی (تقریباً زمین‌گیر، ناشنوا، دارای اختلال حواس و کثیرالشک)، دختر جوان خانواده (بیشتر رفع تکلیف را تداعی می‌نماید) و روحانی (نمازی معمولی) به تصویر کشیده شده است.

مفهوم موجه‌بودن اختفای بخشی از درونیات و اسرار مهم خویش به کرات در شخصیت‌های متعدد فیلم بروز یافته است. از نتایج این اختفای اسرار حفظ حدود حقوق دیگران (دایی تمایل به ازدواج «پسند» و «قاسم» را صریح مطرح نمی‌کند، چون تصمیم‌گیرنده نهایی دختر و پسر هستند)، دفاع از شأن مالی خانواده (رکود بازار ساخت و ساز و در نتیجه کاهش درآمد

جعفر)، حفظ سلامت همسر (امتناع حاج ناصر از اظهار بیماری سرطان خود به دلیل اینکه همسرش مادر دو نوزاد است)، حفظ غرور زنانگی (خودداری پسند از اعلام صریح تعلق خاطرش به قاسم) و...

۴-۲-۶. نشانه‌های گفتاری

فیلم خط بطلانی بر ازدواج‌های غیابی و بدون شناخت کشیده است. این مفهوم با بهره گرفتن از تصویر (چهره خنثی شخصیت در قاب تصویر) و کلام طنز (صحنه‌ای که خواهرها از او در مورد نحوه و زمان آشنایی با همسر آینده خود و نوع روابط آنها سوال می‌کنند و بسنده کردن سوژه به لبخند)، هرچند که پیام تردید شخصیت در ازدواج با خواستگار خود را نیز به همراه دارد.

استفاده از اعداد برای اشاره به کمال رشد و بالندگی و رسیدن به مرز پختگی و یقین و قطعی در فیلم در عدد چهل ۴۰ عینیت یافته است. او که پس از صحبت با «قاسم» در حضور زن دایی امید به وصال در او قوی شده است راه تحول را در پیش گرفته و از انزوای واگذاری تعیین سرنوشتش توسط خانواده بویژه مادرش بدر آمده و هنگامی که بر خلاف آداب و رسوم - عروس نباید سیاه بپوشد - با لباس مشکی بر سر سفره می‌نشیند، و پاسخ به درخواست خانواده وزیری مبنی بر برگزاری ساده عقد طی روزهای آتی را به بعد از چهل موعول می‌نماید، به شکل غیرمستقیم مخالفت خود با وصال با این خانواده متمول و نیز رعایت حرمت فوت بزرگ خانواده را ابراز می‌نماید.

توصیه معصومه (دبیر آموزش و پرورش) زبان شخصیت مثبت تحصیلکرده به آمادگی تدریجی خواهرزاده خردسال خویش اشاره به وجوب حجاب و آموزش کودکان از سنین زیر دبستان و آماده‌شدن تدریجی برای رعایت حجاب است. فیلمساز این پیام را از سوی کسی که دختر خردسال خودش (فرشته) نیز روسری بر سر دارد.

نحوه طرح خواستگاری غیرمستقیم دو شخصیت جوان قصه با رعایت چارچوب‌های دینی در حفظ حریم خویش معنا یافته است. این معنا در صحنه گفتگوی «قاسم» و «پسند» هنگام وصل کردن سمک زن دایی، رخ داده است. گفتگوی غیرمستقیم آندو فاقد هرگونه هنجارشکنی بوده و در چارچوب‌های درست و منطقی جای دارد.

۵-۲-۶. نشانه‌های نوشتاری

استفاده از هنر قدسی خوشنویسی بیت "بر سر کشته خود می‌گذرد همچون باد چه توان کرد که مرگ است و شتابی دارد" برای اشاره به پدیده مرگ توسط پزشک خانوادگی در فیلم، و همچنین نصب پارچه نوشته سیاه با عبارات «یا حسین» و «یا ابوالفضل» (علیهم السلام) بر دیوار خانه به نشانه عزا و ماتم هنگام فوت «عزت» از دیگر نشانه‌های دینی فیلم است.

۶-۲-۶. نشانه‌های حرکتی

برای اشاره به عشق پاک، سیب سرخ به عنوان نماد میوه بهشتی استفاده شده است. پسند در صحنه تاب خوردن با امتناع از سیب اول که قابل دسترس تر است (اشاره به خواستگار اول) پس از تاب چند باره، سیب دوم را انتخاب می‌نماید. فیلم ساز در طی فیلم چندین بار وجود توأمان مرگ و زندگی، شادی و تلخی، عروسی و عزّا در کنار یکدیگر را گوشزد نموده است. نریشن آغازین فیلم که شعری از سهراب سپهری است و مختصر بودن زندگی، مرگ دایی عزت درسپیده دم ازدواج پسند، عبور دختر خردسال با تور عروسی که بر سر دارد از کنار سفره عقد در حالیکه دیگران در پی تدارک مراسم عزاداری هستند، عبور وی از میان جمعیت عزادار، حضور چندین باره صدا و تصویر گریه (صحنه شکستن قند توسط دایی، عبور گریه از کنار سفره عقد، صدای او در پس‌زمینه صحنه جان دادن دایی)، خبر بیماری سرطان حاج ناصر و مستولی شدن ترس بر مرگ احتمال قریب الوقع او و....

ارزشمند بودن نحوه تعامل صحیح دختر و پسر پیش از ازدواج و تحت نظارت و کنترل خانواده در صحنه حضور «پسند» و «قاسم» در اتاق، و خروج حاج «ناصر» که در حال ادای نماز ظهر است و نیمه باز بودن درب اتاق عیان شده است. این کنش

شخصیت روحانی از جهتی منطبق بر طبق آموزه‌های دین مبین اسلام مبنی بر پرهیز از حضور دو نامحرم در مکان بسته و از سوی دیگر می‌تواند اشاره به استماع سخنان آندو در خارج از اتاق باشد.

انتقال پیام مرگ قریب‌الوقوع دایی عزت با برش دوربین از روی سوژه در حال تلاش برای نجات از حبه قندی که در گلویش گیر کرده و راه تنفسش را مسدود نموده به روی پشت بام و تصویر حاج ناصر که در لباس سفید یکدست شبیه کفن خوابیده و کات مجدد به سوژه که اکنون تسلیم مرگ شده، رخ داده است. برای انتقال معنای مرگ سپید او، دوربین از روی جسد به ایوان و حیاط سرسبز با غلبه رنگ سبز و چراغانی شده بهشت گونه کات می‌خورد. علاوه براین، بهره گرفتن از اشعار حافظ در قالب خوشنویسی به مثابه هنر قدسی توسط پزشک خانوادگی پس از امضای گواهی فوت دایی، افعال نیک «دایی» در گذشته، حضور مردم «محلّه شمس آباد» در تشییع جنازه وی و... این دریافت را تقویت می‌نمایند.

پیام رسیدن به بیداری درون و رشد و بالندگی شخصیت در پلان پایانی، با آمدن برق و شنیده شدن موسیقی سنتی ایرانی از رادیوی دایی، و تصویر متبسم «پسند» در قاب تصویر در حالی که در پس‌زمینه همه اعضای خانواده در خواب هستند. با خاموش کردن برق‌ها توسط او گویی تنها او بوده که به بیداری درون دست یافته، خواه به وصال «قاسم» برسد یا خیر. یا اینکه امید بدست آوردن قاسم در دل او قوت گرفته است.

کمرنگ شدن تظاهرات دینی در افراد در اثر مشکلات، نکته دیگر فیلم است. این موضوع در دیالوگ‌های هرمز در شب قبل از فوت «دایی عزت» و در جمع مردان خطاب به «حاج ناصر» مبنی بر اینکه روحانیون حتی از ناجیزترین دارایی‌ها مانند یک کیلو کشک خانه نیز خمس می‌گیرند و در صحنه شب بعد از خاکسپاری دایی و درخواست وی مبنی بر اینکه در شب اول قبرش نزد او بمانند و او را تنها نگذارند اشاره به این دیدگاه اسلامی مبنی بر وحشت میت از تنهایی در قبر در شب دفن و ماندن برخی بستگان کنار مزار وی و قرائت دعا و قرآن است. نکته دوم اینکه جملات معترضان «هرمز» در شب قبل می‌تواند دلالت بر تأثیرات ناشی از ورشکستگی اقتصادی او و تحمل زندان باشد.

۶-۲-۷. نشانه‌های موسیقایی

فیلم فاقد آوایی با نشانه‌های دینی بوده لکن سرشار از صداهای محیطی است. حس زنده بودن، شادابی و نشاط در زندگی سنتی و مناسبات آدم‌ها در صداهای محیطی گاه خارج از قاب متبلور شده است. از صدای بازی بچه‌ها و هیاهوهای آنها تا صدای حیوانات خانگی با نقش پس‌زمینه همگی به تقویت شادابی و نشاط در زندگی و مناسبات آدم‌ها در فرهنگ سنتی کمک نموده‌اند در فیلم به تناسب فضای سنتی از برخی آلات موسیقی مانند دف و دایره بهره گرفته شده است. این تمهید در صحنه ورود کاروان خانواده «وزیری» به منزل عروس در مراسم «سینی برون» و خواندن اشعاری شاد توسط زنی با دایره در پیشاپیش جمعیت شروع به خواندن اشعاری شاد می‌نماید، بکار گرفته شده است. علاوه براین، برای فضا سازی‌ها و انتقال معانی از موسیقی آوازی دینی نیز در چندین مورد همچون بانگ اذان دال بر هنگامه نماز ظهر و عصر در صحنه افتتاحیه (حضور مادر بر روی پشت بام و پهن کردن فرش شسته شده)، حضور مادر و اعظم در اتاق منتهی به پشت بام و هنگام خالی کردن سطل برنج، خواندن روضه حضرت زینب (س) در سوگ برادر توسط حمید با هدف جلوگیری از سکتا او ناشی از فرو خوردن بغض در سوگ برادر نشسته

۶-۳. فیلم «امروز»

این فیلم که محصول ۱۳۹۲ شبکه تلویزیونی «آی فیلم» بوده، موفق به کسب جوایز متعددی مثل سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش مکمل زن برای بازی «شبنم مقدمی» در سی و دومین جشنواره فیلم فجر (۱۳۹۲) و برخی جشنواره‌های خارجی شده است

۶-۳-۱. خلاصه داستان

راننده (یونس) میانسال تاکسی در حال انتقال مسافر مرد به دادسراست. مرد در حال مکالمه تلفنی، تماس گیرنده را تهدید به تلافی و ریختن آبرویش می‌کند. راننده پیش از رسیدن به مقصد او را پیاده می‌نماید. او در حال صرف نهار درون اتومبیل پارک شده خود در خیابان است که یکباره زن جوان بارداری (صدیقه) سوار تاکسیش شده و درخواست می‌کند او را به بیمارستان برساند. «یونس» پس از انتقال او به بیمارستان متوجه تنهایی زن شده و به رغم برخوردهای ناهنجار کارکنان بیمارستان نزد او می‌ماند. زن جوان پس از تولد فرزندش از دنیا می‌رود یونس مخفیانه نوزاد را خارج نموده به منزل می‌برد.

۶-۳-۲. تحلیل نشانه‌شناختی

«میرکریمی» (در فیلم) از شخصیت یک جانباز استفاده کرده است، او معتقد است سوژه زمانی در جنگ مستقیم مشارکت داشته و اکنون در جبهه دیگر در حال جنگ است. ... در زمانه‌ای که همه از خویش دفاع می‌کنند او که اکنون در میانسالی به ثبات رسیده و اینکه با خدای خود معامله کرده به قضاوت‌های دیگران بی‌اعتنا است. برای رسیدن به هدف (تولد سالم نوزاد در فیلم) اگر قرار است سیلی بخورد، اشکالی ندارد.... ما در جامعه دینی زندگی می‌کنیم که در آن زندگی دیندارانه با چالش‌های متفاوتی روبه‌روست.... او (قهرمان فیلم) چیزی نمی‌پرسد. پیشنهاد فیلم هم پرسش نکردن در مورد یکدیگر است. در جایی از فیلم صدیقه می‌گوید: شما چیزی نمی‌پرسیدید و من همه‌اش می‌ترسیدم اگر سؤالی بپرسید، مجبور به دروغ گفتن شوم!... فیلم می‌خواهد بگوید کار امروز را معطل گذشته نکن. (میرکریمی. ۹۲/۵/۱۵)

«میرکریمی» شخصیت داستانش را با نشانه‌های متعدد معرفی نموده است: نشانه‌هایی چون: گذاشتن گل مریم در تاکسی، روشن بودن تاکسی‌متر کنایه از قانونمندی، روشن بودن رادیو و استماع صدای تلاوت قرآن و بانگ اذان به مثابه موسیقی پس‌زمینه، اجتناب از حرّافی و سخن گفتن با دیگران از طریق نگاه، خویشتنداری هنگام عصبانیت ناشی از رفتارهای ناهنجار دیگران، آبیاری گلدان خشکیده در بیمارستان و هرس برگ‌هایش که کنایه از نجات نوزاد صدیقه بوده و ممانعت از نابودی او، تعریف نموده است

«شهاب اسفندیاری» - منتقد سینما- در مورد شخصیت اصلی فیلم می‌گوید: ...شخصیت یونس؛ قهرمان اصلی فیلم «امروز» در جنگ، دینداری خود را با شرکت در آن و از خودگذشتگی نشان داده است اما در جامعه امروز که دیگر جنگی در کار نیست، بعضی‌ها برای حفظ آبروی دیگران، آبروی خود را به خطر می‌اندازند یا حتی کاری مغایر عرف انجام می‌دهند و مورد قضاوت قرار می‌گیرند. حتی شاید این افراد تن به انجام کاری به ظاهر غیراخلاقی دهند تا به هدفی بزرگ‌تر دست پیدا کنند.

حرف اصلی فیلم "امروز" این است که دینداری فقط در کلام نیست و ممکن است در زندگی امروز فتنه‌هایی ایجاد شود که عیار این دینداری را بسنجد.... فیلم حس اثرگذار دارد، صداقت دارد و شخصیت‌هایی را نشان می‌دهد که شاید در زندگی روزمره با آنها تماس زیادی نداشته باشند؛ اما روی موضوعاتی جهانی مثل خشونت مردان علیه زنان دست می‌گذارد.

.... فیلم «امروز» پیشنهاد می‌کند که ما باید به عنوان یک فرد در جامعه به وظایف خود عمل کنیم و این نگاه و تفکر که اصلاح جامعه باید از بالا صورت بگیرد و ... در دین و فرهنگ اصیل ما وجود ندارد. (همان. ۹۲/۵/۱۵)

فیلمساز با به تصویر کشیدن چالش‌های کنونی جامعه و سردرگمی آدم‌هایش، اعتراض نرم را راهگشا می‌داند. این گونه اعتراض از سکانس پیاده کردن مسافر مرد پیش از رساندن او به مقصد به دلیل تهدید به ریختن آبروی تماس گیرنده، آغاز شده و با خارج کردن مخفیانه کودک «صدیقه» از بیمارستان (اعتراض به برخورد جامعه با کودکان بی سرپرست) خاتمه می‌یابد. اقدام نهایی «یونس» شاید به ظاهر خلاف قانون تلقی شود اما این کنش او واکنش به جامعه‌ای است که از اصالت خود دور افتاده و مردمانش تبدیل به آدم‌هایی سطحی با قضاوت‌های شتابزده شده‌اند؛ و او که سال‌ها با فدا کردن سلامتی خود در جبهه‌های جنگ از حریم مادی و معنوی کشور خویش دفاع نموده، این بار با عوض شدن جبهه، مبارزه را از مرزهای فیزیکی به درون جامعه کشانده و حمایت مادی و معنوی بی‌دریغ خویش را بدون هراس از اتهامات افراد ظاهر بین و ساده‌نگر، نثار مادری مستمند و بی -

پناه که می‌تواند دلالت گونه‌ای بر مام میهن باشد، می‌نماید. با مرگ مادر جوان نیز، کودک او را که نماد نسل آینده کشور است همراه می‌برد تا در محیط امن و سالم خانواده خویش تربیت یابد.

شغل شخصیت (راننده تاکسی) ایجاب می‌نماید افراد زیادی را در طول روز و یا شب به مقصد رساند، اما او تنها افراد با صراط صحیح را همراهی می‌نماید در غیر اینصورت با چشم‌پوشی از منافع خویش چون ضرر و زیان مالی ناشی از نگرفتن کرایه و تحمل توهین‌ها و ناسزاهای آنان، از رساندن آنان به مقصد سر باز می‌زند. او همچنین تاب تحمل ادعای دروغین کارمند تقریباً جوان حراست بیمارستان مبنی بر اینکه در دفاع مقدس حضور داشته را برنرفته و با نگاه عمیق و سنگین خود او را وادار به عقب‌نشینی می‌نماید.

در فیلم با بهره‌گرفتن از برخی نشانه‌های دو بانوی برگزیده اسلام همچون نام آنان برای شخصیت بی‌پناه زن «صدیقه» (از القاب حضرت صدیقه کبری (س) و حضرت مریم (س))، صورت زخمی، دو تا دنده شکسته (ملهم از صورت سیلی خورده و پهلوی شکسته حضرت فاطمه زهرا (س))، تکرار چندین باره و متنوع نام مریم (س) هنگام پخش آیه ۲۸/مریم^۱ از رادیوی تاکسی، می‌تواند دلالت بر مبراً بودن «صدیقه» از اتهام فحشا و نامشروع بودن کودکش داشته باشد، همچنین می‌توان، استفاده از گل مریم در تاکسی به مثابه نماد نجابت و پاکی معشوق را در این راستا تلقی نمود.

۳-۳-۶. نشانه‌های گفتاری

«صدیقه» در مورد خودش و خانواده‌اش دروغ می‌گوید. اما همه ساختارهای اجتماعی جامعه درگیر یک خشونت سیستمی و پنهان است و افراد این جامعه بر خلاف آموزه‌های دینی به رغم داشتن تحصیلات عالیه، افرادی سطحی‌نگر، درگیر قضاوت دیگران هستند، بنابراین توسل صدیقه به دروغ برای رهایی از خشونت‌های این ساختار بیمار است.

فیلم از صحنه آغازین تا انتها بر مدار امید قرار دارد. «یونس»، مادر باردار جوان را بدون چشمداشت مادی به بیمارستان منتقل می‌نماید، او را پوشش مادی معنوی داده و در پاسخ دلواپسی «صدیقه» که نگران سرنوشت نوزادش است می‌گوید: (نگران نباشد) یکی هس (ت) که همه جا سفارشتو کرده. این نشانه کلامی در همنشینی با کنش‌های او این استنباط را تقویت می‌نماید که منظور او خداوند است.

هشدار نسبت به غلبه روح مدرنیته بر جامعه و برخی تبعات آن همچون فردگرایی و انزوای طلبی کودکان به عنوان آینده سازان جامعه در تقبیح بالا بودن سقط جنین در جامعه و بی‌حوصلگی دختر بچه به بازی‌های هنری همچون نقاشی و علاقه به بازی‌های تلفن همراه نسلی که فاقد شور و شوق طبیعی زندگی در فضای گسترده اجتماعی است.

با تکرار تم «حفظ آبرو» و اجتناب از بداندیشی نسبت به دیگران در چندین جای فیلم و در قالب‌های گوناگون کلامی - کنشی از سکانس داخل تاکسی، متن ادبی مجری، مناجات و پخش ابیات آهنگ از رادیو بر اهمیت این فضیلت اخلاقی تاکید شده است.

۴-۳-۶. نشانه‌های نوشتاری

عنوان فیلم تکرر معنایی کلمه «امروز» برای فیلم که می‌تواند اشاره به وضعیت کنونی جامعه، و رنگ باختن ارزش‌های حفظ و دفاع از آبروی مؤمن و پرهیز از تجسس در زندگی شخصی آنها، فداکاری و... یا تاکید بر حال امروز افراد و اجتناب از تجسس در گذشته آنان (اشاره به وضعیت صدیقه)

^۱ (مریم/ ۲۸). يَا اَحْتَتَ هَارُونَ مَا كَانَ اَبُوكَ امْرَأً سَوًّا وَمَا كَانَتْ اُمُّكَ بَغِيًّا. - هنگامی که حضرت مریم (س) با عیسی‌ای نوزاد به بیت المقدس رفت - یهودیان به او گفتند: ای خواهر هارون! پدر و مادرت که بدکار نبودند.

۶-۳-۵. نشانه‌های حرکتی

فیلم با امید به پایان رسیده است. چرا که در دین ما جایی برای ناامیدی وجود ندارد به همین دلیل نیز سکانس پایانی با تابش نور آفتاب سپیده دم بر صورت نوزاد با بازکردن ساک محل اختفای نوزاد و حرکت آرام دوربین به سمت چهره او، امید به آینده روشن کودک را نوید می‌دهد. آینده‌ای که در پیوستن او به کانون گرم یک خانواده سنتی و دین مدار رخ می‌دهد.

۷. نتیجه‌گیری

همانگونه که پیشتر آمد، تلاش ما در این نوشتار آگاهی از کاربرد انواع «نشانه‌ها و نمادهای دینی در سینما» به عنوان یکی از فراگیرترین رسانه‌های دیداری - شنیداری با اثرگذاری چشمگیر است. گستره فعالیت نیز محدود به سه فیلم از فیلم‌ساز مطرح کشور «سیدرضا میرکریمی» با نام‌های «زیر نور ماه»، «یه حبه قند» و «امروز» در سه دهه پسا انقلابی کشورمان است.

در بادی امر، تعاریفی مختصر و به قدر ضرورت در باب نشانه‌شناسی، نوع، جایگاه آنها و دسته‌بندی متناسب با نمونه مورد مطالعه در سینما ارائه شد. در ادامه، برآیند بازبینی چند باره هر یک از فیلم‌های سه گانه، نشانه‌ها استخراج و در متن به نگارش درآمدند.

در اینجا پیش از ورود به مبحث نتیجه‌گیری از بررسی نمونه‌های مورد مطالعه، ذکر چندین نکته ضروری می‌نماید: اولین نکته به روایت‌ها و به اصطلاح ژانر هر یک از سه فیلم اشاره دارد. سه فیلم منتخب، هر یک به تناسب مقتضیات روز، نگاهی متفاوت به چالش‌های فرا روی جامعه داشته است. لذا، این گون‌گونی در فضا سازی‌ها و انتقال مفاهیم و معانی، نشانه‌ها و نمادها نیز عینیت یافته است.

همانگونه که در نقد و بررسی نشانه‌ها نیز آمده این است که، «میرکریمی» با اعراض از مستقیم‌گویی، قائل به نقش تذکردهندگی فیلم‌ساز و به تبع فیلم است. او در آثارش با احتراز از مستقیم‌گویی و توصیه به مخاطبش، با به چالش کشیدن فلسفه وجودیش، طریقه صحیح را به او می‌نمایاند. بر همین اساس، در آثار وی جستجوی معانی دینی را نه به شکل عیان، بلکه در کنش‌ها و نشانه‌ها بایستی جستجو نمود. اکنون به نتایج از حاصله از بررسی هر یک از فیلم‌ها خواهیم پرداخت:

۷-۱. فیلم «زیر نور ماه»

«میرکریمی» در این فیلم پا به قلمرویی نهاده که پیش از وی کسی وارد نشده است. او در قالب دغدغه‌های یک طلبه جوان، بر نقش و وظیفه خطیر روحانیت شیعی در راهبری جامعه و التزامات آن یعنی پالایش درون همزمان با بودن و برای مردم توكید نموده و از سوی دیگر برخی بحران‌های زندگی بشری و بویژه جامعه شهری را منبعث از جهل و جبر شرایط زمانه معرفی می‌کند. و هدایت این جامعه توسط روحانیت اصیل و مهذب راهگشای آنهاست. او از هر یک از عناصر درون متنی فیلم مثل فیلم‌نامه، بازیگری، کارگردانی، موسیقی و... برای انتقال این مفاهیم بدرستی بهره گرفته است.

۷-۲. فیلم «یه حبه قند»

«میرکریمی» در این فیلم به سراغ موضوعی رفته که سالهاست به ورطه فراموشی افتاده و جامعه را از درون تهی و مردمانش را مبتلا به حیرانی و درماندگی نموده است. او این بار از پُرتره زندگی روزمره یک خانواده سنتی یزدی به عنوان وسیله‌ای برای نشان دادن ضرورت سازش میان سنت و مدرنیته، استفاده کرده و سپس سنتی که با آموزه‌های دینی پیوند خورده را بر دستاوردها و اندیشه‌های نامیمون بیگانه ترجیح داده است. او سنت را عامل شادابی و امید در جامعه می‌داند. فیلم نشانه‌های بسیاری دارد، نشانه‌های آشنایی که بوی نجابت، دوستی و مهربانی می‌دهد، از فیلمش آینه‌ای ساخته تا با آن غنای پشتوانه فرهنگیش را به یادآورد و نجات از خودبیگانگی‌های کنونی را، بازگشت به ثروت هنگفتی می‌داند که از دو عنصر حیاتی

خداپرستی و پیشینه غنی تشکیل یافته است. او در این فیلم به سراغ تجدد و مدرنیته رفته و با ذکر سنت‌های اصیل اسلامی ایرانی، ضرورت همزیستی مسالمت‌آمیز آندو را لازمه ادامه حیات واقعی معرفی کرده است.

۷-۳. فیلم «امروز»

این فیلم‌ساز کشور، در «امروز»، در دفاع از زنان بی‌پناه و ستمدیده، وجوب رعایت ارزش‌های اسلامی همچون پرهیز از قضاوت در مورد دیگران و حفظ آبروی انسان‌ها را یادآور شده و قباحات رفتار مدعیان جامعه را به رخ آنان می‌کشد. او در این اثر خویش با سمبل‌ها و نشانه‌های برگرفته از دین مبین اسلام و آشنا در جامعه اسلامی نوعی تذکار و هشدار به مخاطب را دنبال نموده است. اینکه چالش‌هایی که جامعه امروز با آن مواجه است ناشی از غرق‌شدن در گرداب مدرنیته و دورشدن انسان‌ها از فطرت خداجویی و خداگونگی است که از سوی اکثریت جامعه که بیمارستان نماد آن است به ورطه فراموشی سپرده شده است. در «امروز» بر علیه گمگشتگی‌ها و حیرانی‌های کنونی جامعه و مردمانش می‌شورد و چاره را در نگاه به پشت سر و بهره گرفتن از ثروت سرشار انسانیت و اخلاقیات می‌داند. انسانیت و اخلاقیاتی که از دل فرامین الهی تراوش کرده و روزگاری نه چندان دور حافظ جان و مال مردمان ایران زمین و دورکردن دست پلیدان از آنان بوده است.

برایند بررسی نمونه مورد مطالعه حاکی از این است که «میرکریمی» آثارش را محملی برای آشنایی بیشتر مخاطبان با آموزه‌های دینی و بزرگان ادب و فرهنگ کشورش نموده است اما از زبان نصیحت و سفارش گریزان است. بنابراین، قصه‌هایش را عینیت می‌بخشد. زشتی‌ها را در قالب قصه‌هایش، آدم‌ها و مناسبات آنها عرضه می‌کند، آنگاه هوشمندانه و با بازی رنگ و نور و صدا و تصویر، آنها را از خطرات می‌آگاهاند و زیبایی‌ها را می‌نمایند. او جذابیت و تاثیرگذاری سینمایش را نه در حضور نام آوران بلکه در نزدیک بودن آن به فطرت انسان می‌داند.

سینمای او سینمای قیاس و تقابل است در «زیر نور ماه»، به تقابل شهر و روستا، در «یه حبه قند» تقابل سنت و مدرنیته و در «امروز» تقابل دیروز و امروز جامعه را به تصویر می‌کشد. «میرکریمی» برخلاف سینمای روشنفکری، بر اساس اعتقاداتش عمل می‌کند. او پایان فیلم‌هایش را با امید می‌بندد. زیرا که یاس و ناامیدی در آموزه‌های دینی ما، جایی ندارد.

منابع و مأخذ

منابع فارسی

۱. ابادری. یوسف. (۱۳۸۰). رولات بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی. ارغنون. شماره ۱۸.
۲. احمدی. بابک. (۱۳۷۱). از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری. نشر مرکز.
۳. اسلین، مارتین. (۱۳۷۵). دنیای درام. نشانه‌شناسی عناصر نمایشی در سینما، تلویزیون و تئاتر. ترجمه محمد شهبان انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۴. ارجمند، مهدی. (زمستان ۱۳۶۸). نماد چیست. پایگاه مجلات تخصصی نور. شماره ۵.
۵. بوردول. دیوید و تامسون. کریستین. (۱۳۸۸). هنر سینما. ترجمه فتاح محمدی. نشر مرکز. تهران.
۶. بوردول، استیگر و تامسن (۱۹۸۵) تاریخ تحلیلی سینما.
۷. بارت، رولان (۱۳۸۷). بارت و سینما: گزیده‌ی مقالات و گفتگوهای رولان بارت درباره‌ی سینما. ترجمه: مازیار اسلامی. تهران: نشر گام نو.
۸. بازن. آندره. (۱۳۸۶). سینما چیست. ترجمه محمد شهبان. انتشارات هرمس. چاپ سوم.
۹. پوریا، امیر. (۱۳۷۹). ارزش و ژرفای نگاه در بازیگری. انتشارات پور. تهران.
۱۰. جانتی. لوییس. (۱۳۷۲). شناخت سینما. ترجمه ایرج کریمی. موسسه فرهنگی هنری شیدا.
۱۱. جرالد میلرسون. (۱۳۸۴) تکنیک نورپردازی در تلویزیون و سینما. ترجمه حمید احمدی لاری و فؤاد نجف‌زاده. سروش.
۱۲. دوسوسور، فردیناند. (۱۳۸۷). دوره زبان‌شناسی عمومی. ترجمه: کورش صفوی. تهران: انتشارات هرمس.

۱۳. دی. کاتز، استیون. (۱۳۸۴). نما به نما. ترجمه محمد گذرآبادی. ناشر: بنیاد سینمایی فارابی.
۱۴. دیدگاه جراید مختلف انگلیسی زبان، پنجمین جلسه نقد و بررسی کانون فیلم نیاوران با اکران فیلم «امروز» به کارگردانی سیدرضا میرکریمی ۱۵ مرداد.
۱۵. رحیمیان. مهدی. (۱۳۸۳). سینما. معماری در حرکت. سروش. تهران.
۱۶. زندی، میثم. (۱۳۸۸). چیدمان صحنه؛ بارویکردی بر نظریه‌های میرهولد، بروک، تروتفسکی. تهران. پژوهشگران نشر دانشگاهی.
۱۷. زاهدی، تورج. (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی موسیقی فیلم. انتشارات سوره مهر. پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۱۸. سجودی. فرزاد. (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی کاربردی. انتشارات علم.
۱۹. سینما، دین، ایران. (۱۳۸۰). سینمای ایران از نگاه سینماگران (عبدالله اسفندیاری، محمدرضا اصلانی، بهروز افخمی، منوچهر محمدی، مجید مدرسی، داوود میرباقری، رضا میرکریمی، محمدعلی نجفی، محمدرضا ریخته‌گران)، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، انتشارات سوره مهر.
۲۰. سید مجید حسینی‌زاد. سینما محصور در نشانه‌ها. مرکز تحقیقات و مطالعات رسانه‌ای. همشهری
۲۱. شی جی واه، هیداک. (خرداد ۱۳۸۲). همنشینی رنگ‌ها. ترجمه و تنظیم: فریال دهدشتی شاهرخ و ناصر پورپیرار، راهنمای خلاقیت در ترکیب رنگ‌ها..، نشر کارنگ.
۲۲. صافاریان، روبرت. (۱۶ فروردین ۱۳۸۸). نقد فیلم «زیر نور ماه». Robertsafarian.com.
۲۳. ضابطی جهرمی، احمد، (۱۳۸۷)، شیوه‌های بیان در سینما، سی سال سینما: گزیده مقالات سینمایی (۱۳۵۵-۱۳۸۵)، تهران، نشر نی، چاپ اول.
۲۴. ضمیران. محمد. (۱۳۸۲). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. نشر قصه.
۲۵. فرهنگ. سینما - نشست نقد و بررسی تازه‌ترین ساخته رضا میرکریمی در کافه خبر.
۲۶. کلینی الرازی، ابی جعفر محمد ابن یعقوب ابن اسحاق. اصول کافی. ترجمه کمره‌ای. جلد ۴.
۲۷. گودرزی، محمد. نقد مردمی. سایت خبری تحلیلی سلام سینما. ۱۴/ ۶/ ۹۳.
۲۸. لوتمن، یوری. (۱۳۷۵). ترجمه مسعود اوحدی. نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما. انتشارات سروش. تهران.
۲۹. نشانه‌شناسی در سینما. بازیگردانی. مرکز آموزش تخصصی هنر اسلامی حوزه هنر.
۳۰. وولن، پیتر. (۱۳۸۴) نشانه‌ها و معنا در سینما. ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری. سروش.
۳۱. هال، جیمز. (تهران ۱۳۸۳). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی. انتشارات فرهنگ معاصر.
۳۲. هیوارد، سوزان. مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه فتاح محمدی.

منابع لاتین

- 1- Charles S. Peirce. Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man. Journal of Speculative Philosophy (1868) 2, 103-114).
- 2- Dictionary of Semiotics. Bronwen Martine And Felizitas Ringham. 2000.p: 12(Daniel Chandler: Semeiotics For Beginners. Page 12.
- 3- Religion T(20)day FILM FESTIVAL.17 October 2016- The xx edition Catalogue.
- 4- The Psychology of Color in Film. June 24, 2016. Jon Fusco(Actor/Writer/Director).
- 5- The Psychology of Color in Film. June 24, 2016. Jon Fusco(Actor/Writer/Director).

مقالات

۱. اطهری نیک عزم، مرضیه. نشانه‌شناسی دیداری. مجموعه پژوهشی تحلیلی و خبری اکادمی هنر. ۹۱/۴/۲۳.
۲. بهرامی، علیرضا و دانش، مهرزاد، ماهنامه فیلم، فروردین ۱۳۸۰.
۳. پوریا، امیر، نشریه دنیای تصویر، فروردین ۱۳۸۰.
۴. پایگاه اطلاع‌رسانی حوزه. مجله. حدیث زندگی، آذر و دی ۱۳۸۴. شماره ۲۶.
۵. حجت‌الاسلام جعفری دریابان، همایش روحانیت در قاب سینما، دانشکده علوم اجتماعی تهران اردیبهشت ۱۳۹۲.

۶. راودراد، اعظم. سینمای دینی ایران. نامه صادق. مقایسه فیلم‌های "کویر" و "قدمگاه". سال چهاردهم. شماره دوم. پاییز و زمستان ۱۳۸۶. ص ۷۹-۹۹.
۷. سجودی، فرزانه. نشانه‌شناسی روزمره با تکیه بر لباس. ۱۱ فروردین، ۱۳۸۸.
۸. ماهنامه فیلم. نگاهی به فیلم دهنده امیر نادری.
۹. مجله پگاه حوزه، پیوند آسمان و زمین، آبانماه ۱۳۸۰، شماره ۲۵.
۱۰. نقد و بررسی فیلم «زیر نور ماه» شیراز. آذر ۱۳۸۰.

اینترنت

۱. بانک اطلاعات اینترنتی فیلم‌ها (Internet Movie Database) Imdb.
۲. بیات، رضا. انسان شناسی و فرهنگ. نشانه‌شناسی و سینما. زبان و زبان‌شناسی الکساندر کونداتف، (۱۳۶۳).
۳. پنج موسیقی فیلم برتر ایرانی. موی مگ. www.MovieMag.ir.
۴. جعفری، سید علیرضا. هنر و معماری. هنر دینی. حوزه و سینما (یادداشتی بر فیلم زیر نور ماه). پاییز ۱۳۸۰، شماره ۹. <http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/31726>
۵. حسینی‌زاد، سید مجید. نشانه‌شناسی سینما. دانشکده صدا و سیما. قم. ۲۶ دی ۱۳۹۰. www.qomirib.ac.ir
۶. حسینی، محمود. یادداشتی بر فیلم «آینه» اثر تارکوفسکی. فیلم‌ها. نقد فیلم خارجی. نقد فارسی
۷. راودراد، اعظم و سلیمانی، مجید. بازنمایی گفتمان سنت اسلامی از تجربه دینی در سینمای ایران؛ تحلیل گفتمان فیلم زیر نور ماه. دانشکده علوم اجتماعی. جهانی رسانه. بهار ۱۳۹۰ شماره ۱۰. <http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/95638>
۸. ریاحی، مسعود. فیلم «دهنده»، بانک مقالات ادبی www.chouk.ir.
۹. سلکی، احسان. هنر و معماری. نقد سینما. دی، بهمن و اسفند ۱۳۸۲ - شماره ۴۴. <http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/187587>
۱۰. شاه حسینی، مجید. مدیریت فرهنگی سینمای ایران. تارنمای رسمی مرکز آموزش تخصصی هنر اسلامی - هنر ولایی. www.honarevelaee.com
۱۱. عبدالعزیز، فاروق (منتقد مصری مقیم کویت). مترجم: مجید مرادی. ۲۸ فروردین ۱۳۹۰. www.pegahehoweh.com
۱۲. کریمی، میثم. نقد و بررسی فیلم «یه حبه قند». Moviemag.Cinema.ir
۱۳. موسیقی و دین. هیأت مترجمان، زیر نظر بهاء الدین خرمشاهی بنیاد اندیشه اسلامی. برگرفته از کتاب: فرهنگ ودین (میرچالیا، تهران، طرح نو، ۱۳۷۴، ۲۴ بهمن ۱۳۸۶).
۱۴. نقد و بررسی فیلم «زیر نور ماه». شیراز. آذر ۱۳۸۰.
۱۵. نقد بهترین منتقد جهان بر سه فیلم مطرح ایرانی: رنگ خدا، بچه‌های آسمان و باران. مجله اندیشه پویا. برگرفته از مجله اینترنتی برترین‌ها. Bartarinha.ir. ۲۷ آذر ۱۳۹۲

فیلم‌ها

۱. دهنده. ساخته «امیر نادری»
۲. رنگ خدا. ساخته «مجید مجیدی»
۳. به همین سادگی. ساخته «سیدرضا میرکریمی»
۴. خیلی دور خیلی نزدیک. ساخته «سید رضا میرکریمی»
۵. آینه. ساخته «آندری تارکوفسکی»

پایان نامه‌ها

- ۱- لاک پشت‌ها پرواز نمی‌کنند.

Abstract

The use of signs to convey the concepts by humans, perhaps equal to trying to communicate and transfer concepts. The signs has relies on the broad of the facilities to representation and high potentials to induction concepts. The cinema is resultant of the whole of the former art's with its elements. It had better recognition this arts and consciousness of the addresser's culture as well. One of the most important items is use of the signs for the transfer of religious concepts. In this study we attempted to research three distinguished films of Mirkarimi from the perspective of religious semiotics portray. Our efforts to achieve a comprehensive analysis to no avail. However, it is not comprehensiveness but we have been trying to take a better look. The method of data analysis, semiotics and sextet division on the basis of "Robert Estem". After a brief review of theoretical literature, a variety of religious signs we extract and wrap the content will be presented at the end. The findings of the study indicate the focal point of films are the audiences aware of the cause of existing turmoil and the ways out of them that is would return to the divine nature and its twin with tradition and modernity.

Keywords: Cinema. Signs. Religion. Iran. Saied Reza Mirkarimi.

مطالعه تطبیقی نمادها و نقش مایه‌های تزئینی تخت جمشید و دژ اربونی

زهرا آخوندی^۱، رضا افهمی^{۲*}، حسن علی پورمند^۳

۱- کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس

۲- دانشیار و عضو هیئت علمی گروه پژوهش و تاریخ هنر دانشگاه تربیت مدرس

۳- دانشیار و عضو هیئت علمی گروه پژوهش و تاریخ هنر دانشگاه تربیت مدرس

Afhami@modares.ac.ir

چکیده

هنر امپراتوری هخامنشی را هنری فرانژادی، اختلاطی و ترکیبی خوانده‌اند، چراکه تأثیر و تأثر تمدن‌های دیگر در آن مشهود است. از این رو، ارتباط آن با هنر اقوام دیگر، به منظور دستیابی به شناخت بیشتر، نیازمند واکاوی می‌باشد. یکی از این اقوام که پیش از هخامنشیان وجود داشته و بعدها به مستعمره آنها بدل شد، اورارتو بود که در طول قرن نهم پیش از میلاد در فلات مرتفع ارمنستان شکل گرفت. بنابراین، به منظور واکاوی و شناخت ژرف‌تر ارتباطات این دو تمدن، پژوهش حاضر درصدد تبیین تمایزات و تشابهات میان نمادها و نقش مایه‌های برجای مانده از آنها در دو بنای مهم این تمدن‌ها، بنای تخت جمشید و دژ اربونی، می‌باشد. بدین منظور، از روش تحلیلی-تطبیقی بهره گرفته شده و مبنای استناد نیز، منابع کتابخانه‌ای بوده‌است. نتایج این تطبیق نشانگر اشتراک تخت جمشید و دژ اربونی در نمادها و نقش مایه‌هایی نظیر درخت زندگی، شیر و گاو، لاماسو، گریفین، لوتوس، عناصر تزئینی، تأکید، تکرار و تقارن بوده که علاوه بر تفاوت در جزئیات عناصر مشترک‌شان، این نمادها و نقش مایه‌های تزئینی در دژ اربونی بیشتر در قالب فرسکو با رنگ‌های زنده به تصویر کشیده شده، اما در تخت جمشید بیشتر به صورت حجاری و نقش برجسته نمود یافته که پویایی، قدرت و ابهت بیشتری را القا می‌سازد.

واژگان کلیدی: هخامنشی، اورارتو، تخت جمشید، دژ اربونی.

۱- مقدمه

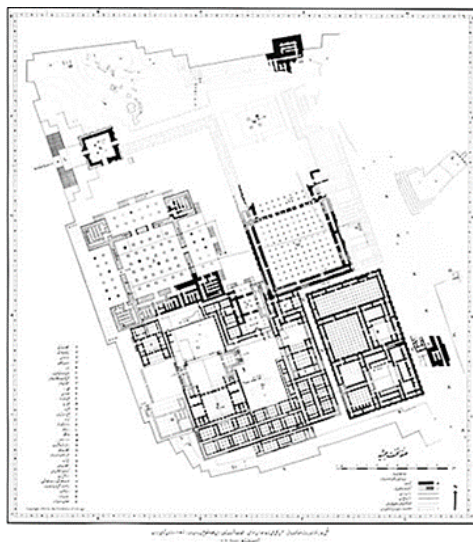
کشور ایران ایجاد یک حکومت مرکزی و امپراتوری عظیم دنیای باستان را مدیون حکومت هخامنشیان است. کوروش و داریوش، برای نخستین بار در تاریخ جهان، شاهنشاهی وسیعی را به وجود آوردند و با تصرف بین‌النهرین، سوریه، مصر، آسیای صغیر، هندوستان و جزایر یونان و ضمیمه کردن آنها به خاک ایران، خود شامل تمام تمدن‌های کهن گردید. از این رو، هنر امپراتوری هخامنشی را هنری فرانژادی خوانده‌اند و به نظر می‌رسد که دیپلماسی آسان‌گیری دینی و بهره بردن از رسوم، نمادها و توانایی‌های همه ساکنان امپراطوری در آفرینش یک فرهنگ فرانژادی سبب شد تا این سرزمین پهناور پس از دو هزاره نبرد پیایی، دورانی از آرامش به درازای یک سده را تجربه کند و بستر شکل‌گیری هویت ملت ایران گردد. بنابراین، هنر هخامنشی بدل به یک هنر اختلاطی و ترکیبی شد که می‌توان تأثیرات جوامع دیگر مانند اورارتو، یونان، بین‌النهرین، فنیقیه، سوریه و دیگر تمدن‌ها را در آن مشاهده کرد. از طرفی دیگر، یکی از تمدن‌هایی که پیشتر از هخامنشی وجود داشت و بعدها به مستعمره آن بدل شد، تمدن اورارتو بود. بسیاری از نمادها و نقش مایه‌هایی که در سرتاسر تمدن اورارتو دیده می‌شود، بعدها در بسیاری از آثار هخامنشیان نیز تجلی می‌یابد. هر چند نمی‌توان به طور یقین ادعا داشت که تنها هنر و تمدن هخامنشیان متأثر از اورارتو بوده‌است، چه بسا آپادانا و خدای هالدی اورارتویی‌ها ملهم از هخامنشیان بوده‌است. در هر صورت، پژوهش حاضر، با پذیرش رابطه میان این دو تمدن، فارغ از چگونگی تأثیر و تأثرشان بر یکدیگر، تنها درصدد دستیابی به شناختی ژرف‌تر در باب تمایزات

و تشابهات آنها در زمینه کاربست نمادها و نقش‌مایه‌های تزئینی، در دو بنای مهم‌شان، یعنی تخت‌جمشید و دژ اربونی، می‌باشد. بنابراین، سوالی که مطرح می‌شود این است که چه نمادها و نقش‌مایه‌های مشترکی در هر دو بنای تخت‌جمشید و دژ اربونی بکار رفته‌است و این نمادها و نقش‌مایه‌ها چه تمایزاتی با یکدیگر دارند. بدین‌منظور از روش تحلیلی-تطبیقی بهره گرفته شده و گردآوری اطلاعات بر مبنای مراجع کتابخانه‌ای بوده، که در تجزیه و تحلیل آن، ابتدا به بررسی نمادها و نقش‌مایه‌های دو بنا پرداخته شده و سپس تطبیق و تبیین تمایزات و تشابهات صورت گرفته شده‌است.

۲- نگاهی اجمالی به سلسله هخامنشی

کوروش کبیر با غلبه بر پدربزرگش استیگ، پادشاهی مادها را منقرض نمود؛ ولی علاوه بر ماد بر سرزمین‌های تابعه آن نیز دست یافت و با به زیر فرمان در آوردن حکومت لیدی به بخش اعظم شبه جزیره آناتولی مسلط گردید (هژبری و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۰). بدین‌ترتیب، امپراتوری هخامنشی در سال ۵۵۰ پیش‌ازمیلاد توسط کوروش بنیان نهاده شد. این امپراتوری در زمان داریوش بزرگ (۵۲۲ الی ۴۸۴ ق.م) هر چه بیشتر توسعه یافت و از دره سند در شبه قاره هند تا شمال یونان و مصر را شامل گردید (آژند، ۱۳۹۰: ۳۴). مدیریت هخامنشیان در امر کشورداری به‌گونه‌ای بود که در سایه آن امنیت و رفاه کلیه اقوام میسر گردیده بود. سیاست شاهان هخامنشی که بر مبنای احترام و ارزش‌گذاری بر آیین‌های مذهبی و فرهنگ و هنر هر منطقه بود، موجب پیشرفت هنر و تمدن و اشاعه فرهنگ ایرانی در این دوران گردید (احسانی، ۱۳۹۰: ۵۰). هخامنشیان که وارث فرهنگ و تمدن اقوام پیشین فلات ایران و فاتحان حکومت ماد، بابل، آشور و ... بودند، در قواعد و اصول سبک‌های هنر از اقوام پیشین فلات ایران و سرزمین‌های تابعه تأثیر پذیرفتند. در واقع هنر هخامنشی آمیزه‌ای از تجربیات هنری این اقوام با ویژگی‌های خاص هنر پارسی است.

۲-۱- تخت‌جمشید



تصویر ۱- پلان تخت‌جمشید؛ مأخذ:

(www.iranicaonline.org)

تخت‌جمشید در سال‌های ۵۲۰ الی ۴۶۰ پیش‌ازمیلاد، در زمان زمامداری داریوش و خشایارشا بنا گردید. این مجموعه ساختمانی در شهر مرو دشت (۴۵ کیلومتری شهر شیراز) در دامنه کوه رحمت واقع شده‌است. کاخ تخت‌جمشید بر روی صفه مرتفعی قرار گرفته و نحوه دسترسی به صفه و ورود به تالارهای آن از طریق پلکانی عظیم و دو جانبه که در جبهه غربی قرار گرفته، صورت می‌پذیرد. مجموعه بناهای تخت‌جمشید عبارتند از: دروازه ملل، آپادانا (کاخ بارعام)، کاخ تچر، کاخ هدیش، کاخ صدستون، حرمسرا، تالار مرکزی، مجموعه بناهای شرقی، گنجنامه و ... (پیرنیا، ۱۳۹۲: ۷۷). به‌طورکلی، این مجموعه در برگیرنده چهار قسمت اصلی معمول در کاخ‌های هخامنشی، دروازه اصلی، تالار بارعام، کاخ‌های اختصاصی و اتاق‌های مسکونی، می‌باشد، (تصویر ۱) (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۳۸).

۲-۱-۱- درخت زندگی^۱ در اندیشه هخامنشی

اندیشه ایرانی نگاهبان درخت، امشاسپند امرداد ایزدانوی گیاهان و بی‌مرگی است که بیدادگران نسبت به گیاهان را از ورود به بهشت باز می‌دارد (طاووسی، ۱۳۶۸: ۳۸). او نیروی نگهدارنده همه گیاهان و رویدنی‌ها و سبزشدنی‌ها و مرزها و انباز دیرینه

خرداد امشاسپند آبهاست (بهرامی، ۱۳۶۹: ۱۵۱). در ایران هخامنشی درختان میوه از جمله خرما و انگور نماد زندگی و باروری بوده‌اند و درختان بدون میوه چون چنار و سرو که عمری دراز دارند تقدیس شده و برایشان مراسم دینی به جای می‌آورده‌اند (کندی، ۱۳۸۱: ۲۶). بدین ترتیب، شاید بتوان ادغان داشت که این درخت از اندیشه‌ای بس سترگ‌تر از سودمندی چند گیاه بوده و بتوان آن را سیمای نمادین نیروی الهی یا اساطیری دانست. درخت زندگی در هنر رسمی هخامنشی از بهترین نقش‌مایه‌های برگرفته از هنر کهن فلات ایران و سرزمین‌های تابع امپراتوری به‌شمار می‌رود که به شکل‌های گوناگون در زیورها و سنگ نگاره‌ها تکرار گردیده‌است. در تصویر ۲ نگهداری هخامنشی دیده می‌شود که از درخت سرو یا درخت زندگی پاسداری می‌کند.



تصویر ۲- درخت زندگی، تخت جمشید؛ مأخذ: (www.iranicaonline.org)

۲-۱-۲- شیر^۲ و گاو^۳

یکی از نقش‌های مکرر در تخت جمشید، صفی از شیران و گاوان رونده‌ای است (تصویر ۳ و ۴) که به دنبال هم یا یک در میان ره می‌سپارند. طراحی آنها مجموعه‌ای منسجم از خطوط منحنی و نرم می‌باشند که به روانی و سیالی دلپذیری کشیده و اندام و بافت‌های اصلی جسیم و قدرت بدنی تنومند آنها را به نمایش گذارده‌است. گام‌های سنگین و سرشار از انرژی و توان ره‌پویی و دُم‌های در اهتزاز آنها به همراه غرش شیر و فروتنی گاو با فواصل منظم و حساب‌شده، آهنگی متوازن به وجود آورده‌است. جهت حرکت آنها از دو سو به سمت وسط محدوده بوده و در دو سوی گل دوازده‌پر یا گوی بالدار به یکدیگر می‌رسند.



تصویر ۴- گاو، تخت جمشید؛ مأخذ: (www.cgart.ir)



تصویر ۳- شیر، تخت جمشید؛ مأخذ: (www.cbc.ir)

۲-۱-۳- لاماسو^۴ (انسان-گاو بالدار)

در تخت جمشید انسان-گاو بالدار^۵ در دو طرف دروازه بزرگ، به سمت تالار صدستون قرار دارد. همچنین روی ستون‌های تالار سه دروازه و یک ردیف از دو ردیف هشت ستونی ایوان تالار صدستون جای گرفته‌است (Schmidt, 1939: 2). انسان-گاو بالدار تخت جمشید، از چندین قطعه سنگ حجاری شده تشکیل یافته‌است. ارتفاع آن‌ها در ورودی حدود ۱۱۰ سانتی‌متر (Ritter, 2010: 3) و ارتفاع انسان-گاو بالدار سرستون حدود ۱۰۷ سانتی‌متر است (کاتالوگ موزه ایران باستان، ۱۳۹۱).
چهره آن صورت مردی ریشدار است که سیمایی با وقار دارد و ریش مجعد آن آرایشی خاص شده و موهایش روی شانه‌ها افتاده‌است. گوش‌های گاوی آنها دارای گوشواره و تاجی با سه ردیف شاخ در دو طرف آن دارد. بر لبه بالای کلاه، یک ردیف گل نیلوفر و بر بالای آن صفی از درختان کشیده قرار دارد. گل‌های گردن و تاج در پیکره‌های ورودی دوازده پر است و بافتی که روی سینه را تزئین کرده، به اشکال پرماندی همچون فرم‌های نوار بالایی تاج شباهت دارد. بال‌ها از پشت کتف و از میانه شروع می‌شود و از سه ردیف پر تشکیل شده که دارای انحنايي به سمت بالا است.



تصویر ۵- انسان-گاو بالدار؛ مأخذ: (موزه لوور)

این موجود، همان‌گونه که در تصویر ۵ مشهود است، گاو نری با چهارپا است که دو پای جلو آن در حالت ایستاده و دو پای عقبی آن در حالت راه رفتن حجاری شده‌است (شهبازی، ۱۳۷۵: ۲۷). در رابطه با انسان-گاو بالدار در اساطیر ایران، هینلز این-گونه بیان می‌کند که در افسانه‌ها و روایت‌های ایرانی از گاو بالدار نشانی نیست و تنها در نقش‌های تخت جمشید و دیگر نقش‌ها است که این گاو دیده می‌شود. همچنین، ممکن است این نقش‌ها برگرفته از اساطیر میان‌رودان و آشور باشد (هینلز، ۱۳۸۱: ۴۵۸).

۲-۱-۴- شیر دال (گریفین)^۶

بر طبق تعریف دهخدا، «گریفین (شیردال) حیوان افسانه‌ای است که ترکیبی از جسد شیر، سر و بال عقاب (شاهین، دال)^۷، گوش اسب و تاجی شبیه آلت سیاحه (شناوری) ماهی دارد» (دهخدا، ۱۳۷۳). این موجود عجیب‌الخلقه دارای اصل و نَسبی یونانی است که نمونه‌هایی از آن در افسانه‌ها و هنر بین‌النهرین، مصر، یونان، هند و ایران مشاهده شده‌است (Hawkins, 1986: 308). این شکل در میان موجودات مقدس در هنر خاورمیانه تا دوره هخامنشی تداوم داشته و به عقیده جیمز هال، گونه شیر دال در خاورمیانه ممکن است در طی مهاجرت عظیم از شمال شرقی در نیمه اول هزاره دوم ظاهر شده باشد (هال، ۱۳۸۰: ۶۴-۶۵). بر طبق نظر هرودت، گریفین متعلق به سیت‌ها یا سکاها می‌باشد که در شمال آسیا ساکن بودند و عقاید مربوط به این موجود در اثر مهاجرت آنها به سایر سرزمین‌ها از جمله ایران و یونان رسیده‌است. برخی دیگر ریشه آن را از تمدن هند باستان و برخی نیز از تمدن بین‌النهرین و مصر می‌دانند (جابر انصاری، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

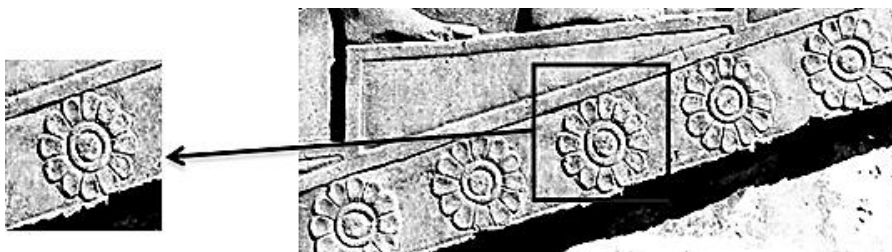


تصویر ۶- سر ستون گریفین، تخت جمشید؛ مأخذ: (ویکی پدیا)

نمونه‌های گریفین یا شیر دال دوران هخامنشی (تصویر ۶) به تاریخ ۵۰۰ پیش از میلاد بر می‌گردد. از لحاظ فرم هنری این موجودات خاص دوران هخامنشی شده‌اند و بیشترین نمونه‌ها و به یادماندنی‌ترین گریفین‌ها را در بین تمام دوران‌ها نمایش داده‌اند. گریفین‌های هخامنشی از اندازه‌های بزرگ برای سر ستون تا ابعاد کوچک برای زیورآلات ساخته شده‌اند. سر ستون‌هایی با نقش این موجودات شکل ساده‌تری دارند و در زیورها و نقش برجسته‌ها تزئینات و ریزه‌کاری‌ها در اجرای بال، پیکربندی خشن و قدرتمند بدن، نوع ایستایی، تزئین قسمت سر، گوش و ... بسیار زیبا در سبک هخامنشی و خوش پرداخت است. گریفین‌های هخامنشی که در این دوران بیشتر به هُما معروف‌اند، فرمی کاملاً استیلیزه شده و انتزاعی دارند. گوش‌های در طرفین به طرف بالا جزء لاینفک هُما هستند. تأثیرپذیری از هنر بین‌النهرین را در شکل‌گیری فرم گریفین در این دوران نباید از نظر دور داشت (همان، ۱۰۳-۱۰۴).

۲-۱-۵- لوتوس^۸

لوتوس (نیلوفرآبی) یک نشان تاریخی است و برای آریایی‌های باستان، مظهر پیدایش مینویی و جاودانگی بود؛ زیرا این گل تنها آفریده‌ای بود که در مرداب‌های خاموش و بی‌جنب و جوش پدید می‌آمد. نیلوفر آبی با برآمدن آفتاب باز و با فرورفتن آن بسته می‌شود و بدین انگیزه مظهر خورشید است و با میترا همبستگی دارد. «بنابر اعتقادات اساطیری، مهر را رب‌النوع خورشید می‌دانستند و نیلوفر با آیین مهر، پیوندی نزدیک دارد. بعضی از پژوهشگران معتقدند در صحنه زایش مهر، آن چیز که مانند میوه کاج است و مهر از آن بیرون می‌آید، غنچه نیلوفر است نه صخره» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۲). بدین ترتیب، هخامنشیان که به میترا دلبستگی فراوانی داشتند از شاخه، گل و برگ نیلوفر که نماد میترا بود در آرایش ساختمان‌های تخت‌جمشید سود بسیار برده‌اند. با توجه به سنگ‌نگاره‌های تخت‌جمشید، برخی از مردان بلندپایه پارسی و ماد هنگام دیدار شاه برای شادباش مهرگان یا نوروز این گل را به دست می‌گرفتند (تصویر ۷).



تصویر ۷- لوتوس، تخت جمشید؛ مأخذ: (www.iranicaonline.org)

۲-۱-۶- تأکید و تکرار

نقوش تخت جمشید در تمامی بخش‌های آن، در تکرار و تداوم جلوه می‌کنند. کمتر نقشی موجود است که تکرار نشده باشد. تکرار نقوش نوعی تأکید بر معنا و مفهوم نمادین آنهاست؛ در نتیجه تکرار معنا، رابطه‌ای ناگسستگی با زمان پیدا می‌کند. از سویی دیگر تکرار، تکثر نیز هست، تکثری در زمان و مکان. گل‌های دوازده پری که در جای‌جای تخت‌جمشید، تکرار گردیده، در چرخش دایره‌وار خود، زمان را پیش می‌برند. زمانی که یک‌سال آن دوازده ماه است و می‌خواهد سالیان سال بگذرد. تمنای طراحان تخت‌جمشید این است که این گردش سالیانه بر راستی، برکت و شادمانی بگذرد، یعنی همان نشانه‌های پیروزی و تفوق اهورامزدا، تا نظام ارته/اشه حفظ و تعادلی که بر خردمندی استوار است، برقرار باشد. کنگره‌ها مدام تکرار می‌شوند تا محدوده اهورایی از معرض سپاه دشمن (اهریمن) در امان باشند. نگهبانان تکرار می‌شوند تا بر جادوی حضور تصویری آنان تا ابد تأکید گردد. ستون‌ها تکرار می‌شوند تا بر پایه‌های استواری یک نظام پربرکت و هردم متکثر، تأکید شود. پلکان‌ها تکرار می‌شوند تا ضرباهنگی از امنیت خاطر و حس استعلائی را القا کنند. به یاد آوریم که پیکره‌های انسانی نقش‌شده بر پلکان‌ها، جملگی در حال بالا رفتن به نمایش درآمده‌اند و موردی از پایین آمدن آنها دیده نمی‌شود. صف خراج‌گزاران با فواصل معین، تکرار می‌شوند تا بر گستره جغرافیایی امپراتوری تأکید و اقتدار خود را به نمایش بگذارد. رویش گل‌های نیلوفر به تکرار در حال گل‌افشانی نشان داده می‌شود تا بر فرّ (خوره) -مشروعیت- دینی و سیاسی امپراتوری بیافزاید. حمله شیر به گاو، در جای‌جای پلکان کاخ‌ها تکرار می‌شوند، تا این نبرد برقرار و تداوم داشته باشد. گفته شد تکرار، نوعی تکثر است، و تکثر در معنای فراوانی ازدیاد به کار می‌رود (دادگی، ۱۳۸۵: ۳۵).

۲-۱-۷- تقارن

نقوش تخت جمشید از کیفیتی متعادل برخوردارند. جهانی که طراحان تخت‌جمشید بر بنیادی هندسی خلق کرده‌اند، آن‌چنان کلیت به هم‌تنیده‌ای دارد و آن‌چنان هر چیز بر جای خود نشاندۀ شده‌است، که کوچکترین تغییری را جدای از جهان موردنظرش، پذیرا نیست. نقوش تخت‌جمشید به‌طور غالب شامل طرح‌های متقارن و تقارن در ترکیب‌بندی‌هاست. قرینه‌سازی در طراحی بسیار ساده و منطقی است، اما تداوم آن یکنواختی و سکون به همراه دارد. تکرار و قرینه‌های بسیار نقوش در تخت جمشید، آهنگی مکرر از ضرباهنگی با افت و خیز معین پدید آورده، که گاه برای مخاطب ملال‌آور می‌نماید. تأمل در نظام اعتقادی هخامنشیان و کاربری‌های تخت‌جمشید و رابطه‌ای که به‌طور قطع، بیانی ملال‌انگیز برای مخاطبان زمانه‌اش در بر نداشته‌اند. قرینه‌ها، همچون تصاویری که در آینه‌ها تکرار می‌شوند، همگی بیانگر یک مطلب‌اند. مضمونی که می‌باید در گوشه و کنار تخت‌جمشید، و از زوایای گوناگون، هر دم و هر لحظه در معرض دید قرار می‌گرفت.

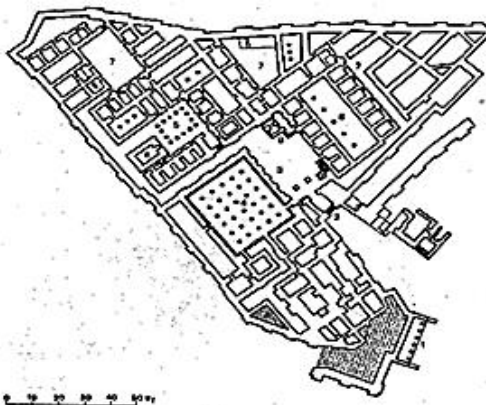
۳- نگاهی اجمالی به تمدن اورارتو^۹

در طول قرن نهم پیش‌ازمیلاد، در فلات مرتفع ارمنستان، از چندین قوم به تدریج رشدیافته غیرمتعدّد، امپراتوری مقتدر اورارتو به وجود آمد. این امپراتوری با تاریخی متغیر تا اولین دهه قرن ششم پیش‌ازمیلاد وجود داشت و در اوج قدرتش از خم غربی فرات در ملطیه^{۱۰} در ترکیه تا حدود اردبیل در ایران و از لنباکان^{۱۱} در جمهوری ارمنستان تا حدود رواندز^{۱۲} در عراق بسط می‌یافت و چنان قدرتی به هم زد که حتی قدرت بزرگی مانند آشور با تمام اهتمامش برای ویرانی اورارتو، مجبور بود که موجودیت این حکومت را قبول کند (کلایس، ۱۳۶۷: ۸۶). در واقع، در نیمه اول هزاره اول پیش‌ازمیلاد، بعد از آشوریه، اورارتوها در میان دولت‌های خاور نزدیک با قدرت‌ترین آنها به‌شمار می‌رفتند و مهمترین مرکز سیاسی چنین قدرتی در حقیقت دریاچه وان و پیرامون آن بود. به نام این قوم که در تاریخ باستان، از لحاظ زمانی ۶۰۰ تا ۹۰۰ پیش‌ازمیلاد را به خود اختصاص داده‌اند، برای نخستین‌بار، در منابع آشوری که به خط میخی نوشته شده‌است، در قرن سیزدهم با عنوان اورواتری^{۱۳} بر می‌خوریم که در تاریخ فوق، هنوز اورارتوها با هم متحد نشده و یک دولت مستقل تشکیل نداده بودند^{۱۴} (فیروزمندی، ۱۳۷۶: ۱۲۵).

به نظر می‌رسد کشور اورارتوها شدیداً متمرکز و نظامی رهبری شده باشد. معماری‌های اورارتویی که تاکنون شناخته شده، بیشتر حصار استحکامات بوده‌است، آنها به روشنی نشان می‌دهند که مرکز ثقل ماهیت معماری اورارتویی در تأسیسات استحکامات نظامی است (کلایس، ۱۳۶۷: ۹۰). علیرغم اینکه آشوریها و اورارتوها دشمن یکدیگر بودند، ولی در واپسین روزهای تاریخ خود، به این فکر افتادند که برای مقابله با اوج اقوام جوان و جدیدی که از شمال سرزمین‌های آنها را مورد تهاجم قرار داده بود، از در آشتی و دوستی برآمده و بر حسب ضرورت، دشمنی را کنار گذاشته و در جوار یکدیگر، با این مهاجمین بجنگند. ولی این اتحاد و دوستی، دو دشمنی که در خلال سال‌ها جنگ، همدیگر را ضعیف و ناتوان کرده بود، به جایی نرسید و بالاخره آشور در سال ۶۱۲ پیش‌ازمیلاد فرو پاشید و در سال ۶۰۰ پیش‌ازمیلاد، اورارتوها نیز گرفتار طوفان حملات مادهای پیروز و متحدین آنها سکائپها گردیده و بدین ترتیب قدرت آنها هم، برای همیشه در هم شکسته و بعد از این تاریخ، دیگر آنها نیز هیچ وقت در صحنه سیاسی ظاهر نشدند (فیروزمندی، ۱۳۷۶: ۱۲۷). آثار برجای مانده از حضور سیصد ساله این دولت در شمال غرب ایران، شامل تعداد زیادی مصنوعات مصرفی و زینتی، آثار معماری، هنرهای تزئینی و زبان و خط است.

۳-۱- دژ اربونی

این دژ (تصویر ۸) در جنوب شرقی ایروان قرار دارد. شهر فعلی ایروان نام خود را از این محوطه که توسط آرگیشتی^{۱۵} اول در سال ۷۸۲ پیش‌ازمیلاد بر روی تپه آرین برد^{۱۶} بنیان‌گذاری شده، گرفته است. این دژ در بالای تپه‌ای به بلندای ۶۵ متر، به عنوان یک موقعیت استراتژیک مشرف به دشت آرارات و جاده‌های اصلی، قرار داشت. در بخش جنوب غربی حیاط معبد هالدی خدا قرار داشته است. معبد طرح مستطیلی شکل بزرگ با راه پله‌ای به زیگورات برج و یک اتاق جانبی در طبقه پایین‌تر منتهی شده‌است. محراب برای مراسم قربانی کردن در دیوار سمت چپ واقع شده بود. بر روی دیوارها، چهره‌های انسانی، خدایان، طرح‌های هندسی و گل‌های تزئینی نقش کرده‌اند. یکی از نقاشی‌های دیواری، خدای هالدی (تصویر ۹) را نشان می‌دهد که با یک عصا یا گرز در دست چپ بر روی شیری ایستاده است.



تصویر ۸- پلان دژ اربونی؛ مأخذ: (Khalpakhian, 1980)؛ تصویر ۹- خدای هالدی، دژ اربونی؛ مأخذ: www.erebuni.am

این دژ، از سال ۱۹۵۰، توسط آکادمی علوم ارمنستان مورد کاوش قرار گرفته و دارای ارگ حکومتی، دو معبد، انبارهای متعدد جهت ذخیره آذوقه و ساختمان‌های مسکونی است. قطعات متعددی از نقاشی‌های دیواری دوران اورارتویی در این محوطه به‌دست آمده‌است. لایه فوقانی آن تالار ستون‌داری (آپادانا) را شامل می‌شود که تعلق آن به دوره هخامنشی توسط هوانسیان^{۱۷} معمار کاوشگر آن اثبات شده‌است (پیاتروفسکی، ۱۳۸۳: ۳۲۶-۳۲۷).

۳-۱-۱- درخت زندگی در اندیشه اورارتویی

در اندیشه ارمنیان باستان، گناتس زار یا درخت زندگی (تصویر ۱۰) درختی است که خداوند آن را از بهشت به زمین فرستاده است. این درخت، که موجب جاودانگی خدایان و انسان‌های عادل بود، به صورت نمادی از هاپک خدای بزرگ مورد پرستش قرار می‌گرفت. موسی خورنی^{۱۸} در کتاب تاریخ ارمنستان بیان می‌کند که ارمنیان با استفاده از درخت به پیش‌بینی وقایع و پیش‌گویی (تصویر ۱۱) اقدام می‌کردند (ایشخانیان، ۱۳۸۷: ۱۸).

در اورارتو از سده ۱۳ تا ۶ پیش از میلاد، درخت زندگی نمادی دینی بود که بر روی دیوار دژها و جوشن جنگاوران نقش می‌شد. شاخه‌های این درخت به دو دسته همسان در راست و چپ بخش می‌شود که بر سر هر کدام برگ‌ها قرار دارد و خدمتکاران بالدار در دو سوی درخت ایستاده‌اند. این درخت بر روی بسیاری از آثار اورارتویی مانند نقاشی‌های دیواری دژ اربونی دیده می‌شود (Spencer, 2008: 274).



تصویر ۱۰- بخشی از نقاشی روی دیوار، دژ اربونی؛ مأخذ: (www.erebuni.am)



تصویر ۱۱- تصویری از پیش‌گویی با درخت، فرسکو، دژ اربونی؛ مأخذ: (www.erebuni.am)

۳-۱-۲- شیر و گاو

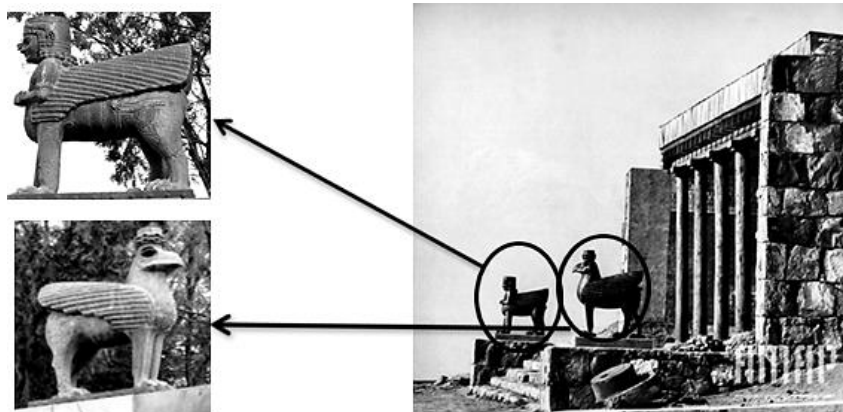
در هنر دوران پادشاهی سلسله آراتات، شیر در بین جانوران جایگاهی ویژه داشته زیرا یکی از نشان‌های خدای بزرگ ارمنیان، هالدی، بوده است. از این رو، غالباً در نقاشی‌های دیواری قصرها، از نقوش شیر استفاده شده است (ایشخانیان، ۱۳۸۷: ۳۲). هالدی (خالدی)^{۱۹} خدای بزرگ مردمان اورارتو که ایزد جنگاوری بود، همواره ایستاده بر پشت شیر تصویر می‌شد (تصویر ۹). نکته مهم در فرهنگ و تمدن اورارتویی حضور خدای ایرانی در دین آنهاست؛ هالدی، بزرگترین خدای اورارتوها، خدایی ایرانی است که پس از تصرف شهر ایرانی موسیسیس از ایرانیان اقتباس شده است. نام باگبارتو همسر خالدی نیز کلمه‌ای ایرانی است که معنی همسر خدا می‌دهد (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲- دیوارنگاره، دژ اربونی؛ مأخذ: (www.erebuni.am)

۳-۱-۳- موجودات ترکیبی (لاماسو، گریفین)

در کاوش‌های روساهینیلی (توپرا قلعه) از سده هفتم پیش از میلاد، تندیس‌های موجودی مرکب از انسان، گاو و عقاب به دست آمده که غالباً دست‌ها را بر روی سینه به هم چسبانده‌است. در آثار مربوط به دوران پادشاهی سلسله آراتان (ششم پیش از میلاد)، نمونه‌های بسیاری از کنده‌کاری‌ها و نقاشی‌های دیواری، سفال و زیورآلات و نیز تندیس‌هایی با نقش جانوران اسطوره‌ای چون شیردال، انسان-عقاب و همچنین انسان-شیر دیده می‌شود (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳- سمت راست: نمای بازسازی شده از ورودی دژ اربونی؛ مأخذ: (www.armenianheritage.org)

سمت چپ: پیکره‌های بازسازی شده در موزه اربونی؛ مأخذ: (www.erebuni.am)

۳-۱-۴- لوتوس و عناصر تزئینی

لوتوس یا نیلوفر آبی، از جمله نقش‌مایه‌هایی است که در تمدن‌های بسیاری حضور داشته‌است که این می‌تواند نشان از عمق و اهمیت آن داشته باشد. در تمدن اورارتو نیز همواره به اشکال مختلف، این نقش‌مایه دیده می‌شود که گاهی تداعی‌کننده گردونه خورشید است و گاهی تنها به صورت تزئینی در حاشیه نقاشی‌ها ظاهر گشته‌است. شکل آنها بسیار ساده و ابتدایی و البته کاملاً منظم و متقارن ترسیم شده‌اند و در رنگ‌آمیزی نیز در آن دقت شده‌است. از دیگر نقوش تزئینی در دژ اربونی، می‌توان به کنگره‌های متناوب، که یکی در میان رنگ‌های قرمز و آبی در آن استفاده شده است و نقوش دیگر، یاد کرد (تصویر ۱۴).

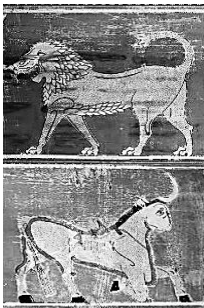


تصویر ۱۴- نقش‌مایه‌های تزئینی استفاده شده در دیواره‌های دژ اربونی

۴- نمادها و نقش‌مایه‌های تخت جمشید و دژ اربونی

وجه تمایزات و تشابهات میان نمادها و نقش‌مایه‌های تخت جمشید و دژ اربونی، که تا بدین جا شرح آنها رفت، را می‌توان به صورت تطبیقی و تفکیک‌شده در جدول شماره ۱ مشاهده کرد.

جدول ۱- تطبیق تمایزات و تشابهات در نمادها و نقش‌مایه‌های تخت جمشید و دژ اربونی؛ مأخذ: (نگارندگان)

نمادها و نقش- مایه‌ها	تخت جمشید	جزئیات تصویری	دژ اربونی	جزئیات تصویری
۱	درخت زندگی	- نگهبان درخت - سرباز هخامنشی - درخت سرو (مقدس) - نمادی دینی	 - خدمتکار بالدار - برگ بر نوک درخت - جاودانگی خدایان و انسان - نمادی از خدای هایک - پیش‌گویی وقایع	
۲	شیر و گاو	- خطوط منحنی و نرم - (روانی و سیالیت) - بدن جسیم و تنومند - غرش شیر - فروتنی گاو - دارای دو شاخ - پاهای عقب در حال حرکت	 - تلاش در بازنمایی - دُم منحنی - غرش شیر - نماد خدای هالیدی - فروتنی گاو - یک پا زانو زده - انحنای شاخ	
۳	لاماسو	- عضلات متورم - واقع‌نمایی در نمایش - رگ‌ها و برجستگی‌ها - استفاده از منحنی‌ها - برای نمایش بال‌ها - جزئیات در ترسیم - بال‌ها و تزئینات بدن - انعطاف و حرکت - ترسیم پاها در حال حرکت	 - عدم توجه به برجستگی‌ها - استفاده از خطوط صاف و مورب برای بال‌ها - ثبات و ایستایی - همسانی پاهای عقب و جلو - تزئینات کم	
۴	گریفین	- پیکربندی خشن و قدرتمند - دارای تزئینات در قسمت سر، گوش و... - فرمی کاملاً استیلیزه و انتزاعی	 - عدم توجه به برجستگی‌ها - بال‌های صاف - ثبات و ایستایی - تزئینات کم	
۵	عناصر تزئینی (لوتوس، کنگره) تأکید، تکرار و تقارن	- تأکید بر معنا و مفهوم - دقیق و هندسی (۱۲ پر) - دقت در جزئیات - وجود تکرار، تأکید و تقارن	  - ساده و ابتدایی - منظم و متقارن - استفاده از رنگ - وجود تکرار، تأکید و تقارن	 

۵- نتیجه گیری

موارد بررسی شده در پژوهش حاضر، نشان‌دهنده نمادها و نقش‌مایه‌های مشترک بسیاری میان تخت‌جمشید و دژ اربونی می‌باشد. این نمادها و نقش‌مایه‌های مشترک، عبارتند از: درخت زندگی، شیر و گاو، لامسو، گریفین، لوتوس و عناصر تزئینی، که در هر دو بنا مورد تأکید و تکرار قرار گرفته و حالتی متقارن با اجزای دیگر به‌وجود آورده‌اند. این نقش‌ها در دژ اربونی بسیار ساده و ابتدایی، ولی دقیق و منظم ترسیم شده‌اند. در آنها حرکت و جاندار دیده نمی‌شود و گویی در همان تاریخ خود منجمد شده‌اند و در ثبات و سکون ابدی فرو رفته‌اند. ولی برعکس آنها در تخت‌جمشید، نقوش دارای روح و جان هستند، برجستگی عضلات و اندام آنها به دقت ترسیم شده و به آرایش و جزئیات و تزئین اهمیت داده شده‌است. حیوانات آن انعطاف‌پذیرند و به‌گونه‌ای حک شده‌اند که گویی تا ابد در حال حرکت هستند و قصد ایستادن ندارند. علاوه بر اینها، نکته قابل توجه در دژ اربونی، استفاده از رنگ است که علیرغم بی‌جان بودن تصاویرش، روح و حیاتی تازه در کالبد آنها بخشیده، مخصوصاً جلوه‌ای دیدنی به عناصر تزئینی آن داده‌است.

پی‌نوشت‌ها

^۱ Tree of life

^۲ معنای سمبلیک: آتش، ابهت، پارسایی، پرتو خورشید، دلاوری، روح زندگی، سلطنت، سلطان جانوران، شجاعت، عقل، غرور، قدرت الهی، قدرت نفس، گرمای خورشید، مراقبت، مواظبت، نیروی ابر انسانی و مادون انسانی (الهی و حیوانی)؛ در باورهای قومی و اساطیری: نشانگر باروری زمین است. در مجموع خورشید مظهر خداوند و شیر مظهر قدرت و اقتدار هر دو به نوعی به شاهان مربوط هستند. جشن مهرگان در روز ۱۶ مهر در ایران باستان آیین خاصی داشته ظهور آفتاب بر عالم همچنین میان برج اسد و آفتاب رابطه‌ای نجومی برقرار است؛ در عرف منجمین برج اسد خانه خورشید است.

^۳ در اوستا علاوه بر معنی معمول آن به‌صورت اسم جنس بر همه چهارپایان مفید اطلاق می‌شود مانند گاو ماهی، گاو میش، گاو گوزن و گاو گراز. در ایران نیز میان چهارپایان دیگر مفیدتر از همه تلقی می‌شود. گاو نر یا ورزا عمل زراعت و شخم زدن را بر عهده داشته و اساس تغذیه در زندگی کشاورزان بوده. گاو زمین: در افسانه‌های آریایی گاو مقدس و نماینده قدرت و نیروست. قدما معتقدند زمین روی شاخ گاو قرار دارد و گاو بر پشت ماهی بزرگ سوار بر دنیاها شناور است. هرگاه که او خسته می‌شد زمین را از روی یک شاخش به روی شاخ دیگر می‌لغزاند و همین موجب زمین لرزه می‌شد. گاو با سر شیر علامت حاصل‌خیزی و قدرت زمین است. در ایران باستان گاو ماده علامت رسالت، عقل و علامت خورشید یا ماه بوده‌است.

^۴ Lamassu، در هنر، لامسو به شکل گاو بالدار و یا به شکل شیر با سر انسان مذکر به تصویر کشیده شده‌است. لامسو را در ورودی شهر قرار می‌دادند تا هرکسی که وارد شهر می‌شود بتواند آن را ببیند. لامسو از جلو ایستاده و از کنار در حال راه رفتن به نظر می‌رسد. از این حالت برای قدرتمند نشان دادن لامسو استفاده می‌شده است. لامسو در زندگی واقعی بسیار بلند بوده‌است، از همین رو از آن به‌عنوان نمادی از قدرت استفاده می‌کردند.

^۵ Human-headed winged bull

^۶ Griffin

^۷ شاهین برای ایرانیان باستان پیک خورشید بود (یشت‌ها، ۱۴ و ۱۹) که در کشتن گاو نخستین، با مهر یا میترا متحد شد. نام شاهین در اوستا ستنه گفته شده که اغلب او را مترادف با همان پرنده اسطوره‌ای، سیمرغ گرفته‌اند. در توصیفاتی که از اهورامزدا شده، او را به سر شاهین مانند کرده‌اند (به همین سبب این پرنده نماد اهورامزدا است). فرّ ایرانی و فرّ کیانی که در اوستا از آن نام برده شده به‌صورت پرنده‌ای به نام وارغن آشکار می‌شود که در واقع نوعی پرنده شکاری شبیه شاهین است و گاه او را هُما خوانند. هُما، که آن نیز یکی از زیرگونه‌های خانواده پرنده‌گان شکاری است، به معنی فرخنده و همایون است. گفته‌اند که این پرنده اگر بر سر کسی نشیند یا بر بالای سر کسی پرواز کند و سایه بالش بر افتد، شاه می‌شود. هُما گرچه شباهت زیادی به شاهین دارد، اما در واقع پرنده‌ای متفاوت است؛ رنگ او مایل به خاکستری نسبتاً تیره، دارای طوق زیر گردن و به خصوص دو رشته گوشت آویخته، شبیه سبیل، از کنارها منقار است. علاوه بر آن، در ایران باستان، هر یک از شهرهای بزرگ و برجسته کشور نمادی داشته‌است؛ مثلاً نماد شهر شوش، شاهین و نماد شوشتر، اسب بوده‌است.

^۸ Lotus، نیلوفر، نیلو، نیلوفر، نیلیر یا پیچک یا لوتوس نام همگانی یک گروه از گل و گیاهانی است که در فارسی گل آزاد یا گل زندگی و آفرینش و یا نیلوفرآبی نامیده می‌شود. در اساطیر کهن ایرانی گل ناهید به شمار می‌رفته‌است. ناهید، تصور اصلی مادینه هستی در روایات دینی ایران قدیم بوده که از جهاتی با اعتقاد هندیان باستان مشابه است. در روایات کهن گل نیلوفر را جای نگهداری تخمه یا فرّ زردشت که در آب نگهداری می‌شده می‌دانستند از این رو نیلوفر با آئین مهر پیوستگی نزدیکی می‌یابد و خوشبو بوده‌است. رنگ کبود آن گاهی مظهر ماتم و عزا به حساب می‌رود. اما رابطه گل نیلوفر با خورشید آشکار است. این گل دریایی، که به شکل خورشید است، چون خورشید از آب

برمی‌خیزد، با طلوع خورشید شکفته می‌گردد و با غروب آن گلبرگ‌هایش به هم می‌رود: «گویند که با آفتاب سر از آب بیرون می‌آورد و باز با آفتاب فرو می‌رود، و گویند مرغی به وقت فرورفتن نیلوفر در میان نیلوفر درمی‌آید و صباح که نیلوفر از آب برمی‌آید و دهان می‌گشاید آن مرغ می‌پرد و می‌رود، و شب از آب هیچ زحمت نمی‌کشد» (مجتبایی، ۱۳۵۲: ۷۴).

^۹ Urartu، این عنوان در حقیقت از زبان آشوری اخذ شده‌است و به دلیل مقدم بودن آشورشناسی بر اورارتوشناسی، دانشمندانی که با این نام در منابع آشوری برخورد می‌کردند آنرا اشاعه دادند. نام دیگری که آشوریه‌ها به این کشور داده‌اند، نائیری (Nairi) است. عنوان اصلی کشور، از طرف شاهان آن، بیایینی (Biaini) ذکر شده‌است.

^{۱۰} Malatya

^{۱۱} Leninakan، نام این شهر چندین بار تغییر کرده‌است. در سال ۴۰۱ پیش‌ازمیلاد با نام «کومایری» (Kumayri) بنا نهاده شد. بین سال‌های ۱۸۳۷ تا ۱۹۲۴ این شهر، «آلکساندراپول» نامیده می‌شد و بین سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۹۰ در دوران اتحاد شوروی «لنیناکان» نام داشت و سرانجام پس از استقلال ارمنستان در سال ۱۹۹۱ به «گیومری» تغییر نام داد.

^{۱۲} Rawandiz (Rawanduz, Rowanduz, Rwandz)

^{۱۳} Uruatri

^{۱۴} قدیمی‌ترین منبعی که در آن به وجود اورارتو اشاره شده، متون آشوری قرن سیزده پیش‌ازمیلاد است که در آنها واژه‌های «اورواتری» و «نایتری» آمده‌است. این مناطق تا قرن نهم پیش‌ازمیلاد به صورت ملوک‌الطوایفی اداره می‌شدند و از اواسط قرن نهم پیش‌ازمیلاد قبایل ساکن در آنها برای حفظ خود در برابر حمله‌های مداوم آشوریه‌ها متحد شدند و دولت اورارتو را تشکیل دادند. در واقع، تهاجمات آشور از قرن سیزده پیش‌ازمیلاد به قبیله «اورواتری» و «نایتری» که به صورت غیرمنسجم میان دریاچه وان و ارومیه زندگی می‌کردند در اواسط قرن نهم پیش‌ازمیلاد به اتحاد این دو طایفه و شکل‌گیری و ایجاد دولت اورارتو انجامید (هژبری نوبری، ۱۳۷۸: ۱۷-۱۸).

^{۱۵} Argisti پسر منوا (Menua) (۷۸۱-۷۶۰ ق.م) معاصر با سلمانصر چهارم (۷۸۳-۷۵۴) و آشوردان سوم (۷۷۳-۷۵۴). نام آرگیشتی پسر منوا را ما از طریق نوشته‌های شمش‌ایلو (Samsi-Ilu) پادشاه آشور در تل بارسیب (Basib) و همچنین روی کتیبه‌ای که پیروزی‌های وی بر شاه اورارتو درج شده، می‌شناسیم. اگر بر طبق نظر دیاکونوف، سال اول پادشاهی آرگیشتی را ۷۸۰ ق.م بدانیم بنابراین پایان کار وی را باید در اواسط قرن هشتم قرار داد، زیرا در کتیبه‌ای از پسرش ساردوری، از پیروزی وی بر آشورنیراری (Assurnirari) پادشاه آشور سخن به میان آمده‌است (پیاتروفسکی، ۱۳۸۳: ۶۸-۶۹). آرگیشتی (۷۱۴-۶۸۵ ق.م) پسر روستا، معاصر با سارگون دوم (۷۲۲-۷۰۵) و سناخریب (۷۰۵-۶۸۱).

^{۱۶} Arinberd (قلعه خون)

^{۱۷} Hovannisissian

Movses Khorenatsi (410-490)^{۱۸} پدر تاریخ ارمنستان

^{۱۹} Haldi (یا Hayk، Khaldi) نام خدای جنگ اورارتوها یعنی خالدی که معنی آن در زبان اورارتویی مشخص نشده‌است، در سانسکریت به صورت khala-div به معانی قابل توجه خدای جنگ و خدای آسیب‌رسان است. به نظر می‌رسد این همان خدای اهریمنی ایرانیان باشد که مکانش در سمت آسیای صغیر ذکر شده‌است. در روایات ملی ایران به صورت خرزوره و ارزوره آمده و گفته شده که به دست کیومرث کشته شده‌است.

منابع

- ۱- کاتالوگ موزه ایران باستان، (۱۳۹۱)، «آرشیو موزه ملی»، تهران: موزه ملی.
- ۲- آژند، یعقوب، (۱۳۹۰)، «تاریخ هنر باستان»، تهران: سمت.
- ۳- احسانی، محمدنقی، (۱۳۹۰)، «هفت هزار سال هنر فلزکاری ایران»، تهران: علمی فرهنگی.
- ۴- ایشخانیان، رافائل، (۱۳۸۷)، «هنر، مذهب و ادبیات شفاهی ارمنیان باستان»، ژیلبرت مشکنبریانس، فصلنامه فرهنگی پیمان، شماره ۴۵.
- ۵- بهرامی، احسان و جنیدی، فریدون، (۱۳۶۹)، «واژه‌های اوستا»، تهران: نشر باغ.
- ۶- پیاتروفسکی، باریس باریوویچ، (۱۳۸۳)، «تمدن اورارتو»، حمید خطیب شهیدی، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، معاونت پژوهشی، پژوهشکده باستان‌شناسی.
- ۷- پیرنیا، محمدکریم و معماریان، غلامحسین، (۱۳۹۲)، «سبک‌شناسی معماری ایرانی»، تهران: ناشر مؤلف.
- ۸- جابر انصاری، حمیده، (۱۳۸۷)، «نمادشناسی گریفین و سیر تحولات فرمی آن در هنر ایران پیش از اسلام»، کتاب ماه هنر، تیرماه، صص ۹۸-۱۰۵.

- ۹- دادگی، فرنخ، (۱۳۸۵)، «بندش»، مهرداد بهار، تهران: انتشارات توس.
- ۱۰- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۳)، لغت نامه دهخدا، دوره جدید، تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
- ۱۱- شهبازی، شاپور، (۱۳۷۵)، «شرح مصور تخت جمشید»، چاپ دوم، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ۱۲- طاووسی، محمود، (۱۳۶۸)، «خویشکاری مردمان نسبت به امشاسپندان»، ماهنامه فروهر، شماره ۳۱۷.
- ۱۳- فیروزمندی، بهمن، (۱۳۷۶)، «معماری آلتین تپه در عهد اورارتو»، هنر و معماری، شماره ۲۸، صص ۱۲۵-۱۴۷.
- ۱۴- کلایس، ولفرام، (۱۳۶۷)، «معماری اورارتویی»، فرامرز نجد سمیعی، هنر و معماری، شماره ۲۶ و ۲۷، صص ۸۶-۱۰۵.
- ۱۵- کندی، ادی سموویل، (۱۳۸۱)، «آیین شهریار در شرق»، فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۱۶- گریشمن، رمان، (۱۳۷۱)، «هنر ایران (در دوران ماد و هخامنشی)»، عیسی بهنام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۱۷- لوکوک، پی‌یر، (۱۳۸۲)، «کتیبه‌های هخامنشی»، نازیلا خلخالی، تهران: انتشارات فرزانه روز.
- ۱۸- مجتبابی، فتح‌الله، (۱۳۵۲)، «شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان»، تهران: انجمن فرهنگ ایران باستان.
- ۱۹- هال، جیمز، (۱۳۸۰)، «فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب»، رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- ۲۰- هژبری نوبری، علیرضا، (۱۳۷۸)، «نگاهی به معماری دفاعی اورارتو»، مدرس علوم انسانی، شماره ۱۳، صص ۱۷-۳۸.
- ۲۱- هژبری نوبری، علیرضا و دیگران، (۱۳۸۹)، «تحلیلی درباره ویژگی‌های نقوش ظروف زرین و سیمین هخامنشی»، دو فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه هنر، شماره ۶، تهران.
- ۲۲- هینلز، جان، (۱۳۸۱)، «شناخت اساطیر ایران»، ژاله آموزگار، احمد تفضلی، چاپ هفتم، تهران: چشمه.
- ۲۳- یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸۶)، «فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی»، تهران: فرهنگ معاصر.
- 24- Hawkins, Joycem. (1986). *The Oxford Reference Dictionary*, Oxford University Press, New York.
- 25- Ritter, N. (2010). *Human-headed Winged Bull*. www.religionswissenschaft.unizh.ch.
- 26- Schmidt, E.F. (1939). *The Treasury of Persepolis and Other Discoveries in the Homeland of the Achaemenid*, Chicago University Press, Chicago.
- 27- Spencer, Lawrence R. (2008). *Alien Interview*, Lulu.com.

پژوهش در هنر و علوم انسانی

مقایسه تطبیقی معماری مقابر دوره سلجوقیان و
ایلخانیان در شهرستان مراغه با نگرش کالبدی
علیرضا مشبکی اصفهانی

بررسی عوامل اثرگذار در طراحی جداره سازه‌های سنتی
در ارتقاء حس تعلق به مکان
آرزو زارعی، عطالله عرفانی

بررسی نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد بر اساس
آراء پانوفسکی
رقیه السادات وزیری بزرگ، بهرام احمدی

تحلیل بازی‌های بومی - محلی؛ بررسی موردی بازی زو
سعیده جوشقانی

بررسی اسطوره و نماد قوچ در فرهنگ ایران باستان با
محوریت قوچ‌های سنگی چهارمحال و بختیاری
عاطفه قربانی قهفرخی، علی یزدانی راد، طاهره براتی ارداجی

بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم‌های «زیر نور
ماه»، «یه حبه قند» و «امروز» رضا میرکریمی
الیاس صفاران، گیتی ملکشاهیان

مطالعه تطبیقی نمادها و نقش مایه‌های تزئینی
تخت جمشید و دژ اربونی
زهرا آخوندی، رضا افهمی، حسنعلی پورمند