پژوهه

فصلنامه علمی ـ هنری

انجمن علمی ـ دانشجویی

پژوهش هنر دانشگاه الزهرا (س)

هنر پژوه برگزیده در بخش نشریه پنجمین جشنواره داخلی حرکت و نیز در بخش نشریات برتر دانشگاه های منطقه یک کشور در حوزه هنری رتبه نخست را کسب کرد.

فصلنامه علمی- دانشجویی «هنر پژوه» در زمینه هنرهای ایرانی - اسلامی پذیرای آثار پژوهشی و فرهنگی دانشجویان و محققین است.

این فصلنامه شامل بخش‌های مقاله، اخبار هنری، رقابت‌های هنری در سراسر دنیا، گزارش، معرفی هنرمند معاصر نقد و معرفی کتاب است.

تنها آن دسته از مقالات که توسط استاد مشاور و هیات تحریریه مناسب تشخیص داده شود، به چاپ خواهد رسید.

مسئولیت صحت و سقم مقاله به لحاظ علمی و حقوقی به عهده نویسنده است.

اینجا تفکر هرگز از حرکت باز نمی ایستد!

این فصلنامه قصد دارد میان پژوهشگران و دانشجویان در زمینه‌های پژوهشی ارتباط و همکاری علمی برقرار نماید.

بدین منظور شما پژوهشگر گرامی می‌توانید جهت دریافت یا ارائه راهنمایی و معرفی حیطه‌های پژوهشی خود به آدرس ایمیل : pajohesh_honar@yahoo.com ارسال نموده تا در شمارگان بعدی چاپ شود و امکان برقراری ارتباط شما با دیگر پژوهشگران و دانشجویان ایجاد گردد.

۱- آثار ارسالی نبایستی در نشریه دیگر چاپ یا هم زمان برای مجلات، همایش و گردهمایی های علمی دیگری ارسال شده باشد.

۲- حداکثر حجم مقالات، شامل جدول ها و تصاویر ۸ صفحه است.

۳- مقالات مشتمل بر چکیده فارسی (تا ۲۰۰ کلمه)، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه اصلی، نتیجه‌گیری، فهرست تصاویر و فهرست منابع باشد.

۴- آثار پژوهشی و فرهنگی باید حاصل کار پژوهشی و تحقیقی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۵- مقالات ترجمه در موضوع با نشریه قابل بررسی و پذیرش است.

۶- توضیح‌های اضافی و تکمیلی و همچنین معادل‌های انگلیسی در پایان مقاله به صورت پی نوشت آورده شود.

۷- آثار ارسالی باید با قلم میترا، اندازه قلم ۱۲ تحت نرم افزار Microsoft Office ۲۰۱۳ تایپ شود.

۸- آثار باید ویراستاری محتوایی و ادبی داشته باشد.

۹- متن همراه با تصاویر درون متن به صورت فایل word همراه با فایل تصاویر (با فرمت jpg) با کیفیت ۳۰۰dpi به آدرس الکترونیک نشریه به نشانی pajohesh_honar@yahoo.com ارسال گردد.

Art Researcher
پژوهه هنر

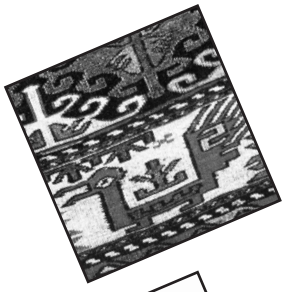
صاحب امتیاز: معاونت فرهنگی اجتماعی الزهرا(س)
مدیر مسئول: طیبه عزت اللهی نژاد
سردبیر: افسون لاشایی
اعضای هیئت تحریریه: طیبه عزت اللهی نژاد، افسون لاشایی، روشنک داوری، عاطفه خاص، پریسا مرتضوی، رویا روزبهانی، ماه‌منیر شیرازی، سپیده یاقوتی
کارشناس نشریات: خانم وزیری
استاد مشاور: سرکار خانم دکتر موسوی‌لر
طرح روی جلد: افسون لاشایی
طراح گرافیک و صفحه آرا: افسون لاشایی
آرم: افسون لاشایی
تصویر روی جلد: بخشی از اینستالیشن هندسی از مجموعه تولد دوباره، اثر منیر شاهرودی فرمانفرمائیان (۲۰۰۳-۲۰۰۵)
لیتوگرافی: طه
چاپ: طه
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات.
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳
ایمیل نشریه:
pajohesh_honar@yahoo.com
http://pjhonar.blogfa.com

مطالب چاپ شده لزوما به معنای نظر و دیدگاه نشریه هنر پژوه و تایید آن‌ها نمی‌باشد.

ارسال مطالب
لطفا مقالات خود را با توجه به ساختار مقالات چاپ شده به آدرس زیر ارسال نمایید.
pajohesh_honar@yahoo.com

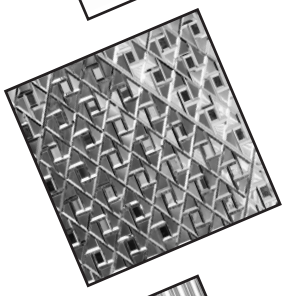
سر مقاله ۲

مقالات



- **طاووس نمادی اساطیری در گلیم**
  طیبه عزت اللهی نژاد ۳
- **داستان "گل اژوان" بر اساس شیوه تحلیل کمپبل و یونگ**
  عاطفه خاص ۱۰

- **صورت مثالی زنان در اسطوره گیلگمش بر مبنای نقد کهن الگویی**
  پریسا مرتضوی ۱۶
- **آسمان و زمین در اساطیر ایران**
  رویا روزبهانی ۲۰



- **اسطوره‌های مدرن در دنیای پوشاک جورجو آرمانی**
  روشنک داوری ۲۴

معرفی هنرمند

- **امکان بینهایت، منیر شاهرودی فرمانفرمائیان**
  افسون لاشایی ۲۶

- **تأملی در نظریه تصویرپردازی هنری سید قطب و بررسی ابعاد آن**
  سپیده یاقوتی ۲۸

معرفی کتاب

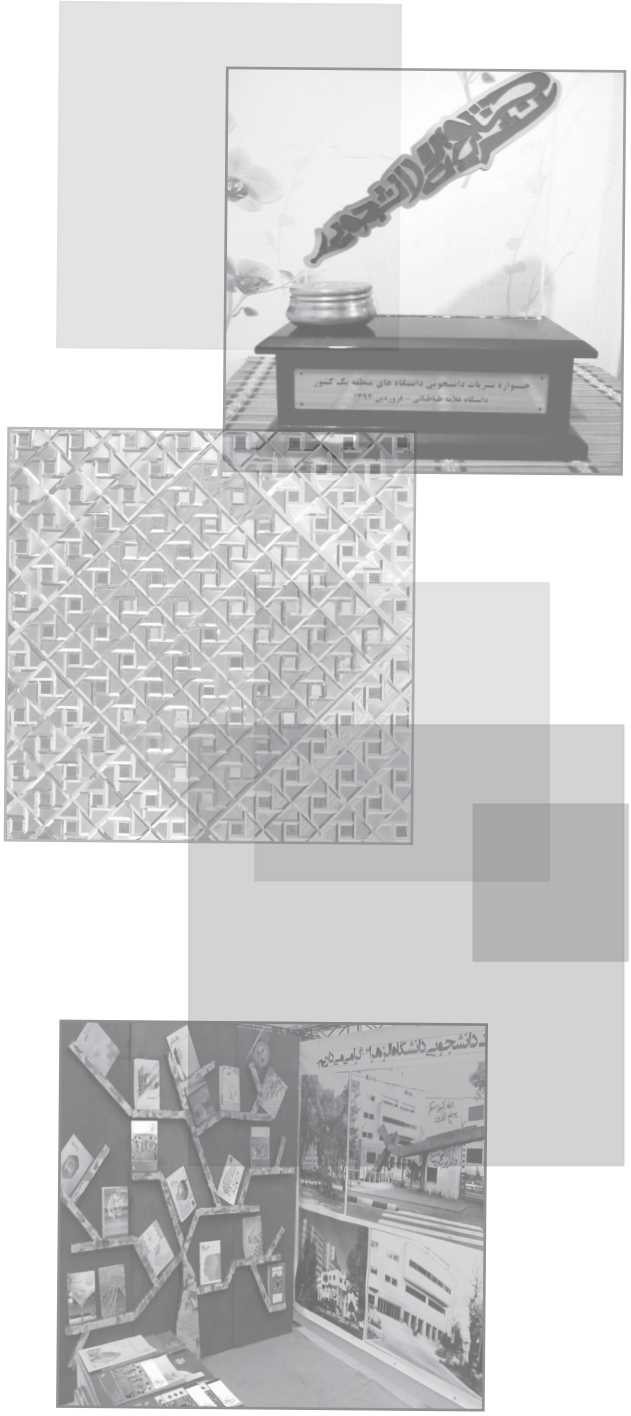
- **روابط حکمت اشراق و فلسفه‌ی ایران باستان (بنمایه‌های زرتشتی در فلسفه سهروردی)**
  ماه منیر شیرازی ۳۱

گزارش

- **سومین دوسالانه ملی دیوارنگاری شهری شاهدان شهر**
  ماه منیر شیرازی ۳۴
- **برگزاری شب شعر عصر آزادگی به مناسبت ولادت حضرت زینب (س)**
  رویا روزبهانی ۳۵
- **افتخارآفرینی مجله دانشجویی هنرپژوه** ... ۳۶

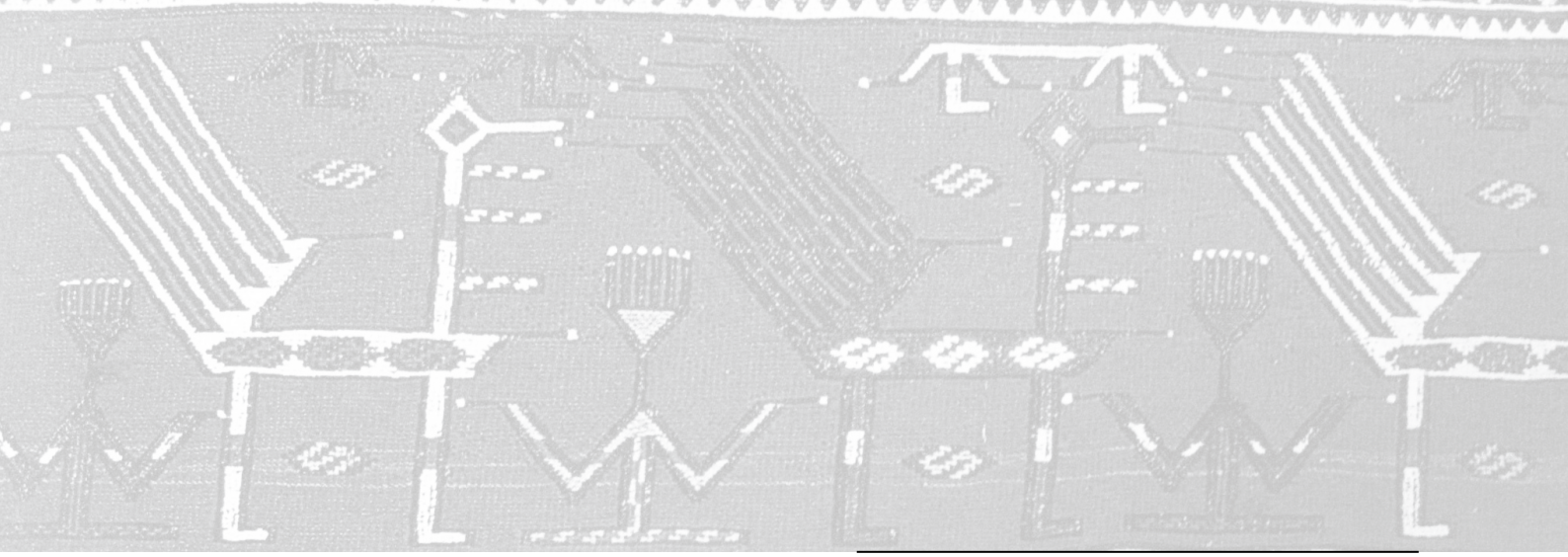
بسم الله الرحمن الرحیم

سرمقاله



درآستانه سومین سال از عمر مجله هنرپژوه، سزاوار است که بار دیگر راه و روشی را که پیش گرفته ایم و هدفی را که در نظر داریم یاد آوری شود و این امر ایجاد بستری مناسب برای پرورش استعدادهای جوان و نیز احیای ارتباط موثر مابین هنر و رشته‌های دیگر علوم انسانی، در حیطه هنرهای ایرانی – اسلامی است. در راستای این مهم ، هرچند که دست اندرکاران این مجموعه دارای رشته های تخصصی و دیدگاه‌هایی متفاوت باشند اما در یک امر اشتراک دارند و آن دانش دوستی و هنر پروری است که به همکاری در انتشار این فصلنامه انجامیده است.

هر یک از ما چه آگاهانه چه ناآگاهانه در گفتار، رفتار و رویاهایمان از نماد استفاده می‌کنیم. امروزه به نماد بذل توجهی بیشتر شده و این التفات مدیون داستان‌ها و حکایاتی است که سینه به سینه از نسلی به نسلی دیگر به ارث رسیده است. نمادها رازهای ناخودآگاه را آشکارکرده و به سوی پنهانی‌ترین خاستگاه کنش آدمی و عمق روح او نفوذ می نمایند . درحقیقت ما در جهانی از نمادها زندگی می‌کنیم. از این رو این شماره هنر پژوه با رویکردی اسطورهای و نمادین مقالاتی تالیفی، متن‌هایی کوتاه و معرفی کتاب را ارائه می‌دهد. در بخش معرفی هنرمند، به بررسی آثار بانوی هنرمند ایران زمین و در بخش گزارش ابتدا به ارائه گزارش‌هایی از رویدادهای مهم انجمن علمی پژوهش‌های هنری ایران و پژوهشکده شعر و هنر دانشگاه الزهرا(س) می‌پردازیم.



طاووس نمادی اساطیری در گلیم

طیبه عزت‌اللهی نژاد، دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا(س)
Ezatollahi.tayebeh@yahoo.com

چکیده:

نمادها علاوه بر معنای ظاهری‌شان مفاهیمی فراتر و گسترده‌تر از خود دارند. در پژوهش حاضر که به روش اسنادی انجام شده است و به بررسی نماد طاووس در گلیم می‌پردازیم. پرنده در اساطیر باستان دارای نقشی مهم است. دو ایزد، مهر و ناهید دارای نماد مرغ هستند که طاووس نیز از آن جمله است. پرنده منتقل‌کنندهٔ وحی و سروش، نمایندهٔ عقل کل، تجسمی از آتش، ابر، خورشید و صاعقه است. پرنده ارتباط‌دهندهٔ عالم ماورا با عالم مادی است. طاووس محافظ درخت زندگی و پیک باران است که می‌توان آن را نماد برکت و خوش‌یمنی نیز دانست. طاووس از آب حیات نوشیده و عمر جاودانه یافته است. گلیم در پس نقوش بافته شده‌ی خویش، دنیایی از راز و رمز، باور، سنت، اسطوره‌ها را به همراه دارند و نقش طاووس نمادی اساطیری و نمادی از قداست، جاودانگی، برکت و پیک باران است.

کلیدواژه‌ها: نماد، اسطوره، طاووس، گلیم

مقدمه

نمادها چنان سیطره‌ای بر هستی دارند که می‌توان گفت: ما در نمادها زندگی می‌کنیم و جهانی از نمادها در ما. آثار هنری یکی از نمودهای اساطیر هستند و وجود نقوش نشان از اساطیر دارند. نماد وقتی در صحنه ظاهر می‌شود که پای معانی در میان باشد و به عبارتی می‌توان قدرت نماد را اتصال پاره‌های پراکندهٔ معانی دانست، واژه‌ای که عناصر سرگردان معانی را به هم پیوند می‌دهد. اساطیر، افسانه‌ها، آداب و رسوم، هنرهای سنتی، داستان‌ها و اشعار فولکلور میراث‌هایی هستند که در طی هزاران سال نسل به نسل و سینه به سینه در میان انسان‌ها به یادگار مانده‌اند. این میراث‌ها رابط میان نسل‌ها بوده و در رفتارها باورها و آداب و رسوم آن‌ها تجلی می‌یابند. گلیم از آن دسته آثار هنر سنتی می‌باشد که در پس نقوش بافته شده‌ی خویش، دنیایی از راز و رمز، باور، سنت، اسطوره‌ها را به همراه دارد. این نقوش در گذر سالیان متمادی شکل گرفته و در تار و پود نقش بسته‌اند. ذهن هنرمند بافنده گنجینه‌ای از باورها و اسطوره‌هاست. آفرینش مادی و پیش‌نمونه‌های پدیدهٔ اصلی آفرینش اورمزد می‌آفریند: آسمان، آب، زمین، گیاه، جانور و انسان. در متون پهلوی آسمان همچون دژی محکم در برابر حملهٔ اهریمن تصور شده و گاهی چون سفیدهٔ تخم‌مرغی فرض شده که زمین مانند زرده در میان آن قرار دارد. در تشبیه دیگری آسمان را همچون پرنده‌ای فرض کرده‌اند که تخم خود یعنی زمین را زیر بال گرفته است. در نوشتهٔ حاضر، پس از بیان اساطیر ایران و جایگاه پرنده در آن به بررسی محتوای نمادین طاووس در اساطیر پرداخته شده است. سپس اشاره به تصاویر پرنده که در سفال‌های شوش یافته شده است می‌پردازیم. پرسش‌های این پژوهش عبارتند از:

پرنده در اساطیر ایران چه نقشی دارد؟ نمادهای پرنده در اساطیر ایران چیست؟ طاووس در اساطیر ایران نماد چیست؟ نقوش طاووس در گلیم دارای چه مفاهیمی است؟

برای پاسخ گفتن به این پرسش‌ها از درون اساطیر و باورها و متون بر جای مانده مانند اوستا، یشت‌ها و بندهش به بررسی پرداخته و معانی و مفاهیم و نمادها ارائه خواهند شد.

نماد

نماد[1] (Symbols) علائمی هستند قراردادی و نشان‌دهنده‌ی حالاتی که انسان‌ها در زندگی روزمره‌ی خود با آن‌ها سروکار دارند و حاوی اطلاعات گوناگون می‌باشند. (رنجبر و ستوده، ۱۳۸۳: ۵۰)

یونگ در تعریف نماد آن را عبارت از یک اصطلاح، یک نام و یا حتی یک تصویری که ممکن است نمایندهٔ چیزی مانوس در زندگی روزانه بوده و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود معانی تلویحی خاصی نیز داشته باشد، می‌داند. نماد معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست. نماد وقتی در صحنه ظاهر می‌شود که پای معانی در میان باشد و به عبارتی می‌توان قدرت نماد را اتصال پاره‌های پراکندهٔ معانی دانست، واژه‌ای که عناصر سرگردان معانی را به هم پیوند می‌دهد. یونگ می‌گوید: «تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنایی نمادین پیدا کند مانند اشیای طبیعی (سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات) انسان‌ها، کوه‌ها، دره‌ها، خورشید، ماه، باد، آب و آتش و یا آنچه دست‌ساز انسان است مانند (خانه و کشتی) و یا حتی اشکال تجریدی (مانند اعداد، سه‌گوشه، چهارگوشه و دایره) در حقیقت جهان یک نماد بالقوه است.» (کریمی، ۱۳۸۱: ۱۱۲)

امروزه به لطف نمایه‌های نمادین و اسطوره به یادگار مانده می‌توان برخی از راز و رمزهای تاریخ باستان را رمزگشایی نمود و هرچه باستان‌شناسان بیشتر مطالعات خود را معطوف به گذشته می‌نمایند اهمیت توجه به اثار به جای مانده بیشتر می‌گردد. پاره‌ای نمادها را هم فلاسفه و مورخین دینی با ترجمان این باورها به زبان امروزی ارائه می‌نمایند. (گوستاو یونگ، ۱۳۷۸: ۱۵۶)

اساطیر ایران باستان و طاووس

آفرینش[2] بنابر باورهای ایران باستان در محدودهٔ دوازده هزار سال اساطیری انجام می‌گیرد. این دوازده هزار سال به چهار دورهٔ سه هزار ساله تقسیم می‌شود. در سه هزار سالهٔ نخست جهان مینوی است و هنوز نه مکان هست و نه زمان، جهان فارغ از ماده و حرکت است. در سه هزار سال دوم، آفرینش مادی و پیش‌نمونه‌های پدیدهٔ اصلی آفرینش اورمزد می‌آفریند: آسمان، آب، زمین، گیاه، جانور و انسان. در متون پهلوی آسمان همچون دژی محکم در برابر حملهٔ آهریمن تصور شده و گاهی چون سفیدهٔ تخم‌مرغی فرض شده که زمین مانند زرده در میان آن قرار دارد. در تشبیه دیگری آسمان را همچون پرنده‌ای فرض کرده‌اند که تخم خود یعنی زمین را زیر بال گرفته است. (حریریان و همکاران، ۱۳۸۰: ۶۲ و ۸۷)

در ادبیات مذهبی پهلوی سه مرحلهٔ پیدایش و تکوین عالم را با نام‌هایی به ترتیب بندهشن (آفرینش)، گومیزشن (ترکیب دو نفس و روح مخالف) و ویزارشن (جدایی پایانی آن‌ها) نام‌گذاری کرده‌اند. (تسلیمی، ۱۳۸۹: ۳۸ـ۳۷)

ایزدان در اساطیر ایران باستان نام یک دسته از فرشتگان آیین مزدیسنی است و درخور ستایش هستند. ایزدان نگهبان آب به نام‌های آبان، اردیسور آناهیتا (ناهید) (Aredvisur Anāhitā)[3] آمده و اپم نپات (apam napet)[4] یا بَرز ایزد[5] و یا آبان ناف که مأمور پخش آب‌هاست از یاران او می‌باشند. امشاسپند خرداد سرور آب‌هاست که به‌گفتهٔ بندهش[6] هستی، زایش و پرورش جهان مادی از آب است. آبان یکی از نام‌های ایزد آب است، یشت[7] پنجم که به نام آبان یشت نامیده می‌شود در ستایش و بزرگداشت ایزد آب است. ایزدآبان از همکاران امشاسپند اسفندارمذ است. در گاهشماری ایران باستان روز دهم هر ماه و مه هشتم هر سال خورشیدی به نام ایزد آبان است. (عفیفی، ۱۳۷۴: ۴۵۱ـ۴۰۲) ناهید گردونه‌ای که چهار اسب سفید دارد. اسب‌های این گردونه ایزد ابر، باران، برف و تگرگ هستند. او در بلندترین طبقهٔ آسمان جای گزیده است و بر کرانهٔ هر دریاچه‌ای خانه‌ای آراسته با صد پنجرهٔ درخشان و هزار ستون خوش‌تراش. او از فراز ابرهای آسمان، به فرمان اورمزد، باران و برف و تگرگ را فرو می‌باشد. (حریریان و همکاران، ۱۳۸۰: ۷۰)

طاووس در دین زردشت ناد مرغ ناهید است و نیز به مفهوم فناناپذیری دانسته شده است. (میرزایی، ۱۳۸۳، ۱۸)در دوران باستان، طاووس در آیین زرتشت به‌عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده است. طبری در مورد آتشکده‌ها و معابد زرتشتی که تا قرن سوم هجری باقی بوده اشاره می‌کند که در نزدیکی آتشکدهٔ بخارا محل خاصی برای نگهداری طاووس‌ها اختصاص داده شده بود و از آن‌ها نگهداری می‌کردند. در دوران باستان معتقد بودند طاووس به دلیل نوشیدن آب حیات، عمر جاودانه یافته است. در هنر ایران باستان نقش طاووس با «درخت زندگی» همراه بوده است. درخت زندگی در تزیینات بسیاری از آثار هنری باستان بر جای مانده است گاهی در میان دو طاووس به‌صورت رخ به رخ طرح می‌شده است. در فرهنگ باستان اژدها (مار) نماد اهریمن درصدد تسلط بر درخت زندگی است. سلطهٔ مار بر درخت زندگی سبب خشکسالی شده و آب در روی زمین به آفت شوری و بدمزگی آمیخته می‌شود که با حضور این دو محافظ (طاووس) و جنگیدن با مار از سلطهٔ آن بر درخت جلوگیری می‌کنند. (خزایی، ۱۳۸۶: ۲۵ـ۲۶)

فر[8] زرتشت به گونهٔ آتش و روشنی بر مادر او فرود می‌آید و «نیمه مینوی» می‌شود و فر جمشید به کالبد مرغی از او جدا می‌شود و فر اردشیر بابکان به کالبد بره‌ای به او می‌پیوندد. برخی نمادهای مهری (ایزدمهر)[9] نیز پرندگان هستند چون قو، شاهین، کبوتر، خروس، کلاغ و طاووس. (مقدم، ۱۳۸۵: ۱۸ـ۴۲) سروش

از ایزدان آیین مزدیسنی است. نام او در اوستا سراوشه و به معنی اطاعت و فرمانبرداری آمده است. سروش از ایزدانی است که در مبارزه و پیکار بر ضد دیوان وظایف خاصی دارد. ایزد سروش ایزدی توانا ، دلاور و نگهبانان جهان پاک اهورایی است، خروس که مرغ ایزدی دانسته شده گماردهٔ اوست که مردمان را از بوشاسب (خواب سنگین) به دور می‌دارد. (عفیفی، ۱۳۷۴: ۵۵۹ـ۵۵۸)

به نقل از روایت پهلوی اعمال خوب و بد مردمان توسط سه ایزد رَشن [۱۰]، سروش [۱۱] و مِهر بر فراز قله البرز سنجیده می‌شود. همچنین این قله گذرگاه پل چینود و راه ارتباطی به جهان برترین است. در دینکرد اشاره شده است که سری از پل چینود به البرز پیوسته است. همچنین گذر روان رادان به بهشت نیز از فراز این کوه صورت می‌گیرد. (جعفری کمانگر و مدبری، ۱۳۸۲: ۶۵)

در اینجا دو ایزدی که به اعمال انسان‌ها رسیدگی می‌کنند نمادی از پرندگان را دارند و این اهمیت این مسئله را نشان می‌دهد که پرندگان در باور ایران دارای جایگاه مهمی هستند.

وَرثرغنه (بهرام)، پیروزی: صورت اوستایی آن وَرثرغن، در پهلوی وَرهرام یا وَرهران و در فارسی بهرام است ایزد جنگ و پیروزی است (عفیفی، ۱۳۷۴: ۴۶۱) بهرام ده تجسم یا صورت دارد که هفتمین آن به شکل پرندهٔ تیزپروازی است. (هینلز، ۱۳۷۵: ۴۱)

آرتوراپهام پوپ در شاهکارهای هنر ایران می‌نویسد: در ایران، پرندگان منتقل‌کنندهٔ وحی و سروش و نمایندهٔ عقل کل و نیز تجسمی از آتش، ابر، خورشید و صاعقه هستند. پرندگان نماد آسمان و آسمانی بودن می‌باشند و پرواز آن‌ها نشانی بر دسترسی آن‌ها به ناشناخته‌های آدمی بوده است به همین دلیل بال پرندگان از نشانه‌های ایزدی و ماورایی به‌شمار می‌رود. آسمان گاهی به شکل پرنده‌ای که بال‌های خود را گشوده است جلوه می‌کرد. (بهرام‌پور، ۱۳۸۸: ۱۳۵)

جابز در مورد نماد پرنده می‌نویسد: «پرندگان در معانی سمبلیک به مفهوم آرزو، آزادی، آسمان، ابر، الهام، باد، پیشگویی، پیام‌رسانی، تناسخ روح، تنفس، جاودانگی، حاصلخیزی، خورشید، ذات الهی، روح زندگی، روح هوا، رشد، عجله و شتاب آمده‌اند. همچنین در باورهای قومی و اساطیری به‌عنوان افشاکنندهٔ اسرار خدایان، محافظ درخت معرفت، درخت زندگی و قاتل مار آورده شده‌اند. در ایران و به اعتقاد ایرانیان پرنده منتقل‌کنندهٔ وحی و سروش، نمایندهٔ عقل کل، تجسمی از آتش، ابر، خورشید و صاعقه است.» (۱۳۷۰: ۳۰ـ۲۸)

ایرانیان باستان طاووس را مظهر عمر جاودانه و نقش آن را در دو سوی درخت حیات مظهر ثنویت دوگانگی طبیعت انسان می‌دانند. (صلواتی، ۱۳۸۸: ۹۸)جیمز هال نیز در مورد نماد پرنده چنین بیان می‌کند: «پرنده نماد گستردهٔ روح به‌ویژه در هنگامی که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند، است. بسیاری از اقوام باستانی، پرندگان بزرگ‌تر را با خورشید، خدایان و آسمان همراه دانسته‌اند.» (۱۳۸۷: ۳۹)

طاووس در اسلامی نمادی کیهانی است هنگامی که چتر می‌زند علامت کیهان و یا قرص کامل ماه و یا خورشید در سمت الراس است. در یک حکایت صوفیانه احتمالا از یک اصل پارسی آمده است که خداوند ذات را به شکل طاووس فرستاد در آیینهٔ ماهیت الهی، صورت خود را به او نشان داد. از هیبت حق چنان حالی بر طاووس رفت که عرق از او جاری شد و تمام مخلوقات از این قطرات خلق شدند. چتر زدن دم طاووس نماد گستردگی کیهانی ذات است در سنت عرفانی، طاووس نماد تمامیت است و تمامی رنگ‌ها بر چتر گشودهٔ دم او جمع آمده است. او نشانگر همذاتی طبیعت کل مظهرات و نمایانگر لطافت آن‌ها است. (شیخی، ۱۳۸۹: ۲۹)

نقش پرنده در سفال و گلیم

پرندگان جاندارانی بودند که مورد توجه مردم دوران باستان بودند اول بدین دلیل که در عین حال که انسان آن دوران در اطراف خود با بسیاری از انواع پرندگان زندگی می‌کرد آن‌ها را شکار و به عنوان منبع خوراکی استفاده می‌کرد. دلیل دوم مظهر قداست و نماد بود با توجه به این مفاهیم و با الهام از پرندگان اطراف، انسان باستان طرح‌های زیبایی را از پرندگان ترسیم نموده‌اند. نقش پرندگان گاه به صورت دسته‌جمعی و گاه به تنهایی کشیده می‌شدند. در فواصل بالا و پایین از نقوش هندسی با مفاهیم خاص و یا از نمادهای دیگر و یا فرم‌های خاص استفاده می‌شد. (خزایی و سماوکی، ۱۳۸۱: ۸)

نقش پرنده در آثار هنری به هزاران سال پیش می‌رسد جام شوش (۳۵۰۰ ق.م) دارای تصویر پرنده در دور تا دور لبهٔ جام، یکی از نمونه‌های کهن این عنصر می‌باشد. (میرزایی، ۱۳۸۳: ۱۸) در سفال‌های شوش پرنده نمادی از عناصر مختلف است، گاه نماد صاعقه، خورشید، آتش، ابر و گاه نماد باد و گاهی نیز نماد آب است. در زمان هخامنشیان، بال پرنده را نماد حرکتی آزادانه و هوشیارانه می‌دانستند و از یک جفت بال گسترده برای بیان شکوه شاهانه استفاده می‌کردند. (خزایی و سماوکی، ۱۳۸۱: ۹)

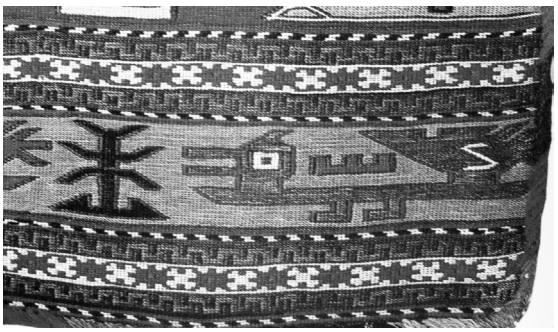
نقش طاووس در گلیم

انسان به دلیل نیاز به پوشش فضای زندگی خود قبل از بافت فرش از بافته‌های ساده‌تری نیز به عنوان زیرانداز استفاده کرده که در این میان گلیم قدمت بیشتری از سایر یافت‌های فرشی دارد. از

قراین و شواهد چنین برمی‌آید که نخستین گلیم‌ها بافت‌های بسیار ساده‌ای داشتند و از نخ‌های تار و پودی که یکی در میان از زیر و روی یکدیگر می‌گذشتند تشکیل می‌شدند. «گلیم نوعی فرش بدون پرز است که به عنوان زیرانداز به کار می‌رفته و از قدیمی‌ترین دست‌بافته‌های بشر به حساب می‌آید که سابقه‌ای هفت هزار ساله دارد. (شادقزوینی، ۱۳۸۸: ۶)

(ورتایم،۱۹۹۸: ۱۰۷)

نقوش سفالینه‌ها و قالی‌های گره بافته از همان آغاز با یکدیگر پیوند داشته‌اند. این پیوند به اندازه‌ای مشهود و ملموس است که برخی باستان‌شناسان حتی پیش از آن‌که تاریخ چند هزار ساله قالی‌بافی ایران به اثبات برسد بر این باور بوده‌اند که قنش مایه‌های سافلینه‌های رنگین ایرانی در روزگار باستان انعکاسی از طرح‌های پارچه‌بافی و فرش‌بافی ایرانیان بوده است. (پرهام، ۱۳۷۸: ۴۱) بسیاری از نقش‌مایه‌های طرح‌های فرش، تفسیر هنری اسطوره‌هاست که سینه به سینه، نسل به نسل به طراحان و بافندگان رسیده است و با فرهنگ و اعتقادات ایشان انطباق یافته و برحسب ذوق و سلیقه‌ی ایشان تغییر شکل گرفته و بر فرش نقش می‌بندد (بختورتاش، ۱۳۸۶: ۱۷۸). خالقان طرح‌های گلیم‌ها دست به بازنمود شکلی محتوای اندیشه خود در این هنر سنتی زده‌اند و لذا با استفاده از تحلیل سبکی به فهم شیوه‌ی رمزگذاری معنا، سترسی به نظام فکری و شناسایی خط سیر فرهنگی و با بهره گرفتن از دیدگاهی شمایل‌نگار، بایستی به دنبال رمزگشایی معنایی اشکال و طرح‌ها، وجه بازنمودی آن‌ها و معنای ویژه‌شان باشیم. (ایزدی جیران، ۱۳۸۸: ۲۵)



(ورتایم،۱۹۹۸: ۱۰۸)

(ورتایم،۱۹۹۸: ۱۱۷)

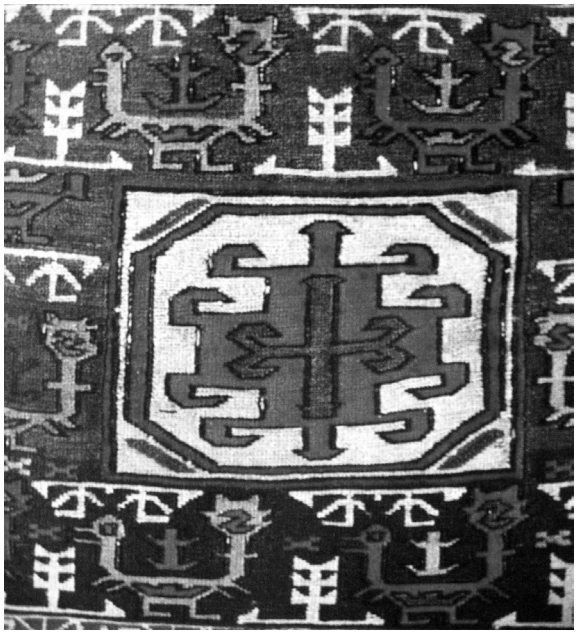
در دستبافته‌های ایلیاتی و روستایی گاهی با همان رسم و قاعدهٔ سفالینه‌های هزاره چهارم شوش تمام اجزایشان نمادهای رمزی و اسطوره‌ای آب و باران است. ۱ـ در نمادای باران می‌توان به خطوط شکسته که تلاطم مواج را نشان می‌دهد اشاره کرد ۲ـ نقش شطرنجی که تصویر انتاعی جویبار است ۳ـ سه گوش‌های پیوسته در حاشیه‌ها که نشانهٔ کوهساران پرآب می‌باشد ۴ـ درخت سرو که هم رمز بارور شدن خاک از آب است و هم درخت زندگی که از آغاز تا به امروز نماد خرمی جاودان بوده است ۵ـ مرغ پیک باران که گاهی به صورت طاووس جلوه‌گر می‌شود. (پرهام، ۱۳۷۸: ۴۳ـ۴۴)

جدول شماره ۱: نماد پرنده و طاووس منبع: نگارنده

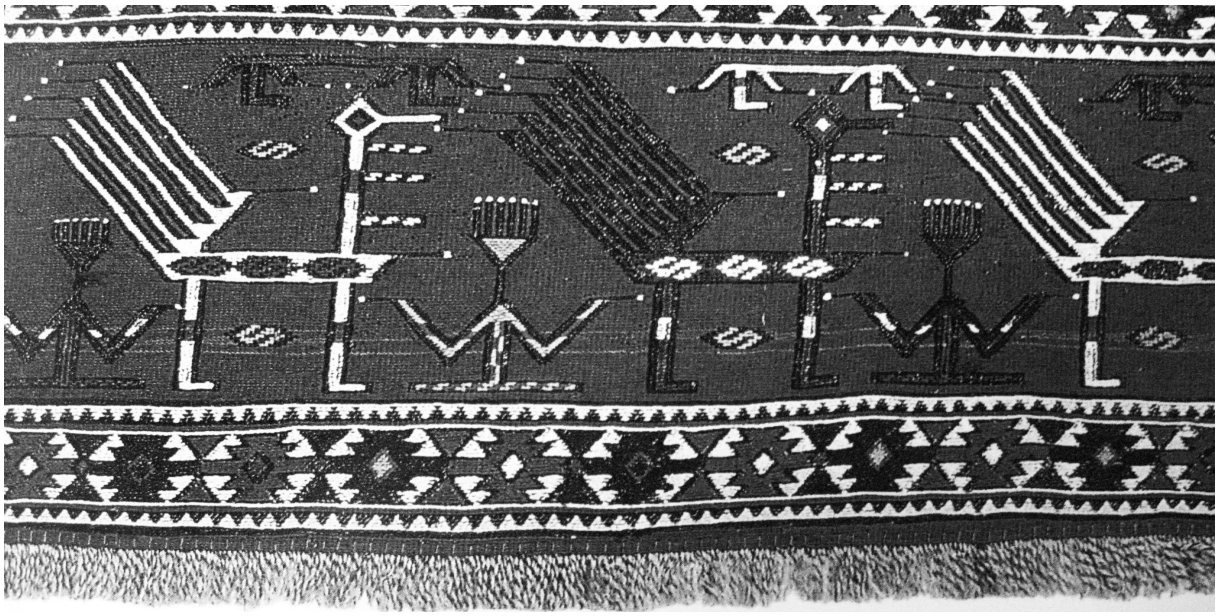
پرنده	آسمان	سروش	آسمانی بودن	منتقل‌کنندهٔ وحی	بال، نماد ایزدی	ماورایی	گستردهٔ روح	ابر	شکوه شاهانه	مقدس	صاعقه	آب	خورشید
طاووس	مرغ ناهید	مرغ مهر	مقدس	عمر جاودانه	مبارزه با اهریمن	محافظ درخت زندگی	نماینده عقل	تجسمی از آتش	خورشید	کیهانی	پیک باران	همذات طبیعت	خوش یمنی

اساطیر نه چیزی را نمایش می‌دهد و نه چیزی را در خود پنهان می‌کند. اسطوره چیزی جز حاصل تجربهٔ واقعی نوع بشر نیست. بشر همواره در پی ایجاد رابطه بین اعتقادات و باورهای روحی مشترک از راه نشانه‌ها و نمادهاست.

جیمز اپی: «بعضی از شکل‌ها و نقش‌مایه‌های اصلی استفاده شده در طرح‌های بافندگان عشایری، بخشی از سبک هنری کهنه را در خود محفوظ نگه داشته‌اند. در این شیوه و سبک طراحی، از حیوانات و پرندگان واقعی یا اسطوره‌ها و بخش‌هایی از بدن آنان مانند شاخ و سر به صورت متناوب استفاده می‌شوند.» (کیستی، ۱۳۸۵: ۱۴۷_۱۴۶)



(ورتایم،۱۹۹۸: ۱۲۵)



(ورتایم،۱۹۹۸: ۱۶۵)

نتیجه‌گیری

نمادهایی که علائمی قراردادی‌اند نشان‌دهندهٔ حالاتی که انسان‌ها در زندگی روزمرهٔ خود با آن‌ها سروکار دارند حاوی اطلاعات گوناگونی می‌باشند. پرنده در اساطیر ایران باستان دارای جایگاه و مقامی والاست. دو ایزد مهر و ناهید نمادهای پرنده دارند و طاووس یکی از آن‌هاست. پرنده، مقدس است و منتقل‌کنندهٔ وحی، پس ارتباط‌دهندهٔ عالم ماورا با دنیای مادی است. طاووس محافظ‌کنندهٔ درخت زندگی و پیک باران است پس یادآور برکت و حاصلخیزی است. وجود نمادها در گلیم حاکی از آن دارد که گنجینه‌ای از باورها در پس نقوش نهفته است و طاووس نمادی اساطیری است و نمادی از قداست، جاودانگی و برکت است.

پی‌نوشت‌ها

۱. یونگ در تعریف سمبل می‌گوید: آنچه که ما سمبل می‌نامیم عبارت است از یک اصطلاح یک نام یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مأنوسی در زندگی باشد و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی به‌خصوصی نیز داشته باشد. سمبل معرف چیزی مبهمف ناشناخته یا پنهان از ماست بنابراین یک کلمه یا یک شیء وقتی سمبولیک تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار مستقیم خود دلالت کند. (کمیلی، ۱۳۸۹: ۱۱۰)

۲. در اساطیر آفرینش «آسمان را هفت پایه است: نخست ابر پایه دیگر سپهر اختران، سه دیگر ستارگان نیامیزنده، چهارم بهشت که بدان پایه ایستد، پنجم گرودمان (خانه‌ی بلند) که انغر (بی‌آغاز) روشن خوانده شود و خورشید بدان پایه ایستد، ششم گاه (جای) امشاسپندان، هفتم روشنی بیکران که جای هرمزد است.» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۹۴)

۳. در ادبیات فارسی و فرهنگ‌ها ناهد، ناهید، ناهده و ناهی به معنی دختر بالغ آورده شده است. در فارسی، ناهید (آناهیتا) اسم ستاره زهره است که خود به نام‌های بیدخت (بدوخ، بیدخ)، ایشتار و عشتار (عشتروت) مرسوم است. (یاحقی، ۱۳۷۵: ۴۱۶)

آبان پشت: در این پشت نام و نشانی از بیشتر پهلوانان و نام‌آوران شاهان وجود دارد که به درگاه ایزدبانویی آناهیتا نماز می‌گذارند و قربانی نثار می‌کنند و نذر می‌دهند. (رضی، ۱۳۶۳: ۲۵۷)

۴. برز ایزد پهلوی

۵. در اوستا ایزد آب‌هاست نام او در اوستا به معنای فرزند آب‌هاست و این اوست که آب‌ها را پخش می‌کند. او نیرومند و بلندقامت است و دارای اسب تندرو است. او مانند هرمزد و مهر لقب اهوره (سرور) دارد و مانند امشاسپندان درخشان است. در نامه‌های پهلوی بلندقامتی او برز نام خاص او گشته و ایزد بلندقامت نامیده شده است. در پهلوی آبان هم خوانده می‌شود. (بهار، ۱۳۷۵: ۸۱)

۶. آفرینش

۷. یَشت‌ها، مشتمل سرودهایی خطاب به ایزدان باستانی. مجموعه موجود بیست و یک یشت است (آموزگار، ۱۳۸۴: ۷). در پهلوی یشت است از ریشهٔ یز به معنی نیایش و نماز و ستودن است. یشت مراسم نیایش و ستایش خداوند و مظاهر طبیعی و عناصر است. شمار یشت‌ها سی یا سی و سه سرود بوده است که در گاه‌شماری ایران هر ماه درست سی روز بوده و هر روز به نام امشاسپند و ایزدی نامزد بوده است. (رضی، ۱۳۶۳: ۲۲۲)

۸. فرو خوره دو گونه از یک واژه است. در واژه‌نامهٔ برهان قاطع چنین آمده است: «خوره، نوری است از جانب خدای تعالی که بر خلایق می‌رسد تا به وسیلهٔ آن قادر شوند به ریاست و صنعت‌ها، و از این نور آنچه خاص است به پادشاهان بزرگ عالم و عادل تعلق می‌گیرد.»

فر یک هستی «مینوی» است. «مزد ذات» آفریدهٔ مزدا که هنگام زایش به مردمان می‌پیوندد و هرکس درخور خویش از آن بهره‌ای دارد. بدیهی است که فربزرگان پایگاه برتری دارد و از این رو آن را والاتر می‌دانستند. در اوستا چند فر ویژه نام برده می‌شود: فر ایرانی، فر کیانی و فر زرتشت. ۱ـ فر ایرانی: برای ایرانیان و سرزمین‌های ایرانی فرزندان آزاده، فراوانی و خیر و برکت می‌آورد و آنان را بر انیران (غیرایرانی) پیروز می‌گرداند. ۲ـ فر کیانی که جمشید داشت و به یاری آن بردیوها پیروز شد و در شهریاری او هیچ بدی نبود، نه باد سرد نه باد گرم، نه درد و نه بیماری. لیکن چون راستی و حق را رها کرد فر در کالبد مرغی از او جدا شد و پادشاهی از او گرفته شد. ۳ـ افراسیاب تورانی نیز چون پیرو حق نبود هر چه کوشی نتوانست فر کیانی را به چنگ آورد ولی فریدون و گرشاسب که دارای فر شدند بر دشمنان پیروزی یافتند و چون فر به کی گشتاسب رسید دین زرتشت پذیرفت و بر دیو و دروغ پیروز شد و برکت یافت. (مقدم، ۱۳۸۵: ۱۵ـ۱۶)

۹. ایزد پیمان و نظم و راستی (آموزگار، ۱۳۸۴: ۱۹)

۱۰. ایزد عدالت آیین ایران باستان (آموزگار، ۱۳۸۴: ۲۹)

۱۱. نخستین آفریده‌ی اورمزد است که او را می‌ستاید (آموزگار، ۱۳۸۴: ۲۹)

منابع:

– آموزگار، ژاله (۱۳۸۴)، تاریخ اساطیری ایران، تهران، سمت.

– اسماعیل‌پور، ابوالقاسم(۱۳۸۷)، اسطوره، بیان نمادین، تهران، سروش.

– ایزدی جیران، اصغر (۱۳۸۸)، «مردم‌شناسی هنر گلیم‌های روستایی: تحلیل شکل و سبک طرح‌ها (روستای مولان، آذربایجان)»، مجله انسان‌شناسی، سال هفتم، شماره دهم.

–بختورتاش، نصرت‌الله(۱۳۸۶)، نشان رازآمیز گردونه خورشید یا گردونه مهر، تهران، آرتامیس.

– بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگه.

– بهرام‌پور، نسرین(۱۳۸۸)، بررسی نمادهای مقدس ایرانی در سفال، تهران، شهر آشوب.

– پرهام، سیروس(۱۳۷۸)، جلوه‌های اساطیر و نمادهای نخستین در قالی ایران، نشر دانش، شانزدهم، شماره ۱.

– پرهام، سیروس(۱۳۷۱)، دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس،ج ۲، تهران، امیرکبیر.

– تسلیمی، نصرالله (۱۳۸۹)، تفکر و زیبایی‌شناسی در ایران باستان و جهان اسلام، قم، رادنگار.

– جابز، گرترود(۱۳۷۰)،سمبل‌ها (جانوران)، ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران، مترجم.

– جعفری کمانگر، فاطمه و مدبری، محمود (۱۳۸۲)، «کوه و تجلی آن در شاهنامه فردوسی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال سوم، شماره ۲.

– حریریان، محمود و همکاران (۱۳۸۰)، تاریخ ایران باستان (۱)، تهران، سمت.

– خزایی، محمد (۱۳۸۶)، تاویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی، فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره ۲۶.

– خزایی، محمد وسماوکی، شیلا (۱۳۸۱)، بررسی نقوش پرنده بر روی ظروف سفالی ایران، فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره هجدهم.

– رضی، هاشم(۱۳۶۲)، اوستا، تهران، فروهر.

– رنجبر، محمود و ستوده، هدایت‌اله (۱۳۸۳)، مردم‌شناسی با تکیه به فرهنگ مردم ایران، تهران، آریانا.

–شادقزوینی، پریسا (۱۳۸۸)، تنوع نقش در گلیم‌های دستبافت گیلان، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۸.

– شیخی نارانی، هانیه (۱۳۸۹)، نشانه‌شناسی پرنده، طاووس، دو فصلنامه علمی ـ پژوهشی هنرهای تجسمی نقش مایه، سال سوم، شماره پنجم.

– صلواتی، مرجان (۱۳۸۸)، عظمت طاووس در چنته بافی ایلات قشقایی فارس، دو فصلنامه تخصصی هنرهای تجسمی نقش مایه، سال دوم، شماره سوم.

– عفیفی، رحیم (۱۳۷۴)، اساطیر فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی تهران، توس.

–کریمی، حمید (۱۳۸۱)، نمادهای آیینی، کتاب ماه هنر، شماره ۴۷ و ۴۸.

– کمیلی، مختار (۱۳۸۹)، «زن در خوابنامه‌های فارسی (بررسی نمادهای زن در خوابنامه‌های فارسی)» پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهرگویا)، سال چهارم، شماره اول.

– کیستی، جوتین (۱۳۸۵)، نشانه‌شناسی و اسطوره در فرش شرقی، ترجمه مینو بهرامی، کتاب ماه هنر، شماره ۹۵ و ۹۶.

– گوستاو یونگ، کارل (۱۳۷۸)،انسان و سمبول‌هایش، ترجمه محمود سلطانیه، تهران، جامی.

–مقدم، محمد (۱۳۷۵)، جستار درباره مهر و ناهید، تهران، هیرمند.

– میرزایی، کریم (۱۳۸۳)،نشانه‌شناسی در دستبافته‌های ایرانی (۳)، تندیس، شماره ۲۶.

– هال، آلستر، جوزه لوچیکا و یووسکا (۱۳۷۷)، گلیم، ترجمه شیرین همایون، تهران، کارنگ.

– هال، جیمز (۱۳۸۷)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.

– همایون پور، پرویز (۱۳۸۳)، جیران زن عشایری و چنته، تهران، چشمه.

– هینلز، جان (۱۳۷۵)، شناخت اساطیر ایران، ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، چشمه.

– یاحقی، جعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر و اشارات در ادبیات فارسی، تهران، سروش.

- T. Wertime. John (1998). Sumak Bags of Northwest Persia & Transcaucasia, London, Hali publication.

بررسی داستان "گل اژوان" براساس شیوه تحلیل کمپبل و یونگ

عاطفه خاص، ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا(س)
khas_atefeh@yahoo.com

چکیده

داستان گُل اِژوان افسانه‌ای گُرجی است که ریشه در داستان‌هایِ کهن ِ پارسی دارد. این داستان از جمله روایت‌های است که در آن قهرمان با مشکلاتی مواجه شده و با طی کردن مراحل سفر، به نیت و خواسته خود می‌رسد. در این مقاله، این داستان بر اساس کهن الگوی یونگ و سفر قهرمان جوزف کمپبل مورد بررسی قرار گرفته است. روش گردآوری اطلاعات نیز اسنادی از طریق کتابخانه و اینترنتی است. نتیجه حاصله نیز به این موارد اشاره دارد که به طور کل این اعداد در این داستان تکرار می‌شوند: روز بیستم و بیرون آمدن همسر از آب، سه بار صدا کردن مادر زن، نه ماه به دنبال گل اژوان، در ماه هشتم دیدار با پیرزن، مرد جوان بار سوم از گیسوان زن زیبا بالا می‌رود وحضور سه برادر در داستان. کل داستان دارای نمادهای است که همگی در فرهنگ نمادها وجود داشته و ریشه‌های کهن الگویی دارند. از جمله این کهن الگوها می‌توان به اعداد، پادشاه، انگور، برج، بالا رفتن از گیسوان اشاره کرد. سه مرحله از مراحل سفر قهرمان کمپبل یعنی رد دعوت، امتناع از بازگشت و ارباب دو جهان در این داستان وجود ندارند ولی بقیه مراحل در این داستان وجود داشته و نمونه نسبتا کامل از سفر قهرمان به شمار می‌رود.

واژگان کلیدی

کمپبل، یونگ، گل اژوان

مقدمه

به محض ورود به دنیای افسانه‌ها و اسطوره‌ها، متوجه شخصیت‌ها و روابط تکراری می‌شوید: قهرمانان جوینده، منادیانی که آن‌ها را به ماجراجویی فرا می‌خوانند، پیران دانایی که به آن‌ها هدایای جادویی می‌دهند، نگهبانان آستانه که به نظر می‌رسد راهشان را سد می‌کنند، همسفران متلون که ایشان را گیج و مبهوت می‌کنند، تبهکاران سایه‌وار که سعی در نابودیشان دارند، دغلبازان که شرایط موجود را بر هم می‌زنند و گشایش کمیک را فراهم می‌کنند. کارل گوستاو یونگ در توصیف این گونه‌های شخصیت، نمادها و روابط، از اصطلاح کهن الگو[1] استفاده کرد؛ به معنای الگوهای قدیمی شخصیت که میراث مشترک بشریت به حساب می‌آیند (ووگلر،۱۳۸۷: ۵۳). کهن الگوها در همه اعصار و فرهنگ‌ها از ثباتی حیرت انگی و یکسان در رویاها و شخصیت افراد و تخیل اسطورهای کل جهان برخوردارند. مفهوم کهن الگوها ابزاری لازم برای درک هدف یا کارکرد شخصیت‌ها در داستان است. اگر کارکرد کهن الگویی را که شخصیتی خاص بیانگر آن است درک کنید، شاید به کمک آن بتوانید قضاوت کنید که آیا شخصیت کار خود را در داستان به درستی انجام می‌دهد یا خیر. جوزف کمپبل از کهن الگوها به مثابه امور زیست شناسانه سخن می‌گفت؛ به مثابه بیان و نمود اعضای بدن، که در تاروپود هر انسانی تنیده شده است. جهان شمول بودن این الگوها باعث امکانپذیر شدن تجربه مشترک داستان‌گویی می‌شود(همان: ۵۳). یونگ بر این باور بود که ضمیر انسان مانند یک لوح سفید نیست، بلکه مغز و ضمیر بشر نیز همچون بدن او، خصایص از پیش ساخته شده یا گونه‌های رفتاری دارد که بر طبق آن‌ها عمل می‌کند. یونگ عوامل اسطوره‌ساز را درون خودآگاه انسان، حاضر می‌داند و معتقد است که تجلی و بازتاب این عوامل، همان «بنمایه‌ها» و «صورت‌های مثالی یا تصویرهای ازلی» است (امامی،۱۳۷۷: ۲۰۹).

کارل گوستاو یونگ[2] (۱۸۷۵ – ۱۹۶۱) روانپزشک و متفکر سوئیسی، به خاطر فعالیت‌هایش در روانشناسی و ارائه نظریاتش تحت عنوان روان‌شناسی تحلیلی معروف است. یونگ را در کنار زیگموند فروید از پایه‌گذاران دانش نوین روانکاوی قلمداد می‌کنند به تعبیر فریدا فوردهام پژوهشگر آثار یونگ: «هرچه فروید ناگفته گذاشته یونگ تکمیل کرده‌است». (۱۳۹۲/۴/۱۵، .fa.wikipedia org) همچنین جوزف کمپبل[3] (زاده ۱۹۰۴ نیویورک – درگذشته ۱۹۸۷ هونولولو)، فیلسوف و اسطوره‌شناس آمریکایی بود. او در زمینه اسطوره‌شناسی و مذهب مطالعات وسیعی انجام داد. جمله به یاد ماندنی او «بدنبال سعادت خویش باش[4]» امروزه تبدیل به نوعی دیدگاه فلسفی شده‌است. دیدگاه‌های جوزف کمپبل بر روی تفکر معاصر هنر و علوم اجتماعی غرب بسیار تاثیرگزار بوده؛ بطور نمونه، جرج لوکاس دیدگاه‌های فلسفی سری فیلم‌های جنگ ستارگان را مدیون او دانسته‌است(۱۳۹۲/۴/۱۵، .fa.wikipedia org). در این مقاله بر اساس کار این دو نفر داستان گل اژوان بررسی شده است.

سوال مقاله بدین شرح می‌باشد که آیا داستان گل اژوان قابلیت بررسی توسط کهن الگوها را دارد؟ این کهن الگوها کدامند؟ در پیشینه تحقیق در ابتدا می‌توان به کتاب *قهرمان هزار چهره* جوزف کمپبل اشاره کرد. در این کتاب به صورت کامل به تمام مراحلی که قهرمان در سفر خود طی خواهد کرد اشاره شده و در این تحقیق نیز بر اساس آن، داستان مورد بررسی قرار گرفته است. کتاب دیگر *چهار صورت مثالی* از یونگ می‌باشد که در آن

به مفهوم ناخودآگاه جمعی پرداخته شده است. فرهنگ *نمادهای شوالیه* که در پنج جلد منتشر شده از جمله آثاری هست که به تجزیه تحلیل داستان‌های اسطوره‌ای کمک بسیار کرده است.

حکایت تاج الملوک در *هزار و یک شب* نوشته جواد اسحاقیان می‌توان اشاره کرد. در این مقاله نیز داستان عامیانه گل اژوان انتخاب شده و برا اساس کهن الگوی یونگ و سفر قهرمان کمپبل بررسی و تجزیه شده همچنین بیشتر از همه از کتاب شوالیه کمک گرفته شده است.

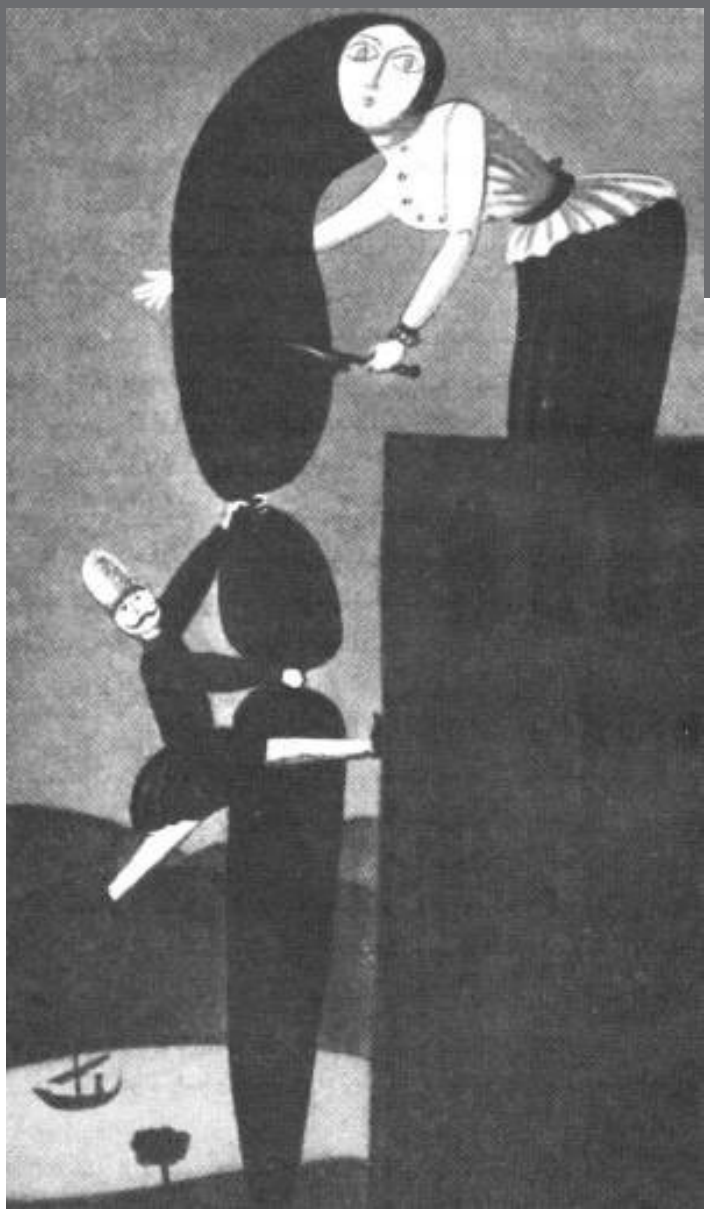
در مورد داستان گل اژوان

داستانِ گُل ِ اژوان افسانه‌ای گُرجی است که ریشه در حکایت‌هایِ کهن ِ پارسی دارد. داستان با آرزوی مرد جوان برای ازدواج کردن شروع می‌شود. مادر نیز خواسته او را اجابت کرده و به او می‌گوید برای بیست روز، بیست قرص نان به داخل رودخانه بیاندازد، تا همسر دلخواه خود را پیدا کند. در پایان روز بیستم مادر مرده و پسر بعد از مرگ مادر به همسر خود که از رودخانه بیرون می‌آید، می‌رسد. پس از مدتی مرد جوان نیت سفر می کند اما همسر او ابتدا امتناع ورزیده ولی با اصرار شوهر راضی می‌شود. در شهر جدید، پادشاه خواهان به دست آوردن همسر مرد جوان می‌باشد. پادشاه شروط سختی برای مرد جوان می‌گذارد ولی وی با آوردن سه چیز یعنی تخم مرغ، خوشه انگور و نوزاد که هر بار برای دریافتن آن‌ها، سه مرتبه مادرزن خود را صدا می‌کرده، این را پشت سر می‌گذارد. مرحله اخر آوردن گل اژوان است. این مرحله نه ماه به طول می‌کشد. در اینجا نیز شاهد ظهور نمادهای اسب و حلقه انگشتری هستیم. در ماه هشتم، مرد جوان با پیر دانا ملاقات می‌کند و او راه به دست آوردن گل اژوان را به مرد نشان می‌دهد. باز شاهد هستیم که عدد سه، یعنی سه برادر در داستان تکرار می‌شوند. برادر سوم راه برج که در آن زن زیبایی زندگی می‌کرده و گل نزد او است را نشان مرد جوان می‌دهد. در پایان نیز مرد با کمک زن زیبا و به شرط ازدواج با او موفق به بالا رفتن از گیسوان آن تا بالای برج می‌شود. کمپبل از این اتفاق با نام ملاقات با خدابانو یاد می‌کند. در نهایت مرد جوان می‌تواند همسرش را از دست پادشاه نجات دهد و به سرزمین خود باز می‌گردند.

تحلیل داستان و نمادها

– طلب و آغاز سفر

داستان گل اژوان از جمله داستان‌های است که در آن قهرمانی با مشکلات مواجه شده و با طی کردن مراحل سفر، به نیت و خواسته خود می‌رسد. Hero (قهرمان) واژهای یونانی از ریشه‌ای به معنای «محافظت کردن و خدمت کردن» است. قهرمان یعنی کسی که آماده است نیازهای خود را فدای دیگران کند؛ مثل چوپانی که برای دفاع و خدمت به گلهی خود ایثار می‌کند. مفهوم



قهرمان از اساس مرتبط با مفهوم ایثار است(ووگلر، ۱۳۸۷، ۵۹). در داستان اتفاقاتی می‌افتد که با آرزوی مرد جوان برای ازدواج کردن شروع شده و مادر نیز خواسته او را اجابت می‌کند و با راهنمایی‌اش به پسر کمک می کند تا همسر دلخواه خود را پیدا کند. اولین نماد در اینجا ظاهر می‌شود که همان قرص نان است.

– **قرص نان:** « به یقین نان نماد غذای اصلی است. حتی اگر واقعیت نداشته باشد که انسان فقط با نان زنده است، باز هم غذای روح را نان نامیده‌اند، به همان شیوه که افخارستیای مسیح (واژه یونانی به معنای شکرگزاری، یکی از هفت آیین مقدس مسیحیان: آیین نان و شراب) را نان زندگی می‌نامیم.» (شوالیه، ۱۳۸۷: ۳۹۳) «در سنت است که بیت ایل، خانه خدا، که همان سنگ ایستاده یعقوب است، تبدیل به بیت لحم، خانه نان شده است. خانه سنگ تبدیل به خانه نان شده، یعنی حضور نمادین خداوند، به حضوری جوهری، به طعامی روحی تبدیل گشته و به هیچ وجه مادی

نیست.» (همان: ۳۹۳)

در پایان روز بیستم مادر مرده و پسر بعد از مرگ مادر به همسر خود می‌رسد. در اینجا مرگ مادر و بیرون آمدن همسر از رودخانه نیز نمادهای بسیار مهمی در روند داستان هستند.

– **رودخانه و آب** : «نمادگرایی رود و جریان آب، گاه نماد فراگیری و نماد جریانی از شکل‌های گوناگون را در بر دارد و گاه نماد حاصلخیزی، مرگ و احیا است. جریان رود جریان مرگ و زندگی است. در مفهوم نمادین کلمه، دخول در یک رود، یعنی داخل شدن روح در جسم. رودخانه معنای جسم را گرفته، و روح خشک، مشتاق آتش است، و روح تر در جسم فرو می‌رود. جسم با هستی ناپایدارش، چون آب جریان دارد، و هر روح جسمی خاص در اختیار دارد، همان بخش موقت هستی، یعنی رودخانه‌اش.» (شوالیه، ۱۳۸۲: ۳۸۴) «معنای نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمه حیات، وسیله تزکیه و مرکز تولد دوباره. این سه مضمون در قدیمی‌ترین سنت‌ها متلاقی می‌شوند و ترکیبات تخیلی گوناگون و در عین حال هماهنگی را شکل می‌دهند.» (شوالیه، ۱۳۸۷: ۲) «آب، نماد نیروی ناخودآگاه است، قدرت بدون شکل روح، و انگیزه پنهان و ناشناخته آن است.» (همان: ۲۴)

– **روز بیستم:** «اعداد هر چند ظاهرا فقط برای شمارش هستند، اما از ایام قدیم مخزنی برای نمادها بوده‌اند، و نه تنها کیفیات، بلکه تصورات و قوا را نیز نشان می‌دهند. از آنجایی که در تفکر سنتی تصادف وجود ندارد، تعداد اشیا و یا دفعات رخداد وقایع به خودی خود اهمیت وافری پیدا می‌کنند.» (شوالیه،۱۳۸۵: ۲۴۶) در مورد عدد بیست نیز در این داستان می توان چنین گفت که: «در میان مایاهای باستان، عدد بیست نشانگر خدای خورشید، و در حالت الگوی ازلی‌اش، نشانگر انسان کامل بود. در عدد شماری کیشه، همچنان رقم بیست انسان گفته می‌شود (به خاطر بیست انگشت، که نشانگر یک فرد واحد هستند).» (شوالیه، ۱۳۷۹: ۱۴۵)

– **مرگ مادر:** مرد جوان در روز بیستم، مادر خود را قبل از رفتن به رودخانه از دست می‌دهد. مرگ خود چندین مفهوم دارد. رهایی دهنده از دردها و نگرانی‌ها است، و به خودی خود پایان نیست؛ مرگ در ورودی به قلمرو ارواح است، یعنی در به سمت زندگی واقعی را باز می‌کند. (شوالیه، ۱۳۸۷: ۲۲۷) پس می‌بینیم که روح مادرِ مرد جوان به قلمرو ارواح می‌رود و پس از آن زن زیبایی از آبَ بیرون می‌آید. چرا که رود جریانی مابین مرگ و زندگی مجدد است. از نگاهی دیگر نیز باید در نظر داشته باشیم که قهرمان ما قبل از شروع سفرش خانواده خود را از دست می‌دهد.

– **دیدار با انیما[5]:** دیدار با زن زیبا که از آب بیرون می‌آید؛ دیدار با انیما است. «انیما، اصل تنفس، هوا و دم و بازدم است و حالت مونث دارد.» (شوالیه، ۱۳۸۲: ۳۶۹) انیما از رودخانه بیرون می‌آید چرا که به معنای نمادین ورود روح در جسم مرد جوان است.

پس از مدتی مرد جوان نیت سفر می کند اما همسر او ابتدا امتناع ورزیده ولی با اصرار شوهر راضی می‌شود. در اینجا یکی از مهمترین نمادها، یعنی سفر در داستان ظاهر می‌شود.

–**سفر به شهری دیگر:** سفر نشانگر میل عمیقی به تغییر درونی است، و نیاز به تجربه جدید و حتی بیش از آن نشانه جابه‌جایی؛ به عقیده یونگ سفر نشانه نارضایی است و منجر به جستجو و کشف افق‌های تازه می‌شود. به عقیده یونگ میل به سفر، به دلیل جستجوی مادر گمشده است که در اینجا نیز مرد جوان مادر خود را قبل از ازدواج با زن زیبا از دست داده است (همان: ۵۸۷).

ظهور نماد پادشاه در واقع شروع چالش‌های مرد جوان است که کمپبل از آن با نام جاده آزمون‌ها یاد می‌کند. هنگامی که قهرمان از آستان عبور می‌کند، قدم به چشم‌انداز رویایی اشکال مبهم و سیاه می‌گذارد. جایی که باید یک سلسله آزمون را پشت سر گذارد. این مرحله، مرحله‌ای محبوب در سفرهای اسطوره‌ای است که مایه‌ی به وجود آمدن بخش اعظمی از ادبیات جهان، دربارهی آزمون‌ها و سختی‌های معجزه‌آسا شده است (کمپبل، ۱۳۸۴: ۱۰۵).

در این مسیر مرد جوان با گرفتن سه چیز از مادر زن خود برای پادشاه یعنی **تخم مرغ**، **خوشه انگور** و **نوزاد** این مرحله را پشت سر گذاشته تا وارد سخت ترین قسمت آن یعنی آوردن گل اژوان شود.

– **پادشاه:** «شاه، در گسترده‌ترین و انتزاعی‌ترین معنا، نمادی است از کهن الگوی نوع انسان و مطلق انسان.» (سرلو، ۱۳۸۸: ۵۱۴)

– **تخم مرغ:** تخم مرغ را حاوی تخمه می‌دانند و از این تخمه است که موجود پدیدار خواهد شد. تخم مرغ نمادی جهانی است، که به خودی خود بیان معنی می‌کند. تولد جهان از یک تخم مرغ نظریه مشترک در میان بسیاری از اقوام است(شوالیه، ۱۳۷۹: ۳۲۲).

– **خوشه انگور:** تاک یا انگور از ابتدا باری مثبت داشته است. تاک در ابتدا ملک و دارایی بوده، بنابراین تضمین زندگی است و قیمت پرداخته شده برای به دست آوردن این تضمین بود. تاک یکی از گران‌بهاترین اموال انسان است(همان: ۳۰۴). در داستان نیز وقتی پادشاه طلب خوشه انگور می‌کند در واقع مرد جوان با دادن آن تضمین زندگی خود و همسرش را انجام می‌دهد. شرابی که از آن ساخته می‌شود در واقع خون یا همان خون بهای زن اوست که به پادشاه و لشکریان داده می‌شود.

– **نوزاد:** کودک یا نوزاد نماد معصومیت است؛ این مرحله، مرحله‌ی قبل از خطا (ی آدم و حوا)، و بنابراین مرحله عدن است. کودک خودبه‌خود و خودجوش است، صلح طلب و متمرکز است ، بدون قصد و نقشه قبلی است (شوالیه، ۱۳۸۵: ۶۲۴). در داستان گل

اژوان نیز کودک بسیار پاک و معصوم است و هیچ قصد و نیتی نداشته و مشکل مرد جوان را به راحتی با معجزه سخن گفتن حل می‌کند.

در هر مرتبه مرد جوان سه بار مادر زن خود را صدا می‌زند.

-عدد سه: نظام سه‌تایی‌ها، توسط ظهور عنصر (پنهان) سوم آفریده شده است و به گونه‌ای، سبب تغییر دوتایی‌ها می‌شود که تعادلی پویا بدان ببخشد. یونگ در این زمینه می‌گوید که: «از دیدگاه خاص فلوطین[۶]، که دقت فلسفی و ظرافت‌های شاعرانه‌ای را با هم درآمیخته، یگانگی (اصل آفرینندگی) با نور، خرد با خورشید و روح جهان با ماه تشابه داشت.» (سرلو، ۱۳۸۸: ۵۰۰) در ضمن عدد سه، سطوح زندگی بشری را نشان می‌دهد اعم از مادی، ذهنی، باطنی یا الهی، همچنین سه مرحله پیشرفت عرفانی را نشان می‌دهد: تصفیه، اشراق، توحید. (شوالیه، ۱۳۸۲: ۶۷۱)

سپس در داستان شاهد ظهور نمادهای گل، اسب و حلقه هستیم. مرد جوان نه ماه به دنبال گل اژوان می‌گردد و در ماه هشتم با پیرزن دیدار می‌کند.

-گل اژوان: «گل‌های مختلف معمولا دارای معانی گوناگونند؛ اما همانگونه که اغلب رخ می‌دهد، نمادپردازی گل‌ها به طور عام، دارای دو اهمیت اساسی و متفاوت است. ۱) از جهت ماهیت و ۲) از جهت شکل. از جهت ماهیت، گل نماد زودگذری، بهار و زیبایی است.» (سرلو، ۱۳۸۸: ۶۵۶) در داستان نیز این نماد زودگذری را می‌توان به عشق زودگذر زن زیبا به مرد جوان دانست که در نهایت زن زیبا با مرد دیگری ازدواج می‌کند.

-اسب: روانکاوان اسب را نماد روان ناخودآگاه و یا روان غیر بشری می‌دانند؛ یک الگوی ازلی، نزدیک به الگوی ازلی مادر که حافظه جهان است و به الگوی ازلی سرکشی و هوس (شوالیه، ۱۳۷۸: ۱۳۶).

-حلقه انگشتری: حلقه علامت یک وصلت، یک عهد، یک اشتراک، یک سرنوشت به هم پیوسته است. دووجهی بودن این نماد از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که حلقه در همان زمانی که جدا می‌کند، وصل می‌کند (شوالیه، ۱۳۸۲: ۱۹). در داستان ما نیز حلقه وسیله‌ای قرار داده شد که مرد و زن بتوانند باز هم به همدیگر برسند و نمادی از عهد و پیمان آنان قرار گرفت. زمانی که زن از ترس اینکه مبادا پادشاه پشت در باشد، در را به روی مرد جوان باز نکرد، مرد با نشان دادن حلقه، عهد و پیمان خود را نشان داده و حلقه انگشتری کارکرد نمادین خود را بازی کرد.

-عدد نُه و عدد هشت: نُه، آخرین رقم از مجموعه ارقامی است که در آن واحد هم پایان و هم شروع دوباره را نوید می‌دهد، یعنی قرار گرفتن بر زمین‌های جدید. در واقع نُه آخرین عددی است که در جهان هویدا شده، و از آن به بعد مرحله دگردیسی آغاز می‌شود. نُه نشانگر پایان یک دوره، فرجام یک مرحله و چفت و بست یک حلقه عظیم است (شوالیه، ۱۳۸۷: ۴۸۰). در داستان به این عدد زمانی اشاره شده است که مرد جوان بعد از نُه ماه زندگی‌اش دگرگون می‌شود. «عدد هشت نیز در سرتاسر جهان عدد تعادل کیهانی است.» (همان: ۵۴۶) در داستان نیز مرد جوان در ماه هشتم با پیر زن ملاقات می‌کند و او راه به دست آوردن گل اژوان را به مرد نشان می‌دهد. این مرحله را جوزف کمپبل دیدار با پیر دانا می‌نامد.

دیدار با پیر دانا(دیدار با پیرزن)**:** آنان که به دعوت پاسخ مثبت داده‌اند، در سفر با موجودی حمایت گر روبرو می‌شوند (که معمولا در هیبت عجوزه‌ای زشت و یا یک پیرمرد ظاهر می‌شود) و طلسمی به رهرو می‌دهد که در برابر نیروهای هیولاوشی که در راه هستند، از او محافظت می‌کند. «در قصه های عامیانه پریان، ممکن است به شکل کوتوله‌ی جنگلی، جادوگر، راهب، چوپان و یا آهنگر ظاهر شود که طلسم‌ها و ابزار مورد نیاز قهرمان را تهیه می‌کند.» (کمپبل، ۱۳۸۴: ۸۱)

پیر دانا به مرد جوان می گوید که باید سه برادر را ملاقات کند. باز شاهد هستیم که عدد سه، یعنی سه برادر در داستان تکرار می‌شوند. برادر سوم راه برج که در آن زن زیبایی زندگی کرده و گل نزد او است را نشان مرد جوان می‌دهد. مرد جوان بار سوم از گیسوان زن زیبا بالا می‌رود. عدد سه در مرحله‌ایی که مرد جوان مادر زن خود را سه باز صدا می‌زد بررسی شده است. به طور کل این اعداد در این داستان تکرار می‌شوند: روز بیستم و بیرون آمدن همسر از آب، سه بار صدا کردن مادر زن، نه ماه به دنبال گل اژوان، در ماه هشتم دیدار با پیرزن، مرد جوان بار سوم از گیسوان زن زیبا بالا می‌رود وحضور سه برادر در داستان.

-بالا رفتن از برج با گیسوان زن زیبا: «ساختار یک برج، بلافاصله برج بابل، یا دروازهی آسمان را به ذهن متبادر می‌کند، که هدف از ساختن آن بالارفتن تا جایگاه خدایان بود و راه رسیدن به این هدف را ساختن محوری می‌دیدند، چرا که محور اصلی خراب شده بود.» (شوالیه، ۱۳۷۹: ۷۳) در داستان گل اژوان نیز نقش این محور را گیسوان زن زیبا بازی می‌کند. بالا آمدن مرد جوان از برج توسط گیسوان زن زیبا گهن الگویی است که در بسیاری از داستان‌ها و افسانه‌ها تکرار می‌شود. برای نمونه می‌توان به داستان مشهورِ آلمانیِ «**راپانزل**» به روایتِ برادرانِ «گریم» اشاره کرد. تأثیرِ این داستان کهَن پارسی رهاَ کردن گیسو توسط دختر از فراز بارَه برای بالا آمدن شاهزاده و یار به وضوح دیده می شود(ashna.blogsky :۱۳۹۲/۳/۱۱).

در پایان نیز مرد با کمک زن زیبا که کمپبل از آن با نام **ملاقات با خدابانو** یاد می‌کند می‌تواند همسرش را از دست پادشاه نجات دهد. کمک‌های او شامل ساختن پل دروغین با گیسوانش و فرو ریختن پل و غرق شدن پادشاه و ماموانش در آب است.

-بازگشت: در پایان داستان نیز ما شاهد بازگشت زن و مرد

جوان به زادگاه خود می‌باشیم. بازگشتی که همراه با برکت، خوشی و شادی است. هر دوی آن‌ها دیگر آزاد هستند. کمپبل از این مرحله با عنوان آزاد و رها در زندگی یاد می‌کند.

همچین این نکات در داستان قابل تامل می‌باشد که:: ۱- زن زیبا مشکلی با چند همسری ندارد. ۲- برادر بزرگتر (سه برادر) از همه جوانتر است و این به خاطر رفتار خوب همسر اوست. ۳- زنده ماندن مرد جوان به شرط ازدواج او با زن زیبا در برج است. ۴- در نهایت زن زیبا با مرد دیگری ازدواج می‌کند.

«گاه قهرمان داستان، افزون بر پیوند با معشوقه، با زنان رقیب او نیز ازدواج می‌کند. چنین پدیده‌ای بیانگر رواج چند همسری در دوران پیدایش قصه‌های عامیانه است. نمونه‌ای از این سنت در قصه نوش‌آفرین نامه دیده می‌شود. جایی که شاهزاده ابراهیم، سه قصر برای نوش‌آفرین، میمونه خاتون و خورشید عالمگیر می‌سازد.» (محمدی، ۱۳۸۰: ۱۰۸)

نتیجه گیری

سیر قهرمان داستان گل اژوان بر اساس شیوه جوزف کمپبل

از بررسی جدول این چنین می‌توان نتیجه گرفت که تمامی مراحل به جز رد دعوت، *امتناع از بازگشت* و *ارباب دو جهان*، بقیه مراحل مطابقت کامل با سفر قهرمان جوزف کمپبل را دارد.

عزیمت	۱) دعوت به آغاز سفر دادن قرص نان به مرد جوان
	۲)رد دعوت در داستان این مرحله وجود ندارد
	۳) امدادهای غیبی دیدار با مادر زن و پیر زن
	۴) عبور از نخستین آستان سفر به شهری دیگر
	۵)شکم نهنگ زندانی شدن در برج زن زیبا
آیین تشرف	۱) جاده ی آزمون ها شروع خواسته های پادشاه از مرد جوان
	۲) ملاقت با خدابانو زن زیبا
	۳)زن در نقش وسوسه گر زن زیبا
	۴) آشتی و یگانگی با پدر درگیری با پادشاه و کشتن او
	۵) خدایگان مادر زن
	۶)برکت نهایی نجات همسر از دست پادشاه و ادامه زندگی با او
بازگشت	۱) امتناع از بازگشت در داستان این مرحله وجود ندارد
	۲) فرار جادویی فرار از دست پادشاه و کشتن او
	۳) دست نجات از خارج کمک های زن زیبا
	۴) عبور از آستان بازگشت عبور از پل و کشتن پادشاه
	۵) ارباب دو جهان در داستان این مرحله وجود ندارد
	۶) آزاد و رها در زندگی به شهر خود بازگشتند

جدول بررسی مراحل سفر قهرمان داستان بر اساس الگوی کمپبل (ماخذ نگارنده)

در پایان می‌توان به این موارد اشاره کرد:

– **داستانِ گُل ِ اژوان** افسانه ای گُرجی است که ریشه در داستان‌هایِ کهَن ِ پارسی دارد. این داستان از جمله داستان‌هایی است که در آن قهرمانی با مشکلات مواجه شده و با طی کردن مراحل سفر، به نیت و خواسته خود می‌رسد.

_جدال با پادشاه را می‌توان نماد سایه نیز دانست.

– به طور کل این اعداد در این داستان تکرار می‌شوند: روز بیستم و بیرون امدن همسر از آب، سه بار صدا کردن مادر زن، نه ماه به دنبال گل اژوان، در ماه هشتم دیدار با پیرزن، مرد جوان بار سوم از گیسوان زن زیبا بالا می‌رود وحضور سه برادر در داستان.

به سوال تحقیق که آیا داستان گل اژوان قابلیت بررسی توسط کهن الگوها را دارد؟ این کهن الگوها کدامند؟ می‌توان این گونه پاسخ داد که کل داستان دارای نمادهای است که همگی در فرهنگ نمادها وجود داشته و ریشه‌های کهن الگویی دارند. از جمله این کهن الگوها می‌توان به اعداد، پادشاه، انگور، برج، بالا رفتن از گیسوان و غیره اشاره کرد که همگی در متن توضیح داده شده‌اند. همچنین فرضیه مقاله که گمان می‌رود بر اساس شیوه تحلیل جوزف کمپبل، این داستان تمامی مراحل سفر قهرمان را شامل می‌شود. را باید تعدیل کرد چرا که سه مرحله یعنی رد دعوت، امتناع از بازگشت و ارباب دو جهان در این داستان وجود ندارند ولی بقیه مراحل در این داستان وجود داشته و نمونه نسبتا کاملی از سفر قهرمان به شمار می‌رود.

باید توجه داشت که بررسی موقعیت زن در این گونه داستان‌ها می‌تواند حقایقی در متون آشکار کند که به بررسی جایگاه نقش زن در داستان‌های مشرق زمین کمک خواهد کرد. در اینجا تنها قصد نگارنده اشاره به این موضوع بوده و به علت خارج بودن از مبحث مقاله، به موضوع پرداخته نشده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- Archetype
۲- Carl Gustav Jung
۳- Joseph Campbell
۴- Follow your bliss
۵- Anima
۶- Plotinus

منابع:

– امامی، دکتر نصرالله (۱۳۷۷)، مبانی و روش‌های نقد ادبی، تهران، نشر جامی

– سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمه: مهرانگیز اوحدی، تهران، دستان

– شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۸)، فرهنگ نمادها، جلد اول، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون

– شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۹)، فرهنگ نمادها، جلد دوم، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون

– شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، جلد سوم، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون

– شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، جلد چهارم، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون

– شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۷)، فرهنگ نمادها، جلد پنجم، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون

– کراسی، یوری (۱۳۶۸)، افسانه‌ی مشرق زمین، ترجمه: گل آقا دانشیان، تهران، نشر اشاره

– کمپبل، جوزف (۱۳۸۴)، قهرمان هزار چهره، ترجمه: شادی خسروپناه، مشهد، گل آفتاب

– محمدی، محمد هادی و زهره قایینی (۱۳۸۰)، تاریخ ادبیات کودکان ایران(ادبیات کودکان دوره مشروطه)، تهران، نشر چیستا

– ووگلر،کرستوفر (۱۳۸۷)، سفر نویسنده: ساختار اسطوره‌ای در خدمت نویسندگان، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران، مینوی خرد

کودکان ایران(ادبیات کودکان دوره مشروطه)، تهران، نشر چیستا

- http://asha.blogsky.com/1390/02/16/

- http://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D9%88%D8%B2%D9%81_%DA%A9%D9%85%D8%A8%D9%84 (15/4/1392)

- http://fa.wikipedia.org/wiki/%DA%A9%D8%A7%D8%B1%D9%84_%DA%AF%D9%88%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%88_%DB%8C%D9%88%D9%86%DA%AF (15/4/1392)

صورت مثالی زنان در اسطوره گیلگمش بر مبنای نقد کهن الگویی

پریسا مرتضوی، کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا(س)

parisamortazavi2002@yahoo.com

مهم‌ترین نقشی که یونگ در نقد اسطوره‌ای ایفا کرد، ارائه‌ی نظریه کهن الگوها(صور مثالی)ست. او نیز چون فروید به وجود ناخودآگاهی زیر سطح آگاهی معتقد بود، اما آن را لایه لایه می‌دانست و عمیق‌ترین لایه‌های آن را نه فردی بلکه جمعی و ازلی می‌شمرد. گرایش‌های این بخش از روان از دیر باز در آدمی وجود داشته است و تا ابد نیز باقی خواهند ماند و توسط حافظه‌ی نژادی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند.

در جهانی که علم‌گرایی و خردورزی به نهایت خود رسیده بود یونگ مطالبی را از انسان و ناخودآگاهش کشف کرده و بیان نمود که شجاعتی جدی برای طرح آن‌ها نیاز بود؛ چرا که در عصر عقل‌گرایی بسیاری از آن عناوین به اتهام خرافه بودن به فراموشی سپرده شده بودند.

یونگ میان رویاها، اساطیر و هنر رابطه‌ای تنگاتنگ قائل شد و اعتقاد داشت که این هر سه ابزاری در جهت ارائه صور مثالی در حیطه‌ی خودآگاهی هستند. او بزرگ‌ترین هنرمند را کسی می‌دانست که حساسیت خاصی به این الگوهای ناخودآگاه و صور مثالی داشته باشد و سرچشمه‌ی خلاقیتش را تجربه‌ی ازلی تشکیل دهد.

کهن الگو

«یونگ ایده‌ی کهن الگو را از قدیس اگوستین وام گرفته است، آنجا که از "اندیشه‌های اصلی" سخن می‌گوید؛ اندیشه‌هایی که به خودی خود پدید نیامده‌اند، بلکه در فهم الهی مستترند.»(مورنو،۱۳۹۲، ۶)

در مخزن ناخودآگاه جمعی انسان خصائل موروثی، غرایز، خواست‌ها و خواهش‌های درونی در کنار تجارب نیاکان ما قرار گرفته‌اند؛ به گونه‌ای می‌توان گفت که صورت پیش ساخته‌ای از نظام خلقت هستند. این مخزن نه محکوم به فناست و نه مخلوق زمان؛ بلکه به تعبیری ازلی است.

صورت مثالی زنان

کهن الگو یا صورت مثالی زنان عموماً با سه شکل اصلی مادر نیکو(با جنبه‌های مثبت مادر زمین)، مادر عفریته (با جنبه‌های منفی مادر زمین) و همچنین انیما متجلی می‌شود که البته هر کدام از این اشکال کلی صورت‌های جزئی بسیاری را شامل می‌شوند. این صور نه تنها در ابعاد انسانی دارای تنوع بسیاری است، بلکه به صورت مفاهیم مجازی نیز متجلی می‌گردد که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان از فردوس و ملکوت خداوند نام برد. این صورت مثالی شامل هر چیز که باید احساس فداکاری و احترام را برانگیزد نیز می‌شود. چنانچه شهر، کشور، آسمان، زمین، دانشگاه، جنگل، آب، ماه، جهان زیرزمین، صخره، غار، درخت و حتی ایدئولوژی و عقیده نیز در اشکال خاص زیر مجموعه‌ی این صورت مثالی قرار می‌گیرند. البته همه‌ی مظاهر مادر مثالی معنایی مثبت و مطلوب ندارند؛ بلکه حتی بسیاری از مظاهری که نشان از شر و وحشت است را نیز شامل می‌شود، که از آن جمله می‌توان از جادوگر، اژدها، گور، تابوت، مرگ و کابوس نام برد. در واقع صفات منسوب به مادر مثالی به دو دسته‌ی خیر و شر تقسیم می‌شوند که صفات خیر آن شفقت، فرزانگی، روحانیت، مهربانی، رشد و باروری و پروردن است و از جمله صفات شر آن می‌توان به اغوا کردن، جادو، مسموم کردن و به وجود آوردن سرنوشت‌های هراس انگیز اشاره کرد.

جوزف کمبل در زمینه‌ی الهه‌ها که همان صور مثالی زنان هستند، می‌گوید: «اسطوره‌های الهه‌های بزرگ، شفقت در قبال موجودات زنده را می‌آموزند، در این اسطوره‌هاست که به درک تقدس واقعی زمین می‌رسید، زیرا زمین پیکر الهه است.»(کمبل،۱۳۸۰، ۲۵۱)

این صورت مثالی علاوه بر تصویر مادر شامل تصاویر دیگری نیز می‌شود که صورت مثالی عفریته یا جادوگر یکی از آن‌هاست. تصویر منفی زن که هنوز قدرت آفرینندگی فراوانی دارد انرژی‌اش را از احساسات تند و اعماق تاریک این صورت مثالی دریافت می‌کند؛ از جمله نمونه‌های این تصویر می‌توان از کالی(الهه سیاه و بلعنده و نابود کننده و مادر زمین در زبان سانسکریت) نام برد. علاوه بر کالی در افسانه‌های هندی، در عهد عتیق و عهد جدید نمونه‌های بسیاری از این شخصیت وجود دارد.

انیما

یونگ گرایش‌های روانی زنانه در روح مردان را انیما می‌نامد. انیما از واژه‌ی یونانی انموس[1] به معنای باد و روح گرفته شده است. میان انسان‌های ابتدایی انیما در حکم روح یا جان یعنی اصل اولیه‌ی موجودات زنده و دم و شعله‌ی سحرآمیز حیات است.

یونگ همیشه از این عقیده دفاع می‌کند که کهن الگوها از تکرار تجربیات نیاکانمان سرچشمه می‌گیرند. انیما مجموعه‌ای از تمام تجربیات اجدادی مردان در مورد زنان است، پدیده‌ای است باستانی و حتی امروزه نیز تابع راه و رسم بشریت ابتدایی است. از منظر یونگ در مرد تصویری جمعی از زن وجود دارد و مرد به یاری آن تصویر، فطرت زنان را در می‌یابد.

«انیما خود به خود در خواب‌ها، ژرف بینی‌ها و صور خیالی شخصیت می‌یابد و به شکل‌های بسیار گوناگون پدیدار می‌شود و با آنکه همه‌ی کهن الگوها جویای حیاتند، این کهن الگو به طرزی

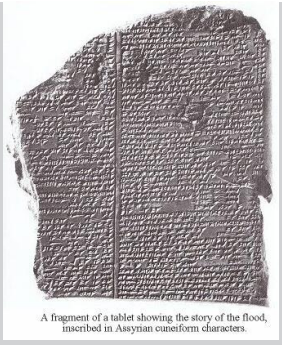
خاص خواهان زندگی است، اصلاً این کهن الگو خود زندگی است. طالب زندگی اســت چه خوب چه بد چه زیبا و خوشایند و چه زشت و پلید؛ در نتیجه هم می‌تواند به ســیمای نماد فرشــته‌ی نور در آید (Jung,1951,13,19)و هم به صورت مار فریبکار در بهشــت، هم پری دریایی و هم سیرن اغواگر.»

«انیما گاه ناهشــیارانه بر اعیان خارجی و خصوصاً بر جنس مخالف فرافکنی می‌شــود. چون انیمــا هم می‌تواند خوب باشــد و هم بد، محتویاتــی که فرا می‌افکند فرا نمودی از این تجلی طبیعتش جلوه می‌کننــد یعنــی این محتویــات گاه به صورت الهه‌ای آســمانی در می‌آینــد و گاه در هیئت خدایی دوزخــی. اما در ابتدا انیما بر مادران تابیده می‌شــود که همواره نخســتین حاملین تصویر روحی هستند ســپس بر آن دسته از زنان که احساسات مرد را برانگیخته‌اند، خواه بــه نحوی مثبت و خواه منفی؛ و بعداً انیما در هیئت تصویر مادر، به هیئت همسر درمی‌آید.» (Jung, 1928, 195-196)

در پس مانای انیما، کهن الگوی تازه‌ای کمین کرده که سرمنشأ اصلی قدرت و کیفیت نومنی و هیبت آور اوست. یونگ این کهن الگو را پیر خردمند می‌نامد.

سرگذشت گیلگمش، قهرمانی در پی جاودانگی

از میان آثاری که از ادبیات سومری و بابلی به جای مانده است، اسطوره گیل‌گمش، مشهورترین است. این الواح حاوی مجموعه‌ای از داستان‌ها هستند و قدمت برخی به سه هزار سال پیش از میلاد می‌رسد.



تصویر ۲ قسمتی از لوح اسطوره گیل‌گمش، موزه بریتانیا

حماسه با توصیف توانمندی و خصوصیات پهلوانی گیلگمش[۲]، پادشاه اوروک[۳] آغاز می‌شود. خدایان او را با شجاعت و ابعاد جسمانی فوق بشری آفریده‌اند، اما او چنان بر مردم ستم روا می‌دارد که ساکنان شهر از مادر خدایان درخواست می‌کنند تا هماوردی برای گیل‌گمش خلق کند تا با وی به مقابله برخیزد. آرورو (الهه بزرگ قالب پرداز) انسانی را با نام «انکیدو»[۴] می‌آفریند، اما انکیدو با گیل‌گمش پیمان برادری می‌بندد. آن‌ها به اتفاق هم، دست به رشادت‌های گوناگون می‌زنند. از آن جمله، غول جنگل سدر، هومبابا[۵] را نابود می‌سازند، در بازگشتشان به اوروک ایزد بانو ایشتر[۶] (الهه عشق) شیفته گیل‌گمش می‌شود، گیل‌گمش ابراز علاقه‌ی الهه را رد می‌کند، ایشتر خشمگین می‌شود و از پدرش آنو[۷] (خدای آسمان) می‌خواهد تا گاو نر مقدس را برای مقابله با گیل‌گمش از آسمان بفرستد. گیل‌گمش و انکیدو به همیاری هم در مبارزه با گاو آسمانی موفق می‌شوند. اما سرانجام آتش خشم خدایان دامان انکیدو را می‌گیرد و او به مرگ محکوم می‌شود. گیل‌گمش که مرگ را هرچه کریه‌تر یافته، به منظور جستن جاودانگی راهی سفری دشوار می‌شود. وی پس از عبور از کوه‌های صعب‌العبور مشو ؛ نزد سیدوری[۸]، بانوی تاک‌ها می‌رسد تا از او برای عبور از آب‌های مرگ زا یاری بخواهد، به راهنمایی او اورشنبی[۹] قایقران را می‌یابد و با مشقت‌های بسیار از آب‌ها گذر می‌کند و به دیدار اوتناپیشتیم[۱۰]، یگانه انسانِ بی‌مرگ، راه می‌یابد، از او خواهش می‌کند تا راز نامیرایی خویش را با او در میان بگذارد. وی داستان طوفان بزرگ را برای گیلگمش تعریف می‌کند و توضیح می‌دهد که مورد حمایت خدایان قرار گرفته و از مرگ مصون مانده است. اوتناپیشتیم بر سنت هدیه بخشیدن به میهمان، نشانی چشمه‌ای را به او می‌دهد که در عمق آن گیاه اعجاز آمیزی می‌روید که خوردنش پیر را جوان می‌بخشد. گیلگمش گیاه را به دست می‌آورد اما هنگامی که مشغول آب تنی ست ماری گیاه را می‌بلعد، پوست انداخته، جوان می‌شود. این‌گونه ست که گیلگمش زندگانی جاودان را از کف می‌دهد، اما سفر درازی که پشت سر نهاده او را به مرد دیگری بدل می‌کند.

دیدار با انیما

در اسطوره گیلگمش از دو شخصیت می‌توان به عنوان انیمای منفی نام برد. ایشتر که در مقام زنی فریبا و بی‌رحم به اغوای گیلگمش همت می‌گمارد و"سیدوری" که ابتدا می‌کوشد قهرمان را وسوسه کند و از ادامه‌ی راه منصرفش سازد اما در نهایت به او راه می‌نمایاند، در نقش راهنما و میانجی به سوی پیر خردمند هدایتش می‌کند، و حلقه‌ی اتصالی می‌شود برای رسیدن من به هسته‌ی روانی که همان "خویشتن" است.

ایشتر را می‌توان نمونه‌ی زن مهلک[۱۱] دانست. بانوی زیبای بی ترحمی که دلربایی می‌کند، سپس عاشقانش را به ورطه‌ی مرگ و نابودی می‌کشاند. چنانکه یونگ می‌گوید: «در سراسر دنیا افسانه‌هایی وجود دارند که در آن‌ها زنی بسیار زیبا در همان شب اول وصال، عشاق خود را با زهر یا سلاحی پنهانی می‌کشد. این جنبه‌ی عنصر مادینه همان قدر سرد و بی‌رحم است که پــاره‌ای جنبه‌هــای دهشت بــار طبیعت.»(یونگ،۱۳۸۹، ۲۷۴) در حقیقت انیمای منفی در فریفتن و تسخیر کردن افراد بسیار تواناست، وحشت می‌آفریند، نارو می‌زند، اوهام خوش و ناخوش پدید می‌آورد و مایه‌ی وجد و حال و فوران عشق و شور می‌گردد. (مورنو،۵۴،۱۳۹۲)

در لوح ششم پس از ابراز عشق ایشتر به پادشاه اوروک، گیلگمش خصایص ایشتر و بدکاری‌اش را در حق آنان که محبوبش داشتند چنین برمی‌شمارد:

«جامه‌یی که اندام تو را در پوشیده سخت فریبا است. اینک رازِ فریبنده‌ی تو را بازمی‌گشایم: خواستاری تو سوزان است اما در قلبِ تو سردی است... یکی دریچه‌ی پنهان است که از آن بادیِ سرد به درون می‌آید؛ یکی سرای درخشنده است که زورمندان را همی‌کشد!... کجاست آن محبوب که تواَش جاودانه دوست بداری؟ کو آن شبانِ تو که بر او همیشه مایل باشی؟»(شاملو،۱۳۸۶، ۲۳۰)

چنین است که خصایص ایشتر زیبا اما سخت دل توسط گیل گمش برشمرده می‌شود. در تصویر ۱، هم می‌توان دلبری شهوانی این الهه را به خوبی دید، هم قدرت و خشم او را. در این تصویر ایشتر پایش را ظفرمندانه بر کمرگاه شیری نهاده است و ساق‌های برهنه‌اش را می‌نمایاند...

تصویر ۱ایشتر، نقش مهر سنگی استوانه‌ای اکدی

سرانجام آتش انتقام و غضب ایشتر گریبان گیلگمش را نیز می‌گیرد. خدای آسمان به خواهش ایشتر گاو نر آسمانی را بر اوروک فرو می‌فرستد تا بر کشتزارها بتازد و مردم را نابود کند.

گاو را در فرهنگ‌های مختلف نماد زمین، زنانگی و مادر می‌دانند. در بسیاری از مکان‌ها پرستش گاو نر، مربوط به مادر– الهه می‌شد. برخی از تصاویر بر روی مهرها و سایر مصنوعات دره سند در هزاره سوم قبل از میلاد، ستایش یک مادر– الهه را در رابطه با گاو نر نشان می‌دهند. بنابراین گاو می‌تواند از کهن الگو های مرتبط با انیما محسوب شود. از منظر یونگ نیز «بسیاری از حیوانات مانند گاو، خرگوش صحرایی و ... نیز می‌توانند نماد انیما باشند.»(یونگ،۱۳۶۸، ۲۶)

و اما **سیدوری**، زنی که قهرمان را به ناتمام نهادن سفرش تشویق می‌کند. او گیلگمش را از رفتن منع می‌کند چرا که هیچ کس نمی‌تواند از آب‌های مرگ‌زا بگذرد.

تصویر ۲سیدوری، قرن ۸–۹ پیش از میلاد، موزه فیتز ویلیام، کمبریج

سیدوری، گیلگمش را به خوش باشی و شاد خواری فرا می‌خواند؛ اما وقتی با پافشاری گیلگمش برای یافتن اوتناپیشتیم روبرو می‌شود، او را به سوی اورشنبی، کشتیبان اوتناپیشتیم، رهنمون می‌سازد تا به همراه او از دریا بگذرد و به سوی پیر خردمند که آگاه اسرار جاودانگی است راه یابد. «انسان چون نمی‌تواند زندگانی‌اش را حتی ذره‌ای درازتر کند، تنها کاری که به زعم سیدوری می‌تواند کرد، تبدیل زندگانی‌اش به جشن و سروری دائمی و این چنین رستن از حلقه زمان گیتیانه است و این رهایی یا خروج از مسیر و مدار زمان دنیوی تنها در باغ‌های شگفت انگیز، بهشت‌های ساختگی که در آن گذر زمان را احساس نمی‌توان کرد، امکان‌پذیر است.»(بلان،۱۳۸۴ ،۱۱۶)

سیدوری به گیلگمش چنین می‌گوید:

«از نوشیدن و خوردن و عمر به شادی گذاشتن حالی بس مکن! همه روزی را جشنی کن، روزان و شبان را همه به چنگ و نای و رقص و شادان می باش! جامه های پاک به تن کن! سر خود را بشوی و تن را به آب تازه صفایی بده! از دیدار فرزندانی که دست تو را به دست می‌گیرند، بهره می‌گیر! در آغوش زنان شادمانه باش! به اوروک بازگرد، به شهر خویش که در آن پادشاه ستوده‌ی خلق، که در آن پهلوانی! »(شاملو،۱۳۸۶، ۲۷۸)

مجادله‌ای میان سیدوری و گیلگمش در میگیرد، در حقیقت «باید گذاشت "سویه دیگر" روان آدمی نیز به فعالیت روانی ادراکپذیر بپردازد تا در لحظه‌های ادراکی شدید پاره‌هایی از آنیما در هیئت افکار و تصاویر به سطح (آگاهی) بیاید و برخوردی جدلی (میان آنیما

و آگاهی) صورت گیرد.»(مورنو،۱۳۹۲، ۶۹)

« گیل‌گمش، آهنگِ کجا داری؟... بر گذشتن از دریای خروشان سخت دشوار است و راهی که به جانب آب‌های مرگ می‌کشد، راهی تاب سوز و توان فرسا... گیلگمش! چگونه می‌خواهی از این آب بر گذری و بر ساحل آن سوی پای نهی؟ یا خود چندان که از آن بر گذشتی و به آب‌های مرگ رسیدی با آب‌های مرگ چه خواهی کرد؟»(شاملو،۱۳۸۶، ۲۷۸)

انیمـا به نحو خاصی طالب حیات اسـت. امـا «گرچه این کهن الگو فرا نمود تمنایی بی‌نظم و آشـفته به زندگی اسـت، متکی به چیزی با معناسـت، دانشی سـرّی یا حکمتی پنهان که مغایر طبع نامعقول اوست... در پس همه بازی‌های ظاهراً مهمل ولی با معنای انیما کهن الگوی نهفته است که کهن الگو معنا یا پیر دانا نام دارد. پیر دانا، پدر روح[۱۲]یا جان است و انیما دختر او.» (Jung, 1951, 30–31)
در لوح دهم سیدوری گیلگمش را به سوی پیر خردمند رهنمون می‌شود:

«آنک *اورشه* نبی کشتیبان *نوتئه* پیشتیم است هم در آنجا که صندوق‌های سنگ برنهاده... ساعتی نمی‌گذرد تا از برای فراهم آوردن گیاه و میوه به جنگل رفته است. او را بازیاب تا خود اگر چنان شد که با وی از دریا بگذری، بر گذری ورنه بدین جای بازگردی.» (شاملو،۱۳۸۶، ۲۷۸)

نکته‌ی قابل ذکر دیگر سکونت سیدوری در کرانه‌ی آب و در جوار درخت است، او که نگاهبانِ درختِ زندگی است، بر ساحل دریا منزل دارد. یونگ معتقد است «ضَمیر ناخودآگاه غالباً با تمثیل آب و جنگل بیان می‌شود.»(یونگ،۱۳۶۸، ۱۱۹) و «انیما را غالباً با آب و خاک مرتبط می‌دانند.»(فوردهام،۱۳۵۶، ۹۹) آب نمادی برای زهدان، باروری و نوزایی است. کهن‌ترین اسطوره‌ی آفرینش نزد یونانیان، آبِ نخستین را به یک مادر_الهه وابسته دانسته است. در بسیاری از اساطیر آفرینش در هندوستان و خاورمیانه و مصر نیز وجود یک اقیانوس کیهانی پیش از پیدایی جهان مطرح شده است. در باورهای ایران باستان، زمین از آب پدید آمده است و در بین‌النهرین، اقیانوس نخستین، زاینده آسمان و زمین بود. در اسطوره‌های کنعان بیشتر خدایانی که با آفرینش پیوستگی دارند، یادآور آب هستند. از این روی آب با مادینه‌ی روان پیوندی سرشتین دارد.

از سوی دیگر از منظر یونگ «کهن الگوی انیما با چیزها و مکان‌هایی تداعی می‌شود که مظهر فراوانی و باروری می‌باشند، مثل درختان، شاخ فراوانی و مزرعه‌ی شخم زده.»(یونگ، ۱۳۶۸ ،۲۶) درخت کهن الگو ایست که ساحتی زنانه و مادرانه دارد؛ زیرا «نگاهبان، در آغوش گیرنده، روزی رسان و میوه دهنده است، این درخت اکثراً با آب‌های آغازین و سرچشمه‌های حیات بخش و جویبارها و رودها و دریاها پیوندی تنگاتنگ دارد.»(دوبوکور،۱۳۸۷، ۲۰) در برخی از تصاویر«سیمای آدمی و غالباً سیمای زنی جایگزین تنه‌ی درخت شده و این تأییدی است بر ساحت زنانه‌ی این صورت مثالی.»(همان،۲۹) بنابراین ارتباط سیدوری با این دو کهن الگو، تأکیدی بر نقش انیمایی اوست.

با چیرگی بر انیما "من" از دو عامل جمعی رها می‌شود: از عامل جمعی شخصی(پرسونا) و از عامل جمعی نا هوشیار(انیما). "من" انیما را جذب می‌کند و به صورت شخصیت مانا (پیر خردمند) در می‌آید.(مورنو، ۱۳۹۲، ۶۱)

پی‌نوشت‌ها:

۱- Anemos
۲- Gilgamesh
۳- Uruk
۴- Enkidu
۵- Humbaba
۶- Ishtar
۷- Anu
۸- Siduri
۹- Urshanabi
۱۰- Utnapishtim
۱۱- Femme Fatal
۱۲- Soul

منابع:

- بلان، یانیک (۱۳۸۰) پژوهشی در ناگزیری مرگ گیلگمش، ترجمه: جلال ستاری،تهران،نشر مرکز

- دوبوکور، مونیک(۱۳۸۷) رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، تهران، نشر مرکز

- فوردهام، فریدا(۱۳۵۶) مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ، ترجمه مسعود میربها، تهران، اشرفی

- گیلگمش (۱۳۸۶) چاپ پنجم، برگردان احمد شاملو، تهران، نشر چشمه

- مورنو، آنتونیو(۱۳۹۲) یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران، نشر مرکز

- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۹) انسان و سمبل هایش، چاپ هفتم، ترجمه دکتر محمود سلطانیه، انتشارات جامی

- یونگ، کارل گوستاو(۱۳۶۸) چهار صورت مثالی، ترجمه فریدون فرامرزی، مشهد، آستان قدس

- Jung, C. G. (1951). Aion: Researches into the Phenomenology of the Self (Collected Works Vol. 9 Part 2). Princeton, N.J.: Bollingen
- Jung, C. G. (1928). Two Essays on Analytical Psychology (1966 revised 2nd ed. Collected Works Vol. 7). London: Routledge

آسمان و زمین در اساطیر ایران

رویا روزبهانی، کارشناس ارشد پژوهش هنر،
دانشگاه الزهرا(س)
rrouzbahani@yahoo.com

نامی پتگر، رنگ روغن، ۱۰۰ * ۱۷۵ سانتی متر (elahe, 2015/5/2)

چکیده

طبیعت در همه دوران الهام بخش انسان برای درک بیشتر از هستی خود و جهان بوده است. انسان از آغاز حیات بر روی این کره خاکی همواره در معرض تاثیرات مستقیم و بی واسطه طبیعت قرارداشته است. طبیعت درمیان ایرانیان امری مهم و پیچیده است و بخش مهمی از اساطیر به عناصر طبیعت اختصاص یافته است. از آن‌جا که آسمان و زمین دو عنصر مهم و حیاتی طبیعت هستند، این پژوهش در پی روشن ساختن جایگاه این عناصر بنیادین در اساطیر ایران است.

در این پژوهش گردآوری اطلاعات به روش اسنادی و روش تحقیق به صورت توصیفی و تجزیه و تحلیل کیفی است.

با توجه به نتایج بدست آمده می‌توان اینگونه بیان داشت که ایرانیان باستان آسمان و زمین را مقدس می‌پنداشتند و مورد ستایش قرار می‌دادند. در اساطیر ایرانی این دو عنصر از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند به‌طوری که آسمان اولین و زمین سومین آفریده ایزدی است. آسمان نماد برتری خداوند تلقی می‌شده‌است و جایگاه ایزدان و امشاسپندان است. زمین نیز منبع سودبخشی برای همه پدیده‌هاست و خاصیت جاودانگی دارد و زنده و نامیراست و برای آن جنسیتی زنانه قائل هستند. نکته قابل توجه دیگر که از ارزش‌های نمادین آسمان است جنبه نرینگی و قدرت بارورکنندگی آن و ازدواجش با مادر زمین است.

مقدمه

طبیعت جلوه پر رمز و رازی از آفرینش است که در خود، نشانه و قابلیت‌های نهان و آشکار بسیاری دارد. انسان و طبیعت به عنوان دو خویشاوند دیرین، با هم ذاتی یگانه دارند و از خصوصیاتی مشترک برخوراند. حضور مداوم انسان در طبیعت و الفت با آن توانسته است ارتباط و پیوندی ناگسستنی میان او و طبیعت پدید آورد. ایرانیان باستان، پدیده‌ها و عناصر مفید و سودمند طبیعت و آن دسته از موجودات گیتی را که در زندگی آن‌ها موثر بوده و نقشی اساسی ایفا می‌کرده است، مقدس داشته و ایزدی را نگاهبان آن می‌دانستند. پژوهش حاضر در پی روشن ساختن جایگاه دو عنصر مهم و بنیادین طبیعت یعنی آسمان و زمین در اساطیر ایران است. درباره اساطیر ایران تا کنون پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. (برای پیشینه پژوهش مشروح می‌توان به پی نوشت مراجعه کرد[1]) اما تا کنون پژوهشی به طور خاص به جایگاه آسمان و زمین در اساطیر ایران نپرداخته است.

آسمان در اساطیر ایران

آسمان دارای ارزش‌های اساطیری بسیاری است و در روایات اقوام و ملل گوناگون نمودها و نمونه‌های زیادی از آن یافت می‌شود و در تاریخ ادیان، آسمان از مهمترین تجلیات قداست و سرشار از ارزش‌های اساطیری و مذهبی و حوزه اقتدار الهی است. «آسمان به خاطر علو نامحدودش رمز تعالی روح است و چون هر بی‌نهایتی، انسانی نیست، بلکه الهی است و مربوط به "ساکن عالی" آسمان است، آسمان مظهر نیرو، قدرت و جاودانگی است» (جان صدقه، ۱۳۷۷: ۱۱۲).

بررسی اسطوره‌های اقوام و ملل مختلف حاکی از آن است که آسمان پیوسته نماد برتری و قدرت بوده است و رمز برتری آسمان ریشه در باورهایی دارد که از گذشته تا حال استمرار یافته است. در دوران اساطیری، آسمان جایگاه خدایان بوده و به علت دست نیافتنی بودن و بیکرانگی و نیروی آفرینندگی آن (باران)، نماد برتری خداوند تلقی می‌شده‌است. آسمان همینطور علاوه بر باران دربرگیرنده عناصر سودمند دیگری برای بشر همچون خورشید و ماه بوده است. همان‌طور که

می‌دانیم وجود باران و خورشید برای ادامه حیات نباتی، انسانی و جانوری امری ضروری است. انسان اسطوره‌ساز نیز به اهمیت وجود این عناصر برای تولید خوراک و ادامه حیات پی‌برده بوده است و آسمان جایگاه این عناصر سودمند است و بر اهمیت و تقدس آن می‌افزاید. آسمان آفرینشی ایزدی دارد. در خصوص پیدایش آسمان در روایات پهلوی آمده است «افزار(ی) بود چون اخگر آتش که (هرمزد در جهان) روشنی، آن را از آن روشنی بیکرانه بیافرید و همه آفریدگان را از آن ساخت و چون (آن را) بساخته بود، پس (آن را) به صورت تن در آورد و سه هزار سال در (حالت) تن بداشت... پس یک یک (آفریدگان را از آن) تن خویش همی آفرید. نخست آسمان را از سر بیافرید و او را گوهر از آبگینه سپید است و پهنا و بالایش برابر. او را ژرفای بُن همچند پهنای تهیگی است. او را قرار به نَرِ پرهیزگار، دَهمان آفرین است. او را نگهدارنده‌ای مادی نیستَ و هرمزد با آفریدگان (خود) در (آن) بنشیند» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۳۴).

در فروردین یشت فقره ۲ آمده است که آسمان را هرمزد آفرید و این آفرینش به دستیاری خرد پاک مزدا، سپنتامینو بود و به همین سبب، آفرینش آسمان در فروردین یشت به سپنتامینو نسبت داده شده است.

آسمان خود یاری‌گر ایزدان برای شکل دادن به آفرینش ایزدی است. او جزء همکاران امشاسپند شهریور برای آفرینش و نگهداری فلز است و در این کار با خور و مهر و انغران و سوگ نیکو و اردویسور ناهید و هوم و برزایزد و وَهمان آفرین و شهریور یار است (فرنبغ دادگی، ۱۳۶۹: ۴۹). و به روایتی دیگر با شهریور و خور و مهر و انغران یار است (همان، ۱۱۳).

در مزدیسنا، فروردین یشت، که سرود اوستایی فروهرهاست در کردارهای ۱۱، ۲۴ و ۱۵۳ از ستایش آسمان سخن به میان می‌آید:«و آن آسمان را می‌ستاییم و آن چیزهای خوب را می‌ستاییم که در میان آن‌ها (=زمین و آسمان) قرار دارند و شایسته پرستش و شایسته نیایش و شایسته یزشن (اند)» (مولایی، ۱۳۸۳: ۱۱۶).

در باور ایرانیان باستان آسمان جایگاه ایزدان و امشاسپندان است، چنانکه در متون گات‌ها و یشت‌ها نیز به آن اشاره شده است. در گات‌ها، اهنود گات، هات ۳۳/ بند ۵ آمده است: راستی (برگزید) پاکتر روان، آنکه از آسمان استوار جامه در بر کرده و کسانی که شادمانه با کردهای آشکار، اهورامزدا را خشنود کنند. و همچنین در یشت‌ها، فروردین یشت، فقره ۳ می‌خوانیم: آسمانی که مانند جامه ستاره نشان مینوی ساخته شده که مزدا را به همراهی همر و رشن و سپندارمذ در بر دارد و (آسمان) که آغاز و انجام آن دیده نشود.

از دیگر مواردی که بر اهمیت آسمان می‌افزاید این است که آسمان در نبرد با اهریمن و آفریدگان او شرکت دارد و آسمان و اختران او با دیوان و دروجان و پریان و جادوان می‌ستیزند (مینوی خرد، ۱۳۵۴: ۶۶). نگاهبانی از آسمان بر عهده فروهرهای توانای پاکان و پرهیزگاران و دهمان آفرین است. آسمان از موجودات سزاوار یزش است و همانطور که اشاره شد در فروردین یشت آمده است که "آن آسمان را می‌ستاییم" از این جهت از زمره ایزدان است. یکی دیگر از ارزش‌های نمادین آسمان که در اساطیر بسیاری از ملل از جمله ایران انعکاس دارد جنبه نرینگی و قدرت بارور کنندگی آن و ازدواجش با مام زمین است. در منابع مربوط به اساطیر ایران، از جمله بندهش نیز به نرینگی آسمان اشاره شده است. «در ادبیات زرتشتی برای آسمان، مینویی (وجود نامرئی) بسیار قدرتمند تصور می‌شود و شبیه مردی است که کشتی (کمربند زرتشتیان) بر میان دارد که به صورت کهکشان در آسمان نمایان است» (یار شاطر، ۱۳۵۶: ۹۶). درباره دیرینگی این باور می‌توان گفت که «ایرانیان پیش از زرتشت نیز ایزد (آسمان) را مقدس می‌دانستند و به نرینگی آن باورمند بودند» (بویس، ۱۳۷۴: ۹۷).

زمین در اساطیر ایران

بررسی باورها و آیین‌های باستانی نشان می‌دهد که زمین مادر موجودات است و آن‌ها از زمین آفریده می‌شوند و هر چه از آن پدید آید جان دارد و هر چه به زمین باز گردد، دوباره جان می‌یابد و معنای خاکی و از خاک بودن انسان می‌تواند تعبیر دیگری از زاده شدن او از زمین باشد. از آن رو که «سرنوشت زمین بار گرفتن و زاییدن مستمر و زندگی بخشیدن به هر چیز بی جان و ستردنی است که به خاک باز می‌گردد» (الیاده، ۱۳۷۶: ۲۴۹) و این همان چیزی است که در مورد زن صدق می‌کند چرا که «زن نیز به دنیا آوردنده و تغذیه کننده است و از نظر قدرت با الهه زمین هم ذات است» (کمپل، ۱۳۷۷: ۱۳۳).

زمین یکی از عناصر مفیدی است که ایرانیان باستان آن را مقدس داشته و مورد ستایش قرار می‌دادند. این اعتقاد می‌تواند بر پایه‌ای از سنت‌های دیرینه شبانی و کشاورزی معقول به‌نظر رسد. کشاورز هنگامی که زمین را شیار می‌زد و می‌دید که دانه به دل زمین فرو می‌رود و در تاریکی شکافته می‌شود تا از دل آن شکل حیرت انگیز و متفاوتی از زندگی زاده شود، حضور نیرویی پنهان را به رسمیت می‌شناخت. «محصول، نوعی تجلی انرژی ملکوت بود و هنگامی که کشاورزان زمین را کشت و برای جامعه خود غذا تهیه کردند، احساس می‌کردند وارد قلمروی قدسی شده و در این فراوانی معجزه‌آسا مشارکت کرده‌اند. به نظر می‌رسید زمین همه موجودات -گیاهان، حیوانات و انسان‌ها را گویی در زهدانی زنده نگهداری می‌کند» (آرمسترانگ، ۱۳۹۰: ۳۰).

زمین به گونه‌ای ازلی و ابدی، منبع سودبخشی برای همه پدیده‌هاست، همه چیز از اوست و به همه چیز حیات می‌بخشد و دوباره هر زنده‌ای به او باز می‌گردد، پس آفریده‌اش را در کام خویش می‌گیرد و دوباره زنده می‌کند، زمین خاصیت جاودانگی دارد و زنده و نامیراست.

در اساطیر ایرانی آفرینش زمین در مرحله سوم پس از آب می‌باشد. صورت اوستایی این واژه زَمَ[۲] و در پهلوی زمیک[۳] است. «در فروردین یشت اهورامزدا به زرتشت می‌گوید که از فروغ و فرّ فروهرهاست که زمین فراخ اهورا آفریده و بلند و پهن که حاصل چیزهای زیبا و حامل سراسر جهان مادی است نگاه می‌داریم» (عفیفی، ۱۳۷۴: ۵۴۶).

جنسیت زنانه زمین یعنی باروری، زایندگی و قدرت پرورش آن در اساطیر ایرانی و در ادبیات فارسی نیز نمود و نمونه‌های روشنی دارد. این همسانی باروری زمین با بارگیری زن، شاید بیشتر در جوامع کشاورزی مطرح بوده است. «زمین، مادر، مادر هستی، کشتزار؛ در ایران سپندارمذ، ایزد بانوی زمین است، ایزد بانوی برکت بخش و سودآور، پرورش دهنده آفریدگان، دختر اهورامزدا، یاری دهنده رمه‌ها، سبز کننده چراگاه‌ها، درمان بخش و دختر ایزد آسمان» (اسماعیل پور، ۱۳۷۷: ۲۰). الیاده درباره مونث پنداشتن زمین می‌گوید «مادری زمین و توانایی پایان ناپذیرش در بردادن و بارگرفتن و زاییدن بوده است. زمین پیش از آنکه الهه مادر و رب النوع باروری شناخته شود، مستقیما به صورت مادر عظیمی برای آدمی بوده است» (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۴۵).

در اساطیر ایرانی زمین نیز مانند دیگر عناصر دارای ایزدانی است. «زامیاد[۴] نیز ایزد زمین است و در کنار ایزد اشتاد چند بار از او یاد شده است، این دو روان درگذشتگان را به ترازو می‌گذارند. او به همراه ایزد رشن و اشتاد از یاران امرداد امشاسپند است» (وندایی، ۱۳۹۰: ۲۰۱). یشتی از کتاب یشت‌ها به نام اوست. «امشاسپند سپندارمذ در جهان مادی نگاهبان زمین است» (عفیفی، ۱۳۷۴: ۵۴۷). در نوشته‌های پهلوی درباره زمین و پیدایش آن نیز سخن رفته است. در گزیده‌های زاداسپرم سومین مقابله اهریمن و یارانش با آفریدگان اورمزد (زمین) است و چنین آمده که «چون سدیگر به زمین پذیره (= مقابله) او را همان زمین بیاراست آنگونه که از شکستن و لرزش آوردن زمین البرز که بر کناره زمین است. و دیگر کوه‌ها میان گردی زمین برستند، که اندر شمار به دو هزار و دویست و چهل و چهار کوه برآیند...» (همان، ۵۴۶). در بندهش نیز درباره زمین مطالبی آمده است و همینطور در مینوی خرد از زمین شاد و ناشاد سخن رفته است.

نتیجه

آسمان در اساطیر ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوراد است و نخستین آفریده هرمزد است و از آن‌جا که جایگاه عناصر سودمندی چون باران، خورشید، ماه و ستارگان است بر تقدس آن افزوده می‌شود. آسمان یاری‌گر ایزدان و همکار امشاسپندان و جایگاه ایزدان و امشاسپندان است. جنبه نرینگی و قدرت بارورکنندگی دارد.

زمین نیز دارای جایگاه والا و ارزشمندی در اساطیر ایران است. زمین را مادر همه موجودات می‌دانند و از عناصر مفیدی است که مقدس دانسته و مورد ستایش قرار می‌دادند. در اساطیر زمین خاصیت جاودانگی دارد، زنده و نامیراست. در اساطیر مربوط به آفرینش، زمین در مرحله سوم و پس از آب می‌باشد که نشان دهنده جایگاه ویژه این عنصر در اساطیر است.

سپندارمذ ایزد بانوی زمین است و از خصوصیات و صفات آن، برکت بخشی، سودآوری، پرورش دهنده آفریدگان، دختر اهورامزدا، یاری دهنده رمه‌ها، سبز کننده چراگاه‌ها و درمان بخش می‌باشد. در اساطیر ایرانی زمین نیز مانند دیگر عناصر دارای ایزدانی است و زامیاد ایزد زمین است.

در متون اساطیری ایران آمده است که آسمان و زمین در نبرد با اهریمن و نیروهای اهریمنی نقش دارند و به مقابله با اهریمن می‌پردازد. پس همانطور که شرح داده شد این دو عنصر طبیعت در اساطیر ایران نقش ویژه و پراهمیتی دارند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- درباره اساطیر ایران مطالب زیادی نگاشته شده است که در اینجا به مهمترین پژوهش‌ها اشاره می‌شود. اسطوره شناسی در ایران با زنده یاد ابراهیم پور داوود آغاز شد. ترجمه و گزارش اوستا برجسته‌ترین اثر پورداوود به شمار می‌رود. احمد بهمنش در دهه ۱۳۴۰ کتاب اساطیر ایران و یونان را ترجمه کرد. پژوهش‌های اسطوره شناسی در ایران با نام شادروان مهرداد بهار گره می‌خورد که سرتا سر عمر خود را به مطالعه در زمینه فرهنگ، اساطیر و آیین‌های ایرانی اختصاص داد. از آثار مهرداد بهار می‌توان به کتاب پژوهشی در اساطیر ایران در سال ۱۳۵۱، واژه نامه بندهش، ترجمه کتاب بندهش نوشته فرنبغ دادگی در سال ۱۳۶۹، کتاب ادیان آسیایی در سال ۱۳۷۵ و کتاب از اسطوره تا تاریخ اشاره داشت. ترجمه‌های جلال ستاری: چشم انداز اسطوره، دانش اساطیر، اسطوره و رمز، جهان اسطوره شناسی ۱ تا ۱۱، آیین اسطوره در تئاتر، اسطوره‌ای نو: نشانه‌هایی در آسمان، اسطوره در جهان عرب و اسلام و همینطور از تالیفات وی: پژوهشی در اسطوره گیل گمش و افسانه اسکندر، اسطوره و

فرهنگ، اسطوره در جهان امروز، اسطوره تهران، اسطورگی و فرهیختگی اشــاره کرد. از آثار دکتــر ژاله آموزگار می‌توان به ترجمه کتاب شــناخت اســاطیر ایران نوشته جان راسل هنیلز (ترجمه، همکاری احمد تفضلی) در سال ۱۳۶۸، ترجمه متن پهلوی ارداویراف نامه ۱۳۷۲، تالیف کتاب اسطوره زندگی زرتشــت با همکاری احمد تفضلی ۱۳۷۰، و تاریخ اساطیری ایران ۱۳۷۴ اشاره کرد. دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور نیز پژوهش‌های فراوانی در زمینه اســطوره انجام داده‌اند. ایشان کتاب اسطوره آفرینش در آیین مانی را در سال ۱۳۷۵ و کتاب اسطوره بیان نمادین را در سال ۱۳۷۷نگاشته‌اند. از دیگر پژوهش‌های مربوط به اســاطیر ایران می‌توان از کتاب اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشــته‌های پهلوی، نوشــته رحیم عفیفی ۱۳۷۴، کتاب ایرانویج نوشــته بهرام فره‌وشی ۱۳۷۴، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی نوشــته محمد جعفر یاحقی ۱۳۷۵، اساطیر ایران نوشته عصمت گلپایگانی ۱۳۷۶، کتاب سیاوشان نوشته علی حصوری ۱۳۸۴ این کتاب به خاســتگاه اسطوره‌ای سیاوش در آســیای مرکزی و تحول آن تا روزگار حاضر می‌پردازد، درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان نوشته دکتر ابوالقاسم دادور و الهام منصوری ۱۳۸۵، سرنوشت یک شــمن، از ضحاک به اودن ۱۳۸۸ نوشــته علی حصوری، کتاب آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی نوشته امان الله قریشی ۱۳۸۹، کتاب اساطیر ایــران نوشــته میلاد وندایی ۱۳۹۰، و ماه در ایــران از قدیمی‌ترین ایام تا ظهور اسلام نوشته مهرانگیز صمدی نام برد.

۲- Zama

۳- Zamik

۴- Zamyad

منابع:

– آرمسترانگ، کارن (۱۳۹۰)، تاریخ مختصر اسطوره، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.

– اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷)، اسطوره، بیان نمادین، تهران: سروش.

– الیاده، میرچا (۱۳۷۲)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.

– الیاده، میرچا (۱۳۷۶)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش.

– بهار، مهرداد (۱۳۶۸)، اسطوره، بیانی فلسفی با استدلالی تمثیلی، مجله ادبستان، شماره دوم، تهران.

– بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، پژوهشی در اساطیر ایران، پاره نخست و پاره دویم، تهران، آگاه.

– صدقه. جان (۱۳۷۷)، زمین در اساطیر کهن (اسطوره شناسی ۲)، مترجم: محمد رضا ترکی، ادبیات و زبانها: شعر، شماره ۲۳، صفحات ۷۲ تا ۷۵

– عفیفی، رحیم (۱۳۷۴)، اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی، تهران: توس.

– فرنبغ دادگی (۱۳۶۹)، بندهش، گزارش مهرداد بهار، تهران، توس.

– کمپل، جوزف (۱۳۷۷)، قدرت اسطوره، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.

– مولایی، چنگیز (۱۳۸۳)، بررسی فروردین یشت، تبریز، دانشگاه تبریز.

– مینوی خرد (۱۳۵۴)، ترجمه احمد تفضلی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

– وندایی، میلاد (۱۳۹۰)، اساطیر ایران، همدان، دانشگاه آزاد اسلامی.

– http://www.elahe.net/photophp?picid=2455 (2015/5/2)

اسطوره‌های مدرن در دنیای پوشاک
جورجو آرمانی

روشنک داوری، دانشجوی دکتری پژوهش هنر-دانشگاه الزهرا(س)
ro.davari@gmail.com

اسطوره‌ها روایت‌های زنده‌ای هستند که در رویای جمعی انسان‌ها و تمامی جوامع بشری وجود دارند و به حیات خود ادامه می‌دهند. اگر چه در طی زمان و مکان تغییر می‌کنند اما کارکرد یکسانی دارند. اسطوره یک عنصر اساسی تمدن انسانی بوده و به هیچ وجه افسانه سازی و قصه پردازی بیهوده نیست، بلکه برعکس، واقعیتی زنده است که مدام به آن مراجعه شده است و از آن یاری می‌جویند (معصومی،۱۸،۱۳۸۶). دنیای مدرن نیز جایگاه اسطوره‌ها را حفظ نموده است. هرچند به نظر عده‌ای، انسان مدرن اسطوره‌ها را به مرتبه‌ای نازل کشاند و کارکرد و باور اساطیری کهن را کاهش داد اما آمال و ترس‌های جدید جایگزین آن‌ها شدند، انگیزه، شیوه زندگی و ترس‌های امروزی، همه چیز- حتی اسطوره- را در سیطره‌ی سیاسی – اقتصادی نظیر تولید، مصرف، و رقابت قرار داد (ستاری،۱۳۷۶، ۲۰). به نظر متفکران علم اسطوره شناسی، در دنیای مدرن، اسطوره‌های دنیای کهن به علم، تکنولوژی و انگیزه‌های سیاسی- اقتصادی آمیخته شده‌اند. به باور میرچا الیاده، در جهان مدرن، رفتار اسطوره‌ای از میان نرفته است بلکه حوزه‌ی عمل آن تغییر کرده است و ملموس‌تر جلوه‌گری می‌کند(الیاده،۱۳۷۵، ۳۷).

اسطوره‌ها از دیدگاه ارنست کاسیرر، وظیفه عینیت بخشیدن به جهان را برعهده دارند. به نظر او، عملکرد اسطوره‌های قرن حاضر، مناسکی کردن اعمال است تا مرز میان زندگی خصوصی و عمومی‌از میان برود. کاسیرر می‌گوید که تاثیر مناسکی کردن زندگی این است که احساس خلاقیت و خودجوشی انسان راکاهش دهند. وی این نظر را درباره نظام‌های سیاسی اظهار می‌دارد ولی می‌توان آن را با صنعت مُد و عملکرد آن در برابر پیروانش انطباق داد. اسطوره‌های صنعت مُد، با آمیختن انگیزه‌های هنری و اقتصادی و تکنولوژیکی، جهانی خاص را به عینیتی قابل قبول تبدیل می‌کنند. عملکرد یک رهبر مُد نیز همانند یک رهبر سیاسی بازتعریف می‌شود و با آفرینش نیرویی عظیم، پیروانش را متقاعد می‌سازد که آنچه انجام می‌دهند کاملاً درست است، به طوری که گویی از ابتدا اینگونه بوده است و از این طریق آن‌ها را با هم متحد می‌کند. عملکردی که تنها از یک اسطوره برمی‌آید.

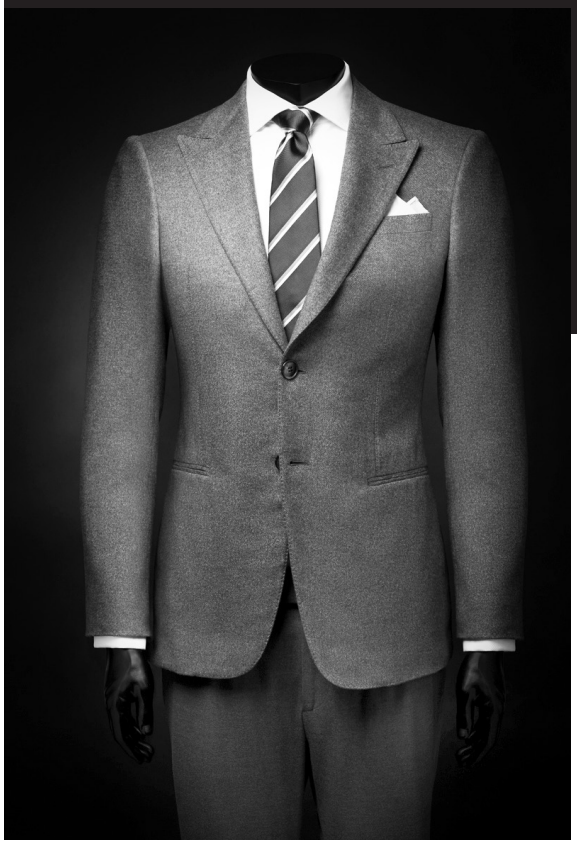
یکی از مطرح‌ترین اسطوره‌های دنیای امروز مُد که همگام با تحولات جامعه، رشد کرد و مطرح شد و دنیایی متفاوت را پیش روی افراد گشود، طراح به‌نام، جورجو آرمانی[۱] و برندهای زیرمجموعه‌ای است که هرکدام به نوعی، نام طراح خود را یدک می‌کشند. آرمانی یکی از متنوع‌ترین برندهای صنعت مُد است که از شیوه طراحی پوشاک خـاص سفارشی و تک‌دوزی با نام "Armani Prive" تا شیوه‌های امروزین مد شتابان تولید انبوه با اسم "Armani Exchange" را شامل می‌شود. این برند، هر چه را که برای یک زندگی لوکس لازم است در اختیار پیروان و خریدارانش می‌گذارد. ضمایمی که از شیرینی و گل شروع شده و به رستوران و هتل ختم می‌شود و به خوبی نمایانگر تنوع موجود در یک برند لوکس موفق برای جذب و حفظ پیروانش در همه عرصه‌های زندگی است و سبک زندگی به شیوه آرمانی را برای آن‌ها به نمایش می‌گذارد به گونه‌ای که گویی از ابتدا شیوه درست زندگی به همین صورت بوده و نوع دیگری برای دنبال‌کنندگانش متصور نیست.

جورجو آرمانی، امسال چهلمین سال فعالیتش در این صنعت را جشن گرفته است. اما در کنار توجه به القابی چون اسطوره و تاج عرصه مُد، بررسی مسیری را که در دنیای پوشاک پیموده است تا به این درجه نایل شود بخشی از استعداد و نوآوری‌های او را آشکار می‌سازد.

خلاقیت، نوآوری و یگانگی در زیبایی‌شناسی فرهنگی او باعث شد تا مُد تولید ایتالیا در حد و اندازه‌های فرانسه و حتی بالاتر از آن قرار گیرد و نقشی ساختارشکن در این صنعت ایفا کند و نام وی در کنار طراح معروف، *شانل*، افسانه‌ای شود.

جورجو آرمانی، اسطوره دنیای پوشاک، طراح، کارآفرین و میلیاردر خودساخته با ثروت شخصی حدود ۸میلیارد دلار در سال ۲۰۱۵ میلادی، در ۱۹۳۴ در شهر پیاچنزا[۲] ایتالیا در یک خانواده از طبقه کارگر متولد شد و کودکی خود را در آشفتگیهای دوران جنگ جهانی دوم گذراند. در جوانی دانشکده پزشکی را رها کرد و به خدمت سربازی رفت. پس از بازگشت در دهه۶۰ میلادی، در شرکت طراح معروف آن زمان، نینو چروتی[۳] به عنوان طراح مشغول به کار شد تا اواسط دهه ۱۹۷۰ که خط طراحی خود را راه‌اندازی کرد (forbes.com,۲۰۱۵). موج گسترده‌ی مطرح شدن آرمانی در آغاز کار، از عوامل مختلفی سرچشمه گرفته بود.

در دهه هشتاد میلادی، مطرح شدن گروهی از تجار جوان در اقتصاد امریکا که در مطالعات اجتماعی، "یاپی[۴]" نامگذاری شدند، او را بر سر زبان‌ها انداخت و علاوه بر بازار اروپا، امپراتوری او را تا امریکا گسترش داد. یاپی‌ها گروهی نوظهور از زنان و مردان در دهه ۳۰ عمر خود بودند که هدف اصلی آن‌ها کسب موقعیت اجتماعی و شغلی مناسب در مدیریت و تجارت و بدست آوردن ثروت بسیار بود و در این راه، کاملا گستاخانه و خودخواه عمل می‌کردند. آن‌ها از کت و شلوار و کت و دامن‌های خاصی برای پوشش استفاده می‌کردند که نام آن را "لباس قدرت[۵]" گذاشته بودند. طراح به نام آن زمان، جورجو آرمانی طلایه‌دار این توسعه در عرصه مُد شد و از



محبوبیت خود حداکثر استفاده را برد و با زیرکی تمام، سود کلانی کسب کرد و شروع به تولید و ارایه محصولاتی از این دست به این طبقه اجتماعی نمود که نام او را بر خود داشتند و تبدیل به نماد موفقیت شدند که در واقع اعتماد به نفس و موقعیت اجتماعی خاص این افراد را به نمایش می‌گذاشت و بر آن تأکید می‌کرد. همچنین برای پذیرش و درک بهتر مردم و رواج استفاده از این سبک پوشاک، از یک سریال محبوب تلویزیونی[۶] کمک گرفته شد. در این راستا، در همین دهه، با پیشنهاد طراحی لباس برای یک فیلم هالیوودی[۷]، محصولات خود را به ستاره‌های سینما معرفی کرد و آن‌ها را به استفاده ترغیب نمود (Potvin,۲۰۱۳,۳۹). همکاری که تا به امروز، طراحی لباس صدها فیلم را برای او به دنبال داشته است و مرتب نام او را در فرش قرمز بر سر زبان‌ها می‌آورَد.

شروع کار او ابتدا با پوشاک مردانه بود و پس از آن لباس‌های زنانه و سایر شاخه‌های مربوط به یک برند لوکس را پدید آورد. او از روش‌های دیگری علاوه بر استفاده از رهبران مُد در صنعت سینما و موسیقی، برای مطرح کردن خود و ایجاد پیروان وفادار استفاده کرده است. آرمانی اولین طراحی بود که استفاده از مانکن‌های خیلی لاغر را در شرکت خود ممنوع اعلام کرد؛ برای نخستین بار در صنعت مُد، کلکسیون سال۲۰۰۷ خود را بصورت زنده در اینترنت به نمایش گذاشت و برای جذب خریدار، با پیوستن به شرکت سامسونگ، اولین گوشی موبایل جورجو آرمانی را بیرون داد؛ استفاده از شیوه‌های روز و خلاقانه بازاریابی و جلب طرفدار که تا آن زمان کمتر مورد توجه قرار می‌گرفت. امروزه با ارایه لباس‌های فرم تیم‌های مختلف ورزشی در مسابقات مختلف جهانی و فعالیت در شاخه‌های مختلف ورزشی، حضور خود را در میان ورزشکاران کشورهای مختلف نشان می‌دهد.

حضور او در صنعت مد به عنوان اسطوره زنده دنیای کنونی، تثبیت شده است. آرمانی یکی از هدایت‌کنندگان شاخص صنعت مد عنوان می‌شود که رفتار او در نقشش به عنوان مقام حاکم مُد ایتالیا به مرکزیت میلان، کاملاً رهبرمآبانه، معقول، متین توأم با آرامش و احساس راحتی است و این حس را در طراحی‌ها، محصولات و تبلیغات خود با استفاده به‌جا و هدفمند از نشانه‌ها و گفتارها به خوبی به خریداران وفادار به برند خود منتقل می‌کند و با حضور در همه عرصه‌های زندگی، مخاطبان را برای یک لحظه نیز به حال خود وا نمی‌گذارد بطوریکه همانگونه که در ابتدای نوشته، اشاره شد، زندگی به شکل مناسکی خاص برای پیروان او دنبال می‌شود که نیاز به فکر و خلاقیت را از آن‌ها سلب می‌کند و جهان ساخته شده به دست اسطوره‌ای به نام آرمانی را به آن‌ها عرضه می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- Giorgio Armani (1934) طراح مد ایتالیایی
۲- Piacenza
۳- Nino Cerruti (1930) طراح مد ایتالیایی
۴- Young Urban Professionals
۵- Power suits
۶- Miami Vice 1984- 1989
۷- American Gigolo 1980 با بازی ریچارد گِر

منابع:

- ستاری، جلال(۱۳۷۶) اسطوره در جهان امروز، نشر مرکز، تهران

- معصومی، غلامرضا (۱۳۸۶) مقدمه ای بر اساطیر و آئین های باستانی جهان، جلد اول، انتشارات سوره مهر، تهران

- الیاده، میرچا(۱۳۷۵) اسطوره، رویا، راز، ترجمه رویا منجم، انتشارات فکر روز، تهران

- http://www.forbes.com/profile/giorgio-armani/ مجله اقتصادی فوربس، تاریخ دسترسی: ۲۰۱۵/۰۵/۲۹

- Potvin, John(2013) Giorgio Armani: Empire of the senses, Ashgate Publishing Company,USA.

امکان بی‌نهایت منیر شاهرودی فرمانفرمائیان

افسون لاشایی
کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه الزهرا (س)
afsoonlashai@yahoo.com

برای نخستین بار نمایشگاهی انفرادی از آثار هنرمندی ایرانی با عنوان «امکان بی‌نهایت»[1] در موزه گوگنهایم نیویورک برگزار شد. این نمایشگاه از ۱۳ مارس تا سوم ژوئیه ۲۰۱۵م. برقرار بود. آثار آینه کاری و طراحی منیر شاهرودی فرمانفرماییان، بانوی هنرمند ایرانی در بازه زمانی سال‌های ۱۹۷۴ تا ۲۰۱۴م. به پیشنهاد و سازماندهی که موزه هنرهای معاصر سرالوز[2] کشور پرتغال در موزه گوگنهایم نیویورک به نمایش گذاشته شد (.guggenheim org, 13/5/2015).

در میان آثار این نمایشگاه شماری از نخستین نقوش برجسته کار دست این هنرمند بر روی گچ، چوب و آینه نیز قرار داشته و درکنار این‌ها، آینه‌کاری‌های بزرگ و کارهای روی کاغذ و بوم حاصل بیش از نیم قرن فعالیت هنری او نیز به نیویورک رفته‌اند(Ibid).

منیر شاهرودی در سال ۱۳۰۱ در قزوین به دنیا آمد. در هشت سالگی همراه با خانواده به تهران آمد. سرگرمی پدر طراحی فرش و اداره یک کارگاه قالیبافی بود و این موجب شد که منیر از کودکی به بافندگی، سوزن‌دوزی علاقه‌مند شود، وی عاشق باغ و رنگ‌های افسونگر گل‌ها بود که موجب شد طراحی گل‌ها عادت همیشگی‌اش در طول زندگی شود(Issa, 2006:10).

وی ابتدا در دانشکده هنرهای زیبای تهران (۱۹۴۴–۱۹۴۶) تحصیل کرد. در همین سال‌ها توجه‌اش به خطوط و فرم‌های پرلطف و خوش‌ترکیب و ساده اشیای باستانی جلب گردید. در سال ۱۳۲۴ به نیویورک رفت و در دانشگاه کورنل[3] به تحصیل پرداخت. سپس به مدرسه طراحی پارسونز[4] رفت که قسمتی از دانشگاه نیویورک بود و به مدت سه سال تصویرسازی مُد خواند و در همین زمان بود که اندی وارهول را ملاقات کرد و این دوستی ادامه یافت.

بعد از غیبتی ۱۳ ساله، در ۱۳۳۶ به ایران برگشت و در دومین ازدواج خود با ابوالبشر فرمانفرمائیان، دانشجوی حقوق دانشگاه کلمبیا، نام او را به‌عنوان نام هنری خود برگزید. (همشهری، ۱۳۹۴)

منیر شاهرودی فرمانفرمائیان	
زاده	۱۳۰۱ شمسی
متولد	قزوین
همسران	منوچهر یکتایی ابوالبشر فرمانفرمائیان
رشته	نقاشی
جنبش	مینیمالیسم هندسی، جنبش سقاخانه
سبک	موزائیک سنتی ایرانی در ارتباط با هنر مدرن
دانشگاه	دانشگاه تهران، پارسونز ، دانشگاه کرنل
جوایز	دوسالانه ونیز، ۱۹۵۸، پاوین ایران (مدال طلا)
آثار آینه‌کاری برای اماکن عمومی	پانل‌هایی بزرگ برای هتل لاله، دو آینه بزرگ برای فرهنگسرای نیاوران، یک پانل اتاق خواب در کاخ نیاوران، یک مجسمه برای باغ موزه فرش

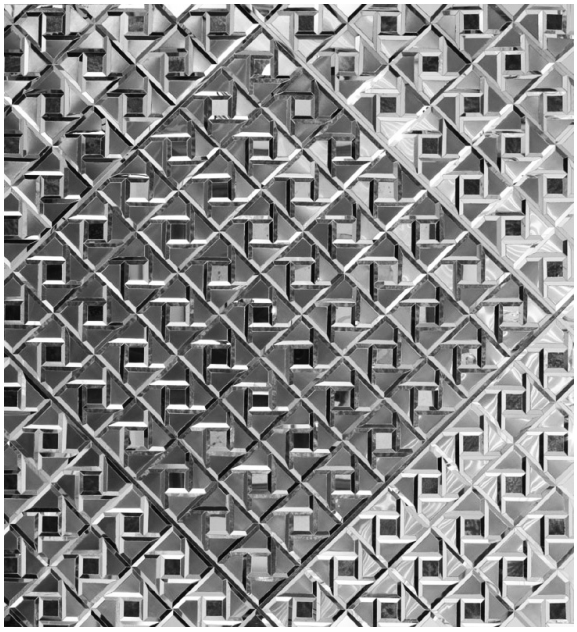
بانو فرمافرمائیان درسفرهایی که به مدت دو دهه به سراسر ایران داشت، به کاوش و مشاهده‌ی هنرها و صنایع دستی، لباس‌ها و مراسم ایلات و عشایر پرداخت. در نتیجه این تلاش، دریچه‌ای رو به نمای بصری هنر سنتی برایش گشوده شد(Issa, 2006:13).

در اواخر دهه ۴۰ بود که منیر به سبک ویژه خودش رسید که ترکیب تکنیک قدیمی نقاشی پشت شیشه، آینه‌کاری، خاتم‌کاری و هندسه اسلامی و طراحی معمارانه بود.

با وجود آنکه آینه‌کاری قدمتش به دوران صفویه می‌رسد، تا پیش از منیر کسی این نمونه کار را به‌عنوان اثر هنری مستقل ارائه نکرده بود. سبک متمایز او در اواخر دهه ۴۰ و دهه ۵۰ شکل گرفت.

انقلاب ایران نقطه آغازین اقامت ۲۶ ساله او در نیویورک را رقم زد. در این مدت فرمانفرمایان تمرکز خود را بر روی طراحی، کولاژ و طراحی فرش و پارچه قرار داد. در سال ۲۰۰۴ با بازگشت

منیر شاهرودی فرمافرمائیان، *گل‌ها* ۱۳۸۴، آینه و گچ روی چوب، ۱۰۰*۱۰۰ سانتی‌متر، کلکسیون خصوصی، تهران (Issa, 2006: 102)
Monir Shahroudy Farmanfarmaian, ***Flowers***, 1976. mirror and plaster on wood, 100 x 100 cm. Private collection, Teran



منیر شاهرودی فرمافرمائیان، هندسه *امید* ۱۳۵۵، نقاشی پشت آینه، ۱۲۸*۱۲۸ سانتی‌متر، کلکسیون خصوصی، لندن (Issa, 2006: 102)
Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Geometry of Hope, 1976. Reverse painted glass, mirrored glass, plaster, and wood, 128 x 128 cm. Private collection, London

دوباره به ایران استودیوی خویش را گشود و بر روی آثاری که در دهه ۷۰ ارائه داده بود، متمرکز شد. او اکنون به دلیل لرزش دست قادر به برش آیینه ها و شیشه ها نیست و افراد دیگری با او همکاری می کنند(guggenheim.org, 13/5/2015).

آنچه مسلم است این است که بن مایه هنر او از هنرهای اسلامی به ویژه معماری اسلامی گرفته شده است. الهام بخش آثار وی، تاریخ فرهنگی غنی ایران است. مانند آینه‌کاری های مقبره امام رضا (ع) ، امامزاده حسین، آجرکاری و کاشی کاری عالی قاپو و بناهای یادبود سلجوقی و صفوی و قاجار، همچنین نقاشی قهوه خانه ای و نقاشی پشت شیشه (Issa, 2006:13).

منیر فرمافرمائیان در آثارش صنایع دستی سنتی ایرانی به ویژه تزئینات معماری را با مینیمالیسم و انتزاع غربی ترکیب کرده است. هندسه و انتزاعی مبتنی بر نقش و الگو که بیش از هزارسال در هنر اسلامی رخ می نمایاند.

سوزان کارتر[۵] در کاتالوگ نمایشگاه گوگنهایم نوشته: "با تماشای این کارها می‌توانیم روح انتزاعی آثار هنری اسلامی و **گگرگونی آن را در بدنه آثار یک هنرمند امروزی ببینیم.**" (guggen-heim.org, 13/5/2015).

آیینه در آثار این بانوی هنرمند تبدیل به نماد شده است. آیینه به عنوان سطحی باز تابنده نمادی از شناخت و آگاهی[۶] است. «بازتاب هوش یا کلام الهی در آینه، آن را چون نماد ظهور نشان می‌دهد که بازتابنده خرد خلاق است». (شوالیه، ۱۳۷۸: ۳۲۵) آیینه سطحی است که تصویر را باز تولید می کند و از جهتی، آن ها را در بر می‌گیرد و در خود جذب می‌کند. در عین حال نمادی قمری و مونث است چرا که ماه مانند آینه، بازتابنده‌ی نور خورشید است. آیینه در وجوه مختلف خود، مضمونی ممتاز در فلسفه عرفان اسلامی می‌یابد. در عرفان اسلامی، آیینه نماد نمادگرایی هاست (شوالیه، ۱۳۷۸، ۳۳۰).

پی‌نوشت‌ها:

۱- Infinite Possibility
۲- the Serralves Museum of Contemporary Art
۳- Cornell University
۴- Parsons University
۵- Suzanne Cotter
۶- واژه لاتین Speculum (آینه) ریشه واژهی Speculation به معنای باریک اندیشی و تأمل است. در اصل این واژه به معنی رصد آسمان و حرکت ستارکان به کمک آینه بوده است. (شوالیه، ۱۳۷۸: ۳۲۵)

منابع:

ـ شوالیه، ژان، آلن گرابر(۱۳۷۸)، فرهنگ نمادها، جلد ۱، سودابه فضایلی، تهران، جیحون.

- Issa, Rose (2006), Monir Shahroudy Farmafarmaian Mosaics of Mirrors, Teran, Nazar.

همشهری آنلاین، (یکشنبه ۲ مرداد ۱۳۹۰)، *زندگینامه : منیر فرمانفرمائیان* (۱۳۰۱ -) http://www.hamshahrionline.ir/details/۱۴۱۱۱۶

- http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/on-view/monir-shahroudy-farmanfarmaian-infinite-possibility-mirror-works-and-drawings-1974-2014

تأملی در نظریه تصویرپردازی هنری سید قطب و بررسی ابعاد آن

سپیده یاقوتی، کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه الزهرا (س)
sep.yaghooti@gmail.com

مقدمه

قرآن کریم، از آن مقام الوهی بوده و نزولش موجبات تعالی متن و زبان عربی را فراهم ساخته است به صورتی که آیات سوره‌های آن از زیباترین و شیواترین کلمات در شیوه‌ی بیان و تصویر سازی صحنه‌ها از ساز و کارهای بصری و هنری قدسی بهره می‌جویند. تجسم زیبایی‌ها، مبنا و قاعده بنیادین سبک قرآن، ابزار برجسته و برگزیده در بیان معانی مجرد و ذهنی، حالت های درونی و موضعگیری‌های انسانی است (سیدی، ۱۳۸۷: ۱۱). با گسترش پژوهش‌های معاصر پیرامون تصویر، ادبا و ناقدان تلاش خود را در تصویر شعری متمرکز ساخته بودند و به بررسی تصویر قرآنی توجه کمتری نموده‌اند. به همین خاطر است که پژوهش-های انجام شده در برداشت از تصویر متفاوت و حتی گاهی متضاد هستند. در این میان سید قطب[1] را باید نخستین کسی دانست که توجه‌ها را به پدیده اعجاز در تصویر هنری آیات قرآن جلب نمود اما وی نیز تنها به جنبه ی هنری-ادبی آن توجه نموده و به جنبه کاربردی آن کمتر پرداخته است، چنان که خود در مقدمه کتابش تحت عنوان " *تصویر هنری در قرآن*" آورده است: " تمام تلاشم متوجه تصویر هنری بوده است " (قطب، ۱۹۸۰: ۹). یا می‌گوید: " ما در این اثر تنها از دیدگاه هنری محض به مساله تصویر می-نگریم " (همان: ۲۴۲)لذا ضرورت بررسی کارکرد تصویر و گاهاً تطبیق آن بر آیات قرآن، به خوبی احساس می‌گردد. علاوه بر این که از زمان انتشار کتاب سید قطب بیش از نیم قرن می‌گذرد و در این فاصله پژوهش‌های ارزشمندی در حوزه‌ی نقد صورت گرفته است که می‌توان از آن‌ها در بررسی تصویر قرآنی بهره گرفت. از آنجا که تصویر هنری و وجوه ادبی با ایجاد هماهنگی و تناسب بین اندیشه و سبک با زبان و احساس موجب آشکار و عینی شدن یک مفهوم ذهنی و یا انتزاعی برای مخاطبان می‌گردد، مقاله حاضر با بررسی کارکردهای عناصر تجسمی سعی می‌نماید تا نمونه ای از اعجاز قرآن کریم در تصویر سازی را پیش روی مشتاقان این کتاب شگفت قرار دهد.

اهمیت تصویر هنری-ادبی

تصویر یکی از ابزارهای هنری-ادبی است که در رابطه با تخیل و به معنای ایجاد یک رابطه جدید میان اشیاء است. تصویر هنری به نوعی تاکید بر معنای مورد نظر ادیب و روشی برای القاء آنچه را که می خواهد به مخاطب برساند، است (عصفور، ۱۹۹۲: ۳۹۸). در این رابطه معانی فقط به وسیله تصویر آشکار می‌شوند. ادیب به واسطه تصویر میتواند احوالات پیچیده درون خود را منتقل کند و اگر این انتقال بدون به کارگیری هنر تصویر صورت گیرد، هیچ تاثیری در مخاطب نخواهد داشت (خفاجی، ۱۹۹۵: ۶۰).تصویر به ادبیات حیاتی نو می‌بخشد و معانی مبتذل و پیش پا افتاده را به معانی مقبول و رفیع تبدیل می‌کند. این معجزه لفظ، زمانی محقق می‌شود که ادیب به درستی الفاظ را انتخاب نماید و به زیبایی بچیند (پیشین: ۴۶۴). همچنین تصویر وسیله‌ای جهت برآورده ساختن آن دسته از نیازهایی است که انسان به آن‌ها محتاج است و نیز دارای تاثیرگذاری بسیار خوبی در استحکام بخشیدن بسیاری از موضوعات مهم است (کپس،۱۳۸۲: ۱۳). زبان تصویر این امکان را به انسان می‌دهد که تجربه کند و تجربیاتش را در قالب شکلی قابل مشاهده مستند سازد، به طوری که یک فرد بیسواد هم می‌تواند مثل شخصیتی تحصیل کرده آن را بفهمد (همان: ۱۳۰). بنابراین، پناه بردن به تصویر وسیله‌ددای برای عمق بخشیدن به مفاهیم مورد نظر نگارنده است. در حقیقت تناسب و هماهنگی موجود در تعبیر این امکان را به ادیب می‌دهد تا سایه‌ها و ریتم کلام را با فضـای احساسی‌ای که می‌خواهد ترسیم کنـد، همـاهنگ سـازد (خالدی، ۱۹۹۹: ۱۰۳).

" قرآن کریم در پیوند اجزای کلمه‌ها، جمله‌ها، ترکیب‌ها و آیات سورههایش و روابط گسست ناپذیر آن‌ها در بالاترین درجه امکان قرار دارد و در عین برخورداری از تنوع و تکثر، از یک وحدت، انسجام، تناسب، هماهنگی و تجاذب بی‌نظیر، در میان اجزای متنوع خود بهره برده است " (مولائی‌نیا، ۱۳۸۳: ۲۷۸).

سیدقطب ؛نظریه پرداز معاصر قرآنی

نظریه تصویرپردازی هنری که اولین بار توسط سید قطب (۱۹۰۶م-۱۲۸۵ه.ق) نظریه پردازمعاصرقرآنی مطرح شد، افق‌های جدید را در باب اعجاز قرآن گشود. تفاوت نظریه تصویرپردازی هنری در قرآن با تلاش های بلاغت قدیم در این است که نظریه

یاد شده تصویرگری و خیال انگیزی کلام را منحصر به صور خیال (تشبیه، استعاره و...) نمی‌داند؛ بلکه خیال انگیزی کلام قرآن علاوه بر استفاده از صور خیال، با انتقال مفاهیم از طریق انتخاب دقیق و لطیف کلمات، هماهنگی حروف و واژگان، مَدها و تشدیدها، ترکیب هماهنگ جملات و عبارات، استفاده از اسلوب های گوناگون بیانی وادبی... صورت می‌گیرد. همه این‌ها با پیوندی ناگسستنی، دقیق و محاسبه شده، تصویری محسوس، زنده، پویا و خیال انگیز را در مقابل دیدگان مخاطب شکل می‌دهند. سیّد قطب در کتاب *التصویر الفنی فی القرآن* توانست در بررسی تصویر هنری به طور عام و به طور خاص بررسی تصویر هنری در قرآن گوی سبقت را از صاحب نظران معاصر ببرد. به ویژه که می دانیم وی کتابش را در سال ۱۹۴۵ منتشر نمود و قبل از آن یعنی شش سال قبل از انتشار کتاب، مقالاتی در مجله *المقتطف* درباره تصویر هنری در قرآن نوشت (الخالدی، ۱۹۸۹ : ۱۲۵-۱۲۳). تصویر از نظر او، چنان که در تحلیل وی از آیات پیداست، یعنی هر نوع ارائه حسی معنا، چه این که این داده حسی بر گونه های بلاغی سنتی تکیه نماید و چه فراتر از آن، بر دیگر عبارات حقیقی که موجب انگیزش قوه خیال مخاطب گردد هر چند بر مجاز مبتنی نباشد. سید قطب با این برداشت دریافت که سبک قرآن تماماً، جز در آیات تشریع، تصویری است و این سبک تصویری همان راز اعجاز آن است. این سبک تصویری، هم بر مومنان و هم بر کافران به طور مساوی تاثیرگذار است (قطب، ۱۹۸۸ : ۱۷).جالب اینکه سید قطب معتقد است تصاویر هنرمندی که بر مبنای واژه شکل گرفته قوه خیال را تحریک می‌کند تا تصاویر دیگری را نیز خلق کند یا در صورت تمایل محو سازد یا اینکه حرکت های موجود در آن تصاویر را تکمیل و در پی آن‌ها خود نیز حرکت کند. در حالی که تصاویر یک نقاش، نشاط قوه خیال را زایل می‌کند؛ چرا که مناظر را به صورت کامل و بدون نقص در برابر دیدگان مخاطب قرار می‌دهد و در نتیجه مجالی برای تحریک خیال او باقی نمی‌ماند.

می توان مهمترین دلیل رجحان شیوه تصویری نسبت به سایر شیوه ها در قرآن را همین مسئله دانست. بر اساس همین نظریه تصویری است که تفسیر قرآن در نزد سید قطب، تفسیری نظری و بر اساس اطلاعات نحوی، لغوی، بلاغی، فقهی و حدیثی مفسر نمی باشد، بلکه غور کردن هر چه بیشتر در این معلومات، شخص مخاطب را از فهم صحیح قرآن و چشیدن معانی عمیق آن باز می‌دارد (الخالدی، ۱۹۸۹: ۳۶۷).

اگر تصویر قاعده و مبنای سبک قرآنی است، ناگزیر باید برای بیان اصول کلی این تصویر هنری به شیوه جدید مورد بررسی قرار گیرد، شیوه ای که فراتر از بررسی گذشتگان است و در عین حال از آن‌ها بی بهره نیست، چون آن‌ها چه در قرآن و چه در ادبیات نتوانستند به ویژگی های کلی زیبایی هنری دست یابند. از طرفی آن‌ها به متنبه مثابه اجزای از هم گسسته می نگریستند و حتی یک بیت از نظر آن‌ها وحدت مستقلی داشت و به اثر هنری نگاه کلی و فراگیر نداشتند تا رابطه بین تصویرهای جزئی و تصویرهای کلی را دریابند و همچنین بر تاثیر روانی تصویر تاکید نمی ورزیدند.

توضیح تئوری سید قطب

سید قطب، خود به روشنی به تبیین نظریه اش پرداخته و آن را به زیبایی بیان نموده است، به طوری که هر فردی با مطالعه آن به خوبی درمی‌یابد که نظریه ای با سبک کاملاً ادبی و بسیار دلنشین است. این تئوری را از زبان خود سید قطب بازگو می‌کنیم:

تصویر ابزار خاص و برتر در اسلوب بیانی قرآن است. قرآن از طریق تصاویر محسوس و خیالی معانی ذهنی، حالات نفسانی، حوادث محسوس، مناظر طبیعی، نمونه‌های انسانی و طبیعت بشری را به تصویر می کشد، سپس این صورت های ترسیم شده را حیات و حرکت می بخشد. در این حالت، معانی ذهنی جان می گیرد، حالات نفسانی زنده می شود و نمونه های انسانی برجسته و متحرک می گردند. همچنین طبیعت بشری مجسم شده و حوادث و رخدادها همه مشهود و قابل رویت می گردند؛ به طوری که عنصر حیات و حرکت در همه آن‌ها کاملاً مشهود است (قطب، ۱۹۸۸: ۳۶).

او در ادامه می افزاید:

در این میان چنانچه عنصر " گفتگو " نیز با آن‌ها همراه گردد، تمام عناصر خیال انگیز در آن گرد آمده است. در چنین حالتی برای شنوندگان مناظری بصری ایجاد شده که آن‌ها را به جایگاه وقوع حوادث سوق می دهد؛ به گونه ای که منظره ها پی در پی می آیند و حرکت ها مدام تجدید می شوند و گویا شنونده فراموش می کند که این ها کلام است که تلاوت می شود و یا مثالی است که زده می شودویامنظره ای است واقعی که به نمایش گذارده شده و شایدحادثه ای است که در همین زمان در حال اتفاق افتادن است.

گویی شخصیت های جانداری بر روی صحنه نمایش در حال رفت و آمد هستند[۲] اینجا خود حیات است نه حکایت از آن. بدین ترتیب برای بیننده عکس العمل ها و حالاتی انفعالی ایجاد می شود که از وجدانیات (غضب، ناراحتی، خوشحالی) تاثیر پذیرفته اند و از وضعیت پیش آمده نشئت گرفته اند و کاملاً هماهنگ با آن وقایع می باشند؛ اما در عین حال نباید فراموش کرد که همه آن‌ها تحت تاثیر کلماتی هستند که منعکس کننده احساسات پنهانی موجود در ضمایر انسان‌هاست. ابزاری که به وسیله آن، معانی ذهنی و حالات نفسانی بیان می‌شود یا شخصیت های انسانی و حوادث گذشته مجسم می گردد، همین الفاظ جامد و بی جان است، نه رنگی که توصیف گر و یا شخصی که گزارشگر باشد (قطب،۱۹۸۸: ۳۶)

سید قطب در ادامه می گوید:

«مثال‌های که مؤید مدعای ماست سرتاسر قرآن است؛ یعنی هر جا که خواسته غرضی را عنوان کند از جمله معانی مجرد ذهنی، حالات نفسانی، صفت معنوی، نمونه انسانی، حادثه پیش آمده، حکایت از گذشتگان، منظری از مناظر قیامت، حالتی از حالات بهشت و دوزخ و یا اینکه در مقام احتجاج و جدل، مثالی بزند یا به طور مطلق جدلی را عنوان کند، در همه این موارد بر واقعیت محسوس و مخیل تکیه کرده است؛ بنابراین منظور ما از اینکه "تصویر ابزار برتر اسلوب بیان قرآن است" همین نکته است؛ یعنی این شیوه صرف آرایش و تزیین اسلوب قرآن نیست و به طور ناگهانی و تصادفی نیز از آن استفاده نشده است؛ بلکه یک قانون ثابت، ویژگی فراگیر و شیوه ای معین است که با اسلوب های خاص و در جایگاه های مختلف به خدمت گرفته شده است. این قاعده اساسی را می توان "قاعده تصویر" نامید. »(همان: ۳۷)

در گام بعدی سید قطب معنای تصویر و ویژگی های آن را بیان می کند تا به این وسیله افق های تصویر هنری در آیات قرآن را پیش از پیش قابل درک سازد. او در این باره می‌گوید:

«تصویر هنری در قرآن تصویری است آمیخته با رنگ، حرکات و موسیقی در بسیاری موارد نیز از توصیفات[۳]، گفتگو، آهنگ کلمات، نغمه عبارات و سجع جملات در گویا کردن تصاویر بهره برده است؛ به گونه‌ای که چشم و گوش، احساس و تخیل و فکر و وجدان را از خود بی خود می کند. ویژگی بارز این تصویر کاملاً زنده بودن است. این تصویر از یک محیط زنده انتزاع شده است، نه از رنگ‌های مجرد و خطوط بی جان. تصویری که در آن فاصله ها و مسافت‌ها، از طریق مشاعر و وجدانیات درک می‌شود و بدین ترتیب معانی در ذهن ترسیم شده و بر روح و روان انسان تاثیر می گذارد.»

از مباحثی که گذشت معلوم شد که قرآن کریم دارای شیوه بیانی یکتا و منحصر به فردی است که در ادای تمامی اغراض، حتی در برهان و جدل، به طور مساوی آن را به خدمت گرفته و آن شیوه تصویری بر مبنای دو عنصر مهم "خیال پردازی حسی" و "مجسم سازی هنری" است. قرآن توانسته است با تصویرپردازی هنری خود از طریق این دو عنصر، معانی ذهنی، حالات درونی، الگوهای بشری و مناظر قیامت را به شکلی زنده و محسوس و قابل درک و هماهنگ ارائه دهد؛ به طوری که خواننده قرآن در قوه خیال خود تصویر هنری مجسم شده‌ای را فرض می‌کند که گویا در برابر دیدگانش حاضر است؛ بنابراین از آن تاثیر می‌پذیرد و نسبت به آن از خود واکنش نشان می‌دهد. نظریه تصویرپردازی هنری در قرآن پژوهشی ریشه دار و جدی در اسلوب قرآنی است که می‌تواند سنگ بنای پژوهش‌های بیانی پس از خود باشد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- سید قطب ابراهیم حسین بن شاذلی در سال ۱۹۰۶میلادی در استان آسیوط مصر به دنیا آمد. وی در طول عمر کوتاه وپربار خویش که نزدیک به شصت سال طول کشیدبه قله های ادب واندیشه دست یازید ودر برهه ای از عمر خود از رهبران جنبش اسلامی اخوان المسلمین گشت. ایشان اولین نظریه پردازی است که تصویرپردازی هنری در قرآن را به طور احسن مورد بررسی قرارداده است.

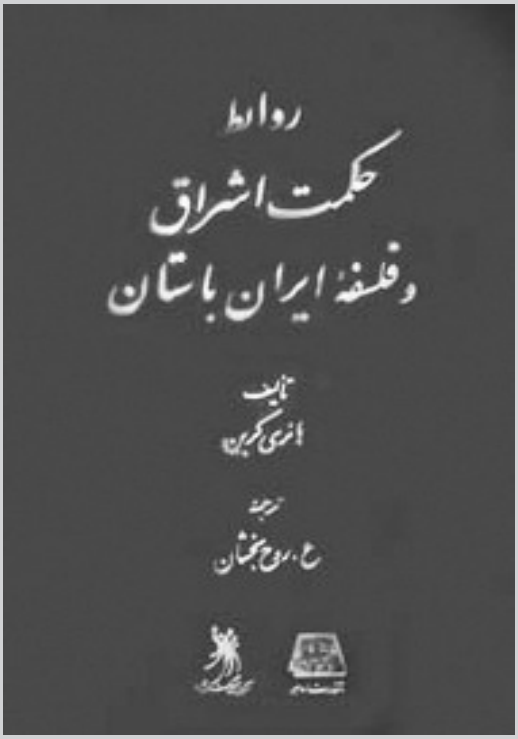
۲- از نگاه سید قطب بیان قرآن همانند تئاتر یا صحنه نمایش است. همانطور که این هنر ارزشمند دارای عناصر قصه، بازیگر، صحنه نمایش، تماشاچی و گفتگو است. (العشماوی، ۱۹۹۴ : ۴۱) بیان قرآن نیز به طور کامل از این عناصر برخوردار بوده و بدین وسیله نمایشنامه ای را ایجاد می کند که تاثیر مطلوب آن بر روی مخاطب به وضوح حس می شود.

۳- وصف (توصیف) کشف و اظهار چیزی است و موضوع آن می تواند انسان، طبیعت و مظاهر آن باشد. توصیفات نیز همچون تصاویر بر قوه خیال استوارند. عنصری که سبب توصیف می شود، اعجاب و شگفتی ای است که به یک ادیب هنگام دیدن و مشاهده صحنه ای دست می دهد. (الشایب ، ۲۰۰۳ م: ۹۰)

منابع:

– الخالدی، صلاح عبدالفتاح(۱۴۰۹ه/۱۹۸۹م)، نظریه التصویر الفنی هند سید قطب، ج۲، جده–السعودیه، دار المناره للنشر و التوزیع.
– الخالدی، صلاح عبدالفلاح(۱۴۲۰ه/۱۹۹۹م)، سید قطب من المیلاد الی الاستشهاد، ج۳، دمشق، دار القلم.
خفاجی، ابن سنان(۱۹۹۵م)، سرالفصاحه، قاهره، مکتبه صبیح.
– قطب، بن ابراهیم شاذلی(۱۹۸۰ م)، التصویر الفنی فی القرآن الکریم، بیروت، دار الشروق.
– قطب، بن ابراهیم شاذلی(۱۹۸۸ م)، فی ظلال القرآن، بیروت، دار الشروق
– سیدی، سید حسن(۱۳۸۷)، کارکرد تصویر هنری در قرآن کریم، تهران، نشر سخن.
– الشایب، احمد(۲۰۰۳م)، الاسلوب دراسه بلاغیه تحلیلیه لاصول الاسالیب الادبیه، چ ۱۲، قاهره، مکتبه النهضه المصریه.
– العشماوی، محمد زکی(۱۹۹۴م)، دراسات فی النقد السرحی و الادب المقارن، چ اول، دار الشروق.
– عصفور، جابر(۱۹۹۲ م)، النقد العربی، ج۲، قاهره–بیروت، دارالکتاب المصندی– دار الکتاب الفبانی.
– کپس، جئورگی(۱۳۸۲)، زبان تصویر، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، سروش.
– مولایی نیا، عزت ا...(۱۳۸۳)، اسالیب بیانی قرآن کریم پژوهشی پیرامون جمله های معترضه در قرآن کریم، انتشارات فرهنگ سبز.

– کُربَن ، هانری ،(۱۳۸۲) ، روابط حکمت اشراق و فلسفه‌ی ایران باستان (بنمایه‌های زرتشتی در فلسفه سهروردی)، ترجمه‌ی عبدالمحمد روح‌بخشان، به اهتمام ابراهیم پورداود؛ با مقدمه ی سیدحسین نصر ، تهران : اساطیر
– واحد دوست،مهوش؛ رویکردهای علمی به اسطورهشناسی، تهران، سروش، ۱۳۸۱، چاپ اول



معرفی کتاب

روابط حکمت اشراق و فلسفه‌ی ایران باستان (بنمایه‌های زرتشتی در فلسفه سهروردی)

نویسنده: هانری کُربَن
ترجمه: عبدالمحمد روح‌بخشان
به اهتمام ابراهیم پورداود؛ با مقدمه ی سیدحسین نصر
انتشارات اساطیر
ماه منیر شیرازی ، دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
m.shirazi@alzahra.ac.ir

اسطوره نماد زندگی دوران پیش از دانش انسان و نشان روزگاران باستان است. تحوّل اساطیر هر قوم، معرّف تحول شکل زندگی و تحول اندیشه و دانش است. در واقع، اسطوره، نشانگر دگرگونی بنیادی در ذهن بشر است. اساطیر، روایاتی هستند ریشه گرفته از طبیعت و ذهن انسان بدوی . "از دیدگاه انسان به اصطلاح ابتدایی، اسطوره تاریخ است. از دیدگاه انسان مدرن، اسطوره و تاریخ دو چیز متمایز و کاملا متفاوت اند."(بیرلن ،۱۳۸۹: ۲۷)

"اسطوره‌شناسی[1] دانشی است که به بررسی روابط میان اسطوره‌ها و جایگاه آن‌ها می‌پردازد. علاوه براین به مجموعه‌ی اساطیر یک ملت، نیز اسطوره‌شناسی می‌گویند. بنابراین اسطوره‌شناسی هم بر مطالعه‌ی اسطوره، هم بر مجموعه اساطیر متعلق به یک سنت مـذهبی خـاص دلالـت دارد." (واحـد دوست، ۱۳۸۱: ۲۶) "دانش اساطیر با دین و مذهب نیز پیوند می‌خورد و اسطوره آفریده‌ی تخیل است ." (باستید، ۱۳۷۵: ۲۱) شرح اساطیر کهن ایرانی ، بیش‌تر به اوستا باز می‌گردد. زرتشت اصلاحاتی را در عقاید و درپی آن اساطیر ایرانی پدید آورد. با این وجود در قسمت‌هایی از اوستا ، عقاید و باورهای پیش از زردشت ایرانیان وارد دین شده که به عنوان منشا و منبع شناخت اساطیر ایرانی بکار می‌رود. این اساطیر مبتنی بر ثنویت و مظاهر خوب و بد است. بنیان اساطیر ایرانی بر نبرد میان خوبی و بدی نهاده‌است.

کتاب حاضر، که در سال ۱۳۸۲در نشر اساطیر، به چاپ رسیده است، کتابی است در راستای مطالعه‌ی بن‌مایه‌های تفکر زرتشتی در حکمت اشراق، که در زمینه شناخت مبانی عرفان عملی می باشد. در این کتاب، نویسنده به تاثیرات اندیشه زرتشتی در حکمت اشراق پرداخته و بر سه بن‌مایه‌ی اصلی فلسفه‌ی ایران باستان تاکید می‌ورزد. – فرشته‌شناسی مزدایی (تفسیر فرشتگانی و مزدایی) و نظریه مُثل افلاطونی را در فلسفه اشراق سهروردی شرح می‌دهد – از خُوَرنه به معنی حضور درخشان و به عنوان سرچشمه فره شهریاری و قدسی در فلسفه سهروردی سخن می‌گوید.

– سرانجام به"منِ ازلی" به عنوان پرتو قدسی و منشاء پیوند میان موجودات پرداخته است.

در ابتدا معرفی مختصری از نویسنده اثر، ارائه می‌گردد که در شناخت و درک مفاهیم پیش‌رو مفید خواهد بود :

هانری کربن متولد ۱۹۰۳ ، ایران‌شناس فرانسوی و مفسر غربی حکمت معنوی ایران و فلسفه اسلامی ، در رشته فلسفه دانشگاه سوربن کسب تحصیل کرد و در میان مکاتب فلسفی، پژوهش‌های

بسیاری در راستای نگرش حکمت اشراق و شرح آن انجام داد. کتاب پیش رو در بردارنده سخنرانی هانری کربن است که در سال ۱۳۲۴ به دعوت "انجمن ایران شناسی"، در موزه ایران باستان ایراد شده است و در قالب چهار فصل تدوین شده است. بن‌مایه‌های زرتشتی در فلسفه‌ی سهروردی شیخ‌الاشراق در بردارنده‌ی متن سخنرانی کربن است. کربن نخست به معرفی سهروردی و شرح و بسط اصول فلسفه اشراق پرداخته است و سعی دارد تا فلسفه ایران باستان در حکمت اشراق را بررسی نماید.

فهرست عناوین آن به شرح زیر است:

– زندگی و آثار و افکار استاد هانری کربن (به قلم سید حسین نصر)

– سرآغاز (نوشته استاد ابراهیم پورداود)

– یادداشت مقدماتی

– بنمایه‌های زرتشتی در فلسفه‌ی سهروردی

– شناخت فرشتگان

– خورنه

– من ازلی

فصل اول کتاب، مروری است بر زندگی و آثار و افکار هانری کربن، از زبان سید حسین نصر، وی درباره‌ی کربن چنین بیان می کند : "او در یک خانواده کاتولیک فرانسوی پرورش یافت و در یک مدرسه عالی علوم مسیحی به تحصیل پرداخت. وی توجه خود را به نهضت پروتستان که در عصر رنسانس، تمایلاتی از حکمت الهی و عرفان در آن موجود بود، معطوف داشت و جهت ادامه تحصیلات رسمی وارد دانشگاه سوربن شد و در سال ۱۹۲۵ موفق به دریافت لیسانس فلسفه از آن دانشگاه شد، همچنین در سال ۱۹۲۶ پایان نامه عالی فلسفه و در ۱۹۲۸ دیپلم مدرسه تتبعات عالیه دانشگاه پاریس و در سال ۱۹۲۹ دیپلم مدرسه السنه شرقیه پاریس را به دست آورد. " (ص۷)

"در زمینه‌ی حوزه‌ی آموخته‌های کربن می‌توان به تسلط کامل بر فلسفه غربی و زبان‌های کلاسیک اروپایی، عربی و فارسی و حتی زبان پهلوی اشاره کرد. از سوی دیگر، کربن در این دوره، تحت تاثیر فلسفه پدیدارشناسی ادموند هوسرل و فلسفه وجود مارتین هیدگر قرار گرفت. ورود کربن به عالم فکری و معنوی اسلام و مخصوصا تشیع بود." (ص۸) حادثه مهم زندگی کربن، همنشینی با لویی ماسینیون، اسلام شناس فرانسوی بود که در محضر وی به فراگیری تصوف و تشیع و فلسفه اسلامی اشتغال ورزید و توسط او با کتاب حکمة الاشراق شیخ شهاب‌الدین سهروردی آشنا شد. همین عمل، حیات فکری وی را به کلی دگرگون کرد و او را واداشت تا به شرق سفر کند و با نظریات فلاسفه‌ی اسلامی آشنا شود. در ایران کربن با شخصیت‌هایی همچون علامه طباطبایی، بدیع الزمان فروزانفر ، سید کاظم عصار، مهدی الهی قمشه‌ای، مرتضی مطهری، به مباحثه و تعاملات فلسفی پرداخت. ابراهیم پورداود؛ در سرآغاز این کتاب، به تبیین جایگاه شیخ اشراق و سیر حکمت سهروردی و ارتباط عمیق هانری کربن با آموزه‌های وی و ریشه‌های فلسفی حکمت ایران باستان پرداخته است. در فصل یادداشت‌های مقدماتی نیز هانری کربن، روش مطالعاتی کتاب را بیان نموده است.

کُربن به بررسی حضور اندیشه‌های فلاسفه بزرگ در اندیشه‌های شیخ اشراق [۱] می‌پردازد:

کُربن از عدم افتراق حکما شرق و غرب گفته و اصل و سر سلسله‌ی آن را واحد می‌داند: "در کلمات اشراق و اشراقی یک نگرش سه وجهی در اوج معنای خود ظاهر می‌شود:

الف) دمیدن یا بامداد (برآمدن) خورشید؛

ب) روشنایی پرتوافکن نقطه‌ی برآمدن و سرزدن آن؛

ج) خود خورشیدی که سر می‌زند و از افق برمی‌آید.

می‌توان گفت موضوع عبارت از معرفتی است که شرقی (اشراقی) است زیرا که خود آن شرق یعنی جایگاه برآمدن معرفت است و این نیز درآن واحد و همزمان : لحظه‌ای است که در آن معرفت سربرمی‌زند؛ جهتی است که از آن جا به صورت فضای پاک محسوس سربرمی‌زند؛ و پیش از هر چیز، به دلیل برخورداری از اولویت هستی‌شناختی، معرفتی است که عین ماهیت و ذات شعور است و هرگونه شناخت را برخود آشکار می‌کند، و همه‌ی امور شناخت‌پذیر را احیا می‌نماید." (ص ۶۶)

کُربن دیدگاه شیخ اشراق درباره‌ی اندیشه‌ی کیهانیِ خلیفه‌ی الهی، این‌گونه تبیین می‌نماید: "وقتی همه چیز را خوب و به دقت استقراء کنیم، در مقام علت نزدیک یا دور امور هیچ چیز جز نور نخواهیم یافت: در نهایتِ امر هیچ چیز جز نور خالص به طور فعال بر وجود تأثیر نمی‌کند، نوری که سرمنشأ اصلی هرگونه نور است، مینایی که هرگونه هستی از آن می‌جوشد و سر می‌زند. هم شور عشق (محبت) و هم قدرت محبوب (معشوق) که قهر می‌کند از آن نور نشأت می‌گیرند." (ص۸۱) او در ادامه از جایگاه نورالانوار در نظر سهروردی می‌گوید: "این نورالانوار در همه‌ی مراتب وجود یک نائب، یعنی خلیفه یا امام، دارد. این‌شرف، همان‌گونه، که در عالم عقولِ خالص به مُثل بهمن اختصاص دارد، در عالم انسانی هم خاص نور اسپهبد (یعنی نور برتری) است، و در عالم عناصر به آتش اختصاص دارد. به این ترتیب در خلافت عالمِ تحت القمر (یا مادون قمر) از طریق آتش و جان تحقق می‌یابند: خلافت کبیر جان آدمی در مقام نور، وخلافت صغیر آتش که طبیعت آن شبیه به جان است، و لذا نه تنها برخلاف عالم طبیعت یکی از چهار عنصر نیست بلکه بر همه‌ی آن عناصر در مقام برادرجان آدمی و خلیفه‌ی انوار فلکی (آسمانی) در عالم اجسام، شرفِ برتری و اصالت دارد."(ص۸۲)

کُربن، به بیان پرتوافکنی‌های آسمانی و بارقه‌های آن در حکمت ایران باستان می‌پردازد: "از عالم روشنایی بر جان‌های انسان‌های کامل نوری می‌تابد که به آنان نیرو می‌دهد و کمک‌شان می‌کند، جان‌ها از آن روشنایی می‌گیرند، و هاله‌یی بس درخشان‌تر از برآمدن خورشید بر سرشان می‌تابد. ... هر مخلوق به برکت کمک این نور از لحاظ رفتار و آثار در جایگاهی که خاص اوست مستقر است." (ص۸۵)

کُربن ، پس از تبیین تجلی نورالانوار به واسطه‌ی حضور حُکما ، لزوم شرف حضور حکیم در عالم را از منظر سهروردی شرح می‌دهد: "در واقع، زمین هرگز از یک حکیم یا جماعتی از حکما محروم یا خالی نیست. این حکما آیات الهی را در این عالم مستدام می‌دارند و از این طریق سبب دوام همین عالم می‌شوند. حکیم مطلق، اولینِ حکما "خلیفه الله" و "امام" است و تا لحظه‌ای که زمین و آسمان می‌چرخند چنین خواهد بود.

در بخش پایانی این اثر از جهشی که سبب آشکار شدن عالم آسمانیِ آکنده از نور و عقول مُبشره (ناشی از مشیت الهی) شده است سخن به میان می‌آید جهشی که در آن نوعی گزینش ازلی یا ماقبل از موجودیت بیان می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱- Mythology

۲- شیخ شهاب الدین سهروردی معروف به شیخ اشراق در سال ۵۴۹ هجری قمری در شهر سهرورد زنجان دیده به جهان گشود.

منابع:

– باستید،روژه؛ دانش اساطیر، ترجمهی جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۷۵، چاپ اول

– بیرلین، جی. اف. (۱۳۸۹) ، اسـطوره‌های موازی، عباس مخبر (مترجم)، تهران: نشر مرکز

– کُربَن ، هانری ،(۱۳۸۲) ، روابط حکمت اشـراق و فلسفه‌ی ایران باستان (بنمایه‌های زرتشتی در فلسفه سهروردی)، ترجمه‌ی عبدالمحمد روح‌بخشان، به اهتمام ابراهیم پورداود؛ با مقدمه ی سیدحسین نصر ، تهران : اساطیر

– واحـد دوسـت،مهوش؛ رویکردهـای علمی به اسطوره‌شناسـی، تهران، سروش، ۱۳۸۱، چاپ اول

گزارشی از سومین دوسالانه ملی دیوارنگاری شهری- شاهدان شهر

ماه منیر شیرازی، دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
m.shirazi@alzahra.ac.ir

از راست به چپ: *خانم‌ها ماه منیر شیرازی، رویا روزبهانی دکتر اشرف السادات موسوی‌لر و پدیده عادلوند*

سومین دوسالانه ملی دیوارنگاری شهری- شاهدان شهر از ۱۵ بهمن ماه همزمان با گشایش نمایشگاه آثار دوسالانه در موسسه فرهنگی هنری صبا آغاز بکار کرد و شامل دو بخش هنری آثار نقاشی دیواری و بخش علمی مقالات بود.

دبیر علمی این همایش ، مدیر گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا *خانم* دکتر *موسوی‌لر* ، خاطرنشان کردند: همچون همایش‌های علمی و تخصصی، به منظور سلامت در داوری و رعایت بی طرفی به ویژه به خاطر قضاوت عادلانه در خصوص امتیازدهی، تصمیم بر این شد که مقاله‌هایی که دارای بالاترین امتیاز بوده‌اند وارد بخش مسابقه و ارائه در نشست تخصصی دیوارنگاری شوند و در واقع داوری مقالات ، با در نظرگرفتن ساختار علمی و محتوایی به سه دسته تقسیم شدند: الف) مقالاتی که با ساختار علمی و مشخصا در محورهای مورد اشاره در بروشور شاهدان شهر تنظیم شده بودند. ب) مقالاتی که به لحاظ علمی دارای شاخص‌های پژوهشی بودند اما فاقد محتوای مد نظر مسابقه مقاله نویسی بوده، یعنی به موضوع شاهدان شهر اشاره‌ای نداشته است اما در بحث دیوارنگاری مباحث مهمی را مطرح کرده اند و ج) مقالاتی که ساختار علمی و محتوایی آن‌ها امتیازات پژوهشی لازم را کسب نکرده اند.

دکتر*موسوی‌لر* با بیان اینکه مقالات رسیده تقریبا به مدت یک ماه توسط داوران بررسی و ارزشیابی شده است، اظهار کردند: امتیاز دهی به هر مقاله بین صفر تا ۱۰۰ بوده و مقالات ارسالی بین حداقل ۲۵ تا حداکثر ۹۰ امتیاز کسب کرده‌اند. در نتیجه مقالاتی که حائز حداقل ۷۰ امتیاز و بالاتر بودند در کتاب مجموعه مقالات سومین دوسالانه ملی دیوارنگاری شهری- شاهدان شهر به چاپ رسید.

نشست پژوهشی دوسالانه دیوارنگاری شاهدان شهر با ارائه مقالات برتر در موضوع پژوهشی کاربردی ذکر شده در فراخوان، قبل از اختتامیه سومین دوسالانه در یک روز (۲۸ بهمن ماه) و دو نوبت صبح و بعدازظهر در مجموعه فرهنگی هنری صبا وابسته به فرهنگستان هنر برگزار شد که در این میان دو مقاله (مقاله *خانم پدیده عادلوند* و *خانم ماه منیر شیرازی*) دو تن از دانشجویان دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا نیز ارائه شد.

مراسم اختتامیه و معرفی برگزیدگان سومین دوسالانه دیوارنگاری شهری تهران عصر روز ۱۶ اسفندماه در تالار خلیج فارس باغ موزه دفاع مقدس برگزار شد. در این مراسم ضمن تجلیل از خانواده های شهدا ، مراسم اهدا جوایز نیز برگزار گردید. جایزه اول، تندیس و دیپلم افتخار به پدیده *عادلوند*(عضو هیئت علمی پژوهشکده نظر)و جایزه دوم، تندیس و دیپلم افتخار به *ماه منیر شیرازی*(مدرس دانشگاه سوره تهران) ، که هر دو از دانشجویان دکتری پژوهش هنر *دانشگاه الزهرا(س)* هستند ، تعلق گرفت. در این بخش همچنین از ۱۰ مقاله برتر با لوح تقدیر و جایزه نقدی تقدیر به عمل آمد که نام خانم *رویا روزبهانی* از دانشجویان دانشگاه الزهرا ، در میان این برگزیدگان بود.

گزارش برگزاری شب شعر عصر آزادگی به مناسبت ولادت حضرت زینب (س)

پژوهشکده شعر و هنر دانشگاه الزهرا(س) با همکاری و حمایت مادی و معنوی معاونت فرهنگی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری؛ معاونت پژوهش و فناوری؛ معاونت فرهنگی اجتماعی دانشگاه الزهرا(س) و انجمن علمی پژوهش‌های هنری ایران، مراسم شب شعر عصر آزادگی را به مناسبت ولادت با سعادت حضرت زینب کبری(س) در تاریخ ۵ اسفند ماه سال ۹۳ برگزار نمود.

به گفته سرکار خانم دکتر اشرف السادات موسوی‌لر رئیس پژوهشکده شعر و هنر مجموع اشعار رسیده به دبیرخانه برگزاری این مراسم با مضمون و محوریت آزاده بودن و آزادگی حضرت زینب (س) به تعداد ۵۱ قطعه شعر بود که از تمام نقاط کشور به دبیرخانه ارسال گردید و در پروسه داوری قرار گرفت. روش داوری به صورت محتوایی- مضمونی، قالب خیال انگیزی و میزان توجه به آیات و روایات بود. اشعار رسیده از جمع دانشجویان دانشگاه الزهرا(س) را جناب آقای دکتر محمد علی مجاهدی، و اشعار رسیده از خارج دانشگاه را خانم دکتر سهیلا صلاحی مقدم از اعضای هیأت علمی دانشکده ادبیات و زبان‌های دانشگاه الزهرا(س) مورد داوری قرار دادند و ۵ شعر برگزیده انتخاب گردید.

در این مراسم که از ساعت ۳ بعد از ظهر شروع و تا ۸ شب ادامه داشت جمعی از دانشجویان، اساتید و کارکنان دانشگاه الزهرا(س) و چند میهمان خارجی که از اساتید صاحب اثر و صاحب ذوق کشور لبنان بودند حضور داشتند.

این برنامه ابتدا با قرائت قرآن کریم و پخش سرود جمهوری اسلامی ایران آغاز گردید. از جمله سخنرانان این مراسم خانم دکتر انسیه خزعلی ریاست دانشگاه، آقای دکتر علیرضا خان بیگی نماینده مقام معظم نهاد رهبری دانشگاه، خانم دکتر اشرف السادات موسوی لر رییس پژوهشکده شعر و هنر و خانم دکتر رستم پور از انجمن نقد ادب عرب بودند. و در طی مراسم اساتید خارجی نیز اشعار مرتبط با موضوع مراسم شب شعر عصر آزادگی را با شور و اشتیاق فراوان به ساحت مقدس حضرت زینب (س) تقدیم نمودند.

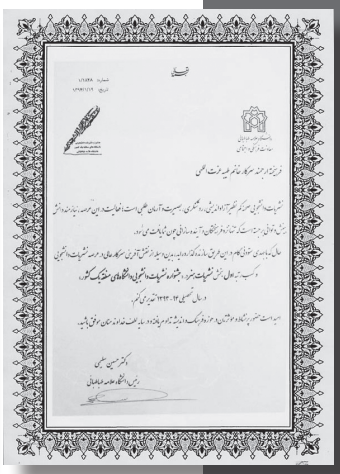
در این مراسم علاوه بر پخش فیلم کوتاه پژوهشکده شعر و هنر که به معرفی فعالیت های پژوهشکده اختصاص داشت، فیلم کوتاه دیگری نیز با مضمون عصر آزادگی (ساخته هنرمند جوان و دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکده هنر دانشگاه الزهرا خانم عاطفه خاص) نمایش داده شد. سپس آقای دکتر علی مهدی زیتون مهمان لبنانی، آقای مهدی علوی، خانم مریم مایلی زرین و خانم پریسا مرتضوی به قرائت اشعار خود پرداختند. در پی وقفه‌ای کوتاه و با هنرنمایی گروه موسیقی دانشجویان دانشگاه الزهرا (س) که به اجرای موسیقی سنتی زنده پرداختند، خانم‌ها سروناز پریشان زاده، مینا پیغامی و ساجده جبار پور و آقایان استاد عبدالمجید زراقط، استاد بیت الله جعفری رییس بنیاد شهریار آقایان و استاد نادر نظام اشعار خود را قرائت نمودند.

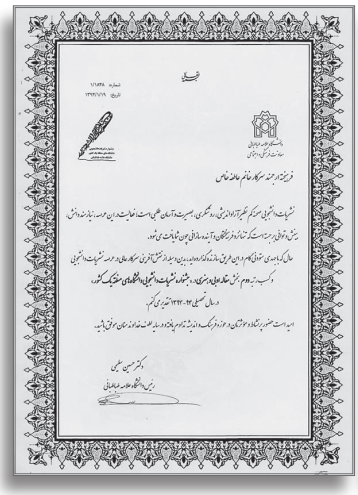
نفرات برگزیده این مراسم به ترتیب خانم‌ها مریم مایلی زرین، پریسا مرتضوی، سرو ناز پریشان زاده، مینا پیغامی و ساجده جبار پور بودند که ضمن تقدیر از ایشان جوایزی نیز تقدیم گردید.

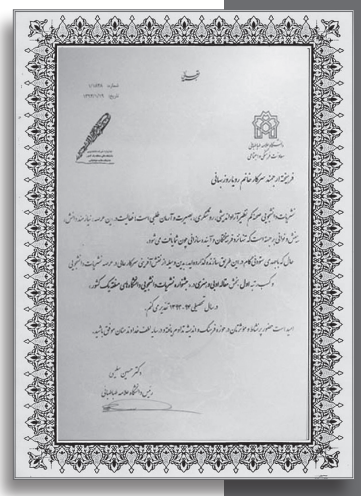
در کنار مراسم نمایشگاهی از آثار هنرمندان و اساتید دانشگاه الزهرا (س) نیز برپا بود. این نمایشگاه دربرگیرنده بیش از پنجاه اثر هنری در قالب تابلوهای نقاشی، مینیاتور، گرافیک و نقش برجسته، که وجه مشترک تمامی آثار مضمون آزادگی و ائمه اطهار (ع) بود.

افتخارآفرینی مجله دانشجویی هنرپژوه

در مراسم اختتامیه نشریات دانشگاه های منطقه یک کشور که در دانشگاه علامه طباطبایی برگزار شد، در میان ۲۹ دانشگاه (تهران، صنعتی شریف، شهید بهشتی، علامه طباطبائی، الزهراس خوارزمی، شهید رجایی، هنر، تربیت مدرس، شاهد، امیرکبیر، خواجه نصیر الدین طوسی و ...) شرکت کننده، **نشریه هنر پژوه** در بخش نشریات برتر در **حوزه هنری** رتبه نخست را کسب کرد. همچنین خانم‌ها رویا روزبهانی رتبه نخست و عاطفه خاص رتبه دوم در بخش مقالات ادبی-هنری را بدست آوردند.







کسب مقام نخست در جشنواره ملی "از باران تا رویش"

فصلنامه هنرپژوه در جشنواره ملی نوآوری‌های فرهنگی دانشجویان با عنوان "از باران تا رویش" که دراردیبهشت ماه ۱۳۹۴ برگزار شد ، در بخش آثار و فعالیت‌های نوآورانه فرهنگی،رتبه نخست را در میان چهارصد اثر ارسالی از دانشگاههای سراسر کشور، کسب کرد.این جشنواره توسط جهاد دانشگاهی دانشگاه خوارزمی واحد استان البرز در ۴ بخش: ساختار نوآورانه فرهنگی،قالب و شیوههای نوآورانه فرهنگی،آثار و فعالیتهای نوآورانه فرهنگی ،ایده‌های خلاقانه فرهنگی برگزار گردید.این موفقیت بدست آمده را به تمامی عزیزان پژوهشگر فصلنامه هنرپژوه و مسئولین مربوطه شادباش می گوییم.