بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش‌های ایرانشناسی
علمی
شماره استاندارد بین‌المللی
۲۲۵۲-۰۶۴۳&۲۶۷۶-۴۶۰۱
سال ۱۵،شمارهٔ۲،تابستان ۱۴۰۴
صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسؤل: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)
سردبیر: حمیرا زمردی (استاد دانشگاه تهران)
ناشر: انتشارات دانشگاه تهران

هیأت تحریریه
عبدالرضا سیف (عضو هیات علمی دانشگاه تهران)، سید موسی دیباج (عضو هیات علمی دانشگاه تهران)، خدیجه عالمی (عضو هیات علمی دانشگاه تهران)، میرجاللالدین کزازی (استاد دانشگاه علامهٔ طباطبایی)، محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)، حسین بیک باغبان (دانشگاه استراسبورگ فرانسه)، زهره زرشناس (استاد پژوهشگاه علوم انسانی)، یحیی بوذری نژاد (عضو هیات علمی دانشگاه تهران)، فواد پورآرین (عضو هیات علمی دانشگاه خوارزمی)، حکیمه دبیران (عضو هیات علمی دانشگاه تربیت معلم)، نعمت ییلدیم (استاد دانشگاه آتاتورک) اقبال شاهد (استاد دانشگاه الهور پاکستان)
مدیر داخلی: منصوره شهریاری

نشانی نشریه: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان قدس، کوچه آذین، ساختمان شمارهٔ دو دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، پلاک ۱۰
تلفن و نمابر:۶۶۹۷۸۸۸۵-۰۲۱
پست الکترونیکی: jiranic@ut ac.ir
قیمت:۱۰۰/۰۰۰ ریال

نشریهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی بر اساس نامهٔ شمارهٔ ۱۰۰۱۵۹ مورخ ۹۰/۶/۱۵ کمیسیون محترم نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری موفق به کسب درجهٔ علمی- پژوهشی شده است.

حقوق کلیهٔ مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاهٔ تهران محفوظ است. این نشریه در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود.

- پایگاه اطلاعاتی علمی جهاد دانشگاهی(SID) به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی:www..isc.gov.ir
- پایگاه استنادی الریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:
www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)

شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران نشریه‌ای علمی-پژوهشی در زمینهٔ تاریخ، فرهنگ، زبان و ادبیّات ایران است که حداکثر در دو شماره در سال منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله‌های مورد پذیرش

- مقاله باید حاصل تحقیقات نویسنده (یا نویسندگان) باشد، در نشریهٔ دیگری منتشر نشده باشد و مادامی که داوری آن در این مجله به پایان نرسیده، به مجلهٔ دیگری ارسال نشود.
- مقاله باید به ترتیب شامل عنوان، چکیده، واژه‌های کلیدی (۵ تا ۷ واژه)، مقدمه، پیکرهٔ اصلی مقاله، بحث و نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد و بر روی کاغذی به ابعاد ۳۰× ۲۱ با قلم B Nazanin به اندازهٔ ۱۳ و ۲۴ سطر در صفحه، در فرمت word و از بالا و پایین ۵ و از راست و چپ ۴/۵ تنظیم شده باشد و به همراه یک فایل word (2007) و یک نسخهٔ فایل PDF به نشانی پست الکترونیکی jiranic@ut.ac.ir ارسال شود. اندازهٔ قلم چکیده و واژه‌های کلیدی باید ۱۱ باشد. به علاوه، هر مقاله باید دارای یک چکیدهٔ فارسی و انگلیسی با قلم Times News Roman به اندازهٔ ۱۱ باشد. چکیدهٔ فارسی حداکثر ۳۰۰ کلمه و چکیدهٔ انگلیسی مفصل‌تر و بین ۹۰۰ تا ۱۰۰ کلمه باشد. نام نویسنده، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس یا تحصیل نویسنده یا - نویسندگان و نشانی پست الکترونیکی و شمارهٔ تلفن آنها در صفحه و پوشه‌ای جداگانه باشد.
- حجم مقاله با احتساب تمام اجزای آن نباید بیشتر از ۲۴ صفحه (۹۰۰۰ کلمه) باشد.
- چکیدهٔ مقاله باید تصویری کلی از مقاله را در ۳۰۰ واژه و یا بیشتر در اختیار خواننده قرار دهد.
- مقدمهٔ مقاله ترجیحاً باید شامل موضوع مقاله، پیشینهٔ تحقیق، مبانی نظری باشد.
- بخش‌های مختلف مقاله باید دارای شمارهٔ مجزا باشد (مقدمه به شمارهٔ مجزا نیاز ندارد). عنوان هر بخش اصلی و بخش‌های فرعی باید با یک سطر سفید از یکدیگر، جدا و سیاه (بولد) نوشته شود. سطر اوّل ذیل هر بخش فرعی، بر خلاف سطر نخست بندها (پاراگراف‌ها)ی دیگر، نباید با تورفتگی آغاز شود.
- بخش‌های فرعی هر مقاله نباید از سه لایه، فرضاً به صورت ۳-۱-۴، که بیانگر بخشی فرعی از بخش سوم مقاله است، تجاوز کند.
- معادل لاتین واژه‌های تخصصی مهم و نام افراد کمتر شناخته‌شده با قلم Times New Roman در اندازهٔ ۱۰ به صورت پانوشت درج شود.
- یادداشت‌ها به صورت پی‌نوشت تنظیم شود.

- در صورت استفاده از اختصارات ناآشنا، فهرست آنها ذکر شود.
- اگر نویسنده یا نویسندگان در تهیهٔ مقاله از منابع مالی سازمان یا نهادهای خاصی استفاده کرده‌اند یا قصد تشکر و قدردانی از کسانی را دارند که در نگارش مقاله از آنان یاری گرفته‌اند، باید در اولین پی‌نوشت بدون شماره به این مطلب اشاره نمایند.
- در تهیهٔ نمودارهای درختی و امثال آن از ابزارهایDraw، Table و Equation در محیط Word استفاده شود تا تنظیم آنها در نسخهٔ نهایی مشکلی را به وجود نیاورد. کلیهٔ مثال‌ها، نمودارها و تصاویر باید دارای شمارهٔ پیاپی باشد.
- در واج‌نویسی داده‌های مربوط به زبان یا گویشی ناآشنا از قلم نسخهٔ Doulus Sil IPA استفاده شود.
- در ارجاعات، اگر چنانچه به نام مؤلفی در داخل متن مقاله اشاره شده است، سال انتشار اثر در داخل پرانتز و در صورتی که مقصود نویسنده ارجاع به صفحهٔ خاصی از اثر مورد اشاره است، صفحهٔ مورد نظر پس از علامت دو نقطه (:) در درون آن قرار داده شود. اگر به نام مؤلف در متن تصریح نشده باشد، نام مؤلف مورد ارجاع را نیز باید در داخل پرانتز ذکر شود. اگر اثری بیش از یک جلد داشته باشد، بعد از نام مؤلف شمارهٔ جلد اثر ذکر شود و علامت دو نقطه (:) بعد از آن بیاید. همچنین ارجاعات داخل متنی فارسی و انگلیسی باید با فونت ۱۰ تنظیم شود. مثال:

- زرین‌کوب (۱۳۵۸)
- زرین‌کوب (۱۳۵۸: ۲۵)
- (زرین‌کوب ، ۱۳۷۵/ ۲: ۵۸۴)

همین شیوه دربارهٔ منابع غربی نیز صادق است.

- نقل قول‌های مستقیمِ بیش از سه سطر باید به صورت جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از طرف راست و با همان قلم متن، ولی به اندازهٔ ۱۰، نگاشته شود.
- منابع فارسی و لاتین در دو بخش مجزا در پایان مقاله با ترتیب الفبایی مانند نمونه‌های ذیل آورده شود. نام کتاب‌ها و مجلات با حروف مایل مشخص شود.

کتاب

الیاده، میرچا، ۱۳۸۹، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، سروش.

Black, J., and A. Green, 2004, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, The British Museum Press.

مقاله

حق‌پرست، لیلا و محمد جعفر یاحقی، ۱۳۹۵، «الگوی زندگی جهان پهلوان»، *فصلنامهٔ فرهنگ و ادب عامه*، س ۴، ش ۱۰، صص ۱-۳۲.

Say, I. And C. Pollard, 1991, "An Integrated Theory of Complement Control," *Language*, 67, 63-113.

فصلی از یک کتاب یا مقاله‌ای از مجموعهٔ مقالات همایش‌ها

Keenan, E., 1988, "On semantics and binding theory," in J. Hawkins (ed.), *Explaining Language Universals* (99, 104-55), Oxford, Blackwell.

رساله

Tomilka, S., 1996, Focusing Effects in VP Ellipsis and Interpretation, Doctoral Dissertation, University of Massachusetts, Amherst.

بزرگ و کوچک نوشتن حروف اول کلمات در ارجاعات در زبان‌های آلمانی و فرانسوی و جز آنها تابع قواعد همان زبان‌هاست.

وبگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام کامل نویسنده، عنوان مقاله یا اثر مورد استفاده به صورت کج‌نویسی، نشانی وبگاه اینترنتی.

http://www.biainili-urartu.de/Iran/Urmia-2004/22.jpg

- از شماره‌گذاری یا قرار دادن خط تیره در آغاز مدخل‌های فهرست منابع اجتناب شود.

- اگر اثری در فهرست منابع بیش از یک سطر را به خود اختصاص دهد، سطر دوم به بعد با استفاده از کلید Tab با یک سانتیمتر فاصلهٔ بیشتر از متن ادامه یابد.

- ویراستار مجله در ویرایش مقاله آزاد است.

- چاپ مقاله منوط به تأیید داوران و هیئت تحریریهٔ مجله است.

علائم اختصاری:

ق.م: قبل از میلاد	س: سال
م: میلادی	ت: تولد
ه.ش: هجری شمسی	م: متوفی
ه.ق: هجری قمری	ش: شماره
حک: حکومت	

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
مطالعه مردم‌شناسی عروسک‌های سنتی، نمادین و آیینی مردم استان اردبیل / عمار احمدی؛ وحید رشیدوش؛ یعقوب شربتیان سمنانی؛ علی باصری	۱
فرهنگ زیست برآمده از رسم آیینی؛ نمونهٔ پژوهش: تعزیهٔ روز یازدهم محرّم روستای تَلاوُک، استان مازندران / سجاد زلیکانی؛ الهام اندرودی؛ اسمر شهبازی	۲۹
تصویرشناسی فرهنگ ایرانی در سفرنامهٔ فراسوی دریای خزر اسماعیل علی‌پور	۵۱
خوانش پسااستعماری توصیفات موسیقی در چهار سفرنامهٔ اروپاییِ دورهٔ صفوی / رضوان احرار؛ نرگس ذاکر جعفری	۷۱
خانقاه قرون اولیه شهر شوش؛ تداوم سنت‌های کهن ایرانی در نظام خانقاهی مجید منتظرظهوری؛ داریوش براتی دشت راهی	۹۳
زیبایی‌شناسیِ فلسفی زندگی روزمرّه مکان در سفرنامهٔ«مسافرت به ارمنستان و ایران» اثر ژوبر / شهلا خلیل اللهی؛ مریم موسوی جشوقانی	۱۱۷
روایت زنانه شهر در ادبیات فارسی معاصر بازخوانی نظریه کوین لینچ در رمان« این خیابان سرعت گیر ندارد» / منصوره شهریاری؛ سارا عباسی	۱۳۹

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 15, No. 2 summer2025,1-28

doi 10.22059/jis.2023.361657.1207

Research Paper

An anthropological study of traditional, symbolic, and ritual dolls of the people of Ardabil province

Ali Basri[4] - Yaqoub Sharbatian[3] Vahid Rashidvash[2]✉ Ammar Ahmadi[1]

1. PhD Student, Department of Anthropology, Nahran Central Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: ammar.ahmadi2222@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Anthropology, Nahran Central Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: Rashidvash@yahoo.com
3. Assistant Professor, Department of Anthropology, Garmsar Branch, Islamic Azad University, Garmsar, Iran. Email: dy_sharbatian@yahoo.com
4. Assistant Professor, Department of Anthropology, Nahran Central Branch, Islamic Azad .University, Tehran, Iran. Email: basedirdon@yahoo.com

Article Info.

Received: 2023/07/02

Accepted: 2025/01/26

Keywords: Glinbala, Chumchekhatin, Dodo, Biche, Elkhortdi, Takum.

Abstract

"At first glance, traditional dolls are considered a symbolic toy for girls and boys in most regions of Azerbaijan. Most regions have their own dolls that differ in terms of physical structure and symbolic social function. This case study focuses on ritual and symbolic dolls common among the people of Ardabil province in the past and still continue in some rural areas. Traditional and ritual dolls among the people of different regions of Ardabil province represent the social role of women and men, in other words, they teach future social duties and responsibilities. The research method of this applied research is qualitative, focused on field analysis, which uses symbolic and interpretive anthropology theory in the analysis and interpretation of the problem. The originality of this research article lies in the rarity of such articles; the gap of this research in the field of case studies of Ardabil province was fully felt. The result of this research, in addition to introducing and preserving traditional dolls, in the myths and legends of these symbolic dolls, the temporal and spatial aspect has taken over the tone and structural color of Ardabil's culture. The climatic conditions of these dolls show that the place of the narrative is mountainous regions that have long and harsh winters and short summers.".

How To Cite: Ahmadi, Ammar. Rashidvash, Vahid. Sharbatian, Yaqoub. Ali, Basri (2025). Anthropological study of traditional, symbolic and ritual dolls of the people of Ardabil province... Quarterly Journal of Iranian Studies,15(2)1-28

Publisher: University of Tehran Press.

فصلنامه پژوهش های ایران شناسی
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱٤۰٤، ۱-۲۸

مقالهٔ علمی-پژوهشی

مطالعه مردم‌شناسی عروسک‌های سنتی، نمادین و آیینی مردم استان اردبیل

عمار احمدی[۱] - وحید رشیدوش[۲]✉ - یعقوب شربتیان[۳] - علی باصری[۴]

۱- دانشجویی دکتری، گروه مردم شناسی، واحد نهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: ammar.ahmadi2222@gmail.com

۲-استادیار، گروه مردم شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: Rashidvash@yahoo.com

۳-استادیار، گروه مردم شناسی، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار، ایران. رایانامه: dy_sharbatian@yahoo.com

۴-استادیار، گروه مردم شناسی، واحد نهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: baseridon@yahoo.com

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۴/۱۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۱/۰۷

واژه‌های کلیدی:
گلین‌بالا، چؤمچه‌خاتین، دودو، بیچه، الخورتدی، تکم.

چکیده

عروسک‌های سنتی در نگاه نخست نوعی اسباب‌بازی نمادین دختران و پسران بیشتر مناطق آذربایجان به حساب می‌آید. بیشتر این مناطق عروسک‌های مخصوص به خودشان را دارند که از نظر ساختار فیزیکی و کارکرد نمادین اجتماعی آن باهم متفاوت هستند. این مطالعه موردی متمرکز شده روی عروسک‌های آیینی و نمادینی که در بین مردم استان اردبیل در گذشته رایج بوده و در برخی مناطق روستایی هنوز هم ادامه دارد. عروسک‌های سنتی و آیینی رایج در بین مردم مناطق مختلف استان اردبیل نشان دهنده نقش اجتماعی زنان و مردان و به عبارتی آموزش وظایف و مسئولیت اجتماعی آینده آنهاست. روش تحقیق این پژوهش کاربردی با محوریت تحقیق کیفی متکی بر تحلیل میدانی می‌باشد که از نظریه انسان‌شناسی نمادین و تفسیری در تحلیل و تفسیر مردم‌شناختی مسئله استفاده شده است. ابتکار و نوآوری این مقاله پژوهشی در نایاب بودن این گروه از مقالات است به عبارتی جای خالی این پژوهش در حوزه مطالعات موردی استان اردبیل کاملاً احساس می‌شد. نتیجه این پژوهش علاوه بر معرفی و حفظ و نگهداری عروسک‌های سنتی مناطق مختلف استان اردبیل در اسطوره‌ها و افسانه‌های این عروسک‌های نمادین آیتم زمانی و مکانی تا حدودی لحن و رنگ ساختاری فرهنگ مردم اردبیل را به خود اختصاص داده است. شرایط اقلیمی و زیستی این عروسک‌ها نشان می‌دهد که مکان روایت مناطق کوهستانی است که زمستان‌های بلند، طولانی و سختی دارد و تابستان‌های کوتاه و خنگی در آن موج می‌زند.

استناد به این مقاله: احمدی، عمار. رشیدوش، وحید. شربتیان، یعقوب. علی، باصری (۱۴۰۴).مطالعه مردم شناسی عروسکهای سنتی، نمادین و آیینی مردم استان اردبیل... فصلنامه پژوهش های ایران‌شناسی، ۱۵(۲)، ۱-۲۸

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱.مقدمه و بیان مسئله

عروسک و نمایش عروسکی در جهان یکی از رشته‌های زیبای هنرهای نمایشی است که از قدمتی چندین صدساله برخوردار است. انسان از دیرباز می‌خواسته است تصوراتی را که از خدایان و فرشتگان دارد به شکل یک عروسک و مجسمه و یا یک شی نمادین از دنیای تخیل و ذهنیات بیرون بیاورد و بدان‌ها عینیت ببخشد. انسان‌ها در اجتماعات اولیه خود پیکره‌ها و عروسک‌هایی را که نمادی از شیاطین و جادو بودند به آتش می‌کشیدند. ساختن و بازی دادن عروسک‌ها در سرزمین آذربایجان نیز معمول بوده است. آدام اولئاریوس، جهانگرد مجاری، در سفر خود به این منطقه به عروسک‌های چوبی اشاره کرده است که با صدای نازک گفتگو می‌کرده‌اند و این مکالمه گاه تا دو سه ساعت طول می‌کشیده است. متاسفانه از کیفیت اجرای نمایش عروسکی اطلاعات زیادی در دست نیست ولی باید اشاره کرد که از این اقلیم استادانی در این رشته بوده‌اند که در سایر مناطق برنامه‌های نمایشی عروسکی اجرا می‌کرده‌اند(احمدی،۱۳۹۷: ۲۲).

خیام در این رباعی معروف خود از نمایش عروسکی به عنوان لعبت‌بازی یاد می‌کند و چنانکه ملاحضه می‌کنید در چهار مصراع از تمام دستگاه این نمایش نام می‌برد: ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز / از روی حقیقتی نه از روی مجاز / بازیچه همی کنیم بر نطع وجود / افتیم به صندوق عدم یک یک باز(خیام،۱۳۹۶: ۲۵).

نمایش سایه‌ای یا «کؤلگه اویونو» نیز در گذشته‌های دور وجود داشته است. در آذربایجان، زمانی که مردم زندگی صحراگردی داشتند و چادرنشین بودند شب‌ها که در چادرها جمع می‌شدند و به گفتگو می‌پرداختند به سایه‌هایی که از حرکات آنها در برابر آتش بر روی چادرها می‌افتاد توجه پیدا می‌کنند و کم کم به فکر بازی و سرگرمی بوسیله این سایه‌ها می‌افتند. ابتدا با حرکت دادن دست‌ها در برابر شعله آتش شکل‌هایی بر دیوار یا دیواره چادر می‌ساختند ولی بعدها با استفاده از اجسام کدری چون چرم–کاغذ–چوب و پوست توانستند اشکال مختلفی از حیوان و انسان بوجود آورند و با حرکت دادن آنها اسباب سرگرمی خود و دیگران بشوند. به سایه‌گردان در این بازی‌ها استاد یا لوطی می‌گفتند(نادری،۱۳۷۴: ۳۴).

در کتاب نمایش در ایران، بهرام بیضائی به نقل از اشترنامه در وصف استادان سایه باز شعر زیر را آورده است: پرده بازی بود استاد بزرگ / چابکی دانا، ولی از اصل ترک / صورت الوان عجایب ساختی / دائما با خویش بازی باختی(بیضایی، ۱۴۰۱: ۳۶).

نقل شده است که در قرن هشتم هجری شیخی در تبریز قاراگؤز(شخصیت عروسک سایه‌ای در ترکیه) را به روی پرده اجرا می‌کرده است. یکی از عروسک بازان معروف دوران گذشته که در کتاب نمایش در ایران نیز از او نامی به میان آمده است، لوطی جبار اردبیلی است. او دوره‌گردی بود که از اردبیل تا قفقاز

همیشه در حال سفر و رفت و آمد بود. زمانی که با چادرنشینان زندگی می‌کرد نمایش سایه‌ای را در داخل چادر اجرا می‌کرد و چون در شهر و آبادی بود با آویختن پرده‌ای در مقابل آفتاب و ایجاد سایه بر آن نمایش می‌داد. شب‌ها نیز با روشن کردن آتش در پشت پرده می‌توانست نمایش خود را اجرا کند. اکثر مضمون‌های این نمایش‌های عروسکی را افسانه‌های ملی و قمی تشکیل می‌داد. برای مثال در اشعار عروسک نمادین تکم به مسائل خانوادگی، روابط عروس و مادر شوهر و داماد و مادر زن، رفتار اجتماعی زنان و دختران نیز با طنز و شوخی و انتقاد اشاراتی شیرین و بامزه می‌شود. تکمچی به در هر خانه‌ای که می‌رود و شعر می‌خواند، صاحب‌خانه به تناسب وضعیت مالی و امکانات خود چیزی بعنوان شاباش، خلعت و انعام به او می‌دهد. البته تکمچی نیز لزوم دادن انعام را یادآور می‌شود. اشعار تکم بسیار متنوع و فراوان است ولی ما به همین چند نمونه بسنده می‌کنیم. در استان اردبیل تکم به عنوان پیشاهنگ عید نوروز شناخته می‌شود و وقتی صدای تکمچی‌ها در کوچه و خیابان شنیده می‌شود مردم، بخصوص بچه‌ها، از اینکه عید دارد می‌آید خوشحال می‌شوند. در سال‌هایی که بین آخرین چهارشنبه سال تورپاق چرشنبه(چهارشنبه سوری) و عید نوروز فاصله زیاد باشد، این فاصله بحبوحه فعالیت تکمچی‌هاست. در پژوهشی برای تکم دریافتم که در ناحیه شمالی ایران و کناره‌های دریای خزر نیز عروسکی بنام تکم وجود دارد که گویا موجود افسانه‌ای بوده با سه پا و دو شاخ بر سر، بشکل یک دیو که با تکم مورد بحث ما تفاوت دارد. رگه‌هایی از این نمایش عروسکی در نواحی مرکزی کشورمان مانند اراک- ملایر و... دیده شده است که باید اذعان کرد خاستگاه تکم آذربایجان و بخصوص استان اردبیل بوده و از این منطقه به سایر نقاط رفته است(نادری،۱۳۷۴: ۴۵).

اسباب بازی خصوصاً عروسک ها یعنی سیاهه ای از تمامی آن چه فرد بالغ از آن شگفت زده نمی شود: جنگ، دیوان سالاری، زشتی، مریخی ها و... از سوی دیگر تقلید به اندازه این نمونه سازی مو به مو خالی از خلاقیت نیست: اسباب بازی فرانسوی مانند سر کوچک شده ژیوارو است که تا حد یک سیب کوچک می شود و چین و چروک های صورت و موهای سر آدم های بزرگ تر را داراست. مثلاً عروسک هایی وجود دارند که ادرار می کنند؛ پوشک هایشان را خیس می کنند؛ و البته بی هیچ تردیدی به زودی شیر در شکمشان به آب تبدیل خواهد شد. به این ترتیب می توان دختربچه را برای اجرای نقش خانه داری آماده کرد و او را برای نقش آینده مادر شدن تربیت کرد(بارت،۱۳۷۵: ۱۲۱).

در این پژوهش میدانی و کیفی فرضیه‌ای که در پژوهش‌های کمی ارائه می‌گردد وجود ندارد، اما سوالات کلی و جزئی در روند تحقیق و مصاحبه با محوریت معرفی و بازشناسایی و تولید این عروسک‌های سنتی و نمادین مطرح بود که این سوالات در محور ضرورت‌های پژوهشی و اهداف این تحقیق تنظیم شده بود. این مقاله پژوهشی میدانی چندین هدف اساسی دارد که به ترتیب اولویت عبارتند از: اولین هدف شناساندن و معرفی عروسک‌های آیینی و نمادین رایج در بین مردم استان، دومین هدف بیان کارکرد

نمادین آن بین زنان و دختران و حتی مردان در زندگی اجتماعی مردم استان، سومین هدف تحلیل مردم‌شناسی بازتاب اسطوره‌ها و افسانه‌های این عروسک‌ها در فرهنگ مردم استان اردبیل

۲.اهمیت و ضرورت پژوهش

باید توجه داشت که با وجود ارزش بسیاری که پژوهش‌های اجتماعی برای کشورهای جهان سومی دارد، کم و بیش بیشتر پژوهش‌ها که تاکنون انجام گرفته، از سوی دانشمندان اروپا و آمریکا بوده که کانون بیشتر کارهایشان نیز جامعه‌های خودشان است. در کشورهای جهان سومی، دست اندرکاران هنوز به ارزش پژوهش‌هایی که دستاوردهای دراز مدت برای کل جامعه دارند پی نبرده‌اند. آنها براین پندارند که تنها با دستیابی به فناوری‌های مدرن می‌توان به توسعه دست یافت و از این رو سده‌هاست که به دنبال گمانه‌های کهنه مدرنیزاسیون در جایگاه خود درجا می‌زنند. برای همین دیده می‌شود که جامعه‌های اروپایی بر روی پله پایانی نردبان نیازها، براستی اندیشه و هنر آفریننده را بیش از هر چیز ارج می‌نهند. آنها به خوبی می‌دانند که حتا هزاران جراح و پزشک زبده نمی‌توانند یک جامعه بیمار را درمان نمایند. بیگمان پیرو همان گمانه نردبان نیازها[1] و ارزش‌های اجتماعی کشورهای جهان سوم به کمبود اندیشمندان و اندیشه‌پردازان در میان خود پی نبرده و از این رو تلاشی نیز در این راستا از خود نشان نمی‌دهند. اینجاست که اهمیت و ضرورت چنین موضوع‌های فرهنگی که ریشه در سنت‌ها و آیین‌های فولکلور مردم این مناطق دارد برای پژوهشگران پیش از بیش آشکار می‌گردد. این تیم پژوهشی با علم به این اندیشه و نیز برای حفظ و نگهداری و تولید محتوا در آینده نزدیک دست به پژوهش مردم‌شناختی در این حوزه زده است.

۳.پیشینه پژوهش

جایگاه خالی این پژوهش در حوزه مطالعات موردی خصوصاً مطالعه عروسک‌های آیینی و نمادین استان اردبیل کاملاً احساس می‌گردد. در خصوص پیشینه پژوهش در حوزه مطالعات داخلی می‌توان به کتاب‌ها و مقاله‌های علمی و پژوهشی اشاره کرد که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

جعفری دهکردی، طاهری(۱۴۰۰) نام مقاله پژوهشی(گونه شناسی عروسک‌های روان آسا در فرهنگ‌های ایرانی) این پژوهش در جست وجوی شناخت عروسک‌های آیینی روان آسا در ایران است. عروسک‌هایی گاه هراسناک یا نکوهیده که انسان‌ها از طریق ساخت, به کارگیری, یا تخریب آیینی آن‌ها, تلاش در فروکاستن بار روانی خود, و برانگیختن حس دلسوزانه دارند.

احمدی(۱۳۹۹) نام مقاله علمی و پژوهشی(مطالعه مردم شناسی بازتاب فرهنگی قصه عروسک گلین بالا در زندگی اجتماعی مردم آلوارس استان اردبیل) در این مطالعه موردی بر گلین بالاهایی تمرکز شده است

---

[1]- Ladder of Needs

که خانواده ها در روستای آلوارس شهرستان سرعین می سازند. عروسک گلین بالا در میان مردم روستای آلوارس هم به نوعی نشان دهنده نقش دختران روستا و به عبارتی آموزش وظایف و مسئولیت اجتماعی آینده آن هاست.

عظیم پور(۱۳۸۹) نام کتاب(فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران) در این کتاب به فرهنگ عروسک و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی مناطق مختلف ایران پرداخت شده است. هر چند این معرفی بسیار کوتاه و در حد بازنمایی یک شناسنامه مختصر است، اما مطالب و نکته‌های مهمی را در خصوص معرفی و بازشناسی این عروسک‌ها ارائه کرده است. یکی از مناطقی که در این کتاب به عروسک‌های آیینی و سنتی آن اشاره شده است، منطقه وسیع آذربایجان ایران از جمله استان اردبیل می‌باشد.

صفری نژادیان(۱۳۸۴) نام کتاب(عروسک‌های ایرانی) راهنمای آموزش عروسک‌سازی با مقدمه تاریخچه عروسک و عروسک‌سازی در ایران قبل و بعد از اسلام می‌باشد. نویسنده در این کتاب مختصر معرفی در خصوص عروسک‌های مناطق مختلف آذربایجان از جمله منطقه اردبیل داشته است.

سهرابی، خسروی(۱۳۹۵) نام کتاب(عروسک‌های نوروزی ایران) در کتاب عروسک‌های نوروزی، این عروسک‌ها در قالب ترانه‌های کودکانه سروده شده است و کودکان را با مناسبت، روش ساخت و فضای مراسمی و کارکردی عروسک‌ها در نوروز آشنا می‌کند. در این کتاب هم به عروسک‌های آیینی منطقه اردبیل خصوصا عروسک سنتی و آیینی تکم و تکمچی کوتاه پرداخت شده است.

جمعی از نویسندگان(۱۳۹۷) نام کتاب(نمایشنامه های عروسکی معاصر ایران) وقتی عنصر دومی به نام عروسک به اثر اجرای اضافه می‌شود، بخش عمده‌ای از نظرات و افکار کارگردان و گروه اجرای پیرامون جان‌بخشی عروسک و حرکات، رفتار و گفتار او متمرکز شده و خلق اثر اجرایی براساس ویژگی‌های به دست آمده ازحرکات و گفتار آن عروسک و یا بر مبنای یک طرح ذهنی انجام می‌شود.

احمدی(۱۳۹۷) نام کتاب(فرهنگ تکم و تکمچی) شناخت و معرفی فرهنگ تکم و تکم‌گردانی در بین مردم استان اردبیل و معرفی آخرین بازماندگان این آیین سنتی و نمادین مردم اردبیل. در این کتاب محقق اشعار فولکلوریک مربوط به این عروسک و آیین سنتی آن را به صورت شفاهی از بین مردم اردبیل جمع‌آوری و تدوین کرده است.

احمدی(۱۴۰۰) نام کتاب(عروسک گلین بالا) در این کتاب محقق با تیم تحقیقات میدانی مطالعه موردی و تحلیل و تفسیر مردم شناختی بازتاب فرهنگی قصه یک عروسک در زندگی اجتماعی مردم آلوارس انجام داده است. داده‌ها و اطلاعات این کتاب در خصوص عروسک گلین بالا کامل می‌باشد که در خصوص افسانه‌ها و قصه‌های این آداب و رسوم خاص بین مردم اردبیل بحث و گفتگو شده است.

محمدزاده صدیق(۱۳۸۸) نام کتاب(هفت مقاله پیرامون فولکلور و ادبیات مردم آذربایجان) در این کتاب

به معرفی و شناسایی آیین و نمادهای سنتی مردم آذربایجان و معرفی یکی از مناسک آیینی و سنتی مردم اردبیل با استفاده از فرهنگ عروسک و عروسک‌گردانی به نام چؤمچه خاتین با تکیه بر آیین و مناسک باران‌خواهی مردم استان اردبیل و مناطق دیگر آذربایجان پرداخته شده است.

نادری(۱۳۷۴) نام کتاب(سیر نمایش در اردبیل) در این کتاب اولویت پرداختن به تاریخ سیر نمایش و تحولات فرهنگی و اجتماعی آن در بین مردم اردبیل و اشاره به عروسک‌های نمادین و آیینی که در مراسمات و نمایش‌های فرهنگی در آیین‌های خاص فرهنگی به کار گرفته می‌شد. معرفی پیشینه عروسک نمادین تکم و پرداختن به آیین تکمچی که صفتی است که توسط مردم اردبیل برای تکم گردان داده می‌شود.

بنی‌اف(۱۳۸۶) نام کتاب(چهارشنبه سوری در آذربایجان) ترجمه یونس وحدتی هلان این کتاب تحقیق میدانی در خصوص آیین و مناسک چهارشنبه‌های آخرین ماه سال و آداب مخصوص هر چهارشنبه نزد مردم مناطق مختلف آذربایجان می‌باشد که نویسنده در خصوص بعضی از عروسک‌ها و آیین عروسک‌گردانی در ایام بخصوص نزد مردم آذربایجان بحث و گفتگو کرده است.

نظری(۱۳۹۵) نام کتاب(هویت اردبیل قدیم) در این کتاب اطلاعات و داده‌های خوبی در خصوص تصاویر و آداب و مناسک عروسک‌های نمادین و سنتی مردم اردبیل ثبت شده است هرچند مطالب مکتوب قابل استفاده زیادی در این خصوص جمع‌آوری نشده اما تصاویر و اسناد مربوط به برخی از این آیین‌های سنتی و نمادین تا حدودی در این کتاب به یادگار ثبت گردیده است.

در خصوص پیشینه پژوهش در حوزه مطالعات خارجی هم می‌توان به چند اثر مکتوب مشهور اشاره کرد:

Dazhmet (2009) Book Name (jokgu oiqouz mashapalari):

داژمه‌ت(۲۰۰۹) نام کتاب(جؤکگو ئوُیغوُز مه‌شره‌پلری) در این کتاب پژوهشی که محقق در بین مردم ترک‌زبان اویغور چین تحقیق و مصاحبه انجام داده در خصوص انواع مراسمات آیینی و نمادین این مردم مطالبی دقیق ثبت و ضبط کرده است. همچنین مطالب دقیقی در خصوص عروسک‌های آیینی و نمادین مشترک ترکان باستان در این کتاب گردآوری شده است که با برخی از عروسک‌های آیینی مردم اردبیل مشترکات فرهنگی می‌تواند داشته باشد.

Holly Black (2018) book name (Doll's Bones):

هالی بلک(۱۳۹۸) نام کتاب(استخوان های عروسک) کتاب استخوان‌های عروسک، برنده‌ی جایزه نیوبری که به قلم هالی بلک نوشته شده، ماجرای دوستی دو دختر و یک پسر مدرسه‌ای را به تصویر می‌کشد که در بازی‌های خیالی خود غرق شده‌اند. در این میان وجود عروسکی که از استخوان ساخته شده، آن‌ها را وارد یک ماجراجویی شگفت‌انگیز و پرهیاهو می‌کند.

Ved Prakash Chawla (2017) Name of the book (Magic Dolls);

ود پراکاش چاولا(۱۳۹۷) نام کتاب(عروسک‌های جادویی) درباره‌ی پیرمرد عروسک‌سازی به نـام آلبـرت است که از خاک اره عروسک و اسباب‌بازی درست می‌کند، اما بچه‌ها عروسک‌های او را دوست نداشتند. عروسک‌های آلبرت خیلی زشت و کج و کوله بودند و آلبرت از این موضوع بسیار غمگین بـود. یـک روز فرشته‌ی مهربون که ناراحتی آلبرت را دید، تصمیم گرفت تا به او کمک کند. فرشته‌ی مهربان با نیروی جادوییش کاری کرد که عروسک‌های او بسیار زیبا شدند.

مطالعه و جمع بندی پژوهش‌های داخلی و خارجی نشان می‌دهد که عنصر عروسک و سازندگان آنها در زندگی اجتماعی انسان گذشته و مدرن دنیا کارکرد فرهنگی عمیقی داشته و دارد. این کـارکرد خـودش را در قالب تعلیم و تربیت و تمرین مسئولیت‌پذیری کودکان در آینده خودش را به خوبی نشان می‌دهد.

۴.چارچوب نظری پژوهش

در خصوص چارچوب نظری این پژوهش می‌توان اشاره کرد: برخی عقیده دارند که انسان‌شناسی نمـادین و تفسیری همان انسان‌شناسی دینی است و برخی عم عکس این تعریف را دارند. با این وجـود مرزبنـدی دقیقی میان این دو نمی‌تـوان ترسـیم کـرد چـرا کـه انسان‌شناسـی نمـادین و تفسـیری دنبالـه منطقـی انسان‌شناسی دینی است. در تحول انسان‌شناسی دینی با تأثیر اندیشمندانی چون اشتراوس، بار اسطوره‌ای آن تقویت و بار ساختاری آن کاهش پیدا کرده و در نتیجه انسان‌شناسی نمادین و تفسیری به وجـود آمـد که بارت، گیرتز و ترنر از سرآمدن این مکتب به حساب می‌آیند(فکوهی،۱۳۹۲: ۲۵۶).

استفاده از مکتب ساختارگرایی[۱] به همان صورت که در کارکردگرایی با یک کل، اجزای تشکیل دهنده آن و رابطه خاص آن اجزا با یکدیگر و با کل روبه‌رو بودیم؛ در اینجا نیز با یک نظام سـاختمند، اجـزای آن و روابط ساختاری روبه‌رو هستیم. در واقع کارکرد یعنی ساختاری پویا شده، و ساختار یعنـی شـکل ایسـتای یک کارگرد. در کارکردگرایی، پدیده به عنوان جزئی از یک فرایند درک می‌شود یا بهتر بگوییم به عنوان یک حرکت در فضا؛ و در ساختارگرایی به عنوان جزئی از یک شکل یا یک واقعیت در فضا. اما در هـر دو نظریه، درک شکل بدون توجه به کارکرد و درک کارکرد بدون توجه بـه شـکل ممکـن نیسـت. مفهـوم ساختار در ابتدا به معنی ساختار برونی است، یعنی شکلی قابل رویت و مشاهده مستقیم. اما این مفهوم به تدریج به ساختار درونی نیز تعمیم می‌یابد. ساختار درونی برخلاف ساختار برونی مسـتقیماً قابـل مشـاهده نیست، بلکه صرفاً از طریق پیامدها و نتایج آن درک می‌شود(فکوهی،۱۳۹۲: 173-172).

ساختار نژادی و قومی: تشابه اقوام ترک زبان آذربایجان و دیگـر نقـاط ایـران از جملـه ترکـان قشـقایی، خراسانی و ترکان ترکمن و... و نیز اقوام ترک زبان کشورهای منطقه قفقاز و دیگر کشورهای ترک زبـان در بحث عروسک‌ها خصوصاً عروسک‌های آیینی و سنتی، بسیار قوی و نزدیـک بـه هـم هسـتند کـه در

۱- Stiucturalism

بحث ساختار محتوا و فرم ظاهری کاملاً مشهود و آشکار است. برای نمونه در پوشش عروسک‌ها تشابهات عمیق بین پوشاک زنان عشایر شاهسون با زنان عشایر قشقایی و ترکمن و... دیده می‌شود.
ساختار اقلیمی: طراحی و ساختار سنتی عروسک‌های این مناطق و نیز جنس اولیه آنها، سهولت زیست با لباس در اقلیم روستانشین این مناطق را در عین تحقق پوشش اسلامی فراهم می‌کرده است. اقلیم دشتی و کوهستانی دامنه ساوالان اردبیل سبب شده است که بیشتر زنان از پوشاک پنبه‌ای و پشمی استفاده کنند. گشادی و بلندی لباس در کنار نازکی و کلفتی پنبه‌ها و پشم‌های لباس‌ها موجب تنظیم دمای بدن در هوای معتدل و سرد کوهستانی می‌گردد. برای مثال یاشماق که نوعی روبند در بین زنان این مناطق است پوست صورت آنها را در گرمای دشت مغان و سرمای دامنه ساوالان حفظ می‌کند. ساختار لباس‌ها و تزئینات عروسک‌ها اگر چه به عوامل مختلف فرهنگی بستگی دارد، اما بیش از همه خود را با اقلیم خاص مردم دامنه کوه ساوالان تطبیق داده است. رنگ قرمز، زرد، بنفش و... که رنگ‌های گرم به حساب می‌آیند در نقوش لباس زنان و مردان این منطقه خود را بیشتر نشان می‌دهد.
ساختار نمادین فرهنگی: تنوع فرهنگی اقوام مختلف ساکن استان اردبیل در نوع عروسک‌های این مناطق تأثیر گذاشته است. آیین و باورهای اقوام و طوایف مختلف شاهسون‌ها در این مناطق بر پوشاک سنتی و تزئینات آیینی عروسک ها تأثیر عمیق گذاشته است. علاوه بر این عوامل تأثیرپذیری این مناطق از فرهنگ اقوام استان‌ها دیگر و کشورهای همجوار بسیار مهم است. از آنجا که استان اردبیل مرز مشترک با کشور جمهوری آذربایجان دارد و مشترکات قومی، زبانی، فرهنگی و حتی اقلیمی با مردم این کشور باعث تأثیرپذیری و حتی تأثیرگذاری در فرم لباس‌های عروسک‌های این مناطق شده است. علاوه بر فرم لباس و رنگ عروسک‌ها و استفاده از رنگ‌ها مختلف که همگی الهام از طبیعت زیبای منطقه خودشان می‌باشد، نشانگر تأثیرپذیری از دین‌های باستانی قبل از اسلام این منطقه است. برای مثال استفاده از عناصر طبیعت مانند گل و گیاه و نقوش حیوانات اهلی و وحشی این منطقه نشان دهنده باورهای شامانیسم در این منطقه است و نیز استفاده بیشتر از رنگ سرخ به باور آتش مقدس در بین زرتشتیان این مناطق نیز برمی‌گردد. گذشته از شرایط اقلیمی، لباس‌های سنتی این عروسک‌ها در اغلب قطعات، گشاد و بلند طراحی شده‌اند تا حافظ پوشانندگی مطلوب منطبق بر موازین اسلامی نیز باشد.

۵.روش‌شناسی پژوهش

روش این پژوهش متکی بر تحلیل میدانی است. در این پژوهش تمام داده‌ها توسط مصاحبه با افرادی اهل فن این دانش بومی که قبل از شروع تحقیق میدانی شناسایی و برای نمونه‌گیری انتخاب شده بودند، جمع‌آوری شده، این مصاحبه‌ها اغلب به شکل مصاحبه مشارکتی گردآوری و تدوین شده است. زمان صرف شده برای مصاحبه‌ها و جمع‌آوری داده‌ها یک دو سال زمان به خودش اختصاص داده است

که این زمان بدون در نظر گرفتن مقدمات و جمع‌بندی نهایی تحقیق می‌باشد. مکان مصاحبه‌ها هم اغلب در محل کار اساتید این هنرهای سنتی انجام گرفته است. روش این تحقیق کاملاً کیفی است و از روش میدانی مشاهده مشارکتی بهرمند شده‌ایم. بر این اساس در این تحقیق در سدد اثبات نظری نبوده بلکه مانند مترجمی کارکرد نمادین عروسک‌های سنتی و نمادین و بازتاب روایت آن در فرهنگ مردم استان اردبیل را از منظر معانی و نماد مورد تحلیل مردم‌شناسی قرار دادایم.

ژان پواریه[1] با اشاره به پیشینه ژراندو، اصول روش مشاهده مشارکتی را در این موارد بر می‌شمارد: پژوهشگر باید تمامی پیش‌داوری‌های خود را کنار بگذارد و حتی زمینه‌های شناخت ذهنی خود از مفاهیم را نیز نادیده انگارد. بر اساس این اصل به عنوان پژوهشگران این مقاله اطلاعات و تحقیقات گذشته را از میدان تحقیق کنار گذاشته و به عنوان پژوهشگرانی که برای اولین بار وارد این میدان تحقیق می‌گردند با مسئله تحقیق رو برو شدیم تا هیچ گونه ذهنیت و پیش‌داوری قبلی در روند جمع‌آوری اطلاعات گریبان‌گیر دامن تحقیق نگردد.

پژوهشگر باید تلاش کند با آموختن زبان مردم و مشارکت در زندگی روزمره آنها، از سوی آنها پذیرفته شود و به فردی از جماعت آنها تبدیل شود. بر اساس این اصل به خاطر زبان مادری مشترک با افراد و مردم میدان تحقیق و همچنین وارد بودن به لهجه‌های مناطق مختلف تحقیق و مشارکت در زندگی روزمره این مردم به خاطر سفرهای زیاد و اقامت طولانی در این مناطق باعث شده بود که از سوی افراد جامع خصوصاً افرادی که برای مصاحبه انتخاب کرده بودیم پذیرفته شویم.

پژوهشگر باید با دقت تمام مشاهدات خود را در عمل یادداشت کند. بر اساس این اصل تمام مشاهدات خودمان را در میدان تحقیق به دقت یادداشت‌برداری می‌کردیم. این یادداشت هم به صورت مکتوب انجام می‌گرفت و هم به صورت دیجیتال به عبارتی تمام مشاهدات میدان تحقیق را روی دفترچه یادداشت به صورت تیتروار یادداشت و از طرفی هم این مشاهدات را با ابزار ضبط و دوربین عکاسی و فیلم‌برداری ثبت می‌کردیم.

پژوهشگر باید رده‌های گوناگون واقعیت را دریابد: پنداشت‌ها، رسوم، منشور گروه، عملکرد و... بر اساس این اصل به خاطر حضور طولانی مدت در میدان تحقیق واقعیت‌های زندگی اجتماعی و روزمره آنها را کاملاً می‌شناختیم و به رسوم، تفکرات و اندیشه‌های اجتماعی و جنسیتی آنها شناخت کافی داشتیم و سعی می‌کردیم تمام این واقعیت‌ها را مثل خودشان جدی بگیریم.

در بخش نمونه‌گیری از روش اشباع نظری[2] استفاده شده است. برخلاف روش‌های نمونه‌گیری احتمالی

1- pOIRIER 1968

2- Theoretical saturation

که در آنها هدف تعمیم نتایج از یک نمونه معرف جامعه به کل جامعه مورد پژوهش است در پژوهش‌های کیفی چنین هدفی مدنظر نیست و معیار توصیف یا تبیین یک پدیده به مشروح‌ترین شکل ممکن است. بنابراین معیاری معرفی می‌شود که در آن رسیدن به حداکثر اطلاعات در مورد پدیده به عنوان نقطه پایان درنظر گرفته می‌شود. این معیار در زمینه پژوهش‌های کیفی، اشباع نامیده می‌شود. اشباع داده یا اشباع نظری رویکردی است که در پژوهش‌های کیفی برای تعیین کفایت نمونه‌گیری مورد استفاده قرار می گیرد. اشباع‌نظری با نمونه‌گیری نظری که در تئوری زمینه‌ای یا داده بنیاد مورد استفاده قرار می‌گیرد ارتباط نزدیک‌تری دارد.

بر این اساس با تیم تحقیق وارد میدان تحقیق شده و در ساخت عروسک‌های نمادین مشارکت حضوری و فعال داشته و مصاحبه شونده‌ها را هم از بین آنها انتخاب و داده‌ها و اطلاعات لازم را جمع‌آوری کرده‌ایم. لازم به ذکر است به خاطر رعایت متد علمی و پژوهشی تحقیقات مردم‌شناختی، اول زبان اورجینال[۱] روایت‌ها و اشعار فولکلوریک منتسب به عروسک‌ها که به زبان ترکی آذربایجانی است، عیناً نوشته و برای فهم عموم و تحلیل و تفسیر مردم‌شناختی آن، آن را به زبان فارسی ترجمه کرده‌ایم. محدودیت‌های پژوهشی این مقاله با محدودیت‌های سیستماتیک مقالات پژوهشی و دانشگاهی یکسان است، مگر در موارد خاصی چون مطالعه جامعه تقریباً فراموش شده که امروزه اغلب هم در قید حیات نیستند، چرا که این گروه جامعه تقریباً فوت شده‌اند و اندک افرادی که باقی مانده‌اند به خاطر کهولت سنی بالا مثل مردم عادی نمی‌توانستند مصاحبه‌های وقت آزاد و بدون محدودیت زمانی داشته باشند. ابزار مورد استفاده در این تحقیق میدانی عبارتند از: دوربین فیلم‌برداری – دوربین عکاسی – دستگاه ضبط صدا و مصاحبه – فیش برداری و دفترچه یادداشت.

۶.موقعیت جغرافیایی استان اردبیل

استان اردبیل در منطقه آذربایجان واقع شده است. این استان از شمال به جمهوری آذربایجان، از سمت غرب به استان آذربایجان شرقی، از سمت شرق به استان گیلان و از سمت جنوب به استان زنجان محدود شده‌است. استان اردبیل، طبق آخرین تقسیمات کشوری، از ۱۱ شهرستان، ۲۹ بخش، ۲۶ شهر و ۶۶ دهستان تشکیل یافته‌است. استان اردبیل قبلاً یکی از شهرستان‌های بزرگ استان آذربایجان شرقی بود که بعداً به علت درخواست مردم اردبیل تبدیل به استان شد. استان اردبیل یکی از استان‌های ایران به مرکزیت شهر اردبیل می‌باشد که در منطقه آذربایجان واقع شده است. مساحت این استان ۱۷۹۵۳ کیلومتر مربع و جمعیت آن بر اساس سرشماری سال ۱۳۹۰ برابر یک میلیون و ۲۴۹ هزار نفر می‌باشد. این استان بر طبق آخرین تقسیمات کشوری شامل ۱۲ شهرستان، ۲۵ بخش، ۲۱ شهر و ۶۶ دهستان

---

[۱] - original

می‌شود. این استان در ۲۳ فروردین سال ۱۳۷۲ از استان آذربایجان شرقی جدا و به استانی مستقل تبدیل شد. جمعیت استان براساس سرشماری سال ۱۳۹۰ برابر یک میلیون و ۲۴۹ هزار نفر است که غالب آنان به فعالیت های کشاورزی، دامداری و خدمات دولتی مشغول هستند. استان اردبیل محل زیست و کوچ طایفه‌های عشایر شاهسئون(شاهسون) است که شیوه زیست آنها خود جلوه‌های ویژه‌ای ایجاد کرده است(علیزاده،۱۳۹۷: ۸). شهر اردبیل[۱] که قرن‌های متمادی مرکز آذربایجان و مدتی پایتخت ایران بوده است، که به قول جغرافیانویسان در ۳۸ درجه عرض شمالی و ۴۸ درجه و ۲ دقیقه طول شرقی گرینویچ قرار دارد. این شهر در فلات دایره شکلی، در جنوب غربی دریای خزر و بین دو رشته کوه ساوالان(سبلان) و طالش(باغرو) واقع شده و ارتفاع آن از سطح دریا ۱۲۶۳ متر است(صفری،۱۳۷۰: ۱). اردبیل در شمال شرقی آذربایجان شرقی در منطقه‌ای سردسیر واقع شده است و در حدود ۴۸۶۱ کیلومتر مربع مساحت دارد. از جانب شمال به مشکین‌شهر و مرز ایران و جمهوری آذربایجان و از شرق به شهرستان آستارا و طوالش و از جنوب به شهرستان خلخال و میانه و از مغرب به شهرستان سراب و مشکین‌شهر محدود است(حقیقت،۱۳۷۶: ۴۲). اردبیل نام یکی از کلان شهرهای کشور و مرکز شهرستان و استان اردبیل است. از شمال به خاک جمهوری آذربایجان، از شرق به کوه‌های باغرو، استان گیلان و دریای خزر، از غرب به رشته کوه ساوالان. آذربایجان شرقی، از جنوب به استان زنجان و آذربایجان شرقی ختم می‌گردد(جدی،۱۳۹۹: ۲۶).

۷.یافته‌های پژوهش

۷. ۱عروسک گلین‌بالا

گلین‌بالا[۲]: عروس. عروسک. زیبا. مانند عروسک. گلین باجی[۳]: خطابی برای عروس خانم کوچک از طرف خویشاوندش. گلینجیک[۴]: عروسک کوچک. عروسک(شاهمرسی،۱۳۸۷: ۸۹۰). در زبان ادبی ترکی آذربایجان آن را قولچاق می‌گویند. قولچاق[۵]: عروسک. صورتی که دخترکان ساخته و آن را آرایش کنند. اشکال و تمثال‌هایی که شب‌بازان از پس پرده ظاهر می‌سازند(همان: ۸۰۱). البته با این تفاوت که قولچاق معنای عام دارد و تمام عروسک‌های سنتی مردم آذربایجان را شامل می‌شود، اما گلین‌بالا نسبت به قولچاق معنی خاص‌تری دارد.

۱- Ərdəbil

۲- Gəlin Bala

۳- Gəlin bacı

۴- Gəlincik

۵- Qolçaq

عروسک گلین‌بالا تقریباً در اکثر شهرها و روستاهای آذربایجان ایران و حتی کشور جمهوری آذربایجان توسط زنان و دختران ساخته می‌شد. البته هنوز هم هر چند بسیار اندک، اما باز در مناطق خاص ساخته می‌شود. هر منطقه با توجه به فرهنگ خاص و اقلیم جغرافیایی خاص خود نحوه ساخت ویژه‌ای نسبت با مناطق دیگر دارد. در این مقاله به نحوه ساخت این عروسک نمادین در یکی از روستاهای استان اردبیل، شهرستان سرعین به نام«آلوارس» اختصاصاً پرداخته می‌شود. زنان و دختران این روستا کوه‌نشین برای ساخت عروسک گلین‌بالا دوازده مرحله تعریف کرده‌اند که عبارتند از:

انتخاب قطعه چوب مناسب که جنس چوب عموماً از درخت توت یا چنار انتخاب می‌شد – پوشش قطعه چوب که با تکه‌های پارچه‌های دورریز این کار را انجام می‌دادند – شکل دادن سر عروسک با استفاده از یک سکه فلزی – شکل دادن صورت عروسک – شکل دادن پوست صورت عروسک با قطعه پارچه سفید نخی – شکل دادن چشم نمادین عروسک با نخ سیاه رنگ که تداعی کننده ابروهای انسان است – تومان دوزی عروسک با استفاده از الگوی تومان زنان روستا– کؤینک دوزی عروسک با استفاده از الگوی کؤینک زنان روستا – تناسب دادن تومان و کؤینک هم از نظر فرمی و هم از نظر رنگ و شکل ظاهری – بستن یایلیق عروسک با استفاده از الگوی آیین یایلیق بستن زنان روستا – بستن سربند عروسک با استفاده از الگوی آیین شدده بستن زنان روستا – بستن یاشماق عروسک با استفاده از الگوی آیین یاشماق بستن زنان روستا (سلمی‌ناز: مصاحبه).

تصویر شماره(۱): نمونه کامل از عروسک‌های گلین بالا ساخت زنان و دختران آلوارس(عکاس: پژوهشگر. ۱۳۹۹).

در لایه‌های اجتماعی ساختار این عروسک‌های سنتی و آیینی قصه‌ها و افسانه‌هایی به زبان بومی بین مردم این مناطق مطرح می‌گردد که ریشه این قصه‌ها و افسانه‌ها از گذشته‌های دور به صورت سینه به

سینه به نسل معاصر از طریق ساخت، نگهداری و فرهنگ استفاده از این عروسک‌های سنتی رسیده است که برای نمونه به چند خطی از این افسانه و قصه قدیمی با عنوان«**گلین بالا ناغیلی**» به معنی (قصه گلین بالا) که بین مردم مناطق مختلف اردبیل رایج است اشاره می‌کنیم:

«منیم آدیم گلین‌بالا آنجاق سارای دئییرلر. ایستیرم سیزه اؤزومدن باهاردان بیر ناغیل دییم. بیر عده دئییر بو ناغیل افسانه‌دیر، آمما ایستیرم منیم یاشاییشیمی سئوسیز. باهار منیم دوستومدو یانی کی من اونون قولچاغییام. اودا منه بیر باجی‌دیر. بیزیم ناغیلیمیز اوردان باشلاندی کی هله باهار دوغولامیشدی... اوچا اوچا قونشونون اینه‌یینین یانینا چاتیدق. دانیشیغا باشلادیق. هاوا قارالدی. آتین سسی گلدی. اینه‌یین یانیندان ائوه قایتدیق. بیز یئتیشن، صفار، باهار، شاه‌بی‌یم و صفوره خانیمدا ائوه یئتیشدیلر. یئتددی ایل بئل سوشدو. باهار مکتبه گئتدی، صفار ایله صفوره محبتلی یاشادیلار. اؤزلری بیر اینک آلدیلار. باهار اونون آدینی «قیزیل سوت» قویدو. هر گون باهار منی قوجاغینا گؤتوروب قیزیل سوتون یانینا آپاریردی...»

برای چنین قصه‌هایی نمی‌توان زمان و مکان خاصی در نظر گرفت چرا که شکل‌گیری چنین قصه‌هایی ریشه در اسطوره‌ها و افسانه‌های قدیمی دارد. از طرفی هم خاص یک منطقه و مردم خاص نیست. در این قسمت از منطق مکتب اشاعه‌گرایی هم می‌توان مدد گرفت که به موجب این نظریه مردم‌شناختی رد و پای این قصه‌های فولکلوریک قدیمی را در اغلب قصه‌های کهن تمدن‌های قدیمی خاورمیانه، حتی مصر و یونان باستان می‌بینیم. به عبارتی تنها مطرح شدن یک قصه در زمان و مکان خاص دلیل مالکیت آن منطقه به قصه نیست، اما می‌تواند لحن و رنگ و ساختار بومی یک منطقه را در زمان خاصی به خود بگیرد. در این حالت می‌توان برای یک قصه شناسنامه خاصی صادر است. شرایط فرهنگی، وجود باورها، آیین‌ها، رسوم خاص مردم داخل قصه نشانگر تعلقات خاص این قصه به یک منطقه جغرافیایی با فرهنگ خاص خوشان است. انتخاب نامها در این قصه اتفاقی و سلیقه‌ای نیست هر چند نام‌های غیر بومی هم در قصه مطرح هستند که همه از قراردادهای تاریخی و اجتماعی مردم این مناطق سرچشمه می‌گیرند. ایجاد ارتباط عاطفی قوی بین انسان و حیوان، اشیائی مثل انواع اسباب‌بازی‌ها و عروسک‌ها در علم روان‌شناختی قابل مطالعه است. اما سخن گفت این عناصر در افسانه‌ها و داستان‌ها مکرر دیده می‌شود. که امروز انسان‌ها از این پدیده اسطوره‌ای در صنعت سینما و کارتون بسیار بهرمند می‌شوند. این مسئله هرچند در واقعیت اتفاق نمی‌افتد، اما برقرای ارتباط انسانی بین این پدیده‌ها می‌تواند در بین مردم تفسیر و تحلیل‌های مختلفی نسبت به فرهنگ‌ها داشته باشد.

تصویر شماره(۲): پژوهشگر در جمع دختران روستای آلوارس که به طراح و سازنده عروسک گلین هستند(عکاس: زهرا آقازاده همراه پژوهشگر. ۱۳۹۸).

۷. ۲عروسک چؤمچه خاتین

چؤمچه خاتین[۱]: عروسک نمادین با کارکرد نمادین کـه در مراسـم بـاران خـواهی مـردم بیشـتر منـاطق آذربایجان خصوصاً مناطق روستایی اردبیل کاربرد داشته و هنوز هم در برخـی از روسـتاهای سـنتی دارد. مراسم باران خواهی. در برخی نقاط آذربایجان در هنگـام برپـایی آن، قاشـقی چـوبی را کـه بـر سـر آن پارچه‌ای پیچیده‌اند تا به یاد آورنده جنس مؤنث باشد و به شکل خـاتونی جلـوه نمایـد، در برابـر شـرکت کنندگان در این آیین سنتی می‌گیرند. عده زیادی از کودکان و نوجوانان در این مراسم شرکت می‌کننـد و در حالی که به طور دسته جمعی حرکت می‌نمایند، اشعار باران خواهی سر می‌دهند. برخی نیز بـر طبـل و دهل می‌کوبند و گویا می‌خواهند اعلام عمومی دهند و همه را به برپایی این مراسم متوجه نماینـد. آنهـا خانه به خانه می‌گردند و از هر دری انعامی می‌گیرند. معمولاً این انعام شامل وسائل مورد نیاز برای پخت یک آش است چرا که در پایان این مراسم قرار است با آن هدایا آش باران پخته شـود. پـس از ایـن کـه برگزار کنندگان کار خود را در کوچه پس کوچه‌ها تمام نمودند، به یکی از بلندی‌های اطراف می‌رونـد تـا مشغول تهیه آش باران شوند. آش در دیگی پخته می‌شود و کودکان و نوجوانان مراسم چؤمچه خاتین گـرد آن حلقه می‌زنند و همه انتظار می‌کشند. انتظار این دسته شامل دو چیز است: اول این که آش بـاران بپـزد و دوم و مهم‌تر اینکه باران ببارد چرا که اگر بارانی نبارد، هیچ کس لب به آن آش نمی‌زند و آش درون دیگ را از همـان بلندی بر روی زمین می‌ریزند. اما اگر بعد از ساعت‌ها چشم دوختن کودکان معصـوم بـه آسـمان، بـاران باریـد، همگی با شور و حال وصف ناپذیری از آن آش می‌خورند و پروردگار را شکر می‌کنند.

۱- Çömçə xatin

این عروسک نمادین برای آیین و مراسم باران‌خواهی تهیه و درست می‌شد. نحوه ساخت عروسک این گونه بود که سر یک ملاغه یا چمچه بزرگ را با شال سرخ رنگ می‌پوشاندند طوری که تقریباً چوب چمچه دیده نمی‌شد. این عروسک در دست یک پیرزن معتمد روستا قرار می‌گرفت و بچه‌های روستا به صورت نمادین با انگیزه شادی و بازی پشت سر او راه می‌افتادند و هر چه آن پیرزن می‌گفت و می‌سرود، بچه‌ها آن را تکرار می‌کردند. عروسک به در هر خانه روستا که می‌رسید شعر«چؤمچه خاتین» را می‌خواند. اهل خانه با آوردن آب آشامیدنی و پای(شادباش) به عروسک گردان، آب را به سر عروسک چؤمچه خاتین می‌پاشید و شادباش را به صاحب عروسک می‌داد و از خداوند طلب باران می‌کرد. این مراسم آیینی بعدها در روستاهای اردبیل با طوق و علم دستجات عزاداری امام حسین ادامه پیدا کرد که هنوز هم در برخی از روستاهای مناطق اردبیل به صورت نمادین اجرا می‌گردد(قیزخانیم: مصاحبه).

در هنگام کم بارانی و بی بارانی مراسم چؤمچه خاتین انجام می‌گیرد، به در خانه‌ها می‌روند و این شعرها را می‌خوانند:

چؤمچه خاتین نه ایستر؟ / شیر ها شیر یاغیش ایستر / الی قولو خمیرده / بیرجه قاشیق سو ایستر / چاخ داشی، چاخماق داشی / یاندی اوره‌گیم باشی / آللاه بیر یاغیش گؤندر / گؤیرتسین داغی داشی / آلاداغین بولودو / یئتیم‌لرین اومودو / آللاه بیر یاغش گؤندر / آرپا بوغدا قورودو

ترجمه:

چمچه خاتون چه می‌خواهد؟ / باران تند می‌خواهد / دست و بازویش توی خمیر است / و یک قاشق فقط یک قاشق باران می‌خواهد / سنگ را بزن، سنگ چخماق را بزن / سر دلم سوخت / خدایا بارانی بفرست / که کوه و کمر را برویاند / ای کوه سرخ گون بزرگ / امید یتیمان / گندم و جو خشکیده / خدایا باران بفرست(صدیق،۱۳۸۸: ۵۴).

تصویر شماره(۳): نمونه بازآفرینی شده عروسک چؤمچه خاتین توسط پژوهشگر(عکاس: پژوهشگر. ۱۴۰۰).

۷. ۳عروسک دودو

دودو[۱]: نوعی بازی که از ملاغه و چؤمچه(چمچه) هـم اسـتفاده می‌کردند(شاهمرسـی،۱۳۸۷: ۵۷۱). دودو عروسک نمادین و آیینی مردم آذربایجان به حساب می‌آید که کاربرد نوعی بازی و سرگرمی هم داشـت. به عبارتی این نمایش نمادین سرگرمی برای بچه‌ها و آیین برای بزرگ‌ترها به حساب می‌آمد.

نحوه درست کردن آن به این شکل بود که دو ملاقه یا چمچه را رو در روی هم قرار می‌دادند. روی سـر این دو چمچه پارچه سرخ رنگ که معمولاً از شال زنانه استفاده می‌کردنـد را می‌پوشـاندند و گـردن ایـن چمچه‌ها را با طناب محکم به هم وصل می‌کردند تا در هنگام گردش و نمایش در کوچه‌ها ثابت در جای خودشان باقی بمانند(صوبح ناز: مصاحبه).

نوع کارکرد این عروسک نمادین برعکس کارکرد عروسک چؤمچه خاتین است. به عبارتی این عروسـک را زمانی در کوچه و بازار روستا می‌چرخاندند که چند روز پشت سر هم باران می‌باریـد. ایـن امـر زنـدگی روزمره را برای اهالی روستا تنگ می‌کرد و از طرفی هم چون بام خانه‌ها گلی بود با رسوخ آب بـاران بـه داخل گل زخیم، آب باران به داخل خانه‌ها و انبارهای آذوقه چکه می‌کرد و این امـر زنـدگی اهـالی را بـا مشکلات فراوان روبرو می‌کرد. برای همین اهالی با درست کردن چنین عروسـک‌های نمـادین آن را بـه کمک زنان معتمد روستا و بچه‌های معصوم در سراسر روستا و در کوچه و پـس کوچـه می‌گرداندنـد و از خداوند می‌خواستند که باران هر چه زودتر بند بیاید. این مراسم آیینی بعدها بین مردم اردبیل با برداشـتن

۱- Dodo

طوق و علم امام حسین و دعاهای مذهبی ادامه پیدا کرد طوری که امروزه هم در برخی از روستاها همین آیین را ادامه می‌دهند(جئیران: مصاحبه).

در اجرای مراسم عروسک گردانی دودو وقتی به در خانه‌های می‌رسیدند شعر می‌خواندند و اهل خانه هم برای قبولی خواسته آنها به عروسک‌گردان پای(صله) می‌داد. وقتی کوچه به کوچه و خانه به خانه روستا را می‌گشتند و عروسک‌گردانی می‌کردند از روستا خارج می‌شدند و اعتقاد داشتند وقتی پای خود را از روستا بیرون بگذارند حتماً باران قطع خواهد شد. به باور مصاحبه کنندگان که اغلب این مراسم را با چشم خودشان دیده‌اند، باران هم به محض خروج دودو از روستا قطع می‌شد(تازه خانیم: مصاحبه). از شعرهایی که در مناطق روستایی مختلف اردبیل برای این مراسم خوانده می‌شد عبارتند از:

دودو دودویا گلدیمی / دودویا سلام وئردیمی / دودو کتدن چیخاندان / هئچ بیر گونو گؤردومی

ترجمه:

دودو دودویا آمدیم / به دودو سلام بدهید / دودو از روستا خارج بشود / آفتاب سرخ گون را خواهی دید.

وقتی که باران بیش از اندازه ببارد، باز با آداب یاد شده، این شعرهای را می‌خوانند:

گتیر گتیر ها گتیر گتیر / قیزیل قایا دیبیندن / بیر قیرمیزی گون گتیر / کئچل قیزی قوی ائوده / ساچلی قیزی گتیر گتیر ها گتیر گتیر / گونوم گئدیب سو ایچمگه / آبی دونون دگیشمه‌گه / آدومان قاچ؛ قاچ / سنی قایادان آسارلار / بوینونا دامغا باسارلار / قارا تویوغون قانادی / کیم ووردو کیم سانادی / گون گتیرمگه گئتمیشدیم / ایت بالیریم دالادی / یاغ وئرین یاغلاماغا / ایپ وئرین باغلاماغا / وئره‌نین اوغلو اولسون / وئرمییه‌نین قیزی اولسون / بیر گؤزوده کور اولسون

ترجمه:

بیار بیار ها بیار بیار / از پای صخره سرخ / خورشیدی سرخ بیار / دختر کچل را توی خانه نگهدار / دختر زرین گیسویت را بیار / خورشیدم رفته آب بخورد / پیرهن آبی‌اش را عوض کند / ای مه فرار کن / که در صخره دارت می‌زنند / به گردنت طوق داغ می‌اندازند / بال مرغ سیاه / کی زد کی آن را شمرد / رفته بودم خورشید را بیاورم / سگ گازم گرفت / روغن بدهید برای مالیدن به زخمم / طناب بدهید برای بست زخمم / هر کس بدهد فرزند پسر به او بخشیده شود / و هر آن کس که ندهد دختر به او بخشیده شود / دختری که یک چشمش هم کور باشد(صدیق،۱۳۸۸: ۵۶).

آیین و رسم عروسک گردانی دودو چنان در فرهنگ عامه مناطق روستایی اردبیل تأثیرگذاشته که امروزه در ادبیات شفاهی این مردم به صورت ضرب‌المثل کاربرد دارد که در مقابل شخصی که عملی را مدام تکرار می‌کند می‌گویند:«دودو گزدیرمه، دودو دولاندیرما» و ترجمه آن یعنی: دودو گردانی نکن، دودو را به گردش در نیاور(تازه خانیم: مصاحبه).

تصویر شماره(۴): نمونه از عروسک چؤمچه خاتین در مراسم آیینی(عکاس: نامعلوم)

۷. ٤عروسک بیچه

بیچه یا بیگچه[۱] بیگ کوچک(شاهمرسی،۱۳۸۷: ۳۶۸). این واژه از بیگ یا بی[۲] گرفته شده است به معنی بزرگ. داماد. رئیس طایفه. امیر. لقب اعیان. بیگ. به صورت بای و در معنای ثروتمند و مالدار وارد زبان عربی شده است. فعل بای به معنای فخر فروخت، نیز وجود دارد(همان: ۳۶۷).

این عروسک نمادین عروسکی است که مخصوص فرزندان پسر طراحی و ساخته می‌شود. گاهی هم این عروسک در مقابل عروسک گلین بالا که کاملاً عروسک دخترانه است ساخته و طراحی می‌گردد تا هم توازنی بین جنسیت و اسباب‌بازی در زندگی اجتماعی مردم برقرار شود و هم به وسیله این عروسک که نقش داماد را در آیین و نمادهای عروسی مردم این منطقه بازی می‌کند، کارکرد نمادینش را ایفا نمایند.

این عروسک برعکس عروسک گلین بالا که به دست زنان و دختران مردم این مناطق ساخته می‌شود، به دست پسران و مردان خانوده ساخته و طراحی می‌گردد. فرم ساخت این عروسک از نظر فرمی و ظاهری بسیار ساده و به دور از طراحی‌های الگو برداری شده از لباس سنتی زنان در عروسک گلین بالا می‌باشد. شاید این امر بعدها وقتی که مردان این مناطق پوشش سنتی خودشان را از دست دادند رواج پیدا کرده باشد. با این که در گذشته دور در این مناطق عروسک بیچه با لباس سنتی و برمی وجود داشته است، اما در دوران معاصر و امروزه شکل غالب طراحی این عروسک نمادین ساده و بدون لباس سنتی مردان این مناطق ساخته می‌شود. ابزار ساخت این عروسک عبارتند از: پارچه سفید نخی یا نمد سنتی که به دست مردم این مناطق خصوصاً عشایر شاهسئون تهیه و بافته می‌شود. پنبه یا خرده پارچه‌های دورریز

۱- Bəyçə

۲- Bəy

غیرقابل استفاده. پارچه سیاه برای طراحی کلاه و جلیقه مردانه(محترم: مصاحبه).

تصویر شماره(۵): نمونه ای از عروسک بیچه به همراه گلین بالا ساخت مردم اردبیل(عکاس: پژوهشگر. ۱۴۰۰).

۵ .۷ عروسک الخورتدی

آلخورتدادی[۱] که به مرور استعمال در زبان محاوره ترکی آذربایجانی به شکل الخورتـدی[۲] درآمـده اسـت. آلخورتدادی عروسک مؤنث است که ارتباط معنایی با کلمه «آل آروادی» دارد. آل آروادی[۳] دیو مؤنث که به زائو صدمه رساند. زنی سخت بی‌حیا و بد رفتار. در اصطلاح زنانه موجود نامرئی مانند جن و پـری کـه هر گاه زن تازه زای در اتاق بماند، به او صدمه و آزار می‌رساند و وی را هلاک می‌کند. این موجود خیالی را به صورت زن لاغر اندام با بدن پوشیده از مو تصور می‌کردند و معتقد بودند که در شب ششم زایمـان، بر بالین زائو می‌آید و جگر او را می‌برد و به این سبب زائو را تا وقتی به حمام نرفتـه، تنهـا نمی‌گذاشـتند. جنی است به شکل انسان که از آهن می‌ترسد و اگر سوزن در بدنش فرو کنند، هر کاری را که بخواهنـد، انجام می‌دهد. گویا زنی بوده که پستان‌هایش را از روی شانه به پشت انداخته است. بـه زن زائـو صـدمه می‌زند. از این رو نزد زن زائو، سیخ تنور می‌گذاشتند و گاهی بر سر آن پیاز نیز می‌زدند. از روی کنایه بـه آدم بد ترکیب نیز گفته می‌شود(شاهمرسی،۱۳۸۷: ۱۱۴).

۱- Alxortdadi

۲- Əlxortdi

۳- Al arvadi

ساخت و طراحی این عروسک به جهت اشاره نمادین به موجود اسطوره‌ای و افسانه‌ای (آل) عجیب و ترسناک‌تر از بقیه عروسک‌ها می‌باشد. این عروسک در یک نوع بازی آیینی و نمادینی که بچه‌ها در محله‌های خود انجام می‌دادند، شرکت داده می‌شد. در این بازی بچه‌های دختر و پسر به دو گروه معمولاً مختلط تقسیم می‌شوند و این عروسک را مانند توپی در وسط نگه می‌دارند که هر گروه با به دست داشتن این عروسک و نگهداری آن در بین گروه خود برتریت گروه و برنده شدن گروه را تضمین می‌نماید. در قدیم رقابت این دو گروه در حفظ این عروسک در جمع خودشان با ترانه و شعرهای فولکلوریک همراه بوده که متاسفانه با گذشت زمان و فراموشی این بازی نمادین این ترانه‌ها و اشعار هم از ذهن اکثر افراد پاک شده است. در رنگ صورت این عروسک از رنگ قرمز استفاده می‌شد تا نشان دهنده شباهت این عروسک به موجود افسانه‌ای و اسطوره‌ای آل در دامنه ساوالان باشد. ابزار ساخت عروسک الخورتدی عبارت است از: پارچه‌های رنگی مختلف. قطعه چوب از جنس گردو یا توت. سوزن و نخ. سکه یا دکمه چوبی یا فلزی. شکل و فرم ساخت این عروسک شبیه عروسک گلین‌بالا است فقط در نحوه آرایش صورت و فرم قرار گرفتن دست با عروسک گلین بالا متفاوت می‌باشد. فرم قرار گرفتن دستان این عروسک به طرفین به خاطر نگهداری بچه‌های در هنگام بازی و پرت کردن و گرفتن عروسک در حین بازی بوده است(قیزخانیم: مصاحبه).

تصویر شماره(۶): نمونه‌ای از عروسک الخورتدی ساخت مردم آللی مشکین شهر(عکاس: پژوهشگر. ۱۴۰۰).

۶.۷ عروسک تکم

تکم[۱] عروسک نمادین و اسطوره‌ای مناطق آذربایجان است که جنس آن از چوب است. پاهای این عروسک متحرک است که روی صفحه چوبی که اغلب به شکل دایره است به وسیله اهرمی که از وسط دایره به زیر شکم عروسک وصل است، توسط تکمچی به رقص درمی‌آید. تکمچی با دست چپ خود پایه ثابت زیر صفحه چوبی را گرفته و با دست راست اهرم متحرک چوبی را به حرکت وا می‌دارد. با به حرکت درآمدن عروسک روی صفحه چوبی تکمچی شروع به خواندن شعر می‌کند. بدن تکم را با پارچه قرمز خوش رنگ می‌پوشانند و روی آن را با سکه‌ها و پولک‌ها و زنگوله‌های کوچک خوش‌رنگ تزیین می‌کنند. این کار باعث می‌شود که وقتی تکمچی عروسک را به رقص درمی‌آورد آن تزیین‌ها آهنگ خاصی به رقص تکم ببخشد. عروسک بز نر و روپوش قرمز رنگ تکم و تزیین‌های آن ریشه در اسطوره‌های مردم آذربایجان دارد. بز در فرهنگ آذربایجان نماد زندگی اجتماعی انسان‌های دوران باستان است. بز ماده را نماد باروری و بز نر را نماد دورهم بودن و زندگی اجتماعی می‌دانستند. رنگ قرمز در فرهنگ مردم آذربایجان هم نماد و سمبل آتش و گرمی و هم نماد شادی و سرور می‌باشد. علت اینکه زنان آذربایجان هم در پوشش‌های خود از رنگ قرمز زیاد استفاده می‌کنند به همین ریشه و نماد برمی‌گردد. اما پولک‌ها و سکه‌های آویزان از تکم نماد فراوانی و برکت در بین مردم آذربایجان است. تکمچی با بستن سکه به لباس تکم نوید سال نیکو و پربرکت را برای مردم می‌دهد. گاهی دیده می‌شود که برخی از تکمچی‌ها به دو طرف شکم تکم آیینه نصب می‌کنند. این کار به رسم روشنایی و دادن چشم روشنی و خبر از سال شادی و فراوانی است.

۱- Təkəm

تصویر شماره(۷): نمونه بازآفرینی شده از عروسک آیینی تکم توسط پژوهشگر(عکاس: پژوهشگر. ۱۴۰۰).

کسی که تکم را به رقص درمی‌آورد یعنی وظیفه عروسک گردانی را برعهده دارد اصطلاحاً به آن شخص تکمچی می‌گویند. تکمچی کسی است که تکم را خودش می‌سازد. خواننده خوش صدای است و هم شاعر یا شعر بلد خوبی است که با فرهنگ و ادبیات ترکی آذربایجان کاملاً آشناست و از قصه‌ها و متل‌ها و افسانه‌های آذربایجان سر درمی‌آورد. تکمچی آذربایجان هنرمند برجسته‌ای است که زندگانی خود را هم از همین راه تامین می‌کند. اگر بخواهم تکمچی را تعریف کنم می‌توانم بگویم که او بشارت دهنده شادی، فراوانی و نوید دهنده عید نوروز و سفیر سال نو است. تکمچی با پوشیدن لباس قرمز رنگ و گذاشتن کلاه قرمز رنگ تزیین شده می‌خواهد خودش هم مثل تکم نوید دهنده شادی و برکت به مردم باشد(علیعسگر: مصاحبه).

تکمچی در انتخاب اشعار خود دقت فراوان می‌کند طوری که سعی دارد آداب و رسوم و مسائلی که در زندگی اجتماعی مردم آذربایجان دیده می‌شود را در آن شعرها و ترانه‌های شاد به مردم انتقال دهد برای نمونه:

بیزیم یئرده یومورتانی یویارلار / اونو دؤنوب یئددی رنگه بویارلار / یئددی سین‌ده تحویل اوسته قویارلار / سیزین بو تازه بایرامیز موبارک / آییز، ایلیز، هفته‌ز، گونوز موبارک

ترجمه:

در منطقه ما تخم‌مرغ را می‌شویند / آن را به هفت رنگ می‌آرایند / هر هفت تا را در سفره عید می‌گذارند / این عید تازه‌تان مبارک / ماهتان، سالتان، هفته‌تان، روزتان مبارک

***

بیزیم یئرده قوهون قارپیز اکرلر / اونو تامام شهرلره توکرلر / تزه ایلین چوخ حسرتین چکرلر / سیزین بو تازه بایرامیز موبارک / آییز، ایلیز، هفته‌ز، گونوز موبارک

ترجمه:

در منطقه ما خربزه و هندوانه می‌کارند / آنها را به تمام شهرها می‌فرستند/ حسرت فرا رسیدن سال نو را می‌کشند / این عید تازه‌تان مبارک / ماهتان، سالتان، هفته‌تان، روزتان مبارک(ملا گل احمد: مصاحبه).

تصویر شماره(۸): استاد علیعسگر ایمانی تنها تکمچی پیشکسوت منطقه اردبیل و آزربایجان(عکاس: پژوهشگر. ۱۳۹۰).

تصویر شماره(۹): تصویر تکم ساخته شده توسط اویغورهای ترک چین(منبع: تؤموز ۲۰۰۹).

بحث، نتیجه‌گیری و پیشنهادها

اولین کاربردی که در ساخت عروسک‌ها مطرح می‌گردد، کاربرد بـه ظـاهر اسـباب‌بازی بـودن آن بـرای کودکان است. این کاربرد بر اساس تفاوت‌های فرهنگی در مناطق مختلف انسانی متفـاوت خواهـد بـود. آنچه مهم است کاربرد نمادین عروس‌ها در بین مردم مناطق مختلف استان اردبیل است. به عبارتی ایـن وسیله که به ظاهر اسباب‌بازی بچه‌هاست توسط بزرگترها ساخته می‌شود. نمادی از اعتقادات دینی مـردم و نیز نمادی از پوشش زیستی و اکوسیستم طبیعی آنها به حساب می‌آید. که با تفکـر و تحقیـق می‌تـوان نشانه‌های نمادین رنگ‌ها، نوع آراستگی را شناخت. ساختار نمادین این عروسک‌ها ریشه در اسـطوره‌ها و افسانه‌های مردم کوهستانی‌نشین این استان دارد. از طرفی هم سنت و باورهای دینـی و زنـدگی روزمـره

اجتماعی این مردم در ساختار تولید عروسک‌ها به چشم می‌خورد.

رولان بارت درباره اسطوره و نماد بودن اسباب‌بازی دیدگاه جالبی دارد او بیان می‌کند که اسباب‌بازی‌های کودکان فرانسوی مو به مو دنیای کارکردهای بزرگ را پیشاپیش تجسم می‌کنند، فقط برای آماده کردن کودک برای پذیرش تمامی آنهاست. از این منظر عروسک‌ها در بین مردم مناطق مختلف استان هم به نوعی نشان دهنده نقش دختران و پسران در جامعه خود و به عبارتی آموزش وظایف و مسئولیت اجتماعی آینده آنهاست. به عبارتی این عروسک‌ها از نظر اجتماعی مقیاس کوچک زنان و مردان و نقش آنها در خانواده را برای کودکان باز تولید می‌کند. تفاوت این عروسک‌ها با عروسک‌هایی که بارت از آن سخن می‌گوید(اسباب‌بازی فرانسوی معمولاً اسباب‌بازی تقلیدی است و می‌خواهد از بچه‌ها مصرف‌کننده بسازد نه کودکانی آفرینشگر) در این است که سازندگان این عروسک‌ها شرکت‌ها، نهادها و... نیستند بلکه به دست مردم ساخته می‌شوند، آن هم به شکل کاملاً مشارکتی در جمع خانواده‌ها. به عبارتی در روند ساخت این عروسک‌ها تهیه چوب آن برعهده مردان و پسران خانواده‌هاست. ساخت و خلاقیت هنری آن برعهده زنان باتجربه و تزئین خلاقانه و نگهداری مسئولیت‌پذیرانه آن نیز برعهده دخترهای خانواده‌هاست. شاید تنها گزینه‌ای که در بحث ساخت این عروسک‌ها در بین این مردم مطرح نمی‌گردد مصرف‌گرایی و ترویج آن در بین کودکان است. ماده اصلی این عروسک‌ها از چوب است. چوب است که قد و وزن و شاکله اصلی عروسک‌ها را تشکیل می‌دهد. کودک اردبیلی وقتی با عروسک‌ها بازی می‌کند، خوب می‌فهمد که او شکننده است، احساس دارد، باید مراقبش باشد. با او مثل یک انسان واقعی رفتار می‌کند. هر وقت لباسش کهنه یا کثیف شد آن را عوض می‌کند. برایش لالایی می‌خواند، رختخواب پهن می‌کند، قصه می‌گوید، با خود به گردش می‌برد، باهاش درد و دل می‌کند و... مهم‌تر از همه این نمادها، این عروسک‌ها در بین مردم استان اسطوره–افسانه و روایت‌های مختلف دارند. انگار این عروسک‌ها عضوی از اجتماع اولیه و امروزی مردم استان است.

برای چنین افسانه‌ها و اسطوره‌ها نمی‌توان زمان و مکان خاصی در نظر گرفت چرا که شکل‌گیری این روایت‌ها ریشه در اسطوره‌ها و افسانه‌های قدیمی دارد. از طرفی هم خاص یک منطقه و مردم خاص نیست. تنها مطرح شدن یک روایت در زمان و مکان خاص دلیل مالکیت آن منطقه به روایت نیست، اما می‌تواند لحن و رنگ و ساختار بومی یک منطقه را در زمان خاصی به خود بگیرد. در این حالت می‌توان برای یک روایت شناسنامه خاصی صادر است. در این روایت‌های عروسک‌ها هم آیتم زمانی و مکانی تا حدودی لحن و رنگ ساختاری فرهنگ مردم استان اردبیل را به خود اختصاص داده است. این ادعا چندین دلیل عمده دارد از جمله: شرایط اقلیمی و زیستی روایت‌ها نشان می‌دهد که مکان آنها کوهستانی است که زمستان‌های طولانی و سختی دارد و تابستان‌های کوتاه و خنگی در آن موج می‌زند. شرایط فرهنگی، وجود باورها، آیین‌ها، رسوم خاص مردم استان اردبیل داخل این افسانه‌ها و اسطوره‌ها نشانگر

تعلقات خاص این روایت‌ها به این منطقه جغرافیایی با فرهنگ خاص خوشان است. زمان این روایت‌ها را نمی‌توان به صورت دقیق بیان کرد، چرا که مثل همه افسانه‌ها از اسطوره‌ها الهام گرفته است. اما نکته مهمی که در این روایت‌ها وجود دارد اشاره به عناصر زندگی سنتی مردم استان اردبیل در قرن اخیر است. وجود رنگ در زندگی اجتماعی مردم مناطق مختلف استان اردبیل از لباس‌ها و پاچه‌های رنگارنگ گرفته تا بشقاب‌های رنگی، اینها نشان دهنده نماد و نقش رنگ‌ها در زندگی اجتماعی این مردم کوه‌نشینان دارد. تأکید به رنگ سرخ هم ریشه در اساطیر و افسانه‌ها و باورهای این مردم دارد که در تفسیر وجه‌تسمیه نام این روستاها و شهرهای این استان هم به آن اشاره شده است. از طرفی هم نماد فراوانی، برکت و شادی مردم این منطقه را توصیف می‌کند. اشاره با نحوه ساخت عروسک‌ها و کاربرد وسایل و چگونگی استفاده از آن توسط خانواده خصوصاً زنان دارد. این عروسک‌ها در فرهنگ مردم استان علاوه بر سرگرمی بچه‌ها و ارتباط میان بزرگ‌ترها و بچه‌ها، وسیله‌ایست که در حالات رفتاری و روانی افراد این جامعه مانند شادی و غم و آیین و مناسک خاص کاربرد دارد. انتخاب اسم آن هم اسم اصیلی که با فرهنگ و ساختار اجتماعی این مناطق تناسب عمیق فرهنگی دارد، برای عروسک‌ها نکته مهم مردم‌شناختی است تا ارتباط عاطفی و حسی بین عروسک و صاحب آن عمیق‌تر و قوی‌تر باشد. ارتباط انسانی عروسک و صاحب عروسک و سازنده عروسک مسئله مردم‌شناختی مهمی است که در این روایت‌ها مطرح می‌گردد. ارتباط عاطفی بین عروسک و صاحب آنقدر عمیق می‌گردد که به صورت نمادین به گفتار و زبان تبدیل می‌گردد.

بر اساس نظریه ساختارگرایی می‌توان نتیجه گرفت که ساختار عروسک‌های آیینی و سنتی مناطق مختلف اردبیل با توجه به فرهنگ زندگی اجتماعی آنها هم می‌تواند ساختار بیرونی و هم می‌تواند ساختار درونی داشته باشد. ساختار بیرونی که ساختار فرمی را شامل می‌گردد، می‌تواند در صنعت عروسک‌سازی(عروسک‌های سنتی و حتی مدرن) وسیله‌ای برای انتقال فرهنگ برای دیگر فرهنگ‌ها باشد و داشته‌های صنایع دستی(عروسک‌های آیینی و سنتی) مردم استان اردبیل را روز به روز توسعه بخشد. ساختار درونی هم در معرفی این صنایع و هنر دستی که در زندگی شهری، روستایی و عشایری به کار می‌رود و نیز باز تولید عناصر سنتی زندگی در زندگی اجتماعی مدرن و توسعه آن، فراتر از جغرافیای فرهنگی مردم این روستا نقش اساسی می‌تواند داشته باشد. به عبارتی بخش مهمی از زندگی روزمره مردم مناطق مختلف استان اردبیل به طراحی، ساخت و مراسمات آیینی خاص مرتبط با عروسک‌گردانی و عروسک‌های سنتی صرف می‌شود که ارتباط عمیق و ناگسستنی با ساختار نژادی و قومی، اقلیمی، جغرافیایی و فرهنگی مردم شهرنشین، روستانشین و عشایری اردبیل دارد. بر اساس نظریه ساختارگرایی می‌توان نتیجه گرفت که ساختار سنتی و آیینی عروسک ها و همچنین هنر بومی عروسک‌سازی در دانش‌های بومی مردم این مناطق هم می‌تواند ساختار بیرونی و هم می‌تواند ساختار

درونی داشته باشد. ساختار بیرونی که ساختار فرمی این هنر سنتی و آیینی را شامل می‌گردد، می‌توانـد در صنعت عروسک‌سازی وسیله‌ای برای انتقال فرهنگ برای دیگـر فرهنگ‌هـا باشـد و داشـته‌های صـنایع دستی(عروسک‌سازی) مردم این مناطق را روز به روز توسعه بخشد. ساختار درونـی هـم در معرفـی هنـر دستی عروسک‌های مختلفی که در زندگی اجتماعی این مردم به کار می‌رود و نیز باز تولید صنایع دسـتی عروسک‌های سنتی و توسعه آن، فراتر از جغرافیای فرهنگی مردم این استان نقش اساسی داشته باشد.

پیشنهاد

حفظ و پاسداشت عروسک‌های سنتی(نمادین و آیینی) در بین مناطق مختلف استان اردبیل بـا طراحـی و راه‌اندازی موزه عروسک‌های استان اردبیل می‌تواند پیشنهاد پژوهشی این مقاله تحقیقی باشد.

تعارض منافع

نویسندگان و متعد می شوند مقاله تعارض منافع ندارد. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیـان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است

منابع

احمدی. عمار(۱۳۹۷). فرهنگ تکم و تکمچی. تهران: انتشارات ساوالان ایگیدلری.

احمدی. عمار(۱۴۰۰). عروسک گلین بالا. تهران: انتشارات ساوالان ایگیدلری.

اریکس. توماس هیلند و نیلسن. فین سیورت(۱۳۸۶). تاریخ انسان شناسی از آغاز تا امروز. ترجمه علی بلوکباشی. تهران: گل آذین.

بارت. رولان(۱۳۷۵). اسطوره، امروز. ترجمه شیرین دخت دقیقیان. تهران:مرکز

بیضایی. بهرام(۱۴۰۱). نمایش در ایران. تهران: انتشارات روشنفکران و مطالعات زنان.

حقیقت. عبدالرفیع(۱۳۷۶). فرهنگ تاریخی و جغرافیایی شهرستانهای ایران. تهران: کومش.

جدی. منصور(۱۳۹۹). نام ها و نامیده های جغرافیایی منطقه اردبیل. اردبیل: انتشارات سپهر فروزان.

خیام. عمر(۱۳۹۶). مجوعه کامل رباعیات عمر خیام. تهران: انتشارات کتابراه.

چایلی. صمد(۱۳۸۴). نگاهی به واژه‌های اساطیری آذربایجان. تبریز: اختر.

زارع شاهمرسی. پرویز(۱۳۸۷). فرهنگ شاهمرسی ترکی–فارسی. تبریز: انتشارات اختر.

سهرابی. امیر، خسروی. هما(۱۳۹۵). عروسک های نوروزی ایران. تهران: موسسه فرهنگی هنری نوروز هنر.

صفری. بابا(۱۳۷۰). اردبیل در گذرگاه تاریخ. اردبیل: دانشگاه آزاد اسلامی واحد اردبیل.

صفری نژادیان. مژگان(۱۳۸۴). عروسک‌های ایرانی. تهران: تخت جمشید.

عظیم پور. پوپک(۱۳۸۹). فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران. تهران: نمایش.

علیزاده. فرشید(۱۳۹۷). اردبیل دارالعرفان و دارالارشاد. اردبیل: انتشارات عنوان.

فکوهی. ناصر(۱۳۹۲). تاریخ اندیشه و نظریه های انسان شناسی. تهران: نی.

محمدزاده صدیق. حسین(۱۳۸۸). هفت مقاله دکتر صدیق پیرامون فولکلور و ادبیات مردم آذربایجان. تهران: انتشارات تک درخت.

نادری. اتابک(۱۳۷۴). سیر نمایش در اردبیل. تهران: انتشارات تماشای زندگی.
نبی اف. آزاد مولود اوغلو(۱۳۸۶). چهارشنبه سوری در آذربایجان، ترجمه یونس وحدتی هلان، مینا جعفرپورعصر. تبریز: انتشارات اختر.

جدول مصاحبه‌ها

نام و نام خانوادگی مصاحبه شونده	سن	شغل	محل زندگی	ملاحظات
علیعسگر ایمانی	۸۸	تکمچی	روستای آللی مشکین‌شهر	
ایواز صادقی	۸۹	کشاورز و دامدار	روستای آللی مشکین‌شهر	
جمال خون خم	۸۷	پینه‌چی	روستای قارادرویش مشکین‌شهر	
نارینج محمدی	۸۴	خانه‌دار	زن عشایر شاهسئون	
ماهی قربانی	۶۷	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون	
گولقدم قادری	۷۵	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون	
گول‌سوره تیموری	۷۵	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه جیلودار	
گول آوا تیموری	۷۰	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه جیلودار	
ازگول طاعتی	۷۳	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه موغانلی	
عدیله آقازاده	۶۷	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه تکله	
خاتمه آقازاده	۶۰	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه تکله	
هجر حاجیلی	۶۶	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه تکله	
آی‌تیکه طاعتی	۷۶	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه موغانلی	
اصلی هنرور	۸۰	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه موغانلی	
ایپکناز شیخی	۸۵	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه تکله	
حامایل شیخی	۷۲	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه تکله	
منظر کیانی	۸۰	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه موغانلی	
مدینه خیراندیش	۷۷	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه تکله	
فرحناز کیانی	۶۵	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه موغانلی	
سیمی نظافت	۸۹	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه تکله	
آستاگول نظافت	۷۳	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه تکله	
گول‌خارا لطفی	۸۰	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه موغانلی	

زرین تاج تیموری	۶۵	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه خلفه‌لی	
بسدی قیز فرزانه	۹۰	زن عشایر شاهسون	ایل شاهسون طایفه موغانلی	
یدالله فولادی	۸۱	نجار	شهرستان اردبیل	
ملا گل احمد گودرزی	۸۶	باسواد روستا	روستای آلوارس شهرستان سرعین	
سلمی‌ناز میرزایان	۸۵	خانه‌دار	روستای آلوارس	
گیله‌نار یعقوبی	۷۷	خانه‌دار	شهرستان اردبیل	
قیزخانیم محبی	۹۹	خانه‌دار	روستای آلوارس شهرستان سرعین	
صوبح‌ناز سبحانی	۷۷	خانه‌دار	روستای آرپاچایی شهرستان خلخال	
جئیران شعاری	۶۲	خانه‌دار	روستای آلوارس شهرستان سرعین	
ننه‌خانیم شعاری	۸۵	خانه‌دار	شهرستان اردبیل	
محترم امامی	۹۵	خانه‌دار	روستای آلوارس شهرستان سرعین	
تازاخانیم یاوری	۸۶	خانه‌دار	روستای آلوارس شهرستان سرعین	

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 15, No. 2, summer 2025, 29-50

doi **10.22059/jis.2024.370438.1253**

Research Paper

Lived culture arising from the ritual ceremony; Research sample: Ta'ziyeh on the eleventh day of Muharram in Talāvok village, Māzandarān province

Sajad Zoleykani[1]✉ | **Elham Andaroodi**[2] | **Asmar Shahbazi**[3]

1.M.A in Iranian Architectural Studies, Faculty of Architecture, Campus of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: sajad.zoleykani@ut.ac.ir

2.Faculty Member of the Faculty of Architecture, Campus of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: andaroodi@ut.ac.ir

3. M.A in Iranian Studies, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: asmar.shahbazi@ut.ac.ir

Article Info.

Received: 2023/12/31

Accepted: 2024/07/28

Keywords: *Eleventh Day of Muharram, Lived Culture, Ritual Ceremony, Ritual Performance, Shabih-Khāni, Talāvok Village, Ta'ziyeh.*

Abstract

Confronting the ritual performance of Ta‘ziyeh—a religious passion play closely tied to Shi'a beliefs—raises the question of its potential influence in shaping or directing the lived culture of communities. In this context, the Ta‘ziyeh of Imam Husayn in the village of Talāvok was selected as a case study. Talāvok, located in Dodāngeh District of Sāri County in Māzandarān Province, has continuously held Ta‘ziyeh performances on the eleventh day of Muharram since the Qajar era. The central question is whether Ta‘ziyeh in Talāvok has contributed to the formation of a distinct cultural structure—and if so, what are its manifestations and indicators? This qualitative study is based on two decades of fieldwork and interviews, including long-term residence in the village, direct observation of the Ta‘ziyeh and related events, and conversations with elders, local experts, and a wide range of villagers from Talāvok and neighboring communities. The aim is to explore the signs and dimensions of the relationship between Ta‘ziyeh and the community. The findings indicate that both tangible (rural fabric) and intangible (beliefs and behaviors) cultural elements have emerged in Talāvok as a result of the annual performance. The study reveals that the continued observance of Ta‘ziyeh has deepened communal devotion to Husayn ibn Ali and the narrative of Karbalā, giving rise to culturally embedded practices and beliefs closely intertwined with the performance and its symbolic meanings.

How To Cite: Zoleykani, Sajad; Andaroodi, Elham; Shahbazi, Asmar (2024). ‘Lived culture arising from the ritual ceremony; Research sample: Ta'ziyeh on the eleventh day of Muharram in Talāvok village, Māzandarān province’. Journal of Iranian Studies.15(2)29-50

Publisher: The University of Tehran Press.

فصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱٤۰٤، ۲۹-۵۰

مقالهٔ علمی-پژوهشی

فرهنگ زیستِ برآمده از رسم آیینی؛ نمونهٔ پژوهش: تعزیهٔ روز یازدهم محرّم روستای تَلاوُک، استان مازندران

سجاد زلیکانی[۱]✉ | الهام اندرودی[۲] | اسمر شهبازی[۳]

۱. کارشناسی ارشد، گروه مطالعات معماری ایران، دانشکدهٔ معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: sajad.zoleykani@ut.ac.ir

۲. دانشیار، گروه مطالعات معماری ایران، دانشکدهٔ معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: andaroodi@ut.ac.ir

۳. کارشناسی ارشد، گروه ایران‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: asmar.shahbazi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۱۰/۱۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۶/۰۷

واژه‌های کلیدی:
تعزیه، رسم آیینی، روز یازدهم محرّم، روستای تلاوک، شبیه‌خوانی، فرهنگ زیست، نمایش آیینی.

چکیده

تعزیه (شبیه‌خوانی) که با باورهای آیینی پیوند دارد، در پیکربندی و سمت‌وسو دادن به فرهنگ زیست مردم اثرگذار است. ازاین‌رو، تعزیهٔ امام‌حسین(ع) روستای تلاوک به‌عنوان نمونهٔ پژوهش برگزیده شد. این روستا یکی از روستاهای استان مازندران در بخش دودانگهٔ شهرستان ساری است که از دوران قاجار تاکنون، پیوسته در روز یازدهم محرم تعزیه برگزار می‌کند. پرسش پژوهش این است که آیا تعزیهٔ روستای تلاوک، ساختاری فرهنگی پدید آورده است؟ و اگر چنین است، چه نمودها و نشانه‌هایی دارد؟ رویکرد پژوهش کیفی است و داده‌ها از روش بررسی میدانی، زندگی در روستا، ارزیابی تعزیه و رویدادهای هم‌پیوند با آن و نیز گفت‌وگو با دانایان و کهنسالان در دو دهه گردآوری شده‌اند. انگیزهٔ پژوهش، بررسی و ارزیابی پیوند میان تعزیه و مردمان است. برآیند پژوهش نشان می‌دهد تعزیه در روستای تلاوک، هم فرهنگ زیست ناملموس (باور و رفتار گروهی مردم) پدید آورده است و هم فرهنگ زیست ملموس (بافت کالبدی روستا). یافته‌های پژوهش نمایان کرده‌اند که با برگزاری تعزیهٔ امام‌حسین(ع)، شیفتگی به حسین‌بن‌علی(ع) و کارزار کربلا گسترده‌تر شده و رفتارها و باورهایی در راستا با آن پدید آمده‌اند. این شیفتگی و باورمندی با پیوستگی و ماندگاری تعزیهٔ امام‌حسین(ع) در روستای تلاوک هم‌راستاست.

استناد به این مقاله: زلیکانی، سجاد؛ اندرودی، الهام و شهبازی، اسمر (۱۴۰۳). «فرهنگ زیستِ برآمده از رسم آیینی؛ نمونهٔ پژوهش: تعزیهٔ روز یازدهم محرّم روستای تَلاوُک، استان مازندران».پژوهش‌های ایران‌شناسی،۱۵(۲) ۲۹-۵۰.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

نمایش آیینی تعزیه نمایشی است باپیشینه که همچنان زنده و پویاست و با باورهای آیینی مردم پیوندی ژرف دارد. هنگام رویارویی با تعزیه، این گمان پیش کشیده می‌شود که می‌تواند بر پیکربندی فرهنگ زیست مردم اثر بگذارد یا به فرهنگ آن‌ها سمت‌وسو ببخشد. ازاین‌رو، تعزیهٔ روز یازدهم محرم روستای تلاوک در استان مازندران را از این روزن واکاوی کرده‌ایم. این تعزیه رسمی آیینی با پیشینه‌ای دیرینه در این روستاست که مردمانش سالیان دراز با آن زیسته‌اند و بزرگترین رویداد فرهنگی و شناسنامهٔ فرهنگی روستای تلاوک است.[۱] آنچه در این نوشتار بررسی می‌شود، «مجلس تعزیه امام‌حسین(ع)» نام دارد؛ تعزیه‌ای دربارهٔ رخدادهای کربلا و شهادت امام سوم شیعیان. روستای تلاوک روستایی کوهستانی است در ۶۰کیلومتری جنوب شهرستان ساری، بخش دودانگه، دهستان فَریم. این روستا که یکی از روستاهای پرآوازهٔ بخش دودانگهٔ شهرستان ساری به شمار می‌رود، پیشگام تعزیه‌خوانی در این گستره از شهرستان ساری است. دهه‌هاست که از استان‌های دیگر نیز برای تماشای تعزیهٔ امام‌حسین(ع) روستای تلاوک به این روستا می‌آیند.

گرچه این نوشتار دربارهٔ نمایش تعزیه در یک روستاست و شاید پیشرفت‌ها در تعزیه‌های روستایی یا دیگر پدیده‌های فرهنگی روستایی اندک باشند، ولی برپا شدن تعزیه در روستاها و روستایی شدنِ این نمایش، در فرهنگ زیست مردمان اثرگذار است؛ چراکه «تخیلات سنن روستایی به‌ضروریات زندگی، پیوسته‌تر و کمتر انتزاعی و روشنفکرانه‌اند یا کمتر به اسباب تماشایی توجه دارند. در فضای محلی [یا روستایی]، امکانات بیشتری برای برقراری ارتباط میان بازیگر و تماشاگر وجود دارد» (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۲۰). بنابراین، هنگام کندوکاو در فرهنگ زیست برآمده از یک رسم آیینی در روستا، سرشناسه‌های ویژهٔ زندگی روستایی نمایان خواهند شد.

براساس گمان یادشده، پرسش این است که آیا تعزیه در روستای تلاوک ساختاری فرهنگی پدید آورده است؟ و اگر چنین است، این ساختار چه نمودها و نشانه‌هایی دارد؟ نمودها و نشانه‌ها تنها با بررسی‌های پیوستهٔ میدانی و بازدیدهای چندین‌باره از روستای تلاوک و تعزیهٔ آن در سال‌های گوناگون یافت خواهند شد. این پژوهش رویکرد کیفی دارد و داده‌ها از روش بررسی میدانی و گفت‌وگو به دست آمده‌اند. بر همین مبنا، داده‌های این پژوهش دستاورد سال‌ها زیستن در روستای تلاوک و ارزیابی تعزیهٔ روستا و نیز گفت‌وگو با دانایان و کهن‌سالان و شمار بسیاری از مردمان روستای تلاوک و روستاهای دیگر در درازنای دو دهه است که در این پژوهش دسته‌بندی و ارزیابی شده‌اند. بررسی پیوند میان نمایش آیینی تعزیه و

---

۱. تعزیهٔ روستای تلاوک به‌همراه چند آیین عاشورایی این روستا در سال ۱۳۹۱ و با شمارهٔ ۵۸۰ در فهرست میراث فرهنگی ناملموس ایران ثبت شده‌اند.

مردمان روستایی انگیزهٔ پژوهش بوده است. با چنین رویکردی زمینه‌ای فراهم خواهد کرد برای شناخت بهتر این رسم آیینی. این شناخت بستری است برای پرورش ارزندگی‌های فرهنگی و پیراستن کاستی‌ها و ناهنجاری‌های فرهنگی.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی را که مجالس گوناگون تعزیه را بررسی‌کرده‌اند می‌توان به پنج دسته بخش‌بندی کرد: ۱. پیشینهٔ فرهنگی و اجتماعی تعزیه، مانند کتاب *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی؛ از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران* (۱۳۸۰)؛ ۲. چیستی و ویژگی‌های تعزیه، مانند کتاب *آشنایی با مبانی شبیه‌خوانی* (۱۳۹۶)؛ ۳. نسخه‌خوانی و نسخه‌شناسی تعزیه، مانند کتاب *تئاتر ایرانی: سه مجلس تعزیه* (۱۳۸۳)؛ ۴. موسیقی یا ادبیات تعزیه، مانند کتاب *پیش‌خوانی‌ها، نوحه‌ها، گوشه‌ها و مرثیه‌ها در تعزیهٔ نواحی ایران* (۱۳۸۱)؛ ۵. تک‌نگاری تعزیه‌های شهرها و روستاهای گوناگون، مانند کتاب *تعزیه در بوشهر* (۱۳۸۷). در این میان، جای پژوهش‌هایی خالی است که فرهنگ زیست را از تعزیه و در پیوند با آن بکاوند و تعزیه را روزنه‌ای برای شناخت فرهنگ روستایی یا شهریِ برخاسته از این نمایش آیینی بدانند. به‌بیان‌دیگر، بیشتر پژوهش‌ها دربارهٔ تعزیه، به پیشینه، چیستی، ویژگی‌ها و مستندسازی آن در شهرها و روستاها پرداخته‌اند؛ اما به چگونگیِ تأثیرگذاری و تأثیرپذیریِ تعزیه از فرهنگ زیست مردمان کمتر نگاه شده است. دربارهٔ تعزیهٔ روستای تلاوک نیز همین رویه دیده می‌شود؛ زیرا پژوهش‌ها و یادداشت‌ها تنها پیشینه و برخی ویژگی‌ها را بررسی کرده‌اند. این پژوهش‌ها و یادداشت‌ها چنین‌اند: محمدتقی زلیکانی (۱۳۸۵) در یادداشتش با نام *تاریخچه‌ای از تعزیهٔ روز یازدهم محرّم‌الحرام روستای تلاوک دودانگهٔ ساری* و در پایان‌نامه‌اش (۱۳۹۲) با نام *بررسی و تحلیل فرهنگ عاشورا در مقتل فدایی مازندرانی*؛ طاهره کریمی سلیمی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌اش با نام *تحلیل مردم‌شناختی نقش هنرهای نمایشی در آیین‌های مازندران؛ مطالعهٔ موردی: روستاهای دودانگهٔ شهرستان ساری*. این پژوهش به تعزیهٔ روستای تلاوک نگاهی ژرف‌تر دارد و رویکردی تازه در پیش گرفته است. شیوهٔ رویارویی این پژوهش با تعزیه به‌گونه‌ای است که زبان فرهنگیِ آن را در گسترهٔ فرهنگ زیست مردمان بازگو می‌کند؛ رویکردی که در بررسی‌های پیشین کمتر دیده شده است. این نگاه می‌تواند دست‌مایهٔ پژوهش‌های آینده درزمینهٔ تعزیه باشد.

۳. نگاهی بر نمایش آیینی تعزیه

۳–۱. پیشینهٔ تعزیه

تعزیه یا شبیه‌خوانی یکی از مراسم آیینی ایرانی است و در ایران، «تنها نمایش بومی‌ای که می‌توان نام برد، همان تعزیهٔ ایام محرّم است» (براون، ۱۳۶۴: ۳۲۷) که در آن، رخدادهای سال ۶۱ هـ‌ق کربلا به نمایش درمی‌آیند. برای مردم، بیشتر نمایش‌های تعزیه از گذشته تا به امروز «یا در میدان یا در حسینیه یا

در تکیه» (غفاری، ۱۳۸۳: ۳) برپا می‌شوند. تعزیه همچون مذهب تشیع نخست میان تودهٔ مردمان روستاها و شهرها و بیرون از فضاهای مذهبی مانند مسجد و به‌دور از دستگاه حکومتی و روحانی پدید آمد (ر.ک. بلوکباشی، ۱۳۷۷: ۳۳؛ شهیدی، ۱۳۶۷: ۷۱-۷۲). شبیه‌خوانی پیشینهٔ درازی دارد و چنین می نماید که پایهٔ آنچه را که امروزه به‌نام تعزیه می‌شناسیم، «در اواسط یا دست‌کم در اواخر دورهٔ صفویان پدید آمده و در دورهٔ افشاریان و آغاز عهد زندیان رشد و تحول یافته و کم‌وبیش رایج شده است» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۷۳-۷۴). به‌هرروی، برای پیشینهٔ نمایش تعزیه نمی‌توان نقطهٔ آغاز روشنی یافت و بهتر است گفته شود که تعزیه «نتیجهٔ سال‌ها تحول و تکامل است و چیزی نبوده است که یک‌مرتبه به خاطر کسی رسیده و اجرا شده باشد» (بنجامین، ۱۳۶۳: ۲۸۲). پیش‌از پدیدارشدن نمایش تعزیه یا شبیه‌خوانی، «نخست نوحه‌سرایی (ضمن نقل و روایت فاجعهٔ کربلا) بود که بعداً به‌صورت رسم روضه‌خوانی (ذکر مصائب) درآمد و پرده‌خوانی و حمله‌خوانی و مسلم‌خوانی و روضه‌خوانی و مقاتل‌خوانی» (ستاری، ۱۳۸۷: ۹۴) رفته‌رفته ساختار تعزیه را پدید آوردند. تعزیه‌خوانی در دودمان قاجار، به‌ویژه از دوران فتحعلی‌شاه تا ناصرالدین‌شاه، بسیار گسترش یافت؛ به‌گونه‌ای که فتحعلی‌شاه «نخستین بانی بزرگ تعزیه‌خوانی» (کالمار، ۱۳۷۴: ۵۳) بوده است و دورهٔ ناصرالدین‌شاه «آخرین مرحلهٔ تدوین متون تعزیه‌خوانی رسمی» (همان: ۵۰) و همچنین «عصر طلایی تعزیه‌خوانی از لحاظ ساختمان و تزئین تکایا» (همان) نامیده می شود. در این دوره، تعزیه نمایشی‌تر شد و ساختار ویژه‌تری پیدا کرد که این به‌سبب «حمایت مالی و مذهبی شاهان قاجار از تعزیه‌خوانی و شبیه‌خوانی» (آژند، ۱۳۹۵: ۱۵) بوده است. تعزیهٔ کنونی نمایشی است که چنین پشتوانه‌ای دارد و دستخوش دگرگونی‌های فراوانی شده است.

۲-۳. ویژگی فرهنگی تعزیه

این رسم آیینی گونه‌ای از سوگ‌نامه و سوگواری برای امام سوم شیعیان است که «پیوسته همبستگی خود را با مذهب عامّه حفظ کرد و به‌صورت پاره‌ای از اندام مناسک عزاداری عامّهٔ مردم درآمد» (بلوکباشی، ۱۳۸۳: ۴۵). برپاکنندگان تعزیه رخدادهای سال ۶۱ هـ‌ق کربلا را با بیانی آهنگین و اشعاری در قالب‌های گوناگون شعری بازگو می‌کنند. سوگوارانِ تماشاگرِ تعزیه با داستان این سوگنامهٔ آهنگینِ ساده و بی‌پیرایه همراه می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که «تماشاگر و عاملان نمایش هم‌زمان و با هم قصه را به پیش می‌برند» (عزیزی، ۱۳۸۸: ۱۱۱). به‌بیانی دیگر و آن‌گونه که چلکووسکی در گفت‌وگو با صادق همایونی بیان کرده است، در نمایش تعزیه «تماشاچی خود یک بازیگر است و بازیگر یک تماشاچی» (همایونی،۱۳۸۰: ۱۵۲ ب) و یکی از سبب‌های لذت‌بردن سوگوارانِ تماشاگر تعزیه‌ها، «مشارکت در امر تولید و تقویت موضوع نمایش» (عزیزی، ۱۳۸۸: ۱۱۱) است. تماشاگران و تعزیه‌خوانان باورمند به رخدادهای کربلا خودشان را یکی از سوگوارانِ این سوگواری می‌دانند. آنان چنین می‌پندارند که

«مشارکت در نمایش‌های تعزیه، خواه در ردیف بازیگران، خواه تماشاگران، آنان را از شفاعت حسین(ع) در روز قیامت بهره‌مند خواهد ساخت» (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۹) و هرکدام از آن‌ها با دیدن یا برپاکردن تعزیه، «برای رستگاری روحش در آخرت می‌کوشد» (خوتسکو، ۱۳۶۹: ۱۱۲).

شبیه‌خوانان و تماشاگران در جریان نمایش تعزیه همیار و همگام یکدیگر می‌شوند و در این رسم آیینی، سوگوارانه با امام شهیدشان همذات‌پنداری می‌کنند؛ ولی به‌گونه‌ای که «شبیه‌خوان هیچ‌گاه خویش را با نقش خود یکی نمی‌پندارد [...] و اگر کسی عهده‌دار نقش آنان می‌گردد، تنها به این سبب است که باید مجلس شبیه‌خوانی برگزار شود تا مؤمنین به گریه درآیند و پلیدی ذلیل و خوار گردد» (ناصربخت، ۱۳۷۸: ۱۷۳). از این روزن است که در تعزیه‌خوانی، برای تعزیه‌خوانان پاداش و دستمزد در کار نیست و اگر دستمزدی در کار باشد، «بیشتر جنبهٔ هدیه و ادای نذر دارد، نه اجرت تعزیه‌خوانی» (همایونی، ۱۳۸۰: ۱۸۳ الف). اندوه فراوان از رخدادهای ناگوار بر امام سوم شیعیان و همذات‌پنداری مردم با او، «یک نوع هم‌بستگی روحی بین همهٔ طبقات به وجود می‌آورد» (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۳۳) و دارا و ندار، بی‌دانش و بادانش، توانگر و ناتوان و پیر و جوان کنار یکدیگر تعزیه را تماشا می‌کنند. ماجراها و داستان‌های تعزیه گاهی در آغاز نمایش از سوی «بعضی از اشخاص نمایش پیش‌بینی می‌شوند. این قبیل پیش‌بینی‌ها، جدا از لودادن طرح واقعه، زمینه را برای حالت سوگواری آماده می‌سازند» (یارشاطر، ۱۳۶۷: ۱۲۸). ازآنجاکه تماشاگر و تعزیه‌خوان داستان نمایش را با یکدیگر به پیش می‌برند و چون هر دو تماشاچی و بازیگر و سوگوارند، دیدن این نمایش اندوهناک که هر سال برگزار می‌شود و داستانش برایشان آشناست، همچنان برایشان تازگی دارد و می‌خواهند تعزیه را هر سال ببینند.

کسانی که این پدیدهٔ انسانی را نه از جایگاه یک انسان باورمند به رخداد کربلا، بلکه از جایگاه تماشاچی یا پژوهنده بررسی کرده‌اند، دربارهٔ اثربخشی نمایش تعزیه و باورپذیری از این نمایش و نیز باورمندی به رخدادهای به‌نمایش‌درآمده در تعزیه نکته‌هایی بازگو کرده‌اند. برای نمونه، لوییس پلی[۱]، افسر سیاسی ارتش بریتانیا در دوران قاجار که چندین مجلس تعزیه را گردآوری کرده است، دربارهٔ نمایش تعزیه به این نکته اشاره می‌کند که «اگر کامیابی یک نمایش را برپایهٔ اثراتش بر کسانی سنجش کنیم که این نمایش برایشان ساخته شده است یا در برابرشان به نمایش گذاشته می‌شود، هیچ نمایشی کامیاب‌تر از تراژدی جهان اسلام نبوده است، یعنی تراژدی حسن و حسین» (Pelly, 1879: iii,Vol.I). پیتر بروک[۲]، کارگردان بنام انگلیسی تئاتر و سینما، به‌همراه گروهی از دوستانش، در سال ۱۹۷۰ به ایران آمده و تعزیهٔ یکی از روستاهای شهر مشهد را دیده بود. او از تعزیه به‌نام نمایش یا «تئاتری قدرتمند» (بروک، ۱۳۹۱:

---

۱. Lewis Pelly.

۲. Peter Brook.

۵۹) یاد می‌کند. بروک دربارهٔ تعزیهٔ آن روز، هنگامی که چشمان سوگواران اشک‌بار شده بود، مـی‌نویسـد: «بارِ انرژی به‌وجودآمده به‌قدری قدرتمند بود که گروه کوچک ما نمـی‌توانسـت تـأثیری بـر ایـن جریـان بگذارد. ما در موقعیتی بی‌نظیر بودیم. شاهدانی بودیم در قلب رویدادی متعلق به فرهنگـی ناآشـنا، بـدون اینکه در آن دستکاری یا تغییری ایجاد کنیم» (همان: ۶۲). چنین برداشت‌هایی دربارهٔ نمایش تعزیه نشان می‌دهند که این نمایش آیینی می‌تواند اثربخش باشد، به‌ویژه بر کسانی که از حسـین‌ابن‌علی(ع) پیـروی می‌کنند و به او باور دارند.

۴. چگونگی برآمدن فرهنگ زیست از رسم آیینی

یک رسم آیینی میان گروهی از انسان‌ها پدید می‌آید؛ چه در آن گروه انسانی پیش‌زمینه‌ای داشته باشد یا نداشته باشد. نخست، این پدیده شاید در سنجش با فرهنگ زیست مردمان ناچیز و کم‌مایه باشد یا شـاید بزرگ و ارزشمند. با گذشت زمان و سده‌ها، هرچه مردمان بیشتر با رسم آیینی زندگی کنند و این رسم در باورشان هرچه بیشتر ریشه بدواند، می‌تواند فرهنگ و شناسهٔ جداگانه پدیـد بیایـد. بـه‌گفتـهٔ ادوارد برنـت تایلر[۱]، انسان‌شناس و اندیشمندی که نخستین بار دربارهٔ فرهنگ سـخن گفتـه اسـت، فرهنـگ «انباشـتهٔ درهم‌تنیده‌ای است از دانش، باور، هنر، رفتار، قانون، آداب و هرگونه توانایی و منشی که انسـان همچـون همووندی از گروه‌های انسانی به دسـت مـی‌آورد» (Tylor, 1871: 1, Vol.I). ایـن انباشـتهٔ درهم‌تنیـدهٔ منش‌های انسانی، «شکل‌های زندگانیِ گروهی خاص در زمانی معـین» (دولـو، ۱۳۸۴: ۵۶) اسـت و «بـه کارهایی اشاره دارد که مردمان یک گسترهٔ جغرافیـاییِ هم‌سـان از خودشـان بـروز مـی‌دهنـد» (Lynd, 1948: 19). همچنین بنابر گفتهٔ تالکوت پارسونز[۲]، جامعه‌شناس آمریکایی، فرهنـگ «مـی‌توانـد بـه ارث برسد و بدون پادرمیـانیِ ژن‌هـای زیسـتی، از نسـلی بـه نسـلی داده شـود» (quoted in Kroeber & Kluckhohn, 1952, 48: Vol.47). بنابراین، فرهنگ در میان گروهی از انسان‌ها پدید می‌آید که ایـن دو در درازنای زمان با یکدیگر برهم‌کنش دارند. در این برهم‌کنشِ چندسویه، باورمندیِ مردمان بـه رسـم آیینی و گستردگیِ زمانیِ آن اثرگذارترند. به‌بیان‌دیگر، هرچه باورمندی به رسم آیینی بیشتر باشد و در باور مردمان رخنهٔ ژرف‌تری کند و هرچه زمانِ بیشتری از پیدایش آن سپری شده باشد، آن پدیدهٔ انسانیِ نوپـا فرهنگی ویژه و ساختارمند خواهد شد (تصویر ۱). همین فرهنگ ویژه و آشکار و ساختارمند را که با رسـم آیینی پیوند و در باور مردمان رخنه دارد، می‌تـوان «روش زنـدگی» (Bennett & Tumin, 1949: 209) یـا فرهنگ زیست نامید که با الگوی ویژه‌ای از رفتار، «یک گروه انسانی را از دیگر گروه‌های انسانی جدا می‌کنـد» (ibid).

---

۱. Edward Burnett Tylor.

۲. Talcott Parsons.

تصویر ۱. ساختارهای بنیادین در پدیدآمدن فرهنگ زیست از رسم آیینی. ترسیم از نگارندگان.

۵. پیشینهٔ برپایی تعزیه در روستای تلاوک

گفتارهای سینه‌به‌سینه در روستای تلاوک[۱] چنین می‌گویند که تعزیهٔ روستا را یکی از اهالی به‌نام میرزا محمود[۲] پایه‌گذاری کرده است. براساس گفته‌های روستاییان، میرزا محمود در دوران قاجار می‌زیست؛ ولی سال‌روز به دنیا آمدنش و سال‌مرگ او به‌خوبی آشکار نیستند. بنابر نخستین و ژرف‌نگرترین پژوهشی که دربارهٔ زندگی و آثارش شده است، احتمالاً او در حدود سال «۱۲۰۰ هجری قمری» (اکبری شلدره، ۱۳۹۴: ۴۷) دیده به جهان گشود و در حدود سال «۱۲۸۰ هجری قمری» (همان: ۹۸) درگذشت. دانایان کهن‌سال روستا می‌گویند که میرزا محمود از روستایش به حوزهٔ علمیهٔ شهر ساری و سپس به کربلا و نجف رفت و به درجهٔ اجتهاد رسید. آنان می‌گویند او یکی از تعزیه‌خوانان روستایش نیز بود. از میرزا محمود مقتلی منظوم و سوگ‌سرایی‌هایی دربارهٔ امام‌حسین(ع) و ماجرای کربلای سال ۶۱ هـ‌ق بر جا مانده‌اند و این تنها سند نوشته‌شده از اوست که به دست ما رسیده است. با تکیه بر خوی شاعریِ میرزا

---

۱. همهٔ داده‌هایی را که با نام «گفتارهای سینه‌سینه» و «گفته‌های دانایان و کهن‌سالان روستا» و «گفت‌وگو با تعزیه‌خوانان روستای تلاوک» در این نوشتار نامیده شده‌اند، از گفت‌وگوهای چندین‌باره با این کسان در سالیان گوناگون به دست آمده‌اند: شادروان میرزا ولی‌الله زلیکانی (امام‌خوان پیشین تعزیه)؛ شادروان عذرا کاویانی (مشهور به باجی)؛ شادروان حسین زلیکانی (گاهی در تعزیه موافق‌خوانی می‌کرد)؛ محمدتقی زلیکانی (امام‌خوان کنونی تعزیه)؛ ستاره زلیکانی؛ محمدعلی زلیکانی (موافق‌خوان تعزیه)؛ علی‌اصغر زلیکانی (یا محمدباقر زلیکانی)؛ شادروان پرویز زلیکانی؛ شادروان هادی زلیکانی (مشهور به هادی‌عمو)؛ شادروان خدیجه زلیکانی (مشهور به خدیجه‌کبری)؛ شادروان فاطمه‌صغری زلیکانی (مشهور به عمه‌جان)؛ شادروان مرصّع زلیکانی (مادر شهید قاسم شاهطوری)؛ ولی‌الله زارع (مشهور به مشهدی ولی‌الله یا حاجی ولی‌الله، موافق‌خوان تعزیه)؛ عباس مهدوی (مشهور به سقّا، مخالف‌خوان تعزیه)؛ ابوالقاسم زلیکانی (مشهور به استاد ابوالقاسم، موافق‌خوان تعزیه)؛ غلام‌حسین زلیکانی (مخالف‌خوان تعزیه)؛ هوشنگ کاوه (موافق‌خوان تعزیه)؛ علی قبادی (موافق‌خوان تعزیه)؛ غلام‌رضا کاویانی (مخالف‌خوان تعزیه)؛ عسکری زارع (موافق‌خوان تعزیه)؛ محمد زلیکانی (مخالف‌خوان تعزیه)؛ فخرالدین زلیکانی؛ ولی‌الله زلیکانی (مشهور به استاد ولی‌الله)؛ عبدالرضا زلیکانی؛ مهدی مرادی؛ ساره کاویانی.

۲. ملقب به فدایی تلاوکی یا فدایی مازندرانی. به‌گفتهٔ خودش، «فدایی» لقبی است که امام‌حسین(ع) در رؤیایی به او داده است (رک: فدایی مازندرانی، ۱۳۹۴، ۳۱۴–۳۱۳). از آنجایی که اسنادی نوشتاری از دوران قاجار و پیش از آن برجا مانده‌اند که لقب یا شهرت بسیاری از کسانِ این روستا «زلیکانی» یا «زلیکان» بوده است و همهٔ نوادگان او امروزه فامیلی «زلیکانی» دارند، پس می‌توان گفت میرزا محمود از تبار زلیکانی‌های کنونی بود.

محمود، شاید بسیاری از اشعار تعزیهٔ روستای تلاوک را نیز خودش سروده باشد. آن‌طور کـه در پیشـگفتار دیوانش بیان می‌کند، کار سرودن مقتل منظوم را زمانی آغاز کرد که دسـت‌کم ۴۰ سـال از عمـرش مـی گذشت: «چون این عاصیِ ناسی را شمار عمر گران‌مایه از عهد شباب به اربعین رسید و بهـار جـوانی بـه خزان پیری مبدل گردید، [...] ناگاه سروش توفیق به گوشِ هوشم ندا درداد که بقیهٔ عمر را به خود پرداز و منظومه‌ای در مصائب شهسوار کشـور اعجـاز[1]، آغـاز» (فـدایی مازنـدرانی، ۱۳۹۴: ۱۵۳). بـا تکیـه بـر سال‌های زندگانی میرزا محمود، رفتن به حوزهٔ علمیهٔ ساری و سپس به کربلا و نجـف، تعزیـه‌خوانیِ او و نیز ۴۰ساله بودنش هنگام آغاز نگارش مقتل منظوم، پایه‌گذاری تعزیه در روستایش را می‌تـوان دسـت‌کم میانهٔ ۳۰سالگی تا ۶۰سالگی او دانست که برابر است با ۱۲۳۰ تا ۱۲۶۰ هـق.

تکیهٔ روستای تلاوک تنها جایگاهی است که از نخستین روز برپایی تعزیهٔ روستا تا بـه اکنـون، پـی‌درپـی تعزیه در آن برگزار می‌شود. از دوران میرزا محمود در این روستا، تعزیه‌های بسیاری به نمایش درمی‌آمدند که همچنان پابرجا مانده‌انـد، ماننـد تعزیـه‌های امام‌حسـین(ع)، حضـرت‌عباس(ع)، حضـرت‌علی‌اکبـر(ع)، مسلم‌ابن‌عقیل و حر ابن یزید. بـه‌نام‌ترین و پرآوازه‌تـرین و همچنـین پرشـمارترین آن‌هـا از روزن شـمار تماشاگران، تعزیهٔ امام‌حسین(ع) است که در روز یازدهم محرم برگزار می‌شـود (تصـویر ۲). در تعزیـهٔ روز یازدهم محرم، «به بخش‌های دیگری از قضایای عاشورا همچـون نحـوهٔ رزم و شـهادت حضـرت علـی اکبر(ع) و حضرت عباس(ع) و بقیهٔ یاران و اصحاب اشاره‌ای نشده است و هریک از این‌ها مجلـس تعزیـهٔ جداگانه‌ای‌اند که معمولاً در دههٔ اول محرم در روستای تلاوک برگزار می‌شوند» (زلیکانی، ۱۳۸۵، ۱۶).

تصویر ۲. تعزیهٔ روز یازدهم محرّم روستای تلاوک در دههٔ ۴۰ هـش (سمت راست) و در دههٔ ۹۰ هـش (سمت چپ). منبع: بایگانی نگارندهٔ نخست.

۶. یافته‌های پژوهش و بررسی آن‌ها

با تکیه بر نکته‌های یادشده و نیز داده‌های بررسی‌های میدانی، فرهنگ زیست برآمده از رسم آیینی تعزیهٔ روستای تلاوک به دو دستهٔ «فرهنگ زیست ناملموس؛ باور و رفتار گروهی مردمان روسـتای تـلاوک» و «فرهنگ زیست ملموس؛ بافت کالبدی روسـتای تـلاوک» بخش‌بنـدی مـی‌شـود؛ گرچـه فرهنگ‌هـای

۱. منظور میرزا محمود فدایی از «شهسوار کشور اعجاز»، امام‌حسین(ع) است.

ناملموس و ملموس با یکدیگر برهم‌کنشی دوسویه دارند و نمی‌توان میانشان جدایی انداخت.

۱–۶. فرهنگ زیست ناملموس؛ باور و رفتار گروهی مردمان روستای تلاوک

۱–۱–۶. تلاش برای زنده نگه‌داشتن یاد حسین‌ابن‌علی(ع) و داستان کارزار کربلا در روستاهای دیگر

دوران زندگانی میرزا محمود در روستای تلاوک روزگار پدید آمدن مقتل منظوم او و پایه‌ریزیِ تعزیهٔ امام‌حسین(ع) بوده است. در آن روزگار دورهٔ فرهنگیِ نوینی در روستا رخ نمود که با رویداد کربلا و امام‌حسین(ع) پیوند دارد. یکی از شناسه‌های فرهنگی روستای تلاوک این است که دست‌کم از دوران قاجار (هم‌زمان با شکل‌گیری تعزیهٔ روستا) تا دههٔ ۱۳۶۰ هـ‌ش، همواره شماری از مردمان این روستا که در سنجش با روستاهای دیگر بخش دودانگه پرشمارترند،[۱] شیفتهٔ درس خواندن در حوزهٔ علمیه بوده‌اند. بخشی از آنان روحانیانی شدند و بخشی دیگر دانایان باسوادی که به‌سبب تلاششان (روضه‌خوانی و پامنبری) در راستای یادآوری یاد حسین‌ابن‌علی(ع) و داستان کربلا، نام ملا یا میرزا داشتند. بسیاری از آنان با اینکه روحانی یا ملا یا میرزا بودند، تعزیه‌خوانی نیز می‌کردند. امروزه نیز کسی به‌نام شیخ اسماعیل کاویانی راه فراگیری در حوزهٔ علمیه را در پیش گرفته است. برپایهٔ گفتارهای سینه‌به‌سینهٔ روستای تلاوک، به‌جز میرزا محمود فدایی، نام چندین تن در یادها مانده است که بسیاری از آنان در دورهٔ قاجار و بسیاری نیز در سال‌های نزدیک به این نوشتار از دنیا رفته‌اند. گزیده‌ای از آنان چنین‌اند (تصویر۳): میرزا عبدالغنی (زلیکانی)؛ میرزا خلیل (زلیکانی)؛ میرزا علی‌جان (زلیکانی)؛ میرزا احمد (زلیکانی)؛ ملا عبدالرحمان (زلیکانی)؛ آقا شیخ ذوالفقار اول (زلیکانی)؛ آقا شیخ ذوالفقار دوم (زلیکانی)؛ آقا شیخ عباس زلیکانی؛ شیخ ابوالقاسم کاوه؛ شیخ داوود شاهطوری؛ شیخ ابوالقاسم زارع؛ ملا روح‌الله زارع؛ ملا صفر زلیکانی؛ شیخ عبدالحسین کاویانی؛ شیخ تقی آهنگر؛ شیخ محمدحسین زلیکانی؛ شیخ عبدالحسین زلیکانی؛ میرزا ولی‌الله زلیکانی.

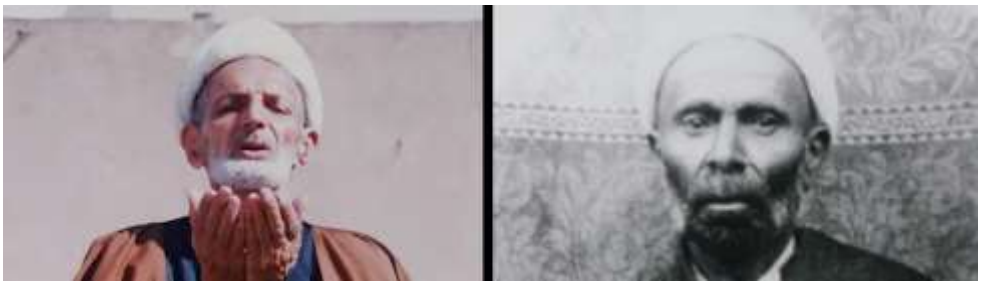
در ماه‌های گوناگون سال، به‌ویژه در ماه‌های محرم و صفر، همهٔ این نام‌ها نه‌تنها در تکیهٔ روستایشان روضه می‌خواندند و از کارزار کربلا می‌گفتند، بلکه بنابر گفتهٔ روستاییان تلاوک و مردمان روستاهای دیگر بخش دودانگه[۲]، برای این کار به بیشترِ روستاهای بخش دودانگه نیز می‌رفتند و تلاششان بر زنده نگه‌داشتن یاد حسین‌ابن‌علی(ع) بوده است. بنابر نکته‌های یادشده، برجسته‌ترین نمود فرهنگی روستای تلاوک که با رویداد تعزیهٔ امام‌حسین(ع) پیوند ناگسستنی دارد، شیفتگی مردمان این روستا به حسین‌بن‌علی(ع) و تلاش آنان برای زنده نگه‌داشتن یاد او و داستان کارزار کربلا میان مردمان روستاهای

---

۱. بنابر گواهی روستاییان تلاوک و مردمان روستاهای دیگر بخش دودانگهٔ شهرستان ساری (گفت‌وگو با کهن‌سالان).

۲. گفت‌وگو با گزیده‌ای از کهن‌سالان همهٔ روستاهای بخش دودانگهٔ شهرستان ساری (در هر روستا، دست‌کم با ۲۰ کهن‌سال گفت‌وگو شده است).

بخش دودانگهٔ شهرستان ساری است. برپایی و پاسداری از نمایش تعزیهٔ امام‌حسین(ع) و نیـز شـیفتگی و باورمندی به او که بی‌گمان از روند پی‌درپیِ برگزاری تعزیه تأثیر پذیرفته است، در درازنای زمان به رفتـار مردمان روستای تلاوک سمت‌وسویی هم‌راستا با این باورها داده است.



تصویر ۳. سمت راست: شادروان آقا شیخ ذوالفقار دوم (زلیکانی) در دورهٔ قاجار؛ سمت چپ: شادروان شیخ میرزا ولی‌الله زلیکانی در دههٔ ۱۳۷۰ هـ.ش؛ نمونه‌هایی از روحانیان روستای تلاوک که تلاش می‌کردند یاد حسین‌ابن‌علی(ع) و داستان کارزار کربلا را در روستاهای بخش دودانگهٔ شهرستان ساری زنده نگه بدارند. منبع: بایگانی نگارندهٔ نخست.

۲-۱-۶. پرورش همیشگی شبیه‌خوانان و پایه‌ریزی تعزیه و تلاش برای گستراندن آن میان روستاهای دیگر

از گفتارهای سینه‌به‌سینه چنین برمی‌آید که روسـتاییان تـلاوک همـواره میـان مردمـان روستایشـان یـا روستاهای دیگر، در پیِ یافتن کسانی بوده‌اند که میل و دل‌بستگی بسیاری به نمایش تعزیه داشـته‌اند تـا آنان را به شبیه‌خوانی در تعزیه فرابخوانند. داشتن تعزیه‌خوان در خانواده ارزش ویژه‌ای بـرای آن خـانواده داشت. کماکان نیز چنین نگاهی در آنان زنده است و شبیه‌خوانانی از میان خودشان پرورش مـی‌دهنـد. از سال‌های نخستین برپایی تعزیه در روستای تلاوک تا دههٔ ۱۳۷۰ هـش، همواره مردمان روستاهای دیگر گروه تعزیه‌خوان روستای تلاوک را به روستایشان فرامی‌خواندند تا تعزیه‌خوانی کنند (تصویر ۴). شـادروان میرزا ولی‌الله زلیکانی، تعزیه‌خوان پرآوازهٔ تلاوک، دراین‌باره می‌گفت که او و گـروهش دسـت‌کم در ۱۵۰ روستای شهرستان ساری تعزیه‌خوانی کرده بودند. او بیان داشت در یکی از سال‌های دههٔ ۱۳۶۰ هــش، گروهی از مردمان روستای «اَتو» (روستایی در شهرستان سوادکوه) نسخه‌های مجـالس گونـاگون تعزیـهٔ تلاوک را از او گرفته بودند تا هم رونویسی و هم آن تعزیه‌ها را در روستایشان پایه‌ریزی کننـد. نمونـه‌ای دیگر برمی‌گردد به چهار روستای دیگر دهستان فریم، روستاهای «شِـلدرّه»، «دینه‌سَـر»، «قارَن‌سـرا» و «بیشه‌کُلا». روستاییانِ همهٔ این روستاها و همچنین گفتارهای سینه‌به‌سینهٔ روسـتای تـلاوک مـی‌گوینـد پیشینهٔ تعزیه‌های آن‌ها از تعزیهٔ تلاوک کمتر اسـت و نسخه‌هایشـان رونوشـتی‌انـد از نسـخهٔ تعزیـه‌های تلاوک. به‌بیان‌دیگر، این چهار روستا با پیروی از نسخه‌ها و لحن‌های تعزیـه‌های روسـتای تـلاوک و بـا یاری‌گرفتن از تعزیه‌خوان‌های تلاوک، تعزیه‌ها را برپا کرده‌اند، به‌ویژه مجلس تعزیهٔ امام‌حسین(ع).

تا دههٔ ۱۳۷۰ هـ‌ش، گروه تعزیه‌خوان روستای تلاوک به‌طور پی‌درپی در روستاهای دیگر به تعزیه می‌خواندند. در این دهه، تکیه‌ای نو با گنجایش بیشتر در جایگاه تکیهٔ کهن ساختند. هرچند پس‌از دههٔ ۱۳۷۰ هـ‌ش رهسپار شدن گروه‌های تعزیه‌خوان تلاوک به روستاهای دیگر کمتر شد، ولی هنوز مردمان روستاهای دیگر گهگاهی به‌مانند گذشته این گروه را فرامی‌خوانند. برای نمونه، در سال ۱۴۰۱ هـ‌ش مردمان روستای «ولَیک‌چال» گروه تعزیه‌خوان روستای تلاوک را برای برپاییِ تعزیهٔ امام‌حسین(ع) فراخواندند (تصویر ۵). از دیدگاه مردمان روستای تلاوک، پرورش شبیه‌خوانان و تلاش برای گستراندن تعزیه در روستاهای دیگر، در دو انگیزه ریشه دارد. یک: پایداریِ تعزیهٔ امام‌حسین(ع) و زنده نگه داشتن یاد و نام امام شهیدشان، تا این نمایش برای همیشه در این دیار ماندگار بماند. پرورش شبیه‌خوانان و فراخواندن آن‌ها در شبیه‌خوانی، نخستین گام در راستای ماندگاریِ این نمایش است؛ دو: خشنودی خداوند و پیامبر و خاندانش. روستاییان تلاوک باور دارند که با گستراندن تعزیه، خداوند به آنان پاداشی بسیار می دهد و یکی از شیوه‌های زدودن گناهان و هم‌ذات‌پنداری با درد و رنج امام‌حسین(ع) است. آنان این کار را مایهٔ خجستگی خودشان و فزونیِ نیک‌بختی زندگی‌شان نیز می‌دانند.

تصویر ۴. فراخواندن شادروان میرزا ولی‌الله زلیکانی و دیگر تعزیه‌خوانان روستای تلاوک، از سوی یکی از بزرگان روستای کلیج‌کلا برای تعزیه‌خوانی در این روستا. سال ۱۳۵۱ هـ‌ش. منبع: بایگانی نگارندهٔ نخست.

تصویر ۵. لوح سپاس برای تعزیه‌خوانی شبیه‌خوانان روستای تلاوک در روستای ولیک‌چال. سال ۱۴۰۱ هـ‌ش. منبع: بایگانی نگارندهٔ نخست.

۳-۱-۶. هم‌بستگی و یکپارچگی مردمان روستای تلاوک و همیاری با یکدیگر در کارهای گوناگون

داشتن انگیزه و باورهای همانند می‌توانند سببی باشند برای هم‌بستگی و یکپارچگی. در روستای تلاوک، انگیزهٔ زنده ماندن و پیوسته ماندن تعزیهٔ امام‌حسین(ع) و همچنین باور به حسین‌بن‌علی(ع) و سوگواری برای او و آمرزش‌خواهی از خداوند سبب‌هایی‌اند برای اینکه مردمان این روستا هم‌بسته و یکپارچه شوند و نیرویی ناملموس میانشان پیونددهنده باشد. با اینکه می‌توان نمونه‌های فراوانی برای هم‌بستگی و یکپارچگی مردمان این روستا به میان آورد، ولی دو نمونهٔ بارز هم‌بستگی و یکپارچگی مردمان روستای

تلاوک را می‌توان این‌گونه نام برد: یک: در برپایی تکیهٔ جدید روستا و نگهداری همیشگیِ آن؛ دو: در برگزاری تعزیهٔ روز یازدهم محرّم. هم‌زمان با افزایش چشمگیر مهمانان و سوگواران تعزیهٔ روز یازدهم محرم، در اواسط دههٔ ۱۳۷۰ هـ‌ش مردمان تلاوک بر آن شدند تا تکیهٔ کهن روستا را گسترش دهند و در همان جایگاه، تکیه‌ای نو و بزرگ‌تر بنا کنند. این کار بیش‌از یک سال به درازا کشید. آن‌طور که از گفت‌وگو با آنان و اسناد تصویری برجامانده برمی‌آید، در آن یک سال، خردسالان و بزرگ‌سالان پیوسته همکاری می‌کردند و هیچ خانواده‌ای بود که گوشه‌ای از کار را به دست نگرفته باشد (تصویر ۶). برای مردمی که بیشترشان کشاورز و دامدار بودند، تنها یک چیز می‌توانست آنان را گرد هم بیاورد و چنین نیرویی را میانشان برانگیخته کند: انگیزهٔ پیوسته‌ماندن تعزیهٔ روستایشان و سوگواری برای حسین‌بن‌علی(ع) و آمرزش‌خواهی از خداوند. پس‌از ساخته شدن تکیه، همگان تا به امروز تلاش دارند از تکیه به‌خوبی نگهداری کنند. پرداخت کمک مالی برای نگهداری تکیه نمونه‌ای از این تلاش است (تصویر ۷). در برگزاری تعزیهٔ روز یازدهم محرم به خرد و همیاریِ گروهی نیاز است. مردمان تلاوک ماه‌ها پیش‌از آغاز ماه محرم به تکاپو می‌افتند و هرچه به روز برگزاری تعزیه نزدیک‌تر می‌شوند، هیجانشان فزونی می‌یابد. در روز یازدهم محرم، اوج این همبستگی و یکپارچگی میان مردمان تلاوک به‌روشنی نمایان می‌شود. هرساله در روز یازدهم محرم دست‌کم بین ۲هزار تا ۶هزار مهمان سوگوار به این روستا می‌آیند و مردمان تلاوک از مهمانان پذیرایی می‌کنند (تصویر ۸). برای این دو نمونه، هم انگیزه و هم باور یادشده میان روستاییان تلاوک دیده می‌شوند. همکاری در برپایی تکیه‌ای نو تنها یک بار بوده است؛ ولی تلاش برای برگزاری هرچه بهتر و باشکوه‌تر تعزیهٔ روز یازدهم، هرساله است. این تعزیهٔ باپیشینه که چنین هیجان و تکاپویی میان مردم روستا پدید می‌آورَد، روش زندگی همدلانه و یکپارچهٔ گروهی را برای همهٔ کارهای روستا، میان این مردم پدید آورد و سبب شده است در بیشتر کارهای گوناگون روستا و نیز گرفتاری‌های مردمان، همگان با هم یکی شوند و به یاری یکدیگر بیایند.

تصویر ۶. همکاری همگانی روستاییان تلاوک در برپایی تکیهٔ نو به‌جای تکیهٔ کهن روستا که یک سال به درازا کشید. دههٔ ۱۳۷۰ هـ‌ش. منبع: بایگانی نگارندهٔ نخست.

تصویر ۷. نمونه‌ای از کمک‌های مالی برای نگهداری از تکیهٔ روستای تلاوک، از سوی مردمان این روستا که هرساله پرداخت می‌شود. دههٔ ۱۳۸۰ هـ.ش. منبع: بایگانی نگارندهٔ نخست.

تصویر ۸. گردهمایی مهمانان سوگوار در تعزیهٔ روز یازدهم محرّم روستای تلاوک. سال ۱۳۸۴ هـ.ش. در آن سال، روستاییان تلاوک میزبان دست‌کم ۷هزار مهمان بودند. منبع: بایگانی نگارندهٔ نخست.

۲-۶. فرهنگ زیست ملموس؛ بافت کالبدی روستای تلاوک[1]

۱-۲-۶. تکیهٔ روستای تلاوک؛ اسطورهٔ آیینی

تکیهٔ کنونی روستای تلاوک را پس‌از ویران‌کردن تکیهٔ کهن روستا، در میانهٔ دههٔ ۱۳۷۰ هـ.ش بنا کرده‌اند. مردمان روستا می‌گویند از برپایی تکیهٔ کهن روستایشان دست‌کم دو سده یا بیشتر می‌گذرد (تصویر ۹). میان کهن‌سالان روستا در راستای ارزش‌گذاری و قدسی‌سازی این تکیه دو گفتار سینه‌به‌سینه به دست آمده‌اند.[2]

۱. ریش‌سفیدان روستا می‌گویند سده‌ها پیش، آن زمان که نیاکانشان می‌خواستند تکیه بنا کنند، درختی بلند و بزرگ را در جنگلی دور بریدند تا از چوبش در ساختن تکیه بهره ببرند. چون همان روز برف بسیار سنگینی بارید و آن درخت بسیار سنگین بود، نتوانستند تنهٔ درخت را تا تکیه بیاورند. شب شد و همان جا رهایش کردند تا فردای همان روز، دوباره برای جابه‌جایی آن تلاش کنند. صبح زود که گرد هم آمده بودند تا به‌سوی جنگل راهی شوند، دیدند آن درخت بریده‌شده به‌همراه سنگی بزرگ در همان جایی که می‌خواستند تکیه را بسازند، روی زمین گذاشته شده‌اند. آنان باور دارند یا آن تنهٔ بریده‌شدهٔ درخت خودش به اینجا آمده بود، چون آگاه شده بود که می‌خواهند با آن تکیه بسازند و در راهی نیکو به کار برند، یا

---

۱. هرگاه از بافت کالبدیِ برآمده از رسم آیینی یا تأثیر نمایش آیینی بر بافت کالبدی روستا سخن به میان می‌آید، نگرش یا گمان بر این نیست که نقش‌آفرینی و شبیه‌خوانی بر بافت کالبدی اثرگذار است، بلکه چنین است که جایگاه برگزاری آن نمایش آیینی می‌تواند اثرگذار باشد. جایگاه برگزاری تعزیه در روستای تلاوک، تکیهٔ روستاست که حیاطی بزرگ دارد. روشن است که این فضا به‌اندازهٔ باورهایی که مردمان به آن دارند و نیز به‌اندازهٔ رویدادهایی که در آن پیش آمدند و می‌آیند، میان روستاییان تلاوک ارزش پیدا می کند. در این بخش، در پیِ یافتن این ارزش‌گذاری و اثر آن بر بافت کالبدی روستای تلاوک هستیم؛ تأثیری که نمود فرهنگ زیست ملموس روستا خواهد بود. نخست دربارهٔ تکیهٔ روستای تلاوک نکته‌هایی بیان خواهند شد؛ چون در راستای ارزش‌گذاری به تکیه‌اند.

۲. در اینجا در پی درستی یا نادرستی آن‌ها نیستیم، بلکه این دو دادهٔ به‌دست‌آمده را باید در ارزیابی تکیهٔ روستای تلاوک از روزن فرهنگ آیینی مردمانش به کار بست.

نیرویی ایزدی آن را آورده و به‌یاری نیاکانشان آمده بود. آنان دربارهٔ سنگ می‌گویند با آگاهی و خواست خودش به اینجا آمده است تا بخشی از نمایش تعزیه باشد. از گذشته تاکنون، بخش‌هایی از تعزیه روی آن سنگ به نمایش درمی‌آیند (تصویر ۱۰ و ۱۱).[۱]

۲. کهن‌سالان می‌گویند میرزا محمود فدایی، پایه‌گذار تعزیهٔ روستا، همیشه نمازهایش را در تکیه می خوانده است، به‌ویژه نماز صبح. هنگامی که او نماز صبحش را آغاز می‌کرده است، نوری بسیار روشن و سبزرنگ از پنجره‌های آن به بیرون می‌تابید و بسیاری از روستاییان با آن نورِ بسیار روشن از خواب بیدار می‌شدند تا نماز بخوانند. مردمان آن زمان باور داشتند هنگامی که میرزا محمود برای نماز به تکیه می رفت، امام‌حسین(ع) همراه او بود و نور سبزرنگ، پرتوی از نور امام بوده است.

هر سه داستان با باورهای آیینی مردم روستا پیوند دارند و می‌شود نام داستان‌های آیینی بر آن‌ها نهاد؛ داستان‌هایی که سینه‌به‌سینه میان مردم روستای تلاوک بازگو شده‌اند و سرانجام تکیهٔ این روستا را برای مردمانش به‌سان اسطوره‌ای آیینی کرده‌اند. نگاه اسطوره‌ای به تکیهٔ روستای تلاوک چیزی نیست که در جایی نوشته شده باشد؛ بلکه در فرهنگ زیست ناملموس این مردم نهادینه شده است. از ویژگی‌های اسطوره این است که «اسطوره پیش از آنکه اندیشیده و بیان شود، احساس (و تجربه) و زیسته شده است. اسطوره کلام است، تصویر است، حرکتی است که حدود واقعه را در قلب نقش می‌کند، پیش از آنکه در قالب روایت و حکایتی ضبط و ثبت شود» (باستید، ۱۳۷۰: ۴۵). از آنجایی که «اسطوره بر معنایی رمزی دلالت دارد» (ستاری، ۱۳۷۶: ۶) و نیز گفتارها و یادکردهایی از رویدادهایی است که «در ابتدا، یعنی در آغاز، در زمان نخستین و بی‌زمان، در لحظه‌ای از زمان مقدس رخ داده‌اند» (الیاده، ۱۴۰۰، ۶۳)، تنها راه این است که آن را با نشانه‌هایی بشناسیم که میان مردمان جاری‌اند. هرچیزی در این میان می‌تواند نشانه باشد و چون نشانه‌ها که خودشان می‌توانند هرچیزی باشند، اسطوره‌ها را بازنمایی کنند، بنابراین «هرچیز می‌تواند اسطوره باشد، به‌شرط آنکه گفتمانی آن را انتقال دهد» (بارت، ۱۳۸۶: ۸۵). برای تکیهٔ روستای تلاوک، درخت تنومند و سنگ بزرگ و نور سبز تابان از تکیه نشانه‌اند. مردمان اسطوره را میان خودشان چندباره بازگو می‌کنند و گویا همیشه زنده و تازه است و «میراث مشترک خاطرات اجدادی است که آگاهانه از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است» (بیرلین، ۱۳۸۶: ۱۰). بازگوکنندهٔ اسطوره «با نقل یک اسطوره به‌نوعی زمان مقدس را که رویدادهای نقل‌شده در آن رخ داده‌اند، دوباره واقعیت می‌بخشد» (الیاده، ۱۴۰۰: ۶۳). بازگو کردن کاری نمونه یا برجسته که «در زمان بی‌زمان و مکان لامکان به‌دست

---

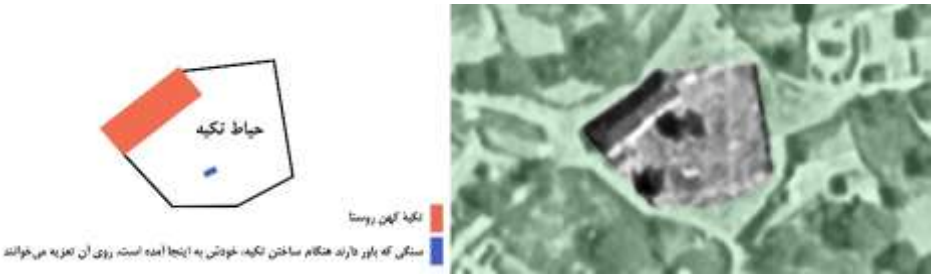
۱. این سنگ چنان میان مردمان روستای تلاوک ارزشمند است که شادروان میرزا ولی‌الله زلیکانی با بیش‌از ۶۰ سال شبیه‌خوانی در نقش امام‌حسین(ع) وصیت کرده بود که پس‌از مرگش، او را زیر این سنگ به خاک بسپارند. گرچه به‌سبب‌هایی در قبرستان دیگر این روستا دفن شد. آن قبرستان بیرون از حیاط تکیه است.

خدایان یا نیاکان فرهنگ‌ساز صورت گرفته است، همهٔ مزایا و محاسن آن کار اصیل را بازمی‌آورد و دیگر بار فعلیت می‌بخشد و این واقعیتی است که تابع رابطهٔ علّی به‌معنای مقبول علمی‌اش نیست و بُعد و مکان و فضا و زمان غیرمفارق را نفی می‌کند» (ستاری، ۱۳۷۶: ۱۱). تکیهٔ روستای تلاوک به‌سان اسطوره‌ای شده است که داستان‌های آیینی و گفتارهای سینه‌به‌سینه چنین جایگاهی را به آن ارزانی داشته‌اند. آن داستان‌هایی که مردمان این روستا بازگو می‌کنند و تکیه را اسطوره کرده‌اند، چیزهایی نیستند که به‌ناگزیر و باید درست باشند؛ چون آن چیزی که اسطوره بیان می‌کند، همیشه یا گاهی «چیزی نیست که در گذشته روی داده است؛ بلکه چیزی است که برای بر حق دانستن امری در حال حاضر، گمان می‌رود که در گذشته به وقوع پیوسته باشد» (فرای، ۱۳۷۸: ۱۰۲). این داستان‌ها رازگونه و مقدس‌اند، میان روستاییان تلاوک پیشینه‌ای دراز دارند، میراثی کهن‌اند و آگاهانه از گذشته تا به اکنون دست‌به‌دست شده‌اند. اگرچه تکیهٔ پیشین روستا از میان رفته است و این داستان‌ها از آن برآمده‌اند، ولی این داستان‌ها با تکیهٔ کنونی روستا پیوند گرفته‌اند، به‌گونه‌ای که جایگاه و فضای تکیه اسطوره شده است، نه ساختمان و سازهٔ آن که با گذشت زمان از بین می‌روند (تصویر ۱۲).[۱]

تصویر ۹. کروکی تکیهٔ کهن روستای تلاوک که بنا به گفتهٔ کهن‌سالان، پیشینه‌ای دوسده‌ای یا بیشتر داشته است. ترسیم از نگارندگان.

۱. حیاط تکیهٔ تلاوک به‌جز برگزاری نمایش تعزیه، کاربری قبرستان نیز دارد. آن‌طور که دانایان روستا می‌گویند، از خاک‌سپاری مردگان در حیاط تکیه سال‌های فراوانی می‌گذرند و شاید از همان سال‌های نخست برپایی تکیه در روستا، حیاطش جایگاهی بوده است برای خاک‌سپاری. دست‌کم از دو سدهٔ پیش (آغاز تعزیه‌خوانی در روستا) تا به امروز، برگزاری نمایش تعزیه و برپایی سوگواری امام سوم شیعیان یکی از سبب‌های گرایش این مردم به خاک‌شدن در حیاط تکیهٔ روستاست؛ زیرا این جایگاه، جایگاهی است که با سوگوارهٔ آیینی تعزیهٔ امام‌حسین(ع) گره خورده است و باور دارند پس از به خاک سپرده‌شدن در تکیه، آمرزش بیشتری بهره‌شان می شود و در گروه دوستداران امام سوم شیعیان جا می‌گیرند. همهٔ کهن‌سالان روستا، به‌ویژه آنانی که تعزیه‌خوان بودند و هستند، دوست داشتند و همچنان دوست دارند در اینجا به خاک سپرده شوند تا خاک گورشان بستری باشد برای برگزاری تعزیه. این دیدگاه میان بسیاری از جوانان روستا نیز دیده می‌شود. همچنین از دیرباز، خاک‌سپاری مردگان در حیاط تکیهٔ این روستا شاید به‌بهانهٔ اسطورهٔ آیینی بودنِ این تکیه نیز بوده باشد که چندان نادرست نمی‌نماید.

تصویر ۱۰. سنگ بزرگ میانهٔ حیاط تکیهٔ روستای تلاوک که مردمانش باور دارند هنگام ساختن تکیهٔ کهن روستا، خودش به اینجا آمده است. روی این سنگ تعزیه برگزار می‌کنند. عکس سمت راست در دههٔ ۱۳۶۰ هـ‌ش و عکس‌های میانی و سمت چپ در دههٔ ۱۳۹۰ هـ‌ش گرفته شده‌اند. منبع: بایگانی نگارندهٔ نخست.



تصویر ۱۱. کروکی نقشهٔ محوطهٔ تکیهٔ کهن روستای تلاوک، بر مبنای تصویر هوایی دههٔ ۱۳۴۰ هـ‌ش. ترسیم از نگارندگان.

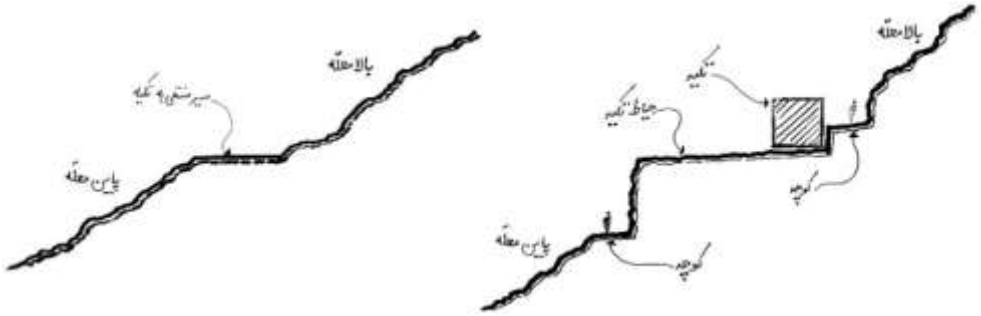
تصویر ۱۲. روند اسطوره‌سازی تکیهٔ روستای تلاوک. ترسیم از نگارندگان.

۲-۲-۶. نمود فرهنگ زیست ملموس روستای تلاوک در پیوند با تکیهٔ روستا

برمبنای نخستین تصویر هوایی از روستای تلاوک در سال ۱۳۴۶ هـ‌ش و نیز بررسی وضعیت کنونی روستا، تکیهٔ روستای تلاوک از سالیان بسیار دور تا به اکنون در سوی شرق روستا جا گرفته است. همچنین راهی در این روستا دیده می‌شود که از دیرباز تا به اکنون، غرب و شرق روستا را به هم پیوند می‌دهد. این راه درست روبه‌روی درب تکیهٔ روستای تلاوک جا دارد. روشن نیست که نخست این راه بوده است و سپس تکیه را کنارش ساخته‌اند یا اینکه پس از برپایی تکیه، این راه را از کنار تکیه آغاز کردند تا به‌سوی غرب برود. به‌هرروی، تکیه در سوی شرق روستا و راهی از کنار آن به‌سوی غرب روستا، دو ویژگی برجستهٔ بافت کالبدی روستای تلاوک‌اند. در گذشته، به‌جز این راه که از کنار تکیه آغاز می‌شود و بزرگ‌ترین راه دسترسی روستاست و نیز چندین کوچهٔ باریک، راه دسترسی ارزندهٔ دیگری نبوده است.

بااینکه پس‌از اجرای طرح هادی و ساخت‌وسازهای نوین،[۱] اندک‌اندک سه راه ماشین‌رویِ بزرگ دیگر ساخته شده‌اند، ولی کماکان آن راهِ کنار تکیه همچنان پابرجاست و آن را پهن‌تر نیز کرده‌اند و هرگز ارزش کالبدی‌اش را از دست نداده است. بنابراین، امروزه نیز ارزنده‌ترین راه دسترسی برای روستاییان تلاوک راهی است که از کنار تکیه تا سوی غرب روستا می‌رود. از سال ۱۳۸۷ هـ‌ش، این راه را «خیابان امام‌حسین(ع)» نام‌گذاری کرده‌اند. نام‌گذاریِ این راه به‌نام امام سومشان بی‌گمان برمی‌گردد به برگزاری تعزیهٔ امام‌حسین(ع) در تکیهٔ روستا؛ تکیه‌ای که درست در پایان سوی شرقی این خیابان جا دارد.[۲] یکی از راه‌های نوین ساخته‌شده خیابانی است که نام پایه‌گذار تعزیهٔ روستایشان را بر آن نهادند: خیابان «میرزا محمود فدایی». این خیابان شمالی‌جنوبی است و آن را درست چسبیده به خیابان امام‌حسین(ع) ساخته‌اند.

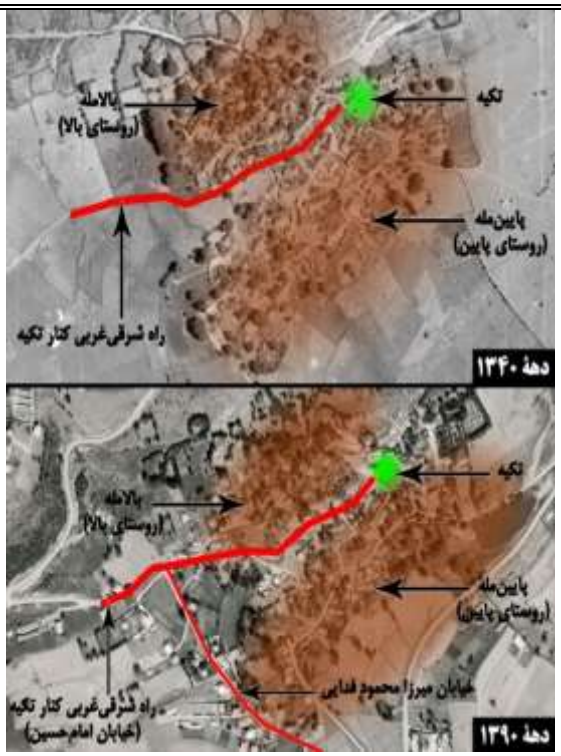
روستای تلاوک روستایی کوهپایه‌ای و شیب آن شمال به جنوب است. مردمان روستا از دیرباز به بخش شمالیِ خیابان امام‌حسین(ع) کنونی «بالامَله»، یعنی روستای بالا و به بخش جنوبی آن «پایین‌مَله»، یعنی روستای پایین می‌گویند. این خیابان بزرگ شرقی‌غربی که بخش شرقی آن کنار تکیه است، ارزش و ارزندگی فرهنگی و کالبدی خودش را از تکیهٔ روستا و تعزیهٔ امام‌حسین(ع) ستانده است؛ راهی که روستا را به دو بخش روستای بالا (شمالی) و روستای پایین (جنوبی) بخش‌بندی کرده است و با تکیه‌ای (اسطورهٔ آیینی) پیوند گرفته است که تعزیه، بزرگ‌ترین رویداد فرهنگی روستا، در آن برگزار می‌شود. بنابراین، هم تکیه و هم خیابان امام‌حسین(ع) در بخش‌بندی روستا به بالا و پایین نقش دارند؛ گرچه می توان گفت در این زمینه کارایی تکیه بیشتر از خیابان است (تصویر ۱۳ و ۱۴).



تصویر ۱۳. بخش‌بندی روستای تلاوک به «روستای بالا یا بالامحله» و «روستای پایین یا پایین‌محله»، بر اساس تکیه و راه شرقی‌غربی کنار آن. ترسیم از نگارندگان.

۱. شوربختانه طرح هادی روستای تلاوک به بافت کالبدی چندصدسالهٔ این روستا آسیب‌های فراوانی زده است که بررسی و آسیب‌شناسی آن در جای خودش بسیار بایسته است.

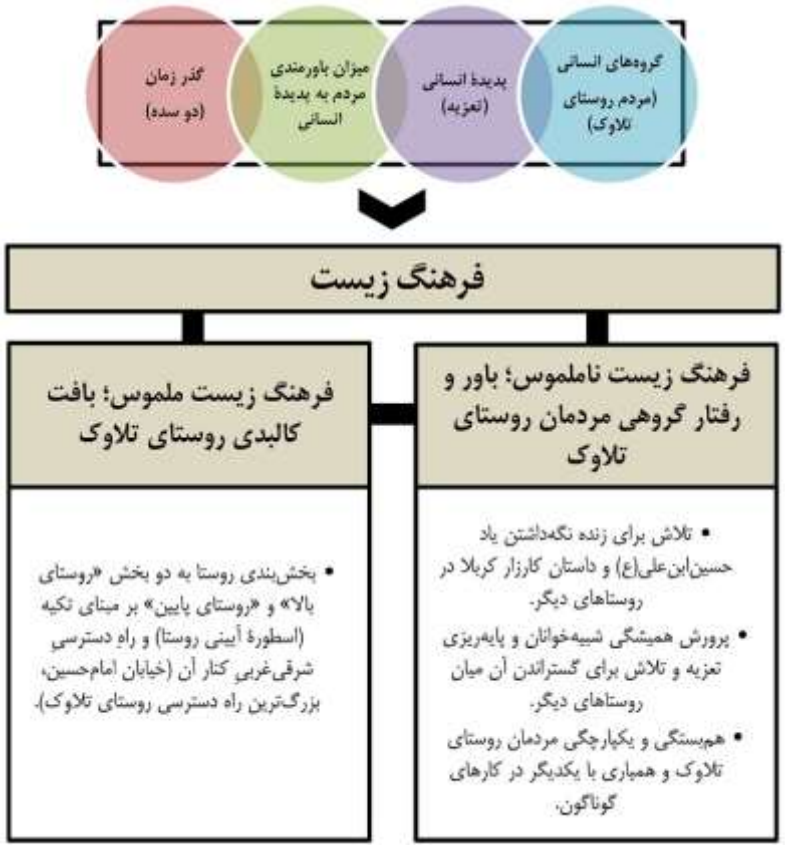
۲. هنگام رفت‌وآمد در این خیابان، یک نمود رفتاری میان روستاییان دیده می‌شود: سلام‌دادن به امام‌حسین(ع) و به تکیه. حتی اگر در جایی از روستا باشند که نتوانند تکیه را با چشمشان ببینند، به‌سوی شرق روستا می‌ایستند و به تکیه و امام شهیدشان سلام می دهند.



تصویر ۱۴. از دیرباز تاکنون، تکیه و راه شرقی‌غربی کنار آن، روستای تلاوک را به دو بخش بالا و پایین بخش‌بندی کرده‌اند. منبع: سازمان نقشه‌برداری (تصویر هوایی دهۀ ۱۳۴۰ هـ‌ش)؛ ژئوپرتال زیرساخت داده‌های مکانی ملی (تصویر هوایی سال ۱۳۹۰ هـ‌ش). ترسیم از نگارندگان.

۷. نتیجه‌گیری

برآیندهای این پژوهش نشان می‌دهند پایدارماندن تعزیۀ امام‌حسین(ع) همراه بوده است با پررنگ‌تر شدن باورمندی و شیفتگی به حسین‌ابن‌علی(ع) و داستان کارزار کربلا میان مردمان روستای تلاوک و پدیدآمدن رفتارهایی پیوندگرفته با این باورمندی. ازسوی‌دیگر، شیفتگی به حسین‌ابن‌علی(ع) و داستان کارزار کربلا میان روستاییان تلاوک نیز یکی از سبب‌های پیوسته ماندن و ماندگار شدن تعزیۀ امام‌حسین(ع) در این روستاست. هر دوی این‌ها کنش و واکنشی دوسویه را میان رسم آیینی تعزیۀ امام‌حسین(ع) و شیفتگی مردمان باورمند به حسین‌ابن‌علی(ع) نشان می‌دهند. تعزیۀ امام‌حسین(ع) (نمایندۀ پدیدۀ انسانی) در روستای تلاوک (نمایندۀ گروه انسانی) با پیشینه‌ای نزدیک به دو سده (نمایندۀ گذر زمان) و باور ریشه‌دار و پردامنۀ مردمان این روستا به امام‌حسین(ع) و داستان کارزار کربلا (نمایندۀ میزان باورمندی مردمان)، فرهنگ یا روشی از زندگی را میان این مردم پدیدار کرده است. بررسی رویدادهای آیینی در هر روستا یا هر شهر زمینه‌ای است برای نمایان‌سازی نمودهای فرهنگی. چنین بررسی‌هایی برای شناخت روستاها و شهرها از روزن فرهنگی بسیار بایسته‌اند.



تصویر ۱۵. فرهنگ زیست برآمده از رسم آیینیِ تعزیهٔ امام‌حسین(ع) در روستای تلاوک. ترسیم از نگارندگان.

سپاسگزاری

سپاسمندیم از مردمان روستای تلاوک، به‌ویژه شادروان میرزا ولی‌الله زلیکانی (پدربزرگ پدریِ نگارندهٔ نخست و تعزیه‌خوان و تعزیه‌دان و تعزیه‌گردان پرآوازهٔ شهرستان ساری که بیش‌از ۶۰ سال در نقش امام‌حسین(ع) شبیه‌خوانی کرد) و محمدتقی زلیکانی (پدر نگارندهٔ نخست و فرهیختهٔ سخنور که از سال ۱۳۷۶ هـ‌ش به‌جای پدرش، امام‌خوان تعزیهٔ روستاست). نگارندهٔ نخست پیش‌تر در کلاس درس «فرهنگ زیست در بوم ایران» در دانشگاه تهران که از سوی مهندس سید محمد بهشتی تدریس می‌شد، با ایشان دربارهٔ تعزیه به گفت‌وگو نشسته و از ایشان رهنمودهای ارزنده‌ای دریافت کرده است. همچنین نگارندهٔ نخست پیش‌تر در کلاس درس «تاریخ هنر ایران» در دانشگاه تهران که ازسوی دکتر یعقوب آژند تدریس می‌شد، دربارهٔ تعزیه و نیز تعزیهٔ روستای تلاوک ارائه‌ای داشته و از راهنمایی‌های ایشان بهره برده است. از مهندس بهشتی و دکتر آژند نیز سپاسگزاریم.

تعارض منافع

نویسندگان متعهد می‌شوند مقاله تعارض منافع ندارد. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به‌عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است.

منابع

-آژند، یعقوب (۱۳۹۵)، *نمایش در دورهٔ قاجار*، چاپ اول، تهران، مولی.

-اکبری شلدرّه، فریدون (۱۳۹۴)، «زبان و سبک تعزیه»، در: *کلیات سوگ‌نامهٔ عاشورایی فدایی مازندرانی (مقتل منظوم)*، تحقیق و تصحیح فریدون اکبری شلدرّه، چاپ سوم، تهران، فرتاب.

-الیاده، میرچا (۱۴۰۰)، *تصاویر و نمادها*، ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری، چاپ پنجم، تهران، پارسه.

-بارت، رولان (۱۳۸۶)، «اسطوره در زمانهٔ حاضر»، ترجمهٔ یوسف اباذری، *ارغنون*، شمارهٔ ۱۸، صفحات ۸۵-۱۳۵.

-باستید، روژه (۱۳۷۰)، *دانش اساطیر*، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ اول، تهران، توس.

-براون، ادوارد (۱۳۶۴)، *تاریخ ادبی ایران از آغاز صفویه تا پایان قاجاریه*، ترجمهٔ رشید یاسمی، چاپ دوم، تهران، بنیاد کتاب.

-بروک، پیتر (۱۳۹۱)، *درِ گشوده: نظریه‌هایی پیرامون بازیگری و تئاتر*، ترجمهٔ بهرنگ فرهنگ‌دوست، چاپ اول، تهران، افراز.

-بلوکباشی، علی (۱۳۷۷)، «تعزیه‌خوانی (سازگاری و ناسازگاری با ساختار فرهنگی جامعه)»، *نامهٔ علوم اجتماعی*، بهار و تابستان، شمارهٔ ۱۱، صفحات ۳۱-۴۱.

_____ (۱۳۸۳)، *تعزیه‌خوانی؛ حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی*، چاپ اول، تهران، امیرکبیر.

-بنجامین، س.ج.و (۱۳۶۳)، *ایران و ایرانیان*، ترجمهٔ محمدحسین کردبچه، چاپ اول، تهران، جاویدان.

-بیرلین، ج.ف (۱۳۸۶)، *اسطوره‌های موازی*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، تهران، مرکز.

-بیضایی، بهرام (۱۳۴۴)، *نمایش در ایران*، تهران، کاویان.

-چلکووسکی، پتر (۱۳۶۷)، «تعزیه؛ هنر بومی پیشرو ایران»، در: *تعزیه؛ نیایش و نمایش در ایران*، گردآورنده: پتر چلکووسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی.

-خوتسکو، الکساندر (۱۳۶۹)، «تئاتر ایرانی»، ترجمهٔ جلال ستاری، *فصلنامهٔ تئاتر*، بهار و تابستان، شمارهٔ ۹ و ۱۰، صفحات ۱۰۳-۱۲۰.

-دولو، لویی (۱۳۸۴)، *فرهنگ فردی و فرهنگ جمعی*، ترجمهٔ عباس باقری، چاپ اول، تهران، فرزان.

-زلیکانی، محمدتقی (۱۳۸۵)، «تاریخچه‌ای از تعزیهٔ روز یازدهم محرّم‌الحرام روستای تلاوک دودانگهٔ ساری»، *وارش (نشریهٔ سازمان دانش‌آموزی استان مازندران)*، شمارهٔ ۳۰، صفحهٔ ۱۶.

-ستاری، جلال (۱۳۷۶)، *اسطوره در جهان امروز*، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

_____ (۱۳۸۷)، *زمینهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران*، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

-شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۶۷)، «دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی تعزیه»، در: *تعزیه؛ نیایش و نمایش در ایران*، گردآورنده: پتر چلکووسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی.

_____ (۱۳۸۰)، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی؛ از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران*، چاپ اول، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

-عزیزی، محمود (۱۳۸۸)، *ترسا دختر مسیحی (بررسی دیدگاه برخی از نظریه‌پردازان معاصر تئاتر و مقایسهٔ آن با تعزیه)*،

چاپ اول، تهران، فرهنگستان هنر.
-غفاری، فرخ (۱۳۸۳)، «تعزیه»، در: *تئاتر ایرانی (سه مجلس تعزیه)*، به‌کوشش مایل بکتاش و فرخ غفاری، چاپ اول، تهران، قطره.
-فدایی مازندرانی، میرزا محمود (۱۳۹۴)، *کلیات سوگ‌نامهٔ عاشورایی فدایی مازندرانی (مقتل منظوم)*، تحقیق و تصحیح فریدون اکبری شلدره، چاپ سوم، تهران، فرتاب.
-فرای، نورتروپ (۱۳۷۸)، «ادبیات و اسطوره»، در: *اسطوره و رمز (مجموعه مقالات)*، گردآوری و ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ دوم، تهران، سروش.
-کالمار، ژان (۱۳۷۴)، «بانیان تعزیه‌خوانی»، در: *دربارهٔ تعزیه و تئاتر در ایران*، به‌کوشش لاله تقیان، چاپ اول، تهران، مرکز.
-گوبینو، ژوزف کنت دو (۱۳۶۹)، «تئاتر در ایران»، ترجمهٔ جلال ستاری، *نشریهٔ تئاتر*، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، صفحات ۱۶۳ – ۲۰۴.
-ناصربخت، محمدحسین (۱۳۷۸)، «شبیه‌خوانی؛ نمایش مقدس (بررسی برخی از ویژگی‌های نمایش مقدس شبیه‌خوانی)»، *نشریهٔ تئاتر*، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۲۰ و ۲۱، صفحات ۱۵۳-۱۸۲.
-همایونی، صادق (۱۳۸۰ الف)، *تعزیه در ایران*، چاپ دوم، شیراز، نوید شیراز.
_____ (۱۳۸۰ ب)، «با پیتر چلکوفسکی دربارهٔ تعزیه»، در: *گفتارها و گفت‌وگوهایی دربارهٔ تعزیه*، چاپ اول، شیراز، نوید شیراز.
-یارشاطر، احسان (۱۳۶۷)، «تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام»، در: *تعزیه؛ نیایش و نمایش در ایران*، گردآورنده: پتر چلکووسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی.
-Bennett, John. W. and Tumin, Melvin. M. (1949), *Social Life; Structure and Function (An Introductory General Sociology)*, New York, A.A. Knopf.
-Kroeber, A. L. and Kluckhohn, Clyde (1952), *Culture; A critical review of concepts and definitions*, Vol.47, Issue 1, Harvard University, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.
-Lynd, Robert. S. (1948), *Knowledge for what? The place of social science in American culture*, Sixth Printing, Princeton, Princeton University.
-Pelly, Lewis (1879), *The Miracle Play of Hasan and Husain (Collected from Oral Tradition)*, Vol.I, London, Allen.
-Tylor, Edward. B. (1871), *Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Vol.I, London, John Murray.
-ژئوپورتال زیرساخت داده‌های مکانی ملی (سازمان نقشه‌برداری کشور): sdichb.ir
-سازمان نقشه‌بردای کشور. تصاویر هوایی سال ۱۳۴۶ هـ.ش.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 15, No. 2 summer2025,51-70

doi **10.22059/jis.2024.370131.1251**

Research Paper

Imagology of Iranian Culture in the travelogue Beyond the Caspian Sea

Esmaeil Alipoor[1]✉

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bojnourd University, North Khorasan, Iran .E mail: esmaeil.alipoor@ub.ac.ir

Article Info.

Received:
2023/12/25

Accepted:
2025/03/11

Keywords:
Iranian Studies,
Iranian culture,
Qajar era,
travelogue beyond the Caspian Sea,
Imagology,
Arthur Christensen.

Abstract

European travelogues about Iran are invaluable sources for Iranian Studies, offering insights into aspects of Iranian culture often overlooked or ignored by Iranian historians. However, these works may include exaggerations, subjective opinions, inappropriate generalizations, and biased political perspectives. This study critically examines the portrayal of Iranian culture in Beyond the Caspian Sea by Arthur Christensen, a Danish orientalist and mythologist. Using a descriptive analytical approach grounded in imagology, the article explores the travelogue's depiction of Iranian culture. Imagology, a comparative literature method, investigates the representation of the "self" through the "other" or vice versa, aiming to understand the reasons and mechanisms behind such cultural reflections. As an interdisciplinary approach, imagology intersects with cultural studies. The central question is why certain manifestations of Iranian culture and literature, observed during Christensen's journey at the end of the Qajar era, gain prominence in the travelogue. Findings reveal that Christensen's perspective is Eurocentric, shaped by inductive reasoning, stereotypes, and political biases. By emphasizing negative aspects of specific individual and environmental elements, he attempts to generalize them to the entirety of Iranian culture. This study underscores the importance of critically analyzing travelogues to better understand embedded biases and cultural reflections. It highlights the need for caution when approaching such sources, considering the influence of the author's background, motivations, and perspectives. Ultimately, while Beyond the Caspian Sea offers valuable insights into Iranian culture, its potential biases necessitate a critical approach.

How To Cite: Alipoor, E. (2025). Imagology of Iranian Culture in the travelogue Beyond the Caspian Sea. Iranian studies, 15 (2),51 70

Publisher: The University of Tehran Press.

فصلنامه پژوهش های ایران شناسی
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱٤۰٤، ۵۱-۷۰

مقالهٔ علمی-پژوهشی

تصویرشناسی فرهنگ ایرانی در سفرنامهٔ فراسوی دریای خزر

اسماعیل علی پور ۱

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بجنورد،خراسان شمالی، ایران، رایانامه: esmaeil.alipoor@ub.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۱۰/۰۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۲/۲۱

واژه‌های کلیدی:
ایران شناسی، فرهنگ ایرانی، دورهٔ قاجار، سفرنامه فراسوی دریای خزر، تصویرشناسی، کریستن سن.

چکیده

گزارش سفرنامه های اروپاییان از ایران، یکی از ناب ترین منابع پژوهشی در زمینهٔ ایران شناسی است، زیرا می تواند روشن گر گوشه هایی از فرهنگِ ایرانی باشد که ممکن است مورّخان ایرانی سهواً یا عمداً نادیده گرفته باشند، با وجود این، محتمل است که این آثار آمیخته با بزرگ نمایی، کلی گویی، تعمیم های نابه جا و گرایش های جانبدارانهٔ سیاسی باشد. هدفِ پژوهش حاضر، بررسی انتقادیِ بازنمایی فرهنگ ایرانی در سفرنامهٔ فراسوی دریای خزر نوشتهٔ آرتور کریستن سن ، مستشرق و اسطوره شناس دانمارکی، است. این مقاله با روشِ توصیفی تحلیلی و بر مبنای رویکرد «تصویرشناسی» به بررسی این سفرنامه می پردازد. تصویرشناسی یکی از رویکردهای مطالعات ادبیات تطبیقی است که تصویر «خودی» را از چشم انداز «دیگری» یا بالعکس بررسی می کند و هدفِ غایی آن تبیین چرایی و چگونگی این انعکاس فرهنگی است. همچنین این رویکرد، بینارشته ای است و با حوزهٔ مطالعات فرهنگی، مرتبط می باشد. پرسش اصلی پژوهشِ حاضر این است که چرا و به چه دلایلی جلوه های مشخصی از فرهنگ و ادبیات ایرانی، مقارن سفر نویسنده به ایران در اواخر عهد قاجار، نمود بیشتری در این سفرنامه داشته است؟ نتایج به دست آمده نشان می دهد که کریستن سن دیدگاهی اروپامحور دارد و برداشت های وی برآیندِ استنتاج های استقرائی، انگاره های کلیشه ای و گرایش های سیاسی است که با برجسته سازیِ ابعاد منفیِ فرهنگِ فردی و اقلیمیِ بخش های محدودی از ایران می کوشد آن ها را به مجموعهٔ فرهنگ ایرانی تعمیم می دهد.

استناد به این مقاله: علی پور، اسماعیل (۱۴۰۴). تصویرشناسی فرهنگ ایرانی در سفرنامهٔ فراسوی دریای خزر. پژوهش های ایران شناسی، ۱۵ (۲)، ۵۱ ۷۰

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

سفرنامه های مسافران، سفیران، بازرگانان و پژوهشگران خارجی یکی از منابع ارزشمند شناخت فرهنگ خودی است، چه آن ها که بی طرفانه به موضوع پرداخته اند و چه آن ها که جانبدارانه به مسئله نگریسته و گاه با موارد مشابه ملّی یا قومی خود مقایسه کرده اند. آرتور امانوئل کریستن سن (۱۸۷۵ ۱۹۴۵ م) مستشرق دانمارکی، پژوهش های ارزنده ای در حوزۀ ایران شناسی انجام داده است که نتیجۀ سفرهای سه گانۀ او به ایران بوده است. سفرنامۀ فراسوی دریای خزر گزارش سفر وی به ایران در ۱۹۱۴ م/ ۱۲۹۳ ش. و شهرهای سمرقند، تاشکند، مرو، بخارا و عشق آباد است. ظاهراً هدفش از این سفر، بررسی گویش سمنانی بوده است. با وجود وجهۀ علمیِ برجستۀ نویسنده و تأکید مترجمان بر «سفری عاری از مطامع امپریالیستی با اهدافی کاملاً علمی» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۹) متنِ کتاب خالی از گزارش ها و گرایش های سیاسی نیست، زیرا مؤلف ذیل فصل «ایران در سیاست جهانی» (ن. ک: کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۸۳ ۲۱۷) به تفصیل به این مسئله پرداخته است. به این ترتیب، پرسش های مقاله به صورت زیر خواهدبود:

کدام عناصر فرهنگ و ادبیات ایرانی در سفرنامۀ فراسوی دریای خزر منعکس شده است؟

چه ارتباطی میان تصاویر ارائه شده در متن با زمان و فضای فرهنگیِ حاکم بر جامعۀ تصویرشده وجود دارد؟

۲. پیشینۀ پژوهش

پژوهش های تصویرشناسی محقّقان ایرانی در نوشته های اروپایی با حدیدی (۱۳۴۸) آغاز شد و از دهۀ ۱۳۸۰ شمسی علاقه‌مندان و رشد بیشتری یافت. کریمی (۱۳۸۶) مقاله ای با عنوان «بازتاب هویّت فرهنگی ایرانیان در سفرنامه های عصر صفوی و قاجار» دارد. میرزایی و رحمانی (۱۳۸۷) فرهنگ و شخصیت ایرانیان را در سفرنامه های غربی از صفویه تا انقلاب اسلامی بررسی کرده اند. زند (۱۳۸۹) بازتاب فرهنگ عصر قاجار را در سفرنامه های اروپایی نشان داده است. علوی زاده (۱۳۹۳) به تصویرشناسی فرهنگ و هویّت ایرانی عصر صفویه در سفرنامۀ شاردن پرداخته است. گنجی و اشراقی (۱۳۹۳) تصویر ایران و ایرانیان را از منظر ابن بطوطه بررسی کرده اند. شاه محمدی و همکاران (۱۳۹۵) هم فرهنگ عامۀ ایرانی را در سفرنامۀ ابن بطوطه به تصویرکشیده اند. نظری منظم و همکاران (۱۳۹۵) تصویر ایران را در رمان تاریخی سمرقند امین معلوف نشان داده اند. زینی وند و امیری (۱۳۹۶) هم فرهنگ ایرانیان عصر قاجار را در سفرنامۀ پولاک بررسی کرده اند. «تصویرشناسیِ فرهنگ ایرانی عصر قاجار در سفرنامۀ دروویل» موضوع مقالۀ وحدانی فر و علی پور (۱۴۰۰) است. تازه ترین پژوهش را در این زمینه، صنیعی و قبول (۱۴۰۲) با عنوان «تصویرشناسی زنان ایرانی عصر صفویه در سفرنامۀ رافائل

دومان» انجام داده اند.

۳. روش شناسی پژوهش

این پژوهش بر اساس رویکرد تصویرشناسی که از رویکردهای مطالعات ادبیات تطبیقی است سعی دارد تا به ارائهٔ توصیفی، طبقه بندی و تحلیل بازتاب های ادبی و فرهنگی ایرانیانِ اواخر عهد قاجار از دیدگاه یک پژوهشگر اروپایی بپردازد. این رویکرد، گونه ای از بازخوانیِ متن برای درکِ جلوه های فرهنگ خودی از چشم انداز دیگری یا بالعکس است که نمایان گر تصاویر فرهنگی از نِگرگاهی متفاوت است و به خواننده کمک می کند تا با سنجش و بررسی این اطّلاعات، مطالعات بینامتنی، و بازخوانی گزارش های موجود به دریافت تازه ای از حقایقِ برههٔ مشخصی از تاریخ فرهنگی یک ملّت دست یابد.

بازنمایی های فرهنگی را از چشم انداز «ارتباط میان نویسندهٔ تصویرپرداز و فرهنگ تصویرشده» به چهار گونه تقسیم کرده اند: تجربهٔ حضوری، تجربهٔ بینامتنی، تجربهٔ بیناشخصی و تجربهٔ ترکیبی (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۹– ۱۳۰). از این منظر، تصویرهای فراسوی دریای خزر جزء تقسیم بندی اخیر و زیرگونهٔ «مستقیم و متنی» به شمار می رود، مستقیم از این جهت که نویسنده مدتی در ایران حضور داشته و متنی، از این رو که بنا به گفتهٔ خودش پیش از ورود به ایران، پیش فرض هایی بر اساس مطالعات قبلی خود داشته است، بنابراین متن این سفرنامه نیز مانند بسیاری از سفرنامه های دیگر، متأثّر از روابط بینامتنی است. اشارهٔ مؤلف به سفرنامه های تاورنیه و شاردن و نیز کتاب حاجی بابای اصفهانی اثر جیمز موریه (ن. ک: کریستن سن، ۱۳۸۵: ۸۵ و ۱۰۳) گواه این مطلب است. «در اینجا می توان به تصاویر بینامتنی اشاره کرد که همچون پیش متن ها در شکل گیری متن نوین دخالت می کنند» (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۶). فرآیند تصویرسازی به همین جا محدود نمی شود، «تصویرگری همواره بر اساس پارادایم ها و ایدئولوژی های فرهنگ، مؤلف و خوانندهٔ تصویرساز صورت می گیرد» (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

۵. بحث

هر نوع نوشتاری با انگیزه و هدف مشخصی خلق می شود. سفرنامه ها نیز از این قاعده مستثنی نیستند، به ویژه که بیشتر نویسندگانِ سفرنامه های اروپایی، سفیران رسمی یا فرستادگان ویژه ای بودند که در هیأت بازرگان یا مسافر به ایران می آمدند و «اغلب جزئیات را با دقت توصیف می کردند تا دولت های متبوع شان از گزارش های آن ها در جهت اهداف سیاسی و اقتصادی خودشان بهرهٔ کافی و وافی ببرند» (زرقانی، ۱۳۹۵: ۲۱۷).

نه تنها کریستن سن، بلکه دیگر سفرنامه نویسان هم با توجّه به شاخص هایی همچون زمان، زمینهٔ مطالعاتی، نوع نگرش و علایق شخصی، مأموریت یا هدفِ مشخص و عدم دسترسی به تمام جغرافیای فرهنگی و طبقات اجتماعی، قادر نیستند تمام جلوه های فرهنگیِ جامعهٔ تصویرشده را در آثارشان

بازنمایی کنند، از این رو به ناگزیر برش های فرهنگی خاصّی را برمی گزینند و این تصاویرِ برگزیده، همواره متأثّر از مؤلفه های مذکور است. اگر بخواهیم نگاه به خودی از منظر دیگری را در سفرنامهٔ فراسوی دریای خزر بررسی کنیم، بازتاب دیدگاه های یک پژوهشگر اروپایی دربارهٔ ایران و ایرانی به پنج طبقه تقسیم می شود: باورها و داستان های عامیانه، اشارات اساطیری، رفتارهای اجتماعی، موسیقی ایرانی و شعر فارسی. با توجّه به رویکرد پژوهشی این مقاله، طبقه بندی های مذکور، ذیل سه عنوان «یکسان انگاری»، «کلیشه پردازی» و «انگاره های توصیفی» بررسی و تحلیل شده است.

۵ ۱. یکسان انگاری

یکسان انگاری، سنجش موازی عناصرِ خودی و بیگانه است. درواقع، تداعیِ عناصر فرهنگِ خودی در قالبِ دیگری است که با دیدن منظره یا مشاهدهٔ پدیده ای فرهنگی در قلمروی دیگر برای نویسنده حاصل می شود. این‌گونه انگاره ها گاهی برآیندِ حسّ غربت سکونت در سرزمینی بیگانه است که عواطف نوستالژیک نویسنده را برانگیخته و منجر به همذات پنداری شده است. اصطلاحِ «فرانسویانِ مشرق زمین» که کرزن (۱۳۷۳: ۷۵۰) دربارهٔ ایرانیان گفته است، تعبیرِ مناسبی برای بیانِ همذات پنداریِ نویسندهٔ سفرنامه با فرهنگِ خودی است. همچنین بررسی «این همانیِ» موجود در سفرنامه ها راهکار مناسبی برای شناسایی فرهنگِ دیگری است. مقایسه های بینافرهنگی ازاین‌دست، راهبردی برای درک بهتر فرهنگِ خودی (نویسنده) است، به گفتهٔ سوزان باسنت: «تعریف از «خود» هنگامی امکان پذیر است که در قیاس با «دیگری» صورت پذیرد، در غیر این صورت به شناخت خود دست نمی یابیم» (Bassnet, 1993: 24).

نخستین مورد یکسان انگاری، مهمان خانه های بین راهی است که به تعبیر نویسنده، اتاق خواب های «فقیرانه به سبک اروپایی» دارد (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۶۴). کریستن سن در جای دیگری نیز از عبارت «به سبک فرنگیان» استفاده می کند و آن هنگام باده گساری است. به باور نویسنده «پیشتر می گساری فقط پنهانی امکان پذیر بود، اما زمانه عوض شده و می گساری به سبک فرنگیان آشکارا صورت می گیرد!» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۸۴). برای نگارنده مشخص نشد که منظور مؤلف از «پیشتر» چه زمانی بوده است؟! چون مسئلهٔ مذکور که نویسنده آن را به شیوهٔ اروپاییان می داند، پدیدهٔ تازه و ناآشنایی در سنّت فرهنگی ایرانیان نیست. این طرز نگاه به مقوله های فرهنگی، ناشی از ایدئولوژی «اروپامحوری» است که خواسته یا ناخواسته در ذهن و زبان نویسندگان آن سامان بازتاب می یابد.

یکی دیگر از مصادیق یکسان انگاری در نظر ایشان، انتقادهای اجتماعی در حکایت های عامیانه است. «بذله گویی ایرانی، که اغلب در داستان های سید دیده می شود، هم ریشه ی شوخ طبعیِ تند و تیز، پرآب وتاب و نیش داری است که، در پایان سده های میانه در اروپا، به صورت تفکر انتقادی شهروندان و

عکس العمل آنان در برابر فرهنگ اشرافی، درباری و کلیسایی، در حکایت های موزون و خنده دار فرانسوی، قدرتمندانه پدیدار شدند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۰۸).

پیوندگاه دیگری که نویسنده با تمسک بدان زمینهٔ مشترکی بین فرهنگ شرق و غرب می یابد، برپایی جشن هاست. در ایران «جشن، یعنی پرچم و طاق نصرت و آتش بازی شبانه، یعنی همان نمایش کهنه، که هنوز مشرق زمینی ها را همچون مغرب زمینی ها سرگرم می کند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۲۱۹).

مورد دیگر یکسان انگاری در نظر نویسنده، نوروز است. «نوروز، جشن سال نو، درواقع برای ایرانیان همچون کریسمس برای ما ساکنان شمال اروپاست: جشن مردمی، جشن خانواده، جشن به معنای واقعی کلمه» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۷۵).

حکایت «هفت تخم‌مرغ» که روایت سادگی فکر و سطحی اندیشی طبقات عامه است و لایه ای از فکاهه نیز آن را پوشانده است، به باور کریستن سن نسخهٔ دانمارکی مشابهی با همین بن مایه دارد، «به نظر می رسد این داستان در دانمارک شهرت داشته است چرا که پل مارتین مولر در داستان شمارهٔ دو خود در پردهٔ دوم باغ روزنبوک آن را به کار برده است» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

کریستن سن به‌گونه‌ای غیرمستقیم، دلیل این یکسان انگاری ها و مقایسه ها را بیان می کند. وی از اروپاییان مقیم ایران با عنوان «جمعِ غریب جهان وطن اروپاییان» یاد می کند و معتقد است که «حس غربت آنان آمیخته با ناراحتی و نومیدی بود، و حس وطن پرستی شان تبدیل به علاقه ی جمعی آنان به اروپا شده بود، و برای آنان دیگر مرزهای خصوصیت های ملی اروپایی شان از میان رفته و تنها مرز میان دو فرهنگ جهانیِ اروپا و مشرق زمین مانده بود» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۱۲). همچنین هنگام صحبت از «باشگاه اروپاییان مقیم تهران» می گوید: «در آن جا، اروپاییان، بدون توجه به تمایزهای ملی، به صحبت کردن و خوردن شام فرانسوی در محیط اروپایی، یادی از وطن اروپایی خود می کنند و آخرین روزنامه ها و مجلات اروپایی را هم می خوانند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۷۷). همهٔ این ها درواقع بیانگر فراهم نمودن تمهیداتی برای کاهش غمِ غربت از میهنِ مألوف است که حولِ اروپامحوری تعیّن می یابد. اروپامحوری، به دیدگاهی اشاره دارد که فرهنگ ها و ارزش‌های اروپایی را به عنوان برتر یا ارزشمندتر در مرکز و اولویت قرار می دهد و بیشتر فرهنگ‌ها و دیدگاه‌های دیگر را به حاشیه می‌راند یا نادیده می‌گیرد. تمرکز بر تجربیات اروپایی درک ما را از جهان بینی ها و شیوه های فرهنگی متنوع محدود می کند و غنا و پیچیدگی فرهنگ ها و گفت وگو و تبادل بینافرهنگی را محدود می کند. این رویکرد منجر به کاهش ارزش ها یا کنارگذاشتن فرهنگ های غیراروپایی می شود، کلیشه ها را تقویت می کند و نابرابری ها را تداوم می بخشد.

ناآگاهیِ تاریخی، اروپامحوری را تقویت می کند. فقدان نگرشِ تاریخی به فرهنگ های موازی و غنای فرهنگیِ دولت ملت های شرقی، معیارهای اروپایی را جهانی فرض می‌کند، روایت های تاریخی را با

تمرکز بر دستاوردهای اروپایی تحریف می کند، مشارکت فرهنگ ها و تمدن های دیگر را در شکل گیریِ فرهنگ جهانی کم اهمیت جلوه می دهد یا نادیده می گیرد، ارزش و اعتبار روش‌های جایگزینِ تفکر و سبکِ زندگی را تشخیص نمی‌دهد و سرانجام منجر به درک ناقص یا منحرف از تاریخِ فرهنگیِ جهان می شود.

اروپا محوری اغلب با استعمار و امپریالیسم همراه است، این پویایی قدرت، ارزش ها و هنجارهای فرهنگِ اروپایی را تحمیل و سنت ها و دیدگاه های غیر اروپایی را سرکوب می کند. با وجود این، نقدِ اروپامحوری به معنای نادیده گرفتن یا بی ارزش کردن فرهنگِ اروپایی نیست، بلکه خواستار رویکردی فراگیرتر و متعادل‌تر است که تنوع و برابری همهٔ فرهنگ‌ها را به رسمیت می‌شناسد و درک وسیع‌تری از میراث جمعی بشریت را ترویج می‌کند.

۵ ۲. کلیشه پردازی

بررسی روابط بازنمایی های فرهنگی در متن، نسبت به واقعیات عینی، بیانگر مجموعه ای از بزرگ نمایی ها، کلی‌گویی‌ها، پارادوکس ها، تحریف ها و واقع بینی هاست. کریستن سن نیز همچون هم قطارانش در دام انگاره های کل نگرانه و کلیشه ای (قالبی) گرفتار شده است. کلیشه در تصویرشناسی «تقلیل زبان به بیان قالبی» است و «الگوی قالبی مبتنی بر تعمیم است» (نانکت، ۱۳۹۰: ۱۰۹، ۱۱۱). مواردی در سفرنامهٔ فراسوی دریای خزر وجود دارد که ذیل «استنتاج های استقرائی» قرار می گیرند، یعنی گزاره هایی که نویسنده در آن ها از موارد جزئی، نتیجه گیری کلی می کند و دیده های خویش را عموماً به «شرقی ها» و خصوصاً به «ایرانیان» تعمیم می دهد. این نگره حتّی در گزارش های تاریخی اروپاییان از عصر قاجار نیز دیده می شود. کلمنت مارکام، مؤلف تاریخ ایران در دورهٔ قاجار، نیز نمونه هایی از این دیدگاه های منفی کل نگرانه دارد (ن. ک: مارکام، ۱۳۶۷: ۲۵، ۳۵، ۵۹ ۶۰). بی اعتباری این انگاره ها، معلولِ محدودیتِ اطّلاعات نویسنده است. از این رو «شناسایی هر جزء فرهنگی از سوی افراد فرهنگ دیگر، ناقص است و پژوهش های غربیان در باب فرهنگ ایرانی از این قاعده مستثنی نیست» (ترابی، ۱۳۸۳: ۱۰).

بازنمایی در تصویرشناسی «به‌عنوان عملی برای دیگرسازی نمی تواند عاری از تحریف باشد، ولی پرسش من این است: آیا اشکالی دارد که از این تحریف آگاه باشیم؟... استفاده از تصویرشناسی حقیقتاً می تواند ما را به درک بهتری از عمل دیگرسازی رهنمون شود» (نانکت، ۱۳۹۰: ۱۰۱). در ادامه، مجموع انگاره های کل نگرانه و کلیشه ای کریستن سن از فرهنگ ایرانی را ذیل چند عنوان به تفکیک بررسی می کنیم.

۵ ۲ ۱. وضعیت گداها

نویسنده که پژوهشگری برجسته در حوزهٔ ایران شناسی و اساطیر ایران باستان است با اشاره بـه برخـورد دوگانه با سگ ها در فرهنگ زرتشتی و اسلامی، می گوید: «آن گـروه از حیوانـات کـه غـم انگیزتـرین زندگی را دارند بی شک سگ ها هستند در هر کنج سگی لمیـده اسـت. سـگ کـه نـزد ایرانیـان قـدیم زرتشتی از منزلتی خاص برخوردار بود در نزد مسلمان امروزی بدبخت و مطرود است. مـردم معتقدنـد، در خانه ای که سگ باشد جایی برای فرشتگان نیست» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۸۷).

نویسنده در ادامه توصیفی از وضعیت نامناسب زندگی این حیوانات بیان می نماید و از این مسئله به‌عنوان مدخلی برای ورود به توصیف زندگی یکی از طبقات اجتماعی ایران استفاده می کند:

«سگ ها فکر انسان را به طبقهٔ دیگری از جانداران معطوف می دارند، که همچون سگ ها بی شمارند و زندگی شان مانند آن هاست: گداها. زن و مرد گدایی می کنند، در هر سنی، حتی کودکان... افراد بـومی، مانند اروپاییان، هدف گدایان قرار نمی‌گیرند. هر گدایی در محله ی مخصوص خود گشت می زنـد و هـر یک روش خاص خود را دارد. خانه به دوشِ موقری راه می افتـد... دیگـری وحشـیانه فریـاد مـی زنـد... درحالی‌که برخی ساکت در کنجی می نشینند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۸۷).

۵ ۲ ۲. عرفان بافی

یکی از کلیشه پردازی های مؤلف در این سفرنامه که عموماً شرقی ها و خصوصاً ایرانیان را پوشش مـی دهد، فقدان عقلانیت و گرایش به تصوّف است که از آن با عنوان «عرفان بافی» یاد می کند:

«برای کسی که جزمیت جواب گوی نیازش نیست، صوفیگری همیشه برای زنـدگی تفسـیری ژرف تـر، زیباتر و، به لحاظ فکری، جاذب تر دارد. صوفیگری، از آغاز، نهاد درویشی را، که در شـرق بنیـادی کهـن دارد، به‌سوی خود جلب کرده و آن را نشانه ای از جهان بینی و شـیوه ی زنـدگی خـود قـرارداده اسـت. سائلان دوره گرد با عصا و کشکول گدایی، درویشان عربده جو، درویشانِ رقصان و غیره امـروزه نشـانی زنده از نفوذ عرفان صوفیگری بر شرقیان است. و خرقه ی درویشی تبدیل به هویت انواع آنان شده است: متعصب نادانی که، بی هیچ اندیشه، چند دستور طوطی وار آموخته، فریاد می زند و بـه خلسـه فـرو مـی رود، منحرف سرگردانی که به لذات جسمانی خود جامه ی معنویت می پوشاند، شیادی که بـرای او هالـه ی تقدس وسیله ی ربودن پول از جیب مردم خوش باور است، و سرانجام مرد متفکر، فهمیده، فیلسوف و دانایی که خرقه ی گدایان در بر می کند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۶۲).

نویسنده، عموم ایرانیان را با استناد به شعر و فلسفهٔ آن ها، شیفتهٔ مباحث عرفانی می داند:

«ایرانیان عاشق چنین بحث هـایی [= عرفـان بـافی] هسـتند، اعـم از بزرگـان، افـراد عـادی، عـامی و فرهیخته... به نظر آنان زندگی هیچ است و دنیا سرابی بیش نیست. ما چند صباحی با نگرانی های بسـیار و لذت های اندک زندگی می کنیم، بی آن که بدانیم از کجا آمده ایم و به کجا مـی رویـم و بـی آن‌کـه

معنای همه چیز را دریابیم... همه‌جا آکنده از پوچی و نابودی است. شعر و فلسفه ی ایرانیان آکنده از چنین جوّی است» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۷۴).

۵ ۲ ۳. پوشش زنان و مردان ایرانی

اظهار نظر نویسنده راجع به پوشش زنان ایرانی هم برخاسته از تفکری قالبی است، زیرا وی هیچ گونه اشاره ای به نوع پوشش زنان در اقوام مختلف ندارد و آن پوششی را که در انزلی، رشت، تهران و سمنان مشاهده کرده است، معیار تلقّی می کند و به تمام ایران تعمیم می دهد:

«آنان معمولاً پوششی سیاه بر تن می کنند که تمام سرشان را می پوشاند. جلوی این پوشش روبند می زنند که تمام صورت را می گیرد یا این‌که با دست خود چادرِ روی سرشان را طوری می گیرند که فقط چشم هایشان دیده می شود... اما در مورد شهرت زیبایی زنان ایرانی، احتمالاً قاعده این است، که هرچه زیباتر، پوشیده تر!» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۸۸).

این کلی‌گویی‌ها حتّی به نوع پوشش مردان و رابطه ای که با طبقهٔ اجتماعی آن ها دارد، تسرّی یافته است: «ایرانیان «مُدگراها» را «فُکُلی» می نامند... اما حتی دوآتشه ترین فُکُلی هم ملیت ایرانی خود را با گذاشتن کلاه سیاه نشان می دهد. از کلاه افراد می توان دریافت که به کدام طبقه ی اجتماع تعلق دارند. داشتن کلاه کوتاه و به شکل کلاه سیلندر از جنس نمد ارزان تا بهترین پوست بَره ی تودلی، نشان آن است که صاحب کلاه به طبقه ی نوکر و کارگر تعلق ندارد. ملایان و دیگر مردان فرهیخته و گاهی تاجران متشخص بازار عمامه به سر دارند. عمامه ی ملایان سفید است و عمامه ی تاجران نقش گُل دارد» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۹۴).

۵ ۲ ۴. دادوستد

به زعم نویسنده، «چانه زدن» پدیدهٔ فرهنگی رایجی بین خریدار و فروشنده در ایران است. مؤلف ضمن تعریف ماجرای خرید نسخه های خطی از یک کتاب فروشی در خیابان لاله زار تهران می گوید: «البته این جا نیز، هم چنان که رسم این سرزمین است، دادوستد بدون چانه زدن انجام نمی شد» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۲۲). همان‌طور که پیش از این گفته شد، کریستن سن در این سفر، مدت کوتاهی در ایران اقامت داشته و مسیر سفرش از انزلی به تهران و سمنان و دوباره بازگشت از همین مسیر بوده است و سکونتی کوتاه در مسیری مشخص، نمی تواند درستی این تعمیم دهی باشد.

۵ ۲ ۵. چالشِ شرق و غرب

یکی از محمِل هایی که کریستن سن به‌سوی کلیشه پردازی متمایل می شود، مقایسهٔ فرهنگ شرق و غرب است. نویسنده هنگامی که در مورد سالار اشرف، هم‌سفر خود تا تهران، صحبت می کند، با وجود اینکه او را تحصیل کرده ای اروپایی می پنداشت که «طبیعت و عاداتی اروپایی داشت. فرانسه و آلمانی

می دانست و مانند یک اروپایی در مورد مسائل روز صحبت می کرد. اما در بطن خود هنوز یـک شـرقی بود. هرگاه که صحبت به مسائل ژرف می کشید، استدلالش همانند ایرانی ها می شد» (کریسـتن سـن، ۱۳۸۵: ۶۹).

مورد دیگری از این چالش که می توان از آن به «ناسازی فرهنگی» تعبیر نمود، تشبّه به روساخت هـای فرهنگی اروپاست. نویسنده، این مسئله را با ذکر تمثیلی مطرح می کند: «تهران در این روزگار به جانوری ذوحیاتین تبدیل شده است. شهر و شهروندان می کوشند تا در حد توان خود را اروپایی کنند، اما رابطه با اروپا سخت تر از آن است که بتوان موفق شد. حاصل آن است که زیبایی های شرقی از میـان مـی رود، بدون آن که نظیر آسایش اروپایی فراهم گردد» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۹۸).

۵ ۲ ۶. نداشتن تمایل به تغییر

کریستن سن در هنگام عزیمت از تهران به سمنان به خانه های ویران و بناهای مخروبه ای می رسـد و یادآور می شود که ایرانیان به تعمیر بناها تـوجّهی ندارنـد، نکتـه ای کـه گاسـپار درووِیـل هـم آن را در سفرنامه اش تأیید می کند. وی ضمن توضیح کاروان سراهای شاه عباسی می گوید ایـن بناهـا پـس از جنگ های داخلی «رو به ویرانی نهاد و چون ایرانیان توجهی به تعمیر و مرمت ابنیه ندارند بی گمان تـا چند سال دیگر حتی اثری نیز از آن ها باقی نخواهد ماند» (درووِیل، ۱۳۸۹: ۸۰).

۵ ۲ ۷. کم ارزش شمردن زمان

نویسنده از کم‌بها بودن زمان در نظر «سالار اشرف»، هم‌سفر او از بندر انزلی تا تهران، گله مند است، اما این مسئله را به شرقی ها تعمیم می دهد و می گوید: «وقت مفهومی است که شرقی ها درک درستی از ارزش آن ندارند. شاید هیچ‌چیز دیگری به‌اندازه‌ی کم اعتنایی شرقی ها بـه ارزش وقـت دنیـای مشـرق زمین را از دنیای مغرب زمین متمایز نمی کند. غربی می گوید «وقت طلاست»، درصورتی‌که شرقی می گوید «عجله کار شیطان است و تأمل کار خدا»» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۶۳).

در جای دیگری هم راجع به سید معلم که عهده دار آموزش زبان فارسی به مؤلف بوده است، می نویسد: «یک عیب داشت و آن‌هم یک عیب اصیل شرقی: او از ارزش زمان کاملاً بی اطلاع بود! او نیم یا یک و حتی سه ساعت پس از قرارمان به دیدنم می آمد، بدون آن که پوزشی بخواهد» (کریستن سـن، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

مهم است که با دیدی باز ویژگی‌های فرهنگی را ارزیابی و داوری کنیم و بدانیم که آن ها گـرایش‌هـای عمومی هستند و نه حقایق مطلق. ارزشمندیِ زمان، مقوله ای تاریخی و فرهنگی است، بنابراین تـابعی از قراردادهای اجتماعی و در فرهنگ های مختلف متفاوت می باشـد. برخـی فرهنـگ هـا وقـت شناسـی، کارآمدی و رعایت دقیق برنامه ها را در اولویت قرار می دهند و زمان را به عنوان یک منبـع ارزشـمند در

نظر می گیرند. فرهنگ‌های دیگر ممکن است رویکرد آرام‌تر یا انعطاف‌پذیرتری نسبت به زمان داشته باشند و به جای پایبندی دقیق به برنامه‌ها، بر روابط و تعاملات شخصی تمرکز کنند.

کم ارزش بودن زمان می‌تواند به روش‌های مختلفی ظاهر شود، مانند فقدان وقت‌شناسی، نگرش آرام‌تر به ضرب‌الاجل‌ها، یا ارجحیتِ سرعت پایین زندگی. با این حال، اجتناب از تعمیم‌های گسترده یا فرض این که همهٔ افراد یک ملت به ویژگی های فرهنگی یکسانی پایبند هستند، بسیار مهم است، حتی در هر گروه فرهنگی نیز ممکن است نسبت به پدیده ای یکسان، تنوع و تفاوت های فردی وجود داشته باشد.

گزاره های کلّی و اغراق آمیز، غیرقابل تعمیم هستند، بنابراین می توان گفت کلّی گویی و تعمیم دهی، انگاره ای نادرست در تصویرسازی است، زیرا «روشی میان بُر برای رسیدن به شناخت زودتر است که بیشتر وقت ها به اشتباه می انجامد» (زند، ۱۳۸۹: ۱۶۸). تعمیم‌ها و کلیشه‌ها به چند دلیل می‌توانند باعث برداشت‌های فرهنگی اشتباه شوند:

ساده سازی بیش از حد: تعمیم ها اغلب پدیده های پیچیده فرهنگی را با تقلیل آن ها به چند صفت یا ویژگی مشترک بیش از حد ساده می کنند. این ساده‌سازیِ بیش از حد، تنوع و فردیت فرهنگ‌ها را نادیده می‌گیرد و به درکِ تحریف شده از پیچیدگی آن ها منجر می‌شود.

نداشتن دقت: تعمیم ها و کلیشه ها اغلب بر اطلاعات محدود و قدیمی یا سوگیری های شخصی متکی هستند. این می تواند منجر به تصویری نادرست از یک فرهنگ یا گروهی از مردم شود، زیرا نمی تواند طیف کاملی از تجربیات، دیدگاه ها و تفاوت های ظریف را در آن فرهنگ به تصویر بکشد.

نادیده گرفتن تفاوت های فردی: تعمیم ها و کلیشه ها بر این فرض استوارند که همهٔ افراد در یک فرهنگ یا گروه خاص دارای ویژگی های یکسان هستند یا به شیوه ای یکسان رفتار می کنند و این واقعیت را نادیده می گیرند که افراد منحصر به فرد هستند و می توانند از تعمیم های فرهنگ شان منحرف شوند. نادیده گرفتن تشخص های فرهنگیِ افراد، به محو فردیت می انجامد و دیدگاهی ساده انگارانه از هویت فرهنگی را ترویج می کند.

تقویت تعصب و تبعیض: کلیشه ها اغلب تعصبات منفی را تداوم می بخشند. هنگامی که افراد بر بنیادِ تعمیم‌ها، باورهای جانبدارانه یا تعصب‌آمیزی در مورد یک فرهنگ دارند، می‌تواند افزون بر خودبرتربینیِ فرهنگی، تبعیض، به حاشیه راندن و رفتار نابرابر با افراد آن فرهنگ، به تداومِ کلیشه های خطرناک و شکاف های ژرف بینافرهنگی منتهی شود.

ممانعت از تفاهم و ارتباط: تعمیم ها و کلیشه ها موانعی را برای درک و ارتباط واقعی بین فرهنگ های مختلف ایجاد می کنند. هنگامی که افراد به جای درگیرشدن در گفت وگوی معنادار و یادگیری در مورد فرهنگ های مختلف، بر عقاید و مفروضات از پیش ساخته شده تکیه می کنند، پرورش هم دلی، احترام متقابل، و ارزشمندیِ تفاوت ها دشوار می شود. شناخت محدودیت‌ها و آسیب‌های احتمالیِ

کلیشه‌ها به منظور ایجاد درک دقیق‌تر از فرهنگ‌های مختلف بسیار مهم است. با پذیرش فردیت، به چالش کشیدن سوگیری ها و جست وجوی تجربیات و تعاملات معتبر، می توان به سمت رویکردی فراگیرتر و محترمانه تر از ادراکات فرهنگی حرکت کنیم.

۵ ۳. انگاره های توصیفی

این‌گونه از انگاره ها که فاقد بزرگ نمایی، الگوی قالبی و تعمیم دهی هستند و صرفاً جنبهٔ توصیفی دارند، در پنج دستهٔ باورهای عامیانه، رفتارها و باورهای دینی، موسیقی و شعر، اشارات اساطیری و حکایت های عامیانه طبقه بندی می شوند.

۵ ۳ ۱. باورهای عامیانه

اعتقاد به جنّ و پری از باورهای عامیانه ای است که نویسنده با استناد به دیده ها و شنیده های خود به آن اشاره می کند. در نقل‌قول نویسنده و اشارهٔ او به «تب» که منشأ طبیعی دارد با اذعان به دیدن جن توسط مردی جوان، تفاوت میان تجربه گرایی علمی و خرافه پرستی کاملاً مشهود است. وی مطابق یکی از مشهودات خویش می گوید: «روزی مردی جوان را دیدم که بدنش می لرزد از او پرسیدم که آیا تب داری گفت خیر بلکه از ترس می لرزم. هفت سال پیش در راه بیابان جن دیده بود. پرسیدم مرد بود یا زن؟ گفت هم مرد بود و هم زن. گفتم در تاریکی شب چگونه او را دیدی؟ گفت صدایش را در آب شنیدم. آن ها به جن اعتقاد دارند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۴۴ ۱۴۵).

در ادامهٔ این گفتار برای تأیید سخنانش با نقل‌قول از شخصی به نام لطف الله که در سفر سمنان پیشکارش بوده است می گوید: «اگر کسی از جن بترسد، جن ها به او نزدیک می شوند اما اگر نترسد ناپدید می شوند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۴۵). سپس به انواع دیگری از موجودات فراطبیعی اشاره می کند: پریان و دیوها، «پریزادگان شبیه آدمیان اند آن ها زیبایند. دیوزادگان هیکلی بزرگ و شاخی بر پیشانی دارند برعکس پریان به آزار انسان ها می پردازند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۴۶). باور به خرافات و خیال بافی به‌عنوان وجه مشترک باورهای عامیانه در سفرنامه های دیگر نیز مذکور است (ن. ک: سرنا، ۱۳۶۲: ۵۳ و پولاک، ۱۳۶۱: ۱۸۹).

همچنین نویسنده در مورد سالار اشرف که از طبقهٔ اعیان ایران است می گوید: «در برابر پدیده هایی مانند طالع بینی، پیش گویی، تعبیر خواب و غیره کمترین تردیدی به خود راه نمی داد» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۷۰).

منشأ این اعتقادات خرافی گاهی باورهای اساطیری بوده است. نویسنده در جایی پس از بیان ماجرای در بند کردن ضحّاک توسّط فریدون اشاره می کند که «هنوز هیولا در بند در کوه به سر می برد و گاهی حضور خود را با سروصدا و بیرون افشاندن نفس گوگردی خود از کوهپایه نشان می دهد» (کریستن سن،

.(۱۷۱ :۱۳۸۵

کریستن سن یکی از جلوه های باارزش فرهنگی ایرانیان را جشن نوروز می داند کـه آغـاز آن بـه دوران تکوین تمدن ایرانی بازمی گردد و با بسیاری از باورهای عامیانه آمیخته است و «با وجود منشأ غیردینی خود، چنان در ضمیر ایرانیان نفوذ کرده است که کیش نو [= اسلام] نیـز نتوانسـته اسـت آن را از ذهـن بزداید» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۷۵). نویسنده در ادامه، نوروز را هم پایهٔ کریسمس معرّفی می کند.

۵ ۳ ۲. رفتارها و باورهای دینی

چنانکه سفرنامه نویسان دیگری مانند آنه (۱۳۶۸: ۴۰) و بـراون (۱۳۹۴: ۴۶۴) بـه رفتـار دینـی دوگانـه و پارادوکسی ایرانیان اشاره کرده‌اند، کریستن سن هم به مسئلهٔ تحریم شراب در اسلام اشاره می کنـد و از مسلمانانی می گوید که احکام قرآنی را گاهی مرعی مـی شـمارند و گـاه نـامرعی. بـه‌عنـوان نمونـه، در ماجرای میهمانی در رشت می گوید: «برایم شراب ایرانی آوردند و خودشان به پیروی از دستور قـرآن بـا شام، آب نوشیدند، اما پس از شام احکام قرآنی را فرامـوش کردنـد و جـام شـراب خـود را پرکـرده و بـه سلامتی یکدیگر نوشیدند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۶۲ ۶۳).

ظاهراً ممنوعیت ورود غیرمسلمانان به مکان های مذهبی و مسـجدها از آغـاز اجـرای سیاسـت مـذهبی صفویه به بعد شدیدتر شده است، زیرا در دورهٔ تیموریان این سخت گیری ها خیلی مرسوم نبـوده اسـت. به‌عنوان‌مثال، کلاویخو (۱۳۸۴: ۱۹۲) راجع به مشهد این‌گونه می نویسد: «چون به این شهر رسیدیم، مـا را برای زیارت این مکان مقدس و آرامگاه [= حرم امام رضا (ع)] بردند». مطابق فرمایش قرآن کـریم در آیهٔ ۲۸ سورهٔ توبه: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْمُشْرِكُونَ نَجَسٌ فَلَا يَقْرَبُوا الْمَسْجِدَ الْحَرَامَ بَعْدَ عَـامِهِمْ هـذَا» تنها ورود «مشرکان» به مسجد منع شده اما مطابق گزارش کریستن سن هنگام سفر به ایـران در ۱۹۱۴ م/ ۱۲۹۳ ش. حکم مذکور اعم از مشرک و یکتاپرست بوده است، به‌گونه‌ای که حتی یک مسـیحی هـم اجازهٔ ورود به مسجد را نداشته است. «ورود غیرمسلمانان به داخل مسـجد ممنـوع اسـت. در ایـن مـورد مسلمانان شیعه گذشت کمتری از اهل تسنن دارند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۹۳ ۹۴).

۵ ۳ ۳. رعایت نکردن بهداشت

توجّه نکردن به پاکیزگی و رعایت بهداشت از مسائلی است که نویسنده به کرّات به آن اشـاره مـی کنـد، نمونه ای که در ادامه آورده می شود، به روشن ترین وجهی این مسئله را بیان می کند: «درست جلـوی تخت مان یک حوض چهارگوش بود و، در میان آب کدرِ خاکستری رنگِ حوض، مردی با لُنگ ایسـتاده بود. او سرش را زیر آب برد، فین و آخ و تُف کرد، سپس آب را در دهانش غرغره کرد و بعد تن و بـدنش را در آب شُست و پس از آن، به داخل قهوه خانه رفت! اندکی بعد، خدمتکاری به حیاط آمد و قلیـان را از

آب همان حوض پر کرد، خدمتکار دیگری قوری چای را درست در همان حوض شُست! دیگر برای ما هیچ شکی نماند که لیوان های دوغ ما در کجا «شُسته» شده اند!» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۷۷، برای نمونه های دیگر، ن. ک: کریستن سن، ۱۳۸۵: ۸۴، ۹۰، ۱۶۴، ۱۶۵ و ۱۸۱).

۵ ۳ ۴. رشوه خواری

رشوه خواری و باج گیری یکی از آفت های اجتماعی دوران قاجار بوده که انحطاط اجتماعی و اضمحلال سیاسی آن را تشدید کرده است. نویسنده، این پدیدهٔ منفیِ فرهنگی عصر قاجار را برآیندِ نظام شبکه ای گسترده ای می داند که از رأس حکومت تا پایهٔ آن را فرا گرفته بود، آن گونه که نویسنده روایت می کند: «ایران به ویژه در دوره ی قاجارها به تدریج سقوط کرد و راه انحطاط پیمود. مهلک ترین صدمه از روشِ فاسدی به نام «مداخل» بود، یعنی رشوه و باج گیری، که بی پرده پوشی و آشکارا تمامی شئون زندگی اجتماعی را تحت الشعاع خود قرار داد. شاه منصب های دولتی را، در ازای هدایای رسمی و غیررسمی، به افراد موردعنایت خود می فروخت. صاحب منصبان اعظم نیز منصبان پایین تر را به همان شیوه می فروختند و الی‌آخر... ارتشی از زالویان، از حکمران گرفته تا دون پایه ترین دیوانیان، کشور را ورشکسته کرده بودند. دستگاه قضایی فاسد بود. سربازان نادیده گرفته می شدند و می بایستی به هر کاری، ازجمله گدایی، دست زنند تا زندگی شان را تأمین کنند، چرا که افسران حقوق شان را به جیب می زدند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۸۳، همچنین، ن. ک: کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۷۹ ۱۸۰).

۵ ۳ ۵. موسیقی و شعر

جلوهٔ فرهنگی دیگر ایرانیان در این سفرنامه، موسیقی است. نویسنده احتمال می دهد که موسیقی ایرانی، ریشهٔ یونانی داشته و مراحل تکامل خود را در دورهٔ ساسانی تثبیت کرده است. بر اساس نظر کریستن سن، موسیقی عربی، برگرفته از هنر موسیقی ایرانی است (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۱۴). نویسنده در جای دیگری منشأ موسیقی شرقی را هم آهنگیِ پیوستهٔ زنگ های شتران کاروان بیان می کند که با دیدگاه پیشین وی، یعنی منشأ یونانیِ موسیقی ایرانی، در تعارض است: «صدای زنگ شتران کاروان به سان موسیقی شرقی بود. در همین‌جا بود که نخستین بار، به ناگهان، منشأ تاریک و نهفته ی هنر موسیقی پیش از تاریخ مشرق زمین بر من آشکار شد: آن چیزی نبود مگر نوای موزون زنگ های شتران، در سفرهای دور و دراز، در بیابان های پر از سکوت!» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۷۲).

به نظر وی شعر شرقی عموماً طنینی برخاسته از «تسلیم احساساتی و بدبینانه» دارد که یکی از عوامل آن راه های یکنواخت و بیابان های غم انگیز است. صرف نظر از درستی یا نادرستی این پیش داوری احساساتی، به نظر می رسد آنچه با استناد به نشانه های «راه»، «بیابان» و صفت غم انگیزی، موجب

بیان این دیدگاه شده است، شاید طولانی شدن و مرارت سفر و غم تنهایی و غربت در سرزمینی بیگانه و میان مردمانی غیربومی باشد.

کریستن سن در این سفرنامه از چند شاعر فارسی گو نام می برد: خیام، فردوسی، عطار، مولوی، حافظ و شیبانی. خیام، نخستین شاعری است که نویسنده از او با شاهد مثالی در باب «سفر انسان به دنیای ناشناخته» سخن می گوید:

ای دوست بیا تا غم فردا نخوریم
فردا که از این دیر فنا درگذریم
وین یک دم عمر را غنیمت شمریم
با هفت هزار سالگان سر به سریم
(به نقل از کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۳۶)

آنچه از اشارهٔ کریستن سن و سرودهٔ خیام برمی آید، زودگذر بودن زندگی، دم غنیمتی و نامعلوم بودن فرجام آدمی پس از مرگ است.

از فردوسی، ذیل ماجرای فریدون و اسارت ضحاک در دماوند ابیاتی نقل می کند که در بخش اسطوره ها به آن پرداخته خواهدشد. سروده های مولوی و عطار را ژرف توصیف می کند که در آن «تعبیرِ تمثیلیِ فوقِ انسان نهفته است» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۶۱) و اشعار حافظ را از آن ها مستثنی می کند، زیرا در آن ها «لذات جسمانی حاکم است، و همین تعبیر راه را برای پیروان اصالت روح باز می گذارد تا هر کسی حافظ را به شیوهٔ خود درک کند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۶۱).

شاعر دیگری که در این سفرنامه از وی یاد شده است، شیبانی (ف. ۱۲۶۹ ش) است. نویسنده، نام او را در ردیف مخالفان اوضاع نابسامان سیاسی و اقتصادی وقت آورده است که با سروده هایش «نارضایتی خود از قدرت حاکمه را بیان کرده قدرتمندان را به اندیشیدن ترغیب می کند و با تمسخر می گوید:

بتر از ظالمان ظالم نوازان
به فردا تا به گردن زیر بارند
که بر ظلمند گوئی عشقبازان
که امروزند از گردن فرازان
(به نقل از کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۸۴)

۵ –۳ – ۶. اشارات اساطیری

محتوای سفرنامه ها تابعی از چندین عامل است، به‌عبارت‌دیگر بررسی و داوری این نوشتارها هنگامی به‌درستی محقق خواهدشد که به این پرسش ها پاسخ داده شود: «زمینهٔ مطالعاتی یا علایق سفرنامه

نویس چه بوده و با کدام طبقه از مردم بیشتر سروکار داشته[؟]» (زرقانی، ۱۳۹۵: ۲۲۴) و نهایتاً اینکه چه انگیزه هایی او را به نوشتن سفرنامه واداشته است؟

پژوهش در اسطوره های ایرانی یکی از زمینه های مطالعاتی کریستن سن است. اتفاقاً همین زمینهٔ مطالعاتی هم در سفرنامهٔ فراسوی دریای خزر بازتاب یافته است. نویسنده با درآمدی بر «گردش در طبیعت دست نخورده»، «کوه های البرز و پیش از آن دماوند» را پیشنهاد می دهد و با همین اشاره، مدخلی برای ورود به بحث اساطیر ایرانی می گشاید: «در دماوند نخستین انسان و نخستین شهریار، کیومرث و بسیاری از پادشاهان افسانه ای متأخر می زیسته اند و در این جا قهرمانانه به نبرد با شیاطین و جادوگران پرداختند. ولی، بیش از همه نام دماوند با شاه هیولا، غاصب بدنام دهاک یا ضحاک آمیخته است که هزار سال دنیا را با بی کفایتی اداره کرد و فریدون شاهزادهٔ پهلوان با یاری کاوهٔ آهنگر در نبرد هولناک او را شکست داد. فریدون قصد به هلاکت رساندن زندانی خطرناک خود را داشت، اما هرمزدخدای قصد دیگری داشت» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۷۰).

سپس بیت هایی از شاهنامهٔ فردوسی را دربارهٔ زندانی کردن ضحاک در کوه دماوند بیان می کند و در پایان چنین نتیجه می گیرد که «بنا بر باورهای ایرانیان باستان، او برای انجام دادن آخرین نبرد به ضد نیروهای نیکی در روز رستاخیز، خود را از بند رها خواهدکرد» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۷۱). نکتهٔ دیگری که در این سفرنامه با دماوند مرتبط می باشد، این است که «افسانه های مربوط به زلزله و روز رستاخیز با رنگ ایرانی یافت می شوند. حتی هنوز هم در این زمان، یک‌بار در سال، سقوط ضحاک و به بند کشیدن او را در دماوند جشن می گیرند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۷۱).

۵ ۳ ۷. حکایت های عامیانه

در این سفرنامه پانزده حکایت عامیانه وجود دارد که به‌جز حکایت «طرّاران» که منشأ آن لطایف الطّوایف فخرالدین علی صفی است، منشأ دیگر حکایت ها برای نگارنده مشخص نشد. کریستن سن دربارهٔ منبع اطّلاعات خود در این باره یادآور می شود: «من بسیاری از اطلاعاتم را در مورد اوضاع و شرایط ایران، به ویژه، مطالب مربوط به فرهنگ عامه را مدیون سید هستم. خیلی زود دریافتم که او گنجینه ای تُهی نشدنی از داستان ها و ضرب المثل هاست... بخش بزرگی از آن ها را داستان های رایجی تشکیل می دادند، که بن مایه ی آن ها در داستان های شرقی و غربی فراوان یافت می شود... من درمجموع پنجاه و سه حکایت دانمارکی یافته ام که، شانزده بن مایه مانند داستان های ایرانی ای دارند که از روایت های سید ضبط کرده ام و پنج داستان از آن ها هم در مجموعه ی تانگ کریستنِ سِن یافت می شود. داستان های سید، به غیر از ارزش ادبی شان برای مطالعه ی بن مایه های تطبیقی، از جنبه ی دیگری نیز جالب اند، چون در شکل کنونی خود شاخص شوخ طبعی مردم اند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۰۴ ۱۰۵). سپس

در ادامه چهارده حکایت از این موارد را نقل می کند که جهت طرح بحث و بررسی، عناوینی قراردادی برای آن ها در نظر گرفته ایم.

حکایت «مرد فرنگی و نوکر ایرانی» چه برساختهٔ اروپاییان ساکن ایران باشد یا ایرانیانِ زیر سلطهٔ بیگانه، بیانگر مسئلهٔ دروغ گویی و خیانت در امانت طبقات عامهٔ عصر قاجار است. همان گونه که خیانت به بیت المال در میان طبقات فرهیختهٔ جامعه نیز بوده است: «پزشکان ایرانی، که پیشتر مریضخانه [دکتر بِکِر] را اداره می کردند، زمین های مریضخانه را قطعه قطعه کرده برای منفعت شخصی خویش فروخته اند» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۸۰).

حکایت «طرّاران» که برگرفته از لطایف الطوایف فخرالدین علی صفی است، به صورت خلاصه در سفرنامهٔ کریستن سن ذکر شده است. چند مورد تفاوت جزئی بین روایت اصلی و حکایت عامیانهٔ مذکور وجود دارد، با وجود این در اصلِ حکایت و پیام تعبیه شده در آن دخل و تصرّفی صورت نگرفته، منتها به اقتضای اصل «اقتصاد زبانی»، تداول آن بین عامه و حرکت تدریجیِ زبان به سمت سادگی، این حکایت، کوتاه تر و ساده تر شده است، هم از نظر ساختمان دستوری جمله ها و هم کاربرد واژگان.

انتخاب دهقان به‌عنوان شخصیت اصلی و حذف بغداد از روایت اصلی هم به دو دلیل صورت گرفته است. نخست اینکه ماجرا به‌اصطلاح بومی سازی شده است و بیش از آنکه یادآور محیط عربی باشد، ایرانی به نظر می رسد. دوم، انتخاب شخصیت «دهقان» بدین جهت بوده است که این حکایت از بافت اصلی خود جدا شده و به میان تودهٔ مردم راه یافته است و دهقانان (کشاورزان) پُرتعدادترین طبقهٔ اجتماعی تا عصر قاجار و حتّی پس از آن بوده اند.

حکایت طنزآمیز «دهقان و دهقان زاده» که انتقاد اجتماعی تندی در ضمن آن پیداست و شباهت بسیاری به طنزهای عبید دارد، بیانگر فقر، فاصلهٔ طبقاتی (شاه، وزیران، سپه‌سالارها، دهقان) و ظلم به رعیت با تصرّف بیت المال است، به‌گونه‌ای که حتی پست ترین متعلّقات شاه که در این حکایت با استعارهٔ «نجاست» بیان شده است، تنها به طبقات خاصی از اطرافیان وی (سپه‌سالارها و وزیران) می رسد.

مضمون حکایت «ملّای مقدس‌مآب» نیز مانند حکایت پیش، انتقاد اجتماعی شدیدی است که در لفافهٔ طنز پیچیده شده است. تقابل شخصیت ها (ملّای مقدس‌مآب و طبیب فرنگی)، تظاهر افراطی به احکام شرعی (مقدس‌مآبی و حرام دانستن تجویز پزشک) و فرجامِ محتومِ شخصیت اصلی (رفتن به دوزخ) خواه با نوشیدن شراب و رعایت نکردن حدودِ دین و خواه با پرهیز از شراب، اما به‌واسطهٔ ریاکاری و وانمود کردن به انجام کارهای نیک در نظر دیگران، بُعد انتقادی حکایت را برجسته کرده است.

دو حکایت آخر که یک «مکتب دار» نقش اصلی آن را با انجام کارهای احمقانه ایفا می کند، انتقادی است بر تنها نهاد آموزشی کشور. هنگامی‌که رأس هرمِ آموزش به کودکان و نوجوانان که خودش باید الگوی شاگردان باشد فعلِ احمقانه ای انجام می دهد، دیگر چه انتظاری از نوآموزان و محصّلان این

نظام آموزشی (در این حکایت «شاگردانی که با چوب بر سرِ مکتب دار می زدند») است؟!
نکتهٔ ظریف دیگری که در ژرف ساخت حکایت نهفته، باور به تأثیر جنبهٔ ظاهری بر زمینهٔ فکری افراد است. مکتب دار در «جایی خوانده بود مکتب داری با سر کوچک و ریش بلند کار احمقانه ای است» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۱۱). نویسنده معتقد است «قشر مکتب دارها هم مانند مازندرانی ها، این افتخار را دارند که هدف شوخی قرارگیرند! نقش آن ها در داستان های عامیانه همچون نقشِ قشر پارچه بافان است در میان هندی ها» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۱۱۱).
نکتهٔ قابل توجّهی که در این سفرنامه، برجسته است، اشاره نکردن به ویژگی های مثبت فرهنگ ایرانی است. با وجود اشارات کوتاه و کلّی نویسنده در مورد خوب بودن ایرانی ها، آن‌قدر که معایب و کاستی های فرهنگی در این اثر نمایان است، از محاسن آن اثری نیست. به عنوان مثال «میهمان نوازی» که یکی از شاخصه های فرهنگی ایرانیان است تنها یک بار به آن اشاره می شود، آن‌هم نه در مورد تمام ایرانیان، چنان‌که در کلیشه های دیگر تأکید می کند: «با سالار اشرف یک‌راست به خانه ی باجناق او می رفتیم. سالار اسعد با مهربانی از ما استقبال کرد. من را در خانه اش پذیرفت و اصرار کرد که حتماً شب میهمان او باشم» (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۶۰). بزرگ نماییِ کاستی ها و ناهنجاری های فرهنگی در این سفرنامه نسبت به آثار مشابه بسیار زیاد است. به عنوان مقایسه، سفرنامهٔ دروویل که حدود صد سال پیش از کریستن سن در فاصلهٔ سال های (۱۸۱۲ ۱۸۱۵ م) به ایران آمده است، گزارش های قابل توجهی از ویژگی های پسندیدهٔ فرهنگی مانند شجاعت، دوراندیشی، میهن دوستی، مهمان نوازی و آزادی عمل بانوان ایرانی ارائه کرده است (ن. ک. وحدانی فر و علی پور، ۱۴۰۰: ۵۷ ۶۰).

۶. نتیجه گیری

گزارش های سفرنامه نویسان منابع ارزشمندی در پژوهش های ایران شناسی است، حتی اگر بخش هایی از آن آگاهانه و عامدانه، اغراق آمیز، کلیشه ای و کلی نگر باشد. برداشت ها از فرهنگِ «خودی» از رهگذر تصاویری که «دیگری» در اختیارمان می گذارد و بازخوانی اطّلاعات موجود بر اساس داده های جدید و متفاوت به دریافت های تازه ای از حقایقِ برههٔ مشخصی از تاریخ فرهنگی یک ملّت منجر می شود. دیدگاه های کریستن سن دربارهٔ ایران و ایرانی را می توان در پنج طبقه قرار داد: ناهنجاری های اجتماعی، باورها و داستان های عامیانه، موسیقی ایرانی، شعر فارسی و اشارات اساطیری. با وجود اینکه نویسنده، شخصیت علمی برجسته ای دارد و وجه پژوهشی آثارش بر وجوه دیگر غلبه می یابد، اما از انگاره های کلیشه ای، دیدگاه اروپامحور و گرایش های سیاسی، خالی نیست، دلیل آشکار آن هم برجسته سازی ابعاد منفی فرهنگِ مناطق محدودی از ایران و تعمیمِ آن ها به مجموعهٔ فرهنگ ایرانی است. نکتهٔ دیگری که از گزارش های این سفرنامه به دست می آید، استنتاجات استقرائی است، یعنی

نتیجه گیری های کلی که نویسنده با مشاهدهٔ موارد جزئی و محدود به آن ها رسیده است و به همین خاطر نمی تواند سنجهٔ درستی در داوری های ارزش گذارانهٔ فرهنگِ ملی باشد. تقدیرگرایی، اعتقاد به خرافات، رفتارهای پارادوکسی، ریاکاری و تظاهر افراطی به احکام شریعت، رشوه خواری و باج گیری، رعایت نکردن بهداشت، و بی ارزش بودن زمان از بارزترین انگاره های منفی فرهنگِ ایرانی عصر قاجار است که از گزارش های نویسنده استنباط می شود. با وجود این که نمی توان به طور مطلق، وجود ناهنجاری های فرهنگی را در جامعهٔ عصر قاجار انکار کرد، اما نمایشِ ناهنجاری ها در این اثر بازتاب بیشتری دارد.

تعارض منافع

نویسندگان متعد می شوند مقاله تعارض منافع ندارد. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است

منابع

قرآن کریم.

آنه، کلود (۱۳۶۸). اوراق ایرانی: خاطرات سفر کلود آنه در آغاز مشروطیت، ترجمهٔ ایرج پروشانی، تهران: معین.

براون، ادوارد (۱۳۹۴). یک سال در میان ایرانیان، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران: اختران.

پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸). سفرنامهٔ پولاک: ایران و ایرانیان، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

ترابی، سید محمد (۱۳۸۳). نگاه غربیان به فرهنگ ایرانی؟ ژرف اما ناقص. چشم انداز ارتباطات فرهنگی، ش.۱۳، صص ۱۰ ۱۳. http://noo.rs/kzKNC

حدیدی، جواد (۱۳۴۸). ایران در ادبیات فرانسه، چ. دوم، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.

دروویل، گاسپار (۱۳۸۹). سفرنامهٔ دروویل، ترجمهٔ جواد محیی، قم: نیلوفرانه.

زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۵). تاریخ ادبیات ایران (۴) با رویکرد ژانری، تهران: فاطمی.

زند، زاگرس (محمدتقی) (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی پژوهش های ایران شناسی غربی و شرق شناسی با تکیه بر بازنمایی فرهنگ مردم ایران در سفرنامه های اروپاییان در دورهٔ قاجار»، فصلنامهٔ مطالعات ملّی، س. ۱۱، ش. ۲، صص ۱۵۳ ۱۸۲. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.1735059.1389.11.42.7.8

زینی وند، تورج و امیری، پروین (۱۳۹۶). «تصویرشناسی فرهنگی ایرانیان در آیینهٔ سفرنامهٔ پولاک»، فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران، ش ۴، صص ۲۳ ۳۹. https://doi.org/10.22631/jicr.2018.1272.2032

سرنا، کارن (۱۳۶۲). آدم ها و آیین ها، ترجمهٔ علی اصغر سیدی، تهران: زوّار.
شاه محمدی، خدیجه؛ روشنفکر، کبری و رسولی، حجّت (۱۳۹۵). «فرهنگ عامهٔ ایرانی در سفرنامهٔ ابن‌بطوطه»، فرهنگ و ادبیات عامه، ش ۱۱، صص ۱۵۳ ۱۷۴.
http://dorl.net/dor/20.1001.1.23454466.1395.4.11.2.9
صفی، فخرالدین علی (۱۳۹۳). لطایف الطوایف، تصحیح حسن نصیری جامی، تهران: مولی.
صنیعی، فرزانه و قبول، احسان (۱۴۰۲). «تصویرشناسی زنان ایرانی عصر صفویه در سفرنامهٔ رافائل دومان»، فصلنامهٔ پژوهش های ایران شناسی، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پاییز، صص ۴۱ ۵۹.
https://doi.org/10.22059/jis.2022.349844.1160
علوی زاده، فرزانه (۱۳۹۳). «تصویر ایران و ایرانی در سفرنامهٔ ژان شاردن: تأملی در انگاره آفرینی و کلیشه ها در ذهنیت سفرنامه نویس»، جستارهای ادبی، ش.۱۸۵، صص ۱۴۷ ۱۷۰.
https://doi.org/10.22067/jls.v47i2.18888
کرزن، جرج (۱۳۷۳). ایران و قضیهٔ ایران، ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: علمی و فرهنگی.
کریستن سن، آرتور امانوئل. (۱۳۸۵). فراسوی دریای خزر: سفرنامهٔ آرتور کریستن سن به ایران و ترکستان در آستانهٔ جنگ جهانی، ترجمهٔ منیژهٔ احدزادگان آهنی و علی آلفونه، تهران: طهوری.
کریمی، علی (۱۳۸۶). «بازتاب هویّت فرهنگی ایرانیان در سفرنامه های عصر صفوی و قاجاری»، فصلنامهٔ مطالعات ملّی، س ۸، ش ۱، صص ۳۱ ۶۲.
https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.1735059.1386.8.29.2.6
گنجی، نرگس و اشراقی، فاطمه (۱۳۹۳). «تصویر ایران و ایرانیان در سفرنامهٔ ابن‌بطوطه»، کاوشنامهٔ ادبیات تطبیقی، ش ۱۵، صص ۱۵۷ ۱۸۰.
گونسالس دو کلاویخو، روی (۱۳۸۴). سفرنامهٔ کلاویخو، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، چ. پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.
مارکام، کلمنت، ۱۳۶۷، تاریخ ایران در دورهٔ قاجار، ترجمهٔ میرزارحیم فرزانه، چ. دوم، بی جا، نشر فرهنگ ایران.
میرزایی، حسین و رحمانی، جبّار (۱۳۸۷). «فرهنگ و شخصیت ایرانیان در سفرنامه های خارجی»، فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی، س ۱، ش ۳، صص ۵۵ ۷۷.
https://doi.org/10.7508/ijcr.2008.03.003
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸). «درآمدی بر تصویرشناسی: معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی»، مطالعات ادبیات تطبیقی، س ۳، ش ۱۲، صص ۱۱۹ ۱۳۸.
نانکت، لاتیشیا (۱۳۹۰). «تصویرشناسی به‌منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی»، ترجمهٔ مژدهٔ دقیقی، ادبیات تطبیقی، س ۲، ش ۱، صص ۱۰۰ ۱۱۵.

وحدانی فر، امید و علی پور، اسماعیل (۱۴۰۰). «تصویرشناسی فرهنگ ایرانی عصر قاجار در سفرنامهٔ درووِیل»، فصلنامهٔ پژوهش های ایران شناسی، س ۱۱، ش ۲، پاییز و زمستان، صص ۴۹ ۷۱. https://doi.org/10.22059/jis.2021.329218.1022

References

Bassnett, S. (1993). Comparative Literature: A Critical Introduction. Oxford: Blackwell.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 15, No. 2 summer2025, 71-92

doi **10.22059/JIS..2024.374456.1270**

Research Paper

Post-colonial reading of musical descriptions in four European travelogues of the Safavid Era

Rezvan Ahrar[1] **| Narges Zaker Jafari**[2]✉

.۱M.A, Department of Art Research, Faculty of Art and Architectture, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: rezvanahrar@gmail.com

2. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir

Article Info.

Received:
2024/12/29

Accepted:
2025/01/22

Keywords:
,Edward Said European ,Travelogues ,Iranian Music Safavid Era.

Abstract

During the Safavid period, music occupied a highly significant role in court banquets, public celebrations, and various ceremonial and social gatherings. Beyond indigenous musicological texts, Iranian music was extensively reflected in European travelogues of the Safavid era, where diverse and sometimes contradictory perspectives emerged regarding its aesthetic quality and cultural merit. This study explores how European travel writers of the Safavid period represented Iranian music and investigates the reasons behind the variations in their accounts. To address this question, four travelogues from the Safavid era—each offering distinctive musical depictions—have been selected and analyzed through the postcolonial lens of Edward Said's theoretical framework. This critical reading seeks to uncover potential colonialist discourses embedded in the texts and, where present, examine their underlying objectives. The selected travelogues—by Raphael du Mans, Figueroa, Olearius, and Chardin—were chosen due to their distinct socio-cultural perspectives in engaging with Iranian music. Based on the research findings, the travelers' approaches to Iranian instruments and musical practices can be categorized into three types: (1) general observation and commentary, (2) non-participatory field observation, and (3) participatory performance engagement. Among them, du Mans provides a general descriptive account of Iranian music, while Figueroa, Olearius, and Chardin offer hegemonic critiques, often framed through comparative judgments with European musical traditions. The study adopts an interpretive-analytical methodology, with data collected through library-based sources and systematic note-taking, and analyzed using qualitative methods.

How To Cite: Ahrar, Rezvan., Zaker Jafari, Narges (2025). Post-colonial reading of musical descriptions in four European travelogues of the Safavid Era. Journal of Iranian Studies15(2) 71-92

Publisher: University of Tehran Press.

فصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ۲، تابستان ۱٤۰٤، ۷۱-۹۲
مقالهٔ علمی-پژوهشی

خوانش پسااستعماری توصیفات موسیقی در چهار سفرنامه اروپاییِ دوران صفوی

رضوان احرار[۱] | نرگس ذاکرجعفری[۲] ✉

۱. کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: rezvanahrar@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: nargeszakeri@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۰۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۱/۰۳

واژه‌های کلیدی:
ادوارد سعید، دوران صفویه، سفرنامه‌های اروپاییان، موسیقی ایرانی، نظریه پسااستعماری

چکیده

در دوران صفوی موسیقی از جایگاه بسیار مهمی در ضیافت‌ها، اعیاد و مراسمات مختلف درباری و اجتماعی قرار داشته است. جدا از متون تاریخ موسیقی، در سفرنامه‌های اروپاییان عصر صفوی موسیقی ایرانی بسیار بازتاب داشته و در این بین دیدگاه‌هایی متفاوت در کیفیت و شایستگی یا عدم شایستگی موسیقی ایرانی دیده شده است. در این پژوهش این پرسش مطرح است که سفرنامه‌نویسان اروپایی، در عصر صفوی چه دیدگاه‌هایی را دربارهٔ موسیقی ایران بازنمایی کرده‌اند و علل تفاوت‌های تبیین موسیقی ایران از نظر سفرنامه‌نویسان اروپایی چه بوده است. برای دستیابی به پاسخ، این پژوهش چهار سفرنامه دوره صفوی را که دارای ویژگی‌های توصیفات موسیقایی متفاوتی هستند را انتخاب و با خوانش پسااستعماری نظریه ادوارد سعید مورد تحلیل قرار داده است تا با این خوانش مفاهیم استعماری این سفرنامه‌ها، در صورت وجود آشکار و اهداف آن پیگیری شود. در این راستا سفرنامه‌های رافائل دومانس، فیگوئروا، اولئاریوس و شاردن برگزیده شده‌اند زیرا از جنبه‌های فرهنگی و اجتماعی در بازخورد و مواجهه با موسیقی ایرانی متمایز بودند. برمبنای یافته‌های تحقیق، نحوه مواجهه و عملکرد چهار سفرنامه‌نویس نسبت به سازها و موسیقی ایرانی در سه گروه قابل تفکیک است: ۱. مشاهده و اظهارنظر کلی ۲. مشاهدات میدانی و غیرمشارکتی ۳. مشاهدات میدانی و مشارکت اجرایی. طبق یافته‌های تحقیق، دومانس تعریفی کلی از موسیقی ایرانی ارائه داده است و فیگوئروا، اولئاریوس و شاردن اظهارنظر هژمونی از قیاس موسیقی ایرانی با اروپایی بیان داشته‌اند. روش تحقیق، تحلیلی ـ تفسیری و روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری انجام شده و روش تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی است.

استناد به این مقاله: احرار، رضوان؛ ذاکر جعفری، نرگس (۱۴۰۴). خوانش پسااستعماری توصیفات موسیقی در چهار سفرنامهٔ اروپاییِ دورهٔ صفوی. ، *پژوهش‌های ایران‌شناسی*، ۱۵(۲): ۷۱-۹۲

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

نفوذ فرهنگی قدرت غرب به شرق منجر به پیدایش شمار زیادی از متون شرق‌شناسانه شد. از جمله متون شرق‌شناسانه اروپاییان سفرنامه‌ها هستند که در حکم شرح و بسط اطلاعات جغرافیایی، اقتصادی و سیاسی و حتی علایق جامعه استعمارشونده است. متونی که بیشتر در آن سعی می‌شود تا با برجسته‌سازی نکات منفی دیگری، او را عقب‌مانده جلوه‌گر سازند و در مقابل با تأکید بر نکات مثبت خود فکر تغییر در مسلک و مرام را در ذهن خواننده به‌وجود آورند (شاطری، ۱۳۹۲: ۳). در دوران صفوی بازدیدکنندگان بسیاری از نقاط مختلف اروپا به ایران آمدند که می‌توان از گارسیا دسیلوا فیگوئروآ ، پیترو دلاواله، آدام اولئاریوس ، ژان باتیست تاورنیه، رافائل دومانس ، ژان شاردن و دیگران نام برد. آنها مطالب بسیاری درباره مردم، سرزمین، فرهنگ¬ها، شهرها، معیشت، آثار و بناهای تاریخی، اقلیم و جغرافیای ایران و همچنین سیاست حکومت دوران صفوی منتشر کردند (دائره‌المعارف ایرانیکا برای همه مسافرانی که در این مقاله مورد بحث قرارگرفته‌اند، مقالات و کتابشناسی جامعی ارائه می‌دهد). این سیاحان از جایگاه‌های گوناگونی برخوردار بودند، برخی از بازرگانان در جستجوی کالا و بازار، برخی جزو ماجراجویان یا فقط مسافران اتفاقی، برخی دیگر هم راهنمای سفارتخانه‌هایی بودند که توسط حاکمان اروپایی برای تجارت و مقاصد دیپلماتیک و همچنین در برخی موارد به‌عنوان مبلّغ دینی نزد پادشاهان صفوی فرستاده می‌شدند. یکی از مهم‌ترین دلایل این روابط، ایجاد اتحاد با ایران در راستای جلوگیری از حملات حکومت عثمانی به اروپا بوده است. جهانگردان اروپایی در مواقعی حین سیاحت خود، نکاتی نیز در مورد موسیقی ایران توصیف کرده‌اند و مشاهدات بسیاری از هنر موسیقی در ایرانِ عصر صفوی توسط آنها نگاشته شده است.

در پژوهش حاضر تلاش شده است تا از دیدگاه پسااستعماری به توصیفاتِ اروپاییان از موسیقی عصر صفویه در ایران پرداخته شود و در این راستا، چهار سفرنامه که به فرهنگ موسیقایی ایران توجه نشان داده‌اند، جهت مطالعه انتخاب شده است. رویارویی اروپاییان با موسیقی ایران از جمله حضور موسیقی در ضیافت‌های مختلف دربار، مراسم، آموزش‌های نظامی، توصیف دقیق سازها و یا رویدادهای موسیقایی که توجه بصری یا شنیداری آنها را جلب می‌کرده متفاوت بوده است. از این‌رو تحلیل و تفسیر محتوای موسیقایی سفرنامه های اروپاییان عصر صفوی با رویکرد پسااستعماری دارای اهمیت خواهد بود. در پژوهش حاضر گزارش‌های چهار سفرنامه‌نویس دربارهٔ موسیقی ایران مورد مطالعه قرار گرفته است: آدام اولئاریوس، ژان شاردن، گارسیا دسیلوا فیگوئروآ و رافائل دومانس. این چهار نویسنده در شرایط و موقعیت‌های مختلفی با موسیقی ایرانی مواجه شده‌اند. نحوهٔ مواجههٔ آنها با موسیقی ایرانی، زمینه‌های اجتماعی آن و نظریات هریک از آنها، ممکن است به صورت‌های مختلف کلی، جزئی، همراه با مردم¬نگاری و یا مشارکتی باشد. همچنین توصیفات این نویسندگان دربارهٔ انواع سازهای ایرانی و

ریخت¬شناسی سازها به شکل¬های متفاوتی ارائه شده است. از آنجاکه تحلیل پسااستعماری رویکردی است که برای سفرنامه‌های اروپاییان در زمینهٔ موسیقی مورد استفاده قرار نگرفته و کمتر پژوهشی در ایران به مطالعهٔ شکل‌گیری و بروز نظام کلامی به‌ویژه هنر موسیقی درونِ گفتمان سفرنامه اختصاص یافته، سعی بر این است تا نشان داده شود چگونه علاوه‌بر گزاره‌های تاریخی متون سفرنامه‌ها، گزاره‌های استعماری همانند نشانه‌های کیفیت زیبایی‌شناسانه در متون سفرنامه‌نویسان عصر صفویه بروز می‌یابند. این پژوهش در پیِ پاسخ به این سؤال است که سفرنامه‌نویسان اروپایی، در عصر صفوی چه دیدگاه‌هایی را دربارهٔ موسیقی ایران بازنمایی کرده‌اند و علل تفاوت‌های تبیین موسیقی ایران از نظر سفرنامه‌نویسان اروپایی چه بوده است؟ این پژوهش باهدف مطالعهٔ مباحث موسیقی در سفرنامه‌های اروپاییان از منظر نظریه پسااستعماری انجام می‌شود تا دیدگاه استعمارگری موجود در سفرنامه‌های اروپاییان، کشف و شناسایی شود.

۲. پیشینه پژوهش

پیشینهٔ پـژوهش به دو بخش پیشینهٔ مـرتبط با سفرنـامه‌های اروپاییان در دوران صفویه و پیشینهٔ مرتبط با نظریهٔ پسااستعماری قابل تفکیک است. برخی از منابع مرتبط با سفرنامه‌های اروپاییان، پژوهش‌هایی هستند که به موضوعی غیر از هنر موسیقی در سفرنامه‌ها پرداخته‌اند یا اینکه به تحلیل اجمالی سفرنامه‌ها پرداخته‌اند. کتاب تاریخ خانم‌ها (حجازی، ۱۴۰۱) به وضعیت اجتماعی زنان دوره قاجار پرداخته است. کتاب سیری در سفرنامه‌ها (فاروقی، ۱۳۶۱) تحلیلی گذرا از سفرنامه‌های دوران مختلف دارد. در کتاب خلقیات ما ایرانیان (جمالزاده، ۱۳۴۵) گردآوری نوشته‌های پیشینیان و ویژگی‌های ایرانیان را مورد بررسی قرارداده است. کتاب ایران و ایرانی به تحقیق در صد سفرنامه خارجی (انصاف‌پور، ۱۳۶۳) که سعی در معرفی ایرانیان عصر قاجار داشته است. گروه دیگر که ارتباط مستقیم‌تری با موضوع پژوهش حاضر دارد، تحقیقات مربوط به فرهنگ موسیقایی ایران در محتوای سفرنامه‌های اروپاییان است. مقالهٔ «سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفر و شاردن» (رهبر و همکاران، ۱۳۸۹) سفرنامه‌های کمپفر و شاردن را مورد توجه قرار داده و انواع سازها در این دو سفرنامه را تطبیق داده است. مقاله «سازهای اروپایی در ایران عصر صفوی» (ذاکر جعفری، ۱۳۹۲) به مطالعهٔ سازهای اروپایی باتکیه‌بر تصاویر نگاره‌ها، دیوارنگاره‌ها، سفرنامه‌ها و بررسی تأثیر سازهای اروپایی بر موسیقی ایرانی پرداخته است.

پیشینهٔ مرتبط با نظریهٔ پسااستعماری شامل آثاری می‌شود که مفاهیم پسااستعماری را شرح داده و دیدگاه این نظریه را در جنبه‌های مختلف مورد بررسی قرار داده‌اند. مهم‌ترین این آثار کتاب‌های ادوارد سعید هستند که می‌توان از فرهنگ امپریالیسم (سعید، ۱۹۹۳) و اومانیسم و نقد دموکراتیک (سعید، ۱۹۹۵) نام برد. پژوهش‌هایی که بر اساس رویکرد پسااستعماری انجام شده‌اند بسیارند که برخی از این تحقیقات را

می‌توان ذکر کرد. مقاله «ادوارد سعید و مرجع نقد ادبی» (Vandeviver, 2019) دیدگاه پسااستعماری را در نقد ادبیات بررسی می‌کند. مقاله «نظریه پسااستعماری به‌مثابه رویکردی برای مطالعات تطبیقی هنر» (صباغیان، ۱۱۱) به موضوع پسااستعماری پرداخته است. در تحقیقی تحت‌عنوان «تحلیل و بررسی شعر فارسی از مشروطه تا کودتای ۱۳۳۲» (طاهانسب و همکاران، ۱۴۰۰) از بیان داشته‌اند که رویکرد مطالعات پسااستعماری رویکردی میان‌رشته‌ای است که در دهه‌های گذشته گسترش فراوان یافته است. در مقالهٔ «خوانش پسااستعماری کارکرد افسانه‌های هرمزگان» (داوری و همکاران، ۱۴۰۰) با نگاهی به دیدگاه‌های پساشرق‌شناسی ادوارد سعید بیان داشته‌اند که داستان‌های عامیانه و جغرافیایی هر کشوری، منبع شناخت رفتارها و کنش‌های اجتماعی هر جامعه‌اند. اما در زمینهٔ موسیقی ایرانی و در قالب سفرنامه پژوهش‌های بسیار اندکی بر اساس رویکرد پسااستعماری صورت گرفته است. مقاله‌ای تحت‌عنوان «چهره ایرانی در سفرنامه‌های قرن هفدهم اروپاییان» (Currie, 2021) با نگاه معطوف به موسیقی، به تحلیل دو سفرنامه در راستای نظریه پسااستعماری پرداخته است. مقاله‌ای با عنوان «موسیقی صفوی و عثمانی از دریچه مسافران اروپایی» (Currie, 2019) به موسیقی دوران صفوی پرداخته است.

مقالات و تحقیقات بسیاری با موضوع بررسی سفرنامه‌ها صورت گرفته ولی تحلیل پسااستعماری رویکردی است که برای سفرنامه‌های اروپاییان در زمینه موسیقی مورداستفاده قرار نگرفته و کمتر پژوهشی در ایران به مطالعهٔ شکل‌گیری و بروز نظام کلامی درون گفتمان سفرنامه به‌ویژه در حوزهٔ موسیقی اختصاص یافته است.

۳. روش پژوهش

روش تـحقیق در این پـژوهش، تاریخی ـ تفسیری است. روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری انجام شده و روش تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی است. در این راستا، تمامی سفرنامه‌های عصر صفویه موردمطالعه قرارگرفته و از میان آن، چهار سفرنامه آدام اولئاریوس، ژان شاردن، رافائل دومانس و فیگوئروا که بیشترین بازخورد در زمینه موسیقی ایران را داشته بر مبنای نظریه پسااستعماری مورد تحلیل قرارگرفته است. در برخی موارد ارتباط فرم و محتوایی بین سفرنامه‌ها نیز مطالعه شده است.

۴. مبانی نظری

ادوارد سعیـد بنیان‌گـذار مکتب پسااستعماری، در کتاب فرهنگ و امپریالیسم (۱۹۹۳) بیان می‌کند که تولیدات فرهنگی، از نوع موسیقی تا نقاشی و رمان، در سیاست توسعه برون‌مرزی ممالک اروپایی نقش بسیاری برعهده داشته‌اند که نه‌تنها با مقاصد امپریالیسم هم‌سو هستند، بلکه انتشار، بسط و دفاع از آن را نیز بر دوش دارند. ازاین‌رو سعید در عوض شناسایی مکاتب و سبک‌های هنری، تمرکز خود را بر شناخت

عوامل بازتولید استیلا در آثار هنری معطوف می‌کند (سعید، ۱۹۷۹؛ صباغیان، ۱۳۹۸: ۲۸). نظریه پسااستعماری مکتبی در حوزه مطالعات نظری هنرها و ادبیات و مطالعات فرهنگی است که تلاش می‌کند سیاست‌های میان‌فرهنگی و فرانمایی غرض‌ورزانه آثار را هویدا سازد. بنیان راهبردی عملی این نظریه را تحقیقات تطبیقی بینافرهنگی، با نیت آشکارنمودن کیفیت پیوندهای فرهنگی میان اجتماعات بشری و نمودارساختن ساخت فرهنگی درون جوامع، شکل می‌دهد (صباغیان، ۱۳۹۸: ۲۹). پژوهشگری که رویکرد نظری پسااستعماری را در مطالعات تطبیقی بینافرهنگی هنر اختیار می‌کند، باید ارتباط جایگاه خود با مرزهایی که او را احاطه کرده و هویتش را شکل بخشیده‌اند را شناسایی کند و از پس آن، درصدد برآید تا نقش ایدئولوژیکی و روابط قدرت را در میانه تعاملات و تحولات در درون جوامع و در میان فرهنگ‌ها بازشناسد. از این رهگذر او قادر خواهد شد توجه خویش را بر حیات پرجوش‌وخروش و تحول‌یابنده آثار هنری در شکل‌دادن و شکل‌پذیری از مرزهای میان‌فرهنگی معطوف دارد. رویکرد پسااستعماری در پژوهش‌های هنرشناسی تطبیقی، اساساً بر آن است تا از قرائت ناصحیح و به‌کاربستن پیش‌انگاشته‌های نادرست در باب هنر غیرغربی که در سده‌های اخیر به حاشیه رانده شده، جلوگیری کند، و شایستگی‌ها، ارزش‌ها، و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی آن را، که اغلب در قیاس با هنرهای مغرب زمین مغفول مانده، به‌دقت مطالعه کند (صباغیان، ۱۳۹۸: ۳۰). سعید مطالعهٔ دموکراتیک این متون را پیشنهاد می‌دهد. ادوارد سعید می‌گوید غرب به‌واسطه تولید دانش شرق‌شناسی مانند متون سفرنامه‌ها، بر شرق اعمال قدرت می کند، و شناخت شرق را با ارائه مجموعه تصاویر خیالی، کم‌ارزش و یا بی‌ارزش می‌نماید. بدین‌ترتیب غربی ها از شرق و هنرهای شرقی همان تصویری را که خود می‌پسندند عرضه و به این‌گونه فرهنگ شرق را به‌نفع خود مصادره می‌کنند. در این پژوهش تلاش می‌شود عوامل بازتولید سلطه در آثار سفرنامه‌های اروپاییان در دوران صفویه شناسایی شوند و نگرش این متون در مورد موسیقی ایران مورد توجه قرار گیرد.

۵. موسیقی ایرانی از دیدگاه سفرنامه‌های دوران صفوی

دوران صفویه با صف طولانی بازدیدکنندگان اروپایی مصادف شد که نگارش سفرنامه¬های اروپایی متعددی در این دوره را رقم زد. اطلاعاتی که این سفرنامه‌ها ارائه می‌کنند تا حد زیادی در شکل‌دادن به دانش کنونی ما در مورد حیات هنر موسیقی در ایرانِ دوره صفوی نقش داشته است. درحالی‌که «با خواندن این متون در پرتو فرهنگ معاصر و شرایطی که آن‌ها را به‌وجود آورده است، درک ما از اعتبار تاریخی را به چالش می‌کشد» (Matthee, 2012:12). واکنش‌های مسافران اروپایی در سرزمین‌های دوردست در قرن هفدهم به صداهای موسیقایی که با آن‌ها مواجه می‌شدند، درست مانند واکنش‌های پیشینیان اروپایی و غیراروپایی قرون‌وسطایی بود که به‌طور قابل‌توجهی متأثر از عادات

فرهنگی خودشان بود. سفرنامه‌نویسان گاهی صداهایی را که می‌شنیدند خوشایند می‌دانستند و گاهی اوقات گوش‌خراش و ناخوشایند توصیف می‌کرده‌اند. بااین‌حال، حتی در مورد دوم نیز، برخی نویسندگان همان صداها را در گوش ایرانیان به‌عنوان آوای خوشایند معرفی می¬کنند. بنابراین تجربه و فرهنگ را جایگزین استانداردهای زیبایی¬شناسی کرده و درعین‌حال به همان اندازه معتبر توصیف کرده‌اند، به‌جای اینکه به‌صورت مغرضانه موسیقی اروپایی را برتر نشان دهند. موضع استعماری به‌طور فزاینده‌ای در نوشته¬های قرن هجدهم به بعد قابل‌تشخیص است. سفرنامه‌های قرن هفدهم، علایق اوایل دوران مدرنیته اروپاییان به ایران را منعکس می‌کنند. این نگرش ممکن است دست‌کم تا حدی به موضع سیاسی قدرت‌های اروپایی مختلف در رابطه با ایران صفوی، متحدی مطلوب در برابر عثمانی‌ها و یک شریک تجاری بالقوه، وابسته باشد، و همچنین ممکن است نتیجه اکتشافات متعدد مکان‌های باستانی در ایران باشد که به علاقه نوظهور اروپا به باستان‌شناسی دامن زد و به ایجاد حسی، هرچند زودگذر، از تاریخ مشترک و اشتراک فرهنگی بالقوه بین ایران و اروپا کمک کرد.

همان‌طور که رودلف ماتئو اشاره کرده است، برخی مسافران به دلیل رهایی از تعصبات قوم‌گرایانه‌شان قابل‌توجه هستند. هر مسافری که از مرزهای فرهنگی خود عبور می‌کند، در زمانی که اطلاعات کمی در دسترس دارد انتظار می¬رود تفاوت¬های بسیار بیشتری را تشخیص دهد و به همین صورت احتمال اینکه دیگران را نابخردانه و بدوی ببیند وجود دارد. اوِن رایت می¬گوید دربرخی از متون¬سفرنامه‌ها، تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی¬وسیاسی¬با نگاهی خودبرتربینی از جانب نویسنده توصیف شده است؛ ولی در برخی دیگر، نوعی خودتأملی و همچنین تمایل به دیدن و قدردانی ¬از تفاوت‌ها به جای برتری مشاهده می‌شود (Currie, 2021:80). تمایل به ابراز قدردانی از تفاوت¬ها و اغلب خودداری‌کردن از هرگونه تجسم¬آشکار جهت برتری فرهنگی از سوی مسافران وجود داشته است (Matthee, 2012:11). زیرا انواع دنیاهای صوتی که آن‌ها تجربه کردند، مشروط به برنامه¬های سفری بود که دنبال می¬کردند، مانند مسافت و مدت‌زمان سفرشان، ظرفیت‌های مشاهده آن‌ها، کنجکاوی ذاتی، توجه به جزئیات، داشتن دانش یا مهارت موسیقی و انواع دانش‌ها. به‌طورکلی، گزارش‌های منتشرشدهٔ آن‌ها، آشنایی اروپایی‌ها را با دنیاهای صوتی که بسیار متفاوت بود ـ از نظر زیبایی‌شناختی، مادی و اجتماعی ـ بسیار افزایش داده است. سیاحان دنیای خود را به‌عنوان یک چارچوب مرجع با خود می¬آوردند، و اغلب لذت آن¬ها از مشاهده تفاوت¬ها کاهش می‌یافت، چون معتقد بودند که فرهنگ اروپا بهترین است (Matthee, 2012:11).

دون¬گارسیا دسیلوا فیگوئروآ، پیترو دلاواله ، آدام اولئاریوس، ژان باپتیست تاورنیه ، رافائل دومانس و ژان شاردن، نام¬هایی هستند که نگاهی دقیق‌تر از سایر بازدیدکنندگان و گاهی گوشی متمرکزتر نسبت به

موسیقی داشتند . سفرنامه‌های دلاواله و اولئاریوس به زبان‌های مختلف اروپایی ترجمه شده و نوشته‌هایشان در بسیاری از آثار سفرنامه‌نویسان بعدی تأثیر گذاشته است. روایت‌های تاورنیه و شاردن با گذشت زمان، به استانداردهایی تبدیل شدند که دیگران از آن نقل می¬کردند یا از آن وام می‌گرفتند. تقریباً همه‌کسانی که پس از سال ۱۶۱۷م. به ایران سفر کردند، از یادداشت‌های رافائل دومانس بهره برده‌اند، که نیم‌قرنی را که در اصفهان زندگی می‌کرد و به‌عنوان مترجم در دربار خدمت می‌کرد و همیشه مایل بود دانش گسترده خود از ایران را به اشتراک گذارد. اما حتی احتمالاً دومانس نیز ترجمه فرانسوی سفرنامه اولئاریوس را خوانده است؛ زیرا در ارائه مطالب دارای اشتراک هستند (Matthee, 2012:15).

متون سفرنامه‌ها نشان می‌دهد تعداد اندکی از همراهان سفرای اعزامی آموزش موسیقی دیده بودند و مسافرانی که اقدام به بازدید از ایران کرده بودند از سطوح مختلف آموزش موسیقی برخوردار بودند؛ عواملی که به‌وضوح ماهیت و کیفیت مشاهدات آن‌ها را تعیین می‌کرد. بسیاری از این بازدیدکنندگان از زاویه‌ای تجربی، صدا و مناظری که با آن‌ها برخورد می¬کردند را تشریح کرده، و در بیشتر موارد، گویا مصمم بودند که دانش تجربی را جمع‌آوری و آنچه شاهد آن بودند را به‌دقت توصیف کنند. نوشته‌های مسافران مدل‌های متفاوتی از تعامل فرهنگی را به نمایش می‌گذارند، که در آن مؤلفه‌های تجربی و بازخوردهای موسیقایی آن‌ها به همان اندازه که برای هر مسافر، هر سفر و هر مکانی که مشاهدات در آن اتفاق می‌افتد، متفاوت بوده و کاربردهای مختلفی از موسیقی ایرانی را در سفرنامه خود بازگو کرده¬اند.

در محتوا و روش¬شناسی چهار سفرنامهٔ مورد مطالعه، سه مدل مختلف را می‌توان تشخیص داد که از لحاظ تحلیلی متمایز و از نظر مفهومی درهم‌تنیده هستند. مدل نخست اظهارنظر و مشاهدهٔ کلی (تعمیم جزء به کل) است. مؤلفان این سفرنامه¬ها تنها به موضوع کلی فرهنگ موسیقی در آداب و رسوم ایرانی توجه داشته‌اند و نمونه¬هایی را جمع‌آوری می¬کنند و همه را برای تمام فرهنگ موسیقایی و آداب و رسوم ایرانی تعمیم می¬دهند. در این حالت نویسنده هیچ زمان و مکانی را اعلام نمی¬کند و یا رویدادهای محدودی را رؤیت کرده و بررسی می¬کند. همچنین نگارنده این نوع سفرنامه مفاهیم موسیقایی ایرانی را با ارجاع به فرهنگ اصطلاحات موسیقی سرزمین خودش، بیان می¬دارد. در این حالت نویسنده بدون مشارکت، فقط ناظر بر رویدادها است. مدل دوم شامل سفرنامه¬هایی است که دیدگاه آن¬ها با مشارکت فکری بین عوامل انسانی و مشاهدات میدانی مستقیم در رویدادهای موسیقایی و ضیافت¬های متعدد شکل گرفته؛ اما نویسنده در مجالس موسیقی مشارکت اجرایی نداشته است. در مدل سوم، سفرنامه‌نویس علاوه‌بر مشاهدات میدانی مستقیم، در اجرای موسیقی نیز مشارکت داشته است و گاهی اجرای موسیقی اروپایی همراه با موسیقی ایرانی در تقابل با یکدیگر نیز واقع می‌شدند.

۵-۱. مدل اول. مشاهده و اظهارنظر کلی

به‌نظر می‌رسد دسیلوا فیگوئروآ و رافائل دومانس مشاهدات خود را در برخی مواقع با نسخه‌های گذشته دیگر سفرنامه¬نویسان یادداشت و منتشر کرده و گاهی مطالب برگرفته از پیش¬متن¬ها را به تشخیص خود یا خارج از آن، به شکل‌هایی تغییر داده¬اند. اغلب موارد، توجه آن‌ها به صداها، اشیاء و زمینه‌های فرهنگی و رویدادهای موسیقایی که یادداشت می¬کرده‌اند، بر مبنای احساسی ناشناخته و اظهارنظر در مورد فرهنگ و هنری ناآشنا بوده است.

گزارش‌های رافائل دومانس و سفرنامه فیگوئروآ مطالعات موردی از استراتژی‌های اولیه قوم‌نگاری، ارزش‌گذاری و دیدگاه استعماری را تشکیل می¬دهند. هم فیگوئروآ و هم رافائل دومانس توصیفات موسیقی ایرانی را با هدف مقایسه‌کردن هرچه دقیق‌تر آن با موسیقی اروپایی برای خوانندگانشان ارائه می کنند. به‌نظر می‌رسد، هریک از آن‌ها راه‌های مختلفی را برای «ترجمه و تفسیر» و انتقال مشاهدات خود به شیوه‌ای کارآمد، قابل‌درک و جذاب انتخاب کردند تا موردتوجه مخاطبان اروپایی شود. درحالی‌که بحث در مورد نظام‌های نظری در موسیقی ایرانی در ادبیات سفرنامه‌های قرن هفدهم همچون سفرنامه شاردن وجود دارد، ولی به‌دلیل کمبود متون محلی و اطلاعات نظری مشروح، مشاهدات آن‌ها معمولاً بر اساس اطلاعات غیرمستقیم است.

۵-۱-۱. مشاهدات و تحلیل دن گارسیا دسیلوا فیگوئروآ از ساز¬ها و موسیقی ایرانی

فیگوئروآ در سال ۱۶۱۴ توسط فیلیپ سوم اسپانیایی به عنوان سفیر به دربار معروف‌ترین حاکم صفوی فرستاده شد. وی در دوران شاه عباس اول (۱۵۸۷-۱۶۲۹)، در سال ۱۶۱۷ به ایران رسید و تا سال ۱۶۱۹ در آنجا ماند. شرح متن فیگوئروا و شرح مأموریت او در ایران توسط منشی سفارت نوشته می¬شده است که در سفری که از هرمز به سمت شمال برای دیدار با شاه عباس در قزوین داشت، نه‌تنها حاوی مقدار زیادی اطلاعات جغرافیایی و تاریخی است، بلکه مشاهدات قوم¬نگارانه از رویدادها و اشیاء موسیقی در نقاطی مانند لار، شیراز، کاشان و قزوین نیز شامل می¬شود. فیگوئروا، برخلاف برخی از مسافران، ترجیح داد که از اصطلاحات موسیقی ایرانی استفاده نکند. وی مورفولوژی یک ساز موسیقی یا حرکات در یک رقص را با جزئیات قابل‌توجه توصیف می‌کرد. بنابراین، به‌جای به‌کاربردن چارچوب¬های اصطلاحی مرجع، یک تصویر بصری بالقوه ارائه می‌کرد.

۵-۱-۲. توصیف کیفیت صدای موسیقی ایرانی در سفرنامه فیگوئروا

فیگوئروآ از صداها و مکان‌های مهمانی استقبال فرماندار شهر لار در جنوب ایران گزارش می‌دهد. صدای گروه سازهای بادی جنوب ایران در گوش اروپایی‌ها ناشناخته بوده و فیگوئروآ آن را فاقد هماهنگی (همخوانی) توصیف کرده است:

«چند لحظه‌ای بعد با دستهٔ موزیکی روبرو شدیم که مرکب بود از دو شیپور کوچک، چند نی‌انبان، و چند دایره از نوع آنچه در بیسکای(ایالتی در اسپانیا) می‌نوازند، که نواختن آنها بطور دسته‌جمعی برای ایرانیان بسیار مطبوع و برای ما گوش‌خراش بود. فضا از آهنگی سخت عجیب و نابهنجار پر شده بود و چنان صدائی در سراسر دشت پیچیده بود که آوای رعد نیز به گوش نمی‌رسید» (فیگوئروا ،۱۳۶۳: ۸۵).

وی بااینکه یک قضاوت ارزشی برای موسیقی مراسم استقبال بیان می¬کند، از سوی دیگر آن¬ها را مورد قیاس بین فرهنگ و آداب ایرانیان و اروپاییان قرار می¬دهد، این را می¬توان به رسمیت‌شناختن عادات متفاوت فرهنگی و زیبایی‌شناختی تلقی کرد، زیرا او درعین‌حال تصدیق می‌کند که صدای گروه نی‌انبان مورد استقبال ایرانی‌ها است. جنبه دیگر این تطابق فرهنگ می-تواند موجب حقیر شمردن فرهنگ و عادات ایرانی نیز باشد. وی در توصیف موسیقی بزمی نیز بر عدم هماهنگی موسیقی ایرانی و درمقابل لذت‌بردن ایرانیان اشاره می¬کند:

«یکی از این دو دف و دیگری نوعی ویولون می‌نواخت که تقریبا شبیه چنگ‌های قدیمی بود با دسته‌ای درازتر و سه یا چهار سیم مسین. در این کنسرت هیچ‌گونه هم‌آهنگی وجود نداشت و آهنگ دف‌نواز که همراه ساز خویش با لحنی حزن‌آور و شکوه‌آمیز زمزمه می‌کرد برای نوشخواری‌های نیوبه (ملکه افسانه¬ای شهر تب) و تشییع جنازهٔ هکتور (پهلوان افسانه‌ای تروا) مناسب‌تر بود تا شاد گردانیدن سفیر که نه تحریرها را تشخیص می‌داد و نه لحن‌ها را، ایرانیان حاضر در مجلس با حرکات خود نشان می‌دادند که مسحور آن آوازها شده‌اند و بر گشاده‌دستی حاکم و مهارت نوازندگان آفرین‌ها می‌گفتند. حاکم از باب احترام مطربان را در اختیار سفیر گذاشت و از وی درخواست کرد که هروقت مایل باشد آنان را به خدمت بخواند» (فیگوئروا ،۱۳۶۳: ۹۳-۹۴).

۵-۱-۳. توصیف سازها در سفرنامه فیگوئروآ

فیگوئرآ دو بار بیان می‌کند که نوازندگان شیرازی «گایتا»های عجیبی می‌نواختند که پوست بزرگی همانند پوست حمل شراب به انتهای آن چسبانده شده بود. منظور وی از «گایتا»، ساز «نی‌انبان» به‌نظر می‌رسد. وی در توصیف ساز ایرانی، از اصطلاح اروپایی برای نام آن استفاده کرده است. وی همچنین ساز دایره را چنین توصیف کرده است: «رایج‌ترین ساز آن‌ها [ایرانی‌ها]، شبیه الک‌هایی هستند که در اسپانیا برای الک‌کردن آرد استفاده می‌شود، فقط بسیار بزرگ‌تر، با این تفاوت که لبه‌های آن‌ها آنقدر بلند نیستند و غشایی یا تکه‌ای چرمی ازیک‌طرف مانند آتامبور بسته شده است» (فیگوئروا ،۱۳۶۳: ۹۳-۹۴). وی تأکید دارد که این ساز در هرجای استان فارس بسیار خوشایند است و هیچ مجلس جشن و رقصی بدون آن برگزار نمی¬شود.

سفرنامه¬نویسان برای علاقه¬مندکردن خوانندگان راهبردهایی را که شامل فرایندهای تشبیه، تفسیر و

ترجمه مشاهدات‌شان بوده استفاده می‌کردند. فیگوئروا با اینکه با زبان فارسی آشنایی داشته، ترجیح می دهد در گزارش خود هیچ اصطلاحی را به زبان اصلی خود (فارسی) ارائه ندهد، بنابراین نام و توصیف سازها را با سازهای اسپانیایی و حتی ابزار مشابه مانند الک و پوست حمل شراب تشبیه می‌کند.

مشاهدات و تحلیل رافائل دومانس از موسیقی و سازهای ایرانی

رافائل دومانس در سال ۱۶۴۷م. به کاپوچین‌های فرانسوی در اصفهان پیوست و تا زمان مرگش در سال ۱۶۹۶ در آنجا زیست و از سال ۱۶۵۰ به بعد به عنوان مترجم در دربار صفوی خدمت کرد (Du mans, 1890: 89). گزارش‌های موسیقی در کتاب Estat de la Perse در ۱۶۶۰، احتمالاً به درخواست مافوق‌هایش پس از یک دهه اقامت وی در اصفهان نوشته شده است و ازاین‌رو درک عمیق‌تری از جامعه ایرانی را نشان می‌دهد. مسلماً، کتاب رافائل دومانس رواج و گسترش محدودتری نسبت به شرح فیگوئروا دارد، چون چند قرن بعد از نگارش منتشر شده است. دو متن فیگوئروا و رافائل دومانس از نظر ژانر ادبی نیز متفاوت هستند؛ اولی شرح سفر یک سیّاح به ایران و دیگری گزارش یک خارجی مقیم در ایران بوده است.

۵-۱-۴. توصیف کیفیت صدای موسیقی ایرانی در سفرنامه دومانس

رافائل دومانس در یک مراسم عروسی ازگروه¬های نوازندگانی یاد کرده که فیگوئروا در شهر لار به عنوان استقبال با آن روبرو شده است:

«طبل‌نواز که [سازش را] به پهلو آویزان کرده، چوب کوچکی را در دست راست خود می‌گیرد که شبیه یک کروزیر است و [با آن] به پوست کشیده می‌زند. در هر ضرب، با یک چوب کوچک دیگر در دست چپ، پوست مخالف را طوری می‌زند که گویی ضدضربه ایجاد می‌کند... در مورد شیپورها، چوپانی را تصور کنید که با رنگ یا توت، از ترومپت سفالی خود برای جمع‌آوری گاوها استفاده می‌کند.... در مورد سورناچی، آن‌ها فقط در طول راه شوخی و دلقک¬بازی می¬کنند. اما متأسفانه، دیدن گریم‌های آن‌ها زیباترین منظره نیست: دو گونه متورم آنقدر بزرگ که به نظر می‌رسد بینی و دهان آن‌ها در این فرورفتگی‌ها فرورفته است. آن‌ها فقط یک نت دارند و همیشه یک‌چیز را تکرار می‌کنند» (Du mans, 1890:117).

این روایت، شرح یک رویداد منحصربه‌فرد مشاهده‌شده در یک مکان خاص در ایران نیست، بلکه شرحی از یک جشن عروسی بوده که بیان‌کننده آداب و رسوم ازدواج در قلمرو ایران صفوی است. به‌احتمال زیاد همه بر اساس مشاهدات مکرر و همچنین در مبادله اطلاعات با هر دو همکاران و دوستانش در محافل ادبی اصفهان جمع‌آوری‌شده است. دومانس در این رویداد تصویری مانند قصه‌های کودکان از نحوه نوازندگی طبل، شیپور و سرنا بیان می‌کند. حرکت مضراب طبل را به سیلی‌زدن تشبیه کرده و جهت توصیف صدای بلند شیپورها، آنان را مانند صدای ترومپت چوپانان دانسته است و همچنین برای فهم

یکنواختی آهنگ برای مخاطب خود می‌گوید آن‌ها فقط یک نت دارند.

۵–۱–۵. تحلیل و توصیف سازها در سفرنامه دومانس

دومانس شیوه‌های اجرایی موسیقی و توصیفات صوتی را با استفاده از قیاس¬های فرهنگی، جزئیات ریخت¬شناسی سازها و اصطلاحات تغییریافته ترکیب می¬کند. وی در توصیف طبل ایرانی خاطرنشان می‌کند که صدای طبل علیرغم شباهت‌های مورفولوژیکی با همتایان اروپایی‌اش متفاوت است و این دو ساز کوبه¬ای را با جزئیات توصیف می‌کند که قابل تشخیص می‌شوند:

«محتوای موسیقی بین دو اجراکننده توزیع می¬شود که در آن یکی ملودی را می‌نوازد (که به‌طور مداوم تکرار می‌شود) درحالی‌که دیگری صدای یکنواخت را ارائه می¬دهد و تنبور در دستان نوازندگان و زن جوانی که از آواز خواندن و رقصیدن با چهره‌های بی‌حجاب امرارمعاش می‌کنند (...) آن‌ها یک نوع گیتار کوچک دارند – تمبوره (طنبور) – از ساز حمایت می¬کند و با صدای خودش پیوند می¬دهد» (Dumans, 1890:118).

در متن این روایت که درباره جشن عروسی است از یک ساز زهی که آن را گیتار خوانده یاد می‌کند. درنهایت نه در مورد زیبایی‌شناسی صدا، بلکه در مورد نحوه و محتوای متن آهنگ اجراشده قضاوت ارزشی می‌کند.

۵–۲. مدل دوم. مشاهدات میدانی و غیرمشارکتی

در این نوع سفرنامه‌ها، وقایع، اشیاء و مردم در سرزمین‌های دور از طریق فیلتر فکری نویسنده سفرنامه ضبط و ثبت شده و اغلب در زمینه ترجمه فرهنگی¬ای قرار داده شده است که آن‌ها را به‌راحتی برای مخاطب مورد نظر (اروپایی) قابل درک می¬کند. «باید پذیرفت که مسافرانی که این گزارش¬ها را می نویسند مجموعه‌ای از روش¬های خاص دیدن را مطرح کردند، تا جایی که درگیری فکری و همدلی سفارت‌های مختلف را آسان کردند» (Matthee, 2012:11). آن‌ها نه‌تنها تمایل برای یادداشت و ثبت‌نمودن اشیاء و ابزار و تمرینات اجرای موسیقی ایرانی داشتند، بلکه آن‌ها را با اصطلاحات و مفاهیمی که برای خوانندگان اروپایی آشناتر و قابل‌درک‌تر باشد ترجمه و تفسیر می¬کردند (Houston, 2009:145). سفرنامه آدام اولئاریوس و سبک محتوایی آن با مشارکت فکری و به‌واسطه منابع انسانی موجود و با حضور مستقیم در مراسم ساز و آواز و ضیافت¬های دربار شکل گرفته است.

۵–۲–۱. مشاهدات و تحلیل آدام اولئاریوس از موسیقی و سازهای ایرانی

آدام اولئاریوس (۱۵۹۹–۱۶۷۱) بین سال‌های ۱۶۳۵ تا ۱۶۳۹ به‌عنوان منشی سفارتی که ایالت هلشتاین آلمان نزد شاه¬صفی صفوی (۱۶۲۹–۱۶۴۲) به ایران فرستاده شد تا بر سر ایجاد یک راه تجاری با ایران مذاکره کند. اگرچه این مأموریت ناموفق بود، اما گزارش سفرهای او که اندکی پس از بازگشت به هلشتاین منتشر شد، اطلاعات بی‌نظیری در مورد جغرافیا، فرهنگ و آداب‌ورسوم ایران ارائه کرد.

رویدادهای موسیقایی، اشیاء و اعمالی که او در طول سفر خود ثبت کرده، متعدد بوده و مربوط به مواردی است که توسط سایر مسافران نادیده گرفته می‌شده است.

۵-۲-۲. توصیف کیفیت صدای موسیقی ایرانی در سفرنامه اولئاریوس

به گفتهٔ اولئاریوس با کرنای، بیشتر سروصدا راه می‌انداختند تا یک نوای دلپذیر موسیقی (اولئاریوس، ۱۳۶۳: ۵۶-۵۷). اولئاریوس نوای سنج را شاد توصیف می¬کند. همچنین می¬گوید: «در میدان شهر (قم) طبالان، سرناچی¬ها و نی‌لبک‌نوازهای بسیاری مستقر شده بودند که موسیقی آنان دلنواز و شاد به گوش می¬خورد» (اولئاریوس، ۱۳۶۳: ۱۶۲)؛ ولی در مقابل نوای موسیقی عود، کمانچه، تنبک و آواز را بیگانه و وحشی می‌داند (اولئاریوس، ۱۳۶۳: ۶۰). او به این نتیجه رسیده بود و یا این‌طور تصور می¬کرد ویا لازم می¬دانست این‌چنین در نوشتارش قید گردد که ایرانیان از موسیقی اروپایی بسیار خوششان آمده است و از آن¬ها خواستند که با سازهای اروپایی که به همراه خودشان آوردند در ضیافت سلطان بنوازند. اولئاریوس صدای آلات موسیقی در دربار را که عبارت بود از تنبک، نی‌لبک، شیپور، عود وکمانچه، شبیه صدای شیون تعبیر می¬کند (اولئاریوس، ۱۳۶۳: ۲۰۰). همچنین او بیان می¬دارد که ایرانیان در جشن¬ها چه عزاداری و چه شادمانی، در شکار، و حتی در برابر سرهای بریده سربازان عثمانی از موسیقی استفاده می¬کنند.

۵-۲-۳. تحلیل و توصیف سازهای ایرانی در سفرنامه اولئاریوس

اولئاریوس پس از ورود به اصفهان، در سپتامبر ۱۶۳۷ در یک سلسله ضیافت‌ها شرکت می‌کند که در آن شاهد تنوع قابل‌توجهی از فعالیت‌های موسیقی است. در هجدهم سپتامبر ضیافت فرماندار محله ارامنه در اصفهان، الیاس‌بیگ، از مهمان خود با نواختن تنبور و ساز کاسات پذیرایی می‌کند. در فردای روز ضیافت در دربار شاه جایی که اروپایی‌ها دعوت‌شده بودند با اجرای موسیقی «خودشان» پاسخ متقابل می¬دهند. در ضیافتی دیگر در سفارت مسکو که در آن فقط موسیقی اروپایی اجرا می‌شود. اولئاریوس در ضیافتی که به‌افتخار سفارت آلمان در اقامتگاه سفرازبک ، والی جلفا محله ارامنه در اصفهان، ترتیب داده‌شده بود، شرکت می‌کند. در اینجا، شام با سرگرمی‌هایی متشکل از شیرینی، شراب و موسیقی همراه است. برای سرگرمی نمایندگان، برادران فرماندار خودشان شروع به نواختن موسیقی کردند. برادر وسطی، الیاس بیگ، مردی شوخ و موردعلاقه شاه، شروع به نواختن تامرا (یا عود ایرانی) کرد (همان: ۲۰۶). سپس هفت کاسه چینی را که با آب (طبق) با صداهای منظم کوک می‌کرد، برداشت و با چوب‌های کوچک با آن¬ها نواخت که صدایی مانند صدای عود برخاست (همان). در مورد ساز کاسات، گفته‌شده است که اگر این سازها از چینی ساخته می‌شدند، نتایج دلپذیرتری به‌دست می‌دادند. درهرصورت، به‌نظر می‌رسد اولئاریوس یکی از معدود اروپایی‌هایی بوده که به برخورد مستقیم با این ساز اشاره کرده و درک اساسی از اصول

کوک آن را نشان داده است. وی نام‌های اصلی و به زبان فارسی برخی از سازها را ارائه می‌کند، اما در اغلب موارد به شرح مفصل یا نحوه اجرای آن‌ها نمی‌پردازد و در برخی موارد شرح مختصری ارائه می‌کند. درباره کرنای مختصر می‌گوید کرنای را به سمت آسمان نگه می‌داشتند و می‌دمیدند. اولئاریوس عناصر بصری و صوتی صحنه را با واضح‌ترین و ملموس¬ترین عبارات ادارکی توصیف می‌کند. به‌عنوان‌مثال: تصویری که از ساز کرنای بیان می¬کند، دمیدن در یک آلت موسیقی بوده که از جنس مس و شبیه قره¬نی است. طول این آلت موسیقی را حدود چهار ساعد و مخرج آن دارای قطری حدود یک ساعد توصیف می‌کند و درمورد طبل هندی می‌گوید:

«یک ساعد درازا دارد و باریک است و تقریباً شبیه کوزه می‌نماید. بدنه این طبل هموار و یک اندازه نیست و به همین دلیل وقتی آن را از دوطرف با زدن دست به صدا در می‌آوردند، آوای ضرب یک چهارم از آن برمی‌خیزد. و چون باید طبل را از دو طرف و فقط با دست بنوازند، با تسمه‌ای از گردن در جلوی بدن خود آویزان می‌کنند» (همان: ۲۰۸).

در بین دو رویدادی که در بالا بیان شد (۱۸ و ۱۹ سپتامبر)، سفارت آلمان با شاه دیدار داشت که بعد از سرگرمی‌های موسیقی محلی معمولی، پادشاه که شنیده بود آلمانی‌ها موسیقیدان‌هایی با خود دارند، می خواست اجرای آن‌ها را بشنود. این رویدادها تأثیر فوق‌العاده‌ای بر جای گذاشت، زیرا هم سبک نگارش و هم جزئیات بدیع توصیف، فراتر از شیوه‌های مرسوم اولئاریوس است و از نظر اطلاعات محض، چرخش بصری و منابع متعدد صدای موسیقی، خواننده را درگیر می‌کند.

۵–۳. مدل سوم. مشاهدات میدانی و مشارکت اجرایی

سیاحان اروپایی قرن هفدهم ادغام‌شدن انواع اجرای موسیقی ایرانی و اروپایی در یک زمان و یک مکان را مستند کرده‌اند؛ مانند رویارویی موسیقایی «متقابل» در دربار شاه عباس اول. آنتونی گووآ دیپلمات اسپانیایی در دربار صفویه در اوایل قرن ۱۷ گزارش کرده است:

«[ما] وارد خانه تفریحی او شدیم، جایی که چند مخزن کوچک آب پر از فواره‌های مخفی بود. پس از نشستن و لذت‌بردن شاه و همراهانش از نوازندگی و آواز [یا نوازندگان فارسی] از من خواستند که تعدادی از پرتغالی‌ها بخوانند. ازآنجایی‌که هیچ‌کدام از اعضای حزب ما صدای خوبی نداشتند، بااین‌حال همه می توانستند به نحوی [قابل‌قبول] باهم بخوانند، من با افراد ماهر [؟] تماس گرفتم و همه مزمور Laudate pueri Dominum را با لحن هفتم خواندند، که برای آنها راحت‌تر است. او [شاه] چنان گرفتار آن موسیقی شد که بیان می¬کرد چیزی نشنیده که لذت بیشتری به او بدهد و با ادای احترام، ساز را برداشت و شروع کرد به زبان خود چند بیتی را که سروده بود می‌خواند» (Gouvea,1611: 67).

در اینجا شاه نه‌تنها قدردانی و ستایش خود از آواز (برای خوانندگان آموزش‌ندیده¬ای که در اختیار گووآ بود به‌سرعت با کف‌زدن و با عالی¬ترین عبارات اعلام کرد، بلکه با آوازخواندن با همراهی ساز، بالاترین افتخار موسیقی را به مخاطبان اروپایی خود اعطا کرد. اجرای قطعه¬ای که خودش ساخته است، اقدام به افزایش حس «تقابل موسیقایی» و برابری فرهنگی می‌کند. مسلماً، ستایش گزارش‌شده از موسیقی اروپایی توسط فرمانروای صفوی ممکن است در اغلب موارد وسیله¬ای تبلیغی از جانب سفرنامه¬نویس برای تأیید مجدد مهارت نوازندگان اروپایی در موسیقی و ارزش زیبایی‌شناختی آن در مقایسه با سنت محلی –باشد. شاه در همان ضیافت، ارگ دزورت (ارگ مکانیکی) را که توسط سفارت مسکو به دربار آورده شده‌بود، بیرون آورد. به گفته کلودیا جنسن، این ساز توسط نوازنده تزار الکسیس اول، سیمئون گوتوفسکی، ساخته شد و توسط تزار الکسی میخایلوویچ به–عنوان هدیه برای شاه ایرانی فرستاده شد. رافائل دومانس که جالب‌ترین نسخه از این رویداد را ارائه می‌کند، معتقد است که شاه ارگ را بیرون آورد تا به تاورنیه و دیگر مهمانان فرانسوی سرگرمی و تفریح دربارش را نشان دهد و هنگام گوش‌فرا دادن به آهنگ، نوای آهنگ به تأیید بیشتر تاورنیه رسید، شاه هیجان‌زده و خوشحال شد.

۵–۳–۱. مشاهدات و تحلیل ژان شاردن از موسیقی ایرانی

رویارویی موسیقایی سفرنامه‌نویسان مورد بحث، ازجمله حضور موسیقی در ضیافت‌های مختلف دربار، مراسم، یا آموزش‌های نظامی، توصیف دقیق سازها و یا رویدادهای موسیقی که توجه بصری یا شنیداری آن‌ها را جلب می¬کرده متفاوت بوده است. ژان شاردن (۱۶۴۳–۱۷۱۲)، جواهرساز قرن هفدهمی بوده که بر اساس گسترده‌ترین سفرهای خود به ایران، مفصل‌ترین گزارش خارجی را در آن زمان از مردم و فرهنگ ایران نوشته است. ژان شاردن در سفرنامه خود حضور مستقیم موسیقی اروپایی در ضیافت‌ها و مراسم‌ها و اجرای نوازندگان غیرایرانی را مورد توجه قرار می‌دهد. از نگاه شاردن وجود معضلات بسیار در علم موسیقی ایرانیان ناشی از کمی استعمال این فن در میان آن‌ها بوده است؛ وگرنه برای تعلیم و تعلم این هنر زیبا، روش شیوه ساده‌تری ابداع می‌کردند. به گفتهٔ شاردن، موسیقی‌دان‌های نامور ایران که شمارهٔ آن‌ها فزون‌تر از ده تا دوازده نفر نبود، همه در دربار شاه به‌سر نمی¬بردند (شاردن، ۱۳۷۶: ۹۷۶). شاردن اعتقاد دارد که نوازندگان ایرانی باید رنج بسیار ببرند تا در نواختن آلات موسیقی همانند اروپاییان مهارت یابند (شاردن، ۱۳۷۶: ۹۷۸). وی آهنگ‌ها و آوازهای ایرانی را غالباً روشن، پرطنین و آرامش‌بخش توصیف کرده و گفته است مردم ایران، آوازهای بلند پرخروش را دوست دارند و می‌گویند آوازی خوش و درخور شنیدن است که بخنداند یا بگریاند. ایرانی‌ها هر آهنگی را به‌نام یکی از پادشاهان باستانی یا به اسم یکی از شهرهای کشورشان نام‌گذاری کرده‌اند. به نقل این جهانگرد فرانسوی، ایرانیان نغمه¬ها را پشت سرهم می‌خواندند و معمولاً همراه با نوای یکی از آلات موسیقی آواز می¬خواندند. آواز مردان

جوان معمولاً رسا و پرطنین بود؛ ولی به‌علت آنکه آواز نیز مانند رقص در ایران خلاف ادب بود کار شرافتمندانه شمرده نمی‌شد، هرگز به تمرین آواز جوانان نمی‌پرداختند و مردم هرگز کودکان خود را به آموختن رقص و آواز ملزم نمی¬کردند. به‌عبارتی، رقص و آواز را حرفه زنان روسپی و لودگان و مسخرگان می‌دانستند (شاردن، ۱۳۷۶: ۹۸۰). شاردن نتیجه‌گیری کرده که، اگر موسیقی ایرانی کاملاً روشن، دقیق و گویا نیست و نوعی درهم‌آمیختگی و پیچیدگی در آن مشهود است، باعث شگفتی نیست (شاردن، ۱۳۷۶: ۹۷۷ و ۹۸۰). در مقابل همین نظر، وی از موسیقی‌دانان مشهور ایرانی مانند فارابی و رسالات موسیقی ایرانی سخن به‌میان آورده که حاکی از آشنایی وی با رسالات کهن موسیقی ایران است.

۵-۳-۲. توصیف کیفیت صدای موسیقی ایرانی در سفرنامه شاردن

شاردن به جشنی در میدان قصر اشاره می‌کند که با دستور شاه موسیقی اجرا شد و به گفتهٔ وی نواهای آلات رزمی ایرانی ناهنجار و بدآهنگ بود (شاردن، ۱۳۷۶: ۱۶۴۷). وقتی چهارپایان حامل گندم و چهارپاداران وارد شهر می‌شدند مردم با شور و شوق و نواختن آلات موسیقی به پیشواز می‌رفتند. به پشت چهارپایان غاشیه می‌انداختند، و به گردنشان زنگ‌های خوش‌نوا می‌آویختند. شاردن این صداها را مبهم و ناشناخته معرفی می‌کند ولی با این‌حال آن‌ها را دلنواز احساس می‌کند. درجایی دیگر به ناهماهنگی خوانندگان اشاره کرده و از نظر او این ناهماهنگی و آشفتگی نتیجهٔ عدم آشنایی آنان به موسیقی است و بیان می‌دارد که آنان جز یک آهنگ ناموزون و گوش‌خراش دل‌آزار چیزی نمی‌دانند (شاردن، ۱۳۷۶: ۲۰۳). در جایی دیگر، به سختی نظر مساعدتری نسبت به کیفیت موسیقی ایرانی دارد و از باب مقایسه با صدای موسیقی فرانسویان درمی‌آید و اشاره به صدایی می‌کند که در دهلیز تالار طنین‌انداز شده و می گوید گرچه نوایی که از آن‌ها برمی‌خاست مانند صدای وسایل موسیقی ما فرانسویان خوش‌آهنگ نبود اما به هر حال شور و لطافتی داشت (شاردن، ۱۳۷۶: ۱۳۵۶).

۵-۳-۳. توصیف سازهای ایرانی در سفرنامه شاردن

می‌توان گفت ساز کاسات برای شاردن بسیار مورد توجه بوده است؛ چراکه در تمام سفرنامه خود فقط از ریخت‌شناسی این ساز صحبت کرده است. شاردن ساز کاسات را این‌گونه توصیف می‌کند که نوعی ساز است از قطعات صدف یا مفرغ کوچک و بزرگ به ردیف چیدمان شده که با کوبیدن دو قطعه چوب ظریف و نازک و بلند آن را به صدا در می‌آورند، و آهنگی که از آن برمی‌خیزد از صدای سازهای ساعتی بسی هیجان‌انگیزتر و مطبوع‌تر است (شاردن، ۱۳۷۶: ۹۷۹).

۶. خوانش پسااستعماری سفرنامه‌های فیگوئروا، دومانس، اولئاریوس و شاردن از منظر ادوارد سعید

در این تحقیق برای یافتن شواهدی از مفهوم پسااستعماری که همان گفتمان «خود» و «دیگری» است؛ ابتدا متن چهار سفرنامه‌های مورد مطالعه مورد تحلیل قرار داده شد و سپس مواردی که در حوزهٔ موسیقی

ایرانی قرارداشته منطبق با معیارهای پسااستعمارگرانه ادوارد سعید خوانش شده است تا بتوان ویژگی‌های فرهنگ موسیقایی ایرانیان در قالب «دیگری» را مورد شناسایی و تحلیل قرارداد.

سعید بر این نظر است که هر فردی چه درباره شرق درس دهد یا چیزی تألیف کند و یا شرق را مورد پژوهش قراردهد؛ چه آنکه آن فرد مزبور یک انسان‌گرا، جامعه‌گرا یا حتی تاریخ‌دان باشد؛ در هرصورت یک شرق‌شناس است و اعمال او شرق‌شناسی است (سعید، ۱۳۷۷: ۱۵). بنابراین مجموعه‌هایی از متون ادبی از قبیل سفرنامه‌ها، گزارش زندگی یا زندگی‌نامه، داستان‌ها، رمان‌ها، و متون دیگر را می‌توان دانش شرق‌شناسی دانست. از این‌روی گفتمان پسااستعماری سفرنامه‌نویس را شرق‌شناس و سفرنامه‌ها را متون شرق‌شناسی می‌داند. بنابراین انسان شرقی یک منبع شناسایی و شرق‌شناس یک منبع اندیشه است (سعید، ۱۳۷۷: ۵۵۰). بر مبنای این تحلیل سعید، و انتقال این دیدگاه بر جزییات، ایران و ایرانی یک منبع شناسایی و سفرنامه‌نویس (ایران‌شناس) یک منبع اندیشه خواهد بود. همچنین با تحلیل گفتمان پسااستعماری و با تعمیم بیشتر بر موارد خاص نوشته‌شده در سفرنامه‌ها می‌توان در نظر گرفت که موسیقی ایرانی منبع شناسایی و سفرنامه‌نویس منبع دانش موسیقی است. سعید ارتباط آن‌ها را به گونه‌ای افراطی از نوع رابطه مبتنی بر قدرت و سلطه دانسته که برای آن صور ذهنی متمایزی وجود دارد (سعید، ۱۳۷۷: ۵۵۰). برای خوانش پسااستعماری موارد مربوط به موسیقی در سفرنامه‌هایی که دیدگاه‌شان نسبت به موسیقی ایرانی شرح داده شد، پیش از هرچیز تحلیل گفتمان استعماری و به چالش‌کشاندن سوژه هژمونی سفرنامه‌نویس باید مورد بررسی قرارگیرد. این نویسندگان سفرنامه‌های یکدیگر را مطالعه و از آن بهره‌برده‌اند و این امر همبستگی فکری را به‌وجود می‌آورد و ممکن است نظریات توصیفی آنان از موسیقی ایرانی نیز منتقل یا استحاله شود. به‌عنوان مثال موفقیت شاردن در تهیه و تدوین سفرنامه‌اش بیشتر مدیون رافائل دومانس بود که آثارش را درباره ایران در اختیار او گذاشته بود. وی برای تنظیم مباحث مربوط به حساب و ریاضیات و نجوم در سفرنامه خود به دومانس متوسل شد (Richard, 1995: 38 &99). آنچه تحت بهره‌برداری این سفرنامه‌نویسان قرارگرفت عبارت بود از نمونه یا مدل کوچکی از موسیقی ایران که مناسب حال فرهنگ مسلط اروپایی و مقتضیات تئوریک آن بود. البته گاهی در رابطه با این شراکت نابرابر موسیقی اروپایی و موسیقی ایرانی، موارد استثنایی نیز موجود است. از باب نوشته‌های سفرنامه‌نویسان مورد بحث سه گونه قصد و منظور را می‌توان برداشت کرد:

الف. رافائل دومانس نویسنده‌ای است که قصد از حضورش در مشرق‌زمین برای بهره‌برداری امر مشخصی است. مقصود او این است که مواردی برای شرق‌شناسی فراهم آورد و اقامت خود در مشرق را نوعی مشاهده یا آزمایش علمی تلقی می‌کند (همان: ۲۳۵). باتوجه به یادداشت‌ها و نحوه اقامت وی در ایران، رافائل دومانس را می‌توان این‌چنین نویسنده‌ای دانست. رافائل دومانس، نشانه‌ای مستقیم دال بر اهداف استعمارگرایانه ندارد، اما رسماً می‌توان با ارائه شواهد و قرائن ارائه‌شده در مباحث قبلی و با

معیارهای شرق‌شناسی سعید به ایده‌های استعماری او ظنین شد. اقامت‌داشتن در ایران به معنای زیستن در پرتو عزمت و اقتدار است؛ زیرا زندگی شرق‌شناس مقیم ایران زندگی یک شهروند عادی نیست بلکه زندگی یک نماینده اروپاست. همان‌طور که سعید می‌گوید اقامت در مشرق‌زمین، تا اندازه‌ای تجربه شخصی نیز به‌دنبال می‌آورد و موجب می‌گردد که شرق‌شناس مربوطه بتواند از خود نظر اختصاصی بدهد (همان: ۲۳۳)، دومانس نیز به‌عنوان شرق‌شناسی که به مدت دو سال ساکن اصفهان بود، در گزارشات خود در مورد موسیقی ایرانی نظرات اختصاصی داده است. دومانس در متونی که در توصیف موسیقی و سازهای ایرانی ارائه کرده به دنبال مقایسه زیبایی‌شناسی میان‌فرهنگی ایران و اروپا است و این مقایسه میان موسیقی اروپایی «خود» و موسیقی ایرانی«دیگری» انجام پذیرفته است.

ب. فیگوئروا نویسنده‌ای است که همان هدف دومانس را در ذهن دارد ولی به اندازه دومانس حاضر نیست تک‌روی‌ها و شیوه نگرش اختصاصی خود را قربانی تعاریف خشک شرق‌شناسی‌ای کند که هیچ‌گونه رنگ شخصی نداشته باشد. تعاریف شرق‌شناسی در نوشته‌های او عرض‌اندام می‌کنند ولی با دشواری بسیار می‌توانند خود را از قیدوبند نوسانات مبتنی بر سبک و شیوه شخصی برهانند. فیگوئروا به‌دلیل لحن گفتاری و رفتاری که در توصیف موسیقی ایرانی و همچنین در جنبه‌های دیگر فرهنگ اجتماعی ایران دارد، در جایگاه نویسنده‌ای است که متن سفرنامه وی می‌تواند رویکرد استعماری داشته باشد. از دیدگاه شرق‌شناسیِ سعید، نقش فیگوئروا ـ که حضور شخص وی در درون متن سفرنامه به وضوح نمایان است ـ بی‌اساس جلوه‌دادن دانش موسیقی ایرانی است.

ج. اولئاریوس و شاردن نویسندگانی هستند که برای آنان سفر واقعی به ایران در حکم جامه‌عمل پوشاندن به قصد یا هدفی است که ایشان احساس عمیقی نسبت به آن دارند و حس می‌کنند که هرچه زودتر باید بدان دست یابند. بنابراین سفرنامه‌های آن‌ها مبتنی بر نوعی زیبایی‌شناسی شخصی است که مایه و سرچشمه‌اش همان طرح یا هدف مورد نظرشان است. دقت به جزئیات توسط اولئاریوس و حساسیت‌های عملکردهای شاردن نسبت به موسیقی ایرانی در سفرنامه‌هایشان چنین تصوری را به ذهن متبادر می‌کنند که نقش آن‌ها در متن سفرنامه تعدیل‌ساختن در رابطه با هر آن‌چیزی است که در مورد موسیقی ایرانی گفته می‌شود (همان: ۲۴۹). باتوجه به آراء سعید و مطالعه توصیفات موسیقی ایرانی در سفرنامه‌های اولئاریوس و شاردن، استنباط می‌شود که این توصیفات شبکه‌ای از دانش را در سفرنامه‌هایشان تشکیل داده است که موسیقی ایرانی پس از عبور از صافی دانش و قدرت ذهن این سفرنامه‌نویسان شکل‌پذیر و شناخته خواهد شد. به‌عبارت دیگر، ممکن است مقصود اولئاریوس و شاردن نمایان ساختن این امر باشد که موسیقی ایرانی فقط در زیر چتر استعمار نویسنده اروپایی می‌تواند معنی و مفهوم داشته باشد. در اینجا نگرش شرق‌شناسانه و غیرشرق‌شناسانه برهم منطبق می‌شوند. هم در درون شرق‌شناسی (که در نخستین سال‌های قرن ۱۹ به‌صورت مبحثی تطبیقی شناخته شد) و هم در بیرون آن، شرق ذاتاً از نظر فرهنگ و اندیشه کم‌ارزش‌تر از اروپا دانسته می‌شد (همان: ۲۲۷).

۷. نتیجه‌گیری

دوران صفوی عصر پرشکوه سیاحت و مسافرت جهانگردان اروپایی به ایران بود. این سیاحان از مکان‌ها و در زمانه‌ها و با اهداف مختلفی به ایران اعزام می‌شدند و یا خودخواسته به ایران سفر می‌کردند. این سیاحان به سه گروه قابل تفکیک هستند: ۱. مشاهده واظهارنظر کلی ۲. مشاهدات میدانی و غیرمشارکتی ۳. مشاهدات میدانی و مشارکت اجرایی. رافائل دومانس نگاهی از جزء به کل برای توصیف موسیقی ایرانی داشته است. با خوانش نظریات دومانس نسبت به موسیقی ایرانی مطابق معیارهای پسااستعماری سعید، می‌توان گفت که متن سفرنامه او تعریفی کلی و استوار بر تجربیات زیبایی‌شناسانه اروپایی از سازها و آواهای موسیقی ایرانی است. با توجه به شرایط اقامت و بررسی اهداف سفرش به ایران مؤلفه‌های استعماری تعمدی و هدف‌مند از نوشته‌های او استخراج نمی‌شود. بخشی از مطالعات پسااستعماری موسیقی در سفرنامه‌ها اختصاص به مطالعه الگوهای گفتاری و لحن رفتاری دارد که فیگوئروا، اولئاریوس و شاردن در سفرنامه‌هایشان نمایان ساخته‌اند. فیگوئروا، اولئاریوس و شاردن در سفرنامه‌هایشان موسیقی ایرانی را حاشیه‌ای دورانداخته تعبیر می‌کنند که نیاز به کنترل و آموزش دارد. متن آن نویسنده‌ای که به‌صورت مستقیم می‌گوید ایرانیان دانش موسیقی ندارند و یا اظهارنظر هژمونی در مورد تشبیهاتی از فرم و صدای سازها و همچنین مهارت نوازندگان ایرانی عرضه می‌دارد، دارای تفکر استعماری است؛ حال ممکن است تعمدی و هدف‌مند و یا غیر تعمدی باشد. اولئاریوس نشان از غیرتعمدی‌بودن دیدگاه‌های استعماری نسبت به موسیقی ایران دارد؛ اما فیگوئروا آشکارا دیدگاهی کاملاً خودبرتربینی نسبت به فرهنگ موسیقی ایران بیان کرده است. اولئاریوس موسیقی ایرانی را در برخی مواقع دلنشین و در برخی مواقع گوشخراش بیان می‌دارد. با این دیدگاه می‌توان نشان از غیرتعمدی بودن دیدگاه‌های استعماری وی نسبت به موسیقی ایرانی را پذیرفت اما فیگوئروا دیدگاهی کاملاً خودبرتربینی نسبت به فرهنگ موسیقی ایران دارد و لحن گفتاری او این امر را تأیید می‌کند. براساس مواجههٔ شاردن با موسیقی ایرانی و نظریاتی که از این بازخوردها در مورد موسیقی ایرانی بیان کرده، ممکن است خاستگاه تفکر استعماری در آن نهفته باشد. غیر از وجود مقایسه‌های زیبایی‌شناسانه و خودبرتربینی فرهنگی او با موسیقی ایرانی، به‌دلیل نفوذ و ورود موسیقی اروپایی «خود» به موسیقی ایرانی «دیگری»، خودبرتربینی سیاسی را نیز در سفرنامهٔ وی می‌توان یافت و اگر این امر یکی از اهداف باشد، احتمال وجود دیدگاه استعماری در سفرنامه شاردن دور از ذهن نیست؛ با این‌حال ممکن است در راستای ارتباطات فرهنگی نیز این اقدام صورت گرفته باشد.

تعارض منافع

نویسندگان و متعد می شوند مقاله تعارض منافع ندارد. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است

فهرست منابع

انصاف‌پور، غلامرضا. (۱۳۶۳) ایران و ایرانی به تحقیق در صد سفرنامه دوران قاجار. تهران: زوار.

اولئاریوس، آدام. (۱۳۶۳) سفرنامه اولئاریوس. ترجمهٔ احمد بهپور، تهران: سازمان انتشاراتی‌وفرهنگی ابتکار.

بنفشه، حجازی. (۱۴۰۱) تاریخ خانم‌ها. تهران: قصیده سرا.

جمال‌زاده، محمدعلی. (۱۳۴۵) خلقیات ما ایرانیان. آلمان: نوید.

ذاکرجعفری، نرگس. (۱۳۹۲). سازهای اروپایی در ایران عصر صفوی. هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۸(۲)، ۵۷-۶۶.

رهبر، ایلناز و اسعدی، هومان و گاژا، هومان. (۱۳۹۸). سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفر و شاردن. هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، ۱۸(۲)، ۲۳-۳۲.

سعید، ادوارد. (۱۳۷۷) شرق‌شناسی. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

سعید، ادوارد. (۱۳۸۲) فرهنگ و امپریالیسم- بررسی فرهنگی سیاسی امپراتوری. ترجمهٔ اکبر افسری، تهران: نشر توس - مرکز بین المللی گفتگوی تمدن‌ها.

سعید، ادوارد. (۱۳۸۵) اومانیسم و نقد دموکراتیک. ترجمهٔ اکبر افسری، تهران: نشرکتاب روشن.

فاروقی، فواد. (۱۳۶۱) سیری در سفرنامه‌ها. تهران: عطایی.

فیگوئروا، دن گارسیا د سیلوا. (۱۳۶۳) سفرنامه - سفیر اسپانیا در دربار شاه عباس اول. ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.

کشاورز، اردشیر. (۱۳۸۳) کرمانشاهان در سفرنامه سیاحان. تهران: کتابخانه و مرکز اسناد بنیاد ایران‌شناسی.

میثمی، حسین. (۱۳۸۴). نگاهی به موسیقی دوره صفویه. گلستان هنر (۲)، ۱۴۱-۱۴۷.

میثمی، حسین. (۱۳۸۹) موسیقی عصر صفوی. تهران: فرهنگستان هنر.

Currie, G. (2021). Close Encounters of the Musical Kind: Persian Vignettes in Seventeenth-Century European Travel Writing. Intineraria: Rivista Della Societa Internazionale per Lo Studio Del Medioevo Latino 2020. 77-105.

Currie, G. (2019). Safavid and Ottoman Music through the Lens European

Travelers. Padua: Musica Nei Racconti Di Viaggio.
Du Mans, R. (1890). Estet du la perse En 1660.Paris: Puble avecnotes et appendice. https://archive.org/details/b29351376
Gouvea, A. (1611). Relacam em que se trata das guerras e grandes victorias (…).Lisbon,67.
Houston, C. (2009). Thou glorious kingdome, thou chiefe of empires: Persia in seventeenth-century travel literature. Studies in Travel Writing, 13 (2): 141-152. https://doi.org/10.1080/13645140902857240
Mathee, Rudolph. (2012). Safavid Iran through the Eyes of European Travelers. in «Harvard library bulletin», 23 (1-2) :10-24.
Richard, F. (1995). Raphael du Mans: Missonnaire en Perse au XVII, S,Vol.I, Biographie, Corresprn dance; Vol.II, Estate en Memoire. Paris: Ed. L'Harmattan.
Vandeviver, N. (2019). Edward Said and the Authority of Literary Criticism. London: Palgrave Macmillan.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 15, No. 2 summer2025,93-116

doi **10.22059/jis.2024.372369.1262**

Research Paper

An archaeological study focusing on the early centuries' monastery located in the city of Susa; Continuation of ancient Iranian traditions in the monastic system

Majid Montazer Zohouri[1]✉ | **Darywsh Barati DashtRahi** [2]

1.Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: majidzohouri@ut.ac.ir

2.PhD student in archaeology, University of Tehran, Iran, Tehran, Iran. E-mail: darushbarati@ut.ac.ir

Article Info.

Received:
2024/02/08

Accepted:
2024/11/29

Key words:
,Susa
,Monastery
,Sufism
Iranian
,concepts
Archaeology

Abstract

The city of Susa, In the north of Khuzestan province, it is one of the first ancient places where extensive archaeological researches have been conducted. In 1947, the French archaeologist Roman Grishman managed to discover a building known as a monastery in the northeast of the mosque of the early centuries of Susa, located in the northeastern vicinity of the early centuries' mosque in Susa. Initially, upon observing the alignment of the building's wall with the mosque, he speculated that the structure might have served as a governmental or palatial edifice. Then Monique Kervran introduces this building as Rabat or the Monastery. Now, based on the writings of Al-Maqdisi, a 4th-century geographer about his visit to a monastery in the city of Shush, we can highlight the influence of Sufism or mysticism in this city. The authors aim to provide a comprehensive understanding of the structure and cultural significance of the monastery based on archaeological evidence. Does Shush Monastery have a structural connection with religious buildings and ideological systems before Islam, or is it derived from the foundations of the Islamic era? The following research used the descriptive-analytical method and the archaeological-historical order to address answers to raised questions. Archeological evidence indicates that certain architectural elements of the Susa Monastery are consistent with the Mehrkadeh from the Sassanid era found in southern Iran, which subsequently influenced the architecture of the middle and later Islamic periods. Some religious practices within the monastic system have their origins in pre-Islamic beliefs.

How To Cite: Montazer Zohouri, Majid Barati DashtRahi, Darywsh. (2025 An archaeological study focusing on the early centuries' monastery located in the city of Susa; Continuation of ,ancient Iranian traditions in the monastic system. journal of Iranian studies 15(2)93-116.

Publisher: University of Tehran Press.

فصلنامه پژوهش های ایران شناسی
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱٤۰٤، ۹۳-۱۱٦

مقالهٔ علمی-پژوهشی

پژوهشی باستان‌شناختی پیرامون خانقاه قرون اولیه شهر شوش؛ تداوم سنت‌های کهن ایرانی در نظام اعتقادی و معماری خانقاهی

منتظر ظهوری [۱] ✉ | داریوش براتی دشت راهی [۲] |

۱-. استادیار گروه باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، رایانامه majidzohouri@ut.ac.ir

۲-.دانشجوی دکتری تخصصی گروه باسنان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، رایانامه: darushbarati@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۱۱/۱۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۹/۰۹

واژه‌های کلیدی:
شوش، خانقاه، مهرکده، تصوف، اندیشه‌های ایرانی، باستان‌شناسی

چکیده

. گیرشمن باستان شناس فرانسوی در سال ۱۹۴۷ میلادی در شمال شرق مسجد قرون اولیه شوش، موفق به کشف بنای موسوم به خانقاه شد. اولین بار مونیک کروران، این بنا را خانقاه مربوط بـه قـرون نخسـتین اسلامی معرفی کرد. باتوجه‌به شواهد باستان شناسی و سخنان مقدسی جغرافی‌دان قـرن چهـارم مبنـی بـر ورودش به خانقاهی در شوش، می توان به جریان تصوف و وجود خانقاه در این شهر تأکیـد کـرد. خانقـاه شوش به لحاظ مطالعات باستان شناسی از اهمیت مطالعاتی بالایی برخوردار است و می تواند از طرفی مـا را تا حدی به بازیابی ریشه های معماری و از طرف دیگر نظام رفتاری و ایدئولوژیک خانقاه نزدیـک کنـد. سوال اصلی این پژوهش که نویسندگان سعی در طرح آن دارند و باتوجه‌بـه شـواهد باستان‌شناسـی مـی-کوشند پاسخی همسو ارائه کنند عبارت است از: خاستگاه معمـاری خانقـاه شـوش بـه لحـاظ سـاختاری و متعاقباً بازبینی فرهنگ رفتاری و دینی حاکم بر این بنا چگونه تبیین می گـردد؟ ارتبـاط خانقـاه شـوش از لحاظ ساختاری با بناهای مذهبی و نظام ایدئولوژیک پیش از اسلام چگونه ارزیابی می گردد و چه نسبتی با مبانی فرهنگی دوران اسلامی دارد؟ پژوهش زیر در جهت پاسخ به سؤالات مطرح شده از روش توصیفی - تحلیلی و از رویکرد باستان‌شناختی - تاریخی اسـتفاده نمـوده اسـت. شـواهد باستان‌شناسـی حکایـت از همخوانی برخی عناصر معماری خانقاه شوش با مهرکده های شناسایی شده دوره ساسانی در جنوب ایران دارد که بعدها حتی در معماری دوران میانی و متأخرتر اسلامی نیز بازتاب یافت. همچنین با بازخوانی منابع و بررسی سنن کهن ایرانی در می یـابیم، برخـی از رفتارهـای دینـی موجـود در نظـام خانقـاهی ریشـه در باورهای پیش از اسلام دارد.

استناد به این مقاله: منتظر ظهوری، مجید؛ براتی دشت راهی، داریوش (۱۴۰۴). پژوهشی باستان‌شناختی پیرامون خانقاه قرون اولیه شهر شوش؛ تداوم سنت‌های کهن ایرانی در نظام اعتقادی و معماری خانقاهی. فصلنامه پژوهش های ایران شناسی،۱۵(۲)۹۳-۱۱۶

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه:

دشت شوشان در شمال استان خوزستان از دیرباز مهم‌ترین محوطه باستان‌شناسی برای پژوهش‌های باستان‌شناختی در ایران بوده است که طی یک صدسال کاوش، نشانه‌هایی از استقرار و سکونت جوامع از اواسط هزاره پنجم (ق.م) تا سده هفتم هجری در آن شناسایی شده است. شهر شوش در دوران تاریخی اهمیت بالایی دارد و پس از فتح شوش توسط اعراب مسلمان در سال ۲۰ هجری تغییرات عمده‌ای در شهر رخ می دهد (صفاری و دیگران، ۱۳۹۷:۱۷). نخستین توجهات کاوشگران شوش معطوف به مجموعه‌ای از سفالینه ها و سکه هایی است که در حین کاوش برای دسترسی به لایه های مربوط به دوران قبل از اسلام در شهر شاهی کشف شد. کاوش‌های رومن گیرشمن از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۹ بخصوص در شهر شاهی فرصتی را به وجود آورد تا شوش دوران اسلامی در مقابل مطالعات جامع باستان‌شناسی شهر سامره و سایر محوطه های اسلامی در ایران فرصت دیده شدن یابد (گریشمن، ۱۹۴۷: ۴۸).

نخستین اقدام متمرکز درباره دوران اسلامی شوش مربوط به فعالیت‌های روزن – آیلون است که در سال ۱۹۶۹ بروی سفال‌های مجموعه متعلق به شهر شاهی انجام‌گرفته است. یکی از نویدبخش‌ترین فعالیت‌های این دوره کاوش‌های خانم مونیک کروران و آقای رمی بوشارلا است که در سال ۱۹۷۲ آغاز گردید و تا سال ۱۹۷۸ در آپادانا و شاوور ادامه یافت (ویتکمب، ۱۳۹۲: ۲۳۸).

در سال ۱۹۴۷ میلادی در ۸۵ متری شمال شرق مسجد شوش بنایی توسط رومن گیرشمن فرانسوی کشف شد (گیرشمن ۱۹۴۷: ۴۸). او نخست گمان کرد که با بنای حکومتی یا دارالاماره مواجه است اما مونیک کروران در مطالعاتش این بنا را خانقاه معرفی کرد. این بنا در هسته مرکزی شهر و نزدیک مسجد جامع شوش قرار داشت؛ ادامه فعالیت های باستان شناسی مشخص ساخت، پلان این بنا مستطیل شکل که در مرکز بنا یک حیاط که در چهار طرف با اتاق هایی احاطه شده و دارای دو ورودی یکی در جنوب شرقی و دیگری در سمت شمال شرق بنا است، قرار دارد(چوبک،۱۳۷۶: ۵۲۷). علاوه بر مطالعات باستان‌شناسی صورت‌گرفته، در راستای شناخت بیشتر این بنا، مورخین و جغرافی‌دانان اسلامی نیز راجع به شوش و بناهای آن توضیحاتی داده اند. یکی از این مورخین «مقدسی» جغرافی دان قرن چهارم هجری است که بدین شهر سفرکرده و در کتاب احسن التقاسیم، در مورد خانقاهی در شوش و اتفاقاتی که برای وی در آنجا رخ‌داده، توضیح داده است. هدف از این پژوهش بررسی باستان‌شناختی و بازنگری ویژگی‌های کالبدی و کارکردی بنای «خانقاه» موسوم به رباط شهر شوش است، تا علاوه بر واکاوی باستان‌شناسانه و ریشه‌یابی ساختار کالبدی این بنا در سپهر معماری ایران تا حدی به پیشینه الگوی نظام رفتاری مرتبط با آن بپردازیم.

۲. پیشینه پژوهش

شوش از منظر باستان‌شناسی از دیرباز اهمیت بسیاری داشته است؛ رومن گیرشمن که از سال ۱۹۴۵ میلادی و تا سال ۱۹۶۹ کاوش های گسترده در شهر شوش انجام می دهد، فرصتی را به وجود آورد تا شوش در کنار سایر محوطه های اسلامی مهم همچون شهر سامره و سایر محوطه های ایران شناخته شود. در سال ۱۹۴۷ میلادی در ۸۵ متری شمال شرق مسجد موفق به کشف بنای موسوم به رباط شوش می شود. چنانکه ذکر شد وی در ابتدا گمان می کرد که با یک بنای حکومتی مواجه شده است. با ادامه کاوش مشخص شد این بنا هم جهت با مسجد است. متأسفانه گزارش مفصل یا مقاله علمی از این بنا توسط وی منتشر نشد. در سال ۱۹۷۲ میلادی پرفسور مونیک کروران به همراه پرفسور رمی بوشارلا در شهر شوش اقدام به کاوش می کنند و اطلاعات و داده های ارزشمندی را در مجله سالانه هیئت باستان‌شناسی فرانسه DAFI منتشر می کند که منجر به روشن تر شدن تحولات شهری شوش می شود. او بنای مذکور را یک خانقاه می داند (Kervran, 1987: 11) ؛ (Kervran, 1984: 7 -12).

خانم کلر هاردی گیلبر در مقاله‌ای تحت عنوان «لایه های اسلامی بخش شهر سلطنتی آپادانا» که در DAFI شماره ۱۴ منتشر کرد، به تحلیل بافت شهر دوران اسلامی شوش می پردازد. وی معتقد است با کشف و شناسایی ساختمانB به عنوان خانقاه در شهر صنعتگران، ماهیت مذهبی این بخش از شهر تایید می شود (Guilbert, 1984: 121)). پرفسور دونالد ویتکمب نیز به تحلیل باستان‌شناسی اسلامی شوش پرداخته است و بنای خانقاه را یک خان معرفی می‌کند (Whitcomb, 1985: 83). خانم دکتر حمیده چوبک از پژوهشگرانی ایرانی است که به مطالعه و تفسیر دوران اسلامی شهر شوش پرداخته؛ ایشان در مقاله‌ای به نام «مروری بر ویژگی‌های معماری و شهرسازی شوش در سده‌های نخستین اسلامی» که در کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، بم در سال ۱۳۷۶ ارائه کرد به تفسیر و تحلیل ویژگی‌های شهری و آثار معماری شوش می‌پردازد و همانند مونیک کروران بنای مذکور را یک خانقاه معرفی و آن را با رباط‌ها و کاروان‌سراهای ساخته شده در کشور ترکیه مقایسه می‌نماید (چوبک، ۱۳۷۶: ۵۰۶).

۳. پرسش‌های اصلی پژوهش

پرسش بنیادین این پژوهش بر شناخت پیشینه معماری این خانقاه استوار است. آیا باتوجه‌به اینکه این خانقاه مربوط قرون نخستین اسلامی است، می‌تواند ریشه در الگوی معماری بناهای مذهبی پیش از اسلام داشته باشد یا به عنوان یک الگوی جدید در معماری مذهبی در دوران اسلامی شناخته می شود و آیا این الگو در دوران بعد نیز تداوم می یابد؟ نظام رفتاری حاکم بر خانقاه، همسویی با عناصر فرهنگی ایرانی دارد یا امری مجزاست و مولود دوران اسلامی ست؟

۴. روش پژوهش

این تحقیق دارای رویکردی توصیفی – تحلیلی است و با مطالعات تطبیقی و مقایسه منابع کتابخانـه ای و شواهد باستان‌شناسی و میدانی و با رویکرد باستان شناسی تاریخی – فرهنگی سعی در پاسـخگویی بـه سؤالات اصلی پژوهش دارد.

۵. محدوده موردمطالعه

شهرستان شوش با مساحتی حدود ۳۵۷۷ کیلومترمربع بین ۴۷ درجه و ۴۰ دقیقه تا ۴۸ درجه و ۳۷ دقیقـه طول شرقی و ۳۱ درجه و ۵۴ دقیقه تا ۳۲ درجه و ۳۱ دقیقه عرض شمالی در غرب استان خوزستان قرار دارد (سالنامه آماری استان خوزستان، ۱۴۰۰: ۳۷). خانقاه مورد مطالعه در محوطه باستانی شهر شوش بـه نام شهر (محله) صنعتگران و در ۸۵ متری شمال شرق مسجد جامع قرن دوم هجری قرار دارد (تصویر۱).

تصویر ۱. موقعیت خانقاه (رباط) در شهر صنعتگران شوش (ماخذ: نگارندگان)

۶–. خانقاه شوش

با کاوش‌های باستان‌شناسی گیرشمن در سال ۱۹۷۴ در شهر صنعتگران شوش در ۸۵ متری شمال شرقی مسجد، بقایای مهمی از یک بنا در عمقی کم شناسایی گردید. به‌منظور شناخت بیشتر، خانم مونیک کروران یک ترانشه به طول ۳۰ متر و عرض ۳,۵۰ متر در لبه شرقی این بنا گشود که دیوارهای آجری در عمق کمتر از پنجاه سانتی متر زیر سطح خاک آشکار گردید. دیوارها ارتفاعی بین ۶۰ تا ۸۰ سانتیمتر داشتند و اتاق‌های چهارگوش را شکل می‌دادند. جهت این اتاق‌ها جنوب شرقی – شمال غربی یا شمال شرقی و جنوب غربی بود. این بنا نشان می‌داد که این ساختمان ممکن است همانند مسجد نقش محوری در توسعه منطقه اسلامی شوش داشته باشد. کاوش در جهت غرب و به سمت مسجد ادامه پیدا کرد و آثار کشف شده متعلق به ساختمانی بزرگ با مساحت بیش از ۱۰۰۰ مترمربع بود. بااین‌حال، به دلیل اینکه بن دیوارهای آن تا عمق ۱/۵ تا ۲/۵ متر زیر سطح تپه ریشه داشته، شناسایی کل این بنا امکان‌پذیر نبود و خانم کروران به‌صورت ناقص این بنا را کاوش کرد. هر چند به عقیده ایشان کاوش ناتمام در این ساختمان، به درک ماهیت آن هیچ آسیبی وارد نکرده است و این خانقاه را به قرون اولیه اسلامی (۳ و ۴ هجری) متعلق می داند (Kervran,1984: 12).

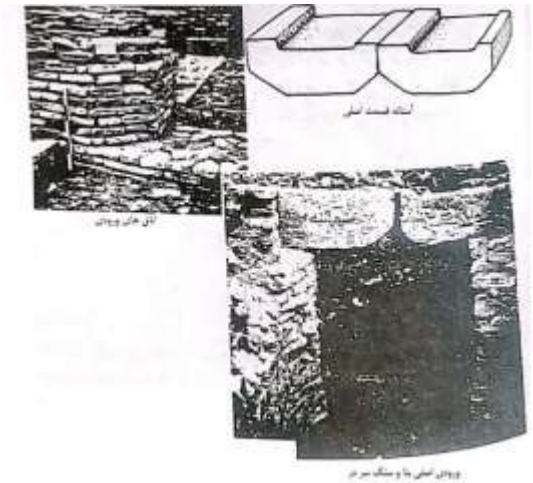
درباره شوش و اهمیت آن در دوران صدر اسلام، جغرافی‌دانان و مورخان بسیار نگاشته اند. اما در این میان در کتاب احسن التقاسیم نوشته «مقدسی» جغرافی‌دان قرن چهارم هجری مطلبی مهم پیرامون خانقاه شهر شوش روایت شده است: «زمانی که در شوش به‌طرف مسجد جامع رفتم تا شاید از بزرگی حدیثی یاد بگیرم، من که یک لباس بلند پشمین قبرسی با یک دستار بصری (راه‌راه) پوشیده بودم به گردهمایی صوفیان وارد شدم و زمانی که مرا از نزدیک دیدند بدون شک مرا یک صوفی پنداشتند، خوش آمد گفتند و مرا در میان خود نشاندن و شروع به سوال پرسیدن کردند و یکی را فرستادند برای من غذا آورد و من که قبلاً با صوفیان همنشین نبودم از خورد غذایشان تردید نشان دادم و آنان از خودداری من از غذاخوردن و آشنا نبودن با آداب و رسومشان تعجب کردند. من که می خواستم بیشتر با راه و روش آنها آشنا بشوم به خود گفتم که فرصت پیش‌آمده را غنیمت بدان که کسی تو را نمی‌شناسد. پس با آنان رفت‌وآمد کردم و گاهی هم آوازی و گاهی برایشان شعر می خواندم و همراهشان به رباط ها می رفتم و در نیایش ها شرکت می کردم» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۶۲۰–۶۲۱). باتوجه‌به نزدیکی بنای خانقاه به مسجد شوش و همچنین گزارش مقدسی، بنای کشف شده به احتمال زیاد همان بنای موسوم به رباط است که مقدسی در راه رفتن به مسجد شوش با آن مواجه شده و مورد تفقد دراویش قرار گرفته است.

باید اذعان داشت، واژه رباط در اصل گونه‌ای از قلعه های نظامی در صدر اسلام بودند که سپاهیان اسلام در سرحدات قلمروشان در آنها استقرار داشتند. اغلب این قلعه ها مستطیل‌شکل و در زوایای آن

باروهایی برای نگهبانی ساخته شده بود و در داخل آنها سالن‌های بدون پنجره آن را احاطه کرده بودند و از زمانی که این مکان‌ها کارکرد نظامی خود را از دست دادند به مکان‌های برای عبادت مبدل شدند و دراویش و صوفیان در آن ساکن شدند و رباط معنای مذهبی یافت و این نام بعدها بر خانقاه ها نیز گذاشته شد (غنیمه، ۱۳۷۷: ۳۶۲). تبارشناسی نام رباط و اطلاق آن به بنای خانقاه شوش نیز در رهگذر این فرایند معنایی واژگان صورت پذیرفته است و می توان گفت این بنا در اصل خانقاه شهر شوش بوده است که با نام رباط همانند سایر بناهای مرتبط با دراویش شناخته می شده است.

۶-۱. مختصات ساختمان خانقاه

ساختمان مستطیل‌شکل با ابعاد ۲۴ * ۳۹ متر است. این بنا دارای یک حیاط مرکزی است که از چهار طرف با اتاق‌هایی احاطه شده است که دارای پوشش های طاق آهنگ و گنبدی بوده است. ورودی در جهت جنوب شرقی و در یکی از اضلاع کوتاه قرار دارد. یک ورودی فرعی دیگر به سمت شمال شرقی باز می‌شود. دیوارها به خوبی ساخته شده و در نمای غربی تا حدی چیدمانی نامنظم دارند. نمای مرکزی با دو ستون به طول ۷۵ سانتی متر مشخص شده است. این ستون‌ها باید در بالای خود توسط یک گذرگاه طاقدار کوچک به طول دو متر، که در انتهای آن دری به عرض ۱/۵۰ متر باز می‌شد، به هم متصل شده باشند. آستانه‌ها از دو سنگ با کاربری ثانویه، ساخته شده بودند. برآمدگی جانبی هر یک از آنها باعث می‌شود، هنگام اتصال آنها، برآمدگی نسبتاً نامناسبی در وسط ورودی داشته باشند (تصویر ۲). با توجه‌به نظر کاوشگران این بنا شیوه ساخت این آستانه به قرن هشتم تا نهم میلادی (۲ و ۳ هجری) در شهر شوش باز می گردد.



تصویر ۲. ورودی اصلی بنا و سنگ آستانه (چوبک، ۱۳۷۶: ۵۲۹)

از درگاه ورودی، راهروی کوچکی به عرض ۲/۳۰ متر و عمق ۳/۴۰ متر به حیاط روبرو منتهی می شد

که به دو اتاق متقارن به ابعاد تقریبی ۲/۸۰ متر در ۳/۵۰ متر دسترسی داشت که می توانیم آن را "دروازه" بنامیم؛ همچنین می توان تصور کرد، در این اتاق ها یک دربان حضور داشته است که وظیفه اطلاع رسانی و اعلان حضور بازدیدکنندگان و شرکت کنندگان را داشته است.

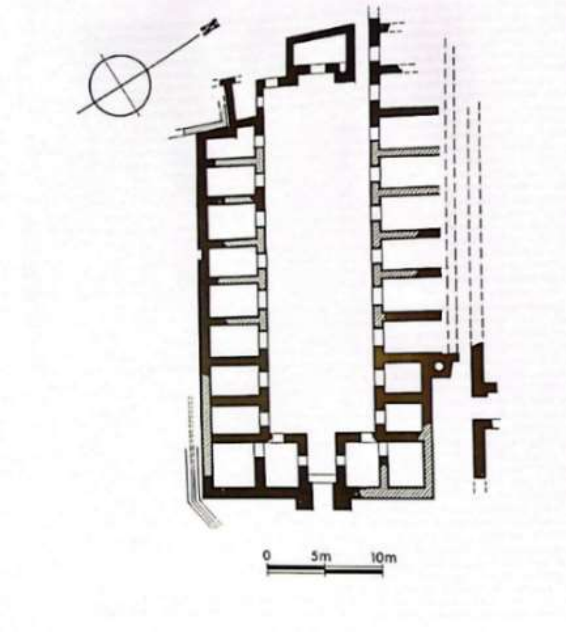
حیاط، یک فضا با دیوارهای بلند به ابعاد ۸۰/۸ در ۵۰/۲۷ متر را تشکیل می‌دهد که اتاق‌ها به طور مستقیم به روی این حیاط باز می‌شوند. اتاق‌ها در اضلاع طولانی صحن به طور منظم چیده شده‌اند، هر در با عرض ۱/۱۰ متر و بافاصله ۲/۱۰ تا ۲/۲۰ متر از درب بعدی جدا می‌شود. در ضلع جنوب غربی، هشت حجره وجود داشت که همگی عمق ثابتی به‌اندازه ۴ متر داشتند؛ ولی عرض‌های متفاوت هستند. از ورودی حیاط به سمت پشت بنا، عرض اتاق‌ها به ترتیب ۲/۳۰، ۲/۴۰، ۲/۴۰، ۲/۶۰، ۲/۴۰، ۲/۶۵، ۲/۲۵ و ۱/۷۵ متر هستند.

از درگاه ورودی، راهروی کوچکی به عرض ۲/۳۰ متر و عمق ۳/۴۰ متر به حیاط روبرو منتهی می شد که به دو اتاق متقارن به ابعاد تقریبی ۲/۸۰ متر در ۳/۵۰ متر دسترسی داشت که می توانیم آن را "دروازه" بنامیم؛ همچنین می توان تصور کرد، در این اتاق ها یک دربان حضور داشته است که وظیفه اطلاع رسانی و اعلان حضور بازدیدکنندگان و شرکت کنندگان را داشته است.

حیاط، یک فضا با دیوارهای بلند به ابعاد ۸۰/۸ در ۵۰/۲۷ متر را تشکیل می‌دهد که اتاق‌ها به طور مستقیم به روی این حیاط باز می‌شوند. اتاق‌ها در اضلاع طولانی صحن به طور منظم چیده شده‌اند، هر در با عرض ۱/۱۰ متر و بافاصله ۲/۱۰ تا ۲/۲۰ متر از درب بعدی جدا می‌شود. در ضلع جنوب غربی، هشت حجره وجود داشت که همگی عمق ثابتی به‌اندازه ۴ متر داشتند؛ ولی عرض‌های متفاوت هستند. از ورودی حیاط به سمت پشت بنا، عرض اتاق‌ها به ترتیب ۲/۳۰، ۲/۴۰، ۲/۴۰، ۲/۶۰، ۲/۴۰، ۲/۶۵، ۲/۲۵ و ۱/۷۵ متر هستند.

در ضلع مقابل نیز حجره‌ها دارای عرض مشابه بودند؛ اما به‌ندرت یکسان بودند. ۲/۳۰، ۲/۳۰، ۲/۴۵، ۲/۵۰، ۲/۶۵، ۲/۲۰ و ۲,۳۰ متر اندازه عرض این اتاق ها هستند. همچنین اتاق‌ها عمق متغیر داشتند. دو مورد اول که در نزدیکی گوشه شرقی بنا قرار داشتند، ۲/۴۵ متر عمق داشتند و به همین دلیل تقریباً مربع‌شکل بودند و سایر حجره‌ها عمق نسبی بیشتری دارند.

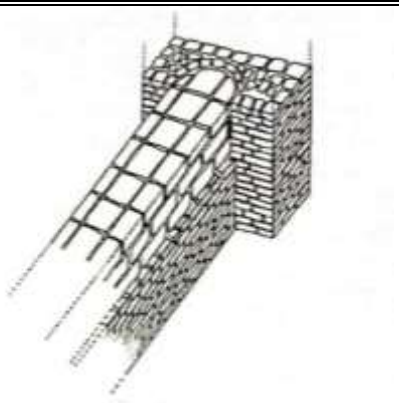
حیاطی به ابعاد ۳×۱۰/۵ متر در کنار ساختمان در سمت شرق قرار داشته است (تصویر ۳). از این حیاط می‌توانستند برای تأمین مواد غذایی مورد نیاز ساکنان ساختمان و همچنین ممکن است به‌عنوان یک فضای باز به‌عنوان آشپزخانه یا حتی برخی مناسبات مذهبی استفاده کنند.



تصویر ۳. پلان خانقاه شوش (Kervran,1987: 50)

۶-۲. وضعیت تکنیک‌های ساخت‌وساز بنا

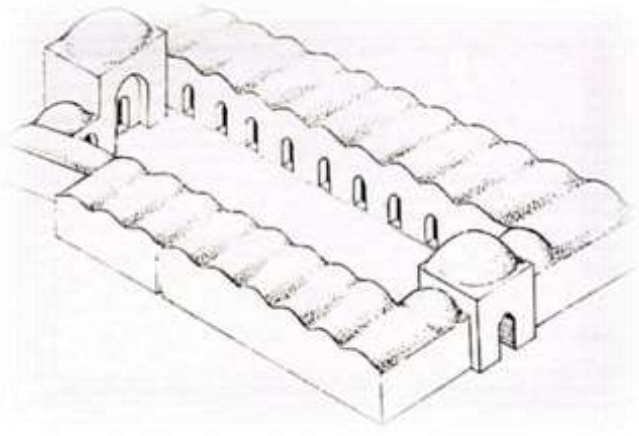
بنای خانقاه از جنوب شرقی تا شمال غربی به طور ناهمواری حفظ شده است. دیوارها با آجرهای پخته شده به رنگ زرد و مربع شکل به ابعاد ۲۱/۵ تا ۲۲/۵سانتی متر و توسط ملات گل به ضخامت ۳ تا ۳/۵ سانتی متر به هم متصل شده بودند. این ملات در جاهایی به ویژه در دیوارهای بیرونی ساختمان که درزهای نما به دقت مشخص شده بود با خاکستر تقویت شده است. در ارتفاع بالای ۱۱۰ سانتی متر در دیوارها، مصالح مورد استفاده گاهی خشت و آجر است (تصویر ۴).



تصویر ۴. تکنیک ساخت دیوار های جداکننده حجره ها (Kervran,1987: 44)

۶-۳. پوشش ساختمان

بر اساس شواهد باستان‌شناسی، اتاق‌های ورودی خانقاه شوش که مربع‌شکل هستند، می بایست با گنبد پوشیده شده باشند و حجره‌ها با طاق‌های گهواره‌ای ساخته شده اند. باید اذعان داشت، هیچ پله‌ای که نشان دهد ساختمان طبقاتی دیگر نیز داشته است، شناسایی نگردید (تصویر ۵).



تصویر ۵. طرح سه بعدی پلان بنا، نقاشی از دنیل لادیری (Kervran,1987: 46)

. بررسی کالبدی و کارکردی بنا

این بنا در مجموع از ساختار معماری مناسب و مصالح مرغوبی بهره برده است، بنایی متشکل از یک حیاط مرکزی بزرگ با حجره های ساده در اطراف آن. در مورد کاربری بنا و مشخص‌شدن ماهیت آن

می بایست به شواهد باستان‌شناختی و منابع مکتوب پرداخت. بدیهی است که این یک ساخت‌وساز با منافع جمعی است که برای اسکان تعداد نسبتاً زیادی از افراد در نظر گرفته شده است؛ ۱۸ یا ۲۰ حجره آن اجازه اسکان حداقل تعداد زیادی افراد را فراهم می کند. ابعاد اکثر حجره‌ها امکان اسکان دو نفر را فراهم می‌کند و در نتیجه ظرفیت اقامتی ساختمان را بیشتر می‌کند.

با مروری بر شواهد تاریخی و باستان‌شناسی باید اذعان داشت، تعدادی از بناهای اسلامی این کارکرد را داشتند. کاروان‌سراها، اقامتگاه‌های شهری، بیمارستان‌ها، مدارس، خانقاه، زاویه، رباط و دوایره از این جمله هستند. این بنیادها که هدف علمی و یا خیریه‌شان اغلب با فعالیت‌های تبلیغی همراه بود، در اوایل دوران اسلامی به‌وفور از آنها یاد شده است و بدون شک برخی از اعتقادات اجتماعی مردم ایران در پیش از اسلام را مخابره و نشر می‌دادند که کاربری هر کدام متفاوت ولی می توانستند به لحاظ ساختار معماری مشابه باشند که این مقوله به لحاظ باستان شناسی چالش برانگیز است.

باتوجه‌به شواهد باستان‌شناسی، محرابی در بنای شوش یافت نشد و فرض مسجد بودن آن به این دلیل و نزدیکی مسجد شوش به آن منتفی است. انگاره کاروان‌سرا بودن را نیز به دلیل کوچک بودن ورودی بنا، باید حذف کرد. این ورودی اجازه عبور بارها و جانوران باری را نمی‌داد. فرضیه بیمارستان بودن چنین ساختمانی به‌سختی قابل‌پذیرش است؛ زیرا باید یک یا چند اتاق جلسه و معاینه داشته باشد، به‌علاوه فضاهای مناسب برای مراقبت از بیماران، تدریس نیز در بیمارستان همانند مدرسه انجام می شده است که نیاز به فضاهای بزرگ‌تر دارد و به همین دلیل، فرضیه بیمارستان و مدرسه بودن این بنا حذف می گردد، چون دارای اتاق تدریس با خطابه نیست.

ساختمان مذکور که در فاصله‌ای نه‌چندان دور از مسجد جامع قرار دارد، می‌توانست؛ مانند یک خانقاه، عملکردی مذهبی داشته باشد، این تأسیسات مذهبی در قرن سوم و چهارم هجری بسیار رایج بوده، زیرا پیوسته در پس‌زمینه زندگی عارفان و سرگذشت اعتقادی آنان ظاهر می شود (Ibid, 40-52). سخن مقدسی که در نیمه دوم قرن چهارم هجری/ دهم میلادی از شهر شوش دیدن می–کند و از وجود فرقه هایی دراویش یاد می کند و در عبادتگاه آنها حاضر می شود، گواه بر این مدعی است (مقدسی، ۱۳۶۱: ۶۲۰–۶۲۱).

برای پاسخگویی به سؤالات پژوهش حاضر مبنی بر اینکه آیا الگوی معماری و اندیشه ساخت این بنا الهام گرفته از بناهای دوران پیش از اسلام است یا شگرد و رویکردی نو در معماری دوره اسلامی است؟ باید به یافته های باستان‌شناسی و منابع مذهبی پیش از اسلام رجوع نمود. شواهد باستان‌شناسی حکایت از تشابه پلان خانقاه شوش با بناهای مهرپرستی پیش از اسلام در جنوب ایران دارد. بنای معبد مهری محمدآباد و گوسعیدی برازجان بوشهر به لحاظ ساختار معماری به خانقاه شوش شباهت نزدیک دارند که

قابل‌بحث و تطبیق هستند. در ادامه بحث به مقایسه اشتراکات و تفاوت های این بناها می پردازیم. حال قبل از آنکه به بررسی این مهرکده ها پرداخته شود، برای درک بهتر اندیشه ساخت بنا، بهتر است توضیحاتی کوتاه در مورد تأثیرپذیری تصوف از آیین های قبل از اسلام داده شود.

۸. صوفی گری و درویشی در دوران اسلامی

ایجاد بنای خانقاه در ارتباط با تفکر عرفانی و صوفی گریست که در گروه اندیشه های گنوستیک قرار می گیرد، هر چند هنوز محققان در مورد خاستگاه و ریشه این تفکر نظری واحد ندارد، برخی آن را مولود دین اسلام دانسته و عده ای آن را در اندیشه های ایرانی پیش از اسلام و حتی مسیحیت پی جویی می کنند که باید اذعان داشت اندیشه های مسیحیت خود ریشه در آیین‌های همانند میترائیسم دارند.

صوفیان خود را اهل باطن می‌خوانند به این دلیل که به باطن و حقیقت دین توجه می کنند (سراج،۱۹۱۴: ۲۳ – نجم رازی، ۱۳۵۲: ۱۴). در کتاب البیان و التبیین جاحظ کلمات صوفی و صوفیه به کار رفته و افرادی نظیر ابوهاشم صوفی (قرن دوم) را از صوفیان معرفی کرده است (جاحظ، ۱۳۵۱: ۲۸۳). ابونصر سراج از قول حسن بصری و سفیان ثوری نظراتی گفته که نشان از رواج واژه صوفی در قرن دوم هجری است (سراج،۱۹۱۴: ۲۲). بنا بر گفته قشیری و ابن جوزی، قبل از قرن دوم هجری به افرادی صوفی می گفتند (قشیری،۱۳۸۸: ۳۸۹– ابن جوزی، ۱۳۶۸: ۱۶۳).

ابن خلدون تصوف را شیوه و روش صحابه و تابعین و سلف امت دانسته؛ اما از قرن دوم هجری به بعد، با رواج مادی گرایی در بین مسلمانان، افرادی که متفاوت از آنان به عبادت می‌پرداختند، صوفی نام گرفتند (ابن خلدون، ۱۳۹۱: ۶۱۱). از طرفی به نقل از ابن تیمیه لغت صوفیه تا پایان قرن سوم رواج نداشته و اشاره می‌کند که استفاده از این لفظ را به تعدادی از بزرگان قرن‌های دوم و سوم هجری نسبت می‌دهند (ابن تیمیه ، ۲۰۰۰: ۵).

ابن ندیم نیز از جابر بن حیان کوفی به‌عنوان «صوفی» یاد می‌کند (ابن ندیم، ۱۳۹۴: ۴۲۰). برطبق نظر لویی ماسینیون، نام صوفی به گروه کوچکی از زهاد کوفه می گفتند که آخرین رهبر آنها عبدک صوفی در قرن دوم هجری بود (د.اسلام، چاپ اول، ذیل تصوف). هرچند مطالب فوق از کسانی نقل شده که پس از قرن دوم هجری زندگی می‌کردند؛ ولی اطلاعات موثقی از قرن اول و دوم هجری که دلیل بر رواج لفظ صوفی باشد، وجود ندارد. حال در این میان دیدگاه عبدالرحمن بدوی که اطلاق واژه صوفی را به افراد زاهد و عابد در اوایل قرن دوم هجری یا مدتی قبل از آن درست می دانسته، صحیح به نظر می‌رسد (بدوی، ۱۳۷۵: ۲۷).

در مقابل واژه صوفی که در اصل به معنای افراد زاهد است، واژه پهلوی درویش نیز به طور نسبی همین معنا را در دوران اسلامی یافته است. باید یادآور شویم بنا بر نظر برخی محققان، درویشان (driyōšān) به طبقه ای از روحانیون تحصیل‌کرده زرتشتی در دوران ساسانی اطلاق می شده است که می توان

پنداشت که اسلاف درویشان دوره اسلامی هستند. در اصل درویشان طبقه ای بودند که فقر و تهیدستی خودخواسته را برگزیده بودند و قناعت می کردند. این طبقه مورد حمایت جامعه زرتشتی بود و دین زرتشتی دستگیری از آنها را توصیه می کرد (دریایی، ۱۳۸۳: ۱۶۷). این بیت شعر حافظ در دوران اسلامی گویای این تفکر است:

«در این بازار اگر سودی ست با درویش خرسند است

خدایا منعمم گردان به درویشی و خرسندی»

تأسیس اداره «مدافع درویشان و دادور» در زمان قباد یکم ساسانی نیز واکنشی در برابر حمایت از این طبقه و مشکلات اجتماعی و اقتصادی جامعه ساسانی بود (همان، ۱۶۹).

۹. رباط و خانقاه

رباط ها چنانکه پیش‌تر بیان شد، در ابتدا محل سکونت مجاهدان در نقاط مرزی سرزمین‌های اسلامی بودند؛ اما با گسترش مرزهای اسلامی، در درون سرزمین واقع شدند و بعدها به‌عنوان ساختمان هایی رها شده توسط صوفیان برای عزلت نشینی مورداستفاده قرار گرفتند و به‌مرورزمان به خانقاه تبدیل شدند. به همین جهت دوکلمه رباط و خانقاه، در کتب صوفیانه به یک معنی بکار رفته است (جابری، ۱۳۹۹: ۶). یکی از معناهای مصطلح شده رباط، خانه صوفیان و محل زندگی آنان است و هر گروه و دسته ای جمع خانه‌ای دارند و سکونتگاه صوفیان را گاه رباط خوانند. ساکنان رباط ازاین‌حیث بی شباهت به اهل صفه نیستند. آنان دارای عزم و تصمیم یکپارچه و حالات مشترکی هستند و به همین جهت ساختمان محل زندگی آنان را رباط می گویند (مقریزی، ۲۰۰۱: ۲۹۳).

رباط به‌عنوان یک پایگاه آموزشی اعتقادی همچون خانقاه و مدرسه و مقرهای علمیه دینی از کانون‌های بااهمیت آموزش‌وپرورش نظام فکری – فرهنگی اهل طریقت بوده است. در سده های نخستین اسلامی که دسته های گوناگون ایدئولوژیک برای پایداری و مبارزه در راستای یک جریان سیاسی – مذهبی، در رباط ها و سایر مراکز مذهبی می رفتند، بیشتر نفرات جذب شده از مردمی تشکیل می شد که از جماعت تهیدستان و مجردان و بیکاران بودند و احتمالاً با آموزه‌های اسلام آشنایی کامل نداشتند. ازاین‌روی تعدادی از مبلغین آموزش مسائل اعتقادی این اماکن را ارزشمند دانستند و به رباط ها می رفتند و مسائل مذهبی و انسانی و اخلاقی را به شکل نصیحت و سخنرانی برای آنها توضیح و شرح می دادند (کریمیان سردشتی، ۱۳۷۸: ۵۲۳). رباط مکان گوشه‌نشینی بود و خانقاه بیشتر مکان جمع‌شدن. بعضی وقت ها رباط جای استراحت مسافران نیز بود، خانقاه و رباط در زبان فارسی با هم متفاوت بودند؛ ولی در زبان عربی هر دو رباط خوانده می‌شدند (قیومی،۱۳۹۳:۷۰).

اسپنسر درباره خانقاه رسمی و معمولی نوشته است: «یک خانقاه معمولی از یک حیاط مرکزی و رواق‌های

طولانی در دو طرف آن تشکیل شده بود. در بخش داخلی، حجرات خلوت صوفیان قرار داشتند و در یک سو، سالنی برای نیایش و تمرینات گروهی و غالباً یک نمازخانه مجزا، آشپزخانه، اتاق‌ها و گاهی دالان و راهروها به آن پیوسته بودند. این خانقاه به‌صورت منظم غذاها را برای هر دو گروه صوفی مقیم و مسافر تهیه می‌کرد» (Spencer:1971, 169). حال آنچه مسلم است رباط و خانقاه در واقع مکانی برای تجمع، عبادت و زندگی‌کردن صوفیان و درویشان است و جایگاه مهمی در تاریخ و دین اسلام دارد که خود نیازمند تبار شناسی و تحقیق جامعی است.

۱۰. نظرات درمورد تأثیرپذیری تصوف از تفکرات دینی ایرانیان باستان

در اوستا، کهن‌ترین نوشته ایرانیان درباره ایزد مهر در مهریشت به‌گونه‌ای ذکر شده است که: ایزد مهر با بیان گفتاری دل‌نواز و به‌کارگیری کلمات شاعرانه، زیروبمی آهنگین و با ترجیح بندهایی که در هر کرده تکرار می‌کنند، تا آهنگی هماهنگ و پیوسته از ابتدا تا انتها ایجاد شود، او را ستایش می کنند (یغمایی، ۱۳۸۷: ۵۶). به دلیل عدم پیدا شدن متن از آئین میترا در گستره جغرافیای ایران فرهنگی، این دین اسرارآمیز باقی مانده است؛ اگرچه این دین در غرب مسیری متفاوت طی کرد. روحانیان این اسرار را در میان خود نگه‌داشته بودند و به جای مکتوب کردن، به سنت شفاهی و اشراقی روی آورده و در کنار آن گاه به توصیه درباریان به طور محدود به تندیس‌گری، نقش برجسته‌سازی و نقاشی از میترا پرداخته می شده است (قدیانی، ۱۳۸۱: ۹۱). ایزد مهر به همراه خورشید از شرق به غرب می‌رود و دارای صفت و ویژگی همیشه بیدار است (آموزگار، ۱۳۷۴: ۱۹). ایرانیان از زمان های کهن مهر را به عنوان ایزد جنگاوران، راستی و پیروزی و ناظر بر عهد و پیمان، همواره می پرستیدند (محمدپور، ۱۴۰۱: ۳۸).

پیروان آیین مهر، مراسم های دینی خود را گاه درون غارهای طبیعی یا دستکندهای صخره ای و زیرزمینی و گاه در معابدی که ساختاری متفاوت داشتند، انجام می دادند که در فارسی به آن مهرابه یا مهرکده و در غرب میترائیوم می گفتند (کیانی، ۱۳۶۹: ۲۹). ویژگی مهرکده های ایرانی گاه در برخی منابع بازتاب یافته است. در سیاحت‌نامه « فیثاغورث» آمده است: «در بیرون شهر شوش، وارد غاری تاریک شدم که از محل های برگزاری جشن درخشنده ترین ستارگان شگفت‌زده بودم، با عده ای از کسانی که آنجا بودند به درون رفتم، کارهایشان، شعار و مراتب ستایش و پرستششان را دیدم؛ ولی حافظه درستکار من توانایی بیان آن را ندارد و... ، و چون لباسم پشمین بود و شبیه لباس آنان توانستم پیکر مقدس میترا را از نزدیک ببینم» (فیثاغورث، ۱۳۹۶: ۶۹). این گزارش فیثاغورث علاوه بر تصدیق وجود مهرکده در شوش در جنوب غرب ایران، حاوی اطلاعات ارزشمند در مورد رفتار شناسی مهرپرستان است. رفتارهای بازگو شده توسط فیثاغورث پیرامون مهرپرستان در شوش به‌گونه‌ای تداعی‌کننده الگوی رفتاری و ظاهری و همچنین حلقه های ذکر خانقاهیان و صوفیان است که با نوعی دگردیسی در دوران

اسلامی بازتاب می یابد.

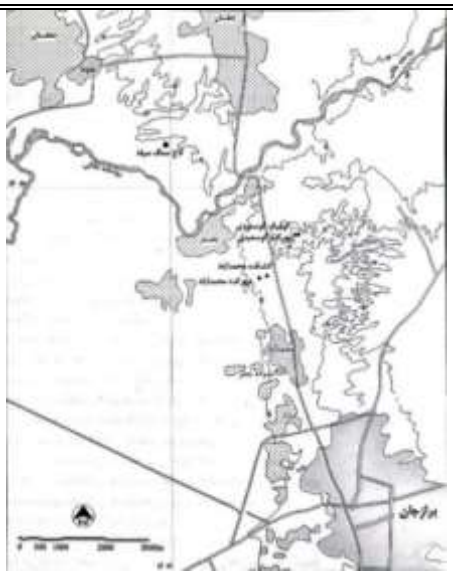
برخی از پژوهشگران نیز بر این باورند که تصوف در عمده‌ای از آرای فکری و آداب عملی از مانویت تأثیر گرفته است (جعفری، ۱۳۹۳: ۷). حسن تقی‌زاده در پژوهش‌های خویش در عرصه مانی‌شناسی به این مسئله اشاره می‌کند که عمده زیادی از آداب و سنن تصوف به آداب مانویان شباهت دارد و نامحتمل نیست که یکی از ریشه‌های عرفان و صوفی‌گری از جمله آیین مانوی بوده باشد (تقی‌زاده، ۱۳۸۳: ۲۳۳). مانی به یارانش یاد داده که راه فرار و رهایی از تاریکی به روشنایی، صیانت روح از همه آلودگی‌های جسمانی و روی‌گردانی از دنیا است. عقیده مانویان بر این بود که اگر کسی تمایل دارد به این آیین وارد شود، ضروری است که نفس خود را مورد آزمایش قرار دهد و زمانی که متوجه شد قادر به کنترل هواهای نفسانی است به این آیین وارد شود (ابن ندیم، ۱۳۹۴: ۵۹۲). از این رو می توان اذعان داشت رفتارهای رایج در خانقاه ها بین عرفا و دراویش، می تواند ریشه در باورهای ایران باستان داشته باشد و متعاقبا ساختار معماری خانقاه ها نیز می تواند اقتباسی از معماری پیش از اسلام باشد.

در ادامه به دو نمونه از مهرابه های کشف شده مربوط به دوران تاریخی در جنوب ایران می پردازیم که به لحاظ پلان قابل‌مقایسه با خانقاه شوش هستند.

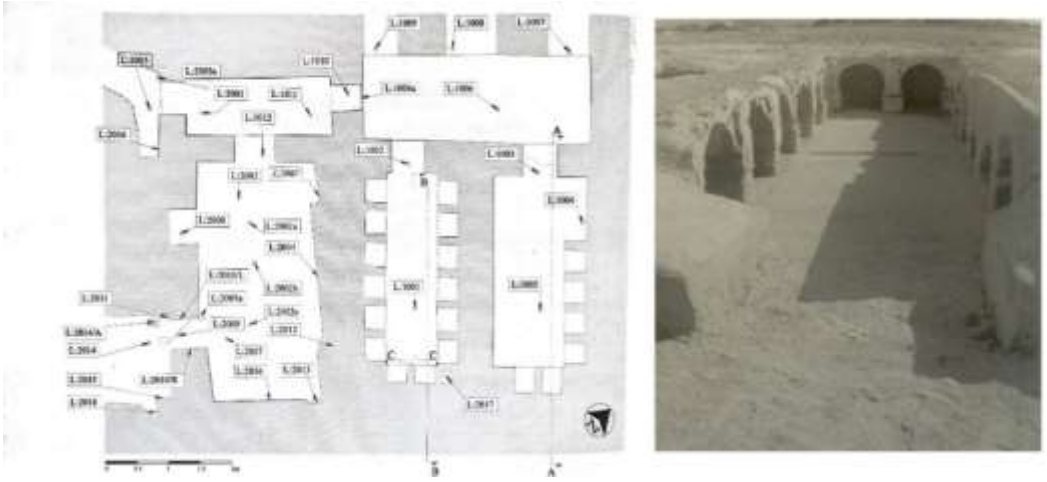
۱۱. مهرابه های شناسایی شده جنوب ایران

۱-۱۱. مهرکده محمدآباد برازجان

در شمال شرقی شهرستان برازجان، آبادی محمدآباد قرار دارد (تصویر ۶). در سال ۱۳۷۳ آقای یغمایی به کاوش در این محوطه پرداخت و موفق شد یک آتشکده از دوره ساسانی و بخش هایی از یک مهرکده از دوره پارت – ساسانی شناسایی کند و پس از ۱۰ سال در سال ۱۳۸۳ دوباره اقدام به کاوش و مرمت کرد. در سال ۱۳۸۳ یغمایی موفق شد دو تالار راست گوشه موازی شرقی-غربی و شبستان یا بزرگترین تالار مهرکده که سقف آن با سه تیرک نگه داشته می شد، کشف کند. این بنا شامل ساختاری است که توسط کاوشگر، مهرکده نام گذاری شد (یغمایی، ۱۳۸۰: ۶۴) (تصویر۷).



تصویر ۶. موقعیت مهرکده های محمدآباد و گوسعیدی (یغمایی، ۱۳۸۷: ۶۰)



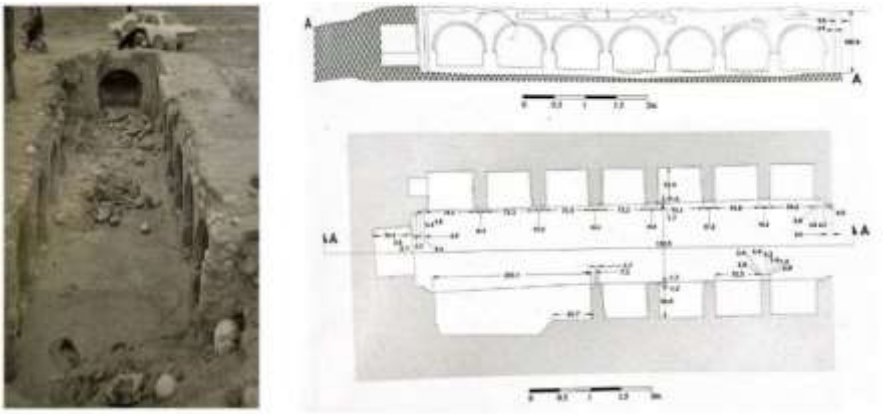
تصویر ۷. سمت راست تالار راست گوشه با چهارده طاقچه برای نذورات – سمت چپ: پلان مهرکده محمدآباد پس از کاوش فصل دوم (یغمایی، ۱۳۸۷: ۶۵).

مصالح ساخت مهرکده چون بسیاری از ساختمان‌های پارتی و ساسانی قلوه‌سنگ، گل و گچ است. احتمالاً سقف آن از خشت و ملاط گچ که بعد از ساخته‌شدن بنا روی آن را با خاک پوشانده بودند (یغمایی، ۱۳۸۷: ۶۸). همان‌گونه که حامی در کتاب بغ مهر نوشته است: «روی سقف و پشت این طاق‌های قوسی را پر می‌کردند که آب بر آن روانه گردد» (حامی، ۱۳۵۵: ۶۹). دیوارهای تالار سکودار و از رج آجرهای به شیوه نرگی و به گونه قفل بند با ملاط گچ ساخته شده اند. تالارها دارای صفه یا

طاقچه هایی هستند که از نظر کاوشگر آن کاربرد آنان را سکو می داند (یغمایی، ۱۳۸۷: ۶۹). با توجه به شباهت این پلان با نمونه های دوران میانه و متاخر اسلامی در خانقاه ها می توان گفت صفه یا حجره هایی کوچک می تواند چله خانه مومنان به آیین مهر باشد.

۲-۱۱. مهرکده گو (گاو) سعیدی

این مهرکده نیز در شهرستان برازجان و در نزدیکی پل دالکی قرار دارد (تصویر ۸). ساختار درونی آن به این شکل است که همه سکوهای آن با بلندی ۱۰ سانتی متر بر روی کف ساخته شده و صفه یا طاقچه های با پایه های به ضخامت حدود ۲۲ سانتی متر که دهانه های حدود ۷۳ سانتی متر روی آن برپا نموده اند. روی همه این طاقچه ها یک سکو یک پارچه بوده که امروزه بیشترین بخش های آن از دست رفته است. در دوسوی شمال و جنوب آن هفت صفه یا طاقچه و در سمت غرب یک طاقچه ساخته شده که ساختار آن از قلوه سنگ های بزرگ، ساروج،گل و گچ است (یغمایی، ۱۳۸۷: ۷۵).

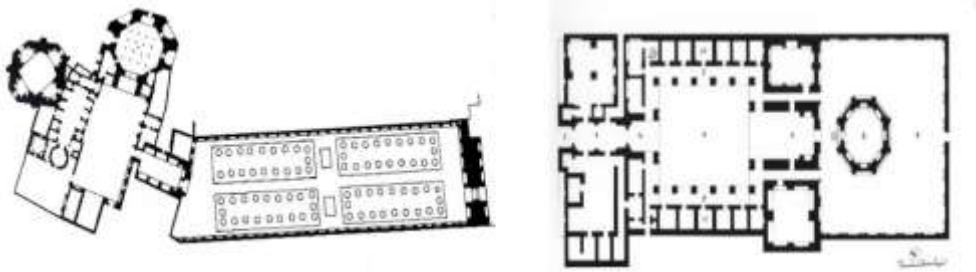


تصویر ۸. سمت راست: برش نما و پلان مهرکده گوسعیدی - سمت چپ: وضعیت مهرکده گوسعیدی (یغمایی، ۱۳۸۷: ۷۴)

در مهرکده محمدآباد ۱۴ طاقچه یا صفه و در گوسعیدی ۱۵ طاقچه ساخته شده است که آراستگی بهتری دارند. به طوی که کنج و گوشه ها دقیق هستند. بر طبق دیدگاه کاوشگر ۷ صفه یا طاقچه دو سمت نشان از ۷ مقام مهری دارد و جمع این صفه ها که ۱۵ است، برای ستایش هر روز یک نیمه ماه است که در هر پانزدهم ماه دوبار از نو ستایش می کردند (یغمایی، ۱۳۸۷: ۷۵).

در مورد کاربرد صفه ها دقیق نمی‌دانیم که چه کاربردی داشته‌اند و نمی‌شود به‌طورقطع نظر دارد ولی چله‌خانه دور از نظر نیست و آنچه که مسلم است بر طبق معماری این دو مهرکده بااحتیاط می‌توان گفت که معماری خانقاه به‌خصوص خانقاه شوش متأثر از معماری این‌گونه از مهرکده‌ها هستند. این نوع تفکر و ساختار و معماری در دوران بعد از ساخت خانقاه شوش نیز استمرار داشته که از نمونه‌های آن معماری بخش قندیل خانه (چله‌خانه) خانقاه و مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی (تصویر ۹) و مجموعه چلبی اغلو

سلطانیه است (تصویر ۱۰) که در این بناها همانند خانقاه شوش صفه هایی برای چله‌نشینی صوفیان در نظر گرفته و در آن آداب صوفی گری برپا می‌شده است.



تصویر ۹. سمت راست، پلان مجموعه شیخ صفی الدین اردبیلی(کیانی،۱۳۹۵: ۱۹۹)؛ تصویر۱۰. سمت چپ، پلان مجموعه چلبی اغلو (نیکبخت، ۱۳۸۸: ۳۵).

۱۲. بحث

وقتی از رهگذر تاریخ و باستان‌شناسی به مولفه های فرهنگی و اعتقادی جوامع بنگریم، نخستین انگاره ای که قابل‌مشاهده و شناسایی است، تداوم الگوهای رفتاری است. حال این الگوهای رفتاری گاه در معماری و ساختار شهری بازتاب می‌یابد و گاه در نظام‌های باورمندی که دچار دگردیسی نسبی شده اند. اندیشه تصوف و صوفی‌گری یا درویشی که در قرون اولیه اسلامی گزارش شده اند و موفق می‌شود طرف‌دارانی را به دست آورد، به‌احتمال زیاد متأثر از آیین ها و اندیشه های پیشین خود هستند، هرچند در دوران اسلامی در بازه ای کوتاه شکل می گیرند ولی عمیق هستند که این خود می تواند نشان از منشأ پیشین آن باشد.

در دوران حکومت اسلامی هرچند ساختار سیاسی و دینی دچار تغییر و دگردیسی گردید ولی آیین و ادیان ایرانی به یکباره فرو نپاشید و ایرانیان فرهنگ‌های ملی و دینی خود را تا جای ممکن به‌صورت کامل حفظ و گاه با صورتی جدید تداوم بخشیدند. گرچه در این دوران مراکزی با نام رسمی مهرکده وجود نداشت؛ ولی با این‌حال برخی از گروه‌های مذهبی را می توان با مهرپرستی و عرفان زرتشتی و حکمت خسروانی در ارتباط دانست؛ همان‌طور که خواجه نظام‌الملک خرم‌دینان را خورشیدپرست می داند (نظام‌الملک، ۱۳۴۴: ۲۳۱). مؤلف کتاب حدودالعالم نیز به خورشیدپرستی ساکنان ماوراءالنهر اشاره می کند (حدودالعالم، ۱۳۴۰: ۱۲۱)، که این گفته ها می تواند یادآور تداوم آیین و کیش مهر در دوران اسلامی متقدم در برخی مناطق ایران فرهنگی باشد. ابن بطوطه و خواندمیر در آثار خویش هم می نویسند که ستایش خورشید حتی در بین ترکان عادی بود (ابن بطوطه، ۱۹۳۸: ۱۶۷ – خواندمیر، ۱۳۳۴: ۷۳). با بررسی آیین میترایی و آشنایی با اعمال و رفتار مهرپرستان، آشکار می‌شود که برخی از برنامه‌های مسلک تصوف و اعمال خانقاهی تقریباً با آداب و مناسک پیش از اسلام همانند مهرپرستی شباهت‌ها و

همانندی‌هایی دارند، همانند چله‌نشینی و شعار و ذکرگویی عرفانی (کیانی، ۱۳۶۹: ۳۳) چنان‌که فیثاغورث از سده ششم پیش از میلاد در شوش به آیین مهرپرستی اشاره دارد تا مقدسی که در قرون نخستین اسلامی رفتار صوفیان را بازگو می کند. همچنین در اشعار شاعران و متون ادبی دوران اسلامی نیز به‌کرات از واژگان مذهبی مرتبط با پیش از اسلام همچون شخصیت‌های دینی مانند مغان و اعمال عرفانی سخن به میان آمده است که گویی در آن زمان هنوز شیوه و رفتاری رایج بوده است و مکانهای مذهبی شان نیز حیات دینی داشته است:

در خرابات مغان نور خدا می بینم وین عجیب بین که چه نوری، ز کجا می بینم (حافظ، ۱۳۷۳: ۲۳۹۹)

در فلسفه اشراق سهروردی نیز نشانه‌هایی از آرای زرتشتی و مانوی قابل‌مشاهده است و حکمت و فلسفه اش بر پایه دو اصل روشنایی و تاریکی ست (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۲۵). از طرفی نیز رسوم و مناسک تصوف ازجمله آوازخوانی، رقص و موسیقی، در خانقاه‌ها زیستن و عدم ازدواج صوفیان را می‌توان با اجرای مراسمات دینی مانوی به همراه موسیقی، زندگی در مانستان‌ها، پارسایی و گوشه‌نشینی که مورد اعتقاد عده‌ای از عرفا و صوفی‌های مسلمان است، منطبق دانست (جعفری، ۱۳۹۳: ۲۰).

حاج زین‌العابدین شیروانی معروف به مستعلی شاه و متخلص به «تمکین» که از عارفان و درویشان نعمت‌اللهی است در کتاب حدایق السیاحه می‌نویسد: مراسم ریاضت، گرسنگی، کم‌خواری، خاموشی، بیداری، خلوت‌گزینی، و انواع ذکرهای سه‌ضرب و چهارضرب از اعمالی بود که زردشتیان، خصوصاً صاحب مجاهد، به آن پرداخته و این اعمال در آداب عملی صوفیان نیز بیان شده است (شیروانی، ۱۳۴۸: ۱۴۶-۱۴۷).

اگرچه رفتارهای مذهبی به‌سرعت بیشتری روند تغییرات را طی می کنند، اما سنت‌های معماری به‌ویژه اماکن مذهبی نرخ تغییراتشان بسیار کندتر است و می توان گفت که کهن‌الگوها نامیرا هستند و در طول تاریخ، حیات ساختاری خود را حفظ می کنند. پلان و ساختار معماری خانقاه شوش که در قرون نخستین اسلامی ساخته شده است، به‌روشنی اقتباسی از سنت معماری مذهبی پیش از اسلام در ایران محسوب می گردد. مهرابه های ساسانی کشف شده در جنوب ایران همانند محمد آباد و گوسعیدی که محل نیایش ایزد مهر محسوب می شوند و اعمال متناسب با این رویکرد اعتقادی در آنها جاری بوده است، بیشترین تشابه را به لحاظ ساختار معماری با بنای خانقاه شوش دارند و می توان گفت در امتداد این سنت معماری مذهبی ساخته شده اند. صفه های واقع در دو طرف صحن مرکزی در هر دو نمونه قابل‌مقایسه هستند که به‌احتمال زیاد محل مراسم و چله‌نشینی پیروان هر دو نحله مذهبی هستند. این الگوی کهن دینی که از پیش از اسلام شکل یافته است حتی دوران پسین تر اسلامی در معماری خانقاه

ها در بخش چله خانه راه یافت که شناخت و اطلاعات بیشتر پیرامون این موضوع نیازمند بررسی های جامع باستان‌شناسی در دوران پیش از اسلام و پس از اسلام است.

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر علاوه بر بررسی تبارشناسی نام و ریشه واژگان تصوف و صوفی گری و درویشی؛ به معماری خانقاه شوش و بررسی کالبدی و ماهیتی این بنا پرداخته شد. گذری بر تأثیر اندیشه های ایرانی بر تصوف و عرفان اسلامی، نظام رفتاری و الگوی معماری آنها از اهداف این پژوهش بود. ازآنجاکه آیین مهر بسیار مستور و آیین رازی گری است، سعی بر آن شد که محتاطانه سخن به میان آید؛ چراکه نمی‌توان به قطع راجع به این موضوع نظر داد.

با مطالعه منابع تاریخی و اسلامی می توان ردی از تأثیر اندیشه و تفکر حاکم بر تصوف و درویشی دوران اسلامی را در اندیشه های کهن ایرانی دریافت، هرچند علاوه بر شفاهی بودن سنت‌های دینی ایرانیان باستان، رازی گری آیین های همانند مهرپرستی بر این مقوله پرچالش دامن می زند. یکی از منشاء های رازی گری در خانقاه را می توان در امتداد سنت رایج در نظام اعتقادی مهرکده ها دانست، این مکان‌ها جایی بودند که مغان همانند دراویش و صوفیان در اتاق‌هایی عزلت و گوشه‌نشینی را اختیار می کردند.

آیینهای ایرانی همچون مهر در شهر شوش، سابقه کهنی دارند، به‌نحوی‌که فیثاغورث بدین شهر سفر می کند و در سیاحت‌نامه خود در مورد حضورش در مهرکده ای در شوش و آداب مهریان سخن می گوید. این سنت‌های اعتقادی به احتمال زیاد در دوران پیش از اسلام تداوم داشته و با تغییر و دگردیسی در نظام ساختاری و رفتاری به شکل و صورت خانقاه حتی به دوران اسلامی نیز انتقال یافته است، چنانکه در دوران اسلامی، مقدسی جهانگرد بزرگ اسلامی به شهر شوش سفرکرده و در مورد خانقاه شوش و مناسک و آداب داخلی آن سخن به میان آورده است که این دوران، هم‌روزگار رشد و شکوفایی تصوف محسوب می گردد. در مجموع می توان اذعان داشت، معماری خانقاه شوش باتوجه به تشابهات آن، به‌گونه‌ای در امتداد سبک معماری و اقتباس از مهرابه های ساسانی جنوب ایران همانند محمدآباد و گوسعیدی است که در دوران اسلامی نیز تداوم داشته و این ساختار و الگوی معماری در خانقاه تا دوران صفوی ادامه داشته است. رفتار و سلوک اعتقادی حاکم بر نظام خانقاهی نیز با توجه به شواهد تاریخی و سنت فکری، ریشه در فرهنگ ایرانی دارد که به جهت تداوم حیات در دوران اسلامی، بسیاری از آموزه ها و مبانی اسلام در هسته باورمندی آن نفوذ کرده و بخشی از ذهنیت سنت گرای جامعه را مجذوب خود کرده است.

تعارض منافع

نویسندگان و متعد می شوند مقاله تعارض منافع ندارد. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است

فهرست منابع:

آموزگار، ژاله، (۱۳۷۴)، تاریخ اساطیری ایران، تهران: سمت
ابن بطوطه، محمد بن عبدالله، (۱۹۳۸)، رحله ابن بطوطه(تحفه النظار فی غراب الامصار و عجایب الاسفار)،مصر.
ابن تیمیه، (۲۰۰۰)، مجموع الفتاوی، چاپ مصطفی عبدالقادر عطا، ج ۷، جزء ۱۱: کتاب التصوف، بیروت.
ابن جوزی، عبدالرحمن بن علی. (۱۳۶۸)، تلبیس ابلیس. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ابن خلدون، عبدالرحمن، (۱۳۹۱)، مقدمه ابن خلدون، مترجم محمد پروین گنابادی، ناشر انتشارات علمی و فرهنگی.
ابن ندیم، محمد بن اسحاق، (۱۳۹۴)، الفهرست، مترجم محمدرضا تجدد، ناشر دنیای کتاب.
بدوی، عبدالرحمان، (۱۳۷۵)، تاریخ تصوف اسلامی: از آغاز تا پایان سده دوم هجری، ترجمه محمودرضا افتخارزاده، قم.
تقی‌زاده، حسن، (۱۳۸۳)، مانی شناسی(پژوهش ها و ترجمه ها)، به کوشش ایرج افشار، تهران:توس
جابری، ساره، (۱۳۹۹)، ریشه های پیدایش خانقاه در تصوف ایران، پژوهش در هنر و علوم تخصصی،سال پنجم، شماره۱، صفحات ۱-۸.
جاحظ، عمرو بن بحر، (۱۹۳۲)، البیان و التبیین، قاهره: چاپ حسن سندوبی.
جعفری، فرشته، (۱۳۹۳)، نگاهی به عرفان مانوی و تطبیق آن با عرفان و تصوف اسلامی، پژوهش نامه عرفان، شماره ۱، صفحات ۱-۲۶
چوبک، حمیده، (۱۳۷۶)، مروری بر ویژگی های معماری و شهرسازی شوش در سده های نخستین اسلامی، مجموعه مقالات کنکره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد پنجم، ناشر سازمان میراث فرهنگی.
حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۳)، دیوان حافظ، تهران: چاپ سایه.
حامی، احمد، (۱۳۵۵)، بغ مهر، تهران: بی نا.
حدودالعالم من المشرق الی المغرب، (۱۳۴۰)، به کوشش منوچهر ستوده. تهران: دانشگاه تهران.
حسن بن علی، ابوعلی، (۱۳۴۴)، سیاست نامه خواجه نظام الملک، تصحیح علامه محمد قزوینی، تهران: شاه آباد
خواندمیر، غیاث‌الدین، (۱۳۳۴)، حبیب السیر فی الاخبار البشر، با مقدمه استاد جلال الدین همایی، تهران کتاب فروشی خیام.
دریایی، تورج، (۱۳۸۳)، شاهنشاهی ساسانی، ترجمه مرتضی ثاقب فر، تهران: ققنوس.
رازی، عبدالله بن محمد نجم، (۱۳۵۲)، مرصاد العباد، تهران: چاپ محمدامین ریاحی.

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۹)، ارزش میراث صوفیه، چاپ چهاردهم، تهران، امیر کبیر.
سالنامه آماری خوزستان در سال ۱۴۰۲.
سرّاج، ابونصر، (۱۹۱۴)کتاب اللمع فی التصوف، چاپ رینولد آلن نیکلسون، لیدن ۱۹۱۴ .
شیروانی، زین‌العابدین (مستعلی شاه)، (۱۳۴۸)، حدائق السیاحه، صحافی مهر آیین.
صفاری، امیر، کرم، امید، سرداری زارچی، علیرضا، فتاحی، مرتضی، معتمد، رضا، (۱۳۹۸)، زمین‌باستان‌شناسی دشت شوشان غربی با تحلیل بر سازه‌های آبی، باستان‌سنجی، سال پنجم، شماره اول.
غنمیه، عبدالرحیم، (۱۳۷۷)، تاریخ دانشگاههای بزرگ اسلامی ،ترجمه نورالله کسایی، تهران: دانشگاه تهران.
فیثاغورث، (۱۳۹۶)، سیاست نامه فیثاغورث در ایران،ترجمه یوسف اعتصامی،انتشارات نگاه معاصر.
قدیانی، عباس (۱۳۸۱)، تاریخ ادیان و مذاهب در ایران، انتشارات فرهنگ مکتوب.
قشیری، ابوالقاسم، (۱۳۸۸)، رسالهٔ قشیریه. ترجمهٔ ابو علی حسن بن احمد عثمانی. با تصحیحات و استدراک بدیع الزمان فروزانفر. تهران: علمی و فرهنگی.
قیومی بیدهندی، مهرداد، سلطانی، سینا، (۱۳۹۳)، معماری گمشده: خانقاه در خراسان سده پنجم،دوفصلنامه معماری ایرانی، شماره ۶، صفحات ۶۵-۸۵.
کریمیان سردشتی، نادر، (۱۳۷۸)، تاریخ رباط در اسلام و ایران، مجموعه مقالات دومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی، به کوشش باقر آیت الله زاده شیرازی، جلد دوم، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
کیانی، محمد یوسف، (۱۳۷۴)، تاریخ هنر و معماری ایران در دوره اسلامی، تهران: سمت.
کیانی، محسن، (۱۳۶۹)، تاریخ خانقاه در ایران، چاپ اول، تهران: کتابخانه طهوری.
محمدپور، حمزه، (۱۴۰۱)، پیچیدگی‌های فرهنگی، دگرگونی‌های دینی در دوره ماد برپایه گواهی‌های باستان‌شناسی،دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، پایان نامه کارشناسی ارشد(منتشر نشده).
مقدسی، (۱۳۶۱)، احسن التقاسیم، ترجمه علی‌نقی منزوی، جلد ۲، نشر کومش.
مقریزی، تقی الدین ابوالعباس احمد، (۲۰۰۱)، المواعظ و الاعتبار بذرالخطط و الاثار، مؤسسهٔ الفرقان للتراث الإسلامی ، لندن.
موسوی بجنوردی، محمدکاظم، (۱۳۸۳)، دانشنامه بزرگ اسلامی، چاپ اول، ناشر: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی
نیک‌بخت، محمدرضا، (۱۳۸۸)، خانقاه و آرامگاه چلبی اوغلو، ناشر: گنج هنر.
ویتکمب، دونالد، (۱۳۹۲)، شوش و جنوب غربی ایران تاریخ و باستان شناسی، مرکز نشر دانشگاهی.
یغمایی، احسان، (۱۳۸۷)، کاوش‌های باستان‌شناسی در مهرکده محمدآباد، دوفصلنامه باستان پژوهی، سال سوم شماره ششم، صفحات ۵۶-۷۶.
Desse-Berst , Kervran,M, (1987), Fouilles Du Chantier Ville Royale II A Suse (1975-1977).II- Niveaux De Poques Achemeni, Parthe Et Islamique.Dafi 15.

Ghirshman, R, (1948), Une Mosquee De Suse Du Debut De Ihegire.Bulletin Detudes Orientales.12:77-79.

Guilbert, Cl, Hardy, (1984), Les Niveaux Islamiques Du Secteur Apadana Ville Royale, DAFI 14.P121.

Kervran, M, Rougeulle, A,)1984(,Recherche Sur Les Niveaux Islamiques De Le Vill Des Artisans . Cahiers De Le DAFI, 14:7-120pp.

- Trimingham Spencer, John, (1971), The Sufi Orders In Islam, Oxford
- Whitcomb D, (1985), Islamic Archaeology at Susa, Vol. 11, No. 2, Pp. 83-90

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 15, No. 2 summer2025,117-138

doi 10.22059/jis.2025.376297.1279

Research Paper

The philosophical aesthetics of everyday life's spatiality are explored in Jaubert s' travelogue"Travels to Armenia and Iran

Shahla Khalilollahi[1] | **Maryam Mousavi Jeshaghani**[2]

1..Corresponding author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanity Sciences, ,Shahed university, Tehran, Iran, E-mail: khalilollahi@shahed.ac.ir

2. PhD in Persian Language and Literature, kashan university, Iran, E-mail :mmsv.literature@yahoo.com

Article Info.

Received: 2024/05/08

Accepted: 2025/04/27

Keywords: *Aesthetics of everyday lifetravelogue of a journey to Armenia and Iran aesthetics of place Joubert*

Abstract

Tom Ledi believes that the aesthetics of everyday life allow us to speak about things not commonly addressed in traditional aesthetics; it opens up a new realm of investigation. This realm is closely related to conventional aesthetics. One area is the aesthetics of everyday life regarding space, delving into familiarity and strangeness, interpreting place and everyday matters in the living world. The notion of home as a space for living is more than a physical structure; it is an imaginary and mental essence visible through works like travelogues, a primary source of research in aesthetics of everyday life. Joubert's travelogue reports on the social history of Iran during fatalishahe Qajar's reign. The descriptive depictions by the author, especially of locations, palaces, mansions, and houses, provide a foundation for interdisciplinary studies between literature and philosophy, reconstructing them with aesthetic theories as a method for analyzing a travelogue about Iran. This study, using a descriptive and documentary approach, answers how the aesthetics of everyday life's spatiality are manifested in this travelogue. The findings indicate that Joubert's judgments on mansions, palaces, houses, and locations are shaped with words demonstrating his progression from strangeness to familiarity and his ability to depict the aesthetics of place with a sense of place.

How To Cite: Shahla khalilollahi & Maryam Mousavi Joshaghani(2025):The philosophical aesthetics of everyday life's spatiality are explored in Jaubert travelogue"Travels to Armenia and Iran, Journal of Iranian .studie 15(2) 117-138

Publisher: University of Tehran Press.

فصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱٤۰٤، ۱۱۷-۱۳۸
مقالهٔ علمی-پژوهشی

زیبایی‌شناسیِ فلسفی زندگی روزمرّهٔ مکان –در سفرنامهٔ "مسافرت به ارمنستان و ایـران" اثـر ژوبر

شهلا خلیل اللهی[1]✉ | مریم موسوی جشوقانی[2] |

۱. نویسنده مسئول ،گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشکده علوم انسانی ،دانشگاه شاهد ، تهران ، ایران رایانامه: khalilollahi@shahed.ac.ir

۲. دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، ایران ،رایانامه: mmsv.literature@yahoo.com

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۱۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۰۷

واژه‌های کلیدی:
زیبـایی‌شناسـی زنـدگی روزمـرّه ،سـفرنامهٔ مسافرت به ارمنستان و ایـران، زیبـایی‌شناسـی مکان، ژوبر

چکیده

تام لدی معتقد است که زیبایی‌شناسی روزمره به ما مجال می‌دهد، دربارهٔ چیزهایی سخن بگوییم که عموما در زیبایی‌شناسی مرسوم طرح نمی‌شوند؛ بلکه حوزهٔ کاملا جدیدی از تحقیق را برایمان می‌گشاید. با این‌حال، می‌توان گفت که این حوزه با زمینه‌های مرسوم زیبایی‌شناسی ارتباط تنگاتنگ دارد. یکی از این حوزه‌ها، زیبایی–شناسی امرِ روزمرّه در خصوص مکان است که به مفاهیم آشنایی و غریبگی، تفسیر مکان و امر روزمرّه در زیست جهان می‌پردازد. خانه به معنای فضایی برای زندگی، به‌جز مفهوم ساختمان، ماهیتی خیالی و ذهنی است که از خلال برخی از آثار مانند سفرنامه‌ها قابل رؤیت می‌شود، سفرنامه‌ها منبع اصلی پژوهش در زیست‌جهانِ در حوزهٔ زیبایی‌شناسی زندگی روزمرّه هستند. سفرنامهٔ ژوبر گزارش تاریخ اجتماعی ایران در زمان فتحعلی شاه قاجار است. توصیف‌های هنرمندانهٔ نویسنده به‌ویژه از مکان‌ها، قصرها، عمارت‌ها و خانه‌ها زمینهٔ بررسی لایه‌های پنهانی در مطالعات بینارشته‌ای میان ادبیات و فلسفه را فراهم ساخته، بازخوانی آن‌ها با تلفیق آرای زیبایی‌شناسی شیوه‌ای نوین برای تحلیل متن سفرنامه‌ای است که دربارهٔ ایران نوشته شده است. این پژوهش با روش توصیفی و اسنادی به این پرسش پاسخ می دهد که زیبایی‌شناسی زندگی روزمرّه مکان در این سفرنامه چگونه است؟ دستاورد این پژوهش بیانگر آن است که داوری‌های ژوبر دربارهٔ عمارت‌ها، قصرها، خانه‌ها و مکان‌های دیگر با الفاظ و مفاهیمی شکل گرفته که نشان می‌دهد او نه تنها با گذر از غریبگی به فرآیند آشناسازی رسیده، بلکه توانسته زیبایی شناسی مکان را با حس مکان و روح مکان به تصویر بکشد.

استناد به این مقاله: شهلا خلیل اللهی و مریم موسوی جشوقانی(۱۴۰۴) زیبایی‌شناسیِ فلسفی زندگی روزمرّهٔ مکان در سفرنامهٔ "مسافرت به ارمنستان و ایران" اثر ژوبر، نشریه ایرانشناسی، ۱۵(۲)۱۱۷-۱۳۸

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

«استتیک به‌طور عام، اصطلاحی است مربوط به شناخت مفاهیم زیبایی و هنر. در گذشته، زیبایی‌شناسی را شاخه‌ای از فلسفه می‌دانستند؛ ولی امروزه آمیزه‌ای از فلسفه، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر محسوب می‌شود. بنابراین زیبایی‌شناسی جدید فقط به اینکه چه چیزی در هنر زیباست، نمی‌پردازد؛ بلکه می‌کوشد سرچشمه‌های حساسیّت آدمی به صور هنری و ارتباط هنر با سایر عرصه‌های فرهنگ را کشف کند. اصطلاح زیبایی‌شناسی به عنوان علم، نخست توسط باوم گارتن فیلسوف آلمانی(حدود۱۷۵۰) وارد مباحث فلسفی شد؛ از آن زمان تا به امروز بسیاری از نویسندگان فیلسوف و هنرشناسان در توضیح و تعریف آن کوشیده‌اند»(پاک‌باز،۱۳۸۱:۲۸۷). زندگی روزمرّه با ویژگی‌هایی همچون روزمرّگی، تکرار و قانون‌مندی شناخته می‌شود که گاه با تنوعی که در آن رخ می‌دهد تازگی می‌یابد؛ از این رو، درک زندگی روزمرّه، بخش جدایی‌ناپذیر هر نظریه دربارهٔ جهان اجتماعی است. «نظریه پردازان مطالعات فرهنگی به این نکته می‌پردازند که چگونه تفسیرهای متفاوتی از واقعیت توسط مکان‌ها، تصاویر و هنرهای دستی‌ای که ما در زندگی روزمره با آن ها رو به رو هستیم، انتقال می‌یابد. این موارد می‌توانند به عنوان «متن‌هایی» که منافع یا ایدئولوژی‌های خاصی را انتقال می‌دهند به طور انتقادی تفسیر شوند، پس جالب است بدانیم که چگونه افراد به شکل کم و بیش آگاهانه با آن‌ها در گیر می‌شوند تا به جهان اجتماعی خود معنا ببخشند»(اسکات، ۱۳۹۵ :۲۳).

برخی از سفرنامه‌هایی که در قالب یک اثر ادبی در دورهٔ معاصر یا در گذشته نوشته شده‌اند، تعداد درخور توجهی از آن‌ها مربوط به دورهٔ قاجاری و صفوی است. سفرنامه‌ها، منابع بسیار غنی از تجربهٔ زندگی دیگران هستند که در اختیار پژوهشگران و صاحب‌نظران قرار می‌گیرد که امکان تجربهٔ شخصیِ از آن منابع برای آن‌ها فراهم نیست. افراد با محیط و جهان اطراف خود پیوسته در تعامل هستند و در جریان این تعامل است که چیزهای تازه‌ای را کشف می‌کنند، پس از درک معنای حضور به مفهوم پدیدارشناختی، نوعی تجربهٔ زیباشناختی به‌دست می‌آورند. پیر ژوبر از متقدمان مطالعات شرق‌شناسی در فرانسه بود که به بسیاری از زبان‌های شرقی از جمله ترکی، فارسی و عربی تسلط داشت، گذشته از این‌که مترجم ناپلئون بود، زبان‌شناس و دانشمندی بود که با هوش سرشار و شکیبایی بسیار خیره‌کننده، در مسیر خاورشناسی افتخارات بسیاری برای فرانسه به‌بار آورد. سفرنامهٔ(pierre-Amedee Emilien-probe Jaubert) با نام: «مسافرت به ارمنستان و ایران» با دیدی انتقادی اوضاع بخش‌هایی از قفقاز، ایران و عثمانی را در گذر از این مناطق با قلمی استوار ثبت کرده است. این سفرنامه توسط مترجمانی چون: محمود هدایت، علی‌قلی اعتمادمقدم و محمود مصاحب به زبان فارسی برگردان شده است و منبع این پژوهش، ترجمهٔ محمود مصاحب است که نخستین بار در تبریز با همکاری مؤسسهٔ انتشاراتی

فرانکلین به چاپ رسیده است.

مسألهٔ اصلی این پژوهش بازتاب زیبایی‌شناسیِ زندگی روزمرّه با محوریت مکان‌ها (خانه‌ها، عمارت‌ها و قصرها) در سفرنامهٔ "مسافرت به ارمنستان و ایران" اثر ژوبر است. دلیل انتخاب این سفرنامهٔ و ضرورتِ معرفی این سیاح فرانسوی، ویژگی‌های این اثر، گذشته از نگاه مثبت و همه جانبهٔ نویسنده و ثبت دقیق وقایع نسبت به سایر سفرنامه‌های دیگر در این دوره است. به طورمثال، سفرنامهٔ یوشیدا ماساهارو، نه تنها نگاه همه جانبه نسبت به ثبت وقایع ندارد، بلکه بشدت از مردم و درباریان بدگویی می کند و نگاه بسیار منفی او دربارهٔ ایران و ایرانیان قابل توجه است. ژوبر در سال ۱۸۰۴ از طرف ناپلئون بناپارت مأمور می‌شود که خبر امپراتوری وی را به دربار فتحعلی شاه برساند و وضعیت امکان برانگیختن ایران بر ضد انگلستان را بررسی کند. این سفر می‌بایست کاملاً محرمانه انجام گیرد، به‌گونه‌ای که انگلستان مطلقاً از هدف و منظور وی آگاهی نیابد. او از آلمان و کشورهای حوزهٔ دانوب و همچنین شهرهایی در شرق عثمانی و جنوب آرارات می‌گذرد و پس از عبور از ارس با حملهٔ کردها به دست محمود پاشا حاکم بایزید می‌افتد و در سیاهچالی بوی‌ناک به‌ویژه که جنازه‌ای هم در آن انداخته شده، زندانی می‌شود؛ به‌هر روی بخت با وی یار می‌شود و طاعون محمود پاشا را مبتلا می‌کند. زنی نامهٔ ژوبر را به دربار ایران می‌فرستد و شاه ایران رسماً او را از حاکم بایزید طلب می‌کند. او را با تمهیدات نظامی عازم شهر وان می‌کنند، سپس از مسیر خوی، مرند، تبریز، اردبیل، خلخال، زنجان، سلطانیه، ابهر و قزوین، در نهایت به تهران می‌رسانند. هدف اصلی این پژوهش گذشته از تبیین زیبایی‌شناسی زندگی روزمرّه در این سفرنامه، تحلیل فضای خانگی و عمارت‌ها و قصرهای ایران و شکل ارتباط افراد با همدیگر از نگاه ژوبر است؛ همچنین بررسی ارزش‌ها و ضعف‌های زندگی روزمرّه در محیط قصرها، عمارت‌ها و خانه‌های ایرانی از دید این سیّاح غربی است. اصلی‌ترین محور این پژوهش، تبیین بُعد زیبایی شناختی مکان در این سفرنامه است تا بتواند بستری فلسفی برای مطالعهٔ تاریخ زیست بوم ایران از طریق سفرنامه‌ها را پدید آورد؛ از این رو، این پژوهش سنت‌های پژوهشی‌ای را گرد هم آورده‌است که هرگز پیش‌تر با یکدیگر آمیخته نشده‌اند. رویکردهای نظریِ زیبایی‌شناسیِ فلسفیِ زندگی روزمرّه و مطالعهٔ سفرنامه‌های فارسی با تأکید بر مکان تلفیقی جدید است. این پژوهش که یک بخش از سلسله پژوهش‌های زیبایی‌شناسی زندگی روزمرّه در سفرنامه‌هاست، به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهدکه « زیبایی شناسی زندگی روزمرّه مکان در این سفرنامه چگونه است؟» زیبایی‌شناسی زندگی روزمرّه در سفرنامه به عنوان اثر ادبی چگونه است ؟

۱–۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی که دربارهٔ زیبایی‌شناسی روزمرهٔ مکان و سفرنامه مسافرت به ارمنستان و ایران انجام شده:

– لایت و اسمیت (۱۴۰۰) در کتاب:«زیبایی شناسی زندگی روزمرّه» مقالات نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی زندگی روزمره و مکان را جمع آوری کرده است.

–مقاله ای تحت عنوان: «زیبایی شناختی کردن زندگی روزمرّه»، از فدرستون(۱۳۸۰) بحث‌های زیبایی شناسی دورهٔ مدرن و پست مدرن را بررسی کرده است.

مقاله‌ای با عنوان: تبیین زیبایی شناسی روزمره در مجموعه داستان کوتاه عاشقیت در پاورقی(۱۴۰۲) با نگاه زیبایی‌شناسانه زندگی روزمره، داستان‌های کوتاه این مجموعه را بستر تجربهای دانسته‌اند که در نهایت منجر به این آگاهی و حکم میشود که ذوق ، امر زیبا و امر والا یا برعکس نازیبا در آنها به طور واقعی شکل یافتهاند.

– موسوی جشوقانی در بخشی از رسالهٔ دکتری خود با عنوان:" نقد تطبیقی– زیباشناختیِ داستان‌های کوتاه نویسندگان زن در ادبیات معاصر ایران و روسیه " با معیارهای زیباشناختی پرداخته است. همچنین مقالهٔ « نقد زیباشناسی فلسفی داستان بوتیمار به مثابهٔ اثر هنری»، موسوی جشوقانی و دیگران (۱۴۰۱) دیگرمقاله‌ای است که دربارهٔ این موضوع انجام گرفته است.

–پورمحمود در مقاله‌ای دربارهٔ این سفرنامه با عنوان : «مقایسه دو سفرنامه ایرانی و اروپایی » سفرنامهٔ"مسافرت به ارمنستان و ایران" اثر ژوبر «حیرت نامه» از حاج میرزا ابوالحسن خان اعتمادالدوله ایلچی سفیر و سیاستمدار ایرانی را مقایسه کرده است.

۱–۲. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش نخست به جمعآوری دادهها و تطبیق آن با نظریهٔ زیبایی‌شناسی زندگی روزمره دربارهٔ مکان پرداخته، سپس با استفاده از تکنیکهای توصیفی – اسنادی و تحلیل کیفی به پرسش‌های پژوهش پاسخ مقتضی داده است.

۲. یافته‌های پژوهش

۲–۱. قرائت زیبایی‌شناسانه از معماری

رویکرد بنیادین زیبایی‌شناسی، گذشته از تعریف زیبایی، بررسی بُعد شناختی و ذهنی ادراک زیبایی است؛ همچنین کاوش در زیبایی طبیعت، هنرهای زیبا و ادبیات است. زمینه‌های پیدایش گفتمان زیبایی مدرن نشان می‌دهد که نحوهٔ تفکر در زیبایی همراه با پرسش‌های انتزاعی است که پاسخ آن‌ها مرتب تغییر می‌کند؛ به عبارت دیگر زیبایی‌شناسی نوعی اندیشیدن است که گسترهٔ نظریات آن ثابت نیست و رو به رشد است. فیلسوفان بسیاری از زمان افلاتون تا امروز بر سر ماهیّت، حالات و کیفیت‌هایی بحث کرده و معیارهایی را عرضه کرده‌اند که اثبات کنند چه چیزی موجب می‌شود شیئای یا اثری به لحاظ زیبایی شناختی جذاب و گیرا باشد، البته «احیای توجه فلسفی به زیبایی‌شناسی تا حدی نیز ناشی از این اندیشه

است که شناخت بسیاری از موضوعات مهم و عام فلسفی همچون ماهیت بازنمایی، تخیّل، عاطفه و بیان، بدون بررسی نقش آن‌ها در هنر و فهم هنری ممکن نیست»(گات و آیور لوپس، ۱۳۸۶: شانزده).

هرچند که برداشت کلاسیک از زیبایی این است که زیبایی از آرایش اجزای سازنده در قالب نوعی کل منسجم، بر اساس تناسب، هماهنگی، تقارن و مفاهیم مشابه تشکیل شده؛ البته این برداشت آغازین از مفهوم زیبایی است که در معماری، مجسمه‌سازی، ادبیات، موسیقی کلاسیک و نوکلاسیک هر کجا که پدید آمده‌اند، تجسم یافته است. چنان‌که ارسطو در بوطیقا می‌گوید: « موجود زنده و هر کل متشکل از اجزا، برای آن که زیبا باشد، باید نظمی در آرایش اجزایش نمودار کند» ؛ او همچنین در متافیزیک می گوید: «صورت‌های اصلی زیبایی عبارت از: نظم و تقارن و تعین که علوم ریاضی به درجهٔ خاصی نمودار آن‌ها هستند» و نمونهٔ این برداشت را بیش از هرجای دیگر در متونی مانند: «اصول اقلیدس» و آثار معماری مانند: «معبد پارتنون» و «مجسمهٔ معیار» اثر پلوکلیتوس، اواخر قرن پنجم اوایل قرن چهارم پیش از میلاد می‌توان یافت. پلوکلیتوس طبق رساله‌اش مجسمهٔ مردی را ساخت و آن را مانند رساله‌اش، «معیار» نام نهاد. ذکر این نکته مهم است که ایدهٔ تقارن در متون باستانی پرمایه‌تر از معنای امروزین آن مبنی بر شباهت دو سویه است، گرچه آن را نیز در بر می‌گیرد. این ایده به دقت به انواع نسبت‌های هماهنگی اشاره می‌کند که از ویژگی اعیانی هستند و به معنای کلاسیک کلمه زیبا قلمداد می‌شوند. وینروویوس معمار روم باستان توصیف دیگری از برداشت کلاسیک هم از لحاظ پیچیدگی‌های آن و هم از لحاظ وحدت نهفته در بُن آن به دست می‌دهد: « معماری تشکیل شده از نظم که در زبان یونانی«taxis» خوانده می‌شود و آرایش که یونانی‌ها «Diathesis» می‌نامند و تناسب، تقارن، زیبندگی و توزیع که در یونانی «oeconomia» نامیده می‌شوند. این برداشت در دورهٔ مدرن از جمله در اندیشهٔ افرادی مانند شافتسبری، شیلر و هگل به شیوه‌های مختلف بیان شده است. به نظر آن‌ها، امر زیبایی شناختی یا تجربهٔ هنر و زیبایی پلی نخستین یا به حسب تصویر افلاتونی، پلکان یا نردبانی نخستین میان امر عادی و امر معنوی است. طبق نظر شافتسبری سه سطح از زیبایی وجود دارد: آنچه خدا می‌سازد (طبیعت)؛ آنچه انسان از طبیعت می‌سازد یا آنچه از طریق عقل بشری دگرگون می‌شود (برای مثال، هنر) و نهایتا آنچه حتی خالق این قبیل چیزها –که خود ما هستیم– می‌سازد (خدا)» (آداچیان و سارتول، ۱۳۹۵: ۷۸–۸۸).

دربارهٔ معماری می‌توان گفت که فرم یا شکل ساخته شده با فضایی قابل سکونت است و اگر خصوصیت دیگری بدان اضافه شود، آن خصوصیت باید بتواند به آن شأنی ببخشد که از حد بنای صرف فراتر رود. این دیدگاه به دو نظریهٔ بازنمودی و معناشناختی تقسیم شده است. همان‌گونه که ویتروویوس می‌نویسد، معماری باید استحکام، فایده‌مندی و زیبایی داشته باشد. خاستگاه این دیدگاه را می‌توان در آلبرتی (۱۹۵۵)، ویلیام چیمبرز(۱۷۵۷) و در دمیتری پورفیریوس(۱۹۸۲) دنبال کرد. مبنای این دیدگاه این است

که بنای کلاسیک و عناصرش به ساختمان بَدَوی و عناصر آن دلالت دارند، هر عنصری به فرمی در می آید و در نتیجه مدلول یا بازنموده واقع می‌شود. نظریه معناشناختی این دیدگاه از سوی نلسون گودمن مطرح شده است. او تلاش می‌کند، شرحی یک‌پارچه و نظام‌مند از هر چیز فرهنگی به‌دست دهد و انواع راه‌ها را نشان دهد که ممکن است ناظر با دیدن ساختمان به مصداق آن برسد، از دید او بنا عینا واجد خصوصیت‌هایی است که مصداق آن‌هاست، ولی بعضی خصوصیت‌ها را که بنا مصداق آن‌هاست، نمی توان به مشتی سنگ یا شیشه، آهن یا چیزهایی شبیه آن نسبت داد. طبق نظر گودمن، ارجاع رابطه‌ای است بین ساختمان و معنای آن، بدین ترتیب فهمیدن بنا؛ یعنی ردپای مسیر ساختمان تا مصداق. ولی توصیف تجربهٔ ساختمان کفهٔ ابژه عینی (ساختمان)را از ابژه تجربه ذهنی ما (ساختمان آن طور که دیده می‌شود) سنگین‌تر می‌کند(وینترز، ۱۳۸۶ :۳۸۷-۳۸۹).

اما درک معماری دو پیش‌نیاز دارد که هرگونه توضیح مقنعی از زیبایی‌شناسی معماری باید به آن‌ها بپردازد. ما هم از آثار معماری لذت می‌بریم و هم حس می‌کنیم می‌توانیم آن‌ها را بفهیم، در کانون درک ما از هنرهای بصری نوعی تجربه نهفته است که نیازمند توجه خلاقانه به موضوع آن است. می‌توانیم آن ساختمان را برحسب نوعی محتوای توصیفی ببینیم که ادراکات متفاوتی را یک‌جا گردهم می‌آورد؛ این ادراکات هنگامی به ذهن می‌آیند که در داخل و دور ساختمان حرکت می‌کنیم؛ مثلا می‌توانیم ببینیم که سرستون، ریتمی را گسترش می‌دهد که جهت را به وجود می‌آورد و زمینه‌ساز توقعات بیننده از دیگر جنبه‌های دیده نشدهٔ ساختمان می‌شود یا با توجه به دیگر جنبه‌هایی از ساختمان که بیننده قبلا مشاهده کرده، انتظار او را برآورده یا متعجبش می‌کند. می‌توان عناصری از ساختمان را دید که طوری کنار هم قرار گرفته‌اند که نوعی حس بصری به وجود می‌آورند که حاصل نگاه ما به ترکیب‌بندی آن است. از این گذشته، این محتوای توصیفی که جنبهٔ ظاهری و عینی دارد، مبتنی بر ساختمان مادی‌ای است که به آن می‌نگریم؛ اما نمی‌توان آن را به ساختمان مادی تقلیل داد، به این معنا که تجربه با شرحی که گذشت، خلاق است. دو نکتهٔ مهم بی‌درنگ به ذهن متبادر می‌شود. تجربهٔ فرد از آن ساختمان قائم به اراده است، نوع نگاه من به ساختمانی که به‌طور مثال متعلق به من است (نمی‌توانم در مورد نحوهٔ دیدن ساختمان اشتباه کنم) و نکتهٔ دوم این که نحوهٔ نگاه من به ساختمان نوعی محتوا را ملازم تجربهٔ فردی خلاق من می‌کند که دست‌کم در کل، برای هر بینندهٔ دیگری که به اندازهٔ کافی حساس باشد، قابل درک است(وینترز، ۱۳۸۶ :۳۹۲).

اسکروتون که خود از نظریه‌پردازان در این مورد است، تأکید می‌کند که درک ما از معماری درکی پویاست؛ یعنی صرفا پنداری منفعلانه نیست که خود را درگیر آن کرده باشیم؛ بلکه درچارچوب زیبایی شناسی زندگی روزمره است که چنین تعبیری از اهمیت زیبایی‌شناسی جلوه‌گر می‌شود. در دنیایی که ساکنیم با ساختارهایی اجتماعی که پیش از ما وجود داشته و پس از ما باقی خواهند ماند. هویت‌های

فردی ما در این دنیا شکل می‌گیرد که ماهیتشان قائم به نهادهایی است که ما را به اجدادمان، همنوعان‌مان و به آیندگان پیوند می‌زند. گویی در ورای فراز و نشیب‌های زندگی طبیعی با امیال و آرزوهای مختلف انسان‌ها، جهانی غنی از آداب و رسوم وجود دارد که ما ساکن آنیم. هنر به‌طور کلی و معماری به طور خاص توجه ما را معطوف به خویشتن خویش در مقام کنشگران اخلاقی می‌کند؛ کنش‌گرانی که قادرند، خود را از زیربار وضعیت طبیعی انسانی به‌درآورده، خویش را آزاد ببینند. این تلقی از معماری به منزلهٔ زمینهٔ چنین پدیده‌هایی است که می‌توان تقابل با کارکردگرایی افراطی را در آن‌ها به خوبی دید. ارزیابی معماری و فهمی این چنینی از آن، اساس تلقی ما از خویشتن خود است. مادامی که زیبایی‌شناسی زندگی روزمره وجود دارد، همهٔ انسان‌ها باید به نوعی درگیر آن شوند، یا اگر نتوانند، باید شناخت ناقصی از جهان کسب کنند. در هر کاری ولو فایده‌مند، بی‌نهایت راه وجود دارد. همهٔ گزینش‌های ما حاصل انبوه گزینه‌های هم‌کارکرد است و در تمام گزینش‌ها، نه تنها هدف‌های کنونی که بر اهداف دور و شاید ناگفتنی تأثیر می‌گذارد، بخش باقی‌ماندهٔ نافایده‌مندی است که اهمیت دارد. ساخت بنای مناسب مستلزم یافتن فرم مناسب است و این یعنی فرمی که ماندگار بماند، نه از میان برود. فرم مناسب، نه تنها برآورندهٔ هدف‌های کنونی که در خدمت تحقق معنایی از خویشتن خود است که واجد هویتی متعالی‌تر باشد از حاصل جمع هدف و میل کنونی(وینترز، ۱۳۸۶ :۳۹۲ –۳۹۳). معماری ایران تا اوایل دورهٔ قاجار، کمابیش تحت تأثیر عوامل و پدیده‌های داخل کشور نوعی تطوّر و تحوّل کُند و آرام و پیوسته داشته است؛ اما «به‌تدریج از اواسط حکومت فتحعلی شاه از یک سو به سبب افزایش آمدوشد هیأت‌های روسی و اروپایی، تحت تأثیر فرهنگ و هنر روسیه و اروپا دگرگونی‌هایی در آن پدید آمد، این‌گونه از دگرگونی‌ها بیشتر جنبهٔ صوری داشت؛ اما از اواخر دورهٔ قاجار و به ویژه اوایل دورهٔ رضاشاه، دگرگونی هایی اساسی در ساختار اجتماعی سیاسی و فرهنگی کشور پدید آمد و موجب شد در طی چند دهه ساختار و چارچوب برخی از انواع فضاهای معماری به ویژه خانه‌ها دگرگون شود»(سلطان‌زاده، ۱۳۹۶:۱۱۶).

۳. بحث

۳–۱.زیبایی شناسی مکان و فضا در سفرنامهٔ مسافرت به ایران و ارمنستان

سفرنامهٔ مسافرت به ایران و ارمنستان اثری سرشار از توصیف رودها، آب و هوا، پوشش گیاهی، کشاورزی و طرز پذیرایی از مهمان و آداب و رسوم ازدواج و مراسم دیگر است و یک متن تاریخی–توصیفی و انتقادی است که ارزش واکاوی از منظر زیبایی‌شناسی مکان را دارد. زیبایی‌شناسی امر روزمرّه در خصوص مکان، به مفهوم مکان، آشنایی و غریبگی، زیست‌جهان، مکان و امر روزمرّه می‌پردازد، ارتباط سیّاحان خارجی با خانه‌هایی که در اختیارشان می‌گذاشتند و غریبگی سیّاحان خارجی در مکان‌های ایران و آشنایی‌زدایی از روابط انسان‌ها با اشیای داخل خانه، در این سفرنامهٔ را ذکر می‌کنیم.

هفت عنوان اساسی را "سوزی اسکات "در معنا بخشی به زندگی روزمرّه از آن یاد می‌کندکه شامل احساسات، خانه، زمان، غذا خوردن، سلامتی، خرید کردن و اوقات فراغت است(اسکات،۱۳۹۵ :۱۸). «جهان روزمرّه از قدرت، سیاست و ارزش تاریخی الهام می‌گیرد ... ما معتقدیم که جامعه‌شناسی زندگی روزمرّه یک تحوّل نسبتاً جدید است؛ اما این موضوع در بسیاری از متون اولیه به طور ضمنی عنوان شده است. تفسیر زندگی روزمرّه بدین معناست که ما با یک نوع لنز خاص رفتار اجتماعی را بررسی کنیم .از نظر لفور، زندگی روزمرّه صرفاً یک مقولهٔ بی دغدغه و پیش پا افتاده نیست که بعد از درک نهادهای عمدهٔ جامعه بتوان به مطالعهٔ آن پرداخت؛ بلکه قلمرو مهمّی است که باید به نوبهٔ خود مطالعه شود. این ایده توسط "میشل دو سرتو" (۱۹۸۴) با اشاره به اهمیت اینکه چگونه افراد زندگی روزمرّه را انجام می دهند یا آن را تکرار می‌کنند، گسترش یافت و "داگلاس" نیز معتقد بود که درک زندگی روزمرّه بخش جدایی‌ناپذیر هر نظریه دربارهٔ جهان اجتماعی است»(اسکات، ۱۳۹۵ :۲۰-۲۲).

از دید هاپالا، یکی از کاربرد ها و معناهای واژهٔ مکان «حس مکان» است. در واقع برای «حس مکان» یک حس‌کننده‌ای را فرض می‌کنیم؛ بدین معنی که کسی حس می‌کند، مکان نمی‌تواند بدون شخصی که آن را درک و فهم می‌کند، معنایی داشته باشد؛ حتی گربه‌ها و سگ‌ها و بسیاری از حیوانات دیگر نیز مکان‌ها را شناسایی می‌کنند؛ برایشان اهمیت دارد که فضا آشناست یا نه، در واقع آن‌ها نیز میان مکان‌های آشنا و ناآشنا تمایز می‌گذارند. «جینیوس لُسی» در اصل مفهومی رومی است که به روح محافظی اشاره می‌کند که از قرار معلوم هر موجود و مکان مستقلی آن را دارد. این مفهوم وجه دیگر تعبیر «حس مکان» را در بر می‌گیرد. از طرفی «روح مکان» بر ماهیت مکان تأکید می‌کند، نه بر شخصی که آن را حس می‌کند. وقتی مکانی«genius» یا روح دارد؛ ما زمینه‌ای بسیار بزرگ‌تر از مکانی صرفا مادی و خیلی متفاوت با آن را فرض می‌گیریم. مکان به این معنا لزوما نباید محیطی اجتماعی – فرهنگی باشد، هر محله‌ای در شهری، روح خاص خود را دارد که تاریخ فرهنگی آن کشور و شهر را شکل می‌دهد که نه تنها در معماری، بلکه میان مردم و رسومشان هم تجلی می‌یابد. آن‌هایی که درون آن فرهنگ رشد یافته‌اند، نمونهٔ آن روح هستند، چون بخشی از ماهیت آنان است. هنگامی‌که بیگانه‌ای وارد مکانی می‌شود، متمایز بودن آن را حس می‌کند، چون آن مکان با پیش‌زمینهٔ خود او متفاوت است، بیگانه این علائم ممیزه را با فاصله می‌بیند، چون آن‌ها همان‌گونه که هویت خودی‌ها را شکل می‌دهند، در شکل‌گیری هویت او نقش ندارند. «غریبگی و آشنایی» معنای سومی از مکان هستند که شاید به گستردگی آن دو معنا به کار نمی‌روند. ولی همان حسی هستند که به مکان رنگ و بوی شخصی‌تری می دهند، منظور از شخصی، به معنای تعریف مکان با ارجاع به افراد خاص است. فرآیند معنا دادن به جهان می‌تواند بر حسب غریبگی و آشنایی تحلیل شود؛ این همان تمایز بسیار بنیادینی است که فی نفسه هیچ معنای خاصی را به اشیا نسبت نمی‌دهد؛ بلکه آن‌ها را در مقوله‌های از حیث وجودی معنادار جای می

دهد. در محیط جدید، اشیا و رویدادهایی که ما می‌بینیم و می‌شنویم، عمدتا غریبه‌اند. آن‌ها لزوما به معنایی از حیث هستی‌شناسانه بنیادی غریبه نیستند، غریبگی در این‌جا به معنای عادت نداشتن است؛ این غریبگی است که زمینه‌ای مناسب برای ملاحظات زیبایی‌شناسانه می‌آفریند و از نظر زمانی بر آشنایی مقدم است(هاپالا، ۱۴۰۱ :۷۹–۸۲). همان‌گونه که گفته شد، یکی از مباحث زیبایی‌شناسی زندگی روزمرّه موضوع غریبگی و آشنایی‌زدایی مکان است، در این پژوهش رویکرد سیّاح فرانسوی به خانه‌های ایرانی و روابط انسان‌ها در مکان از این منظر اهمیت دارد، او سعی کرده، غریبگی را از بین ببرد؛ زیرا ما انسان‌ها سعی داریم«محیط را از آن خود سازیم، از این رو، روابطی برای خود خلق می‌کنیم، پیوندهایی با محیطمان می‌آفرینیم، روابطی خلق می‌کنیم که برای ما مهم هستند و در جهت اهداف و علایق ما هستند؛ ما وجود خود را بر بخش‌هایی از جهان فرهنگی‌ای که در آن هستیم، می‌گسترانیم. هنگامی که به حد کافی آشنایی آفریدیم که دیگر چیزها غریبه به نظر نرسیدند، وقتی منطقهٔ مذکور موطن ما شد، آن وقت به نحو انضمامی ریشه پیدا کرده‌ایم»(همان :۸۵–۸۶).

۳–۲. زیبایی‌شناسی مکان در زندگی روزمره

از مواردی که مفهوم آشنای مکان را در نظر ژوبر غریب‌گردانده، خانه‌هایی است که در آذربایجان به جای روی زمین در زیر زمین قرار دارد«مرزهای خانه هنوز معنی‌دارترین علامت‌گذاری‌های فضایی به لحاظ فرهنگی‌اند و خانه در سراسر مراحل زندگی شرایط اصلی را برای فرد، جهت سامان دادن به گذشته، حال و آینده اش فراهم می‌کند [...] خانه یک محلّ ابتدایی دست‌نخورده برای باستان‌شناسی جامعه‌پذیری است»(سی‌راد، ۲۶۱:۱۳۹۵). خانه، یکی از هفت مقولهٔ اساسی موضوع زندگی روزمره است، اصطلاح عمومی برای هر مکانی است که به عنوان مسکن ساخته شده باشد «خانه چیزی ورای یک آستانهٔ جدا کنندهٔ بیرون از درون است. ضمن این که اثاثیه به عنوان مثال: رنگ مبلمان و تزئینات می توانند به شیوه‌های مختلفی جوّ درون کالبد خانه را تغییر دهند. بسیاری از ما احساسات متضادی نسبت به ساختمان یا ساختمان‌هایی داریم که درونش رشد کرده‌ایم. به زبان ساده‌تر کالبد خانه، بخشی کاملاً اساسی از زندگی ماست»(اسمیت و دیگران، ۱۴۰۱ :۱۸–۱۹). اجزای ساختمان نمایانگر فرهنگ آن جامعه و خانواده است، نحوهٔ چیدمان وسایل خانه، زندگی روزمره، فرهنگ و زندگی روزمرهٔ افراد آن را منعکس و مشخص می‌سازد:

«خانه‌های مردم عادی در این بخش آذربایجان طاقدار است و از طراز زمین گودتر ساخته شده است. هنگامی که این‌ها را می‌آزماییم، به این عقیده می‌رسیم که پیش از این رسم عمومی مردم این سرزمین بر این بوده است که در زیر زمین زندگی کنند. همچنان‌که هنوز در برخی تکه‌های ارمنستان بزرگ و گرجستان این رسم وجود دارد. محل سکنای رئیس خانواده بیش از یک اطاق نیست. در اطرافش

نیمکت‌های پهن سنگی نهاده که آن‌ها را با قالی یا حصیر پوشانده‌اند و به جای تخت‌خواب و میز به کار می‌رود. زنان و کودکان در جای دیگری زیست می‌کنند»(ژوبر، ۱۳۴۷ :۱۳۰-۱۲۹).

۳- ۳- زیبایی‌شناسی خانه در ابهر

ژوبر خانهٔ کلانتر را در ابهر چنین به تصویر می‌کشد:

«خانهها همگی تمیز، راحت، بزرگ و با اصول صحیح معماری بنا شده بودند. نخست در منزل کلانتر اقامت کردم، وی در پذیرایی نهایت صمیمیت و حسن توجه را مبذول داشت. من چون خسته بودم، خواستم قدری استراحت کنم؛ ولی حکمران محل که در خرّم‌درّه واقع در نیم فرسخی ابهر مقیم بود، عده ای سوار فرستاد، خواهش کرد که نزد وی منزل کنم. گرچه شخصاً ماندن در منزل کلانتر و استراحت کردن را ترجیح می‌دادم. ولی چون می‌بایست دعوت حاکم را بپذیرم، اثاثیهام را جمع کرده، حرکت کردم. منزل وی در درّهٔ کوچک بسیار زیبایی قرار داشت. حکمران در زیر چفته‌ای از مو و عشقه در برابر میزی مملو از مأکولات نشسته بود»(ژوبر، ۱۳۴۷ :۲۴۱).

آنچه برای ژوبر مهم است، فراتر از هماهنگی، تقارن و تناسب است که پایهٔ اصلی زیبایی را در ذهن او تشکیل داده‌اند؛ رنگ‌ها و آمیختگی فضای خانه‌ها با عناصر طبیعت از دیگر موارد زیبایی‌شناسی روزمره در این سفرنامه هستند که بر مبنای ویژگی‌های صوری و حسی بیان شده‌اند و این نمایانگر تجربهٔ روزمرهٔ ژوبر برای درک زیبایی‌شناختی است، به طور حتم، زیبایی‌شناسی طبیعت بخشی از زیبایی‌شناسی زندگی روزمره به حساب می‌آید. ژوبر زیبایی بیرونی بنا را به زیبایی درون بنا تسری داده است. چنانکه در نمونهٔ دیگر، شاهدیم که حسین خان هم او را در عمارتی رفیع واقع در میان باغی زیبا که ردیف‌های منظم درختان سرسبز و حوض‌های مرمر و فواره‌های آب، زیبایی و صفای آن را کامل می‌کرد، می‌پذیرد:

«عمارتی که قسمت جلویی آن باز و با شیشه‌های رنگین تزئین شده بود»(ژوبر،۱۳۴۷ :۱۹۱).

۳- ۴- زیبایی شناسی عمارتی در اردبیل

در نیم فرسخی اردبیل هم میرزا بزرگ وزیر« با احترام و به شیوهٔ مشرق زمین» از او پذیرایی می‌کند و بخشی از عمارت منزل خود را به وی اختصاص می‌دهد. او در تهران هم به هر عمارت و قصر و خانه‌ای که رفته، مهمان‌نوازی و گشاده دستی و تجملات مشهور اشراف ایران را توصیف کرده:

«باغ‌ها و درون قصر به طرز معمول ایران، با نوارهای رنگی تزئین و چراغانی شده بود. نغمات موسیقی مطبوع و ملایمی از دور به گوش می‌رسید. خدمه پس از گشودن سفره‌ای از پارچهٔ گلدار کار هند، جلو هر یک از مهمانان مجمعی قرار داد که در آن ظروفی مملو از اغذیهٔ گوناگون دیده می‌شد. بدواً خوراکی پر ادویه و سالاد سبزی و حلوا صرف شد. دورادور هر مجموعه قدحهایی پر از دوغ، افشره، عرق‌های نباتی وجود داشت... پس از صرف این غذا سبدهای بسیار بزرگ گل و جام‌هایی پر از شراب شیراز آوردند.

رامشگران نیز به تالار پای نهادند و رقاصه‌های جوان به دست‌افشانی و پای‌کوبی پرداختند»(ژوبر،۱۳۴۷ :۲۴۸).
آنچه در سیاحت‌نامه شاردن، دربارهٔ اردبیل و سایر شهرهای ایران به چشم می‌خورد، توصیف جغرافیایی آن است و نگاه کلی به مناطق مختلف که بیشتر به اطلاعات تاریخی، جغرافیایی، علمی و ... ختم می‌شود:
«از بناهای معروف این شهر مقبرهٔ شیخ صفی الدین که دارای کتابخانهٔ مهم و معتبری است و آن در زمان شاه عباس وقف مقبره شد؛ ولی در زمان جنگ روس و ایران در سنهٔ هزار و هشت‌صد و بیست و هشت سکویچ سردار روسیه تزاری آن را به یغما برده و به کتابخانهٔ پطروگراد منتقل نمود . ژنرال گاردان در اطراف شهر بارویی ساخته که اکنون خراب است. موقعیت اردبیل بسیار مهم است، زیرا که در سر راه تجاری تبریز، آستارا و لنکران واقع شده، واسطهٔ تجاری قفقازیه و شهرهای‌داخلی آذربایجان و غیره می باشد»(شاردن،۱۳۳۶ :۳۵۷).

۳– ۵– زیبایی‌شناسی قصر شاه

از دیگر مکان‌های وصف شده در این سفرنامه، قصر شاه در تهران است، هرچند نخست به نقد ایرانیان دربارهٔ انتخاب اسم مکان‌ها می‌پردازد، همتی که او در بررسی آن‌ها می گمارد، نشانگر این است که او از درک و فهم نقش و زیبایی مکان ناتوان نیست، بلکه او رابطهٔ نمای بیرون قصر با درون آن را متعادل نمی‌یابد، از نظر او این دو؛ یعنی نمای بیرونی و نمای درونی با یک دیگر همخوانی ندارند و انتظارات او را از زیبایی نمای بیرونی قصر برآورده نمی‌سازند، دیدن صحنهٔ منزجر و مشمئز کننده در حیاط قصر گذشته از این که لذت زیبایی‌شناسی را از او سلب می‌کند، بلکه با تجربهٔ زیبایی‌شناسی او در تضاد است که منجر به نگرش شخصی او می‌شود تا الگوی‌های رفتاری و عادت‌های دربار فتحعلی شاه را با این شیوه به نمایش بگذارد و آن را هویت فرهنگی به شمار آورد، این فضا، مکان و صحنه‌ها، آنچه را در ظاهر بر ژوبر آشکار کرده، بر عکس تداعی‌ها و پیوندهای ذهنی او دربارهٔ قصر است، بونسدورف معتقد است که: «محیط دست‌ساز انسان به عنوان یک کلْ ارزش‌های جامعه را تجسم می‌بخشد؛ اما در این صورت نباید فراموش شود که ارزش‌های تجسم‌یافته با آن‌هایی که به‌طور شفاهی اظهار شده‌اند، یکی نیستند و دقیقا به همین دلیل است که پیکرهٔ ساختمان‌ها به شیوهٔ خود، با چنان قدرتی از این حکایت می کنند که ما چه نوع انسان‌هایی هستیم(بونسدورف، ۱۴۰۱:۱۴۴)،
«ایرانیان مدخل قصر سلطنتی را به اسامی مختلف پر طمطراق از جمله باب السعاده می‌نامند، حال آن که نمای خارجی قصر محقر و ناچیز جلوه می‌کند، این مدخل بی‌شباهت به در ورودی قلعه‌ای است، خندقی گرداگرد آن حفر شده و پل متحرکی بر روی آن قرار دارد. پس از عبور از این پل به اولین حیاط قصر رسیدیم، حیاطی بود بسیار وسیع؛ عجیب‌تر این‌که در حیاط تیری افراشته و بر روی آن سر یکی از شخصیت‌های برجستهٔ مملکتی را که اخیرا به قتل رسیده بود، نهاده بودند، منظره‌ای بس موحش و

هول‌انگیز بود»(ژوبر،۱۳۴۷ :۲۶۹-۲۷۰).

لحظهٔ عبور از بحران و بی‌نظمی به سوی نظم، لحظه‌ای است که زندگی عمق و غنا می‌یابد، اما این غنا یافتن و به اوج رسیدن لحظات زیبایی‌شناسانه بسیار نادرند، به همین دلیل دیویی یادآور می‌شود که شادی ناپایدار و هجوم دردهای بی‌امان و خطرناک بی‌شمار به ما می‌آموزد که بر زیبایی‌شناسی لحظات تأکید داشته باشیم(شایگانی فر، ۱۳۹۹: ۶۳). نمای بیرونی مکان و قصر، نخست به گونه‌ای بر ژوبر تجسم می‌یابد که بی‌درنگ به بیان احساسش دربارهٔ آن می پردازد که برای اولین بار پا در آن می‌گذارد، توصیف فضای فیزیکی و شناخت صوری آن، نمایانگر شیوهٔ زندگی، فرهنگ و آداب و رسوم شاه و سایر افراد قصر است و با این روش از خلال شناخت صوری پی به وجودشناسی می‌برد و فرایندها در ساختمان قصر از دید طراحان آن برایش آشکار می‌شود.

«... بعداً به سر در دیگری رسیدیم که با کاشی مزین شده بود، پشت این در دالان تاریک و درازی بود که به تالار وزیران می رسید...، تشریفات چی، مرا به داخل تالار هدایت کرد، از خیابان طویلی که دارای حوض‌های متعدد و فواره‌های زیبا بود، گذشته، عازم قصر شهریار شدیم، ایوانی که تالار سلام در آن قرار داشت، از یک طرف به دیواری به ارتفاع هشت تا ده پا محدود می‌شد؛ قسمت روبروی تالار سلام، نظیر صحنهٔ تئاتر باز بود،... مرا از پلکانی که در زیر ایوان بود، یکی از وزراء به تالار سلام برد. دیوارهای این تالار با نقش و نگار خطوطی زرین که بر زمینه‌ای سفید ترسیم شده بود، منقوش بود. سر در عمارت که رو به خیابان بود، بر دو ستون بزرگ از مرمر سبز تکیه داشت ... شیشه‌های ایوانی که با نقوش مختلف در نهایت ظرافت ساخته شده بود.کف تالار را با قالی کشمیری یک پارچه‌ای پوشانیده بودند که از لحاظ نفاست و لطافت جنس و جلوهٔ نقش و نگار از زیباترین شال‌های کشمیری که دیده بودم، بدیع‌تر و برتر بود»(ژوبر،۱۳۴۷ :۲۷۰-۲۷۲) .

۳-۵-۱. توصیف کاخ‌ها و قصرهای ایران در نگاه ریبادنیرا، سیاح و معاون کنسولگری اسپانیا

آدولفو ریبادنیرا ای سانچز در سفرنامهٔ « سفر به قلب سرزمین پارس» آورده است« قصری کوچک که سالیان متمادی متروک و بیسکنه بوده است... با همهٔ این‌ها همه چیزش ارزش توصیف را دارد؛ زیرا بقایای آن خود، بیانگر تخیّلات بی نظیر و فوق‌العادهٔ بهترین دوران‌هاست. قصری ساخته شده از خشت و گل با مساحتی معادل پانزده متر عرض و بیست و پنج متر طول در دو طبقه ... از لحاظ رنگ و نقاشی فضای داخلی اتاق‌ها با فضای بیرونی هشتی هماهنگی دارد. پنجره‌ها اعجازی از صبر و ذوق ظریف هستند»(ریبادنیرا،۱۳۹۸: ۱۵۹).

-نگاه یوشیدا ماساهارو نخستین فرستادهٔ ژاپن به ایران، در سفرنامه خود دربارهٔ کاخ‌ها و خانه‌های اعیان و اشراف:

« کاخ سلطنتی، مسجدها و خانه‌های اعیان و اشراف از آجر و کاشی‌های با دوام و خوش نقش و رنگ ساخته شده و بسیار زیبا و چشم‌نواز بود، این بناها پنجره‌های زیاد داشت که هوای درون را تازه می‌کرد.

در روزهای داغ تابستان که در بیرون باد می‌وزید، داخل خانه بیشتر گرم می‌شد. برعکس در زمستان داخل خانه سردتر از بیرون بود و ما باید همیشه منقل می‌گذاشتیم و زغال چوب لازم داشتیم»(ماساهارو،۱۳۹۰: ۱۸۷).

به عقیده پاولین ون بونسدورف، خانه‌ها، خیابان ها و اشیای مادی، به عنوان بخشی از زندگی، بخشی از زمانِ تجربه شده حامل‌های معنا هستند. این معنا شخصی است؛ ولی نه به شیوه‌ای خصوصی، چون جهان تجربه شده، پیوستاری از زمان و مکان است که از همان ابتدا تلویحا اشاره دارد به مردم دیگر، مصاحبان و همان بُعد اجتماعی(بونسدورف، ۱۴۰۱ :۱۴۲). توصیف فضاها و محیط‌ها، گذشته از این که ما را به تشخیص فرم زندگی و کیفیت آن آشنا می‌سازد؛ بلکه ارزش‌های زیبایی‌شناسی زندگی روزمره‌ای که برای افرادی خاص در این محیط‌ها وجود دارند، به نمایش می‌گذارد. آنچه در این سفرنامه اهمیت دارد یک جانبه عمل نکردن ژوبر است، او عمارت‌ها را با هنرهایی که از دید او مهم جلوه می‌کنند، در هم می‌آمیزد؛ «ما در محیط جدید، اشیا و رویدادهایی که می‌بینیم و می‌شنویم عمدتا غریبه هستند، ولی آن‌ها لزوما به معنایی از حیث هستی‌شناسانه بنیادی غریبه نیستند، غریبگی همان تجربهٔ سخت بنیادینی است که همهٔ ما در محیط‌های جدید داریم. البته محیط‌های اطراف حتما نباید ساختهٔ دست انسان باشند، بودن در کوه‌های آلپ برای نخستین‌بار یا چادر زدن در مناطق وحشی لاپلند فنلاند همان نوع تجربه را می آفریند که ما محیط پیرامون را همچون چیزی ناآشنا تجربه می‌کنیم»(هاپالا، ۱۴۰۱: ۸۲– ۸۱).

۳–۶. زیبایی‌شناسی آشنایی و غریبگی مکان

یکی از نحله‌های مدرنیسم که از این زمینه نشئت می‌گیرد، کارکرد بنا را تعیین کنندهٔ فرم آن می‌دانند، چنانکه فرم بنا را به لحاظ زیبایی‌شناختی مناسبِ کاربردی در نظر می‌گیرند که بنا بدان منظور طراحی شده است. طبق این نظر، زیبایی بنا را باید برحسب فرم آن در ارتباط با کارکرد آن ارزیابی کرد(وینترز، ۱۳۸۶ :۳۹۰). گزارش این سفرنامه دربارهٔ بنا و خانه‌های ایرانی و تزئینات و روابط انسان‌ها، از نگاه ژوبر برگرفته از دو آرمان است: ۱– کارکردگرایی که دلیل فهم زیبایی‌شناسی است. ۲– فهم زیبایی‌شناختی که به نفع دانش اجتماعی است(همان). از دید ژوبر بناها، اثاثیه و مبلمان به لحاظ زیبایی‌شناسی ارزش سنجش دارند، هرچند نگاه نسبتاً دقیق او به ظاهر بناها، فضای خانه‌ها و عمارت‌ها و رفتار مردم سرزمین‌هایی که در آن‌ها اقامت کرده، یک نگاه غریبه و ناآشناست، همین غریبگی و غرابت، سبب شده تا توجه او به سوی آن‌ها کشیده شود و غریبگی، نگاه او را نسبت به هر چیزی از جمله مکان عمیق‌تر کرده و باعث شده تا به خوانندگان اثرش، تصویری از زندگی روزمره و زیباشناختی نسبت به زیست‌جهان مردم آن منطقه به ویژه شمال غرب و پایتخت ایران در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار ارائه دهد:

« شهر خوی با آنکه قدمت چندانی ندارد، دارای استحکامات کافی و متناسب است. تعداد مسجدهای آن

زیاد نیست. همچنین خانه‌های مجلّل و کاخ‌های اشرافی زیادی ندارد. کوچه‌ها عموماً مشجّر است و سایه‌دار و کاروان‌سراهای بزرگ و متعدد در آن دیده می‌شود» (ژوبر،۱۳۴۷ :۱۹۰).

پر درخت بودن و سایه‌دار بودن کوچه‌ها هر عابری را در گشت و گذار به آسودگی و سرخوشی وامی دارد. وجود کاروان‌سراهای متعدد هم نشان پذیرا بودن شهر خوی و گشوده بودنش به "غیر" است. همین گشودگی با وجود انواع چرندگان و خزندگان در فاصلهٔ میان احمدآباد و مرند دست‌نخورده و دیدنی از دید ژوبر می‌نماید:

«در این بیابان تنها خلنگ۱، تمبر هندی و چشمه‌های متعدد آب شور دیده می‌شود. غزال و گوزن به حدّ وفور وجود داشت. انواع خزندگان غیر خطرناک از قبیل سوسمار و حربا۲ زیاد بود» (ژوبر،۱۳۴۷ :۱۹۴).

از دید هاپالا، مکان به معنای فضایی است که امر روزمره در آن تحقق می‌یابد و مراد از مکان، مکان‌مند کردن و حس‌کردن است، مفهوم‌های مکان و امر روزمره بیشتر با اندیشهٔ آشنا بودن پیوند دارند. مکان، اشیا و رخدادهای روزمره که مکانی را تشکیل می‌دهند با آشنا بودن مشخص می‌شوند که با ساختار اگزیستانسیال انسان فهمیده می‌شوند؛ ما به شیوه‌ای در جهان هستیم که آشنا بودن را پیرامون خویش خلق می‌کنیم و به این ترتیب یک مکان را نیز می‌سازیم، بنابراین آشنا بودن و امر روزمره دقیقا در قلب مکان قرار دارند(هاپالا، ۱۴۰۱ :۷۷). دیدن بیابان با انواع خزندگان برای یک فرانسوی تجربهٔ زیسته‌ای نامعمول است و برایش عادی و روزمره نیست، از این رو، او خانه‌ها و عمارت‌هایی را داوری می‌کند که وحدت را در آن بناها می‌یابد، وحدتی که نشان‌گر خلاقیت، هماهنگی، مقبولیت و محسوس بودن در آن‌ها است، او در خانه‌های سرگشوده و خانه‌های سرپوشیده همان فرد فرانسوی است که در روح مکان، حس مکان و فضای ایرانی واقع شده و در آن حل شده؛ اگر او روح مکان را نتوانسته بود حس کند، قادر به درک و توصیف آن‌ها نبود، او توانسته مکان را حس کند و خود را به مرحلهٔ آشنایی برساند، هرچند که همه چیز برایش غریبه و ناآشناست؛ زیرا غریبگی پایهٔ اصلی درک زیبایی‌شناسی است، ژوبر توانسته از مرز غریبگی گذر کند و با کسب

۱–درختی است که صمغ آن کهرباست (لغت نامه دهخدا، ذیل این واژه).

۲– سمندر، آفتاب پرست (لغت نامه دهخدا، ذیل این واژه).

تجربه خود را به مرحلهٔ آشنایی برساند. این همانی است که زمینه‌ساز لذت می‌شود؛ او بدین شیوه تجربهٔ زیستهٔ خود را در روزهای زندگی در ایران به یادگار گذاشته است.

۳–۷. زیبایی‌شناسی کتابخانهٔ سلطنتی

مکان دیگری که توجه ژوبر را به خود جلب کرده و او را به داوری آن به‌طور اجمالی واداشته، کتابخانه سلطنتی و کتاب‌های نفیس خطی آن است. آشکار است که محیط کتابخانه و کتاب‌های آن با پس زمینهٔ

ذهنی او در تضاد است، از این جنبه می‌تواند منشأ زیبایی‌شناسی قرار گیرد؛ زیرا ارزش‌هایی را مطرح می کند که از بعد زیبایی‌شناسی، از طریق تضاد ذهنی و عینی او با محیط
فراهم می‌شود تا به تجربهٔ مشترک برسد:

«مرا به بازدید کتابخانهٔ سلطنتی بردند، در اینجا علاوه بر نسخ خطی بس نفیس، دیوان اشعاری را هم که فتحعلی شاه شخصا سروده بود، دیدم»(ژوبر،۱۳۴۷ :۲۷۶).

ژوبر با انتقال به محل‌های جدید، پیوندهایی جدیدی را آفریده است، هرچند تغییر مکان ژوبر از بعد فرهنگی، اجتماعی از «فرانسه» به «ایران» بسیار زیاد است، اما او سعی دارد که مکان خود را در این محیط جدید بیابد، هرچند که این اتفاق زمان بسیاری را می‌طلبد، زیرا مکان جدید برگرفته از تضاد و غرابت‌هایی است که او را به عنوان یک خارجی از حیث رابطهٔ عاطفی، فرهنگی و اجتماعی درگیر می‌کند، او با فضا و مکان‌هایی آشنا می شود که در درک و شناخت زیبایی‌شناسی مکان اهمیت بسیاری دارد:

«سپس در حالی‌که چشم از دیدن این همه زیبایی طبیعی و مصنوعی خیره شده بود، به منزل میرزا رضاقلی مراجعت کردم»(ژوبر،۱۳۴۷ :۲۷۷).

۳-۸. زیبایی‌شناسی آداب و رسوم

ژوبر به روابط افراد در یک خانواده نیز توجه داشته و همواره با دیدی منصفانه و احتیاط به مقایسهٔ زنان ایرانی و اروپایی و گاه به گونه‌ای گذرا به زنان ترک و ارمنی پرداخته است:

« زنان مشرق اصولاً داوطلب و شائق آزادی زنان اروپایی نیستند. زیرا این آزادی در نظرشان هیچ گونه لطف یا مزیتی ندارد. ممکن است این امر مسبوق به این نکته باشد که آنان از طفولیت عادت کرده‌اند که تسلط نیروی احتیاج را بپذیرند، به هر حال آنان به هیچ وجه احساس محرومیت، اسارت و قیدی نمی‌کنند. ممکن است از جهت مسامحه و غفلت، علاقهٔ مفرط به آرایش و دلبستگی به جواهرات، اشیای بی مصرف و کارهای بیهوده بر آنان خرده گرفت. روی هم‌رفته افرادی هستند دوست داشتنی و مهربان و محجوب. با حجاب، عفت، در عین حال که رخسارهٔ زیبا را می‌پوشاند، لطف و دلربایی خاصی نیز به آنان می‌بخشد. همین لطف و دلربایی است که می‌تواند به خوبی با زیبایی و طنازی حاصل از آزادی زنان اروپایی مقابله کند.

منزل زنان معمولاً در قسمت علیای ساختمان است که حرم؛ یعنی مکان محترم یا جایگاه مقدس نام دارد. زنان به طور کلی از مجتمع و محافل مردان چنان به دورند که مرد حتی اجازه ندارد نام آنان را بر زبان آورد. به همین علت به هنگام صحبت نام او را در ضمن حدیث دیگران آورده یا به گفتن کلمهٔ منزل اکتفا می‌کنند. خانم‌های شهری غالباً با هم رفت و آمد می‌کنند. بدیهی است که در مواردی چنین مرد حق ورود به اندرون خانه ای را که زن‌های بیگانه در آن مهمانند ندارد. هنگامی که خانمی به دیدار

خانمی دیگر می‌رود خانم میزبان شخصاً چادر و پاره‌ای از لباسهای میهمان را برداشته حفظ می‌کند. این عمل در مورد دو خانم هم شأن انجام می‌گیرد. بدیهی است در صورتی‌که خانم میزبان اصیل–تر یا محترم تر از میهمان باشد، کلفت یا ندیمهٔ میزبان این وظیفه را انجام می‌دهد»(ژوبر،۱۳۴۷ :۳۴۷).

زیبایی‌شناختی ممکن است در مورد انواع و اقسام چیزها به کار رود: داوری‌ها، تجارب، مفاهیم، خصوصیات یا الفاظ، خصوصیات زیباشناختی آن‌هایی هستند که در داوری‌های زیباشناختی نسبت داده می‌شوند و تجارب زیباشناختی تجاربی هستند که داوری‌های زیباشناختی بر مبنای آن‌ها شکل می‌گیرند؛ مفاهیم زیبایی‌شناختی آن‌هایی هستند که در داوری‌های زیبایی‌شناختی استفاده می‌شوند و الفاظ زیباشناختی آن‌هایی هستند که در بیان داوری‌های زیباشناختی به‌کار می‌روند(زنگویل، ۱۳۹۵ :۴۷). تمام روابط انسانی، معماری ظریف ایرانی، آداب و رسوم و طبیعت از چشم تیز بین ژوبر پنهان نمانده است. او روزهایی که در شهرها و روستاهای ایران زیسته، باآشنایی‌زدایی، سعی کرده از دریچهٔ نگاه یک ایرانی نه یک فرانسوی، همه جا و همه چیز را به تصویر بکشد، بسیاری از روزها اساساً هویت اروپایی خود را به فراموشی سپرده است. در خانهٔ اعیان و اشراف اوقاتی را که سپری کرده، حتی از پذیرایی آن‌ها تصاویری دقیق ترسیم کرده است. سعی کرده برای محققان این نوشتار زمینه‌ای برای نگریستن به آن در قالب یک منبع زیباشناختی زیست روزمرهٔ مردم ایران در حدود دویست سال پیش فراهم کند. احساسات زیباییشناختی ژوبر فقط شامل مکان‌ها و فضاها نمی‌شود، بلکه او به خانوادهٔ ایرانی هم پرداخته و زن‌ها و نحوهٔ رفتار با آن‌ها را هم وصف کرده است:

«خانواده در مشرق زمین تا حدی همان وضع خانوادهٔ رومیان قدیم را دارد. از پدر، مادر، اطفال، وابستهها، مستخدمین و غلامان تشکیل مییابد. در این کشورها مردی که زنان متعدد دارد، معمولاً صاحب خانههای متعدد نیز میباشد. بنابراین کلیهٔ این عده جمعاً یک خانواده به شمار میروند. زنان در این کشورها قبل از هرچیز کنیز شوهران هستند و او را ارباب، حامی و پشت و پناه خود میدانند... او را با عنوان سید و صاحب خطاب میکنند»(ژوبر،۱۳۴۷ :۳۳۸).

«زن‌ها قبل از هرچیز کنیز شوهران هستند و او را ارباب، حامی و پشت و پناه خود می‌دانند... او را با عنوان سید و صاحب خطاب می‌کنند» (ژوبر،۱۳۴۷ :۳۳۸).

۳–۹. زیبایی‌شناسی تزئینات مکان

«ویژگی‌های رایج آثار هنری را می توان بازنمایانه، بیانگرایانه و فرمی در نظر گرفت. از دید کانت هنر، نوعی بازنمایی است که فی‌نفسه غایی است، هرچند بدون غایت است، اما موجب پرورش نیروهای ذهنی برای ارتباط اجتماعی می‌شود؛ این تعریف واجد عناصر بازنمایانه، فرمالیستی و بیانگرانه است و از لحاظ مفهومی در بحث بسیار گسترده‌تر داوری زیبایی‌شناختی و غایت‌شناسی جای می

گیرد»(آداچیان،۱۳۹۵: ۲۱). «هر تجربه‌ای به لحاظ ادراکی منحصر به فرد و از بعضی جهات با هر تجربه دیگر متفاوت است. این، به خاطر تأکید آن بر ادراک، در ارج‌گذاری زیبایی‌شناسانه اهمیتی خاص پیدا می کند. چنان‌که اشیا یا رخدادهای تکراری هرگز واقعاً یکدیگر را کپی نمی‌کنند» (برلیان،۱۴:۵۶ ۰۱). مینیاتورهایی که از زنان مورد نظر شاه در عمارت وجود دارد، دغدغه‌ای است که نه تنها برای ژوبر غریبه و خاص هستند و او تجربهٔ آن را در زندگی روزمره ندارد و غریبگی، زمینهٔ زیبایی‌شناسی آن را در ذهن او فراهم می‌سازد و این تجربهٔ جدیدی است که در برابر این نوع هنر برایش پیش می‌آید و پاسخی به زیبایی‌شناسی این نوع اثر است؛ زیرا این اثر توانسته از حیث وجودی ارزشمند باشد:

«در اولین عمارتی که از آن بازدید به عمل آوردم، صورت کلیه زنانی که مورد نظر و پسند فتحعلی شاه قرار گرفته بودند، رسم شده بود. این تصاویر عموما به صورت مینیاتورهایی بود که در نهایت استادی و هنرمندی تهیه شده و تعداد آن فوق العاده زیاد بود»(ژوبر،۱۳۴۷ :۲۷۶).

۳-۱۰. زیبایی‌شناسی غذا

ژوبر گذشته از تمامی این موارد، اطلاعات جالبی دربارهٔ اثاثیه، غذا و آداب غذا خوردن، موسیقی و ... برای خوانندگان به‌جای گذاشته است. او بناها، اثاثیهٔ خانه‌ها را با حس مکان و روح مکانی که در وجود او برانگیخته شده، همچنین محیط طبیعی و محیط مصنوعی که به دست بشر ساخته شده را زیبا می‌بیند، زیرا «زیبایی شناسی به ما کمک می‌کند بر ارزش‌هایی تمرکز کنیم که در زمینهٔ لذت از زندگی محوری‌اند»(بونسدورف ، ۱۴۰۱ :۱۴۸). گذشته از توصیف اثاثیه و موسیقی، ژوبر دربارهٔ غذا و نوشیدنی و نحوهٔ سرو آن اطلاعات زیبایی را به یادگار گذاشته است که از دید زیبایی‌شناسی ارزشمند هستند. کوهن دربارهٔ این که غذا چگونه می‌تواند هنر باشد، می‌گوید: «گرچه همهٔ غذاها، هنر فوق‌العاده‌ای نیستند؛ ولی همهٔ غذاها توان بالقوهٔ هنر بودن را دارند، چون تولید، ارائه و شیوهٔ درک آن‌ها (خوردن آن) ضرورتا فرد را در یک درگیری متقابل با تنش‌های کیفی گرفتار می‌کند که زیر بنای تجربه است. همین‌طور، برخلاف۱ درک چیزهایی مانند نقاشی یا مجسمه، درک غذا فرد را به تجربه‌ای بی‌واسطه‌تر می‌رساند که بالقوه زیبایی‌شناسانه است(کوهن،۱۴۰۱: ۳۲۲). احساسات زیبایی‌شناختی در توصیف غذا و شراب و شیوهٔ ارائهٔ آن تجربهٔ زیبایی‌شناختی ژوبر در جایگاه "دیگری" را در جامعهٔ ایران نشان می‌دهد. پرداختن به این موضوع از سوی او، بی‌شک نمایانگر تأثیرگذاری بر اوست که سبب شده تا تجربهٔ خود را به نمایش بگذارد.

۴. نتیجه گیری

زیبایی‌شناسی مکانهای روزمره، یک عامل مهم در تجربهٔ زندگی افراد است که تأثیر آن بر روحیه و کیفیت زندگی افراد اشاره دارد. مسألهٔ این است که اساساً کم‌تر سیاح و سفرنامه‌نویسی به خانهٔ مردم عادی رفته و درباره آن‌ها نوشته است، چه رسد به وصف اندرونی‌ها و فضای خانگی، از این رو، مطالب

مستندی دربارهٔ فضای خانگی خانه‌های مردم و احوالاتشان به‌سختی میتوان چیزی در خور در سفرنامه‌ها و سیاحت‌نامه‌ها یافت، اما تفسیری که ژوبر دربارهٔ مکان ارائه می‌دهد، تفسیر اصالت وجودی است، او نخست با معنادار کردن مکان‌ها، به تفسیر آن‌ها پرداخته، سپس فرآیند آشناسازی را شکل داده است، تعاملات اجتماعی، فرهنگی و طراحی و ساختار مکانهای جدید برای ژوبر در این سفرنامه، تأثیر زیادی در تجربه داوری زیبایی‌شناسی او داشته است، این امر نشان می‌دهد که او نتوانسته تجربیات گذشته خود را نادیده بگیرد، زیرا تجربیات گذشتهٔ او دربارهٔ مکان و فضاها، هنگام روبرو شدن با مکان‌های جدید، او را به تفکر و داوری واداشته که برخاسته از داوری‌های زیبایی‌شناسی زندگی روزمره است. مکان‌هایی که ژوبر وصف کرده، برخی از آن‌ها قابل قیاس از دید زیبایی‌شناسی نظریه‌پردازان آثار ادبی کلاسیک هستند که اشاره بر هماهنگی، تناسب و تقارن دارند، اما برخی دیگر با توجه به دید نظریه‌پردازان معاصر به ویژه زیبایی‌شناسی زندگی روزمره، از رهگذر غریبگی و آشنایی‌زدایی حاصل شده و برخی توصیف‌های او از طریق تضاد انجام شده است که نشان می‌دهد، مکان‌های جدید با روحیه و نحوهٔ زندگی او در فرانسه سازگاری ندارند؛ توصیفهای او دربارهٔ مکان اثبات می‌کنند که مکان یک پروژه ادامه‌دار است. بنابراین می توان ادعا کرد که تفسیر هرمنوتیکی ژوبر از زندگی و مکان غریبه و معنادار کردن آن توأم با عملکرد آن مکان و فضا اتفاقی است که توسط او در این سفرنامه رخ داده است. بناها ، قصرها و عمارت‌هایی که او وصف کرده، بیانگر صحنه ای متمایز از زندگی روزمره است، همه چیز در نظر او بستری از غرابت است و خلاف سنت‌های زندگی او در فرانسه است.

این سفرنامه به‌عنوان یک اثر ادبی، مانند هر اثر هنری دیگری، مبتنی بر تجربهٔ شخصی، خوانش و دریافت فرد است، همان‌گونه که هنجارمندی، هنجارگریزی، تناقص، وحدت و هماهنگی، اساس و پایهٔ انعکاس زیبایی‌شناسی زندگی روزمره یک اثر ادبی را تشکیل می‌دهند؛ بی‌شک سفرنامه‌ها نیز از این قاعده مستثنی نخواهند بود، بنابراین آنچه اثر ادبی را زیبا/ زشت می‌گرداند، زبان آن اثر است.

۵–تعارض منافع

نویسندگان و متعد می شوند مقاله تعارض منافع ندارد. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است

۶–منابع

-آداچیان تامس و سارتول کریسپین(۱۳۹۵). تعریف هنر و زیبایی، دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد، ترجمهٔ فائزه جعفریان، تهران انتشارت ققنوس.
-اسکات، سوزی(۱۳۹۵). معنا بخشی به زندگی روزمرّه مترجمان: مریم و فاطمه مکتوبیان، تهران: جامعه شناسان.
-اسمیت، جری و دیگران(۱۴۰۱). دگر دیسی فضای خانگی.ترجمه: زهرا غزنویان و همکاران. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
-برلیان، آرنولد.(۱۴۰۱). اندیشه‌هایی برای گونه ای زیبایی‌شناسی اجتماعی، ترجمهٔ شیما بحرینی. از مجموعه مقالات زیبایی شناسی زندگی روزمرّه ویراستهٔ اندرولایت و جاناتان اسمیت، چاپ دوم ، تهران : کرگدن.
بونسدورف پاولین ون(۱۴۰۱). زیبایی‌شناسی زندگی روزمره، مجموعه مقالات، ترجمه شیما بحرینی، چاپ دوم، تهرتن : نشر کرگدن.
-پاک‌باز، رویین. (۱۳۸۱). دایره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
-پور محمود، ندا (۱۴۰۲). مقایسه دو سفرنامه ایرانی و اروپایی، روزنامه آسیا، تاریخ ۱۰/۲۲/ ۱۴۰۲ .
-خلیل اللهی شهلا و موسوی جشوقانی مریم (۱۴۰۳).تبیین زیبایی‌شناسی زندگی روزمره در مجموعه داستان کوتاه عاشقیت در پاورقی، نشریه ادبیات دانشگاه خوارزمی،سال ۳۲، شمارهٔ ۹۶.
-ریبادنیرا ای سانچز، آدولفو(۱۳۹۸). سفر به قلب سرزمین پارس. ترجمهٔ مریم حق روستا. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
-زنگویل نیک(۱۳۹۵). داوری زیباشناختی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران : انتشارات ققنوس.
-ژوبر، پ.ام (۱۳۴۷). مسافرت به ایران و ارمنستان. ترجمهٔ محمود مصاحب. تهران: فرانکلین
-سلطانزاده، حسین (۱۳۹۶). خانه در فرهنگ ایرانی مفاهیم و بعضی از کاربردها. تهران: دفترپژوهش‌های فرهنگی
-سی‌راد، ایرین (۱۳۹۵). در خانه، انسان‌شناسی فضای خانگی.ترجمهٔ زهراغزنویان و دیگران. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنروارتباطات.
-شاردن، ژان (۱۳۳۶). سیاحت‌نامه شاردن، ترجمهٔ محمد عباسی، ج سوم ، تهران: انتشارات امیرکبر.
-شایگانی فر، نادر.(۱۳۹۱). زیبایی شناسی زندگی روزمرّه.، دیویی و هنر پاپ، تهران: هرمس
-غزنویان، زهرا(۱۴۰۰). جهان خانگی ما. تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات
-فدرستون، مایک (۱۳۸۰). زیبایی شناختی کردن زندگی روزمرّه، ترجمه مهسا کرم پور.مجله ارغنون دورهٔ ۸ شمارهٔ ۱۹صص ۱۸۷-۲۱۷.
کوهن گلن(۱۴۰۱). زیبایی‌شناسی زندگی روزمره، ترجمه شیما بحرینی، چاپ دوم، تهرتن : نشر کرگدن.

-گات‌بریس، مک آیور لویس دومینیک (۱۳۸۶). دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی، گروه مترجمان، چاپ سوم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
-لاجوردی، هاله(۱۳۹۳). زندگی روزمرّه در ایران مدرن با تأمّل بر سینمای ایران. تهران: نشر ثالث.
-لایت اندرو و اسمیت جاناتان(۱۴۰۱). زیبایی‌شناسی زندگی روزمره، ترجمه شیما بحرینی، چاپ دوم، تهران : نشر کرگدن.
-ماساهارو یوشیدا(۱۳۹۰). سفرنامهٔ یوشیدا ماساهارو، ترجمه و تحقیق هاشم رجب زاده ، با همکاری ی نی ئی ا و کینجی ئه آورا ، چاپ دوم ، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی .
-موسوی جشوقانی مریم و دیگران (۱۴۰۱). نقد زیباشناسی فلسفی داستان بوتیمار به مثابهٔ اثر هنری. پژوهشنامه ادبیات داستانی، دوره ۱۱، شماره ۵،صص: ۱۲۵-۱۵۴.
-ولف، ورنر(۱۳۸۸). توهم زیبایی شناختی به عنوان یکی از تأثیرات داستان، ترجمهٔ شهاب الدین امیرخانی. نشریهٔ زیبا شناخت، تابستان ، شماره ۲۰ :صص ۳۶۳-۳۹۰ .
-وینترز ادوراد(۱۳۸۶). معماری، دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی، ویراستهٔ پریس گات، دومینیک مک آیور لویس، ترجمه فرهاد ساسانی، چاپ سوم، تهران:انتشارات فرهنگستان هنر.
هاپالا،آرتور(۱۴۰۱) " درباب زیبایی شناسی زندگی روزمرّه، آشنایی غریبگی و مفهوم مکان" ترجمهٔ شیما بحرینی. از مجموعه مقالات زیبایی شناسی زندگی روزمرّه ویراستهٔ اندرولایت و جاناتان اسمیت، چاپ دوم ، تهران : کرگدن.

Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 15, No. 2, summer 2025, 139-161

doi 10.22059/jis.2025.402653.1370

Research Paper

Urban Narrative in Women's Literature: Reinterpreting Kevin Lynch's Theory in the Novel This Street Has No Speed Bump

Mansoureh Shahriyari[1] ✉ | **Sara Abbasi**[2]

1 Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran Email: Mshahriyari@ut.ac.ir

2 .Master's student in Urban Planning Geography, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: abbasi.sara@ut.ac.ir

Article Info.

Received: 2024/05/08

Accepted: 2025/07/29

Keywords: *Kevin Lynch, Urban Space in Iran, Contemporary Persian Literature, Women's Narrative, Mental Image of Place*

Abstract

contemporary Persian literature, the city is not merely a physical backdrop but a dynamic site for the formation of memory, meaning, and narrative agency. This article applies Kevin Lynch's theory of the "image of the city" to a spatial reading of This Street Has No Speed Bump by Maryam Jahani, a novel awarded both the "Book of the Year of the Islamic Republic of Iran" and the "Jalal Al-e Ahmad Literary Prize" in 2017.The study's theoretical framework draws on Lynch's perceptual concepts—vitality, legibility, place identity, surveillance, agency, fit, and access. Using a comparative narrative-theoretical method, the research examines how mental design elements of urban space correspond to the spatial, linguistic, and narrative structures of the novel. Unlike prior studies focused on social or gendered themes, this article foregrounds the role of urban perception and spatial experience in shaping literary narrative.Findings reveal that urban spaces in the novel—such as the taxi "Elizabeth," Vaziri Square, the Shahnaz neighborhood, and various urban markers—function not only as settings but as narrative agents of movement, interaction, and meaning-making. By bridging urban design theory and literary analysis, the article demonstrates that Lynch's perceptual framework, despite its architectural origins, can be effectively extended to cultural and narrative inquiry, offering a valuable lens for interpreting urban experience in modern Persian fiction

How To Cite: Sahriyari, Mansoureh,abbasi, Sara, Urban Narrative in Women's Literature: Reinterpreting Kevin Lynch's Theory in the Novel This Street Has No Speed Bump, Journal of .Iranian Studies.15(2)139-161

Publisher: University of Tehran Press.

فصلنامه پژوهش های ایران شناسی
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱٤۰٤، ۱۳۹-۱٦۱
مقالهٔ علمی-پژوهشی

روایت زنانه شهر در ادبیات فارسی معاصر

بازخوانی نظریه کوین لینچ در رمان« این خیابان سرعت گیر ندارد»

منصوره شهریاری[1]✉ | سارا عباسی[2]

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران تهران ایران رایانامه: Mshahriyari@ut.ac.ir

۲ .دانشجوی کارشناسی ارشد جغرافیای برنامه ریزی شهری، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: abbasi.sara@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۱۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۵/۰۷

واژه‌های کلیدی:
کوین لینچ، فضای شهری در ایران، ادبیات فارسی معاصر، روایت زنانه، تصویر ذهنی مکان،

چکیده

در ادبیات فارسی معاصر، شهر نه صرفاً پس‌زمینه‌ای کالبدی، بلکه بستری برای شکل‌گیری حافظه، معنا و کنش روایت است. این مقاله با تمرکز بر تحلیل مکان‌مند روایت، نظریه «تصویر ذهنی شهر» کوین لینچ را در خوانش رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد اثر مریم جهانی به‌کار می‌گیرد؛ رمانی که در سال ۱۳۹۶ موفق به دریافت دو جایزه معتبر «کتاب سال جمهوری اسلامی ایران» و «جایزه جلال آل‌احمد» شده است. چارچوب نظری پژوهش بر مفاهیم ادراکی لینچ—از جمله سرزندگی، خوانایی، هویت مکان، نظارت، اختیار، تناسب و دسترسی—استوار است. روش تحقیق، تحلیل نظری ـ روایی با رویکرد تطبیقی است که در آن عناصر طراحی ذهنی شهر با ساختار مکانی، زبانی و روایی رمان مقایسه شده‌اند. برخلاف مطالعاتی که بر مسائل اجتماعی یا جنسیتی تمرکز داشته‌اند، این مقاله تلاش دارد نقش مکان و ادراک شهری را در شکل‌گیری روایت بررسی کند. یافته‌ها نشان می‌دهند که فضاهای شهری در این رمان، به عناصر روایی بدل شده‌اند که در آن‌ها مؤلفه‌های نظری لینچ به‌صورت زیسته و ملموس بازتاب یافته‌اند. تاکسی «الیزابت»، میدان وزیری، محله شهناز و نشانه‌های شهری، نه‌تنها محل رخداد، بلکه بسترهایی برای تعامل، حرکت و معناسازی‌اند. این مقاله با پر کردن خلأ موجود در پیوند میان نظریه‌های طراحی شهری و روایت‌های ادبی، نشان می‌دهد که چارچوب ادراکی لینچ، با وجود خاستگاه کالبدی‌اش، قابلیت تعمیم به تحلیل‌های فرهنگی و روایی را دارد؛ و می‌تواند در خوانش تجربه شهری در ادبیات فارسی، به‌ویژه در آثار معاصر، به‌کار گرفته شود.

استناد به این مقاله: شهریاری، منصوره؛ عباسی، سارا (۱۴۰۴)، روایت زنانه شهر در ادبیات فارسی معاصر، پژوهش های ایران شناسی ۱۵(۲) ۱۳۹-۱۶۱

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱ –مقدمه

از آغاز قرن بیستم، مفهوم شهر از ساختاری صرفاً کالبدی و مهندسی‌شده به بستری چندلایه برای تجربه زیسته، کنش‌های اجتماعی، دریافت‌های فرهنگی و تعاملات ذهنی بدل شده است. این دگرگونی مفهومی حاصل تحولات عمیق در حوزه‌های ادبیات، معماری، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی ، جغرافیای شهری و مطالعات فرهنگی بوده و نگاه تک‌بعدی به شهر را به نگاهی میان‌رشته‌ای و تجربه‌محور مبدل ساخته است. اکنون شهر نه صرفاً فضایی برای سکونت، بلکه عرصه‌ای برای حافظه، معنا، روایت و شکل‌گیری هویت تلقی می‌شود.

پژوهش‌های نظری در حوزه شهر را می‌توان در قالب رویکردهایی گوناگون دسته‌بندی کرد که هر یک، سویه‌ای خاص از ماهیت شهر را برجسته می‌سازند. در یک سوی، مطالعات تاریخی با رویکردی معناگرایانه، به شهر به‌مثابه بافتی فرهنگی و روایی می‌نگرند، نظریه‌پردازانی چون مامفورد [۱] (۱۹۶۱) و کوستاف[۲] (۱۹۹۱) با نگاهی انتقادی به ساختارهای گذشته، شهر را حاصل آرمان‌ها، نظم‌های اجتماعی و روایت‌های تاریخی می‌دانند. در سوی دیگر، رویکردهای گونه‌شناختی و ریخت‌شناسی بر ساختار فیزیکی و فرمی شهر در بستر تاریخی تأکید دارند؛ پژوهشگرانی چون کانزن[۳] (۱۹۶۰)، در تحلیل شکل‌گیری اجزای کالبدی شهر، از معابر تا الگوهای فضایی رشد، نقش مؤثری ایفا کرده‌اند.

به‌موازات این رویکردها، مطالعات رفتاری، نیز با تأکید بر ادراک، رفتار و تعاملات فردی، شهر را تجربه‌ای ذهنی و سیال تلقی کرده‌اند؛ چهره‌هایی مانند راپاپورت[۴] (۱۹۷۷)، و گهل[۵] (۱۹۸۷) از این منظر به تبیین فضای شهری پرداخته‌اند. هم‌زمان، رویکردهای فرهنگی و محیط‌زیستی با حضور پژوهشگرانی چون ونتوری[۶] (۱۹۷۷)، مک‌هارگ[۷](۱۹۷۱) شهر را بستری برای معناگرایی، حافظه بومی و پیوند با طبیعت دانسته‌اند و فضا را امری نمادین و فرهنگی تعریف کرده‌اند.

در میانه این چشم‌اندازهای نظری، کوین لینچ [۸](۱۹۱۸) جایگاه ممتازی دارد. او در کتاب سیمای شهر[۹](۱۹۶۰)، با تأکید بر تجربه زیسته و ادراک شهروندان، نظریه‌ای ارائه می‌دهد که شهر را از منظر ذهن ساکنان تحلیل می‌کند. مفاهیمی چون مسیر، نشانه، گره، لبه و حوزه، در کنار کیفیت‌هایی مانند سرزندگی، هویت مکان، خوانایی، نظارت، اختیار، تناسب و دسترسی، چارچوبی برای درک تصویر ذهنی شهر فراهم می‌آورند؛ تصویری که واجد معنا، تجربه و استفاده‌پذیری است.

---

[۱] Lewis Mumford
[۲] Spiro Kostof
[۳] M. R. G. Conzen
[۴] Amos Rapoport
[۵] Jan Gehl
[۶] Robert Venturi
[۷] Ian McHarg
[۸] Kevin Lynch
[۹] The Image of the City

با وجود تخصص لینچ در طراحی شهری، گستره نظریه‌اش به حوزه‌هایی چون روان‌شناسی محیطی، مردم‌شناسی، مطالعات فرهنگی و جغرافیای شهری نیز نفوذ کرده و جایگاه میان‌رشته‌ای یافته است.در این میان، پیوند ادبیات با نظریه‌های شهری، به‌ویژه در روایت‌های زنانه فارسی، امکان بازخوانی تازه‌ای از فضاهای شهری فراهم کرده است. ادبیات زنانه فارسی در دهه‌های اخیر، به‌ویژه پس از دهه هشتاد، شاهد تحولاتی چشمگیر بوده است. نویسندگانی چون زویا پیرزاد، فریبا وفی، بلقیس سلیمانی و حالا مریم جهانی، با تمرکز بر تجربه زیسته زنان، فضاهای شهری را از منظر درونی و عاطفی بازخوانی کرده‌اند. در این آثار، شهر نه صرفاً مکان رخداد، بلکه بستری برای شکل‌گیری هویت، مقاومت، و بازتاب روابط قدرت است.

رمان «این خیابان سرعت‌گیر ندارد»، در این منظومه، جایگاهی ویژه دارد؛ چرا که با تمرکز بر زن راننده تاکسی، به فضاهایی وارد می‌شود که پیش‌تر در روایت‌های زنانه کمتر دیده شده‌اند. این ورود به خیابان، به تاکسی، به میدان و به مسیر، نه‌تنها شکستن مرزهای جنسیتی، بلکه بازتعریف نقش زن در شهر است؛ نقشی که با حرکت، حضور، و کنش‌گری معنا می‌یابد. روایتی زنانه که فضا را نه پس‌زمینه‌ای خنثی، بلکه عاملی هویتی، مقاومتی و حامل حافظه، رابطه، سکوت و کنش معرفی می‌کند.

نکته‌ای قابل‌تأمل در تحلیل این رمان، انتخاب عنوان آن است: استفاده از واژه «خیابان» در عنوان، نه‌تنها نشانه‌ای از مکان‌مندی روایت، بلکه تأکیدی بر حضور زن در فضای عمومی و شهری‌ست. خیابان، در نظریه لینچ، یکی از عناصر بنیادین تصویر ذهنی شهر است؛ مسیری که حرکت، تعامل، و تجربه روزمره را ممکن می‌سازد. از همین منظر، بهره‌گیری از چارچوب مفهومی لینچ در تحلیل این رمان، نه تحمیل نظریه‌ای بیرونی، بلکه هم‌خوانی طبیعی با ساختار روایی و فضایی اثر است.

۲–پیشینه پژوهش

تاکنون، پژوهشی جامع و متمرکز بر تحلیل نظریه‌های ادراکی کوین لینچ در بستر روایت ذهنی و تجربه ادبی زنان در شهر، به‌ویژه در آثار داستانی فارسی، صورت نگرفته است. این خلأ پژوهشی از دو جهت قابل توجه است:

نخست، مطالعاتی که بر مبنای نظریه‌های لینچ انجام شده‌اند، عمدتاً در حوزه طراحی شهری، خوانایی فضا، و ارزیابی کالبدی محیط متمرکز بوده‌اند. اگرچه برخی از این پژوهش‌ها به مفاهیم ادراکی لینچ اشاره کرده‌اند، اما هیچ‌یک به ظرفیت‌های روایی، فرهنگی و ادبی این نظریه در تحلیل تجربه زیسته زنان در ادبیات فارسی نپرداخته‌اند.

دوم، پژوهش‌هایی که به‌طور خاص به رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد پرداخته‌اند، بیشتر بر مسائل اجتماعی زنان، استقلال مالی، یا گفتمان‌های جنسیتی تمرکز داشته‌اند و نقش مکان، فضا و تجربه شهری در شکل‌گیری روایت زنانه را مغفول گذاشته‌اند. در این مطالعات، مکان به‌عنوان عنصر روایی یا عامل هویتی تحلیل نشده و پیوند آن با نظریه‌های ادراک فضا مورد توجه قرار نگرفته است.

در ادامه، مهم‌ترین آثار مرتبط با موضوع مقاله در دو حوزه نظریه‌های لینچ و تحلیل رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد معرفی می‌شوند:

بخش اول: مطالعات مرتبط با نظریه‌های کوین لینچ و سیمای شهری (بر اساس سال انتشار – جدیدترین به قدیمی‌ترین):

نجفی برازجانی (۱۴۰۱): در مطالعه خود به بررسی کیفیت خوانایی منطقه یک شهر بوشهر بر اساس نظریه لینچ پرداخته و اذعان داشته است که طراحی و جانمایی عناصر شهری در این منطقه به گونه‌ای است که به ایجاد تصویر ذهنی مشخص و ماندگار در ذهن شهروندان منجر شده و وضعیت خوانایی مطلوبی دارد.

میرشجاعیان‌حسینی و معروفی (۱۴۰۰): در پژوهش خود بیان داشتند که محیط (شامل فرم و فضا) تنها می‌تواند نقش حمایت‌کننده یا بازدارنده داشته باشد و هرگز تعیین‌کننده‌ی رفتارها نیست. از نظر آن‌ها، تنها با طراحی مناسب می‌توان فعالیت‌های مطلوب را حمایت و فعالیت‌های نامناسب را محدود نمود.

اسکندری (۱۴۰۰): در مطالعه‌ای تحلیلی، با بررسی رابطه مفاهیم اساسی فضای باز مجتمع‌های مسکونی و رفتار تعاملی ساکنین، و همچنین تحلیل ویژگی‌های نظریه‌های هنجاری، موفق به تدوین چارچوب پیشنهادی برای ارزیابی حس مکان در فضاهای باز مجتمع مسکونی شد.

محمودی بختیاری و ربانی (۱۳۹۶): در بررسی دو نمایشنامه، نشان دادند که به دلیل ضعف در مدیریت و سطح نازل عملکرد برخی یا همه محورهای اصلی کیفیت شهری (بر اساس نظریه لینچ)، ساکنین تصویر روشنی از شهر خود در ذهن ندارند و در نتیجه، تعلق خاطری به شهر و محل سکونتشان پیدا نمی‌کنند.

ایزدی و سهرابی‌مروشی (۱۳۹۵): نشان داد هویت کلان‌شهرها و انسجام آن‌ها در گرو حفظ هویت محلات است که به نوبه خود منجر به حفظ هویت شهروندی و مشارکت فعال شهروندان در اداره شهر می‌شود.

صارمی و جوانمردی (۱۳۹۵): در مقاله‌ی خود اذعان داشتند که شهرهای قدیم در ایجاد فضاهای هویت‌دار برای شهروندان موفق‌تر بوده‌اند و در بیشتر فضاهای جدید شهری، حس تعلق و هویت نادیده گرفته شده و نیازمند توجه و بررسی اصولی‌تر است.

کریمی آذر و باقری (۱۳۹۳): در مطالعه خود به این نتیجه رسیدند که منظر شهری دارای اهمیت و جایگاه ویژه‌ای است که امروزه در تمامی شهرها باید مورد توجه قرار گیرد تا به شکل‌گیری سیمای شهری مناسب منجر شود.

پرستش و مرتضوی (۱۳۹۰) در مقاله خود به بررسی چگونگی بازنمایی فضاهای شهری در تهران دوره‌ی رضا پهلوی از خلال خوانش رمان‌های اجتماعی پرداخته اند و اقدامات مدرنیستی رضاشاه، بازتاب زندگی روزمره در فضاهای شهری تهران را در آن دوره بررسی کرده اند

نقابی و قربانی (۱۳۸۹) معتقدند نویسنده تهران مخوف با استفاده از نظام نشانه ای نظام دو قطبی، اختلاف طبقاتی فقیر و غنی و اوضاع نا به سامان اجتماعی دوره اواخر عهد قاجار را نشان می دهد

بخش دوم: مطالعات مرتبط با رمان «این خیابان سرعت‌گیر ندارد» و مسائل زنان (بر اساس سال انتشار – جدیدترین به قدیمی‌ترین):

قابلی و همکاران (۱۴۰۳): در مقاله خود بیان داشتند که قهرمانان زن در هر دو رمان (مورد بررسی آن‌ها)، پس از آگاهی از هویت و ارزش واقعی خود، به دنبال رهایی از ناآگاهی و تثبیت هویت واقعی‌شان هستند. آن‌ها همچنین به حاکمیت دو گفتمان کلان سنت و مدرنیته در هر دو رمان اشاره کردند.

خزاعی و همکاران (۱۴۰۰): در مطالعه‌ی خود بر سه رمان، به این نتیجه رسیدند که دو نویسنده‌ی مرد و یک نویسنده‌ی زن در تبیین جایگاه زنان همسو بوده و زنان را در طول زمان، دارای حرکتی رو به ارتقاء و رشد جایگاه

اجتماعی دانسته‌اند. غرور زنان غرب از وجوه مشترک این رمان‌هاست که در هر کدام به شکلی نمایان می‌شود.
اسکندری شرفی و همکاران (۱۳۹۹): در مطالعه خود به این نتیجه دست یافت که مهم‌ترین مسئله زنانه‌ای که در سرتاسر این رمان با آن روبه‌رو هستیم و باید آن را محور اصلی حوادث داستان بدانیم، مسئله ضرورت استقلال مالی زنان است که می‌توان آن را نوعی پرخاش زنانه به خشونت اقتصادی مردان و تلاشی در جهت اثبات توانایی‌های زنان دانست.
امیری (۱۳۹۸): در مقاله‌ی خود بر اساس نگاه باختینی و متکی بر اهداف جامعه‌شناسی آگاهی‌ها، به بررسی این رمان پرداخته و به این نتیجه رسیده است که این داستان به ظاهر فمینیستی با سلب انضمامیت مردان قصه، مفهومی انتزاعی از «دیگری مرد» برساخته است. انتزاعی که نه می‌توان با آن گفتگو کرد و نه حتی فعالانه با آن جنگید.
رحیمی و همکاران (۱۳۹۸): در مطالعه‌ی خود اذعان داشتند که نتیجه‌ای که از درون‌مایه‌ی رمان به دست می‌آید، نابهنجاری‌های روانی برای زنان، ناشی از زندگی در جامعه‌ی اقتدارطلب مردانه است. زندگی در دنیای مدرن که سلطه‌ی مردانه‌ی خویش را به کمک فناوری گسترانیده است و زنان را ابزاری زیردست برای تمایلات مادی و شهوانی قرار داده است.

۳–روش پژوهش

این پژوهش با هدف تحلیل تجربه فضامحور زنانه در رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد، از منظر مفاهیم ادراکی نظریه کوین لینچ، از روش تحلیل نظری ـ روایی با رویکرد تطبیقی بهره می‌گیرد. در این چارچوب، مؤلفه‌های بنیادین نظریه لینچ درباره ادراک مکان استخراج شده‌اند تا در تعامل با ساختار فضایی، زبانی و روایی رمان بررسی شوند.
پژوهش حاضر، به‌جای ورود به نقد فمینیستی، بر آن است تا نشان دهد چگونه روایت زنانه در این رمان، از فضاهای شهری برای بازتعریف هویت، مقاومت اجتماعی، و کنش‌گری فردی بهره می‌گیرد. نظریه لینچ، در این مسیر، به‌عنوان ابزاری برای فهم تصویر ذهنی شخصیت‌ها از شهر و تحلیل نحوه معنابخشی به مکان‌ها در روایت به‌کار گرفته شده است پرسش‌های پژوهش به‌شرح زیرند:
مفاهیم بنیادین نظریه کوین لینچ درباره ادراک مکان، چه مؤلفه‌هایی را شامل می‌شود؟
چگونه عناصر نظری لینچ از جمله سرزندگی، خوانایی، هویت مکان، نظارت و اختیار، تناسب ودسترسی قابل‌تحلیل در ساختار فضایی رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد هستند؟
روایت رمان چگونه تجربه زیسته شخصیت‌ها را در مواجهه با فضاهای شهری بازنمایی می‌کند؟
چه میزان انطباق میان عناصر نظری لینچ و نمودهای روایی در رمان وجود دارد؟

۴–خلاصه داستان

• روایت رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد در بستر جغرافیایی و اجتماعی شهر کرمانشاه شکل می‌گیرد؛ شهری با ساختار سنتی و روابط مردسالارانه که خیابان‌ها، خانه‌ها و فضاهای عمومی آن با قواعد نانوشته عرفی، زیست زنانه را محدود می‌کند. در چنین فضایی، داستان زندگی «شهره» روایت می‌شود؛ زنی مطلقه، مستقل و جسور که برخلاف جریان رایج جامعه، شغل رانندگی تاکسی را انتخاب کرده است. این انتخاب، برای او تنها یک ابزار معیشتی

نیست، بلکه فرصتی برای حرکت آزاد، اعمال اختیار، و بازتعریف رابطه خود با شهر و ساختارهای سلطه‌گر است. شهره با محبوبه، دخترخاله‌اش که از دیدار فرزندش محروم و دچار افسردگی‌ست، همخانه است. اطراف او را زنانی مانند خانم ریحانی، مادرش، فریبا و حتی خودش، نمایندگی می‌کنند که هر یک به‌نحوی تحت فشار ساختار مردسالار آسیب دیده‌اند؛ از تنهایی و روان‌پریشی تا اعتیاد و خودکشی. اما شهره با حضور فعال در خیابان، کنش‌گری در تاکسی و مقاومت در برابر انتظارات خانوادگی و اجتماعی، تلاش دارد هویتی متفاوت خلق کند. در پایان، مواجهه او با زنی دیگر پشت فرمان تاکسی، نمادی از تحول تدریجی در فضاهای جنسیتی شهر است؛ گواهی بر این‌که مقاومت فردی می‌تواند آغازگر بازتعریف نقش‌های زنانه و تثبیت حضور معنادار آنان در فضاهای عمومی باشد.

۵–مبانی نظری

کوین لینچ، «استاد برنامه‌ریزی شهری در دانشگاه MIT، با بهره‌گیری از آموخته‌های متنوع خود از جمله نزدیکی با فرانک‌لویدرایت و مطالعات روان‌شناختی، رویکردی نو را در طراحی شهری بنیاد نهاد» (شکوهی‌بیدهندی، ۱۳۸۹: ۵۴). او در مسیر ارتقای کیفیت زندگی شهری، مجموعه‌ای از ویژگی‌ها را به‌عنوان کیفیت‌های مطلوب شهر مطرح کرد؛ معیارهایی که براساس آن‌ها می‌توان محیط شهری را مورد ارزیابی قرار داد و به سوی بهبود آن گام برداشت.
در ادامه، به شرح و بررسی دقیق هر یک از این مفاهیم پرداخته می‌شود تا زمینه‌ای مناسب برای تحلیل تطبیقی کتاب «این خیابان سرعت‌گیر ندارد» بر پایه‌ی نظریه‌های کوین لینچ فراهم شود.

۵–۱–سرزندگی[۱] در ساختار شهر

مفهوم «سرزندگی» در تئوری کوین لینچ، نه‌تنها یک ویژگی کالبدی یا فرم‌محور، بلکه مفهومی چندوجهی است که در بطن تعاملات انسانی با محیط شهری شکل می‌گیرد. سرزندگی، به تعبیر لینچ، میزان حمایتی است که فضای شهری از «عملکردهای حیاتی، نیازهای بیولوژیکی و توانایی‌های انسانی» به عمل می‌آورد (زارع و لطفی، ۱۳۹۶: ۱۰۶). این تعریف، شهر را نه صرفاً به‌مثابه یک ساختار فیزیکی، بلکه به‌مثابه بستری برای کنش‌گری انسانی معرفی می‌کند؛ کنش‌هایی که در تعامل، حرکت، گفت‌وگو و حتی سکوت شکل می‌گیرند.
از همین منظر، لینچ سرزندگی را به سه اصل اساسی پیوند می‌زند: ادامه بقاء، ایمنی، و سازگاری انسان و محیط (عابدینی و کریمی۱۳۹۵: ۷۳۸). این سه‌گانه، بنیانی نظری برای ارزیابی کیفیت زندگی شهری فراهم می‌آورد؛ «آن‌گونه که جان رُس نیز پیشنهاد می‌کند برای ارجاع دقیق‌تر به مفهوم سرزندگی باید از واژه‌ی Life Quality به معنای کیفیت زندگی، به‌جای واژه‌ی Livability استفاده شود» (عینالی و دیگران، ۱۳۹۶: ۶۲۴).
تحقق سرزندگی در فرم و فضای شهر، نیازمند واکاوی سازوکارهای ادراکی و محیطیِ مؤثر بر تجربه انسانی است. نخست آن‌که سرزندگی در تجربه انسانی با محیط، از طریق ادراک، شناخت و معنابخشی به عناصر شهری امکان‌پذیر می‌شود.«برخورداری شهرها از ویژگی خوانایی، به درک آسان عناصر شهری توسط شهروندان می‌انجامد» و این ادراک باعث «احساس امنیت و آرامش» می‌گردد؛ حسی که زمینه‌ساز تحقق سرزندگی است (نوابخش، ۱۳۹۲: ۷). دوم آن‌که عناصر محیطی نظیر نور، رنگ و اقلیم مناسب نیز نقش کلیدی در برانگیختن

---

[۱] Vitality

احساس سرزندگی دارند. در واقع، «تونالیته‌های رنگی، از عوامل تأثیرگذار در ایجاد خوانایی محیط‌های شهری‌اند» و تصویر ذهنی از فضا را زنده و پویا می‌سازند (محمودی بختیاری و ربانی، ۱۳۹۶: ۸۶).

۵-۲-ادراک معنا[1] و فضا

«شهر در نگاه امروز، تنها در کالبد خلاصه نمی‌شود؛ بلکه روحی را درون خود در جریان دارد که همزمان و توأمان حاصل تعاملات اجتماعی و حیات مدنی در فیزیک و کالبد شهر است. به طور کلی منظرشهری تلفیق سه گانه‌ای از منظر عینی و ذهنی و عاطفی شهر است که مبنای رفتار قرار می‌گیرد» (گلکار، :۱۳۸۵ ۳۸).

«ملاحظه محیط شهری به‌عنوان موجودیتی سرشار از معنی» (یاراحمدی، ۱۳۷۸: ۲۲۶)، نقطه عزیمت تحلیل‌های لینچ است. از نظر لینچ، معنا زمانی شکل می‌گیرد که شهروند بتواند رابطه‌ای ادراکی میان عناصر کالبدی و ارزش‌های فرهنگی و ذهنی خود برقرار کند. در همین راستا، وی پنج مؤلفه‌ی اصلی معنا را معرفی می‌کند:

هویت: «حدی که شخص بتواند یک مکان را به‌عنوان فضایی متمایز از سایر مکان‌ها شناخته و یا بازشناسی نماید»

ساختار: در مقیاس کلان به معنای حس جهت‌یابی و توانایی درک رابطه مکان‌ها با یکدیگر؛ و در مقیاس خرد به ترکیب اجزای فضا.

سازگاری: انطباق شکل مجرد مکان با نیازها، رفتارها، و ساختارهای فرهنگی جامعه ساکن.

شفافیت: توانایی فرد در مشاهده، فهم و درک فعالیت‌های انسانی، فرآیندهای فنی و جریان‌های طبیعی موجود در فضا.

خوانایی (رویت‌پذیری): ظرفیت ادراکی فضا برای شکل‌دادن ارتباطی روشن میان اجزای کالبدی و نمادهای اجتماعی؛ یعنی تا چه حد فضا در ذهن ساکنان قابلیت تجسم دارد (یوسفی، ۱۳۹۸: ۵۴).

از این‌رو، معنا در نظریه لینچ مفهومی‌ست که رابطه‌ای تنگاتنگ با کیفیت زندگی شهری دارد. در واقع، انسان‌ها از طریق تجربه‌ی روزمره، خاطره، حس، و تعاملات شخصی با فضا، معنا را خلق می‌کنند. در واقع لینچ «هویت و ساختار را جنبه‌هایی در نظر می‌گیرد که امکان ادراک فضا را مهیا می‌سازد»، و در این رابطه «کیفیت‌هایی چون سازگاری، شفافیت و خوانایی را نیز مطرح می‌کند که با ما در برقراری ارتباط میان شکل شهر و دیگر خصوصیات زندگی کمک می‌کنند» (مختاباد، ۱۳۸۸: ۴۴).

از میان مؤلفه‌های فوق مکان و خوانایی از اهمیت بیشتری برخوردارند که در ادامه به صورت مجزا به آن ها خواهیم پرداخت.

در رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد، تجربه زنانه از فضاهایی چون تاکسی، جاده و اتاق، با الگوی معنابخشی لینچ هم‌راستاست. این فضاها به بستری برای بازاندیشی، بیان درونیات و ساخت هویت تبدیل می‌شوند و نشان می‌دهند مفاهیم ادراک و معنا نزد لینچ، در متون ادبی نیز قابل‌ردیابی و کاربردی‌اند.

۵-۲-۱-هویت مکان:

در ادبیات شهری، منظر فضا چیزی فراتر از مشاهده‌ی سطحی است؛ تجربه‌ای حسی-ادراکی‌ست که از طریق فرم، عملکرد و معنای محیط شکل می‌گیرد. به‌بیان پاکزاد، این اطلاعات بخشی از کل شهر هستند که توسط ناظر دریافت شده و در فرآیند ادراک پردازش می‌گردند (پاکزاد، ۱۳۸۵: ص۶۲). این برداشت ادراکی، در نظریه‌ی

[1] Sense of Meaning

لینچ، با عناصر تصویری شهر—مانند راه‌ها[۱]، لبه‌ها[۲]، گره‌ها[۳]، نشانه‌ها[۴] و محله‌ها[۵]—سازمان می‌یابد و به حافظه و تجربهٔ زیسته گره می‌خورد؛ جایی که شهر نه‌تنها به‌مثابه یک ساخت کالبدی، بلکه به‌عنوان یک متن روان‌شناختی و اجتماعی قابل خوانش می‌شود.

با تکیه بر همین بستر، قاسمی اصفهانی مکان را حاصل فرایند درونی‌سازی فضا می‌داند؛ فضایی که برای فرد یا گروه واجد معنا می‌شود. او این فرایند را با فرمول «مکان = فضا + معنا» تعریف می‌کند و بر تداوم معنا از سطح بیرونی به تجربه‌ی درونی تأکید دارد (قاسمی اصفهانی، ۱۳۸۳: ص۶۴). این تحول معنایی از طریق کنش ذهنی ناظر در فضای شهری رخ می‌دهد؛ چنان‌که ایروانی و خداپناهی معتقدند ادراک، فرایندی فعال در سازمان‌دهی و معنابخشی به اطلاعات است و انسان از طریق آن روابط و مفاهیم محیط را درمی‌یابد (ایروانی و خداپناهی، ۱۳۷۱: ص۲۵).

اما هویت مکان تنها حاصل ادراک نیست، بلکه به استفاده‌ی مستمر از فضا نیز وابسته است. فکوهی در این زمینه تأکید می‌کند که تعلق خاطر، خاطره و تجربه‌های زیسته پایه‌های تثبیت هویت مکانی‌اند و در بستر عادت‌های روزمره بازنمود می‌یابند (فکوهی، ۱۳۸۷: ص۷). منصوری نیز با گسترش این دیدگاه، شهر را فراتر از نقشه و کالبد کالایی می‌داند و آن را در پیوند با زندگی، تحرک و نگاه ساکنان معنا می‌کند (منصوری، ۱۳۹۵: ص۹۵).

در رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد، هویت مکان نه از فرم کالبدی، بلکه از روایت، تعامل، خاطره و تجربه فردی شخصیت‌ها شکل می‌گیرد.

۵-۲-۲-خوانایی[۶]:

کوین لینچ در نظریهٔ ادراکی خود از فضاهای شهری، مفهوم «خوانایی» (Legibility) را یکی از اساسی‌ترین کیفیت‌های محیط شهری می‌داند؛ کیفیتی که امکان تشخیص اجزای مختلف شهر، بازشناسی آن‌ها در ذهن، و سازمان‌دهی منسجم میان عناصر را فراهم می‌سازد. این نوع ادراک فضایی، موجب شکل‌گیری نقشه‌ای ذهنی از شهر برای شهروندان می‌شود. آن‌گونه که لینچ تصریح می‌کند: «خوانایی یعنی اینکه به‌آسانی اجزاء شهری را بتوان شناخت و آن‌ها را در ذهن، در قالبی به هم‌پیوسته، به یکدیگر ارتباط داد» (لینچ، ۱۳۸۳: ص ۱۲). این قابلیت تشخیص و پیوند ذهنی عناصر شهری نه‌تنها فهم فضا را تسهیل می‌کند، بلکه تأثیر مستقیمی بر تجربهٔ روانی افراد دارد؛ به‌گونه‌ای که داشتن تصویری روشن از محیط، موجب احساس امنیت می‌گردد. برای رسیدن به این سطح از خوانایی، لینچ پنج محور گره، نشانه، راه، لبه و محله را به‌عنوان عناصر اصلی سیمای شهر طرح می‌کند که اساس تصور ذهنی شهروندان از موقعیت مکانی آن‌ها در محله را تشکیل می‌دهد. و هر یک عملکرد فضایی خاصی دارند. «راه‌ها که شامل خیابان‌ها، پیاده‌روها، کانال‌ها و راه‌آهن‌ها هستند، شریان‌های حرکتی و عنصر

---

[۱] Path
[۲] Edge
[۳] Node
[۴] Landmark
[۵] District
[۶] Legibility

غالب در تصور مردم از شکل شهر تلقی می‌شوند. سایر عناصر یا در قالب این مسیرها سازمان می‌یابند یا به آن‌ها وابسته‌اند. لبه‌ها، همچون دیوارها، سواحل یا لبه‌های ساخت‌وساز، مرزهای فضا را تعریف می‌کنند. محله‌ها، به‌واسطه‌ی دارا بودن ویژگی‌های سازمان‌دهنده، در ذهن شهروند به‌صورت نواحی مشخص شکل می‌گیرند. گره‌ها به‌عنوان مراکز توجه، نقاطی مانند میدان‌ها، تقاطع‌ها یا نبش خیابان را در بر می‌گیرند. و نشانه‌های شهری نظیر ساختمان‌ها، تابلوها، کوه‌ها یا آب‌نماها، قابلیت بازشناسی و جهت‌یابی را فراهم می‌سازند» (مدنی‌پور، ۱۳۷۹: ص ۹۹).

همین تقسیم‌بندی با عباراتی مشابه و تأکیدات عملکردی در منبع دیگری آمده است، که تصریح می‌کند: «راه‌ها شامل خیابان‌ها، پیاده‌روها، کانال‌ها، راه‌آهن‌ها که شریان حرکت هستند، به‌عنوان مؤلفه‌های غالب، اساساً تصویر ذهنی مردم از شکل شهر است... مؤلفه‌ها و عناصر دیگر شهر یا به راه‌ها وابسته‌اند یا در قالب آن سازمان‌دهی می‌شوند... منطقه، بخشی از شهر است که در ذهن با داشتن نوعی ویژگی سازمان می‌یابد... نشانه‌های شهری نیز ساختمان‌ها، تابلوها، کوه‌ها، آب‌نماها... را در بر می‌گیرد» (احدنژاد روشنی و همکاران، ۱۴۰۰: ص ۱۹۰). در جمع‌بندی این نگاه، می‌توان گفت که: «بر اساس مطالعات لینچ درباره تصویر ذهنی افراد از شهر، شهروندان نقشه ذهنی شهر با محله‌ی خود را در پنج عنصر مسیر، گره، نشانه، محله و لبه و روابط میان آن‌ها خلاصه می‌کنند» (کریمی و عبداللهی، ۱۳۹۶: ص ۸۷).

این تصویر ذهنی اما صرفاً ناشی از مشاهده‌ی فیزیکی نیست. تجربهٔ مکان در سطحی عمیق‌تر، حاصل پیوندی است میان خاطره، معنا، و موقعیت فرد در بستر اجتماعی و فضایی. در این راستا آمده است: «هر شهروندی رابطه‌ای دیرینه با بعضی بخش‌های شهر دارد و تصویر ذهنی او از آن‌ها همراه با خاطرات و معانی بسیار برای اوست... هیچ عاملی از شهر به‌خودی‌خود، به تجربه نمی‌آید، مگر آن‌که در رابطه با محیطش مشاهده شود... خوانایی زیرمجموعه ارائه مفهوم ذهنی مکان قرار می‌گیرد؛ خوانایی + حس تعلق» (منصوری، ۱۳۹۵: ص ۹۵).

بر اساس همین منطق، خوانایی نه‌تنها محصول نظم فضایی، بلکه بازتابی از تجربهٔ زیسته فرد با فضاهای شهری است؛ تجربه‌ای که در روایت‌های ادبی نیز بازتاب می‌یابد. در رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد، خوانایی شهری، روانی و ذهنی، از طریق توصیف دقیق عناصر فضا، رفتار شخصیت‌ها، نشانه‌های بصری، و موقعیت‌های گره‌دار بازنمایی شده و به خلق درکی احساسی از مکان منجر می‌شود.

۵-۳-نظارت و اختیار[۱]

لینچ فضا را نه‌فقط ظرف زندگی، بلکه بستری برای رفتار، واکنش، و تصمیم‌گیری انسان‌ها تعریف می‌کند. جایی که افراد باید امکان مدیریت، تعیین مسیر و حفظ مالکیت روانی داشته باشند.

محمودی بختیاری در توضیح این دیدگاه می‌نویسد: «مقصود لینچ از نظارت، نظارت بر فضای انسانی است. تداوم هر جامعه انسانی، بسته به نظارتی خوب بر فضای زندگی است. از نظر لینچ، اختیار و نظارت با موقعیت، قدرت و تسلط در ارتباط هستند. عدم نظارت بر محیط‌های انسانی و یا اعمال نظارت توسط قدرتی مطلق، به بازتولید خشونت می‌انجامد» (محمودی بختیاری و ربانی، ۱۳۹۶: ۸۹).

---

[۱] Surveillance and Control

. در رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد، تاکسی «الیزابت» فضایی نیمه‌خصوصی برای اعمال اختیار و تجربه هویت است. راوی با نامگذاری تصمیم‌گیری در این قلمرو، مالکیت و نظارت فردی را تجربه میکند.

در مقابل، رمان نشان می‌دهد که فقدان نظارت انسانی در فضاهای عمومی، به بازتولید خشونت و ترس می‌انجامد؛ چه در صحنه قربانی‌شدن زن و دختر در فضای بی‌دفاع کاری، و چه در لحظه‌ای که راوی با دستور بابک و نگاه‌های مردسالارانه، اختیار خود را از دست می‌دهد.

۵-۴-تناسب و دسترسی[۱]

لینچ در کتاب خود، مفهوم تناسب را نه به‌عنوان ویژگی ایستا، بلکه به‌مثابه کیفیتی وابسته به انتظارات، رضایت و کارایی تعریف می‌کند. وی می‌نویسد: «واژه تناسب با کلماتی چون راحتی، رضایت و کارایی تقریباً در ارتباط است و این کلمات با تغییر انتظارات، تغییر معنی می‌دهند» (لینچ، ۱۳۷۶: ص ۱۹۴).

این دیدگاه نشان می‌دهد که فضا زمانی واجد تناسب است که بین کارکرد شهری، نیازهای روانی، و قابلیت‌های جسمانی انسان پیوندی سازنده برقرار شود؛ خواه در مقیاس میدان و خیابان، یا در سطح سوپرمارکت، ایستگاه، یا فضای شخصی.

در رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد، مکانهای گوناگون مانند گورستان، رستوران جمشیدیه، پارکینگ خانه، میدان وزیری و... سطوحی از تناسب یا عدم تناسب را بازتاب می‌دهند.

۵-۵-عدالت و کارآیی

لینچ پس از بیان این پنج محور عملکردی ارتباط میان عدالت و کارایی را با آن پنج محور مورد بحث قرار میدهد و از کارایی به عنوان معیاری متعادل کننده و از عدالت به عنوان تنها قانونی یاد میکند که همه گروه‌ها در مورد آن اتفاق نظر دارند و آنرا روشی میداند" که از طریق آن هر نوع سود و زیان بین افراد توزیع می‌شود. توزیع درست در فرهنگ‌های مختلف، متفاوت است. در برخی، عدالت به معنی انطباق با عرق و گذشته است (همان، ص ۲۹۴).

۶-تطبیق نظریه لینچ بر کتاب« این خیابان سرعت گیر ندارد»

این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه کوین لینچ، به تحلیل سیمای شهری در رمان "این خیابان سرعت‌گیر ندارد" می‌پردازد تا لایه‌های پنهان و آشکار فضای روایی را بررسی کند. با استخراج شواهد مستقیم از متن، مفاهیمی چون سرزندگی، ادراک معنا، خوانایی، کیفیت بصری، تناسب، دسترسی، نظارت و اختیار در بستر داستانی سنجیده می‌شود. هدف اصلی، تبیین نحوه بازتاب این مفاهیم در توصیف فضا، چیدمان شهری، روابط شخصیت‌ها و تجربه زیسته آن‌هاست. این رویکرد به پیوند میان اصول نظری سیمای شهری و بازنمایی ادبی کمک می‌کند و فهم عمیق‌تری از نقش فضا در روایت داستانی به دست می‌دهد.

محورهای عملکردی در ارتقاء کیفیت زندگی شهری:

۶-۱-سرزندگی

---

[۱] Fit and Access

بازنویسی تحلیلی چند نمونه از شواهد «سرزندگی»:

جمله: ص ۹-«هوا جان می‌دهد برای دوختن سر و ته شهر (اشاره به گستره‌ی شهر کرمانشاه از شمال تا جنوب) به هم. جان می‌دهد که مسافرهای برج زهرماری‌ام را برسانم به مقصد.»

تحلیل: در این تصویر استعاری، راوی خیابان را نه صرفاً مسیر عبور، بلکه بستری زنده برای حرکت، تعامل و کنش‌گری معرفی می‌کند. هوا، شهر و تاکسی‌رانی در پیوندی پویا، امکان حضور فعال زن را در فضای شهری فراهم می‌سازند.

جمله: ص ۱۸-«صدی پنجاه مسافرهایم پیرزن‌ها هستند و به هر طرف که رو کنم ردی از پیرزن موحنایی هست.»

تحلیل: در این تصویر، حضور مداوم پیرزن‌ها در فضای تاکسی، شهر را به بستری زنده برای تعاملات روزمره بدل می‌کند؛ فضایی که نه‌تنها محل عبور، بلکه محل گفت‌وگو، ارتباط میان نسل‌ها و کنش اجتماعی‌ست. چنین فضایی، از منظر نظریه کوین لینچ، مصداقی از «سرزندگی» شهری است؛ چرا که از کنش‌های انسانی حمایت می‌کند و به تجربه زیسته معنا می‌بخشد. ترکمان و همکاران تأکید می‌کنند «صحنه‌ای که روشن، زنده و پیوسته باشد نه تنها می‌تواند تصویری دقیق به وجود آورد بلکه خود نقشی اجتماعی به عهده دارد» (۱۳۹۶: ۲۳۲). در این روایت، تاکسی‌رانی نه‌تنها فعالیتی حمل‌ونقلی، بلکه بستری برای مشارکت اجتماعی و بازنمایی زندگی شهری‌ست؛ جایی که پیرزن‌های موحنایی، با حضور مکررشان، به نشانه‌های سرزندگی بدل شده‌اند.

جمله:ص ۱۰۳- «مردهای گرسنه آرام آرام و سیخ به سیخ سیر می‌شوند و میدان (میدان برق کرمانشاه که در بافت مرکزی شهر یکی از فضاهای پرترافیک و اقتصادی محسوب میشود) خلوت می‌شود.»

تحلیل: در این تصویر، میدان برق شهر کرمانشاه به‌عنوان فضایی زنده با ریتم طبیعی زندگی روزمره ترسیم شده است. حضور مردان، خرید غذا، و خلوت شدن تدریجی میدان، همگی نشانه‌هایی از جریان زیستی و اجتماعی‌اند که شهر را از یک ساختار کالبدی به بستری برای تعامل و معنا تبدیل می‌کنند. این میدان، در روایت زنانه، نه‌تنها محل رخداد، بلکه فضایی برای مشاهده، تجربه و مشارکت انسانی‌ست..

جمله: ۱۲۱-«زل می‌زنم به فرغون نان خشکه‌ای که پارک کرده تو کوچه و دارد با همسایه روبه‌رویی سر قیمت گونی نان خشک چانه می‌زند.»

تحلیل: در این تصویر، کوچه به فضایی زنده و اجتماعی بدل شده است؛ جایی که چانه‌زنی بر سر قیمت نان خشک، نه‌تنها کنشی اقتصادی، بلکه نوعی تعامل انسانی و تجربه روزمره از شهر است.

۶-۲-معنی

جمله: ص ۷-«الیزابت یا همان تاکسی زرد من.»

تحلیل: در این جمله کوتاه، تاکسی «الیزابت» از یک وسیله حمل‌ونقل به نمادی از هویت، استقلال و تجربه زیسته شهر بدل می‌شود. نام‌گذاری تاکسی، آن را از یک شیء خنثی به فضایی شخصی و معنادار تبدیل می‌کند—فضایی که با حافظه، احساس و کنش فردی پیوند خورده است. از منظر نظریه کوین لینچ، معنا زمانی شکل می‌گیرد که فضا «به وضوح درک شود و ساکنانش آن را در زمان و مکان به تجسم درآورند» و این ساختار ذهنی با «ارزش‌ها و مفاهیم جامعه» ارتباط یابد (کامرانی و شیعه، ۱۳۹۴: ۳) در این روایت، تاکسی الیزابت نه‌تنها

ابزار حرکت، بلکه بستر شکل‌گیری هویت مکانی و فردی‌ست؛ فضایی که شهره از طریق آن، خود را در شهر بازتعریف می‌کند.

جمله: ص ۱۵-« اینجا، پایین‌تر از سه‌راه برق(روبروی مسجد بروجردی) کنار شلغم‌فروشی پاتوق همیشگی لحظه‌های دم‌بریدگی‌ام است.»

تحلیل: مکان مورد نظر به‌عنوان «پاتوق» معرفی می‌شود؛ فضایی که شهره در لحظات خستگی، گسست و فشار روانی به آن بازمی‌گردد تا آرامش و بازسازی روحی بیابد. این بازگشت تکرارشونده، مکان را از یک فضای عمومی به بستری شخصی و احساسی بدل می‌کند. از منظر نظریه کوین لینچ، معنا زمانی شکل می‌گیرد که فضا با حافظه، احساس و کنش فردی پیوند بخورد؛ جایی که «مکان‌های معنادار و قابل درک تکیه‌گاه مناسبی هستند که خاطرات شخصی، احساس‌ها و ارزش‌ها بر آن تکیه می‌کنند» و «هویت مکانی پیوند نزدیکی با هویت شخصی پیدا می‌کند» (آزادی‌هیر و طالبی، ۱۳۹۴: ۹) در این روایت، پاتوق شهره نه‌تنها محل توقف، بلکه نقطه‌ای برای بازتعریف خود، بازیابی روانی و اتصال به حافظه زیسته است—فضایی که معنا را از دل تجربه بیرون می‌کشد.

جمله: ۵۲-«خاک دامن‌گیر این شهر او را باز به اینجا کشانده.»

تحلیل:. استعاره «خاک دامن‌گیر» نشان‌دهنده پیوند عاطفی و تاریخی فرد با مکان است—پیوندی که نه‌تنها در حافظه، بلکه در تصمیم‌گیری و رفتار فرد ریشه دارد. از منظر کوین لینچ، معنا در شهر زمانی شکل می‌گیرد که فضا بتواند بر کنش انسانی اثر بگذارد و درک، حافظه و تکرار را در خود جای دهد؛ در این روایت، بازگشت فرد به شهر نه‌تنها حرکتی فیزیکی، بلکه بازتابی از پیوند درونی با فضاست—جایی که خاک، حافظه و هویت در هم تنیده‌اند.

جمله: ۱۲۷-«من عاشق جاده‌های برفی‌ام.»

تحلیل: جاده‌های برفی نه‌تنها به‌عنوان چشم‌اندازی زیباشناختی، بلکه به‌مثابه فضایی احساسی و خاطره‌انگیز معرفی می‌شوند؛ فضایی که عشق راوی به آن، حاصل تجربه‌های زیسته‌ای‌ست که در حافظه‌اش تثبیت شده‌اند. این پیوند عاطفی میان فرد و فضا، از منظر نظریه کوین لینچ، مصداقی روشن از «معنا» در شهر است.

۶-۳-تصویر ذهنی شهروندان(کیفیت بصری، خوانایی)

۶-۳-۱-کیفیت بصری

بازنویسی تحلیلی چند نمونه از شواهد «کیفیت بصری»:

جمله: ص۹- «میدان وزیری را که بعد از سی سال هنوز چهار نبشش پوشیده از سبزی پلاسیده و میوهٔ گندیده و چرخی میوه‌فروش‌هاست.» **تحلیل:** در این تصویر، میدان وزیری به‌عنوان فضایی فرسوده، نازیبا و بی‌نظم ترسیم شده است. تکرار عناصر پوسیده و بی‌جان—از سبزی‌های پلاسیده تا میوه‌های گندیده و چرخ‌های میوه‌فروشی—نه‌تنها کیفیت بصری فضا را کاهش می‌دهد، بلکه در ذهن راوی، تصویری از رکود، بی‌توجهی و فرسایش شهری شکل می‌گیرد. از منظر نظریه کوین لینچ، کیفیت بصری یکی از مؤلفه‌های کلیدی در ادراک شهر است؛ چرا که «تصویر ذهنی شهروندان از محیط، تا حد زیادی وابسته به وضوح، نظم و جذابیت بصری عناصر شهری است» (صارمی و جوانمردی، ۱۳۹۵: ۳؛)

جمله:۱۲۰- «چراغ‌های دور اتوبان مثل کرمی دراز و درخشان تا انتهای شهر ادامه دارند.»

تحلیل: این جمله با بهره‌گیری از استعاره‌ای بصری، تصویری منسجم، روشن و جهت‌دار از منظر شهری شبانه ارائه می‌دهد. چراغ‌های اتوبان، با امتداد خطی و درخشان خود، نه‌تنها مسیر را مشخص می‌کنند، بلکه به فضا ریتم نوری، هویت شبانه و انسجام بصری می‌بخشند به تعبیر مسعود و بیگ‌زاده شهرکی نیز، «کیفیت بصری به مردم کمک می‌کند تا بدانند در کجا هستند و که هستند» (۱۳۹۱: ۵۵). در این روایت، چراغ‌های اتوبان نه‌تنها ابزار روشنایی، بلکه نشانه‌هایی جهت‌یاب، حافظه‌ساز و معناپردازند که تصویر ذهنی شهروند را در شب تثبیت می‌کنند و به ادراک فضایی او انسجام می‌بخشند.

جمله: ۱۲۴-«سرچهارراه ارشاد در زیر تاقی بانک ملی ایران با هم زل می‌زنیم به افتادن برفاب رو آسفالت و عابرانی که چتر دارند و ندارند.»

تحلیل: این تصویر، با بهره‌گیری از جزئیات حسی و تضادهای بصری، فضایی زنده و متنوع از شهر را به نمایش می‌گذارد. افتادن برفاب بر آسفالت ، همراه با عبور عابران با چتر و بدون چتر، ریتمی طبیعی و تضادی دیداری ایجاد می‌کند که تجربه زیباشناختی شهروندان را غنا می‌بخشد.

جمله: ص ۱۲۴- «برف آرام آرام میدان آزادگان و ورودی جادهٔ اسلام‌آباد را سفیدپوش می‌کند.»

تحلیل: در این تصویر، عنصر طبیعی برف با ساختار شهری ترکیب می‌شود و میدان آزادگان و جادهٔ اسلام‌آباد را به فضایی تازه، آرام و منسجم بدل می‌سازد. پوشش سفید برف، نه‌تنها کیفیت بصری فضا را ارتقاء می‌دهد، بلکه به چشم‌انداز شهری نوعی وضوح، سکون و زیبایی می‌بخشد. در این روایت، برف نه‌تنها پدیده‌ای اقلیمی، بلکه عاملی زیبایی‌شناختی‌ست که میدان و جاده را از فضای روزمره به صحنه‌ای ادراکی و احساسی ارتقاء می‌دهد.

۶-۳-۲- عناصر خوانایی (راه‌ها، لبه‌ها، محله‌ها، گره‌ها، نشانه‌ها)

۶-۳-۲-۱-خوانایی:

۱۱۴-**جمله:** «سوراخ سنبه‌های شهر و ذهن آدم‌هاش حکم خطوط کج و کولهٔ کف دستت را پیدا کردند.»

تحلیل: در این تصویر استعاری، نقشه جغرافیایی و ذهن ساکنان شهر کرمانشاه با خطوط کف دست مقایسه شده است—تشبیهی که پیچیدگی فضایی را با قابلیت خوانش تلفیق می‌کند. راوی، با شناخت دقیق از مسیرها و رفتارهای مردم، به سطحی از ادراک شهری دست یافته که حس کنترل، اطمینان و جهت‌یابی را تقویت می‌کند. این سطح از شناخت، از منظر کوین لینچ، نشانه‌ای از «خوانایی» شهری‌ست؛ کیفیتی که «به فضای شهری وضوح بخشیده و سبب می‌گردد که سیمای شهر بهتر به ذهن سپرده شود همچنین، زمانی که عناصر پنج‌گانه در تعامل صحیح با یکدیگر قرار گیرند، یک نقشه شناختی در ذهن افراد ایجاد و در نتیجه خوانایی در شهر محقق می‌گردد» (کمالی سروستانی و رحیمی، ۱۴۰۰: ۸).

جمله: ص ۸۲-«می‌خواهم بروم پاساژ طلوع. نمی‌دانم کجای این خیابان(اشاره به خیابان مدرس که از محله فیض‌آباد کرمانشاه عبور میکند، خیابانی که در ساختار شهری شهر کرمانشاه یکی از محورهای اصلی و پرتردد محسوب می‌شود) است.»

تحلیلدر این جمله، راوی با نوعی سردرگمی در یافتن مقصد مواجه است؛ نشانه‌ای از ضعف خوانایی محیط شهری. در این روایت، نبود نشانه‌های واضح و ساختار هدایت‌گر، موجب اختلال در ادراک فضایی و تضعیف حس تعلق و اعتماد به محیط شده است؛ فضایی که به‌جای تسهیل حرکت، مانع شکل‌گیری نقشه شناختی در ذهن شهروند می‌شود.

۶-۳-۲-۲-راه ها:

جمله: ص۱۸-«از دل تاکسی‌ها و شخصی‌ها راه باز می‌کنم به سمت مقصد.»

تحلیل: در این تصویر، راوی مسیر خود را از میان جریان متراکم خودروها—اعم از تاکسی‌ها و ماشین‌های شخصی—می‌سازد؛ حرکتی که نه‌تنها نشان‌دهنده حضور فعال در شهر، بلکه بازتابی از توانایی جهت‌یابی در میان عناصر پیچیده شهری‌ست. خیابان‌ها و خودروها، در این روایت، به عناصر زنده و پویا بدل شده‌اند که فرد با آن‌ها تعامل دارد و از دل آن‌ها مسیر خود را می‌یابد. از منظر نظریه کوین لینچ، راه‌ها ستون فقرات خوانایی شهرند؛ چرا که «راه‌ها شریان حرکت هستند و عناصر غالب تصور مردم از شکل شهرند» و «عناصر دیگر یا به راه‌ها وابسته‌اند یا در قالب آن سازمان‌دهی می‌شوند» (مرادی، ۱۴۰۱: ۳۳۴) در این روایت، خیابان نه‌تنها محل عبور، بلکه بستری برای ادراک فضایی، تعامل اجتماعی و تثبیت تصویر ذهنی‌ست؛ جایی که حرکت، معنا و خوانایی در هم تنیده‌اند.

جمله ص ۱۲۹-: «دو طرف جاده را دکل‌ها و زمین‌های کشاورزی پوشیده از برف احاطه کرده‌اند.»

تحلیل: در این تصویر، جادهٔ اسلام آباد با عناصر طبیعی و صنعتی نشانه‌گذاری شده است؛ دکل‌های برق و زمین‌های کشاورزی پوشیده از برف، به‌عنوان نشانه‌های بصری، به وضوح مسیر کمک می‌کنند و در ذهن راوی، تصویری قابل تشخیص و ماندگار از فضا شکل می‌دهند. این عناصر، نه‌تنها به خوانایی مسیر می‌افزایند، بلکه سایر اجزای شهری را در قالب «راه» سازماندهی می‌کنند. در این روایت، جاده نه‌تنها مسیر حرکت، بلکه ساختار ادراکی‌ست که با نشانه‌های طبیعی و صنعتی، به شهروند امکان تشخیص، جهت‌یابی و حافظه‌سازی می‌دهد.

۶-۳-۲-۳-لبه‌ها:

جمله: ص ۸:«شهر من دهکده‌ای است محصور در رشته‌کوه‌های برف‌گرفته (اشاره به موقعیت جغرافیایی شهر کرمانشاه که در دامنه رشته کوه زاگرس واقع شده‌است).»

تحلیل: «لبه تصویری خطی در ذهن شهروند است که به صورت مرز بین دو حوزه یا خط متصل‌کننده آنها جلوه می‌کند... خطوط راه‌آهن، رودخانه‌ها، نوارهای سبز بزرگ‌مقیاس، تفاوت شدید بین توده احجام و فضای باز بیرونی شهر، عینیت‌هایی هستند که در ذهن تصویر لبه را به وجود می‌آورند» (ایزدی و سهرابی مروشی، ۱۳۹۵: ۵).

جمله: ص ۱۲۰-«لب دره (دره‌ای واقع در پارک کوهستان شهر کرمانشاه).»

تحلیل: در روایت، «لب دره» به‌عنوان مرز طبیعی میان دو پهنه متفاوت مطرح می‌شود؛ عنصری که در نظریه کوین لینچ، نمونه‌ای روشن از «لبه» به‌شمار می‌آید. این لبه نه‌تنها نقش جدایی‌بخش دارد، بلکه مرز ذهنی و عینی مشترکی را در ذهن ناظر تثبیت می‌کند و با تغییر در ادراک فضا، به سازمان‌دهی و جهت‌یابی محیطی کمک می‌نماید.

۶-۳-۲-۴-محله‌ها:

◆ **نمونه ۳: محله‌ها**

جمله: ص ۲۲-«میدان شهناز که خانه‌ی من است، اینجا کوچه‌ها تنگ است و پر از کیسه زباله‌های پاره و گربه‌های سخت‌جان.»

تحلیل: عبارت «میدان شهناز که خانه‌ی من است...» محله را نه‌تنها به‌عنوان محل سکونت، بلکه بستری برای تجربه‌ی زیسته و تعامل با محیط معرفی می‌کند. عناصر ملموس روایت، هویتی خاص برای محله می‌سازند که در ذهن راوی تثبیت شده است.

جمله: ص ۶۶-«محله‌ی بچگی‌هام.»

تحلیل: در نظریه لینچ، محله‌ها زمانی معنا می‌یابند که با تجربه‌ی زیسته و حافظه پیوند بخورند (منصوری و جهان‌بخش، ۱۳۹۲: ۹۱). این حس تعلق، با جزئیات روزمره و نوستالژی در روایت زنانه تقویت شده است.

۶-۳-۲-۵-گره‌ها:

جمله: ص ۹-«میدان وزیری، جایی‌ست که همه چیز از آن شروع می‌شود.»

تحلیل: در این عبارت میدان را به‌عنوان گرهی روایی و فضایی معرفی می‌کند؛ نقطه‌ای که حرکت، تصمیم‌گیری و کنش از آن آغاز می‌شود. در نظریه لینچ، چنین نقاطی «گره» نام دارند—مراکز تمرکز و تقاطع که در ذهن شهروند تثبیت می‌شوند و به سازمان‌دهی فضایی کمک می‌کنند.

جمله: ص ۴۹-«وقت مسابقات کشتی شهرمان خالی از سکنه می‌شه و همه هجوم می‌برن به سالن.»

تحلیل: در این جمله « سالن کشتی را به نقطه‌ای از تمرکز اجتماعی بدل می‌کند. چنان‌که ترکمان و همکاران (۱۳۹۶: ۲۳۱) اشاره می‌کنند، «گره‌ها، نقاطی‌اند که در آن‌ها فعالیت‌های شهری به‌صورت متراکم رخ می‌دهد و در ذهن شهروندان به‌عنوان نقاط مرجع تثبیت می‌شوند».

۶-۳-۲-۶-نشانه‌ها:

جمله: ص ۱۵-«چرخی شلغم‌فروشی که پارک کرده زیر چناری بی‌برگ.»

تحلیل: عبارت «چرخی شلغم‌فروشی که پارک کرده زیر چناری بی‌برگ» ترکیبی از عنصر طبیعی و انسانی‌ست که به نشانه‌ای شهری بدل شده؛ نقطه‌ای قابل‌تشخیص که در ذهن راوی تثبیت می‌شود و به جهت‌یابی فضایی کمک می‌کند.

جمله: ۶۵-«درخت توت، خانه‌ی آقای اسماعیلی، ۶۹- زباله‌دانی‌های دور میدان.»

تحلیل: عبارت‌هایی چون «درخت توت»، «خانه‌ی آقای اسماعیلی»، و «زباله‌دانی‌های دور میدان» هرچند ساده‌اند، در ذهن راوی به نشانه‌هایی بدل شده‌اند که فضا را قابل‌تشخیص و قابل‌حفظ می‌کنند. این عناصر، در کنار هم، تصویر ذهنی از محله و میدان را شکل می‌دهند.

مرادی (۱۴۰۱: ۳۳۴) نیز تأکید می‌کند که «نشانه‌ها از جمله عناصر کلیدی در شکل‌گیری نقشه ذهنی شهروندان‌اند».

۶-۴- هویت مکان:

جمله ص ۷-: «الیزابت یا همان تاکسی زرد من.»

تحلیل: عبارت «الیزابت یا همان تاکسی زرد من» تاکسی را از یک وسیله‌ی حمل‌ونقل به نمادی از هویت فردی و کنش‌گری زنانه بدل می‌کند. نام‌گذاری آن، فضا را شخصی و معنادار می‌سازد و در ذهن راوی تثبیت می‌شود.

جمله: ص ۸-«شهر من دارد آرام آرام پوست می‌اندازد.»

تحلیل: عبارت فوق شهر را به‌مثابه موجودی زنده و در حال تحول نشان می‌دهد؛ تغییری تدریجی که نه‌تنها کالبدی، بلکه معنایی‌ست و به بازتعریف هویت مکان منجر می‌شود.

.**جمله:**ص ۵۴- «اون روز که سوار ماشین شما شدم و دیدم یه زن بدون ترس داره با مردهای اطرافش روبه‌رو میشه... به خودم گفتم نه، فرهاد شهرت داره کم‌کم اروپایی می‌شه.»

تحلیل: عبارت «اون روز که سوار ماشین شما شدم...» حضور زن مستقل در تاکسی را به تجربه‌ای فردی و نشانه‌ای از تحول اجتماعی بدل می‌کند؛ کنشی که به بازتعریف هویت مکان منجر می‌شود و فضای شهری را از منظر فرهنگی و جنسیتی دگرگون می‌سازد.

جمله: ص ۶۶-«روزی می‌رسد که من نمی‌توانم این کوچه را با انبوه آپارتمان‌هاش محله بچگی‌هام بخوانم.»

تحلیل: عبارت «روزی می‌رسد که من نمی‌توانم این کوچه را...» از گسست میان حافظه و کالبد فضا سخن می‌گوید؛ کوچه‌ای که زمانی حامل خاطرات کودکی بود، اکنون با آپارتمان‌های جدید، دیگر آن معنا را ندارد. این دگرگونی کالبدی، موجب تضعیف هویت مکان شده است.

۶-۵-تناسب

جمله: ص ۲۲-«آنجا (محله بیست‌ودو بهمن) کوچه‌ها پهن است و پر از دارودرخت و جای پارک فراوان.»

تحلیل:. پهنای کوچه‌ها، پوشش گیاهی و دسترسی به جای پارک، همگی نشان‌دهنده‌ی هم‌خوانی میان کالبد شهر و رفتار ساکنان‌اند.

جمله: ص۲۲- «اینجا (محله کل هواس)کوچه‌ها تنگ است و پر از کیسه زباله‌های پاره و گربه‌های سخت‌جان.»

تحلیل: در نظریه لینچ، فضاهایی که با نیازهای عملکردی و روانی کاربران ناسازگارند، فاقد تناسب‌اند. چنان‌که آمده: «تناسب زمانی از میان می‌رود که فرم فضا با نیازهای عملکردی و روانی کاربران ناسازگار باشد» (عابدینی و کریمی، ۱۳۹۵: ۷۳۸).

.**جمله:** ص ۲۲-«می‌توانم در مجهزترین باشگاه بدنسازی بانوان ثبت‌نام کنم.»

تحلیل: نشان‌دهنده‌ی تطابق امکانات شهری با نیازهای خاص زنان است. این فضا، علاوه بر فراهم‌سازی فعالیت جسمی، به حضور معنادار زنان در عرصه عمومی کمک می‌کند.«تناسب یکی از شاخص‌های کیفیت فضای شهری است که با سازگاری عملکردی و اجتماعی تعریف می‌شود» (محمدی و حاجی‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۴۰).

جمله: ص ۶۰-« از درآمد خودش که کم هم نبود خرج کرد تا بروم تعلیم رانندگی.»

تحلیل: این عبارت نشان دهنده تناسب میان نیاز فردی و امکانات شهری‌ست؛ و مکان «با انعطاف‌پذیری محیط

در برابر تغییر و دخل و تصرف استفاده‌کنندگان تعریف می‌شود» (صارمی و جوانمردی، ۱۳۹۵: ۷).

۶-۶-دسترسی

جمله: ص ۶۰- «از خانه تا میدان آزادی و گاه طاق بستان رکاب بزنم.»

تحلیل: در این تصویر، شهره با دوچرخه مسیرهایی را طی می‌کند که هم نماد حرکت آزاد و هم تجربه‌ی فضاهای شهری‌ست. توانایی رکاب‌زدن از خانه تا نقاط مهم شهری، نشان‌دهنده‌ی ساختار مطلوب دسترسی‌ست؛ فضایی که امکان جابه‌جایی روان، ایمن و مستقل را برای زنان فراهم می‌کند. از منظر لینچ، چنین تجربه‌ای نشانه‌ی دسترسی مؤثر و هماهنگ با نیازهای فردی‌ست.

جمله: ص ۶۰-«هر چی ته جیبم بود دادم بابت کرایه اَ دیزل‌آباد تا اینجا.»

تحلیل: اینجا، دسترسی شهری نه‌تنها به‌عنوان امکان فیزیکی، بلکه به‌عنوان تجربه‌ای اقتصادی و اجتماعی مطرح می‌شود. پرداخت کرایه برای جابه‌جایی، نشان‌دهنده‌ی ارتباط میان نقاط شهری‌ست؛ اما هم‌زمان، محدودیت‌های مالی نیز در تجربه‌ی دسترسی نقش دارند. در نظریه لینچ، دسترسی مؤثر باید با توان اقتصادی کاربران نیز هماهنگ باشد—و این جمله، به‌خوبی این بُعد را بازتاب می‌دهد.

جمله: ص ۸۳-«جلوی پاساژ طلوع قفل می‌شویم تو ترافیک.»

این تصویر، نمونه‌ای از اختلال در دسترسی‌ست؛ جایی که ترافیک، حرکت روان را مختل می‌کند و تجربه‌ی شهری را به گسست می‌کشاند. از منظر لینچ، دسترسی زمانی مطلوب است که جریان حرکت بدون مانع و با انتخاب آزادانه همراه باشد. این جمله، نشان‌دهنده‌ی چالش‌های زیستی در فضاهای شهری‌ست که به‌ویژه برای زنان، می‌تواند تجربه‌ی حضور را محدود کند.

جمله: ص ۶۷-«پیرمردی که تمام کوچه‌های شهر را می‌گردد و تخم‌مرغ تازه محصول مرغ‌های خانه‌اش را می‌فروشد.»

تحلیل: در این تصویر، دسترسی شهری به‌صورت واقعی و کارآمد ترسیم شده است. پیرمرد، با حرکت در کوچه‌ها، نه‌تنها کالا را منتقل می‌کند، بلکه بافت شهری را تجربه می‌کند و با ساکنان تعامل دارد. این نوع دسترسی، از منظر لینچ، نشانه‌ی پیوند میان فضا، عملکرد و روابط انسانی‌ست؛ تجربه‌ای که شهر را زنده و قابل‌استفاده می‌سازد.

۶-۷-نظارت و اختیار

جمله: ص ۸-«شهر من حالا رانندهٔ تاکسی‌ای دارد که فقط زن‌ها اجازهٔ باز کردن در جلواش را دارند.»

تحلیل: جمله نشان‌دهنده‌ی کنشی عرفی‌ست که مرزهای تعامل جنسیتی را بازتعریف می‌کند. این اقدام، نمادی از اختیار فردی و نظارت از پایین بر رفتارهای اجتماعی‌ست؛ تلاشی برای ایجاد فضای امن و معنادار برای زنان.

جمله: «اما اینجا (باشگاه تهمتن که در محله شاطر آباد و در بلوار بهشتی واقع شده‌است) یه مکان مردونه‌س. می‌دونید که خلاف مقرراته...»

تحلیل: عبارت «اما اینجا یه مکان مردونه‌س...» نشان‌دهنده‌ی محدودیت حضور زنان در فضاهای خاص شهری‌ست؛ فضایی که نه‌تنها با ساختار کالبدی، بلکه از طریق نظارت عرفی و اجتماعی کنترل می‌شود.

جمله: ص ۲۲-«می‌توانم در مجهزترین باشگاه بدنسازی بانوان ثبت‌نام کنم بی‌که تحقیر بشوم.»

تحلیل: این عبارت نشان‌دهنده‌ی تحقق اختیار فردی در انتخاب فضا و فعالیت است؛ فضایی تخصصی و امن که امکان کنش آزادانه را برای زنان فراهم می‌کند و از نظارت محدودکننده فاصله دارد.

جمله: ص ۱۵۰- «یه زن... آره. درست شنیدی یه زن پشت فرمانش بود...»

تحلیل: این عبارت با لحن تعجب‌آلود، نشان‌دهنده‌ی شکستن مرزهای جنسیتی در فضای شهری‌ست. این کنش فردی، نمادی از بازتعریف نقش‌های اجتماعی و گسترش اختیار در محیطی مردانه است؛ حضوری که تصویر ذهنی شهر را دگرگون می‌سازد.

«نظارت یک‌جانبه زمانی به چالش کشیده می‌شود که گروه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده بتوانند در فضاهای عمومی نقش ایفا کنند» (احدنژاد روشتی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۹۱).

۶-۷-۱-جنسیت:

تحلیل مردسالاری در این خیابان سرعت‌گیر ندارد نه‌تنها به لایه‌های اجتماعی و فرهنگی شهر کرمانشاه می‌پردازه، بلکه از طریق روایت زنانه‌ی شهره، ساختارهای قدرت، کنترل و محرومیت را به‌صورت ملموس و چندلایه بازنمایی می‌کند

جمله: ص۸-«مردانی که یک عمر جلو نشستن را حق ازلی ابدی خودشان می‌دانستند.»

تحلیل: عبارت «مردانی که یک عمر جلو نشستن را حق ازلی ابدی خودشان می‌دانستند» با زبانی طعنه‌آمیز، به یکی از نمادهای روزمره سلطه مردانه اشاره می‌کند؛ تصاحب فضای جلوی تاکسی به‌عنوان امتیازی نانوشته. این حق‌انگاری، بازتابی از ساختار قدرتی‌ست که حتی در جزئی‌ترین کنش‌های شهری نیز تثبیت می‌شود.

جمله: ص ۱۵-«دیدن یک زن لاغر مردنی پرو در جایگاه گردن‌کلفت‌ها و سبیل‌کلفت‌ها، برمی‌خورد به غرور موروثی‌شان.»

تحلیل: عبارت با لحنی طعنه‌آمیز، به تهدید غرور مردانه در مواجهه با حضور زن در جایگاه قدرت اشاره دارد. «غرور موروثی» استعاره‌ای‌ست از ساختار مردسالارانه‌ای که فضاهای قدرت را در انحصار خود می‌بیند و حضور زن را برنمی‌تابد.

جمله: ص ۷۹-«اگه شوهر داشتی اجازه نمی‌داد راننده تاکسی بشی.»

تحلیل: این عبارت وابستگی زنان به رضایت مردان را در تصمیم‌گیری‌های شغلی آشکار می‌سازد. استقلال حرفه‌ای زن، در این ساختار، مشروط به نبود یا تأیید مرد است همچنین، «کنش زنانه در فضاهای عمومی، نوعی مقاومت در برابر ساختارهای کنترل و محرومیت است» (زارع و لطفی، ۱۳۹۶: ۱۰۶)

۷-نتیجه‌گیری:

این پژوهش با رویکردی میان‌رشته‌ای، در تلاش بود تا نظریه «تصویر ذهنی شهر» کوین لینچ را با مفهوم «تجربه زیسته» در ادبیات فارسی معاصر تلفیق کند و ظرفیت‌های تحلیلی آن را در خوانش روایت‌های زنانه در

بستر شهر ایرانی به‌کار گیرد. تحلیل رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد، که در زمینه فرهنگی و اجتماعی شهر کرمانشاه شکل گرفته، نشان داد که فضاهای شهری در روایت‌های ادبی، نه صرفاً ساختارهایی کالبدی و هندسی، بلکه بسترهایی زنده، پویا و چندلایه‌اند که در آن حافظه، هویت، کنش و معنا شکل می‌گیرند.

در این مقاله، مفاهیم بنیادین نظریه لینچ—از جمله سرزندگی، خوانایی، هویت مکان، نظارت، اختیار، تناسب، دسترسی و عدالت—در ساختار روایی رمان جهانی به‌صورت تطبیقی و دقیق تحلیل شدند. شواهد روایی نشان دادند که این مفاهیم نه‌تنها در طراحی فضاهای شهری، بلکه در بازنمایی ذهنی شخصیت‌ها، کنش‌های روزمره و خلق معنا در شهر نقش اساسی ایفا می‌کنند. شخصیت «شهره»، با انتخاب تاکسی‌رانی، از خیابان‌های کرمانشاه برای اعمال اختیار، بازتعریف نقش اجتماعی و تثبیت هویت فردی بهره می‌برد. تاکسی «الیزابت» به قلمروی روانی بدل می‌شود که در آن نظارت، مالکیت و مقاومت ممکن می‌گردد؛ و نشانه‌های شهری چون میدان وزیری، پاساژ طلوع، جگرکی، مسجد، گورستان و کوچه‌های محله، به رمزگان‌هایی برای بازنمایی زیست جنسیتی در شهر ایرانی تبدیل می‌شوند.

تحلیل عناصر خوانایی در رمان نشان داد که تصویر ذهنی شخصیت‌ها از شهر، حاصل پیوندی میان خاطره، تجربه زیسته و تعاملات اجتماعی است؛ تصویری که در توصیف‌های بصری، واکنش‌های روانی و کنش‌های روزمره بازتاب یافته است. مؤلفه‌های تناسب و دسترسی نیز نشان دادند که کیفیت عملکردی فضاها، میزان تطابق آن‌ها با نیازهای زیستی، روانی و اجتماعی شخصیت‌ها را آشکار می‌سازد. فضاهایی که در نگاه نخست ممکن است خنثی یا روزمره به‌نظر برسند، در روایت زنانه به مکان‌هایی هویت‌دار، حافظه‌محور و قابل‌تحلیل بدل شده‌اند. در بخش نظارت و اختیار، مقاله نشان داد که فضاهای شهری در رمان، تحت سلطه مردانه ترسیم شده‌اند و زنان برای بازپس‌گیری اختیار، به کنش‌گری فضایی روی می‌آورند. حضور زن پشت فرمان تاکسی، نه‌تنها شکستن مرزهای جنسیتی، بلکه بازتعریف نقش اجتماعی و تثبیت هویت فردی را ممکن می‌سازد. این کنش‌گری، در تقابل با ساختارهای مردسالارانه، به بازخوانی معنای فضا و بازسازی تصویر ذهنی شهر منجر می‌شود.

این رمان، با انتخاب عنوانی که به تجربه‌ای روان، بی‌وقفه و شخصی از حرکت در شهر اشاره دارد، از همان ابتدا خواننده را با نوعی مواجهه آزاد با فضاهای شهری روبه‌رو می‌سازد. «نبود سرعت‌گیر» در عنوان، نه به معنای فقدان نظم، بلکه به‌مثابه استعاره‌ای از عبور بی‌مانع از مسیرهای زیستی، ذهنی و اجتماعی فهم می‌شود؛ تجربه‌ای که در آن فرد، بدون توقف‌های تحمیلی، با شهر درگیر می‌شود، آن را می‌بیند، لمس می‌کند و در آن معنا می‌سازد. این عنوان، به‌گونه‌ای نمادین، با نظریه «تصویر ذهنی شهر» کوین لینچ مرتبط است؛ چرا که در هر دو، شهر نه صرفاً به‌عنوان ساختاری کالبدی، بلکه به‌مثابه فضایی ادراکی، تجربه‌محور و معنازا فهم می‌شود. در رمان، خیابان‌ها، میدان‌ها، کوچه‌ها و نشانه‌های شهری، به عناصر روایی بدل می‌شوند که در آن‌ها مؤلفه‌های نظری لینچ—از جمله خوانایی، هویت مکان، دسترسی، تناسب و نظارت—به‌صورت زیسته و ملموس بازتاب می‌یابند.

در نهایت، این مقاله با پر کردن خلأ موجود در پیوند میان نظریه‌های فضامحور و روایت‌های زنانه در ادبیات فارسی، نشان داد که چارچوب نظری لینچ، با وجود خاستگاه طراحی شهری، قابلیت تعمیم به حوزه‌های ادبی، روان‌شناختی و فرهنگی را دارد. روایت‌های زنانه، با تکیه بر تجربه زیسته، خاطره و تعاملات روزمره، ظرفیت

بالایی برای بازخوانی مفاهیم فضا، مکان و عدالت در بستر فرهنگ ایرانی دارند. این رویکرد، نه‌تنها راهگشای ارائه خوانش‌های تازه از شهر در ادبیات فارسی است، بلکه می‌تواند در مطالعات آینده، الگویی برای تحلیل روایت‌های شهری در متون ادبی فارسی، به‌ویژه آثاری با محوریت تجربه زنان در شهرهای ایران باشد.

۹–تعارض منافع

نویسندگان متعهد می‌شوند مقاله تعارض منافع ندارد. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به‌عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است.

۸–منابع و مآخذ

–آتشین‌بار، محمد؛ منصوری، سید امیر؛ شیبانی، مهدی (۱۳۹۱)، نظم، عنصر اصلی در تحلیل علمی منظر خیابان، باغ نظر، دوره ۹، شماره ۲۳، ۹۳–۱۰۲.

– آزادی‌هیر، سمانه؛ مهناز. طالبی(۱۳۹۴). بررسی تاثیر شادی در سرزندگی فضاهای شهری اردبیل(سرزندگی از دیدگاه کوین لینچ)، کنفرانس ملی معماری و شهرسازی پایدار با رویکرد انسان و محیط، اردبیل.

–احدنژاد روشتی، محسن؛ مشکینی، ابوالفضل؛ اشلقی، مهدی.۱۴۰۱. تحلیل ساختار فیزیکی و تصویر ذهنی موثر در شکل‌گیری هویت مکان فضای خیابان آبرسان شهر تبریز، مطالعات ساختار و کارکرد شهری،دوره ۹، شماره ۳۰. ۱۷۹– ۲۱۲.

– اسکندری، مریم.(۱۴۰۰). بررسی معنای مکان در فضای باز مجتمع‌های مسکونی براساس نظریه هنجاری کوین لینچ در راستای ارتقای حس مکان. هشتمین کنفرانس ملی پژوهش‌های کاربردی در مهندسی عمران، معماری و مدیریت شهری.

– اسکندری‌شرفی، فرشاد؛ فتاحی، ستایش؛ مبارک، وحید.(۱۳۹۹). نقد فمنیستی رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد اثر مریم جهانی. پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی، دانشگاه رازی، دوره ۹، شماره ۲، ۱۹–۳۸.

– امیری، نادر.(۱۳۹۸). «من و دیگری» در این خیابان سرعت‌گیر ندارد. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۱ شماره ۱، ۱– ۲۲.

–ایروانی، محمود، محمد کریم خداپناهی (۱۳۷۱)، روان‌شناسی احساس و ادراک، سمت، تهران.

– ایزدی، سعید؛ سهرابی مروشی، پریسا. (۱۳۹۵). بررسی سیمای محیطی محله آب‌انبارنو ساری با نگاه کوین‌لینچ، سومین کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و توسعه. شیراز.

–پاکزاد، جهانشاه(۱۳۸۵) راهنمای طراحی فضاهای شهری در ایران، شرکت طرح و نشر پیام سیما، چاپ دوم، تهران.

– پرستش، شهرام؛ سمانه مرتضوی گازار (۱۳۹۰)، بازنمایی فضاهای شهری تهران در رمان‌های دوره‌ی رضا پهلوی، جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره ۳، شماره ۱، ۱۰۵–۱۳۲.

– ترکمان، احمد؛ مجتبی قائد ؛سوگل شمتوب.۱۳۹۶. پاتوق، فضای جمعی شهری و معماری و محل تعاملات اجتماعی . فرهنگی (نمونه موردی شهر برازجان)، نشریه پژوهش و برنامه‌ریزی شهری، دوره ۸، شماره ۳، ۲۴۸– ۲۲۵.

– خزاعی، زهره؛ گراوند، علی؛ سلطانی‌کوهبنانی، حسن.(۱۴۰۰). شیوه‌های شخصیت‌پردازی زنان در رمان‌های کرمانشاه(مطالعهٔ موردی رمان‌های اخرین کوچ، گاماسیاب ماهی ندارد، این خیابان سرعت‌گیر ندارد. سبک شناسی

نظم و نثر فارسی(بهار ادب)، ۱۴(شماره پیاپی ۶۱)، ۱۹۷- ۱۸۱.

– رحیمی، فریبا؛ علیزاده‌خیاط، ناصر؛ مشفقی، آرش.(۱۳۹۸). تحلیل ساختارشکنی و تقابل‌های دوگانه در رمان «این خیابان سرعت‌گیر ندارد». نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، دوره ۷۲ شماره ۲۴۰، ۱۳۹- ۱۶۷.

–زارع، علیرضا؛ لطفی، کورش. (۱۳۹۶)، رنگ در شهر با رویکرد ایجاد تنوع و سرزندگی در فضای شهری، پژوهش و برنامه‌ریزی شهری، سال ۸، شماره ۲۸، ۱۱۰- ۹۹.

–شکوهی‌بیدهندی، محمدصالح(۱۳۸۹)، بازنگری کوین لینچ در برنامه‌ریزی سیمای شهر، منظر، دوره ۲، شماره ۷، ۵۴–۵۷.

– مسعود، محمد؛ بیگ زاده شهرکی، حمیدرضا.۱۳۹۱. نگاهداشت و بازآفرینی موتیف‌های آرایه‌ای فضاهای شهری. مجله پژوهش و برنامه ریزی شهری،دوره ۳ شماره ۱۰، ۶۶–۴۳.

– صارمی، حمیدرضا؛ جوانمردی، ایمان. (۱۳۹۵). بررسی هویت مکان از دیدگاه لینچ(با تاکید بر اصول و تعاریف ۵گانه مکان)، سومین کنفرانس ملی علوم مدیریت نوین و برنامه‌ریزی پایدار ایران.

–عابدینی، اصغر؛ کریمی، رضا.(۱۳۹۵)، سنجش زیست‌پذیری در شهرها بر اساس روش F'ANP (مطالعه موردی: نواحی پانزده‌گانهٔ شهر ارومیه)، محیط شناسی، دوره ۴۲، شماره ۴، ۷۵۲- ۷۳۵.

–عینالی، جمشید؛ بوزجمهری، خدیجه؛ نظرشیخی، معصومه؛ دهبانژاد، اکبر؛ رومیانی، احمد. (۱۳۹۶)، تحلیل نقش فضاهای عمومی در ارتقای کیفیت سرزندگی روستاییان(مطالعه موردی: روستاهای شهرستان الشتر)، مطالعات برنامه‌ریزی سکونتگاه‌های انسانی،دوره ۱۲، شماره ۳، ۶۳۹- ۶۱۹.

–فکوهی، ناصر؛ حسین‌یزدی، مریم.(۱۳۹۲).هویت مکانمند و بی‌هویتی در فضای شهری: مطالعه موردی دو مجتمع مسکونی در شهر تهران. پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، دوره ۳، شماره ۲، ۷-۴۴.

– قابلی، نرجس؛ اسدی، علیرضا؛ سلطانی، علی‌اصغر.(۱۴۰۳). نشانه‌شناسی گفتمانی جنسیت در دو رمان این خیابان سرعت‌گیر ندارد و رهش. زن در فرهنگ و هنر، دوره ۱۶، شماره۴، ۴۸۳-۵۰۴.

–قاسمی اصفهانی، مروارید (۱۳۸۳)، اهل کجا هستیم؟ هویت بخشی به بافت‌های مسکونی، روزنه، تهران.

– کامرانی، آویده؛ ، اسماعیل شیعه.(۱۳۹۴) معناشناسی مکان بر پایه نظریات کوین لینچ، آموس راپاپورت و نظریه نشانه‌شناسی، اولین کنفرانس سالانه پژوهش‌های معماری، شهرسازی و مدیریت شهری.

–کریمی‌دهکردی، فروغ؛ عبداللهی، علی‌اصغر. (۱۳۹۶)، ایجاد پیاده‌راه برای ارتقاء نشاط و سرزندگی در فضاهای شهری (نمونه موردی: خیابان ملت شهر کرد، حدفاصل میدان ۱۲ محرم تا چهار راه بازار)، برنامه‌ریزی فضایی، دوره ۷، شماره۱. ۹۶–۷۵.

– کمالی سروستانی، کیانا؛ عاطفه رحیمی. (۱۴۰۰) تعقل در سیمای شهر در جهت ارتقاء هویت شهری، چهارمین کنفرانس بین‌المللی و پنجمین کنفرانس ملی عمران، معماری، هنر و طراحی شهری.

–گلکار، کوروش (۱۳۸۵). مفهوم منظرشهری. مجله آبادی، شمارهٔ ۵۳.

–لینچ، کوین(۱۳۷۶). تئوری شکل خوب شهر. ترجمه سید حسین بحرینی. تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران .

–لینچ، کوین(۱۳۸۳). سیمای شهر، ترجمه منوچهر مزینی، تهران، دانشگاه تهران

–ماجدی، حمید؛ منصوررضایی؛ مجید، منصوری، الهام (۱۳۹۳)، تاویل کارکردشناختی فضاهای عمومی محله‌ای از منظر هویت نمونه موردی: محله نازی آباد و مهران تهران، تحقیقات فرهنگی ایران، دوره ۷، شماره ۴،۳۹–۶۱.

– محمدی، علیرضا؛محمدجواد حاجی زاده(۱۳۹۵). سنجش و رتبه بندی محلات شهری در نماگرهای شهر پیاده مدار(مطالعه موردی: شهر اردبیل)، نشریه پژوهش و برنامه ریزی شهری، دوره ۷، شماره ۲۶، ۱۵۲– ۱۳۱.

–محمودی‌بختیاری، بهروز؛ ربانی، رویا(۱۳۹۶)، بازنمایی خوانایی شهرهای شمال در آثار اکبر رادی مطالعه موردی دو نمایشنامه روزنه آبی و پلکان، هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، دوره ۲۲، شماره ۳، ۸۳–۹۰.

–مختاباد، مصطفی؛ محمدیارزاده، سجاد؛ شمس‌الهی، بهنوش.(۱۳۸۸). جستاری بر انسان‌شناسی/ نشانه‌شناسی شهری و نقش آن در خوانایی فضاهای شهری (مورد کاوی: شهر اصفهان). جامعه‌شناسی معاصر، سال اول، شماره ۴، ۶۹–۳۱

–مدنی‌پور، علی (۱۳۷۹)، طراحی فضای شهری؛ نگرشی بر فرایند اجتماعی و مکانی. ترجمه فرهاد مرتضایی، تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری.

–: مرادی، ایوب.(۱۴۰۱) نقد داستان «یوسف‌آباد؛ خیابان سی و سوم» اثر سینا دادخواه بر مبنای مؤلفه‌های رمان شهری، ادبیات پارسی معاصر، دوره ۱۲شماره ۱، ۳۲۷– ۳۵۲.

–منصوری، تاج‌الدین؛ جهان‌بخش، حیدر. (۱۳۹۲). چگونگی ارتقای کالبد و منظر شهری از طریق احیای ارزش‌های فرهنگی– تاریخی شهر، فصل نامه برنامه‌ریزی کالبدی – فضایی. دوره ۱ شماره ۳

– میرشجاعیان‌حسینی، ایمان؛ معروفی، زهرا. (۱۴۰۰). بررسی شکل‌گیری شهرها و پدید آمدن نشانه‌های شهری در طراحی معماری (نمونه موردی تحلیل نظریات کوین لینچ در سیمای شهری بلوار شهید صارمی مشهد)، نهمین کنفرانس ملی مهندسی عمران. معماری و توسعه شهری پایدار ایران.

– نجفی‌برازجانی، معصومه.(۱۴۰۱). نقش کیفیت خوانایی بر تصویر ذهنی شهروندان با تکیه بر عناصر پنج‌گانه لینچ در منطقه یک شهر بوشهر. دومین کنفرانس بین‌المللی معماری، عمران، شهرسازی، محیط‌زیست و افق‌های هنر اسلامی در بیانه گام دوم انقلاب.

–نقابی، عفت؛ کلثوم قربانی جویباری (۱۳۸۹)، نشانه شناسی اولین رمان اجتماعی ایران، زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، دوره ۶۷ شماره ۱۸، ۱۹۳–۲۱۶.

–نوابخش، مهرداد(۱۳۹۲)، ضرورت احیاء سرمایه اجتماعی در توسعه فضاهای شهری. مطالعات توسعه اجتماعی ایران، سال پنجم، شماره ۴، ۷–۱۷.

–یاراحمدی، امیر (۱۳۷۸)، به سوی شهرسازی انسان‌گرا، تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری

–یوسفی، علی؛ صادقی‌نژاد، مهسا. (۱۳۹۶). مرور انتقادی نظریهٔ سیمای شهر لینچ: نشانه‌شناسی نقشه‌های ادراکی شهروندان و بازشناسی هویت کالبدی شهر، فصلنامه مطالعات جامعه‌شناختی شهری، دوره ۷ شماره ۲۲، ۷۲–۴۷.

TABLE OF CONTENTS

Iranian Studies

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"
University of Tehran
ISSN
2252-0643 & 2676-4601
Vol. 15, No. 2, Summer 2025

Managing Director: **AbolRez Seif** (University of Tehran)
Editor-in-Chief: **Homeira Zomordi** (Professor, University of Tehran)
Editorial Board:
Abdolreza Seif (Professor, University of Tehran), **Musa Dibaj** (Professor, University of Tehran), **Khadijeh Alemi** (Professor, University of Tehran), **Mir Jalaloddin Kazzazi** (Professor, Allameh Tabataba'i University), **Mahmood Fazilat** (Professor, University of Tehran), **Hussein Beyk Baghban** (Professor, University of Strasbourg, France), **Yahya Bouzarinejad** (Professor, University of Tehran), **Zohreh Zarshenas** (Professor, Institute for Humanities and Cultural Studies), **Foad Poorarin** (Kharazmi University faculty member), **Nemat Yildirim** (Director of the Department of Persian Language and Literature, Atanurk University), **Iqbal Shahed** (Head of the Department of Persian Language and Literature, JC Lahore University, Pakistan).

Publisher: Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran
Executive Manager: Mansoureh Shahriyari
Editor: ----------

Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Enghelab Ave., Tehran 14155-56185 Iran.
E-mail: jiranic@ut.ac.ir
Phone: +9821-66978885
Fax: +9821-66978885

Price: 100,000 Rials
According to Notice No. 100159, dated 06/09/2011, issued by the Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to the Ministry of Science, Research & Technology**,** the Journal of Iranian Studies is ranked in the "Scientific-Research" category.

All rights are reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran.

Indexed at: www.sid.ir
www.magiran.com
www.isc.gov.ir
www.ulrichsweb.com
www.ut.ac.ir