

فردوس

www.fhja.ir

فصلنامه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس

Ferdows-e Honar Journal of Arts

Print ISSN271702317

Online ISSN2717-2775



نشریه علمی

در زمینه

هنر و معماری

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
مؤسسه آموزش عالی فردوس
(فرهنگی، هنری)

سال هفتم | شماره ۲۴ | بهار ۱۴۰۵



پیوستگی مفهومی و کالبدی فرم مربع در سیر تاریخی معماری ایرانی؛ از چهارطاقی تا چهارصفه و هشت‌بهشت

فاطمه موسوی نیا | اکرم حسینی | حانیه رضائی | امینا رضائی

ارائه راهکارهای معماری داخلی فضای مسکونی با رویکرد انعطاف‌پذیری (بر پایه مطالعات تطبیقی)

سروش آهوئی | وحید حسین زاده

تعلیق اراده در آستانه‌ی بیداری: تحلیل زیبایی‌شناختی تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» اثر کاراواجو در پرتو نظریه‌ی تأمل بی‌اراده‌ی شوپنهاور

علیرضا عزیزی | ابوالفضل دهقانی زاده | هاشم حسینی

تبدیل آرمان‌شهر به پادآرمان‌شهر در سینمای علمی‌تخیلی معاصر

پیام زین العابدینی

بازتاب بحران روانی مالیخولیا در آثار هنرمندان اکسپرسیونیستی

(منتخب آثار نقاشی ادوارد مونک، جیمز انسور، امیل نولده)

ملیکا سادات حسینی | عاطفه گروسی

واکاوی اژدهاکشی در نگارگری صفوی (نمونه موردی: شاهنامه ۹۵۳ ه.ق، پاریس)

نفیسه زمانی







فصلنامه علمی فردوس هنر

زمینه انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، معماری، پژوهش‌های

میان‌رشته‌ای هنر

سال هفتم، شماره ۲۴، بهار ۱۴۰۵

شاپای چاپی: ۲۷۱۷۰۲۳۱۷

شاپای الکترونیکی: ۲۷۷۵-۲۷۱۷

صاحب‌امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس

مدیرمسئول: دکتر حمید کارگر

سر دبیر: دکتر فاطمه کاتب

معاون سردبیر: دکتر الهه حسن‌خویی

مدیر داخلی: مهندس فاطمه جعفری

هیئت تحریریه:

دکتر رضا اشرف‌زاده

استاد بازنشسته، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد

دکتر رقیه بهزادی

دانشیار پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر مهدخت پورخالقی چترودی

استاد دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر سید موسی دیباج

دانشیار دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه تهران

دکتر رضا سپهوند

استاد دانشکده مدیریت و اقتصاد، دانشگاه لرستان

دکتر رجبعلی عسکرزاده طریقه

دانشیار دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر فاطمه کاتب

استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

دکتر علی مشهدی

استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر سیده مریم مجتبی

استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

صفحه‌آرایی: واحد طراحی بصری مؤسسه آموزش عالی فردوس

نشانی: ایران، مشهد، بلوار شهید کلاهدوز، کلاهدوز ۳۰، مؤسسه آموزش عالی

فردوس

پایگاه اینترنتی: <http://www.fhja.ir>

تلفن: ۰۵۱۳ ۷۱۳۹۱۷۵

پست الکترونیکی: journal.fhja@gmail.com

لیتوگرافی: مجتمع چاپ ایران کهن

چاپ و صحافی: تهران خیابان مطهری، نرسیده به چهارراه سهروردی، کوچه سنج، پلاک ۶

تلفن: ۰۲۱۳۳۹۵۳۵۳۸

• مقالات مندرج لزوماً نقطه‌نظر فصلنامه فردوس هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان گرامی است.

• استفاده از مطالب و تصاویر فصلنامه فردوس هنر با ذکر مأخذ بلامانع است.

• پروانه انتشار فصلنامه فردوس هنر به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب ۱۳۶۴/۱۲/۲۸ مجلس شورای اسلامی، از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی شماره ۸۶۰۹۰ مورخ ۱۳۹۸/۱۰/۳۰ صادر شده است.

Ferdowe-e-Honar

Scientific Journal in the Field of Visual and Applied Arts,
Architecture

Vol. 7 | No. 24 | Spring 2026

Print ISSN: 271702317

Online ISSN: 2717-2775

Publisher: Ferdows Institute Higher Education

Director-in-Charge: Dr. Hamid Kargar

Editor-in-Chief: Dr. Fateme Kateb

Deputy Editor: Dr. Elahe Hasankhouei

Manager: Fateme Jafari

Editorial Board:

Dr. Reza Ashrafzadeh

Professor, Islamic Azad University of Mashhad

Dr. Roghaye Behzadi

Associate professor, Institute for Humanities and Cultural
Studies

Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

Professor, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)

Dr. Seyed Mousa Dbadj

Associate Professor, Faculty of Letters and Humanities,
University of Tehran

Dr. Reza Sepahvand

Professor, Faculty of Management and Economics, Lorestan
University

Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh

Associate Professor, Department of English Faculty of Letters
and Humanities, Ferdowsi University Of Mashhad (FUM)

Dr. Fatemeh Kateb

Professor, Alzahra University

Dr. Ali Mashhadi

Professor, Department of Clinical Psychology Faculty of
Education and Psychology, Ferdowsi University of Mashhad
(FUM)

Dr. Seyede Maryam Mojtavavi

Asistant Professor, Department of Architecture, Ferdows
Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Page Layout: Visual Design Unit of Ferdows Institute of
Higher Education

Address: Kolahdouz 30th Alley, Kolahdouz St, Mashhad,
Razavi Khorasan Province, Iran.

Website: <http://www.fhja.ir>

Phone: 00985137139175

Email: journal.fhja@gmail.com

Lithography: Irankohan Press Complex

Press and Binding: No.6, Sanandaj Alley, Near Sohravardi
Intersection, Motahari Street, Tehran, Iran

Phone: 00982133953538

پیوستگی مفهومی و کالبدی فرم مربع در سیر تاریخی معماری ایرانی؛ از چهارطاقی تا چهارصفه و هشت‌بهشت.....	۱۰
ارائه راهکارهای معماری داخلی فضای مسکونی با رویکرد انعطاف‌پذیری (بر پایه مطالعات تطبیقی).....	۳۰
تعلیق اراده در آستانه‌ی بیداری: تحلیل زیبایی‌شناختی تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» اثر کاراواجو در پرتو نظریه‌ی تأمل بی‌اراده‌ی شوپنهاور.....	۴۷
تبدیل آرمان‌شهر به پادآرمان‌شهر در سینمای علمی‌تخیلی معاصر.....	۶۷
بازتاب بحران روانی مالیخولیا در آثار هنرمندان اکسپرسیونیستی (منتخب آثار نقاشی ادوارد مونک، جیمز انسور، امیل نولده).....	۸۲
واکاوی اژدهاکشی در نگارگری صفوی (نمونه موردی: شاهنامه ۹۵۳ ه.ق. پاریس).....	۱۰۴

Contents

Conceptual and Physical Continuity of the Square Form in the Historical Development of Iranian Architecture: From Chahartaq to Chahar-Suffah and Hasht-Behesht	10
Providing Interior Architectural Strategies for Residential Spaces through a Flexibility-Oriented Approach: A Comparative Study	30
Suspended Will on the Threshold of Awakening: An Aesthetic Analysis of Caravaggio's The Calling of Saint Matthew in Light of Schopenhauer's Theory of Involuntary Contemplation	47
The Transformation of Utopia into Dystopia in Contemporary Science-Fiction Cinema	67
Reflection of the Psychological Crisis of Melancholy in the Works of Expressionist Artists (Selected Paintings by Edvard Munch, James Ensor, and Emil Nolde)	83
An Analysis of Dragon-Slaying in Safavid Miniature Painting (A Case Study of the 953 AH Paris Shahnameh)	104

به نام هنرآفرین

عنصرالمعالی از روزگار خسرو انوشیروان به هنگام وزارت بزرگمهر حکیم چنین روایت می‌کند که فرستاده‌ای از روم به بارگاه خسرو آمد و او نیز به رسم ملوک خواست تا دانایی وزیرش را به رخ بکشد. پس در برابر سفیر به وزیر گفت: «ای فلان همه چیزها که درعالم است تو دانی؟» و وقتی پاسخ منفی وزیر را شنید، چهره درهم کشید و باز پرسید: «پس همه چیز که داند؟» بزرگمهر پاسخ داد: «همه چیز را همگان دانند؛ و همگان هنوز از مادر نزاده‌اند». این باور بسیاری از ایرانیان باستان بود که دامنه علم و دانش چنان وسیع است که کسی توان دستیابی به تمامی آن را ندارد و حکیم توس نیز همین معنا را گوشزد می‌کند که:

چنین داد پاسخ که دانش بس است
ولیکن پراکنده با هر کس است

و باز او در جای دیگری از شاهنامه‌اش که کتاب خردورزی است و با ستایش خرد و دانش آغاز می‌شود، در کنار اشاره به گستردگی دانش و پراکنده بودن آن بین مردم، به بی‌انتهای بودن مرزهای دانش تأکید می‌کند و چنین می‌سراید که:

چو دیدار یابی به شاخ سخن
بدانی که دانش نیاید به بن

اگر در گذشته‌های دور چنین باوری جاری و ساری بوده‌است، بی‌گمان در روزگار ما که حوزه‌های مختلف علوم گسترده‌ای وسیع‌تر یافته‌اند و هر گوشه‌ای از آن نیازمند واکاوی و پژوهش‌های ژرف‌تر و گسترده‌تر است و تخصصی ویژه می‌طلبد، آن آموزه‌های کهن استوارتر و پایدارتر از پیش هستند. امروز مجامع دانشگاهی و خیل پرشمار پژوهشگران و کاوشگران ایرانی در حال تحقیق و تفحص در حوزه‌های گوناگون دانش هستند و ما خرسندیم از آن که به قدر وسع و بضاعت یک نشریه علمی توانسته‌ایم «فردوس هنر» را بستری برای ثبت و نشر نتایج پژوهش‌های حوزه هنر قرار دهیم و همچنان پذیرای مقاله‌های پژوهشگران و دانشگاهیان هستیم.

حمید کارگر؛ مدیر مسئول

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقاله پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

نشریه «فردوس هنر» مقالات علمی را می‌پذیرد که دربرگیرنده مقالات پژوهشی، مقالات مروری، مطالعه موردی، نقطه نظر، ترویجی و کاربردی هستند. همچنین، در راستای سیاست‌های نشریه، تنها پژوهش‌هایی پذیرفته می‌شوند که صرفاً توصیفی یا آماری نباشند و بر تحلیل‌های نویسنده مبتنی باشند؛ لذا پژوهش‌هایی که آزمون‌پذیری یک فرضیه از پیش ثابت‌شده را - اغلب به وسیله سنجش آماری - می‌آزمایند، تکیه صرف به پرسش‌نامه دارند، تکنیکی و فنی‌اند یا در بررسی‌ها تکیه به فرمول دارند، پژوهش‌های کمی و پژوهش‌های صرفاً گردآوری‌شده (کلاژگونه) پذیرفته نخواهند شد. موضوع مقاله باید در حوزه‌های تخصصی هنر (هنرهای تجسمی و کاربردی)، معماری و مباحث میان‌رشته‌ای هنر باشد. موضوع باید بدیع باشد و موجب ارتقای سطح دانش در حوزه‌های ذکرشده شود؛ درعین حال پرهیز از کلی‌گویی، دوری از تعصب به مسئله و مستدل بودن مطالب نیز باید مد نظر قرار گیرد.

- به‌طور خلاصه، عوامل زیر باعث عدم تأیید مقاله در مرحله نخست ارسال می‌شود:
- عدم سنخیت با موضوع مجله؛
- قرار نگرفتن روش تحقیق مقاله در اولویت روش‌های مورد قبول نشریه (ضعف رویکرد کیفی در پژوهش و اتکای غالب به سنجش‌های آماری/ تکنیکی بودن و دوری از جنبه‌های نظری)؛
- عدم برخورداری از ساختار علمی (فاقد سؤال، نظریه) و اتکا به گردآوری یا روش انشایی یا گزارشی در محتوای مقاله؛
- خارج بودن روش تحقیق یا موضوع مقاله از امکان داوری مجله؛
- تکراری بودن محتوای مقاله (قسمت اعظم سؤال یا فرضیه مقاله قبلاً در مقالات دیگر بررسی شده است)؛
- عدم رعایت دستورالعمل ذکر شده در بخش راهنمای نویسندگان.

۱-۲. بخش‌های اصلی مقاله

ساختار مقالات علمی برای نشریه «فردوس هنر» باید مطابق شرایط زیر باشد، در غیر این صورت مورد بررسی قرار نخواهد گرفت (همه بخش‌ها ضروری است):

عنوان: عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد، روشن و بیانگر موضوع پژوهش باشد، تکراری نباشد، تطویل بدون ضرورت نداشته باشد و خطابی یا شعرگونه نباشد.

چکیده: خلاصه‌ای از مقاله است که طرح کلی، روش پژوهش و نتایج مقاله را بیان می‌کند. چکیده باید ساختارمند و به ترتیب دربرگیرنده این موارد به‌صورت تیتراهای جداگانه باشد: بیان مسئله، هدف، سؤال یا فرضیه تحقیق، روش تحقیق و نتیجه‌گیری باشد. چکیده مقاله باید حداکثر ۳۰۰ کلمه باشد. موارد بالا حتماً در قالب تیترا تنظیم شوند.

چکیده انگلیسی: مبسوط‌تر از چکیده فارسی و بین ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.

واژگان کلیدی: نویسنده باید واژگان اصلی مرتبط با موضوع مقاله را در پایان چکیده با عنوان واژگان کلیدی بیان کند. واژگان کلیدی نباید صرفاً تکرار واژه‌های به‌کاررفته در عنوان مقاله باشد و باید بین ۴ تا ۶ واژه باشد که با ویرگول از یکدیگر جدا می‌شوند.

مقدمه و بیان مسئله: مقدمه مدخل مقاله و کلام نویسنده است که به شرح مسئله می‌پردازد و باید بدون ارجاع و مستقلاً به‌دست نویسنده نگاشته شود. این بخش به ترتیب دربرگیرنده این موارد است: شرح مبسوط‌تر مسئله پژوهش، مبانی نظری، اهداف، سؤال‌ها و ضرورت و اهمیت پژوهش است.

روش تحقیق: مراحل و نحوه انجام پژوهش - که در چکیده به آن اشاره شده بود - باید به‌طور کامل و با ذکر جزئیات در این بخش توضیح داده شود. روش انجام پژوهش باید به‌طور دقیق مشخص شود تا پژوهشگران بعدی، در صورت نیاز، بتوانند از همان روش برای انجام پژوهش‌های مشابه یا تکمیل پژوهش فعلی استفاده کنند. این بخش به‌ترتیب

دربرگیرنده این موارد است: روش تحقیق، شیوه گردآوری داده‌ها، ابزار گردآوری داده‌ها، جامعه آماری، تعداد نمونه مورد بررسی، روش نمونه‌گیری، روش تجزیه و تحلیل اطلاعات باشد. (ارائه کلیه موارد ضروری است).

پیشینه تحقیق: در پیشینه تحقیق، پژوهش‌های انجام‌شده مرتبط با موضوع (کتاب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و گزارش‌های چاپ‌شده مرتبط) بررسی و مسئله و نتایج و دستاوردهای این پژوهش‌ها به‌طور خلاصه بیان می‌شود. در پیشینه باید تفاوت رویکرد و روش مقاله حاضر با پژوهش‌های پیشین بیان شود.

بحث: یافته‌های پژوهش، پاسخ به سؤالات پژوهشی و، در صورت وجود فرضیه، شواهد اثبات یا عدم اثبات فرضیه در این بخش ارائه می‌شود. همچنین نتایج پژوهش حاضر با نتایج پژوهش‌های مشابه و پیشینه تحقیق مقایسه می‌شود و هم‌راستایی، تفاوت و به‌طورکلی نسبت نتایج پژوهش حاضر با پژوهش‌های مرتبط قبلی بیان می‌شود.

نتیجه‌گیری: در این بخش یافته‌های مقاله بررسی و دستیابی یا عدم دستیابی به اهداف پژوهش و دلایل رد یا اثبات فرضیه (ها) بیان می‌شود؛ در نتیجه‌گیری، مقدمه، ارجاع و دلیل آورده نمی‌شود.

تقدیر و تشکر: در بخش تقدیر و تشکر باید نام و عنوان افراد، گروه‌ها و مؤسساتی که به‌صورت مادی یا غیرمادی بر روند انجام پژوهش اثرگذار بوده و موجب پیشرفت آن شده‌اند ذکر شود.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسندگان باید در پایان مقاله (پیش از فهرست منابع) عدم تعارض منافع خود را در انجام پژوهش بدین صورت اعلام کنند: نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منفعی برای ایشان وجود نداشته است. (تعارض منافع به حالتی گفته می‌شود که منافع شخصی مادی یا غیرمادی نویسنده یا نویسندگان با نتایج پژوهش در تعارض باشد و این موضوع بر روند انجام پژوهش یا اعلام صادقانه نتایج تأثیر بگذارد). **پی‌نوشت‌ها:** توضیحات اضافه بر متن، اعلام، علائم اختصاری، کوتاه‌نوشت‌ها و معادل لاتین واژه‌ها (در نسخه فارسی) باید تحت عنوان پی‌نوشت‌ها در انتهای مقاله آورده شود. پی‌نوشت‌ها را می‌توان به‌صورت دستی یا با سیستم پی‌نوشت (Endnote) نرم‌افزار Word وارد کرد. توضیحات ذکرشده نباید به‌صورت پانویس (Footnote) وارد شوند.

فهرست منابع: مشخصات کامل منابعی که در نگارش مقاله از آن‌ها استفاده شده است باید در انتهای مقاله ذکر شود. منابع استفاده‌شده در مقاله باید حتی‌الامکان جدید و در ده سال گذشته منتشر شده باشند. ارجاع به مقالات علمی منتشرشده در مجلات معتبر نسبت به استفاده از کتاب و مقالات کنفرانس و مطالب برداشت‌شده از سایت‌های اینترنتی ارجحیت دارد. نحوه ارجاع‌دهی درون متن و دستورالعمل تنظیم منابع را می‌توانید در بخش راهنمای ارجاع‌دهی و تنظیم منابع در منوی راهنمای نویسندگان ببینید.

تذکر: فهرست منابع و مآخذ به ترتیب حروف الفبا تنظیم می‌شوند. لازم است منابع و مآخذ در بخش انگلیسی نیز درج شوند. برای این منظور کلیه فهرست منابع و مآخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه به انگلیسی، بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم شود. فهرست تجمیع شده نهایی به زبان انگلیسی، در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد.

۳-۱. روش تنظیم جداول، تصاویر و ارجاعات

به‌جز رعایت ساختار اصلی مقاله، موارد دیگری نیز وجود دارند که توجه به آن‌ها ضروری است و موجب افزایش دقت اثر و ارتقای کیفیت آن می‌شود. از جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: یک‌دستی در به‌کاربردن اصطلاحات تخصصی، یک‌دستی در زبان و روان و خوانا بودن مقاله، دقت در استفاده از منابع و ارجاع‌دهی صحیح، یک‌دست بودن روش ذکر تاریخ‌ها در سراسر مقاله (بدین معنی که همه تاریخ‌ها هجری شمسی یا هجری قمری یا میلادی باشند)، استفاده به‌جا و متناسب از تصویر، نمودار و جدول برای روشن‌تر شدن موضوع، رعایت اصول مجله، از جمله برای تنظیم تصاویر، نمودارها و جداول. نحوه تنظیم متعلقات متن (جدول، تصویر) و روش ارجاع‌دهی و تنظیم منابع را در ادامه ببینید.

متعلقات متن: در صورتی که بدنه مقاله شامل متعلقاتی مانند جدول، نمودار، تصویر و نقشه باشد، برای تنظیم این موارد لطفاً به دستورالعمل زیر توجه نمایید:

جدول:

- جدول باید دارای ردیف و ستون باشد و هر ردیف و هر ستون آن شاخص (یا عنوان) مستقل داشته باشد؛ ردیف‌ها و ستون‌های جدول باید به هم مربوط باشند و از برهم‌کنش و مقایسهٔ ردیف و ستون نتیجه‌ای منطقی حاصل شود.
- اطلاعات فقط در صورتی باید در قالب جدول ارائه شوند که این قالب از طریق خلاصه‌سازی به ارائهٔ بهتر و گویایی مطالب کمک کند، بنابراین متن‌های طولانی و تصاویر حتی‌الامکان نباید در قالب جدول ارائه شوند.
- هر جدول باید طوری تنظیم شود که حداکثر از یک صفحه تجاوز نکند. جدولی که مطالب آن بیش از یک صفحه باشد باید در قالب متن مقاله ارائه شود.
- جدول‌ها حتماً شماره، شرح و مأخذ داشته باشند و پس از ارجاع در متن مقاله در جای مناسب قرار بگیرند.
- در متن با ذکر شماره به همهٔ جداول ارجاع داده شود.
- تیترو جداول به دو زبان فارسی و انگلیسی تنظیم شود.
- اعداد در جداول انگلیسی درج شوند.

تصویر:

- تصاویر، نمودارها و نقشه‌ها همگی با عنوان «تصویر» و پس از ارجاع در متن در محل مناسب قرار بگیرند.
- تصاویر مربوط به مقاله باید مستند (همراه با ذکر کامل مأخذ)، غیر تزئینی و از ارکان مقاله باشد.
- در متن با ذکر شماره حتماً به همهٔ تصاویر ارجاع داده شود.
- در کنار محورهای نمودارها حتماً واحد یا توضیح مربوط مشخص شود.
- کنار نقشه‌ها حتماً مقیاس (Scale) آن‌ها درج شود.
- مجموع تعداد تصاویر و جداول حداکثر ۱۰ عدد پیش‌بینی شود.
- تصاویر نباید از منابع غیر معتبر مانند وبلاگ یا سایت‌های غیرعلمی گرفته شده باشد.
- زیرنویس تصاویر به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شود.

ارجاعات فهرست منابع و مأخذ (فارسی و لاتین):

- روش ارجاع نویسی مقالات «فردوس هنر» درون‌متنی (APA) و داخل پرانتز است؛ نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحه یا صفحاتی که مطلب از آن برداشته شده است، باید در متن ذکر شود (نام خانوادگی، سال، شمارهٔ صفحه). برای منابع فارسی (تألیف یا ترجمه) حتماً نام نگارنده به فارسی و سال انتشار اثر به شمسی نوشته شود و برای منابع لاتین حتماً نام به انگلیسی و سال به میلادی نوشته شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا و بر پایه روش زیر تنظیم شود:
- برای کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، محل نشر، ناشر.
- برای مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام نشریه، شماره نشریه، دوره یا سال، شماره صفحه آغاز و پایان مقاله.
- برای مقاله الکترونیکی: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام مقاله، نام نشریه الکترونیکی یا تارغما، تاریخ آخرین بازنگری، نشانی اینترنتی.
- کلیه فهرست منابع و مأخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه بخش فارسی به همراه بقیه منابع انگلیسی و سایت‌ها، مجدداً بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم گردد. (این بخش در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد).

- مقالات باید صرفاً از طریق سایت با دو فرمت Word و Pdf ارسال شوند. به مقالاتی که از طریق ایمیل یا به صورت چاپی به مجله ارسال شوند ترتیب اثر داده نخواهد شد.
- با برنامه رایانه‌ای Word (برای نسخه فارسی با قلم BNazanin۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخه انگلیسی با قلم Times New Roman ۱۱، و فاصله خطوط single) حروف چینی شده و فاقد اشتباهات تایپی باشد.
- متن مقاله (بدون احتساب کلمات داخل جداول) در حدود ۸۰۰۰ کلمه باشد.
- عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد.
- چکیده فارسی بیش از ۳۰۰ واژه نباشد.
- چکیده انگلیسی مبسوط‌تر از چکیده فارسی و ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.
- واژگان کلیدی حداکثر ۷ واژه باشد.
- همراه مقاله یک فایل جداگانه نیز ارسال شود که موارد زیر در آن درج شده باشد (به جز عنوان مقاله، سایر موارد زیر در فایل اصلی مقاله درج نشود):

۱- عنوان مقاله؛

۲- نام نویسندگان؛

۳- اطلاعات مربوط به سمت، وابستگی سازمانی، رتبه علمی و اطلاعات تماس نویسندگان؛

۴- نشانی پستی، ایمیل، تلفن و اطلاعات تماس نویسنده مسئول مقاله؛

۵- تصاویر (و نمودارهای) مقاله با شماره مربوط نام‌گذاری و با فرمت JPEG و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به صورت فایل‌های مجزا بارگذاری شوند؛

۶- جدول‌ها حتماً به صورت فایل Word ارسال شوند و متن درون جدول با مشخصات زیر تنظیم شود: جداول فارسی با اندازه ۱۰ و قلم Bnazanin و جداول انگلیسی با اندازه ۹ و قلم Times new roman.

۲. روش بارگذاری مقاله روی سایت

نویسندگان باید پس از آماده‌سازی فایل‌ها از طریق زبانه (Tab) «ارسال مقاله» در سایت نسبت به تکمیل اطلاعات، ثبت مقاله و بارگذاری فایل‌های مربوط اقدام نمایند. [در این مرحله از نویسندگان درخواست می‌شود دو داور متخصص را برای داوری مقاله پیشنهاد دهند، ولی مجله در انتخاب داوران پیشنهادی نویسنده مختار است و در هر صورت نام داوران انتخابی مجله برای نویسنده مشخص نخواهد شد].

از نویسندگان محترم درخواست می‌شود اطلاعات مربوط به مقاله و اطلاعات شخصی نویسندگان را کامل و دقیق ثبت کنند (در صورتی که مقاله بیش از یک نویسنده داشته باشد، توصیه می‌شود علاوه بر نویسنده مسئول، سایر نویسندگان هم در سایت مجله حساب کاربری داشته باشند تا بتوانند از روند پیشرفت مقاله آگاه شوند). فایل‌های مربوط به مقاله (اصل مقاله و فایل‌های تکمیلی) باید دقیقاً مطابق دستورالعمل ذکر شده آماده شده باشند و به طور کامل و دقیق روی سایت بارگذاری شوند. در صورتی که مقاله طبق موارد ساختاری و نگارشی موجود در راهنمای نویسندگان تنظیم نشده باشد، یا فایل‌ها دقیق و درست بارگذاری نشوند، مقاله به مراحل بررسی و داوری وارد نخواهد شد.

• فایل‌های درخواست شده

• مشخصات نویسندگان

• فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)

• نامه به سردبیر (تعهدنامه و توافق‌نامه نویسندگان برای انتشار اثر)

• تصویر

• جدول

پیوستگی مفهومی و کالبدی فرم مربع در سیر تاریخی معماری ایرانی؛ از چهارطاقی تا چهارصفه و هشت‌بهشت

فاطمه موسوی‌نیا

۱. استادیار، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
mousavinia@um.ac.ir

اکرم حسینی

۲. دانشیار، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
Akram.Hosseini@um.ac.ir (نویسنده مسئول)

حانیه رضائی

۳. گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
Haniyerezaei.831@gmail.com

مینا رضانی

۴. گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
minaramezami1383222@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۹/۰۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۱/۱۸

صفحه ۲۹-۱۰

چکیده

بیان مسئله: معماری ایرانی در دوره‌های مختلف تاریخی همواره بر الگوهای هندسی و نمادین استوار بوده است که در این میان، فرم مربع جایگاهی بنیادین دارد. چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت از مهم‌ترین الگوهای فضایی مربع‌محور در معماری ایران به‌شمار می‌روند که در مطالعات پیشین عمدتاً به‌صورت منفرد بررسی شده‌اند. این رویکرد جزئی‌نگر، مانع از شکل‌گیری درکی جامع از پیوستگی مفهومی، ساختاری و فضایی میان این الگوها شده است. ازاین‌رو، مسئله اصلی پژوهش حاضر، تبیین سیر تحول این سه الگوی مربعی و واکاوی پیوند آن‌ها با جهان‌بینی قدسی و نظام فضایی معماری ایرانی است.

هدف پژوهش: هدف این پژوهش، تحلیل تطبیقی الگوهای چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت با تأکید بر ابعاد ساختاری، مفهومی و عملکردی آن‌ها و تبیین روند تکامل الگوهای مربع‌محور در معماری ایران از دوره ساسانی تا صفوی است.

سؤال اصلی پژوهش: فرم مربع در الگوهای فضایی معماری ایرانی چگونه از چهارطاقی به چهارصفه و سپس به هشت‌بهشت دگرگون شده است و چه پیوستگی‌های مفهومی، کالبدی و عملکردی میان این سه الگو وجود دارد؟

سوالات فرعی پژوهش: ۱. ویژگی‌های فضایی و هندسی سه الگوی چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با یکدیگر دارند؟ ۲. چه روند تاریخی و تحول ساختاری موجب گذر از چهارطاقی به چهارصفه و سپس به هشت‌بهشت شده است؟ ۳. عوامل فرهنگی، مذهبی و اقلیمی چگونه در شکل‌گیری و دگرگونی این الگوهای مربع‌محور نقش داشته‌اند؟ ۴. معنای قدسی و نمادین مربع در این سه الگو چگونه تداوم‌یافته و تغییر کرده است؟

روش پژوهش: پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. داده‌ها از منابع علمی و تاریخی گردآوری و نمونه‌های شاخص معماری ایرانی تحلیل تطبیقی شده‌اند. تحلیل بر اساس سه بعد فضایی، عملکردی و مفهومی انجام شده و با پرسش‌ها و فرضیه پژوهش تطبیق یافته است.

نتیجه‌گیری: یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت نه ساختارهایی مستقل، بلکه مراحل تکامل‌یافته‌ی یک نظام فضایی مشترک‌اند. چهارطاقی با تأکید بر مربع مرکزی و گنبد، مفهوم مرکزیت قدسی را تثبیت می‌کند؛ چهارصفه با گسترش جهتی و عملکردی این مرکزیت، به سازمان فضایی پیچیده‌تری دست می‌یابد؛ و هشت‌بهشت به‌عنوان مرحله‌ی نهایی، اوج تلفیق هندسه، عملکرد و منظر را در قالب ترکیب مربع و باغ نمایان می‌سازد. تداوم فرم مربع در این سه الگو بیانگر جهان‌بینی معماری ایرانی است که در آن وحدت میان فرم، معنا و عملکرد، اساس سازمان‌دهی فضا را شکل می‌دهد.

واژگان کلیدی: الگوی مربع، چهارطاقی، چهارصفه، هشت‌بهشت، معماری ایرانی، تحلیل تطبیقی



Conceptual and Physical Continuity of the Square Form in the Historical Development of Iranian Architecture: From Chahartaq to Chahar-Suffah and Hasht-Behesht

Seyyede Fatemeh Mousavinia

1. Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.

Akram Hosseini

2. Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. (Corresponding Author)

3. Haniyeh Rezaei

Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.

Mina Ramezani

4. Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.

Received: 29/11/2025

Accepted: 08/04/2026

Page 10-29

Abstract

Problem Statement: The square, as one of the most regular geometric forms, has consistently played a fundamental role in the organization of architectural space. Its balance, symmetry, and considerable capacity for establishing order have led to the persistent use of the square throughout history as a stable pattern for the physical and functional organization of spaces. The closer a form is to a square structure, the more it often indicates a higher degree of geometric order and spatial coherence. In architecture, the square serves as more than a simple geometric shape; it is regarded as a foundation for spatial order, centrality, and balance. Historical evidence indicates that square-based or grid-like structures, from the earliest civilizations through subsequent periods, reflected the human inclination toward order, centrality, and predictability within the built environment. In the architectural tradition of Iran, the square occupies a fundamental and multifaceted position. It has been employed in patterns such as the chahartaq, chahar-suffah, chaharbagh, and nine-part divisions (Hasht-Behesht), playing an important role in shaping the spatial and functional structure of buildings.

This research examines the role of the square form in the transformation of spatial patterns in Iranian architecture through an analysis of scholarly and research sources, specialized books, and authoritative historical texts. The main research question is how the square form has transformed historically from the chahartaq to the chahar-suffah and subsequently to the Hasht-Behesht, and what conceptual, physical, and functional continuities exist among these patterns. It appears that the Sasanian chahartaqs, Islamic-period chahar-suffahs, and the Safavid and Qajar Hasht-Behesht palaces represent three evolutionary stages of a single square-centered pattern, which initially emerged with an emphasis on the sacred, subsequently acquired religious-social functions, and ultimately reached its spatial, functional, and decorative culmination within the structure of the garden and palace.

Research Objective

The objective of this research is to comparatively analyze the chahartaq, chahar-suffah, and

Hasht-Behesht patterns, with an emphasis on their structural, conceptual, and functional dimensions, and to explain the evolutionary process of square-centered patterns in Iranian architecture from the Sasanian period to the Safavid period.

Research Question

Main Research Question: How has the square form in the spatial patterns of Iranian architecture transformed from the chahartaq to the chahar-suffah and subsequently to the Hasht-Behesht, and what conceptual, physical, and functional continuities exist among these three patterns?

Sub-Questions of the Research

1. What spatial and geometric characteristics distinguish and connect the three patterns of chahartaq, chahar-suffah, and Hasht-Behesht?
2. What historical process and structural transformation led to the transition from the chahartaq to the chahar-suffah and subsequently to the Hasht-Behesht?
3. How have cultural, religious, and climatic factors contributed to the formation and transformation of these square-centered patterns?
4. How has the sacred and symbolic meaning of the square continued and changed across these three patterns?

Research Method

This research is descriptive-analytical in nature and is based on a comparative approach. Its objective is to examine the historical, spatial, and conceptual transformations of three square-centered patterns in Iranian architecture. Data were collected through library research and historical documents, specialized books on Iranian and world architecture, scholarly and research articles, and authoritative historical texts related to the Achaemenid, Sasanian, and Islamic periods, particularly the Safavid and Qajar periods. Buildings representing each of the chahartaq, chahar-suffah, and Hasht-Behesht patterns were selected. The samples include Bar-e-Hur, Niasar, Negar, Shahzadeh Mosque, and the Hasht-Behesht palaces of Isfahan and Tabriz.

The data were analyzed comparatively, with three principal dimensions taken into consideration:

Spatial and physical dimension: Examination of the geometry, symmetry, centrality, and spatial organization of each pattern.

Functional dimension: Analysis of the ritual, religious, ceremonial, and social functions of the

buildings.

Conceptual and semantic dimension: Examination of the role of the sacred worldview, the symbolism of the square, and its influence on the organization of space.

The analysis of the samples and data was directly designed to address the main research question and the sub-questions. The data and analyses were also used to examine the research hypothesis, which proposes the gradual evolution of a single square-centered system. The statistical population of the research comprises all prominent buildings of Iranian architecture in which the chahartaq, chahar-suffah, and Hasht-Behesht patterns have been employed. These buildings were selected from the Sasanian period through the Qajar period so that the historical trajectory and spatial and conceptual transformations of these patterns could be examined clearly.

The sampling and selection of buildings were conducted through non-random, purposive sampling (judgmental sampling). The criteria for selecting the buildings included the clear identification of the spatial pattern (chahartaq, chahar-suffah, or Hasht-Behesht), access to reliable documents, plans, and supporting evidence, historical significance, and representativeness of the relevant period. A total of eight buildings were selected as the research samples, representing different periods and patterns. The research data were collected from library sources, including specialized books, scholarly articles, and authoritative historical texts. Selected representative buildings were analyzed using plans, images, and archival documentation, and each building was evaluated according to three dimensions: spatial, functional, and semantic.

Conclusion

The analysis of the historical development of the three patterns of chahartaq, chahar-suffah, and Hasht-Behesht in Iranian architecture demonstrates that these patterns have followed a gradual yet purposeful process of transformation not only in their spatial structures but also in their meanings and functions. From the emergence to the development of these three patterns, the relationship between the square form and spatial order has continuously evolved. This transformation is particularly evident in their geometric, conceptual, and functional dimensions. At the initial stage, the chahartaq, regarded as

the oldest square-centered pattern in Iranian architecture, employs a simple and symmetrical design and functions as a symbol of the connection between earth and heaven and as the center of the universe. At this stage, the square operates as a sacred and central symbol whose purpose is to reinforce the concepts of centrality and unity. Through the use of a central domed space and four symmetrical arches, this pattern establishes a distinctive geometric and mystical order that reflects a cosmic and ritual order.

With the emergence of Islam and the cultural and functional transformations in architecture, the chahar-suffah pattern emerged. In this pattern, the central square expands toward four iwans oriented along the principal directions, transforming a space that had been primarily ritual in character into a social, religious, and educational environment. These transformations demonstrate a change in architectural applications toward the use of space for human interaction and multiple functions. At this stage, the square changes from a sacred symbol into a more dynamic and human-centered structure.

During the Safavid period, this process reached its culmination, and the Hasht-Behesht pattern emerged as the most developed square-centered form. By combining a cruciform geometry and polygonal configurations with the Iranian garden as a natural and spiritual environment, Hasht-Behesht fully demonstrates this transformation. At this stage, the square becomes a multifaceted structure in which geometry, nature, and mystical aesthetic experience are fully intertwined.

The answer to the research question demonstrates that the square form in these three patterns has evolved not only as a symbol of centrality and cosmic order but also as a means of establishing interaction between human beings and space. From the chahartaq, which symbolizes the center of the universe and the connection between earth and heaven, to the chahar-suffah, which provides a social and functional spatial framework, and ultimately to the Hasht-Behesht, which incorporates a combination of geometry, nature, and mysticism, the developmental trajectory of Iranian architecture can be clearly observed.

This transformation in spatial patterns, particularly in their conceptual and geometric continuity, reflects the continuous efforts of Iranian architects

to achieve a balance between geometric rationality and mystical and cultural experiences. Throughout this process, the square, as a fundamental element, has played a central role in shaping sacred, social, and cultural spaces. Therefore, the continuity among the chahartaq, chahar-suffah, and Hasht-Behesht patterns represents not merely the evolution of architectural forms, but also the development of Iranian cultural, religious, and philosophical thought.

Keywords: Square Pattern, Chahartaq, Chahar-Suffah, Hasht-Behesht, Iranian Architecture, Comparative Analysis

References

- Balilan, L., & Rafiei, S. (2024). The evolution of square plans (nine-part plans) from the Achaemenid period to Safavid Hasht-Behesht pavilions. *Monthly Journal of Research in Art and Humanities*, 9(5), 35–42.
- Dehkhoda, A. A. (1998). *Dehkhoda dictionary* (M. Moein et al., Eds.).
- Gholami, G. H., & Kaviani, M. (2015). Investigating the position of the Chahar-Suffah pattern in the spatial organization of residential architecture in the hot and dry regions of Iran. *Housing and Rural Environment*, 157, 149–161.
- Hatamian, M. J., Neyestani, J., Mousavi Kouhpar, S. M., & Hatam, G. A. (2012). Analyzing the continuity of Chahartaq architecture from the Sasanian to the Islamic period in Iran based on the archetypal criticism approach. *Historical Sociology*, 4(2).
- Jalali, M., & Neyestani, J. (2015). A study of the background, form, and function of Chahartaq architecture in Greater Khorasan from the beginning of the Sasanian period to the end of the fourth century AH. *Greater Khorasan*, 6(18), 33–45.
- Mirzaei, M., Mousavi Haji, S. R., Taghavi, A., & Moradi, A. (2015). Recognition of the architectural form of the Hasht-Behesht Palace of Tabriz.
- Neyestani, J., & Jalali, M. (2015). A study of the evolution and continuity of Chahartaq architecture in northeastern Iran from the Sasanian period to the end of the fourth century AH. *Iranian Local History Research Quarterly*, 3(2), 1–[page range not provided].
- Pirnia, M. K. (2010). *An introduction to the Islamic architecture of Iran*. Tehran: Soroush.
- Pourmirzaei Kaveh, O. B., Osouli Talesh, F.,

- Pourasfandiyari, P., & Ashouri, Y. (2023). An analytical-comparative approach to the architecture of Zoroastrian temples: Case studies of Niasar, Negar, Julian, and Qeyfar temples. *Shabak Specialized Scientific Journal*, 9(6).
- Safari Asl, L. (2022). Re-reading the geometric pattern of Hasht-Behesht in the architecture of funerary buildings: A case study of funerary monuments of the Mughal period in India and the Safavid period.
- Soleimani, P. (2015). Identification and introduction of the Negar Fire Temple with an emphasis on the physical structure of Chahartaqs. Paper presented at the Second International Conference on Research in Engineering, Science and Technology.
- Taghavi, V. (2013). An introduction to historical buildings. Tehran: Iran Textbook Printing and Publishing Company.
- Rismani, A., & Nasr, T. (2016). A comparative investigation of the Chahartaq: A comparative analysis of Chahartaqs in ancient Iranian architecture and the post-Islamic period.

مقدمه و بیان مسئله

مربع به عنوان یکی از منظم‌ترین اشکال هندسی، همواره نقشی بنیادین در سازمان‌دهی فضایی معماری داشته است. تعادل، تقارن و قابلیت بالای این فرم در ایجاد نظم، سبب شده است که مربع در طول تاریخ به عنوان الگویی پایدار برای سامان‌دهی کالبدی و عملکردی فضاها مورد استفاده قرار گیرد. نزدیکی یک فرم به ساختار مربعی، اغلب بیانگر درجه‌ی بالاتری از نظم هندسی و انسجام فضایی است. در معماری، مربع فزاتر از یک شکل ساده‌ی هندسی عمل می‌کند و به مثابه‌ی بنیانی برای نظم فضایی، محوریت و تعادل تلقی می‌شود. شواهد تاریخی نشان می‌دهد که ساختارهای مربعی یا شبکه‌ای، از نخستین تمدن‌ها تا دوره‌های بعد، بازتاب‌دهنده‌ی تمایل انسان به نظم، مرکزیت و پیش‌بینی‌پذیری در محیط مصنوع بوده‌اند. در سنت معماری ایران، مربع جایگاهی بنیادین و چندوجهی دارد و در قالب الگوهایی چون چهارطاقی، چهارصفه، چهارباغ و تقسیمات نه‌بخشی (هشت‌بهشت) به کار رفته و نقش مهمی در شکل‌گیری ساختار فضایی و عملکردی بناها ایفا کرده است.

این پژوهش با بهره‌گیری از تحلیل محتوای منابع علمی-پژوهشی، کتب تخصصی و متون معتبر تاریخی، به بررسی نقش فرم مربع در تحول الگوهای فضایی معماری ایرانی می‌پردازد. پرسش اصلی پژوهش آن است که فرم مربع چگونه در سیر تاریخی از چهارطاقی به چهارصفه و سپس هشت‌بهشت دگرگون شده و چه پیوستگی‌های مفهومی، کالبدی و عملکردی میان این الگوها وجود دارد. به نظر می‌رسد چهارطاقی‌های ساسانی، چهارصفه‌های دوره اسلامی و کاخ‌های هشت‌بهشت صفوی و قاجار سه مرحله تکاملی یک الگوی واحد مربع‌محور هستند که ابتدا با محوریت امر قدسی شکل گرفته، سپس کارکرد مذهبی-اجتماعی یافته

و نهایتاً در ساختار باغ و کاخ به اوج تکامل فضایی، عملکردی و تزئینی رسیده‌اند.

ضرورت پژوهش: با وجود اهمیت این الگوها، مطالعات پیشین عمدتاً به بررسی تک‌به‌تک چهارطاقی، چهارصفه یا هشت‌بهشت پرداخته‌اند و تحلیل تطبیقی میان آن‌ها کمتر انجام شده است. این پژوهش با تمرکز بر روند تاریخی، تحولات فضایی و معناشناسی این سه الگو، تلاش دارد شکاف موجود در ادبیات پژوهش را پر کند و درکی یکپارچه از تحول فرم و فضا در معماری سنتی ایران ارائه دهد.

در راستای پاسخ به پرسش اصلی پژوهش، پرسش‌های فرعی زیر تدوین شده‌اند:

- ۱) شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری و فضایی میان الگوهای چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت چیست؟
- ۲) این سه الگو در بستر تاریخی و فرهنگی چه روند تکاملی را طی کرده‌اند؟
- ۳) نقش عوامل فرهنگی، مذهبی و اقلیمی در تحول این الگوها چیست؟
- ۴) معنای رمزگونه و قدسی مربع چگونه در این سه الگوی مربعی بازتاب یافته است؟

مبانی نظری

پژوهش‌های مرتبط بر این نکته توافق دارند که معماری ایران در گذر زمان صرفاً نظامی سازه‌ای نبوده، بلکه به بستر بروز مفاهیم عرفانی، نمادین و معناگرا تبدیل شده است. بخشی از این ادبیات به تداوم و غنای مفهومی معماری ایرانی می‌پردازد و آن را الگویی متمایز از معماری غربی توصیف می‌کند (نخعی‌پور تدرج و همکاران، ۱۳۹۵). همچنین، پژوهشگران دیگری با تأکید بر اهمیت فرم نشان داده‌اند که سازمان فضایی و هندسه‌ی معماری ایرانی نقشی بنیادین در انتقال معنا و ساخت تجربه‌ی زیباشناختی ایفا

می‌کند (نیستانی و جلالی، ۱۳۹۴). باوجود این، بیشتر این مطالعات به توصیف جنبه‌های کلی معماری ایرانی پرداخته و کمتر به تبیین کارکرد این اصول در قالب الگوهای فضایی مشخص توجه کرده‌اند.

چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت پژوهش‌های موجود نشان می‌دهد که سه الگوی فضایی چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت از پرتکرارترین ساختارهای کالبدی در معماری ایران هستند و در دوره‌های تاریخی مختلف بازتولید شده‌اند. باین‌حال، بخش عمده‌ای از ادبیات موجود این الگوها را به‌صورت منفرد مطالعه کرده است؛ یعنی هر الگو جداگانه از نظر ریشه، کارکرد یا ویژگی‌های فضایی بررسی شده و به پیوند میان آن‌ها توجه نشده است. این رویکرد تک‌بعدی باعث شده است امکان درک روابط درونی این الگوها و فرآیندهای تحول و تطور میان آن‌ها به‌طور کامل فراهم نشود.

مطالعات تطبیقی محدود بوده و پیوندهای تحول‌یافته میان این سه الگوی فضایی کمتر تحلیل شده‌اند؛ روند تاریخی شکل‌گیری و تکامل این الگوها در بافت فرهنگی، مذهبی و سیاسی ایران به‌طور جامع دنبال نشده است؛ تحلیل فضایی و پلان‌محور - یعنی بررسی سازوکار فضایی، تناسبات، جهت‌گیری‌ها و سازمان هندسی - در مقایسه با توصیف‌های تاریخی کمتر مدنظر قرار گرفته است. در نتیجه، ادبیات موجود تصویر پراکنده‌ای از چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت ارائه می‌کند که فاقد چارچوب یکپارچه برای فهم پیوستار تحول آن‌ها است. پژوهش حاضر با اتخاذ رویکرد تطبیقی و تحلیل تاریخی-فضایی، ضمن بررسی مشترکات، تفاوت‌ها و روابط تکاملی میان سه الگوی چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت، می‌کوشد بنیان مفهومی یک پیوستار معماری را آشکار کند. انتظار می‌رود این بررسی، امکان درک عمیق‌تر از الگودرازی فضایی در معماری ایرانی را فراهم کرده و جایگاه این نمونه‌ها را در نظام معنا، فرهنگ و اقلیم روشن‌تر سازد.

۲-۱. چهارطاقی‌ها

چهارطاقی پرتکرارترین و یکی از بنیادی‌ترین عناصر فضا سازی در معماری ایران زمین است که برای مدت‌ها نقش هسته اصلی سازمان فضایی بناها را ایفا کرده است. این الگو بر پایه نقشه‌ای مربع و با چهارپایه یا جرز در چهار کنج شکل می‌گیرد که به‌وسیله طاق‌ها به یکدیگر متصل شده و گنبدی بر فراز آن قرار می‌گیرد (لغت‌نامه دهخدا، ۱۳۷۷).

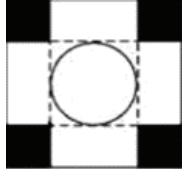
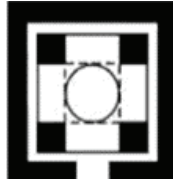
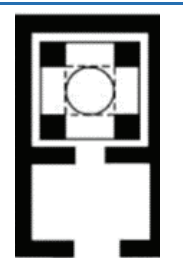
در دوره ساسانی، چهارطاقی شاخص‌ترین فرم معماری مذهبی و ساختار اصلی آتشکده‌های زرتشتی بوده و پس از ورود اسلام به ایران، به‌عنوان شاکله‌ای فضایی در ساخت مساجد و امام‌زاده‌ها تداوم یافته است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۹).

چهارطاقی به‌واسطه تکرار تاریخی، واجد معنایی نمادین و قدسی شده و به‌عنوان الگویی اصیل، در ذهنیت معماری ایرانی تثبیت گردیده است. این فرم، حتی اگر در ابتدا صرفاً پاسخی سازه‌ای بوده باشد، در طول زمان به الگویی معنوی و مقدس تبدیل شده که در دوره اسلامی نیز بخش مرکزی بناها را شکل داده است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۹). باوجود اشتراکات کلی، چهارطاقی‌ها از نظر پلان و سازمان فضایی کاملاً یکسان نیستند. عناصر شاخص این الگو شامل چهار جرز قطور، چهار دهانه باز، سقف گنبدی، پلان مربع چلیپایی و در برخی موارد دالان یا فضاهای پیرامونی است (نصر و ریسمانی، ۱۳۹۵). تبدیل فضای مربع به دایره گنبد از طریق فیلیوش و سکنج، از دستاوردهای مهم معماری ایران پیش از اسلام به‌شمار می‌رود و در دوره اسلامی نیز در قالب مساجد چهارطاقی و معماری آرامگاهی تداوم یافته است (نصرو ریسمانی، ۱۳۹۵).

۲-۱-۱. پیشینه چهارطاقی‌ها

در دوره پیش از اسلام، چهارطاقی به‌عنوان ساده‌ترین شکل آتشکده، فضایی آیینی با مرکزیت آتش مقدس بوده است. آتش در مرکز و زیر گنبد افروخته می‌شد و دهانه‌های باز، امکان رؤیت آن را از چهار جهت فراهم می‌کردند. این ساختار، نمادی از مرکزیت، نظم کیهانی و چهار عنصر اصلی طبیعت تلقی می‌شد و ترکیب مکعب و گنبد در آن، پیوند زمین و آسمان را بازگامی می‌کرد. از دیدگاه برخی صاحب‌نظران، چهارطاقی بازتابی از نیایشگاه‌های کهن و آیین‌هایی چون مهرپرستی است که در سیر تکامل خود، از فضاهای طبیعی به بناهای مستقل و سپس به عناصر شاخص شهری تبدیل شده‌اند. چهارطاقی‌ها در دوره ساسانی دارای پلان‌هایی تقریباً یکسان و محصور در مربع بوده و در نمونه‌های متعددی چون چهارطاقی نیاسر کاشان، آتشکده آذرگشسب تخت سلیمان، آتشکده قصر شیرین و آتشکده آذربرزین مهر مشاهده می‌شوند (پور میرزایی کاوه و دیگران، ۱۴۰۲). این شواهد نشان می‌دهد که چهارطاقی نه یک فرم منفرد، بلکه مرحله‌ای بنیادین در شکل‌گیری نظام فضایی معماری ایران است که بعدها در الگوهای پیچیده‌تری چون چهارصفه و هشت‌بهشت تداوم و تکامل یافته است.

Table 1. Evolutionary Development of Chahartaq Plans (Source: Pourmirzaei Kaveh et al., 2023, p. 104)

پلان	فضاهای تشکیل‌دهنده
	پیدایش اولین آتشکده‌ها با فرم چهارطاقی، به شکل ساده و مسقف که متشکل از ۴ ستون چهارطاق بر روی ستون‌ها و اولین فرم‌های تبدیل پلان مربع به هشت ضلعی برای احداث گنبد ظهور
	برای جلوگیری از تابش نور آفتاب به آتش، راهرویی گرداگرد گنبد خانه ایجاد شد که به انجام امور عبادی بپردازند
	ایجاد فضایی به عنوان ورودی اصلی به بنا، برای نگهداری از ابزار مورد نیاز و انجام امور عبادی

زیر گنبد، معماران با گسترش ابعاد چهارطاقی و گنبد خانه، کارایی این بناها را افزایش دادند؛ امری که در نمونه‌هایی چون جامع اصفهان، اردستان و ارومیه قابل مشاهده است (محمدجعفر حاتمیان و همکاران، ۱۳۹۱).

تنوع در فرم و عملکرد چهارطاقی‌ها از نظر فرم دارای تنوع قابل توجهی هستند و با قوس‌های گنبدی، هلالی و نوک‌دار، در اندازه‌ها و مقیاس‌های مختلف و با تزئیناتی چون کاشی‌کاری و گچ‌بری اجرا شده‌اند (نصر و ریسمانی، ۱۳۹۵). از نظر عملکرد نیز این الگو در بناهای گوناگونی مانند مساجد، آرامگاه‌ها، کاروانسراها و بازارها به کار رفته و غالباً در مرکز بنا قرار گرفته است. علاوه بر ایجاد شکوه و آرامش فضایی، چهارطاقی‌ها با بهبود تهویه و نورگیری، به ارتقای عملکرد اقلیمی فضا کمک کرده‌اند (نصر و ریسمانی، ۱۳۹۵).

۲-۱-۲. الگوی چهارطاقی‌ها

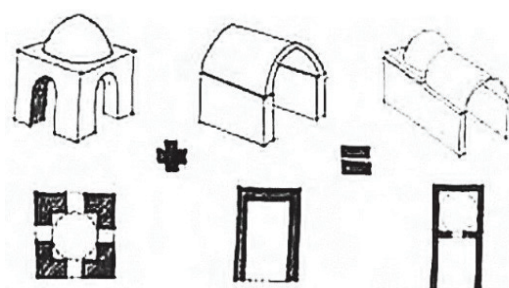
الگوی چهارطاقی‌ها بر اساس بررسی‌های انجام شده،

در دوره اسلامی با وجود اندک بودن آثار معماری صدر اسلام در ایران، شواهد تاریخی نشان می‌دهد که ایرانیان نومسلمان از نیایش در پرستشگاه‌های پیشین خود پرهیز نداشتند و به سرعت آتشکده‌ها را تعمیر و به مسجد تبدیل کردند. نمونه‌هایی چون مسجد جامع بروجرد، ایزدخواست، کوهپایه اصفهان و دوازده امام یزد، گواه این روند هستند. در آسیای مرکزی نیز آتشکده بخارا در محله ماخ به مسجد مغاک عطار تبدیل شد. در این فرآیند، با مسدود کردن دیوار جنوبی چهارطاقی و ایجاد محراب (که غالباً جهت‌گیری دقیقی نسبت به قبله نداشت)، فضا برای نماز آماده شد. به تدریج، فضاهای الحاقی مانند شبستان‌ها به چهارطاقی‌های منفرد افزوده شدند؛ چنان‌که در مساجد جامع زواره، اصفهان، اردستان، برسیان و گلپایگان مشاهده می‌شود. با این حال، در برخی بناها مانند مسجد مصلی عتیق یزد، چهارطاقی منفرد در میانه حیاط حفظ شده است. به دلیل محدودیت فضای

آتش مقدس، کارکرد نشانه‌ای به‌عنوان عناصر بین‌راهی و شاخص، و کارکرد رصدخانه‌ای به‌منظور تشخیص ایام سال و زمان آیین‌ها است. در بعد مفهومی نیز چهارطاقی بیانگر تربیع دایره و تلفیق مربع زمینی با دایره آسمانی است که آتش مقدس در مرکز آن قرار دارد (نصر و ریسمانی، ۱۳۹۵).

چهارطاقی‌ها در پنج الگوی شکلی، عملکردی، سازه‌ای، ریشه‌ای و مفهومی قابل تبیین هستند (جدول ۲). همچنین چهار دیدگاه مفهومی شامل نیایشی، نشانه‌ای، رصدخانه‌ای و مفهومی و سه الگوی عملکردی نیایشی، نشانه‌ای و رصدخانه‌ای برای آن‌ها مطرح است. کارکرد نیایشی شامل آتشکده‌ها و حفاظت از

نمودار ۱- مراحل شکل‌گیری مساجد چهارطاقی (منبع: تقوایی، ۱۳۹۲)
Figure 1. Diagram of the Stages in the Formation of Chahartaq Mosques



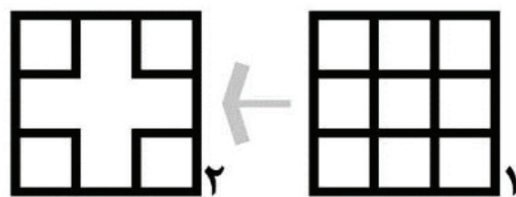
جدول ۲- انواع الگوی چهارطاقی (منبع: نصر و ریسمانی، ۱۳۹۵)

Table 2. Types of Chahartaq Patterns (Source: Nasr & Rismani, 2016)

الگوی چهارطاقی	الگوی شکلی	الگوی عملکردی	الگوی سازه‌ای	الگوی ریشه‌ای	الگوی مفهومی	عناصر ساختاری	مفهوم عناصر	نمودار بصری
توضیحات مربوطه	تبدیل مربع به دایره از طریق مندل	رصدخانه خورشیدی آتشکده نشانه‌های بین‌راهی در ارتباط با مراسم آیینی	نمود معماری ایرانی گنبد بر روی گوشواره	آتشدان‌های سنگی	تبدیل صورت دایره در مربع نمایشگر یک یگانه گردی کمی است که یگانه نقطه عطفش بر مرکز اوست	چهارطاقی	یادآور چهار عنصر، جهت، چهار باد، چهار فصل و چهار رنگ	
						مکعب پایه	به‌مثابه آدم، زمین یا بهشت	
						گنبد دوار	نمایشگر جهان یا عالم سرور، نماد گر سبکی تحرک کلی روح	
						نقطه عطف	نقطه تأکید معماری ایرانی	

متنوع فضایی در خانه‌ها و کوشک‌ها را شامل می‌شود. (غلامی و کاویان، ۱۳۹۴).

آنچه تحت عنوان چهارصفه مشهور شده است، یک ترکیب از نه واحد فضایی است که با تقسیم هر ضلع یک مربع به سه قسمت، حاصل می‌شود. واحد مرکزی، فضای مرکزی چهارصفه است. واحدهای وسطی هر ضلع، نشان‌دهنده هر صفه و واحدهای گوشه‌ای نشان‌دهنده چهار اتاق گوشه‌ای است (تصویر ۱) که به‌نوعی می‌تواند از صفه‌ها یا همان ایوان‌ها ورودی داشته باشد. وقتی که ابعاد حیاط مرکزی با ابعاد دهانه ایوان‌های طرفین خود، یکی می‌شود، تنظیم هندسه فضای مرکزی خانه که همان حیاط است برای معمار که معمولاً با کارفرما یکی است، ساده‌تر می‌باشد. این موضوع باعث تقویت جنبه‌های هندسی در یک معماری ارگانیک می‌شود. اگر بخواهیم این چیدمان چلیپایی را محور قرار دهیم، بایستی اثری از این فضا را در مجموعه‌ای از خانه‌های کویری مشاهده کنیم (غلامی و کاویان، ۱۳۹۴).



ت ۱۴. طرح خانه‌های چهارصفه براساس یک الگوی هندسی. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱- طرح خانه‌های چهارصفه بر اساس یک الگوی هندسی (منبع: غلامی و کاویان، ۱۳۹۴)

Figure 2. Plan of Four-Suffah Houses Based on a Geometric Pattern (Source: Gholami & Kavian, 2015)

الگوی چهارصفه از یک مفهوم ساده (تقسیم فضا به چهار بخش متقارن) به یک الگوی پیچیده و چندمنظوره در معماری اسلامی ایران تبدیل شد. این الگو نشان‌دهنده هماهنگی بین فرم، عملکرد، و زیبایی‌شناسی است و در هر دوره با نیازهای فرهنگی و مذهبی زمان خود تطبیق یافت. امروزه، این الگو به‌عنوان بخشی از میراث معماری ایران در حفاظت و بازسازی بناهای تاریخی و الهام‌گیری در طراحی‌های معاصر اهمیت دارد. اگرچه الگوی چهارصفه به‌صورت مشخص در دوره اسلامی تکامل یافت، اما ریشه‌های آن را می‌توان در معماری پیش از اسلام ایران، مانند کاخ‌های هخامنشی (تخت جمشید) و ساسانی (کاخ اردشیر در فیروزآباد)، جستجو کرد (جودکی

سازمان فضایی چهارطاقی‌ها پلان مرکزی با تقارن چهار جهتی هسته‌ی چهارطاقی، یک فضای چهارضلعی یا مدور با چهارطاق نما در اضلاع اصلی است که هر ورودی مستقیم به مرکز را ممکن می‌سازد. گنبد کم ارتفاع و تأکید عمودی، پوشش گنبدی کم ارتفاع، ضمن حفظ مرکزیت، تأثیر بصری نه‌چندان برجسته‌ای در افق محیط دارد. حدود بسته و واکنش محدود به محیط پیرامون، جداره‌های ضخیم و کم پنجره، تمرکز بر فضای داخلی را حفظ کرده و ارتباط با بیرون را به حداقل می‌رسانند (جلالی و نیستانی، ۱۳۹۴).

۲-۲. چهارصفه:

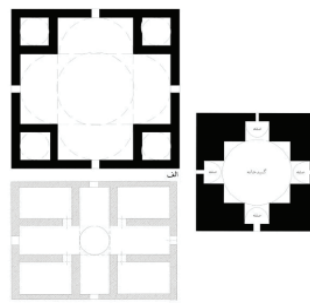
معماری ایرانی به لحاظ شکلی از الگوهای متنوعی پیروی می‌کند که بسیاری از آن‌ها قبل از آنکه در معماری عرضه شوند؛ در آثار هنری تجربه شده‌اند. با نگاهی عمیق به این آرایه‌ها در آثار هنری و طرح‌های معماری، رگه‌هایی از تصورات کیهانی سازندگان به چشم می‌خورد. تقسیمات نُه‌بخشی شکل مربع، (طرح چهارباغ) و (چهارصفه) از مهم‌ترین این الگوها به شمار می‌روند. چهارصفه را چهار ایوانی نیز می‌نامند. طرح چهارصفه که به‌خوبی با معماری ایرانی منطبق شده بود؛ علاوه بر آنکه به کارکردهای گوناگون پاسخ مناسب داده است؛ نیازهای اقلیمی و محیطی سازندگان را نیز به شایستگی مرتفع ساخته است (غلامی و کاویان، ۱۳۹۴).

۲-۲-۱. الگوی چهارصفه

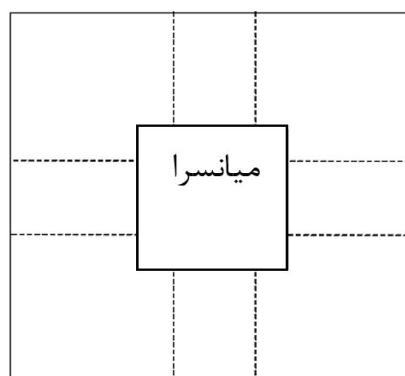
گونه شناسی این طرح را می‌توان در دو دسته‌ی کلی جای داد؛ پاره‌ای دارای میان سرا و دسته‌ای دیگر، فاقد میان سرا هستند. گروه اول در یک استاندارد مشخص، از ابتدای شکل‌گیری تا سده‌های اخیر در پلان‌های موسوم به چهار ایوانی پایدار مانده‌اند و گروه دوم، خود به دو نوع مشخص تقسیم می‌شوند؛ در تعدادی، طرح کلی در عدد پنج تقسیم می‌شود و گروهی دیگر، کالبد بنا را در تقسیم نُه‌بخشی نمایش می‌دهند که با الگوی (نه گنبد درون‌گرا) در تباین هستند (غلامی و کاویان، ۱۳۹۴) از چهارصفه به‌عنوان کهن‌ترین الگوی معماری مسکونی در ایران، زیاد نام‌برده شده است. این الگوی ساختمانی صرف‌نظر از مباحث اقلیمی و سازه‌ای، از دیدگاه معناگرایی نیز از دوره باستان حائز اهمیت بوده و در نقوش و طرح‌های مختلف تکرار شده است. در معماری ایران، این الگو از بیانی خالص در آرایش فضایی نمونه‌های اولیه به فضایی جزء در نمونه‌های تکامل‌یافته‌تر تبدیل می‌گردد و به‌این‌ترتیب الگوهای

عزیزی و همکاران، ۱۳۹۳).

چهارصفه در دو گونه‌ی کلی طبقه‌بندی می‌شود. نوعی از آن، چهارصفه را شامل می‌شود که در پیرامون یک میان سرا (تصویر ۳) انتظام یافته‌اند. در پاره‌ای دیگر، چهارصفه بر گنبد خانه‌ای مرکزی محیط شده است. (تصویر ۲) نوع اول تمام پلان‌های چهار ایوانی را در برمی‌گیرد. دسته دوم خود گنبد به سه زیرشاخه تقسیم می‌شوند؛ دو دسته در الگوی درون‌گرا جای می‌گیرد. طرح کلی تأکید ویژه‌ای بر تقسیم دارد و با شاخص کردن مربع میانی شکل مربع به عدد و افراشتن گنبد خانه‌ای محیط بر آن، کانون طرح را به هر بیننده‌ای نمایانده است. در نوع دیگر، چهارصفه‌ی کوچک، در کنار مربع بزرگ میانی شکل گرفته و محور کلی طرح بر تقسیمات پنج‌گانه استوار شده است (جودکی عزیزی و همکاران، ۱۳۹۳).

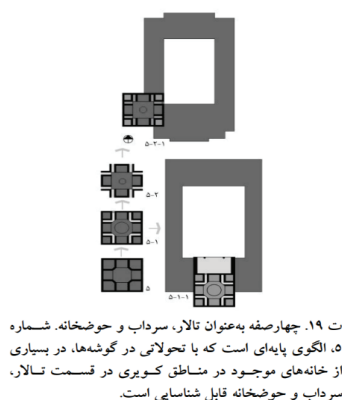


تصویر ۲- طرح کلی یک چهارصفه بدون میان سرا (منبع: جودکی عزیزی و همکاران، ۱۳۹۳)
Figure 3. General Plan of a Chahar-Suffah without a Central Courtyard (Source: Joudaki Azizi et al., 2014)

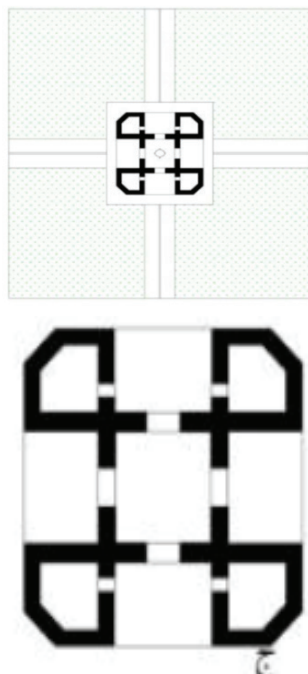


تصویر ۳- طرح کلی از یک چهارصفه میانسرا دار (منبع: جودکی عزیزی و همکاران، ۱۳۹۳)
Figure 4. General Plan of a Chahar-Suffah with a Central Courtyard (Source: Joudaki Azizi et al., 2014)

نخستین تلاش در ساخت چهارصفه با پوشش کامل در تجربه ناموفق معماران دوره‌ی ماد دیده می‌شود. در هیأت آثار معماری دو نوع کلی از این الگو شناخته شده است؛ نوع میانسرا دار و بدون میان سرا. پیشینه‌ی دسته‌ی اول دست‌کم به معماری دوره‌ی هخامنشی بازمی‌گردد. در تعریف کلی این‌گونه باید گفت همانی است که در معماری ایرانی به پلان چهار ایوانی معروف شده است. نخستین نمونه‌ی تاق‌دار آن در معماری کاخ اشکانی آشور تجربه شده است. ویژگی عمومی گونه‌ی بدون میان سرا برخورداری از گنبد خانه‌ای مرکزی و چهارصفه‌ی مشخص در پیرامون مربع میانی (گنبد خانه) است و خود به دو دسته قابل تقسیم است؛ طرح کلی پاره‌ای از آن در عدد ۴ تقسیم شده و آن را می‌توان در الگوی معروف به نه گنبد طبقه‌بندی نمود. در تعدادی دیگر، طرح بنا پنج قسمت شده است. در نمونه‌ی نه گنبد به دو زیر دسته می‌توان تفکیک کرد. گروهی غیر از گنبد خانه‌ی بزرگ مرکزی، در چهارگوشه‌ی کلی طرح چهار گنبد کوچک دارند. برخی دیگر چهارصفه‌ی بزرگ با تاق آهنگ دارند که گنبد خانه‌ای مرکزی آن‌ها را به هم وصل کرده است (غلامی و کاویان، ۱۳۹۴). مزیت‌های متعدد فضای چهارصفه، منجر به کاربرد وسیع این کهن‌الگوی معماری در مناطق مختلف ایران، به‌خصوص در مناطق گرم و خشک می‌شود. این مزیت‌ها عبارت‌اند از: ایجاد فضای معتدل در اقلیم خشک کویر، گشایش فضا در مساحت کم حیاط مرکزی، داشتن طرح هندسی که اجرای کار و مباحث سازه‌ای را بسیار تسهیل می‌کند و کارکردهای متنوعی که می‌توان در فضای مرکزی چهارصفه به آن پرداخت (تصویر ۴) (غلامی و کاویان، ۱۳۹۴).



تصویر ۴- چهارصفه به‌عنوان تالار، سرداب و حوضخانه (منبع: غلامی و کاویان، ۱۳۹۴)
Figure 5. Chahar-Suffah as a Hall, Basement, and Water-House (Hozkhaneh) (Source: Gholami & Kavian, 2015)



تصویر ۵. طرح معمول هشت بهشت (منبع: جودکی عزیزی و موسوی حاجی، ۱۳۹۴)
Figure 5. Chahar-Suffah as a Hall, Basement, and Water-House (Hozkhaneh)(Source: Gholami & Kaviani, 2015)

تصویر ۶. طرح عمومی یک چهارباغ و هشت بهشت میان (منبع: جودکی عزیزی و موسوی حاجی، ۱۳۹۴)
Figure 6. Typical Plan of a Hasht-Behesht (Source: Joudaki Azizi & Mousavi Haji, 2015)

الگو نه بخشی برونگرا با طرح آپادانا شروع شد، با الگوی نه گنبد برونگرا تداوم یافت و در هیأت هشت بهشت‌ها به اعتدالی خود رسید (تصویر ۷)؛ درواقع از این رهگذر می‌توان سیر تحول این الگو را در معماری ایرانی ارزیابی کرد. ویژگی مشترک نه بخشی برونگرا در هر سه نمونه آپادانا، نه گنبد و هشت بهشت، برخورداری از اصل تقارن کامل است. محور این تقارن در هر جبهه طرح، از تالار و یا گنبد خانه مرکزی عبور می‌کند (جودکی عزیزی و موسوی حاجی، ۱۳۹۴).



شکل ۵: گونه‌شناسی نه بخش برونگرا الف. نوع آپادانا ب. طرح متعارف نه گنبد ج. طرح معمول هشت بهشت (مأخذ: جودکی عزیزی و همکاران، ۱۳۹۳)

تصویر ۷ - گونه‌شناسی نه بخشی برونگرا الف) نوع آپادانا ب) طرح متعارف نه گنبد ج) طرح معمول هشت بهشت (منبع: جودکی عزیزی و موسوی حاجی، ۱۳۹۴)
Figure 7. General Plan of a Chaharbagh and Central Hasht-Behesht (Source: Joudaki Azizi & Mousavi Haji, 2015)

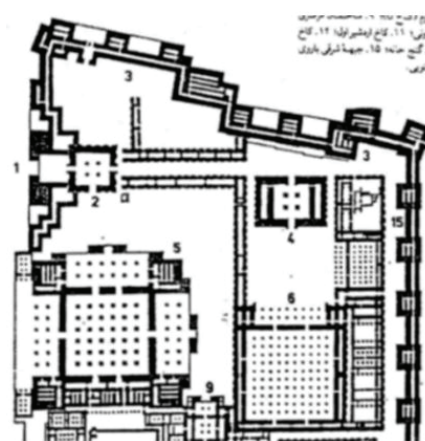
۲-۳. الگوی هشت بهشت

هشت بهشت گونه‌ای از مربع نه بخشی برونگرا است که به‌طور معمول ساختاری هشت گوشه دارد. (تصویر ۵) طرح کلی آن به نه بخشی تقسیم می‌شود؛ گنبد خانه‌ای مرکزی دارد که از هر سمت با یک ایوان به بیرون ارتباط فیزیکی و منظری پیدا می‌کند. در کنار ایوان‌ها و در هر یک از گوشه‌های طرح، اتاق یا اتاق‌هایی قرار دارند (جودکی عزیزی و موسوی حاجی، ۱۳۹۴). استفاده از تقسیمات نه قسمتی در گوشه‌های ایرانی سابقه طولانی دارد. سادگی طراحی و اجرای آن باعث شده که ایرانیان در بیشتر نقاط، در ساخت بناهای تشریفاتی و گاه مذهبی، از آن بهره‌مند شوند. این الگو ضمن دارا بودن هندسه مرکزگرا، یکی از بهترین تقسیمات فضایی را در اختیار معماران و طراحان سازه‌های بزرگ قرار می‌دهد (بیلان و رفیعی، ۱۴۰۳).

از آنجاکه کشور ایران از لحاظ جغرافیایی در کمربند خشک زمین قرار گرفته است، فصل گرمای آن به‌طور معمول بیش از چند ماه طول می‌کشد. از سویی دیگر، ساختار این طرح برونگرا در اقلیمی با ویژگی‌های آب و هوایی ایران نامناسب به نظر می‌رسد؛ اما طراحان و مهندسان معماری منظر در ایران به‌خوبی دریافته بودند که این طرح در ترکیب با یک باغ و فضای سبز به‌خوبی کارایی خود را پیدا می‌کند. (تصویر ۶) به این ترتیب، ساختمان هشت بهشت به مرکز چهارباغ‌ها راه یافت و بال‌های چهار سمت آن با آبگذرها و گردشگاه‌های چهارگانه منطبق شد و ساختاری دلپذیر پیدا کرد که هوای آن در فصل گرم و خشک سال، هم خنک بود و هم مرطوب (جودکی عزیزی و موسوی حاجی، ۱۳۹۴). از سده نهم هجری قمری به بعد در آسیای میانه و شبه‌قاره هند برای ساخت بسیاری از آرامگاه‌های مذهبی و غیرمذهبی از طرح الگوی هشت بهشت استفاده شد و به همین نسبت در ساخت تعداد قابل توجهی از کاروانسراهای حاشیه خلیج فارس نیز از این الگو استفاده گردید. اگرچه به‌طور معمول این طرح درآمیزش با چهارباغ تکامل می‌یافت، اما در کاروانسراهای حاشیه خلیج فارس با توجه به طولانی بودن فصل گرما و بالا بودن میزان رطوبت نسبی منطقه، استفاده از طرح هشت بهشت در ساخت کاروانسرا پاسخی فوری و مناسب به محیط گرم و مرطوب به شمار می‌رفت؛ چراکه کالبد این طرح با بازشوهای متعدد در جذب نسیم‌های خنک که منشأ دریایی دارند، بسیار کارآمد و مؤثر بوده است (جودکی عزیزی و موسوی حاجی، ۱۳۹۴).

۳-۲. الگوی آرامگاه‌ها (پلان هشت بهشت)

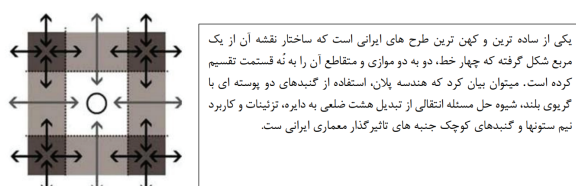
تقسیمات نه‌بخشی یکی از ساده‌ترین و درعین حال کاربردی‌ترین طرح‌های معماری است. با قرار دادن چهارستون در مرکز پلان، به آسانی این طرح اجرایی می‌شود و این شیوه ابتدایی‌ترین شکل استفاده از مربع نه‌بخشی بوده است. در شبه‌قاره هند و در روزگار گورکانیان، استفاده از این الگو برای ساخت آرامگاه‌های بزرگان کشوری و لشکری به شدت مورد توجه قرار گرفت. همین‌طور این الگو در دوره حکومت صفویان در کاخ‌ها و آرامگاه‌ها مورد استفاده قرار گرفته بود (لیلا صفری اصل، ۱۴۰۱). از دوره هخامنشی تاکنون کوشک‌های نه‌قسمتی به دو صورت عمده درون‌گرا و برون‌گرا زینت‌بخش باغ‌های ایرانی بوده‌اند؛ اما الگوی اولیه ساخت بناهای نه‌قسمتی که بعدها در ساخت این کوشک باغ‌ها مورد استفاده قرار گرفته است، پیشینه‌ای تاریخی‌تر دارد. قدیمی‌ترین نمونه بهره‌گیری از این الگو، گونه‌های درون‌گرا است. در دوره هخامنشی، در هشتی ورودی دروازه ملل و بیشتر تالارهای کوچک جبهه جنوبی تخت جمشید، از این گونه مربع نه‌قسمتی استفاده شده است (تصویر ۸) (بلیلان و رفیعی، ۱۴۰۳)



تصویر ۸- پلان‌های نه‌قسمتی درون‌گرا و برون‌گرا در تخت جمشید (منبع: بلیلان و رفیعی، ۱۴۰۳)

Figure 8. Typology of the Outward-Oriented Nine-Part Pattern: (a) Apadana Type, (b) Conventional Nine-Dome Plan, and (c) Typical Hasht-Behesht Plan (Source: Joudaki Azizi & Mousavi Haji, 2015)

الگوی معماری هشت بهشت شبیه چهارصفه است که به صورت پلان مربع یا هشت‌ضلعی با ایوان‌های پیرامونی به صورت برون‌گرا ساخته می‌شود. در این الگو، پلان با دو محور عمود برهم، در ساده‌ترین شکل آن نقشه‌ی نه‌قسمتی را به وجود می‌آورد. (تصویر ۹) هر ضلع مربع میانی به ایوان‌ها ختم می‌شوند و چهار مربع کنج‌ها، اتاق‌ها را در برمی‌گیرند. مربع مرکزی به عنوان قلب بنا به محل قرارگیری گنبد خانه اختصاص دارد (بلیلان و رفیعی، ۱۴۰۳). در کوشک باغ‌های صفوی همچنین شاهد دو گونه تقسیم‌بندی فضایی در ابنیه هشت بهشت هستیم. در گونه نخست، پلان نه‌قسمتی در پلان همکف در طبقه بالا نیز تکرار می‌شود که کوشک چهل‌ستون قزوین بدین گونه طراحی شده است. الگوی دوم، کاخ هشت بهشت اصفهان است که پلان‌های نه‌قسمتی طبقه اول و دوم به علت وجود ایوان‌ها و گنبد خانه مرکزی رفیع، با یکدیگر متفاوت هستند. در این بنا، چلیپای مرکزی به اندازه دوطبقه ارتفاع دارد ولی چهار فضای جانبی در دوطبقه تقسیم شده‌اند. در نخستین گام شکل‌گیری بناهای نه‌قسمتی، مربع نه‌بخشی اورارتو-هخامنشی با سقف صاف و چهارستون میانی، به دنبال ایجاد هندسه‌ای مرکزگرا و قدرت بخشی به نظام تعادلی فضای ایرانی بود. این هندسه در کلیه فضاهای چهاربخشی این خطه همچون چهارباغ، چهارطاقی و چهار ایوان دیده می‌شود. (بلیلان و رفیعی، ۱۴۰۳). گونه برون‌گرای مربع نه‌بخشی، الگویی پسندیده در طراحی و ساخت کوشک‌ها و بناهای تشریفاتی است. در این گونه، طرح از تقسیمات نه‌گانه اولیه گام فراتر می‌نهد. ابعاد تبلیغاتی، تقسیمات فضایی، برقراری نظام سلسله‌مراتبی جهت رسیدن فضای بزرگ بار عام مرکزی و برآوردن جنبه‌های نیارشی، مهم‌ترین دلیل این موضوع است. در مورد کوشک‌های قرارگرفته در باغ یا مسلط بر مناظر این سلسله‌مراتب برون‌گرایی بستری مناسب برای بهره‌گیری از دید و منظر به شمار می‌رود. (بلیلان و رفیعی، ۱۴۰۳).



تصویر ۹- طرح کلی الگوی نه‌بخشی هشت بهشت (منبع: لیلا صفری اصل، ۱۴۰۱)
Figure 9. Introverted and Extroverted Nine-Part Plans at Persepolis (Source: Balilan & Rafiei, 2024)

هور، نیاسر، نگار، مسجد شاهزاده و کاخ‌های هشت‌بهشت اصفهان و تبریز می‌باشند. روش تحلیل داده‌ها به صورت تطبیقی انجام شده و سه بعد اصلی در نظر گرفته شده است:

بعد فضایی و کالبدی: بررسی هندسه، تقارن، محوریت و سازمان فضایی هر الگو
بعد عملکردی: تحلیل کارکردهای آیینی، مذهبی، تشریفاتی و اجتماعی بناها

بعد مفهومی و معناشناختی: بررسی نقش جهان‌بینی قدسی، نمادگرایی مربع و تأثیر آن بر سازمان‌دهی فضا
تحلیل نمونه‌ها و داده‌ها مستقیماً برای پاسخ به سؤال اصلی و پرسش‌های فرعی طراحی شده‌اند. داده‌ها و تحلیل‌ها همچنین برای آزمون فرضیه پژوهش که بیانگر تکامل مرحله‌ای یک نظام واحد مربع‌محور است، استفاده شده‌اند. جامعه آماری پژوهش شامل تمام بناهای شاخص معماری ایرانی است که الگوهای چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت در آن‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این بناها از دوره ساسانی تا قاجار انتخاب شده‌اند تا روند تاریخی و تحول فضایی و

در نمونه‌های کامل‌تر دوران اسلامی، معمولاً فضای مرکزی در پلان‌ها از بقیه بخش‌ها بزرگ‌تر است که این خود ایجاب می‌کند که پوشش استفاده‌شده این فضا بزرگ‌تر از سایر فضاهای جانبی باشد، در نتیجه این پوشش در پاکار خود، نیروی رانشی عظیمی را به وجود می‌آورد. وجود پوشش‌های کوچک‌تر جوانب این فضا، به مثابه پشت‌بند عمل می‌کنند. (بلیان و رفیعی، ۱۴۰۳).

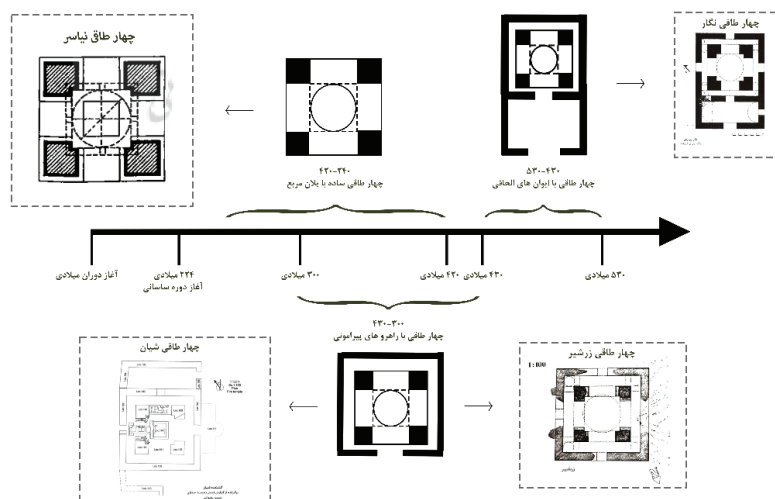
روش تحقیق

این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر رویکرد تطبیقی است. هدف، بررسی تحولات تاریخی، فضایی و مفهومی سه الگوی مربع‌محور در معماری ایران است. روش گردآوری داده‌ها بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و اسناد تاریخی، کتب تخصصی معماری ایران و جهان، مقالات علمی و پژوهشی، متون تاریخی معتبر مرتبط با دوره‌های هخامنشی، ساسانی، اسلامی (صفوی و قاجار) است. بناهایی که نماینده هر یک از الگوهای چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت هستند، انتخاب شده‌اند. نمونه‌ها شامل بازه

جدول ۳- مقایسه چند بنا از سه الگو چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت (منبع: نگارندگان)

Table ۳. Comparison of Selected Buildings Representing the Three Patterns of Chahartaq, Chahar-Suffah, and Hasht-Behesht (Source: Authors)

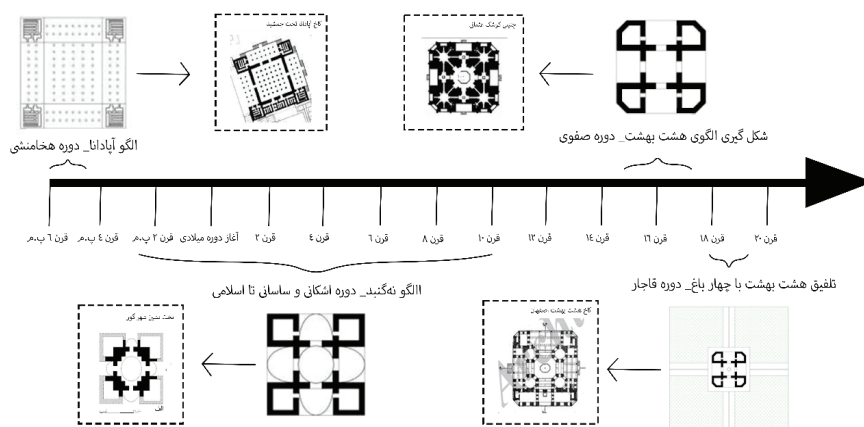
نام	دوره تاریخی	ویژگی‌های معماری	موقعیت جغرافیایی
بازه هور	ساسانی	استفاده از آجر، گنبد دو پوش	خراسان رضوی
نیاسر	ساسانی	معماری خراسانی، چهارطاقی	اصفهان
خانه دیو	ساسانی	پایه‌های سنگی ضخیم، بدون تزیینات، فرم نظامی یا آیینی	لرستان
نگار	ساسانی	طاق‌های چهارگانه، فرم ساده و مقاوم	کرمان
هخامنشی	کاخ آشور	چهارستون مرکزی، ایوان‌های اطراف، ساختار سنگی باشکوه	بین‌النهرین (عراق کنونی)
اسلامی (صفوی)	مسجد شاهزاده	چهار ایوان، پلان متقارن، گنبد خانه، کاشی‌کاری و مقرنس	استامبول
صفوی	کاخ هشت‌بهشت اصفهان	باغ ایرانی، معماری آبی و سبز	اصفهان
قاجار	کاخ هشت‌بهشت تبریز	نقاشی‌های دیواری، گچ‌بری‌های بسیار زیبا	تبریز



نمودار ۲ - سیر تحول چهارطاقی (منبع: نگارندگان)
Evolutionary Development of the Chahartaq (Source: Authors)

چهارطاقی بر یک ساختار مرکزی و چهارجهته استوار است و با افزودن فضاهای جانبی، ظرفیت گسترش فضایی خود را حفظ می‌کند. این روند نشان می‌دهد که چهارطاقی صرفاً یک فرم ثابت نیست، بلکه الگوی مرکزگرایی دارد که قابلیت انطباق با عملکردها و فضاهای متفاوت را فراهم می‌آورد. (پیرنیا، ۱۳۸۹)

تحلیل نمودار: چهارطاقی نیاسر شامل اتاقی با چهار جرز و چهار ورودی و پوششی گنبد دار است (پور میرزایی کاوه و همکاران، ۱۴۰۲). چهارطاقی شیانی با راهروهای پیرامونی طواف و دارای نیایشگاه و پایه‌های آتشدان در مرکز بنا است. چهارطاقی نگار از دو بخش تشکیل شده یک راهرو پیرامونی و دوم یک اتاق مستطیل شکل که از جهت طول خود به چهارطاقی متصل می‌باشد (پیمان سلیمانی، ۱۳۹۴). الگوی



نمودار ۳ - سیر تحول هشت‌بهشت (منبع: نگارندگان)
Figure ۳. Evolutionary Development of the Hasht-Behesht (Source: Authors)

قرار گرفته‌اند. در این تحلیل، هر یک از الگوهای مورد مطالعه نه به‌عنوان یک صورت معماری منفرد، بلکه به‌مثابه حلقه‌ای از یک زنجیره تاریخی.

تحلیل نمودار: در دوره‌ی هخامنشی، گونه برون‌گرای کوشک‌های نه‌قسمتی را به‌عنوان الگوی پسندیده در طراحی و ساخت کاخ‌ها و بناهای تشریفاتی شوش و تخت جمشید، در دستور کار قرار می‌گیرد. ابنه نه‌قسمتی برون‌گرا به آپادانا معروف می‌باشد (بلیان و رفیعی، ۱۴۰۳). یک نمونه شاخص متأثر از کاخ هشت‌بهشت تبریز چینیلی‌کوشک است. سازمان‌دهی فضایی عمارت شبیه عمارات ایرانی از نوع هشت‌بهشت است (میرزایی و همکاران، ۱۳۹۴). پس‌از آن، در دوره صفوی نمونه برجسته هشت‌بهشت اصفهان در باغ بلبل ساخته شد. در دوره‌های بعد یعنی دوره افشاریه، زندیه و قاجاریه نیز نمونه‌های شاخصی از این الگو با کارکرد تشریفاتی و آرامگاهی- یادمانی به معماری ایرانی عرضه شدند (جودکی عزیز و موسوی حاجی، ۱۳۹۴).

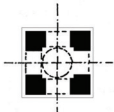
مفهومی الگوها به‌روشنی قابل‌بررسی باشد. روش نمونه‌گیری و انتخاب نمونه‌ها به‌صورت غیر تصادفی و هدفمند (نمونه‌گیری قضاوتی) انجام شده است. معیار انتخاب بناها شامل مشخص بودن الگوی فضایی (چهارطاقی، چهارصفه، هشت‌بهشت)، دسترسی به اسناد، پلان‌ها و مستندات معتبر، داشتن ارزش تاریخی و شاخص بودن برای دوره مربوطه است. تعداد کل نمونه‌های مورد مطالعه ۸ بنا است که نماینده دوره‌ها و الگوهای مختلف می‌باشند. داده‌های پژوهش از منابع کتابخانه‌ای شامل کتب تخصصی، مقالات علمی و متون تاریخی معتبر جمع‌آوری شد. نمونه‌های شاخص بنا با استفاده از پلان‌ها، تصاویر و مستندات آرشیوی تحلیل شدند و هر بنا بر سه بعد فضایی، عملکردی و معناشناختی ارزیابی گردید.

بحث و یافته‌ها

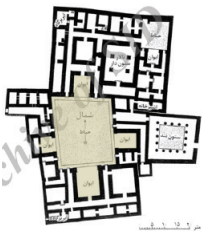
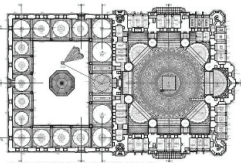
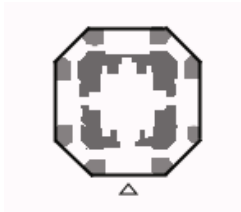
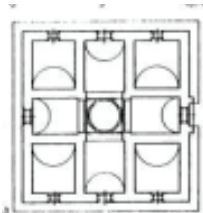
به‌منظور تبیین روند تحول فرم مربع در معماری ایرانی و بررسی میزان پیوستگی مفهومی و کالبدی میان الگوهای چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت، یافته‌های پژوهش در چارچوب یک تحلیل تطبیقی و چندلایه موردبررسی

جدول ۴ - مقایسه سه الگوی چهارطاقی همراه با نمونه موردی (منبع: نگارندگان)

Table 4. Comparison of Three Chahartaq Patterns with Their Case Studies (Source: Authors)

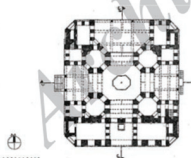
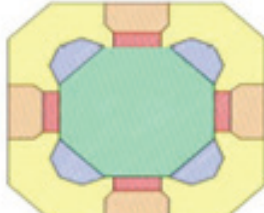
سیر معماری چهارطاقی	زیر دسته‌ها	کاربری	پلان بناهای مرتبط
چهارطاق ساده با پلان مربع	چهارطاقی منفرد- چهارطاقی گنبد دار- چهارطاقی با پلان مربعی	آتشکده- نمادین- راهداری- دیده‌بانی- عبادتگاه ساده	 چهارطاقی نیاسر
چهارطاق با راهروهای پیرامونی	چهارطاقی با رواق پیرامونی- چهارطاقی با اتاق‌های جانبی- چهارطاقی با ورودی محورمند	آتشکده- آرامگاهی- مسجد- یادمانی- کاربری حکومتی	 چهارطاقی خانه دیو
چهارطاق با ایوان‌های الحاقی	چهارطاقی با یک ایوان- چهارطاقی با چهار ایوان- چهارطاقی با ایوان بلند و مرکزی	مسجد- آرامگاهی- مدرسه- آتشکده‌های متأخر- بناهای یادمانی	 چهارطاقی نگار

جدول ۵ - مقایسه دو الگوی چهارصفه همراه با نمونه موردی (منبع: نگارندگان)
Table 5. Comparison of Two Chahar-Suffah Patterns with Their Case Studies (Source: Authors)

گونه شناسی کلی	زیر دسته هرگونه	تنوع کاربردی	پلان بناهای مرتبط
میان سرا دار	طرح‌های موسوم به چهار ایوانی	برخی از مساجد و کاروانسراها	کاخ آشور 
	طرح‌های موسوم به چهار صفه	بیشتر در مقیاس مسکونی، برخی از مدارس و مزارات	مسجد شاهزاده در استانبول 
بدون میان سرا	تقسیم طرح کلی در عدد پنج	بیشتر طرح‌های گنبد خانه‌ای	بقعه ملا محسن کاشی در سلطانیه 
	تقسیم طرح کلی در عدد نه	برخی از آتشکده‌ها، پاره از مساجد، گرمخانه و سربینه‌ی عموم حمام‌ها، تعدادی از قهوه‌خانه‌ها، برخی از کاروانسراهای کوهستانی، برخی از کاروانسراهای دشت و جلگه، تعدادی از قلعه‌ها	کاروانسرای یونگی در نزدیکی بندرعباس 

جدول ۶ - مقایسه دو الگوی هشت‌بهشت همراه با نمونه موردی (منبع: نگارندگان)

Table 6. Comparison of Two Hasht-Beheht Patterns with Their Case Studies (Source: Authors)

سیر معماری هشت‌بهشت	زیر دسته	کاربری	پلان بناهای مرتبط
الگو مرکزی، متقارن	هشت‌بهشت دوطبقه - هشت‌بهشت تک طبقه - فرم چلیپایی - یا ضربدری	کوشک سلطنتی - اقامتگاه فصلی - فضای تفریحی در باغ	کاخ هشت‌بهشت اصفهان  شکل ۴. پلان کاخ هشت‌بهشت منبع: مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی
الگو محاط در باغ ایرانی	هشت‌بهشت با آب‌نما و جوی‌ها - کوشک میانی در باغ چهارقسمتی	فضای تفریحی - نمادین - اقامتگاه اشرافی - کاربرد آیینی در جشن‌ها	کاخ هشت‌بهشت تبریز 

نتیجه‌گیری

تحلیل سیر تحول سه الگوی چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت در معماری ایرانی، نشان می‌دهد که این الگوها نه تنها در ساختار فضایی بلکه در معنا و عملکرد نیز یک روند تدریجی، اما هدفمند را دنبال کرده‌اند. از آغاز تا تکامل این سه الگو، پیوند میان فرم مربع و نظم فضایی به‌طور مداوم در حال تحول بوده است. این تحول به‌ویژه در زمینه‌های هندسی، مفهومی و عملکردی بسیار واضح است. در نخستین مرحله، چهارطاقی که کهن‌ترین الگوی مربع‌محور در معماری ایرانی است، با طراحی ساده و متقارن خود به‌عنوان نماد پیوند میان زمین و آسمان و مرکز عالم عمل می‌کند. در این مرحله، مربع به‌عنوان نماد قدسی و مرکزی عمل می‌کند که هدف آن تقویت مفهوم مرکزیت و وحدت است. این الگو با استفاده از یک فضای گنبد دار مرکزی و چهارطاق متقارن، نظم هندسی و عرفانی خاصی را ایجاد می‌کند که بازتابی از نظم کیهانی و آیینی است. با ظهور

اسلام و تغییرات فرهنگی و کارکردی معماری، الگوی چهارصفه ظهور می‌کند. در این الگو، مربع مرکزی به چهار ایوان در جهات اصلی گسترش می‌یابد که از یک فضای صرفاً آیینی به یک فضای اجتماعی، مذهبی و آموزشی تبدیل می‌شود. این تغییرات نشان‌دهنده تحول در کاربردهای معماری است که به‌سوی استفاده از فضا برای تعامل انسانی و عملکردهای چندگانه سوق پیدا می‌کند. در این مرحله، مربع از نماد قدسی به ساختاری پویاتر و انسان‌محورتر تبدیل می‌شود. در دوره صفوی، این روند به اوج خود می‌رسد و الگوی هشت‌بهشت به‌عنوان تکامل‌یافته‌ترین فرم مربع‌محور معرفی می‌شود. هشت‌بهشت با ترکیب هندسه چلیپایی و چندضلعی، به همراه استفاده از باغ ایرانی به‌عنوان یک فضای طبیعی و معنوی، این تحول را به‌طور کامل به نمایش می‌گذارد. در این مرحله، مربع به ساختاری چندوجهی تبدیل می‌شود که در آن هندسه، طبیعت و تجربه زیبایی‌شناختی عرفانی به‌طور کامل درهم آمیخته‌اند. پاسخ به پرسش

پژوهش، نشان می‌دهد که فرم مربع در این سه الگو نه تنها به عنوان یک نماد از مرکزیت و نظم کیهانی، بلکه به عنوان ابزاری برای ایجاد تعامل میان انسان و فضا تحول یافته است. از چهارطاقی که نماد مرکز عالم و پیوند زمین و آسمان است، به چهارصفه که فضای اجتماعی و عملکردی را فراهم می‌کند و در نهایت به هشت‌بهشت که ترکیبی از هندسه، طبیعت و عرفان را در خود جای می‌دهد، روند تکامل معماری ایرانی به وضوح قابل مشاهده است. این تحول در الگوهای فضایی، به ویژه در پیوستگی مفهومی و هندسی آن‌ها، بیانگر تلاش مستمر معماران ایرانی برای یافتن تعادل میان عقلانیت هندسی و تجربه‌های عرفانی و فرهنگی است. در این روند، مربع به عنوان یک عنصر پایه، نقش اصلی را در شکل‌دهی به فضاهای مقدس، اجتماعی و فرهنگی ایفا کرده است. بنابراین، این پیوستگی میان الگوهای چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت نه تنها بیانگر تطور فرم‌های معماری است، بلکه نمایانگر تکامل اندیشه‌های فرهنگی، مذهبی و فلسفی ایرانی نیز می‌باشد.

پیشنهادهای پژوهش

با توجه به یافته‌های این پژوهش، پیشنهاد می‌شود تحقیقات تکمیلی در زمینه‌های زیر انجام گیرد تا درک جامع‌تری از پیوستگی مفهومی و کالبدی فرم مربع در معماری ایرانی به دست آید:

۱. بررسی نقش مرکز: تحلیل دقیق‌تر نقش مرکز در هر یک از الگوها (چهارطاقی، چهارصفه و هشت‌بهشت) با بررسی موقعیت مکانی، عملکرد و نمادگرایی آن.
۲. تحول معنایی مربع در تاریخ معماری: بررسی تحول معنایی فرم مربع در طول تاریخ معماری ایران با ردیابی ریشه‌های آن در معماری باستانی و پیگیری تغییرات معنایی آن در دوره‌های مختلف تاریخی.
۳. تحلیل اقلیمی و سازگاری: بررسی دقیق‌تر نقش عوامل اقلیمی در شکل‌گیری این الگوها با تمرکز بر عملکرد مصالح بومی و جهت‌گیری بنا.

منابع مأخذ:

- بلیلان، لیدا. و رفیعی، سپیده. (۱۴۰۳). سیر تحول پلان‌های مربع (۹ قسمتی) از هخامنشی تا کوشک‌های هشت‌بهشت صفوی. (صفحه ۴۲-۳۵). ماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی سال نهم، شماره ۵ (پیاپی: ۶۶)، خرداد ۱۴۰۳.
- پوری کاوه، ام البنین. اصولی طالش، فریما. پور اسفندیاری، پارمیس. و آشوری، یاسمین. (۱۴۰۲). رویکرد تحلیلی - تطبیقی معماری معابد زرتشتیان (نمونه موردی: معابد نیاسر، نگار، جولیان و قیفر). نشریه علمی تخصصی شبک سال نهم، شماره ۶ (پیاپی: ۷۵)، اسفند ۱۴۰۲.
- پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۸۹). آشنایی با معماری اسلامی ایران. تهران: سروش.
- تقوایی، ویدا. (۱۳۹۲). آشنایی با بناهای تاریخی، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران.
- جلالی، میثم. و نیستانی، جواد. (۱۳۹۴). بررسی پیشینه، شکل و کارکرد معماری چهارتاقی در خراسان بزرگ (از اوایل دوره ساسانی تا پایان سده چهارم هجری). (ص ۳۳-۴۵). خراسان بزرگ: سال ششم، شماره (۱۸)، بهار ۱۳۹۴.
- حاتمیان، محمدجعفر. نیستانی، جواد. موسوی کوهپر، سید مهدی. و حاتم، غلامعلی. (۱۳۹۱). تحلیل چگونگی استمرار معماری چهارتاقی از دوره ساسانی به اسلامی در ایران با تکیه بر روش نقد کهن‌الگویی. جامعه‌شناسی تاریخی، دوره ۴، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۱.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه، به کوشش محمد معین و دیگران.
- ریسمانی، امین. نصر، طاهره. (۱۳۹۵). واکاوی چهارتاقی تطبیقی قیاس‌ها در معماری ایران باستان و بعد از اسلام / آذر ماه.
- سلیمانی، پیمان. (۱۳۹۴). شناخت و معرفی آتشکده نگار با نگرشی بر ساختار کالبدی چهارتاقی‌ها. دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی.
- صفری اصل، لیلا. (۱۴۰۱). بازخوانی الگوی هندسی هشت‌بهشت در معماری بناهای آرامگاهی (موردکاوی: آرامگاه‌های دوره گورکانی هند و صفوی).
- غلامی، غلامحسین. و کاویان، مجتبی. (۱۳۹۴). بررسی جایگاه الگوی چهارصفه در سازمان فضایی معماری مسکونی ناحیه گرم و خشک ایران. (صفحه ۱۶۱-۱۴۹). مسکن و محیط روستا شماره ۱۵۷ بهار ۹۶.
- میرزایی، معصومه. موسوی حاجی، سید رسول. تقوی، عابد. و مرادی، امین. (۱۳۹۴). بازشناسی فرم معماری کاخ هشت‌بهشت تبریز.
- نیستانی، جواد. و جلالی، میثم. (۱۳۹۴). مطالعه سیر تحول و تداوم معماری چهارتاقی در شمال شرق ایران از دوره ساسانی تا پایان سده چهارم هجری. دوفصلنامه پژوهش‌نامه تاریخ‌های محلی ایران / سال سوم، شماره دوم (پیاپی ۶) / بهار و تابستان ۱۳۹۴.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



ارائه راهکارهای معماری داخلی فضای مسکونی با رویکرد انعطاف‌پذیری (بر پایه مطالعات تطبیقی)

سروش آهوئی

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد معماری داخلی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
soroushtnt@gmail.com

وحید حسین‌زاده

۲. دکتری معماری، عضو هیئت علمی گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
vahi_ir@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۵/۰۲/۰۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۴/۰۸

صفحه ۳۰-۴۶



شماره بیست و چهار
بهار ۱۴۰۵

چکیده

بیان مسئله: با افزایش تراکم شهری و کمتر شدن روزافزون متراژ واحدهای مسکونی و همچنین تغییر الگوهای رفتاری خانواده‌ها در گذر زمان، نیاز به فضاهای داخلی انعطاف‌پذیر بیش‌ازپیش حس می‌شود. این قابلیت باعث می‌شود که یک فضا بتواند در گذر زمان متناسب با نیازهای زمان خود تغییر کاربری بدهد و یا حتی چند کاربری را به‌طور هم‌زمان در خود جای بدهد. **هدف پژوهش:** این مقاله در راستای ارائه راهکارهای مبتنی بر انعطاف‌پذیری فضایی، سعی در شناسایی عوامل تأثیرگذار در انعطاف فضایی، شناسایی عوامل مشوق استفاده از انعطاف فضایی و بررسی بازتاب این عوامل در نمونه‌های موردی دارد.

سؤال پژوهش: موضوع مقاله سؤالاتی بنیادین را پیرامون انعطاف فضایی بیان می‌کند. از جمله این که چه عواملی می‌تواند افراد را به استفاده از مفهوم انعطاف فضایی تشویق کند و اگر افراد مایل به بهره‌گیری از مفهوم انعطاف فضایی باشند، به‌وسیله کدام مؤلفه‌ها می‌توانند این انعطاف فضایی را در محیط خود به وجود بیاورند.

روش پژوهش: مقاله موجود، یک روش تحقیق کیفی را دنبال می‌کند که با رویکرد توصیفی-تحلیلی و کمک گرفتن از روش گردآوری منابع کتابخانه‌ای و روش تحقیق فراترکیب، به شناسایی مؤلفه‌های انعطاف فضایی می‌پردازد و با تطبیق دادن مدل مفهومی خود با پروژه‌های موفق، راستی آزمایی فرضیات و یافته‌های خود را انجام می‌دهد.

نتیجه‌گیری: معماری انعطاف‌پذیر می‌تواند یک راهکار مؤثر و بلندمدت برای طراحی مسکن افراد به شمار آید که در تعامل میان ساختار و سازمان فضایی، پاسخگوی نیازهای متغیر افراد در طول زمان است. انعطاف‌پذیری می‌تواند در مقیاس‌ها و شدت‌های متفاوت، از راهکارهای کم‌هزینه مانند مبلمان چندمنظوره و پارتیشن‌های متحرک تا راهکارهای سازه‌ای مانند استفاده از پلان‌های باز یا درنظر گرفتن فضاهای قابل حذف و الحاق نمود پیدا کند. انعطاف فضایی فقط وابسته به راهکارهای پیچیده نیست، بلکه با یک نگرش آگاهانه و کمترین هزینه ممکن نیز می‌توان از راهکارهای انعطاف فضایی بهره‌مند شد.

واژگان کلیدی: انعطاف‌پذیری، انعطاف فضایی، تنوع‌پذیری، تطبیق‌پذیری، تغییرپذیری، فضای مسکونی



Providing Interior Architectural Strategies for Residential Spaces through a Flexibility-Oriented Approach: A Comparative Study

1. Soroush Ahooei

M.A. Student of Interior Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Vahid Hosseinzadeh

2. Ph.D. in Architecture, Faculty Member of the Department of Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Received: 29/04/2026

Accepted: 29/06/2026

Page 30-46

Abstract

Problem statement: Throughout the course of life, the needs of individuals within a dwelling undergo numerous changes. Family size changes, family members grow older and consequently experience changing physical needs, while their expectations of the dwelling itself continue to evolve (Torshabi et al., 2021: 106). Contemporary life within nuclear families and modern housing is particularly affected by changes in the ages of children and adults and by the resulting transformation of their needs over time. The marriage of children and their spatial separation from the family, on the one hand, and the possibility of dependence on and cohabitation with elderly family members, on the other, increase the need for housing environments capable of accommodating change. Changes in family members' activities may also alter the way different spaces within the home are used. In the past, such transformations were largely determined by people's modes of livelihood. In contemporary housing, however, changes in lifestyle can create a need to modify household equipment and spatial arrangements (Aynifar, 2003: 65). It is therefore necessary to develop an approach capable of responding appropriately to changing needs and meeting residents' expectations without requiring them to relocate.

Responding effectively to these changing needs is a fundamental issue that can have a profound impact on the lifespan of a dwelling. The construction and operation of buildings consume substantial quantities of energy and material resources. Sustainable architecture seeks to reduce this consumption through design strategies. A sustainable building is not simply one that remains standing indefinitely; rather, it is one that can readily adapt to change. If a building can address not only present requirements but also, to some extent, anticipated future needs, considerable amounts of energy and material can be conserved. As a place of habitation, the home should accommodate the various stages of human development from birth to death and serve as the setting for human activities throughout the day, night, and the different stages of life. Within this context, flexibility has been identified as a strategy derived from sustainable architecture for responding to changing needs over time. The diversity of human activities, together with the considerable amount of time people spend at home, further underscores the necessity of flexibility in housing design (Magdziak, 2019: 6).

Research Objectives

- To identify the factors that encourage the adoption of a spatial flexibility approach.

- To identify the factors influencing the creation of spatial flexibility.

- To investigate the extent to which spatial flexibility components are reflected in the selected case studies.

Research Questions

- What factors encourage people to adopt spatial flexibility?

- What factors influence the creation of spatial flexibility?

- To what extent are the components of spatial flexibility manifested in the selected case studies?

Research Method

The research adopts a qualitative approach and is conducted using a descriptive-analytical method based on library research and case-study analysis. Within the scope of the study, an initial search for sources was conducted using the principal keywords associated with the research topic. Relevant articles were retrieved from major Persian- and English-language academic databases and search platforms, including Google Scholar and ScienceDirect. This initial search yielded 23 articles relevant to the subject and research approach.

Following a review and assessment of these initial sources, a screening process was undertaken to retain the most relevant, closely related, and up-to-date studies as the principal sources of the research. Eleven articles were ultimately selected from the initial body of literature as the main references. These sources were then examined in greater detail, and, using the meta-synthesis method (Ghasemi, 2020), relevant categories, components, and concepts associated with the spatial flexibility approach were identified and compiled. The resulting findings were organized into a conceptual model, which subsequently served as the analytical framework for examining the selected case studies.

Based on the criteria derived from the literature, case studies were identified through ArchDaily and Dezeen. The selection process sought to identify contemporary and relevant projects that had explicitly attempted to address spatial flexibility and could therefore serve as appropriate cases for analysis. The selected projects were subsequently evaluated against the conceptual model to determine the extent to which each had successfully incorporated the factors contributing

to spatial flexibility within the built environment. In the final stage, the comparative analysis of the case studies provided the basis for drawing conclusions and developing acceptable architectural strategies in response to the issues identified in the research.

Conclusion

This study was undertaken to identify the factors encouraging the use of spatial flexibility, clarify the components that contribute to its realization, and ultimately examine these components in successful architectural projects. The findings indicate that people's inclination toward spatial flexibility is largely a response to the changing nature of life over time. Changes in family structure, transformations in residents' functional needs, rising housing costs, and the limited floor area of residential units are among the principal factors that demonstrate the necessity of adopting a spatial flexibility approach.

The analysis of the literature and selected projects indicates that spatial flexibility is most effective when incorporated as an initial strategy and design approach from the early stages of building design. In other words, spatial flexibility cannot be achieved merely through movable elements or multifunctional furniture; it requires coordination among spatial structure, physical components, and the functional programming of spaces. The case studies demonstrate that the greater the number of these components incorporated simultaneously into the initial design, the greater the capacity of the resulting space to respond to future changes. The comparative examination of the projects also showed that components such as appropriate planning and spatial arrangement, multifunctional spaces, and the use of suitable colors were the most frequently observed characteristics among the successful cases. This finding suggests that achieving spatial flexibility does not necessarily depend on costly solutions or sophisticated technologies. A substantial part of this capacity can be achieved through appropriate decisions concerning spatial organization and the selection of design elements.

Spatial flexibility can therefore be regarded as a fundamental component of sustainable housing design in contemporary life. Its application can extend the functional lifespan of residential units, reduce the need for repeated renovations,

enhance residents' satisfaction, and promote more efficient use of resources. The conceptual model developed in this study (Figure 2) has the potential to serve as a guideline for architects and interior designers in the design and redesign of residential environments. In addition to contributing to improved spatial quality, the model can enable housing to accommodate future social, economic, and familial transformations without requiring major interventions, thereby representing an effective step toward sustainable and human-centered architecture.

Keywords

Flexibility; Spatial Flexibility; Diversity; Adaptability; Transformability; Residential Space

References

- Ayini-Far, A. (2003). A model for analyzing flexibility in traditional Iranian housing. *Honar-Haye Ziba: Memari va Shahrsazi*, (13), 64–77.
- Estaji, H. (2017). A review of flexibility and adaptability in housing design. *International Journal of Contemporary Architecture*, 4(2), 37–49.
- Ghafourian, M., & Aghaei, S. (2016). Recognition and prioritization of flexibility criteria in Iranian apartment housing design. *Soffeh*, 26(74), 41–64.
- Ghasemi, H. (Ed.). (2020). *Research reference* (1st ed., based on the 17th ed.).
- Groak, S. (2002). *The idea of building: Thought and action in the design and production of buildings*. Taylor & Francis.
- Hedayati, F., Soheili, J., & Rahbarimanesh, K. (2023). Explaining the relationship between the configuration of intermediate spaces and flexibility quality with an emphasis on adaptability in Seljuk congregational mosques. *Bagh-e Nazar*, 20(126), 17–34.
- Kaiyayi, M., Soltan-Zadeh, H., & Heydari, A.-A. (2019). Measuring the flexibility of spatial systems using space syntax technique: A case study of houses in Qazvin. *Bagh-e Nazar*, 16(71), 61–76.
- Magdziak, M. (2019). Flexibility and adaptability of the living space to the changing needs of residents. In *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering* (Vol. 471, No. 7, Article 072011). IOP Publishing.
- Shahpasandzadeh, B., & Mendegari, K. (2024). A semiotic analysis of the quality of flexibility in traditional housing in Yazd. *Memari va Shahrsazi dar Eghlim-e Garm va Khoshk*, 11(18), 17–36.

Torshabi, K. B., Akrami, G. R., & Ayni-Far, A. (2021). Flexibility in vernacular rural housing in Balochistan, Iran. *Memari va Eghlim-e Garm va Khoshk*, 9(13), 103–117.

Zeković, S., Maraš, I., & Krklješ, M. (2023). Exploring function adaptability and flexibility in architecture: Case

مقدمه و بیان مسئله

در طول زندگی نیازهای مختلف افراد در یک واحد مسکونی به مرور زمان دستخوش تغییرات متعدد می‌شود. تعداد اعضای خانواده تغییر می‌کند، افراد خانواده مسن می‌شوند و نیازهای فیزیکی آن‌ها به مرور زمان دچار تغییر می‌شود و انتظارات آن‌ها از سکونتگاه خود دائماً در حال تغییر است (ترشابى و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۶). در حال حاضر زندگی در خانواده‌های هسته‌ای و در مسکن جدید تحت تأثیر تغییرات سنی کودکان و بزرگسالان خانواده و تغییر نیازهای آن‌ها در طول زمان است. ازدواج و جدایی مکانی فرزندان از خانواده از یک سو و امکان وابستگی و زندگی مشترک با سالمندان خانواده از سوی دیگر، مسکن را نیازمند تغییرات بیشتری می‌سازد. گاهی تغییراتی که در فعالیت‌های اعضای خانواده رخ می‌دهد می‌تواند موجب تغییر در استفاده از فضاهای خانه شود. در گذشته این تغییرات بیشتر تابع نوع معیشت مردم بود. در مسکن جدید تغییر در شیوه زندگی گاهی موجب نیاز به تغییراتی در جدید وسایل و فضاهای خانه می‌شود (عینی فر، ۱۳۸۲: ۶۵)؛ بنابراین ضروری و لازم است چاره‌ای اندیشیده شود که بتواند در برابر این نیازهای در حال تغییر، پاسخ مناسب داشته باشد و بدون نیاز به جابجایی محل زندگی انتظارات افراد را برآورده کند.

دادن پاسخ مناسب به این نیازهای در حال تغییر یک بحث اساسی و مهم است که می‌تواند تأثیری عمیق در طول عمر یک واحد مسکونی داشته باشد. ساخت و بهره‌برداری از ساختمان‌ها مقادیر عظیمی انرژی و مواد مصرف می‌کند. معماری پایدار به منظور کاهش این مصرف مواد و انرژی طراحی می‌شود. ساختمان پایدار صرفاً ساختمانی نیست که تا ابد پابرجا بماند، بلکه ساختمانی است که بتواند به آسانی با تغییرات سازگار شود. اگر ساختمانی نه تنها نیازهای حال حاضر، بلکه بتواند تا حدی نیازهای آینده را نیز برآورده

سازد، مقدار زیادی انرژی و مواد ذخیره خواهد شد. خانه به عنوان مکانی برای زندگی، از تولد تا مرگ باید تمام مراحل رشد انسان را در برگیرد و محل فعالیت‌های انسانی در طول روز و شب و در تمام سال‌های عمر باشد. در این میان از انعطاف‌پذیری به عنوان راهکاری از دل معماری پایدار، جهت پاسخ به نیازهای افراد در طول زمان نام برده می‌شود و تنوع گسترده فعالیت‌های انسانی و همچنین دامنه وسیع زمان‌هایی که در خانه سپری می‌شود، بر ضرورت انعطاف‌پذیری در طراحی مسکن تأکید دارد (Magdziak, ۲۰۱۹: ۶).

مبانی نظری

مفهوم انعطاف‌پذیری

انعطاف‌پذیری از ریشه عطف و در لغت‌نامه دهخدا به معنای چیزی است که خمیدگی و برگشتی پذیرد. در فرهنگ فارسی معین این واژه به معنای شایستگی هماهنگی با هر وضع و هر محیط است. این مفهوم در انگلیسی نیز معادل واژه "Flexibility" به معنای «قابلیت تغییر در راستای انطباق با شرایط جدید» ذکر شده است. به بیانی دیگر چیزی انعطاف‌پذیر است که در شرایط مختلف بتواند خود را با محیط وفق داده و در صورت لزوم مجدداً به حالت اولیه خود بازگردد که در معماری معمولاً با عنوان چند عملکرد بودن فضا از آن یاد می‌شود (کیایی و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۴). انعطاف‌پذیری امکان تنظیم و سازگاری واحد مسکونی را در طول زمان می‌دهد. هر خانواده در طول زمان دچار تغییر و تحول خواهد شد. افراد مسن می‌شوند و شرایط جسمی آن‌ها در طول زمان تغییر می‌کند. همچنین تعداد اعضای خانواده در طول زندگی تغییر می‌کند (ترشابى و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۶). عدم انعطاف‌پذیری بدین معناست که هنگامی که نیازهای کاربران به ناگزیر تغییر می‌کند، ساکنان چاره‌ای جز

تغییر آمار خانواده در زمان را شامل می‌شود. خانه‌های انعطاف‌پذیر که بتوانند با نیازهای متفاوت و متغیر افراد در طول زمان تغییر کنند و پاسخگوی تمام نیازهای آن‌ها باشند؛ تأثیر به‌سزایی در رضایت ساکنین و کاهش هزینه‌های حمل‌ونقل دارند. فراهم آوردن امکان تغییر، قابلیت تطبیق فضاها با نیازها و تغییر فضای زندگی بر اساس سلیقه شخصی، از ویژگی‌های مسکن انعطاف‌پذیر است (ترشابی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۶). خانه به‌عنوان یک اکوسیستم، از سه بخش اصلی تشکیل شده است: محیط، کاربران و سیستم (ساختمان). هر تغییر در یکی از این اجزا بر دیگر اجزا تأثیر می‌گذارد و برای حفظ تعادل و پایداری اکوسیستم، متغیرهای دیگر باید خود را با شرایط جدید تطبیق داده و بازآرایی کنند. توجه بیش‌ازحد به راه‌حل‌های فیزیکی و فنی ممکن است تعادل خانه (اکوسیستم) را برهم زند. (Estaji, ۲۰۱۷: ۴۷) در لحظات و دوره‌های مختلف زندگی، نیازهای انسان بر همین اساس متفاوت است، بنابراین آپارتمان باید دارای ویژگی‌های منعطف و سازگار پذیر باشد تا نیازهای کاربر را برآورده سازد (Zeković et al, ۲۰۲۳: ۴۱۷).

تاریخچه مسکن انعطاف‌پذیر

اگر بپذیریم که توانایی کاربران در تغییر و کنترل فرآیند طراحی، انعطاف‌پذیری است، آنگاه می‌توانیم تاریخچه انعطاف‌پذیری را تا تاریخچه مسکن گسترش دهیم. کوچ‌نشینی به‌عنوان سبک زندگی اولیه، به مردم امکان می‌داد برای شکار، دامداری و کشاورزی بین چراگاه‌های تابستانه و زمستانه جابه‌جا شوند. این جابه‌جایی منظم به قبایل کوچ‌نشین کمک می‌کرد تا منابع آبی فصلی و مراتع حاصلخیز را بیابند و درعین حال از آب‌وهوا و محیط‌های خشن دوری کنند. پس از جنگ جهانی اول و با ضرورت سیستم‌های صنعتی شده برای ساخت مسکن در مقیاس انبوه، لوکوربوزیه در سال ۱۹۱۴ سیستم دومینو را پیشنهاد کرد. سیستم دومینو یک ساختار قاب بتنی متشکل از ستون‌ها و دال‌ها بود. این سیستم طراحی به معماران امکان می‌داد فضای داخلی را از ساختار جدا کنند و لوکوربوزیه برای این انعطاف‌پذیری فضایی، اصطلاح «پلان آزاد» را به کاربرد. در سال ۱۹۲۴، تئو وان دوسبورگ بیانیه خود با عنوان «به‌سوی یک معماری پلاستیکی» درباره جنبش د استایل منتشر کرد. او مانیفست خود را در شانزده بند ارائه داد. او معتقد بود معماری بنیادین، بی‌شکل و باز است. عناصری

نقل‌مکان ندارند. این امر بازار مسکن را در حالت تقاضای دائمی نگه می‌دارد. اگر انعطاف‌پذیری در طراحی لحاظ شده بود، ساکنان می‌توانستند خانه‌های خود را تطبیق دهند و بنابراین مدت طولانی‌تری در آن‌ها بمانند (Zeković et al, ۲۰۲۳: ۴۱۷).

نمودهای انعطاف‌پذیری در معماری خانه

- تنوع‌پذیری: تنوع‌پذیری یعنی قابلیت استفاده‌های مختلف از فضا در یک‌زمان و یا زمان‌های مختلف به‌صورت روزانه و کوتاه‌مدت و بدون تغییر اندازه فضا است. دسترسی آسان به اتاق‌ها، تلفیق عملکردهای متنوع در یک فضا و ایجاد خلوت‌های فردی و جمعی به سبب تنوع فعالیت‌ها از مهم‌ترین مزیت‌های این مؤلفه است.

- تطبیق‌پذیری: به معنی قابلیت هماهنگ شدن فضا با شرایط جدید در طول شبانه‌روز و به‌صورت میان‌مدت است. در این شرایط بدون تغییر مساحت خانه و صرفاً با تغییر عناصر درون خانه یا تعویض فضاها، مختلف، انواع فعالیت‌های شبانه‌روز و یا فصلی محقق می‌شود. امکان بروز و تحقق طیف وسیعی از فعالیت‌ها در خانه، عدم انزوای فضاها، متنوع خانه و حداکثر استفاده از آن جهت برآوردن انواع نیازهای ساکنان در اوقات مختلف سال ازجمله ویژگی‌های این مؤلفه به شمار می‌رود.

- تغییرپذیری: این مفهوم که با تفکیک و تجمیع فضا همراه است قابلیت پاسخگویی به رشد خانوار در طول زندگی و به‌صورت بلندمدت را در خود دارد. تغییر اندازه خانه به شکل گسترش افقی یا عمودی آن و یا تفکیک فضاها بدون تغییر مساحت، رویکرد سازگاری به تغییرات در بُعد خانواده است که در صورت داشتن قابلیت تغییرپذیری خانه محقق می‌شود. برخی از خواص این مؤلفه، امکان انطباق خانه با تغییرات بعد خانوار و گسترش و کاهش فعالیت‌ها به سبب تغییر اندازه خانه، امکان بهره‌مندی از فضاها، مجاور خانه و قابلیت چند تکه شدن خانه و تفکیک آن در صورت نیاز ساکنان است (کیایی و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۵).

مسکن انعطاف‌پذیر

مسکن انعطاف‌پذیر با نیازهای متغیر کاربران سازگار است. این سازگاری، شامل امکان انتخاب برنامه‌های متفاوت و تنظیم مسکن در طول زندگی است. همچنین پتانسیل استفاده از فن‌آوری‌های جدید در طول زمان و تطبیق با

مانند کارکرد، حجم، سطح، زمان، فضا، نور، رنگ، مصالح و غیره «پلاستیک» (قابل شکل‌دهی) هستند. علاوه بر این، سطوح عملکردی را پدید آورد که از نیازهای عملی و زنده زندگی سرچشمه می‌گیرند. در سال ۱۹۲۶، لودویگ میس ون دروهه کوشید انواع مختلفی از پلان‌های باز را خلق کند. او پلان‌های باز را بر اساس سه نگرش نسبت به طراحی فضا دسته‌بندی کرد که بعدها آن‌ها را «فضای جاری»، «فضای پویا» و «فضای شفاف» نامیدند (Estaji, ۲۰۱۷: ۴۰).

نمود پیدا کرده است؟

اهداف

- شناسایی عوامل مشوق استفاده از رویکرد انعطاف فضایی
- شناسایی عوامل تأثیرگذار در ایجاد انعطاف فضایی
- واکاوی میزان بازتاب مؤلفه‌های انعطاف فضایی در نمونه‌های

موردی

روش تحقیق

روش انجام پژوهش به‌صورت کیفی است و با رویکرد توصیفی-تحلیلی با استفاده از روش کتابخانه‌ای و بررسی نمونه‌های موردی صورت گرفته است. در حیطه این پژوهش، بر اساس کلیدواژه‌های اصلی تشکیل‌دهنده مقاله، منابع اولیه مقالات از سایت‌های مرجع فارسی و انگلیسی، نظیر گوگل اسکالر و ساینس دایرکت استخراج شد و در این جستجوی اولیه ۲۳ مقاله متناسب با موضوع و رویکرد موردبحث یافت شد. سپس با مطالعه و بررسی منابع اولیه، فرایند غربال‌سازی منابع آغاز شد و تلاش شد تا مرتبط‌ترین و نزدیک‌ترین منابع با موضوع و رویکردها و به‌روزترین آن‌ها حفظ شود و به‌عنوان منابع اصلی مورداستفاده قرارگیرد که از مقالات اولیه ۱۱ عنوان جهت منابع اصلی مورداستفاده قرار گرفت. سپس با مطالعه دقیق‌تر و موشکافی منابع اصلی، بر اساس روش تحقیق فراترکیب (قاسمی، ۱۳۹۹) مقولات، مؤلفه‌ها و مفاهیم مرتبط با رویکرد انعطاف فضایی شناسایی و گردآوری شد و در قالب مدل مفهومی پژوهش تنظیم گشت تا با استفاده از مدل مفهومی دست‌یافته به بررسی نمونه‌های موردی بپردازیم. پس‌ازآن بر اساس معیارهای کسب‌شده با استفاده از وب‌سایت‌های آرک‌دیلی و دیزین به شناسایی نمونه‌های موردی پرداخته شد و تلاش شد تا به‌روزترین و مرتبط‌ترین پژوهش‌هایی که تلاش کرده‌اند در راستای رویکرد انعطاف

تفاوت انعطاف‌پذیری و سازگاری

انعطاف‌پذیری در چیدمان، به فضا اجازه می‌دهد تا تغییرات کوچک و مستمر را بپذیرد؛ درحالی‌که سازگاری از سوی دیگر، امکان تغییرات مسکونی و فضایی در مقیاسی بزرگ‌تر را فراهم می‌کند. به‌طور مشابه، گرؤک امکان درونی سازگاری را به‌عنوان «قابلیت استفاده اجتماعی متفاوت» و امکان انعطاف‌پذیری را به‌عنوان «قابلیت چیدمان فیزیکی متفاوت» تعریف کرده است (Groak, ۲۰۰۲) این دو ویژگی شرط یکدیگر نیستند و بهینه‌ترین حالت تغییرپذیری مسکن در ترکیب آن‌ها نهفته است. انعطاف‌پذیری با سطح مداخله و مهارت معماری قابل‌دستیابی است، درحالی‌که سازگاری بیشتر به پتانسیل تولید سازه‌ای، ساختاری و فنی وابسته است که مستعد پرورش است. هر دو ویژگی حاکی از این درک هستند که مسکن صرفاً چیدمانی از کارکردها نیست، بلکه یک کل ارگانیک واحدی زنده و دائماً در حال تغییر در حرکتی پایدار است. (Zeković et al, ۲۰۲۳: ۴۱۶)

سؤالات

- چه عواملی انسان را به سمت استفاده از انعطاف‌پذیری فضایی سوق می‌دهد؟
- چه عواملی در ایجاد انعطاف فضایی تأثیرگذار هستند؟
- مؤلفه‌های انعطاف فضایی تا چه حد در نمونه‌های موردی،



نمودار شماره ۱: روش تحقیق (منبع نگارندگان)

Figure ۱. Research Method (Source: Authors)

داده‌اند و بیان کرده‌اند که انعطاف‌پذیری را می‌توان توانایی یک فضا برای ارائه انتخاب‌ها، پیکربندی‌ها و سفارشی‌سازی‌های متمایز در نظر گرفت. فضایی چند ظرفیتی که عملکردهای مختلف را بدون تغییر در شکل خود انجام می‌دهد و یک راه‌حل بهینه تولید می‌کند.

عینی فر (۱۳۸۲) در مطالعات خود با عنوان «الگوی برای تحلیل انعطاف‌پذیری در مسکن سنتی ایران» توضیح داده است که نیاز به انعطاف‌پذیری در واحدهای مسکونی را می‌توان در زمینه‌های کارکردی، اجتماعی-روانی و اقتصادی دسته‌بندی کرد. همچنین وی بیان می‌کند که در طرح‌های انعطاف‌پذیر، سازه می‌تواند امکان تغییر و پاسخ گفتن به نیازهای مختلف را فراهم آورد و این نوع انعطاف‌پذیری به‌وسیله عناصر نیمه ثابت فضا تأمین شود.

شاه‌پسندزاده و مندگاری (۱۴۰۲) یک مطالعه جامع تحت عنوان «تحلیل نشانه شناختی کیفیت انعطاف‌پذیری در مسکن سنتی یزد» انجام داده و در آن انعطاف‌پذیری را به سه گونه تنوع‌پذیری، تطبیق‌پذیری و تغییرپذیری تقسیم کرده است. آن‌ها تنوع‌پذیری را قابلیت انجام فعالیت‌های متعدد در یک‌زمان و در یک فضا می‌دانند؛ تطبیق‌پذیری را قابلیت انجام فعالیت‌های واحد در زمان‌های متعدد و در فضاهای متعدد و تطبیق‌پذیری را قابلیت انجام فعالیت‌های واحد در یک‌زمان و در فضاهای متعدد می‌دانند.

غفوریان و آقایی (۱۳۹۵) «بازشناسی و اولویت‌بندی معیارهای انعطاف‌پذیری در طراحی مسکن آپارتمانی ایران» را موردبررسی قرار داده‌اند و بیان کرده‌اند که مفهوم «انعطاف‌پذیری» در اصطلاح عام قابلیت خم شدن، تغییرپذیری، حساس نبودن به اصلاح یا تغییر، ظرفیت داشتن برای سازگاری به مقاصد یا شرایط مختلف، آزادی از خشکی یا سفتی تعریف می‌گردد و یکی از اصول اساسی طراحی انعطاف‌پذیر جلوگیری از عدم انعطاف است.

مگزریاک (۲۰۱۹) «انعطاف‌پذیری و تطبیق‌پذیری فضای زندگی با نیازهای متغیر ساکنان» را بررسی کرده و تاریخ‌نگاری کوتاهی درباره پیدایش و سرآغاز انعطاف فضایی ارائه کرده است. وی بیان کرده که ایده‌ی معماری منعطف، یافته‌ای متعلق به سال‌های اخیر نیست و ریشه در جنبش مدرنیسم دارد و به‌طور دقیق‌تر در اصل به‌کارگیری «پلان باز» در ساختمان‌ها نهفته است. پس از جنگ جهانی اول، در مواجهه با کمبود مسکن، معماران مدرنیست به راه‌حل‌های صنعتی و سیستم‌های پیمونی (مدولار) که به‌صورت انبوه

فضایی گام بردارند شناسایی بشوند و به‌عنوان نمونه‌های موردی انتخاب شوند. سپس نمونه‌های موردی با توجه به مدل مفهومی به‌دست‌آمده بررسی شد که هریک از پروژه‌ها تا چه حد در اجرای عواملی که باعث ایجاد انعطاف فضایی در محیط بودند موفق عمل کرده‌اند. در گام آخر پس از تجزیه و تحلیل نمونه‌های موردی قادر خواهیم بود که نتیجه نهایی را بیان کنیم و برای مسائل بیان‌شده راهکارهای قابل‌قبول ارائه کنیم.

پیشینه تحقیق

در حیطه انعطاف‌پذیری فضایی در منابع فارسی و انگلیسی مطالعات متعددی صورت گرفته است که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

کیایی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله خود تحت عنوان «سنجش انعطاف‌پذیری نظام فضایی با استفاده از تکنیک چیدمان فضا» بیان می‌کنند که انعطاف‌پذیری در معماری به‌طور عام در قالب چند عملکردی بودن فضا بدون نیاز به سازماندهی مجدد در آن شناخته می‌شود و از آن به‌عنوان رویکردی در جهت پاسخ به نیازهای مختلف کاربران یاد می‌شود. همچنین از دیدگاه آن‌ها انعطاف‌پذیری مفهومی دوبعدی است که از یک‌سو در ارتباط با ساختارهای فیزیکی و از سوی دیگر در ارتباط با الگوهای رفتاری جاری در آن‌ها است. بر همین اساس به‌منظور تحلیل زمینه‌های مختلف شکل‌گیری انعطاف‌پذیری در یک نظام پیگردیدنی، تحلیل روابط فضایی میان اجزاء آن امری ضروری است.

ترشاب و همکاران (۱۴۰۰) «انعطاف‌پذیری در مسکن بومی روستایی بلوچستان ایران» را موردمطالعه قرار داده‌اند و از نظر آن‌ها انعطاف‌پذیری به معنی قابلیت عکس‌العمل و پاسخگویی در برابر تغییرات زندگی در طول زمان است. تغییراتی که با منشأ تغییر نیازهای انسانی شکل می‌گیرند. آن‌ها یک مسکن انعطاف‌پذیر را مسکنی می‌دانند که با نیازهای متغیر کاربران سازگار است. این سازگاری، شامل امکان انتخاب برنامه‌های متفاوت و تنظیم مسکن در طول زندگی است. همچنین پتانسیل استفاده از فن‌آوری‌های جدید در طول زمان و تطبیق با تغییر آمار خانواده در زمان را شامل می‌شود.

هدایتی و همکاران (۱۴۰۲) پژوهشی تحت عنوان «تبیین رابطه پیکربندی فضاهای بینابین و کیفیت انعطاف‌پذیری با تأکید بر تطبیق‌پذیری در مساجد جامع سلجوقی» انجام

تولید می‌شدند، گرایش یافتند. وی از لوکوربوزیه به‌عنوان پیشگامان سرآغاز جنبش انعطاف فضایی یاد می‌کند.

استاجی (۲۰۱۷) «مروری بر انعطاف‌پذیری و تطبیق‌پذیری در طراحی مسکن» را مورد پژوهش قرار داده و معتقد است خانه به‌عنوان مکانی برای زندگی از تولد تا مرگ، باید تمام مراحل رشد انسان را در برگیرد. وی بیان کرده است که خانه محل فعالیت‌های انسانی در طول روز و شب و در تمام سال‌هاست و تنوع گسترده فعالیت‌های انسانی و همچنین دامنه وسیع زمان‌هایی که در خانه سپری می‌شود، بر ضرورت انعطاف‌پذیری در طراحی مسکن تأکید دارد. او تاریخچه انعطاف‌پذیری را تا تاریخچه پیدایش مسکن گسترش می‌دهد و کوچ‌نشینی را به‌عنوان اولین نمونه‌های انعطاف‌پذیری مسکونی انسان به‌شمار می‌آورد.

زیکوویچ و همکاران (۲۰۲۳) مطالعات خود پیرامون انعطاف فضایی را در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تطبیق‌پذیری و انعطاف‌پذیری عملکرد در معماری - مطالعه موردی یک خانه عمودی» منتشر ساخته‌اند. آن‌ها معتقدند که انعطاف‌پذیری در چیدمان، به فضا اجازه می‌دهد تا تغییرات کوچک و مستمر را بپذیرد؛ درحالی‌که تطبیق‌پذیری از سوی دیگر، امکان تغییرات مسکونی و فضایی در مقیاسی بزرگ‌تر را فراهم می‌کند. همچنین بیان کرده‌اند که این دو ویژگی شرط یکدیگر نیستند و بهینه‌ترین حالت تغییرپذیری

مسکن در ترکیب آن‌ها نهفته است و انعطاف‌پذیری با سطح مداخله و مهارت معماری قابل‌دستیابی است، درحالی‌که سازگاری بیشتر به پتانسیل تولید سازه‌ای، ساختاری و فنی وابسته است که مستعد پرورش است.

پیشینه بیان‌شده نشان می‌دهد که تحقیقات عمده و پراکنده‌ای پیرامون مفهوم انعطاف فضایی صورت گرفت است. بااین‌وجود نوآوری این مقاله، بررسی تطبیقی نمونه‌های موردی و پروژه‌های واقعی در کنار دستیابی به مدل مفهومی عوامل تأثیرگذار در انعطاف‌پذیر

بحث و یافته‌ها

مدل مفهومی

پس از بررسی منابع و نتیجه‌گیری از کلیات موارد ذکرشده توسط صاحب‌نظران و محققان پیشین، مهم‌ترین مؤلفه‌های دخیل در انعطاف فضایی شناسایی گشت (جدول شماره ۱) و نموداری تحت عنوان مدل مفهومی عوامل مؤثر بر ایجاد انعطاف فضایی در محیط مسکونی به دست آمد (نمودار ۲) که دربرگیرنده مقولات، مؤلفه‌ها و مفاهیمی است که می‌توان از آن به‌عنوان ملاک و معیار میزان انعطاف فضایی در نمونه‌های تطبیقی استفاده کرد. همچنین می‌توان از این مدل مفهومی در جهت ارائه راهکارهای طراحی برای

جدول شماره ۱- مؤلفه‌های انعطاف فضایی (منبع: نگارندگان)

Table 1. Components of Spatial Flexibility (Source: Authors)

مؤلفه‌ها	منابع
چیدمان و پلان باز	(ترشاب و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۶) (هدایتی و همکاران، ۱۹: ۱۴۰۲) (شاهپسندزاده و مندگاری، ۲۰: ۱۴۰۲) (غفوریان و آقایی، ۱۳۹۵: ۴۹) (کیایی و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۸) (Magdziak, ۲۰۱۹: ۱) (Estaji, ۲۰۱۷: ۳۹) (Zeković, ۲۰۲۳: ۴۲۲)
فضاهای چند عملکردی	(هدایتی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۸) (ترشاب و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۱۴) (عینی فر، ۱۳۸۲: ۶۷) (شاهپسندزاده و مندگاری، ۲۰: ۱۴۰۲) (غفوریان و آقایی، ۱۳۹۵: ۴۶) (کیایی و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۴) (Estaji, ۲۰۱۷: ۴۳)
مبلمان چندمنظوره	(هدایتی و همکاران، ۱۹: ۱۴۰۲) (عینی فر، ۱۳۸۲: ۶۷) (غفوریان و آقایی، ۱۳۹۵: ۵۰) (کیایی و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۳) (Magdziak, ۲۰۱۹: ۲)
سیستم‌های مدولار و پیش‌ساخته	(هدایتی و همکاران، ۱۹: ۱۴۰۲) (کیایی و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۳) (Magdziak, ۲۰۱۹: ۴)
عناصر متحرک	(ترشاب و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۸) (هدایتی و همکاران، ۱۹: ۱۴۰۲) (شاهپسندزاده و مندگاری، ۲۱: ۱۴۰۲) (غفوریان و آقایی، ۱۳۹۵: ۵۴) (کیایی و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۳) (Magdziak, ۲۰۱۹: ۳) (عینی فر، ۱۳۸۲: ۶۷)

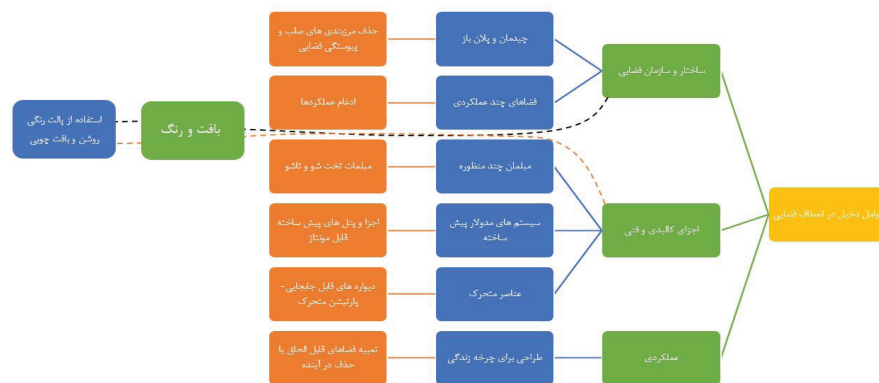
رنگ اشاره کرد که توسط پالت رنگی گرم و خنثی و بافت چوبی در خانه‌های انعطاف‌پذیر نمایان می‌شوند. در نهایت مقوله عملکردی نیز مؤلفه طراحی برای چرخه زندگی را در برمی‌گیرد که می‌تواند به‌منزله تعبیه فضاهای قابل الحاق یا قابل حذف در آینده باشد.

خانه جی (جدول شماره ۲)، یک آپارتمان مسکونی در توکیو ژاپن است که توسط دفتر معماری دومینو در سال ۲۰۱۶ بازسازی شد. ایده اصلی پروژه، تبدیل یک فضای قدیمی و بسته به محیطی سیال و چندمنظوره با استفاده از سیستم پارتیشن‌های چوبی متحرک بود. هدف، ایجاد انعطاف در چیدمان فضا برای پاسخگویی به نیازهای متغیر ساکنان، بدون انجام تغییرات ساختاری عمده بود.

این پروژه به‌طور برجسته‌ای بر حذف مرزبندی‌های صلب و ایجاد پیوستگی فضایی تمرکز دارد. پانل‌های پیش‌ساخته چوبی قابل جابجایی به‌عنوان پارتیشن‌های متحرک عمل کرده و هسته اصلی مفهوم انعطاف در آن هستند. این عناصر

واحدهای جدید در دست‌ساخت و طراحی بهره‌برد و این قابلیت را داراست که به‌عنوان یک راهنما جهت ایجاد انعطاف فضایی در محیط مورد استفاده قرار بگیرد.

کلیت عوامل دخیل در ایجاد انعطاف فضایی را می‌توان در سه مقوله ساختار و سازمان فضایی، اجزای کالبدی - فنی و عملکردی دسته‌بندی کرد (نمودار ۲). مقوله ساختار و سازمان فضایی شامل مؤلفه‌های چیدمان - پلان باز و فضای چند عملکردی می‌شود. در بحث چیدمان و پلان باز می‌توان به مفاهیمی نظیر حذف مرزبندی‌های صلب و پیوستگی فضایی و در مورد فضای چند عملکردی نیز می‌توان به مفهوم ادغام عملکردها اشاره کرد. مقوله اجزای کالبدی- فنی نیز شامل سه مؤلفه مبلمان چندمنظوره، سیستم‌های مدولار پیش‌ساخته و عناصر متحرک می‌شود. مبلمان چندمنظوره می‌تواند مفاهیمی مانند مبلمان تخت شو یا تخت‌های تاشو را در برگیرد. سیستم‌های مدولار پیش‌ساخته نیز شامل اجزاء و پنل‌های پیش‌ساخته می‌شود و مؤلفه عناصر متحرک نیز می‌تواند در دیوارها و پارتیشن‌های قابل جابجایی نمود پیدا کند. میان دو مقوله ساختار-سازمان فضایی و اجزای کالبدی- فنی نیز می‌توان به یک مؤلفه مشترک به نام بافت و



نمودار شماره ۲ - مدل مفهومی (منبع: نگارندگان)

Figure 2. Conceptual Model (Source: Authors)

نمونه‌های تطبیقی

خانه جی



تصویر شماره ۱: خانه جی (منبع: Arch daily) تصویر شماره ۲: خانه جی (منبع: Arch daily)

Figure 3. G House (Source: ArchDaily)

طراحی شده توسط دفتر تاکاپوکی کوزوشیما و همکاران در ژاپن، یک بازاندیشی معاصر از خانه‌های سنتی حیاط دار است. ایده مرکزی، ایجاد یک ساختار فضایی ساده اما عمیقاً انعطاف‌پذیر است که در آن هفت «اتاق» مکعبی شکل، حول یک حیاط مرکزی سازمان‌دهی شده‌اند. این اتاق‌ها نه تنها تابع تعریف عملکرد ثابتی ندارند، بلکه به‌عنوان واحدهای فضایی پایه، قابلیت تطبیق با نیازهای آینده را فراهم می‌کنند.

امکان ادغام عملکردها و ایجاد فضاهای چند عملکردی (مانند اتاق خواب، اتاق کار و فضای زندگی) را در یک پلان باز فراهم می‌کنند. مبلمان چندمنظوره و تعبیه شده (مانند تخت‌های جمع‌شو) نیز به این سیستم کمک می‌کنند. پروژه بیشتر بر سازمان فضایی متغیر و عناصر متحرک تأکید دارد تا ساختار ثابت و راه‌حلی هوشمندانه برای چرخه زندگی کوتاه مدت و نیازهای متغیر شهری ارائه می‌دهد. با این حال، قابلیت الحاق یا حذف فضا در آینده به دلیل محدودیت‌های ساختمان موجود، کمتر مورد توجه مستقیم بوده است (جدول شماره ۳). پروژه خانه حیاط دار با هفت اتاق (جدول شماره ۴)،

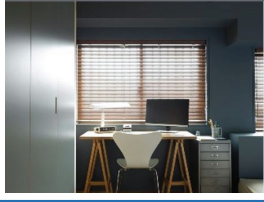
جدول شماره ۲ - خانه جی (منبع: Arch daily)

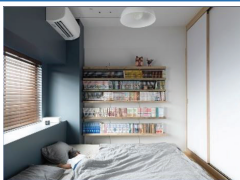
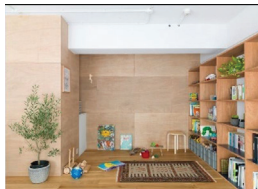
Table 2. G House (Source: ArchDaily)

کشور	شهر	معمار	متراژ	سال ساخت
ژاپن	کازاواکی	Domino Architects	۶۷ m ²	۲۰۱۵

جدول شماره ۳ - میزان تحقق یافتگی انعطاف‌پذیری در خانه جی (منبع: نگارندگان)

Table 3. Degree of Flexibility Realization in G House (Source: Authors)

مؤلفه انعطاف‌پذیری	میزان تحقق یافتگی	تصاویر مرتبط
چیدمان و پلان باز	تحقق نسبی - تلاش جهت بهره‌گیری از پلان باز در سازماندهی کلی فضایی	
فضای چند عملکردی	تحقق نسبی - تلفیق فضای اتاق خواب و فضای کار	
مبلمان چندمنظوره	تحقق یافته - تلفیق کتابخانه و میز تلویزیون - استفاده از تخت خواب تاشو	
سیستم‌های مدولار پیش ساخته	تحقق نسبی - استفاده از پنل‌های پیش ساخته	

	تحقق نسبی - استفاده از تخت خواب تاشو	عناصر متحرک
	عدم تحقق	طراحی برای چرخه زندگی
	تحقق یافته - بهره‌گیری از بافت چوبی و رنگ‌های خنثی و گرم	رنگ و بافت

خانه حیاط دار با هفت اتاق



تصویر شماره ۳: خانه حیاط دار با هفت اتاق (منبع: Arch daily) تصویر شماره ۴: خانه حیاط دار با هفت اتاق (منبع: Arch daily)
Figure 5. Seven-Room Courtyard House (Source: ArchDaily)

با این حال، انعطاف در مقیاس خرد (مانند مبلمان چندمنظوره یا پارتیشن‌های داخلی متحرک) در بیانیه پروژه کمتر برجسته است و تمرکز اصلی بر انعطاف‌پذیری در سطح پلان و سازمان کلی فضا می‌باشد (جدول شماره ۵).

این پروژه عمدتاً بر ساختار و سازمان فضایی کلان خود به‌عنوان ابزاری برای انعطاف تأکید دارد. چیدمان مدولار هفت اتاق پیش‌ساخته حول حیاط، مرزبندی‌های صلب را به نفع یک پلان باز اما بسیار تعریف‌شده حذف می‌کند. هر اتاق به‌عنوان یک فضای چند عملکردی بالقوه عمل می‌کند که عملکرد آن کاملاً به نیاز ساکن بستگی دارد. این سازمان، ادغام عملکردها در مقیاس کل خانه را ممکن می‌سازد. مفهوم عناصر متحرک در اینجا در مقیاس کلان‌تر و به‌صورت اتاق‌های کامل (به‌عنوان واحدهای فضایی) نمود یافته است. رویکرد مدولار و ساماندهی آن، امکان الحاق یا حذف فضا در آینده را به‌صورت نظری فراهم می‌کند و به‌طور ذاتی برای چرخه زندگی طولانی‌مدت خانواده طراحی شده است.

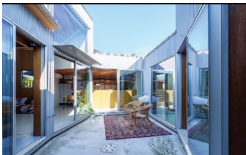
جدول شماره ۴ - خانه حیاط دار با هفت اتاق (منبع: Arch daily)

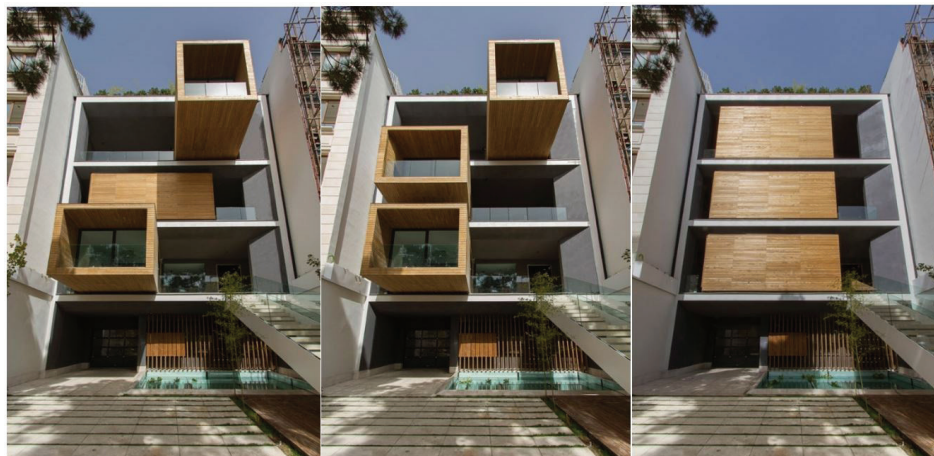
Table 4. Seven-Room Courtyard House (Source: ArchDaily)

کشور	شهر	معمار	متراژ	سال ساخت
ژاپن	نیشیو	Takayuki Kuzushima	۹۵ m ²	۲۰۲۲

جدول شماره ۵ - میزان تحقق یافتگی انعطاف پذیری در خانه حیاط دار با هفت اتاق (منبع: نگارندگان)

Table 5. Degree of Flexibility Realization in the Seven-Room Courtyard House (Source: Authors)

مؤلفه انعطاف پذیری	میزان تحقق یافتگی	تصاویر مرتبط
چیدمان و پلان باز	تحقق نسبی - پلان مدولار و نسبتاً باز که حول یک حیاط مرکزی امتداد یافته	
فضای چند عملکردی	تحقق نسبی - تلفیق فضای کمد لباس و رختکن	
مبلمان چندمنظوره	تحقق نسبی - تلفیق میز تلویزیون و قفسه های دیواری	
سیستم های مدولار پیش ساخته	تحقق نسبی - استفاده از اتاقک های مدولار حول حیاط مرکزی	
عناصر متحرک	عدم تحقق	
طراحی برای چرخه زندگی	تحقق نسبی - امکان تنوع کاربری و ایجاد تغییرات در هریک از اتاقک ها	
رنگ و بافت	تحقق یافته - بهره گیری از بافت جنوبی و رنگ های خنثی و گرم	



تصویر شماره ۵: خانه شریفی‌ها (Arch daily) تصویر شماره ۶: خانه شریفی‌ها (Arch daily) تصویر شماره ۷: خانه شریفی‌ها (Arch daily)
Figure 7. Sharifi-ha House (Source: ArchDaily) Figure 8. Sharifi-ha House (Source: ArchDaily) Figure 9. Sharifi-ha House (Source: ArchDaily)

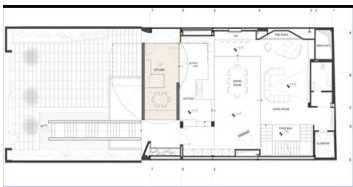
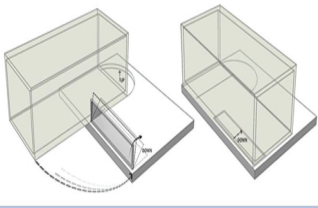
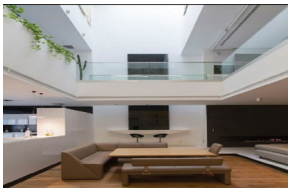
پاسخ به سؤالات پژوهشی

یافته‌های مقاله نشان می‌دهد عواملی نظیر تعداد اعضای خانواده، تغییر سن اعضای خانواده، تغییر نیازهای فیزیکی افراد، ازدواج و جدایی افراد خانواده و متولد شدن فرزند در خانواده از جمله مهم‌ترین دلایلی هستند که می‌توانند یک خانواده را تشویق به استفاده از انعطاف فضایی در فضای محیط مسکونی خود کنند. این امر می‌تواند به‌وسیله مؤلفه‌هایی مانند چیدمان و پلان باز، فضاهای چند عملکردی، مبلمان چندمنظوره، سیستم‌های مدولار پیش‌ساخته، عناصر متحرک، بافت، رنگ و طراحی برای چرخه زندگی میسر گردد و در فضای یک واحد مسکونی انعطاف ایجاد کند. برخی از این مؤلفه‌ها مانند پلان و فضاهای چند عملکردی مربوط به ساختار و سازمان فضایی یک واحد می‌باشند و نیاز به توجه بنیادین از ابتدای ساخت یک واحد مسکونی را دارا می‌باشند. در مقابل برخی دیگر از مؤلفه‌ها نظیر مبلمان چندمنظوره و عناصر متحرک، قابل‌استفاده در اکثریت زمان‌ها و مکان‌ها می‌باشند و در نتیجه با راه‌حل‌های ساده نیز می‌توان به مفهوم انعطاف فضایی دست‌یافت. بررسی پروژه‌های موفق این حوزه به ما نشان می‌دهد که مؤلفه‌های بافت، رنگ، پلان باز، مبلمان چندمنظوره و فضای چند عملکردی در اکثر پروژه‌های این حوزه تا حد مناسبی نمود پیدا کرده و از طرف دیگر به مؤلفه‌های عناصر متحرک و طراحی برای چرخه زندگی، کمتر پرداخته شده است.

خانه شریفی‌ها (جدول شماره ۶)، طراحی شده توسط دفتر نکست به سرپرستی علیرضا تغابنی در تهران، یک ویلا مسکونی سه طبقه است که به دلیل اتاق‌های چرخان خود (تصویر ۶) به نمادی از انعطاف‌پذیری پویا تبدیل شده است. ایده محوری پروژه، پاسخگویی به تغییرات فصلی و نیازهای روزانه از طریق تغییر صورت فضا و نما است. این خانه با ترکیب فضاهای ثابت و پویا، معماری را به‌مثابه یک ابزار در اختیار ساکنان قرار می‌دهد.

این پروژه، اجرایی پیشرفته و تقریباً کامل از اغلب عوامل مدل مفهومی را ارائه می‌دهد. حذف مرزبندی‌های صلب به‌صورت فیزیکی و پویا با عناصر متحرک مکانیکی (اتاق‌های چرخان) محقق شده است. این مکانیسم، امکان ادغام عملکردها و تبدیل فضای بسته به باز و بالعکس را فراهم می‌کند و به ایجاد فضاهای چند عملکردی (تراس/ اتاق خواب/نشیمن) منجر می‌شود. سیستم‌های پیش‌ساخته در کف و دیوارها به‌کاررفته و کل ساختار فضایی بر اساس این انعطاف طراحی شده است. این خانه به‌طور مشخص برای چرخه زندگی روزانه و فصلی برنامه‌ریزی شده و با تغییر سازمان فضایی، به نیازهای مختلف پاسخ می‌دهد. اگرچه قابلیت الحاق فضا به‌صورت کالبدی وجود ندارد، اما حذف و اضافه کردن فضا به‌صورت مجازی و عملکردی با چرخش عناصر به‌کرات اتفاق می‌افتد. این پروژه نشان‌دهنده اوج تلفیق تکنولوژی، مبلمان چندمنظوره (در مقیاس یک اتاق کامل) و معماری برای دستیابی به انعطافی پویا و نمایشی است (جدول شماره ۷).

جدول شماره ۷ - میزان تحقق یافتگی انعطاف پذیری در خانه شریفی‌ها (منبع: نگارندگان)
 Table 6. Degree of Flexibility Realization in Sharifi-ha House (Source: Authors)

مؤلفه انعطاف پذیری	میزان تحقق یافتگی	تصاویر مرتبط
چیدمان و پلان باز	تحقق نسبی - بهره‌گیری کامل از مؤلفه پلان باز در پروژه	
فضای چند عملکردی	تحقق نسبی - امکان استفاده چندمنظوره و چند عملکردی از اتاقک چرخان	
مبلمان چندمنظوره	عدم تحقق	
سیستم‌های مدولار پیش‌ساخته	تحقق یافته - استفاده از اتاقک‌های مدولار چرخان در پروژه	
عناصر متحرک	تحقق یافته - اتاق‌های چرخان قابل مشاهده در نمای ساختمان	
طراحی برای چرخه زندگی	تحقق نسبی - امکان پیدایش تنوع کاربری و ایجاد تغییرات غیر فیزیکی	
رنگ و بافت	تحقق یافته - بهره‌گیری از بافت جنوبی و رنگ‌های خنثی و گرم	

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف شناسایی عوامل مشوق استفاده از انعطاف‌پذیری فضایی، تبیین مؤلفه‌های مؤثر در ایجاد آن و درنهایت واکاوی این مؤلفه‌ها در پروژه‌های موفق انجام شد. نتایج پژوهش نشان داد که گرایش و میل افراد به انعطاف‌پذیری فضایی، غالباً در پاسخ به ماهیت متغیر زندگی درگذر زمان است. تغییر ساختار خانواده، دگرگونی نیازهای عملکردی ساکنان در طول زمان، افزایش هزینه‌های مسکن و محدودیت متراژ واحدهای مسکونی از مهم‌ترین عواملی هستند که ضرورت بهره‌گیری از رویکرد انعطاف فضایی را آشکار می‌سازند.

تحلیل منابع و پروژه‌ها نشان می‌دهد که انعطاف فضایی زمانی بیشترین کارایی را داراست که به‌عنوان یک راهبرد و رویکرد اولیه در فرایند طراحی ساختمان در نظر گرفته بشود. به بیانی دیگر، دستیابی به انعطاف فضایی صرفاً از طریق استفاده از عناصر متحرک یا مبلمان چندمنظوره امکان‌پذیر نیست، بلکه نیازمند هماهنگی میان ساختار فضایی، اجزای کالبدی و برنامه‌ریزی عملکردی فضا است. بررسی نمونه‌های موردی آشکار می‌سازد که هرچه تعداد بیشتری از این مؤلفه‌ها به‌صورت هم‌زمان در طراحی اولیه لحاظ بشوند، ظرفیت انعطاف‌پذیری آن فضا برای پاسخگویی به تغییرات

آینده بیشتر خواهد بود. از سوی دیگر بررسی تطبیقی پروژه‌ها نشان داد که مؤلفه‌هایی نظیر پلان و چینش مناسب، فضاهای چند عملکردی و بهره‌گیری از رنگ‌های مناسب، بیشترین حضور را در نمونه‌های موفق داشتند. این امر بیانگر آن است که ایجاد انعطاف فضایی الزاماً وابسته به راه‌حل‌های پرهزینه یا فناوری‌های پیچیده نیست و بخش قابل‌توجهی از آن از طریق تصمیمات صحیح و مناسب در سازماندهی فضا و انتخاب عناصر طراحی قابل‌دستیابی است. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که انعطاف‌پذیری فضایی یک عنصر اساسی در طراحی مسکن پایدار در زندگی مدرن امروز است. رویکرد انعطاف‌پذیری فضایی موجب افزایش طول عمر عملکردی واحدهای مسکونی، کاهش نیاز به بازسازی‌های متعدد، ارتقای رضایت ساکنین و استفاده بهینه از منابع می‌شود. مدل مفهومی ارائه‌شده در این پژوهش (نمودار شماره ۲)، این قابلیت را داراست که به‌عنوان یک راهنما برای معماران و طراحان داخلی، در طراحی و بازطراحی فضاهای مسکونی مورد استفاده قرار بگیرد و در عین زمینه‌سازی جهت افزایش کیفیت فضایی، مسکن را قادر سازد که بدون نیاز به مداخلات اساسی، خود را با تحولات اجتماعی، اقتصادی و خانوادگی آینده تطبیق بدهد و یک گام مؤثر به‌سوی تحقق معماری پایدار و انسان‌محور حرکت کند.

منابع و مأخذ

- ترشاب، ک.ب.، اکرمی، غ.ر.، و عینی‌فر، ع. (۱۴۰۰). انعطاف‌پذیری در مسکن بومی روستایی بلوچستان ایران. معماری اقلیم گرم و خشک، ۹(۱۳)، ۱۰۳-۱۱۷.
- شاه‌پسندزاده، ب.، و مندگاری، ک. (۱۴۰۳). تحلیل نشانه‌شناختی کیفیت انعطاف‌پذیری در مسکن سنتی یزد. معماری اقلیم گرم و خشک، ۱۱(۱۸)، ۱۷-۳۶.
- عینی‌فر، ع. (۱۳۸۲). الگویی برای تحلیل انعطاف‌پذیری در مسکن سنتی ایران. هنرهای زیبا، ۱۳(۷۷-۴۴).
- غفوریان، م.، و آقایی، س. (۱۳۹۵). بازشناسی و اولویت‌بندی معیارهای انعطاف‌پذیری در طراحی مسکن آپارتمانی ایران. صفه، ۲۶(۷۴)، ۴۱-۶۴.
- قاسمی، ح. (ویراستار). (۱۳۹۹). مرجع پژوهش (چاپ اول، بر اساس ویراست هفدهم).
- کیایی، م.، سلطان‌زاده، ج.، و حیدری، ع.ا. (۱۳۹۸). سنجش انعطاف‌پذیری نظام فضایی با استفاده از تکنیک چیدمان فضا (مطالعه موردی: خانه‌های شهر قزوین). باغ نظر، ۱۶(۷۱)، ۶۱-۷۶.
- هدایتی، ف.، سهیلی، ج.، و رهبری‌منش، ک. (۱۴۰۲). تبیین رابطه پیکره‌بندی فضاهای بینابین و کیفیت انعطاف‌پذیری با تأکید بر تطبیق‌پذیری در مساجد جامع سلجوقی. باغ نظر، ۲۰(۱۲۶)، ۱۷-۳۴.

Estaji, H. (2017). A review of flexibility and adaptability in housing design. International Journal of Contemporary Architecture, 49-37 , (2)4.

Groak, S. (2002). The idea of building: thought and action in the design and production of buildings. Taylor & Francis.

Magdziak, M. (2019, February). Flexibility and adaptability of the living space to the changing needs of residents. In IOP Conference Series: Materials Science and Engineering (Vol. 471, No. 7, p. 072011). IOP Publishing.

Zekovi, S. Maraš, I. & Krklješ, M. (2023). Exploring function adaptability and flexibility in architecture: Case study of a housing vertical. Facta universitatis-series: Architecture and Civil Engineering, 429-415 , (3)21.

تعليق اراده در آستانه‌ی بیداری: تحليل زیبایی‌شناختی تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» اثر کاراواجو در پرتو نظریه‌ی تأمل بی‌اراده‌ی شوپنهاور

علیرضا عزیزی

۱. گروه آموزشی پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. (نویسنده
مسئول)
alirezaazizi@neyshabur.ac.ir

ابوالفضل دهقانی‌زاده

۲. گروه آموزشی فلسفه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
abolfazldehghanizadeh1380@gmail.com

هاشم حسینی

۳. دانشیار گروه آموزشی پژوهش هنر و هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور،
نیشابور، ایران
abolfazldehghanizadeh1380@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۳۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۴/۲۱

صفحه ۶۵-۴۷

چکیده

بیان مسئله: در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آرتور شوپنهاور، «تعليق اراده» شرط بنیادی تجربه‌ی زیبایی و ادراک ناب است. با این حال، نسبت میان این مفهوم فلسفی و ساختار دیداری هنر باروک کمتر در پژوهش‌های میان‌رشته‌ای بررسی شده است. تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» اثر کاراواجو یکی از نمونه‌های برجسته‌ای است که در آن لحظه‌ی بیداری و آگاهی در بطن یک صحنه‌ی ایستای بصری بازگامی می‌شود؛ لحظه‌ای که می‌تواند با مفهوم «تأمل بی‌اراده» نزد شوپنهاور هم‌تراز شود.

هدف پژوهش: این پژوهش در پی آن است که امکان انطباق مفاهیم «اراده»، «بازنمود» و «شناخت ناب» در فلسفه‌ی آرتور شوپنهاور را با شیوه‌ی سازمان‌دهی عناصر تجسمی و بصری در تابلوی دفن مسیح اثر کاراواجو بررسی کند؛ عناصری که از طریق نورپردازی، القای سکون و ترکیب‌بندی پیکره‌ها، فرآیند گذار از ادراک اراده‌مند به تأمل ناب زیباشناختی را تجسم می‌بخشند.

سؤال پژوهش: مسئله‌ی اصلی این است که تجربه‌ی بیداری و آگاهی در تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» چگونه و از چه مسیرهایی می‌تواند بر اساس نظریه‌ی «تأمل بی‌اراده» شوپنهاور تفسیر شود؟

روش پژوهش: این پژوهش با روش کیفی و رویکرد تحلیل تطبیقی انجام شده است. داده‌ها از طریق مطالعه‌ی کتابخانه‌ای، بررسی منابع فلسفی و تاریخی، و تحلیل بصری اثر گردآوری شده‌اند. انتخاب اثر به صورت نمونه‌ی موردی هدفمند صورت گرفته است و تحلیل نهایی بر مبنای تطبیق عناصر بصری با مفاهیم نظری شوپنهاور انجام شده است.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها نشان می‌دهد که کاراواجو با سازمان‌دهی دقیق نور مورب، ایجاد تضاد میان تاریکی و روشنایی، و حذف حرکت روایی، شرایطی برای ادراک غیرارادی فراهم می‌کند. نور در اثر همچون عامل آگاهی عمل کرده، سکون بدن‌ها وضعیت تعليق اراده را مجسم می‌سازد و مسیر نگاه شخصیت‌ها فرایند گذار از ادراک حسی به شناخت ناب را نشان می‌دهد. این تطبیق بیانگر آن است که «فراخوانی قدیس متیو» را می‌توان نمونه‌ای از تحقق دیداری نظریه‌ی زیبایی‌شناسی شوپنهاور دانست؛ جایی که تجربه‌ی زیبایی معادل رهایی موقتی از اراده و دستیابی به مشاهده‌ی ناب است.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی، آرتور شوپنهاور، کاراواجو، بازگامی، تعليق، قدیس متیو



Suspended Will on the Threshold of Awakening: (An Aesthetic Analysis of Caravaggio's The Calling of Saint Matthew in Light of Schopenhauer's Theory of Involuntary Contemplation)

Alireza Azizi

1. Department of Art Research, Faculty of Art, Neyshabur University, Neyshabur, Iran.
(Corresponding Author)

Abolfazl Dehghanizadeh

2. Department of Philosophy of Art, Faculty of Art, Neyshabur University, Neyshabur, Iran.

Hashem Hosseini

3. Associate Professor, Department of Art Research and Islamic Art, Faculty of Art, Neyshabur University, Neyshabur, Iran.

Received: 21/11/2025

Accepted: 11/07/2026

Page 47-74

Problem Statement: Aesthetic analysis of artworks, particularly when approached through philosophical theories, provides a means of accessing deeper layers of artistic perception and experience. Among the major philosophical frameworks concerned with aesthetic experience, Arthur Schopenhauer's philosophy occupies a significant position. For Schopenhauer, aesthetic experience occurs when the individual temporarily withdraws from the dominance of desire, utility, and personal willing and enters a state of pure perception. Consciousness thereby moves beyond everyday cognition: the world is no longer encountered as an object to be possessed or acted upon, but as something available for contemplation.

Baroque painting, and particularly the work of Caravaggio, offers a distinctive capacity for representing moments of suspension, hesitation, and inner awakening. His dramatic contrasts between light and darkness, concentration on an unfinished moment of action, elimination of superfluous detail, and emphasis on the psychological presence of figures engage the viewer in more than a visual narrative. They create a perceptual and contemplative encounter. Caravaggio's *The Calling of Saint Matthew* is among the most prominent examples in which a moment of altered consciousness and the transition from material preoccupation toward inner awakening are articulated through visual language. The significance of the present study lies in examining the relationship between the visual structure of the painting and Schopenhauer's aesthetic concepts, particularly the manner in which light, stillness, and composition can generate a contemplative mode of perception. The central question is therefore how the experience of awakening and consciousness in *The Calling of Saint Matthew* can be interpreted through Schopenhauer's theory of involuntary contemplation, and what relationship exists between the visual elements of the work and the concept of "pure cognition."

The study adopts a qualitative and analytical approach based on a comparative consideration of aesthetic philosophy and visual analysis. The organization of light, the arrangement of figures, narrative stillness, and the direction of visual perception in Caravaggio's painting are examined in order to clarify how a contemplative experience emerges in the encounter with the work.

The purpose is to offer an interdisciplinary reading of the relationship between philosophy of art and Baroque painting, demonstrating how concepts such as the “suspension of will” and “contemplative perception” can become manifest through visual language and elevate aesthetic experience beyond immediate sensation toward a perceptual and philosophical level.

Research Objective

This study seeks to examine the applicability of Schopenhauer’s concepts of “will,” “representation,” and “pure cognition” to the organization of visual and formal elements in Caravaggio’s *The Entombment of Christ*, particularly those through which lighting, the evocation of stillness, and the arrangement of figures visualize the transition from will-directed perception to pure aesthetic contemplation.

Research Question

How, and through what means, can the experience of awakening and consciousness in *The Calling of Saint Matthew* be interpreted according to Schopenhauer’s theory of “involuntary contemplation”?

Research Methodology

The research is qualitative and analytical-explanatory in nature and adopts an interdisciplinary approach situated at the intersection of philosophy and art. The data were collected through library research and visual analysis. The sources include Arthur Schopenhauer’s philosophical writings, studies concerning aesthetic theory, and art-historical scholarship on Caravaggio. Analytical note-taking, direct observation of the artwork, and the comparison of theoretical concepts with visual components were employed as the principal instruments of data collection.

The Calling of Saint Matthew was purposively selected as the case study because its visual structure offers substantial potential for relating the aesthetic concepts developed in Schopenhauer’s philosophy to pictorial organization. The data were analyzed through a comparative-interpretive method, whereby philosophical concepts such as the “suspension of will” and “pure cognition” were compared with and interpreted through visual elements including light, composition, and stillness.

Conclusion

The examination of Schopenhauer’s philosophical

foundations alongside the visual structure of the painting demonstrates that central concepts of his system—including the distinction between will and representation, the suspension of will, and the pure perception of Ideas—can be meaningfully related to the formal and compositional elements of the work. The findings indicate that Caravaggio’s spatial and luminous organization embodies principles comparable to the mechanism of aesthetic experience described in Schopenhauer’s philosophy.

The contrast between the two luminous halves of the scene and the concentration of the beam of light upon Matthew’s face can, at a structural level, be understood as corresponding to the movement of consciousness from a state governed by will toward a condition of pure awareness. The suppression of narrative movement and the predominance of stillness detach time from ordinary causal succession and create the conditions for an immediate apprehension of the phenomenon. The viewer is consequently positioned not merely as an observer of a narrative but as a perceiving subject who participates in the process of cognition.

The principal research question concerned how the experience of awakening in Caravaggio’s painting could be analyzed through the theory of involuntary contemplation. The findings indicate that this experience is produced through the interaction of the lighting system, composition, and stillness of the scene. The visual structure enables the mind to move from desire and willing toward a mode of pure observation. In this sense, the painting operates as an aesthetic model whose visual organization parallels the process of perception articulated in Schopenhauer’s theory. Accordingly, *The Calling of Saint Matthew* may be regarded as an instance of a theoretical correspondence between Schopenhauerian aesthetics and the visual language of Baroque art. Within the painting, the philosophical notions of the “suspension of will” and “pure perception” are realized not merely at the conceptual or symbolic level, but within the organization of the image itself.

Keywords

Aesthetics; Arthur Schopenhauer; Caravaggio; Representation; Suspension; Saint Matthew

References

Augustine. (1991). *Confessions* (A. Zarrinkoub,

Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Augustine. (2010). Confessions (A. Khosropanah, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Ayatollahi, H. A. (1998). Theoretical foundations of visual arts. Tehran: SAMT Publications.

Azizi, A. (2025). Aesthetics: A review of foundations and concepts. Mashhad: Rangin Ketab Publications.

Azizi, A., & Dehghanizadeh, A. (2025). Suspension of the will in contemplating suffering: An aesthetic analysis of Caravaggio's The Entombment of Christ based on Schopenhauer's theory of involuntary contemplation. *Scientific Quarterly of Art and Aesthetic Studies*, 5(15), 10–27.

Dabbagh, S. (2018). In the sphere of the world: Essays in philosophy and art. Tehran: Serat Publications.

Gash, J. (2003). Caravaggio. London: Chaucer Press.

Gombrich, E. H. (1995). The story of art. London: Phaidon Press.

James, W. (1991). Christian mysticism and religious experience (D. Ashouri, Trans.). Tehran: Kharazmi Publications.

Langdon, H. (1998). Caravaggio: A life. London: Farrar, Straus and Giroux.

Lavin, I. (1980). Caravaggio's Calling of Saint Matthew: The identity of the protagonist. *The Art Bulletin*, 62(1), 29–41.

Meister Eckhart. (2005). Sermons (M. S. H. Kashani, Trans.). Tehran: Hermes Publishing.

Mowlana, J. M. (2007). Masnavi-ye Ma'navi (R. A. Nicholson, Ed.). Tehran: Hermes Publishing.

Nasr, S. H. (2001). Knowledge and spirituality (E. Rahmati, Trans.). Tehran: Suhrawardi Research and Publishing Office.

Puttfarken, T. (1998). Caravaggio's Story of St Matthew: A challenge to the conventions of painting. *Art History*, 21(2), 162–188.

Schopenhauer, A. (1969). The world as will and representation (E. F. J. Payne, Trans.). New York: Dover Publications.

Shapshay, S. (2012). Schopenhauer's aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Stanford University.

Suzuki, D. T. (2004). What is Zen? (A. Samiei, Trans.). Tehran: Niloufar Publishing.

Suzuki, D. T. (2013). Zen Buddhism (S. Tehrani, Trans.). Tehran: Hekmat Publications.

Wicks, R. (2003). Arthur Schopenhauer. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Stanford University.

Xu, A. (2020). Caravaggio and tenebrism—Beauty of light and shadow. *Journal of Arts & Humanities*, 9(3), 22–29.

Web References:

Caravaggio, M. (1599–1600). The calling of Saint Matthew [Oil on canvas]. Wikipedia, the Free Encyclopedia. Retrieved October 23, 2025.

مقدمه و بیان مسئله

تحلیل زیبایی‌شناختی آثار هنری، به‌ویژه در پیوند با نظریه‌های فلسفی، امکان فهم لایه‌های عمیق‌تر ادراک و تجربه‌ی هنری را فراهم می‌کند. در این میان، فلسفه‌ی آرتور شوپنهاور از مهم‌ترین دستگاه‌های فکری در تبیین تجربه‌ی زیبایی به شمار می‌رود؛ زیرا او تجربه‌ی زیباشناختی را حالتی می‌داند که در آن انسان برای لحظاتی از سلطه‌ی میل، منفعت و خواست فردی فاصله می‌گیرد و به‌نوعی ادراک ناب دست می‌یابد. در چنین وضعیتی، آگاهی از سطح شناخت روزمره فراتر رفته و جهان نه به‌عنوان ابژه‌ای برای تصرف، بلکه به‌مثابه امری قابل تأمل ظاهر می‌شود. از سوی دیگر، نقاشی باروک، به‌ویژه در آثار کاراواجو، ظرفیت ویژه‌ای برای بازگمایی لحظه‌های تعلیق، مکث و بیداری درونی دارد. بهره‌گیری از تضاد شدید نور و تاریکی، تمرکز بر لحظه‌ای ناآرام از کنش، حذف جزئیات زائد و تأکید بر حضور روانی شخصیت‌ها، سبب می‌شود که مخاطب تنها با یک روایت تصویری مواجه نباشد، بلکه در فرآیندی ادراکی و تأملی درگیر شود. در این میان، تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» از برجسته‌ترین نمونه‌هایی است که در آن لحظه‌ی تغییر آگاهی و گذار از اشتغال مادی به‌نوعی بیداری درونی، در قالب زبان تجسمی بازگمایی شده است. اهمیت این پژوهش در آن است که می‌کوشد نسبت میان ساختار بصری این اثر و مفاهیم زیبایی‌شناختی شوپنهاور را بررسی کند و نشان دهد چگونه سازمان‌دهی نور، سکون و ترکیب‌بندی می‌تواند زمینه‌ساز تجربه‌ای تأملی در ادراک مخاطب شود. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش آن است که تجربه‌ی بیداری و آگاهی در تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» چگونه می‌تواند در پرتو نظریه‌ی تأمل بی‌اراده تبیین شود و چه نسبتی میان عناصر تجسمی اثر و مفهوم «شناخت ناب» وجود دارد.

پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و تحلیلی و با تکیه بر مطالعه‌ی تطبیقی میان فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی و تحلیل اثر هنری انجام‌شده است. در این مسیر، ساختار نوری، نحوه‌ی استقرار پیکره‌ها، سکون روایی و جهت‌گیری ادراک بصری در اثر کاراواجو بررسی می‌شود تا چگونگی شکل‌گیری تجربه‌ی تأملی در مواجهه با اثر روشن گردد. هدف این پژوهش، ارائه‌ی خوانشی میان‌رشته‌ای از نسبت میان فلسفه‌ی هنر و نقاشی باروک است؛ خوانشی که بتواند نشان دهد مفاهیمی چون «تعلیق اراده» و «ادراک تأملی» چگونه در زبان بصری نقاشی تجلی می‌یابند و تجربه‌ی زیبایی را از سطح احساس صرف، به مرتبه‌ای ادراکی و فلسفی ارتقا می‌دهند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و تحلیلی-تبیینی است و با رویکرد میان‌رشته‌ای در حوزه‌ی فلسفه و هنر انجام‌شده است. داده‌ها به‌روش مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و تحلیل بصری گردآوری شده‌اند. منابع مورد استفاده شامل متون فلسفی آرتور شوپنهاور، پژوهش‌های مرتبط با نظریه‌ی زیبایی‌شناسی و مطالعات تاریخ هنر درباره‌ی کاراواجو بوده است. ابزار گردآوری داده‌ها فیش‌برداری تحلیلی، مشاهده‌ی مستقیم اثر و تطبیق مفاهیم نظری با مؤلفه‌های تصویری است. تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» به‌صورت نمونه‌ی موردی هدفمند انتخاب شده است، زیرا بیشترین ظرفیت را برای تطبیق مفاهیم مربوط به زیبایی‌شناسی در فلسفه شوپنهاور با ساختار دیداری داراست. تحلیل داده‌ها با روش تحلیل تطبیقی-تفسیری انجام گرفته و طی آن، مفاهیم فلسفی مانند «تعلیق اراده» و «شناخت ناب» با عناصری چون نور، ترکیب‌بندی و سکون در اثر کاراواجو مقایسه و تفسیر شده‌اند.

پیشینه پژوهش

مطالعات مرتبط با زیبایی‌شناسی شوپنهاور و نقاشی‌های کاراواجو را می‌توان در دو حوزه کلی پژوهش‌های فارسی و لاتین بررسی کرد. در پژوهش‌های داخلی، توجه اصلی بیشتر بر مفاهیم فلسفی شوپنهاور، به‌ویژه اراده، رنج و تأمل زیباشناختی متمرکز بوده است و کمتر مطالعه‌ای به تحلیل میان‌رشته‌ای آثار تجسمی بر اساس دستگاه فکری او پرداخته است. در میان کتاب‌های فارسی می‌توان از کتاب زیباشناسی اثر علیرضا عزیزی نام برد که در آن نویسنده به‌صورت گسترده در باب نگاه زیبایی‌شناسی نزد آرتور شوپنهاور و آرای او سخن گفته است و در میان مقالات داخلی، مقاله‌ی عزیزی و دهقانی زاده (۱۴۰۴) با عنوان «تعلیق اراده در قماشای رنج: تحلیل زیبایی‌شناختی تابلوی دفن مسیح اثر کاراواجو بر اساس نظریه تأمل بی‌اراده در اندیشه شوپنهاور» که در فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی منتشر و به‌عنوان مقاله پربازدید نیز ثبت شده است، از نخستین پژوهش‌هایی است که مفاهیم شوپنهاوری را در تحلیل یکی از آثار کاراواجو به‌کار گرفته است. این پژوهش بیشتر بر مسئله رنج، مرگ و تجربه‌ی تراژیک متمرکز است؛ درحالی‌که پژوهش حاضر، مفهوم «بیداری»، «ادراک ناب» و لحظه‌ی تعلیق اراده را در تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» بررسی می‌کند. همچنین، سروش دباغ (۱۳۹۷) در پژوهشی درباره‌ی زیبایی‌شناسی رنج و اراده در فلسفه‌ی شوپنهاور، به تبیین نظری مفاهیمی چون رنج، میل و رهایی موقت از خواست پرداخته است؛ باین‌حال، پژوهش وی فاقد تحلیل تطبیقی با آثار هنرهای تجسمی است. درمجموع، پژوهش‌های فارسی بیشتر ماهیتی فلسفی و نظری داشته و کمتر به پیوند میان فلسفه‌ی هنر و تحلیل تصویری آثار باروک توجه کرده‌اند.

در حوزه‌ی پژوهش‌های لاتین، کتاب جهان همچون اراده و تصور اثر Arthur Schopenhauer (۱۹۶۹، ترجمه‌ی E. F. J. Payne) از بنیادی‌ترین منابع در تبیین مفاهیمی چون اراده، بازغود و شناخت ناب به شمار می‌رود و چارچوب نظری اصلی این پژوهش را فراهم می‌سازد. در ادامه، Lavin Caravaggio's Calling of Saint Matthew: «The Identity of the Protagonist» هویت شخصیت متیو و نقش نور را از منظر آیکونوگرافیک بررسی می‌کند. همچنین، Caravaggio's «Story of St.» Puttfarken (۱۹۹۸) در مقاله‌ی «Matthew»: A Challenge to the Conventions of Painting

ساختار روایی و شیوه‌ی بازغایی در آثار کاراواجو را تحلیل کرده است. Helen Langdon (۱۹۹۸) در کتاب Caravaggio: A Life و John Gash (۲۰۰۳) در کتاب Caravaggio نیز به جنبه‌های تاریخی، سبک‌شناختی و تکنیکی آثار کاراواجو پرداخته‌اند. اگرچه این آثار از منابع مرجع در شناخت هنر کاراواجو محسوب می‌شوند، اما کمتر به ابعاد فلسفی و ادراکی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی توجه داشته‌اند. از سوی دیگر، Wicks (۲۰۰۳) در مدخل «Arthur Schopenhauer» در Stanford Encyclopedia of Philosophy تمایز میان اراده و بازغود را بنیان تجربه‌ی زیبایی‌معرفی می‌کند و Shapshay (۲۰۱۲) در مقاله‌ی «Schopenhauer's Aesthetics» تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را نوعی رهایی موقت از اراده می‌داند. افزون بر این، Xu (۲۰۲۰) در مقاله‌ی «Caravaggio and Tenebrism—Beauty of Light and Shadow» به نقش نور و تضاد روشنایی و تاریکی در آثار کاراواجو پرداخته است. همچنین، Smarthistory (۲۰۱۶) از تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» بر لحظه‌ی مکث و بیداری شخصیت تأکید دارد، اما فاقد چارچوب نظری فلسفی است.

درمجموع، بررسی پیشینه‌ی موجود نشان می‌دهد که پژوهش‌های فلسفی پیشین به‌طور عمده در سطح انتزاعی باقی‌مانده‌اند و پژوهش‌های تاریخ هنر بر تحلیل سبک و روایت متمرکز بوده‌اند. درنتیجه، خلأ پژوهشی آشکاری در تحلیل میان‌رشته‌ای آثار کاراواجو از منظر نظریه‌ی شوپنهاور وجود دارد. نوآوری پژوهش حاضر در ارائه‌ی مدلی تطبیقی و نظام‌مند است که مفاهیم «اراده»، «بازغود» و «تأمل بی‌اراده» را در نسبت با نحوه‌ی سازمان‌دهی نور، سکون و ترکیب‌بندی در اثر تحلیل می‌کند. همچنین، این پژوهش با بهره‌گیری از داده‌های تصویری و جدول‌های تحلیلی، تجربه‌ی زیبایی در اثر کاراواجو را به‌مثابه‌ی فرآیندی ادراکی و فلسفی تبیین می‌کند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با تأکید بر رویکردی میان‌رشته‌ای، زمینه‌ی تلفیق مباحث فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی و تحلیل تاریخ هنر را در مطالعه‌ی نقاشی باروک فراهم می‌سازد.

مبانی نظری

۱- مبانی فلسفی تجربه‌ی زیبایی در نظریه‌ی شوپنهاور
آرتور شوپنهاور، فیلسوف آلمانی قرن نوزدهم، نظام زیبایی‌شناختی خود را بر بنیان تمایز متافیزیکی میان «اراده» و «بازغود»^۱ استوار می‌سازد؛ تمایزی که به‌زعم او، کل هستی را تبیین می‌کند. در این نظام، جهان در ژرف‌ترین

رهایی موقت از رنج؛

۳. شناخت ناب ایده‌های افلاطونی به‌عنوان محتوای حقیقی ادراک زیبایی.

این چارچوب، در مواجهه با تابلوی «فراخوانی قدیس متیو»^۲ اهمیت ویژه‌ای می‌یابد؛ زیرا لحظه‌ی گذار شخصیت اصلی از جهان مادی و اراده‌مند به تجربه‌ی آگاهی ناگهانی، نمونه‌ای بصری از همان حالت تعلیق اراده است که شوپنهاور در ساحت اندیشه توصیف می‌کند (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۲۴۵).

۱-۱- جایگاه اراده، بازمود و رنج در نظام متافیزیکی

شوپنهاور

در نظام متافیزیکی آرتور شوپنهاور، «اراده» جایگاهی بنیادین و هستی‌شناختی دارد؛ تا آنجا که وی آن را ذات و حقیقت درونی همه پدیدارها می‌داند. در اثر اصلی خود، جهان همچون اراده و بازمود، جهان را دارای دو حیث متمایز معرفی می‌کند: نخست، به‌مثابه «بازمود» (Vorstellung) که در قلمرو ادراک و قوای شناختی انسان قرار دارد؛ و دوم، به‌مثابه «اراده» (Wille) که ورای همه نمودهاست و مستقل از مقولات زمان، مکان و علیت وجود دارد (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۵۳). این تمایز، بنیاد دوگانه‌انگاری معرفت‌شناختی و متافیزیکی اندیشه او را شکل می‌دهد.

«بازمود» نزد شوپنهاور همان جهانی است که ذهن از طریق حواس و مقولات علیت می‌سازد؛ جهانی که برای سوژه تنها در صورت ادراکاتش معنا می‌یابد. ازاین‌رو، هرآن چه تجربه می‌کنیم، نه حقیقت عینی اشیا، بلکه تصویری ذهنی و پدیداری از آن‌هاست. به تعبیر او، «جهان بازمود من است»؛ یعنی جهان نه آن‌گونه که هست، بلکه آن‌گونه که در آگاهی ما پدیدار می‌شود، وجود دارد (همان، ۵۵). بدین ترتیب، بازمود نقش واسطی دارد میان آگاهی انسان و حقیقت متافیزیکی اراده، و تنها از خلال همین بازمودهاست که امکان تجربه‌ای ناب و رهایی‌بخش، یعنی تأمل بی‌اراده، حاصل می‌شود (عزیزی و دهقانی زاده، ۱۴۰۴: ۱۵).

در پس این سطح پدیداری، نیرویی کور، بی‌هدف و بی‌خرد نهفته است: اراده زیستن. این اراده، برخلاف عقل یا غایت‌مندی هگلی، نه آگاه است و نه جهت‌دار؛ بلکه نیرویی بی‌انتهاست که در تمامی اشکال زندگی و طبیعت تجسد می‌یابد. انسان، در مقام آگاه‌ترین مظهر این اراده، بیش از هر موجود دیگری در بند رنج است؛ زیرا میل در او به سطح آگاهی می‌رسد و از خلال اصل فردیت، خود را به‌صورت

لایه‌ی خود چیزی جز «اراده به زندگی» نیست؛ نیرویی کور، بی‌هدف و بی‌انتها که در تمامی موجودات و نمودها تجلی دارد. انسان نیز در مقام آگاه‌ترین تجسد این اراده، ناگزیر در چرخه‌ی پایان‌ناپذیر خواستن، ناکامی و رنج گرفتار است. از نظر شوپنهاور، این رنج نه امری تصادفی، بلکه ذات هستی است، چراکه اراده همواره در تمنای چیزی است که به محض دستیابی، جای خود را به خواستی تازه می‌دهد. (عزیزی: ۱۴۰۴)

با این‌همه، شوپنهاور راهی برای رهایی موقت از این چرخه می‌گشاید: تجربه‌ی زیبایی‌شناختی. در چنین تجربه‌ای، سوژه از وضعیت معمول اراده‌مند فاصله می‌گیرد و به مشاهده‌گری بی‌غرض و فارغ از میل بدل می‌شود. او این حالت را «تأمل بی‌اراده» (Will-less Contemplation) می‌نامد؛ لحظه‌ای که در آن آگاهی فرد از پیوند با منافع، اهداف و تمایلات شخصی گسسته و به شناختی ناب از پدیده دست می‌یابد. در این وضعیت، ذهن دیگر درگیر نسبت ابژه با خواست‌های فردی نیست، بلکه مستقیماً با ایده‌ی افلاطونی آن مواجه می‌شود؛ یعنی با جوهر کلی، ازلی و تغییرناپذیری که در پس هر نمود جزئی نهفته است (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۲۳۱). این گسست موقتی از اراده، در نظر شوپنهاور صرفاً تجربه‌ای روان‌شناختی نیست، بلکه ماهیتی متافیزیکی دارد؛ زیرا در آن، مرز میان ناظر و منظر فرومی‌ریزد و سوژه و ابژه در نوعی یگانگی شناختی ادغام می‌شوند. حاصل این وضعیت، همان «شناخت ناب» است که به تعبیر شوپنهاور، تنها در هنر به‌صورت کامل متجلی می‌شود. در جهان همچون اراده و تصور، او این حالت را «رهیدن موقت از بند اراده» می‌نامد و تصریح می‌کند که این آزادی، نه آزادی اخلاقی یا دینی، بلکه آزادی از سیطره‌ی میل است (همان، ۲۳۵).

بر این اساس، زیبایی در نظام فکری شوپنهاور، نه در کارکرد عملی یا لذت‌آور اثر هنری، بلکه در توان آن برای بازنمایی ایده‌های ازلی و کلی نهفته است. هنرمند در این معنا، کسی است که قادر است جوهر جاودانه‌ی پدیده‌ها را از پس نمودهای گذرا آشکار سازد و بدین‌وسیله، امکان تعلیق اراده را برای مخاطب نیز فراهم آورد (همان، ۲۴۰).

در نتیجه، مبانی فلسفی تجربه‌ی زیبایی در نظریه‌ی شوپنهاور را می‌توان در سه اصل بنیادین خلاصه کرد:
۱. تمایز متافیزیکی اراده و بازمود به‌عنوان دو جنبه‌ی بنیادی واقعیت؛

۲. تعلیق اراده در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی به‌مثابه‌ی شرط

خواست‌ها و کمبودهای شخصی آشکار می‌کند (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۱۲۱). از این رو، رنج در فلسفه شوپنهاور تجربه‌ای عمیقاً فردی است؛ زیرا هر سوژه جهان را در قالب باز نمود خویش ادراک می‌کند و میل، فقدان و ناکامی را در افق آگاهی شخصی خود تجربه می‌نماید. زندگی انسانی، به تعبیر او، چیزی جز چرخه بی‌پایان خواستن و ناکامی نیست؛ چرخه‌ای که در آن هر ارضا موقتی است و بلافاصله جای خود را به میلی تازه می‌دهد. بدین ترتیب، رنج نه صرفاً حالتی روان‌شناختی، بلکه وضعیت بنیادین هستی فردی است (همان: ۳۷۲). در مقابل، مفاهیمی چون شفقت، ایثار و ریاضت، تلاشی برای عبور از این فردیت و کاهش سلطه اراده به شمار می‌روند. بر این مبنا، اراده، باز نمود و رنج سه ضلع اصلی در ساختار متافیزیکی اندیشه شوپنهاور را تشکیل می‌دهند:

اراده، حقیقت بنیادین و مطلق هستی است؛ باز نمود، سطح ادراکی و پدیداری واقعیت را سامان می‌دهد؛ و رنج، پیامد اجتناب‌ناپذیر حرکت بی‌پایان اراده در ساحت تجربه انسانی است. تنها راه رهایی موقت از این چرخه، در لحظاتی رخ می‌دهد که اراده به حالت تعلیق درمی‌آید؛ وضعیتی که شوپنهاور تحقق آن را در تجربه زیبایی‌شناختی و نیز در ریاضت یا انکار اراده می‌بیند.

از این منظر، تجربه زیبایی‌شناختی در مواجهه مخاطب با تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» اثر کاراواجو معنایی خاص می‌یابد. در ساختار تصویری این اثر، لحظه مکث و بیداری قدیس متیو از طریق نورپردازی، جهت نگاه‌ها و ترکیب‌بندی پیکره‌ها سامان یافته است؛ به گونه‌ای که مخاطب نیز در فرایند ادراک اثر، از جریان عادی میل و خواست فردی فاصله می‌گیرد. از این رو، صحنه دعوت و مکاشفه نه صرفاً باز نمایی رویدادی مذهبی، بلکه امکانی برای تجربه تعلیق موقت اراده و ورود به وضعیت تأمل زیباشناختی است.

۲-۱- مفهوم «تأمل بی‌اراده» و شرایط تحقق آن

در اندیشه آرتور شوپنهاور، «تأمل بی‌اراده» (Will-less Contemplation) حالتی از آگاهی ناب است که در آن، ذهن برای مدتی کوتاه از سیطره اراده رها می‌شود و به جای «فاعل خواستن»، به «سوژه ناب شناخت» (pure subject of knowledge) بدل می‌گردد. این وضعیت، نقطه‌ی مقابل آگاهی روزمره‌ی انسان است که همواره تحت فرمان میل، نیاز، و هدفمندی اراده قرار دارد. شوپنهاور در جلد نخست جهان همچون اراده و باز نمود می‌نویسد:

«آگاهی رها از اراده، در مشاهده‌ی زیبایی‌شناختی، جهان را نه به عنوان امر سودمند یا زیان‌آور، بلکه به مثابه باز نمودی ناب و مستقل از هرگونه نسبت شخصی درمی‌یابد» (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۲۳۱).

تحقق این وضعیت متعالی مستلزم چند شرط بنیادین است:

نخست، فاصله‌گیری از منافع عملی و خواست‌های فردی از طریق نفی موقت اراده، زهد و ریاضت. تا زمانی که خواسته یا رنجی در آگاهی حضور دارد، امکان دیدن اشیاء به مثابه‌ی ایده از میان می‌رود. به تعبیر شوپنهاور: «هرگاه رنج یا میل، آگاهی را اشغال کند، امکان دیدن چیزها به مثابه ایده از میان می‌رود» (همان: ۲۳۳). بدین سان، رهایی از میل نه به معنای نفی زندگی، بلکه شرط امکان ادراک ناب است.

دوم، تمرکز کامل بر ابژه‌ی مشاهده. در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، سوژه تمام انرژی آگاهی خود را معطوف به پدیده می‌کند، نه برای غایت عملی یا عاطفی، بلکه صرفاً برای خود ادراک. در این حالت، زمان و غایت فرامی‌پاشند و تنها «اکتون ناب» باقی می‌ماند (همان: ۲۳۵). این لحظه‌ی بی‌زمان، حالت سکون درونی و توقف جریان اراده را رقم می‌زند.

سوم، گذار از ادراک جزئی به ادراک کلی و ایدئال. در این مرحله، فرد نه با شیء به عنوان مصداق منفرد، بلکه با «ایده‌ی افلاطونی» آن مواجه می‌شود؛ یعنی جوهر کلی و فرازمانی پدیده را درک می‌کند. شوپنهاور این تجربه را «ادراک ایده‌ها در سکوت اراده» می‌نامد (همان: ۲۳۸).

از دیدگاه وی، مفهوم «تأمل بی‌اراده» یکی از ارکان اصلی تجربه‌ی زیبایی ناب است. این تجربه، برخلاف سنت زیبایی‌شناسی روشنگری که بر هماهنگی و لذت عقلانی تأکید داشت، بر سکون درونی، فاصله‌گذاری از میل و گسست موقتی از خواست فردی مبتنی است. در چنین لحظه‌ای، سوژه دیگر موجودی خواهان و درگیر با جهان نیست، بلکه ناظری محض است که پدیده را در خلوص باز نمودی‌اش مشاهده می‌کند (عزیزی و دهقانی زاده، ۱۴۰۴: ۱۵).

بدین سان، «تأمل بی‌اراده» نه تنها شرط اساسی تجربه‌ی زیبایی ناب است، بلکه تنها راه رهایی موقت انسان از رنج دائمی زندگی نیز محسوب می‌شود. در این وضعیت، ذهن برای لحظاتی از چرخه‌ی میل‌های سیری‌ناپذیر آزاد می‌شود و هنر و زیبایی به منزله‌ی پناهگاهی متافیزیکی برای آگاهی

انسانی معنا می‌یابند (شوینهاور، ۱۴۰۳: ۲۴۲). از همین رو، این تجربه نه لذتی روان‌شناختی است و نه آرامشی اخلاقی، بلکه نوعی گسست از جهان درد و فرورفتن در سکوتی متافیزیکی است؛ لحظه‌ای کوتاه اما یگانه که امکان نادر رهایی از چرخه‌ی رنج را فراهم می‌سازد (عزیزی و دهقانی زاده، ۱۴۰۴: ۱۶).

۲- سنت‌های فکری و تأثیرات فلسفی بر نگاه شوینهاور

نظام فلسفی آرتور شوینهاور در پیوندی پیچیده میان سنت‌های فلسفی غرب و اندیشه‌های متافیزیکی شرق شکل گرفته است. او خود را از یک سو ادامه‌دهنده‌ی سنت نقادانه‌ی کانت و از سوی دیگر، وام‌دار متافیزیک افلاطونی و حکمت شرقی می‌داند؛ ترکیبی که به فلسفه‌ی او جایگاهی منحصر به فرد در تاریخ تفکر مدرن بخشیده است. نخستین و مهم‌ترین تأثیر را می‌توان در نسبت اندیشه‌ی شوینهاور با فلسفه‌ی استعلایی کانت جست‌وجو کرد. شوینهاور از ایده‌ی تمایز میان «پدیدار» (phenomenon) و «شیء فی‌نفسه» (thing-in-itself) در نقد عقل محض نقطه‌ی عزیمت گرفت و آن را از سطح معرفت‌شناختی به سطح هستی‌شناختی گسترش داد. او، برخلاف کانت که «شیء فی‌نفسه» را امری نا شناختنی می‌دانست، کوشید آن را با مفهوم «اراده» هم ذات سازد و بدین ترتیب، اراده را به مثابه‌ی ذات و نیروی بنیادین همه‌ی پدیده‌ها معرفی کرد (شوینهاور، ۱۴۰۳: ۷۵). این بازخوانی، بنیان متافیزیک او را از شناخت نظری محض به تجربه‌ی زیسته و درونی هستی انتقال داد و در نهایت، زیباشناسی‌اش را نیز بر تجربه‌ی شهودی استوار کرد. در سطحی دیگر، فلسفه‌ی شوینهاور وام‌دار اندیشه‌ی افلاطون است. نظریه‌ی «ایده‌ها»ی افلاطونی برای او چارچوبی مفهومی فراهم آورد تا میان نمودهای گذرا و صور جاودان تمایز هستی‌شناختی قائل شود. او در هنر، امکان مشاهده‌ی بی‌واسطه‌ی همین ایده‌ها را می‌دید و بدین‌سان، اثر هنری را راهی برای شهود مستقیم حقیقت می‌دانست؛ تجربه‌ای که در آن، سوژه از اراده رها شده و به درک ناب از کلیت هستی می‌رسد (همان: ۲۹۵). از این منظر، زیبایی نه در هماهنگی حسی یا مهارت تکنیکی، بلکه در توان اثر هنری برای گشودن روزنه‌ای به سوی ایده‌های ازلی نهفته است.

وجه سوم در شکل‌گیری اندیشه‌ی شوینهاور، تأثیر ژرف سنت‌های شرقی، به‌ویژه متون هندو-بودایی است. آشنایی او با اوپانیشادها، وداها و فلسفه‌ی بودایی، بینشی تازه

درباره‌ی ماهیت رنج، ناپایداری جهان و راه رهایی از چرخه‌ی خواستن فراهم آورد. آموزه‌ی «انکار اراده به زیستن» و ایده‌ی «بی‌خویشی» بازتاب مستقیم همین تأثیر است (همان: ۴۹۷). خود شوینهاور در بخش‌هایی از نوشته‌هایش تصریح می‌کند که مطالعه‌ی اوپانیشادها برای او «تسلط‌بخش‌ترین ساعات زندگی» را رقم زده است (همان: ۴۹۹). این گرایش شرقی، بعد عرفانی و رهایی‌بخش اندیشه‌ی او را تقویت کرد و به تبیین امکان سکون در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی بُعدی متافیزیکی بخشید.

افزون بر این، حضور فضای فکری رمانتیسم آلمانی در زمانه‌ی شوینهاور را نمی‌توان نادیده گرفت. هرچند او با خوش‌بینی رمانتیک‌ها و ایده‌ی پیوند طبیعت و روح مخالف بود، اما تأکید آن‌ها بر تجربه‌ی درونی، تخیل و بیان فردی، در شکل‌گیری نگرش زیباشناختی‌اش نقش داشت (سروش دباغ، ۱۳۹۷: ۱۱۲). رمانتیسم، راه را برای تلقی هنر به مثابه تجربه‌ای درونی و شهودی هموار ساخت؛ همان چیزی که شوینهاور در قالب «تأمل بی‌اراده» صورت‌بندی کرد.

درمجموع، فلسفه‌ی شوینهاور حاصل هم‌نشینی سه جریان اصلی است:

۱. نقد استعلایی کانت و گسترش آن به سوی متافیزیک اراده؛

۲. ایده‌گرایی افلاطونی در تمایز میان صور جاودان و نمودهای گذرا؛

۳. حکمت شرقی در درک رنج، زهد و رهایی از میل.

این هم‌نشینی، بنیان نظری مفاهیمی چون «تأمل بی‌اراده» و «شهود ایده‌ها» را شکل می‌دهد؛ مفاهیمی که در نظام زیبایی‌شناختی شوینهاور نقش محوری دارند و در تحلیل آثار هنری‌ای چون فراخوانی قدیس متیو، امکان تفسیر زیبایی‌شناسی رهایی و آگاهی را فراهم می‌سازند.

۲-۱- حضور لحظه‌ی بیداری در سنت‌های متافیزیکی و دینی

مفهوم «لحظه‌ی بیداری» یا «آگاهی ناگهانی» از بنیادی‌ترین مضامین در تاریخ اندیشه‌ی متافیزیکی و دینی است؛ مفهومی که اگرچه در نظام فلسفی شوینهاور صورتی ویژه می‌یابد، اما ریشه‌های آن را می‌توان در گستره‌ای از سنت‌های شرقی و غربی بازشناخت. در همه‌ی این سنت‌ها، بیداری نوعی گسست از آگاهی عادی، تعلیق اراده و گذار به مرتبه‌ای برتر از ادراک و حضور تلقی می‌شود؛ لحظه‌ای که در آن، فرد از خود، میل و زمان عبور می‌کند و به آگاهی‌ای کلی و

بی‌واسطه دست می‌یابد.

در سنت هندو، به‌ویژه در متون اوپانیشاده‌ها، لحظه‌ی بیداری با درک وحدت میان آتمن (خود درونی) و برهمن (حقیقت مطلق) پیوند دارد. این تجربه، رهایی از مرزهای فردیت و اراده‌ی شخصی را ممکن می‌سازد و آگاهی انسان را به مرتبه‌ی یگانگی با کل هستی ارتقا می‌دهد. شوپنهاور که تأثیری ژرف از این متون پذیرفته بود، تجربه‌ی زیباشناختی را هم‌راستا با همین آگاهی بی‌واسطه می‌دانست و تأکید می‌کرد که در مواجهه با اثر هنری، ذهن برای لحظه‌ای از قید میل و رنج آزاد می‌شود (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۹۸-۱۰۱).

در سنت بودایی نیز، بیداری در قالب نیروانا و در مکتب ذن به‌صورت تجربه‌ی ساتوری تبیین شده است. نیروانا خاموشی رنج و درک ناپایداری خواسته‌هاست، درحالی‌که ساتوری در ذن به معنای جهشی شهودی و ناگهانی به حقیقت است؛ حالتی که در آن، آگاهی از تمام دل‌بستگی‌ها و تمایزات رها می‌شود. دی. تی. سوزوکی در تبیین این مفهوم تصریح می‌کند که بیداری در ذن نه محصول استدلال عقلانی، بلکه «انفجار شهودی دیدن واقعیت همان‌گونه که هست» است (سوزوکی، ۱۳۹۲: ۷۹-۸۲). این تلقی با مفهوم «تأمل بی‌اراده» در فلسفه‌ی شوپنهاور هم‌پوشانی دارد، چراکه در هر دو، توقف خواستن و رهایی از خودمحوری، شرط امکان ادراک حقیقت تلقی می‌شود (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۴۶۷-۴۷۲).

در سنت مسیحی، این لحظه در قالب تجربه‌ی «مکاشفه» و «اتحاد با امر متعالی» ظاهر می‌شود. آگوستین در اعترافات از لحظه‌ای سخن می‌گوید که روح، از قید دل‌بستگی به جسم و زمان رها می‌گردد و در روشنایی حقیقت الهی ساکن می‌شود (آگوستین، ۱۳۷۱: ۲۳۸-۲۴۰؛ ۱۳۸۹: ۲۴۱-۲۴۴). مایستر اکهارت نیز در خطابه‌های خود بر «اکنون ناب» و وانهادن خویشتن برای اتحاد با خداوند تأکید دارد (مایستر اکهارت، ۱۳۸۴: ۵۳-۵۶). در این معنا، مکاشفه همان لحظه‌ی بی‌خویشتنی است؛ گسستی از خود فردی و اتصال به آگاهی کلی و بی‌زمان، که با توصیف شوپنهاور از تجربه‌ی زیباشناختی هم‌خوان است.

در سنت عرفان اسلامی نیز می‌توان مفهومی نزدیک به این وضعیت ادراکی را در تجربه‌ی «حضور» مشاهده کرد؛ وضعیتی که در آن انسان از اشتغال به کثرات و تعلقات نفسانی فاصله گرفته و نوعی آگاهی شهودی را تجربه می‌کند. سید حسین نصر در کتاب «معرفت و معنویت» ذیل بحث «سرمدیت و صیروت» اشاره می‌کند که انسان در تجربه‌ی معنوی، برای لحظاتی از جریان متغیر زمان و تعینات فردی فاصله می‌گیرد

و به‌نوعی حضور در ساحت حقیقت نزدیک می‌شود (نصر، ۱۳۸۰: ۲۴۵-۲۴۹). همچنین در شعر حافظ، مفهوم «حضور» پارها به‌عنوان وضعیتی فراتر از تعلقات نفسانی و خودآگاهی روزمره مطرح شده است. مولوی نیز در بیان شاعرانه‌ی این تجربه می‌گوید:

آنچه داغ اوست، مهر او کرده است

چاره‌ای کو، جمله او کرده است

(مولوی، ۱۳۸۶، دفتر دوم: ۳۴۵)

در این ابیات، انسان در مواجهه با حقیقت، از خودآگاهی محدود فردی فاصله می‌گیرد و به وضعیتی از حضور و استغراق معنوی نزدیک می‌شود.

این تجربه، همانند لحظه‌ی زیباشناختی در نظام شوپنهاور، لحظه‌ای است که در آن اراده خاموش می‌شود و سوژه در برابر حقیقت ناب یا ایده‌ی کلی قرار می‌گیرد.

بدین ترتیب، از اوپانیشاده‌ها و بودیسم تا مسیحیت و عرفان اسلامی، «لحظه‌ی بیداری» همواره به‌مثابه‌ی رهایی از اراده و اتصال به حقیقتی فرا شخصی و بی‌زمان درک شده است. شوپنهاور با الهام از این سنت‌ها، مفهوم «تأمل بی‌اراده» را صورت‌بندی فلسفی همین تجربه می‌داند: لحظه‌ای از بیداری متافیزیکی که در آن، آگاهی انسانی برای لحظاتی کوتاه از چرخه‌ی میل و رنج آزاد می‌شود و حقیقت را در سکوتی ناب می‌نگرد.

۲-۲- پیوند میان تجربه‌ی بیداری و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی

در اندیشه‌ی آرتور شوپنهاور، «تأمل بی‌اراده» (Will-less Contemplation) حالتی از آگاهی ناب است که در آن فرد برای مدتی از سیطره‌ی اراده رها می‌شود و صرفاً به‌عنوان «سوژه‌ی ناب شناخت» در برابر ایزه قرار می‌گیرد. این وضعیت نقطه‌ی مقابل تجربه‌ی روزمره‌ی آگاهی است که همواره تحت سلطه‌ی میل، نیازهای عملی و غایت‌مندی اراده قرار دارد. شوپنهاور در جهان همچون اراده و باز نمود تصریح می‌کند که در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، ذهن از قلمرو اراده بیرون می‌رود و در وضعیتی قرار می‌گیرد که دیگر درگیر منافع شخصی نیست، بلکه در نوعی «نگریستن بی‌غرضانه» غوطه‌ور می‌شود؛ نگرشی که در آن، جهان نه در نسبت با سود و زیان، بلکه به‌صورت باز نمودی ناب و ایده آل ظاهر می‌گردد (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۳۴۸).

تحقق چنین تجربه‌ای مستلزم سه مرحله‌ی بنیادین است:

نخست، رهایی از نیازها و انگیزش‌های فردی؛ زیرا تا

زیبایی ناب در دو سطح متافیزیکی و زیباشناختی بر یک ساختار واحد استوارند: هر دو لحظه‌ای از تعلیق اراده، گسست از خود، و اتصال به ادراکی بی‌واسطه از حقیقت یا زیبایی هستند. همین لحظه، در تفسیر فلسفی آثار هنری - از جمله تابلوی فراخوانی قدیس متیو اثر کاراواجو - به منزله‌ی «فراخوانی آگاهی» معنا می‌یابد؛ لحظه‌ای که هنر همچون پلی میان تجربه‌ی انسانی و رهایی متافیزیکی عمل می‌کند.

۳- زمینه‌های تخصصی تجسمی و تحلیل بصری اثر

تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» (The Calling of Saint Matthew, c. ۱۵۹۹-۱۶۰۰) از جمله آثاری است که در آن، معنا و فرم به وحدتی ارگانیک رسیده‌اند و ساختار بصری اثر به گونه‌ای سامان یافته است که مفاهیم فلسفی چون «تعلیق اراده»، «لحظه‌ی بیداری» و «تأمل بی‌اراده» را به زبان تصویر منتقل می‌کند. در این اثر، کاراواجو با نبوغی بی‌بدیل، روایت دینی را به تجربه‌ای وجودی و تأملی تبدیل کرده است؛ تجربه‌ای که بیننده را نه صرفاً درگیر روایت، بلکه درگیر فرآیند ادراک ناب می‌سازد.

۳-۱ کاراواجو و مفهوم «لحظه‌ی آستانه‌ای» در روایت بصری

نقاشی «فراخوانی قدیس متیو» (The Calling of Saint Matthew, Michelangelo Merisi da Caravaggio) اثر کاراواجو (c. ۱۵۹۹-۱۶۰۰) از شاخص‌ترین نمونه‌های تحول در بیان دینی اواخر رنسانس و آغاز باروک است. این اثر که در کلیسای San Luigi dei Francesi در رم نگهداری می‌شود، به سفارش کاردینال ماتئو کونتیلی (Matteo Contarelli) برای تزئین کلیسای خانوادگی وی اجرا شد و یکی از سه تابلو در چرخه‌ی زندگی قدیس متیو به شمار می‌رود. (تصویر ۱)



تصویر ۱: تابلوی فراخوانی قدیس متیو، اثر کاراواجو. مأخذ: (url1)
Figure 1. The Calling of Saint Matthew, by Caravaggio.
Source: (url1)

زمانی که میل و رنج در آگاهی حضور دارند، امکان درک اشیاء به مثابه‌ی ایده از میان می‌رود. دوم، تمرکز کامل بر ابژه، به گونه‌ای که مشاهده‌ی پدیده صرفاً برای خود ادراک انجام گیرد، نه برای هدفی بیرونی یا عملی. و سوم، گذار از ادراک جزئی به ادراک کلی و ایدئال؛ لحظه‌ای که در آن، فرد دیگر با مصداق خاص شیء مواجه نیست، بلکه با ایده‌ی افلاطونی و صورت ازلی آن روبه‌رو می‌شود. شوپنهاور این لحظه را تجربه‌ای می‌داند که در آن ذهن از بند زمان و خواستن رها می‌شود و در سکوت اراده، به شناخت ناب دست می‌یابد (همان: ۳۵۱).

از دیدگاه او، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی نه تنها شرط لذت هنری است، بلکه یگانه امکان رهایی موقتی انسان از رنج دائمی حیات به شمار می‌آید. زیرا در این لحظه، فرد از چرخه‌ی میل‌های بی‌پایان آزاد شده و به آرامشی متافیزیکی دست می‌یابد؛ حالتی که هنر را به پناهگاه آگاهی انسانی بدل می‌سازد.

در همین راستا، «تجربه‌ی بیداری» در سنت‌های دینی و متافیزیکی - چه در بودیسم و اوپانیشادها، چه در عرفان مسیحی و اسلامی - هم‌پوشانی عمیقی با مفهوم تأمل بی‌اراده در فلسفه‌ی شوپنهاور دارد. در هر دو، رهایی از اراده و تعلیق خواسته‌های نفسانی شرط ورود به مرتبه‌ای از آگاهی ناب است. ویلیام جیمز در تحلیل خود از تجربه‌های دینی نشان می‌دهد که لحظه‌های مکاشفه غالباً با نوعی «بی‌خوابی» همراه‌اند؛ حالتی که در آن فرد از مرز خود فردی عبور کرده و در برابر حقیقت یا زیبایی مطلق محو می‌شود (جیمز، ۱۳۷۰: ۲۲۵). به همین ترتیب، در بودیسم ذن، تجربه‌ی ساتوری (بیداری) نه نتیجه‌ی استدلال عقلانی تدریجی، بلکه جهشی شهودی و ناگهانی به سوی حقیقت است؛ جهشی که فرد را از تعینات ذهنی و خواهش‌های فردی رها می‌سازد. دی. تی. سوزوکی تأکید می‌کند که ساتوری، لحظه‌ای از دیدن واقعیت همان‌گونه که هست، بدون دخالت میل و داوری است (سوزوکی، ۱۳۸۳: ۷۹).

این تجربه‌ها در جوهر خود با تأمل بی‌اراده‌ی شوپنهاور اشتراک دارند: هر دو نوعی گذار از زندگی اراده‌مند به ساحت شناخت ناب‌اند. تفاوت آن‌ها تنها در افق تفسیر است؛ در سنت دینی، بیداری به حقیقت یا خداوند نسبت داده می‌شود، درحالی‌که در نظام فلسفی شوپنهاور، این رهایی به آگاهی از ایده‌ها و سکون متافیزیکی ذهن تعبیر می‌گردد. بدین‌سان، می‌توان گفت که تجربه‌ی بیداری و تجربه‌ی

کاراواجو با تکیه بر شیوهی خاص خود در نورپردازی دراماتیک یا کیاروسکورو (Chiaroscuro)، لحظه‌ای را به تصویر می‌کشد که عیسی مسیح در میانه‌ی فضای تاریک و بسته‌ی یک میخانه، متیو (که هنوز در نقش مأمور مالیات نشسته است) را فرامی‌خواند. نور موربی که از سمت راست صحنه می‌تابد و دست مسیح را در امتداد چهره‌ی متیو قرار می‌دهد، لحظه‌ای را متجلی می‌سازد که در آن زمان روایی متوقف می‌شود؛ نه هنوز دعوت پذیرفته‌شده و نه مقاومت کامل شکل گرفته است. این حالت تعلیق، همان «لحظه‌ی آستانه‌ای» است که در فلسفه‌ی شوپنهاور، با تعلیق اراده و توقف خواستن هم‌ارز می‌شود.

از دیدگاه تاریخی، کاراواجو نخستین هنرمندی بود که روایت دینی را از قلمرو آسمان به فضای زمینی و روزمره آورد. او به‌جای نمادپردازی متافیزیکی، حقیقت قدسی را در چهره‌های انسانی و لحظات عادی به نمایش گذاشت. از همین رو، نور در آثار او صرفاً عنصر بصری نیست، بلکه عنصر معرفتی و وجودی است؛ نوری که نه فقط روشنگر فضا، بلکه آشکارکننده‌ی آگاهی است. در این تابلو نیز، پرتو نوری که بر چهره‌ی متیو و همراهانش می‌تابد، به‌منزله‌ی استعاره‌ای از «فراخوانی آگاهی» عمل می‌کند؛ همان لحظه‌ای که سوژه از وضعیت اراده‌مند و مادی خود فاصله گرفته و به درکی ناب از خود و هستی می‌رسد (Langdon, ۱۹۹۸: ۲۱۴).

کاراواجو با ایستایی صحنه و انجماد حرکت در میان گفت‌وگو و ژست‌ها، احساس سکون و تأمل را جایگزین کنش روایی کرده است. در چنین ساختاری، حرکت درونی آگاهی جای حرکت بیرونی بدن را می‌گیرد و لحظه‌ی تصویری به لحظه‌ی اندیشیدن بدل می‌شود؛ امری که با توصیف شوپنهاور از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی همخوان است، زیرا در هر دو، اراده برای لحظه‌ای به سکوت و تأمل فرو می‌رود (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۲۴۵). لحظه‌ای که در آن مخاطب نیز، همچون شخصیت متیو، در آستانه‌ی بیداری قرار می‌گیرد. کاراواجو با سامان‌دهی نور، جهت نگاه‌ها و ترکیب‌بندی پیکره‌ها، ساختاری ادراکی می‌آفریند که در آن تجربه‌ی مکاشفه نه فقط در سطح روایت تصویری، بلکه در ذهن مخاطب نیز بازتولید می‌شود. ازاین‌رو، نور نه تنها بر پیکره‌های اثر، بلکه بر ادراک بیننده می‌تابد و او را در تجربه‌ای مشارکتی از تعلیق اراده سهیم می‌سازد (Gash: ۲۰۰۳).

۳-۲- عناصر تصویری و ترکیب‌بندی در خدمت تأمل بی‌اراده
تابلوی فراخوانی قدیس متیو نمونه‌ی برجسته‌ای از توانایی

کاراواجو در تبدیل صحنه‌ای روایی به تجربه‌ای تأملی و فلسفی است. از دیدگاه بصری، تمامی عناصر ترکیب‌بندی اثر در خدمت ایجاد وضعیتی از «تعلیق»، «سکون» و «درنگ» قرار گرفته‌اند؛ حالتی که با مفهوم «تأمل بی‌اراده» در فلسفه‌ی شوپنهاور هم‌پوشانی دارد.

کاراواجو در این اثر از ساختار نور مورب بهره گرفته است تا به‌جای حرکت روایی، حرکت ادراکی را بر صحنه حاکم کند. پرتوی نوری که از سمت راست صحنه وارد می‌شود، نه صرفاً نور فیزیکی بلکه حامل معنایی معرفتی است؛ نوری که در امتداد دست مسیح حرکت می‌کند و چهره‌ی متیو را در نقطه‌ای میانی بین تاریکی و روشنایی متوقف می‌سازد. این تضاد نوری، تجسم بصری همان دوگانگی «اراده و شناخت» است؛ زیرا شخصیت متیو در لحظه‌ای میان خواستن و تأمل، میان جهل و آگاهی قرار دارد. نور در اینجا به‌مثابه‌ی استعاره‌ای از ظهور شناخت ناب عمل می‌کند (Gombrich, ۱۹۹۵: ۱۱۲).

حالت بدن‌ها و ژست پیکره‌ها، به‌ویژه خمیدگی متیو و نحوه‌ی استقرار سر و نگاه او، کیفیتی از مکث و تأمل را در فضای اثر پدید می‌آورد. در سمت راست تصویر، پیکره‌ی مسیح در حالتی آرام و استوار وارد قاب می‌شود و دست خود را به‌سوی متیو دراز می‌کند. پرتو نور نیز هم‌جهت با حرکت دست مسیح، فضای تاریک صحنه را می‌شکافد و چهره‌ها را روشن می‌سازد. در سوی دیگر، متیو و همراهانش در پیرامون میز گرد آمده‌اند و توجه آنان در آغاز متوجه سکه‌ها و فضای مادی پیرامون است. باین‌حال، جهت قرارگیری نگاه‌ها، امتداد دست مسیح و مسیر نور، ساختاری ترکیبی ایجاد می‌کند که نگاه بیننده را به لحظه‌ی مکث و بیداری متیو هدایت می‌نماید. ازاین‌رو، ترکیب‌بندی اثر نه فقط سازمان‌دهی بصری پیکره‌ها، بلکه تجسم لحظه‌ای است که در آن ادراک، جایگزین اشتغال صرف به امر مادی می‌شود.

کاراواجو با انتخاب زاویه‌ی پایین و حذف هرگونه پس‌زمینه‌ی تزئینی، صحنه را به فضایی محدود و مسکوت بدل کرده است. این حذف، مخاطب را وادار می‌کند تا در تجربه‌ی بصری، نه در سطح توصیفی، بلکه در سطح حضوری و ادراکی مشارکت کند. سکون صحنه و نبود هرگونه حرکت آشکار، حالت «لحظه‌ی قطعی» را پدید می‌آورد؛ حالتی که از نظر شوپنهاور، ویژگی بنیادین تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است، زیرا ذهن در آن برای لحظاتی از جریان علیت و زمانمندی رها می‌شود (Schopenhauer, ۱۹۶۹: ۲۳۰).

ممکن می‌سازد.

بحث و یافته‌ها

۱- تبیین تطبیقی مؤلفه‌های فلسفی و تجسمی در اثر

تحلیل تطبیقی میان نظام فلسفی شوپنهاور و زبان تجسمی کاراواجو نشان می‌دهد که اثر «فراخوانی قدیس متیو» واجد ظرفیت‌های بصری برای تجسد مفاهیمی چون «اراده»، «باز نمود» و «تأمل بی‌اراده» است. از منظر فلسفی، شوپنهاور تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را تنها لحظه‌ی رهایی موقت از بند میل و رنج می‌داند؛ لحظه‌ای که در آن، ذهن از اراده جدا می‌شود و به مشاهده‌ی ناب ایده‌ها دست می‌یابد (Schopenhauer, ۱۹۶۹: ۲۳۰). در آثار کاراواجو نیز، همین رهایی در سطح بصری به صورت لحظه‌ای از درنگ، سکون و مکاشفه بازگامی می‌شود. تابلوی فراخوانی قدیس متیو از این منظر، ساختاری دوگانه دارد: از یک سو، روایت انجیل متی را بازگامی می‌کند، و از سوی دیگر، روایت آگاهی است؛ یعنی گذار از اراده به شناخت. عناصر بصری اثر همچون نور، ژست، نگاه، و ترکیب‌بندی، هر یک بخشی از این فرآیند فلسفی را عینیت می‌بخشند. کاراواجو در این اثر «اراده را در نقطه‌ی مرگ و تولد آگاهی» متوقف می‌سازد؛ گویی نقاشی به جای بازگویی رویداد، تجربه‌ی ذهنی بیداری را به تصویر کشیده است. (جدول ۱)

در جدول زیر، مؤلفه‌های اصلی اندیشه‌ی شوپنهاور در نسبت با عناصر تجسمی اثر و تأثیر آن‌ها در تجربه‌ی ادراک ناب تبیین شده‌اند: در این تطبیق، می‌توان مشاهده کرد که کاراواجو در

از منظر ترکیب‌بندی، خطوط مورب ناشی از نور و ژست دست‌ها، مسیر نگاه بیننده را از تاریکی به روشنایی هدایت می‌کنند. این حرکت نوری، با ساختار درونی اثر هم‌راستا است: حرکت از اراده به شناخت. چنان‌که شوپنهاور تصریح می‌کند، در لحظه‌ی تأمل بی‌اراده، آگاهی از خواستن جدا می‌شود و سوژ و ابژه در وحدتی ناب قرار می‌گیرند (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۲۳۵). در این تابلو نیز، نور و ترکیب پیکره‌ها به گونه‌ای سامان یافته‌اند که بیننده را از وضعیت اراده‌مند (تاریکی) به آستانه‌ی شناخت (روشنایی) هدایت می‌کنند؛ گویی نگاه مخاطب خود در مسیر آگاهی حرکت می‌کند.

کاراواجو با انتخاب لحظه‌ای خاص از روایت — نه زمان دعوت و نه زمان پاسخ — تصویری از تعلیق اراده خلق کرده است؛ لحظه‌ای میان دو وضعیت که از نظر پدیدار شناختی، همان «آستانه‌ی بیداری» است. در این حالت، همه چیز در مرز وقوع ایستاده، اما هنوز رخ نداده است. همین درنگ، تجربه‌ی تماشاگر را از سطح روایی به سطح زیبایی‌شناختی ارتقا می‌دهد؛ زیرا بیننده در سکوتی ذهنی و بی‌غرضانه، شاهد لحظه‌ی حضور است (Langdon, ۱۹۹۸: ۲۲۳).

از این منظر، تابلوی فراخوانی قدیس متیو نه صرفاً تصویری از یک رویداد دینی، بلکه بازگامی بصری مفهومی فلسفی است: لحظه‌ی تأمل بی‌اراده. در این اثر، نور، جهت نگاه، چینش بدن‌ها و حذف زمانندی، همگی در خدمت ایجاد حالتی هستند که شوپنهاور آن را «رهایی موقت از اراده و رنج» ۱۱ می‌نامد (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۲۴۲). بدین ترتیب، اثر کاراواجو به نمونه‌ای نادر از تلاقی فلسفه و هنر بدل می‌شود؛ جایی که ساختار بصری، تحقق دیداری مفهومی متافیزیکی را

جدول ۱: تطبیق مؤلفه‌های فلسفی شوپنهاور با عناصر تجسمی تابلوی فراخوانی قدیس متیو. مأخذ: (نگارندگان)

Table 1. Correspondence between Schopenhauer's Philosophical Components and the Visual Elements of The Calling of Saint Matthew. Source: (Authors)

مؤلفه‌ی فلسفی در اندیشه‌ی شوپنهاور	نمود تجسمی در اثر کاراواجو	کراپ تابلو	تبیین و تأثیر در ادراک زیبایی‌شناختی
اراده (Will) به مثابه نیروی کور و رنج‌آور هستی	چهره‌ی متیو در حالت تردید میان پاسخ و سکون		لحظه‌ی درنگ میان تمایل دنیوی و آگاهی متعالی؛ بازتاب کشاکش اراده و رهایی.

نور به مثابه‌ی ظهور آگاهی از دل تاریکی؛ گذار از امر پدیداری به شناخت ناب.		سازمان‌دهی نور و فضا در دو بخش تاریک و روشن	باز نمود (Representation) به‌عنوان ظهور پدیده در آگاهی
تجسم لحظه‌ی ایستایی زمان؛ تجربه‌ی درونی مخاطب از توقف خواستن.		سکون بدن‌ها، حذف حرکت و توقف زمان در صحنه	شهود ایده‌ها Intuitive Cognition of (Ideas)
هدایت بیننده به درک بی‌غرضانه؛ تجربه‌ی مشاهده‌ی ناب از هستی.		تمرکز نگاه‌ها و ساختار مثلثی ترکیب‌بندی	شهود ایده‌ها Intuitive Cognition of (Ideas)

بهره‌گیری از تضاد شدید میان روشنایی و تاریکی، نه تنها فضایی دراماتیک خلق می‌کند، بلکه نوعی ساختار معرفتی را به تصویر می‌کشد که بر محور «آگاهی و رهایی» استوار است. این نور مورب که از سمت راست صحنه وارد می‌شود، از منبعی ناشناخته بر پیکره تداعی مجسمه را دارد و در مسیر خود، چهره‌ی مسیح و متیو را در نقطه‌ی تماس میان دو قلمرو تاریکی و روشنایی قرار می‌دهد (Langdon, ۱۹۹۸: ۲۱۸).

شوپنهاور در جهان همچون اراده و تصور بیان می‌کند که در لحظه‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، ذهن از قید علیت، زمان و غایت‌مندی رها می‌شود و تنها به تماشای ناب می‌پردازد؛ در این لحظه، جهان نه به‌عنوان صحنه‌ای از اراده، بلکه همچون باز نمودی خالص ظاهر می‌گردد (Schopenhauer, ۱۹۶۹: ۲۳۱). همین وضعیت در اثر کاراواجو در قالب تعلیق زمانی و سکون روایی متجلی است. بر پیکره تداعی مجسمه را دارد در میانه‌ی کنشی ناقص ایستاده‌اند؛ نه حرکتی کامل دیده می‌شود و نه واکنشی قطعی. این تعلیق روایی، زمان را منجمد می‌کند و مخاطب را در لحظه‌ای میان کنش و ادراک نگاه می‌دارد؛ لحظه‌ای که به تعبیر شوپنهاور، همان «سکون

سطح فرم و ترکیب‌بندی، همان الگوی رهایی و تعلیق اراده‌ای را به زبان تصویر باز می‌سازد که شوپنهاور در سطح فلسفی بیان می‌کند. نور، همچون نیروی شناخت، مسیر آگاهی را از منبع نامرئی به‌سوی سوژه هدایت می‌کند؛ سکون بدن‌ها و فقدان حرکت، زمان را متوقف می‌سازد؛ و در نهایت، نگاه شخصیت‌ها نگاه مخاطب را نیز به‌سوی تجربه‌ی تأمل بی‌اراده هدایت می‌کند. کاراواجو در این اثر، تماشگر را در موقعیت قدیس قرار می‌دهد؛ جایی که دعوت الهی نه در صدا، بلکه در سکوت و در نور رخ می‌دهد بدین ترتیب، اثر نه تنها بازنمایی یک روایت قدسی، بلکه بازآفرینی دیداری تجربه‌ی رهایی ذهن از اراده است. از این رو، تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» را می‌توان نمونه‌ای از پیوند میان فلسفه و هنر دانست؛ جایی که ساختار بصری اثر، تجربه‌ای ادراکی و تأملی را در مخاطب برمی‌انگیزد و تصویر را از سطح بازنمایی صرف فراتر می‌برد.

۲- نقش نور و سکون در ایجاد تجربه‌ی تأمل بی‌اراده

در نقاشی فراخوانی قدیس متیو، نور نقش اصلی را در شکل‌دهی تجربه‌ی ادراک ایفا می‌کند. کاراواجو با

روایت، درگیر تجربه‌ای ادراکی شود. تمرکز بصری از طریق حذف عناصر زائد و هدایت نگاه مخاطب، از مهم‌ترین سازوکارهای ایجاد وحدت ادراکی در هنرهای تجسمی است (آیت الهی، ۱۳۷۷: ۹۴). سکوت تصویری و نبود عناصر حرکتی، بیننده را از درگیری ذهنی با داستان باز می‌دارد و او را در موقعیت تأمل قرار می‌دهد.

در این وضعیت، مخاطب همان تجربه‌ای را از سر می‌گذراند که Arthur Schopenhauer آن را «مشاهده‌ی ایده‌ها در سکوت اراده» می‌نامد (Schopenhauer: ۲۳۲، ۱۹۶۹). در نتیجه، نور و سکون در اثر کاراواجو دو وجه از یک کل‌اند: نور، ظهور آگاهی است و سکون، خاموشی اراده. در تعامل این دو، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی کامل می‌شود؛ تجربه‌ای که نه از جنس روایت و عاطفه، بلکه از سنخ تأمل و حضور است. (جدول ۲)

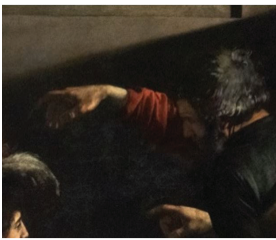
اراده» است (شوینهاور، ۱۴۰۳: ۲۴۵). به گفته‌ی آیت‌اللهی، سکون در اثر تجسمی می‌تواند از طریق نحوه‌ی استقرار فرم‌ها و تعادل نیروهای بصری، کیفیتی تأملی و متمرکز ایجاد کند (آیت الهی، ۱۳۷۷: ۱۱۲).

نور در این تابلو، همان‌گونه که در تحلیل گامبریچ آمده است، «وسیله‌ای برای تبدیل فضا به ذهن و ماده به آگاهی» است (Gombrich, ۱۹۹۵: ۱۱۳). این نور نه صرفاً بازتاب فیزیکی، بلکه عنصر متافیزیکی معرفت است؛ مرز میان دیدن و دانستن. در تقابل با آن، تاریکی نماد قلمرو اراده و ناآگاهی است. بدین ترتیب، پیکره‌های فرورفته در سایه، تجسم میل و نادانی‌اند و آنانی که نور بر آن‌ها تابیده، در آستانه‌ی شناخت قرار گرفته‌اند.

کاراواجو با حذف پس‌زمینه، تمرکز نور را بر چهره‌ها و دست‌ها معطوف می‌کند تا مخاطب، به‌جای دنبال کردن

جدول ۲: تطبیق عناصر نوری و سکون با مفاهیم فلسفی شوینهاور. مأخذ: (نگارندگان)

Table 2. Correspondence between Light, Stillness, and Schopenhauer's Philosophical Concepts. Source: (Authors)

مؤلفه‌ی بصری در اثر کاراواجو	معادل فلسفی در اندیشه‌ی شوینهاور	کراپ تابلو	کارکرد و تأثیر در ادراک
نور مورب از سمت راست و تضاد تاریکی-روشنایی	ظهور شناخت ناب و رهایی از اراده		نور به مثابه فراخوان آگاهی؛ گذار ذهن از اراده‌مندی به مشاهده‌ی ناب.
سکون پیکره‌ها و توقف زمان روایی	تعطیل اراده و خاموشی میل		ایجاد لحظه‌ی بی‌زمانی؛ تجربه‌ی آرامش متافیزیکی در دل درام بصری.
حذف پس‌زمینه و تمرکز بر چهره‌ها	حذف عوامل بیرونی آگاهی		خالص‌سازی ادراک؛ حذف غایت‌مندی و پیوند عاطفی برای تمرکز بر ایده.

در این ساختار، کاراواجو با بهره‌گیری از نور به عنوان استعاره‌ی آگاهی و سکون در راستای تعلیق اراده، تصویری از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی خلق کرده است که فراتر از بازماندگی دینی عمل می‌کند. در این اثر، «دیدن» خود به موضوع بدل می‌شود: تماشای نوری که بر چهره‌ها می‌تابد، تماشای لحظه‌ای از تفکر است؛ و همین کیفیت، اثر را به تجسم بصری فلسفه‌ی شوپنهاور بدل می‌سازد.

۳-تفسیر پدیدار شناختی تجربه‌ی بیننده

در اندیشه‌ی شوپنهاور، تجربه‌ی زیبایی‌شناختی امری صرفاً مربوط به اثر هنری نیست، بلکه حالتی از آگاهی در سوژه‌ی ادراک‌کننده است. در این تجربه، فرد از سطح شناخت مفهومی و اراده‌مند فراتر می‌رود و در مقام «سوژه‌ی ناب شناخت» (pure subject of knowledge) با اثر مواجه می‌شود. شوپنهاور تصریح می‌کند: «در تماشای زیبایی، فرد از خود و جهان رها می‌شود و تنها تماشاگر ناب هستی باقی می‌ماند» (Schopenhauer, ۱۹۶۹: ۲۳۱).

در تابلوی «فراخوانی قدیس متیو» اثر Caravaggio، ساختار بصری به‌گونه‌ای سامان‌یافته است که شرایط ادراک ویژه‌ای برای بیننده ایجاد می‌کند. به‌واسطه‌ی ترکیب‌بندی و نورپردازی مورب، نگاه تماشاگر در امتداد مسیر نور و جهت‌گیری پیکره‌ها هدایت می‌شود و بدین‌وسیله، تجربه‌ی دیداری او در درون ساختار اثر سازمان‌دهی می‌گردد. در هنرهای تجسمی، چنین نحوه‌ای از سازمان‌دهی عناصر بصری نقش اساسی در هدایت نگاه مخاطب و شکل‌دهی به تجربه‌ی ادراکی دارد (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۹۲-۹۶).

در ادامه، نورپردازی مورب که از سمت راست صحنه وارد می‌شود، نه تنها یک عنصر روشنایی، بلکه عامل جهت دهنده‌ی ادراک است؛ به‌گونه‌ای که نگاه بیننده را به‌سوی نقطه‌ی کانونی اثر سوق می‌دهد. نور در هنرهای تجسمی علاوه بر کارکرد فیزیکی، نقشی اساسی در ایجاد تمرکز دیداری و سازمان‌دهی ادراک بصری دارد (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۸۵-۸۹).

در تابلوی فراخوانی قدیس متیو، کاراواجو شرایطی را فراهم می‌کند که در آن، مخاطب نه صرفاً بیننده‌ی یک صحنه‌ی مذهبی، بلکه شاهد و تجربه‌گر لحظه‌ی آگاهی می‌شود. به‌واسطه‌ی ترکیب‌بندی خاص و نورپردازی مورب، نگاه تماشاگر در امتداد نگاه عیسی و مسیر نور حرکت می‌کند؛ درنتیجه، بیننده به‌طور ناخودآگاه در فرآیند دیداری متیو مشارکت می‌یابد. این همان چیزی است که در تفسیر

پدیدار شناختی، «هم‌افقی آگاهی» (shared horizon of consciousness) نامیده می‌شود (Merleau-Ponty, ۱۹۶۴: ۵۴). کاراواجو مخاطب را در موقعیتی قرار می‌دهد که گویی در امتداد نقطه‌ی دید صحنه ایستاده است. ساختار پرسپکتیو و جهت استقرار پیکره‌ها، نگاه بیننده را به‌سوی متیو و لحظه‌ی مواجهه‌ی او با مسیح هدایت می‌کند. اگرچه جایگاه مخاطب هم‌راستای تابش نور موضعی نیست، اما مسیر ادراک بصری او از همان ناحیه‌ی روشنایی آغاز می‌شود و به چهره‌ها و کنش اصلی صحنه می‌رسد. بدین ترتیب، بیننده نه در مقام ناظر بیرونی، بلکه در موقعیتی مشارکتی با صحنه قرار می‌گیرد؛ گویی در جایگاه دید هنرمند ایستاده و تجربه‌ی مکاشفه را از درون ساختار تصویر ادراک می‌کند. چنین وضعیتی مرز میان مشاهده‌ی بیرونی و تجربه‌ی درونی را کمرنگ می‌سازد و آگاهی را، به تعبیر شوپنهاور، به‌سوی نوعی تعلیق خویش‌شنی هدایت می‌کند (شوپنهاور، ۱۴۰۳: ۲۳۵). کاراواجو با جایگذاری زاویه‌ی دید به‌گونه‌ای که با مسیر حرکت نور و ساختار پرسپکتیوی اثر هم‌راستا باشد، شرایطی را فراهم می‌کند که نگاه بیننده درون میدان ادراکی تصویر ادغام شود. درنتیجه، تجربه‌ی تماشای اثر از سطح مشاهده‌ی بیرونی فراتر رفته و به‌نوعی مشارکت در فرآیند ظهور معنا تبدیل می‌شود. از این منظر، سازمان‌دهی عناصر بصری در اثر هنری می‌تواند زمینه‌ساز شکل‌گیری تجربه‌ی تأملی در مخاطب باشد (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۱۰۱). از منظر پدیدارشناسی ادراک، حضور تماشاگر در اثر کاراواجو به معنای مشارکت در «روند ظهور» است؛ یعنی حقیقت نه در خود تابلو، بلکه در رابطه‌ی ادراکی میان بیننده و اثر پدیدار می‌شود. نور که از سمت راست صحنه می‌تابد، از نظر هندسی و روانی همان جهتی است که از جایگاه تماشاگر وارد فضای نقاشی می‌شود؛ درنتیجه، بیننده خود حامل نور و آگاهی تلقی می‌گردد. این هم‌پوشانی دیداری، تجربه‌ی تماشای اثر را به تجربه‌ی درونی بدل می‌سازد. (جدول ۳)

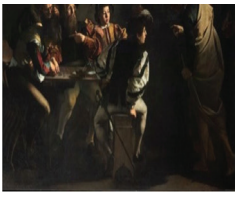
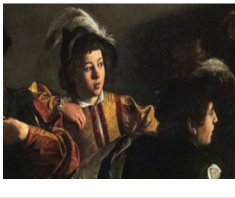
در این ساختار، تماشای اثر به معنای مشارکت در سکوت و درنگ است. مخاطب، همانند متیو، برای لحظه‌ای میان تردید و بیداری متوقف می‌شود. در چنین حالتی، اثر کاراواجو نه فقط محتوای زیبایی‌شناختی، بلکه ساختار پدیدار شناختی تجربه‌ی تأمل بی‌اراده را مجسم می‌سازد؛ لحظه‌ای که نگاه، جای خواستن را می‌گیرد و بیننده، هم‌زمان سوژه و ابژه‌ی آگاهی می‌شود (Gash, ۲۰۰۳: ۹۳).

بدین ترتیب، می‌توان گفت که تجربه‌ی بیننده در

جدول ۳: تطبیق نقش مخاطب در اثر با ساختار آگاهی در فلسفه‌ی شوپنهاور. مأخذ: (نگارندگان)

Table 3. Correspondence between the Role of the Viewer in the Artwork and the Structure of Consciousness in

Schopenhauer's Philosophy. Source: (Authors)

وضعیت بیننده در اثر کاراواجو	معادل فلسفی در اندیشه‌ی شوپنهاور	برش تصویر	کارکرد و تأثیر در ادراک زیبایی‌شناختی
مسیر نگاه تماشاگر هم‌جهت با نور و دست مسیح	مشارکت سوژه در تجربه‌ی آگاهی		بیننده در فرآیند بیداری سهیم می‌شود؛ تجربه‌ی مشارکتی تأمل بی‌اراده.
جایگاه مورب و نزدیک به صحنه	حذف فاصله‌ی ادراکی و ایجاد هم‌حضور		بیننده از تماشاگر بیرونی به شاهد درونی تبدیل می‌شود.
توقف نگاه بیننده بر نقطه‌ی تماس نور و چهره‌ی متیو	تحقق لحظه‌ی شناخت ناب		ذهن مخاطب به تجربه‌ی سکون و بی‌خوابی هدایت می‌شود.

توالی علی جدا می‌کند و شرایط لازم برای درک بی‌واسطه‌ی پدیده را فراهم می‌آورد. این ساختار درنهایت موجب می‌شود که مخاطب، نه به‌عنوان ناظر روایت، بلکه در مقام سوژه‌ی ادراک‌کننده در فرآیند شناخت مشارکت یابد. پرسش اصلی پژوهش بر این نکته متمرکز بود که چگونه تجربه‌ی بیداری در تابلوی کاراواجو می‌تواند از منظر نظریه‌ی تأمل بی‌اراده تحلیل شود. یافته‌ها نشان دادند که این تجربه از طریق نظام نوری، ترکیب‌بندی و سکون صحنه محقق می‌شود و اثر، امکان گذار ذهن از میل و اراده به سطح مشاهده‌ی ناب را فراهم می‌سازد. بدین ترتیب، ساختار دیداری اثر در مقام یک مدل زیباشناختی، عملکردی هم‌ارز با فرآیند ادراک در نظریه‌ی شوپنهاور دارد. در نتیجه تابلوی فراخوانی قدیس متیو را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از تطبیق نظری میان زیبایی‌شناسی شوپنهاور و زبان بصری هنر باروک تلقی کرد. در این اثر، مفاهیم فلسفی «تعلیق اراده» و «ادراک ناب» نه به‌صورت مفهومی یا نمادین، بلکه در سطح ساختار تصویری تحقق یافته‌اند.

مواجهه با تابلوی فراخوانی قدیس متیو همانند تجربه‌ی زیبایی‌شناختی توصیف‌شده در نظام شوپنهاور است. تماشاگر در لحظه‌ای کوتاه از بند میل و روایت آزاد می‌شود و در سکون نوری و سکوت تصویری، به تجربه‌ی درونی مشاهده‌ی ناب دست می‌یابد. در این معنا، نقاشی کاراواجو نه تنها بازنمایی یک فراخوان دینی، بلکه دعوتی فلسفی به تأمل بی‌اراده است.

نتیجه‌گیری

بررسی مبانی فلسفی و تطبیق آن با ساختار بصری اثر نشان داد که مفاهیم اصلی نظام شوپنهاور – ازجمله تمایز میان اراده و بازغود، تعلیق اراده، و ادراک ناب ایده‌ها – قابلیت تبیین در چارچوب عناصر تجسمی و ترکیب‌بندی اثر را دارند. نتایج بیانگر آن است که کاراواجو در سازمان‌دهی فضایی و نوری اثر، اصولی مشابه با سازوکار تجربه‌ی زیبایی‌شناختی در فلسفه‌ی شوپنهاور را بازنمایی می‌کند. تضاد نوری میان دنیای صحنه و تمرکز پرتو بر چهره‌ی متیو، از حیث ساختاری معادل گذار ذهن از وضعیت اراده‌مند به آگاهی ناب است. حذف حرکت روایی و غلبه‌ی سکون، زمان را از

نویسندگان، دکتر هاشم حسینی (دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه نیشابور)، علیرضا عزیزی (گروه پژوهش هنر دانشگاه نیشابور)، ابوالفضل دهقانی زاده (گروه فلسفه هنر دانشگاه نیشابور) اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای آنان وجود نداشته است.

منابع و مأخذ

- آگوستین. (۱۳۷۱). اعترافات (ع. زرین کوب، مترجم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- آگوستین. (۱۳۸۹). اعترافات (ع. خسرو پناه، مترجم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- آیت‌اللهی، ح. (۱۳۷۷). مبانی نظری هنرهای تجسمی. تهران: انتشارات سمت.
- عزیزی، ع. (۱۴۰۴). زیباشناسی: مروری بر مبانی و مفاهیم. مشهد: انتشارات رنگین کتاب.
- عزیزی، ع.، و دهقانی زاده، ا. (۱۴۰۴). تعلیق اراده در تماشای رنج: تحلیل زیبایی‌شناختی تابلوی دفن مسیح اثر کاراواجو بر اساس نظریه تأمل بی‌اراده در اندیشه شوپنهاور. فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی، ۵(۱۵)، ۱۰-۲۷.
- دباغ، س. (۱۳۹۷). در سپهر سپنجی: جستارهایی در فلسفه و هنر. تهران: نشر صراط.
- جیمز، و. (۱۳۷۰). عرفان مسیحی و تجربه دینی (د. آشوری، مترجم). تهران: انتشارات خوارزمی.
- مایستر اکهارت. (۱۳۸۴). خطابه‌ها (م. س. حنایی کاشانی، مترجم). تهران: نشر هرمس.
- مولوی، ج. م. (۱۳۸۶). مثنوی معنوی (ر. نیکلسون، مصحح). تهران: انتشارات هرمس.
- نصر، س. ح. (۱۳۸۰). معرفت و معنویت (ا. رحمتی، مترجم). تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
- سوزوکی، د. ت. (۱۳۸۳). ذن چیست؟ (ا. سمیعی، مترجم). تهران: نشر نیلوفر.
- سوزوکی، د. ت. (۱۳۹۲). ذن بودیسم (ش. تهرانی، مترجم). تهران: انتشارات حکمت.
- شوپنهاور، آ. (۱۴۰۳). جهان همچون اراده و تصور (و. یاری، مترجم). تهران: نشر مرکز.

Gash, John. (2003). Caravaggio. London: Chaucer Press.

Gombrich, E. H. (1995). The Story of Art. London: Phaidon Press.

Langdon, Helen. (1998). Caravaggio: A Life. London: Farrar, Straus and Giroux.

Lavin, Irving. (1980). "Caravaggio's Calling of Saint Matthew: The Identity of the Protagonist." The Art Bulletin, 41-29, (1)62.

Puttfarken, Thomas. (1998). "Caravaggio's Story of St Matthew: A Challenge to the Conventions of Painting." Art History, 188-162, (2)21.

Schopenhauer, Arthur. (1969). The World as Will and Representation. Translated by E. F. J. Payne. New York: Dover Publications.

Shapshay, Sandra. (2012). "Schopenhauer's Aesthetics." In The Stanford Encyclopedia of Philosophy (E. N. Zalta, Ed.). Stanford University. Retrieved from

Wicks, Robert. (2003). "Arthur Schopenhauer." In The Stanford Encyclopedia of Philosophy

(E. N. Zalta, Ed.). Stanford University

Xu, Anqi. (2020). "Caravaggio and Tenebrism—Beauty of Light and Shadow." *Journal of Arts & Humanities*, 29–22 ,(3)9.

URL1: Caravaggio, M. (1600–1599). The Calling of Saint Matthew [Oil on canvas]. Wikipedia, the free encyclopedia. Retrieved October 2025 ,23, from <https://fa.wikipedia.org>



شماره بیست و چهار
بهار ۱۴۰۵

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



تبدیل آرمان شهر به پاد آرمان شهر در سینمای علمی تخیلی معاصر



شماره بیست و چهار
بهار ۱۴۰۵

پیام زین العابدینی

۱. استادیار، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

payam.zinalabedin@ut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۵/۰۶
صفحه ۸۰-۶۶

چکیده

بیان مسئله: عصر روشنگری را می‌توان نقطه عطفی در تلاش انسان برای ساخت «بهشت زمینی» و تحقق جامعه‌ای عقلانی و عاری از بی‌عدالتی دانست؛ تلاشی که به‌مرور زمان ابعاد گوناگونی از حیات فکری و اجتماعی بشر را متأثر ساخت. گسترش مسائل اجتماعی همچون تبعیض، نابرابری و بحران‌های ناشی از توسعه مدرن، ذهن انسان را به‌سوی تصور فضاهایی آرمانی سوق داد و بدین ترتیب مفاهیم آرمان‌شهر (اتوپیا) و پاد آرمان‌شهر (دیس‌توپیا) به‌عنوان دو قطب متقابل در اندیشه بشری شکل گرفتند. یکی از مهم‌ترین عرصه‌های بازتاب این مفاهیم، سینمای علمی-تخیلی معاصر است که با بهره‌گیری از تخیل آینده‌نگر، امکان بازگامی جوامع مطلوب و درعین‌حال پیامدهای بحران‌زای آن‌ها را فراهم می‌سازد. در بسیاری از این آثار، آرمان‌شهرهای مبتنی بر عقلانیت، پیشرفت علمی و نظم اجتماعی، در فرآیندی تدریجی به پاد آرمان‌شهرهایی سرکوبگر و بحران‌زده تبدیل می‌شوند. مسئله اصلی پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل عواملی است که سبب می‌شوند روایت‌های علمی-تخیلی از یک وضعیت آرمانی آغاز شده و به جهانی ویران شهری منتهی شوند.

هدف پژوهش: هدف پژوهش، بررسی و تحلیل عوامل مؤثر بر گذار روایت‌های سینمای علمی-تخیلی معاصر از وضعیت آرمان‌شهری به پاد آرمان‌شهری و شناسایی مؤلفه‌های شکل‌دهنده این دگرگونی است. **سؤال پژوهش:** چه عواملی سبب می‌شوند روایت‌های سینمای علمی-تخیلی معاصر از یک وضعیت آرمان‌شهری آغاز شده و در فرآیندی تدریجی به جهانی پاد آرمان‌شهری، سرکوبگر و بحران‌زده منتهی شوند؟

روش پژوهش: این پژوهش با روش کیفی و رویکرد توصیفی-تحلیلی و از طریق تحلیل محتوای آثار منتخب علمی-تخیلی انجام شده است.

نتیجه‌گیری: یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که پیشرفت نامتوازن فناوری، تمرکز قدرت در ساختارهای اقتصادی و ایدئولوژیک، بحران‌های زیست‌محیطی، گسترش نظارت و کنترل اجتماعی و دگرگونی‌های هویتی، از مهم‌ترین عوامل گذار از آرمان‌شهر به پاد آرمان‌شهر در سینمای علمی-تخیلی معاصر هستند. این عوامل در تعامل با یکدیگر، زمینه دگرگونی تدریجی جوامع آرمانی و تبدیل آن‌ها به فضاهایی سرکوبگر و بحران‌زده را فراهم می‌کنند.

کلمات کلیدی: تخیل، عقلانیت، آینده‌نگری، سینمای علمی تخیلی، آرمان‌شهر، پاد آرمان‌شهر.



The Transformation of Utopia into Dystopia in Contemporary Science-Fiction Cinema.

Payam Zeinalabedini

1. Assistant Professor, Department of Dramatic Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Received: 06/06/2026

Accepted: 28/07/2026

Page 66-80

Abstract

Problem Statement: Cinema, as one of the most influential cultural media of the contemporary era, has consistently served a function extending beyond mere entertainment, providing a medium through which profound philosophical, social, and human concerns can be articulated and represented. Many fundamental questions concerning the fate of humanity and its relationship with power, technology, and society have been addressed through cinematic narratives and conveyed to broad audiences worldwide through image and storytelling. Within this context, the science-fiction genre, owing to its speculative and future-oriented nature, provides a particularly suitable framework for addressing and examining such concerns. By constructing hypothetical and future-oriented worlds, the genre creates a space in which humanity's intellectual and philosophical concerns regarding the trajectory of civilization can be reconsidered through artistic narratives.

One of the most significant concepts extensively addressed in science-fiction works is the question of utopia and dystopia. In recent decades, science-fiction cinema has increasingly engaged with the representation of such conditions. Within these works, issues including the dominance of advanced technologies, the expansion of surveillance systems, environmental crises, virtual identities, and economic divisions are presented as factors capable of contributing to the emergence of dystopian societies. Despite the diversity of these narratives, many share a common feature: they depict a process in which the initial aspirations to create a better society gradually give rise to unintended and, at times, catastrophic consequences. Accordingly, the central problem of this research is to examine and analyze the factors that contribute to the formation of dystopias in cinematic representations of science fiction. In other words, the study seeks to demonstrate how elements such as uneven technological development, economic and ideological structures, environmental crises, and transformations of identity in the contemporary world are represented through cinematic narratives and ultimately contribute to the creation of dystopian worlds. Examining this issue can contribute to a deeper understanding of the relationship between cinematic imagination and humanity's actual concerns regarding the future of civilization.

Philosophical concepts in cinema have not been confined to particular geographical or



شماره بیست و چهار
بهار ۱۴۰۵

national boundaries. Rather, they have emerged and expanded across different countries, influencing the cultures and beliefs represented in contemporary world cinema and attracting vast audiences. These concepts not only reflect human aspirations and anxieties concerning the future of societies but can also function as instruments for criticizing the social, political, and technological conditions of their time. Many science-fiction films, by portraying hypothetical futures, explore the potential consequences of scientific advancement, the expansion of political power, or economic transformations, thereby encouraging audiences to reflect upon the fate of humanity in the modern world. The study of such works can therefore contribute to a better understanding of the relationship between artistic imagination and the actual concerns of society.

In this regard, science fiction constitutes an appropriate medium. By addressing philosophical issues such as utopia and dystopia, it simultaneously provides entertainment and contributes to the expansion of awareness and knowledge. From this perspective, the genre merits particular consideration and possesses considerable significance. It should also be noted that, in addition to its cultural, psychological, social, political, and ideological effects, science fiction has contributed to the economic development of this medium and to the substantial flourishing of cinema as an art and industry.

Research Objective

The objective of this study is to examine and analyze the factors influencing the transformation of contemporary science-fiction cinematic narratives from utopian conditions into dystopian ones and to identify the components that shape this transformation.

Research Question

What factors cause contemporary science-fiction cinematic narratives to begin with a utopian condition and gradually culminate in a dystopian, oppressive, and crisis-ridden world?

Research Method

This study adopts a qualitative research approach based on interpretive content analysis, with the aim of identifying and explaining the factors underlying the formation of dystopia in science-fiction cinema. The research data were collected through a review of library-based sources,

including books, scholarly articles, and theoretical texts related to science-fiction cinema, futures studies, and philosophical discussions of utopia and dystopia. In addition, a number of prominent films within the genre, characterized by future-oriented themes and representations of dystopian structures, were purposively selected for analysis. At the analytical stage, the selected works were first examined through close viewing and detailed study, allowing the principal themes and concepts associated with dystopian structures to be extracted from the films' narrative elements, spatial settings, characters, and social structures. These concepts were subsequently classified into broader components, including pessimism toward technology, ideology, environmental crises, economic structures, the question of time, virtual identity, and the search for new habitats. Finally, through an analytical and comparative approach, the relationships among these components and the ways in which they are represented in the selected works were examined. The findings were then interpreted in order to explain the process through which dystopia is constructed in science-fiction cinema.

Conclusion

The findings of this study indicate that dystopia in science-fiction cinema is constructed through representations of the consequences of uneven technological development, economic and ideological structures of power, environmental crises, and transformations of identity. Analysis of the selected films revealed that these factors are represented through future-oriented narratives, controlled or fragmented world-building, alienated characters, and unequal social structures. Together, they produce worlds in which scientific and technological advancement, rather than fulfilling human aspirations, intensifies ethical, social, and environmental crises.

In these works, the dominance of the logic of capital, the concentration of political power, human dependence on machines and digital technologies, environmental destruction, and the destabilization of individual identity do not operate independently. Rather, they function in structural conjunction, creating the conditions for the emergence of dystopian worlds. Science-fiction cinema thus reflects, through narrative imagination, humanity's genuine concerns about

the future of civilization in a symbolic and critical manner, presenting dystopia as a cultural warning against the consequences of uneven development in contemporary societies.

Following an examination of the concepts of utopia and dystopia in contemporary cinema, this study concludes that pessimism, discrimination, and the increasing distance between leaders and society from their original objectives can provide conditions under which utopia comes to be understood as an imaginary construct. Alternatively, utopian societies may prove temporary, ultimately being redirected by their own leaders toward dystopian conditions.

Keywords

Imagination; Rationality; Futurism; Science-Fiction Cinema; Utopia; Dystopia

References

- Ashuri, D. (2008). Political encyclopedia. Morvarid Publications.
- Csicsery-Ronay, I., Jr. (2004). The Marxist perspective and science fiction. *Farabi Quarterly*, 14(53), 381–390.
- Diamond, J. M. (2005). *Collapse: How societies choose to fail or succeed*. Viking Press.
- Drouin, M. A., Kaiser, D. H., & Miller, D. A. (2012). Phantom vibrations among undergraduates: Prevalence and associated psychological characteristics. *Computers in Human Behavior*, 28, 1490–1496. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2012.03.013>
- Ebrahim-Pour, D. (2009). A comparative study of utopia in the social thought of Plato, Abu Nasr al-Farabi, and Karl Marx. *Journal of Sociological Studies*, 2(2), 91–110.
- Emerson, R. L. (2008). Utopia. In *Dictionary of political thought* (K. Dehimi, Trans.). Ney Publishing.
- Enayat, H. (1972). *Foundations of political philosophy in the West*. University of Tehran Press.
- Everson, S. (Ed.). (1988). *Aristotle: The politics and the constitution of Athens*. Cambridge University Press.
- Foster, M. B., et al. (1994). *Masters of political thought* (J. Sheikh-ol-Eslami, Trans., Vol. 1). Scientific and Cultural Publications.
- Ghahramani-Nejad, A. Z. (2004). *Dystopia in cinema*. University of Art.
- Habermas, J. (1973). *Theory and practice* (J. Viertel, Trans.). Beacon Press.
- Kenny, A. (1995). *Thomas More* (A. Kowsari, Trans.). Tarh-e No.
- Mannheim, K. (2001). *Ideology and utopia* (F. Majidi, Trans.). SAMT Publications.
- Mohammadi, M. (1998). Science fiction cinema. *Farabi Quarterly*, 7(2), 82–91.
- More, T. (1994). *Utopia* (D. Ashuri & N. Afshar, Trans.). Kharazmi Publishing Company.
- Mosca, G., & Bouthoul, G. (1991). *History of political doctrines and schools: From antiquity to the present* (H. Shahidzadeh, Trans.). Morvarid Publications.
- Moyer, T. D. (1981). Transformation from proper time on Earth to coordinate time in solar system barycentric space-time frame of reference. *Air Pollution Grows in Tandem with China's Economy*. NPR.
- Nasr, S. H. (2003). *The need for a sacred science* (H. Miandari, Trans.). Taha Publications.
- Pearsall, J. (1999). *The New Oxford dictionary of English*. Oxford University Press.
- Rouvillon, F. (2006). *Utopia in the history of Western thought* (A. Bagheri, Trans.). Ney Publishing.
- Russell, B. (1986). *History of Western philosophy* (N. Daryabandari, Trans.). Parvaz Publishing.
- Shils, E. (1960). *Political development in the new states*. Mouton.
- Wells, H. G. (2004). *Utopias* (F. Yaseri, Trans.). *Arghun Quarterly*, 3(25), 135–142.
- Worsley, P. (1994). *Modern sociology* (H. Pouyan, Trans., Vol. 1). Chapakhsh Publications.
- Zarrinkoub, A. H. (1983). *History on the scale: On historiography and historical thought*. Amir Kabir

مقدمه

در سده‌های اخیر، اندیشه درباره آینده و چگونگی زیست مطلوب انسانی همواره یکی از دغدغه‌های اصلی متفکران، هنرمندان و نظریه‌پردازان اجتماعی بوده است. از دوران فلسفه کلاسیک تا شکل‌گیری مدرنیته، تصور «آرمان‌شهر» به‌عنوان جامعه‌ای سامان‌یافته، عادلانه و برخوردار از رفاه عمومی، در کانون تخیل و اندیشه انسانی قرار داشته است. باین‌حال، تحولات عمیق سیاسی، اقتصادی و تکنولوژیک در قرن بیستم، به‌ویژه پس از جنگ‌های جهانی و فروپاشی بسیاری از ایدئولوژی‌های کلان، نگاه انسان به آینده را با نوعی تردید و بدبینی همراه ساخت. در چنین فضایی، تصور آینده دیگر صرفاً با امید به پیشرفت و تعالی همراه نبود، بلکه نگرانی‌هایی جدی درباره پیامدهای ناخواسته توسعه علمی و صنعتی نیز در آن حضور یافت. هم‌زمان با این تحولات، سینما به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین رسانه‌های فرهنگی، بستری مناسب برای بازتاب و بازآفرینی این نگرانی‌ها فراهم کرد. به‌ویژه در ژانر علمی-تخیلی، سینماگران کوشیده‌اند با ترسیم جهان‌های آینده، نسبت انسان با فناوری، قدرت، اقتصاد و محیط‌زیست را به شیوه‌ای انتقادی موردبررسی قرار دهند. در بسیاری از این آثار، پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیک که در ابتدا نویدبخش رفاه و آسایش انسان به نظر می‌رسند، درنهایت به شکل‌گیری جوامعی منتهی می‌شوند که با محدودیت‌های شدید اجتماعی، نظارت گسترده، بحران‌های هویتی و ازخودبیگانگی انسانی همراه هستند. ازاین‌رو، سینمای علمی-تخیلی معاصر را می‌توان عرصه‌ای دانست که در آن رؤیای آرمان‌شهر به‌تدریج جای خود را به تصویرهای پاد آرمان‌شهری می‌دهد؛ تصویرهایی که درواقع بازتابی از نگرانی‌های عمیق بشر درباره مسیر آینده تمدن به شمار می‌آیند.

بیان مسئله

سینما به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رسانه‌های فرهنگی عصر معاصر، همواره نقشی فراتر از سرگرمی صرف ایفا کرده و به بستری برای طرح و بازنگایی مفاهیم عمیق فلسفی، اجتماعی و انسانی تبدیل‌شده است. بسیاری از پرسش‌های بنیادین درباره سرنوشت انسان، نسبت او با قدرت، تکنولوژی و جامعه، در قالب روایت‌های سینمایی مطرح شده و از طریق تصویر و داستان به مخاطبان گسترده‌ای در سراسر جهان منتقل شده‌اند. در این میان، ژانر علمی-تخیلی به دلیل ماهیت آینده‌نگرانه و تخیلی خود، امکان مناسبی برای طرح و بررسی چنین مفاهیمی فراهم کرده است. این ژانر با خلق جهات فرضی و آینده محور، زمینه‌ای فراهم می‌کند تا دغدغه‌های فکری و فلسفی بشر درباره مسیر پیشرفت تمدن، در قالب روایت‌های هنری مورد بازاندیشی قرار گیرد. یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که در آثار علمی-تخیلی به‌طور گسترده مطرح شده، مسئله آرمان‌شهر و پاد آرمان‌شهر است. سینمای علمی-تخیلی در دهه‌های اخیر به‌طور گسترده به بازنگایی چنین وضعیت‌هایی پرداخته است. در این آثار، موضوعاتی مانند سلطه فناوری‌های پیشرفته، گسترش نظام‌های نظارتی، بحران‌های زیست‌محیطی، هویت‌های مجازی و شکاف‌های اقتصادی، به‌عنوان عواملی معرفی می‌شوند که می‌توانند زمینه‌ساز شکل‌گیری جوامع پاد آرمان‌شهری باشند. باوجود تنوع این روایت‌ها، وجه مشترک بسیاری از آن‌ها نشان دادن روندی است که در آن آرمان‌های اولیه برای ساخت جامعه‌ای بهتر، به‌تدریج به پیامدهایی ناخواسته و گاه فاجعه‌بار منتهی می‌شود. بر این اساس، مسئله اصلی این پژوهش بررسی و تحلیل عواملی است که در بازنگایی‌های سینمای علمی-تخیلی، به شکل‌گیری پاد آرمان‌شهرها منجر می‌شوند. به‌بیان‌دیگر، این پژوهش می‌کوشد نشان دهد که چگونه عناصری همچون پیشرفت نامتوازن تکنولوژی، ساختارهای اقتصادی و ایدئولوژیک، بحران‌های زیست‌محیطی

ایدئولوژیک و مناسبات قدرت است؛ با این حال، تمرکز آن بیشتر بر ساختار تمامیت‌خواهی و کارکرد ایدئولوژیک این فیلم‌هاست و کمتر به این مسئله می‌پردازد که چگونه آرمان‌های اولیه پیشرفت، نظم یا رفاه در بستر روایت‌های علمی تخیلی به وضعیت‌های پاد آرمان‌شهری منتهی می‌شوند.

مسعود تقی‌آبادی و حمید تقی‌آبادی (۱۳۹۶) در مقاله «بازنمایی اسطوره اتوپیا در سینمای معاصر هالیوود» از طریق نشانه‌شناسی فیلم‌های «آواتار»، «بهشت» و «سرزمین فردا» به بازنمایی الگوهای آرمان‌شهری پرداخته‌اند. ارزش این پژوهش در آن است که نشان می‌دهد سینمای هالیوود چگونه از الگوهای اسطوره‌ای و ایدئولوژیک برای ساخت تصویر آرمان‌شهر بهره می‌گیرد. با این همه، تأکید مقاله بر شناسایی الگوهای اتوپایی است و از تحلیل سویه انتقادی این جهان‌ها و امکان فروپاشی یا دگرگونی آن‌ها به وضعیت‌های پاد آرمان‌شهری فاصله می‌گیرد. در نتیجه، نسبت دیالکتیکی میان آرمان‌شهر و پاد آرمان‌شهر در آن چندان برجسته نشده است.

زهره محبی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه «سیر تحول ژانر پسا آخرالزمانی از سینمای زنده تا انیمیشن» بیشتر بر تحول ژانری و نسبت فرم انیمیشن با روایت‌های پسا آخرالزمانی تکیه دارد. این پژوهش از حیث توجه به بستر فرمی و رسانه‌ای آثار ارزشمند است، اما مسئله اصلی آن پاد آرمان‌شهر به مثابه پیامد بحران‌های تکنولوژیک، اجتماعی و هویتی نیست. به بیان دیگر، پژوهش محبی بیشتر به ریخت‌شناسی و تحول ژانر توجه دارد تا به تحلیل انتقادی منطق ویران‌شهری در سینمای علمی تخیلی.

پیام زین‌العابدینی (۱۳۹۸) در مقاله «از اتوپای خیالی تا دستوپای واقعی سینمای ایران» مسئله فاصله گرفتن سینمای ایران از آرمان‌های مطلوب و رسیدن به نوعی ویران‌شهر واقعی را بررسی کرده است. نقطه قوت این پژوهش، انتقال بحث از سطح تخیل سینمایی به بستر اجتماعی و تاریخی ایران است. با این حال، مقاله بیشتر بر سینمای ایران و نسبت آن با واقعیت تاریخی متمرکز است و به اقتضائات ژانر علمی تخیلی و سازوکارهای روایی و تصویری تبدیل آرمان‌شهر به پاد آرمان‌شهر در سینمای معاصر جهان نمی‌پردازد.

نیما الیاسی (۱۴۰۲) در پایان‌نامه «تصویر آرمان‌شهر و ویران‌شهر در فیلم‌های علمی تخیلی دنیس ویلنوو» با تکیه بر آرای پل ریکور و مکتب فرانکفورت، به تحلیل فرم و محتوا در آثار یک فیلم‌ساز مشخص پرداخته است. این پژوهش از

و دگرگونی‌های هویتی در جهان معاصر، در قالب روایت‌های سینمایی به تصویر کشیده شده و به خلق جهات ویران‌شهری انجامیده‌اند. بررسی این مسئله می‌تواند به درک عمیق‌تر از رابطه میان تخیل سینمایی و نگرانی‌های واقعی بشر درباره آینده تمدن کمک کند.

مفاهیم فلسفی در سینما محدود به مرز و کشورهای خاصی نبوده و در تمامی کشورها حضور و گسترش یافته و توانسته فرهنگ‌ها و باورهای سینمای امروز دنیا را تحت تأثیر خود قرار دهد و مخاطبان بی‌شماری را جذب کند. این مفاهیم نه تنها بازتابی از آرزوها و نگرانی‌های انسان درباره آینده جوامع هستند، بلکه می‌توانند به عنوان ابزاری برای نقد شرایط اجتماعی، سیاسی و تکنولوژیک زمانه نیز عمل کنند. بسیاری از فیلم‌های ژانر علمی تخیلی با ترسیم آینده‌هایی فرضی، به بررسی پیامدهای احتمالی پیشرفت‌های علمی، گسترش قدرت‌های سیاسی یا تحولات اقتصادی می‌پردازند و از این طریق مخاطب را به تأمل درباره سرنوشت انسان در جهان مدرن دعوت می‌کنند؛ بنابراین مطالعه این آثار می‌تواند به درک بهتر رابطه میان تخیل هنری و دغدغه‌های واقعی جامعه کمک کند. گونه علمی تخیلی بستر مناسبی در این زمینه است و با بیان مسائل فلسفی از جمله مبحث آرمان‌شهر و پاد آرمان‌شهر باعث سرگرمی مخاطب شده و زمینه گسترش آگاهی و دانش را اعتلا بخشیده است. از این روی به نظر می‌رسد این گونه از این حیث قابل‌تأمل است و دارای اهمیت خاصی می‌باشد. باید در نظر گرفت این گونه علاوه بر تأثیرات فرهنگی، روانی، اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک توانسته اقتصاد این رسانه را نیز شکوفا کند و باعث تبلور بیش از حد این هنر صنعت شود.

پیشینه پژوهش

مطالعات انجام‌شده در حوزه آرمان‌شهر، پاد آرمان‌شهر و سینمای علمی تخیلی، هر یک از منظری خاص به این مفاهیم پرداخته‌اند، اما کمتر پژوهشی به طور مستقیم فرایند «تبدیل آرمان‌شهر به پاد آرمان‌شهر در سینمای علمی تخیلی معاصر» را به عنوان یک مسئله مستقل بررسی کرده است. بهمن ایران‌پور (۱۳۹۴) در پایان‌نامه «مطالعه تمامیت‌خواهی در فیلم‌های پاد آرمان‌شهری» با بهره‌گیری از آرای هانا آرنت و تری ایگلتون، بازنمایی توتالیتاریسم را در نمونه‌هایی از سینمای معاصر تحلیل کرده است. اهمیت این پژوهش در پیوند دادن پاد آرمان‌شهر با سازوکارهای

حیث تمرکز بر سینمای علمی تخیلی و استفاده از چارچوب نظری منسجم، به موضوع حاضر نزدیک‌تر است، اما محدود شدن آن به جهان سینمایی یک کارگردان، مانع از دستیابی به الگویی عام‌تر درباره چگونگی دگرگونی آرمان‌شهر به پاد آرمان‌شهر در سینمای علمی تخیلی معاصر می‌شود. ازاین‌رو، یافته‌های آن هرچند مهم‌اند، قابلیت تعمیم گسترده ندارند. امیرعلی صفاری (۱۴۰۳) در پایان‌نامه «کارکرد پیرنگ نجات در ژانر علمی تخیلی با مطالعه موردی سینمای کریستوفر نولان» بر مفهوم نجات و رهایی در ساختار روایی آثار نولان تأکید کرده است. اهمیت این پژوهش در توجه به یکی از الگوهای بنیادین روایت در سینمای علمی تخیلی است، اما مسئله آن بیشتر ناظر بر سازوکار پیرنگ و مفهوم رهایی است، نه واکاوی انتقادی فرایندهایی که به فروپاشی آرمان‌های انسانی و شکل‌گیری جهات پاد آرمان‌شهری می‌انجامند؛ بنابراین، ارتباط آن با موضوع حاضر بیشتر از حیث زمینه ژانری است تا از حیث مسئله پژوهش.

پوریا یزدانی پور (۱۴۰۴) نیز در پایان‌نامه «پسا انسان شدن: انسان و کودک در سینمای علمی تخیلی قرن بیست‌ویک» با تکیه بر آرای پست‌هیومنیزم، به تحلیل نسبت انسان، دیگری و دگرگونی هویت در چند فیلم علمی تخیلی پرداخته است. این پژوهش در نشان دادن بحران هویت، دگرگونی سوژه انسانی و فضای تیره آثار علمی تخیلی معاصر اهمیت دارد و ازاین‌جهت به یکی از مؤلفه‌های مهم پاد آرمان‌شهر نزدیک می‌شود. باین‌حال، تمرکز اصلی آن بر مسئله پسا انسان و بازتعریف امر انسانی است، نه بر تحلیل جامع سازوکارهای اجتماعی، اقتصادی، تکنولوژیک و ایدئولوژیکی که آرمان‌شهر را به پاد آرمان‌شهر بدل می‌کنند. درمجموع، بررسی پیشینه نشان می‌دهد که پژوهش‌های موجود عمدتاً یا بر یکی از ابعاد پاد آرمان‌شهر، مانند تمامیت‌خواهی، هویت، نجات، یا پسا آخرالزمانی متمرکز بوده‌اند، یا به مطالعه موردی یک فیلم‌ساز و چند اثر خاص بسنده کرده‌اند. همچنین، برخی از این مطالعات بیشتر جنبه توصیفی دارند و کمتر به تحلیل فرایندی و انتقادی گذار از آرمان‌شهر به پاد آرمان‌شهر پرداخته‌اند. ازاین‌رو، خلأ اصلی در پیشینه، نبود پژوهشی است که به‌طور متمرکز و تحلیلی تبدیل آرمان‌های اولیه پیشرفت به وضعیت‌های ویران شهری را در سینمای علمی تخیلی معاصر بررسی کند. پژوهش حاضر درصدد است این خلأ را با تمرکز بر پیوند میان فناوری، قدرت، ایدئولوژی، بحران زیست‌محیطی و دگرگونی هویت

در بازتابی‌های سینمایی پر کند و با عنایت به تحقیق‌های ذکرشده بدیع و نو می‌باشد و مشابه آن مشاهده نشده است.

مبانی نظری

آرمان‌شهر (اتوپیا)

آرمان‌شهر واژه یونانی اتوپیا، مرکب از پیشوند منفی (ou) به معنای «نا» و (topos) به معنای «مکان» است و می‌توان آن را به مکان ناموجود، جایی که وجود ندارد، ناکجاآباد، آرمان‌شهر یا مدینه فاضله ترجمه نمود (امرسون، ۱۳۸۷: ۴۱۰). ویل دورانت در «لذات فلسفه»، اتین کابه در «سفر به ایکاری»، ارسطو در «سیاست»، خواجه‌نصیر طوسی در «اخلاق الملوک»، کامپانلا در «شهر خورشید»، فرانسیس بیکن در «ارغنون جدید» و «آتلانتیس نو» و فلاسفه‌ی دیگری چون کانت، هگل، راسل از افرادی هستند که تلاش نمودند شاخصه‌هایی را برای مدینه‌ی فاضله‌ی مطلوب بشریت ترسیم نمایند. اصطلاح آرمان‌شهر درعین‌حال معنای بسیار شناوری دارد که گاه بر مصادیق متضاد صدق میکند، گاه تصویری از نظام‌های اجتماعی خوب و قابل حصول است و گاه خیالی از کمال مطلوب دست‌نیافتنی و فرافکنندگی تخیل بر واقعیت خارجی (مانهایم، ۱۳۸۰: ۲۵۷). در متون مختلف، در برابر آرمان‌شهر مترادف‌های مختلفی آورده شده که از آن جمله سرزمین پریان، سرزمین شیر و عسل، مکان ایده آل، عصر طلایی، همچنین از مکان‌های مختلفی به‌عنوان آرمان‌شهر یادشده که غالباً خیالی‌اند، مکان‌هایی از قبیل باغ عدن، بهشت، شهر ملکوت، سرزمین بیلا، اورشلیم، سرزمین موعود، کوه صهیون، کنعان نو، گوشن، شانگری‌لا، آتلانتیس‌نو، آرکادیا، دره خوشی، سرزمین نجاشی (پادشاه بشردوست اتیوپی)، قلمرو میکومیکون، لاپوتا، ارهون، کیم لات، از (قهرمانی نژاد، ۱۳۸۳: ۵).

پاد آرمان‌شهر (دیستوپیا)

طرح یک آرمان‌شهر ریشه در دل‌بستگی به جامعه‌ای ایده آل دارد که وجود ندارد و در عوض جای آن را یک نظام اجتماعی ناکارآمد گرفته که امکان دستیابی به سعادت در آن وجود ندارد و باید دگرگون گردد. در مقابل آن، برخی طرح‌های آرمان‌شهر در قالب آرمان‌شهرهای منفی، پاد آرمان‌شهر، دیستوپیا و یا ضد اتوپیا هستند؛ داستان‌هایی که دنیای تخیلی ناخوشایند، ناامن، سخت و وحشتناکی را برای بشر در آینده ترسیم می‌نمایند و بدبینی انسان قرن

بیستم را به پیشرفت‌های بشری در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و تکنولوژی نشان می‌دهند، مانند منفی‌گرایانه آلدوس هاکسلی، جورج اورول و آرنو شمیت. واژه دیستوپیا نیز که در تضاد با واژه اتوپیا به کار گرفته می‌شود از واژه مطروحه استخراج می‌گردد لیکن در ابتدا «از واژه (cacotopia) و یا به لاتین (kakotopia) سرچشمه می‌گیرد که به معنی (بدترین کشور- شهر) است. این واژه نیز از دو لغت یونانی (caco) به معنی فرعی، ثانوی، ناخوشایند، بدترین و از واژه (topia) که اشاره به مکان دارد ساخته می‌شود. در این وادی به جای به نمایش درآمدن ویژگی‌های زیبا و حسن اخلاق انسان‌های این کره خاکی، خصوصیات منفی و چه بسا زشت بشری را می‌توان در آن مشاهده کرد» (Pearsall, ۱۹۹۹: ۵۷۸).

شکل‌گیری اندیشه و هدف آرمان‌شهر

از افلاطون، حکیم یونانی در کتاب «جمهور» تا «یوتوپیا» توماس مور، «آتلانتیس جدید» فرانسیس بیکن و... همگی کوشیده‌اند به توصیف آرمان‌شهری ایده آل یا همان آرمان‌شهر مطلوبشان بپردازند. تصویری که از شهر آرمانی، در سیمای توصیفی متفکران یادشده ارائه گشته است، برحسب مواضع سیاسی و مذهبی و فرهنگی عصر آن‌ها بوده است. گاه، آرمان‌شهر در اساطیر گذشته جستجو و با زبان ادبیات و تاریخ، مطرح شده است (عصر زرین)؛ و گاه، به صورت پیش‌گویی و پیش‌بینی و بازآفرینی تکنولوژیک و ایدئولوژیک، از آینده درآمده است (آتلانتیس جدید). اگوستین در قرن چهارم در کتاب شهر خدا، صلح و عدالت‌خواهی را دو ویژگی مدینه‌ی فاضله می‌داند، شهر خدا در آسمان‌ها است و شهرهای زمینی هر قدر بتوانند به این دو آرمان نزدیک‌تر شوند قابل احترام‌ترند (فاستر، ۱۳۷۳: ۳۹۳). آرمان‌شهر نمونه‌ای از یک شهر و جامعه کامل است که در آن ریزترین نیازهای بشری اعمال شده است. سازندگان آرمان‌شهرها خود را با دانشی و آگاهی مناسب پنداشته که می‌توانند در جهان پدیدار، مدل جهان فراحسی آرمانی‌شان را بازتولید کنند و در راه تکمیل، حفظ و اعمال پروژه خود در صورت لزوم کوشایند. رسیدن و دستیابی بر پایه دو اندیشه متفاوت شکل می‌گیرد: ۱- تفکر مادی‌گرا ۲- تفکر معنوی‌گرا. همان‌طور که از نامشان پیداست بسیار متفاوت با یکدیگرند. فلاسفه و اندیشمندان غرب تا حدودی به سوی تفکر مادی‌گرا گرایش دارند و اندیشمندان شرقی و اسلام‌گرایان تفکر معنوی

راهی برای رسیدن به آموزه‌های دینی خود می‌دانند. آرمان‌شهر خواهی عبارت است از دل‌بستگی به ایجاد یا خیال‌پردازی درباره یک نظم اجتماعی آرمانی (آشوری، ۱۳۸۷: ۱۹). طرح مدینه فاضله کوششی است از طرف فیلسوفان برای:

۱- نشان دادن کاستی‌های جامعه فعلی خودشان ۲- ترسیم جامعه‌ای مطلوب که معایب جامعه فعلی در آن رفع شده ۳- درگیر شدن با نظریه‌های سیاسی بدون درگیر شدن با سیاست واقعی و در حال جریان جامعه. به همین دلیل فیلسوفانی را که به طرح مدینه فاضله (اتوپیا) پرداخته‌اند مصلح اجتماعی نامیده‌اند. (ابراهیم پور، ۱۳۸۸: ۱۱۰)

البته نظرات مخالف نیز وجود دارد. عده‌ای معتقدند:

فکر این‌ها از تشخیص درست وضع موجود جامعه عاجز است. این‌ها ابداً اعتنایی به آنچه که واقعاً موجود است ندارند بلکه در تفکرشان، پیشاپیش راهی برای تغییر وضعیتی که موجود است جستجو می‌کنند (ورسلی، ۱۳۷۳: ۳۵).

آرمان‌شهر از دیدگاه اندیشمندان

از منظر افلاطون

به باور افلاطون قدم اول در راه تحقق آرمان‌شهر این است که تک‌تک افراد جامعه باید زمام امور خود را به دست عقل بسپارند و احساساتشان در کنترل عقلانیت آنان باشد. افلاطون هیچ‌کدام از چهار نوع نظام سیاسی تیموکراسی، تیرانی، الیگارشی و دموکراسی را تأمین‌کننده سعادت انسانی نیافت، پس به فکر طراحی مدینه فاضله خود افتاد. او می‌خواست حکومتی آسمانی بر روی زمین بنا نهد. نظام آرمانی او کاربست‌های زیر را داراست:

۱- «اصلاح نژاد بشر» از طریق «محدود کردن زادوولد» و واگذاری آن به بنگاهی اجتماعی که در آن مالکیت خصوصی لغو و از آن جمله ثروت و حتی زنان و کودکان به صورت اشتراکی اداره می‌شد، بود. افلاطون در این نظام به سوسیالیسم اقتصادی، آزادی، برابری و برادری در تعریف خود می‌انديشد و آن را تنها معیار گسترش اخلاق و تأمین سعادت انسان می‌دانست.

۲- تجمیع مردم برای برپا کردن کشور و تشکیل مدینه فاضله نه بر اساس هم‌جواری و نه تشابه نژادی، بلکه بر اساس نیاز اقتصادی افراد شکل می‌گیرد و این نیاز هم از دو چیز برمی‌خیزد: یکی توانایی محدود هر کس برای برآوردن همه نیازهای خود و دیگر استعدادهای گوناگون افراد که

آنان را به کارهای متفاوتی قادر می‌سازد.

۳- افلاطون فرد و خانواده را در جامعه مستهلک می‌سازد و سعادت جمع را غایت مطلوب می‌داند.

۴- جنگ ناشی از زوال اقتصاد سالم و ساده جوامع ابتدایی و ناگزیر شدن آن‌ها از توسل به زور در برآوردن نیازهای خویش است. او در آرمان‌شهر خود از سه طبقه نام می‌برد: (۱) فرمانروایان که تنها شرط لازم و کافی برای فرمانروایی را برتری در فضایل می‌داند. (۲) یاوران و پاسداران، خصوصیت پاسداران، اشتراک آن‌ها در زندگی خانوادگی و دارایی است. این نظام اشتراکی در زندگی خانوادگی یعنی که زنان و کودکان به همگان تعلق دارند و پاسداران می‌بایست از همه آن‌ها دفاع کنند. (۳) توده مردم. ولی در اصل می‌توان دو طبقه اول را باهم ادغام کرده و مجموعاً جامعه را به دو طبقه پاسداران و توده مردم تقسیم کرد.

۵- نظام اشتراکی مالکیت، اموال آن‌ها «وسایل زندگی روزانه آن‌هاست، چراکه پاسداران جز این، وسایلی ندارند و بقیه اموال آن‌ها (منقول یا غیرمنقول) به طبقه سوم انتقال یافته و به تملک خصوصی افراد این طبقه درمی‌آید. این نشان می‌دهد که نظام اشتراکی موردنظر افلاطون به هیچ وجه کمونیسم نیست زیرا که افلاطون به هیچ روی به مالکیت اشتراکی وسایل تولید معتقد نیست.» (عنایت، ۱۳۵۱: ۴۴). در جامعه ایده آل افلاطونی هیچ جایی برای زیر سؤال بردن حاکمان یا نظام اجتماعی فراگیری که آنان اعمال می‌کنند، وجود ندارد. چراکه آنان دانش بهترین ترتیبات اجتماعی و مصالح اجتماعی در کلیت آن را با خود دارند و باید از آنان پیروی شود...، از نظر افلاطون مهم‌ترین چیز، وحدت و یکپارچگی دولت است که در آن هر فرد نقش اجتماعی خاص خود را ایفا کند. نکته دیگری که در مدینه فاضله افلاطون اهمیت زیادی دارد، حکومت فیلسوفان یا فرزانه سالاری است که در حقیقت هستی مدینه فاضله او با آن آغاز می‌شود و با همان مبحث نیز همه مطالب موردنظر افلاطون به پایان می‌رسد (ابراهیم پور، ۱۳۸۸، ص ۹۷).

از منظر ارسطو

در میان آراء ارسطو، آنچه بیش از همه جامعه‌شناسان را به خود مشغول داشته است، کاهش برخوردهای طبقاتی و نقش طبقه متوسط در تأمین سعادت جامعه است (Shils, ۱۹۶۰: ۱۷). ارسطو و افلاطون، هر دو تعلیم و تربیت را برای تحقق مدینه موردنظر خود و آرمان‌های آن می‌خواهند و

به ارزش‌های موردقبول یونان زمان خویش می‌نگرند، گرچه «مدینه فاضله» افلاطون، غیرواقعی‌تر است از جامعه‌ای که ارسطو در نظر می‌پرواند. ارسطو در بیانیه آرمان‌شهر در یکی از رساله‌های خود با نام سیاست به اموری چون تدبیر منزل و نقش ثروت در امور اجتماعی نیز می‌پردازد و از این حیث او را مؤسس علم ثروت ملل نیز می‌نامند. ارسطو به فرد و خصوصاً به مدل کوچک‌تر جامعه یعنی خانواده توجه خاصی دارد. ارسطو مهار تدبیر خانواده را تنها به پدر موکول می‌کند. به باور او پدر در رأس بقیه واقع است و خانواده را در جهت خیر و صلاح هدایت می‌کند و زن و فرزند را که عقلشان نمو نکرده تربیت می‌کند. فرزندان موظف‌اند ستایشگر پدر باشند و زن نیز که با او برابر نیست باید پیرو او باشد. از نظر ارسطو بهترین شکل اجتماع، جامعه‌ای است با وسعت و جمعیت کم که اعضای آن مرکب از ملاکان و دهقانان باشد. افراد آن همه آزاده و صاحب زندگی و زن و فرزند بوده و با فراغت به کسب معرفت بپردازند و زیردست خود بندگانی داشته باشند که حوائجشان را فراهم نمایند. آشکارا پیداست که دیدگاه ارسطویی در هر دو حوزه اجتماعی و فردی بینشی شوونیستی و انحصارگراست. درواقع می‌توان به این استنتاج رسید که همان اقتدار پدر سالارانه خانواده مطلوب ارسطوست که در شکل کلان به برتری جویی و خودکامگی دولت‌شهر آرمانی یونان می‌انجامد (قهرمانی نژاد، ۱۳۸۳: ۳۰). ارسطو شکل صحیح حکومت را مدلی می‌داند که در آن یک نفر یا چند نفر بر اساس منافع مشترک حکومت می‌کنند. چیزی که ارسطو از آن می‌ترسد، آن است که حکومت اکثریت مردم در عمل به حکومت فقیرانی تبدیل شود که در پی منافع خود هستند. این شکل، در مقایسه با آشکار فاسد دولت، کمترین فساد را دارد؛ اما باین‌همه، مقصود دولت را که تأمین «خیر مشترک همگان است»، از نظر دور می‌دارد (Everson, ۱۹۸۸: ۵۱-۶۲).

از منظر توماس مور

شهرت توماس مور با نگارش آرمان‌شهری به نام «اتوپیا» شکل گرفت که با استقبال زیاد سیاست‌مداران مواجه و سبب شد نام مور در زمره قهرمانان انقلاب بر لوحه‌ای در میدان سرخ مسکو قرار گیرد (کنی، ۱۳۷۴: ۷). این کتاب به‌طور آشکار تحت تأثیر جمهور افلاطون قرار دارد. بی‌تردید، آرمان‌شهر اندیشی عامل مهمی در ظهور و اندیشه پیشرفت در غرب جدید گردیده است (نصر، ۱۳۸۲: ۲۵۰) در بخش دوم

است. شاید بهتر است به جای علم، بگوئیم فلسفه. این اتوپیا درواقع مکمل اتوپای افلاطون است که فیلسوف را بر جای پادشاه می‌نشانند؛ اما در عوض این اتوپیا به دنبال تحقق این ایده است که نه فیلسوف، بلکه فلسفه علمی پادشاه شود (ولز، ۱۳۸۳: ۱۳۹).

از منظر مارکس

ساختار اقتصادی خاص جوامع درگذر تاریخ باعث تغییر و تحول شده و حرکت تکامل تاریخ، آنان را به‌سوی آرمان جهانی کمونیسم سوق خواهد داد. ازجمله موانع جدی که مارکس در چشم‌انداز تحقق جامعه می‌دید ناسیونالیسم و ملی‌گرایی بود که در اروپای عصر وی رونق گرفته بود. ملی‌گرایی از آن‌سو با اندیشه آرمانی مارکسیسم در تضاد است که نمی‌گذارد ملیت‌های گوناگون در زیر لوای یک نظم سیاسی و همسان نگر، گرد هم آیند و لذا او ناسیونالیسم را هم خصیصه بورژوازی خواند و پیش‌بینی کرد پرولتاریا به لحاظ طبیعت خود فاقد تعصبات ملی و ناسیونالیستی است و این طبقه سرانجام با از میان برداشتن ملیت‌ها، آرمان جهانی سوسیالیسم را تحقق خواهد بخشید (راسل، ۱۳۶۵: ۲۵۵). فروپاشی نهاد خانواده، افسردگی و روان‌پریشی، فقدان امنیت و ... از اساسی‌ترین مشکلات دامن‌گیر مدینه فاضله نظام لیبرالیستی است. مشکلاتی که هر یک به‌تنهایی کافی است تا ثابت کند آرمان‌شهر لیبرالیسم به‌هیچ‌وجه شایستگی الگو شدن برای کل جهان هستی را ندارد. با این شرایط، مدینه فاضله مارکس، اهمیت و اعتبار خود را از دست می‌دهد (ابراهیم پور، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

ویژگی‌های داستان‌های آرمان‌شهری

به‌طور مختصر داستان‌های علمی تخیلی و اتوپایی، چند ویژگی دارند:

الف) شهرها بی‌زمان‌اند (گذشت زمان در آن‌ها وجود ندارد) چراکه با رسیدن به کمال دیگر نیازی به تحول و گذشت دوره زمانی آن ندارند. ب) شهرها ارتباطی با دیگر نقاط جهان واقعی ندارند، گویی که جهان پایان‌یافته و همین یک منطقه باقی‌مانده است. پ) شهرها کامل‌اند، دیگر تحولی در آن‌ها نیست. ت) تمایلی به فعالیت و کار در آن‌ها وجود ندارند، گویی همه کارها خودبه‌خود انجام می‌شوند؛ یا نیاز مادی وجود ندارد که مردم برای آن کار کنند. ث) مشکل ارتباطات برای مردم این مناطق

کتاب، مور به توصیف آرمان‌شهر خویش می‌پردازد که در ضمن آن از جامعه خویش خرده می‌گیرد. ازاین‌رو برای در امان ماندن از پیامدهای این‌همه انتقاد از جامعه، به زبان طنز متمسک می‌شود. (زرین‌کوب، ۱۳۶۲: ۲۳۸) اتوپیا، جزیره‌ای هلالی شکل است که توسط یوتوپوس، پادشاه آن سرزمین ساخته شده بود. این سرزمین طبیعت را به سود انسان تغییر می‌داد و ساکنان روستایی و نافرهیخته آن دیار را متمدن می‌ساخت. راوی اتوپیا، مردی جهانگرد به نام هیئلودی یعنی «یاوه‌سرا» است که به همراه دوستانش از جزیره و شهر بزرگ آن، آمانورت به معنای خیالی و نامعلوم، دیدن می‌کند (مور، ۱۳۷۳: ۲۹). این شهر از ویژگی‌های خاصی در عرصه‌های جامعه‌شناختی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی برخوردار است که می‌تواند پاسخ‌گوی آرمان و آرزوهای بشری باشد. اهمیت اتوپای مور به قدری است که از قرن شانزدهم به بعد به بیشتر زبان‌های اروپایی ترجمه شد و مایه بسیاری از سخنان گردید که در تمدن مدرن اروپایی مطرح گردید (موسکا و بوتو، ۱۳۷۰: ۱۶۳). توماس مور در تأملات خود بدان جا می‌رسد که در شرایط کمبود منابع و گرسنگی، رقابت افراد برای تخصیص حداکثر منابع به خود و منع دیگران از دستیابی به آن، عملاً دولت را به نهادی برای «اجبار اقتصادی» بدل می‌سازد؛ زیرا «در هر جایی غیر از اتوپیا»، هرکسی می‌داند که هرچقدر هم که جمهور مردم سعادتمند باشد، اگر او توشه‌ای خصوصی را برای خودش فراهم نیاورد، از گرسنگی جان خواهد داد. بر همین اساس، او مجبور به پذیرش این باور است که باید به فکر خویش باشد و نه مردم، که همانا دیگران هستند (Habermas, ۱۹۷۳: ۵۳). اتوپیا برای اصلاح شرایط سیاسی اجتماعی اروپای آن زمان که گرفتار بحران‌ها و نواقص بسیار بود شاید مفید باشد، ولی هرگز نمی‌تواند به‌طور کورکورانه سرمشق و الگوی ملت‌ها و دولت‌ها قرار گیرد (راسل، ۱۳۶۵: ۱۸۳).

از منظر بیکن

شهر آرمانی بیکن به نام بنسلیم کمتر از آرمان‌شهر مور خشک و سخت‌گیر و برابری‌جوست (روویون، ۱۳۸۵: ۱۴۶). اتوپای فرانسیس بیکن دنیای جویندگان علم و دانش است، دنیایی که بی‌وقفه در آن علم و خرد رشد می‌کند و در ضمن گهگاه نیز قدرتمند می‌شود. این جهانی است که علم سازمان‌یافته بر آن حکم می‌راند. در اینجا منظور از علم، نقد دائمی، افزایش و انتشار دانش بیشتر و بسیار بیشتر از این

وجود ندارد؛ اگرچه بسیاری از این اتوپیاها قبل از اختراع چاپ، ارائه شده‌اند؛ بنابراین الگوهای تخیلی از ارتباط میان انسان‌ها در آن‌ها ارائه شده است. ارتباط معمول برای اروپاییان در این دوره ارتباط رودرو بوده است (محمدی، ۱۳۷۷: ۸۳). تفکر سوسیالیستی آرمان‌شهرانه یکی از قوی‌ترین عوامل شکل‌دهنده به آثار علمی تخیلی اواخر قرن نوزدهم بود (سیسری و جونور، ۱۳۸۳: ۳۸۲). به‌رحال میراث ادبیات علمی تخیلی در باب تخیلات و تفسیرهای اجتماعی از کتاب جمهور افلاطون و اتوپای توماس مور آغاز می‌شود و به دنیای کاملاً علمی کتاب والدن ۲ (۱۹۴۸) اثر روان‌شناس آمریکایی ب.اف. اسکینر و دنیای کاملاً متعالی پایان کودکی (۱۹۵۳) اثر کلارک می‌رسد. در سینما «یک نمونه از آثاری که مورد اختلاف بوده و بحث‌های زیادی را برانگیخته است داستان پرتقال کوکی (۱۹۶۱) اثر رمان‌نویس انگلیسی آنتونی برجس است که استنلی کوبریک نیز فیلمی به همین نام از روی این داستان ساخته است» (محمدی، ۱۳۷۷: ۸۹).

ویژگی‌های داستان‌های پاد آرمان‌شهری

این جوامع، گونه‌ای دنیای وانفسا و فاجعه‌بار انسانی هستند و در زمان‌هایی بد و شوم ترسیم می‌شوند که می‌توان آن را دوره بد زمانگی یا دژگاهی نام گذاشت. با این تعریف، یک جامعه پاد آرمانی نقطه مقابل و وارونه یک جامعه آرمانی (آرمان‌شهر) است. برخی از موضوعات پاد آرمانی محبوب در داستان‌ها عبارت‌اند از: ۱) جامعه‌ای که در آن هیچ آزادی وجود ندارد (حتی آزادی‌های کوچک شخصی) و حکومتی تمامیت‌خواه بر همه چیز انسان‌ها حکم می‌راند. ۲) جامعه‌ای که توسط رایانه‌ها و ربات‌ها اداره و کنترل می‌شود. داستان‌هایی درباره سرنگونی امپراتوری‌های جهان در آینده. ۳) جامعه‌ای که در آن همه چیز و همه کس همانند و یکسان است و ابراز احساسات و نمایاندن جنبه‌های فرهنگی ممنوع است. ۴) جامعه‌ای که در آن انسان‌ها تنها نقش خوراک برای موجودات دیگر را دارند یا اینکه انسان‌ها را برای برداشت اندام و احشاء آن‌ها پرورش می‌دهند. جهانی که در آن پی جنگ هسته‌ای، بیماری یا فاجعه‌ای دیگر، نسل بشر تقریباً برافتاده است.

آرمان‌شهر و پاد آرمان‌شهر در سینمای معاصر

نظریه‌پردازان عصر حاضر، آرمان‌شهر را به لحاظ محیط‌زیست و از منظر حقوق اجتماعی، جامعه‌ای که در

عدالت کامل است، معرفی کرده‌اند. به این ترتیب، بنیان چنین آرمان‌شهری، در آموزه‌های غرب مسیحیت، بر پایه انسان‌گرایی گذارده شده است. مجموعه فیلم‌های علمی تخیلی سفر ستاره‌ای که از دهه ۱۹۶۰ م، تولید شد، نمونه دقیقی بر این رویکرد به شمار می‌آیند. در اعتقادات و آموزه‌های غربی آرمان‌شهر، فرهنگ و هنر، نقش مهم و به سزایی در روشن‌گری آحاد جامعه برای دستیابی به مفهوم حقیقی اتوپیا دارند. ایدئولوژی آرمان‌شهر، بر هنرمندان، معماران، طراحان و فیلم‌سازان اروپا و آمریکا در صدسال اخیر، بسیار تأثیرگذار بوده است. جنبش‌های سینمایی چون سینمای نئورئالیست ایتالیا، پس از جنگ جهانی دوم، سینما نوو برزیل در دهه ۱۹۹۰ م و جنبش سینمای مدرن آلمان، در دو دهه اخیر، به‌طور جدی به دنبال دستیابی به مفهوم آرمان‌شهر بوده‌اند. هم‌زمان با مفهوم آرمان‌شهر، مفهوم ضد آن نیز رواج یافت. «دستوپیا» مفهومی مقابل «اتوپیا» دارد و فضایی غم‌بار و هراس‌انگیز از پافشاری بر دستیابی به گونه‌های متفاوت آرمان‌شهر را به تصویر می‌کشد. از مهم‌ترین آثار ادبی این رویکرد می‌توان به کتاب‌هایی چون «۱۹۸۴» نوشته جورج اورول، «دنیای نو» به قلم آدوس هاکسلی و «پرتغال کوکی» نوشته آنتونی برجس اشاره کرد که مایکل راد فورد و استنلی کوبریک آن‌ها را به فیلم برگرداندند. اغلب فیلم‌های تخیلی و آینده‌نگر دهه‌های اخیر سینما را می‌توان ناظر بر این رویارویی میان آرمان‌شهر (اتوپیا) و ناکجاآباد (دستوپیا) دانست. فیلم مشهور «ماتریکس» (۱۹۹۹ م) ساخته برادران وچوفسکی، از مهم‌ترین آثار جدی سینما در سال‌های اخیر بوده که مایه‌های تقابل این دو دنیا را به‌وضوح در خود می‌پروراند. بر اساس منطق داستانی ماتریکس، چنین دنیای کسالت‌باری، نه برای انسان‌ها مناسب بود و نه اهداف ماشین‌ها را تأمین می‌کرد. از دیگر فیلم‌هایی که مفهوم عمومی آرمان‌شهر را (بسته به جهان‌بینی نویسنده و کارگردان خود) بازتاب می‌دهند، می‌توان به «بلیدرانر» (۱۹۸۲ م)، ساخته ریدلی اسکات، «ویرانگر» (۱۹۹۳ م) ساخته مارکو برامبیل و «گزارش اقلیت» (۲۰۰۲ م) ساخته استیون اسپیلبرگ اشاره داشت.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل محتوای تفسیری است و با هدف شناسایی و تبیین عوامل شکل‌گیری

خلوت شخصی برای کسی معنایی ندارد، همچنین وودی آلن در اوان تجربه‌اندوزی‌هایش در فیلم «در خواب‌رفته» (۱۹۷۳) آینده‌ای می‌سازد که حتی دموکراسی آمریکایی برای مقابله با هرج‌ومرج تبدیل به دیکتاتوری تکنوفاشیست شده که ناگزیر سیستم پلیس مخفی و جاسوسی تبدیل به امری رایج شده کرده است.

۳) بدبینی نسبت به ماشینیسیم

رویکرد دیگری که در آینده‌پژوهی و بررسی ابعاد فن‌سالاری در آرمان‌شهر/پاد آرمان‌شهر مطرح می‌شود مسئله نقش مصنوعات هوشمند بشر در آینده خواهد بود. در آرمان‌شهر فیلم «لوپر» رایان جانسون (۲۰۱۲) که خنثی و متمایل به ویران‌شهر به تصویر کشیده می‌شود، مسئله بدبینی به ماشینیسیم کاملاً مشهود است.

۴) بحران زیست‌محیطی

در سال‌های اخیر جوامع بشر با دو رخداد بی‌سابقه که هر دو نتایج مستقیم پیشرفت و گسترش صنعت و فناوری بودند روبه‌رو شد که عبارت بودند از: ۱- شروع روند افزایشی دمای کره زمین و تکاپوی جوامع بین‌المللی عمومی نسبت به حادثه شدن مسئله محیط‌زیست و ضایعات صنعتی. ۲- بحران جدی تولید نفت در سال ۱۹۷۳ که به نگرانی از فرجام سوخت‌های فسیلی استراتژیک بیش از همیشه دامن زد. بلافاصله عواقب این دو بحران به معضلات ملحوظ در آرمان‌شهر گرایی افزوده می‌شود، به‌نحوی که ادامه روند معیوب فعلی فعالیت‌های بشر بر روی کره زمین به دو شکل عمده در سینما مطرح می‌شود: ۱) افزایش جمعیت و اتمام منابع اکوسیستم (آب، اکسیژن، انرژی). ۲) گرم شدن کره زمین و تبعات آن از جمله گازه‌های گلخانه‌ای. در فیلم «بیسکویت سبز» ریچارد فلیشر (۱۹۷۳) به شکلی بدیع برای اولین بار دنیای صنعت محور آینده از فرط آلودگی و کمبود منابع بدون هیچ زرق‌وبرق و رقت بار به تصویر کشیده می‌شود

۵) اقتصاد سرمایه‌داری

در نیمه دوم دهه هشتاد، شبهاتی در مورد کارآمدی جاودانه بازار آزاد، سر از فیلم‌های آینده‌نگر درمی‌آورد تا راوی آینده‌ای باشند که در آن ویران‌شهر فاجعه نه از جنگ، انفجار و یا بلایای طبیعی، بلکه تنها از رکود اقتصادی ناشی شده است. در فیلم کالت «چری ۲۰۰۰» استیو جازنت (۱۹۸۷) و یا «پلیس آهنی» (۱۹۸۷) پل ورفهون، «مرد فراری» پل گلیزر (۱۹۸۷) آینده آمریکا بر اساس این مضامین تیره‌وتار ترسیم می‌شود.

پاد آرمان‌شهر در سینمای علمی-تخیلی انجام شده است. داده‌های پژوهش از طریق مطالعه منابع کتابخانه‌ای شامل کتاب‌ها، مقالات علمی و متون نظری مرتبط با سینمای علمی-تخیلی، آینده‌پژوهی و مباحث فلسفی آرمان‌شهر و پاد آرمان‌شهر گردآوری شده و در کنار آن، تعدادی از فیلم‌های شاخص این ژانر که دارای مضامین آینده‌نگرانه و بازنمایی ساختارهای پاد آرمان‌شهری هستند به‌صورت هدفمند انتخاب و موردبررسی قرار گرفته‌اند. در مرحله تحلیل، ابتدا با مشاهده و مطالعه دقیق آثار، مضامین و مفاهیم اصلی مرتبط با ساختارهای پاد آرمان‌شهری از عناصر روایی، فضاسازی، شخصیت‌ها و ساختارهای اجتماعی فیلم‌ها استخراج شده و سپس این مفاهیم در قالب مؤلفه‌های کلی مانند بدبینی نسبت به فناوری، ایدئولوژی، بحران‌های زیست‌محیطی، ساختارهای اقتصادی، مسئله زمان، هویت مجازی و جستجوی زیستگاه‌های جدید طبقه‌بندی شده‌اند. درنهایت با رویکردی تحلیلی و تطبیقی، ارتباط میان این مؤلفه‌ها و نحوه بازنمایی آن‌ها در آثار منتخب بررسی شده تا از طریق تفسیر داده‌ها شیوه شکل‌گیری پاد آرمان‌شهر در سینمای علمی-تخیلی تبیین گردد.

تحلیل داده‌ها

عوامل به وجود آورنده پاد آرمان‌شهرها در سینما

۱) بدبینی نسبت به دانش و تکنولوژی

در رویکردی بدبینانه‌تر در «ساعت مرگ» برنارد تاورنیه (۱۹۸۰) پیشرفت علم کار را به جایی رسانده که تمام بیماری‌ها ریشه‌کن شده باین‌وجود عمر طولانی و سلامتی تبدیل به‌نوعی ملال از زیستن شده و حتی منجر به زمینه‌های افسردگی در بشر شده است. به چنین سقوط دهشتناکی پیش ازین توسط متفکرین فلسفه تاریخ زوال محتوم دانسته شده و برگرفته از میل خودویرانگری تمدن‌ها از دوران باستان تا معاصر یاد شده است (Diamond, ۲۰۰۵: ۴).

۲) بدبینی نسبت به ایدئولوژی محوری و انسان‌گرایی

در فیلم کالت شده «فارنهایت ۴۵۱» تروفو (۱۹۶۶) حکومتی همانند خواه برای حفظ مساوات و نظم موسسه پلیسی برای نابودی هر کتاب و اندیشه متفاوت دارد که آشکارا طعنه‌ای به سانسور و مغزشویی در جوامع چپ‌گراست. با دیدگاهی رادیکال‌تر در فیلم «دهمین قربانی» الیو پتری (۱۹۶۵) جامعه‌ای در آینده ترسیم شده که حکومت برای حفظ امنیت و ثبات برای هر فرد یک مراقب گماشته و

۶) فرا رفتن از بعد زمان

در عصر مقدور شدن ناممکن‌ها و اعتماد به نفس بشر و سقف منویات فناورانه امکان تحقق یک رویای دور از دسترس دیگر یعنی سفر در زمان را فزونی بخشید. عوامل مؤثر آن را چنین می‌توان برشمرد. (۱) عبور مجامع علمی و دانشگاهی از فیزیک کلاسیک نیوتونی. (۲) جا افتادن نسبی‌گرایی اینشتین که در سرعت مافوق نور قابلیت بی‌نهایتی برای بشر مقدور می‌ساخت (که پیش ازین تنها در اودیه فضایی کوبریک به آن اشاره شده بود). (۳) مقبولیت و گسترش فیزیک کوانتوم که گردش زمان را در تئوری اثبات می‌کرد (Moyer, ۱۹۸۱: ۳۵-۳۶). (۴) پیشرفت علوم کیهان‌شناسی و تنویر ابعاد جدیدی از فضای سهموی سیاه‌چاله‌ها. (۵) آشنایی و کنج‌کاوی عامه مردم به این مفاهیم. نمونه بارز توجه آن فیلم «اتلس ابر» و اچوفسکی‌ها (۲۰۱۲) برای پرسشگری در باب مفاهیم بلند فلسفی و هستی‌شناسانه مدنظر با به کار بستن تمام قوای مادی و معنوی سینمای معاصر در روایتی تودرتو مرزهای زمان و مکان را درمی‌نوردد که پراتزی از آینده‌نگری را بازکرده و شایان تأمل است.

۷) هویت مجازی

جمع‌گرایی هویت مجازی و فعل‌وانفعالات مغز و شعور مصنوعی تنها بخشی از عواقب فن‌آوری در جوامع است چراکه انسان نیز امروزه در گستره بی‌کران دنیای دیجیتال صاحب هویتی مضاعف شده است که سرشت تجربه اجتماع‌پذیری را تا حد زیادی تغییر داده است این هویت مجازی بیان بی‌واسطه شخص از خود بوده در قالب شبکه‌ای مجازی که شامل تصاویر ویدئوها اصوات آواتار پروفایل‌ها و وب‌سایت‌های شخصی و هر صورت ارتباطات درون شبکه‌ای می‌باشد (Drouin et al, ۲۰۱۲: ۲۸). در فیلم سیمون (اندرونی‌کول ۲۰۰۲) به رابطه انسانی با یک هویت مجازی اشاراتی صورت گرفته بود.

۸) جستجوی سیاره‌ای دیگر برای زندگی

در فیلم «میان ستاره‌ای» کریستوفر نولان (۲۰۱۴) این درون‌مایه گریز انسان از کره زمین محملی برای کشف ابعاد جدید هستی در کائنات شده است.

بحث و یافته‌ها

تحلیل منابع نظری و بررسی نمونه‌های منتخب سینمای علمی-تخیلی نشان می‌دهد که پاد آرمان‌شهرها در این ژانر نه به‌عنوان جهانی صرفاً تخیلی، بلکه به‌مثابه

بازنمایی اغراق‌آمیز روندهای واقعی در جوامع معاصر شکل می‌گیرند. یافته‌ها نشان از موارد زیر دارند.

بدبینی نسبت به پیشرفت دانش و فناوری: در بسیاری از آثار، فناوری در ابتدا به‌عنوان ابزاری برای رفاه و پیشرفت بشر معرفی می‌شود، اما در ادامه پیامدهای ناخواسته آن آشکار می‌گردد. نمونه‌هایی مانند فیلم «ساعت مرگ» نشان می‌دهد که حتی دستیابی به سلامت کامل و عمر طولانی نیز می‌تواند به بحران‌های روانی و احساس بی‌معنایی در زندگی انسان منجر شود. این امر نشان می‌دهد که پیشرفت علمی، در صورت فقدان ابعاد انسانی و اخلاقی، می‌تواند خود به عاملی برای بروز بحران‌های وجودی تبدیل شود.

ایدئولوژی‌های تمامیت‌خواه و نظام‌های مبتنی بر کنترل اجتماعی: فیلم‌هایی مانند «فارنهایت ۴۵۱»، «دهمین قربانی» و «در خواب‌رفته» آینده‌ای را به تصویر می‌کشند که در آن حکومت‌ها برای حفظ نظم و ثبات، به نظارت گسترده، سانسور اندیشه و محدودسازی آزادی‌های فردی متوسل می‌شوند. در چنین ساختارهایی، نظم اجتماعی به بهای از میان رفتن تنوع فکری و استقلال فردی برقرار می‌شود.

بدبینی نسبت به ماشین‌ساز و سلطه فناوری‌های هوشمند: در برخی آثار، گسترش ماشین‌ها و سیستم‌های پیشرفته نه تنها زندگی انسان را آسان‌تر نمی‌کند، بلکه به‌نوعی وابستگی و از خود بیگانگی منجر می‌شود. در چنین جهان‌هایی، مرز میان انسان و ماشین به تدریج کمرنگ شده و انسان جایگاه پیشین خود را در ساختار اجتماعی از دست می‌دهد.

بحران‌های زیست‌محیطی: یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های آینده‌نگرانه در سینمای علمی-تخیلی است. افزایش جمعیت، کاهش منابع طبیعی و آلودگی گسترده محیط‌زیست از جمله موضوعاتی هستند که در فیلم‌هایی مانند «بیسکویت سبز» به تصویر کشیده شده‌اند. این آثار آینده‌ای را ترسیم می‌کنند که در آن تخریب اکوسیستم و مصرف بی‌رویه منابع، شرایط زیستی انسان را با تهدیدی جدی مواجه کرده است.

گسست در منطق زمان و علیت: تحلیل آثاری که به مقوله سفر در زمان یا ساختارهای روایی غیرخطی می‌پردازند نشان می‌دهد که مسئله صرفاً بازی با فرم روایی نیست، بلکه بیانگر نوعی بحران در فهم مدرن از تاریخ و پیشرفت است. در فیلم‌هایی مانند لوپر و اتلس ابر، زمان دیگر خطی و روبه‌پیشرفت نیست، بلکه چرخه‌ای، گسسته و بازگشت‌پذیر تصویر می‌شود. این امر نشان می‌دهد که سینمای علمی-تخیلی معاصر نسبت به ایده «پیشرفت قطعی و صعودی

و ساختارهای اجتماعی نابرابر به تصویر کشیده می‌شوند و بدین ترتیب جهانی را می‌سازند که در آن پیشرفت علمی و تکنولوژیک به جای تحقق آرمان‌های انسانی، به تشدید بحران‌های اخلاقی، اجتماعی و زیست‌محیطی انجامیده است. در این آثار، سلطه منطق سرمایه، تمرکز قدرت سیاسی، وابستگی انسان به ماشین و فناوری‌های دیجیتال، تخریب محیط‌زیست و تزلزل هویت فردی نه به صورت مجزا، بلکه در پیوندی ساختاری عمل می‌کنند و زمینه خلق فضاهای ویران شهری را فراهم می‌سازند؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که سینمای علمی-تخیلی از طریق تخیل روایی، نگرانی‌های واقعی بشر درباره آینده تمدن را به شکلی نمادین و انتقادی بازتاب می‌دهد و پاد آرمان‌شهر را به مثابه هشداری فرهنگی نسبت به مسیر توسعه نامتوازن جوامع معاصر مطرح می‌کند. این پژوهش پس از بررسی مفاهیم آرمان‌شهر و پاد آرمان‌شهر در سینمای معاصر به این نتیجه رسید که بدبینی، تبعیض، دور شدن رهبران و جامعه از اهداف اصلی زمینه‌ساز بستری مناسب است تا آرمان‌شهر به عنوان امری خیالی فرض شود، یا آنکه آرمان‌شهرها موقتی هستند که توسط رهبران اصل خود به سوی پاد آرمان‌شهر هدایت و رهنمون می‌شود.

بشر» دچار تردید شده است. در این جهان‌ها، آینده نه ادامه طبیعی اکنون، بلکه بازتاب اشتباهات تکرارشونده گذشته است؛ بنابراین، اختلال در زمان روایی، نمادی از اختلال در پروژه تمدنی مدرن است.

مهاجرت سیاره‌ای به مثابه اعتراف به شکست زمین: در آثاری مانند میان‌ستاره‌ای، ترک زمین و جستجوی زیستگاهی تازه، نه نشانه پیروزی علمی بشر، بلکه اعترافی ضمنی به ناتوانی او در حفظ زیست‌بوم خود است. تحلیل این آثار نشان می‌دهد که رؤیای استعمار فضا، در بسیاری از موارد ادامه همان الگوی بهره‌بردارانه از طبیعت است که پیش‌تر موجب بحران شده است. بدین ترتیب، سینما پرسشی بنیادین را مطرح می‌کند: آیا تغییر مکان بدون تغییر الگوی اندیشه، می‌تواند به رهایی منجر شود؟

بحران هویت و فروپاشی سوژه انسانی: در آثار مرتبط با هویت مجازی و هوش مصنوعی، انسان دیگر سوژه‌ای ثابت و یکپارچه مدرنیته نیست. شخصیت‌ها در مواجهه با نسخه‌های دیجیتال خود، شبیه‌سازی‌های هوشمند یا جهات مصنوعی، دچار تزلزل در تعریف «خود» می‌شوند. این مسئله نشان می‌دهد که پاد آرمان‌شهر معاصر صرفاً ساختاری سیاسی یا اقتصادی نیست، بلکه در سطح هستی‌شناختی نیز رخ می‌دهد؛ یعنی بحران در تعریف انسان.

هم‌افزایی بحران‌ها: یافته نهایی پژوهش نشان می‌دهد که در اغلب آثار، این مؤلفه‌ها به صورت منفرد عمل نمی‌کنند. تکنولوژی، سرمایه‌داری، بحران زیست‌محیطی، ایدئولوژی و بحران هویت در شبکه‌ای پیچیده به هم پیوند می‌خورند. نتیجه این هم‌افزایی، شکل‌گیری نظامی است که ظاهراً کارآمد و پیشرفته است، اما در لایه‌های عمیق خود، از معنا، عدالت و انسانیت تهی شده است؛ بنابراین پاد آرمان‌شهر سینمایی را می‌توان «تصویر اغراق‌شده‌ی آینده‌ای دانست که از دل اکنون نامتوازن زاده می‌شود».

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که پاد آرمان‌شهر در سینمای علمی-تخیلی از طریق بازنگاری پیامدهای پیشرفت نامتوازن فناوری، ساختارهای اقتصادی و ایدئولوژیک قدرت، بحران‌های زیست‌محیطی و دگرگونی‌های هویتی شکل می‌گیرد. تحلیل فیلم‌های منتخب آشکار ساخت که این عوامل در قالب روایت‌هایی آینده‌نگر، جهان‌سازی‌های کنترل‌شده یا فروپاشیده، شخصیت‌هایی دچار ازخودبیگانگی

منابع و مآخذ:

- آشوری، د. (۱۳۸۷). دانشنامه سیاسی. تهران: مروارید.
- ابراهیم‌پور، د. (۱۳۸۸). بررسی تطبیقی اتوپیا در اندیشه‌های اجتماعی افلاطون، ابونصر فارابی و کارل مارکس. مجله مطالعات جامعه‌شناسی، ۲(۲)، ۹۱-۱۱۰.
- امرسون، ر. ل. (۱۳۸۷). اتوپیا. در فرهنگ اندیشه سیاسی (ترجمه خ. دیهمی). تهران: نشر نی.
- انایت، ح. (۱۳۵۱). بنیاد فلسفه سیاسی در غرب. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- فاستر، م. ب. و دیگران. (۱۳۷۳). خداوندان اندیشه سیاسی (ترجمه ج. شیخ‌الاسلامی، ج. ۱). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- قهرمانی‌نژاد، ع. ظ. (۱۳۸۳). دیستوپیا در سینما. تهران: دانشگاه هنر.
- کنی، آ. (۱۳۷۴). تامس مور (ترجمه ع. کوثری). تهران: طرح نو.
- مانهایم، ک. (۱۳۸۰). ایدئولوژی و اتوپیا (ترجمه ف. مجیدی). تهران: سمت.
- محمدی، م. (۱۳۷۷). سینمای علمی‌تخیلی. فصلنامه فارابی، ۷(۲)، ۸۲-۹۱.
- مور، ت. (۱۳۷۳). اتوپیا (ترجمه د. آشوری و ن. افشار). تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- موسکا، گ. و بوتول، گ. (۱۳۷۰). تاریخ عقاید و مکتب‌های سیاسی: از عهد باستان تا امروز (ترجمه ح. شهیدزاده). تهران: مروارید.
- نصر، س. ج. (۱۳۸۲). نیاز به علم مقدس (ترجمه ح. میان‌داری). تهران: طه.
- روویون، ف. (۱۳۸۵). آرمان‌شهر در تاریخ اندیشه غرب (ترجمه ع. باقری). تهران: نشر نی.
- راسل، ب. (۱۳۶۵). تاریخ فلسفه غرب (ترجمه ن. دریابندری). تهران: نشر پرواز.
- سیسری، ا. ج. و رونی، ج. (۱۳۸۳). نگره مارکسیستی و داستان علمی‌تخیلی. فصلنامه فارابی، ۱۴(۵۳)، ۳۸۱-۳۹۰.
- ورسلی، پ. (۱۳۷۳). جامعه‌شناسی مدرن (ترجمه ح. پویان، ج. ۱). تهران: چاپخش.
- ولز، ا. ج. (۱۳۸۳). یوتوپیاها (ترجمه ف. یاسری). فصلنامه ارغنون، ۳(۲۵)، ۱۳۵-۱۴۲.
- زرین‌کوب، ع. ج. (۱۳۶۲). تاریخ در ترازو: درباره تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری. تهران: امیرکبیر.

- Diamond, Jared M. (2005). Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed, Viking Press, Part 4
- Drouin, M., Kaiser, D. H., & Miller, D. A. (2012). Phantom vibrations among undergraduates: Prevalence and associated psychological characteristics. Computers in Human Behavior, 1496-1490, 28. doi: 10.1016/j.chb.2012.03.013
- Everson, Stephen (1988). Aristotle: The Politics and the Constitution of Athens (Cambridge Texts in the History of Political Thought). Cambridge University Press.
- Habermas, Jürgen (1973). Theory and Practice, trans. to English J. Viertel, Bacon Press
- Moyer, T. D. (1981). Transformation from proper time on Earth to coordinate time in solar system barycentric space-time frame of reference, pp. 36-35 Air Pollution Grows in Tandem with China's Economy". NPR. Retrieved 21-01-2013.
- Pearsall, Judy (1999). The New Oxford Dictionnary of English, Editor Patrick Hnks, America, Oxford

University Pressh

Shils, Edward (1960). Political Development.in the New States, Mouton, Hague.

Stephen Everson (1988). The Practice of Everyday Life: Living and cooking. Volume 2. U of Minnesota Press Aristotle, Politics (Cambridge:Cambridge University Press), p.32.Thales



شماره بیست و چهار
بهار ۱۴۰۵

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



بازتاب بحران روانی مالیخولیا در آثار هنرمندان اکسپرسیونیستی (منتخب آثار نقاشی ادوارد مونک، جیمز انسور، امیل نولده)

ملیکا سادات حسینی

۱. دانشجوی کارشناسی نقاشی، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان،
کرمان، ایران.

hoseinimelik505@gmail.com

عاطفه گروسی

۲. دکتری هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

gratefeh@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۵/۰۴/۱۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۵/۲۴

صفحه ۸۲-۱۰۳



شماره بیست و چهار
آبان ۱۴۰۵

چکیده

بیان مسئله: مالیخولیا از مفاهیم مهم هنر اکسپرسیونیسم است که زمینه‌ای برای بیان احساسات درونی، اضطراب‌های وجودی و واکنش هنرمندان به تحولات جهان مدرن فراهم کرده است. هنرمندان اکسپرسیونیست با فاصله گرفتن از بازنمایی واقعیت، به نمایش جهان ذهنی و عاطفی انسان پرداختند. این پژوهش با تمرکز بر آثار ادوارد مونک، جیمز انسور و امیل نولده، به بررسی شیوه بازنمایی مالیخولیا در نقاشی اکسپرسیونیستی می‌پردازد. مسئله اصلی پژوهش، شناخت عناصر بصری و بیانی مؤثر در انتقال احساساتی چون اندوه، اضطراب، هراس و بیگانگی در آثار این هنرمندان است.

هدف پژوهش: هدف پژوهش، شناسایی و تحلیل جلوه‌های بصری مالیخولیا در نقاشی اکسپرسیونیستی، بررسی نقش رنگ، ترکیب‌بندی، بافت، نور و نمادپردازی در بیان احساسات درونی و مقایسه رویکردهای مونک، انسور و نولده در بازنمایی این مفهوم است.

سؤال پژوهش: تجربه مالیخولیا چه نقشی در شکل‌گیری زبان بصری و بیان عاطفی آثار هنرمندان اکسپرسیونیستی داشته و این مفهوم در آثار مونک، انسور و نولده چگونه بازنمایی شده است؟
روش پژوهش: این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. داده‌ها از طریق بررسی منابع علمی، آثار هنری و مقالات تخصصی گردآوری و به شیوه تطبیقی تحلیل شده‌اند.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها نشان می‌دهد که مالیخولیا در هنر اکسپرسیونیستی تنها تجربه‌ای فردی نیست، بلکه بازتابی از بحران‌های وجودی، اجتماعی و فرهنگی انسان مدرن است. مونک، انسور و نولده هر یک با شیوه‌ای متفاوت، این مفهوم را به ابزاری مؤثر برای بیان عاطفی و انتقادی در هنر مدرن تبدیل کرده‌اند.

واژگان کلیدی: مالیخولیا، اکسپرسیونیسم، ادوارد مونک، جیمز انسور، امیل نولده، مرگ، تنهایی



Reflection of the Psychological Crisis of Melancholy in the Works of Expressionist Artists (Selected Paintings by Edvard Munch, James Ensor, and Emil Nolde)

Melika Sadat Hosseini

1. B.A. Student of Painting, Saba Faculty of Art and Architecture, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran.

Atefeh garoosi

2. Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 04/07/2026

Accepted: 15/08/2026

Page 82-103

Abstract

Problem Statement: Art has always been one of the most important means of expressing human experience; an experience that is not limited merely to observing the external world, but also encompasses human emotions, thoughts, and inner states. For this reason, a work of art can be regarded as the outcome of the intersection of the artist's skill, perception, and lived experience; a circumstance that causes each work, in addition to possessing formal values, to carry traces of the psychological and emotional states of its creator. In other words, art is not merely a reflection of external reality, but also a representation of the inner world of human beings. Among these inner states, some experiences possess greater intensity and complexity and play a more prominent role in art. These psychological disturbances provide a unique context for one of the most complex psychological states of human beings, namely melancholy; one of the deepest forms of sorrow that has consistently served as a subject for artists seeking to depict existential and emotional turmoil.

Melancholy is a state accompanied by profound sadness, mental contemplation, isolation, and, at times, a persistent engagement with existential questions. The concept of melancholia, or melancholy, is not necessarily regarded solely as a negative state; rather, it can become a force for thinking, feeling, and artistic creation. This characteristic has made the concept particularly significant in the analysis of works of art and in understanding the origins of certain forms of creative expression. In some artistic movements, attention to the inner world of human beings has been emphasized more strongly than other aspects. This new approach to art did not emerge without reason. In the late nineteenth and early twentieth centuries, many artists felt that traditional methods of representing reality were no longer sufficient for expressing the human condition. The modern world was changing rapidly; cities were becoming increasingly crowded, human relationships appeared increasingly cold, and the anxiety of modern life was being felt more intensely. Within such an environment, artists preferred not to portray the world as calm and orderly, but rather to depict it as they had experienced it, and this tendency emerged in the artistic movement known as Expressionism; a movement whose objective was to express the intensity of emotions, anxieties, and inner crises. Through an emphasis on emotion, exaggeration of form, and, at times, the deliberate disruption of proportions, this style represented these psychological pressures; modern thought expressed them in various forms such as loneliness, meaninglessness, insecurity, and the existential concerns of its era.

In this regard, the following question is raised:

1. Based on art historical sources and psychological approaches, how is melancholy defined and experienced within the context of Expressionist art, and in what ways is this melancholic atmosphere explored and conveyed to the viewer through visual elements in the works of Munch, Ensor, and Nolde?

This research aims to examine a different dimension of the various approaches to the study of melancholy by focusing on the works of Edvard Munch, James Ensor, and Emil Nolde. This diverse examination enables us to consider melancholy not as a single emotion, but rather as an emotional spectrum. The sense of loss and anticipation of absence represented through the visual elements depicted by these artists reveals an existential void that occupies a central position in the classical definition of melancholy.

Research Objectives

The objective of this research is to identify and analyze the visual manifestations of melancholy in Expressionist painting, to examine the role of color, composition, texture, light, and symbolism in expressing inner emotions, and to compare the approaches of Munch, Ensor, and Nolde in representing this concept.

Research Question

What role has the experience of melancholy played in the formation of the visual language and emotional expression of Expressionist artists, and how has this concept been represented in the works of Munch, Ensor, and Nolde?

Research Method

This research is qualitative in nature and has been conducted using a descriptive-analytical method. Data were collected through library research and by consulting reliable printed and digital sources, while the paintings were interpreted on the basis of an analysis of their visual elements. Accordingly, each work was initially analyzed at the descriptive level in terms of its overall image structure, composition, color, light, form, texture, line quality, pictorial space, and the arrangement of its elements. Subsequently, the relationship between these elements and their role in conveying psychological concepts was examined, with particular attention to how emotional colors, distortion of form, exaggeration of faces and figures, spatial organization, lighting,

the quality of brushstrokes, and visual symbols were employed to create emotions such as sorrow, anxiety, loneliness, preoccupation with death, and existential crisis.

In the next stage, the findings obtained from the visual analysis were compared with the historical, cultural, and intellectual contexts of each artist, as well as with their lived experiences insofar as these have been documented in reliable sources, in order to prevent interpretations that were purely subjective. Finally, through a comparative approach, the results obtained from the reading of two selected works by each artist were compared with one another and subsequently with the works of the other two artists, so that the similarities and differences in their visual languages in representing melancholy could be revealed.

Conclusion

Ultimately, Expressionist melancholy should be regarded as something beyond a temporary inner feeling or a reflection of the individual temperament of the artist; it is a comprehensive and aesthetic response to the fundamental decline of modernity, an era that, despite its promise of enlightenment and rationality, in practice resulted in devastating wars, industrial alienation, and the proliferation of the banal. Under such circumstances, the destruction of classical form and harmony in Expressionist painting goes beyond a purely formal rebellion and becomes an ontological act of destruction. By disregarding perspective, altering bodily forms, and employing discordant and screaming colors, the artist completely dismantles the false order that modernity has imposed upon the face of the world in order to expose the chaos concealed beneath the surface of rationalized life.

This destruction is a language of protest against a condition that is no longer beautiful but truthful; a bitter and wounded truth that can be expressed only through visual dissonance. Thus, Expressionism removes melancholy from the introspective chamber of the Romantic subject and sends it onto the stage of history as a collective cry. Here, melancholy is transformed from an individual temperament into an affective-political condition, that is, a form of pre-discursive protest that, before discursive language can formulate it, flows through the striking yellow colors of Munch and Nolde and the mask-like faces of Ensor.

In this context, the painter assumes a shamanic

role; through the violent and inflammatory externalization of the most terrifying layers of the unconscious, the artist performs a ritual of collective healing and, without embellishing the wound, unfolds it upon the canvas to objectify the repressed pain of society through this harsh projection. For this reason, the works arising from this disposition represent not merely fluid sorrow, but also the anger embedded within the very structure of visual language, enabling art to express the unspeakable; those things that philosophy is incapable of articulating and that psychoanalysis requires years of interpretation to reach. This language, through its chaotic compositions and rough color surfaces, creates ambiguities that correspond precisely to the ontological ambiguity of modern human existence.

This bloodied, nervous, and screaming melancholy has not become outdated even after a century; rather, in an age of digital acceleration, climate crisis, and collective loneliness, it has re-emerged with renewed force and has retained its validity as one of the most powerful modes of representing the suffering of contemporary humanity. This is because its foundation rests upon an eternal paradox: protesting against the existing condition not through a bright utopia of the future, but through a courageous immersion in the darkest moments of the present.

In a world where false positivity and forced happiness have left us struggling for breath, these painted cries are not merely a death-oriented nostalgia, but rather a vital call for recovering the authenticity of suffering and, consequently, the authenticity of existence. In this way, Expressionism, by transforming melancholy from a passive incapacity into a violent aesthetic act, demonstrates that the most powerful forms of protest are sometimes located not in street slogans, but in the violence of a brushstroke and the dissonance of a color composition. This is precisely the secret behind the endurance of authentic protest art in confronting the endless anxieties of modern humanity.

Keywords

Melancholy; Expressionism; Edvard Munch; James Ensor; Emil Nolde; Death; Loneliness.

References

Abdi, N. (2017). A comparative study of the application of color in the Expressionist works

of Emil Nolde and Vincent van Gogh. *Negareh Quarterly*, 43, 43. Shahed University.

Bakola, S. (2014). *The art of modernism* (R. Pakbaz, Taqa, Darabi, Fouladvand Mousavi, & Mohajer, Trans.). Tehran: Farhang-e Moaser. Dabirinejad, R. (2019). *Modern art: From Neoclassicism to Postmodernism* (Vol. 2). Tehran: Nazar Publishing.

Frans, R. S. (1999). *Expressionism* (F. Taheri, Trans.). Tehran: Markaz Publishing.

Khalili Chopanlou, A. (2015). *The influence of the Expressionists on German art* [Master's thesis, Islamic Azad University, Tehran, Faculty of Art]. Ganj IranDoc. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>

Kolasara, D. (2021). *The representation of trauma in contemporary art* (S. Mansouri, Trans.) [Doctoral dissertation in Art Studies, University of Tehran, Faculty of Art]. Ensani. <https://www.ensani.ir>

Marzban, P. (2016). *A concise history of art* (7th ed.). Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.

Mohammadi Vakil, M. (2022). *Continuity of Christian hegemonic thought in Renaissance humanist painting*. [Journal information not provided]. University of Tehran, Faculty of Art. <https://www.ensani.ir>

Moshtagh, K. (2011). *The comprehensive book of images* (2nd ed.). Tehran: Moshtagh Art Publishing.

Nozari, P. (2015). *Fundamentals of visual arts*. Tehran: SAMT Publishing.

Pakbaz, R. (2020). *Encyclopedia of art* (Vol. 1). Tehran: Farhang-e Moaser Publishing.

Seifi, Y. (2022). *Review and critique of paintings of the Expressionist school from a psychological perspective, with emphasis on the works of James Ensor* [Master's thesis, University of Tehran, Faculty of Art]. Ganj IranDoc. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>

Seyed Ameri, P. (2023). *Reflection of trauma in the works of three Expressionist painters: Francis Bacon, Edvard Munch, and Käthe Kollwitz* [Master's thesis, University of Tehran, Faculty of Art]. Ganj IranDoc. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>

Sifaei, M., & Rajabnejad, M. (2023). *An examination of Seyyed Esmaeil Jurjani's perspective on the nature of melancholy*. *Journal of Complementary Medicine*, (4). Tehran. <https://www.sid.ir/>

- Soltani, S. (2021). A comparative study of the works of Salvador Dalí and Edvard Munch from the perspective of Freudian psychoanalysis [Master's thesis, Eram Higher Education Institute, Art Research Department]. Ganj IranDoc. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>
- Sultan Kashefi, J. D. (2014). A comparative study of the visual structure of African masks and masks in the works of James Ensor. University of Tehran, Faculty of Visual Arts. Ensani. <https://www.ensani.ir>
- Yousefpour, M., Kamalinejad, M., Esfahani, M. M., & Shams, J. (2016). An analytical study of the historical development of definitions of melancholy and their classification in Iranian medicine. Journal of Traditional Medicine and Islam and Iran, 1). Tehran. <https://www.sid.ir/>

مقدمه و بیان مسئله

هنر همواره یکی از مهم‌ترین راه‌های بیان تجربه انسانی بوده است؛ تجربه‌ای که تنها به مشاهده جهان بیرون محدود نمی‌شود، بلکه احساسات، افکار و وضعیت‌های درونی انسان را نیز در برمی‌گیرد. از همین رو، اثر هنری را می‌توان حاصل تلاقی مهارت، ادراک و تجربه زیسته هنرمند دانست؛ امری که سبب می‌شود هر اثر، افزون بر ارزش‌های صوری، حامل نشانه‌هایی از حالات روانی و عاطفی خالق خود نیز باشد. به بیان دیگر، هنر نه فقط بازتاب واقعیت بیرونی، بلکه بازنمایی جهان درونی انسان است. در میان این حالات درونی، برخی تجربه‌ها از شدت و پیچیدگی بیشتری برخوردارند و در هنری نقشی پررنگ ایفا می‌کنند. این ناهنجاری‌های روانی بستری بی‌نظیر برای پیچیده‌ترین حالت روانی بشر به عنوان مالیخولیا فراهم آورد؛ یکی از ژرف‌ترین سوداها که همواره دست‌مایه هنرمندان برای نشان دادن آشوب‌های وجودی و عاطفی بوده است. مالیخولیا وضعیتی است که با اندوه عمیق، تأمل ذهنی، انزوا و گاه درگیری مداوم با پرسش‌های وجودی همراه است. عنوان ملانکولی یا همان مالیخولیا در بسیاری از موارد صرفاً یک وضعیت منفی تلقی نمی‌شود، بلکه می‌تواند به نیرویی برای اندیشیدن، احساس کردن و آفرینش هنری تبدیل شود. همین ویژگی موجب شده است که این مفهوم در تحلیل آثار هنری و شناخت منشأ برخی بیان‌های خلاقانه اهمیت ویژه‌ای پیدا کند. در برخی جریان‌های هنری، توجه به جهان درونی انسان بیش از سایر جنبه‌ها برجسته شده است، این نگاه تازه به هنر بی‌دلیل به وجود نیامد. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، بسیاری از هنرمندان احساس می‌کردند که شیوه‌های سنتی نمایش واقعیت دیگر برای بیان وضعیت انسان کافی نیست. دنیای مدرن با سرعتی زیاد تغییر می‌کرد؛ شهرها شلوغ‌تر می‌شدند، روابط

انسانی سردتر به نظر می‌رسید و اضطراب زندگی جدید بیشتر حس می‌شد. در چنین فضایی، هنرمندان به جای اینکه جهان را آرام و منظم نشان دهند، ترجیح دادند آن را همان‌طور که زیسته‌اند، به تصویر بکشند و این گرایش در مکتب هنری به نام اکسپرسیونیسم پدیدار آمد؛ جریانی که هدف آن بیان شدت احساسات، اضطراب‌ها و بحران‌های درونی است و این سبک با تأکید بر احساس، اغراق در فرم و گاهی به هم ریختن عمدی تناسب این فشارهای روانی به نمایش گذاشته‌اند؛ اندیشه مدرن آن را به شکل‌های مختلفی مانند تنهایی، بی‌معنایی و ناامنی و اگزیستانسیالیست عصر خود است

در این راستا سؤال زیر مطرح شده است:

۱. با تکیه بر منابع تاریخ هنر و رویکردهای روان‌شناختی، ملانکولی در بستر هنر اکسپرسیونیستی چگونه تعریف و تجربه می‌شود و این حال و هوای مالیخولیایی در آثار مونک، انسور، نولده از طریق عناصر بصری به چه صورت کاوش و به بیننده منتقل می‌شود؟ هدف این پژوهش بر این است با تمرکز بر آثار ادوارد مونش، جیمز انسور، امیل نولده به جنبه متفاوتی از انواع مطالعه در مورد مالیخولیا بپردازیم. این واریس متنوع به ما این امکان را می‌دهد تا آن را نه یک حس واحد بلکه یک طیف عاطفی در نظر بگیریم. حس رکورد، انتظار فقدان از طریق عناصر بصری که این هنرمندان به تصویر کشیده‌اند خلأ وجودی را به نمایش می‌گذارد که در تعریف کلاسیک ملانکولی نقش محوری دارد.

ضرورت و اهمیت پژوهش:

پژوهش حاضر به یکی از خلأهای موجود در مطالعات هنر اکسپرسیونیستی می‌پردازد؛ زیرا تاکنون بازنمایی بحران روانی مالیخولیا در آثار ادوارد مونک، جیمز انسور و امیل

نولده به صورت تطبیقی و بر پایه شاخص‌های مشترک بصری بررسی نشده است. بیشتر پژوهش‌های پیشین بر معرفی سبک، زندگی هنرمندان یا تحلیل جداگانه آثار آنان تمرکز داشته‌اند و کمتر به مقایسه شیوه‌های متفاوت بیان مایخولیا در زبان تصویری این سه هنرمند پرداخته‌اند. از سوی دیگر، مطالعات مرتبط با مایخولیا عمدتاً در حوزه‌های روان‌شناسی، روان‌کاوی و ادبیات انجام شده و نقش عناصر بصری در بازنمایی این مفهوم کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

اهمیت این پژوهش در آن است که با استفاده از خوانش تصویر و تحلیل تطبیقی، ارتباط میان عناصر بصری همچون رنگ، ترکیب‌بندی، نور، فرم، بافت، دفرمه‌سازی و نمادپردازی را با مفهوم مایخولیا تبیین می‌کند و نشان می‌دهد که هر یک از این هنرمندان چگونه از زبان بصری برای بیان بحران‌های روانی بهره گرفته‌اند. این رویکرد می‌تواند به درک دقیق‌تر ظرفیت‌های بیانی هنر اکسپرسیونیسم و گسترش مباحث نظری در حوزه تحلیل تصویر و مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و روان‌شناسی کمک کند. نتایج این پژوهش چارچوبی برای تحلیل آثار هنری با موضوعات روان‌شناختی فراهم می‌آورد و می‌تواند در پژوهش‌های آینده درباره هنر مدرن، نقد هنری، مطالعات بصری و بررسی سایر هنرمندان اکسپرسیونیست مورد استفاده قرار گیرد. همچنین، مقایسه هم‌زمان آثار سه هنرمند، امکان شناخت شباهت‌ها و تفاوت‌های زبان بصری آنان را فراهم ساخته و به غنای ادبیات پژوهشی مرتبط با بازنمایی بحران‌های روانی در هنر می‌افزاید.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع تحقیقات کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است. داده‌ها به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و با مراجعه به منابع معتبر چاپی و دیجیتال گردآوری شده و نقاشی‌ها بر پایه تحلیل عناصر بصری خوانش می‌گردد. بدین ترتیب، هر اثر ابتدا در سطح توصیفی از نظر ساختار کلی تصویر، ترکیب‌بندی، رنگ، نور، فرم، بافت، کیفیت خط، فضای تصویری و نحوه استقرار عناصر تحلیل شده که در ادامه ارتباط میان این عناصر و نقش آن‌ها در انتقال مفاهیم روان‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته به گونه‌ای که نحوه استفاده از رنگ‌های هیجانی، دگرگون‌سازی فرم، اغراق در چهره‌ها و پیکره‌ها، سازمان‌دهی فضا، نورپردازی،

کیفیت ضربه قلم و نمادهای تصویری در ایجاد احساساتی همچون اندوه، اضطراب، تنهایی، مرگ‌اندیشی و بحران وجودی چگونه استفاده شده است. مرحله بعد، یافته‌های حاصل از تحلیل بصری با زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و فکری هر هنرمند و نیز تجربه‌های زیسته آنان تا آنجا که در منابع معتبر مستند شده است، تطبیق داده شده تا از تفسیرهای صرفاً ذهنی جلوگیری شود. نهایت با بهره‌گیری از رویکرد تطبیقی، نتایج حاصل از خوانش دو اثر منتخب از هر هنرمند با یکدیگر و سپس با آثار دو هنرمند دیگر مقایسه شد تا شباهت‌ها و تفاوت‌های زبان بصری آنان در بازنمایی مایخولیا آشکار گردد.

جامعه آماری پژوهش شامل ۶ نقاشی که از هر هنرمند دو اثر مورد بررسی قرار گرفته است. نقاشان منتخب (مونش-انسور-نولده) از سبک اکسپرسیونیسم که به صورت هدفمند برای بازنمایی مایخولیا انتخاب شده‌اند؛

منطق انتخاب نمونه‌ها در این پژوهش بر اساس نمونه‌گیری هدفمند و با توجه به میزان ارتباط آثار منتخب با مفهوم مایخولیا در بستر هنر اکسپرسیونیسم انجام شده است. سه هنرمند مورد مطالعه، ادوارد مونک، جیمز انسور و امیل نولده، هر یک نماینده زمینه‌های متفاوت فرهنگی و هنری در شکل‌گیری بیان اکسپرسیونیستی هستند؛ به گونه‌ای که مونک از نورژ، انسور از بلژیک و نولده از آلمان، امکان بررسی تأثیر شرایط اجتماعی، فرهنگی و اندیشه‌های فلسفی متفاوت بر نحوه بازنمایی مایخولیا را فراهم می‌کنند. این انتخاب موجب می‌شود مفهوم مایخولیا تنها در یک بستر جغرافیایی و فرهنگی بررسی نشود، بلکه وجوه متنوع آن در تجربه‌های بصری و فکری سه هنرمند مورد تحلیل قرار گیرد.

از هر هنرمند دو اثر شاخص انتخاب شده است تا تحلیل پژوهش تنها به ویژگی‌های یک اثر محدود نماند و امکان بررسی تداوم اندیشه، رویکردهای بیانی و تفاوت‌های فردی هر هنرمند در بازنمایی مایخولیا فراهم شود. این شیوه انتخاب، ضمن افزایش اعتبار تحلیل تطبیقی، نشان می‌دهد که مایخولیا در آثار این هنرمندان دارای نمودهای متفاوتی است و می‌توان آن را به یک تجربه روانی یا تصویری واحد تقلیل داد.

آثار منتخب به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که ابعاد مختلف مفهوم مایخولیا را آشکار سازند؛ در آثار ادوارد مونک، این مفهوم بیشتر در قالب تجربه‌ای فردی، اضطراب وجودی، احساس فقدان و تنهایی انسانی نمود پیدا می‌کند؛ در آثار

نظریه‌ی زیبایی‌شناختی کانت و لیوتار، استدلال می‌کنند که مایخولیا در روئو به واسطه‌ی رنگ‌های تیره و خطوط ناهنجار، تجربه‌ای والا بدل می‌شود که هم‌زمان رنج و لذت را برمی‌انگیزد.

در زمینه‌ی آثار انسور، پژوهش دبوراسیلورمن (۲۰۰۳) با عنوان (نقاب و پوچی: خوانشی لاکانی از جیمز انسور) به تحلیل روانکاوانه‌ی مایخولیا در نقاشی‌های وی پرداخته است. سیلورمن معتقد است که نقاب‌های انسور نمایانگر ابرژ هستند که هرگز به دست نمی‌آیند و همین ناتوانی مایخولیا را می‌آفریند.

مایخولیا

در قرن نوزدهم و بیستم این حالت از یک خلط بدن (به روایت بقراط و جالینوس) به یک حالت وجودی (بر اساس فلسفه شوپنهاور و کی‌یرکگور) تبدیل شد. برای اکسپرسیونیست‌های شمال اروپا، مایخولیا نه یک افسردگی بالینی، بلکه نوعی آگاهی تراژیک از تنهایی، مرگ و پوچی بود که از طریق رنگ، خط و بافت به بیننده منتقل می‌شد.

مایخولیا در این هنرمندان زبان بصری مشترک برای بحران مدرنیته بوده است و در نقاشی، فضایی از سکوت و انتظار بی‌امید می‌سازد. بیننده در برابر چنین اثری، نه با یک داستان عاطفی، بلکه با ارتعاشی از بودن مواجه می‌شود: حسی که نمی‌توان نامش را گذاشت اما در تنفس رنگ‌ها و سایه‌ها جاری است. این مایخولیای ناب، زبان خاص خود را دارد: زبانی از مکث، فقدان، حالتی از تعلیق و سکون سنگین است؛ این حالت نه اندوهی زودگذر، بلکه غمی هستی‌شناسانه و مزمن است که سوژها را در مرز میان آگاهی و بی‌عملی نگه می‌دارد. این هنرمندان نه فقط محتوای غمگین، بلکه زبان بصری کاملاً جدیدی برای مایخولیا ساختند. اگر امپرسیونیست‌ها نور را نقاشی می‌کردند، آن‌ها درد جان را به تصویر کشیدند.

درک مایخولیا در نقاشی:

فراتر از بازنمایی یک حس ساده، مستلزم تأملی در پیوند میان تاریخ فلسفه، پزشکی کهن و زیبایی‌شناسی بصری است. این مفهوم در سیر تحول نقاشی، از یک «طبع» جسمانی و کیهانی در دوره‌ی رنسانس تا یک «حالت وجودی» مدرن، همواره به‌مثابه‌ی آینه‌ای برای روح زمانه عمل کرده است.

جیمز انسور، با مضامینی چون مرگ‌اندیشی، پوچی، نقد اجتماعی و استفاده از نمادهایی مانند ماسک و اسکلت پیوند می‌یابد؛ و در آثار امیل نولده، از طریق تجربه‌های معنوی، کشمکش‌های درونی و قدرت بیان احساسی رنگ‌ها بازتاب پیدا می‌کند. این تفاوت رویکردها امکان بررسی جامع‌تر و چندلایه‌تر مفهوم مایخولیا در هنر اکسپرسیونیستی را فراهم می‌سازد. همچنین، آثار انتخاب‌شده دارای ظرفیت بالای تحلیل بصری هستند و عناصر شاخص اکسپرسیونیستی همچون ترکیب‌بندی‌های نامتعادل و ناپایدار، رنگ‌های هیجانی و غیرواقع، نورپردازی‌های شدید، دگرگون‌سازی فرم، بافت‌های خشن و نمادپردازی‌های تصویری در آن‌ها حضور برجسته دارد. این ویژگی‌ها با چارچوب تحلیلی پژوهش همخوانی داشته و امکان بررسی نظام‌مند ارتباط میان عناصر بصری و نحوه بازنمایی مفاهیم روان‌شناختی مانند مایخولیا را فراهم می‌کند.

پیشینه پژوهش

در ایران، مطالعات مایخولیا در هنر عمدتاً در قالب مقالات دانشگاهی و پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد انجام شده است.

محمدحسین حیدری (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی مایخولیا در آثار ادوارد مونش و فرانسیس بیکن»، نشان می‌دهد که مایخولیا در آثار این دو هنرمند به‌صورت تحریف بدن و فضای تهی تجلی می‌یابد. او بر نقش رنگ‌های سرد و خطوط شکسته تأکید دارد. زهرا رهنورد (۱۳۹۶) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «مایخولیا در نقاشی اکسپرسیونیسم آلمانی و بازتاب آن در هنر معاصر ایران» به مطالعه‌ی موردی آثار مونش و کیرشنر پرداخته و سپس تأثیر آن را بر هنرمندان معاصر ایرانی چون شهلا حسینی و مرتضی گودرزی بررسی کرده است. رهنورد نتیجه می‌گیرد که مایخولیا در هنر ایرانی بیشتر با مفاهیم عرفانی (غم فراق) و اجتماعی ترکیب می‌شود.

علی مسعودی نیا (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با نام «طبیعت مایخولیایی در آثار جیمز انسور و پرویز تناولی» به مقایسه‌ی استفاده از نقاب و طنز سیاه در دو فرهنگ متفاوت پرداخته و نشان می‌دهد که هر دو هنرمند از مایخولیا برای نقد اجتماع استفاده می‌کنند اما انسور رویکردی پوچ‌گرایانه و تناولی رویکردی هویت‌طلبانه دارد.

رضا قبادی و مریم طاهری (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «مایخولیا و امر والا در نقاشی ژرژ روئو» با بهره‌گیری از

در ادامه، به بررسی مبانی آن می‌پردازیم.

۱. مایخولیا به مثابه طبع و کیهان‌شناسی:

در دوران پیشامدرن، مایخولیا یکی از چهار خلط یا طبع (سودا) در پزشکی بقراطی- جالینوسی بود؛ به سبب تغییر در کیفیت مغز مایخولیا بروز پیدا کرده و فرد بدون علت ظاهری دچار بدگمانی، ترس، غم و اندوه شده که سبب آن را خلط سودا می‌دانند که بستگی دارد در کدام قسمت بدن تجمع پیدا کند. (یوسف پور، کمالی نژاد، اصفهانی، شمس: ۱، ۱۳۹۵). این طبع با ویژگی‌هایی چون سردی و خشکی، اندوه، تنهایی و تفکر عمیق همراه بود. «در این بیماری، افکار و عقاید از مسیر طبیعی خود به سمت فساد و خوف تغییر می‌یابد، به‌طوری‌که اکثر طبیبان دوره تمدن اسلامی، مانند محمد بن زکریا رازی، یعقوب کشکری، ربیع بن احمد اخوینی بخاری، حسن بن نوح قمری بخاری، علی بن عباس اهوازی، ابوالقاسم خلف ابن عباس زهرای، حسین بن عبدالله بن سینا و علی بن ابی حزم ابن نفیس قرشی، مایخولیا را «اختلاط عقل»، «ذهاب العقل»، «فساد ذکر»، «فساد افعال عقل»، «تشوش فکر» و «تشوش ظنون»، دانسته‌اند. (سیفایی، ۱۴۰۲: ۳). در نقاشی این دوره، مایخولیا اغلب در هیئت چهره‌هایی با دست بر چانه، چشم‌هایی گودرفته و نگاهی خیره به دوردست و در فضایی آکنده از نمادهای علمی، نجومی و هندسی بازنگاشته می‌شد. این تصاویر نه فقط یک ناراحتی روانی، بلکه (مایخولیای زحلی) را نشان می‌دادند که به باور آن زمان، هم می‌توانست استعدادهای والای هنری و فلسفی ایجاد کند و هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

هم به جنون و ناامیدی بینجامد.

حدود معرفت بشری پیوند خورد. نقاشان این دوره، انسان عالم و هنرمندی را به تصویر کشیدند که در میان ابزارهای علم و صنعت غوطه‌ور است، اما نگاهش سرشار از سرشکستگی و تردید است. این نه صرفاً یک طبع، بلکه آگاهی از فاصله‌ی میان آرمان و واقعیت و اندوه متفاوتی ناشی از ادراک محدودیت‌های عقل بود. استفاده از نورپردازی تند و تضاد شدید میان روشنایی و تاریکی در این آثار، بر تنش درونی انسان میان امید و ناامیدی تأکید می‌کرد. درواقع، نقاشی این دوره مایخولیا را به مثابه‌ی حکمت اندوهگین ترسیم کرد؛ حکمتی که از دانایی ناقص و تلاش نافرجام برای شناخت کل برمی‌خیزد.

۳. مایخولیا در نقاشی معاصر: بازگشت به نماد و نشانی از بحران هویت:

«اصلی‌ترین ماهیت ترومای حاصل از وقایع تاریخی، این است که بیش از آن‌که در گذشته و زمانی که رخ داده است مجال بروز یابد، در آینده خود را آشکار می‌سازد.» (کولاسکارا، ۲: ۱۴۰۰). در جریان‌های هنری معاصر، مایخولیا اغلب با رویکردی فرا تاریخی و بازخوانی نمادهای گذشته ظاهر می‌شود. نقاشان معاصر از قالب‌های انتزاعی، کلاژ و ترکیب‌های چندرسانه‌ای برای بازسازی مایخولیای ازدست‌رفته استفاده می‌کنند. این بار به بحران هویت جهان، فراموشی تاریخ و تنهایی اشاره دارد. تصاویر تار و مبهم، چهره‌های محو و تکرارشونده و سوژه انسانی که به گذشته‌هایی در آن با واقعه‌های ناشناخته مواجه شده متصل شده و فرد آسیب‌دیده، پیشینه ناخوشایندی را بر دوش می‌کشد و یا خود، تبدیل به نشانه‌هایی از آن گذشته می‌شود؛ چنین امری که ورای ابعاد تفکر باشد و مواجه آن با سوژه همراه با یک شوک ناگهانی باشد، می‌تواند یک تروما روحی ایجاد کند. (کولاسکارا، ۲: ۱۴۰۰)

همچنین، استفاده از بافت‌های خشن و رنگ‌های خاکی و سوخته، به مایخولیا جنبه‌ای خاکی و زمینی می‌بخشد که ریشه در زخم‌های اجتماعی و سیاسی دارد.

اکسپرسیونیسم

اکسپرسیونیسم نگرش ذهنی است که در هرزمانی ممکن است پدیدار شود؛ به‌نوعی پاسخ خاص به مجموعه‌ای از عوامل معین که بیان خود هنرمند، شور مذهبی، تمایل به امور غیرمعقول و خفیه ارجعیت دارد. (فرنس، ۱۳۹۹: ۱۸۲). «منتقدان آلمانی اصطلاح اکسپرسیونیسم را نخستین بار

برون افشانی می‌کرد.

وان گوگ و گوگن از پیشگامان اکسپرسیونیسم بودند؛ وان گوگ آگاهانه به اغراق و تغییر صور طبیعی پرداخت تا هیجانات دهشتناک آدمی را بیان کند و خط را به نحوی بکار گرفت که بیانگرترین احساس هنرمند در برابر طبیعت را بنمایاند. گوگن با کشف هنر بدوی و هنر قومی توجه و علاقه اکسپرسیونیست‌های سده بیست را جلب کرد. (پاک‌باز، ۱۳۹۹: ۱۲۸).

بر همین اساس اکسپرسیونیسم را به‌عنوان جنبشی که جهان درونی (احساس، خیال، وحشت) را بر جهان بیرونی (واقعیت عینی) اولویت می‌بخشد، ذاتاً با مالخولیا هم‌خوانی دارد. پاول هینه‌من، نظریه‌پرداز اکسپرسیونیسم می‌گوید: اکسپرسیونیست هنرمندی است که پیش از هر چیز، حالت روحی خود را و نه پدیدارهای خارجی را بر بوم می‌آورد این حالت روحی که اغلب با اندوه، ناامیدی، گسست و اضطراب همراه است در اکسپرسیونیسم چون مضمون (سوژه) و هم روش (تکنیک بیانی) عمل می‌کند. رنگ‌های ناهماهنگ و تند (زرد سمی، قرمز خونی، آبی تیره)، خطوط شکسته و پرشده، فضاهای فشرده و نا پرسپکتیو و شکل‌های بدشکل و اغراق‌آمیز، همگی ابزارهای انتقال حس مالخولیایی هستند. «اکثرأً سال ۱۹۲۰ را سال پایانی جنبش اکسپرسیونیسم می‌دانستند، اما بعد از سال ۱۹۲۰ دهم می‌توان آثار مستقل فردی را به‌عنوان (آثار اکسپرسیونیستی) پذیرفت؛ باین‌حال به‌طورقطع می‌توان سال ۱۹۳۷ که اکسپرسیونیسم به فیلم، موسیقی پرداخته را پایانی بر جنبش اکسپرسیونیستی محسوب کرد.» (سیفی، ۱۴۰۱: ۱۰).

مضامین مالخولیایی در اکسپرسیونیسم

۱. چهره‌ی بی‌حالت یا واپیچیده:

مالخولیا در چهره‌های ماسک مانند و خالی از احساس (نگاه مات، دهان باز و خاموش) یا چهره‌های واپیچیده از درد (دهان‌های گشاد، چشم‌های برون‌زده) تجلی می‌یابد. صورت دیگر آینه‌ی روح نیست، بلکه سدی است میان درون و بیرون.

۲. تنهایی در فضای شهری:

کافه‌های خلوت، خیابان‌های خالی از انسان، پنجره‌های بسته و پیکرهای تک افتاده در میان معماری خصمانه. این فضاها مالخولیا را به (آگورافوبیا: ترس از فضای باز) یا کلاستروفوبیا (ترس از فضای بسته) پیوند می‌دهند.

در مورد فووها، کوبیزم‌های اولیه و نقاشان دیگری که با امپرسیونیسم و هرگونه تقلید طبیعت مخالف بودند (۱۹۱۱) به کاربردند. «خلیلی چوپانلو، ۱۳۹۴: ۲). هویت و جوهره جنبش اکسپرسیونیسم (هیجان‌نمایی) را نه صرفاً یک سبک هنری، بلکه باید واکنش روحی یک نسل به شمار آورد. این جنبش در آلمان اوایل سده‌ی بیستم میلادی زاده شد و تا اواخر دهه‌ی ۱۲۹۹ خورشیدی ادامه یافت. جوهره‌ی آن، برون‌ریزی احساسات سرکوب‌شده و فشار درونی هنرمند به روی بوم، صحنه یا پرده‌ی سینما بود. متلاشی کردن فرم، کاربرد انتزاعی رنگ، هیجانات قدرتمند و مهم‌تر از همه روی گرداندن از محاکات — منادی آگاهی‌ای تازه و رویکردی در نقاشی بود که ادبیات هم آن را دنبال کرد. (فرنس، ۱۳۹۹: ۱۱).

«منتقدان بسیاری از واژه «اکسپرسیونیست» استفاده کردند تا شدت و حدت خاص کار نقاشانی را بیان کنند که می‌کوشیدند از امپرسیونیسم، از ثبت منفعلانه تأثرات، فراتر روند، به‌سوی خلاقیتی خشن‌تر، متلاطم‌تر، نیرومندتر که بیش از همه این را در آثار ونگوگ می‌بینیم.» (فرنس، ۱۳۹۹: ۱۱) این جنبش در تقابل کامل با امپرسیونیسم قرار داشت: اگر امپرسیونیست به دنبال ثبت لحظه‌ای و گذرای نور بود، اکسپرسیونیست به دنبال ثبت حالتی پایدار از وحشت، اضطراب و خشم بود. بستر تاریخی و فلسفی: فریاد در برابر تمدن

چهار عامل اصلی برای پیدایش این جنبش تأکید کرده‌اند: بحران صنعتی شدن: انسان در شهرهای بزرگ آلمان خود را در دام ماشین‌ها و بوروکراسی یافت. خشونت، فقر و ازخودبیگانگی طبقه‌ی کارگر، منبع الهام بسیاری از نقاشی‌ها و نمایشنامه‌ها شد.

جنگ جهانی اول و پیامدهایش: هرج‌ومرج، قتل‌عام و فروپاشی ارزش‌های سنتی، هنرمند را به این باور رساند که تمدن غربی جز دروغ و خشونت چیزی ندارد.

تاریخ فلسفه:

نیچه: مفهوم مرگ خدا و فرا انسان به هنرمند جرئت بخشید تا ارزش‌های کهنه را به هم ریزد و از درون ویرانه‌ها، هنری بر سازد که راستین و برهنه باشد. او را پیر معنوی اکسپرسیونیسم نامیده‌اند.

روانکاوی فروید: ناخودآگاه، کابوس، عقده‌های جنسی و سرکوب، عناصر ثابت آثار اکسپرسیونیستی شدند. هنرمند همچون بیمار روی تخت روانکاوی، هراس‌های پنهان خود را

۳. مرگ و پوسیدگی:

جمجمه در اکسپرسیونیسم بیشتر از گذشته ظاهر می‌شود، اما دیگر نماد حکمت نیست، بلکه حضور فیزیکی مرگ در زندگی روزمره است. رقص مرگ، اسکلت‌ها و پیکرهای در حال تجزیه، مالیخولیا را به (جنون) و فساد وصل می‌کنند.

۴. عشق ناکام و روابط شکسته:

زوج‌هایی که از هم جدا افتاده‌اند، بوسه‌های سرد و نگاه‌هایی که یکدیگر را نمی‌بینند. مالیخولیا در اینجا از ناتوانی در عشق و ارتباط سرچشمه می‌گیرد.

ادوارد مونک: مالیخولیا به مثابه زخم شخصی و وجودی

ادوارد مونک، نقاش نروژی، با عبور از مرزهای سمبولیسم و رئالیسم، دروازه‌ای به سوی اکسپرسیونیسم گشود. او برخلاف بسیاری از معاصرانش که به دنبال بازنمایی دقیق جهان بیرون بودند، به عمق روان انسان و آشفتگی‌های درونی او پرداخت آثار مونک نه روایتگر یک داستان که تجسمی مستقیم از حس‌هایی چون اضطراب، تنهایی، عشق و مرگ هستند. این رویکرد، بعدها توسط هنرمندان اکسپرسیونیست آلمانی مانند کرخز و هکل به اوج خود رسید، اما ریشه آن در نوآوری‌های مونک است.

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای مونک، تکنیک «ساخت‌شکنی فضا» برای بیان حالات عاطفی بود. مونک با شناختی که به آثار وان گوگ و گوگن داشت برای بیان احساساتی چون عشق و نفرت، ترس، تشویش به رنگ‌های پرمایه و خطوط پیچان روی آورد (پاک‌باز، ۱۳۹۵: ۱۲۸) در تابلو مشهور جیخ او با استفاده از خطوط موج و رنگ‌های غیرطبیعی (نارنجی درخشان در آسمان در برابر آبی تیره)، حس وحشت و انزوای انسانی را چنان ماندگار کرد که به نماد اضطراب مدرن بدل شد. این اثر هیچ روایت مشخصی ندارد؛ بلکه مستقیماً به سیستم عصبی بیننده حمله می‌کند. مونک خود درباره این تابلو نوشته بود: ناگهان آسمان خون‌آلود شد... همه‌جا شعله‌های آتش بود... فریادی از طبیعت گذشت.

نگاه مونک به چهره انسان نیز انقلابی بود. در آثاری چون (تصویر ۱: غروب در خیابان کارل یوهان ۱۸۹۲) او چهره‌های گذرندگان را به ماسک‌هایی بی‌روح و شبح‌وار تبدیل کرد که با نگاه‌های تهی به سمت بیننده خیره می‌شوند. این سلب هویت از چهره، بعدها به یکی از شاخص‌های اصلی اکسپرسیونیسم تبدیل شد کرخز در تابلوی خیابان برلین دقیقاً از همین تکنیک برای به تصویر کشیدن تنهایی انسان در شهر مدرن بهره برد.

«یکی از ویژگی‌های اصلی ادوارد مونش در نقاشی و طرح‌هایش، این است که پرسوناژ مشخصی را در قسمت پیش‌زمینه اثر و فیگورهای کوچک‌تر را که کامل‌کننده جلو هستند، در پس‌زمینه قرار می‌دهد.» (مشتاق، ۱۳۹۰: ۸۹)



تصویر ۱، ادوارد مونش، غروب در خیابان کارل یوهان، موزه هنرهای کد، ۱۸۹۲
(مأخذ: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/evening-on-karl-johan-street>)

Figure 1. Edvard Munch, Evening on Karl Johan Street, KODE Art Museum, 1892.

نقاشی غروب در خیابان کارل یوهان اثر ادوارد مونش، برخلاف تفسیرهای صرفاً روان‌شناختی، بازتابی از بحران هویت و تحولات اجتماعی اسلو در اواخر قرن نوزدهم است. مونش در این اثر، خیابان اصلی شهر را در غروب به تصویر می‌کشد؛ توده‌ای از مردم طبقه متوسط با چهره‌های ماسک‌وار و نگاه‌های خالی که به سمت بیننده حرکت می‌کنند. فضای نقاشی با رنگ‌های سرد و قلم‌موهای رهاشده، حس اضطراب و بیگانگی را تشدید می‌کند. این تابلو نمادی از انزوای انسان مدرن در میان ازدحام شهری می‌دانند و استدلال می‌کنند که مونش با مسطح سازی فضا و حذف مشخصه‌های فردی، توده‌ای شدن و ازخودبیگانگی را به تصویر کشیده است. وی به تأثیر فلسفه کیرکگور بر مونش اشاره می‌کند که مفهوم اضطراب وجودی را در برابر هنجارهای جمعی می‌نهد. نقاشی‌های غمزده و آزاردهنده‌ی این هنرمند که بیانگر زندگی و دنیای او هستند، به‌صورت سمبلی از روان‌پرسی و رنج او درآمدند. (مشتاق، ۱۳۹۰: ۸۹). این اثر نه فقط یک نقاشی ذهنی، بلکه واکنشی به بحران نمایندگی سیاسی و ظهور بوروکراسی شهری در نروژ است. برمن با استناد به یادداشت‌های روزانه مونش نشان می‌دهد که هنرمند جمعیت خیابان کارل یوهان را نماد وجدان عمومی سرکوبگر

در خاطراتش می‌نویسد: بیماری، جنون و مرگ فرشتگانی بودند که بر گهواره‌ام ایستاده‌اند و مرا طول زندگی همراهی کردند. (تصویر ۲: بچه بیمار)



تصویر ۲: ادوارد مونش، بچه بیمار، نگارخانه ملی، ۱۸۸۶

(مأخذ: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-sick-child> - ۱۸۸۵)

Figure 2. Edvard Munch, The Sick Child, National Gallery, 1886.

نقاشی بچه بیمار اثر ادوارد مونک نروژی که سبک اکسپرسیونیستی داشت و شدیداً در دوران کودکی از بیماری رنج‌برده و مرگ خواهرش را که به او وابسته بود تجربه کرده است. (سید عامری، ۱۴۰۲: ۲) این نقاشی خواهر بزرگ‌تر مونک، سوفی را در بستر بیماری نشان می‌دهد که در سال ۱۸۷۷ در پانزده‌سالگی بر اثر بیماری سل درگذشت. فضای اتاق سنگین و غم‌آلود است؛ دختری با موهای قرمز و چهره‌ای رنگ‌پریده روی تخت نشسته و نگاهش خالی و به‌سوی زنی که کنارش نشسته است، خیره شده است. زن با چهره‌ای پوشیده و خمیده، دستان دختر را گرفته است. مونک هنگامی که به‌عنوان یک نقاش سر برآورده بود که زیگموند فروید در حال تدوین تئوری‌های خود درباره روان‌کاوی بود و مونک با شیفتگی‌هایش درباره مرگ فونه خوبی محسوب می‌شد برای مسائلی که فروید داشت کشف می‌کرد. (مشتاق، ۱۴۰۰: ۱۳۹۰) مونک در این اثر به دنبال بازگویی واقع‌گرایانه نبود، بلکه می‌خواست حس اندوه، ناتوانی و نزدیکی به مرگ را منتقل کند. او از ضربات قلم‌موی خشن و خراش دهی سطح بوم با ته قلم‌مو، چاقوی پالت یا حتی

می‌دید که فردیت را نابود می‌کند. نور غروب در این تابلو نه دلپذیر که مایعی سمی است که بر چهره شخصیت‌ها سایه افکنده و انجماد عاطفی را القا می‌کند. مونش در این اثر از تکنیک منظره روانی استفاده کرده؛ یعنی فضای بیرونی به‌مثابه‌ی انعکاس حالات درونی. مجازی با اشاره به تأثیر نمادگرایی فرانسوی بر مونش، پنجره‌های روشن ساختمان‌های پشت جمعیت را نه نشانه‌ی امید، بلکه نگاه خیره‌ی نظم‌بورژوازی تفسیر می‌کند که بر اضطراب فردی نظارت دارد. درنهایت، آنچه عصر در خیابان کارل یوهان را به اثری شاخص تبدیل می‌کند، تلفیق هم‌زمان عوامل اجتماعی (شه‌نشینی، طبقه متوسط، بحران هویت) و عوامل روان‌شناختی (اضطراب، تنهایی) در قالبی نمادین است که با قلمی عصبی و رنگ‌های سرد، بیننده را در فضایی میان واقعیت و کابوس قرار می‌دهد. تکنیک مونک: با استفاده از ضربات رها و خشن قلم‌مو و دست‌کاری شیمیایی رنگ‌ها (مثلاً ترکیب روغن با موم و شن)، بافت فیزیکی تابلو را به ابزاری برای انتقال آشفتگی درونی بدل کرد برخلاف نقاشان کلاسیک که بوم را صاف و یکدست می‌خواستند، مونک خراش‌ها، برآمدگی‌ها و لکه‌های ناهنجار را می‌پذیرفت تا رنج جسمی و روحی را عریان کند. «در نقاشی‌های مونک مثل نقاشی‌های گوگن، رنگ و فرم به مدل‌های تصویری عواطف تبدیل می‌شوند. در خودانگاره و جهان‌بینی فاجعه‌آمیزی که در قالب پیکره‌های بی‌حرکت غروب خیابان کارل یوهان، آوا یا مرگ در اتاق بیمار روبه‌روی ما قرار می‌گیرد، به‌احتمال زیاد «ماتاتیسم سیاه» سمبولیسم‌ها را بازمی‌شناسیم؛ ولی در تصاویر مونک بار ادبی آن به دور افکنده شده است.» (بکولا، ۱۳۸۸: ۱۳۹۳) این تجربه‌گرایی مادی، بعدها توسط اکسپرسیونیست‌هایی مانند کاندینسکی و نولده به شکل‌های نظریه‌پردازی شده‌ای دنبال شد.

تراژدی خانوادگی: انزوای اجتماعی: در جامعه‌ای سنتی و مذهبی نروژ، زندگی بوهمیایی و روابط عاطفی شکست‌خورده (مانند رابطه‌اش با میلی تالو) باعث طرد شدن و احساس تنهایی عمیق شد.

تأثیر بر آثار: این تجربیات مستقیماً در آثاری چون جیغ (اضطراب وجودی)، مدونا (ترکیب عشق و مرگ) و دختر بیمار (خاطره مرگ خواهر) به‌صورت بصری ظاهر شدند. مونک مالیخولیا را نه فقط یک حس، بلکه واقعیتی فیزیکی و خفقان‌آور به تصویر کشید. مونک در کودکی شاهد مرگ مادر و سپس خواهر محبوبش سوفی بر اثر بیماری سل بود.

ناخن استفاده کرد تا بافتی زخم مانند و ناهموار ایجاد کند. این تکنیک مستقیماً از نقاشی دیواری رومی و سقف کلیسای سیستین الهام گرفته نشده بود، بلکه مونک آن را به عنوان راهی برای نشان دادن حافظه‌ی زخمی ابداع کرد. رنگ‌های تیره و محدود، عمدتاً سبز زیتونی، قرمز خاکی و قهوه‌ای سوخته، فضا را دلگیر و خفه می‌کنند. سبز زیتونی تیره در پس‌زمینه نه فقط حذف جزئیات، بلکه اشاره‌ای به فساد و پوسیدگی ناشی از بیماری دارد و لباس قرمز خاکی زن نشسته به داغ و تب و همچنین عشق سوگوار اشاره می‌کند. راینهولد هلر استدلال می‌کند که این ترکیب رنگی، فضایی را ایجاد می‌کند که بیننده حس نزدیکی به مرگ را تجربه می‌کند، بی‌آنکه مستقیماً روایت شود. صورت دختر بسیار بی‌حالت و مات است و انگار نگاهش به درون خودش برگشته است. مونک خود در دفترچه‌ی شخصی خود نوشت: من اتاق را نقاشی نکردم، تنها خاطره‌ی آن را کشیدم. دختر نه روی تخت که در ذهن من افتاده بود.

«در کارهای مونک شاهد به کارگیری فلسفه اگزیستانسیالیسم هستیم که این موضوع در نظریه روانکاوی فروید نیز به خوبی با ابعاد گوناگونی از جمله «آسیب‌شناسی وجودی» آورده شده است.» (سلطانی، ۱۴۰۰:۱) از دیدگاه روان‌کاوانه، این اثر نه تصویری از واقعیت عینی، بلکه بازنمایی حافظه‌ی آسیب‌دیده است. صورت بی‌حرکت و مات دختر و نگاه خالی زن، نشان‌دهنده‌ی ناتوانی در سوگواری کامل هستند. این تابلو در زمان نمایش در نمایشگاه پاییزی ۱۸۸۶ اسلو (کریستیانیا) با تمسخر شدید مطبوعات روبرو شد. روزنامه‌ی آفتنپوستن در ۲۵ اکتبر ۱۸۸۶ نوشت: این اثر نه نقاشی است و نه هنر؛ بلکه خراش‌هایی بر بوم است که هیچ معنایی ندارد. اما مونک در پاسخ‌نامه‌ای به سردبیر نوشت: من نمی‌خواهم اتاقی نقاشی کنم، بلکه می‌خواهم فضای حزن و بیماری را منتقل کنم. شکل ظاهری برای من اهمیت ندارد، تنها احساس اهمیت دارد. تأثیر این اثر بر جنبش اکسپرسیونیسم آلمان (گروه پل) قابل‌توجه است. ارنست لودویگ کیرشنر، رهبر گروه پل، در سال ۱۹۰۶ در نمایشگاهی از آثار مونک در درسدن با بچه بیمار آشنا شد. او در دفتر خاطرات خود نوشت: این نقاشی به من نشان داد که چگونه زشتی بیماری می‌تواند به زیبایی تراژیک بدل شود. کیرشنر متعاقباً در آثاری مانند زن بیمار از تکنیک خراش دهی و تضاد رنگی مونک تقلید کرد. مونک نسخه‌های متعددی از این اثر خلق کرد؛ از جمله یک نسخه‌ی چاپ سنگی در سال

۱۸۹۶ که در آن خطوط سیاه ضخیم جای رنگ‌های ملایم را گرفتند و صورت دختر

تقریباً به یک ماسک بی‌حس تبدیل شد. او توضیح داد که در چاپ سنگی، رنگ را حذف کردم تا جوهر اندوه خالص‌تر شود. این اثر یکی از اولین نمونه‌های هنر مدرن و آغازگر مسیر اکسپرسیونیسم محسوب می‌شود و همچنان از قوی‌ترین بیانات بصری درباره‌ی غم و فقدان به شمار می‌رود. مالیخولیا برای مونک، یک بیماری شعوری و یک حقیقت هستی‌شناختی بود. او در دفتر خاطراتش نوشت: بدون اضطراب و بیماری، من مثل یک کشتی بدون بادبان بودم. مالیخولیا موتور خلاقیت او شد.

جیمز انسور: انزوا، مرگ‌اندیشی و نبوغ در حاشیه

انسور چهره شاخصی برای بررسی این موضوع است. زندگی و هنر او را آکنده از وسواس مرگ، انزوا و بدبینی می‌دانند. وسواس مرگ و پوچی: به گفته منتقدان، انسور از "شب سیاه ابدی، مرگ در زیر خاک بی‌رنگ" می‌ترسید. هنر بزرگ‌ترین لذت او بود، باین‌حال می‌دانست که مرگ، این لذت را هم از او خواهد گرفت. این‌ها افکار مردی است که تسلی دین را نپذیرفته و هنش سرشار از نشانه‌ها و نمادهای مرگ است. او در بیانی بدبینانه می‌گفت: بدن‌های ما از ده‌سالگی رو به افول می‌روند. ما محکوم به سقوط هستیم و نه صعود و منتقدان این افسردگی شدید را به مالیخولیای سیاه تعبیر کردند.

انزوا و حس آزار و اذیت:

انسور که تقریباً تمام عمرش را در اوستنده گذراند، از تنگ‌نظری مردم شهرش به تنگ آمده بود و آن‌ها را جماعتی از صدف‌ها می‌نامید که نمی‌خواهند نقاشی ببینند. این حس درک نشدن و تمسخر، به حس آزار و اذیت شدید و هم ذات‌پنداری با مسیح انجامید. بیشتر هنر او به تمسخر و قربانی بودن، به‌ویژه قربانی شدن خودش، اختصاص دارد.

نگاه به درون و بیان گروتسک:

انسور مانند مونک، تمایل زیادی به کاوش درونی داشت. آنچه می‌بینیم، تفسیری امپرسیونیستی و ذهنی از چشم‌انداز درونی اوست. وی نخست با پیگیری اهداف آرمانی شده در نقاشی خود موفق می‌شود خودشیفتگی زخم‌خورده و عزت‌نفس آسیب‌دیده‌اش را مرهم نهد، اما

تابلوی ورود مسیح به بروکسل در سال ۱۸۸۹ اثر جیمز انسور، رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد ۲۵۷ در ۳۷۸ سانتیمتر، محفوظ در موزه سلطنتی هنرهای زیبای بلژیک) یکی از تأثیرگذارترین آثار پیش‌درآمد اکسپرسیونیسم و طلایه‌دار هنر مدرن به شمار می‌رود. انسور در این اثر، با نگاهی تلخ و هجوآمیز، جامعه بورژوازی و نهادهای مذهبی بلژیک اواخر سده نوزدهم را به سخره گرفته است. مسیح به‌عنوان تنها پیکری که نقاب ندارد چندان به چشم نمی‌آید. او آن‌قدر کوچک کشیده شده که عظمت جسمی و حتی معنوی‌اش در برابر حجم گسترده شرکت‌کنندگان در رژه هیچ است. همچنین محل قرارگیری مسیح، یعنی در بخشی از پرسپکتیو تصویر که چشم را به سمت پس‌زمینه هدایت می‌کند همگی از اهمیت سوژه مسیح می‌کاهد. (آفرین، ۱۳۹۹: ۱۷) برای فهم عمق این نقد اجتماعی، باید به عناصر بصری اثر توجه کرد.

نخستین ویژگی چشم‌گیر تابلو، پالت رنگی زهرآگین و ناهماهنگ آن است. انسور از رنگ‌دانه‌های ارزان و ناپایدار استفاده کرده تا حسی از فساد و پوسیدگی را در جامعه مدرن بازتاب دهد. این رنگ‌های سمی (سبز اسیدی، زرد زهرآلود، قرمز خونی و مشکی سنگین) عمداً برای برانگیختن حس انزجار و آشفتگی به‌کاررفته‌اند. در تحلیل‌های رایج تاریخ هنر، این رنگ‌ها نماد دنیای وارونه و

بی‌نظمی کارناوالی معرفی می‌شوند که قرار است هنجارهای بورژوازی را به چالش بکشند.

دومین عنصر بصری، ضرب قلم‌های خشن و ضخیم است که سطح بوم را پوشانده است. انسور با تکنیک تند و ناآرام خود، رنگ را به‌صورت لایه‌لایه و با فشار بر بوم نشانده است. این شیوه تشدیدکننده حس حرکت و آشفتگی جمعیت است و بیان‌گر خشم و یأس هنرمند در برابر ریاکاری اجتماعی به شمار می‌رود.

سومین جنبه برجسته، چهره‌های نقاب‌دار و ازدحام متراکم جمعیت است. «درواقع این نقاب‌ها خود (من) واقعی اشخاص هستند که سعی می‌کنند روح بیمار و افت زده خود را بپوشانند.» (سیفی، ۱۴۰۱: ۲). بیشتر شخصیت‌های تابلو به‌جای چهره، نقاب‌هایی از جنس کاغذ یا پارچه بر صورت دارند که نماد ازخودبیگانگی افراد در جامعه مدرن است. با بهره‌گیری از نظری کارناوال باختین، این نقاب‌ها نماد نقض سلسله‌مراتب و رها شدن از قید هویت‌های ثابت هستند و انسور با این شیوه، نمایشی از مسخ و پوچی جامعه ارائه می‌دهد.

این کارکرد جبرانی برای نخستین بار در نقاب‌های موهن که بیان‌گر ولی پوشیده و پنهان تعارضات خانواده است فرومی‌پاشد و خودنمایی بر جای ساختار آرمانی شده می‌نشیند. (بکولا، ۱۳۹۳: ۱۴۳). افکار درونی او رنگارنگ اما متمایل به تاریکی بودند؛ او شیفته ماهیت غیرعقلانی رفتار انسان و کنج‌کاوی شیطانی‌ای بود که با آن دیگران را تماشا می‌کنیم. او با استفاده از اسکلت‌ها و ماسک‌ها تصویری گروتسک و مضحک از پوچی و ابتذال زندگی خلق می‌کرد. افول کیفیت هنری انسور در نیمه دوم عمرش، به این دلیل است که هنر او که مدت‌ها از حس آزار و ناکامی تغذیه می‌کرد و با رسیدن به شهرت، آتش خود را از دست داد. شرایط اجتماعی و شخصی: شهر ساحلی اوستنده: انسور در محیطی بورژوازی و راکد بزرگ شد. مغازه‌ای کوچک مملو از ماسک‌های کارناوالی و اشیای عجیب داشت که تخیل او را تغذیه کرد. آثار اولیه‌اش به دلیل سبک خشن و مضامین طنزآمیز تلخ، از سوی آکادمی و منتقدان رد شد و تا دهه‌ها منزوی و ناشناخته باقی ماند.

نگاه بدبینانه به جامعه: انسور را به مذهب سازمان‌یافته، سیاست و اخلاقیات بورژوازی بدبین بود. جنگ جهانی اول نیز بر ناامیدی او افزود.

تأثیر بر آثار: او مالیخولیا را با عناصر گروتسک، ماسک‌های مسخره و جمعیت‌های بی‌چهره نشان داد؛ مانند (تصویر ۳: ورود مسیح به بروکسل) هجو جامعه و خشونت (تصویر ۴: ماسک‌های مرگ). مالیخولیا در آثارش طعم تلخ طنز سیاه و انزجار از پوچی مدرن دارد. «موضوع حتی در قوی‌ترین آثارش مبهم باقی می‌ماند؛ پیکرها چندین سطح واقعیت را هم‌زمان اشغال می‌کنند و بدین ترتیب تلاش‌های تصنعی منطق ما برای تحمیل نوعی نظم را خنثی می‌سازند.»



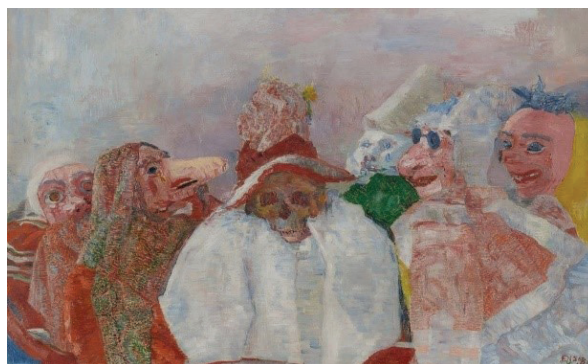
تصویر ۳، جیمز انسور، ورود مسیح به بروکسل، موزه جی پال گتی، ۱۸۸۹

(ماخذ: <https://www.getty.edu/art/collection/object/102RXX>)

Figure 3. James Ensor, Christ's Entry into Brussels in 1889, J. Paul Getty Museum, 1888.

چهارمین ویژگی، پرسپکتیو فشرده و غیرواقعی تابلو است. انسور از هرگونه قاعده کلاسیک پرسپکتیو خطی سر باز زده و جمعیت را در ردیف‌های فشرده و روی هم انباشته است. این امر عامل ایجاد حس خفگی و سرگیجه در بیننده می‌شود و نشانه‌ای از فروپاشی نظم اجتماعی و غلبه هرج و مرج بر عقلانیت بورژوازی تفسیر شده است.

پنجمین عنصر مهم، نمادها و نوشتارهای کنایه‌آمیز است. در بالای تابلو عبارت زنده‌باد سوسیال با رنگ قرمز نوشته شده که به جنبش‌های سوسیالیستی و آنارشستی اواخر سده نوزدهم اشاره دارد. این شعار نشانه هم‌سوئی انسور با نقد نظام سرمایه‌داری است و به‌عنوان طعنه‌ای به شعارهای توخالی و ریاکارانه سیاستمداران خوانده می‌شود. پرچم‌های قرمز، کلاه‌های مضحک و اسقف کارتونی نیز همگی به نقد کلیسا و قدرت سیاسی می‌پردازند. مرگ و صورتک‌ها یکی از برجسته‌ترین آثار جیمز انسور نقاش نمادگرا و اکسپرسیونیست بلژیکی است (تصویر ۴)



تصویر ۴، جیمز انسور، ماسک‌ها و مرگ، موزه هنرهای زیبا در لیژ بلژیک، ۱۸۹۷
Figure 4. James Ensor, Masks and Death, La Boverie Museum, Liège, Belgium, 1897.

این اثر در سال ۱۸۹۷ (نسخه نهایی) تکمیل شد، اما طرح اولیه آن به سال ۱۸۸۹ بازمی‌گردد. انسور این نقاشی را در دوره‌ای خلق کرد که سبک شخصی او به اوج بلوغ رسیده بود: ترکیبی از رئالیسم گروتسک، نمادگرایی و طنز تلخ که بعدها الهام‌بخش اکسپرسیونیست‌ها و سور رئالیست‌ها شد. این نقاشی در موزه سلطنتی هنرهای زیبای بلژیک (بروکسل) نگهداری می‌شود. یکی از مشهورترین آثار مجموعه نقاب‌ها و مرگ انسور محسوب می‌شود. آنچه در آثارش موج می‌زند، یکسره تابع نمایش روانی است که به یک ارزش والا و اصل تصویری ارمانی موجب شده است. (سیفی، ۱۴۰۱: ۵)

ترکیب‌بندی نقاشی یک صحنه شلوغ و فشرده را نشان می‌دهد. در مرکز، اسکلت مرگ (با داس و کفن) ایستاده است. اطراف او را انبوهی از چهره‌های ماسک زده و عجیب احاطه کرده‌اند که به نظر می‌رسد در یک فضای بسته و تنگ (احتمالاً یک اتاق یا کوچه) فشرده شده‌اند. ترکیب‌بندی به‌صورت مارپیچ و حلقه‌وار حول محور مرکزی مرگ سازمان یافته است. انسور از پرسپکتیو اغراق‌آمیز و فشرده‌سازی فضا استفاده می‌کند تا حس خفگی و جنون را القا کند.

پالت رنگی اثر به‌شدت کدر، خاکستری، زرد کثیف، سبز زهرآگین، قرمز غلیظ و قهوه‌ای سوخته است. این رنگ‌ها حس بی‌رمقی و مرگ را تقویت می‌کنند. نور به‌صورت غیرطبیعی و پراکنده از یک منبع مرکزی پخش می‌شود و سایه‌های تیز ایجاد می‌کند که یادآور نور صحنه تئاتر (همان‌طور که ماسک‌ها در تئاتر استفاده می‌شوند) است. کنتراست شدید بین نواحی روشن (مثل مجسمه و ماسک‌های سفید) و تیره (پس‌زمینه و لباس اسکلت) فضای دراماتیک و آزاردهنده‌ای می‌سازد.

فضای نقاشی به‌عمد مسطح، فشرده و بدون عمق ترسیم شده است. چهره‌ها و ماسک‌ها از هر طرف به مرکز فشار می‌آورند و مرز میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه تقریباً محو می‌شود. این ویژگی، نقاشی را از واقع‌گرایی کلاسیک دور کرده و به دنیای ذهنی و روان رنجور نزدیک می‌کند. انسور با این تکنیک نشان می‌دهد که مرگ هم درونی (روانی) است و هم بیرونی (جسمانی).

اسکلت مرگ در مرکز نقاشی با داس (ابزار درو) و کفن پوشیده، نماد کلاسیک مرگ است اما انسور مرگ را نه به‌عنوان پایان ترسناک، بلکه به‌عنوان مسخره‌کننده زندگی به تصویر می‌کشد: اسکلت در حال رقصیدن یا گام برداشتن است و انگار با ماسک‌ها معاشره می‌کند. برخی پژوهشگران معتقدند که این اسکلت درواقع خود انسور است که با مرگ بازی می‌کند.

ماسک‌ها در نقاشی انسور عنصر محوری هستند. «یکی دیگر از دلایل به‌کارگیری ماسک در غرب، توسعه ارتباطات آنان با فرهنگ‌های شرقیان، به‌خصوص توجه به فرهنگ خاور دور و آفریقاییان بوده است.» (سلطان کاشفی، ۱۳۹۳: ۸). آن‌ها نه تنها صورتک‌های کارناوالی و سنتی (مانند ماسک‌های ونیزی یا جشن‌های ماردی گراس) بلکه چهره‌های گروتسک و تحریف‌شده‌ای هستند که پوچی، دورویی، حماقت و ترس

ماسک‌های واقعی از کارناوال‌های محلی بلژیک (اوستنده) را خریداری کرده بود و آن‌ها را به‌عنوان اشیای نقاشی در استودیوی خود نگاه می‌داشت. این امر به نقاشی او وجهی تئاتری و ابژه محور می‌دهد. وی با سود جستن از صورتک یا یه کار گیری ماکیاژ به روی پوست به منویاتش دست پیدا می‌کرد. (سلطان کاشفی، ۱۳۹۳: ۸).

امیل نوله:

مالیخولیای دوگانه: شکوه رنگ‌ها در سایه زوال

نوله دامارکی-آلمانی با پیشینه دهقانی، به هنر بدوی و مسیحیت عرفانی علاقه داشت. «از پیشگامان هنر ملی آلمان که از نظر رنگ (تصویر ۵) تأثیر بسزایی بر اکسپرسیونیست‌ها داشت و گویایی و نیروی بیان استعاره رنگ، وی را به سمت‌وسوی نقاشی کشانده بود. پل کله امیل نوله را ((اهریمن دنیای زیرزمین)) می‌نامید و نوله، کله را پروانه سرگشته در کهکشان می‌دانست. اگرچه هدف هر دو، نفوذ به قلب واقعیت درونی طبیعت بود. «(مشتاق، ۱۳۹۰: ۱۲۸). مالیخولیا در آثارش نه رقت‌انگیز، بلکه آتشین و پرخاشگرانه است. هسته اصلی نگاه مالیخولیایی نوله در برخورد او با طبیعت، به‌ویژه گل‌ها، دیده می‌شود. او در کتاب (سال‌های نبرد) می‌نویسد: رنگ‌های گل‌ها با نیرویی مقاومت‌ناپذیر مرا به‌سوی خود می‌کشیدند و تقریباً ناگهانی مشغول نقاشی شدم. اولین نقاشی‌های کوچک باغچه‌ام خلق شدند. رنگ‌های شکوفای گل‌ها و خلوص این رنگ‌ها را دوست داشتم. من گل‌ها را در سرنوشتشان دوست داشتم: جوانه زدن، شکوفا شدن، درخشان فروغ افکندن، پژمرده شدن و درنهایت به گوشه‌ای در جوی آب انداخته شدن.

نوله توصیف می‌کند که نقاشی‌هایش از گل‌ها عمیق‌تر، باشکوه‌تر دریافت شده و او را از مالیخولیا سیراب‌تر. این صحبت مستقیماً مالیخولیا را به یک دوره زمانی و مکانی مشخص در زندگی هنرمند پیوند می‌زند.

انزوای برساخته: تنهایی واقعی یا مهاجرت داخلی: یکی از پیچیده‌ترین اشکال انزوا و رنج در زندگی نوله، نه صرفاً یک حس درونی که روایت "مهاجرت داخلی" و تنهایی او در دوران نازی‌هاست. منابع پژوهشی، به‌ویژه پروژۀ دکتر برنهارد فولدا از دانشگاه کمبریج، بر این نکته تأکید دارند که این تصویر یک اسطوره برساخته است.

تناقض در روایت: برای مدتی طولانی پس از ۱۹۴۵، نوله قربانی نازی‌ها به حساب می‌آمد، کسی که آثارش "منحط"

انسان را بازتاب می‌دهند.

انسور در مقاله‌ای در سال ۱۹۰۲ نوشت: ماسک‌ها برای من حقیقت را آشکار می‌کنند، نه آن را پنهان. در تصویر مرگ و صورتک‌ها، ماسک‌ها در حال واکنش‌های متنوع نشان داده می‌شوند: برخی می‌خندند، برخی گریه می‌کنند، برخی وحشت‌زده‌اند و برخی خشمگین. این تنوع نشان‌دهنده چندگانگی روان انسان و ماهیت نمایشی زندگی اجتماعی است. این نقاشی را می‌توان تفسیری از تضاد میان مرگ و زندگی در چارچوب سنت کارناوالی بلژیک (که انسور در زادگاهش اوستنده هرساله شاهد آن بود) دانست. کارناوال جشن زندگی و شادی است، اما همیشه سایه مرگ بر آن سنگینی می‌کند. انسور نشان می‌دهد که مرگ در میان مردم عادی پرسه می‌زند و ماسک‌ها (انسان‌ها) به او واکنش نشان می‌دهند. برخی پژوهشگران این اثر را انتقادی از ریاکاری بورژوازی قرن نوزدهم می‌دانند: مردمی که در پس ماسک‌های تظاهر زندگی می‌کنند و مرگ حقیقت آن‌ها را افشا می‌کند.

جایگاه در آثار انسور و تاریخ هنر: مرگ و صورتک‌ها بخشی از یک چهارگانه مشهور از نقاشی‌های انسور درباره مرگ است که شامل آثاری چون ورود مسیح به بروکسل، رقص مرگ و سقوط شورشیان فرشتگان نیز می‌شود. این چهار اثر به چهارگانه مرگ معروفند.

این نقاشی از نظر سبکی تأثیر عمیقی بر اکسپرسیونیسم (به‌ویژه کارهای کروناویل، جورج گروس و اتو دیکس) و سورئالیسم (مانند نقاشی‌های ماکس ارنست و رنه ماگريت) داشته است. ماسک‌های انسور مستقیماً الهام‌بخش نقاب‌های فرانسیس بیکن و جانوران گروتسک در آثار آرنولد بوکلین بوده‌اند.

در هنر معاصر نیز این اثر منبع الهام برای هنرمندانی مانند سیندی شرمین (در عکاسی‌های ماسک زده) و یوکی‌نوری ماتسو (در نقاشی‌های دیجیتال) بوده است.

تکنیک رنگ‌آمیزی لکه‌ای انسور از ضربه‌های قلم‌موی ضخیم و لخته‌های رنگ استفاده می‌کند که به اثر بافت فیزیکی و حس تقریباً سه‌بعدی می‌دهد. این تکنیک بعدها توسط ونگوگ و اکسپرسیونیست‌ها به کار گرفته شد.

اختلاط سبک‌ها: در این نقاشی، انسور عناصری از رئالیسم (در چهره اسکلت)، سمبولیسم (در ماسک‌ها)، اکسپرسیونیسم (در اغراق عواطف) و حتی کمیک استریپ اولیه (در حالت‌های نمایشی چهره‌ها) را باهم ترکیب کرده است.

استفاده از ماسک‌های واقعی: انسور مجموعه‌ای از



تصویر ۶، امیل نولده، شام آخر، مونیخ، ۱۹۱۰

ماخذ: (<https://www.nolde-stiftung.de>)

Figure 6. Emil Nolde, The Last Supper, Munich, 1910.

خانواده پروتستان مذهب روستایی در شمال آلمان برخاسته بود، در این دوره به شدت تحت تأثیر جنبش‌های اصلاح طلبانه مذهبی و همچنین جریان‌های ضد بورژوازی اکسپرسیونیسم قرار داشت.

امیل نولده در خاطرات خود نوشته است که شام آخر را در حالی نقاشی کرد که خود را در اتاقی تاریک محبوس کرده بود و با نوری از درون به شخصیت‌ها جان می‌بخشید. این رویکرد مستقیماً با اصول اکسپرسیونیسم عرفانی همخوانی دارد. چهره‌های با چشم‌های گودرفته و دست‌های درهم‌بافته مایخولیا از طریق تقدس زدایی از چهره مسیح چهره‌های اغراق آمیز و زمخت که حس هراس و غم را برمی‌انگیزد. برخلاف برداشت سطحی که رنگ‌های تند را صرفاً هیجانی می‌پندارد، نولده از نظری رنگ‌های نمادین استفاده کرده است که ریشه در سنت رماتیک آلمانی و آثار یوهان ولفگانگ گوته دارد.

موقعیت تاریخی اثر پس از جنگ جهانی دوم:

تابلو شام آخر نولده در دوران نازیسم به عنوان هنر منحط طبقه بندی شد و در سال ۱۹۳۷ از موزه‌ها مصادره گردید. با این حال، خود نولده هم‌زمان عضوی از حزب نازی بود و از نژادپرستی دفاع می‌کرد - تناقضی که هنوز موضوع بحث محققان است. این تابلو پس از جنگ به مالکیت بنیاد نولده بازگردانده شد.



تصویر ۵، امیل نولده، باغ گل، موزه نولده، ۱۹۰۸

ماخذ: (<https://www.nolde-stiftung.de>)

Figure 5. Emil Nolde, Flower Garden, Nölde Museum, 1908.

اعلام شد و از کار منع گردید، با این حال تردیدهای موجهی درباره این داستان وجود دارد.

نولده یهودستیز بود و آشکارا از نازی‌ها حمایت می‌کرد با وجود همدلی بی‌وقفه نولده با نازیونال سوسیالیسم تا سال ۱۹۴۵، پس از جنگ، نولده به تجسم هنرمند تحت تعقیب و آزار تبدیل شد. پروژ او به دنبال پاسخ به این پرسش است که افسانه هنرمندی که طرد شده بود، "مهاجرت داخلی" را پیشه کرد و در انزوا نقاشی می‌کشید.

تعمق در دریا: گفتگو با رازهای بی‌پایان جدای از سیاست، به ارتباط تنگاتنگ نولده با دریا اشاره می‌کنند که بعد دیگری از تنهایی و تعمق را نمایان می‌کند. در نمایشگاه امیل نولده کالبدشناسی نور و آب در گالری باستیان لندن، آثار دریایی نولده این‌گونه توصیف شده‌اند: دریا که نولده در نقاشی‌هایش می‌جوید... توسط هنرمند با ژرفای پرسش‌های فلسفی پیوند خورده است. دریا آینه این پرسش‌هاست... نولده گفتگویی بی‌پایان از اسرار را به تصویر می‌کشد. در این آثار، او از طریق ترکیب بندی‌های رنگ اکسپرسیو، فضایی از (هم‌نشینی نیرومند دیدگاه‌های مکمل از بی نفسی و مایخولیا) خلق می‌کند.

آثار شاخص: تصویر ۶: شام آخر

تصویر ۷: رقص دور گاو طلایی

«نمایش این پرده، تابلو مسیح در امائوس اثر رامبراند یا شام واپسین لئوناردو داوینچی را به یاد می‌آورد ولی حالت روانی و تأثیر پرده نولده با حالت آرام و خوددارانه هر دو اثر پیشین تفاوت دارد.» (گروه انتشاراتی فایدن، ۱۳۹۶: ۱۶۱-۱۶۲)

امیل نولده در سال ۱۹۰۹ در اوج بحران‌های روحی و اجتماعی آلمان پیش از جنگ جهانی اول، این تابلو را خلق کرد. او که از

حس اضطراب و جنون را افزایش می‌دهد» (عبدی، ۱۳۹۶: ۴۳) پیش‌زمینه تاریخی و بدوی گرای: در اوایل قرن بیستم، هنرمندان اروپایی به شدت تحت تأثیر هنر آفریقایی و اقیانوسیه بودند. نولده نیز در سفری به روسیه و ژاپن و بعدها به آسیا و جزایر اقیانوس آرام، با فرهنگ‌های بومی آشنا شد. «نولده در این تابلو نیمرخ‌های چهره‌ها را به صورت ماسک‌هایی ترسیم کرده که یادآور نقاب‌های آیینی قبایل آفریقایی است. این ویژگی نشان‌دهنده تلاش او برای پیوند دادن تم مذهبی یهودی-مسیحی با انرژی‌های جادویی-آیینی غیراروپایی است. گاو طلایی در اینجا نه یک بت که کانون یک شور جمعی بدوی است.» (دبیری نژاد، ۱۳۹۸: ۱۴۵)

برخی منتقدان این تابلو را واکنش نولده به وضعیت اجتماعی آلمان پیش از جنگ جهانی اول تفسیر کرده‌اند. جامعه‌ای که در چنگال مادی‌گرایی و بحران هویت اسیر شده است. «گوساله طلایی در این نقاشی نماد مادی‌گرایی افسارگسیخته و دنیاپرستی است. نولده با استفاده از رنگ زرد خالص و حرارت بصری آن، فضایی جهنمی و خفقان‌آور خلق کرده است که هشداردهنده خطر بت‌پرستی مدرن است.» (نوذری، ۱۳۹۴: ۲۰۸)

این نقاشی در زمان نمایش اولیه در نمایشگاه گروه دای بروکه در درسدن (۱۹۱۰) باعث جنجال شد. برخی آن را وهن مقدسات مسیحی دانستند و برخی آن را اوج اکسپرسیونیسم آلمان ستودند. امروزه اثر در بنیاد نولده در زیپول نگهداری می‌شود. همه از مالیخولیا به عنوان دور شدن از واقعیت مرئی برای رسیدن به واقعیت درونی استفاده کرده‌اند. رنگ در هر چهار هنرمند از کارکرد توصیفی خارج شده و به حامل عاطفه محض بدل شده است. خطوط خشن و ضربات قلم عصبی، نشانه جنگ هنرمند با ماده نقاشی است که خود بازتاب مالیخولیای ذهنی است.

نتیجه‌گیری:

در نهایت، مالیخولیای اکسپرسیونیست را باید چیزی فراتر از یک حس درونی مقطعی یا بازتاب خلیات فردی هنرمند تلقی کرد؛ این پدیده، واکنشی تمام‌عیار و زیباشناختی به زوال بنیادین مدرنیته است، عصری که با وعده‌ی روشننگری و عقلانیت، در عمل به جنگ‌های ویرانگر، از خودبیگانگی صنعتی و تکثیر امر مبتذل انجامید. در چنین وضعیتی، تخریب فرم و هارمونی کلاسیک در نقاشی اکسپرسیونیستی از یک شورش فرمال صرف فراتر می‌رود و به ویرانگری هستی



تصویر ۷، امیل نولده، رقص دور گاو طلایی، موزه نولده، ۱۹۱۰

ماخذ: <https://www.nolde-stiftung.de>

Figure 7. Emil Nolde, Dance Around the Golden Calf, Nolde Museum, 1910.

داستان گوساله طلایی در کتاب مقدس (سفر خروج، باب

۳۲) روایت می‌شود: در غیاب موسی که برای دریافت الواح بر کوه سینا رفته بود، قوم بنی‌اسرائیل از هارون می‌خواهند خدایی مادی برایشان بسازد. هارون طلاهای آنان را ذوب کرده و گوساله‌ای می‌سازد و فردای آن روز قوم به رقص و پایکوبی مشغول می‌شوند. نولده این واقعه را به مثابه یک آیین خلسه‌آور و بدوی بازگامی می‌کند. وی در آثار گرافیکی، آبرنگ و رنگ‌روغن خود که موضوعاتی از قبیل خلسه‌ی روحانی و پرستش شرک‌آمیز را به تصویر می‌کشیدند و به دنبال دستیابی به گونه‌ای بیان درنده خوی بدوی بود که به هیچ طریقی وامدار گذشتگان تاریخی هنر اروپا نباشد. (گروه انتشاراتی فایدن، ۱۳۹۶: ۹۴۱)

«نولده با قلم‌زدن‌های خشن و رنگ‌های تند زرد و قرمز، جمعیتی را نشان می‌دهد که در حالتی از خود بی‌خودانه به گرد مجسمه‌ای از گاو طلایی می‌چرخند.» (مرزبان، ۱۳۹۵: ۳۱۲). در این تابلو نه اثری از وقار مذهبی هست و نه زیبایی‌شناسی کلاسیک؛ بلکه هنرمند کوشیده است هیجان و شور ابتدایی را به شکل بصری بازتاب دهد.

نولده عضو کوتاه‌مدت گروه دای بروکه بود و از اصول این گروه یعنی بازگشت به غرایز و استفاده از رنگ‌های ناب و غیرطبیعی بهره گرفت. «در تابلوی رقص دور گاو طلایی نولده از سه رنگ غالب زرد کرومی، قرمز و آبی پروس برای ایجاد تنش بصری استفاده کرده است. این پالت رنگی نه تنها نماد گناه و هوس است، بلکه با تکنیک ضربه قلم‌های برجسته، بافتی زبر و خشن به سطح نقاشی می‌بخشد که

شناختی بدل می‌شود؛ هنرمند با نادیده گرفتن پرسپکتیو، تغییر دادن اندام‌ها و به‌کارگیری رنگ‌های ناهنجار و فریاد گونه، نظم کاذبی را که مدرنیته بر چهره‌ی جهان کشیده، یکسره فرومی‌ریزد تا هرج‌ومرج پنهان در پس‌زمینه‌ی زندگی عقل زده را عریان سازد. این تخریب، زبان اعتراض به وضعیتی است که دیگر نه زیبا که راستین است؛ راستینی تلخ و زخمی که تنها در ناهنجاری بصری قابل ابراز است. بدین ترتیب، اکسپرسیونیسم مالیخولیا را از اتاق درون‌نگرانه‌ی سوژه‌ی رمانتیک بیرون می‌کشد و به‌مثابه‌ی یک فریاد جمعی به صحنه‌ی تاریخ می‌فرستد؛ مالیخولیا در اینجا از یک طبع شخصی به یک موقعیت سیاسی عاطفی بدل می‌شود، یعنی شکلی از اعتراض پیشاگفتمانی که پیش از آنکه زبان استدلالی بتواند آن را صورت‌بندی کند، در رنگ‌های زرد زنده‌ی مونک ونولده، چهره‌های نقاب‌واره‌ی انسور جاری می‌گردد. در این میان، نقاش نقشی شمن‌وار پیدا می‌کند؛ او با بیرون ریزی خشونت‌آمیز و التهاب آور هراسناک‌ترین لایه‌های ناخودآگاه خویش، آیین درمان جمعی را به اجرا می‌گذارد و بی‌آنکه زخم خود را بیاراید، آن را بر بوم می‌گشاید تا از رهگذر این برون‌افکنی خشن، درد سرکوب‌شده‌ی جامعه را عینیت بخشد. به همین دلیل، آثار برآمده از این منش نه فقط اندوه سیال، بلکه خشم خود ساختار زبان بصری هنر برای گفتن ناگفتنی‌هاست؛ همان

چیزهایی که فلسفه از گفتنشان عاجز است و روان‌کاوی برای رسیدن به آن‌ها سال‌ها تحلیل می‌طلبد و این زبان، با ترکیب‌بندی‌های آشفته و سطوح زمخت رنگی، ابهاماتی را می‌آفریند که دقیقاً با ابهام هستی‌شناختی انسان مدرن هم‌خوانی دارند. این مالیخولیای خون‌آلود، عصبی و فریاد گونه، حتی پس از یک قرن، نه تنها کهنه نشده، بلکه در عصر شتاب دیجیتال، بحران اقلیمی و تنهایی جمعی، با قوتی تازه‌تر خود را بازمی‌نماید و اعتبارش را به‌عنوان یکی از نیرومندترین شیوه‌های بازنمایی درد انسان معاصر حفظ کرده است، چراکه اساس آن بر پارادوکسی جاودان استوار است: اعتراض به وضعیت موجود، نه با آرمان‌شهر روشن آینده، بلکه با غوطه‌وری شجاعانه در دل تاریک‌ترین لحظه‌های اکنون. در جهانی که سویه‌های مثبت کاذب و شادمانگی اجباری، نفسمان را به شماره انداخته، این فریادهای نقاشی شده، نه یک نوستالژی مرگ‌اندیشانه، بلکه فراخوانی حیاتی برای بازیابی اصالت رنج و در نتیجه، اصالت هستی هستند؛ و بدین‌سان، اکسپرسیونیسم با تبدیل مالیخولیا از یک ناتوانی منفعل به یک کنش زیبایی‌شناختی خشن، نشان می‌دهد که نیرومندترین اعتراض‌ها، گاه نه در شعارهای خیابانی که در خشونت یک ضرب قلم و ناهماهنگی یک ترکیب رنگ، جای می‌گیرند و این همان راز ماندگاری هنر اعتراضی اصیل در برای هراس‌های بی‌پایان انسان مدرن است.

تقدیر و تشکر:

از استاد عزیز، سرکار خانم عاطفه گروسی، به پاس راهنمایی‌های ارزشمند، حمایت‌های علمی و نکته‌سنجی‌های ایشان در تمامی مراحل انجام این تحقیق صمیمانه سپاسگزارم.

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع و مأخذ:

- بکولا، ساندرو، مترجمان: (پاک‌باز، تقاء، دارابی، فولادوند موسوی، مهاجر)، ۱۳۹۳، کتاب هنر مدرنیسم، تهران، انتشارات فرهنگ و معاصر
- پاک‌باز، رویین، ۱۳۹۹، دایرة المعارف هنر، ج ۱، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر
- خلیلی چوپانلو، آمنه، ۱۳۹۴، تأثیر اکسپرسیونیست‌ها روی هنر آلمان، دانشجو کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer>
- دبیری نژاد، رضا، ۱۳۹۸، کتاب هنر مدرن: از نئو کلاسیسم تا پست مدرنیسم، ج ۲، تهران، انتشارات نظر
- سلطان کاشفی، جلال الدین، ۱۳۹۳، مطالعه تطبیقی ساختار بصری ماسک‌های آفریقایی و نقاب در آثار جیمز انسور، دانشیار، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای تجسمی، وب‌سایت: <https://www.ensani.ir>
- سلطانی، ستاره، ۱۴۰۰، مطالعه تطبیقی آثار سالوادور دالی و ادوارد مونک از منظر روانکاوی فروید، کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی ارم، گروه پژوهش هنر، وب‌سایت: <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer>
- سید عامری، پرینا، ۱۴۰۲، بازتاب تروما در آثار سه نقاش اکسپرسیونیست (فرانسیس بیکن، ادوارد مونک، کته کلوتس)، کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer>
- سیفایی، متانت، رجب نژاد، محمد، ۱۴۰۲، بررسی دیدگاه سید اسماعیل جرجانی در چپستی مفهوم مالخولیا، ش ۴، تهران، مجله طب مکمل، وب‌سایت: <https://www.sid.ir>
- سیفی، یاسمن، ۱۴۰۱، بررسی و نقد نقاشی‌های مکتب اکسپرسیونیسم از منظر روان‌شناسی با تأکید بر آثار جیمز انسور، دانشجو کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer>
- عبدی، ناهید، ۱۳۹۶، بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در آثار اکسپرسیونیستی امیل نولده و ونسان ونگوگ، فصلنامه نگره، ش ۴۳: ۴۳، دانشگاه شاهد
- فرنس، آر. اس، مترجم فرزانه طاهری، ۱۳۹۹، کتاب اکسپرسیونیسم، تهران، نشر مرکز
- کولاسکارا، دومیت، ترجمه ستاره منصوری، ۱۴۰۰، باز نمود تروما در هنر معاصر، دانشجو دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://www.ensani.ir>
- محمدی وکیل، مینا، ۱۴۰۱، تداوم اندیشه حاکمی مسیحی در نقاشی انسان‌گرای رنسانس، استادیار گروه نقاشی، دانشگاه تهران، دانشکده هنر، وب‌سایت: <https://www.ensani.ir>
- مرزبان، پرویز، ۱۳۹۵، کتاب خلاصه تاریخ هنر، چ ۷، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
- مشتاق، خلیل، ۱۳۹۰، کتاب جامع تصویر، چ ۲، تهران، انتشارات هنر مشتاق
- نوذری، پرویز، ۱۳۹۴، کتاب هنرهای مبانی تجسمی، تهران، انتشارات سمت
- یوسف پور، محمد، کمالی نژاد، محمد، اصفهانی، محمد مهدی، شمس، جمال، ۱۳۹۵، بررسی تحلیلی سیر تاریخی تعاریف مالخولیا و طبقه بندی آن‌ها در طب ایرانی، ش ۱، تهران، مجله طب سنتی اسلام و ایران، وب‌سایت: <https://www.sid.ir>

- Abdi, Nahid. (). A Comparative Study of the Use of Color in the Expressionist Works of Emil Nolde and Vincent van Gogh. *Negareh Quarterly*, (), (.).
- Bakola, Sandro. (). *Modernism Art* (Rouin Pakbaz, Tagha Darabi, Fouladvand Mousavi, & Mohajer, Trans). Tehran, Iran: Farhang-e Moaser Publications.
- Dabiri Nejad, Reza. (). *Modern Art: From Neoclassicism to Postmodernism* (Vol.). Tehran, Iran: Nazar Publications.
- Farens, R. S. (). *Expressionism* (Farzaneh Taheri, Trans). Tehran, Iran: Nashr-e Markaz.
- Getty Museum. (n.d). *Collection Object*. <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RXX>
- Khalili Choupanlou, Ameneh. (). *The Influence of Expressionists on German Art* (Master's thesis, Faculty of Art, Islamic Azad University, Tehran, Iran). <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>
- Kolascara, Domith. (). *Representation of Trauma in Contemporary Art* (Setareh Mansouri, Trans). University of Tehran, University of Art. <https://www.ensani.ir>
- Laboverie. (n.d). <https://www.laboverie.com>
- Marzban, Parviz. (). *A Concise History of Art* (7th ed). Tehran, Iran: Elmi va Farhangi Publications.
- Mohammadi Vakil, Mina. (). *The Continuity of Christian Sovereign Thought in Renaissance Humanistic Painting*. University of Tehran. <https://www.ensani.ir>
- Moshtagh, Khalil. (). *Comprehensive Image* (2nd ed). Tehran, Iran: Honar-e Moshtagh Publications.
- Nozari, Parviz. (). *Fundamentals of Visual Arts*. Tehran, Iran: SAMT Publications.
- Pakbaz, Rouin. (). *Encyclopedia of Art* (Vol. 1). Tehran, Iran: Farhang-e Moaser Publications.
- Seyed Ameri, Parnia. (). *Reflection of Trauma in the Works of Three Expressionist Painters* (Francis Bacon, Edvard Munch, and Käthe Kollwitz) (Master's thesis, University of Art, University of Tehran). <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>
- Seifaei, Matanat, & Rajab Nejad, Mohammad. (). *A Study of Sayyid Ismail Jorjani's View on the Concept of Melancholy*. *Journal of Complementary Medicine*, ().
- Seifi, Yasaman. (). *A Psychological Analysis and Critique of Expressionist Paintings with Emphasis on the Works of James Ensor* (Master's thesis, University of Art, University of Tehran). <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>
- Soltan Kashfi, Jalal al-Din. (). *A Comparative Study of the Visual Structure of African Masks and Masks in the Works of James Ensor*. University of Tehran. <https://www.ensani.ir>
- Soltani, Setareh. (). *A Comparative Study of the Works of Salvador Dalí and Edvard Munch from the Perspective of Freudian Psychoanalysis* (Master's thesis, Eram Institute of Higher Education). <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/>

The Phaidon Editors. (30,000 .) Years of Art (Golnaz Saleh Karimi & Monireh Panjtani, Trans). Tehran, Iran: Ketabsaray-e Nik Publications.

WikiArt. (n.d). The Sick Child (1885), by Edvard Munch. <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-sick-child1885->

Yousefpour, Mohammad, Kamalinejad, Mohammad, Esfahani, Mohammad Mehdi, & Shams, Jamal. (). An Analytical Study of the Historical Evolution and Classification of Melancholy in Persian Medicine. Iranian Journal of Islamic and Iranian Traditional Medicine, ().

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



واکاوی اژدها کشی در نگارگری صفوی» (نمونه موردی شاهنامه ۵۹۵۳ ق. پاریس)

نفیسه زمانی

۱. مربی گروه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه ملی مهارت، تهران، ایران.

Nafisehzamani1365@gmail.com

شماره بیست و چهار
بهار ۱۴۰۵

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۵/۰۴/۱۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۵/۲۴

صفحه ۱۰۴-۱۲۱

چکیده

بیان مسئله: اژدها کشی یک آیین‌های اساطیری است که نبرد میان ایزد با اهریمن را در بردارد؛ بعداً آنکه بشر از تاریخ اساطیری به تاریخ حماسی وارد می‌شود و ایزدان به شاهان و پهلوانان تبدیل می‌گردند، آیین اژدها کشی نیز تجسمی از نبرد بین انسان و پیکره جانوری اژدها می‌شود. آیین مزبور در منظومه‌های حماسی مختلفی همچون شاهنامه فردوسی ذکر شده است. هنرمندان مکاتب مختلف نگارگری نیز به بازآفرینی اژدها کشی در آثار خویش پرداخته‌اند. از دسته آثار مذکور می‌توان به نسخه ۵۹۵۳ ق. پاریس متعلق به عهد صفوی اشاره کرد. هنرمندان شاهنامه ۵۹۵۳ ق. پاریس آیین اژدها کشی متعلق به سه پهلوان را در سه نگاره بازآفرینی کرده‌اند؛ با توجه به یگانگی بودن آیین مزبور جزئیات بصری متفاوتی در میان سه نگاره به چشم می‌آید که از منظر عناصر تجسمی قابل تأمل است.

هدف پژوهش: هدف از پژوهش پیشرو بررسی بصری آیین اژدها کشی در شاهنامه ۵۹۵۳ ق. پاریس بوده که به منظور واکاوی ارتباط عناصر تجسمی با منزلت پهلوانان اژدها کش در اجرای آیین مزبور انجام شده است.

سوال پژوهش: هنرمند نگارگر شاهنامه ۵۹۵۳ ق. پاریس از چه تمهیدات بصری‌هایی برای نمایش آیین اژدها کشی پهلوانان در منزلت‌های متفاوت بهره برده است؟

روش پژوهش: مطالعه پیشرو از نوع پژوهش‌های توصیفی-تحلیلی بوده و شیوه گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای است.

نتیجه‌گیری: نتایج تحقیق بر این نکته اذعان دارد که آیین اژدها کشی در میان پهلوانان با اهداف مختلف انجام شده است؛ اهداف مزبور بر اساس منزلت پهلوانان، متفاوت بوده و بدین‌سان جزئیات اجرای آیین نیز برای هر پهلوان به گونه خاص خویش انجام شده است. **واژگان کلیدی:** اژدها کشی، شاهنامه فردوسی، شاهنامه ۵۹۵۳ ق. پاریس، رستم، گشتاسب، بهرام، منزلت.



An Analysis of Dragon-Slaying in Safavid Miniature Painting (A Case Study of the 953 AH Paris Shahnameh)



شماره بیست و چهار
بهار ۱۴۰۵

1. Nafiseh Zamani

2. Instructor, Department of Art, Faculty of Art, National University of Skills, Tehran, Iran.

Received: 02/07/2026

Accepted: 15/08/2026

Page 104-121

Abstract

Problem Statement: The dragon is an evil creature in Iranian mythology and has traditionally symbolized evil and the demonic realm. In mythological narratives, deities confronted the dragon in their struggle against evil; with the gradual development of human thought and the emergence of the epic tradition, the human hero came to replace the deity, while the dragon assumed the role of the embodiment of evil. Within the epic tradition, however, not every hero attained the status required to engage in such a confrontation. Dragon-slaying consequently came to constitute an important rite within the Iranian heroic tradition, one performed only by certain heroes.

Ritual practices generally involve specific ritual implements as well as distinctive forms of ritual attire. The significance attributed to such practices encouraged artists to depict scenes of dragon-slaying in various artistic contexts. The Safavid period, regarded as a golden age of Iranian miniature painting, produced a number of significant works depicting dragon-slaying scenes. Among these is the 953 AH Paris Shahnameh, produced during the reigns of Shah Ismail I and Shah Tahmasp. Its miniatures, owing to their visual clarity, provide an appropriate source for visual investigation. Three of its miniatures depict the rite of dragon-slaying.

The central question of this study is: What visual devices did the miniaturist of the 953 AH Paris Shahnameh employ to represent the dragon-slaying rite performed by heroes of different ranks and statuses? The study assumes that, according to the status of the heroes in the respective narratives, the miniaturist represented the dragon-slaying rite differently in each case and employed specific visual and representational devices to convey these distinctions. The present study therefore seeks to examine the visual representation of dragon-slaying in the 953 AH Paris Shahnameh, with particular emphasis on the relationship between visual elements and the status of the dragon-slaying heroes in the performance of the rite.

Research Objectives

The primary objective of this study is to examine the visual representation of the dragon-slaying rite in the 953 AH Paris Shahnameh and to investigate the relationship between its visual and representational elements and the status of the heroes who perform the rite.

Research Question

What visual devices did the miniaturist of the 953 AH Paris Shahnameh employ to represent

the dragon-slaying rite performed by heroes of different ranks and statuses?

Research Method

In terms of its objective, the present study is descriptive-analytical, while in terms of its nature, it adopts a qualitative approach. To investigate and reinterpret the ritual and symbolic dimensions of dragon-slaying in the miniatures of the 953 AH Paris Shahnameh, the study employs content analysis and thematic interpretation. The discussion begins with an account of the dragon-slaying rite, followed by an introduction to the statistical population of the study. The visual elements are then examined individually, with particular attention to their symbolic identification. Tables are also employed as part of the qualitative analysis to classify the documentary evidence and present its details systematically.

Conclusion

From the perspective of Iranian mythology, the dragon is an evil and demonic creature. Dragon-slaying, in turn, constitutes an ancient rite that evokes a struggle against the self. Rituals are performed in the presence of a principal figure or figures, sometimes accompanied by spectators. They may also involve specific implements, attire, mounts, temporal settings, and even music.

These elements can be identified in the miniatures depicting dragon-slaying in the 953 AH Paris Shahnameh. The principal figures are Rostam, represented as the son of the ruler of Sistan and as a shaman; Goshtasp, the Zoroastrian prince; and Bahram, the Zoroastrian king. Rostam is accompanied by Rakhsh as his companion and fellow combatant, while attendants appear as spectators in Bahram's scene. Goshtasp has no accompanying figures.

Although different weapons are depicted, the weapon used to kill the dragon is particularly significant. Rostam and Goshtasp are shown with a sword and shield; the shield serves a defensive function, making the sword the principal weapon of dragon-slaying. In Bahram's encounter, the dragon is killed with a spear. Rostam and Goshtasp confront the dragon on foot, whereas Bahram is accompanied by his war mount.

The three miniatures share the depicted helmet as a principal element of martial attire, suggesting its significance within the dragon-slaying rite. The temporal setting, however, differs: Rostam's

encounter takes place at night, while those of Goshtasp and Bahram occur during the day. Night symbolizes the world of the dead, while the mountain reinforces this association as a symbol of passage into that realm. Rostam, acting as a shaman and seeking to heal Kay Kavus, must therefore enter the world of the dead in pursuit of a sacred objective.

Rostam's more complete martial attire—including the Babr-e Bayan, leopard-head helmet, arm guards, greaves, and boots—can be understood in relation to this objective. Since he does not know what awaits him during the Seven Labors (Haft Khan), greater protection through both weaponry and attire is required. His need for a companion in the rite is similarly reflected in Rakhsh's presence. The placement of the pictorial frame at the upper part of the folio, unlike the other two miniatures, may also relate to the distinctive nature of Rostam's rite.

In Goshtasp's dragon-slaying rite, the objective is to assist Ahrun. His martial attire and weapons are consequently defined by this purpose, without the need for a mount, companion, or spectator.

In Bahram's rite, a mythological deity confronts evil or, from an epic perspective, a just king confronts the dragon. The objective is either victory over evil or, alternatively, the triumph of Iran and resistance to the Indian invasion. Given the elevated status of the principal figure and the importance of the objective, the ritual implements differ from those in the preceding scenes. The presence of spectators further emphasizes the elevated nature of the objective and the performance of the rite by a king. The square frame of the final miniature may likewise be associated with this elevated purpose, as the square functions symbolically as an expression of power.

Thus, the miniaturist of the 953 AH Paris Shahnameh appears to have organized the representation of dragon-slaying according to the objective of each rite, aligning the identity and status of the principal figure with that objective. Through the deliberate selection and arrangement of visual and representational elements, the artist distinguished different forms of the dragon-slaying rite and effectively represented heroes occupying different levels of status.

Keywords

Dragon-slaying; Ferdowsi's Shahnameh; 953 AH

Paris Shahnameh; Rostam; Goshtasp; Bahram; Status.

References

- Abachi, M., Fahimifar, A., & Tavousi, M. (2017). An iconological interpretation of Bahram Gur and Azadeh in the hunting scene in the Injuid Shahnameh (725–758 AH) based on Panofsky's views. *Negareh*, (43), 61–73.
- Abadi-Jamil, S., Rezaei Dasht-Arzheneh, M., & Ghalekhani, G. (2016). An examination of the Zahhak myth based on Claude Lévi-Strauss's binary opposition structure. *New Literary Essays*, (195), 67–92.
- Akbari Mafakher, A. (2016). The battle narrative of the maidservant. In *Ferdowsi Foundation*, Vol. 6. Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia.
- Boyce, M. (2002). *Zoroastrians* (Asgar Bahrami, Trans.). Tehran: Ghoghnoos.
- Campbell, J. (2019). The power of myth (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Markaz.
- Cooper, J. C. (2000). An illustrated encyclopedia of traditional symbols (M. Karbasian, Trans.). Tehran: Farshad.
- Curtis, V. S. (1994). *Persian myths* (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Markaz.
- Dadigi, Farnbag. (2011). *Bundahishn* (M. Bahar, Ed. & Trans., Vol. 4). Tehran: Tous.
- Diakonoff, I. M. (1966). The history of Media (K. Keshavarz, Trans.). Tehran: Payam.
- Dumézil, G. (2001). Medicine and the three functions in mythology (J. Sattari, Trans.). Tehran: Markaz.
- Eliade, M. (2003). *Myth, dream, and mystery* (R. Monajem, Trans.). Tehran: Elm.
- Eliade, M. (2009). *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy* (M. K. Mohajeri, Trans.). Tehran: Adyan.
- Eliade, M. (2018). The disappearing god (M. Salehi Allameh, Trans.). Tehran: Niloufar.
- Farzaneh Qasr Dashti, A., & Ghalekhani, G. (2020). The ritual weapon of dragon-slaying. *Heroic Literature*, Lorestan University, 4(7), 187–200.
- Farzaneh Qasr Dashti, A., Rezaei Dasht-Arzheneh, M., & Hajiani, F. (2022). An analytical study of Esfandiyar's connection with shamanism, initiation, and the world of the dead. *Aesthetic Criticism of Texts*, 5(2), 4–22.
- Farzaneh Qasr Dashti, A., Rezaei Dasht-Arzheneh, M., & Hajiani, F. (2023). A comparative study

of Rostam's two journeys and shamanic rituals. *Journal of Epic Literature*, 19(1), 291–310.

- Giršman, R. (2011). *Iran from the earliest times to the Islamic conquest* (M. Moein, Trans.). Tehran: Negah.
- Ghawami, T. (1996). Clothing III. In the Arsacid period. *Encyclopaedia Iranica*, 5(7), 737–739.
- Gropp, B. (1996). Clothing v. in pre-Islamic eastern Iran. *Encyclopaedia Iranica*, 5(7), 752–754.
- Hann, M. A. (2004). *Dragons, unicorns and phoenixes: Origin and continuity of technique and motif*. Gallery Leeds.
- Hasanzadeh, K., & Nikpanah, M. (2020). The mace: The auspicious heroic weapon in the Shahnameh and epic works. *Heroic Literature*, Lorestan University, 4(6), 243–271.
- Heidari, A., & Sahraei, G. (2016). A new observation concerning Goshtasp's child-killing. *Mystical and Mythological Literature*, 12(43), 85–114.
- Hillens, J. R. (2006). *Iranian mythology* (M. H. Bajelan Farrokhi, Trans.). Tehran: Asatir.
- Humbach, H., & Ichaporia, P. R. (1998). *The Zamyad Yasht*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Khaleghi-Motlagh, J. (1990). *Ferdowsi's Shahnameh: Book Two*. Mazda.
- Khaleghi-Motlagh, J. (1996). *Ferdowsi's Shahnameh: Book Five* (Under the supervision of E. Yarshater). California: Mazda.
- Khaleghi-Motlagh, J., & Omidasalar, M. (2005). *Ferdowsi's Shahnameh: Book Six*. New York: Foundation for Iranian Studies.
- Khaleghi-Motlagh, J. (1988). *Babr-e Bayan*. *Encyclopaedia Iranica*, 3, 324–325.
- Kobachi, J. C. (1974). *Rituals and legends of ancient China* (J. Dustkhah, Trans.). Tehran: Franklin.
- Koyaji, J. J. (2001). *The foundations of Iranian myth and epic* (J. Dustkhah, Trans.). Tehran: Agah.
- Kazazi, M. J. (2002). *The ancient letter: An edition and commentary on Ferdowsi's Shahnameh*. Tehran: SAMT.
- Klantar, N., Sadeghi Tahsili, T., Hasani Jalilian, M. R., & Heidari, A. (2019). The symbolism of the dragon in mysticism and religion and its mythological foundations. *Kavoshnameh*, 20(41), 249–284.
- Masoud, R., Mohammadi, E., & Shayan-Seresht, A. (2024). An analysis of the action of the dragon and hero in the Seven Labors based on Georges

- Dumézil's perspective. *Research in Persian Language and Literature*, (74), 1–27.
- Maskoub, S. (1995). *The hero's body and the sage's soul*. Tehran: Bina.
- Mousavi-Lar, S., & Nouri, S. (2020). Violence in battle scenes with emphasis on dualistic mythological miniatures of Iranian painting from Slavoj Žižek's perspective: Mythical violence. *Mystical and Mythological Literature*, 16(59), 181–199.
- Nayebzadeh, R., & Samanian, S. (2015). Dragons in the myths and cultures of Iran and China. *Mystical and Mythological Literature*, 11(38), 235–269.
- Nayebzadeh, R., & Samanian, S. (2016a). An examination of the influence of Shiite thought on the application of the dragon motif in Iranian artworks. *Negareh*, (40), 75–85.
- Nayebzadeh, R., & Samanian, S. (2016b). The role and concept of the dragon in Iranian and Chinese textiles, with emphasis on Safavid Iran and the late Ming and early Qing periods. *Comparative Studies of Art*, 6(11), 69–84.
- Omid-Salar, M. (1983). *Babr-e Bayan*. Iran Nameh, (3), 447–458.
- Parsi, M. (1997). *The Avesta* (J. Dustkhah, Ed. & Trans., Vol. 1). Tehran: Morvarid.
- Pordavood, E. (2003). *Zin: Weapons and ancient Iranian arms* (A. Jarbazar, Ed.). Tehran: Asatir.
- Richard, F. (2004). *Expressions of Persian art* (A. R. Ruhbakhshan, Trans.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Sajadi-Rad, S., & Sajadi-Rad, K. (2013). An examination of the significance of the horse in the mythology of Iran and other nations and its reflection in Ferdowsi's *Shahnameh*. *Journal of Epic Literature*, 9(16), 99–128.
- Sarkarati, B. (1978). The dragon-slaying hero in the mythology and epic tradition of Iran. In M. B. D. (Ed.), *Ferdowsi's Shahnameh and the glory of heroism: Proceedings of the Third Tus Festival Lectures*. Tehran: Soroush.
- Soudavar, A. (2001). *Art of the Iranian courts* (N. Mohammad-Shamirani, Trans.). Tehran: Karang.
- Torshabi, N. (2025). An analysis of the epic characteristics of miniature painting depicting Rostam's Seven Labors in the 953 AH Paris *Shahnameh*. *Interdisciplinary Studies in Visual Arts of Nishapur*, 4(1), 13–32.
- Vahed Dust, M. (2008). *Mythological institutions in Ferdowsi's Shahnameh*. Tehran: Soroush.
- Werner, E. T. C. (2005). *Myths and legends of China*. London: Hellingman Press.
- Yaghmaei, E. (2017). *The peasant's account from Ferdowsi's Shahnameh in prose*. Tehran: Tous.
- Yasht, A. (1996). *Avesta: Report and research* (J. Dustkhah, Ed. & Trans., Vol. 1). Tehran: Morvarid.
- Zamani, N. (2025). An analysis of the epic characteristics of miniature painting depicting Rostam's Seven Labors in the 953 AH Paris *Shahnameh*. *Interdisciplinary Studies in Visual Arts of Nishapur*, 4(1), 13–32.

مقدمه و بیان مسئله

اژدها موجودی اهریمنی در تاریخ اساطیری ایران بوده و نمادی از شر و اهریمن است. ایزدان به منظور مقابله با اهریمن به نبرد با آن می‌پرداخته‌اند؛ در سیر تکامل بینش بشر و ورود به تاریخ حماسی، انسان در این نبرد جایگزین ایزد و اژدها در مقام اهریمن قرار می‌گیرد. در تاریخ حماسی هر پهلوانی به مرتبه ورود به چنین نبردی نمی‌رسیده است و به همین دلیل اژدها کشی یک آیین مهم در مکتب پهلوانی است که تنها برخی از پهلوانان در ایران توانسته‌اند اعمال آن را به جای بیاورند. در آیین‌ها عموماً ابزار آیینی و لباس آیینی نیز وجود داشته است. آیین اژدها کشی از جمله بن‌مایه‌های اساطیری است؛ در این آیین گذر پهلوان از آزمون رویارویی با اژدها به مثابه نشانی از درجه کمال پهلوان تلقی می‌شود. با وجود جایگاه ویژه این بن‌مایه در روایات اساطیری و بازتاب گسترده آن در نگارگری، پژوهش‌های مربوطه عمدتاً به جنبه‌های روایی و سبکی صحنه‌های نبرد پرداخته‌اند و از بررسی جنبه‌های نمادینی آن و ارتباط پهلوان با نوع اجرای آیین غفلت ورزیده‌اند. پژوهش حاضر از آن‌رو ضرورت می‌یابد که علاوه بر بازخوانی روایتی اساطیری در قالب تصویر به مطالعات اسطوره‌شناسی نیز مدد می‌رساند و از این منظر به مثابه حلقه اتصال میان تاریخ هنر و اسطوره‌شناسی عمل خواهد کرد.

ارزشمندی این دسته آیین‌ها موجب آن شده تا هنرمندان مختلف به بازفایایی صحنه‌های اژدها کشی بپردازند. عهد صفوی به عنوان دوره طلایی نگارگری ایران، دارای آثاری ارزشمند در حوزه صحنه‌های اژدها کشی است؛ در این میان می‌توان به شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس اشاره کرد. شاهنامه مزبور، متعلق به دوره حکمرانی شاه اسماعیل اول و شاه‌تهاماسب است. نگاره‌های آن به جهت وضوح تصویری، منبعی مناسب برای پژوهش‌های بصری هستند. سه نگاره

آن آیین اژدها کشی را نشان می‌دهد. حال سؤال این است که «هنرمند نگارگر شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس از چه تمهیدات بصری‌ای برای نمایش آیین اژدها کشی پهلوانان با منزلت‌های مختلف بهره برده است؟» فرض بر آن است که نگارگر شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس بر اساس منزلت پهلوانان در روایات مختلف، آیین اژدها کشی را به شیوه‌ای متفاوت از یکدیگر نمایش داده است و برای این منظور از تمهیدات بصری و تجسمی بهره‌مند گشته است. هدف از پژوهش پیشرو بررسی بصری آیین اژدها کشی در شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس بوده که به منظور واکاوی ارتباط عناصر تجسمی با منزلت پهلوانان اژدها کش در اجرای آیین مزبور انجام شده است

پیشینه پژوهش

از میان تحقیقات صورت گرفته مرتبط با نبرد اژدها در شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس می‌توان به مقاله «تحلیل ویژگی‌های حماسی نگارگری هفت‌خان رستم در شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس» (زمانی، ۱۴۰۴) اشاره کرد. همان‌طور که از عنوان پژوهش هویدا است نگارنده به بررسی هفت‌خان رستم در شاهنامه مصور مذکور پرداخته و اژدها کشی رستم در خان سوم را نیز به‌طور مفصل از منظر نگارگری حماسی مورد بررسی قرار داده است؛ در پژوهش مزبور نامی از آیین اژدها کشی ذکر نمی‌شود و نگارنده به وجوه این آیین نیز اشاره‌ای نمی‌کند. همچنین دیگر نگاره‌های نبرد با اژدهای شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس در جامعه آماری نگارنده قرار نمی‌گیرد. پژوهشی دیگر با عنوان «خشونت در مجالس رزم با تأکید بر نگاره‌های اسطوره‌ای دولیستی نگارگری ایران از منظر اسلاوی ژیک خشونت اسطوره‌ای» (نوری و موسوی لری، ۱۳۹۹) به ثبت رسیده که پژوهشگر به رزم خیر و شر در نگارگری ایرانی پرداخته است اما به‌صورت تحلیل بصری بر روی نگاره‌های آیین اژدها کشی تحقیق نکرده است. همچنین در میان آثار مورد توجه وی، شاهنامه ۹۵۳ ه.ق

پاریس قرار نمی‌گیرد. مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «بررسی تأثیرات تفکرات شیعی در کاربست نقش اژدها در آثار هنری ایران» (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۵) نیز بررسی نقش اژدها را از منظر مذاهب و فرهنگ‌های مختلف بررسی می‌کند اما موارد بررسی او نگاره‌های شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس نیست. مقاله «نقش و مفهوم اژدها در بافته‌های ایران و چین با تأکید بر دوره صفوی ایران و اواخر دوره مینگ و اوایل چینگ» (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۵) نیز منبع مطالعاتی مناسبی است که گرچه نگارندگان جامعه آماری خود را نگارگری قرار نداده‌اند اما اطلاعات تصویری مناسبی به مخاطب در حوزه تصویرگری نقش‌مایه اژدها می‌دهند. دسته‌ای دیگر از مقالات نیز در مورد آیین اژدها کشی اطلاعاتی را به مخاطب عرضه می‌کنند، مانند «سلاح آیینی اژدها کشی» (فرزانه قصرالدشتی و قلعه خانی، ۱۳۹۹) که بعد از توضیح در مورد اژدها کشی و نام بردن پهلوانان اژدها کش به ابزار آیین اژدها کشی می‌پردازد؛ اما همان‌طور که ذکر شد مورد مطالعاتی پژوهشگر نسخ تصویری و تحلیل بصری نبوده است. مقاله‌ای نیز با عنوان «اژدها در اسطوره‌ها و فرهنگ ایران و چین» (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۴) به اسطوره اژدها کشی و دیدگاه فرهنگ‌های مختلف در مورد اژدها اشاره دارد اما همچون منبع پیشین نمونه‌ای تصویری را مورد واکاوی بصری قرار نداده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، توصیفی-تحلیلی و از نظر ماهیت، کیفی است. نگارنده در جهت واکاوی و بازخوانی ابعاد آیینی و نمادین اژدها کشی در نگاره‌های شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس از روش تحلیل محتوا و تفسیر موضوعی بهره برده است. در این راستا ابتدا شرحی از آیین اژدها کشی ارائه می‌دهد و به دنبال آن جامعه آماری را معرفی می‌نماید. در ادامه نگارنده به تفکیک عناصر و شناسایی نمادین عناصر بصری می‌پردازد و در راستای تحلیل کیفی از جداول نیز برای طبقه‌بندی مستندات و ارائه جزئیات بهره‌مند شده است.

مبانی نظری

۱- اژدها

اژدها در نظر عامه یک موجود افسانه‌ای است. پیشینه حضور این موجود به تاریخ اساطیری بازمی‌گردد. در اوستا

واژه (اژی) به معنای مار است (کلانتر و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۵۳). در بندهش مار و اژدها را اهریمن خلق کرده و این دو موجود «خرفس‌تران» هستند (فرنخ دادگی، ۱۳۹۰: ۵۲-۹۸). در زامیاد یشت نیز از هیولایی با نام «اژدها» یاد شده که به دنبال «فرّه ایزدی» می‌گردد و برای به دست آوردن آن می‌جنگد (هینلز، ۱۳۸۵: ۹۳). اژدها با مار یکی بوده و هر دو وجودی شیطانی دارند اما در گذر زمان و تغییر اساطیر، مار وجهی دیگر نیز به خود گرفته است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷-۱۹). عنصر اولیه وجودی اژدها، آب می‌باشد (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۴: ۲۳۹). در فرهنگ چینی نیز اژدها ابرها را بارور می‌کند و با بارش باران برکت به زمین برکت می‌دهد؛ باران اژدها به باران شدید گفته می‌شود (Werner, ۲۰۰۵: ۳۰۱-۳۰۲)؛ اما در اکثر مذاهب، اژدها یک نیروی اهریمنی است و انسان در نقش یک پهلوان در جدال با اژدها قرار می‌گیرد و این امر نشانی از تطهیر نفس است (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۵: ۷۶). در تمدن هند و بابل، اژدها نماد سیل‌های ویرانگر، تاریکی و خشک‌سالی است و در تمدن ایران از اژدها به عنوان نمادی از شرارت‌های اخلاقی یاد می‌شود (کوباجی، ۱۳۵۲: ۱۷۶-۱۷۷). در مذهب اسلام نیز شمایل اژدها در علم‌های مخصوص مراسم سوگواری امام حسین (ع) و یارانشان وجود دارد؛ این نقش ریشه در تاریخ اساطیری و تاریخ دین داشته و نمادی از اعتقاد به «وحدانیت» و «بیداری و هوشیاری در برابر اژدهای ستم و بیدادی» (همایونی، ۱۳۸۶: ۱۳) است. برخی از مردم عامه نیز در نواحی مختلف به اژدها اعتقاد دارند؛ به‌طور مثال: در زمانی که خورشید گرفتگی رخ می‌دهد گروهی بر این باور هستند که اژدها خورشید را بلعیده است؛ همچنین برخی از مردم، از دندان اژدها برای دفع چشم‌زخم استفاده می‌کنند (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۵: ۶-۷). در مناطق کویری نیز مردم محلی معتقد هستند اژدها در اعماق چاه است و ته چاه را به چشم اژدها شبیه می‌دانند (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۴: ۲۳۹). اژدها به عنوان یکی از موجودات اساطیری در ایران دارای خویشکاری بوده و کار او آب دزدی و مرگ بخشی است. این نوع خویشکاری با آب و دام و خاک ارتباط مستقیم دارد (موصلی و همکاران، ۱۴۰۳: ۱۷). در حماسه، زیستگاه اژدها کوه است و تنها پهلوان می‌توان به آن وارد شود (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۴: ۱۷). عقاید مختلف مبنی بر شروریت اژدها موجب آن می‌شود که نابود کردن اژدها نیز مهم شمرده گردد.

۲- اژدها کشی

اژدها، ذاتاً موجودی اهریمنی است و خشونت در ذات اوست؛ ریشه اژدها کشی در تاریخ اساطیری، از نقطه‌ای آغاز می‌شود که اژدها، آب را اسیر خویش کرده است و به همین دلیل خشک‌سالی زمین را فرامی‌گیرد، ایزدی به نبرد با اژدها می‌رود و اژدها را نابود می‌کند و آب آزاد می‌شود و زمین سیراب می‌گردد (فرزانه قصرالدشتی و قلعه خانی، ۱۳۹۹: ۱۹۴). بخشی از روایات اساطیری نیز دربردارنده خشم اژدها بر انسان است که به دنبال آن پهلوانی در پی مبارزه با اژدها عزم خویش را جزم می‌کند. بر این اساس نبرد با اژدها بخشی از مکتب مبارزات پهلوانی در حماسه‌ها است (نوری و موسوی‌لر، ۱۳۹۹: ۱۸۸). در تمدن ایران و تمدن‌های اطراف آن آئین اژدها کشی وجود داشته (کلانتر و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۵۳) که در این آئین، اعتقاد به بلعیده شدن نور و روشنی توسط اژدها وجود دارد (ایاده، ۱۳۸۲: ۱۹۲). گاهی از تاریکی، بعد از بلیده شدن نور، به‌عنوان جهان زیرین یا جهان مردگان یاد می‌شود و «برای صعودها و سفر به جهان زیرین عموماً باور به گذر از هفت مرحله یا هفت طبقه وجود داشته است.» (فرزانه قصرالدشتی و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۰۰) بر این اساس اژدها کشی در تاریخ اساطیری تعبیری از مراحل تکامل شخصیت آدمی در راستای رسیدن به شناخت و معرفت بوده و به همین جهت انسان با اژدها که همان نفس سرکش است روبرو می‌گردد (سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۱۴۵)؛ بنابراین هفت مرحله به معنای گذر از هفت مرتبه تکاملی، برای فائق آمدن بر نفس است. در تاریخ اساطیری و حماسی ایران، پهلوان برای قهرمان شدن باید یک سری اعمال را انجام بدهد؛ دسته‌ای از اعمال جسمانی بوده که نمادی از شجاعت و توانایی خارق‌العاده قهرمان است و دسته دیگر اعمالی معنوی که با هدف تشریف انجام می‌شود (کمبل، ۱۳۸۹: ۱۸۹-۱۹۰). بر این اساس اژدها کشی عملی معنوی بوده که در ادبیات حماسه فعلی ظاهری برای آن متصور شده‌اند و بدین‌سان اژدها کشی نمادی از قدرت و شجاعت پهلوان است؛ برای این نبرد سخت، سلاحی خاص وجود دارد. گرز سلاح نبرد ایزدان با اهریمنان است (حسن‌زاده و نیک‌پناه، ۱۳۹۹: ۲۴۹). واژه «گرز» به معنای ارج و بزرگی می‌باشد (پورداوود، ۱۳۸۲: ۸۴-۸۵). در باورهای اسطوره‌ای ایرانی، گرز سلاح ایزدان برای کشتن اژدها بوده و صاعقه نماد کشته شدن اژدهایی در کیهان است (باقری، ۱۳۷۶: ۲۷). گرز به‌عنوان کارآمدترین سلاح درنبرد خیر و شر بوده و به همین جهت با دگردیسی اسطوره‌ها به حماسه‌ها، گرز

به ابزاری معروف برای پهلوانان مبدل می‌شود (حسن‌زاده و نیک‌پناه، ۱۳۹۹: ۲۴۸). ساختار گرز با فلز شکل می‌گیرد و امشاسپند شهریور نیز نگهبان فلز و بخشنده فلز شناخته می‌شود؛ او به پهلوانان، توانایی عطا می‌نماید تا پیروز نبرد شوند (کوورجی کویاجی، ۱۳۸۰: ۳۲۷). بدین‌سان فلز در اساطیر دارای قداست است و اگر کسی فلز را آزار دهد، شهریور بر او غضب نموده و وی را نابود می‌نماید (حسن‌زاده و نیک‌پناه، ۱۳۹۹: ۲۵۰).

اژدها کشی همان‌طور که ذکر شد یک آیین محسوب می‌شود که در برخی از متون اساطیری و حماسی ازجمله در شاهنامه به روایاتی از آن پرداخته شده است. در شاهنامه اژدها کشی اولین بار به دست فریدون انجام می‌گیرد؛ او به مقابله با اژی‌دهاک می‌رود. در اوستا فریدون تنها مخلوقی است که آفریده شده تا به نبرد با اژی‌دهاک رود؛ از فریدون به‌عنوان پیروزترین فرد پس از زرتشت یاد می‌شود (اوستا، ۱۳۹۱: ۱۳۷)؛ بنابراین نبرد فریدون با اژی‌دهاک نمادی از مقابله اهورامزدا با اهریمن است (عبادی جمیل و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۲). در بند ۹۲ زامیادیش فریدون با گرز خویش اژی‌دهاک را که همان ضحاک است نابود می‌کند. (Humbach&Ichaporia، ۱۹۹۸: ۵۹) گرز گاو سر فریدون را رستم و خاندانش به‌عنوان پهلوانان پیش از زرتشت نیز داشته‌اند و همچنین پهلوانان زرتشتی همچون لهراسب، گشتاسپ و بهرام مالک چنین گریزی بوده‌اند. آیین اژدها کشی در خاندان رستم اولین بار با سام آغاز می‌شود. سام پدر زال با گریزی گاوسر به نبرد با اژدهای رود کشف می‌رود و اژدها را می‌کشد (فرزانه قصرالدشتی و قلعه خانی، ۱۳۹۹: ۱۹۰). رستم نیز در همان دوران کودکی با اژدهایی به نام بر بیان می‌جنگد. «بر بیان، اژدهایی دریایی و دوزیست است [...] می‌توان احتمال را داد که در روایت‌های کهن‌تر رستم برای کشتن این اژدها به آبرفته باشد.» (فرزانه قصرالدشتی و همکاران، ۱۴۰۲: ۲۹۶) درون آب رفتن و یا گذر از آن عملی آیینی و نمادی از ورود به حالت بی‌وجودی یا همان پیش کیهانی است (ایاده، ۱۳۸۲: ۲۱۱). رستم در هفت‌خان خویش نیز با اژدها مبارزه می‌کند. همچنین اسفندیار دیگر پهلوان ایرانی نبردی با اژدها در هفت‌خان خود تجربه می‌نماید. علاوه بر موارد یادشده می‌توان از اژدها کشی گشتاسب و بهرام گور نیز یادکرد.

۳- اژدها در شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس

شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس مربوط به دوره حکمرانی شاه اسماعیل اول و شاه‌طهماسب صفوی است که نگارگری آن

توصیف نگاره

نگاره نبرد رستم و اژدها: نگاره مربوط به خان سوم رستم است؛ از خاندان رستم به عنوان حاکمان سیستان در شاهنامه یاد می‌شود (سرخوش کرتیس، ۱۳۷۳: ۴۳). «در گستره ادب پارسی اسطوره‌ای بنام‌تر، شگفت‌تر و انسان گونه‌تر از رستم وجود ندارد. ابرقهرمانی که هنوز در عصر فروپاشی نهادهای فرهنگی، جایگاه خود را در ضمیر ایرانیان حفظ کرده است.» (حلبی و فرهادی، ۱۳۹۹: ۵۷۱) اما روایت رستم و هفت‌خان این چنین آغاز می‌شود که وی در پی آزاد کردن کیکاووس و چند سردار اسیر شده به دست دیو سپید، پای در وادی سختی می‌گذارد. در خان سوم رستم با اژدها پیکار می‌کند و او را نابود می‌سازد. هنرمند شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس این چنین صحنه را بازآفرینی کرده است: نگاره، نیمه بالای برگ شاهنامه را فراگرفته و در بالای نگاره چهارستون از ایبات قرار دارد. ایبات، وصفی از زمان نابودی اژدها به دست رستم است که بر اساس نسخه تصحیح‌شده خالقی مطلق بدین شرح می‌باشد:

«بزد تیغ و انداخت از تن سرش فرو ریخت چون رود زهر از برش
زمین شد به زیر تنش ناپدید یکی چشمه‌ی خون از او برآمد
چو رستم بدان آژدهای دژم نگه کرد، برزد یکی تیزدم»
(خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۲۸)

کادر اصلی نگاره غالب مستطیل افقی دارد و فضا متشکل از پهنه آسمان پر ستاره، تپه کوه، باریکه دشت سرسبز، بته گل، قله‌سنگ‌ها و رودی از آب که به رنگ تیره نمایان است (درواقع رنگ اصلی بر اثر اکسید شدن به مرور زمان تیره گشته است) صحنه نبرد مربوط به پیکره‌های جانوری رخس و اژدها و پیکره انسانی رستم می‌باشد. محل قرارگیری سر رخس روی خط فرضی تقارن نگاره است. در سمت چپ خط تقارن، پیکره اسب که در پیکره اژدها گره‌خورده قرار دارد. دوپا و دم و یکدست اژدها در همین سمت دیده می‌شود. در سمت راست خط تقارن، سر رخس، سر اژدها و یکدست اژدها قرار دارد. اژدها شاخ‌دار بوده و بدنش پوشیده از فلس است. پیکره رستم در سمت راست نگاره درحالی‌که کمی سر و بدن خود را به سمت جلو آورده ترسیم شده است. وی سپری به یکدست دارد؛ در دست دیگرش شمشیر را به سمت گردن اژدها برده است. از گردن اژدها خون تراوش می‌کند. تیردان، دسته تیرها و غلاف شمشیرش از کمر وی آویز

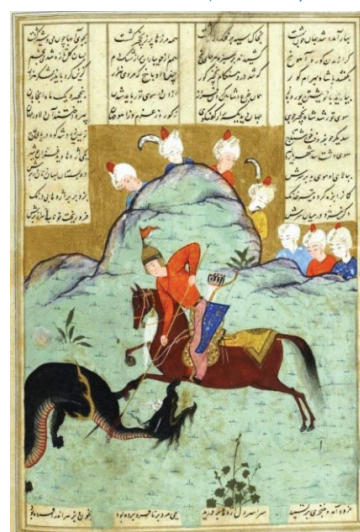
حدود سال ۹۳۰ ه.ق آغاز شد و در حدود سال ۹۸۸ ه.ق پایان یافت (ریشار، ۱۳۸۳: ۱۷۷). این نسخه هفتاد نگاره دارد. شاهنامه مزبور پس از تصرف اصفهان به دست افغانه توسط «ژان لوتر» در ۱۱۵۲ ه.ق خریداری شده است (همان) و هم‌اکنون در کتابخانه ملی پاریس با کد شناسایی SUPP. PERS. ۴۸۹-۱۵۱۳ نگهداری می‌شود. مکتب هنری نگاره‌ها مربوط به مکتب تبریز و قزوین و یک نگاره مربوط به مکتب اصفهان است. از میان نگاره‌های آن سه نگاره آیین اژدها کشی را نشان می‌دهد؛ که به ترتیب شامل: نبرد رستم با اژدها در خان سوم (تصویر ۱)، نبرد گشتاسب با اژدها (تصویر ۲)، نبرد بهرام با اژدها (تصویر ۳) می‌شود.



(تصویر ۱) نبرد رستم و اژدها (شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس، برگ ۷۲۷ (تصویر ۲) نبرد گشتاسب با اژدها (شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس، برگ ۲۷۴ر)

Figure 1. Rostam's Battle with the Dragon (953 AH Paris Shahnameh, fol. 72v)

Figure 2. Goshtasp's Battle with the Dragon (953 AH Paris Shahnameh, fol. 274r)



(تصویر ۳) نبرد بهرام و اژدها (شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس، برگ ۴۰۵ر)

Figure 3. Bahram's Battle with the Dragon (953 AH Paris Shahnameh, fol. 405r)

است. (تصویر ۴) در پایین سمت چپ نیز دو ستون تک‌بیتی از اشعار قرار دارد.



(تصویر ۴) نگاره نبرد رستم و اژدها (شاهنامه ۹۵۳ هـ پاریس، برگ ۷۲۷)
Figure 4. Miniature Depicting Rostam's Battle with the Dragon (953 AH Paris Shahnameh, fol. 72v)

پوشش سر رستم شامل کلاه‌خودی با گردن‌پوش است که روی آن کلاهی شبیه کله پلنگ قرار دارد. حکایت کلاه کله پلنگی رستم در شاهنامه ذکر نشده و آنچه گره از راز تصویر کلاه باز می‌کند، روایت «گورانی هفت‌خوان رستم» است، در این روایت حماسی غرب ایران «پس از آنکه رستم سر دیو سپید را از تن جدا می‌کند به گودرز می‌گوید کله دیو سپید را خالی کند و پوست را از کله بیرون کشد تا در روز جنگ آن را بر سر بگذارد و از آنجاکه خفتان وی پوست ببر است، (پوست) کله دیو سپید نیز خلعتی برای سرش باشد تا همه بدانند که او گشندۀ دیو سپید است [...] گودرز دارو و گیاهانی چند را جوشانده، در (پوست) کله دیو می‌ریزد.» (اکبری مفاخر، ۱۳۹۵: ۲۵۰-۲۵۱) هنگامی که رستم کله آماده‌شده برای پوشش را روی سر می‌گذارد همچون کله پلنگ دیده می‌شود (همان: ۲۵۲). در نگاره نبرد رستم و اژدها، رستم پری جقه‌وار بر روی کلاه‌خود خویش نصب‌کرده است. از دیگر پوشاک رزم رستم می‌توان به چکمه، ساعد بند و ساق‌پوش نیز اشاره کرد.



(تصویر ۵) پوشش رستم (شاهنامه ۹۵۳ هـ پاریس، برگ ۷۲۷)
Figure 5. Rostam's Attire (953 AH Paris Shahnameh, fol. 72v)

نگاره نبرد گشتاسب با اژدها: نگاره مزبور مربوط به نبرد گشتاسب فرزند لهراسب با اژدها است. گشتاسب از خاندان نوزری‌ها بوده و بعد از آنکه دین زرتشت را می‌پذیرد، برای دین و گسترش آن تلاش می‌نماید (حیدری و صحرایی، ۱۳۹۵: ۸۹). ماجرای گشتاسب دارنده فره ایزدی است (بویس، ۱۳۸۱: ۱۵۷). ماجرای

رستم ملبس به پیراهنی آستین‌بلند با قدی تا حوالی زانو است و روی آن پوشش نبرد خویش، بر بیان را بر تن دارد. در شاهنامه فردوسی خفتان پوست بری رستم، بر بیان خوانده می‌شود که به‌عنوان یک جامه واحد برای رستم به‌کاررفته است (اکبری مفاخر، ۱۳۹۵: ۲۰۱). علاوه بر این مفهوم واژه بر بیان در شاهنامه فردوسی مترادف با واژه ژیان می‌باشد (Khalegh- Motlagh، ۱۹۸۸: ۳۲۵). در حماسه‌های گورانی «بر/بور» به‌عنوان خفتان است و «بیان پوستی جدا که بر شانه رستم انداخته می‌شده است (اکبری مفاخر، ۱۳۹۵: ۲۰۳). اگر «بیان» جدا از «بور یا بر» باشد پوشش رستم یادآور پوشش مادها است که بر روی لباس اصلی خود پوستی (پوست یوزپلنگ یا گوسفند) بر شانه می‌انداختند (دیاکونوف، ۱۳۴۵: ۳۳۶-۳۳۷). شایان ذکر است که در فارسی باستان واژه «بیان» به معنای «خدایان» می‌باشد (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۶۷) و جالب توجه است که «آناهیتا» الهه آب‌ها نیز پوششی این‌چنین دارد. در سرود مربوط به آناهیتا در آبان‌یشت، آناهیتا با لباسی بلند و آستین‌های بلند توصیف‌شده و بر روی این ردا، تن‌پوشی از خَز بر شانه‌ها افکنده است (Gropp، ۱۹۹۲: ۷۵۲). «آناهیتا الهه آب از همه بیشتر به پهلوانان حماسی نزدیک بوده و به درخواست‌های آنان پاسخ مثبت می‌داده است.» (امید سالار، ۱۳۶۲: ۴۵۲) خفتان بر بیان کشتن اژدهای دریایی بر بیان به دست رستم را یادآوری می‌نماید.

اژدها کشی گشتاسب به دوران قبل از پادشاهی او بازمی‌گردد؛ زمانی که گشتاسب از به پادشاهی رسیدن ناامید می‌شود، از دیار خویش سفر می‌کند. سرنوشت مهر او را در دل کتایون دختر قیصر روم می‌اندازد و بدین ترتیب با کتایون ازدواج می‌کند؛ اما قیصر از انتخاب دخترش دلخور می‌شود و تصمیم می‌گیرد خواستگاران دیگر دخترانش را با آزمایشی سخت بیازماید. اهرن یکی از افراد گردان روم بود که خواستار ازدواج با دختری دیگر از قیصر روم می‌شود؛ قیصر وی را به کشتن اژدهای ساکن در کوه سقیا که موجب ترس و وحشت مردم شده بود، می‌آزماید. ماجرا به‌گونه‌ای پیش می‌رود که گشتاسب از این نبرد آگاه می‌شود و او به‌جای اهرن به نبرد با اژدها می‌رود (یغمایی، ۱۳۹۶: ۳۷۰-۳۷۶).



(تصویر ۶) نبرد گشتاسب با اژدها (شاهنامه ۹۵۳ هـ، پاریس، ۲۷۴ر)
Figure 6. Goshtasp's Battle with the Dragon (953 AH Paris Shahnameh, fol. 274r)

پوشش تن گشتاسب متشکل از پیراهن و آستین‌بلند و شلوار است. کلاه‌خودی گوش‌پوش دار نیز بر سر دارد. کفش‌ی نیز به‌پای او طراحی‌شده است. (تصویر ۷)



(تصویر ۷) پوشش گشتاسب (شاهنامه ۹۵۳ هـ، پاریس، ۲۷۴ر)
Figure 7. Goshtasp's Attire (953 AH Paris Shahnameh, fol. 274r)

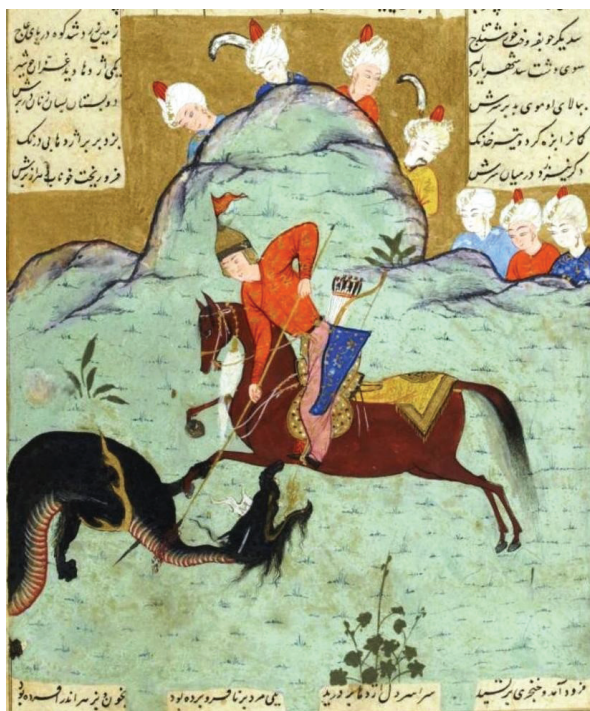
نگاره نبرد بهرام و اژدها: نگاره مربوط به بهرام پنجم پادشاه ساسانی و فرزند یزدگرد است. «هیچ پادشاه ساسانی از وجاهت ملی مانند بهرام پنجم برخوردار نگردیده است. وی شکارگر، شاعر، موسیقی‌دان و به کمال متمتع از زندگی بود.» (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۳۳۸) «ایزد بهرام» ایزدی زرتشتی است

«سبک خنجر اندر دهانش نهاد ز دادار نیکی دهش کرد یاد
بزد تیزدندان بدان خنجرش همه تیغ‌ها شد به کام اندرش
همی ریخت زو زهر تا گشت سست به زهر و به خون کوه
یکسر بشست.»

(خالقی مطلق، ۱۳۷۵: ۴۳)

این چنین گشتاسب آیین اژدها کشی را به‌جا می‌آورد. نگاره در بخش پایینی برگ شاهنامه و در کادر مستطیل افقی ترسیم شده است. دو ستون مرکب از چهار بیت شعر در گوشه راست و چپ بالای نگاره قرار دارد. نگاره متشکل از: دو تپه کوه بوده که موجب جدایی پشت‌صحنه از جلوی صحنه شده است. در جلوی تپه کوه‌ها گیاهان، بته گل، قله‌سنگ‌ها، رودی به رنگ تیره، باریکه دشت، پیکره جانوری و پیکره انسانی دیده می‌شوند. تپه کوه‌ها به دو فرم طراحی‌شده‌اند یکی ساده و دیگری با صخره‌های اسفنجی مانند. اگر خط فرضی تقارنی از بالا به پایین نگاره رسم شود کوه صخره اسفنجی در سمت چپ قرار می‌گیرد. اژدها نیز بر روی یکی از صخره‌های کوه مزبور ایستاده است. بدن اژدها به‌صورت نیمه طراحی‌شده و تنها سر و یک پای او دیده می‌شود. اژدها شاخ دارد. بدنش نیز فلس مانند است. در سمت راست خط تقارن، گشتاسب در حالت نیمه خم مشاهده می‌شود. وی سپری در یکدست دارد و با دست دیگرش شمشیر را به داخل دهان اژدها برده است. از دهان اژدها خون تراوش می‌کند. غلاف شمشیر از کمر وی آویزان است. (تصویر ۶) دو ستون تک‌بیتی از اشعار نیز در پایین

دهان او نیز گویی زهری تراوش کرده و گردن او خونین دیده می‌شود. ملازمان در پشت کوه قرار دارند و تنها سر و سینه آنان قابل‌رویت است. سه ملازم در سمت راست و به بهرام نگاه می‌کنند. چهار ملازم دیگر نیز چون حرکت شعاعی در بالای صخره مشاهده می‌شوند. دو نفر سمت چپ صخره به‌طرف چپ نگاه می‌کنند و دو نفر سمت راست صخره به سمت راست نظاره کرده‌اند. (تصویر ۸)



(تصویر ۸) نبرد بهرام و اژدها (شاهنامه ۹۵۳ هـ پاریس، برگ ۴۰۵ر)
Figure 8. Bahram's Battle with the Dragon (953 AH Paris
Shahnameh, fol. 405r)

بهرام پیراهن آستین‌بلندی بر تن دارد. قد پیراهن کوتاه بوده و یقه آن از سمت راست به سمت پهلوی چپ متمایل است؛ مشابه این پیراهن بر تن سورنا سردار اشکانی نیز دیده می‌شود (Kawami, ۱۳۹۶: ۷۳۸). شلواری نیز مشابه شلوار گشتاسپ بر پای وی طراحی شده است. کمربندی بر روی کمر بهرام دیده می‌شود. پوشش سر بهرام کلاه‌خودی گوش‌پوش دار است که در بالای آن پرچی کوچک قرار دارد. (تصویر ۹) ملازمان نیز تنها فرم کلاهشان مشخص است. جملگی آنان عمامه کلاهی بر سر گذاشته‌اند و برخی از آنان پری جقه مانند به کلاه‌خود نصب کرده‌اند. (تصویر ۹)

که در اواخر تاریخ اساطیری ایران ظهور می‌کند. (عباچی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۰) ایزد بهرام پس از چند مرتبه دگردیسی در هیئت یک انسان به دوره تاریخی پای می‌گذارد و منزلت ایزدی وجودی‌اش موجب بر تخت شاهی نشستن وی می‌شود (همان: ۶۲). بهرام مهارت بسیار در شکار داشته و دیدگاه وی به شکار همچون یک مکتب رزمی بوده است (بری، ۱۳۹۴: ۵۷). داستان نبرد بهرام و اژدها این چنین آغاز می‌شود:

آوازه نخجیر بهرام به گوش دیگر ممالک می‌رسد و آنان به خیال اینکه بهرام به‌قصد تفریح به شکار پرداخته و زمام حکومت از دستش خارج گشته است، عزم لشکرکشی به ایران می‌کنند؛ بهرام چون از حمله دشمن آگاه می‌شود تاج‌وتخت را به برادرش نرسی می‌سپارد و راهی نبرد می‌گردد [...] به هند وارد می‌شود و پیش سنگل هندی می‌رود. خود را فرستاده شاه ایران معرفی می‌نماید [...]

اژدهایی در آن سرزمین وجود داشته است؛ سنگل برای نابودسازی بهرام، چاره‌ای می‌اندیشد و به بهانه آن‌که این اژدها موجب رعب و وحشت مردم شده، بهرام را به پیکار با اژدها فرامی‌خواند (یغمایی، ۱۳۹۶: ۴۸۳-۴۸۸). هنگامی‌که بهرام اژدها را می‌بیند:

«کمان را به زه کرد و بگزید تیر که پیکانش را داده بد زهر و شیر بران اژدها تیرباران گرفت چپ و راست جنگ سواران گرفت! به پولاد پیکان دهانش بدوخت همی خار از زهر او بفروخت دگر چارچوبه بزد بر سرش فرو ریخت با زهر خون از برش»

(خالقی مطلق، ۱۳۸۴: ۵۷۷)

این چنین بهرام پیروز میدان می‌شود.

نگاره بهرام و اژدها دارای کادری مربعی است. دو ستون پنج بیتی در بالای سمت راست و چپ قرار دارد و چهارستون یک بیتی نیز در پایین نگاره حاشیه‌ای را به وجود آورده‌اند. نگاره متشکل از تپه کوه، فضای پشت تپه، گیاهان، پیکره‌های جانوری اسب و اژدها، پیکره‌های انسانی ملازمان و بهرام است. کوه در میانه تصویر قرار دارد. بهرام نیز در مرکز نگاره سوار بر اسب ترسیم شده است. او خود را کمی خم نموده و نیزه‌ای را با دو دست به گردن اژدها فرو کرده است. تیردان، دسته تیرها، کمان از کمر او آویزان می‌باشد. اگر خط تقارنی فرضی در نظر گرفته شود پیکره اژدها در سمت چپ قرار دارد؛ دم و پاهای اژدها دیده نمی‌شود. بدن اژدها فلس‌مانند است و همچنین بر سرش شاخ دارد. از



(تصویر ۹) پوشش بهرام (شاهنامه ۹۵۳ هـ پاریس، برگ ۴۰۵۲) (تصویر ۱۰) عمامه کلاه

ملازمان (همان)

Figure 9. Bahram's Attire (953 AH Paris Shahnameh, fol. 405r) Figure 10. The Turbans and Helmets of the Attendants (ibid.)

به بینش اساطیری شرق دور بازمی‌گردد بر این اساس اژدها دارای ۱۱۷ فلس است (Hamm, ۲۰۰۴: ۳۴). در کنار دویپکره اصلی نگاره‌ها، عناصری چون کوه و گیاه به‌صورت مشترک وجود دارد. همچنین عناصر تصویری متفاوتی مانند رود، بته گل، دشت دیده می‌شود؛ علاوه بر این پیکره ملازمان نیز در نگاره نبرد بهرام با اژدها حضور دارند که در دونگاره دیگر غایب هستند. در ادامه جدولی جهت تفاوت‌ها و تشابهات عناصر تصویری نگاره‌ها ارائه می‌شود. (جدول ۱)

بر اساس جدول بالا کادر دونگاره نبرد رستم و اژدها و نبرد گشتاسب و اژدها کادر مستطیل شکل است و پیکره انسانی و جانوری اصلی تصویر به‌گونه‌ای در صحنه چیده شده‌اند که توازنی متقارن بر دو سمت نگاره حاکم است؛ اما در نگاره نبرد بهرام و اژدها توازن نامتقارن وجود دارد. در هر سه نگاره هنرمند بر روی کوه با تکرار نقاطی یک‌شکل، بافت صخره‌ای کوه را نمایان ساخته است اما در نگاره نبرد رستم و اژدها علاوه بر بافت صخره‌ای، بافت گیاهی نیز با تکرار خطوط بر روی دشت ایجاد شده است. در نگاره نبرد گشتاسب و اژدها نیز علاوه بر بافت صخره‌ای کوه سمت راست، بافتی اسفنجی بر کوه سمت چپ دیده می‌شود. در نگاره اول نیز با قرارگیری قله‌سنگ‌های یک‌شکل با فواصل یکسان ریتمی یکنواخت شکل‌گرفته و در نگاره دوم نیز با قرارگیری گیاهانی یک‌شکل با فواصل یکسان در روی کوه ریتم یکنواخت (جدول ۱) عناصر فرعی تصویری در نگاره (نگارنده، ۱۴۰۵)

Table 1. Secondary Visual Elements in the Miniature (Author, 1405)

نام نگاره	پیکره انسانی (غیر از شخصیت اصلی)	پیکره جانوری (غیر از اژدها)	کوه	دشت	رود	گیاه	بته گل
رستم و اژدها	-----	✓	✓	✓	✓	✓	✓
گشتاسب و اژدها	-----	-----	✓	✓	✓	✓	✓
بهرام و اژدها	✓	✓	✓	-----	-----	✓	-----

نبرد رستم و اژدها و نبرد گشتاسب و اژدها مشاهده می‌گردد. در هر هنرهای تجسمی‌ای علاوه بر عناصر تصویری، هنرمند از مبانی تجسمی نیز برای القای حس تصویری بهره‌مند می‌شود، عناصری مانند خط تقارن، ریتم، بافت و محل قرارگیری شخصیت‌های اصلی که درواقع نقاط اصلی تصویر هستند. در ادامه جدولی برای موارد یادشده ارائه می‌گردد. (جدول ۲)

عناصر تصویری در نگاره را می‌توان به دودسته جانوری و طبیعی تقسیم کرد؛ در بخش جانوری انسان و حیوان و در بخش طبیعی کوه، آب و گیاه و ... در صحنه دیده می‌شوند. بر اساس جدول تنها در نگاره نبرد بهرام و اژدها پیکره انسانی‌ای به‌غیر از شخصیت اصلی وجود دارد (ملازمان). پیکره جانوری به‌غیر از اژدها نیز در دونگاره نبرد رستم و اژدها و نبرد بهرام و اژدها مشاهده می‌شود (اسب). عناصر طبیعی مشترک در هر سه نگاره کوه و گیاهان است. رود و گل نیز تنها در دونگاره

(جدول ۲) مبانی تجسمی موجود در نگاره (نگارنده، ۱۴۰۵)

Table 2. Visual and Representational Principles Present in the Miniature (Author, 1405)

نگاره	کادر نگاره	توازن	بافت	ریتم	محل قرارگیری جنگاور	محل قرارگیری اژدها	نگاره
	مستطیل	متقارن	صخره‌ای گیاهی	دارد	سمت راست	سمت چپ	
	مستطیل	متقارن	صخره‌ای اسفنجی	دارد	سمت راست	سمت چپ	
	مربع	نامتقارن	صخره‌ای	دارد	مرکز	سمت چپ	

می‌رسد. هفت‌خان رویارویی قهرمان با مرگ است و چون هیچ شناختی از مراحل و حریفان ندارد گویی به کام مرگ می‌رود و دوباره متولد می‌شود (فرزانه قصرالدشتی و همکاران، ۱۴۰۱: ۶). همچنین بنیادی‌ترین اعمال در آیین‌ها گذر از خان‌ها است (واحد دوست، ۱۳۸۷: ۲۳۱). این در حالی است که در دونگاره بعدی مبارزه گشتاسپ و بهرام با اژدها با پیش‌آگاهی از حریف روایت می‌شود و به‌گونه‌ای متفاوت هر دو قهرمان با آگاهی به شکار جانوری درنده می‌روند. شکار نیز یک آیین اساطیری است و این نوع از شکار، قهرمان را با فضای اساطیری هماهنگ می‌نماید (الیاده، ۱۳۹۷: ۳۶)؛ بنابراین دو نوع آیین متفاوت در سه نگاره مزبور دیده می‌شود که گرچه محوریت هر سه اژدها کشی است؛ یکی آیین شکار اساطیری بوده و دیگری آیین رفتن به جهان مردگان در هفت‌خان است. رفتن به جهان مردگان از آیین‌های شمنی می‌باشد. همچنین فضا در نگاره نبرد رستم و اژدها تاریک است؛ تاریکی با جهان مردگان ارتباط دارد و علاوه بر این، تاریکی نمادی از شرایط پیش کیهانی است (فرزانه قصرالدشتی و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۰۱). در آیین شمنی عموماً فرد برای شفای بیمار به جهان مردگان می‌رود تا روح بیمار را پیدا و نجات دهد؛ نابینایی بیماری‌ای بوده که به دست

مشاهده می‌شود؛ اما در نگاره آخر نوع قرارگیری ملازمانی با پوشش یکسان، ریتمی موجی به نگاره بخشیده است. محل قرارگیری رستم و گشتاسپ در هر دونگاره در سمت راست است اما بهرام در مرکز نگاره قرار دارد. پیکره اژدها نیز در هر سه نگاره در سمت چپ می‌باشد. هر سه نگاره در زمره نگاره‌های حماسی قرار می‌گیرند. نگارگری حماسی عناصر تصویری مخصوص به خود را ازجمله حریف قدرتمند، پوشاک رزم و ابزار رزم و مرکب رزم را دارد که در ادامه جدولی برای موارد یادشده ارائه می‌شود. (جدول ۳)

بر اساس جدول بالا رستم کامل‌ترین پوشش رزم را که به دو بخش پوشاک رزم خاص خویش (بر بیان و کلاه کله پلنگی) و پوشش رزم عمومی چون کلاه‌خود، ساعد بند، ساق‌پوش را دارد؛ اما دو شخصیت دیگر با جامگانی معمولی شامل پیراهن و شلوار تنها با کلاه‌خود به نبرد اژدها رفته‌اند. در نگاره اول و سوم نیز مرکب رزم وجود دارد. همان‌طور که هویداست از در هیچ نگاره‌ای از گرز به‌عنوان ابزار اژدها کشی استفاده نشده است.

با آن‌که محوریت اصلی سه نگاره اژدها کشی بوده اما نوع رویارویی پهلوان اساطیری با آن متفاوت است. در نگاره اول رستم درگذر از خان‌ها و در خان سوم به اژدها

Table 3. Martial Elements (Author, 1405)

نام نگاره	پوشش رزم	ابزار رزم	مرکب رزم
رستم و اژدها	کلاه خود گردن پوش کلاه کله پلنگی خفتان ببر بیان ساعد بند و ساق پوش	شمشیر سپر تیر و تیردان	اسب
گشتاسپ و اژدها	کلاه خود گوش پوش دار	شمشیر سپر	-----
بهرام و اژدها	کلاه خود گوش پوش دار	نیزه کمان تیر و تیردان	اسب

تصاحب آب توسط اژدها باشد (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۴: ۱۸). وجود گل و گیاهان نیز در نگاره‌ها با طبیعت و زیستگاه ارتباط پیدا می‌کند.

بر اساس موارد یادشده چنین می‌توان جمع‌بندی نمود که: نگاره مربوط به رستم در بالای برگ شاهنامه تصویرگری شده و دونگاره بعدی در پایین برگ ترسیم شده‌اند. در هر سه نگاره کوه و گیاهان به صورت مشترک دیده می‌شود و اژدها در سمت چپ نگاره مشاهده می‌گردد. کلاه خود به عنوان پوشش رزم بر سر هر سه شخصیت اصلی طراحی شده است. عناصری تجسمی نیز در هر سه نگاره در قالب بافت، ریتم و توازن وجود دارد؛ اما میان دونگاره نبرد رستم و اژدها و گشتاسپ و اژدها اشتراکات دیگری نیز وجود نمایان است: کادر هر دو مستطیلی و عناصر تصویری به گونه‌ای در نگاره چیدمان شده‌اند که تصویر دارای توازن متقارن هست. در هر دونگاره آب و دشت و بته گل دیده می‌شود؛ که نمادی از طبیعت و همچنین آب دزدی اژدها و در صورت نابود نشدن اژدها، زمین نیز خشک می‌گردد. ابزار جنگی مشترک بین هر دو، شمشیر و سپر است. در دونگاره اول ریتم بصری یکنواخت وجود دارد و توازن به صورت متقارن اجرا شده است. در نگاره رستم و اژدها بافتی گیاهی نیز مشاهده می‌شود؛ در نگاره گشتاسپ و اژدها بافتی اسفنجی ترسیم شده که به فضا سازی بیشتر مدد رسانده است. علاوه بر این دویپکر انسانی در سمت راست طراحی شده‌اند. میان نگاره رستم و اژدها با نگاره بهرام و اژدها نیز تشابهاتی دیگر وجود دارد در هر دونگاره

شمن قابل درمان است (دومزیل، ۱۳۸۰: ۹۵). بهبود نابینا امر مقدس شمرده می‌شود (فرزانه دقصرالدشتی و همکاران، ۱۴۰۲: ۲۹۹). در هفت خان رستم، کیکاووس نابینا شده و رستم بعد از کشتن دیو سپید خون جگر دیو را به چشمان کیکاووس می‌ریزد تا نور به دیدگان او بازگردد.

اژدها یا پیکره جانوری اصلی در هر سه نگاره در سمت چپ قرار دارد؛ که نمادی از وجود منفی اژدها است (نایب زاده و سامانیان، ۱۳۹۵: ۷۸). همان‌طور که پیش‌تر نیز ذکر شد اژدها نماد زیان و اهریمن است (کزازی، ۱۳۸۱: ۳۹۸)؛ همچنین نماد هراس می‌باشد (مسکوب، ۱۳۷۴: ۳۹). رنگ تیره اژدها در هر سه نگاره قطعاً در راستای تصویرسازی ماهیت شر او انتخاب شده است. حضور جانوری به غیر از اژدها در دونگاره نیز نشانه‌ای هستند. اسب‌ها نقش اساطیری دارند و مفهومی از هوش و فراست، بخشندگی و پیروزی را القاء می‌کنند (سجادی راد، ۱۳۹۲: ۱۰۵). در آیین‌های شمنی، فرد برای رفتن به جهان مردگان سوار بر اسب می‌شود (الیاده، ۱۳۸۸: ۶۴۶). علاوه بر این در خان سوم رستم به واسطه رخس از حضور اژدها اطلاع می‌یابد و درواقع رخس هم‌رزم وی است (فرزانه دقصرالدشتی و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۰۲). در هر سه نگاره کوه وجود دارد؛ در آیین‌های باستان کوه نقش نمادین دارد گاهی نماد عروج و صعود است و گاهی نمادی از رفتن به جهان مردگان می‌باشد. وجود آب و دشت نیز معانی مخصوصی را دارند؛ در هفت خان رستم اژدها در دشتی سکونت دارد و محل زندگی وی در رود است. این امر می‌تواند نشانی از

یک شمن و به منظور هدفی قدسی که شفای کیکاووس است باید به جهان مردگان قدم بگذارد. بر این اساس تکه‌های متفاوت پوشش رزم رستم نیز می‌تواند دلیلی بر هدف وی باشد؛ رستم در نگاره مزبور علاوه بر پوشش ببریان و کلاه کله پلنگی که شناسنامه تصویری مجالس رزم رستم است دارای پوشش ساعد بند، ساق‌بند و چکمه نیز بود بنابراین در انجام آیین اژدها کشی با هدف رفتن به جهان مردگان و امر قدسی باید لباس رزمی کامل‌تر بر تن کرد؛ لازم به ذکر است که در هفت‌خان، پهلوان از آنچه در انتظارش است خبر ندارد بنابراین باید با حفاظت بیشتری از منظر ابزار نبرد و پوشش نبرد در صحنه حضور یابد. با توجه به این امر نیاز به هم‌رزم نیز برای شخصیت اصلی در اجرای آیین اژدها کشی احساس می‌شود. قرارگیری کادر تصویر در بالای برگ شاهنامه برخلاف دونگاره دیگر می‌تواند به جهت تفاوت‌های آیین اژدها کشی رستم با دیگر پهلوانان باشد.

در آیین اژدها کشی گشتاسب، هدف یاری‌رساندن به اهرن است و با توجه به این هدف پوشاک رزم و ابزار جنگ او تعریف‌شده و نیاز به مرکب و همراه و نظاره‌گری برای او نیست.

در آیین اژدها کشی بهرام، یک ایزد اساطیری به نبرد اهریمن می‌رود یا از منظر حماسی یک پادشاه عادل به مقابله با اژدها می‌پردازد. هدف در حالت اولی پیروزی بر شر بوده و در حالت دومی هدف پیروزی ایران و مقابله با حمله هندویان است؛ شخصیت اصلی منزلت والا دارد هدف نیز والا است بنابراین ابزار آیین متفاوت از موارد پیشین می‌شود. وجود نظاره‌گران نیز دلیلی بر والایی هدف و انجام آیین توسط شاه است. تفاوت کادر نگاره آخر نیز دلیلی بر والایی هدفش می‌باشد، کادر مربع نماد قدرت است. بدین ترتیب در پرتو آنچه ذکر شد چنین نتیجه‌گیری می‌شود که هنرمند نگارگر شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس آیین اژدها کشی را بر اساس هدف دسته‌بندی کرده و شخصیت اصلی نیز متناسب با آن هدف هماهنگ است بنابراین هنرمند سعی بر آن داشته تا انواع آیین اژدها کشی را با پرسوناژهایی در مراتب منزلتی گوناگون را با بهره‌گرفتن از عناصر تصویری و تجسمی به‌طور شایسته‌ای به نمایش بگذارد.

پیکره اسب دیده می‌شود، ابزار جنگی تیر و تیردان نیز در هر دونگاره نمایان است. هر دو شخصیت اصلی به گردن اژدها آسیب رسانده‌اند اما ابزار نابودی اژدها متفاوت است رستم با شمشیر و بهرام با نیزه این کار را انجام می‌دهد. در نگاره آخر شخصیت بهرام در مرکز نگاره قرار دارد اما رستم در سمت راست دیده می‌شود. توازن نیز به‌صورت نامتقارن اجرا شده است، ریتم به‌صورت موجی دیده می‌شود و علاوه بر این ملازمانی نیز همراه بهرام هستند.

نتیجه‌گیری

اژدها از منظر اساطیر ایرانی موجودی اهریمنی است. اژدها کشی نیز یک آیین باستانی بوده که درواقع نوعی پیکار با نفس را تداعی می‌کند. آیین‌ها با حضور شخصیت یا شخصیت‌های اصلی برگزار می‌شوند؛ البته گاهی افرادی به‌عنوان نظاره‌گر، شخصیت اصلی را همراهی می‌کنند. در آیین‌ها ابزار، لباس و مرکب، زمان و حتی موسیقی نیز استفاده می‌شود. این امر در نگاره‌های مربوط به آیین اژدها کشی در شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس چنین تقسیم‌بندی می‌شود: شخصیت اصلی در آیین اژدها کشی نگاره‌های مزبور شامل: رستم در مقام فرزند حاکم سیستان و شمن، گشتاسب شاهزاده زرتشتی، بهرام پادشاه زرتشتی است. همراهان در این آیین عبارت‌اند از رخس به‌عنوان هم‌رزم و همراه رستم، ملازمان به‌عنوان نظاره‌گر بهرام و گشتاسب نیز همراهی ندارند. در مورد ابزار نیز چنین باید گفت که گرچه ابزار جنگی متفاوتی همراه پهلوانان بوده اما آن‌ها سلاحی که اژدها با آن کشته می‌شود موردتوجه قرار می‌گیرد که به ترتیب در دست رستم و گشتاسب شمشیر و سپر دیده می‌شود که قطعاً سپر نقش دفاعی را ایفا می‌کند و بنابراین سلاح اصلی کشتن اژدها، شمشیر است. در نگاره بهرام و اژدها نیز جانور اهریمنی با سلاح نیزه کشته می‌شود. رستم و گشتاسب مرکب رزم ندارند و پیاده به مقابله با اژدها رفته‌اند، اما اسب مرکب رزم بهرام است. لباس رزم مشترک در هر سه نگاره کلاه‌خود طراحی‌شده و بنابراین کلاه‌خود پوشش اصلی آیین اژدها کشی در نگارگری است. زمان اژدها کشی در نگاره رستم شب‌هنگام و در تاریکی بوده اما اژدها کشی دو پهلوان دیگر در روز انجام می‌شود. به نقش نمادین عناصر نیز باید توجه نمود، شب نمادی از جهان مردگان است و وجود کوه به‌عنوان نمادی از رفتن به جهان مردگان، تأکیدی مضاعف بر این امر است. پیش‌تر ذکر شد که رستم در مقام

منابع و مأخذ

- اکبری مفاخر، آ. (۱۳۹۵). رزم‌نامه کنیزک، کانون فردوسی (ج. ۶). تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- الیاده، م. (۱۳۸۲). اسطوره، رؤیا، راز (ر. منجم، مترجم). تهران: علم.
- الیاده، م. (۱۳۸۸). شمنیسم: فنون خلسه کهن (م. ک. مهاجری، مترجم). تهران: ادیان.
- الیاده، م. (۱۳۹۷). خدای ناپدید شونده (م. صالحی علامه، مترجم). تهران: نیلوفر.
- امید سالار، م. (۱۳۶۲). بر بیان. ایران نامه، (۳)، ۴۴۷-۴۵۸.
- اوستا. (۱۳۷۵). اوستا (ج. ۱؛ ج. دوست خواه، گزارش و پژوهشگر). تهران: مروارید.
- باقری، م. (۱۳۷۶). تحول چندگانه یک واژه در زبان فارسی. مجله زبان و ادب دانشکده ادبیات تبریز، ۴(۱۶۳)، ۲۳-۴۶.
- بری، م. (۱۳۹۴). تفسیر مایکل بری: هفت‌پیکر نظامی (ج. علوی نیا، مترجم). تهران: نی.
- بویس، م. (۱۳۸۱). زردشتیان (ع. بهرامی، مترجم). تهران: ققنوس.
- پورداوود، ا. (۱۳۸۲). زین و ابزار جنگ: ابزارهای باستانی ایران (ع. جریزه‌دار، گردآورنده). تهران: اساطیر.
- حسن‌زاده، ک. و نیک‌پناه، م. (۱۳۹۹). گرز: زما‌فزار فرهنگد خجستگان در شاهنامه و آثار حماسی. ادبیات پهلوانی دانشگاه لرستان، ۴(۶)، ۲۴۳-۲۷۱.
- حیدری، ع. و صحرائی، ق. (۱۳۹۵). نکته‌ای تازه در فرزند کشی گشتاسپ. ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، ۱۲(۴۳)، ۸۵-۱۱۴.
- خالقی مطلق، ج. (۱۳۶۹). شاهنامه فردوسی (دفتر دوم؛ زیر نظر ا. یارشاطر). کالیفرنیا: مزدا.
- خالقی مطلق، ج. (۱۳۷۵). شاهنامه فردوسی (دفتر پنجم؛ زیر نظر ا. یارشاطر). کالیفرنیا: مزدا.
- خالقی مطلق، ج. و امید سالار، م. (۱۳۸۴). شاهنامه فردوسی (دفتر ششم). نیویورک: بنیاد میراث ایران.
- دیاکونوف، ا. (۱۳۴۵). تاریخ ماد (ک. کشاورز، مترجم). تهران: پیام.
- دومزیل، ژ. (۱۳۸۰). پزشکی و سه کنش جهان اسطوره‌شناسی (ج. ۵؛ ج. ستاری، مترجم). تهران: مرکز.
- ریشار، ف. (۱۳۸۳). جلوه‌های هنر پارسی (ع. روح‌بخشان، مترجم). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- زمانی، ن. (۱۴۰۴). تحلیل ویژگی‌های حماسی نگارگری هفت‌خان رستم در شاهنامه ۹۵۳ ه. ق پاریس. مطالعات بین‌رشته‌ای هنرهای تجسمی نیشابور، ۴(۱)، ۱۳-۳۲.
- سجادی راد، ص. و سجادی راد، ک. (۱۳۹۲). بررسی و اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامه فردوسی. پژوهشنامه ادب حماسی، ۹(۱۶)، ۹۹-۱۲۸.
- سرخوش کرتیس، و. (۱۳۷۳). اسطوره‌های ایرانی (ع. مخبر، مترجم). تهران: مرکز.
- سرکاراتی، ب. (۱۳۵۷). پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسه ایران. در م. ب. دمیری (ویراستار)، شاهنامه فردوسی و شکوه پهلوانی: مجموعه سخنرانی‌های سومین جشن طوس. تهران: سروش.
- سودآور، ا. (۱۳۸۰). هنر دربارهای ایران (ن. محمد شمیرانی، مترجم). تهران: کارنگ.
- عبادی جمیل، س. رضایی دشت‌ارژنه، م. و قلعه خانی، گ. (۱۳۹۵). بررسی اسطوره ضحاک بر اساس ساختار تقابل‌های دوگانه کلود لوی‌استروس. جستارهای نوین ادبی، (۱۹۵)، ۶۷-۹۲.
- عباچی، م.، فهیمی فر، ا. و طاووسی، م. (۱۳۹۶). تفسیر شمایل‌شناسانه بهرام گور و آزاده در شکارگاه در شاهنامه آل‌اینجو، ۷۲۵-۷۵۸ ه. ق. بر مبنای آرای پانوفسکی. نگره، (۴۳)، ۶۱-۷۳.
- فرزانه‌قصرالدشتی، ع. رضایی دشت‌ارژنه، م. و حاجیانی، ف. (۱۴۰۱). بررسی تحلیلی پیوند اسفندیار با شمنیسم، تشریف و جهان مردگان. نقد زیبایی‌شناسی متون، ۵(۲)، ۴-۲۲.
- فرزانه‌قصرالدشتی، ع. رضایی دشت‌ارژنه، م. و حاجیانی، ف. (۱۴۰۲). بررسی تطبیقی دو سفر رستم با آیین‌های شمنی. پژوهشنامه ادب حماسی، ۱۹(۱)، ۲۹۱-۳۱۰.
- فرزانه‌قصرالدشتی، ع. و قلعه خانی، گ. (۱۳۹۹). سلاح آیینی اژدها کشی. ادبیات پهلوانی دانشگاه لرستان، ۴(۷)، ۱۸۷-۲۰۰.
- فرنخ دادگی. (۱۳۹۰). بندهش (ج. ۴؛ م. بهار، گزارشگر). تهران: توس.
- کلانتر، ن. صادقی تحصیلی، ط.، حسنی جلیلیان، م. ر. و حیدری، ع. (۱۳۹۸). نمادینگی اژدها در عرفان و دین و بن‌مایه‌های

- اساطیری آن. کاوش نامه، ۲۰ (۴۱)، ۲۴۹-۲۸۴.
- کزازی، م.ج. (۱۳۸۱). نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی. تهران: سمت.
- کمبل، ج. (۱۳۹۸). قدرت اسطوره (ع. مخبر، مترجم). تهران: مرکز.
- کوپر، ج.س. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی (م. کرباسیان، مترجم). تهران: فرشاد.
- کوباچی، ج.س. (۱۳۵۳). آیین‌ها و افسانه‌های چین باستان (ج. دوست خواه، مترجم). تهران: فرانکلین.
- کوورجی‌کویاجی، ج. (۱۳۸۰). بنیادهای اسطوره و حماسه ایران (ج. دوست خواه، مترجم). تهران: آگه.
- گیرشمن، ر. (۱۳۹۰). ایران از آغاز تا اسلام (م. معین، مترجم). تهران: نگاه.
- مسکوب، ش. (۱۳۷۴). تن پهلوان و روان خردمند. تهران: بی‌نا.
- موصلی، ر.، محمدی، ا.، و شایان سرشت، ا. (۱۴۰۳). تحلیل کنش ازدها اوژنی پهلوان در هفت‌خان بر پایه دیدگاه ژرژ دومزیل. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، (۷۴)، ۱-۲۷.
- نوری، س.، و موسوی‌لر، ا.س. (۱۳۹۹). خشونت در مجالس رزم با تأکید بر نگاره‌های اسطوره‌ای دوالیستی نگارگری ایران از منظر اسلاوی ژیزک (خشونت اسطوره). ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، ۱۶ (۵۹)، ۱۸۱-۱۹۹.
- واحد دوست، م. (۱۳۸۷). نهادهای اساطیری در شاهنامه فردوسی. تهران: سروش.
- همایونی، ص. (۱۳۸۶). نمادهای اسطوره‌ای در عزا، عروسی، تعزیه و سوگواری‌های مذهبی در فارس. کتاب ماه هنر، (۶۱)، ۵۰-۱۰۳.
- یغمایی، ا. (۱۳۹۶). زگفتار دهقان شاهنامه فردوسی به نثر. تهران: توس.

Gropp, Bernd. (1996). "clothing v. in pre Eslamic Estern Iran" Encyclopadia Iranica. V/ 7, pp754 - 752,

Humbach, helmut and Pallan R Ichaporia.(1998).ZamyadYasht. Wiesbaden: Harrassowitz.

Kawami,Trudi. (1996).clothing iii in the Arsacid period, Encyclopadia Iranica.V/7. pp-737 739.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).





Ferdows-e-Honar

scientific journal in the field of Art and Architecture



وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
موسسه آموزش عالی فردوس
(ایران)

Print ISSN271702317 - Online ISSN2717-2775

Ferdows Institute of Higher Education

Vol. 7 | **No. 24** | Spring 2026

Conceptual and Physical Continuity of the Square Form in the Historical Development of Iranian Architecture: From Chahartaq to Chahar-Suffah and Hasht-Behesht

Fatemeh Mousavi Nia | Akram Hosseini | Hanieh Rezaei | Mina Ramezani

Providing Interior Architectural Strategies for Residential Spaces through a Flexibility-Oriented Approach: A Comparative Study

Soroush Ahoei | Vahid Hosseinzadeh

Suspended Will on the Threshold of Awakening: An Aesthetic Analysis of Caravaggio's The Calling of Saint Matthew in Light of Schopenhauer's Theory of Involuntary Contemplation

Alireza Azizi | Abolfazl Dehghanizadeh | Hashem Hosseini

The Transformation of Utopia into Dystopia in Contemporary Science-Fiction Cinema

Payam Zeinalabedini

Reflection of the Psychological Crisis of Melancholy in the Works of Expressionist Artists
(Selected Paintings by Edvard Munch, James Ensor, and Emil Nolde)

(Selected Works by Francis Bacon and Anselm Kiefer)

Melika Sadat Hosseini | Atefeh Gharousi

An Analysis of Dragon-Slaying in Safavid Miniature Painting (A Case Study of the 953 AH Paris Shahnameh)

Nafiseh Zamani

