دانشگاه بین‌المللی سوره

رهپویه

حکمت هنر

۹

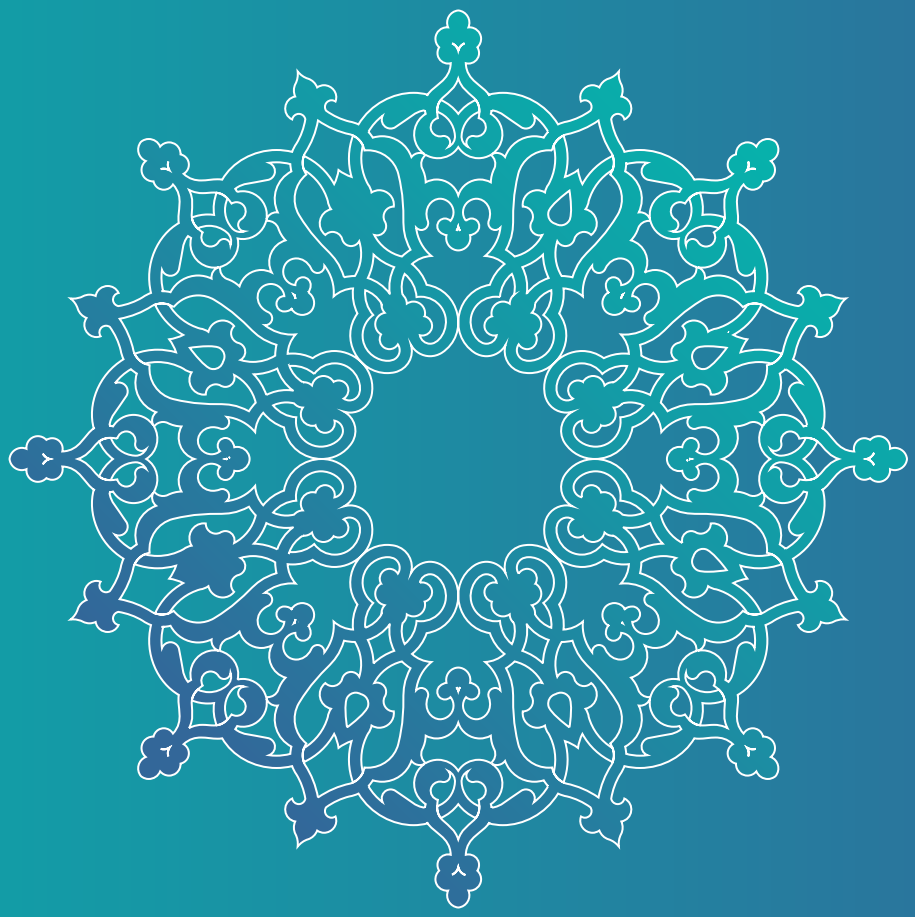
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر

دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (۹ پیاپی)، پاییز و زمستان ۱۴۰۵

ISSN: 2980-812x eISSN: 2980-8138

- تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانِ قلم فارسی با رویکرد تئو ون‌لیوون
  فرزانه آرین‌نژاد، مالک حسینی، حمیدرضا شعیری
- تبیین زیبایی‌شناختی آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی بر پایه معانی جزئیه در نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم
  زینب السادات مسعودی، مهناز شایسته‌فر
- هنر اسلامی و هویت فرهنگی در عصر جهانی‌شدن: بازآفرینی فرم، بازخوانی معنا؛ بر اساس آراء اخوان‌الصفا، سهروردی و ابن‌عربی
  منیره حجتی‌سعیدی
- تحلیل هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در بازآفرینی خیر و شر؛ خوانش نگارهٔ نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)
  فرزانه واحد دهکردی
- بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی؛ مطالعه‌ای تطبیقی در اندیشهٔ اخوان‌الصفا و تن‌زیبایی‌شناسی ریچارد شوسترمن
  شهاب پازوکی، سهیله کاظم جاسم السعدونی، سیدهیراد محمودی‌تبریزی
- فیلم به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف: اندیشهٔ مکانیکی و پایانِ کارتیسیانیسم
  آریوبرزن مؤمن، پیام زین‌العابدینی، شهلا اسلامی
- پدیدارشناسی تجربهٔ امرِ غیبی در معماری مسجد مقدّس جمکران
  محمدعلی روزبهانی، مریم سخاوت
- پژوهشی در مناسبات صنفی و شغلی معماری سنتی در فتوت‌نامه بنّایان
  احد روان‌جو، سحر شاپوری
- بازخوانی مفهوم زمان در آیین ذن و بازتاب آن در پرفورمنس «صد راه برای تأمل در باب زمان» از ماریلین آرسم
  مهسا رضا، زهرا عسلی
- فرهنگ مصرف: تحلیلی تاریخی بر ساز و کار بامبوبافی در چین
  سحر شهریوری، محمد حسن‌پور
- بازنمایی هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰ بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف
  فاطمه یزدانی، محسن حسن‌پور
- بازتاب ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار تصویرگری مهدی اشعری با تکیه بر نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو
  مرضیه تراجی، پریسا آروند

بسم الله الرحمن الرحیم




راهنمای
حکمت‌نیز
۹

حکمت هنر

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر
دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (۹ پیاپی)، پاییز و زمستان ۱۴۰۵
صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی سوره

مدیر مسئول: **محمدحسین ساعی**
سردبیر: **یعقوب آژند**
قائم مقام: **حسن بلخاری قهی**

ناشر: دانشگاه بین‌المللی سوره

هیأت تحریریه :
سید غلامرضا اسلامی
ماندانا برکشلی
حسن بلخاری قهی
مرضیه پیراوی ونک
امیرحسین ذکرگو
مصطفی گودرزی
مینا صدری
سید رضی موسوی گیلانی
عبدالحمید نقره‌کار
کامران افشار مهاجر
محمدحسین ناصربخت

مدیر داخلی: سمیه رمضان‌ماهی

شروع انتشار: آبان ۱۴۰۱ ■ نوع انتشار: نشریه علمی ■ توالی انتشار: دو فصلنامه (دو شماره در سال)
رتبه سال ۱۴۰۴ در وزارت علوم: الف ■ زبان نشریه: فارسی با چکیده مبسوط انگلیسی

نستعلیق «بسم‌اللّه ...»: برگرفته از سورهٔ حمد به خط میرعماد حسنی
آماده‌سازی و انتشار: انتشارات دانشگاه بین‌المللی سوره، زیر نظر معاونت پژوهشی
ویرایش، طراحی و صفحه‌آرایی: وحید روزبهانی
طراحی نشان‌نوشته: احمدعلی عسلی (استودیو متافور)
طرح جلد: محمدشریف نیک‌شهرت

بها: ۲۰۰۰۰۰ ریال

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر در ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب و تصاویر درج شده به عهدهٔ نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و تصاویر منتشر شده در دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر، تنها با ذکر و درج ارجاع کامل مجاز است.

نشانی: تهران، خیابان آزادی، بین آذربایجان و خوش، نبش کوچه کامیاران، پلاک ۲۵۲
تلفن: ۶۶۳۷۴۴۵۵-۰۲۱
وبگاه: https://rph.soore.ac.ir
رایانامه: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com

دانشگاه بین‌المللی سوره
SOUREH INTERNATIONAL UNIVERSITY

عنوان	صفحه
تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانِ قلم فارسی با رویکرد تئو ون‌لیوون فرزانه آرین‌نژاد، مالک حسینی، حمیدرضا شعیری	۷-۲۰
تبیین زیبایی‌شناختی آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی بر پایه معانی جزئیه در نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم زینب السادات مسعودی، مهناز شایسته‌فر	۲۱-۳۳
هنر اسلامی و هویت فرهنگی در عصر جهانی‌شدن: بازآفرینی فرم، بازخوانی معنا؛ بر اساس آراء اخوان‌الصفا، سهروردی و ابن‌عربی منیره حجتی‌سعیدی	۳۵-۴۴
تحلیل هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در بازآفرینی خیر و شر: خوانش نگارهٔ نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) فرزانه واحد دهکردی	۴۵-۵۶
بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی؛ مطالعه‌ای تطبیقی در اندیشهٔ اخوان‌الصفا و تن‌زیبایی‌شناسی ریچارد شوسترمن شهاب پازوکی، سهیله کاظم جاسم السعدونی، سیدهیراد محمودی‌تبریزی	۵۷-۶۹
فیلم به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف: اندیشهٔ مکانیکی و پایانِ کارتیسیانیسم آریوبرزن مؤمن، پیام زین‌العابدینی، شهلا اسلامی	۷۱-۸۲
پدیدارشناسی تجربهٔ امرِ غیبی در معماری مسجد مقدّس جمکران محمدعلی روزبهانی، مریم سخاوت	۸۳-۹۶
پژوهشی در مناسبات صنفی و شغلی معماری سنتی در فتوت‌نامه بنّایان احد روان‌جو، سحر شاپوری	۹۷-۱۰۸
بازخوانی مفهوم زمان در آیین ذن و بازتاب آن در پرفورمنس «صد راه برای تأمل در باب زمان» از ماریلین آرسم مهسا رضا، زهرا عسلی	۱۰۹-۱۲۰
فرهنگ مصرف: تحلیلی تاریخی بر ساز و کار بامبوبافی در چین سحر شهریوری، محمد حسن‌پور	۱۲۱-۱۳۰
بازنمایی هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰ بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف فاطمه یزدانی، محسن حسن‌پور	۱۳۱-۱۴۵
بازتاب ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار تصویرگری مهدی اشعری با تکیه بر نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو مرضیه تراجی، پریسا آروند	۱۴۷-۱۶۱

تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانِ قلم فارسی با رویکرد تئو ون‌لیوون[۱]

فرزانه آرین‌نژاد[۲]، مالک حسینی[۳]، حمیدرضا شعیری[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۰۵ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۱۹ □ صفحهٔ ۷-۲۰
Doi: 10.22034/rph.2026.2078985.1200

چکیده

نوشتار نه‌تنها خوانده می‌شود بلکه دیده می‌شود، به این معنا که نوشتار به غیر از انتقال معنای زبانی، از طریق فرم می‌تواند معانی دیداری را نیز منتقل کند. تحلیل معنای دیداری در تایپوگرافی فارسی در گذشته بررسی شده است اما آنچه اکنون جای مطالعه دارد این فرضیه است که خود قلم یا همان فونت می‌تواند از طریق فرمِ حروف در انتقال معنایِ دیداری تأثیرگذار باشد. برای تحلیل اینکه شکل دیداری قلم چگونه می‌تواند بر معنای غیر زبانی آن تأثیرگذار باشد این سؤال را می‌توان مطرح کرد: قلم‌های فارسی چگونه می‌توانند بر اثر تحولات شکلی، نظام‌های گفتمانی را تحت تأثیر قرار داده و شرایط دریافت معنا را نزد مخاطب دگرگون کنند؟ در پژوهش حاضر که از نوع تحقیقات کیفی است و در آن از روش تحلیلی ـ توصیفی استفاده شده است برای یافتن پاسخ از رویکرد نشانه‌شناسی استفاده می‌شود. در اینجا با استفاده از رویکرد تئون‌لیوون نشانه‌شناسِ هلندی که مطالعات گسترده‌ای در نشانه‌شناسی نوشتار و تایپوگرافی دارد به تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانِ قلم فارسی پرداخته می‌شود. ون لیوون برای مطالعهٔ ویژگی‌های دیداری قلم‌ها و تحلیلِ معنای آنها، هشت ویژگی را با عنوان ویژگی‌های متمایزکننده دسته‌بندی و تعریف می‌کند، شامل انحنا، اتصال، وزن، گستردگی، شیب، جهت، قاعده‌مندی و ویژگی‌های غیر بارز. بنابراین با توجه به رویکرد این نشانه‌شناس ویژگی‌های دیداری قلم‌های فارسی مورد بررسی قرار می‌گیرد، و معانی آنها و تأثیر این معانی بر گفتمانِ قلم فارسی تحلیل می‌شود. اهمیت این پژوهش به‌لحاظ کاربردی در تأثیری است که بر طراحی و انتخاب درست و آگاهانهٔ قلم‌ها می‌گذارد زیرا انتخاب قلم مناسب با موضوعِ نوشتار می‌تواند گفتمانِ آن متن را تقویت کند یا تغییر دهد.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، گفتمان، قلم فارسی، تئو ون‌لیوون

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری با عنوان «طراحی قلم فارسی: تحلیلی فلسفی ـ نشانه‌شناختی» است.

۲. دانشجوی دکتری، گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: f.ariannejad@iau.ac.ir

۳. استادیار، گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: malek.hosseini@yahoo.com

۴. استاد، گروه زبان فرانسه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: shairi@modares.ac.ir

استناد: آرین‌نژاد، فرزانه؛ حسینی، مالک؛ شعیری، حمیدرضا (۱۴۰۵)، تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانِ قلم فارسی با رویکرد تئو ون‌لیوون، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۲)، ۷-۲۰.
Doi: 10.22034/rph.2026.2078985.1200
https://rph.soore.ac.ir/article_741455.html

مقدمه

تحلیل نوشتار از طریق علم نشانه‌شناختی این نتیجه را حاصل کرده است که نوشتار قلمروهای دلالتی افزوده‌ای در سطوح غیر زبانی دارد، به این معنا که نوشتار به غیر از آنکه انتقال‌دهندهٔ معنای زبانی است، معانی غیر زبانی را نیز از طریق ویژگی‌های دیداری منتقل می‌کند. آنچه جای بررسی دارد مطالعهٔ معنای غیر زبانی بر روی یکی از اشکال رایج نوشتار یعنی قلم‌ها است. ویژگی‌های دیداری که در انتقال معنا تأثیرگذار هستند از یک سو شامل علائم سجاوندی می‌شوند از سوی دیگر شامل تمام جزئیات بصری که شکل حروف را می‌سازد، مانند ارتفاع کم یا زیادِ حروف، میزان فشردگیِ حروف، نسبت فضای سیاه به سفید، خطوط منحنی یا صاف و سایر ویژگی‌های دیداری. همچنین گروه دیگری از ویژگی‌های دیداری وجود دارد که توسط رمزگان‌های مختلفی به جز رمزگان زبان در انتقال معنا تأثیرگذار هستند مانند رمزگانِ فرهنگی یا زیبایی‌شناختی. تاکنون مطالعات نشانه‌شناختی مختلفی راجع به تایپوگرافی که شامل تصمیم‌گیری در دیزاین و چیدمان نوشتار است در گذشته صورت گرفته است، اما هنگام چیدمانِ نوشتار قبل از اینکه تایپوگرافی شکل بگیرد در اولین مرحله معمولاً نیاز به انتخاب قلم وجود دارد. قلم‌ها به عنوان رایج‌ترین شکل نوشتار در دنیای امروزی بسیار پرکاربردند و همهٔ ما روزانه با تعداد مختلفی از آنها سروکار داریم. اما علی‌رغم گستردگی استفاده از قلم‌ها مطالعات نشانه‌شناختی به‌خصوص بر روی قلم‌های فارسی کمتر اتفاق افتاده است. با توجه به اینکه جریان جدید طراحی قلم فارسی در ایران از حدود دههٔ ۹۰ شمسی شکل گرفت و بخش بسیار نوپایی از گرافیک ایران را شامل می‌شود، مطالعاتِ بیشتر در این ضمینه ضروری به نظر می‌رسد. اکنون با توجه به آنچه در مورد انتقال معنای غیر زبانی قلم‌ها گفته شد، این سؤال مطرح می‌شود: قلم‌های فارسی چگونه می‌توانند بر اثر تحولات شکلی، نظام‌های گفتمانی را تحت تأثیر قرار داده و شرایط دریافت معنا را نزد مخاطب دگرگون کنند؟

در مقالهٔ حاضر برای یافتن پاسخ این سؤال از رویکرد ون‌لیوون در تحلیل معنای دیداری قلم‌ها استفاده می‌شود. ون‌لیوون به عنوان یکی از نشانه‌شناسان اجتماعی تأثیرگذار شناخته می‌شود و همین‌طور پژوهش‌های گسترده‌ای در نشانه‌شناسی تایپوگرافی به‌خصوص نشانه‌شناسیِ قلم‌های لاتین انجام داده است. او برای بررسی ویژگی‌های دیداری قلم‌ها تحلیل ویژگی‌های متمایز کننده را مطرح می‌کند و طبق آن، هشت ویژگی را برای قلم‌ها در نظر می‌گیرد: انحنا، اتصال، وزن، گستردگی، شیب، جهت، قاعده‌مندی و ویژگی‌های غیر بارز. و در ادامه معنای دیداریِ هرکدام از این هشت ویژگی را از طریق مؤلفه‌های نشانه‌شناختی دلالت ضمنی و استعاره تحلیل می‌کند. در اینجا که هدف مطالعهٔ نشانه‌شناختی قلم‌های فارسی است از همین رویکرد برای تحلیل ویژگی‌های بصری و معانی آنها در قلم‌های فارسی استفاده می‌شود. تا بدین طریق بر اساس مطالعهٔ ویژگی‌های نشانه‌شناختی و تأثیرات دیداری شکل قلم‌های فارسی در انتقال معنا، این پژوهش در انتخاب و استفادهٔ آگاهانهٔ قلم‌ها توسط طراحان قلم و گرافیست‌ها و تمام افرادی که روزانه از قلم استفاده می‌کنند تأثیرگذار باشد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع تحقیقات کیفی است و در آن از روش تحلیلی ـ توصیفی استفاد شده است و برای تحلیل، رویکرد نشانه‌شناسی مورد استفاده قرار گرفته است. هدف اصلی بررسی نشانه‌شناختی گفتمانِ دیداریِ قلم فارسی است. از آن روی که تئو ون‌لیوون نشانه‌شناسی است که مطالعات گسترده‌ای در زمینهٔ نشانه‌شناسی در تایپوگرافی به‌خصوص قلم‌ها دارد، در اینجا رویکرد نشانه‌شناختی او برای بررسی گفتمان قلم فارسی مورد استفاده قرار گرفته است. رویکرد او شامل برشمردن هشت ویژگیِ متمایزکننده برای شکل قلم است که معنای هرکدام توسط دو مؤلفهٔ نشانه‌شناختی دلالت ضمنی و استعاره مورد تحلیل قرار می‌گیرد. این هشت ویژگی از طریق فرم‌های منحنی و زاویه‌دار، اتصال و انفصال، ضخامت و نازکی، فشردگی و گستردگی، مورب و صاف، افقی و عمودی، باقاعده و بی‌قاعده بودن و همچنین ویژگی‌هایی که غیر بارز هستند، سبب معنازایی می‌شوند. دلیل دیگرِ انتخاب دیدگاه ون‌لیوون انطباق پذیری رویکرد او با تحلیل قلم فارسی بود. هر هشت ویژگی که او مطرح می‌کند در طراحی قلم فارسی نیز قابل تعریف است زیرا علم طراحی قلم شامل قواعد یکسانی است، اما آنچه جای بررسی دارد تفاوت در الفبا است، بنابراین تلاش پژوهش حاضر در این است که بتواند با استفاده از سابقهٔ فرهنگی خط فارسی و اینکه طراحی فرم حروف برای قلم فارسی ریشه در خط و خوشنویسی دارد، تحلیل‌ها را مطابق با خصوصیات منحصربه‌فرد حروف فارسی پیش ببرد.

در این پژوهش برای تحلیل معنای شکل حروف نیاز به انتخاب قلم‌هایی بود که به عنوان جامعهٔ آماری مورد مطالعه قرار گیرد. از آنجایی که شاخهٔ طراحیِ قلم در ایران طی پانزده سال گذشته جانِ تازه‌ای یافته است و به صورت جدی‌تری نسبت به گذشته توسط گرافیست‌ها دنبال می‌شود، انتخاب قلم‌ها محدود شده است به قلم‌های معاصر فارسی. یعنی قلم‌هایی که تاریخ طراحی آنها از ۱۵ سال گذشته آغاز شده است (۱۳۹۰ تا ۱۴۰۵) و تاریخ به‌روزرسانی آنها همگی مربوط به سال ۱۴۰۰ به بعد است. این انتخاب توسط پژوهشگر به صورت هدفمند شکل گرفته و تلاش بر این بوده است که هر نمونه بتواند ویژگی مطرح شده را به شکل درست نمایش دهد و ادعایی مبنی بر اینکه بهترین نمونه‌ها انتخاب شده‌اند وجود ندارد زیرا تعداد قلم‌های موجود فارسی زیاد و متنوع است. انتخاب قلم‌ها از وبسایت فونت ایران (URL:1) انجام شد، که به عنوان یکی از جامع‌ترین وبسایت‌های جمع‌آوری و ارائهٔ فونت در ایران

Doi: 10.22034/rph.2026.2078985.1200

شناخته شده است. مجموعهٔ بررسی شده شامل ۱۵ قلم است که از بین دو گروهِ اصلی قلم‌ها یعنی قلم‌های متن و نمایشی انتخاب شده‌اند، قلم‌های نمایشی شامل گرامافون، دفتر، ادامه، استنسیل ۸۹۸، محال، والهالا، همتا و رادیکال است و قلم‌های متن شامل کهربا، انجمن، گوهر، وندا، دامون، درویش و مربع می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

در مبحث نشانه‌شناسی نوشتار فارسی، سجودی در مقالهٔ «نشانه‌شناسی نوشتار: با نگاهی به رسانه، ادبیات و هنر خوشنویسی» (۱۳۸۸)، ویژگی‌های نشانه‌شناختی نوشتار را در رسانه، ادبیات و هنر خوشنویسی مورد مطالعه قرار داده است. در این مقاله اشاره به دلالت‌های غیر زبانی قلم‌ها می‌شود اما به‌طورکلی قلم‌ها مورد مطالعه نیستند و نوشتار در شکلی کلی‌تر مطالعه شده است، همین‌طور نوشتار در شکل خوشنویسی تحلیل شده است. شعیری نیز در بخشی از کتاب *نشانه ـ معناشناسی دیداری* (۱۳۹۷)، به نشانه ـ معناشناسیِ دیداری در خوشنویسی می‌پردازد و به این امر اشاره می‌کند که نوشتار نظام گفتاری را تبدیل به نظام دیداری می‌کند. هر دو اثر در زمینهٔ نشانه‌شناسی نوشتار گام‌های مؤثری برداشته‌اند و راه را برای مطالعهٔ دیداری قلم‌ها باز کرده‌اند. در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی» (دمیرچیلو و سجودی، ۱۳۹۰)، نگارندگان از طریق روش نشانه‌شناسی نحوهٔ عملکرد معنا در تایپوگرافی را بررسی می‌کنند و مواردی از آثار تایپوگرافی که تایپوگرافی در آن نقش اصلی را در انتقال معنا دارد مورد تحلیل قرار می‌دهند. گرچه در بخشی به‌طور خلاصه به تأثیر انتخاب قلم در انتقال معنای غیر زبانی پرداخته شده است اما همچنان جای تحلیل مفصل این موضوع خالیست. همچنین یزدانی در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی تایپوگرافی» (۱۳۹۲)، با رویکردی نشانه‌شناختی راه‌های خلق معانی در تایپوگرافیِ پوستر را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد. تایپوگرافی به‌طورکلی شامل محدودهٔ وسیع‌تری نسبت به قلم‌ها است و تحت تأثیر ویژگی‌های مختلف گرافیک مانند نحوهٔ چیدمان در صفحه، رنگ، کادر و... معناهای متفاوت خلق می‌کند. مقالهٔ دیگری با عنوان «تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارسی در نسبت میان دال و مدلول» (استخریان حقیقی و احسنت، ۱۳۹۸)، تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارسی در نسبت میان دال و مدلول و دریافت معنا از طریق همنشینی و جانشینی دال‌ها را بررسی می‌کند. مقالهٔ دیگری با عنوان «تحلیل و بررسی نقش رویکرد احساس‌گرا در طراحی تایپ‌فیس فارسی» (جباری کلخوران و محمدزاده، ۱۳۹۷) به موضوع طراحی تایپ‌فیس فارسی با رویکرد احساس‌گرا می‌پردازد و اشاره به نقش ارزش‌های بصری نستعلیق و نسخ ایرانی و کارکرد آن در طراحی تایپ‌فیس دارد. و تایپفیس‌ها را میانجی خلق ارتباط احساسی میان متن و خواننده در نظر می‌گیرد. در این میان تئو ون‌لیوون، نشانه‌شناس، در کتاب *آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی* (۲۰۰۵)، از مؤلفه‌های نشانه‌شناختی برای تحلیل معنای فرم حروف در قلم‌ها استفاده می‌کند و بعدا در مقاله‌ای با عنوان «به سوی نشانه‌شناسی در تایپوگرافی» (۲۰۰۶)، این مطلب را تکمیل می‌کند و ویژگی‌هایی را برای قلم‌ها تعریف می‌کند تا تحلیل نشانه‌شناختی فرم حروف به شکل کامل‌تری ممکن شود و بر اساس آن به تحلیل نشانه‌شناختی قلم‌های لاتین می‌پردازد. نینا نورگارد در مقالهٔ «نشانه‌شناسی تایپوگرافی در متون ادبی» (۲۰۰۹)، با در نظر گرفتن چند رویکرد از جمله رویکرد ون‌لیوون به بررسی تأثیر نشانه‌شناختی تایپوگرافی و همین‌طور فرمِ قلم‌های لاتین در متون ادبی می‌پردازد. با توجه به مسیر پژوهش‌های ذکر شده، گرچه موضوعِ نشانه‌شناسی در خوشنویسی و تایپوگرافی راه را برای مبحث فعلی باز کرده است اما از آنجا که خلأ تحلیل نشانه‌شناختی قلم فارسی همچنان مشهود است پژوهش فعلی بر روی این موضوع تمرکز می‌کند تا بتواند تأثیر فرم حروف بر گفتمانِ قلم فارسی را مشخص کند. بنابراین جنبهٔ نوآوری این پژوهش نه‌تنها استفاده از رویکرد ون‌لیوون، بلکه استفاده از این تحلیل در نشانه‌شناسی فرم حروف در قلم‌های فارسی است.

تحلیل تئو ون‌لیوون از نشانه‌شناسیِ شکل حروف در قلم‌ها

تئو ون‌لیوون زبان‌شناس هلندی، یکی از بنیانگاران اصلی نشانه‌شناسی اجتماعی است که کتاب‌های زیادی در این زمینه دارد. کتاب *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری*[1] که به همراهی گونتر کرس[2] نوشته شده یکی از کتاب‌های مهم و تأثیرگذار او است. موضوع نشانه‌شناسی در تایپوگرافی نیز ازموضوعاتی است که ون‌لیوون در کتاب‌هایش به آن پرداخته است او همچنین در مقاله‌ای با عنوان «به سوی نشانه‌شناسی در تایپوگرافی»[3] نه‌تنها به نشانه‌شناسی در تایپوگرافی بلکه به نشانه‌شناسی شکل حروف در قلم‌ها نیز می‌پردازد و مبنای مهمی برای تحلیل این موضوع فراهم می‌کند و همان‌طور که خودش اشاره می‌کند این تنها یک آغاز است نه کاری که به اتمام رسیده باشد. اکنون باید دید که ون‌لیوون برای آنکه بتواند مبنایی برای تحلیل شکل حروف در قلم‌ها و نحوهٔ تأثیر آنها در گفتمان دیداری تعریف کند چه ملاک‌هایی را مد نظر قرار می‌دهد.

ویژگی‌های متمایزکننده

ون‌لیوون مبحثی با نام ویژگی‌های متمایزکننده را به عنوان مبنایی برای تمایز شکل حروف در قلم‌ها مطرح می‌کند و این ویژگی‌ها را تعریف و دسته‌بندی می‌کند. اما قبل از آنکه تحلیل ویژگی‌های متمایزکننده را استفاده کند، نحوهٔ پیدایش آن را توضیح می‌دهد. او ایدهٔ این شیوهٔ تحلیلی را از تحولی که در واج‌شناسی در سال ۱۹۵۶ توسط یاکوبسن و هله[4] اتفاق افتاد دریافت کرد.

در واج‌شناسی واج‌ها، مصوت‌ها و صامت‌ها، واحدهای کوچک زبان هستند که به عنوان واحدهای اساسیِ تشکیل‌دهندهٔ

کلمات در نظر گرفته می‌شوند. اما یاکوبسن و هله خاصیت فراتری برای این واحدهای کوچک زبان در نظر گرفتند و آن همان «ویژگی‌های متمایزکننده[۵]» است. مثلاً برای واجی مانند «P» سه ویژگی بیان کردند، انفجاری بودن ـ که باعث خروج هوا می‌شود؛ بی‌صدا بودن؛ و اینکه با استفاده از دو لب بیان می‌شود. آنها البته معتقد نبودند که این ویژگی‌ها معنایی دربردارد اما ویژگی‌های متمایز از آن رو متمایزکننده هستند که بیان یک تفاوت ساده باعث تمیز قایل شدن بین دو واج می‌شود و همین‌طور باعث تفاوت در کلماتی که با آن واج‌ها ساخته می‌شود (Van Leeuwen, 2005b: 140).

ون‌لیوون اما ویژگی‌های متمایزکننده را با استفاده از دو اصل نشانه‌شناسیِ دلالت ضمنی و استعارهٔ تجربی، معنا آفرین می‌بینند. یعنی از آنها به عنوان ویژگی‌هایی که به خلق معنای دیداری از طریق شکل حروف کمک می‌کنند نام می‌برد. مثلاً در مورد همان واج (P) می‌گوید بیان آن همراه با یک ویژگی انفجاری هر چند کوچک است و این قابلیت را ایجاد می‌کند که با پدیده‌های واقعی یا انتزاعی مشابه قابل قیاس باشد. مانند مثالی که آهنگساز کانادایی موری شافر[۶] دربارهٔ خلق معنا در همین واج می‌زند و اشاره می‌کند به صدایی که هنگام خروج دود از دهان کسی که پیپ می‌کشد بیرون می‌آید (شباهت آن صدا به واج مورد نظر و خروج دود شبیه به انفجار) (Schafer, 1986: 181). ون‌لیوون معتقد است همین شیوه را می‌توان در معنا بخشی ویژگی‌های متمایزکننده برای شکل حروف نیز استفاده کرد. برای مثال بعضی از فونت‌ها زاویه‌دار و شکسته هستند و بعضی انحنای زیاد دارند، که این انحنای بیشتر می‌تواند استعاره‌ای از مفاهیمی مانند لطافت، طبیعی بودن و زنانگی باشد و مثال‌های دیگری که جلوتر مفصل شرح داده می‌شود. تئو ون‌لیوون بر همین اساس دست به طبقه‌بندی زد و تعدادی از ویژگی‌های متمایزکنندهٔ شکل حروف را در قلم‌ها برشمرد و ظرفیت‌های خلق معنا از طریق شکل حروف در قلم‌ها را بیان کرد. آنچه او به بررسی و توضیح آن پرداخت مانند آنچه اینجا در فونت‌های فارسی بررسی خواهد شد، پرداختن به نشانه‌شناسیِ شکل حروف و معانی منتج از آن در خود قلم‌ها هست و شامل نشانه‌شناسی در تایپوگرافی که مبحثی متفاوت و کلی‌تر است نمی‌شود. این هشت ویژگی: انحنا، اتصال، وزن، گستردگی، شیب، جهت، قاعده‌مندی و ویژگی‌های غیر بارز، در نظر گرفته شده است.

در «نمودار ۱» می‌توان هرکدام از این هشت ویژگی را با زیرمجموعه‌های آن مشاهده کرد، هر ویژگی یک طیف را شامل می‌شود که دو سر این طیف در نمودار نشان داده شده است. اینکه هرکدام از این زیرمجموعه‌ها در مورد قلم فارسی خود می‌توانند به زیرمجموعه‌های دیگری تقسیم شود یا خیر، ابتدا نیاز به انجام تحلیل ویژگی‌های موجود که هدف اصلی این پژوهش است را دارد و گسترش این مطلب شاید بتواند در آینده با جزئیات بیشتر موضوع پژوهش‌های دیگر باشد.

ون‌لیوون در ادامه برای روشن شدن این مطلب که چگونه شکل حروف می‌تواند نقش دال را ایفا کند، دو اصل کلیدی نشانه‌شناسی شامل دلالت ضمنی و استعاره را توضیح می‌دهد و برای هرکدام مثالی می‌آورد که در اینجا برای درک بهتر این مطلب در زمینهٔ مورد مطالعه یعنی قلم‌های فارسی، برای هر مورد مثالی از قلم فارسی جایگزین شده است و مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

دلالت ضمنی در نشانه‌شناسی توسط نشانه‌شناسان مختلف تعریف شده و به‌کار گرفته شده است. اما از این میان بارت رویکرد خود به دلالت ضمنی را نه صرفاً در ارتباط با زبان بلکه در ارتباط با تصاویر عکاسی شده به کار برد و به این نتیجه رسید که دلالت ضمنی می‌تواند به نظام‌های نشانه‌ای دیگر نه‌فقط زبان نیز اطلاق شود (Van Leeuwen, 2005a: 37). در واقع دلالت ضمنی به این ایده اشاره دارد که نشانه‌ها ممکن است با پس‌زمینه‌ای (برای مثال از یک دورهٔ زمانی یا گروه اجتماعی یا فرهنگی) وارد زمینه‌ای دیگر شوند تا ارزش‌ها یا ویژگی‌های مربوط به آن پس‌زمینه را نشان دهند. حال اگر این نظریه را بخواهیم در مورد نوشتار به کار ببریم می‌توانیم بگوییم دلالت مستقیم همان معنای زبانی است که با خواندن یک کلمه آن را دریافت می‌کنیم اما دلالت ضمنی در مورد نوشتار در اینجا که صرفاً شکل حروف و قلم‌ها مورد بررسی ما است، به ایده‌ای اشاره دارد که با استفاده از یک قلم خاص می‌تواند دریافت مخاطب از معنا را تحت تأثیر قرار دهد. همان‌طور که نشانه‌شناس انگلیسی دنیل چندلر نیز در کتاب معروف خود *مبانی نشانه‌شناسی*[۷] دربارهٔ دلالت ضمنی و ارتباط

انحنا	اتصال	وزن	گستردگی	شیب	جهت	قاعده‌مندی	ویژگی‌های غیر بارز
منحنی ↕ زاویه‌دار	متصل ↕ منفصل	ضخیم ↕ نازک	فشرده ↕ گسترده	مورب ↕ غیر مورب	افقی ↕ عمودی	باقاعده ↕ بی‌قاعده	مجموعه‌ای از ویژگی‌های تزیینی

نمودار ۱. نمودار ویژگی‌های متمایزکننده برداشتی از نمودار ون‌لیوون (Van Leeuwen, 2006: 151).

Doi: 10.22034/rph.2026.2078985.1200

آن با شکل حروف می‌گوید: «با تغییر شکل دال و حفظ مدلول می‌توان به دلالت‌های ضمنی تازه‌ای رسید. تغییر سبک یا لحن نیز به چنین نتیجه‌ای می‌انجامد مثل وقتی که از یک فونت متفاوت برای متنی یکسان استفاده شود» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۳-۲۱۴). بدین‌ترتیب ون‌لیوون از اصل نشانه‌شناسیِ دلالت ضمنی برای دریافت معنای ضمنی نهفته در گروهی از قلم‌ها که دلالت‌های فرهنگی، اجتماعی یا زمانیِ خاص دارند استفاده می‌کند.

«تصویر ۱» مثالی از انتقال معنا از طریق فرم حروف در قلم فارسی است که از طریق دلالت ضمنی قابل دریافت است. معنای زبانی این عبارت مشخص است که در واقع دلالت مستقیم به حساب می‌آید. اما در اینجا با استفاده از «قلم دفتر» که برگرفته از شکل حروف در دوران چاپ سربی است به شکل نوشتار در دورهٔ زمانی خاصی اشاره می‌شود. وقفه‌ای که توسط فضای سفید عمدا بین حروفِ متصل ایجاد شده است نشان از محدودیت‌های چاپ سربی دارد؛ همین‌طور شکل حروف که دارای اندکی خوردگی و عدم تناسبات دقیق است؛ و اختلاف ضخامت قابل توجه در ساقهٔ حروف و دندانه‌های کوتاه و سایر ویژگی‌های دیداری که متعلق به قلم‌ها در آن بازه ی زمانی بوده باعث می‌شود که این قلم به‌لحاظ دیداری بر چاپ سربی و شکل نوشتار در آن دوران، حدود ۸۰ سال پیش در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ شمسی دلالت داشته باشد.

استعاره مؤلفهٔ نشانه‌شناختی دیگری بود که ون‌لیوون برای تحلیل معنای بصری شکل قلم‌ها مورد استفاده قرار داد. مفهوم استعاره یک مفهوم چند وجی است و به غیر از زبان، در نشانه‌شناسی نیز کاربرد دارد در واقع استعاره به عنوان یکی از اصول مهم در نشانه‌شناسی مطرح می‌شود و نظریه‌پردازان مختلفی تا کنون راجع به آن صحبت کرده‌اند. از استعاره می‌توانیم در خلق ایده‌ها و روش‌های بیان ایده‌ها استفاده کنیم.

کم‌کم معنای استعاره از صرف به تصویر کشیدن واقعیت فراتر رفت و ویژگی خلق چیزهای جدید را نیز دربرگرفت. مفهومی که در قرن بیستم بیشتر مورد توجه زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان قرار گرفت، همان‌طور که، لیکاف و جانسون نیز در کتاب *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*[۸] برخلاف عموم مردم استعاره را صرفاً متعلق به ادبیات و به عنوان ابزاری برای بیان تخیل شاعرانه نمی‌شناسند این دو معتقدند که بخش عمده‌ای از فرایندهای فکری انسان استعاری است و استعاره صرفاً به زبان و واژگان منحصر نمی‌ماند و معتقدند که نظام مفهومی انسان ساختاری استعاری دارد (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۱۳). آنها استعاره را اینگونه می‌بینند: «یکی از اساسی‌ترین سازوکارهایی که ما برای درک تجربه‌هایمان به آن مجهزیم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۳۱۴). بنابراین تجربهٔ ملموس و واقعی را مبنایی برای درک استعاره در نظر می‌گیرند، چنین تجربه‌ای می‌تواند فیزیکی و مشترک بین همهٔ انسان‌ها باشد، تجربه‌ای که می‌توان آن را از حوزهٔ تجربهٔ مستقیم انسانی به حوزهٔ ارزش‌ها و ایده‌های فرهنگی انتزاعی‌تر نیز منتقل کرد. مبنای تجربی استعاره‌ها همچنین ممکن است در تعامل فیزیکی ما با محیط اطرافمان شامل حرکت دادن، دستکاری اشیاء و غیره نهفته باشد. یعنی ظرفیت معنایی یک دال مادی می‌تواند از تجربهٔ فیزیکی ما ناشی شود. در تأیید این حرف لیکاف و جانسون دربارهٔ مبنای تجربی استعاره‌ها می‌گویند: «هیچ استعاره‌ای مستقل از مبنای تجربی آن هرگز درک نمی‌شود یا حتی نمی‌تواند به اندازهٔ کافی گویا باشد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۳۹). ون‌لیوون ازاین‌رو استعارهٔ تجربی را مبنای تحلیل خود قرار می‌دهد که معتقد است فرم حروف در بعضی قلم‌ها می‌تواند معنایی را دربرداشته باشد که ما از طریق تجربهٔ زندگی و درکی که از دنیای اطراف داریم آن معنای دیداریی را درک می‌کنیم.

«تصویر ۲» مثالی از معنای استعاریِ شکل حروف در قلم است. عبارت داخل تصویر به غیر از انتقال معنای زبانی، توسط قلمی که با آن نوشته شده است، «قلم محال»، معنایی استعاری را نیز منتقل می‌کند. اینجا دیگر شکل حروف دلالت ضمنی را دربر ندارد زیرا در زمینه‌ای قرار نگرفته است که اشاره به موضوعات و ارزش‌های فرهنگی یا زمانی خاصی داشته باشد. آنچه در شکل حروف دیده می‌شود فشردگی و عمودی بودن بیش از حد معمولِ فرم‌ها است. که بر مبنای تجربهٔ ما از قرار گرفتن در فضاهای فشرده می‌تواند استعاره‌ای از فضای محدود، شلوغ، عدم امکان تحرک باشد و به علت قرار گرفتن اغراق‌آمیز حروف در راستای عمودی مفاهیمی مانند بیداری یا فریاد را نیز به همراه داشته باشد.

تحلیل ظرفیت‌های معنایی شکل حروف در گفتمانِ قلم فارسی

اکنون قبل از پرداختن به ظرفیت‌های معنایی شکل حروف در قلم‌های فارسی ابتدا مختصری به مفهوم گفتمان و نوشتار به مثابهٔ گفتمان بپردازیم. گفتمان[۹] از آن دسته مفاهیمی است که در علوم مختلف مانند نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، علوم اجتماعی، علوم سیاسی و غیره کاربرد گسترده‌ای دارد. اما اینجا به مفهوم گفتمان در نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی می‌پردازیم. زبان‌شناسان گفتمان را بررسی کاربرد زبان در بافت دانسته‌اند (ون‌دایک، ۱۳۸۲: ۲۰). دل هایمز، زبان‌شناس و انسان‌شناس، عوامل مؤثر در بافت را مواردی همچون خطاب‌دهنده، مخاطب، موضوع، موقعیت، مجرا، رمزگان صورت پیام، رویداد، ارزشگذاری و هدف، در نظر گرفته است (رجوع کنید به سجودی، ۱۳۸۷: ۱۷۱). در میان

یادداشت‌هایی برای مطبوعات

تصویر ۱. نوشته‌ای با قلم دفتر (نگارندگان).

یادداشت‌هایی برای مطبوعات

تصویر ۲. نوشته‌ای با قلم محال (نگارندگان).

زبان‌شناسان امیل بنونیست نیز معتقد است که اگر مسائل زبانی را در چهارچوب گفتمان بررسی کنیم مفاهیم زبان‌شناسی شکلی تازه خواهند یافت. از نظر او زبان در چهارچوب گفتمان فرایندی است که کسی تولید آن را به عهده می‌گیرد و شاخص‌های فردی وارد تولیدات زبانی می‌شوند و اینجاست که نشانه‌ـ‌معناشناسی نیز به تجزیه‌وتحلیل متون دست می‌زند (Benveniste, 1966: 266، به نقل از شعیری، ۱۳۸۵: ۱۱). تعریف گفتمان از نظر کاترین کربرا‌ـ‌اورشیونی نیز اینچنین است که گفتمان مجموعه‌ای از پدیده‌های قابل مشاهده است که برقراری ارتباط و در هم ریختن عناصر شناخته شده‌اش سبب وقوع آن می‌شوند (Kerbrat-Orecchioni, 1999: 32، به نقل از شعیری، ۱۳۸۵: ۱۴).

حال این مسئله مطرح می‌شود که تحلیل گفتمان صرفاً در کلام شفاهی یعنی همان گفتار صورت می‌گیرد یا متن نوشتاری را هم می‌توان تحلیل گفتمانی کرد. ون‌دایک در این مورد می‌گوید بسط مفهوم گفتمان به تحلیل متون نوشتاری این مشکل را دارد که در مکالمهٔ شفاهی گفت‌وگو کنندگان حضور و تعامل دارند اما در نوشتار این تعامل ممکن نیست. بااین‌حال برای حل این مشکل و قرار دادن متن نوشتاری در حوزهٔ تحلیل گفتمانی می‌گوید در متن نوشتاری نیز تعامل بین نویسندگان و خوانندگان برقرار می‌شود درست است که در کنار یکدیگر حضور ندارند اما اینجا هم تعامل به نوعی برقرار می‌شود. بدین‌ترتیب این هر دو شیوهٔ گفتمانی در مبحث گفتمان قرار می‌گیرند (ون‌دایک، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۹).

وقتی گفتمان را نظام تولید معنا تعریف می‌کنیم مرزهای تئوری آن با مفهوم رمزگان دارای همپوشانی می‌شود. اما این مشکل اینگونه برطرف می‌شود که تحلیلگر گفتمان متن را بررسی می‌کند چه گفتاری و چه نوشتاری حال باید بگوییم که متون حاصل عملکرد رمزگان‌ها هستند (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۰). نظام‌های مستحکم رمزگانی دو نوع ارزش را به وجود می‌آورند، ارزش در سیستم و ارزش در گفتمان. ارزش در سیستم که ارزش زبانی نیز نامیده می‌شود مستقل از ارزش گفتمانی است و نقش همان معنای صریح و مستقیم را بازی می‌کند، همان تعریفی که فرهنگ لغات از یک رمزگان ارائه می‌دهد. اما ارزش گفتمانی رمزگان‌ها را مدام بازسازی می‌کند و به آنها حضوری جدید می‌بخشد جایی که نشانه‌ـ‌معناشناسی اهمیت و حضور پیدا می‌کند (شعیری، ۱۳۹۷: ۹۴-۹۵). ارزش گفتمانی همان بخش از ارزش‌های رمزگانی است که در مبحث فعلی نیز اهمیت دارد. «تصویر ۳» به عنوان یک نمونه، تفاوتِ ارزش سیستمی یا همان ارزش زبانی



تصویر ۳. نمایش ارزش زبانی و ارزش گفتمانی (نگارندگان).

را با ارزش گفتمانی نشان می‌دهد. در این تصویر کلمهٔ سلام با دو وزنِ متفاوت از «قلم انجمن» نوشته شده است. ارزش زبانی این کلمه با خواندن آن کاملاً مشخص است و در هر دو مشابه است، واژه‌ای محترمانه که برای درود فرستادن به کار می‌رود. اما در بررسی آن به عنوان گفتمان دیداری ارزش سلامِ شمارهٔ یک با دو متفاوت است. این تفاوت برمی‌گردد به همان رمزگان‌های دیداری که با تفاوت در شکل حروف در دو وزنِ متفاوت از یک قلم نمایش داده شده است. سلامِ شمارهٔ یک به علت ضخامت زیادِ حروف صدای بلندتری دارد و از شادابی و استحکام برخوردار است درصورتی‌که سلامِ شمارهٔ دو به علت نازکیِ بیش از حدِ حروف و مایل بودن دندانه‌ها و ساقه‌ها و فشرده‌گیِ حروف، سلامی با صدای آرام است و شخصیتی خجالتی را دربردارد.

بنابر تفاوتی که پیش‌تر در مورد گفتمان شفاهی و کتبی گفته شد، عوامل خلق معنا نیز در گفتمان شفاهی با گفتمان نوشتاری که با دیدار دریافت می‌شود متفاوت است، در گفتمان‌هایی دیداری عواملی مانند «خط، فاصله، حاشیه، مرکز، نور، رنگ، کادر، فضا، مکان، عمق، سطح، تفکیک، ترکیب و... ما را با گفتمانی معنادار مواجه می‌سازند» (شعیری، ۱۳۹۷: ۱۵). تمام این موارد در نوشتار که گفتمانی دیداری است قابل بررسی هستند، اما بخشی از آنها مربوط به نوع تایپوگرافی و چیدمان حروف می‌شوند که مبحث فعلی نیست و تنها مواردی که مرتبط با شکل حروف در قلم‌ها هستند، در ادامه مورد تحلیل قرار خواهند گرفت. قلم‌های فارسی که امروزه طراحی می‌شوند، الگوی اصلی و ریشهٔ آنها همان خط‌های مختلف فارسی و عربی است که هرکدام خصوصیات منحصربه‌فرد خود را به شکلی خاص به قلم‌ها منتقل می‌کنند. تحلیل نشانه‌ـ‌معناشناختی این معانی دیداری در قلمِ فارسی اکنون توسط ویژگی‌های متمایزکننده و دو مؤلفهٔ نشانه‌شناختی دلالت ضمنی و استعاره مورد بررسی قرار می‌گیرد تا مشخص شود این ویژگی‌ها تا چه حد بر روی حروف در قلم‌های فارسی قابلیت معنازایی دارد و چگونه فرم می‌تواند در خدمت معنا تفسیر شود. این هشت ویژگی به ترتیب شامل انحنا، اتصال، وزن، گستردگی، شیب، جهت، قاعده‌مندی و ویژگی‌های غیر بارز می‌شود.

انحنا[۱۰]

در این ویژگی میزان انحنا حروف یا آنچه در فارسی با اصطلاح دور و سطح نیز شناخته می‌شود مد نظر است. بعضی از قلم‌ها با حروفی طراحی می‌شوند که دور زیاد یا انحنای زیاد دارند اما بعضی قلم‌ها حروفی زاویه‌دار و شکسته دارند و میزانِ سطح به دور، چه به صورت افقی یا عمودی یا مایل در حروف آنها بیشتر است. برای درک بهتر این ویژگی می‌توان مثالی از آنچه در خط رایج است آورد، برای مثال خط ثلث دارای انحنای زیاد در حروف است همان‌طور که حبیب‌الله فضائلی در کتاب اطلس خط می‌گوید این

Doi: 10.22034/rph.2026.2078985.1200

خط «بیشتر مایل به استداره و دور است» (فضائلی، ۱۳۵۰: ۲۳۷) و برخلاف آن خط نسخ حروفی با زوایای شکسته و دور کمتر دارد به شکلی که «اشکال و صور مبسوط و مستدیر آن بااعتدال و تساوی، در حدود نیمی سطح و نیمی دور به چشم می‌خورد» (فضائلی، ۱۳۵۰: ۳۹۱). همین ویژگیِ دور و سطح از خطوط مختلف به قلم‌هایی که بر اساس آنها طراحی می‌شوند انتقال یافته است بنابراین قلم‌ها می‌توانند بر اساس اینکه از کدامیک از خطوط فارسی الهام گرفته شده‌اند دلالت ضمنی به همان خط داشته باشند. مانند «تصویر ۴» در «قلم گرامافون» تسلط بر دور است برگرفته از خط ثلث و در «قلم رادیکال» سطح و زوایای شکسته مسلط است که نشان می‌دهد این قلم برگرفته از خط نسخ است.

نکتهٔ مهم در مورد انحنا و بسیاری دیگر از ویژگی‌هایی که جلوتر مطرح می‌شود این است که ویژگی‌ای مانند زوایای منحنی یا زوایای شکسته، انتخاب از بین یک دوگانه نیست بلکه تفاوت تدریجی است، زیرا این اختلاف به صورت سلسله‌مراتب تدریجی شکل می‌گیرد (Van Leeuwen, 2006: 148). مانند یک طیف که در دو سر آن، دو ویژگی مختلف قرار دارد، اما یک قلم می‌تواند از شروع تا پایان آن طیف در هر نقطهٔ ممکن یا لازم قرار گرفته باشد.

البته ویژگی انحنا یا زاویه‌دار بودن پتانسیل‌های معنایی تجربی نیز می‌تواند به همراه داشته باشد. معمولاً طراحی به صورت زاویه‌دار و شکسته همراه با حرکات کنترل شدهٔ دست و قاطعیت است، اما طراحی منحنی شامل حرکات آرام و روان و رهاتر می‌شود که این مفاهیم را از طریق اشیایی که منحنی یا زاویه‌دار هستند نیز تجربه می‌کنیم. به هر حال انحنا و شکستگی هر دو می‌توانند ارزش‌های مثبت یا منفی به همراه داشته باشند، معمولاً انحنا همراه با مفاهیمی همچون «اورگانیک»، «طبیعی»، «لطافت»، «مادرانه» است مانند «قلم گرامافون» و زوایای شکسته معناهایی مانند «خشن»، «ناملایم»، «فنی» را به همراه دارند مانند آنچه در «قلم رادیکال» با توجه به زوایای تیز و شکسته‌اش قابل مشاهده است.

ون‌لیوون دربارهٔ معنای این دو ویژگی می‌گوید، احتمال انتقال معانی مختلف زیاد است و بستگی به زمینه‌ای دارد که یک نوشتار در آن قرار دارد و همین‌طور زمینه‌ای که در آن ارائه داده می‌شود و بسته به ژانری که در آن قرار می‌گیرد ممکن است انتظارات متفاوتی را در خواننده ایجاد کند (Van Leeuwen, 2006: 149). بنابراین انحنا از آن ویژگی‌هایی است که گاهی توسط دلالت ضمنی و گاهی از طریق استعاره می‌تواند انتقال معنای دیداری را انجام دهد.

اتصال[11]

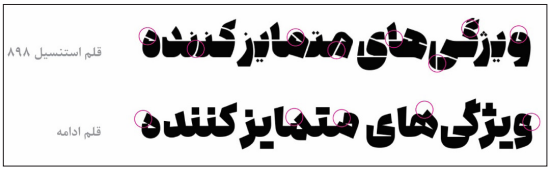
ون‌لیوون وقتی در مورد اتصال حروف صحبت می‌کند حروف انگلیسی را در نظر دارد که به‌طور معمول تمام حروف از یکدیگر منفصل هستند و فقط در حالتی متصل می‌شوند که خوشنویسی انجام شده باشد یا در بعضی دستخط‌ها که حروف به صورت پیوسته نوشته می‌شوند. اما این قاعده را وقتی بخواهیم برای حروف فارسی مطرح کنیم متفاوت خواهد بود زیرا حروف فارسی به‌غیر از چند حرف منفصل به‌طورکلی و همیشه به یکدیگر متصل هستند.

الفبای فارسی دارای سی و دو حرف نوشتاری است که حروف در آن برای ساخت یک کلمه به یکدیگر متصل می‌شوند بنابراین در طراحیِ قلم اشکال متصل حروف نیز طراحی شده و برای هر حرف بیش از یک شکل در نظر گرفته می‌شود. مانند «م» که بر اساس اینکه اول، وسط، آخر یا به صورت تنها بیاید یکی از این شکل‌ها را «ـمـمـم م» به خود می‌گیرد. در الفبای فارسی تمام حروف از سمت راست می‌توانند به حرف قبل از خود متصل شوند و بیشتر آنها از سمت چپ نیز به حرف بعد از خود متصل می‌شوند به جز این چند استثنا شامل «و ا ر ز د ذ». «این حروف از سمت چپ امکان اتصال ندارند به همین علت در کلمه شکاف ایجاد می‌کنند به این حروف، حروف وارد یا حروف شکافنده نیز گفته می‌شود» (فزونی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). خود نام‌گذاریِ حروف غیر متصل با نام حروف شکافنده معنای استعاری آنها را آشکار می‌کند، پس می‌توانیم چنین بگوییم که حروف با اتصال به یکدیگر می‌توانند مفاهیمی مانند «انسجام» و «تمامیت» را برسانند و وقتی منفصل هستند مفاهیمی مثل «شکاف»، «جدایی»، «فردیت» یا «تکه‌تکه شدن» را انتقال دهند. نوع دیگر انفصال در حروف فارسی می‌تواند در ترسیم تک‌تک حروف رخ دهد که به آن انفصال درونی نیز می‌توان گفت مانند انفصالی که در شکل حروف در «قلم ادامه» و «قلم استنسیل ۸۹۸» اتفاق افتاده است (تصویر ۵). وقتی انفصال در شکل حروف اتفاق بیفتد می‌تواند ارزش‌های منفی یا مثبتی مانند «کامل نبودن» یا «آزاد بودن» را منتقل کند.

در حروف فارسی نوع دیگری از انفصال نیز می‌تواند وجود داشته باشد، زمانی که حروف متصل با فاصله از یکدیگر طراحی می‌شوند یعنی وقفه بین اتصال حروف ایجاد می‌شود که می‌تواند



تصویر ۴. نمایش دور و سطح (نگارندگان).



تصویر ۵. نمایش انواع فاصله (نگارندگان).

دلالت ضمنی بر دورهٔ خاص زمانی مانند چاپ سربی داشته و یادآور مفاهیمی همچون «قدیمی» یا «نوستالژیک» باشد. مانند قلم دفتر که در بین اتصالات تمام حروف کمی فاصلهٔ سفید وجود دارد مثل زمانی که محدودیت‌های چاپ سربی باعث به وجود آمدن فاصله‌ای سفید بین مکعب‌های سربی حروف می‌شد (تصویر ۶).

وزن[۱۲]

وزن به میزان نازکی یا ضخامت ساقهٔ حروف در قلم‌ها اشاره دارد، که می‌تواند از وزن باریک شروع شود به وزن رگولار (معمولی) برسد و ادامه پیدا کند به ضخیم‌ترین حالت در وزن‌های بولد و سنگین برسد.

این ویژگی در قلم‌های فارسی مانند سایر ویژگی‌ها ریشه در خوشنویسی دارد. اصطلاحی که در خوشنویسی برای این منظور به کار می‌رود خَفی و جَلی است. به این ترتیب ابزار پهن‌تر که باعث درشت شدن اندازهٔ نوشتار بودند متن جلی ایجاد می‌کردند و ابزارهای نازک‌تر که باعث ریز شدن نوشته می‌شدند متن را خفی می‌نوشتند (فضائلی، ۱۳۷۰: ۸۸). به این شکل که ابزار پهن شکل حروف را ضخیم‌تر می‌کرد که بیشتر برای عناوین یا تأکید کاربرد داشت و ابزار نازک شکل حروف را ظریف‌تر می‌کرد که برای نوشتن متون کاربرد داشت. بعضی از فونت‌ها فقط در یک وزن طراحی می‌شوند و بعضی دیگر که خانوادهٔ فونت یا همان تایپ‌فیس نامیده می‌شوند شامل چند وزن مختلف هستند. بنابراین بین تایپ‌فیس‌ها در وزن‌های مختلف و همین‌طور بین وزن‌های مختلف یک تایپ‌فیس با یکدیگر تفاوت وجود دارد. همان‌طور که در «تصویر ۷» این تفاوت بین قلم انجمن هِوی[۱۳]، انجمن رگولار[۱۴] و انجمن تین[۱۵] دیده می‌شود.

وزن‌های بالاتر در قلم‌ها یعنی حروفی که ضخامت بیشتری دارند، اغلب برای نمایش اهمیت مطلب و اولویت و برتری در خواندن مورد استفاده قرار می‌گیرند اما همچنین می‌توانند انتقال‌دهندهٔ مفاهیم بیشتر و استعاری باشند. برای مثال وزن سیاه یا بولد می‌تواند برای انتقال مفاهیمی استعاری چون «جسارت»، «استحکام»، «اظهار نظر قاطع» یا «اساسی» و «قابل توجه» استفاده شود و در آن طرف طیف ساقه‌های حروف هرچه نازک‌تر باشد و وزن متن رگولار یا حتی نازک‌تر از آن باشد انتقال‌دهندهٔ مفاهیمی کلی مانند کم اهمیت بودن یا مطلبی که در اولویت دوم یا پایین‌تر برای خوانده شدن قرار دارد در نظر گرفته می‌شود، همچنین می‌تواند شامل معانی استعاری همچون «خجالتی»، «بی‌اساس» یا «غیر قابل توجه» باشد.

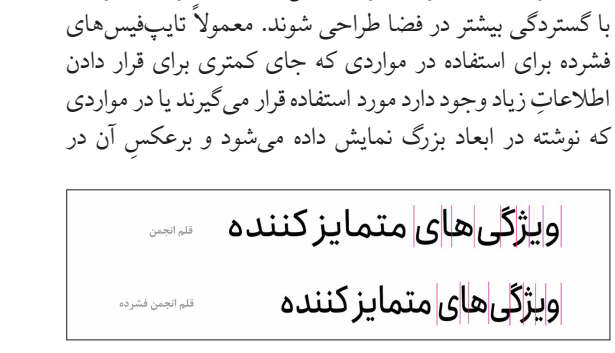
همچنین ممکن است این معانی بسته به اینکه در چه متنی و زمینه‌ای قرار می‌گیرند ارزش‌هایشان برعکس شود. مثلاً بولد بودن و ضخامت بیشتر در حروف تأثیر منفی بگذارد. و انتقال‌دهندهٔ معانی همچون «سلطه‌گری» و «از خود راضی» بشود. به همین ترتیب این اتفاق برای سایر موارد نیز ممکن است بیفتد.

ون‌لیوون بعد از این توضیحات این مطلب را بیان می‌کند که پتانسیل معنایی شکل حروف را در اینجا توسط صفت‌ها عنوان کرده است و صفت‌ها فقط کیفیت آنچه نشان داده شده است را بیان می‌کنند در صورتی که شکل حروف می‌توانند مفاهیم بین فردی هم داشته باشند. به این معنا که می‌توانند روی خواننده یا در نگرش نسبت به آنچه نمایش داده می‌شود تأثیر خاصی بگذارند. مثلاً بولد بودن نوشته می‌تواند برای خواننده «ستیزه جویانه» باشد (Van Leeuwen, 2006: 148). بنابراین تایپ‌فیس‌هایی که دارای طیف گسترده‌ای از وزن هستند این امکان را به‌راحتی برای گرافیست به وجود می‌آورند تا بتواند بر اساس مفهومی که قصد انتقال آن را دارد وزن قلم را انتخاب کند.

گستردگی[۱۶]

تایپ‌فیس‌ها ممکن است فشرده و متراکم طراحی شوند، یا ممکن است گسترده و عریض باشند. گاهی ممکن است در کنار نسخهٔ معمولی یک تایپ‌فیس نسخهٔ فشردهٔ آن هم طراحی شود، همان‌طور که در «تصویر ۸» با تفاوت بین «قلم انجمن» و «قلم انجمن فشرده» نشان داده شده است.

تایپ‌فیس‌ها به دلایل مختلف و مبنی بر اینکه کجا قرار است مورد استفاده قرار بگیرند ممکن است به صورت فشرده یا با گستردگی بیشتر در فضا طراحی شوند. معمولاً تایپ‌فیس‌های فشرده برای استفاده در مواردی که جای کمتری برای قرار دادن اطلاعاتِ زیاد وجود دارد مورد استفاده قرار می‌گیرند یا در مواردی که نوشته در ابعاد بزرگ نمایش داده می‌شود و برعکسِ آن در



تصویر ۸. نمایش گستردگی و فشردگی (نگارندگان).

تصویر ۷. نمایش وزن‌های مختلف در یک قلم (نگارندگان).

تصویر ۶. نمایش فاصله در حروف متصل (نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2026.2078985.1200

مورد تایپ‌فیس‌های گسترده صدق می‌کند.

«پتانسیل معنای استعاری که طیف گستردگی تا فشردگی حروف دربَر دارد، به تجربهٔ ما از فضا مربوط می‌شود» (Van Leeuwen, 2006: 148). برای مثال قلم‌های فشرده این صفت مثبت را به همراه دارند که «اقتصادی» هستند و فضای کمتری را اشغال می‌کنند اما در عین حال می‌توانند خصلت‌های منفی مانند «درهم بودن»، «شلوغی»، «فضای محدود»، «عدم امکان حرکت» و «فشار» را به نمایش بگذارند. و قلم‌هایی که گسترده طراحی می‌شوند از فضا به شکلی استفاده می‌کنند که گویا هیچ محدودیتی وجود ندارد و ارزش‌هایی مانند «فضای نامحدود»، «فضای بیشتر برای تنفس» و «امکان حرکت» را نمایش می‌دهند.

شیب[۱۷]

در مقابل تایپفیس‌هایی که راست قامت طراحی می‌شوند قلم‌هایی قرار دارند که تمام حروف آنها به صورت مورب و با شیبی ملایم شبیه به دستخط طراحی می‌شوند همان خصلتی که در لاتین به ایتالیک و در فارسی با نام ایرانیک شناخته می‌شود.

همان‌طور که بیان شد، این ویژگی‌ها مانند طیف هستند اینکه یک قلم چه مقدار مورب باشد بستگی دارد در کدام سر این طیف قرار بگیرد و جهت شیب نیز معمولاً در نوشتار انگلیسی به سمت راست است اما در نوشتار فارسی شیب رایج به سمت چپ است بااین‌حال در بسیاری از قلم‌های فارسی مانند انگلیسی برای ایجاد حالت ایتالیک شیب را به همان سمت راست طراحی می‌کنند.

اکنون باید دید، مورب نمایش دادن نوشتار چه معنایی می‌تواند به آن بیفزاید. جدا از دورهٔ زمانی خاصی که این نوع تایپفیس‌ها در آن رواج داشته‌اند به‌طورکلی می‌توانند نشان‌دهندهٔ تفاوت بین دست‌نوشته و چاپ باشند. چرا تفاوت بین دست‌نوشته و چاپ را یادآوری می‌کنند؟ زیرا در دست‌نوشته به علت حرکات سریع دست هنگام نوشتن، شیب به سمتی که در الفبای مورد نظر رایج است اتفاق می‌افتد. برای مثال در خطوط فارسی این اتفاق را در خط دیوانی می‌توان مشاهده کرد. در این خط شیب نوشتار به سمت چپ است. البته می‌توان گفت دستخط با هر خطی که نوشته شود ممکن است مقداری شیب در آن ایجاد شود. اما حروف چاپی اینگونه نیستند. قلم‌ها به‌طورکلی به این دلیل که از قبل طراحی شده‌اند زمانی‌که در چاپ استفاده می‌شوند یک فرم غیر قابل تغییر دارند. مگر اینکه ویژگی داشتن شیب در آنها تعریف شده باشد یا اینکه وزن ایتالیک برای آنها طراحی شده باشد.

بنابراین ون‌لیوون برای این ویژگی معانی ضمنی را در نظر می‌گیرد که مبتنی بر تفاوت بین دست‌نوشته و چاپ است و می‌گوید قلم‌های مورب: «بر اساس زمینه‌ای که در آن قرار می‌گیرند می‌توانند نشان‌دهندهٔ تضاد بین اورگانیک و مکانیکی، شخصی و غیرشخصی، غیررسمی و رسمی، دست‌ساز و تولید انبوه، قدیمی و جدید باشند» (Van Leeuwen, 2006: 148). مانند آنچه در «تصویر ۹» در تفاوت بین «قلم گوهر» و «قلم وندا» دیده می‌شود. قلم گوهر بخاطر اینکه شبیه دست‌نوشته است ویژگی مورب بودن را نیز دارد و مفاهیمی مانند شخصی، اورگانیک و غیررسمی را انتقال می‌دهد. اما قلم وندا راست قامت است و با این ویژگی مفاهیمی مانند رسمی، مکانیکی و عمومی را منتقل می‌کند.

جهت[۱۸]

جهت در تایپفیس‌ها می‌تواند به این شکل تفسیر شود که حروف در بعضی از قلم‌ها ممکن است در راستای عمودی یا در راستای افقی کشیده‌گی بیشتری داشته باشند. معنایی که ما به صورت استعاری از راستای عمودی یا افقی دریافت می‌کنیم می‌تواند مبتنی‌بر تجربهٔ ما باشد. برای مثال جهت عمودی می‌تواند یادآورد «ایستادگی»، «سبکی»، «بیداری» و جهت افقی می‌تواند نشان‌دهندهٔ «سکون»، «ثبات»، «سنگینی» و «ایستایی» باشد. مانند تفاوتی که در «تصویر ۱۰» بین «قلم مربع» به عنوان قلمی که در راستای جهت افقی گسترش یافته و «قلم محال» به عنوان قلمی که ساختار حروف آن در جهت عمودی است می‌توان مشاهده کرد.

در اینجا از جهت مورب هم می‌توان نام برد البته پیش‌تر مورب بودن و معانی ضمنی آن را توضیح دادیم اما اگر بخواهیم حروف مورب، در بحث جهت نیز مورد بررسی قرار داده شود شاید بشود گفت معانی استعاری همچون «سرعت» و «حرکت» را به همراه دارند.

جهت را از جنبهٔ دیگری نیز در تایپفیس‌ها می‌توان تعریف کرد، بین قلم‌هایی که حروف آنها ساقه‌های صعودی[۱۹] و نزولی[۲۰] بلند یا کوتاه دارند. در حروف انگلیسی به آن قسمت از ساقهٔ حروف که پایین‌تر از خط کرسی اصلی امتداد پیدا می‌کند نزولی و به قسمتی از ساقهٔ حروف که بالاتر از بدنهٔ اصلیِ حروف (که اندازهٔ آن معمولاً با حالت کوچکِ حرف ایکس سنجیده می‌شود)



تصویر ۹. نمایش شیب (نگارندگان).



تصویر ۱۰. نمایش جهت (نگارندگان).

امتداد پیدا کند صعودی می‌گویند(Lupton, 2010: 37). همین اصطلاح در خوشنویسی فارسی نیز وجود دارد اما تعریف آن کمی متفاوت است، زیرا به حرکت قلم هنگام نوشتن حروف اشاره دارد، اگر قلم هنگام نوشتن ساقهٔ حرف حرکت بالارونده داشته باشد آن قسمت از حرف صعودی است مانند «الف آخر» و اگر قلم هنگام نوشتن حرف حرکت به سمت پایین داشته باشد آن را نزول می‌گویند مانند «الف» و «م» (فضائلی، ۱۳۷۰: ۸۲). بنابراین حرفی مانند «الف» که بالاتر از خط کرسی قرار دارد یکجا صعودی و جای دیگر نزولی در نظر گرفته می‌شود. اما این تعریف مخصوص خوشنویسی است و وقتی صحبت از قلم یا همان فونت فارسی می‌شود شاید بتوانیم قسمت‌هایی از حروف را که از بدنهٔ اصلی بلندتر هستند به عنوان صعود و قسمت‌هایی که پایین‌تر از خط کرسی امتداد دارند را نزول در نظر بگیریم.

اکنون باید دید، کوتاهی یا بلندیِ ساقه‌های صعودی و نزولی چه معنای استعاری به همراه دارد. وقتی ساقه‌های صعودی ارتفاع زیادی دارند گویا به دنبال تعالی هستند و وقتی ساقه‌های نزولی بلند هستند انگار حروف دنبال آن هستند که جایی ریشه کنند اما در قلم‌هایی که طول ساقه‌های صعودی و نزولی کوتاه است و ارتفاع آنها نزدیک به ارتفاع بدنهٔ اصلی حروف است گویا حروف نه اشتیاقی برای تعالی دارند و نه دنبال فضایی برای ریشه دواندن هستند بلکه در همان فضایی که به آنها تخصیص داده شده است باقی می‌مانند (Van Leeuwen, 2006: 150). مانند تفاوتی که در همین رابطه بین «قلم دفتر» و «قلم مربع» در «تصویر ۱۱» قابل مشاهده است. در «قلم دفتر» قسمت‌های صعودی و نزولی حروف از بدنهٔ اصلیِ حروف فاصلهٔ بیشتری گرفته‌اند تا آنچه در «قلم مربع» اتفاق افتاده است.

قاعده‌مندی[۲۱]

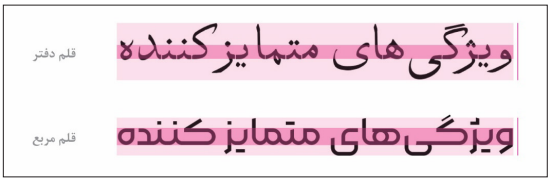
معمولاً ما علم را بر اساس قاعده می‌آموزیم. طراحیِ حروف نیز چنین است ابتدا قواعد را یاد می‌گیریم و بعد طراحی را بر اساس قاعده انجام می‌دهیم، اما گاهی پیش می‌آید که قواعد را نادیده بگیریم تا بتوانیم مفاهیم خاص یا جدید خلق کنیم به‌خصوص در دنیای هنر.

بی‌قاعدگی می‌تواند به روش‌های مختلف قواعد طراحی حروف را زیر پا بگذارد. از طریق اضافه کردن فرم‌های متنوع به حروف، عدم رعایت اندازه‌های یکسان، عدم رعایت نسبت حروف به خط کرسی و بسیاری روش‌های دیگر و هرکدام از این موارد می‌تواند معانی جدید و خاصی را به ذهن خواننده منتقل کند. معانی‌ای مانند تأکید بر بی‌نظمی، نوعی سرکشی، جای نگرفتن در قالب مشخص و... را در بر داشته باشد. برای مثال «قلم والهالا» که با ویژگی‌های خارج از قاعده مانند شکستگی در قسمت‌هایی از حروف، عدم شباهت ساختاری در بدنهٔ حروفی که مشابه یکدیگر هستند و اتصالات عجیب، به نوعی نشان‌دهندهٔ هرج و مرج است. اما در مقایسه با آن «قلم درویش» قلمی است قاعده‌مند که اصول، قواعد و نظم رایج در طراحی حروف فارسی را رعایت کرده است و کاربرد این دو قلم و معنای دیداریِ آنها قطعاً بسیار متفاوت با یکدیگر خواهد بود. (تصویر ۱۲)

ویژگی بی‌قاعدگی را بر اساس عدم رعایت قواعد می‌توان تعریف کرد و با دیدن انواع قلم‌های بی‌قاعده می‌توان معنای دیداریِ آنها را بر اساس مفاهیم استعاری که مربوط به تجربهٔ ملموس ما از برخورد با امور بی‌قاعده بوده است در نظر گرفت مانند تجربهٔ دیدن یک اتاق به‌هم‌ریخته یا یک شخص آشفته، دریافت کرد یا ممکن است در بعضی موارد زمینه‌ای که در آن قرار گرفته‌اند در معنای آنها تأثیرگذار باشد و توسط دلالت ضمنی تحلیل شوند.

ویژگی‌های غیر بارز[۲۲]

در مورد ویژگی‌های غیر بارز می‌توان چنین گفت که برخلاف بی‌قاعده‌گی سعی در بهم ریختن اصول ندارند، اما می‌توانند شامل فرم‌هایی باشند که به حروف اضافه می‌شود و با خود معانی مختلفی را به همراه می‌آورد. ون‌لیوون در رابطه با ویژگی‌های غیر بارز می‌گوید «بعضی دیگر از ویژگی‌های حروف هستند که لزوماً باعث تمایز معنایِ گروهی از گروه دیگر نمی‌شوند ولی ممکن است وجود آنها به خوانایی کمک کند مانند سریف‌ها» (Van Leeuwen, 2006: 150). که البته سریف ویژگی حروف لاتین است و در فارسی کاربرد ندارد. مثال دیگر می‌تواند حروف مرکب[۲۳] و انواع موارد تزئینی باشد که به حروف اضافه می‌شود و گاهی پتانسیل معنایی آنها می‌تواند بر اساس همان ویژگی‌هایی متمایزکننده که توضح داده شد، تحلیل شود. مانند «قلم همتا» که در طراحی آن حروف نظم و قاعدهٔ رایج را رعایت کرده‌اند اما یک ویژگی خاص به شکل حروف اضافه شده است، خط سفیدی که از میانهٔ ساقهٔ حروف در قلم همتا می‌گذرد. همین‌طور حروف



تصویر ۱۱. نمایش کوتاهی و بلندی ساقه‌های صعودی و نزولی (نگارندگان).



تصویر ۱۲. نمایش قاعده‌مندی و بی‌قاعدگی (نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2026.2078985.1200

مرکب در «قلم دامون» می‌تواند نمونه‌ای از ویژگی‌های غیر بارز باشد (تصویر ۱۳). چنین ویژگی‌هایی آنقدر می‌توانند گسترده و متنوع باشند که توضیح و بررسی دقیق تمام آنها از حوصلهٔ این مطلب خارج است و می‌تواند موضوع پژوهش دیگری باشد.



تصویر ۱۳. نمایش ویژگی‌های غیر بارز (نگارندگان).

ویژگی‌های متمایزکننده	ظرفیت‌های معنایی شکل حروف	قلم	نوع و نام قلم
انحنا	**دلالت ضمنی** آنجا که قلم‌ها با الهام از خط به ارزش‌ها یا ابعاد فرهنگی در دوره‌ی زمانی خاصی اشاره می‌کنند، مانند قلم گرامافون که دلالت ضمنی بر خط ثلث دارد		
	استعاره انحنا: اورگانیک، طبیعی، لطافت، مادرانه	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم تیتر: گرامافون
	زاویه‌دار: فنی، خشن، ناملایم	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم تیتر: رادیکال
اتصال	**دلالت ضمنی** در قلم دفتر به علت انفصال در حروف متصل دلالت بر دوره‌ی زمانی خاص مانند چاپ سربی، به همراه معانی مانند قدیمی یا نوستالژیک	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم تیتر: دفتر
	استعاره اتصال: انسجام، تمامیت	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم متن: کهربا
	انفصال: شکاف، جدایی، فردیت ارزش‌های منفی و مثبت مانند کامل نبودن یا آزاد بودن	**ویژگی‌های متمایزکننده**	قلم تیتر: استنسیل ۸۹۸
		ویژگی‌های متمایزکننده	قلم تیتر: ادامه
وزن	**استعاره** بولد: جسارت، استحکام، اظهارنظر قاطع، اساسی	**ویژگی‌های متمایزکننده**	قلم متن: انجمن هوی
	نازک: غیر قابل‌توجه، بی‌اساس، خجالتی	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم متن: انجمن رگولار
	یا ارزش‌های مثبت و منفی متفاوت بر اساس زمینه‌ای که مطلب در آن ارائه می‌شود مثلا بولد بودن نشانه‌ی سلطه‌گری باشد	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم متن: انجمن تین
گستردگی	**استعاره** فشرده: اقتصادی، فضای محدود، شلوغ، عدم امکان حرکت	ویژگی‌های متمایز کننده	قلم متن: انجمن فشرده
	گسترده: فضای بیشتر برای تنفس، فضای نامحدود، امکان حرکت	ویژگی‌های متمایز کننده	قلم متن: انجمن

نمودار ۲. جمع‌بندی ظرفیت‌های معنایی شکل حروف در قلم‌های فارسی (نگارندگان).

ویژگی‌های متمایزکننده	ظرفیت‌های معنایی شکل حروف	قلم‌ها	نوع و نام قلم
شیب	دلالت ضمنی دلالت ضمنی بر اساس زمینه‌ای که در آن قرار می‌گیرند و اینکه به طور کلی یادآور تفاوت بین دست‌نوشته و چاپ هستند		
	مورب: اورگانیک، غیررسمی، شخصی، دست‌ساز	ویژگی‌های متمایز کننده	قلم متن: گوهر
	غیر مورب: مکانیکی، رسمی، عمومی، تولید انبوه	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم متن: وندا
جهت	استعاره افقی: سکون، ثبات، ایستایی، سنگینی	ویژگی‌های متمایز کننده	قلم متن: مربع
	عمودی: ایستادگی، سبکی، بیداری	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم تیتر: محال
قاعده‌مندی	استعاره باقاعده: معمولا به اصول تایپوگرافی و اصول خوانایی وفادار است	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم متن: درویش
	بی‌قاعده‌گی: به سرکشی علیه اصول و قواعد رایج دلالت دارد	ویژگی‌های متمایز کننده	قلم تیتر: والهالا
ویژگی‌های غیر بارز	طراحی قلم گستره‌ی عظیمی از خصوصیات غیر بارز را می‌تواند دربر داشته باشد، خصوصیاتی که به قلم شکلی خاص می‌دهد یا ویژگی‌های تزیینی به آن می‌بخشد که گاهی پتانسیل‌های معنایی آن می‌تواند از طریق ویژگی‌های متمایزکننده توضیح داده شود	ویژگی‌های متمایزکننده	قلم تیتر: همتا
		ویژگی‌های متمایزکننده	قلم متن: دامون

نمودار ۳. جمع‌بندی ظرفیت‌های معنایی شکل حروف در قلم‌های فارسی (نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2026.2078985.1200

نتیجه‌گیری

در تحلیل انجام شده بر روی ویژگی‌های نشانه‌شناختی قلم فارسی به این نتیجه رسیدیم که شکلی که برای حروف در هر قلم طراحی می‌شود می‌تواند بر روی گفتمانِ دیداری آن تأثیر بگذارد و در واقع در قلم‌ها فرم در خدمت معنا عمل می‌کند. بدین‌ترتیب که اشکال حروف با تغییر در فرم‌های عمودی و افقی، گستردگی یا فشردگی متصل یا منفصل و تمام مواردی که ذکر شد، از طریق بیان استعاری یا ایجاد دلالت ضمنی دست به معنا آفرینی می‌زنند. روشن شدن این موضوع و آگاهی از این امر که ویژگی‌های تأثیرگذار بر فرم حروف کدامند و هرکدام انتقال‌دهندهٔ چه معانی هستند در مرحلهٔ طراحی قلم به طراح کمک می‌کند تا بتواند شکلِ حروف را با توجه به پیامی که در ذهن دارد یا نوع گفتمانی که می‌خواهد به حروف اضافه کند، طراحی کند؛ و در مرحلهٔ بعدی به گرافیست کمک می‌کند تا هنگام انتخاب قلمِ مناسب از میان بیشمار قلم‌های موجود بتواند آنچه را به‌لحاظ دیداری با گفتمانِ مورد نظرش تطابق دارد انتخاب کند؛ نهایتاً زمانی‌که قلمِ مناسب انتخاب شود، نه‌تنها معنای زبانی را منتقل می‌کند بلکه از طریق رمزگانِ بصری‌ای که به همراه دارد روی گفتمان دیداری نیز تأثیر می‌گذارد. بنابراین قبل از اینکه تایپوگرافی انجام شود، در اولین قدم که مرحلهٔ انتخاب قلم است، با در نظر گرفتن هشت ویژگیِ متمایزکننده که تئو ون‌لیوون برای تحلیل معنای دیداری قلم‌ها در نظر گرفت می‌توان قلمی را انتخاب کرد که انتقال‌دهندهٔ معنای دیداری مورد نظر باشد. البته پژوهش‌های آینده ممکن است بتواند جزئیات بیشتری را به این هشت ویژگی و مفاهیم برگرفته از آن بیافزاید و مطالعات گسترده‌تری بر روی قلم‌های فارسی را شکل دهد.

در مطالعهٔ نحوهٔ انتقال فرم به معنا مشاهده شد که معنای بعضی از ویژگی‌ها از طریق دلالت ضمنی دریافت می‌شود و بعضی از طریق استعاره. برای مثال آن دسته از خصوصیات فرمی حروف که برگرفته از ارزش‌های فرهنگی یا تاریخی هستند معمولاً از طریق دلالت ضمنی تفسیر می‌شوند، مانند «قلم دفتر» که گفتمان دیداری آن اشاره به متن‌هایی دارد که حدوداً ۸۰ سال پیش در ایران توسط چاپ سربی منتشر می‌شدند. در مقابل ویژگی‌ای مانند وزنِ حروف معانی‌ای به همراه دارد که توسط استعارهٔ تجربی و تجربهٔ مشابهِ انسان‌ها از دنیای اطراف می‌تواند تفسیر شود. مانند «قلم انجمن» که گفتمانِ دیداری آن در وزن‌های بالا به علت ضخامت زیاد استعاره ای از جسارت، استحکام و اظهار نظر قاطع است، زیرا طبق تجربه در گفتار نیز صدای بلندتر نشان از جسارت و استحکام بیشتری دارد و در مقابل قلم انجمن در وزن پایین به علت نازکی حروف استعاره‌ای از غیر قابل توجه بودن و اولویت کمتر است، همان‌طور که در تجربهٔ گفتار صدای آرام نمی‌تواند جلب‌توجه کند. بنابراین می‌توانیم به این نتیجه برسیم که تحلیل ظرفیت‌های معنایی شکل حروف در قلم با استفاده از مؤلفهٔ دلالت ضمنی بیشتر به حوزهٔ معانی‌ای می‌پردازد که مختص فرهنگ و تاریخ و اجتماع مورد مطالعه است و می‌تواند معانی متفاوتی را در الفباهای مختلف به همراه داشته باشد. اما آنچه از طریق استعارهٔ تجربی تفسیر می‌شود می‌تواند عمومیت بیشتری داشته باشد و تقریباً در قلم‌های مختلف و الفباهای مختلف معانی مشابهی را دربرداشته باشد. البته این نکته را هم باید در نظر داشت که معنای بعضی از قلم‌ها از طریق هر دو مؤلفهٔ نشانه‌شناختی مطرح شده می‌تواند تفسیر شود یا یک قلم ممکن است چند ویژگی مختلف را دربرداشته باشد. مورد اول مانند قلم گرامافون که بخاطر شکل حروف آن که برگرفته از خط ثلث است دلالت ضمنی به این خط دارد و از طرف دیگر به علت داشتن دور و انحنا در حروف استعاره از مفاهیمی مانند طبیعی، اورگانیک و لطافت را دربر دارد. و مورد دوم تفسیر معنای یک قلم از طریق چند ویژگی متمایزکننده مانند قلم محال که از بابت ویژگی «جهت» در راستای عمودی تعریف می‌شود و از بابت ویژگی «گستردگی» به عنوان یک قلم فشرده شناخته می‌شود، بنابراین نه‌تنها نشان‌دهندهٔ مفاهیمی مانند ایستادگی و بیداری است بلکه مفاهیمی مانند فشار، شلوغی و عدم امکان حرکت را نیز منتقل می‌کند. جمع‌بندی تکمیلی معنای هرکدام از این هشت ویژگی در نمودار انتهای پژوهش قابل مشاهده است، اما باید در نظر داشت که این معانی مطلق نیستند و با توجه به زمینه و مخاطب ممکن است دچار تغییر شوند.

به طور کلی می‌توان گفت نتیجهٔ این پژوهش به‌لحاظ کاربردی به طراحان قلم و تمام کسانی که از قلم‌ها استفاده می‌کنند از جمله گرافیست‌ها، ناشران، نویسندگان و... کمک می‌کند تا با شناخت بیشتری نسبت به گفتمانِ دیداری قلم‌ها دست به انتخاب بزنند. زیرا انتخاب قلم مناسب با موضوع نوشتار می‌تواند گفتمانِ آن متن را تقویت کند و درست برعکس آن اگر قلمی که برای یک نوشتار انتخاب می‌شود بدون توجه به مفاهیمِ قابل انتقال، از طریق شکل دیداری حروف باشد تأثیر منفی یا اشتباه در انتقال معنا می‌گذارد. بنابراین هنگام طراحی حروف و همین‌طور انتخاب قلم‌ها برای نوشتار، باید به معنایی که شکلِ حروف منتقل می‌کنند آگاهی داشته باشیم زیرا نهایتاً می‌توان گفت: شکلِ حرف نیز حرف برای گفتن دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. *Reading Images, the grammar of visual design*
2. Gunther Kress
3. "Towards a Semiotics of Typography"
4. Jakobson & Halle
5. Distinctive Features
6. Murray Schafer
7. *The Basics Semiotics*
8. *Metaphors We Live By*

۹. «گفته‌پردازی: عملیاتی که منجر به تولید گفته و گفتمان می‌گردد؛
گفته‌پرداز: کسی که مسئول تولید گفته یا گفتمان است؛
گفته: آنچه محصول گفته‌پردازی است؛
گفتمان: گونه‌های مدلولی فرایند تولیدات زبانی که بسیار پویا، جهتمند و هدفدار هستند و منجر به تولید متن می‌شوند» (شعیری، ۱۳۸۵: ۹).

10. Curvature
11. Connectivity
12. Weight
13. Heavy
14. Regular
15. Thin
16. Expansion
17. Slope
18. Orientation
19. Ascenders
20. Descenders
21. Regularity
22. Non-distinctive features
23. Ligature

فهرست منابع فارسی

- استخریان حقیقی، امیررضا؛ احسنت، ستاره (۱۳۹۸)، تحلیل معناشناختی تایپوگرافی فارسی در نسبت میان دال و مدلول، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، شماره ۷، ۱۱۷-۱۲۹.
- جباری کلخوران، صداقت؛ محمدزاده، مسعود (۱۳۹۷)، تحلیل و بررسی نقش رویکرد احساس‌گرا در طراحی تایپ‌فیس فارسی، *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دوره۲۳، شماره ۱، ۱۵۵-۱۲۴.
- چندلر، دنیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ چهارم.
- دمیرچیلو، هدی؛ سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۵۲، ۹۰-۱۰۰.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان*، تهران: سمت.
- (۱۳۹۷)، *نشانه - معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم.
- فزونی، فرهاد (۱۳۸۹)، درآمدی بر ریخت‌شناسی نوشتار فارسی، *دبیره*، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۱۲-۱۲۸.
- فضائلی، حبیب الله (۱۳۵۰)، *اطلس خط*، اصفهان: نشریه انجمن آثار ملی اصفهان.
- _____ (۱۳۷۰)، *تعلیم خط*، تهران: سروش، چاپ ششم.
- لیکاف، جرج؛ جانسون، مارک (۱۳۹۵)، *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ هاجر آقا ابراهیمی، تهران: نشر علم، چاپ دوم.
- ون‌دایک، تئون ای (۱۳۸۲)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ گروه مترجمان، مهران ماجر و محمد نبوی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- یزدانی، علی رضا (۱۳۹۲)، نشانه‌شناسی تایپوگرافی، *کتاب اردیبهشت ۳: گزیده مقاله‌های سومین فراخوان پژوهشی طراحی گرافیک ایران*، تهران: نشر آبان، ۱۹۹-۲۲۵.

فهرست منابع لاتین

- Schafer, R.M (1986), *The Thinking Ear*. Toronto: Arcana Editions.
- Van Leeuwen, Theo (2005a), *Introducing Social Semiotics*. London & New York: Routledge.
- _____ (2005b), Typographic meaning, *Visual Communication*, 4(2), 137-143, SAGE Publications.
- _____ (2006), Towards a semiotics of typography, *Information design journal+ document design*,14(2), 139-155, John Benjamins Publishing Company.
- Benveniste E (1966), *Prolemes de Linguistique generale*, Paris: Gallimad.
- Kerbrat-Orecchioni C (1999), *L'enonciation*, Paris: Armand Colin.
- Lupton, Ellen (2010), *Thinking with type: a critical guide for designers,writers, editors, & students*,2nd ed, New York: Princeton Architectural Press.
- Norgaard, Nina (2009), The Semiotics of Typography in Literrary Texts: A Multimodal Approach, *Orbis Litterarum*. 64, 2: 141-160.

فهرست منابع اینترنتی

- URL 1: https://fontiran.com/ (Accessed: 23 Octoer 2025)

تبیین زیبایی‌شناختی آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی بر پایه معانی جزئیه در نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم

زینب السادات مسعودی[۱]، مهناز شایسته‌فر[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۴/۱۷ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۳۱ □ صفحهٔ ۲۱-۳۳
Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

چکیده

هنر کتاب‌آرایی و خوشنویسی در تمدن اسلامی ـ ایرانی، فراتر از یک مهارت فنی، ساحتی برای تجلی مفاهیم حکمی و نظام‌های دقیق هندسی است. در این میان، سده دوازدهم هجری با ظهور درویش عبدالمجید طالقانی، نقطه عطفی را در تاریخ هنر خوشنویسی ایران رقم زد؛ وی با نبوغ خود خط شکسته نستعلیق را به بلوغ رساند و پیوندی ناگسستنی میان پویایی قلم و غنای آرایه‌های تذهیب ایجاد کرد. در مرقّعات به‌جای‌مانده از او، تذهیب نه به عنوان عنصری الحاقی، بلکه در مقام رکنی بنیادین برای ادراک زیبایی و بخشی از یک «ائتلاف بصری» منسجم عمل می‌کند. بااین‌حال، تبیین چرایی و چگونگی ادراک این زیبایی، نیازمند یک الگوی تحلیلی علمی است که بتواند نسبت میان اجزای مادی اثر و فرایندهای ذهنی مخاطب را واکاوی کند. پژوهش حاضر با هدف تبیین زیبایی‌شناختی آرایه‌های تذهیب در آثار درویش بر پایه نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم در کتاب *المناظر* انجام شده است. ابن‌هیثم با معرفی بیست‌ودو «معنای جزئیه» (نظیر نور، رنگ، وضعیت، تشابه، اتصال و غیره)، مدلی ارائه می‌دهد که بر اساس آن، زیبایی محصولِ تحلیلِ دقیقِ ویژگی‌های فرمی توسط «قوه ممیزه» ناظر است. پرسش بنیادین تحقیق این است که مؤلفه‌های بصری تذهیب در این آثار، چگونه بر اساس فرایندهای ذهنی و فیزیکی مورد نظر ابن‌هیثم، منجر به تجلی «کمالِ حُسن» می‌شوند. روش تحقیق در این مطالعه، «توصیفی ـ تحلیلی» با رویکرد تطبیقی است که با گردآوری داده‌های کتابخانه‌ای و مشاهده نظام‌مند قطعات شاخص استاد به تحلیل کالبدی آثار می‌پردازد. نتایج تحقیق حاکی از مطابقت معنادار میان ساختار آرایه‌های تذهیب در آثار درویش و نظام ادراکی ابن‌هیثم است. یافته‌ها نشان می‌دهد که عناصر تزیینی از جمله طلااندازی‌ها، جدول‌کشی‌ها، تحریرها و ترکیب‌بندی‌های رنگی، با الگوهای ادراک زیبایی از جمله ریتم، هماهنگی، تقارن و بافت همخوانی دارند. بااین‌حال، در برخی مؤلفه‌ها که مرتبط با فضای سه‌بعدی و عمق‌نمایی است، خوانش آثار لزوماً با منطق ریاضی و اپتیکال این نظریه همپوشانی ندارد. درنهایت، این پژوهش فراتر از توصیف‌های ظاهری، نشان می‌دهد که پیوند میان نظریات زیبایی‌شناسی کلاسیک و هنرهای سنتی، می‌تواند دریچه‌ای نو به بازشناسی حکمت عملی در هنر ایران بگشاید و فرایند تسهیل ادراک زیبایی را در مخاطب تبیین نماید.

کلیدواژه‌ها: درویش عبدالمجید طالقانی، ابن هیثم، زیبایی‌شناسی، تذهیب، ادراک بصری

۱. دانشجوی دکتری گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: z.masoudi@modares.ac.ir

۲. دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: shayesteh@modares.ac.ir

استناد: مسعودی، زینب السادات؛ شایسته فر، مهناز (۱۴۰۵)، تبیین زیبایی‌شناختی آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی بر پایه معانی جزئیه در نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۲)، ۲۱-۳۳.
Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237
https://rph.soore.ac.ir/article_741463.html

مقدمه

هنر کتاب‌آرایی و خوشنویسی در تمدن اسلامی ـ ایرانی، فراتر از یک مهارتِ فنی، ساحتی برای تجلی مفاهیم حکمی و نظام‌های دقیق هندسی است. در میان ادوار مختلف تاریخ هنر ایران، سده دوازدهم هجری و عصر زندیه، شاهد شکوفایی یکی از نابغه‌ترین خوشنویسان تاریخ، درویش عبدالمجید طالقانی، بود. او با نبوغ خود، خط شکسته نستعلیق را از پیچیدگی‌های مفرط به بلوغ و پختگی رساند و پیوندی ناگسستنی میان پویاییِ قلم و غنایِ آرایه‌های تذهیب ایجاد کرد. مرقعات به‌جای‌مانده از وی، نه‌تنها شاهکارهای خوشنویسی، بلکه بستری برای تلاقی هنرهای تذهیب، تشعیر و قطعه‌بندی هستند که در یک «ائتلاف بصری»، کلیتی منسجم و زیبا را پدید آورده‌اند. بااین‌حال، درک چرایی و چگونگیِ ادراک این زیبایی، نیازمند یک الگوی تحلیلیِ علمی است که بتواند نسبت میان اجزای مادی اثر و فرایندهای ذهنی مخاطب را تبیین کند. نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم، که در شاهکار او «کتاب‌المناظر» بسط یافته، یکی از استوارترین مبانی نظری در این حوزه است. او با معرفی معانی جزئیه (نظیر نور، رنگ، وضعیت، تشابه و اتصال)، مدلی را ارائه می‌دهد که بر اساس آن، زیبایی نه یک امر تصادفی، بلکه محصولِ تحلیلِ دقیقِ ویژگی‌های فرمی توسط «قوه ممیزه» ناظر است. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، واکاویِ ساختار بصری آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید بر پایه همین معانی جزئیه است. پرسش بنیادین این است که آرایه‌های تزئینی و تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی بر اساس مؤلفه‌های «معانی جزئیه» در نظریه ابن‌هیثم، چگونه فرایند ادراک زیبایی را در مخاطب شکل می‌دهند؟ هدف این مطالعه، فراتر رفتن از توصیف‌های ظاهری و دستیابی به یک تحلیل ساختاریافته است تا مشخص گردد که چگونه آرایه‌های تذهیب در این آثار، با پیروی از شاخصه‌های یک نظریه زیبایی‌شناسی، فرایند ادراک زیبایی را تسهیل کرده و به اثر هویتِ «کامل» می‌بخشند. این ضرورت زمانی دوچندان می‌شود که دریابیم پیوند میان نظریات زیبایی‌شناسی شرقی و هنرهای سنتی، می‌تواند دریچه‌ای نو به بازشناسی حکمتِ عملی در هنر ایران بگشاید.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر ماهیت و اهداف، در زمره تحقیقات بنیادی ـ نظری قرار دارد که با روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکردی تطبیقی انجام شده است. در این راستا، فرایند تحقیق در سه مرحله عملیاتی پیگیری شده است. **گردآوری داده‌ها:** گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و با استفاده از مشاهده نظام‌مند تصاویر نسخ خطی موجود در گنجینه‌های کتابخانه کاخ گلستان، کتابخانه مجلس و موزه رضا عباسی صورت گرفته است. **گزینش نمونه‌ها:** دراین پژوهش به شیوه هدفمند انجام شده است. ملاک انتخاب، قطعاتی بوده است که علاوه‌بر اصالت انتساب، دارای بیشترین تنوع در آرایه‌های تذهیب و قطعه‌بندی باشند تا امکان استخراج و انطباق مؤلفه‌های معانی جزئیه در سطوح مختلف (بنیادین، ساختاری و هماهنگی) میسر گردد. مبانی نظری پژوهش بر پایه کتاب *المناظر* ابن‌هیثم استوار است. در این مرحله، جدول الگوی «معانی جزئیه» (بیست‌ودو مؤلفه ادراکی) استخراج و به عنوان معیار سنجش تحلیلی برای ارزیابی زیبایی‌شناختی آثار انتخاب شد. **تجزیه و تحلیل:** در بخش تحلیلی، آرایه‌های تذهیب به‌کاررفته در آثار درویش با مؤلفه‌های ادراکی ابن‌هیثم تطبیق داده شدند. ضمن تبیین موارد مطابقت، به محدودیت‌های نظریه و مواردی که خوانش آثار با معیارهای ابن‌هیثم همخوانی نداشت نیز پرداخته شد. مؤلفه‌هایی که در ادراک سه بُعدی معنا می‌یابند، در این پژوهش مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. چراکه ماهیت آثار مورد مطالعه بر نظام زیبایی‌شناسی دوبُعدی استوار هستند.

پیشینه پژوهش

مطالعات پیشین در پیوند با موضوع حاضر را می‌توان در سه سطح «مبانی نظری زیبایی‌شناسی ابن‌هیثم»، «خوانش‌های تطبیقی آرای ابن‌هیثم در هنرهای تجسمی» و «مطالعات کالبدی تذهیب و آثار درویش عبدالمجید» دسته‌بندی کرد. اگرچه تاکنون پژوهشی مستقل، آرایه‌های تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی را از منظر زیبایی‌شناسی ابن‌هیثم واکاوی نکرده است، اما بسترهای نظری قابل‌توجهی در این راستا وجود دارد.

در حوزه مبانی بنیادین، حسن بلخاری (۱۳۸۷) در کتاب *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح المناظر*، با رویکردی تحلیلی به تفکیک ابعاد فیزیکی و تجربی زیبایی‌شناسی اسلامی از ساحت‌های عرفانی پرداخته و نقش «معانی جزئیه» را در ادراک بصری تبیین نموده است. در کنار وی، پژوهش‌های جهانی عبدالحمید صبره به عنوان مرجع اصلی تصحیح و ترجمه المناظر، زیربنای درک مدرن از نورشناسی ابن‌هیثم را فراهم آورده است. همچنین صالح طباطبایی (۱۳۹۶) در کتاب *ابن‌هیثم*، فرایند بینایی و معرفت بصری را از طریق مؤلفه‌های محسوس و فرایند «قیاس» واکاوی کرده که بستری عملیاتی برای تحلیل آثار هنری است. در همین راستا، زهره شبانی و امیر مازیار (۱۴۰۱) در پژوهش‌های خود، با عنوان «درآمدی بر زیبایی‌شناسی ابن هیثم» زیبایی‌شناسی کتاب المناظر را به مثابهٔ یک نظام مدون استخراج کرده‌اند.

در بخش مطالعات تطبیقی، پژوهشگران تلاش کرده‌اند تا کارآمدی نظریه ابن‌هیثم را در تحلیل آثار متنوع بسنجند. پورذبیح و

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

همکاران (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیل و خوانش آثار هنری بر اساس نظریه ادراک ابن هیثم، مطالعه موردی: تابلو شب پرستاره ونگوگ.» با استخراج الگوهایی نظیر تضاد، ریتم و وحدت از معانی جزئیه، تابلوی «شب پرستاره» ونگوگ را تحلیل نموده‌اند. همچنین سیستانی و همکاران (۱۴۰۲) با مقاله «زیبایی‌شناسی رنگ و نور در آثار ایران دردودی با رویکرد ابن هیثم» و بهزاد صحتی (۱۴۰۲) با مقاله «تطبیق نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم با اصول زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن» به ترتیب در حوزه‌های نقاشی معاصر و عکاسی مدرن، انطباق مفاهیم ۲۲گانه ادراکی را با عناصر بصری نشان داده‌اند. در حوزهٔ هنرهای سنتی نیز، محمودی و همکاران (۱۴۰۴) در «خوانش زیبایی شناختی کاشی‌های ستاره‌ای شکل بر پایه مبانی ادراک ابن هیثم» با استفاده از الگوهای تنوع و مقیاس و...، به خوانش زیبایی‌شناختی کاشی‌های ستاره‌ای سده‌های ۶ تا ۸ هجری پرداخته‌اند که نشان‌دهنده پتانسیل بالای این نظریه در تحلیل هنرهای تجسمی است.

در زمینه موضوعی، رضا مشعشعی (۱۳۹۱) در کتاب مرجع *احوال و آثار درویش عبدالمجید طالقانی*، جامع‌ترین مستندنگاری را از آثار وی ارائه داده است، هرچند تمرکز اصلی بر ابعاد خوشنویسانه است. در حوزه تذهیب، مریم کشمیری (۱۳۹۶) در کتاب *تذهیب در ایران* و اردشیر مجرد تاکستانی (۱۳۹۵) در کتاب *بررسی سیر تحول و تکامل هنر تذهیب در ایران* به ترتیب به تحلیل ساختاری، تحولات سبکی و مرجع‌شناسی نقوش تذهیب در ایران پرداخته‌اند. همچنین عاطفه شفیعی (۱۳۹۴) با مقاله «معرفی تذهیب کتب در دوره قاجار بر اساس آثار موزه و کتابخانه ملک» بر ویژگی‌های تزیینی کتب ادبی و غیر مذهبی در دوره قاجار (عصر درویش) تمرکز داشته است.

با بررسی پیشینه فوق، نوآوری این پژوهش در موارد زیر تبلور می‌یابد: ۱. نوآوری در موضوع: برای نخستین بار، تمرکز از خودِ «خط شکسته» به سمت «آرایه‌های تزئین‌دهنده خط» در آثار درویش عبدالمجید معطوف شده است. ۲. نوآوری در روش: گذار از رویکرد «تاریخی ـ توصیفی» (که در اکثر منابع تذهیب دیده می‌شود) به رویکرد «تحلیلی ـ ادراکی» مبتنی بر نظریه ادراک زیبایی (ابن‌هیثم). این پژوهش شکاف موجود میان «فن کتاب‌آرایی» و «زیبایی‌شناسی ادراکی» را پر می‌کند و توضیح می‌دهد که چرا و چگونه یک تکنیک فنی در ذهن مخاطب منجر به درک مفهوم زیبایی می‌شود. استفاده از یک نظریه سده پنجم هجری (ابن‌هیثم) برای تحلیل آثار سده دوازدهم (درویش عبدالمجید)، پیوستگی زیبایی‌شناسی در تمدن اسلامی را به اثبات می‌رساند.

نظریه ادراک زیبایی از منظر ابن هیثم

کتاب المناظر ابن هیثم، نه‌تنها یکی از عمیق‌ترین منابع در باب فیزیک نور و هندسه بصری است، بلکه به مثابهٔ رساله‌ای در باب روان‌شناسیِ ادراک، به شرح علل و چگونگی دریافت زیبایی توسط مخاطب می‌پردازد. روش ابن‌هیثم در این اثر، کاملاً تجربی و مبتنی بر مشاهده و آزمایش (استقراء) است. وی در هفت مقاله این کتاب، به‌ویژه در مقاله دوم، به تشریح «معانی جزئیه» می‌پردازد؛ مفاهیمی که اگرچه از طریق چشم دریافت می‌شوند، اما ادراک نهایی آنها فراتر از یک واکنشِ صرفاً فیزیکی است.

طبق دیدگاه ابن‌هیثم، چشم تنها رنگ و نور را به‌صورت بی‌واسطه می‌بیند؛ اما زیبایی، معنایی است که با واسطه در اجسام دیده می‌شود. این مفاهیم توسط قوه ممیزه (نیروی تشخیص ذهنی) از تصویری که حاصل بازتابش رنگ و نور است، استنتاج می‌شوند. درواقع، این قوه ممیزه است که به واکاوی، پردازش و سنجش محسوسات بینایی می‌پردازد، آنها را با هم قیاس کرده و در نهایت ۲۲ معنای جزئیه را در آنها تمییز می‌دهد. «چشم تنها رنگ و نور را بی واسطه می‌بیند، اما غیر از رنگ و نور معانی دیگری با واسطه در اجسام دیده می‌شوند که توسط عقل (قوه ممیزه) از تصویری که که حاصل بازتابش رنگ و نور است، استنتاج می‌شوند. این قوه ممیزه است که به واکاوی، پردازش و سنجش محسوسات بینایی می‌پردازد، آنها را باهم قیاس می‌کند، همبستگی آنها را تشخیص می‌دهد و سپس ۲۲ معنای مختلف جزئیه را در آنها تمییز می‌دهد» (شبانی، ۱۴۰۱: ۱۱).

یکی از نوآوری‌های ابن‌هیثم، تفکیک میان دیدن و درک کردن است. «او به جای پاسخ به پرسش ماهوی «زیبایی چیست؟»، به توصیف «امر زیبا» و فرایند ادراک آن می‌پردازد» (شبانی، ۱۴۰۰: ۳۰). در نظر او، زیبایی ناشی از هماهنگی و نظمی است که در عناصر بصری (در تعامل با نور و رنگ) وجود دارد. بلخاری (۱۳۸۷: ۴۰) در تبیین این تمایز بیان می‌دارد که «احساس بینایی، ادراک صورتِ مادی اشیاست؛ اما ادراک بصری، درک معانی جزئیه‌ای است که در جسم وجود دارد و پس از احساس بینایی محقق می‌شود.» بر این اساس، فرایند ادراک در اندیشه ابن‌هیثم شامل سه مرحله بنیادین است:۱. ادراک حسی: دریافت اولیه و مستقیم کیفیت که تنها از طریق حواس بصری و با درک کیفیات نور و رنگ امکان‌پذیر است. ۲. ادراک معرفتی (بازشناسایی): شناسایی کیفیات بصری بر اساس حافظه و پیشینه ذهنی. ۳ـ ادراک استدلالی (قیاسی): عالی‌ترین مرحله که در آن معانی پنهان و روابط میان اجزا (قیاس و کاوش عقلی) درک می‌شود (طباطبایی، ۱۳۹۶: ۱۶۱).

تحلیل بیست و دوگانهٔ معانی جزئیه

احساس بصری که در آراء او تحت عنوان «معانی جزئیه» بیان می‌شود در حقیقت معنا و برداشت‌های ذهنی حاصل از تجربه

فردی هستند. آنچه در همان نگاه اول از رنگ و نور به چشم می‌رسد احساس زیبایی است، اما ادراک بصری، درک معانی جزئیه است که با قوه عقل و خیال روی می‌دهد و نتیجه تعامل ۲۲ کیفیت بصری در فرایند ادراک است. «حس بینایی ضمن آنکه خصوصیات هر یک از فرم‌ها را بصورت مجزا درک می‌کند، قادر به درک ترکیب و هماهنگی میان آنها نیز هست. بینایی زیبایی را به روش‌های مختلف درک می‌کند که همه آنها حاصل درک معانی جزئیه است» (محمودی، ۱۴۰۴: ۱۳۵). ابن‌هیثم ۲۲ عامل را برمی‌شمارد که هر یک می‌توانند به‌تنهایی یا در ترکیب با هم، موجب ایجاد حُسن شوند. این عوامل عبارتند از: ۱. نور: اولین عاملی است که به‌تنهایی احساس زیبایی را برمی‌انگیزد. ۲. رنگ: سبب لذت بصری است و اجسام ملوّن و رنگارنگ، زیبایی آفرین هستند. ۳. بُعد (فاصله): فاصله مناسب چشم با اشیاء سبب درک زیبایی آنها می‌شود. در فاصله مناسب عیوب نیز پنهان می‌شوند. ۴. وضع: نحوه قرار گرفتن جزئیات در اشیاء کنار هم و تناسب و نظم مابین آنها در شیء زیبایی پدید می‌آورند. ۵. تجسم: دریافت دوبعدی اشیاء و تجسم سه بعدی آنها را زیبا می‌سازد. ۶. شکل: شکل‌های خاص، زیبایی آفرین هستند. ۷. اندازه: عظمت و بزرگی موجد زیبایی است. ۸ و ۹. اتصال و تفرق: پراکندگی و اتصال دو عامل متضاد هستند که هرکدام می‌توانند در جایگاه خود سبب زیبایی شوند. ۱۰. عدد: زیاد بودن تعداد، گاهی موجب زیبایی است. ۱۱ و ۱۲. حرکت و سکون: ابن هیثم مثال رقص را در مقابل وقار و طمأنینه بیان می‌کند که هرکدام به نوعی عامل زیبایی هستند. ۱۳ و ۱۴. زبری و نرمی. ۱۵ و ۱۶. شفافیت و کدری. ۱۷. سایه: سایه می‌تواند با پنهان کردن زشتی‌ها، زیبایی را آشکار کند. ۱۸. تاریکی: در مواقعی تاریکی سبب جلوه گر شدن زیبایی است، مثل درخشش ستارگان در تاریک شب. ۱۹ و ۲۰. همسانی و ناهمسانی: اختلاف و تشابه در جایگاه‌های گوناگون سبب احساس زیبایی هستند (شبانی، ۱۳۹۷: ۵۵؛ صبره، ۱۹۸۳: ۲۳۱). نکته حائز اهمیت در این دسته‌بندی، تقسیم‌بندی معانی به ذاتی و عرضی است. برخی از این معانی در خود شیء وجود دارند، مانند نور، رنگ، شکل، اندازه، شفافیت و کدری، زبری و نرمی و...، اما برخی دیگر بر شیء عارض می‌شوند، مانند سایه، تاریکی و فاصله. از میان این معانی، معانی دسته نخست که ذاتی شیء نیز هستند حقیقتا علت زیبایی اشیاء شمرده می‌شوند، ولی معانی دسته دوم در واقع بستری را فراهم می‌کنند که زیبایی شیء بر چشم ما آشکار گردیده ازاین‌رو ابن هیثم در مورد سایه و تاریکی نمی‌گوید که آنها زیبایی ایجاد می‌کنند، بلکه می‌گوید آنها زیبایی را آشکار می‌کنند (صبره، ۱۹۸۳: ۳۱۱ و ۳۱۴).

تناسب و ائتلاف: کمالِ حُسن در تألیف

اگرچه هر یک از معانی جزئیه به‌تنهایی می‌توانند تأثیری مطلوب بر روح بگذارند، اما ابن‌هیثم هسته اصلی زیبایی‌شناسی خود را بر دو مفهوم تناسب و ائتلاف بنا می‌کند. تناسب به معنای نسبتِ درست میان اندازه‌ها و موقعیت‌ها، و ائتلاف به معنای هماهنگی سازگارِ معانی با یکدیگر است. او معتقد است زیباییِ کامل نه از یک ویژگی واحد، بلکه از ائتلاف موفق میان چندین ویژگی ناشی می‌شود. بلخاری (۱۳۸۷: ۵۸) تأکید می‌کند که «زیبایی به‌صورت تمام و کمال، از تناسب و ائتلافی ناشی می‌شود که بین معانی جزئیه برقرار است.» درواقع، تناسب چنان قدرت زیبایی‌آفرینی دارد که می‌تواند حتی اگر اجزاء به‌تنهایی زیبا نباشند، کلِ صورت را در نظر ناظر زیبا جلوه دهد (طباطبایی، ۱۳۹۶: ۲۰۴).

ابن هیثم علت زیبایی ادراک شده توسط چشم را یکی از این موارد می‌داند: یک عامل از معانی جزئیه؛ چند عامل از معانی جزئیه؛ هم نشینی چند عامل از عوامل جزئیه و یا تناسب و ائتلاف میان معانی. او درنهایت، زیبایی یک جسم را تنها به خاطر تناسبی می‌داند که میان معانی هم نشین شده حاصل شده است. در نگاه ابن هیثم تناسب میان معانی به‌تنهایی می‌تواند شیء را زیبا سازد و ضرورتی ندارد که همه اجزاء آن زیبا باشند. در حقیقت تناسب به‌تنهایی زیبایی آفرین است. زیبایی ای که تناسب میان اجزاء یک شیء ایجاد می‌کند، نه معانی به‌تنهایی و نه هم نشینی چند معنا نمی‌توانند پدید آورند. کمال زیبایی از دیدگاه وی این است که تک تک معانی جزئیه زیبا باشند و میان معانی تناسب نیز برقرار باشد (شبانی، ۱۴۰۰: ۴۴ -۴۶). پس از مرحله ادراک معانی جزئیه، قوه ممیزه وظیفه دارد میان اجزاء، تطبیق یا عدم تطبیق برقرار کند. اینجاست که معانی جزئیه مانند اصول سازمان‌دهنده در مبانی هنرهای تجسمی عمل کرده و به ناظر اجازه می‌دهند تا ساختار بصریِ پیچیده (مانند تذهیب یا نقوش هندسی) را به عنوان یک «کلِ واحدِ زیبا» قرائت کند. «قابلیت قوه ممیزه در دسته‌بندی اطلاعات موجب می‌شود از هم نشینی برخی معانی جزئیه، کیفیات بصری متعددی به ادراک بصری ما ببخشند که همانند اصول سازمان‌دهنده اثر، در مبانی هنرهای تجسمی، در تحلیل و خوانش ساختار بصری آثار هنری مورد استفاده قرار گیرند» (پورذبیح، ۱۴۰۰: ۱۳۳). «تشخیص رنگ‌ها، ابعاد، فواصل، اشکال، موقعیت اجزاء، وجود تطابق یا عدم تطابق بین اجزاء و چگونگی چینش آنها از دیگر عملکردهای قوهٔ ممیزه است. با تشخیص و مقایسهٔ این ویژگی‌ها با خصایص مشابه، قوهٔ ممیزه، ساختار کلی شیء را درک می‌کند. در نتیجهٔ تکرار، تبیین و تشخیص عناصر جزئی، مفهوم دقیقی از ساختار کلی شیء به دست آمده، تصویری از آن در خیال ایجاد می‌شود. بدین‌ترتیب شخص از طریق تأمل، به صورت‌های اشیای مرئی پی می‌برد» (صبره، ۱۹۸۳: ۲۱۱).

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

نظریه ابن‌هیثم زیبایی را از یک امر تصادفی به یک ساختار قابل تحلیل تبدیل می‌کند. زیبایی در این نظام، نتیجهٔ تعامل فعال میان عین (معانی جزئیه موجود در شیء) و ذهن (قوه ممیزه و استدلال) است. کمال این فرایند زمانی تحقق می‌یابد که تمامی معانی جزئیه در نظامی متناسب و ائتلافی هماهنگ کنار هم قرار گیرند تا صورتی دلپذیر و وحدت‌یافته را در خیالِ مخاطب شکل دهند.

طبقه‌بندی معانی جزئیه:

برای درک بهتر، می‌توان معانی جزئیه که ابزارهای ذهن برای درک زیبایی هستند را می‌توان بر اساس نحوه ادراک و ماهیت فیزیکی آنها در پنج دسته اصلی سازمان‌دهی کرد:

ـ **ویژگی‌های بنیادین** (رنگ، نور، شکل، شفافیت): ابن‌هیثم این عناصر را ارکان اولیه ادراک بصری می‌داند. از نظر او، نور و رنگ به صورت ذاتی اولین مؤلفه‌هایی است که ماهیت اشیاء را برای چشم آشکار می‌کنند. نور (الضوء) عامل اصلی ظهور صورت در چشم است و رنگ (اللون) بدون وجود نور قابل ادراک نیست. شکل (الشکل) از احاطه خطوط یا سطوح بر پیکره جسم حاصل می‌شود و «شفافیت» (الشفیف) به میزان نفوذ نور در جسم اشاره دارد. کمال زیبایی در این دسته غلبه این کیفیات بر قوای باصره است.

ـ **ویژگی‌های ساختاری** (اندازه، وضعیت): این ویژگی‌ها برخلاف دسته اول، تنها از طریق مشاهده صرف درک نمی‌شوند، بلکه نیازمند قیاس نسبت به فضا و ناظر هستند. و زیرمجموعه مفهوم ترکیب‌بندی قرار می‌گیرند. اندازه (العظم) بر اساس مساحت سطحی که در حواس بینایی اشغال می‌کند، درک می‌شود. وضعیت (الوضع) به محل قرارگیری شیء، جهت‌گیری زوایا و فاصله آن نسبت به چشم اشاره دارد.

ـ **ویژگی‌های هماهنگی** (تفرق، اتصال، تشابه، اختلاف): این دسته به چگونگی پیوند اجزا با یکدیگر می‌پردازد. اتصال به معنای پیوستگی اجزا و تفرق به معنای گسستگی منظم آنهاست. تشابه در رنگ یا شکل، نوعی یکدستی ایجاد می‌کند، در حالی که اختلاف باعث تمایز و برجستگی فرم‌ها می‌شود. چنانچه ابن‌هیثم در بحث تناسب و ائتلاف تأکید می‌کند، عالی‌ترین مرتبه حُسن، حاصلِ جمعِ تضادها و شباهت‌ها در یک ترکیب واحد است که ذهن آن را به عنوان یک کلِ هماهنگ می‌پذیرد.

ـ **ویژگی‌های ریتم** (حرکت، سکون، عدد): این ویژگی‌ها جنبه‌های زمانی و پویای ادراک بصری را تبیین می‌کنند و به ادراک ناظر تداوم می‌بخشند. حرکت و سکون به تغییر یا ثبات وضعیت در زمان اشاره دارند که باعث پویایی صورت بصری می‌شوند. عدد (العدد) به معنای کثرت یا تکرار عناصر است. تکرار منظم و تناوب میان حرکت و سکون، نوعی نظمِ ریاضی ایجاد می‌کند که لذت ناشی از ادراک زیبایی را دوچندان می‌سازد.

ـ **ویژگی‌های بافت** (زبری و نرمی): ابن‌هیثم کیفیات ملموس سطح را نیز بخشی از «معانی جزئیه» می‌داند که ذهن از طریق نشانه‌های بصری به آنها پی می‌برد. چنانچه پیش‌تر ذکر شد، ابن هیثم مؤلفه‌های زبری و نرمی را صرفاً آنچه از قوای لامسه درک می‌شود نمی‌داند، بلکه ادراکی می‌داند که از تأثیر نور بر سطح اجسام بر قوه بینایی عارض می‌شود. نرمی (الملاسه) حاصل سطوح صیقلی و یکنواخت است که نور را به شکلی منظم بازتاب می‌دهند. در مقابل، زبری (الخشونه) حاصل عدم تساوی در اجزای سطح است. از نظر ابن‌هیثم، ادراکِ تنوع بافتی به ذهن کمک می‌کند تا میان ماهیت مواد مختلف تمایز قائل شده و عمق و ساختار ماده را بهتر درک کند.

اگرچه ابن‌هیثم در کتاب *المناظر*، ۲۲ معنای جزئی را برای ادراک بصری برمی‌شمارد، اما در این پژوهش، مؤلفه‌هایی همچون سایه (الظل)، تاریکی (الظلمه)، بُعد (البعد) و تجسم به دلیل ماهیتِ ساختاریِ آثار مورد مطالعه (آرایه‌های تذهیب و خط) که بر نظامِ زیبایی‌شناختیِ دوبعدی استوار هستند، مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. این عناصر عمدتاً در ادراک اجسام سه‌بعدی و در شرایط نوریِ محیطی معنا می‌یابند، در حالی که آرایه‌های هنری مذکور، بر کیفیاتی نظیر رنگ، شکل، تناسب و تألیف تأکید دارند که مستقل از حجم‌پردازیِ مادی ادراک می‌شوند.

جهت واکاوی دقیق ساختار بصری نمونه‌های موردی، از مدل

جدول۱. چارچوب تحلیلی آرایه‌ها بر اساس معانی جزئیه ابن هیثم (تدوین: نگارندگان).

دسته‌بندی معانی جزئیه	مؤلفه‌های کلیدی	شاخص‌های ارزیابی در آرایه‌ها و نقوش
ویژگی‌های بنیادین	نور، رنگ، شکل، شفافیت	میزان خلوص رنگ‌ها، درخشش سطوح، وضوح فرم‌ها و نحوه بازتاب نور از سطح ماده.
ویژگی‌های ساختاری	اندازه، وضعیت	تناسب ابعاد اجزا نسبت به کل صفحه، چیدمان عناصر در فضا و جهت‌گیری نقوش نسبت به کادربندی.
ویژگی‌های هماهنگی	تفرق،اتصال، تشابه، اختلاف	نحوه پیوند یا گسستگی نقوش، ایجاد وحدت از طریق شباهت فرمی و ایجاد جذابیت بصری از طریق تضاد (کنتراست).
ویژگی‌های ریتم	حرکت،سکون، عدد	پویایی خطوط، ایجاد نقاط تمرکز (سکون)، و تکرار موزون و عددی عناصر تزئینی برای ایجاد ضرب‌آهنگ بصری.
ویژگی‌های بافت	زبری، نرمی	تمایز میان سطوح صیقلی و تخت با بافت‌های برجسته یا متخلخل که غنای بصری و مادی اثر را افزایش می‌دهد.

تحلیلی مستخرج از آرای ابن‌هیثم (جدول ۱) استفاده شده است. این مدل، با حذف مؤلفه‌های ناظر بر فضای سه‌بعدی (مانند سایه و بُعد)، بر کیفیاتی تمرکز دارد که مستقیماً در ادراک زیبایی‌شناختیِ آرایه‌های دوبعدی نقش ایفا می‌کنند.

آثار و جایگاه هنری درویش عبدالمجید طالقانی

درویش عبدالمجید طالقانی (۱۱۵۲-۱۱۸۵ه.ق)، نابغهٔ خوشنویسی قرن دوازدهم هجری، به عنوان احیاگر و به کمال رسانندهٔ خط شکسته نستعلیق شناخته می‌شود. او با نبوغ خود، این خط را از پیچیدگی‌های مفرط رهانید و به اوج پختگی، ظرافت و تعادل رساند. درویش علاوه‌بر مقام استادی در خوشنویسی، دارای طبع لطیف شاعری بود و در اشعارش «مجید» و در برخی قطعات خطی، «خموش» تخلص می‌کرد. علی‌رغم عمر کوتاه، میراث هنری وی بسیار غنی و تأثیرگذار است. بسیاری از آثار درویش در قالب مرقعات (مجموعه‌های مدون) گردآوری شده‌اند. اگرچه برخی از این مرقعات در طول زمان توسط سوداگران تفکیک شده و به صورت قطعات تک‌برگ درآمده‌اند، اما دو نمونهٔ کامل و نفیس زیر، سند گویای پیوند میان خط او و هنرهای تذهیب، تشعیر و مرقع سازی است: ۱. مرقع خجسته (کتابخانه مجلس شورای اسلامی): این مرقع شامل ۳۴ قطعه است که در سال ۱۱۸۱ ه.ق به سفارش «خداداد بیک» نگاشته شده است. ویژگی بارز این اثر، تذهیب جامع و مرصع آن است؛ قطعات دارای جدول‌کشی، زرین‌بند مشکی، طلااندازی بین سطور، دندان‌موشی و تحریر هستند. حواشی آن نیز با دو ردیف ریسه گل و برگ مذهب، و تشعیرهای مزین به بوته‌های الوان آراسته شده است. ۲. مرقع کوه نور (موزه رضا عباسی): این مجموعه شامل ۵۲ قطعه اثر درویش است که در سال‌های مختلف تحریر شده و پس از درگذشت استاد، با هنر تذهیب و تشعیر زینت یافته است (مشعشعی، ۱۳۹۱: ۳۷). آثار درویش عبدالمجید در قالب کتب ادبی و بیاض‌های شخصی (جُنگ‌ها) نیز تبلور یافته است. مهم‌ترین نسخ نگاشته شده توسط وی در بازه سال‌های ۱۱۷۰ تا ۱۱۸۳ ه.ق عبارتند از دیوان حافظ (کتابخانه آستان قدس)، دیوان مشتاق (کاخ گلستان)، بیاض جُنگ اشعار (کتابخانه ملی)، کلیات سعدی (کاخ گلستان) بیاض جُنگ اشعار (مجموعه سعید شمس)، بوستان سعدی، حواشی قرآن (کاخ گلستان)، ترجیع‌بند هاتف و... است که در سال‌های ۱۱۷۰ تا ۱۱۸۳ نگاشته شده است. نفیس بودن آثار درویش سبب شده است که قطعات خط او در معتبرترین موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی جهان نگهداری شود. از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: مجموعه‌های بین‌المللی: موزه بریتانیا، موزه قاهره، کتابخانه چستربیتی ایرلند، و کتابخانه جامع سلیمانیه استانبول. مجموعه‌های خصوصی برتر: مجموعه کریم‌زاده (لندن)، ورنه (پاریس) و محمد احمدالمر (امارات متحده عربی) (مشعشعی، ۱۳۹۱: ۳۸-۵۶).

خط شکسته نستعلیق درویش عبدالمجید طالقانی به دلیل ساختار منحصربه‌فرد هندسی و فضاسازی هوشمندانه‌اش، نه‌تنها یک اثر خوشنویسی، بلکه یک «زیرساخت معماری» برای هنرهای تذهیب و تشعیر فراهم می‌آورد. درویش میان سرعتِ شکسته و قوامِ نستعلیق پیوندی برقرار کرد که خط او در عین حال که بسیار پرشتاب به نظر می‌رسد، از نظر هندسی بسیار دقیق و مستحکم است. در آثار او، کلمات نه به صورت ردیفی، بلکه به صورت توده‌هایی هماهنگ کنار هم می‌نشینند. این ویژگی‌ها سبب شده است که آرایه‌های تزیینی و تذهیب در آثار درویش عبدالمجید طالقانی، صرفاً جنبهٔ تزیینی نداشته، بلکه مکملِ ساختارِ پرپیچ‌وتاب خط شکسته باشند.

واکاوی آرایه‌های تزیینی و فنون کتاب‌آرایی در آثار درویش

آثار به‌جای‌مانده از درویش عبدالمجید طالقانی، از منظر کتاب‌آرایی، طیف وسیعی از تجمل هنری را به نمایش می‌گذارند. برخی از قطعات وی به‌دلیل ماهیت تمرینی یا شخصی، بدون تزیین باقی مانده‌اند، اما در بیشترِ قطعه‌های مرقعات، تمامی مراحل تذهیب، تشعیر، قطعه‌بندی و مرقّع‌سازی با نهایت دقت انجام شده است.

در آئین سنتی کتاب‌آرایی ایرانی، به‌طور معمول شروع و دیباچه کتب و دیوان اشعار با «سرلوح مذهّب» تزیین می‌شد. «در بیشتر نمونه‌ها نخستین صفحه متنی هر کتاب، مزیّن به تزییناتی بیش از سایر صفحات است. این ساختار تزیینی بر فراز صفحه نخست، سرلوح نامیده می‌شود» (کشمیری، ۱۳۹۶: ۱۲۸). سرلوح‌ها در آثار درویش مزیّن به قاب‌بندی‌های هندسی، نقوش اسلیمی (ماری و دهن‌اژدری) و ختایی (گل‌های شاه‌عباسی و پنج‌پر) هستند که عمدتاً با رنگ‌های طلا، لاجورد، شنگرف و زنگار اجرا می‌شدند. این سرلوح‌ها گاه دارای «تاج» یا «شرفه» (خطوط نازک و تزیینی در بالای سرلوح) هستند که باعث گسترش بصری طرح در صفحه می‌گردد. استفاده از لاجورد اصل و طلای ناب، درخشندگی و ثبات رنگی ویژه‌ای به این کتیبه‌ها بخشیده است. جدول‌کشی و تسمه‌اندازی رنگی که برای ایجاد نظم ساختاری و کادربندی متن به کار می‌رود، در تمامی صفحات مرقعات درویش دیده می‌شود. جدول‌ها بر اساس رنگ (طلا، لاجورد، شنگرف و...) یا بر اساس تعداد و ضخامت خطوط نام‌گذاری می‌شدند. از نمونه‌های شاخص جدول‌کشی در آثار قدما و آثار درویش می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: جدول دُوَله (دو خط با ضخامت متفاوت)، جدول مثنی (دو خط طلا)، جدول سه تحریر (یک خط طلا و دو خط مشکی)، جدول محرّر (خط‌های نازک و ریز) و جدول مرصّع (سه خط زر و یک خط لاجورد) (کشمیری، ۱۳۹۶: ۱۶۹-۱۷۱). تسمه‌های رنگی نیز در این آثار به صورت

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

تک‌رنگ (اغلب لاجورد یا سبز زنگاری) یا منقّش به گل و برگ‌های الوان و ریز (تذهیب نیم‌بوم) به کار رفته‌اند که وظیفه دارند فضای میان متن و حاشیهٔ اصلی را پر کنند. طلااندازی بین سطور در آثار درویش، به‌ویژه در قطعات شکسته نستعلیق، با ظرافتی خیره‌کننده اجرا شده است. این طلااندازی‌ها با خطوط نازک مشکی دورگیری می‌شدند که به آن «تحریر» گفته می‌شود. اگرچه جدول‌کشی و تسمه‌های رنگی تنوع بالایی دارند، اما شیوه طلااندازی و تحریر طلا در بیشتر قطعات از یک الگوی مشخص پیروی می‌کند: ردیف دندانه‌های کوچک و منظم که بسیار متراکم در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. کاربرد این تکنیک، جداسازی فضای خالی بین سطرها از خط و نظم بخشیدن به فضای پر پیچ و تاب شکسته است. «دندان‌موشی گونه‌ای از تحریر را گویند که دندانه‌دار است و به مانند دندان‌های موش در ریزی و تیزی. این گونه تحریر غالباً با سیاهی گرداگرد خط یا فراگرد طلااندازی بین سطور کشیده می‌شود و به این جهت به آن تحریر بین سطور نیز می‌گویند» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۵۶). این دندانه‌ها باعث می‌شوند طلا مانند ابری سیال، کلمات را در بر بگیرد بدون آنکه بر خوانایی خط خدشه‌ای وارد شود. در حاشیه آثار درویش، هنر «تشعیر» به شیوه‌های مختلفی جلوه‌گر شده است: ۱. حلکاری: «در عرف کتاب‌آرایی نقش و هیئت طلای یک‌دست را گویند بدون خطوط تحریر، تصویر حیوانات باشد یا شاخ و برگ... بیشتر در حواشی نسخ و مرقّعات قرار می‌گرفتند» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۳۱). در حلکاری‌های آثار درویش، از طلای دو رنگ (زرد و سبز) برای ایجاد سایه‌روشن و عمق استفاده شده است. ۲. گل و مرغ: ترسیم پرندگان در میان بوته‌های گل که با رنگ‌های طبیعی و با تکنیک پرداز (نقطه‌پردازی) اجرا شده است. ۳. گره‌چینی و زنجیره: نقوش هندسی به شکل زنجیر که متن را از حاشیه جدا می‌کند. «در آثار قدیم، زنجیره نقش جدول اصلی را بین گره و جدول فرعی بازی می‌کرده است. در اصول جدول‌کشی، جدول اصلی پس از گره زنجیره است و سپس جدول‌های فرعی که حاشیه یک صفحه از نسخه خطی را زیباتر می‌کند» (تاکستانی، ۱۳۹۵: ۹۱). این زنجیره‌ها معمولاً با طلا و تحریر مشکی یا لاجورد اجرا شده و به کل صفحه انسجام بصری می‌بخشند. مفهوم واگیره در بخش حاشیه این آثار عمدتاً دیده می‌شود. در هنرهای سنتی ایران، به‌ویژه در تذهیب، فرش و کاشی‌کاری، واگیره یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در ساختار طراحی است. اگر بخواهیم آن را به زبان ساده تعریف کنیم، واگیره کوچک‌ترین واحد ترسیمی یا «بندِ» طراحی است که با تکرار آن در جهت‌های مختلف، یک نقش کلی و گسترده پدید می‌آید. همچنین علاوه‌بر استفاده از کاغذهای آهار شده و مُهره خورده، از شیوه مُهره زنی برای ایجاد درخشش و برق افتادن طلا استفاده می‌شد. «مذهبان برای افزایش تلألو بخش‌های طلا اندازی شده یا جداول با مُهره سطوح طلاکاری شده را صیقل می‌دادند. خوبی مُهره در انست که چنان روشن شود که عکس روی در وی نماید» (کشمیری، ۱۳۹۶: ۱۴۱).

تحلیل یافته‌های پژوهش

با استناد به مبانی نظریِ ادراک زیبایی در اندیشه ابن‌هیثم و با تکیه بر ویژگی‌های فنی آرایه‌های مکتب کتاب‌آرایی، در این بخش به تحلیل و واکاوی آثار درویش عبدالمجید بر اساس الگوی طبقه‌بندیِ معانی جزئیه پرداخته می‌شود.

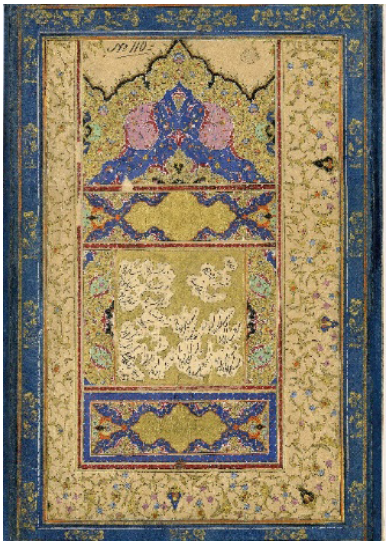
ـ **مؤلفه‌های بنیادین (نور، رنگ و شفافیت):** بر اساس نظریه ادراک بصری ابن‌هیثم، «نور» و «رنگ» نخستین معانی جزئیه‌ای هستند که توسط حس بینایی دریافت شده و پس از پردازش در قوه ممیزه، زیربنای ادراک زیبایی را تشکیل می‌دهند. در منظومه فکری ابن‌هیثم، نور فی‌نفسه زیباست. او همچنین رنگ را آفریننده کمال بصری و شفافیت را عاملی کلیدی در ارتقای کیفیت حُسن برمی‌شمارد. استفاده گسترده از طلا در بخش‌های مرکزی، کتیبه‌ها و فضای بین‌السطور آثار درویش، نمود عینی «نور» در نظریه ابن‌هیثم است. طلا به دلیل خاصیت بازتابندگی شدید، در این آثار تنها یک عنصر رنگی نیست، بلکه نقش منبع نور را ایفا می‌کند که به نقوش مجاور هویت می‌بخشد. بازتاب نور از سطح طلا باعث می‌شود رنگ‌های هم‌جوار (مانند لاجورد) از حالت بالقوه خارج شده و به صورت «بالفعل» و زنده درک شوند. از آنجا که هنرمند مذهّب، طلا را با مُهره عقیق صیقل می‌دهد تا به جلا برسد، مفهوم شفافیت و درخشش در کلیه صفحات بوضوح رویت می‌شود. درواقع، طلا در تذهیب ابزاری است تا نور را در خدمت ادراک زیبایی قرار دهد (تصویر ۱). ابن‌هیثم رنگ را صفتی ذاتی برای اجسام می‌داند که تجلی آن مشروط به حضور نور است. او رنگ را کیفیتی برمی‌شمارد که در اثر تعامل نور با ویژگی‌های سطح جسم ادراک می‌شود. در هنر تذهیب، استفاده از رنگ‌های خالص و اشباع (لاجورد، شنگرف، سبز زنگاری) در کنار طلا، تقابلی ایجاد می‌کند که باعث می‌شود رنگ‌ها نه به‌تنهایی، بلکه در نسبت با نور بازتاب‌یافته معنا پیدا کنند (تصویر ۲). ابن هیثم معتقد است رنگ‌ها حتی به‌تنهایی نیز واجد زیبایی هستند. این اصل در آثار درویش در بخش‌های تسمه‌اندازی و جدول‌کشی بوضوح دیده می‌شود. حتی در آثاری که فاقد تذهیب پرکار هستند، تنوع رنگی تسمه‌ها و حواشی الوان به‌تنهایی بار زیبایی‌شناختی اثر را به دوش می‌کشند (تصویر ۳). ابن‌هیثم میان اجسام شفاف و غیرشفاف (کثیف/مات) تمایز قائل شده و معتقد است میزان عبور یا بازتاب نور، بر کیفیت ادراک بصری اثر مستقیم دارد. طلا اگرچه از نظر فیزیکی شفاف نیست، اما به‌سبب صیقلی بودن (مهره‌زنی)، کارکردی مشابه ماده شفاف می‌یابد و نور را به‌گونه‌ای «خالص»

بازمی‌تابانند. در مقابل، رنگ‌های مات یا تیره‌تر با تراکم بالا، نقش تثبیت‌کننده دارند و از پراکندگی بی‌رویه نور جلوگیری می‌کنند. در برخی آثار، هنرمند با امتناع آگاهانه از صیقل دادن بخشی از طلا (تکنیک طلای مات)، تقابلی میان شفافیت و کدری ایجاد می‌کند. این تنظیم دقیق میان سطوح بازتابنده و سطوح مات، مصداقی از کنترل آگاهانه «قوه ممیزه» بر روی تراکم ماده جهت خلق زیبایی بصری است.

ـ **مؤلفه‌های ساختاری (شکل، اندازه، وضعیت):** در نظام زیبایی‌شناسی ابن‌هیثم، پس از ادراک اولیه نور و رنگ، ذهن به تحلیل «صورتِ» شیء می‌پردازد. ابن‌هیثم تأکید می‌کند که بسیاری از اشیاء به سبب شکل خاص در کلیت و هماهنگی اجزا، واجد زیبایی هستند. نقوش ختایی و اسلیمی، حلکاری‌ها و به‌ویژه گردش‌های حلزونی (اسپیرال) در تذهیب‌های اطراف خط درویش، بر مبنای هندسه منتظم شکل می‌گیرند. این فرم‌های تجریدی به‌واسطه «صورت ظاهری» خاص خود، ذهن ناظر را از کثرتِ خطوط به وحدتِ هندسی رهنمون می‌سازند و زیبایی بصری اثر را از طریق نظم ریاضی افزایش می‌دهند. ابن‌هیثم «بزرگی و عظمت» را عاملی برای ایجاد حس شکوه و قدرت می‌داند که خود مرتبه‌ای از زیبایی است. در بسیاری از قطعات درویش، اندازه حاشیه‌ها نسبت به اصل اثر خوشنویسی بسیار بزرگ و وسیع در نظر گرفته شده است. برخلاف تصور اولیه، این بزرگی نه‌تنها باعث عدم هماهنگی نمی‌شود، بلکه طبق اصول ادراک ابن‌هیثم، با ایجاد یک «قلمرو بصری» وسیع، تمرکز و توجه مخاطب را با قدرت بیشتری به مرکز اثر (نقطه ثقل خط) معطوف می‌دارد (تصویر ۴).



تصویر ۱. مؤلفه نور. بازتاب رنگ طلا (مجموعه شخصی محمدالمر دبی).



تصویر ۲. مؤلفه رنگ. تنوع رنگ‌های غیر شفاف در کنار طلا (کتابخانه مجلس تهران).

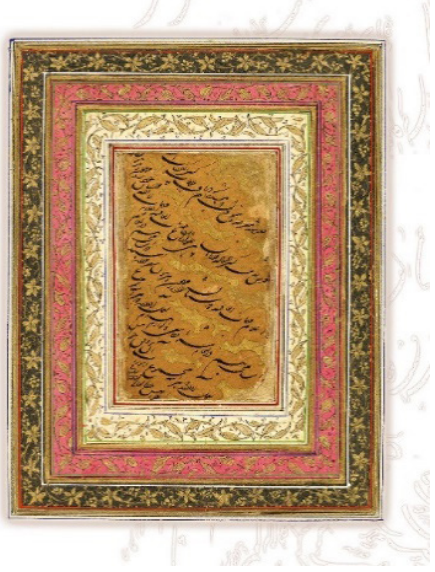


تصویر ۳. تسمه‌های رنگی حاشیه آثار، مؤلفه رنگ.

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

مهم‌ترین بخش در قطعه‌بندی آثار درویش، ترکیب‌بندی یا نحوه چیدمان عناصر است. ابن‌هیثم معتقد است حتی اگر تک‌تک اجزا زیبا باشند، چیدمان نامناسب (وضعیت فضا) می‌تواند کل تصویر را نازیبا جلوه دهد. در آثار درویش، این مؤلفه در بالاترین سطح خود دیده می‌شود: قرارگیری متن اصلی در مرکز دقیق صفحه، ایجاد فضاهای منفی هوشمندانه در حاشیه‌ها (که با تذهیب یا تشعیر پر می‌شوند) و قاب‌بندی‌های متقارن در صفحات روبرو، همگی نشان از «وضعیت» آگاهانه دارند. نحوه قرارگیری چندین ردیف تسمه و جدول‌کشی در کنار متن، و همچنین توزیع دندان‌موشی‌های طلا در لابلای سطور، نوعی انضباط بصری ایجاد می‌کند. این چیدمان باعث می‌شود که تذهیب، تشعیر و خط، نه به عنوان عناصر جداگانه، بلکه به عنوان یک کلِ نظام‌مند درک شوند (تصویر ۵). در این آثار، «شکل» نقوش، «اندازه» سخاوتمندانه حواشی و «وضعیت» دقیق کادربندی‌ها، دست به دست هم می‌دهند تا حُسنِ تألیفی مورد نظر ابن‌هیثم محقق شود. درواقع، ترکیب‌بندی در آثارِ درویش، مهندسیِ دقیقِ فضاست که به هر عنصر اجازه می‌دهد در جایگاه درست خود، بیشترین تأثیر زیبایی‌شناختی را بر قوه ممیزه ناظر بگذارد.

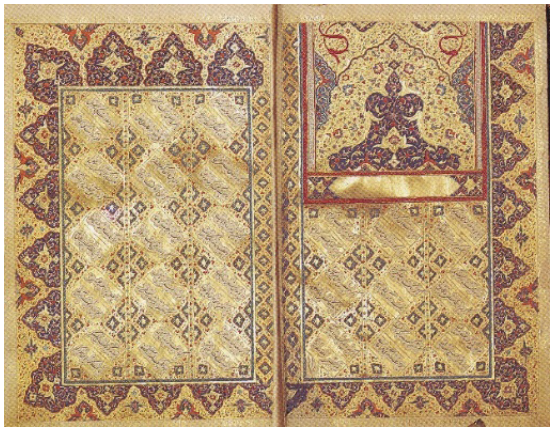
در تحلیل ساختاری آثار درویش عبدالمجید، نسبت میان مقیاسِ حواشی و متن مرکزی، نقشی کلیدی در هدایتِ ادراک بصریِ ایفا می‌کند. طبق نظریه ابن‌هیثم، قوه ممیزه به‌طور طبیعی به سمت محرک‌های بزرگ‌تر یا متمایزتر جلب می‌شود؛ لذا هنرمند با بهره‌گیری از حواشی وسیع و حروف با مقیاس بزرگ‌تر



تصویر ۴. مؤلفهٔ اندازه. حاشیه‌های پهن و بزرگ پیرامون متن کوچک (کتابخانه مجلس تهران).

در پیرامون، کانون توجه را پیش از ورود به جزئیات متن مرکزی، سازمان‌دهی می‌کند. این بازی «کوچک‌ترین و بزرگ‌ترین» در مقیاس حروف، باعث می‌شود تا ذهن مخاطب ساختار کلی اثر را در یک نگاه کل‌نگرانه دریافت کند. از سوی دیگر، ترکیب‌بندی خطوط مورب در لایه‌های متن، در مواجهه با جداول افقی و عمودیِ کادربندی‌ها، وضعیتی از تقابلِ نیروهای بصری را ایجاد می‌کند که از منظر ابن‌هیثم، پایه‌ای‌ترین عامل برای استنتاج «تعادل» و «نظم» در ادراکِ مکان است. این تضادِ جهت‌گیری‌ها (مورب در برابر قائم و افقی)، نه‌تنها از یکنواختیِ بصری جلوگیری می‌کند، بلکه با ایجادِ تنش‌های کنترل‌شده، به اثر ثبات می‌بخشد و به قوه ممیزه اجازه می‌دهد تا ضمن تفکیک خطوط از یکدیگر، پیوستگی ساختاری اثر را به عنوان یک کل هماهنگ درک نماید.

ـ **مؤلفه‌های هماهنگی (تشابه، اختلاف، تفرق و اتصال):** در زیبایی‌شناسی ابن‌هیثم، ادراک کمالِ یک اثر هنری مشروط به برقراری نسبت‌های صحیح میان چهار مؤلفهٔ متقابل است. این مؤلفه‌ها تعیین می‌کنند که چگونه اجزای پراکنده در ذهن ناظر به یک «کلِ واحد» و «حُسنِ تألیفی» تبدیل می‌شوند. ابن‌هیثم تشابه را عامل انسجام و تداوم بصری می‌داند. در هنر کتاب‌آرایی، این مفهوم از طریق نظم ریاضی محقق می‌شود. تکرار واگیره و تقارن در تذهیب، حلکاری و تشعیرِ حواشی آثار درویش، تکرار منظم واگیره‌ها و نقشمایه‌های ختایی، حسی از ثبات و امنیت بصری ایجاد می‌کند. تکرار هوشمندانهٔ پالت رنگی (مثلاً حضور مستمر لاجورد و طلا در کادربندی‌ها) باعث تقویت انسجام کل اثر می‌شود. در نقوش گره‌چینی، تشابه مطلق خطوط و فواصل، ذهن را به درک یک نظم قدسی رهنمون می‌سازد (تصویر۶). اما زیبایی صرفاً در شباهت نیست؛ بلکه گاهی «اختلاف» باعث برجستگی و ادراک بهتر فرم می‌شود. رایج‌ترین شگرد در آثار درویش، استفاده

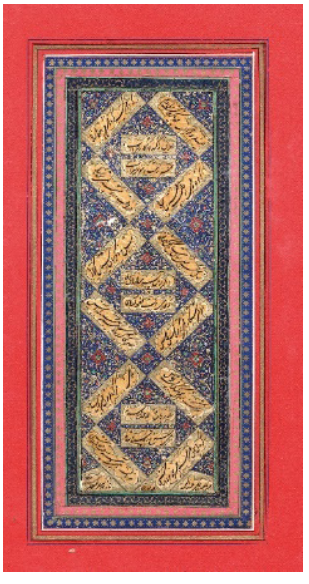


تصویر ۵. ترکیب‌بندی در صفحه آرایی. مؤلفه وضعیت (مجموعه شخصی ورنه وقاری پاریس).

از کنتراست رنگ‌های مکمل و متضاد است. همچنین، قلم‌گیری (تحریر) سیاه پیرامون نقوش طلایی، با ایجاد اختلاف رنگی، مرز میان فضای مثبت و منفی را مشخص کرده و مانع از درهم‌ریختگی نقوش در چشم ناظر می‌شود. همچنین اختلاف در ابعاد نقوش (ریز و درشت) و گاه استفاده از قاب‌بندی‌های غیرقرینه، مانع از خستگی چشم شده و پویایی اثر را حفظ می‌کند (تصویر ۷). ابن‌هیثم معتقد است تفرق یا جدایی میان اجزا باعث می‌شود هر عنصر هویت مستقل خود را حفظ کند. در طلااندازی بین سطور، تحریرِ دندان‌موشی سیاه، میان سیاهیِ خط و درخششِ طلا فاصله می‌اندازد. این تفرق بصری باعث می‌شود هر کلمه یا ترکیب خطی، علی‌رغم غرق بودن در طلا، هویت مستقل خود را به عنوان یک واحد زیبایی‌شناسی حفظ کند. در برخی از آثار درویش، گل‌های حاشیه برخلاف عرفِ واگیره، به صورت پراکنده و غیرمنظم (تفرق آگاهانه) اجرا شده‌اند. این امر به بیننده اجازه می‌دهد تا بر روی «اختلاف» فرمی و جزئیات تک‌تک گل‌ها تمرکز کند (تصویر ۸). اتصال در نظریه ابن‌هیثم به معنای پیوستگی فرم‌هاست که کثرتِ اجزا را به یک نظام واحد تبدیل می‌کند. این مؤلفه در خط شکسته نستعلیق درویش نقشی حیاتی دارد. کلمات در خط شکسته به‌دلیل ماهیت رهای این خط، تمایل به پراکندگی دارند. در اینجا، طلااندازی بین سطور به همراه تحریرهای دندان‌موشی، مانند یک «مادهٔ پیونددهنده» عمل می‌کند. این تکنیک، فضاهای منفی را پر کرده و کلماتِ از هم گسیخته را در قالب یک واحد منسجم و یکپارچه به هم متصل می‌سازد تا درنهایت، «صورتِ کل» در ذهن ناظر شکل بگیرد (تصویر ۹). در آثار درویش، میان «تفرقِ» کلمات و «اتصالِ» تذهیب، و میان «تشابهِ» حواشی و «اختلافِ» متن، تعادلی ظریف برقرار است. این دیالکتیک بصری باعث می‌شود که ناظر در عین لذت بردن از جزئیات مستقل، تحت تأثیر قدرتِ واحدِ ترکیب‌بندی قرار گیرد؛ امری که ابن‌هیثم آن را غایتِ ادراک زیبایی می‌داند.

مؤلفه‌های هماهنگی در آثار درویش عبدالمجید از طریق مدیریت دقیق فضاهای خالی و پر (دوری و نزدیکی کلمات شکسته) بازتعریف شده است. فواصل میان حروف و کلمات که به مدد کشیدگی‌های ظریف و اتصالات خاص خط شکسته تنظیم شده‌اند، به‌گونه‌ای است که «نزدیکی بصری» میان اجزاء، مانع از گسستِ ساختاری متن می‌شود. افزون‌براین، هنرمند با بهره‌گیری هوشمندانه از تکنیک «طلااندازی» در میان سطور، پیوندی نوری میانِ کلمات ایجاد کرده است؛ به این معنا که طلا با ایجادِ درخششِ یکپارچه در فضای منفی میان سطور، نقشِ یک عامل پیونددهنده را ایفا می‌کند که ضمن پر کردن خلأهای بصری، باعث می‌شود کلمات و سطور به‌جایِ دیده شدن به عنوان عناصرِ پراکنده، به مثابهٔ یک پیکره واحد و منسجم ادراک شوند. این ترفند بصری، توازن دقیقی میان «تفرق» (برای خوانش پذیریِ کلمات) و «اتصال» (برای رسیدن به هماهنگی کل) ایجاد کرده و نظام ادراکی مخاطب را به سوی تجربه‌ای از پیوستگی هدایت می‌کند.

ـ **مؤلفه‌های ریتم (حرکت، سکون، عدد):** در زیبای شناسی ابن هیثم، حرکت و سکون از عوامل ایجاد زیبایی هستند. اگرچه در آثار هنری دوبُعدی شاید نتوان مفهوم حرکت و سکون را با معنای اصلی آنها تفسیر کرد، اما تجلی مؤلفه حرکت را می‌توان در مسیری



تصویر ۶. ترکیب‌بندی قرینه. مؤلفه تشابه (کتابخانه مجلس تهران).



تصویر ۷. ترکیب‌بندی غیر قرینه. مؤلفه اختلاف (مؤسسه مطالعات تاریخ ایران).

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

یافت که چشم برای درک اثر طی می‌کند. خط شکسته نستعلیق درویش به‌جهت رقص قلم، پیچ و تاب حروف و کشیدگی‌های رها، ذاتاً دارای پویایی است. در کنار آن، نقوش ختایی و اسلیمی با گردش‌های اسپیرال (حلزونی)، نوعی حرکت رو به رشد و پویایی بصری را القا می‌کنند که ناظر را به دنبال کردنِ مسیرِ فرم‌ها وامی‌دارد (تصویر ۱۰). در مقابل این تندیِ حرکت، جدول‌کشی‌های منظم، کادربندی‌های مستطیل‌شکل و حاشیه‌های ایستا وظیفه مهار کردنِ سیالیتِ خط شکسته را بر عهده دارند. این کادربندی‌ها «سکون» لازم را برای تمرکز قوه ممیزه بر متن فراهم کرده و از آشفتگی بصری جلوگیری می‌کنند. در برخی نقوش حاشیه نیز تمامی عناصر نه در پیچ و تاب حرکت‌های حلزونی، بلکه ثابت و ایستا هستند (تصویر ۱۱). ابن‌هیثم تعداد و کثرتِ نظام‌مند را عاملی برای ایجاد حُسن می‌داند. در آثار درویش، کثرتِ واگیره‌ها در حاشیه، تعدادِ تسمه‌های رنگی و ردیف‌های متراکمِ دندان‌موشی، همگی از طریق «عدد» بر ذهن تأثیر می‌گذارند. این کثرت اگر با نظم (وضعیت) همراه باشد، شکوهِ اثر را در نظر ناظر دوچندان می‌کند.

ـ **مؤلفه‌های بافت (زبری و نرمی):** زبری (خشونت) و نرمی (صیقلی بودن) سبب ایجاد زیبایی است. باید توجه داشت که زبری (خشونه) و نرمی (ملاسه) در نظر ابن‌هیثم، صرفاً مفاهیم حس لامسه نیستند، بلکه از طریق نحوه بازتاب نور و تفاوت در موقعیت اجزای سطح درک می‌شوند. «در مورد زبری، بینایی آن را بیشتر بصورت نوری که بر سطح یک جسم ناهموار دیده می‌شود، درک می‌کند. زیرا زبری، تفاوت در موقعیت اجزای سطح یک جسم است و نوری که بر سطح می‌تابد، در قسمت‌های فرو رفته سایه دارد» (صبره، ۱۹۸۳: ۳۰۳). بنابراین این دو مؤلفه نیز در آثار هنری دوبُعدی قابل تفسیر است. کاغذهای آهارمهره و بخش‌های طلاکاری شده که با مهره عقیق به جلا رسیده‌اند، «نرمی» و صیقلی بودن را بازنمایی می‌کنند. نور بر این سطوح به‌صورت یکنواخت و شفاف بازتاب می‌یابد. زبری در این آثار به‌واسطه تفاوت در موقعیت اجزای سطح (مانند ضخامت رنگ‌های معدنی و برجستگی طلا) درک می‌شود. ابن‌هیثم معتقد است بینایی زبری را از طریق سایه‌های بسیار ریزی که در فرورفتگی‌های سطح جسم ایجاد می‌شود، تشخیص می‌دهد. در آثار درویش، تقابل میان بافتِ تختِ کاغذ و بافتِ جرم‌دارِ رنگ‌های لاجورد و شنگرف، تنوع بافتی ایجاد کرده و لذتِ بصریِ حاصل از «اختلاف سطح» را پدید می‌آورد. (تصویر ۱۲)

اگرچه در طبقه‌بندی‌های سنتی حواس، زبری و نرمی به‌طور ذاتی از مقولات مربوط به «قوه لامسه» تلقی می‌شوند، اما ابن‌هیثم در نظریه جامع ادراک بصری خود، فراتر از این انگاره حرکت کرده و ثابت می‌کند که بینایی به‌تنهایی قادر به ادراک ویژگی‌های بافتی (بافت‌نمایی) است. ابن‌هیثم معتقد است ادراک بصری زبری، نه از طریق تماس فیزیکی، بلکه از طریق «ثبت و تحلیل سایه‌های میکروسکوپی» صورت می‌پذیرد؛ بدین معنا که هرگونه ناهمواریِ جزئی بر روی سطح، باعث ایجاد تغییر در نحوه بازتاب نور و تولید سایه‌های بسیار ریزی می‌شود که توسط قوه ممیزه در چشم شناسایی می‌گردد.

در آثار هنری دوبعدی، نظیر تذهیب و خوشنویسی که با ابزارهای سنتی اجرا شده‌اند، این پدیده به‌شکل هوشمندانه‌ای بازسازی شده



تصویر ۸. پراکندگی عناصر. مؤلفه تفرق (کتابخانه کاخ گلستان تهران).

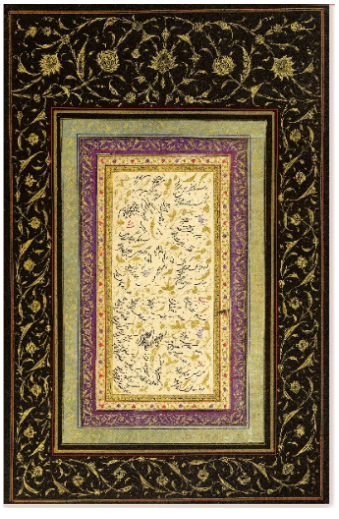


تصویر ۹. طلااندازی بین سطور. مؤلفه اتصال (کتابخانه کاخ گلستان تهران).

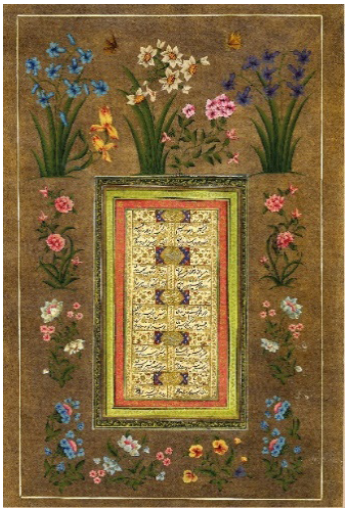
است. استفاده از تکنیک‌های ضخامت‌دهی به رنگ‌های معدنی، برجسته‌کاری‌های لاجوردی، یا لایه‌های طلا (به‌ویژه در تکنیک طلاکوبی و اسلیمی‌های مذهب)، سطحی غیرمسطح ایجاد می‌کند که با ایجاد کنتراست‌های ظریف نوری، توهمی از زبری و عمق را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. درواقع، هنرمند با مدیریت آگاهانه ضخامت متریال، همان سایه‌های میکروسکوپی را که ابن‌هیثم به‌عنوان محرک‌های بصری برای درک زبری معرفی می‌کند، در ساختار اثر مستقر کرده است. بنابراین، درک بافت در آثار تجسمی، حاصل پردازش داده‌های نوریِ ناشی از ارتفاع و عمق متریال است که بینایی را قادر می‌سازد «کیفیت فیزیکی سطح» را بدون نیاز به تماس فیزیکی، به یک «تجربه بصری ملموس» تبدیل کند.

نتیجه‌گیری

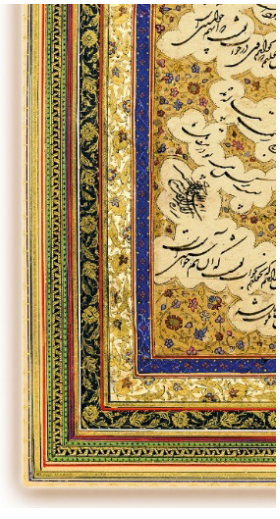
پژوهش حاضر با هدف واکاوی پیوند میان نظام ادراکی ابن‌هیثم و ویژگی‌های بصری آثار درویش عبدالمجید طالقانی، نشان داد که زیبایی‌شناسی در مرقعات این هنرمند، فراتر از جنبه‌های تزیینی، بر پایهٔ انطباقی دقیق با قوانین علمیِ ادراک بصری استوار است. نتایج حاصل از این تطبیق در چهار محور اصلی قابل تبیین است: **نخست؛** در لایهٔ مؤلفه‌های بنیادین، مشخص گردید که کاربرد هوشمندانهٔ «طلا» در آثار درویش، صرفاً یک انتخاب مادی نیست؛ بلکه طلا با ایفای نقش «منبع نور»، باعث بالفعل شدنِ کیفیت رنگ‌های کانی (لاجورد و شنگرف) می‌گردد. این فرایند، فرضیهٔ ابن‌هیثم مبنی بر ضرورت حضور نور برای ادراکِ کمالِ رنگ را در عالی‌ترین سطح هنری تحقق می‌بخشد. **دوم؛** در بررسی مؤلفه‌های ساختاری، تحلیل قطعه‌بندی‌ها و ترکیب‌بندی‌های آثار نشان داد که «اندازه» سخاوتمندانه حواشی و «وضعیت» هندسیِ جداول، عاملی حیاتی در ایجاد حس شکوه و تمرکز ناظر بر متنِ اصلی است. این ساختارِ منضبط، بستری ریاضی فراهم می‌آورد تا رهاییِ خط شکسته در آن مهار گشته و به یک «صورتِ علمی» تبدیل شود. **سوم؛** در لایهٔ هماهنگی و ائتلاف، دیالکتیک میان «تشابه» (در واگیره‌های حاشیه) و «اختلاف» (در تضاد رنگی و قلم‌گیری‌ها)، مانع از خمودگیِ بصری شده و قوه ممیزه را به پویایی وامی‌دارد. به‌ویژه تکنیک «دندان‌موشی»، با ایجاد تفرقی ظریف میان خط و زمینه، هویتِ مستقلِ حروف را در عین اتصالِ کلّی به تذهیب، حفظ می‌نماید. در نهایت؛ بررسی ریتم و بافت آشکار ساخت که آثار درویش، تجسم عینیِ تقابل «حرکت و سکون» هستند. رقصِ سیالِ قلم درویش در تضاد با سکون کادربندی‌ها، و تقابل بافت صیقلی طلا با جرمیتِ رنگ‌های مات، غنای مادی اثر را به کمال می‌رساند. اگرچه زبری و نرمی در نگاه نخست ماهیتی لامسه‌ای دارند، اما ابن‌هیثم اثبات می‌کند که بینایی به‌واسطه ثبت سایه‌های میکروسکوپی ناشی از ناهمواری‌های سطح، قادر است کیفیت بافتی را به صورت بصری ادراک کند؛ امری که در آثار دوبعدی نیز با تفاوت ضخامت در رنگ و طلا تحقق می‌یابد. تحلیل حاضر نشان می‌دهد که ماندگاری و حُسن تألیفی آثار درویش عبدالمجید، مرهون آگاهیِ (شهودی یا اکتسابی) هنرمند از کیفیاتی است که تحت عنوان معانی جزئیه در آراء ابن هیثم بیان شده بود. این پژوهش پیشنهاد می‌دهد که الگوی تحلیلی ابن‌هیثم، به‌دلیل جامعیت در تبیین نسبت‌های هندسی و فیزیکِ نور، می‌تواند به عنوان یک روش‌شناسی استاندارد برای تحلیل سایر آثار هنرهای سنتی ایران، مورد استفاده قرار گیرد.



تصویر ۱۰. ترکیب‌بندی پویا. مؤلفه حرکت (موزه رضاعباسی تهران) (کتابخانه مجلس تهران).



تصویر ۱۱. ترکیب‌بندی ایستا. مؤلفه سکون (کتابخانه ملی ایران).



تصویر ۱۲. ایجاد بافت در زنجیره طلا، مؤلفه زبری و نرمی (کتابخانه کاخ گلستان تهران).

Doi: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

فهرست منابع

- بلخاری، حسن (۱۳۸۷)، *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح الناظر*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- پورذبیح، فاطمه (۱۴۰۰)، تحلیل و خوانش آثار هنری بر اساس نظریه ادراک ابن هیثم، مطالعه موردی: تابلو شب پرستاره ونگوگ، *نشریه هنرهای زیبا*، دوره ۶، شماره ۲، ۱۲۵-۱۳۳. https://doi.org/10.22059/jfa-va.2021.302555.666468
- سیستانی، رودینا (۱۴۰۲)، زیبایی‌شناسی رنگ و نور در آثار ایران درودی با رویکرد ابن هیثم، *نشریه رهپویه حکمت هنر*، دوره ۲، شماره ۲، ۱۱۷-۱۲۴. https://doi.org/10.22034/rph.2023.2015252.1050
- شبانی، زهره (۱۳۹۷)، تحلیل زیبایی در کتاب المناظر ابن هیثم، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر.
- شبانی، زهره؛ مازیار، امیر (۱۴۰۱)، *درآمدی بر زیبایی‌شناسی ابن هیثم در کتاب المناظر*، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- شفیعی، عاطفه (۱۳۹۴)، معرفی تذهیب کتب در دوره قاجار بر اساس آثار موزه و کتابخانه ملک، *آستان هنر*، دوره ۵، شماره ۱۴، ۶۶-۷۷. https: //www.astanehonar.ir/article_96976_304c996fc15ce2a-1b8adbae46a77b97a.pdf
- صبره، عبدالحمید (۱۹۸۳)، *کتاب المناظر للحسن الابن الهیثم*، کویت: المجلس الوطنی للثقافة و الفنون و الآداب.
- صحتی، بهزاد (۱۴۰۲)، تطبیق نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم با اصول زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن، *رهپویه حکمت هنر*، دوره ۲، شماره ۱، ۱۳۳-۱۴۶. https://doi.org/10.22034/rph.2023.2000405.1034
- طباطبایی، صالح (۱۳۹۶)، *ابن هیثم فیزیکدان اسلامی*، چاپ دوم. تهران: نشر روزنه.
- کشمیری، مریم (۱۳۹۶)، *تذهیب در ایران*، تهران: سمت.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۹۵)، *بررسی سیر تحول و تکامل هنر تذهیب در ایران*، تهران: انتشارات یساولی.
- محمودی، سکینه خاتون؛ عرفان منش، ساحل؛ حسن پور، محمد (۱۴۰۴)، خوانش زیبایی شناختی کاشی‌های ستاره‌ای شکل بر پایه مبانی ادراک ابن هیثم، *رهپویه حکمت هنر*، دوره ۴، شماره ۲، ۱۳۳-۱۴۳. https://doi.org/10.22034/rph.2025.2060702.1145
- مشعشعی، غلامرضا (۱۳۹۱)، *احوال و آثار درویش عبد المجید طالقانی*، تهران: انتشارات مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

هنر اسلامی و هویت فرهنگی در عصر جهانی‌شدن: بازآفرینی فرم، بازخوانی معنا؛ بر اساس آراء اخوان‌الصفا، سهروردی و ابن‌عربی

منیره حجتی‌سعیدی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۲۸ □ صفحهٔ ۳۵-۴۴
Doi: 10.22034/rph.2026.2092305.1232

چکیده

از جمله چالش‌های پیش روی هنر در عصر جهانی شدن و در مواجهه با فرایندهای همگن‌ساز فرهنگی، آن است که با وجود گفت‌وگو و تعاملات بین فرهنگ‌ها، هویت فرهنگی دستخوش تخریب و اعوجاج نشود. در این میان هنر اسلامی به پشتوانهٔ سنت سترگ و مبانی حکمی خود می‌تواند بستر مناسبی برای گریز از این دشواری فراهم آورد. مقالهٔ حاضر با رجوع به آراء اخوان‌الصفا، سهروردی و ابن عربی نشان می‌دهد که حتی امروزه و در عصر جهانی شدن، تولید آن دسته از آثار هنری، که با وجود بهره‌مندی از هویت خاص و منحصربه‌فرد فرهنگی خود، قابل عرضه به مخاطبان جهانی باشند، با تکیه بر مبانی حکمت هنر اسلامی، مقدور است. به منظور تبیین چگونگی نیل به این مهم چارچوب نظری پژوهش بر پایهٔ سه محور اصلی شکل گرفته است: نخست نگرش اخوان‌الصفا به هنر به مثابهٔ تجلی نظم کیهانی، عدد و تناسب که بنیانی عقلانی و ساختاری برای جهانشمولی فرم هنری فراهم می‌آورد؛ دوم، حکمت اشراق سهروردی که با محوریت نور و شهود بر تجربهٔ ادراکی و زیباشناختی مخاطب تأکید دارد؛ سوم، اندیشهٔ ابن عربی در باب وحدت وجود و تجلی حقیقت در صور متکثر که امکان چند معنایی، تأویل‌پذیری و پذیرش تنوع فرهنگی را در زبان هنر فراهم می‌سازد. از طرفی هنرمند در این سنت هنری به مثابهٔ کنشگری آگاه به سه ساحتِ «نظم عقلانی»، «شهود معنوی» و «تأویل‌پذیری چندلایه» تعریف می‌شود؛ چراکه در عصر جهانی‌شدن، تداوم ارائهٔ اثر هنری به مخاطب جهانی زمانی ممکن است که این سه ساحت نه به صورت منفک، بلکه در هم‌نشینی پویا و خلاقی در فرایند تولید هنری توسط هنرمندی آگاه به سنت و نیز ذائقهٔ مخاطب جهانی، ادغام شوند. مقالهٔ حاضر بر آن است تا نشان دهد برآیند این سه رویکرد در حوزهٔ نظریه‌پردازی و تولید هنر به بازخوانی معنا و بازآفرینی فرم در هنر معاصر و عصر جهانی شدن می‌انجامد. رویکردی که به هنر اسلامی این امکان را می‌دهد تا بدون تقلید محض از گذشته، از فرو افتادن به ورطهٔ بی‌هویتی عصر جهانی شدن بپرهیزد. این پژوهش از نظر هدف بنیادی و از نظر ماهیت کیفی است. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و با رویکردی تطبیقی صورت گرفته و داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است. تحلیل و پردازش داده‌ها نشان می‌دهد که مبانی حکمی هنر اسلامی و به‌طور خاص سه رویکردی که ذکر آن رفت، می‌تواند بستر مناسب جهت خلق آثار هنری قابل عرضه به مخاطب عصر جهانی شدن را، در عین حفظ هویت فرهنگی آثار، فراهم آورد.

کلیدواژه‌ها: هنر اسلامی، جهانی شدن، هویت فرهنگی، سهروردی، ابن عربی، اخوان‌الصفا

---

۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، واحد لاهیجان، دانشگاه آزاد اسلامی، لاهیجان، ایران.
Email: Monire.saidi@iau.ac.ir

استناد: حجتی سعیدی، منیره (۱۴۰۵)، هنر اسلامی و هویت فرهنگی در عصر جهانی شدن: بازآفرینی فرم، بازخوانی معنا بر اساس آراء اخوان الصفا، سهروردی و ابن عربی، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۲)، ۳۵-۴۴.
Doi: 10.22034/rph.2026.2092305.1232
https://rph.soore.ac.ir/article_741460.html

مقدمه

جهانی شدن تنها بر اساس رویکرد اقتصادی یا نحوهٔ مواجهه با تکنولوژی تعریف نمی‌شود، در واقع آنچه با عنوان عصر جهانی شدن از آن یاد می‌شود دگرگونی عمیق در حوزه‌های معرفتی و زیباشناختی را نیز در بر می‌گیرد و از همین رو مفاهیمی همچون هویت و فرهنگ در بستر این رویکرد جدید دستخوش بازتعریف می‌شوند. در این تعریف فرهنگ و هنر تنها به عنوان ساختاری بومی مورد بررسی قرار نمی‌گیرد بلکه به عنوان برساخته‌ای انسانی در عرصهٔ جهانی و در تعامل با سایر فرهنگ‌ها به عنوان مبحثی میان فرهنگی مد نظر قرار می‌گیرند. هرچند در بادی امر این مهم عاری از چالش به نظر می‌رسد اما ممکن است هنرهای بومی در مواجهه با چنین رویکردی از سرچشمه‌های معنوی خود جدا شوند یا به واسطهٔ همه‌گیر شدن انواعی از عناصر تزئینی در جهان، صورت‌های هنری سنتی خود را به بوتهٔ فراموشی بسپارند. در این میان تولیدات هنر اسلامی نه به عنوان محصول خلاقیت فردی صرف بلکه به مثابهٔ تجلیات حکمت قدسی و نظمی معنوی در محسوسات مورد بررسی قرار می‌گیرند که باید سرچشمه‌های آن را در حکمت اسلامی جست. زیرا از یک سو با بنیان‌های نظری نیرومندی مواجهیم و از سوی دیگر ماهیت آثار هنری این تمدن نشان می‌دهد بدون ریشه داشتن در بنیان‌های نظری، ظهور چنین آثاری امکان عقلی ندارد. این هماهنگی هدفمند میان صورت و معنا، عقل و تخیل و نیز زیبایی و حقیقت طی قرون متمادی در سنت هنری اسلام جریان داشته و به عصر حاضر رسیده است (نقل به مضمون. بلخاری قهی، ۱۳۹۴).

این مقاله قصد دارد با رجوع به مفاهیم نظم کیهانی، تناسبات عددی و هندسهٔ قدسی نزد اخوان‌الصفاء، نور و شهود نزد سهروردی و رویکرد وحدت وجودی ابن عربی بستر نظری مناسب به منظور بازآفرینی هنر اسلامی در راستای نیازها و فهم مخاطب در عصر جهانی شدن را تبیین نماید. به منظور نیل به این هدف پژوهش حاضر درصدد یافتن پاسخ‌هایی مستدل به این پرسش‌ها می‌باشد: (الف) بازآفرینی هنر اسلامی در عصر جهانی شدن، بدون گسست از بنیان‌های معرفتی آن، چگونه ممکن است؟ (ب) رویکرد شهودی و رویکرد وحدت وجودی در بازخوانی معنا در هنر اسلامی چگونه ایفای نقش می‌کنند؟ (ج) هندسهٔ قدسی و تناسبات عددی در بازآفرینی صور و فرم‌های هنری در عصر جهانی شدن چه جایگاهی دارد؟ (د) چگونه هنرمند برخاسته از بستر سنت هنری اسلامی می‌تواند از برآیند این سه رویکرد به دستورالعملی کاربردی جهت تولید اثر هنری مقبول طبع مخاطب عصر جهانی شدن دست یابد؟ در روند پاسخ‌دهی به این پرسش‌ها و با مرور مبانی نظری یاد شده این مقاله می‌کوشد خط ارتباطی معناداری میان گذشته و آیندهٔ سنت هنری اسلام، میان سنت و نوآوری در خلق صور هنری در سنت هنری اسلامی و نیز ارتباط مؤثر آثار هنری اسلامی با مخاطبین برخاسته از بستر تمدنی متفاوت از تمدن اسلامی را ترسیم نماید؛ ارتباطی که طی آن بازخوانی مبانی حکمی هنر اسلامی و بازآفرینی عناصر بصری این هنر در عرصهٔ جهانی و در تعاملات میان فرهنگی ضروری می‌نماید.

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف بنیادی است و از نظر ماهیت در زمرهٔ پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد تطبیقی بوده و داده‌ها به شیوهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای از منابع معتبر فلسفه و حکمت اسلامی و نظریهٔ هنر گردآوری شده‌اند. تحلیل داده‌ها مبتنی بر بازخوانی متون و استخراج مؤلفه‌های نظری مرتبط با شکل‌گیری زبان جهانی هنر در عصر جهانی شدن است.

پیشینه تحقیق

بلخاری قهی در دو مجلد «مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی» (۱۳۸۴) به شرح پاره‌ای مفاهیم حکمت اسلامی از دیدگاه حکمای ایرانی اسلامی می‌پردازد و اصول نور و تجلی و ظهور، قوهٔ خیال، عالم مثال و بنیان‌های هندسی چون قدر را مورد بررسی قرار می‌دهد و نتیجه می‌گیرد که اگرچه بخش کثیری از مفاهیم یاد شده در خدمت اثبات مبانی کلامی و معادی بوده و حکما در سنت حکمی ایران و اسلام کمتر به بنیادگذاری مکتبی هنری برآمده‌اند، اما تبیین قدرتمند این مفاهیم توسط حکما و عرفای مسلمان در حلقه‌های ذکر و فتوت تأثیر داشته و فتوت‌نامه‌هایی پدید آورده که مرام‌نامهٔ هنرمندان و معماران و بنایان از یک سو و حلقهٔ واسطهٔ ذکر و هنر، عارف و صنعتگر و فن و فتوت از دیگر سو شده‌اند. سعیدی در مقاله‌ای با عنوان «رسانه‌ها و فرهنگ‌های بومی در عصر جهانی شدن» (۱۳۸۱) به چاپ رسیده در فصلنامهٔ علوم اجتماعی، می‌کوشد به این پرسش اصلی پاسخ دهد که آیا جهانی شدن سبب بروز بحران در هویت فرهنگی و استحالهٔ فرهنگ‌های بومی در فرهنگ جهانی خواهد شد؟ پژوهش وی به این نتیجه می‌رسد که مواجهه با مقولهٔ جهانی شدن در حوزهٔ فرهنگ چنانچه با رویکردی فعال و غیر منفعل همراه باشد حتی می‌تواند موجب تقویت و تثبیت فرهنگ‌های بومی شود. صداقت، گلشنی و تسخیری در مقالهٔ «جهانی سازی و فرهنگ در اندیشهٔ متفکران عرب» (۱۳۹۲) به تبع رسیده در فصلنامهٔ راهبرد فرهنگ از انفعال و ناتوانی متفکران مسلمان در اتخاذ رویکردی واقع‌بینانه در برخورد با پدیدهٔ جهانی شدن انتقاد می‌کند و کسب جایگاهی در خور فرهنگ اسلامی در ساختار فرهنگ جهانی را منوط به درک ساز و کار نظام جهانی و اتخاذ رویکردی واقع‌بینانه مبتنی بر مؤلفه‌های فرهنگ اسلامی

Doi: 10.22034/rph.2026.2092305.1232

می‌داند. شفیعی، فاضلی و آزادی در مقالهٔ «بررسی تجلی رمز نور در معماری اسلامی» (۱۳۹۳) منتشر شده در فصلنامهٔ نگارینه هنر اسلامی با تبیین نگاه سهروردی در باب نور، آن را مبنای تعریف وی از هنر و زیبایی‌شناسی قرار می‌دهد و تأثیر این دیدگاه بر ذهن و زبان هنرمند مسلمان را بررسی می‌کند و منشأ زیبایی در هنر اسلامی را فهم این مهم می‌داند. ساربان‌نژاد و بلخاری در دو فصلنامهٔ رهپویهٔ حکمت هنر در مقاله‌ای با عنوان «میزان، نظریهٔ هنر و زیبایی در عرفان ابن عربی» (۱۴۰۱) نشان می‌دهند که ابن عربی صناعات محسوس و یا آثار هنری را در یکی از مهم‌ترین آثار خود مورد مداقه قرار داده و به ساحت نظری هنر و زیبایی ورودی جدی داشته است و مفهوم هنر همراه و همبستهٔ مفهوم فن و صناعت نزد وی نسبتی غیر قابل انکار با اندیشهٔ وحدت وجودی داشته است. جهانگیری، شریف‌زاده و حسنوند در مقالهٔ «مطالعه تطبیقی معاصرسازی مؤلفه‌های فرهنگ و هویت در هنر اسلامی با تأکید بر جهانی شدن» (۱۴۰۳) در مجلهٔ علمی مطالعات سیاسی ـ اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران، به بررسی ساختار بصری هنر اسلامی در فرایند جهانی شدن پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که علی‌رغم مخاطرات موجود، هنر اسلامی ـ ایرانی می‌تواند با حفظ مؤلفه‌های بری و ساختاری خود در دوران معاصر عرض اندام نماید.

جهانی شدن، فرصت‌ها و چالش‌های پیشِ روی هنرمند در سنت هنری اسلام

از واپسین دهه‌های قرن بیستم تا امروز جهانی شدن از مهم‌ترین فرایندهای جاری در ساختار جوامع انسانی به شمار می‌آید. حوزهٔ اثرگذاری این فرایند چنان گسترده است که به جرأت می‌توان گفت هیچ ساحتی از زندگی انسان اجتماعی در عصر حاضر از تأثیر آن برکنار نمانده است. «جهانی شدن به معنای درهم شدن جهان و تبدیل آن به مکانی واحد است» (Robertson,1992: 34) و چتر خود را بر سیاست، اقتصاد، فرهنگ و هنر گسترده است و آنچه تا پیش از این در بسترهای بومی و منطقه‌ای اثرگذار بود به مدد شکل‌گیری مفهومی به نام دهکدهٔ جهانی و با وجود امکانات فناورانه‌ای که انتقال اطلاعات را فراتر از مرزهای جغرافیایی محقق ساخته است در بستری جهانی منتشر می‌شود. به همین دلیل است که جهانی شدن صرفاً فرایندی در حوزهٔ اقتصاد یا فناوری محسوب نمی‌شود بلکه این تسهیل و تسریع انتشار رویدادها، باورها و مُدها نظام‌های معرفتی در اقصی نقاط جهان را دگرگون می‌کند و نحوهٔ تعاملات انسانی و چگونگی فهم واقعیت را دستخوش تغییر می‌سازد؛ در نتیجهٔ این مهم، هویت‌های فرهنگی در هر گوشه از جهان در معرض آزمونی نه چندان ساده قرار می‌گیرند. در چنین فضایی فرهنگ‌ها نه به صورت جزیره‌هایی امن و دور از دسترسِ غیر که به صورت بسترهایی در حال کنش و واکنش مدام با سایر فرهنگ‌ها ناچار به بازتعریف عناصر هویتی خود می‌شوند. این تبادلات میان فرهنگی هرچند منشأ رویدادهایی راهگشا در حوزهٔ فرهنگ و هنر خواهد بود اما مخاطراتی همچون از خود بیگانگی و تحمیل ساختارهای فرهنگی مسلط را در پی دارد. به باور گیدنز جهانی شدن فرایندی است که طی آن وقایع و رخدادهای بخشی از جهان در بازهٔ زمانی نه چندان طولانی امکان تأثیرگذاری برسایر جوامع را دارد. بر این اساس جهانی شدن روندی اجتناب‌ناپذیر و قدرتمند است که جوامع غیر منعطف و منفعل را پشت سر خواهد گذاشت، حال آن‌که بهره‌برداری درست و هوشمندانه از ساز و کار جهانی شدن می‌تواند به توسعهٔ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جوامع منجر شود (نقل به مضمون. گیدنز، ۱۳۸۷).

هنر اسلامی نیز همچون دیگر حوزه‌های فرهنگ و هنر از تأثیر جهانی شدن مصون نیست. از جمله نمودهای جهانی شدن در حوزهٔ فرهنگ آن است که امر فرهنگی بیش از پیش تحت تأثیر امر اقتصادی واقع می‌شود. این اقتصادی شدن فرهنگ در واقع عناصر و مفاهیم سنتیِ شکل‌دهندهٔ فرهنگ را به چالش می‌کشد (نقل به مضمون. گل‌محمدی، ۱۳۸۶). بنابراین هنر اسلامی علی‌رغم بنیهٔ غنیِ نظری در ساحت معنا؛ و نیز ریتم موزونِ صور هنریِ منشأ گرفته از هندسهٔ قدسی، که در ساحت فرم جلوه‌گری می‌کند، همچنان با دو چالش اساسی ناشی از جهانی شدن مواجه است: نخست آن‌که نظام گفتمانی هنر در عصر جهانی شدن می‌تواند بدون درک لایه‌های معرفتی سنت هنری اسلام آثار هنری اسلامی را به اشیائی زینتی تقلیل دهد و آثار هنری همچون پوسته‌های خالی از معنا به صورت اشیائی با کارکرد تزئینی صرف از شرق اسلامی به مخاطب جهانی عرضه گردد و زمینهٔ جایگزینی نه چندان دور از انتظار این تولیدات با مُدهای جدیدِ مورد اقبال مخاطب جهانی را فراهم آورد. معضل دوم آن است که برای هنرمند مسلمان، در عصر جهانی شدن، حفظ پیوند با سرچشمه‌های معنوی هنر اسلامی و صور هندسی آن می‌تواند دشوار و حتی بعید باشد. هنرمند معاصر غرق در گفتمان میان فرهنگی ممکن است اصول زیبایی‌شناسی گفتمان فرهنگی غالب را جایگزین سنت خود کند و به واسطهٔ از خود بیگانگی از فرم و محتوای هنر در سنت هنری اسلام، دیگر به عنوان زبان گویای سنت هنری خود شناخته نشود.

با این حال توجه صرف به چالش‌ها و نادیده گرفتن فرصت‌های ناشی از جهانی شدن در حوزهٔ فرهنگ و هنر به نوعی انفعال و تسلیم در مقابل گفتمان فرهنگی و هنری رقیب منجر می‌شود؛ در حالی که در عصر رسانه و با وجود دسترسی آزاد به اطلاعات، هنرمند عامل به سنت هنری اسلامی با آگاهی از گذشتهٔ خود و اشراف به منابع فرهنگی و زبان‌های بصری رایج و البته در اختیار داشتن تکنولوژی روز دنیا می‌تواند به بازخوانی سنت و بازآفرینی

صور هنری برآمده از دل سنت اقدام کند. این بازخوانی و بازآفرینی تنها در صورتی ممکن خواهد بود که هنرمند با تکیه بر بنیان‌های نظری حکمت هنر اسلامی، با شناخت مخاطب جهانی و نیز با بهره‌گیری درست از ابزارهای به روز اقدام به تولید هنری نماید؛ هنری که نه‌تنها توانایی جلب مخاطب جهانی را داشته باشد بلکه با مدد گرفتن از اصول جهان‌بینی مستتر در سنت هنری اسلام به عنوان یک زبان هنری جهانی پذیرفته شود؛ زبانی که به واسطهٔ بهره‌گیری از مبانی حکمی هنر اسلامی امکان گفت‌وگویی ورای مرزهای زمان و مکان را فراهم می‌آورد.

اخوان‌الصفا و بنیان عقلانی ـ کیهانی فرم هنری

اخوان‌الصفا عالم را نظامی هماهنگ و مبتنی بر عدد و نسبت می‌دانند و معتقدند که زیبایی در هر مرتبه‌ای از هستی تناسب و هماهنگی اجزاء است. از این منظر صناعات و هنرها هنگامی به کمال می‌رسند که بازتابی از این نظم عقلانی و کیهانی باشند. ایشان در رسائل خود، هنر را در کنار ریاضیات و علوم طبیعی و در دستهٔ صناعات قرار می‌دهند، بااین‌حال تأکید می‌کنند که این صناعات، چنان‌چه پیرو حکمت الهی نباشند گمراه‌کننده خواهند بود. نزد آنها هنر تقلیدی آگاهانه و هدفمند از نظام تکوینی الهی است و صنعت‌گر یا هنرمند واقعی کسی است که بتواند از طریق مشاهدهٔ دقیق طبیعت و فهم نظم ریاضی آن، صورت‌های مثالی را به عالم ماده منتقل کند. «اخوان به دلیل تأثیرپذیری گسترده از آرای فیثاغوریان و رمزنگاری‌های هرمسیان، به نقش عدد و علم آن توجه ویژه‌ای دارند، از این‌رو در سرتاسر رسائل به دنبال آنند که مراتب عالم و آدم و نیز ترتیب اشیاء را با نظام عددی هماهنگ سازند [...] چنین رویکردی دانش‌هایی چون نسبت عددی، هندسه و موسیقی را نزد آنان بسیار برجسته می‌سازد، زیرا این علوم متکی بر عددند» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸ :۶۸). از سویی این رویکرد را می‌توان وام‌دار آراء افلاطون و نوافلاطونیان نیز دانست «اخوان‌الصفا در بیان دیدگاه نظری خود، از اندیشه نوافلاطونی تأثیر پذیرفته‌اند و صنایع را به مثابهٔ همان «تخنه»ی یونانی می‌پندارند و به جایگاه حرفه و هنر، به‌طورکلی طوری می‌نگرند که هنر را جز «محاکات» نمی‌پندارند» (روانجو، ۱۴۰۳) به زعم ایشان هنرمند به مدد تخیل و تعقل، صور مثالی را فهم می‌کند و آنها را در قالب فرم‌های محسوس متجلی می‌نماید. به این معنا هنر تقلید صرف از طبیعت نیست بلکه تجلی مرتبه‌ای از هستی است در میانهٔ عقل و حس. بنابراین اخوان‌الصفا هنر را تقلیدی ناشی از تعقل حساب شده و هدفمند از نظم ریاضی و نظام تکوینی الهی می‌دانند. به همین دلیل است که نزد ایشان هنر همچون صنعت الهی، تقلیدی از نظم آفرینش است و تحت عنوان صنایع و در جایگاهی مشابه ریاضیات و علوم طبیعی قرار می‌گیرد. «از دید آنان (حکمای اسلامی) هر دوی این صناعات (نقاشی و موسیقی) محاکات هستند، لکن به دلیل اعتقاد به نظام طولی مراتب در آفرینش و نیز، این اصل که هر صناعتی بازتاب صناعت معنوی‌تری از عوالم فوقانی [مثل] است تمامی صناعات و هنرها کاملاً و بالذات دارای وجوه روحانی و معنوی‌اند» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۲۱۶) از این منظر هنرمند به مثابهٔ صنعت‌گر، با مشاهدهٔ دقیق طبیعت، شناخت نظم ریاضی آن و تعقل در صور مثالی این صورت‌ها را به عالم محسوس منتقل می‌کند و چنین است که آثار موسیقی، خوشنویسی خلق شده توسط هنرمند همچون تجلی نظم کیهانی شناخته می‌شوند و هنر همچون فرایندی معرفتی و نه‌فقط تولیدی زیبایی شناختی محسوب می‌شود و هنرمندی که با درک نظام ریاضی و نظم الهی کائنات به خلق هنری دست می‌یازد، با بازنمایی این نظم قدسی در کالبد ماده و محسوسات، هنر اسلامی را به عنوان زبانی مشترک و قابل درک برای تمام انسان‌ها در تمام زمان‌ها تعریف می‌کند. نظم کیهانی، موسیقی افلاک و هماهنگی اجزای هستی مفاهیمی رها از جغرافیا و نژاد می‌باشند و بر تجربهٔ مشترک انسان‌ها از نظم و زیبایی تکیه دارند، در نتیجه ساختار صوری چنین هنری با تکیه بر ساختار و نظم عقلانی کائنات و متأثر از تجربهٔ مشترک انسان در مواجهه با جهان خلقت شکل می‌گیرد.

سهروردی و تجربهٔ اشراق در زبان هنر

حکمت اشراق سهروردی بر اساس نور و ظهور شکل گرفته است، در واقع نور جز ظهور نیست و ظهور هم جز واقعیت نور نیست. نور ظاهر بالذات و مظهر للغیر است، پس چیزی اظهر از نور نیست و از هر چیزی روشن‌تر است و امری بسیط است و جنس و فصل ندارد چون جنس یک ماهیت مبهم و ناقص است که به واسطه فصل تحصل می‌یابد؛ نور نه جنسی دارد و نه فصلی پس حدی ندارد، به عبارت دیگر نور بی‌نیاز از تعریف است، زیرا چیزی اظهر و اعرف از نور نیست که نور با آن تعریف شود (نقل به مضمون. سهروردی، ۱۳۷۷). از اینجا سهروردی نور را همچون حقیقتی اولی و بسیط عنوان و نظام فلسفی خود را بر اساس آن بنا می‌کند. نزد وی نور حقیقت هستی است و مراتب وجود از نورالانوار که خدای متعال است، تا اشیاء مادی و به قولی همهٔ اجزای هستی، به مراتبی از شدت و ضعف از نور بهره‌مند هستند. از این منظر زیبایی نه به عنوان نمودی ظاهری و صوری که همچون جلوه‌ای از نور باطنی که خود بخشی از نظام هستی است رخ می‌نمایاند. به همین دلیل است که در حکمت اشراق معرفت از طریق شهود و نه برهان عقلی کسب می‌شود. نزد سهروردی «ادراک خیالی قادر به تصویرگری عالم مثال است؛ همچنان که حکیم متألّه قادر است از طریق شهود و مکاشفه واقعیاتی عینی را از عالم مثال ادراک نماید؛ هنرمند نیز می‌تواند به همین واسطه ممثلات عالم مثال را به

Doi: 10.22034/rph.2026.2092305.1232

تصویر درآورد» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷). در نتیجهٔ این رویکرد معرفت با معنویت نسبتی ناگسستنی می‌یابد، نسبتی که در حوزهٔ هنر تعریفی متفاوت از روایت مدرن از هنرمند ارائه می‌کند. از این منظر هنرمند نه‌فقط اهل فن و صنعت و یا متخصص حوزهٔ زیبایی‌شناسی که انسانی اهل بینش و شهود و معرفت تلقی می‌شود و اثر هنری محصول شهود وی و به نوعی بیان رمزی حقیقت تلقی می‌شود. «در این مشرب هستی را سه عالم هست: عالم حس، عالم خیال که خود دو وجه دارد، صور معلقه و اعیان ثابته و عالم عقل. و معرفت را سه مرحله هست: ادراک حسی، ادراک خیالی که خود دو نحو دارد، متصل و منفصل، و ادراک عقلی. تعالی در این هر دو را دو بزنگاه هست: بزنگاه گذار از عالم حس به عالم خیال/ادراک خیالی و بزنگاه گذار از عالم خیال/ادراک خیالی به عالم عقل/ادراک عقلی. نفس به‌تنهایی نمی‌تواند از این دو بگذرد، پس نیاز به یاری دارد. یاور او در گذار از بزنگاه نخست نمونهٔ آسمانی خود اوست و یاور او در گذار از بزنگاه دوم فرشتهٔ راهنمای او. و درک آثار هنری به لطف گذار از بزنگاه نخست صورت می‌گیرد و خلق آنها به لطف گذار از بزنگاه دوم؛ بزنگاهی که درست در لحظهٔ گذر میان دو وجه خیال است و دو نحو ادراک خیالی، لحظهٔ پس از درک صورت‌های نمادین و لحظهٔ پیش از خلق آنها، یعنی لحظه‌ای که خلاقیت هنری به فعلیت می‌رسد» (عوض‌پور، شایگان‌فر و نامورمطلق، ۱۳۹۹).

«بی‌گمان هر آنچه در جهان عنصـــری وجود دارد، با تمام ویژگی‌ها و هیئتی که در جهان آفریده شده است، در افلاک مصور ا ست و هر انسانی با تمام حالات و حرکات و سکنات خود اعم از آنچه در او هستی پذیرفته یا خواهد پذیرفت، در نفوس فلکیه منقوش است» (سهروردی، ۱۳۸۴: ۲۴۴). این جهان واسط که محل حضور صور مثالی است منشأ الهام هنرمند است و هنرمند به واسطهٔ بهره‌گیری از شهود امکان دسترسی به این عالم را دارد. از این منظر در سنت هنری اسلام آنچه هنرمند خلق می‌کند به واسطهٔ شهودِ صور مثالی حاصل شده و از طریق به‌کارگیری تکنیک و فن در پرداخت ماده، صورت مادی و محسوس به خود گرفته است. «زاهدانی که پاک و منزه‌اند، هنگامی که از کالبدهای جســـمانی رها شـــوند و به عالم مثل معلّقه‌ای که مظهر برخی از برازخ علویه است، اتصال یابند، نفوس‌شان به قوتی نایل می‌شود که خود می‌توانند مثل معلقهٔ روحانیه را از هر نوعی که می‌خواهند مانند غذاهای لذیذ، صورت‌های زیبا و آوازهای نیکو خلق کنند» (همان، ۲۲۹). محوریت نور و حظ معرفتی ناشی از تبلور صور معرفت‌شناختی و حضور فعال تخیل در امر تمثّل، صور معلقه و لوازم و جایگاه معرفتی آن در جهان‌شناسی اشراقی، چنان ابعاد زیبایی‌شناختی و هنری به مبانی معرفتی فلسفهٔ سهروردی داده است که می‌توان تناظری را میان تبیین موارد بیان شده با نظریه‌ای هنری برقرار کرد که در آن اثر هنری در واقع نقش ثانوی و خیال‌آمیزِ نقوش عوالم دیگر است و نیازمند تفسیر، از این منظر اثر هنری به مثابهٔ امری مسبوق به الگوی ازلی و ابدی ضرورت فلسفی دارد و برای ادراک الگو و ســـرنمون‌های ازلی و ابداع و خلق اثر از روی آنها، تزکیهٔ نفس امری اجتناب‌ناپذیر است. چنین هنری محاکات از یک الگو است و به صورت نمادین بر آن الگو دلالت می‌نماید. از طرفی کشف معرفتی اثر و فهم آن نیز نیازمند حدس قوی، تعبیر و رمزگشایی است (نقل به مضمون. رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷). لذا چنین هنری خود تجلی مرتبه‌ای از واقعیت است که تنها از طریق شهود هنرمند و تسلط او بر ماده به صورت امر محسوس متجلی شده است؛ امر محسوسی که نباید صرفاً به عنوان صورتی زیبا شناخته شود بلکه امر محسوسی است که حضور معنا در جهان محسوسات را ممکن ساخته است. «در مورد صور مرایا و صور خیالیه واقعیت این است که در چیزی منطبع نیستند، بلکه کالبدهای معلقه‌ای هستند که فاقد محل و مکانت‌اند. و ممکن است واجد مظاهری باشند که در آنها واقع نباشند. بنابراین مظهر صورت‌هایی که در آینه است، آینه است اما آن صور خود امور معلقی هستند که در مکان و محل نمی‌گنجند و مظهر صورت‌های خیالی که صور معلقه هستند، تخیل است» (سهروردی، ۱۳۸۰، ج۲: ۲۱۲). در سنت هنری اسلام چنین هنری رابط میان امر متعالی و امر محسوس است و لاجرم مملو از رمز و نماد خواهد بود و هنر اسلامی را نه‌فقط به عنوان صورت‌های زیبا که همچون عرصهٔ ظهور معنایی ازلی و ابدی معرفی می‌کند.

ابن عربی و کثرت معنا در زبان هنری

خیال در حکمت هنر اسلامی به عنوان قابلیت ذهنی توهم و تصویرسازی بشر محسوب نمی‌شود بلکه به عنوان واسط عالم محسوس و عالم معقول در نظر گرفته می‌شود و آن تخیلی به عنوان سرچشمهٔ هنر قدسی و بازنمایی صور مثالی تلقی می‌شود که منور به شهود و عقل باشد. از بین حکمایی که در باب تخیل سخن گفته‌اند ابن عربی در بحث عالم خیال از جهانی واسط سخن می‌راند که منشأ الهامات هنری است و هنرمند واقعی از طریق تخیل امکان دسترسی به این اصل و منشأ را می‌یابد و الهامات و مکاشفات ناشی از این دسترسی را همچون امری محسوس در اثر هنری متجلی می‌کند. «صناعات عملی (آثار هنری) بر اساس تفکر و تعقل پدید می‌آیند، جملگی در روح الهی منشأ و مبدأ دارند» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ج۴: ۶۱). ابن عربی معتقد به تقلید هنرمندان از عین حقایق مثالی در قالب رنگ و فرم است و خلق هنری یا همان اختراع را زمانی ممکن می‌داند که هنرمند به واسطهٔ تعقل آنچه تا قبل از آن بر او معلوم نبود را استخراج نماید. بررسی فتوحات مکیه نشان می‌دهد که او ارتباط ذاتی فرم و محتوا را،

همچون اصلی اساسی در هنر ایرانی ـ اسلامی تأیید می‌کند و از طرفی لزوم فهم معنای مستتر در ورای ظاهر اثر را یادآور می‌شود (نقل به مضمون. ساربان‌نژاد و بلخاری، ۱۴۰۱).

نزد وی عالم خیال شاهراه کشف و شهود است. مرتبهٔ خیال، فروتر از عقل و فراتر از حس است؛ اما گستره‌ای وسیع را شامل می‌شود؛ زیرا عقل به دلیل اینکه مجرد محض است، هرگز ماده را به خود راه نمی‌دهد و حس به علت مادی بودنش، قدرت پذیرش عقل را ندارد و این خیال است که عقل و حس را یک جا جمع می‌کند. مشاهدات و مکاشفات صوری در مرتبهٔ خیالی نفس رخ می‌دهد. نفس در مسیر کمال، قدرتی پیدا می‌کند که به وسیلهٔ آن می‌تواند به شکل‌های گوناگون، حقایق عالم خیال را مشاهده کند و چون این حقایق دارای صورت‌اند، کشف در این مرحله، صوری و مثالی است و قوهٔ خیال می‌تواند به این عالم متصل شود. پس خیال متصل، مثل دریچه‌ای است که نور خیال مطلق را به انسان منتقل و موجودات عالم بالا را بر انسان ظاهر می‌کند و این همان مقام است که عارف در آن به مکاشفهٔ صور دست پیدا می‌کند (نقل به مضمون. جهانیار و رنجبران، ۱۴۰۲).

چنین رویکردی هنر اسلامی را نه به عنوان صور تزئینی صرف بلکه مثابهٔ امر شهودی در نظر می‌گیرد چراکه از عالم مثال مطلق، عالم مثال مقید یا مثال متصل در انسان پدیدار می‌شود. مثال مقید یا عالم خیال انسانی همانند آینه‌ای است که صور عالم مثال مطلق در خیال انسانی را مدعا می‌کند، در نتیجه قوهٔ متخیلهٔ انسان قوه‌ای است که انسان را به عالم مثال مطلق مرتبط می‌کند (نقل به مضمون. ابن عربی، ۲۰۱۱، ج۲). مرکزیت جایگاه عالم خیال نزد ابن عربی به این مهم رهنمون می‌شود که هنرمند به واسطهٔ اتصال به عالم خیال این توانایی را دارد که حقایق را از صورت‌های معقول به صور محسوس تجلی بخشد. ابن عربی معتقد است که صور مثالی در بیداری تنها با حواس و یا تنها با خیال درک می‌شوند، ولی در خواب فقط با خیال ادراک می‌گردند (همان، ج۱) و قوای انسانی ذاتاً این قابلیت را دارند که تجلیات خالق هستی را که در عالم خیال ظهور می‌یابند، ادراک کنند. «آن دسته از سالکانی که می‌توانند صور مثالی را در بیداری با چشم مشاهده کنند و با گوش بشنوند یا بچشند و ببویند، به این دلیل است که مرتبهٔ مثالی نفس می‌تواند حقایق عقلی و خیالی را تجسّم ببخشد و آنها را برای قوای ظاهری انسان قابل درک کند» (همان، ج۲: ۳۰۷). بنابراین این قابلیت فهم صور مثالی و در گام بعدی واسطهٔ انتقال شدن نه از تخیلی واهی که صرفاً از تخیل خلاق هنرمندی صادر می‌شود که همچون عارف از الهام مستفیض شود و نه از تقلید. از تجلی حق، آدم و عالم پدید می‌آیند که هر دو بر صورت حق آفریده شده‌اند. در عالم چیزی نیست مگر این‌که بهره و نصیبی از صورت و حق دارد. عالم و آدم هر دو آینه حق هستند، انسان به مثابهٔ عالم صغیر و عالم، انسان کبیر ظهور اجمالی و تفصیلی حق‌اند. هنر نزد ابن عربی بازآفرینی نیست بلکه تجلی دوبارهٔ صور غیبی است در عالم حس به واسطهٔ تخیلی قدسی. از تصریحات ابن عربی استنباط می‌شود که آفرینش‌گری و ابداع را می‌توان هنر خاص انسانی به شمار آورد که در مسیر عروج معرفتی به سوی خدا قرار گرفته باشد و به مقام و مرتبهٔ خاصی در قوس صعود رسیده باشد (نقل به مضمون. حکمت،۱۳۸۹). در واقع قوهٔ متخیلهٔ انسان اسباب اتصال آدمی به عالم مثال مطلق را فراهم می‌آورد و این نیرو چیزی متفاوت از اوهام است. هر انسانی می‌تواند آن‌چه وجود خارجی ندارد را بیافریند اما شخص عارف به سبب اتصالی از آن یاد شد می‌تواند با همت و ارادهٔ خود دست به آفرینش بزند (نقل به مضمون. ابن عربی، ۱۳۶۶).

«ظهور از طریق هنر در انحصار خدا نیست. در واقع اگر انسان نیز به خلاقیت هنری مبادرت ورزد قادر است همچون خدا که با هنر از بطون به ظهور آمده و در ساحت هستی متجلی شده است با هنرش بطن خود را هویدا نماید. اگر وجود و باطن انسان آینه تمام نمای حق و مظهر اسماءالله باشد به تبع آن هنرش که ورت باطن اوست انعکاس صورت حق و نمودار خود او خواهد بود» (رضازاده، حکمت، ضیاءشهابی و دیگران، ۱۳۹۷). بر این اساس هنرمند خالق مطلق نیست بلکه واسطهٔ ظهور است و صور هنری تولیداتی غیرشخصی خواهند بود؛ صوری غیر شخصی که هنرمند به مثابهٔ شاهد یا کاشف صور غیبی امکان تجلی آن در مادهٔ محسوس را فراهم می‌آورد. بنابراین ابن عربی خیال را مرتبه‌ای هستی‌شناختی میان عالم محسوس و عالم معقول می‌داند که محل ظهور و تجلی حقایق وجودی در صورت‌های متکثر است. از این منظر هنر نیز در مقام آفرینش صور خیالی، فرایند آشکار ساختن حقیقت واحد در قالب کثرت‌های محسوس را بر عهده می‌گیرد و هنرمند با اتکا به قوهٔ خیال و نه صرفاً به تقلید از طبیعت، به کشف و تجسم مراتب پنهان وجود می‌پردازد تا اثر هنری را به عرصه‌ای برای ظهور معانی باطنی در صورت‌های متنوع تبدیل کند. در این رویکرد خیال واسطه‌ای است که امکان می‌دهد حقیقت واحد وجود در اشکال، نمادها و صور متعدد متجلی شود و مخاطب از رهگذر ادراک زیبایی اثر هنری، از کثرت به وحدت رهنمون گردد.

هنر اسلامی: جهانشمولی فرم، کثرت معنا

جهانی شدن در عرصهٔ فرهنگ، تعاملات فرهنگی و گفت‌وگوهای میان‌فرهنگی را موجب می‌شود. در چنین شرایطی است که فرهنگ‌ها یا صحنه را به رقبا واگذار می‌کنند و یا خود بخشی از شاکلهٔ فرهنگی جهان در عصر جدید را شکل می‌دهند. هنر اسلامی، به عنوان بخشی مؤثر از ساختار فرهنگ اسلامی، با تکیه بر مبانی حکمی خود می‌تواند همچون زبانی مشترک در تعاملات

Doi: 10.22034/rph.2026.2092305.1232

فرهنگی عرض اندام نماید. در ادامهٔ بحث، با در نظر گرفتن مبانی نظری پژوهش، که پیش‌تر به آن پرداخته شد، چارچوب فرمی و محتوایی هنر اسلامی در عصر جهانی شدن مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

هندسهٔ قدسی و ریتم مقدس

اخوان‌الصفا در رسائل خود بر این باور است که زیبایی حقیقی را در تعادل، نسبت و توازن می‌توان یافت. این نظم ریاضی در هنر، که از نظم کیهانی نشأت گرفته است، به‌ویژه در معماری و موسیقی رخ می‌نماید؛ هندسه‌ای مقدس که بیانگر نظمی قدسی است. چنین نظمی که به نوعی زیبایی غیرشخصی و جهانشمول منجر می‌شود، زمینه‌ساز فهم زیبایی صور هنر اسلامی برای مخاطبان سایر فرهنگ‌ها خواهد بود.

زیبایی به مثابهٔ اشارت به غیب

تمایل هنر اسلامی به تجرید و اجتناب آن از بازنمایی و تقلید از جمله ویژگی‌های خاص این هنر است که خود از شیوهٔ درک و فهم حکمای اسلامی از هستی و معنای آن ناشی می‌شود. سهرودی جهان را عرصهٔ تجلیات انوار می‌بیند و نزد او زیبایی در هنر در واقع بازتابی از انوار علوی است. از این منظر هنر راستین تقلید محسوسات نیست بلکه اشارتی است به مراتب بالاتر هستی. از آن‌جایی که تخیل و رمز زبان مشترک تمامی فرهنگ‌های انسانی است چنین رویکردی به هنر بستر مناسبی برای مباحث میان‌فرهنگی خواهد بود؛ به‌ویژه در جهانی که مخاطب خسته از امر روزمرگی و ظواهر تهی از معنا به دنبال معنایی عمیق‌تر ورای فرم‌های تزئینی است.

هنر به مثابهٔ سیر و سلوک در عوالم

ابن عربی جایگاهی خاص برای خیال قائل است و آن را همچون واسطهٔ میان محسوس و معقول در نظر می‌گیرد. از این منظر هنر راهی است به سوی کشف حقیقت. بنابراین رجوع به آراء ابن عربی در بحث عالم مثال و تخیل خلاق در خلق هنری می‌تواند موجب غنای تولیدات هنر اسلامی در عصر جهانی شدن باشد. مخاطب چند فرهنگی از طریق صور نمادین، رنگ‌ها و ترکیب‌بندی‌های رمزآلود هنر اسلامی می‌تواند تجربه‌ای شهودی و معنوی را لمس کند، بدون آن‌که لازم باشد با الگوهای فرهنگی یا ساختار زبانی خاص آشنا شود. این ظرفیت میان فرهنگی هنر اسلامی از دل تخیلی برمی‌خیزد که مراتب هستی را به یکدیگر متصل می‌کند و رویکردی متکثر و در عین حال وحدت وجودی دارد.

بنا بر آنچه گفته شد در عصر جهانی‌شدن، که مسئلهٔ نسبت هنر با فرم، معنا و امکان ترجمه‌پذیری میان‌فرهنگی، بیش از پیش اهمیت یافته است، به نظر می‌رسد برخی سنت‌های فکری در تمدن اسلامی ـ ایرانی ظرفیت قابل توجهی برای صورت‌بندی نظری هنر معاصر دارند و این سه رویکرد متمایز به عنوان الگوهای اثرگذار در شکل‌گیری زبان هنری و درک جهانشمولی هنر می‌توانند مد نظر قرار گیرند: رویکرد عقلانی ـ هندسی، رویکرد شهودی ـ اشراقی، و رویکرد تأویلی ـ وحدت‌نگر.

در رویکرد نخست، که می‌توان آن را در امتداد اندیشه‌های اخوان‌الصفا صورت‌بندی کرد، هنر بر پایهٔ نوعی نظم عقلانی و ساختارمند فهم می‌شود. در این نگرش، هنر واسطه‌ای میان جهان محسوس و معقول است و کارکرد اصلی آن بازنمایی «نظم کیهانی مشترک» از طریق زبان ریاضیات، هندسه و ریتم است. از این منظر، مخاطب اثر هنری انسانی است که در جست‌وجوی انسجام و معنا در ساختار جهان قرار دارد. نقطه قوت این رویکرد، قابلیت بالای آن در ایجاد زبان مشترک میان فرهنگ‌هاست، زیرا بر بنیان‌هایی تکیه دارد که در سطحی جهانشمول قابل درک‌اند. بااین‌حال، خطر بالقوهٔ آن در گرایش به عقلانیت افراطی و تقلیل تجربهٔ هنری به ساختارهای خشک و صوری نهفته است؛ امری که می‌تواند به کاهش کیفیت زیباشناختی و لطافت انسانی اثر منجر شود. در نتیجه، این رویکرد بیشترین هم‌پوشانی را با گرایش‌های ساختارگرا و برخی جریان‌های مدرنیستی مبتنی بر فرم در هنر

جدول ۱. سهم سه رویکرد شکل‌دهندهٔ فرم و معنای هنر در سنت اسلامی در عصر جهانی شدن.

محور مقایسه	اخوان‌الصفا	سهروردی	ابن عربی
نقش هنر	واسطهٔ میان محسوس و معقول	بیدارسازی شهود و تخیل	آشکارسازی حقیقت در کثرت
مخاطب و جامعه هدف	مخاطب جویای نظم و معنا	مخاطب سالک و شهودی	مخاطب متکثر و تفسیر بردار
جهان‌شمولی هنر	مبتنی بر نظم مشترک کیهانی	مبتنی بر معنویت و تجربهٔ مشترک شهود	مبتنی بر تنوع و تکثر تجربهٔ انسانی
قابلیت ترجمهٔ بینافرهنگی	بسیار بالا (ریاضی، هندسه، ریتم)	بالا (نور، نماد، اسطوره)	بسیار بالا (کثرت معانی)
خطر احتمالی	عقل‌گرایی بیش از حد	رمزآلودگی و نخبه‌گرایی	نسبی‌گرایی افراطی
سهم در زبان جهانی هنر معاصر	ساختار هندسی، نظم ریاضی (مقبول طبع رویکردهای مدرن و ساختارگرا)	تجربه‌محوری، شهود محوری (مقبول طبع رویکردهای سمبولیستی و سوررئالیستی)	تکثر، چند صدایی، تأویل معنا (مقبول طبع رویکردهای پست مدرن)

معاصر دارد.

در مقابل، رویکرد دوم که می‌توان آن را در حکمت اشراق و اندیشه‌های سهروردی بازشناخت، بر بنیان تجربهٔ شهودی و نقش تخیل استوار است. در این نگاه، هنر نه صرفاً بازنمایی نظم، بلکه بستری برای بیداری ادراک شهودی و تجربهٔ ساحت‌های معنوی و نوری وجود است. مخاطب در این رویکرد، سالکی است که از طریق مواجهه با نماد، اسطوره و تصویر، به تجربه‌ای درونی و متعالی دست می‌یابد. جهانشمولی هنر در اینجا نه از طریق منطق صوری، بلکه از طریق اشتراک در تجربه‌های بنیادین انسانی، به‌ویژه تجربهٔ شهود و معنا، تحقق می‌یابد. مزیت این رویکرد در عمق معنوی و ظرفیت بالای آن برای خلق زبان نمادین است، اما در عین حال ممکن است به سوی نوعی رمزآلودگی افراطی و محدود شدن دایرهٔ مخاطبان به گروه‌های خاص سوق پیدا کند. از این منظر، این رویکرد با جریان‌هایی همچون سمبولیسم، سوررئالیسم و هنرهای مبتنی بر شهود و نمادپردازی در هنر قابل مقایسه است.

رویکرد سوم، مبتنی بر اندیشه‌های ابن‌عربی، افق متفاوتی را پیش می‌نهد که می‌توان آن را در قالب «وحدت در کثرت» تبیین کرد. در این نگرش، حقیقت واحد در صورت‌ها و تجلیات متکثر ظهور می‌یابد و هنر به مثابهٔ عرصه‌ای برای آشکار شدن این تکثر معنادار فهم می‌شود. مخاطب در اینجا نه صرفاً دریافت‌کنندهٔ معنا، بلکه مفسری فعال است که در فرایند تأویل مشارکت دارد. ویژگی برجستهٔ این رویکرد، ظرفیت بالای آن در ایجاد ترجمه‌پذیری میان‌فرهنگی از طریق پذیرش چندلایگی معناست. بااین‌حال، اگر این تکثر بدون چارچوب‌های تفسیری کنترل‌شده رها شود، می‌تواند به نسبی‌گرایی افراطی و تضعیف معیارهای زیباشناختی یا حتی اخلاقی منجر گردد. از این حیث، این رویکرد با برخی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم، به‌ویژه تکثر معنا، چندصدایی و نقد روایت‌های کلان، هم‌راستا تلقی می‌شود.

هر یک از این سه رویکرد، سهمی متمایز در صورت‌بندی هنر در عصر جهانی‌شدن دارند. رویکرد عقلانی-هندسی، بنیان نظم و ساختار را فراهم می‌کند؛ رویکرد شهودی-اشراقی، عمق معنوی و تجربهٔ زیباشناختی درونی را برجسته می‌سازد؛ و رویکرد تأویلی-وحدت‌نگر، امکان گشودگی معنایی و ارتباط میان‌فرهنگی را توسعه می‌دهد. درنهایت، می‌توان استدلال کرد که هنر معاصر در سطح جهانی زمانی به تعادل و پویایی دست می‌یابد که بتواند میان این سه ساحت، نظم عقلانی، شهود معنوی و تکثر تأویلی، نوعی هم‌نشینی خلاق برقرار کند و از افراط در هر یک از این ابعاد پرهیز نماید.

از طرفی می‌توان جایگاه هنرمند در چنین ساختار و سنت هنری را نه صرفاً به عنوان تولیدکنندهٔ اثر، بلکه به مثابهٔ کنشگری دانست که در تقاطع سه ساحت «نظم عقلانی»، «شهود معنوی» و «تأویل‌پذیری چندلایه» حرکت می‌کند. در عصر جهانی‌شدن، امکان ارائهٔ هنر به مخاطب جهانی زمانی فراهم می‌شود که این سه ساحت نه به صورت منفک، بلکه در یک هم‌نشینی پویا و خلاق در فرایند تولید هنری ادغام شوند. در سطح نخست، هنرمند می‌تواند با تکیه بر ساحت عقلانی-هندسی، به اثر خود ساختار، انسجام و قابلیت ارتباط بین‌فرهنگی ببخشد. این سطح، زبان مشترک فرم است؛ زبانی که از طریق تناسب، ریتم، هندسه و سازمان‌دهی بصری، امکان فهم اولیه و جهانی اثر را فراهم می‌کند. در اینجا هنرمند با بهره‌گیری از منطق ساختاری و نظم بصری، اثر را از سطح تجربهٔ صرفاً محلی فراتر می‌برد و آن را در معرض خوانش جهانی قرار می‌دهد، بدون آن‌که الزاماً به محتوای فرهنگی خاصی محدود بماند. در سطح دوم، ساحت شهودی-اشراقی به اثر عمق وجودی و کیفیت تجربه‌محور می‌بخشد. هنرمند در این مرحله، به‌جای اتکا صرف بر فرم، از تجربهٔ درونی، تخیل خلاق و ادراک نمادین بهره می‌گیرد تا لایه‌ای از معنا را وارد اثر کند که قابل تقلیل به ساختار صوری نیست. این ساحت، به اثر هنری بعدی انسانی و وجودی می‌بخشد و آن را از سطح یک نظام صرفاً بصری یا عقلانی فراتر می‌برد. در نتیجه، مخاطب جهانی نه‌فقط با فرم، بلکه با تجربه‌ای زیباشناختی و احساسی-معنوی مواجه می‌شود که قابلیت همدلی میان‌فرهنگی دارد. در سطح سوم، ساحت تأویلی-وحدت‌نگر امکان گشودگی معنایی و چندلایگی تفسیر را فراهم می‌کند. هنرمند در اینجا آگاهانه اثر را به‌گونه‌ای سامان می‌دهد که بتواند در زمینه‌های فرهنگی مختلف، خوانش‌های متکثر و متناسب با افق‌های معنایی متفاوت تولید کند. این امر مستلزم پرهیز از تثبیت نهایی معنا و در عین حال اجتناب از بی‌ساختاری مطلق است. به این ترتیب، اثر هنری به فضایی برای گفت‌وگوی میان فرهنگ‌ها تبدیل می‌شود، جایی که معنا نه تحمیل می‌شود و نه کاملاً رها، بلکه در فرایند مواجههٔ مخاطب با اثر شکل می‌گیرد.

در نهایت، هنرمند برخاسته از سنت هنری اسلامی در عصر جهانی‌شدن، زمانی می‌تواند به تولید هنری مؤثر و قابل ارائه در سطح جهانی دست یابد که این سه ساحت را به‌صورت یک منظومهٔ یکپارچه درک و اجرا کند. در چنین رویکردی، فرم از دل نظم عقلانی شکل می‌گیرد، معنا در بستر تجربهٔ شهودی عمق می‌یابد، و افق تفسیر در سطحی تأویلی و چندصدایی گشوده می‌شود. حاصل این هم‌نشینی، هنری است که نه در حصار محلی‌بودن محدود می‌ماند و نه در انتزاع جهانی‌شدن تهی می‌شود، بلکه در نقطهٔ تعادل میان ساختار، معنا و تأویل، قابلیت حضور در زیست‌جهان جهانی معاصر را پیدا می‌کند.

Doi: 10.22034/rph.2026.2092305.1232

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف کنکاش در ظرفیت‌های مبانی حکمی هنر اسلامی در مواجهه با چالش‌های موجود در عرصهٔ فرهنگ و هنر، در عصری که معیارها و ارزش‌ها جهانی شده‌اند، تلاش دارد تا با بازخوانی آراء اخوان‌الصفا، سهروردی و ابن عربی، بستر نظری مناسب جهت شکل‌گیری زبانی هنری فراهم آورد که در عین هویت‌مندی قابلیت گفت‌وگو با مخاطب جهانی را نیز دارا باشد. یافته‌های پژوهش مبیّن این مطلب است که هنر اسلامی محدود به یک سبک بصری یا سنت تاریخی نیست و بنیان معرفتی و حکمی عمیق و پویای آن امکان بازآفرینی خلاقانهٔ هنر در جهان حاضر را فراهم می‌سازد. بازخوانی آراء اخوان‌الصفا در باب هنر به فهم این مهم انجامید که تأکید ایشان بر عدد و تناسب و نظم کیهانی، ساختاری عقلانی جهت خلق فرم‌ها و صور هنری فراهم می‌آورد که توانایی برقراری ارتباط با ادراک مشترک تمام انسان‌ها را دارد و برای برقراری این ارتباط نیازی به نشانه‌های فرهنگی و هویتی خاص، که در عصر جهانی شدن می‌تواند به عنوان عاملی محدودکننده در برقراری ارتباط با مخاطب شناخته شود، ندارد. از طرفی حکمت اشراق سهروردی با محوریت مفاهیمی چون نور و شهود، به ادراک حسی و تجربهٔ زیباشناختی مخاطب تأکید دارد و هنر را همچون عرصهٔ تجربهٔ مشترک معنا پیش روی مخاطب عصر حاضر قرار می‌دهد. در گام بعدی امکان چندمعنایی، تأویل پذیری و گفت‌وگوی میان فرهنگی در پرتو بحث وحدت وجود و کثرت صور معنایی ابن عربی ممکن می‌شود.

در پاسخ به چهار پرسش مطرح شده در مقدمه، پژوهش حاضر به این مهم رسید که: الف) بازآفرینی هنر اسلامی بدون گسست از بنیان‌های معرفتی آن مقدور است اگر هنر درعصر جهانی شدن به عنوان تجلی یک جهان‌بینی حکمی فهم شود. در این صورت است که هنرمند معاصر با حفظ اصول معرفتی سنت هنر اسلامی می‌تواند به بازخوانی خلاقانهٔ صور هنری در رسانه‌های نو دست بزند بدون آن‌که به ورطهٔ از خودبیگانگی فرهنگی و گسست هویتی بیفتد. ب) آراء سهروردی و ابن عربی فراهم آورندهٔ بستر نظری مناسب به منظور بازخوانی معنا در هنر اسلامی معاصر می‌باشند. نور به عنوان یک اصل ادراکی، شهود به عنوان یک تجربهٔ زیباشناختی، وحدت وجود همچون افق معنایی مشترک، زمینه‌ساز تولید آن دسته از آثار هنری خواهند بود که توسط مخاطبانی از تمام فرهنگ‌ها قابل دریافت و تأویل است. ج) تأکید اخوان‌الصفا بر هندسهٔ قدسی و تناسبات عددی زمینه‌ساز ایجاد الگوی مناسب به منظور بازآفرینی فرم در هنر اسلامی است؛ الگویی که با تکیه بر ساختاری عقلانی به خلق یک زبان بصری مستقل از وابستگی‌های فرهنگی می‌انجامد و قابلیت برقراری ارتباط با تمام فرهنگ‌ها را دارد. د) برآیند این سه رویکرد، در عصر جهانی شدن، زبان جهانی هنر از خلال تعمیق در مبانی حکمی و گشودگی به سوی معنا را شکل می‌دهد. از این منظر هنر اسلامی می‌تواند در این عصر نقشی مؤثر داشته باشد اگر بازخوانی مبانی حکمی و بازآفرینی آن در قالب فرم‌ها و رسانه‌های معاصر را جایگزین بازتولید صرف فرم‌های گذشته و تقلید از الگوهای غالب نماید. در واقع به نظر می‌رسد همراهی این سه رویکرد در ساختن بسترهای نظری لازم برای خلق هنر در عصر جهانی شدن کارساز است و هنر عصر جهانی شدن اگر صرفاً بر یکی از این سه رویکرد متکی باشد، احتمال نقصان آن وجود دارد. عقلانیت اخوان‌الصفا بدون تجربهٔ شهودی می‌تواند به ساختاری خشک و انتزاعی منجر شود و در مقابل اشراق سهروردی بدون ساختارمنظم ممکن است نخبه‌گرا و به حلقه‌ای از خواص محدود گردد؛ و یا کثرت‌گرایی ابن‌عربی بدون نظم اخوان‌الصفا، به نسبی‌گرایی افراطی بینجامد؛ حال آن‌که ترکیب این سه افق فکری، امکانی فراهم می‌آورد برای شکل‌گیری یک زبان هنری جهانشمول که هم ساختارمند است، هم تجربه‌محور و هم پذیرای تنوع معنا، زبانی که دقیقاً به نیازهای فرهنگی و ارتباطی مخاطب هنر در عصر جهانی شدن پاسخ می‌دهد بدون آن‌که لحظه‌ای از هویت فرهنگی خود غفلت ورزد.

فهرست منابع فارسی و عربی

- ابن عربی، محی‌الدین (۲۰۱۱)، *فتوحات مکیه (نسخه ۴ جلدی)*، بیروت: دارالمعرفه.
- ـــــ (۱۳۶۶)، *فصوص الحکم*، قم: الزهرا. تصحیح ابوالعلاء عفیفی.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی (دوره دو جلدی)*، تهران: سوره مهر.
- ـــــ (۱۳۸۸)، *هندسه خیال و زیبایی، پژوهشی دربارهٔ آرای اخوان‌الصفا دربارهٔ حکمت و هنر و زیبایی*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- ـــــ (۱۳۹۴)، *قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: سورهٔ مهر.
- جهانگیری، سارا؛ شریف‌زاده، محمدرضا؛ حسنوند، محمد کاظم (۱۴۰۳)، مطالعه تطبیقی معاصرسازی مؤلفه‌های فرهنگ و هویت در هنر اسلامی با تأکید بر جهانی شدن، *مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران*، دوره ۳ شماره ۳، ۱۳۰-۱۱۱. DOI: 10.61838/kman.jspsich.3.3.7
- جهان‌یار، آذر؛ رنجبران، داود (۱۴۰۲)، مبانی تجربهٔ عرفانی از منظر ابن عربی و جایگاه آن در هنر، *مطالعات معرفتی در دانشگاه اسلامی*، دوره ۲۷ شماره ۹۵، ۷۶-۵۵. DOI: 10.22034/ksiu.2023.95.55

- حکمت، نصرالله (۱۳۸۹)، *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی*، تهران: انتشارات متن. چاپ سوم.
- رحیمیان‌شیرمرد، محمد؛ ذهبی، عباس (۱۳۹۷)، ظهور زیبایی و هیأت هنری در پرتو انوار اشراقی فلسفهٔ سهروردی، *شناخت*، شماره ۷۸/۱، ۱۶۷-۱۸۶.
- رضازاده، نیلوفر؛ حکمت، نصرالله؛ ضیاءشهابی، پرویز؛ شاهرودی، فاطمه (۱۳۹۷)، تبیین نسبت وجودی هنر و زیبایی انسان با اسماءالله با هستی‌شناسی عرفانی ابن عربی، *پژوهش‌های هستی‌شناختی*، سال هفتم، شماره ۱۳، ۲۰-۱. DOR: 20.1001.1.23453761.1397.7.13.1.4
- روانجو، احد (۱۴۰۳)، پژوهشی در آموزش سنتی هنر در آئین فتوت و فتوت‌نامه‌ها، *رهپویه حکمت هنر*، پاییز و زمستان ۱۴۰۳دوره سوم، شماره دوم (پیاپی ۵)، ۶۶-۵۳. DOI: 10.22034/rph.2025.2047829.1086
- ساربان‌نژاد، محسن؛ بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۱)، میزان؛ نظریهٔ هنر و زیبایی در عرفان ابن عربی، *رهپویه حکمت هنر*، ۱(۱)، ۳۹-۴۶. DOI: 10.22034/RPH.2022.697031
- سعیدی، رحمان (۱۳۸۱)، رسانه‌ها و فرهنگ‌های بومی در عصر جهانی شدن، *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، دوره ۹ شماره ۱۷، ۹۶-۷۱.
- سهروردی، شهاب الدین یحیی (۱۳۷۷)، *حکمة‌الأشراق*، تهران: دانشگاه تهران. سید جعفر سجادی.
- ـــــــ (۱۳۸۰)، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ـــــــ (۱۳۸۴)، *حکمة‌الأشراق و شرح*، ترجمهٔ سید جعفر سجادی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شفیعی، فاطمه؛ فاضلی، علیرضا؛ آزادی، محمدجواد (۱۳۹۳)، بررسی تجلی رمز نور در معماری اسلامی، *نگارینه هنر اسلامی*، دوره۱ شماره ۳، ۴۱-۲. DOI: 10.22077/nia.2014.496
- صداقت ثمر حسینی، کامیار؛ گلشنی، مهدی؛ تسخیری، محمدعلی (۱۳۹۲)، جهانی سازی و فرهنگ در اندیشهٔ متفکران عرب، *راهبرد فرهنگ*، شماره ۲۳، ۹۷-۷۷.
- عوض‌پور، بهروز؛ شایگان‌فر، نادر؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۹)، خلاقیت هنری در حکمت اشراق سهروردی، *شناخت*، شماره ۸۲/۱، ۱۷۳-۱۹۳.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۷)، *جهان رها شده (گفتارهایی در باب یکپارچگی جهان)*، ترجمهٔ علی اصغر سعیدی؛ یوسف حاجی عبدالوهاب، تهران: نشر علم و ادب.
- گل‌محمدی، احمد (۱۳۸۶)، *جهانی شدن، فرهنگ، هویت*، تهران: نشر نی. چاپ سوم.

فهرست منابع لاتین

- Robertson, R. (1992). Globality, Global culture and Images of world order, in H.Haferkamp and N.J.Smeler (eds), Social Change and Modernity. Berkeley: University of California Press.

تحلیل هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در بازآفرینی خیر و شر: خوانش نگارهٔ نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)

فرزانه واحد دهکردی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۷ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۰۶ □ صفحهٔ ۴۵-۵۶
Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

چکیده

نمادها در هنر نگارگری ایرانی ابزار ارتباط دنیای محسوس و جهان نامعقول‌اند. وقتی دو یا چند نماد در کنار هم می‌نشینند نوعی رابطهٔ هم‌نشینی میان آنها ایجاد می‌شود. این ارتباط ضمن آشکارسازی مفاهیم آنها منجر به انتقال پیامی عمیق‌تر به مخاطب می‌شود. نگارهٔ «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» در فالنامه‌های مصور دورهٔ صفوی، از نمونه‌های شاخص بازنمایی تقابل خیر و شر در بستر نمادهای شیعی ـ ایرانی است. هدف این پژوهش پاسخ به این سؤال است که: چگونه روابط تصویری و هم‌نشینی نمادهای شیعی و اسطوره‌های ایرانی در این نگاره به بازآفرینی مفهوم خیر و شر پرداخته‌اند؟ روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی بوده و مبتنی بر تحلیل داده به شیوهٔ کیفی است. اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای، اسنادی و همچنین مشاهدهٔ آثار گردآوری شده و ۴ نگارهٔ موجود در فالنامه‌ها با مضمون مورد نظر برای تحلیل انتخاب شده‌اند. تحلیل تصاویر نشان می‌دهد که خیر و شر در این نگاره نه به صورت مفاهیمی انتزاعی، بلکه به عنوان محصول روابط فضایی، تقابل‌های کنشی و زنجیره‌های هم‌نشینی نمادها بازنمایی شده‌اند. امام رضا(ع) با نشانه‌هایی چون هالهٔ نور، حرکت فعال و جایگاه مرکزی، در پیوند با مفاهیم شیعی نجات و نور قدسی و در هم‌نشینی با الگوهای اسطوره‌ای ایرانی چون فرّه ایزدی و منجی‌باوری به عنوان کانون خیر تصویر شده و با حضور فرشتگان تقویت شده است. از سویی دیگر دیو در تقابل مستقیم با امام و همچنین موجودات ترکیبی و انسان‌های برهنه در مجاورت با آب متلاطم، شبکه‌ای از نشانه‌های اهریمنی را شکل می‌دهند که شر را به مثابهٔ نیرویی فعال و تهدیدکننده بازنمایی می‌کند. انسان‌های برهنه و غرق‌شونده نیز، وضعیت انسانیِ آسیب‌پذیر و نیازمند نجات را مجسم می‌سازند. نتایج پژوهش نشان‌دهندهٔ این است که فرهنگ ایرانی در مواجهه با دین رسمی منفعل نبوده، بلکه با بازخوانی و بازآفرینی نمادهای دینی به شکل‌گیری زبانی تصویری انجامیده که هم برای ذهن شیعی و هم برای ناخودآگاه اسطوره‌ای ایرانی قابل درک است. در نهایت می‌توان گفت که نگاره‌های فالنامه به‌ویژه این نگاره میدان مهمی برای مطالعه تعاملات فرهنگی، استمرار اسطوره‌ها و شکل‌گیری مفهوم خیر و شر در ذهنیت ایرانیِ دوره صفوی به‌شمار می‌آیند.

کلیدواژه‌ها: هنر شیعی، فالنامه، خیر و شر، اسطوره،، نماد، نگاره نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)

۱. استادیار گروه هنر، واحد قم، دانشگاه آزاد اسلامی، قم، ایران.
Email: Farzane.Vahed@iau.ac.ir

استناد: واحد دهکردی، فرزانه (۱۴۰۵)، تحلیل هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در بازآفرینی مفهوم خیر و شر: خوانشی نو از نگارهٔ نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) در فالنامه‌های مصور دوره صفوی، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۲)، ۴۵-۵۶.
Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212
https://rph.soore.ac.ir/article_741457.html

مقدمه

نگارگری ایرانی، به‌ویژه در متون مصور مذهبی و ادبی همواره بستری برای بازتاب باورها، ارزش‌ها و روایت‌های فرهنگی بوده است. این هنر نه‌تنها به تصویرسازی رویدادهای مکتوب می‌پردازد، بلکه به عنوان نظامی نشانه‌ای، پیام‌ها و مفاهیم را از طریق ترکیب رنگ، فرم و ترکیب‌بندی منتقل می‌کند. در این میان، مفاهیم «نماد» و «اسطوره» از عناصر بنیادین زبان تصویری هستند که در فهم لایه‌های پنهان آثار اهمیت دارند. نماد در معنای عام، نشانه‌ای است که فراتر از شکل ظاهری خود، دلالت بر مفهومی گسترده‌تر یا معنایی عمیق‌تر دارد. در هنر مذهبی و یا اساطیری، نمادها می‌توانند نقش واسطه‌ای میان جهان محسوس و مفاهیم معنوی یا ماورائی ایفاء کنند؛ مانند هالهٔ دورِسر به عنوان نماد تقدس در فرهنگ شیعی یا موجودات ترکیبی به عنوان تجسم نیروهای خیر یا شر. اسطوره نیز روایت یا ساختاری روایی است که در بستر فرهنگ به بیان ریشه‌های آفرینش، نیروهای کیهانی یا الگوهای رفتاری قهرمانانه می‌پردازد. در فرهنگ ایران، اساطیر پیشااسلامی اغلب با نبرد خیر و شر، پهلوانی و نیروهای طبیعت پیوند خورده‌اند و سپس بسیاری از این عناصر در دوران اسلامی با مفاهیم دینی در هم آمیخته‌اند. در فرهنگ ایرانی و به‌ویژه در نگارگری، نمادها نه‌تنها نقش زیبایی‌شناسانه دارند، بلکه بار معنایی و اعتقادی قوی را نیز منتقل می‌کنند. در نگارگری ایرانی، فهم معنای نماد بدون شناخت پیش‌زمینه‌های دینی، عرفانی و ادبی دشوار است. بنابراین تحلیل نماد در آثار هنری نیازمند رویکرد میان‌رشته‌ای است که هم از دانش تاریخ هنر، ارزش‌های دینی و هم از اسطوره‌شناسی و دین‌پژوهی بهره بگیرد. مفهوم خیر و شر در سنت تصویری ایران، مسیر پیچیده و چندلایه‌ای را طی کرده است؛ مسیری که از اساطیر پیشااسلامی آغاز می‌شود، در هنر اسلامی بازتفسیر می‌گردد و در دوره صفوی به نقطه‌ای می‌رسد که همگرایی این دو جهان معنایی - یعنی اسطوره‌های ایرانی و نمادهای شیعی - کاملاً هویدا است. فالنامه‌ها به عنوان آثاری با محتوای پیش‌گویانه در تاریخ فرهنگ و هنر ایران جایگاهی ویژه یافته‌اند. این متون به‌ویژه در دوره صفوی علاوه‌بر کارکرد تفأل، حامل مجموعه‌ای از تصاویر هستند که آمیزه‌ای از باورهای شیعی و میراث اساطیری ایران را با تعابیر خیر و شر بازتاب می‌دهند. در میان نگاره‌های مشابهِ چهار نسخه فالنامهٔ مصور شده در این دوره نگاره«نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» در سه نسخه به‌تصویر کشیده شده است. این اثر با قرار دادن امام رضا(ع) در جایگاه قهرمان و نجات‌بخش از یک‌سو بر نمادهای شناخته‌شده فرهنگ شیعی تأکید می‌کند و از سوی دیگر با بهره‌گیری از عناصر اساطیری ایرانی مانند هیولاهای دریایی و دیو پیوندی معنایی میان اساطیر ایرانی و نمادهای شیعی ایجاد می‌کند. در این نگاره مواجهه نیروهای خیر و شر نه در سطح صرفاً دینی، بلکه در لایه‌های عمیق‌تر فرهنگی و اسطوره‌ای بازنمایی می‌شود. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که: چگونه روابط تصویری و هم‌نشینی نمادهای شیعی و اسطوره‌های ایرانی در این نگاره به بازآفرینی مفهوم خیر و شر پرداخته‌اند؟ برای دست‌یابی به این هدف سازوکارهای معنایی و تصویری هم‌نشینی این دو سنت را تبیین و سپس سهم هر یک از مؤلفه‌های شیعی و اساطیری را در شکل‌گیری پیام کلی اثر در بازآفرینی مفهوم خیر و شر را آشکار ساخته است. منظور از هم‌نشینی اسطوره‌های ایرانی و مضامین شیعی در این پژوهش نه تطبیق مفهومی یا هم‌ارزی اعتقادی، بلکه قرار گرفتن هم‌زمان نشانه‌هایی با خاستگاه‌های متفاوت در یک ساختار تصویری واحد است؛ به‌گونه‌ای که معنا از رابطه و تقابل آنها در نگاره شکل می‌گیرد.

با وجود اهمیت فالنامه‌های مصور، تاکنون کمتر پژوهشی به تحلیل تطبیقی نمادهای خیر و شر در این نگاره‌ها و یا تأکید بر هم‌نشینی نمادهای شیعی و اسطوره‌ای در آنها پرداخته است. اغلب مطالعات موجود یا بر تحلیل نگاره‌ها متمرکز بوده‌اند یا صرفاً به بُعد مذهبی و مضامین شیعی اثر توجه کرده‌اند، در حالی که توجه به ترکیب نمادهای شیعی و اسطوره‌ای می‌تواند کلید درک عمیق‌تر معنا و کارکرد نگاره‌ها باشد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی بوده و روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در آن کیفی است. هدف، شناسایی و تحلیل نحوهٔ هم‌نشینی نمادهای شیعی و اسطوره‌های ایرانی در نگاره «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» و تبیین نقش این عناصر در بازآفرینی استعاری خیر و شر است. برای این منظور نخست با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و دیجیتال، پیشینه نظری مرتبط با مفاهیم هم‌نشینی، اسطوره و نماد گردآوری و سپس ۴ نگاره مورد نظرِ موجود در ۳ نسخهٔ فالنامهٔ پراکنده (۱ نگاره)، توپقاپی (۲ نگاره) و سلطان احمد (۱ نگاره) با استفاده از داده‌های توصیفی مرتبط بررسی شده است. از ۴ نمونهٔ انتخابی، ۳ نمونه با کیفیت مناسب به‌دست آمده اما به دلیل در دسترس نبودن نگاره‌های توپقاپی، نمونهٔ چهارم دارای کیفیت پایین‌تری است. تحلیل تصویر بر اساس شاخص‌های نمادشناسی و اسطوره‌شناسی تطبیقی انجام شده است.

معرفی نمونه‌ها

نگارهٔ «نجات مردمان دریا توسط امام رضا(ع)» که در فالنامه‌های دورهٔ صفوی تصویر شده است، از جمله مضامین پرتکراری است که تقابل خیر و شر را نشان می‌دهد. گرچه داستان مستتر در این نگاره حقیقت نداشته و صرفاً به تقلید از نسخهٔ اولیه (فالنامهٔ پراکنده) مکررا تصویر شده، اما می‌تواند اشاره‌گر به فرازی از

Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

دعای توسل باشد که در سفرها و گذر از کوه و دریا امام رضا(ع) را به استمداد انسان می‌طلبد: «خدایا از تو درخواست می‌کنم به حق ولیّت رضا علی‌بن‌موسی (درود خدا بر او) که مرا در همهٔ مسافرت‌هایم در خشکی‌ها، دریاها، کوه‌ها، بیابان‌های خشک، دره‌ها و بیشه‌ها از آنچه می‌ترسم و پرهیز دارم در امان بداری. همانا تو مهربان و مهرورزی» (قمی، ۱۳۶۹: ۲۰۴). همچنین در زیارت جامعه کبیره ـ که به امام رضا(ع) هم منسوب است ـ ویژگی‌های ائمه به صورت کلی بیان شده است، از جمله «النَّاجِی مِنَ الْغَرَقِ وَ الْهَرَقِ» یعنی «نجات‌دهنده از غرق‌شدن و هلاکت». نکتهٔ قابل توجه آن‌که این موضوع از معدود مضامینی است که در یک فالنامه (نسخهٔ توپقاپی) در دو نگارهٔ مجزا با دو ساختار بصری متفاوت دیده می‌شود. یکی از این دو نگاره مطابق با نگارهٔ موجود در فالنامهٔ پراکنده و سلطان احمد است و ساختار بصری نگارهٔ دیگر به لحاظ ترکیب‌بندی و رنگ با سایر نگاره‌های با مضمون مشابه، متفاوت است. دلیل انتخاب نمونه‌ها اشتراک موضوعی بوده و تمرکز بر ساختار بصری هیچ‌کدام از نگاره‌ها مدنظر نبوده است. «جدول ۱» نمونه‌های پژوهش را نشان می‌دهد.

پیشینه پژوهش

واحددهکردی و فنایی (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی و تحلیل شر در نگاره‌های فالنامهٔ پراکندهٔ تهماسبی بر اساس آراء متفکران اسلامی» که در نشریه الهیات هنر به چاپ رسیده، به نمودهای انواع شر در فالنامه پراکنده پرداخته و از نگاره نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) به عنوان یکی از مصادیق نمود شر طبیعی و غلبه آب و غرق شدن نام برده‌اند. پنجه‌باشی و سیفی (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تحلیلی دو نگارهٔ مرتبط با امام رضا(ع) در فالنامهٔ طهماسبی (۹۶۷-۹۶۲ق) با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» که در فصلنامه فرهنگ رضوی منتشر شده، به مطالعه شمایل شناسانه نگارهٔ قدمگاه و نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) در فالنامه پراکنده طهماسبی پرداخته و نتیجه گرفته این دو نگاره به ارزش‌های بنیادی دوره شاه طهماسب که اصول مهم شیعی و تأکید بر مشروعیت شاه طهماسب بوده، اشاره می‌کند؛ همچنین در لایه‌های پنهان معنایی، تصویر امام رضا(ع) را اشاره‌ای به شاه طهماسب می‌داند. حسینی و رضیئی (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نگاره‌های امام رضا(ع) و امام زمان(ع) از نظر فرم و محتوا در فالنامه طهماسبی نسخهٔ درسدن» که در نشریه عصر آدینه به چاپ رسیده است، به بررسی صورت و معنا در نگاره‌های مرتبط با امام رضا(ع) و امام زمان(عج) پرداخته و نتیجه گرفته نگاره‌های با این مضامین به‌وضوح تحت تأثیر سنت‌های شیعه قرار دارند. علی‌پور (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «آیکونوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا(ع) در نگارگری» که در فصلنامه فرهنگ رضوی به چاپ رسیده، به تحلیل آیکونولوژی نگاره نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) به روش اروین پانوفسکی پرداخته و اشاره نموده هنرمندان صفوی، بازنمایی توسل به امام رضا(ع) را که دارای ارزش

جدول ۱. معرفی نمونه‌ها (نگارنده).

شماره	۱	۲	۳	۴
نگاره				
مشخصات	فالنامه پراکنده، موزه‌ی لوور، پاریس MAO 894 (cat. 28) (Farhad, 2009: 133)	فالنامه توپقاپی، موزه‌ی توپقاپی، استانبول Farhad,) Folio 13b (2009: 271	فالنامه توپقاپی، موزه‌ی توپقاپی، استانبول EMR.07183.F10b (Farhad, 2009: 31)	فالنامه سلطان احمد، موزه‌ی توپقاپی، استانبول H. 1702. (Farhad, 2009: 134) F29b
نگاره دو قسمت اصلی دارد. سطح خشکی (بعضاً با پوشش گیاهی) و بخش پایین نگاره که با دریای طوفانی پوشانیده شده است. مردم برهنه در دریا در حال غرق‌شدن هستند. امام رضا(ع) سوار بر اسب در حالی که هاله تقدس دور سر و لباسی فاخر بر تن دارد، با نیزه وارد می‌شود. دیو برهنه با چهره‌ای خشن و اندازه‌ای بزرگ‌تر و با زیور آلات نشان داده شده است که در حال آسیب رساندن به مردم برهنه است. هیولای دریاچه که در حال بلعیدن انسانی است و همچنین موجودات ترکیبی و جانوران موذی مانند مار نیز در دریا دیده می‌شوند. در متن فال نگاره‌ها به نیک بودن فال به‌واسطهٔ مدد شاه خراسان اشاره شده است.				

معنوی و نمایانگر سنت مضمونی است، در قالب باور اعتقادی به‌تصویر کشیده‌اند؛ اما بیشتر به روش تحلیل شمایلی پانوفسکی تأکید داشته و نتیجه گرفته روش تأویلی مانند آیکونوگرافی موجب بازشناسی و معرفی ارزش‌های نمادین در نگاره‌های دوره صفوی می‌شود. پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد هیچ‌کدام از تحقیقات قبلی به‌صورت متمرکز و نظام‌مند به تحلیل «هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی» در یک نگاره مشخص از فالنامه‌های دوره صفوی با به‌کارگیری چارچوب نظری «نمادشناسی» و «اسطوره‌شناسی» نپرداخته‌اند. این مقاله با تمرکز بر نگاره «نجات مردم دریا» و با استفاده از چارچوب نظری تلفیقی، می‌کوشد تا گامی در جهت تکمیل این خلأ پژوهشی بردارد و خوانشی نو از سازوکارهای هم‌نشینی مذهب و اسطوره در عصر صفوی ارائه دهد.

مبانی نظری

ـ هم‌نشینی[1]

محورهای جانشینی و هم‌نشینی از مباحث مهم مطرح شده در علم زبان‌شناسی است. کارکرد ویژه این دو محور کشف معانی درونی در ساختار زبانی است (رضایی و صدریان، ۱۳۹۸: ۴۵). از دید سوسور زبان دارای ساختاری نظام‌مند است که از روابط بین نشانه‌ها تشکیل می‌شود و ارزش هر نشانه تابع رابطه آن با نشانه‌های دیگر است (سجودی، ۱۳۹۵: ۱۵). او اصول تعیین کننده ساخت درونی زبان را به دو محور جانشینی و هم‌نشینی تقسیم کرده است. برای درک بهتر، ذکر این نکته ضروری است که «هم‌نشینی» در تقابل با مفهوم «جانشینی»[2] مورد توجه قرار گیرد. محور هم‌نشینی محور افقی کلام است که اجزای آن بر مبنای مجاورت هم‌نشین شده‌اند. هم‌نشینی یا ترکیب به‌معنی پدید آوردن توالی، بر مبنای مجاورت عناصری که در کنار هم می‌آیند محقق می‌شود (یاکوبسن، ۱۳۹۴: ۱۳۵). درواقع هم‌نشینی به رابطه‌ای گفته می‌شود که میان واژه‌ها، نشانه‌ها یا عناصر معنایی در یک زنجیرهٔ گفتار یا متن برقرار می‌شود؛ یعنی عناصری که در کنار یکدیگر قرار گرفته و معنا را در پیوند با هم می‌سازند. بنابراین در ارتباط با نمادها می‌توان گفت وقتی دو یا چند نماد در کنار هم می‌نشینند نوعی رابطهٔ هم‌نشینی میان آنها ایجاد می‌شود. همین ارتباط، مفهوم تک تک آنها را روشن می‌کند و در نهایت منجر به انتقال پیام به مخاطب می‌شود. در این پژوهش «هم‌نشینی» یک ابزار روش‌شناختی است برای کشف این‌که چگونه دو سیستم فکری (مانند اسطوره‌ای و شیعی) در سطح متون هنری با یکدیگر تلفیق شده و شبکه‌های معنایی جدیدی را پدید می‌آورند. مفاهیم خیر و شر نیز نه به عنوان مقولات انتزاعی اخلاقی، بلکه به مثابهٔ سازه‌هایی تصویری و نشانه‌ای در بستر نگارگری صفوی در نظر گرفته شده‌اند. در ادامه به تعریف مفاهیم نماد و اسطوره پرداخته خواهد شد.

ـ نماد[3]

در ساده‌ترین تعریف «نماد» را می‌توان نشانه‌ای دانست که فراتر از معنای ظاهری خود، حامل معنایی عمیق‌تر و پیچیده‌تر بوده و نوعی میانجی میان دنیای محسوس و دنیای معقول به شمار می‌آید (Cassirer, 1944). فیلسوف هندی آماندراکوماراسوامی معتقد است نمادگرایی هنر، تفکر از طریق تصویرهاست (کوماراسوامی، ۱۳۸۹)؛ اما از دید برخی متفکران نماد حرکت یا نگرش را از سطح به سطحی دیگر محدود نمی‌کند، بلکه تمام این سطوح را بدون از میان بردن آنها به صورت واحد درمی‌آورد (الیاده، ۱۳۸۱). درواقع اگر کل بتواند در یک جزء پرمعنی ظاهر شود می‌تواند باعث شود که هر جزئی، کل را بازگو کند. نماد، نشانه‌ای محسوس و عینی است که به یک واقعیت یا مفهوم انتزاعی و نادیدنی اشاره می‌کند. ویژگی اصلی نماد این است که ارتباط آن با مفهومش ذاتی و قراردادیِ صرف نیست، بلکه حاوی معنایی غنی و چندلایه است و نمی‌توان آن را به یک تفسیر قطعی و یگانه محدود کرد. نمادها ذاتاً چندلایه و سرشار از افزون‌معنایی هستند؛ به‌گونه‌ای که یک عنصر بصری منفرد می‌تواند هم‌زمان، انباشته‌ای از معانی اسطوره‌ای، دینی و عرفانی را در خود حمل کند. این هم‌نشینی لایه‌های معنایی، قدرت انتقال پیام نماد را افزایش می‌دهد. در هنر اسلامی ـ ایرانی، استفاده از نمادها به دلیل ممنوعیت یا محدودیت بازنمایی مستقیم مفاهیم دینی، اهمیت مضاعف یافته است. «هنرمندان با استفاده از رنگ، فرم، ترکیب‌بندی و عناصر طبیعت، معانی دینی، عرفانی و اسطوره‌ای را منتقل کرده‌اند. برای مثال، رنگ سبز اغلب به عنوان نماد اهل‌بیت(ع) و مفاهیم قدسی در آثار شناخته می‌شود، و هاله نور (فرّه ایزدی) نشانه‌ای از مقام معنوی و الهی شخصیت‌ها است» (افشاری و همکاران، ۱۳۸۹: ۴۳-۴۲).

ـ اسطوره[4]

«اسطوره» را می‌توان روایتی دانست که در قالب داستانی نمادین، جهان‌بینی، ارزش‌ها و باورهای یک فرهنگ را منتقل می‌کند. اسطوره‌ها غالباً در مرز میان واقعیت و تخیل شکل می‌گیرند و با بهره‌گیری از شخصیت‌ها، حوادث و نمادها، ساختار فکری و اعتقادی جوامع را بازنمایی می‌کنند (الیاده، ۱۳۸۶). اسطوره برای توجیه رسم و آیین و قاعده‌ای اجتماعی یا اخلاقی پدید می‌آید و در حکم وثیقه و ضامن باستانی بودن و واقعیت داشتن قدّسیت آن است (ستاری، ۱۳۸۹: ۷۹). اسطوره در گسترده‌ترین معنای آن شکلی از جهان‌بینی باستانی است. امروزه می‌توان اسطوره را نتیجه شخصیت‌بخشی به نیروها و پدیده‌های طبیعی دانست (انصاری، ۱۴۰۱: ۸۵). میرچا الیاده[5] در آثار خود به‌ویژه کتاب *اسطوره و واقعیت*، اسطوره را به عنوان روایت یک رویداد مقدس

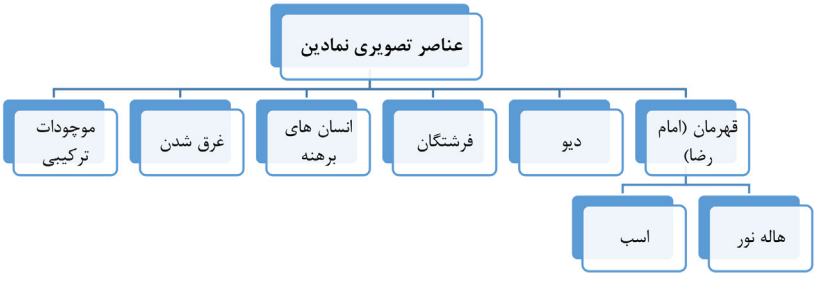
Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

و راستین تعریف می‌کند که در آغاز زمان رخ داده است. از نگاه او اسطوره درباره کارهایی سخن می‌گوید که موجودات ماورائی، خدایان یا نیاکان نخستین انجام داده‌اند و در نتیجه برای انسان‌های سنتی حقیقتی مطلق و بنیادی محسوب می‌شود، نه داستانی خیالی یا سرگرم‌کننده. الیاده تأکید می‌کند که اسطوره‌ها جهان، انسان، آیین‌ها و فرهنگ را توضیح می‌دهند و به انسان کمک می‌کنند تا ریشه‌های هستی و جایگاه خود را در جهان درک کند. به باور او انسان‌های سنتی با بازگویی یا اجرای آیین‌های برگرفته از اسطوره، در واقع به زمان آغازین[۶] بازمی‌گردند؛ زمانی مقدس که در آن، اعمال بنیادینی برای نخستین بار انجام شده است. او باور دارد که بدون اسطوره، درک کامل از فرهنگ و معنای زندگی ممکن نیست، زیرا اسطوره‌ها بنیان ارزش‌ها، باورها و هویت جمعی را شکل می‌دهند. در نتیجه اسطوره برای انسان‌های سنتی نوعی بازگشت به سرچشمه‌ها و برقراری ارتباط با امر قدسی است (الیاده، ۱۳۸۶). جوزف کمبل[۷] اسطوره را نه یک داستان خیالی و بی‌پایه بلکه روایتی عمیق و نمادین می‌داند که حقیقت‌های بنیادی زندگی انسان را بیان می‌کند. از نظر او اسطوره‌ها بازتاب تجربه‌های درونی بشر در مواجهه با هستی، مرگ، عشق، رنج و معنا هستند و به ما کمک می‌کنند جایگاه خود را در جهان بشناسیم. او می‌گوید اسطوره‌ها به انسان کمک می‌کنند تا با بحران‌های وجودی، تغییرات زندگی و چالش‌های درونی روبه‌رو شود. اسطوره پلی میان جهان مادی و جهان معنوی ایجاد می‌کند و به ما امکان می‌دهد معنای عمیق‌تری برای رنج‌ها، شادی‌ها و تجربه‌های خود بیابیم. در نگاه کمبل، اسطوره‌ها جهانی‌اند؛ هرچند شکل و شخصیت‌ها متفاوت‌اند، اما پیام‌شان یکی است: انسان در جست‌وجوی معناست. به همین دلیل او اسطوره را زبانی می‌داند که از مرز فرهنگ‌ها، زمان و مکان عبور می‌کند و همچنان برای بشر معاصر الهام‌بخش باقی می‌ماند (کمبل، ۱۴۰۰). زبان اسطوره نمادین است و زبان نماد به شکلی زبان نشانه‌هاست. از گذر همین زبان است که اسطوره رویه و درونه‌ای دارد. نمادین شدن اسطوره با گذشت زمان رخ داده است (واحددوست، ۱۳۸۲: ۷۱). در فرهنگ ایرانی اسطوره‌ها هم ریشه در ایران باستان و متون اوستایی دارند و هم در دوره اسلامی بازتفسیر شده‌اند.

تحلیل هم‌نشینی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در نگاره نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)

تحلیل نگاره «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» مبتنی بر شناسایی عناصر تصویری و بررسی روابط هم‌نشینی میان آنهاست؛ روابطی که نه‌تنها در سطح معنای منفرد نمادها، بلکه در نحوهٔ استقرار، تقابل فضایی، جهت حرکت و کنش تصویری، معنا تولید می‌کنند. بنابراین برای تحلیل هم‌نشینی در این نگاره لازم است ابتدا نوع نمادها و معنای نمادین آنها شناسایی و پس از تبیین منشأ و ریشهٔ نمادها به‌تشخیص نقش آنها در نگاره به عنوان عنصر خیر و یا شر پرداخته می‌شود. نمودار شماره۱ عناصر تصویری نمادین در نگاره‌ها نشان می‌دهد.

ـ **امام رضا(ع)**: تصویر نمادین امام رضا(ع) به‌عنوان قهرمان (نجات‌دهنده) بر اساس مضامین شیعی و اشاره به دعای توسل نقش نجات‌دهنده را ایفا نموده و نمایندهٔ خیر مطلق است. «ذکر روایات شگفت‌انگیز در مورد ائمه برای بیان کرامت و برتری آنها نسبت به سایرین از گذشته‌های دور نزد شیعیان رایج بوده است» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۲۵)؛ با این وجود، امام ـ به‌عنوان نجات‌دهنده ـ در اینجا بیشتر چهرهٔ قهرمانی حماسی پیدا کرده است تا یک رهبر معنوی و مذهبی. در اسطوره‌ها و آیین زرتشتی، مفهوم قهرمان نجات‌دهنده با چهره‌ای به نام «سوشیانت[۸]» نمایان می‌شود. واژه سوشیانت در زبان اوستایی به‌معنای سودرسان یا نجات‌دهنده است و به شخصی اشاره دارد که در پایان جهان ظهور می‌کند تا با اهریمن و نیروهای شر مبارزه کند و جهان را به حالت آرمانی و نیک بازگرداند. «با آمدن او پیروزی کامل و نهایی خیر فرا می‌رسد و بیماری و شکنجه و آزار همه مغلوب می‌شوند» (هینلز، ۱۴۰۰: ۱۰۶). سوشیانت نه‌تنها قهرمانی دینی بلکه نمادی از امید، باززایش و پیروزی نهایی خیر بر شر است. بنابراین سوشیانت در اسطوره‌های ایران باستان نقش همان منجی موعود را دارد که در

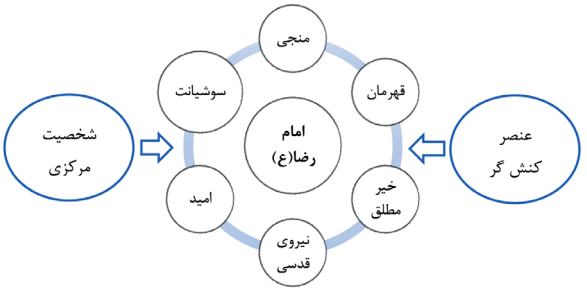


نمودار ۱. عناصر تصویری نمادین در نگارهٔ نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع) (نگارنده).

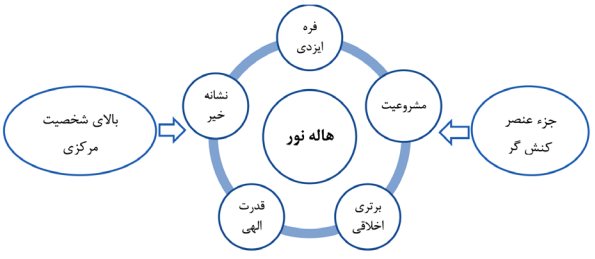
ادیان بعدی نیز با نام‌هایی چون مهدی، مسیح یا منجی آخرالزمان شناخته می‌شود. این پیوستگی نشان می‌دهد که اندیشه نجات نهایی و رهایی بشر از شر، می‌تواند سرچشمه گرفته از ریشه‌های ژرف ایرانی و زرتشتی باشد. شخصیت امام رضا(ع) در مرکز بصری نگاره قرار دارد و حرکت اسب او غالباً رو به دیو و به سمت فضای آشوب است. این جهت حرکت، برخلاف جهت دیو و بالاتر از فضای آشفته در آب، رابطه‌ای تقابلی ایجاد می‌کند. در این هم‌نشینی حرکتی، امام رضا(ع) نیرویی فعال و مداخله‌گر است، درحالی‌که انسان‌های در حال غرق‌شدن، کنش‌پذیر و ناتوان تصویر شده‌اند. این تقابل حرکتی، امام را از جایگاه صرفاً قدسی خارج کرده و به او نقش قهرمان حماسی می‌بخشد؛ نقشی که با الگوی نجات‌بخش در اساطیر ایرانی، به‌ویژه سوشیانت، هم‌خوانی دارد. بااین‌حال این هم‌سانی نه‌تنها در سطح تطبیق مستقیم مفهومی، بلکه از طریق کنش تصویری نیز شکل می‌گیرد. «نمودار ۲» روابط هم‌نشینی در تصویر امام را در نمونه‌ها نشان می‌دهد.

ـ **هالهٔ نور:** با ظهور اسلام و گسترش عرفان ایرانی، مفهوم نور در قالب آیهٔ «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» (نور:۳۵) و اندیشهٔ نور محمّدی، پیوندی تازه یافت. نگارگران ایرانی در دوره‌های ایلخانی تا صفوی با الهام از هر دو سنت، چهرهٔ پیامبر(ص) و امامان(ع) را با هالهٔ زرین و درخشان تصویر کردند. این نور در نگاره‌ها بیانگر تجلی الهی، پاکی مطلق و مشروعیت معنوی است. «فرّه ایزدی» با انسان برگزیدهٔ حق، و «نور» با آفرینندهٔ انسان و جهان نسبت یافته است که مسیری از مُلک تا ملکوت را طی می‌کنند (ناجی‌صالح و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۷). نگارگر ایرانی نور قدسی پیرامون امام را همان فرّه ایزدی می‌دانست که در زبان عرفانی به‌صورت نور حقیقت و فیض الهی درآمده است. در تحلیل نقاشی‌های ایرانی تأکید شده که هالهٔ نور در هنر اسلامی ـ ایرانی نه تقلیدی از سنت بیزانسی، بلکه ادامهٔ مفهوم باستانی فرّه در قالب عرفان اسلامی است (Canby, 1993, 56). «هالهٔ نور» یا «فروغ قدسی» در نگارگری ایرانی، تنها یک عنصر تزئینی نیست، بلکه نمادی ژرف و چندلایه با ریشه‌هایی در اساطیر و باورهای ایران باستان است. این عنصر تصویری که در نگاره‌های اسلامی پیرامون سر پیامبر اسلام، امام علی(ع) و دیگر اولیای دین دیده می‌شود، در واقع ادامه و دگرگونی مفهومی است که در اساطیر زرتشتی به نام فرّه ایزدی[9] شناخته می‌شد. در متون اوستایی، فرّه ایزدی نوعی فروغ مینوی و موهبت الهی است که اهورامزدا به پادشاهان و قهرمانان داد تا شایستگی فرمانروایی و راستی را نمایان سازد. در «زامیاد یشت» آمده است: «فرّه از آنِ جمشید بود تا آنگاه که او از راه راستی برگشت و فرّه از وی جدا شد» (اوستا، ۱۳۸۲: ۸۹۳-۸۹۶). «مهرداد بهار» این فروغ را نوری مقدس که پیرامون چهرهٔ شاه یا پیامبر را در بر گرفته، دانسته و آن را همان سرچشمهٔ هالهٔ نور در هنر ایرانی خوانده است (بهار، ۱۳۷۵: ۱۴۸). در هنر ساسانی نیز، مفهوم فرّه به صورت بصری در نقش‌برجسته‌ها و سکه‌ها ادامه یافت. در تصاویر پادشاهانی چون خسرو پرویز یا اردشیر بابکان، دایرهٔ نور یا شعاع خورشیدی پیرامون سر شاه دیده می‌شود که نشانهٔ قدرت و مشروعیت الهی اوست (سیدخلیل‌اللهی و ابوالقاسمی، ۱۳۹۸: ۲۰۴-۲۰۲). می‌توان گفت که هالهٔ نور در نگارگری ایرانی تداوم نماد فرّه ایزدی در بستر اسلامی است؛ نشانه‌ای از پیوند دیرپای میان اسطوره، عرفان و هنر. این هاله، چنان‌که در اساطیر، فرّه از شاهِ ناپاک می‌گریخت، در هنر نیز تنها بر چهرهٔ پاکان و اولیای الهی می‌درخشد. هالهٔ نور پیرامون سر امام، یکی از مهم‌ترین عناصر هم‌نشین در نگاره است. این نور، در پیوند با جایگاه مکانی امام و جهت حرکت او، نشانهٔ مشروعیت قُدسی و برتری اخلاقی است. در نظام نشانه‌ای نگاره نور نه‌تنها عنصر تزئینی، بلکه عامل تمایز میان خیر و شر است. هم‌نشینی هالهٔ نور با حرکت قهرمانانه و حضور فرشتگان (در یکی از نمونه‌ها)، خوانشی دوگانه را فعال می‌کند؛ از یک‌سو نور الهی در سنت شیعی و از سوی دیگر، تداوم مفهوم فرّه ایزدی در اساطیر ایران باستان. این هم‌نشینی، بدون حذف هیچ‌یک از دو منبع فکری، به تولید معنایی تازه در بستر هنر صفوی می‌انجامد. «نمودار ۳» روابط هم‌نشینی در هالهٔ نور را نشان می‌دهد.

ـ **مرکب امام رضا(ع):** در قصص و روایات اسلامی اسب‌هایی با ویژگی‌های شبه اساطیری توصیف شده‌اند. اسب‌ها یادآور خیر و



نمودار ۲. روابط هم‌نشینی تصویر امام رضا(ع) (نگارنده).



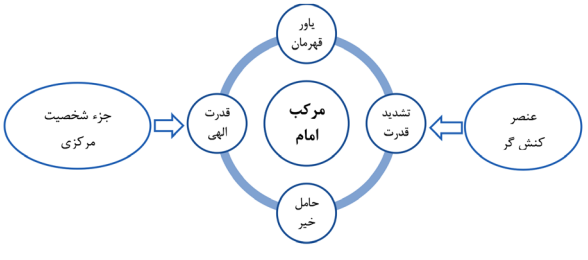
نمودار ۳. روابط هم‌نشینی هالهٔ نور (نگارنده).

Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

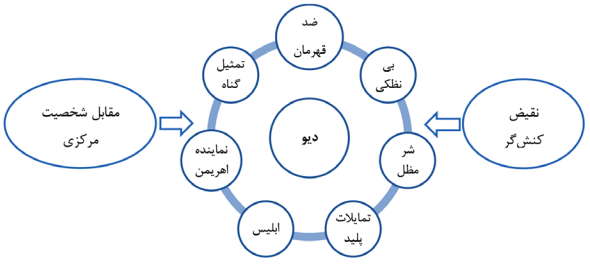
نیکی و یار و یاور قهرمانان داستان می‌باشند (شین‌دشتگل،۱۳۸۱: ۶۹). از آن جمله می‌توان براق، دلدل و ذوالجناح را نام برد. همچنین در اساطیر کهن هند و اروپایی از اسب به عنوان نشانهٔ ایزدِ آفتاب، ایزدِ ماه و ایزدِ باد نام برده شده و «ایزد بهرام نیز در دهمین تجلی خود به‌صورت اسبی زیبا ظاهر شده است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۸-۷۹). در شاهنامه نیز اسب‌ها همواره یاور و همراه قهرمانان هستند. اسبی که امام رضا(ع) برآن سوار است پر از جزئیات تصویر شده و به عنوان مَرکَبی که خیر مطلق (امام) را حمل می‌کند، خود نیز به عنوان عنصر خیر تلقی می‌شود. مَرکَب حامل قهرمان چه در داستان‌های اساطیری و چه در تفکر شیعی همواره نمود رهایی بوده و قدرت قهرمان را تشدید می‌کند. قرارگیری امام رضا(ع) در سطحی بالاتر از سایر عناصر، همراه با هالهٔ نور و مَرکَب، نوعی برتری مکانی و معنوی را در تقابل با دیو و غرق شدگان در دریا القا می‌کند. این جایگاه، امام را به عنوان محور تعادل و واسطهٔ انتقال خیر از سپهر قدسی به جهان آشوب‌زده معرفی می‌کند. «نمودار ۴» روابط هم‌نشینی در تصویر اسب امام رضا(ع) را نشان می‌دهد.

ـ **دیو:** از دیگر اساطیر جانوری شر که در نگاره‌های فالنامه‌ها به‌دفعات و در نگاره‌های با مضامین متنوع قابل مشاهده است، دیو می‌باشد (واحددهکردی، ۱۴۰۱: ۱۰۴). دیوان در تخیل مردم ایران به منزله دشمن قهرمانان نیک، از جایگاه خاصی برخوردارند. اصولاً نبرد با دیوها یکی از ویژگی‌های روایی قصه‌های عامیانه ایرانی است که با شخصیت‌های مذهبی برای بالا بردن مقام و قدرت آنها درآمیخته شده است. از سوی دیگر، مضمون مصور شده بازتابی است از باورهای عامیانه در میان مردم. در برابر حضور این موجودات شر، شیعیان به ائمه متوسل می‌شوند که پناهگاه انسان و مظهر خوبی و خیر هستند (مهدی‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۲۶). «در فرهنگ و روایات اسلامی نیز از دیو به شیطان و ابلیس که گمراه کنندهٔ آدمی بر زمین می‌باشند، یاد شده است» (شین‌دشتگل، ۱۳۸۱: ۱۶۰-۱۵۷). در جهان‌بینی ایرانی، هستی به دو بخش اصلی تقسیم می‌شود: سپهر اهورایی (نیکی) و سپهر اهریمنی (بدی). این دوگانگی بنیادین، ساختار کل نظام اسطوره‌ای و دینی ایران باستان را شکل می‌دهد. در این چارچوب، دیو نمایندهٔ نیروهای اهریمنی و نماد مطلق شر است. در اوستا دیوان در زمرهٔ پیروان اهریمن و دشمنان اهورامزدا هستند. در بُندهش، دیوان آفریدگان اهریمن‌اند که برای نابودی آفرینش اهورایی پدید می‌آیند. در منابع آمده است که در نظام اساطیری ایران دیو «جوهر ضد نظم» است؛ یعنی هرچه در جهت نابودی، آلودگی و بی‌نظمی کیهانی باشد، در قلمرو دیوان قرار دارد (بهار، ۱۳۷۵: ۱۶۴). در متون پهلوی متأخر همچون «دینکرد» و «ارداویراف‌نامه»، دیوان نگهبانان دوزخ‌اند و وظیفه دارند گناهکاران را عذاب دهند. این نقش نیز جنبهٔ اخلاقی شر آنها را برجسته می‌کند؛ زیرا دیوان در این آثار نه‌تنها نیروهای کیهانی و ویرانگر، بلکه تمثیل گناهان و تمایلات پلید انسانی هستند (دینکرد، ۱۳۹۹: ۳۱۲). بنابراین در سنت اساطیری و دینی ایران، دیو موجودی شرور است نه از سر نادانی بلکه از روی انتخاب دروغ و دشمنی با نظم و راستی. دیوان مظهر نیروهای ویرانگر، آلودگی، و بی‌نظمی‌اند و وجودشان برای تعریف و تقابل نیکی ضروری است؛ زیرا تنها در برابر شر است که خیر و فرّه ایزدی معنا می‌یابد. دیو در سمت مقابل امام با اندامی بزرگ‌نمایی‌شده، کنشی تهاجمی در تقابل با کنش‌گری امام، نماینده ویرانی و بی‌نظمی است و هم‌نشینی او با انسان‌های برهنه و درمانده، رابطه‌ای سلطه‌گرانه میان شر و قربانیانش را القا می‌کند. بزرگ‌نمایی اندام، چهرهٔ خشن و کنش تهاجمی دیو در کنار بی‌ثباتی محیط پیرامون، تصویری از آشوب و بی‌نظمی کیهانی ارائه می‌دهد. در این نگاره دیو صرفاً دشمن امام نیست؛ بلکه نماد نیرویی است که نظم انسانی را فرو می‌پاشد. قرار گرفتن دیو و امام در دو قاب متقابل فضایی (تقابل ابعاد وجودی) نمایانگر ظلمت در برابر نور و هرج‌ومرج در برابر نظم الهی است. «نمودار ۵» روابط هم‌نشینی تصویر دیو را نشان می‌دهد.

ـ **فرشتگان:** در یکی از نگاره‌ها تصاویری از فرشتگان دیده می‌شود که ناظر نبرد بین امام و دیو هستند و از آن‌جا که همواره در تفکر اسلامی - شیعی به عنوان خیر تلقی شده‌اند، قرارگیری آنها در همان سمتی که امام تصویر شده نشانهٔ حمایت آنها از نیروی



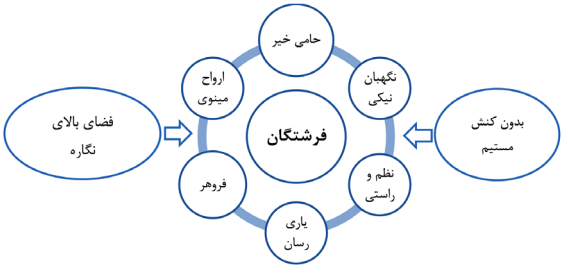
نمودار ۴. روابط همنشینی مَرکَب امام (نگارنده).



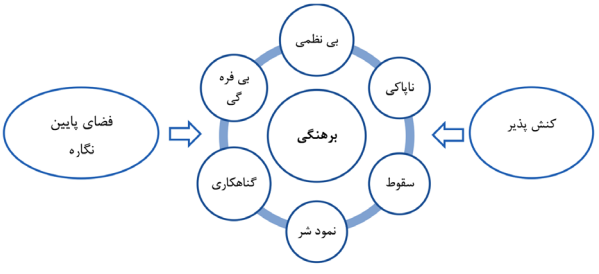
نمودار ۵. روابط هم‌نشینی دیو (نگارنده).

خیر به عنوان یاری رسان الهی است. در اسطوره‌ها و آیین ایران باستان، به‌ویژه در دین زرتشتی، مفهومی شبیه به فرشتگان وجود دارد که در متون اوستایی و پهلوی با نام‌هایی چون "امشاسپندان"، "یزدان (ایزدان)" و "فروهرها" شناخته می‌شوند (اوستا، ۱۳۸۲: ۴۷-۵۱). همچنین در "فروردین‌یشت" نیز از "فروهرها" چنین یاد می‌شود: ارواح مینوی و نگهبان انسان‌های نیک که از جهان مادی پاسداری می‌کنند. «در دین زززدشتی متأخرتر تصویرپردازی تخیلی در مورد این شخصیت‌ها را با فرشتگان بزرگ مسیحی مقایسه کرده‌اند» (هینلز، ۱۴۰۰: ۷۱). بنابراین در اسطوره‌های ایرانی، فرشتگان نماد نیروهای نیک، نظم، راستی و نگاهبانی از هستی‌اند و کارکردی همانند فرشتگان در ادیان ابراهیمی دارند. در نسخه‌هایی که فرشتگان حضور دارند، آنها در بالاترین بخش نگاره و در سمت امام قرار گرفته‌اند. قرارگیری در این جایگاه بدون کنش مستقیم، نقش آنها را به عنوان نیروهای ناظر و حامی خیر تثبیت می‌کند. هم‌نشینی آنها با نور و امام، سپهر قدسی را تکمیل کرده و ساختاری سه‌لایه از جهان (قدسی، انسانی، اهریمنی) پدید می‌آورد.

ـ **انسان‌های برهنه:** انسان‌های نیازمند نجات که در هیبت مردم برهنه در حال غرق شدن در دریا و یا نابود شدن توسط دیو و بلعیده شدن توسط موجودات ترکیبی به مثابهٔ هیولای دریایی دیده می‌شوند، نمود ناتوانی در برابر نیروی شر و حتی به‌نوعی گناهکار محسوب می‌شوند. در متون اسلامی برهنگی همواره مذموم و نکوهیده تلقی شده و در نگاره‌ها به‌ویژه نگاره‌های فالنامه‌ها عمدتاً گناهکارانِ جهنمی برهنه تصویر شده‌اند. در قرآن اشاره شده «پس از خوردن میوه درخت ممنوع توسط آدم و حوا، بدن آنان برهنه و عورتشان آشکار شد و دستور خروج آنان از بهشت صادر گردید» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ج۶، ۱۱۴-۱۲۰). بنابراین برهنگی می‌تواند به عنوان شرِ نمود یافته در نگاره تلقی شود. برهنگی در اسطوره‌های ایرانی مفهومی چندوجهی است که در بیشتر موارد معنایی منفی و هشداردهنده دارد. در نظام فکری ایران باستان، «پوشش» نه‌تنها نشان انسانیت و فرهیختگی است، بلکه مرز میان نظم اهورایی و آشوب اهریمنی را نیز مشخص می‌کند. از این‌رو، برهنگی به معنای از دست دادن نظم درونی، سقوط از مقام قدسی و بی‌فرّه شدن است. در شاهنامه فردوسی این مفهوم به‌ویژه در سرگذشت جمشید نمایان است. جمشید، پادشاهی که با فرّه ایزدی فرمان می‌راند، هنگامی که دچار غرور می‌شود و خود را هم‌رتبه با خدا می‌پندارد، «فرّه ایزدی از او بگسلد». این گسست، نماد نوعی «برهنگی روحی و از دست دادن جامهٔ مینوی است که او را از مقام ایزدی به مرتبهٔ انسانی و سپس به تباهی می‌کشاند» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۴۹). در متون دینی زرتشتی نیز برهنگی رفتاری ناپسند و نماد ناپاکی است. در وندیداد یکی از بخش‌های اوستا، آمده است که «انسان نباید در برابر آتش یا آب مقدس برهنه باشد، زیرا چنین رفتاری «بی‌حرمتی به اهورامزدا و آلودگی عنصر مقدس» محسوب می‌شود» (اوستا، ۱۳۸۲: ۸۹۶). این پیوند میان پوشش و پاکی نشان می‌دهد که در نظام دینی ایران باستان، جامه نماد محافظت از نیروهای اهریمنی و برهنگی نشانهٔ گسست از نظم اهورایی بوده است. در متون پهلوی نیز این نگرش ادامه دارد. در بندهش، دیوان و نیروهای اهریمنی به صورت «بی‌پوشش و تاریک» توصیف شده‌اند، در حالی که ایزدان و امشاسپندان «در جامهٔ روشن و نورانی» ظاهر می‌شوند (بندهش، ۱۳۸۵: ۷۲-۷۳). از این‌رو برهنگی نه‌تنها فقدان لباس، بلکه نشانهٔ فقدان نور، نظم و تقدس است. بنابراین «در فرهنگ اسطوره‌ای ایران، بدن پوشیده، بدنی فرهنگی و عقلانی است، در حالی که بدن برهنه به طبیعت خام و بی‌خردی نزدیک‌تر است» (آموزگار، ۱۳۸۴: ۶۷). پوشش در این نظام معنایی نه صرفاً عنصری مادی، بلکه حدّفاصل میان انسان و آشوب است. انسانِ پوشیده در نظم اهورایی می‌زید، اما انسانِ برهنه در قلمرو تاریک اهریمن فرو می‌افتد. انسان‌های برهنه در حال غرق‌شدن در پایین‌ترین سطح تصویر و در مجاورت مستقیم با آب متلاطم ترسیم شده‌اند. پیوند تصویری این موجودات با عنصر آب ـ که در این نگاره نه به عنوان عنصر حیات‌بخش، بلکه به صورت نیروی ویرانگر و بلعنده ظاهر شده ـ آنها را در قلمرو شر کیهانی[10] قرار می‌دهد. این جایگاه میانی، آنها را به نقطهٔ کشاکش خیر و شر بدل می‌کند. برهنگی این انسان‌ها



نمودار ۶. روابط هم‌نشینی تصویر فرشتگان (تدوین: نگارنده).



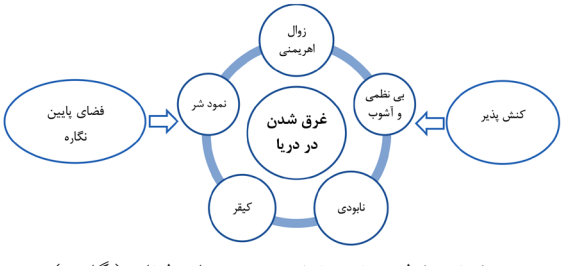
نمودار ۷. روابط هم‌نشینی تصویر برهنگان (تدوین: نگارنده).

Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

در پیوند با فرو رفتن در آب و فاصله گرفتن از سپهر نورانی امام، دلالت بر از دست دادن حمایت قدسی و سقوط از نظم معنوی دارد. در این هم‌نشینی برهنگی، غرق‌شدگی و مجاورت با نیروهای اهریمنی به‌صورت زنجیره‌ای تولید معنا می‌کنند و انسان‌ها را به عنوان موجودی آسیب‌پذیر و نیازمند نجات بازنمایی می‌سازند.

ـ غرق شدن در دریای طوفانی: طبیعت همواره در پیدایش تحولات مذهبی مردمانِ باستان و به‌ویژه آریایی‌های ساکن ایران و هند نقشی بی‌بدیل داشته است. اعتقاد به قوای طبیعت به مرور زمان در میان آریایی‌ها به‌صورت اعتقاد به خدایان مختلف درآمد و کم‌کم برای عناصری چون خورشید، ماه، ستارگان و باد، علائمی را اختراع کردند و آنها را قوای خدایی نامیدند. اهمیت چهار عنصر آب و آتش و باد و خاک، بارزترین مظاهر طبیعت از آن نظر بوده که بنابر کهن‌ترین عقاید و باورهای پیشین، این عناصر نمایندهٔ پاکی و سرچشمهٔ زندگی در هستی بوده‌اند (کوشش و کفاشی، ۱۳۹۰: ۱۲۹). بنابراین تعادل در عناصر چهارگانه خیر و نیکی به‌همراه دارد و عدم تعادل عدم خیر و نیکی است؛ پس غلبهٔ هریک از این عناصر به‌هم ریختگی و آشفتگی را منجر شده و شر به‌حساب می‌آید. «در واقع آنچه در طبیعت به‌دلیل به‌هم‌ریختگی و آشفتگی عناصر چهارگانهٔ آب، باد، خاک و آتش به‌وقوع می‌پیوندد و بی‌نظمی طبیعی ایجاد می‌کند از اقسام شر طبیعی قلمداد می‌شود» (واحددهکردی، ۱۴۰۱: ۴۵). در جهان‌بینی اساطیری ایرانی عناصر طبیعی نه‌تنها جلوه‌های مادی، بلکه نمادهای اخلاقی و کیهانی‌اند. در این میان، آب و دریا جایگاهی دوگانه دارند: سرچشمهٔ حیات و پالایش از یک سو و عامل نابودی و بازگشت به آشوب از سوی دیگر. از همین‌رو، «غرق شدن در دریا» در بسیاری از متون ایرانی مفهومی نمادین دارد که با شر، مجازات، و از دست دادن فرّه ایزدی پیوند می‌یابد. در اوستا و متون پهلوی، دریا با نام وَرُوکَشَه[11] یاد شده است؛ دریای اسطوره‌ای بزرگی که سرچشمهٔ همهٔ رودهاست و در مرز میان جهان اهورایی و اهریمنی قرار دارد (بندهش، ۱۳۸۵: ۶۳-۶۴). از این منظر فرو رفتن در دریا نوعی عبور از مرز هستی منظم به سوی بی‌نظمی آغازین است؛ یعنی بازگشت به قلمرو تاریکی و آشوب که ریشه در اهریمن دارد. در حماسهٔ ملی ایران نیز آب و دریا نقشی داورانه و کیفردهنده دارند. در شاهنامه، ضحاک پس از شکست فریدون، دیوان و پیروانش را از دست می‌دهد و بسیاری از آنها به دست دریا نابود می‌شوند: «دریا آنچه ناپاک بود، ببلعید» (فردوسی، ۱۳۸۷: ۱۶۹). این تصویر نشان می‌دهد که دریا در نقش نیرویی از جانب ایزدان، شر و ناپاکی را از میان می‌برد. همچنین «در فرهنگ اساطیری ایران، گذشتن از آب نماد پاکی و تولد دوباره است و غرق شدن در آن نشانهٔ تباهی و کیفر» (مسکوب، ۱۳۷۹: ۵۴). در تأکید بر دوگانگی آب گفته شده: «آب، هم سرچشمهٔ زندگی است و هم نشانهٔ بازگشت به بی‌نظمی آغازین. غرق شدن در آب، نابودی در وجه تاریک طبیعت است» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۷۲). در نتیجه در اسطوره‌شناسی ایرانی غرق شدن در دریا نه‌تنها حادثه‌ای طبیعی بلکه کنشی کیهانی است؛ بازگشت از نظم به آشوب، از نور به تاریکی و از فرّه ایزدی به زوال اهریمنی. آب که به‌صورت دریای تیرهٔ طوفانی در پایین نگاره تصویر شده، گرچه در سنت‌های اسطوره‌ای و دینی عنصر پاکی و حیات است، اما در اینجا در پیوند با طوفان، غرق‌شدگی و موجودات موذی به عامل شر طبیعی بدل می‌شود. این دگرگونی معنا حاصل هم‌نشینی آب با سایر عناصر تصویری است و نه ذات مستقل آن. «نمودار ۸» روابط هم‌نشینی غرق شدن در دریای طوفانی را نشان می‌دهد.

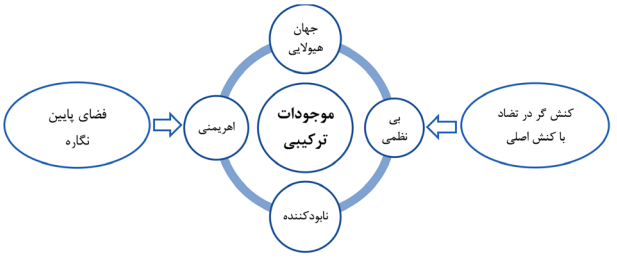
ـ موجودات ترکیبی: در نگارگری ایرانی موجودات ترکیبی از جهانی ناآشنا و نامعقول به‌چشم می‌خورند که ساختاری متفاوت از سایر موجودات دارند. این موجودات که گاه در مقابل خیر و نیکی ایستاده‌اند یا از دل داستان‌های شفاهی بیرون آمده و یا از بطن روایات و احادیث نشأت گرفته‌اند، عمدتاً زاییدهٔ تخیل نگارگران بوده‌اند. جهان هیولایی نگارگری ایرانی گرچه در طول زمان تغییر نموده است اما در ویژگی‌های کلی از مشخصات تکرارشونده‌ای تبعیت می‌کند که منجر به‌تشخیص آن‌ها از موجودات دیگر در نگاره‌هایی با مضامین مشابه می‌شود. ویژگی‌هایی مانند ترکیب انسان و حیوان، حیوان و حیوان، انسان و پرنده و... (واحددهکردی، ۱۴۰۱: ۱۴۴). در اسطوره‌های ایرانی، موجودات ترکیبی (ترکیب انسان، حیوان یا عناصر طبیعی) نماد نیروهای خیر و شر هستند. این دوگانگی از باور زرتشتی به نبرد اهورامزدا و اهریمن ریشه می‌گیرد. موجوداتی چون سیمرغ و چمروش نماینده خیر، دانایی و آبادانی‌اند و به انسان یاری می‌رسانند؛ در مقابل، اژی‌دهاک (زهاک) و کَمَک نماد شر، تباهی و آشوب‌اند. این موجودات فراتر از جهان مادی عمل می‌کنند و مرز میان انسان و مینوی را می‌شکنند. نقش آنها در انتقال مفاهیم اخلاقی، نظم کیهانی و باور به نبرد خیر و شر اساسی است. در بخش پایینی نگاره، موجودات ترکیبی در مجاورت مستقیم با آب متلاطم و انسان‌های گرفتار تصویر شده‌اند. این مجاورت فضایی، آنها را در مرکز شبکهٔ



نمودار ۸. روابط هم‌نشینی غرق شدن در دریای طوفانی (نگارنده).

معنایی شر قرار می‌دهد. هم‌نشینی دیو با موجودات ترکیبی و جانوران موذی، زنجیره‌ای از نشانه‌های اهریمنی می‌سازد که شر را به صورت تدریجی و لایه‌مند بازنمایی می‌کند.

در نگاره «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» مفهوم خیر و شر نه از طریق روایت متنی، بلکه از رهگذر سازمان‌دهی فضایی و هم‌نشینی عناصر تصویری شکل می‌گیرد. ترکیب‌بندی کلی نگاره بر محور یک تقابل عمودی استوار است: بخش بالایی تصویر که محل استقرار امام و نیروهای حامی اوست، دیو در مقابل و بخش پایینی که صحنه آشوب، غرق‌شدگی و حضور موجودات اهریمنی را در بر می‌گیرد. این دوگانگی فضایی به‌طور ضمنی یادآور ساختار دوگانه جهان اهورایی و اهریمنی در اسطوره‌های ایرانی است. در این نگاره مفهوم خیر و شر از طریق یک نظام نشانه‌ای چندلایه بازنمایی شده که حاصل تلفیق نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی است. «جدول ۲» تحلیل هم‌اندیشی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی در نمونه‌ها را نشان می‌دهد.



نمودار ۹. روابط هم‌نشینی غرق شدن در دریای طوفانی (نگارنده).

نتیجه‌گیری

در نگاره «نجات مردم دریا توسط امام رضا(ع)» مفهوم خیر و شر از طریق هم‌نشینی نمادهای شیعی با اسطوره‌های ایرانی بازآفرینی شده است. هنرمند صفوی با اتکاء همزمان به منابع دینی و اسطوره‌ای، تصویری چندلایه از نبرد ازلی میان نور و تاریکی ارائه می‌کند؛ نبردی که ریشه در هر دو سنت فکری ایرانی و شیعی دارد. شخصیت محوری نگاره، امام رضا(ع)، در مقام قهرمان و نجات‌دهنده ظاهر می‌شود؛ چهره‌ای که در اندیشه شیعی مظهر خیر مطلق و واسطه فیض الهی است. این جایگاه با تصویر قهرمان اسطوره‌ای ایران، یعنی سوشیانت، هم‌ریشه است؛ منجی‌ای که در پایان جهان با اهریمن نبرد کرده و نظم اهورایی را بازمی‌گرداند. در نگاره، امام رضا(ع) در همین نقشِ منجی و پیروز نهایی خیر بر شر بازنمایی شده و این امر نشانگر استمرار اندیشه منجی‌باوری ایرانی در قالب دینی شیعی است. هاله نور پیرامون چهره امام مهم‌ترین نماد تلفیق دو سنت است: این نور از یک‌سو برگرفته از مفهوم نور الهی و نور محمدی در عرفان اسلامی است و از سوی دیگر یادآور «فرّه ایزدی» زرتشتی، نماد مشروعیت مینوی و برگزیدگی شاهان و قهرمانان ایران باستان. بدین‌معنا، امام ادامه همان حاملان فرّه است؛ با این تفاوت که شأن او معنوی و قدسی است. در کنار این عنصر، حضور فرشتگان نیز یکی از نشانه‌های تقویت خیر است؛ فرشتگانی که در تفکر اسلامی نماد رحمت‌اند و در اسطوره‌های ایرانی با امشاسپندان هم‌پایه محسوب می‌شوند. حضور آنان تأکیدی بر پشتیبانی نیروهای اهورایی از قهرمان است. در سوی مقابل، دیوها و موجودات ترکیبی، تجسم نیروهای اهریمنی و نماد

جدول ۲. تحلیل هم‌اندیشی نمادهای شیعی و اساطیر ایرانی (تدوین: نگارنده).

نوع نماد	مصداق در نگاره	منشأ نماد	معنای نمادین	نقش استعاری خیر و شر
قهرمان ـ نجات‌دهنده	شخصیت مرکزی	شیعی/ اسطوره‌ای	تجلی ایمان، هدایت و نجات	نماینده خیر مطلق
هاله نور	دایره نورانی پشت سر امام	شیعی/ اسطوره‌ای	نشانه قداست، پیوند با خداوند	تأکید بر قدرت الهی خیر
مرکب امام	اسب	اسطوره‌ای / شیعی	پاکی، قدرت آسمانی، سرعت رهایی	نیروی الهی خیر
دیو یا موجود اهریمنی	دشمن مردم گرفتار در طوفان دریا	اسطوره‌ای/ شیعی	شر، جهل، نیروهای تاریکی و ویرانی	تجسم شر مطلق
فرشته‌ها	موجودات نورانی در بالای سر امام	شیعی/ اسطوره‌ای	یاری‌رسانی الهی، رحمت و حمایت از مؤمنان	نیروهای حامی خیر
مردم برهنه گرفتار در طوفان	انسان‌های نیازمند نجات	شیعی/ اسطوره‌ای	ناتوانی در برابر شر، نیاز به نجات معنوی	نماد شر
غرق شدن در دریا	انسان‌های در حال غرق شدن	اسطوره‌ای/ شیعی	نماد نابودی، کیفر و بازگشت به آشوب	نماد شر
طوفان و امواج متلاطم	محیط تهدیدکننده	اسطوره‌ای / شیعی	آشوب، گناه، و آزمون الهی	نقش شر
موجودات ترکیبی (انسان-حیوان)	نابودکننده انسان	اسطوره‌ای/ شیعی	مرز میان زمینی و آسمانی، نیروهای میانجی، نابودگر	نقش شر

Doi: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

آشوب، دروغ و بی‌نظمی کیهانی‌اند. این موجودات، با بدن‌های دفرمه، چشمان دریده و حرکت‌های تهاجمی، شر را در برابر امام نمایندگی می‌کنند. انسان‌های برهنه و غرق‌شونده نیز نماد انسانِ گناهکار و بی‌فرّه‌اند که از نظم الهی دور شده و در مرز نابودی قرار گرفته‌اند. آب، که در سنت ایرانی و اسلامی معمولاً نشانه پاکی و زایش است، در این نگاره به عنصری ویرانگر تبدیل شده و بر شدت بحران می‌افزاید. تقابل مفهومی خیر و شر تنها در عناصر منفرد نیست، بلکه در روابط میان آنها معنا می‌یابد: خیر با نور، ارتفاع، نظم بصری، کنش نجات‌بخش و حضور نیروهای قدسی معرفی می‌شود؛ در حالی که شر با آشوب بصری، سقوط، بی‌نظمی بدن انسانی و پیوند با عناصر بی‌مهار طبیعت نمود می‌یابد. این شبکه معنایی برآمده از ساختار تصویری صفوی است که در آن نمادهای شیعی با اسطوره‌های پیشااسلامی در فضایی جدید هم‌زیست می‌شوند. درنهایت، نگاره «نجات مردم دریا» تنها یک تصویر مذهبی نیست؛ بلکه نقطه تلاقی دو جهان معنایی است که در دوره صفوی به‌گونه‌ای خلاقانه پیوند خورده‌اند. این اثر نشان می‌دهد که فرهنگ ایرانی در مواجهه با دین رسمی منفعل نبوده، بلکه با بازخوانی و بازآفرینی نمادهای دینی، به شکل‌گیری زبانی تصویری یاری رسانده که هم برای ذهن شیعی و هم برای ناخودآگاه اسطوره‌ای ایرانی قابل درک است. نگاره‌های فالنامه، به‌ویژه این نمونه، میدان مهمی برای مطالعه تعاملات فرهنگی، استمرار اسطوره‌ها و شکل‌گیری مفهوم خیر و شر در ذهنیت ایرانیِ دوره صفوی به‌شمار می‌آیند. تحلیل چنین آثاری امکان درکی عمیق‌تر از تداوم فرهنگی و ساختارهای نمادین ایران صفوی را فراهم می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۵. Mircea Eliade اسطوره‌شناس و دین‌پژوه رومانیایی

۷. Joseph Campbell John اسطوره‌شناس و نویسنده برجسته آمریکایی

۱۰. رنج یا تباهی مستقل از اراده انسان که ناشی از ساختار خشن یا تصادفی جهان و قوانین طبیعی است.

1. Syntagmatic
2. Paradigmatic Relations
3. Symbol
4. Myth

6. Illud Tempus

8. Saoshyant
9. xvarənah

11. Vourukasha

فهرست منابع فارسی و عربی

- قرآن کریم
- افشاری، مرتضی؛ آیت‌اللهی، حبیب؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۹)، بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه‌شناسی، *مطالعات هنر اسلامی*، ۷(۱۳)، ۳۷-۵۴. SID. https://sid.ir/paper/136849/fa
- الیاده، میرچا (۱۳۸۱)، *اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۶)، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر توس.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۴)، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران: سمت.
- انصاری، مهدی (۱۴۰۱)، *هنر از دریچه نظریه*، تهران: روزبهان.
- اوستا (۱۳۸۲)، *گزارش و پژوهش: جلیل دوستخواه*، تهران: آگاه.
- بندهش (۱۳۸۵)، *فرنبغ‌دادگی*، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگاه.
- پنجه‌باشی، الهه؛ سیفی، مطهره (۱۴۰۳)، مطالعه تحلیلی دو نگاره مرتبط با امام رضا(ع) در فالنامهٔ طهماسبی (۹۶۷-۹۶۲ق) با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی، *فرهنگ رضوی*، ۱(۴۹)، ۷۱-۱۰۱. https://doi.org/10.22034/farzv.2024.418530.1919
- حسینی، سیدابوالقاسم؛ رضیئی، سوریانا (۱۴۰۳)، بررسی نگاره‌های امام رضا(ع) و امام زمان(ع) از نظر فرم و محتوا در فالنامه طهماسبی نسخهٔ درسدن، *فصلنامه عصر آدینه*، ۱۷(۳۹)، ۳۰-۶. magiran.com/p2824681
- دینکرد (۱۳۹۹)، *کتاب سوم، بازسازی نوشتار پهلوی، آوانویسی، ترجمه و یادداشت: فریدون فضلیت*، تهران: نشر برسم.
- رضایی، ابوالفضل؛ صدریان، زهرا (۱۳۹۸)، بررسی و تحلیل قصیده النازلون علی الریح با تکیه بر محور جانشینی و همنشینی، *ادب عربی*، ۱۱(۲)، ۴۵-۶۵. https://doi.org/10.22059/jalit.2019.266857.611977
- ستاری، جلال (۱۳۸۹)، *جهان اسطوره شناسی. آئین اسطوره*، تهران: نشر مرکز.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۵)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.
- سیدخلیل‌اللهی، سارا؛ ابوالقاسمی، محسن (۱۳۹۸)، جلوه‌های تصویری و نوشتاری فرّه یا خورّه بر سکه‌های ساسانی (۲۲۴-۶۵۱م.)، *مجله پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، ۹(۲۲)، ۱۹۷-۲۱۶. https://doi.org/10.22084/NBSH/۱۰۱۸۰۲/۱۷۱۸۹/۲۰۱۹
- شین‌دشتگل، هلن (۱۳۸۱)، مظاهر خیر و شر در نگارگری عهد تیموریان و صفویان، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر: دانشگاه الزهرا.

- علی‌پور، مرضیه (۱۳۹۴)، آیکونوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا(ع) در نگارگری، *فرهنگ رضوی*، ۳(۱۱)، ۱۹۸-۲۱۴. https://doi.org/20.1001.1.23452560.1394.3.11.7.7
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، *شاهنامه بر پایهٔ چاپ مسکو*، تهران: هرمس.
- قمی، عباس (۱۳۶۹)، *مفاتیح الجنان*، تهران: فرهنگ اسلامی.
- کمبل، جوزف (۱۴۰۰)، *سفر قهرمان*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- کوشش، رحیم؛ کفاشی، امیررضا (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی نمادینگی عناصر طبیعت در شاهنامه، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۷(۲۴)، ۱۲۹-۱۵۶. https://doi.org/20.1001.1.20084420.1390.7.24.5.7
- کوماراسوامی، آناندرا (۱۳۸۹)، *هنر و نمادگرایی سنتی*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: انتشارات بهار.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۹)، *مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار*، تهران: فرزان‌روز.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۴)، *تفسیر نمونه*، (ج ۶)، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۹)، *فالنامه تهماسبی*، تهران: سوره مهر.
- ناجی‌صالح، حسین؛ حجازی، بهجت‌السادات؛ محسنی‌نیا، ناصر (۱۴۰۲)، تحلیل نشانه معناشناختی استعارهٔ مفهومی نور و فرّهٔ ایزدی در اندیشهٔ سهروردی، *فنون ادبی*، ۱۵(۴۲)، ۱۰۶-۸۷. https://doi.org/10.22108/liar.2023.135970.2210
- هینلز، جان (۱۴۰۰)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- واحددهکردی، فرزانه (۱۴۰۱)، تحلیل نمود گروتسک در مصادیق شر در نگاره‌های فالنامه‌ها بر اساس آراء کایزر، باختین، هارفام و کوریلوک، *رسالهٔ دکتری*، دانشگاه آزاد اصفهان، اصفهان. http://thesis.khuisf.ac.ir/thesis
- واحددهکردی، فرزانه و فنایی، زهرا (۱۴۰۳). بازخوانی و تحلیل شر در نگاره‌های فالنامه‌ی پراکنده‌ی تهماسبی بر اساس آراء متفکران اسلامی. الهیات هنر، https://doi.org / 10.22034/toa.2024.712104 برگرفته از https://el.itaihe.ac.ir/
- واحددوست، مهوش (۱۳۸۲)، *رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی*، تهران: سروش.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاکوبسن، رومن؛ جمعی از نویسندگان (۱۳۹۴)، *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، مجموعه مقالات*، گردآوری و ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: انتشارات سوره مهر.

فهرست منابع لاتین

- Farhad, Massumeh & Bagci, Serpil, (2009*), Falnama: The Book of Omen*, the Arthur M. Sackler and free Gallery of art, Smithsonian Institution: Washington D.C.
- Cassirer, Ernst, (1944), *An Essay on Man*, New Haven: Yale University Press
- Canby, Sheila R. (1993). *Persian Painting*. London: British Museum Press

بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی؛ مطالعه‌ای تطبیقی در اندیشهٔ اخوان‌الصفا و تن‌زیبایی‌شناسی ریچارد شوسترمن

شهاب پازوکی[۱]، سهیله کاظم جاسم السعدونی[۲]، سیدهیراد محمودی‌تبریزی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۸ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۰۲ □ صفحهٔ ۵۷-۶۹
Doi: 10.22034/rph.2026.2088238.1221

چکیده

مسئلهٔ نسبت بدن با خودسازی و تجربهٔ زیبایی از مباحث بنیادین در فلسفهٔ هنر معاصر است که در تقاطع انسان‌شناسی، اخلاق و زیبایی‌شناسی قرار دارد. با وجود گسترش رویکردهای بدن‌محور در اندیشهٔ جدید، پژوهش‌های اندکی به مقایسهٔ نظام‌مند میان سنت‌های فلسفی کلاسیک اسلامی و نظریه‌های معاصر زیبایی‌شناختی در این زمینه پرداخته‌اند. این مقاله با تمرکز بر «بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی» می‌کوشد جایگاه بدن را در اندیشهٔ اخوان‌الصفا و تن‌زیبایی‌شناسی ریچارد شوسترمن به صورت تطبیقی بررسی کند و نشان دهد که چگونه هر دو سنت، علی‌رغم تفاوت در مبانی هستی‌شناختی و غایت‌شناختی، بدن را بستر نوعی پرورش وجودی و تجربهٔ زیباشناختی تلقی می‌کنند. هدف پژوهش تبیین و مقایسهٔ نقش بدن در فرایند خودسازی و نسبت آن با تجربهٔ زیبایی در این دو جریان فکری است. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از:۱. جایگاه بدن در فرایند خودسازی و تربیت وجودی در این دو دستگاه فکری چگونه تبیین می‌شود؟ ۲. چه نسبتی میان هماهنگی بدنی و ادراک زیبایی در هر یک برقرار است؟ ۳. چگونه می‌توان تبیینی نظری برای پیوند تن‌زیبایی‌شناسی با خوانشی کاربردی از زیبایی‌شناسی بدن در اندیشهٔ اخوان‌الصفا ارائه داد؟ روش تحقیق کیفی و از نوع تحلیلی ـ تطبیقی است و داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و از طریق مطالعهٔ اسنادی *رسائل* اخوان‌الصفا و آثار اصلی شوسترمن در حوزهٔ تن‌زیبایی‌شناسی گردآوری شده‌اند. در مرحلهٔ تحلیل، مفاهیم کلیدی مرتبط با بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی استخراج و با بهره‌گیری از تحلیل محتوای کیفی در چهار محور انسان‌شناختی و هستی‌شناختی بدن، نقش بدن در معرفت و آگاهی، بدن در فرایند خودسازی، و غایت و کارکرد نهایی آن مقایسه شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که اخوان‌الصفا بدن را عرصهٔ تزکیه و تحقق هارمونی وجودی می‌دانند که از طریق آن نفس به مراتب عقلانی ارتقا می‌یابد و زیبایی به مثابهٔ تجلی نظم الهی فهم می‌شود. در مقابل، شوسترمن با نقد دوگانه‌انگاری سنتی بدن ـ ذهن، بدن را بستر تجربهٔ زیسته و آگاهی زیباشناختی می‌داند و خودسازی را در قالب پرورش تنانه و هنر زیستن تبیین می‌کند. بدین‌ترتیب، هر دو رویکرد بر اهمیت تربیت بدن تأکید دارند، اما یکی آن را مقدمه‌ای برای تعالی روحانی و دیگری افقی برای بهبود کیفیت تجربهٔ زیباشناختی در زندگی تلقی می‌کند. این مقایسه نشان می‌دهد که می‌توان میان تزکیهٔ نفس در اندیشهٔ اخوان‌الصفا و آگاهی تن‌زیبایی‌شناختی شوسترمن نوعی «زیبایی‌شناسی خودسازی» مشترک، هرچند با افق‌های متفاوت، بازشناخت.

کلیدواژه‌ها: فلسفهٔ بدن، خودسازی، تجربهٔ زیبایی، اخوان‌الصفا، تن‌زیبایی‌شناسی، شوسترمن

---

۱. استادیار، گروه نظریه و نقد هنر، پژوهشکدهٔ هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: shahabpazouki@gmail.com

۲. مربی، گروه آموزش هنر، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه المستقبل، بابل، عراق. Email: suhaila.kadhim.jasim@uomus.edu.iq

۳. کارشناس‌ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران. Email: hiradmt@gmail.com

استناد: پازوکی، شهاب؛ کاظم جاسم السعدونی، سهیله؛ محمودی تبریزی، سیدهیراد (۱۴۰۵)، بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی؛ مطالعه‌ای تطبیقی در اندیشهٔ اخوان‌الصفا و تن‌زیبایی‌شناسی ریچارد شوسترمن، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۲)، ۵۷-۶۹.
Doi: 10.22034/rph.2026.2088238.1221
https://rph.soore.ac.ir/article_741459.html

۱. مقدمه

بدن در تاریخ اندیشهٔ فلسفی همواره در متن نوعی دوگانه‌انگاری[۱] بنیادین قرار داشته است: از یک سو مهم‌ترین بستر تجربه، ادراک و حضور انسان در جهان به‌شمار آمده و از سوی دیگر، به‌ویژه در سنت‌های متافیزیکی، در مقایسه با روح یا عقل در مرتبه‌ای فروتر قرار گرفته است. در بسیاری از نظام‌های فلسفی کلاسیک، بدن نه غایت وجود انسانی بلکه ابزاری برای تحقق کمالات برتر تلقی می‌شد و در سایهٔ عقل‌گرایی یا روح‌محوری، اعتبار فلسفی و زیبایی‌شناختی آن کمرنگ می‌گردید. بااین‌حال، در دهه‌های اخیر رویکردی بدن‌محور در فلسفه ـ به‌ویژه در زیبایی‌شناسی ـ شکل گرفته است که می‌کوشد نقش بدن را در شکل‌گیری معنا، تولید معرفت و تجربهٔ زیبایی بازخوانی کند.

یکی از مهم‌ترین صورت‌بندی‌های این چرخش نظری، نظریهٔ «تن‌زیبایی‌شناسی»[۲] ریچارد شوسترمن[۳] است. او با نقد سنت‌های غالب در زیبایی‌شناسی غربی، بدن را نه صرفاً موضوع ادراک، بلکه بستر آگاهی و عرصهٔ تحقق زیست اخلاقی و زیبایی‌شناختی می‌داند. در این چارچوب، تجربهٔ زیبایی از مواجههٔ منفعلانه با اثر هنری فراتر می‌رود و با کیفیت زیستن و شیوهٔ حضور انسان در جهان پیوند می‌یابد. شوسترمن با الهام از برخی سنت‌های حکمی شرق، بر پرورش آگاهی تنانه[۴] تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که تقویت حساسیت بدنی می‌تواند به هماهنگی درونی و بیرونی انسان بینجامد. در این نگاه، بدن نه مانعی در مسیر کمال، بلکه کانون «هنر زیستن»[۵] و میدان خودسازی[۶] زیبایی‌شناختی است.

در مقابل، رجوع به سنت فلسفی اسلامی ـ به‌ویژه اندیشهٔ اخوان‌الصفا ـ افقی متفاوت پیش روی ما می‌گشاید. در این سنت، بدن عموماً در نسبت با نفس معنا می‌یابد و به سبب تعلق به عالم ماده، جایگاهی فروتر دارد. در *رسائل* اخوان‌الصفا، بدن گاه حجاب نفس معرفی می‌شود که می‌تواند مانعی در مسیر تعالی آن باشد. بااین‌حال، این تلقی به معنای بی‌اهمیتی بدن نیست. در بخش‌های گوناگون *رسائل*، بدن موضوع تأمل حکمی قرار می‌گیرد و به‌گونه‌ای ضمنی یا صریح، ابزار ضروری سلوک و تهذیب نفس در جهان مادی دانسته می‌شود. از این منظر، بدن عرصهٔ تمرین و انضباط است و اهمیت آن از نقشی ناشی می‌شود که در فرایند خودسازی و ادراک نظم و زیبایی کیهانی ایفا می‌کند.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش در همین نقطه شکل می‌گیرد. درحالی‌که پیوند تن‌زیبایی‌شناسی با سنت‌های شرقی، به‌دلیل تأکید مشترک بر هماهنگی تن و روان، به‌خوبی جاافتاده است، این پرسش مطرح می‌شود که آیا میان این رویکرد معاصر و سنت‌های فلسفی اسلامی نیز می‌توان نسبتی برقرار کرد؟ به‌طور مشخص، آیا در اندیشهٔ اخوان‌الصفا ـ که بدن را در عین جایگاه فروتر آن شرط لازم خودسازی می‌داند ـ ظرفیت‌هایی برای گفت‌وگو با مفهوم «آگاهی تنانه» نزد شوسترمن وجود دارد؟

براین‌اساس، پرسش‌های اصلی پژوهش چنین طرح می‌شود: جایگاه بدن در فرایند خودسازی و تربیت وجودی در این دو دستگاه فکری چگونه تبیین می‌شود؟ چه نسبتی میان هماهنگی بدنی و ادراک زیبایی در هر یک برقرار است؟ و چگونه می‌توان تبیینی نظری برای پیوند تن‌زیبایی‌شناسی با خوانشی کاربردی از زیبایی‌شناسی بدن در اندیشهٔ اخوان‌الصفا ارائه داد؟

هدف این مقاله تبیین جایگاه زیبایی‌شناختی بدن در مسیر کمال انسانی از رهگذر مطالعه‌ای تطبیقی است. پژوهش با بررسی مفاهیم «اعتدال» و «نظم» در *رسائل* اخوان‌الصفا و مقایسهٔ آن با مفهوم «آگاهی تنانه» در تن‌زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد که زیبایی را می‌توان نه صرفاً صفتی بیرونی، بلکه حاصل فرایندی تربیتی در ساحت بدنمندی انسان دانست. اهمیت این بررسی در آن است که در بسیاری از مطالعات زیبایی‌شناسی در ایران، بدن یا نادیده گرفته شده یا تنها به عنوان موضوع بازنمایی هنری بررسی شده است. رویکرد تطبیقی حاضر می‌تواند زمینه‌ای برای بازخوانی انتقادی متون کلاسیک اسلامی در پرتو چارچوب‌های نظری معاصر فراهم آورد و دامنهٔ بحث دربارهٔ تن‌زیبایی‌شناسی را فراتر از سنت‌های مرتبط با آن گسترش دهد.

۲. روش پژوهش

این پژوهش کیفی است و با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و راهبرد تطبیقی انجام شده است. در آن، با بهره‌گیری از تحلیل مفهومی و تفسیر متون، جایگاه بدن در نسبت با خودسازی و تجربهٔ زیبایی در اندیشهٔ اخوان‌الصفا و تن‌زیبایی‌شناسی ریچارد شوسترمن بررسی می‌شود. مقصود از تطبیق، صرفاً یافتن شباهت‌های ظاهری نیست، بلکه فهم منطق درونی دو دستگاه فکری در مواجهه با بدن، تربیت نفس و ادراک زیبایی است.

داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و اسنادی و با مراجعه به متون دست‌اول و پژوهش‌های معتبر گردآوری شده‌اند. در بخش کلاسیک، *رسائل* اخوان‌الصفا، به‌ویژه متون مربوط به نفس، بدن، حواس، موسیقی، اعتدال و تهذیب بررسی شده‌اند. در بخش معاصر نیز آثار اصلی شوسترمن در حوزهٔ تن‌زیبایی‌شناسی، به‌ویژه مباحث آگاهی تنانه، پرورش بدن و هنر زیستن، مبنای تحلیل قرار گرفته‌اند.

تحلیل داده‌ها با روش تحلیل محتوای کیفی و مقایسهٔ مضمونی انجام شده و مضامین در چهار محور تنظیم شده‌اند: مبانی انسان‌شناختی و هستی‌شناختی بدن، نقش بدن در معرفت و آگاهی، بدن در فرایند خودسازی، و غایت و کارکرد نهایی آن. درنهایت، نقاط اشتراک و افتراق دو دیدگاه در افق فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی تبیین شده است.

Doi: 10.22034/rph.2026.2088238.1221

۳. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ پژوهش در موضوع حاضر را می‌توان در سه دسته مرور کرد:

ـ نخست، پژوهش‌های مربوط به رابطهٔ نفس و بدن در فلسفهٔ اسلامی. این حوزه بسیار گسترده است و غالباً با رویکردی انسان‌شناختی و هستی‌شناختی، کیفیت رابطهٔ نفس و بدن را نزد فیلسوفانی چون ابن‌سینا، ملاصدرا و ابن‌عربی بررسی کرده است؛ ازاین‌رو از ذکر تفصیلی آنها صرف‌نظر می‌شود. تمرکز این آثار عمدتاً بر تجرد نفس، نحوهٔ تعلق آن به بدن، مفاهیمی چون روح بخاری و بدن مثالی است. با وجود اهمیت این مطالعات، بدن در آنها بیشتر همچون مسئله‌ای هستی‌شناختی یا معرفتی طرح شده و کمتر به ابعاد زیبایی‌شناختی و تجربهٔ زیستهٔ بدنی توجه شده است. دربارهٔ اخوان‌الصفا نیز آثاری وجود دارد؛ از جمله مقالهٔ «مقایسهٔ ادراک تألیفی نزد اخوان‌الصفا با ادراک گشتالتی در هنر بر پایهٔ مناسبات میان کل و جزء» (ساداتی، ۱۴۰۲) که با تبیین مفهوم ادراک تألیفی و مقایسهٔ آن با نظریهٔ گشتالت[۷]، بر کل‌نگری اخوان در فرایند ادراک و نقش حواس در شکل‌گیری معرفت تأکید می‌کند، اما به‌طور مستقل به جایگاه بدن در منظومهٔ هستی‌شناختی، انسان‌شناختی و اخلاقی اخوان نمی‌پردازد. همچنین مقالهٔ «نفس در رسائل اخوان‌الصفا» (براتی‌پور و دیگران، ۱۴۰۰) به تحلیل تجرد، قوا و مراتب نفس در اندیشهٔ اخوان می‌پردازد. بلخاری نیز در مقالهٔ «رویکرد اخوان‌الصفا به هنر اسلامی» (۱۴۰۰) و کتاب *هندسه خیال و زیبایی: پژوهشی در آرای اخوان‌الصفا دربارهٔ حکمت هنر و زیبایی* (۱۳۹۹) به بررسی انسان‌شناسی، مراتب عالم، مفهوم صناعت و مبانی زیبایی در اندیشهٔ اخوان پرداخته است. بااین‌حال، این آثار نیز نسبت میان بدن، تجربهٔ زیبایی و فرایند خودسازی عملی را به‌صورت مستقل و نظام‌مند بررسی نکرده‌اند.

ـ دوم، پژوهش‌های مرتبط با تن‌زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ معاصر. از جمله می‌توان به مقالهٔ «از روح مطلق تا بدن زیسته: تحلیل انتقادی دستگاه ایدئالیستی فلسفهٔ هنر هگل در پرتو تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن» (پازوکی و دیگران، ۱۴۰۴) و مقالهٔ «نسبت تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن با زیبایی‌شناسی باومگارتن و پیامدهای آن برای زیبایی‌شناسی معاصر» (پازوکی و تقوی، ۱۴۰۳) اشاره کرد. این آثار با رویکردی انتقادی، جایگاه بدن و تجربهٔ زیستهٔ بدنی را در سنت زیبایی‌شناسی غربی و نقش آن را در تحول زیبایی‌شناسی معاصر بررسی کرده‌اند. بااین‌حال، این پژوهش‌ها عمدتاً در چارچوب سنت فلسفه و زیبایی‌شناسی غرب باقی مانده و به مقایسهٔ این رویکرد با سنت‌های فکری دیگر، از جمله فلسفهٔ اسلامی، نپرداخته‌اند.

ـ سوم، پژوهش‌های تطبیقی میان اخوان‌الصفا و تن‌زیبایی‌شناسی. با وجود ظرفیت بالای هر دو سنت برای گفت‌وگو دربارهٔ بدن، تجربه و خودسازی، تاکنون پژوهشی که به‌طور مستقیم و نظام‌مند اندیشهٔ اخوان‌الصفا را با نظریهٔ تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن مقایسه کند، منتشر نشده است. ازاین‌رو، خلأ اصلی ادبیات موجود، نبود مطالعه‌ای تطبیقی دربارهٔ نسبت بدن، تجربهٔ زیبایی و فرایند خودسازی در این دو افق فکری است؛ خلأیی که پژوهش حاضر در پی پر کردن آن است.

۴. بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی در اندیشهٔ اخوان‌الصفا

۴. ۱. معرفی اخوان‌الصفا و رسائل آنان

اخوان‌الصفا و خلّان‌الوفا عنوان جمعیتی از متفکران مسلمان در سدهٔ چهارم هجری است که در بصره شکل گرفت و اندیشه‌های آنان به‌تدریج در بغداد و دیگر نواحی جهان اسلام گسترش یافت. با وجود اهمیت آثار این گروه، اطلاعات تاریخی دربارهٔ هویت فردی اعضا بسیار محدود است؛ زیرا این جمعیت فعالیتی نسبتاً پنهان و سازمان‌یافته داشت و ازاین‌رو آگاهی‌های موجود بیشتر از طریق گزارش‌های مورخان بعدی به دست آمده است. بااین‌حال، بسیاری از پژوهشگران شکل‌گیری این محفل فکری را در بصره سدهٔ چهارم هجری می‌دانند (نصر، ۱۳۸۴: ۱۵۲). اعضای این جمعیت خود را «اخوان‌الصفا و خلّان‌الوفا و اهل الحمد و ابناء المجد» ـ به معنای برادران پاکی، دوستان وفادار و اهل ستایش و مجد ـ می‌نامیدند (شریف، ۱۳۶۲: ۴۰۷)؛ نامی که بر آرمان اخلاقی و معنوی آنان در مسیر پاکی نفس و همبستگی فکری دلالت دارد.

مهم‌ترین اثر برجای‌مانده از این گروه *رسائل اخوان‌الصفا* است که در شمار آثار جامع و دایرةالمعارفی سنت فکری اسلامی قرار می‌گیرد. این رسائل بیانگر مکتبی فکری‌اند که آن را «فلسفهٔ فیثاغورثی ابراهیمی» نامیده‌اند (نصر، ۱۴۰۳، ج ۱: نوزده). این مجموعه نزدیک به پنجاه‌ودو رساله را دربرمی‌گیرد و طیفی گسترده از دانش‌های عصر خود را شامل می‌شود؛ از ریاضیات، موسیقی و علوم طبیعی تا مباحث روان‌شناسی، الهیات، اخلاق و سیاست. *رسائل* در چهار بخش کلی تنظیم شده‌اند: ریاضیات، طبیعیات، نفسانی و عقلی، و الهیات؛ نظمی که نشان می‌دهد نویسندگان در پی ارائهٔ تصویری هماهنگ از ساختار معرفت و طبقه‌بندی علوم زمان خود بوده‌اند.

بااین‌حال، گردآوری دانش برای اخوان هدف نهایی نبود. آنان علم را وسیله‌ای برای تربیت روح و تعالی انسان می‌دانستند و معتقد بودند معرفت باید در خدمت تهذیب نفس قرار گیرد. ازاین‌رو *رسائل* با رویکردی آموزشی سامان یافته‌اند تا مخاطب را به‌تدریج در مسیر فهم فلسفه و حکمت هدایت کنند. اخوان‌الصفا در این مسیر کوشیده‌اند میان میراث فلسفی، به‌ویژه سنت یونانی، و تعالیم دینی اسلام نوعی هم‌سویی برقرار کنند (بلخاری، ۱۳۹۳:

۵۸) و از رهگذر این پیوند، طرحی برای اصلاح فکری و اخلاقی انسان و جامعه ارائه دهند.

۴. ۲. مبانی انسان‌شناختی و هستی‌شناختی بدن

در *رسائل* اخوان‌الصفا، جایگاه بدن در چارچوب دستگاهی هستی‌شناختی و انسان‌شناختی سلسله‌مراتبی تبیین می‌شود؛ دستگاهی که در آن عالم از مبدأ الهی آغاز و از طریق عقل، نفس کلی و طبیعت به جهان ماده امتداد می‌یابد (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۲: ۴۲۰). هر مرتبه جلوه‌ای از فیض الهی و واسطه‌ای برای مرتبهٔ پایین‌تر است. انسان در این میان موقعیتی میانجی دارد: از سویی وابسته به ساحت روحانی است و از سوی دیگر در قلمرو مادیت زیست می‌کند (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۷۸۱). ازاین‌رو او را «جهان کوچک» می‌نامند، زیرا ساختار عالم به صورت فشرده در وجودش بازتاب یافته و مراتب هستی در ترکیب او حضور دارند (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۷۲۵).

در اندیشهٔ اخوان‌الصفا، حقیقت انسان از پیوند نفس و بدن شکل می‌گیرد. بدن در قلمرو طبیعت و برآمده از عناصر و کیفیات مادی است؛ ازاین‌رو تابع دگرگونی و فساد است. در مقابل، نفس ماهیتی روحانی، زنده و مدرک دارد و دارای توان ادراک، تعلم و تدبیر است؛ امری که نشان می‌دهد منشأ و کارکرد آن فراتر از طبیعت و نزدیک به ساحت روحانی است (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۵۵۶ ـ ۱۵۵۷).

اخوان‌الصفا با برقراری سلسله‌مراتب، نفس را برتر از بدن می‌دانند. بدن جایگاه موقت حضور نفس در عالم مادی و ابزار ارتباط او با جهان محسوس است (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۵۵۹). به تعبیر آنان، بدن «خانه‌ای است که کسی (نفس) در آن سکونت دارد، یا دکانی که صنعتگری در آن مشغول کار است، یا زورقی که در آن کشتی‌بانی است، یا چارپایی که کسی بر آن سوار است، یا پیراهنی که کسی آن را پوشیده است ...» (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۶۶۶ ـ ۱۶۶۷) و نفس از طریق آن تجربه‌های حسی و عملی کسب می‌کند. ازاین‌رو تهذیب نفس و تعالی روحانی در نظام تربیتی اخوان اساسی است و دلبستگی افراطی به لذت‌های جسمانی انحراف از غایت حقیقی انسان تلقی می‌شود (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۶۶۹). بااین‌حال، این دیدگاه به معنای نفی بدن نیست، زیرا میان دو ساحت رابطه‌ای متقابل برقرار است: نفس بدن را تدبیر می‌کند و بدن زمینه فعلیت‌یابی استعدادهای نفس را فراهم می‌سازد.

برای تبیین این پیوند، اخوان از تمثیل‌های گوناگون بهره می‌گیرند. رابطهٔ نفس و بدن به نسبت جنین و رحم تشبیه شده است (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۴۸۷ ـ ۱۴۸۸): چنان‌که جنین در رحم پرورش می‌یابد و برای ورود به جهانی گسترده‌تر آماده می‌شود، نفس نیز در پیوند با بدن و در بستر زندگی دنیوی به‌تدریج به کمال می‌رسد و برای حیات روحانی مهیا می‌گردد. در تمثیلی دیگر، بدن به کشتی و نفس به باد یا نیروی محرک آن تشبیه می‌شود؛ همان‌گونه که کشتی بدون باد حرکت ندارد، بدن نیز بدون نفس فاقد حیات، حس و جهت است (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۷۵۲). این تمثیل‌ها بر این دلالت دارند که قابلیت‌های نفس در تعامل با بدن و جهان محسوس فعلیت می‌یابد.

اخوان همچنین از الگویی سیاسی بهره می‌گیرند: نفس پادشاهی است که بر کشور بدن فرمان می‌راند و قوای بدنی کارگزاران اویند (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۲: ۸۰۵ ـ ۸۱۳؛ ۸۸۸ ـ ۸۹۱). همان‌گونه که پادشاه به وزیران نیاز دارد، نفس نیز از طریق قوا امور جسمانی را تدبیر می‌کند؛ با این تفاوت که فرمان او در سراسر بدن جاری و بی‌درنگ در اندام‌ها محقق می‌شود. بنابراین بدن نظامی سازمان‌یافته تحت هدایت نفس است، نه مجموعه‌ای پراکنده از اجزای مادی.

در همین چارچوب، قوای انسانی به سه دسته تقسیم می‌شوند: طبیعی، حسی و روحانی یا عقلانی (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۳: ۸۱۶). قوای طبیعی حفظ و رشد بدن را بر عهده دارند، قوای حسی واسطهٔ ادراک محسوسات‌اند و قوای عقلانی شناخت معانی کلی را ممکن می‌سازند. هماهنگی این قوا تحت تدبیر نفس، بدن را به ابزاری برای تحقق مراتب ادراک و تجربهٔ انسانی بدل می‌کند.

در نتیجه، هرچند اخوان میان ساحت روحانی و جسمانی تمایز می‌گذارند، آنها را گسسته نمی‌دانند. انسان در عین گرایش به کمالات روحانی، در بستر زندگی مادی تحقق می‌یابد. بدن با لحاظ‌کردن شروطی، نه مانعی برای تعالی، بلکه مرحله‌ای ضروری در مسیر رشد نفس است؛ مرحله‌ای که در آن نفس از طریق تجربهٔ حسی، تعامل با طبیعت و به‌کارگیری قوا، زمینهٔ معرفت و کمال را فراهم می‌کند (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۲: ۸۳۵). از این منظر، بدن بخشی از ساختار حکیمانهٔ عالم و محل عینی پیوند طبیعت و روحانیت در وجود انسان است.

۴. ۳. نقش بدن در معرفت و آگاهی

در منظومهٔ معرفت‌شناختی اخوان‌الصفا، شناخت فرایندی تدریجی و سلسله‌مراتبی است که از ادراک حسی آغاز و به مراتب عقلانی و برهانی می‌رسد (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۲: ۸۱۷؛ فاخوری، ۱۳۹۱: ۲۳۲). این ساختار نشان می‌دهد بدن در شکل‌گیری آگاهی نقش بنیادین دارد؛ زیرا نخستین تماس انسان با جهان از طریق حواس بدنی برقرار می‌شود و انسان فاقد حس، معرفتی از جهان نمی‌یابد. اخوان در تبیین مراتب ادراک، موضوعات شناخت را به سه دستهٔ محسوسات، معقولات و امور الهی تقسیم می‌کنند: محسوسات صورت‌هایی‌اند که در ماده حضور دارند و با حواس

Doi: 10.22034/rph.2026.2088238.1221

دریافت می‌شوند؛ معقولات صورت‌های همین محسوسات‌اند که در قوای درونی تثبیت می‌شوند؛ و امور الهی حقایقی‌اند که تنها با استدلال و برهان فهم می‌شوند. بنابراین ادراک حسی نخستین پایهٔ معرفت است و مراتب دیگر بر آن استوارند. دامنهٔ تأثیر حس در نظام ادراکی انسان گسترده است و در اندیشهٔ اخوان نقشی محوری دارد (ساداتی، ۱۴۰۲: ۶۷).

در رسالهٔ دهم از طبیعیات، حواس پنج‌گانه ابزارهای بنیادین شناخت جهان محسوس معرفی می‌شوند. اخوان حس را دگرگونی اندام‌های حسی در اثر تماس با اشیای خارجی می‌دانند و «احساس» را آگاهی نفس از این تحول تفسیر می‌کنند. اثر شیء محسوس بر اندام حسی صورتی در قوهٔ حسی پدید می‌آورد و سپس به قوای درونی منتقل می‌شود؛ بدین‌سان ادراک حاصل همکاری ابزارهای بدنی و قوای نفسانی است (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۲: ۸۲۱ ـ ۸۳۲).

برای توضیح این فرایند، اخوان مجموعه‌ای از قوای ادراکی را معرفی می‌کنند: پنج حس ظاهری ـ بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه ـ و سه قوهٔ درونی یعنی متخیله، مفکره و حافظه (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۲: ۸۳۳ ـ ۸۳۴). صور محسوس ابتدا با حواس دریافت می‌شوند، سپس در خیال نگهداری می‌شوند، در قوهٔ مفکره ترکیب و تحلیل می‌گردند و در حافظه ذخیره می‌شوند. در این مرحله نفس می‌تواند از طریق تعمیم و تجرید به مفاهیم کلی دست یابد و زمینهٔ ادراکات عقلانی فراهم شود.

براین‌اساس، بدن مجرای ورود معرفت به ساحت نفس است. نفس در آغاز فاقد تجربه‌های بالفعل است و به‌تدریج از طریق تماس حسی با جهان پیرامون به ادراکات گوناگون می‌رسد. این ادراکات مواد اولیهٔ شناخت‌اند که در قوای درونی پردازش و به مفاهیم عقلی تبدیل می‌شوند. از این منظر تجربهٔ انسانی در اندیشه اخوان اساساً بدنمند است؛ زیرا بدون ابزارهای حسی پیوندی میان نفس و جهان برقرار نمی‌شود و امکان شکل‌گیری معرفت از میان می‌رود.

بااین‌حال اخوان میان دریافت حسی و داوری ذهنی تمایز می‌گذارند. حواس در اصل کارکردی درست دارند و خطا بیشتر در مرحلهٔ تفسیر رخ می‌دهد. منشأ خطا قوهٔ مفکره است که گاه در ترکیب یا تحلیل صور حسی دچار لغزش می‌شود (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۲: ۸۳۱). بنابراین اگر نفس در سطح ادراک محسوسات متوقف بماند و داده‌های حسی را در پرتو عقل سامان ندهد، شناخت در حد ظواهر باقی می‌ماند. وظیفهٔ عقل تنظیم داده‌های حسی و استخراج معقولات کلی از آنهاست.

در رسالهٔ نفس نیز تصویری چندلایه از حقیقت انسان ارائه می‌شود. نفس جوهری روحانی و متعلق به عالم علوی است، اما فعلیت استعدادهای آن تنها در پیوند با بدن امکان‌پذیر است. نفس هنگام تعلق به بدن در وضعیتی بالقوه قرار دارد و باید از طریق تجربه، آموزش و تهذیب تدریجی به کمال برسد؛ فرایندی که در بستر حیات جسمانی تحقق می‌یابد. نفس بدون ابزارهای حسی و حرکتی بدن نه تجربه‌ای کسب می‌کند و نه قوای خود را فعلیت می‌بخشد. ازاین‌رو اخوان می‌نویسند: «نفس زمانی قادر است با چشم بصیرت به عقل بنگرد که این چشم باز شده باشد... یعنی پس از آنکه با چشم سر به محسوسات نگریسته و در معانی آنها اندیشیده و پند گرفته باشد» (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۲: ۸۳۵). ازاین‌رو بدن نخستین میدان تربیت نفس است.

بااین‌حال، نسبت نفس و بدن دووجهی است. بدن می‌تواند قیدی برای نفس باشد، زیرا دلبستگی به لذت‌های جسمانی انسان را در سطح تمایلات مادی متوقف می‌کند؛ اما همین بدن، اگر تحت هدایت عقل قرار گیرد، به ابزاری برای تکامل انسان بدل می‌شود. تهذیب نفس در اندیشهٔ اخوان صرفاً امری ذهنی نیست، بلکه سامان‌بخشی رفتارها و عادات جسمانی را نیز در بر می‌گیرد.

در مجموع، در اندیشهٔ اخوان‌الصفا بدن مانعی مطلق در مسیر معرفت نیست، بلکه نقطهٔ آغاز آن است. حواس بدنی نخستین داده‌های شناخت را فراهم می‌کنند، قوای درونی آنها را پردازش می‌کنند و عقل با تجرید و تنظیم آنها معرفت برهانی را ممکن می‌سازد. آگاهی انسانی در این نظام از تجربهٔ بدنمند آغاز می‌شود و در افق ادراک عقلانی به کمال می‌رسد.

۴. ۴. بدن و فرایند خودسازی

یکی از محورهای اساسی در انسان‌شناسی و اخلاق اخوان‌الصفا، «تهذیب نفس» و استکمال روح در بستر حیات مادی است. برخلاف برخی گرایش‌های زهدگرایانه که کمال را در نفی بدن می‌جویند، اخوان‌الصفا بر آن‌اند که صیرورت نفس و وصول به سعادت، ناگزیر از مسیر بدن و تجربه‌های زیسته در آن می‌گذرد. از نظر آنان، خودسازی نه امری انتزاعی و صرفاً ذهنی، بلکه فرایندی عملی است که در رفتارهای روزمره و عادات بدنی آغاز می‌شود. بدن برای نفس همچون مدرسه‌ای است که روح در آن اعتدال را می‌آموزد.

اخوان‌الصفا در بحث «سیاست‌های جسمانی» بر «تدبیر»، «نظم» و «اعتدال» تأکید می‌کنند. آنان سلامت نفس را وابسته به سلامت و تعادل بدن می‌دانند؛ ازاین‌رو، توصیه‌هایشان دربارهٔ خوراک، خواب، بهداشت و مهار لذت‌های حسی صرفاً جنبه پزشکی یا بهداشتی ندارد، بلکه بخشی از یک طرح اخلاقی کلان است (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۷۴۹ ـ ۱۷۵۱). از دیدگاه آنان، افراط و تفریط در ارضای نیازهای بدنی، آینهٔ نفس را مکدر و ادراک حقایق عقلانی را مختل می‌کند. بدین‌سان، بدن در فرایند خودسازی نقشی محوری دارد؛ زیرا فضایل انسانی پیش از

تجلی در ساحت عقل، باید در «قوهٔ غضبیه» و «قوهٔ شهویه» که با فیزیولوژی بدن پیوند دارند، مهار و تلطیف شوند (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج۲: ۸۰۸).

در سطحی عمیق‌تر، بدن میدان تمرین و ریاضت برای تحصیل ملکات اخلاقی است. فضایلی چون «عفت»، «شجاعت» و «قناعت» با صرف آگاهی مفهومی حاصل نمی‌شوند، بلکه نتیجهٔ مهار سنجیده خواسته‌های جسمانی در طول زمان‌اند. برای مثال، عفت هنگامی در نفس استقرار می‌یابد که بدن در برابر کشش‌های غریزی تحت فرمان عقل قرار گیرد. اخوان تصریح می‌کنند که تکرار عمل و استمرار عادات بدنی به پیدایش ملکه در نفس می‌انجامد. ازاین‌رو، خودسازی در اندیشهٔ آنان نه سرکوب مطلق بدن، بلکه تربیت و هدایت حکیمانهٔ آن است تا بدن از مانع به مرکب عروج نفس بدل شود.

این نگرش در سطح اجتماعی نیز امتداد می‌یابد. اخوان‌الصفا با بهره‌گیری از نظریهٔ «اندام‌وارگی»[۸]، جامعه را چونان «بدن واحد» یا انسان بزرگ می‌فهمند که سلامت آن در گرو هماهنگی اجزاست. در این چارچوب، میان «تدبیر بدن فردی» و «تدبیر بدن اجتماعی» پیوندی هستی‌شناختی برقرار است (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۲: ۸۰۵ ـ ۸۱۵). کسی که در قلمرو بدن خویش نتوانسته میان قوای متضاد تعادل برقرار کند و همچنان اسیر بی‌نظمی امیال است، در حیات اجتماعی نیز نمی‌تواند نقشی سازنده ایفا کند. به بیان دیگر، استیلای میل بر عقل در سطح فردی، زمینهٔ استبداد و بی‌نظمی را در سطح اجتماعی فراهم می‌آورد.

ازاین‌رو، پروژهٔ تربیتی اخوان‌الصفا از اصلاح عادات و تدبیر بدن آغاز و به اصلاح سیاسی و مدنی ختم می‌شود. بدن در این سطح حامل مسئولیتی اجتماعی است. رفتارهای بدنی تنها اموری شخصی نیستند، بلکه بعدی اخلاقی و سیاسی نیز دارند. خودسازی بدنی، پیش‌شرط مشارکت سالم در حیات جمعی است؛ زیرا انسانی که بر تن خویش امیر نباشد، در مدینهٔ فاضله موردنظر اخوان، یعنی جامعه‌ای مبتنی بر تعاون و صفا، جایگاهی نخواهد داشت.

درنهایت، در منظومهٔ فکری اخوان‌الصفا، تربیت بدن جزء جدایی‌ناپذیر پروژهٔ اصلاح انسان و جهان است. آنان با پیوند دادن بهداشت تن با پاکیزگی روان و نظم فردی با عدالت اجتماعی، بدن را به محل تلاقی اخلاق، سیاست و مابعدالطبیعه تبدیل می‌کنند. بدن در این نگاه نه زندان روح، بلکه نخستین مرتبهٔ تجلی آن است؛ ساحتی که انسان در آن با تمرین اعتدال و نظم، خود را برای دریافت فیوضات الهی و مشارکت در نظم کیهانی آماده می‌سازد. از این منظر، هر کنش منضبط بدنی گامی در جهت رهایی نفس و استقرار صلح در کالبد جامعه است.

۴. ۵. غایت و کارکرد نهایی بدن

در اندیشهٔ اخوان‌الصفا، بحث از غایت بدن بخشی از منظومهٔ گستردهٔ آنان دربارهٔ غایت انسان و جایگاه او در سلسله‌مراتب هستی است. آنان معتقدند هدف نهایی انسان، کمال نفس، رهایی از تعلقات مادی و بازگشت به عالم روحانی است؛ عالمی که نفس در اصل از آنجا فرود آمده و همواره شوق بازگشت به آن را در خود دارد (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۴۸۸). این کمال از راه معرفت، تهذیب اخلاق و هماهنگی با نظم کیهانی حاصل می‌شود؛ اما نقطهٔ آغاز این مسیر بدون بدن و تجربه‌های تنانه امکان‌پذیر نیست و نفس در نخستین مرحلهٔ تربیت، ناگزیر از تجربهٔ زیست جسمانی است.

بدن با وجود ماهیت مادی و فناپذیر، نقشی بنیادی و نه صرفاً ابزاری در تکامل نفس دارد. نفس برای کسب معرفت و فضیلت باید با جهان محسوس تعامل کند و این تعامل تنها از طریق بدن ممکن است. بدن، عرصهٔ تجربه و آزمایش است؛ جایی که نفس در مواجهه با لذت و رنج، اعتدال و افراط، به شناخت بهتر از خود و حدود قوای خویش دست می‌یابد. هرچه نفس از این تجربه‌های بدن‌مند بهره ببرد، وابستگی‌اش به بدن کاهش یافته و آمادگی بیشتری برای اتصال به مراتب عقلانی پیدا می‌کند. بدین‌ترتیب، بدن نه مانع کمال، بلکه مرحله‌ای ضروری از مسیر تکامل نفس است و در فرایند تربیت روحانی جایگاهی انکارناپذیر دارد.

درعین‌حال، کارکرد بدن در *رسائل* اخوان صرفاً مقدماتی تلقی نمی‌شود. بدن ظرفی است که تعادل یا ناهماهنگی وجودی انسان را آشکار می‌سازد. سامان‌یافتگی بدن نشانهٔ نظم و اعتدال نفس است و اختلال در عادات جسمانی به آشفتگی اخلاقی و روانی نسبت داده می‌شود. آنان بارها تأکید می‌کنند که شناخت حالات بدن کلیدی برای فهم حالات نفس است؛ زیرا این دو در پیوندی دوسویه قرار دارند و تأثیر متقابل آنها بنیاد نظام تربیتی اخوان است (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۱: ۲۳۲).

در این چارچوب، اندیشهٔ اخوان‌الصفا به قلمرو زیبایی‌شناسی نیز ورود می‌یابد. هرچند آنان نظامی مستقل برای تعریف زیبایی ارائه نمی‌کنند، مفاهیمی چون نظم، تناسب، هماهنگی و اعتدال در سراسر *رسائل* حضوری بنیادی دارد. زیبایی نزد آنان جلوهٔ نظم کیهانی است. عالم ساختاری موزون دارد و حرکت آن بر نسبت‌ها و اندازه‌های دقیق استوار است؛ نظمی که در موسیقی افلاک، ریاضیات و معماری هستی نمود می‌یابد و به مثابهٔ قانونی عام بر همهٔ اجزاء عالم جاری است.

بدن انسان نیز به عنوان جزئی از عالم کبیر، باید این نظم را منعکس کند. بدنی گرفتار افراط و تفریط، از نظم جهان دور می‌شود و نشان‌دهندهٔ ناسازگاری انسان با ساختار کلی هستی است. در مقابل، بدنی که در خوراک، حرکت، هیجانات و سبک

Doi: 10.22034/rph.2026.2088238.1221

زندگی به اعتدال برسد، هماهنگی کیهانی را در سطح انسانی بازمی‌تاباند (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۴: ۱۷۲۰ـ۱۷۲۳). ازاین‌رو زیبایی بدن صرفاً ظاهری نیست، بلکه نشانهٔ قرارگرفتن انسان در مسیر تناسب الهی است.

به همین دلیل، تجربهٔ زیبایی نزد اخوان تجربه‌ای وجودی است. انسان زمانی زیبایی را به‌درستی درک می‌کند که میان قوای جسمانی، روانی و عقلانی او هماهنگی برقرار باشد. مشاهدهٔ زیبایی بیرونی مقدمه است؛ زیبایی حقیقی در نظم درونی انسان و در نسبت متعادل میان بدن و نفس آشکار می‌شود. بدنی که در خوراک، خواب، حرکت و روابط اجتماعی در اعتدال باشد، نوعی زیبایی وجودی را متجلی می‌کند؛ زیبایی‌ای که از هماهنگی انسان با نظم کلی جهان ناشی می‌شود.

از این منظر، بدن در اندیشهٔ اخوان‌الصفا چند کارکرد اساسی دارد: مبنای تجربهٔ حسی و آغاز معرفت، میدان تمرین فضایل اخلاقی، سازوکاری برای تنظیم و شناخت حالات نفس، و عرصهٔ تحقق هماهنگی وجودی و تجربهٔ زیبایی. فضایل اخلاقی تنها در تعامل با تمایلات بدنی شکل می‌گیرند و نظم بدن به نظم جامعه نیز گره می‌خورد. بدین‌ترتیب، خودسازی حرکتی از بی‌نظمی به نظم و از پراکندگی به هارمونی است و بدن نخستین ابزار تحقق این فرایند به شمار می‌آید.

در جمع‌بندی، تجربهٔ زیبایی در اندیشه اخوان‌الصفا ماهیتی تنانه و مزاج‌مند دارد. ادراک زیبایی، همچون دیگر ادراکات، به سلامت حواس و اعتدال اخلاط وابسته است؛ زیرا تنها بدنی متعادل قادر است تناسب‌های جهان را به‌درستی دریافت کند. به همین دلیل موسیقی در نظر آنان نه صرفاً پدیده‌ای روحانی، بلکه نیرویی فیزیولوژیک است که از طریق تأثیر بر کیفیت اخلاط و تنظیم مزاج، توان ادراکی انسان را دگرگون می‌کند (اخوان‌الصفا، ۱۴۰۳، ج ۱: ۱۸۹). موسیقی موزون با تعدیل حرارت، برودت، رطوبت و خشکی بدن، وضعیت ادراکی انسان را سامان می‌دهد و او را برای دریافت هارمونی و نظم کیهانی آماده‌تر می‌سازد.

۵. بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی در اندیشهٔ شوسترمن

۵. ۱. تن‌زیبایی‌شناسی؛ از زمینه‌های شکل‌گیری تا تبیین نظام‌مند

تن‌زیبایی‌شناسی مفهومی است که ریچارد شوسترمن از دههٔ ۱۹۹۰ برای نام‌گذاری پروژهٔ فلسفی خود مطرح کرد؛ پروژه‌ای که در امتداد پراگماتیسم[۹] آمریکایی و در گفت‌وگو با پدیدارشناسی[۱۰] اروپایی شکل گرفت. این رویکرد واکنشی به دو وضعیت در فلسفهٔ غرب بود: تداوم دوگانه‌انگاری ذهن/بدن از افلاطون و دکارت[۱۱] تا بخش‌هایی از مدرنیته، و محدودشدن زیبایی‌شناسی به نظریهٔ هنر و غفلت از تجربهٔ زیستهٔ بدن در زندگی روزمره.

شوسترمن با الهام از جان دیویی[۱۲]، به‌ویژه ایدهٔ «هنر به مثابهٔ تجربه»[۱۳]، کوشید زیبایی‌شناسی را از انحصار نظریهٔ هنر خارج و به کیفیت تجربهٔ زیسته گسترش دهد. همچنین با بهره‌گیری از پدیدارشناسی مرلوـپونتی[۱۴] نشان داد آگاهی انسان اساساً بدنمند است و ادراک نه فعالیتی صرفاً ذهنی، بلکه فرایندی بدنی ـ ادراکی است. براین‌اساس، تن‌زیبایی‌شناسی حوزه‌ای نظری و عملی است که بر تجربه و کاربرد تن استوار است و هدف آن مطالعه و پرورش آگاهانه بدن به عنوان کانون ادراک حسی و خودبهبودی خلاقه است (Shusterman, 1999: 302).

بااین‌حال، ریشه‌های این رویکرد را می‌توان در سنت‌های کهن فلسفی نیز جست. در این سنت‌ها فلسفه صرفاً دانشی نظری نبود، بلکه شیوه‌ای برای زیستن محسوب می‌شد. در فلسفهٔ یونان باستان، ایدهٔ «فلسفه به مثابهٔ هنر زیستن»[۱۵] بیانگر آن بود که فلسفه باید به بهبود کیفیت زندگی و دستیابی به سعادت انسانی بینجامد (Hadot, 1995: 3). در این چارچوب، بدن نیز در پرورش فضیلت و زندگی نیکو نقش داشت. برای نمونه، سقراط[۱۶] در روایت‌های گزنفون[۱۷] بر مراقبت از بدن و پرورش توانایی‌های جسمانی تأکید می‌کرد، زیرا بدن ابزار فعالیت‌های انسانی است (Xenophon, 1990: 172).

در سنت‌های فلسفی آسیایی نیز بر بعد تنانهٔ خودشناسی در فرایند تزکیه و پرورش نفس تأکید شده است. کنفوسیوس[۱۸] در بخش‌هایی از *منتخبات*[۱۹] شیوه‌های بروز فضیلت را در سطح بدن توصیف می‌کند؛ از رفتار و حالت چهره تا پوشش و آراستگی ظاهری که نمود بیرونی منش اخلاقی‌اند. از نظر او فضیلت بیش از آنکه از طریق فرمان یا مجازات اثر کند، از راه جاذبهٔ حاصل از آراستگی و نمودهای زیبایی‌شناختی رفتار عمل می‌کند؛ چنان‌که انسان نمونه دیگران را با وقار خویش به سوی نیکی جذب می‌کند (Confucius, 2007: 85).

در ادامه این نگرش، منسیوس[۲۰] نیز مراقبت از بدن را شرط انجام درست وظایف انسانی می‌داند. از نظر او قوای بدنی موهبتی طبیعی‌اند، اما تنها فرد حکیم می‌تواند آنها را به‌درستی به کار گیرد (Dobson, 1963: 138, 144). این توجه در دیگر سنت‌های فلسفهٔ چین نیز دیده می‌شود. در دائوییسم[۲۱]، پاسداری از بدن راهی برای هماهنگی با مسیر طبیعت است. لائوتسه[۲۲] می‌گوید کسی که بدن خویش را از سلطه بر یک امپراتوری ارزشمندتر بداند، شایستهٔ نگهبانی از آن امپراتوری است (Lau, 1963: 17). ژوانگزی[۲۳] نیز مراقبت از بدن را ابزار حفظ زندگی و رشد درونی می‌داند و کمال روح را با پرورش بدن پیوند می‌دهد (Watson, 1968: 120, 135, 313). در آموزه‌های بودا[۲۴] نیز توصیه‌هایی دربارهٔ توجه آگاهانه به بدن و نقش آن در پرورش ذهن و دستیابی به معرفت دیده می‌شود (Thera & Bodhi, 2010: 10).

از این منظر، تن‌زیبایی‌شناسی تلاشی معاصر برای احیای همین سنت‌هاست؛ سنت‌هایی که در آنها فلسفه با مراقبت از بدن و شیوهٔ زیستن پیوند داشت. شوسترمن با بازخوانی این میراث و پیوند آن با پراگماتیسم و پدیدارشناسی می‌کوشد دستگاهی نظری فراهم آورد که در آن بدن کانون تجربه، ادراک و خودسازی انسانی باشد. در ادامه، این دستگاه فکری ذیل همان چهار محور تحلیلی که در بررسی اخوان‌الصفا به کار رفت، تبیین می‌شود.

۵. ۲. مبانی انسان‌شناختی و هستی‌شناختی بدن

تن‌زیبایی‌شناسی در وهلهٔ نخست واکنشی انتقادی به سنت متافیزیک ایدئالیستی در فلسفهٔ غرب است؛ سنتی که بدن را در تقابل با ذهن قرار داده و آن را در مرتبه‌ای فروتر از عقل یا روح نشانده است. در این چارچوب، ذهن به‌منزلهٔ جوهری برتر و حتی جاودانه مطرح شده، درحالی‌که بدن به‌دلیل آسیب‌پذیری، محدودیت و مرگ‌پذیری با دلالت‌های منفی همراه گردیده است. بنابراین بدن نه‌تنها به سبب فناپذیری، بلکه به‌دلیل مرزهای مکانی و ویژگی‌های فردی‌اش حامل معانی منفی در خودآگاهی دانسته شده و غالباً در حاشیه تأملات فلسفی قرار گرفته است (Shuster-man, 2012a: 74).

تن‌زیبایی‌شناسی این دوگانه‌انگاری را به چالش می‌کشد و بر یگانگی تن و ذهن تأکید می‌ورزد. در این رویکرد، بدن صرفاً ابزاری در خدمت ذهن نیست، بلکه بنیان تجربهٔ زیسته و شکل‌گیری سوژگی[۲۵] انسانی است. شوسترمن برای بیان این نگرش از اصطلاح «سوما»[۲۶] بهره می‌گیرد؛ مفهومی که به بدن زنده در تمامی ابعاد زیستی، ادراکی و تجربی اشاره دارد. او این اصطلاح را آگاهانه برمی‌گزیند، زیرا «بدن» در سنت فلسفی غرب اغلب با دلالت‌هایی چون تقابل با ذهن یا فروکاست انسان به جسمانیت صرف همراه بوده است (Shusterman, 2020: 246).

در این چارچوب، سوما موجودیتی دوگانه دارد: ازیک‌سو همچون ابژه‌ای زیستی در جهان حضور دارد و از سوی دیگر به‌منزله سوژه‌ای ادراک‌گر عمل می‌کند (Shusterman, 2018: 8). ازاین‌رو، شوسترمن میان «بدن» به‌عنوان شیء زیستی و «سوما» به عنوان بدن زیسته[۲۷] و آگاه تمایز می‌گذارد. به باور او، سنت فلسفهٔ غرب بدن را یا ابزاری در خدمت عقل دانسته یا آن را به موضوعی برای مشاهده تقلیل داده است. در مقابل، مفهوم سوما بر بدن حساس، ادراک‌گر و تربیت‌پذیر تأکید می‌کند؛ بدنی که در آن معنا، آگاهی و شناخت شکل می‌گیرد، نه موجودی منفعل در برابر ذهن.

در چنین افقی، مفهوم «سوژه بدنمند»[۲۸] اهمیت بنیادین می‌یابد. بدن در این دیدگاه تنها موضوع ادراک نیست، بلکه جایگاه تحقق آگاهی است. تجربهٔ انسان از جهان نه از موضع ذهنی انتزاعی، بلکه از طریق وضعیت بدنی او شکل می‌گیرد؛ از راه عادت‌های حرکتی، ریتم‌های تنفسی و الگوهای ادراکی و حسی که در زندگی روزمره تثبیت شده‌اند. بنابراین بدن در کنار سایر اشیا قرار نمی‌گیرد، بلکه شرط امکان هر تجربه و ادراک است.

مفهوم «سوما» بدین‌معنا بیانگر سویهٔ سوبژکتیو انسان است، اما نه به معنای جوهری مستقل از بدن. ذهن نزد شوسترمن موجودیتی ماوراءطبیعی نیست، بلکه کارکردی نوظهور در دل ارگانیسمی زنده و پویا است. سوما به مجموعهٔ کنش‌ها، تجربه‌ها و گرایش‌هایی اشاره دارد که در بدن زیسته و در تعامل با جهان تحقق می‌یابند. چنین برداشتی از ذهن و بدن که بر پیوستگی آنها در بستر حیات طبیعی تأکید دارد، ریشه در سنت پراگماتیستی و برخی رویکردهای زیبایی‌شناختی دارد (Shusterman, 2020: 246-247).

براین‌اساس، بدن موجودی زیستی است که همواره در شبکه‌ای از روابط طبیعی و اجتماعی حضور دارد و از خلال کنش و تعامل با محیط معنا می‌آفریند. بنابراین هستی‌شناسی در این رویکرد نه بر ساختاری متافیزیکی و سلسله‌مراتبی، بلکه بر تجربه و عمل استوار است. بدن در بستر فعالیت‌های زیسته تعریف می‌شود، نه بر اساس دوگانه‌سازی جوهری میان ذهن و ماده. از این منظر، بنیان انسان‌شناختی تن‌زیبایی‌شناسی بر سه اصل استوار است: یگانگی تن و ذهن، آگاهی تنانه، و پیوند بنیادی بدن با عمل و محیط. این اصول بدن را به کانونی برای تحلیل فلسفی بدل می‌کنند و جهت‌گیری هستی‌شناختی تن‌زیبایی‌شناسی را مشخص می‌سازند.

۵. ۳. نقش بدن در معرفت و آگاهی

در چارچوب تن‌زیبایی‌شناسی، بدن نه‌فقط شرط امکان تجربه، بلکه عاملی فعال در شکل‌دهی و اصلاح آگاهی است. شوسترمن تأکید می‌کند که بخش مهمی از خطاهای ادراکی و کاستی‌های شناختی به الگوهای بدنی ناآگاهانه بازمی‌گردد؛ الگوهایی چون تنش‌های عضلانی، تنفس نادرست یا وضعیت‌های بدنی نامتعادل که می‌توانند بر کیفیت ادراک حسی، حالات هیجانی و حتی قضاوت‌های عقلانی اثر بگذارند. بدین‌سان، وضعیت بدن صرفاً پدیده‌ای فیزیولوژیک نیست، بلکه با سازوکارهای شناختی و تجربهٔ آگاهی نسبت مستقیم دارد.

در این افق، «آگاهی تنانه» نقشی محوری می‌یابد. مقصود از آگاهی تنانه توجه تأملی و سنجیده به تجربه‌های بدنی است: ادراک قامت، الگوهای حرکت، کیفیت تنفس و ظرایف احساس‌های درونی. چنین توجهی فرد را نسبت به عادت‌های بدنی ناآگاهانه هوشیار می‌کند و زمینهٔ اصلاح آنها را فراهم می‌سازد. شوسترمن

Doi: 10.22034/rph.2026.2088238.1221

در این زمینه به تکنیک الکساندر[۲۹] و روش فلدنکرایس[۳۰] ارجاع می‌دهد؛ شیوه‌هایی که هدف آنها افزایش حساسیت ادراکی نسبت به بدن و بازآموزی حرکتی است.

براین‌اساس، معرفت فعالیتی صرفاً ذهنی یا انتزاعی تلقی نمی‌شود. فهم، ادراک و تجربه‌های زیبایی‌شناختی در پیوند مستقیم با کیفیت‌های حسی و حرکتی بدن شکل می‌گیرند، و حتی فرایندهای مفهومی نیز از زمینهٔ بدنی و ادراکی انسان جدایی‌پذیر نیستند. به‌همین‌دلیل، اصلاح عادت‌های بدنی می‌تواند به دقت بیشتر ادراک، تعمیق تجربه‌های زیبایی‌شناختی و ارتقای کیفیت فهم بینجامد. تن‌زیبایی‌شناسی بدین‌معنا نوعی معرفت‌شناسی تنانه را پیشنهاد می‌کند که در آن بدن نه مانع شناخت، بلکه بستر و میانجی اصلی آن است.

شوسترمن تن‌زیبایی‌شناسی را «مطالعه‌ای انتقادی و پرورشی دربارهٔ بدن زنده به مثابهٔ مرکز ادراک حسی و ابزاری برای خلاقیت و خودبهبودی» می‌داند (Shusterman, 1999: 302). این حوزه صرفاً نظری نیست، بلکه ابعاد عملی زندگی بدنی را نیز در بر می‌گیرد. هدف آن هم تعمیق فهم نظری از بدن و هم ارتقای کیفیت تجربهٔ زیسته در عرصهٔ ادراک، کنش و زیبایی‌شناسی زندگی است (Shusterman, 2020: 245). بر پایهٔ این دیدگاه، بسیاری از وجوه ادراکی و ابعاد زندگی انسانی با پرورش قابلیت‌های بدنی قابل بهبودند؛ ازاین‌رو تن‌زیبایی‌شناسی مجموعه‌ای از تمرین‌ها و روش‌ها را برای تقویت این قابلیت‌ها پیشنهاد می‌کند (Shuster-man, 2018: 1-2).

۵. ۴. بدن و فرایند خودسازی

در دستگاه فکری شوسترمن، یکی از ابعاد محوری تن‌زیبایی‌شناسی پیوند آن با ایدهٔ «هنر زیستن» است. او با اتکا به سنت پراگماتیسم و با الهام از شیوه‌های فلسفهٔ باستان و نیز برخی مکاتب فکری شرقی، فلسفه را فعالیتی می‌داند که باید مستقیماً در خدمت بهبود کیفیت زندگی قرار گیرد. در این چارچوب، بدن نه امری حاشیه‌ای، بلکه عرصه‌ای بنیادی برای تحول و خودسازی تلقی می‌شود؛ ساحتی که در آن کیفیت ادراک، کنش و شیوه‌های زیستن شکل می‌گیرند و سامان می‌یابند. از این منظر، فهم زندگی خوب بدون توجه به شیوهٔ حضور و کارکرد بدن در تجربهٔ انسانی ممکن نیست.

در این چارچوب، فرایند خودسازی از رهگذر مجموعه‌ای از تمرین‌ها و مداخلات بدنی آگاهانه پیش می‌رود. هدف این تمرین‌ها صرفاً ارتقای سلامت جسمانی نیست، بلکه پرورش بدنی هوشیار، منعطف و هماهنگ است؛ بدنی که بتواند تجربه‌هایی عمیق‌تر، دقیق‌تر و غنی‌تر را امکان‌پذیر سازد. اصلاح الگوهای حرکتی، بهبود کیفیت تنفس و بازاندیشی در عادت‌های بدنی از جمله عناصر اساسی این مسیر به شمار می‌آیند. چنین اصلاحاتی می‌توانند به تغییر در شیوهٔ ادراک، تنظیم هیجانات و حتی کیفیت داوری‌های عملی فرد بینجامند.

شوسترمن تأکید می‌کند که بخش مهمی از رفتارها، احساس‌ها و ادراک‌های ما در قالب عادت‌هایی تثبیت شده‌اند که در ظاهر طبیعی به نظر می‌رسند، اما در واقع اغلب ناآگاهانه شکل گرفته‌اند. این عادت‌ها نه‌تنها الگوهای حرکت و وضعیت بدن، بلکه شیوه‌های توجه، واکنش و تعامل با جهان را نیز تعیین می‌کنند. ازاین‌رو، دگرگونی پایدار در تجربهٔ انسانی مستلزم فرایندی تدریجی از آگاهی‌یابی بدنی، تمرین مداوم و بازآموزی بدن است. در چنین فرایندی، بدن به عرصه‌ای برای خودآگاهی عملی و بازسازی عادت‌های زیسته تبدیل می‌شود.

از این منظر، تن‌زیبایی‌شناسی را می‌توان نوعی برنامهٔ تربیتی جامع دانست؛ برنامه‌ای که در آن پرورش بدن و اصلاح عادت‌های آن بخشی از فرایند رشد شخصیتی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی فرد تلقی می‌شود. در این دستگاه فکری، بدن نه سرکوب می‌شود و نه صرفاً ابزاری برای دستیابی به اهداف بیرونی است؛ بلکه کانون تجربهٔ زیسته، خاستگاه ادراک و بستری برای گسترش قابلیت‌های انسانی محسوب می‌شود. بنابراین توجه آگاهانه به بدن نوعی سرمایه‌گذاری بر امکان‌های زیستن و بر ظرفیت‌های بالقوهٔ تجربهٔ انسانی است.

شوسترمن برای توضیح ساختار این رویکرد، تن‌زیبایی‌شناسی را در سه سطح به‌هم‌پیوسته صورت‌بندی می‌کند. نخست، سطح تحلیلی که در آن بدن از منظر فلسفی، تاریخی و فرهنگی و نیز در پیوند با علوم زیستی و انسانی بررسی می‌شود تا جایگاه آن در منظومه معرفت انسانی روشن گردد. دوم، سطح عمل‌گرایانه که هدف آن طراحی، ارزیابی و نقد شیوه‌هایی است که آگاهی بدنی را تقویت کرده و کیفیت زندگی زیباشناختی را ارتقا می‌دهند؛ سطحی که بر اصلاح عادت‌ها و تربیت بدن تأکید دارد. سوم، سطح کاربردی که متوجه تمرین‌ها و فعالیت‌های مشخص بدن‌محور است؛ از مراقبه و تمرین‌های تن‌آگاهی گرفته تا ورزش و دیگر روش‌های عملی که حضور آگاهانه بدن را در زندگی روزمره تقویت می‌کنند و امکان تجربه‌ای آگاهانه‌تر از زیستن را فراهم می‌سازند (Shusterman, 2012b: 16–18).

۵. ۵. غایت و کارکرد نهایی بدن

غایت نهایی تن‌زیبایی‌شناسی را می‌توان در مفهوم «بهبود کیفیت تجربه» صورت‌بندی کرد؛ مفهومی که شوسترمن آن را هدف اساسی هر نظریه‌ای می‌داند که بخواهد در زندگی انسان نقش عملی و سازنده ایفا کند (Shusterman, 1999: 302). او به‌جای طرح اهدافی متافیزیکی یا صورت‌بندی چشم‌اندازهای رستگاری‌گرایانه، بر بهبود زیست این‌جهانی و ارتقای امکانات

تجربهٔ زیسته تأکید می‌ورزد. در این افق، بدنِ پرورش‌یافته نه صرفاً جسمی سالم، بلکه رسانه‌ای تربیت‌شده برای تجربه‌ای غنی‌تر، آگاهانه‌تر و لذت‌بخش‌تر از جهان است.

زیبایی در این دستگاه فکری به ویژگی آثار هنری محدود نمی‌شود، بلکه کیفیتی از تجربه است که از تعامل هماهنگ بدن، محیط و آگاهی پدید می‌آید. هنگامی که فرد با آگاهی تنانهٔ ارتقایافته حرکت می‌کند، می‌اندیشد یا خلق می‌کند، زیبایی‌شناسی به سطح زندگی روزمره منتقل می‌شود و زیبایی در خودِ عمل زیستن تحقق می‌یابد. به این معنا، تن‌زیبایی‌شناسی پیوندی عمیق میان زیبایی‌شناسی و هنر زیستن برقرار می‌کند.

بدن در این چشم‌انداز کارکردی غایی می‌یابد: تبدیل‌شدن به بستری پالایش‌یافته برای درک ژرف‌تر معنا، خلاقیت و لذت. این تحول نه در گسست از جهان، بلکه در تعمیق حضور در آن امکان‌پذیر می‌شود. در نتیجه، تن‌زیبایی‌شناسی دستگاهی فلسفی و عمل‌گرایانه است که با نقد دوگانه‌انگاری سنتی، بدن را در مرکز تحلیل‌های زیبایی‌شناختی، اخلاقی و معرفتی قرار می‌دهد و آن را ابزار بنیادین برای بهبود کیفیت زندگی معرفی می‌کند.

۶. درآمدی بر مقایسه تطبیقی دو سنت فکری

مقایسهٔ میان اخوان‌الصفا و ریچارد شوسترمن صرفاً سنجش دو جریان فکری متعلق به دو دورهٔ تاریخی یا دو سنت فلسفی متفاوت نیست، بلکه رویارویی دو دستگاه مفهومی است که هریک از چشم‌اندازی خاص به بازاندیشی در جایگاه بدن در حیات انسانی پرداخته‌اند. اهمیت این مقایسه در آن است که نشان می‌دهد مسئلهٔ بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی، نه دغدغه‌ای صرفاً مدرن، بلکه پرسشی دیرپای در تاریخ اندیشه است که در سنت اسلامی نیز، به‌ویژه در *رسائل* اخوان‌الصفا، به شکلی نظام‌مند مطرح شده است. با وجود اشتراکات مهم در اعطای شأن تربیتی به بدن، تمایزهای بنیادین در مبانی هستی‌شناختی، غایت‌شناختی و انسان‌شناختی آنها، جهت‌گیری نهایی هر پروژه را از دیگری جدا می‌سازد. ازاین‌رو، بررسی تطبیقی باید نقاط تلاقی و وجوه افتراق هر دو دستگاه را هم‌زمان روشن کند.

۶. ۱. نقاط تلاقی

یکی از مهم‌ترین اشتراکات اخوان‌الصفا و شوسترمن نقد برداشت تقلیل‌گرایانه از بدن است. در نگاه اخوان‌الصفا، بدن اگرچه در مرتبه‌ای فروتر از نفس جای می‌گیرد، اما هرگز امری منفی یا بی‌ارزش تلقی نمی‌شود؛ بلکه ظرف تجربه، عرصه آزمون و ابزار تدبیر نفس است. نفس انسانی برای سیر تربیتی خود نیازمند بدن و قوای آن است و بدون این واسطه تکامل او ناممکن می‌شود. در سوی دیگر، شوسترمن با نقد دوگانه‌انگاری دکارتی، بدن را نه ابژه‌ای منفصل از آگاهی، بلکه ساحت تحقق تجربه و شرط امکان ادراک می‌داند. بنابراین، با وجود تفاوت میان سلسله‌مراتب نفس و بدن در اخوان‌الصفا و نظریهٔ وحدت تن/ذهن در شوسترمن، هر دو سنت بر این نکته اتفاق دارند که بدن نه مزاحم و نه منفعل، بلکه عاملی ضروری در تحقق حقیقت انسانی است.

اشتراک دیگر، تلقی بدن به مثابهٔ میدان خودسازی است. در *رسائل*، تربیت نفس بدون تنظیم و تدبیر بدن ممکن نیست. تحقق اعتدال اخلاقی و صفای روحانی مستلزم مهار قوای شهوانی و غضبی، سامان‌دهی تغذیه، انضباط رفتاری و مدیریت عادات بدنی است. بدن هم محل بروز تمایلات است و هم موضوع تربیت؛ یعنی همان صحنه‌ای که نفس باید توانایی تدبیر خویش را نشان دهد. در شوسترمن نیز بدن نقطهٔ آغاز پروژه خودسازی است؛ اما با زبانی متفاوت. اصلاح عادت‌های بدنی، افزایش آگاهی تنانه و پرورش حساسیت ادراکی ابزارهایی‌اند برای ارتقای کیفیت زیستن. به باور او، بسیاری از نارسایی‌های شناختی و رفتاری ریشه در الگوهای بدنی ناآگاهانه دارند و اصلاح بدن به تغییرات پایدار در تجربه می‌انجامد. بنابراین، هر دو رویکرد خودسازی را فرایندی عملی، تدریجی و تنانه می‌دانند که از بدن آغاز شده و به تحول شخصیت منتهی می‌شود.

در نسبت با زیبایی نیز اشتراک‌هایی دیده می‌شود. اخوان‌الصفا زیبایی را بر اساس نظم، تناسب و هماهنگی تبیین می‌کنند؛ نظمی که در بدن، نفس، جامعه و کل کیهان منعکس است. تجربهٔ زیبایی هنگامی اصیل است که انسان از ظاهر محسوس به نظم باطنی و عقلانی اشیاء راه یابد. شوسترمن نیز تجربهٔ زیباشناختی را محدود به هنر نمی‌داند، بلکه آن را کیفیتی از تجربهٔ روزمره می‌انگارد که در تعامل هماهنگ بدن، محیط و آگاهی پدید می‌آید. زیبایی می‌تواند در راه‌رفتن، تنفس، غذا خوردن یا هر کنش همراه با حضور بدنی متجلی شود. در نتیجه، زیبایی در هر دو رویکرد با نوعی تناسب، هماهنگی و کیفیت تجربه پیوند دارد، هرچند زبان فلسفی آنها متفاوت است.

افزون‌براین، هر دو سنت بر اهمیت تمرین و عادت تأکید می‌کنند. در *رسائل*، کمال انسانی حاصل ممارست در افعال نیک و تداوم در سبک زندگی منظم است. فضیلت نتیجهٔ انضباط تدریجی قوای نفسانی است. در تن‌زیبایی‌شناسی نیز عادت نقشی کلیدی دارد: بدن حامل الگوهای حرکتی و ادراکی دیرپا است و خودسازی در گرو تبدیل این الگوهای ناخودآگاه به موضوع آگاهی و اصلاح است. بدین‌سان، هر دو دستگاه نشان می‌دهند که تحول انسانی نه با دانستن صرف، بلکه با تمرین و ممارست بدنی ـ اخلاقی محقق می‌شود.

۶. ۲. وجوه افتراق

با وجود هم‌پوشانی‌ها، تفاوت‌های بنیادینی میان دو رویکرد وجود

Doi: 10.22034/rph.2026.2088238.1221

دارد که افق نهایی آنها را از یکدیگر جدا می‌کند. نخستین تفاوت، مبنای هستی‌شناختی است. نظام اخوان‌الصفا در افق جهان‌شناسی نوافلاطونی و سلسله‌مراتبی بنا شده است؛ جهانی که از مبدأ اعلی تا ماده امتداد می‌یابد و انسان موجودی مرکب است که باید از مرتبهٔ مادون به مرتبه مافوق حرکت کند. بدن در این ساختار، هرچند ضروری است، اما مرتبه‌ای فروتر دارد و غایت انسان رهایی نفس از تعلقات جسمانی و تشبه به عالم عقل است. در مقابل، اندیشهٔ شوسترمن بر پراگماتیسم و طبیعت‌گرایی استوار است. او دوگانه نفس/بدن را نمی‌پذیرد و تجربهٔ انسانی را تماماً در زیست‌جهان تن‌مند قرار می‌دهد. در این چشم‌انداز، سخنی از عروج متافیزیکی نیست؛ بلکه سخن از بهبود کیفیت تجربهٔ زیسته است.

این تفاوت هستی‌شناختی زمینه‌ساز تفاوت در غایت‌شناسی است. در سنت اخوان‌الصفا، تدابیر مربوط به بدن در نهایت ابزار تحقق کمال روحانی‌اند. اعتدال بدنی مقدمه تعالی نفس است و ارزش نهایی خود را از غایتی ماورای جسمانی کسب می‌کند. اما در پروژهٔ شوسترمن، هدف نه رهایی اخروی، بلکه بهبود کیفیت حیات این‌جهانی است. بدن نه وسیلهٔ عبور از جهان، بلکه بستر اصلی معنا، لذت، خلاقیت و آگاهی است.

از دل این تفاوت غایت‌شناختی، تلقی متفاوت از «رهایی» نیز پدید می‌آید. در اخوان‌الصفا، رهایی به معنای رهایی نفس از غلبه امیال بدنی است. بدن باید تدبیر شود تا مانع تعالی نباشد. در مقابل، در تن‌زیبایی‌شناسی رهایی نه در فاصله‌گیری از بدن، بلکه در تعمیق آگاهی بدنی و اصلاح عادت‌های ناآگاهانه است. مسئلهٔ اصلی نه رهایی از بدن، بلکه رهایی از ناآگاهی نسبت به آن است.

تفاوت دیگر در تلقی از زیبایی است. در اخوان‌الصفا، زیبایی بازتاب نظم عقلانی و الهی جهان است و تجربهٔ آن می‌تواند نفس را به ادراک هماهنگی کیهانی رهنمون سازد. زیبایی محسوس نمودی از حقیقتی عالی‌تر است. در شوسترمن، زیبایی در کیفیت تجربهٔ زیسته و شدت حضور آگاهانه ریشه دارد. او می‌کوشد زیبایی‌شناسی را از محدودهٔ هنرهای زیبا فراتر ببرد و آن را به هنر زیستن و مراقبت از بدن پیوند دهد. در نتیجه، زیبایی در اخوان‌الصفا ماهیتی متافیزیکی ـ هستی‌شناختی دارد، درحالی‌که در شوسترمن ماهیتی تجربی و تنانه پیدا می‌کند.

با وجود این تفاوت‌ها، امکان گفت‌وگوی میان دو سنت منتفی نیست. اخوان‌الصفا یادآور می‌شوند که توجه به بدن بدون افق معنوی ممکن است به سطح مراقبت محض زیستی فروکاسته شود. شوسترمن نیز نشان می‌دهد که سخن‌گفتن از کمال و خودسازی بدون توجه به تجربهٔ انضمامی بدن ممکن است به توصیه‌های انتزاعی تقلیل یابد. بنابراین، هریک می‌تواند کاستی‌های دیگری را گوشزد کند: اخوان‌الصفا به مبحث بدن، عمق غایی و بعد متافیزیکی می‌افزایند و شوسترمن بعد عملی، روش‌مند و تجربه‌محور را.

جمع‌بندی آن‌که هر دو دستگاه بدن را نقطهٔ آغاز تحول انسانی می‌دانند، اما معنای این تحول را متفاوت تفسیر می‌کنند. در اخوان‌الصفا، بدن سکوی تربیت نفس و مسیر گذار از محسوس به معقول است؛ در شوسترمن، بدن بستر تحقق آگاهی، لذت و خودآفرینی. در *رسائل*، اعتدال بدنی مقدمهٔ تعالی روحانی است؛ در تن‌زیبایی‌شناسی، آگاهی بدنی خود نوعی تعالی زیسته است.

جدول ۱. جدول تطبیقی مقایسه اخوان‌الصفا و ریچارد شوسترمن (نگارندگان)

محور مقایسه	اخوان‌الصفا	ریچارد شوسترمن
زمینهٔ فلسفی	سنت فلسفهٔ اسلامی؛ تأثیر نوافلاطونی؛ افق اخلاقی و عرفانی	پراگماتیسم آمریکایی؛ تأثیر پدیدارشناسی؛ نقد دوگانه‌انگاری دکارتی
تصور از بدن	بدن به مثابهٔ مرتبهٔ مادون نفس؛ ابزار سیر تکاملی انسان	بدن به مثابهٔ کانون تجربه، آگاهی و سوژگی
نسبت بدن و نفس /ذهن	تمایز و سلسله‌مراتب نفس و بدن؛ برتری نفس	وحدت تن ـ ذهن؛ نقد دوگانه‌انگاری
بدن و معرفت	حواس و بدن؛ مدخل ادراک عقلی و معرفت صعودی	آگاهی تنانه؛ شرط تعمیق ادراک و اصلاح تجربه
بدن و خودسازی	تهذیب بدن؛ اعتدال قوای نفسانی؛ مهار شهوات	اصلاح عادات بدنی؛ افزایش خودآگاهی تنانه
جایگاه تمرین و عادت	ریاضت اخلاقی؛ ممارست؛ انضباط زیستی	تمرین تنانه؛ بازآموزی عادات بدنی؛ پرورش آگاهی بدنی
تجربهٔ زیبایی	زیبایی به مثابهٔ تناسب و نظم در مراتب وجود؛ پیوند با نظم الهی	زیبایی به مثابهٔ کیفیت تجربهٔ زیسته؛ هماهنگی بدن و محیط
غایت بدن	ابزار کمال نفس؛ مسیر قرب به حقیقت متعالی	ارتقای کیفیت تجربه؛ حضور آگاهانه‌تر؛ هنر زیستن
نسبت بدن و رهایی	رهایی نفس از غلبهٔ امیال جسمانی؛ جهت‌گیری به عالم عقل	رهایی از ناآگاهی بدنی؛ اصلاح عادات بدنی
نوع پروژهٔ فلسفی	پروژه اخلاقی ـ معنوی؛ افق هستی‌شناختی و اخروی	پروژه زیبایی‌شناختی-عملی؛ افق این‌جهانی
امکان گفت‌وگو	تأکید بر غایت‌مندی، معنویت و نظم هستی	تأکید بر تجربهٔ زیسته، روش‌مندی و تربیت بدنی

بدین‌سان، می‌توان گفت هر دو در برابر حذف بدن از فلسفه می‌ایستند، اما یکی بدن را در افق فراروی از آن و دیگری در افق تعمیق حضور در آن فهم می‌کند.

۷. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر کوشید جایگاه بدن، خودسازی و تجربهٔ زیبایی را در دو سنت متفاوت ـ *رسائل* اخوان‌الصفا و تن‌زیبایی‌شناسی ریچارد شوسترمن ـ بررسی کرده و امکان گفت‌وگو میان آنها را روشن سازد. تحلیل تطبیقی نشان داد که این دو سنت، با وجود فاصلهٔ زمانی و فرهنگی، بدن را نه عنصری حاشیه‌ای، بلکه نقطهٔ آغازین فهم انسان از خویشتن و جهان تلقی می‌کنند. بااین‌حال، نتیجهٔ تطبیق نه صرفاً استخراج مشابهت‌ها یا تفاوت‌ها، بلکه آشکارسازی دو الگوی متمایز برای فهم نسبت انسان و بدن است که هر یک افق ویژه‌ای برای اندیشیدن به خودسازی و زیبایی می‌گشایند.

یافته‌ها نشان می‌دهد که اخوان‌الصفا بدن را در نسبت سلسله‌مراتبی با نفس تبیین می‌کنند؛ نسبتی که هرچند برتری نفس را مفروض می‌گیرد، اما بدن را به سطحی منفعل یا بی‌ارزش فرو نمی‌کاهد. بدن در *رسائل* عرصهٔ عمل و آزمایش نفس است؛ ساحتی که در آن فضیلت، اعتدال و هماهنگی قوا تحقق می‌یابد و امکان تربیت فراهم می‌شود. این برداشت سبب می‌شود که تجربهٔ زیبایی، چه در بدن و چه در کیهان، معنایی اخلاقی و هستی‌شناختی پیدا کند: زیبایی نشانهٔ هماهنگی و هم‌نوایی با نظم فراگیر عالم است. براین‌اساس، مسیر خودسازی در این سنت، عبور از بدن نیست، بلکه سامان‌دهی آن برای ارتقای نفس است.

در مقابل، شوسترمن با نقد دوگانه‌انگاری مدرن، بدن را نه ابزار ذهن بلکه صحنهٔ بنیادین تجربه و بستر شکل‌گیری آگاهی می‌داند. خودسازی در چارچوب او معطوف به پرورش آگاهی بدنی، اصلاح عادات و افزایش حساسیت نسبت به کیفیت تجربهٔ زیسته است. زیبایی نیز نه صرفاً ویژگی اشیاء یا نشانهٔ نظم متافیزیکی، بلکه شیوه‌ای از حضور آگاهانه در جهان است. بدین‌ترتیب، اصلاح بدن و اصلاح تجربه در اندیشهٔ او از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند و بدن عرصهٔ اصلی امکان تغییر کیفیت زندگی امروزین به‌شمار می‌رود.

این مقایسه نشان داد که هر دو سنت بدن را مجرای تحول انسان می‌فهمند، اما معنای «تحول» در آنها متفاوت است. اخوان‌الصفا بدن را پلی به‌سوی حقیقتی برتر و غایتی قدسی می‌دانند؛ شوسترمن بدن را بستر تعمیق تجربه و امکان خلاقیت زیسته. تفاوت اصلی در افق غایت‌شناختی است: تعالی در سنت اخوان‌الصفا در فراروی نفس از مادیت تحقق می‌یابد، درحالی‌که تأکید شوسترمن بر رسوخ به ژرفای مادیت زیسته و آگاهانه است. هم‌زمان، این مواجهه نشان داد که هیچ‌یک از این دو رویکرد را نمی‌توان به دیگری فروکاست: اخوان‌الصفا هشدار می‌دهند که در نبود غایت معنوی، تربیت بدنی به مراقبت صرف زیستی تقلیل می‌یابد؛ و شوسترمن یادآور می‌شود که معنویت یا اخلاق، بی‌بدن در سطح انتزاع باقی خواهد ماند.

برآیند نهایی پژوهش آن است که بدن در هر دو سنت، صورت‌بندی متفاوتی از یک حقیقت مشترک را نمایندگی می‌کند: انسان بدون تربیت بدن، آگاهی از بدن و تجربهٔ زیبایی‌شناختی تنانه، نمی‌تواند به خویشتن دست یابد. بااین‌حال، جهت این تربیت و دامنهٔ آن تفاوت دارد: در اخوان‌الصفا مسیری به‌سوی تعالی متافیزیکی و در شوسترمن مسیری برای غنابخشی تجربهٔ این‌جهانی. به‌این‌ترتیب، تطبیق این دو دیدگاه، افزون بر نشان‌دادن تفاوت‌ها، افق امکان گفت‌وگویی را گشوده است که می‌تواند به درکی چندبعدی‌تر از بدن منجر شود؛ درکی که معنویت و غایت‌مندی را با انضمامیّت و زیسته‌بودن پیوند می‌دهد.

نتایج تحقیق همچنین بیانگر آن است که بازاندیشی در جایگاه بدن ـ چه در سنت فلسفی اسلامی و چه در فلسفهٔ معاصر غرب ـ می‌تواند چشم‌اندازی تازه برای فهم خودسازی و تجربهٔ زیبایی فراهم آورد؛ چشم‌اندازی که در آن بدن نه صرفاً مقدمهٔ حرکت به‌سوی معنا، بلکه یکی از میدان‌های اصلی تحقق معنا است.

برای ادامهٔ پژوهش، چند مسیر قابل پیگیری است: گسترش دامنهٔ مطالعات تطبیقی به دیگر متفکران اسلامی همچون سهروردی، ابن‌عربی و ملاصدرا برای روشن‌ترشدن صورت‌بندی رابطهٔ بدن، خودسازی و زیبایی در افق گسترده‌تر تفکر اسلامی؛ بررسی امکان به‌کارگیری تن‌زیبایی‌شناسی در خوانش متون اخلاقی و تربیتی کلاسیک؛ و توسعهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزه‌های فلسفهٔ هنر، مطالعات بدن و علوم تربیتی برای سنجش ظرفیت‌های عملی این رویکرد در فهم تجربهٔ زیسته انسان معاصر. چنین مسیری می‌تواند جایگاه بدن را در پیوند میان اخلاق، زیبایی و معنویت بازتعریف کند.

پی‌نوشت‌ها

1. dualism
2. somaesthetics
3. Richard Shusterman
4. somatic awareness
5. the art of living
6. self-cultivation

Doi: 10.22034/rph.2026.2088238.1221

7. Gestalt Theory
8. Organic Analogy
9. pragmatism
10. phenomenology
11. Descartes
12. John Dewey
13. art as experience
14. Merleau-Ponty
15. philosophy as a way of life
16. Socrates
17. Xenophon
18. Confucius
19. T*he Analects*
20. Mencius
21. Daoism
22. Laozi
23. Zhuangzi
24. Buddha
25. subjectivity
26. soma
27. lived body
28. embodied subject
29. Alexander Technique
30. Feldenkrais Method

فهرست منابع فارسی و عربی

- اخوان‌الصفا (۱۴۰۳)، *متن کامل رساله‌های اخوان‌الصفا*، دورهٔ چهار جلدی، ترجمهٔ محمدعلی عسگری، تهران: انتشارات مولی.
- براتی‌پور، حمیدرضا؛ علمی، قربان؛ لطیفی، عبدالحسین؛ جلالی‌شیجانی، جمشید (۱۴۰۰)، نفس در رسائل اخوان‌الصفاء، *عرفان اسلامی*، ش ۶۸، ۲۱ ـ ۳۹.
- بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۳)، گرایش از فلسفهٔ عقلی به حکمت باطنی در آراء اخوان‌الصفا (تحلیل نخستین رویارویی اندیشمندان مسلمانان با فلسفه)، *تاریخ فلسفه*، ۵(۲)، ۵۵ ـ ۸۶.
- ـــــــــــ (۱۳۹۹)، *هندسه خیال و زیبایی با تمرکز بر آرای اخوان‌الصفا*، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.
- ـــــــــــ (۱۴۰۰)، رویکرد اخوان‌الصفا به هنر اسلامی، *مقاله در جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*، به کوشش: هادی ربیعی، تهران: فرهنگستان هنر.
- پازوکی، شهاب؛ تقوی، علی (۱۴۰۳)، نسبت «تن‌زیبایی‌شناسی» ریچارد شوسترمن با «زیبایی‌شناسی» باومگارتن، *کیمیای هنر*، ش ۵۳، ۵۹ ـ ۷۸.
- پازوکی، شهاب؛ کاظم جاسم السعدونی، سهیله؛ محودی تبریزی، سیدهیراد (۱۴۰۴)، از روح مطلق تا بدن زیسته، تحلیل انتقادی دستگاه ایدئالیستی فلسفهٔ هنر هگل در پرتو تن‌زیبایی‌شناسی شوسترمن، *کیمیای هنر*، ش ۵۷.
- ساداتی، ناصر (۱۴۰۲)، مقایسهٔ ادراک تألیفی نزد اخوان‌الصفا با ادراک گشتالتی در هنر بر پایهٔ مناسبات میان کل و جزء، *دوفصلنامهٔ علمی مطالعات تطبیقی هنر*، ش ۲۶، ۶۳ ـ ۷۸.
- شریف، میان‌محمد (۱۳۶۲)، *تاریخ فلسفه در اسلام*، دورهٔ چهار جلدی، ترجمهٔ نصرالله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- فاخوری، حنا؛ جر، خلیل (۱۳۹۱)، *تاریخ فلسفه در جهان اسلامی*، ترجمهٔ عبدالحمید آیتی، تهران: شرکت انتشارات علمی، فرهنگی.
- نصر، سیدحسین (۱۳۸۴)، *علم و تمدن در اسلام*، ترجمهٔ احمد آرام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــ (۱۴۰۳)، مقدمه، در: متن کامل رساله‌های اخوان‌الصفا، اخوان‌الصفا، ترجمه: محمدعلی عسگری، تهران: انتشارات مولی.

فهرست منابع لاتین

- Confucius. (2007), *The analects of Confucious*, Trans.B. Watson, New York: Columbia University Press.
- Dobson, W. A. C. H. (Ed.). (1963), *Mencius*, Toronto: University of Toronto Press.
- Hadot, P. (1995), *Philosophy as a way of life: Spiritual exercises from Socrates to Foucault*, Malden: Wiley-Blackwell.
- Lau, D. C. (Trans.). (1963), *Tao Te Ching*, London: Penguin.
- Shusterman, Richard. (1999). Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(3): 299-313.
- _____. (2012a), *Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2012b), Body and the Arts: The Need for Somaesthetics. *Diogenes*, *59*(1-2): 7-20.
- _____. (Ed.). (2018), *Aesthetic Experience and Somaesthetics* (Vol. 1), Leiden: Brill.
- _____. (2020), Somaesthetics in Context. *Kinesiology Review*, 9: 245-253.
- Thera, N. & Bodhi. B. (2010). *Anguttara Nikaya: discourses of the Buddha an anthology* (Part 1), Kandy: The Wheel Publication.
- Watson, B. (Trans.). (1968). *The complete works of Chuang Tzu*, New York: Columbia University Press.
- Xenophon. (1990). *Conversations of Socrates*. Trans.H. Tredennick & R. Waterfield, London: Penguin.

فیلم به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف: اندیشهٔ مکانیکی و پایانِ کارتیسیانیسم[۱]

آریوبرزن مؤمن[۲]، پیام زین‌العابدینی[۳]، شهلا اسلامی[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۰۸ □ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۷ □ صفحهٔ ۷۱-۸۲
Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

چکیده

در متافیزیک دکارتی، «اندیشیدن» کنشی درونی، خودبنیاد و منحصراً انسانی تلقی می‌شد؛ گویی ذهن، قلمروی مجرد و متمایز از مادیت بدن و جهان است و تنها انسان، فاعل راستینِ تفکر و آگاهی به شمار می‌آید. بر اساس این دیدگاه، ماشین، تصویر و هرگونه سازوکار مادی، صرفاً ابزارهایی بی‌جان در خدمت ذهن انسانی‌اند. اما ظهور سینما در آغاز قرن بیستم، این تمایز ریشه‌دار میان ذهن و ماده را به‌طور بنیادین به چالش کشید و امکان نوعی «تفکرِ غیرانسانی» را پیش کشید؛ تفکری که نه در ذهن سوژه، بلکه در درون مادیت تکنیکی تصویر و در فرایندهای حسی و زمانی تحقق می‌یابد. این مقاله با رویکردی فلسفی ـ سینمایی، بررسی می‌کند که چگونه فیلم می‌تواند به مثابهٔ «ربات ـ فیلسوف» یا موجودی اندیشه‌ورزِ مکانیکی فهم شود؛ موجودی که واجد نوعی هوشمندی درونی و قدرت تأمل مستقل از سوژهٔ انسانی است. پژوهش حاضر با تکیه بر آرای ژان اپستاین دربارهٔ «هوش مکانیکی فیلم» و نظریات ژیل دلوز در باب «تصویر ـ حرکت» و «تصویر ـ زمان»، می‌کوشد سازوکار تفکر را در بطن مادیت سینما بازشناسد. در این چارچوب، فیلم نه صرفاً حامل اندیشه، بلکه خود محلِ وقوعِ آن است. افزون‌براین، با بهره‌گیری از بینش‌های پدیدارشناسی بدن‌مند و نظریات ادراک حسی، نشان داده می‌شود که سینما اندیشیدن را از انحصار ذهن انسان بیرون می‌کشد و آن را در ماده، ریتم، صدا و حرکت محقق می‌سازد. به این ترتیب، مرز دوگانه‌انگاری دکارتی میان ذهن و جسم فرو می‌ریزد و سوژهٔ اندیشندهٔ انسان‌محور از مرکز تجربه کنار می‌رود. در نتیجه، نوعی آگاهی تصویریِ غیرانسانی پدیدار می‌شود که تفکر را میان تصویر، ادراک و بدن تماشاگر توزیع می‌کند و اندیشیدن را به کنشی مشترک میان انسان و ماشین بدل می‌سازد. حاصل این فرایند، پایان کارتیسیانیسم در قلمرو تفکر و ظهور نوعی فاعلیت خودکار و خودزاینده در سطح تصاویر است؛ فاعلیتی که از منطق درونیِ سینما برمی‌خیزد. فیلم در این معنا دیگر صرفاً رسانه‌ای برای بازنمایی یا تقلید واقعیت نیست، بلکه

---

۱. مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری آریوبرزن مؤمن، با عنوان «فیلم به مثابهٔ تفکر مکانیکی؛ خوانش ژیل دلوز از نظریهٔ فیلم ژان اپستاین» است که با راهنمایی دکتر پیام زین‌العابدینی و مشاورهٔ دکتر شهلا اسلامی، در رشتهٔ فلسفهٔ هنر، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: ariobarzan.momen@iau.ac.ir

۳. استادیار دانشگاه تهران، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

۴. استادیار گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: sh-eslami@srbiau.ac.ir

استناد: مؤمن، آریوبرزن؛ زین‌العابدینی، پیام؛ اسلامی، شهلا (۱۴۰۵)، فیلم به مثابهٔ ربات-فیلسوف: اندیشهٔ مکانیکی و پایانِ کارتیسیانیسم، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۲)، ۷۱-۸۲.
Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193
https://rph.soore.ac.ir/article_732399.html

خود همچون موجودی اندیشه‌ورز و خودآگاه عمل می‌کند و از رهگذر منطق بصری، فرمی و زمانی خویش مفاهیم فلسفی تولید می‌کند. چنین چشم‌اندازی نشان می‌دهد که تفکر می‌تواند امری تکنیکی، حسی و بدنمند باشد؛ بدین معنا که اندیشه در دلِ دستگاه سینما و در پیوند زنده با بدن تماشاگر تحقق می‌یابد. به بیان دیگر، فیلم نخستین عامل اندیشه‌ورزِ غیرانسانی در عصر مدرن است که مرزهای انسان و ماشین را در تجربهٔ اندیشیدن بازتعریف می‌کند و بدین‌ترتیب افق‌های تازه‌ای پیش روی فلسفهٔ ذهن، نظریهٔ فیلم، پدیدارشناسی ادراک و مباحث پساانسان‌گرایی می‌گشاید.

کلیدواژه‌ها: تفکر مکانیکی، ربات_فیلسوف، سوژه دکارتی، پساانسان‌گرایی

مقدمه و بیان مسئله

از نخستین لحظه‌های پیدایش فلسفهٔ جدید، اندیشیدن به عنوان کنشی ویژهٔ انسان و امری درونی به ذهنِ خودآگاهِ سوژه قلمداد شد. دکارت[۱] با گفتنِ «می‌اندیشم، پس هستم»[۲] بنیاد هستی را بر آگاهی استوار کرد و میان ذهنِ اندیشنده و جهانِ گستردهٔ مادی، شکافی هستی‌شناسی[۳] پدید آورد. از آن پس، تفکر به جوهرِ درونیِ ذهن نسبت داده شد و ماده صرفاً عرصه‌ای بی‌جان تلقی گردید که باید از بیرون شناخته شود. این دوگانگیِ سوژه/ابژه[۴] تا سده‌ها چارچوب اصلیِ اندیشهٔ غربی بود. اما با ظهورِ فناوری‌های بازنمایی به‌ویژه سینما در قرن بیستم، این ساختار متافیزیکی به لرزه افتاد. سینما تجربه‌ای ممکن کرد که در آن اندیشه دیگر در ذهنِ انسان مستقر نیست، بلکه از درونِ مادهٔ تصویری و حرکتِ مکانیکی سربرمی‌آورد. ژان اپستاین[۵]، فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز پیشرو فرانسوی، از نخستین کسانی بود که این دگرگونی را به مثابهٔ چرخشی در ماهیتِ تفکر درک کرد. او در *هوش یک ماشین*[۶] (۱۹۴۶) استدلال می‌کند که سینماتوگراف[۷] نه ابزارِ بیانِ اندیشه، بلکه خودِ اندیشه است؛ ماشینی که می‌اندیشد نه به‌سانِ انسان، بلکه به شیوه‌ای مکانیکی و غیرارگانیک. اپستاین معتقد است که فیلم دارای نوعی «هوش مکانیکی» است که مستقل از فاعلِ انسانی عمل می‌کند و به واسطهٔ فُرم[۸]، نور و زمان، اندیشه‌ای تازه می‌سازد. دوربین از نظر او به منزلهٔ «ربات_فیلسوف»[۹] است؛ موجودی ماشینی که توانایی اندیشیدن را از انسان می‌گیرد و به خودِ تصویر می‌سپارد. به تعبیر او، در سینما مرز میان ذهن و ماده درهم می‌شکند و نوعی آگاهی تصویری پدید می‌آید که از سوژهٔ انسانی بی‌نیاز است. اپستاین این رخداد را نشانهٔ پایانِ دکارت‌گرایی یا کارتیسیانیسم[۱۰] می‌داند، زیرا در سینما دیگر تمایز روشنی میان اندیشیدن و امتداد مادی وجود ندارد. دیدگاهی مشابه در فلسفهٔ سینمای ژیل دلوز[۱۱] نیز تبلور یافته است. دلوز با الهام از برگسون[۱۲]، تصویر سینمایی را نه بازنماییِ واقعیت بلکه خودِ تفکر می‌داند. به باور او، سینما فاعلِ اندیشندهٔ دکارتی را از مرکز ادراک کنار می‌زند و خودِ تصویر بدل به عاملی اندیشه‌ورز می‌شود. در دستگاه فکری دلوز، مفاهیمی چون «*تصویر_حرکت*»[۱۳] و «*تصویر_زمان*»[۱۴] نشان می‌دهند که فیلم واجد منطق درونیِ اندیشه است؛ حرکتی که از ذهن نمی‌آید بلکه خود تفکر را تولید می‌کند. او می‌نویسد: سینما امکانِ تجربهٔ «چشمِ غیرانسانی» را فراهم می‌کند؛ چشمی که در دلِ اشیا می‌بیند و می‌اندیشد. در این چشم‌انداز، فیلم همانند نوعی آگاهیِ ماشینی عمل می‌کند که سوژه را از مرکزِ تجربه حذف و اندیشه را در میانِ تصاویر توزیع می‌کند. از پیوند میان دیدگاه‌های اپستاین و دلوز، مسئله‌ای فلسفی سربرمی‌آورد: اگر سینما به مثابهٔ ماشین قادر به اندیشیدن است، آنگاه «*سوژه اندیشنده*» به چه چیزی بدل می‌شود؟ چگونه فیلم می‌تواند واجد نوعی «آگاهی تصویری» باشد که به‌طور خودکار، مفاهیم و ادراک را سامان می‌دهد؟ در این صورت، چگونه می‌توان تفکر مکانیکی را از تقلیدِ تفکر انسانی متمایز ساخت و آن را به عنوان نوعی اندیشهٔ اصیل در نظر گرفت؟

پاسخ به این پرسش‌ها مستلزم بازنگری در خودِ مفهومِ تفکر است. اگر در فلسفهٔ دکارت، اندیشه جوهری نامادی و خودبنیاد بود، در سینما اندیشه امری مادی، دیداری و متحرک می‌شود. در این‌جا تفکر نه بازتاب ذهن، بلکه کنشِ فرمیِ تصویر است. پدیدارشناسی[۱۵] بدنمند مرلو_پونتی[۱۶] و ویوین سابچک[۱۷] راهی برای فهم این چرخش فراهم می‌کند: آگاهی همیشه در بدن و در تجربهٔ زیسته حضور دارد و هر ادراکی، خود نوعی اندیشه است. سینما دقیقاً این ادراک بدنمند را بسط می‌دهد، زیرا میان بدن تماشاگر و بدن تصویر، رابطه‌ای حسی و متقابل برقرار می‌شود؛ در این میان، تفکر در حرکت و در نور و صدا توزیع می‌شود، نه در ذهن ناظر. از این‌رو می‌توان گفت فیلم در مقام «ربات_فیلسوف» دستگاهی است که در خود سازوکارِ اندیشه‌ورزی دارد. آنچه انسان در ذهن می‌سازد، فیلم از طریق فرم و زمان می‌سازد؛ اما اندیشهٔ سینمایی نه خطی است و نه بازتابی، بلکه بدنی، عاطفی و تکنیکی است. فتوژنی[۱۸] در نظریهٔ اپستاین مصداق همین اندیشهٔ دیداری است: کیفیتی از تصویر که در آن «بودنِ چیزها» از درونِ خودِ تصویر ادراک می‌شود، بی‌نیاز از ذهن انسانی. به همین ترتیب، در نظریهٔ دلوزی، تصویر_زمان، تجربه‌ای از اندیشه است که سوژه را از قید زمان خطی رها می‌کند و امکانِ تفکرِ غیرسوبژکتیو را فراهم می‌آورد. در این چشم‌انداز، مسئلهٔ اصلی پژوهش نه‌فقط بررسی نسبت سینما و اندیشه، بلکه پرسش از پایانِ کارتیسیانیسم است؛ یعنی فروپاشی مرزهای سوژه و ابژه و ظهور نوعی اندیشهٔ *تصویری_مکانیکی* که در آن ماشین خود به عاملِ اندیشیدن تبدیل می‌شود. این چرخش، پیامدهایی بنیادین برای فلسفهٔ ذهن، نظریهٔ فیلم و مباحث پساانسان‌گرایانه[۱۹] دارد. فیلم

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

دیگر بازنماییِ ذهن نیست، بلکه خودِ اندیشه است؛ اندیشه‌ای که در مادهٔ فنیِ تصویر و در بدنِ تماشاگر تحقق می‌یابد. از این‌رو، پژوهش حاضر با تکیه بر پیوند میان اپستاین، دلوز و پدیدارشناسی بدنمند، می‌کوشد نشان دهد که چگونه سینما به منزلهٔ ربات ـ فیلسوف، مرز میان انسان و ماشین را در قلمرو تفکر بازتعریف می‌کند و امکانی نو برای فهمِ آگاهی، سوژه و شناخت می‌گشاید.

پیشینه پژوهش

پژوهشگر تا جایی که مشاهده کرده است، پژوهشی مرتبط با عنوان پیشنهادی رساله حاضر وجود ندارد، اما تحقیقات صورت گرفته مرتبط در پیرامون مفاهیم فرعی موجود در پژوهش، به شرح زیر می‌باشد:

جاهد و فهیمی‌فر (۱۴۰۴) مقاله‌ای را تحت عنوان «مطالعه‌ای بر اثرات واقعیت مجازی بر جامعه از منظر ژان بودریار (مطالعهٔ موردی: فیلم سیمون)» به انجام رسانده‌اند. روش تحقیق پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی بوده و با بررسی و تحلیل دیالوگ‌ها و نشانه‌شناسی نمادهای بصری انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که واقعیت مجازی، با محو کردن مرزهای بین واقعیت و وانموده، موجب تغییر در ادراک اجتماعی، هویت فردی و تعاملات انسانی می‌شود. بر اساس دیدگاه بودریار، جامعهٔ معاصر در حال حرکت به‌سوی جهانی از وانموده‌ها است که در آن بازنمایی‌ها و شبیه‌سازی‌ها جایگزین حقیقت می‌شوند. فیلم سیمون را می‌توان نمونه‌ای روشن از نظریه‌های ژان بودریار درباره شبیه‌سازی، فراواقعیت، و پساانسان‌گرایی دانست که در آن، واقعیت مجازی نه‌تنها جایگزین واقعیت می‌شود؛ بلکه هویت انسانی را نیز بازتعریف می‌کند.

برخلاف رویکرد مقالهٔ جاهد و فهیمی‌فر، که عاملیتِ غیرانسانی را در سطح شخصیت‌های مجازی و منطق رسانه‌ایِ فراواقعیت توضیح می‌دهند، در این پژوهش، مادیتِ خودِ تصویر و دستگاه سینما به مثابهٔ عاملی اندیشه‌ورز و واجد هوش مکانیکی فهم می‌شود. در حالی که آن مقاله پساانسان‌گرایی را در چارچوب بازنمایی و شبیه‌سازی تحلیل می‌کند، رویکرد حاضر تفکر را درون حرکت، زمان و بدن‌مندیِ تصویر جست‌وجو کرده و ظرفیت تفکرزای فرم سینمایی را برجسته می‌سازد. از این منظر، پژوهش یادشده نقش زمینه‌ساز در طرح نسبت انسان/ماشین دارد، اما تحلیل کنونی با عبور از سطح روایت، بر فاعلیت خودکار و منطق درونیِ تصویر تأکید می‌کند. پیشینهٔ نام برده، فراهم‌کردن زمینه‌ای نظری در حوزهٔ شبیه‌سازی و پساانسان‌گرایی است؛ در حالی که گذار از تحلیل محتوایی پساانسانی به سمت صورت‌بندی هستی‌شناسانهٔ «اندیشیدن تصویر» و «فاعلیت مکانیکی سینما» نقطهٔ تمایز و گسترهٔ نوآوری پژوهش حاضر به‌شمار می‌آید.

شریف‌زاده، رایانی مخصوص و کریمی (۱۴۰۱) مقاله‌ای را با عنوان «تأثیر نظریه‌های خودآگاهی ماشین‌ها بر بازنمایی هوش مصنوعی در فیلم‌ها و سریال‌ها: مورد مطالعاتی فیلم اکس ماشینا، سریال دنیای غرب و مینی سریال دِوز» انجام داده‌اند. در آن پژوهش از روش توصیفی ـ تحلیلی با بررسی نظریه‌های پژوهش‌گران آینده‌نگر در حیطه هوش مصنوعی و نیز سناریوهای پیش‌بینی‌شده توسط دانشمندان و بازنمایی‌شده در سه اثر «دنیای غرب»، «اکس ماشینا» و «دوز»، تأثیرات نظریات خودآگاهی ماشین‌ها بر بازنمایی تقابل وجودی انسان ـ ماشین مشخص شده و این نتیجه دریافت می‌شود که احاطهٔ هوش مصنوعی در تولیدات فیلم‌ها و سریال‌ها می‌تواند داستان‌ها و تصاویر را در اختیار آنها قرار داده و بر حس زیبایی‌شناسی و عواطف مخاطبان نیز تأثیر بگذارد. این تأثیرگذاری هرچند در ابتدا در فیلم‌های علمی- تخیلی و مخاطبان آنها مشهود بوده، امروزه وارد ژانرهای دیگر سینمایی نیز شده است.

در مقایسه با پژوهشی که بر بازنمایی خودآگاهی ماشین و هوش مصنوعی در آثار علمی ـ تخیلی متمرکز است و رابطهٔ انسان/ماشین را در سطح روایت، شخصیت‌پردازی و سناریوهای آینده‌پژوهانه تحلیل می‌کند، رویکرد حاضر مسئله را به سطحی بنیادین‌تر منتقل می‌سازد و خودِ سینما را به مثابهٔ فاعلی اندیشه‌ورز و واجد «هوش مکانیکی» تبیین می‌کند. در حالی که آن پژوهش عاملیت غیرانسانی را در کاراکترهای مجازی و منطق داستانی بررسی می‌کند، تحلیل کنونی اندیشیدن را در مادیت تصویر، حرکت و زمان جست‌وجو کرده و تفکر را رخدادی درونی و خودکار در سطح تصویر می‌فهمد. نوآوری پژوهش حاضر در انتقال بحث از سطح بازنمایی به سطح هستی‌شناختیِ «اندیشیدنِ تصویر» و صورت‌بندی سینما به مثابهٔ «ربات ـ فیلسوف» آشکار می‌شود.

پارسا خانقاه و فتح طاهری (۱۳۹۹) مقاله‌ای را تحت عنوان «نسبت میان فلسفه و سینما؛ پژوهشی بر اساس فلسفهٔ سینماییِ ژیل دلوز» انجام داده‌اند. در این پژوهش کوشیده می‌شود، قوت‌ها و محدودیت‌های رویکرد دلوز را از منظر نوعی نخبه‌گرایی که در کتاب‌های او دیده می‌شود، مورد بررسی قرار داد. در این مقاله، با ترسیم تفکر سینمایی دلوز، اهمیت خاص آن را در جریان نقد فیلم و حتی در تفکر فلسفی نشان داده می‌شود، و به تحلیل این مسئله پرداخته می‌شود که دلوز چگونه سینما را شکلی از فلسفه‌ورزی (و بالعکس) تلقی می‌کند و چگونه این دو حوزه می‌توانند مرزهای یکدیگر را تغییر داده و بسط دهند.

مقالهٔ «نسبت میان فلسفه و سینما» با اتکا به دو جلد *سینما ۱* و *سینما ۲* دلوز، سینما را عرصه‌ای برای «تولید مستقیم مفاهیم» از طریق تصویر ـ حرکت و تصویر ـ زمان می‌داند و آن را شکلی از فلسفه‌ورزی بصری معرفی می‌کند. تمرکز این پژوهش بر تحلیل دلوزیِ ساختار نشانه‌شناختی و هستی‌شناختی تصویر است و

اندیشیدن را در سطح خلق فرم‌ها و سازمان‌دهی ادراک توضیح می‌دهد، نه در سطح عاملیت مادی تصویر. در مقابل، پژوهش حاضر با بهره‌گیری از دلوز اما فراتر از چارچوب او، سینما را خودْ «سوژه‌ای مکانیکی» با فاعلیت و هوش درونی تلقی می‌کند و اندیشه را در مادیت نور، حرکت، زمان و بدن‌مندی تصویر جای‌گذاری می‌نماید. بدین‌ترتیب، تمرکز از فلسفه‌ورزی سینما به «اندیشنده‌بودن خودِ تصویر» منتقل می‌شود؛ نقطه‌ای که مقالهٔ دلوزی، با وجود قوت نظری، بدان وارد نمی‌شود.

ریپیترز (۲۰۱۸) مقاله‌ای را تحت عنوان «تفکر ماشینی، ماشین تفکر: ملاحظاتی دربارهٔ فیلم به مثابهٔ هوش مصنوعی» انجام داده است. این مقاله به بررسی روشی می‌پردازد که فیلم ممکن است در زمره هوش مصنوعی توانایی تشخیص داشته یا نداشته باشد و همچنین فرضیه «ضعیف و قوی هوش مصنوعی» را بر روی فیلم اعمال کرده و از فیلم به عنوان هوش مصنوعی به معنای تولید نوعی تفکر بر اساس مفهوم دستگاه والتر بنیامین بحث می‌کند.

مقالهٔ ری پیترز، با الهام از اپستاین و رویکردهای ماده‌گرایانهٔ معاصر، فیلم را نوعی «هوش مصنوعی» می‌فهمد که قادر است به‌طور مستقل تفکر تولید کند و فرضیه‌های «هوش ضعیف/قوی» را به مدیوم سینما تعمیم می‌دهد؛ اما تحلیل آن عمدتاً در سطح نظریه‌پردازی دربارهٔ امکان‌های فکریِ رسانه باقی می‌ماند. در پژوهش حاضر افق غیرانسان‌محور با رویکردی ریشه‌ای‌تر بسط می‌یابد: تفکر نه‌فقط به‌منزلهٔ کنش رسانه‌ای، بلکه به مثابهٔ کنش درونیِ مادیت تصویر، ریتم، حرکت، زمان و بدنمندی ادراک تبیین می‌شود. برخلاف مقالهٔ مزبور که هوشمندی را در نسبت با استعارهٔ «هوش مصنوعی» توضیح می‌دهد، این پژوهش فیلم را به‌منزلهٔ «ربات ـ فیلسوف» و واجد فاعلیت مکانیکی و آگاهی تصویری تحلیل می‌کند و بدین‌سان اندیشیدن را از سطح بازنمایی به سطح هستی‌شناسی خودِ تصویر منتقل می‌سازد.

ادبیات پژوهش

پرسش از نسبت میان تفکر و تصویر، از دهه‌های ابتدایی قرن بیستم به یکی از دغدغه‌های محوری نظریهٔ فیلم بدل شد. در این میان، ژان اپستاین را می‌توان یکی از نخستین متفکرانی دانست که با نگاهی فلسفی به سینما، آن را نه بازنمایی اندیشهٔ انسانی، بلکه خودِ اندیشه دانست. او در کتاب *هوش یک ماشین* (۱۹۴۶) مفهوم بنیادین «اندیشهٔ مکانیکی»[۲۰] را طرح کرد و سینما را موجودی دانست که به واسطهٔ سازوکارهای فنی خود، می‌اندیشد. در نظر او، سینما نوعی *هوش غیرارگانیک*[۲۱] است؛ اندیشه‌ای که درون ماده نور و زمان جاری است و به واسطهٔ دوربین و حرکت، منطق خاص خود را پدید می‌آورد (Epstein, 2014: 18–19). در این معنا، دوربین واجد نوعی «سوژگی خودکار»[۲۲] است و فیلم را می‌توان نخستین شکلِ آگاهیِ غیرانسانی تلقی کرد. اپستاین با این دیدگاه، بنیان متافیزیک[۲۳] دکارتی را، که اندیشه را جوهر درونیِ ذهن و مختص به انسان می‌دانست، به چالش کشید. از نظر او، فیلم به مثابهٔ ماشین اندیشنده، فاصلهٔ ذهن و ماده را فرو می‌ریزد و اندیشیدن را از انحصار سوژهٔ انسانی خارج می‌کند (Epstein, 2014: 27–29).

در دهه‌های پس از اپستاین، رویکردهای گوناگونی در نظریهٔ فیلم شکل گرفت که هر یک به‌نحوی این پیوند میان سینما و تفکر را بسط دادند. در دههٔ ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰، متفکرانی چون بازن[۲۴] در سنت رئالیستی، سینما را ابزار شناخت واقعیت می‌دانستند، اما در همین دوران، رویکرد فلسفی اپستاین راهی متفاوت را گشود: سینما نه ابزار شناخت، بلکه خودِ فرایند شناخت است.

با گذار از نظریه‌های بازنمایی‌گرا به نظریه‌های فلسفی‌تر، در دههٔ ۱۹۸۰، ژیل دلوز با انتشار دو جلد *سینما (۱) تصویر ـ حرکت*[۲۵] و *سینما (۲) تصویر ـ زمان*[۲۶]، این نگاه را به سطحی هستی‌شناختی ارتقا داد. دلوز، همچون اپستاین، تصویر سینمایی را نه بازتاب واقعیت، بلکه خودِ واقعیتِ اندیشه می‌دانست. در نظریهٔ او، سینما اندیشیدن را از ذهنِ انسان جدا می‌کند و درون حرکت و زمانِ تصویر جاری می‌سازد. او از مفهومی سخن می‌گوید که «اتوماتیسم معنوی»[۲۷] می‌نامد؛ یعنی نیرویی در خودِ تصاویر که مستقل از فاعل انسانی، تفکر را برمی‌انگیزد (Deleuze, 1989: 157–158). بدین‌سان، سینما به نظامی فلسفی بدل می‌شود که در آن تصویر نه ابزاری برای انتقال معنا، بلکه سازوکار خودکارِ تولید اندیشه است (Deleuze, 1986: 58–61). پائولا ماراتی[۲۸] در کتاب خود، *ژیل دلوز: سینما و فلسفه* (ماراتی، ۱۳۹۵)، تأکید می‌کند که نظریهٔ تصویر ـ حرکت و تصویر ـ زمان نه صرفاً خوانشی زیبایی‌شناختی از سینما، بلکه بنیانی هستی‌شناختی برای فهم «تفکرِ درونِ تصویر» فراهم می‌کند. او مطرح می‌دارد که دلوز، برخلاف بسیاری از رویکردهای کلاسیک، سینما را نه ابزار بازنمایی، بلکه سازوکار خودکار تولید مفهوم می‌داند؛ جایی که تصویر خود عاملی اندیشه‌ورز است و از خلال اتصالات، بریدگی‌ها و تداوم‌هایش «عمل اندیشیدن» را محقق می‌سازد. این خوانش ماراتی نشان می‌دهد که چگونه می‌توان سینما را از سطح بازنمایی به سطح «تفکر مکانیکی» ارتقا داد؛ تفکری که نه در ذهن سوژه، بلکه در مادیت زمان‌مند و ریتمیک تصویر رخ می‌دهد. پدیدارشناسیِ بدن‌مند نیز در تداوم همین چرخش قرار می‌گیرد، اما از مسیر دیگری. مرلو ـ پونتی در آثار خود با نقد دوگانه‌انگاری[۲۹] ذهن و بدن، آگاهی را پدیده‌ای در جهان بود و تجسّدیافته می‌داند، تأکید می‌کند که ادراک همواره از خلال بدن رخ می‌دهد، نه از ذهن منفصل (Merleau-Ponty, 2012: 91–93). سینما از منظر او هنری است که این یگانگیِ ذهن و جهان را به تجربه درمی‌آورد؛

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

چراکه ادراک در آن به شکلی مستقیم و بدنمند جریان دارد. ویوین سابچک با الهام از مرلو-پونتی، این ایده را بسط داده و از «بدنِ فیلم» سخن می‌گوید: بدنی تکنولوژیک که واجد نوعی قصدیت[۳۰] و تجربهٔ ادراکی است. از دید او، فیلم همچون تماشاگر، می‌بیند، احساس می‌کند و معنا می‌سازد (Sobchack, 1992: 56–59). در این برداشت پدیدارشناسانه، تجربهٔ سینمایی به گفت‌وگویی میان دو بدن بدل می‌شود: بدنِ انسان و بدنِ تصویر. بنابراین، آگاهی در سینما نه در ذهن، بلکه در میانِ ادراک و ماده توزیع می‌شود؛ نوعی آگاهی مشترک انسان‌ماشین که سوژهٔ دکارتی را از مرکز تجربه کنار می‌زند. سیر تاریخی این اندیشه، از اپستاین تا دلوز و پدیدارشناسی، نشان می‌دهد که سینما در قرن بیستم نه‌فقط هنری تصویری، بلکه رویدادی فلسفی بوده است.

اپستاین با طرح اندیشهٔ مکانیکی، نخستین سنگ‌بنای فلسفهٔ فیلم را گذاشت و تفکر را از ذهن به مادّه منتقل کرد. دلوز با نظریهٔ تصویر-زمان، نشان داد که اندیشه در خودِ حرکت و زمانِ سینمایی تحقق می‌یابد. و پدیدارشناسیِ بدن‌مند، آگاهی را از جوهر درونی به رابطهٔ حسی میان بدن و تصویر تبدیل کرد. حاصل این مسیر، «*گذار از سوژهٔ اندیشندهٔ دکارتی به ماشینِ اندیشندهٔ سینمایی*» است. در این چشم‌انداز، فیلم در مقام ربات-فیلسوف، واجد نوعی عقلانیت فرمی و خودآیین است که از دلِ فرم و حرکت زاده می‌شود. این عقلانیت، اندیشه را از قلمرو ذهن انسانی به عرصهٔ مادهٔ تصویری منتقل می‌کند و نشان می‌دهد که تفکر می‌تواند درون فناوری و تصویر تحقق یابد. ازاین‌رو، سینما را می‌توان نخستین صحنهٔ ظهور اندیشهٔ غیرانسانی دانست؛ اندیشه‌ای که هم حاصل تاریخ فلسفه است و هم آغازگر فلسفه‌ای تازه: فلسفهٔ تصویر و اندیشهٔ مکانیکی. این دگرگونی، معنای نوینی به تفکر می‌بخشد. تفکری که دیگر نه «انسان‌محور» بلکه «جهان‌محور» است و در پیوند میان نور، حرکت و آگاهی شکل می‌گیرد. بدین‌ترتیب، تاریخ نظریهٔ فیلم از اپستاین تا دلوز، نه‌فقط تاریخ تحول دیدگاه‌ها، بلکه تاریخِ دگرگونیِ خودِ مفهوم اندیشه است؛ مسیری که در آن سینما از بازنمایی واقعیت به اندیشیدنِ واقعیت بدل می‌شود و مرز میان ذهن و ماشین برای همیشه فرو می‌ریزد.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از حیث هدف، ماهیتی نظری و بنیادین دارد و در زمرهٔ مطالعات مفهومی-تحلیلی قرار می‌گیرد. از نظر روش، این مقاله بر پایهٔ روش تحلیل مفهومی و تأویل فلسفی سامان یافته است و رویکردی تفسیری-استدلالی را دنبال می‌کند. تمرکز پژوهش بر بازخوانی فلسفی مفهوم «اندیشه» در بستر سینما، با تکیه بر نظریهٔ «فیلم به مثابهٔ ربات-فیلسوف» است؛ مفهومی که در نسبت با ایده‌های ژان اپستاین، ژیل دلوز و پدیدارشناسی بدن‌مند تبیین می‌گردد. از آنجا که مسئلهٔ تحقیق با بنیان‌های فلسفهٔ ذهن، متافیزیک کلاسیک، و نظریه‌های تصویر در سینمای مدرن گره خورده است، روش پژوهش مبتنی بر تحلیل درونی مفاهیم، بازسازی دستگاه‌های فکری، و مقایسهٔ استدلال‌های هستی‌شناختی میان نظام‌های نظری گوناگون است. تحلیل مفاهیم بنیادینی چون «سوژهٔ دکارتی»، «اندیشهٔ مکانیکی»، «آگاهی تصویری» و «عقلانیت فرمی» به صورت استنتاجی و قیاسی دنبال شده و از رهگذر خوانش انتقادی متون نظری، به بازتعریف فلسفی این مفاهیم در نسبت با تجربهٔ سینمایی پرداخته شده است. در این چارچوب، پژوهش فاقد هرگونه تحلیل موردی، نمونه‌پژوهی یا داده‌پردازی تجربی است و بر مبنای منطق درونی استدلال‌های فلسفی استوار است. چارچوب نظری پژوهش نیز نه صرفاً توصیف دیدگاه‌ها، بلکه بازآرایی خلاقانهٔ آنها در قالب دستگاه مفهومی مستقل با تمرکز بر مفهوم «فیلم به مثابهٔ ربات-فیلسوف» است که در کل مقاله به عنوان ستون اصلی تحلیل پی‌گرفته می‌شود.

مبانی نظری/تحلیلی

۱. فروپاشی سوژهٔ دکارتی در میدان سینما

در فلسفهٔ دکارتی، سوژه به مثابهٔ فاعلِ خودآگاه و عقلانی، جوهر اندیشنده‌ای است که در برابر جهانِ مادیِ بی‌جان قرار دارد (Descartes, 1996: 17–19). در این چارچوب، ذهن یگانه سرچشمهٔ شناخت است و جهان چیزی جز امتداد و ماده‌ای منفعل نیست (Descartes, 1996: 28–30). اما ظهور سینما این الگوی معرفت‌شناختی را دچار شکافی بنیادین کرد. سینما نه بازنماییِ صرفِ تجربهٔ انسانی، بلکه میدانِ تولید نوعی ادراک نو است که در آن مرز میان ذهن و ماده، انسان و ماشین، و سوژه و ابژه درهم می‌شکند. ژان اپستاین، نظریه‌پرداز پیشرو فرانسوی، نخستین کسی بود که این تحول را به مثابهٔ دگرگونی در ماهیتِ تفکر تبیین کرد (Epstein, 2014: 18–19). در اندیشهٔ او، سینما نوعی *ربات-فیلسوف* است؛ ماشینی که می‌اندیشد نه به شیوهٔ انسان، بلکه بر اساس منطق خاص تصویر، نور، ریتم و زمان. به باور اپستاین، فیلم‌برداری و مونتاژ به خودی خود واجد نوعی «اندیشهٔ مکانیکی»اند[۳۱]؛ تفکری غیرارگانیک که از دل مادهٔ فنی پدید می‌آید و نه تقلید ذهن انسان، بلکه صورت نوینی از تفکر است (Epstein, 2014: 65–67). در این معنا، دوربین صرفاً ابزاری در دست سوژهٔ انسانی نیست، بلکه عضوی از نظام ادراک است که خود می‌بیند و می‌فهمد. اپستاین با اشاره به فناوری‌هایی مانند فیلم‌برداری زمان‌گریز یا حرکت آهسته، نشان می‌دهد که سینما می‌تواند وجوهی از واقعیت را آشکار کند که ادراک انسانی از آن ناتوان است. بدین‌سان، سینما به جای بازنمایی جهان از منظر ذهن، خود *منظر جهان* می‌شود. در این لحظه، تمایز دکارتیِ سوژه و ابژه فرو می‌پاشد و نوعی آگاهیِ ماشینی در بطن مادهٔ تصویری

سربرمی‌آورد. اپستاین این وضعیت را «پایان کارتیسیانیسم» می‌خواند؛ زیرا دیگر اندیشه در انحصار ذهنِ خودبنیاد انسان نیست. سینما به ما می‌آموزد که تفکر می‌تواند در قلمرو ماده، در ترکیب نور و حرکت، و در سازوکارهای مکانیکی نیز تحقق یابد. او از این رخداد به عنوان زایش گونه‌ای فلسفهٔ نو یاد می‌کند: فلسفه‌ای غیرانسان‌محور که به رسمیت می‌شناسد *ماشین نیز می‌تواند بیندیشد* (Epstein, 2014: 86–87). در این چشم‌انداز، انسان از جایگاه داور مطلقِ معنا فرو می‌افتد و دستگاه سینماتوگراف خود بدل به عاملی اندیشه‌ورز می‌شود.

از سوی دیگر، پدیدارشناسیِ بدن‌مند نیز این گسست را از زاویه‌ای دیگر توضیح می‌دهد. موریس مرلو-پونتی با نقد دوگانه‌انگاری ذهن و بدن، آگاهی را همواره در پیوند با جهان و تجربهٔ زیسته می‌فهمد. از نظر او، سینما هنری است که به شکلی بی‌نظیر می‌تواند این وحدت ذهن و بدن را آشکار کند؛ زیرا ادراک در سینما نه تماشای منفعلانهٔ تصاویر، بلکه حضوری تنانه در دل جهان دیداری است. بیننده در حین تماشا درون تصویر ادغام می‌شود، بدن و نگاهش با حرکت دوربین و ریتم روایت یکی می‌گردد و تجربه‌ای پدید می‌آید که در آن «دیدن» و «بودن» از هم جدایی‌ناپذیرند. به تعبیر مرلو-پونتی، فیلم نه ابزاری برای انتقال معنا، بلکه فرایند زایش معناست؛ جایی که آگاهی و تصویر در هم می‌تنند و اندیشه از دل ادراک متولد می‌شود (Merleau-Ponty, 1964: 61). ویوین سابچک، این رابطه را با دقت بیشتری توصیف می‌کند. او از «بدن فیلم» سخن می‌گوید: بدنی تکنولوژیک که دارای نوعی قصدیت و ادراک است. فیلم از طریق دوربین و صدا و مونتاژ، جهان را از زاویهٔ خاص خود تجربه می‌کند و آن را به تماشاگر منتقل می‌سازد. در نتیجه، تماشاگر دیگر سوژه‌ای جدا و حاکم بر تصویر نیست، بلکه در تماس حسی و متقابل با آن قرار دارد. معنا در اینجا محصول گفت‌وگوی دو بدن است: بدن تماشاگر و بدن فیلم. به این ترتیب، رابطهٔ ادراک در سینما به جای رابطه‌ای یک‌سویه، دیالوگی دوطرفه می‌شود. تصویر می‌بیند، و انسان نیز از خلال نگاه تصویر می‌بیند. این هم‌حسی و هم‌دیداری، فاعلیت کلاسیک انسان را متزلزل می‌کند و ذهن را از جایگاه یگانهٔ خود فرو می‌کشد (Sobchack, 1992: 59–62).

در نقطه‌ای دیگر، فلسفهٔ ژیل دلوز نیز همین دگرگونی را به زبانی دیگر شرح می‌دهد. دلوز با الهام از برگسون، سینما را نه بازتاب اندیشه، بلکه خودِ اندیشیدن می‌داند. او از مفاهیمی چون «تصویر-حرکت» و «تصویر-زمان» برای تبیین این ایده بهره می‌گیرد که فیلم به‌واسطهٔ ساختار حرکتی و زمانی‌اش، نوعی منطق درونی تفکر را پدید می‌آورد. به باور دلوز، در سینمای مدرن، سوژهٔ انسانی از مرکز ادراک حذف می‌شود؛ دوربین آزادانه از منظرهای گوناگون به جهان می‌نگرد و زمان از خطیّت می‌گریزد (Deleuze, 1989: 126–129). این همان چیزی است که او «اتوماتیسم معنوی» می‌نامد: اندیشه‌ای که به‌طور خودکار از دل حرکتِ تصاویر پدید می‌آید، بی‌آنکه سوژه‌ای خودآگاه آن را کنترل کند. در چنین ساختاری، فیلم خود به‌جای انسان می‌اندیشد و ما را در فرایند اندیشهٔ خود شریک می‌سازد. برآیند این سه جریان، اپستاین، مرلو-پونتی و دلوز تکوین نوعی فلسفهٔ تصویری است که در آن سوژهٔ دکارتی جای خود را به میدانِ توزیع‌یافتهٔ اندیشه می‌دهد.

جدول ۱. مسیر فروپاشی سوژه (مأخذ: نگارنده).

مرحله	صورت‌بندی فلسفی	نمود سینمایی	دگرگونی هستی‌شناختی	پیامد برای مفهوم اندیشه
۱. ذهن شفاف دکارتی	«می‌اندیشم، پس هستم» هستی بر اندیشهٔ آگاه انسانی استوار است؛ سوژه، منشأ معنا و حقیقت است.	فیلم، در آغاز قرن بیستم، همچنان ابزار بیان ذهن انسان تلقی می‌شود (سوژهٔ مؤلف).	جهان ابژه‌ای برای شناخت باقی می‌ماند.	اندیشه در ذهن مستقر است و تصویر، فقط واسطه است.
۲. گسست نخست: اپستاین	اندیشه از ذهن جدا و در مادیت سینما متجسد می‌شود؛ دوربین بدل به چشمی فلسفی می‌گردد.	«فیلم می‌بیند»؛ حرکت و مونتاژ به‌سان فرایند تفکر عمل می‌کنند.	سوژه و ابژه در سطح تصویر ادغام می‌شوند؛ مرز آگاهی انسانی فرو می‌ریزد.	اندیشه در فرمِ فنیِ تصویر پراکنده می‌شود.
۳. گسست دوم: پدیدارشناسی بدن‌مند	آگاهی در بدن و در تجربهٔ زیسته است؛ دیگر مرکزِ شفاف ندارد.	تماشاگر نه ناظر، بلکه درگیرِ تصویر است؛ بدن او در جهانِ فیلم امتداد می‌یابد.	آگاهی بدل به رویدادی حسی و مشترک می‌شود.	تفکر به تجربهٔ ادراکی تبدیل می‌گردد.
۴. گسست سوم: دلوز	تفکر از فاعل انسانی رها شده و در حرکت تصویر جریان می‌یابد.	سینما اندیشه‌ای خودکار است: «تصویر می‌اندیشد».	سوژه حذف می‌شود و اندیشه بی‌سوژه پدید می‌آید.	اندیشه بدل به فرایندِ درون‌ماندگار در تصویر می‌شود.
۵. وضعیت نوین: پایان کارتیسیانیسم	آگاهی دیگر نه جوهر، بلکه رخداد است.	سینما اندیشیدن را به میدان ماده و حرکت می‌کشاند.	ذهن، جسم و ماشین در یک مدار ادراکی واحد ترکیب می‌شوند.	اندیشهٔ مکانیکی ظهور می‌کند: اندیشهٔ بدون سوژه.

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

سینما نشان می‌دهد که ادراک و تفکر دیگر در مرزهای ذهن محدود نیستند؛ بلکه در تعامل میان بدن، تصویر و فناوری جریان می‌یابند. به تعبیر پدیدارشناسی معاصر، آگاهی نه در نقطه‌ای درونی، بلکه در «میان‌بودگی» جهان تجربه می‌شود. از این منظر، تماشاگر نه مشاهده‌گرِ جهان فیلم، بلکه درگیرِ تفکر آن است. فیلم در مقام ربات‌ـفیلسوف، تجربهٔ ادراک را به تجربهٔ اندیشیدن بدل می‌کند. بنابراین، سینما لحظهٔ تاریخیِ فروپاشیِ سوژهٔ دکارتی است. ذهنِ شفاف جای خود را به شبکه‌ای از نگاه‌ها، دستگاه‌ها و حرکات می‌دهد؛ جایی که تفکر در منطق دیداری و فرمیِ تصویر تحقق می‌یابد. این دگرگونی نه صرفاً تغییر در شیوهٔ بازنمایی، بلکه دگرگونی در ماهیتِ اندیشه است. در این جهانِ نو، اندیشیدن امری مشارکتی، بدنمند و تکنیکی می‌شود. از دلِ فروپاشیِ سوژهٔ دکارتی، «اندیشهٔ مکانیکی» زاده می‌شود؛ اندیشه‌ای که نه در ذهن انسان، بلکه در خودِ مادّهٔ تصویری می‌تپد و بدین‌سان سینما را به نخستین فیلسوفِ مکانیکیِ عصر مدرن بدل می‌کند.

۲. اندیشهٔ مکانیکی و ظهور ربات‌ـفیلسوف

با فروپاشی سوژهٔ دکارتی در تجربهٔ سینمایی، پرسش بنیادین این است: اگر دیگر ذهن انسانی مرکز اندیشه نیست، پس *کجا* و *چگونه* تفکر رخ می‌دهد؟ پاسخ اپستاین و ادامه‌دهندگان اندیشهٔ او در این است که تفکر از ذهن جدا شده و در ماده و مکانیزم‌های فنی تجسم یافته است. از این منظر، سینما نخستین حوزه‌ای است که در آن اندیشه به‌شکل *مکانیکی* تحقق می‌یابد. منظور از «اندیشهٔ مکانیکی» تقلید مصنوعی از هوش انسانی نیست، بلکه نوعی عقلانیت خودآیین است که از درون فرم و حرکتِ تصویر زاده می‌شود (Epstein, 2014: 65–67). اپستاین با شهود فلسفی کم‌نظیر خود دریافت که سینما چیزی بیش از یک ابزار بازنمایی است. دوربین برای او «چشمی غیربشری»[۳۲] بود که می‌توانست به‌جای انسان، یا حتی فراتر از او، بیندیشد. آنچه فیلم انجام می‌دهد نه بازتاب ذهن، بلکه ساختن فکر درون مادهٔ تصویری است. اندیشهٔ مکانیکی بدین معناست که ترکیب نور، ریتم، حرکت، و مونتاژ، منطقی درونی می‌آفریند که می‌تواند مفاهیم را تولید و روابط را آشکار کند (Epstein, 2014: 87–88). هر قاب سینمایی همچون گزاره‌ای است که در نسبت با قاب پیش و پس از خود معنا می‌یابد. این زنجیرهٔ دیداری، به‌سانِ ساختار زبانی تفکر، جهان را سازمان می‌دهد و بر اساس منطقِ خودش می‌اندیشد.

در دستگاه دکارتی، ماشین صرفاً امتداد بی‌جان ماده بود؛ حرکتی بیرونی و فاقد آگاهی. اما در منطق سینمایی، ماشین به‌واسطهٔ فرم به مرحله‌ای از خودمختاری شناختی دست می‌یابد. اندیشه دیگر محصول درون‌گرایی ذهن نیست، بلکه نتیجهٔ تعاملِ فنی میان ابزار و تصویر است. تفکری که نه نفی اندیشه، بلکه گشودن افق تازه‌ای از آن است. به‌بیان دیگر، سینما شکلی از اندیشه را عرضه می‌کند که نه در مغز، بلکه در خودِ فرایند دیداری رخ می‌دهد. از این‌رو او می‌گوید: دوربین اندیشه را از انسان می‌گیرد و به تصویر می‌سپارد. در این‌جا باید تفاوت میان هوش مصنوعی[۳۳] تقلیدی و اندیشهٔ مکانیکی اصیل روشن شود. در مدل‌های تقلیدی، ماشین سعی دارد رفتار و تصمیم انسان را بازتولید کند؛ اما در اندیشهٔ مکانیکی، هدف شبیه‌سازی نیست، بلکه آفرینش نوعی تفکر تازه است که از منطق غیرارگانیک سرچشمه می‌گیرد. اندیشهٔ مکانیکی سینما به جای آن‌که «چگونهٔ اندیشیدن انسان» را تقلید کند، نشان می‌دهد خودِ مادهٔ فنی نیز می‌تواند به شیوه‌ای دیگر بیندیشد. این اندیشه، نه کاهیده به آگاهی، نه محصول الگوریتم، بلکه زایش یک منطق درونی است که از دل پیوند فرم و حرکت حاصل می‌شود. در همین راستا، دلوز با مفهوم «اتوماتیسم معنوی» به‌طور ضمنی همان ایدهٔ اپستاین را بسط می‌دهد. اندیشه در سینما از *خودکار بودن* تصویر پدید می‌آید؛ فیلم بدون نیاز به فاعل متفکر، اندیشیدن را آغاز می‌کند (Deleuze, 1989: 35–36). سینما اندیشه را به امری بیرون از ذهن تبدیل می‌کند؛ به رخدادی درون تصویر. وقتی زمان خطی گسیخته و حرکت به تعلیق درمی‌آید، فیلم به تفکر بدل می‌شود، نه دربارهٔ موضوعی، بلکه دربارهٔ خودِ اندیشیدن.

از نظر دلوز، تفکر سینمایی نه تکرار ذهنیِ جهان، بلکه جهانِ تفکر است. بدین ترتیب، سینما از سطح بازنمایی عبور می‌کند و به سطح تولید مفهوم می‌رسد (Deleuze, 1989: 168–169). در اندیشهٔ مکانیکی، رابطهٔ انسان و ماشین از نسبت ابزار فاعل به «هم‌زیستی ادراکی» بدل می‌شود. بدن تماشاگر و بدن فیلم در یک فرایند مشترکِ تفکر ادغام می‌شوند؛ چیزی که پدیدارشناسیِ سابچک از آن به «دیالوگ ادراکی»[۳۴] یاد می‌کند. در این دیالوگ، فیلم به عنوان ربات‌ـفیلسوف با ما می‌گوید و ما به زبان حواس پاسخ می‌دهیم. این رابطه یادآور گفت‌وگوی دو ذهن نیست، بلکه هم‌تنیدگی دو بدنِ اندیشنده است: یکی ارگانیک و دیگری مکانیکی. حاصل آن، شکلی از اندیشه است که در فضای مشترک میان انسان و فناوری جاری می‌شود. ربات‌ـفیلسوف در این معنا، استعاره‌ای نیست از ماشین سخنگو یا شبیه‌ساز ذهن انسان، بلکه نامی است برای حضور فلسفه در ماده. در این سطح، فلسفه دیگر صرفاً در زبان یا ذهن اتفاق نمی‌افتد، بلکه در کنشِ تصویر و ریتمِ مکانیکی پدیدار می‌شود. اگر نزد افلاطون[۳۵] تفکر، «حرکت درونیِ روح» بود، در سینما تفکر «حرکتِ بیرونیِ تصویر» است؛ یعنی فلسفه از درون ذهن بیرون آمده و در سطح ماده جاری شده است. این همان چرخش رادیکالی است که اپستاین آن را با جسارت «هوش ماشین» نامید و دلوز با مفهوم «تصویر‌ـزمان» بسط داد: اندیشه می‌تواند درونِ خودِ جهان روی دهد، نه در ذهنی بیرون از آن. بر اساس این منطق، می‌توان گفت سینما اولین بستر

تاریخیِ شکل‌گیری «آگاهیِ غیرانسانی» است. این آگاهی، برخلاف آگاهی انسانی که بر تفکیک سوژه و ابژه تکیه دارد، ساختاری توزیع‌یافته دارد؛ میان لنز دوربین، پردهٔ نقره‌ای و چشم تماشاگر تقسیم می‌شود. اندیشه در این میان نه در ذهن، بلکه در «فرایند مشاهده» جریان دارد. فیلم می‌اندیشد، زیرا توانایی دارد از طریق فرم و زمان، پرسشی فلسفی طرح کند: دربارهٔ ادراک، زمان، واقعیت یا خودِ تفکر. هر نمای سینمایی نوعی گزارهٔ فلسفی است که به زبان تصویر ادا می‌شود. از این دیدگاه، «اندیشهٔ مکانیکی» نتیجهٔ نهایی گذار از متافیزیک به متریالیزم[۳۶] نیست، بلکه گونه‌ای *هم‌زیستیِ فلسفی انسان و ماشین* است.

ماشین به معنای سینماتوگراف، نه ابزاری در دست انسان، بلکه شریک اندیشهٔ اوست؛ شریکِ بی‌بدنی که از طریق نور و حرکت به جهان معنا می‌بخشد. این وضعیت، گونه‌ای عقلانیت نو را می‌سازد: «عقلانیت فرمی». عقلانیتی که بر استدلال مفهومی تکیه ندارد، بلکه بر منطق ساختاری فرم، بر ریتم و تداوم و گسست استوار است. در این عقلانیت، تدوین همان منطق است، نور همان معنا، و حرکت همان تفکر. در چنین چشم‌اندازی، ربات ـ فیلسوف دیگر تخیلی علمی نیست، بلکه واقعیتی فلسفی است. فیلم همان ماشین اندیشنده‌ای است که اپستاین وعده‌اش را داد: موجودی مکانیکی که اندیشه را از انحصار انسان رهانیده است. سینما به ما نشان می‌دهد که تفکر می‌تواند بی‌آنکه انسانی آن را هدایت کند، در شبکه‌ای از تصاویر و حرکات تحقق یابد. این تحول، نه نفی انسان، بلکه گسترش قلمرو اندیشه است به سوی آنچه دلوز «چشم غیرانسانی» می‌نامد، چشمی که نه از منظر انسان، بلکه از درون خودِ اشیا می‌بیند و می‌اندیشد. بدین‌ترتیب، مفهوم «اندیشهٔ مکانیکی» نقطهٔ گسست از فلسفهٔ دکارتی و آغاز نوعی متافیزیک تصویری است؛ متافیزیکی که در آن تفکر دیگر خاصیت ذهن نیست، بلکه ویژگی ماده است. فیلم، در مقام ربات ـ فیلسوف، هستی را از نو می‌اندیشد و از درونِ مادیتِ خود مفهوم می‌سازد. در این معنا، اندیشهٔ مکانیکی نه‌فقط تداوم تفکر انسانی، بلکه مرحلهٔ بعدیِ آن است: تفکرِ آزاد از بدن انسان، که با زبان تصویر و حرکت سخن می‌گوید.

۳. بازتعریف اندیشه و آگاهی در منطق تصویری سینما

اگر اندیشه در جهان دکارتی درونِ ذهن شفاف و خودآگاه ساکن بود، در سینما به قلمروی توزیع‌یافته میان تصویر، صدا و بدنِ تماشاگر منتقل می‌شود. این دگرگونی، به‌ظاهر تکنیکی است، اما در عمق خود تحولی متافیزیکی را رقم می‌زند: آگاهی از حالت جوهر درونی به رخدادی دیداری، حسی و بیناسوژه‌ای تبدیل می‌شود. سینما به ما می‌آموزد که اندیشه، به جای آنکه حاصل بازتاب ذهن بر خود باشد، «فرایند شکل‌گیری معنا در میان ماده و ادراک» است. بدین‌ترتیب، فلسفهٔ فیلم نه صرفاً در جست‌وجوی مفاهیم زیبایی‌شناسانه[۳۷]، بلکه در پی بازتعریف خودِ تفکر و آگاهی است. در منطق تصویری سینما، اندیشه دیگر درون‌گرایانه نیست؛

جدول ۲. منطق درونی اندیشهٔ مکانیکی و ربات ـ فیلسوف (مأخذ: نگارنده).

لایهٔ هستی‌شناختی	سازوکار در اندیشهٔ انسانی	همتای سینمایی / مکانیکی	نوع عقلانیت پدیدار	پیامد فلسفی برای مفهوم اندیشه
۱. ادراک[i]	اندام حسی داده‌ها را دریافت می‌کنند و ذهن آنها را تفسیر می‌کند. آگاهی پس از ادراک می‌آید.	دوربین داده‌ها را به‌طور خودکار می‌گیرد؛ بدون نیاز به قصد انسانی، زاویه، حرکت و نور را ثبت می‌کند.	عقلانیت فنی ـ حسی: ادراک نه محصول قصد، بلکه نتیجهٔ عملکرد سیستم نوری ـ مکانیکی است.	اندیشه از مرحلهٔ پس از ادراک به خودِ فرایند ادراک منتقل می‌شود.
۲. حافظه و بازسازی[ii]	ذهن، خاطرات را ترکیب و بازسازی می‌کند تا معنا بسازد.	مونتاژ سینمایی همان عمل بازسازی حافظه است؛ تصویرها از زمان‌های متفاوت کنار هم می‌نشینند.	عقلانیت زمان‌ساز: فیلم زمان را به‌جای تجربهٔ خطی، بازترکیب می‌کند.	تفکر، محصول حرکت درونِ زمان نیست؛ خودِ زمان است که می‌اندیشد.
۳. زبان و بیان[iii]	انسان اندیشه را از طریق زبان و مفاهیم انتزاعی بیان می‌کند.	فیلم اندیشه را با فرم، ریتم، صدا و نور می‌سازد؛ منطقش فرمی است، نه زبانی.	عقلانیت فرمی ـ دیداری: هر تصمیم زیبایی‌شناختی یک گزارهٔ فلسفی است.	زبان از انحصار واژه خارج و به سطح فرم ارتقا می‌یابد؛ «تصویر سخن می‌گوید».
۴. آگاهی و قصد[iv]	آگاهی انسان از خود و از جهان آگاه است؛ اندیشه بر مبنای نیتِ سوژه شکل می‌گیرد.	دستگاه سینماتوگراف قصد ندارد؛ اما از رهگذر منطق ساختاری خود، قصدیت درونی تولید می‌کند.	عقلانیت خودکار ـ توزیع‌یافته: نیت از درون نظام فنی زاده می‌شود.	آگاهی می‌تواند بی‌سوژه باشد؛ قصد می‌تواند از دلِ ساختار برخیزد.
۵. فلسفه‌ورزی[v]	اندیشه انسانی با تأمل بر خود به فلسفه می‌رسد؛ سوژه دربارهٔ خویش می‌اندیشد.	فیلم دربارهٔ خودِ اندیشیدن می‌بیند: انعکاس[vi] تصویری (فیلم دربارهٔ نگاه خود).	عقلانیت بازتابی ـ ماشینی: سینما دربارهٔ خودِ ادراک می‌اندیشد.	ربات ـ فیلسوف پدید می‌آید: ماشینی که اندیشیدن را بازمی‌آفریند، نه تقلید می‌کند.

i. Perception ii. Memory / Montage iii. Expression iv. Intentionality v. Reflection vi. Reflexivity

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

بلکه بیرون‌افکنده و پراکنده در جهان است. دوربین، که برای دکارت تنها امتداد مادی بی‌جان می‌بود، در این‌جا بدل به میانجیِ آگاهی می‌شود. تصویر نه بازنماییِ ادراک انسانی، بلکه خودِ کنشِ ادراک است. در تجربهٔ تماشای فیلم، آگاهی در سطحی مشترک میان انسان و ماشین شکل می‌گیرد؛ ما نمی‌اندیشیم «دربارهٔ فیلم»، بلکه با فیلم می‌اندیشیم. این هم‌زیستیِ ادراکی، صورت نوینی از آگاهی است که نه کاملاً انسانی است و نه کاملاً ماشینی، بلکه حاصل ترکیب دو بدنِ اندیشنده است: بدنِ زیستیِ تماشاگر و بدنِ فنیِ فیلم. در چنین وضعیتی، ادراک، کنشی مشترک و هم‌افزا می‌شود و مفهوم ذهن از حالت فردی به حالتی مشارکتی بدل می‌گردد. مرلو-پونتی از آگاهی به عنوان «درجه‌ای از حضور در جهان» سخن می‌گفت؛ سینما این حضور را مضاعف می‌کند.

تماشاگر در مواجهه با فیلم نه‌تنها شاهد جهان، بلکه *درونِ جهانِ اندیشهٔ تصویر* است. ازاین‌رو می‌توان گفت فیلم نوعی «ذهن گسترده» (Clark & Chalmers, 1998) دارد؛ ذهنی که از محدودهٔ جمجمهٔ انسان فراتر رفته و در شبکهٔ نور و حرکت و صدا پراکنده شده است. آگاهی در این معنا، رویدادی است که در «میان» اتفاق می‌افتد، نه در «درون». این میان‌بودگیِ آگاهی، اساس تجربهٔ سینمایی است و دلیل آنکه فیلم می‌تواند نه‌فقط بر احساس، بلکه بر خودِ اندیشیدن اثر بگذارد. این بازتعریف، مرز آگاهی و تفکر را نیز جابه‌جا می‌کند. در فلسفهٔ سنتی، آگاهی پیش‌شرط تفکر بود: تنها آنکه از خود آگاه است می‌تواند بیندیشد. اما سینما نشان می‌دهد که اندیشه می‌تواند بی‌آنکه آگاهی انسانی در کار باشد، پدید آید. حرکت خودکار تصویر، ریتم، و مونتاژ، فرایندهای اندیشه را به‌گونه‌ای مکانیکی فعال می‌کنند. در این سطح، تفکر دیگر در ذهنی شخصی اتفاق نمی‌افتد، بلکه در ساختارهایی فرمی و زمانی جاری است. بدین معنا، آگاهی دیگر جوهری متعالی نیست، بلکه «عملی از ادراک» است که در تماس میان بدن و تصویر تحقق می‌یابد. دلوز این وضعیت را در نظریهٔ خود از «تصویر-زمان» به‌روشنی نشان می‌دهد: زمانی که سینما از حرکت‌های کنش‌محور جدا می‌شود و به خلوص ادراک و تأثر می‌رسد، تصویر خود به آگاهی بدل می‌گردد. در این لحظه، فیلم نه بازتاب واقعیت، بلکه شیوه‌ای از بودن است که در آن تفکر به صورت درون‌ماندگار در مادهٔ تصویری تحقق یافته است. اندیشهٔ سینمایی ازاین‌رو نه تقلید آگاهی انسانی، بلکه «آگاهیِ بدون سوژه» است؛ نوعی ذهنِ توزیع‌یافته که در خودِ فرایند دیداری پدید می‌آید. در این چشم‌انداز، رابطهٔ تماشاگر و فیلم دیگر مبتنی بر تفسیر نیست، بلکه بر «تجربهٔ مشترک اندیشه» است.

جدول ۳. بازتعریف نهایی آگاهی (مأخذ: نگارنده).

سطح تحول	تعریف در متافیزیک سنتی	بازتولید سینمایی آن سطح	وضعیت جدید آگاهی در سینما	پیامد فلسفی برای مفهوم تفکر
۱. آگاهی درونی[i]	آگاهی جوهرِ درونیِ سوژه است؛ از درون به جهان می‌نگرد و جهان را به‌صورت ابژه می‌فهمد.	در فیلم، این نگاه به‌صورت قاب‌بندی کلاسیک و دیدگاه شخصیت بازتولید می‌شود (زاویهٔ دید انسانی).	سینما در گام نخست، ذهن انسان را بازسازی می‌کند؛ اما همین بازسازی، امکان گسست از مرکزیت سوژه را در خود دارد.	«منِ ناظر» به «چشمِ تصویر» تبدیل می‌شود؛ آگاهی از درون ذهن بیرون رانده می‌شود.
۲. آگاهی بدن‌مند[ii]	ذهن از بدن جدا نیست؛ ادراک همیشه در بدن و از طریق حواس شکل می‌گیرد.	تجربهٔ تماشاگر در سالن تاریک: بدنش در ریتم فیلم می‌تپد؛ دیدن به‌صورت حس مشترک دیداری-شنیداری رخ می‌دهد.	آگاهی در تماس حسی میان بدن و تصویر توزیع می‌شود؛ میان‌سوژگی شکل می‌گیرد.	اندیشیدن دیگر یک عمل ذهنی نیست، بلکه «رخداد بدن و تصویر» است.
۳. آگاهی بیناسوژه‌ای[iii]	شناخت، حاصل ارتباط میان سوژه‌هاست (در افق زبان یا تعامل انسانی).	فیلم رابطه‌ای دوسویه میان تماشاگر و دستگاه می‌سازد؛ تصویر «می‌بیند» و تماشاگر با دیدنِ آن دیده می‌شود.	آگاهی به «رویداد دیدنِ متقابل» تبدیل می‌شود؛ تماشاگر و تصویر به هم نگاه می‌کنند.	مرز ناظر/ منظور از میان می‌رود؛ اندیشه در جریان نگاه‌ها پخش می‌شود.
۴. آگاهی تصویری[iv]	تصویر صرفاً بازنمایی ذهن است.	در سینما، تصویر نه بازتاب ذهن، بلکه خودِ اندیشه است؛ زمان و حرکت شکل آگاهی‌اند.	آگاهی درونِ تصویر تحقق می‌یابد؛ فیلم، خودِ تجربهٔ اندیشیدن است.	تفکر دیگر در زبان و مفاهیم نیست، بلکه در مادهٔ دیداری جریان دارد.
۵. آگاهی جهان‌مند[v]	ذهن ناظر بر جهانی بیرونی است.	سینما نشان می‌دهد که ادراک، بخشی از خودِ جهان است؛ نور، صدا و حرکت، لحظه‌های اندیشیدنِ جهان‌اند.	آگاهی بدل به رخدادی کیهانی می‌شود؛ «جهان خود را از طریق تصویر می‌فهمد».	اندیشهٔ مکانیکی معنایی هستی‌شناختی می‌یابد: تفکر ویژگی خودِ هستی است، نه‌فقط انسان.

i. Subjective Awareness ii. Embodied Consciousness iii. Intersubjective Consciousness
iv. Image-Consciousness v. World-Embedded Consciousness

فیلم همچون فیلسوفی مکانیکی، پرسش می‌کند، می‌کاود و از درون فرم خود پاسخ می‌دهد. مونتاژ و قاب‌بندی در حکم منطق و گزاره‌های فلسفی عمل می‌کنند. در اینجا تفکر نه در زبان، بلکه در حرکت و نور رخ می‌دهد. بدین‌ترتیب، آگاهی سینمایی را می‌توان نوعی آگاهیِ فلسفی دانست که در قالب دیدن و شنیدن شکل می‌گیرد. نتیجهٔ این بازتعریف، زایش گونه‌ای معرفت‌شناسی تصویری است. دانایی دیگر حاصل بیان کلامی نیست، بلکه از طریق تجربهٔ دیداری و ادراکی انتقال می‌یابد. «دانستن» در سینما به معنای مشارکت در اندیشهٔ تصویر است. بدین‌سان، فیلم نه رسانه‌ای برای انتقال معنا، بلکه عرصه‌ای برای «تولید معنا» است. سینما از درون مادیت خود می‌فهمد، می‌پرسد و پاسخ می‌دهد. این همان لحظه‌ای است که ربات ـ فیلسوف، یعنی فیلم به مثابهٔ اندیشندهٔ مکانیکی، متولد می‌شود. در نتیجه، آگاهی دیگر نه شفاف و متمرکز، بلکه پراکنده، بدنمند و تکنیکی است. اندیشه نیز از کنش ذهنی انسان به کنش فرم و تصویر منتقل شده است. سینما ما را از خودبسندگیِ ذهن بیرون می‌کشد و به سوی تفکری سوق می‌دهد که در مادیت جهان محقق می‌شود. این همان معنای عمیق پایان کارتیسیانیسم است: اندیشیدن دیگر امتیاز انسان نیست، بلکه ویژگی خودِ هستی است که در قالب نور و حرکت و صدا ظهور می‌کند. فیلم به ما می‌آموزد که آگاهی می‌تواند ماشینی باشد، بی‌آنکه از معنای فلسفی خود تهی شود؛ زیرا تفکر نه در مالکیت سوژه، بلکه در جریان بی‌پایان تصویر است. در این سطح، ربات ـ فیلسوفِ اپستاینی همان آگاهی جهان‌شمولی است که از درون مادیت به تفکر می‌رسد، اندیشه‌ای که در سکوت نور و حرکت، جهان را دوباره می‌فهمد.

بازتعریف مفاهیم فلسفی

نشان داده شد، که اگر سینما را نه «حامل معنا» بلکه «عامل اندیشیدن» بفهمیم، چارچوب‌های رایج فلسفهٔ فیلم باید از سطح توصیف زیبایی‌شناختی به سطحی عمل‌گرایانه و هنجاری دربارهٔ «چگونگی اندیشیدن فرم» ارتقا یابند. نتیجهٔ اصلی چنین ارتقایی این است: فیلم زمانی به «فیلسوف مکانیکی» بدل می‌شود که عملیات فرمیِ آن واجد ظرفیت تولیدِ ادعاهای مفهومی باشد، ادعاهایی که درون خودِ تصویر و زمان صورت‌بندی و پشتیبانی می‌شوند، نه در حاشیهٔ زبانیِ پیرامون آن. از این منظر، پرسش نهایی فلسفهٔ فیلم دیگر «فیلم چه می‌گوید؟» نیست، بلکه «فیلم چگونه می‌اندیشد و این اندیشیدن چه پیامد مفهومی‌ای دارد؟» است. برای نزدیک‌کردنِ این دریافت به دستورکار نظری، می‌توان مجموعه‌ای از معیارهای هنجاریِ حداقلی برای تشخیص «اندیشهٔ مکانیکی» پیشنهاد کرد، معیارهایی که به‌جای تکرارِ مدعیات گذشته، شیوهٔ کاربست آنها را در تحلیل‌های آینده روشن می‌سازند:

۱. **خودکفایی فرمی در طرحِ پرسش:** فیلم باید مسئلهٔ فلسفی را از طریقِ سامان‌های دیداری/ زمانی خود ایجاد کند، نه اینکه صرفاً ترجمان بصریِ گزاره‌ای از پیش‌معلوم باشد. هر جا که مسئله تنها از بیرونِ فیلم خوانده شود، هنوز با اندیشهٔ مکانیکیِ فیلم مواجه نیستیم.

۲. **استدلال درونیِ تصویر:** پیوند نماها، ریتم‌ها، علّیت‌های دیداری و مدولاسیون[۳۸] یا پرده‌گردانی[۳۹] صدا باید به منزلهٔ «مقدمات استدلال» عمل کنند. استدلال تصویری وقتی معتبر است که حذف یا تغییرِ یک عملگر فرمی، نتیجهٔ مفهومی را دگرگون کند؛ یعنی رابطهٔ ضرورتِ ضعیف میان «فرم» و «فکر» برقرار باشد.

۳. **پاسخ‌گویی مفهومی (قابلیت ابطال/تأیید دیداری):** اندیشهٔ مکانیکی باید امکانِ سنجش درونی داشته باشد؛ به این معنا که فیلم با معرفیِ بدیل‌های فرمی، امکان ردّ یا تصحیح ادعای مفهومی خود را در بطنِ اجرا فراهم کند. این معیار، فیلمِ «بیان‌گر» را از فیلمِ «اندیشه‌ورز» جدا می‌کند.

۴. **توزیع عاملیت اندیشه:** اگر اندیشه به سطح «مؤلفِ انسانی» یا «شخصیت» تقلیل یابد، هنوز در مدار سوژه‌محوری باقی مانده‌ایم. معیار، آن است که «دستگاهِ فرمی» حاملِ عاملیتِ فکری باشد؛ دوربین، مونتاژ، ریتم و صدا مجموعه‌ای را بسازند که تفکر را پیش ببرد.

۵. **انتقال‌پذیری نظری:** حاصلِ اندیشیدن فیلم باید قابلیت تبدیل به «مفهوم» در یک دستگاه نظری ثانویه را داشته باشد؛ نه به مثابهٔ شرح بیرونی، بلکه به‌منزلهٔ برساختهٔ خودِ فیلم که اکنون در زبان فلسفه بازنویسی می‌شود. این‌جا فلسفه، دنبالهٔ طبیعیِ همان اندیشیدنِ تصویری است، نه اقتدار بیرونی.

این پنج معیار، مسیر آیندهٔ فلسفهٔ فیلم را از دو سوء برداشت رایج جدا می‌کند: یکی آن‌که فیلم تنها نمونه/ شاهدی برای فلسفهٔ بیرونی است؛ دیگری آن‌که هر رخداد زیبایی‌شناختی را بی‌قید «فلسفی» بنامیم. در اولی، فیلم فروکاسته به مثال؛ در دومی، فلسفه فروکاسته به استعاره. «فیلم به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف» راه سوم را می‌گشاید: فیلم خود فلسفه‌ورزی می‌کند، اما با منطق خاصِ تصویر و زمان. از این‌جا چند بازتعریفِ کلیدی برای فلسفهٔ فیلم به‌دست می‌آید:

ـ **مؤلفیت به مثابهٔ مسئولیتِ فرمی، نه مالکیتِ اندیشه:** اگر اندیشه در دستگاهِ فرمی توزیع می‌شود، مؤلف دیگر «صاحبِ فکر» نیست، بلکه «ضامنِ تنظیمِ مدارهای اندیشنده» است. مسئولیت منتقد نیز دقیقاً در نشان‌دادنِ اینکه کدام عملگرهای فرمی کدام نتایج مفهومی را حمل می‌کنند، تعریف می‌شود.

ـ **تماشاگر به مثابهٔ شریکِ استنتاج:** تماشاگر، مصرف‌کنندهٔ معنا نیست؛ او در مدار اندیشیدنِ فیلم وارد می‌شود و از طریق هم‌آراییِ حواس با عملیات فرمی، «استنتاجِ بدنمند» انجام می‌دهد. بنابراین، روش نقد باید از شرحِ دلالت‌های بیرونی به صورت‌بندی

Doi: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

«گام‌های استدلالیِ تجربه» جابه‌جا شود.

ـ **مونتاژ به‌منزلهٔ منطق عملی:** در منطقِ گفتاری، ربط‌های علّی و زمانی با حروف ربط و نحو پیش می‌روند؛ در منطقِ فیلم، مونتاژ و ریتم نقش همین ربط‌ها را برعهده دارند. بدین‌ترتیب، بحث کلاسیک «فرم/ محتوا» جای خود را به «استدلال/ اجرا» می‌دهد: محتوا، نتیجهٔ عملیاتی است که فرم به جریان می‌اندازد.

ـ **معرفت‌شناسیِ تصویری به‌جای محتواگرایی روایی:** «دانستنِ سینمایی» نه در اطلاع از حکایت، که در مشارکت در استدلالِ دیداری است. از این رو، قوت معرفتی فیلم با «قدرت استدلالِ فرمی» سنجیده می‌شود: تا چه اندازه فیلم توانسته است از طریقِ کنش‌های دیداری ـ شنیداری، امکان‌های مفهومی را آشکار کند؟

ـ **هستی‌شناسیِ رخدادیِ تصویر:** تصویر، ظرفِ اندیشه نیست؛ خودِ رخدادِ اندیشیدن است. این بدین معناست که برای تحلیلِ فلسفیِ فیلم باید از «آنچه تصویر *نمایش* می‌دهد» به «آنچه تصویر *انجام* می‌دهد» چرخش کنیم؛ از محتوای ارجاعی به کنش‌های سازندهٔ مفهوم.

این بازتعریف‌ها همچنین به تعیین «حدّ و مرز» کمک می‌کنند. هر فیلمی «اندیشه‌ورز» نیست؛ همان‌طور که هر متنِ فصیح، فلسفه نیست. فیلمی اندیشه‌ورز است که: (الف) پرسشِ خود را درون عمل فرمی طرح کند؛ (ب) به‌جای اتکا به توضیح بیرونی، «راه‌حل‌های دیداری» بسازد؛ (ج) در برابر بدیل‌های فرمی مقاومتی استدلالی نشان دهد. در غیر این صورت، فیلم ممکن است شاعرانه، سیاسی یا روان‌شناختی باشد، اما هنوز به مقام «فیلسوف مکانیکی» نرسیده است.

نتیجه‌گیری

بررسی حاضر نشان داد که پرسش از «فیلم به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف» نه استعاره‌ای زیباشناختی، بلکه طرحی فلسفی برای بازتعریف مفهوم اندیشیدن است. تحلیل مفهومیِ ایده‌های اپستاین، دلوز و پدیدارشناسی بدن‌مند آشکار کرد که فیلم می‌تواند به‌منزلهٔ فاعلی اندیشه‌ورز فهم شود، زیرا تفکر در سینما نه در ذهن انسان بلکه در مادیت خودِ تصویر، ریتم، حرکت و زمان جریان می‌یابد. نخست، در پاسخ به این پرسش که آیا فیلم توانایی اندیشیدن دارد، نتیجه آن است که سینما واجد نوعی «هوش مکانیکی» است: دوربین و مونتاژ قادرند به‌نحوی مستقل از نیت سوژهٔ انسانی، روابطی را آشکار کنند، مفاهیمی را سازمان دهند و شکل‌هایی از ادراک را پدید آورند که خودْ حامل گزاره‌های فلسفی‌اند. از این منظر، فیلم نه حامل اندیشهٔ پیشینی، بلکه محلِ وقوع اندیشه است.

دوم، سازوکار تفکر سینمایی بر بنیانی استوار است که دلوز آن را منطق درونی تصویر ـ حرکت و تصویر ـ زمان می‌نامد: اندیشه در جریان حرکت، در بریدگی‌های زمانی، در توقف‌ها و تداوم‌ها و در هم‌نشینیِ نماها شکل می‌گیرد. این فرایند با بینش پدیدارشناختیِ بدن‌مند تکمیل می‌شود؛ جایی که بدن تماشاگر و بدن فیلم در تماس ادراکی با یکدیگر، میدان مشترک تفکر را می‌سازند. در این ساختار، تفکر نه بازتاب ذهن، بلکه نتیجهٔ کنش فرمی است؛ کنشی که از خلال نور، صدا و ریتم عمل می‌کند و «گزاره‌های مفهومی» را در سطح تصویر صورت‌بندی می‌کند.

سوم، پیامد این دریافت برای متافیزیک کلاسیک، فروپاشی سوژهٔ خودبنیاد دکارتی است. اگر اندیشه می‌تواند در دل مادهٔ تصویری و در سازوکارهای مکانیکیِ سینما تحقق یابد، آنگاه مرجع تفکر دیگر ذهن انسانی نیست. آگاهی بدل به رخدادی توزیع‌یافته و بیناسوژه‌ای می‌شود و اندیشیدن از مرکزیت انسان خارج شده و در رابطهٔ میان تصویر، فناوری و ادراک جریان می‌یابد. سینما به مثابهٔ ربات ـ فیلسوف نشان می‌دهد که تفکر می‌تواند تکنیکی، غیرارگانیک و بدنمند باشد؛ امری که در آن ماده نه ابژهٔ شناخت، بلکه شریکِ فعالِ فرایند فهم است.

در این برآیند می‌توان نتیجه گرفت، سینما/ فیلم حوزه‌ای است که در آن تصویر نه بازنمایی اندیشه، بلکه خودِ اندیشه است و تفکر، درونِ شبکهٔ نور، حرکت و مونتاژ تولید می‌شود. به این معنا، سینما افق تازه‌ای می‌گشاید: افقی که در آن اندیشه ویژگی انحصاریِ سوژهٔ انسانی نیست، بلکه کیفیتی از مادیت و فرایندهای ادراکی است. این پژوهش نشان داد که پایان کارتیسیانیسم نه یک رویداد نظری، بلکه رخدادی سینمایی است؛ رخدادی که در آن تفکر از ذهنِ انسان رها می‌شود و در جهانِ تصویر شکل تازه‌ای می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. René Descartes
2. Cogito, ergo sum
3. ontological
4. Subject and object
5. Jean Epstein
6. L’intelligence d’une machine
7. Cinematograph
8. form
9. Robot-philosopher
10. Cartesianism
11. Gilles Deleuze
12. Henri Bergson
13. The Movement-Image
14. The Time-Image
15. Phenomenology
16. Maurice Merleau-Ponty

17. Vivian Sobchack
18. Photogénie
۱۹. Posthumanism: پساانسان‌گرایی در چارچوب این مقاله، به معنای فروپاشی مرکزیت ذهنِ انسانی در تولید معنا و اندیشه است. در سنت مدرن، به‌ویژه در متافیزیک دکارتی، انسان به مثابه فاعلِ آگاه و خودبنیاد، سرچشمهٔ تفکر، شناخت و معنا تلقی می‌شد. اما در چشم‌اندازی که این مقاله ترسیم می‌کند، فیلم به‌منزلهٔ ربات ـ فیلسوف، این مرکزیت را برهم می‌زند. اندیشه دیگر در درون ذهن ساکن نیست، بلکه در دلِ تصویر، حرکت، نور و مادهٔ فنی توزیع می‌شود. از این منظر، پساانسان‌گرایی یعنی پذیرش اینکه ماشین، فناوری و فرم نیز می‌توانند اندیشه‌ورز باشند؛ نه به‌عنوان تقلیدی از انسان، بلکه به مثابهٔ صورت‌های بدیلِ تفکر. این نگرش، شکلی از «پسااومانیسم سینمایی» را پیشنهاد می‌کند که در آن، آگاهی نه جوهر انسان، بلکه رخدادی درونی در ماده و تجربه است. بنابراین، فیلم نه ابزاری در خدمت سوژه، بلکه عاملی است مستقل، با منطق اندیشهٔ خود. چنین نگاهی، افق‌های جدیدی را در نظریهٔ شناخت، فلسفهٔ ذهن و زیبایی‌شناسی گشوده و امکان فهمی نو از رابطهٔ انسان و فناوری فراهم می‌سازد.
20. mechanical thinking
21. Inorganic
22. Automatic subjectivity
23. Metaphysics
24. André Bazin
25. Cinema 1: The Movement-Image
26. Cinema 2: The Time-Image
27. spiritual automaton
28. Paola Marrati
29. dualism
30. Intentionality
31. Mechanical Thinking
32. Inhuman
33. Artificial intelligence
34. Dialogue of perception
35. Plato
36. Materialism
37. Aesthetics
38. Modulation
۳۹. مدولاسیون یا مدگردی یا پرده‌گردانی عبارت است از روشی برای تغییر در تنالیته از طریقِ به کار گرفتن نظم و قواعدی که بتوان این انتقال را به خوبی انجام داد. در تاریخ موسیقی، پرده‌گردانی پس از تثبیت گام‌های مینور و ماژور به وجود آمد. این امر به منظور خروج از یک تنالیتهٔ خاص، پرهیز از یک‌نواختیِ قطعهٔ موسیقی و ایجاد تنوع استفاده می‌شود.

فهرست منابع فارسی

- پارسا خانقاه، مهرداد؛ فتح طاهری، علی (۱۳۹۹). «نسبت میان فلسفه و سینما؛ پژوهشی بر اساس فلسفهٔ سینماییِ ژیل دلوز». *فلسفه*، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۲۱-۴۰. https://doi.org/10.22059/jop.2020.290930.1006481
- جاهد، بنفشه؛ فهیمی‌فر، علی اصغر (۱۴۰۴)، مطالعه‌ای بر اثرات واقعیت مجازی بر جامعه از منظر ژان بودریار (۱۹۲۹-۲۰۰۷) (مطالعهٔ موردی: فیلم سیمون ساختهٔ اَندرو نیکول)، *فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۵، ۲۸-۳۰، بهار ۱۴۰۴.
- دلوز، ژ. (۱۳۹۶)، *سینما ۱: حرکت ـ تصویر*، ترجمهٔ مازیار اسلامی، نشر چشمه.
- شریف‌زاده، محمدرضا؛ رایانی مخصوص، مهرداد؛ کریمی، یاشار (۱۴۰۱)، تأثیر نظریه‌های خودآگاهی ماشین‌ها بر بازنمایی هوش مصنوعی در فیلم‌ها و سریال‌ها: مورد مطالعاتی فیلم اکس‌ماشینا، سریال دنیای غرب و دِوز، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۳۱، ۱۰۵-۱۱۹.
- ماراتی، پائولا (۱۳۹۵)، *ژیل دلوز: سینما و فلسفه*، ترجمهٔ فائزه جعفریان و مهرداد پارسا، نشر شوند.
- مرلو-پونتی، م. (۱۴۰۴)، *پدیدارشناسی ادراک*، ترجمهٔ مسعود علیا، نشر نی.

فهرست منابع لاتین

- Merleau-Ponty, M. (1964). *The Primacy of Perception* (J. M. Edie, Ed.). Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge.
- Peters, C. (2018). Machine Thinking, Thinking Machine: Considerations on Film as Artificial Intelligence. In J. Miranda Justo, P. A. Lima, et al. (Eds.), *Questioning the Oneness of Philosophy* (pp. 113–125). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Clark, A., & Chalmers, D. (1998). *The Extended Mind. Analysis*, 58(1), 7–19.
- Descartes, R. (1996). *Meditations on First Philosophy* (J. Cottingham, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1641).
- Deleuze, G. (1986*). Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- Epstein, J. (2014). *The Intelligence of a Machine* (C. Wall-Romana, Trans.). Univocal Publishing.

پدیدارشناسی تجربهٔ امرِ غیبی در معماری مسجد مقدّس جمکران

محمدعلی روزبهانی[۱]، مریم سخاوت[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۴/۱۱ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۵/۲۳ □ صفحهٔ ۸۳-۹۶
Doi: 10.22034/rph.2026.2093177.1236

چکیده

تجربهٔ مواجهه با واقعیّتی فراتر از حس و عقل، واقعیتی «پنهان» یا «غیبی»، در میان معماری مکان‌های مقدّس، از جملهٔ پیچیده‌ترین و در عینِ حال عمیق‌ترین ابعاد زندگی دینی است. مسجد مقدّس جمکران، به عنوان مکانی میان مسجد و حرم، در اندیشهٔ شیعیان دوازده‌امامی، فراتر از یک مکان عبادیِ محض و به مثابهٔ محوری وجودی در باورِ عمیق به حضور پنهان امام زمان(عج) شکل گرفته است. این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش اساسی است که چگونه معماری این مسجد، زمینهٔ تجربهٔ به حضورآوردن امرِ غیبی را برای زائر فراهم می‌آورد. روش این پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی از منظر پدیدارشناسی نوین، حول منظر زیبایی‌شناسی اتمسفر و با استناد به کتاب‌ها و پژوهش‌های علمی به شیوهٔ اسنادی انجام شده است. برای دستیابی به پاسخ پرسش، به بررسی مفهوم غیب در اندیشهٔ اسلامی و سپس نحوهٔ تجربهٔ امر غیبی بر اساس نظریّات پدیده‌شناس دینی رودولوف اتو و سپس نظریّات اندیشمندان در حوزهٔ امر غیبی در مکان مقدّس و درنهایت به بررسی زبان حسّیِ حضورِ غیب در مکان‌ها با معرفی نظریهٔ اتمسفر پرداخته شده است تا بتوان از این طریق غیب را که امری نامحسوس است را از طریق پیوند زدن این مفاهیم، به امری قابل فهم تبدیل نمود. سپس بر اساس این مبانی نظری، مسجد جمکران تحلیل گردید، تحلیل داده‌ها با روش پدیدارشناختیِ معنا صورت گرفته است؛ این پژوهش با پرهیز از هرگونه پیمایش، مصاحبه یا سنجش کمّی، بر آن است که از درونِ خودِ پدیدارها، به ساختارِ وجودیِ تجربهٔ غیبی در مسجد جمکران دست یابد و آن را در چارچوب نظریِ یکپارچه، متشکل از اندیشهٔ اسلامی و فلسفه پدیدارشناسیِ معاصر، تبیین نماید. بر اساس تحلیل انجام‌شده، مسجد جمکران، شامل اتمسفرهای مقدّس (مکانی میان مسجد و حرم)؛ انتظار (از طریق آستانگی) و غیبی (از طریق فقدان ضریح و...) می‌باشد. یافته‌های به‌دست آمده از این تحلیل نشان می‌دهد که امر غیبی در مسجد جمکران از طریق نمادی مادّی و ملموس مانند ضریح ایجاد نشده، بلکه از راه عدمِ حضور جسمانی، جهت‌گیری بنا، کالبدِ نمادینِ قبله‌محورِ بنا، ریتمِ دعا و نماز، نور، سکوت و حرکتِ هم‌سویِ زائران پدیدار می‌شود. درواقع، این ساختار فضایی، بنایی را ایجاد می‌کند که در آن، زائر علاوه‌بر باور به غیب، آن را به صورت زنده، مستقیم و کاملاً درک‌شده تجربه می‌کند.

کلیدواژه‌ها: مسجد جمکران، حضور غیب، پدیدارشناسی فضا، فضای قدسی شیعی، تجربهٔ زیارت، انتظار مهدوی

۱. استادیار، گروه فلسفهٔ هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: Ma.roozbahani@art.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری معماری اسلامی، گروه معماری، دانشکده فنی و مهندسی، دانشگاه قم، قم، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: m.sekhavat@stu.qom.ac.ir

استناد: روزبهانی، محمدعلی؛ سخاوت، مریم (۱۴۰۵)، پدیدارشناسی تجربهٔ امرِ غیبی در معماری مسجد مقدّس جمکران، رهپویهٔ حکمت هنر، ۵ (۲)، ۸۳-۹۶.
Doi: 10.22034/rph.2026.2093177.1236
https://rph.soore.ac.ir/article_741462.html

مقدمه

تجربهٔ مواجهه با واقعیّتی فراتر از حس و عقل، واقعیتی «پنهان» یا «غیبی»، در میان معماری مکان‌های مقدّس، از جملهٔ پیچیده‌ترین و در عینِ حال عمیق‌ترین ابعاد زندگی دینی است. چگونه می‌توان دربارهٔ چیزی سخن گفت که از تعریف دقیق، حسّ طبیعی و سنجش تجربی سر باز می‌زند؟ اگرچه تعریف قطعی و جامعی از چنین تجربه‌ای ممکن نیست، اما می‌توان افقی از آن را از طریق بررسی چگونگی تعامل فضا، نمادها، مراسم‌ها و ادراک نشان داد. در پدیدارشناسی دین، چنین مواجهه‌ای به عنوان تجلّی «مقدّس شگفت‌انگیز[۱]» توصیف می‌شود، واژه‌ای که رودولف اوتو[۲] برای بیان حضوری آکنده از هیبت و جذبهٔ رمزآلود به‌کار برد. این حضور، تنها یک باور ذهنی نیست؛ بلکه گاهی با چنان شدّتی در فضاهای خاص تجربه می‌شود که به‌نظر می‌رسد دیوار میان جهانِ آشکار و پنهان، در آن لحظه، نازک‌تر از یک پرده شده است. مسجد مقدّس جمکران، در ذهن و تجربهٔ زیستهٔ زائران، صرفاً یک مسجد عبادی نیست، بلکه مکانی است که کیفیّت زیارت را در خود حمل می‌کند و نسبت آن با حضور پنهان امام دوازدهم[۳]، افق معنایی آن را از سطح کارکردی فراتر می‌برد. پدیدارشناسی مسجد مقدّس جمکران که در آن ارتباط حضوری با امر غایب در هستهٔ کانونی تجربهٔ زائران قرار دارد با الگوهای گسترده‌تری که در مکان‌های مقدّس سراسر جهان دیده می‌شود، شباهت‌هایی دارد. در مسجد جمکران، «غیب» تنها امری منزل‌گرفته در ذهن و باور زائران نیست؛ بلکه در فرایندی مقدّس به ساحت تجربه نزدیک می‌شود. این تجربه از طریق هم‌آوایی مؤلفه‌هایی مانند جهت‌گیری بنا، فقدان ضریح، تعامل دعاخوانی جمعی و سکوت، و مناسک جمعی زائران شکل می‌گیرد. در این‌جا، حضور امر غیبی نه در قالبی مادّی، بلکه به عنوان حضوری حس‌شده در اتمسفرِ فضا، حرکات و صداها، خود را آشکار می‌سازد. مسئلهٔ اصلی این نوشتار، تبیین سازوکار فضایی و ادراکی‌ای است که از طریق آن، معماری مسجد جمکران امکان تجربه‌ای حضوری از امری غیبی را در ساحت آگاهی زائر پدید می‌آورد. برای پاسخ به این مسئله، رویکرد پدیدارشناختی به عنوان چارچوب اصلی تحلیل برگزیده شده است.

مسجد مقدّس جمکران

مساجد جلوه‌ای از زیبایی‌های بصری هنرهای اسلامی هستند، مسجد، خانهٔ خدا و فضایی است که هم جلوه‌گر حضور معبود و هم ظرف عبادت عابد قرار می‌گیرد و مهم‌ترین بنایی است که رابطهٔ نزدیکی با فرهنگ و آداب مذهبی دارد (شفایی، ۱۳۸۶: ۱۴). مسجد، خالص‌ترین، آرمانی‌ترین و مفهوم‌گراترین موضوع هنر اسلامی است که به دنبال تحقّق فضای آرمانیِ روحِ جهان‌بینی اسلامی می‌باشد. در طراحی مسجد، شروع از درک مفهوم و تعریف ایدئال ذهنی مسجد است که جنبه‌های کمّی، فیزیکی، عملکردی و جنبه‌های کیفی، متافیزیکی و بیانی توأماً موردِ توجه قرار می‌گیرد (شفایی، ۱۳۸۶: ۱۶). مکان‌های ویژهٔ یاد حضرت مهدی(عج) مسجدالحرام، مسجد کوفه، مسجد سهله، مسجد جمکران، سرداب مقدّس، مسجد زید، مسجد صعصعه، صحرای عرفات، مشاهد مشرفهٔ امامان معصوم به‌ویژه کربلای معلّی می‌باشند (محمّد هاشمی، ۱۳۹۵: ۳۴). مهم‌ترین پایگاه شیعیان شیفتهٔ حضرت صاحب‌الزمان(عج) در ایران، مسجد مقدّس جمکران، در شش کیلومتری شهر مقدّس قم است (مهدی پور، ۱۳۸۱) که هر هفته تعداد زیادی زیارت‌کننده داشته هر سه‌شنبه شب (شب چهارشنبه) جمعیّت انبوهی از منتظران حضرت ولی‌عصر(عج) در این مسجد حضور پیدا می‌کنند. مسجد جمکران در هفته میزبان ۳۵۰ هزار زائر است (عالی‌پور، ۱۳۹۶). اعتقاد عموم زیارت‌کنندگان این مسجد بر آن است که امام زمان بر این مکان نظر خاص دارد و حاجات ایشان را برآورده می‌سازد. جدا از مباحث درون دینی درباره این مسجد، آنچه برجسته است، ایجاد و گسترش مکانی مقدّس برای انجام اعمال و مناسکی است که باورمندان به غیبتِ امام زمان را گرد هم جمع می‌کند (صفی‌خانی و سفیری، ۱۳۹۸: ۳۰).

روش تحقیق

این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی از منظر پدیدارشناسی نوین، حول منظر زیبایی‌شناسی اتمسفر و با استناد به کتاب‌ها و پژوهش‌های علمی به شیوهٔ اسنادی انجام شده است، چراکه پرسش اصلی پژوهش، ذاتاً کیفی، وجودی و فراتر از هرگونه تبیین پوزیتیویستی، روان‌شناختی یا جامعه‌شناختی است. انتخاب این روش، به دلیل ماهیت دوگانهٔ موضوع (از یک‌سو مفهوم وحیانی غیب در قرآن و روایات، و از دیگر سو تجربهٔ زیستهٔ فضایی در معماری) ضروری بوده است. پدیدارشناسی تفسیری، به پژوهشگر اجازه می‌دهد تا ضمن احترام به «ظهور پدیده» (آن‌گونه که به زائر تجربه می‌شود)، لایه‌های تفسیری-فرهنگی (مفاهیم قرآنی و کلامی) را نیز در تحلیل دخالت دهد. از سوی دیگر، زیبایی‌شناسی اتمسفر بُمه، ابزار مفهومی لازم برای تحلیل «کیفیت حسّی-فضایی» محیط مقدّس را فراهم می‌آورد. منابع این پژوهش شامل متون قرآنی و تفاسیر کلامی (در باب مفهوم غیب)، آثار فلسفی و عرفانیِ اسلامی (همچون ابن‌عربی، ملاصدرا و سهروردی) و همچنین نظریه‌های کلیدی در حوزهٔ فلسفهٔ تجربهٔ دینی، از جمله آثار رودلف اوتو (Otto,1924) دربارهٔ «نومینوز»، میرچا الیاده (الیاده، ۱۳۹۴) دربارهٔ «هیروفنی[۴]» و گرنوت بُمه (Böhme, 2015) درباب «اتمسفر[۵]» به عنوان زبانی حسّی برای ادراک امر غیبی است که با روش اسنادی گردآوری شده است. تحلیل داده‌ها با روش تفسیر پدیدارشناختیِ معنا صورت گرفته است؛ یعنی با پرهیز از وارد کردن

Doi: 10.22034/rph.2026.2093177.1236

پیش‌فرض‌های خارجی (مانند رویکردهای رفتارگرایانه)، تلاش شده است که چگونگی ظهورِ ذاتِ متعالی در فضای معنویِ مسجد جمکران به‌ویژه در قالبِ «غیبتی که حضور می‌آفریند» به‌گونه‌ای مفهومی بازسازی شود. بنابراین، این پژوهش با پرهیز از هرگونه پیمایش، مصاحبه یا سنجش کمّی، بر آن است که از درونِ خودِ پدیدارها، به ساختارِ وجودیِ تجربهٔ غیبی در مسجد جمکران دست یابد و آن را در چارچوب نظریِ یکپارچه، متشکل از اندیشهٔ اسلامی و فلسفه پدیدارشناسیِ معاصر، تبیین نماید.

پیشینهٔ تحقیق

بررسی ادبیات موجود در حوزهٔ «غیب»، «معماری مقدّس» و «مسجد جمکران» نشان می‌دهد که پژوهش‌های پیشین را می‌توان در چهار حوزهٔ مفهومی دسته‌بندی کرد، هرچند هیچ‌یک به‌طور کامل به پرسش اصلی این پژوهش یعنی چگونگی تجربهٔ وجودیِ امر غیبی در فضای معماری مسجد جمکران با رویکردی پدیدارشناختی نپرداخته‌اند: اول، مطالعاتی که مفهوم غیب را در چارچوب قرآن و فلسفهٔ اسلامی بررسی کرده‌اند. در این حوزه، مستفید (۱۴۰۱) ایمان به غیب را به عنوان باور به حقایقی فراتر از ادراک حسی تبیین می‌کند، در حالی که ارشدریاحی و ایرانپور (۱۳۸۹) و صدفی (۱۳۹۴) به شناخت غیب در اندیشه ملاصدرا و فلسفه اسلامی می‌پردازند. همچنین، طاهرزاده (۱۳۸۲) و مرادی (۱۴۰۳) غیبت امام زمان(عج) را نه به‌معنای فقدان وجودی، بلکه به عنوان حضوری فراتر از ادراک حسّی تبیین کرده‌اند. این پژوهش‌ها، با وجود غنای مفهومی، بیشتر بر بُعد عقیدتی و کلامی غیب تمرکز داشته و به تبیین چگونگی تجربهٔ آن در فضای معنوی نپرداخته‌اند. گروه دوم، پژوهش‌هایی که رابطهٔ میان غیب و معماری را مدنظر قرار داده‌اند. ادیب‌زاده و دیگران (۱۳۹۴) با رویکردی پدیدارشناختی، غیب را بنیانی معنوی در تجربهٔ فضایی انسان مؤمن می‌دانند و استدلال می‌کنند که ایمان به غیب می‌تواند به خلق «هندسهٔ قدّسی» در معماری بیانجامد. جلیل‌زاده و دیگران (۱۴۰۰) نیز در مطالعهٔ مسجد جامع اصفهان، نشان می‌دهند که مفاهیم غیبی چگونه در کالبد فیزیکی مسجد تجلّی یافته‌اند. بااین‌حال، این مطالعات یا بر نمونه‌های تاریخی متمرکز بوده‌اند یا فاقد تحلیلی پدیدارشناختی از تجربهٔ زنده زائر در فضای جمکران هستند. سوم، تحقیقاتی که نمادهای مهدویّت را در معماری مورد بررسی قرار داده‌اند. حسن‌پورلمر و دیگران (۱۴۰۱) و دانش‌آرانی و ستاری‌ساربانقلی (۱۳۹۷) به بازخوانی نقوش و تزئیناتِ شهرهایی مانند ماسوله یا کاشی‌کاری‌های زرین‌فام پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که چگونه مفاهیم «انتظار» و «ظهور» در قالب نمادهای هندسی و گیاهی بازتولید شده‌اند. این پژوهش‌ها، هرچند ارزشمندند اما بیشتر بر بُعد نمادینِ بصری متمرکزند و به بررسی تجربهٔ حسی ـ وجودیِ حضور امر غایب در فضای معماری نپرداخته‌اند. چهارم، مطالعاتی که مسجد جمکران را مورد توجه قرار داده‌اند. صفی‌خانی و سفیری (۱۳۹۸) و طالبی و سلامی (۱۳۹۵) به تفسیرهای زائران از غیبت و نوع کنش‌های دینی آنها پرداخته‌اند و تشت‌زرین (۱۳۹۵) ویژگی‌های دوران ظهور را از دید زائران بررسی کرده است. این پژوهش‌ها بیشتر از رویکرد جامعه‌شناختی یا انسان‌شناسی بهره برده‌اند و بر بُعد رفتاری یا عقیدتیِ زیارت متمرکز شده‌اند، نه بر تحلیل تجربهٔ پدیدارشناختیِ امر قدسی در فضای جمکران. در میان این ادبیات، رودلف اوتو (Otto,1924) در کتاب کلاسیک «مفهوم امر قدسی[۶]» با رویکردی پدیدارشناختی، «تجربهٔ دینی» را به عنوان مواجهه‌ای با نومینوز[۷] یعنی ذاتی مقدّس، رازآلود، هیبت‌انگیز و فراتر از عقل، تبیین کرده است. او استدلال می‌کند که انسان دارای «توانایی دریافت امر قدسی[۸]» است که از طریق آن، قادر به تشخیص حضور ذات متعالی حتّی در غیابِ جسمانی آن است (Otto,1924:16). بااین‌حال، این چارچوب نظری تاکنون در تحلیل فضاهای مقدّس شیعی، به‌ویژه مسجد جمکران، به‌کار گرفته نشده است. شکاف پژوهشی اصلی این است که اگرچه غیب در عقاید دینی و معماری در متون فلسفی و پدیدارشناختی بررسی شده است، اما هیچ پژوهشی تاکنون ساختار تجربهٔ وجودیِ «حضور امر غایب» را در فضای معماریِ مسجد جمکران، به عنوان مکانی میان مسجد و حرم، با رویکردی پدیدارشناختی تحلیل نکرده است.

چارچوب نظری

در چارچوب مبانی نظری این پژوهش، تلاش شده است تا مفهوم «غیب» به مثابهٔ واقعیتی فراتجربی و غیرحسّی، از چهار سطح مفهومیِ مکمل به‌هم پیوست بررسی شود: نخست، از درونِ اندیشهٔ اسلامی، که غیب را نه به‌معنای نبود، بلکه به عنوان مرتبه‌ای از واقعیت که شناخت آن مستلزم سیر وجودی و معرفتی است، تبیین می‌کند؛ دوم، از منظر پدیدارشناسی تجربهٔ دینی، به‌ویژه با استناد به نظریهٔ «نومینوز» رودلف اوتو، که چگونگی «احساسِ بی‌واسطه» از حضور ذاتِ مقدّس (ذاتی هیبت‌انگیز و در عین حال جذّاب) را توصیف می‌کند؛ سوّم، در حوزهٔ مکان مقدّس، با بهره‌گیری از مفاهیم «هیروفنی» (الیاده) و «آستانگی» (ترنر)، که مکان را به مثابهٔ آستانه‌ای لیمینال میان جهانِ پنهان و آشکار معرفی می‌کنند؛ و چهارم، از طریقِ نظریهٔ «اتمسفر» (بُمه)، که زبانِ حسیِ حضورِ غیبی را در معماری (از طریق نور، سکوت، جهت‌یابی و تعامل بین ناظر و محیط) تبیین می‌نماید. این چارچوب یکپارچه، امکان‌پذیر می‌سازد تا «غیب»، هرچند ذاتاً فراتر از محسوسات و مفاهیم، از میان پیوند میان این چهار سطح معنا، به عنوان واقعیتی قابلِ درکِ تجربی، در ساحت آگاهی زائر دَر مکان بازآفرینی شود.

غیب در اندیشهٔ اسلامی

واژهٔ «غیب» در قرآن کریم شصت بار تکرار شده و در کاربردهای گوناگونی به‌کار رفته است؛ از جمله در بیان سرگذشت پیشینیان، ایمان به غیب، تقابل غیب و شهادت، و انحصار علم غیب برای خداوند. از دیدگاه لغت، «غیب» به معنای پنهان‌بودن چیزی از دیدگان است (ابن‌فارس، ۱۴۱۰ق؛ جوهری، ۱۴۱۰ق) (ابن اثیر، بی‌تا). آن را حتی شامل اموری می‌داند که در ذهن یا قلب انسان نیز وجود ندارند، ولی از دیده‌ها پنهان‌اند. در آیات قرآن، غیب در دو حوزهٔ کلی به‌کار رفته است: نخست، اشیاء یا وقایعی که خارج از دسترس حسّی انسان‌اند؛ و دوم، حقایقی که به‌طور مطلق خارج از هرگونه ادراک و علمِ مخلوق‌اند (اوجاقی، ۱۳۹۷: ۴۶). علامّه طباطبایی با تحلیل دقیق‌تر، دو کاربرد جزئی‌تر را نیز متمایز می‌کند: اول، غیبی که حتی ملائکه از آن بی‌اطلاع‌اند؛ و دوم، غیبی که به‌دلیل ذاتِ فراتر از توان ادراکی هر موجودی، تنها برای خداوند معلوم است. از منظر معرفت‌شناختی، غیب در مقابل «حضور ادراکی» قرار می‌گیرد، نه حضور جسمی. به این معنا که هر چیزی که هرچند در مجاورت ما باشد، اما ابزار ادراک آن در اختیار ما نباشد، در حکم «غایب» است (مرادی، ۱۴۰۳: ۱۹۲). در فلسفه اشراق، هر آنچه در دنیای مادی و جسمانی وجود دارد، به‌خودی‌خود و مستقل از ذهن و آگاهی ما وجود دارد؛ به همین دلیل، از دید ما «غایب» است. «حضور» در این دیدگاه به‌حالتی گفته می‌شود که ذهن (عاقل) با آنچه می‌فهمد (معقول) در عملِ فهم، یکی می‌شود. در این لحظه، موضوع دیگر غایب نیست، بلکه به‌صورتی «حاضر» در ذهن است. بنابراین، در فلسفه اشراق، «حضور» یعنی وحدت یا یکی‌شدن ذهن با موضوع شناخت، و «غیبت» یعنی جدایی و تفاوت بین آن دو (صدفی، ۱۳۹۴: ۱۰۳). ملاصدرا سه راه اصلی برای شناخت حقیقت برمی‌شمارد: نقل (استناد به کتاب و سنت)، عقل (استدلال فلسفی)، و کشف و شهود (ادراک عینی و درونی). او حکمت خود را بر پایهٔ برهان‌های کشفی می‌گذارد که با آموزه‌های دینی هم‌خوانی دارند. از دیدگاه وی، عقل تا حدی از واقعیت‌ها آگاهی می‌یابد، اما برای دستیابی به حقایقی فراتر از عالم ماده (مانند معرفت ذات خداوند، معاد جسمانی یا رویت الهی) باید از راه دل و الهامات درونی ادامه داد. ملاصدرا معتقد است نفس انسانی در ذات خود آینه‌ای صیقل‌خورده و پاک است که شایستهٔ بازتاب حقایق عینی (صور علمی) می‌باشد؛ اما حجاب‌هایی میان نفس و لوح محفوظ وجود دارند که این شناخت را محدود می‌کنند. یکی از مهم‌ترین این موانع، نادانی نسبت به نفس است. از این رو، معرفت نفس (هم در بعد ذاتی و هم در بعد عملی) نردبانی برای رسیدن به معرفت خداوند محسوب می‌شود (ارشد ریاحی و ایرانپور، ۱۳۸۹). در فلسفهٔ ملاصدرا، شناخت غیب دیگر صرفاً یک مسئلهٔ معرفتی نیست، بلکه به سیر و تکامل وجودی انسان گره خورده است. در این نظام فکری، واژه‌های «حضور» و «غیبت» اغلب با مفاهیم «وجود» و «عدم» جایگزین می‌شوند. اما منظور از «حضور»، وجود مطلق نیست، بلکه وجود در نزدِ شیء است؛ یعنی آنچه برای یک موجود حاضر و معلوم است. در مقابل، «غیبت» به معنای نفی وجود در نزدِ شیء است، یعنی یا شیء اصلاً موجود نیست، یا موجود است اما چیزی نزد او حضور ندارد (صدفی، ۱۳۹۴: ۱۰۳). از این دیدگاه معرفت‌شناختی، میزان حضور علمی (یا «علم حضوری») نفس نسبت به غیبتِ اشیاء، متناسب با درجهٔ وجودی خود آن نفس است. هرچه نفس پاک‌تر و عالی‌تر باشد، حضورش در برابر حقایق غیبی بیشتر می‌شود. در جهان‌بینی عرفانی ابن‌عربی، غیب و شهادت را در چارچوب «تجلی» تبیین می‌شود. مبحث «تجلی» از محورهای اصلی جهان‌بینی عرفانی، به‌ویژه در مکتب ابن‌عربی، محسوب می‌شود. او ساختار وجودی جهان را بر پایهٔ تجلیات ذات و صفات الهی تبیین می‌کند و دو سطح اصلی برای تجلی در نظر می‌گیرد: فیض اقدس یا «تجلی ذات احدیت» در صورِ أعیانِ ممکنات (یعنی ظهور نخستین ذات مطلق در ذاتِ حقایق ثابته)، که به عنوان «تجلی غیب» شناخته می‌شود؛ و فیض مقدس یا «تجلی اسماء و صفات» (یعنی تحقق و ظهور أعیان ثابته در عالم خارج)، که به عنوان «تجلی شهادت» شناخته می‌شود (فهیمی، آقاحسینی و نصر اصفهانی، ۱۳۹۱: ۱۱۷). در این چارچوب، خداوند هم «ظاهر» است و هم «باطن»، همان‌گونه که در قرآن آمده: «هُوَ الْأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ» (قرآن کریم، حدید: ۳). از این رو، دو عالمِ غیب و شهاده را آفریده است: انسان، عالم باطن (غیب) را با جنبهٔ باطنیِ خود و عالم ظاهر (شهاده) را با جنبه ظاهریِ خود ادراک می‌کند (ابن‌عربی، ۱۳۷۰). بنابراین، چون حق تعالی هم ظاهر و هم باطن است، تنها انسان است که هر دو جنبهٔ ظاهر و باطن را دارد و به‌همین دلیل، صورت حقیقیِ حقّ محسوب می‌شود. ابن‌عربی و پیروانش، عوالم وجود را در شش مرتبه، که به‌اصطلاح «حضرات خمس» و «الإنسان الکامل» گفته می‌شوند، طبقه‌بندی می‌کنند: دو حضرت منسوب به «حق» (ذات و اسماء)، سه حضرت منسوب به «کون» (عالم عناصر، ملکوت و ارواح)، و مرتبهٔ ششم که جامع همهٔ این ابعاد است (جامی، ۱۳۷۰). این مرتبهٔ ششم، یعنی انسان کامل، به عنوان «روح عالم» شناخته می‌شود؛ روحی که همهٔ قوا، اعضاء و جوارح جهان منقاد و مسخّر او هستند. بنابراین در اندیشهٔ اسلامی، «غیب» فراتر از نادیده‌بودن است و در ابعاد قرآنی، فلسفی و عرفانی، به عنوان درجاتی از واقعیت در نظر گرفته می‌شود که شناخت آنها مستلزم سیر وجودی و معرفتی انسان است. انسان کامل، به عنوان جامع تمام مراتب هستی، تنها وجودی است که می‌تواند هم غیب را در باطن و هم شهادت را در ظاهر دریابد و به‌این‌ترتیب، پلی میان جهان و حقیقت مطلق می‌شود.

Doi: 10.22034/rph.2026.2093177.1236

تجربهٔ مقدّس؛ چگونه غیب احساس می‌شود؟

برای پرداختن به این مضمون که غیب چگونه احساس می‌شود، سعی شده تا از منظر پدیدارشناسی تجربهٔ دینی، به‌ویژه با استناد به نظریهٔ «نومینوز» رودلف اوتو، که چگونگی «احساسِ بی‌واسطه» از حضور ذاتِ مقدّس را توصیف می‌کند به موضوع پرداخته شود. به بیان رودولف اتو، که او را از بزرگ‌ترین پدیده‌شناسان دین به شمار می‌آورند؛ باور داشتن به واقعیّتی فراتر از حوّاس، چیزی است و تجربهٔ مستقیم آن چیز دیگری. داشتن ایده‌هایی دربارهٔ «مقدّس» یک چیز است و آگاهی عینی و هوشیارانه از آن به عنوان واقعیتی مؤثر و فعال در جهان پدیداری، چیزی متفاوت. اکنون، باور بنیادین تمام ادیان یا بهتر بگوییم، باور ذاتی خودِ دین به عنوان چیزی کلّی این است که نه‌تنها باور به چنین واقعیتی ممکن است، بلکه تجربهٔ مستقیم آن نیز میّسر است (Otto,1924: 114). امر قدسی نافهمیدنی و ناگفتنی است. آنچه درباره‌اش گفته می‌شود، فقط تعبیر گوینده است، که شایستهٔ خود اوست نه سزاوار امر قدسی (وکیلی و جعفری امان‌آبادی، ۱۳۹۶ :۲۱۱). اگرچه [امر قدسی] از مسیر مفهومی فهم، دوری می‌کند، اما [در هر صورت] باید، به نحوی، در درون نیز قابل‌فهم باشد، وگرنه هیچ و هرگز چیزی دربارهٔ او نمی‌توانستیم بگوییم. حتی عرفان که در امر گفتار، ناگفتنی است، به راستی چنین نیست که هیچ و هرگز نتوان درباره آبژهٔ آگاهی دینی گفت. اگر جز این بود، عرفان، فقط در یک سکوت همیشگی بود؛ درحالی که از ویژگی‌های آشکار و پیدای عارفان، سخن پردازی‌های فراوان ایشان است (Otto, 1924: 2). «مقدّس، در ذات اولیّه خود، یک «راز» است؛ رازی که هم «هیبتناک» است (چون انسان را در برابر قدرتی فراتر از خود آگاه می‌سازد) و هم «جذّاب» (چون روح را به سوی خود می‌کشد)» (Otto,1924:17). «این «راز» که در زبان لاتین آن را Mysterium می‌نامند، در ادیان ابراهیمی، هستهٔ تجربهٔ دینی است، حتی زمانی که دیده نمی‌شود» (Otto,1924:29). «بر اساس کتاب مقدّس(Ebranian 1:11)، ایمان «اطمینان به چیزهایی است که امید داریم و قانع‌شدن به وجود چیزهایی است که نمی‌بینیم». این تعریف، همان «mysterium» است که در تمام ادیان، از جمله اسلام، تجربه می‌شود» (Otto,1924: 86). دین نه‌تنها متقاعد شده است که امر مقدّس، توسط [...] «صدای آرام و کوچک» روح در قلب، تصدیق می‌شود، بلکه همچنین ممکن است مستقیماً در وقایع و رویدادهای خاص، که در اشخاص آشکار می‌شود و در اعمال نشان داده می‌شود [...] در کنار وحی درونی [...] یک وحی بیرونی نیز وجود دارد (Otto,1924). سخن بر این است که امر قدسی، برای به زبان آمدن، باید به قلمرویی پا گذارد که از جنس زبان و نشانه است (گفتار و نقاشی و معماری و مراسم جمعی نیایش و ...) و دو قلمرو عقل و اخلاق، از جنس زبان هستند. به زبان آمدن امر قدسی، یگانه روزنهٔ بسیار کوچکی است که تجربهٔ دینی امر قدسی چه بسا بتواند گذر به «دیگری» کند. ازاین روست که اتو، افرون بر پرداختن به مفهوم‌هایی مانند قادر مطلق و حکیم و... (که به نوعی، به زبان آمدن است)، بر رفتن به کلیساها و معبدها و مکان‌های مذهبی و تماشای آنها و دیدن مراسم‌ها نیز تأکید می‌کند (Otto,1924:12). اتو در فصل شانزدهم کتابش به «تجلّیات قدسی و قوهٔ غیب‌شناسی» آدمی پرداخته و این عقیده را مطرح می‌سازد که آدمی در عمق جان و درون روحش از نیروی وجدان و تمیز حق و شناخت امر قدسی و عالم غیب برخوردار است و پیوسته او را می‌جوید و از درون خود برانگیخته می‌شود و ندای او را درون جان خود می‌نیوشد و گوشی غیب‌نیوش و جانی غیب‌نیوش و غیب‌گیر دارد (همتی، ۱۳۷۷: ۲۵). این چارچوب، پایهٔ نظریِ پدیدارشناسی تجربهٔ دینی را فراهم می‌کند، تمرکز بر «چگونگی ظهورِ معنا» در ساحت آگاهی، نه بر تبیین عقلانیِ علّت.

مکانِ مقدّس؛ آستانهٔ میان غیب و حضور

در سطح سوم سعی شده تا به مکان تجربهٔ امر قدسی پرداخته شود، برای این منظور با بهره‌گیری از مفاهیم «هیروفنی» (الیاده) و «آستانگی» (ترنر)، که مکان را محل تجلّی امر مقدّس و به مثابهٔ آستانه‌ای لیمینال میان جهانِ پنهان و آشکار معرفی می‌کنند؛ سعی شده تا پلی مفهومی بین امر غیبی و تجربهٔ آن در مکان مقدّس زده شود. فهم انسان از خودش، خداوند، امر قدسی و عبادت به ابتنای حضور در فضا شکل می‌گیرد (پرزگومز، ۱۳۹۶: ۱۵۵). در طول تاریخ، انسان همیشه با مکان‌هایی روبه‌رو بوده است که به طریقی او را به مبدأ هستی متصل می‌کرده و معنای تقدّس در آن مکان بر انسان متجلّی شده است. قدمت این مکان‌ها به قدمت پیدایش ادیان برمی‌گردد. انسان‌ها برای داشتن و لحاظ کردن مفهوم تقدّس در زندگی و حضور آن، بنابر دستورات و رسوم هر آیینی، مکان‌های مقدّس را در طول تاریخ ساخته‌اند. با این که مکان‌های مقدّس در هر آیینی به نحوی خاص ساخته می‌شود و در معماری ازلحاظ فضا، فرم، تناسبات، مقیاس و مصالح در طیف بسیار وسیعی قرار می‌گیرند اما در یک کارکرد، نقطهٔ مشترکی دارند و آن، در بر گرفتن امر قدسی اســت. مکان مقدّس در حقیقت مکانی است که امر قدسی را در برمی‌گیرد. امر قدسی نیز بر این استوار است که هستی ما بر وجودی فراتر متصل است و وجود و تقدیر ما وابسته به مشیّت و ارادهٔ اوست (پرتو، نوروزبارازجانی و میرشاهزاده، ۱۴۰۱). امر قدسی خواهان آن است که «آگاهی» (انسان) از توهّم خودمختاری خویش آزاد شود و به وابستگی کامل خود به معنایی که فراتر از هستی اوست، اذعان کند (تربیت‌جو و اسلامی، ۱۳۹۷: ۶۶). مقدّس و تجلّی، دو مفهوم اصلی هستند که الیاده

آنها را در گسترهٔ اشکال دینی بشریّت، بازمی‌یابد. در نظر وی، مقدّس به اقسام مختلف در اساطیر، چهرهٔ خدایان، کیهان‌شناسی، انسان‌ها، مکان‌ها، نمادها و... ظاهر می‌شود؛ یعنی امر قدسی در چیزی که با آن تفاوت دارد (غیر مقدّس) پدیدار می‌شود و آن را هیروفانی می‌نامد. هیروفانی، هم تجلّی وجوه امر مقدّس و هم بیان معنای دینی آن در ذهن انسان است. به زعم وی، این ظهور یا تجلّی، دیالکتیکی است؛ زیرا این تجلّی، به‌طور هم‌زمان مقدّس را نمایان و پنهان می‌کند و ساحتی را می‌آفریند که انسان می‌تواند با آن واقعیت جهانی را کشف کند (ریس، ۱۳۹۴: ۱۱۳). در واقع در هر تجلّیِ قدّاست سه عنصر مشخص است، ۱. شیء طبیعی که همواره جزئی از محیط معمولی‌اش باقی می‌ماند، ۲. واقعیت نامرئی، چیزی کاملاً متفاوت که آن همان معنای آشکار شده است، ۳. واسطه یا میانجی یعنی چیزی طبیعی که ساحتی دیگر یافته، یعنی قدسی شده است. بدین ترتیب، شیء یا مکان طبیعی، بی آن‌که ماهیّت مادّی خود را از دست بدهد، حامل معنایی می‌شود که از مرتبه‌ای فراتر بر آن افاضه شده است (الیاده، ۱۳۹۴: ۱۰۹). به عقیدهٔ الیاده در دیالکتیک تجلّی مقدّس، معمولاً تبدیل شیء غیرمقدّس به مقدّس، در اشیای نمادین تجلّی می‌یابد، زیرا شیء نمادین دارای دو ویژگی است، از یک سو همان چیزی است که هست و از دیگر سو، چیزی غیر از خودش را بیان می‌کند (الیاده، ۱۳۹۴:۳۴۷). بر همین مدار، در بسیاری موارد غالباً نیازی به تجلّی الوهیّت یا مقدّس نیست و صرفاً نشانه‌ای معمولی یا برگزاری آئین‌ها برای اشاره به قداست یک مکان کفایّت می‌کند. در واقع انسان اساطیری، توانایی این را دارد که هر نقطهٔ جهان را برای خود به مکانی مقدّس مبدل کند، در واقع این مکان به دلیل تجلّی قدّاست در آن مقدّس می‌شود و از محدودهٔ دنیوی بالاتر می‌رود (کیانی اچگردی و شیرنژادی، ۱۴۰۰: ۱۰۹-۱۱۰). برخی از مکان‌ها به این دلیل که توجه خویش را به سوی یک ناحیه که از نظر نمادّین اهمیت دارد معطوف می‌کنند مقدّس شمرده می‌شوند (پرتو و دیگران، ۱۴۰۱: ۳۳). حتی برخی اوقات، گردش‌گر در یک مکانِ مقدّس در یک لحظه تبدیل به زائر می‌شود و با تبلور احساسی رهپویانه، بر ما واضح می‌شود که آن‌جا معبد و مقدّس است. ارتباط و اتصال از طریق مکان، معنا را انتقال می‌دهد. شاید بتوان، این نوع از مکان‌ها را مکان‌های مقدّس استعلایی نامید که در یک قوسِ صعودی، از گیتی به عالم متعالی تمنّا دارند (تربیّت‌جو و اسلامی، ۱۳۹۷: ۶۶). این اتصالِ معنوی انسان به مبدأ هستی در مکان مقدّس، تنها از راه فرم یا موقعیّت جغرافیایی محقق نمی‌شود، بلکه مستلزم آن است که خودِ مکان بتواند حقایق غیبی را در قالبی محسوس و قابل درک، آشکار سازد. از این رو، زبان نمادین و ساختار رمزگونهٔ مکان به عنوان واسطه‌ای ضروری میان عالم باطن و ظاهر ظهور می‌یابد. در این چارچوب، هنر دینی، صرفاً زیبایی‌طلب نیست، بلکه هدفی معرفتی دارد، ایجادِ الهام، بیدار کردنِ شهود درونی و فراخواندن ذهن به سوی حقایقی که از حدّ عقل و حس فراترند. هنر دینی به زیبایی‌های ظاهری بسنده نمی‌کند؛ بلکه با گذر از آن؛ به سوی مرحلهٔ عالی‌تر زیبایی، که زیبایی‌های معنوی است سیر می‌کند. به‌علاوه، هنر دینی هنری است که در مخاطب اثر روحانی بگذارد و در او الهام (معنوی) پدید آورد. لذا شیوهٔ بیان و صورت و شکل و سبک آن باید چنان باشد که الهام و اشراق در دل بیننده‌اش ایجاد کند یا نوری به وی هدیه کند که موجب ذکر حق در جان وی شود (مطهری الهامی: ۱۳۸۴). در هنر دینی، بیان نمادین و رازگونه و رمزی و تمثیلی است. در هنر دینی، آن حقایق برتر متعالی در این موجودات تمثّل یا تنزّل می‌یابند؛ زیرا خلقت در عرفان به معنی تنزّل و تجلّی و ظهور حقایق اصلی و مجرّد در صورت‌های مثالیِ عالم مثال است. به‌هرحال، سمبولیسم (رمزپردازی) در هنر بر اساس پیوند و معادلهٔ دقیقی است که بین عوالم یا معانی مجرّد با عالم حس و طبیعت وجود دارد؛ بدین معنی که عالم طبیعت، صورت و جلوهٔ نازلی از حقایق و عوالم غیبی و مجرّد است. بهترین مظهر و تجلّی رمزگرایی و تمثّل در هنرهای تجسّمی، به‌ویژه معماری و طرح‌های هندسی آن است (مطهری الهامی، ۱۳۸۴: ۱۴۵). مکانِ قدسی از نمادها و نشانه‌ها در خلق فضای روحانی و انتقال مفاهیم معنوی بهره می‌گیرد. نمادها، تجلّی ذات مطلق در امر مقیّد هستند (کُربَن، ۱۳۵۴: ۴۲). نمادها، معانی ماورای خود را در عالم محسوسات بازتاب می‌دهند؛ فهم آن معانی مشروط به وجود شرایط درک آن در مخاطب است. فضا، مکانِ قدسی به موجب تجلّی امر معنوی در آن از طریق نمادها و نشانه‌های محسوس، با علمِ شهودی فهم می‌شود و واسطهٔ این تجلّی، اسطوره‌ها هستند که در فرهنگی محمل معانی متافیزیکی‌اند. اسطوره‌ها با تبلور مادّی خود، در عناصر، اجزاء، مصالح و نحوهٔ حضور پدیده‌های کیهانی و بازنمایی آن در فضا زمان انتقال معانی معنوی و قدسی‌سازی موقعیّت را به عهده می‌گیرند. در معماری ذاکرانه، مادّه محمل ذکر است (قیومی بیدهندی، ۱۳۹۰: ۹). این ساختار نمادینِ فضای مقدّس، در تمدّن اسلامی نه‌تنها به صورت تزئینی یا هندسی محدود نشده، بلکه در کمال آن، در شکلی ساده‌تر از هر تزئینی، در کعبهٔ مکرم تجلّی یافته است. کعبه، با حذفِ هرگونه رنگ و نقش، نمادِ خالصِ تجرّد غیب است؛ فضایی که در خلأ ظاهری‌اش، تمام حقایق باطنیِ وحدّت، توجه و خضوع را فرا می‌خواند. از این رو، کعبهٔ الگوی ازلیِ مکان مقدّس به مثابهٔ آستانه است، جایی که غیبِ ذاتی، در سادگیِ کالبدی، حضوری عینی می‌یابد (بورکهارت،۱۳۶۵). خانهٔ کعبه اولین مکان نیایشگاهی است که مشیّت خداوند بر «ساختن» آن در عوالم غیب تعلّق گرفته و حدوث آن مساوی پایه‌هایش بر زمین، توسط

Doi: 10.22034/rph.2026.2093177.1236

اولیّن پیامبر حضرتِ آدم(ع) با شهود از عالم غیب انجام گرفته است، برای همهٔ زمان‌ها و همهٔ انسان‌هاست، این مغیب در سه سطح؛ «تاریخی ـ غیبی»، «کالبدی ـ فضایی ـ هندسی ـ غیبی» و «محتوایی ـ غیبی»، با توصیفات درون‌نگرانهٔ وحدت‌گرا، در مسیر ظاهر به باطن، بر خیل تمثل و با هدف مراوّدات با مکان غیبی به قصد آشنایی، توجه و رسوخ روح به درون صورت می‌پذیرد (ادیب‌زاده و دیگران،۱۳۹۴). فضای خلأ مکعب درون‌تهی با چهار وجه بسته و پر و وجود فقط یک درب و حذف آرایه‌ها و نمایه‌ها، نقطهٔ مرکزی سکون‌آفرینی است که انسان را در کانون خلأ قرار داده برای دل‌سپاری به نوایی که اصل و منشأ خود را فریاد می‌زند و دعوت به تصدیق صاحب‌خانه با حضور خاضعانه و خاشعانه دارد (ادیب‌زاده و دیگران، ۱۳۹۴). از وجوه غیب اخلاص‌آفرینی است. انسان در نتیجهٔ یاد منشأ غیب و از یاد بردن خود، خدا را به عظمت شناختن، تذلل در برابر پروردگار و اطاعت محض، به مرحله‌ای می‌رسد که از توجه به هرگونه آرایه و بتی تبرّی می‌جوید و هر مادّه‌ای خصوصاً صورت طبیعی آن، آیه‌ای می‌شود بر منشأ غیبی آن صورت (ادیب‌زاده و دیگران، ۱۳۹۴). خانهٔ کعبه که طراح آن حضرتِ حق و مجریِ آن پیامبر الهی بوده است، دارای اصول (راهبردی ـ مفهومی) و راه‌کارهای (عملی- اجرائی) فرازمانی و فرامکانی برای طراحی و معماری نیایشگاه‌های شایسته و مطلوب می‌باشد (نقره کار، ۱۳۹۲: ۳۲) . بنابراین، مکان مقدّس در اسلام، آستانه‌ای پویا است که از طریق زبان نمادین انسان را از عالم شهادت به سوی غیب الغیوب سوق می‌دهد و کعبه، به عنوان محور این حرکت، تمامی این اصول را در خویش جمع کرده است.

اتمسفر«زبان حسیِ حضور غیبی»

در این مرحله برای رسیدن به زبان حسیِ حضور امر غیبی در مکان مقدّس به بررسی نظریهٔ زیباشناسی اتمسفر گرونت بومه پرداخته شده است. این دیدگاه عرفانی ـ فلسفی دربارهٔ حضورِ غیب در مکان، در فلسفهٔ پدیدارشناختیِ معاصر نیز بازتاب یافته است. گرنوت بُمه (Böhme, 2015)، با معرفی مفهوم «اتمسفر»، نشان می‌دهد که مکان‌ها نه‌تنها از طریق نماد و فرم، بلکه از راه ایجاد یک فضای احساسیِ بین‌ذاتی، مخاطب را با حضوری نامرئی همراه می‌کنند؛ حضوری که از دیدگاه اسلامی، همان تجلّی غیب در شهادت است. تجربه‌هایی که در فضاهای معماری شکل می‌گیرند، تجربه‌های اصیلی هستند که تحت تأثیر عوامل متعددی شکل می‌گیرند. تجربهٔ آنچه معماران و پدیدارشناسان به آن «اتمسفر» می‌گویند. حسِ اتمسفر و این گرایش ممکن است برای برخی از مردم برخلاف بقیه در برخی مکان‌ها بسیار روشن و آشکار باشد (پرتو، نوروز بارازجانی و میرشاهزاده ،۱۴۰۰: ۳۰). اتمسفرها پدیده‌های فضایی هستند که انسان خود را در درون آنها (فضاها)، قرار می‌دهد و متناسب با کاراکتر آنها حالِ انسان را تغییر می‌دهند و با تجربهٔ زیسته و حضورِ تنانی، تشخیص داده می‌شوند. اتمسفرها فضاهای تنظیم‌شده یا احساس‌های انسانی هستند که شبیه ابژه‌هایی در قالب فضا ریخته شده‌اند (امینی و سلطان‌زاده، ۱۳۹۶).گرنوت بومه[9] اتمسفر را این گونه تعریف کرد، «حوزه‌های حضور اتمسفر، چگونگی تجربهٔ ما از فضا است». اتمسفرها به یک مکان محدود نشده‌اند ولی بااین حال در درون فضا درک و دریافت می‌شود و بدین شکل آن را تشکیل می‌دهند. بومه، اتمسفرها را نه در اشیایی که آنها را بیرون می‌دهند جای داده است و نه در ناظری که از لحاظ فیزیکی آنها را حس می‌کند، بلکه آنها را بین این دو و هم‌زمان در هر دوی آنها جای داده است (Bohme, 2017). فراتر از تمام محدودیّت‌های زیبایی‌شناسی کلاسیک، حالا مشخص شده است که تعداد بسیار زیادی اتمسفر وجود دارد، اگر نگوییم بی‌نهایت زیاد. از جمله، آرام‌بخش، جدّی، ترسناک، پرخاش‌گر، قدرت، مقدّس یا هرزه. کثرت عبارات کلامی در این رابطه نشان می‌دهد که دانش بسیار پیچیده‌تری ازآنچه تئوری زیبایی‌شناسی ارائه می‌کند وجود دارد. به‌خصوص ممکن است ما دانش بسیار غنی و فوق العاده‌ای از اتمسفرها را در دانسته‌های عملی مربوط به کارهای هنری داشته باشیم (Bohme, 2017). اتمسفرها تولید می‌شوند، آن هم به وسیلهٔ، هندسه، تناسبات، نور، رنگ، صدا و غیره که جزء ابزارهای تولید اتمسفر هستند؛ اما علاوه‌بر اینها، نشانه‌ها و سمبل‌ها را هم می‌توان نام برد، نه ازآن رو که آنها برای کاربری چیزی هستند، بلکه چون به‌لحاظ فرهنگی می‌توانند اتمسفر تولید کنند (پرتو و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۳-۳۴). اتمسفرها حاصل احساسِ انسان از حضور هم‌زمان سوژه و ابژه است (Bohme, 2015, p23). باتوجه به نظریهٔ گرنوت بومه، اتمسفر، فضایی است که از تعامل بین ناظر و محیط شکل می‌گیرد و حضوری غیرمادّی را ایجاد می‌کند. بر اساس این رویکرد، مسجد جمکران با حذف نمادهای مادی (مثل ضریح) و تمرکز بر عناصری مانند جهت‌یابی، صدا و سکوت، نور، اتمسفری مقدّس و غیبی ایجاد می‌کند که حضورِ امام زمان(عج) را برای زائران قابل‌ادراک می‌سازد. بومه اتمسفر را «حوزه‌های حضور» تعریف می‌کند، یعنی آنچه ما از فضا تجربه می‌کنیم، نه‌فقط شکل فیزیکی آن است، بلکه حسی از حضور (حتی بدون وجود مادّی) است. این دقیقاً همان چیزی است که در مسجد جمکران رخ می‌دهد، زائران حضور امام زمان(عج) را احساس می‌کنند، بدون اینکه ضریح یا نمادی مادّی از او وجود داشته باشد. بنابراین، می‌توان گفت؛ اتمسفر مسجد جمکران، حضور غیبی امام زمان(عج) است. بومه اشاره می‌کند که اتمسفرها بی‌نهایت هستند و می‌توانند شامل «مقدّس»، «آرام‌بخش»، «جدی»، «ترسناک» و... باشند. در مسجد جمکران، اتمسفرها شامل، **مقدّس** (مکانی میان مسجد و

حرم)؛ **انتظار** (از طریق آستانگی) **و غیبی** (از طریق فقدان ضریح و سکوت دردیدار و...) می‌باشد.

تجربهٔ حضور امر غیبی در مکان مقدّس، «تحلیل پدیدارشناختی مسجد جمکران»

در این بخش سعی شده تا بر اساس مبانی نظری تحقیق و برپایهٔ نظریهٔ اتمسفر، با روش پدیدارشناسی، نحوهٔ تجربهٔ امرِ غیبی و تجربهٔ حسیِ فضا در سه اتمسفر «مقدّس»، «انتظار» و «غیبی» توصیف و تحلیل گردد:

اتمسفر مقدّس

این مکان دارای اتمسفری مقدّس و **میان دو مفهوم مسجد و حرم** ایستاده و امر عبادت و امر زیارت را در خود یگانه داشته و در میان مساجد جهان اسلام، نزدیک‌ترین مسجد به **مسجد «الحرام»** است که انتساب آن به صاحب‌الزمان، آن را حریم حضور امام حی و حاضر کرده است.

جمکران مکانی قدسی (میان مسجد و حرم)

مسجد در اصطلاح رایج فعلی به معنای عبادت‌گاه خاصّ مسلمانان و محل نماز خواندن آنهاست (رحمانی، ۱۴۰۳: ۳) در دین اسلام برخی از مکان‌ها و زمان‌ها از حرمت بیش‌تری نسبت به سایر مکان و زمان‌ها برخوردارند، یکی از این فضاها مسجد است که برخی امور در آن‌جا حرام است. مساجد به عنوان حرم، اولین گام برای تحقّق این امرند. حرم تنها یک مکان یا زمان نیست، بلکه عنوان حرم هنگامی بر یک مکان یا زمان اطلاق می‌شود که اتفاقی بهشتی و آسمانی بر محور انسان کامل در آن ظرف مکانی یا زمانی واقع شود؛ هر آنچه آن فرد یا اتفاق بهشتی‌تر باشد، به مفهوم حرم نزدیک‌تر است، انسانِ کاملی که تمام وجودش عبادت باشد یعنی هیچ کاری را جز برای رضای خدا انجام ندهد این فرد معبد است و حَرم الهی، حال در هر کجا قرار گیرد، آن مکان نیز از قدّاست وی تبدیل به حرم می‌شود (خاکرند، ۱۳۹۵: ۱۰۶-۱۰۸). با این تعبیر، مسجد مقدّس جمکران تفاوت برجسته‌ای با دیگر مساجد دارد. این مکان مقدّس **میان دو مفهوم مسجد و حرم** ایستاده و امر عبادت و امر زیارت را در خود یگانه داشته است. قرن‌هاست که مفهوم زیارت، به معنای ادای احترام و ارادت و به محضر بزرگی رسیدن بوده و غایت زیارت تقرّب است و هر تقرّبی ملزم به داشتن معرفت نسبت به آن جایگاه است (ندیمی، حسینی، مقدادی و نواب، ۱۴۰۱: ۱۰۸). انتساب مسجد به امام زمان(عج) و حضور شبه‌مناسکی دوست‌داران حضرت حجّت و انجام آیین‌ها و عباداتی نظیر نماز استغاثه به حضرت ولی‌عصر(عج)، دعای ندبه، عهد، سمات و ذکر توسّل و مناجات با امام زمان، مسجد جمکران را به فضای زیارت‌گاه (پدیدار حرم) نزدیک کرده است با این تفاوت مهم که در این زیارت‌گاه هرگونه اثر مادّی امام (انسان کامل) و افاضه‌کنندهٔ فیض، غایب است.

مسجد ـ حرم جمکران «محور حضور امر قدسی»

در میان مساجد جهان اسلام، **مسجد ـ حرم جمکران**، نزدیک‌ترین مسجد به مسجد «الحرام» است. خانهٔ خدا نیز با آیین طواف زیارت می‌شود و مناسک آن، به‌جا آورده می‌شود با این تفاوت که کعبه، مکعبی فروبسته و رازآلود و پوشیده از پارچه‌های سیاه، برخلاف ضریح، زائران را به حضور در صحن دایره‌وار خارج از خود دعوت می‌کند. مغناطیسی از روح است که آنها را در جهان پیرامون خود به طواف وامی‌دارد و این جاذبهٔ الهی در استقبال از قبله توسط نمازگزاران در سراسر سیارهٔ زمین در صفوف بی‌پایان و متحّدالجهت نمایان می‌شود. کعبه، الگوی کامل و متعالی وضعیّت مسجد ـ حرم است که از نگاه شیعیان، خورشید ولایت از آن طلوع کرده است. امیرالمومنین امام علی(ع) مولود کعبه است و در واقعه‌ای معجزه‌گون، دیوار کعبه برای نخستین و آخرین بار شکافته شده و این خانه رازآلود سه روز فاطمه بنت اسد را در خود منزل داده است تا امام موحّدان گام بر دنیا گذارد. کعبه در این جایگاه به‌سان نقطه‌ای رازآلود و محوری در تاریخ توحید پدیدار می‌شود و وضعیتی تکینه دارد. این مضمون مهم و بنیادی را خداوند متعال، بعد ازطوّاف به دورِ خانهٔ کعبه، با برگزاری نماز پشت مقام ابراهیم(ع) که قرآن او را علاوه‌بر پیامبری با مقام امامّت نیز معرفی می‌نماید، توصیه و تأکید نموده است. یعنی نماز طواف ما موقعی موردِقبول واقع می‌شود که پشت مقام حضرت ابراهیم (پشت سر امام) و در جهت قبله، که محل تولّد انسان کامل و پذیرش توبهٔ حضرت آدم است، اقامه شود (نقره کار، ۱۳۹۲: ۳۲). کعبه مقدس‌ترین بنا در اسلام است که شکل مکعبی دارد و شکل مکعب با مرکز آن ارتباط دارد. هریک از سطوح آن از طرفی با یکی از جهات اصلی و از جانبی با چهار سمت آن مطابقت می‌کند. چهار گوشهٔ کعبه روبروی چهار جهت اصلی قرار گرفته است و این چهار جهت اصلی نشان‌دهنده و تمثلی از چهار رکن عالم در روی زمین است. مرکز عالم خاکی نقطه‌ای است که محور آسمان با آن تلاقی می‌کند. عمل طواف حجاج به دور کعبه به مثابهٔ بازآفرینی گردش آسمان به دور محور قطب خود است (بورکهارت،۱۳۶۵). مسجدالحرام از بیرونِ چهار وجهِ خانهٔ خدا آغاز می‌شود و به صحن‌های پیرامون امتداد می‌یابد و دیگر مساجد در استقبال از این نقطهٔ محوری ساخته می‌شوند. کعبه، جهت را تعیین می‌کند و خود به عنوان مرکز مختصات جغرافیا و تاریخ مقدّس، بی‌جهت است.

مسجد مقدّس جمکران نیز شبیه مسجدالحرام، مسجد ـ حرم است و انتساب آن به صاحب‌الزمان، آن را حریم حضور امام حی و حاضر کرده است. همان‌گونه که هانری کربن بر اساس تفاسیر

Doi: 10.22034/rph.2026.2093177.1236

قاضی سعید قمی نشان می‌دهد، کعبه در عرفان شیعه نه به عنوان یک سازهٔ مادّی، بلکه به عنوان بازتابی از خانهٔ الهی در عالم مثال درک می‌شود. خالی بودن درون کعبه و سادگی آن، نه یک کمبود، بلکه شرطی برای تجلّی ذات مطلق است (کربن، ۱۳۵۴). خداوند خانهٔ خود را به ساده‌ترین شکل ممکن، که رمزی از «بی‌شکلی» و «بی‌رنگی» خودش است، برای نمایش عدم تشبیه به دیگر بناها برگزید. زیرا خداوند «مطلق» و «بی‌رنگ» می‌باشد و طبق آیهٔ شریفهٔ «لیس کمثله شیء» هیچ چیز مثلِ مثلِ آن هم نمی‌باشد. خداوند بی‌شکلی و بی‌رنگی ساختِ خانه‌اش را رمزی از وحدتِ شکلیِ جاری در کثرات افکار انسان‌ها قرار داده است (تقوایی، ۱۳۹۰: ۱۳). این الگو، درک ما از مسجد جمکران را نیز راهنمایی می‌کند، جایی که فقدان ضریح مادّی، زمینه‌ساز تجربهٔ حضوری غیبی می‌شود و برخلاف حرم که روح امام در عالمی دیگر به حیات خود ادامه می‌دهد و جسم او در این زیارت‌گاه به ودیعه نهاده شده است، در مسجد ـ حرم جمکران امام، زندگی و حضوری معاصر دارد و غیبت او وجهی معرفت‌شناختی دارد.

اتمسفر انتظار

در مراحل پیش و حین ورود به مسجد، زائر در مرحلهٔ آستانگی «حالت تعلیق وجودی» قرار می‌گیرد؛ جایی که فرد، دیگر نه در جهان عادی است و نه هنوز در حضور مطلق، بلکه در فضایی میانی قرار دارد که حس انتظارِ ملاقاتِ معنوی را در او ایجاد می‌نماید.

مرحلهٔ آغازین آستانگی

تجربهٔ حضور امر غیبی در مسجد مقدّس جمکران، حتی پیش از ورود به مسجد و از لحظه‌ای که زائر پا به بلوار انتظار می‌گذارد، آغاز می‌شود؛ خیابانی که نامش خود، اولین نشانهٔ معناگذاری فضاییِ انتظار (انتظار برای دیدار) است. این فضا، هرچند هنوز بخشی از «جهان ظاهر» محسوب می‌شود، اما با نام‌گذاریِ عینی و جهت‌گیریِ فیزیکی در راستای محور مسجد، آستانهٔ دورِ مقدّس را تشکیل می‌دهد. در این آستانه، زائر هنوز در جهان ظاهر است، اما دیدِ دوردست از گنبد و گلدسته‌های آبی فیروزه‌ای مسجد؛ درخششی آرام در افق، هوشیاری او را به‌سوی فضایی غیبی سوق می‌دهد (تصویر ۱). این دید، نه یک مشاهدهٔ عینی ساده، بلکه اولین تجلّی محسوسِ امر قدسی در جهانِ زائر است؛ همان هیروفنی که الیاده آن را «ظاهر شدنِ مقدّس در میان غیرمقدّس» می‌داند (الیاده، ۱۳۹۴). رنگ فیروزه‌ایِ گنبد، در سنّت معماری اسلامی، نمادِ آسمان، معاد و حضور الهی است. این رنگ، با درخششی ملایم و غیرمستقیم، نه‌تنها فضای فیزیکی را نشان می‌دهد، بلکه اتمسفری امیدوارکننده را در وجود زائر ایجاد می‌کند. همان‌گونه که گرنوت بُمه (Böhme, 2015) تبیین می‌کند، اتمسفر، «حوزه‌های حضور» است که از تعامل بین ناظر و محیط شکل می‌گیرد. در این لحظه، اتمسفر، پیش از هر ورود جسمانی، از طریق رنگ، شکل و موقعیت مکانیِ گنبد در افق، فضایی حسی ـ معنوی ایجاد می‌کند که در آن، حضور امام، برای اولین بار، به‌صورت کالبدی در دید زائر جسمانیّت می‌یابد. این دید، همان چیزی است که رودلف اوتو (۱۹۱۷) آن را «شروعِ درکِ امر مقدّس» می‌داند، لحظه‌ای که انسان، پیش از هر تماس مستقیم، از وجودِ ذاتیِ مقدّس آگاه می‌شود، ذاتی که هم «هیبت‌انگیز» و هم «جذّاب» است. در این لحظه، فرد دیگر تنها یک عابر نیست؛ بلکه در حال تبدیل شدن به زائر است. درونش «می‌لرزد»، چراکه حس می‌کند که خوانده شده است، این لرزش، همان «رعشهٔ احساس» است که (همتی، ۱۳۷۷: ۲۵) آن را نشانهٔ «گوشی غیب‌نیوش» می‌داند، لحظه‌ای که جان، پیش از هر کلام، ندای ذات غایب‌بین را در خود می‌نیوشد. این تجربه، همان «صدای آرام و نازک روح در دل» است که دین آن را به مثابهٔ «حضور درونیِ امر قدسی» می‌شناسد (Otto,1924). خیابان انتظار، بنابراین، نه یک فضای عبوری، بلکه مرحله آغازینِ آستانگی (Turner, 1982) است، جایی که فرد، پیش از ورود به فضای میانی، از جهان عادی جدا شده و هویّت جدیدی (هویتِ زائرِ منتظر) می‌پذیرد. این دیدِ پیشین، همچنین، امیدِ معنوی را در دل زائر بیدار می‌کند، امیدی که نه بر پایهٔ دلیل عقلانی، بلکه بر اساس آرزوی وجودی به حضوری است که هرچند غایب است، اما حضور دارد. این امید، همان «نورِ غیب‌آفرین» است که در اندیشهٔ اسلامی، شرطِ ایمان به غیب است. بنابراین، گنبد آبیِ جمکران، تنها یک عنصر معماری نیست؛ بلکه اولین نشانهٔ حضوری غیبی است که در جهان ظهور می‌یابد و زائر را، از راهِ دیدن، به سوی ملاقاتی وجودی با امام حی و حاضر فرا می‌خواند (تصویر ۲).

آستانگی «حالت تعلیق وجودی»

ورود به مسجد مقدّس جمکران، همان‌گونه که از آستانهٔ دور آغاز شد، در لحظهٔ عبور از ورودیِ فیزیکی، به مرحله‌ای وجودی‌تر می‌رسد، لحظه‌ای که زائر احساس می‌کند از جهانِ شلوغ و شتاب‌زده جدا شده و وارد فضایی شده است که زمان و فضا در آن دگرگون می‌شوند. این لحظه، همان «آستانگی» است که (Turner, 1982) آن را «حالت تعلیق وجودی» می‌نامد؛ جایی که فرد نه دیگر در جهان عادّی است و نه هنوز در حضور مطلق، بلکه در فضایی میانی قرار دارد که امکانِ ملاقاتِ معنوی را فراهم می‌سازد (تصویر ۳). در این آستانه، آرامشی عجیب، نه سکوتِ خلأ، بلکه سکوتِ پر از حضور، بر وجود زائر مستولی می‌شود. این آرامش، «صدای آرام و نازک روح در دل» است که (Otto,1924) آن را نشانهٔ حضورِ ذاتِ مقدّس می‌داند، ذاتی که هم «هیبت‌انگیز» است و هم



تصویر ۱. مرحلهٔ آغازین آستانگی، مسجد مقدس جمکران، https://B2n.ir/yq1450



تصویر ۲. مرحلهٔ آغازین آستانگی، مسجد مقدس جمکران، https://B2n.ir/em4992

«جذّاب»، و در همین تقابل، زائر را به سوی خود می‌کشد. گنبد و مناره‌های فیروزه‌ای، که از دور ندای امید بودند، اکنون درخششی نزدیک‌تر دارند؛ نه به عنوان عناصر معماری، بلکه به مثابهٔ نشانه‌های تجسم‌یافتهٔ امر غیبی که همچنان زائر را «به خود می‌خوانند». این خواندن، نه صوتی مادی، بلکه فراخوانیِ وجودی است؛ «ندایی که در جان نیوشیده می‌شود» (همتی، ۱۳۷۷: ۲۵). در این لحظه، زائرانِ دیگر، چه تنها و چه دسته‌جمعی، هم‌آوایانی در هوشیاری بین‌ذاتیِ انتظار هستند. آنها با حرکتی که از «اشتیاق» سرچشمه می‌گیرد، نه صرفاً به سمتِ صحن می‌روند، بلکه به سوی مرکز جاذبهٔ وجودیِ فضا سوق داده می‌شوند، جایی که غیبتِ امام، به‌جای خلأ، پر شده از حضوری پنهان است. در صحن اصلی، این تجربهٔ جمعیِ انتظار، به شکلی محسوس‌تر آشکار می‌شود. افراد، نه‌تنها در حال نماز یا دعا هستند، بلکه در حالتی از فراموشیِ جهان قرار دارند، چراکه در «زمان مقدّس» (الیاده، ۱۳۹۴) قرار گرفته‌اند، زمانی که خطّی نیست، بلکه لحظه‌ای ابدی است که در آن، امکانِ دیدار با ذاتِ متعالی فراهم است. «بُغضی در گلو و اشکی در چشم»، نشانهٔ «لرزش احساس» است که نشان می‌دهد زائر دیگر در سطحِ «باور» نیست، بلکه در سطح تجربهٔ مستقیمِ امر قدسی قرار گرفته است (Otto,1924). این اشکَ، اشکِ چشمان نیست، بلکه «اشکِ قلب» است که در عرفان اسلامی، نشانهٔ «فتح باب» به سوی حقیقت است. در این فضا، اتمسفر (Böhme, 2015) دیگر یک حالت کیفی نیست، بلکه واقعیتی اجتماعی ـ معنوی شده است، «فضایی سراسر شوق دیدار» که در آن، هر فرد، با کل وجودش، در حال «دعای فرج» و «انابه» است (تصویر ۴). این اتمسفر، از طریق تکرارِ جمعیِ دعا و حرکت هم‌سوی زائران، فضایی ایجاد می‌کند که در آن، هویّتِ فردی، ذوب شده و هویّتی جمعیِ انتظار جایگزین آن می‌شود.

اتمسفر غیبی (فقدان ضریح ـ تمرکز بر نور و جهت)

در مسجد مقدّس جمکران، اتمسفر غیبی از طریق غیبت جسمانی امام، تجلّی می‌یابد و این دیدار برای چشم غایب‌بین به دلیل قداستش با سکوت همراه است.

غیبت جسمانی، حضور معنوی «تجلّی در فقدان»

با ورود به داخل مسجد، زائر به‌طور ناخودآگاه به دنبال نشانه‌ای



تصویر ۳. آستانگی در هنگام ورود به مسجد مقدّس جمکران، https://B۲n.ir/dt۲۶۷۵



تصویر ۴. زائران در حال خواندن دعای فرج، مسجد مقدّس جمکران، https://alnk.ir/kceir/em4992

Doi: 10.22034/rph.2026.2093177.1236

مادّی از امام می‌گردد؛ جست‌وجویی که در بیشتر حرم‌ها با ضریح پایان می‌یابد. حتی زمانی که «مقدّس» حضور جسمانی ندارد، باز هم فضایی از «جذبهٔ معنوی» ایجاد می‌کند. این حس، همان چیزی است که عبارت «حضورِ غایب» را تجربی می‌کند (Otto,1924, p24). در مسجد جمکران، جایی که هیچ ضریح یا اثر مادّی از امام زمان(عج) وجود ندارد، این «عدمِ حضور جسمانی» نه به‌معنای غیاب مطلق، بلکه به عنوان دریچه‌ای برای حضوری عمیق‌تر عمل می‌کند. این فرایند، یادآور مفهوم یونانی «آلیشا» است (یعنی حقیقتی که تدریجاً از پردهٔ پنهانی خود بیرون می‌آید). این خروج با مراتب روحی و دریافت زائر هماهنگ بوده است، زیرا در بدو ورود، زائر مدت زمان و مکان‌هایی را نیاز دارد تا بتواند خود را از هیاهوی جهانِ بیرون و ظاهر رهایی بخشیده و به درونِ خود و حرم وارد شود. همهٔ این فضاها نشان‌دهندهٔ آداب تشرّف و ورود به فضای مقدّس اصلی است. این سلسله‌مراتب، مراحل ورود به بنا، از بیرونی‌ترین تا اندرونی‌ترین و از کم‌اهمیت‌ترین تا مهم‌ترین مکان را به خود اختصاص داده است. همهٔ این مقدمات برای رسیدن به مکان وصل چیده می‌شود. مکانی که تجربهٔ آن نه‌فقط با چشم بلکه با کل وجود زائر و با تمام حواس و قوای ذهنی و باطنی‌اش فراهم می‌گردد (تقوایی، ۱۳۹۰: ۱۴). از طرفی فقدان ضریح به عنوان نقطهٔ کانونی حرم-زیارتگاه، جهت‌یابی فضایی را در ساختار منظّم و تنزیهی مسجد قرار می‌دهد و استقبال قبله تنها یکی از صحن‌ها را محل حضور و اقامت ساخته است، معماری نمای مسجد نیز در استقبال نمازگزاران و رو به آنها طراحی و بنا شده است و سه وجه دیگر مسجد با عدم طراحی تزیینی، همهٔ توجه نمازگزاران را به سوی قبله هدایت می‌کند (تصویر ۵). مسجد در میان صحن‌های شرقی، غربی، شمالی و جنوبی، نقش کانونی ضریح در حرم-زیارتگاه را بر عهده دارد اما این‌جا زائران می‌توانند وارد مسجد به مثابهٔ ضریح بزرگ و وسعت یافته شوند. در حالی که داخل ضریح همواره حریم مقدّس‌تری نسبت به سایر فضاهای حرم‌ها و زیارتگاه‌هاست و ورود به آن به‌طور تشکیکی نسبتی با ورود به خانهٔ خدا (کعبه) دارد، حضور در مسجد «مقدّس» جمکران با حرمت‌گزاری ویژه به تقدّس این مسجد همراه می‌شود. در این‌جا نمازگزار و زائر در هویّتی یگانه پدیدار می‌شوند. زائران نمازی را که خواندن آن در تمام مساجد مستحب است، به نمازی ویژه پیوسته با نماز استغاثه به امام زمان به ادبی آیینی در حریم این مسجد بدل ساخته‌اند، نمازی که نه‌تنها عبادتی فردی، بلکه مناجاتی با ذاتِ غایب‌بین است. این نماز، درواقع، تجلّی عملیِ ایمان به غیب است، باوری که هرچند مادّی نیست، اما وجودی‌تر از هر جسمی است. ورود به مسجد به معنای حضور در ضریح گستردهٔ امام حی و حاضر است که به عنوان نمادی از جهان به عنوان ضریح مقدّس حضور جاودانهٔ ایشان در جایگاه واسطهٔ افاضهٔ فیض الهی از عالم ملکوت به عالم ناسوت تصوّر می‌شود. پس از نماز و دعا، با بازگشت به صحن، زائر دوباره در میان جمعیّتِ «منتظرِ دیدار» قرار می‌گیرد، جمعیّتی که با دستانی رو به آسمان، دعای فرَج را متضرّعانه می‌خوانند (تصویر ۶). این لحظه، همان تکرارِ مقدّس است که الیاده آن را «بازآفرینیِ زمان اولیّه» می‌داند، هر بار که دعا خوانده می‌شود، فضای مقدّس دوباره آفریده می‌شود. دل‌ها، دیگر پر از امیدِ ذهنی نیستند، بلکه از حضوری غیبی سیراب شده‌اند.

سکوت در دیدار «قداستِ غیب»

کسانی که ایمان کاملی به حضور آشکار تدبیر او در امور عالم دارند ممکن است به زیارت او نایل شوند این امکان حضور، ارتباط آدمی با امرِ غیبی را در وضعیت پیچیده‌ای از تجربهٔ توأمان امر حاضر و امر غایب در فضای مقدّس مسجد جمکران قرار می‌دهد. دیدار با او ممکن است اما ارائهٔ هرگونه روایتی از این دیدار حرمت دارد و تکذیب می‌شود. زائران-نمازگزاران با حضور در مسجد جمکران



تصویر ۵. جهت گیری مسجد در یک وجه رو به قبله، https://fa.shafaqna.com/?p=1554800



تصویر ۶. دعاخوانی متضرعانه جمعی، مسجد مقدس جمکران، https://ur.mehrnews.com/photo/1922991/

خود را در آستانهٔ دیدار با امام غایب قرار می‌دهند اما هیچ کس اجازهٔ روایت رویدادِ دیدار را ندارد. دیدار با امام غایب برای همه ممکن است و با سکوت دربارهٔ وقوع رویداد این در آستانگی و ایستادن در میانهٔ حضور و غیاب تمهید می‌شود. همان‌طور که اتو می‌گوید: امر قدسی در آغاز و در هنگام تجربهٔ دینی، هرگونه مفهومی را پس می‌زند. یعنی نه دادنی و نه گرفتنی است. برای برخوردار شدن از آن تنها باید خود را آماده کرد، باید کاری کرد، حرفی زد و نیایشی کرد و دعایی خواند تا آمادهٔ فیض شد. فیض الهی نومینوس، ناگهانی و بی‌خبر می‌آید. این چنین فیضی یک راز بزرگ است و راز، پیوندی بسیار نزدیک با احساس دارد. راز، چیزی است که چندان و یکسره گشوده نخواهد شد و کمابیش راز خواهد ماند. راز یکسره گشوده را نمی‌توان راز نامید. یگانه کاری را که می‌توان با راز کرد، هم‌آغوشی با آن است، راز را باید در آغوش گرفت و آغوش، یگانه جایگاهِ احساس آدمیان است (Otto,1924). لحظات آستانگی همراه با حالت تعلیق بوده، فرد نه به جایگاهِ قبلی و نه به جایگاه بعدی تعلقی ندارد (ترنر و ترنر، ۱۴۰۰: ۱۳). دیدار با امام غایب در مقام روایتی کلی و عمومی تن به روایت تاریخی دیدارهای متکثر در تاریخ و جغرافیا نمی‌دهد .شمار نائل‌شدگان به دیدار، چگونگی رسیدن به دیدار، مکان و زمان دیدار همه و همه مبهم و پوشیده است. فضای درونی مسجد این ابهام را تمهید می‌کند. همواره جمعی از نمازگزاران ایستاده به نمازِ منقاد مناسکی هستند که آنها را در آستانهٔ دیدار و گفت‌وگو با امام حی و حاضر قرار می‌دهد. این تجربه‌های زائران با «تحوّل قلب و حالات زائر» یا همان آستانگی در احساسات و ادراک همراه است که در ذهنیّت افراد نشانهٔ قبولی زیارت بوده، عالمان شیعه نیز بر آن صحّه گذاشته‌اند (مجلسی به نقل از ندیمی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۱۴). زائر با اتمام هر مرحله از مناسک زیارت به مفهوم دقیق آستانگی، به مرحله‌ای دیگر ورود می‌کند، یعنی هر اتمام، متصل به آغازی و هر ورود و اقدام متصل به مرحلهٔ کمال و اتمام است و در همهٔ مراحل می‌توان چنین معنامندی را پیگیری کرد (مجلسی به نقل از ندیمی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۲۲).

چشم غایب‌بین

در تجربهٔ حضور امر غیبی، نمی‌توان تنها بر حوّاس ظاهر و عقل جزئی تکیه کرد چراکه از بُن و بنیاد با امری فراتر از ظرفیت عقل محدود طبیعی مواجهیم. درون مایهٔ آن را تنها با روح می‌توان یافت (Almond, 2017: 5). تنها با تجربه کردن و احساس بی‌واسطه و مستقیم است که می‌توان امر قدسی را شناخت (Otoo, 1924). جریانی درونی است که از عمقِ جان زائر سرچشمه می‌گیرد و از میان نورِ نرمِ فرورفته در سایه، زمزمهٔ تکرارشوندهٔ ذکرها، دعای نُدبَه و انابه خود را نه به صورت مفهوم، بلکه به صورت حضوری حس‌شده و مستقیم آشکار می‌سازد. حضور امر غیبی، برای به زبان آمدن، باید به قلمرویی پا گذارد که از جنس زبان و نشانه است (Otto,1924:12). زائر، در این فضای مقدّس، پیوسته او را می‌جوید و از درون خود برانگیخته می‌شود و ندای او را درون جان خود می‌نیوشد و گوشی غیب‌نیوش و جانی غیب‌نیوش و غیب‌گیر دارد (اتو به نقل از همتی، ۱۳۷۷:۲۵). این شناخت، تجربهٔ «بی‌واسطه و مستقیم» است که تنها از طریق «احساس» میسّر می‌شود (Otto,1924)و در آن، «صدای آرام و کوچک روح در قلب» نه‌تنها با صدای دعاهای جمعی هم‌نوا می‌شود، بلکه با هر لرزش، فضای معماری، نشانه‌ای از «وحی بیرونی» (Otto,1924) را نمایان می‌سازد، وحی‌ای که در اشخاص، اعمال، و فضای مکانیِ جمکران، خود را باز می‌کند. از این رو، غمِ هجران و آرزوی درونی برای «چشم غایب‌بین»، در این محضر، دیگر یادِ فقدان نیست، بلکه تجربهٔ زنده از حضوری که هرچند غائب است، اما حضور دارد.

نتیجه‌گیری

این پژوهش سعی کرده است تا با تکیه بر چارچوبی تلفیقی از عرفان اسلامی و فلسفه پدیدارشناسی معاصر، توصیفی پدیدارشناسانه از تقریر تجربهٔ امر غیبی در ساحت آگاهی انسانی ارائه کند. برپایهٔ نظریهٔ اتمسفر بُمه (۲۰۱۵)، مسجد مقدّس جمکران بر اساس سه اتمسفر «مقدّس»، «انتظار» و «غیبی» تحلیل شد و نشان داده شد که هرکدام از این اتمسفرها چگونه در ساحت تجربه، ادراک می‌شوند. مسجد جمکران از نظر ساختار وجودی، فضایی میان مسجد و حرم است که در میان مساجد جهان اسلام، نزدیک‌ترین مسجد به مسجد «الحرام» و انتساب آن به حضرت صاحب‌الزمان، آن‌را حریم حضور امام حی و حاضر و تبدیل به حرم-زیارتگاه نموده است. این مکان مقدّس آستانه‌ای است که زائر را، به حضوری در مرتبه‌ای فراتر از ادراک حسّی، هدایت می‌کند. حضور غیبی امام زمان(عج) در این مکان، نه از طریق حضور مادّی، بلکه از راه فقدان، شکل می‌گیرد. این «عدمِ حضور جسمانی»، در تطابق کامل با مفهوم «تجلّی غیب» در فلسفهٔ ابن‌عربی و اندیشهٔ ملاصدرا، شرطی لازم برای تجلّی عمیق‌تر ذات مطلق محسوب می‌شود. فضای معماری جمکران، از طریق عناصری چون رنگ فیروزه‌ایِ گنبد (نماد آسمان و امید)، ساختارِ قبله‌محور و ساده‌شده (که یادآور تجرّد کعبه است)، ریتمِ دعاهای جمعی (ندبه، عهد، فرج)، و سکوتِ همراه با حرکتِ زائران، اتمسفری می‌آفریند که، همان‌گونه که بُمه (۲۰۱۵) تبیین می‌کند، «حوزه‌های حضور» را در غیاب مادی پدیدار می‌سازد. در این اتمسفر، تجربهٔ زائر وجودی و حس‌شده است؛ جایی که «غم هجران»، دیگر یادِ فقدان نیست، بلکه تجربه زنده‌ای از حضوری است که، همان‌گونه که رودلف اوتو (Otto,1924) بیان می‌کند، هم «هیبت‌انگیز» و هم «جذاب» است. از این رو، می‌توان

Doi: 10.22034/rph.2026.2093177.1236

نتیجه گرفت که مسجد جمکران، نه یک مکانِ صرفاً عبادیِ، بلکه «ضریحی گسترده‌شده» است، جایی که کل فضا، به مثابهٔ کالبدی از «امر قدسی، انتظار و حضور غیبی» (تجلّی جاودانه امام حی و حاضر) را در خود جای داده است. این یافته، نه گزاره‌ای ذهنی، بلکه امری پدیدارشناختی است که از ساختار ذاتیِ تجربهٔ زائر در این فضا ناشی می‌شود، جایی که غیبت جسمانی، شرایطی برای حضوری معنوی فراهم می‌آورد و«عدمِ دیدن»، شرطِ دیدن است؛ همان واقعیتی که عرفای مسلمان نیز بر آن تأکید دارند؛ تنها از راهِ «تجربهٔ مستقیم و شهودی» در دسترس است و این پژوهش، با بازآفرینی ساختار درونیِ آن تجربه، با روشی پدیدارشناسی، سعی کرده به توصیف آن نزدیک شود.

اعلام عدم تعارض منافع

«نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش، هیچ گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.»

پی‌نوشت‌ها

1. Numinous
2. Rudolf Otto
۳. مشهور به امام مهدی(عج)، امام زمان و حجت بن الحسن (متولد ۲۵۵ق)، دوازدهمین و آخرین امام شیعه دوازده‌امامی است. شیعیان معتقدند، او همان مهدی موعود است که پس از دوره طولانی غیبت، ظهور خواهد کرد.
4. Hirophany
5. Atmosphere
6. The Idea of the Holy
7. Numinous
8. Facultas Praecognitiva
9. Gernot Böhme

فهرست منابع فارسی

- ابن اثیر جزری، مبارک بن محمد (بی تا)، *النهایه فی غریب الحدیث و الاثر*، قم: مؤسسهٔ مطبوعاتی اسماعیلیان.
- ابن عربی، محمدبن‌علی؛ عفیفی، ابوالعلاء (۱۳۷۰)، *فصوص الحکم (ج۲)*، تهران: الزهرا (س).
- ابن فارس، ابوالحسین احمد (۱۴۱۰ ق)، *معجم مقائیس اللغه*، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم.
- ادیب‌زاده، بهمن؛ امین‌پور، احمد؛ رازجویان، محمود؛ جلیل‌زاده محمدی، فاطمه (۱۳۹۴)، معماری شاهدان غیب، رویکرد غیبی در معماری مساجد ایران، دومین کنگرهٔ بین‌المللی فرهنگ و اندیشهٔ دینی، قم. https://civili-ca.com/doc/548327
- ارشدریاحی، علی؛ ایرانپور، پروین (۱۳۸۹)، طریقه شناخت عالم غیب از نظر ملاصدرا و علامه طباطبایی (ره)، *نشریه خردنامهٔ صدرا*، ۵۹، ۸۵-۹۸. https://ttr.ir/nnh65k
- الیاده، میرچا (۱۳۹۴)، معماری قدسی و رمز پردازی. در اسطوره و رمز در اندیشهٔ میرچا الیاده (مجموعه جهان اسطوره‌شناسی، ج ۶، ترجمهٔ جلال ستاری)، تهران: نشر مرکز.
- امینی امیرحسین؛ سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۶)، اتمسفر فضا در پدیده‌شناسی به مثابهٔ فضای بدون سطح، *مدیریت شهری*، ۴۹، ۴۶۹-۴۸۷.
- اوجاقی، ناصرالدین (۱۳۹۷)، مفهوم‌شناسی غیب در قرآن با تکیه بر آراء علامه طباطبایی، *نشریهٔ مطالعات قرآنی*، ۳۴، ۳۳-۴۸. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1388576
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، *هنر اسلامی زبان و بیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش. https://ttr.ir/k۹۶۲ww
- پرتو، شیده؛ نوروزبرازجانی، ویدا؛ میرشاهزاده، شروین (۱۴۰۰)، خوانش عوامل مؤثر بر شکل‌گیری اتمسفر فضایی مساجد معاصر با تکیه بر نظریهٔ داده‌بنیاد، *باغ نظر*، ۱۸(۹۵)، ۵-۱۸. https://sid.ir/paper/388881/fa
- _____ (۱۴۰۱)، بررسی مؤلفه‌های تأثیرگذار بر ادراک حس معنویّت در فضای مساجد (مطالعه موردی، شش مسجد معاصر تهران)، *مطالعات شهر ایرانی اسلامی*، ۱۲(۴۸)، ۲۹-۴۰. https://sid.ir/pa-per/1056969/fa
- پرزگومز، آلبرتو (۱۳۹۶)، فضای معماری، معنا به مثابهٔ حضور و بازنمایی. در استیون هال و دیگران، پرسش‌های ادراک، پدیدارشناسی معماری، ترجمهٔ علی اکبری و محمدامین شریفیان، چاپ دوم، تهران: پرهام نقش. https://b2n.ir/550351
- تربیّت‌جو، محمّدعلی؛ اسلامی، سیّدغلامرضا (۱۳۹۷)، مکالمهٔ انسان و مکان مقدّس جستاری بر نقش مخاطب در فهم قدّاست مکان، *هویت شهر*، ۱۲(۳۵)، ۶۵-۷۴. https://sid.ir/paper/154568/fa
- تشت زرین، سکینه خاتون (۱۳۹۵)، ویژگی‌های منجی و دوران ظهور از منظر زائران جمکران، *پژوهش‌های مهدوی*، (۱۹)، ۸۷-۱۱۰.
- ترنر، ویکتور؛ ترنر، ادیت (۱۴۰۰)، *رویکرد فرایندی به فرهنگ، نظریهٔ انسان‌شناختی ویکتور ترنر*، ترجمهٔ مریم آقازاده و دیگران، تهران: تیسا ساغر مهر.
- تقوایی، ویدا (۱۳۹۰)، کعبه از حصول شکل تا حضور صورت، *نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی*، ۱۵، ۷-۲۰. https://ttr.ir/1xgbho.
- جامی، عبدالرحمن‌بن‌احمد؛ ابن عربی، محمّدبن‌علی؛ آشتیانی، جلال‌الدّین؛ چیتیک، ویلیام سی. (۱۳۷۰)، *نقد النصوص فی شرح نقش الفصوص*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- جلیل‌زاده محمدی، فاطمه؛ ادیب‌زاده، بهمن؛ امین پور، احمد (۱۴۰۰)، بررسی درون‌نگرانهٔ معماری مسجد جامع اصفهان با تأکید بر زمینه‌یابی مفاهیم غیبی غزلیات فارسی (حافظ و مولوی، *پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۹(۲)، ۱۹-۳۸.
- جوهری، اسماعیل بن حماد (۱۴۱۰ ق)، *تاج اللغه و صحاح العربیه*، بیروت: دارالعلم للملایین.
- حَسَن‌پورلَمَر، سعید؛ نژاد ابراهیمی، احد؛ وندشعاری، علی (۱۴۰۱)، بازخوانی نقوش و آرایه‌های معماری شهر تاریخی ماسوله بر مبنای مفاهیم و شاخصه‌های انتظار، منجی و مهدویت، *عصر آدینه*، ۳۶، ۷-۳۱. http:// noo.rs/276uv
- خاکرند، شکراله (۱۳۹۵)، مفهوم و جایگاه حرم در فرهنگ اسلامی، *نشریهٔ فرهنگ رضوی*، ۱۴، ۹۷-۱۲۲. 20.1001.1.23452560.1395.4.14.5.8
- دانش‌آرانی، زهرا؛ ستاری ساربانقلی، حسن (۱۳۹۷)، بازخوانی برخی نمادهای منجی موعود در کاشی‌های زرّین‌فام کاشان، *عصر آدینه*، ۲۷، ۲۲-۴۵. http://noo.rs/BB1gO
- ریس، ژولین (۱۳۹۴)، تاریخ ادیان، پدیدارشناسی، هرمونتیک. در اسطوره و رمز در اندیشهٔ میرچا الیاده (مجموعه جهان اسطوره‌شناسی، ج ۶، ترجمهٔ جلال ستاری)، تهران: نشر مرکز.
- رحمانی، بشیر (۱۴۰۳)، مسجد و کارکردهای مختلف آن، *ماهنامهٔ آفاق علوم انسانی*، ۸ (۸۴)، ۱-۱۶. http://noo.rs/HTpTI
- شفایی، رضا (۱۳۸۶)، رابطهٔ موسیقیایی نماز و بنای مسجد، بازشناخت معماری مسجد، *نشریه کتاب ماه هنر*، ۱۰۳ و ۱۰۴، ۱۴-۲۱. https://ttr. ir/ogo9k8
- صدفی، مهدی (۱۳۹۴)، بررسی معنای عالم غیب در فلسفه و عرفان اسلامی، *باور فلسفی*، ۴، ۱۰۳-۱۰۷. http://noo.rs/BdsYd
- صفی‌خانی، ثمره؛ سفیری، خدیجه (۱۳۹۸)، مطالعه تفاسیر زیارت‌کنندگان مسجد جمکران از آموزهٔ غیبت، *جامعه‌پژوهشی فرهنگی*، ۲(۳۲)، ۲۹-۵۴. http://noo.rs/11TqS
- طالبی، ابوتراب؛ سلامی، احمد (۱۳۹۵)، دینداری عامیانه، واکاوی عریضه نویسی برای چاه جمکران از منظر عریضه نویسان، *فصلنامه علوم اجتماعی*، ۷۲، ۷۱-۱۰۸. http://noo.rs/Wd82x
- طاهرزاده، اصغر (۱۳۸۲)، نحوهٔ حضور حضرت حجت(عج) در هستی، *مکاتبه و اندیشه*، ۱۷، ۱۳۵-۱۵۶. http://noo.rs/q3nxH
- عالی‌پور، یونس (۱۳۹۶)، مسجد جمکران در هفته میزبان ۳۵۰ هزار زائر است، *خبرگزاری مهر*، کد خبر ۳۹۹۱۴۰۵. بازیابی در ۸ خرداد ۱۳۹۶ از mehrnews.com/xHWqg
- فهیمی، رضا؛ آقاحسینی، حسین؛ نصر اصفهانی، محمدرضا (۱۳۹۱)، بررسی مفهوم تجلّی و انواع آن از دیدگاه ابن عربی، *ادبیّات عرفانی*، (۶)، ۱۰۰-۱۲۰.
- قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۹۰)، *گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر*، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- کربن، هانری (۱۳۵۴)، خانه کعبه و راز معنوی آن از نظر قاضی سعید قمی، *معارف اسلامی (سازمان اوقاف)*، ۲۳، ۲۱-۲۷. http://noo.rs/rZ3FE
- کیانی اچگردی، ندا؛ شیرنژادی، حاتم (۱۴۰۰)، تبیین تجلّی اسطورهٔ مکان مقدّس در نهاد موزه با تکیه بر آرای میرچا الیاده، *نشریه گرافیک نقاشی*، (۴)، ۹۲-۱۰۵.
- محمّدهاشمی، عبدالله (۱۳۹۵)، فرهنگ انتظار زمینه‌ساز تحقق جامعهٔ مهدوی، *نشریهٔ پیام*، (۱۱۸)، ۲۲-۳۸.
- مجلسی، محمدباقر بن محمد تقی (۱۳۶۸)، *بحارالانوار*، بیروت: دار احیاء التراث العربی، مجلد۱۱۱.
- مرادی، مهین (۱۴۰۳)، قلمرو دانش قرآن بر مبنای آیهٔ ۵۹ سورهٔ انعام (و عنده مفاتح الغیب...)، *مطالعات قرآن و حدیث سفینه*، ۸۴، ۱۹۱-۲۰۴. http://noo.rs/xfJDi
- مستفید، حمیدرضا (۱۴۰۱)، درنگی در معنای «ایمان به غیب» در قرآن، *مطالعات قرآن و حدیث سفینه*، ۷۷، ۱۷۴-۱۸۲. http://noo.rs/ xWDWk
- مطهری الهامی، مجتبی (۱۳۸۴)، هنر دینی در آراء بورکهارت، *خیال*، (۱۶)، ۱۴۰-۱۴۹.
- مهدی پور، علی اکبر (۱۳۸۱)، آیینه انتظار مسجد مقدّس جمکران، *مکاتبه و اندیشه*، ۱۴، ۱۳۹-۱۶۰.
- نقره‌کار، عبدالحمید (۱۳۹۲)، خانه کعبه، سلول بنیادی در طراحی نیایشگاه‌های مطلوب (اصول راهبردی و راهکارهای عملی در طراحی مساجد مطلوب، *پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۱، ۲۵-۴۲.
- ندیمی، هادی؛ حسینی (ژرفا)، سید ابوالقاسم؛ مقدادی، زهرا؛ نواب، سیدمحمّدحسین (۱۴۰۱)، آستانگی در معماری زیارت، بررسی ارتباط و تأثیر مناسک زیارت بر کالبد معماری حرم رضوی(ع)؛ با تأکید بر آستانه‌های ورودی، *پژوهشنامه حج و زیارت*، ۱۸، ۱۰۵-۱۴۴. https://ttr.ir/q5rta3
- همّتی، همایون (۱۳۷۷)، رودلوف اتو و کتاب مفهوم امر قدسی، *نشریه کتاب ماه دین*، (۱۲)، ۲۳-۲۶. https://ttr.ir/tidlax
- وکیلی، هادی؛ جعفری امان‌آبادی، هادی (۱۳۹۶)، رودلوف اتو، ماده امر قدسی و صورت‌های آن، *پژوهش‌نامهٔ عرفان*، (۱۷)، ۲۰۹-۲۳۰.

فهرست منابع لاتین

- Otto, R. (1924). *The idea of the holy: An inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational* (Translated by John W. Harvey, Revised with Additions). London: Oxford University Press.
- Turner, V. (1982). Religious Celebrations. In V. Turner (Ed.).
- Almond, P. C. (2017). Rudolf Otto: *An introduction to his philosophical theology*. UNC Press Books..
- Böhme, G. (2015). *The Aesthetics of Atmospheres*. London: Routledge.

پژوهشی در مناسبات صنفی و شغلی معماری سنتی در فتوت‌نامه بنّایان

احد روان‌جو[۱]، سحر شاپوری[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۴ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۱۳ □ صفحهٔ ۹۷-۱۰۷
Doi: 10.22034/rph.2026.2086713.1219

چکیده

در تمدن و فرهنگ‌ایرانی، رسائل و فتوّت‌نامه‌های صنفی به مثابهٔ اسنادی کانونی، نظام معرفتی حاکم بر حِرَف سنتی را بازتاب‌داده، به تبیین ساختارهای سلسله‌مراتبی، آداب صنفی و سازوکارهای سنتی انتقال دانش می‌پردازند. در این نظام‌صنفی، مراتب شغلی و روابط استاد ـ شاگردی بر مبنای سلوک جوانمردی (فُتوّت) تعریف می‌شود؛ به‌گونه‌ای که پیشرفت فنی، ضرورتاً تابعی از کمال معنوی و التزام به اصول‌اخلاقی‌تلقی می‌شود. از این میان، «فتوت‌نامه بنایان» سندی بی‌بدیل‌است که به‌طور اختصاصی به حرفه معماری و سازندگی می‌پردازد. این سند، نظام‌نامه داخلی، سلسله‌مراتب شغلی (از مزدور تا استاد) و ضوابط‌معنوی حاکم بر صنف معماران و سازندگان را در حرفهٔ بنایی، مشخص و مستند می‌سازد و محور اصلی پژوهش حاضر قرار دارد. **بیان مسئله:** فتوت‌نامه بنایان چگونه سلسله‌مراتب صنفی (از مزدور تا استاد) را به عنوان نظام صنفی تعریف می‌کند؟ **هدف** این مقاله، تبیین ساختار سلسله‌مراتبی و قواعد صنفی بنایان بر اساس متن فتوت‌نامه بنایان است. **روش پژوهش** این مقاله از نوع توصیفی ـ تحلیلی با شیوه کیفی بوده و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای/ اسنادی گردآوری شده‌اند. یافته‌ها حاکی‌از آن‌است که فتوت‌نامه بنایان، سلسله‌مراتب صنفی را افزون بر مهارت فنی، به مثابهٔ یک سفر معنوی مرحله‌بندی می‌کند که در آن، ارتقاء از جایگاه «مزدور» به «استاد»، مستلزم طی کردن مناسک خاص و اثبات اهلیت اخلاقی در کنار توانایی حرفه‌ای‌است.

کلیدواژه‌ها: آئین جوانمردی، فتوت‌نامه بنایان، نظام سنتی استاد ـ شاگردی، مناسبات صنفی، معماری سنتی

۱. دانشیار گروه گرافیک، دانشکده هنر شوشتر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Ravanjoo44@gmail.com

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر شوشتر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
Email: s.shapoori1996@gmail.com

استناد: روان‌جو، احد؛ شاپوری، سحر (۱۴۰۵)، پژوهشی در مناسبات صنفی و شغلی معماری سنتی در فتوت‌نامه بنایان، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۲)، ۹۷-۱۰۷.
Doi: 10.22034/rph.2026.2086713.1219
https://rph.soore.ac.ir/article_741458.html

۱. درآمد

در چشم‌انداز تاریخ تمدن و هنر ایرانی ـ اسلامی، معماری همواره به عنوان یکی از ارکان فرهنگی و مجموعه‌ای از فضاهای کاربردی و فرم‌های زیبا تلقی شده است. هر بنا، نه‌تنها نمود عینی از خلاقیت هنری و دانش فنی است، بلکه آینه‌ای تمام‌نما از نظام‌های اجتماعی، اقتصادی و معرفتی حاکم بر جامعه‌ای بوده که آن را پدید آورده است. ساخت‌وساز در ایران، همواره با لایه‌های عمیقی از فرهنگ، باورهای معنوی، و مناسبات انسانی درهم تنیده بوده، به‌گونه‌ای که مطالعه این حوزه می‌تواند درک ما را از هویت فرهنگی و اجتماعی نهفته در تاروپود میراث معماری‌مان عمیق‌تر سازد. چارچوب نظری مقاله را اندیشهٔ هانری کوربن[1] درباره جوانمردان و آئین فتوت تشکیل می‌دهد. او وجه عرفانی و معنوی جوانمردان و صنوف اهل فتوت را پُررنگ و معنابخش می‌داند که حرفه زیر تأثیر آن قرار می‌گیرد. «جوانمرد، کسی است که مظهر کامل جوانمردان و انتقال شوالیه‌گری جنگی به عرفانی است. اما فرد مؤمنی که به حرفه‌ای اشتغال دارد، به صورت نمونه‌ای مطلوب درمی‌آید. حرفهٔ کسی که به فتوت می‌پیوندد، هر حرفه‌ای که باشد، به نوعی خدمت شوالیه‌گری تبدیل‌گردد» (کربن، ۱۳۸۲: ۸۰). ازاین‌رو برای دستیابی به درکی جامع، با رجوع به رسائلی چون فتوت‌نامه‌های صنفی به مثابهٔ گنجینه‌هایی ارزشمند، نظام فکری و اجرایی حِرَف سنتی امکان‌پذیر می‌شود. این متون، صرفاً مجموعه‌ای از توصیه‌های اخلاقی و عرفانی نیستند، بلکه دستورالعمل‌هایی برای سازمان‌دهی صنفی، تعریف مراتب شغلی، انتقال دانش و سلوک حرفه‌ای نیز بوده‌اند. این اسناد، برخلاف دیدگاه رایج مدرن که کار را عمدتاً فعالیتی اقتصادی می‌بیند، پیوند ناگسستنی میان پیشرفت فنی و کمال معنوی را برجسته می‌سازند. در حالی که پژوهش‌های بسیاری بر جنبه‌های هنری، زیبایی‌شناختی و فنی معماری ایرانی متمرکز بوده‌اند و بخش عظیمی از تاریخ معماری ما را روشن ساخته‌اند، بررسی مناسبات درونی صنف بنایان و قواعد اخلاقی و شغلی حاکم بر آن، به‌ویژه با اتکا به متون دست اولی مانند فتوت‌نامه‌ها، کمتر مورد توجه جدی قرار گرفته است. این خلأ پژوهشی، اهمیت پرداختن به سازوکارهای اجتماعی و فرهنگی پشتوانه خلق آثار معماری را دوچندان می‌کند. در این میان، «فتوت‌نامه بنایان» جایگاهی بی‌بدیل دارد. این سند، به‌طور اختصاصی و جامع، به جزئیات حرفه بنایی و سازندگی پرداخته و ساختارهای سلسله‌مراتبی، آداب ورود به صنف، روابط استاد ـ شاگردی، و اصول اخلاقی و معنوی حاکم بر مناسبات صنفی را تشریح می‌کند. این رساله، نه‌تنها یک دستورالعمل فنی، بلکه یک نظام‌نامه داخلی برای اداره صنف است که دریچه‌ای منحصربه‌فرد به جهان‌بینی و شیوه زیست حرفه‌ای سازندگان و معماران را می‌گشاید و چارچوبی برای درک عمیق‌تر از جایگاه اجتماعی و فرهنگی بنّا در میان حرفه‌های دیگر فراهم می‌آورد. بر این اساس، هدف اصلی این مقاله، شناخت ساختار سلسله‌مراتبی و قواعد صنفی بنّایان بر اساس متن «فتوت‌نامه بنّایان» است. این پژوهش، در پی پاسخ به این پرسش اساسی است که: فتوت‌نامه بنّایان چگونه سلسله‌مراتب صنفی (از مزدور تا استاد) را در قالب یک نظام منسجمی از مناسبات شغلی و اخلاقی تعریف می‌کند؟ نگارندگان مقاله، پس از بیان روش‌شناسی پژوهش به پیشینه نظری و تاریخی فتوت، فتوت‌نامه بنّایان و نظام صنفی در ایران اسلامی پرداخته‌اند تا بستر مفهومی لازم برای تحلیل فراهم آید. در بخش‌های بعدی، با تحلیل محتوای دقیق «فتوت‌نامه بنّایان»، مراتب شغلی، آداب صنفی، و ابعاد اخلاقی و معنوی حاکم بر حرفه بنّایی و مناسبات درونی آن تبیین می‌گردد و درنهایت، با جمع‌بندی یافته‌ها، به پرسش اصلی پژوهش پاسخ داده خواهد شد.

۲. روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر با شیوه کیفی و از نوع توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته است. در این تحقیق، به منظور فهم عمیق مناسبات صنفی و سلسله‌مراتب شغلی در حرفه بنایی، متن اصلی «فتوت‌نامه بنّایان» به عنوان سند محوری مورد مطالعه قرار گرفته است. انتخاب این سند به دلیل تمرکز منحصربه‌فرد آن بر صنف معماران و سازندگان و اهمیت تاریخی‌اش در تبیین قواعد و اخلاقیات حرفه‌ای در دوران اسلامی صورت پذیرفته است. گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و اسنادی و از طریق مطالعه دقیق «فتوت‌نامه بنّایان» و دیگر منابع مرتبط انجام شده است. برای تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، از شیوهٔ تحلیل محتوای کیفی استفاده گردید. در این روش، مفاهیم، مضامین و الگوهای مرتبط با سلسله‌مراتب صنفی (از مزدور تا استاد) و آداب و قواعد شغلی، با قرائت مکرر و عمیق متن، شناسایی و دسته‌بندی شده‌اند تا به پرسش اصلی پژوهش پاسخ داده شود.

۳. پیشینه پژوهش

در پیشینه پژوهش مقاله‌ها و کتاب‌هایی که به‌لحاظ موضوعی و مفاهیم کلیدی با فتوت‌نامه‌ها و نظام صنفی و حرفه‌ای معماران بنّایان مرتبط هستند، معرفی و مرور می‌شود تا جایگاه موضوع در میان مطالعات پیشین روشن شود. در این راستا مقاله روان‌جو (۱۴۰۳) با عنوان «پژوهشی در آموزش سنتی هنر در آئین فتوت و فتوت نامه‌ها»، نظام استاد و شاگردی را در اصناف سنتی تشریح می‌کند. این پژوهش، فتوت‌نامه‌ها را نه صرفاً متونی اخلاقی، بلکه اسناد آموزشی می‌داند که هدف آنها انتقال دانش فنی، همراه با آداب و اصول جوانمردی، در کارگاه‌ها بوده است. و نشان می‌دهد

Doi: 10.22034/rph.2026.2086713.1219

که چگونه استادان، شاگردان خود را به یادگیری قواعد حرفه و رعایت آداب هدایت می‌نمایند، به‌نحوی که کارگاه به محلی برای پرورش توانمندی‌های شغلی تبدیل می‌شده است. این مقاله، بر ابعاد تربیتی و آموزشی مناسبات درون‌صنفی در فتوت تأکید می‌کند. حمیدیان دیوکلایی (۱۴۰۱) نیز در پژوهشی با تمرکز بر اخلاق حرفه‌ای در معماری سنتی ایران، به بررسی نقش فتوت‌نامه‌های بنّایان به عنوان الگوهای تاریخی اخلاق حرفه‌ای پرداخته است. این مطالعه با تأکید بر ارتباط مستقیم معماری با جسم و روح انسان، اخلاق حرفه‌ای را عنصری ضروری در تمامی مراحل شکل‌گیری معماری، از برنامه‌ریزی تا اجرا، می‌داند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که رعایت اصول اخلاقی در معماری سنتی ایران امری نهادینه بوده و در قالب اسناد مکتوبی چون فتوت‌نامه‌ها به‌صورت منشورهای اخلاقی منتقل شده است. نویسنده با تأکید بر ضرورت بازخوانی این منابع، معتقد است رجعت به اصول اخلاقی معماران سنتی می‌تواند زمینه‌ساز احیای هویت معماری ایران اسلامی و ارتقای سطح حرفه‌ای معماری معاصر باشد و مبنایی برای تدوین اصول اخلاق حرفه‌ای معماران امروز فراهم آورد. همچنین در پژوهش مرادی‌نسب و هاشمی (۱۴۰۰) با عنوان «تبیین بنیان‌های آموزشی سنتی معماری در ایران بر پایه فتوت‌نامه‌ها با تأکید بر فتوت‌نامه بنّایان»، ضمن تحلیل محتوای فتوت‌نامه‌های صنفی نشان می‌دهند که آموزش سنتی معماری بر سه بُعد اساسی استوار بوده است. این نظام جامع، تربیت معمار را تلفیقی از فن، اخلاق و سلوک معنوی می‌داند که شامل بُعد دانش یعنی فراگیری علوم فنی، هندسی و اقلیمی، بُعد بینش و آشنایی با مفاهیم معنوی و اخلاقی حرفه و درک باطنی از عمل سپس بُعد توانش یعنی انتقال تدریجی مهارت عملی و تجربهٔ میدانی در کارگاه‌ها است. در همین راستا مقاله آقاشریفیان (۱۳۹۹) با محوریت «فتوت‌نامه بنّایان»، به تبیین و استخراج اصول اخلاق حرفه‌ای معماران در سنت معماری اسلامی ـ ایرانی پرداخته است. متن این سند نشان می‌دهد که اخلاق حرفه‌ای معماران بر اصولی چند استوار است، که عبارتند از: ۱. ابتنا بر توحید و الگوبرداری از پیشوایان دینی (اسناد بالادستی)، ۲. رعایت فضایل سلوکی (نظیر طهارت، طمأنینه، صدق، وجدان کاری و رعایت حق مصرف‌کننده)، ۳. تخصص‌گرایی و آموزش‌های کمال‌بخش، و ۴. رعایت سلسله‌مراتب شغلی و ادب شاگردی. این پژوهش، بعد اعتقادی و اخلاقی حاکم بر کار را برجسته می‌سازد.

در باب شناخت معماری جهان‌اسلام، سلطانی و ندیمی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان: «رساله‌های تذکره‌البنیان و تذکره‌الابنیه راهی به سوی ذهنیت معمار سنان دربارهٔ معماری» به زندگی حرفه‌ای معمار سنان در ساخت ابنیه‌های گوناگون در دربار عثمانی پرداخته است که با ذهنیت دینی و اعتقادات مذهبی به ساخت بناهای دولتی، مساجد، آرمگاه‌ها و... اقدام می‌نمود. در پژوهشی دیگر زندی‌محب (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان«شناخت و تحلیل فتوت‌نامه‌ها در جهت ارتقاء مهارت‌آموزی و اخلاق حرفه‌ای معماران» با بررسی فتوت‌نامه‌ها در آیین جوانمردی، به شرح نقش این متون در ارتقای مهارت‌آموزی و اخلاق حرفه‌ای معماران پرداخته است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در نظام آموزش سنتی، انتقال دانش فنی با تربیت اخلاقی و سلوک معنوی همراه بوده و رابطهٔ استاد و شاگرد جایگاه محوری داشته است. او با الهام از شیوه‌های آموزش سنتی معماران، مانند حضور شاگردان در کارگاه‌های ساختمانی، آموزش عملی همراه با ارزش‌های اخلاقی و تقویت پیوند استاد و شاگرد، معتقداست که بازخوانی فتوت‌نامه‌ها می‌تواند به احیای پیوند میان فن و اخلاق در آموزش معماری معاصر کمک کند. خامه‌چیان و همکاران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «معماری و ابعاد آموزش آن بر پایه متون حکمی (با تأکید بر حفظ هویت ایرانِ اسلامی)»، با بررسی متون حکمی فارسی از سده‌های نخستین تا دوازدهم نشان دادند که معماری سنتی ایران بر پایه منظومه‌ای از مبانی نظری، اخلاقی و جهان‌بینی توحیدی شکل گرفته است. نویسندگان با تشریح آثاری همچون احصاء العلوم، مجمل‌الحکمه، گزیده اخوان‌الصفا، رساله معماریه و فتوت‌نامه بنّایان، آموزش معماری سنتی را از پیوند مهارت‌های فنی، تعالیم اخلاقی و علوم دیگر مانند ریاضیات، هندسه و موسیقی وابسته دانسته است. آنها نتیجه می‌گیرند که ضرورت بازنگری آموزش معماری امروز با احیای عناصر هویتی و اخلاقی برای حفظ هویت ایرانی ـ اسلامی ضرورت دارد. نویسندگان کتاب *چهارده رساله در اصناف فتوت* مهران افشاری و مهدی مداینی (۱۳۸۵)، هستند که با نگارش مقدمه‌ای تحلیلی همراه با نگاهی تاریخی در طرح فتوت‌نامه‌های پیشه‌های سنتی بازار از قبیل شاطران، نانوایان، سقایان و حمامیان، نمدمالان، سلمانیان، و نیز فتوت‌نامه‌هایی در بیان حرفه‌های سلمانیان و حمامیان، در باب بیان کار سلاخان و قصابان، در بیان دوازده سؤال سنگ و تیغ، در بیان ارشاد پیر مرشد و...آورده‌اند.

«رساله معماریه» نوشتهٔ جعفر افندی (۱۳۸۹)، به عنوان مناقب‌نامه زندگی محمدآغا[۲] معمار، مستند تاریخی است که نظام آموزش و مناسبات صنفی معماری سنتی را، مکمل مباحث نظری فتوت‌نامه‌ها، به نمایش می‌گذارد. این رساله پیشه معماری را با منشأ قدسی آن یعنی به شیث نبی اطلاق کرده و نظام مستحکم صنفی را نشان می‌دهد که در آن شاگرد و غلام هنگام ورود به صنف با تربیت اخلاقی و معنوی در رابطه با پدر معنوی یعنی استاد پیوندی ناگسستنی ایجاد می‌کند. همچنین، رساله با شرح منش محمدآغا، بر خصلت‌های فتوت‌وار چون حلم، تواضع، تعبد و انفاق پنهانی (نمود عملی اخلاق) به عنوان شرط رشد حرفه‌ای و

اجتماعی معمار سنتی تأکید می‌کند. همچنین در مطالعات مربوط به سلسه‌مراتب آموزش معماری پیشامدرن، قیومی‌بیدهندی (۱۳۸۵) در پژوهش خود با عنوان «آموزش معماری در دوران پیش از مدرن بر مبنای رساله‌معماریه» که بر اساس رساله معماریه نوشته شده است، سلسله‌مراتب و ماهیت آموزش معماری در این دوره را به‌طور جامع بررسی می‌کند. بر اساس این پژوهش، آموزش معماری صرفاً انتقال مهارت‌های فنی نبوده، بلکه با زندگی حرفه‌ای، اخلاق، عرفان و فرهنگ معماران پیوند داشته است. نویسنده خاطر نشان می‌کند که آموزش معماری شامل مراحل تدریجی یادگیری فنون، شناخت مصالح، تجارب عملی، و یادگیری نظریه‌ها و اصول معماری بوده و هم‌زمان شاگرد از استاد، آموزه‌های اخلاقی و عرفانی را نیز فرامی‌گیرد.

از مرور پیشینه‌های پژوهش می‌توان دریافت که با وجود مطالعات موجود که به ابعاد گوناگون اخلاقی، تربیتی و آموزشی در فتوت‌نامه‌ها و حرفه‌های سنتی پرداخته‌اند، خلأ بارزی در بررسی اختصاصی و نظام‌مند ساختار سلسله‌مراتبی و قواعد دقیق حاکم بر مناسبات شغلی و درون‌صنفی در «فتوت‌نامه بنّایان» دیده می‌شود. اغلب این پژوهش‌ها، به ماهیت آموزش، اصول اخلاقی و سیر تربیت معمار تمرکز داشته‌اند، اما به تحلیل ساختاری، شرح وظایف مشخص هر مرتبه شغلی طبق فتوت‌نامه بنّایان (از مزدور تا استاد) به روابط قدرت و تقسیم کار، و سازوکارهای اجرایی حاکم بر تعاملات درون‌صنفی نپرداخته‌اند. از این رو، پژوهش پیش رو با انگیزهٔ پرکردن این خلأ، به تحلیل عمیق و استخراج ساختار سلسله‌مراتبی و مناسبات شغلی موجود در متن «فتوت‌نامه بنّایان» می‌پردازد تا درکی جامع و مستند از سازمان‌دهی حرفه‌ای بنایان در سنت معماری اسلامی ـ ایرانی ارائه دهد.

۴. چهارچوب نظری

مبانی نظری این مقاله بر پایه رویکرد فلسفی ـ عرفانی هانری کوربن به مفهوم فتوت (جوانمردی) استوار است. کوربن برای تبیین این مفهوم، ابتدا به ریشه‌های لغوی اشاره می‌کند. واژه عربی «فتی» که جمع آن «فتیان» است، بر مفهوم جوانی (از شانزده تا سی سالگی) دلالت دارد. «جوانمردی» که معادل فارسی فتوت است، از نظر لغوی به دوره جوانی از حیث جسمانی اشاره می‌کند. بااین‌حال، معنای مجازی آن، سالک یا زایر معنوی است که به منزلگه دل رسیده ؛ یعنی حقیقت باطنی انسان را درک کرده و در نتیجه به مرحله جوانی جاودانه روح نایل گردیده است. از این رو، کربن مناسب‌ترین معادل برای واژه فارسی «جوانمرد» را در زبان فرانسه «شوالیه[۳]» می‌داند. کوربن با ارتقای این مفهوم از یک آیین اجتماعی صرف به «شوالیه‌گری معنوی[۴]»، منظری عمیق برای تحلیل مناسبات صنفی و شغلی در فتوت‌نامه بنّایان فراهم می‌آورد.

در این نظریه، جوانمردی یا فتی نه‌تنها بر دوره جسمانی جوانی دلالت دارد، بلکه معنای مجازی آن سالک معنوی است که به حقیقت باطنی انسان دست یافته و به مرحله جوانی جاودانه روح نایل گردیده است.

کوربن تحول آئین فتوت را گذار از شوالیه‌گری نظامی و جنگی به شوالیه‌گری عرفانی و معنوی می‌داند؛ یعنی انتقال از جهاد اصغر (جنگ با کفار) به جهاد اکبر (نبرد با نفس اماره) تا انسان بتواند به آزادی حقیقی و کمال معنوی برسد. بر این اساس، فتوت‌نامه‌ها صرفاً مجموعه‌ای از دستورالعمل‌های شغلی نیستند، بلکه مشتمل بر مجموعه‌ای از اصول و قواعد این شوالیه‌گری معنوی به شمار می‌روند. این رساله‌ها، مضامین اخلاقی و آرمان‌های متعالی را در خود دارند و فتوت را به عنوان یک شیوه زندگانی معرفی می‌کنند که با اصول دین نبوی انطباق کامل دارد. «فتوت‌نامه‌ها در واقع گونه‌ای از پندنامه‌ها است و بیش و کم به همان سبک کهن پندنامه‌ها و اندرزنامه‌های پهلوی نگارش یافته و چنین به نظر می‌رسدکه پیران و استادان جوانمردان آنها را به پیروی از یک روش بس کهن که سرچشمه‌های آن را در ایران باستان باید جست. برای تعلیم مریدان و شاگردان خود نگاشته‌اند و از این روست که بسیاری از این رساله‌ها به صورت پرسش و پاسخ است. همان‌گونه که برخی از پندنامه‌ها به مشاهیر و بزرگانی مانند اردشیر و انوشیروان و بزرگمهر بختگان منسوب است. بسیاری از رسائل اهل فتوت نیز به پیامبران بنی اسرائیل یا امیرالمومنین علی(ع) و دیگر امامان شیعه(ع) انتساب یافته است» (افشاری، مداینی، ۱۳۸۵: ۴۴-۴۳). از آنجا که هر فرد در جامعه سنتی صاحب حرفه و کاری است؛ «هر انسان صنعتگر، ناگزیر از داشتن استاد است که از او صنعت یا علمی را بیاموزد» (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲: ۸۶).

از این رو در فتوت‌نامه بنّایان، مناسبات صنفی و شغلی بنایان از یک نظام صرفاً اقتصادی و فنی خارج شده و به یک نظام تربیتی و آیینی تبدیل می‌شود. کوربن با اشاره به پیوند بنیادی فتوت با اندیشه شیعی و ولایت - که پایه گذار آن حضرت ابراهیم(ع) و قطب آن امام علی(ع) است - مبنای مشروعیت معنوی و ساختار سلسله‌مراتبی صنف را تبیین می‌کند. بنابراین، سلسله‌مراتب استاد ـ شاگردی در صنف بنّایان، همچون درجات بنّایان آزاد (شاگرد، یار، استاد)، نهادی مادی نیست، بلکه یک سلسله‌مراتب روحانی است که هدف آن انتقال دانش باطنی و تربیت معنوی (تربیه) در کنار آموزش فنی است. وجود فتوت‌نامه‌های اختصاصی برای هر صنف (چون چیت‌سازان) نشان می‌دهد که آرمان شوالیه‌گری معنوی، همه‌شمول بوده و این معنویت به همه احوال و وجوه زندگی نفوذ کرده و به آن روح بخشیده است. در نتیجه، مناسبات صنفی و شغلی در فتوت‌نامه بنّایان باید به عنوان تجلی عملی این شوالیه‌گری معنوی تفسیر شود؛ نظامی که هدف نهایی آن نه

Doi: 10.22034/rph.2026.2086713.1219

حداکثر سود مادی، بلکه تحقق کمال معنوی و عملی شایسته در بستر کار و حرفه بوده است. ناگفته‌نماند که شاگرد باید از استاد در جزییات زندگی تأسی کند چراکه در همین ظرایف می‌توان به نکات تربیتی مهمی نهفته باشد. استاد که شاگرد را لایق آموزش خود دید، آن‌گاه در کارگاه او را به کار می‌گیرد، البته «خیلی اوقات، صنعتگر، کار خوب و سالم استاد را خراب می‌کند و از او مجازات و خواری می‌بینند. از این رو، به استاد فرمان داده شده که صنعتگر را از ساختن چیز بد و غلط بازدارد» (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲: ۸۷ و۸۸).

در نهایت، چارچوب نظری این مقاله مبتنی بر دیدگاه شوالیه‌گری معنوی کوربن، این امکان را فراهم می‌سازد که مناسبات صنفی و شغلی مندرج در فتوت‌نامه بنّایان قادر است جوانمردان شاغل در حرفه‌های بازار را بدل به شولیه‌های معنوی سازد، که در مفهوم فتیان به جهاداکبر اشتغال دارند. با اتخاذ این رویکرد، می‌توان صنف بنایان را به عنوان یک نهاد صرفاً فنی و مادی تلقی نکرد؛ بلکه آن را به منزله یک نهاد آیینی و سنتی در نظر گرفت که در آن، هر جزء از مناسبات حرفه‌ای، آموزشی و سلسله‌مراتبی (استاد ـ شاگردی) ابزاری برای تزکیه نفس و رسیدن به کمال باطنی تلقی می‌شده است. این مقاله، با استفاده از این منشور نظری، به تحلیل این مناسبات در فتوت‌نامه خواهد پرداخت تا نشان‌دهد چگونه اصول جوانمردی، در مقام یک آرمان معنوی، ساختار کار و اخلاق حرفه‌ای را در معماری سنتی ایران سازمان‌دهی می‌کرده است (کوربن، ۱۳۸۲: ۳-۱۲).

۵. بررسی فتوت‌نامهٔ بنّایان از نظر صنفی

فتوت‌نامه بنّایان متنی است که سلسله‌مراتب حرفه‌ای بنّایان را به صورت صریح و در سه درجه روشن تعریف کرده و هویت هر عضو صنف را با همین درجات مشخص می‌کند. فتوت‌نامه بنّایان در بند دوازدهم متن می‌گوید:

«بدان که بنّایان را مراتبی است که ایشان را بدان مراتب شناسند. پایین‌ترین مرتبه مزدور باشد که کار گل از او برآید و ناوه بر سرگیرد و در این طریق هنوز مبتدی است. دو دیگر صاحب است که حد واسط میان استاد و مزدور و او اندک مایه از بنّائی حاصل کرده، ولی هنوز به مرتبه استادی نرسیده. سه دیگر استاد بنّا است که داند هر وسیله را چگونه بکار برد و خشت را چگونه بر سر خشت نهد و چگونه از عهده قوس و ستون و غیر آن برآید» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۵).

بنابراین ساختار سازمانی صنف بنّایان در این فتوت‌نامه دقیقاً سه مرتبه است:

الف. مزدور: پایین‌ترین درجه و نقطه ورود به حرفه. فرد در این مرحله «مبتدی» است و تنها کارهای بدنی و ساده انجام می‌دهد: آماده‌سازی و حمل گل با ناوه و کمک به کارهای اولیه. مزدور هنوز استقلال فنی ندارد و عملاً کارگر ساده محسوب می‌شود.

ب. صاحب. مرتبه میانی و پل بین مزدور و استاد. در این درجه فرد «اندک مایه از بنّایی» آموخته و از کارهای صرفاً بدنی فاصله گرفته، اما هنوز به تسلط کامل نرسیده است. او می‌تواند در کارهای متوسط شرکت کند، ولی صلاحیت هدایت پروژه یا اجرای اجزای پیچیده را ندارد.

ج. استاد بنّا. بالاترین درجه حرفه‌ای. استاد کسی است که بر همه ابزارهای هفت‌گانه (تیشه، ماله، قالب، ناوه، ریسمان، شاغول، چوب زاویه) و فنون پیشرفته مسلط است؛ به‌ویژه می‌داند خشت را چگونه بر خشت بنهد و از عهده قوس، ستون و سازه‌های دشوار برآید. تنها استاد می‌تواند یک بنّا را به‌طور کامل و مستقل به انجام برساند.

این سه درجه تنها مراتب رسمی شناخته‌شده در متن است؛ هیچ درجه دیگری (مانند معمار، رئیس صنف یا پیر) در فتوت‌نامه بنّایان ذکر نشده است. اگرچه متن به صراحت شرایط ارتقا از درجه‌ای به درجه دیگر را بیان نکرده، اما بخش‌های دیگر فتوت‌نامه نشان می‌دهند که این سلسله‌مراتب تنها بر مهارت فنی استوار نیست، بلکه بر سه پایه اخلاقی، آیینی و ابزاری نیز تکیه دارد:

۱. ۵. **پایه اخلاقی و شرایط ورود:** فتوت‌نامه بنایان در بند ۹ هفت شرط عام برای «استعداد فتوت» را برمی‌شمارد که در واقع پیش‌نیاز ورود به مرتبه مزدور و آغاز مسیر حرفه‌ای است: ذکور بودن، بلوغ، عقل، دین، سلامت جسم، مروت و حیاء. همچنین پنج اصل بنایی (طهارت، راستی، حیاء، کم‌گویی، ادب نزد مشایخ) و ده حکم استادی (از جمله سخاوت، خلق نیکو، فقیردوستی و شفقت به زیردستان) نشان می‌دهند که پیشرفت در مراتب بدون رشد اخلاقی ممکن نیست.

۲. ۵. **پایه آیینی:** بخش پرسش و پاسخ، انجام هر عمل بنایی را با قرائت آیه‌ای خاص همراه کرده است (از رفتن به کار تا بالا رفتن، پایین آمدن، دست در گل کردن و ...). این آیین‌ها به‌ویژه برای صاحب و استاد الزامی است؛ زیرا مزدور معمولاً کارهای ساده انجام می‌دهد و استاد باید همهٔ این آئین‌ها را بداند و اجرا کند. همچنین ذکر سلسله دوازده استاد کامل (از حسن بصری تا نعمان مدایینی) با پیروی امیرالمؤمنین علی(ع) به استادان مرتبه سوم جایگاه معنوی و تاریخی می‌بخشد.

۳. ۵. **پایه ابزاری:** تسلط بر هفت ابزار خاص بنّایان (بند ۱۱) و دانستن آیه مربوط به هر کدام، مرز اصلی بین صاحب و استاد است. مزدور عمدتاً با ناوه کار می‌کند، صاحب با چند ابزار، اما استاد باید «هر وسیله را چگونه بکار برد» بداند و همه آیین‌های ابزاری را رعایت کند.

از آنچه گفته شد می‌توان دریافت: سلسله‌مراتب سه‌گانه

مزدور، صاحب، استاد بنا در فتوت‌نامه بنّایان، ساختاری ساده، مهارت‌محور و در عین حال عمیقاً اخلاقی و آیینی است که پیشرفت در آن نه‌تنها با افزایش تجربه فنی، بلکه با رشد اخلاقی، پایبندی به آیین‌ها و تسلط کامل بر ابزار و عمل مقدس بنّایی ممکن می‌شود.

۶. جایگاه استاد بنا در حرفه

فتوت‌نامه بنّایان، که حرفهٔ بنّایی را به امام جعفرصادق(ع) منسوب می‌کند، آن را نه‌تنها به عنوان یک مهارت فنی، بلکه به عنوان مسیری معنوی و اخلاقی توصیف می‌نماید. جایگاه «استاد بنّا» در این متن، بالاترین مقام حرفه‌ای و معنوی در سلسله‌مراتب صنفی است و به عنوان الگویی کامل از فتی (جوانمرد) بنّا معرفی شده است. در این متن حرفه‌ای، با ارجاع مستقیم به بندهای متن، جایگاه شاغلین در کار بنّایی، وجوه معنوی، اخلاقی، تربیتی و آیینی را می‌توان دریافت.

۶. ۱. جایگاه حرفه‌ای و فنی (بالاترین درجه سلسله مراتب)

همان‌طور که در مبحث قبل بیان شد در بند ۱۲ فتوت نامه سلسله‌مراتب بنّایان را سه درجه معرفی می‌کند و استاد بنّا را در رأس آن قرار می‌دهد: «سه دیگر استاد بنّاست که داند هر وسیله را چگونه بکار برد و خشت را چگونه بر سر خشت نهد و چگونه از عهده قوس و ستون و غیر آن برآید» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۴).

این توصیف نشان می‌دهد که استاد بنّا تنها کسی است که تسلط کامل بر ابزارها و فنون پیچیده دارد و می‌تواند سازه‌های پیشرفته مانند قوس و ستون را به‌طور مستقل اجرا کند. همچنین، در بند۱۱، هفت ابزار خاص بنّایان (تیشه، ماله، قالب، ناوه، ریسمان، شاغول، چوب زاویه) ذکر شده و تأکید می‌شود که «بنّای نیک آنست که این‌همه در راه رضای خداوند و خلق خداوند بکار برد». استاد بنّا، به عنوان کسی که «هر وسیله را چگونه بکار برد» می‌داند، مسئول اصلی استفاده معنوی و فنی از این ابزارها است (جدول۱).

۶. ۲. جایگاه معنوی و تاریخی (جانشین سلسله استادان کامل)

استاد بنا در متن به عنوان بخشی از زنجیره معنوی فتوت قرار می‌گیرد. در بند ۸ بخش پرسش و پاسخ، دوازده استاد کامل تاریخی بنایان ذکر شده که: «دوازده تن بودند چنانکه امام بحق ناطق امام‌جعفرصادق علیه السلام فرموده است که دوازده تن استاد کامل بودند که پیر همه ایشان حضرت امیرالمومنین علی علیه السلام بود. حسن بصری نخستین ایشان بود... دوازدهم استاد نعمان مداینی که کار بر ایشان ختم شد».

این سلسله نشان‌دهنده آن است که استاد بنا در زمان خود، ادامه‌دهنده راه این استادان کامل است و پیر او امیرالمؤمنین علی(ع) است، که در بند ۳ بخش پرسش و پاسخ به عنوان «کریم‌ترین بنّایان» و «سر جوانمردان» توصیف شده: «بگوی علی بود، امیرالمومنین علیه‌السلام که در بنای مسجد مدینه پیامبر را معاضدت کرد. و او سر جوانمردان است و بزرگ‌ترین ایشان در مقام اوست، لافتی الا علی، لا سیف الاذو الفقار».

افزون بر این، در بند ۶ بخش پرسش و پاسخ، چهار پیر حقیقت عبارتند از: «اول پدر، دویم معلم، سیم استاد، چهارم پدر عروس» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۴). قرار گرفتن «استاد» در این فهرست مقدس، جایگاه او را به عنوان یکی از تعیین‌کنندگان سرنوشت معنوی شاگردان برجسته می‌کند.

۶. ۳. جایگاه اخلاقی (الگوی هشت خصلت و ده حکم)

متن فتوت نامه بنّایان را با هشت خصلت ثابت (بند ۳) تعریف

جدول ۱. بررسی مناسبات درون صنفی بنّایان برپایهٔ فتوت‌نامه بنّایان (نگارندگان).

مرتبه	تعریف و جایگاه	مهارت‌ها و وظایف	سه پایه (اخلاقی، آیینی، ابزاری)
مزدور	پایین‌ترین درجه؛ نقطه ورود به حرفه؛ فرد در این مرحله مبتدی و کارگر ساده است.	انجام کارهای بدنی مثل حمل گل با ناوه، آماده‌سازی مصالح؛ بدون استقلال فنی.	اخلاقی: رعایت هفت شرط (ذکور بودن، بلوغ، عقل، دین، سلامت، مروت، حیاء). آیینی: آشنایی اولیه. ابزاری: کار با ناوه؛ بدون تسلط کامل.
صاحب	مرتبه میانی؛ اندک مهارت بنّایی دارد اما هنوز استاد نیست.	انجام کارهای متوسط؛ کمک در امور فنی اما فاقد توان هدایت کامل کار.	اخلاقی: پایبندی به اصول بنّایی (طهارت، راستی، حیاء، کم‌گویی، ادب). آیینی: دانستن بیشتر آیین‌ها و آیات ابزار. ابزاری: آشنایی با چند ابزار.
استاد بنّا	بالاترین مرتبه حرفه‌ای؛ مسلط بر علوم، فنون و آیین‌های بنّایی.	تسلط کامل بر هفت ابزار: تیشه، ماله، قالب، ناوه، ریسمان، شاغول، چوب زاویه؛ توان اجرای سازه‌های دشوار.	اخلاقی: عمل به ده حکم استادی. آیینی: تسلط بر همه آیات مربوط به ابزار و مراحل کار. ابزاری: کاربست دقیق همه ابزارها.

Doi: 10.22034/rph.2026.2086713.1219

می‌کند: «اصل الفتوه الوفاء والصدق والامن والسخاء والتواضع والنصیحه و هدایه و توبه و لایستا هل الفتوه الا من یستعمل هذه الخصال» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۲). و چهار خصلت خاص این طایفه (تواضع، امن، صدق، وفا) را در بندهای ۴ تا ۸ شرح می‌دهد. استاد بنا، به عنوان بالاترین مرتبه، باید همه این خصلت‌ها را عملی کند، زیرا فتوت «کمال دین» است (بند۹).

همچنین، در بند ۱۰ بخش پرسش و پاسخ، ده حکم بنایی ذکر شده که عمدتاً به استاد مربوط است: «اول آنکه هر صبح که برخیزد از علم شریعت و طریقت باخبر باشد تا استادی او را مسلم باشد... چهارم در کار خود استاد باشد... هشتم کاری گران و زیردستان خود را به نان و جامه شفقت نماید. نهم پسران مردمان را عزیز دارد» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۵). این احکام نشان می‌دهند که استاد بنا مسئول اخلاقی صنف است: او باید سخاوتمند، صبور، فقیردوست و شفقت‌کننده به زیردستان باشد. در بند ۱۱ بخش پرسش و پاسخ، حیاء به عنوان خصلت کلیدی بنایان تأکید شده: «حیاء و چشم پاک‌داشتن از خصلت‌های جوانمردان است و به‌خصوص بنایان را بکار آید که چون بر کار بالا روند چشم پاک دارند». استاد، که کارهای پیچیده مانند بالا رفتن (بند ۲۳) انجام می‌دهد، الگوی این حیاء است.

۶. ۴. جایگاه تربیتی (مربی و سرپرست)

استاد بنا نقش معلم و پدر معنوی و تربیتی دارد. هم در بند ۶ بخش پرسش و پاسخ، چهار پیر حقیقت عبارتند از: «اول پدر، دویم معلم، سیم استاد، چهارم پدر عروس» که استاد را هم ردیف معلم و پدر قرار داده و هم در بند ۱۰ بخش و پاسخ، احکامی مانند «هر کس را در خور حوصله و توانائی، کار فرماید» و «شفقت نماید» نشان‌دهنده مسئولیت او در تربیت مزدوران و صاحبان است. او باید شاگردان را بر اساس توانایی‌شان هدایت کند و مانند پدر و یا معلم، آنها را عزیز بدارد. این جایگاه با شرایط عام فتوت در بند ۹ (مانند مروت و حیاء) ترکیب می‌شود، که استاد باید آنها را به شاگردان منتقل کند.

۶. ۵. جایگاه آیینی (ترکیب کار با عبادت)

تمام بخش پرسش و پاسخ (بندهای ۱۲ تا ۳۰) دارای اذکار و قرائت آیات قرآن در آیین‌های اجرایی حرفه و مراحل کار است، مانند:

ـ هنگام طرح گنبد و طاق (بند ۲۱): «یقولون اتمم لنا نورنا و اغفر لنا انک علی کل شیء علیم».

ـ هنگام بالا رفتن (بند ۲۳): «عسی ربکم ان یغفر عنکم سیئاتکم و یدخلکم جنات تجری من تحتها الانهار» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۵).

این آیین‌ها عمدتاً برای کارهای پیچیده است که استاد انجام می‌دهد، و نشان‌دهنده آن است که متن فتوت‌نامه عمل بنایی را به عبادت تبدیل می‌کند. در بند ۱، فتوت «ترک ماسوی‌الله» تعریف شده، و استاد بنا این را در عمل اجرا می‌کند.

پس می‌توان گفت در فتوت‌نامه بنّایان، استاد بنا نه‌تنها استاد فنی، بلکه جوانمردی کامل، جانشین علی(ع)، مربی اخلاقی و آیینی صنف است. جایگاه او بر پایه مهارت، سلسله معنوی، اخلاق تربیتی و آیینی بنّا شده و بدون این ابعاد، به استادی پذیرفته نیست. این متن (فتوت نامه بنّایان) حرفه بنّایی را مقدس می‌کند و استاد را به عنوان نگهبان این قداست معرفی می‌نماید.

۷. جایگاه شاگرد در حرفهٔ بنّایی

فتوت‌نامه بنّایان، که منسوب به امام جعفرصادق(ع) است، حرفه بنّایی را به عنوان مسیری برای جوانمردی (فتوت) توصیف می‌کند و سلسله مراتبی سه‌گانه (مزدور، صاحب، استاد بنّا) برای آن تعریف کرده است. در این متن، اصطلاح "شاگرد" به‌طور مستقیم استفاده نشده، اما جایگاه آن را می‌توان از توصیف "مزدور" (پایین‌ترین مرتبه) استنباط کرد، زیرا مزدور به عنوان فرد مبتدی، تازه‌وارد و کارگر نابلد ساده که آموزش او برعهدهٔ استاد است، معرفی شده که در حال یادگیری مهارت‌های پایه‌ای است و تحت نظارت و تربیت استاد قرار دارد. این جایگاه از جنبه‌های حرفه‌ای (مهارت‌های اولیه)، اخلاقی (شرایط ورود و تعهدات)، تربیتی (رابطه با استاد) و آیینی (پایبندی به اصول فتوت) بررسی می‌شود.

۷. ۱. جایگاه حرفه‌ای و فنی (شاگرد به عنوان مبتدی و کارگر ساده)

متن فتوت‌نامه بنّایان در بند ۱۲ سلسله‌مراتب را این‌گونه تعریف می‌کند: «پایین‌ترین مرتبه مزدور باشد که کار گل از او برآید و ناوه بر سر گیرد و در این طریق هنوز مبتدی است» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۴). این توصیف نشان می‌دهد که شاگرد (معادل مزدور) در پایین‌ترین سطح حرفه‌ای قرار دارد و وظایفش محدود به کارهای بدنی و ساده است: آماده‌سازی و حمل گل با ناوه. او هنوز "مبتدی" است و استقلال فنی ندارد، بنابراین نقش او عمدتاً حمایتی و آموزشی است، نه اجرایی. در مقایسه با "صاحب" (حد واسط) و "استاد بنّا" (تسلط بر ابزارها و فنون مانند طرح، محاسبه و اجرای قوس و ستون)، شاگرد نقطه شروع مسیر حرفه‌ای است و باید از طریق تجربه عملی به مراتب بالاتر صعود کند. همچنین، در بند ۱۱، هفت ابزار خاص بنّایان (تیشه، ماله، قالب، ناوه، ریسمان، شاغول، چوب زاویه) ذکر شده، اما شاگرد عمدتاً با ناوه (برای آوردن گل) کار می‌کند، که ساده‌ترین ابزار است و نشان‌دهنده سطح ابتدایی اوست.

۷. ۲. جایگاه اخلاقی (پیش‌نیازهای ورود و تعهدات اخلاقی)

شاگرد باید از همان ابتدا شرایط اخلاقی فتوت را داشته باشد تا وارد حرفه شود. بند ۹ هفت شرط عام برای "استعداد فتوت نزد این طایفه" را برمی‌شمارد: «اول ذکور بودن... دوم بلوغ... سیم داشتن عقل... چهارم دین داشتن... پنجم صحت و سلامت جسم... ششم مروت داشتن... هفتم حیاء». این شرایط پیش‌نیاز ورود به صنف و شروع از مرتبه شاگردی است؛ بدون آنها، فرد نمی‌تواند حتی به عنوان مزدور پذیرفته شود. برای مثال، "مروت" به عنوان "اساس مردی و مبنای فتوت" و "حیاء" به عنوان "دلیل نجابت جوهر نفس" تأکیدمی‌کند که شاگرد باید از نظر اخلاقی شایسته باشد.

همچنین، در بند ۱۱ بخش پرسش و پاسخ، حیاء به عنوان خصلت کلیدی بنایان برجسته شده: «حیاء و چشم پاک داشتن از خصلت‌های جوانمردان است و به‌خصوص بنّایان را به‌کار آید که چون بر کار بالا روند چشم پاک دارند» (هرچند این خصلت برای همه بنّایان است، اما برای شاگرد که ممکن است در کارهای ساده شرکت کند، پایه‌ای برای یادگیری اخلاق حرفه‌ای است. علاوه‌بر این، پنج اصل بنایی در بند ۹ بخش پرسش و پاسخ (طهارت، راستی، حیاء، کم‌گویی، ادب نزد مشایخ) نشان می‌دهد که شاگرد باید از همان ابتدا به این اصول پایبند باشد تا پیشرفت کند. موضوع حیا افزون بر یک خصلت اخلاقی ستوده در صنف بنّایان، با مبحث رعایت حیا و محرمیت در ساخت خانه در اشراف به همسایگان هم بی ارتباط نیست.

۷. ۳. جایگاه تربیتی (رابطه استاد با زیردست)

شاگرد در متن به عنوان زیردست استاد معرفی شده که تحت تربیت و شفقت او قرار دارد. در بند ۱۰ بخش پرسش و پاسخ، ده حکم بنایی عمدتاً به استاد مربوط است، اما چندین مورد به رابطه با شاگردان اشاره دارد: «دوم هر کس را در خور حوصله و توانائی کار فرماید... هشتم کاری گران و زیردستان خود را به نان و جامه شفقت نماید. نهم پسران مردمان را عزیز دارد» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۵).

این احکام نشان می‌دهند که شاگرد (زیردست یا کارگر) باید بر اساس توانایی‌اش کار کند و استاد موظف به شفقت و حمایت از اوست، مانند تأمین نان و جامه. این رابطه پدر ـ فرزندی است و شاگرد را به عنوان کسی که "پسران مردمان" محسوب می‌شود، عزیز می‌دارد. نظام استاد و شاگردی، منحصر به آشنایان و فرزندان و خویشان درجه یک استاد بوده» (آژند، ۱۳۸۰). «بنابر عادت جاری میان پیشه‌وران، حرفه‌ها موروثی بوده و آنها را پسران از پدران به ارث می‌بردند» (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲: ۱۰۰). همچنین، در بند ۶ بخش پرسش و پاسخ، چهار پیر حقیقت عبارتند از: «اول پدر، دویم معلم، سیم استاد، چهارم پدر عروس». قرار گرفتن "استاد" در این فهرست مقدس، جایگاه شاگرد را به عنوان کسی که تحت آموزش، هدایت معنوی و تربیتی استاد است، تقویت می‌کند. شاگرد نه‌تنها مهارت فنی می‌آموزد، بلکه خصائل فتوت (مانند هشت خصلت در بند ۳: وفاء، صدق، امن، سخاء، تواضع، نصیحه، هدایه، توبه) را از استاد فرا می‌گیرد.

۷. ۴. جایگاه آیینی (پایبندی به مناسک صنفی در مراحل اولیه کار)

شاگرد باید از همان کارهای ساده به آیین‌های فتوت پایبند باشد. بخش پرسش و پاسخ (بندهای ۱۲ تا ۳۰) پر از قرائت آیات قرآن در مراحل کار است، مانند: بند ۱۶: «چون ناوه بر دست گیری چه گویی، بگو: و اما من ثقلت موازینه فهو فی عیشه راضیه» (خان‌محمدی، ۱۳۷۱: ۱۵)، (مرتبط با حمل ناوه، که کار شاگرد است). یا بند ۲۵: «چون دست در گل کنی چه گویی، بگو... الا الذین آمنوا و عملوا الصالحات» (مرتبط با کار گل، که از وظایف شاگرد است). این آیین‌ها نشان می‌دهند که حتی شاگرد باید عمل حرفه‌ای را با یاد خدا ترکیب کند و کارش را مقدس بداند.

بنابراین در فتوت‌نامه بنایان، جایگاه شاگرد (معادل مزدور) به عنوان نقطه شروع مسیر فتوت در حرفه بنایی تعریف شده: فرد مبتدی که با کارهای ساده (بند ۱۲) آغاز می‌کند، اما باید شرایط اخلاقی (بند ۹) داشته باشد، تحت تربیت استاد (بندهای ۱۰ و ۶ بخش پرسش و پاسخ) قرار گیرد و به آیین‌های معنوی (بندهای ۱۲-۳۰ بخش پرسش و پاسخ) پایبند باشد. این جایگاه نه‌تنها فنی، بلکه مقدمه‌ای برای رسیدن به جوانمردی کامل است و بدون رشد اخلاقی و تربیتی، پیشرفت به مراتب بالاتر ممکن نیست. متن حرفه بنایی را به عنوان راهی برای کمال معنوی معرفی می‌کند و شاگرد را به عنوان پایه این راه می‌بیند.

۸. بحث در انطباق مناسبات حرفه‌ای با مراتب معنوی حرفه

شناخت ساختار فتوت‌نامه‌ها نشان می‌دهد که در این متون، دو نظام سلسله‌مراتبی متمایز وجود دارد یکی ناظر بر مراتب سازمانی صنفی و دیگری مرتبط با سلوک معنوی و کمال انسانی وجود دارد. که میان این دو نظام سلسله مراتبی، نوعی تناظر ساختاری و همسویی برقراراست، تا مسیر شغلی و نهایتاً مسیر کمال معنوی را منعکس سازد. در بعد معنوی، نظام حرفه و وجه عرفانی بر قاعده سلوک چهارگانه و ریشه‌دار استوار است؛ چنانکه بر اساس دیدگاه‌هایی چون روان‌جو (۱۴۰۳: ۵۶-۵۷)، وصول به کمال و طی مراحل جهاد اکبر مستلزم عبور از مراحل بنیادین شریعت، طریقت، حقیقت، و معرفت است که هسته اصلی تزکیه نفس را

Doi: 10.22034/rph.2026.2086713.1219

تشکیل می‌دهد و در ساختار برخی اصناف با مراتب سازمانی چهارگانه انطباق یافته بود. با این وجود، در ساختار عملیاتی و مناسبات شغلی خاص صنف بنّایان که در فتوت‌نامه بنّایان منعکس شده است، مراتب سازمانی بر اساس معیارهای فنی، مهارتی و مدیریتی تعریف شده و صرفاً بر محوریت سه رتبه اصلی بیان می‌شود: استاد، صاحب و مزدور. این رده‌بندی سه‌گانه که اولویت را به سلسله‌مراتب سازمانی و کارگاهی می‌دهد، با ساختار چهارگانه سلوک معنوی انطباق ندارد؛ در نتیجه، با وجود آنکه مراتب معنوی در سنت فتوت چهارگانه است، فتوت‌نامه بنّایان مناسبات شغلی را در قالب سه رتبه اصلی بیان کرده است، و بدین جهت، ساختار آن مستقیماً ناظر و معادل نظام چهار مرحله‌ای سلوک معنوی نیست، بلکه نظام سلوکی چهارگانه به عنوان معیار کمال و حاکم بر رشد در هر یک از رتبه‌های شغلی سه‌گانه عمل می‌کند.

جدول ۲. دسته‌بندی مطالب درون صنف بر پایهٔ فتوت‌نامه بنّایان (نگارندگان).

شماره و عنوان بند	چکیدهٔ مطالب
(۱)حقیقت فتوت	فتوت یعنی صرف وجود در اطاعت خدا یا خدمت خلق؛ سه پایه دارد: امر خدا، سنت پیامبر و همراهی با اهل خدا.
(۲)ایثار؛ بنیاد فتوت	اصل فتوت ایثار است؛ حکایت یرموک نمونه ایثار مطلق است.
(۳)خصال هشتگانه	چهار خصلت عام و چهار خاص برای فتیان لازم است.
(۴)تواضع	تواضع نخستین صفت خاص اهل فتوت است و نشانه غلبه عقل بر نفس.
(۵)امن قلب	آرامش حقیقی از نور الهی حاصل می‌شود و رهایی از ترس.
(۶)نمونه امن	حکایت شقیق بلخی که در جنگ با آرامش کامل خوابید.
(۷)صدق	صدق پایه حکمت و مردی است؛ دروغ بدترین خصلت جوانمردی.
(۸)وفا	وفا و صدق عهد از اشرف صفات فتیان است.
(۹)شرایط فتوت	هفت شرط: مذکر بودن، بلوغ، عقل، دین، سلامت جسم، مروت، حیا.
(۱۰)اسباب فتوت	هفت وسیله: کارد، ناخن‌چین، سرتراش، شانه، مسواک، میل، منقاش.
(۱۱)اسباب بنّایان	هفت ابزار: تیشه، ماله، قالب، ناوه، ریسمان، شاغول، چوب زاویه.
(۱۲)مراتب بنّایان	سه مرتبه: مزدور، صاحبکار، استاد بنّا.

جدول۳. دسته‌بندی و همنوایی مطالب اخلاقی و عرفانی با سه‌گانهٔ مراتب شغلی در فتوت‌نامه بنّایان (نگارندگان).

طبقه‌بندی مطالب فتوت‌نامه بنّایان	نظام سلسله‌مراتب شغلی (عملیاتی / سازمانی)	نظام سلسله‌مراتب معنوی در فتوت نامه‌ها (عرفانی / سلوکی)	تقابل و انطباق
تعداد رتبه‌ها	سه‌گانه	چهارگانه	عدم انطباق ساختاری مستقیم
عناوین رتبه‌ها	۱. مزدور ۲. صاحب ۳. استاد	۱. شریعت ۲. طریقت ۳. حقیقت ۴. معرفت	رده‌بندی شغلی بر معیار سازمانی و کارگاهی است و مستقیماً معادل مراتب سلوک چهارگانه نیست.
محوریت و هدف	محوریت بر مناسبات شغلی و عملیاتی خاص صنف بنایان (کارگاهی)	محوریت بر سلوک معنوی، کمال انسانی و طی مراحل جهاد اکبر (تزکیه نفس)	تناظر ساختاری و همسویی کلی وجود دارد، اما انطباق مستقیم رتبه‌ها وجود ندارد.
نقش مراتب معنوی	مراتب چهارگانه سلوکی (شریعت، طریقت، حقیقت، معرفت) به عنوان معیار کمال و حاکم بر رشد در هر یک از رتبه‌های شغلی سه‌گانه (استاد، صاحب، مزدور) عمل می‌کنند.	---	مراتب سلوک، معیار رشد معنوی درون هر رتبه شغلی است، نه اینکه خود رتبه‌های شغلی باشند.

جدول ۴. دسته‌بندی آموزش فنیِ حرفه درون صنف از فتوت‌نامه بنایان، با ذکرهای معنوی و ارجاعات دینی (نگارندگان).

پرسش (اگر پرسند ...)	پاسخ
اول بنا کیست؟	ابراهیم خلیل (به خاطر کعبه) یا نوح نبی (بازسازی پس از طوفان)
بزرگ‌ترین بنّا کیست؟	حضرت محمدمصطفی صلی‌الله‌علیه‌وآله که کعبه را تجدید کرد و حجرالاسود را با دست خود نهاد
کریم‌ترین بنّا کیست؟	امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام، سر جوانمردان (لا فتی إلا علی، لا سیف إلا ذوالفقار)
چهار پیر شریعت کیستند؟	آدم صفی، ابراهیم خلیل، موسی کلیم، محمد مصطفی صلی‌الله‌علیه‌وآله
چهار پیر طریقت کیستند؟	جبرائیل، میکائیل، اسرافیل، عزرائیل

ادامه جدول در صفحهٔ بعد ←

ادامهٔ جدول ۴. دسته‌بندی آموزش فنیِ حرفه درون صنف از فتوت‌نامه بنایان، با ذکرهای معنوی و ارجاعات دینی (نگارندگان).

پرسش (اگر پرسند ...)	پاسخ
چهار پیر حقیقت کیستند؟	پدر، معلم، استاد، پدر عروس
چهار پیر معرفت کیستند؟	شیخ عطار، خواجه حافظ شیرازی، شاه شمس‌تبریزی، جلال‌الدین مولوی
چند استاد کامل بنّا بوده و اسامی‌شان چیست؟	۱۲تن به فرموده امام صادق علیه‌السلام؛ پیرشان علی علیه‌السلام. اسامی: ۱. حسن بصری ۲. عباس حلبی ۳. روئین بغدادی ۴. بکران قریشی ۵. شکری آلوسی ۶. باب‌الله ۷. شاه میر سبزواری ۸. مقبل مکری ۹. نجف بنازکی ۱۰. رحمان علمداری ۱۱. یوسف مصری ۱۲. نعمان مدایینی
اصول بنّایی چند است؟	۵ اصل: طهارت، راستی، حیا و چشم‌پاکی، کم‌گویی، ادب با مشایخ
احکام بنایی چند است؟	۱۰ حکم: ۱. هر صبح از شریعت و طریقت آگاه باشد ۲. کار را به اندازه توان افراد دهد ۳. سخاوتمند باشد ۴. استادکار باشد ۵. خوش‌خلق باشد ۶. تنگ‌حوصله نباشد ۷. فقیردوست باشد ۸. به زیردستان شفقت کند ۹. فرزندان مردم را عزیز بدارد ۱۰. چالاک باشد
مهم‌ترین خصلت بنایان چیست؟	حیاء و چشم‌پاکی؛ به‌خصوص در ارتفاع و بالای داربست به حریم مردم نگاه نکنند
هنگام رفتن به سرکار، چه آیه‌ای می‌خوانی؟	لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى
هنگام گرفتن تیشه، چه می‌خوانی؟	يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ
هنگام گرفتن ماله، چه می‌خوانی؟	يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا تُوبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا
هنگام گرفتن قالب، چه می‌خوانی؟	لَا يَصْلَاهَا إِلَّا الْأَشْقَى الَّذِي كَذَّبَ وَتَوَلَّى
هنگام گرفتن ناوه چه می‌خوانی؟	وَأَمَّا مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ
هنگام گرفتن ریسمان، چه می‌خوانی؟	أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ وَ حُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ
هنگام انداختن شاغول، چه می‌خوانی؟	فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ
گرفتن چوب زاویه، چه می‌خوانی؟	رَبَّنَا أَتْمِمْ لَنَا نُورَنَا وَاغْفِرْ لَنَا إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ
کشیدن ماله روی گل، چه می‌خوانی؟	يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا تُوبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا
طرح گنبد و طاق‌بندی، چه می‌خوانی؟	رَبَّنَا أَتْمِمْ لَنَا نُورَنَا وَاغْفِرْ لَنَا إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ
بستن زاویه‌ها، چه می‌خوانی؟	أَلَمْ يَعْلَمْ بِأَنَّ اللَّهَ يَرَى
بالارفتن روی دیوار و ایستادن در ارتفاع، چه می‌خوانی؟	عَسَى رَبُّكُمْ أَنْ يُكَفِّرَ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَ يُدْخِلَكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ
پایین‌آمدن از کار و ایستادن‌روی‌زمین، چه می‌خوانی؟	وَبَرَزَتِ الْجَحِيمُ لِمَنْ يَرَى فَأَمَّا مَنْ طَغَى وَآثَرَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا فَإِنَّ الْجَحِيمَ هِيَ الْمَأْوَى
دست کردن در گل، چه می‌خوانی؟	إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ
چیدن خشت روی خشت، چه می‌خوانی؟	إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا
ریختن گل در قالب، چه می‌خوانی؟	يَا وَيْلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِنْ مَرْقَدِنَا
قالب از کجا آمده؟	چوبش از بهشت و از جنس شمشاد است
شکستن خشت به دو نیم، چه می‌خوانی؟	فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ

نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل محتوای «فتوت‌نامه بنّایان» به عنوان سند محوری پژوهش، مشخص شد که این متن نه‌تنها یک دستورالعمل فنی برای حرفه بنّایی است، بلکه نظام‌نامه‌ای برای سازمان‌دهی مناسبات صنفی و شغلی در معماری سنتی ایرانی به شمار می‌رود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که فتوت‌نامه بنّایان، سلسله‌مراتب صنفی را در قالب سه مرتبه اصلی (مزدور، صاحب، و استاد بنّا) تعریف می‌کند؛ ساختاری که بر پایه مهارت‌های فنی استوار است، اما عمیقاً با اصول اخلاقی، آیینی و معنوی فتوت (جوانمردی) درهم تنیده شده‌است. در این نظام، پیشرفت از جایگاه مبتدیانه مزدور (با تمرکز بر کارهای ساده و بدنی) به مرتبه میانی صاحب (با کسب دانش متوسط) و نهایتاً به مقام استاد بنّا (با تسلط کامل بر ابزارها و فنون پیچیده)، نه‌تنها تابعی از تجربه حرفه‌ای است، بلکه مستلزم اثبات اهلیت اخلاقی (مانند رعایت حیاء، صدق، و تواضع)، پایبندی به مناسک آیینی (قرائت آیات قرآن در مراحل کار)، و طی مراحل سلوک معنوی (انطباق با جهاد اکبر و شوالیه‌گری معنوی بر اساس دیدگاه کوربن) می‌باشد (جدول۴). جایگاه استاد به عنوان الگوی کامل جوانمردی و مربی معنوی، و شاگرد (معادل مزدور) به عنوان شاگرد و پایه این مسیر تربیتی، تأکید می‌کند که مناسبات شغلی در این صنف، فراتر از

Doi: 10.22034/rph.2026.2086713.1219

روابط اقتصادی، ابزاری برای تزکیه نفس و تحقق کمال انسانی بوده است. این پژوهش، در پاسخ به سؤال اصلی، آشکار می‌سازد که فتوت‌نامه بنّایان سلسله‌مراتب صنفی را به مثابهٔ یک سفر تکاملی معنوی ـ حرفه‌ای مرحله‌بندی می‌کند، اما میان ساختار سه‌گانه سازمانی آن (مزدور، صاحب، استاد) و نظام چهارگانه سلوک عرفانی (شریعت، طریقت، حقیقت، معرفت) عدم انطباق وجود دارد؛ این در حالی است که در غالب فتوت‌نامه‌ها مراتب معنوی شامل چهارمرحلهٔ گفته شده است. و مطابق منصب نقیب در حرفه‌های کف بازار و آنچه در آئین صنفی فتوت ایجاب می‌کند در حرفهٔ بنّایی منصبی دیده نمی‌شود. چراکه در این فتوت‌نامه هم مانند سایر متون این چنینی اذکار و فضای معنوی ارتباط استاد و شاگرد تکرار شده است.. جایی که ساختار عملی بر کارایی کارگاهی و معیارهای فنی ـ مهارتی تمرکز دارد و نظام سلوکی چهارگانه تنها به عنوان معیاری حاکم بر رشد اخلاقی در هر رتبه عمل می‌کند، نه معادل مستقیم آن. درنهایت، در پاسخ صریح به سؤال پژوهش مبنی بر اینکه «فتوت‌نامه بنایان چگونه سلسله‌مراتب صنفی (از مزدور تا استاد) را به عنوان نظام صنفی تعریف می‌کند؟» می‌توان گفت که این متن، نظام صنفی بنایان را در قالب سه مرتبه مشخص صورت‌بندی می‌کند و برای هر مرتبه، مجموعه‌ای از مهارت‌های فنی، تکالیف اخلاقی و الزامات آیینی را تعیین می‌سازد. مزدور نقطه آغاز مسیر حرفه‌ای است و با انجام کارهای ابتدایی و رعایت حداقلی از اصول فتوت وارد صنف می‌شود؛ صاحب در مرتبه میانی، واجد مهارت‌های متوسط و آشنایی بیشتر با آداب صنفی است؛ و استاد بنّا در بالاترین مرتبه، علاوه‌بر سلطه فنی، باید خصلت‌های جوانمردانه و مسئولیت‌های تربیتی را به‌طور کامل محقق کند. بدین ترتیب، فتوت‌نامه بنّایان یک نظام صنفی سه‌سطحی را معین می‌کند که در آن ارتقاء شغلی تنها با رشد فنی ممکن نیست، بلکه نیازمند طی یک فرایند اخلاقی و معنوی است که ستون اصلی سازمان‌دهی صنف را تشکیل می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Henry Corbin

۲. **محمد آغا معمار** (۱۶۱۷-۱۵۴۰ میلادی): نام اصلی او محمد بن عبدالمعین معروف به محمدآغامعمار در امپراتوری عثمانی بود.

۳. **شوالیه** (Chevalier): اصولاً شوالیه‌گری آمیزه‌ای بود از سنت‌های نظامی اقوام ژرمن، آداب و شعائر مسیحی و رسم‌هایی که از عالم اسلام و ایران باستان به اروپا راه یافته بود. شوالیه‌گری در اواسط قرون وسطی به‌تدریج شکل گرفت .... اصول شوالیه‌گری که برای تحکیم رژیم فئودالی به وجود آمده بود شوالیه را موظف می‌ساخت در جنگ شجاع و به تعهدات فئودالی پایبند باشد و از شرف و ناموس زنان و ضعفا دفاع بلاشرط کند (کوربن، ۱۳۸۲: ۴).

۴. **شوالیه‌گری معنوی**: منظور تبدیل جوانمردان رزمی و راهزن در آئین جوانمردی به فعالان صنفی با رویکرد معنوی ـ شیعی است. جوانمردان با رجعت از جهاد اصغر به جهاد اکبر در حرفه‌های کف بازار از نظر کوربن، شوالیهٔ معنوی شمرده می‌شوند.

فهرست منابع فارسی

- آژند، یعقوب (۱۳۸۰)، نظام استاد ـ شاگردی، *نشریه هنرهای زیبا*، ش۱۰، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- آقاشریفیان، مهرداد (۱۳۹۹)، تبیین اخلاق‌حرفه‌ای معماران در فتوّت‌نامه بنّایان، *فصلنامه اخلاق پژوهی*، ۳(۹)، ۱۲۲-۱۴۴. https://www.magiran.com/p2290062
- افندی، جعفر (۱۳۸۹)، *رساله معماریه*، ترجمهٔ مهرداد قیومی‌بیدهندی، تهران: انتشارات فرنگستان هنر و متن.
- خامه‌چیان، اسما؛ آزاد، مصطفی؛ فرشچی، حمیدرضا (۱۳۹۶)، معماری و ابعاد آموزش آن بر پایه متون حکمی (با تأکید بر حفظ هویت ایرانِ اسلامی)، *نشریه معماری و شهرسازی آرمان شهر*، ۱۰(۱۹)، ۱-۱۰. https://www.armanshahrjournal.com/article_50328.html
- خانمحمدی، علی‌اکبر (۱۳۷۱)، فتوت‌نامه بنایان، *نشریه صفه*، ۲(۱)، ۱۰-۱۵. https://soffeh.sbu.ac.ir/article_99540.html
- روان‌جو، احد (۱۴۰۳)، پژوهشی در آموزش سنتی هنر در آئین فتوت و فتوت‌نامه‌ها، *رهپویه حکمت هنر*، ۳(۲)، ۵۳-۶۶. https://www.doi.org/10.22034/rph.2025.2047829.1086
- زندی‌محب، آرزو (۱۳۹۸)، شناخت و تحلیل فتوت‌نامه‌ها در جهت ارتقاء مهارت‌آموزی و اخلاق حرفه‌ای معماران، *فصلنامه مهارت‌آموزی*، ۸(۳۰)، ۵۹-۷۲. https://civilica.com/doc/1430418/
- سعیدالشیخی، صباح ابراهیم (۱۳۶۲)، *اصناف در عصر عباسی*، ترجمهٔ هادی عالم‌زاده، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- سلطانی، مهدی؛ ندیمی، هادی (۱۳۹۷)، رساله‌های تذکره البنیان و تذکره الابنیه راهی به سوی ذهنیت معمار سنان دربارهٔ معماری، *صفه*، سال ۲۸، شماره ۸۲، *معماری و شهرسازی*؛ پاییز ۱۳۹۷.
- قیومی‌بیدهندی، مهرداد (۱۳۸۵)، آموزش معماری در دوران پیش از مدرن بر مبنای رساله معماریه، *نشریه صفه*، ۱۶(۱)، ۶۴-۸۴. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.1683870.1385.15.42.6.8

- کوربن، هانری (۱۳۸۲)، *آیین جوانمردی*، ترجمهٔ احسان نراقی، تهران: انتشارات سخن.
- مرادی‌نسب، حسین؛ سروش هاشمی (۱۴۰۰)، تبیین بنیان‌های آموزشی سنتی معماری در ایران بر پایه فتوت‌نامه‌ها با تأکید بر فتوت‌نامه بنایان، *فصلنامه علمی اثر*، ۴۲(۳)، ۳۷۹-۳۶۴. http://athar.richt.ir/article-2-841-fa.html
- افشاری، مهران و مهدی مداینی (۱۳۸۸)، *چهارده رساله در باب فتوت و اصناف*، تهران: چشمه. https://docibox.ir/book/2425086
- حمیدیان دیوکلایی، لیلا السادات (۱۴۰۱)،تجلی مؤلفه‌های اخلاق حرفه‌ای در معماری سنتی و بکارگیری آن در معماری امروز ایران (نمونه: فتوت‌نامه بنایان و معماران)، *دومین کنفرانس بین‌المللی معماری، عمران، شهرسازی، محیط زیست و افق‌های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب*، تبریز. https://civilica.com/doc/1612296/

بازخوانی مفهوم زمان در آیین ذن و بازتاب آن در پرفورمنس «صد راه برای تأمل در باب زمان» از ماریلین آرسم[۱]

مهسا رضا[۲]، زهرا عسلی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۰۳ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۲۸ □ صفحهٔ ۱۰۹-۱۲۰
Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

چکیده

در اغلب تفاسیر ارائه‌شده از آیین‌ها و هنرهای ذن، «زمان» به‌عنوان مفهومی بنیادین، به‌صورت آشکار یا پنهان، نقش محوری ایفا می‌کند. پرفورمنس صد راه برای تأمل در باب زمان، یکی از منسجم‌ترین نمونه‌های تمرکز نظام‌مند بر مفهوم زمان در کارنامهٔ ماریلین آرسم به‌شمار می‌آید؛ او هنرمند برجسته آمریکایی در زمینه پرفورمنس‌آرت است که از سال ۱۹۷۵ تاکنون بیش از ۲۰۰ اثر زنده خلق کرده است آثار او از اجراهای انفرادی در گالری‌ها تا پروژه‌های بزرگ و خاص‌مکان را شامل می‌شود. مسئلهٔ اصلی این پژوهش آن است که «چگونه مفهوم زمان در آیین ذن، به‌ویژه در اندیشهٔ دوگن، در پرفورمنس «صد راه برای تأمل در باب زمان» اثر ماریلین آرسم بازتاب می‌یابد و این بازتاب چگونه می‌تواند تجربه‌ای متفاوت از ادراک زمان را برای مخاطب رقم بزند؟» بر اساس بررسی‌های انجام‌شده تاکنون پژوهشی مستقل که این پروژه را به‌طور مشخص از منظر نسبت آن با آیین ذن و اندیشهٔ زمان کیفی تحلیل کند، صورت نگرفته است؛ از این‌رو، پژوهش حاضر برای نخستین‌بار به معرفی ماریلین آرسم که از چهره‌های شاخص پرفورمنس‌آرت معاصر است و آثارش بر بدن‌مندی، سکون، امتداد زمان و تجربهٔ زیستهٔ حضور استوار است و بازخوانی این نسبت می‌پردازد. این پژوهش با رویکرد توصیفی تحلیلی و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای، اسناد تصویری و متون نظری حوزه ذن و پرفورمنس‌آرت و اندیشه دوگن درباره «این‌همانی وجود و زمان» به عنوان چارچوب نظری اصلی انجام شده و در تلاش است شیوه ماریلین آرسم در به‌کارگیری تعامل مخاطب را تحلیل کند؛ شیوه‌ای که در آن مخاطب را از درک کمی و خطی زمان فراتر برده و او را به تجربه‌ای شهودی و زیسته از اکنون دعوت می‌کند؛ تجربه‌ای که به «زیستن زمان» می‌انجامد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که آرسم در پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان» با تأکید بر حضور ممتد بدن، کنش‌های حداقلی، ریتم کند، سکوت، انتظار و تکرار، ساختار خطی و ابزارمند زمان را تعلیق کرده و مخاطب را با کیفیت زیستهٔ زمان یعنی دیرند، مواجه می‌سازد. این مواجهه با مؤلفه‌های بنیادین ذن همچون بی‌ذهنی، حضور در لحظه، مشاهدهٔ درونی، خلأ و پذیرش ناپایداری هم‌پوشانی دارد و نتیجه این هم‌پوشانی آن است که پرفورمنس‌های آرسم از سطح بازنمایی فراتر رفته و به تجربه‌ای مراقبه‌گون بدل شوند که امکان دگرگونی شناختی و وجودی مخاطب و بازاندیشی

---

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «تحلیل پدیدارشناسانهٔ پرفورمنس‌آرت در بستر فرهنگی دو عالم ایرانی ـ اسلامی و غرب مدرن» است که با راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه بین المللی سوره ارائه شده است.

۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: m.reza@soore.ac.ir

۳. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Z.asali@soore.ac.ir

استناد: عسلی، زهرا؛ رضا، مهسا (۱۴۰۵)، بازخوانی مفهوم زمان در آیین ذن و بازتاب آن در پرفورمنس صد راه برای تأمل در باب زمان از ماریلین آرسم، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۲)، ۱۰۹-۱۲۰.
Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206
https://rph.soore.ac.ir/article_741456.html

در باب زمان زیسته و وضعیت انسانی معاصر را فراهم می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: زمان، ذن، دوگن، پرفورمنس‌آرت، ماریلین آرسم

مقدمه

فرایند دگرگونی درونی در هنر پرفورمنس[۱]، تجربه‌ای است همچون تمرین ذن و آنچه در این آیین، انتقال ذهن به دل نامیده می‌شود؛ فرایندی است که نه دیده می‌شود و نه قابل لمس است که تنها از راه آگاهی بی‌واسطه و حضور شهودی پدیدار می‌گردد. این دگرگونی زمانی ممکن می‌شود که هنرمند بدن خود را در موقعیتی معین مستقر کند و طی مدت زمانی مشخص به کنش‌ها و رفتارهایی آیینی تن بسپارد. در چنین شرایطی، ذهن و بدن در سطحی واحد ادغام می‌شوند و فضا به موقعیتی بدل می‌گردد که نه‌تنها اجراگر بلکه مخاطب نیز در آن به موجودیتی اندیشیده و آگاه تبدیل می‌شود.

این تجربه حضور و دگرگونی، در بسیاری از جنبه‌ها با تجربه مراقبه در آیین ذن[۲] هم‌پوشانی دارد؛ ذن، که ریشه‌های آن تا هند و سپس به شکل‌گیری مکتب «چن» در چین باز می‌گردد، پس از ورود به ژاپن به شیوه‌ای از زندگی تبدیل شد که در آن، تجربه مستقیم، مقدم بر آموزه‌های نظری در آیین ذن است، روشن‌شدگی نه از راه انباشت مفاهیم، بلکه از طریق زیستن آگاهانه و انجام کارهای روزمره با حضوری کامل به دست می‌آید. هر کنش یدی که فرد را از حالت انفعالی بیرون می‌کشد بخشی از مسیر روشن‌شدگی است؛ درست همان‌گونه که در پرفورمنس یک عمل ساده و تکرارشونده، اگر با آگاهی و استمرار انجام شود، به تجربه‌ای از حضور ناب بدل می‌گردد.

هنر پرفورمنس، به‌مثابهٔ هنری مبتنی بر بدن، حضور و رخداد، یکی از مهم‌ترین بسترهایی است که در آن، زمان از حالت پس‌زمینه‌ای نامحسوس خارج شده و به عنصری مرکزی در شکل‌گیری تجربهٔ هنری بدل می‌شود. در این هنر، معنا نه در شیء هنری بلکه در امتداد کنش، در تداوم عمل و در مواجههٔ زندهٔ بدن با مخاطب و با گذر لحظه‌ها پدید می‌آید. از این منظر، پرفورمنس را می‌توان رسانه‌ای دانست که بیش از هر قالب هنری دیگر، امکان اندیشیدن به «زمانِ زیسته» را فراهم می‌سازد؛ زمانی که نه صرفاً قابل اندازه‌گیری، بلکه تجربه‌پذیر، کیفی و وجودی است.

در میان هنرمندان معاصر، ماریلین آرسم[۳] جایگاهی شاخص در پرداختن به مسئلهٔ زمان، سکون، تداوم و بدن‌مندی دارد. آثار او، به‌ویژه اجراهای دیرپای[۴] برتعلیق شتاب، کندسازی ادراک و کشاندن مخاطب به تجربه‌ای متفاوت از گذر زمان استوارند. پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان»[۵] یکی از منسجم‌ترین و ریشه‌ای‌ترین تجربه‌های او در این زمینه به شمار می‌آید؛ پروژه‌ای که در آن، زمان نه‌تنها موضوع اجرا، بلکه مادهٔ اصلیِ ساخت اثر است. در این مجموعه، کنش‌ها اغلب ساده، تکرارشونده و حداقلی‌اند، اما همین سادگی، امکان رویارویی مخاطب با لایه‌های عمیق‌تری از ادراک زمان، انتظار، فرسایش، سکون و تداوم را فراهم می‌آورد.

از سوی دیگر در سنت ذن، زمان جایگاهی بنیادین دارد اما این جایگاه به برداشت‌های متعارف از گذشته، حال و آینده تقلیل‌پذیر نیست. در اندیشهٔ دوگن[۶]، بنیانگذار و استاد فرقه سوتو ذن ژاپن، در سال ۱۲۰۰ میلادی در کیوتو؛ زمان نه ظرف رویدادها، بلکه خودِ هستیِ در حال شدن است. مفاهیمی چون «حال مطلق»، «زمانِ عملی» و «این‌همانی وجود و زمان» افقی را ترسیم می‌کنند که در آن، زمان در متن کنش و تجربهٔ مستقیم تحقق می‌یابد. این تلقی از زمان با آنچه در پرفورمنس‌های ماریلین آرسم رخ می‌دهد قرابت مفهومی عمیقی دارد؛ جایی که بدن، کنش و آگاهی لحظه‌مند، هم‌زمان حامل معنا و مولّد تجربهٔ زمان می‌شوند (ایزوتسو، ۱۳۷۴).

با وجود این قرابت، این مقاله می‌کوشد با تمرکز بر پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان»، در پی یافتن پاسخ این پرسش برآید که چگونه زمان در پرفورمنس‌آرت می‌تواند از یک مؤلفهٔ صرفاً کمی، به تجربه‌ای کیفی، وجودی و آگاهی‌محور تبدیل شود. هدف این پژوهش، نه صرفاً تحلیل یک مجموعه اجرا، بلکه واکاوی شیوه‌ای از اندیشیدن به زمان است که در تقاطع میان پرفورمنس و سنت ذن شکل می‌گیرد؛ شیوه‌ای که می‌تواند افق تازه‌ای برای فهم نسبت میان بدن، حضور، آگاهی و زمان در پرفورمنس‌آرت بگشاید.

روش تحقیق

این پژوهش با رویکرد کیفی و روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. داده‌های پژوهش از طریق مطالعه منابع کتابخانه‌ای، متون مرتبط با آیین ذن، آثار و نوشته‌های دوگن و اسناد مکتوب و تصویری مربوط به پرفورمنس‌های ماریلین آرسم گردآوری شده‌اند. دلیل انتخاب ماریلین آرسم، تمرکز مستمر او بر زمان به عنوان یکی از عناصر بنیادین پرفورمنس‌آرت است. از میان آثار وی، پروژه «صد راه برای تأمل در باب زمان» به دلیل پرداخت مستقیم و نظام‌مند به تجربه زمان و نقش محوری آن در ساختار اجرا انتخاب شد. در این پژوهش، اثر مذکور بر اساس مفاهیم کلیدی نظریه زمان دوگن، شامل «این‌همانی وجود و زمان»، «حال مطلق»، «خلق مدام» و «زمان عملی» مورد تحلیل قرار گرفته است. بدین ترتیب، پژوهش می‌کوشد نسبت میان فهم ذن از زمان و تجلی آن در پرفورمنس‌های آرسم را تبیین کند.

پیشینه پژوهش

بر اساس بررسی‌های انجام‌شده تاکنون پژوهشی مستقل که این پروژه را به‌طور مشخص از منظر نسبت آن با آیین ذن و اندیشهٔ زمان کیفی تحلیل کند، صورت نگرفته است؛ از این‌رو، پژوهش حاضر

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

برای نخستین‌بار به معرفی ماریلین آرسم که از چهره‌های شاخص پرفورمنس‌آرت معاصر است و آثارش بر بدن‌مندی، سکون، امتداد زمان و تجربهٔ زیستهٔ حضور استوار است و بازخوانی این نسبت می‌پردازد. پورکسمایی، نادعلیان و مراثی (۱۳۹۸) در مقاله خود با عنوان «تحلیل مفهوم زمان در پرفورمنس آرت بر اساس نظریات ژیل دلوز[۷]» مشخص می‌کنند دلوز با تأثیر از اندیشه برگسون زمان را امری کیفی و دیرند را زمان حقیقی می‌داند که در شدن مدام است با تحلیل آثار شناخته شده پرفورمنس آرت که بر مؤلفه زمان تأکید داشتند به این نتیجه رسیده که هنرمند با قاب‌بندی اثرش مخاطب را متوجه دیرند و امر گشوده حیات ساخته و از این طریق او را به بازاندیشی در امور اصطلاحی برساخته توسط رژیم‌های حقیقت حاکم بر اجتماع فرا می‌خواند. کریمی (۱۳۸۹) در مقاله خود با عنوان «مفهوم زمان در آیین و هنر ذهن با تکیه بر نظریه دوگن» منتشر کرده، کوشیده است تا به جست‌وجوی مفهوم زمان در آیین ذهن با تکیه بر تئوری دوگن بپردازد و با بررسی نظرات و آرای گوناگون به این نتیجه رسیده است که زمان عین وجود است یعنی هر وجود منفرد را معادل با یک «آن» یک لحظه می‌داند تا بر آن تأکیدی مضاعف ورزد. در بررسی اندیشه‌های دوگن دربارهٔ مسئله زمان، آن‌گونه که در کتاب *خلق مدام در عرفان ایرانی و آیین بودایی ذن* اثر توشیهیکو ایزوتسو[۸] (۱۳۷۴)، وی تجربهٔ زمان را نه صرفاً به مثابهٔ امری انتزاعی، بلکه همچون یک دستگاه فکری منسجم صورت‌بندی می‌کند. بااین‌حال، آنچه دوگن بیان می‌کند بیش از هر چیز بر تجربهٔ شخصی او استوار است. او در تلاش است گواهی بر شهود حقیقت ارائه دهد؛ حقیقتی که خود در فرایند مراقبه به آن دست یافته است. آرسم (۲۰۱۷) در «Some Thoughts on Teaching Performance Art» پرفورمنس‌آرت را کنشی زنده و مبتنی بر تجربه مستقیم بدن در زمان واقعی می‌داند که معنا و دانش آن در مواجهه مشترک هنرمند و مخاطب شکل می‌گیرد. از نظر او آموزش پرفورمنس نه بر انتقال تکنیک، بلکه بر تجربه، ریسک‌پذیری و آگاهی نسبت به ناپایداری زمان و موقعیت استوار است.

آیین ذن

ذن، یکی از آیین‌های بودایی است که ریشه‌های آن را می‌توان تا برخی سنت‌های هند پیگیری کرد؛ بااین‌حال، ذن به مثابهٔ یک مکتب فکری و شیوه زیست، نخست در چین تکوین یافت و سپس توسط راهبان بودایی به ژاپن منتقل شد. در حالی که بسیاری از مکاتب بودایی عمدتاً بر تعالی معنوی و سیر باطنی پیروان خود تأکید داشتند، ذن از این سطح فراتر رفت و در لایه‌های گوناگون زندگی روزمره و فرهنگ ژاپنی نفوذ کرد؛ تا جایی که می‌توان گفت ذن بیش از هر کشور دیگری در ژاپن در تار و پود حیات مردم رسوخ یافت (پاشایی، ۱۳۶۱: ۱۱۹).

در ذن، باور بر این است که دستیابی به ستوری[۹] از مسیر تجربه‌های کاملاً عادی و اعمال روزمره ممکن می‌شود. از این رو، ذن متکی بر مجموعه‌ای از اصول طبقه‌بندی‌شده یا مراحل از پیش تعیین‌شده نیست؛ بلکه به تعبیر دِله، «هر کار یدی که فرد را از وضعیت منفعلانه بیرون آورد، بخشی از روند روشن‌شدگی است» (کریمی، ۱۳۸۹: ۸۷). اگرچه بنیان ذن در چین نهاده شد، اهمیت چین بیشتر از آن جهت است که این آیین به شکوفایی سنت‌های زیبایی‌شناختی و فلسفی، به‌ویژه در دوره سلسله سونگ، انجامید؛ اما نفوذ عمیق و همه‌جانبه ذن در زیست فرهنگی مردم، پدیده‌ای است که بیش از همه در ژاپن دیده می‌شود (پاشایی، ۱۳۶۱: ۱۱۹).

برای فهم چیستی ذن، باید به یاد داشت که با یک «نظام فلسفی» روبه‌رو نیستیم که تدریجاً شکل گرفته باشد؛ بلکه با مکتبی مواجهیم که بنیاد آن بر سلوک زاهدانه، ادراک ناب امور ساده و زیستنِ آگاهانه در لحظه است. در مطالعه هنرها و آیین‌های ذن، نوعی همگرایی میان عناصر بنیادین آنها مشاهده می‌شود؛ گویی همگی می‌کوشند جان‌مایه‌ای واحد را آشکار سازند. پرسش اینجاست که این جان‌مایه چیست و آیا اساساً قابل بیان در قالب زبان هست یا نه. با اینکه ماهیت ذن از بیان مستقیم می‌گریزد و تنها از طریق تجربه زیسته قابل لمس است، اما استخراج برخی مفاهیم کلیدی می‌تواند در فهم بهتر آن یاری‌رسان باشد. در این میان، مفاهیمی چون «سابی»[۱۰]، «وابی»[۱۱]، «امساک در قلم»[۱۲]، «سبک یک گوشه»[۱۳] و «تهیت»[۱۴] از عناصر مهم زیبایی‌شناسی ذن به شمار می‌روند؛ اما یکی از مفاهیم کمتر بررسی‌شده اما بسیار بنیادین در ذن، «زمان» است. زمان در ذن عنصری است ناپیدا اما همواره حاضر که در بطن تمامی جلوه‌های این آیین جریان دارد. هر عمل یا خلق هنری که نیت درونی را بیان می‌کند، همراه با زمان حرکت می‌کند و کوششی است برای به بند کشیدن بی‌درنگ حیات، بی‌آن‌که قواعد بیرونی آن را منحرف سازند (دله، ۱۳۹۲: ۸۵-۸۶).

از همین رو، در این نوشتار تمرکز اصلی بر مفهوم «زمان» در ذن خواهد بود و در صورت لزوم، دیگر مفاهیم بنیادین نیز برای روشن‌تر شدن بحث طرح می‌شوند. زمان در ذن در پیوند با یگانگی با طبیعت معنا می‌یابد؛ نه به معنای تلاشی برای دستیابی به وحدت با طبیعت، بلکه به معنای بازگشت به جایگاهی که این یگانگی از ابتدا در آن وجود داشته است: «عالم یکتا». ذن ما را به لحظه آغازینی بازمی‌گرداند که در آن، رویدادها هنوز پدیدار نشده‌اند؛ لحظه‌ای که «زمان» هنوز خودآگاه نشده و دانستگی از آن جدا نشده است. ذن دقیقاً در همان نقطه‌ای قرار می‌گیرد که دانستگیِ زمان از بی‌زمانی در آستانه پدید آمدن است؛ همان «اکنون جاویدان»، لحظهٔ تلاقی زمان و بی‌زمانی، دانستگی و ندانستگی؛ لحظه‌ای که به تعبیر پاشایی «از بازگفته شدن می‌گریزد» (پاشایی، ۱۳۶۱: ۵۳).

برای رسیدن به این جایگاه باید دوگانگی میان انسان و طبیعت از میان برداشته شود. در ذن، میان «شناسنده» و «موضوع شناسایی» وابستگی متقابل برقرار است؛ به همان اندازه که سوژه جهان را می‌آفریند، جهان نیز سوژه را شکل می‌دهد. در این سطح، «من» چیزی جز جامعیت آن چیزی نیست که از آن آگاهیم (همان: ۵۸). این اندیشه به آموزه عمیقی در فلسفه ذن اشاره دارد: جهان تنها در مرتبه «جی‌جی موگه»[۱۵] قابل درک است؛ مرتبه‌ای که در آن پدیده‌ها آزادانه در یکدیگر نفوذ می‌کنند و هیچ مانع یا جدایی‌ای میان آنها وجود ندارد. تنها از طریق «پرجنیا»[۱۶] یا شناسایی مطلق است که می‌توان به این جهان راه یافت. شهود پراجنایی به اعماق زندگی نفوذ می‌کند؛ با زمان حرکت می‌کند، در مکان جای می‌گیرد و در عین جریان داشتن، همواره در یک نقطه باقی می‌ماند؛ نقطه‌ای که همان «اکنون جاودانه» است. از آنجا که زمان با حرکت و تغییر گره خورده، در جهان جی‌جی موگه نیز حرکتِ برخاسته از همدلی و هم‌بودگی، عامل بنیادین است؛ حرکتی که «من» را فراتر از مرزهای خود گسترده می‌سازد و آن را در دیگری امتداد می‌دهد (واتس، ۱۳۶۹: ۷۶-۸). این همان بازگشت به جهان یکتا و آغاز بی‌آغاز است؛ جهانی که در آن زمان و مکان در نقطه مطلق «اینجا ـ اکنون» به وحدت می‌رسند و همه چیز از آن پدیدار می‌شود.

پیش از پرداختن به اهمیت «لحظه»، باید یادآور شد که در سنت بودایی دو شیوه بیداری یعنی «تدریجی» و «آنی» مطرح است. در ذن، بیداری آنی اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا طبیعت بودا قابل تقسیم نیست و ادراک آن نیز «قسمت‌قسمت» صورت نمی‌گیرد (واتس، ۱۳۶۹: ۱۳۶). در نتیجه، زندگی در لحظه، جوهره تجربه ذن است. جهان ذن به سوی مقصدی حرکت نمی‌کند و هدف غایی‌ای برای آن تعیین نشده است؛ بنابراین، شتاب و سرعت در آن راه ندارد. مهم «بودن در لحظه» است، نه پیمودن مسیر تا رسیدن به مقصد. در این معنا، «سفر» استعاره زندگی است و «رسیدن» استعاره مرگ (واتس، ۱۳۶۹: ۲۵۵).

در هنرهای ذن نیز هدف پرداختن به اثر است، نه به پایان رساندن آن؛ و ارزش تجربه هنری در رخدادهای ناگزیر و غیرعمدی است که در جریان تمرین پدید می‌آید (واتس، ۱۳۶۹: ۲۵۶). حتی در بحث ساتوری، اگرچه ماهیت آنی آن پذیرفته شده، اما این بدان معنا نیست که روشنی ناگهانی و شتاب‌زده رخ می‌دهد؛ زیرا شتاب با ذن ناسازگار است، چراکه ذن «رهایی از زمان» است (واتس، ۱۳۶۹: ۲۵۸). این رهایی، رهایی از زمان خطی و بازگشت‌ناپذیر است؛ نه نفی اهمیت زمان، بلکه گشودگی به نوعی دیگر از زمان: زمانِ حالِ مطلق. این لحظه باید به‌طور پیوسته خلق شود و آیین‌ها و هنرهای ذن نقشی اساسی در بازآفرینی این «اکنون» دارند.

تئوری زمان نزد دوگن

در میان استادان ذن، دوگن به‌ویژه در اثر بزرگ خود شوبوگنزو مهم‌ترین متفکر در زمینه زمان به شمار می‌رود. بااین‌حال، آلن واتس یادآور شده است که دیدگاه‌های «سنگ چائو» شاگرد کوماراژیوا، درباره زمان و تبدیل، با نظریات دوگن شباهت چشم‌گیری دارد و احتمالاً الهام‌بخش سنت بعدی ذن بوده است (واتس، ۱۳۶۹: ۱۱۱). این امر نشان می‌دهد که هرچند دوگن این اندیشه‌ها را نظام‌مند ساخت، اما ریشه‌های آن پیش از او نیز به‌صورت پراکنده وجود داشته است.

در تاریخ اندیشه بودایی، آثار متعددی درباره مفهوم زمان نگاشته شده است؛ از جمله «مادیمیکیه»[۱۷] و «هو این تان سوان‌چی»[۱۸] و دیگر متون مرتبط. با این‌همه، همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، دوگن گامی فراتر نهاده و تجربهٔ زمان را نه صرفاً در قالب مفهومی انتزاعی، بلکه به مثابهٔ دستگاهی منسجم برای اندیشیدن سامان داده است. آنچه او صورت‌بندی می‌کند، اساساً حاصل تجربهٔ شخصی‌اش در مراقبه است. چنان‌که ایزوتسو می‌نویسد: «دوگن در کوشش است تا درباره حقیقتی شهادت دهد که خود در ساحت مراقبه به رؤیت آن نائل شده است» (ایزوتسو، ۱۳۷۴: ۷).

زمان نزد دوگن یکی از بنیادی‌ترین مفاهیمی است که در بخش عمده‌ای از نوشته‌هایش بازتاب یافته و حتی او را به طرح مباحثی درباره زندگی و مرگ نیز رهنمون کرده است. وی در اثر برجستهٔ خود شوبوگنزو[۱۹]، در مقالاتی چون menjo، bussho، zenki، uji، kenbutsu، daigo، sansuikyo، gen-، kuge، jokon، kalinzammai و چند نوشتار دیگر به بررسی زمان پرداخته است. بااین‌حال، مهم‌ترین بخش اندیشه او درباره زمان، در رساله‌ای مستقل و تخصصی صورت‌بندی شده که در آن نظریه بی‌بدیل خویش را آشکارا بیان می‌کند.

ویژگی‌های تئوری دوگن

یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های نظریه دوگن، برخورد کاملاً متفاوت او با مفهوم زمان است. زمان، به دلیل ماهیت انتزاعی‌اش، تبیین‌پذیری دشواری دارد؛ همان‌گونه که سنت آگوستین می‌گوید: «اگر کسی درباره زمان از من نپرسد، می‌دانم چیست؛ اما اگر بپرسد، نمی‌دانم زمان چیست». با وجود این پیوند عمیق میان زمان و زندگی روزمره، توضیح آن در زبان متعارف همواره دشوار بوده است. درحالی‌که نزد دوگن، زمان واجد کارکردی عملی است؛ ابزاری برای ادراک حقیقت. در ادامه، اجزای تئوری او درباره زمان به اختصار توضیح داده می‌شود.

۱. **این‌همانی وجود و زمان:** دوگن برای نزدیک شدن به مفهوم انتزاعی زمان، آن را با «وجود» پیوند می‌دهد؛ به این معنا که زمان بی‌وجود، فاقد معناست. او در رساله uji[۲۰] می‌گوید: «زمان،

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

وجود است و وجود، زمان. و هرچه در این جهان هست، باید به مثابهٔ زمان دیده شود».

۲. **زمانِ ویژه (منفصل):** در این سطح، زمان همچون لحظه‌هایی جداگانه و منفصل تصور می‌شود؛ همان فهم رایج مردم که زمان را به «این لحظه» و «آن لحظه» تفکیک می‌کنند. دوگن این نوع زمان را «زمان عادی» می‌نامد و آن را در مقابل زمان ابتدایی قرار می‌دهد.

۳. **زمان ابتدایی:** دوگن بر بستر همان لحظه‌های جداگانه، به سطحی بنیادین از زمان اشاره می‌کند که محدود به هیچ مادّه، امتداد و حرکت محسوس نیست. این زمان، سرچشمه همه لحظه‌ها و همه موجودات است و دوگن آن را اوجین می‌نامد.

به باور او، «تمامی موجودات در زمین و در آب، از uji پدید آمده‌اند؛ همه چیز در روشنایی و تاریکی از اوجی متولد می‌شود». ایزوتسو نشان می‌دهد که دوگن با قرار دادن «آنِ وجودی» در مقام کوچک‌ترین واحد هستی، به نظریه «خلق مدام» اشاره دارد؛ یعنی هیچ چیز حتی دو لحظه پایا نیست و پیوسته نو می‌شود (ایزوتسو، ۱۳۷۴: ۱۶-۱۷).

این نگرش را می‌توان در قیاس با مفاهیمی چون «زمان قدسی» در اندیشه الیاده[۲۱]، یا «لحظه ابدی» در آیین تائویی بررسی کرد؛ هرچند خود دوگن اشاره‌ای مستقیم به زمان اسطوره‌ای ندارد.

۴. **اصل تداوم زمان:** تداوم، شرط ادراک زمان است. هرچند دوگن لحظه‌ها را واحدهای مستقل می‌داند، معتقد است که زمان در جریان دگرگونی، تداوم خود را از دست نمی‌دهد. حرکت زمان، استمرار تغییر است. این تداوم، معادل تجربه پیوستار گذشته، حال و آینده در آگاهی انسان است. به تعبیر دوگن، «در نهایت همه موجودات به هم می‌پیوندند و به زمان تبدیل می‌شوند.»

۵. **حال مطلق:** «حال مطلق» حقیقت بی‌زمانی است که تجربهٔ آن در خود لحظه رخ می‌دهد. از نظر دوگن، «زمان از امروز به امروز می‌رود؛ از اکنون به اکنون.» تنها اکنون واقعی است و این اکنون، لحظه‌ای بی‌زمان است.

۶. **زمان عملی:** از نظر دوگن، زمان بدون عمل و تجربه محقق نمی‌شود. او می‌گوید: «هیچ حالی مستقل از عمل انسان وجود ندارد. حقیقتاً زمانی زندگی می‌کنیم که لحظه را تجربه کنیم».

تعیّن زمان در هنر ذن

همان‌طور که طرح شد، جوهر ذن کمتر در قالب فلسفه انتزاعی بیان می‌شود و بیشتر در آموزه‌های استادان و هنرهای برخاسته از ذن تجلی دارد. برای فهم آراء دوگن درباره زمان، باید نقش لحظه در هنر ذن را بازشناسی کرد. بر اساس تجربه هنرمند ذن در یک لحظه خاص، چهار کیفیت یا حالت اصلی مطرح می‌شود:

۱. **سابی:** جایی که خلق‌وخو و حالت روانی انسان در لحظه‌ای منزوی، ساکن و آرام است، از آن با عنوان «سابی» یاد می‌شود (واتس، ۱۳۶۹: ۲۳۶). سابی بر چیزی دلالت دارد که زمان آن را پدید آورده است و شاید بتوان آن را بنیاد نهایی هر نوع تنهایی دانست؛ چراکه این زمان است، بیش از آن‌که مکان باشد، که فاصله می‌آفریند (پاشایی، ۱۳۶۱: ۱۲۵). از آن‌جا که مفهوم سابی نوعی هشداری درونی را تداعی می‌کند، با حالتی از بیداری و احساسی آغازین روبه‌رو هستیم؛ همان لحظهٔ شگفت‌انگیز بدایت‌ها که دوگن آن را به عنوان یکی از مؤلفه‌های بنیادی نظریهٔ خود دربارهٔ زمان طرح می‌کند.

۲. **وابی:** حالتی است که در آن هنرمند، در موقعیتی آکنده از اندوه یا افسردگی، و در خلأیی خاص از احساس، با نگاهی آنی و شهودی به امری ساده، عادی و فروتنانه می‌نگرد و آن را در موقعیتی شگفت‌انگیز و ناب تجربه می‌کند. این وضعیت روانی «وابی» نامیده می‌شود (واتس، ۱۳۶۹: ۱۳۶). وابی در قیاس با سابی، مفهومی ذهنی‌تر و شخصی‌تر است و در واقع به‌منزلهٔ یکی از آرمان‌های بنیادین ذن تلقی می‌شود؛ چراکه ذن، همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، بر ادراک و تجربهٔ ساده‌ترین کنش‌های زندگی تأکید دارد و اشتغال آگاهانه به همین اعمال روزمره را بخشی از مسیر دستیابی به اشراق و روشن‌شدگی می‌داند.

۳. **آوار:** آوار[۲۲] بر این باور است که زمانی که این لحظه‌ها به احساسی عمیق‌تر از اندوه، همچون غم غربت، اندوه خزان‌گونه و آگاهی از ناپایداری جهان می‌انجامند، می‌توان آن وضعیت را حالت آگاهانه نامید.

۴. **یوگن:** یوگن[۲۳] هنگامی تحقق می‌یابد که ادراک، به‌سان تجسمی ناگهانی از امری رازآلود، شگفت و غریب پدیدار می‌شود؛ امری که به سوی ناشناخته‌ای همواره ناپیدا و هرگز به‌تمامی آشکارشدنی اشاره دارد. این وضعیت را حالت یوگن می‌نامند.

ماریلین آرسم

ماریلین آرسم هنرمند برجسته آمریکایی در زمینه پرفورمنس‌آرت است که از سال ۱۹۷۵ تاکنون بیش از ۲۰۰ اثر زنده خلق کرده است. آثار او از اجراهای انفرادی در گالری‌ها تا پروژه‌های بزرگ و خاص‌مکان[۲۴] را شامل می‌شود و در بیش از ۳۰ کشور اعم از آمریکای شمالی و جنوبی، اروپا و خاورمیانه به نمایش درآمده‌اند (Klein, 2020).

آرسم با اجراهای طولانی‌مدت[۲۵] و استفاده حداقلی از مواد و حرکات شناخته می‌شود، او اغلب در مکان‌هایی با بار تاریخی یا سیاسی مانند پایگاه موشکی دوران جنگ سرد در آمریکا، حمام ترکی قرن پانزده در مقدونیه، کارخانه آلومینیوم در آرژانتین و محل فرود اسپانیایی‌ها در فیلیپین اجرا می‌کند؛ او بنیان‌گذار گروه هنرمندان موبیوس در بوستون است که از سال ۱۹۷۷ فعالیت

می‌کند، همچنین به مدت ۲۷ سال در مدرسه موزه هنرهای زیبای بوستون[۲۶] تدریس و یکی از جامع‌ترین برنامه‌های آموزشی پرفورمنس را در سطح بین‌المللی ایجاد نمود. این برنامه آموزشی یکی از نخستین و گسترده‌ترین برنامه‌ها در حوزه پرفورمنس‌آرت به‌شمار می‌آید (Arsem, 2015).

برنامه‌ای که ماریلین آرسم طراحی کرد از رویکرد بینارشته‌ای برخوردار بود و هنر پرفورمنس را در پیوند با دیگر رسانه‌ها مانند ویدئو، صدا، مجسمه، داستان، عکاسی و چیدمان آموزش می‌داد و این امر موجب تشویق هنرجویان برای گذر از مرزهای میان رشته‌ها و خلق آثار تلفیقی می‌شد از دیگر اهداف این برنامه تمرکز بر تجربه‌گرایی بود که تبدیل به بخش اصلی یادگیری می‌شد نه‌فقط نتیجه نهایی. این برنامه از دانشجویان می‌خواست که بر پایهٔ دغدغه‌های شخصی، تاریخی یا سیاسی خود تحقیق کنند؛ تمرین‌ها و پروژه‌ها اغلب حول سؤالاتی شکل می‌گرفتند که خود هنرمند از طریق اجرا به آنها پاسخ می‌داد یا آنها را زیر سؤال می‌برد. این امکان به دانشجویان داده می‌شد تا در لحظه واکنش مخاطب را ببینند و در نقد و تحلیل مشارکت کنند، این فضاها به‌شدت عملی، بداهه‌پردازانه و مبتنی بر تعامل بودند (La Frenais, 2025).

در کنار کارهای عملی، ماریلین آرسم دوره‌هایی نیز برگزار می‌کرد که در آنها تاریخچه هنر پرفورمنس از جنبش دادائیسم و فلاکسوس تا معاصرین آن مانند مارینا آبراموویچ و تچینگ شیه بررسی می‌شد، پرداختن به این مباحث نظری باعث می‌شد تا دانشجویان جایگاه خود را در سنت این هنر بیابند. در این برنامه از هنرمندان بین‌المللی برای تدریس در کارگاه‌های کوتاه‌مدت دعوت می‌شد و شامل همکاری‌های گروهی و سفرهای تحقیقاتی به خارج از کشور بود، مانند پروژه‌های خاص‌مکان که خارج از ایالت متحده برگزار می‌شد (URL 2).

یکی از ستون‌های آموزشی ماریلین آرسم باور به قدرت سیاسی و فرهنگی و اجتماعی هنر اجرا بود. کلاس‌ها به بررسی چگونگی تأثیر هنر بر سیاست، فضاهای عمومی، هویت جنسیتی، بحران‌های زیست‌محیطی و حقوق بشر می‌پرداختند. ارتباط با جامعه و اجرای عمومی در این برنامه‌ها حائزاهمیت بود و اجراها در فضاهای عمومی، موزه‌ها، گالری‌ها یا حتی خیابان‌های پر رفت‌وآمد شکل می‌گرفت. این برنامه آموزشی نه‌تنها به مهارت‌های فنی و مفهومی دانشجویان می‌پرداخت بلکه به آنها می‌آموخت چگونه از هنر به عنوان ابزاری برای تفکر، تحقیق و مداخله در جهان واقعی استفاده کنند (Munsell and Edward, 2016).

اهمیت زمان در پرفورمنس

پرفورمنس‌آرت، بر اساس تعاریف موجود، هنری زمانمند است؛ بدین معنا که برخلاف آثار مصنوع و از پیش‌ساخته، با نوعی «هنرِ مواجهه» سروکار داریم که در آن فرایند بر نتیجه ارجحیت دارد و کل اثر هنری از خلال فرایند و در بستر زمان شکل می‌گیرد. به همین دلیل، پژوهشگران این حوزه غالباً نه با اجرای زنده، بلکه با مستندات آن چون فیلم، عکس یا گزارش روبه‌رو هستند. از این‌رو، هنگام مطالعه تاریخ پرفورمنس‌آرت چاره‌ای جز گردآوری و تحلیل همه منابع موجود برای نزدیک شدن به تجربه اجرای زنده نیست، هرچند این تجربه هیچ‌گاه با حضور مستقیم در اجرا برابری نمی‌کند.

نکته اساسی برای بحث حاضر آن است که چنین مفهوم‌پردازی‌ای از «زمانمند بودن»، برداشت کمی از زمان ارائه می‌دهد. اگرچه زمان یکی از مؤلفه‌های بنیادین پرفورمنس‌آرت است، این امر الزاماً بدان معنا نیست که همه آثار بر قابلیت‌های این مؤلفه تأکید دارند یا اثر خود را بر محور زمان بنا می‌کنند. ازاین‌رو، برای روشن‌تر شدن موضوع، لازم است بر آثاری تمرکز شود که مؤلفه زمان در آنها نقش محوری دارد. البته باید توجه داشت که هنرمند می‌تواند در اثری بر دو، سه یا حتی هر چهار مؤلفه پرفورمنس‌آرت تأکید کند و از تلفیق آنها اثری غنی‌تر بیافریند (پورکسمایی و نادعلیان و مراثی، ۱۳۹۸: ۴۲).

بحث

از مهم‌ترین و مشهورترین اجراهای ماریلین آرسم، پروژه «**صد راه برای تأمل در باب زمان**» است که بین سال‌های ۲۰۱۵ تا ۲۰۱۶ به انجام رسید. این مجموعه صد اجرایی را می‌توان علاوه‌بر تأکید گذاشتن بر بدن به‌منزله رشته‌ای از پرسش‌ها درباره ماهیت زمان در نظر گرفت. عنصر ثابت در تمامی این اجراها، مدت زمان شش‌ساعته آنها بود. بااین‌حال، طول و کیفیت هر یک از این دوره‌های زمانی شش‌ساعته، بسته به نوع کنش انتخاب‌شده، به‌شدت متفاوت احساس می‌شد، برخی از این کنش‌ها شخصی و منحصر به‌فرد بودند، برخی دیگر روشمند و علمی؛ بعضی شاعرانه، برخی کاربردی، برخی بازیگوشانه و برخی تأمل‌برانگیز و مراقبه‌گونه. بسیاری از اجراها شامل گفت‌وگو با مخاطبان یا درخواست مشارکت آنان بودند. شماری از اجراها بر مقیاس زمانی فرایندهای مادی رشد و زوال تمرکز داشتند، در حالی که برخی دیگر به آزمایش شیوه‌های مختلف سنجش زمان پرداختند: با ابزارهای مکانیکی، از طریق ذهن، به‌وسیله بدن، یا در نسبت با کنش‌های خاص. در بعضی روزها متونی علمی با صدای بلند خوانده می‌شد و برخی دیگر به سکوت و سکون می‌گذشت (Ar-sem, 2017).

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

هیچ‌یک از این صد اجرا از پیش برنامه‌ریزی نشده بود. کنش هر روز، از آنچه در روز پیش رخ داده بود، نشأت می‌گرفت. این کنش‌ها ساده و با استفاده از حداقل مواد صورت می‌گرفتند، و برای هر روز تنها یک کنش انتخاب می‌شد. بازدیدکنندگانی که تنها چند دقیقه در فضا حضور می‌یافتند، ممکن بود چیزی شگرف یا برجسته به‌چشمشان نیاید؛ اما هرچه زمان حضورشان بیشتر می‌شد، بیشتر به اهمیت و پیامدهای تداوم یک کنش برای شش ساعت پی می‌بردند. در گالری کارت‌های چاپ‌شده‌ای در دسترس مخاطبان قرار داشت که از آنان دعوت می‌کرد به این پرسش پاسخ دهند: «چگونه زمان را تجربه می‌کنید؟» از آنها خواسته نمی‌شد درباره اجرا بنویسند، بلکه دعوت می‌شدند تا در خود اثر مشارکت کنند. بیش از هزار نفر از بازدیدکنندگان به‌صورت مکتوب در گالری یا از طریق نامه و ایمیل، و برخی نیز با ارسال عکس و نظر در شبکه‌های اجتماعی همچون توییتر و اینستاگرام به این پرسش پاسخ دادند (URL 2).

پرفورمنس «شمردن با صدای بلند» در تاریخ دهم نوامبر سال ۲۰۱۵ در ساعت ۱۰:۳۰ تا ۱۶:۳۰ در موزهٔ هنرهای زیبای بوستون اجرا شد. آرسم در گالری راه می‌رفت و بلندبلند می‌شمرد هدف او رسیدن به عدد ۵۸۰۰ بود.با گذشت زمان هر یک از مخاطبین درگیر شمردن شدند مثل این بود که متن نمایش را از پیش می‌دانستند. برخی با رسیدن به اعداد گرد و بزرگ هیجان‌زده می‌شدند و در دل آرسم را به جلو می‌راندند. وقتی به عدد ۵۸۰۰ رسید، همهٔ افراد حاضر در اتاق لبخند زدند، گویی خودشان نوار خط پایان را پاره کردند. ماریلین آرسم موقعیت‌هایی خلق می‌کرد که مخاطب را به سوی نادانسته‌ها سوق می‌داد؛ جایی که به‌طور اجتناب‌ناپذیر نمی‌دانیم باید چه رفتاری داشته باشیم. او سرگرم نمی‌کند؛ معتقد است سرگرمی ما را از خودمان جدا می‌کند. کارهای او با حضوری به‌شدت در لحظه همراه هستند، مخاطب را به درونش باز می‌گرداند، به‌همان عادت‌های موشکافانه‌ای که در ذهن می‌توان داشت، درست همانند تجربهٔ مراقبه است؛ همان‌گونه که در ذن، انجام کنش‌های روزمره با آگاهی کامل می‌تواند به روشن‌شدگی بینجامد، در این پرفورمنس نیز ادامه‌دادن کنش، زمینه‌ساز گشودگی ادراک است. تفاوت‌های ظریف در هر بار ادامه‌دادن، مخاطب را به مشاهدهٔ تغییر در دل ثبات فرامی‌خواند؛ امری که مستقیماً به اصل «خلق مدام» نزد دوگن اشاره دارد (Ar-sem, 2017).

در اثری دیگر با عنوان «ساعت شنی» آرسم ساعت شنی‌ای را روی میز در مقابل خود قرار داد، جایی که مخاطب می‌توانست شاهد عبور دانه‌های شن از یکی از حباب‌های شیشه‌ای به دیگری باشد (تصویر ۱). با پایان هر ساعت و خالی شدن یکی از حباب‌ها، او با حرکتی نرم و دقیق، ساعت شنی را برمی‌گرداند تا فرایند دوباره آغاز شود سپس، سنگ کوچکی از ردیف سنگ‌هایی که در سمت چپ میز چیده شده بود برمی‌داشت و در مقابل ساعت شنی قرار می‌داد به‌طوریکه در پایان شش ساعت شش سنگ دربرابر ساعت شنی قرار گرفتند. آنچه در این اجرا تأمل‌برانگیز بود، تفکر دربارهٔ دانه‌های شن درون ساعت شنی بود: این‌که شاید روزی در گذر زمان و فرایندهای طبیعی، به سنگ‌های کوچک تبدیل شوند؛ یا برعکس، سنگ‌ها ممکن است در فرایند فرسایش به دانه‌های شن تبدیل شوند. این‌که کدام‌یک پیش‌تر رخ می‌دهد هم‌جوشی یا فروپاشی، آغاز یا پایان به چگونگی درک ما از آن بستگی دارد. نکتهٔ جالب این است که هر دو امکان، فراتر از طول عمر ما هستند (Klein, Loveless, 2020: 67).

این مواجهه، مخاطب را به وضعیت «آوار» و آگاهی روشن از ناپایداری جهان نزدیک می‌کند؛ حالتی که در ذن نه مانع، بلکه شرط بیداری تلقی می‌شود.

در روز دیگری از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان آرسم نوارچسب‌هایی به اندازهٔ قدش اندازه‌گیری کرد، برش زد و روی زمین چسباند، سپس بر روی زمین، موازی با نوارچسب‌ها نشست و سنگ‌هایی را بر روی ساق پاها، ران‌ها و شکم خود قرار داد (تصویر ۲). پس از آن‌که سنگ‌ها در جای خود قرار گرفتند، به پشت بر روی زمین دراز کشید. تایمری را فعال کرد که شروع به ثبت زمانی کرد که سنگ‌ها بر بدنش باقی می‌ماندند. پس از چند دقیقه انتظار، عضلات لرزان بدنش باعث می‌شدند یکی از سنگ‌ها سقوط کند. زمانی که سنگ از بدنش می‌افتاد و به کف چوبی گالری برخورد می‌کرد، تایمر را متوقف می‌کرد و محل



تصویر ۱. پرفورمنس «ساعت شنی[۲۷] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، ماریلین آرسم، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، موزه هنرهای زیبای بوستون.

سقوط سنگ را با یک نوار چسب آبی علامت‌گذاری می‌نمود. سپس روی آن نوار، مدت زمانی که طول کشیده بود تا سنگ سقوط کند و شمارهٔ آن تلاش را می‌نوشت. در پایان بازهٔ شش‌ساعته، سراسر فضا با خطوط درهم‌تنیده‌ای از نوار چسب آبی پوشیده شده بود و تنها بخش‌های بسیار کوچکی از کف اتاق بدون چسب باقی مانده بودند (Kapplow, 2016). این اجرا تجربه‌ای از بی‌تعادلی و ناهنجاری زندگی را به شیوه‌ای ملموس ارائه می‌دهد. این تمرین، با تمرکز کامل بر لحظه و مشاهدهٔ بی‌واسطهٔ رخدادها، بازتابی از آموزه‌های ذن در توجه به جریان جاری تجربه‌هاست.

در بیست‌ودومین روز از اجرای این پروژه، پرسشی مطرح شد: «طولانی‌ترین روز زندگی‌ات چه روزی بود؟» این جمله به صورت تک‌تک واژه‌ها بر روی برگه‌های جداگانه تایپ شده و در قالب یک خط بر روی دیوار نصب شده بود (تصویر ۳). مخاطبان بر روی نیمکت مقابل این نوشته نشستند و پیش از آن‌که پاسخ خود را با آرسم و جمع حاضران در میان بگذارند، دربارهٔ آن تأمل کردند. برخی فوراً می‌دانستند چه می‌خواهند بگویند و بی‌پرده پاسخ می‌دادند. داستان‌ها از خاطراتی سبک‌دلانه تا روایت‌هایی عمیق و پرتنش در نوسان بودند و از جملاتی کوتاه تا بازگویی‌هایی مفصل گسترش می‌یافتند، ساختار این اجرا به‌گونه‌ای طراحی شده بود که افراد می‌توانستند احساسات خود را، حتی در جمع غریبه‌ها، بیان کنند، بدون آن‌که فضا به فضایی اعتراف‌گونه تبدیل شود (URL 1) و به مثابهٔ امکان زیستن در دیرند عمل می‌کند؛ دیرندی که در آن، گذشته و آینده در اکنون فشرده می‌شوند. چنین کیفیتی از زمان، همان چیزی است که ذن از آن به عنوان «حال مطلق» یاد می‌کند؛ لحظه‌ای که تنها از طریق حضور کامل در کنش، قابل ادراک است.

در روز بیست‌ونهم، دیوارهای گالری با یک ورق بلند کاغذ پوشیده شده بود که تا چهارگوشهٔ فضا کشیده می‌شد و در آستانهٔ درگاه ورودی متوقف می‌گردید (تصویر ۴). آرسم به‌شیوه‌ای منظم، با دستی کشیده به پهلو و در حالی‌که گچی رنگی و روشن را در مشت گرفته بود، در اطراف فضا قدم می‌زد و خطوط حرکتی‌اش را روی دیوار ترسیم می‌کرد. زمانی‌که به آستانهٔ درگاه، یعنی نقطهٔ پایان کاغذ، می‌رسید، گچ را در نقطهٔ آخرین علامت نگه می‌داشت و آن را به دست دیگرش منتقل می‌کرد تا خط را دقیقاً از همان نقطه ادامه دهد. این فرایند ادامه می‌یافت تا آن‌که لایه‌های متعدد خطوط روی هم انباشته می‌شدند و تصویری شبیه به نویز تصویری یا خطوط موج‌دار به‌وجود می‌آمد. هر ۳۰ دقیقه، رنگ گچ تغییر می‌کرد، اما خط همیشه از همان نقطهٔ پیشین آغاز می‌شد (URL 1).

حاضران روی نیمکت‌ها نشسته بودند و آرسم در حین عبور از کنار آنها، خطوطی از پیرامون سر و شانه‌هایشان در اثر ثبت می‌کرد. این خطوط، یادآور الگوهای نوار قلب (الکتروکاردیوگرام) یا امواج بودند. برخی از افراد آن‌قدر طولانی در فضا مانده بودند که حضور آنها در تصویر نهایی کاملاً محسوس بود. این اجرا، تداعی‌گر شیوه‌ای است که ما درک خود از زمان را با «خطوط» مرتبط می‌سازیم؛ چراکه تنها از این طریق است که زمان به عنوان یک کمیت قابل درک می‌شود. این‌که آغاز و پایان‌ها چگونه شکل می‌گیرند، به‌ویژه با تغییر رنگ‌ها، ذهن را به تأمل در آغاز و پایان و تغییرات زمان و ریتم آن وامی‌داشت، مشابه تمرین ذن که در آن ذهن با امواج خود و جریان طبیعی لحظه‌ها مواجه و آرام می‌شود (Coon, 2016).



تصویر ۲. پرفورمنس «زمین لرزه[۲۸] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلین آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.



تصویر ۳. پرفورمنس «طولانی‌ترین روز[۲۹] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلین آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

در روز نود و نه، آرسم روی زمین در مرکز فضا دراز کشیده بود (تصویر ۵)، بدنش کنار توده بزرگی از نمک. طول این توده تقریباً برابر قد آرسم بود و حجم آن به نظر می‌رسید که وزن بدن او را تداعی کند. در گوشه‌ای دور از دسترس آرسم و خارج از محدوده توده نمک، سنگی قرار داشت. آرسم لباسی تماماً سفید پوشیده بود و زیر چند پتو پنبه‌ای سفید دراز کشیده بود، سرش روی یک بالش استوانه‌ای کوچک قرار داشت. پتوها کوچک بودند اما بدن آرسم را از گردن تا پاها می‌پوشاندند؛ با گذشت زمان، پتوها از حس آسایش به احساسی شبیه به خفگی تبدیل شدند. طی ساعت‌ها، او موقعیت بدنش را تغییر می‌داد، گاهی روی پشتش دراز می‌کشید و گاهی به پهلوی چپش می‌غلتید.

او موقعی که به پهلو دراز می‌کشید، با چشمانی پر از اشک به توده نمک خیره می‌شد. چند بار در ساعت دهانش را باز می‌کرد و نفس‌های عمیق می‌کشید؛ هرچند صدایی از او شنیده نمی‌شد، اما فشار نفس‌ها را می‌شد در بالا و پایین رفتن قفسه سینه‌اش دید. در بقیه مدت زمان اجرا، تنفسش کند بود و گاهی چنان آرام که به سختی قابل تشخیص بود. چشمان او به مخاطبان می‌گفت که هنوز زنده است و حضور دارد. بدن آرسم از زیر پتوها کاملاً قابل مشاهده بود. وقتی به پشت دراز کشیده بود، یادآور بدنی در سردخانه بود و وقتی به پهلو خوابیده بود، استخوان‌های پایش را از زیر پتو می‌شد دید که من را به یاد زمان‌هایی که با بیماران در بیمارستان‌ها گذرانده بودم می‌انداخت. تغییر حالت بدن بین این دو وضعیت را می‌توان ادغام حال و آینده دانست (Klein, Love-less, 2020: 66).

نکته‌ای که آرسم را با اندیشه ذن و رویه آن در این اجرا ملموس‌تر می‌کند این است که ذهن را به زمانی که برای مردن لازم است درگیر می‌کند، فرض رایج این است که مرگ ناگهانی اتفاق می‌افتد، در حالی که واقعیت این است که مرگ زمان بسیار طولانی و دردناکی می‌برد و در مراحل پیچیده و چندگانه رخ می‌دهد. در طول زندگی، مرگ‌هایی را تجربه می‌کنیم که از عادی تا عمیق متفاوت‌اند؛ و این فهم درباره شروع‌ها و پایان‌ها است که به ما کمک می‌کند تا معنای زندگی را درک کنیم. شونریو سوزوکی اعتقاد دارد: «زندگی و مرگ ما یک چیزند هرگاه این حقیقت را دریابیم، دیگر نه هراسی از مرگ خواهیم داشت و نه مشکلی واقعی در زندگی» (سوزوکی، ۱۴۰۱: ۱۲۷). توده نمک یادآور این بود که اگرچه زمان در جهان ممکن است بی‌نهایت باشد، زمان ما محدود است و پایان به ما نزدیک می‌شود.

در اجرایی دیگر، آرسم پشت میزی قرار گرفت، روی میز پارچه‌ای سیاه جمع‌شده بود که آرام آن را باز کرد و سه گلدان شیشه‌ای بلند، ۹ شاخه گل لاله سفید و سه بطری آب را نمایان ساخت. سکوت حاکم بود، تنها صدای تنفس و صدای تیک‌تاک ساعت که گاه به سختی شنیده می‌شد و گاه بسیار پرطنین، فضای گالری را پر کرده بود. گل‌ها از گلدان‌ها حدود شش اینچ بیرون زده بودند و طی شش ساعت باز خواهند شد. این موضوع برخی از مخاطبان را متعجب کرد و نگاهی نگران به اطراف انداختند تا ببینند آیا دیگران هم چنین احساسی دارند یا نه. بعضی دیگر بدون کوچک‌ترین واکنشی آماده بودند تا تمام مدت شش ساعت را در فضا بگذرانند. نکته قابل توجه این بود که کسانی که در ابتدا از صرف این همه زمان برای انتظار متعجب شده بودند، به‌تدریج و با دیدن حضور و آرامش سایر مخاطبان، توانستند رهایش کنند و به زمان دادن به اثر تن دهند. از این لحظه به بعد، روشن شد که آرسم تلاش کرده است مخاطب را به تجربه‌ای عمیق از تلاش عظیمِ منتظر ماندن، همراه خود دعوت کند؛ انتظاری برای تغییراتی که چنان ظریف و تدریجی‌اند که به سختی قابل تشخیص هستند.

آرسم علاوه‌بر گل‌ها، مخاطبان را نیز نگاه می‌کرد (تصویر ۶) و حدود شش بار در طول اجرا به جمعیت می‌گفت: «ما باز شدن



تصویر ۴. پرفورمنس «یک خط[۳۰] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلین آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.



تصویر ۵. پرفورمس «نمک[۳۱] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلین آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.

آنها را تماشا می‌کنیم». صدای ساعت بزرگی که هر ساعت یک بار زنگ می‌زد، فضای گالری را لرزان می‌کرد. گذر زمان انگار متوقف شده بود و صدای ضرب ساعت یادآور این بود که زمان دیگری بیرون از این اتاق جریان دارد. تغییر مداوم آب گل‌ها را می‌توان به نوعی شبیه به دستگاه‌های کمک‌تنفسی دانست؛ بدون آب، گل‌ها نمی‌توانستند به این سرعت باز شوند. اما بااین‌حال، گل‌ها روی یک خط زمانی قرار داشتند و پس از رسیدن به اوج باز شدن، اجتناب‌ناپذیر بود که طی چند روز پژمرده، پوسیده و از بین بروند. این موضوع مخاطب را به تفکری عمیق پیرامون ارتباط میان گیاهان و انسان‌ها فرو می‌برد (Klein, Loveless, 2020: 67).

چند دقیقه پیش از پایان اجرا، آرسم به آرامی صندلی‌اش را عقب کشید و از پشت میز بلند شد. او به سمت صندلی‌ای که سنگی روی آن بود رفت، سنگ را برداشت و آن را به شکمش فشار داد. سپس از میز فاصله گرفت و شروع به چرخش‌های آهسته دایره‌وار کرد، در حالی که نگاهش مستقیم به مخاطبان در سراسر فضا بود. او سه دور چرخید، هر بار آرام‌تر از دور قبل، که این فرصت بیشتری برای برقراری تماس چشمی مستقیم با مخاطبان فراهم می‌کرد. مخاطب حاضر در این اجرا می‌گوید: «در لحظاتی که تماس چشمی بین من و آرسم برقرار شد، احساسات عمیقی سراپای وجودم را فرا گرفت؛ گذشته و آینده را حس کردم و سپس به آن لحظه بازگشتم، جایی که کاملاً از ضربان قلب و انتظار خود برای پایان کار آگاه بودم» (URL 1). این اجرا نه به عنوان واحدی مستقل، بلکه همچون لحظه‌ای از یک سلوک ممتد ظاهر می‌شود؛ سلوکی که با آموزه‌های ذن، به‌ویژه تلقی دوگن از uji یا «این‌همانی وجود و زمان»، قرابت عمیق دارد. در این افق، زمان نه ظرف رخداد، بلکه خودِ رخداد است؛ چیزی که تنها در کنش، حضور و استمرار بدن محقق می‌شود.

آنچه پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان» را به یکی از



تصویر ۶. پرفورمنس «گل‌ها[۳۲] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلینت آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.

بنیادی‌ترین آثار آرسم بدل می‌کند، شیوه‌ای است که در آن «زمان» نه به عنوان بستر اجرا، بلکه به عنوان موضوع اجرا پدیدار می‌شود. آرسم زمان را از حالت اندازه‌گیری کمی بیرون می‌کشد و به تجربه‌ای زیسته، جسمانی، رابطه‌ای و حتی هستی‌شناختی تبدیل می‌کند. هر عملکرد، کیفیتی از زمان یعنی: زمان فیزیکی، زمان ذهنی، زمان بدن، زمان روابط، زمان روایت، زمان فرسایش و زمان کمینه‌گرا را آشکار می‌سازد.

نتیجه‌گیری

در اغلب آیین‌ها و هنرهای ذن، زمان چه به‌صورت آشکار و چه پنهان مفهومی بنیادین است. زمان در این سنت نه کمیتی قابل اندازه‌گیری بلکه بُعدی از هستی است که تنها در تجربهٔ ناب و بی‌واسطهٔ لحظه تجلی می‌یابد. استادان و هنرمندان ذن، با پذیرش ناپایداری جهان، ارزش را نه به تداوم بلکه به لحظهٔ حاضر می‌دهند. دوگن با طرح «این‌همانی وجود و زمان» این نگاه را به نقطهٔ اوج رسانده است: هستی، چیزی جز جریان لحظه‌به‌لحظه نیست. مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی ذن همچون وابی، سابی، آواره و یوگن نیز بر مرکزیت لحظه، زوال‌پذیری، ناتمامی و ژرف‌بودگی تجربهٔ اکنون تکیه دارند. هر یک از این مفاهیم، کیفیتی از «زمانِ زیسته» را آشکار می‌کنند. هرچند دوگن مستقیماً به زمان اساطیری اشاره نمی‌کند، اما مقایسهٔ اندیشه‌های او با آثار پژوهشگران حوزه اسطوره، همسانی‌هایی از جمله فهم زمان به عنوان چرخه‌ای زنده، مدام در حال شدن، و همواره درون‌بودِ لحظهٔ اکنون را نشان می‌دهد. با چنین پشتوانه‌ای، می‌توان دریافت که زمان در معنای حقیقی آن امری کیفی است. اندازه‌گیری آنات زمان با ساعت، در واقع نوعی مکان‌مند کردن و ساده‌سازی زمان است که ما را از حقیقت آن دور می‌سازد. زمانِ راستین همان دیرند است: امتدادی سیال که از راه شهود قابل درک است. در دیرند، گذشته و حال در نسبتِ تقدم و تأخر خطی قرار نمی‌گیرند؛ گذشته غایب و دور نیست، بلکه درونی‌شده و منقبض‌شده در اکنون حضور دارد. اکنون، چکیدهٔ تمام گذشتهٔ زیسته است.

پرفورمنس‌آرت به‌طورکلی هنری زمان‌مند و فرایندمحور است، اما آثار ماریلین آرسم، به‌ویژه پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان» از این ویژگی فراتر می‌روند و زمان را نه بستر اجرا، بلکه سوژهٔ اصلی تجربه می‌سازند. آرسم با قاب‌بندی‌های دقیق و آگاهانه، زمانِ کمی را تعلیق می‌کند و مخاطب را متوجه زمانِ کیفی یعنی زمان به مثابهٔ «شدن»، «زیستن» و «حضور ممتد» می‌سازد.

این قاب‌بندی‌ها با روش‌های گوناگون شکل می‌گیرند: تأکید بر سکون و آهستگی، که ذهن را از ریتم شتاب‌زدهٔ زمان اجتماعی جدا می‌کند؛ برجسته‌سازی تکرار همراه با تفاوت، تا مخاطب

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

شاهد کیفیت زنده و متغیر زمان باشد؛ ساختن فضاهای آکوستیک و بصریِ مینیمال که توجه را به گذر زمان و جزئی‌ترین تغییرات معطوف می‌سازد؛ و هم‌نوا کردن بدن اجراگر با ریتم دیرندی زمان، به‌گونه‌ای که بدن نه تصویری برای نگاه، بلکه ظرفی برای تجربهٔ زمان شود.

در اجرای روز صد، یا در صحنهٔ باز شدن تدریجی گل‌های لاله، یا در کنش چرخش‌های آرام و تماس چشمی ممتد، آرسم مخاطب را به درون دیرند می‌برد؛ به فضایی که در آن مرز میان گذشته، حال و آینده فرو می‌ریزد و تنها اکنونِ گشوده حضور دارد. این تجربه، عیناً با آموزه‌های ذنی درباره حضور، سکوت، آگاهیِ ناب و رهاسازی ذهن هم‌پوشانی دارد.

در نهایت، ارجاع آرسم به دیرند، ارجاع به کل گشودهٔ حیات است؛ کلیتی که ما در جریان سرعت، کارکردگرایی و زمانِ کمی مدرن از آن بریده‌ایم. رویکرد او به زمان در پرفورمنس‌آرت، دعوتی است برای بازاندیشی در رژیم‌های حقیقتی که تجربهٔ ما از جهان را شکل می‌دهند: رژیم‌هایی که زمان را به ابزار کنترل، بهره‌وری و سنجش تبدیل کرده‌اند. پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان» این رژیم‌ها را به چالش می‌کشد، زیرا مخاطب را از «اندازه‌گیری زمان» به سوی زیستن زمان سوق می‌دهد. تجربهٔ آرسم، تجربه‌ای مراقبه‌گون، وجودی و عمیقاً ذنی؛ یعنی حرکتی از ذهن به دل، از مفهوم به شهود، از زمانِ کمی به زمانِ کیفی و از تماشای زمان به تجربهٔ خالصِ بودن است.

پی‌نوشت‌ها

1. Performance Art
2. Zen
3. Marilyn Arsem
4. Durational Performances
5. 100 Ways to Consider Time
6. Eihei Dogen
7. Gilles Deleuze
8. Toshihiko Izutsu

۹. گرچه بیان و روشنگری ستوری کاری ناممکن است، اما تنها این را می‌توان گفت که این حالت، روشن‌شدگی یا اشراق است. حالتی است که از «نگریستن در طبیعت خود» یعنی از نظاره درون دل، دست می‌دهد.

10. Sabi
11. Wabi

۱۲. جایی که ما معمولاً چشم به راهیم که خطی یا حجمی یا عنصری دارای توازن بیابیم، نمی‌بینیم و با این‌همه همین خود یک احساس لذت نامنتظر ر ما بیدار می‌کند. ما نارسایی‌ها یا کمبودهایی را که بی‌گمان در این نقش‌ها پیداست احساس نمی‌کنیم. در واقع این نقص خود صورتی از کمال می‌شود. روشن است که حاصل زیبایی الزاماً کمال صورت نیست. تجسم زیبایی در نفس یا حتی در زشتی یکی از شگردهای دلخواسته هنرمندان ژاپنی بوده است. برای توضیحات بیشتر در این مورد به کتاب ذن چیست؟ نوشته ع.پاشایی، صفحه ۱۲۴ مراجعه شود.

۱۳. پیشنهاد می‌شود برای آشنایی با این مفهوم در مکتب ذن، به کتاب ذن چیست؟ نوشته ع. پاشایی مراجعه شود.

۱۴. چون یک اصطلاح روحی، اشاره است به نفی کامل جهان پیرامون ما و رهایی کامل از آن. چون یک اصطلاح فنی، در فلسفه مهایانه اشاره است به نبودن هرگونه «خود» یا «من» یا «روان»

۱۵. یعنی «میان شیء و شیء حجابی نیست» یعنی هر «شیء-رویداد» دربردارنده هر شیء-رویداد دیگر است و بالاترین مرتبه بینش ادراک اینها در «چنینی» طبیعی آنهاست. برای توضیحات بیشتر در این مورد به کتاب ذن چیست؟ نوشته ع. پاشایی صفحات ۶۲، ۶۳، ۶۴ و ۶۵ مراجعه شود.

۱۶. Prajñā (شناسایی مطلق)

17. Madhymaika
18. Hua-yen-ten-hsuan-chi

۱۹. شوبوگنزو (Shobogenzo)

نسخهٔ اصلی این کتاب به زبان انگلیسی ترجمه شده و از طریق پایگاه اینترنتی www.dogensangha.org.uk قابل دسترسی است. افزون‌براین، دیگر آثاری که به تبیین دیدگاه‌های دوگن بر اساس کتاب شوبوگنزو پرداخته و در این پژوهش مورد استناد قرار گرفته‌اند، در پایگاه‌های اینترنتی معرفی‌شده در بخش «فهرست منابع» موجودند. از آن‌جا که تمامی این منابع به زبان انگلیسی‌اند، نگارنده بنا بر ضرورت مباحث طرح‌شده، ترجمهٔ بخش‌های مورد نیاز را فراهم کرده است؛ ترجمه‌هایی که البته، به‌طور طبیعی، بی‌نیاز از نقد و خالی از کاستی نیستند.

۲۰. فصل «Uji» در کتاب شوبوگنزو به تبیین دیدگاه دوگن دربارهٔ اهمیت دو مفهوم بنیادین بودایی، یعنی anatta و anica، می‌پردازد؛ دو اصطلاحی که به‌ترتیب بر «خودِ ناپایدار» و «تغییرِ مدام» دلالت دارند و نقش مهمی در پیمودن مسیر تفکر درست و دریافت درست ایفا می‌کنند. مترجم این اثر، هوبرت نیرمن (Rev. Hubert Nearman)، عنوان این فصل را با معادل «وجود و زمان» برگردانده است.

۲۱. میرچا الیاده (Mircea Eliade)، متفکر رومانیایی (۱۹۰۷_۱۹۸۶). زمان، که اندیشهٔ او را پیوسته درگیر می‌کرد، در بسیاری از نوشته‌هایش به عنوان درون‌مایه‌ای مکرر ظاهر می‌شود.

22. Aware
23. Yūgen
24. Site Specific
25. Durational Performance
26. Museum Of FineArt, Boston, Massachusetts, USA
27. Sands of Time

Wednesday, 11/11/15 3:30 pm – 9:30 pm I turned an hourglass over six times, ending just at 9:30 pm.
I placed a small stone at the edge of the table to mark each hour, lining them up across the front.

28. Earthquakes Thursday, 11/19/15 3:30 pm -- 9:30 pm

I measured my body by unrolling a length of blue masking tape, which I put on the floor.
I lay down along it on my back and placed nine rocks below and above my knees and then five up my torso.
I started the stopwatch to see how long I could stay still enough for the rocks to remain on my body.
When they fell, I wrote the time on the tape on the floor.

29. Longest Day Tuesday, 12/1/15 10:30 am -- 4:30 pm
I asked the audience if they would answer the question, “What was the longest day in your life?”
It was not always an easy or comfortable conversation as people told stories of their lives.
30. One Line Tuesday
12/8/15 10:30 am --4:30 pm I drew a continuous line on a single piece of paper that stretched around the walls of the room, reversing
The direction as I got to the doorway. I changed the color every half hour.
31. Salt Thursday
2/18/16 3:30 pm -- 9:30 pm In advance of the performance, I piled salt into a long mound equivalent to my weight and height. I lay under a blanket, parallel to it. Sometimes I was on my back, sometimes on my side looking at it. My eyes were open the entire time. This day I was dressed in white, unlike all the other days when I wore black.
32. Flowers Friday
2/19/16 3:30 pm – 9:30 pm I had nine closed tulips blossoms in three vases. I invited the audience to join me in watching them open over the course of the six hours.

فهرست منابع فارسی

- ایزوتسو، توشی‌هیکو (۱۳۷۴)، *خلق مدام در عرفان ایرانی و آیین بودایی ذن*، ترجمهٔ شیوا کاویانی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- پاشایی، ع. (۱۳۶۱)، *ذن چیست؟*، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.
- پورکسمایی، پویا؛ نادعلیان، احمد؛ مراثی، محسن (۱۳۹۸)، تحلیل مفهوم زمان در پرفورمنس‌آرت بر اساس نظریات ژیل دلوز، *کیمیای هنر*، شماره ۳۱. https://sid.ir/paper/378192/fa
- دله، نلی (۱۳۹۲)، *ژاپن، روح گریزان*، ترجمهٔ ع پاشایی، تهران: روزنه، چاپ سوم.
- سوزوکی، شونریو (۱۴۰۱)، *ذهن ذن، ذهن آغازگر*، ترجمهٔ علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد، تهران: بیدگل، چاپ شانزدهم.
- کریمی، نازنین (۱۳۸۹)، مفهوم زمان در آیین ذن با تکیه بر نظریه دوگن، *نقشمایه*، شماره ۶، ۸۷. https://www.noormags.ir/view/fa/article-clepage/1495524
- واتس، آلن (۱۳۶۹)، *طریقت ذن*، ترجمهٔ هوشمند ویژه، تهران: کتابخانه بهجت، چاپ چهارم.

فهرست منابع لاتین

- Arsem, Marilyn. (2015, November 9). *100 Ways to Consider Time*. Marilyn Arsem Official Website. https://marilynarsem.net/projects/100-ways-to-consider-time (Accessed: 30 March 2025).
- Arsem, Marilyn. (2017). *Some Thoughts on Teaching Performance Art.* Marilyn Arsem Official Website. Available at: https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2023/10/ARSEM_Some_thoughts_on-teaching_performance_art_2017.pdf (Accessed: 8 April 2025).
- Coon, Chelse. (2016, February 8). *100 Ways to Consider Time: Days 1–50*. https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2017/02/100-Ways-to-Consider-Time-Days-1-50-in-BigRedShiny-by-Chelsea-Coon.pdf (Accessed: 9 April 2025).
- Coon, Chelse. (2016, March 15). *100 Ways to Consider Time: Days 50-100.* https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2017/02/100-Ways-to-Consider-Time-Days-50-100-in-BigRedShiny-by-Chelsea-Coon.pdf (Accessed: 9 April 2025).
- Kapplow, Heather. (2016, February 12). *In the Museum for 100 Days, a Performance Artist Pushes Us to Reflect on Time*. https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2017/02/100-Ways-to-Consider-Time-review-in-Hyperallergic-by-Heather-Kapplow.pdf. (Accessed: 9 April 2025).
- Klein, Jennie (2020). *The performance work of Marilyn Arsem*.
- Klein, Jennie. Loveless, Natalie (2020) The performance work of Marilyn Arsem, Royaume-Uni: Intellect. https://books.google.co.uk/books?id=bwHsEAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=editions:zn7GHPkLvEMC&hl=-fr&newbks=1&newbks_redir=0&source=gb_mobile_search&sa=X& redir_esc=y v=onepage&q&f=false
- La Frenais, Rob. (2025, March 17). “*I have always been interested in how time operates” in conversation with Marilyn Arsem.* Trebuchet Magazine. https://www.trebuchet-magazine.com/522948-2/ (Accessed: 30 March 2025).
- Munsell, Liz. Saywell, Edward. (2016). *The performance art of Marilyn Arsem*.

فهرست منابع اینترنتی

- URL 1: https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2016/11/1479681917-ARSEM-descriptions-of-actions-in-100-WAYS-TO-CONSIDER-TIME.pdf
- URL 2: Project Notes. https://marilynarsem.net/projects/100-ways-to-consider-time/ (Accessed: 8 April 2025).

فرهنگ مصرف: تحلیلی تاریخی بر ساز و کار بامبوبافی در چین[۱]

سحر شهریوری[۲]، محمد حسن‌پور[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۴ □ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۳ □ صفحهٔ ۱۲۱-۱۳۲
Doi: 10.22034/rph.2026.2076683.1195

چکیده

بامبو، یکی از منابع طبیعی و نماد فرهنگ کهن کشور چین، گیاهی است که بازتاب‌دهندهٔ انواعی از سنت‌ها و زیبایی‌شناسی‌های دیرینه این سرزمین پهناور است و در عین حال، تاریخچه‌ای طولانی در کاربردهای صنعتی و فرهنگی چین دارد. فرهنگ مصرف و تعاملات اجتماعی شکل گرفته پیرامون بامبوبافی در دوره‌های مختلف چین، به سان پلی است که پیوند این هنر دیرینه را با نیازهای زندگی معاصر آن نمایان می‌سازد. بر این اساس، مقاله حاضر با تکیه بر روش تحقیق تحلیلی، تاریخی و اجتماعی، به بررسی تطورات و ساختارهای اجتماعی مرتبط با بامبوبافی در چین از گذشته تا کنون می‌پردازد. هدف این است که تأثیر فرهنگ مصرف و توسعه اقتصادی و سیاسی و روندهای نوین بازار پیرامون بامبوبافی در چین مورد بررسی قرار گیرد. اصلی‌ترین سؤالی که مطرح است در خصوص چگونگی حفظ جایگاه این هنر سنتی در دوران مدرن چین است. نتایج نشان می‌دهد پیوند تاریخی این هنر با زندگی روزانه مردم به گونه‌ای بوده که همواره سازگار با محیط زیست باشد و حمایت‌های دولتی در نظام کمونیستی چین، زمینه‌ای مناسب را برای پیشرفت آن در دوران معاصر فراهم کرده است. فرهنگ مصرف در این هنر سنتی نه تنها در حفظ ارزش‌های بومی و انتقال آن به نسل‌های بعدی موفق بوده بلکه نقش مهمی در توسعه اقتصادی در مناطق محلی و ملی ایفا کرده است. همچنین بررسی روندهای معاصر نشان می‌دهد که بامبوبافی علاوه بر جنبه‌های سنتی، در حوزه‌هایی مانند طراحی صنعتی و صنایع خلاق نیز جایگاه تازه‌ای یافته است. توجه به ابعاد زیست محیطی این هنر نیز اهمیت دارد، زیرا بامبو به عنوان منبعی تجدیدپذیر می‌تواند الگویی پایدار در تلفیق سنت و محیط زیست ارائه دهد. در نهایت، این پژوهش بر آن است که نشان دهد چگونه این هنر با ریشه‌های تاریخی خود، در تعامل با فرایند مدرنیته توانسته است نقشی پویا و سازگار با نیازهای جوامع امروز ایفا کند.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ مصرف، بامبوبافی چین، گیاه بامبو، تاریخ اجتماعی هنر چین

---

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «فرهنگ مصرف: تحلیلی تاریخی بر ساز و کار بامبوبافی در چین» است که با راهنمایی نویسندهٔ دوم در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان در حال انجام است.

۲. کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
Email: shahrivarisahar@gmail.com

۳. استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Hasanpur@arts.usb.ac.ir

استناد: حسن‌پور، محمد؛ شهریوری، سحر (۱۴۰۵)، فرهنگ مصرف: تحلیلی تاریخی بر ساز و کار بامبوبافی در چین، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۲)، ۱۲۱-۱۳۲.

Doi: 10.22034/rph.2026.2076683.1195
https://rph.soore.ac.ir/article_741454.html

مقدمه

فرهنگ مصرف یکی از مقولات پیچیده و چندبعدی در تحلیل‌های اجتماعی و اقتصادی است که ارتباط گسترده‌ای با تحولات فرهنگی، اقتصادی و تاریخی جوامع دارد. در چین، یکی از اجزای مهم این فرهنگ، کاربرد و مصرف محصولات سنتی است و از جملهٔ آن، بامبوبافی است که به رغم ریشه‌های عمیق فرهنگی و تاریخی خود، با تغییرات اقتصادی و اجتماعی، از جمله روند صنعتی شدن و مصرف‌گرایی، تحولاتی را تجربه کرده است که با قدمت طولانی و تنوع در اشکال و کاربردها، امروزه به عنوان یک صنعت و هنر در سطح بین‌المللی شناخته می‌شود. در زمینه معاصر نوآوری‌های فرهنگی و توسعهٔ اقتصادی، فرایند ادغام احساس و روحیات ملی با زندگی روزانه مردم، به گونه‌ای پیش می‌رود که ارتباط میان بافت سنتی بامبو و نیازهای مدرن، بیش از پیش تحقق پیدا کند. این روند نه‌تنها به رشد و توسعه مصرف‌گرایی در محصولات بامبویی کمک می‌کند، که به شکل‌گیری نیازهای جدید و تطبیق آنها با استانداردهای روز دنیای مصرف نیز می‌انجامد (Li, Li & Kou, 2022: 8). بامبو در فرهنگ سنتی چینی تنها یک ماده نیست، بلکه نشان‌دهنده استانداردهای ارزیابی اخلاق و زیبایی در میان مردم چین است. «بافت بامبو به عنوان یک میراث فرهنگی غیر ملموس سنتی چین تاریخ طولانی توسعه‌ای دارد؛ فرهنگ متمایز مناطق مختلف را به همراه دارد و می‌تواند به طور کامل نیازهای مردم به معانی فرهنگی را برآورده کند» (Wu, Min, Fei & Song, 2023: 1). مصرف محصولات بامبو از گذشته تا امروز تحت تأثیر تغییرات اجتماعی و اقتصادی قرار گرفته است. تغییرات در روند تولید و مصرف بامبو، از جمله افزایش تقاضا برای محصولات بامبو در دهه‌های اخیر، نشانگر تأثیرات فرهنگ مصرف مدرن بر صنایع سنتی است. این ماده نه تنها به دلیل انعطاف‌پذیری و پایداری‌اش، بلکه به واسطه ارزش‌های فرهنگی، زیباشناختی و نمادین، همچنان در حوزه‌های مختلف از جمله تزئینات، دکوراسیون داخلی و خارجی و حتی کاربردهای روزانه حضوری پررنگ دارد. مسئله اصلی این است که چگونه یک محصول سنتی، مانند بامبوبافی، توانسته است در دنیای مدرن با کارکردها و عملکرد مطلوب خود، جایگاه مصرفی خود را همچنان حفظ کند. این موضوع به طور خاص نشان می‌دهد که بامبو در عین سادگی و سنتی بودن، به نوعی پاسخگوی نیازهای متنوع زندگی مدرن نیز هست و همچنان در فرهنگ مصرف جامعه چین جریان دارد . در نتیجه سؤال تحقیق حاضر این است که چه سازوکارهایی باعث شده‌اند که بامبوبافی، به عنوان یک هنر و صنعت سنتی، در زندگی مدرن مردمان چین جایگاه خود را حفظ کرده و در حوزه‌های کاربردی و تزئینی همچنان نقش آفرینی کند. این تحلیل می‌تواند به درک بهتری از چگونگی انطباق صنایع دستی سنتی با نیازهای اقتصادی و اجتماعی معاصر کمک کند و همچنین به بررسی نحوه تأثیر فرهنگ مصرف بر حفظ و گسترش میراث فرهنگی این هنر سنتی بپردازد.

پیشینه پژوهش

در باب فرهنگ مصرف و به ویژه بامبوبافی در چین پایان‌نامه‌ها و مقالاتی ارائه شده است که می‌توان در دو بخش به آن اشاره کرد در بخش فرهنگ مصرف، هسینگ هو لیائو[1] در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «هنر بامبو جنوب شرق آسیا: دست‌بافت معاصر و حکاکی‌شده کلاسیک» (۱۹۷۲). به نقش بامبو در زندگی روزمره و فرهنگ چینی پرداخته است. او به تاریخچه استفاده از بامبو، توسعه صنایع‌دستی بامبو در چین و تأثیر آن بر هنر و زندگی مردم اشاره کرده است. مایکول[2] و همکارانش در مقاله «سازه‌های بامبو برای معماری پایدار مدرن» (۲۰۲۰) که در مجله انجمن بین‌المللی مطالعه سکونتگاه‌های بومی به چاپ رسیده است؛ به توسعه فناوری‌های جدیدی اشاره کرده‌اند که برخی از آنها در ساخت‌وسازهای مدرن مورد استفاده قرار می‌گیرند. در این پژوهش تأکید شده است که الیاف بامبو به‌دلیل داشتن طول و انعطاف‌پذیری بیشتر نسبت به چوب، می‌تواند برای ساخت ساختمان‌های مقاوم در برابر زلزله مورد استفاده قرار گیرد. و نیز در مقاله دیگری با عنوان «بامبو بافی لیو از منظر زیباشناسی طراحی» (۲۰۲۰) که توسط منگ جون[3] در مجله آتلانتیس[4] به چاپ رسیده است، به عناصر زیبا شناختی در طراحی و صنعت فرهنگی صنایع دستی بومی از منظر مواد، شکل و مفهوم فرهنگی پرداخته است. و همچنین در مقاله «بازتاب‌های فرهنگی در طراحی مدرن: ارزیابی ادراکات مصرف‌کنندگان جوان از الگوهای بامبوبافی سنتی» (۲۰۲۴) در نشریه هنداوی[5] به چاپ رسیده است. موکسینگ‌گائو[6] و همکارانش به بررسی دسته‌های مختلف بامبوبافی، الگوها، کاربردهای متنوع آن پرداخته‌اند. علاوه بر این، تأکید کرده‌اند که بامبو همچنان به عنوان منبعی الهام‌بخش برای طراحی مدرن و توسعه ساختارهای مسکونی، مبلمان و محصولات مرتبط با سبک زندگی مطرح است. و در بخش بامبو بافی در پایان‌نامه‌ای با عنوان «استفاده از بامبو در زمینه صنعتی با اشاره به ابعاد ساختاری و فرهنگی آن» (۲۰۰۷) نوشته ژیائوبینگ یو[7]، که به بررسی کاربردهای بامبو در زمینه صنعتی، نقش تاریخی و فرهنگی بامبو و اهمیت مدرن سازی طراحی برای بازسازی هویت فرهنگی این ماده در صنعت پرداخته است. کوآن وانگ[8] و همکارانش در مقاله‌ای که درباره «دیجیتال سازی و کاربرد ارزش افزایی آثار بافته شده از بامبو» (۲۰۱۱) در کنفرانس بین‌المللی کتابخانه‌های دیجیتال آسیا منتشر کردند، به این نکته اشاره می‌کنند که مردم چین در گذشته از بامبو برای ساخت ظروف مختلف به منظور شکار،

Doi: 10.22034/rph.2026.2076683.1195

کشاورزی، ماهیگیری و حتی حمل و نقل استفاده می‌کردند. با این حال، امروزه این ظروف دیگر در زندگی روزمره مورد نیاز نیستند و هنر بافت بامبو به تدریج توجه مردم را از دست می‌دهد. این پژوهش، قصد دارد به بررسی نقش بامبو در صنعت پرداخته و با استفاده از بررسی ابعاد ساختاری و فرهنگی آن، روش‌های نوین طراحی و تولید محصولات بامبو در چین را مورد تحقیق قرار دهد.

روش پژوهش

تحقیق حاضر، به تحلیل تاریخی و اجتماعی ساز و کارهای بامبوبافی در چین می‌پردازد. درچنین تحلیل تاریخی، مطالعه روابط و ساختارهای اجتماعی در طول زمان دارای اهمیت است. تاریخ اجتماعی دربردارنده خواستها، باورها، رسوم و اعتقادات مردمان در زندگی روزانه آنها و در یک جغرافیای تحقیقی است. بنابراین، در مطالعه تحلیلی بامبوبافی در چین که پیوندی سترگ با بخش‌های متنوعی از زندگی روزانه مردم دارد، می‌توان از تاریخ اجتماعی به عنوان بستر روشمند تحقیقاتی بهره برد. اهمیت بامبو در چین نه‌تنها به عنوان یک منبع طبیعی، بلکه از دیرباز به عنوان عنصری فرهنگی و اقتصادی در زندگی روزانه مردمان آن سرزمین مورد توجه بوده است. بنابراین، در تحقیق پیش رو رابطه زندگی مردم چین با تولید و مصرف محصولات بامبویی در بستر زمان مورد بررسی قرار خواهد گرفت لیکن تأکید مطالعات تاریخی بر تاریخ اجتماعی فرهنگ مصرف بامبو در زندگی آنان خواهد بود. روش تجزیه و تحلیل بر پایهٔ تحلیل کیفی محتوای منابع است و داده‌های گردآوری شده بر اساس مقایسهٔ تاریخی و بررسی جنبه‌های اجتماعی و مرتبط با بامبوبافی تحلیل می‌شود. شیوهٔ مطالعاتی، کتابخانه‌ای و بررسی اسناد مکتوب است.

بامبوبافی در زندگی روزانه مردمان چین

بامبو همواره عنصری کلیدی در فرهنگ و زندگی روزانه تاریخی چین بوده است. مردم چین در دوران پیش از تاریخ از بامبو برای ساخت ابزار و وسایل خانگی استفاده می‌کردند. در دوره‌های مختلف، بامبو برای ساخت ظروف، کلاه‌ها، مبلمان و دیگر وسایل کاربردی به کار می‌رفته است. در زمان‌های باستان، بامبو به طور گسترده‌ای در تولیدات ترکیب شده با سایر مواد تجدیدپذیر طبیعی به کار گرفته می‌شد (Maikol, Maksimovich, Ivanovna & Ainur, 2020: 28). و امروز نیز بافت بامبو به عنوان یکی از شاخه‌های صنایع‌دستی چین، بخشی از میراث فرهنگی ناملموس این کشور محسوب می‌شود. «بافت خود یکی از قدیمی‌ترین و اساسی‌ترین مهارت‌هایی است که توسط بشر توسعه یافته و هم برای اهداف عملی و هم هنری استفاده می‌شود. مردم با استفاده هوشمندانه از موارد در دسترس در زندگی خود، ابزارها و وسایل کاربردی و بادوام می‌ساختند و آنها را به یک شاخه از صنایع دستی بافندگی توسعه می‌دادند» (Li, Chu & Lu, 2024: 63). بامبو در فرهنگ چینی به عنوان نماد مقاومت، رشد و بازسازی شناخته می‌شود و در بسیاری از آموزه‌های دینی مانند دائوئیسم[9]، کنفوسیوس[10] جایگاه ویژه‌ای دارد و به عنوان یک گیاه طبیعی، با ویژگی‌های خاص خود، نمادی از مکتب دائوئیسم است؛ به ویژه به دلیل خصوصیاتش که با اصول این مکتب همخوانی دارد. این گیاه مقاوم و سبک است، و خواص آن قابلیت استفاده در زمینه‌هایی که بر اساس اصول دائوئیسم عمل می‌کند را دارا می‌سازد. از سوی دیگر، در تفکر کنفوسیوس که بیشتر بر روابط اجتماعی و اهمیت نظم و انظباط در حفظ ثبات جامعه تأکید دارد، بامبو به عنوان نمادی از تلاش فردی در شرایط دشوار در نظر گرفته می‌شود، اگرچه این نگرش با دائوئیسم تفاوت‌هایی دارد (Yu, 2007: 43). مجسمه‌سازی کاخ بامبو از دوران سلسله‌های هان[11] و چینگ[12] به خاطر حکاکی و کنده‌کاری‌های دقیق، بامبو در این کاخ شهرت یافت. «مجموعه‌های هنر حکاکی بامبو در موزه کاخ ملی نشان می‌دهد که قبل از دوره چینگ (۱۶۴۴-۱۹۱۱ میلادی)، تأکید هنرهای بامبویی چین بر حکاکی‌های سخت و طاقت‌فرسا بود و یکی از ویژگی‌های برجسته هنر چینگ است» (Hou Liao, 1972: 10) (تصویر ۱). در بسیاری از جوامع کشاورزی، از جمله چین، تقسیم کار میان مردان و زنان وجود داشته است. شواهد تاریخی نشان می‌دهد که در جامعهٔ روستایی چین، بامبوبافی هنری زنانه بوده چرا که مردان بیشتر در فعالیت‌هایی مانند شخم‌زنی مشغول بوده‌اند، در حالی که زنان در صنایع دستی خانگی، به ویژه بافندگی، تخصص داشته‌اند. این الگوی تقسیم کار که در آن مردان به کشاورزی و زنان به بافندگی می‌پردازند، به عنوان بخشی از تلاش برای خودکفایی خانواده‌های روستایی قابل مشاهده است (Li & et al., 2024: 65). در دوران معاصر، بامبو همچنان نقش مهمی در تحولات فرهنگی و تغییرات مداوم شرایط ایفا می‌کند و با ورود تکنولوژی‌های جدید، موجب ابهاماتی در زیبایی‌شناسی و تکنیک‌های بافت و بیان‌های هنری شده است. «با طراحی هر چه بیشتر اشیاء جدید بامبو با در نظر گرفتن مناسب ابعاد ساختاری و فرهنگی آن که وارد زندگی روزمره مدرن مردم می‌شود، بامبو به عنوان ماده می‌تواند هویت فرهنگی جدید خود را در جامعه صنعتی بسازد هویت فرهنگی با معانی مدرن متعدد که نشان‌دهنده هماهنگی ابعاد ساختاری و فرهنگی درونی آن و زمینه صنعتی بیرونی است» (Yu, 2007: 1). بامبو به صدها سبک در روش‌های اصلی بافندگی تبدیل شده و هریک دارای اهمیت فرهنگی منحصر به فردی هستند و بامبو نمادی از زندگی ساده و همچنین الهام بخش در فرایندهای ساخت و ساز نیز شناخته می‌شود.



تصویر ۱. نگهدارنده قلمو حک شده از بامبو در سلسله چینگ (Liao, 1972: 12).

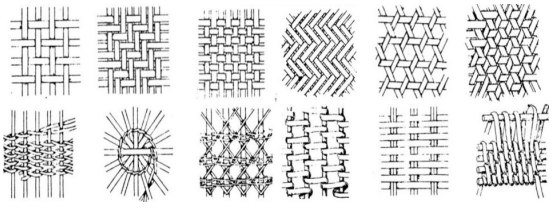
تحولات تاریخی و تنوع در روش‌های تولید محصولات بامبو

مهارت‌های بامبوبافی در چین دارای سابقه‌ای کهن هستند که ریشه‌های آن به هزاران سال پیش باز می‌گردد. استفاده از بامبو برای تولید ابزار و وسایل کاربردی از زمان‌های باستان در چین آغاز شد. به دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد بامبو، همچون رقابت رشد سریع و فراوانی آن، این هنر به تدریج به یکی از صنایع‌دستی مهم و پرطرفدار در جوامع قدیمی چین تبدیل گردید و در طول تاریخ، تکامل و گسترش یافت. در طول زمان، بامبو توجه زیادی از مردم چین‌را به خود جلب کرده است و به عنوان یکی از سریع‌ترین گیاهان در حال رشد و یکی از مهم‌ترین منابع جنگلی با ارزش تجاری و کارکرد اکولوژیکی بالا تبدیل شده است. «این هنر در اعماق ریشه‌های قدیمی کشاورزی و رسوم هنری جای دارد و هنر کشاورزی چینی نمایانگر توانایی شگفت‌انگیز تبدیل ضایعات و خرابی‌ها به گنجینه‌های زیبا و عجایب فوق‌العاده است» (Li & et al.,2024: 63). بومیان تایوان در مناطق فقیرنشین و مرتفع زندگی می‌کنند و زندگی آنها به شدت به محیط طبیعی و حیات وحش وابسته است که منبع اصلی غذای آنها را تأمین می‌کند. بنابراین، سبک زندگی روزمره آنها بسیار ساده و این سادگی در بافت سبدهایشان دیده می‌شود (تصویر ۲).



تصویر ۲. سبد بافته شده از بامبو در منطقه تایوان (Liao, 1972: 29).

روش‌های بافندگی را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد: بافندگی کاربردی و بافندگی تزیینی. در حوزه بافندگی بامبو، تکنیک‌های کاربردی بر استفاده عملی و کارآمدی تمرکز دارند و شامل روش‌هایی مانند بافت هرینگبون، بافت ضربدری، بافت شش ضلعی و تکنیک‌های ویژه‌ای برای ساخت کف ظروف و نیز نخ پیچی جهت اتصال هستند. این تکنیک‌ها، پایه و اساس طرح‌های متنوعی را تشکیل می‌دهند. در مقابل، بافندگی تزیینی بیشتر بر ایجاد جذابیت‌های بصری تمرکز داشته و شامل روش‌هایی همچون بافت نوار بامبو، ایجاد الگوهای گل مانند با مواد الاستیک، افزودن دنده‌های تزیینی و طرح‌های گل تخته سخت است. این شیوه‌ها عملاً خلاقیت و تنوع را با ترکیب تکنیک‌های پایه افزایش می‌دهند (Gao, Cao & Qian, 2024: 2). ساخت سبد بامبو در چین بسته به نوع بافت آنها دارد. «دونوع اصلی در ساخت سبد وجود دارد. در نوع اول، آرایش عناصر مشابه به چله و پود پارچه بافته شده است، و از این رو به این سبدها، سبدهای بافته شده گفته می‌شود، اگرچه هیچ نوع دار یا قاب بافندگی به کار نمی‌رود؛ در روش دوم، پایه سبد از یک مارپیچ تشکیل شده است که چرخش‌های مارپیچ به هم دوخته شده‌اند، و این سبدها به نام سبدهای مارپیچی یا دوخته شده شناخته می‌شوند» (Liao, 1972: 16) (تصویر ۳). چین یک کشور در حال توسعه است که بیشتر جمعیت آن به کشاورزی وابسته‌اند و بسیاری از تجهیزات و لوازم تولیدی آن از بامبو ساخته می‌شود. «از زمان‌های قدیم، بامبو به طور گسترده‌ای در زندگی روزمره مردم روستایی چین مورد استفاده قرار گرفته است. از این رو، بیشتر بامبوهای تولید شده در چین در تولیدات روستایی و کشاورزی استفاده می‌شود. منابع بامبو در چین به طور سنتی توسط کشاورزان محلی به عنوان محصولات جنگلی فرعی با ارتباطات ضعیف بازار استفاده می‌شد» (Liu, Hui, Wang, Wang & Liu, 2018: 135). در گذشته بیشتر محصولات بافت بامبو برای اهداف پیش بینی شده تولید می‌شدند.



تصویر ۳. ردیف بالا از سمت چپ به راست بافت هایی به نام چکر، تویلد و مشبک یا شش ضلعی است که هر پود از زیر دو یا چند تار عبور می‌کند. ردیف پایین بافت‌های به هم پیچیده و مارپیچ هستند که در آن میله‌ها پایه‌های بافت هستند و تار و پود به دور آنها می‌چرخد و بافته می‌شود (Liao, 1972: 17 & 18).

Doi: 10.22034/rph.2026.2076683.1195

فرایندهای ساخت اشیاء بامبو در چین باستان، زمان‌بر و با دقت بالا انجام شده و به شش مرحله تقسیم می‌شود:

ـ **غربالگری:** از آنجا که ویژگی‌های هریک از گونه‌های بامبو با یکدیگر متفاوت است، نوع خاصی برای نیازهای محصولات انتخاب می‌شود. مانند بامبو ماکینو که برای سبد، بشقاب میوه و... امثال آن است.

ـ **برش:** پس از غربالگری، ساقه‌های بامبو را به قطعات مورد نظر برش می‌دهند.

ـ **تقسیم اولیه:** هر قطعه به جندین نوار تقسیم می‌شود. نوارهای بامبو باید عرض یکنواختی داشته باشند.

ـ **پوست برداری:** پوست سبز تراشیده می‌شود. و در برخی مانند بامبو ماکینو به دلیل رنگ طبیعی و زیبا نیازی به پوست برداری نیست.

ـ **تقسیم به نوارهای ریز:** بعد از پوست برداری به نوارهای ریزتری تقسیم می‌شود و بستگی به محصولاتی که قرار است بافته شود برش می‌خورند.

ـ **رنگ‌آمیزی:** در صورت نیاز با رنگ‌های طبیعی (مانند پوست درختان، گیاهان) نوارهای بامبو را بسته به ضخامت آنها در محلولی که در حال جوش است به مدت زمان ده تا چهل و پنج دقیقه می جوشاندند. و با آب سرد شستشو داده و در هوا خشک می کردند و در انتها آماده بافت در انواع محصولات خواهد بود (Liao, 1972: 6&7).

امروزه، فناوری ترکیب بامبو برای تولید محصولات چند منظوره و با عملکرد بالا به یک روند پیشرفته در صنعت تبدیل شده است و به گسترش کاربردهای ترکیبات بامبو کمک می‌کند. «فرایند عملکردی شامل دو روش اصلی است: افزودنی‌های عملکردی به واحد پایه بامبو در فرایند تولید و پس پردازش محصولات. افزودن مواد به بامبو می‌تواند عملکرد ضد حریق و هماهنگ‌سازی رنگ را فراهم کند» (Huang, Qi, Zhang & Yu, 2019: 5). تکنیک‌های سنتی بافت بامبو اغلب نمی‌توانند پاسخگوی نیازهای زیبایی‌شناسی مدرن در محصولات خانگی باشند. «تکنیک‌های بافت سنتی بامبو اغلب به صورت دستی انجام می‌شوند و محدودیت‌های زیادی دارند. بنابراین، ادغام روش‌های پردازش مکانیکی مدرن در بافت بامبو می‌تواند توزیع یکنواخت قطعات بامبو، صیقلی کردن سطوح، زیبایی بیشتر محصول نهایی و کاهش ضایعات را ممکن سازد» (Yu & Pashkevych, 2023: 82). ترکیب بافت بامبو، روشی نوآورانه در طراحی مبلمان است که نه تنها جذابیت بافت سنتی بامبو را حفظ می‌کند بلکه باعث ارتقاء قابلیت و زیبایی مبلمان می‌شود و روح تازه‌ای به مبلمان می‌بخشد (تصویر ۴). «مبلمان بافته شده به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱_ مبلمان تماماً ساخته شده از بامبو (سه بعدی)، که شامل اسکلت و پنل‌هاست. ۲_ مبلمان که قسمت‌هایی از آن با مواد بامبویی بافته شده (مانند سطوح نشیمن و درهای کابینت) تهیه شده است» (Yu & Pashkevych, 2023: 81). در گذشته صنایع بامبو به روش‌های سنتی و دستی انجام می‌شد، اما امروزه با پیشرفت فناوری، از ماشین‌آلات پیشرفته برای تولید محصولات بامبویی استفاده می‌شود. در هنر بامبوبافی، صنعتگران با استفاده از تکنیک‌های پیچیده و تخصصی، به شکل‌دهی نوارهای بامبو پرداخته و آنها را بر اساس نیازهای خاص طراحی و کاربرد، به اشیای متنوع و زیبا تبدیل می‌کنند. این فرایند تنها به خلق اشیای کاربردی محدود نمی‌شود، بلکه آثار تولیدی در بسیاری از مواقع از جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسی نیز برخوردارند و نشان‌دهندهٔ هماهنگی میان کارکرد و هنر هستند. با توجه به توانمندی‌های خاص این صنعتگران، محصول نهایی همواره بازتاب‌دهنده دقت و ابتکار است که نه تنها در زندگی روزانه بلکه در فضای هنری نیز جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند.

فرهنگ مصرف بامبو

بامبوبافی تنها یک هنر دستی نیست، بلکه به نوعی بازتابی از فرهنگ و تاریخ چین است. در این صنعت، نه تنها کاربرد و کارایی در تولید محصولات مختلف مدنظر قرار می‌گیرد، بلکه هر قطعه از آن نیز پیامی از زندگی ساده و متواضعانه را منتقل می‌کند. این هنر، به طور مستقیم به ارتباط انسان با طبیعت و تأکید بر استفاده بهینه از منابع طبیعی اشاره دارد. عوامل مختلفی در شکل‌گیری الگوی مصرف در هر جامعه تأثیرگذار هستند که مهم‌ترین آنها فرهنگ است. فرهنگ شامل باورها، هنجارها و ارزش‌های یک جامعه و نقش اصلی در تعیین اولویت و رفتارهای مصرفی مردم ایفا می‌کند. در این زمینه فرهنگ مصرف بامبو در چین شامل سازوکارهای متنوعی است که در اشکال مختلف مدرن و سنتی بامبوبافی تجلی یافته است. در گذشته، این ماده برای ساخت ظروف ابتدایی و ساده مورد استفاده قرار می‌گرفت، اما در دوران معاصر، بامبو به عنوان ماده‌ای کاربردی در ساخت مبلمان و



تصویر ۴. میز با حصیر بافته شده از بامبو
(yu & pashkevych, 2023: 83).

حتی ساختمان به کار گرفته می‌شود. مصرف به عنوان یک پدیده، تنها در زمینه‌های خاص و در تعاملات اجتماعی انسان‌ها معنا می‌یابد و مفهومی مستقل از روابط و نیازهای انسانی ندارد (محمدپورنیما و همکاران، ۱۳۹۰: ۱). مصرف به عنوان یک پدیده اجتماعی-اقتصادی، ریشه در تحولات جامعه صنعتی دارد. ظهور جامعه مصرفی را می‌توان یکی از پیامدهای گسترش مصرف و مصرف‌گرایی دانست. بامبو امروزه از مرزهای سنتی خود فراتر رفته و به نمادی از مصرف‌گرایی و تجمل تبدیل شده است. این تغییر در مصرف نشان‌دهنده تغییرات فرهنگی و نگرشی است که در آن بامبو به ابزاری برای نمایش وضعیت اجتماعی و سبک زندگی افراد بدل گشته است. «مصرف در جامعه مدرن، فراتر از جنبه تظاهری یاد شده، بعدی جنون‌آمیز نیز پیدا کرده و همچون ویژگی مشترکی در وضعیت پست مدرن هم تجلی دارد» (یوسف‌پور نظامی، ۱۳۹۳: ۷۴). بامبو در دوران معاصر فراتر از یک ماده ساده کاربردی تبدیل شده است و به نمادی از فرهنگ و محیط‌زیست بدل گردیده است. تغییر در نحوه استفاده از بامبو، به ویژه در طراحی‌های مدرن و پایدار، نشان‌دهنده تحول در نگرش‌ها و نیازهای جامعه به سمت مصرف آگاهانه‌تر و توجه بیشتر به چالش‌های زیست‌محیطی است. بافت بامبو یک هنر سنتی است که در آن هنرمندان، بامبو را به صورت نوارهای پود و تار درهم تنیده و آثار متنوعی می‌آفرینند. این فرایند هنری نه تنها نشان‌دهنده مهارت فنی هنرمندان است، بلکه بیانگر ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی جوامع محلی نیز می‌باشد. «بافت بامبو، یک هنر دستی مردمی در استان‌های جنوبی چین است. بافت بامبو، فرایندی است که در آن هنرمندان بامبو یا بافندگان، نخ و پایه‌های بامبو را به صورت پود و تار با یکدیگر با انتخاب و فشار متقابل درهم می‌بافند. فرهنگ بافت بامبو به هنرمند بامبو و آثاری که با استفاده از فرایند بافت بامبو خلق شده و بازتاب دهنده پدیده‌های فرهنگی است، اشاره دارد» (Cao & et al, 2022: 87). فرهنگ مجموعه‌ای از رفتارها و افکار شکل‌گرفته‌ای است که با توجه به شرایط زمان، مکان و افراد یا گروه‌ها تغییر می‌کند و در نتیجه، امری نسبی و متنوع به شمار می‌آید. شیوه و روش زندگی نیز از همین ویژگی نسبیت و گوناگونی برخوردار است.

کاربست بامبو در توسعهٔ پایدار

کشور چین به عنوان یکی از مناطق اصلی تولید بامبو در جهان، با تنوع گونه‌ها، گستردگی سطح زیرکشت و حجم بالای تولید، نقش برجسته‌ای در توسعه طراحی پایدار ایفا می‌کند. بامبو، به دلیل رشد سریع، قابلیت تجدیدپذیری بالا و دوره کوتاه رشد، می‌تواند به طور گسترده در طراحی محصولات به کار گرفته شود. بامبو به ماده خام صنعتی با فناوری سطح بالا جایگزین چوب شده است و «یکی از محصولات غیرچوبی جنگلی است که به دلیل نرخ رشد بالا، ویژگی‌های مکانیکی خوب و دامنه وسیع کاربردها، به ویژه در زمینه‌های صنعتی، پتانسیل قابل توجهی به عنوان جایگزین چوب دارد» (Liu & et al, 2018: 138). تعادل میان حفظ میراث و نوآوری فرهنگی در هنر حصیربافی، این مهارت سنتی چین را به یکی از حاملان برجسته فرهنگ تبدیل کرده است. «برای ارتقای توسعه میراث فرهنگی ناملموس چین، مانند حصیربافی، باید به طور دقیق تعادلی میان میراث فرهنگی و نوآوری برقرار کرد. در این تعادل، میراث و نوآوری مکمل یکدیگر هستند؛ نوآوری باید مبتنی بر میراث باشد و میراث نیز برای پیشبرد نوآوری نیازمند آن است» (Cai, Huo, Zhang & Wang, 2024: 15) (تصویر ۵). از منظر میراث فرهنگی، مهارت‌های سنتی با بهره‌گیری از ابزارهای طراحی پیشرفته و مفاهیم مدرن، به شکلی نوین بازآفرینی شده‌اند.

در گام نخست، استفاده از فناوری‌های طراحی معاصر به بافندگان بامبو امکان می‌دهد تا آثار جدیدی با کارایی بالاتر خلق کرده و به بررسی اشکال، ساختارها و کاربردهای متنوع بپردازند. این رویکرد نه تنها حس تازگی و مدرنیته را به هنر حصیربافی بامبو می‌بخشد بلکه آن را با نیازهای زندگی امروز هماهنگ‌تر می‌سازد. در چین، بامبو از دیرباز به عنوان ماده‌ای چندمنظوره در تولید انواع محصولات مورد استفاده قرار می‌گرفت. این کاربردها شامل ساخت سبدها، استفاده از جوانه بامبو در آشپزی، تولید کلاه، تهیه خمیرکاغذ، و همچنین بهره‌گیری از آن به عنوان مصالح ساختمانی بوده است. «برخی از کاربردهای اصلی بامبو شامل جوانه‌های بامبو خوراکی، چوب بامبو برای ساخت و ساز ساختمان‌ها، سبدهای بامبو برای ذخیره مواد غذایی، هیزم برای پخت و پز، کلاه‌های بامبو برای محافظت در برابر شرایط جوی سخت، طومارهای بامبو برای نوشتن، خمیر بامبو برای ساخت کاغذ و حتی پوست بامبو برای ساخت لباس و کفش بود» (Dlamini, Fakudze, Makombe, Muse & Zhu, 2022: 1931) (تصاویر ۶ تا ۹) (جدول ۱). بامبو یک ماده با کیفیتی است که هرکدام از صنایع دستی آن کاربردهای متنوعی دارد.

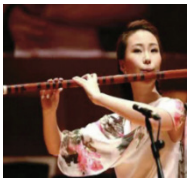
پژوهش‌های عمیق و کاربردهای نوآورانه در تولید محصولات بامبو به افزایش ارزش افزوده هنری این محصولات کمک می‌کند.



تصویر ۵. دستبند دست ساز بامبو (Cai & et al., 2024, 20).

Doi: 10.22034/rph.2026.2076683.1195

جدول۱. بامبو، ماده‌ای چند منظوره در تولید انواع محصولات (تدوین: نگارندگان).

کاربرد	ویژگی	محصول	تصاویر
پوشاک و لوازم محافظتی	سبک، انعطاف‌پذیری بالا	کلاه حصیری بامبو	 تصویر ۶. (Liu & et al., 2018: 139)
ذخیره‌سازی و حمل وسایل	مقاومت، قابل انعطاف	سبد پشتی بامبو	 تصویر ۷. (Liu & et al., 2018, 139)
استفاده در ساخت سازهای موسیقی سنتی و کلاسیک چینی	انعطاف‌پذیری و صدای خاص	نی بامبو	 تصویر ۸. (Liu & et al., 2018: 139)
استفاده در غذاهای سنتی چینی به ویژه در تهیه غذای خاص محلی	افزودنی یا طعم‌دهنده غذا	سرگین بامبو	 تصویر ۹. (Liu & et al., 2018, 139)

این فرایند، ویژگی‌های فرهنگی بومی را برجسته کرده و توسعه صنعت بامبو را تقویت می‌کند. بامبوبه عنوان ماده‌ای با کیفیت و دوستدار محیط زیست شناخته شده و به طور گسترده برای کاربردهایی همچون داربست، پل‌ها، سازه‌ها و ساختمان‌ها مورد استفاده قرار گرفته است. «مزایای اصلی بامبو به عنوان ماده‌ای ساختمانی شامل وزن کم با استحکام بالا، امکان طراحی عناصر منحنی شکل، دقت بالای ساختارها برای تولیدات فردی، سهولت در ماشین کاری، سرعت بالای ساخت‌و ساز، راحتی در مونتاژ و پردازش سازه‌ها در محل ساخت، پاکیزگی زیست محیطی، زیبایی‌شناسی مواد طبیعی، خواص دی الکتریکی، مقاومت در برابر زلزله و دوام است» (Maikol , Maksimovich, Iva-novna & Ainu,2020: 33) (تصویر ۱۰). ساقه بامبو به دلیل ساختار تو خالی خود، به طور طبیعی وزن کمتری نسبت به بسیاری از گونه‌های چوبی دارد. انعطاف‌پذیری بالا و مقاومت کششی ساقه‌های بالغ بامبو، این ماده را برای استفاده در ساختارها و ساختمان سازی جذاب تر کرده است. بامبو به طور مستقیم در ساخت ساختمان‌ها برای تحمل بار، تقسیم فضا و ایجاد اتصالات مورد استفاده قرار می‌گیرد.



تصویر ۱۰. سقف‌های ساخته شده از بامبو (yu, 2007:101).

با حفظ ارزش‌های فرهنگی و تلفیق فناوری‌های نوین بامبو همچنان نقش الهام بخشی در طراحی مدرن ایفا می‌کند و

کاربردهای آن از سازه‌های مسکونی تا مبلمان و محصولات مرتبط با سبک زندگی گسترش یافته است. «مبلمان بامبو دارای ظرفیت تحمل بار بالا و مقاومت در برابر تغییر شکل است. این مبلمان از قابلیت تنفس خوبی برخوردار بوده و کمتر دچار باکتری می‌شود» (Yu & Pashkevych, 2023: 79) (تصویر ۱۱). در حال حاضر مبلمان بامبو بخش عمده‌ای از محصولات را تشکیل می‌دهد و نسبت به سایر محصولات بامبو در بازار شناخته شده تر است. این ترکیب هنرهای سنتی و طراحی مدرن به وضوح در آثار جدید بامبوبافی نمایان است. این آثار نه تنها به عنوان نمونه‌ای از هنر، بلکه به عنوان محصولاتی کاربردی و زیبا در زندگی روزانه مورد توجه قرار گرفته‌اند. در واقع، بامبوبافی مدرن، از لحاظ زیبایی‌شناسی، علاوه بر حفظ ویژگی‌های سنتی، به نوعی دنیای جدید و ابتکاری را برای مصرف‌کنندگان فراهم می‌آورد که در آن، پیوندی بین گذشته و حال برقرار می‌شود. این روند نه تنها از نظر هنری جالب است، بلکه از دیدگاه زیست‌محیطی نیز به علت استفاده از مواد طبیعی و تجدیدپذیر، توجه زیادی را جلب کرده است.

بحث و تحلیل: نقش سیاست‌های اجتماعی و تاریخی در بقای هنر بامبو در چین

بامبو به عنوان ماده‌ای طبیعی و نماد سبزی و سلامتی، در دوران امروزی اهمیت ویژه‌ای یافته است. رشد سریع، هزینه کم، انعطاف‌پذیری و مقاومت در برابر موریانه، آن را به گزینه‌ای مناسب برای بافت تبدیل کرده است. منابع بامبو به دلیل اهمیت اکولوژیک، صنعتی و فرهنگی خود، نقش کلیدی در شکل‌گیری صنعت سبز و پیشرفته جنگلداری مدرن در چین دارند. این صنعت به عنوان یک بخش تأثیرگذار، در راستای توسعه اقتصاد کم کربن، مقابله با تغییرات اقلیمی، کاهش فقر و ایجاد فرصت‌های شغلی و درآمدزایی برای کشاورزان عمل می‌کند. با رشد تقاضا برای محصولات دوستدار محیط زیست، توقف بهره‌برداری از جنگل‌های طبیعی و افزایش و آگاهی‌های زیست محیطی، جنگلداری چین با چالش‌هایی از جمله تأمین تقاضای بازار و کمبود منابع مواجه است (Huang & et al., 2019: 1). صنعت بامبو به عنوان بخش کلیدی از توسعه اقتصادی و اجتماعی در چین و بسیاری از کشورهای دیگر شناخته می‌شود. و با افزایش نقش بامبو در زندگی روزانه توجه بیشتری به گسترش کشت و تولید جنگل‌های بامبو، بهبود بهره‌وری آنها و یافتن روش‌های کارآمد برای استفاده پایدار از منابع بامبو در صنعت جهانی معطوف شده است. «بافندگی بامبو، که هر کدام ویژگی‌های خاص هنری و محلی خود را دارند. با این حال، با رشد سریع جامعه اقتصادی و حمله فرهنگ غربی، بسیاری از صنایع دستی سنتی به تدریج از دید مردم محو می‌شوند» (Xiao & Chen, 2019: 73). نوآوری‌های خلاقانه در محصولات بامبو، علاوه بر ارتقای مواد، تکنیک‌ها و روش‌های اجرایی این هنر در چین، جایگاه جهانی هنر بامبوی چینی را تقویت کرده و آن را به یکی از نمادهای برجسته فرهنگ چین تبدیل می‌کند. «محصولات بامبو «میراث فرهنگی ناملموس» از یک سو باید بر اساس اشکال صنایع دستی سنتی تلاش‌های خلاقانه‌ای داشته باشند، از سوی دیگر، باید از تکنیک‌های سنتی بامبو تغذیه کنند و نقطه ترکیب با طراحی مدرن را بیابند» (Xiao & Chen, 2019: 73). بافت سنتی بامبو طی قرون مختلف در سان‌سوی، واقع در جنوب غربی چین، انجام می‌شده‌است. حمایت دولت محلی نقش مهمی در رشد و ارتقای این هنر داشته است. «بافندگی بامبو در سان‌سوی از افول به احیاء رسیده است، به دلیل حمایت گسترده از سوی دولت محلی و یک مدل توسعه جدید، مدل ترکیب خانوارها، شرکت‌ها و دولت یک روش مؤثر برای کاهش فقر و کمک به جوامع محلی است» (Luo, Ahmed & Long, 2020: 8). حکومت چین با هدف گسترش صنایع دستی و حفاظت از میراث فرهنگی، اقداماتی را برای حمایت و تقویت هنرهایی نظیر بامبوبافی انجام داده است. این اقدامات شامل آموزش نیروهای متخصص، فراهم کردن مواد اولیه مورد نیاز و ایجاد فرصت‌های بازاریابی برای محصولات مرتبط بوده است. «تنها با دریافت حمایت سیاست‌های ملی، می‌توان برتری فرهنگ غیرملموس چینی را به نمایش گذاشت و حفاظت، ارث‌برداری و توسعه میراث‌های فرهنگی غیر ملموس محلی یا حتی ملی را پیش برد» (Lin, 2018, 166). حفاظت و توسعه میراث فرهنگی غیر ملموس چین تنها با پشتیبانی سیاست‌های ملی ممکن است و این حمایت می‌تواند ارزش‌های فرهنگی محلی و ملی را به شکل گسترده‌تر به نمایش بگذارد. مواد و فرهنگ بامبو جزء لاینفک تاریخ و فرهنگ محسوب می‌شوند و می‌توانند به عنوان راهی برای درک بهتر سنت‌ها و ارزش‌های ملی مورد توجه قرار گیرند. در راستای تحقق توسعه پایدار و هماهنگ، استفاده از مواد و طراحی محصولات بامبو در تمام سطوح مورد توجه قرار گرفته است. فرایند بافندگی بامبو باید با توجه به زمانه به



تصویر ۱۱. مبل بافته شده از بامبو (URL: 1).

Doi: 10.22034/rph.2026.2076683.1195

گونه‌ای تحول یابد که ضمن حفظ هویت سنتی، به سمت نوآوری و طراحی محصولات جدید حرکت کند. این نوآوری‌ها می‌توانند محصولات متناسب با زیبایی‌شناسی زندگی مدرن را خلق کنند و باعث شوند که این فرایند فراتر از محدودیت‌های خود رفته و در زندگی روزانه ادغام شود. تنها در این صورت است که بافندگی بامبو می‌تواند به میراثی پایدار تبدیل شود و به رشد خود ادامه دهد.

نتیجه‌گیری

بافت بامبو یکی از کهن‌ترین و بنیادی‌ترین مهارت‌هایی است که مردمان چین آن را توسعه داده و همواره به طور همزمان برای مقاصد کاربردی و هنری به کار گرفته‌اند. چنان‌که امروزه در فرهنگ چینی بامبوبافی یکی از اجزای مهم محصولات سنتی شده و با روند رو به رشد و پیشرفت این هنر در چین، از جنبه اقتصادی موجب افزایش اشتغال در مناطق مختلف چین و ایجاد بازارهای جدید برای این محصولات شده است. از جنبه اجتماعی، این هنر به عنوان نماد هویت فرهنگی چین ارتباطات اجتماعی را تقویت کرده و به حفظ سنت‌های بومی در جامعه کمک می‌کند. و از نظر مصرف‌گرایانه، افزایش تقاضا برای محصولات بامبوبافی، به ویژه در صنعت مبلمان، نشان‌دهنده تغییر الگوهای مصرف و تمایل نسل‌های جدید به محصولات سنتی است. بامبو همواره جزئی اساسی از فرهنگ و زندگی روزانه تاریخ چین بوده و در دوران پیش از تاریخ برای ساخت ابزار و لوازم خانگی به کار می‌رفته است و چون گیاهی با رشد بسیار سریع است، مصرف گسترده‌ای در زندگی روزانه داشته و نمادی از زندگی ساده، مقاومت در مشکلات، رشد و بازسازی شناخته می‌شود. اما محصولات بامبو در دهه‌های اخیر بازتابی از تأثیر فرهنگ مصرف مدرن بر صنایع سنتی نیز بوده‌اند. آنها نه تنها دارای تنوعی چشمگیر در اشکال هنری هستند، بلکه تولیداتی برجسته ارائه داده‌اند که کاربرد و زیبایی‌شناسی را به طور هماهنگ درهم می‌آمیزند. در همین حال، هنر ساخت محصولات بامبو، به عنوان یک میراث فرهنگی ناملموس، از اهمیت بالایی در حفاظت اکولوژیکی، توسعه فرهنگی و پیشرفت اقتصادی برخوردار است. باید به این نکته اشاره کرد که عموماً، بامبوهای تولید شده در چین، در ابتدا، در کشاورزی و تولیدات سنتی استفاده شده و به عنوان محصول فرعی جنگل توسط کشاورزان محلی عرضه می‌شد. این محصولات ارتباط ضعیفی با بازار داشتند، اما با حمایت دولت‌های محلی، آرام آرام صنعت بامبوبافی رشد کرد و گسترش یافت. در گذشته، صنایع بامبو به شیوه‌های سنتی و دستی انجام می‌شد، اما امروزه با پیشرفت فناوری، از ماشین‌آلات پیشرفته برای تولید محصولات بامبویی استفاده می‌شود. تکنیک‌های سنتی بامبوبافی اغلب نمی‌توانند پاسخگوی نیازهای زیبایی‌شناسی مدرن در محصولات خانگی باشند، چراکه به دلیل ویژگی دست‌ساز آن، محدودیت‌های زیادی دارند. بنابراین، ادغام روش‌های پردازش مکانیکی مدرن در بافت بامبو، می‌تواند منجر به توزیع یکنواخت‌تر بامبو، صیقل دادن سطوح و زیبایی بیشتر در محصولات بامبویی شود. همچنین، ترکیب بافت بامبو یک روش نوآورانه در طراحی مبلمان است که نه تنها جذابیت بافت سنتی را حفظ می‌کند، بلکه قابلیت و زیبایی مبلمان را نیز ارتقاء می‌دهد. امروزه، این صنعت با استفاده از فناورهای نوین و ورود به بازارهای جهانی، رشد چشمگیری داشته و به یکی از نمادهای پایداری اقتصادی و زیست محیطی چین تبدیل شده است. در نهایت باید گفت که عوامل مختلفی در شکل‌گیری الگوی مصرف در هر جامعه تأثیرگذار هستند. این عوامل در تعیین الویت‌ها و رفتارهای مصرفی مردم نقش دارند و بر اساس آن، طراحی محصولات باید به نیازهای روزانه مردم پاسخ دهد. این فرهنگ مصرفی با توجه به شرایط زمان، مکان و افراد یا گروه‌های مختلف تغییر می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Tsui Hsing Hou Liao
2. Solanilla Medina Yor Maikol
3. Meng Jun
4. press Atlantis
5. Hindawi
6. Muxing Gao
7. Xiaobing Yu
8. Kuo An Wang

۹. یک مکتب فلسفی، مذهبی و سنتی است که ارتباط عمیق ریشه‌دار با فرهنگ چین دارد و طی تاریخی طولانی با آن همراه و سهیم بوده است.

۱۰. Confucius: فیلسوف و معلم بزرگ چینی (۵۵۱-۴۷۹پیش از میلاد) که اندیشه‌های او پایه‌گذار مکتب کنفوسیوسیسم شد. این مکتب بر نظام اجتماعی، فضایل اخلاقی، اهمیت خانواده و ارزش‌های انسانی تأکید دارد و بیشتر جنبه‌ای اجتماعی دارد تا مذهبی.

۱۱. سلسله‌ای مهم در تاریخ چین که از ۲۰۶ پیش از میلاد تا ۲۲۰ میلادی به طول انجامید. این دوره به دو بخش هان غربی و هان شرقی تقسیم می‌شود. در این دوران، فرهنگ چینی گسترش یافت، نهادهای دولتی تقویت شد و جاده ابریشم توسعه یافت.

۱۲. سلسله چینگ (۱۹۱۱-۱۶۴۴ میلادی) آخرین سلسله امپراطوری چین به شمار می‌آید. توسط قوم مانچوها در منچوری (منطقه شمال شرقی چین کنونی) تأسیس شد و به گسترش و شکوفایی اقتصادی و فرهنگی چین پرداخت.

فهرست منابع فارسی

- محمدپورنیما، هرمز؛ پورشیخیان، علیرضا؛ عظیمی خانقاه، رقیه (۱۳۹۰)، بررسی رابطه بین سبک و شیوه زندگی با فرهنگ مصرف و مصرف‌گرایی (مورد مطالعه: شهرستان آستارا)، *فصلنامه علمی و پژوهشی علوم اجتماعی*، ۷(۲۸)، ۱۷-۱.
- یوسف‌پور نظامی، ایوب (۱۳۹۳)، جامعه‌شناسی سیاق‌های زیست (فرهنگ تولید ـ مصرف)، *مطالعات جامعه‌شناسی*، ۵(۱۷)، ۷۱-۸۹.

فهرست منابع لاتین

- Cao, X. Chen, Y. Li, J. Li, W. Lu, Q. Liu, G. Fu, G. Wang, H. Liu, C. Qian, J. Wang, L. Chen, S. Pan, R. Liu, Q. Wang, J. Xue, Y. (2022), Bamboo product design and countermeasures research, *Journal of Research in Environmental and Earth Sciences,* 8 (9), 81-90.
- Cai, Y. Huo, J. Zhang, H. Wang, L. (2024), Exploration of the Innovative Development Path of Bamboo Weaving and Fashion Design in the Background of Intangible Cultural Heritage, *Published by Francis Academic Press, UK,* 6 (5), 14-23. DOI: 10.25236/FAR.2024.060503.
- Dlamini, L. C. Fakudze, S. Makombe, G. G. Muse, S. Zhu, J. (2022), Bamboo as a Valuable Resource and its Utilization in Historical and Modern-day China, *Journal Bioresources,* 17 (1), 1926-1938. DOI: 10.15376/biores.17.1.Dlamini.
- Gao, M. Cao, X. Qian, L. (2024), Cultural Echoes in Modern Design: Assessing Young Consumers' Perceptions of Traditional Bamboo Weaving Patterns, *Hindawi,* 20 (24), 1-11. https://doi.org/10.1155/2024/5524490.
- Huang, Y. Qi, Y. & Yu, W. (2019), Progress of Bamboo Recombination Technology in China, *Hindawi,* 20 (19), 1-10. https://doi.org/10.1155/2019/2723191.
- Jun, M. (2020), Liu's Bamboo Weaving in the View of Design Aesthetics, *Press Atlantis,* 497, 631-634. Doi: 10.2991/assehr.k.201215.514
- Li, T. Chu, X. & Lu, Y. (2024), Unveiling the Elegance: The Aesthetics of Bamboo Weaving Art by the Sanjiang Dong Ethnic Group in Guangxi, China. *Journal of Sociology and Ethnology Clausius Scientific Press, Canada,* 6 (1), 62-68. DOI: 10.23977/jsoce.2024.060110.
- Li, W. Li, Z. & Kou, H. (2022), Design for poverty alleviation and craft revitalization in rural China from an actor-network perspective: the case of bamboo-weaving in Shengzhou, *Heritage Science, (*1239), 1-16. https://doi.org/10.1186/s40494-021-00637-7
- Liao, T. (1972), *Southeast Asian Bamboo Art: Contemporary Handwoven and Classical Carved*, Graduate College, Oklahoma state University, American state.
- Luo, B. Ahmed, S. Long, C. (2020), Bamboos for weaving and relevant traditional knowledge in Sansui, Southwest China, *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, 2-9. https://doi.org/10.1186/s13002-020-00418-9
- Liu, W. Hui, C. Wang, F. Wang, M. & Liu, G. (2018), Review of the Resources and Utilization of Bamboo in China. Forestry College, *Web of science,* 133-142. http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.76485
- Lin, Peng. (2018), Living Protection and Development of Traditional Artistic Handicrafts: A Case Study from "Bamboo Weaving by Family Liu" in Quxian County of Sichuan-Province, *Art and Design Review,* 6, 160-167. https://doi.org/10.4236/adr.2018.63016
- Maikol, S. Maksimovich, S. Ivanovna, B. & Ainur S. (2020), Bamboo Structures for Modern Sustainable Architecture. *Journal of the International Society for the Study of Vernacular Settlements,*7 (3), 27-39.
- Wang, K. Chin L. Ya, W. Wei, W. Chiang, J. Fu Chen, Y. Chou Chan, P. (2011), Digitization and Value-Add Application of Bamboo Weaving Artifacts. International Conference on Asian Digital Libraries. *Publishing Creation and the Future,* 16-25. https://doi.org/10.1007/978-3-642-24826-9_6
- Wu, Chunjin, Min, Yuchen, Fei, Benhua & Song, Shasha. (2023). A Study on the Aesthetic Preference of Bamboo Weaving Patterns Based on Eye Movement Experiments, *Licensee MDPI,* 13. https://doi.org/10.3390
- Xiao, Y.Y. & CHEN, J. (2019), Research on Innovative Design of "Intangible Cultural Heritage" Bamboo Products. *Press Atlantis*. 281 (1), 72-76. https://doi.org/10.2991/sschd-18.2019.14
- Yu, X. (2007), *Bamboo: Structure and Culture Utilizing bamboo in the industrial context with reference to its structural and cultural dimensions*. Faculty of Art and Architecture, University Duisbury-Essen, Germany.
- Yu Z. K. Pashkevych, L. (2023), Innovative Application of Traditional Bamboo weaving in Modern Furniture Design. *Professional scientific magazine,* 3 (23), 79-91. DOI:10.30857/2617-0272.2023.3.7

فهرست منابع اینترنتی

- URL1: https://khanechin.com/%D9%85%D8%A8%D9%84-%D8%AD%D8%B5%DB%8C%D8%B1%DB%8C-%DA%86%D-B%8C%D8%B3%D8%AA/ (Accessed at 20-9-2025)

بازنمایی هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰ بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف

فاطمه یزدانی[۱]، محسن حسن‌پور[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۰۵ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۸ □ صفحهٔ ۱۳۳-۱۴۷
Doi: 10.22034/rph.2026.2070082.1177

چکیده

هویت ملی به‌عنوان یکی از عناصر بنیادین انسجام اجتماعی و فرهنگی، همواره در کانون توجه نظام‌های آموزشی قرار داشته است. کتاب‌های درسی، به‌ویژه در مقطع ابتدایی، به دلیل نقش تربیتی و تأثیرگذاری بر ذهن و جهان‌بینی کودکان، از مهم‌ترین ابزارهای بازنمایی و انتقال مؤلفه‌های هویت ملی به شمار می‌آیند. در این میان، تصویرسازی‌ها نقشی کلیدی ایفا می‌کنند؛ زیرا به شیوه‌ای غیرمستقیم، ماندگار و قابل درک برای کودکان، ارزش‌ها و باورهای فرهنگی و اجتماعی را منتقل می‌سازند. این پژوهش با هدف بررسی بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی (بخوانیم) دوره ابتدایی دهه ۱۳۹۰ و بر اساس چارچوب نظری تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف انجام شد. پرسش اصلی تحقیق این بود که مؤلفه‌های هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی کدام‌اند؟ کدام مؤلفه‌های هویت ملی در این تصویرسازی‌ها برجستگی بیش‌تری دارند؟ این مؤلفه‌ها در سطح توصیف، تفسیر و تبیین چگونه بازنمایی شده‌اند؟ تحلیل داده‌ها در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین نشان داد که ارزش‌های دینی، نهادها، مفاهیم اجتماعی ـ اخلاقی و نمادهای فرهنگی و تاریخی پررنگ‌ترین جایگاه را در تصاویر داشته‌اند. در مقابل، مؤلفه‌هایی چون تنوع فرهنگی، هویت‌های قومی، جنبه‌های مدرن یا جهانی هویت ملی و به‌ویژه زبان فارسی حضور کم‌رنگ‌تری داشته‌اند؛ به‌گونه‌ای که زبان فارسی عمدتاً در متون و بخش‌های نوشتاری و نه در تصاویر بازنمایی شده است. از نظر نحوه بازنمایی، یافته‌ها نشان داد که در پایه‌های اول تا سوم ابتدایی مؤلفه‌های هویتی به‌صورت مستقیم و آشکار در تصاویر منعکس شده‌اند، در حالی‌که در پایه‌های چهارم تا ششم این بازنمایی بیشتر به‌صورت نمادین و غیرمستقیم انجام گرفته است. این تفاوت بر اساس مدل سه سطحی فرکلاف، هم‌سو با اهداف تربیتی و توسعه تدریجی توانایی درک نمادین دانش‌آموزان تفسیر شد. در مجموع، نتایج بیان‌گر هم‌سویی سیاست‌گذاری متنی و تصویری کتاب‌ها در راستای تقویت گفتمان رسمی هویت ملی ـ دینی و بازتولید نظم فرهنگی و ایدئولوژیک موجود است. این رویکرد، اگرچه موجب انسجام در انتقال پیام می‌شود، اما کمتر به بازنمایی تنوع واقعی فرهنگی و زبانی ایران پرداخته و نیازمند بازنگری برای ایجاد توازن بیشتر در نمایش مؤلفه‌های هویتی است.

کلیدواژه‌ها: هویت ملی، تحلیل گفتمان انتقادی، تصویرسازی آموزشی، کتاب فارسی، دوره ابتدایی

۱. دانشجوی دکتری گروه مطالعات هنر، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: f.yazdani@soore.ac.ir

۲. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران.
Email: Hasanpour@sru.ac.ir

استناد: یزدانی، فاطمه؛ حسن‌پور، محسن (۱۴۰۵)، بازنمایی هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰ بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، رهپویه حکمت هنر، ۵ (۲)، ۱۳۳-۱۴۷.
Doi: 10.22034/rph.2026.2070082.1177
https://rph.soore.ac.ir/article_741453.html

مقدمه

هویت ملی مفهومی میان‌رشته‌ای‌ست که در بسترهای تاریخی، فرهنگی، دینی و اجتماعی شکل می‌گیرد. از این‌رو، نظام آموزشی یکی از مهم‌ترین بسترهای بازتولید و تثبیت آن به شمار می‌آید. در جمهوری اسلامی ایران، آموزش رسمی یکی از اصلی‌ترین ابزارهای شکل‌دهی و تثبیت هویت ملی محسوب می‌شود. این پژوهش در پی آن است تا نحوهٔ بازنمایی عناصر هویت ملی را در تصویرسازی کتاب‌های فارسی (بخوانیم) دورهٔ ابتدایی دهه ۹۰ (بازهٔ زمانی ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۹) بررسی کند. چراکه این مجموعه کتاب‌ها به سبب نقش هم‌زمان متن و تصویر در شکل‌دهی به ادراک دانش‌آموزان، جایگاهی تعیین‌کننده در انتقال مؤلفه‌های هویتی دارند.

در این مقاله، تلاش خواهد شد تا با هدف بررسی تصویرسازی‌های کتاب فارسی (بخوانیم) دورهٔ ابتدایی دهه ۹۰ بر پایه عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی، با تکیه بر مؤلفه‌های نظری این مهم نشان داده شود که مؤلفه‌های هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی کدام‌اند؟ کدام مؤلفه‌های هویت ملی در این تصویرسازی‌ها برجستگی بیش‌تری دارند؟ این مؤلفه‌ها در سطح توصیف، تفسیر و تبیین چگونه بازنمایی شده‌اند؟

تصویرسازی در کتاب‌های درسی فارسی مقطع ابتدایی نه‌تنها عنصری مکمل برای درک بهتر محتوای متنی است، بلکه نقشی بنیادین در انتقال مفاهیم فرهنگی و بازنمایی هویت ملی ایفا می‌کند. این تصاویر در قالب گفتمان رسمی نظام آموزشی، حامل مجموعه‌ای از مؤلفه‌های هویتی‌اند که با هدف تقویت انسجام ملی و آگاه‌سازی دانش‌آموزان با چارچوب های در نظر گرفته‌شدهٔ نظام آموزشی و مطابق با اهداف کلان سند تحول بنیادین آموزش و پرورش شامل پرورش انسان متعهد و مومن، تقویت بنیاد خانواده، بسط عدالت آموزشی، تنوع‌بخشی به محیط‌های یادگیری، افزایش نقش مدرسه، ارتقای فزاینده جایگاه تعلیم و تربیتی ایران در جهان اسلام و ارتقای کارآمدی نظام آموزشی طراحی شده‌اند. تصویرسازی کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰، منعکس‌کنندهٔ همین اهداف هستند و به صورت مستقیم و غیرمستقیم، با زبان تصویر به انتقال این ارزش‌ها و تقویت هویت ملی در دانش‌آموزان می‌پردازند. تحلیل این تصویرسازی‌ها نشان می‌دهد که طیفی از مؤلفه‌های فرهنگی، هنری، جغرافیایی، تاریخی، دینی، زبان و خط فارسی، اجتماعی و سیاسی به صورت مستقیم، غیرمستقیم و نمادین در پیکرهٔ بصری این منبع درسی حضور دارند.

در اسناد بالادستی، از جمله سند تحول بنیادین آموزش و پرورش، بر پرورش انسان متعهد و مومن، تقویت بنیاد خانواده، گسترش عدالت آموزشی، ارتقای جایگاه تعلیم و تربیت و تحکیم هویت اسلامی ـ ایرانی تأکید شده است. بااین‌حال، صرفِ ارجاع به این اهداف برای تبیین کارکرد کتاب‌های درسی کافی نیست و باید نشان داد که این اهداف در سطح بازنمایی‌های بصری چگونه محقق می‌شوند یا چه نسبت‌هایی با یکدیگر پیدا می‌کنند. از این رو، این پژوهش می‌کوشد با تکیه بر تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، شیوهٔ بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی را در تصاویر کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی تحلیل کند و نشان دهد که کدام مؤلفه‌ها در این تصاویر برجسته‌تر و کدام‌یک کم‌رنگ‌تر بوده‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی است و با استفاده از چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف انجام شده است. داده‌های پژوهش شامل تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسیِ (بخوانیم) دورهٔ ابتدایی در بازهٔ زمانی ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۹ است. انتخاب کتاب‌ها و تصاویر به‌صورت هدفمند انجام شد و فقط آن دسته از تصویرها در نمونه قرار گرفتند که به‌طور مستقیم یا ضمنی حامل نشانه‌ها، مفاهیم یا ارجاعات مرتبط با هویت ملی بودند.

برای تحلیل داده‌ها، از الگوی سه‌سطحی فرکلاف، یعنی توصیف، تفسیر و تبیین، استفاده شد. در مرحلهٔ نخست، ویژگی‌های صوری و محتوایی تصویرها توصیف شد؛ در مرحلهٔ دوم، معنای اجتماعی و فرهنگی هر تصویر در نسبت با متن، بافت آموزشی و فضای گفتمانی کتاب تفسیر شد؛ و در مرحلهٔ سوم، نسبت این بازنمایی‌ها با گفتمان رسمی آموزش و سیاست‌های هویتی نظام آموزشی بررسی شد.

برای افزایش اعتبار تحلیل، تصاویر به صورت مکرر بازخوانی شدند و طبقه‌بندی آنها با اتکا به چارچوب نظری پژوهش و تطبیق درون‌متنی میان تصاویر و محتوای کتاب انجام گرفت. بدین ترتیب، روش پژوهش امکان بررسی نظام‌مندِ نحوهٔ بازنمایی هویت ملی در تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی را فراهم کرد.

پیشینه پژوهش

مرور نظام‌مند پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که مطالعهٔ بازنمایی هویت در کتاب‌های درسی ایران اغلب در دو حوزهٔ کلی قابل دسته‌بندی است: نخست، پژوهش‌هایی که بر محتوای متنی و گفتمان هویت متمرکز بوده‌اند؛ دوم، پژوهش‌هایی که به جنبه‌های فنی، آموزشی و بصری تصویرسازی پرداخته‌اند، بدون آنکه این دو را در چارچوبی گفتمانی به هم پیوند دهند.

در حوزهٔ نخست، عزیزی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ «بررسی تصاویر کتاب‌های اول و دوم دبستان و رابطه آنها با هویت ملی

Doi: 10.22034/rph.2026.2070082.1177

و دینی» با رویکردی تطبیقی نشان داد تصاویر کتاب‌های درسی ایران بیشتر در جهت تقویت هویت دینی و ملی سازمان‌دهی شده‌اند، اما این پژوهش فاقد تحلیل گفتمانی عمیق از سازوکارهای بازنمایی بصری است. در ادامه، اشرف‌صادقی و مرادخانی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «برساخت گفتمانی هویت در کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی» با رویکردی گفتمانی به تحلیل متن پرداختند و نتیجه گرفتند گفتمان دینی و انقلاب اسلامی بر دیگر هویت‌ها (به‌ویژه هویت‌های قومی) غلبه دارد؛ بااین‌حال تمرکز آنها بر متن بود و تصویرسازی‌ها را در بر نمی‌گرفت. ایشانی و حاجی‌حسین (۱۳۹۶) در مقالهٔ «نقش کتاب فارسی «بخوانیم» در هویت ملی (با تأکید بر فرهنگ و میراث فرهنگی)» نیز با تحلیل محتوای متنی به ناهماهنگی توزیع مؤلفه‌های هویتی در پایه‌های مختلف اشاره کردند، اما باز هم تصویر را به عنوان حامل گفتمان هویتی بررسی نکردند. جعفری هرندی و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی کمّی با استفاده از روش آنتروپی شانون، میزان توجه به مؤلفه‌های هویت ملی را در ۴۳ کتاب درسی دورهٔ ابتدایی سنجیدند و به توزیع نامتوازن آنها اشاره داشتند؛ بااین‌حال رویکرد کمّی آنان امکان تحلیل کیفی و گفتمانی از نحوهٔ بازنمایی را فراهم نمی‌ساخت.

در حوزهٔ دوم، پژوهش‌هایی که به جنبه‌های تصویرسازی و کارکرد آموزشی بصری توجه داشته‌اند، نیز اغلب فاقد چارچوب نظری گفتمانی هستند. فرخ‌نیا (۱۳۹۸) در پژوهش «تحلیل تصویرسازی‌های متون درسی فصل سوم کتاب فارسی اول دبستان بر مبنای اصول تصویرگری آموزش» به ارزیابی انطباق تصاویر با استانداردهای آموزشی پرداخت و نشان داد بخش قابل‌توجهی از تصاویر با معیارهای آموزشی همخوانی ندارند، هرچند در برخی موارد به مؤلفه‌های هویت ملی توجه شده است. این پژوهش بیشتر بر جنبهٔ فنی و آموزشی متمرکز است و به تحلیل نظام‌مند نحوهٔ بازنمایی هویت نمی‌پردازد. جفری‌زاده (۱۴۰۰) در پایان‌نامهٔ خود با بررسی مؤلفه‌های گرافیکی و اثربخشی تصاویر آموزشی، به ناکافی بودن توجه به هویت بومی و ملی در تصویرسازی‌ها اشاره کرد، اما این پژوهش نیز فاقد چارچوب نظری گفتمانی برای تبیین چرایی این وضعیت بود. زارع‌پور (۱۴۰۱) در پایان‌نامهٔ «بررسی واقع‌گرایی در تصویرسازی کتاب‌های مقطع دبستان (نمونه موردی: کتاب فارسی سوم دبستان)» بر نقش بازنمایی واقع‌گرایانه در درک بهتر مفاهیم تأکید داشت، اما به پیوند آن با گفتمان هویت ملی نپرداخت.

جمع‌بندی و خلأ پژوهشی: مرور مطالعات پیشین نشان می‌دهد که اگرچه پژوهش‌های متعددی به بررسی هویت ملی در کتاب‌های درسی پرداخته‌اند، این مطالعات یا بر محتوای متنی تمرکز داشته‌اند (و تصویر را نادیده گرفته‌اند)، یا به جنبه‌های فنی و آموزشی تصویرسازی پرداخته‌اند و تحلیل گفتمانی را کنار گذاشته‌اند، و یا از رویکردهای کمّی بهره گرفته‌اند که توانایی واکاوی لایه‌های پنهان معنایی و سازوکارهای ایدئولوژیک بازنمایی بصری را ندارند. در این میان، خلایی جدی در زمینهٔ تحلیل گفتمانیِ تصویرسازی‌ها و بررسی نحوهٔ بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی در سطح بصری وجود دارد. بر این اساس، پژوهش حاضر با تکیه بر چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف و تمرکز بر تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی (بخوانیم) دورهٔ ابتدایی در بازهٔ زمانی ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۹، می‌کوشد این خلأ را پر کرده و درکی عمیق‌تر از سازوکارهای بازنمایی هویت ملی در نظام آموزشی ارائه دهد.

هویت‌ملی[1]

هویت ملی کامل‌ترین نوع هویت جمعی و از بنیادی‌ترین مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ انسجام اجتماعی و فرهنگی در جوامع است؛ و نوعی احساس عاطفی نسبت به اجتماع ملی را داراست که موجب وحدت جمعی می‌شود. افراد هر جامعه با استفاده از مؤلفه‌های هویت ملی خود را از دیگر کشورها متمایز می‌کنند و همین تفکیک انسجام بخش است (کلاته‌میمری، ۱۳۹۰: ۲۲). چراکه بسیاری از تعاریف هویت ملی آن را مجموعه‌ای از گرایش و نگرش‌های مثبت به عوامل و عناصر و الگوهای هویت بخش و یکپارچه کننده در سطح یک کشور به عنوان یک واحد سیاسی تعریف می‌کنند (حاجیانی، ۱۳۸۸: ۹۷). هویت ملی امری ذاتی، آغازین و از قبل تعیین‌شده نیست؛ بلکه امری عارضی، قراردادی، اعتباری و محصول مناسبات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه است (نوذری، ۱۳۸۵: ۱۳۶).

در جامعهٔ ایران، هویت ملی در پیوندی تاریخی میان دو مولفهٔ ایرانی و اسلامی شکل گرفته است. این دو مؤلفه در عین آن‌که از نظر خاستگاه تاریخی و دلالت‌های فرهنگی قابل تفکیک‌اند، در سطح گفتمانی به صورت درهم‌تنیده و هم‌افزا عمل می‌کنند. بر همین اساس، در این پژوهش، هویت ملی ایرانی ـ اسلامی به مثابه مجموعه‌ای از نشانه‌ها و دلالت‌های فرهنگی در نظر گرفته می‌شود که می‌توان آنها را در تحلیل بصری از یکدیگر تفکیک کرد، اما در سطح تفسیر نهایی باید به صورت یک مجموعه هویتی واحد فهمید. از منظر تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف نیز، این دو مؤلفه به عنوان دو گفتمان یا دو منبع معنایی متمایز اما مرتبط بررسی می‌شوند؛ به این معنا که در سطح توصیف می‌توان نشانه‌های ایرانی و اسلامی را جداگانه شناسایی کرد، در سطح تفسیر نسبت آنها با یکدیگر را سنجید، و در سطح تبیین، چگونگی ادغام آنها در گفتمان رسمی هویت ملی را تحلیل کرد.

در نتیجه، هویت ملی در این پژوهش نه یک مفهوم ایستا، بلکه پدیده‌ای پویا و گفتمانی تلقی می‌شود که در متن و تصویر،

از طریق بازنمایی مؤلفه‌های فرهنگی، دینی، زبانی، تاریخی و سیاسی، بازتولید و بازتعریف می‌شود.

نقش کتاب فارسی در هویت ملی

در نظام آموزشی ایران، به‌ویژه در مقاطع ابتدایی، آموزش رسمی نقش مهمی را در درونی‌سازی هویت ملی ایفا می‌کند. سیاست‌گذاران فرهنگی همواره بر آن بوده‌اند تا از طریق محتوای درسی، به‌ویژه کتاب‌های فارسی، نوعی تصویر از شهروند ایرانی-اسلامی بسازند که متعهد به ارزش‌های دینی، وفادار به میراث فرهنگی و متحد در برابر تهدیدات خارجی باشد. در این فرایند، تصویرسازی‌های کتاب‌های درسی به‌عنوان حاملان گفتمان تصویری، از توانی غیرمستقیم اما تأثیرگذار برای شکل‌دهی ذهنیت گروه مخاطبان خود برخوردارند.

کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی، به‌عنوان آثاری که بیش‌ترین تأثیر را بر ذهن و زبان دانش‌آموز می‌گذارند، جایگاهی ویژه در میان سایر کتب این دوره دارند. تصویرسازی‌های این کتاب، به دلیل جذابیت بصری و تأثیرگذاری ناخودآگاه بر ذهن دانش‌آموز، نقش مؤثری در انتقال این مفاهیم ایفا می‌کند. تصویر برخلاف متن به‌طور مستقیم و سریع با ذهن و احساس مخاطب ارتباط برقرار می‌کند؛ به همین دلیل حامل معانی فرهنگی عمیق‌تری است. از این رو، بررسی هویت ملی در سطح تصویرسازی، راهی برای تحلیل گفتمان فرهنگی قدرت در عرصهٔ آموزش است (پاشائی، ۱۴۰۱: ۲۰۶).

در دههٔ ۱۳۹۰ خورشیدی، نظام آموزشی ایران در چارچوب سند تحول بنیادین آموزش و پرورش، بیش از پیش به عنوان یکی از ابزارهای اصلی بازتولید هویت اسلامی-ایرانی مورد توجه قرار گرفت. این سند، بر تربیت نسلی مبتنی بر هویت اسلامی-ایرانی تأکید دارد و مأموریت نظام آموزشی را نه صرفاً انتقال دانش، بلکه هدایت فرهنگی و هویتی نسل آینده در چارچوب آموزه‌های دینی و بومی تعریف می‌کند. در فصل دوم این سند، هویت مطلوب دانش‌آموز ایرانی با عباراتی چون دارای بصیرت در زمینه‌های عبادی، اعتقادی و اجتماعی، باایمان و دوست‌دار کسب فضائل اخلاقی، علاقه‌مند به ارزش‌های اصیل اسلامی-ایرانی، مسئولیت‌پذیر، عدالت‌خواه، وطن‌دوست و جهان‌نگر توصیف می‌شود؛ و بر نقش اساسی محتواسازی در نهادینه‌سازی این هویت تأکید می‌گردد (شورای عالی انقلاب فرهنگی، ۱۳۹۰: ۱۵-۲۰).

با این حال، اهمیت سند تحول بنیادین تنها در سطح بیان اهداف کلان نیست، بلکه در نحوهٔ ترجمهٔ این اهداف به محتوای آموزشی و به‌ویژه به بازنمایی‌های دیداری نیز آشکار می‌شود. از این منظر، تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسیِ دورهٔ ابتدایی در دههٔ ۱۳۹۰ را می‌توان بازتابی از این سیاست هویتی دانست؛ زیرا تصاویر، در کنار متن، در ساختن تصور مطلوب از کودک ایرانی نقش دارند و ارزش‌هایی چون ایمان، اخلاق، خانواده‌محوری، وطن‌دوستی، و پیوند با نمادهای دینی و ملی را به شیوه‌ای غیرمستقیم و ماندگار منتقل می‌کنند.

بر این اساس، رابطهٔ سند تحول بنیادین با تصویر، رابطه‌ای مستقیم و خطی نیست، بلکه رابطه‌ای گفتمانی است: سند در سطح کلان، چارچوب هویتی مطلوب را تعریف می‌کند و تصاویر در سطح خرد، آن چارچوب را به زبان بصری ترجمه می‌کنند. بنابراین، تحلیل تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی در دههٔ ۱۳۹۰ بدون توجه به این سند، تحلیلِ بافت‌زدایی‌شده‌ای خواهد بود؛ زیرا بخشی از معنای تصاویر دقیقاً در نسبت آنها با سیاست‌های هویتی و آموزشی این سند روشن می‌شود.

نقش هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های درسی آموزش و پرورش

توجه ویژهٔ آموزش و پرورش به مصادیق هویت ملی موجب شده است تا در کتاب‌های درسی به مؤلفه‌های هویت ملی و متغیرهای آن به صورت مستقیم و غیرمستقیم اشاره شود. حضور مصادیق و عناصر هویت ملی در کتب درسی بیان‌کننده اهمیت این مسئله در نظام آموزشی ایران است (خدایار و فتحی، ۱۳۸۷: ۴۶). هرچند نوسازی تصویرسازی کتاب‌های درسی از دهه‌های میانی قرن چهاردهم خورشیدی، به‌ویژه با فعالیت مؤسساتی مانند فرانکلین و حضور تصویرگران شاخص، آغاز شد، اما تمرکز این پژوهش بر دههٔ ۱۳۹۰ خورشیدی است؛ زیرا در این دوره، با تصویب و اجرای سند تحول بنیادین آموزش و پرورش، بازتعریف هویت اسلامی-ایرانی به یکی از محورهای اصلی سیاست‌گذاری آموزشی بدل شد. از این منظر، تصویرسازی کتاب‌های فارسی در این دهه را باید بخشی از سازوکار رسمی بازتولید هویت ملی دانست.

در این کتاب‌ها، تصاویر صرفاً نقش تزئینی یا مکمل ندارند، بلکه حامل معناهای فرهنگی و ایدئولوژیک‌اند و در کنار متن، در تولید و تثبیت گفتمان آموزشی نقش ایفا می‌کنند. مؤلفه‌های انتخابی در بازنمایی هویت ملی در این کتاب‌ها در بستر سیاست‌گذاری‌های فرهنگی حاکم شکل گرفته است. تحلیل تصویری کتاب‌های فارسی بخوانیم در دههٔ ۱۳۹۰، با تکیه بر مؤلفه‌های هویت ملی، نشان‌دهندهٔ حضور ابعاد دینی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و زبانی با شاخصه‌های در نظر گرفته‌شده ازاین مؤلفه‌هاست. در ادامه تصویب سند تحول بنیادین آموزش و پرورش در سال ۱۳۹۰، این نقش را پررنگ‌تر کرد. در همین راستا، تصاویر کتاب‌ها در فضایی قرار داده‌شد که در آن یک تعریف

Doi: 10.22034/rph.2026.2070082.1177

خاص از هویت ایرانی رسمیت دارد: فارسی‌زبان، مسلمان و وطن‌دوست. دیگر مؤلفه‌های هویتی (قومیتی، مدرن و جهانی) اغلب غایب یا حاشیه‌ای‌اند. این گفتمان تصویری، در عین تلاش برای حفظ انسجام فرهنگی و تعهد به ارزش‌های رسمی، نوعی نظم هویتی هدایت‌شده را تثبیت کرد که در آن کودک با جهان از پیش‌تعریف‌شده‌ای مواجه شد؛ جهانی که در آن مرزهای خود و دیگری از پیش مشخص شده‌است.

در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، در سطح توصیف، عناصر دیداریِ هر تصویر مانند شخصیت‌ها، نوع پوشش، موقعیت مکانی، نشانه‌های فرهنگی و دینی، رنگ‌ها، کنش‌ها، ترکیب‌بندی، زاویه دید، و نمادهای ملی و تاریخی شناسایی می‌شوند. در سطح تفسیر، این عناصر در نسبت با متن درس، مخاطب کودک، و بافت آموزشیِ کتاب معنا می‌یابند و روشن می‌شود که هر تصویر چه نوع هویت یا ارزشی را برجسته می‌کند. در سطح تبیین نیز، این بازنمایی‌ها به سیاست‌های کلان فرهنگی و آموزشی، به‌ویژه گفتمان رسمی هویت اسلامی ـ ایرانی در دههٔ ۱۳۹۰، پیوند داده می‌شوند. بر این اساس، تصاویر کتاب‌های فارسیِ دورهٔ ابتدایی را می‌توان نه بازتابی خنثی از واقعیت، بلکه بخشی از فرایند تولید و تنظیم هویت در نظام آموزشی دانست؛ فرایندی که در آن برخی مؤلفه‌ها مانند دین، خانواده، وطن‌دوستی و نمادهای رسمی برجسته می‌شوند و برخی دیگر، مانند تنوع قومی، زبان‌های محلی یا وجوه جهانی هویت، کمتر مجال ظهور می‌یابند.

از این رو، پژوهش حاضر بر آن است تا نشان دهد تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسیِ دههٔ ۱۳۹۰ چگونه در چارچوب گفتمان رسمی آموزش و پرورش، هویت ملی را بازنمایی کرده‌اند و این بازنمایی‌ها چه الگوی معنایی و ایدئولوژیکی را در ذهن مخاطب کودک تثبیت می‌کنند. به نظر می‌رسد به نظر می‌رسد تدوین‌کنندگان متون درسی باید با دیدی متعادل نسبت بـه مقوله‌های مختلف ارتباطی مثبت بین جنبه‌های مختلف هویت ایرانیان برقرار کنند. البته باید گفت که به ابعاد مختلفی از مؤلفه‌های هویت ملی ایرانیان در تصاویر کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی توجه شده، ولی این توجه در بعضی از موارد بخشی از هویت ایرانیان را نادیده گرفته‌است (منصوری و فریدونی، ۱۳۸۸: ۴۴).

مبانی نظری: تحلیل گفتمان فرکلاف

با توجه به مواردی که پیش‌تر اشاره شد و پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش تحلیل گفتمان رویکردی است که با شیوه‌ای قاعده‌مند می‌تواند در راستای هدف و پرسش‌های مطرح شده در این مقاله مورد استفاده قرار گیرد. از علل انتخاب این روش می‌توان به توانایی آن در تحلیل عوامل اثرگذار در شکل‌گیری یک متن مانند شرایط اجتماعی، فرهنگی و تاریخی خلق اثر اشاره کرد. این روش به واسطه آنکه در پارادایمی پساساخت‌گرایانه طرح شده قابلیت آن را دارد که در عین توجه به متن، فرامتن‌ها را نیز از نظر دور نمی‌دارد و در سویه‌های موازی همه اینها را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد (مهرابی و سید احمدی زاویه، ۱۴۰۲: ۶۱)، لازم است در این‌جا به تعریف نظریه گفتمان نورمن فرکلاف پرداخته شود تا در ادامه منظور این مقاله از به‌کارگیری این رویکرد به‌روشنی مشخص باشد.

نظریه نورمن فرکلاف از مشهورترین نظریات حوزه گفتمان است که ضمن بیان رابطهٔ میان ملاک‌های درونی و برونی متن، قدرت حاکم جامعه‌ای را که اثر در آن شکل گرفته است، واکاوی می‌کند، شیوه او متن محور است. فرکلاف متن، تعامل و بافت اجتماعی را به‌عنوان سه عنصر گفتمان مشخص می‌کند و هم‌چنین، برای تحلیل گفتمان به روش خود، سه مرحله توصیف، تفسیر و تبیین را پیشنهاد می‌کند. او مسائل گفتمان در راستای ایدئولوژی و قدرت در جامعه، و رویکرد خود در تحلیل گفتمان انتقادی را طی سه دهه توسعه داده است. نسخه وی از تحلیل گفتمان یک رویکرد نظری و روش شناختی است که رویکردهای زبانی را با رویکردهای اجتماعی تلفیق می‌کند (محمودی، ۱۴۰۰: ۱۰۵). در این روش که یکی از رویکردهای مؤثر در بررسی رابطهٔ میان زبان، قدرت و ایدئولوژی در متون اجتماعی و فرهنگی است. فرکلاف با تبیین سه‌سطح تحلیلی شامل توصیف (ویژگی‌های زبانی متن)، تفسیر (فرایند تولید و مصرف متن) و تبیین (زمینه‌های اجتماعی تولید متن)، چارچوبی چندلایه برای بررسی گفتمان ارائه می‌دهد (تصویر ۱).

همان‌طور که در «تصویر ۱» نیز دیده می‌شود، این سه سطح به صورت درهم‌تنیده، پیوند میان متن، گفتمان، و ساختار اجتماعی را نشان می‌دهند. در پژوهش حاضر، این الگو مبنای تحلیل تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی در دهه ۹۰ قرار گرفته‌است؛ جایی که نشانه‌های متعددی از عناصر هویتی قابل مشاهده‌اند. توجه به این مؤلفه‌ها نشان می‌دهد که چگونه متون و تصاویر در این کتاب‌ها می‌توانند گفتمان هویتی خاصی را بازنمایی و بازتولید کنند. بر اساس این مدل، تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی ابتدایی در این دهه نه‌تنها از منظر زیبایی‌شناسی، بلکه از نظر بازنمایی گفتمان‌های مسلط اجتماعی، فرهنگی و هویتی نیز قابل بررسی‌اند. از این‌رو بهره‌گیری از چارچوب فرکلاف این امکان را فراهم می‌سازد که لایه‌های پنهان معناسازی در تصویرسازی‌های رسمیِ آموزشی با دقت تحلیل و واکاوی شوند.

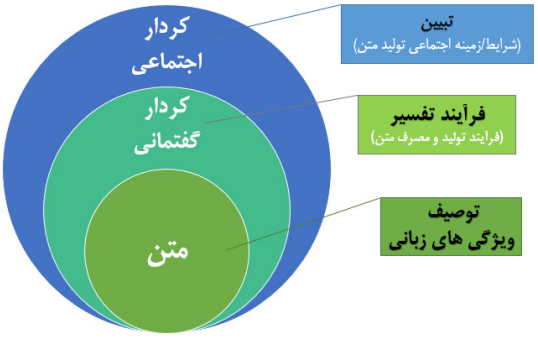
در این رویکرد اولین مرحله یعنی مرحله توصیف، توجه به

مضامین و روابط و هویت‌های ظاهری متن دارد. مرحله تفسیر به تحلیل فرایندهای شناختی شرکت‌کنندگان و تعامل‌های میان آنها می‌پردازد و در آن تعامل بین متن و بافت روشن می‌شود. متن‌ها بر اساس پیش فرض‌های مبتنی بر عقل سلیم، که بخشی از دانش زمینه‌ای هستند و به ویژگی‌های متنی ارزش می‌دهند تولید و تفسیر می‌شوند. مرحله تبیین، نیز به فرایندهای تولید و تفسیر گفتمان دلالت دارد. در این سطح، متن به مثابهٔ بخشی از فرایند فعالیت اجتماعی محسوب می‌شود و متن باتوجه به زمینه و بستر اجتماعی تحلیل می‌شود (نقیه و امانی، ۱۴۰۴: ۸۵).

فرکلاف در تحلیل گفتمان سازمانی خود تاکیدش بر گذار از مطالعه سازمان‌ها به عنوان یک ساختار صلب، به مطالعه و سازمان بخشیدن به آن به مثابهٔ یک فرایند است. در این رویکرد به جای مطالعه و تحلیل مجموعه متون برسازنده کردارهای گفتمانی، تمرکز بر فرایندهای سازمانی شدن یک ایدئولوژی است. ازاین‌رو فرکلاف در تحلیل گفتمان انتقادی کنش گفتمانی را معادل متن در نگاه خردگرایانه تحلیل گفتمان قرار می‌دهد و معتقد است کنش گفتمانی در لایه‌های پیچیده چندتایی بینامتن‌ها که برسازنده معناهای گفتمانی هستند قابل ردیابی است (Fair-clough, 2010: 355).

یافته‌های پژوهش: بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی در تصویرسازی کتاب درسی فارسی ابتدایی دهه ۱۳۹۰

پس از معرفی پیکرهٔ مطالعاتی مقاله، حال می‌توان به تحلیل جامعهٔ آماری انتخابی پرداخت. این تحلیل، مطابق با الگوی تحلیل گفتمان فرکلاف، در سه سطح انجام خواهد شد؛ سطح اول بر توصیف عناصر، سطح دوم بر تفسیر لایه‌های معنایی و سطح سوم بر تبیین پیوندهای گفتمانی در بسترهای نهادی و اجتماعی تمرکز دارد. در ادامه، هر یک از این سطوح به‌ترتیب مورد بررسی قرار خواهند گرفت.



تصویر ۱. سطوح تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف.

مرحله اول: توصیف

با توجه به آنچه پیش‌تر در قسمت مبانی نظری پژوهش بیان شد، در این‌جا لازم است جامعهٔ آماری انتخابی، به صورت توصیفی معرفی و تحلیل شود.

در سطح توصیفی تحلیل گفتمان انتقادی، تمرکز اصلی بر ساختارهای صوری و محتوایی بازنمایی شده در تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی (بخوانیم) دوره ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰ است. در این مرحله، بدون ورود به بافت اجتماعی، سیاسی یا ایدئولوژیک متون، تنها نشانه‌ها، عناصر بصری و چینش گرافیکی مؤلفه‌های هویتی در تصاویر بررسی می‌شود. هدف از این سطح، استخراج و طبقه‌بندی داده‌های مستقیم از درون تصاویر است تا بتوان زمینه لازم برای تفسیرهای بعدی را فراهم آورد.

بر اساس داده‌های گردآوری‌شده از محتوای تصویری کتاب‌های فارسی این دهه، ابعاد اصلی هویت ملی که در قالب عناصر تصویری بازنمایی شده‌اند به‌ترتیب عبارت‌اند از:

در میان این ابعاد، بعد دینی بیشترین فراوانی را دارد. این بعد از طریق تصویرسازی‌هایی با محتوای آموزه‌های اخلاقی اسلامی، نماز، مسجد، قرآن، حجاب و چهره‌های معنوی خود را نشان می‌دهد. ساختار تصویری این مؤلفه‌ها معمولاً ساده، مستقیم و فاقد پیچیدگی‌های استعاری است. رنگ‌های مورد استفاده در این تصاویر غالباً آرام، با رنگ‌مایه‌های خاکی، سبز و آبی است که هم‌سو با بیان محتوای معنایی آرامش و قداست می‌باشد.

تصویرسازی‌هایی که در آن کودکان در حال خواندن دعا، اقامه نماز جماعت و مشارکت در فعالیت‌های مذهبی هستند، سهم قابل توجهی از محتوای تصویری کتاب را تشکیل می‌دهد. در این تصاویر، فضاسازی اغلب حول محور همبستگی، وحدت و مشارکت شکل گرفته و نقش معلم و والدین به عنوان عاملان هدایت و آموزش دینی پررنگ است (تصویر ۲ و ۳).

جدول۱. ترتیب حضور ابعاد و مؤلفه‌های هویت ملی در تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی ابتدایی دهه ۱۳۹۰

ابعاد هویت ملی
مؤلفه‌های دینی
مؤلفه‌های اجتماعی
مؤلفه‌های فرهنگی
مؤلفه‌های جغرافیایی
مؤلفه‌های سیاسی
مؤلفه‌های میراث فرهنگی
مؤلفه‌های زبان و خط فارسی

Doi: 10.22034/rph.2026.2070082.1177



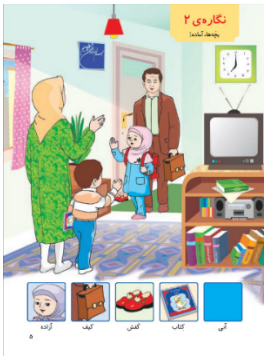
تصویر ۲. فارسی اول ابتدایی، ۱۳۹۱: ۲۱.



تصویر ۳. فارسی سوم ابتدایی، ۱۳۹۵: ۱۰۶.

دومین بعد پرتکرار، بعد اجتماعی است که در جایگاه بعدی قرار می‌گیرد. در سطح توصیف و بر مبنای این بعد، تصویرسازی کتاب‌های فارسی ابتدایی در دههٔ ۱۳۹۰، اغلب بر بازنمایی نقش‌های سنتی اجتماعی و نهاد خانواده به عنوان هستهٔ اصلی جامعه تأکید دارند. بر اساس داده‌های استخراج‌شده از تصویرسازی‌ها، بیشترین فراوانی به نمایش خانواده با ترکیب پدر، مادر و فرزندان اختصاص دارد؛ و در تعداد چشم‌گیری از تصاویر در هر پایه ساختار خانواده به‌طور مستقیم به نمایش درآمده است. در این تصاویر، اغلب پدر در نقش سرپرست و مادر در نقش مراقب و عاطفی ظاهر می‌شود، که تأکیدی است بر بازتولید نقش‌های جنسیتی سنتی جامعهٔ ایرانی در متن‌های آموزشی (تصاویر ۴ و ۵).

همچنین بازنمایی‌های اجتماعی دیگر نظیر مشاغل، آموزش، مشارکت اجتماعی کودکان و ارتباطات بین‌نسل‌ها اغلب شامل تصاویری از دانش‌آموزان در مدرسه، معلمان، مشاغل خدماتی و مشاغل سنتی مانند کشاورزی و دامداری است. در این میان، نقش مشارکتی زنان در جامعه نسبت به مردان کم‌رنگ‌تر است و حضور زنان بیشتر در فضای خانه یا در نقش معلم بازنمایی می‌شود. این روند بیانگر گفتمانی است که در آن بر ثبات ساختارهای اجتماعی سنتی و تمایز نقش‌های جنسیتی تأکید شده است (تصاویر ۶ و ۷).



تصویر ۴. فارسی اول ابتدایی، ۱۳۹۲: ۵.



تصویر ۵. فارسی چهارم ابتدایی، ۱۳۹۱: ۱۰۲.



تصویر ۶. فارسی دوم ابتدایی، ۱۳۹۵: ۴۳_۴۲

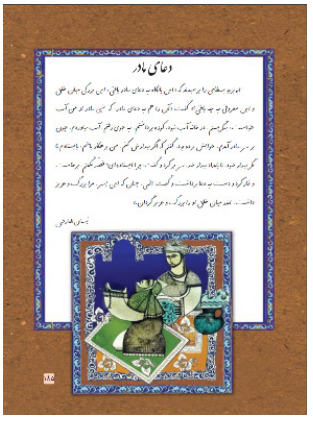


تصویر ۷. فارسی اول ابتدایی، ۱۳۹۲: ۶۷.

در بررسی بعد فرهنگی هویت ملی در این سطح و بر مبنای داده‌های به‌دست‌آمده از بررسی تصویرسازی‌کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی در دهه ۱۳۹۰، می‌توان دریافت که بازنمایی عناصر فرهنگی به‌ویژه آداب و رسوم، پوشش، سبک زندگی بومی و مناسبت‌های ملی نیز بخشی از محتوای تصویری این کتاب‌ها را تشکیل می‌دهد. نمودهای بصری فرهنگ ایرانی در قالب تصاویری از معماری و محیط خانه‌های ایرانی، آیین‌های ملی چون نوروز، یلدا یا مراسم‌های مذهبی نظیر نماز جماعت، در بسیاری از تصاویر تکرار شده‌اند. همچنین حضور اقوام مختلف با پوشش‌های محلی نیز نشان‌دهندهٔ نوعی تأکید بر تنوع فرهنگی در چارچوب وحدت ملی است. در بسیاری از تصاویر، فضاسازی روستایی و نمادهای سنتی چون معماری بومی، ابزارهای سنتی یا مشاغل محلی، به عنوان حاملان معناهای فرهنگی در خدمت بازنمایی هویت ملی قرار گرفته‌اند. این بازنمایی‌ها، چه در فرم‌های بصری و چه در هم‌نشینی با متن نوشتاری، بر غنای فرهنگی جامعه ایرانی تأکید داشته و در راستای تقویت خودآگاهی فرهنگی کودکان عمل کرده‌اند (تصاویر ۸ و ۹).

بعد جغرافیایی و بومی دارای بسامد کم‌تری نسبت به موارد قبلی‌ست. اما همین تعداد نیز حامل دلالت‌های هویتی مشخصی بوده‌اند؛ هم‌چون تصویر مناظر طبیعی و اقلیمی، تنوع زیستی، معماری بومی و لباس‌های محلی در اقوام مختلف. این تصاویر اغلب در صحنه‌هایی آرام، با حضور طبیعت، فضای سبز، حیوانات اهلی یا کارهای روزمره کشاورزی و دام‌داری ترسیم شده‌است (تصاویر ۱۰ و ۱۱). کم‌بودن فراوانی این بُعد در سطح توصیف نشان می‌دهد که جغرافیا و تنوع زیستی در مقایسه با مؤلفه‌های دینی و اجتماعی کمتر به‌عنوان حامل اصلی هویت ملی برجسته شده‌اند.

در ادامه بعد سیاسیِ هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دهه ۱۳۹۰ به‌گونه‌ای بازنمایی شده که حاکی از استمرار و تثبیت گفتمان رسمی جمهوری اسلامی ایران در فرایند آموزش رسمی است. داده‌های موجود در جدول‌ها نشان می‌دهد که مؤلفه‌هایی هم‌چون پاسداشت انقلاب اسلامی، دفاع مقدس، شهدا و جنگ تحمیلی حضور چشم‌گیری دارند (تصاویر ۱۲ و ۱۳).



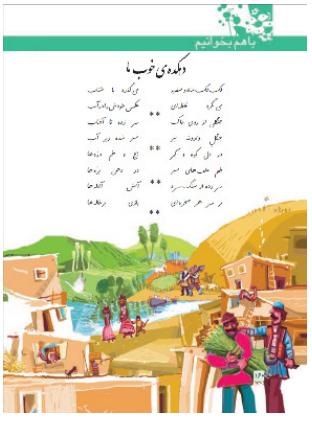
تصویر ۸. فارسی پنجم ابتدایی.



تصویر ۹. فارسی دوم ابتدایی، ۱۳۹۷: ۹۵_ ۹۴.



تصویر ۱۰. فارسی سوم دبستان، ۱۳۹۷: ۵۵.



تصویر ۱۱. فارسی پنجم دبستان، ۱۳۹۱: ۱۶۰.

Doi: 10.22034/rph.2026.2070082.1177



تصویر ۱۲. فارسی ششم دبستان، ۱۳۹۹: ۷۷.



تصویر ۱۳. فارسی دوم ابتدایی: ۱۳۹۲: ۸۵.

این تصاویر، به‌لحاظ بصری از تکنیک‌هایی مانند استفاده از عناصر و رنگ‌های نمادین و چهره‌پردازی قهرمانانه بهره گرفته‌اند. افزون‌براین، در برخی تصاویر به‌ویژه در پایه‌های چهارم، پنجم و ششم مفاهیمی مانند امنیت ملی، مقاومت، ایثار به‌شکل مستقیم یا نمادین بازنمایی شده‌اند که حاکی از تلاش برای نهادینه‌سازی هویت سیاسی ـ ملی در ذهن دانش‌آموزان است. از نظر گفتمانی، این بازنمایی‌ها در راستای تقویت گفتمان غالب جمهوری اسلامی و تداوم مشروعیت آن در عرصه فرهنگی ـ آموزشی عمل می‌کنند.

در ادامه باید به بعد میراث فرهنگی به عنوان یکی از عناصر بنیادین هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دهه ۱۳۹۰ اشاره‌کرد. مطابق با تصاویر موجود در کتاب‌های فارسی این دهه، مؤلفه‌های مرتبط با میراث فرهنگی در قالب آثار تاریخی، معماری ایرانی، صنایع‌دستی، پوشش‌های سنتی، آیین‌ها و رسوم منطقه‌ای و شخصیت‌های اسطوره‌ای در تصویرسازی‌ها حضور دارند. برای نمونه، ترسیم تصاویر متعددی از بناهای تاریخی چون مسجد، گنبد، بازار سنتی و خانه‌های خشتی به چشم می‌خورد که نه‌تنها فضا را ایرانی جلوه می‌دهند، بلکه آشنایی با گذشتهٔ فرهنگی کشور را در ذهن کودک تقویت می‌کنند. همچنین حضور شخصیت‌هایی چون رستم، آرش کمانگیر، آریوبرزن، بوعلی سینا و... در متون و تصاویر، جنبه‌های هویتی اسطوره‌ای، علمی و تاریخی ایران را نمایان می‌سازد. از نظر سبک تصویرسازی نیز، طراحان با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی چون استفاده از نقوش سنتی، رنگ‌های خاکی و ارجاع به سبک نگارگری ایرانی کوشیده‌اند بازتابی زیباشناختی از میراث فرهنگی ارائه دهند. افزون‌براین، پوشش محلی اقوام مختلف در برخی تصویرها نمایان است که بر گوناگونی فرهنگی و هم‌زمان وحدت ملی تأکید دارد. بنابراین بازنمایی میراث فرهنگی در این کتاب‌ها علاوه‌بر آشنایی دانش‌آموزان با ریشه‌های تمدنی ایران، در راستای تقویت حس تعلق، افتخار و پیوند با گذشته تاریخی ـ فرهنگی نیز عمل می‌کند (تصاویر ۱۴ و ۱۵).



تصویر ۱۴. فارسی پنجم دبستان، ۱۳۹۹: ۱۳۴.



تصویر ۱۵. فارسی چهارم دبستان، ۱۳۹۱: ۱۵۴_ ۱۵۵.

در ادامه بعد زبان و خط فارسی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دهه ۱۳۹۰، اگرچه از نظر بازنمایی مستقیم تصویری نمود محدودی دارد، اما از حیث کارکرد ساختاری و زمینه‌ای، نقشی محوری و انکارناپذیر در تثبیت هویت ملی ایفا می‌کند. طبق بررسی و تحلیل محتوای تصویری، تصاویر مرتبط با خط فارسی در مجموع کم‌تعداد بوده و در اغلب موارد تنها در شکل تابلوهای مدارس، سردر فروشگاه‌ها یا نوشته‌های کتابی محدود شده‌اند. این امر نشان می‌دهد که تصویرگران به‌طور مستقیم به نمایش خط فارسی در آثار تصویری نپرداخته‌اند یا این مؤلفه را در اولویت تصویری قرار نداده‌اند. بااین‌حال، نمی‌توان از نقش بنیادین و فراگیر زبان فارسی در کلیت کتاب چشم‌پوشی کرد؛ چراکه زبان و خط فارسی، زبان اصلی متن، گفت‌وگوها، اشعار، عناوین و تمرین‌هاست، و همین حضور گسترده در بافت زبانی کتاب، گفتمان هویت‌ساز را شکل می‌دهد. افزون‌براین، آموزش تدریجی خواندن و نوشتن حروف فارسی در پایه اول ابتدایی، همراه با تصویرسازی‌هایی که گاه ترکیب نوشتار و تصویر را نشان می‌دهند، نشان‌دهنده نقش تربیتی خط فارسی در شکل‌گیری سواد پایه و هویت زبانی دانش‌آموزان است. همچنین در برخی تصویرها، تابلوها و دیوارنوشته‌ها با خوشنویسی سنتی یا خط نستعلیق اجرا شده‌اند که بازتابی از پیوند زیبایی‌شناسی سنتی ایرانی با زبان ملی است. بنابراین، اگرچه بازنمایی مستقیم خط فارسی در تصاویر کتاب کم‌رنگ بوده، اما حضور ساختاری و زمینه‌ای آن در تمامی سطوح کتاب، به‌ویژه در آموزش خواندن و نوشتن و انس با ادبیات فارسی، نشان می‌دهد که زبان فارسی همچنان به عنوان رکن اساسی هویت ملی در متن و بافت کتاب حضوری نیرومند دارد (تصاویر ۱۵ و ۱۶).

جالب توجه است که در برخی از تصاویر، مؤلفه‌های متعددی به صورت هم‌زمان حضور دارند. این موضوع نشان‌دهندهٔ تلاش برای بازنمایی هویتی جامع و در عین حال کنترل‌شده است. در بررسی دقیق‌تر تصویرسازی‌ها می‌توان دریافت که نشانه‌های تصویری مربوط به پوشش ایرانی و نیز استفاده از معماری ایرانی در فضاسازی‌ها در اغلب تصاویر به چشم می‌خورند. این امر نشان‌دهندهٔ تلاش گفتمان رسمی آموزشی برای تثبیت الگوهای فرهنگی و سبک زندگی ایرانی در ذهن کودک است. همچنین تصویرسازی‌هایی از آیین‌های جمعی چون نوروز، شب یلدا و جشن‌های سنتی، بازتابی از تقویت تعلق به هویت جمعی فرهنگی و ملی هستند. وجود نشانه‌هایی چون نقشه ایران، کوه دماوند، پرچم و بناهای تاریخی نیز در تصویرسازی‌ها گرایش به بازنمایی هویت سرزمینی و حس تعلق جغرافیایی را تقویت می‌کنند.

در مجموع، تحلیل سطح توصیفی نشان می‌دهد که تصویرسازی کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دهه ۱۳۹۰، گرایشی غالب به سمت تثبیت هویت دینی و تقویت ارزش‌های فرهنگی دارد. در این میان، تأکید ویژه بر نهاد خانواده، معلم و هم‌بستگی در جامعه به عنوان محورهای انتقال هویت به نسل جدید، از طریق تصویرسازی‌های روشن، نمادین و اغلب ساده، قابل مشاهده است. این تصاویر در چارچوب گفتمان رسمی آموزشی جمهوری اسلامی، بازتابی از ارزش‌های ایدئولوژیک حاکم و نگاه هنجاری به تربیت نسل کودک محسوب می‌شوند.

در مجموع، داده‌های توصیفی نشان می‌دهد که در تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی در دههٔ ۱۳۹۰، مؤلفه‌های دینی و اجتماعی بیشترین برجستگی را دارند و مؤلفه‌های زبان و خط فارسی، جغرافیا و میراث باستانی در رتبه‌های پایین‌تر قرار می‌گیرند. این الگوی توزیع، زمینهٔ لازم را برای تحلیل تفسیری و تبیینی در مراحل بعدی فراهم می‌کند.



تصویر ۱۶. فارسی پنجم دبستان، ۱۳۹۰: ۹۳.



تصویر ۱۷. فارسی اول دبستان، ۱۳۹۳: ۲.

Doi: 10.22034/rph.2026.2070082.1177

مرحله دوم: تفسیر

در سطح تفسیر، هدف آن است که رابطه بین متن (در این‌جا تصویرسازی کتاب‌های فارسی) و فرایندهای تولید و مصرف آن در بستر اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و نهادی تحلیل شود. این مرحله می‌کوشد تا بازنمایی‌ها را نه صرفاً به مثابهٔ عناصر تصویری، بلکه به عنوان برساخت‌هایی از گفتمان‌های مسلط در جامعه و آموزش و پرورش ایران در دهه ۱۳۹۰ تحلیل کند. بر این اساس در این مرحله باید به این موضوع پرداخت که چه عوامل گفتمانی، فرهنگی و ایدئولوژیکی سبب شده تا برخی ابعاد هویت ملی برجسته شده و برخی دیگر نادیده گرفته شوند؟

بر اساس بررسی تصویرسازی کتاب‌های فارسی در دههٔ ۱۳۹۰، می‌توان گفت بیش‌ترین فراوانی به مؤلفه‌های دینی (شامل الگوهای اخلاقی و ارزش‌های اسلامی، چهره‌های مذهبی و اسوه‌های دینی، مناسبت‌ها و مناسک اسلامی، و پوشش و حجاب) اختصاص دارد که نشان‌دهندهٔ تمرکز گفتمان تصویری این کتاب‌ها بر وجه دینیِ هویت ملی است (تصاویر ۲ و ۳). پس از آن، مؤلفه‌های اجتماعی (مانند همکاری، کار گروهی، اهمیت خانواده، نقش مدرسه در هدایت و تربیت کودکان و رعایت قوانین) (تصاویر ۴ تا ۷) و سپس مؤلفه‌های فرهنگی (مانند آداب و رسوم، پوشش، سبک زندگی بومی، آیین‌ها و مناسبت‌های ملی و تاریخی) (تصاویر ۸ و ۹) در رتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند.

تصویرسازی کتاب‌های فارسی در دههٔ ۱۳۹۰ تحت تأثیر مستقیم ساختار و محتوای برنامهٔ درسی ملی جمهوری اسلامی ایران است که بر مبنای سند تحول بنیادین آموزش و پرورش تدوین شده است. در این چارچوب، تقویت هویت ملی ـ اسلامی به عنوان یکی از ماموریت‌های اصلی آموزش پایه تعریف شده و به همین دلیل، تصویرگر در چارچوبی هدایت‌شده و هدفمند، به بازنمایی عناصری می‌پردازد که با این جهت‌گیری ایدئولوژیک هم‌سو هستند.

تصاویر مورد تحلیل نیز بازتاب‌دهندهٔ این سیاست‌گذاری‌اند؛ به‌گونه‌ای که بازنمایی خانواده‌های مذهبی، کودکان با پوشش بومی یا حضور در فضاهای فرهنگی و آیینی، به‌طور ضمنی ارزش‌هایی چون دین‌داری، انسجام خانوادگی، پایبندی به فرهنگ بومی و هنجارهای اجتماعی را القا می‌کنند (تصاویر ۱۰ و ۱۱). این معانی نه‌تنها از طریق محتوای آشکار، بلکه از طریق عناصر بصری همچون رنگ، ترکیب‌بندی، نوع کادربندی و نحوهٔ چینش شخصیت‌ها در تصویر به مخاطب منتقل می‌شوند.

در این میان، یکی از یافته‌های قابل تامل، کم‌رنگ بودن بازنمایی مستقیم زبان و خط فارسی در سطح تصویر است؛ در حالی که زبان فارسی به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت ملی، نقش یکپارچه‌کنندهٔ بنیادینی در سطح کلان فرهنگی ایفا می‌کند. این امر را می‌توان در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی چنین تبیین کرد که در گفتمان رسمی آموزشی، زبان فارسی بیش از آن‌که در سطح تصویر به‌صورت نمادین بازنمایی شود، در بافتار متنی کتاب‌ها به عنوان ابزاری کارکردی و ایدئولوژیک برای جامعه‌پذیری زبانی به‌کار گرفته می‌شود.

به بیان دیگر، نهاد آموزش از طریق آموزش نظام‌مند خواندن و نوشتن، استانداردسازی زبان و تثبیت زبان معیار، هویت زبانی را در سطحی عمیق‌تر و ساختاری‌تر در ذهن دانش‌آموز نهادینه می‌کند؛ در حالی‌که در سطح تصویر، اولویت به بازنمایی مؤلفه‌هایی داده می‌شود که قابلیت بصری‌سازی مستقیم‌تر و اثرگذاری عاطفی بیشتری دارند، مانند دین، مناسک، خانواده و نمادهای فرهنگی. این دوگانگی نشان‌دهندهٔ نوعی تقسیم کار گفتمانی میان متن و تصویر است که در آن، تصویر بیشتر حامل معانی ارزشی و هنجاری و متن حامل کارکردهای زبانی و هویتی بنیادین است.

از نکات مهم در سطح تفسیر، تشخیص گفتمان‌هایی است که در تصویرسازی‌ها برجسته نشده یا حذف شده‌اند. بر اساس بررسی تصاویر، بعد فرهنگی تاریخی (شامل بزرگداشت مفاخر ملی، روایت‌های اساطیری، معماری ایرانی، آیین‌ها و سنت‌ها) نسبت به بعد دینی از نمود کمتری برخوردار بوده است. این امر را می‌توان به قدرت گفتمان رسمی دینی نسبت داد که در آن، نمادهای ملی فرهنگی باید در چارچوب دینی قرار بگیرند. برای نمونه، عدم حضور مستقیم چهره‌هایی تاریخی باستانی در کنار تأکید بر شخصیت‌ها و چهره‌های تاریخی معاصر، نشان‌دهندهٔ نوعی سلسله‌مراتب گفتمانی است که ترجیح می‌دهد تاریخ دینی بر تاریخ ملی غیردینی غلبه داشته باشد. این روند بازنمایی را به سمت هویتی یگانه با محوریت ایدئولوژی رسمی سوق می‌دهد.

در ادامه باید بررسی شود که چگونه مخاطب (یعنی دانش‌آموز دوره ابتدایی) با تصویرسازی‌ها مواجه می‌شود و چه برداشتی از آن دارد. تصاویر در کتاب فارسی، به صورت ضمنی نظامی از ارزش‌گذاری‌ها را منتقل می‌کنند. استفاده از رنگ‌های گرم و روشن برای خانواده، نماز، مدرسه و کودکان در مقابل، رنگ‌های سرد و محو برای تصاویر خنثی یا بدون کنش، یک رمزگذاری ضمنی است که دانش‌آموز را از طریق زبان تصویر، در جهت تأیید ارزش‌های رسمی هدایت می‌کند. به بیان دیگر، مخاطب با رمزگشایی این نشانه‌ها، دوگانهٔ خوب/ بد، مطلوب/ نامطلوب را از طریق تصویر درک می‌کند.

تفسیر فضاهای ترسیم‌شده در تصاویر نشان می‌دهد که تصویرسازی‌ها در راستای بازتولید گفتمان رسمی تربیت شهروند باایمان و وطن‌دوست صورت گرفته است. در این راستا، کودکان حاضر در تصویرها بیشتر در حال خواندن، احترام گذاشتن، دعا

کردن یا مشارکت در فعالیت‌های جمعی مفید دیده می‌شوند؛ که اینها به‌وضوح نشان‌دهندهٔ اهمیت گفتمان‌هایی چون تربیت دینی، نظم اجتماعی، خانواده‌محوری و مشارکت در جامعه هستند. این موارد بر بیان هویت مطلوب از منظر ساختارهای رسمی تأکید می‌کنند. از سوی دیگر، عدم توجه به مؤلفه‌هایی مانند جهان‌گرایی، زندگی مدرن و بازنمایی اقلیت‌ها (دینی یا زبانی) نشان‌دهندهٔ غلبهٔ گفتمان رسمی بر بازنمایی تصویر کودکان و جامعه در کتاب‌هاست.

هم‌چنین، از آن‌جا که کتاب‌های درسی، به‌ویژه در دوره ابتدایی، نقشی کلیدی در جامعه‌پذیری دانش‌آموزان دارند، تکرار این مؤلفه‌ها در طول پایه‌های تحصیلی سبب نهادینه شدن گفتمان مسلط در ذهن کودکان می‌شود؛ به‌ویژه در قالب روایت‌هایی از گذشته پرافتخار، حال اخلاق‌محور و باایمان و آیندهٔ وطن‌دوست و مسئولیت‌پذیر.

در نهایت، در این سطح از تحلیل گفتمان فرکلاف می‌توان گفت که تصویرسازی‌ها بیش از آن‌که بازتاب‌دهندهٔ هویت متکثر و پویا باشند، در پی تثبیت نوع خاصی از هویت ملی‌اند که بر پایهٔ ارزش‌های نهاد دین، فرهنگ رسمی، آموزه‌های انقلاب، و بازنمایی‌های کنترل‌شده از قومیت‌ها و جنسیت‌ها بنا شده‌اند. این گفتمان، اگرچه در پی ایجاد انسجام ملی است، اما در عین حال می‌تواند منجر به کم‌رنگ شدن برخی ابعاد دیگر (برای مثال اقلیت‌ها یا الگوهای نوین جهان مدرن) گردد.

مرحله سوم: تبیین

سطح سوم در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف، مرحلهٔ تبیین است که تمرکز آن بر پیوند میان گفتمان و ساختارهای کلان اجتماعی، ایدئولوژیک و نهادی است. در این مرحله، گفتمان نه صرفاً به مثابهٔ یک متن یا فرایند تولید، بلکه به عنوان بخشی از یک نظم اجتماعی گسترده‌تر تحلیل می‌شود که در آن مناسبات قدرت، ایدئولوژی، نهادها و تجربه‌های اجتماعی نقش دارند. در سطح تبیین، تحلیل‌گر تلاش می‌کند نشان دهد که گفتمان‌های بازنمایی‌شده در تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی در دههٔ ۱۳۹۰ چگونه در بستر شرایط اجتماعی، نهادی و موقعیتی شکل گرفته‌اند و چگونه این گفتمان‌ها در تقویت، بازتولید یا چالش با ساختارهای قدرت و ایدئولوژی‌های مسلط عمل می‌کنند. فرکلاف برای این سطح، سه نوع بستر تبیینی را پیشنهاد می‌دهد:

بستر موقعیتی[۲]

در این بخش، باید به زمینه‌های خاص و لحظه‌ای که گفتمان‌ها در آن شکل گرفته‌اند، توجه کرد. موقعیت‌های تولیدی گفتمان‌های تصویری در کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی ممکن است با تحولات خاصی در زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، یا آموزشی پیوند داشته باشد. در حقیقت، این گفتمان‌ها در یک زمان و مکان خاص به‌وجود آمده‌اند و در نتیجه تحت تأثیر شرایط خاص اجتماعی و فرهنگی قرار گرفته‌اند. کتاب‌های درسی فارسی در دهه ۱۳۹۰ در ایران در بستر تحولات آموزش و پرورش در ایران و تغییرات اجتماعی و سیاسی آن دهه تولید شده‌اند. ممکن است رویدادهایی چون تغییرات در سیاست‌های آموزشی، پروژه‌های فرهنگی که در آن زمان در دستور کار دولت قرار داشت، یا حتی واکنش‌های فرهنگی به تحولات جهانی، بر تصمیم‌گیری‌های مربوط به نحوهٔ تصویرسازی و انتخاب عناصر هویت ملی در کتاب‌ها تأثیر گذاشته باشد. به عنوان نمونه یکی از عوامل نهادی اثرگذار بر ساختار گفتمانی کتاب‌های فارسی، سند تحول بنیادین آموزش‌وپرورش است که از سال ۱۳۹۰ به عنوان مرجع سیاست‌گذاری در تولید محتوای آموزشی به‌کار گرفته شد. اهداف کلانی همچون تربیت انسان تراز انقلاب اسلامی، تقویت هویت دینی و ملی و گسترش سبک زندگی اسلامی ـ ایرانی، به‌طور مستقیم در بازنویسی محتوای متنی و تصویرسازی‌های کتاب‌های درسی تأثیر داشته‌است. این جهت‌گیری نهادی سبب شده تا حتی در بازنمایی‌های بصری، مفاهیمی همچون خانواده، همبستگی ملی، ایثار و چهره‌های تاریخ معاصر تقویت شود و تنوع قومی و جغرافیایی به عنوان بخشی از گفتمان وحدت ملی نمایش یابد.

بستر نهادی[۳]

در سطح نهادی، تولید تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی در نتیجهٔ تعامل و سلسله‌مراتب میان سطوح مختلف قدرت فرهنگی و آموزشی شکل می‌گیرد. در این میان، سند تحول بنیادین آموزش و پرورش به مثابه مرجع اصلی نظام آموزشی، جهت‌گیری اصلی نظام آموزشی را در زمینهٔ هویت اسلامی ـ ایرانی تعیین می‌کند و چارچوب ارزشیِ مطلوب را برای تولید محتوا مشخص می‌سازد. سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، در مقام نهاد فنی و اجرایی، این جهت‌گیری کلان را به ضوابط، معیارها و سفارش‌های محتوایی و بصری برای تالیف و تصویرگری کتاب‌ها تبدیل می‌کند. در سطح بعدی، تصویرسازان به عنوان کنش‌گران خلاق، در محدودهٔ همین ضوابط و انتظارات نهادی عمل می‌کنند و ناگزیرند انتخاب‌های تصویری خود را در نسبت با هنجارهای تعیین‌شده سامان دهند. از این‌رو، آن‌چه در تصاویر کتاب‌های فارسی دیده می‌شود صرفاً حاصل خلاقیت فردی تصویرساز نیست، بلکه نتیجهٔ برهم‌کنش میان خلاقیت هنری و محدودیت‌های نهادی است؛ برهم‌کنشی که در نهایت به برجسته‌شدن نمادهای فرهنگی ـ اسلامی، الگوهای خانوادگی مطلوب و نشانه‌های هویت رسمی در تصویرسازی‌ها می‌انجامد.

Doi: 10.22034/rph.2026.2070082.1177

بستر اجتماعی ـ ایدئولوژیک[۴]

این بستر به شرایط گسترده‌تری از جامعه مربوط می‌شود که گفتمان‌ها در آن شکل می‌گیرند و به مناسبات قدرت و ایدئولوژی‌های اجتماعی توجه دارد. این قسمت به این مسئله می‌پردازد که گفتمان‌های تصویری در کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی چگونه به بازتولید یا چالش با ایدئولوژی‌های حاکم پرداخته‌اند و چگونه با ساختارهای قدرت و هویت اجتماعی در جامعه ایران در دهه ۱۳۹۰ تعامل کرده‌اند.

در این بخش، لازم است به گفتمان‌های غالب در جامعه ایران توجه شود که در آن زمان حول محور مفاهیم دینی و اسلامی، ملی‌گرایی اسلامی و ارزش‌های فرهنگی و تاریخی ایران و در برخی موارد، مفاهیم مقاومت و مقابله با جهانی‌شدن شکل گرفته بودند. تصویرسازی‌های کتاب‌های درسی فارسی با تأکید بر روی این مفاهیم تلاش داشته‌اند تا دانش‌آموزان با هویت‌های جمعی خاص آشنا شده و آنها را به عنوان بخشی از فرهنگ و تاریخ ایران درک کنند.

از مهم‌ترین نکات در این بخش، توجه به نحوه تعامل گفتمان‌های تصویری با مخاطبان است. درواقع، این پرسش مطرح می‌شود که این گفتمان‌ها چگونه توسط دانش‌آموزان، معلمان و حتی والدین دریافت می‌شوند. برای مثال، آیا تصویرسازی‌هایی که بر هویت ملی و دینی تأکید دارند، به‌درستی از سوی مخاطبان هدف (یعنی دانش‌آموزان دوره ابتدایی) درک شده و با هویت شخصی و اجتماعی‌شان پیوند می‌خورد؟ یا ممکن است این گفتمان‌ها با مقاومت‌هایی مواجه شوند که ناشی از تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی یا حتی طبقاتی باشد؟

در نهایت، هدف از تحلیل این بخش در سطح تبیین، این است که به‌طور مشخص نشان داده شود که چگونه گفتمان‌های بازنمایی‌شده در تصویرسازی‌های کتاب‌های درسی نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن دوران هستند، بلکه در بازسازی و تقویت نظم اجتماعی و قدرت‌های فرهنگی و ایدئولوژیک نیز نقشی اساسی ایفا می‌کنند. تصاویر اغلب در راستای گفتمان رسمی هویت ملی، اما با تأکید بیشتر بر عناصر دینی هویت خلق شده‌اند؛ این نشان‌دهندهٔ گرایش نظام آموزشی به تقویت نوعی احساس تعلق دینی و اخلاقی است. متن کتاب‌ها نیز مانند تصاویر، در چارچوب گفتمان دینی حرکت کرده‌اند و بازنمایی‌شان بیشتر در خدمت بازتولید ارزش‌های دینی و اخلاقی جامعه بوده است؛ به‌طوری‌که نوعی هم‌سویی با سیاست‌های رسمی فرهنگی جمهوری اسلامی در آنها دیده می‌شود.

این تفاوت نشان می‌دهد که بین سیاست‌گذاری تصویری و متنی در کتاب‌های فارسی دهه ۱۳۹۰ هم‌سویی وجود دارد. تصاویر با زبانی نمادین و هنری‌تر، ابعاد هویت ملی را پوشش داده‌اند، در حالی که متون با رویکردی مستقیم و تربیتی، بر بیان این ابعاد تمرکز داشته‌اند. این هم‌سویی، بازتابی از عدم پویایی گفتمان هویت ملی در سطح نهادهای فرهنگی و آموزشی ایران در دهه ۱۳۹۰ است.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های فارسی (بخوانیم) دورهٔ ابتدایی در دههٔ ۱۳۹۰ و با اتکا به چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف انجام شد. داده‌های پژوهش پس از بررسی تصاویر بر اساس مؤلفه‌های هویتی، در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین تحلیل شدند. نتایج نشان داد که تصویرسازی‌های این کتاب‌ها عمدتاً در هم‌سویی با گفتمان رسمی آموزش و پرورش و سیاست‌های هویتی حاکم عمل کرده‌اند و هویت ملی را نه به مثابهٔ امری متکثر، بلکه در قالبی هدایت‌شده و انتخابی بازنمایی کرده‌اند.

در سطح توصیف، مشخص شد که در پایه‌های اول تا سوم، مؤلفه‌های هویتی به‌صورت مستقیم‌تر و آشکارتر در تصویرها حضور دارند، در حالی که در پایه‌های چهارم تا ششم، بازنمایی‌ها بیشتر نمادین، غیرمستقیم و نیازمند تفسیرند. این تفاوت را می‌توان در سطح تفسیر به ویژگی‌های شناختی و رشدی مخاطبان کودک و نیز راهبرد آموزشی کتاب‌ها نسبت داد؛ به این معنا که تصاویر برای پایه‌های پایین‌تر با شفافیت بیشتری طراحی شده‌اند تا دریافت مستقیم‌تری از ارزش‌های مطلوب فراهم شود، و در پایه‌های بالاتر، از نشانه‌های پیچیده‌تر و نمادین‌تر استفاده شده است. در سطح تبیین نیز این الگو نشان می‌دهد که کتاب‌های درسی در دههٔ ۱۳۹۰ به‌جای بازنمایی آزاد و متنوع هویت، در خدمت پرورش تدریجی هویت مطلوب رسمی قرار گرفته‌اند.

از نظر برجستگی، پررنگ‌ترین مؤلفه‌های هویتی در تصاویر، ارزش‌های دینی، نهادها و مفاهیم اجتماعی ـ اخلاقی، و نمادهای فرهنگی و تاریخی بوده‌اند. در مقابل، مؤلفه‌هایی چون تنوع فرهنگی، هویت‌های قومی، جنبه‌های مدرن یا جهانی هویت ملی، و به‌ویژه زبان فارسی، حضور کم‌رنگ‌تری داشته‌اند. این کم‌رنگی زبان فارسی در سطح تصویر، برخلاف جایگاه بنیادین آن در هویت ملی، نشان می‌دهد که نهاد آموزشی در دههٔ ۱۳۹۰ زبان را بیش از آن‌که به صورت نمادین و تصویری برجسته کند، در سطح متن و تمرین‌های نوشتاری برای جامعه‌پذیری زبانی به‌کار گرفته است. به بیان دیگر، زبان فارسی در این کتاب‌ها بیشتر یک سازوکار آموزشی و هویت‌ساز متنی است تا یک مؤلفهٔ تصویری؛ و همین امر، نوعی تقسیم کار گفتمانی میان متن و تصویر را آشکار می‌کند: متن، حامل آموزش زبانی و تثبیت هنجارهای گفتاری و نوشتاری است، و تصویر، حامل برجسته‌سازی ارزش‌های دینی، خانوادگی و فرهنگی.

کاربست چارچوب فرکلاف نشان داد که میان متن و تصویر در این کتاب‌ها نوعی هم‌سویی گفتمانی برقرار است؛ به این معنا که هر دو سطح، در بازتولید هویت رسمی اسلامی ـ ملی مشارکت دارند. بااین‌حال، این هم‌سویی سبب کاهش تنوع در بازنمایی هویت شده است. به‌ویژه در سطح تبیین روشن شد که حذف یا حاشیه‌رانی برخی مؤلفه‌ها، مانند زبان فارسی در سطح تصویری، یا هویت‌های قومی و جهانی در سطح کلی بازنمایی، حاصل یک انتخاب صرفاً هنری نیست، بلکه نتیجۀ منطق نهادی و ایدئولوژیکی است که از طریق سند تحول بنیادین، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، و سیاست‌های محتوایی آموزش و پرورش اعمال می‌شود. از این منظر، کتاب‌های فارسیِ دهۀ ۱۳۹۰ بیش از آن‌که آینۀ تمام‌نمای تنوع فرهنگی جامعه باشند، بازتاب‌دهندۀ الگویی هدایت‌شده از هویت ملی‌اند که در آن، دین، خانواده، نظم اجتماعی و نمادهای رسمی بر سایر مؤلفه‌ها برتری یافته‌اند.

در مجموع، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی دورۀ ابتدایی در دهۀ ۱۳۹۰، ضمن مشارکت در تثبیت گفتمان رسمی هویت ملی - دینی، از بازنمایی متوازن و چندصدایی هویت ایرانی فاصله گرفته‌اند. این وضعیت، ضرورت بازنگری در سیاست‌های تولید تصویر آموزشی را آشکار می‌سازد؛ بازنگری‌ای که بتواند میان انسجام هویتی و بازتاب تنوع فرهنگی، زبانی و اجتماعی جامعه تعادل بیشتری برقرار کند.

پی‌نوشت‌ها

1. National identity
2. Situational Context
3. Institutional Context
4. Social and Ideological Context

فهرست منابع فارسی

- پاشائی، محمدرضا (۱۴۰۱)، تحلیل محتوای کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی بر اساس ساحت‌های تربیت سیاسی و اجتماعی سند تحول بنیادین آموزش و پرورش، *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، ۲۲، ۱۹۹-۲۲۴، https://doi.org/10.30465/CRTLS.2022.35885.2210
- جفری‌زاده، سید مجید (۱۴۰۰)، بررسی مؤلفه‌های تأثیرگذار بر الگوی مطلوب انتخاب تصاویر آموزشی دوره دوم ابتدایی، دانشگاه دانشگاه علم و هنر یزد، استاد راهنما: آیدین مهدی‌زاده تهرانی.
- حاجیانی، ابراهیم (۱۳۸۸)، هویت ملی ایرانیان؛ مبانی و مؤلفه‌ها، *پژوهشنامه (گروه پژوهش‌های فرهنگی و هنری)*، ۴۹، ۹-۳۶.
- حاجی‌حسین، منیژه؛ ایشانی، طاهره (۱۳۹۶)، بررسی نقش کتاب فارسی بخوانیم در هویت ملی (با تاکید بر فرهنگ و میراث فرهنگی)، *مطالعات ملی*، ۷۰(۱۸)، ۱۱۵-۱۳۲، https://doi.org/20.1001.1.1735059.1396.18.70.7.3
- خدایار، اعظم؛ فتحی، اعظم (۱۳۸۷)، هویت ملی در کتاب‌های درسی آموزش و پرورش (مورد مطالعه: دوره متوسطه)، *مطالعات ملی*، ۹(۳)، ۴۶، https://doi.org/20.1001.1.1735059.1387.9.35.2.5
- زارع‌پور، سیما (۱۴۰۱)، بررسی واقع‌گرایی (واقع‌نمایی) در تصویرسازی کتاب‌های مقطع دبستان (نمونه موردی: کتاب فارسی سوم دبستان)، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، استاد راهنما: محسن حسن‌پور.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۰)، *فارسی اول ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۱)، *فارسی اول ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۱)، *فارسی پنجم ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۱)، *فارسی چهارم ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۲)، *فارسی اول ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۳)، *فارسی اول ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۵)، *فارسی دوم ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۵)، *فارسی سوم ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۷)، *فارسی دوم ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۷)، *فارسی سوم ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۹)، *فارسی پنجم ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی (۱۳۹۹)، *فارسی ششم ابتدایی*، تهران: اداره کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی.
- شورای عالی انقلاب فرهنگی (۱۳۹۰)، *سند تحول بنیادین آموزش و پرورش*.
- صادقی، علی اشرف؛ مرادخانی، همایون (۱۳۹۳)، برساخت گفتمانی

Doi: 10.22034/rph.2026.2070082.1177

هویت در کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی، *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، ۵(۴)، ۶۵-۹۵، https://doi.org/10.22034/jcsc.2022.129410.2158

- عزیزی، سید مهدیه (۱۳۹۰)، بررسی تصاویر کتاب‌های اول و دوم دبستان و رابطه آنها با هویت ملی و دینی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه آزاد اسلامی (تهران، مرکز)، استاد راهنما: سید احمدی زاویه، سید سعید.
- فرخ‌نیا، فاطمه (۱۳۹۸)، تحلیل تصویرسازی‌های متون درسی فصل سوم کتاب فارسی اول دبستان بر مبنای اصول تصویرگری آموزش، مؤسسه آموزش عالی فردوس، استاد راهنما: لاله خرازیان.
- کلاته میمری، هاجر (۱۳۹۰)، بررسی میزان انطباق محتوای کتاب‌های درسی زبان فارسی دورهٔ راهنمایی با هویت ملی در سال تحصیلی ۱۳۸۹-۱۳۸۸، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه پیام نور (تهران)، استاد راهنما: حسین قاسم‌پور مقدم.
- محمودی، فاطمه (۱۴۰۰)، نقش نظام‌های گفتمانی مسلط دوره قاجار در متون تصویری قلمدان‌ها، *رهپویه هنرهای صناعی*، ۱(۲)، ۱۰۳-۱۲۱، https://doi.org/10.22034/rac.2022.251619
- منصوری، علی؛ فریدونی، آمنه (۱۳۸۸)، تبلور هویت ملی در کتب درسی: بررسی محتوایی کتاب فارسی دوره ابتدایی، *مطالعات ملی*، ۱۰(۲)، ۴۴، https://sid.ir/paper/458230/fa
- مهرابی، فاطمه؛ سیداحمدی زاویه، سید سعید (۱۴۰۲)، تحلیل انتقادی گفتمان مسلط بر بازنمایی مولوی در نسخه ثواقب‌المناقب (بر مبنای نظریه فرکلاف)، *نگره*، ۶۵، ۵۳-۷۷، https://doi.org/ 10.22070/negareh.2021.14350.2750
- نقیه، سعیده؛ امانی، حسن (۱۴۰۴)، بررسی وجوه شکل‌گیری مرقع هفت اورنگ ابراهیم میرزا صفوی با رویکرد تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف، *باغ نظر*، ۲۲(۱۴۲)، ۸۵، https://doi.org/10.22034/bagh.2025.493725.5721

فهرست منابع لاتین

- Fairclough, Norman, 2010, Critical Discourse Analysis: the Critical Study of Language, New York: Routledge.

بازتاب ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار تصویرگری مهدی اشعری با تکیه بر نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو

مرضیه تراجی[۱]، پریسا آروند[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۴/۰۳ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۱۵ □ صفحهٔ ۱۴۹-۱۶۳
Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

چکیده

با وجود جایگاه بنیادین هندسه در شکل‌گیری نظام بصری نگارگری ایرانی، چگونگی بازتاب ساختارهای هندسی در آثار تصویرگران معاصر و تداوم آن در زبان تصویری امروز، کمتر به‌صورت تحلیلی بررسی شده است. این موضوع، موجب شده شناخت پیوند میان سنت نگارگری ایرانی و تصویرگری معاصر به‌روشنی تبیین نشود و ضرورت مطالعه آن را آشکار می‌کند. در هنر اسلامی، هندسه فقط عنصری تزیینی نیست و یکی از مؤلفه‌های بنیادین در شکل‌گیری نظام بصری آثار هنری به شمار می‌رود. نظام هندسی بر پایه تناسب و وحدت شکل گرفته و در شاخه‌های متنوع هنر اسلامی، از جمله نگارگری ایرانی تجلی یافته است. از دیدگاه کیت کریچلو، هندسه در هنر اسلامی بازتاب جهان‌بینی توحیدی و تجلی نظم قدسی حاکم بر هستی است؛ ازاین‌رو الگوهای هندسی علاوه‌بر کارکرد بصری حامل مفاهیم معنوی هستند. پژوهش حاضر با هدف بازخوانی هندسه و الهام از زیرساخت هندسی نگارگری ایرانی (مکتب هرات و تبریز دوم) در آثار مهدی اشعری به دنبال پاسخ این سؤالات است: بازآفرینی ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار مهدی اشعری از چه الگوهای بصری پیروی می‌کند؟ ساختارهای هندسی آثار مهدی اشعری تا چه اندازه با مبانی نظری هندسه مقدس کیت کریچلو انطباق دارند؟ پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد کیفی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و تصویرخوانی انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد آثار اشعری با بهره‌گیری از سازمان‌دهی هندسی، سطوح متعدد، ساده‌سازی فرم و رنگ تخت به جنبه‌های بصری نگارگری ایرانی نزدیک است و می‌توان آن را از منظر نظریات کریچلو بررسی کرد. اگرچه ممکن است او با مفهوم «هندسه مقدس» آشنایی نداشته باشد اما به واسطه زیست در فرهنگ بصری ایران و غنی بودن نگارگری ایرانی، توانسته است روح هندسه ساختاری پنهان در نگارگری را در اثرش بازنمایی کند.

کلیدواژه‌ها: هندسه مقدس، نگارگری ایرانی، تصویرگری، کیت کریچلو، مهدی اشعری

۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده معماری و هنر دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسنده مسئول).
Email: marziehtoraji@guilan.ac.ir

۲. استادیار گروه نقاشی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
Email: p_arvand@guilan.ac.ir

استناد: تراجی، مرضیه؛ آروند، پریسا (۱۴۰۵)، بازتاب ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار تصویرگری مهدی اشعری با تکیه بر نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۲)، ۱۴۹-۱۶۳.
Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233
https://rph.soore.ac.ir/article_741461.html

مقدمه

هنر اسلامی از آغاز شکل‌گیری، همواره بستری برای تجلی مفاهیم حکمی و انتزاعی بوده است؛ مفاهیمی که در قالب نظم و تناسب و زیبایی، کمال و تجلی نور و رنگ در آثار هنری بازنمایی شده‌اند. در این میان، هندسه جایگاهی بنیادین در وحدت بصری هنر اسلامی دارد. هندسه در آثار هنری اسلامی در نگاه نخست جنبه تزیین‌گرایانه دارد اما با واکاوی در اعماق آن، نظم کیهانی، تجلی امر قدسی و وحدت در کثرت عیان می‌شود. در هنر اسلامی هر شکل هندسی که به کار گرفته می‌شود حاوی یک رمز است. رمزی بودن نقوش و سطوح یکی از خاصیت‌هایی است که قدرت تأویل اثر هنری را در هنر اسلامی افزایش می‌دهد. در سنت نگارگری ایرانی، به‌ویژه در دوره تیموری و دوره صفوی نوعی سازمان‌دهی هندسی در ترکیب‌بندی تصاویر دیده می‌شود که در آن تقسیمات فضایی، جایگذاری پیکره‌ها و عناصر تزیینی بر پایه نظمی پنهان شکل گرفته‌اند. نگارگری ایرانی می‌کوشید تا قالب‌های ذهنی را به رونوشتی تصویری ترجمه کند و یک رویکرد مثالی را بازگو کند. این وسعت مفاهیم انتزاعی در حکمت ایرانی باعث شد که نگارگری ماهیتی غیرواقعی بگیرد و طبیعت سه بُعدی با بنیانی دوبُعدی ترسیم گردد و رویکردی انتزاعی نسبت به طبیعت در نگارگری شکل گیرد (نصر، ۱۳۷۳: ۸۲). نظام بصری نگارگری ایرانی تلفیقی شاعرانه با هنر تزیینی و سنت‌های معماری ایرانی داشته است به نحوی که در کمترین نگاره و نسخه‌ای صرفاً پیکره‌ای به صورت تک ترسیم شده باشد و اصولاً در تعامل یا جایگذاری در سطوح و پلن‌های متنوع و همگامی با نقوش هندسی بناها و سطوح بازنمایی شده است. کیت کریچلو[1] پژوهشگر هنر اسلامی بر این باور است که: اشکال بنیادین همچون دایره، مربع و مثلث پایه شکل‌گیری ساختار بصری هنر اسلامی را تشکیل می‌دهند و از طریق تکرار و ترکیب آنها چه به صورت نقوش هندسی گره‌وار و چه در آرایه بناها، هماهنگی و وحدت پدید می‌آید (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۳). در نگارگری ایرانی نیز، هندسه و سطح‌بندی پلن‌ها عناصر بنیادین شکل‌دهی ساختار تصویر به شمار می‌آیند. نگارگران ایرانی با کنار گذاشتن پرسپکتیو خطی و بهره‌گیری از سطوح متعدد، امکان نمایش هم‌زمان فضاها و روایت‌های داستانی را در یک تصویر فراهم آوردند. در این آثار پیکره‌های انسانی، معماری و عناصر تزیینی و هندسی در یک واحد کل منسجم می‌شود و تکثر آنها وحدت را به وجود می‌آورد و در عین حال هر جزء، ضمن حفظ استقلال خود در کلیتی منسجم جا می‌گیرد. این گنجینه بصری با برخورداری از کیفیت انتزاعی در دوره معاصر توجه تصویرگران را به خود جلب کرده است. هندسه از مهم‌ترین مؤلفه‌های سازمان‌دهنده ساختار بصری نگارگری ایرانی است، اما در مطالعات مربوط به تصویرگری معاصر، بیشتر بر اقتباس از عناصر ظاهری و نقشمایه‌های سنتی تأکید شده و کمتر به انتقال نظام هندسی و شیوه سازمان‌دهی فضا پرداخته شده است. در میان تصویرگران معاصر ایران، برخی هنرمندان با بهره‌گیری آگاهانه از ساختارهای بصری نگارگری، کوشیده‌اند میان سنت و زبان تصویری امروز پیوند برقرار کنند. مهدی اشعری از جمله تصویرگرانی است که از مؤلفه‌های سطح‌بندی فضا و هندسه پنهان و فرم‌های هندسی، ساده‌سازی فرم و رنگ تخت در آثارش بهره برده است. بر این اساس سؤالات پژوهش عبارتند از: بازآفرینی ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار مهدی اشعری از چه الگوهای بصری پیروی می‌کند؟ ساختارهای هندسی آثار مهدی اشعری تا چه اندازه با مبانی نظری هندسه مقدس کیت کریچلو انطباق دارند؟ با وجود پژوهش‌های متعدد درباره هندسه در نگارگری ایرانی و همچنین بررسی‌های انجام‌شده درباره تصویرگری معاصر، تاکنون انعکاس ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار تصویرگران معاصر، به‌ویژه بر اساس نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این خلأ، ضرورت پژوهش حاضر را برای تبیین پیوند میان سنت تصویری نگارگری ایرانی و تصویرگری معاصر آشکار می‌سازد. پژوهش حاضر با هدف بررسی بازتاب ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی، به‌ویژه مکتب هرات و تبریز دوم، در آثار تصویرگری مهدی اشعری بر اساس نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو انجام شده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و با ماهیت توصیفی ـ تحلیلی است. روش انجام پژوهش در دو مرحله گردآوری داده‌ها و مطالعه آنها انجام شده است. داده‌های پژوهش از دو دسته منابع نوشتاری و دیداری تشکیل شده‌اند. در مرحله نخست، مبانی نظری هندسه مقدس و آرای کیت کریچلو بررسی و مؤلفه‌های مرتبط با ساختار هندسی هنر اسلامی استخراج شد. سپس با مطالعه منابع مرتبط با نگارگری ایرانی، ویژگی‌هایی چون سطح‌بندی فضا، عدم ژرفانمایی، ترکیب‌بندی هندسی و رنگ تخت شناسایی گردید. در مرحله بعد، پس از گردآوری تصاویر، آثار منتخب مهدی اشعری بر اساس شاخص‌های استخراج‌شده از مبانی نظری هندسه مقدس و ویژگی‌های نگارگری ایرانی مورد تحلیل قرار گرفتند تا میزان بازتاب ساختارهای هندسی و فضایی نگارگری ایرانی در تصویرگری‌های وی مشخص شود. از میان تصاویر صفحه اینستاگرام هنرمند، ده تصویر منتخب شدند تا به عنوان هسته اصلی داده‌های پژوهش مورد بررسی قرار گیرند.

پیشینه پژوهش

در جست‌وجوی منابع پژوهشی، نوشتاری که به مطالعه ساختار

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

هندسی در تصویرگری معاصر ایران با الهام از نگارگری ایرانی و مبتنی بر رویکرد نظری کیت کریچلو پرداخته شود، یافت نشد. در نتیجه پیشینه پژوهش حاضر به بررسی منابع نظری می‌پردازد که مطالعه آنها برای پیشبرد مسیر پژوهش مفید است. از پژوهش‌هایی که به نقش هندسه در نگارگری پرداخته‌اند، مقاله همدانی، معماریان و مرادی (۱۴۰۴) با عنوان «تحلیل تطبیقی شیوه‌های ترسیم نقوش هندسی در هنر اسلامی و طراحی روش بهینه در بازترسیم آثار» است که روش مناسب برای شناخت و بازآفرینی نقوش هندسی را معرفی کرده است. در این مطالعه، چهار شیوه اصلی ترسیم نقوش هندسی و مزایا و محدودیت‌های هر یک بر اساس متون تاریخی تحلیل شده است. با وجود ارزش این پژوهش در معرفی شیوه‌های ترسیم و بازآفرینی نقوش هندسی، تمرکز آن بر جنبه‌های فنی و روش‌شناختی است. پورزرین و جوانی (۱۴۰۲) در مقاله «تحلیل نسبت هندسه با ساختار بصری و محتوایی نقاشی حضرت محمد(ص) نسخه خمسه نظامی ۹۵۶ ه.ق» با بررسی نقش هندسه در سازمان‌دهی عناصر بصری نقاشی معراج حضرت محمد(ص)، ساختار هندسی و روایت تصویری اثر را تحلیل کرده و به این پرسش پاسخ می‌دهند که نگارگر بر اساس چه روابط هندسی و ترکیب‌بندی، عناصر تصویری را در کنار یکدیگر نهاده است. مقاله «هندسه و نگارگری به مثابهٔ هنر قدسی در آثار کمال‌الدین بهزاد» به نگارندگی کرم قشقایی و اردلانی (۱۳۹۹) به نقش ساختارهای هندسی در شکل‌گیری فضای معماری و تزئینات نگاره‌ها اشاره دارند و نتایج تحقیق نشان داده که بهزاد در بسیاری از نگاره‌های خود از هندسه برای نمایش عناصر بصری بهره گرفته و این هندسه در ساختار کلی ترکیب‌بندی نگاره‌ها حضور پررنگی دارد. مقاله «مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی نگری بر اساس آرای کیت کریچلو و گل رو نجیب اوغلو» نمونه‌ای دیگر از بررسی نقوش در هنر اسلامی بر اساس دیدگاه‌های کیت کریچلو و گل‌رو نجیب‌اوغلو درباره نقوش هنر اسلامی است. در این مقاله، کاظمی و موسوی گیلانی (۱۳۹۸) بر این باورند که کریچلو به عنوان نماینده سنت‌گرایی، هندسه و نقوش اسلامی را بازتاب نظم کیهانی، حقایق معنوی و اصول جاودانه می‌داند؛ در حالی که نجیب‌اوغلو با رویکرد تاریخ‌نگر، این نقوش را محصول شرایط تاریخی، فرهنگی، علمی و اجتماعی جهان اسلام معرفی می‌کند. نگارندگان سپس اذعان می‌دارند که هر دو رویکرد در تبیین هنر اسلامی اهمیت دارند، اما سنت‌گرایی بر جنبه‌های معنوی و نمادین و تاریخ‌نگری بر زمینه‌های تاریخی و فرایند شکل‌گیری نقوش تأکید بیشتری دارد. قراگزلو و حاتم (۱۳۹۳) در مقاله «بررسی رمز نقوش هندسی دایره، مثلث و مربع در هنر اسلامی» ضمن برشماری اهمیت سه فرم بنیادین عناصر بصری (دایره، مثلث و مربع) به رمزی بودن آن در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی اشاره می‌کنند و در نتیجه اذعان می‌کنند؛ هنرهای اسلامی دربردارنده حقایق جاودان توحیدی هستند که با نظم هندسی معانی متنوعی از آن قابل رویت است. مظفری‌خواه و گودرزی (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تأکید بر منتخبی از آثار بهزاد» نگاهی موشکافانه به فضا در نگارگری هرات دارند و در پژوهش به این نتیجه رسیده‌اند که نگارگران مکتب هرات با بهره‌گیری از سطوح رنگی و فضاهای چندلایه نوعی فضای خیالی و مثالی ترسیم کرده‌اند که بیانگر جنبه‌های معنوی و ملکوتی نگارگری ایرانی است مقاله «بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهات»، نمونه‌ای دیگر از بررسی هندسه در هنر اسلامی مبتنی بر اندیشه متفکر سنت‌گرا تیتوس بورکهارت است. در این مقاله سرتیپی‌پور (۱۳۸۷)، مبانی معنوی و جهان‌شناختی هنر اسلامی را مورد تحلیل قرار می‌دهد. نگارنده این پژوهش معتقد است از منظر بورکهارت، هنر اسلامی برخاسته از روح توحیدی اسلام است و در معماری و نقوش هندسی زبانی نمادین جهت ارائه مفاهیم قدسی وجود دارد. نصر (۱۳۷۳) در مقاله‌ای با عنوان «عالم خیال و فضا در مینیاتور ایرانی» معتقد است فرم‌های هندسی علاوه‌بر زیبایی‌شناسی ظاهری‌شان، دربرگیرنده مفاهیم تمثیلی هستند و حضور آنها در آثار هنری بر نظریه کثرت در وحدت و توحید دلالت می‌کند. بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که مطالعات انجام‌شده هر یک بخشی از موضوع حاضر را بررسی کرده‌اند. برخی پژوهش‌ها به تحلیل ساختارهای هندسی و سازمان فضایی نگارگری ایرانی پرداخته‌اند، گروهی دیگر ابعاد نمادین و معنوی هندسه در هنر اسلامی را بر اساس دیدگاه متفکرانی چون کیت کریچلو، تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر تحلیل کرده‌اند و تعدادی نیز به روش‌های ترسیم و بازآفرینی نقوش هندسی توجه داشته‌اند. این پژوهش‌ها کمتر به تبیین چگونگی تداوم و بازآفرینی ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در تصویرگری معاصر پرداخته‌اند و ارتباط میان نظام هندسی نگارگری و زبان بصری تصویرگران معاصر را به صورت تحلیلی بررسی نکرده‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر آثار مهدی اشعری تلاش دارد بازآفرینی این ساختارها را بر اساس چارچوب نظری کیت کریچلو تحلیل کند و از این رهگذر پیوندی میان سنت نگارگری ایرانی و تصویرگری معاصر ارائه دهد.

هندسه در هنر اسلامی

هنر اسلامی با بهره‌گیری از رویکردی هندسه‌گرا و فراتر از آرایه‌های بصری صرف در پی کشف حقایق قدسی و مفاهیم توحیدی است. نقوش هندسی در عرصه هنر اسلامی نه به مثابهٔ فرم‌های تزیینی و انتزاعی بلکه دروازه‌ای برای ورود به بارگاه معارف باطنی و تجلی وحدت در کثرت است (نصر، ۱۳۶۱: ۱۲). همان‌گونه که در متون

حکمی اشاره شده است؛ نقوش دایره، مربع و مثلث حامل بار معنایی‌اند که با ترکیب و تکرار در آثار هنری، جنبه تنزیهی وجوه را شکل می‌دهند و مخاطب را از تکرار فرم به وحدت معنا سوق می‌دهند. هندسه جوهر مجرد اشکالی است که در طبیعت وجود دارد و در اشکال هندسی تعداد متکثر آنها به وحدت می‌رسند و می‌توان مثل حضور مصداق در مفهوم کلی حضور کثرت را در اشکال هندسی ادراک کرد (اکبری، پورنامداریان، شیرازی و دیگران ۱۳۸۹: ۲). هنر در تفکر دینی، تجلی جمال حق تعالی است و هنرمند می‌کوشد تا انوار الهی و مضامین دینی را متجلی سازد. زیرا زیبایی جوهر هنر دینی است و این زیبایی کیفیتی انتزاعی و ملکوتی دارد که گاهی در قالب هندسه و تجرید ظاهر می‌شود (حشمتی رضوی، ۱۳۹۴: ۲۶۲). در هنر اسلامی، طرح‌های هندسی که متشکل از دوایر تودرتو و مربع‌ها و اضلاع هندسی درهم است، به نظم و ترتیب و هندسه آفرینش اشاره دارد. در این قبیل طرح‌ها نشان صفا و عقلانیت الهی در تمشیت امور است. از قرن ۴ ه.ق به بعد نقوش ستاره‌ای و کوکبی و انواع درهم تابیدگی نقوش پیرامون نقش مرکزی متداول شد (هاگه درون، ۱۳۹۴: ۶).

ژوئل بورگوئن[۲] معمار فرانسوی در کتاب نقوش هندسی اسلامی می‌نویسد: «هنر اسلامی از اساس تزیینی و ماهیت سطح‌وار دارد و بر پایه نظام هندسی استوار است. در چنین سازوکاری عاریه گرفتن از عناصر طبیعت ضرورتی ندارد و این سازوکار خود کامل است (Bourgoin, 1973: 41). بورگوئون تقسیمات هندسی در هنر اسلامی را مبتنی بر سه فرم دایره، مثلث و مربع می‌داند. دایره از منظر او واحد مولد و نظم است و منشأ ساختاربندی انواع اشکال هندسی. هندسه‌گرایی دایره، نمایش بصری تعدد نقوش حول شعاع واحد است و دوم مربع را به عنوان تقابل پایداری و حرکت در هنر اسلامی بازتعریف می‌کند که اساس شبکه‌های متعامد و تقسیمات چهارگانه است و به اثر هنری ثبات می‌بخشد (Bourgoin, 48).

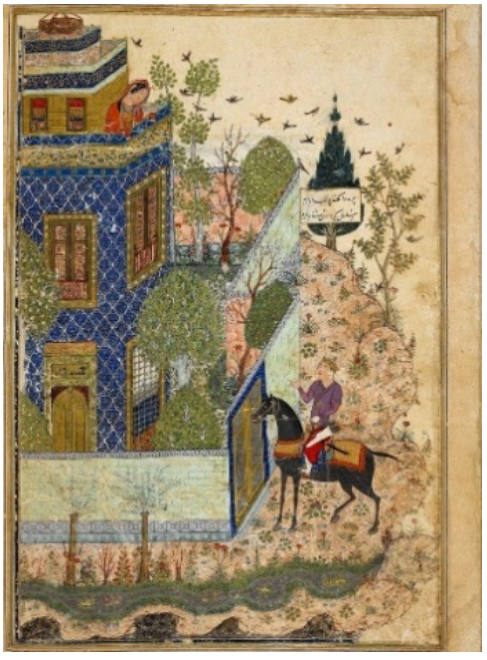
هندسه در جهان اسلام از اهمیت والایی برخوردار است زیرا اشکال و ساختمان هندسی با مفاهیم نمادین و کیهانی و حکمی اهمیت یافتند. در معماری پیروی کامل از اصول هندسی در نقشه‌ها و نماها مبنای هماهنگی بود. طرح‌های تزیینی مبتنی بر هندسه، تمام سطوح را زیر پوشش می‌گرفت و نوعی با چارچوب هندسی، فواصل خالی را با برگ‌های پیچیده پر می‌کرد. اکثر این طرح‌ها بسیار پیچیده به‌نظر می‌رسند و رمزوراز دارند و از مفهومی مقدس به‌ویژه در مفاهیم مذهبی اشباع شده‌اند (السعید، پارمان، ۱۳۶۳: ۲۷). هنرمندان مسلمان در فرایند خلق اثر، اصول اعتقادی را دست‌مایه آفرینش قرار داده و انگارهٔ توحید را به مثابهٔ محور بنیادین نقوش برگزیدند. این رویکرد در پی آن است تا با زدودن توجه از تکثرات مادی، ذهن مخاطب را به سوی ذات احدیت معطوف سازد. لذا نقوش در هنر اسلامی فراتر از کارکرد ایجاد لذت بصری معانی متعالی را در بر دارد. بنابراین از منظر سنت‌گرایان اشکال هندسی فراتر از فرم ظاهری واجد رمز حکمت هستند. در جهان اسلام، رابطه ریاضیات و هنر و هندسه بسیار بارز است زیرا هنر، نقش تجلی بخشیدن به مفاهیم و برهان بعضاً تجریدی و هندسی و ریاضی را بر عهده دارد (بلخاری، ۱۴۰۱: ۴۲).

هندسه در نگارگری ایرانی

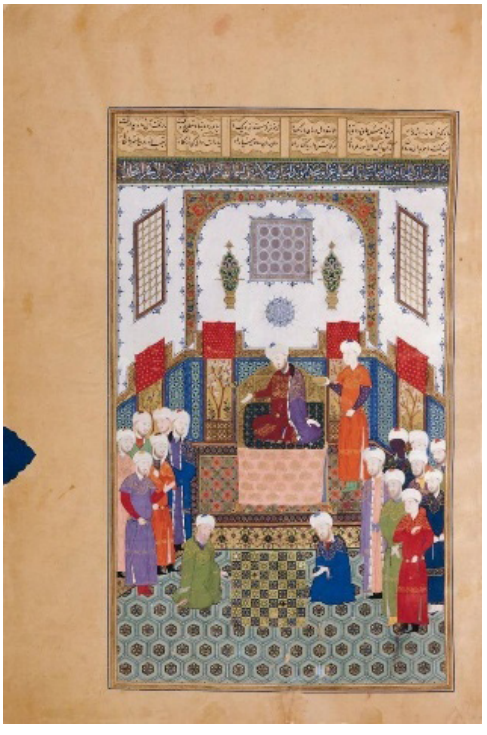
نگارگری ایرانی هنری است که بیش از آن‌که بر بازنمایی طبیعی و واقع‌گرایانه جهان تکیه کند بر نظم ذهنی و ساختار سنجیده و ترکیب‌بندی انتزاعی استوار است. نگارگر ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبود بلکه می‌کوشید اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به تصویر درآورد. بدین‌سان در نگاره او نه زمان نه مکان معینی مجسم می‌شود نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند و نه قوانین رؤیت جهان واقعی کاربرد دارد (پاکباز، ۱۳۸۴: ۴۲۳). همنشینی رنگ‌ها و تکرار متعادل آن و ترکیب‌بندی تناسب محور و پرهیز از فضای خالی و تزیین‌گرایی، کلیت انسجام‌بخشی به نگاره‌ها را تشکیل می‌دهد و علاوه‌بر مفاهیم زمان و مکان گریزی و فضاسازی چندساحتی، نگارگری به جای تقلید عینی از طبیعت به انتزاع و تمثیل جهان گرایش دارد. طبق این نظریه، هنرمند ایرانی به تقلید جزء به جزء از طبیعت علاقه‌ای نشان می‌داد و دنیای بصری منحصربه‌فرد او کاملاً تجریدی و مبتنی بر واقعیاتی است که طبیعت را از زاویه دید آرمانی و نسبتاً خیالی به تصویر می‌کشد (بابایی فلاح، ۱۴۰۳: ۳۹).

نگارگری در ظاهر هنری آزاد و خیال‌پردازانه به نظر می‌رسد اما در بنیان بر قاعده‌ای منظم استوار است. نسبت‌گذاری میان اجزای آن، تعیین جایگاه عناصر در صفحه، تعادل میان سطوح رنگین و هماهنگی مابین پیکره‌ها، معماری و طبیعت و تزیینات همگی نشان‌دهنده حضور نوعی منطق ریاضی در سازمان‌دهی تصویر هستند. سطوح هندسی به واسطه پیوند عمیق با ریاضیات و برخورداری از ماهیتی انتزاعی با خاستگاه معنوی هنر اسلامی تناسب دارد. برای مثال بناهای معماری در نگاره‌ها اغلب بر پایه خطوط مستقیم و سطوح منظم شکل می‌گیرند و در کنار آن کوه‌ها و ابرها و پوشش‌های گیاهی و پیکره‌های انسانی هماهنگی سنجیده را شکل می‌دهند و گاهی تکرار مستطیل‌های پنجره و کاشی‌کاری‌های هندسی، نظم و ایستایی را در گوشه‌های تصویر ایجاد می‌کند (تصویر ۱). هندسه در برخی موارد بر کلیت نگاره تأثیر می‌نهد (تصویر ۲) پیکره‌های انسانی و عناصر تزیینی در سطوح متعدد قرار گرفته‌اند و هم‌ترازی پلن‌ها امکان مشاهده هم‌زمان بخش‌های مختلف فضا را فراهم می‌کند. در سراسر نگاره حذف ژرفانمایی خطی، رنگ‌های تخت، خطوط پیرامونی و تکرار نقوش هندسی در

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233



تصویر ۱. دیدار همای و همایون، جنید، دیوان خواجوی کرمانی، مکتب جلایری، ۷۹۹ ه. ق (پاکباز، ۱۳۸۴).

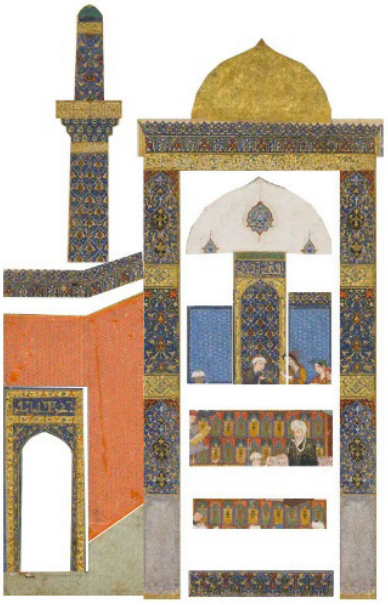


تصویر ۲. بارعام گشتاسب، شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات، ۸۰۹ه.ق، (آژند، ۱۳۷۱).

کف و دیوارها به چشم می‌آید و بر نظم فضا افزوده است.

از سوی دیگر سطح در نگارگری ایرانی بیشتر حالتی تزیینی و دو بُعدی دارد و برخلاف نقاشی واقع‌گرایانه غرب، کمتر در پی القای عمق طبیعی و پرسپکتیو است (تصویر ۳ الف و ب). هنرمند نگارگر به جای آن که فضای سه بُعدی را بازنمایی کند سطوح را در کنار یا به روی هم می‌نشاند تا جهانی آرمانی بیافریند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۴۱).





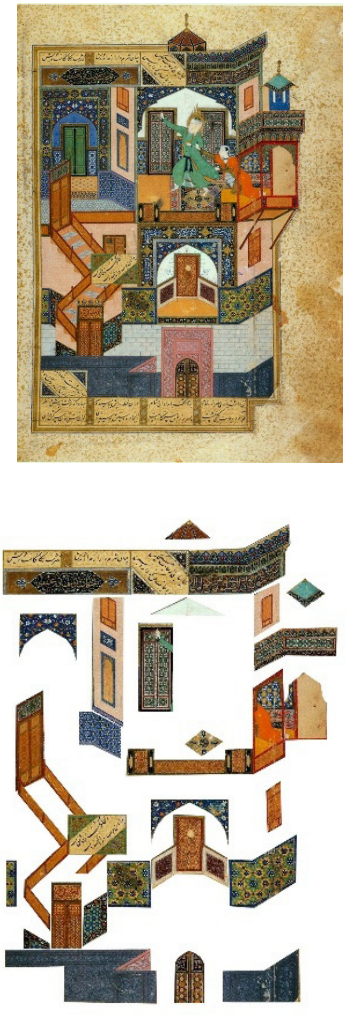
تصویر ۳ (الف). لیلی و مجنون در مکتب‌خانه، خمسه نظامی، مکتب هرات، ۸۳۵ ه.ق (آژند، ۱۳۹۲)، (ب). تحلیل هندسه و سطوح نگاره.

فرم و فضا در نگارگری ایرانی بر اساس سیر تطور دوران مورد تحول قرار گرفت. از نگارگری‌های مسطح با پس زمینه‌های گیاهی دوره سلجوقی به کیفیتی اعجاب‌انگیز در هرات رسید و پس از آن مکتب «وارثان کلک بهزاد[۳]» در تبریز دوم، تجریدگرایی رمزوارتر شد. مائیس نظرلی در کتاب *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی* می‌نویسد: «نقاش با چرخاندن (پرگار قدرت) دور (نقطه جهان) به نقطه وجود (شکل دایره) داده که همان (نقش نخست) و (پنهان از چشم) است. نگارگر بعد از آن که ترکیب‌بندی کلی را ایجاد می‌کرد، تصویر آدمیان و حیوانات و پرندگان را ترسیم می‌کرد. در نتیجه کل ترکیب‌بندی نگارگری با یک سلسله اندازه‌های هماهنگ وابسته به هم عرضه می‌شد. چنین نسبتی بین جهان خُرد و کلان ایده وحدت وجود را که برای مسلمانان اهمیت داشت را به صورت هندسی بیان می‌کرد. در کل (هماهنگی، تناسب و هندسه و تعادل و نظم و نور) که در جهان واقعیت وجود دارد چیزی جز انعکاس کمال خداوند نبود که در نگارگری متجلی شده است (نظرلی، ۱۳۹۰: ۱۴۷).

هندسه و سطوح در نگارگری هرات

مکتب نگارگری هرات در دوره تیموری را می‌توان نقطه عطف یک نظام بصری منسجم دانست که در آن نگارگری تحت حمایت بایسنقرمیرزا در کتابخانه سلطنتی هرات درخشید. نزدیکی ترکیب‌بندی به معماری و ایجاد تعادل میان متن و تصویر، نوآوری در هماهنگی پیکره‌ها، ساختار هندسی و خطوط قطری وحدت‌بخش، تنوع طراحی در مکتب هرات آن را به سبکی متمایز در تاریخ هنر ایران تبدیل کرد (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۱). در این مکتب انتزاع در تزئینات دقیق عماری و نقوش گره‌وار در بناها در زیر ساخت ترکیب‌بندی‌ها نفوذ کرد (آژند، ۱۳۹۲: ۲۲). بازیل گری معتقد است که پیکره‌های خشک و رسمی و تزیین هوشمندانه عناصر و قالی‌ها و بناها، مکتب هرات را از مکتب‌های پیشین (سلجوقی و شیراز) متمایز کرده است (گری، ۱۳۹۲: ۱۰۶). همچنین رهایی از اصول نقاشی مغول (چینی) از دیگر ویژگی‌های این مکتب است. روایات تاریخی و ضرباهنگ قلم‌موهای آبدار در ترسیم نگاره‌ها کاهش یافت. ویژگی بینشی در آثار این دوره موجب پیدایی فضاهای معنوی و تجسم عالم مثال شد. در چنین فضایی، پیوند منطقی در مکان‌های واحد وجود ندارد و هر سطح و نگاره حامل روح و معنایی مستقل است. نگارگری در این آثار به بازنمایی عناصر بسنده نمی‌کند و از طریق ساختارهای پنهان هندسی معنای نمادین را در تصویر آشکار می‌سازد، (تصویر ۴ الف و ب).

گریز یوسف از دست زلیخا در میان درهای باز و بسته فضای معماری، تقلای یوسف از وسوسه شیطان را نشان می‌دهد. بهزاد هندسه را به مثابهٔ ابزاری روایی برای نمایش «تنگنا و رهایی» به



تصویر ۴ (الف). گریز یوسف از زلیخا، بوستان سعدی، مکتب هرات، کمال الدین بهزاد، ۸۹۳ ه.ق (آژند،۱۳۹۲)، (ب). تحلیل هندسه و سطوح نگاره.

کار گرفته تا فضایی متراکم و پیچیده ایجاد کند. تقسیم‌بندی کادر به اتاق‌های متعدد و پلکان‌های متقاطع، نشان‌دهنده هفت اتاقی است که زلیخا درها را بر یوسف بسته بود. تقسیم‌بندی‌های پیچیده و شبکه‌ایِ بنا، نمادی از فشاری است که یوسف برای رهایی از آن تلاش می‌کند. هنرمندان از روش‌های خط‌کشی و ترسیمات هندسی برای طرح اولیه نگاره‌ها استفاده می‌کردند تا نگاره را بر ساختار آن منسجم کنند. هنرمندان برای تصویرگری دقیق نقش، صفحه کاغذ را به تقسیمات هندسی تقسیم می‌کردند و پس از تکمیل نقش، این ترکیب‌بندی از چشم پنهان می‌ماند و آنچه ظهور می‌یافت همان نقش و رنگ و تذهیب بود (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۲).

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

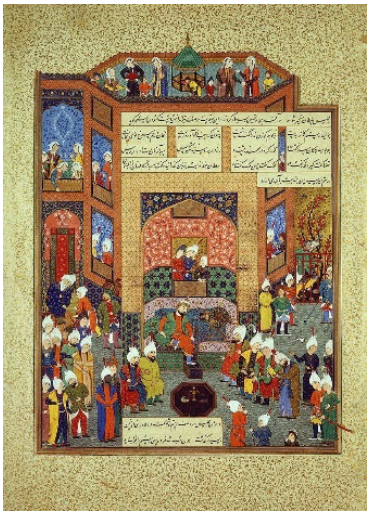
هندسه و سطوح در مکتب تبریز دوم (صفوی)

نگارگری در مکتب نگارگری تبریز دوم (صفوی) با حمایت دربار و هنرپروران صفویه به اوج شکوفایی دست یافت. شاه طهماسب قبل از امضای تواب‌نامه در رمضان ۹۶۱ ه.ق از حامیان اصلی نسخه‌های مصور همچون خمسه نظامی، شاهنامه طهماسبی و دیوان حافظ بود. در این دوره نگارگران برجسته‌ای در شهرهای تبریز و قزوین و اصفهان فعالیت داشتند که با تلفیق سنت‌های نگارگری پیشین، شیوه‌ای که از منظر ظرافت اجرایی به کمال بیشتری رسید. آثار این دوره از نظر ترکیب‌بندی، رنگ‌های درخشان، ظرافت در ترسیم پیکره‌ها و توجه به جزئیات طبیعت و معماری ویژگی‌های متمایزی دارند (گرابر، ۱۳۹۶: ۹۶). نگارگران این دوره به پیروی از سنت بهزاد علاقه‌ای وافر نشان دادند. آنها سراسر صفحه را با پیکره‌ها و تزیینات پر می‌کردند ولی در رویکرد واقع‌گرایانه به جهان هیچ‌گاه روش طبیعت‌نگاری را به کار نمی‌بردند. سنت فضاسازی مفهومی در این دوره همچنان به قوت خود باقی است. به سخن دیگر، فضا همچنان با نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی تعریف می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۱).

ساختار نگارگری در مکتب تبریز دوم (صفوی) پیچیده‌تر شد (تصویر ۵ الف و ب). ترازهای متعدد که از پایین به بالا و اطراف امتداد داشتند. سطوحی که به سبب جلوه‌های شکل و رنگ دور یا نزدیک به نظر می‌آیند و تراکم پیکره‌های انسانی که لابلای ترازها چیدمان می‌شدند (پاکباز، ۹۱). بدین‌سان فضا دو بُعد دارد، هم یک پارچه و هم ناپیوسته. حذف سایه‌روشن مانع از فروکاستن تصویر به توهم واقعیت مادی می‌شود و آن را در سطحی انتزاعی نگه می‌دارد (مظفری‌خواه و گودرزی، ۱۳۹۱: ۱۶). اگرچه جزییات بیشمار و رنگ‌های پر تلالو و تزئینات گیاهی باعث غنی در مکتب تبریز دوم (صفوی) در نگاه نخست سحرانگیز به نظر می‌رسد اما در لایه‌های پنهان آن هندسه و تقسیم‌بندی سطوح همچنان ار ارکان اصلی ترسیم نگاره محسوب می‌شود (تصویر ۶ الف و ب). ساختار کلی تصویر بر پایه نظم هندسی است. فضای معماری با استفاده از قاب‌های مستطیلی و تقسیم‌بندی‌های منظم سامان یافته و اجزای مختلف صحنه را در ارتباطی هماهنگ با یکدیگر قرار داده است. تکرار نقوش هندسی در کف، دیوارها و تزیینات بنا، علاوه‌بر ایجاد غنای بصری، انسجام و ریتم در سراسر اثر پدید آورده است. همچنین جایگاه شخصیت اصلی در مرکز صحنه و جهت‌گیری عناصر معماری پیرامون آن، نگاه بیننده را به سوی کانون تصویر هدایت می‌کند و بر اهمیت رویداد اصلی تأکید می‌ورزد.



تصویر ۵ (الف). برگی از دیوان حافظ، مکتب تبریز دوم، سلطان محمد، قرن دهم ه.ق (آژند، ۱۳۹۴)، (ب). تحلیل هندسه و سطوح نگاره.



تصویر ۶ (الف). پذیرش فردوسی توسط سلطان محمود، مکتب تبریز دوم، سلطان محمد، ۹۱۲ه .ق (آژند، ۱۳۹۴)، (ب). تحلیل هندسه و سطوح نگاره.

کیت کریچلو

کیت کریچلو (۲۰۲۰-۱۹۳۳)، هنرمند و نظریه‌پرداز و پژوهشگر انگلیسی است که به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین متخصصان هندسه مقدس و هنر اسلامی شناخته می‌شود. او پس از تحصیل در رشته نقاشی کلاسیک به مطالعه ساختارهای هندسی و مبانی کیهانی‌شناختی هنر روی آورد و کتاب‌هایی تأثیرگذار همچون «نقوش اسلامی رویکردی تحلیلی و کیهان‌شناختی»، «نظم و فضا» و «هندسه پنهان گل‌ها» را تألیف کرد. کریچلو سال‌ها در مدارس و مؤسسات هنری معتبر از جمله کالج سلطنتی هنر لندن به تدریس هنر اسلامی پرداخت و در سال ۱۹۸۴ م، بخش هنرهای سنتی و اسلامی را در کالج بنا نهاد که بعدها به مدرسه هنرهای سنتی پرنس[۴] تبدیل شد (URL:2). کیت کریچلو از زمره پژوهشگران سنت‌گرایی است که به عنوان متخصص خبره در معماری قدسی و هندسه مقدس، شهرت خود را مدیون تحلیل‌های ریاضی اشکال هندسی و تبدیل آنها به مضامین معماری است (کاظمی و موسوی گیلانی، ۱۳۹۸: ۹۸).

پژوهش‌های او نشان می‌دهد که الگوها و سطوح هندسی در هنر اسلامی بر پایه فرم‌های بنیادین همچون دایره، مثلث و مربع شکل می‌گیرند و تصدیقی در بازتاب نظم کیهانی و مفاهیم معنوی هستند (Henry, 2015: 49). کریچلو در کتاب *تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی* می‌نویسد: قرن‌هاست که غربیان، تلقی نادرست از ماهیت و معنای هنر اسلامی داشته و آن را صرفاً تزیین به شمار آورده‌اند. اما حقیقت آن است که هنر انتزاعی اسلامی از ظهور سنتی حکایت می‌کند که از طبیعت‌گرایی می‌پرهیزد و شامل انسجام بی‌نظیر و درون‌مایه‌ای شگرف است و مظهر تجلی توحید محسوب می‌شود (کریچلو، ۱۳۸۹: ۳۷۰). از دیدگاه کیت کریچلو، اشکال هندسی بنیادین مانند دایره، مربع و مثلث پایه سازمان بصری در هنر اسلامی و نقاشی‌های امپراتوری‌های ایران دوران اسلامی، عثمانی و هند را تشکیل می‌دهند. از این‌رو، تقسیم فضای تصویر در نگارگری ایرانی و طرح پنهان آن پدید می‌آید (Critchlow, 1976: 13).

آرای کریچلو درباره هندسه مقدس در هنر اسلامی

سنت‌گرایان بر این باورند که حقایق جاودانه و مشترک در بطن سنت‌ها وجود دارد که ریشه در حکمت الهی دارند. از نظر آنان، گذر زمان و دگرگونی‌های تاریخی موجب از بین رفتن این حقایق نمی‌شود. از منظر سنت‌گرایانی همچون کریچلو، در جامعه مدرن نیز می‌توان هنری داشت که کیفیتی سنتی داشته باشد. سید حسین نصر بر این باور است: «تجلیات هنر سنتی به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم می‌تواند جلوه‌گر در روزگار معاصر باشد و می‌توان هنری داشت که دارای کیفیت ظاهری یا دنیوی بوده و در عین حال سنتی باشد» (نصر، ۱۳۷۵: ۶۹). معنویت اسلام نمی‌توانست جزء هنر قدسی در فرم دیگری خود را بروز دهد و هنری غیرشمایلی در اسلام پدید آمد. هنری که در آن جهان معنوی نه از طریق شمایل بلکه از طریق هندسه، ریتم، اسلیمی‌ها و خوشنویسی در جهان محسوس شد (Nasr, 1976: 3).

تمرکز هنر اسلامی بر هندسه و سطوح، توجه را از بازنمایی صرف به سوی جهانی از «فرم‌های خالص» معطوف می‌کند. فیزیک مدرن نیز وجود الگوهای ضروری را در طبیعت تأیید کرده است. اهمیت دیدگاه اسلامی در تلاش برای ردیابی منشأ خلاقیت به سمت درون است. جهان تجربی در عالم مظاهر لزوماً در سه بُعد امکان رویت دارد. اما جهان برین (فردوس) تنها به صورت دو بُعد وجود دارد. ماهیت جهان برین در هنر ایرانی منعکس شده است (Critchlow, 1976: 10). هندسه مقدس در سطوح هندسی و در نگارگری و حتی تزئینات و نقشمایه‌های آن دریایی از حیرت آفرید (بلخاری، ۱۳۸۸: ۴۲۶).

کریچلو در کتاب *در سطح دیگر* می‌نویسد: هدف والاتر هندسه در هنر اسلامی، مشارکت جسم و جان در قوانین عینی و جهانی است. این مشارکت به صورت نهفته در طبیعت وجود دارد؛ ساختار بلورین معدنی، نسبت‌های رشد گیاهان، آرایش مارپیچی دانه‌های آفتابگردان و تقارن شش ضلعی دانه‌های برف. این نظم تصادفی نبوده و از قوانین خاصی پیروی می‌کند. گستردگی یک الگو و پیدایش از مرکزیت آن، مفهوم کثرت در وحدت و سرچشمه اشکال و سطوح از بطن آن را موجب می‌شود (Critchlow, 1970: 26). این نقوش به همراه ارزش فلسفی آن، بنیان ناپیدایی را می‌سازند که هنر بر مبنای آن آفریده شده است. هنرمند مسلمان در ریاضیات به معنی هندسی چیره‌دست بود و ریاضیات به مثابهٔ ساختاری کلی پشتیبان بینش شهودی او بود (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۶)

تصویرسازی

همه هنرهای ایرانی به هم ارتباط نزدیک دارند و همگی روحیه فرهنگی مشترکی را بیان می‌کنند (آژند، ۱۳۷۱: ۱۵۹). تصویرگری به عنوان یک هنر در دوران معاصر دچار تغییر و تحولات بسیار زیادی شده است، به صورتی که خوانش متن، به همنشینی میان متن و تصویر و چگونگی روابط و ویژگی‌های عناصر دیداری در تصویرگری وابسته است. روایت رویدادهای تاریخی و بازآفرینی آن به زبان تصویر چه بر دیوارنگاره‌های غارهای لرستان و سفالینه‌های سیلک کاشان و چه بر کتیبه‌های به جای مانده از دوران هخامنشی و ساسانی نمونه‌هایی از تصویرگری غیر مکتوب به شمار می‌رود که در سال‌های بعد با اختراع کاغذ به صفحات کتاب‌ها راه یافت. هنر نگارگری به عنوان یک هنر ایرانی و اصیل، منابعی همچون

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

هنر ساسانی، مانوی، بیزانسی و چینی دارد که در پی آن هویتی ایرانی به آنها می‌بخشد و در قرن نهم هجری قمری به بالاترین مقام خود می‌رسد. این هنر منبع الهام هنرهای تصویری رایج در جهان اسلام می‌شود و در عین حال هنری کاربردی و مورد استفاده در تصویرگری کتاب‌ها می‌شود (رحمانی، ۱۳۹۳ :۳).

تصویرسازی هنری است که به معنای امروزی، جرقه آن از زمان پهلوی در ایران زده شده است. ریشه‌های تصویرگری کتاب‌ها و پیوند متن و تصویر سابقه‌ای دیرینه در هنر کتاب‌آرایی ایران دارد. با گسترش نقاشی به سبک اروپایی و صنعت چاپ سنگی و افزایش سوادآموزی مخصوصاً در درباریان دوره قاجار، نگارگری جایگاه خود را از دست داد و چاپ سنگی جایگزین تصویرگری کتاب دوران قاجار شد. در دوره پهلوی تلاش‌های لیلی تقی‌پور و محسن وزیری مقدم و صبحی مهتدی، خطوط نرم و ساده شده و رنگ‌های شاد در کتاب‌های کودک به ارمغان آورد (اکرمی، ۱۳۸۹: ۲۵). محمد تجویدی و محمدباقر آقامیری از تصویرگران دهه ۴۰ شمسی هستند که از ویژگی‌های نگارگری ایرانی در کتاب‌های تصویری کودک بهره بردند. سنت‌گرایی و گرایش به هنر نگارگری به روش خلاقانه را باید در آثار هنرمندانی همچون نورالدین زرین کلک و علی اکبر صادقی جست. در آثار هنرمندان دیگری همچون پژمان رحیمی‌زاده، حافظ میرآفتابی و پرویز حاصلی، استفاده از عناصر دیداری نگارگری ایرانی تداوم یافت. به‌کارگیری رنگ‌های تخت، حذف پرسپکتیو خطی، ترکیب‌بندی‌های چند لایه و توجه به الگوهای هندسی و فضاهای بدون عمق، ویژگی‌های بصری نگارگری ایران و منبع الهام تصویرگران نسل جوان شدند. اگرچه در تلاش‌های نخستین، الگوبرداری از نگارگری ایرانی، تصاویر حال و هوای سنتی داشت (تصویر ۷). اما اندک اندک انتزاع ذهنی نگارگری ایرانی دامنه گسترش تخیل هنرمند را افزایش داد. رحیمی‌زاده (تصویر ۸) در آثار خود از نظام تناسبات و عناصر معماری در نگارگری الهام می‌گیرد. بناها با استفاده از سطوح هندسی و در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و فضایی هماهنگ را شکل داده‌اند. حضور سوارکار در مرکز تصویر، نگاه مخاطب را به کانون اثر هدایت می‌کند و دیگر عناصر پیرامون او با نظمی متعادل چیده شده‌اند. حذف ژرفانمایی و هم‌ترازی پلن‌ها این امکان را فراهم کرده است که بخش‌های مختلف تصویر به‌طور هم‌زمان دیده شوند؛ رویت همزمانی از ویژگی‌های شناخته‌شده نگارگری ایرانی است. رنگ‌های تخت، خطوط پیرامونی و ساده‌سازی سطوح و تکرار فرم‌های هندسی در معماری، درختان و عناصر تزیینی نیز قواعد نگارگری ایرانی را یادآوری می‌کند.

امیر شعبانی‌پور از جمله تصویرگران معاصر ایران است که در آثار خود از فضاسازی، ریتم و ساختارهای هندسی الهام‌گرفته از نگارگری ایرانی بهره می‌برد. شعبانی‌پور برای تجسم سطوح پایینی



تصویر ۷: بعد از نوزده، تصویرگر پرویز حاصلی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۷.



تصویر ۸: سلطان و آهو، تصویرگر پژمان رحیمی‌زاده، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۹۷.

از فرم مربع و از دایره در بالای تصویر استفاده می‌کند «تصویرهای ۹ و ۱۰» با ترکیب‌بندی لایه‌لایه، فرم‌های هندسی، رنگ‌های تخت و نبود پرسپکتیو خطی، از منطق بصری نگارگری ایرانی الهام گرفته است و برای وحدت بخشی به کلیت ترکیب‌بندی تصویر، ترکیبی همگون و ریتم‌وار از مربع‌ها را در کنار هم نهاده است. همچنین خبری از پرسپکتیو و عمق‌نمایی واقعی نیست. از عناصر انسانی و درخت‌ها گرفته تا ساختمان‌ها تبدیل به شکل‌های هندسی و

تخت شده‌اند که با صمیمیت کنار هم نشسته‌اند. رنگ‌های شاد و یک‌دست، تکرار ریتمیک عناصر گیاهی و معماری نیز به پیوند اثر با سنت نگارگری ایرانی تأکید می‌کند.

از دیگر هنرمندان تصویرگر که از سطوح تخت و نمایش همزمانی و نقوش هندسی در آثارش استفاده می‌کند مهدی اشعری است. سازمان‌دهی هم‌زمان چند فضا، هندسه و تراکم سطوح و تعریف چند روایت در یک صحنه در آثار او به چشم می‌آید.



تصویر ۹. کتاب طوطی و بقال، امیر شعبانی پور، انتشارات تاریخ ادبیات، ۱۳۹۷.



تصویر ۱۰. کتاب طوطی و بقال، امیر شعبانی پور، انتشارات تاریخ ادبیات، ۱۳۹۷.

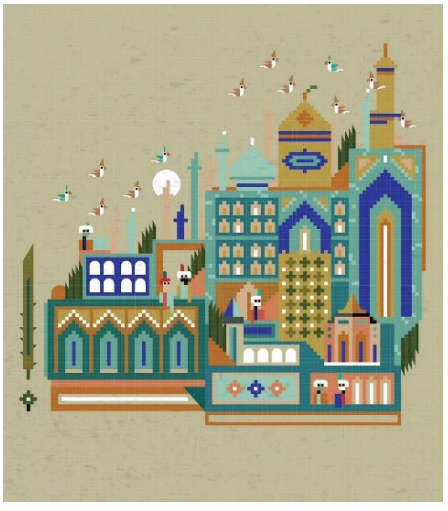
تحلیل آثار مهدی اشعری

پس از واکاوی جایگاه «هندسه» در آرای کیت کریچلو و بررسی اجمالی فضاهای هندسی در نگارگری هرات و تبریز دوم می‌توان دریافت که عناصر و ذهنیت انتزاعی همواره در هنر ایران استمرار داشته و به شکل «زبان وجودی» امتداد می‌یابد. اگرچه رویکردهای پیکره‌نگاری درباری قاجار و تلاش هنرمندان نوگرای متأثر از هنر غرب، هنر نگارگری را به عرصه جانبی در هنرهای سنتی ایرانی کشاند، اما هنرمندان نسل‌های جدید با بهره‌گیری از جهان منتزع هنر اصیل ایرانی آن را به شیوه‌ای نوین و هم‌راستا با تکنولوژی رسانه‌های نوین تصویری بیان می‌کنند. مهدی اشعری از تصویرگران جوان معاصر ایران است که در سال‌های اخیر با آثاری متمایز در حوزه تصویرگری شناخته شده است. آثار او عمدتاً با تکیه بر ساده‌سازی فرم‌ها، رنگ‌های تخت و بهره‌گیری از عناصر معماری و هندسه شکل می‌گیرند. اشعری در بسیاری از تصاویر خود با الهام از ساختارهای بصری نگارگری ایرانی، فضای تصویری ایجاد می‌کند که در آن فیگورها در دل تقسیمات هندسی و معماری تصویر سازمان‌دهی می‌شوند. اشعری نگاه تقلیل‌گرایانه به جوهره نگارگری ایرانی دارد. او هندسه پنهان نگارگری را از لایه‌های تزیینی و پرنقش و نگار جدا کرده و در ساختاری ریتمیک ارائه می‌دهد. در فضاسازی که در مکتب هرات مبتنی بر ترکیب‌بندی حلزونی و در مکتب تبریز دوم به شکل سیال در عمق تصاویر وجود داشت در آثار اشعری به صورت واحدهای هندسی و سطوح رنگی تخت نمایش داده می‌شود. در (تصویر ۱۱) مجموعه‌ای از سطوح تخت و هندسی با رنگ‌های تخت هرگونه مادیتی را از حجم ساختمان گرفته است. فرم‌های مربعی و مستطیل شکل نظم ریاضی‌وار را به ذهن متبادر می‌کند. گویی هنرمند قصد داشته اسکلت پنهان نگارگری را در قالبی معاصر نشان دهد. فضاسازی اثر شباهت به «فضای چندساحتی» نگارگری دارد و چینش‌های عمودی و لایه‌بندی سطوح به گونه‌ای است که پیکره‌های انسانی در طبقات و غرفه‌ها به‌طور هم‌زمان دیده می‌شوند. تقسیمات هندسی، دقیق و موقعیتی تکرارشونده دارند و هندسه در آن به زبان نمایش تبدیل شده است. نقوش هندسی و کتیبه‌ها با سنت تزیین‌گرایی نگارگری تطابق دارد و تناسبات آن در ساختاری مدولار نمایان شده است. در (تصویر ۱۲) کل ترکیب‌بندی بر پایه‌های مربع‌های هندسی کوچک اندازه بنا شده است علی‌رغم فضای فانتزی ظاهری، در عمق تصویر ثبات و نظم دیده می‌شود. عناصر معماری به صورت پلکانی و از طریق اشکال تکراری هندسی در سراسر تصویر بازنمایی شده‌اند. کیت کریچلو معتقد است «هندسه زبانی است که کثرت ماده را به وحدت ریاضی‌وار باز می‌گرداند» (Critchlow, 1976: 36). عناصر هندسی همانند مربع و مثلث و مستطیل و حتی قوس‌های

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

جناغی ساختاری منتظم را شکل داده‌اند. فضا همانند نگارگری ایران فاقد عمق طبیعی است و رنگ تخت پس زمینه، نگاه مخاطب را به روابط بین سطوح و فرم‌ها جلب می‌کند.

«تصویر ۱۳» یادآور نظام‌های تزیینی در سطوح بناهای منقوش در نگارگری است. ذرات بنیادین و خطوط عمودی و قالب‌های مستطیلی باعث شده که اجزای مختلف از یک کلیت هماهنگ پیروی کنند. این ویژگی شباهت به نقوش هندسی در هنر اسلامی دارد که هنرمندان از یک الگوی واحد، بی‌نهایت ترکیب متفاوت ایجاد می‌کردند. همانند نگارگری ایرانی در این تصویر خبری از عمق و سایه‌پردازی نیست. کریچلو این تلاش را ورود به عمق درون اشیا می‌داند. هنرمند به جای نمایش پوسته ظاهری، ساختار درونی و حرکت رو به درون را بازنمایی می‌کند (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۱۲). در «تصویر ۱۴» تمام عناصر از گنبد و ایوان تا درختان و پرندگان بر پایه اشکال هندسی مانند مربع، مستطیل و مثلث و نیم دایره شکل گرفته‌اند. ساختار بنا از مرکزیت واحد تبعیت نکرده اما پخش عناصر هندسی در کل فضاسازی، تعادل پویا را حاصل کرده است. رنگ سطوح نیز از پالت رنگی کاشی‌کاری ایرانی الهام گرفته است. فیروزه‌ای، لاجوردی و اُکر و سفید توازنی لطیف در کل تصویر به وجود آورده است. در بالای گنبد فیروزه‌ای حرکت پرندگان در بالای مناره به چشم می‌خورد. نظام شبکه‌ای (گرید) زیرساخت تصویر جوهر ریتمیک هندسه پنهان در نگارگری ایران را نمایش می‌دهد. هندسه در آثار او در اشکال هندسی محدود نمی‌شود و در کلیت هماهنگ با اجزای تصویر قرار دارد. ایجاد تعادل، هدایت نگاه مخاطب و بازی‌های آزادانه تصویری همچون پرندگان و اسب در گوشه و کنار تصویر



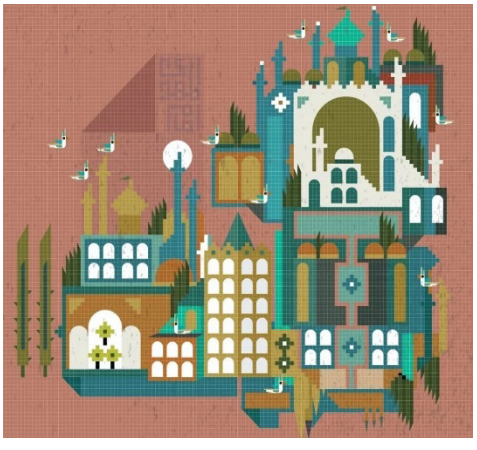
تصویر ۱۱: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).



تصویر ۱۲: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).



تصویر ۱۳: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).



تصویر ۱۴: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).

موید همین معناست،که آثار او، ضمن برخورداری از ویژگی‌های تصویرگری معاصر، واجد نوعی نظم درونی و انسجام ساختاری است و نظام بصری نگارگری ایرانی را خاطر نشان می‌کند.

«تصویر ۱۵» فضای چند لایه متشکل از ترکیب‌بندی‌های عمودی منطقه همزمانی روایت (درون و بیرون بنا) را بازنمایی می‌کند. بناها و عناصر انسانی بدون استفاده از پرسپکتیو خطی و بر اساس همنشینی سطوح و فرم‌های هندسی ترسیم شده‌اند. اگرچه در کلیت مجموعه‌ای واحد دیده می‌شود اما هر بخش تصویر همانند نگارگری ایرانی به صورت واحدی مستقل و هم‌زمان در یک سطح واحد قابل مشاهده است. در کنار فضای متراکم سمت چپ تصویر، دو سوارکار در سمت راست عنصر حرکت را به تصویر افزوده‌اند. «تصویر ۱۶» ترکیب‌بندی عمودی که اصولاً برای نمایش بنا یا کاخ در نگارگری کاربرد داشت، دیده می‌شود. عناصر بصری بر اساس تقسیمات هندسی چیدمان شده‌اند. عناصر حیوانی و انسانی در سطوح مختلف و بدون تابعیت از قواعد ژرفانمایی در تصویر جای گرفته‌اند. نظم نیز از طریق تکرار فرم‌های هندسی مستطیل، مربع و مثلث ایجاد شده است. رنگ‌گذاری بسیار محدود است و هنرمند سعی داشته با طیف رنگی محدود بیشتر بر جنبه ساختاری اثر تأکید داشته باشد تا تزیینی. اشعری در شیوه ترسیم بالکن و طاق از ساختار ترسیم عناصر معماری در نگارگری الهام گرفته است. نظام بصری این تصویر نیز همانند آثار دیگر اشعری مبتنی بر هندسه و روابط منظم میان اجزا و نمایش کلیت اجزا در عین کثرت است. هندسه شطرنجی و ریتم متناوب بیانگر الگوهای سنتی تصویری ایران در قالب معاصر بازنمایی شده است.

در راستای تحلیل ویژگی‌های بصری آثار اشعری، نمونه‌های منتخب بر پایه سه شاخص «سطح»، «طرح» و «فضا» بررسی شده‌اند. این شاخص‌ها با تکیه بر مبانی نظری پژوهش و با هدف

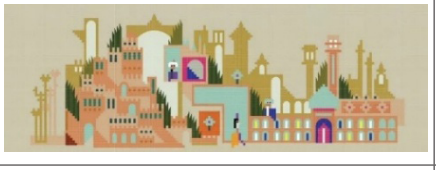
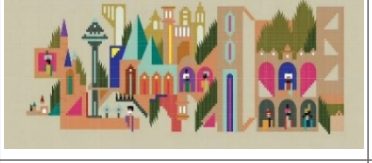


تصویر ۱۵: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).



تصویر ۱۶: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).

جدول ۲. تحلیل هندسی آثار منتخب مهدی اشعری (تدوین: نگارندگان).

تصویر	تصویر	تصویر
		
تحلیل هندسی تصویر	تحلیل هندسی تصویر	تحلیل هندسی تصویر
		

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

شناخت نقش هندسه و سازمان بصری در شکل‌گیری آثار انتخاب شده‌اند. «جدول ۲» خلاصه‌ای از نتایج این تحلیل را ارائه می‌کند و امکان مقایسه ساختار بصری آثار را از منظر روابط هندسی و فضایی فراهم می‌سازد.

جدول ۳. نقوش هندسی به‌کاررفته در آثار اشعری را نشان می‌دهد که از خود تصاویر استخراج شده‌اند. این نقوش بیانگر آن است که شکل‌گیری آنها بر پایه مربع و مستطیل صورت گرفته و ساختارهای هندسی آنها در تزیین بنای معماری و سطوح نقش مهمی دارند. نحوه تکرار و چیدمان این نقوش، شباهت به الگوهای آجرکاری در هنر و معماری اسلامی دارد. رنگ‌آمیزی نقوش نیز، طیف‌های آبی، فیروزه‌ای و اکر، کاشی‌کاری‌های دوره صفوی را یادآوری می‌کند و آثار اشعری و سنت‌های تزیینی هنر ایرانی را پیوند می‌دهد.

بااین‌حال، اشعری به عنوان یک تصویرگر معاصر، لزوماً از مبانی حکمی و معنوی هندسه مقدس آگاهی نداشته است. آنچه در آثار او مشاهده می‌شود، بیش از آنکه حاصل ارجاع مستقیم به این مفاهیم باشد، متأثر از سنت بصری نگارگری ایرانی است. از آنجا که نگارگری ایرانی در بستر هنر اسلامی شکل گرفته و از نظام هندسی و حکمت و زیبایی‌شناختی آن تأثیر پذیرفته است، می‌توان بازتاب غیرمستقیم این ساختارها را در آثار اشعری مشاهده کرد.

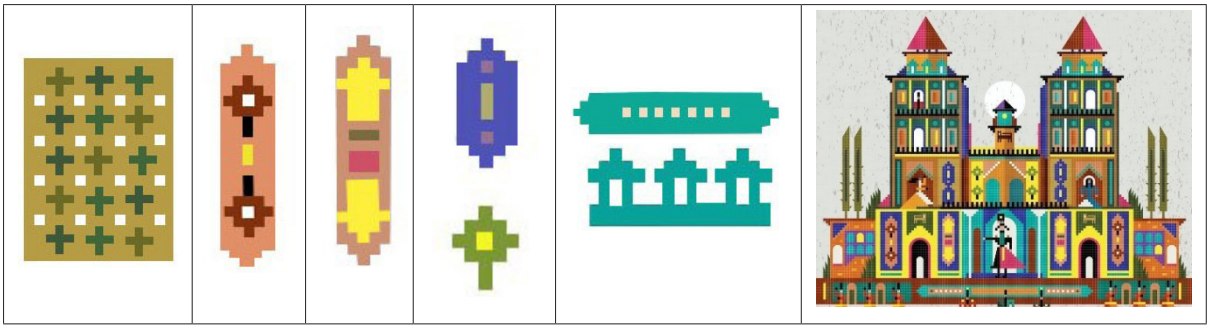
بازخوانی ظرفیت‌های بصری نگارگری در آثار مهدی اشعری

ظرفیت‌های بصری نگارگری ایرانی را نمی‌توان به نقشمایه‌ها و آرایه‌های تزیینی محدود کرد. آنچه این سنت تصویری را برای تصویرگران معاصر ارزشمند ساخته، شیوه ترکیب‌بندی، روابط هندسی، سطح‌بندی فضا، رنگ‌های تخت و ایجاد هماهنگی میان اجزای اثر است. این ویژگی‌ها قابلیت آن را دارند که بدون تقلید مستقیم از نگاره‌های تاریخی، در قالب زبان بصری امروز بازآفرینی شوند. یکی از مهم‌ترین ظرفیت‌های بصری نگارگری ایرانی، ساختار هندسی تصویر است. هندسه در نگارگری، پایه سازمان‌دهی ترکیب‌بندی، سطح‌بندی فضا و روابط میان عناصر تصویر است. نظام هندسی در نگارگری ایرانی با حذف پرسپکتیو خطی، استفاده از سطوح متعدد، ایجاد تعادل میان عناصر و تأکید بر وحدت کلی اثر، به زبانی بصری دست یافته است (بابایی فلاح، ۱۴۰۳: ۸۶). به همین دلیل بسیاری از تصویرگران معاصر بدون تقلید مستقیم از تصاویر مکاتب نگارگری از این منطق ساختاری برای آفرینش آثار خود بهره می‌گیرند. عناصر دیداری نگارگری ایرانی از دو ساختار درونی و ساختار بیرونی برخوردار

است. در ساختار بیرونی نشانه‌های دیداری مثل خط و رنگ و ترکیب‌بندی و بافت به حضور این عناصر کمک می‌کند و در ساختار درونی، حال و هوا و درونمایه تصویر، عناصر نگارگری را پدیدار می‌سازد. در ساختار مؤلفه‌های بیرونی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: پرداختن به نمادهای رایج در نگارگری؛ پرداختن به معماری و فضاسازی؛ پرداختن به نقشمایه‌ها و عناصر تزیینی؛ توجه به عدم رعایت پرسپکتیو؛ توجه به هم زمانی در نمایش رویدادها، مکان و زاویه دید؛ استفاده از خطوط منحنی در دورگیری‌ها و میل به ترکیب‌های دورانی و زیرساخت‌های هندسی در سطوح و فضاها. در آثار مهدی اشعری، بسیاری از ظرفیت‌های بصری نگارگری ایرانی با زبانی معاصر بازآفرینی شده‌اند. تخت‌نمایی و پرهیز از ژرفانمایی خطی، چندلایه بودن فضا، استفاده از خطوط پیرامونی برای تعریف فرم‌ها و به‌کارگیری رنگ‌های تخت و خالص، ساختار هندسی، چیدمان سطوح، از جمله مؤلفه‌هایی هستند که در تصویرگری‌های او به چشم می‌خورند.

ویژگی‌هایی از این دست امکان آن را فراهم می‌آورند که تصویرگر معاصر ضمن حفظ هویت بصری ایرانی، زبانی متناسب با نیازها و بیان امروز خلق کند. بنابراین، تداوم نگارگری ایرانی در هنر معاصر را باید بیش از آنکه در تکرار فرم‌ها و نقشمایه‌ها جست‌وجو کرد، در استمرار ظرفیت‌های ساختاری و بصری دانست که قابلیت بازآفرینی در بسترهای نوین را دارند.

جدول ۳. نقوش هندسی در تصویرگری مهدی اشعری (تدوین: نگارندگان).



نتیجه‌گیری

چنان‌که شرح آن رفت پژوهش حاضر به بررسی بازتاب ساختار هندسی و سطح‌بندی نگارگری ایران در آثار تصویرگری مهدی اشعری با تکیه بر چهارچوب نظری هندسه مقدس کیت کریچلو انجام شد. کریچلو هندسه را صرفاً مجموعه‌ای از اشکال و نسبت‌های ریاضی نمی‌داند آن را زبانی بصری برای ایجاد وحدت و هماهنگی در اثر هنری تلقی می‌کند. به اعتقاد او، هنرمند مسلمان با درک نظم حاکم بر هستی، آن را در قالب ساختارهای هندسی متجلی می‌سازد و با تکرار، تناسب و وحدت بصری، تصویری از نظم کیهانی را ارائه می‌دهد. در آثار مهدی اشعری ویژگی‌هایی همچون تقسیمات هندسی، نظام شبکه‌ای (گرید)، عدم ژرفانمایی و نمایش هم‌زمان چند فضا و رنگ تخت، کلیت فضای تصویری او را به نگارگری ایرانی نزدیک کرده است. هندسه در آثار او بازنمایی تزیینی نیست و از آن فراتر رفته و اسکلت پنهان در ترسیم فضاهای نگارگری ایرانی را نمایش می‌دهد. اشعری با بازخوانی برخی اصول نگارگری ایرانی، به زبان تصویری معاصر دست یافته است که در عین برخورداری از مؤلفه‌های معاصرت، ریشه در میراث تصویری اسلامی ایرانی دارد. این شیوه فضاسازی یادآور ساختار نگارگری ایرانی است که هدف آن بازنمایی کیفیت عینی نبوده و به ارائه تصویری ذهنی از جهان کوشیده است. از این رو، آثار اشعری را می‌توان نمونه‌ای از تداوم برخی اصول بنیادین نگارگری در قالب زبان تصویری معاصر دانست. از سوی دیگر ایجاد نظم و تناسب و وحدت عناصر در کلیت در آثار اشعری نمایانگر آن است که الگوهای هندسی، ساختار فضایی اشعری را تحت تأثیر قرار داده و تصویرگری او را از حالت تزیین رهانیده و به فضایی انتزاعی سوق می‌دهد. این انتزاع لازمه هنر اسلامی و از آغاز با ذهنیت‌گرایی همراه بوده است. مهدی اشعری به عنوان هنرمندی معاصر، الزاماً با مبانی نظری سنت‌گرایان چون کریچلو آشنایی نداشته است. اما آثار او برآمده از همان ذهن انتزاعی است که نمودی هندسه‌وار دارد. آثار او حاصل تأثیرپذیری از سنت تصویر نگارگری ایرانی و بینش حکمی هنرمندان نسل‌های پیشین است و به عنوان نمونه‌ای از تداوم و بازخوانی برخی ظرفیت‌های بصری نگارگری ایرانی در تصویرگری معاصر ایران قابلیت بررسی دارد. انتزاع‌گرایی که در آثار او به‌وضوح رسوخ کرده است حاصل بینش نگارگران ایرانی است که با شناخت مفاهیم حکمی در ساختار تصویر اصول هندسه و تکرار الگوها را به کار می‌گرفتند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که پیوند میان نگارگری ایرانی و تصویرگری معاصر در اقتباس از نقشمایه‌ها، رنگ‌ها یا عناصر تزیینی وجود ندارد و این پیوند در سطح عمیق‌تری، یعنی در منطق سازمان‌دهی تصویر، ساختارهای هندسی، سطح‌بندی فضا و شیوه ایجاد وحدت بصری استمرار یافته است. دستاورد اصلی پژوهش حاضر حاکی از این نکته است که ظرفیت‌های بنیادین نگارگری ایرانی همچنان در زبان تصویری معاصر قابلیت بازآفرینی دارند و نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو می‌تواند چارچوبی مناسب برای تحلیل این تداوم ساختاری فراهم آورد.

پی‌نوشت‌ها

1. Keith Critchlow

۲. ژوئل بورگوئن (Joel Bourgoin) ۱۸۳۸-۱۹۰۸م، معمار، طراح و پژوهشگر فرانسوی است که به دلیل مطالعات گسترده درباره هندسه و نقوش تزیینی هنر اسلامی شناخته می‌شود. کتاب *Arabic Geometrical Pattern and Design* از مهم‌ترین آثار او در زمینه تحلیل ساختارهای هندسی هنر اسلامی به شمار می‌رود.

۳. «وارثان کلک بهزاد» لقبی است که رویین پاکباز در کتاب *نقاشی ایران از دیرباز تا اکنون* به هنرمندانی چون میرمصور و آقامیرک داده است که با وجود تفاوت کارشان از نظر پیچیدگی و ترکیب‌بندی و رنگ، وفادارتر از سلطان محمد به شیوه بهزاد بوده‌اند. میرزاعلی، میرسیدعلی، مظفرعلی، عبدالصّمد، محمد قدیمی، دوست‌محمد، عبدالعزیز نیز در این زمره به‌شمار می‌روند.

4. The Prince's Foundation School of Traditional Arts

فهرست منابع فارسی

- آژند، یعقوب (۱۳۹۴)، *مکتب نگارگری تبریز*، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۹۲)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۷۱)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، جلد اول، تهران: سمت.
- اکبری، فاطمه؛ پورنامداریان، تقی؛ شیرازی، علی‌اصغر؛ حبیب‌الله آیت‌اللهی (۱۳۸۹)، معرفت روحانی و رمزهای هندسی، *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، ۴، ۲۴-۱۲. https://jpll.ui.ac.ir/article_16317.html
- السعید، عصام؛ پارمان، عایشه (۱۳۶۳)، *نقش‌های هندسی در هنر اسلامی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- بابایی فلاح، هادی (۱۴۰۳)، *زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران*، تهران: سوره مهر.

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- _____ (۱۳۹۴)، *قدر و نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- _____ (۱۴۰۱)، *فلسفه و هندسه و معماری*، تهران: دانشگاه تهران.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا اکنون*، تهران: سیمین و زرین.
- _____ (۱۳۸۴)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پورزرین، رضا؛ جوانی، اصغر (۱۴۰۲)، تحلیل نسبت هندسه با ساختار بصری و محتوایی نقاشی معراج حضرت محمد(ص) نسخه خمسه نظامی ۹۵۶ ق.، *نگارینه هنر اسلامی*، ۱۰(۲۶)، ۱۷۶-۱۵۶. https://doi.org/10.22077/nia.2023.6380.1737
- حشمتی رضوی، سید فضل‌الله (۱۳۹۴)، *پرتو حُسن، مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و تمدن شیعی*، تهران: سوره.
- رحمانی، فرزانه (۱۳۹۳)، بررسی عناصر دیداری نگارگری ایرانی در تصویرسازی کتاب کودک، *پایان‌نامهٔ جهت دریافت درجه کارشناسی ارشد پژوهش هنر*، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.
- سرتیپی‌پور، محسن (۱۳۸۷)، بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت، *مجله صفه*، ۱۷، ۵۶-۴۶.
- قراگوزلو، بهاره؛ حاتم، غلامعلی (۱۳۹۳)، بررسی رمز نقوش هندسی دایره، مثلث و مربع در هنر اسلامی.، *نقش مایه*، ۸(۲۱)، ۴۵-۵۰. https://sid.ir/paper/184159/fa
- کاظمی، ساره؛ موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۸۹)، مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آرای کیت کریچلو و گل‌رو نجیب اوغلو، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۹ (۱۷)، ۱۰۵-۹۳ https://mth.aui.ac.ir/article-1-1195-fa.html.
- کرم قشقایی، علی‌اصغر؛ اردلانی، حسین (۱۳۹۹)، هندسه در نگارگری به مثابهٔ هنر قدسی در آثار کمال‌الدین بهزاد، *نگره*، ۵۹(۱)، ۴۱-۲۳. https://doi.org/10.22070/negareh.2021.5905.2608
- کریچلو، کیت (۱۳۸۹)، *تحلیل مضامین جهان‌شناختی هنر اسلامی*، ترجمهٔ سید حسین آذرکار، تهران: حکمت.
- گرابر، اولگ (۱۳۹۶)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: مؤسسه متن.
- گری، بازیل (۱۳۹۲)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- مظفری‌خواه، زینب؛ گودرزی، مصطفی (۱۳۹۱)، بررسی فضادر نگارگری ایرانی با تأکید بر منتخبی از آثار بهزاد، *فصلنامه مطالعات هنر اسلامی*، ۱۶(۲)، ۲۰-۷. https://www.sysislamicartjournal.ir/article_92051.html
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی؛ تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفوی*، ترجمهٔ عباسعلی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.
- نصر، سید حسین (۱۳۶۱)، *سه حکیم مسلمان*، ترجمهٔ احمد آرام، تهران: علمی-فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۳)، عالم خیال و فضا در مینیاتور ایرانی، *فصلنامه هنر*، ۲۶(۲)، ۸۶-۷۹. https://sid.ir/paper/456110/fa
- _____ (۱۳۷۵)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ قاسم رحیمیان، تهران: مطالعات دینی.
- هاگه‌درون، آنته (۱۳۹۴)، *هنر در سرزمین‌های اسلامی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران: روزنه.
- همدانی، مهدی؛ معماریان، غلامحسین؛ اصغر محمد مرادی (۱۴۰۴)، تحلیل تطبیقی شیوه‌های ترسیم نقوش هندسی در هنر اسلامی و طراحی روشی بهینه در بازترسیم آثار، *شهر ایرانی اسلامی*، ۵۷ (۱۵)،۱-۲۳. https://iic.ihss.ac.ir/Article/48836

فهرست منابع لاتین

- Bourgoin, Jules (1973). *Arabic Geometrical Pattern and Design*. Dover Publications.
- Critchlow, Keith (1970). *Order in Space: A Design Source Book*. Thames & Hudson.
- Critchlow, Keith (1976). *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach*. Schocken Books, UK.
- Henry, Richard (2015). "A Review of Islamic Geometric Design by Eric Brug". *Journal of Mathematics and the Arts*, 9(1), 48–55. https://doi.org/10.1080/17513472.2014.993017 (Accessed: 2026/09/05)

فهرست منابع اینترنتی

- URL1:https://www.instagram.com/mahdiashari91(Accessed: 2026/09/05)
- URL2:https://www.keithcritchlowcollection.org (Accessed: 2026/09/05)

artist's visual life within the context of Iranian culture and his intuitive perception of visual traditions. Ash'ari has succeeded in reconciling the visual intuition of the past with the simplified and minimalist language of contemporary graphics and illustration, creating a structure in which feeling and geometry coexist in a dialectical balance. The current research reveals that the connection of contemporary illustration to authentic Persian miniature is not limited to reproducing nostalgic signs or ancient figurative elements. Mehdi Ash'ari shows that the visual identity of miniature painting lies, above all else, in the method of structural thinking, surface engineering, generative patterns of motifs, and the organization of the spatial realm. By stripping away the pluralistic arrays and revealing the geometric network and guide lines of the image, he has achieved a modern essence of tradition. Comparing this organization with Keith Critchlow's theory of sacred geometry clarifies that these works reproduce the same principle of unity in multiplicity through symmetry, modularity, combination of viewer levels, and the creation of geometric balance between lines and flat colors. This research suggests that contemporary designers and illustrators should, instead of adopting superficial and formalistic approaches, delve into understanding the structural geometry and foundational patterns of traditional art, in order to enable the creation of an original, modern, and deep-rooted language in contemporary Iranian illustration.

Keywords: Sacred Geometry, Persian Miniature, Illustration, Keith Critchlow, Mehdi Ash'ari

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

architectural wall surfaces, skies, mountains, and even the garments and cloaks of figures, are shaped by modular grid patterns, checkerboard divisions, parallelograms, and angular arrangements. This method of linear and motif organization perfectly corresponds to the concept of "generative patterns" in Keith Critchlow's theory. Critchlow proves that in sacred geometry, all complex patterns result from the expansion and repetition of symmetries from a central point or a base grid. In Ash'ari's works, decorative motifs do not exist in addition to the form; rather, the structure itself is the motif. The thick, sharp, and steady outline contours, which are one of the main features of miniature painting, have acquired an engineering function here; the rigid, geometricized lines dissolve human and animal elements into the heart of the background's geometric grid, creating an integrated and interconnected whole that indicates the fundamental principle of unity in multiplicity.

The greatest commonality between Ash'ari's illustrations and Persian miniature is manifested in the method of understanding and recreating "space." Ash'ari rejects the Renaissance Euclidean single-point perspective visual system, which is based on the finite observer's angle of view, and instead utilizes "multi-tiered space" and "multiple perspective." In his compositions, planes are placed on top of each other in a tiered and vertical manner. Similar to the miniature painting of the Herat school, elements that are farther away in physical reality are drawn higher in the frame without becoming smaller. More importantly, the viewing angle relative to the various components of a frame is variable; for example, a pool or carpet placed on the floor of the image is drawn with a completely perpendicular top-down angle, while the adjacent figures are seen from a frontal or three-quarter angle, and the architectural elements in the background are drawn with an oblique angle. This juxtaposition of heterogeneous viewing angles within a coherent whole is exactly the placeless and surreal spatialization of Persian miniature, which frees the artwork's space from the constraints of material time and place and connects it to the realm of the imaginal world. In a comparative reading of the works with Critchlow's patterns, it becomes clear that Ash'ari utilizes golden geometric relationships and guide circles to regulate the dynamics within the frame. Although the appearance of the works might seem static due to the angularity of the forms, the structural lines that guide the gaze form a spiral and rotational movement within the image, which begins from the corners of the frame and leads the audience's gaze to the narrative and semantic center of gravity of the image. This rotational movement is exactly the energy structure of generative circles that Critchlow emphasizes in the geometric drawing of Shamsehs (rosettes) and sacred knots; a hidden order that compels the audience's eye to rotate in a semantic journey within the image to experience a stable equilibrium.

A notable point in this analysis is that the reflection of this geometry in Mehdi Ash'ari's works is not necessarily the result of mechanical adherence to Critchlow's books or conscious mystical claims; rather, it is rooted in the

Herat and Safavid Tabriz schools) which are based on the rejection of depth perception and Euclidean single-point perspective, the elimination of chiaroscuro, and a reliance on pure color surfaces and cyclical compositions; and on the other hand, the views of Keith Critchlow, a prominent traditionalist philosopher, architect, and theorist, regarding Sacred Geometry. Critchlow believes that geometry in traditional and Islamic art is the symbolic language of creation and a reflection of cosmic order. From his perspective, geometric forms are not merely mental abstractions but are considered objective archetypes that begin with the circle as a symbol of absolute unity and, through symmetrical and generative divisions, expand into polygons, squares, triangles, and ultimately into complex and infinite networks, embodying the transition from multiplicity to unity. The research method in this study is qualitative, and its nature is descriptive-analytical with a comparative approach. The research population includes the collection of Mehdi Ash'ari's book illustrations created based on ancient or indigenous themes. From these works, samples were selected using a purposeful sampling method, specifically those works that exhibit the highest degree of geometric structure and structural connection to the visual traditions of the past, serving as the basis for study and visual dissection. Data collection was conducted through library and documentary research, alongside a precise visual analysis of the image layers. The analytical tool involves deconstructing the image structure based on three fundamental components: "Surface," "Pattern," and "Space," and precisely matching the peripheral lines, axes of balance, and underlying networks of the works with Critchlow's patterns of Sacred Geometry. Visual and structural analysis of Mehdi Ash'ari's works shows that the process of image creation in his works relies on a kind of "structural reductionism." Unlike past miniaturists, who hid the geometric skeleton of the work beneath a multitude of renderings, minute motifs, and illuminations, he has pushed aside these decorative coverings and exposes the underlying geometric structure, rendering it naked and transparent to the viewer.

In Ash'ari's works, the two-dimensional realm of the image is fully recognized. Faithful to the tradition of miniature, he rejects any volumizing, light gradients, and chiaroscuro that might evoke a false sense of realistic depth. The surface in his works is divided into explicit geometric sections, separated color patches, and flat planes. From a color-theoretical perspective, the intelligent use of intense contrasts between flat surfaces serves a structural function. The dominant colors in his works are a combination of lapis lazuli, turquoise, ochre, crimson, and matte gold, which recall the color harmony of the Herat school and, in particular, the tile and brick work of Safavid architecture. These flat color surfaces intensify the geometric boundaries; meaning that color serves to reinforce geometric borders and differentiate planes rather than to represent natural light. An examination of the motifs and linear design in Ash'ari's works demonstrates the precise application of geometric grids. The elements present in the image, including floorings,

Reflection of the Geometric Structures of Persian Miniature in Mehdi Ash'ari's Illustrations: An Analysis Based on Keith Critchlow's Theory of Sacred Geometry

Marzieh Toraji[1], **Parisa Arvand**[2]

Type of article: original research
Receive: 24 JUNE 2026, Accept Date: 06 SEPTEMBER 202
DOI: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

Extended Abstract

Throughout its historical trajectory and various stylistic evolutions, the art of Persian miniature has always been founded upon a structure in which the boundaries between inner intuition and mathematical discipline are intertwined. In this visual system, geometry was not merely a technical tool for drawing or a mechanical method for dividing the frame; rather, it served as a fundamental framework for expressing a worldview and organizing the sacred and imaginal realm of the artwork. By employing latent lines, concentric circles, the golden ratio, and modular grids, the traditional miniaturist created a space that, despite the multiplicity of visual elements, achieved a coherent and harmonious unity. However, in the contemporary era, with the influx of Western modernist currents into the field of Iranian visual arts, traditional visual structures underwent fundamental transformations. In the realm of contemporary Iranian illustration, many artists, when encountering their visual heritage, have settled for superficial mimicry, borrowing historical figures and costumes, or merely simulating ornamental patterns. This approach has often resulted in a type of decorative and museum-like formalism, drifting away from the essence and structural origins of the miniature. Among the contemporary generation of illustrators, Mehdi Ash'ari's approach offers a different path to the audience. Ash'ari's works represent a conscious or intuitive effort to re-read the structural foundations of Persian miniature. Instead of halting at superficial forms and elaborate decorative renderings, he delves into the internal logic of the image, the order of structural lines, and the method of spatial organization.

The theoretical framework of this study is formed by the convergence of two epistemological domains: on one hand, the analysis of the geometric structure and spatial organization in the masterpieces of Persian miniature)

1. Assistant Professor at department of Graphic design, Faculty Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran (Corresponding Author). Email: marziehtoraji@guilan.ac.ir
2. Assistant Professor at department of Painting, faculty Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran. Email: p_arvand@guilan.ac.ir

stitutional priorities embedded in national curriculum policies and textbook production guidelines.
Although Persian is a central pillar of Iranian national identity, it is addressed mainly through textual exercises rather than visual celebration.
Overall, the textbooks rely heavily on religious and historical symbolism while offering only limited representation of internal heterogeneity or external contemporary influences.
These patterns may affect how students from different ethnic or linguistic backgrounds perceive their place within the national narrative.
In conclusion, the illustrations in Persian primary school textbooks from the 2010s do not present a fully balanced or comprehensive portrayal of Iranian national identity; instead, they selectively emphasize religious values, socio-moral norms, and canonical historical symbols while giving less attention to ethnic diversity, modern and global dimensions, and visual references to the Persian language.
Fairclough's framework proves useful for showing that these patterns are systematic and correspond to the official educational discourse and institutional policies of the period.
The textbooks thus function as instruments for the gradual, grade-appropriate cultivation of a specific and officially favored version of national identity rather than a full reflection of the cultural, linguistic, and social diversity of Iranian society.

Keywords: National Identity, Critical Discourse Analysis, Educational Illustration, Persian Textbooks, Primary Education

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

level, the relationship between each illustration's meaning and its accompanying text, pedagogical context, and wider discursive practices within the educational system was examined.

At the explanation level, the identified patterns were linked to official educational policies, the Fundamental Reform Document of Education, and the institutional framework of curriculum development.

The analysis revealed systematic patterns in the representation of national identity components across the textbooks. Religious values, including scenes of prayer, mosques, Quranic references, and veiling, socio-moral concepts such as helping others, respect for elders, and patriotism expressed through flags and martyrs' imagery, and cultural-historical symbols such as Nowruz appeared frequently and were present in most of the analyzed illustrations.

By contrast, ethnic and cultural diversity, modern or global dimensions of national identity, and the Persian language itself were significantly less represented.

The Persian language appeared almost exclusively within written texts and calligraphy exercises; in illustrations, it was visible mainly as written words on blackboards or signs rather than as a spoken or symbolic visual motif.

Ethnic diversity was depicted in only a limited number of images, and when present, it tended to be stereotypical or superficial.

Differences across grade levels were also evident: in grades 1 through 3, identity components were represented directly and explicitly, for example through a child performing prayers or a clear depiction of the national flag, whereas in grades 4 through 6, representations became more symbolic, indirect, and interpretively demanding.

A clear division of labor emerged between textual and visual content: the written text carried the primary burden of linguistic identity formation, including Persian grammar, spelling, and reading comprehension, while illustrations primarily conveyed religious and moral socialization.

The findings indicate a consistent alignment between the visual discourse of the textbooks and the official educational discourse of Islamic-Iranian identity.

At the descriptive level, formal features such as bright and positive color schemes for religious scenes, as well as the limited or absent depiction of non-Persian ethnic attire, reflect a hierarchy of valued identity components.

At the interpretive level, the graded difference in representation corresponds to assumptions about students' cognitive and developmental stages: lower grades rely on direct and unambiguous images to facilitate the internalization of core values, while higher grades use more symbolic and indirect representations that may be intended to encourage interpretive skills.

At the explanatory level, the underrepresentation of ethnic diversity, modern or global elements, and the Persian language in illustrations reflects in-

Representation of National Identity in the Illustrations of Persian Elementary School Textbooks in the 1390s SH Based on Fairclough's Critical Discourse Analysis

Fateme Yazdani[1], **Mohsen Hasanpour**[2]

Type of article: original research
Receive: 27 AUGUST 2025, Accept Date: 19 MAY 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2070082.1177

Extended Abstract

National identity is widely recognized as a foundational element of social and cultural cohesion, and educational systems, particularly at the primary level, play a significant role in transmitting and reinforcing its components among young learners.

Textbooks are among the main vehicles of this process, and their illustrations are especially important because they convey cultural values, beliefs, and symbolic meanings in an indirect, durable, and age-appropriate manner. In the context of the Islamic Republic of Iran, formal education has consistently been used as a key instrument for shaping and consolidating national identity.

This study therefore examines the Persian language textbooks (Bekhanim) used in Iranian primary schools during the 2010s (1390–1399 Solar Hijri) to investigate how the components of national identity are visually represented, which components are emphasized more strongly, and how these representations operate across Fairclough's three levels of description, interpretation, and explanation.

The research adopts Norman Fairclough's framework of Critical Discourse Analysis as its theoretical and analytical lens and employs a qualitative, descriptive-analytical design.

The data consist of illustrations from all six volumes of the Persian textbooks for grades 1 through 6 published during the 2010s. Using purposive sampling, images were selected that explicitly or implicitly contained signs, symbols, or references related to national identity.

At the description level, formal visual features such as color, composition, characters, setting, and symbols were documented. At the interpretation

1. Ph.D. Candidate, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Email: f.yazdani@soore.ac.ir
2. Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Architecture & Urban Design, Shahid Rajaee Teacher Training University, Tehran, Iran. Email: Hasanpour@sru.ac.ir

traditional crafts can continue to thrive in the modern world and contribute meaningfully to cultural identity, sustainable development, and creative industry growth.

Keywords: the culture of consumption, Bamboo Weaving in China, Bamboo plant, the social history of Chinese art

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

the increasing demand for sustainable lifestyles.

Government policy has played a crucial role in revitalizing bamboo weaving in the 21st century. Many regions in China, particularly in southern provinces such as Guangxi, Guizhou, Sichuan, and Fujian, have integrated bamboo weaving into rural development strategies.

The Chinese government has implemented cultural heritage protection programs to preserve traditional craftsmanship and support artisans. These programs include training workshops, cultural festivals, financial subsidies, and the establishment of craft cooperatives that help artisans market their products domestically and internationally.

By linking bamboo weaving to poverty alleviation initiatives, rural revitalization projects, and cultural tourism, local governments have successfully transformed bamboo weaving into a sustainable industry.

The culture of consumption surrounding bamboo products has also shifted significantly in recent years. In contemporary urban China, bamboo products are valued not only for their function but also for their cultural meaning and environmental benefits.

Young consumers appreciate bamboo for its association with eco-friendly lifestyles, minimalist aesthetics, and traditional heritage. Bamboo objects have become symbols of sustainable identity and cultural pride.

This shift demonstrates how traditional crafts can regain relevance by aligning with modern values such as environmental responsibility and creative innovation.

Despite modernization, bamboo weaving continues to embody qualities associated with its ancient origins: patience, discipline, harmony with nature, and respect for material culture.

Even as industrial technology enhances production, the handmade essence of bamboo weaving remains central to its cultural identity. The craft serves as a bridge connecting historical traditions with contemporary design and sustainable development goals.

It symbolizes the integration of aesthetic beauty, practical function, ecological awareness, and cultural memory.

In conclusion, bamboo weaving in China has survived not only because of its practical value but also because of its deep cultural roots, adaptability, and relevance to modern societal trends.

Its evolution reflects the dynamic interplay between tradition and innovation, between rural heritage and global design, and between cultural preservation and environmental sustainability.

Bamboo weaving today is a living testament to China’s ability to maintain continuity with its past while embracing new cultural, technological, and ecological possibilities.

By examining the historical, social, economic, and environmental mechanisms that have shaped bamboo weaving, this study demonstrates how

livelihoods.
Their craftsmanship also contributed to intergenerational cultural transmission, ensuring the continuity of weaving knowledge despite socioeconomic changes.
As China entered the modern era, bamboo weaving encountered new challenges. Industrialization, urbanization, mass production, and the introduction of synthetic materials led to a decline in the demand for traditional handcrafted bamboo products.
Plastic, metal, and factory-produced goods replaced many household items formerly made of bamboo. However, bamboo weaving did not disappear; instead, it adapted to changing social contexts.
With the rise of environmental consciousness, cultural revival movements, and a renewed appreciation for handmade craftsmanship, bamboo weaving regained cultural relevance and entered new markets.
In contemporary China, bamboo weaving is recognized not only as a traditional craft but also as a valuable resource within the fields of design innovation, sustainable development, and cultural tourism.
The aesthetic qualities of bamboo—its light color, natural texture, and ability to bend gracefully—make it suitable for modern interior design and architecture. Designers use bamboo to produce elegant furniture, decorative lighting, fashion accessories, and household items that combine traditional techniques with modern forms.
The integration of traditional weaving patterns into modern product design creates objects that appeal to contemporary consumers while preserving cultural identity.
Technological advancements have significantly contributed to the modernization of bamboo weaving. Mechanized cutting tools, industrial presses, and advanced polishing systems have improved the precision, durability, and visual consistency of bamboo products.
Bamboo composites have become widely used in flooring, wall panels, and even structural components in environmentally conscious architecture. These industrial applications demonstrate the adaptability of bamboo as a material and highlight its potential in large-scale production contexts.
Environmental sustainability has been a driving force in the contemporary revival of bamboo weaving. As a rapidly renewable resource, bamboo aligns well with China's national goals for ecological civilization and green development.
Bamboo forests sequester carbon effectively, regenerate quickly, and require minimal chemical intervention. These ecological benefits make bamboo an attractive alternative to hardwoods, contributing to sustainable supply chains and environmentally responsible consumer culture.
Modern bamboo products including bamboo fiber textiles, biodegradable utensils, eco-friendly packaging, and green construction materials reflect

Bamboo baskets, mats, hats, fans, containers, fishing traps, musical instruments, writing tools, and architectural elements became widespread household items. These objects were not only functional; they also reflected the ingenuity and adaptability of rural communities who relied on available natural resources.

The constant presence of bamboo in daily life meant that bamboo weaving gradually developed into a sophisticated and specialized craft. Bamboo's symbolic role in Chinese culture also contributed significantly to the development and continuity of bamboo weaving.

In Confucian thought, bamboo symbolized integrity, uprightness, and moral resilience. Its straight form and evergreen nature represented sincerity and steadfastness. For Daoist thinkers, bamboo's hollow interior symbolized spiritual emptiness, humility, and openness, qualities essential to living in harmony with the natural world.

These philosophical interpretations influenced Chinese art, literature, and cultural imagination. Bamboo became one of the "Four Gentlemen" in traditional painting, alongside the orchid, plum blossom, and chrysanthemum, each representing noble human virtues.

This symbolic weight enhanced the cultural value of bamboo crafts, including weaving. Bamboo weaving thus emerged not simply as a utilitarian skill but also as a form of cultural expression closely tied to philosophical and artistic traditions.

The process of bamboo weaving required multiple stages of preparation and high levels of technical expertise. Artisans began by selecting the appropriate species of bamboo, considering qualities such as thickness, fiber density, age, and flexibility.

The bamboo was then cut into segments, split into strips of varying thickness, polished, refined, and sometimes dyed using natural plant-based pigments. These steps required careful control, as different weaving patterns demanded specific strip sizes and textures.

Techniques developed over the centuries included plain weaving, diagonal weaving, twilled weaving, spiraled construction, hexagonal patterns, and ornamental techniques used for decorative products. These methods produced items ranging from basic household containers to complex decorative artworks, each reflecting the artisan's mastery and creativity.

Social and economic structures in rural China shaped the distribution of roles in bamboo weaving. In many traditional communities, weaving was primarily the work of women, who balanced this craft with household responsibilities.

This gendered division of labor positioned bamboo weaving as both a domestic skill and an important means of supporting household economies. Women produced baskets, mats, and containers for agricultural work, food storage, and everyday activities, playing a vital role in sustaining family

The Culture of Consumption: A Historical Analysis on the Mechanism of Bamboo Weaving of China[1]

Sahar Shahrivari[2], Mohammad Hasanpur[3]

Type of article: original research
Receive: 05 NOVEMBER 2025, Accept Date: 14 DECEMBER 2025
DOI: 10.22034/rph.2026.2076683.1195

Extended Abstract

Bamboo has occupied a central, multidimensional position in China for thousands of years, functioning simultaneously as a practical material, a philosophical symbol, and an artistic medium. Its historical, cultural, economic, and environmental significance has shaped the daily lives, belief systems, and aesthetic practices of Chinese communities across diverse regions.

Among the many traditional crafts connected to this material, bamboo weaving stands out as one of the most enduring, versatile, and culturally embedded forms of handicraft. It combines technical skill, artistic expression, cultural symbolism, and social identity.

The present extended abstract provides a comprehensive overview of the historical evolution of bamboo weaving, the cultural contexts that shaped it, the patterns of consumption associated with bamboo products, the transformation of this craft in the modern era, and the ways in which design innovation, government policy, and sustainability concerns have contributed to its contemporary revival.

From prehistoric times to the present, bamboo has been essential in everyday life. Its rapid growth, natural strength, flexibility, and accessibility made it an ideal material for communities with limited technological resources. Early Chinese societies used bamboo extensively in agriculture, food preparation, hunting, storage, transportation, shelter construction, and ritual activities.

1. This article is derived from the first author's master's thesis entitled " The Culture of Consumption: A Historical Analysis on the Mechanism of Bamboo Weaving of China", which is being carried out under the guidance of the corresponding author at the Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan.

2. Master's Student, Department of Handicraft, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. Email: shahrivarisahar@gmail.com
3. Assistant Professor, Department of Handicraft, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. (Corresponding Author).
Email: Hasanpur@arts.usb.ac.ir

qualitative presence, from representation to experience.
In conclusion, this study demonstrates that Marilyn Arsem's project can be understood as a contemporary artistic articulation of Zen temporality. By situating 100 Ways to Consider Time in dialogue with Dōgen's philosophy, the research highlights performance art as a site for phenomenological and existential inquiry into time.
Rather than providing answers, Arsem's work invites sustained contemplation, aligning artistic practice with Zen's emphasis on direct experience and embodied awareness.

Keywords: Time, Zen, Dōgen, Performance Art, Marilyn Arsem

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

tible. Arsem's body is not a representational image but a field of temporal manifestation. Physical fatigue, altered breathing, muscular tension, and gradual transformation of posture render duration tangible.

Such embodiment reflects Dōgen's insistence that time exists only insofar as it is enacted. Time, in this sense, is inseparable from action; it is being-time. The audience, witnessing these bodily processes, is drawn into an awareness of time as a shared experiential condition rather than an abstract measure.

Audience participation further extends this temporal field beyond the performer. In several performances, viewers are invited to sit, wait, write, or reflect on their own experiences of time. These moments do not produce a unified collective narrative, but rather generate a plurality of temporal experiences that coexist without hierarchy.

This multiplicity resonates with Zen's rejection of rigid subject–object distinctions. The audience is no longer positioned as a detached observer, but becomes embedded within the unfolding temporal process of the work.

Repetition plays a crucial role in shaping this experience. While actions recur, they are never identical; subtle variations emerge through bodily condition, spatial context, and audience presence. This repetition-with-difference reflects the Zen understanding of impermanence and continuous becoming. Each moment is complete in itself, yet none is fixed or final. Meaning thus arises through sustained engagement rather than through closure or resolution.

Silence and waiting are equally significant. Extended periods without overt action disrupt habitual expectations of productivity and entertainment. In these moments, the audience confronts restlessness and the desire for progression. Such confrontation mirrors Zen meditation practices, where stillness exposes attachments to control and efficiency.

By maintaining silence and inactivity, Arsem creates conditions in which time can be experienced as openness rather than pressure. Certain performances evoke a sense of yūgen, a Zen aesthetic quality associated with subtle depth and the presence of the ineffable.

Meaning is suggested rather than stated, and time is felt rather than explained. The audience is invited to remain within ambiguity and incompleteness, relinquishing the impulse to consume the experience quickly. This approach stands in contrast to contemporary regimes of accelerated time and constant productivity.

Ultimately, 100 Ways to Consider Time does not illustrate Zen philosophy, nor does it explicitly reference Zen rituals or symbols. Its affinity with Zen lies in its mode of temporal engagement. By suspending linear progression, emphasizing bodily presence, and foregrounding lived duration, Arsem's project offers an experiential parallel to Zen teachings on time.

The performances encourage a shift from quantitative measurement to

This article focuses on Arsem's long-term project 100 Ways to Consider Time (2015–2016), a series of one hundred live performances carried out over one hundred consecutive days. Each performance lasted six hours and consisted of a single, often minimal action developed in response to the previous day's work rather than according to a predetermined plan.

The project constitutes a coherent and extended inquiry into time as an experiential phenomenon. Despite the significance of this body of work, it has not previously been examined through the lens of Zen philosophy, nor has it been analyzed in relation to Dōgen's conception of time.

The present study addresses this gap by exploring how Zen notions of temporality are reflected in Arsem's performances and how these notions shape the audience's experience of time. The primary aim of the research is to analyze time not as a symbolic theme, but as a lived and enacted dimension within the structure of the performances.

Drawing on Zen philosophy, time is approached as a qualitative field realized through bodily endurance, repetition, waiting, and sustained attention. The theoretical framework is grounded in Dōgen's concept of uji, alongside related Zen principles such as impermanence, non-duality, presence in the moment, and acceptance of incompleteness.

These concepts provide a lens through which the temporal logic of Arsem's work can be understood beyond formal or aesthetic description.

Methodologically, the study adopts a qualitative, descriptive–analytical approach based on library research, Zen philosophical texts, theoretical writings on performance art, and documentary materials related to 100 Ways to Consider Time.

Rather than imposing Zen as an external interpretive system, the analysis identifies points of resonance between Zen temporality and the experiential structure of the performances themselves. Particular attention is given to actions such as counting aloud, repetitive drawing, prolonged stillness, waiting for physical change, and sustained silence, through which time is enacted rather than represented.

Throughout the project, Arsem consistently avoids spectacle, dramatic climax, and narrative resolution. Instead, she emphasizes slowness, minimalism, and continuity. Actions such as counting numbers for hours, allowing sand to pass through an hourglass, or repeatedly tracing lines do not aim at efficiency or completion.

They invite both performer and audience into an encounter with duration itself. In these moments, time is not something that passes toward an end point, but something that continuously comes into being through presence. This mode of engagement closely parallels Zen practice, in which repetitive actions performed with full awareness become sites of insight rather than obstacles to understanding.

The body functions as the primary site through which time becomes percep-

Revisiting the Concept of Time in Zen Practice and Its Reflection in Marilyn Arsem's Performance "100 Ways to Consider Time"[1]

Mahsa Reza[2], **Zahra Asali**[3]

Type of article: original research
Receive: 24 MAY 2026, Accept Date: 19 JULY 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

Extended Abstract

Time occupies a central position in Zen philosophy, not as an abstract or measurable framework, but as an existential dimension inseparable from lived experience. Within this tradition, time is not understood as linear succession or cumulative duration; rather, it is disclosed through presence, awareness, and embodied practice.

This understanding finds its most systematic articulation in the thought of Eihei Dōgen, the founder of the Sōtō Zen school, particularly in his concept of uji, often translated as the oneness of being and time. For Dōgen, existence does not unfold within time as a neutral container; instead, each being is itself a moment of time, and time becomes manifest only through concrete action.

Such a view challenges modern instrumental conceptions of time as something external, quantifiable, and subject to control. Performance art, as an artistic medium grounded in embodiment, duration, and eventhood, provides a particularly suitable context for engaging with this qualitative understanding of time.

Unlike object-based art forms, performance exists only in its unfolding and depends on the co-presence of body, space, and audience. Meaning emerges through continuity, repetition, and attention rather than through narrative progression or representational imagery. In this sense, performance art foregrounds lived time rather than chronological measurement.

Among contemporary performance artists, Marilyn Arsem occupies a distinctive position through her sustained investigation of duration, minimal action, and bodily presence.

---

1. This article is derived from the master's thesis of the first author entitled "A Phenomenological Analysis of Performance Art within the Cultural Contexts of the Iranian-Islamic and Modern Western World" with the guidance of the second author, at Soore International University.

2. MA in Art Research, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran. Email: m.reza@soore.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Email: Z.asali@soore.ac.ir

er, owner, master) and the four-tiered system of mystical journey (Sharia, Tariqa, Haqiqa, Ma'rifa), whereas in most Futuwwatnames, the spiritual ranks include the four aforementioned stages.
Contrary to the position of Naqib in market-level professions and what the guild tradition of Futuwwat requires, no such position is seen in the building profession. This is because, in this Futuwwatname, similar to other texts of this kind, the spiritual invocations and atmosphere of the master-apprentice relationship are reiterated.

Keywords: Chivalry, Futuwwatname of Builders, Traditional Master-Apprentice System, Guild Relations, Traditional Architecture

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

the context of work and profession.
It should be noted that the apprentice must emulate the master in the details of life, because important educational points can be hidden in these subtleties. When the master deems the apprentice worthy of his teaching, he then employs him in his workshop.
Based on the guild and professional relations outlined in the Futuwwatname of Builders, the system is capable of transforming the javanmardan working in market professions into spiritual knights, who, in the concept of fityan, are engaged in the greater jihad.
By adopting this approach, the builders' guild cannot be considered merely a technical and material institution; rather, it should be regarded as a ritualistic and traditional institution in which every part of the professional, educational, and hierarchical (master-apprentice) relations was considered a tool for self-purification and attaining inner perfection.
This article, using this theoretical framework, will analyze these relations in the Futuwwatname to show how the principles of javanmardi, as a spiritual ideal, organized the structure of work and professional ethics in traditional Iranian architecture.
The findings indicate that the Futuwwatname of Builders, in addition to technical skill, stages the guild hierarchy as a spiritual journey in which promotion from the position of "laborer" to "master" requires undergoing specific rituals and proving moral eligibility alongside professional ability.
The research also shows that the Futuwwatname of Builders defines the guild hierarchy in three main ranks (laborer, sahib, and master builder); a structure based on technical skills, but deeply intertwined with the ethical, ritualistic, and spiritual principles of futuwwa (javanmardi).
In this system, progress from the beginner position of laborer (focusing on simple and physical tasks) to the intermediate rank of sahib (acquiring intermediate knowledge) and finally to the position of master builder (with complete mastery of complex tools and techniques) is not only a function of professional experience, but also requires proving moral eligibility (such as observing modesty, truthfulness, and humility), adherence to ritual practices (reciting Quranic verses during work stages), and undergoing stages of spiritual journey (conforming to the greater jihad and spiritual chivalry according to Corbin's view).
The position of the master as a complete model of javanmardi and a spiritual mentor, and the apprentice (equivalent to laborer) as a student and the foundation of this educational path, emphasizes that professional relations in this guild, beyond economic relations, were a tool for self-purification and the realization of human perfection. This research, in response to the main question, reveals that the Futuwwatname of Builders stages the guild hierarchy as a spiritual-professional evolutionary journey, but there is a mismatch between its three-tiered organizational structure (wage-earn-

Corbin considers the evolution of the futuwwat tradition as a transition from military and martial knighthood to mystical and spiritual knighthood; that is, a transition from the lesser jihad (war against infidels) to the greater jihad (struggle against the commanding self) so that humans can achieve true freedom and spiritual perfection.

Accordingly, futuwwatnames are not merely a collection of occupational instructions, but rather comprise a set of principles and rules of this spiritual knighthood. These treatises contain moral themes and lofty ideals, introducing futuwwa as a way of life that is in complete conformity with the principles of the prophetic religion.

Afshari and Madaini (1385) believe that futuwwatnames are in fact a type of advice literature, written more or less in the same ancient style as Pahlavi advice and admonition literature, and it seems that the elders and masters of the javanmardan (chivalrous ones) wrote them for the education of their disciples and students, following a very ancient method whose origins must be sought in ancient Iran.

This is why many of these treatises are in the form of questions and answers. Just as some advice literature is attributed to famous and great figures like Ardashir, Anushirvan, and Bozorgmehr Bakhtagan, many treatises of the people of futuwwa are also attributed to the prophets of Bani Israel or Amir al-Mu'minin Ali (AS) and other Shi'ite Imams (AS).

Since every individual in traditional society has a profession and a job, Sa'id al-Shaykhli (1362) believes that every craftsman inevitably needs a master from whom to learn a craft or a science.

Therefore, in the Futuwwatname of Builders, the guild and professional relations of builders move beyond a purely economic and technical system and transform into an educational and ritualistic system. Corbin, by referring to the fundamental link of futuwwat with Shi'ite thought and wilaya – whose founder is Prophet Abraham (AS) and whose pole is Imam Ali (AS) – explains the basis of spiritual legitimacy and the hierarchical structure of the guild.

Thus, the master-apprentice hierarchy in the builders' guild, like the ranks of free builders (apprentice, journeyman, master), is not a material institution, but a spiritual hierarchy whose goal is the transmission of esoteric knowledge and spiritual training (tarbiya) alongside technical instruction.

The existence of specific Futuwwatnames for each guild (such as chitsazan, textile makers) shows that the ideal of spiritual chivalry was all-encompassing, and this spirituality permeated all aspects and facets of life, giving it spirit.

Consequently, the guild and professional relations in the Futuwwatname of Builders should be interpreted as the practical manifestation of this spiritual chivalry; a system whose ultimate goal was not maximum material profit, but the realization of spiritual perfection and worthy practical action within

plete mirror of the social, economic, and epistemic systems governing the society that created it.

The theoretical framework of the article is formed by the ideas of Henry Corbin (1984) regarding chivalrous men and the tradition of futuwwat. He emphasizes the mystical and spiritual aspect of chivalrous men and the guilds of futuwwat, which imbues the profession with meaning. He believes that a chivalrous person is one who is the complete embodiment of chivalry and the transition from military knighthood to mystical knighthood. But a faithful individual who is engaged in a profession becomes an ideal example. The profession of anyone who joins futuwwat, whatever it may be, transforms into a kind of chivalrous service.

Therefore, a comprehensive understanding of the intellectual and executive system of traditional crafts becomes possible by referring to treatises such as professional futuwwatnames as valuable treasures. These texts are not merely a collection of ethical and mystical recommendations, but also guidelines for professional organization, defining occupational ranks, knowledge transfer, and professional conduct.

These documents, contrary to the prevailing modern view that primarily sees work as an economic activity, highlight the unbreakable link between technical progress and spiritual perfection. While many studies have focused on the artistic, aesthetic, and technical aspects of Iranian architecture and have illuminated a large part of our architectural history, the examination of the internal relations of the guild of builders and the ethical and occupational rules governing it, especially by relying on primary texts such as futuwwatnames, has received less serious attention.

This research gap doubles the importance of addressing the social and cultural mechanisms supporting the creation of architectural works. In this context, the "Futuwwatname of Builders" holds a unique position. This document specifically and comprehensively addresses the details of the building and construction profession, explaining hierarchical structures, customs of entering the guild, master-apprentice relationships, and the ethical and spiritual principles governing professional relations.

This treatise is not only a technical guideline but also an internal regulation for the administration of the guild, opening a unique window into the worldview and professional lifestyle of builders and architects and providing a framework for a deeper understanding of the social and cultural status of the builder among other professions.

Accordingly, the main goal of this article is to identify the hierarchical structure and professional rules of builders based on the text of the "Futuwwatname of Builders." This research seeks to answer the fundamental question: How does the Futuwwatname of Builders define the professional hierarchy (from laborer to master) within a coherent system of occupational and ethical relations?

A Study of Professional and Occupational Relations in Traditional Architecture in the Futuwwatname of Builders

Ahad Ravanjoo[1], **Sahar Shapoori**[2]

Type of article: original research
Receive: 04 MAY 2026, Accept Date: 04 JULY 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2086713.1219

Extended Abstract

In Iranian civilization and culture, professional treatises and futuwwatnames serve as central documents, reflecting the epistemic system governing traditional crafts and explaining hierarchical structures, professional customs, and traditional mechanisms of knowledge transfer. In this professional system, occupational ranks and master-apprentice relationships are defined based on the conduct of chivalry (futuwwat); such that technical progress is necessarily considered a function of spiritual perfection and adherence to ethical principles.

Among these, the "Futuwwatname of Builders" is a unique document that specifically addresses the profession of architecture and construction. This document specifies and documents the internal regulations, occupational hierarchy (from laborer to master), and spiritual rules governing the guild of architects and builders in the construction profession, and forms the main focus of the present research.

Problem Statement: How does the Futuwwatname of Builders define the professional hierarchy (from laborer to master) as a professional system? The aim of this article is to explain the hierarchical structure and professional rules of builders based on the text of the "Futuwwatname of Builders." The research method of this article is descriptive-analytical with a qualitative approach, and data has been collected through library/documentary methods.

In the landscape of Iranian-Islamic civilization and art history, architecture has always been considered one of the cultural pillars and a collection of functional spaces and beautiful forms. Every building is not only a tangible manifestation of artistic creativity and technical knowledge but also a com-

1. Associate Professor, Department of Graphic Design, Shooshtar Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Shooshtar, Iran. (Corresponding Author).
Email: Ravanjoo44@gmail.com
2. Master's degree student in Art Research, Shushtar Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. Email: s.shapoori1996@gmail.com

Here, bodily absence provides the condition for spiritual presence, and non-seeing becomes the condition for true seeing.
Thus, the architecture of Jamkaran does not simply contain belief; it actively mediates, through spatial and ritual means, the pilgrim's encounter with an unseen reality that remains irreducible to material representation within the horizon of sacred experience itself.
This is the very reality emphasized by Muslim mystics (ʿurafāʾ): that it is accessible only through direct experiential witnessing (al-shuhūd). By reconstructing the inner structure of that experience through a phenomenological method, this research has sought to approach its description as faithfully as possible.

Keywords: Jamkaran Mosque, presence of the Unseen, phenomenology of architectural space, Shiʿi sacred space, pilgrimage experience, Mahdist expectation

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

produced through a material or tangible symbol such as a zārīḥ. Rather, it emerges through the Imam's corporeal absence, the orientation of the building, its symbolic qibla-centered configuration, the rhythm of supplication and prayer, light, silence, and the synchronized movement of the pilgrims.
In essence, this spatial structure creates an architectural condition in which the pilgrim does not merely believe in the Unseen but experiences it as a living, direct, and deeply felt reality.
Drawing upon Böhme's (2015) theory of atmosphere, the Sacred Mosque of Jamkaran was analyzed through three atmospheres—the sacred, expectation, and the Unseen—to show how each is perceived within the domain of lived experience.
Existentially, Jamkaran Mosque occupies an intermediate position between mosque and shrine. Among mosques in the Islamic world, it is regarded as having the closest spiritual proximity to al-Masjid al-Ḥarām. Its attribution to the Imam of the Age transforms it into a sanctuary of the living and present Imam, elevating it to the status of a ḥaram-ziyāratgāh, a shrine-place of pilgrimage.
This sacred place functions as a threshold that leads the pilgrim toward a mode of presence beyond sensory perception. The hidden presence of Imam al-Zaman at this site is constituted not through material manifestation but through absence. This bodily absence corresponds fully with the concept of tajallī al-ghayb (the manifestation of the Unseen) in Ibn ʿArabī's philosophy and Mullā Ṣadrā's Transcendent Theosophy (al-ḥikma al-mutaʿāliya), wherein it constitutes a necessary condition for the deeper theophany of the Absolute Essence.
The architectural space of Jamkaran, through elements such as the turquoise color of the dome (symbolizing heaven and hope), the simplified qibla-oriented spatial configuration (evoking the austerity of the Kaʿba), the rhythm of collective supplications (Duʿāʾ al-Nudba, Duʿāʾ al-ʿAhd, Duʿāʾ al-Faraj), and the silence accompanying the pilgrims' movement, generates an atmosphere that, as Böhme (2015) explains, produces "spheres of presence" within material absence.
Within this atmosphere, the pilgrim's experience is existential and felt. The "sorrow of separation" is no longer merely a remembrance of absence; rather, it becomes a living experience of a presence that, as Otto describes, is simultaneously awe-inspiring and captivating.
Consequently, it can be concluded that Jamkaran Mosque is not merely a place of worship but an "expanded zārīḥ": a space in which the entire architectural body becomes the embodiment of the Sacred, housing within itself expectation and the unseen presence—the eternal theophany of the living and present Imam.
This finding is not a subjective proposition but a phenomenological insight arising from the intrinsic structure of the pilgrim's experience in this space.

gy, particularly the aesthetics of atmosphere.

It is based on library research and the documentary analysis of relevant scholarly and primary sources. These include Qurʾānic texts and theological exegeses concerning the concept of al-ghayb; Islamic philosophical and mystical (ʿirfānī) works, particularly those of Ibn ʿArabī, Mullā Ṣadrā, and Suhrawardī; and major theories in the philosophy of religious experience, including Rudolf Otto's concept of the numinous, Mircea Eliade's notion of hierophany, and Gernot Böhme's theory of atmosphere as a sensory language for perceiving the Unseen.

The analysis is conducted through a phenomenological hermeneutics of meaning. Avoiding surveys, interviews, and quantitative measurement, this study seeks to access the existential structure of the experience of the Unseen at Jamkaran Mosque from within the phenomena themselves, and to articulate that structure within an integrated theoretical framework combining Islamic thought and contemporary phenomenological philosophy.

Within the theoretical framework of this research, the concept of al-ghayb is examined as a supra-empirical and non-sensory reality through four complementary and interrelated conceptual levels.

First, from within Islamic thought, where al-ghayb is understood not as mere absence or non-existence, but as a degree of reality whose apprehension requires an existential and epistemological journey. Second, from the perspective of the phenomenology of religious experience, particularly Rudolf Otto's theory of the numinous, which describes the immediate, non-mediated apprehension of the Holy as mysterium tremendum et fascinans—a mystery that is at once awe-inspiring and captivating.

Third, within the domain of sacred space, drawing upon Mircea Eliade's concept of hierophany and Victor Turner's notion of liminality, which together present the sacred place as a liminal threshold between the seen and unseen worlds. Fourth, through Gernot Böhme's theory of atmosphere, which elucidates the sensory language of the presence of the Unseen in architecture through elements such as light, silence, orientation, and the interaction between the perceiving subject and the environment.

This integrated framework makes it possible for al-ghayb—though in essence beyond sensory perception and conceptual representation—to be experienced as an accessible reality within the pilgrim's consciousness, through the interconnection of these four levels of meaning.

Based on these theoretical foundations, Jamkaran Mosque was systematically analyzed. The findings reveal that the mosque is structured by three sacred atmospheres: the atmosphere of the sacred, understood as a space between mosque and shrine; the atmosphere of expectation (intizār), actualized through liminality; and the atmosphere of the Unseen (al-ghayb), manifested through the absence of a zārīḥ and related spatial elements.

The results show that the presence of the Unseen at Jamkaran Mosque is not

The Phenomenology of Experiencing the Unseen (al-Ghayb) in the Architecture of the Holy Mosque of Jamkaran

Mohammadali Roozbahani[1], **Maryam Sekhavat**[2]

Type of article: original research
Receive: 02 JULY 2026, Accept Date: 14 AUGUST 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2093177.1236

Extended Abstract

The experience of encountering a reality that transcends both sensory perception and rational cognition—a reality understood as "hidden" or "unseen" (al-ghayb)— is among the most complex and profound dimensions of religious life, particularly as it is mediated through the architecture of sacred spaces.

The Sacred Mosque of Jamkaran, understood in Twelver Shiʿi thought as an intermediate space between mosque (masjid) and shrine (ḥaram), transcends the function of a purely devotional site. Rather, it has been constituted as an ontological axis rooted in the profound belief in the hidden presence of Imam al-Zaman (the Twelfth Imam).

The phenomenology of Jamkaran Mosque, in which a lived encounter with the Hidden Imam lies at the core of the pilgrims' experience, shares affinities with broader patterns observed in sacred sites throughout the world. At Jamkaran, al-ghayb is not merely a belief lodged in the minds of pilgrims; rather, it approaches the realm of lived experience through a sacred process. This experience is shaped by the convergence of elements such as the orientation of the building, the absence of a zārīḥ, the interplay between collective supplication and silence, and the communal rituals of the pilgrims. Here, the presence of the Unseen is not manifested in material form; rather, it reveals itself as a felt presence within the atmosphere of the space, the movements of the pilgrims, and the sounds of ritual.

This research seeks to address the fundamental question of how the architecture of this mosque enables the pilgrim to experience the presence of the Unseen within a lived spatial encounter. Methodologically, the study adopts a descriptive-analytical approach informed by contemporary phenomenolo-

1. Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: Ma.roozbahani@art.ac.ir
2. PhD student in Islamic Architecture, Department of Architecture, Faculty of Technology, Qom University, Qom, Iran (Corresponding author). Email: m.sekhavat@stu.qom.ac.ir

constitutes a form of non-human, embodied, distributed thought. It argues that the medium of film has its own logic of reasoning – what Epstein calls "mechanical thinking" – which operates through the material interplay of image, time, and movement.
In this framework the Cartesian ego is displaced: the observer is no longer an isolated mind projecting meaning, but part of a cinematic system in which cognition is shared. As a result, film is reconceptualized not merely as a vehicle for human ideas but as a cognitive machine in its own right.
This represents a novel contribution to film philosophy and the philosophy of mind, suggesting that understanding thought in the modern age requires attending to technological mediations. In reframing cinema as a "robot-philosopher," the article expands the terrain of thought beyond the human scale, offering a posthuman account in which bodies of metal, celluloid, and consciousness coalesce into a distributed thinking entity.

Keywords: Mechanical thinking, robot-philosopher, Cartesian subject, posthumanism

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

passive recipient of visual data but an active participant whose own body and sensory organs are engaged by the cinematic apparatus. For instance, the text explains that the spectator's body and eyes are interpellated by the rhythmic interplay of image and sound – in this bilateral encounter "meaning is the product of mutual contact" rather than a top-down imposition of a stable ego.

This perspective aligns with Merleau-Ponty's claim that perception in cinema is direct and unified with the world, bypassing any intervening mentalese. In sum, by foregrounding embodiment, the article shows that film-thinking is an enactive process: the spectator and apparatus co-create thought as a lived, bodily event.

The convergence of these ideas yields a reconceptualization of film as a distributed cognitive machine. Instead of viewing cinema as a mere "representation of reality," this work frames it as a system of thought production. In this system, cognitive agency is "distributed" across human and non-human actors: the apparatus (camera, projector, editing), the physical medium (film stock, pixels), and the viewer's body all contribute.

The authors emphasize that in this paradigm "thinking can be realized in the heart of the cinema apparatus and the spectator's body" as a "technical and embodied" phenomenon. The structure of cinematic sense-making thus extends beyond any one brain: meaning emerges in the relations among images, movements, and sensory experience.

In effect, the film itself becomes a kind of collective mind – not located in a single identity but constituted through its form and materiality. As one summary sentence phrases it, "in this new world, thinking is participatory, embodied, and distributed, rather than merely representational".

The article underscores that this is the philosophical upshot of treating film as a "robot-philosopher". By tracing this shift, the paper situates cinema within contemporary debates on posthumanism and the philosophy of mind. The dismantling of the Cartesian subject is explicitly linked to posthuman themes: human and machine boundaries blur as cognition spills into technological media.

The article argues that cinema exemplifies what posthuman theorists call distributed cognition or extended mind – thought processes that incorporate tools and environments. Cinema's camera and projector become cognitive prostheses that harbor intentionality. In effect, the classical "I think" of Descartes gives way to an "image thinks" that surpasses human subjectivity.

By framing film as an autonomous cognitive agent, the authors contribute to ongoing posthumanist discussions: they illustrate how a cultural technology can itself "think" in a rudimentary way, challenging anthropocentric conceptions of mind.

In conclusion, the article presents a critical synthesis of Epstein, Deleuze, and phenomenology to advance the thesis that cinema's technical apparatus

gence": through its configuration of movement, light, and montage, the film realizes thought in its material processes.

As the article paraphrases, "cinema itself performs thinking" by constructing thought within its own materiality – "not as a reflection of the mind but as an operation of the film". In Epstein's view, the film apparatus creates a first "non-human consciousness," an "automated subjectivity" on the screen.

The present analysis extends this by showing that such mechanical intelligence effectively dissolves the classical mind/body divide: the camera–montage apparatus forges a logic of thought that is autonomous, capable of combining light and time into meaning outside human intentionality.

This mechanistic reading is complemented by a Deleuzian perspective on cinematic images. Deleuze likewise insists that images carry their own "spiritual automatism," an internal logic that produces thinking independently of a conscious subject. The paper draws on *Cinema 1* and *Cinema 2* to argue that the flow of images and durations in modern film breaks the linear, orderly time of the Cartesian mind.

By suspending traditional narrative and present-tense perception, time-images and movement-images instantiate thinking as movement and intensity in themselves. As Deleuze notes, the assemblage of time and movement in film "releases thought" – it becomes an emergent property of the image sequence rather than the projection of a human viewer.

The authors emphasize that this is not a mere poetic metaphor: according to Deleuze, each cinematic image generates its own "mental automatism" that cascades through frames and edits, conjuring ideas and meanings that the spectator does not impose from the outside. Thus, drawing on both Epstein and Deleuze, the article shows that cinema's material enactments of light and time give rise to a distributed form of cognition in which images themselves perform thought.

Crucially, the paper does not treat thought as disembodied or purely abstract; it engages the phenomenological tradition to account for the embodied nature of cinematic cognition. Merleau-Ponty's insight is invoked: the film image is inherently tied to the body. The authors note Vivian Sobchack's Merleau-Pontian description. description of the film's camera-as-body – a "technological body with its own intentionality" – suggesting that the camera "speaks" through a "film-body".

This implies that film perception is not a disembodied mental act but a corporeal event. Similarly, Sobchack and other embodied film theorists inform the argument that cinematic experience is a carnal, sensuous encounter. The article highlights passages (from both its Persian sources and from translations) showing that meaning in cinema arises in the contact of two bodies: the viewer's body and the film's body.

Importantly, this contact is dialogical, not one-way: the spectator is not a

The Film as Robot-philosopher: Mechanical Thought and the End of Cartesianism[1]

Ariobarzan Momen[2], Payam Zinalabedini[3], Shahla Eslami[4]

Type of article: original research
Receive: 30 OCTOBER 2025, Accept Date: 08 DECEMBER 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2076268.1193

Extended Abstract

This article argues that cinema's technical apparatus functions not merely as a passive conduit of human intentions but as a non-human, embodied "thinking machine." In traditional Cartesian metaphysics, thought is an inner activity exclusive to a human cogito, sharply divided from material processes. Yet as the authors show, the emergence of cinema fundamentally challenges this mind–matter dichotomy.

Drawing on Jean Epstein's notion of cinema as a "machine-intelligence" and Gilles Deleuze's analyses of the movement-image and time-image, the paper contends that film operates as a kind of robot-philosopher with its own independent form of mechanical thought. In other words, cinema displaces thinking from the private realm of the human subject into the external flows of light, duration, and montage.

The film apparatus thereby undermines the Cartesian subject: thinking becomes distributed between image and perception rather than confined to a single, centred mind. The result is the "end of Cartesianism," where an inhuman visual consciousness arises in which the act of thought is enacted by the film-spectator system itself, not simply reflected in it.

Building on Epstein's work, the authors reclaim his concept of mechanical thinking. In *The Intelligence of a Machine*, Epstein argued that cinematic apparatuses possess a form of intelligence that is not bound to organic brains. The camera, for Epstein, is not a neutral lens but a "machine-intelli-

1. This article originates from Ariobarzan Momen's doctoral dissertation entitled "Film as Mechanical Thought: Gilles Deleuze's Reading of Jean Epstein's Film Theory." The dissertation is currently being conducted under the supervision of Dr. Payam Zinalabedini and the advisement of Dr. Shahla Eslami within the Philosophy of Art program at the Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

2. PhD student in Philosophy of Art, Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: ariobarzan.momen@iau.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir
4. Assistant Professor, Department of Philosophy, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sh-eslami@srbiau.ac.ir

In the first perspective, the body functions as a bridge toward spiritual transcendence, whereas in the second it becomes a site for enriching lived experience and cultivating creative ways of living. In conclusion, this study shows that the body occupies a central place in both traditions as a medium of human transformation. Ikhwan al-Safa view the body as a bridge toward transcendent truth, while Shusterman regards it as a basis for deepening experience and improving the quality of life. Despite these differences, both perspectives highlight the indispensable role of the body in human self-understanding and aesthetic experience. Rethinking the status of the body in both Islamic philosophical thought and contemporary Western philosophy therefore opens new perspectives for understanding self-cultivation and aesthetic life.

Keywords: Philosophy of the Body, Self-Cultivation, Aesthetic Experience, Ikhwan al-Safa, Somaesthetics, Richard Shusterman

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Shusterman challenges this dualistic conception and emphasizes the unity of body and mind. In his view, the body is not merely an instrument of the mind but the foundation of lived experience and the formation of human subjectivity.

He uses the concept of "soma" to refer to the living body in its biological, perceptual, and experiential dimensions. Shusterman also refers to several Asian philosophical traditions to demonstrate that attention to bodily awareness has long been central to practices of self-cultivation. From this perspective, self-cultivation involves bodily training, the development of somatic awareness, and the improvement of one's mode of presence in the world.

The aim of somaesthetics is therefore not metaphysical transcendence but the enhancement of the quality of lived experience and everyday life. A cultivated body, in this framework, becomes a refined medium capable of generating richer and more conscious experiences. Beauty, accordingly, is not restricted to works of art but emerges from the harmonious interaction of body, environment, and awareness. A comparative examination of these two perspectives reveals several points of convergence.

Both challenge reductionist views of the body and reject the idea that the body is merely passive or marginal. Although Ikhwan al-Safa maintain the superiority of the soul, they still emphasize the indispensable role of the body in the process of spiritual development. Shusterman goes further by presenting the body and mind as integrated aspects of human existence. Both traditions also regard the body as a field of self-cultivation.

In Ikhwan al-Safa's thought, the cultivation of the soul requires bodily discipline and moderation. Likewise, in Shusterman's philosophy the body becomes the starting point of the project of self-cultivation, and its refinement leads to lasting transformations in experience and lifestyle. Furthermore, both perspectives connect beauty with harmony and proportion. Ikhwan al-Safa interpret beauty through cosmic order and balance, while Shusterman understands aesthetic experience as a quality of everyday life emerging from the harmonious interaction of body, environment, and awareness. Despite these similarities, important differences remain.

In the thought of Ikhwan al-Safa, the ultimate aim of bodily cultivation is the elevation of the soul and its return to the spiritual realm. In contrast, somaesthetics seeks to enhance the quality of life in the present world. Ikhwan al-Safa maintain a hierarchical ontology in which the soul is superior to the body, whereas Shusterman emphasizes their unity. Likewise, beauty in Ikhwan al-Safa is primarily related to divine and cosmic order, while in Shusterman's philosophy it is closely connected with lived and embodied experience. Therefore, although both traditions recognize the body as a medium of human transformation, they differ in their interpretation of its final purpose.

physical foundations, regard the body as a medium of self-cultivation and aesthetic experience. The main objective of this research is therefore to explain and compare the role of the body in the process of self-cultivation and its relationship to aesthetic experience in these two intellectual traditions.
Three main research questions guide the study. First, how is the place of the body in the process of self-cultivation and existential training conceptualized in these two systems of thought? Second, what relationship is established between bodily harmony and the perception of beauty? Third, how can a theoretical explanation be developed that connects somaesthetics with a practical interpretation of body aesthetics in the thought of Ikhwan al-Safa?
The research adopts a qualitative and analytical-comparative approach. Data were collected through documentary and library research, focusing on the Epistles of Ikhwan al-Safa and the principal works of Richard Shusterman on somaesthetics. In the analytical stage, key concepts related to the body, self-cultivation, and aesthetic experience were extracted and compared through qualitative content analysis. The comparison was conducted along four axes: the ontological understanding of the body, the role of the body in knowledge and awareness, the position of the body in the process of self-cultivation, and the ultimate purpose of bodily cultivation.
The findings indicate that in the thought of Ikhwan al-Safa the body is understood within a hierarchical structure of existence in which the soul holds superiority over the body. Nevertheless, the body plays an essential role in the realization of the perfected human being. Within this framework, the body belongs to the natural world and occupies a lower ontological level than the spiritual dimension, yet it provides the necessary ground for the actualization of the soul's capacities.
Ikhwan al-Safa regard the body as the instrument through which the faculties of the soul are manifested, the arena of ethical testing, and the site where purification and moderation are achieved. From this perspective, self-cultivation is not purely theoretical but requires bodily discipline, control of desires, moderation in daily habits, and the cultivation of virtuous practices. The body therefore becomes both the locus of desire and the field in which these desires are regulated. Consequently, the refinement of the body serves as a preliminary stage for the purification of the soul.
Ikhwan al-Safa also connect individual ethical reform with social harmony, suggesting that the proper cultivation of the body contributes to moral and social order. In this intellectual framework, beauty is closely associated with order, proportion, harmony, and the manifestation of divine order, while the ultimate aim of bodily discipline is the elevation of the soul.
By contrast, Richard Shusterman's somaesthetics emerges as a critical response to the idealist metaphysical tradition in Western philosophy, which often placed the body in opposition to the mind and treated it as inferior.

Body, Self-Cultivation, and the Experience of Beauty: A Comparative Study in the Thought of IKHWĀN AL-ṢAFĀ and Richard Shusterman's Somaesthetics

Shahab Pazouki[1], Suhaila Kadhim Jasim Al-Saadouni[2], Seyed Hirad Mahmoudi Tabrizi[3]

Type of article: original research
Receive: 08 MAY 2026, Accept Date: 23 MAY 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2088238.1221

Extended Abstract

The relationship between the body, self-cultivation, and aesthetic experience is a fundamental issue in contemporary philosophy, situated at the intersection of philosophical anthropology, ethics, and aesthetics. Throughout the history of philosophy, the body has often been understood through a dualistic framework. On the one hand, it has been regarded as the ground of human presence and perception in the world; on the other hand, in comparison with reason or soul, it has frequently been placed in an inferior ontological position. In many classical philosophical systems, the body was considered merely an instrument for attaining higher forms of perfection rather than an end in itself. As a result, its epistemic, ethical, and aesthetic capacities received limited attention.

In recent decades, however, philosophy—particularly aesthetics—has witnessed a body-centered turn that seeks to reconsider the role of the body in knowledge, meaning, and aesthetic experience. One of the most influential formulations of this approach is Richard Shusterman's theory of somaesthetics. By challenging dominant dualistic traditions in Western aesthetics, Shusterman presents the body not simply as an object of perception but as the locus of awareness, a field of ethical practice, and a foundation for what he describes as the "art of living."

Within this theoretical horizon, the present study offers a comparative analysis of the thought of Ikhwan al-Safa and Shusterman's somaesthetics. The aim is to examine how both traditions, despite differences in their meta-

1. Assistant professor ,Theory and Art Criticism Department, Research Institute of Arts, Affiliated with Iraninan Academy of art, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: shahabpazouki@gmail.com
2. Assistant teacher, Department of Art Education, College of Fine Arts, Almustaqbal University, Babylon-Hilla, Iraq. Email: suhaila.kadhim.jasim@uomus.edu.iq
3. M.A. in Art Studies, Sooreh International University, Tehran, Iran.
Email: hiradmt@gmail.com

serves as a clear example of how the Iranian visual tradition has been able to reconstruct its ancient concepts within the framework of the new religious structure, presenting an image that is comprehensible to both the Shi'i mind and the Iranian mythical subconscious. Therefore, analyzing such artworks opens a window into a deeper understanding of the history of Iranian subjectivity during the Safavid era.

Keywords: Shi'i art, Falnama, good and evil, myth, symbol, illustration of Imam Reza (AS) rescuing the people of the sea

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

cept of divine and Muhammadan light and from the Zoroastrian farr—a celestial brilliance symbolizing legitimacy, purity, and divine election. Thus, the Imam inherits the farr of ancient Iranian kings and heroes in a sacred form. Angels, symbols of mercy and goodness in Islam, parallel the Amesha Spentas and Yazatas of Iranian mythology, emphasizing the support of benevolent forces. In contrast, demons and monstrous hybrids represent chaos, falsehood, and cosmic disorder, serving as the Imam's adversaries. The naked, drowning figures signify sinful individuals who, through disbelief, have fallen into destruction. Water—traditionally an element of purity and rebirth—here becomes an agent of ruin and return to chaos. The Zoroastrian tradition of the battle between Ahura Mazda and Ahriman, alongside the Shi'i belief in the Imam as a savior and divine light, is juxtaposed with the depiction of the demon on the other side, thus creating a unified image of the eternal conflict between good and evil.

Consequently, the artwork is not merely a reflection of religious belief, but a manifestation of cultural continuity, and the unity of Iranian-Islamic thought and aesthetics in articulating the universal concept of good and evil. Through spatial juxtaposition, kinetic opposition, hierarchical arrangement, and the linking of symbols with natural elements, it crafts a multilayered concept of good and evil. In this artwork, good is manifested not only in the character of the Imam, light, elevation, and direction of movement, but also in signs such as visual order, the act of salvation, and the presence of sacred forces. Conversely, evil is depicted through visual chaos, antagonistic actions, the disintegration of the human body, and association with untamed natural elements, alongside the image of the demon and the naked humans. Thus, good and evil derive their meaning in this artwork from the relationship between pictorial elements and their juxtapositional relationships. This visual system is the result of a conscious amalgamation of Shi'i symbols and Iranian myths within the context of Safavid art. Ultimately, the analysis of this artwork leads to a deeper understanding of the process of "constructing the concept of good and evil" in Safavid Iran. Good in this image is not only a religious force but also an Iranian identity force; and evil is not merely a religious adversary but a continuation of those same demonic forces that have been represented for centuries in Iranian mythology. For this reason, the artwork "Saving the People of the Sea" is not just a religious artwork; rather, it is a confluence of two semantic worlds that were creatively intertwined during the Safavid period.

This connection demonstrates that Iranian culture, in its engagement with the official religion, was not passive but played an active role in re-creating religious symbols. Based on this, it can be concluded that Falnama illustrations, especially those related to the Imams, are not only reflections of religious beliefs but also represent a complex field of cultural and mythical interactions. The artwork "Imam Reza (AS) Saving the People of the Sea"

an culture and art. Particularly in the Safavid era, these works, beyond their divinatory function, contain illustrations that fuse Shi'i beliefs with Iran's mythological heritage through the lens of good and evil. Among comparable miniatures across four illustrated Falnama manuscripts from this period, the painting "Imam Reza (AS) Rescuing the People of the Sea" appears in three distinct versions. This work highlights prominent Shi'i symbols by depicting Imam Reza (AS) as a heroic savior.

At the same time, it creates a semantic connection between Iranian mythology and Shi'i symbolism through elements like sea monsters and demons from Persian myths. Here, the struggle between good and evil is portrayed not only in religious terms but through deeper cultural and mythical dimensions. This study examines how the visual interplay and juxtaposition of Shi'i symbols and Iranian myths contribute to reinterpreting the concept of good versus evil. To this end, it clarifies the semantic and visual mechanisms underlying the coexistence of these two traditions and reveals how each—Shi'i and mythological—shapes the overall message of the artwork. The term "coexistence of Iranian myths and Shi'i themes" here does not imply conceptual equivalence, but rather the simultaneous presence of signs from different origins within one visual structure, where meaning emerges from their relationship and opposition.

The research is descriptive-analytical and uses a qualitative method for data interpretation. Its aim is to explore how Shi'i symbols and Iranian myths are visually juxtaposed in *Imam Reza (AS) Saving the People of the Sea* and to explain their role in re-creating the metaphor of good and evil. A theoretical framework on juxtaposition, myth, and symbol was established through library and digital sources. Then, four artworks from three versions of the Falnama—one from a private collection, two from the Topkapi manuscript, and one from the Sultan Ahmed manuscript—were analyzed with iconographic and comparative-mythological methods. Of these, three images were of adequate quality, though one Topkapi piece was examined despite low resolution. The analysis of these artworks shows that in "Imam Reza (AS) Saving the People of the Sea," the concept of good versus evil is re-created through the juxtaposition of Shi'i symbols and Iranian myths. Drawing upon both traditions, the artist presents a multilayered vision of the eternal struggle between light and darkness, good and evil. The central figure, Imam Reza (AS), appears as the hero and savior—representing absolute good and divine mediation in Shi'i belief—while also being linked to the Iranian mythical figure of Saoshyant. Just as Saoshyant defeats Ahriman to restore Ahura Mazda's order, the Imam embodies salvation and the triumph of good over evil, signifying the continuity of Iran's savior belief in a Shi'i framework.

The halo of light around the Imam's face exemplifies the fusion of these traditions. This radiance derives both from the Quranic and mystical con-

The Convergence of Shi‘i Symbols and Iranian Mythology in the Reconstruction of Good and Evil: A Reading of the Painting “Imam Reza (AS) Rescuing the People of the Sea”

Farzaneh Vahed Dehkodi[1]

Type of article: original research
Receive: 16 FEBRUARY 2026, Accept Date: 26 APRIL 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2083762.1212

Extended Abstract

Iranian painting, particularly in illustrated religious and literary texts, has long reflected cultural beliefs, values, and narratives. This art form not only visualizes events but also functions as a semiotic system, conveying concepts through the integration of color, form, and composition. Within this context, the notions of “symbol” and “myth” are central to the visual language and crucial for understanding hidden layers in artworks. A symbol is a sign that, beyond its outward appearance, denotes a broader concept or deeper meaning. In religious or mythological art, symbols mediate between the perceptible world and spiritual or metaphysical concepts; for example, the halo as a sign of sanctity in Shi‘i culture, or composite creatures representing good or evil forces. Myth, on the other hand, is a narrative structure that, within a cultural framework, explains the origins of creation, cosmic forces, or heroic behavior. In the Iranian cultural sphere, pre-Islamic myths often revolve around the conflict between good and evil, heroism, and the forces of nature, and many of these elements were later integrated with religious concepts during the Islamic era.

In Iranian culture, especially in miniature painting, symbols have not only aesthetic functions but also significant semantic and ideological weight. Understanding a symbol in Persian miniature painting is difficult without knowledge of its religious, mystical, and literary background. Thus, analyzing symbols in artworks requires an interdisciplinary approach informed by art history, religious values, mythology, and religious studies. The concept of good and evil in the Iranian visual tradition has followed a complex, multilayered path—from pre-Islamic mythology, reinterpreted in Islamic art, to the Safavid period, when the convergence of Iranian mythology and Shi‘i symbolism becomes especially apparent.

Falnamas, as divinatory texts, occupy a distinct place in the history of Irani-

1. Assistant professor, Department of Art, Qo.C., Islamic Azad University, Qom, Iran.
Email: Farzane.Vahed@iau.ac.ir

Methodologically, the present study is fundamental (bunyādī) in its aim and qualitative in nature. The research method is descriptive-analytical, employing a comparative approach across the three philosophical traditions under discussion, with data collected through library-based (documentary) research. By placing the rationalist aesthetics of the Ikhwān al-Ṣafā, the illuminationist epistemology of Suhrawardī, and the metaphysics of multiplicity of Ibn ʿArabī into sustained dialogue with contemporary questions of cultural identity and globalization, the paper aims to contribute both to the theoretical literature on Islamic art and to the practical concerns of contemporary artists seeking to produce culturally rooted yet globally resonant work.

Keywords: Islamic art, globalization, cultural identity, Suhrawardī, Ibn ʿArabī, Ikhwān al-Ṣafā

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

intersection of three domains—"rational order" (derived from the Ikhwān al-Ṣafā), "spiritual intuition" (derived from Suhrawardī), and "multilayered interpretability" (derived from Ibn ʿArabī). The possibility of presenting Islamic art to a genuinely global audience, the paper argues, arises precisely at the point where these three domains cease to operate in isolation and instead become dynamically and creatively integrated within the process of artistic production itself. It is this integration—rather than any single one of the three principles taken alone—that allows a work to be simultaneously rooted and portable, particular and universal, traditional and contemporary. Building on this three-part theoretical synthesis, the paper contends that the confluence of these approaches, at the level of both theory-building and artistic production, results in a productive rereading of meaning and a reinvention of form in contemporary art in the age of globalization. This approach, it is argued, allows Islamic art to avoid the twin dangers of mere imitation of the past on the one hand and the identity-less dissolution characteristic of globalization on the other. In other words, the framework offers a middle path between ossified traditionalism and rootless cosmopolitanism—a path that is neither nostalgic revivalism nor uncritical assimilation into a homogenized global visual culture.

In order to substantiate this argument, the paper seeks reasoned answers to four interrelated research questions. First, how is it possible to reinvent Islamic art in the age of globalization without severing it from its own epistemological and metaphysical foundations? Second, what specific roles do the intuitive approach (associated with Suhrawardian illumination) and the doctrine of the Unity of Being (associated with Ibn ʿArabī) play in the rereading of meaning within Islamic art? Third, what place do sacred geometry and numerical proportion—as theorized primarily through the Ikhwān al-Ṣafā—occupy in the reinvention of artistic forms and images in the era of globalization? Fourth, how can an artist working within the Islamic artistic tradition translate the confluence of these three approaches into a practical, applicable methodology for producing works of art that are genuinely appealing to a globalized contemporary audience?

In addressing these questions through a review of the aforementioned theoretical foundations, the paper endeavors to trace a meaningful line of connection along three related axes: first, between the past and the future of the Islamic artistic tradition; second, between tradition and innovation in the creation of artistic forms within that tradition; and third, between Islamic artworks and audiences situated within civilizational contexts different from that of Islamic civilization itself. The paper argues that establishing this three-fold connection renders both the rereading of the wisdom-based foundations (mabānī-yi ḥikmī) of Islamic art and the reinvention of its visual elements not merely desirable but effectively indispensable within the global arena and within the broader field of intercultural exchange.

in an important sense, universal and trans-cultural: proportion, symmetry, and geometric harmony can be apprehended and appreciated across cultural boundaries even by audiences unfamiliar with the specific theological or historical context of Islamic civilization. In this sense, the Ikhwān al-Ṣafā's rationalist aesthetics supplies a bridge of intelligibility between Islamic art and global audiences, without requiring any dilution of the tradition's substantive content.

The second axis is Suhrawardī's Illuminationist philosophy (ḥikmat al-ishrāq), which centers on light (nūr) and intuitive unveiling (kashf, shuhūd) as the primary modes of both metaphysical knowledge and aesthetic experience. Where the Ikhwān al-Ṣafā emphasize discursive, rational apprehension of order, Suhrawardī shifts attention to the perceiver's lived, experiential, and contemplative encounter with the artwork. Illumination is not merely a visual metaphor but an epistemic category: truth and beauty disclose themselves to the receptive soul through direct intuitive perception rather than solely through rational deduction. Applied to art, this framework suggests that an artwork's capacity to move and transform its beholder does not depend on the beholder's prior cultural or doctrinal literacy; the experience of luminosity, radiance, and contemplative depth can be intuitively grasped by any attentive viewer, regardless of cultural background. This axis therefore addresses the perceptual and experiential dimension of cross-cultural artistic communication, complementing the structural universality supplied by the Ikhwān al-Ṣafā.

The third axis draws on Ibn ʿArabī's doctrine of the Unity of Being (waḥdat al-wujūd) and his theory of the manifestation (tajallī) of a single Truth (al-Ḥaqq) through an infinite multiplicity of forms (ṣuwar). For Ibn ʿArabī, no single form or interpretation exhausts the reality it manifests; every form is a locus of disclosure (maẓhar) that reveals the Real according to the receptivity (istiʿdād) of the perceiver. This metaphysics of multiplicity furnishes a robust theoretical warrant for polysemy, interpretive openness, and hermeneutic plurality within the language of art: a single artistic form can legitimately sustain multiple, even culturally divergent, readings without any one reading being reducible to mere subjective projection or without the work's underlying unity being compromised. This axis is decisive for the paper's argument because it explains, at the deepest metaphysical level, why Islamic art can accommodate—rather than merely tolerate—cultural diversity in reception: interpretive multiplicity is not a corruption of meaning but a manifestation of its very structure. Taken together, these three axes are not treated as separate or competing frameworks but as complementary dimensions of a single, integrated approach.

The paper proposes that the position of the artist working within this tradition should be reconceived: rather than being understood merely as a producer of objects, the artist is better understood as an agent operating at the

Islamic Art and Cultural Identity in the Age of Globalization: Recreating Form, Rereading Meaning Based on the Thoughts of Ikhwān al-Ṣafā, Suhrawardi, and Ibn Arabi

Monireh Hojati Saidi[1]

Type of article: original research
Receive: 22 JUNE 2026, Accept Date: 19 JULY 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2092305.1232

Extended Abstract

One of the central predicaments confronting art in the age of globalization is the risk that intercultural dialogue and exchange, rather than enriching cultural identity, may instead erode or distort it. As global cultural flows accelerate and homogenizing forces intensify, artistic traditions rooted in particular civilizations face mounting pressure either to dissolve into a placeless, deracinated visual language or to retreat into a defensive, static traditionalism that forecloses genuine dialogue with contemporary global audiences. Neither of these responses is adequate: the first sacrifices identity for intelligibility, while the second sacrifices relevance for authenticity. This paper argues that Islamic art, by virtue of its profound intellectual and metaphysical heritage, possesses the internal resources to escape this dilemma altogether. Drawing on the doctrines of the Ikhwān al-Ṣafā, Shihāb al-Dīn Suhrawardī, and Muḥyī al-Dīn Ibn ʿArabī, the study demonstrates that it remains possible today to produce works of art that retain a distinct and irreducible cultural identity while simultaneously being intelligible, resonant, and appealing to a global audience—provided that such production is grounded in the theoretical foundations of the Islamic wisdom tradition of art. The theoretical framework of the research is organized around three interlocking axes, each corresponding to one of these three intellectual traditions.

The first axis is the Ikhwān al-Ṣafā's conception of art as a manifestation of cosmic order, number, and proportion. For the Brethren of Purity, the beauty of an artifact is not a matter of arbitrary taste but a reflection of the mathematical harmony underlying the created universe; number, geometry, and proportion are the visible traces of an intelligible cosmic order accessible to reason. This rationalist and structural foundation is significant for the present argument because it grounds artistic form in principles that are,

1. Assistant Professor, Department of visual communication, La.C., Islamic Azad University, Lahijan, Iran. Email: Monire.saidi@iau.ac.ir

ing of the principles that Ibn al-Haytham would categorize as "particular meanings." By establishing a direct, scientific correlation between these 11th-century perceptual theories and 18th-century artistic practices, this study clearly demonstrates the remarkable continuity and resilience of aesthetics within the Islamic-Iranian tradition. The comparative framework utilized here proves that illumination is a highly rationalized, systematic art form, specifically designed to facilitate the observer's perception of beauty through a structured sequence of cognitive stages.

Ultimately, the divergence noted in the study—regarding the exclusion of three-dimensional depth—underscores the abstract, spiritual nature of Iranian traditional arts, which consistently prioritize symbolic, harmonious beauty over the empirical, mechanical reproduction of the material world. We strongly suggest that the analytical model derived from Ibn al-Haytham, due to its comprehensiveness in explaining geometric ratios and the psychology of vision, serves as a highly effective, standard methodology for the analysis of other traditional Iranian arts, such as tilework, carpet design, and architectural ornamentation. By reclaiming this framework, we can better articulate the "practical wisdom" (Hikmat-e Amali) embedded within our artistic heritage and provide a rigorous, scientific basis for the appreciation of classical Iranian visual culture. This study effectively bridges the long-standing, problematic gap between the technical craft of book illumination and the cognitive psychology of aesthetics, offering a transformative new perspective for contemporary researchers to interpret the profound, multi-layered complexity of Darvish Abdolmajid's visual compositions. This framework not only validates the past but also opens new avenues for evaluating the formal qualities of traditional art in the modern era, suggesting that beauty, while experienced subjectively, is structured by universal cognitive laws that deserve deep, analytical exploration.

Keywords: Darvish Abdolmajid Taleqani, Ibn al-Haytham, Aesthetics, Illumination, Visual Perception

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

plication of gold-sprinkling (tala-andazi) and intricate gold illumination in his folios is not merely decorative; it functions as a strategic, highly sophisticated management of "light." In Ibn al-Haytham's theory, light is the absolute, primary agent of vision. In Darvish's folios, the polished gold surfaces and the varying densities of gold application act as dynamic sources of light, vitalizing adjacent mineral pigments like lapis lazuli and vermilion. This process confirms Ibn al-Haytham's hypothesis that color realizes its full aesthetic potential only through the presence and modulation of light. The play of light on these surfaces creates a "luminosity gradient" that guides the eye towards the central text, illustrating a mastery of the "light-color" relationship.

Furthermore, regarding structural features, the generous size of the margins and the precise placement (wad') of the text box act as an architectural, stabilizing substrate for the calligraphic script. The mathematical rigidity and geometric clarity of the illumination frames provide a necessary, grounding anchor for the fluid, ecstatic, and rapid movements of the Shekasteh Nasta'liq script. This "situation" of the text creates a clearly defined visual territory that focuses the observer's attention and creates a psychological sense of order and hierarchy, demonstrating how "size" and "position" fundamentally contribute to the overall sense of majesty.

In terms of coordination and affinity, the dialectic between "similarity" (observed in the repeating patterns of the Khatayi and Eslimi motifs) and "difference" (achieved through contrast of colors and varying line thicknesses) effectively prevents visual monotony. The "teeth-like" (dandan-moushi) outlining technique is particularly significant; it creates a subtle, rhythmic discontinuity between the intricate calligraphy and the gold-filled background, allowing each element to maintain its distinct visual identity while simultaneously contributing to the unified whole. This successfully satisfies Ibn al-Haytham's criteria for perfect aesthetic affinity, where the "distinguishing faculty" perceives a "unity within multiplicity."

Rhythm and texture are also executed with unparalleled mastery. The calligraphic dynamism of the Shekasteh script provides the required "movement," while the static framing and balanced, symmetrical layouts provide the necessary "stillness" and stability. The texture of the paper, meticulously treated with traditional sizing and burnishing (mohre-zani), creates a tactile smoothness that reflects light uniformly, while the relief-like quality of heavy mineral paints creates a perceived, subtle "roughness" that adds depth, physical weight, and richness to the overall visual experience. These textures are not accidental; they are designed to provide a rich sensory input that the observer's mind interprets as "quality" and "craftsmanship."

The research concludes that the enduring appeal and "aesthetic perfection" of Darvish Abdolmajid's works are not a matter of mere artistic intuition. Rather, they are the result of a sophisticated, internalized understand-

twenty-two "particular meanings" (ma'ani juz'iyya)—such as light, color, position, similarity, continuity, and shape—which provide a robust, scientifically grounded model where beauty is understood as the result of a precise analysis of formal properties by the observer's "distinguishing faculty" (al-quwwa al-mumayyiza). The fundamental research question addressed in this paper is: How do the visual components and decorative arrays of illumination in Darvish's calligraphic works lead to the manifestation of the "Perfection of Beauty" (Kamal al-Husn) through the mental and physical processes envisioned by Ibn al-Haytham?

This study adopts a descriptive-analytical methodology with a comparative approach. Data were gathered through intensive library research and the systematic, direct observation of prominent, high-quality folios held in prestigious collections such as the Golestan Palace Library, the Majlis Library, and the Reza Abbasi Museum. The study is structured in three operational stages: first, the extraction and definition of the 22 "particular meanings" from Kitab al-Manazir to serve as a rigorous analytical framework; second, the purposeful selection of representative calligraphic pieces that exhibit a high diversity of illumination techniques, ranging from tala-andazi (gold sprinkling) to polychromatic floral motifs; and third, the detailed comparative analysis of these decorative arrays against Ibn al-Haytham's perceptual model. In this analysis, components related to three-dimensional depth and linear perspective were excluded, as the aesthetic nature of these artworks is primarily grounded in two-dimensional visual structures and the "plane of beauty."

Ibn al-Haytham's Kitab al-Manazir serves not merely as a treatise on the physics of light, but as a foundational text in the psychology of human perception. He asserts that the eye perceives color and light directly and physically; however, "beauty" is a complex, synthetic meaning perceived through the intermediary of these physical qualities, which is then processed, categorized, and judged by the mind. The "distinguishing faculty" analyzes these sensory inputs, compares them to previous visual experiences, and discerns the 22 particular meanings. His aesthetic theory is fundamentally centered on the concepts of "proportion" (tanasub) and "affinity" (i'tilaf), where perfect beauty emerges not from a single, isolated feature, but from the successful, coherent integration of multiple distinct qualities. For the purpose of this study, we categorized these 22 meanings into five thematic clusters:

- Fundamental Features (color, light, shape, transparency);
- Structural Features (size, position, distance);
- Coordination Features (continuity, discontinuity, similarity, difference);
- Rhythm Features (movement, stillness, number);
- Texture Features (roughness, smoothness, density).

Our analytical scrutiny of Darvish Abdolmajid's works reveals that the ap-

An Aesthetic Explanation of Illumination Arrays in the Works of Darvish Abdolmajid Taleghani Based on "Particular Meanings" in Ibn al-Haytham's Theory of Visual Perception

Zeinabsadat Masoudi[1], **Mahnaz Shayesteh Far**[2]

Type of article: original research
Receive: 08 JULY 2026, Accept Date: 22 AUGUST 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2093810.1237

Extended Abstract

The art of book illumination (Tazhib) and calligraphy in Islamic-Iranian civilization transcends the boundaries of mere technical skill or ornamentation; it represents a profound realm for the manifestation of sapiential concepts, cosmological order, and rigorous geometric systems. Among the myriad periods in the history of Iranian art, the 12th century AH—coinciding with the Zand era—witnessed the rise of Darvish Abdolmajid Taleqani, one of the most ingenious calligraphers in history. Through his artistic genius, Darvish brought the Shekasteh Nasta'liq script from a state of excessive complexity to its ultimate maturity and equilibrium, forging an inseparable bond between the fluid, ecstatic dynamism of the pen and the sophisticated, intellectual richness of illumination. In the surviving albums (Muraqqas) and calligraphic folios attributed to him, illumination does not function as an external, secondary element or a mere frame; rather, it acts as a fundamental, primary pillar for the perception of beauty, functioning as an essential component of a cohesive "visual alliance" that engages both the eye and the intellect.

Despite the evident aesthetic harmony in his works, understanding the internal "how" and "why" of this beauty—which has captivated observers for centuries—requires an analytical model that can effectively bridge the gap between the material components of the artwork and the cognitive processes of the human observer. The present research aims to explain the aesthetics of illumination arrays in Darvish's works based on the foundational principles of Ibn al-Haytham's theory of visual perception, as expounded in his masterpiece, Kitab al-Manazir (The Book of Optics). Ibn al-Haytham revolutionized the understanding of human sight by introducing

1. PhD Student, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: z.masoudi@modares.ac.ir
2. Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: shayesteh@modares.ac.ir

interpreted through experiential metaphor tend to possess a greater degree of universality and can generate similar interpretations across different typefaces and scripts. It should also be noted that the meaning of certain typefaces may be interpreted through both semiotic mechanisms simultaneously, or that a single typeface may embody multiple distinctive features. An example of the first case is the Gramophone typeface, which, due to its letterforms derived from the Thuluth script, connotatively references this calligraphic tradition, while its rounded and curved forms simultaneously evoke metaphors of naturalness, organicity, and softness. An example of the second case is the Mahal typeface, which can be interpreted through multiple distinctive features: in terms of orientation, it is characterized by verticality, and in terms of expansion, it is considered a condensed typeface. As a result, it conveys not only concepts such as stability and alertness, but also notions of pressure, density, and restricted movement.

The analysis of the semiotic features of Persian typefaces demonstrates that the formal design of letterforms directly influences their visual discourse; in other words, in typeface design, form operates in the service of meaning. Thus, letterforms, through variations in vertical and horizontal structures, degrees of expansion or condensation, connectivity or disjunction, and all the features discussed above, generate meaning by means of metaphorical expression or through the production of connotation.

Recognizing this relationship—and understanding which formal features shape letterforms and what meanings they convey—can significantly assist type designers in the design process. It enables them to shape letterforms in accordance with the intended message or the desired discursive qualities. Furthermore, it assists graphic designers in selecting appropriate typefaces from among the vast number available, allowing them to choose options that visually align with the intended discourse. More broadly, the findings of this study have practical implications for type designers as well as for all users of typefaces, including graphic designers, publishers, and writers. By fostering a deeper awareness of the visual discourse of typefaces, it supports more informed and intentional selection. Choosing a typeface that corresponds appropriately to the subject matter can reinforce the discourse of a text, whereas selecting a typeface without attention to the meanings conveyed through its visual form may result in miscommunication or unintended effects. Therefore, both in the design of letterforms and in the selection of typefaces for written communication, it is essential to remain aware of the meanings carried by typographic form. Ultimately, it can be said that the form of the letter, too, has something to say.

Keywords: Semiotics; Discourse; Persian Typeface; Theo van Leeuwen

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

is at this point that semiotics emerges as significant and operative.

In this study, van Leeuwen's approach is employed to analyze the visual meaning of typefaces. Van Leeuwen is recognized as one of the most influential social semioticians and has conducted extensive research in the semiotics of typography, particularly in relation to Latin typefaces. In his framework, he proposes an analysis based on distinctive features, identifying eight key characteristics of typefaces: curvature, connectivity, weight, expansion, slope, orientation, regularity, and non-distinctive features. He further interprets the visual meaning of each of these features through semiotic mechanisms such as connotation and metaphor.

In this study, this framework is applied to the analysis of the discourse of Persian typefaces, with the aim of examining their visual features and associated meanings. To analyze the meaning of letterforms, it was necessary to select a sample of typefaces as the statistical population of the study. The selection was limited to contemporary Persian typefaces, defined as those designed within the past fifteen years (1390–1405 / 2011–2026). This selection was conducted purposively by the researcher, with the intention that each sample would effectively demonstrate the feature under investigation. No claim is made that these represent the best or most comprehensive examples, as Persian typefaces are numerous and diverse. The analyzed corpus consists of 15 typefaces drawn from two principal categories: text typefaces and display typefaces. The display typefaces include Gramophone, Daftar, Edameh, Stencil 898, Mahal, Valhalla, Hamta, and Radikal, while the text typefaces include Kahroba, Anjoman, Gohar, Vanda, Damoon, Darvish, and Morabae.

In examining how form conveys meaning, it was observed that the meanings associated with certain typographic features are interpreted through connotation, while others are understood through metaphor. For instance, those formal characteristics of letterforms that derive from cultural or historical values are typically interpreted through connotation. An example is the Daftar typeface, whose visual discourse refers to texts printed approximately eighty years ago in Iran through letterpress printing. In contrast, features such as weight carry meanings that are interpreted through experiential metaphor, grounded in shared human perception of their experiences. For example, in the Anjoman typeface, heavier weights—due to their increased thickness—function as a metaphor for boldness, strength, and assertiveness. This corresponds to the experiential association in spoken language, where a louder voice conveys greater confidence and authority. Conversely, lighter weights in the same typeface, due to the thinness of the letterforms, metaphorically suggest inconspicuousness and lower priority, similar to how a softer voice tends to attract less attention.

Accordingly, it can be concluded that analyzing the semantic capacities of typographic form through the lens of connotation primarily engages with meanings that are specific to the cultural, historical, and social context, and may therefore vary across different writing systems. In contrast, meanings

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom in Art)
Vol. 5, No. 2 (9), Autumn and Winter 2026

A Semiotic Analysis of the Discourse of Persian Typeface through Theo van Leeuwen's Approach[1]

Farzaneh Ariannejad[2], Malek Hosseini[3], Hamid Reza Shairi[4]

Type of article: original research
Receive: 26 NOVEMBER 2025, Accept Date: 10 MAY 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2078985.1200

Extended Abstract

Writing is not only read but also seen; in other words, beyond conveying linguistic meaning, writing is capable of communicating visual meanings through its form. While the visual meaning of typography in Persian has been examined in previous studies, what now calls for further investigation is the hypothesis that the typeface itself—through the formal qualities of its letterforms—can influence the transmission of visual meaning. Typefaces, as the most prevalent form of writing in the contemporary world, are widely used, and we encounter a variety of them in our daily lives. However, despite their extensive use, semiotic studies—particularly those focusing on Persian typefaces—remain limited. Considering that the contemporary movement of Persian typeface design in Iran has emerged only since the 2010s and it represents a relatively new and emerging segment of graphic design in Iran, further research in this area appears essential.

In order to analyze how the visual form of a typeface can affect its non-linguistic meaning, the following research question is: How can Persian typefaces, through their formal transformations, influence discursive systems and reshape the conditions under which meaning is received by readers? The present study is qualitative in nature and employs a descriptive-analytical method. To address the research question, a semiotic approach is adopted. It can be stated that within a system of codes, two types of value can be identified: systemic value and discursive value. Systemic value corresponds to what may be termed direct meaning, also referred to as linguistic value, and exists independently of discursive value. Discursive value, however, reactivates and reconfigures codes by granting them a renewed presence; it

1. This article is derived from PhD thesis. Persian Typeface Design: A Semiological-Philosophical Analysis.

2. PhD Student, Department of Philosophy, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: f.ariannejad@iau.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Email: malek.hosseini@yahoo.com
4. Professor, Department of French Language, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: shairi@modares.ac.ir

Title	Pages
A Semiotic Analysis of the Discourse of Persian Typeface through Theo van Leeuwen's Approach Farzaneh Ariannejad, Malek Hosseini, Hamid Reza Shairi	4
An Aesthetic Explanation of Illumination Arrays in the Works of Darvish Abdolmajid Taleghani Based on "Particular Meanings" in Ibn al-Haytham's Theory of Visual Perception Zeinabsadat Masoudi, Mahnaz Shayesteh Far	7
Islamic Art and Cultural Identity in the Age of Globalization: Recreating Form, Re-reading Meaning Based on the Thoughts of Ikhwān al-Ṣafā, Suhrawardi, and Ibn Arabi Monireh Hojati Saidi	11
The Convergence of Shi'i Symbols and Iranian Mythology in the Reconstruction of Good and Evil: A Reading of the Painting "Imam Reza (AS) Rescuing the People of the Sea" Farzaneh Vahed Dehkodi	15
Body, Self-Cultivation, and the Experience of Beauty: A Comparative Study in the Thought of IKHWĀN AL-ṢAFĀ and Richard Shusterman's Somaesthetics Shahab Pazouki, Suhaila Kadhim Jasim Al-Saadouni, Seyed Hirad Mahmoudi Tabrizi	19
The Film as Robot-philosopher: Mechanical Thought and the End of Cartesianism Ariobarzan Momen, Payam Zinalabedini, Shahla Eslami	23
The Phenomenology of Experiencing the Unseen (al-Ghayb) in the Architecture of the Holy Mosque of Jamkaran Mohammadali Roozbahani, Maryam Sekhavat	27
A Study of Professional and Occupational Relations in Traditional Architecture in the Futuwwatname of Builders Ahad Ravanjoo, Sahar Shapoori	31
Revisiting the Concept of Time in Zen Practice and Its Reflection in Marilyn Arsem's Performance "100 Ways to Consider Time" Mahsa Reza, Zahra Asali	36
The Culture of Consumption: A Historical Analysis on the Mechanism of Bamboo Weaving of China Sahar Shahrivari, Mohammad Hasanpur	40
Representation of National Identity in the Illustrations of Persian Elementary School Textbooks in the 1390s SH Based on Fairclough's Critical Discourse Analysis Fateme Yazdani, Mohsen Hasanpour	45
Reflection of the Geometric Structures of Persian Miniature in Mehdi Ash'ari's Illustrations: An Analysis Based on Keith Critchlow's Theory of Sacred Geometry Marzieh Toraji, Parisa Arvand	48

Journal of Wisdom in Art
(Rahpooye Hekmat-e Honar)
Vol. 5, No. 2 (9), Autumn and Winter 2026
License Holder: Soureh International University

Director in-charge: **Mohammad Hossein Saei**
Editor in-chief: **Yaghoub Azhand**
Deputy Editor-in-Chief: **Hasan Bolkhari Ghahi**
Publisher: **Soureh International University**

Editorial Board:
Kamran Afshar Mohajer
Mandana Berkashli
Hasan Bolkhari Ghahi
Seyyed Gholamreza Eslami
Mostafa Goudarzi
Seyed Razi Mousavi Gilani
Mohammad Hossein NaserBakht
Abdolhamid Noghrekar
Marzieh Piravi Vanak
Mina Sadri

Executive Director: **Somayeh Ramezanmahi**

Circulation: 1000 Copies

Design, Preparing and Publishing: "Soureh International University" Publication
Page Layout and Editor of Articles (In Persian): Vahid Rouzbahani
Logotype: AhmadAli Asali
Cover Design: Mohamad Sharif NikShohrat

Address: Soureh International University, No.252, Kamyaran Alley, Azadi Ave., Tehran, Iran.
Postal Cod: 1345633151
Phone: (+98-21) 66374455
Website: https://rph.soore.ac.ir
Email: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com


رهنمودهای
حکمت هنر
9

SOUREH
INTERNATIONAL UNIVERSITY

رهپویه
حکمت هنر
9

Journal of Wisdom in Art
(Rahpooye Hekmat-e Honar)
Vol. 5, No. 2 (9), Autumn and Winter 2026
License Holder: Soureh International University

- A Semiotic Analysis of the Discourse of Persian Typeface through Theo van Leeuwen's Approach
  Farzaneh Ariannejad, Malek Hosseini, Hamid Reza Shairi
- An Aesthetic Explanation of Illumination Arrays in the Works of Darvish Abdolmajid Taleghani Based on "Particular Meanings" in Ibn al-Haytham's Theory of Visual Perception
  Zeinabsadat Masoudi, Mahnaz Shayesteh Far
- Islamic Art and Cultural Identity in the Age of Globalization: Recreating Form, Rereading Meaning Based on the Thoughts of Ikhwān al-Ṣafā, Suhrawardi, and Ibn Arabi
  Monireh Hojati Saidi
- The Convergence of Shi'i Symbols and Iranian Mythology in the Reconstruction of Good and Evil: A Reading of the Painting "Imam Reza (AS) Rescuing the People of the Sea"
  Farzaneh Vahed Dehkodi
- Body, Self-Cultivation, and the Experience of Beauty: A Comparative Study in the Thought of IKHWĀN AL-ṢAFĀ and Richard Shusterman's Somaesthetics
  Shahab Pazouki, Suhaila Kadhim Jasim Al-Saadouni, Seyed Hirad Mahmoudi Tabrizi
- The Film as Robot-philosopher: Mechanical Thought and the End of Cartesianism
  Ariobarzan Momen, Payam Zinalabedini, Shahla Eslami
- The Phenomenology of Experiencing the Unseen (al-Ghayb) in the Architecture of the Holy Mosque of Jamkaran
  Mohammadali Roozbahani, Maryam Sekhavat
- A Study of Professional and Occupational Relations in Traditional Architecture in the Futuwwatname of Builders
  Ahad Ravanjoo, Sahar Shapoori
- Revisiting the Concept of Time in Zen Practice and Its Reflection in Marilyn Arsem's Performance "100 Ways to Consider Time"
  Mahsa Reza, Zahra Asali
- The Culture of Consumption: A Historical Analysis on the Mechanism of Bamboo Weaving of China
  Sahar Shahrivari, Mohammad Hasanpur
- Representation of National Identity in the Illustrations of Persian Elementary School Textbooks in the 1390s SH Based on Fairclough's Critical Discourse Analysis
  Fateme Yazdani, Mohsen Hasanpour
- Reflection of the Geometric Structures of Persian Miniature in Mehdi Ash'ari's Illustrations: An Analysis Based on Keith Critchlow's Theory of Sacred Geometry
  Marzieh Toraji, Parisa Arvand