Archive of SID

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی
سال ششم، بهار ۱۳۹۴، شماره ۱۸
صفحات ۱۵۴ ـ ۱۳۳

The History Of Islamic Culture and Civilization
A Quarterly Research Journal
Vol. 6, Spring 2015, No. 18

تداعی معانی و انتقال مفاهیم شیعی در معماری آیینی
(مطالعه موردی سقانفارهای آمل)

محمدحسن ذال*
میثم علیئی**
اسماعیل همتی ازندریانی***

چکیده

هدف پژوهش حاضر، واکاوی نحوه تداعی معانی و انتقال مفاهیم شیعی در سقانفارهای آمل است. این پژوهش، از نوع تحقیقات بنیادی و براساس ماهیت و روش از نوع توصیفی ـ تحلیلی است. داده‌های پژوهش، براساس مطالعات اسنادی، بررسی‌های میدانی و مصاحبه گردآوری و با روش کیفی تحلیل شده است. به‌دلیل شباهت‌های ساختاری، تزیینی و عملکردی، ده نمونه از ۳۰ سقانفار آمل (۳۳٪ از کل نمونه‌ها)، برای پژوهش انتخاب شد. نتایج نشان می‌دهد، برای تداعی معانی و انتقال مفاهیم شیعی در سقانفارها، از نمادهای آیینی استفاده فراوانی شده است که به‌گونه‌ای نغز، مفاهیم آیینی، ملی و بومی کاربران را از بطن وجه تسمیه، عملکرد، نقشمایه‌ها و اعداد نمادین، منعکس می‌کند. در حقیقت، هنرمند شیعی با الهام از معماری بومی، تلفیق آن با نگرش‌های رایج و ریشه‌دار شیعی و استفاده هنرمندانه از نمادهای متواتر آن، بستری برای نمایش مفاهیم و معانی آیینی در سقانفارها فراهم نموده است.

واژگان کلیدی

سقانفارهای آمل، معماری آیینی، مفاهیم شیعی.

*. استادیار دانشگاه مازندران m.zaal@umz.ac.ir
**. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس meissam.aliei@gmail.com
***. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی همدان hemati30@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۳/۰۳/۰۴
تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۸/۲۶

www.SID.ir

Archive of SID

طرح مسئله

معماری ایران از ابتدای شکل‌گیری تا به امروز فراز و نشیب‌های بسیار زیادی را مقارن با اعتلا و افول حکومت‌ها به خود دیده است.[۱] اما به‌جز چند دوره فترت، معماری ایرانی همواره پیش‌رونده و کامل‌شونده بوده است.[۲] به‌طوری‌که آندره گدار، معماری ایران در دوران تاریخی و اسلامی را برترین هنر این مرز و بوم می‌داند.[۳] در بهترین و گویاترین تقسیم‌بندی، معماری ایرانی را می‌توان به معماری ایران در پیش از تاریخ، معماری ایران در دوران تاریخی و معماری ایران در دوران اسلامی دسته‌بندی کرد.[۴] معماری ایران در دوران اسلامی، درواقع تداوم تجربیات ایران در زمینه معماری و تلفیق آن با نگرش های وزین اسلامی است. حاصل این پیوند، خلق یکی از اعصار طلایی معماری در ایران‌زمین بوده است[۵] که فراز و نشیبی هزار و چهارصد ساله به خود دیده است. معماری ایرانی در طول فراز و نشیب‌ها و به‌دلیلی همراهی با شرایط زمانی و مکانی خود، هویتی ناب را کسب نموده و این هویت را از طریق واسطه‌های ارتباطی که تزیینات، بارزترین آن است، به نمایش می‌گذارد. بنابراین، هویت در معماری ایرانی، مفهومی وابسته به زمان و مکان است و معماری یکی از پدیده‌های شگفت‌انگیز جامعه است که کیفیت ساخت و عملکرد آن رابطه مستقیمی با فضای حاکم بر جامعه دارد.

نگرش‌های آیینی غالب، شرایط اقتصادی موجود و طبقات اجتماعی حاضر در جامعه، بر این پدیده ملموس اثر می‌گذارند و رابطه متقابلی را شکل می‌دهند که از طریق مطالعه ساختار، تزیینات و عملکرد معماری، قابل بازخوانی است. این رابطه متقابل، تناسب منطقی و قطعی با شرایط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه و مردمان آن دارد. به همین دلیل، می‌توان هویت فرهنگی بشر را مهم‌ترین عنصری برشمرد که در جسم و جان آثار برجای مانده از او، خاصه معماری، می‌تند و در نهایت از آن بیرون می‌تراود.

معماری آیینی در این میان، پیامی متفاوت و البته پرفروغ دارد. اساساً هنر دینی[۶] و آیینی

---

۱. کیانی، « هنر و معماری اسلامی» در: *مجموعه مقالات*، ص ۲۳.

۲. بلر و بلوم، *هنر و معماری اسلامی ۲*، ص ۱۳.

۳. گدار، *هنر ایران*، ص ۶۴.

۴. اتینگهاوزن و گرابار، *هنر و معماری اسلامی ۱*، ص ۵.

۵. دهقان، معماری *اماکن مذهبی*، ص ۵۱.

۶. هنر دینی درواقع به خدمت گرفتن هنرها در حوزه دین است. استفاده از خوشنویسی، تذهیب، تجلید و ... در کتابت قرآن‌های نفیس نمونه بارز آن است.

www.SID.ir

Archive of SID

یکی از خصلت‌های جامعه سنتی است.[۱] معماری آیینی[۲] به‌دلیل انعکاس نگرش‌های دینی جامعه در ظرف زمانی و مکانی مشخص (که شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی خاص خود را دارد)، رابطه متقابل چند شاخص تعیین‌کننده و هویت‌بخش به اجتماع انسانی را منعکس می‌کند. به این مفهوم که معماری آیینی می‌تواند نشان دهد که کدام رویکردهای آیینی در چه زمان و مکانی و با کدام شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی در جامعه رایج بوده است. فزونی ساخت کلیسا مقارن با عصر گسترش مسیحیت در غرب و تعدد و یا تنوع مساجد پس از فراگیر شدن اسلام در فضای فرهنگی میان اروپا تا خاور دور، نمونه‌های کلان این ایده و رواج بنای آیینی ـ اجتماعی سقانفار در دوران قاجار در مازندران، از نمونه‌های بومی آن به‌حساب می‌آید. در تمام نمونه‌های یادشده عناصری چون زمان، مکان و ویژگی‌های فرهنگی رایج در این دو بُعد، قابل بازخوانی و تبیین است. زیرا معماری قدسی، عصاره ویژگی های فرهنگ بشری است که در مکان و زمان خلق می‌شود.

فراگیر شدن ساخت سقانفار در مازندران، ریشه در تحولات سیاسی و مذهبی ایران و مازندران در دروه زمانی بین صدر اسلام تا دوران قاجار دارد. البرز استوار، تا دو قرن مانع ورود اعراب به مازندران شد.[۳] اما با ورود اسلام به مازندران، شرایط خاصی برای منطقه رقم خورد که نسبت به سایر مناطق ایران، تفاوت‌های فراوانی داشت. پناه آوردن خاندان پیامبر به مناطق کوهستانی مازندران از شر خلفای بغداد،[۴] حضور علویان زیدی در منطقه و تشکیل حکومت آنها در سال ۲۵۰ ق، حکومت سادات مرعشی شیعه‌مذهب در مازندران در قرون ۸ و ۹ هجری[۵] و رسمی شدن مذهب شیعه در دوران صفوی،[۶] سه واقعه تاریخی تعیین‌کننده‌ای بود که سبب شد، تا فضای سیاسی و مذهبی برای فعالیت آیینی شیعیان در مازندران مساعدتر شود. پرداختن به عزاداری‌های مرتبط با واقعه تاریخی عاشورا ـ مهم‌ترین مراسم مذهبی در باورهای شیعی ـ انجام نمایش آیینی تعزیه و ساخت بناهای مذهبی چون تکیه و سقانفار، نمونه این فعالیت‌هاست.

---

۱. رحیم‌زاده، *سقاتالارهای مازندران، منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی*، ص ۱۴۹.

۲. سازه‌هایی که به‌گونه‌ای سمبلیک، حضور آیین‌های مختلف را منعکس می‌کنند. استوپاهای هندی، زیگورات‌های بین‌النهرینی، مساجد اسلامی و ... نمونه آن هستند.

۳. مرعشی، *تاریخ طبرستان، رویان و مازندران*، ص ۲۰.

۴. رحیم‌زاده، *سقاتالارهای مازندران، منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی*، ص ۲۷.

۵. نفیسی، *تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دوره معاصر*، ج ۱، ص ۱۰.

۶. سیوری، *ایران عصر صفوی*، ص ۳۱.

www.SID.ir

Archive of SID

نگارندگان با بررسی موردی برخی سقانفارهای منطقه آمل در پی آنند تا به پرسش‌های ذیل پاسخ دهند:

۱. این بنای نمادین، از چه شاخص‌های آیینی و اجتماعی برای احراز هویت و جایگاه خود استفاده کرده است؟

۲. هنرمند هوشمند و خوش قریحه شیعی، معانی، مفاهیم و ارزش‌هایی اجتماعی و آیینی را چگونه به مخاطب منتقل نموده است؟

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه معماری مذهبی مازندران، در دو بخش مطالعات باستان‌شناختی و تاریخ معماری، قابل بررسی است. اما، آن بخش از تحقیقات که به بررسی سقانفارهای مازندران می‌پردازد، بسیار محدود است. از مهم‌ترین پژوهش‌های انجام شده در این زمینه، می‌توان به کتاب ***سقاتالارهای مازندران، منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی*** تألیف خانم معصومه رحیم‌زاده اشاره کرد که در سال ۱۳۸۲ منتشر شده است. پژوهشی دیگر در این زمینه، توسط وحید یوسف‌نیا پاشا در سال ۱۳۸۴ به صورت پایان‌نامه کارشناسی ارشد، با عنوان ***پیمایشی بر نقوش روی شیر سر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندران***، انجام شده است. این پایان‌نامه که یکی از مهم‌ترین مآخذ پژوهش حاضر نیز محسوب می‌شود، به بررسی کلی معماری، کارکرد سقانفارها و مطالعه اختصاصی نقوش آن پرداخته است. با توجه به محدودیت پژوهش‌ها و منابع مکتوب در این زمینه، انجام چنین پژوهشی ضروری می‌نماید. «نشانه‌های تصویری و رمزپردازی نقوش سقانفار» یکی دیگر از پژوهش‌های انجام شده درباره سقانفار است که در سال ۱۳۸۵ توسط محمد اعظم‌زاده و با هدف بررسی تنیدگی نگرش‌های مذهبی و ملی مردمان منطقه و تقسیم‌بندی نقوش سقانفار برای دستیابی به وجوه اشتراک این نقوش در بناهای استان انجام شده است. یکی دیگر از پژوهش‌های انجام شده در این زمینه، ***بررسی باستان‌شناسی استان مازندران به‌منظور تهیه نقشه باستان‌شناسی*** است که به سرپرستی سید مهدی موسوی کوهپر در سال ۱۳۸۶ انجام شده است. در این اثر هفده جلدی، تمامی سقانفارهای مازندران در کنار سایر آثار باستانی منطقه، معرفی و شناسایی شده است.

همچنین دو مقاله با عناوین «مضامین و تصاویر انسانی در سقانفارهای مازندران؛ بررسی تطبیقی نقوش سقانفارهای شیاده و کردکلا» و «تجلی هویت ملی در هنر ایرانی با رویکردی به مضامین

www.SID.ir

Archive of SID

نقش مایه‌های تزیینی سقانفارهای مازندران» توسط فتانه محمودی و همکاران وی در سال‌های ۱۳۸۷ و ۱۳۸۸ منتشر شده است. با توجه به پیشینه تحقیقی ذکر شده، پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش تحلیل محور، به واکاوی نحوه تداعی معانی و انتقال مفاهیم از طریق ساختار، تزیینات و کارکرد سقانفار پرداخته است که در نوع خود پژوهشی تازه و بدیع به‌حساب می‌آید.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از منظر هدف از نوع تحقیقات بنیادی و براساس ماهیت و روش از نوع تحقیقات توصیفی ـ تحلیلی است. داده‌های تحقیق براساس مطالعات اسنادی، بررسی‌های میدانی و مصاحبه گردآوری شده است. نگارندگان همچنین از روش تحلیل محور به‌عنوان مکملی برای روش‌های اطلاع محور و توصیفی استفاده کرده‌اند. به این صورت که یافته‌های اسنادی و میدانی پس از توصیف، براساس چارچوب نظری، گردآوری شده، تحلیل شده‌اند. بنابراین، روش تفسیر داده‌های پژوهش حاضر، کیفی و تحلیل نظری است. به‌دلیل شباهت‌های ساختاری، تزیینی و عملکردی، تعداد ۱۰ نمونه از میان حدوداً ۳۰ نمونه (تقریباً ۳۳٪) سقانفار موجود در آمل، برای این پژوهش انتخاب شده است.

مبانی نظری

[معماری نیز همانند] تمامی مکان‌ها و اشیا علاوه بر دلالت بر مکان، به محتوای محیط‌شده در مکان، محتوای احاطه‌کننده مکان و محتوای اصولی که آن را خلق کرده است، دلالت می‌کند.[۱] معماری دارای چیزی بیش از ساختار مادی و حتی بیش از یک شکل زیباشناختی می‌باشد.[۲] زیرا معماری پدیده‌ای انسانی است و به‌ناچار از اجتماع تأثیر بسیاری می‌پذیرد. مذهب، سنت، اعتقادات، مسائل امنیتی و بالأخره جهان‌بینی افراد در معماری هر منطقه مؤثر است.[۳] بنابراین، ابنیه تاریخی هر ملت، شناسنامه فرهنگی و کارنامه مردمی آن است و اطلاعات استخراج شده از این آثار پراکنده، ارزشمندتر از دیوان پرداخته شده، می‌باشد.[۴] به همین دلیل می‌توان معماری هر

۱. امین‌زاده و نقی‌زاده، «رابطه معنا و صورت در تبیین مبانی هنر» در: *فصلنامه هنرهای زیبا*، ش ۸، ص ۲۸.
۲. پوپ، *معماری ایران* (ترجمه صدری افشار)، ص ۷۴.
۳. قرخلو و دیگران، «بررسی دگرگونی در ساختار کالبدی و معماری روستاها و تشکیل روستاها ـ شهر؛ مورد: آلارد و پرندک» در: *پژوهش‌های جغرافیایی انسانی*، ش ۶۵، ص ۶۶.
۴. پیرنیا، «بناهای تاریخی هر کشور در حکم شناسنامه‌های فرهنگی» در: *مجله هنر و معماری*، ش ۱۷، ص ۵۵.

www.SID.ir

Archive of SID

جامعه را، بازتابی گویا از هویت مردمان آن جامعه قلمداد کرد.

> هویت در معنای کلی دارای دو جنبه «کالبدی یا ظاهری» و «باطنی» است و این دو جنبه را تنها از نظر ذهنی می‌توان از هم جدا کرد. جنبه کالبدی بیشتر با جنبه حیوانی انسان و ویژگی‌های کمّی و کیفی آن را دربر می‌گیرد، اما هویت انسانی چیزی فراتر از کالبد و ظاهر هم دارد که در آغاز بالقوه است و به‌تدریج بخش اصلی هویت را دربر می‌گیرد. در عین حال، شکی نیست که شکل نهایی هویت در رفتار انسانی، زاییده و برگرفته از تلفیق این دو جنبه است.[۱]

موضوع هویت، یا این‌همانی، موضوعی متقابل است، یعنی همان‌گونه که محیط جلوه‌ای از فرهنگ و ارزش‌های جامعه است، انسان نیز قسمتی از هویت خویش را در محیط و شهر، در خانه و محل کار خویش جستجو می‌کند، به آن مباهات می‌کند و یا از انتساب به آن گریزان است.[۲] معماری نیز به‌عنوان بخش لاینفک محیط انسانی، همواره نشانگر فرهنگ و ارزش‌های فرهنگی وی بوده است. اما، هرچه از کارکرد روزمره معماری به سمت معماری با کارکرد قدسی فاصله بگیریم، هویت روحانی و معنوی انسان بیشتر منعکس می‌شود. زیرا این‌گونه از معماری تنها کارکرد مادی ندارد و در دل آن مفاهیم، معانی و ارزش‌های ماورایی و روحانی انسان نهفته است.

در حوزه معماری هویت‌مدار، سازه‌های آیین‌محور و مذهبی، در میان تمامی آثار معماری از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. همچنین، معماری اسلامی که در نوع خود، برآیند تلاش همه‌جانبه معماران کشورهای اسلامی است[۳] و یکی از بزرگترین جلوه‌های ظهور یک حقیقت هنری در کالبد مادی به‌شمار می‌آید،[۴] با روح متعالی خود، مفاهیم هویت‌محور متعددی را از درون خود می‌تراود. از سویی، معماری مذهبی اسلامی ـ شیعی در ایران که نماد شاخصه‌های فرهنگی تشیع است، سندی مستند و دست‌مایه‌ای موثق برای واکاوی چگونگی تداعی معانی و انتقال مفاهیم و ارزش‌های آیینی و اجتماعی به جامعه مخاطب قلمداد می‌گردد. نویسندگان این پژوهش، کوشش نموده‌اند، تا با تکیه بر مطالعات اسنادی و میدانی و با سند قراردادن ویژگی‌های

---

۱. نقره‌کار، «معماری مسجد از مفهوم تا کالبد» در: ***مجموعه مقالات همایش معماری مسجد، گذشته، حال، آینده***، اصفهان، دانشگاه هنر اصفهان، ۱۳۸۷، ص ۲۳۹ ـ ۲۲۱.

۲. نقی‌زاده، «تأثیر معماری و شهر بر ارزش‌های فرهنگی» در: *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۱۱، ص ۷۲.

3. Michel, ***Architecture of the Islamic World***, p 283.

۴. مهدوی‌نژاد، «حکمت معماری اسلامی، جستجو در ژرف‌ساخت‌های معنوی معماری اسلامی ایران» در: *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۱۹، ص ۵۸.

www.SID.ir

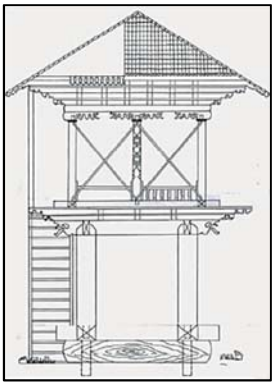
Archive of SID

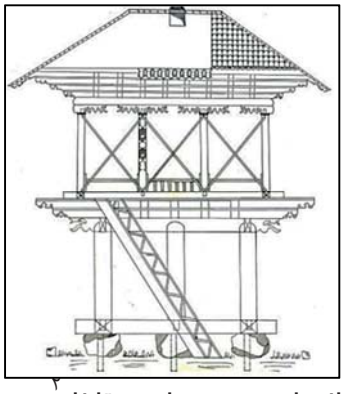
ساختاری، تزیینی و عملکردی، نمونه‌هایی از بنای مذهبی سقانفار در منطقه آمل، شاخص‌های آیینی و اجتماعی قوام‌دهنده به هویت و جایگاه آیینی و اجتماعی این بنای نمادین و مفاهیم و ارزش‌های تراویده از آن را مورد بررسی و مداقه قرار دهند.

ساختار معماری سقانفار

سقاتالار، سقانفار یا سقانپار بیانگر معماری آیینی مازندران در عصر قاجار است که تماماً از چوب ساخته شده است. ساختار معماری سقانفارها، متأثر از معماری بومی منطقه شمال ایران، خاصه مازندران و بازتاب زندگی ساده کشاورزی و دامداری است و براساس نوشته‌ها و تاریخ‌های قید شده بر روی سقف چوبیِ بنا، زمان ساخت آنها به دوره قاجار (تقریباً قدیمی‌ترین این بناها به اوایل دوره قاجار تا پایان دوره سلطنت ناصرالدین شاه) باز می‌گردد.[۱]

این بناهای چوبی با فرمی کاملاً مشابه، دارای پلانی چهارگوش بوده و حجم کلی آن مکعب مستطیل شکل است. (پلان شماره ۱ و ۲) سقانفارها، معمولاً در دو طبقه ساخته می‌شدند. قسمت پایین آنها، فضایی محصور میان پایه‌هاست و طبقه فوقانی آنها، بخش اصلی بنا و مخصوص نشستن است. پلکان نردبانی شکل و چوبی نیز دسترسی به طبقه دوم را امکان‌پذیر می‌سازد. پایه‌ها، کف اتاق نشیمن، ستون‌هایی که پوشش خرپشته‌ای بنا بر آن استوار شده و در نهایت خود پوشش خرپشته‌ای، بخش‌های اصلی و درواقع اسکلت بنا را شکل داده‌اند. (تصویر شماره ۱ و ۲) با توجه به اقلیم نمور و مخرب منطقه، روند تخریب و فراخور آن مرمت بنا بسیار سریع بوده و به همین دلیل، مصالحی همچون آجر، بلوک سیمانی، تخته‌های چوبی و پوشش حلبی به برخی از بناها افزوده شده است.



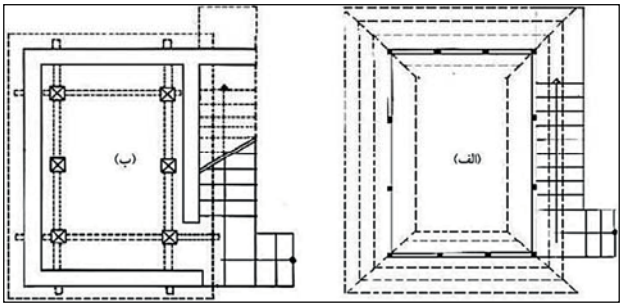


پلان شماره ۱: طرح شماتیک از نمای روبه‌رو و جانبی سقانفار[۲]

۱. یوسف‌نیا پاشا، *پیمایشی بر نقوش روی شیر سر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندارن*، ص ۶۱ ـ ۶۰.
۲. همان، ص ۳۶ ـ ۳۳.

www.SID.ir

Archive of SID



پلان شماره ۲: پلان طبقه فوقانی (الف) و همکف (ب) سقانفار[۱]

معرفی نمونه‌های مورد مطالعه

از میان تقریباً ۳۰ نمونه سقانفار موجود در منطقه آمل، ۱۰ سقانفار یعنی تقریباً ۳۳٪ کل نمونه‌ها برای مطالعه در این پژوهش انتخاب شدند. به‌دلیل شباهت‌های ساختاری، تزیینی و عملکردی، نمونه‌های مورد مطالعه به صورت تصادفی انتخاب شده‌اند. از سویی دیگر، تلاش شده است تا این نمونه‌ها به یک منطقه خاص از شهرستان آمل متعلق نباشند. اکنون به معرفی مختصر نمونه‌های منتخب می‌پردازیم.

۱. سقانفار رَزِکه

این سقانفار در روستای کوهپایه‌ای رَزِکه واقع در بخش‌های جنوبی شهرستان آمل ساخته شده است. (تصویر ۱) طول و عرض تقریبی این بنا ۳×۲/۵ متر است. این بنا دو طبقه و از جنس چوب و کاهگل است. سقف بنا شیروانی با پوشش حلبی است و تکنیک چوب‌کاری ساده در سقف و اضلاع طبقه دوم ازجمله فنون تزیینی به‌کار رفته در این سقانفار هستند.

۲. سقانفار کُم دره

این سقانفار در جنوب روستای کُم دره، در جنوب شرقی شهرستان آمل بنا شده است. (تصویر ۲) طول و عرض تقریبی این بنا ۴×۳/۵ متر است. این بنا دو طبقه است. طبقه اول آن با خشت و آجر و طبقه دوم آن از چوب ساخته شده است و سقف آن شیروانی است. تکنیک چوب‌کاری و منبت‌کاری سقف و نقاشی بر روی گچ با موتیف‌های گیاهی، ازجمله فنون تزیینی به‌کار رفته در این سقانفار هستند.

---

۱. همان، ص ۵۵.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر شماره ۱: سقانفار رزکه؛[۱] تصویر شماره ۲: سقانفار کُم دره[۲]

۳. سقانفار پاشاکلا

این سقانفار، در روستای پاشاکلا از روستاهای دهستان دشت سر بخش دابودشت و در شرق شهرستان آمل واقع شده است. (تصویر ۳) طول و عرض تقریبی این بنا ۴×۵ متر است. این بنا، دو طبقه بوده و طبقه دوم آن تماماً از جنس چوب است. این سقانفار همانند دیگر سقانفارهای مازندران، دارای منبت‌کاری، چوب‌کاری و نقاشی روی چوب در حاشیه سقف شیروانی است (تصویر ۴)

۴. سقانفار نجارمحله

این سقانفار در شرق شهرستان آمل و در روستای نجارمحله از روستاهای دهستان دشت سر بخش دابودشت واقع شده است. (تصویر ۴) طول و عرض تقریبی این سقانفار ۳×۶ متر است. این بنا، به صورت دو طبقه و تماماً از چوب ساخته شده است. تنها در طبقه همکف، تا ارتفاع ۱ متر از مصالح آجر و سیمان استفاده شده است.

تصویر شماره ۳: سقانفار پاشاکلا[۳] تصویر شماره ٤: سقانفار نجارمحله

---

۱. کلیه تصاویری که آدرسی برایشان داده نشده از سوی نگارندگان گرفته شده است.
۲. موسوی کوهپر، *بررسی باستان‌شناسی استان مازندران به منظور تهیه نقشه باستان‌شناسی*، ج ۲، ص ۵.
۳. همان، ص ۱۱.

www.SID.ir

Archive of SID

۵. سقانفار هندوکلا

این سقانفار در روستای هندوکلا از روستاهای شرقی شهرستان آمل قرار دارد. (تصویر ۵) طول و عرض تقریبی این بنا ۲/۵×۲/۵ متر است و در دو طرف ورودی قبرستان روستا واقع شده است. بارش باران و رطوبت زیاد، آسیب‌های فراوانی به این بنا وارد کرده است. از این‌رو پایه‌های بنا (طبقه همکف) را بازسازی کرده و از مصالح آجر در اسکلت و کاشی در تزیین آن استفاده کرده‌اند که در نوع خود منحصربه‌فرد است. در سقف این بنا نیز چوب‌کاری، منبت‌کاری و تزیینات چوبی دیده می‌شود.

۶. سقانفار کمانگر کُلا

این سقانفار، در روستای کمانگر کلا در شمال شهرستان آمل واقع شده است. (تصویر ۶) طول و عرض تقریبی این بنا ۳×۱۲ متر است. طبقه همکف این بنای دو طبقه از جنس آجر و طبقه دوم آن از چوب ساخته شده است. پوشش بنا نیز خرپشته‌ای و از جنس حلبی است. لازم به تذکر است استفاده از مصالحی غیر از چوب در این بنا به‌دلیل تخریب و بازسازی است.

تصویر شماره ۵: سقانفار هندوکلا[۱] تصویر شماره ۶: سقانفار کمانگرکلا

۷. سقانفار شهنه‌کلا

این سقانفار در روستای شهنه‌کلا در شمال شهرستان آمل واقع شده است. (تصویر ۷) طول و عرض تقریبی این بنا ۴×۳ متر است. این بنا در طبقه اول آجری و در طبقه دوم آن از جنس چوب بوده و دارای پوشش شیروانی حلبی و چوب‌کاری و آرایه‌های چوبی زیر سقف است.

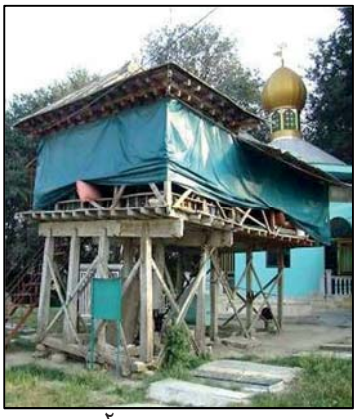
۱. موسوی کوهپر، *بررسی باستان‌شناسی استان مازندران به منظور تهیه نقشه باستان‌شناسی*، ج ۲، ص ۵۷.

www.SID.ir

Archive of SID

۸. سقانفار آهنگرکلا شهرستان آمل

این سقانفار در روستای آهنگرکلا و در شمال شهرستان آمل واقع شده است. (تصویر ۸) طول و عرض این سقانفار ۳×۹ متر می‌باشد. این بنا، به صورت دو طبقه و تماماً از چوب ساخته شده است. پوشش بنا، خرپشته‌ای و حلبی است. چوب‌کاری‌ها و آرایه‌های چوبی و نقاشی‌های روی چوب در پوشش این بنا بی‌نظیر است.



تصویر ۷: سقانفار شهنه کلا[۱] تصویر ۸: سقانفار آهنگرکلا[۲]

۹. سقانفار باغبان کلا

این سقانفار در روستای باغبان کلا در غرب شهرستان آمل واقع شده است. (تصویر ۹) این بنا نیز، دوطبقه و ابعاد آن ۴×۴ متر است. طبقه همکف بنا با آجر بازسازی شده، اما طبقه دوم آن از جنس چوب است. دسترسی به طبقه دوم بنا، از طریق نردبان چوبی واقع در ضلع جنوبی امکان‌پذیر است. در این بنا نیز پوشش شیروانی و چوب‌کاری و آرایه‌های چوبی زیر سقف شیروانی، دیده می‌شود.

۱۰. سقانفار درکا پشت

این بنا در روستای درکا پشت در غرب شهرستان آمل واقع شده است. (تصویر ۱۰) این بنا، به صورت دو طبقه و تماماً از چوب ساخته شده است. طول و عرض تقریبی آن ۵×۵ متر است. طبقه دوم بنا به کلی تخریب و سپس مرمت شده است. این بنا نیز همانند دیگر سقانفارها، دارای سقف شیروانی حلبی، همچنین چوب‌کاری در حواشی سقف شیروانی است.

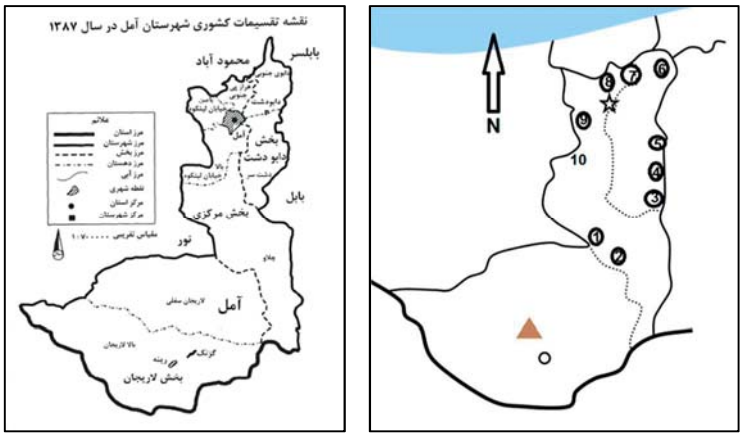
---

۱. موسوی کوهپر، *بررسی باستان‌شناسی استان مازندران به منظور تهیه نقشه باستان‌شناسی*، ج ۲، ص ۳۰.
۲. همان، ص ۳۸.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر شماره ۹: سقانفار باغبان کلا؛ تصویر شماره ۱۰: سقانفار در کاپشت



نقشه شماره ۱: جانمایی تقریبی بناهای مورد مطالعه بر روی نقشه آمل[۱]

جدول شماره ۱. مشخصات عمومی سقانفارهای مطالعه شده

مشخصات / نام بنا	ابعاد	تعداد طبقه	مصالح	تزیینات	کارکرد	قدمت	اوضاع کنونی
سقانفار رزکه	۳×۲/۵	۲	حلبی، چوب، کاهگل	چوب‌کاری	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر
سقانفار کم‌دره	۴×۳/۵	۲	حلبی، چوب، آجر	چوب‌کاری و گچ‌بری	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر
سقانفار پاشاکلا	۵×۴	۲	حلبی، چوب، آجر	چوب‌کاری و نقاشی	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر
سقانفار نجارمحله	۶×۳	۲	حلبی، چوب، آجر	چوب‌کاری و نقاشی	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر

۱. مرکز آمار ایران، *سالنامه آماری استان مازندران*، ص ۱۹.

www.SID.ir

Archive of SID

مشخصات / نام بنا	ابعاد	تعداد طبقه	مصالح	تزیینات	کارکرد	قدمت	اوضاع کنونی
سقانفار هندوکلا	۲/۵×۲/۵	۲	چوب، آجر، کاشی	چوب‌کاری، نقاشی و کاشی	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر
سقانفار کمانگرکلا	۱۲×۳	۲	حلبی، چوب، آجر	چوب‌کاری و نقاشی	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر
سقانفار شهنه‌کلا	۴×۳	۲	حلبی، چوب، آجر	چوب‌کاری زیر سقف	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر
سقانفار آهنگرکلا	۹×۳	۲	حلبی، چوب	چوب‌کاری و نقاشی	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر
سقانفار باغبان‌کلا	۴×۴	۲	حلبی، چوب، آجر	چوب‌کاری زیر سقف	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر
سقانفار درکا پشت	۵×۵	۲	حلبی، چوب	چوب‌کاری زیر سقف	آیینی و اجتماعی	قاجاری	مرمت شده و دایر

یافته‌های پژوهش و تحلیل

۱. در سقانفارهای مطالعه شده، تنیدگی مفاهیم مذهبی و فرم های معماری اسلامی قابل بازیابی و بازخوانی است. زیرا این‌گونه از بناها، بناهای هویت‌گرا محسوب می‌شوند و اصولاً بناهای هویت‌گرا، از فرم‌ها و مفاهیم معماری ایرانی ـ اسلامی استفاده می‌کنند.[۱] بنابراین، سقانفار نیز از این قاعده مستثنی نیست. سلسله‌ای از تحولات سیاسی، مذهبی و اعتقادی در مازندران سبب شد، تا بنای سقانفار با استحاله‌ای معنایی و کاربردی مواجهه شده و سازه‌ای آیین‌محور ظهور کند. این بنا، در نقاط مختلف مازندران با نام‌های: سقانفار، ساقانفار، ساقی نفار، ساخانفار، سخانفار، سخ نفار، سقاتالار، سقاتلار نیز خوانده می‌شود. نِپار نام کهن این بناست. واژه نِپار از دو جزء نِپ و آر تشکیل شده است. نِپا یا نِپات در واژه‌های اوستایی به معنیِ آب و آر مخفّف واژه آورنده است. بنابراین، واژه نِپار یعنی آورنده آب و اشاره به بنایی دارد که شخص هدایت‌کننده آب در آن ساکن است. امروزه نیز سازه‌های چوبی به نام نِفار در کنار شالیزارها ساخته می‌شود که به افرادی با هدف جاری کردن آب به تمامی نقاط یک قطعه شالیزار، تعلق دارد. به‌نظر می‌رسد، این بنا پس از ورود دین مبین اسلام و رواج یافتن مذهب شیعه اثنی‌عشری، وقف ساقیِ دشت کربلا،

۱. مهدوی‌نژاد و دیگران، «بازشناسی گرایش‌های تجدید حیات‌گرایانه در معماری پس از پیروزی انقلاب اسلامی» در: *پژوهش در فرهنگ و هنر*، ش ۱، ص ۱۰۹.

www.SID.ir

Archive of SID

حضرت ابوالفضل علیه السلام شده است. این استحاله کارکردی در بنای سقانفار در دوره قبل و بعد از رواج یافتن مذهب شیعه، هیچ‌گونه مغایرتی را نشان نمی‌دهد و تنها بر وظایف سقایی، حضرت باب الحوائج در صحرای کربلا و قداست و حرمت او صِحّه می‌گذارد.[۱]

در توضیح این استحاله نغز می‌توان گفت، آب از جهات مختلفی در منطقه مقدس بوده و این تقدس در اعتقادات ملی،[۲] نگرش‌های آیینی قبل و بعد اسلام (که آب را مایه تطهیر می‌دانستند)،[۳] اثرگذاری این عنصر در اقتصاد معیشتی منطقه[۴] و در نهایت، جایگاه نمادین آن در واقعه کربلا[۵] ریشه دارد. بسته شدن آب بر روی سالار شهیدان علیه السلام و پیروانش، حفر چاه برای دسترسی به آب، رفتن به سوی فرات برای آوردن آب و این فرموده امام حسین علیه السلام پیش از سحر عاشورا «**قوموا فاشربوا من الماء یکن آخر زادکم و توضأوا واغتسلو ثیابکم لتکون اکفانکم**»،[۶] آب را به عنصری نمادین در واقعه کربلا بدل نموده و هنرمند و معماری بومی مازندران که تمایلات شیعی و اصالت علوی در وجود وی ریشه دوانیده است، با هوشمندی هرچه تمام‌تر، کارکرد مادی سقانفار را با مفهوم نمادین آب در آیین شیعی پیوند می‌زند و بنایی آیینی و نمادین همچون سقانفار خلق می‌کند.

۲. معماری سقانفار، نوعی معماری سمبلیک است که ارتباط میان سازه، کارکرد و کاربر را نمادگونه منعکس می‌کند. این نمادپردازی حاصل تجمیع تفکرات سازندگان، در سه حوزه ساختار فیزیکی بنا، شخصیت دینی فردی که بنا به او منتسب است و کاربران جوان بنا می‌باشد. به‌طورکلی، آثار معماری همواره در ارتباط با یک رویا، آرمان‌شهر و یا یک تخیل خلق می‌شود و هر محتوای فضایی با شیوه‌ای از زندگی، گونه‌ای از شناخت و یا حتی شیوه‌ای از حضور همراه است.[۷] وجود تناسب منطقی میان کارکرد معماری و ویژگی‌های فردی، فکری و عاطفی کاربران آن در

---

۱. یوسف‌نیا پاشا، *پیمایشی بر نقوش روی شیر سر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندران*، ص ۶۳ ـ ۵۷.

۲. نقی‌زاده، «تأثیر معماری و شهر بر ارزش‌های فرهنگی» در: *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۱۱، ص ۶۴.

۳. برهمند، «*ارزش و اهمیت آب در ایران باستان بر پایه اسطوره‌های باستانی و پیشاتاریخی*»، در: *فصلنامه مسکویه*، ش ۴ (پیاپی ۱۲)، ص ۳۷.

۴. قرخلو و دیگران، «بررسی دگرگونی در ساختار کالبدی و معماری روستاها و تشکیل روستاها ـ شهر؛ مورد: آلارد و پرندک» در: *پژوهش‌های جغرافیای انسانی*، ش ۶۵، ص ۶۶.

۵. پارساپور، «نمادهای آب و عطش در واقعه عاشورا بنا بر گزارش دو منظومه عرفانی» در: *دو فصلنامه ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، ش ۴، ص ۱۳.

۶. مجلسی، *بحارالانوار*، ج ۴۶، ص ۳۱۷.

۷. شایگان، «در جستجوی فضاهای گمشده» در: *مجله نامه فرهنگ*، ش ۹، ص ۱۴۱.

www.SID.ir

Archive of SID

تمام برهه‌های تاریخ بر کسی پوشیده نیست، حتی رابطه متقابل میان ماهیت، هویت و کارکرد معماری با نگرش کاربران آن، سبب شده تا معماری را جستجوی تفکرات رایج در زمان قلمداد کنند. از سویی، مفاهیم ساختارهای فضایی به صورت مستقیم با درک مخاطب ارتباط دارند و کاربران بنا، آنها را به‌طور مستقیم و بی‌واسطه درک می‌نماید.[۱] سقانفار نیز از این قاعده مستثنی نیست. کاربران سقانفار جوانان هستند. این بنا، محل نشستن جوانان و فرزندان ذکور بالغ تا قبل از دوره میان‌سالی است و ورود کودکان، زنان و پیرمردان به آن ممنوع است. رسم بر این است که وقتی فرزندان ذکور به سن بلوغ می‌رسند، به همراه پدران خود به سقانفار می‌روند و یک استکان چای از دست خادم بزرگ بنا گرفته و می‌نوشند و از آن پس رسماً جزو خادمین حضرت ابوالفضل علیه‌السلام محسوب شده و جواز ورود به سقانفار را دریافت می‌کنند. در سقانفار، تنها آب و چای می‌نوشند و این بنا تنها به‌منظور عزاداری جوانان در ماه محرم برای حضرت ابوالفضل استفاده می‌شود. پیرمردان هم به‌خاطر ارتفاع زیاد آن و هم به‌لحاظ مفهومی، از آن استفاده نمی‌کنند. در حقیقت نشستن و عزاداری جوانان در آن سنخیتی نیز با سن آن حضرت داشته و درواقع با این کار خود، شجاعت و دلیری آن حضرت را می‌ستایند و بر سقّا بودن او ارج می‌نهند. زنان تنها در ایام و اعیاد خاصی برای ادای نذورات، حق ورود به طبقه همکف سقانفار دارند و در غیر این ایام، حتی وارد شدن به زیر تخت برای زنان کاری بس ناصواب شمره می‌شود.[۲]

نسبت میان استواری، عمودیت و صعوبت دسترسی به سقانفار با سن کاربران آن از یک سو و سن صاحب اصلی بنا تداعی‌کننده معنا و مفاهیم نمادین در نگرش شیعی است. هنرمند مسلمان شیعه با هوشمندی فراوان میان کارکرد آیینی سقانفار، جایگاه و سن کسی که بنا به وی منتسب است، سن و جایگاه کاربران کنونی آن و ساختار عمودی و جوان‌پسند بنا، ارتباط نغزی ایجاد کرده و از این طریق و با استعانت از بیان نمادین، معانی مذهبی و ارزش‌ها و مفاهیم نگرش‌های شیعی را به مخاطب منتقل ساخته است. این موضوع در مقایسه سقانفار با بنای تکیه که معمولاً در جوار سقانفارها ساخته می‌شده، پلانی افقی داشته و به افراد مسن‌تر با جایگاه اجتماعی بالا منتسب بوده، قابل درک و پذیرش است.

---

۱. مهدوی‌نژاد و دیگران، «بازشناسی گرایش‌های تجدید حیات‌گرایانه در معماری پس از پیروزی انقلاب اسلامی» در: *پژوهش در فرهنگ و هنر*، ش ۱، ص ۱۰۹.

۲. براساس مشاهدات میدانی و مصاحبه‌های انجام شده؛ نیز بنگرید به: یوسف‌نیا پاشا، *پیمایشی بر نقوش روی شیر سر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندران*، ص ۶۴.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. اصولاً هنرهای تجسمی، اول‌بار براساس مفاهیم انتزاعی و ذهنی بشر، بر دیواره غارها شکل گرفت و این تمایل به انتقال مفاهیم و ایجاد ارتباط میان انسان‌ها بود که منجر به نقش‌آفرینی شد. تزیینات وابسته به معماری ایران در دوره قبل و بعد اسلام نیز، با هدف انتقال مفهوم و معنا، خلق و اجرا شده اند. این حقیقت امری فراگیر و جهان‌شمول است. بوآس، تزیینات به‌کار رفته در [هنر] قبایل سراسر دنیا را دارای ارزش و معنی مشخص و قابل تفسیر می‌داند.[۱] بدون تردید، معماری نیز به‌عنوان هنری بشری، تنها به لحاظ فرمی و حتی عملکردی حائز اهمیت نبوده، بلکه نقش معماری در تداعی معانی و انتقال مفاهیم نیز جایگاه ویژه‌ای دارد.[۲] معماری خلق نمی‌شود مگر آنکه مفهومی زاده شود.[۳] البته باید به‌خاطر داشت، در معماری این تنها تزیینات نیستند که انتقال‌دهنده معانی و ارزش‌ها هستند. بلکه کلیت واحد معماری که ساختار، تزیین، هویت و کارکرد را در برمی‌گیرد، معانی را تداعی و مفاهیم را منتقل می‌سازد. از این‌رو، هنر معماری خاصه معماری آیینی، یکی از بهترین هنرهای انسانی است که با استفاده از زبانی رمزآلود و سمبلیک، انتقال معانی و انعکاس تفکرات بشری را ممکن ساخته است.

رابطه قطعی و منطقی حاکم میان تزیینات بنا و کارکردهای آن از یک سو و نگرش ها و روحیات کاربران آن از سویی دیگر، بر کسی پوشیده نیست. معماری همانند سایر هنرها و فنون بشری علاوه بر ظاهر خویش، واجد جنبه های اصیل، حقیقی و معنوی است که در پاسخ به نیازهای انسانی، اعم از معنوی و مادی (متناسب با جنبه روحانی حیات بشر) طراحی و ساخته شده است.[۴] این حقایق اصیل و معنوی در معماری آیینی به‌ویژه در تزیینات آن روشن‌تر به چشم می‌آیند. نقش‌مایه‌های مختلف با مضامین متنوع در بنای سقانفار نیز، پیوند و تنیدگی فرهنگ ملی و نگرش‌های مذهبی را نشان می‌دهد. سقفِ منقوشِ سقّانفار به‌عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم مذهبی به جامعه دین دار، مورد استفاده قرار گرفته است. نقّاشان سقّانفار، همچون مانویان که زبان تصویری را برای تبلیغ آیین خود برگزیده بودند، بسیاری از روایات مذهبی ـ آیینی، قومی و ملّی را بر سقفِ سقّانفار نقش نمودند. دین‌دار بی‌سواد، آنگاه که به فضای سقّانفار وارد می‌شد، بی‌آنکه حتی

---

۱. بوآس، *مردم‌شناسی هنر (هنر ابتدایی)*، ص ۱۵۹.

۲. رضازاده، «بررسی نقش معماری در تداعی معانی و انتقال مفاهیم» در: *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۱۸، ص ۳۸.

۳. مختاباد امرئی و پناهی، «بررسی و تحلیل نقش معماری داخلی در تجلی معنا در فیلم‌های علمی تخیلی» در: *نشریه هنرهای زیبا*، ش۳۰، ص ۱۱۰.

۴. نقی‌زاده، «تأثیر معماری و شهر بر ارزش‌های فرهنگی» در: *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۱۱، ص ۶۴.

www.SID.ir

Archive of SID

ذره‌ای از خواندن و نوشتن بداند، روایات قدسی آیینِ خویش را از بر می‌کرد. بدین‌نحو این شیوه، تأثیر غیرقابل انکاری در ارتقایِ سطح آگاهیِ مذهبی و روایی جامعه دین‌دار داشته است.[۱]

نقوش گیاهی، پرندگان واقع‌گرایانه و افسانه‌ای، و فرشتگان خیر و شر، پرتکرارترین نقوش سقانفارها هستند که هریک شواهدی از باورهای دینی به‌شمار می‌آیند. مضامین این نقوش: طبیعی، آیینی، اجتماعی، اسطوره‌ای و خیالی است.

در کنار نقوش مذهبی و شیعی، نقوشی ملهم از شاهنامه و دلاوری پهلوانان ایرانی نیز دیده می‌شود که بی‌ارتباط با سلیقه ملی این مردمان آیینی نیست. به‌نظر می‌رسد، با توجه به فضای اجتماعی و مذهبی قاجار،[۲] رواج نقوش مذهبی و دینی در معماری سنتی و بومی امری عامه‌پسند و فراگیر بوده است. در این نقوش به‌وضوح، مقایسه دلیری‌ها و مجاهدت‌های واقعه عاشورا و تفکر حماسی و پهلوانی مردم ایران‌زمین دیده می‌شود و این نشان‌دهنده آشنایی کهن ایرانیان، با رشادت، جنگاوری و ایثار در اسطوره‌هایشان است. حتّی در نقالی‌ها، وقایع حزن‌انگیز کربلا در کنار داستان‌های اسطوره‌ای و پهلوانی آرش، رستم، کاوه آهنگر و ضحاک ماردوش به نمایش در می‌آمد. در هر دو گونه از روایت‌های تصویری، تقابل خیر و شر و پیروزی معنوی خیر دیده می‌شود. بنابراین می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که هدف هنرمند مسلمان از نمایش ترکیبی این نقوش، نشان دادن گرایش های توأمان جامعه، به فرهنگ دینی و ملی بوده و این امر بیانگر تنیدگی نگرش‌های آیین و فرهنگ ملی مردمان این منطقه است. این همان هدف و نگاهی است که هنرمند معمار را در تبدیل نفار (بنایی بومی) به سقانفار (بنایی منتسب به آیین ریشه‌دار شیعی) موفق ساخته است.

۴. معماری حاصل تلفیق نیازهای انسانی و آزمون و خطاهای مکرر بر روی مواد و مصالح بوم‌آورد است، تا سازه‌ای درخور اقلیم و نیازمندی‌های بشر را به منصه ظهور برساند. اما این پدیده انسان‌ساز، از مجرای تفکرات بشری می‌گذرد که بی‌شک در جامعه‌ای با فرهنگ، آداب و رسوم و آیین‌های خاص خود زندگی می‌کند. بنابراین، معماری، علاوه بر تمایز ظاهری، ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و آیینی خاص هر منطقه را به تماشا می‌گذارد و به مثابه شناسنامه قومیت و هویت فرهنگ مردم آن منطقه عمل می‌نماید.[۳] به گفته گیدئین، ذات یک عصر، خود را در معماری آن عصر نشان می‌دهد.[۴]

---

۱. یوسف‌نیا پاشا، *پیمایشی بر نقوش روی شیر سر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندران*، ص ۱۸۶.

۲. فلور، *تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار*، ص ۴۳.

۳. رحیم‌زاده، *سقاتالارهای مازندران، منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی*، ص ۲۵۸.

۴. گیدئین به نقل از: یوسف‌نیا پاشا، *پیمایشی بر نقوش روی شیر سر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندران*، ص ۳۷.

www.SID.ir

Archive of SID

از سویی پوپ عقیده دارد، وظیفه فن معماری در گذشته، هم از نظر مادی و هم از دید سمبلیک، ایجاد ارتباط میان جهان مادی و عالم معنا بود.[۱] ذات و هویت دوره‌ها در بندبند معماری قدسی قابل بازخوانی است. اما زمانی که روش تداعی معنا و انتقال مفهوم، رمزپردازانه و نمادین باشد، قوه ادراک بشر را به شوق وامی‌دارد و حظّ معنوی مخاطب را دوچندان می‌کند.

استفاده از زبان رمزی و سمبلیک در هنر، یکی از شیوه‌های نغز انتقال مفاهیم است. در معماری نیز از این شیوه گویا استفاده‌های فراوانی شده است. در وادی معماری قدسی و آیینی، استعانت از اعداد مقدس و نمادین رایج‌تر است. زیرا در این‌گونه از معماری، معنا و مفهوم جایگاه عمیق‌تری نسبت به معماری سلطنتی و مسکونی دارد و ساختار، عملکرد و تزیین در خدمت مفاهیم تجریدی و روحانی است. پیروان آیین‌های مختلف ازجمله شیعه برای اعداد مختلف، تقدس و احترام ویژه‌ای قایل‌اند. هر یک از این اعداد نماد یک واقعه میمون یا حزن‌انگیز در نگرش شیعی است. اعدادی همچون پنج، شش، هفت، دوازده، چهارده، چهل و غیره نمونه‌هایی از اعداد مقدس هستند که انسان مسلمان و شیعه، ناگفته از مدلول این اعداد نمادین، باخبر است.

در بنای آیینی سقّانفار نیز از اعداد نمادین و مقدس در نزد شیعیان استفاده شده است. استفاده از این اعداد، در ساختار سقانفار، نمایانگر رسوخ و نفوذ نگرش‌های شیعی در معماری آیینی است. این بناها، بدون استثنا دو طبقه ساخته شده و معمولاً دارای شش ستون در طبقه همکف و دوازده ستون در طبقه فوقانی هستند.[۲] در همین جا باید یادآور شد که استفاده از شش و دوازده ستون در سقانفار رایج است، نه اینکه به‌طور مطلق و قطعی در همه نمونه‌ها به‌کار رفته باشد. به هر تقدیر، این ستون‌ها از منظر ساختاری، مسئولیت انتقال بار سنگین سقف سفالین بنا را به پی بر عهده دارند. این یک وظیفه ساختاری است، اما چرا ساخت شش و دوازده ستون؟ پاسخ در گونه‌ای تداعی‌معنا و انتقال مفهوم آن هم، به‌گونه‌ای بسیار نغز و شیرین نهفته است. هنرمندِ معمارِ شیعه‌مذهب که نگرش عاشورایی در وی نهادینه شده، این‌بار نیز از ساختار خشک و سرد اثر معماری، زبانی گویا خلق کرده است. اعداد شش و دوازده در مذهب شیعه، اعدادی نمادین و مقدس هستند. می‌دانیم که عمده اصول شیعه، یادگار امام جعفر صادق‌علیه‌السلام ششمین

---

۱. پوپ، *معماری ایران* (ترجمه کرامت أفسر)، ص ۱۳.

۲. البته باید یادآور شد، این نمادپردازی متعلق به اصل بنا قبل از تخریب بوده و در بازسازی با مصالح مدرن، این اصول رعایت نشده است.

www.SID.ir

Archive of SID

امام شیعیان است، به‌طوری که ما شیعیان خود را شیعه جعفری می‌نامیم. بنابراین استفاده از شش ستون به‌عنوان پایه و اساس در بنا، رابطه‌ای نمادین با الگوی نظری و عملی تشیع، یعنی امام ششم شیعیان جهان دارد. از طرف دیگر، استفاده از دوازده ستون در طبقه فوقانی، رابطه‌ای کاملاً نمادین و معنادار با دوازده امام بزرگوار، یعنی سکان‌داران تشیع در تلاطمات روزگاران سخت دین مبین اسلام دارد.

نتیجه

نمادپردازی، از سلیس‌ترین شیوه‌های انتقال مفاهیم و معانی است. این شیوه در انعکاس مفاهیم هویت‌محور همانند مفاهیم آیینی، کاربرد چشمگیرتری دارد. از طرفی، معماری که ملهم از شرایط زمانی ـ مکانی و ویژگی‌های فرهنگی انسان است، بهترین جلوه‌گاه هویت اقوام و از این رهیافت، مناسب‌ترین بستر برای بیان نمادین هویت فرهنگی بشر است. همچنین، معماری آیینی همانند سقانفارها، به‌دلیل تنیدگی با مفاهیم انتزاعی بشر، بیشتر از سایر انواع معماری، تداعی معانی و انتقال مفاهیم را از طریق نمادپردازی ممکن می‌سازد. هرچند واکاوی و رمزگشایی معانی و مفاهیم آیینی و نمادین که امری انتزاعی بوده و ریشه در اعماق ذهن دارد، مشکل است، اما مقبولیت تام آنها نزد هنرمند و مخاطب شیعی، خلق، انتقال و دریافت آنها را آسان نموده است.

سقانفار، بنایی ملهم از نوعی معماری بومی است که هنرمند شیعه‌مذهب با خلاقیت و نغزکاری، مفاهیم و معانی منتسب به این آیین را در بندبند ساختار، تزیین و عملکرد بنا جانمایی کرده است. این نغزکاری نمادین به‌گونه‌ای طراحی و اجرا شده است که کاربر شیعه‌مذهب و مخاطب امروزی، با مشاهده این بنا می‌تواند، ارتباطات میان سه وجه پیش‌گفته و ارزش‌های آیینی شیعه را بازخوانی کند. هنرمند مسلمان در وهله اول با تفکرات شیعی، از وجه تسمیه بنا در همگذاری و تداعی‌معنا بهره جسته و نامی ترکیبی را بر بنا نهاده است که ضمن بومی بودن ساختار فیزیکی، عملکردی آیینی آن را تداعی کند. در حقیقت با استعانت از واقعه‌ای تاریخی سمبلیک و مقدس نزد شیعه و توأم‌سازی عملکرد قدیمی بنا با این واقعه، در راستای کسب مقبولیت و رواج کاربرد جدید بنا، گام برداشته است. البته کسب این مقبولیت، تنها از این طریق صورت نگرفته، بلکه این نغزکاری هنرمندانه در ادای سمبلیک مفهوم و معنا در ساختار فیزیک نمادین آن و همچنین استفاده از اعداد مقدس نزد این آیین در ساختار بنا دیده می‌شود. بنابراین، هنرمند شیعه با هنرمندی تمام توانسته، از بنایی منتسب به آب، بنایی را طراحی و اجرا کند که با

www.SID.ir

Archive of SID

آراستن آن به نمادهای متواتر و آشنا در اذهان شیعیان (همچون، تقدس آب در واقعه کربلا، صلابت و استواری حضرت ابوالفضل علیه السلام، تقدس اعداد شش و دوازده)، هویتی ثانوی اما مقبول‌تر از هویت نخست، به بنا بخشد و از این رهیافت، معانی مقدس شیعی را در بنا تداعی نموده و مفاهیم ارزشمند این آیین را به مخاطب و کاربر منتقل نماید.

منابع و مآخذ

۱. اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابار، ***هنر و معماری اسلامی ۱***، ترجمه یعقوب آژند، تهران، سمت، ۱۳۸۱.

۲. امین‌زاده، بهناز و محمد نقی‌زاده، «رابطه «معنا» و «صورت» در تبیین مبانی هنر»، ***فصلنامه هنرهای زیبا***، ش ۸، ص ۳٤ ـ ۱٦، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۹.

۳. برهمند، غلامرضا، «ارزش و اهمیت آب در ایران باستان بر پایه اسطوره‌های باستانی و پیشاتاریخی»، ***فصلنامه مسکویه***، ش ٤ (پیاپی۱۲)، ص ٦٤ ـ ۳۵، تهران، دانشگاه آزاد واحد شهر ری، ۱۳۸۹ ـ ۱۳۸۸.

٤. بلر، شیلا، جاناتان بلوم، ***هنر و معماری اسلامی ۲***، ترجمه یعقوب آژند، تهران، سمت، ۱۳۸۱.

۵. بوآس، فرانتس، ***مردم‌شناسی هنر (هنر ابتدایی)***، ترجمه جلال‌الدین رفیع‌فر، تهران، نشر گل‌آذین، ۱۳۹۱.

٦. پارساپور، زهرا، «نمادهای آب و عطش در واقعه عاشورا بنا بر گزارش دو منظومه عرفانی»، ***دو فصنامه ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا***، ش ٤، ص ۲٤ ـ ۷، تهران، دانشگاه الزهرا، ۱۳۹۰.

۷. پوپ، آرتور اپهام، ***معماری ایران***، ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران، نشر فرهنگیان، چ ۲، ۱۳۷۳.

۸. ــــــــــ، ***معماری ایران***، ترجمه کرامت‌الله افسر، تهران، یساولی، ۱۳٦۵.

۹. پیرنیا، محمدکریم، «بناهای تاریخی هر کشور در حکم شناسنامه‌های فرهنگی»، ***مجله هنر و معماری***، ش ۱۷، ص ٦۲ ـ ٤۷، تهران، میراث فرهنگی، ۱۳۵۲.

۱۰. دهقان، فربد، ***معماری اماکن مذهبی***، تهران، یزدا، چ ۲، ۱۳۸۹.

۱۱. رحیم‌زاده، معصومه، ***سقاتالارهای مازندران، منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی***، تهران، تندیس نقره‌ای، ۱۳۸۲.

۱۲. رضازاده، راضیه، «بررسی نقش معماری در تداعی معانی و انتقال مفاهیم»، ***نشریه هنرهای زیبا***، ش ۱۸، ص ٤۸ ـ ۳۷، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۳. سیوری، راجر، ***ایران عصر صفوی***، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران، نشر مرکز، چ ۱۳، ۱۳۸٤.

۱٤. شایگان، داریوش، «در جستجوی فضاهای گم‌شده»، ***مجله نامه فرهنگ***، ش ۹، ص ۱٤۹ ـ ۱٤۰، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۲.

۱۵. فلور، ویلهلم، ***تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار***، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران، توس، ۱۳٦٦.

۱٦. قرخلو، مهدی، و دیگران، «بررسی دگرگونی در ساختار کالبدی و معماری روستاها و تشکیل روستاها ـ شهر؛ مورد: آلارد و پرندک»، ***پژوهش‌های جغرافیای انسانی***، ش ٦۵، ص ۷۰ ـ ۵۳، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۷.

۱۷. کیانی، محمدیوسف، «هنر و معماری اسلامی»، ***مجموعه مقالات***، تهران، سمت، ۱۳۷۹.

۱۸. گدار، آندره، ***هنر ایران***، ترجمه بهروز حبیبی، تهران، انتشارات دانشگاه ملی (شهید بهشتی)، ۱۳۵۸.

۱۹. مجلسی، محمدباقر، ***بحارالانوار***، بیروت، دار احیاء التراث العربی، ۱٤۰۳ ق.

۲۰. محمودی، فتانه و محمود طاووسی، «مضامین و تصاویر انسانی در سقانفارهای مازندران؛ بررسی تطبیقی نقوش سقانفارهای شیاده و کردکلا»، ***نشریه هنرهای زیبا***، ش ۳٦، ص ۷٦ ـ ٦۷، تهران، دانشگاه تهران، زمستان ۱۳۸۷.

۲۱. محمودی، فتانه، طاووسی، محمود و علی‌اکبر فرهنگی، «تجلی هویت ملی در هنر ایرانی با رویکردی به مضامین نقش مایه‌های تزیینی سقانفارهای مازندران»، ***فصلنامه مطالعات ملی***، س ۱۰، ش ۱، ص ۹۷ ـ ۷۵، تهران، مؤسسه مطالعات ملی، ۱۳۸۸.

۲۲. مختاباد امرئی، مصطفی و سیامک پناهی، «بررسی و تحلیل نقش معماری داخلی در تجلی معنا در فیلم‌های علمی تخیلی»، ***نشریه هنرهای زیبا***، ش ۳۰، ص ۱۱۷ ـ ۱۰۸، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸٦.

۲۳. مرعشی، سید ظهیرالدین، ***تاریخ طبرستان، رویان و مازندران***، به اهتمام محمدحسین تسبیحی، مقدمه محمدجواد مشکور، تهران، انتشارات مؤسسه مطبوعات شرق، ۱۳٤۵.

۲٤. مرکز آمار ایران، ***سالنامه آماری استان مازندران***، ساری، معاونت آمار و اطلاعات سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی، ۱۳۸۹.

۲۵. مهدوی‌نژاد، جواد و دیگران، «بازشناسی گرایش‌های تجدید حیات‌گرایانه در معماری پس از پیروزی انقلاب اسلامی»، ***پژوهش در فرهنگ و هنر***، شماره ۱، ص ۱۱٤ ـ ۱۰۳، تهران، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، ۱۳۸۸.

www.SID.ir

Archive of SID

۲۶. مهدوی‌نژاد، جواد، «حکمت معماری اسلامی، جستجو در ژرف‌ساخت‌های معنوی معماری اسلامی ایران»، ***نشریه هنرهای زیبا***، ش ۱۹، ص ٦٦ ـ ۵۷، تهران، دانشگاه تهران، پاییز ۱۳۸۳.

۲۷. موسوی کوهپر، سید مهدی، ***بررسی باستان‌شناسی استان مازندران به‌منظور تهیه نقشه باستان‌شناسی***، ج ۲، آمل، ۱۳۸۸.

۲۸. نفیسی، سعید، ***تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دوره معاصر***، ج ۱، تهران، بنیاد، چ ۵، ۱۳٦٤.

۲۹. نقره‌کار، عبدالحمید، «معماری مسجد از مفهوم تا کالبد»، ***مجموعه مقالات همایش معماری مسجد، گذشته، حال، آینده***، ص ۲۳۹ ـ ۲۲۱، اصفهان، دانشگاه هنر اصفهان، ۱۳۸۷.

۳۰. نقی‌زاده، محمد، «تأثیر معماری و شهر بر ارزش‌های فرهنگی»، ***نشریه هنرهای زیبا***، ش ۱۱، ص ۷٦ ـ ٦۲، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۱.

۳۱. یوسف‌نیا پاشا، وحید، ***پیمایشی بر نقوش روی شیر سر و کوماچه سر در سقانفارهای مازندران***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸٤.

32. Michel, G., "Architecture of the Islamic World", London: Thames and Hudson Press, 1984.

www.SID.ir

Archive of SID

تداعی المعانی و انتقال المفاهیم الشیعیة فی العمارة التقلیدیة (دراسه نموذجیة لدار سقایة آمل)

محمدحسن ذال*
میثم علیئی**
اسماعیل همتی ازندریانی***

الخلاصه

هدف الدراسة الحاضرة، بحث کیفیة تداعی المعانی و انتقال المفاهیم الشیعیة فی دارسقایة آمل. هذه الدراسة تعد من البحوث الاساسیة و حسب الطبیعیة و الاسلوب من نوع الدراسات التوصیفیة ـ التحلیلیة. معطیات البحث، علی اساس الدراسات الوثائقیة، التحقیقات المیدانیة و المقابلات و بطریقة کیفیة. نظراً للتشابه البنائی، التزئینی و الادائی، تم انتقاء عشرة نماذج من مجموع ۳۰ بؤرة مشیده فی آمل (۳۳٪ من مجموع النماذج) للدراسة و البحث. تشیر النتائج انه بغیة تداعی المعانی و انتقال المفاهیم الشیعیة فی هذه المبانی الاثریة، تم الاستفادة بکثرة من الرموز التقلیدیة حیث یعکس بشکل معقول، المفاهیم التقلیدیة و الوطنیة و المحلیة من خلال وجه التسمیة ، الاداء النقوش و الاعداد الرمزیة. فی الواقع قام الفنان الشیعی مستلهما من العمارة المحلیة، و تلفیقها مع النظریات الشائعة و المتجذرة الشیعیة و الاستفادة الفنیة من رموزها المتواترة، باعداد ارضیة ملائمة لعرض المفاهیم و المعانی التقلیدیة فی دور السقایة الاثریة.

مفردات البحث

دورسقایه آمل، العمارة التقلیدیة، المفاهیم الشیعیه.

*. استاذ مساعد فی جامعة مازندران. m.zaal@umz.ac.ir
**. طالب دکتوراه فی علم الاثار بجامعة تاهیل المدرسین. meissam.aliei@gmail.com
*** طالب دکتوراه فی علم الاثار بجامعة بوعلی فی همدان. hemati30@yahoo.com

www.SID.ir