بررسی تطبیقی بُراق و سانتور در ایران و یونان[1]

مزدک نظری[2]
مریم شراره[3]
افسانه تابع[4]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۵/۲۵
تاریخ تصویب: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱

چکیده

آن‌چه در این مقاله می‌خوانید، نقش مهم و اثرگذارِ اساطیر، حکومت، ایدئولوژی، هِژمونی(Hegemoni)، قومیت، زبان و نشانه‌های دیداری و دیگر رویدادها و مؤلفه‌ها بر الگوهای باستانی، روایی و تصویریِ ایران و نواحی آن می‌باشد. این مجموعه از مبادلات فرهنگی و سیاسی، با روی کار آمدن دولت‌ها و هم‌نشینیِ اندیشه متفکران و هنرمندان، بنیاد نشانه‌های تصویری را دگرگون نموده و آموزه‌های دینی را در بطن آن، مستتر گردانیده‌اند. بدین‌ترتیب، این ساختار، موجبِ تغییر در مفهوم و اندک تمایزی بر شکل ظاهری مرکب پیام‌آورِ اسلام (بُراق/ تصویر ۱و۳) در داستان معراج گردیده است. اسطوره‌ای همتایِ سانتور(Centaur)یونانی (تصویر۲)، با پیکره‌ای حیوانی و سیمایی زیبا و انسانی، که قدرتِ حاکمان نواحی اسلامی، روابط نمادین در علم اعداد، ناخودآگاهِ مردانه و جنسیتِ زنانه و دیگر موارد را با روایتی مقدس و منسوب به مسلمانان(معراج پیامبر) ادغام و منتشر نموده است. از این‌رو، آمیزش صورت گرفته، محصول نوعی تطبیق بینافرهنگی و جهان‌بینیِ سیاسی در پادشاهی گسسته ایران می‌باشد، که به‌منظور ترویج آرمان‌های مذهبی، حکایتِ معراج را با نقشِ بُراق(Buragh)، به‌صورت آشکار یا پنهان پیوسته و روانه فرهنگ اسلامی می‌گرداند. حال آن‌که، گفته‌های بالا نتیجه ساختارِ پژوهشی کتابخانه‌ای و تطبیقی از گونه عَرضْی است؛ تا در رسیدن به وجهی دیگر از جوهره فکری و تصویری هنر ایران دست‌یابیم. بر این اساس، مطالعات نظری این تحقیق، ما را در جهت پاسخ به: ۱-چگونگیِ رابطه ظاهری و معنوی بُراق و سانتور؛ ۲- بررسیِ جنسیت، مفاهیم و عوامل اثرگذار بر زنانگی یا مردانگیِ مَرکَب پیامبر، یاری خواهد کرد.

واژگان کلیدی: تطبیق، معراج، اسطوره، بُراق، سانتور

1.DOI: 10.22051/jjh.2017.11252.1151

۲. کارشناس ارشد پژوهش‌هنر، دانشگاه علم و هنر یزد، یزد، ایران، نویسنده مسئول. nazari.mazdak@gmail.com
۳. کارشناس ارشد پژوهش‌هنر، دانشگاه علم و هنر یزد، یزد، ایران. maryam.sharareh@gmail.com
۴. کارشناس ارشد نقاشی، مؤسسه آموزش عالی هنر شیراز، شیراز، ایران.afsaneh.tabe@gmail.com

مقدمه

بی‌گمان، آن‌چه بخشی از وجههِ فرهنگی هر ملّت را شکل می‌دهد، وجودِ داستان‌ها و روایت‌های زبانی و تصویری جوامع یکتاپرست و چندخدایی می‌باشد، که به‌واسطه ارتباطات سیاسی و اجتماعی سبب دگرگونی و شکل‌دهی ساختار فکری هر کشور می‌گردد. حال آن‌که، تاریخ به ما نشان می‌دهد، که دو همسایه دیرینه، چون ایران و یونان، با تعاملات فرهنگی گسترده و به یاری اسطوره‌ها، اندیشه‌ها و آیین‌ها، توانسته‌اند مطالعات فرمی و تصویری خویش را به اشتراک بگذارند، تا نقطه عطفی برای پژوهش و نقد هنر ایران و یونان باشند. بدین‌روی، تأثیر این تبادلات بینافرهنگی و تطبیقی با آموزه‌های اسلامی و محدودیت‌های دینی خاص مسلمانان در تصویر نکردن شمایل پیامبر، چنان شکل ظاهری و باطنی پیکره انسانی-حیوانیِ بُراق(مرکب پیامبر)[1] و روایتِ رمزآمیز و عارفانه معراج پیامبر برای رسیدن به عرش را دگرگون ساخته است، که گویی از بَدوِ پیدایش، ساختاری واحد داشته‌اند. اکنون، هر آن‌چه انگیزه انسان را برای برقراری ارتباط با جهان غیرمادی، موجب می‌گردد، آثار روایی و تجسمی چون عروج است، که در طول سالیان، به مدد عوامل مختلف، دگرگون شده و مایه الهام آثار هنرمندان و آموزه‌های دینی و مذهبی پیروان هر شریعت گردیده است. بدین‌ترتیب، محدودیت‌ها و باورهای دینی، چنان تجسم خیالی هنرمند را جهت می‌دهند که وی به ناچار، زبان، نماد و نشانه را در شکل تقلیدی و هویت اسطوره‌ای پیشین با موجودی حیوانی- انسانی چون سانتور[2] مستور می‌نماید؛ تا افسانه و حقیقت را به یکدیگر متصل کند و زبان سمبلیک را شکل تازه‌ای بخشد. ولی به یاد داشته باشیم، با وجود شباهت‌های ظاهری در موجودات یادشده و روایت تعلیمی هر اثر، تغییرِ صورتِ اساطیر و ثبت آن در آثار موجود، از روند یکسانی برخوردار نبوده است. حال ضرورت پژوهش در آشکار نمودن آموزه‌های اسلامی، نمادها و نشانه‌ها و اشکال هنری اصیل، نگارندگان این مقاله را بر آن می‌دارد، تا با توجه به شرح و نگارش موارد پیش گفته، سعی بر آن نمایند، تا پس از این، با ژرف‌اندیشی به واردات و صادراتِ صورت و ریختِ مَرکَبِ پیامبر اهتمام افزون‌تری صورت پذیرد؛ و ساختار مفهومی تازه‌ای را مد نظر قرار دهند. از این‌رو، با اعتماد بر کنکاش و مطالعات این جُستار، سعی برآن است، تا پاسخی صحیح به پرسش‌های زیر، ارائه گردد:

۱-چه رابطه‌ای میان تجسمِ تصویری بُراق با دیگر اساطیر چون سانتور می‌باشد؟

۲-جنسیت، مفاهیم و عوامل تأثیرگذار بر زنانگی یا مردانگی بُراق کدام است؟

پیشینه پژوهش

به‌منظور آشنایی با شباهت‌ها و تفاوت‌های صورت پذیرفته با نوشته‌های دیگر پژوهشگران، می‌توان گفت، بیش‌ترین بررسی‌های انجام شده بر بُراق و نگاره‌های معراج، به‌شیوه تطبیقی، از گونه توصیف انتزاعی(فرم، رنگ)، مضمون و تسلسل تاریخی، تفسیر و منتشر گردیده است؛ ولی به لحاظ عرضی یا برش تاریخی، اهتمامی صورت نگرفته یا توجه اندکی بدان شده است؛ بدین‌لحاظ، مواردی به ترتیب تاریخ انتشار معرفی می‌گردد. مهدی‌زاده(۱۳۹۴) در مقاله «مقایسه تطبیقی نگاره (معراج) در خمسه نظامی و فال‌نامه تهماسبی» به توصیف و تطبیق دو نگاره از دوره صفوی و منتسب به سلطان‌محمد و آقامیرک پرداخته است که حاصل آن، نشان از تأثیر ویژگی‌های سبکی، حکومتی و تفاوت در کاربست عناصر تصویری، تجسمی، عرفانی و تأویلی دارد؛ سگای(۱۳۸۵)، در بخش‌هایی از کتاب «سفر معجزه‌آسای پیامبر» به توصیف و تاریخچه‌ای کوتاه از پیوستگی تاریخی براق در ایران و تأثیر بر روایت داستانیِ کمدی الهی دانته می‌پردازد؛ پیش‌تر نیز مونس(۱۳۵۰)، در مقاله «تاریخ و زمانی‌که اِسراء و معراج پیغمبر رخ داده است» به تطبیق ماجرای معراج، کمدی‌الهی و اصول دینی و مراتب عرفانی این دو و عدم وجود بُراق در قرآن پرداخته است؛ بهنام(۱۳۴۶)، در گفتار مکتوبی با عنوان «گنجینه‌های مکشوف در پازیریک»، بسیار کوتاه، به احتمال شباهت اقوام جنگجوی سکاها در داخل و خارج از مرزهای ایران و یونان اشاره نموده است.

روش انجام پژوهش

با عنایت به این‌که اسلوب و روش‌شناسی تحقیق، به‌منظور نقد، بررسی و اطمینان از جست‌وجوی علمی جزو ارکان اساسی هر بحث می‌باشد، به این قصد، مقاله پیش روی، با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و روش تطبیق محتوا از گونه عَرضی، ادبیات، نظام سیاسی، اجتماعی و فلسفه وجودی موجودات کهن‌الگویی بحث شده در متن حاضر را بازبینی و از شیوه متمایزی چون تاریخ، نشانه‌شناسی و حکمت مورد رسیدگی و تحلیل قرار می‌دهد.

مبانی نظری تحقیق

روابط تاریخی ایران، یونان و نواحی آن

این‌که تاریخِ هر سرزمین، بخش پراهمیتی در شکل‌گیری رویدادها و نزدیکی دولت شهرها به یکدیگر

می‌باشد، نکته‌ای است که، سرگذشت چندهزار ساله ایران و یونان و آمیزش‌های پیش آمده در روند زایش هنریِ هر اقلیم را دست‌مایه خود گردانیده است؛ تاریخ یونان، با گرایش به هِژمونی،[3] گذرگاهی یک‌پارچه را ترسیم می‌کند و ایرانِ هخامنشی با فتح پادشاهی لیدی(غرب ترکیه) و شهرهای حاشیه‌ای یونان، شرق تا غرب خود را با فرهنگ‌ها و هنرهای مختلف و وضعیت سیاسی و اجتماعی تازه‌ای آشنا می‌نماید. پس از این دوران، با جنگ‌های همیشگی ساسانیان با رومی‌ها، دولت ایران تضعیف شد و اَعراب، تُرک‌ها و مغول‌ها حاکم گردیدند. ولی ایران به موجب عوامل متعدد و نبود ثبات و جوهره فرهنگیِ یکنواخت با دیگر دولت‌های غاصب، توانست در طول زمان با الهام از همسایگان و صورت‌های متمایز ادبی و هنری، تا عصر اسلامی، اندیشه خویش را با عناصر خیالی، یا داستان‌ها و روایت‌های کشورهای همسایه تطبیق دهد و ساختار متنوع‌تری را رقم زند؛ بدین‌ترتیب، وسعتِ جغرافیایی و نفوذ زبانی در میان تمدن‌ها، می‌تواند عامل تأثیرگذاری در ایجاد ارتباط و تغییرات فکری و تجسمی هر سرزمین باشد. در این بین حاکمان، متفکران و هنرمندان، کارگزاران و میانجی‌گرانِ این دگرگونی می‌باشند. به‌گونه‌ای که، پیش از ورود اعراب، در ایران و نواحی آن، زبانِ مشترکِ پارسی میان سکاهای بیابانگرد و ایرانیان، عامل فرامنطقه‌ای و تأثیرگذار در مبادلاتِ فرهنگی و اجتماعی منطقه بود(ویسهوفر، ۱۳۸۹: ۳۵-۳۶؛ رایس، ۱۳۷۰: ۳۵؛ سگای، ۱۳۸۵: ۲۳). چنان‌چه بخش عمده‌ای از ارتباطِ سَکاها و یونانی‌ها در حوزه‌ی اقتصاد و خرید و فروشِ شراب، سببِ ساخت ریتون‌های سکایی در ایران گردید(بهنام، ۱۳۴۶: ۲). از سویی دیگر، دلاوری‌ها، قدرت و برتری سواره نظام آن‌ها در منطقه و هم‌چنین، بنابر سخن یونانی‌ها، حضور تمام وقت سکاها[4] به هنگام روز، اسب و اسب‌سوار را همچون موجودی واحد در افکار مردم منطقه به نمایش گذشته است؛ گویی این قوم جنگجو، اسطوره خیالی و ترکیبیِ سانتور در یونان را شکل داده و آن‌را تا بخش‌های شرقی ایران کشانده است(رایس،۱۳۷۰: ۱۲- ۱۵ و ۳۶؛ بهنام، ۱۳۴۶: ۴)؛ و این در حالی است که، در برخی روایات گفته شده، سانتورها، در گروه ایزدِ شراب، می‌رقصیدند(وارنر، ۱۳۹۵: ۳۱۳). بدین‌ترتیب، تطبیق و برابری مفاهیم- در دوران متوالی تا زمان حکومت اعراب- الگوهای پیچیده‌ای از موجودات ترکیبی و اسطوره‌ای را در ذهن‌ها نشان می‌دهند؛ و اکنون، در روایت‌های اسلامی، فرشتگان عجیب و غریبِ بسیار، پیامبر را در سفر به معراج و هفت آسمان همراهی می‌نمایند و بر مخلوقات دوران پیشین صحّه می‌گذارند(سگای، ۱۳۸۵: ۱۴-۱۹). افزون‌بر این، با نفوذ دولت‌های اسلامی و تُرک، عواملی چون سلطنت و جایگاه قدرتمندانه زنانی چون رضیه خاتون[5]، شجرالدر[6]، تُرکان‌خاتون[7]، آبش‌خاتون[8] و دیگران، حاکمیت آن‌ها در تولیدِ مثل و پاسبانی از خانواده و سرزمین آشکارتر می‌گردد(توکلی، ۱۳۸۵: ۱۶۲و۱۹۲). با چنین تجربه‌ای، به‌احتمال، بدنه فرهنگی و اجتماعی همسایگان، شکل جنسیتی جدیدی به شمایل‌ها، نشانه‌ها و موجودات خیالی می‌دهد.

از تصویر تا نشانه

در ادامه روابط تاریخی بیان شده، آن‌چه می‌تواند ما را به رویکرد تطبیقی این مقاله، نزدیک‌تر نماید و تغییرات ساختاری و ماهیتی الگوها را مشخص‌تر کند، گفتمان در حوزه زبان و نشانه‌شناسی است؛ به این منظور واژه لاتینِ ایمیتِیشِن(Imitation) به معنی تقلید، و از ریشه ایمِیج(Image) به مفهوم تصویر، این نکته را تقویت می‌کند که در طول زمان هر امر تصویری، اقتباس از طبیعت یا عناصر تجسمی پیشین دارد. در کنار این موضوع، عوامل پیش گفته و دیدگاه رولان‌بارت[9] در خصوص شکل‌باختگی(دگرگونیِ تصویر) در محتوا و تجسم اسطوره‌ای، تغییر در ماهیت معنایی، تصویر را به نشانه تبدیل می‌کند؛ بدین‌ترتیب فرهنگ، عاملِ وحدت، میان شکلِ ظاهری و مفهوم ذهنی تصویر و نشانه می‌گردد. در این باب، هرگاه نشانه‌ای دیداری در متنی جای گیرد، زمان تصویر، به زمان متنِ جدید تبدیل می‌گردد. بر این اساس، ارسطو در توصیف و تقلید کنش‌ها و شخصیت‌ها چنین می‌پندارد، که ماهیت پیروی از آثار گذشته در سه شکل ممکن است: الف- یا آنان، برتر از آن‌چه هستند، به‌وصف در می‌آیند؛ ب- یا فروتر از آن‌چه هستند بیان می‌گردند؛ ج- یا حد میانه، برگزیده می‌شوند. از سویی دیگر، اگر تصویر پیشین و پَسین را دو بخش متقابل در نظر بگیریم، رابطه به سه صورتِ الف- تناقض؛ ب- دیالکتیکی(محاوری منطقی)؛ ج- پیوندی یا ارتباطی، خودنمایی می‌کند. این موضوع، از نظر چارلزسَندِرز پیِرس،[10] بازتاب طبیعی و غریزی، و در گمان فردینان‌دوسوسور،[11] واکنشی قراردادی است؛ بدان معنا که، به‌واسطه حس درونی یا بیرونیِ فرد، تصویر تبدیل به نشانه می‌گردد. با این نگرش، مفهومِ نشانه در اسطوره‌های تقلیدی به دلیل تغییر در نوع زندگی و تفکرِ رو به رشدِ جوامع، دچار دگردیسی می‌شود؛ این نیز در برابری روایت معراج پیامبر، کمدی‌الهی، اساطیر و شخصیت‌های آن - براق و سانتور- بسیار مشهود است. به هر رو، از ویژگی‌های گفتمان هنری و جانشین‌زبانی، آن است که می‌توان نشانه‌های ناهمگون

را در کنار یکدیگر قرار داد و با ترکیب آن‌ها، نشانه جدیدی تولید نمود، که صورت، فرم یا کارکرد دیگری داشته باشد(احمدی، ۱۳۹۱: ۸-۱۹؛ شعیری، ۱۳۸۵: ۲۴، ۴۹، ۱۳۴، ۱۵۹).

نقش و مفهوم اُسطوره در تاریخ و نگاره‌ها

اجازه دهید با واژه اسطوره با ریشه یونانی هیستوریا(Historia)، به معنی جست‌وجو، آگاهی، تاریخ، افسانه و حکایت شروع نماییم؛ مفهومی که برخی آن‌را عربی و از ریشه سَطر، به مضمونِ نوشته می‌دانند (آموزگار، ۱۳۹۳: ۳؛ ذبیحی، ۱۳۷۶: ۱). اکنون، نکته قابل توجه این است که، اساطیری چون بُراق و سانتور، هم از نظر ساخت و هم از جهت نقش به شکل‌های متفاوت و متناقضی دیده می‌شوند. نخست این‌که، برخی معانی این کلمه، به داستانی غیرواقعی، گاه پراکنده، از هم گسیخته و به شکل روایت‌های مجزا بدون هیچ ربط روشنی به یکدیگر اشاره دارد؛ پاره‌ای دیگر، کنایه از داستان و روایتی مقدس که نتیجه سخنی واقعی با انسجام زیاد می‌باشد(بالازاده، ۱۳۷۱: ۷۵؛ استروس، ۱۳۸۵: ۴۷-۴۸). در این راستا، صحت و ارتباط روایت معراج با بخش دوم، به‌واسطه قرآن و احادیث اثبات می‌گردد؛ ولی در هیچ کجای قرآن از بُراق نامی برده نشده یا توصیفی صورت نپذیرفته است؛ تنها اشاره‌های موجود در آیه۱ سوره اِسراء و آیات۱- ۱۸ سوره نَجم، در باب جابه‌جایی پیامبر در آسمان‌ها و زمین می‌باشد که نشان از حکایتی مجزا دارد. داستانی که از یونان تا ایران، گسست بین معانی و شکل‌های متفاوت خود را تجربه نموده و صورتی واحد می‌یابد(مونس، ۱۳۵۰: ۱۰۳۹). به موجب این سخن، چنین پنداشته می‌شود که «اسطوره، زبان نمادین مذهب است ... یعنی اساطیر، افسانه‌های عامیانه مذهبی شده‌اند، که با گذشت زمان در قلمروِ فرهنگیِ خاصی پدید آمده‌اند»(بولفینچ، ۱۳۷۷: ۳). این اَمر را بسیاری از متفکرین چون لوئی‌پیرآلتوسِر،[۱۲] رولان‌بارت، کارل‌گوستاو یونگ[۱۳] و کِلودلُوی اِستروس[۱۴] در خصوص نقطه اشتراک تمامی فرهنگ‌ها و شکل نمادین اسطوره‌ها با جملاتی متمایز و با مفهومی چنین مطرح می‌نمایند که، تفکراتِ اسطوره‌ای و باستانی، ذخایر فکری، تصویری و غریزی انسان‌ها از طبیعتِ پیرامونی‌شان(حیوانات، گیاهان، اشیاء) می‌باشد که با مشخصه‌های ایدئولوژیک، اخلاقی و فرهنگیِ یک حکومت درآمیخته، شکل و معنای جدیدی به خود می‌گیرد(جعفری،۱۳۹۰: ۱۲۶؛ استروس، ۱۳۸۵: ۶۸). بنابراین، در هر فرهنگ و تمدنی، چه یونان باشد و چه ایران - چه افسانه، پنداری موهوم یا واقعی- «اسطوره تجسّم احساسات آدمیان است؛ ... [و] تکرارِ این داستان‌ها -که در قالبِ نوعی آیین دینی برگزار می‌شود- به آن‌ها حقانیت و واقعیت می‌بخشد»(آموزگار، ۱۳۹۳: ۵)؛ و سبب حضور اندیشه، شکل و کارکردی نو می‌گردد. با گمان و نگرش بر یافته‌های پیش، چنین به‌نظر می‌رسد که، گفته‌پردازی در آثار تاریخیِ ایران و همسایگانش، اهمیت ویژه‌ای دارد و راویِ اندیشه‌ها، بیش «... از آن‌که بخواهد اطلاع و آگاهی را انتقال دهد، در پی آن است که، در گفته‌خوان باوری پایه‌ریزی کند؛ ... از این رو [می‌بایست گفته‌پردازی] را ... عملی ترغیبی دانست، که می‌تواند هم مثبت تعریف شود و هم منفی»(شعیری، ۱۳۸۵: ۱۸۱). چنان‌چه باورها و روایت‌هایی چون معراج در بسیاری از ادیان، خاصه در ایران، نظیرِ داستان مشهور و مذهبی مزدایی با نام اَرداویراف‌نامه- نگارش شده در سده پنجم یا ششم هجری- و داستان‌های روایی در بطن نقاشی و مجسمه‌های کلیسای جامع نیز موجود است. از اساطیر و نمونه‌های مسیحی(تصویر۲)، و نزدیک‌تر به داستان مسلمانان، شعر حماسی سروده شده توسط دانته‌آلجیری شاعر ایتالیایی با نام کمدی‌الهی[۱۵] می‌باشد، که شباهت‌های زیادی با داستان معراج پیامبر دارد، و به دلیل فاصله زمانیِ نگارش، این تصّور به‌وجود می‌آید که کمدی‌الهی، به‌طور مستقیم، تحت تأثیر ترجمه متون غربی، یونانی و عربی چون تفسیر مقاتل بن سلیمان[۱۶] بوده است؛ و این، همان سخن از اولین خصلت برونی همه اساطیر و وجوه اشتراک آن‌ها در داشتن بعضی روایات، اصول و باورهای مشترک است(سگای، ۱۳۸۵: ۲۰-۲۱؛ بولفینچ، ۱۳۷۷: ۳ و۶؛ شمالی، ۱۳۸۶: ۱۴۱). در این رهگذر، آن‌چه از حکایت معراج به تصویر آمده و نقش بُراق بر آن پیدا و پنهان گردیده است، از حکومت ایلخانان، ۶۵۴-۷۵۰هق، تا امروز ادامه دارد. اندیشه‌ای که از گرویدن فروانروایان مغول به اسلام تا دلبستگی آنان به پدیده‌های تاریخی و اسطوره‌ای عجیب، شکل جدیدی از قِصَص اسلامی را در نخستین تصاویرِ دینیِ رسم شده در کتاب جامع‌التواریخ(تصویر۳)، شکل می‌دهد. از این پس، در دوره آل‌جلایر، نمونه‌ای از موجودات ترکیبی به‌سان بُراق ناپدید می‌شود و در سلسله تُرکمانان و صفویه، با تولید خاوران‌نامه و خمسه‌نظامی(تصویر۱)، این کهن‌الگو جامه‌ای نو بر تن می‌نماید؛ همچنین با فشار حکومت افشاریه مدتی پنهان می‌گردد و با روی کار آمدن دودمان زند و قاجار این موجود در حمام وکیل و پنج معراج‌نامه چاپ سنگی و تعدادی نگاره دیگر جان تازه‌ای می‌گیرد. هر چند که از دوره قاجار و پهلوی به

بعد عناصر سنتی و مذهبی جای خود را به موضوعات دیگری می‌بخشند(خداداد و اسدی، ۱۳۸۹: ۵۲-۶۱).

تصویر۱- بُراق- از خَمسه‌ی نِظامی (رزمجو، ۱۳۹۰: ۱۶۸).

تصویر۲- سانتور- از کُمِدی‌الهی (آلیگیری، ۱۳۸۱: ۲۴۵).

بررسی اندام‌وار و مفهومیِ مخلوقات ترکیبی

بود و نبودِ تصاویرِ عجیب، شگرف و مذهبی، در طول سابقه شکل‌گیریِ اسطوره معراج و وجه زبانی و نشانه‌شناسانه و تطبیقیِ آن با کمدی‌الهی و دیگر داستان‌ها در مذاهب مختلف، ما را به این نکته می‌رساند که آمیزش‌های فرهنگیِ صورت گرفته و موجودات ناشناسِ ترکیبی و اعتقاد بر نظریه‌ی ناخودآگاه جمعی یونگ، حکایت از پیوستگیِ ریشه‌های فکری مشترک، در شکل‌گیری موجودات جدید و تاریخیِ بسیاری از کشورها دارد؛ چنان‌چه بارها این موجودات را با شکل و ترکیب‌های متفاوت در اقصی نقاط منطقه دیده‌ایم؛ الف- سانتورها، ب- مینوتورها،[۱۷] ج- هارپی‌ها،[۱۸] د- گوبدشاه[۱۹] و ه- بُراق همگی اشاره به ساختار و برابریِ تصویری در ایران و یونان دارد (ذبیحی، ۱۳۷۶: ۹۲؛ حسینی، ۱۳۹۱: ۴۷؛ قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۳۵۷). پیوست به این موضوع، در زبان اساطیر، مخلوقات، با اندام و اندازه‌های غیرمعمول برگرفته از اعضاء و خویِ حیوانی، نباتی و انسانی شکل جدیدی از اندیشه را نمایان می‌کنند. از این‌روی، موجودات بشر نمایِ پیشین با توجه به عضوِ استفاده شده در پیکرشان، بخشی از صفات مَبدأ نسبت گرفته را، با خود هم‌سو خواهند کرد(بولفینچ، ۱۳۷۷: ۲۰۷). حال آن‌که، نمونه مورد بحث این مقاله، سانتور از این ویژگی بی‌بهره نمی‌باشد؛ این موجود در هنر عیسوی نماد، نافرهیختگی، خودسری، جوهره پست و حیوانیِ بشر، زِنا، اِرتِداد و گاه صاحب خِرَد و اندیشه انسانی معرفی گردیده است(هال، ۱۳۸۹: ۱۹؛ وارنر، ۱۳۹۵: ۳۱۳). در این بین «شیرون خردمندترین و پاک‌ترین سِنتورها بود و در مرگش ژوپیتِر، او را در بین ستارگان مَجمَع الکَواکِب قوس یا کماندار قرار داد»(بولفینچ، ۱۳۷۷: ۲۰۷). بدین مفهوم که پس از مرگش، با آسمان ارتباط برقرار کرد. مکانی که پیامبر به همراهی براق به آن دست یافته و به پرواز می‌نشیند. حال آن‌که بُراق مخلوقی است شگفت‌انگیز، که چهره‌ای زنانه، پیکره‌ای نظیرِ قاطر یا اسب، دم و پاهایی شبیه به شتر، افساری از جنس مروارید، زینی از زُمُرُّد یا دیگر سنگ‌های قیمتی و رِکابی فیروزه‌ای دارد، که با سرعتی معادل نور، پیامبر و جبرییل را در سفری زمینی و آسمانی - در دو مرحله: از ۱- مسجدالحرام تا مسجدالقصی و ۲- از بیت المقدس تا بهشت و جهنم- و سوار بر خویش هدایت می‌کند(سگای، ۱۳۸۵: ۸، ۱۴ و ۳۴). به هر نظر این عروج اساطیری، می‌تواند نمادِ نفس، جانِ شیفته و تکامل وجودی باشد که در ادیان الهی، به شکل فرشته محقق می‌گردد. بر این اساس، فرشتگانی به‌سان بُراق، موجودی غیرمادی و تمثیلی‌اندکه قادر به تغییر شکل خود می‌باشند. در راستای تطبیق فرشتگان اسلامی و مزدایی، هانری کُربَن، معتقد است فرشته‌شناسی مزدایی بسیار به آمیزه‌های نوافلاطونی نزدیک است؛ از سویی دیگر، بر طبق حکایات هیأت هفت‌گانه الهی،[۲۰] به دو گروه تقسیم شده‌اند: سه مِهین فرشته که به صورت مذکر (بهمن، اردیبهشت، شهریور)[۲۱] در سمت راست اورمزد(خدای بزرگ) قرار گرفته‌اند و پاسدار آفرینش حیوانی‌اند، و برای آفرینش خود آتش و زمین را برگزیده‌اند و سه مِهین فرشته مؤنث (سپندارمد، خرداد، مرداد)[۲۲] که در طرف چپ او نشان داده می‌شوند و به باطنِ انسانی نشان می‌دهند که کجا و چگونه نیروهای نورِ غیبی را دیدار کنند(کامرانی، ۱۳۸۵: ۵۳-۵۴ و ۵۸)؛ و نیز پیوسته با بحث پرواز، گویی وجه حیوانی و اسب گونه براق و سانتور که نحوه آشنایی با آن در خاورمیانه، به دومین هزاره پیش از میلاد و در ایران به سده هشتم پس از میلاد می‌رسد(هال، ۱۳۸۹: ۲۰ و۲۴)، چنان ریشه در باورهای اقوامِ کهن، دَوانده که نشانه‌های مشترکی از تقدس، عروج و پرواز به آسمان‌ها و فرو گشتن در دریاها، سریع‌ترین جانورِ در خدمت بشر و پرشتاب‌ترین کوکب آسمانی، یعنی خورشید را با خود همراه می‌دارد(قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۰۸و ۲۱۷). به‌طور مثال در ایران، میترا یا مِهر را نشانه خورشیدِ تیز اسب، ایزدِ فروغ و پیکار و پاسبان عهد و پیمان می‌دانند(ماحوزی، ۱۳۷۷: ۲۲۵)؛ و در اسطوره‌های یونان، پِگاسوس(اسب

بالدار) را از نسل خدای دریاها و نمادِ شهرت و اسب تک‌شاخ را متعلق به دوشیزه باکره و نشانه شهوت می‌دانند(هال، ۱۳۸۹: ۲۴ و ۲۷ -۲۸). اکنون بایست گفت، اسب در متون گذشته چون ادبیات باستانی، بزمی و غنایی مظهرِ رستگاری، هوشیاری، تیزهوشی و مایه پیوند دلدادگان است؛ در قرآن‌کریم، تورات، انجیل و نسک‌های اوستا و در سخنان اربابان ملل، از آن، به عنوان یار و مددگار آدمی با ارزش‌های پسندیده آدمیان، چون پاکی و جوانمردی که موجب فتح و پیروزی می‌شود؛ و در اساطیر وِدایی، حمل‌کننده خدایان؛ و در اروپا، به عنوان خدای تدفین، مورد توجه بوده؛ و هیچ حیوانی به شکوه و زیباییش توصیف نگردیده است(ماحوزی، ۱۳۷۷: ۲۰۹-۲۱۰؛ قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۰۲و ۲۰۵؛ هال، ۱۳۸۹: ۲۰). این پستاندار بارکش، در پیکره موجودات خیالیِ سانتور و بُراق و به اعتقاد یونگ، خواجه‌محمدپارسا[۲۳] و روان‌شناسیِ-تحلیلی، مُعرفِ نفس حیوانیِ فردِ مذکری است که از بخش ناهشیار یا خودِ درونی و حقیقیَش، به‌صورت زنانه جلوه می‌نماید(آنیما/ Anima)[۲۴] و در فرد مؤنث به‌صورت مردانه متجلی می‌گردد (آنیموس[۲۴]/ Animus). پیوست به این‌که، چهار پا، نمایانگر چهار مرحله آنیماست، کـه در هیئت اسبی و تحت فرمانِ صاحب خویش قرار دارد. به هر روی، سوارِ این حیوان فَرابِندار(خیالی)، به موجب دیدگاهی تأویلی، همان‌گونه که، بر مرکب خود مسلط است، بـر نیروی دشمن نیز غالب است؛ چه دشمن در برابر بُراق و نیروی خِیر باشد و چه در مقابل سانتور و نیروی شَر(جعفری،۱۳۹۰: ۱۳۵-۱۳۷). در این راستا، اِشوین‌ها[۲۵] در هند، سکاها در ایران و نواحی آن، زئوس، آتنه، آپولو[۲۶] و ... از ایزدان مهم یونان باستان هستند که همواره سوار بر اسب جلوه‌گر شده‌اند (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۰۳و ۲۲۵). بدین‌ترتیب، کالبُدِ ترکیبیِ هر آفریده باستانی، در زمان و مناطق مختلفِ این کره خاکی، با وجود اشتراک‌های بسیار و الهام از درون‌مایه‌های داستانی و عامیانه اقوام مختلف، توانسته باورهای اجتماعی و ناخودآگاه جمعی راویان و هنرمندان را با تعالیمِ تازه‌ای در نمادها، نشانه‌های دیداری، عددی و اسطوره‌ای و در پس ظاهر و باطن شکل پنهان گرداند و شکل تجسمیِ متمایزی از مقابله بُراق و سانتور را آشکار کند؛ تا در جهت دست‌یابی به ارزش‌های ایرانی و اسلامی و دقت بر آموزه‌های دینی و ایجاد باورهای مذهبیِ نو، ما را به پاداشی معنوی و الهی سوق دهد.

تصویر۳- بُراق- از جامع‌التَواریخ (Studyblue,2016).

مفاهیم عددی مستتر در تصاویر

با اشاره به حُسن و تعالیمِ نمادین و نشـانه‌ای اعـداد در اسطوره‌های ایران و یونان و همچنین کنکاش و مطالعه در مفاهیم مُستتر در مخلوقاتِ مورد بحث این مقالـه و درک صحیح از رمزِگان و شمارگانِ تصویری موجودات خیـالی، بـر اسـاس علـمِ تطـابق‌ها(ریاضـی) در عرفـان اسـلامی، یعنـی علـم‌میـزان و در یونـان، نـامِرولوژی (Numerology)،[۲۷] بحث را ادامه خواهیم داد. پیوست و اهتمام به این نکته که «اعدادِ [این موضوع] از ارزش و محتوایی ... کیفی [برخوردارند] و کاملاً با نقش عـدد در علوم آماری متفاوت‌اند ... [در این باب، نفسِ مفهـومِ میزان] اساساً بیانگر انسجام و تعادل موجودات است ... ، به این معنـا کـه علّـتِ همـه ... [حقـایق و چیزهـایی خواهد بود که در هستی وجود دارد، ولی دلیـل اصـلی هیچ یک نمی‌باشد]»(کُربَن، ۱۳۹۰: ۸۸-۸۹). از ایـن‌رو، با توجه به معرفـی بُـراق بـه عنـوان موجـودی پـاک و مقدس و تقابلِ آن با ناپاکیزگی سانتور در داستان‌هـا و روایت‌های اسلامی و یونانی، به نظر می‌رسد، با استفاده از نظریه هوگو[۲۸] و درک روابط نُه‌گانـه عرفـان عـددی، می‌توان مفاهیمِ مقدس را درک و نشـانه‌هـای نمـادین اعداد در نگاره‌هـا را آشـکار نمود(شـیمل، ۱۳۹۵: ۳۳-۳۴). با این شرح و نگرش، کـه بسـیاری از مفـاهیم در علوم میزان و نامرلوژی با هم برابرنـد، گـذری خـواهیم داشت بر مفهوم عدد یـک، دو و چهـار، کـه از واحـد و گسستن دو پیکره(انسان- حیـوان) در موجـودات ایـن تحقیق و شمارِ دست و پای شمایل‌ها استخراج گردیده است. در این باب، باید گفت افلاطون، به‌منظـور تأکیـد بر وجودِ اعداد، خداوند را یگانه و فراتر از همـه اشـکال می‌داند. امّـا همـه‌جـا چنـین نمـی‌اندیشـد، بـا چنـین رویکردی است که هستیِ تمامی اعداد را در وجود یک می‌داند. بدین معنی که یک از تمام اعداد مجزا و بیانگر کثرتِ اشکال و منبع تمام آن‌ها و نماد خداسـت(ارزش مکانی)(نورآقایی، ۱۳۹۱: ۲۹-۳۰؛ شیمل، ۱۳۹۵: ۵۵)؛ از ایـن‌روسـت کـه، اهمیـت و تقـدس اعـداد در دوران باستان بر نام‌گذاری اسـاطیر و خـدایانِ سـرزمین‌هـای تحت سلطه ایران تأثیرگذار بوده است. به‌طور مثال، در

بین‌النهرین عدد ۲۰ را برای شَمَش،۳۰ را برای سین[۲۹]، ۴۰ را برای اِئا و ۵۰ را برای اِنلیل از خدایان آفرینش به کار می‌بردند(نورآقایی، ۱۳۹۳: ۱۸). در مقابل آن فیثاغورسیان، اندازه‌گیری، تطبیق و برابری مفاهیمِ محضِ ریاضی با جهان مادی و تصویری را با هرآن‌چه در جهان موجود می‌باشد، ممکن می‌دانستند و تمامی هستی را به دو بخش از اعداد فرد و زوج تقسیم کردند و همچون رابطه معکوسِ سوار و ناخودآگاه درونی آن (آنیما و آنیموس)، نسبت‌های وارونه‌ای از اعداد و جهت‌ها را پایه‌ریزی نمودند. برای نمونه، امور محدود، ساکن، مذکر، مستقیم، خیر و نور و جهت راست و مربع را به اعداد فرد وابسته گردانیده‌اند و اعداد زوج را به حوزه بی‌نهایت، نامحدود، متعدد، سمتِ چپ، امور مؤنث و متحرک، خط منحنی، تاریکی، شرارت و در اصطلاح هندسه به مستطیل مربوط می‌دانستند(شیمل، ۱۳۹۵: ۲۵؛ نورآقایی، ۱۳۹۳: ۱۵). پیوست با مطالب پیش، چنین به‌نظر می‌رسد که، فرقه اخوان‌الصفا، نخستین گروهی است که به‌طور گسترده از اندیشه‌های نوافلاطونی و فیثاغورسی و نشانه‌های ریاضی‌گونه، به‌ویژه در عدد هفت، به شرح جدول ۱، بهره برده است.

جدول۱- تجزیه نمادین عدد هفت و مفاهیم مستتر در آن

عدد	در این مقاله مُعرف	فلک	نام و صفت الهی	قطب (پیامبر)	نام و صفت الهی
۱	پیکره واحد بُراق (موجود انسانی-حیوانی)	زحل	رزاق	آدم	حی
۲	دو دست نیم تنه انسانی / وجود دو موجود در یک بدن	مشتری	علیم	نوح	مرید
۴	دست و پاهای نیم تنه حیوانی (اسب)	شمس	نور	موسی	متکلم
۷	جمع هر سه عدد بالا (یک، دو، چهار)	قمر	خالق	محمد	علیم

این دسته، معتقدند هفت، نخستین عدد کامل و برابر با نمود سیارات، ستارگان و پیشوایان دینی و مذهبی است که حاصل ۴+۳، ۵+۲، ۶+۱ و ... می‌باشد(تجزیه و ترکیب)(شیمل، ۱۳۹۵ :۳۰؛ کُربَن،۱۳۹۰: ۱۰۳). حال آن‌که، تجزیه هفت، در شکل نمادین و عددی براق که در جدول یاد شده در کنار مفاهیم اسمی و ویژگی‌های آسمانی و الهی قرار دارد، ما را در تشریح مفاهیم این شمارگان راهنمایی خواهد کرد. بر این‌اساس، با گذر از ساحت اول (عدد یک) و رسیدن به بخش بَعد، عدد دو که نخستین واحد دور شده از وحدانیت و دوگانگی تصویری و ذاتیِ موجودات ترکیبی پیش می‌باشد، و به باور افلاطون، فیثاغورسیان و صوفیانِ مسلمان، نماد سرشت شیطانی، انعکاسِ قطب‌های متضاد، قدرت مضاعف در اساطیر ترکیبیِ دوگانه، توازن، سکون، ناپایداری و گمراهی، تمایز در ماده، زنانگی و مادرانگی، جهان آفرینش و گاه بی‌معنایی و شومی را آشکار می‌گرداند؛ که گمان آن می‌رود در ایران، وجود دو موجود در بُراق و دو دست آن در اولین شکل ظهور یافته او و مبارزه اهورامزدا و اهریمن بر زمین و آسمان، وجه تمثیلی و نمایان آن باشد؛ و امّا نقطه اشتراک چهار -که نخستین نظم و عددِ کاملِ شناخته شده در جهان است- با مضامینی چون: کلیّت، تمامیّت، زمین، نظم، عقل، اندازه، عدل، فصل‌های سال، اضلاعِ مربع، چهار عالم(ناسوت، ملکوت، جبروت، لاهوت) و ستون آن، تَعَدُّد مزاج‌ها، رودهای موجود در بهشت، دریاها، خورشید و بادها (صبا - دبوز - شمال - جنوب) و چهار گوشه جهان اشاره دارد(کُربَن، ۱۳۹۰: ۱۰۳؛ شیمل، ۱۳۹۵: ۶۲ و ۹۹؛ نورآقایی، ۱۳۹۳: ۳۴-۳۵، ۴۸-۴۹). ولی نقطه اِفتراق آن در سنت اسلامی و یونانی، در الهی بودن آن برای مسلمین و حیات فیثاغورثی آن، در ارتباط نام آدم با چهار جهت اصلی[۳۰] می‌باشد؛ و این‌گونه، انسان و اساطیرِ چهارپا به نمادِ جهان مادی و زمینی تبدیل می‌گردند(شیمل، ۱۳۹۵: ۱۰۲ و ۱۰۴). از این روست که در کتاب مقدسِ مسیحیان، چهار اسبِ مکاشفه یوحنا را نماد مرگ و چهار زنده را نشانه مجموعه زندگان در جهان می‌دانند(نورآقایی، ۱۳۹۳: ۵۱ و ۵۳).

یافته‌ها

جمع بندی و تحلیل داده‌ها

در بابِ جمع‌بندی و رسیدگی به مطالب بالا، آن‌چه مشهود است؛ نگاه فرهنگی و سیاسی بسیاری از کشورها، همانند ایران، یونان و نواحی اسلامی، به مرزهای داخلی و برونی خویش می‌باشد؛ که به‌واسطه نوع اندیشه و نگاه ایدئولوژیک و هژمونیک دولت‌ها و مردمان مناطق یاد شده و در پیِ دوستی‌ها و جنگ‌های صورت گرفته، همچنین نوعِ مراوده‌های زبانی و تجاری انجام شده؛ اقوامی چون سکاها، تُرک‌ها و مغول‌ها مهاجرت کردند و سبب گسترش دین و فرهنگ زمان در ایران گردیدند.

از این‌روی، آیین اسلام به‌عنوان اتصال دهنده اندیشه‌ها و باورهای مذهبی و تصویری فعلیت یافت و اشتراک‌های ذاتیِ خواسته یا ناخواسته هر سرزمین - که در بطن هویت بسیاری از مردمان مختلف این کره خاکی قرار داشت- در باورها و اندیشه‌ها و نحوه شکل‌گیری اسطوره‌ها مؤثر واقع شد؛ سپس انگاشت‌های راویان با فرایندی طبیعی، غریزی یا قراردادی به واقعیت پیوست؛ و به سبب تفکر عقلانی‌ترِ بشر، در دوران جدیدتر و عدم پذیرش استدلال اسطوره‌ای گذشتگان از سوی آنان افسانه با نماد و نشانه‌های تازه پیوند خورد، و شکل جدید و دگرگون شده‌ای از آموزه‌های تصویری را بازتاب داد. بنابراین، بُراق - که تا قبل از روی کار آمدن دولت‌های جدیدِ اسلامی وجود نداشت- با تصاویر تقلیدی و با ساختاری

متناقض از نظر شکل‌گیری، و برتر از نگاه روایی در عروج، و انتقال برای آشنایی با تعالیم اخلاقی و مذهبی با تغییرِ فرآیندی زمانی نسبت به سانتور، و در جهت ظهور باورهای تازه در مخاطبین خود متولد می‌گردد. در پی این ماجرا و در طول پادشاهی ایران، حاکمان پیوسته به نوع تفکرات دینی و اعتقاد به گذشته اسطوره‌ای خویش، نماد و نشانه تصویری بُراق را آشکار و پنهان نمودند. در این راستا، به‌نظر می‌رسد، والیانِ زنِ مسلمان و اساطیر مؤنثِ پیشین در تجسمِ زنانگیِ این موجود، نقش به‌سزایی بازی نموده باشند. حال آن‌که، روند شکل‌گیری موجودات ترکیبیِ این مقاله(بُراق و سانتور)، که هر دو ترکیب و ترتیبی از اندام‌های (انسانی - حیوانی) یا (حیوانی- انسانی) را آشکار می‌نمایند؛ سبب پر اهمیت جلوه دادن هر بخش از جوارح این موجودات اسطوره‌ای در تفسیر و تحلیل شیوه تولید می‌گردد و قدرتِ اعضایِ نسبت گرفته از موجودات زمینی را، در باب معانی فکری و ارزش‌های فیزیکی مُتِجلی می‌کند. بدین معنا که، ارزش‌های انسانی، افزون‌بر حیوانی است؛ یا اعتبار فطرتِ حیوانی بیش‌از دیگری؛ از این‌رو، شاید پافشاری بر نمایشِ این مسأله، نشان از توجه و قدرتِ نیروی دشمنی بر خیر و شر، و معرفیِ تقدس یا ناپاکی هر موجود باشد. پیوست به این تصوّر که، اِصرار بر حضورِ پیکره پیامبر بر گُرده حیوان چهار پا - و نماد عدد چهار- با سیمایی انسانی و تجمیع آن با یکدیگر، افزایش قدرت و تناسباتِ اندیشه فطری و انسانی را در بُراق بیش از سانتور می‌گرداند. بدین‌ترتیب، هویت انسانی با تأکید بر قدرت مردانگی پیامبر، و سوار بودن ایشان بر بخش حیوانی، ماهیت درونیِ بُراق را به شکل و نمادی زنانه مبدل می‌سازد؛ این درحالی است که، برابریِ اسب با خورشید در بسیاری از اقوام دیده می‌شود و به دلیل ماهیت مؤنث گونه خورشید در زبان عرب و بیان عامیانه مردم، تأکید مجددی بر زنانگی آن می‌گردد. در پی این موضوع و پس از ظهور اولین مرکب پیامبر در کتاب جامع‌التواریخ، به احتمال زیاد، به‌موجب آموزه‌های اسلامی، بخش نیم‌تنه زنانه از بدنه بُراق جدا می‌شود و تنها، سر و گردن بر پیکره حیوانی، باقی می‌ماند. از سویی دیگر، به‌نظر می‌رسد، این روابطِ تقلیدی، پیوندی و منطقی، گاه از علوم متعددی چون اعداد، نشانه‌ای دریافت می‌کند. مفاهیمی کمابیش مشترک، که بر اساس نوع داستان و روایت، شکل متضادی از آن را در تطبیق آموزه‌های الهی و غیر ربّانی خویش وارد می‌نماید. بنابراین، آن‌چه نقطه اشتراک همه موارد یاد شده می‌باشد، ناخودآگاه جمعی و بود و نبودِ مذهب، برای رسیدن به آفریننده‌ای تواناست؛ و این تاریخ است که با هر ترفند و چاره‌ای شکل جدیدی از اسطوره و مفاهیم را خلق می‌کند، تا هویت دینی هنر را آشکار سازد. جوهره‌ای با ویژگی‌ها و اصالت‌های متمایز و ساختاری پیچیده، که با حس میهن‌پرستی این سرزمین درآمیخته، و بر وجودِ هر موجود معنا می‌بخشد و شکل نمادین آن را با ساختار فکری آن دولت‌شهر همراه می‌کند. بنیادی با معانی، مفاهیم و صفاتی گسترده، که برخی در یک راستا و بعضی برخلاف یکدیگرند؛ حال به‌موجب این اسلوب، موجودات شگفت‌انگیزی با الگوهایی نظیرِ تیزهوشی، عامل فتح و پیروزی و تسلط بر نیروی دشمن، پاسبانیِ عهد و پیمان، مایه پیوند دلدادگان و شیفتگان و نشانه به سر آمدن دوران جدایی و مَلال، کارگزارِ تاریکی و روشنایی، نماینده خیر و شر، پیشکارِ جهانِ زندگان و مردگان، مظهر سیارات و ستارگان، پیوند دهنده زمین و آسمان، عنصر نظم و اندازه، هدیه‌ای از جانب خالق شناخته می‌شوند. بدین‌ترتیب، عناصر بصری و مفاهیم و شاخص‌های بینافرهنگی تشکیل دهنده موجودات مورد بحث، می‌تواند در ارزش‌گذاری و میزانِ اصالت آثار هنری و آموزه‌های هر منطقه مؤثر باشد.

نتیجه‌گیری

اکنون سعی بر آن است، تا در این بخش، به پرسش‌های آغازینِ زیر پاسخ داده شود: نخست، چه رابطه‌ای میان تجسمِ تصویری بُراق با دیگر اساطیر چون سانتور می‌باشد؟ در پاسخ باید گفت، آن‌چه از بطن مطالعات نظری و یافته‌های این مقاله، دریافت می‌شود، ارتباط این دو موجود در دو حالتِ ظاهری و باطنی است. چنان‌چه در حالت ظاهری به دلیل اشتراک‌های فرهنگی و سیاسی و تقلید از ماهیت تصویری سانتور و به مدد انتقال مفاهیم از طریق سکاها و ... هر دو، شکلِ واحدی از ترکیب انسان و اسب با جنسیت مؤنث در بُراق و هر دو جنس نر و ماده در سانتور را نمایان می‌کنند؛ امّا در روابط ناخودآگاه، منطقی و تقلیدیِ دو کشور، باطن این اساطیر- با مفاهیمی چون راهنما و هدایت کننده بشر، نماینده آموزه‌های خوب و بد بر روی زمین، نشانه قدرت و نماد خورشید، توازن دهنده ذاتِ دوگانه انسان و نمایانگر تفاوت‌ها در بهشت و جهنم- به یکدیگر مرتبطند؛ و این تقابل، با تمام تضادهای موجود با کمی اِغماز، برابرند. چرا که، تناقض‌ها نه به منظور جدایی، بلکه سرچشمه پیوند مسایل اخلاقی با رویکردی متفاوت در ایران و یونان است. دوم، جنسیت، مفاهیم و عوامل تأثیرگذار بر زنانگی یا مردانگی بُراق کدام است؟ همان‌طور که در پاسخ پیش گفته شد، احتمال آن است که مَرکَب پیامبر، بُراق، جنسیتی مؤنث داشته باشد؛ چرا که عوامل بسیاری نقش مؤثر بر تصویرسازیِ

زنانه آن دارد، که با این توضیح روشن می‌گردد: ۱- صورتِ زیبا و بانوگونه‌اش در نگاره‌ها؛ ۲- قدرت و سلطنت زنان تُرک و مسلمان در دوران اسلامی؛ ۳- هویت زنانه برخی از موجودات اسطوره‌ای؛ ۴- وجود الهه‌گان و فرشتگان مؤنث؛ ۵- زنانگی خورشید؛ ۶- شکوه و زیبایی اسب؛ ۷- جنسیت مؤنث نفوس ناطقه (آنیما)؛ ۸- معنا و مفهوم اعداد زوج مُستَتِر در وجود آن و ... همگی برهانی بر مادینگی اوست.

پی‌نوشت

[۱] بُراق، مخلوقی عجیب و کهن‌الگو، که در احادیث به‌عنوان مرکب پیامبر اسلام از آن یاد شده است(سگای، ۱۳۸۵: ۸ ، ۱۴و ۳۴).

[۲] سِنتور یا قِنطَروس موجودی عجیب با پیکره حیوانیِ اسب، بازوها، ساق‌ها و سیمایی انسانی که در افسانه‌ها از نمونه مؤنث آن با نام سِنتورِسس(Centauresses) یاد شده است(هال، ۱۳۸۹: ۱۹؛ وارنر، ۱۳۹۵: ۳۱۳).

[۳] تسلط گروه فرادست بر فرودست، با رضایت گروهِ تحتِ سلطه(ویسهوفر، ۱۳۸۹: ۳۵).

[۴] گاوچرانان تسالی [یا به اصطلاح دورکننده گاوهای نر] در شمال یونان که بیش‌تر زندگی‌شان را صرف اسب سواری می‌کردند و رفتاری خشن و بَربَری داشته‌اند (وارنر، ۱۳۹۵: ۳۱۳).

[۵] نخستین فرمانروای دولت مسلمان ترک دهلی بود (توکلی، ۱۳۸۵: ۱۶۳).

[۶] دومین پادشاه مسلمان که در کشور اسلامی مصر به حکومت رسید(همان: ۱۶۹).

[۷] چهارمین پادشاه زن منطقه کرمان می‌باشد(همان: ۱۷۵).

[۸] از زنان ترک که در منطقه فارس به پادشاهی دولت سلغریان رسید(همان: ۱۸۱).

[۹] فیلسوف و نشانه‌شناس ساخت‌گرای فرانسوی بود(هارلند، ۱۳۸۸: ۱۰).

[۱۰] از فیلسوفان و ریاضی‌دانان مطرح آمریکایی بود(احمدی، ۱۳۹۱: ۸)

[۱۱] دانشمند، زبان‌شناس و نشانه‌شناس ساخت‌گرای سوئیسی بود(هارلند، ۱۳۸۸: ۱۰ و ۲۱).

[۱۲] از علاقمندان پساساختارگرایی و از جمله فیلسوفان و انسان‌شناسان برجسته فرانسوی بود(همان: ۱۲).

[۱۳] فیلسوف و روان‌شناس سوئیسی بود(دبیحی، ۱۳۷۶: ۹۲).

[۱۴] نامدارترین نظریه‌پرداز و انسان‌شناس فرانسوی و پایه‌گذار مکتب ساختارگرایی بود(استروس، ۱۳۸۵: ۷).

[۱۵] در اوایل سده هشتم هجری تحریر شده(سگای، ۱۳۸۵: ۲۱).

[۱۶] در قرن دوم هجری نوشته شده(شمالی، ۱۳۸۶: ۱۴۱).

[۱۷] در اساطیر یونان، غولی است با کالبدی انسانی و سرگاو نر(وارنر، ۱۳۹۵: ۳۲۶).

[۱۸] موجودی اساطیری و یونانی با چهره زنانه، بدنی کرکس مانند و ناخن‌های برگشته می‌باشد(حسینی،۱۳۹۱: ۴۷).

[۱۹] آغریرَث در فارسی میانه، برادر افراسیاب است (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۳۵۷)؛ که ترکیبی از شیر، گاو و پرنده با سر انسان دارد (حسینی،۱۳۹۱: ۴۷).

[۲۰] گفته می‌شود، تعداد دقیق امشاسپندان شش تن است، در حالی که، برخی ایزد سروش یا خود اورمزد را به عنوان هفتمین شکل بر می‌شمارند(آموزگار، ۱۳۹۳: ۱۶).

[۲۱] صورت اوستایی امشاسپندان مذکر: وهومَنَه، اَرتهوَهیشته و خشَثرَه وَئیریه(آموزگار، ۱۳۹۳: ۱۷- ۱۸).

[۲۲] صورت اوستایی امشاسپندان مؤنث: سپِنتهاَرمَئیتی، هئوروَتات، اَمِرتات(همان: ۱۸- ۱۹).

[۲۳] از مشایخ نقشبندیه و منتقد دوران تیموری است(جعفری، ۱۳۹۰: ۱۳۷).

[۲۴] آنیما و آنیموس بخشی از ناخودآگاه جمعی بشر می‌باشد که ماهیت ساختاری ذهن را در شکل متناقضی از ظاهر قرار می‌دهد و در نخستین شکل آن(آنیما) به مراحل (غریزه، جنسیت، عشق و خرد) تقسیم می‌شود؛ هم‌چنین در حالت دوم(آنیموس) می‌بایست مراتب (قدرت، عمل، مهارت و اندیشه) را طی نماید(همان: ۱۲۶، ۱۳۶-۱۳۷ و ۱۴۳).

[۲۵] در سُنَن هند به رهروان سوزان ایندرا (خورشید)- که نام خود را از آسوا(Asva) به معنی اسب گرفته‌اند- گفته می‌شود و همراهِ اسب ماندن برای آنان از اهمیت خاصی برخوردار است؛ به‌طوری‌که با کلام قادر به هدایتشان بودند(قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۰۳).

[۲۶] زئوس (پادشاه خدایان)، آتنه (دختر زئوس، الهه خِرَد و جنگ)، آپولو (فرزند زئوس و خدای روشنایی و موسیقی) هستند(همان: ۲۰۳و ۲۲۵).

[۲۷] با نام‌های فیثاغورثی یا هرمسی نیز شناخته می‌شود، از جمله علومی است که با اعداد و ریاضیات سرو کار دارد(کُربَن،۱۳۹۰: ۸۷-۸۸).

[۲۸] با شناخت این نظریه و درک روابط نُه‌گانه عرفان عددی، می‌توان مفاهیم مقدس را نخست از طریق [۱]ارزش مکانی، سپس[۲]- طبع، [۳]- کاربرد، [۴]- ترکیب، [۵]- ضرب، [۶]- کسر، [۷]- تجزیه (واحدهای تشکیل دهنده)، [۸]- اغراق، و در نهایت [۹]- گسترش، درک و نشانه‌های نمادین اعداد در نگاره‌ها را آشکار نمود(شیمل، ۱۳۹۵: ۳۳-۳۴).

[۲۹] شَمَش(خدای خورشید) و سین(ایزد ماه) می‌باشند (نورآقایی، ۱۳۹۳: ۱۸).

[۳۰] گفته می‌شود به واسطه چهار جهت اصلی(Mesembria, Arkto, Dusis, Anutole) انسان و اساطیرِ چهارپا به نمادِ جهان مادی و زمینی تبدیل می‌گردند(شیمل، ۱۳۹۵: ۱۰۲ و ۱۰۴).

منابع

قرآن (۱۳۷۲). ترجمه عباس مصباح‌زاده، تهران: ایران.

آلیگیری، دانته(۱۳۸۱). ***کمدی‌الهی:دوزخ***، ترجمه شجاع‌الدین شفا، تهران: امیرکبیر.

آموزگار، ژاله(۱۳۹۳). ***تاریخ اساطیری ایران***، تهران: سمت.

احمدی، بابک(۱۳۹۱). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، تهران: چشمه.

استروس، کلود لوی(۱۳۸۵). ***اسطوره و معنا: گفتگوهایی با کلود لوی استروس***، ترجمه شهرام خسروی، تهران: مرکز.

بالازاده، امیرکاوس(۱۳۷۱). اسطوره و ذهن اسطوره‌پرداز، ***نامه‌فرهنگ***، شماره ۷، ۷۴-۸۳.

بولفینچ، تامس(۱۳۷۷). ***عصرافسانه یا داستان‌های خدایان و پهلوانان***، ترجمه مهداد ایرانی‌طلب و کافیه نصیری، تهران: قطره.

بهنام، عیسی(۱۳۴۶). گنجینه‌های مکشوف در پازیریک، ***هنر و مردم***، شماره ۶۳، ۲- ۹.

توکلی، فائزه(۱۳۸۵). زنان فرمانروا در دولت‌های اسلامی، ***مطالعات راهبردی زنان***، شماره ۳۳، ۱۶۲-۱۹۳.

جعفری، طیبه(۱۳۹۰). تحلیل‌عناصر نمادین و کهن‌الگویی در معراج‌نامه‌های نظامی، ***ادب پژوهی***، شماره ۱۶، ۱۲۳-۱۴۶.

حسینی، سیدهاشم(۱۳۹۱). نقوش موجودات ترکیبی‌در هنر سفالگری دوران‌اسلامی‌ایران، ***هنرهای زیبا***، شماره۴، ص۴۵-۵۴.

خداداد، زهرا و اسدی، مرتضی(۱۳۸۹). بررسی نقاشی‌های معراج حضرت پیامبر(ص) درکشورهای اسلامی از دیرباز تا به امروز، ***نگره***، شماره ۱۵، ۴۹-۶۸.

ذبیحی، مرتضی(۱۳۷۶). ***اساطیر همسانِ ایران و یونان***، قم: نگین.

رایس، تامارا تالبوت(۱۳۷۰). ***سکاها***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: یزدان.

رزمجو، محبوبه(۱۳۹۰). ***شاهکارهای نگارگری ایران***، تهران: موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر و موزهٔ هنرهای معاصر.

سگای، ماری‌رز(۱۳۸۵). ***معراج نامه، سفر معجزه آسای پیامبر***، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). ***مقالات دومین هم اندیشی نشانه شناسی هنر***، تهران: فرهنگستان هنر.

شمالی، علی‌رضا(۱۳۸۶). بررسی معراج پیامبر اسلام(ص)، در شعر فارسی-دوره مغول و تیموریان، ***ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی***، شماره ۸، ۱۳۹-۱۵۸.
شیمل، آن‌ماری(۱۳۹۵). ***راز اعداد***، ترجمه فاطمه توفیقی، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.
قلی‌زاده، خسرو(۱۳۸۸). اسب در اساطیر هند و اروپایی، ***مطالعات ایرانی***، شماره ۱۶، ۱۹۹-۲۳۲.
کُربَن، هانری(۱۳۹۰). ***رئالیسم رنگ‌ها و علم میزان***، ترجمه انشاالله رحمتی، تهران: سوفیا.
کامرانی، بهنام(۱۳۸۵). تبارشناسی فرشته در نقاشی ایرانی، ***ماه‌هنر***، شماره ۹۵، ۵۲-۶۵.
ماحوزی، مهدی(۱۳۷۷). اسب در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی، ***دانشکده ادبیات و علوم انسانی***، شماره ۱۴۶، ۲۰۹-۲۳۵.
مونس، حسین(۱۳۵۰). تاریخ و زمانی‌که اِسراء و معراج پیغمبر رخ داده است، ترجمه خدامراد مرادیان، ***مجله‌وحید***، شماره ۹۴، ۱۰۳۵-۱۰۵۵.
مهدی‌زاده، علیرضا(۱۳۹۴). مقایسه تطبیقی نگاره«معراج» در خمسه نظامی و فال‌نامه‌تهماسبی، ***جلوه‌هنر***، شماره ۳۰، ۵-۱۹.
نورآقایی، آرش(۱۳۹۳). ***عدد، نماد، اسطوره***، تهران: افکار.
وارنر، رکس(۱۳۹۵). ***دانشنامه اساطیر جهان***، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پورمطلق، تهران: هیرمند.
ویسهوفر، ژوزف(۱۳۸۹). ***ایرانیان، یونانیان و رومیان***، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: فرزان‌روز.
هال، جیمز(۱۳۸۹). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
هارلند، ریچارد(۱۳۸۸). **ابرساختگرایی(فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی)**، ترجمه فرزان سجودی، تهران: سوره مهر.
Studyblue (2016). March 10 Images. Retrieved June 19, 2016, from HTTP://www.studyblue.com/notes/note/n/march-10-images/deck/11044365

References:

Amoozgar, J. (2015). ***Mythological History of Iran***. Tehran: Samt (Text in Persian).
Ahmadi, B. (2012). ***From Pictorial Signs to the Text***. Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).
Alighieri, D. (2003). ***La Dvina Commedia***. (Shojaeddin Shafa, Trans., 1957). Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Balazadeh, A.K. (1992). Myth and Mythology of the Mind. ***Nameh Farhang,*** *7*, 74-83 (Text in Persian).
Bulfinch, T. (1999). ***The Age of Fable: or Beauty of Mythology***. (Mahdad Iranitalab & Kafiyeh Nasiri, Trans., 1999). Tehran: Ghatreh (Text in Persian).
Corbin, H. (2012). ***Contemplation et Temple***. (Enshaallah Rahmati, Trans., 2011). Tehran: Sophia (Text in Persian).
Behnam, E. (1967). Discovered Treasures in Pazyryk. ***Honar Va Mardom***, *63*, 2-9 (Text in Persian).
Gholizadeh, Kh. (2009). Horse in Indo-European Myths. ***Journal of the Iranian Studies***, (16), 199-232 (Text in Persian).
Hall, J. (2011). ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***. (Roghayeh Behzadi, Trans., 2002). Tehran: Farhang- e Moaser (Text in Persian).
Harland, R. (2009). Super Structuralism: ***The Philosophy of Structuralism & Post-Structuralism.*** (Farzan Sojoudi, Trans.). Tehran: Soore Mehr.
Hosseini, S.H. (1970). Reflection and Analyses of Composed Animals in Islamic Pottery of Iran. ***Honar-Ha-Ye-Ziba***, *4*, 45-54 (Text in Persian).
Jafari, T. (2011). The Analysis of Symbolic and Archetypal Elements in Nezāmi's Me'rājnāme. ***Adab Pazhuhi***, *16*, 123-146 (Text in Persian).
Kamrani, B. (2006). Angel Genealogy of Iranian Painting. ***Ketab-e Mah: Honar***, *95*, 52-65 (Text in Persian).
Khodadad, Z. & Asadi, M. (2010). Survey of Paintings Ascension Prophet Muhammad in Islamic Countries from Ancient Period up to Now. ***Negareh,*** *15*, 49-68 (Text in Persian).
Mahouzi, M.(1998). Horse in Persian Literature and Iranian Culture. ***Journal of the Faculty of Literature and Humanities***, *146*, 209-235 (Text in Persian).
Mehdizadeh, A.R. (2015). Comparative of "Levitation" (miraj) Image on Khamse of Nezami and Falname Tahmasebi. ***Journal of JELVEH-Y-HONAR***, *30*, 5-19 (Text in Persian).
Mounes, H.(1971). History and the Era When Prophet's Miraj and Isra Have Occurred. (Khodamorad Moradian, Trans.). ***Vahid Journal,*** *94*, 1035-1055 (Text in Persian).
Noor Aghayee, A. (2015). ***Number, Symbol, Myth***. Tehran: Afkar (Text in Persian).
Quran (1993). (Abbas Mesbahzadeh, Trans.). Tehran: Iran.
Rice, T. T. (1992). ***The Scythians***. (Roghayeh Behzadi, Trans., 1992). Tehran: Yazdan (Text in Persian).
Razmjou, M. (2012). ***Iranian Masterpieces of Persian Painting***. Tehran: Museum of Contemporary Arts (Text in Persian).
Saguy, M.R. (2007). ***Miraj Nameh, the Miraculous Journey of Mahomet***. (Mahnaz Shayestehfar, Trans., 2007)., Tehran: Institute of Islamic Art Studies Press (Text in Persian).
Schimmel, A. (2016). ***The Mystery of Numbers***. **(**Fatemeh Tofighi, Trans., 1986). Qom: University of Religions and Denominations (Text in Persian).
Shairi, H.R. (2007). ***Proceedings of the Second Seminar on Art Semiotics***. Tehran: Farhangestan Honar (Text in Persian).
Shomali, A.R. (2007). A Study of the Ascension of the Holy Prophet in Persian Poetry (The Mongol and Timurid Periods). ***Persian Language and Literature Quarterly Journal***, *8*, 139-158(Text in Persian).
Strauss, C.L. (2007). ***Myth and Meaning***. (Shahram Khosravi, Trans., 1998). Tehran: Markaz (Text in Persian).
'March 10 Images', Retrieved June 19, 2016, from studyblue website on HTTP://www.studyblue.com/notes/note/n/march-10-images/deck/11044365
Tavakkoli, F. (1934). Ruling Women in Islamic Governments. ***The Quarterly Journal of Women and Family Socio Cultural Council***, 33(9), 162-193 (Text in Persian).
Warner, R. (2016). ***Encyclopedia of World Mythology***. (Abolghasem Esmailpour, Trans., 2008). Tehran: Hirmand (Text in Persian).
Wiesehofer, J. (2011). ***Iraniens, Grecs et Romains***. (Jamshid Arjmand, Trans., 2011.). Tehran: Farzan Rooz (Text in Persian).
Zabihi, M. (1998). ***The Myths of Iran and Greece***. Qom: Negin (Text in Persian).

Comparative Analysis of 'Buragh' & 'Centaur' in Iran & Greece[1]

M. Nazari[2]
M.Sharareh[3]
A.Tabe[4]

Received: 2016.08.15
Accepted:2017.09.23

Abstract

This article deals with the crucial role of mythology, ideology, reign, hegemony, ethnicity, language, visual signs as well as other events and components upon ancient, narrative and visual archetypes of Iran and its boundaries. The series of cultural and political exchanges occurring due to the rise of governments and the companionship of intellectuals and artists, changed the foundation of visual signs and veiled the religious teachings within them. As a result, such structure brought about a shift of concept and also a delicate variation in the appearance of the equid of the Messenger of Islam (Buragh) in the tale of 'Miraj' (Ascension).

With its animal body and beautiful human visage, the counterpart myth of the Grecian 'Centaur' has summed up in its character the power of the rulers of the Islamic regions, symbolic relations of numerology, the male unconscious and female gender and others with a sacred tale attributed to Muslims (the prophet's ascension). Therefore, the combination is the product of cross-cultural conformation and political worldview within the discrete Iranian Kingdom which, so as to promote religious ideal, overtly and covertly combines the story of 'Miraj' with the role of 'Buragh' and infuses it into the Islamic culture.

The above statements are the results of a comparative study made through desk study of library resources and slice model in order to reach another aspect of the speculative and pictorial essence of art in Iran. The study endeavors to find responses to two questions:1: how BURAGH and CENTAUR are physically and spiritually related? 2: What are the genders, concepts and effective factors affecting femininity or masculinity of the prophet's horse.

Keywords: Comparison**,** Miraj, Myth, Buragh, Centaur.

[1]DOI: 10.22051/jjh.2017.11252.1151
[2]M.A. of Art Research, University of Science & Arts of Yazd, Yazd, Iran (Corresponding Author) nazari.mazdak@gmail.com.
[3]M.A. of Art Research, University of Science & Arts of Yazd, Yazd, Iran, maryam.sharareh@gmail.com.
[4]M.A. of Painting, Shiraz Art Institute of Higher Education, Shiraz, Iran, afsaneh.tabe@gmail.com.