زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹: ۲۱۹ـ۲۴۹
DOI: 10.22059/jwica.2020.307363.1463

# بازتاب کهن‌الگوهای روان‌زنانه و روان‌مردانه از دیدگاه یونگ در خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران

محبوبه شعبانی جفرودی[۱]، سیده مامک صلواتیان[۲]*، علیرضا نیکویی[۳]، سامره اسدی مجره[۴]

## چکیده

کهن‌الگو در روان جمعی انسان برانگیزانندهٔ اعمال انواع کنش در ذهن معنوی اوست و از آنجا که جوهرهٔ هنر، ذهن و روان آدمی است، مقالهٔ حاضر ارتباط میان روان‌کاوی و معماری را جست‌وجو می‌کند. کارل گوستاو یونگ، مبدع نظریهٔ روان‌شناسی تحلیلی و باسط تئوری کهن‌الگوها، معماری را چونان روان انسان می‌داند. به‌طوری‌که موقن است ابداً پدیده‌ای دست‌ساز بشر موجود نیست که نخست به صورت پندار و خیال در روان نبوده باشد. شمار کهن‌الگوها به‌عنوان موضوع اصلی بحث بسیار است. این تحقیق با محوریت قرار دادن دو کهن‌الگوی آنیما و آنیموس، نخست در پی یافتن و گردآوری نمادهای این کهن‌الگوها در اندیشه‌ها، آیین‌ها و باورهای قومی و سپس ایجاد تناظر در نمادهای برخی از مهم‌ترین اجزای خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران شامل دستگاه ورودی، حیاط، ایوان، حوض‌خانه، اتاق، بادگیر، سرداب و سایر است. مقالهٔ پیش رو با رویکرد تحلیل محتوا در پارادایم کیفی به‌روش استقرایی و قیاسی انجام پذیرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهند میان نمادهای کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس و مضامین معنوی نهفته در اجزای خانه‌های سنتی تناظر برقرار است و همان‌گونه که روان انسان کامل سرشتی دووجهی دارد، تعادل میان هردو نمودهای روان‌زنانه و روان‌مردانه در کلیت والای معماری سنتی خانه نیز دیده می‌شود.

## کلیدواژگان

آنیما، آنیموس، خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران، نمادهای کهن‌الگویی، یونگ.

---

این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «بازخوانی مفهوم خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران بر پایهٔ کهن‌الگوها» است که با راهنمایی دکتر سیده مامک صلواتیان و مشاورهٔ دکتر علیرضا نیکویی و دکتر سامره اسدی مجره در دست انجام است.

۱. دانشجوی دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رشت، رشت، ایران mbh_shabani@yahoo.com
۲. استادیار گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رشت، رشت، ایران salavatian@iaurasht.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان alireza_nikouei@yahoo.com
۴. استادیار گروه روان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رشت، رشت، ایران asadimajreh_psy@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۲۴

## مقدمه

کارل گوستاو یونگ[1] (۱۸۷۵ـ۱۹۶۱)، روان‌شناس مشهور سوئیسی، معتقد است روان از سه سطح مختلف و متعامل شامل؛ خودآگاه[2]، ناخودآگاه شخصی[3] و ناخودآگاه جمعی[4] تشکیل شده است. خودآگاه بخشی از ذهن است که مستقیماً در دسترس فرد قرار می‌گیرد و شامل بازخوردهایی است که انسان از طریق آن‌ها با دنیای بیرونی سازگاری می‌یابد. خودآگاهی تصمیمات منتج از پردازش‌ها و تحلیل‌های منطقی را در افعال انسان دربرمی‌گیرد. ناخودآگاهِ شخصی منحصربه‌خود فرد و حوزه‌ای پویا و گسترده از زندگی روانی اوست که اندیشه‌ها و خاطرات سانسورشدهٔ ذهن در آن جای می‌گیرد [۷، ص۱۴۸]. این جزء از روان انسان حاصل سرکوب‌ها یا باورهایی است که از کودکی تاکنون به‌صورت ناآگاهانه کنش‌های فرد را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد. درنهایت، آخرین و عمیق‌ترین سطحِ روان انسان ناخودآگاه جمعی نام دارد. این بخش مخزن بقایای تجارب نیاکانِ ما و گنجینه‌ای مملو از رسوباتی از ازل است. اگر می‌توانستیم ناخودآگاه را به قالب انسانی دربیاوریم، موجودی عاری از همهٔ خصایص مربوط به جنسیت، جوانی، پیری، مرگ و زندگی، با تجارب دو میلیون سالهٔ بشریت می‌بود [۲۲، ص۲۰۷]. تعریف روشن از ناخودآگاه جمعی با تشریح و تبیین محتویات آن آغاز می‌شود و بدون شناخت چیستی مضامین ناخودآگاه جمعی، شناخت از آن حاصل نخواهد شد. هریک از این سه لایهٔ روان با یکدیگر در پیوندند. ذهن انسان با ویژگی سیال خود در شرایط مختلف یا برحسب نیاز، در میان این لایه‌های روانی مسیری صعودی، نزولی و گاه تعاملی می‌پیماید (نمودار ۱).

**نمودار ۱. مدل روان انسان، منبع: نگارندگان**

1. Carl Gustav Jung
2. conscious
3. individual unconscious
4. collective unconscious

در بطن ناخودآگاه جمعی تصاویر ذهنیِ کهنِ جهانی یافت می‌شود که میان بشر مشترک‌اند. تصاویر کهن جهانی آن تصاویر نخستین[1] و آغازینی هستند که از ابتدای آفرینش، منفک از زمان، مکان و نژاد در خاطرهٔ جمعی انسان حک شده و محتویات پویای ذهن ناخودآگاه را دربر گرفته‌اند و هیچ ارتباطی با تجارب فردی ندارند.[2] به‌گونه‌ای که مشابه آن‌ها به‌صورت نماد در آیین‌ها و باورهای اقوام کهن به‌کرات دیده می‌شود. این تصاویر اندیشه‌های موروثی نیست، بلکه آمادگی کنشی روانی برای بازتولید اندیشه در طول تاریخ زندگی بشر است که فارغ از مکان و سنت پدید می‌آیند. یونگ آن اندیشه‌ها و تصاویر کهن و اساطیری را کهن‌الگو[3] نامید. اصطلاح کهن‌الگو اختراع یونگ نیست، بلکه از قرون اولیهٔ میلادی وجود داشته است. اما نوآوری او در این زمینه مبتنی بر آزمایش‌های بالینی بود که تا مرحلهٔ جزئیات دقیق‌تری آن را پیش برد [۵۳، ص۶۰]. کاربرد نظریات یونگ مبتنی بر مضامین کهن‌الگوها به شکل‌گیری رویکرد نقد کهن‌الگویی منتج شد. امروزه این رویکرد جهت تکوین الگویی ساختاری در مطالعات تطبیقی توسعه یافته است؛ به‌گونه‌ای که در انواع حوزه‌های مختلف هنری و ادبی از این روش جهت نقد و بررسی کهن‌الگوهای نهفته در اثر بهره می‌برند. این نوع نقد نشان می‌دهد ذهن آفرینندهٔ یک اثر، به‌صورتی فراتجربی، وراشخصی و بدوی، کهن‌الگوها را جذب می‌کند و به‌صورتی نمادین در اثر فرامی‌افکند. این فرافکنی[4] به صورتی استعاری اثر را به مخزنی مملو از محتویات روان ناخودآگاه مبدل می‌کند. یونگ میان کهن‌الگوهای موجود، کهن‌الگوهایی در شخصیت انسان شامل نقاب، من، خویشتن، سایه، آنیما و آنیموس معرفی می‌کند. از این بین، کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس به‌عنوان جنبه‌های متضاد جنسی در روان مرد و زن، تا به امروز در حوزهٔ نقد کارکردی اساسی داشته‌اند (نمودار ۲). او در طی مطالعاتش دریافت هریک از ما، مرد و زن، واجد ویژگی‌های روان‌جنسی هستیم که تجسم‌بخش صورت‌های متضاد جنسیت در ناخودآگاهمان هستند. یونگ این صورت‌های متضاد جنسی را آنیما و آنیموس نامید.

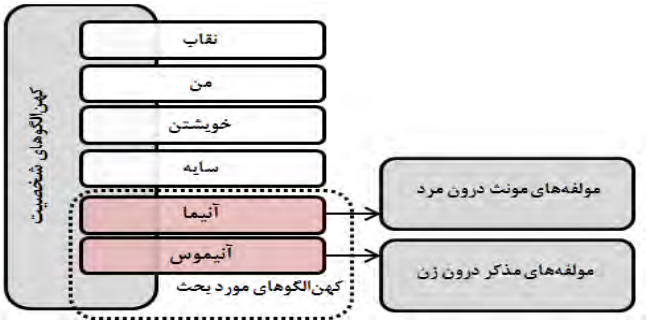
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. primordinal image

۲. در فلسفه صور اولیه از اشیا را مُثُل افلاطون تلقی می‌کنند.

3. archetype

۴. فرافکنی (projection) فرایند خودکاری است که در آن محتوایی ناخودآگاه را چنان به عین خارجی منتقل می‌کنیم که گویی آن محتوا نه به ذهن ما، بلکه به یک عین خارجی تعلق دارد.




**نمودار ۲. کهن‌الگوهای شخصیت یونگ، منبع: نگارندگان**

این مقاله با هدف بررسی ارتباط میان خانه در گفتمان معماری و کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس (روان‌زنانه و روان‌مردانه) در گفتمان روان‌کاوی یونگ تهیه و تدوین شده است.

معماری یک ایدهٔ دیرینه و خانه یکی از نمونه‌های کهن دست‌ساختهٔ بشر است که علاوه‌بر ویژگی‌های کیفی در اجزای کالبدی ارزشمند موسوم در خانه- مانند مطبخ، اتاق، حیاط و سایر موارد از این دست- طیف وسیعی از تجربیات انسانی را دربر می‌گیرد. در تحقیقات یونگ، خانه یکی از نمادهای رایج در رؤیاست. انسان در طی قرن‌ها به دنبال مکانی امن بوده که در آن بیاساید، لذا خانه نمادی غنی است. اولین خانه رحم مادر است؛ بنابراین خانه علاوه‌بر فرهنگ مردانه و پدرسالارانه[1] به صورت ضمنی دلالت‌هایی زنانه و مادرسالارانه[2] دارد [۵۶، ص۳]. ما مدیون خانه‌ایم. بسیاری از خاطرات در خانه سکونت می‌یابند. چنانچه خانه اندکی استادانه‌تر بنا شود، با زیرزمینی، اتاق زیرشیروانی، پستو و راهرویی، خاطرات ما پناه می‌یابند. معمار باید به سکونت خاطرات توجه کند. ما با خیال خانه با واقعیت اساسی تمامیت روان‌شناسانه آشنا می‌شویم. روان‌کاوی و پدیدارشناسی می‌تواند از خانه مجموعه‌ای مدارک فراهم کند که در اختیار طراحی معماری قرار گیرد [۶، ص۴۸].

خانه به‌مثابهٔ ظرفی انباشته از محتویات کهن‌الگوییِ آفرینندهٔ خود شخصیتی همسان با ویژگی‌های روان می‌یابد. ازاین‌رو به نظر می‌رسد ردپای این الگوهای کهن از طریق نمادهای معماری قابل شناسایی باشند. اگرچه یافتن و واکاوی کهن‌الگوها در آثار معماری مشکل است، معمار می‌تواند کهن‌الگوهای انباشته در ناخودآگاه جمعی را از طریق طراحی محیط، فرم، هندسه و ویژگی‌های خاص بنا به‌صورتی نمادین بیان کنند. پرسش‌های این پژوهش با توجه به تأثیر ویژگی‌های روان‌زنانه و روان‌مردانه بر معماری بدین‌سان شکل می‌گیرند؛ چنانچه مقرر است دو کهن‌الگوی آنیما و آنیموس نهادینه در روان هنرمند بر آثار وی فرافکنده شوند،

1. patriarchal
2. matrifocal

نمادهای این دو کهن‌الگو در خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران در کدام عناصر معماری دیده می‌شوند؟ چه ویژگی‌ها و خصایصی در عناصر و اجزای خانه‌های سنتی وجود دارد که آن‌ها را به کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس می‌پیوندد؟ جهت تفسیری رساتر، اجزای تعدادی از خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران به‌عنوان نمونه‌های مطالعه‌شده مورد تدقیق قرار می‌گیرند. معماری خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران متشکل از صور نمادین و اجزای تکرارشونده‌ای مانند هشتی، ایوان، حیاط مرکزی و... با ارزشی پیشاتاریخی‌اند و توصیف به نمایه‌های تکرارشونده با ارزش‌های پیش‌تاریخی و تشخص بخشیدن به آن‌ها نخستین گام در نقد کهن‌الگویی است [۳۲، ص۸۱]. در این پژوهش، از پارادایم کیفی با نگرش پدیدارشناسانه و تفسیری در تحلیل داده‌ها استفاده شده است. الگوی تحلیل نشانه‌شناسی و روش پژوهش، تحلیل محتوای کیفی است. براساس این فن، از متن یک پیام اطلاعات لازم جهت تحلیل فرضیه‌های پژوهشی اخذ می‌شود.

## پیشینهٔ پژوهش

با توجه به رویکرد میان‌رشته‌ای در این پژوهش، پیشینهٔ تحقیق به نظام‌های متنوع قابل تقسیم‌بندی است که هریک به‌نوعی در روند انجام‌دادن پژوهش الهام‌بخش بوده و معیارهای تفسیر را شکل داده‌اند. دستهٔ نخست دستاورد پژوهشگرانی چون یونگ و پیروانش است که به‌طور مستقیم از نظریه‌ها و تئوری کهن‌الگوهای یونگ در تألیفاتشان استفاده کرده‌اند و اندیشمندان علوم انسانی در حوزه‌های مردم‌شناسی، دین‌پژوهی و اسطوره‌شناسی که به‌صورت موضوع اصلی یا به‌گونه‌ای فرع بر مطلب، در خلال پژوهش‌های خود به ماهیت دوجنسیتی روان انسان از ازل حکایت کرده‌اند. دستهٔ دوم مجموعه مقالات مربوط به نقد کهن‌الگویی در ادبیات، سینما و هنر است. دستهٔ سوم به‌مراتب اندک منابعی را دربرمی‌گیرد که به خوانش کهن‌الگوی آثار معماری پرداخته شده است. درنهایت دستهٔ چهارم و پنجم از پیشینهٔ تحقیق مقالات و تألیفات مرتبط با خانه و منابع نشانه‌شناسی و نمادشناسی هستند.

بنابر منابع دستهٔ نخست، یونگ در بخشی از کتاب *روان‌شناسی و دین*، به‌عنوان مؤلف کتاب، با پژوهش در باورهای دینی، قومی و یافتن پیشینه‌ای از سمبل‌های نر و ماده به تبیین حضور کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس به‌صورت جفت‌های جدایی‌ناپذیر پرداخت [۵۳، ص۳۸]. جان سنفورد در کتاب *یار پنهان* مفاهیم کهن‌الگویی آنیما و آنیموس را توسعه می‌دهد. جملات «در روان هر مرد انعکاسی از زن و در روان هر زن انعکاسی از یک مرد موجود است»، یا «هر مردی حوای خود را در درون دارد» بیانگر این واقعیت روان‌شناسی است که انسان در درون خود محمل جنس‌های متضاد است. او با اعتقاد بر اینکه مفاهیم روان‌شناختی نشان می‌دهند

روان انسان در بطن خود شامل دو جنس است و همواره به صورت بالقوه تکانه‌های[1] روانی از جنس مخالف در درون خود دارد[2]، نحوهٔ اثرگذاری روان‌زنانه و روان‌مردانه را در افکار و کنش‌های انسانی تشریح می‌کند [۲۱]. مایکل پالمر ضمن پرداختن به مباحث اصلی کتاب *فروید، یونگ و دین* در بخش ساختار روان به طرح تصاویر کهن موجود در ناخودآگاه جمعی از دیدگاه یونگ می‌پردازد. براین اساس، در اساطیر و ادیان تطبیقی اتحاد دو جنس، همان تمامیت و مظهر تک‌خدایی است. او از یونگ نقل می‌کند: «عملکرد انرژی روانی بر طبق اصل تضاد است؛ یعنی هر چیزی دیر یا زود به سوی ضد خود می‌رود. نوعی حرکت نوسانی، دائم و پویا بین دو قطب مخالف و نوعی تمایل به توزیع مناسب انرژی در جهت یافتن یکپارچگی روانی بین بخش‌های مجزای روان خودآگاه و ناخودآگاه» [۷، ص۱۵۴ـ۱۷۷].

از جمله منابع دستهٔ دوم کتاب *داستان یک روح* (شرح و متن *بوف کور* صادق هدایت) از سیروس شمیساست که با تکیه بر روش نقد کهن‌الگویی علاوه‌بر واکاوی شخصیت‌های داستان *بوف کور*، میان آن‌ها و روان صادق هدایت ارتباطاتی می‌یابد. شمیسا، به نقل از یونگ، دوجنسیتی بودن روان انسان را سمبلی از انسان کامل و آگاه بر همهٔ چاکراها و مراکز خودآگاهی‌اش می‌داند که با بخشی از روان متضاد با جسمش وصلت کرده است [۲۳، ص۵۵]. بهروز اتونی در مقالاتی با عناوین «نقد اسطوره‌شناختی ژرفا بر بنیاد کهن‌نمونهٔ مادینهٔ روان» و «دبستان نقد اسطوره‌شناختی ژرفا بر بنیاد کهن‌نمونهٔ نرینهٔ روان» با معرفی کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس و بیان کارکرد آن‌ها در اسطوره و حماسه درصدد اثبات کارآمدی و یافتن نمادهای کهن‌الگویی آنیما و آنیموس از طریق تحلیل ویژگی‌های شخصیتیِ *شاهنامه* است [۱؛ ۲]. شهین حقیقی در مقالهٔ «نقد کهن‌الگویی نمایش‌نامهٔ شمارهٔ ۶ از هفت نمایش کوتاه اسماعیل خلج» این اثر را مستعد خوانش با رویکرد کهن‌الگویی دانسته است. او با جست‌وجو در بازنمود کهن‌الگوهای من، سایه، ماندالا و سایر، طی روایت نتیجه می‌گیرد این کهن‌الگوها به‌صورت نظام‌مند و آگاهانه تحت تأثیر مطالعات خلج در حوزهٔ روان‌شناسی یونگ به‌کار گرفته شده است [۱۲].

در دسته‌بندیی سوم، پژوهشگران با جست‌وجوی ارتباط میان کهن‌الگوها و معماری به نتایج مفیدی دست یافته‌اند؛ کلر کوپر مارکوس در کتاب *خانه آینهٔ خویشتن*، با استفاده از نظریهٔ روان‌کاوی یونگ، اثبات نمود، شناخت رابطهٔ عمیق انسان با محیط پیرامون فقط از طریق روش‌های علمی امروز امری ناقص است و تأملات درونی به‌عنوان امری حیاتی باید مد نظر قرار گیرند [۵۸]. در کتاب *کهن‌الگو در معماری*، پروفسور توماس دیس ایوانسن در حال بسط یک دستورالعمل نوین معماری است که با عناصر اصلی ساختمانی مانند کف، دیوار و سقف ارتباط

1. psychological impulses

۲. هر مرد یا زن تمایلاتی در جهت انجام‌دادن فعالیت‌هایی متعلق به جنس مخالف دارند و اغلب قادرند نقش‌های یکدیگر را (به‌جز نقش بیولوژیکی) ایفا کنند.

دارد. وی با نمونه‌هایی در تاریخ معماری، چگونگی تأثیر کهن‌الگوها بر روح بنا و ادراک جنبه‌های حسی معماری را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد [۵۹]. حسنیه هروی و همکاران در مقالهٔ «بازتاب کهن‌الگوی مادر در معماری تاریخی ایران براساس آرای یونگ» با نقد روان‌کاوانه حضور تأنیث را در معماری تاریخی ایران اثبات می‌کنند. نتایج نشان می‌دهد کهن‌الگوهای مادرمثالی و آنیما اشتراکاتی دارند که در آثار معماری مانند گور دخمه‌ها و خانه‌های دستکند بازتاب آن‌ها دیده می‌شود [۵۰]. مسعود وحدت‌طلب و شهرام حیدری (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی نحوهٔ بروز زنانگی در معماری دورهٔ تیموری با تمرکز بر مؤلفه‌های بصری (نمونهٔ موردی: مسجد گوهرشاد مشهد)» به یافتن عناصر و ویژگی‌های بصری مرتبط به جنسیت در بنای مسجد گوهرشاد پرداخته‌اند. جهت تعمیم موضوع، با استفاده از نظریه‌های فلسفی و روان‌کاوی فروید و یونگ شاخص‌های زنانگی را مؤلفه‌هایی مسلط بر ویژگی‌های مردانه، اما نهفته دانسته‌اند [۴۷].

مجموعه کتب *گنج‌نامه* از منابع مهم دستهٔ چهارم‌اند که پژوهشگران در آن مستخرجات حاصل از برداشت نقشه‌ها، تصاویر و توصیف اجزای معماری ایران را گردآوری کرده‌اند. در بخش تحلیل خانه‌ها از تصاویر و نقشه‌های موجود در این منابع بهر برده شد [۱۱؛ ۴۲؛ ۴۳]. درنهایت، تألیفاتی چون *فرهنگ مصور نمادهای سنتی* از جی.سی. کوپر، مجموعه کتب پنج‌جلدی *فرهنگ نمادها* تألیف؛ ژان شوالیه و آلن گربران و سایر منابع از این دست مورد استفاده قرار گرفت. با توجه به پیشینهٔ تحقیق، افزون بر این، جز در پژوهش‌هایی در ارتباط با موضوع کهن‌الگوها، به‌خصوص آنیما و آنیموس در ادبیات و سایر رشته‌های علوم انسانی، تحقیقی ویژه مرتبط با این دو کهن‌الگو و خانه، به‌خصوص خانه‌های سنتی ایرانی، انجام نپذیرفته است. این پژوهش به چگونگی بازتاب یک ارزش پذیرفته‌شدهٔ مکتب روان‌کاوی در معماری می‌پردازد.

## چارچوب نظری

### ساختار ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها

ناخودآگاهی به‌مثابهٔ استودان یادها [۳۳، ص۱۰۲] بخشی از روان است که چون جهانی در پستو، زیرزمینی یا اَبَرزمینی بر خودآگاهی وی ظاهر می‌شود [۵۱، ص۱۷۲]. کارل گوستاو یونگ معتقد است ناخودآگاه انسان شامل دو بخش است که لایهٔ ژرف‌تر آن با ماهیتی وراشخصی و جمعی محتوایش چیزی نیست که در طول عمر شخص به دست آمده باشد، بلکه در همهٔ انسان‌ها یکسان است [۴۱، ص۱۰]. هنگامی‌که همهٔ لایه‌های روان را کنار بزنیم، چیزی باقی می‌ماند که در همهٔ مردان، زنان، اعصار و فرهنگ‌ها مشترک است [۱۴، ص۹]. این لایه به همهٔ تفاوت‌های نژادی بی‌اعتناست. همهٔ اندیشه‌ها، از آغاز تا امروز، در بخش عمیق‌تر روان

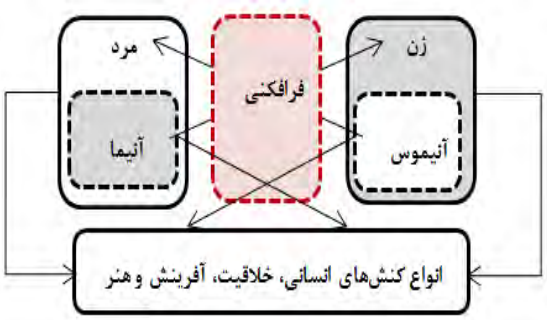
انباشته شده‌اند که ریشه‌هایش در ژرف‌ترین گذشته‌های دور جای دارند. آن‌ها می‌توانند تبیین‌کنندهٔ مضامین اسطوره‌ها و نمادهایی باشد که امکان ارتباط مشترک انسانی را ممکن کرده است [۵۵، ص۲۸]. روان آدمی به گونهٔ بدن انسان عمل می‌کند و با تاریخ تکامل خاص، ردپای روشنی از مراحل تکاملی گوناگون را در خود نشان می‌دهد [۴۱، ص۶]. این بخش از ناخودآگاه حِدت زیادی ندارد و شامل محتویات روانی است که هنوز به اندازهٔ کافی پخته نشده تا وارد حیطهٔ ضمیر آگاه شوند [۵۲، ص۸۸ـ۸۹]. زبان ناخودآگاهی زیر آستانه‌ای[1]، غریزی و کهن است و نحوهٔ ارتباط آن با محتویات روان خودآگاه از طریق شناخت و فهم کهن‌الگوها حاصل می‌شود. این اصطلاح مشهور یونگ در متون فارسی به کهن‌نمونه، سرنمون، نمونه‌های دیرینه، صورمثالی یا صورنوعی نیز ترجمه شده است [۵۴، ص۱۸۱]. یونگ معتقد است کهن‌الگوها در رؤیاها، خیال‌پردازی‌ها و هنر خود را به ما نشان می‌دهند و بر کردوکارهای ما نفوذ دارند [۲۴، ص۲۶۴]. این محتویات انتزاعی الهام‌بخش بسیاری از آثار هنرمندان بوده‌اند.

## آنیما و آنیموس

یونگ معتقد است هر مردی درون خود تصویری ازلی از زن و هر زنی در روان خود تصویری از مرد دارد. این تصویر یک زن یا مرد خاص نیست، بلکه چهره‌ای روشن از نوعی انرژی زنانه و مردانه در درون جنس‌های متضاد است. این تصاویر به‌صورت ذاتی در روان انسان حضور دارند و کنش‌های آن‌ها براساس فرافکنی صورت می‌پذیرد (نمودار۳). انسان موجودی دوجنسیتی یا آندروژن[2] است که شخصیتی حاوی هر دو عنصر زنانه و مردانه دارد. این تصور، صورت دیرینی است که اغلب در اسطوره‌ها و بیانات بزرگان در گذشته آمده است. یونگ این حقیقت را بررسی کرد و از آن برای توصیف انسان کامل بهره برد. وی عنصر متضاد در مرد را آنیما[3] یا روان‌زنانه و در زن را آنیموس[4] یا روان‌مردانه نامید. منظور از روان‌زنانه، عنصر مؤنث در شخصیت مرد و منظور از روان مردانه عنصر مذکر در شخصیت زن است [۱۴؛ ۲۰، ص۷ـ۱۱]. اتحاد و تعادل دو کهن‌الگوی آنیما و آنیموس، همچون اتحاد خودآگاه و ناخودآگاه، سبب انسجام و تمامیت روانی و شکل‌گیری انسان کامل می‌شود [۳۱، ص۱۸].

پرتال جامع علوم انسانی

1. subliminal
2. androgynous
3. anima
4. animus




**نمودار ۳. فرافکنی آنیما و آنیموس بر کنش‌های انسانی، منبع: نگارندگان**

آنیما، مادینهٔ جان جلوه‌گاه ناخودآگاه جمعی و قلمروی مادرانه و زنانه در روان مرد است که با مداخله‌جویی‌های نرم و سیال مبتنی بر درک زنده و شهودی و گرایشی توفنده به نفوذ بر رفتار خودآگاه آدمی دارد [۵۱، ص۱۴۹]. یونگ از اصطلاح یونانی آنیما به‌معنای نفس برای معرفی مادینهٔ روان استفاده کرد. مفهوم آنیمای یونگ پیوند میان جسم و روح بود [۱۴، ص۲۴۱]. آنیما موجودی توخالی نیست، بلکه دم جاودانگی، دوستدار زشت و زیبا، خوب و بد، هردو است. قلمروی خدایان است. به هرچه دست می‌زند نومنی (قدسی)، تابو و سحرآمیز می‌شود. آنیما در تسخیر افراد بسیار تواناست. وحشت و آرامش، اوهام خوش و ناخوش، وجد، فوران عشق و شور پدید می‌آورد [۴۱، ص۵۴]. یونگ آنیما را تجسم ناخودآگاه و پلی برای رسیدن به آن می‌دانست [۵۵، ص۷۲]. خودآگاهی نرینه همهٔ ادراکات و تصاویر خیال و احساسات درونی را که از ناخودآگاهش سرچشمه می‌گیرد، به‌صورت مادینه‌نما، بر تمثالی که مظهر مادینهٔ اوست فرامی‌افکند [۵۱، ص۱۴۹ــ۱۵۰]. آنیموس نمایانگر جنبه‌های متفکر و منطقیِ روان زن، افکار و عقاید خودانگیخته است [۴، ص۱۳۷]. عنصر نرینه مانند مادینه خصوصیات بد و خوب را توأمان دارد و علاوه بر خصوصیات منفی همچون خشونت، لگام‌گسیختگی، افکار پنهانی، به ویژگی‌های مثبتی همانند خلاقیت، روح مبتکر، شجاعت، عینیت و خرد آراسته است. عنصر نرینه به زن صلابتی درونی برای جبران ظرافت ظاهری‌اش می‌دهد [۵۴، ص۲۹۰ـ۲۹۳].

## معماری و خانه

واژهٔ الگو در معماری معانی مختلف و متباینی دارد. به‌علاوه، در ادبیات حال حاضر واژگان متعددی همچون نمونه، سرمشق و مدل وجود دارد که هریک علاوه بر داشتن بار معنایی خاص، قرابت مشخصی با مفهوم الگو دارند. نقطهٔ اشتراک بین این مفاهیم، توجه و دلالت بر پیش‌دانسته‌های بشری و تأکید بر فرایندهایی است که آثار گذشته و موجود را به‌منظور تولید

آثار پیش‌رو مطالعه می‌کند. همانندی معنایی کهن‌الگوهای یونگ را در الگوهای کهن معماری می‌توان یافت. این مفهوم چون اصول پایدار، بر وجود صفات و مفاهیم نهادینه‌ای در ضمیر انسان اشاره دارد که در قالب نظام‌های رفتاری و آیینی تکرارپذیر، در شیوهٔ زندگی انسان تجلی می‌یابد و به ایجاد الگو منجر می‌شود [۲۰، ص۴ـ۶]. کهن‌الگوها در معماری از طریق نمادها ظهور می‌یابند. معماری در اینجا معماری سنتی است و سنت، خوی و عادت نیست، بلکه اصول تبدیل‌ناپذیر و عناصر پایدار با منشأ آسمانی است که سنت حکم رهنمون را برایش دارد. این عناصرِ پایدار، حتی اگر بقای ظاهرشان متوقف شود، تسلیم مرگ نخواهد شد (نمودار۴). هنرمندی که در عرصهٔ سنت کار می‌کند روح درون را بر جهان برون می‌تاباند [۳، ص۱۰]. این بازتابش به اصطلاح یونگ، فرافکنی در آثار معماری از طریق نماد صورت می‌پذیرد. نماد یکی از ابزارهای معرفت، کهن‌ترین و بنیادین‌ترین روش برای آشکارسازی مفاهیمی است که به صورت دیگری قابل بیان نیستند [۳۴، مقدمه، ص یک‌ـپنج].

**نمودار ۴. الگوهای پایدارِ معماری سنتی، شرط اساسی نقد کهن‌الگویی، منبع: نگارندگان**

ارتباط میان روان انسان و معماری به لطف تحقیقات سال‌های اخیر دور از ذهن نیست. معماری بهترین حالت بیان و بازتاب روان است که نقش مهمی در هویت فرهنگی ایفا می‌کند [۵۷]. یونگ خانه را مشابه «ساختار روان انسان» توصیف می‌کند و معتقد است معماری مانند سایر هنرها وسیله‌ای برای انتقال عمیق‌ترین افکار است. تاریخ معماری و دست‌ساخته‌های بشر از خانه آغاز و بدان ختم می‌شود. خانه گنجینه‌ای مجعد و حیرت‌آور از خاطرات و افعال انسانی است. ازاین‌رو همگرایی آن با مخزن پیچیدهٔ روان انسان قابل کشف و تأویل است. یونگ مبنای به‌وجود آمدن نظریهٔ ضمیر ناخودآگاه جمعی را با رؤیای خویش دربارهٔ خانه بیان می‌کند. او خانه را اندوختگاه روان جمعی بشر و خاطرات قومی می‌داند [۵۲، مقدمهٔ مترجم، ص سی‌ونه]. خانه مکانی معنادار است که مردم به آن نیازمندند و اوقات خود را در آن سپری می‌کنند. هرچه در جهان رخ می‌دهد، کشف یا ساخته می‌شود یا بر سر آن مبارزه می‌شود درنهایت به خانه راه می‌یابد. جنگ‌ها، قحطی‌ها، انقلاب صنعتی، عصر روشنگری، در کاناپه‌ها و قفسه‌ها، در

چین‌های پرده‌ها، کرک‌های بالش، رنگ‌های دیوارها وجود دارند. خانه مکانی برای فرار از تاریخ نیست، بلکه جایی است که تاریخ به آنجا منتهی می‌شود [۵، ص۱۳].

## نمادهای آنیما و آنیموس

نمادها محتویات ناخودآگاه را فراهم می‌کنند؛ سپس از آنجا به خودآگاه راه می‌یابند و به نمودهای فعال تبدیل می‌شوند [۵۴، ص۲۲۶]. نماد جزئی از حیات معنوی انسان و بیان حقیقتی متعالی است که معنای ظاهری و باطنی دارد. صورت ازلی و ابدی است از هرآنچه ملکوتی است؛ بنابراین به نیرویی نامیرا تبدیل می‌شود. نمادگرایی اساس اندیشیدن بشر است و نادیده انگاشتن آن موجب کمبود می‌شود. نماد زبانی رمزگون دارد که تأویل آن نیازمند گسترش دایرهٔ اصطلاحات، مَثَل‌ها، آیین‌ها، باورها و دانش انسان‌شناسی و تفسیر آن مدیون کشفیات روان‌کاوی است. تاریخ نماد نشان می‌دهد که هر موضوعی می‌تواند ارزشی نمادین پیدا کند، چه شیئی طبیعی باشد مانند سنگ‌ها، فلزات، حیوانات و غیره، چه امری مجرد و انتزاعی، اشکال هندسی، اعداد و سایر [۲۵، ص۱۷ــ۳۵]. بسیاری از نمادهای کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس هرآنچه را که یادآور ویژگی‌هایی از جنسیت زنانه و مردانه است دربر می‌گیرد. ویژگی‌های جنسیتی می‌توانند به‌صورت کنایی در انواع رؤیاها و خیال‌پردازی‌ها متجسم شوند. در این‌گونه رؤیاها هریک از نمادها می‌توانند براساس مناسبات و کیفیاتی که در طول قرن‌های متمادی به آن‌ها نسبت داده شده است شناسایی شوند. در باورهای قومی کهن‌الگوهای آنیموس و آنیما دربرگیرندهٔ نمادهای دوتایی‌های نامتجانسی چون؛ آسمان/ زمین، صعود/ نزول، عمودی/ افقی، خودآگاهی/ ناخودآگاهی، روشنایی/ تاریکی، خشکی/ تری، بالا/ پایین، برون/ درون و سایر جفت‌های متضادند. علاوه بر این موارد، تماثیل مذکر و مؤنث در اعداد و اشکال هندسی نیز قابل مشاهده‌اند.

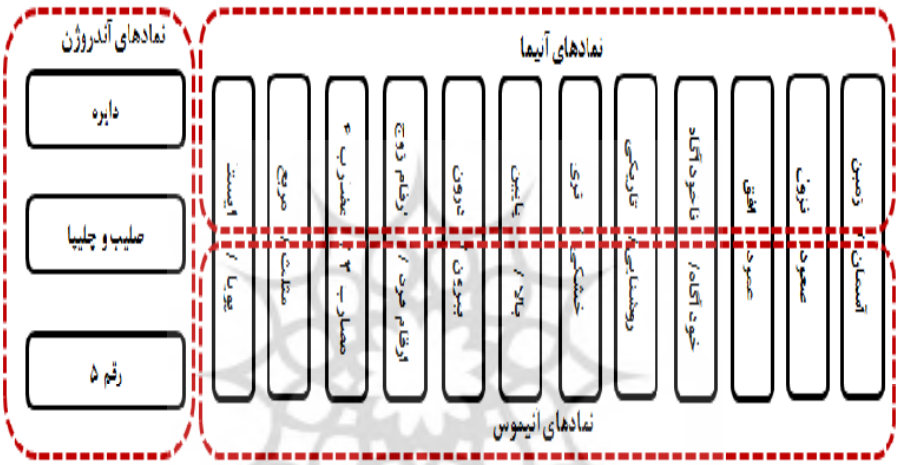
در ارتباط میان نمادهای آسمان و زمین و اصول نرینه و مادینه، مستند است که آسمان اصل فعال و مذکر و نماد آگاهی است، زمین، اصل انفعالی [۲۵، ص۱۸۹ــ۱۹۶]، زن و مادر بیانگر قطب منفی، مؤنث، پذیرنده، نفوذپذیر، تهی، ساکن و منفعل طبیعت [۴۹، ص۳۱ــ۳۹] و در زیر اصل فعال آسمان قرار دارد و دارای فضایل خاک؛ نرمی و انعطاف، پایداری صلح‌آمیز و دوام است. زمین در نمادپردازی هندسی مربع و نماد وظایف و کنش‌های مادرانه است. در قرآن آمده است زنان شما چون زمین‌های شما هستند [۲۷، ص۴۶۱ـ۴۶۵]. صعود و نزول چون دیگر نمادهای متضاد ویژگی‌های مذکر و مؤنث دارند. آتش متعلق به آسمان و مذکر است و صعود می‌کند [۲۵، ص۶۶] و همراه تصاویر نورانی و سرخوشی است. نزول متعلق به آب و زمین، مؤنث است آبی که به‌صورت باران فرود می‌آید و تیره و تار همراه با ترس است [۲۹، ص۴۶۸]. جهات عمودی و افقی با قرابتی نسبت به نمادپردازی صعود و نزول در ذات، خصایص نرینه و

مادینه دارند. خط عمودی آسمانی، روحانی، عقلانی، مثبت، فعال و نرینه، نماد قدرت صعود و پیشرفت است [۲۸، ص۳۰۹]. افقیت با مربع و اصل مادینه مرتبط [۲۹، ص۱۸۶] و دارای جنبهٔ زمینی، معقول، انفعالی، منفی است [۳۴، ص۲۴۹].

ذهن مذکر با ویژگی تعقل به خودآگاهی و مؤنث به ناخودآگاهی نزدیک است. آنیما تمثیل آدم‌نمای ناخودآگاهی جمعی، شب و قلمرو مادران است [۵۱، ص۱۴۹ـ۱۵۰]. آنیموس را دارای خصوصیت روشنایی و آنیما را تاریک و رازآلود دانسته‌اند. تاریکی جنبهٔ بزرگ‌مادر، به‌عنوان آفریننده و نابودکننده، تولد، عشق و مرگ است. رویش و آفرینش در تاریکی صورت می‌گیرد و همه‌چیز در نابودی به تاریکی بازمی‌گردد. شب مادر خدایان، جنبهٔ فراگیر و مادینگی است [۳۴، ص۲۳۲]. نماد روشنایی بیانگر خودآگاهی و طبیعت نرینه است [۵۵، ص۴۱]. در بسیاری از اسطوره‌های آسیای مرکزی، نور یا به صورت گرما، زندگی می‌بخشد یا به صورت نیرو وارد شکم زن می‌شود، حبیب، نرم و بارورکننده [۲۹، ص۴۶۴]، نمادی مردانه است. اصل خشکی، مردانه، مثبت، مربوط به خورشید و آتش است [۳۴، ص۱۳۸] و اصل تری زنانه منفی، تهی و مادینه است [۲۶، ص۲]. بالا نماد آسمان و خصایص نرینه و پایین نماد زمین و مادینه است. حرکات زاویه‌دار و ایستا نماد مردانگی هستند [۱۸، ص۲۵]. در این تصویرسازی‌های نمادین، تقابل طبیعت/ فرهنگ و تقابل درون/ برون نیز وارد می‌شود. زن به‌مثابهٔ نماد درون (زهدان، تاریکی، خواب) و طبیعت (زمین، زمین، آب، زایش) و مرد به‌مثابهٔ نماد برون (آلت مردانه، روشنی، بیداری) و فرهنگ (آسمان، باروری، شکار و جنگ) متبلور می‌شوند [۳۰، ص۲۷۵]. همهٔ اشکال و خصایص احاطه‌کننده به‌منزلهٔ مادر، حمایت و درون است [۳۴، ص۴۴].

عدد ابتدایی‌ترین و قدیمی‌ترین کهن‌الگوی نظم و نقش آن درخور تأمل و حامل فرایندهای روانی ناخودآگاه است [۵۱، ص۲۱۴ـ۲۱۵]. عدد چهار و ضرایب آن دارای ارزش مؤنث هستند [۲۸، ص۳۱۸]. یونگ نشان داده تحقق آنیما از چهار مرحله می‌گذرد [۳۱، ص۶۵] و تربیع را دربردارندهٔ عامل زنانه می‌داند [۴۱، ص۶۳]. همواره ارقام جفت، مادینه و ارقام طاق، نرینه محسوب شده‌اند [۳۷، ص۲۱]. چهار عددی زنانه و مترادف با چپ، عدد سه و ضرایب آن نمایانگر جنسیت مذکر و مترادف با راست [۲۷، ص۳۱۳] و رمز سازماندهی‌اند. نماد تثلیث منشی مردانه دارد [۴۱، ص۶۳]. علاوه‌بر روان‌کاوی، تفسیرگران آشنا با دانش رمزی ارقام، از فیثاغورث تا آباء کلیسا، می‌آموزند که رقم ۵ جمع مذکر و مؤنث (۳+۲) و نمودار زناشویی و بارداری و زندگانی است [۳۷، ص۲۱]. در همهٔ حیطه‌های فرهنگی، به‌خصوص در مذاهب ضد شمایل‌نگاری، ازجمله یهودیت، اسلام و سایر، اشکال هندسی معنادارند. اهرام، دایره، صلیب، مثلث، مربع و امثالهم، بیش‌از ۵۰ هزار مورد شمرده شده است [۴۵، ص۲۸۴]. مربع رمز جامعیت است و چون چهارگوشه دارد رمز زمین و مادینه است [۵۱، ص۲۰۶]، به عنصر خاک و نمادگرایی عدد چهار ارتباط داشته و نشانهٔ مکان است [۲۸، ص۱۸۴]. تصاویر ثلاثی نمایشگر

اندام جنسی نرینه‌اند [۳۷، ص۲۱]. در تجلی مدرن الوهیت سه‌بر (مثلث) با رأس رو به بالا نماد آتش و کوه، نرینه و سه‌بر با رأس رو به پایین به معنای آب و غار، نماد مادینه است [۵۱، ص۲۱۰ـ۲۱۱]. اشکال مدور یا استوانه‌ای نمودار جمع اضدادند [۵۱، ص۲۷۷]. دایره نشانگر تجمیع اصول زنانه و مردانه است [۴۵، ص۲۸۴]. صلیب کامل نماد اتحاد مرد و زنِ نخستین و دارای ماهیت دوگانهٔ وحدت تضادها و وحدت معنوی است، تلفیق روح بشر در سطح افقی و عمودی لازمهٔ زندگی کامل است [۳۴، ص۲۴۹] (نمودار۵).




**نمودار ۵. نمادهای آنیما، آنیموس و آندروژن، منبع: نگارندگان**

## تحلیل و بررسی اجزای خانه‌های سنتی ایران

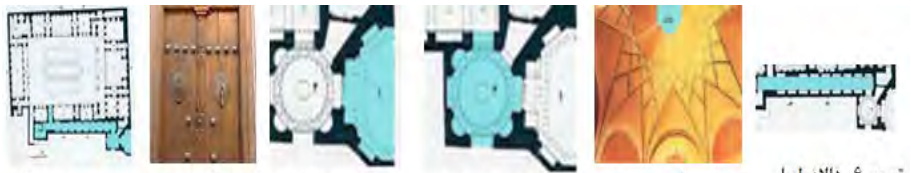
اگر در یک فرهنگ نقش‌های مردان و زنان کاملاً روشن باشد، در ناخودآگاه آن‌ها نیز زنانگی و مردانگی‌شان واضح خواهد بود [۱۳، ص۱۶۵]. جنسیت بیانگر هویت اجتماعی و فرهنگی زن و مرد در جامعه است که با توجه به عواملی از قبیل باورهای فرهنگی، مذهبی، اجتماعی، هنجارها و سطح آزادی‌های زن و مرد در خانواده و جامعه، ساختار قدرت (پدرسالاری و مادرسالاری) و میزان همکاری دو جنس در تأمین معیشت تفکیک می‌شود [۴۸، ص۱۲۳]. این تمایز درون سرشتِ معناییِ دوگانهٔ زنانه و مردانه در خانه‌ها و به‌ویژه خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران کاملاً مشخص است. چنان‌که انفکاک خویش‌کاری‌ها و تفاوت‌های میان دو جنس، به‌ویژه در متون دوران قاجاریه، قابل ارجاع است. محور اصلی این روایات که به شکل‌گیری افعال منجر شده، معطوف به حضور زن در خانه و اندرون و صورت‌بندی مرد در فضای خارج و برون است که تأثیری انکارناپذیر بر نحوهٔ شکل‌گیری کالبد معماری خانه‌های سنتی دارد.

خانه‌های سنتی ایران گنجینه‌ای از اندیشه، آیین و باورهای ایرانیان در طی قرن‌ها به‌شمار می‌روند. هر خانهٔ سنتی ایرانی مجموعه‌ای از نمادها و نشانه‌های فرهنگی و تاریخی است که نه‌تنها میراث یک خاندان یا قوم، بلکه واهشتهٔ اجداد و نیاکان همهٔ این اقلیم است. خانهٔ سنتی ایرانی شامل اجزا و پارگانی متنوع، کهن و پایدار است که برخی از معنادارترین و مهم‌ترین آن‌ها شامل دستگاه ورودی، ایوان، حیاط مرکزی، سرداب و زیرزمین، اتاق و در برخی موارد بادگیر است. هریک از این عناصر علاوه بر ویژگی‌های کارکردی و اقلیمی به‌نوعی بازتابندهٔ روان جمعی مردم این سرزمین محسوب می‌شوند که توصیفی از آن‌ها بیان خواهد شد.

**دستگاه ورودی:** دستگاه ورودی فضایی جهت پیوندگاه میان درون بنا و عرصهٔ برون است که با امکان تغییر گذر، برای درآمدن به بنا، محل مکث، توقف و انتظاری را در بخش قدامی آن برپا می‌دارد. این دستگاه فضای درون را از فضای آمدورفت برونی متمایز می‌کند. در معماری خانه‌های سنتی ایرانی دستگاه ورودی می‌تواند دارای همه یا برخی از عناصر همانند: جلوخان، پیش‌تاق، پیرنشین، درگاه، سردر، در و اجزای آن، هشتی، میاندر، دهلیز و گاه بالاخانه باشد (تصویر۱).

«جلوخان» اولین مرحله از مراتب ورود، ضمن تعریف حریم، فضایی برای مکث، تجمع، حرکت و گذار مابین درون، برون و درک بهتر بنا را فراهم می‌کند و آستانهٔ ورودی خانه و سایر عملکردها تلقی می‌شود [۴۴، ص۶] (تصویر۳). «پیرنشین» را در بسیاری از موارد در کنار هر یک از دو بدنهٔ پیش‌طاق به صورت سکو می‌ساختند که در هنگام انتظار، ملاقات، گفت‌وگو [۱۰، ص۴] یا استراحت از آن استفاده می‌کردند. در ورودی رسالت ممتازی در پایش ارتباط میان فضای درونی و بیرونی همچنین ورود و خروج به خانه به‌جای می‌آورد. کاربران پس از گذار از آن به اندرون خانه وارد یا از آن خارج می‌شوند. ابعاد و تزئینات آن با توجه به تناسبات ورودی که خود با جایگاه خانه و ساکنان آن مرتبط است تعیین می‌شود [۴۴، ص۹]. درها اغلب چوبی و دولنگه، دارای عناصری چون؛ آستانه، کوبه، حلقه، کلون، چفت، گل‌میخ و گاهی نیز روزن بودند. کوبه‌ها به صورت‌هایی گوناگون هریک بر سطح یک لتهٔ در نصب می‌شدند و علاوه بر کارکرد ابتدایی خود، که اطلاع‌رسانی بود، با نشانه‌های جنسیت در ارتباط و هماهنگی است. متمایزکردن کوبهٔ مردان و زنان اصل محرمیت را تثبیت می‌کند و نشان از تفکیک فضای زنانه و مردانه دارد. کوبهٔ مردانه شکل هندسی کشیدهٔ چکش‌مانند با صدای بم و کوبهٔ زنانه به شکل حلقه با صدای زیرتر است [۴۶، ص۱۲۱] (تصویر۲). «هشتی» یا کریاس ابزار تقسیم فضایی و ایجاد حریم در درون خانه و فضای اصلی ورودی است [۴۲، ص۵]. هشتی به‌معنای هشتن یا گذاردن در ورودی خانه‌های سنتی ایرانی پیشِ روی روشناییِ افزونِ فضای بیرون از خانه، فضایی بس تاریک گاه با روزن بود. لذا نقش تصفیهٔ نور و جابه‌جایی هوا را نیز عهده‌دار است [۱۶، ص۴۱]. قاعدهٔ آن هندسه‌ای ساکن و مرکزگرا چون انواع هشت‌ضلعی‌های متداول در ایران

هشت‌گوش، هشت و نیم‌هشت، نگینی، کشکولی [۹، ص۱۶۰]، یا انواع مربع، مستطیل و... است (تصویر۴). دیگر فضای دستگاه ورودی «دهلیز» دالانی است که در حد فاصل مدخل و درون بنا و اتصال‌دهندهٔ هشتی به حیاط بود. دالان جهت حرکت و انتقال، فضایی سرپوشیده و کشیده‌ای چون معبر است و آغاز و انجامی مشخص دارد [۱۱، ص۴] (تصویر۶).



تصویر ۶. دالان طویل از هشتی به پشت فضاهای جبهه‌ی غربی [۴۹]

تصویر ۵. روزن هشت‌ضلعی در سقف هشتی برای روشنایی و هوای آزاد [۴۹]

تصویر ۴. هندسه‌ی هشتی مرکزگرا و هشت‌ضلعی [۴۹]

تصویر۳. جلوخان ورودی خانه به شکل نیم‌هشت در گوشه‌ی شمال شرقی [۴۹]

تصویر ۲. در دو لنگه کوبه راست، مردانه و حلقه چپ، زنانه [۴۹]

تصویر ۱. دستگاه ورودی خانه‌ی دکتر اعلم دوره‌ی قاجار واقع در اصفهان [۴۹]

وجه نمادین ورود به خانه، تقسیم بین دو منطقهٔ مقدس و نامقدس، یا گذر از یک مرحله زندگی به دیگری را مشخص می‌کند. در برخی فرهنگ‌ها، برای اطمینان از در امان بودن ورودی از شر، نگاره‌هایی بر تکیه‌گاه‌های پیرامونی کنده‌کاری می‌کنند یا توتم‌هایی نظیر نعل اسب بر در می‌افزایند [۴۵، ص۲۳۵]. آستانهٔ در، مدخل ضمیرناخودآگاه [۵۴، ص۳۰]، ورود به جهان تازه، جهان میان مردگان و زندگان و جنبهٔ حفاظتی و پناه‌دهندگی بزرگ مادر را می‌رساند [۳۴، ص۱۵۹]. «در» نماد گذرگاهی میان دو عالم، شناخته و ناشناخته، نور و تاریکی است و به راز باز می‌شود. در نه‌تنها نشانهٔ معبر است، بلکه به عبور از مکانی پلشت به محلی قدسی نیز دعوت می‌کند. درِ خانه‌های سنتی ایرانی نمونهٔ فاخری از نمادپردازی هندسی است و با یک حلقهٔ دایره‌شکل نماد مادینه و یک کوبهٔ مستطیل کشیده نماد نرینه نشان‌آویز می‌گردد. حلقه یادآور یک عهد و اشتراک، وصلت یا دور بی‌پایان است. سوراخ مرکزی حلقه گیرنده یا محل عبور اثرهای آسمانی است و نقش نمادین مادینه را دربر دارد [۲۷، ص۱۸]. هشتی، با انواع اشکال مرکزگرا، در صورت مربع نشانگر زمین و چهار جهت اصلی است. شش‌ضلعی در اسلام نماد آسمان و شش وضعیت ماده (بالا، پایین، جلو، عقب، چپ و راست) و شش جهت حرکت (بالا، پایین، به سوی جلو، به سوی عقب، چپ و راست) است. هشت‌ضلعی همتای شش‌ضلعی، نماد رستاخیز و زندگی ابدی است. فضای هشتی با راهروهای پیچ‌درپیچ به حیاط اندرونی و بیرونی نماد متداول ناخودآگاه منتهی است [۵۴، ص۲۵۹]. راهروی سرپوشیده و تاریک روی زمین، زیر زمین یا ماوراء زمین، که از منطقهٔ ناپیدایی از نور به منطقهٔ ناپیدای دیگری از نور منتهی می‌شود، نماد راهی از ظلمت به سوی روشنایی است. معبری که ممکن است به زندگی دیگر باز شود و به زهدان مادر، یعنی راه شروع یک نوزاد، می‌رسد [۲۹،

ص۴۳۷]. ویژگی تاریک و روشن دالان نماد تردید، آستانه، پایان یک دوره و آغازی دیگر است [۳۴، ص۸۳].

**ایوان:** در گذشته فضاهای نیمه‌باز، همچون ایوان، از عناصر مهم خانه‌های سنتی ایران بودند. این فضاها هم در سازماندهی کلی بنا در کنار دو فضای باز و بسته نقش ایفا می‌کرده‌اند، هم به‌عنوان فضایی مستقل پذیرای عملکردهای متنوع مطرح بوده‌اند. تعریف ایوان در بینش معماران فضایی با پوشش طاقدار است که از سه طرف بسته و از جلو به حیاط گشوده می‌شود [۱۵، ص۶۰ـ۶۱] (تصاویر۷، ۸ و۹). ایوان با ویژگی ارتباط‌دهندگی حیاط به اتاق‌ها نقش مهمی در عظمت‌بخشی بنا دارد و علاوه‌بر جهت‌گیری معین برای اقامت فصلی، امکان تعدیل هوای اتاق‌های پشتی را فراهم می‌کند [۱۶، ص۴۳] (تصویر۱۰).

تصویر ۷. خانه اردکانیان در یزد، با دو حیاط مرکزی [۱۲]

تصویر ۸. ایوان جبهه‌ی جنوبی بنا واقع در حیاط غربی [۱۲]

تصویر ۹. ایوان در جبهه‌ی جنوبی بنا واقع در حیاط شرقی [۱۲]

تصویر ۱۰. تالار پشت ایوان جنوبی حیاط شرقی [۱۲]

عمل گذار در معماری سنتی ایران الگویی موفق بود. فضاهای نیمه‌باز به‌عنوان فضای گذار میان دو فضای باز و بسته نقش ایفا می‌کردند و فضاهای بسته به واسطهٔ فضاهای نیمه‌باز با فضای باز در ارتباط بودند. این فضاها، به‌ویژه ایوان، خصوصیاتی از هر دو گروه فضاهای باز و بسته را در خود دارند و ویژگی عملکردی و فرمی دارند [۳۸، ص۵۶]. ایوان نماد مرکز کیهان است و در ارتباط با سه سطح کائنات قرار دارد: عالم زیرین با چاه، زمین با کف و عالم علوی با درخت یا ستون. شکل مربع یا مستطیل ایوان، زیر گنبد آسمان، نشانهٔ وصلت زمین و آسمان و نماد نزدیکی با خداوند است [۲۷، ص۳۶۴].

**سرداب، سردابه، زیرزمین:** فضایی با کفی پایین‌تر از سطح حیاط [۱۱، ص۵] و اختلاف یک طبقه در زیر ایوان که با طی چند پله و راهرو به آن وارد می‌شوند [۳۹، ص۷۳] (تصاویر ۱۱ـ۱۳). این ساختمان برای بهره‌گیری هنگام گرما مناسب است [۴۰، ص۱۶۵]. تالار سرداب فضای تالارمانندی است که در زیرزمین خانه قرار می‌گیرد [۴۲، ص۵] (تصویر۱۴).

تصویر ۱۴. تالار یکی از سرداب‌های خانه با درونی تاریک و هندسه‌ای چلیپایی [۴۸]

تصویر ۱۳. مقطع معماری زیرزمین و سرداب، عمق این بخش را نسبت به کف حیاط نشان می‌دهد [۴۸].

تصویر ۱۲. ورودی‌های سرداب‌ها واقع در بخش جنوبی و شرقی، تداعی‌کننده‌ی دهانه‌ی غار [۴۸]

تصویر ۱۱. زیرزمین و سردابهای خانه جهان‌آرایی بناشده به سال ۱۲۳۷ هجری قمری در کاشان [۴۸]

زیرزمین و سرداب با سقفی قوسی نشان دنیای زیرین است. در برخی فرهنگ‌ها، خانه‌ها بر پایه‌ها یا سکوی بلندتری قرار می‌گیرند و فضای زیرین خانه‌ها، جایی که حیوانات اهلی، اثاثیه یا آزوقه نگهداری می‌شوند، نمادی از عالم پایین است [۴۵، ص۲۳۵]، زیرزمین با دیوها و غول‌های بدسگالش نشانگر ناخودآگاه است و در اسطورهٔ زمین‌مادر اغلب با زهدان عالم زیرین، غار و مغاک همخوان است [۲۷، ص ۴۶۷ و ۴۸۳].

**پلکان:** پله در خانه‌های سنتی عنصر دسترسی ارتباطی عمودی است که در بخش‌های مختلف خانه از جمله داخل هشتی برای دسترسی به بالاخانه یا بروار، جهت دسترسی به زیرزمین یا سردابه (تصویر۱۵)، پلکانی که دسترسی حیاط را به ایوان (تصویر۱۷) میسر می‌کند، پلکان منتهی به پشت بام (تصویر۱۸) و سایر موارد از این دست دیده می‌شود (تصویر۱۶).

تصویر ۱۸. پلکان پشت بام خانه سجادی کاشان [۴۸]

تصویر ۱۷. پلکان دسترسی حیاط به ایوان خانه جهان آرایی [۴۸]

تصویر ۱۶. پله خانه باکوچی در کاشان [۴۸]

تصویر ۱۵. پلکان به سمت سردابه خانه بروجردی‌ها [۴۸]

راه‌پله علاوه بر نشان صعود به سوی جاده‌ای معنوی برای رسیدن به معرفت و روشن‌شدگی، می‌تواند نمادی از حرکت به سوی پایین و نزول به تاریکی و غفلت باشد [۴۵، ص۲۳۴]. اگر به سوی آسمان بالا رود، به معنای شناخت جهان ظاهر یا عالم معناست. اگر از آسمان به زمین بازگردد، به معنای شناخت اسرار و عمق ناخودآگاه است [۲۶، ص۲۳۵].

**حیاط‌مرکزی یا میان‌سرا:** بخش روباز و بی‌آسمانه در میانِ خانه، میان‌سرا یا حیاط‌مرکزی بود که اتاق‌ها گرداگرد آن ساخته و رو به آن باز می‌شدند [۴۰، ص۱۴۵] (تصاویر ۱۹ و ۲۲). حیاط دارای عناصری چون حوض آب و باغچه بود که تعبیهٔ آن‌ها موجب افزایش رطوبت در فضای خانه می‌شد (تصاویر ۲۰ـ۲۴). باغچه قسمتی از حیاط است که در آن گیاهان، گل‌ها و درختان را می‌کارند. در میان حیاط، حوضی کم‌عمق برای نمایش آب [۱۱، ص۵] در اشکال

متنوعی چون شش‌ضلعی، دوازده‌ضلعی، مستطیل و گاه گرد می‌ساختند [۹، ص۱۶۲]. اکثر خانه‌ها دو بخش اندرونی و بیرونی دارند و به هریک از این دو بخش حیاطی اختصاص می‌یافت. بخش اندرونی دربرگیرندهٔ روابط خانوادگی محارم بود و بخش بیرونی در ارتباط با بخش خدماتی و اقتصادی خانوار عمل می‌کرد. در روند گونه‌شناسی خانه‌های تاریخی، بیرونی عنصر مهمی در خانه بود که ابتدا ارتباط اندرونی خانه را با خارج کنترل می‌کرد، سپس محل تعامل مردان خانوار بود که ارتباط مستقیم با فعالیت‌های اقتصادی و تجاری داشتند [۸، ص۱۰۸].

تصویر۲۴.حیاط‌خلوت باقاعده‌ی‌هشت‌ونیم هشت [۱۲]

تصویر۲۳.حیاط‌مرکزی مستطیلی و حوض آب در میان [۱۲]

تصویر ۲۲. خانه‌ی روحانیان از بناهای قاجار، در یزد [۱۲]

تصویر ۲۱. حیاط کوچک با حوضی مستطیلی [۴۹]

تصویر ۲۰. حیاط بزرگ دارای حوض دایره شکل [۴۹]

تصویر ۱۹. خانه‌ی عکاف‌زاده و شریف واقع در اصفهان [۴۹]

حیاط خانهٔ مسلمانان با حوض مرکزی‌اش تصویری است از باغ بهشت. باغ، که ظاهراً نماد کشت و زرع در مقابل طبیعت وحشی است، در سطحی بالاتر، نماد امری فکرشده در مقابل امری خودجوش، نظم در مقابل بی‌نظمی و نماد آگاهی در مقابل ناخودآگاهی است. در ایران، باغ معنایی ماوراءالطبیعه و عرفانی به خود می‌گیرد. باغ مخزن همیشگی تشبیه و استعاره است. حیاط همچون باغ مختصاتی شبیه به واحه و جزیره از جمله طراوت، سایه و پناهگاه دارد [۲۶، ص۴۳ـ۴۴].

**بادگیر:** یکی از اجزای معماری و به صورت کانالی عمودی با پلانی مربع یا مستطیلی (تصویر ۲۶)، در سیمای شهرهای اقلیم گرم و خشک و گرم و مرطوب ایران رخ‌نمایی می‌کند [۱۹، ص۶] (تصاویر ۲۵ و ۲۸). این عنصر عمودی شامل اجزائی چون مجاری و دریچه‌هاست [۱۱، ص۵] (تصاویر ۲۷ و ۲۹). عملکرد این عنصر مرتفع روی بام بنا بدین صورت است که هوای بیرون را به درون بنا و هوای درون را به بیرون منتقل می‌کند و موجب خنکی بخش عمده‌ای از بنا در تابستان می‌شود [۱۶، ص۴۵].

تصویر ۲۹. کشیدگی و استحکام بادگیر در محور عمودی [۴۸]

تصویر ۲۸. خانه‌ی علاقبندان دوره‌ی قاجار واقع در کاشان [۴۸]

تصویر ۲۷. عنصر عمودی و متعلق به آسمان که در خانه‌های سنتی ایران [۴۸]

تصویر ۲۶. پلان مستطیلی هر دو بادگیر، بصورت متقارن در پلان خانه‌ی بروجردیها [۴۸]

تصویر ۲۵. خانه‌ی بروجردیهای کاشان، سال ۱۲۹۲ هجری قمری [۴۸]

بادگیر، نمادگرایی باد و هوا را به خود می‌گیرد. نمادگرایی باد چندوجهی، به دلیل انقلاب درونی‌اش، نماد بی‌ثباتی، ناپایداری و بی‌استحکامی است. از سوی دیگر، باد مترادف با نفخه، روح و جوهر از مبدائی الهی است. در سنت اوستایی ایران باستان، باد به صورت مردی پانزده‌ساله، نقش پشتیبان و تنظیم‌کنندهٔ جهان و اخلاق را برعهده دارد. بنابر سنت اسلامی، باد موکل آب‌هاست. خلقت آن از هوا و ابر بود و بی‌شمار بال داشت [۲۶، ص۶ـ۸]. طبق سنت، باد همراه خاک، آب و آتش، یکی از چهار عنصر خلقت کائنات به‌شمار می‌آید. باد و آتش عناصر فعال و مذکرند. باد، روح، دم، بازدم حیاتی جهان نیروی نگهداری حیات قاصدان خدایان است. روح به‌عنوان هوایی در حرکت با قدرت و وقار است [۳۴، ص۴۹ـ۵۰].

**اتاق:** اتاق خصوصی را وستاخ، گستاخ یا وثاق می‌نامیدند [۹، ص۱۵۳]. این فضاهای بسته با کارکرد فصلی به‌صورت تابستان‌نشین و زمستان‌نشین طراحی می‌شدند. اتاق‌های جبهه‌های مختلف حیاط، برحسب رو به آفتاب و پشت به آفتاب بودنشان، به «زمستان‌نشین» و «تابستان‌نشین» اختصاص یافته‌اند [۳۵، ص۸۶]. اتاق‌های تابستان‌نشین با ابعاد بزرگ، سقفی بلند، گاه با روزنه یا بادگیر طراحی می‌شدند. اتاق‌های زمستان‌نشین ارتفاع کمتری دارند. برخی از این اتاق‌ها با یک درگاه به حیاط ارتباط داشتند [۱۶، ص۴۳]. به بخش تابستان‌نشین تَزر یا تَچَر می‌گفتند. در بخش زمستان‌نشین خانه، اتاق شکم‌دریده یا تهرانی جای داشت که بیشتر پنج‌دری و چلیپاشکل بود. بیرون‌زدگی بالای آن شاه‌نشین اتاق بود [۴۰، ص۱۴۶]. انواع اتاق‌ها در خانه‌های سنتی ایران شامل تالار (تصاویر ۳۱ـ۳۳)، دودری، سه‌دری (تصویر ۳۳)، پنج‌دری (تصویر ۳۴)، هفت‌دری، شاه‌نشین، حوض‌خانه، اتاق بادگیر و مطبخ [۳۹، ص۷۳]، گوشوار و تنبی بودند. تالار اتاق بزرگ تشریفاتی خانه و محل پذیرایی از مهمانان بود [۴۲، ص۵]. این اتاق کشیده و بزرگ آسمانه‌ای بلند، گاه به اندازهٔ دو اشکوب، داشت. نام اتاق‌های دودری، سه‌دری، پنج‌دری از شمار درگاه‌هایی که از آن‌ها به حیاط باز می‌شده آمده است. از این درگاه‌ها رفت‌وآمد نمی‌شد. هر درگاه یک در پنجره بود که تا کف اتاق می‌رسید [۴۰، ص۱۴۶ـ۱۴۷].

تصویر ۲۴. پنج‌دری خانه‌ی دکتر اعلم [۴۸]

تصویر ۲۳. سه‌دری خانه‌ی روحانیان [۴۸]

تصویر ۲۲. تالار شمالی خانه‌ی عکاف‌زاده [۴۸]

تصویر ۲۱. تالار خانه‌ی بروجردیها [۴۸]

تصویر ۲۰. شاه‌نشین خانه‌ی بروجردیها [۴۸]

اتاق با پنجره‌هایی به جهان خارج و درهای عبور به قلمروهای دیگر نماد فرد است. اتاق کاملاً محصور نشان دوشیزگی است [۳۴، ص۳۰]. نمادشناسی اتاق‌های دارای ارسی در خانهٔ ایرانی با نمادپردازی اعداد و تعداد درها در ارتباط است.

تصویر ۳۸. فضاهای جانبی مطبخ [۱۲]

تصویر ۳۷. مطبخ خانه‌ی اخوان سیگاری یزد [۱۲]

تصویر ۳۶. ، فضایی مرطوب اما روشن و مطلوب حوضخانه [۱۲]

تصویر ۳۵. خانه‌ی سمسار یزد، حوضخانه‌ای چلیپاشکل [۱۲]

تصویر ۴۲. سقف‌گنبدی و روزن حمام [۴۹]

تصویر ۴۱. پلان حمام [۴۹]

تصویر ۴۰. حمام خانه‌ی انگورستان ملک [۴۹]

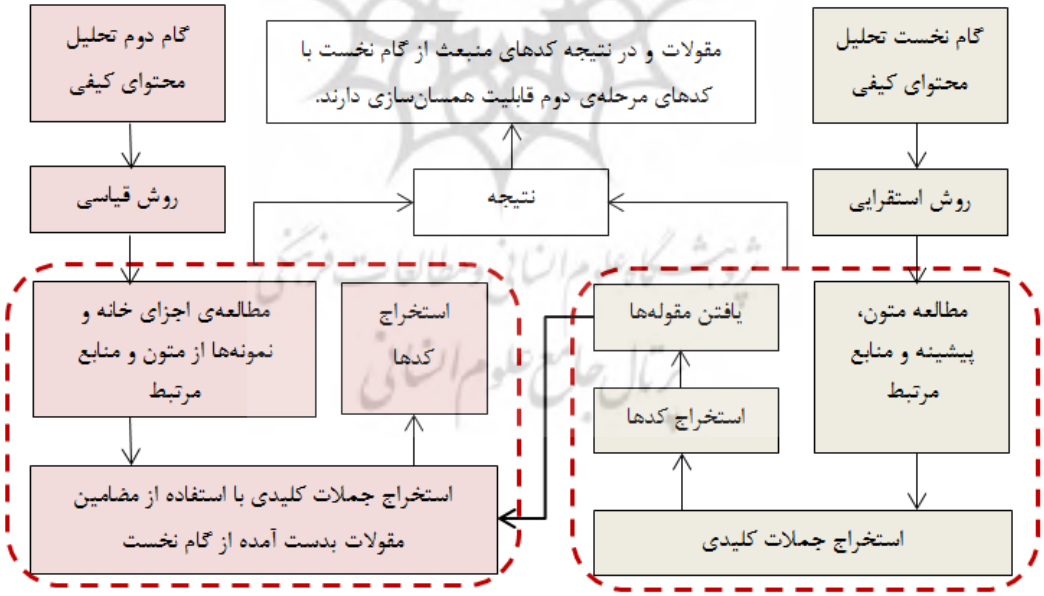
تصویر ۳۹. خانه‌ی انگورستان ملک اصفهان [۴۹]

**حوض‌خانه، پستو، حمام و مطبخ:** حوض‌خانه فضایی سرپوشیده با حوضی در میانه، معمولاً مرتفع است که از سقف نور می‌گیرد [۱۱، ص۵]. در برخی خانه‌ها، بخش‌های اندرونی و بیرونی را با یکدیگر می‌پیوندد. این فضا برای ارتباط با طبیعت در فصل‌های گرم [۳۶، ص۱۲۰] سبب کاهش حرارت خورشید به داخل بنا می‌شود و خنک‌کنندهٔ فضا به‌شمار می‌آید [۱۶، ص۴۱] (تصاویر ۳۵ و ۳۶). پستو اتاقی بی‌روزن [۴۰، ص۱۴۷] و انبار، در پشت فضای اصلی اتاق، همراه با دولاب یا گنجه‌های عمیق دردار است [۹، ص۱۶۳]. مطبخ یا آشپزخانه سه ویژگیِ حضور در جبههٔ پشت خانه، جانمایی در پایین‌تر از کف و دودکشی به پشت بام دارد [۴۶، ص۱۱۸] (تصاویر ۳۷ و ۳۸). فضایل تطهیر و احیاکنندگی حمام در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها شناخته‌شده است. استحمام اولین آیین در جهان است که بر مراحل اساسی زندگی، به‌خصوص تولد، بلوغ و مرگ، مهر تأیید زده است [۲۷، ص۲۶ـ۲۷] (تصاویر ۳۹ـ۴۲).

حوض دربرگیرندهٔ عنصر آب است. حوض‌خانه‌های ایرانی اغلب از سه جهت با دیوار محصورند و نشانهٔ صفا، الفت و محافظت در برابر گرما هستند. صندوق‌خانه یا انبار مفهوم درون، راز و خاطرات را به خود می‌گیرد. در عرفان اسلامی هم شراب معرفت خداوند در انبار ذخیره می‌شود که نماد محلی مقدس است [۲۵، ص۲۵۴]. حمام با عنصر آب در ارتباط است. مفهوم غوطه‌وری در آب تصویر بازگشت به زهدان اولیه و سرچشمهٔ زندگی است و نیاز به آرامش را برطرف می‌کند. نماد نوعی فرورفتنی، پذیرش و رهایی است [۲۵، ص۲۶ــ۲۷]. نمادپردازی مطبخ به تاریخچهٔ اجاق و تنور مربوط است. حرارت، تهیهٔ غذا و تنور یکی از مظاهر زنانگی است که پیدایش آن به عصر یک‌جانشینی مربوط است و مکان پخت نان است. از نظر نمادین، تنور رمزی از هیجان، حرارت، برکت و چون شیئی میان‌تهی نماد دربرگیرندگی، حمایت گرمای زنانه و پروراندن است [۱۷، ص۳۲۰]. تا قرن‌ها خانه‌ها به‌صورت نمادین در اطراف یک اجاق به‌وجود می‌آمدند که خانواده به خاطر گرما دور آن جمع شوند [۴۵، ص۲۳۸].

## تحلیل نمادهای آنیما و آنیموس در خانه‌های سنتی ایران

تحلیل نمادهای آنیما و آنیموس در اجزای خانه‌های سنتی با رویکرد تحلیل محتوای کیفی در دو گام به دو روش استقرایی و قیاسی صورت پذیرفت (نمودار ۶).

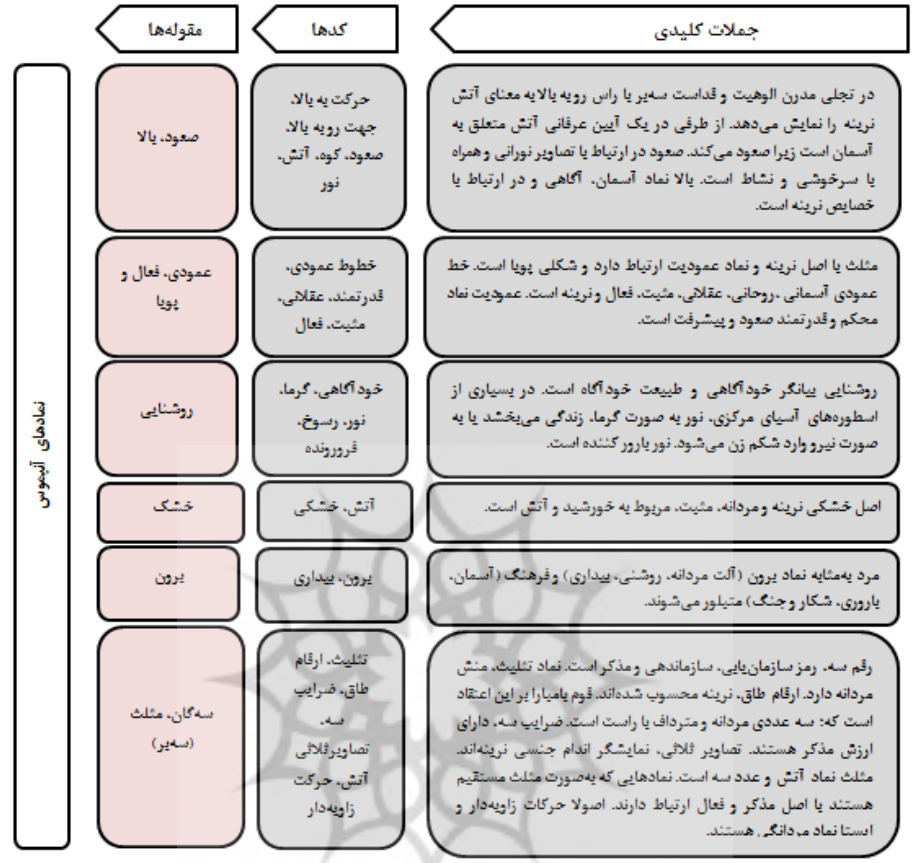



**نمودار ۶. مدل روند تحلیل نمادهای آنیما و آنیموس در خانه‌های سنتی ایران. منبع: نگارندگان**

جامعهٔ مورد پژوهش خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران است. به دلیل انبوه خانه‌ها، نُه خانه از سه شهر اصفهان، یزد و کاشان دوران قاجار انتخاب شدند. معیار دیگر در نمونه‌گیری دسترس‌پذیری مستندات و حداقل تغییرات کالبدی بود. واحد تحلیل، مضامین و نمادهای آنیما و آنیموس است. فرایند کدگذاری در بخش نخست به روش استقرایی است. در این بخش، ابتدا مضامین مرتبط با نمادپردازی کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس مکرراً تا حصول درک کلی خوانده شد. داده‌های پژوهش از طریق بررسی اسناد مکتوب، به صورت متن گردآوری شد و سپس مضامین نهان متون تلخیص و طبقه‌بندی شد. جملات معنادار از میان متن‌ها استخراج و در ستون اول جدول نوشته شد. در مرحلهٔ بعد، جملات کلمه‌به‌کلمه خوانده و کدها یا برچسب‌ها استخراج شدند. کدگذاری با روش باز و براساس شباهت و اشتراکات تحت یک مقوله نام‌گذاری شده‌اند (نمودار ۷ـ۹).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**نمودار ۷. نمادهای آنیموس، منبع: نگارندگان**




**نمودار ۸. نمادهای آنیما، منبع نگارندگان**

**نمودار ۹. نمادهای آندروژن، منبع نگارندگان**

در بخش دوم پژوهش، یافته‌های تحقیق از روش تحلیل محتوای کیفی با رویکرد قیاسی گردآوری می‌شوند. در این رویکرد، مقولات در انتهای تحلیل به‌دست نمی‌آیند، بلکه با مفروض قرار دادن برخی تعاریف و تعمیم‌ها به‌عنوان مقوله، که در این تحقیق از طریق بخش اول

پژوهش استخراج شده است، متن مورد نظر به‌صورت کیفی تحلیل و مصادیق آن در متن تعمیم داده می‌شوند. در این بخش، محتوای مقولات از ابتدا شکل گرفته‌اند و مصداق مقولات در متن جدید که مرتبط با تعاریف اجزای خانه‌های سنتی است مورد جست‌وجو قرار می‌گیرد؛ که خود مبنایی جهت فرضیه‌آزمایی است. به بیانی رساتر، در این روش ابتدا مقولات تعیین می‌شوند (جدول‌های ۱، ۲ و ۳).

**جدول ۱. نمادهای آنیموس در خانه، منبع: نگارندگان**

نمادهای آنیموس در اجزای خانه

| مقوله | جملات کلیدی | کدها |
|---|---|---|
| صعود، بالا | پله نماد باستانی صعود، محور جهان، اگر به سوی آسمان بالا رود، به معنی شناخت جهان ظاهر یا عالم معنا رفتن به‌سوی خودآگاهی است. | پلکان |
| عمودی، فعال و پویا | کوبه مردانه شکل هندسی کشیده با صدای بم. بادگیر یکی از اجزای معماری و بصورت کانالی عمودی است و باد و آتش عناصر فعال و مذکر هستند. | کوبه، بادگیر |
| روشنایی | روزن داخل فضاهای هشتی، حمام، حوض‌خانه جانمایی می‌شد. از روزن برای ورود نور و روشنایی استفاده می‌شود. | روزن |
| خشک | فضاهای داخلی مانند اتاق‌ها، تالار و ... فضاهای دور از رطوبت و خشک محسوب می‌گردند. | اتاق |
| برون | ورودی پیوندگاه میان درون و برون است. جلوخان فضایی برای مکث، تجمع، حرکت، ارتباط و گذار مابین درون و برون است. حیاط عنصری جهت ارتباط فضای باز و بسته، درون و برون است. | ورودی، جلوخان، حیاط |
| سه‌گان | اتاق سه‌دری با سه ارسی در جداره‌ی مابین فضای درون و برون قرار می‌گیرند. | سه‌دری |

**جدول۲. نمادهای آنیما در خانه، منبع: نگارندگان**

نمادهای آنیما در اجزای خانه

| | | |
|---|---|---|
| رطوبت- تری، نم | حوض آب منفعل و مونث به حساب آمده‌اند. در نمادگرایی حمام بازگشت به زهدان است. | حمام، حوضخانه، حوض |
| درون | حیاط همچون باغ مختصاتی شبیه به واحه و جزیره از جمله طراوت، سایه و پناهگاه دارد. اتاق فضایی بسته و محصور برای تامین خلوت خصوصی و روابط اجتماعی نشان دوشیزگی است. سرداب و زیرزمین نماد غار و زهدان است. | حیاط، اتاق، زیرزمین، سرداب، |
| چهارگان، مربع | اتاق و فضاهای چهارگوشه، هشتی در صورت مربع شکل نشانگر زمین و چهار جهت اصلی است. | اتاق، حیاط، هشتی، حوضخانه |
| حلقه | کوبه‌ی در برای زنان به شکل حلقه و صدای زیرتری دارد. | حلقه‌ی درب |

**جدول ۳. نمادهای آندروژن در خانه، منبع: نگارندگان**

نمادهای آنیما در اجزای خانه

| مقوله | جملات کلیدی | کدها |
|---|---|---|
| نزول، پایین | پلکان در وجهی منفی فرود و سقوط، بازگشت از زمین به زمین و جهان زیرزمین و اگر از آسمان به زمین بازگردد، نماد شناخت اسرار و ناخودآگاه است، سرداب، زیرزمین و مطبخ جبهه‌ی پست خانه است، پایین‌تر از کف آن قرار می‌گیرد. | پلکان، سرداب، زیرزمین |
| افقی، منفعل و ایستا | پیرنشین یا سکو فضایی برای انتظار، ملاقات، گفتگو و هشتی فضای انتظار و مکث در ورودی و معمولا بلافاصله بعد از سردر و مدخل قرار می‌گیرد. دالان دارای هندسه‌ی کشیده در امتداد افق است. | پیرنشین، هشتی، دالان |
| تاریکی | فضای هشتی فضای بسی تاریک بود. دالان یا راهروی سرپوشیده و تاریک است. زیرزمین و سرداب با اسطوره‌ی زمین- مادر، زهدان اغلب همخوان با عالم زرین و غار و مغاک. پستو، اتاقی بی‌روزن است. | هشتی، دالان و راهرو، مطبخ، زیرزمین،سرداب، پستو، انبار، صندوق‌خانه |

نمادهای آندروژن در اجزای خانه

| مقوله | جملات کلیدی | کدها |
|---|---|---|
| دایره | حوض گاه بصورت دایره است. گنبد بصورت نیم‌کره یا مقطعی دایره شکل است. | حوض، گنبد، روزن |
| صلیب- چلیپا | شکم‌دریده بصورت اتاقی چلیپایی و گاه تالار چلیپا شکل است. حوض‌خانه، حوض آب و هشتی نیز بصورت چلیپایی دیده می‌شود. | تالار، شکم‌دریده، حوض‌خانه، حوض آب |
| پنج‌گان | اتاق پنج‌دری، دارای پنج پنجره‌ی ارسی است. | پنج‌دری |
| چندضلعی | هشتی در صورت شش‌ضلعی در اسلام نماد آسمان و شش وضعیت ماده و شش جهت حرکت است. هشت‌ضلعی نماد رستاخیز و زندگی ابدی است. حوض آب در اشکال متنوعی چون؛ شش‌ضلعی ایرانی، دوازده‌ضلعی، مستطیل و در برخی شهرها نیز گرد می‌ساختند. روزن نیز در اشکال چند ضلعی دیده می‌شود. | حوض‌خانه، حوض آب، حمام، هشتی، روزن |
| دو وجهی[۸] | ایوان نماد عالم زیر/ زیر، بشکل مربع یا مستطیل /زیر گنبد، وصلت زمین/ آسمان است. ورودی فضایی جهت پیوندگاه میان درون بنا و عرصه‌ی برون است. جلوخان فضایی برای مکث، تجمع، حرکت، ارتباط و گذار مابین درون و برون است. حیاط خانه تصویری از باغ نماد کشت و زرع در مقابل طبیعت وحشی است. نماد نظم در مقابل بی‌نظمی و نماد آگاهی در مقابل ناخودآگاهی است. حوضخانه بخش‌های اندرونی و بیرونی را پیوند می‌دهد. | ایوان، ورودی، جلوخان، حیاط، حوضخانه |

## نتیجه

انسان با معرفت به طبقات زیرین و بیگانهٔ روان خود قادر است محتویات ناخودآگاهی را به سطح خودآگاه بیاورد و در انواع افعال، عادت‌ها و کنش‌ها به‌صورت خودآگاهانه به کار گیرد. با درک ضمیر ناخودآگاه، توانایی خلاقیت و نوآوری در انسان به جنبش درمی‌آید. هنر و روان با یکدیگر در تعامل‌اند و برای ادراک هرچه بیشتر این تعامل می‌توان ردپای روان را در متن آثار هنری جست‌وجو کرد. نقد روان‌کاوانهٔ مکتب یونگ و مفاهیم کهن‌الگویی با شناختی که از لایه‌های زیرین روان ایجاد کرده، آثار هنری را فراروی قرائت‌های نوینی قرار داده است. با مداقه در این امر که خانه یکی از نمونه‌های شاخص و دیرینهٔ معماری قلمداد می‌شود، می‌توان نمود کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس را در اجزای آن دید. درحقیقت، بخشی از معماری به‌عنوان هنر، تعبیری جسمانی از روان جمعی و شخصی معمار است که محتویات روان او را به ماده مبدل می‌کند. با این رویکرد می‌توان فهم داشت به موجب آنکه معماران سنتی در استفاده از کهن‌الگوها در اثر، دستی توانا داشته‌اند، خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران در ساحت باطنی خود ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها را پذیرفته و توانسته‌اند معماری را در قلمرویی روانی تعالی بخشند. معمار سنتی به‌طور اخص دراین‌باره از الگوهای هندسی، اعداد و ویژگی‌های کیفی متعالی به‌صورت نماد بهره گرفته است. نمادهای هندسی یا اعداد مانند مربع یا چهارگان در اجزای معماری و ویژگی‌هایی مانند افقیت، نزول، کنش‌پذیری و رکود، تاریکی، رطوبت، اندرونی و محصوریت، که به‌کرات در اجزای خانهٔ ایرانی دیده می‌شوند، نشان از حضور آنیمای روان است. در مقابل نمادهای هندسی یا اعداد مانند مثلث یا سگان و خصوصیاتی مانند؛ عمودیت، صعود، کنشگری و پویایی، روشنایی، خشکی و بیرونی نمایشگر آنیموس روان در اجزای معماری خانه‌های سنتی فلات مرکزی ایران هستند.

از تحلیل نمادهای آنیما و آنیموس و تطبیق آن با تعابیر ضمنی در عناصر و ریزگان خانه‌های سنتی ایران دریافت می‌شود خانه در نهانگاه خود پدیده‌ای مجرد زنانه یا مردانه نیست. اگر هشتی فضایی تاریک و آنیمایی است، در مقابل و در تعامل با آن روزن بالای این فضا محل عبور نور آگاهیِ آنیموسی است. چنانچه بادگیر با ویژگی افراشتگی و عمودیت نمادی مردانه است در صورت متضاد آن، دالان جزئی افقی و کشیده در سطح و زنانه است. از طرفی دیگر، برخی از فضاها مانند ایوان، حیاط و سایر، بنا بر ویژگی‌های نمادین دووجهی خود، محمل هر دو کهن‌الگو هستند. این هماهنگی میان جهان تاریک بزرگ‌مادر هستی و عالم نورانی بزرگ پدرازلی، نشان وحدت روانی و هماهنگی ذهن و روان معمارِ سنتی است. اوست که با وحدت جان و تن، نرینگی و مادینگی را بر اجزای خانه افکنده است.

درنهایت، به‌رغم تأثیر فرهنگ مردانه و پدرسالارانه، به‌خصوص در بازهٔ تاریخی قاجاریه، معمارِ سنتیِ خانه‌های سنتی ایران از سویی با فرافکنی آنیمای روان خویش ارتباط و اتحاد خود

را با این نیمه از روان حفظ کرده و از سوی دیگر امکان تعادل دو کهن‌الگوی آنیما و آنیموس را در خانه‌های سنتی فراهم آورده‌اند. به‌علاوه خانهٔ سنتی ایرانی با گنجایش مبسوط و تنوع بی‌نظیر در اجزا به زهدان حافظه و خاطره تبدیل شده و با سازش‌کاری نمودهای نرینه و مادینهٔ روان توانسته خود را به‌مثابهٔ خویشتن و تمامیت ذهن در هنر والا پدیدار کند.

## منابع


[۱] اتونی، بهروز (۱۳۹۰). «نقد اسطوره‌شناختی ژرفا بر بنیاد کهن‌نمونهٔ مادینهٔ روان»، فصل‌نامهٔ *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، س ۷، ش ۲۵، ص۱۱ـ۵۷.

[۲] اتونی، بهروز (۱۳۹۱). «دبستان نقد اسطوره‌شناختی ژرفا بر بنیاد کهن‌نمونهٔ نرینهٔ روان (آنیموس)»، فصل‌نامهٔ *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، س ۸، ش ۲۶، ص۱ـ۴۱.

[۳] اردلان، نادر؛ بختیار، لاله (۱۳۸۰). *حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی*، ترجمهٔ حمید شاهرخ، تهران: خاک.

[۴] اسنودن، روث (۱۳۹۲). *یونگ مفاهیم کلیدی*، ترجمهٔ افسانه شیخ‌الاسلام‌زاده، تهران: عطایی.

[۵] برایسون، بیل (۱۳۹۶). *تاریخچهٔ خصوصی خانه*، ترجمهٔ علی ایثاری کسمایی، چ۴، تهران: آموت.

[۶] بشلار، گاستون (۱۳۹۱). *بوطیقای فضا*، ترجمهٔ مریم کمالی و محمد شیربچه، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

[۷] پالمر، مایکل (۱۳۸۸). *فروید، یونگ و دین*، ترجمهٔ محمد دهگانپور و غلامرضا محمودی، چ ۲، تهران: رشد.

[۸] پورزرگر، محمدرضا (۱۳۹۰). «خانه، سنت و باززنده‌سازی محلهٔ جوباره در اصفهان»، نشریهٔ علمی‌ـ پژوهشی *هویت شهر*، س ۵، ش ۹، ص۱۰۵ـ۱۱۷.

[۹] پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۳). *آشنایی با معماری اسلامی ایران*، تهران: دانشگاه علم و صنعت ایران.

[۱۰] چلونگریان، رامین؛ عسکری، نظام؛ واصفیان، فرخنده؛ کلاهدوزان، ندا (۱۳۹۴). «بررسی الگوهای معماری ورودی در خانه‌های سنتی ایرانی و ارائهٔ راهبرد در بقای ورودی خانه‌های معاصر (خانه‌های شهر اصفهان)»، دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های نوین در عمران، معماری و شهرسازی، استانبول، ترکیه.

[۱۱] حاجی‌قاسمی، کامبیز؛ قیومی‌بیدهندی، مهرداد؛ موسوی‌روضاتی، مریم‌دخت؛ پروری، محمد (۱۳۸۳). *گنجنامه، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران*، دفتر چهاردهم؛ خانه‌های یزد، مرکز اسناد و تحقیقات دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی و سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.

[۱۲] حقیقی، شهین (۱۳۹۸). «نقد کهن‌الگویی نمایش‌نامهٔ شمارهٔ ۶ از هفت نمایش کوتاه اسماعیل خلج»، نشریهٔ *هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۲۴، ش ۲، ص ۷۷ـ۸۶.

[۱۳] رابرتسون، رابین (۱۳۹۸). *یونگ‌شناسی کاربردی*، ترجمهٔ ساره سرگلزایی، چ ۸، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

[۱۴] ـــــــــ (۱۳۹۸). *کهن‌الگوهای یونگی*، از خودآگاه یونگ تا ناتمامیت گودل، ترجمهٔ بیژن کریمی، تهران: دف.
[۱۵] رضایی‌نیا، عباس؛ لاله، هایده (۱۳۹۳). «بررسی و تحلیل انتقادی فرضیه‌های خاستگاه ایوان»، نشریهٔ *مطالعات باستان‌شناسی*، دورهٔ ۶، ش ۲، ص۵۹ـ۷۲.
[۱۶] زارعی، محمدابراهیم؛ موسوی‌حاجی، سیدرسول؛ شریف‌کاظمی، خدیجه (۱۳۹۷). «تأملی بر ساختار فضایی و گونه‌شناسی خانه‌های سنتی دستگردان طبس»، فصل‌نامهٔ علمی‌پژوهشی *مطالعات شهر ایرانی اسلامی*، س ۸، ش ۳۱، ص۳۳ـ۵۱.
[۱۷] روحانی‌سراجی، سیدحسن؛ خسروی، حسین (۱۳۹۴). «مظاهر مجازی کهن‌نمونهٔ مادرمثالی در افسانه‌های کرمان با تکیه بر آرای یونگ»، نشریهٔ علمی پژوهشی *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۷، ش ۳، ص۳۱۳ـ۳۲۶.
[۱۸] ژوله، تورج (۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*، تهران: یساولی.
[۱۹] سجادزاده، حسین؛ کارخانه، وحید؛ مکفی، نیلوفر (۱۳۹۴). «بررسی الگوهای معماری پایدار در اقلیم گرم و خشک (نمونهٔ موردی خانه‌های سنتی شهر کاشان)»، همایش ملی عمران و معماری با رویکردی بر توسعهٔ پایدار، ص۱ـ۹.
[۲۰] سلطانی، مهرداد؛ منصوری، سیدامیرسعید؛ فرزین، احمدعلی (۱۳۹۱). «تطبیق نقش الگو و مفاهیم مبتنی بر تجربه در فضای معماری»، نشریهٔ علمی پژوهشی *باغ نظر*، س ۹، ش ۲۱، ص ۳ـ۱۴.
[۲۱] سنفورد، جان، ا (۱۳۸۵). *یار پنهان: چگونه مرد و زن درونمان بر روابط ما تأثیر می‌گذارد*، ترجمهٔ فیروزه نیوندی، تهران: افکار.
[۲۲] شایگان، داریوش (۱۳۹۳). *بت‌های ذهنی و خاطرات ازلی*، چ ۹، تهران: امیرکبیر.
[۲۳] شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *داستان یک روح* (شرح و متن *بوف کور* صادق هدایت)، چ ۳، تهران: فردوس.
[۲۴] شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *نقد ادبی*، چ ۳ از ویرایش دوم، تهران: میترا.
[۲۵] شوالیه، ژان؛ گرابران، آلن (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها، جلد ۱، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران، جیحون.
[۲۶] ـــــــــ (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، ج۲، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
[۲۷] ـــــــــ (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، ج۳، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
[۲۸] ـــــــــ (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، ج۴، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
[۲۹] ـــــــــ (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها*، ج۵، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
[۳۰] فکوهی، ناصر (۱۳۸۵). *پاره‌های انسان‌شناسی*، مجموعه مقاله‌های کوتاه، نقد و گفت‌وگوهای انسان‌شناختی، تهران: نی.
[۳۱] فن‌فرانتس، ماری لوئیز؛ ادینجر، ادوارد اف (۱۳۹۳). *چهار مقالهٔ یونگی، شناخت نفس، رویاروئی با شخصیت مهتر، فرایند تفرد، انسان کیهانی*، ترجمهٔ مهدی سررشته‌داری، تهران: مهراندیش.
[۳۲] قائمی، فرزاد (۱۳۹۱). «روش‌شناسی و مبانی کاربردی برخورد منتقد با متن در رویکرد نقد

کهن‌الگویی/ یونگی و پسایونگی»، فصل‌نامهٔ علمی- پژوهشی *پژوهش‌های ادبی*، س۹، ش۳۸، ص۷۳-۱۰۱.
[۳۳] کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۰). «هنر، اسطوره، رؤیا»، فصل‌نامهٔ *کیمیای هنر*، س اول، ش اول، ص۱۰۱-۱۰۷.
[۳۴] کوپر، جی. سی (۱۳۸۰). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
[۳۵] طاهباز، منصوره (۱۳۷۴). «اصول یک معماری کویری»، نشریهٔ علمی‌پژوهشی معماری و شهرسازی، س۵، ش ۱۹ و ۲۰، ص۷۹-۸۹.
[۳۶] عبدالله‌زاده، سیده مهسا؛ ارژمند، محمود (۱۳۹۱). «در جست‌وجوی ویژگی‌های خانهٔ ایرانی (برمبنای بررسی شیوهٔ زندگی در خانه‌های سنتی شیراز)»، فصل‌نامهٔ علمی- پژوهشی *مطالعات شهر ایرانی اسلامی*، ش ۱۰، ص۱۰۹-۱۲۳.
[۳۷] لافورگ، رنه؛ آلندی، رنه و جمعی از نویسندگان (۱۳۹۰). *مجموعه مقالات اسطوره و رمز*، ترجمهٔ جلال ستاری، چ ۴، تهران: سروش.
[۳۸] محمودی، عبدالله (۱۳۸۴). «بازنگری اهمیت ایوان در خانه‌های سنتی (با نگاه ویژه به بم)»، نشریهٔ علمی پژوهشی *هنرهای زیبا*، ش۲۲، ص۵۳-۶۲.
[۳۹] مداحی، سیدمهدی؛ معماریان، غلامحسین؛ بمانی‌نائینی، مونا و همکاران (۱۳۹۶). «خوانش و فهم کالبد خانه در معماری بومی خراسان (نمونهٔ موردی: شهر بشرویه دورهٔ ماقبل پهلوی)»، نشریهٔ علمی‌پژوهشی *مسکن و محیط روستا*، ش ۱۵۹، ص۶۳-۸۰.
[۴۰] معماریان، غلامحسین (۱۳۸۷). *معماری ایرانی*، تهران: سروش دانش.
[۴۱] مورنو، آنتونیو (۱۳۹۳). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، چ۸، تهران: مرکز.
[۴۲] موسوی‌روضاتی، مریم‌دخت؛ سلطان‌زاده، حسین (۱۳۷۵). *گنج‌نامه، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران*، دفتر اول؛ خانه‌های کاشان، مرکز اسناد و تحقیقات دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی و سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
[۴۳] موسوی‌روضاتی، مریم‌دخت، طاهباز، منصوره (۱۳۷۷). *گنج‌نامه، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران*، دفتر چهارم؛ خانه‌های اصفهان، مرکز اسناد و تحقیقات دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی و سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
[۴۴] مهدوی‌پور، حسین؛ جعفری، رشید؛ سعادتی، پوراندخت (۱۳۹۲). «جایگاه جلوخان در معماری مسکونی بومی ایران»، نشریهٔ علمی‌پژوهشی *مسکن و محیط روستا*، ش ۱۴۲، ص۳-۱۹.
[۴۵] میتفورد، میراندا بوروس (۱۳۹۴). دایرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها، ترجمهٔ معصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران: سایان.
[۴۶] نجومیان، علی (۱۳۸۷). «تحلیل نشانه‌شناختی خانه‌های تاریخی کاشان»، دوفصل‌نامهٔ دانشگاه الزهرا، *نامهٔ معماری و شهرسازی*، ش یک، ص۱۱۱-۱۲۶.
[۴۷] وحدت‌طلب، مسعود؛ حیدری، شهرام (۱۳۹۸). «بازخوانی نحوهٔ بروز زنانگی در معماری دورهٔ تیموری با تمرکز بر مؤلفه‌های بصری (نمونهٔ موردی: مسجد گوهرشاد مشهد)»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۱۱، ش ۴، ص۴۵۹-۴۷۹.

[۴۸] ورمقانی، حسنا؛ سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۷). «نقش جنسیت و فرهنگ معیشتی در شکل‌گیری خانه (مقایسهٔ خانه‌های قاجاری گیلان و بوشهر)»، نشریهٔ علمی‌پژوهشی معماری و شهرسازی آرمان‌شهر، ش ۲۳، ص۱۲۳ـ۱۳۴.
[۴۹] ویلهلم، ریچارد؛ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۱). «راز گل زرین عقاید چینیان در باب زندگی»، ترجمهٔ سیمین موحد، تهران: ورجاوند.
[۵۰] هروی، حسنیه؛ فلامکی، محمدمنصور؛ طاهایی، سید عطاالله (۱۳۹۸). «بازتاب کهن‌الگوی مادر در معماری تاریخی ایران براساس آرای یونگ»، مجلهٔ علمی‌ـ پژوهشی پژوهشکدهٔ هنر، معماری و شهرسازی *نظر*، سال ۱۶، ش ۷۵، ص۵ـ۱۵.
[۵۱] یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۲). *اسطوره‌ای نو، نشانه‌هایی در آسمان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: مرکز.
[۵۲] ـــــــــ (۱۳۸۷). *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمهٔ محمدعلی امیری، تهران: علمی و فرهنگی.
[۵۳] ـــــــــ (۱۳۹۰). *روان‌شناسی و دین*، ترجمهٔ فؤاد روحانی، چ ۷، تهران: علمی و فرهنگی.
[۵۴] ـــــــــ (۱۳۹۲). *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چ ۹، تهران: جامی.
[۵۵] ـــــــــ (۱۳۹۳). *روان‌شناسی و شرق*، ترجمهٔ لطیف صدقیانی، چ ۳، تهران: جامی.
[56] Bell ,Whitney.S, (2019). *The Archetype of Home and Secure Attachment to Self and Others*: A Foundation for Individuation, Submitted in partial fulfillment of the requirements, for the degree of Master of Arts in Counseling Psychology, Pacifica Graduate Institute.
[57] Hendrix, John.S (2009). *Psychoanalysis and Identity in Architecture*, School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications.
[58] Marcus, Clare Cooper (2006). *House as a mirror of self*, Exploring the deep meaning of home, Conari Press.
[59] Thiis-Evensen, Thomas (1989). *Archetypes in Architecture*, Oxford :Norwegian University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی