پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی دانشگاه الزهرا(س)

زمینه انتشار: هنر

سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی

مدیر مسئول: دکتر پریسا شاد قزوینی

سردبیر: دکتر زهرا رهبرنیا

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

دکتر پریسا شادقزوینی
دانشیار،گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)

دکتر زهرا رهبرنیا
دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء (س)

دکتر اصغر جوانی‌جونی
دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان

دکتر محمدکاظم حسنوند
دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

دکتر سیدمحمد فدوی
استاد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای

دکتر میترا معنوی‌راد
دانشیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء (س)

دکتر منصور حسامی
دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء(س)

داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیأت‌داوران مجله انجام شده است.

مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات «پژوهشنامه گرافیک و نقاشی» نبوده و مسئولیت مقالات برعهده نویسندگان محترم می‌باشد.

این دوفصلنامه براساس نامه‌ی مورخ ۱۳۹۶/۹/۱۸ به شماره‌ی ۳/۱۸/۲۱۳۰۴ از کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری منتشر می‌گردد.

دبیر اجرایی: مرضیه اله‌دادی

کارشناس نشریه: حمیده آرخی

ویراستار فارسی: دکتر سپیده جواهری

مترجم انگلیسی: مرضیه اله‌دادی

طراح جلد: دکتر میترا معنوی راد

صفحه آرا: محمدعلی غفاری‌زاد

نشانی نشریه: ونک، دانشگاه الزهرا (س)،دانشکده هنر

دفتر مجله پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

تلفن: ۸۸۰۳۵۸۰۱ - ۰۲۱ نمابر: ۸۸۰۳۵۸۰۱ کدپستی: ۱۹۹۳۸۹۳۹۷۳

پست الکترونیکی: arjgap@alzahra.ac.ir

سامانه نشریه: http://arjgap.alzahra.ac.ir/journal

فهرست

سطح دشواری آرایه‌های ادبی و میزان استفاده از آن‌ها در تبلیغات چاپی
(مطالعه موردی: تبلیغات چاپی برگزیده و نامزد جایزه کلایو، ۲۰۰۷-۲۰۱۶)
فهیمه دانشگر | عاطفه حسینی (صفحات مقاله۴-۱۶)

بازنمایی مؤلف در آثار وفابلال با آرای رولان بارت
الهه پنجه‌باشی | منصور حسامی | جمال عرب‌زاده (صفحات مقاله۱۷-۲۸)

نمادشناسی پرندگان در فرهنگ اسلامی (کتابت مرغ بسم‌الله)
عفت‌السادات افضل‌طوسی | ناهید جلالیان‌فرد (صفحات مقاله۲۹-۴۰)

بررسی رقم در آثار لطفعلی صورتگر شیرازی
فاطمه شه‌کلاهی (صفحات مقاله۴۱-۵۰)

نگارگری ایران، فراتر از نظریات
مهتاب مبینی | امین شاه‌وردی (صفحات مقاله۵۱-۶۱)

نقوش فرشته و دیو
در نقاشی‌های عامیانهٔ دو بنای آیینی و مذهبی مازندران در قیاس با نقاشی‌های دیواری عصر قاجار
فرزانه نجفی(صفحات مقاله۶۱-۷۸)

پژوهشنامه گرافیک نقاش

سطح دشواری آرایه‌های ادبی و میزان استفاده از آن‌ها در تبلیغات چاپی

(مطالعه موردی: تبلیغات چاپی برگزیده و نامزد جایزه کلایو، ۲۰۰۷-۲۰۱۶)

چکیده:

در پژوهش‌هایی که تأثیر صنایع بدیع بر مخاطب مطالعه شـــده است، دو مسئله مورد توجه است؛ نخست اینکه در ارزیابی سطح دشواری آرایه‌ها، تنها به دو گروه لفظی (آسان) و معنوی (دشوار) اکتفا شـــده و تقسیم‌بندی‌های دقیق‌تر آرایه‌ها صورت نگرفته است. دوم اینکه نتایج دسته‌بندی‌های صنایع با هم متعارض‌اند: گروهی آرایه‌های لفظی را مناسب‌تر می‌دانند؛ زیرا مخاطب را در دریافت پیام با اشتباه مواجه نمی‌کنند. گروهی دیگر آرایه‌های معنوی را مؤثرتر می‌دانند؛ زیرا یادآوری و گرایش به تبلیغ را افزایش می‌دهند. این نتایج، طراحان را در انتخاب نوع آرایه سردرگم می‌کند. البته این پژوهش‌ها تنها به ارزیابی واکنش مخاطبان پرداخته‌اند و نقش طراحان گرافیک را در انتخاب آرایه براســـاس سطح دشواری نادیده گرفته‌اند. پژوهش حاضر با استفاده از طبقه‌بندی چهارگانه مک‌کوئری و مایک از دشواری آرایه‌ها، به این پرسش پاسخ می‌دهد که طراحان تبلیغات چاپی برگزیده، به چه میزان و چرا از چهار گروه آرایه استفاده می‌کنند؟ برای این منظور، به روش کمی و رویکرد اثبات‌گرایانه، فراوانی استفاده از آرایه‌های ادبی در سطوح چهارگانه دشواری در تبلیغات چاپی برگزیده تحلیل می‌شود. هدف این است که با استفاده از تقسیم‌بندی دقیق‌تری از دشواری آرایه‌ها، ارتباط هریک از سطوح با میزان اســـتفاده طراحان از آن‌ها مشخص شود. براســـاس نتایج آرایه‌ها، تکرار (آسان‌تر) کمترین کاربرد (۶ درصد) و واژگونی (آســـان)، بیشترین کاربرد (۳۱ درصد) را دارد؛ یعنی طراحان تبلیغ، آرایه‌های ســـاده‌تر را برای درک‌شدن تبلیغ مناسب می‌دانند، اما لزوماً آسان‌ترین آن‌ها (تکرار) را انتخاب نمی‌کنند. همچنین طراحان گرافیک از مجموعه‌های لفظی و معنوی به یک اندازه استفاده می‌کنند (۱۸ درصد)؛ بنابراین، می‌توان استنباط کرد که طراحان علاوه بر قابل فهم بودن تبلیغ، به گیرایی آن نیز توجه داشته‌اند.

واژه‌های کلیدی: آرایه‌های ادبی، تبلیغات چاپی، سطح دشواری، میزان استفاده.

فهیمه دانشگر
دانشیارگروه ارتباط تصویری، دانشکده‌هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: f.daneshgar@alzahra.ac.ir

عاطفه حسینی
کارشناس ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا ، تهران، ایران.
Email: atefe_labouhosseini67@yahoo.com

نویسندهٔ‌مسئول

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۸/۱۹
DOI: 10.22051/pgr.2019.21132.1000

مقدمه

گرایش مثبت به تبلیغ، یادآوری و اقناع بالا را می‌توان مزایای به‌کارگیری صنایع بدیع در تبلیغات به‌شمار آورد. باید توجه داشت که آرایه‌ها از نظر دشواری در یک سطح نیستند و تأثیر هر سطح از پیچیدگی آن‌ها در مخاطب، متفاوت است. پژوهش‌هایی که به این موضوع پرداخته‌اند، می‌توانند راهنمای مناسبی برای طراحان تبلیغ باشند تا این افراد استفاده درست و بجایی از صنایع بدیع داشته باشند و از مزایای آن‌ها بهره‌مند شوند، اما این پژوهش‌ها با دو اشکال همراه است:

۱. تقسیم‌بندی آرایه‌ها به دو دسته کلی لفظی (آسان) و معنوی (دشوار)؛ درحالی‌که در تقسیم‌بندی‌های دقیق‌تر، چهار سطح از دشواری برای آرایه‌ها تعریف شده است.

۲. تناقض‌داشتن نتایج این پژوهش‌ها با یکدیگر؛ گروهی آرایه‌های لفظی را مؤثرتر می‌دانند (Van Enschot et al., 2008) و استفاده از آرایه‌های معنوی را توصیه نمی‌کنند؛ زیرا ممکن است به‌دلیل پیچیدگی این آرایه‌ها، مخاطب متوجه پیام تبلیغ نشود.

گروهی دیگر آرایه‌های دشوار (معنوی) را به‌دلیل تقویت یادآوری و گرایش به تبلیغ، کاراتر از آرایه‌های لفظی می‌پندارند (McQuarrie and Mick, 2003: 1999; Moth-ersbaugh et al., 2002). این نتایج موجب سردرگمی طراحان در استفاده از صنایع بدیع می‌شود. در پژوهش‌هایی که تاکنون با موضوع صنایع بدیع در تبلیغات صورت گرفته، تأثیر سطح دشواری آرایه‌ها بر مخاطبان بررسی شده است. هدف این پژوهش‌ها این بوده است که با ارزیابی واکنش مخاطب، مناسب‌ترین سطح دشواری آرایه‌ها مشخص شود تا طراحان در طراحی تبلیغ از آن‌ها استفاده کنند، اما تاکنون در هیچ پژوهشی به این موضوع توجه نشده است که طراحان تبلیغ که در عمل گرایشهای متفاوتی دارند، از آرایه‌ها در چه سطحی از دشواری استفاده می‌کنند.

در این پژوهش، از طبقه‌بندی دقیق‌تری استفاده شده که آرایه‌ها را در چهار سطح از دشواری قرار داده است. هدف این پژوهش، مشخص‌کردن میزان و دلیل استفاده طراحان از چهار سطح پیچیدگی چارچوب مک‌کوئری و مایک است. پرسش فرعی پژوهش این است که میزان کاربرد هریک از چهار گروه آرایه در تبلیغات، و میانگین استفاده از این گروه‌ها در مجموعه‌های لفظی و معنوی چقدر است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های معدودی به بررسی آرایه‌های ادبی در تبلیغات پرداخته‌اند. این تلاش‌ها تمام آرایه‌ها را دربرنمی‌گیرند و توجه آنها بیشتر معطوف به قابلیت و نمود تصویری آرایه‌ها می‌باشد. هاشمی (۱۳۹۱) چهار آرایه اغراق، تضاد، تلمیح و جناس را در هشت تبلیغ فرهنگی و تجاری با روش توصیفی-تحلیلی بررسی کرد. او این چهار آرایه را از نظر میزان دشواریشان با هم مقایسه نکرده است بلکه همه آنها را ابزاری برای خلاقیت، گیرایی و به‌یادماندنی شدن تبلیغ می‌داند. بصائری و خزائی (۱۳۹۲) جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای دیداری پوسترهای عاشورایی ارزیابی کرده‌اند. یاحقی (۱۳۸۸) نیز آرایه جناس را در ادبیات و انیمیشن مقایسه کرده‌است تا به‌کارگیری شوخی‌های تصویری را روشمندتر نماید.

روش پژوهش

این پژوهش با روش کمی و رویکرد اثبات‌گرایانه انجام گرفته است. نمونه‌های پژوهش حاضر، متشکل از ۷۸۳ تبلیغ چاپی است که طی ده سال (۲۰۰۷-۲۰۱۶) برنده یا نامزد جایزه کلایو شدند. علت انتخاب این دسته از تبلیغات این است که جایزه کلایو به طراحی‌ها، تبلیغات خلاق و بدیع تعلق می‌گیرد و استفاده از صنایع بدیع، یکی از روش‌های متداول برای خلق تبلیغی خلاق است. این مجموعه که نگارندگان آن را از تارنمای رسمی کلایو اورد به‌دست آوردند (http://clios.com/awards) از نظر آرایه‌های ادبی بررسی شدند. همچنین نوع آرایه‌ها در نمونه‌های آماری تعیین شد و محاسبه فراوانی آن‌ها صورت گرفت. سپس این آرایه‌ها براساس طبقه‌بندی چهارگانه مک‌کوئری و مایک، در چهار سطح از دشواری بررسی شدند و فراوانی استفاده از آرایه‌های هر سطح محاسبه شد. در این پژوهش، طبقه‌بندی مک‌کوئری و مایک (تفکیک لفظی و معنوی با معیار ادبیات انگلیسی) به‌عنوان معیار دشواری اساس کار قرار گرفت؛ زیرا این پژوهش در ادامه و با تکیه بر پژوهش‌های قبلی (Mothersbaugh, Humann, and Franke, 2002; van Enschot, Hoeken, and van Mulken, 2008; McQuarrie and Mick, 1996, 1999, 2003) انجام شد. در این پژوهش‌ها، آرایه‌ها براساس ادبیات انگلیسی به دو دسته لفظی و معنوی تقسیم شدند. چارچوب مک‌کوئری و مایک نیز ابتدا آرایه‌ها را به دو گروه لفظی و معنوی و سپس هر گروه را به دو زیرگروه دیگر تقسیم کرده است. درنهایت، میانگین هر گروه و هر مجموعه (لفظی و معنوی) محاسبه شده است تا روشن

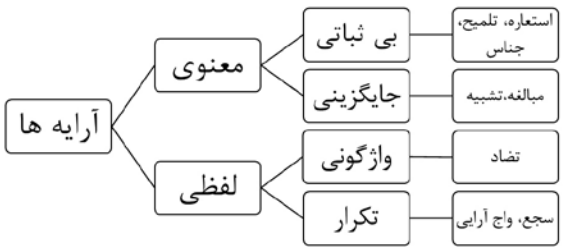
جدول ۱. فراوانی کاربرد آرایه‌ها (به درصد) منبع: نگارندگان، ۱۳۹۷

	آرایه‌ها	در نوشتار	در تصویر	در تصویر و نوشتار
۱	تشبیه	۲	۲۲	۲۳
۲	مبالغه	۲	۲۱	۲۳
۳	تضاد	۵	۱۰	۱۶
۴	استعاره	۱	۱۱	۱۱
۵	مجاز	۱	۱۳	۱۳
۶	ایهام	۲	۹	۱۱
۷	تناقض	۴	۵	۹
۸	جناس	۳	۳	۶
۹	تلمیح	۲	۳	۵
۱۰	واج‌آرایی / تکرار	۱	۳	۴
۱۱	جاندارانگاری	۱	۲	۳
۱۲	کنایه	۰	۲	۲
۱۳	مَثَل	۲	۱	۲
۱۴	تشخیص	۱	۱	۲
۱۵	طعنه	۱	۱	۲
۱۶	نماد	۰	۱	۱
۱۷	لُغَز (چیستان)	۱	۰	۱
۱۸	تمثیل	۰	۰	۰
۱۹	سجع	۰	۰	۰

شود طراحان تبلیغ و گرافیست‌های برگزیده از کدام گروه بیشتر استفاده کرده‌اند (جدول ۱).

سطح دشواری آرایه‌ها

بدیع، علم آرایش کلام است (همایی، ۱۳۹۴: ۲۳) و ابزاری است که شاعران و نویسندگان به کمک آن کلام خود را زیباتر می‌کنند تا سخن آنها برای خواننده دلنشین‌تر باشد و به خواندن آن ترغیب شود. آرایه‌های سخن به دو گونه لفظی و معنوی تقسیم می‌شوند. آرایه‌های لفظی ظاهر کلام را می‌آرایند و آن را آهنگین می‌کنند، اما در آرایه‌های معنوی، زیبایی سخن به معنای آن مربوط است (نوروزی، ۱۳۷۸: ۱۱-۹۱). طراحان تبلیغ و طراحان گرافیک که در پی جلب نظر مخاطبان به تبلیغات خود هستند، از این صنایع بهره می‌گیرند. مواجهه با صنایع بدیع در تبلیغات برای فرد، تجربه‌ای لذت‌بخش است؛ زیرا پیام تبلیغی ساده (بدون زیور کلامی) کاملاً آشکار است و مخاطب برای درک آن به فکرکردن نیاز ندارد، اما برای دریافت پیام تبلیغی آراسته به آرایه‌های سخن، نیازمند تأمل است. از این‌رو وقتی مخاطب موفق می‌شود پیام را درک کند، مغرور می‌شود و احساس لذت می‌کند. این فرایند سبب می‌شود تبلیغاتی که از آرایه‌های بدیع بهره‌مندند، محبوب‌تر باشند (van Mulken, van Enschot-van Dijk, and Hoeken, 2005)؛ به‌طوری که وقتی در رویارویی آگاهانه یا تصادفی با تبلیغ (McQuarrie and Mick, 2003) اقناع و به‌خاطر سپاری آن‌ها هم بالاتر است (Tom and Eves, 1999). در مطالعاتی که به بررسی صنایع بدیع در تبلیغات می‌پردازند، معمولاً به تبلیغات چاپی توجه زیادی می‌شود؛ زیرا شامل تصویر و نوشتار هستند و امکان مطالعه صنایع بدیع را در هر دو صورت فراهم می‌کنند. در این پژوهش‌ها، یا نوع خاصی از آرایه در تبلیغات مطالعه می‌شود یا همه آرایه‌های به‌کاررفته در تبلیغات مدنظر قرار می‌گیرد. از این میان، استعاره بیش از هر آرایه دیگری به‌صورت منفرد بررسی می‌شود (Mohanty and Ratneshwar, 2016, 2015; Pillips and McQuarrie, 2009, 2005; Peterson, Wise, Ren, Wang, and Yao, 2017; Phillips, 2000.)، اما زمانی که همه آرایه‌ها درنظر گرفته می‌شوند، لازم است در طبقه‌بندی مشخصی قرار گیرند. چنانکه گفته شد، در بیشتر مقالاتی که به موضوع صنایع بدیع در تبلیغات پرداختند، آرایه‌ها را به دو دسته لفظی و معنوی تقسیم کرده‌اند و آن را معیاری برای تعریف سطح دشواری یا پیچیدگی آرایه‌ها درنظر گرفته‌اند. به این ترتیب که آرایه‌های لفظی را آسان، و آرایه‌های معنوی را دشوار دانسته‌اند (i.e.: Mothersbaugh, Humann, and Franke, 2002; van Enschot, Hoeken, and van Mulken, 2008). با توجه به تعریف این دو آرایه، این طبقه‌بندی صحیح است؛ زیرا زیورهای لفظی در ظاهر سخن به‌کار می‌روند و صرفاً به آهنگ آن می‌افزایند. همچنین مخاطب در اولین مواجهه آن‌ها را درک

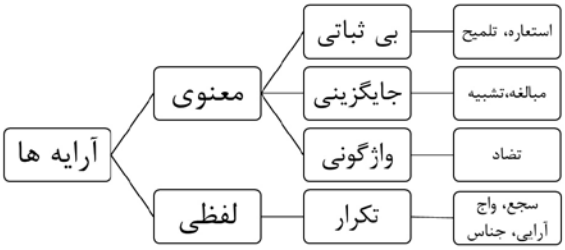


نمودار ۱. سطح دشواری آرایه‌ها (۲۰۰۳) منبع: Van Mulken, M., 2005

تصویر ۱. حراج هاروی نیکولز (استودیو DDB، لندن، انگلستان، 2007: http://clio.com/awards)

می‌کند، اما در آرایه‌های معنوی مانند تلمیح و استعاره، مخاطب برای درک معنا به تأمل بیشتری نیازمند است. این تقسیم‌بندی که از ادبیات گرفته شده است، تفاوت میان ساختار دو گونه آرایه را مشخص می‌کند. روشن است که برای درک معنا در آرایه‌های معنوی نسبت به آرایه‌های لفظی، به تلاش فکری بیشتری نیاز است، اما آیا تشبیه و استعاره که دو آرایه معنوی (دشوار) هستند، از نظر دشواری در یک سطح قرار دارند؟ تشبیه مشبه را از نظر داشتن صفتی که در مشبه‌به بارزتر است، به آن مانند می‌کند (شمیسا، ۱۳۹۲: ۶۹)، اما استعاره یکی از دو طرف تشبیه (مشبه یا مشبه‌به) را برمی‌گزیند و طرف دیگر را اراده می‌کند (همان: ۸ و ۱۵۷). پس در استعاره، حدس‌زدن یکی از طرفین تشبیه و صفت مشترکشان (وجه‌شبه) بر عهده مخاطب است. می‌توان نتیجه گرفت که استعاره دشوارتر از تشبیه است. پس برای تعیین میزان دشواری آرایه‌ها به بیش از دو گروه (آسان و دشوار) نیاز است و باید یک یا چند گروه بین این دو گروه قرار بگیرد.

گروپه‌مو[۱] (۱۹۹۲)، مک‌کوئری[۲] و مایک[۳] (۱۹۹۶) در طبقه‌بندی‌هایی که برای آرایه‌های ادبی در تبلیغات تعریف کردند، آن را در چهار گروه قرار دادند و مک‌کوئری و مایک به صورت نوشتاری آرایه‌ها توجه کردند. همان‌طور که در نمودار ۱ مشاهده می‌شود، همه آرایه‌ها ابتدا در دو گروه لفظی و معنوی قرار گرفتند. سپس این گروه‌ها براساس ساختارشان به دو گروه دیگر تقسیم شدند. ترتیب مؤلفه‌های دشواری به این صورت است: بی‌ثباتی (دشوارتر)، جایگزینی (دشوار)، واژگونی (آسان) و تکرار (آسان‌تر). در مؤلفه جایگزینی، معنی به آنچه گوینده یا طراح قصد بیان آن را دارد محدود است، اما در بی‌ثباتی معانی متعددی وجود دارد و انتخاب معنی مناسب بر عهده مخاطب است (Mc-Quarrie and Mick, 1996: 432).



نمودار ۲. صورت فارسی از طبقه‌بندی مک کوئری و مایک منبع: نگارندگان، ۱۳۹۷

اگرچه آن‌ها این شیوه را برای تقسیم‌بندی آرایه‌های تصویری به‌کار بردند (۱۹۹۹)، طبقه‌بندی‌شان اساساً بر پایه صورت نوشتاری و کلامی آرایه‌ها بود. برخلاف مک کوئری و مایک، دسته‌بندی گروپه‌مو بیشتر متوجه ساختار تصویری آرایه‌هاست. وی آرایه‌ها را براساس بودن یا نبودن تصویر محصول در تبلیغ و نحوه قرارگرفتن تصاویر (کنار هم قرارگرفتن یا هم‌پوشانی‌داشتن) به چهار گروه تقسیم می‌کند: ۱. حاضر و منفصل[۴] (سجع)، ۲. حاضر و متصل[۵]، ۳. تشبیه بلیغ[۶]، ۴. غایب و منفصل[۷]، ۵. غایب و متصل[۸].

از آنجا که دو گروه آخر آرایه‌های مشابهی را دربرمی‌گیرند، آن‌ها را در یک گروه «غایب و منفصل/متصل» جمع می‌کنند. گروپه‌مو این گروه‌ها را از نظر دشواری دریافت مفهوم در این ترتیب قرار می‌دهد: IPD < IPC < IAC/IAD. آنچه در هردو طبقه‌بندی ارائه شده، مشترک است و روند تدریجی افزایش سطح پیچیدگی آرایه‌ها در چهار بخش قرار گرفته است. ون‌مولکن[۹] این دو دسته‌بندی را آزمود و نتیجه گرفت که هیچ‌یک از آن‌ها چنانکه ادعا کرده‌اند نتوانسته‌اند طبقه‌بندی کاملی ارائه دهند و همهٔ آرایه‌ها را در هر دو صورت تصویری و نوشتاری در خود بگنجانند (Van Mulken, 2003: 125). بنابر نظر او، هیچ‌یک از این دو تقسیم‌بندی کامل نیستند و تنها چارچوب‌هایی به‌شمار

تصویر ۲. برنامه تبادل کتاب کتابخانه‌های کولسوبسیدیو (استودیو Mullen Lowe SSP3، بوگوتا، کلمبیا، http://clio(S).com/awards :2016)

می‌آیند که دشـــواری آرایه‌ها را به‌طور دقیق‌تری نشان می‌دهند. باید توجه داشت که چارچوب مک‌کوئری و مایک به تمایز میان صنایع لفظی و معنوی پرداخته است و به همین دلیل با مطالعات قبلی هماهنگی بیشتری دارد؛ زیرا بیشتر آن‌ها لفظی‌بودن آرایه را آسان، و معنوی‌بودن آن را دشوار می‌دانستند.

آرایه‌ها در دو زبان انگلیســی و فارســی به مضامین مشـــترکی اشاره می‌کنند. تنها تفاوتی اندک میان قرارگیری آن‌ها در گروه لفظی و معنوی وجود دارد که ریشـــه آن در تعریف صنایع لفظی و معنوی در این زبان‌هاســـت. از آنجا که توضیح این تفاوت خارج از موضوع این مقاله است،[۱۰] صرفاً توضیح مختصری درباره آن‌ها بیان می‌شـــود. آرایه تضاد (Antithesis) که در فارسی آرایه‌ای معنوی اســـت، در انگلیســـی در مجموعه آرایه‌های لفظی[۱۱] قرار می‌گیرد. همچنین آرایه جناس که در ادبیات انگلیسی معنوی[۱۲] محسوب می‌شود، در ادب فارسی آرایه‌ای لفظی است. با توجه به این تفاوت‌ها می‌توان چارچوب مک‌کوئری و مایک را به گونه‌ای دگر ترسیم کرد (نمودار ۲).

تأثیر میزان دشواری آرایه‌ها بر مخاطب

همان‌طور که گفته شـــد، مطالعاتی که به تأثیر سطح پیچیدگی آرایه‌ها در مخاطب می‌پردازند، طبقه‌بندی معمول ادبی (لفظی و معنوی) را معیار سنجش دشواری آرایه‌ها قرار داده‌اند. نتایج این پژوهش‌ها را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد:

۱. آن‌هایی که آرایه‌های آســـان (لفظی) را مؤثرتر می‌دانند (van Enschot et al., 2008)؛

۲. آن‌هایی کـــه آرایه‌های دشـــوار (معنوی) را کاراتر به‌شـــمار می‌آورنـــد (Mc Quarrie and Mick, 2003, 1999; Mothers-baugh et al., 2002).

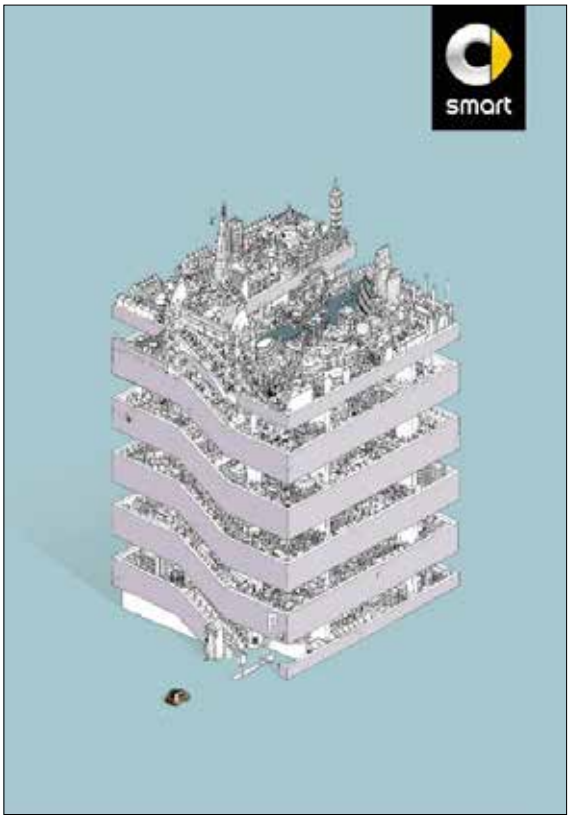
گروه اول اســـتفاده از آرایه‌های معنوی را توصیـــه نمی‌کند؛ زیرا ممکن است به‌دلیل پیچیدگی آن‌ها، مخاطب متوجه پیام تبلیغ نشود.

مک‌کوئری و مایک (۲۰۰۳) از گـــروه دوم، آرایه‌های معنوی را در یادآوری و گرایش به تبلیـــغ، کاراتر از آرایه‌های لفظی یافتند. براســـاس نتایج آن‌ها، وقتی آرایه‌ها در تصاویر ظاهر می‌شـــوند، بیشـــتر در حافظه مخاطب قرار می‌گیرنـــد. همچنین گرایش به آن‌ها از زمانی که به‌صورت نوشـــتاری ارائه می‌شـــوند بیشتر می‌شود.

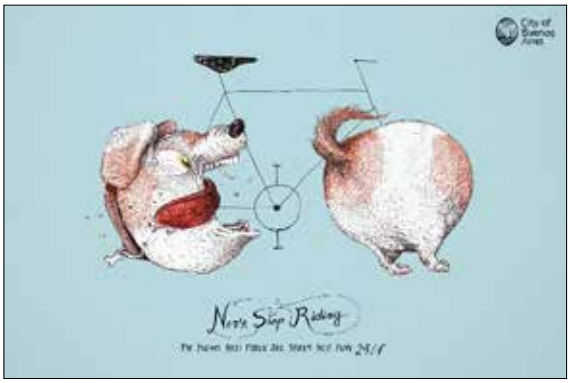
ریس در کتاب چکش بصری به برتری تصویر بر نوشـــته و حتی پیام‌های شنیداری در کمک به یادآوری اشاره می‌کند و علت آن را قدرت احساسی موجود در تصاویر می‌داند (ریس، ۱۳۹۳: ۶). مادرزبا و همکاران (۲۰۰۲) میزان تمرکـــز مخاطب بر تبلیغات حاوی آرایه‌های لفظی را با تمرکز بر تبلیغات همراه با آرایه‌های معنوی مقایسه کردند. نتایج این مقایسه نشـــان داد که تمرکز مخاطب در تبلیغات با آرایه‌های لفظی، هم متوجه طراحی تبلیغ می‌شود و هم متوجه پیام تبلیغ. به بیان دیگر، آرایه‌های لفظی،

تصویر ۳. سازمان غیرانتفاعی اهدای عضو Donate Life America (استودیو Leo Burnett Chicago، شیکاگو، آمریکا، http://clio.com/awards :2016)

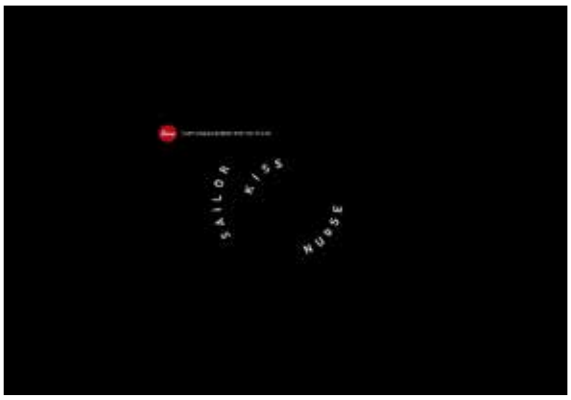
تصویر ۴. ویزاکارت اینفینیت (استودیو AlmapBBDO، سائوپائولو، برزیل، http://clio.com/awards :2016)



تصویر ۵. خودرو اسمارت (استودیو BBDO Group Germany GmbH، دوسلدورف، آلمان، http://clio.com/awards :2015)



تصویر ۶. طرح دوچرخه همگانی شهر بوئینس آیرس (استودیو The Community، میامی، آمریکا، http://clio.com/awards :2015)



تصویر ۷. کمپین عکس‌های نمادین لایکا (استودیو Geometry Global Germany، برلین، آلمان، http://clio.com/awards :2014)

تصویر ۸. کمپین حروف، شرکت خودروسازی فیات (استودیو Leo Burnett Tailor Made، سائوپائولو، برزیل، http://clio.com/awards :2014)

تمرکزی عمومی بر تبلیغ ایجـــاد می‌کنند؛ درحالی‌که آرایه‌های معنوی ذهن مخاطب را به پیام تبلیغ جلب می‌کنند.

از آنجا کـــه هدف تبلیغ، آگاهی و اطلاع‌رســـانی بیشـــتر از یک ایده اســـت، تا کالا یا خدماتی را آشـــکار کند (خدادادحسینی و همکاران، ۱۳۸۹: ۸)، آرایه‌های معنوی انتخاب مناسب‌تری برای طراحان تبلیغ به‌شـــمار می‌روند. این پژوهشگران در مطالعه‌ای دیگر تبلیغات دارای آرایه‌های لفظی، و تبلیغات حاوی آرایه‌های معنوی را از نظر تلاش مخاطب بـــرای پردازش اطلاعات موجود در آنها ، با هم مقایســـه کردند و نتیجه گرفتند کـــه تبلیغات با آرایه‌های معنوی، مخاطب را به تلاش بیشـــتری برای پردازش وامی‌دارد، اما از نظر تانکر و مانش (۲۰۰۱) این پردازش بیشـــتر موجب نمی‌شـــود مخاطب در مقابل آن موضع بگیـــرد و آن را نپذیرد، بلکه سبب می‌شود تبلیغ آراسته به آرایه معنوی را بهتر به‌خاطر بسپارد و نگرش مثبتی به آن داشته باشد.

پژوهشگرانی که آرایه‌های لفظی را مناسب‌تر از آرایه‌های معنوی در تبلیغات می‌دانند، بـــه قابل‌فهم‌بودن تبلیغ برای مخاطب عام

تصویر ۹. کتاب‌های صوتی انتشارات پنگوئن (استودیو McCann Worldgroup India، مومبای، هند، 2014: http://clio.com/awards)

تصویر ۱۱. سلفون گلد (استودیو DDB Group Hong Kong، هنگ کنگ، 2013: http://clio.com/awards)

تصویر ۱۰. کمپین خوشبوتر از دهان تو، غذای سگ پدیگری (استودیو BBDO Germany GmbH، دوسلدورلف، آلمان، 2014: http://clio.com/awards)

تصویر ۱۲. خودرو لندروور (استودیو Y&R Dubai، دبی، امارات متحده عربی، 2012: http://clio.com/awards)

تصویر ۱۳. شهرداری منطقه تورهملت لندن (استودیو Abbott Mead Vickers BBDO، لندن، انگلستان، 2011: http://clio.com/awards)

تصویر ۱۴. خمیردندان کلگیت (استودیو ikpin، آنسئونگ، کره جنوبی، 2011: http://clio.com/awards)

تصویر ۱۵. مدادرنگی فابرکاستل (استودیو Serviceplan، مونیخ، آلمان، 2011: http://clio.com/awards)

اهمیت می‌دهند؛ زیرا تنها در این صورت است که طراح تبلیغ، رسالت خود را انجام داده است. فهم آرایه‌های معنوی در تبلیغ به‌دلیل پیچیدگی آن‌ها دشوارتر از فهم آرایه‌های لفظی است. بخشی از این پیچیدگی به این دلیل است که آرایه‌های معنوی با محیط فرهنگی ارتباطی تنگاتنگ دارند. چنانچه از نوشتار موجود در تصویر ۱ برمی‌آید، این تصویر، تبلیغی برای حراج فروشگاه هاروی نیکولز است.

سایر اطلاعات نوشتاری، مانند درصد تخفیف، زمان آغاز حراج،

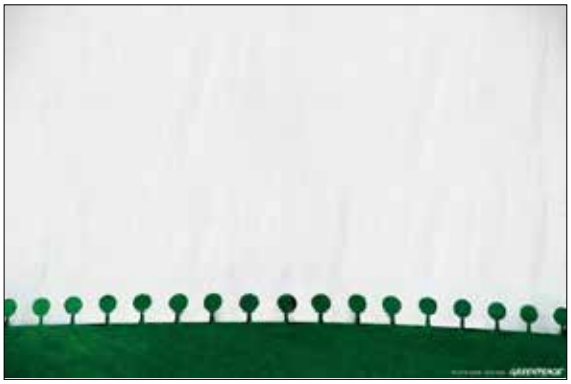
تصویر ۱۶. لامپ‌های الئیدی Xanlite (استودیو Ogilvy France، پاریس، فرانسه، 2011: http://clio.com/awards)

تصویر ۱۷. کلاس آموزش طراحی در دانشگاه کروزیرو دوسول برزیل (استودیو Giovanni DraftFCB+، سائوپائولو، برزیل، 2010: http://clio.com/awards)

تصویر ۱۸. کرم پوست اولی (استودیو Saatchi and Saatchi Russia، مسکو، روسیه، 2009: http://clio.com/awards)

تصویر ۱۹. سیستم جهت‌یابی خودرو فولکس‌واگن (استودیو DDB Berlin GmbH، برلین، آلمان، 2009: http://clio.com/awards)

تصویر ۲۰. پودر لباسشویی تاید (استودیو Saatchi and SaatchiUSA، نیویورک، آمریکا، 2008: http://clio.com/awards)



تصویر ۲۱. بازیافت کاغذ سازمان غیردولتی Greenpeace (استودیو JWT ماکاتی، مانیل، 2007: http://clio.com/awards)

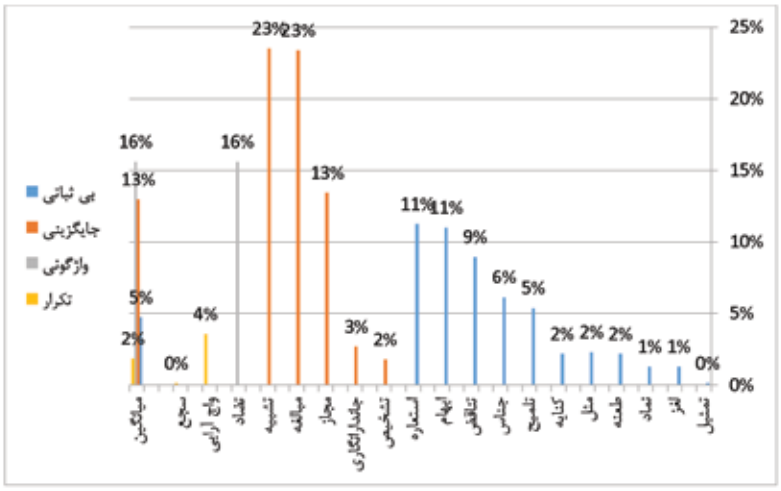
و شعبه‌های فروشگاه با صراحت در نوشـــتار ارائه شده است، اما تصویر کمی غیرمعمول است. دو گربه که می‌خواهند مبارزه‌ای را آغاز کنند چه ارتباطی بـــا آغاز حراج دارنـــد؟ تصویر ترجمه اصطلاح catfight اســـت که به‌معنای درگیری لفظی یا فیزیکی دو زن اســـت (https:// urbandictionary.com/define.php?term=Catfight).

طراحان گرافیک با طراحی دو گربه آماده مبارزه، اصطلاح cat-fight را به تصویر کشـــیده و به این طریق از آرایه جاندارانگاری استفاده کرده است. منظور او این اســـت که با آغاز حراج هاروی نیکولز، درگیری بین خریداران هم آغاز خواهد شـــد که در این معنی، آرایه دوم مبالغه را نیز در خود دارد. این برند چنان مطلوب خریداران اســـت که برای تصاحب آن بـــا دیگر مصرف‌کنندگان می‌جنگند. یک انگلیســـی در همان نـــگاه اول می‌تواند ارتباط تصویر و نوشته متن را درک کند و از آن لذت ببرد، اما فردی که با زبان انگلیسی آشنایی ندارد، ممکن است این ارتباط را درک نکند و دچار سردرگمی شود. از این‌رو ون‌انشات و همکاران[۱۳] (۲۰۰۸) استفاده از آرایه‌های معنوی را توصیه نمی‌کنند. اگرچه پیچیدگی آرایه‌های معنوی ممکن است مخاطب را سردرگم کند، می‌تواند در جلب‌توجه او مفید باشـــد و فرصتی فراهم کند تا تبلیغ مورد نظر میان انبوه تبلیغات دیده شود. جلب‌توجه از نظر برن‌باخ (از خلاق‌ترین نویسندگان تبلیغات در جهان) بسیار مهم است؛ زیرا آن را مقدمـــه‌ای می‌داند که افراد به کمـــک آن می‌توانند پیام را بشـــنوند، بفهمند و باور کنند (صدرمحمدی، ۱۳۹۳: ۲۱-۲۰). دوگانگی این نتایج، طراحان تبلیغ را در انتخاب نوع آرایه، میان دوراهی فهم درســـت پیام (لفظی) یا دیده‌شدن تبلیغ با احتمال خطا در برداشت از پیام (معنوی) قرار داد؛ بنابراین، پژوهشگران علاوه‌بر تقســـیم‌بندی دوگانه لفظی و معنوی، طبقه‌بندی‌های چهار سطح دشـــواری را هم برای آرایه‌ها تعریف کردند. در این پژوهش‌ها واکنش مخاطب به این دو ســـطح مطالعه شد، اما این مســـئله که طراحان گرافیک در طراحی تبلیغ کدام ســـطح از دشواری را به‌کار می‌گیرند، تاکنون بررسی نشده است.

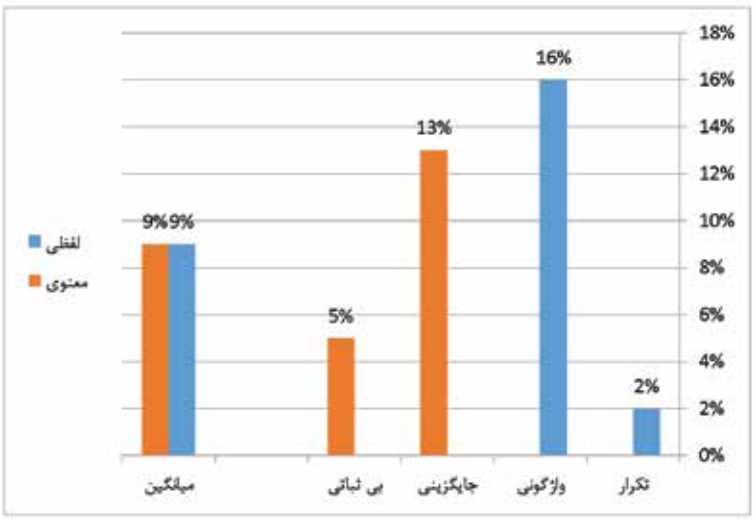
تحلیل بر مبنای تقسیم‌بندی مک‌کوئری و مایک

تمامی ۷۸۳ تبلیغ، از نظر آرایه‌های ادبی بررســـی شدند؛ برای مثال، تصویر ۲ تبلیغی اســـت کـــه برای برنامه تبـــادل کتاب کتابخانه‌های کولسوبسیدیو کلمبیا طراحی شد. در این آگهی نوشته شـــده اســـت: «همه ما چیزی داریم که شخص دیگری به آن نیاز دارد.» در این تصویر، شـــنل قرمزی ســـبد سیبش را به هاکلبری فین می‌دهد و تیروکمـــان بچه‌گانه او را می‌گیرد. ایده غالب این تبلیغ، تلمیح است (اشـــاره به داستان هاکلبری فین و شـــنل قرمزی). علاوه‌برآن می‌توان آرایـــه تضاد را میان دختر (شـــنل قرمزی) و پســـر (هاکلبری فین)، و سبد سیب و تیروکمان بچه‌گانه دید. آرایه دیگر در این تبلیغ زبان استعاری آن است.

پس از این، ســـطح دشـــواری این آرایه‌ها براســـاس چارچوب مک‌کوئری و مایک تعیین شـــد. در این مثـــال، تلمیح آرایه‌ای



نمودار ۳. فراوانی و میانگین کاربرد آرایه‌های تبلیغات نمونه در طبقه‌بندی مک‌کوئری و مایک. منبع: نگارندگان، ۱۳۹۷



نمودار ۴. فراوانی کاربرد چهار گروه دشواری به‌تفکیک لفظی و معنوی انگلیسی منبع: نگارندگان، ۱۳۹۷

معنوی است که با سطح بی‌ثباتی (دشوارتر) ارتباط دارد. تضاد آرایه‌ای لفظی است و با سطح واژگونی (آسان) مرتبط است.

تصاویر ۳ تا ۲۱، از ۷۸۳ تبلیغ جامعه آماری برگزیده شده‌اند.

پس از بررسی آرایه‌ها در ۷۸۳ تبلیغ جامعه آماری، ۱۹ آرایه شناسایی شدند. در جدول ۱، فراوانی استفاده از این آرایه‌ها در کل تبلیغات، به‌تفکیک صورت (نوشته، تصویر) و همچنین مجموع همه صورت‌ها آمده است. آرایه در تصویر بیشتر از نوشته به‌کار می‌رود. در میان همه آرایه‌ها، تشبیه و مبالغه بیشترین کاربرد را دارند.

تفکیک آرایه‌ها به گروه‌هایی که مک‌کوئری و مایک معرفی کردند و همچنین میانگین هر گروه مشخص کرد که گروه واژگونی بیشترین میانگین کاربرد را دارد (۱۶ درصد) و تنها شامل یک آرایه (تضاد) است. پس از آن، گروه‌های جایگزینی با ۱۳ درصد و بی‌ثباتی با ۵ درصد قرار دارند. کمترین میانگین کاربرد به گروه تکرار تعلق دارد (۲ درصد). فراوانی استفاده طراحان گرافیک از چهار گروه را به‌ترتیب از زیاد به کم می‌توان چنین نشان داد: واژگونی (آسان)، جایگزینی (دشوار)، بی‌ثباتی (دشوارتر) و تکرار (آسان‌تر).

در نمودار ۲، چهار گروه براساس طبقه‌بندی مک‌کوئری و مایک در دو مجموعه لفظی و معنوی قرار گرفتند و میانگین فراوانی استفاده هر دو مجموعه برابر بود (۹ درصد).

نتیجه‌گیری

با توجه به نتایج، در پاسخ به این پرسش که «میزان استفاده طراحان تبلیغات چاپی برگزیده از چهار گروه آرایه‌ها چقدر است و چرا» باید گفت، فراوانی در گروه واژگونی (۱۶ درصد) نشان می‌دهد طراحان تبلیغ، آرایه‌هایی با پیچیدگی کمتر - نه آسان‌ترین آن‌ها (تکرار) - را به‌منظور درک آسانتر تبلیغ، مناسب می‌دانند. به بیان دیگر، آن‌ها می‌دانند که پیامشان در تبلیغ باید قابل‌فهم باشد، اما گروهی را انتخاب می‌کنند که علاوه‌بر آسان‌بودن، ذهن مخاطب را هم به چالش بکشد؛ زیرا این گروه در مجموعه لفظی قرار دارد. به‌نظر می‌رسد طراحان گرافیک در طراحی تبلیغ به نتایج ون‌انشات و همکاران پایبند بودند و انتقال صحیح و بدون اشتباه پیام را به جلب‌توجه مخاطبان ترجیح دادند. با وجود اینکه در دو گروه جایگزینی (۱۳ درصد) و بی‌ثباتی (۵ درصد)، به‌ویژه گروه بی‌ثباتی، احتمال خطای مخاطب در درک پیام وجود دارد، طراحان پس از گروه واژگونی به‌ترتیب از این دو گروه بیشترین بهره را بردند. در این مورد، انتخاب آن‌ها با نتایج مک‌کوئری، مایک و مادرزبا هم‌خوانی دارد. پایین‌ترین میانگین استفاده (۲درصد) در گروه تکرار (لفظی مربوط به سطح آسان‌تر) خلاف نتایج ون انشات و همکاران است.

نخستین پرسش فرعی این پژوهش این بود که میزان کاربرد هریک از چهار گروه آرایه‌ها در تبلیغات چقدر است. فراوانی و میانگین کاربرد آرایه‌های تبلیغات نمونه در طبقه‌بندی مک‌کوئری و مایک نشان داد گروه تکرار (آسان‌تر) کمترین کاربرد را دارد (۲درصد)، اما واژگونی (آسان) در میان چهار گروه، با بیشترین کاربرد همراه است (۱۶ درصد). بعد از گروه واژگونی، بیشترین استفاده به گروه‌های جایگزینی (دشوار) با ۱۳ درصد و بی‌ثباتی (دشوارتر) با ۵ درصد مربوط است.

پرسش فرعی دوم این بود که میانگین استفاده از این گروه‌ها در مجموعه‌های لفظی و معنوی چقدر است. میانگین استفاده مجموعهٔ لفظی و مجموعه معنوی ۹ درصد بود و طراحان گرافیک از این دو مجموعه به یک اندازه استفاده کرده‌اند. به این ترتیب، طراحان علاوه‌بر قابل‌فهم‌بودن تبلیغ، به گیرابودن آن نیز توجه داشته‌اند. برای پی‌بردن به اینکه طراحان تبلیغ چگونه از بار دشواری گروه‌های مجموعه معنوی کاسته‌اند، باید ساختار تبلیغاتی را بررسی کرد که از آرایه‌های آن‌ها بهره برده‌اند. نگارندگان در پژوهش بعدی به این موضوع خواهند پرداخت.

پی‌نوشت

1. Groupe Mu
2. Edward F. McQuarrie
3. David Glen Mick
4. In Presence Disjoint (IPD)
5. In Presence conjoint (IPC)

۶. تشبیهی که در آن وجه‌شبه و ادات تشبیه ذکر نشده باشد، مثال: قد سرو (قد او در بلندی مانند سرو است) (محمدی، ۱۳۸۷: ۸۹).

7. In Absence Disjoint (IAD)
8. In Absence Conjoint (IAC)
9. Margot van Mulken

ون‌مولکن استاد ارتباطات تجاری بین‌المللی در دانشگاه ردبود هلند است که به تأثیر سبک و شیوه در ارتباطات اقناعی، به‌ویژه پردازش و تأثیرات کاربردی آرایه‌های ادبی علاقه دارد.

10. ر.ك: Corbett, E.P.J. (1999). Classical Rhetoric for the Modern Studen
11. scheme
12. Trope
13. Enschot, Renske van, Hoeken, Hans and Mulken, Margot van

منابع

- بصائری، سلمان، خزائی، محمد (۱۳۹۲). جلوه‌های استعاره در نظام‌های نشانه‌ای دیداری پوسترهای عاشورایی، فصلنامه نقد ادبی، شماره: ۲۲، سال: ۶، صص ۶۵-۴۹.
- خداداد حسینی، سید حمید، روستا، احمد و خلیلی شجاعی، وهاب (۱۳۸۹)، تبلیغات؛ از تئوری تا عمل، تهران: حروفیه.
- ریس، لورا (۱۳۹۳)، چکش بصری، مترجمان: شاهین ترکمن و آتنا مقدم، تهران: سیته.

- شمیسا، سیروس (۱۳۹۲)، معانی و بیان، تهران: میترا.
- صدرمحمدی، علیرضا (۱۳۹۳)، تبلیغات با بیان ساده، تهران: سیته.
- محمدی، محمدحسین (۱۳۸۷)، بلاغت: معانی، بیان و بدیع، تهران: زوار.
- نوروزی، جهانبخش (۱۳۷۸)، زیورهای سخن (صناعات ادبی) و گونه‌های شعر پارسی، شیراز: راهگشا.
- هاشمی، سیمین (۱۳۹۱)، بررسی چگونگی تعامل بین آرایه‌های ادبی و تبلیغات فرهنگی و تجاری، استاد راهنما: فهیمه پهلوان، تهران: دانشگاه هنر.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۹۴)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: سخن.
- یاحقی، فرید (۱۳۸۸)، جناس؛ آرایه ادبی، آرایه بصری: مقایسه تطبیقی جناس‌های لفظی و بصری در انیمیشـــن، فصلنامه نقد ادبی، شماره: ۵، سال: ۲، صص ۱۹۵-۱۷۵.

- Adam Tucker (creative director), Jonathan John (copywriter), David Mackersey (art director), Tim Flach (photographer) (2007), Harvey Nichols Sale: London: London DDB.
- Adilson Xavier, Ricardo John, Benjamin Yung Jr. (creative directors), Luiz Kanadani (copywriter), Gilberto Barros (art director & illustrator) (2010), University of Cruzeiro do Sul Design Course: Sao Paulo: Giovanni + DraftFCB.
- Andre Gola, Yung Jr. Benjamin, Marcelo Nogueira (creative directors), Zé Baldin (copywriter), Fábio Noremberg (art director) (2016), Visa infinite card: Sao Paulo: AlmapBBDO.
- Antony Nelson, Mike Sutherland (creative directors), Trevor Ray Hart (photographer), James Townsend (2011), Tower Hamlet Texting and Driving Campaign: London: Abbott Mead Vickers BBDO.
- Audrey Huffenreuter (creative director), Jake Benjamin (copywriter), Mark Voehringer (art director), Simon Danaher (Illustrator) (2008). Tide Laundry Detergent: New York: Saatchi & Saatchi USA.
- Chris Garbutt (creative director), Edouard Peranaud (copywriter), Emmanuel Bougneres (art director), Kristof Luyck (illustrator) (2011), Xanlite: Paris: Ogilvy France.
- Corbett, E. P. J. (1966), Classical Rhetoric for the Modern Student, New York: Oxford University Press.
- Daniel Haschtmann, Tobias Feige (creative directors), Samuel Weiss (copywriter), Felix Boeck (art directors), Chrisse Kunst (illustrator) (2015), Smart: Düsseldorf: BBDO Group Germany GmbH.
- Dave Ferrer (creative director), Joey Ong (copywriter), Joey Ong, Dave Ferrer (art directors), Francis Rivera (photographer) (2007), Greenpeace: Makati: JWT.
- Felix Duerichen, Anita Stoll (creative directors), Philipp Von Buttlar (copywriter), Mona Pust, Nina Gruen, Sabine Bartels (art directors) (2014), Iconic Leica Pictures, Berlin: Geometry Global Germany.
- Fernando Reis, Marcelo Padoca (creative directors), Guilherme Nobrega (art director), Arthur D'Araujo (illustrator) (2015), The City of Buenos Aires Public Bicycle System, Miami: The Community.
- Groupe Mu (1992), Traité Du Signe Visual, Pour Une Rhétorique De L'image, Paris: Seuil.
- Guilherme Jahara (executive creative director), Marcelo Henriques, Paulo Henrique Gomes (copywriters), Tiago Valadão (art director & illustrator) (2014), Fiat: Sao Paulo: Leo Burnett Tailor Made.
- Guillermo Siachoque (creative director), Luisito Giraldo (copywriter), Cristian Gonzalez (art director), Martin Kohler (photographer) (2016), Colsubsidio Libraries: Bogota: Mullenlowe SSP3.
- Jon Wyville, Dave Loew (executive creative director), Kamil Kowalczyk, Soham Chatterjee (copywriters), Jeff Sciortino, Jake Brusha (photographers) (2016), Donate Life America:Chicago: Leo Burnett Chicago.
- Leetomic (creative director), Jinsik Oh (copywriter), Leetomic, Minjun Joe, Jaehui Yim (art directors), Leetomic (photographer) (2011), Colgate toothpast: ansung: Ikpin.
- Marco Obermann, Achim Metzdorf (creative directors), Manu Manceda (copy writer), Zorica Micic, Christian El Asmar (art directors), Murat Aslan (photographer) (2014), Pedigree petfoods: Duesseldorf : BBDO Germany GmbH.
- May Wong, Asawin Phanichwatana (creative directors), Joshua Wong, Jeffry Gamble, May Wong (copywriters), Leslie Wong, Tony Cheung, Asawin Phanichwatana (art directors), Nok Remix Studio (photographer), Anuchai Srijarunputong (illustrator), Glad cling wrap: Hong Kong: Mullenlowe SSP3.
- Mcquarrie, E. F., and Phillips, B. J. (2005), "Indirect Persuasion in Advertising: How Consumers Process Metaphors Presented in Pictures and Words", Journal of Advertising, Vol. 34, No. 2: 7-20, http://Tandfonline, Com/Doi/Abs/10.1080/00913367.2005.10639188
- Mc Quarrie, E. F. and Mick, D. G. (1996), "Figures of Rhetoric in Advertising Language", Journal of Consumer Research, Vol. 22, No. 4: 424–438, https://academic.oup.com/Jcr/Article-Abstract/22/4/424/1790513.
- Mc Quarrie, E. F. and Mick, D. G. (1999), Visual Rhetoric in Advertising: Text-Interpretive, Experimental, and Reader-Response Analyses", Journal of Consumer Research, Vol. 26, No. 1: 37–54, https://academic.oup.com/Jcr/Article-Abstract/26/1/37/1916388.
- Mc Quarrie, E. F. and Mick, D. G. (2003), Visual and Verbal Rhetorical Figures Under Directed Processing Versus Incidental Exposure to Advertising, Journal of Consumer Research, Vol. 29, No. 4: 579–587, https://academic.oup.com/Jcr/Article-Abstract/29/4/579/1791064
- Mohanty, P. (Pam) and Ratneshwar, S. (2015), "Did You Get It? Factors Influencing Subjective Comprehension of Visual Metaphors

in Advertising", Journal of Advertising, Vol. 44, No. 3: 232–242, Retrieved From: http:// Tandfonline.Com/Doi/Abs/10.1080/00913367.2014.967424.
- Mohanty, P. (Pam) and Ratneshwar, S. (2016), Visual Metaphors in Ads: The Inverted-U Effects of Incongruity on Processing Pleasure and Ad Effectiveness, Journal of Promotion Management, Vol. 22, No. 3: 443–460, http://Tandfonline.Com/Doi/Abs/10.1080/10496491.2016.115492
- Mothersbaugh, D., Humann, B. A., and Franke, G. R. (2002), "Combinatory and Separative Effects of Rhetorical Figures on Consumers' Effort and Focus in Ad Processing", Journal of Consumer Research, Vol. 28, No. 4: 589–602, https://academic.oup.com/Jcr/Article-Abstract/28/4/589/1785494
- Peterson, M. et al. (2017), Memorable Metaphor: How Different Elements of Visual Rhetoric Affect Resource Allocation and Memory for Advertisements, Journal of Current Issues and Research in Advertising, Vol. 38, No. 1: 65–74, http:// tandfonline.com/Doi/Abs/10.1080/10641734.2016.1233155.
- Phillips, B. J. (2000), The Impact of Verbal Anchoring on Consumer Response to Image Ads, Journal of Advertising, Vol. 29, No. 1: 15–24, http:// tandfonline.com/Doi/Abs/10.1080/00913367.2000.10673600.
- Phillips, B. J., and Mcquarrie, E. F. (2009), Impact of Advertising Metaphor on Consumer Belief: Delineating the Contribution of Comparison Versus Deviation Factors, Journal of Advertising, Vol. 38, No. 1: 49–62, http://tandfonline.com/Doi/Abs/10.2753/JOA0091-3367380104.
- Shahir Zag, Kalpesh Patankar (creative directors), Shahir Zag (copywriter), Kalpesh Patankar (art director), (2012), Land Rover: Dubai:Y&R Dubai.
- Stefan Schulte, Bert Peulecke (creative directors), Philip Bolland, Ricardo Wolff, Ludwig Berndl (copywriters), Gabriel Mattar, Kristoffer Heilemann (art directors), Sven Schrader (photographer) (2009), Volkswagon navigation system: Berlin: DDB Berlin GmbH.
- Stuart Robinson (creative director), Alina Tskhovrebova (copywriter), Julian Suetin, Adrian Ely (art directors), Tatyana Alekseeva (photographer), Liliya Absudova (designer), (2009), Olay skin care products: Moscow: Saatchi & Saatchi Russia.
- Talha Nazim, Rohit Devgun (creative directors), Talha Nazim (copywriter), Talha Nazim, Rohit Devgun (art directors) (2014). Penguin audiobooks: Mumbai: McCann World Group India.
- Tom, G. and Eves, A. (1999), The Use of Rhetorical Devices in Advertising, Journal of Advertising Research, Vol. 39, No. 4: 39–43, http://www.gandrllc.com/Reprints/Useofrhetoricaldevicesinadvertising.Pdf
- Toncar, M. and Munch, J. (2001), "Consumer Responses to Tropes in Print Advertising", Journal of Advertising, Vol. 30, No. 1: 55-65, Retrieved From: http:// Tandfonline.Com/Doi/Abs/10.1080/00913367.2001.10673631
- Van Enschot, R., Hoeken, H., and Van Mulken, M. (2008), "Rhetoric in Advertising: Attitudes Towards Verbo-Pictorial Rhetorical Figures", Information Design Journal, Vol. 16, No. 1: 35–45.
- Van Mulken, M. (2003), "Analyzing Rhetorical Devices in Print Advertisements", Document Design, Vol. 4, No. 2: 114-128.
- Van Mulken, M., Van Enschot-Van Dijk, R., Hoeken, H. (2005), "Puns, Relevance and Appreciation in Advertisements", Journal of Pragmatics, Vol. 37, No. 5: 707–721, http:// sciencedirect.com/Science/Article/Pii/S0378216604002255
- http://clios.com/awards
- https://urbandictionary.com/define.php?term=catfight

بازنمایی مؤلف در آثار وفا بلال و آرای رولان بارت[1]

چکیده:

در دوران معاصر، مخاطب، معنا و اثر هنری، ارزش یکسانی ندارند و ارزش مخاطب از همه بیشتر است؛ زیرا معناهای جدیدی در مواجهه با اثر می‌سازد. در دوران معاصر، مؤلف تقریباً به حاشیه رانده شده است. هنر در دنیای معاصر از رسانه‌های ارتباطی نوین برای تأثیر بیشتر بر مخاطب استفاده می‌کند. موضوع بدن در دوران معاصر، مورد توجه هنرمندان واقع شده است و به‌عنوان اثر هنری، از مهم‌ترین نوآوریها به‌شمار می‌آید. همچنین معانی و جایگاه بدن در هنر تغییر یافته است. مطالعه پیشرو به اثر نقشه عراق از وفا بلال، هنرمند معاصر عراقی می‌پردازد که به آمریکا مهاجرت کرده است. در اثر مؤلف‌محور او، متن و هنرمند یکی است و معنا از طریق نشانه‌های نوشتاری به مخاطب منتقل می‌شود. وفا از هنر دیجیتال و نت‌آرت بهره می‌گیرد و بدن خود را به‌عنوان ابزار اصلی برای خلق اثر انتخاب می‌کند. هنر اجرا بر بدن هنرمند، در حال ترویج گفتمان انتقادی جدیدی است که برمبنای ارزش‌های جهان امروز شکل گرفته است. در این پژوهش، پس از بررسی نظریات بارت درمورد مؤلف، به اثر نقشه عراق بلال پرداخته شد که در آن، شهرهای مختلف به‌عنوان نشانه‌های روی بدن هنرمند به‌تصویر درآمده‌اند. این پژوهش به مطالعه معنای نوشتار در اثر بلال می‌پردازد که با محوریت بدن شکل گرفته است. مطابق نتایج، هنر بلال لایه‌های معنایی متنوعی دارد. همچنین نوشتار به‌عنوان نشانه‌ای اعتراضی روی بدنش، در اثر او به‌کار می‌رود و مؤلف و هنرمند در اثر او یکی می‌شود. نوشتار او جنبه نشانه‌ای دارد، به‌عنوان اعتراض روی بدن هنرمند اجرا می‌شود و جزئی از هنرمند به‌شمار می‌آید.

واژه‌های کلیدی: بارت، معنا، نشانه، نوشتار، وفا بلال، هنر معاصر.

۱- این مقاله حاصل از هسته پژوهشی با عنوان «جستجوی مولفه های هنر معاصر» تصویب شده در دانشگاه الزهرا می‌باشد.

الهه پنجه‌باشی

استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

نویسندهٔ مسئول

منصور حسامی

دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

جمال عرب‌زاده

استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

Email: arabzadeh@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۸/۱۹

DOI: 10.22051/pgr.2019.22199.1013

مقدمه

به اعتقاد بـــارت، اثر هنـــری مانند یـــک متن اســـت. متن نیز نشـــانه‌هایی دارد که این نشـــانه‌ها معنا را می‌ســـازند. به تعداد مخاطبان و خوانندگان اثـــر هنری معنا وجـــود دارد. در دوران معاصر، ارزش متـــن هنری و مؤلـــف کمتر از مخاطب اســـت. همچنین در این دوره مؤلف تقریبـــاً از خوانش متن و اثر هنری حذف شده اســـت. در این دوران تنها متن و مخاطب مهم است و معنا در مرکز اثر هنری قرار دارد. متن هم ممکن اســـت اثری هنری باشـــد. در دنیای امروز بخشی از اطلاع‌رســـانی بر عهده رســـانه‌های جدید اســـت. از این میان، هنر دیجیتال در دنیای جدید بیشـــترین تأثیر را دارد. هنر در دوره معاصر ابزاری است که جایگزین کلام می‌شـــود. هنرمندان در هنر و دنیای جدید، از ابزارهای متفاوتی برای خلق اثر استفاده می‌کنند. یکی از این ابزارها بدن و نوشتار اســـت که «وفا بلال» هنرمند عراقی معاصر برای خلق آثار خـــود و مطالعه موردی در ایـــن پژوهش از آن‌ها استفاده کرد. ضرورت این پژوهش مطالعه جایگاه بدن (به‌عنوان اثر هنری) در اثر نقشه عراق بلال و مطالعه آن با آرای بارت است که درباره مؤلف بیان شده است.

در این پژوهش، اثر نقشه عراق از بلال بررسی و با نظریات رولان بارت در زمینه نشانه‌شناسی مقایســـه می‌شود. بدن و هنر آن در این اثر، جنبه اعتراضی دارد و با نوشـــتار شهرهای عراق و تعداد کشته‌ها روی بدن وفا ایجاد می‌شود. پرسش اصلی پژوهش این اســـت که مطالعه جایگاه نوشـــتار در آثار بلال چگونه معنا پیدا می‌کند. همچنین مؤلف که بدن خود را بـــه اثری هنری تبدیل می‌کند، چگونه با نظریه مرگ مؤلف معنا می‌شود و مطابقت آن با آرای بارت صورت می‌گیرد.

مطابق نتایـــج، مؤلف در خلق ایـــن آثار به معنـــا توجه می‌کند. همچنین در آثار خود، نشانه نوشتار را به‌کار می‌گیرد و به‌وسیله آن، معنا را به مخاطب انتقال می‌دهد. در اثر نقشـــه عراق، مؤلف همان اثر هنری است که نشانه‌ها در او معنا پیدا می‌کند و با هربار دیدن مخاطب، دوباره متولد می‌شـــود. در ایـــن پژوهش پس از تشریح آرای بارت، اثر نقشه عراق بلال معرفی می‌شود و در پایان نوشـــتار، تحلیل اثر بلال با نظریات رولان بارت صورت می‌گیرد. تحلیل معناشناســـی مقوله بـــدن و جایـــگاه آن در هنر معاصر، تطبیق این مقوله بـــا نظریات بارت و مطالعه اثـــر بلال به‌عنوان هنرمند و اثر، یافته‌های پژوهش هســـتند. باید توجه داشت که تبیین ویژگی‌های نمایشی بدن در آثار بلال و جایگاه سیاسی و اجتماعی آن در دوران معاصر به‌صورت اعتراضی، از دستاوردهای این پژوهش اســـت. در این میـــان، بلال از بدن خـــود به‌عنوان رسانه‌ای برای تأثیرگذاری بیشتر استفاده می‌کند.

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، پژوهشـــگران زیادی به مسئله هنر در دوران معاصر پرداخته‌انـــد، از جمله ســـمیع‌آذر (۱۳۹۱)، مهدی‌زاده (۱۳۸۸)، حبیبی (۱۳۸۸)، اتحـــاد (۱۳۸۷) و بصیری (۱۳۹۴)، اما زندگی و آثار وفا بلال بـــا وجود تأثیر زیـــاد در دوره معاصر و پرداختن به مســـائلی مانند جنگ ایران و عراق و کشـــور عراق، در هیچ موردی به فارســـی ترجمه نشده اســـت. از این‌رو، برای استفاده از آثار این هنرمند، از ســـایت شخصی وی استفاده شد. از میان مطالعات خارجی، مصاحبه بلال با کاری لیدرسون (Bil-lal and lyderson, 2011) مبنـــای کار قرار گرفت. همچنین از کاتالوگ وفا بلال با عنوان ۱۶۸:۱ که در سال ۲۰۱۶ (Srimoyee) برای نمایشـــگاه او در تورنتو نوشـــته شده اســـت، استفاده شد. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در آثار هنر معاصر با تمرکز بر بدن نیز مبنای این مطالعه شدند.

روش پژوهش

پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر به‌صورت میان‌رشـــته‌ای انجام شـــده اســـت و به آثار وفا بلال هنرمند معاصر می‌پردازد. روش گردآوری اطلاعات در آن اســـنادی (کتابخانه‌ای) است و تصویر آثار از سایت شـــخصی بلال انتخاب شده اســـت. مطالعاتی که دربارهٔ هنر دیجیتال و بدن هنرمند انجام شـــده‌اند، اغلب در یک مسیر حرکت می‌کنند. از این‌رو تاکنون به مسئله بدن و نوشتار در هنر معاصر به‌صورت موردی در آثار هنرمندی معاصر از شرق توجه نشده است. مؤلف از نشانه نوشتار برای رساندن مفهوم خود به مخاطب بهره می‌گیرد و برای این منظور از بدن به‌عنوان رسانه استفاده می‌کند. نقش و جایگاه بدن به‌عنوان مؤلف و اثر هنری، با هدف تبیین چگونگی تحول معانی نوشـــتاری در این پژوهش بررسی می‌شود.

نظریه مؤلف در آرای رولان بارت

زبان نظام ارتباطی بســـیار کهن، و کهن‌الگوی بیانی فوق‌العاده روشـــنفکرانه اســـت که از ابتدا توجه همه هنرمندان مفهومی را به خود جلب کرده اســـت؛ تا آنجا که هنرمندان به استفاده از

الگوی نظری حوزه‌های دیگر مانند ادبیات و فلسفه در ارائه آثارشان مصمم بودند و نیل به این هدف را با کاربست زبان میسر می‌دانستند. هنر مفهومی از حیث نظری، تأثیر زیادی از پوزیتیویسم منطقی و فلسفه زبانشناسی ویتگنشتاین و تحلیل ساختارهای متنی در نوشته‌های رولان بارت پذیرفته است. درک ساختار زبان و چگونگی شکل‌گیری معنا به‌وسیله چرخه اجزای زبانی، به‌شدت بر هنرمندان مفهومی تأثیر گذاشته است. در این میان، مسئله‌ای که سبب تردیدهای زیادی درباره صحت و صداقت ساختار زبانی (متن یا تصویر) شد، این بود که معنا در پدیده‌های زبانی به‌هیچ‌وجه ذاتی نیست، بلکه کاملاً ساختنی و قراردادی است؛ به این معنا که بیان ادبی یا هنری معادل ثابتی ندارد و هر معنایی می‌تواند از شرایط فکری و فرهنگی تأثیر بپذیرد. درک لایه‌های مختلف معنا در یک متن، بستر فهم پیچیدگی‌های موجود در تحلیل و تأویل آن را فراهم کرد. بخش اعظم این تحولات نظری در آمریکا در سال ۱۹۶۷ میلادی و از زمان ترجمه دو نوشتار تکان‌دهنده عناصر نشانه‌شناسی و مرگ مؤلف رولان بارت آغاز شد. پس از انتشار این نظریات، کانسپچوالیسم انتقادی به‌سوی آگاهی عمیق‌تری از هنر و کاربست گسترده‌تری از تصاویر عاریتی حرکت کرد و در این مسیر به نوعی تولید اجتماعی مفاهیم و بازتولید معنا پرداخت. کشف معانی و درک دلالت‌ها، به‌ویژه در عرصه‌هایی مانند هنر، همچنین نقد نشانه‌شناختی و درک دلالت‌ها در این عرصه‌ها همواره با حدس و گمان میسر است. البته با نقد نشانه‌شناسی می‌توان به نظام رمزگان آثار و درک آن‌ها دست یافت، اما درنهایت هر مخاطب می‌تواند در مجموعه نشانه‌های یک اثر هنری، تفسیر خاص خود را داشته باشد که لزوماً با برداشت خود هنرمند یکسان نخواهد بود. در این نقطه، مفهوم و معنا در اثر هنری به پس‌زمینه‌ای ارتباط داده می‌شود که هنرمند و مخاطبانش را در موضع متفاوتی از درک اثر هنری قرار می‌دهد. در این دیدگاه، نشانه‌شناسی در جایگاهی متقدم از زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد. کیفیت زیبایی تنها در یک قلمرو مشخص نشانه‌شناختی قابل‌درک است و شاید در قلمروهای دیگر متعلق به شرایط متفاوت تاریخی، اجتماعی و روان‌شناختی چنین نباشد. در این میان، دال و مدلول هر دو ماهیتی مفهومی دارند. (سمیع‌آذر، ۱۳۹۱: ۶۴-۶۲).

رولان بارت یکی از منتقدان پساساختارگراست که ریشه تفکر او در فرمالیسم، مکتب پراگ و فوتورئالیسم است. از نظر این منتقدان، اثر هنری مجموعه‌ای است که جزء آن با پدیده‌ای کلی سنجیده می‌شود؛ یعنی هر پدیده جزئی از ساختار کلی مؤثر است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۷). در دوران معاصر، منتقدان سعی می‌کنند با تحلیل ساختار یک اثر هنری، معنای آن را برای مخاطبان آشکار کنند. بیشترین تأکید ساختارگرایی بر دید هم‌زمان است و به علل و عوامل یک اثر توجه ندارد. همچنین هدف آن تجزیه و تحلیل پیام ادبی و هنری یک اثر هنری برمبنای ساختار آن است. ساختار اثر هنری دو وجه معنا و صورت را دربرمی‌گیرد. ساختارگرایان معتقدند هر دال اثر هنری و ادبی، معلولی قراردادی دارد، اما از نظر پساساختارگرایان، دال ممکن است به چند مدلول دلالت کند. براساس این نظریه، معنی مطلق و معینی برای یک اثر هنری وجود ندارد و بین دال و مدلول رابطه مطلقی دیده نمی‌شود (همان: ۱۸۶-۱۸۵). به اعتقاد بارت، اثر، نشانه عامی است که رام، نهادینه و متمدن‌شده محسوب می‌شود. از سوی دیگر، متن در برابر کوشش‌های تنظیمی یا مبسوط برای تعیین معنای خویش ایستادگی می‌کند. باید توجه داشت که متن، کنایی و اساساً نمادین است. اگر رسانه متن زبان نباشد، رسانه‌ای مانند زبان وجود دارد که در آن، متن بدون مرکز یا محدوده‌ای بنا می‌شود؛ درست همان‌گونه که متن مفهوم روش را به پرسش می‌کشد و به وارسی انتقادی استعاره‌مندی ساختار آن منجر می‌شود (پین، ۱۳۷۹: ۱۳).

فرم معنا را نمی‌زداید، فقط آن را دور می‌کند و سامان می‌بخشد. در این صورت گمان می‌کنیم که معنا روبه‌مرگ است، اما مرگی مهلت‌دار تا دوباره معنا شود (بارت، ۱۳۸۶: ۴۲) با توجه به این نظریه، به‌اندازه مخاطبان و خوانندگان اثر هنری، معنا وجود دارد. ارزش متن اثر هنری و مؤلف اثر، از مخاطب و نظر او کمتر است. در دوران معاصر، ساختارگرایان اهمیت سه شاخصه متن، فرامتن و مؤلف را تغییر دادند و مؤلف را به‌تدریج از این شاخصه‌ها حذف کردند (موسوی‌لر، ۱۳۹۰: ۸). در این دوران، تنها متن و فرامتن یا مخاطب اهمیت دارد و مؤلف پس از آفرینش اثر به حاشیه رانده می‌شود.

با توجه به آرای بارت، تولد خواننده در گرو مرگ مؤلف و برداشت اوست. فرایند این مرگ ممکن است در آثار خودنگاره که جزئی از اثر به‌حساب می‌آید، تکمیلی بر نظر ساختارگرایان باشد. مؤلف در مرکز اثر هنری قرار دارد و سرچشمه اصلی قالب معناست. متن هم ظرفی است که مؤلف معناها را در آن می‌ریزد؛ بنابراین، زبان صرفاً معنا را منتقل می‌کند. نقش

مخاطب به‌عنوان مفسر متن، دریافت معناست نه خلق آن، اما بارت به ما یادآوری می‌کند که هر متنـــی می‌تواند در زمان‌ها و مکان‌های متفاوتی وجود داشته باشـــد که وقتی مؤلف برای اولین بار آن را می‌نوشـــت نمی‌توانســـت آن‌هـــا را پیش‌بینی کند. متن در طول تاریخ، فرهنـــگ و جغرافیا حرکت می‌کند. این مســـیر پیوســـته معانی جدیدی می‌یابد و معانی قدیمی را بازنگری می‌کنـــد (وارد، ۱۳۸۹: ۲۱۵). متن کـــه از تناقض‌ها تشکیل شده اســـت، دیگر به یک تعبیر واحد، هماهنگ و موثق گردن نمی‌گذارد و به مقوله‌ای متکثر و گشوده درمقابل قرائت مجدد تبدیل می‌شود. همچنین برای مصرف منفعلانه نیست، بلکه موضوعی اســـت که خواننده می‌تواند در آن به تولید معنا بپردازد (بلـــزی، ۱۳۸۴: ۱۳۸). به نظر بارت، هـــدف اثر ادبی و هنری این نیســـت که خواننده مصرف‌کننده باشد، بلکه هدف این اســـت که متن را تولید کنـــد (گات، ۱۳۸۹: ۱۲۱). از نظر بارت، این ایده که معنا چگونه تأثیرگذار اســـت، ســـه مرحله را شامل می‌شود: نخست اینکه در ذهن مولف یک ایده یا تجربه یا حس یا حالت روحی مستقل از هرگونه زبان کلامی یا تصویری وجود دارد. این ایده هنوز هیچ معنایی ندارد؛ فقط وجود دارد. این شبیه آن چیزی است که ما آن را لحظه الهام می نامیم. دوم اینکه مولف این الهام را با بکار گرفتن یک رسانه خاص به شکل معنا در می‌آورد. به عبارت دیگر الهام مولف به صورت نشـــانه‌ها یعنی واژه‌ها و تصویرها در می‌آید مرحله سوم این است که این نشـــانه‌ها معنای مورد نظر مولف را منتقل می‌کنند و مخاطب می‌تواند آنها را بخواند. از طریق نشـــانه‌ها می‌تـــوان به معنایی که در ذهن مولف شکل می‌گیرد دســـت یافت. این الگوی معنا فرض می‌کنـــد مولف در مرکز اثر قرار دارد و سرچشـــمه اصلی قالب معنا است. متن مثل ظرفی است که مولف معناها را داخل آن می ریزد. بنابراین زبـــان صرفا«معنا را منتقل می‌کند. نقش خواننده به عنوان مفســـر متن اساســـا»دریافت معنا است نه خلق آن. هر متنـــی می‌تواند در زمان‌هـــا و مکان‌های متفاوتی وجود داشـــته باشـــد که وقتی مولف برای اولین بار آن متن را می‌نوشـــت نمی‌توانســـت آنها را پیش بینی کند. متن در طول تاریخ و فرهنگ و جغرافیا حرکت می‌کند و در این مســـیر دائما معانی جدیدی می یابـــد و معانی قدیمـــی را بازنگری می‌کند (وارد،۱۳۹۳: ۲۱۵). بنابرایـــن متـــن اثر هنـــری را می‌توان به صورت باز در نظر گرفت کـــه در هر زمان می‌تـــوان با خوانش جدید معیارهـــای جدیدی را از آن اســـتنباط کرد. نشـــانه‌ها هســـتند که معنا را از متن به مخاطب منتقل می کنند و معنا سازی می کنند.

زندگی و آثار وفا بلال

وفا بلال هنرمنـــد عراقی-آمریکایی در ســـال ۱۹۸۱ میلادی در شهر نجف عراق متولد شد و این روزها به‌عنوان هنرمند و مخترع، مخاطبان مختلفی از ســـطح جهان دارد. توجه وفا بلال به بدنش به‌عنوان ابزاری پویا و بعد رســـانه‌های دیجیتـــال و اینترنت، او را صاحب ســـبک ویژه‌ای در عرصه هنرهای دیجیتال کرده است. آثار او تأثیر مســـتقیمی از جنگ در عراق و سیاست‌های موجود آن پذیرفته اســـت؛ جنگی که از نظر او تمام نشده است و آثارش تا ســـال‌ها و قرن‌ها بر پیکره عراق باقی می‌ماند. وی هنرمند هنر مفهومی، هنر رسانه‌ای و اجرا، و استادیار هنر در دانشگاه نیویورک اســـت. وفا بلال امروز بیشـــتر به‌دلیل فعالیت در هنر رسانه‌ای، اجراهای آنلاین و آثار تعاملی برانگیزاننـــده گفتمان در رابطه با سیاست‌های بین‌المللی شهرت یافته است؛ هنرمند معترضی که از بدنش به‌مثابه ابزاری پویا استفاده می‌کند.

وفا بلال با اســـتفاده از رســـانه‌های دیجیتال و اینترنت، صاحب ســـبکی ویژه در عرصه هنرهای دیجیتال شده اســـت. او در اثر و شمارش در سال ۲۰۱۰ میلادی، از بدنش به‌عنوان سطح اثرپذیر در کار هنـــری خود برای حک نقشـــه عـــراق و ۱۰۵.۰۰۰ نقطه استفاده کرد و این نقشـــه را به‌صورت خال‌کوبی روی پشتش به تصویر کشید. از این میان، پنج هزار نقطه نماد نیروهای آمریکایی و صد هزار نقطه دیگر نماد شـــهروندان عراقی است که در جریان جنگ کشـــته شـــدند (تصویر ۴). در پروژه دیگری به نام 3rdi، مینی‌دوربینی از طریق عمل جراحی روی پشـــت ســـرش نصب شـــد تا بتواند در هر دقیقه یک عکس از آنچه گذشته است - اما در وجودش همچنان ادامه دارد - بگیرد و آن را ثبت کند (تصویر ۲). تمامی آثار این هنرمند به شکل نمایشگاهی آنلاین در اینترنت قرار دارد و او می‌تواند هر روز با مخاطبان زیادی از سراســـر جهان بحث و گفت‌وگو کند.

وفا بلال دو ســـال در کمپ آوارگان عراقی در عربســـتان زندگی می‌کرد. پس از آن به آمریکا رفت و توانست در رشته هنر تحصیل کند. او در سال ۲۰۰۷ با تأثیرپذیری عمیق از کشته‌شدن برادرش در حملـــه‌ای انتحاری در عراق و تجربیات زندگی شـــخصی‌اش، نخستین پروژه مهم خود را در عراق، با عنوان تیرباران شروع کرد. پس از آن توجه خود را از موضوعات شخصی به حقوق بشر سوق

داد. تمرکز او بیشتر به سبک جنگ عراق و گفت‌وگو در باب جنگ با مخاطبان در بیان معضلات هنری مربوط بـــه آن بود. برای این منظور، فضای اینترنت را وارد گالری کـــرد و با خلق نوعی گالری مجازی توانست محدودیت فضای هنری را در هم بشکند و وسعت بیشتری به ارتباطات ببخشد. همچنین در پروژه جدیدی به‌عنوان تنش خانگی به مدت یک ماه در اتاقی به مســـاحت ۳۲×۱۵ فوت زندگی کرد که با صفحات شیشه‌ای از فضای گالری مجزا می‌شد. این نوع تفکر درباره پویایی اثر هنری، در کارهای متأخر هنرمندی مانند آلن کاپرو با عنوان اتفاق وجـــود دارد. بلال منطبق با نظریه این هنرمند مبنی بر پویایی اجرا و غیرتکراری‌شدن آن در اجرای خود عمل می‌کند. او بدون سازماندهی و برنامه‌ریزی قبلی به اجرا می‌پردازد که این موضوع بر پویاترشدن کار او می‌افزاید. او معتقد است بدون حضور مخاطبان که در تعامل مستقیم با هنرمند قرار دارند و بدنه اصلی کار را تشکیل می‌دهند، پروژه از دست می‌رود. بلال در اثر چیدمان خود با عنوان ۱۶۸:۱ که در ســـال ۲۰۱۶ در گالری هنر وینـــزور در انتاریو کانادا به‌نمایش درآمد، با ســـاختن حدود هزار جلد کتاب کاملاً ســـفید و قراردادن آن‌ها در کتابخانه ۲۲ متری دست‌ساخته خود، با هدف کمک به بازآفرینی و احیای کتابخانه دانشـــکده هنرهای معاصر دانشـــگاه بغداد، به ویرانی کتابخانه به دست مغولان اشاره کرد. او با فروش هر یک جلد کتاب به مبلغ ۲۵ دلار، یک جلد کتاب به کتابخانـــه بغداد تقدیم کرد. کتابخانه کالج هنرهای زیبای دانشـــگاه بغداد، تا پیش از حملهٔ غارتگران و آتش‌گرفتن در ســـال ۲۰۰۳، حدود ۷۰،۰۰۰ عنوان کتاب داشت. در این زمان، ساختمان کتابخانه بغداد بازسازی شد، اما تعداد معدودی کتاب در آن یافت می‌شـــد. این کتابخانه یکی از بهترین منابع هنری در خاورمیانه اســـت. عنوان اثر برگرفته از افسانه‌ای تاریخی اســـت که به تخریب «سرای تاریخی کتابخانه خرد» (بزرگ‌ترین کتابخانه قرن ۱۳ میلادی در جهان) اشـــاره دارد. براساس افســـانه، مغولان پس از تخریب کتابخانه با ریختن تمامی کتاب‌ها به رودخانه دجله، پلـــی برای عبور از این رودخانه ساختند. کتاب‌ها نیز حدود ۷ روز و به عبارت دیگر ۱۶۸:۱ ساعت در آب بود. بلال از عدد یک، به‌عنوان نمادی برای یک ثانیه جهت نابودی یک کتاب نام می‌برد و می‌گوید: یک نشـــان‌دهنده همان یک ثانیه‌ای اســـت که در تصور خود شـــاهد بودم. اینکه کتاب‌ها چگونه سفید و تهی از اندیشه در خود خالی شدند و دانش هم به زیر آب رفت (تصویر ۱).

بلال در مجموعه آثار خاکســـترها که پیش از ۱۶۸:۱ اجرا شده بود، به بیان تخریب در عراق پرداخت. این اثر مجموعه عکسی در ده فریم از چیدمانی اســـت که به عقیده هنرمند، نوعی بازسازی مینیاتوری از صحنه‌هاســـت که در مطبوعات به‌تصویر درآمد. به عقیده بلال، خاکسترها ترسیم‌کننده رنج ناشی از جنگ از گذرگاه تظاهر عاطفی انسانی نیست، بلکه تجسدی از خلال زندگانی در سرپناه‌های اشغال‌شده آن‌ها محسوب می‌شود که به تأثیر تخریب در حریم خصوصی و درونی انســـان در تصاویر رسانه‌ای و جنگی توجه دارد. او با قراردادن اشیا و لوازمی زیبا و شیک مانند لوستر، پیانو و مبل که نمادی از خانه در میان مخروبه‌هاســـت، درصدد نمایش زیبایی‌شناســـی و تخریب در دنیای معاصـــر بود. این اثر نمایانگر تلاش او به‌منظور شناسایی فضای تخریب و آرامش پس از فرونشاندن خاکسترهاســـت (www.wafaabillal.com). وفا بلال همیشه در حال آموزش است و آموزش او برای مهارت‌های عملی و هنری اســـت که بتواند افکار خود را به‌گونه‌ای شکل دهد تا در عرصه عمومی قـــرار بگیرند. او با کار خـــود منعکس‌کننده موقعیت پیچیده خود اســـت. هر عملی می‌تواند به‌عنوان بخشی از کار هنری و زندگی او درک شـــود. کار اصلی زندگی او این بود که مخاطبان را در گفت‌وگویی جدی درگیر کند. او نگران نیست که آثارش سبب پریشـــانی یا ناراحتی شود، بلکه تنها به این نکته اهمیت می‌دهد که حق خود را برای بیان دیدگاه خود در هر فرم مناسب داشته باشـــد؛ به‌طوری که آنچه سرکوب و نابود می‌شود، می‌تواند آشکار شـــود؛ همچنین مســـائلی که او معتقد است با اهمیت‌دادن و توجه به خواســـته‌های عمومی افـــراد می‌تواند در عرصه عمومی و مجازی برای بحث قرار بگیرد. همه این مداخله‌ها برای وفا بلال در عمـــل خود به‌عنوان یک هنرمند، تعبیه شـــده است؛ بنابراین باید برای بحث و گفت‌وگو قابل‌قبول باشد (Bill-al and Lyderson, 2008: part 1:3). او هـــدف نهایی پروژه‌های هنری خود را نشان‌دادن تنش‌های داخلی عراق و غفلت عمومی مردم آمریکا از رنج دیگران می‌داند. او از زمانی که وارد آمریکا شد (۱۹۹۰) سعی داشـــت اینترنت و ظرفیت‌های آن را به‌کار بگیرد و مشـــارکتی فعال با مخاطبان داشته باشـــد. همچنین توانست طیف وســـیعی از افکار عمومی را درگیر کند (جنـــگ در عراق، هواپیماهای بی‌سرنشین، پناهندگان، مهاجران و...).

مردم با بازدید از آثار او، از همهٔ حوزه‌ها به این آثار دست می‌یافتند، دیدگاه‌های خود را ابراز می‌کردند و با جنگ عراق آشنا می‌شدند. وفا بلال هنرمند آغازگر ایده‌ها و مخاطبـــان اینترنتی در رابطه با جنگ عراق بود. او اعتقاد داشـــت بدون مشـــارکت و فعال‌سازی

تصویر ۱. کتاب‌های خرد از مجموعه چیدمان خاکسترها، وفا بلال (www.wafaabillal.com)

مخاطب در فضـــای اینترنت، این امر ممکن نیســـت؛ زیـــرا او با مخاطبانش تبادل‌نظر داشت و ســـایتش به‌عنوان یک «رویداد» درنظر گرفته می‌شـــد. بلال همواره گفته اســـت کـــه «دو منزل دارد؛ منزلی امـــن در آمریکا و منزلی در عـــراق و منطقه جنگ و خانواده‌اش. در این میان، او از آمریکا یعنی کشوری که منزل دیگر او را خراب کرده است، مانند یک ســـرباز برای عراق می‌جنگد.» براساس اعتقاد او درباره اســـتفاده از فضای مجازی برای آثارش، فناوری نه‌تنها به ما اجازه می‌دهد تا دسترسی به هنر دموکراتیزه شـــود، بلکه به طبیعت تولید هنر کمک می‌کنـــد و به همکاری هنرمنـــد و مخاطب بار عاطفـــی می‌دهد. همچنیـــن تجربه‌ای شناختی است که مدام از طریق آینه‌ای نامرئی بازسازی می‌شود (Srimoyee, 2016: 21).

هنر نت‌آرت

مهم‌ترین ویژگی وضعیت جدید که مبنای تعاریف بســـیاری از پژوهشگران شده اســـت، تغییر در بافت فرهنگی جوامع است. آدمی در عصـــر اطلاعات در جامعـــه‌ای پر از رســـانه‌ها زندگی می‌کند. نگاهی کوتاه به رسانه‌های اطرافمان گواه این مدعاست که تمام وســـایل ارتباط‌جمعی، پیام‌هایی را منتشـــر می‌کنند که درمجموع محیط اطلاعاتی اطراف ما را شـــکل می‌دهند. در زندگی روزمره، بخش زیادی از افکار و احساســـات ما را رسانه‌ها می‌ســـازند. در دهه‌های اخیر، کثرت و تنـــوع لایه‌های معنایی نشانه‌ها، ویرانی معنا را به‌دنبال داشته است. ما در دوره پسامدرن در سردرگمی نشانه‌ها گرفتار شده‌ایم؛ به‌طوری که اهمیت معانی از میان رفته اســـت. با این تحولات، ناگزیر تعریف هنر، اثر هنری و زیبایی‌شناسی دچار تغییرات شگرفی شده است؛ به‌گونه‌ای که هنر به صرف تجربه زیبایی‌شناســـانه تقلیل یافتـــه و اثر هنری ساختاری سیال پیدا کرده اســـت؛ یعنی چگونگی شکل‌گیری و

تصاویر ۲. پروژهٔ 3di، وفا بلال (www.wafaabillal.com)

اجرای ایده‌ها و مفاهیم، همچنین به اشتراک‌گذاشتن آن‌ها برای دخل و تصرف مخاطب، جوهره پرداختن به هنر دیجیتال شده است و تولید و مصرف را شامل می‌شود.

هنر دیجیتال همـــواره در معـــرض و دســـترس مصرف‌کننده اســـت که هم اثر هنری را تأویل می‌کند و هـــم با دخل و تصرف

در اثر، به‌وجودآورنده ثانوی اثر می‌شـــود. اصل اثر هنری، نسخه تکثیرشده و بازنمایی‌شده‌ای است که ناظر به نیت مؤلف یا منظور هنرمند نیست، بلکه پیوسته در مسیر تبدیل‌شدن به شیء یا فرد با درخواست مصرف‌کننده اســـت. هنری که با فناوری دیجیتال ســـاخته می‌شـــود، عمیقاً زمان و مکان را به‌چالش می‌کشـــد و روندهای ادراک کلاســـیک و حتـــی مدرن را برهـــم می‌زند. بدین‌ترتیب، ایده سنتی هنر به‌منزله وجود کمابیش ثابت زمان با ساختار ســـیال آثار هنری ســـایبرنتیک تداخل پیدا می‌کند. امروزه وقایع در زمان دیجیتال رخ می‌دهنـــد و بدون آنکه افقی بر آنها متصور باشـــد، جرقه زمان و مکان را که در حوزه فیزیک قرار دارد می‌شـــکند. از این‌رو زندگی در فضای حقیقت مجازی و در مســـیر دیجیتالی که عاری از هماهنگی و افق است حرکت می‌کند. مهم‌ترین نکته در عرصه فناوری اطلاعات، تغییر مفاهیم و معانی جهان نوین مانند زمان و مکان است که پیرامون فضای سایبرنتیک شکل می‌یابد (گلستان حبیبی، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

در آثار هنری دیجیتال، شاهد تداخل جهان متن با جهان واقع و پیرامون هستیم. جهان متن هنری گفتمان و قواعد خاص خود را دارد و با جهان واقع درمی‌آمیزد. از ســـوی دیگر، شیء هنری و نظام زیبایی‌شناســـی آن کنار گذاشته می‌شود. نفی شیء و طرد زیبایی اثر هنری، از اصول چالش‌برانگیز هنر مفهومی در مقابل هنر مدرن اســـت. زیبایی عنصر ضروری اثر هنری نیست، بلکه آنچه سازنده شیء هنری به‌شـــمار می‌آید، قصد و نیت هنرمند است و نه ارزش‌های زیبایی‌شـــناختی و زبان هنر. این اعتقادات و بینش‌ها درمورد چیستی اثر هنری، بیانگر هم‌صدایی با نظریه نهادی در حوزه هنر اســـت. یکی از ویژگی‌های هنر پســـامدرن نگاه تکثرگراســـت؛ بنابراین، فضای آثار هنر مفهومی، براساس اصل تکثر معنایی پسامدرنیســـم و رد معنـــای نهایی و قطعی فضای سیال و متکثر اســـت. فضای خلق‌شده فضایی برای ایجاد حساسیت، پرسش‌کردن و نه تحمیل و نظر قطعی است. دوران پســـامدرن به تفکرات محلی و منطقه‌ای بها می‌دهد و به برتری هیچ تمدن و فرهنگ و هنری بر ســـایر فرهنگ‌ها قائل نیســـت. همچنین مرکزی برای هنر متصور نمی‌شـــود که اصول و قوانین هنر را موجوار به کل دنیا پراکنده سازد. هنر جدید برخلاف هنر مدرن به‌هیچ‌عنـــوان درصدد جهانی‌کردن فکـــر و روش هنری نیست. گســـترش حوزه زبانشناســـی و نشانه‌شناسی در عرصه هنرهای تجسمی، امکانات تازه‌ای برای درک عمیق‌تر و جامع‌تر تحولات هنری فراهم می‌کند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۸-۲۰). در حال حاضر، بستری در اینترنت فراهم شده است برای آن چیزی که در هنر به شکل سنتی یا معاصر وجود دارد. هر روز هم بر این گستره افزوده می‌شود. همچنین به‌دلیل تمامی امکانات تازه‌ای که اینترنت را از مدیوم‌های هم‌عصرش جدا می‌کند، این قابلیت به‌وجود می‌آید که به کمک فناوری‌های نوین، اشـــکال تازه‌ای از هنر ارائه می‌شود.

در تاریخچه کوتاه چندساله، اشکال بسیار متنوعی از هنر امکان تحقق یافتند، اما عمده‌ترین تلاش در روند شکل‌دهی نت‌آرت به‌عنـــوان گونه‌ای هنـــری، حرکت کاربری ابـــزاری غیرهنری به‌ســـوی ذات هنر، و تغییر برخی مفاهیم ثبت‌شـــده در دایره واژگانی هنر بود تا تعامل دوســـویه میان هنر و ابـــزار فناورانه فراهم شـــود. در حال حاضر نت‌آرت چنـــان در بطن اینترنت حل شده اســـت که تفکیک‌کردن آن دشوار است؛ تا آنجا که در اغلب متون هنری، از ترکیب نت‌آرت به‌جای اینترنت اســـتفاده می‌شـــود و این تأویل تازه پایانی برای ســـنت ابزارمدار اســـت (اتحاد، ۱۳۸۷: ۲۹۳).

مهم‌تریـــن نکته در عصر فنـــاوری اطلاعات، تغییـــر در مفاهیم و معانی جهـــان نوین، مانند زمان و مکان اســـت کـــه پیرامون فضای سایبرنتیک شکل می‌یابد. ســـامانه‌های ارتباطی جدید، مکان حضور را به امری تبدیل می‌کند که همه‌جا حاضر اســـت. پراکندگی در عین تمرکز هم‌زمـــان، از خصوصیات فناوری‌های ارتباطی جدید است. تعامل میان مکان‌ها، الگوهای مکانی و فضا را به شبکه‌ای ســـیال از مبادلات تبدیل می‌کند که زمینه ظهور نوع جدیـــدی از فضا به نـــام فضای جریان‌هـــا را فراهم می‌کند. برخلاف بیشـــتر نظریه‌های فیزیک کلاســـیک که فـــرض را بر تسلط زمان و مکان می‌دانســـت یا نظریه‌های فیزیک مدرن که به نســـبیبودن زمان و مکان معتقد بود، در شرایط جدید ممکن است زمان در جامعه شبکه‌ای سازمان داده شود؛ فضای جریان‌ها با برهم‌زدن توالی رخدادها و زمان زیســـتی و ساعتی بودن که مختص جوامع مدرن بود، هم‌زمان ساختن آن‌ها را از بین می‌برد.

از دیگـــر ویژگی‌های تحـــول جدیـــد در هنر تغییـــر، معنای زیبایی‌شناسی هنر سنتی و مدرن اســـت. تا آنجا که فرم (یکی از مؤلفه‌های اساسی زیبایی‌شناسی ســـنتی) به شکل اتفاقی، بی‌دوام و ناپایدار تقلیل یافـــت. در هنر مفهومی تنها چیزی که اهمیت دارد، ایده و مفهوم است نه فرم و شکل ثابت. این نمود، طلیعه اتفاق‌های جدیدی اســـت که در هنر دیجیتالی رخ داده است (گلستان‌حبیبی، ۱۳۸۸: ۱۳۲). بازدید هر روزه مخاطب

از آثار هنری، جنبه جدیدی در تفسیر معنای هنری گشوده است. در این میان، گالری بدون مرزی برای نمایش آثار هنری وجود دارد. همچنین بر جنبه جهانی اثر هنری تأکید می‌شود. تحول معنای فرم و جریان‌داشتن آن در فضای مجازی در دوره معاصر، شرایط جدیدی برای انتقال معنا به مخاطب فراهم کرده است. هنر بدنی به‌عنوان مجموعه‌ای از کنش‌های اجرایی، از طریق بدن و در ترکیب با رسانه‌های دیگر به واسازی انگاره‌ها و سامانه خودارجاع هنر مدرنیستی می‌پردازد. می‌توان گفت با مشخص‌شدن تأثیرات بدن به‌عنوان ترکیبی کامل از نمایش مادی هویت، هنرمندان با اجراگری وجوه متکثر و سال هویت (جنسیت، نژاد، قومیت و...) ایده نبوغ هنری سوژه خودبنیاد غرب را به‌چالش می‌کشند (ارباب‌زاده و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۳). به‌نظر می‌رسد در سال‌های اخیر، هنرمندان معاصر کنش‌های هنری را با مطالبات خود درآمیختند و از بدن خود برای اعتراض‌کردن استفاده کردند.

بدن وسیله‌ای برای بازنمایی اثر هنری در دوران معاصر

سال‌های دهه ۱۹۶۰ برای بسیاری از هنرمندان، هنگامه جست‌وجوی فردیت و بازشناسی ضمیر خود بود. آنان به موازات طرح چالش‌های عملی و نظری در ساختار هنر، کنکاش‌های گوناگونی در خودشناسی کردند که بخش زیادی از آن بر موضوع بدن متمرکز بود. هدف این کند و کاوها نیل به معرفت تازه‌ای از کالبد خویش بود که هرگز در آفرینش پیکره‌ها در سراسر تاریخ هنرهای تجسمی بررسی نشد. حاصل این تجربیات چالشی، ژانر جدیدی از هنر مفهومی بود که بدن را ماده کار هنری قرار داد و از این‌رو تحت عنوان هنر بدنی شهرت یافت. بارزترین وجه مفهومی این هنر، نفی رسانه نقاشی و طرد ساختار است؛ نگاه تحلیلی به بدن و توانایی‌ها و محدودیت آن، همچنین مطالعه هویت جسمی و کارکردی اجزای بدن، به‌نحوی که در تجربیات هنری پیشین هرگز سابقه‌ای نداشته است. هنر بدنی، کمتر در هیبت هنری انتقادی و معترض ظاهر شد و بیشتر در مسیر رویکرد تجربی تازه و بدعتی رسانه‌ای در هنر پیش رفت. بخش مهمی از تجربیات اولیه به‌صورت پرفورمانس و به‌طور زنده در برابر تماشاگران اجرا می‌شد، اما اجراهای بعدی اغلب با استفاده از رسانه‌های واسطه‌ای مانند عکس، فیلم و ویدیو یا با ارائه پیکره‌های عروسکی در معرض تماشای عمومی قرار می‌گرفت. درمجموع این هنر از همان ابتدا در پیوند و التزام به رسانه‌ای دیگر پدیدار شد. در حال حاضر، بیشتر تصاویر عکاسانه یا ویدیویی، جلوه عام یافته است. همین رسانه‌ها سبب نمایش گسترده‌تر این تجربیات فراتر از جمعی محدود و در یک زمان مشخص شد و نفوذ آن‌ها به تاریخ هنر را میسر کرد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۱: ۱۱۹).

در هنر دهه ۱۹۶۰ به بعد، معنا در تعاملی میان ابژه هنری و بدن بیننده تقویت شد و در هر برخورد مفصل‌بندی معنای ابژه هنری بار دیگر صورت گرفت. در این صورت، ابژه هنری معنای هنری را بیان نمی‌کند، بلکه تجربیات در برابر ما مانند تجربه‌ای زیبایی‌شناختی حاضر می‌شود (بصیری، ۱۳۹۴: ۵۰). از دهه ۱۹۶۰ در آمریکا و اروپا از کنش‌های نمادین بدنی و دلالت‌های هویتی گسترده آن، به‌صورت ناخودآگاه و انتقادی در سطح اجتماع استفاده شد. بدن، تجسم‌بخش سوژه و واضح‌ترین مرزی است که با گسست پیوندهای اجتماعی و ارزش‌ها از کنشگر، از دیگران متمایز می‌شود.

استفاده از کلام و رویکرد بینامتنی در هنر مفهومی

هدف عمده هنر مفهومی زبان‌محور، رسیدن به شکلی خاص‌تر و تحلیلی‌تر به آفرینشی نظری بود که در آن ایده‌های اولیه زبانی، وجه دیگری از هنر و کاملاً هم‌سنگ با آن قلمداد می‌شوند. براین‌اساس، خواندن با نگاه‌کردن و نزدیکی بیشتر به اندیشیدن، هم‌طراز است و در برابر خیال‌کردن قرار می‌گیرد که به قلمرو ادراکی مورد علاقه زیبایی‌شناسی مدرنیستی نزدیک‌تر است. در تعقیب این هدف، گزاره‌های کلامی به‌سرعت جای تصویر را گرفتند یا در کنار آن پدیدار شدند؛ بنابراین، تصویر حذف شد یا به‌صورت نماد درآمد و طبیعتاً خاصیت زیبایی‌شناختی خود را از دست داد.

استفاده از متن یا نوشتار در کنار تصویر، بسیار بیشتر از جریان هنر مفهومی، در سال‌های پایانی دهه ۱۹۶۰ صورت گرفت، اما آنچه این جریان را در نقطه پیشگامی قرار داد، جایگزینی کامل عبارت‌های کلامی به‌جای تصویر و شکل بود. بخش اعظمی از کارهای مفهومی در این سال‌ها، در اصل چیزی جز یک جمله یا پاراگراف روی کاغذ، مقوا، بوم یا زمینه‌ای سیاه و سفید درج‌شده نبود. شاخص‌ترین نمونه‌ها در میان آثار تری‌اکینسون و مایکل بالدوین از اعضای گروه انگلیسی هنر و زبان، و آثار همتایان آمریکایی آن‌ها لارنس وینر، رابرت بری، جان بالدساری و جوزف

کوسوت مشاهده می‌شـــود. آن‌ها در این سال‌ها، مبنای کار خود را بر نفی مطلق تصویر و ارائه متن یا عبـــارت کلامی قرار دادند و تجربه‌ای رادیکالی برای عبور از نقاشی به‌عنوان هنری متکی بر شکل و نشانه‌های بصری رقم زدند. راهبرد محوری جنبش هنر مفهومی، شکستن انحصار تصویر و کاربست متن و کلام به‌طور کامل، به‌جای تصویر یا رابطه‌ای بینامتنی با آن بود (ســـمیع‌آذر، ۱۳۹۱: ۸۷).

مطالعه تحلیلی اثر وفا بلال با موضوعیت بدن و نوشتار و بازنمایی مؤلف

در این پژوهش، آثار وفا بلال با نظریات بارت تطبیق داده شد. در آثار بلال، متن و مؤلف یکی اســـت، نوشتار روی بدن مؤلف حک می‌شود و هنرمند، قدرت، جنسیت، جنگ و مرگ را بر بدن خود به‌عنوان اثر هنری به‌تصویر می‌کشـــد. در این مجموعه، تمرکز هنرمند بر شـــیوه دلالت‌پذیری کلمات و واقعیتی اســـت که در ورای آن‌ها وجود دارد. آثار او بر جنگ‌های عراق، شرایط سیاسی و اجتماعی و رخدادهای عراق در سال‌های اخیر اشاره دارد. بدن، نوشتار و فضای مجازی شـــاخصه‌های اصلی در آثار این هنرمند است. در ادامه، اثر نقشه عراق او تحلیل و بررسی می‌شود.

نقشه عراق

بلال در ســـال ۲۰۱۰ نقشـــه عراق را طی اجرای ۲۴ ســـاعته به‌صورت آنلاین روی پشـــت خود بازسازی کرد. هر نقطه تلفات نظامی یا غیرنظامی جنگ عراق را نشـــان می‌داد و به تشـــکیل نقشه مرزی از درگیری دو نیروی جنگ می‌پرداخت.

بلال معتقـــد بود که جنگ در بدن او آرشـــیو شـــده اســـت و می‌خواست با این کار نشـــان دهد که در نزدیکی هر شهر تعداد زیادی از افراد کشته شده‌اند، اما دیده نشده‌اند. سربازان عراقی ۵ هزار نفر و افراد غیر نظامی عراقـــی ۵ هزار و ۹ فرد بودند. وی امید داشت که با این پروژه اعداد را از حوزه انتزاعی نجات دهد تا کشته‌شـــدگان عراقی فراتر از یک عدد دیده شـــوند. در این اثر، جوهر قرمز برای ســـربازان آمریکایـــی و جوهر بنفش برای شـــهروندان عراقی بود که نامرئـــی بودند و تنها زیر نور ســـیاه مشـــاهده می‌شـــدند؛ زیرا عراقی‌ها و مرگ آن‌ها دیده نشـــد و برای جهان اهمیتی نداشت. این کار او برای جهان و رسانه‌های خبری جنبه اعتراضی داشت. بلال دربارهٔ این پروژه معتقد بود که «بدن، زبان خود را دارد. من درد را احساس می‌کنم و جنگ

تصاویر ۴. حک کردن نقشه عراق، وفا بلال (www.wafaabillal.com)

و درد را با خود حمل می‌کنم.»

در گالری تماشاگران، نام مرده‌ها را می‌خواندند و با هر نام، نقطه‌ای

جدول ۱. تحلیل اثر نقشه عراق روی بدن بلال و تطبیق آن با نظریه مؤلف بارت منبع: نگارندگان.

اثر	مؤلف	هنر بدن	نوشتار	رسانه	هدف	بارت
اثر نقشه عراق؛ نوشتن اسامی شهرهای عراق روی بدن هنرمند	بلال-مؤلف و اثر یکی است و خود بدن ابزار هنری و رسانه محسوب می‌شود.	هنر در تعامل اصلی با مخاطب تأکید بر نوشتار و بازنمایی آن در بدن	نوشتار به‌صورت تتو بر روی بدن، تمرکز بر بدن، استفاده از بدن برای نوشتن، نوشتار در راستای بدن	بدن به‌عنوان اثر هنری	نمایش و حضور بدن به‌عنوان کنش اصلی، بدن عامل پویا تعامل با مخاطب چالش دیداری مخاطب، بدن مادهٔ بیانگر اثر هنری با مرکزیت بدن	مرگ مؤلف اتفاق نمی‌افتد. مؤلف و اثر یکی، و سوژه و ابژه هم یکی شده است.

روی بدن بلال ثبت می‌شـــد. او می‌گوید: «در ایده‌هایم با ترکیب رســـانه‌های مختلف، می‌توانم عقیده و نظرم را در هنر به نمایش بگذارم. در آن لحظه فهمیدم که تنها با ترکیب رسانه‌های مختلف می‌توان عقیده را در هنر به نمایش گذاشت و مخاطبان را درگیر کرد.» هدف بلال این بود که قدرت مطلـــق را در اختیار مخاطب بگذارد و مخاطب، زمانی برای برقراری ارتباط داشته باشد.

در اثر نقشـــه عراق بر بدن بلال، نقش محوری برعهده بدن است تا به‌مثابه بستری به‌عنوان متن باشـــد. او با تغییر رنگ بدن خود و استفاده از نوشتار روی آن به‌صورت خال‌کوبی، بدن را به‌عنوان بومی نقاشی‌شده از نقشه عراق درنظر می‌گیرد. در این اثر، جنبه هویتی و نشـــانه‌هایی که روی بدن پدیدار می‌شـــود، نمایه‌هایی موثق و واقعی و متأثر از زندگی شـــخصی هنرمند است. بلال این کار را بقایایی از ســـال‌های جنگ و تخریب در کشورش می‌داند و ارتباط با این رویداد را با تجربه بدنی نشان می‌دهد. او اعتقاد دارد هنر بدن قلمرویی بی‌انتها از هرگونه محدودیت است و اندیشه و احساسات آن برای همیشه باقی می‌ماند. البته این تجربه فیزیکی برای بلال سخت و آزاردهنده بود.

بلال شـــهرهای عراق را بر بدن خود خال‌کوبی کرد و این شهرها به‌صورت نشانه‌هایی نمادین با هدف و آگاهانه ثبت شدند. در این اثر بدن و ذهن او هم‌زمان به‌نوعی تعالی مفهومی رســـید. در این فرایند، بدن اثری هنری و دارای جنبه‌ای نمادین است. همچنین جنبه مفهومی و رسانه‌ای بدن در این اثر قابل تعمق است.

با توجه به موارد فوق، در تحلیل آثار بلال با نظریه بارت، اثر هنری به‌صورت یک متن اســـت و زبان در متن قرار دارد. همچنین آثار هنری بلال به استعاره و ایجاد چالش در ذهن مخاطب می‌پردازد. آثار او معنا را سامان می‌بخشـــد. معنا می‌تواند بمیرد و دوباره در مخاطب بعدی زنده شود.

باید توجه داشـــت که به‌اندازه تعداد مخاطبـــان و خوانندگان اثر هنری، معنا وجود دارد. در آثار بارت، ارزش مؤلف کمتر از مخاطب است، اما در آثار بلال، متن و مؤلف یکی می‌شود، مؤلف نمی‌میرد و دوباره با هر مخاطب متولد می‌شود. به اعتقاد بارت، مؤلف پس از آفرینش اثر در حاشیه قرار می‌گیرد، اما بلال اعتقاد دارد که مؤلف جزئی از اثر است، در مرکز آن قرار دارد و سرچشمه اصلی معنای اثر به‌شمار می‌آید.

از نظر بلال، معناسازی بیشـــتر از خلق اثر اهمیت دارد. در آثار او جنبه‌هـــای زیادی از تناقض دیده می‌شـــود. این آثـــار به‌صورت متنی گشـــوده در مقابل مردم جهان در فضای مجازی قرار دارد که می‌تواند در زمان‌هـــا و مکان‌های مختلف در تاریخ و فرهنگ و جغرافیای مختلف بازآفرینی شـــود و با هربار دیده‌شدن، معنای جدیدی بیابد. ابزار هنری هنرمند برای معناسازی در متن، بدن هنرمند و مؤلف است. نوشته‌های روی بدن بلال، متنی به‌صورت نظام نشانه‌ای است که ثابت نیست و حرکت دارد. نوشتار در آثار بلال به‌صورت نمادین به‌کار گرفته می‌شود و به معناسازی در آثار او کمک می‌کند. همچنین جزئـــی از اثر برای خلق معنای جدید است. حضور متمایز بدن در آثار بلال طی این کنش‌ها، در مقایسه با آثار دیگر در ارتباط با بدن، گفتمانی جدید از بدن ارائه می‌کند که جنبه اعتراضی سیاسی و اجتماعی دارد. همچنین با توجه به دیدگاه بارت موجب تقویت اســـتدلال گفتمان و معنا، و واسازی

معنای نوشته‌ها روی بدن مؤلف از طریق بدن در این آثار می‌شود. در آثار بـــلال، بدن عاملی فعـــال در پیوند با مســـائل فرهنگی- اجتماعی و به‌عنوان اعتراضی هویتی برای بلال اســـت. نوشـــتار به‌صورت هنجـــاری دیداری بر بدن به‌نوعـــی در مؤلف ادامه پیدا می‌کند. هنر بدن و نوشـــتار روی آن در آثار بلال، بدن هنرمند در اثر حاضر است و بوم او محسوب می‌شود که روی آن شکل وجود دارد. در آثار بلال، مرز میان سوژه و ابژه، هنرمند و هنر، از بین رفته است، اما در این اثر (از دیدگاه بارت) مؤلف از بین نمی‌رود و با هر بازدید مخاطب بار دیگر با اثر هنری خلق می‌شود. بدن در آثار بلال واکنشی به شرایط سیاسی، تاریخی، اجتماعی و شخصی هنرمند به‌صورت پیامی اعتراضی است. دوگانگی بلال با آثار خود در ذهن مخاطب چالشی ایجاد می‌کند که مخاطب باید در مورد اثر هنری، بدن، هنرمند و مؤلف تجدیدنظر کند (جدول ۱).

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر مشخص شد که مفاهیمی مانند مؤلف و معنا در آثار بلال، پیوند نزدیکی با مقوله بدن هنرمند به‌عنوان مؤلف دارد. دلالت معنا و نشانه‌های متنی در آثار بلال، ذهنی و انتزاعی نیست و از جنبه ظاهری و بصری تبعیت می‌کند. هنرمند با اســـتفاده از نوشتار به‌صورت استفاده از خال کوبی روی بدن به‌صورت مفهومی به رابطه معنای نوشتار اشـــاره می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه جنبه بیرونی یک کلمه به‌صورت نشـــانه، ســـبب ساخت معانی متفاوتی می‌شود. نشـــانه به نمود بصری خود در دلالت معنا اتکا دارد. در آثار بلال، مســـائل اجتماعی، جنگ و اتفاقات سیاســـی، مورد نظر هنرمند است. از نظر او عراق و جنگ تمام نشده است و این مسئله موضوع اصلی بیشتر آثار اوست. بلال تضاد فرم ظاهری و رویکرد مفهومی اثر و استفاده از نشانه‌ها را برای نشان‌دادن هویت فردی و اتفاقات جهانی به‌کار می‌برد. مخاطب با مشـــاهده آثار او، درک فضا، استفاده از نشانه نوشـــتار، تجربه بدنی و جنبه بیرونی و درونی نوشتار، تجربه عمیق‌تری را نشان می‌دهد. او هنرمندی است که از انواع شیوه‌ها، مواد و رســـانه‌های مختلف هنری برای بیان استفاده می‌کند.

وی با استفاده از رســـانه‌های مختلف در آثار، موضوعات متنوع، آثاری با دلالت مؤلف و مخاطب و آشنا با تئوری‌های هنری، سعی دارد از ذهنیت هنری خود به‌عنوان هنرمندی با نقش اجتماعی اســـتفاده کند. در این اثر، او از بدن خود به‌عنوان زمینه اصلی اثر هنری اســـتفاده می‌کند و بدن در این اثر جنبـــه اعتراضی دارد. نوشـــتار در این اثر با الگوی بارت هم‌خوانی نـــدارد، پارادایم تازه مؤلف‌محوری را مطـــرح می‌کند و معنا در نوشـــتار با بدن مؤلف تکامل می‌یابد. در انتهای این پژوهش نتیجه گرفته می‌شود تعامل دائمی با مخاطـــب به‌صورت هنر دیجیتـــال مرزهای جغرافیایی را درمی‌نوردد و بازدید هر روزه آثـــار او مرگ مؤلف معنا ندارد. در آثار بلال کثرت تنوع لایه‌های معنایی نشـــانه‌ها دیده می‌شـــود. هنر ابزاری هنری است و بلال از بدن و نوشـــتار در آثار خود بهره می‌برد. بدن به‌عنوان ابزار و نوشتار به‌عنوان نشانه با یکدیگر ترکیب می‌شوند و تأثیر عمیق‌تری بر مخاطب می‌گذارند. زمان و مکان در این آثار با توجه به پخش هر لحظـــه آن اهمیتی ندارد و به‌صورت مفاهیمی سیال درمی‌آید و با تکثر معنایی همراه است. نوشتار را باید مخاطب بخواند تا معنا درک شـــود. اثر نقشه عراق، هنری به متن و دارای زبان است و از نوشـــتار برای معناسازی در متن بهره می‌گیرد. آثار بلال معنا را با نوشته‌ها می‌سازد و به‌چالش کشیدن نوشته‌های متحرک است. همچنین معنا می‌تواند بمیرد و دوباره در مخاطب بعدی زنده شود. در آثار بلال متن و مؤلف یکی است؛ مؤلف نمی‌میرد و با هر مخاطب، دوباره متولد می‌شود. مؤلف پس از آفرینش اثر در حاشیه نیســـت، بلکه جزئی از اثر و در مرکز آن است و سرچشمه اصلی معنای اثر به‌شمار می‌آید. معناسازی برای بلال مهم است و او برای این کار از نشانه‌ها استفاده می‌کند. آثار او به‌صورت متنی گشوده در مقابل مردم جهان در فضای نت است که ممکن اســـت هر روز در زمان‌ها و مکان‌های مختلف در تاریخ و فرهنگ و جغرافیای مختلف خوانده شـــود. ابزار هنرمند برای معناسازی بدن اوست. نوشته‌های روی بدن او، نشانه‌ای در متن به‌عنوان اثر هنری است. نوشتار در آثار بلال به‌صورت نمادین به‌کار گرفته می‌شود و معنادار است. همچنین برای رسیدن به معنای اصلی اثر به مخاطب کمک می‌کند و جزئی از اثر برای خلق معنای جدید است. در آثار بلال نوشتار معنای وســـیعی دارد و با اهداف متنوعی همراه اســـت که جنبه‌هایی دیگر از نوشتار را مانند نژاد، قومیت، هویت و مسائل سیاسی و اجتماعی معاصر در زندگی بلال بازتاب می‌دهد. تأثیر فناوری در آثار بلال با تکثیر ســـریع اجرای رســـانه‌ای به بازگویی اعتراضـــی او کمک می‌کند و آن را بســـط می‌دهد و با هر مخاطب جدید بازآفرینی می‌شود.

منابع

- ارباب‌زاده، مژگان، افضل طوسی، عفتالســـادات و دادور، کاتب (۱۳۹۶)، بازتعریف بدن در هنر فمینیســـتی دهه ۱۹۶۰-۱۹۷۰، باغ نظر، سال دهم، شماره ۵۵: ۴۷-۵۸.
- اتحاد، علی (۱۳۸۷)، اینترنت آرت، فصلنامه هنر، سال ۳، شماره ۷۶: ۲۷۰-۲۹۶.
- بارت، رولان (۱۳۸۶)، اتاق روشن، ترجمه نیلوفر معترف، تهران: چشمه.
- بارت، رولان (۱۳۸۶)، اسطوره امروز، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: مرکز.
- بلزی، کاترین (۱۳۸۴)، عمل نقد، ترجمه عباس مخبر، تهران: قصه.
- بصیری، مهرانگیز (۱۳۹۲)، بدن و حواس در رسانه‌های نوین هنری نگاهی از منظر پدیدارشناسی لوریس مرلو پونتی، کیمیای هنر، سال دوم، شماره ۹: ۲۴-۵۲.
- پین، مایکل (۱۳۷۹)، بارت، فوکو، آلتوسر، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۱)، انقلاب مفهومی، ج ۲: تاریخ هنر معاصر جهان، تهران: نظر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، نقد ادبی، تهران: فردوس.
- گلستان حبیبی، مسعود (۱۳۸۸)، هنر در عصر فناوری ارتباطات، مجله جامعه‌شناسی هنر، سال دوازدهم، شماره ۱۳۷: ۱۰-۲۱.
- گات، بریس و آیورلوپس، مک (۱۳۸۹)، دانشنامه زیبایی‌شناسی، ترجمه صانعی و همکاران، تهران: فرهنگستان هنر.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۸۸)، هنر مفهومی، کتاب ماه هنر، سال دوازدهم، شماره ۱۳۷: ۱۰-۲۱.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات و کاظمیان مروی، ســـمانه (۱۳۹۰)، تحلیل خودنگاره با رویکرد انتقادی به نظریه رولان بارت، هنرهای زیبا، سال چهارم، شماره ۴۷: ۵-۱۴.
- وارد، گلن (۱۳۸۹)، پسامدرنیسم، ترجمه قادر، فخر رنجبری، ابوذر، کرمی، تهران: ماهی.
- Arbabzadeh, Afzal Tusi and Dadvar, Kateb (2017), Reformation in the Artifist of the 1960s-1970s, pending, tenth, No. 55: 47-58.
- Alliance, Ali (2008), The Art Internet, Seasonal Calendar, Vol. 3, No. 76: 270-296.
- Bart, Roland (2007), Clear Room, Niloufar Matefar Translation, Tehran: Cheshmeh.
- Bart, Roland (2007), Mythology Today, Shirandekht Precursor Translation, Tehran: Center.
- Belzy, Catherine (2005), The Critique, Translation of Abbas Mokbar, Tehran: Gheseh.
- Basiri, Mehrangiz (2013), Sensations in the Enlightenment, From the Viewpoint of the Enlightenment, the Illusions of the Ponti, Kimia Art, Vol. 2, No. 9: 45-52.
- Bilal, W., and Lyderson, K. (2011), Drawing the Line, An Introduction to Shoo an Iraq: Art, Life and Resistance Under The Gun, Carl Becker.
- Golestan Habibi, Masoud (2009), The Art of Excellence in Communications, Journal of Society Studies, Vol. 7, No. 14: 126-133.
- Vard, Glenn (2010), Postmodernism, Translated by Ghader, Fakhr Ranjbari, Abuzar, Karami, Tehran: Mahi.
- Gat, Briss, Anderson, Mac (2010), Encyclopedia of Practice, Translated by Sansi et al., Tehran: Art Academy.
- Mehdizadeh, Alireza (2009), Artisticism, Book of Books, Vol. 12, No. 137: 10-21.
- Mussavilar, Ashraf Sadat and Kazemiyan Maravi, Samaneh (2011), The Analysis of the Contemporary Approach to Theory of the Roland Barrett, Arts. Ziba, Vol. 4, No. 47: 5-14.
- Pin, Michael (2000), Barth, Foucault, Althusser, Translation of the Yazdanjou Paper, Tehran: Markaz.
- Samiyazar, Alireza (2012), Conceptual Revolution, c.2: The Contemporary World Art History, Tehran: Opinion.
- Shamisa, Sirus (2004), Literary critique, Tehran: Ferdowsi.
- Srimoyee, M (2016), Wafaa Bilal: 168: 01, Art Gallery of Windsor and the Authors, Windsor, Ontario n9a7ji.
- www.wafaabillal.com

نمادشناسی پرندگان در فرهنگ اسلامی (کتابت مرغ بسم‌الله)

چکیده:

خوش‌نویسی از شـــریف‌ترین هنرهای بصری در جهان اسلام است. کتابت آیات قرآن نیز از موضوعات مورد علاقه خوشنویســـان محسوب می‌شود و از این میان کتابت «بســـم‌الله الرحمن الرحیم» جایگاه والایی دارد. ایـــن عبارت مقدس بر سراسر حیات مســـلمانان پرتو افکنده اســـت و در همه زندگی آنان حضور دارد؛ بنابراین، در طـــول دوره‌های مختلف تاریخـــی به گونه‌هـــای متفاوتی در هنر خوش‌نویسی اســـلامی نمودار شده اســـت. یکی از اشـــکال نگارش این عبارت مقدس، شکل‌دادن حروف و کلمات آن به فرم پرندگان مختلف است که به «مرغ بسملّه» شـــهرت دارد. هدف از پژوهش حاضر، بررسی ارتباط صورت و معنی در اشکال متنوع مرغ بسمله است. بدین‌منظور، نمادها تحلیل و تفسیر شده و نقوش دردسترس بررسی شـــده است. به‌نظر می‌رسد ریشـــه کاربرد نمادین پرندگان، مرغ بســـمله در آیات و روایات اسلامی اســـت و میان صورت و معنای آن ارتباط تنگاتنگی برگرفته از فرهنگ اسلامی و عرفانی وجود دارد.

واژه‌های کلیدی: پرنده، خوش‌نویسی، مرغ بسمله، نماد.

عفت‌السادات افضل طوسی

دانشـــیار گروه ارتباط تصویری، دانشـــکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

Email: afzaltousi@alzahra.ac.ir

نویسنده‌مسئول

ناهید جلالیان‌فرد

دانشجوی کارشناسی ارشـــد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

Email: jalalianfard@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۱۶

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۹

DOI: 10.22051/pgr.2019.21490.1005

مقدمه[1]

هنر دقیق و ظریف خوش‌نویسی از یک‌سو همگام با ذوق و عشق و از سوی دیگر دمساز دانش و خرد است و سبب می‌شود هنرمند در راه فضیلت و درجات عالی انسانی گام بگذارد. خط در تاریخ خود، با تحولات فراوانی روبه‌رو شده است. زمانی که گونه‌ای از خط به کمال می‌رسید، خطاطان در پی ساخت ترکیبات زیبا از آن برمی‌آمدند و این‌گونه بود که خطوط، متناسب با نیاز زمانه شکل گرفت و پس از تکامل، به آرایه‌هایی آراسته شد. در تاریخ خوش‌نویسی اسلامی، خطاطان همواره به‌دنبال ابداع شکل‌های نوین خط بودند. یکی از این ابداعات، خطوطی است که بیشتر تصویری عمل می‌کند و در آن، اهمیت خوانایی نوشته جای خود را به زیبایی شکل، لذت بصری، حظ معنوی و کسب برکت از عبارت نوشته‌شده می‌دهد. اثر نیز به‌گونه‌ای خوش‌نویسی شده که گویی خطاط به بازی با حروف نشسته است. یکی از این شیوه‌ها که به مرغ بسم‌الله یا مرغ بسمله شهرت دارد، با عبارت «بسم‌الله الرحمن الرحیم» به هیئت پرندگان مختلف خلق می‌شود. مرغ بسمله یکی از زیباترین ترکیبات خوش‌نویسی است که به چشم آشناست، اما معنای آن به‌ویژه در دوران معاصر آشکار نیست. با توجه به اهمیت هنر خوش‌نویسی در جهان اسلامی و اهمیت هنرهای سنتی، پژوهش در این زمینه برای احیا و معرفی مجدد مفاهیم هنرهای سنتی و اسلامی ضروری به‌نظر می‌رسد. در مقاله تحلیلی-تطبیقی حاضر، ریشه‌های اعتقادی و معانی نمادین پرندگان مختلف که در خلق این‌گونه آثار به‌کار گرفته شدند، بررسی شدند. یکی از فرضیات این پژوهش آن است که اعتقادات دینی و آیات قرآنی در پی‌ریزی خطوط مُشَکَل مرغ بسمله مؤثر است. دیگر آنکه نقوش پرندگان مرغ بسمله بیان نمادین و متناسبی با اعتقادات و برخی آیات قرآنی دارد.

با توجه به اهمیت خوش‌نویسی در جهان اسلام، کتاب‌های متعددی با موضوع خوش‌نویسی نوشته شده است. تمامی کتاب‌هایی که درباره خوش‌نویسی اسلامی بحث کرده‌اند، از منابع و پیشینه این پژوهش محسوب می‌شوند، اما مبحث خطوط مُشَکَل، از بحث‌های نادر و گشوده‌نشده در کتاب‌های مربوط به خوش‌نویسی است که معمولاً چندان تبیین نشده است. از میان این منابع، خوش‌نویسی اسلامی از شادروان آنه ماری شیمل (۱۳۸۲) به‌دلیل ریشه‌یابی فرهنگ خوش‌نویسی اسلامی و کتاب اطلس خط شادروان فضائلی (۱۳۶۲)، به‌دلیل معرفی انواع خطوط اسلامی و کاربردهای آن بیش از همه با این مقاله مرتبط است. برای شناسایی پرندگان در ادبیات اسلامی و عرفانی، از کتاب شکوه شمس شیمل (۱۳۸۴) استفاده شد، اما بحث مستقیم درمورد معانی و نقوش نمادین مرغ بسم‌الله که هدف نگارش این مقاله است، مشاهده نشد.

جامعه آماری این پژوهش، نقوش دردسترس از مرغ بسمله است که پس از قرن‌ها در کتاب‌های مختلف به‌جامانده مطالعه شده است. حروف عبارت مذکور به شکل پرندگانی خاص، با این فرضیه طراحی شده است که آن‌ها به شکل نمادین به‌کار گرفته شده‌اند. از این‌رو با نمادشناسی پرندگان و تحلیل و تفسیر آن با آیات و روایات اسلامی و ادبیات فارسی، ارتباط نمادین میان پرندگان یا متن خوش‌نویسی‌شده رمزگشایی می‌شود.

رابطه خوش‌نویسی و آیات قرآن

قرآن معجزه دین اسلام است. مسلمانان کوشیدند با کتابت این کتاب مقدس آن را حفظ کنند و بی‌کم‌وکاست به نسل‌های آینده بسپارند، اما بیش از همه، آیات قرآن به نوشتن و قلم که از اسباب تعلیم و تعلم نزد مسلمانان است تجلی مضاعف بخشیده است.

در نخستین آیاتی که بر پیامبر (ص) نازل شد (آیات اول سوره علق و نیز قلم) آمده است: «بخوان به نام پروردگارت که بیافرید. آدمی را از لختهٔ خونی بیافرید. بخوان و پروردگار تو ارجمندترین است. خدایی که به‌وسیله قلم آموزش داد.»

قلم دومین سوره‌ای است که بر پیامبر وارد شد که در آن آمده است: «سوگند به قلم و آنچه می‌نویسند» (سوره قلم، آیه ۱). علی‌رغم تفاسیر مختلف از این آیات، متن و ترجمه تحت‌اللفظی آن، به‌وضوح بر اهمیت قلم و نوشتن در اسلام، آن هم در دوران جهل و تاریکی و بی‌سوادی و ادبیات شفاهی عرب (و دیگر تمدن‌های آن دوران) گواهی می‌دهد. بدین‌ترتیب، خوش‌نویسی به‌عنوان هنری وابسته به نوشتن و تعلیم و تربیت، با قرآن ارتباط تنگاتنگ یافت و در جهان اسلام به‌عنوان امری مقدس، در پیوند با اسلام و معجزه جاوید آن قرآن قرار گرفت.

نخستین آیه قرآن برای مسلمانان جایگاه خاصی دارد. با توجه به دشواری‌های تهیه و کتابت قرآن در قرون گذشته، داشتن کل قرآن برای همه مقدور نبود، اما کسب برکت از برخی آیات آن آرزوی مسلمانان بود، از آن جمله کسب برکت از اولین آیه‌ای که قرآن با آن آغاز می‌شود؛ آیه‌ای که در آغاز هر نماز نیز تلاوت

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد ناهید جلالیان‌فرد با عنوان «بررسی و تحلیل خطوط مُشَکَل با رویکرد نشانه‌شناسی» از دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س) به راهنمایی دکتر عفت‌السادات افضل طوسی است.

می‌شود. از فرمان‌های قرآنی است که پیش از هر کاری نام خداوند ذکر شود. در احادیث بسیاری نیز به این مقوله توصیه شده است.

در تفسیر امام حسن عسگری (ع) در اهمیت بسم‌الله، حدیثی از پیامبر (ص) نقل شده است: «قَالَ اللهُ تَبارَکَ و تَعالی کُلُّ أَمرٍ ذِی بَالٍ لا یُذکَرُ بسم‌الله فیه فَهُوَ أَبتَرُ؛[۲] خداوند متعال می‌فرماید: هر کار مهمی که در آن «بسم‌الله» ذکر نشود، بی‌فرجام است»[۳]. بقای هر عمل، به ارتباط آن با خداوند بستگی دارد. از این‌رو پروردگار در نخستین آیات قرآن به پیامبر (ص) دستور می‌دهد که رسالتش را با نام خدا آغاز کند؛ همان دستوری که در فرهنگ ایرانی با شعر نظامی شهرت یافته است:

ای نام تو بهترین سرآغاز　　بی نام تو نامه کی کنم باز

در فرهنگ اسلامی، آغازکردن کارها با بسم‌الله الرحمن الرحیم اهمیت بسیار دارد؛ تا آنجا که در آموزش سنتی خواندن و نوشتن به کودکان مسلمان در ترکیه، رسم بر این بود که کودک جمله «بسم‌الله الرحمن و الرحیم» را با مایعی شیرین بر لوحی سنگی می‌نوشت و سپس آن را می‌لیسید. هجده حرف این آیه به هجده هزار عالم اشاره دارد. باء از بهاء الله (جلال خداوند)، سین از سناء الله (علو خداوند) و میم از مملکت الله کنایه می‌کند.[۴]

با توجه به علاقه هنرمند مسلمان به آیات قرآن و آیه اول قرآن که سرآغاز همهٔ آن‌هاست، هر خوش‌نویسی در زیبانوشتن این آیه کوشش می‌کرد. چنانکه آمده است سلطان احمد سوم بسم‌الله زیبایی به خط معکوس نوشت.[۵] احمد بن علی قلقشندی (۸۲۱ هجری قمری) در صبح الاعشی فی صناعه الانشاء، اشکال بسم‌الله را در اقلام شش‌گانه خط، بیان و ترسیم کرده است (خراسانی، ۱۳۹۳).

ارتباط قرآن و مرغ بسم‌الله (بسمله)

تلاش برای حفظ قرآن، هنرمندان مسلمان را به کوشش بسیار در خوش‌نویسی واداشت. از این‌رو خطوط گوناگون در انواع هنرهای اسلامی جلوه یافت؛ تا آنجا که هنر خوش‌نویسی به‌عنوان هنر ویژهٔ مسلمانان در میان تمدن‌های دیگر شناخته شد و انواع خطوط اسلامی از اقلام سته تا خطوط ایرانی و خطوط تفننی تطور یافت.

علاوه‌بر خط کوفی، اقلام سته یا هفتگانه شامل ثلث، نسخ، ریحان، محقق، رقاع و توقیع را ابن‌مقله شهیر (۲۷۲-۳۲۸ هجری قمری) گسترش داد و پس از آن خطوط ایرانی تعلیق و نستعلیق و شکسته تطور یافت.

تداوم رشد خوش‌نویسی به ابداع خطوط متنوع در جهان اسلام منجر شد. در این میان، خطوط فرعی نیز ابداع شد که برخی شهرت بیشتری داشت. از جملهٔ این ابداعات در خوش‌نویسی که به‌ظاهر تزئینی است، اما در اصل برای تجسم‌بخشیدن به آرمان‌ها و علایق معنوی مخاطب شکل گرفته، خطوط مُشَکَل و در دل آن مرغ بسمله است.

گفته می‌شود پیشینه این‌گونه آثار به قرن نهم هجری قمری/ پانزدهم میلادی بازمی‌گردد. در این روش از خوش‌نویسی، اغلب از خطوط ثلث، نسخ، تعلیق، دیوانی، نستعلیق یا تلفیقی از آن‌ها استفاده می‌شود که در آن خوش‌نویس با استفاده از تغییرات فزاینده و مهارتی خاص، فرم‌هایی شبیه پرندگان، انسان، گل و گیاه، چراغدان و... را با آیات و عبارات مذهبی ترکیب می‌کند که علاوه‌بر زیبایی، جنبه استفاده از برکات آیات قرآن یا ادعیه را نیز به‌همراه دارد.

مخترع این خط، مجنون رفیقی هروی، معاصر با میرعلی هروی در زمان سلطنت سلطان حسین بایقراست. سابقه ترکیب نقش‌ونگار با خط کوفی، در آثار بسیاری دیده می‌شود، اما به قول قاضی میراحمد، صاحب کتاب گلستان هنر، مولانا مجنون چپ‌نویس (مجنون رفیقی هروی)، از کاتبان دارالسلطنه هرات، خطی اختراع کرد که از ترکیب کلمات آن صورت انسان و حیوان به هم می‌رسد و صورت و خط هردو در کمال آراستگی هستند.[۶]

حبیب‌اله فضائلی در اطلس خط، دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری قلم‌های گوناگون از جمله خطوطی که خوش‌نویسان به شکل تصویر درآورده‌اند، می‌نویسد: «خطاطان هنرور زمانی که بر قلمی مسلط شدند، ذهن آماده و خلاق آن‌ها به سراغ قلم یا اقلام دیگر می‌رود. اینجاست که چربدستی و شیرین‌کاری آنان، آثاری از بدایع تفننی را به‌وجود می‌آورد و چشم‌های بینندگان را از ترکیب‌های عجیب که آراسته به صفا و بهجت است، خیره می‌کند.»[۷]

این بدایع تفننی گاه به‌گونه‌ای بود که گویی خطاط در پی آفرینش تصویر است تا خطاطی. درواقع، خط بهانه‌ای بود تا خطاط، شکل یا نقشی را در قالب عبارات مذهبی و قرآنی رقم بزند. مهم‌ترین این عبارات، بسم‌الله الرحمن الرحیم است که

۲. امام حسن عسکری (ع)، تفسیر الإمام العسکری، انتشارات مدرسه امام مهدی، قم، ۱۴۰۹ هجری قمری، ص ۲۵؛ قمی، صص ۳-۱۲؛ مکارم شیرازی، ناصر، تفسیر نمونه، جلد ۱۲، صص ۱۴-۱۶.
۳. فجری، ۱۳۸۸: ص ۶۸.
۴. شیمل، ۱۳۸۲: ص ۱۲۹.
۵. همان: ص ۱۱۲.
۶. قمی، ۱۳۶۶: ص ۸۵.
۷. فضائلی، ۱۳۶۲: ص ۶۴۲.

برای استفاده‌کنندگان از این آثار خیر و برکت دارد.

نکته دیگر در نمایش بسم‌الله با نقش پرندگان این است که از دیدگاه مسلمانان، همه موجودات و تمام هستی در حال تسبیح خداوند هستند. چنانکه در آیه مبارکهٔ ۱ سورهٔ تغابن می‌فرماید: «یسبح لله ما فی السماوات و ما فی الارض»: آنچه در آسمان‌ها و زمین است، همگی تسبیح خدا را می‌گویند.

این مضمون در آیات متعدد آمده است، اما داستان ملک سلیمان و حکومت او بر جن و انس، وحوش و پرندگان مصداق دیگر اطاعت موجودات از جمله پرندگان از خداوند است. تصدیق سخن گفتن پرندگان در آیات ۲۰ تا ۲۲ سوره نمل مبنی‌بر گفت‌وگوی سلیمان با هدهد، شاهد محکمی است. از این‌رو می‌توان گفت برخی از انواع پرندگان در مرغ بسم‌الله در ارتباط با برداشت‌های ذکرشده خلق شده‌اند.

از سوی دیگر، هم‌آوازی انسان با پرندگان مضمون زیبایی است که از آیه ۱۰ سوره سبا دریافت می‌شود: «و ما به داود از سوی خودمان فضیلتی بزرگ بخشیدیم (و به کوه‌ها و پرندگان گفتیم) ای کوه‌ها و ای پرندگان، با داود هم‌آواز شوید و تسبیح خدا را بگویید و...»

از این‌رو صدای پرندگان در طبیعت که برای انسان روح‌بخش و زیباست، مصداقی از ستایش احدیت محسوب می‌شود. همان‌طور که انسان نیایش می‌کند، پرندگان نیز به زبان خود در حال ستایش حضرت حق هستند. این مضمون بارها در ادبیات و فرهنگ فارسی مشاهده شده است. به قول سعدی:

هر گل و برگی که هست یاد خدا می‌کند
بلبل و قمری چه خواند یاد خداوندگار

دلیل دیگر تصویر خوش‌نویسی‌شده پرندگان در مرغ بسم‌الله، اعتقاد به آگاهی آن‌ها و همراهی ایشان در ستایش خداوند با انسان است. بدین‌ترتیب اهمیت بسم‌الله و نخستین کلامی که خدا به آن دستور داده است که آغازگر هر کار و برترین ستایش‌ها محسوب می‌شود، درواقع تکرار صوت و ذکر الهی در شکل پرندگان است.

خوش‌نویسی مرغ بسم‌الله با توجه به ریشه‌های آن در آیات قرآن، دامنه خلاقیت هنرمند را از عالم طبیعت به ساحت ملکوت برده و پای او را به عالم خیال روحانی گشوده است. انتخاب هدفمند قالب پرنده برای نوشتن این آیه نشان می‌دهد خوش‌نویس بدون هدف و به‌عبث، دست به نگارش خطوط مُشَکل نبرده است.

ریخت‌شناسی مرغ بسم‌الله

مرغ بسم‌الله به مجموعه آثار هنری از نقوش پرندگان شامل، قو، کبوتر، لک‌لک، عقاب و هدهد گفته می‌شود که اغلب با آیه بسم‌الله الرحمن الرحیم یا برخی ادعیه مانند نادعلی خوش‌نویسی شده است. شکل ظاهری این پرندگان در قیاس با پرندگان مرغ بسمله ممکن است قدری متفاوت باشد یا تنها در یک یا دو ویژگی ظاهری به شکل طبیعی پرنده در طبیعت نزدیک باشد؛ تا آنجا که گاهی تشخیص آن‌ها دشوار به‌نظر می‌رسد، مانند شباهت شکل کبوتر در مرغ بسمله با هدهد.

آنچه این خوش‌نویسی را جالب می‌کند، ابداع و نوآوری در کاربرد خطوط اسلامی به‌ویژه نسخ یا ثلث در ارائه شکل جانور است. این شیوه که به خطوط مُشَکَل معروف است، در دیگر اشکال جانوران و حتی اشیا کاربرد دارد. چرخش قلم و جایگزینی کلمات در فرم اندام پرنده، کار خلاقانه‌ای است که حتی در اشکال آزاد بصری آسان نیست. از این‌رو در اوج دوران مهارت در خوش‌نویسی می‌توان این شیوه را نوآوری یا ابداعی از خوش‌نویسی دانست که مفاهیم اسلامی با خطوط اسلامی و در شکلی خاص و با توجه به اهمیت متن در مقدسات و اعتقادات اسلامی در اختیار مردم می‌گذاشت.

اشکال پرندگان مرغ بسم‌الله معمولاً با توجه به حکایات قرآنی یا آیات و روایات در اسلام، با خوش‌نویسی تلفیق شده و به‌ویژه نزد مسلمانان ایران و ترکیه طرفدارانی داشته است. برخی فرق صوفیه نیز از آن استقبال کردند که این مقوله بحثی مستقل را می‌طلبد.

ترکیب‌های مرغ بسم‌الله با مهارت و وسواس بسیار انجام می‌شد. هنرمند در این ترکیبات سعی داشت میان خط، نقش و تزئین هماهنگی ظاهری ایجاد کند و در ترکیب نهایی بر طبق قواعد خوش‌نویسی و تصویرگری رفتار کند. درواقع می‌کوشید علاوه‌بر ترکیبی زیبا و چشم‌نواز، موافق ذوق و علاقه عموم هم عمل کند.[۸]

نمادشناسی پرندگان در شکل‌گیری مرغ بسمله

ارتباط ادب و فرهنگ جامعه با خط و نوشتار و خوش‌نویسی بدیهی است. در فرهنگ و ادبیات عرفانی، مرغ به‌طور مطلق بچه‌گانه روح آمده است و مرغ‌های خاص مانند بط، هدهد و... بچه‌گانه رمز یا صفت و احوالی است. به قول عطار:

مرغ دل چون واقف اسرار شد می‌تپد از شوق چون ماهی ز شست

۸. فضائلی، ۱۳۸۲: ص ۴۹۵.

تمثیل روح و نفس به مرغی که در قفس تن اســـیر شده است، در ادبیات سابقه طولانی دارد. قدیمی‌ترین آن در هند باستان بوده که در باب الحمامه المطوقه کلیله‌ودمنه آمده است. در یونان باستان، پارمنیدس در مقدمه در حقیقت روح، داســـتان پرواز روح را نقل کرده است. در فرهنگ اسلامی، ابن‌سینا نخستین کسی است که تمثیل روح به مرغ را در رساله‌الطیر و قصیده عینیه آورده است. در رساله‌الطیر امام محمد غزالی، داستان مرغان احمد غزالی، حدیقه سنایی، عبهرالعاشقین روزبهان بقلی، منطق‌الطیر عطار، مثنوی مولانا، غزلیات شمس، شعر حافظ و دیگران، تمثیل روح به مرغ، و تن به قفس فراوان دیده می‌شود.[۹]

یکی از تعابیر مهم درمورد پرندگان این اســـت که انسان همواره خود را مانند پرنـــده‌ای در قفس تن می‌پنـــدارد و روح را به پرنده تمثیل می‌کند. از جمله در این بیت از مولوی:

مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک
دو سه روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم

در تعابیر متعدد از نماد پرنده در مُصَنفـــات روزبهان بقلی (۶۰۶ هجری قمری/۱۲۰۹ میلادی) «مرغ به‌دام‌افتاده» اســـتعاره‌ای برای نشـــان‌دادن روح گرفتارآمده در دام تن اســـت.[۱۰] به عبارت دیگر، تجربه‌های روحانی و حالات و مقامات انســـان، از عاشقی تا وصل و فنا در احدیت، با بیان نمادین از پرندگان نشان داده شده اســـت. از جمله می‌توان از داستان رســـاله‌الطیر شیخ سهروردی یاد کرد کـــه در آن، پرندگان در پی دانـــه در دام صیاد می‌افتند و دوستان دیگرشـــان آنها را به رهایی گردن و بال از دام راهنمایی می‌کنند، اما پرنده پای‌دربنـــد، تقاضای رهایی کامل پایش از بند را دارد. پرندگان نیز او را به وادی حضرت مَلک راهنمایی می‌کنند که پشت کوه هشتم اســـت و هرکه به او توکل می‌کند، از رنج رها می‌شود. درواقع، شیخ در قالب این داســـتان، رهایی انسان از دام طبیعت را در قالب رهایی پرنده در دام نشان می‌دهد.[۱۱] در فرهنگ فارسی، ترکیبات متعددی در این زمینه وجود دارد، از جمله مرغ الهام، مرغ اناالحق، مرغ توحید، مرغ خرد، مرغ جان، مرغ آسمانی، مرغ الست، مرغ روح و مرغ تقدیس.[۱۲]

در رســـالاتی از ابن‌ســـینا و غزالـــی، در مثنوی و در آثـــار عطار، پرنده نقش بســـزایی دارد. چنانکه در منطق‌الطیر عطار، هدهد نشان‌دهنده راه تصوف است یا در داستان‌های فلسفی بوعلی‌سینا سالک به شـــکل پرنده درمی‌آید.[۱۳] این تعابیر با اشکال موجود از مرغ بسم‌الله بی‌ارتباط نیست و با توجه به حکایاتی درمورد برخی پرندگان در طبیعت (لانه‌گزینی در ارتفاعات، بلندپروازی عقاب و...) در خطوط مُشَکَل تجسم یافته است.

برخی خوش‌نویسان شرقی در آفرینش آثار خود در قالب جانوران، به باور مردم از خواص حیوانات رجوع می‌کننـــد و آن‌ها را به‌کار می‌برند. در این میان، ترک‌ها که مبتکرترین گروه خوش‌نویسان شرقی در این زمینه هســـتند، تصاویر هنرمندانه‌ای از موجودات زنده و برســـاخته از اوراد زاهدانه و عبـــارات مقدس آفریدند. هنر خطاطی در شرق، مســـتقیماً از احســـاس درونی انسان نشئت گرفته است و برای اهل عرفان و طریقت، جنبه‌های مادی تصاویر نقشـــی ندارد؛ بنابراین، نمی‌توان ارزش‌های نمادین آن را از نظر دور داشت. بسیاری از تصاویر انسان‌ها، حیوانات، برگ‌ها، ماهی‌ها، پرندگان، گل و گیاه و... نه به‌علت قوه جادویی ادعیه و طلســـم‌ها، بلکه به‌دلیل ارتباط و تلفیقی که میان تصویر و احساسات درونی ایجاد می‌شـــود، اثر خارق‌العاده‌ای دارند و ترکیب آن‌ها با عبارات مذهبی، اهمیتشان را صدچندان می‌کند.[۱۴] در این میان آثاری که در قالب پرندگان مختلف با عبارت مقدس بسم‌الله الرحمن الرحیم خوش‌نویسی شده‌اند، ارزش والایی دارند.

از جمله پرندگان مختلفی که به‌عنوان نماد در آفرینش آثار مرغ بسم‌الله استفاده شده‌اند، می‌توان به لک‌لک، باز یا شاهین، کبوتر، قو، خروس، هدهد و طاووس اشـــاره کرد که انتخاب آن‌ها بیشتر جنبه افسانه‌ای و عرفانی دارد.

در ادامه این نوشتار، نمونه‌های موجود تحلیل و بررسی می‌شود. بدین‌منظور، ابتدا دوره تاریخی اثر تا حد امکان پیگیری شده است، اما در بســـیاری از این آثار، تاریخ شـــکل‌گیری نمونه‌ها مشخص نیست که این امر درمورد خوش‌نویس و خالق اثر صدق می‌کند.

نماد پرندگان

لک‌لک: از جمله پرندگان خوش‌یمن است. «این گونه از پرندگان که بی‌حرکت و تنها روی یک پا می‌نشـــینند، طبعاً یادآور مراقبه و کشف و شهود هستند.»[۱۵] لک‌لک در ترکیه پرنده‌ای مذهبی و عرفانی محسوب می‌شود و به عارف تشبیه شده است که با تکرار حروف نام خود شهادت می‌دهد که «الملک لک، العز لک، الحمد لک.» از این‌رو این پرنده پارسا، نماد مناسبی برای خوش‌نویسی

۹. زمردی، ۱۳۶۲: ص ۱۸۰.
۱۰. لویزن، ۱۳۸۴: ص ۲۳۷.
۱۱. سهروردی، ۱۳۸۰: صص ۱۹۸-۲۰۵.
۱۲. سجادی، ۱۳۷۹: ص ۷۱۳.
۱۳. پویان و خلیلی، ۱۳۸۹: ص ۱۰۵.
۱۴. داماس، ۱۳۶۰: ص ۹.
۱۵. شوالیه، ۱۳۸۸: ص ۱۶.

اســـت.[۱۶] همچنین در ترکیه، خوش‌نویســـان - که معمولاً عضو سلســـله مولویه بودند - دوســـت داشتند بســـم‌الله را به‌صورت لک‌لک بنویســـند؛ پرنده‌ای که در فولکلور فارسی، عربی و ترکی به‌دلیل تقوایش در سفر به مکه ســـتوده شده است.[۱۷] این مورد به داستانی عامیانه اشاره دارد که در آن، لک‌لک‌ها هنگام مهاجرت، در زیارتگاه مخصوص صوفیان، بـــرای ادای احترام به آن‌ها توقف کوتاهی می‌کنند.

لک‌لک پرنده‌ای باتقواست که در ایام حج به ستایش خانه کعبه می‌پـــردازد. این پرنده نماد تقـــوا و پرهیزگاری اســـت و در حال شکرگزاری و نیایش در سرزمین مکه فرود می‌آید. مشهور است او همه‌ساله به مکه سفر می‌کند و ترجیح می‌دهد آشیانه خود را بر فراز مسجدها بســـازد.[۱۸] مولانا در غزل ۱۹۴۰ دیوان شمس از لک‌لک یاد می‌کند و می‌گوید: این مرغ بی‌جهت لک‌لک را زمزمه نمی‌کند، بلکه می‌خواهد بگوید: خدایا! همه‌چیز از آن توســـت، حمد، ملک، نعمت و... ؛ زیـــرا لک‌لک به زبـــان عربی یعنی مال توست، مال توست.

عارف مرغانست لک‌لک، لک‌لکش دانی که چیست؟
ملک لک و الامر لک و الحمد لک یا مستعان
(مولوی، ۱۹۴۰)

با توجه به تصویر ۱، خوش‌نویســـی در شکل لک‌لک است. در این اثر حروف به‌صورت خطوط محیطی اجرا شـــده‌اند و داخل آن‌ها با رنگ طلایی پر شـــده اســـت. الف ابتدای کلمات الله، الرحمن و الرحیم، بخش دُم پرنده را تشکیل می‌دهند. از تکرار دو «لر» که مربوط به کلمات «الرحمن» و «الرحیم» هســـتند، پای لک‌لک ساخته شده است. شـــاید هنری‌ترین و چشم‌نوازترین بخش این اثر به گرهی مربوط باشد که از حرف میم الرحیم به ادامه میم بسم وصل شده است و تا سر پرنده ادامه می‌یابد. حرف میم در حروف ابجد نمایانگر عدد چهل اســـت. همچنین مخفـــف نام حضرت محمد (ص) اســـت که دو میم در آن است. اســـم آسمانی ایشان نیز احمد است که تنها در داشـــتن حرف میم با احد (اسم خدا) فرق دارد.[۱۹] نام خوش‌نویس در قسمت سمت چپ کادر در جایی که منقار پرنده در آنجا قرار دارد نوشـــته شده است؛ گویی طعمه لک‌لک است و می‌خواهد به آن نوک بزند. در سمت راست، تصویر کادری وجود دارد که در آن تصویر مسجدالحرام در مکه مشاهده

۱۶. شیمل، ۱۳۸۲: ص ۱۵۲.
۱۷. شیمل، ۱۳۸۴: ص ۶۵۶.
۱۸. شیمل، ۱۳۸۲: ص ۱۷۶.
۱۹. شیمل، ۱۳۹۱: ص ۲۷۵.

تصویر ۱. لک‌لک، اثر اسماعیل زاهدی، منبع: بلر، ۲۰۰۶: ۵۰۷

می‌شود. به عبارت دیگر، لک‌لک نماد پارسایی و بندگی است که آواز بندگی «مُلک مُلک توست» را به نشانه توحید مانند خطیبان بر بلندی (منبر) سر می‌دهد.

باز یا شاهین: باز یا شاهین از دیگر پرندگانی است که در آثار مرغ بسم‌الله به‌کار می‌رود و در آثار موجود، از نظر ظاهر تفاوت چندانی با عقاب ندارد. در بیشتر فرهنگ‌ها عقاب نمادی از پیک آسمانی یا خورشید، الوهیت شرف و همت عالی است. عقاب یا شاهین در هنر دنیای باستان از مصر تا روم حضور داشت و در دوران اسلامی، عقاب دوسر از نقش‌مایه‌های مهم دولت عثمانی بود.[۲۰]

در برخی آثار عرفانی، باز تمثیل روح و نفس ناطقه اســـت و عرفا آن را سالکی اســـیر زندان تن دانســـته‌اند که با ریاضت، سلوک، چشم‌بستن بر تعلقات و به یاری پیر یا عقل فعال (عقل دهم) باید قفس تن را بشکند و به عالم مثال اعلا عروج کند. ابن‌بابویه در ذکر نام «علی» گفته است این نام نزد فارسیان مترادف «حبتر» یعنی باز شـــکاری اســـت که این نکته گویای علوّ مقام باز و رفعت شأن اوست.[۲۱]

عقاب نزد عرفا دو تعبیر دارد: یکی به عقل اول و دیگری به طبیعت

۲۰. افضل طوسی، ۱۳۹۲: صص ۹۱-۹۴.
۲۱. زمردی، ۱۳۶۲: ص ۱۸۰.

تصویر ۲. جوجه عقاب، منبع: زین‌الدین المصرف، ۱۳۹۱: ۲۲۶

تصویر ۳. شاهین، منبع: همان

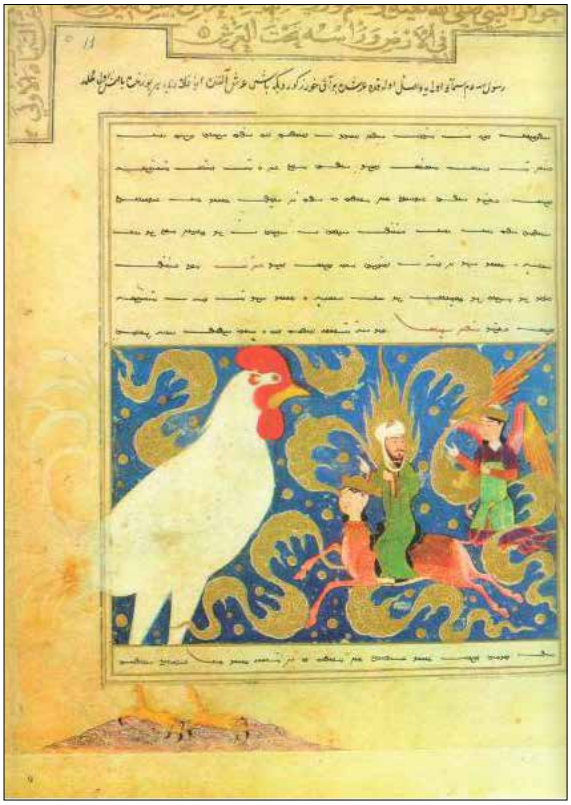
کلی. نفس کلی را بـــه کبوتر تعبیر می‌کنند کـــه عقل اول مانند عقاب، او را از عالم سفلی و جسمانیت به عالم علو و فضای قدسی می‌برد. گاهی طبیعت او را می‌رباید و به عالم ســـفلی می‌نشاند.[۲۲] عبارت شـــاهباز سدره‌نشـــین در ادبیات عرفانی به مقام تجرد و گسستن از مادیات اشـــارت دارد؛ زیرا شـــاهین در طبیعت، در قله‌های بلند و در تنهایی زندگی می‌کند.

شاهین در عرفان جایگاه والایی دارد و به‌دلیل پرواز و لانه‌گزینی خوش‌نویسی شده اســـت (تصویر ۴). باز یا شـــاهین در عرفان، پرنده روح محسوب می‌شود. شخصیت آن نیز الگویی بوده است که استادان، معلمان و دانش‌آموزان به‌شدت به آن توجه کرده‌اند. مســـلمانان جهان اســـلام در شـــرق، از دعای نادعلی در هیبت شـــاهین، به‌عنوان دعای محافظ اســـتفاده می‌کردند. این‌گونه عبارات مقدس نه‌تنها در خانقاه‌های درویشان، بلکه در مساجد و خانه‌های مسلمانان هم وجود دارد و به‌عنوان دعای خیر و برکت و

تصویر ۴. عقاب محمد فتح‌یاب، اوایل قرن نوزدهم، موزه طبیعی پاریس

در ارتفاع و بازگشت به دست شاه یا میر شکار، در القای معانی‌ای مانند پیک و پیام‌آور آســـمانی، کمال‌طلبـــی، بندگی و اطاعت از حق تعبیر می‌شـــود. دعای نادعلی نیز در هیئـــت باز یا عقاب

۲۲. کاشانی، ۱۳۹۱: ص ۹۹.

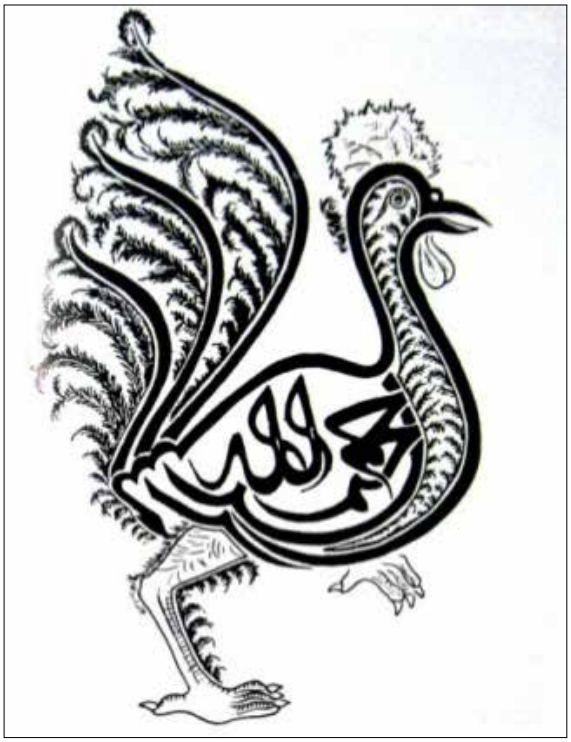


تصویر ۵. نگارگری معراج‌نامه، دوره ایلخانی، پیامبر (ص) در عرش، خروسی را دیدند؛ نیمه دوم قرن پانزدهم، موزه متروپولیتن

چشم‌زخم از در و دیوار این مکان‌ها آویزان می‌شده است.[۲۳]

همچنین پاسخ به ندای آسمانی، از مضامین اصلی در داستان‌ها و ادبیات فارسی و صور خیال مربوط به عقاب است. مولوی از میان

۲۳. Frembgen the Aura of Alif, Munich, p. 81.



تصویر ۶. خروس، منبع: هراتی، ۱۳۶۷: ۲۱۶

پرندگان به باز یا شاهین بیشتر دقت داشته است و با توجه به آیه ۲۸ سوره فجر «ای نفس مطمئنه به‌سوی پروردگارت بازگرد» بازگشت شاهین در تمثیل‌های ادبی را (چنانچه در داستان‌ها باز در هنگام شکار بر دست میر شکار یا شاه می‌نشیند) نمادی از بازگشت به دست‌های خداوند می‌داند.[۲۴]

خروس: از دیگر اشکال استفاده‌شده در مرغ بسم‌الله، خروس است که در اسلام احترامی بی‌بدیل دارد. در حیات‌الحیوان دمیری، احادیثی در ذکر فضایل خروس آمده است. بنابر تفسیر طبری (۱۹۱/۱ به بعد) پیامبر (ص) در شب معراج در آسمان مرغی دید سپیدتر از عاج، بر مثال خروس، پای او بر هفتم طبقه زمین بود و سر او بر هفتم آسمان. جبرئیل به پیامبر گفت: این خروس ابیض است که هرگاه بال‌هایش را برهم زند و بانگ برآورد، خروس‌های زمینی نیز بانگ می‌زنند. بدین‌جهت حضرت پیامبر می‌فرمود: خروس سپید دوست من است و من دوست اویم[۲۵] (یاحقی، ۱۳۸۸: ۳۲۶).

در تفسیر المیزان ذیل آیه ۱ سوره اسرا، شنیده‌ها و دیده‌های پیامبر (ص) در شب معراج به نقل از قمی در تفسیر پدرش از ابن ابی عمیر از هشام بن سالم از امام صادق (علیه‌السلام) روایت شده است. در این شب، رسول خدا (ص) از دیدن عجایب دیگری از مخلوقات خدا نقل کرد و از آن جمله فرمود: «از عجایب مخلوقات خدا (که هرکدام بر آنچه خواسته اوست مسخر ساخته) خروسی را دیدم که دو بالش در بطون زمین‌های هفتم و سرش نزد عرش پروردگار است و این خود فرشته‌ای از فرشتگان خدای تعالی است که او را آن‌چنان که خواسته خلق کرده است. دو بالش در بطون زمین‌های هفتم و رو به بالا گرفته بود تا سر از هوا درآورد و از آنجا به آسمان هفتم و از آنجا همچنان بالا گرفته بود تا اینکه شاخش به عرش خدا نزدیک شده بود. شنیدم که می‌گفت: منزه است پروردگار من. هرچه هم که بزرگ باشی، نخواهی دانست که پروردگارت کجاست؛ چون شأن او عظیم است.»

این خروس دو بال در شانه داشت که وقتی باز می‌کرد از شرق و غرب می‌گذشت و چون سحر می‌شد بال‌ها را باز می‌کرد و به هم می‌زد و به تسبیح خدا بانگ برمی‌داشت و می‌گفت: «منزه است خدای، ملک قدوس است خدای کبیر متعال، معبودی نیست جز خدای حی قیوم» و وقتی این جملات را می‌گفت، خروس‌های زمین همگی شروع به تسبیح می‌کردند و بال‌ها را به هم می‌زدند و مشغول خواندن می‌شدند و چون او ساکت می‌شد، همهٔ آن‌ها ساکت می‌گشتند. خروس مذکور پرهایی ریز و سبزرنگ و پری سفید داشت که سفیدی‌اش سفیدتر از هر چیز سفیدی بود که تا آن زمان دیده بودم و زغب (پرهای ریز) سبزی هم زیر پرهای سفید داشت. آن هم سبزتر از هر چیز سبزی بود که دیده بودم»[۲۶] (طباطبایی، ۱۳۷۰: ۲۰-۲۱).

بنابر گفته حضرت رسول (ص) بانگ خروس به معنای این است که «ای غافلان، خدا را یاد کنید و بیدار شوید و هوشیار باشید و به طاعت و عبادت خدا مشغول باشید و توشه آخرت بردارید که راه دور و دراز در پیش دارید.» خروس نه‌تنها مرغی است که از نظر دینی در سنت بومی ایران اهمیت دارد، بلکه جانوری فرشته‌سان است که مسلمانان را به نماز صبح می‌خواند[۲۷] (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۵۸).

طاووس: نقش طاووس همراه با خورشید یا درخت زندگی، در هنر و تمدن ایران باستان اغلب با مفاهیم مذهبی همراه بوده و از نمادهای دوره ساسانی محسوب می‌شده است که نمونه آن بر نقوش گچ‌بری تیسفون و پارچه‌های آن دوره دیده می‌شود. این پرنده در آیین زرتشت به‌عنوان مرغی مقدس مدنظر بود. طبری درمورد آتشکده‌ها و معابد زرتشتی که تا قرن سوم هجری

۲۴. شیمل، ۱۳۸۴: صص ۱۶۹-۱۷۰.
۲۵. یاحقی، ۱۳۸۸: ص ۳۲۶.
۲۶. طباطبایی، ۱۳۷۰: صص ۲۰-۲۱.
۲۷. شیمل، ۱۳۸۲: ص ۱۵۸.

تصویر ۷. طاووس، منبع: سحاب، ۱۳۸۱: ۵۱

باقی بود می‌گوید: در نزدیکی آتشـــکده بخارا محل خاصی برای نگهداری طاووس‌ها اختصاص داده شـــده بود و در آنجا طاووس به‌عنوان مرغی بهشـــتی مدنظر بود. وقتی حضـــرت آدم و حوا از بهشت رانده شدند، طاووس هم به‌دلیل اینکه رابط میان آن‌ها و شیطان (در هیبت مار) بود، از بهشت رانده شد. همچنین جبرئیل را طاووس‌الملائکه خوانند.[۲۸]

از سوی دیگر، طاووس نزد ادیبان مسلمان، نمادی از پیامبر (ص) است. حکیم سنایی در دیوانش، پیامبر اسلام را طاووس بوستان قدوسی برمی‌شمارد:

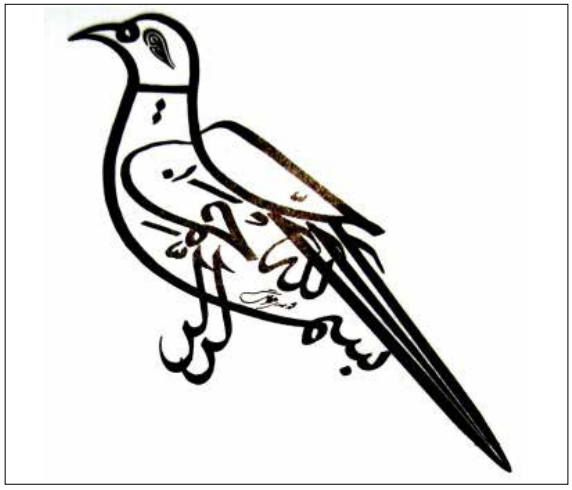
کرده با شاه‌پر طاووسی　　جلوه در بوستان قدوسی

نقش طاووس در دوره اســـلامی به‌عنوان نماد پیامبر (ص) روی سکه طلای بیســـت‌تومانی دوره قاجار، به سال ۱۲۱۰ هجری در تهران ضرب، و روی آن عبارت «یا محمد» نوشته شد.[۲۹]

کبوتر: کبوتران تصویرشده با بسم‌الله بیانگر این واقعیت هستند

۲۸. یاحقی، ۱۳۸۸: ص ۲۹۴.
۲۹. خزایی، ۱۳۸۲: ص ۲۵.

تصویر ۸. مرغ بسمله با نقش طاووس، منبع: سحاب، ۱۳۸۱: ۵۱



تصویر ۹. برگرفته از منبع: هراتی، ۱۳۶۷: ۴۵۵

که کبوتر در سنت عرفانی از مرغان جانِ بی‌شمار است و همواره کوکو می‌گوید یا بنا به عرف ترکان چو درویشی هوهو برمی‌کشد[۳۰] (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۵۷).

کبوتر در خانه و برج مســـکن می‌کند. به عبـــارت دیگر، در برج معشوق زاده می‌شود و از رحمت و عشق تغذیه می‌کند. از این‌رو کبوتر حرم یعنی کبوتری کـــه در صحن نزدیک حرم میانی مکه زندگی می‌کند. کشتن او مجاز نیســـت و مانند دلی است که در حرم یار زندگی کرده و به او حیات جاوید داده شده است. سنایی آواز مذهبی تسبیح طیور را در آواز پرندگان شرح داد. حدود سال ۱۱۰۰ میلادی این نگاه به آرا و اندیشـــه‌های عرفانی و شعرا راه یافت و در منطق‌الطیر به اوج رسید[۳۱] (شیمل، ۱۳۸۴: ۱۷۳).

هدهد: هدهد از جمله پرندگانی است که از نظر ظرفیت تجلی اسما و صفات الهی تا جایی رســـیده که خوش‌نویسان «بسم‌الله

۳۰. شیمل، ۱۳۸۲: ص ۱۵۷.
۳۱. شیمل، ۱۳۸۴: ص ۱۷۳.

تصویر ۱۰. برگرفته از منبع: اسماعیل قوچانی، ۱۳۷۴

تصویر ۱۱. هدهد

تصویر ۱۲. برگرفته از منبع: مقتدایی، ۱۳۸۵: ۳۳

الرحمن الرحیم» را به شکل این پرنده زیبا کتابت کرده‌اند. داستان هدهد در آیات ۲۰-۲۲ سوره نمل آمده است. در این آیات، سلیمان نبی هدهد را در میان مرغان نمی‌بیند و جویای او می‌شود. پس از اندکی هدهد می‌رسد و خبر از کشف سرزمین سبا می‌دهد. این آیات در معرفی هدهد در نقش فرمانبری پیرو حق و پیک نبی یا مطلوبپیامبربودن و ادامه حضور او در ادبیات فارسی به‌عنوان پرنده‌ای هوشیار و فرمانبر و راهنمای به مقصد الهی، تأثیر بسزایی داشته است.

با توجه به آیات فوق، نام دیگر هدهد مرغ سلیمان است و در برخی روایات اسلامی در بحارالانوار[۳۲] این پرنده به‌عنوان بهترین پرنده معرفی شده است.[۳۳] هدهد در منطق‌الطیر، مرغان را برای رسیدن به سیمرغ راهنمایی می‌کند و در قصه غربت غربی شیخ سهروردی ۲ کنایه از الهام و امداد غیبی و انفاس قدسیه است. هدهد به تیزبینی معروف، و پیام‌آور و پیک مخصوص از عالم دیگر است. به قول حافظ:

ای هدهد سبا به صبا می‌فرستمت
بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت

هدهد در قرآن و عرفان اسلامی جایگاه ارزنده‌ای دارد. او پرنده‌ای با نقش نمادین است که به‌دلیل ویژگی‌های ظاهری از جمله تاج و توانایی‌هایی خاص مانند رازداری و بصیرت در جست‌وجوی خداوند و فطرت الهی، انسان را یاری می‌کند. هدهد مرغ برگزیده سلیمان نبی و به قول عطار مرید خاص اوست و در آثار عرفانی راهنمای روحانی است. او تاجی بر سر دارد و سرور همه عالم است. این پرنده همان پیک روحانی است که راهنمای انسان جویای موطن اصلی خویش، یعنی خواهان اصل به وصل است.[۳۴] همان‌طور که تاج هدهد در طبیعت از مشخصات ظاهری اوست، در خوش‌نویسی مرغ بسمله نیز تاج او اغلب با «لله» نوشته می‌شود که مشخصه این پرنده است.

نتیجه‌گیری

خوش‌نویسی اسلامی گنجینه عظیمی از معانی عمیق عرفانی و حکمت الهی دارد و یکی از هنرهایی است که ریشه آن در تفکر معنوی و اعتقادات اسلامی است. این هنر گاه با خلق صورت‌های جدید قلم و گاه با بهره‌گیری از تصاویر و فرم‌های نمادین و با معنابخشی به آن‌ها، فرهنگی غنی و شکوفا در تمدن اسلامی ایجاد کرده است. در بررسی خوش‌نویسی اسلامی به جایگاه خطوطی که در قالب حیوانات و جانوران و پرندگان و... کتابت شده‌اند کمتر پرداخته شده است که مرغ بسم‌الله نیز از جمله این آثار محسوب می‌شود.

درباره آثار نمادین مرغ بسم‌الله باید گفت یکی از معانی ارزشمندی که در موارد زیادی در کلام‌الله مطرح شده است، مسئله تسبیح موجودات در کل نظام آفرینش است؛ یعنی هر آنچه مخلوق و معلول خداست، خدای تعالی را به عظمت و پاکی می‌ستاید. پرندگان نیز با زبان خود به تسبیح خداوند می‌پردازند. هنرمندان خوش‌نویس از این خصلت تسبیح‌گویانه پرندگان و تقدس عبارت بسم‌الله الرحمن الرحیم بهره جسته‌اند و آثار زیبایی خلق کرده‌اند که به مرغ بسم‌الله شهرت دارند. بسم‌الله الرحمن الرحیم عبارتی است که کتابت آن به شیوه‌های مختلف از گذشته تاکنون مدنظر هنرمندان و خوش‌نویسان بوده است و آن‌چنان تقدس دارد که در انجام هر کار و فعالیتی همواره بر آن

۳۲. الهدهد؛ لانوذیه؛ فنعم الطیر هو/ بحارالانوار، علامه محمدباقر مجلسی، چاپ بیروت، ج ۱۰، ص ۲۷۱. شیخ سهروردی در داستان غربت غربی می‌نویسد که همراه برادرش عاصم از ماوراءالنهر به غرب سفر می‌کرد که در چاهی در قیروان به غل و زنجیر کشیده شدند. بر فراز چاه قصری بود که می‌توانستند شب‌ها به درون آن بروند. در این داستان، کبوتر از سوی پدر برای ایشان پیام می‌آورد. درنهایت هدهد نامه‌ای از کرانه وادی ایمن برایشان آورد که شرح راه نجات و سفر در پیشرو در آن بود و... . به عبارتی در این داستان، پرندگان نمادی از پیک حق و راهنمایان الهی هستند.

۳۳. عباسی داکانی، ۱۳۸۰: ص ۲۶۱.

۳۴. پایدارفرد، ۱۳۹۰: ص ۵۸.

تصویر ۱۳. برگرفته از منبع: هراتی، ۱۳۶۷: ۳۶۰

تأکید می‌شود.

در میان آثار خوش‌نویسی که به مرغ بسم‌الله معروف است، نقش پرندگان نماینده روح و جان انسانی است که با توجه به رابطه این دو با معنویت و تسبیح الهی به‌کار گرفته شده است. از این‌رو پرنده‌ای مانند لک‌لک همان‌قدر جلوه می‌یابد که کبوتر یا هدهد؛ زیرا با توجه به آیات قرآنی و حکایات، هریک به طریقی در حال تقدیس و بندگی حق، مأموریتی را انجام می‌دهند. با توجه به تنوع پرندگان در مرغ بسمله و رجوع به فرهنگ و عرفان اسلامی، پرندگان نگاشته‌شده توسط هنرمند خوش‌نویس، شکل نمادین مرغ جان و پرندگان در داستان‌های قرآنی و حکایات مردمی هستند که با تعابیر عرفانی و تخیل شاعران از پرنده به‌عنوان مرغ جان و نماد انسان حق‌جو شکل گرفته‌اند؛ بنابراین، پرندگان مرغ بسمله بیان نمادین دارند و حالتی از عبودیت را نشان می‌دهند. در این میان، اهمیت و نقش برخی از آنها با توجه به آیات قرآنی و داستان‌های اساطیری تقویت شده است. درواقع، تعمق در معنای این شکل از هنر خوش‌نویسی و زبان رمزگونه آن که حاوی بنیان‌های نمادین و عرفانی است، معرف بخشی از فرهنگ آمیخته با هنر خوش‌نویسی اسلامی است. همچنین با توجه به ارتباط ادبیات عرفانی و اسلامی با هنرهای اسلامی، به‌ویژه خوش‌نویسی، به‌نظر می‌رسد تأثیر فرهنگ و ادب عرفانی در شکل‌گیری و ایجاد این خط مؤثر باشد؛ زیرا معانی آن قرن‌ها پیش از رایج‌شدن یا ابداع خوش‌نویسی مرغ بسم‌الله در ادبیات و فرهنگ مسلمانان مطرح و نهادینه شده است.

منابع

- افضل طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۲)، طبیعت در هنر باستان، تهران: انتشارات الزهرا و مرکب سفید.
- پایدارفرد، آرزو (۱۳۹۰)، نقش نمادین هدهد در ادبیات و هنر اسلامی ایران، مجله کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۰: ۵۸-۶۵.
- پویان، جواد و خلیلی، مژگان (۱۳۸۹)، نشانه‌شناسی نقوش سنگ‌قبرهای دارالسلام شیراز، کتاب ماه هنر، شماره ۱۴۴: ۹۸-۱۰۷.
- خراسانی، علی‌اکبر، دانشنامه موضوعی قرآن، ذیل بسم‌الله (بازیابی در ۱۰ دی‌ماه ۱۳۹۳)؛ http://maarefquran.org/index.php/page,viewArticle/LinkID۱۰۶۷۰
- مولوی، جلال‌الدین، دیوان شمس تبریزی (بازیابی در ۳۱ شهریور ۱۳۹۳)؛ http://moridemolana.com/new_page.htm.۱۴_
- خزایی، محمد (۱۳۸۲)، تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی، فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره ۲۶: ۲۴-۲۷.
- داماس، ژاک (۱۳۶۰)، هنر خطاطی در ترکیه از قرن دوازدهم، ترجمه گروه صادقی‌وند و بهروز گلپایگانی، تهران: انتشارات یساولی.
- زمردی، حمیرا (۱۳۶۲)، دانشنامه جهان اسلام، ذیل کلمه باز (بازیابی در ۳۱ شهریور ۱۳۹۳)؛ http://lib.eshia.ir/۱۸۰۱/۱/۲۳۰۱۹
- زین‌الدین المصرف، ناجی (۱۹۷۲)، بدایع‌الخط العربی، بغداد: بی‌نا.
- ستاری، جلال (۱۳۷۲)، مدخلی بر رمزشناسی، تهران: نشر مرکز.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۷۹)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات طهوری.
- سحاب، عباس (۱۳۸۱)، دایره‌المعارف ۱۴ قرن هنر اسلامی، نشر مؤسسهٔ جغرافیایی و کارتوگرافی سحاب.
- سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۸۰)، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تصحیح ۱۰، سید حسین نصر، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضائلی، جلد سوم و پنجم، تهران: انتشارات جیحون.
- شیمل، آنه ماری (۱۳۸۲)، خوش‌نویسی و فرهنگ اسلامی، ترجمه اسدالله آزاد، چاپ سوم، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- شیمل، آنه ماری (۱۳۸۴)، شکوه شمس، ترجمه حسن لاهوتی، چاپ چهارم، تهران: نشر قلم.
- شیمل، آنه ماری (۱۳۹۱)، راز اعداد، ترجمه فاطمه توفیقی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
- طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۷۰)، تفسیر المیزان، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، جلد ۱۳، چاپ چهارم، تهران: نشر بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی، نشر فرهنگی رجاء، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
- عباسی داکانی، پرویز (۱۳۸۰)، شرح قصه غربت غربی سهروردی، تهران: نشر تندیس.
- فجری، محمدمهدی (۱۳۸۸)، اهمیت و آثار بسم‌الله الرحمن الرحیم، مجله مبلغان، شماره ۱۱۵: ۶۴-۷۳.
- فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۸۲)، تعلیم خط، چاپ هشتم، تهران: سروش.
- فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۶۲)، اطلس خط، اصفهان: انتشارات مشعل.

- کاشانی، عبدالرزاق (۱۳۹۱)، اصطلاحات الصوفیه، ترجمه محمد خواجوی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات مولی.
- قمی، قاضی میراحمد (۱۳۶۶)، گلستان هنر، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: کتابخانه منوچهری.
- قوچانی، اسماعیل (۱۳۷۴)، نقطه و رمز و راز بسم‌الله الرحمن الرحیم، تهران: محراب قلم.
- لویزن، لئوناردو (۱۳۸۴)، میراث تصوف، نمادهای پرنده در مَصنفات روزبهان بقلی، کارل ارنست، ترجمه مجدالدین کیوانی، تهران: نشر مرکز.
- مقتدایی، علی‌اکبر (۱۳۸۵)، خط و کتابت، تهران: انتشارات جمال هنر.
- هراتی، محمدمهدی (۱۳۶۷)، تجلی هنر در کتابت بسم‌الله، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۸)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: سروش و مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

- Afzal Tousi, Effatosadat (2014), Nature in Ancient Time, Publisher Alzahra University & Morakab Sefid.
- Pouyan, Javad, and Khalili, Mojghan. (2010). Semiotics of the gravestones of Dar es Salaam Shiraz, Art Book. No 144.
- Blair, Sheila (2006), Islamic Calligraphy, Britain, The American University: Cario Press.
- Damas, Jacques (1981), Art Calligraphy in Turky Since Twelve Century, Translated from French by Sadegivand & Behroz Golpayegani, Publisher: Yasavoli (Original Work Published in 1979).
- Sajadi, Seyed Gafer (2000), Encyclopedia of Mythic Terminology (5th ed.), Publisher Tahori.
- Safadi, Y. H. (1978), Islamic Calligraphy, Thames and Hudson Limited, London.
- Chevalier, Jean, and Gheerbrant Alain (2009), Dictionary of Symbols, Vol. 3, Translated from English by Soudabeh Fazayeli (Original work published in 2009).
- Chevalier, Jean, and Gheerbrant, Alain (2009), Dictionary of Symbols, Vol. 5, Translated from English by Soudabeh Fazayeli (Original work published in 2009).
- Fazaeli, Habibolah (1991), Teaching Calligraphy, Publisher Soroush.
- Fazaeli, Habibolah (1983), Encyclopedia of Calligraphy, Publisher: Mashal.
- Fajri, Mohammad Mahdi (2009), Importanity of Bismillah al-Rahman al-Rahim (In the name of Allah, the Beneficent, the Merciful, Mobalegan Journal.
- Frembgen, Jurgen Wasim (2010), The Aura of Alif, Munich, Berlin: Prestel Publisher.
- Leonard, Levishn (2005), The Heritage of Sufism, Symbol of Birds in Rozbehan Writing, Karol Ernest, Translated from English by Majdoddin Keyvani, Publisher Markaz, Tehran (Original work published in 1953).
- Khazai, Mohammad (2007). Interpretation of Symbols of Picock and Phoenix In Architecture of Safaviad Period, Quarteri of Visual Art.
- Paydari Fard, Arezo (2011), The Roll of Hoopoe Symbols In Iranian Islamic Art and Literature, Mahe Honar.
- Sharh Geseh Gorbat Shargi Sohravardy, Didcraotion of a Story of Sohravardy, Publisher Tandis, Tehran.
- Qumi Gazimirahmad (1982), Garden of Arts Correction by Ahmad Siheyli Kansary, Publisher Ketabkhaneh Monochehry, Tehran.
- Schimmel, Anne Marie (2009), Calligraphy and Islamic Culture, Translated from English by Asaollah Azad, Mashhad Publisher Astan Qods Razavi (Original work published in 1990).
- Schimmel, Anne Marie (2003), The Triumphal, Sun, a study of the Works of Jalaloddin, Rumi (4th ed.), Translated from English by Hassan Lahouti (Original work published in 1978) (Original work Published in 1990).
- Schimmel, Anne Marie (2012), The Mystery of Numbers, Translated from English by Fatemeh Tofigi, Publisher Daneshgah Adyan va Mazaheb, Qum (Original work published in 1993).
- Tabatabai, Sayaed Mohamadhosseyn (1991). Tafsir Almizan, Interpretation of Holly book (Quran) No. 13 (4th ed.), Translated from Arabic by Saeyed Mohamad Bager Hamedani, Publisher: Raja and Amirkabir, Tehran.
- Kashani, Abdolrazag (2012), Dictionary of Sophism, Translated from Arabic by Mohammad Khajavi, Publisher Mola, Tehran (Original work published in 14th century).
- Yahagy, Mohammad Jafar (2009), Encyclopedia of Myth and Story in Persian Literature Publisher Farhang Moaser, Tehran.
- Yahaghi, Mohammad Jafar (1990), A Glossary of Mythology and Fiction in Persian Literature, Soroush, Tehran.
- Zomorodi, Homeira (1983), Encyclopedia of the World of Islam, The following of Baz World (Access Date: 22/09/2014), http://lib.eshia.ir/23019/1/180.
- Molavi, Jalāl ad-Dīn Muhammad, Diwan-e Shams-e Tabrizi. (Access date: 22/09/2014), http://www.moridemolana.com/new_page_14.htm.
- Khorassani, Aliakbar, Thematic Encyclopedia of Quran, The Following of Besmelah World (Access date: 31/ 12/ 2014), http://www.maarefquran.org/index.php/page,viewArticle/LinkID,10670

بررسی رقم در آثار لطفعلی صورتگر شیرازی

چکیده:

رقم‌زنی یا نوشتن نام هنرمند روی اثر، تقریباً از قرن هشتم هجری قمری (چهاردهم میلادی) در سنت نقاشی ایرانی معمول شد که از انتساب‌های مشکوک اثر جلوگیری می‌کرد. لطفعلی صورتگر شیرازی، هنرمند مشهور عصر قاجار، در کنار برخی رقم‌های خود توضیحاتی کوتاه یا مفصل بیان کرده است که می‌توان آن‌ها را اسنادی معتبر برای آگاهی از احوال این هنرمند به‌شمار آورد که دربارهٔ آن تاکنون پژوهشی جدی و مستقل انجام نشده است. هدف این پژوهش، بررسی رقم در آثار لطفعلی صورتگر، یافتن الگوهای احتمالی رقم در آثار این هنرمند و شناخت برخی جنبه‌های زندگی وی براساس رقم‌های اوست. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱. ویژگی‌های ظاهری رقم در آثار لطفعلی صورتگر چیست؟ ۲. چه محتوایی از رقم‌های لطفعلی برداشت می‌شود؟ این پژوهش توصیفی-تحلیلی، و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای (اسناد مکتوب) و میدانی (مشاهده مستقیم) است. نتایج نشان می‌دهد رقم‌های لطفعلی به دو گونه مختلف اجرا شده است. رقم‌های طغرایی رسمیت بیشتری دارند و براساس الگویی مشخص و معین با سجع «راقمه العبد الاقل لطفعلی» در پنج سطر نوشته شده‌اند. تقدم تاریخی رقم‌های نستعلیق از رقم‌های طغرایی بیشتر است، اما نمی‌توان الگویی واحد برای آن‌ها درنظر گرفت. موقعیت مکانی رقم‌ها به فراخور نوع ترکیب‌بندی اثر، غالباً در ۲:۳ وسط نگاره است که به‌دلیل قرارگیری واقعه یا شخصیت اصلی در این محدوده، بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند. از حواشی رقم‌های لطفعلی می‌توان از سفر وی به شهرهای تهران، کردیان، تفلیس و گرجستان، و دیدگاه‌های او دربارهٔ این مکان‌ها آگاه شد.

واژه‌های کلیدی: رقم، شاهنامه داوری، لطفعلی صورتگر شیرازی، نقاشی ایرانی.

فاطمه شه‌کلاهی

کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

Email: shahkolahi.f@yahoo.com

نویسندهٔ مسئول

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۸/۱۹

DOI: 10.22051/pgr.2019.21405.1002

مقدمه

رقم بچه‌گانه امضای هنری، کلمات یا عباراتی است که هنرمند به قلم خود در حاشیه آثارش ایجاد می‌کند. نقاشان قدیم ایران، دست‌کم تا پیش از قرن هشتم، چندان درگیر مسئله امضا نبودند و بیشتر آثار آنان بدون رقم و تاریخ است. این فروتنی و بی‌ادعایی هنرمندان در عین استادی و مهارت کامل آنان در آن هنر خاص، گاهی در طول تاریخ به انتساب‌های مشکوک یا احتمالی آثار به هنرمند یا هنرمندان دیگر منجر شده است، اما می‌توان گفت از دوره جلایریان که رقم‌زدن و تاریخ‌گذاشتن در نقاشی ایرانی معمول شد، هر هنرمند شیوه‌ای خاص از رقم‌زنی به‌وجود آورد که تنها متعلق به خود او بود.

رقم در اثر هنری بیانگر اعتبار اثر و به‌نوعی شناسنامه‌دار کردن آن است. رقم‌ها حاوی نام هنرمند، زمان و مکان اجرای اثر، و گاهی دربردارنده شرحی کوتاه یا مفصل دربارهٔ آن هستند. این موضوع در پژوهش حاضر با توجه به رقم‌های لطفعلی صورتگر شیرازی مطرح شد و مدنظر قرار گرفت. لطفعلی (۱۲۱۷-۱۲۸۸ هجری قمری / ۱۸۱۵-۱۸۸۶ میلادی) نقاش و قلمدان‌نگار مشهور عصر قاجار و از پرکارترین نقاشان گل و مرغ است که بر حاشیه برخی آثار خود مطالبی نگاشته است. این مطالب معتبرترین اسنادی است که برای شناخت احوال و گوشه‌هایی از شخصیت این هنرمند در اختیار داریم. هدف این پژوهش بررسی رقم در آثار لطفعلی صورتگر شیرازی، یافتن الگوهای احتمالی رقم در آثار این هنرمند و شناخت برخی جنبه‌های زندگی وی براساس رقم‌های اوست. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱. ویژگی‌های ظاهری رقم در آثار لطفعلی صورتگر چیست؟ ۲. چه محتوایی از رقم‌های لطفعلی برداشت می‌شود؟

به‌منظور پاسخ به پرسش اول، رقم‌های لطفعلی از حیث نوع خط، شیوه نگارش و ترکیب‌بندی، تجزیه و تحلیل شدند. برای پاسخ به پرسش دوم، حواشی رقم‌های لطفعلی بازخوانی شده و ارزیابی محتوای این کلمات و عبارات در ارتباط با زندگی این هنرمند صورت گرفته است.

پیشینه پژوهش

در زمینه رقم در آثار نقاشان، مطالعات محدود و اندکی انجام شده است. یکی از بحث‌برانگیزترین رقم‌ها متعلق به رضا عباسی است؛ زیرا با توجه به تنوع این رقم‌ها، مدت‌ها آثار او را به سه تن از هنرمندان هم‌نام و هم‌عصرش نسبت می‌دادند، اما پژوهش‌های ایوان سچوگین، آنتونی ولش و شیلا کنبی نشان داد که این سه تن، یک نفر در قالب سه رقم مجزا بودند. دیدگاه‌های این پژوهشگران در کتاب‌هایی از جمله *Les peintures des man-uscrits de Shah Abbas 1era la fin des Safavis* تألیف سچوکین (۱۹۶۴) و *The Rebellious Reformer: The Drawings and Painting of Riza-yi Abbasi of Isfahan* تألیف شیلا کنبی (۱۹۹۶) آمده است. همچنین اصغر جوانی در کتاب بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان (۱۳۹۰)، علاوه‌بر اینکه به‌طور مجزا به طبقه‌بندی سیر تحول رقم و امضای این هنرمند پرداخت، به برخی از شبهات در رقم و امضای او مانند کاربرد «هو» و «۵» پاسخ داد. همچنین این پژوهشگر خلاصه‌ای از این کتاب را در مقاله «دوران‌شناسی آثار طراحی و نقاشی رضا عباسی» (۱۳۸۵) به چاپ رساند.

در مقالهٔ «کمال‌الدین بهزاد و مسئله پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایرانی» تألیف دیوید جی. راکسبرگ و ترجمه صالح طباطبایی (۱۳۸۸: ۱۴۱-۲۴۶) نویسنده با به‌کارگیری تحلیل سبک‌شناختی، تقدم تاریخی هریک از آثار مرقوم، اما بدون تاریخ بهزاد را مشخص کرد.

در مقاله «آثار امضادار و مستند بهزاد» تألیف اسدالله سوری ملیکیان شیروانی (۱۳۸۳: ۱۲۲-۱۴۱) نویسنده با استفاده از روش‌های امضانگاری بهزاد که حداقل سه مورد را برای آن ذکر می‌کند، مسئله نسبت اصالت آثار، و آثار منتسب به بهزاد را بررسی میکند.

فریده آفرین در مقاله «نگره مؤلف و آثار کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی» (۱۳۹۲: ۸۹-۱۰۰) به روش تطبیقی، بحث مؤلف در آثار این دو هنرمند را پیگیری کرد.

با توجه به آنچه گفته شد، تاکنون پژوهش جامع و کاملی درمورد رقم در آثار لطفعلی صورتگر انجام نشده است. در این میان، آیدین آغداشلو در کتاب آقا لطفعلی صورتگر شیرازی (۱۳۷۶)، برخی بازخوانی‌های گروهی اشتباه را از رقم‌های لطفعلی صورتگر بررسی کرد که به نتایج نادرستی درمورد زندگی این هنرمند منجر شده بود؛ مانند عقیده به سفر آقا لطفعلی به بخارا که به‌دلیل سهو قرائت یکی از رقم‌های او صورت گرفت.

کوروش کمالی سروستانی در مقدمه کتاب مجالس شاهنامه (۱۳۸۲)، به‌طور خلاصه برخی رقم‌های لطفعلی را براساس تقدم تاریخی آن‌ها شرح داد. در این پژوهش با دیدگاهی متفاوت، به رقم‌های لطفعلی صورتگر شیرازی توجه شد و تجزیه و تحلیل

ظاهر آن‌ها از حیث نوع خط، شیوه نگارش و ترکیب‌بندی صورت گرفت. همچنین پژوهشگر با بازخوانی حواشی آثار این هنرمند، به بررسی محتوایی این رقم‌ها و ارزیابی ارتباط آن‌ها با زندگی او پرداخت.

روش پژوهش

این پژوهش، بنیادی و توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات در آن به‌صورت کتابخانه‌ای (اسناد مکتوب) و میدانی (مشاهده مستقیم) است. در روش میدانی، از رقم‌های لطفعلی صورتگر بر حاشیه نگاره‌های او نمونه‌برداری و این رقم‌ها بزرگ‌نمایی شد. سپس بررسی رقم‌ها براساس ظاهر و محتوا صورت گرفت. جامعه آماری این پژوهش مشتمل بر نگاره‌های مرقوم لطفعلی صورتگر شیرازی، و نمونه‌های پژوهش با توجه به تنوع رقم‌های این هنرمند حداقل ۳۲ رقم است. از این میان، شش مورد همراه با شرح، و بقیه بدون شرح است. روش انتخاب نمونه‌های پژوهش نیز غیراحتمالی (انتخابی) است.

زندگی، مرگ و آثار لطفعلی صورتگر

از زندگی و احوال آقا لطفعلی صورتگر اطلاعات چندانی در دست نیست، اما دو منبع مکتوب دست‌اول به‌طور خلاصه به زندگی هنری او پرداخته‌اند.

۱. آثار عجم یا شیرازنامه تألیف میرزا محمدنصیر الحسینی (۱۲۷۱-۱۳۳۹ هجری قمری، شیراز) شاعر، ادیب، موسیقی‌دان و نقاش عصر قاجار، معروف به فرصت شیرازی که به‌نوعی همکار، هم‌عصر و همشهری آقا لطفعلی است؛ فرصت شیرازی نسب آقا لطفعلی را از مرحوم حاج مشیرالملک می‌داند و اگرچه او را از ممتازان فن صورتگری به‌شمار می‌آورد، عقیده دارد که آثار گل و بوته‌سازی لطفعلی در تمام جهان در انحصار دارد. وفات آقا لطفعلی در سنه ۱۲۸۸ هجری قمری (۱۸۸۶ میلادی) رخ داد و در دارالسلام شیراز به خاک سپرده شد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۵۶۲).

۲. متنی که مرحوم دکتر لطفعلی صورتگر درباره جدش نوشته است؛ او ولادت لطفعلی نقاش را حدود سال‌های ۱۱۸۰ و ۱۱۸۱ هجری شمسی (۱۲۱۷ هجری قمری) می‌داند و معتقد است که لطفعلی از بیست‌وچندسالگی زندگی هنری خویش را آغاز کرده است (آغداشلو به نقل از صورتگر، ۱۳۷۶: ۱۱).

لطفعلی شیرازی در سال‌های فعالیت هنری خود، تعداد زیادی نقاشی آبرنگ از گل‌ها و پرندگان و جلد کتاب، قلمدان و قاب آیینه به‌تصویر کشید. او در گل‌آرایی از شیوه محمدزمان و علی‌اشرف استفاده کرد (کریم‌زاده، ۱۳۶۹: ۵۶۳) و گاهی در ترسیم گل‌ها شکل طبیعی آن‌ها را درنظر داشت. همچنین چندین اثر رنگ‌روغنی پرمایه از او در ورای سقف‌ها و دیوار اتاق‌ها در تهران و شیراز وجود دارد. اگرچه حرفه اصلی لطفعلی‌خان ترسیم آبرنگی گل و بوته‌ها بود، گاهی نقاشی‌های آبرنگی از صورت زنان و مردان ایرانی و فرنگی به‌تصویر کشید. وی در اواخر عمر تصاویری برای شاهنامه فردوسی معروف به شاهنامه داوری ترسیم کرد که از مهم‌ترین آثار او محسوب می‌شود. از میان ۵۵ نگاره این شاهنامه، بر ۴۶ مجلس، رقم لطفعلی صورتگر نگاشته شده، همچنین ۱۲ نگاره به قلم محمد داوری (۱۲۳۸-۱۲۸۳ هجری قمری، شیراز) صورت گرفته است و ۲ تصویر به فرهنگ (۱۲۴۲-۱۳۰۹ هجری قمری، شیراز) تعلق دارد. از جمله تصاویر مهم مرقوم به قلم آقا لطفعلی می‌توان به صحنه کشته‌شدن اکوان دیو به دست رستم، کشته‌شدن سهراب به دست رستم و بیرون کشیدن بیژن از چاه اشاره کرد.

رقم‌زنی در سنت نقاشی ایرانی

رقم‌زنی یا ثبت نام‌ونشان هنرمند بر اثر هنری، سابقه‌ای طولانی در سنت نقاشی ایرانی ندارد. آثار به‌دست‌آمده از دوران باستان و حتی اوایل سده‌های میانه نشان می‌دهد نام سفارش‌دهندگان که بیشتر شاهان، دولتمردان و صاحبان جاه و مقام بودند، بیشتر از نام‌ونشان هنرمند یا سازنده اثر اهمیت داشت. احتمالاً کاتبان و خطاطان در نخستین سده‌های اسلامی، نخستین گروه از هنرمندان بودند که آثار خود را مرقوم کردند؛ زیرا خوشنویسان به‌دلیل وظیفه‌ای که در امر کتابت قرآن و متون دینی و اخلاقی داشتند، در ذکر نام خود در ذیل آثارشان، از نقاشان و دیگر هنرمندان آزادتر بودند و حتی این کار را فضیلت می‌شمردند (آغداشلو، ۱۳۸۴: ۹۰).

به‌نظر می‌رسد هنرمندان به دلایلی از جمله نداشتن تشخص و مقام اجتماعی، گروهی‌بودن تولید هنری، و معیارهای اخلاقی و شخصیتی آثارشان را امضا نمی‌کردند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۲۵۵-۲۵۶). این رسم در سنت نقاشی ایرانی تا اواخر سده هشتم / چهاردهم میلادی برقرار بود، اما به‌تدریج در عهد جلایریان، ترقیم آثار نقاشی معمول شد. جنید السلطانی نخستین نقاشی بود که یکی از نگاره‌های خود را امضا کرد. وی نگارگر ممتاز دربار سلطان

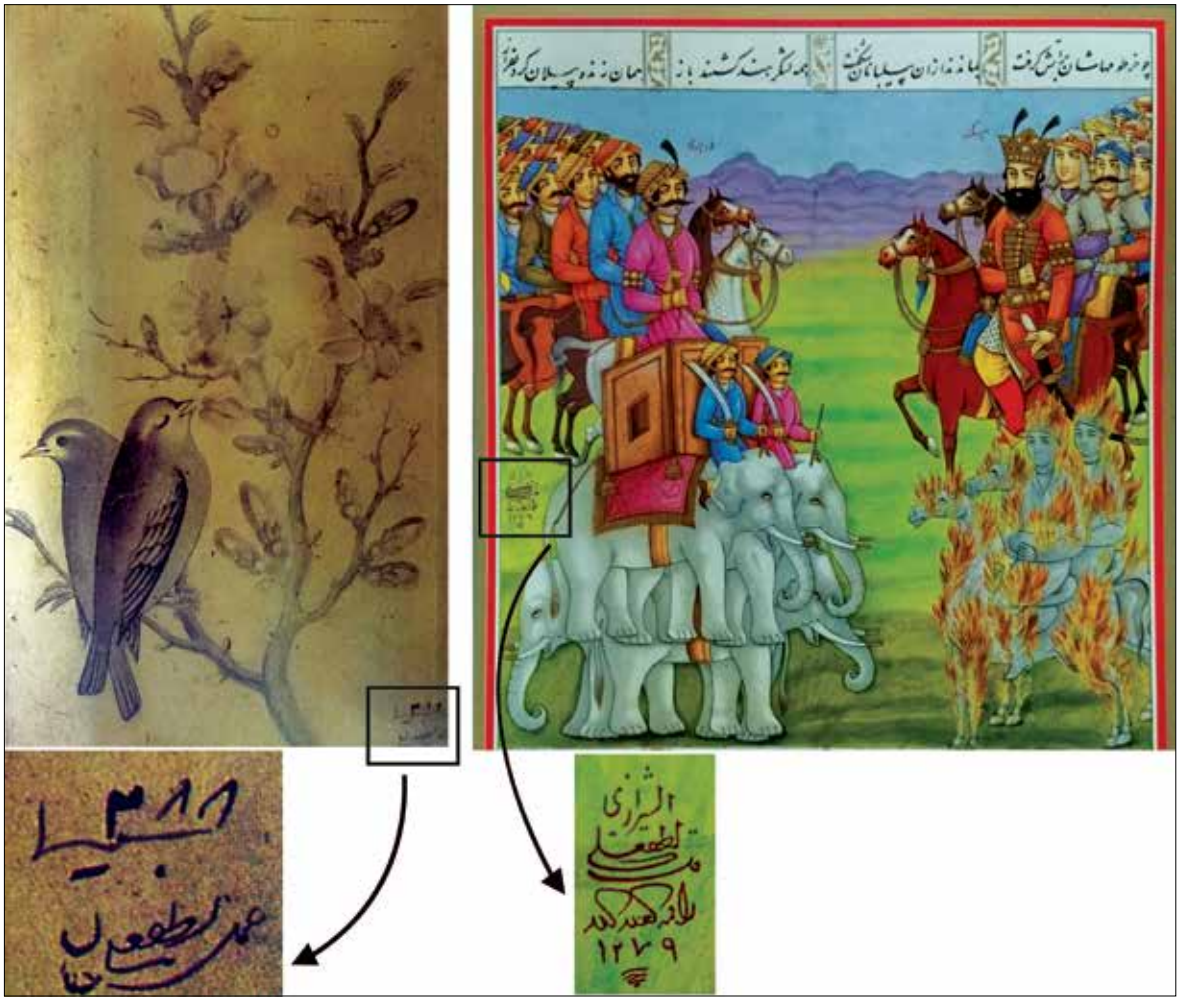
احمد جلایر (حکـــ ۷۸۳-۸۱۳ هجری قمـــری/ ۱۳۸۲-۱۴۱۰ میلادی بغداد) در تصویرگری نســـخه دیوان همـــای و همایون خواجوی کرمانی (۷۹۹ هجری قمری/ ۱۳۹۷ میلادی) نام کامل خود را در کتیبه یک بنا مرقوم کرد. از ایـــن تاریخ به بعد، اگرچه ترقیم آثار نقاشی رایج شد، نقاشان با آوردن کلمات یا عباراتی قبل و بعد از اسم خود، کماکان سعی داشتند فروتنی و بی‌ادعایی خود را نشان دهند؛ برای مثال، رضا عباســـی در دوره صفوی با عبارت «مشـــقه کمینه رضا مصور»، رقم «کمینه خاکسار رضا عباسی» و محمدزمان با «کمترین بندگان، محمدزمان» آثار خود را رقم زدند. از اواخر ســـده یازدهم هجری قمـــری (هفدهم میلادی)، صورت تـــازه‌ای از ترقیم با اســـتفاده از عبارات مســـجع به‌وجود آمد؛ به این صورت که نگارگر با داشـــتن عقاید عمیق مذهبی، با استفاده از تشابه اسمی با اولیای دین، جمله‌ای آهنگین می‌ساخت و به‌عنوان امضا به‌کار می‌برد؛ برای مثال، از ســـده یازدهم تا میانه

جدول ۱. انواع رقم در شاهنامه داوری

ردیف	نوع رقم	فراوانی	درصد
۱	طغرا	۲۷	۵۸/۶
۲	نستعلیق	۱۹	۴۱/۳

سده سیزدهم هجری قمری، دســـت‌کم پنج نقاش از سجع «یا صاحب‌الزمان» استفاده کردند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۲۵۶). نقاشان در ساخت چنین ســـجع‌هایی، علاوه‌بر مددگرفتن از اولیا و بزرگان دین، از نام استادان خود بهره می‌گرفتند؛ برای نمونه، علی‌اشرف، از نقاشان زیرلاکی عصر قاجار، آثارش را با سجع «ز بعد محمدعلی اشـــرف اســـت» رقم می‌زد؛ بنابراین، احتمال دارد که او شاگرد محمدزمان یا محمدعلی بوده باشد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۰).

در ســـنت رقم‌زنی نقاشـــی ایرانی، معین مصور نخستین نقاشی بود که مشـــخصات موضـــوع کار و تاریخ دقیق اجـــرای اثرش را



تصویر ۱. سمت راست: نمونه‌ای از بهره‌گیری لطفعلی صورتگر از رقم طغرایی در نگاره‌ای پرکار از شاهنامه داوری، سمت چپ: رقم نستعلیق در طراحی سیاه‌قلم اثر لطفعلی صورتگر.
منبع: غضبان‌پور، ۱۳۷۶

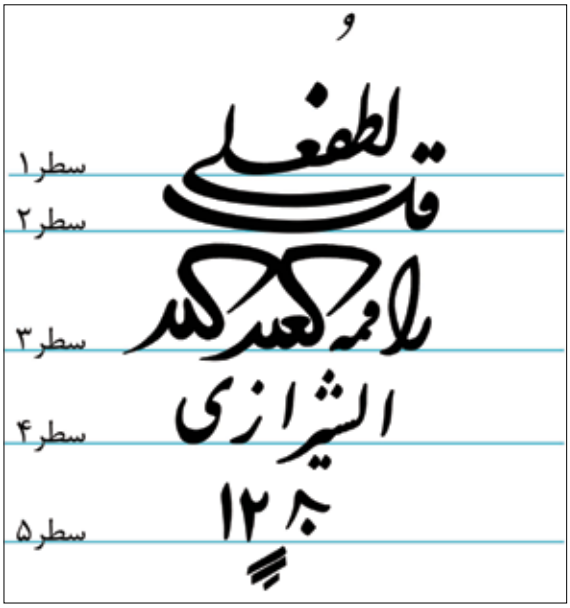
غالباً به‌طور مشروح و مستند درج کرد (پاکباز، ۱۳۸۱: ۵۳۳). او در تصویر جوان خروس‌دربغل چنین رقم زده است: «با عجله برای فرزندم آقازمان کشیدم. پنج‌شنبه ۱۰۶۹ هجری قمری به امید خوشبختی». وی در تصویر حمله شیر یا ببر به شاگرد بقال (۱۰۸۲ هجری قمری/۱۶۸۰ میلادی) که یکی از طرح‌های روایی اوست، کتیبه‌ای بسیار مفصل دارد که همهٔ ماجرا را در آن شرح داده است. احتمالاً شرح‌های معین مصور بر آثارش، بر هنرمندان ادوار بعد تأثیرگذار بوده است؛ زیرا در نیمه دوم عصر قاجار، وظیفه جدیدی برای نقاش دربار معین شد. او می‌بایست رویدادها، اشخاص، ساختمان‌ها و... را مانند عکاسی دقیق ثبت می‌کرد تا به عادی‌ترین مظاهر زندگی و محیط درباری، سندیت تاریخی ببخشد؛ برای مثال، کمال‌الملک بیشتر پرده‌هایش را با افزودن شرحی دقیق درباره موضوع رقم می‌زد تا سندیت اثر بیشتر شود (همان: ۱۷۲). او در حاشیه تابلو طبیعت بی‌جان با گلدان و پرنده شکارشده (۱۳۱۲ هجری قمری/۱۹۱۰ میلادی) جملاتی به نقل از ناصرالدین‌شاه نوشت[۴]. در این زمان، چنین رسمی حتی بر هنرمندان غیردرباری مانند آقا لطفعلی صورتگر شیرازی بی‌تأثیر نبود.

رقم در آثار لطفعلی صورتگر

رقم در نگاره‌های لطفعلی صورتگر شیرازی، عنصری مهم است و حضوری همیشگی دارد؛ به‌گونه‌ای که در بیشتر تصاویری که این هنرمند ترسیم کرده، همواره نام و نام خانوادگی و گاهی تاریخ ثبت شده است. بدین‌ترتیب، لطفعلی با شناسنامه‌دار کردن آثارش، از انتساب‌های مشکوک که احتمالاً با گذشت زمان در این زمینه رخ می‌داد، جلوگیری کرد. این رقم‌ها از دو حیث ظاهر و محتوا قابل‌بررسی هستند.

الف) ویژگی‌های ظاهری رقم‌های لطفعلی

رقم در نگاره‌های لطفعلی، غالباً به دو گونه متفاوت اجرا می‌شد. دسته اول از طغرا، نستعلیق و شکستهٔ نستعلیق و دسته دوم از خط نستعلیق و شکستهٔ نستعلیق ترکیب شده بود. با توجه به اینکه در دسته اول خط طغرا، و در دسته دوم خط نستعلیق چشمگیرتر و برجسته‌تر است، دسته اول را "رقم‌های طغرایی" و دسته دوم را "رقم‌های نستعلیق" می‌نامیم. هر دو نوع رقم، با قلم خفی۵ و بیشتر با جوهر قرمز ترسیم شده و به‌ندرت رنگ‌های طلایی و مشکی در آن به‌کار رفته است. همچنین این دو نوع رقم



تصویر ۲. الگوی رقم‌های طغرایی در آثار لطفعلی صورتگر. منبع: نگارنده

به محدوده تاریخی خاصی از فعالیت هنری لطفعلی تعلق ندارد و وی هم‌زمان از هر دو نوع امضا در آثار خود استفاده کرده است، اما به‌نظر می‌رسد در ترقیم کردن نگاره‌هایی که رسمیت بیشتری دارند یا نگاره‌هایی که بیش از طرح‌های تفننی و تمرینی هستند، خط طغرایی را به‌کار برده است (تصویر ۱)؛ برای مثال، در تصاویر شاهنامه داوری که به سفارش محمدقلی‌خان قشقایی (از ایلخانان استان فارس) تصویرگری شده است، از ۴۶ مجلس که به امضای لطفعلی صورتگر است، ۲۷ نگاره پرکار به خط طغرا و ۱۹ تصویر به قلم نستعلیق است. به عبارت دیگر، بیش از ۵۸ درصد نگاره‌های این شاهنامه با خط طغرا و باقی به قلم نستعلیق مرقوم شده است (جدول ۱).

امضاهای طغرایی شاهکارهایی هنری هستند و به‌اندازه‌ای دقیق و متوازن ترسیم شده‌اند که کسی نمی‌تواند از آن‌ها تقلید کند (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۵۶۴). حتی در نگاره‌های کوچک که رقم در آن‌ها تنها چند میلی‌متر است، نقش طغرا بسیار دقیق ترسیم شده است و کاملاً مانند رقم‌هایی است که با همین خط در سایز بزرگ‌تر اجرا شده است. از این‌رو می‌توان الگویی خاص برای رقم‌های طغرایی لطفعلی صورتگر در نظر گرفت. در این الگو، سجع مشهور لطفعلی، «راقمه العبد الاقل لطفعلی»، در پنج سطر نوشته شده است. در سطر سوم، عبارت «راقمه العبد الا» به خط طغرایی اغلب بدون نقطه، در سطر دوم عبارت "قل" به خط شکستهٔ نستعلیق و در سطر اول، کلمه "لطفعلی" به خط نستعلیق نوشته شده است. همه این عبارات به‌صورت سوار بر یکدیگر نوشته

جدول ۲. بررسی ویژگی ظاهری رقم‌های طغرایی در آثار لطفعلی صورتگر. منبع: نگارنده

رقم طغرایی	تفاوت انتهای حرف «ی» (۲، الف)	
	تفاوت محل قرارگیری «الشیرازی» (۲، ب)	
	خطوط تزیینی (۲، ج)	
	شیوه نگارش صفر (۲، د)	

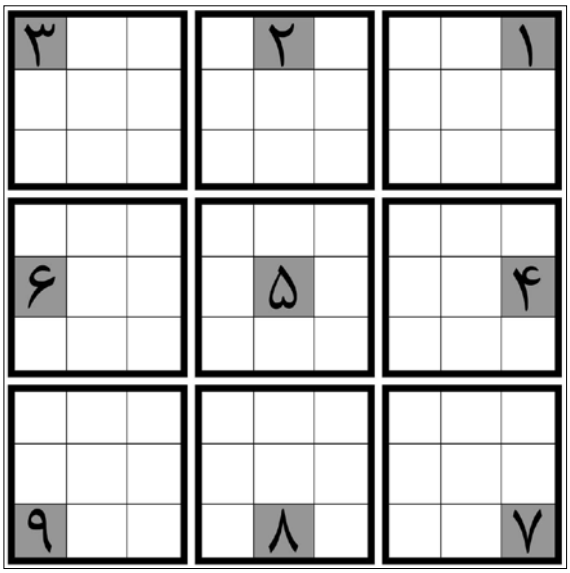
شـــده‌اند و رقم از پایین به بالا خوانده می‌شـــود (تصویر ۲). تنها تفاوت رقم‌های طغرایی لطفعلی، طرز نوشتن انتهای حرف «ی» در کلمه «لطفعلی» است (جدول ۲، الف). کلمه «الشیرازی» و تاریخ تصویرگری، دو عنصر فرعی این رقم‌ها هســـتند که گهگاه به سجع اصلی اضافه می‌شوند. کلمه «الشیرازی» در صورتی که نوشته شود، بیشتر در سطر چهارم و گاهی در بالاترین سطر قرار می‌گیرد. تاریخ در رقم‌ها همواره در پایین‌ترین ســـطر قرار دارد (جدول ۲، ب).

در برخی رقم‌های طغرایی لطفعلی، خطوطی مشـــتمل بر سه یا چهار خط نازک و کوتاه در پایین یا بالای ســـمت چپ رقم وجود دارد (جـــدول ۲، ج). با توجه به اینکه ایـــن عناصر به صورت‌های گوناگون در رقم‌ها آمده‌اند و به‌طور ثابت تکرار نشـــده‌اند، به‌نظر می‌رســـد کارکردی محتوایی ندارند و احتمـــالاً تزیینی‌اند. نکته جالب‌توجه در شـــیوه نگارش تاریخ در رقم‌ها، چگونگی نوشتن «صفر» است. در تاریخ‌هایی که حاوی صفر هستند، به‌جای اینکه صفر در سمت راست و روی سطر قرار بگیرد، زیر عدد قبلی نوشته می‌شود (جدول ۲، د).

دسته دوم، رقم‌های نستعلیق لطفعلی صورتگر است که با ظاهری متفاوت و متنوع، بیشتر در آثار سیاه‌قلمی و طراحی‌های خطی با رنگ‌های محدود دیده می‌شود. اغلب رقم‌های نستعلیق مربوط به پیش از تصویرگری شاهنامه داوری اســـت[۳]. از این‌رو احتمالاً این نمونه از ترقیم، پیش از رقم‌های طغرایی وجود داشـــته و لطفعلی نخستین نمونه از آثار خود را بدین‌گونه امضا کرده است. برخلاف رقم‌های طغرایی، رقم‌های نستعلیق تنوع زیادی دارند و هیچ‌یک از آن‌ها دقیقاً مشـــابه دیگری اجرا نشده اســـت. به همین دلیل نمی‌توان الگو و شکل یکســـانی برای رقم‌های نستعلیق لطفعلی درنظر گرفت. تنها وجه مشـــترک میان آن‌ها بهره‌گیری از خط نستعلیق و قرارگیری کل عبارت رقم در یک سطر است. تاریخ‌ها اغلب در پایین رقم و در قالب عدد، تاریخ هجری قمری را نشـــان می‌دهد. در معدودی از آثار، کلمه «سنه» به‌همراه تاریخ عددی قید شـــده و به‌ندرت روز و ماه در رقم آمده اســـت (نمونه‌ای از آن در جدول ۳ مشاهده می‌شود). سجع‌های به‌کاررفته در رقم‌های نستعلیق لطفعلی صورتگر به شرح زیر است:

۱. «کمترین بنده کالطفعلی شیرازی»/«رقم کمترین لطفعلی»؛
۲. «کمترین بنده کالطفعلی است»/«کمترین لطفعلی است»؛
۳. «کمترین لطفعلی»/«بنده کمترین لطفعلی است».

جدول ۳. ویژگی‌های ظاهری رقم‌های نستعلیق در آثار لطفعلی صورتگر. منبع: نگارنده



تصویر ۳. موقعیت‌های رقم در آثار لطفعلی صورتگر. منبع: نگارنده

از دیگر ویژگی‌های ظاهری رقم در آثار لطفعلی صورتگر شیرازی، محل آن در نگاره است. ممکن است هر دو نوع رقم از رقم‌های لطفعلی در هر جایی از نگاره وجود داشته باشد؛ در چهار طرف حاشیه تصویر، در محلی که عناصر تصویری تراکم کمتری دارند، یا در وسط تصویر در میان عناصر اصلی و مهم نگاره و حتی در میان کتیبه‌ها که کاتب، اشعار را کتابت کرده است. بدینترتیب، اگر ۹ محدوده مکانی را در کادر نگاره درنظر بگیریم (تصویر ۳)، امکان قرارگیری رقم در هریک از موقعیت‌های ۹گانه وجود دارد (تصویر ۴). احتمالاً لطفعلی در هر نگاره به فراخور نوع ترکیب‌بندی و مکانی که بیشترین تأثیر بصری را بر نگاه مخاطب داشته است، برای قرارگیری رقم خود برگزیده است؛ برای نمونه، در نگاره‌های تصویر ۴، همهٔ رقم‌ها در جایی از تصویر ترسیم شده‌اند که یا واقعه اصلی یا شخصیت اصلی اثر در آنجا قرار گرفته است. این موقعیت‌ها در نگاره‌های لطفعلی صورتگر اغلب در محدوده مکانی ۸، یعنی ۲:۳ وسط نگاره قرار دارند.

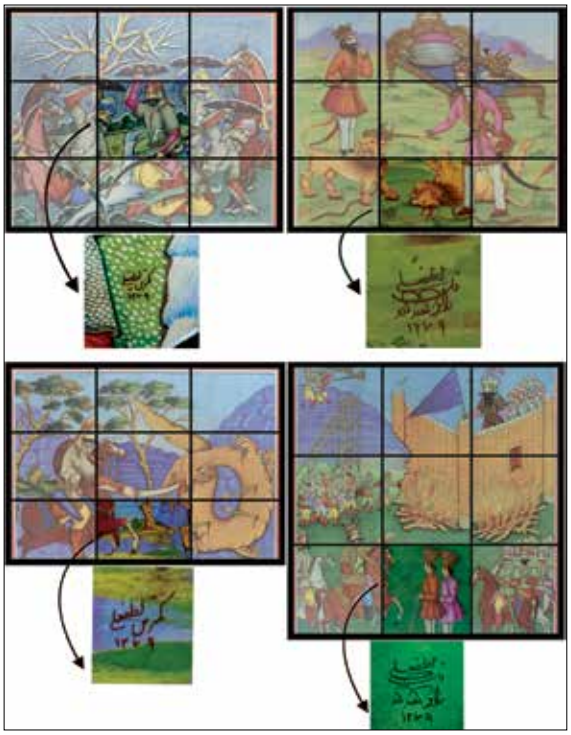
ب) ویژگی‌های محتوایی رقم‌های لطفعلی

آقا لطفعلی صورتگر شیرازی در کنار برخی رقم‌های خود، شرحی مشتمل بر چند خط اغلب به قلم نستعلیق نوشته است. از چنین نوشته‌هایی که عموماً در ارتباط با موضوع تصویر شده است، می‌توان اطلاعاتی از احوال این هنرمند به‌دست آورد. بعضی از این شرح‌ها بیانگر سفر لطفعلی از شیراز به دیگر شهرها یا حتی سکونت در آن مکان است. در حاشیه نگاره آبرنگی بالاتنه یک زن جوان با لباس و کلاه فرنگی مجلل و پرتفضیل، در کنار رقم طغرایی لطفعلی چنین آمده است: «در دارالزندان طهران به شهر ذی‌حجه سنه ۱۲۶۵ هجری قمری ساخته شد. والسلام» (تصویر ۵). این شرح کوتاه مدعی سفر لطفعلی به تهران است. در این سال‌ها تهران مرکز فرهنگی و هنری ایران بود و حضور هر هنرمندی در پایتخت یا احتمالاً نزدیکی بیشتر به دربار، به رشد هنری هنرمند منجر می‌شد، اما آوردن شهر تهران با صفت "دارالزندان" در قلم لطفعلی ممکن است نشانهٔ دلتنگی و تمایل‌نداشتن او به حضور در این شهر باشد.

در حاشیه سه نگاره از شاهنامه داوری این عبارتها نوشته شده است (تصویر ۶):

۱. «در چمن کودیان، ساخت ۱۲۷۹» در مجلس خواستگاری و زفاف رودابه و زال؛

۲. «در کودیان بهشت‌مکان، ساخت ۱۲۷۸» در نگاره جنگ گرگین و اسفندیار؛



تصویر ۴. نمونه‌هایی از قرارگیری رقم لطفعلی صورتگر در موقعیت‌های مکانی ۵ و ۸.
منبع: نگارنده

۳. «در کودیان، در صفر ۱۲۷۹» در تصویر نبرد اسفندیار و اژدها.

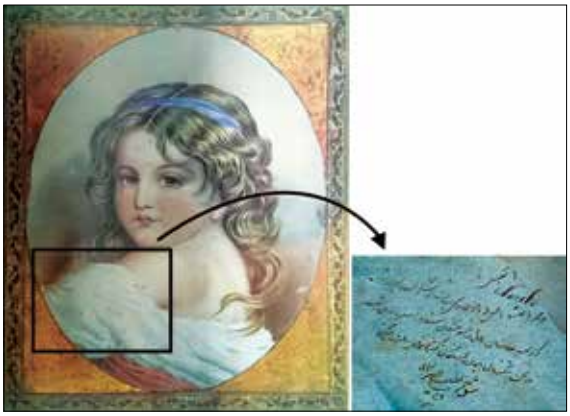
از این شـــرح‌ها می‌توان دریافت که لطفعلی در سال‌های ۱۲۷۸ و ۱۲۷۹ هجری قمری در منطقه کودیان به‌ســـر بـــرده و از این اتفاق بسیار خرسند بوده اســـت؛ زیرا در رقم خود، این منطقه را «بهشت» نامیده است. کودیان نام دو ناحیه در ایران است؛ یکی نام روستایی از توابع مرکزی شهرستان باخرز در استان خراسان رضوی، و دیگری نام روستایی از توابع بخش لواسانات شهرستان شمیرانات در اســـتان تهران. اما به‌طور قطع نمی‌توان اذعان کرد که منظور لطفعلی کدام منطقه بوده اســـت. منطقه اول به‌دلیل نزدیکی به مشهد، با اعتقادات مذهبی (تشیع) لطفعلی و منطقه دوم به‌دلیل نزدیکی به تهران، پایتخت قاجاریان، با امور حکومتی و فرهنگی و هنری آن زمان مرتبط است. همچنین احتمال دارد منظور لطفعلی از کودیان، «کردیان»[1] باشد؛ زیرا بنابر مطلبی که مرحوم لطفعلی شـــیرازی از نوادگان لطفعلی صورتگر نقل کرده است، لطفعلی برای تکمیل تصاویر شاهنامه داوری به درخواست محمدقلی‌خان ایلخان به‌مدت یک ســـال به مناطق ییلاق‌نشین ایل قشـــقایی ســـفر کرد تا با قیافه و قد و قامت مردم کوهنورد و چادرنشین آشنا شود (آغداشلو به نقل از صورتگر، ۱۳۷۶: ۱۱).

۱. کردیان نام منطقه‌ای در جهرم، در نزدیکی شیراز است.

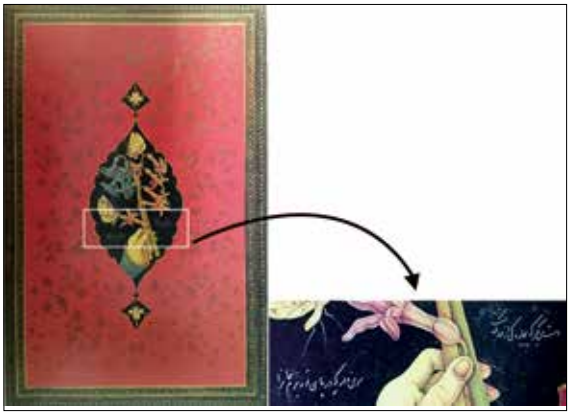
تصویر ۵. نگاره زن جوان با لباس و کلاه‌فرنگی به قلم لطفعلی صورتگر به‌همراه شرح آن.
منبع: غضبان‌پور، ۱۳۷۶

تصویر ۶. سه نگاره از شاهنامه داوری به قلم لطفعلی صورتگر به‌همراه شرح آن.
منبع: غضبان‌پور، ۱۳۷۶

در حاشـــیه نگاره دختربچه روس با موهای تابدار و طلایی که در کادر بیضی‌شکل تصویر شده است، شرحی به خط زیبای لطفعلی به فارسی و انگلیسی آمده اســـت: «در محلهٔ نمیشو Namchu (تفلیس) جمعی از دختران روس دیده شـــدند. همه شکرلب و شیرین‌دهان که زلف درازشـــان با دل جانسوختگان مسئله دور و تسلسل در میان داشـــت و دهن مشکشان با جان دل‌خستگان نکته جوهر خرد بیان می‌کرد. مشـــق حقیر لطفعلی الشیرازی سنه ۱۲۶۹» (تصویر ۷). این شرح نسبتاً مفصل که در سه سطر آمده است، گواه سفر لطفعلی به تفلیس، پایتخت گرجستان در شرق اروپاست. از دست‌نوشته لطفعلی چنین برداشت می‌شود که نقاش در این سفر شیفته طراحی دختران تفلیس شده بود. در آن زمان تفلیس به‌صورت یکی از ایالات قفقاز، زیر نظر امپراتوری روسیه و گرجستان بود. همچنین این دوران مصادف با سال‌های



تصویر ۷. نگاره دختربچهٔ روس به قلم لطفعلی صورتگر به‌همراه شرح آن.
منبع: غضبان‌پور، ۱۳۷۶



تصویر ۸. نگاره دسته‌گل سنبل درون ترنج سیاه به قلم لطفعلی صورتگر به‌همراه شرح آن.
منبع: غضبان‌پور، ۱۳۷۶

حکومت ناصرالدین‌شـــاه بود که در آن، روابط بسیار دوستانه‌ای میان ایران و گرجستان وجود داشت.

لطفعلی در مدت فعالیت خود از هنرمندان ملازم و وابسته نبود. به عبارت دیگر، مواجب و راتبه مقرر و معینی از دولت نمی‌گرفت و از نقاشـــان مستقل به‌شمار می‌آمد، اما ســـفارش‌دهندگانی با مقام و منزلت بالا از ناصرالدین‌شـــاه قاجار تـــا معیرالممالک[۴] و نقیب‌الاشـــراف آقا میرزا محمود و دیگران داشـــت (آغداشلو، ۱۳۷۶: ۲۴)؛ برای مثال، دســـته‌گل ســـنبل درون ترنج سیاه، عنوان نگاره‌ای به تاریخ ۱۲۷۴ هجری قمری (۱۸۷۲ میلادی) اســـت که لطفعلی صورتگر آن را در جلـــد دوم از قرآنی با جلد روغنی تصویر کرده اســـت و امـــروزه در کاخ گلســـتان تهران نگهداری می‌شود. در این نگاره، دســـت هنرمند هنگام تقدیم دسته‌گل سنبل به ناصرالدین‌شاه به تصویر کشیده شده و در دو طرف آن، شعر زیر با خط نستعلیق نوشته شده است: «دست من گیر که بیچارگی از حد بگذشت / سر من دار که در پای تو ریزم جان را» (تصویر ۸).

این شـــرح کوتاه به قلـــم لطفعلـــی، علاوه‌بر آشـــکارکردن نام سفارش‌دهنده اثر- ناصرالدین‌شـــاه- وضعیت مالی و معیشتی لطفعلی صورتگر را در این ســـال‌ها نشـــان می‌دهد که چندان مناسب نبوده و محتاج یاری گرفتن از شاه است.

نتیجه‌گیری

رقم در آثار لطفعلی صورتگر، از حیث ظاهر مشـــتمل بر دو گونه متفاوت اســـت. گونـــه اول ترکیبی از خطوط طغرا، نســـتعلیق و شکستهٔ نســـتعلیق و گونه دوم به خط نســـتعلیق و شکستهٔ نستعلیق اســـت. رقم‌های طغرایی رسمیت بیشتری از رقم‌های نستعلیق دارند و می‌توان آن‌ها را شـــاهکارهای هنری لطفعلی محســـوب کرد. به‌نظر می‌رسد طرز نوشـــتن این نوع رقم‌ها در آثار لطفعلی، الگویی مشـــخص دارد. در این الگو، سجع «راقمهٔ العبد الاقل لطفعلی» در پنج ســـطر از پایین به بالا آمده و گاهی تاریخ و «الشیرازی» به آن افزوده شده است. رقم‌های نستعلیق با ظاهری متفاوت و متنوع، بیشـــتر متعلق به آثار سیاه‌قلمی و طراحی‌های لطفعلی اســـت. با توجه به تاریخ‌های ثبت‌شده بر آثار این هنرمند، رقم‌های نســـتعلیق بر رقم‌های طغرایی تقدم تاریخی دارد. ویژگی ظاهری این رقم‌ها بســـیار متنوع اســـت و نمی‌توان برای آن‌ها الگویی واحد درنظر گرفت.

با بررســـی محتوایی شـــرح‌ها در کنار برخی رقم‌های لطفعلی می‌توان برخـــی از جنبه‌های زندگی این هنرمنـــد را حدس زد. براین‌اساس، لطفعلی علی‌رغم میل شخصی خود، در حدود سال ۱۲۶۵ هجری قمری در تهران به‌سر می‌برد. در حوالی سال‌های ۱۲۷۹ هجری قمری در منطقه کردیان ســـکنی گزید و در سال ۱۲۶۹ هجری قمری سفری به قفقاز و گرجستان داشت. با توجه به دست‌نوشته‌های لطفعلی، دو سفر اخیر به مذاق او خوش آمده است؛ زیرا برخلاف سفرش به تهران که با صفت دارالزندان از آنجا یاد می‌کند، کردیان همانند «بهشـــت» و تفلیس، مکانی است که در آن دخترکانش با موهای طلایی و تابدار، خســـتگی از دل دل‌خستگان و تن جان‌سوختگان به‌در می‌کنند.

پی‌نوشت

1. Ivan Stchoukine
2. Anthony Welch
3. Sheila Canby

۴. متن سخنان ناصرالدین‌شاه بر حاشیه این نگاره چنین است: «روز شنبه غُره شـــهر رجب‌المرجب جدی یونت ئیل سنه ۱۳۱۲ در دیوان‌خانه شهر طهران، وقت مغرب این مرغ توی درخت سرو نشسته بود. با اینکه تاریک بود و به‌قدر پنجاه قدم مسافت داشت، با تیر و کمان این مرغ را زدیم که تیر از شکم او گذشت و به سیخ کشیده شد. این اشخاص حاضر بودند: حاجب‌الدوله، امین‌الدوله، امین‌خاقان‌باشی... جنرال، آغامحمدخان، عزیزخان، صندوق‌داران. الحق بسیار خوب زدیم و به کمال‌الملک فرمودیم صورت او را در پرده کشید» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۷۲).

۵. قلم خفی در مقابل قلم جلی، خطی است که با پهنای نیم تا سه‌چهارم میلی‌متر نوشته می‌شود (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳: ۱۶۵).

۶. نخستین تاریخی که در کنار رقم لطفعلی در شاهنامه داوری وجود دارد، ۱۲۷۳ هجری قمری/۱۸۷۱ میلادی است.

۷. احتمالاً همان دوســـتعلی‌خان معیرالممالک (۱۲۳۶-۱۲۹۰ هجری قمـــری) ملقب به نظام‌الدوله، از رجـــال قاجار و خزانه‌دار و رئیـــس ضراب‌خانه در دوره ناصرالدین‌شاه است.

منابع

- آغداشلو، آیدین (۱۳۷۶)، آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، به اهتمام جاسم غضبان‌پور، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۸۴)، زمینی و آسمانی: نگاهی به خوشنویسی ایرانی از آغاز تا امروز، تهران: فرزان روز.
- آفرین، فریده (۱۳۹۲)، نگره مؤلف و آثار کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی، باغ نظر، سال دهم، شماره ۲۵، صص ۸۹-۱۰۰.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰)، نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- جوانی، اصغر (۱۳۸۵)، دوران‌شناسی آثار طراحی و نقاشی رضا عباسی، مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.
- جوانی، اصغر (۱۳۹۰)، بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.
- راکسبرگ، دیوید جی. (۱۳۸۸)، کمال‌الدین بهزاد و مسئله پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایرانی، مترجم: صالح طباطبایی، نگارگری ایرانی-اسلامی در نظر و عمل، تهران: فرهنگستان هنر.
- سوری ملیکیان شیروانی، اسدالله (۱۳۸۳)، آثار امضادار و مستند بهزاد، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.
- غضبان‌پور، جاسم (۱۳۷۶)، آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۷۳)، فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، تهران: روزنه.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۹)، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، ج ۲، لندن: ساتراپ.
- کمالی سروستانی، کوروش (۱۳۸۲)، مجالس شاهنامه، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- Afarin, F. (2013), A Study on Authorship in Kamal ud-Din Behzad and Reza Abbasi 's works, Nazar Research (Nrc). 10(25): 89–100.
- Aghdashloo, A. (1997), Aqa Lutf Ali Suratgar Shirazi, Edited by Ghazabanpour J., Tehran: Cultural Heritage Organization.
- Aghdashloo, A. (2005), Ground and Heaven: A Look at Iranian Calligraphy from the Beginning to the Present, Tehran: Farzan Rooz.
- Canby, Sh. (1996), The Rebellious Reformer: The Drawings and Painting of Riza-Yi Abbasi of Isfahan, London: Azimuth.
- Ghazabanpour, J. (1997), Aqa Lutf Ali Suratgar Shirazi, Tehran: Cultural Heritage Organization.
- Ghelijkhani, H. R. (1994), Dictionary of Vocabularies and Terminology of Calligraphy and Related Arts. Tehran: Rozaneh.
- Javani, A. (2006), Periodontics of Drawings and Paintings by Reza Abbasi, The Painting School of Isfahan School Researches, Tehran: Academy of Art.
- Javani, A. (2011), The Foundations of Isfahan Painting School. Tehran: Art Academy.
- Kamali Sarvestani, K. (2003), Scenes of the Shahnameh, Shiraz: Foundation of Farsi.
- Karimzadeh Tabrizi, M. A. (1990), The Cultures and Works of Old Persian Painters, Vol. 2, London: Satrap.
- Pakbaz, R. (2002), Encyclopedia of Art, Tehran: Contemporary Culture.
- Pakbaz, R. (2011). Persian Painting: From the Beginning up to Today, Tehran: Zarrin and Simin.
- Rexburg, D. J. (2009), Kamal al-Din Behzad and the Issue of Creating an Artwork in Persian Painting, Translated by Tabatabaee S., Iranian-Islamic Painting: In the View and Practice, Tehran: Art Academy.
- Sorimalikian, Sh. A. (2004), Signs and Documents of Behzad, International Conference of Kamal al-Din Behzad Researches, Tehran: Art Academy.
- Stchoukine, I. (1964), Les Peintures Des Manuscrits De Shah Abbas 1era La Fin Des Safavis, Geuthner: Librairie Orientaliste.

نگارگری ایران، فراتر از نظریات

چکیده:

نگارگری اســـلامی والاترین جایگاه خود را به‌طور ویژه در ایران به‌دست آورده و در صدر هنرهای اســـلامی قرار گرفته اســـت، اما هنوز آن‌چنان کـــه باید به آن توجهی صورت نگرفته و به همین دلیل چارچوبی نظـــری که بتوان با آن چنین هنری را بررسی کرد معرفی نشده اســـت. هدف پژوهش حاضر، بررسی خطوط اصلی فکری‌ای اســـت که با آن بتوان آثار نگارگری ایران را تفسیر و ارزیابی کرد. بدین‌منظور نخســـت ضرورت این پژوهش تبیین، و پس از آن مفاهیم اساســـی «هنر اسلامی» و «نگارگری» واکاوی می‌شـــود. در ادامه این جستار، دیدگاه‌ها و نظریه‌هـــای مختلف درباره نگارگری ایران به ســـه بخش عمـــده هویت‌بنیاد، عرفان‌بنیاد و فلســـفه‌بنیاد دســـته‌بندی می‌شـــود و پس از بیان هریک از این دیدگاه‌ها، بررســـی ضعف‌های آن‌ها در تبیین نگارگری ایـــران صورت می‌گیرد. براساس نتایج پژوهش، نمی‌توان نگارگری ایران را به‌تنهایی و به‌طور کامل با این نظرات تبیین کرد. به عبارت دیگر، تجلیات نگارگری ایران در دوران پرفرازونشیب خود، بیش از آن است که در چارچوب دیدگاه‌های یادشده قرار بگیرد.

واژه‌های کلیدی: فلسفه هنر، نگارگری ایران، هنر اسلامی، نظریه پردازی هنر.

مهتاب مبینی

استادیار گروه هنر، دانشگاه پیام‌نور تهران، تهران، ایران.
Email: dr.m.mobini@gmail.com

نویسندهٔ‌مسئول

امین شاه‌وردی

کارشناس ارشـــد پژوهش هنر، دانشـــگاه پیام‌نور تهران، تهران، ایران.
Email: amin.shahverdy@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۴

DOI: 10.22051/pgr.2019.21818.1010

مقدمه

هنر اسلامی به‌مثابه یکی از بزرگ‌ترین تجلیات فرهنگ و تمدن اسلامی، در کنار دیگر تجلیات از جمله علم، عرفان و... همواره توجه جست‌وجوگران و مشتاقان را به خود جلب کرده است. از این میان، نگارگری از جمله هنرهایی است که در میان هنرمندان مسلمان جایگاه والایی دارد. باید توجه داشت که برترین ارزش‌های نگارگری اسلامی، به‌طور ویژه در ایران به‌دست آمده است؛ به‌گونه‌ای که پاپادوپلو در مقدمه کتاب خود، نگارگری ایران را اوج هنر اسلامی معرفی می‌کند (آیت‌اللهی، ۱۳۹۰: ۲۸).

اگرچه نگارگری ایران بعد از هنرهایی مانند سفالگری و خوشنویسی شکوفا شد، پس از نشان‌دادن ظرفیت‌های نهفته خود، در پایان دوره تیموری گوی رقابت را حتی از شاهزاده هنرهای دوره اسلامی یعنی خوشنویسی ربود (آژند، ۱۳۸۹: ۲۶۷). با وجود این، آن‌چنان که باید به آن توجه نشد. همین امر سبب شد تا چارچوبی نظری که این هنر را ارزیابی می‌کند، شناسایی نشود. هدف از این پژوهش، بررسی چارچوب‌های نظری است که امکان تحلیل و بازاندیشی تجلیات نگارگری ایران را فراهم می‌کند.

هنگامی که درباره فلسفه نگارگری ایران سخن می‌گوییم، نخست باید چیستی فلسفه هنر و هنر اسلامی را مشخص کنیم. همچنین باید بدانیم نگارگری ایران کدام است و ارتباط میان این حوزه‌ها بر چه اساسی است. از سوی دیگر، باید ضرورت و اهمیت طرح بحثی نظری درباره نگارگری ایران روشن شود. برای این منظور، ناچار باید درباره هریک از این موضوعات بحثی اجمالی کنیم تا هنگام بررسی موارد جزئی‌تر، خطا و اشتباهی در انتخاب چارچوب بحث رخ ندهد. در ابتدا شاید به‌نظر برسد بحث درباره هنر اسلامی چندان مناسب این جستار، یا دست‌کم در هماهنگی کامل با آن نباشد. در این مورد می‌توان گفت بحث صاحب‌نظران درباره نگارگری ایران، همواره ذیل مفهوم کلی هنر اسلامی قرار گرفته است. از این‌رو نتایج مربوط به هنر اسلامی، ذاتاً به نگارگری ایران به‌عنوان یکی از انواع هنرهای اسلامی تسری داده شده است؛ بنابراین، ضروری است در این پژوهش از هنر اسلامی به‌سوی نگارگری ایران حرکت کنیم.

از سوی دیگر، بحث نظری درباره نگارگری ایران ضروری است؛ زیرا دیدگاه‌های متفاوت و گاه متناقضی در این زمینه وجود دارد که درک زیباشناسانه نگارگری ایران را با مانعی بزرگ مواجه می‌کند. شناخت موانع و اینکه آیا بحث‌های نظری سبب انسداد درک زیباشناسانه آثار نگارگری ایران می‌شود، به الگوی برگزیده در این بخش بستگی دارد، اما درمجموع، صرف‌نظر از اینکه از چه دیدگاهی به نگارگری ایران توجه شود، آشکارکردن مبانی نظری آن سبب می‌شود درک زیباشناسانه این هنر از دیدگاه روشن‌تری مدنظر قرار گیرد؛ بنابراین، پس از ارائه توضیحاتی بسنده از مفاهیم فوق، به بررسی نظریه‌ها پرداخته می‌شود تا محملی نظری برای ارزیابی نگارگری ایران فراهم آید.

پیشینه پژوهش

در زمینه نگارگری ایرانی پژوهش های بسیاری توسط محققان نوشته شده که بیشتر از جنبه های بررسی تطبیقی و تاثیر و تاثرات نگارگری ایرانی با مکاتب نگارگری دیگر و یا با رویکردهای زیبایی شناسی، مضمونی، نشانه شناسی، فرمالیستی، نماد شناسی و ... به نگارگری ایرانی صورت گرفته است. اما پژوهش در خصوص چارچوبی نظری که بتوان با آن هنر نگارگری ایران را تفسیر و ارزیابی کرد و دیدگاه ها و نظریات مختلف در این زمینه را طبقه بندی و تحلیل نمود؛ کمتر صورت گرفته است. از طرفی وجود نظریات مختلف در این زمینه درک زیباشناسانه نگارگری ایران را با مشکل مواجه می کند. در این پژوهش سعی شده است با بیان هریک از این دیدگاه‌ها و بررسی ضعف‌های آن‌ها در تبیین نگارگری ایران، محملی نظری برای ارزیابی نگارگری ایران فراهم‌آید.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی–تحلیلی دیدگاه‌ها و نظریه‌ها مختلف درباره نگارگری ایران را بررسی می کند که این دیدگاه ها به سه بخش عمده هویت‌بنیاد، عرفان‌بنیاد و فلسفه‌بنیاد دسته‌بندی می‌شود و پس از بیان هریک از این دیدگاه‌ها، بررسی ضعف‌های آن‌ها در بیان نگارگری ایران صورت می گیرد. شیوه گردآوری اطلاعات با استناد به منابع کتابخانه ای است.

نگارگری در هنر اسلامی

نگارگری از هنرهایی است که به شیوه‌ای خاصی در هنر ایران دیده می‌شود، اما با برخی مفاهیم دیگر اشتباه گرفته شده و معانی چندگانه یافته است. نقاشی مفهوم عام نگارگری است که تمامی نقش‌ها و تصاویر مصنوع را شامل می‌شود، اعم از اینکه این نقش‌ها بر روی سفال، پارچه، کاغذ، دیوار و... باشد. اما نگارگری به معنایی که در این پژوهش مدنظر است، مفهومی خاص از نقاشی است. به

عبارت دیگر، رابطه میان آن‌ها عموم و خصوص مطلق است؛ یعنی نگارگری یکی از انواع نقاشی است که برای تصویرپردازی منقوش در نسخ خطی به‌کار می‌رفته است (آژند، ۱۳۸۹: ۸). البته در دوره صفوی و پس از آن، نگارگری دیگر چنین مصداقی نداشت و به‌صورت مستقل و جدا از کتاب‌ها یافت می‌شد (پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۶). برخلاف نگارگری که ممکن است توافق نسبی درباره مفهوم آن وجود داشته باشد، هنر اسلامی با ابهام بیشتری همراه است. نخست اینکه اصطلاحی که معادل لفظ هنر در زبان عربی است، در دوره اسلامی با معنایی ارزش‌مدارانه که بیانگر خلاقیت و ذوق باشد همراه نبوده است. از دیدگاه ایروین، در قرون وسطا [در فرهنگ اسلامی] فن (جمع: فنون) بچه‌گانه نوع، شیوه یا روش بود. با گسترش معنایی، واژه فن بچه‌گانه نوعی مهارت یا صنعت نیز به‌کار رفت. تنها در دوران معاصر، این واژه معنای هنری و زیبایی‌شناختی پیدا کرد، همان‌طور که در «الفنون المستظرفه» (هنرهای زیبا) به‌کار رفته است (ایروین، ۱۳۸۹: ۲۱).

دوم اینکه برای بررسی این مفهوم باید نخست دقت کرد که آیا می‌توان برای آن ماهیتی مستقل درنظر گرفت یا اینکه باید آن را در شمار مفاهیم اعتباری قرار داد. در عالم خارج، ماهیتی مستقل به نام هنر اسلامی، برخلاف اشیای دیگر وجود ندارد. اما آیا می‌توان برای این مفهوم منشأ انتزاعی در این عالم درنظر گرفت؟ به‌نظر می‌رسد چنین کاری ممکن نیست. درنتیجه هنر اسلامی مفهومی اعتباری است که برای جداکردن پدیده‌هایی وضع شده است که از جنبه‌ای اهمیت دارند. اگر این مطلب پذیرفته شود، باید علت وضع کردن چنین اصطلاحی جست‌وجو شود. برای این منظور باید توجه کرد اصطلاح هنر اسلامی را نخست هنرشناسان و مورخان اروپا ایجاد کردند تا هنر موجود در سرزمین‌های اسلامی را از هنر دیگر تمدن‌ها متمایز کنند. براساس این رویکرد، قید «اسلامی» در اصطلاح هنر اسلامی از باب فرهنگ و تمدنی بوده که در آن چنین هنری به‌وجود آمده است. درنتیجه، در سرزمین‌های اسلامی، هیچ هنری به‌جز هنر اسلامی به‌وجود نیامده است. در غیر این صورت، نیاز است تا چیستی این هنر بیان شود.

به‌نظر می‌رسد به‌کارگیری چنین مفهومی با دشواری‌های دیگری همراه است؛ زیرا براساس این معیار، آثار هنری که به‌شدت از هنرهای دیگر فرهنگ‌ها تأثیر می‌پذیرند، به‌عنوان «هنر اسلامی» پذیرفته می‌شوند؛ برای مثال، آیا باید نگاره‌هایی را که در دوران ابتدایی هنر نگارگری کشیده شده است، جزء هنر اسلامی دانست؟ براساس معیار یادشده، چنین نگاره‌هایی در گروه هنر اسلامی قرار می‌گیرند؛ زیرا آن‌ها را هنرمندان مسلمان در سرزمین‌های اسلامی به‌وجود آورده‌اند. از سوی دیگر وقتی به این نگاره‌ها دقت می‌شود، مثلاً به اسبی که در کتاب منافع‌الحیوان[1] به‌شدت از هنر چینی تأثیر پذیرفته است، نمی‌توان میان آن و هنر چینی‌ای که آن نگاره از آن اقتباس شده است، تفاوتی یافت.[2] در عین حال، برخی پژوهشگران مانند الکساندر، هنر اسلامی را هنری دانسته‌اند که هنرمندان گرویده به اسلام آن را شکل داده‌اند و آثاری هنری هم‌خوان با معیارهای فرهنگی اسلام به‌وجود آورده‌اند.

علاوه بر نقد این دیدگاه مانند رویکرد پیشین، برخی آثار هنری‌ای که به‌عنوان هنر اسلامی شناخته می‌شوند، اساساً نه برای مسلمانان و نه به دست آن‌ها ساخته شده‌اند (همان: ۲۰)؛ بنابراین، به‌نظر می‌رسد باید از تلاش برای دستیابی به معیاری ابژکتیو دست کشید. اگر قرار است تبیینی برای هنر اسلامی صورت بگیرد، ضروری است در سوژه فردی یا جمعی جست‌وجو شود. از آنجا که یکسان‌سازی مفهومی مانند هنر اسلامی در سوژه‌های منفرد، به‌ناچار به سوژه جمعی راه می‌برد و باید میزان و معیار هنر اسلامی را در سوژه جمعی جست‌وجو کرد. این راهی است که افرادی مانند بورکهارت برگزیده‌اند.

سنت با نقل‌وانتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صورت‌ها را تضمین می‌کند و واجد قوای سری است که بر کل هر تمدن اثر می‌گذارد. همچنین صنایع و حرفه‌هایی را که هدف بی‌واسطه‌شان خصیصه‌ای قدسی ندارد، تعیین می‌کند و قطعیت می‌بخشد (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸). چنین دیدگاهی اساساً رویکرد سنت‌گرایانی است که معتقدند در هنر اسلامی محتوا و روحی دینی (در اینجا اسلامی) وجود دارد. براساس این دیدگاه، چنین ویژگی‌ای از سنخی نیست که به‌صورت کاملاً مفهومی بیان شود، بلکه معنای آن با قرارگرفتن در زمینه سنت برای مخاطب آشکار می‌شود. بدین‌ترتیب، از نظر این افراد، زمینه درک هنر اسلامی با زمینه‌ای که در آن هنرهای غربی معنا می‌یابد کاملاً متفاوت است.

مفهوم اروپایی و اسلامی هنر با یکدیگر متفاوت‌اند؛ تا آنجا که ممکن است این پرسش مطرح شود که آیا استفاده از واژه‌هایی مانند هنر و هنری برای اشاره به این مفاهیم، بیش از آنکه سبب تفاهم شود، خلط و اشتباه به‌وجود نمی‌آورد (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۲۵). از سوی دیگر، برخی پژوهشگران مانند الیور لیمن، این

مرزبندی‌ها را مغالطه می‌دانند و آن را یکی از علل کج‌فهمی درک و شناخت هنر اسلامی محسوب می‌کنند (حنایی کاشانی، ۱۳۹۰: ۳۴۸). بدین‌ترتیب به‌نظر می‌رسد هنر اسلامی از هر چارچوبی نگریسته شود، نمی‌توان معیاری عینی یا مفهومی برای مرزبندی آن در مقابل هنرهای غیراسلامی به‌دست آورد، هم به‌دلیل ابهام مفهوم «هنر اسلامی» و هم به‌علت الگوی مفهومی برگزیده‌شده در پژوهش‌های آکادمیک.

نگارگری ایران

پس از بیان دشواری‌هایی موجود در تحدید مفهوم هنر اسلامی، یکی از شاخه‌های این هنر، یعنی نگارگری ایران باید بررسی شود. شاید به‌نظر برسد از آنجا که مفهوم نگارگری خاص‌تر از اصطلاح هنر اسلامی است، دشواری کمتری در تعریف آن وجود دارد، اما چنین نیست. نگارگری ایران یکی از هنرهایی است که دیدگاه‌های کاملاً متفاوتی درمورد آن وجود دارد؛ تا آنجا که گاهی پژوهشگر پس از خواندن نظرها درباره نگاره‌ای گمان می‌کند با دو یا چند نگاره مختلف سروکار دارد. به همین دلیل، در ادامه دیدگاه‌های متفاوت درباره نگارگری ایران دسته‌بندی می‌شود و در پایان با بررسی قوت‌ها و ضعف‌های این هنر، راهی نسبتاً درست مدنظر قرار می‌گیرد.

می‌توان دیدگاه‌های موجود درباره نگارگری ایران را در سه دسته قرار داد:

۱. نظریه‌هایی که در درک نگارگری ایران به هویتی نسبتاً پایدار توجه دارند و معتقدند نگارگری ایران زیرمجموعه‌ای از هنر اسلامی است؛ بنابراین، نگارگری ایران مانند دیگر هنرهای این رده، هویتی دینی و اسلامی دارد. با وجود اینکه نگارگری در دوره‌های مختلف تاریخ فراز و فرودهایی داشته است، همواره می‌توان سرشتی واحد، یعنی هویت دینی-اسلامی را در آن دید.

۲. نظریه‌هایی که نگارگری ایران را تلاشی دائمی برای رهایی از عالم ماده و دستیابی به نوعی شهود عالم ماورای ماده می‌دانند؛ آنچه در این نظریه‌ها بیشتر اهمیت دارد، تفسیر نقش‌ها و تصاویر به‌مثابه بازنماینده طبیعت نیست، بلکه توجه به آن‌ها نمادهایی است که نیازمند تأویل و تفسیرند. براساس این دیدگاه، نگارگر همواره تلاش می‌کرد جامه‌ای این‌جهانی به کشف و شهودهای به‌دست‌آمده از حقیقت غیرمادی در عالم خیال بپوشاند و نوعی امکان فراروی برای مخاطبان خود فراهم کند.

۳. نظریه‌هایی که الهام‌گرفته از آثار فیلسوفان مسلمان هستند؛ در این نظریه‌ها بیش از آنکه به تطبیق میان تئوری‌های استخراج‌شده از نظریه‌های این فیلسوفان و آثار نگارگری ایران توجه شود، حفظ هماهنگی و انسجام این نظریه‌ها با سیستم فلسفی فیلسوفانی که این تئوری‌ها از آثار آن‌ها استخراج شده است، مدنظر قرار می‌گیرد.

پس از این تقسیم‌بندی کلی، نظریه‌های هریک از این سه دسته جداگانه بررسی می‌شود و توانایی آن‌ها در تبیین نگارگری ایران مدنظر قرار می‌گیرد؛ بنابراین، از این پس برای اشاره به نظریه‌های اول از اصطلاح هویت بنیاد، برای نظریه‌های دوم از اصطلاح عرفان بنیاد و برای نظریه‌های سوم از اصطلاح فلسفه بنیاد استفاده می‌شود.

نظریه‌های هویت‌بنیاد

معمولاً در دیدگاه‌های این دسته به‌طور خاص به نگارگری ایران توجه نمی‌شود، بلکه این هنر در ذیل هنر اسلامی مدنظر قرار می‌گیرد و نظریه‌های به‌دست‌آمده در هنر اسلامی به نگارگری ایران تسری داده می‌شود. براساس نظر افراد این گروه می‌توان هویتی یگانه اما سیال را در تمامی هنرهای اسلامی شناسایی کرد که از نظر آن‌ها همان هویت دینی-اسلامی است. اشکالات وارد بر این دسته از دیدگاه‌ها، در بیان‌های مختلف و ذیل تفسیر مفهوم «هنر اسلامی» بررسی می‌شود و چنین دیدگاه‌هایی در مواجهه با نگارگری ایران، از هنرهای دیگر (مثلاً خوشنویسی) ضعیف‌تر هستند. از جمله اشکالات این دیدگاه‌ها، بی‌توجهی به تحریم‌های نقاشی در اسلام است. حتی اگر ریشه این تحریم‌ها درست نباشد و احادیث مرتبط با این زمینه نامعتبر باشد، مشکل به‌قوت خود باقی است؛ زیرا چنین رویکردی همواره در جامعه اسلامی تأثیرگذار بوده است و بزرگان دینی با آن موافق نبوده‌اند. حسن در این باره می‌گوید: به هر حال حقیقت امر هرچه باشد، حدیث‌های منسوب به پیامبر در تحریم نقاشی - خواه درست باشد یا غلط - انکارناپذیر است. کراهت نقاشی میان بزرگان دین اعم از سنی و شیعه مشترک است (زکی محمد حسن، ۱۳۸۸: ۷۵).

حتی اگر رویکرد مذهب شیعه با اهل سنت متفاوت درنظر گرفته شود، این مقوله همچنان به‌قوت خود باقی است؛ زیرا مذهب رسمی ایران تا پیش از صفویه، شیعه نبوده است. نکته دیگر و خاص در نظریه‌های هویت‌بنیاد، بی‌توجهی به این نکته است که نگارگری، هنری همگانی محسوب نمی‌شود و برخلاف آثار چشم‌نواز معماری اسلامی است که همواره با توده جامعه ارتباط

دارند و اعتبار، مشـــروعیت و ویژگی‌های زیباشناســـانه خود را از دین و فرهنگ رایج جامعه کسب می‌کنند. درواقع، هنر نگارگری همواره به دربار شاهان وابســـته بود و تقریباً هیچ‌گاه در دسترس افراد دیگر قرار نمی‌گرفت. از این‌رو ممکن بود نگارگران بسیاری از اموری را که در جامعه اسلامی ممنوع یا ناخوشایند بود نادیده بگیرند. اما از دیدگاه گرابر (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۶۶) می‌توان ادعا کرد که این زمینهٔ خصوصی، آزادی بیان فراوانی را در اختیار هنرمندان گذارد که به لطف بلندپروازی‌های شاهان و نگرش‌های هجوآمیز نقاشان، زمینه‌ای مساعد برای نشو و نمو یافتند؛ حال آنکه اگر این آثار برای تماشای شمار زیادی از مردم آفریده می‌شد، پرداختن به این امور ممنوع اعلام می‌شد.

محدودیت دسترســـی به آثار نگارگری به‌اندازه‌ای بود که حتی نگارگران نمی‌توانستند بســـیاری از نوآوری‌ها و آثار دست‌اول را ببینند. در میان نظریه‌های هویت‌بنیاد، نظریه‌هایی دیده می‌شود که در آن‌ها هنر اسلامی براساس مفاهیم هنرهای غربی بررسی شده است. شاید مهم‌ترین مفهوم «بازنمایی» است که از رنسانس به بعد بر ذهن هنرمندان غربی حاکم شد. براساس این نظریه‌ها، نگارگری ایران نوعی واپس‌ماندگی از کمال مطلوب نقاشی بود که در اروپا رخ داد. از دیدگاه این افـــراد، بازنمایی طبیعت، غایت اثر هنری است. از این‌رو نقاشی ایرانی نوعی درجازدن در سنت‌های ایستاســـت که نمی‌توان آن را از پیله محکمی که در حاشیهٔ آن تنیده شده است نجات داد.

از میان افرادی که این دیدگاه را برای پژوهش در نگارگری ایران برگزیده‌اند، می‌توان به بنیون، ویلکینســـون و گری اشـــاره کرد (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۶۹). مهم‌ترین ایـــراد دیدگاه‌های این افراد، مبنا قراردادن نوعی ارزش داوری است. براین‌اساس، غایت نهایی نقاشی، بازنمایی طبیعت است و همه نقاشان باید برای رسیدن به این هدف بکوشند؛ بنابراین، کسی که به‌سوی این هدف حرکت نکند، در مهارت یا مبانی فکری و ذهنی ناتوان می‌شود.

حداقل یک قرن از زایل‌شدن این پیش‌فرض از ذهن جامعه هنری می‌گذرد. نقاشان غربی نیز از امپرسیونیست‌ها به بعد، آگاهانه از چنین غایتی برای نقاشی اعراض کردند. براساس این جنبش‌ها، نمی‌توان بازنمایی طبیعت را تنها وظیفه نقاشی دانست. همچنین منحصردانستن وظیفه نقاش در بازنمایی طبیعت، گونه‌ای تقلیل به نظام ذات‌گرایانه‌ای اســـت که پدیده‌ها را براساس دیدگاه ذاتی و عرضی دســـته‌بندی می‌کند. در این میان، مواجهه هنرمندان غربی با آثار هنری دیگـــر نقاط جهان از جمله آســـیا و آفریقا در گسســـت از نظریه بازنمایی اهمیت یافت و ســـبب شد نگاه آنان به دیگر معیارهایی که می‌توان برای نقاشـــی درنظر گرفت جلب شـــود. درواقع، نقاش و نگارگر ایرانی هرگز در اندیشـــه بازنمایی طبیعت نبوده‌اند. چنین معیاری در نقاشـــی و نگارگری ایران جز در زمان نفوذ آثار هنـــری غرب که در برخـــی دوره‌های تاریخی پررنگ شده، ارزش ذاتی نداشته است. علی‌رغم نفوذ هنر اروپایی از قرن هفدهم/ یازدهم به بعد، نقاشان ایرانی ظاهراً تمایلی برای خیال‌بافی که نقاشی‌های دوبعدی را ســـه‌بعدی کُند نداشتند و احتمالاً این حیله‌های بصری را خلاف ارزش می‌دانستند (کنبای، ۱۳۸۹: ۱۲).

اگرچه در حـــال حاضر نظریه فوق (بررســـی نگارگری ایران ذیل مفاهیمی که با آثار هنـــری غربی غرابت دارنـــد) چندان مدنظر نیســـت، برخی لوازم آن همچنان در لابه‌لای آثـــار متفکران در این حوزه به‌چشـــم می‌خورد. از جمله مواردی که راکسبرگ به آن‌ها اشـــاره می‌کند، اطلاق اصطلاح «تزئینی» یا «آرایشـــی» بر نگارگـــری ایـــران و بدون تعریف‌ماندن نظام‌هـــای فضایی و ترکیب‌بندی این نگارگری است (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۶۹).

نظریه‌های عرفان‌بنیاد

در این نظریه‌ها، به تأویل و تفسیر نگارگری ایران در پرتو مفاهیم عرفانی پرداخته می‌شـــود. همچنین نقاشـــان به‌طـــور خاص و هنرمندان اسلامی به‌طور عام، از جمله افرادی محسوب می‌شوند که سعی دارند به حقیقتی برتر دســـت یابند. از دیدگاه قائلان به نظریه‌های این‌چنینی، هنرمند مانند بسیاری از افراد دیگر سعی می‌کند به مراتب بالاتری از حقیقت دست یابد که بخش ناچیزی از آن در عالم مادی ظهور یافته است؛ با این تفاوت که او استعداد و مهارتی دارد که می‌تواند این تجربه را در اثری هنری که شـــاید شعر، نقاشی و... باشد آشکار کند. براساس این نظریه‌ها، حقیقت مراتبی تشـــکیکی دارد که بالاترین آن حقیقتی بسیط است. در این سلسله‌مراتب، هنرمند نه مانند عارف کامل به حقیقت نهایی می‌رسد و در آن غوطه‌ور می‌شـــود و نه مانند افرادی است که به این حقیقت دل‌مشغول نیســـتند و در پایین‌ترین مرتبه ارتباط با حقیقت قرار دارند، بلکه او در مرتبه‌ای میان این مراتب به‌ســـر می‌برد.

نگارگر ایرانی یا صوفی و عارف محسوب می‌شد یا زمینه فکری‌اش، به‌دلیل الفت با شعر و ادب فارسی، به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوســـته بود. [...] او هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبود،

بلکه می کوشید اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به‌تصویر بکشد (پاکباز، ۱۳۹۱: ۵۹۹).

در چنین دیدگاه‌هایی به مانی (یکی از مهم‌ترین افرادی که به تلفیق دین و هنر پرداخت) توجه ویژه‌ای می‌شود. همچنین نگارگری مانوی، پایه و اساس نگارگری ایران در دوران بعد به‌شمار می‌آید. به‌نظر می‌رسد مانی برای تعلیم آموزه‌های خود به افراد بی‌سواد، از تصویر و نقاشی استفاده می کرد. برای فرزندان ظلمت، از چهره‌های نفرت‌انگیز و برای فرزندان نور، از تمثال‌های زیبا بهره می‌برد (میرفخرایی، ۱۳۸۷: ۵۱)؛ بنابراین، نقاشی برای مانویان، یکی از وسایل تبلیغ و تعلیم، و آکنده از نماد و رمز بود (تصویر ۱).

نقاشان مانوی غالباً مفاهیم نمادین را به‌کمک نقش‌مایه‌های قراردادی بیان می کردند. همچنین نگاره‌ها را به‌شکلی خلاصه با خطوط موزون و رنگ‌های درخشان می‌ساختند و با نقوش انتزاعی می‌آراستند. گزینه رنگی آنان شامل لاجوردی، آبی روشنفام، نارنجی، سرخ و سبز بود و همیشه رنگی یکدست (آبی یا سبز یا سرخ) در پس‌زمینه تصویر به‌کار می‌بردند (پاکباز، ۱۳۸۹: ۴۶).

تصویر ۱. خوشنویسان مانوی منبع: کلیم کایت، ۱۳۸۴، ت ۲۶

نظریه‌پردازان عرفان‌بنیاد با یادآوری این مطلب سعی می کنند از چنین محملی برای تفسیر نگارگری ایران در دوره‌های بعد استفاده کنند. آنها با تأکید فراوان بر معانی رمزی و اسرار نهفته در نگاره‌ها، به‌نوعی به بازخوانی نگاره‌ها می‌پردازند. نمونهٔ زیر در زمرهٔ این دیدگاه‌هاست که حتی از اصطلاح «مانینگاره» برای نگاره‌های دوره‌های بعد استفاده می کند. در این نگرش، «بی گمان آنچه مشخصه نقاشی و نگارگری ایرانی است، مانی‌نگاری است که به‌نحو شگفت و شگرفی میان فرهنگ باستان و دوران اسلامی پیوند می‌زند و با همه تنوع روحی، حکمت ایرانی و از همه مهم‌تر فراروی به‌سوی خیال انتزاعی در آن موج می‌زند» (خاتمی، ۱۳۹۰: ۲۱۴).

درک درست مانی‌نگاره بر اندیشه اسارت نور در عالم ظلمت استوار است؛ عالمی که از جنس ملأاعلی نیست و نمی گذارد آدمی حقیقت خود و دیگر چیزها را دریابد. براساس این دریافت، هنرمند مانوی و به تبعیت آن نگارگران دوره اسلامی سعی می کنند رهایی از این اسارت را در نگاره‌های خود نمایش دهند و از زیبایی و طراوت جهان نور سخن بگویند. آنان تلاش می کنند با رنگ‌های نمادین و طرح‌های مینوی، جلوه‌ای از زیبایی حقیقی را که در چنین جهانی وجود دارد، برای بینندگان خود به ارمغان بیاورند. همچنین می‌خواهند به‌وسیله فرم‌های دوبعدی که نمایشگر عالم ماده نیست، به مخاطبان خود بگویند در این نگاره‌ها نه حضور مادی بلکه ظهور چیزی را تماشا کنند که در باطن غیرمادی است.

این تقابل اسارت و رهایی در مانی‌نگاری با ظرافت برجسته شده است؛ به‌ویژه اینکه این نگاره‌ها فضا و چشم‌انداز ندارند و اجسام در آن‌ها بی‌سایه‌اند. در عین حال، با فلزهای رنگین و گران‌بها، طلا و نقره تزئین می‌شوند و درمجموع نشان می‌دهند نور اسیرشده در زندان مادی در حال رهایی و تعالی و رسیدن به رستگاری است (همان: ۲۲۳).

در چنین نگرش‌هایی، معنای رمزی نگاره‌ها دریافت می‌شود. برای آشکارکردن آنچه این نظریه‌ها برعهده دارند، می‌توان از تمثیل‌های اشعار عارفانه کمک گرفت. از نظر قائلان به چنین نظریه‌هایی، هنگامی که در اشعار عرفانی از معشوق، جام می، شاهد، مستی و... صحبت می‌شود، هدف فرارفتن از معنایی ظاهری است. مطابق این دریافت، نبود تناسب میان درک هنرمند و تجربه منحصربه‌فرد او، چنین نمادهایی را به‌وجود می‌آورد. مخاطب باید خود راه درست را دریابد و از درک ظاهری عناصر نقش‌بسته خودداری کند. باید توجه داشت که توسل به نماد، جنبه دیگری از تأکید بر تضاد میان ظاهر و باطن است؛ باطنی از جنس نور و ظاهری که اسارتگاه آن محسوب می‌شود.

در این سطح، سرشت به‌ظاهر قراردادی فرم‌ها و نوع سازماندهی آن‌ها، درواقع بیان واقعیت آن‌هاست؛ زیرا فرمها صرفاً آیین‌هاند و همه‌چیز درواقع انعکاسی است از آنچه واقعاً وجود دارد. به همین دلیل، واقعیت آن چیزی نیست که از حواس به‌دست می‌آید، بلکه

عشق است که حقیقت دارد؛ عشق جان‌سوزی که هر فرد را به زائری در طلب خویشتن و معبود خویش مبدل می‌کند که الهی شده است. از این دیدگاه، سنت بزرگ نقاشی ایرانی چیزی جز تبدیل امور مشهود به تجسم مثل مینوی نیست (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۸۷).

آنچه در آغاز مواجهه با این نظریه‌ها به ذهن می‌رسد این است که چگونه باید نگاره‌هایی را که به‌وضوح اینجهانی به‌نظر می‌رسند مشمول احکام آنجهانی این نظریه‌ها دانست. در اینجا مشکلی اساسی بروز می‌یابد: یا هر نگاره‌ای براساس مفاهیم و نمادهای ارائه‌شده قابل‌تأویل است یا جزء آثار کم‌ارزش هنری محسوب می‌شود. بدین‌ترتیب، این حکم که در نگاه اول پذیرفتنی به‌نظر می‌رسد، در عمل بسیاری از آثار نگارگری را از حوزه اثر هنری بیرون می‌گذارد. درحالی‌که با نگاهی واقع‌بینانه به نگارگری ایران، تقریباً از قرن نهم به بعد نمادهای کاملاً عرفانی در آن قابل‌مشاهده است (تصویر ۲).

با دقت در نگاره‌های ابتدایی درمی‌یابیم بسیاری از آن‌ها در درجه نخست، تنها برای تزئین، روشن‌ترکردن مطالب و جذابیت در بیننده به‌وجود آمده‌اند. این نکته از جنبه دیگری مدنظر است و آن، بی‌توجهی نظریه‌های عرفان‌بنیاد به سیر تاریخی نگارگری ایران و گسسته‌دانستن نگاره‌ها از زمینه‌ای است که در آن شکل گرفته‌اند؛ برای مثال، در چنین نظریه‌هایی، استقلالی ذاتی برای نگارگری در همه ادوار درنظر گرفته شده است و این نگاره‌ها مانند تابلوهای نقاشی غربی هستند که بر دیوارهای نمایشگاه‌ها آویخته شده‌اند؛ درحالی‌که باید نگارگری ایران را در بیشتر مواقف تاریخی آن، مانند اثری دانست که وابسته به کتاب است (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۵۹).

از دیگر مشکلات پیش‌روی نظریه‌های عرفان‌بنیاد، ارائه‌نشدن معیاری ابژکتیو برای نگارگری ایران است. همان‌طور که گفته شد، این مشکل در نظریه‌های دستهٔ اول نیز وجود داشت. اکنون با این پرسش مواجه می‌شویم که چه ملاکی، معنایی فراظاهری و به عبارت دیگر عرفانی-تأویلی به نگاره ایرانی می‌دهد که در دیگر آثار نقاشی وجود ندارد. در اینجا می‌توان خود را شخصی تصور کرد که در گالری قدم می‌زند. چنین فردی به هیچ معیار فرمی که این آثار را از دیگر آثار در معرض نمایش او جدا کند، دست نمی‌یابد. به عبارت دیگر، محتوای عرفانی مدنظر است تا معیار فرمی مشخص. ضمن آنکه به‌نظر می‌رسد چنین محتوایی تنها در زمینه فرهنگی مشخصی قابل‌فهم است. این موارد سبب می‌شود

تصویر ۲. معراج پیامبر، اثر سلطان محمد، خمسه طهماسبی، کتابخانه بریتانیا

نظریه‌هایی که در این دسته قرار می‌گیرند، ارزیابی دقیق و توضیح بیشتری از آثار برای مخاطب نداشته باشند. علاوه‌براین، در این نظریه‌ها به مضامین آثار و سفارش‌دهنده آثار نگارگری کمتر توجه شده است. بیشتر سفارش‌دهندگان چنین آثاری، شاهانی بودند که چندان با نگرش‌های عرفانی موافقت نداشتند. برخی از آن‌ها اشعار عرفانی فارسی حاشیه این نگاره‌ها را درک نمی‌کردند و نمی‌توانستند آنها را بخوانند. درنهایت، با توجه‌کردن به دین و شعائر مذهبی، از این هنرها بسیار فاصله می‌گرفتند و در بیشتر موارد نگارگران را رها می‌کردند (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۸۸).

نظریه‌های فلسفه‌بنیاد

از جمله نظریه‌هایی که هنر اسلامی را به‌طور عام و نگارگری ایران را به‌طور خاص تبیین می‌کنند، آنهایی هستند که در آن‌ها از متون فلسفی فیلسوفان اسلامی استفاده می‌شود. البته باید توجه داشت مدافعان این نظریه‌ها، به‌طور ویژه از نگارگری ایران نام نمی‌برند، اما لازمه مباحث آنان، تسری‌دادن احکام به‌دست‌آمده درمورد هنر اسلامی به نگارگری است. مهم‌ترین نکته برای افرادی که از این زاویه به هنر اسلامی توجه می‌کنند،

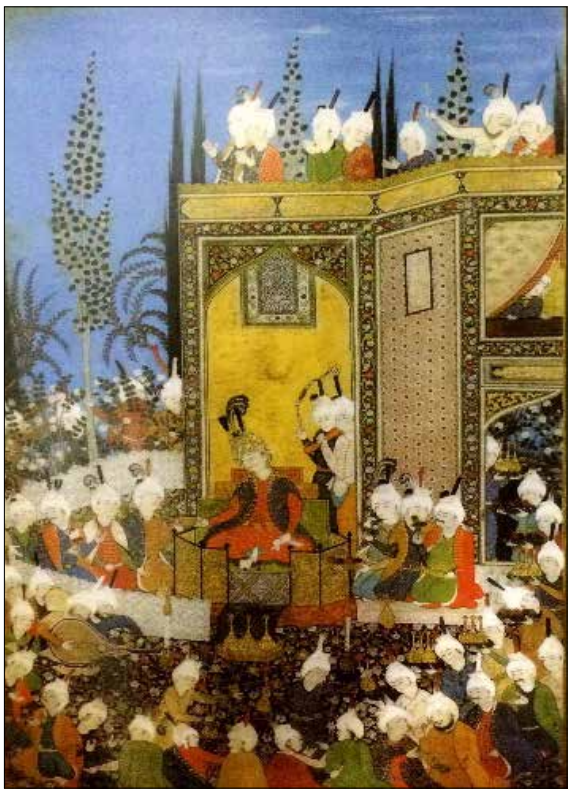
رسیدن به پایه‌ای فلسفی برای تفکیک هنر اسلامی و به‌تبع آن نگارگری از هنرهای دیگر است.

پژوهشـــگران این مقوله، انواع هنر غیراســـلامی را ذیل نام هنر به‌رسمیت می‌شناسند. همچنین می‌دانند نظریه‌های موجود در آثار فیلسوفان اسلامی درباره هنر و زیبایی‌شناسی، به‌طور مطلق به زیبایی‌شناســـی و هنر می‌پردازند. این افراد یا باید بپذیرند این نظریه‌ها درباره تمام آثار هنری صـــدق می‌کند (البته هیچ‌کس چنین چیزی را نمی‌پذیرد) یا ضروری اســـت دامنه این نظریه‌ها را به‌نحوی محدود کنند و این همان امری است که برای رسیدن به آن گام برمی‌دارند. درواقع، کســـانی که به چنین نظریه‌هایی می‌پردازنـــد، به‌خوبی واقف‌اند که هیچ‌یک از این فیلســـوفان، به اصطلاح هنر اسلامی و فلسفه اسلامی اشاره نکرده‌اند.

نکته دیگر اینکه این فیلسوفان هیچ‌گاه اصطلاح هنر اسلامی را در آثارشان به‌کار نبردند و بحثی مستقل در این باب نداشتند. البته نه اینکه از سخنانشـــان چیزی در این مورد استنباط نشود (ربیعی، ۱۳۹۰: ۶۴). محدودکردن دامنه نظریه‌های زیبایی‌شناسی در آثار فیلسوفان اسلامی، به شواهد و مدارکی در آثار آنان نیاز دارد که در بهترین حالت با فرض پذیرش این شواهد، نظریه‌ای اصلاح‌شده شـــکل می‌گیرد. در ادامه، نحوه محدودکردن دامنه نظریه‌های فیلسوفان اسلامی در این زمینه بررسی می‌شود. از آنجا که شرح نظریه‌های همه فیلسوفان به بحثی مستقل نیاز دارد و نمی‌توان در این نوشتار به همه آن‌ها پرداخت، نظریه حکمای مشایی و از میان آن‌ها نظریه ابن‌سینا مدنظر قرار می‌گیرد. ممکن است نتایج این بررسی در بسیاری از قسمت‌ها به فلیسوفان منتسب شود، به‌ویژه در بحث دستیابی به ملاکی عینی برای هنر اسلامی.

مهم‌ترین بحثی که فیلسوفان اسلامی درباره هنر مطرح کرده‌اند، تخیل است. از نظر آن‌ها، انسان قوای مختلفی دارد. یکی از آن‌ها قوای ادراکی است که به چندین قوه تقسیم می‌شود و تعداد آن‌ها نزد همه فیلسوفان مسلمان یک اندازه نیست. در میان این قوای ادراکی، دو قوایی که در بحث هنـــر و آفرینش هنری مهم‌اند، قوه خیال و قوه متصرفه‌اند. از نظر فیلســـوفان مشایی[۳] هنرمند مانند دیگر افراد، از قوه خیال بهره‌مند است و با استفاده از قوه متصرفه می‌تواند صور ذخیره‌شـــده در قوه خیال را تصـــرف، و آن‌ها را به صوری زیبا تبدیل کند. بدین‌ترتیب، وقتی هنرمند همین صور را به عالم ماده منتقل می‌کند، سبب لذت مخاطب می‌شود.

از دیدگاه ابن‌ســـینا، هنرمند می‌تواند با قـــوه متخیله قدرتمند خود در ادراکات خیالی نهفته در قـــوه خیال، دخل و تصرف کند



تصویر ۳. جشن عید، دیوان حافظ، تبریز، حدود ۹۳۲ هجری قمری، اثر سلطان محمد، گالری هنری فاگ، منبع: آزند، ۱۳۸۴: ۱۶۰

و صورت‌های جدیدی شـــکل دهد. وی ســـپس امور و کیفیات محسوســـی مانند صدا و رنگ را به‌صورت آن‌ها درمی‌آورد و اثری هنری ایجاد می‌کند. از آن‌سو، مخاطبان آثار هنری با مشاهده این آثار، صورت نهفته در آن‌ها را درمی‌یابنـــد و از درک آن صورت‌ها لذت می‌برند. (ربیعی، ۱۳۹۰: ۶۸).

این نظریه کلی درباره هنر به‌هیچ‌وجه هنری به نام هنر اسلامی را از سایر هنرها تفکیک نمی‌کند. به همین دلیل باید قیدهایی به آن افزوده شـــود تا بتوان انواع دیگر هنر را از آن جدا کرد. از این‌رو در نظریه‌های فلسفه‌بنیاد، از یک‌سو به شـــرایطی اشاره می‌شود که صور ایجادشده باید داشته باشند و از سوی دیگر به شرایطی ارجاع داده می‌شود که هنرمند باید واجد آن‌ها باشد. از جمله اینکه این صور باید حاصل تخیل معقول باشند؛ یعنی قوه متخیله به‌تنهایی و به‌طور مســـتقل چنین صوری را ایجاد نکند، بلکه با مشارکت و تأســـی به قوه ناطقه چنین صوری را به‌وجود بیاورد. در این میان، سه شرط برای هنرمند وجود دارد که اگر رعایت شود، قوه متخیله از پایین به عالم قدس جذب می‌شود (ربیعی، ۱۳۹۰: ۶۸).

در این صورت، همه مشـــکل این اســـت که امکان بررسی چنین شـــرایطی به‌نحو عینی وجود ندارد. به عبارت دیگر، آنچه در این نظریه‌ها به‌عنوان مراحل و شـــرایط شکل‌گیری اثری هنری ذکر

تصویر ۴. به‌تخت‌نشستن بهرام گور، کتاب خطی جامی، سدهٔ دهم هجری
منبع: سودآور، ۱۳۸۰: ۲۴۹

می‌شود، به‌هیچ‌عنوان قابل‌بررسی عینی نیست؛ زیرا ما هیچ‌گاه با مراحلی که هنرمند طی کرده یا کارهای اخلاقی و دینی که انجام داده است، مواجه نمی‌شویم. علاوه‌براین، آثار بسیاری در عرصه هنر نگارگری ایران وجود دارد که حتی نام نگارگران آن‌ها مشخص نیست. از سوی دیگر، چنین نظریه‌هایی هیچ ملاک عینی و فرمی را در اختیار پژوهشگر قرار نمی‌دهند تا براساس آن‌ها بتوان درمورد آثار هنری که ذیل نام هنر اسلامی قرار می‌گیرند، داوری کرد.

جنبه‌ای دیگر از هنر نگارگری ایران که هیچ‌یک از دیدگاه‌های سه‌گانه بالا به آن توجه نمی‌کنند، نگارگری ایران به‌مثابه هنری است که دنیایی غیرقابل‌دسترس را برای افراد غیروابسته به طبقات بالای جامعه انعکاس می‌دهد (تصاویر ۳ و ۴). این جنبه از هنر سابقه طولانی دارد و از دوران باستان تا عصر قاجار همواره به حیات خود ادامه داده است. شاید یکی از مهم‌ترین دورانی که این وجه از هنر ایران در آن برجسته‌تر می‌شود، دوره ساسانی است. در این دوره، پادشاه با داشتن فره ایزدی به شخصیتی منحصربه‌فرد تبدیل می‌شد که بیشتر هنرها پیرامون او شکل می‌گرفت. وجه شاهانه در این هنر [هنر ساسانی] غالب بود؛ یعنی عمدتاً به بازنمایی هیئت پادشاه در اعمال و احوال مختلف، مانند پیروزی در جنگ و شکار، دیهیم‌گیری از اهورامزدا، جلوس شکوهمند بر تخت و... اختصاص می‌یافت (پاکباز، ۱۳۸۹: ۲۷).

بنابراین، بی‌توجهی به این جنبه از هنر ایرانی مؤثر بر نگارگری ایران، به‌وضوح در نظریه‌های مورد بحث نمایان می‌شود و این دیدگاه‌ها را یک‌سویه‌نگر می‌سازد. جنبه غایب دیدگاه‌های یادشده به‌خوبی در سخن گرابر مشخص است. از دیدگاه وی، خیالی‌بودن فرم‌ها، بدن‌ها و فضاها، انعکاس صرف جهان کوچک درباری بود که سلسله‌مراتب اجتماعی آن بر خصایل فردی هر عضو تسلط داشت. مهم‌تر اینکه بر زندگی شهرها، بازرگانان، صنعتگران، خرده‌کشاورزان، حتی علما و همه طبقات دیوانیان، قضات، عالمان و اولیا حاکم بود (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۸۹). البته چنانکه پیش از این بیان شد، همه هنر نگارگری ایران مشمول چنین نظریه‌ای نیست و این حکم درمورد بخشی از نگاره‌های آن درست به‌نظر می‌رسد. همان‌طور که نظریه‌های سه‌گانه یادشده وجهی از تجلیات گوناگون نگارگری ایران را پوشش می‌دهند.

نتیجه‌گیری

- نگارگری ایران یکی از شاخه‌های هنر اسلامی است که قضاوت آن براساس احکام صادرشده درمورد هنر صورت می‌گیرد.

- در بررسی مفهوم هنر اسلامی، اتفاق‌نظری میان متفکران این حوزه وجود ندارد. از این‌رو نمی‌توان معنای حداقلی و مشترک برای آن درنظر گرفت.

- در مواجهه با نگارگری ایران می‌توان منظرهای متفاوتی را برگزید که در این مقاله به سه دیدگاه هویت‌بنیاد، عرفان‌بنیاد و فلسفه‌بنیاد اشاره شد.

- هیچ‌یک از منظرهای ذکرشده نمی‌توانند تنوع و گوناگونی آثار نگارگری ایران را به‌طور کامل توضیح دهند. همچنین از ارائه معیاری عینی برای ارزیابی این آثار ناتوان‌اند؛ درحالی که هریک از این نظرات به جلوه‌ای از نگارگری ایران اشاره می‌کنند.

- یکی از مهم‌ترین مواردی که در این سه نظریه به آن توجه نشده است، خصوصی‌بودن هنر نگارگری ایران است که همواره به طبقه حاکم اختصاص داشته و بسیاری از ویژگی‌ها و سلایق این طبقه در آن رعایت می‌شده است.

بدین‌ترتیب، در هیچ‌یک از دیدگاه‌های یادشده به‌تنهایی، نمی‌توان به توضیح و تبیین نگارگری ایران پرداخت. به عبارت دیگر، گستردگی تجلیات نگارگری ایران به‌اندازه‌ای است که در محدوده مشخص هیچ‌یک از این نظریه‌ها نمی‌گنجد.

پی‌نوشت

۱. منافع‌الحیوان کتابی درباره حیوانات و خواص پزشکی و دارویی اعضای بدن آن‌هاست. این کتاب در مکتب تبریز ایلخانی (مکتب تبریز اول) به دستور غازان‌خان تصویرسازی شده است (پاکباز، ۱۳۸۹).

۲. در این زمینه نگاه کنید به Kadio, 2009.

۳. فلسفه مشاء مکتبی فلسفی است که از آموزه‌های ارسطو الهام می‌گیرد و در دوره اسلامی به‌مثابه یکی از سه رویکرد اصلی به فلسفه محسوب می‌شده است.

منابع

- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۹۰)، مروری بر تاریخ نگارگری ایرانی-اسلامی؛ جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، به اهتمام هادی ربیعی، چاپ سوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، جلد اول، تهران: سمت.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، سلطان محمد نقاش، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- ایروین، روبرت (۱۳۸۹)، هنر اسلامی، ترجمهٔ رؤیا آزادفر، تهران: سوره مهر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۱)، سهم هنرهای زیبا در تعلیم مسلمانان، ترجمه سید علاءالدین طباطبایی، فصلنامه خیال، شماره ۳، صص ۲۲-۳۳.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶)، هنر مقدس: اصول و روش‌ها، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۱)، دایره‌المعارف هنر، چاپ دوازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ نهم، تهران: زرین و سیمین.
- حسن، زکی‌محمد (۱۳۸۸)، هنر ایران در روزگار اسلامی، چاپ دوم، ترجمه ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.
- حنایی کاشانی، محمدسعید (۱۳۹۰)، رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی؛ جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، به اهتمام هادی ربیعی، چاپ سوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- خاتمی، محمود (۱۳۹۰)، پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی، تهران: فرهنگستان هنر.
- ربیعی، هادی (۱۳۹۰)، رویکرد حکمای مشاء مسلمان به هنر؛ جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، به اهتمام هادی ربیعی، چاپ سوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران: نشر کارنگ.
- طباطبایی، صالح (۱۳۸۸)، نگارگری ایرانی-اسلامی در نظر و عمل، تهران: فرهنگستان هنر.
- کلیم کایت، هانس یواخیم (۱۳۸۴)، هنر مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر اسطوره.
- کنبای، شیلا (۱۳۸۹)، نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، چاپ دوم، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- میرفخرایی، مهشید (۱۳۸۷)، فرشته روشنی مانی و آموزه‌های او، چاپ دوم، تهران: ققنوس.
- Ajand, Yaghoob (2010), Iranian Painting (Research of History and Iranian painting), Vol. 1, Tehran: Samt.
- Ajand, Yaghoob (2005), Style of Tabriz and Ghazvin-Mashhad Painting, Tehran: Art Academy
- Ajand, Yaghoob (2005), Soltan Mohamade Painter, Tehran: Art Academy.
- Ayatollahi, Habibollah (2011), Review of History of Iranian-Islamic Painting, Queries in Islamic Art, Edit by Hadi R. Tehran: Art Academy.
- Burckhardt, Titus (2002), Contribution of Fine Arts in Teaching of Muslims, Tr. By Seyed Alaedin. Tabatabae, Faslname Khiyal, No. 3: 22–33.
- Burckhardt, Titus (1997), Sacred Art: Principles and Methods, Tr. By Jalale Satari, Tehran: Soroosh.
- Canby, Sheila R. (2010), Persian Painting, Translated by: Mahnaz Shayestefar, Tehran: Moasese Motaleat Honare Eslami.
- Grabar, Oleg (2011), Review of Persian Painting (Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting), Translated by: Mehrdād Vahdati Dāneshmand. Tehran: Art Academy.
- Hasan, Zaki Muhamad (2009), Iranian Art in Islamic Period, Tr. By Ebrāhime Eghlidi. Tehran: Sedaye Moaser.
- Hanae Kashani, Mohamad Saeid (2011), Hermeneutic Approaches to Islamic Art, Queries in Islamic Art, Edit by Hadi R. Tehran: Art Academy.
- Irwin, Robert (2010), Eslamic Art, Translated by: Roya Azad far. Tehran: Soore Mehr.
- Kadio, Y. (2009), Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran (Edinburgh Studies in Islamic Art), Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Khatami, Mahmood (2011), Philosophical Advance for Iranian Art, Tehran: Art Academy.
- Kimkeit Hans, Joachim (2004), Spiritual art (Manichaean Art and Calligraphy), Translated by: Abolghaseme Esmailpoor, Tehran: Nashre Ostoore.
- Mirfakhrae, Mahshid (2008), Bright Angel Mani and His Teachings, Tehran: Ghoghnoos.
- Pakbaz, Rooin (2012), Encyclopedia of Art, Tehran: Farhange Moaser.
- Pakbaz, Rooin (2010), Persian Painting from Long Ago to Today, Tehran: Zarin o Simin.
- Rabie, Hadi (2011), The Approaches of Muslim Scholars to Art, Queries in Islamic Art, Edit by HadiR. Tehran: Art Academy.
- Soodavar, Abolala (2001), Art of the Courts of Iran, Tr. By Nahid Mohamad Shemirani, Tehran: Karang.
- Tabatabae, Saleh (2009), Iranian- Islamic Painting in Mind and Action, Tehran: Art Academy.

پژوهشنامه گرافیک نقاش

نقوش فرشته و دیو

در نقاشی‌های عامیانهٔ دو بنای آیینی و مذهبی مازندران در قیاس با نقاشی‌های دیواری عصر قاجار

چکیده:

نقاشی عامیانه در هنر پس از اسلام، اغلب بنا بر ذوق عامهٔ مردم رواج یافته است و این نقاشـــی‌ها مطابق اعتقادات و باورهای دینی عموم مردم ترســـیم شده‌اند. براساس مســـتندات موجود، تعداد زیادی از این نقاشـــی‌ها در عهد قاجار شکل گرفته‌اند. بیشـــترین گرایش موضوعی در آن دوران، به داســـتان‌های حماسی، اسطوره ای و نیز مذهبی با دو رویکرد خیر و شـــر بوده است که در قالب دو نشانهٔ تصویری فرشـــته و دیو ترســـیم شـــده‌اند. امروزه این تصاویر در بناهای آیینی، دیوارنگاره‌ها و پرده‌های درویشی قابل‌مشاهده‌اند و نمونه‌های بی‌شماری از این نشـــانه‌ها را می‌توان در معماری برخی از بناهای آیینی مازندران در شـــهرهای مرکزی بابل، آمل و قائمشهر ملاحظه کرد.

این پژوهش کیفی اســـت و هدف آن، مطالعه و پاســـخ به این پرسش است که کیفیت طراحـــی، قلم‌گیری، ترکیب‌بندی‌ها و عناصر تصویری در نقاشـــی‌های فرشته و دیو چگونه بوده اســـت. همچنین به این مســـئله پرداخته می‌شود که کیفیت بیان و ترکیب محتوایی آن‌ها در نقاشـــی‌های عامیانهٔ تعداد محدودی از بناهای آیینی در مازندران مانند سقانفارها چگونه اســـت. نتایج پژوهش نشان می‌دهد خطوط قلم‌گیری شـــده در طراحی فرشـــته‌ها و دیوهای نقاشـــی‌های عامیانه، ضمن روانی و ســـادگی، بیان و محتوای قابل‌توجهی دارند. هنر عامیانه ضمن پایبندی به اصول و ســـاختار اثـــر هنری، به ترکیب‌بنـــدی جزئی و کلی و انســـجام خطوط توجه کرده اســـت؛ ضمن آنکه هنرمندان از شـــیوهٔ طراحی هنرمندان حرفه‌ای و برخی تصاویر کتب چاپ ســـنگی نیز اقتباس (و نه کپی و تقلید) کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: بناهای آیینی و مذهبی، دیو، سقانفار، فرشته، مازندران، نقاشی دیواری.

فرزانه نجفی

استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشگاه گرگان، گلستان، ایران.

Email: farzaneh_nag@yahoo.com

نویسندهٔ مسئول

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۱۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۲۵

DOI: 10.22051/pgr.2019.21715.1006

مقدمه

بخشـــی از فرهنگ مردم هر جامعه را موجودات ماورایطبیعی و خیالی تشکیل می‌دهند. این موجودات افسانه‌ای و خیالی، جزئی از باورها، پندارها، جهان‌بینی و آیین‌های بومی، فرهنگی و مذهبی مردم در جوامع گذشته را تشکیل می‌دهند. اکثر جهان‌بینی‌های شـــرقی بر این باورند که جهان قبل از آفرینش انســـان‌ها، تحت ســـیطره و تصرف موجودات ماورای طبیعی قرار داشته است که بخشی از این موجودات خیالی را دیوان یا اکوان تشکیل داده‌اند. با آفرینش انسان، این موجودات خیالی شـــر ناچار شده‌اند که به جهان پایین یا مرتبهٔ پســـت‌تر نزول پیدا کنند و در همســـایگی انســـان‌ها زندگی کنند. از این موجودات، در ادبیات عامه به دیو، اهریمن، شـــیطان، غول، جن و... نام برده شـــده است. از همین جاست که دشمنی همیشگی، درگیری‌های خونین و انتقامجویی آن‌ها از انسان آغاز شده است. دیوها و موجودات شر زاییده تخیل انسان هســـتند. آن‌ها هم دارای صفات انسانی و هم دارای صفات غیرانسانی هســـتند. توانایی‌های برتر آن‌ها سبب شده است تا از آن‌ها به عنوان موجوداتی دارای قدرتی مافوق قدرت انســـانی یاد شود (ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۵۴-۵۵). در مقابل این موجودات ماورائی شر، در ادبیات کهن، موجودی نیک با نام فرشته تعریف شده است که منشأ خیر، رحمت و نیکی اســـت. این موجودات خیالی خیر و شر، موضوعاتی هســـتند که همواره در طول تاریخ، ذهن انسان را به خود مشغول داشـــته‌اند؛ به‌ویژه در تجسم‌بخشیدن به امور معنوی و شهودی و غیرمادی که مورد کنکاش و توجه هنرمندان بسیاری قرار گرفته‌اند و در نقاشی‌ها، دیوارنگاری‌ها و به‌خصوص کتاب‌های مصور، پابه‌پای متن پیش رفته‌اند و مصور شده‌اند. در ادبیات یا داســـتان‌های کهن، عامیانه و در اسطوره‌ها، هر وقت از موجودی به نام فرشته یاد می‌شود، در ذهن هر مخاطب به‌صورت ناخوداگاه، تصویر موجودی با مشخصات ظاهری انسان به‌همراه بال‌هایی که از پشت او روییده اســـت، نقش می‌بندد. در روایات و متن‌های کهن شـــاهد وجود بال، هم در اکوان و هم در فرشتگان هستیم. این بدان معناست که وجود بال در این موجودات خیالی، نشانهٔ قداست و پاکی آن‌ها نیست، بلکه نشانه‌ای است از غیرمادی و غیرزمینی‌بودن؛ بنابراین، تصویر فرشـــتگان و دیوان، به‌عنوان مهم‌ترین نمودهای خیر و شر، در آثاری با موضوعات اساطیری، حماســـی، مذهبی و عامیانه قبل و بعد از اســـلام کاربرد فراوان دارند. همانطور که پیشتر اشاره شـــد، نمونه‌های بسیاری از این شاهکارها و تصویرسازی‌های انجامشده از این موجودات ماورایی را می‌توان در کتاب‌ها و نقاشی‌های دیواری، به‌ویژه اماکن مذهبی در دوره‌های صفوی و قاجار مشـــاهده کرد. سقانفارها و تکیه‌های ساخته‌شده در مناطق مختلف مازندران که پیشینهٔ ساخت آن‌ها به عصر قاجار بازمی‌گردد، از مکان‌هایی هستند که این موجودات خیالی در آن‌ها به زیباترین شکل به تصویر در آمده‌اند. این بناها با نقاشی‌ها و تزئیناتی منحصربه‌فرد با مفاهیم دینی و اسطوره‌های مختلف آراسته شده‌اند که پیشینهٔ تصویری این نقوش و تزئینات، ریشه در ادبیات، اندیشه‌های اســـاطیری ایران و باورهای عامیانهٔ مردم این منطقه دارند.

تعریف مسئله

پژوهش حاضر به این مسئله پاســـخ می‌دهد که چرا نقاشی‌های عامیانه در بناهـــای مذهبی مازنـــدران، با وجـــود قرارگیری در یک دورهٔ زمانـــی واحد (قاجار)، از نظر نـــوع طراحی، قلم‌گیری و ترکیب‌بندی، با نقاشـــی‌های برجای‌مانده بر دیوار تالارها، کاخ‌ها و نیز کتاب‌های چاپ ســـنگی یا نقاشـــی‌های لاکـــی این عصر تفاوت‌های شاخصی دارند.

پرسش پژوهش

عناصر تصویری و بصری از جمله شـــیوهٔ طراحی و ترکیب‌بندی نقش فرشته و دیو در نقاشـــی‌های عامیانهٔ اقوام مازنی را چگونه می‌توان تبیین کرد؟

روش و اهداف پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی است و با استناد به مدارک تصویری و منابع مکتوب در زمینهٔ ریشـــهٔ دو واژهٔ دیو و فرشته، به بررسی مفاهیم و نمادهای نقش آن‌ها در نقاشی‌های عصر قاجار و چاپ سنگی‌های این دوران در مقایسه با نقاشی‌های دیواری مذهبی و اسطوره‌های اماکن مذهبی در مازندران به‌عنوان مطالعهٔ موردی می‌پردازد. در این مطالعه، از منابع مکتوب و شـــفاهی اســـتفاده شـــد و گردآوری اطلاعات به‌صورت میدانی، کتابخانه‌ای و نیز با استفاده از منابع تصویری (به‌صورت عکاسی مستقیم) از دو بنای سقانفار کیجا تکیه و شیاده صورت گرفت. اهداف تحقیق، مطالعه در نقش دو تصویر نشانه‌ای فرشـــته و دیو و بررسی نوع طراحی عامیانه، کیفیت قلم‌گیری و نوع ترکیب‌بندی و نیز درک فضای بصری رنگی در تضاد با نقاشی‌های مشابه در دیگر آثار عهد قاجار است. شایان ذکر اســـت که تصاویر ۱، ۶-۱۰ و ۱۷-۱۹، توسط

نگارنده از تکایای ذکرشده در متن مقاله عکاسی شده است.

شیاده

سقانفار شیاده که به‌لحاظ جغرافیایی در منطقهٔ بندپی غربی شهرستان بابل قرار دارد، یکی از زیباترین سقانفارهایی است که نقاشی‌هایی با مضامین مذهبی و اسطوره‌ای را به زیباترین شکل از عصر قاجار در خود جای داده است. تنوع نقوش و استفاده از رنگ‌های بسیار زیبای آبی فیروزه‌ای و لاجوردی و وجود نقوش گیاهی و حیوانی و تزئینات زیبای این بنا، توجه هر بینندهٔ صاحبذوقی را به خود جلب می‌کند. زیبایی خیره‌کننده‌ای که توسط قدرت قلم و دستان هنرمندان مکتب‌ندیده‌ای به زیباترین شکل خودنمایی می‌کند.

کیجاتکیه

سقانفار کیجا تکیه به‌لحاظ موقعیت مکانی در منطقهٔ حمزه‌کلاه، در شمال‌غربی و در بافت قدیمی شهر بابل قرار دارد. بنای ساختمان کیجا تکیه کاملاً تخریب و بازسازی شده است و در حال حاضر فقط سقانفار بسیار زیبای آن در دو طبقه با سقف‌های چوبی بسیار زیبایی پابرجاست. به‌جرئت می‌توان گفت که زیباترین و پرکارترین سقاتالاری است که تاکنون دیده شده است و نقش‌های متنوع گیاهی، جانوری و انسانی دارد که به روشی بومی و عامیانه تصویرسازی شده است. در قسمت بالای بنا، فضایی به پهنای سه متر و درازای چهار متر وجود دارد که اطراف آن چهارده ستون بسیار زیبا با مارپیچ بسیار ظریف موجود است. شش سرستون آن، به شکل دهان اژدر است و در دیگر سرستون‌ها، به‌جای نقش دهان اژدر، کلمات یا قاضی‌الحاجات بصورت برعکس نوشته شده است. روی سقف این قسمت، دو رده شیر سرظریف پرکار تراش‌دار وجود دارد و بالای آن‌ها هشت پلور نیمگرد با نقش تراشیده‌ای در وسط کشیده‌اند که بالای پلورها تخته کوبی شده است. بر تخته‌های سقف، نقاشی بسیار زیبای عامیانه‌ای وجود دارد که آن‌ها را به عصر ناصرالدین شاه قاجار نسبت داده‌اند (جدول ۱) (بزرگنیا، ۱۳۸۲).

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ معماری و نقاشی‌های بناهای مذهبی مازندران با عنوان سقانفار که یادمانی آیینی و تاریخی داشته‌اند و نیز بررسی موجودات خیر و شر و چگونگی شکل‌گیری این موجودات در

تصویر ۱. نمایی از نقاشی‌های سقف سقانفار کیجا تکیهٔ بابل منبع: نگارنده

فرهنگ‌ها و دوره‌های مختلف هنر، تحقیقات متعددی انجام شده است، اما اغلب پژوهشگران به‌صورت کلی به تصاویر اینگونه بناها در نقاط مختلف مازندران پرداخته‌اند و برخی از مطالعات دیگر، بناهای آیینی مازندران را صرفاً از منظر ساختار معماری بررسی کرده‌اند. منابع دیگری نیز این بناهای آیینی زیبا را از زاویهٔ دیگری با تمرکز بر نقاشی‌ها و خوشنویسی‌های منحصربه‌فرد و زیبایی که شکوه و زیبایی این بناها را دوچندان کرده‌اند، مطالعه کرده‌اند، اما با پژوهش پیشرو تفاوت‌هایی اساسی از نظر هدف و مسئله دارند. با توجه به پیشینهٔ غنی وجود موجودات خیالی و افسانه‌ای در ادبیات کشورهای مختلف به‌ویژه ایران و با تکیه بر باورهای عامیانهٔ مردم و پیداکردن نماد بیرونی این موجودات خیالی در هنر، این موضوع مورد توجه پژوهشگران زیادی واقع شده است که با توجه به اهداف پژوهش حاضر، به چند نمونه از آنها اشاره می‌شود.

محمودی و طاووسی (۱۳۸۷) در بررسی «مضامین تصاویر انسانی در سقانفارهای مازندران» با تمرکز بر جنبه‌های فرهنگی و هنری نقاشی‌های موجود در دو سقانفار شیاده و کردکلا و با تطبیق نقوش این دو بنا، به نقش آن‌ها در تکوین هویت ملی و قومی ایران پرداختند. تمرکز این پژوهش بر نقوش انسانی ترسیم‌شده در دو بنای آیینی و مذهبی ذکرشده است. نتایج پژوهش محققان بیانگر آن است که نقوش به‌کاررفته در این سقانفارها که از دو منبع مهم اسطوره‌ای و دینی اقتباس شده‌اند، توجه مردم آن مناطق به هویت ملی و دینی را نشان میدهند.

در بررسی «مضامین مذهبی در نقاشی‌های عامیانهٔ تکایا در مازندران»، انصاری و همکاران (۱۳۹۰) ضمن تجزیه و تحلیل و بررسی مفاهیم نقوش تکایای مختلف مازندران در قالب نقاشی عامیانه توضیح دادند که نقاشان این بناهای مذهبی و آیینی سعی داشته‌اند فضای تکیه‌ها را متناسب با باورها، فرهنگ و نیاز مردم آن منطقه تزئین کنند و جلوه‌هایی از وقایع عاشورا، قصه‌های قرآن

و مفاهیم خیر و شر را برای مردم با بیانی ساده و رمزآلود به تصویر بکشند. در حقیقت، هدف این هنرمندان، احترام به باورهای مردم، پیامرسانی با تأکید بر جنبه‌های اخلاقی و حفظ عادت‌های انسانی با تأثیر از حوادث مربوط به واقعهٔ عاشـــورا و زندگی پیامبران و نیز توصیف مفاهیم معنوی با بیانی ســـاده و رسا بوده که با تلفیقی از جنبه‌های عینی‌گرایی و ذهنی‌گرایی آثار خود را ارائه کرده‌اند.

محمودی (۱۳۹۰) در «بررسی مضامین تصویری دورهٔ قاجار در نقوش ســـقانفارهای مازندران» با نگاهی ویژه، چگونگی و میزان تأثیرپذیری نقوش سقانفارها از فرهنگ حاکم بر هنر دورهٔ قاجار را مطالعه کرد. او به شکلی جدی به پیدایش مضامین، مفاهیم و خاستگاه نقوش و نیز تبیین رابطهٔ آن‌ها با مذهب، اساطیر و ادبیات ایران پرداخت. از دیدگاه محمودی، با توجه به دسته‌بندی مفاهیم موجود در نقاشی‌های سقانفارها که دربرگیرندهٔ مفاهیم مذهبی، ادبی، تاریخی و مســـائل مربوط به زندگی روزمره است، گسترش تعزیه و روضه‌خوانی دلیل اصلی شکل‌گیری سقانفارها بوده است.

نیکو (۱۳۹۰) در «بررسی ساختار و محتوای نقوش و سمبل‌های بنای تاریخی ســـقانفار کیجا تکیه بابل»، پـــس از ارائهٔ مقدمه‌ای دربارهٔ ساختار و مفهوم سقانفارها در مازندران، تنها به مطالعهٔ بنای کیجا تکیه بابل، دلیل ســـاخت بنا، تزئینات، نمادها و سمبل‌های استفاده‌شـــده در این بنا پرداخت و درنهایت، به‌صورت تفصیلی ســـاختار و محتوای نقش‌های مصورشـــده در کیجا تکیه بابل را تحلیل کرد.

صفرزاده و احمدی (۱۳۹۳)، در «بررســـی تصویر فرشـــتگان در نقاشـــی دورهٔ قاجار»، به تغییرات بصری کـــه در طول زمان‌های مختلف در فرهنگ‌های عامیانـــهٔ قبل و بعد اســـلام در ایران در سیر تحول شـــکل فرشته صورت گرفته اســـت، پرداختند. آن‌ها توضیح دادند که برخلاف تغییرات و دگرگونی‌های صورت‌گرفته در نقاشـــی ایران در دوره‌های مختلف، تصاویر فرشتگان همواره خصوصیات تصویری و روحیات معنوی خاصی را حفظ کرده‌اند، اما برخلاف نقاشـــی‌های اواخر دوره صفوی که شـــاهد تغییر در بینش و نگرش هنرمندان و زمینی و مادیشـــدن فرشـــتگان در عرصهٔ هنر هستیم، شکل ظاهری فرشتگان در عصر قاجار کاملاً تحت تأثیر هنر اروپایی است؛ بنابراین، در نقاشی‌های عصر قاجار، با رویکرد جدیدی در ماهیت بصری تصویر فرشـــتگان در نقاشی ایرانی روبه‌رو می‌شـــویم. مطابق نتایج این پژوهش، فرشتگان در نقاشـــی‌های قاجاری دارای ویژگی‌هایی مانند پوششی به شیوهٔ اروپایی، استفاده از سایه‌روشن و واقعگرایی در رنگ‌آمیزی، توجه به اصول طبیعت‌گرایی، نشان‌دادن بعد سوم و استفادهٔ محدود از فن پرسپکتیو و نیز تصویر کردن فرشتگان به‌صورت برهنه هستند. پژوهشگران همچنین به این نکته اشاره کردند که در نقاشی‌ها و کاشیکاری‌های عصر قاجار، استفادهٔ مکرر از فرشتگان کودکسال که ظاهری عریان و فربه دارند، به‌وفور دیده می‌شود.

صفرزاده (۱۳۹۳) در «مقایســـه تطبیقی تصویر فرشـــتگان در کتاب‌آرایی رنسانس با آثار چاپ سنگی قاجار» به این نکته اشاره کرد که فرشتگان تصویرشده در عصر قاجار و رنسانس، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در ســـاختار و مفهوم با یکدیگر دارند. او با مقایسهٔ کتاب‌های چاپی باقیمانده از این دو دوره در تاریخ هنر، به کشف تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود در فرشتگان در دوره‌های ذکرشده از دیدگاه بصری پرداخت. همچنین در نتایـــج خود به این نکته اشاره کرد که با وجود مشاهده برخی از تأثیرات نقاشی فرشتگان رنسانسی در نسخه‌های چاپ‌های سنگی هنرمندان عصر قاجار، می‌توان به علل پیدایش و به‌تصویر کشیدن فرشتگان در آثار هنری دوران قاجار پی برد.

کفایی محمدنژاد (۱۳۹۴) در «بررسی تصویرسازی‌های عامیانه در دورهٔ قاجار»، توضیح داد که نقطـــهٔ گرایش به مفاهیم عامیانه در هنر ایران، به‌صورت جدی از عصر صفویه آغاز شـــده و تا دورهٔ قاجار ادامه یافته اســـت. این روند به‌صورت جدی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، خیال‌نگاری‌ها و نقاشـــی‌های دیواری در مکان‌های عمومی و مذهبی گسترده شـــده و وارد هنر و زندگی عامهٔ مردم شده اســـت. این نوع از اندیشـــه‌ها و مفاهیم، رویکرد تازه‌ای به نقاشـــی‌های عامیانه می‌بخشـــند که کتاب‌های چاپ سنگی و تصویرســـازی‌های زیبای باقیمانده از عصر قاجار، نمود زیبایی از این نوع گرایش به هنر عامیانه‌اند؛ هنری که در گرو داســـتان‌ها، افســـانه‌ها، تخیلات و باورهای مردمانی اســـت که پیشینه‌ای در ادبیات کهن و اسطوره‌ای غنی دارند.

مطالعات نشـــان داده است که انســـان موجودی است که شدیداً تمایل به معناســـازی دارد (ماجدی، ۱۳۸۹: ۱). او سعی می‌کند برای تخیلات و باورهایش مصداقی بیرونی بیابـــد و بنابراین، به ساخت موسیقی، مجسمه، نقاشی و... در قالب نماد[1] و نشانه[2] روی می‌آورد. در مبحث نشانه‌شناسی[3]، نشانه‌ها به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شوند و براساس همین تقسیم‌بندی‌هاست که واژه‌های زبانی، غیرزبانی، شنیداری، دیداری، قراردادی و طبیعی در بحث هنر به نشانه‌های تصویری تبدیل می‌شـــوند که مفاهیم بیرونی یا ضمنی[4] و مفاهیم درونی[5] دارند. این بدان معناســـت که «یک

اثر علاوه بر مفهومی که به‌صورت آشـــکار برای بیننده یا شنونده دربردارد و بیان می‌کند، یک مفهوم دوم یا پنهانی نیز دارد که این خوانش تصویری یا زبانی، بسته به عواملی مانند دانش، فرهنگ و مذهب متفاوت خواهد بود» (Najafi, ۲۰۱۴: ۶۷). در ساده‌ترین حالت می‌توان به نشـــانه‌های تصویری و رنگی موجود در پرچم هر کشوری اشاره کرد که اگر با فرهنگ آن جامعه آشنایی کافی نداشته نباشـــیم، کمتر موفق به درک نشانه‌ها و نمادهای موجود در آن پرچم خواهیم شد. آیت‌اللهی می‌نویسد: «در هنر، دو گونه نشانه (به معنای عام) و دو گونه نشانه‌شناسی وجود دارد. نشانه‌ها و نشانه‌شناسی تصویری و آشکار که یا به‌عنوان عناصر ترکیب‌گر یک اثر هنری نمود پیدا می‌کنند و یا به‌تنهایی بار محتوای نشانه را بر خود حمل می‌نمایند و نشـــانه‌ها و نشانه‌شناسی معنایی که بایستی آن‌ها را از فراسوی عناصر تصویری که در ظاهر مفهومی غیر از مفهـــوم درونی دارند، بازشـــناخت؛ یعنـــی در هر دو گونهٔ ذکرشده همیشـــه یک بخش دارای بار نشانه‌شناسی مادی است و بخش دیگر دارای بار ادراکی و مفهومـــی» (۱۳۸۵: ۹). مطالب ذکرشده صرفاً مقدمه‌ای برای ورود به دو نشـــانهٔ تصویری دیو و فرشته در نقاشـــی‌های دیواری عامیانه، به‌ویژه با تأکید بر تصاویر جمع‌آوری‌شـــده از مکان‌های مذهبی در برخی مناطق مازندران است.

شاید بارها در متون ادبی، کتاب‌های مصور یا نقاشی‌های دیواری دوره‌های مختلفی در ایـــران، با این دو موجـــود خیالی برخورد کرده‌ایم و در هر دورهٔ زمانی، بسته به موقعیت مکانی و نوع نگرش تصویری هنرمند و مخاطبان است که این موجودات خیالی، بیان تصویری یا زبانی متفاوتی می‌یابند؛ برای مثـــال، اگر به دیوهای تصویرسازی‌شـــده در کتابی نفیس از شاهنامه نگاهی بیندازیم و همان دیوها را با نقاشی دیواری‌های عامیانهٔ اماکن مذهبی مقایسه کنیم، به‌صراحت درخواهیم یافت که هردو مرجع واژهٔ دیو هستند، ولی شکل یا لایهٔ بیرونی این نماد در دو موقعیت متفاوت با بیانی مستقل به تصویر کشیده شده‌اند؛ زیرا در ساده‌ترین حالت می‌توان گفت که نیاز و دانش مخاطب عام و مخاطب خـــاص و نیز نیاز و موقعیت مکانی قرارگیری این نشانهٔ واحد در دو فضای متفاوت، به تصویر، بیانی جدید بخشیده اســـت. با توجه به اینکه بسیاری از این نشانه‌های نمادین که گاهی اسطوره‌ای یا مذهبی هستند یا جریانات زندگی روزمره را بـــرای عموم مردم در اماکن عمومی، اغلب به‌صورت نقاشـــی دیواری به تصویر می‌کشـــند، باید دارای این قابلیت باشـــند که خوانش تصویری آن‌ها برای عموم مردم و با درنظرگرفتن فرهنگ مردم آن منطقه آســـان باشـــد. این نوع نقاشی‌ها یا تصویرســـازی‌ها در غالب هنر عامیانه چنین تعریف می‌شـــوند: «تجلی ذوق و احســـاس عامی به‌صورت آثار هنری و درنهایت سادهاندیشی هنری که بر بی‌پیرایگی و اندیشهٔ جمعی استوار اســـت» (عناصری، ۱۳۶۱: ۱۲۶). نقاشی قهوه‌خانه یکی از زیباترین نمادهای بیرونی نقاشـــی‌های عامیانه به‌شمار می‌آید که در زمان ناصرالدین‌شـــاه متداول و وارد فرهنگ عامه شد. این نقاشـــی‌ها به‌صورت روایی و با تکنیک رنگ روغن و با سوژه‌های مذهبی، رزمی و گاهی بزمی توسط هنرمندانی مکتب‌ندیده مصور شده‌اند. مشابه این پرده‌ها، علاوه بر قهوه‌خانه‌ها، در محل عزاداری، حمام‌ها، زورخانه‌ها و به‌طورکلـــی در مکان‌های عمومی محله یا روستا و در زندگی مردم عامه وارد شده‌اند. درحقیقت، سقانفارها یکی از مکان‌هایی هســـتند که این تصاویـــر عامیانه به زیباترین شکل در آن‌ها جای گرفته‌اند (محمودی و طاووسی، ۱۳۸۷: ۶۹).

برخی از صاحب‌نظران مانند ولت (۱۳۶۹: ۳) در بحث هنر بر این باورند که «شروع هنر با نقاشی دیواری بوده است.» «واژهٔ نقاشی دیواری در فرهنگ‌هـــای مختلف چون انگلیســـی[۶]، ایتالیایی[۷] و در فرانســـه۸ هر نوع نقاشی را که مســـتقیم بر روی دیوار ترسیم می‌شـــود و یا در جایی دیگر غیر از دیوار کار شـــده و سپس روی دیوار نصب می‌شـــود» را شـــامل می‌شود (اســـکندری، ۱۳۷۷: ۶۲). درحقیقت می‌توان گفت تفاوت عمدهٔ این گونه نقاشـــی یا تصویرسازی‌ها با نقاشی به مفهوم عام آن، در این است که نقاشی دیواری در تناسب با ساختار معماری و بنایی که در آن واقع شده است و نیز فضای اطراف خود و محل قرارگیری آن در فضا، مفهوم پیدا می‌کند (کرامتـــی، ۱۳۸۷: ۲۶۱). این بنا ممکن اســـت در مکان‌های عمومی مثل خیابان‌ها، پیاده‌روها، مسیر مترو، مراکز تجاری، منازل شخصی، دربار پادشاهان، بناهای مذهبی و... مصور شوند که هر بنایی بســـته به موقعیت جغرافیایی و تعریف خاص و مخاطبان خود نیازمند تصویرســـازی‌ها و نقاشی‌هایی است که متناسب با آن مجموعه به تصویر کشیده شود؛ بنابراین، در طول تاریخ، تکنیک‌ها و مواد مختلفی، بســـته به نـــوع و ضرورت‌های فرهنگی و اقلیمی هر منطقه، در شکل‌گیری نقاشی‌ها و تزئینات دیواری تأثیر مستقیم داشـــته‌اند که به مهارت، توانایی و تجربهٔ هنرمندان و نگارگران آن دوران وابســـته بوده است (اسکندری، ۱۳۷۷: ۶۲). با توجه به ارتباط تنگاتنگ میان ادبیات و هنر در بین ایرانیان از گذشته تا عصر معاصر و وجود اسطوره‌ها و افسانه‌هایی که هریک با نشانه‌های تصویری بسیار زیبایی در ادبیات مردمان

ایران سرزمین روایت شده است، در نقاشـــی‌های دیواری اماکن مذهبی، تالارها و دربار پادشـــاهان، نمونه‌های متعددی از آن‌ها نمود بیرونی پیدا کرده‌اند که شـــاید یکی از زیباترین نمونه‌های آنها را در دیوارهای عمارت چهلستون اصفهان یا دیوار ورودی بازار اصفهان در عصر صفوی بتوان مشاهده کرد.

هریک از نشانه‌های تصویری ترسیم‌شـــده دربرگیرندهٔ تخیلات، باورها و ذوق هنرمندان برای جان‌بخشیدن بیشتر و زیباترشدن معماری بنا و در مواردی برای آشناکردن عموم مردم با نشانه‌های تصویری موجود در فرهنگ کهن ایرانی اســـت کـــه به زیباترین شکل با معماری این سرزمین آمیخته شـــده است و به بنا روحی تازه بخشیده اســـت. در این بین شـــاید بتوان گفت که زیباترین این نشـــانه‌های تصویری، تصاویر خیالی و اسطوره‌های موجودات شـــاهنامه‌اند. همچنین روایات مربوط به مراسم مذهبی و وقایع عاشورا بیشترین بخش نقاشـــی‌ها و تصویرســـازی‌های زیبا بر دیوارهای اماکن مذهبی را تشـــکیل می‌دهند؛ بنابراین، خوانش متن‌های نوشته‌شده در ادبیات حماســـی، پهلوانی و اسطوره‌ای در شـــاهنامهٔ فردوســـی در کنار موضوعات مذهبی و بازآفرینی آن‌ها توســـط هنرمندان و نگارگران ایرانی و نیز علاقهٔ عامهٔ مردم برای جانبخشیدن به آن موضوعات داستانی یا اسطوره‌ای، پایهٔ شکل‌گیری تصاویر نقاشـــی‌های دیواری شده اســـت (اخویان، ۱۳۹۰: ۱۳). همانطور که پیشـــتر اشاره شـــد، صرفاً در این بین، موجوداتی مانند دیو و فرشـــته که بخش مهمی از نقاشـــی‌های موجود در مکان‌هایی عمومی را تشکیل می‌دهند، موضوع اصلی این مقاله‌اند.

رسمیت‌یافتن مذهب شـــیعه در عصر صفوی سبب رونق‌یافتن و گسترش مدیحه و مرثیه‌سرایی و به‌طور کلی رونق هرگونه اشعار مذهبی شد. ترکیب‌بندی‌های محتشم کاشانی که از شاعران اوایل عصر صفوی است، نمونهٔ شـــاخصی از این دوران است که بر دیوار حسینیه‌ها و در مواردی در ترکیب با نقاشی‌های دیواری در بقعه‌ها و تکیه‌ها دیده می‌شود (رادفر، ۱۳۷۴: ۷۰). بعد از دورهٔ صفویه، در عصر قاجار علاوه بر تأثیر کتاب‌های ادبی نوشته‌شده، روایت‌هایی که نقالان و راویان از داستان‌های شاهنامه، اسطوره‌ها و افسانه‌های کهن ایران‌زمین یا داســـتان‌های مذهبی برای مردم می‌خواندند، در به‌وجودآمدن نقاشی‌های دیواری و نیز نقاشی‌های عامیانهٔ این دوران مؤثر واقع شده‌اند (انصاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۵). اشاره به این نکته ضروری است که نام تصویرگران این وقایع، برخلاف شاعران، کمتر در کنار تصاویر نوشته شده است؛ مگر در مواردی که می‌توان به ذکر نام تعداد معدودی از این هنرمندان مانند رحیم کاشانی، غلامحســـین لاهیجانی، آقاجان لاهیجانی، نصرت علی شاه و... اشاره کرد (رادفر، ۱۳۷۴: ۷۳).

در این امتداد، گســـترش چاپ سنگی و اســـتفادهٔ نقاشان عصر قاجار از این تکنیک برای تصویرسازی کتاب‌های این عصر، یکی دیگر از علت‌های شـــکل‌گیری نقاشـــی‌های دیواری به‌ویژه در مکان‌های مذهبی اســـت (انصاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۵). این تکنیک و شـــیوهٔ جدید اجرا و نوع طراحی و شخصیت‌سازیه‌ای متن‌های داخل کتاب‌های چاپ ســـنگی این عصر که مخاطبان خاصی داشت و توســـط هنرمندان حرفه‌ای کار می‌شد، به‌تدریج وارد فضاهای عمومی‌تر جامعه شد و با بیانی ساده‌تر و قابل‌فهم‌تر برای عموم مردم توانست با فرهنگ و باورهای آن‌ها گره بخورد و تا امروز ادامه پیدا کند.

از اولین دیوارنگاره‌هایی که مرثیه‌خوانی در آن‌ها دیده می‌شـــود، می‌توان به نقاشی دیواری سوگ سیاوش در پنجکنت اشاره کرد که پیکر بیجان سیاوش را بر تختی نشان می‌دهد که چند زن در اطراف آن به سوگواری مشغولاند؛ بنابراین، ادبیات حماسه‌خوانی، منقبت‌خوانی و حماسه‌ســـرایی مانند کتـــاب حملهٔ حیدری در عصر قاجار توانسته تأثیر بســـیاری بر نقاشی‌های دیواری عامیانهٔ مکان‌های مذهبی در ایران داشـــته باشـــد. حملهٔ حیدری که بر وزن شاهنامه سروده شده اســـت، جزء اولین کتاب‌هایی است که در این عصر به شـــیوهٔ چاپ سنگی منتشر شـــده است (اخویان، ۱۳۹۰: ۱۸). تصویرهای کتاب‌های چاپ ســـنگی در آغاز و زمان اوج پیشرفت و شکل‌گیری به دو گروه متفاوت دسته‌بندی شدند. گروه اول شامل تصویرهای تأثیرگرفته از نقاشی‌های اوایل عصر قاجار یعنی دوران فتحعلی‌شـــاه و ناصرالدین‌شاه هستند و گروه دوم شـــامل نقاشـــی‌های عامیانه و غیررسمی‌اند (شـــریفزاده، ۱۳۷۵: ۱۸۴). تصویرســـازی‌های موجـــود در بناهـــای مذهبی مازندران - منطقه‌ای که خود دارای پیشینه‌ای تاریخی و حماسی است - مانند تکیه‌ها و ســـقانفارها براســـاس همان نقاشی‌های عامیانه و عموماً توســـط هنرمندانی غیرآکادمیک، ولی براساس فرم‌های غالب و موجود در عصر قاجار و در مواردی مســـتقیم از روی نسخه‌های چاپ ســـنگی این دوران به‌عنوان الگو و براساس نشـــانه‌های تصویری موجود در ادبیات کهن ایران‌زمین، همراه با تخیل وســـیع و زیبای هنرمند به تصویر کشیده شده‌اند. «ولی نقاشی‌های دیواری که در امامزاده‌ها و تکیه‌های شهرهایی چون دزفول اصفهان و شـــیراز وجود دارد، تلفیقی اســـت از دو شیوهٔ

درباری و عامیانه» (اخویان، ۱۳۹۰: ۱۸).

بنابراین، گرایش زیاد مذهبی در عصر قاجار موجب شکوفایی هنر عامیانه در بین مردم شد. یکی از عواملی که موجب تداوم هنر مذهبی در این دوران و شکل‌گیری تصویرسازی‌ها یا خط‌نوشته‌ها در اماکن مذهبی شد، حضور هنرمندانی برخاسته از میان عامهٔ مردم و ارتباط آن‌ها با فرهنگ مردم و جامعهٔ آن روزگار بود که موجب پیوند تاریخ صدر اسلام به امروز شده‌اند. همچنین شناخت دقیق و عمیق از زندگی روزانهٔ مردم، زمینهٔ قابل‌توجهی به درک بهتر زیبایی برای تکامل معماری، به‌خصوص معماری بناهای مذهبی فراهم کرد. از دیگر دلایل این مداومت، انباشتگی باورهای قومی، ملی و مذهبی در باورها و ذهن هنرمندان است که از راه تکرار مرثیه‌خوانی، مداحی و نقالی داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه شکل گرفته‌اند (شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۱۰).

ساختار معماری سنتی هر منطقه یا کشوری به‌راحتی بازگوکنندهٔ فرهنگ، آداب و رسوم و باورهای مردمان آن سرزمین است. بشر برای رسیدن به آرامش بیشتر در پی ساختن و برپاکردن بناهایی است که با باورهای او هم‌ساز باشد؛ بنابراین، این زبان هنر است که ادامهٔ زندگی و رسیدن به آرامش را در هر تمدنی به زیباترین شکل به‌وجود خواهد آورد. شاید با اطمینان بتوان گفت که هنر جزء جدایی‌ناپذیر معماری، به‌ویژه معماری ایرانی است. هنرمندان در طول تاریخ، بسته به فرهنگ و اقلیم و باورهای مردم بومی هر منطقه توانسته‌اند معنا و مفهوم را در قالب نقش‌های تزئینی و نمادین و براساس اصول زیبایی‌شناسی آن مردمان وارد زندگی آن‌ها کنند و به آن رنگورویی تازه ببخشند. در این میان، نقاشی‌های دیواری که در لابه‌لای معماری شکل می‌گیرند، به بنا مفهومی خاص می‌بخشند و نقاشی‌های دیواری اماکن متبرکه از این زبان رمزآلود به دور نیستند.

سقانفار

یکی از این بناهای مذهبی که در برخی مناطق مرکزی مازندران هنوز پابرجاست، سقانفار است که در مناطق دیگر یا تخریب شده یا از شکل اصیل خود فاصله گرفته است. بزرگ‌نیا (۱۳۸۴) در مقالهٔ «تکایا در شهر قدیم بابل» می‌نویسد: نفار در بابل به آلاچیق یا دکهٔ چوبی که سقفش را با گاله می‌پوشاندند، گفته می‌شود. سقانفارها بناهای زیبای مذهبی و عموماً با بدنه و سقفی چوبی هستند که جایگاه خاصی در باورهای مردم منطقهٔ مازندران دارند. این بناهای آیینی بیشتر در حوزهٔ مناطق بابل، سوادکوه، فریدون‌کنار، پل سفید، زیرآب، بیشه سر، قائمشهر و چند شهر در منطقهٔ غربی استان، هنوز با وجود صدمات ناشی از بی‌توجهی مردم و مسئولان، شرایط نامناسب آب‌وهوایی، مرمت نشدن به موقع و وجود عوامل دیگری، همچنان نفس می‌کشند و زنده‌اند (یوسف‌نیا پاشایی، ۱۳۸۵: ۶۲). براساس باورهای بومی این منطقه، سقانفارها که معمولاً در کنار تکیه‌ها بنا می‌شوند، نمادی از حضرت ابوالفضل (ع) هستند و تکیه‌ها که در همهٔ مناطق شیعه‌نشین ایران عموماً وجود دارند، نمادی از امام حسین (ع) هستند. در امتداد همین باور محلی است که مردم عامه بر این باورند که حضرت ابوالفضل (ع) هیچگاه در برابر امام حسین (ع) نمی‌نشستند. پس شکل سقانفارها را که عموماً براساس پلان مربع یا مستطیل ساخته می‌شوند به‌صورت ایستاده در دو طبقه با مصالح چوبی یا نیمه‌چوبی ساخته‌اند؛ برخلاف شکل تکیه‌ها که یک‌طبقه و به‌صورت نشسته است (پیرزاد، ۱۳۸۸: ۸۹).

محمودی (۱۳۹۰) درمورد نقاشی‌های این مکان‌های مذهبی می‌نویسد: در شکل‌گیری نقاشی سقانفارها، این مسئله حائز اهمیت است که آن‌ها مانند نقاشی قهوه‌خانه‌ای، براساس نیاز مبرم به نمایش و ستایش قهرمانان ملی و مذهبی پارسی، عموماً در مکان‌های عمومی مذهبی شکل گرفته‌اند. این نقاشی‌ها و به‌عبارتی مصورسازی‌ها، انعکاس پویایی و کوشش مردم برای زنده‌نگاهداشتن و حفظ اسطوره‌ها و قهرمانان ملی و مذهبی است. خواندن شاهنامه در مراسم‌های نقالی و پرده‌خوانی، از مهم‌ترین عوامل رشد و شکل‌گیری نقاشی‌های عامیانه در سقانفارها بوده است. تصاویر انسانی، حیوانی، گیاهی و تصاویر دیوان و فرشتگان، همچون نقاشی‌های هنرمندان مکتب‌ندیده، بسیار ساده، ابتدایی و بدون کاربرد پرسپکتیو با دورگیری‌های رنگی تیره و با استفاده از رنگ‌های محدود ترسیم شده‌اند (۷۱).

از دیگر ویژگی‌های نقاشی‌های مذهبی در تکیه‌ها می‌توان به رنگ‌آمیزی خام‌دستانه، ترکیب‌بندی‌های ساده و غیرحرفه‌ای نیز اشاره کرد. نقوش این طراحی‌ها و نقاشی‌های ساده، در عین سادگی چون به اعتقادات و باورهای مردم وابسته بوده است، توانسته در ایجاد فضای صمیمی و معنوی تأثیر زیادی بر مخاطبان داشته باشند. این نکته نشان می‌دهد که هنر عامیانه تجلیگر ذوق، احساس و تفکر انسان عامی است که بدون هیچ تکلفی بر اندیشهٔ جمعی بنا می‌شود. تصویرگر در این روش، طراحی خود را از هر نوع قیدوبندی در ساختار طراحی و رعایت تناسبات واقعی پیکره‌ها رها می‌کند و همین صمیمیت نوع

خطوط اوست که توانسته با مخاطب خود ارتباط خوبی برقرار کند (انصاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۷).

در ادامه، برای روشن‌ترشدن مطلب، بعد از توضیح مختصری که در مورد دو نشانهٔ تصویری انتخابشـــده برای موضوع مورد بحث این مقاله ارائه خواهد شـــد، چند نمونه از تصاویر عکاسی‌شده از نشانهٔ دیوها و فرشته‌هایی که در سقف دو سقانفار شیاده و کیجا تکیه وجود دارند، ارائه خواهند شـــد. همانطور که پیشـــتر گفته شـــد، هدف اصلی بررســـی مفهوم و عناصر خطی و رنگی در این تصویرسازی‌های عامیانه در مقایسه با تصویرسازی‌های چاپ‌های سنگی و نقاشی‌های دیواری درباری همعصر است.

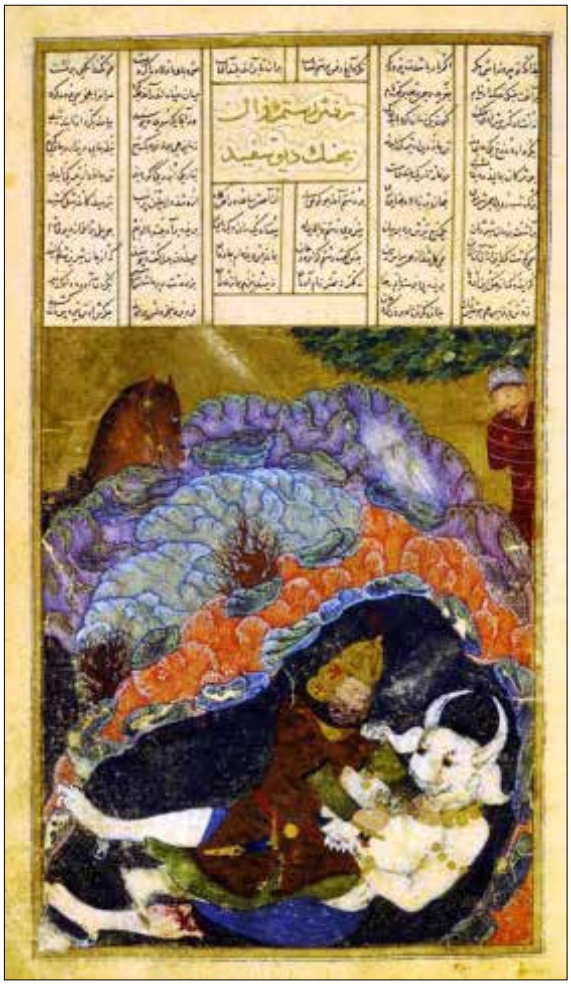
تحلیلی بر نقش دیو

دیو نام عمومی و لقب همه موجودات ماورایطبیعی و درعینحال موجودی مســـتقل و منفرد اســـت که در ادبیات به آن اســـامی مختلفی داده شـــده اســـت. مفهوم دیو در طول تاریخ با فرازها و فرودهای فراوانی روبه‌رو بوده اســـت. این موجودات در دورهای از زمان در جایگاه خدایان پرســـتش می‌شدند و در طول تاریخی بســـیار طولانی، به شکل اهریمن و شـــیطان درآمده‌اند و تمامی جلوه‌های زشـــت و پلید به آن‌ها نســـبت داده شـــده اســـت. در آخرین تحول مفهوم دیو و براســـاس فرهنگ مـــردم ایران، دیو موجودی با قدرت‌های ماورایی اســـت که با ظاهری خاص تصور می‌شود. براین‌اســـاس، در ادبیات و هنر، دیوها موجوداتی زیانکار و غیرطبیعی، به رنگ سیاه با دندان‌های بلند همچون دندان‌های گراز، لب‌های کلفت و ســـیاه و در مواردی با چشمان آبی توصیف شده‌اند. بدن آن‌ها از موهای ضخیم پوشیده شده است و چند سر، شـــاخ، دم و گوش‌های بزرگ و یک جفت بال دارند و موجوداتی مردم‌خوار هستند (ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۵۳).

در ادبیات و هنر بسیاری از کشـــورها از جمله ایران، روایت‌هایی عامیانه و آمیخته با خیال از ایـــن موجودات وجود دارد و به‌تصویر کشیده شده است؛ بنابراین، به‌تصویرکشیدن نیروهای خیر و شر از طریق نمادها و نشـــانه‌های افسانه‌ای یا اســـطوره‌ای که در باور مردمان مناطق مختلف وجود داشته است، نشان‌دهندهٔ اهمیت و باور به این موجودات اســـت. در بین آثار برجای‌مانـــده از اقوام مختلف ایرانی، با وجود شباهت‌ها و تفاوت‌های وابسته به منطقه و دورهٔ زمانی و هنرمندی که اینگونه تصاویر را مصورسازی کرده اســـت، از زمان‌های دور در ایران، مانند فرهنگ‌هـــا و اقوام دیگر، وجود تصویر موجودات افســـانه ای و خیالی متداول بوده اســـت.

وجود نقوش مختلفی چون بز کوهی روی ســـفال‌ها که نشـــانهٔ سودمندی این موجود بوده است یا تجســـم موجودات شر چون دیو در متون ادبی یا تصویرســـازی آن‌ها روی مهرها یا دیگر آثار برجای‌مانده، بیانگر اعتقـــاد مردم به وجـــود نیروهای مخرب و مفیدی است که بخشی از باورهای آن‌ها را شکل داده‌اند و در هنر ایران‌زمین در دوره‌های مختلف به زیباترین شـــکل نمود بیرونی پیدا کرده‌اند (زمانپور، ۱۳۹۳: ۱۰۴).

دربارهٔ وجـــود این موجودات اســـطوره‌ای و خیالـــی، آیت‌اللهی (۱۳۸۰: ۲۷-۲۸) معتقد اســـت: «در هنـــر عیلامیان، نقش‌های دربرگیرندهٔ موضوعات حیوانی که دارای وجود نیروهای طبیعی پربرکت و درعین‌حـــال وهمـــآور بوده‌اند، بـــر موضوعات دیگر ارجحیت داشته اســـت. مردمان ایران در ســـرزمین شوش، قبل از پیدایش سومری‌های نخستین، با به‌تصویرکشیدن گونه‌ای از موجودات عظیم‌الجثه به‌خصوص موجـــودات خیالی مانند دیو



تصویر ۲. نبرد رستم و دیو سپید، عصر تیموری، حدود ۱۴۰۰ م، کتابخانهٔ مجموعهٔ چستر بیتی (http://festivalsofarts.com)

تصویر ۳. نبرد رستم و دیو، شاهنامهٔ شاه طهماسب، منصوب به عبدالواهب، زیر نظر معین مصور، ۱۵۳۱ م، (http://festivalofarts.com)

که شـــامل موجودات ترکیبی ســـر حیوان و بدن‌های انسان و یا برعکس با سر انسانی و بدن حیوانی (سر شیر و بال‌های عقاب یا با گوش‌های اسب و پره‌های ماهی به‌جای یال)، باور به وجود چنین موجوداتی را در هنرهایشان به وضوح نشان داده‌اند.»

بهـــار (۱۳۹۱: ۴۵۹) واژهٔ دیو را چنین تعریـــف می‌کند: دیو در زبان‌های باستانی هندواروپایی، یکی از متداول‌ترین واژه‌ها برای مفهوم خدا بوده اســـت و نیز در دو فرهنگ هند و ایرانی به‌عنوان عمومی‌ترین اصطلاح برای خدا به‌کار می‌رفته است؛ بنابراین، در ایران باســـتان، دو گروه خدایان، خدای آریایی که شامل اهوره‌ها و دئوه‌هاســـت، در هزارهٔ اول پیش از میلاد به دو خدای خیر و شر تبدیل شده‌اند. در گات‌های زرتشت، سپند مینو و اهریمن دو نمود شر و خیر شده‌اند.

با توجه به تحول واژهٔ دیو در ایران - که در ابتدا به مفهوم خدایان بیگانه و ســـپس به مفهوم دشـــمن و امروزه با مفهوم متفاوت در ادبیات و نقاشی‌ها و تصویرســـازی‌ها بیان و مصور می‌شود - باید دید این واژه در تصویرســـازی‌های اماکن مذهبـــی مازندران با توجه به کدام مفهوم، ادراک و به تصویر کشـــیده شده است؛ زیرا همانطور که در شـــاهنامهٔ فردوســـی نیز به دیوهـــای مازندران چون دیو ســـپید، ســـنجه، ارژنگ، پولاد غندی، بیـــد، کنارنگ، اکواندیو (در منطقهٔ مازن یا مازندران امروزی) اشاره شده است و هوشـــنگ وظیفهٔ جنگ با این دیوان و ازبین‌بردن آن‌ها را داشته است، به‌درستی مفهوم زشـــتی و پلیدی این موجودات خیالی را فردوسی، در شاهنامه بیان می‌کند (تصاویر ۲-۳). سرزمین‌هایی که در قسمت‌های جنوبی دریای خزر قرار دارند، به‌دلیل موقعیت جغرافیایی، از دیگر قســـمت‌های ایـــران پهناور جدا هســـتند.

تصویر ۴، محمد سیاه‌قلم، درگیری بین دو دیو، آلبوم سرایی، اواخر قرن ۱۵م، (http://haberself.com)

تصویر ۵، محمد سیاه‌قلم، رقص دیوها، ۱۵م، اواخر قرن ۱۵م، ((http://haberself.com) ((http://blog.siyahkalem.com

پیکارهای اولین مهاجـــران آریایی با مردمانی بومی، وحشـــی و جنگجو، نشانه‌هایی در تاریخ افسانه‌ای ایران برجای گذاشته‌اند. نژاد، زبان و عـــادت زندگی این بومیـــان کاملاً متفـــاوت با نژاد مهاجرانی اســـت که اغلب در روایت‌ها به آن‌ها عنوان دیو اطلاق شده است (کریستینسن، ۱۳۸۳: ۶۷).

پیش از پرداختن به نمونه‌هایی از تصاویر جمع‌آوری‌شده از دیوها در اماکن ذکرشده در پیشـــینهٔ تحقیق، به نوع طراحی و ساختار شاهکارهایی از نقاشی‌های محمد سیاه‌قلم، نگارگر عصر صفویه اشارهٔ مختصری می‌شود. همچنین این نقاشی‌ها با نوع طراحی و ترکیب‌بندی‌های دیو در نسخه‌های خطی شاهنامه‌های دوره‌های مختلف و به‌خصوص دیوهای بســـیار ســـاده در مقابل دیوهای اماکن مذهبی و نقاشـــی‌های عامیانه مقایسه می‌شـــود. به بیان آژند (۱۳۸۶: ۴۷) «محمد سیاه‌قلم در نقاشی‌های دیوهای خود با خط و سایه به جلوه‌ای از وضعیت سه‌بعدی رسیده است. تکنیک جالبی که او برای اجرای بافت پوست بدن و یا لباس آن‌ها استفاده می‌کند، به شیوهٔ نقطه‌پردازی است. سبک او به شدت تأثیرگرفته از نقاشی‌های چینی اســـت (تصویر ۴-۵) و نوعی روح وحشی در

جدول ۱. تصاویر دیوهای نقاشی‌شده بر سقف سقانفارهای شیاده و کیجا تکیه، شهرستان بابل منبع: نگارنده

تصویر ۶		دیو درازکشیده با گرزی در دست، سقانفار شیاده، قسمت بندپی غربی، شهرستان بابل
تصویر ۷		دیو، سقانفار شیاده، قسمت بندپی غربی، شهرستان بابل
تصویر ۸		دیو، سقانفار شیاده، قسمت بندپی غربی، شهرستان بابل
تصویر ۹		جنگ رستم با دیو سپید، سقانفار شیاده، قسمت بندپی غربی، شهرستان بابل
تصویر ۱۰		جنگ رستم با دیو سپید، سقانفار کیجا کلا، شهرستان بابل

همهٔ آن‌ها جریان دارد که با خصوصیات نگارگری ایرانی همخوانی ندارد. شاید بتوان گفت به همین دلیل است که در ایران سبک نقاشی‌ها و یا مصورسازی‌های او پیرو و مقلد پیدا نکرده است، اما آنچه در بین نقاشی‌های او بسیار خودنمایی می‌کند، تصاویری است که با موضوعات مذهبی کشیده شده‌اند. این نقاشی‌ها بیشتر نشان از یک دنیای شَمنی دارد و با ادیان توحیدی کاملاً بیگانه است.»

شخصیت اصلی تصاویر نقاشی‌های محمد سیاه‌قلم، دیوها هستند، با شاخ و دم و پوست زننده و چهرهٔ کریه، اما بدن آنها شبیه انسان است. در بعضی آثار، آن‌ها به رقص مشغول‌اند (تصویر ۵)، در بعضی دیگر انسان‌ها و اسب‌ها را می‌ربایند و در برخی قربانی می‌کنند. در گردن و پاها و دست‌هایشان گردن‌بند و النگوهای طلا دارند. دربارهٔ این حیوانات خیالی گوتیک، شاید بهترین برداشت نقل‌قولی باشد که یعقوب آژند (۱۳۸۶: ۴۸) در کتاب «استاد محمد سیاه‌قلم» به آن اشاره کرده است: «این موجودات نمادی هستند از قدرت‌های شیطانی بعضی مذاهب بت‌پرست درخصوص نیروهای مرموز طبیعت و دارای مفاهیم شیطانی و شاید هم بعضی از آن‌ها شمن‌هایی با رخ‌پوش و نقاب

باشند که از دیوان تقلید می‌کنند و برای نجات و رهایی انسان‌ها و چهارپایان بـــا آن‌ها درمی‌آویزند. روح جنـــون و عصیانی که در همهٔ این نوع نقاشی‌های سیاه‌قلم وجود دارد، نشان از شوریدگی و عالمی فرای عالم واقـــع دارد که در عالـــم متافیزیک هم جای نمی‌گیرند.»

علاوه بر دیو و موجودات شـــر در مضامین و متون مذهبی، نبرد رستم و دیو سفید در شاهنامه، یکی از پرطرفدارترین موضوعات هنرهای تجسمی و بصری ایران است. این نبرد به اشکال مختلف در تصاویـــر کتاب‌ها، کاشـــیکاری بناها، مجســـمه‌ها و تزئینات قهوه‌خانه‌ها و مکان‌های عمومی، موضوع کار هنرمندان مختلف بوده اســـت. در ادامه به نمونه‌های تصویری برخی از آن‌ها اشاره می‌شود که عموماً بر سقف سقانفارهای مناطق مازندران به‌تصویر کشـــیده شـــده‌اند و با پیروی از اصول خطی و طراحـــی، به‌ویژه براساس تصویرســـازی‌های کتاب‌های چاپ سنگی قاجار ترسیم شده‌اند (جدول ۱، تصاویر ۶-۱۰).

در تحلیل تصویری این تصاویر، اشـــاره به این نکته ضروری است که تصویرگران این نقوش، علاوه بر اینکه داستان‌های حماسی را خوب می‌دانسته‌اند و براساس دریافت شخصی و دانش خود بدون اینکه آموزش اکادمیک دیده باشـــند، آنچه را که سینه‌به‌ســـینه شـــنیده یا خوانده‌اند با روان‌ترین خطوط و به ساده‌ترین شکل به تصویر کشیده‌اند، اما آنچه از طراحی تصاویر برمی‌آید، نشان‌دهندهٔ این نکته اســـت که این هنرمندان مکتب‌ندیده به احتمال قوی مطابق منابع مکتوب و تحقیقات میدانی و آنچه مردمان بومی این مناطق (که اجدادشان در ســـاختن این مکان‌های مذهبی نقش داشته‌اند) ذکر کرده‌اند، بیان‌گر این نکته است که این تصویرگران بومی برای تصویرسازی‌هایشان نسخه‌های چاپ سنگی (تصاویر ۱۱-۱۲) را که توســـط هنرمندان حرفه‌ای‌تر کشـــیده شده‌اند، دیده‌اند یا در اختیار داشـــته‌اند و از روی آن‌هـــا اقتباس کرده‌اند. نکتهٔ قابل‌توجه در شـــیوهٔ طراحی تصاویر نقاشی‌های موجود در سقانفارها اشاره به این نکته است که این تصاویر تلفیقی هستند از تصاویر عینی و ذهنی. ترکیب‌بندی خطوط استفاده‌شده در این نقاشی‌ها و نیز نحوهٔ رنگ‌گذاری در آن‌ها فاقد هرگونه پیچیدگی اســـت و تصاویر کاملاً جنبهٔ توصیفی یا روایی دارند. پیکره‌های مصور در این نقاشی‌ها، در عین ســـادگی و روانی خطوط، دارای چهره‌هایی مشـــابه هســـتند و همگی تقریباً از زاویهٔ روبه‌رو که راحت‌ترین نما برای یـــک نقاش مکتب‌ندیده اســـت، به‌تصویر کشیده شده‌اند (انصاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۰).

تصویر ۱۱. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامهٔ چاپ سنگی، تصویرگر: علی‌اکبر (۱۸۴۹م)، بمبئی (http://ShareFarang.com)

تصویر ۱۲. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامهٔ چاپ سنگی، تصویرگر: استاد ستار (http://sharefarang.com)

نکتهٔ دیگر اینکـــه با وجـــود دورهٔ زمانی واحدی (قاجـــار) که در کشیدن بیشتر تصویرسازی‌های این بناها ســـیطره دارد، در این تصاویر، کمتـــر از رنگ‌های غالب (قرمز) موجود در نقاشـــی‌ها و نقاشـــی‌های دیواری موجود در تالارها و دیوار کاخ‌های این عصر پیروی می‌کنند؛ برای مثال، در تصاویر موجود در سقانفار شیاده یا کبریا کلا، در کنار رنگ قرمز هندی، در ســـطوح کمتری رنگ طلایی، اکر و در سطوح گسترده‌تری رنگ آبی لاجوردی بیشترین جلوه‌گری را دارند؛ درحالیکه آبی لاجوردی رنگی نیســـت که در نقاشـــی‌های عصر قاجار به‌وضوح یا در ســـطح وسیعی به چشم دیده شود. در نقاشی‌های این اماکن مذهبی، تعداد رنگ‌ها بسیار محدود و در برخی موارد، تنها مانند آنچه در چاپ‌های ســـنگی متداول بوده است، تصاویر فقط با دورگیری‌های مشکی به‌تصویر درآمده‌اند.

برای روشن‌ترشـــدن مطلب، به شـــیوهٔ موجود در نقاشـــی‌های این عصر اشـــارهٔ مختصری می‌کنیم. درحقیقت، می‌توان گفت نقاشی‌های دورهٔ قاجار بیانگر سه مشخصه و ویژگی اساسی بود:

در مقایسه با دوره‌های نقاشی پیش از خود، دارای جدایی هرچه بیشتر از فرهنگ ایرانی و سنت عظیم اسلامی بود. تهاجم و ورود عناصر هنر مردمی و عامیانه در نقاشی‌ها و تصویرسازی‌های این عصر، بیشتر از دورهای قبل بیشتر به‌چشم می‌خورد. وابستگی شدید به هنر غربی و ورود عناصر رنگی، تکنیک رنگ‌گذاری و نوع ترکیب‌بندی‌ها که موجب متفاوت‌شدن هنر این دوره با ویژگی خاص خود شده است، از دیگر ویژگی‌های شاخص نقاشی‌های این عصر است (رابینسون، ۱۳۸۴: ۳۶).

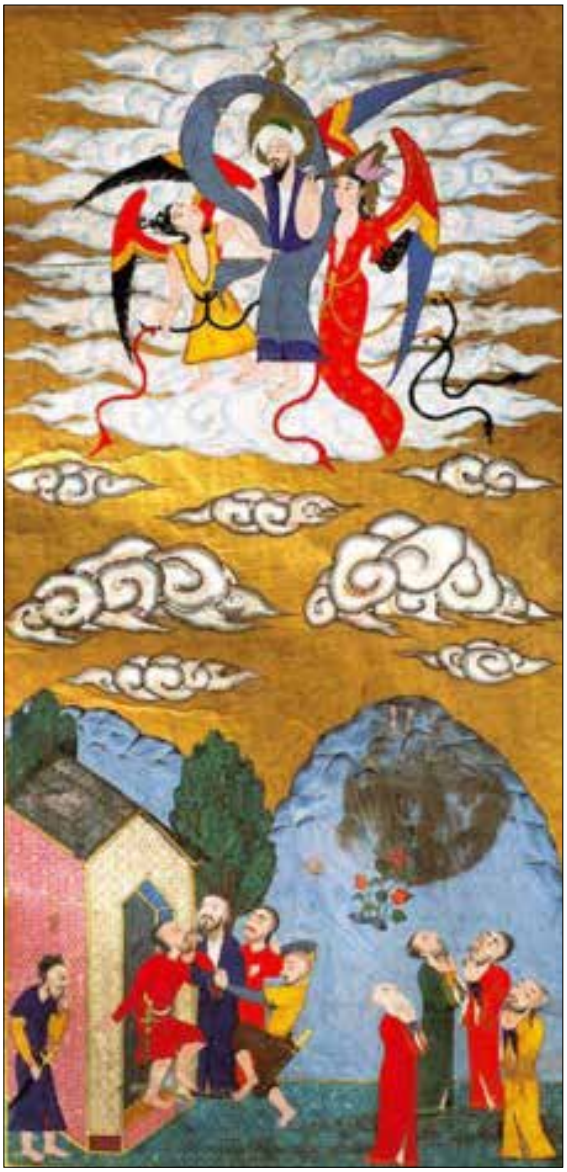
هنر نقاشی قاجار شیوه‌ای است ترکیبی از سنت‌های ایرانی اصیل و تأثیراتی که نقاشی غربی توانسته است با ورود نسخه‌های اروپایی به ایران و حضور نقاشان غربی در دربار صفوی و بعد از آن بر هنر ایران داشته باشد. ورود پرسپکتیو به‌صورت جدی، سایه‌روشن کاری و شیوه‌های نو در استفاده از رنگ (رنگ و روغن)، فضای نقاشی ایران را متحول کرد. نگارگری ایرانی که طی سالیان طولانی سنت‌ها و شیوه‌های خاص خود را حفظ و پرورانده بود، در عصر قاجار شیوه‌های جدیدی را تجربه کرد که برایش مفهومی جدید داشت. سلیقه‌های جدید در دربار و طبقهٔ اشراف و به‌طور تدریجی سلیقه و نیاز عامهٔ مردم و از سویی تمایل و شوق هنرمندان در استفاده از شیوه‌های جدید و دلایل دیگر همه سبب شدند تا نقاشی ایران و نگارگری وارد عرصهٔ جدیدی شود (کفشچیان و علیپور، ۱۳۹۰: ۳).

نقاشی رنگ‌روغن که در این عصر از رونق زیادی برخوردار بوده است، علاوه بر اینکه روی بوم کار می‌شده است، بر نقاشی‌های دیواری که به سبک غربی روی دیوار تالارهای قاجاری توسط هنرمندان ماهر و آموزش‌دیده کشیده شده‌اند، تأثیر بسیار گذاشته بود. در حالی که در رنگ‌های به‌کاررفته در نقوش سقف و دیوارهای سقانفارهای مازندران، نه‌تنها از رنگ‌های طبیعی استفاده شده است، بلکه برخلاف تکنیک رایج و درباری عصر قاجار، این نقاشی‌ها به‌جای اینکه روی دیوار یا بوم کشیده شوند، روی زمینه‌ای چوبی که مصالح اصلی تشکیل‌دهندهٔ معماری این بناها هستند، با هنرمندی تمام کشیده شده‌اند. در مقایسه با نوع خط‌های به‌کاررفته در نقاشی‌های چاپ سنگی که قطر خطی متفاوتی دارند، می‌توان گفت این نقاشی‌های عامیانه دارای خطوطی یکنواخت اما بسیار سیال و روان، فعال و پویا هستند. در حالی که نقاشی‌های چاپ‌های سنگی دارای سایه‌روشن‌های بسیار و در قسمت‌هایی به شیوهٔ نقطه‌پردازی با پسزمینه‌هایی که وام‌گرفته از مکتب نقاشی غربی است، اجرا شده‌اند.

این در حالی است که در نقاشی‌های عامیانهٔ این بناهای مذهبی، هیچگونه سایه‌پردازی و عینیت‌سازی و پیروی از اصول نقاشی غربی دیده نمی‌شود. این خود بیانگر این نکته است که تصویرگران این اماکن که از بین مردم عامی برخاسته‌اند، شاید با اصول نقاشی رایج در این عصر آشنا نبوده‌اند و آموزش ندیده بوده‌اند، بلکه به‌صورت ضمنی، برداشتی بسیار خلاصه داشته‌اند از نقاشی‌های چاپ‌های سنگی که به‌عنوان نمونه در اختیار داشته‌اند یا دیده‌اند. همچنین به‌نظر می‌رسد ضمن اینکه این تصاویر بیانی واقعگرایانه دارند، بیشتر جنبهٔ نمادین دارند. دیوهای این تصویرسازی‌های عامیانه، برخلاف آنچه در متون ادبی و کهن ایران به‌عنوان موجودی شر و نماد زشتی و پلیدی و خشونت روایت شده است، با خطوطی روان و بدون خشونت و با استفاده از خطوط منحنی که برای بیان موجودی خشن و پلید خطی مناسب نیست، تصویرسازی شده‌اند.

اگر به دیوهای محمد سیاه‌قلم یا دیوهای شاهنامه در تصاویر ۲ و ۳ نگاهی بیندازیم، تفاوت‌های شاخصی بین دیوهای آن نقاشی‌ها در مقایسه با دیوهای نقاشی‌های عامیانه به‌ویژه در سقانفارهای مورد مطالعه مشاهده خواهیم کرد. به‌راحتی درخواهیم یافت که چگونه نوع طراحی خط‌های به‌کاررفته، ترکیب‌بندی‌ها، دقت در جزئیات و رنگ‌های حاکم بر کل تصویر نقاشی‌هایی که به‌صورت حرفه‌ای و توسط هنرمندان شاخصی به‌تصویر درآمده‌اند، در مقایسه با نقاشی‌های عامیانهٔ موجود در اماکن مذهبی نام برده شده، موجب شده است تا آن نقاشی‌ها و ماهیت تصویری و نشانه‌ای موجود در آن‌ها به آنچه که به واژهٔ دیو اطلاق می‌شود، نزدیک‌تر باشند.

دیوها همانطور که در جدول ۱ (تصاویر ۶-۱۰) مشاهده می‌شوند، با اینکه دارای ابروانی به‌ظاهر گره‌خورده، چشمان گرد و بزرگ، شاخ، سبیل بلند و در برخی تصاویر با دندان‌های تیز کشیده شده‌اند، اصلاً با ماهیت موجود در واژهٔ دیو در ادبیات (موجود ترسناک و شر) همخوانی ندارند. این دیوها اصلاً ترسناک به‌نظر نمی‌آیند. خطوط نرم و عدم پرداختن به جزئیات و فضاسازی که موقعیت اتفاق‌افتادن واقعه را می‌تواند برای بیننده پررنگ‌تر کند، یکی از مهم‌ترین عواملی است که مانع آشکارشدن مفهوم درونی دیو برای بیننده می‌شود. در این تصاویر، بیشتر شکل بیرونی (ظاهری) این نشانه‌های اسطوره ای به بیننده نشان داده شده است و هر بینندهای با توجه به شناخت و تخیل خود از این موجودات خیالی می‌تواند مفهوم بدی و پلیدی و خشونت این موجودات را برای خود بازپردازی کند. شاید باورها یا قدرت تجسم



تصویر ۱۳، محمد (ص) در بهشت، مکتب عثمانی، موزهٔ توپقاپیترکیه، ۱۸ م.
(https://dianadarke.com)

و تخیل مردم عادی چنان قوی بوده است که با شنیدن نام دیو در ادبیات کهن یا مشـــاهدهٔ موجودی خیالی به نام دیو بدون وجود ظاهری خشن یا سایر عوامل نشانه‌ای که به نزدیک‌شدن به مفهوم درونی واژهٔ دیو کمک می‌کنند، قادر به درک داســـتان و یا روایت موجودبوده‌اند.

تحلیلی بر نقش فرشته

واژهٔ فرشـــته در بســـیاری از ادیان الهی، نمـــادی از یک موجود روحانی، غیرجســـمانی و مقدس است که واســـطه‌ای بوده است بین خداوند و انســـان (مصاحب، ۱۳۸۳: ۵۷): موجودی لطیف و نامرئی با قدرتی فراتر از زمان و مکان. فرشـــته رمزی کهن است

تصویر ۱۴. معراج پیامبر، خمسهٔ نظامی، اثر سلطان محمد، عصر شاه طهماسب صفوی، ۱۶ م، موزهٔ بریتانیا (صفرزاده، ۱۳۹۳: ۹)

که در تمامی ادیان و تمدن‌ها راهیابی به ملکوت را میسر می‌کند (صفرزاده، ۱۳۹۳: ۲). در فرهنگ معیـــن، این واژه چنین تعریف شده است: «فرشـــته هریک از موجودات روحانی و آسمانی است که به تسبیح خدا و اجرای اوامر او مشغول‌اند و به چشم سر آن‌ها را نتوان دید» (معین، ۱۳۸۲: ۱۲۴). در فرهنگ کهن ایران‌زمین واژهٔ سروش و در آیین زرتشـــت کلمهٔ ایزد برای فرشتگان به‌کار رفته اســـت، مانند ایزدبانوی آب، زمین و... . در ادبیات فارســـی، فرشته مظهر کمال، زیبایی و لطافت است (صفرزاده، ۱۳۹۳: ۵۵). در هنرهای مختلف ایران، فرشـــتگان در صحنه‌های غیردینی و دینی حضوری پررنگ داشته‌اند و در موقعیت‌های زمانی و مکانی متفاوت، براساس اعتقادات و باورهای هنرمندان، به‌تصویر کشیده شده‌اند. فرشته‌ها در هنر مقدس شرق یا غرب دارای ویژگی‌های تصویری مشـــابه و گاه متفاوت‌اند و در مواردی از حیث موضوع با یکدیگر تفاوت دارند؛ برای مثال، فرشـــته‌ها در هنر قدسی شرق یا غرب (بیزانس، قرون وسطی) به شکل موجوداتی با نشانه‌هایی روحانی و ملکوتی تصویر شده‌اند؛ در حالی که بعد از دورهٔ رنسانس، فرشـــته عموماً جنبهٔ مادی‌تر و انسانی‌تری نســـبت به دوره‌های گذشته پیدا کرده است (همان: ۵۷).

تصویر ۱۵. آخرین سفر محمد (ص) به مکه به‌همراه فرشته‌هایی چون جبرئیل، میکائیل، اسرافیل، عزرائیل (https://timetoast.com)

وجود فرشته در بسیاری از نقاشی‌ها و تصویرگری‌های دوره‌های مختلف نشانهٔ این است که این موجود خیالی همواره ذهن انسان را به خود مشغول داشته اســـت. هنرمندان حضور این موجود را در حیطهٔ هنرهای تجسمی در داستان‌هایی به تصویر کشیده‌اند که معنویت محور اصلی آن‌هاســـت و انسان را در موقعیت ارتباط با عالـــم نادیدنی و ملکوت قرار می‌دهد. شـــاید یکـــی از بهترین نمونه‌هایی که می‌توان وجود فرشته‌هایی با اشکال مختلف را در آن‌ها مشاهده کرد و بارها توسط هنرمندان مختلفی مصور شده است، داستان سفر پیامبر (ص) به معراج، حضور محمد (ص) در بهشت، مکه و... است. فرشـــته‌هایی که با وجود موضوعات تقریباً مشـــابه، با رنگ‌ها، اشـــکال و ترکیب‌بندی‌های متفاوتی توسط هنرمندان در دوره‌های مختلفی تصویرسازی شده‌اند؛ فرشتگانی که در آن سوی زمان، در یک موضوع دینی تحول و تغییر یافته‌اند (تصاویر ۱۳-۱۶).

فرشـــتگان، این موجودات روحانی و خیالی در هنر عصر اسلامی به‌خصوص عصر تیموری و صفوی که از باشـــکوه‌ترین دوره‌های تاریخ نقاشی ایران هستند، تا پیش از تأثیرات هنر غرب بر نقاشی ایرانی (اواخر عصر صفوی و به‌خصـــوص قاجار)، در هیبت مردان بدون ریش و جوان و در مواردی به شکل زنان جوان و با لباس‌های ایرانی ظاهر شده‌اند. تصاویر آن‌ها بســـته به اینکه این فرشته‌ها مربوط به چه عصر و فضای حاکم بر نقاشی و نگارگری آن دوران‌اند و اینکه توســـط کدام نگارگر ایرانی به‌تصویر درآمده است، دارای شکل بیرونی متفاوتی است. آن‌ها عموماً با دو بال و در موارد کمی چهار یا شش بال به‌تصویر کشیده شـــده‌اند (تصویر ۱۵). عموماً

تصویر ۱۶. سفر شبانهٔ محمد (ص) به آسمان هفتم به‌همراه اسبش براق (Ramezani and Bolkhari, 2012:21)

در اطراف ســـر فرشـــتگان مقرب مخصوصاً جبرئیل هالهٔ نورانی به‌صورت شـــعله‌وار برخلاف هالهٔ تقدس در نقاشی‌های غربی که بیشتر به شکل دایره دیده می‌شوند و نمادی از تقدس آن‌هاست، در مقایسه با موجودات زمینی و انســـان‌ها ترسیم شده‌اند. آن‌ها بسته به شرایط زمانی به‌وجودآمدنشان با آرایش موها، سرپوش، کلاه‌ها، دستارها، رنگ لباس‌ها و بال‌هایشان، بسیار متنوع مصور می‌شده‌اند (کفش‌چیان‌مقدم و علیپور، ۱۳۹۱: ۲).

در نگارگری ایران، فرشـــتگانی سبکبال را مشـــاهده می‌کنیم؛ موجوداتی که با حالتی ســـبک و ســـیال، گویـــی در فضا پرواز می‌کنند یا معلق مانده‌اند. برخلاف آن‌ها، فرشتگان نقاشی‌های بیزانس که در مقایســـه با فرشتگان ایرانی ســـنگینی وزن آن‌ها حتی در حال پرواز نیز احســـاس می‌شـــود، نقاشـــی شده‌اند؛ به‌طوری‌که می‌توان گفت فرشـــته‌های بیزانســـی در بیشـــتر نقاشـــی‌ها روی زمین ایســـتاده‌اند تا اینکه در حال پرواز نشان داده شـــوند (صفرزاده، ۱۳۹۳: ۶). این در حالی است که در هنر نقاشی و تصویرسازی‌های ایرانی، هنرمند در دورشدن از واقعیت طبیعت‌گرایی اشـــیا، به نوعی ساده‌سازی و خلاصه‌گویی جذاب می‌رسد که با خطوط ساده و سیال و استفاده از رنگ‌های تخت، بدون سایه‌پردازی و پرسپکتیو به اثر جذابیتی خاص می‌بخشد که کمتر در نقاشـــی‌های غربی دیده می‌شود (کفش‌چیان‌مقدم و علیپور، ۱۳۹۱: ۳). در بیشـــتر نقاشی‌های ایرانی برخلاف عصر بیزانس که دور سر فرشته‌ها یا افراد مقدس هاله‌ای به شکل دایره یا شعله‌های آتش کشیده شـــده، این هالهٔ تقدس تنها بر دور سر فرشته‌هایی مانند جبرئیل دیده می‌شود که مقام بالاتری دارند. فرشـــته‌ها هرکدام وظیفه و مأموریتی از جانب خداوند دارند که برای تفکیک آنهـــا از یکدیگر به‌ویژه در نقاشـــی‌های عامیانه که

اکثر فرشته‌ها طراحی و رنگ‌گذاری یکسان دارند، اسامی آن‌ها در کنارشان نوشته می‌شده است تا مفهوم پنهانی این موجودات نمادین، برای قابلدرک باشد (کامرانی، ۱۳۸۵: ۵۸)، مانند آنچه در موجودات مصور در نقاشی‌های سقانارها مشاهده می‌شود.

با توجه به اینکه از دوران قاجار، نمونه‌های فرشته‌های باقیمانده بیشتر در قالب نقاشی‌های لاکی باقی مانده است، شواهد نشان می‌دهد که در این دوران، فرشته‌ها در قالب زن و کودکانی فربه بدون هالهٔ تقدس با سایه‌پردازی و وجود جزئیات در لباس‌ها (لباس‌های اروپایی) و آرایش و رنگ موها کاملاً به شیوهٔ نقاشی‌های عصر رنسانس در کنار و لابه‌لای تزئینات فراوان گیاهی دیده می‌شوند. لباس‌های آن‌ها برخلاف تصاویر نقاشی‌های ایرانی دوره‌های قبل فاقد تزئینات گیاهی و تشعیر است یا با لباس‌هایی بدون تزئینات و به‌صورت تک رنگ ظاهر می‌شوند. حالت چهره‌ها در فرشتگان نقاشی‌های این عصر با حالت پرداز مشابه در صحنه‌های مختلف تکرار می‌شود (Ramezanmahi Bolkhari and, ۲۰۱۲:۱۳). علاوه‌براین، چهره‌های فرشته‌ها در عصر قاجار، فاقد ویژگی‌های فردی است؛ یعنی از یک الگوی واحد و شاخص تقریباً در تمام تصاویر پیروی شده است. این نکته از این جهت قابل‌توجه است که اگرچه هنرمندان قاجار بسیار از نقاشی اروپایی متأثر بوده‌اند، یکسان‌نگاری و نبود فردگرایی در پرداخت چهره‌ها که از خصوصیات نقاشی ایرانی است، در آثار هنرمندان این عصر حفظ شده است (کامرانی، ۱۳۸۵: ۸۶).

اگر به جدول ۲ (تصاویر ۱۷-۱۹) نگاهی بیندازیم، به‌راحتی درمی‌یابیم که تصاویر فرشته‌ها در این نوع از تصویرسازی‌های عامیانه هم از الگویی یکسان پیروی می‌کنند و دارای یک چهرهٔ واحد و آرایش موی یکسان‌اند و نوع نگاه این فرشته‌های زن که هرکدام مسئول یکی از اعمال است و مسئولیت متفاوتی دارد، از یک الگوی خطی ثابت پیروی می‌کند. قلم‌گیری‌های یکنواخت و ناشیانه، نبود تزئینات خاص در لباس‌ها (مانند نقاشی‌های غربی) جز در موارد خاص، تاج‌های یکسان فرشتگان با رنگ طلایی و چین‌وشکن‌های جزئی در دامن لباس‌های فرشتگان، از ویژگی‌های این تصویرسازی‌هاست. استفاده از سطوح رنگی بدون تزئین در لباس‌ها و محیط اطراف فرشته‌ها و نیز در ترکیب‌بندی‌های این تصاویر، از اصول نقاشی غربی پیروی می‌کند.

فرشته‌ها در نقاشی‌های عامیانهٔ موجود در جدول ۲، مانند نقاشی‌های عصر قاجار و برخلاف نقاشی‌های غربی فاقد هالهٔ تقدس‌اند. در صورت بیروح این فرشته‌ها هیچ هیجان خاصی مشاهده نمی‌شود. در کنار سر اکثر آن‌ها نام فرشته یا وظیفهٔ او نوشته شده است. فرشته‌های این نقاشی‌های عامیانه مانند فرشته‌های غربی سنگین به‌نظر می‌رسند؛ به‌ویژه رنگ قرمز هندی در پس‌زمینهٔ اکثر این نقاشی‌ها به سنگینی بیشتر و عدم تحرک فرشته‌ها کمک می‌کند. همانطور که در تصویر ۱۹ مشاهده می‌شود، برخلاف وجود فرشته در نقاشی‌های قاجار و

جدول ۲. تصاویر فرشته‌های نقاشی‌شده بر سقف سقانفارهای شیاده و کیجا تکیه، شهرستان بابل منبع: نگارنده

تصویر ۷۱. فرشتگان در نقاشی‌های دیواری شیاده، بابل (بندپی غربی)	تصویر ۸۱. فرشتگان در نقاشی‌های دیواری کیجا تکیه، بابل	تصویر ۹۱. فرشتگان مرد در نقاشی‌های دیواری کیجا تکیه، بابل

غربی، در مواردی فرشـــته‌هایی که مأمور عـــذاب (صحنه‌های جهنم) هستند، به شـــکل مرد ظاهر می‌شـــوند. در صورت این فرشته‌های مرد، برخلاف فرشته‌های زن به‌خاطر وظیفهٔ متفاوت آن‌ها حالت غم یا خشـــم تا حدودی قابل‌مشاهده است، اما همهٔ این فرشته‌ها مانند سایر نقاشـــی‌های عامیانهٔ دیگر عصر قاجار از الگوی چاپ سنگی عصر قاجار پیروی می‌کنند (تصویر ۲۰).

نتیجه‌گیری

در تحلیل نمادین دو نقش نشـــانه‌ای فرشـــته و دیو، براســـاس مطالعات تحقیق نتایج زیر حاصل شده است:

- بهره‌گیری نقاشان عامیانهٔ مازندران از نقاشی‌های عامیانهٔ عصر قاجار و برخی کتب چاپ ســـنگی این دوران که یکی از مهم‌ترین دلایل شکل‌گیری این نقش‌های مفهومی است؛
- بهره‌گیری هنرمندان این خطه از هنر جمعی اقوام و اعتقادات ملی و بومی فرهنگ ایرانی؛
- تأکید و توجه نقاشان عامیانه به حفظ و بقای بناهای آیینی این منطقه؛
- بیان سادهٔ تصویری در طراحی دو موضوع خیر و شر روی سقف بناهای آیینی این مناطق که جزء جدایی‌ناپذیر معماری بناهای سقانفارها هستند؛
- تمرکز بر موضوع دیو و فرشته بین مجموعه تصاویر و موضوعات گیاهی، حیوانی و نقوش هندسی؛
- استفادهٔ خلاق از شیوهٔ طراحی عامیانه با حفظ کیفیت بیانی دو نقش فرشته و دیو؛

تصویر ۲۰. پیامبر (ص) سوار بر براق و جبرئیل ایستاده در پیش او، معراجنامه شجاعی مشهدی، ۱۳ هجری (ganjineh.kateban.com)

- دو نقش مورد مطالعهٔ این پژوهش که در نقاشـــی‌های عامیانه به‌صراحت دیده می‌شود، تنها با هدف تزئین شکل نگرفته‌اند، بلکه علاوه بر اینکه دارای مفاهیم نمادین بوده‌اند، با خطوطی بســـیار ساده و روان با تلفیقی از نگرش عینی و ذهنی به‌وجود آمده‌اند؛
- گزینش ترکیب‌بندی قابل‌توجه و حفظ ساختار روان در انسجام خطوط و سطوح اثر هنری با قلم‌گیری‌های سیال و بدون تمرکز بر اصول طراحی خط؛
- اقتباس خلاقانـــه از روش طراحـــی عامیانه و البتـــه حرفه‌ای هنرمندان قاجار و الهام از برخی ترکیب‌بندی‌های کتب ســـنگی عصر قاجار؛
- بهره‌گیری از ذوق فردی در روش رنگ‌گـــذاری حداقل، بدون سایه‌پردازی و توجه به جزئیات یا نقوش خاصی در آرایش لباس افراد و متناسب با ابعاد کوچک سقف این بناهای مذهبی.

پی‌نوشت

1. Symbol
2. Signe
3. Semiotic
4. Denotation
5. Connotation
6. Wall Painting
7. Mural Pittora
8. Peinture Murale

منابع

- ابراهیمی، معصومه (۱۳۹۲)، بررسی سیر تحول مفهومی دیو در تاریخ اجتماعی و ادبیات شفاهی، دوفصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۸۲-۵۳.
- اخویان، مهدی (۱۳۹۰)، انگاره‌های خیال-نقاشـــی‌های ایرانی: تأثیر واقع‌گرایی و واقع‌گریزی شعر و ادبیات در نقاشـــی دیواری اماکن مذهبی شیعه در ایران، فصلنامهٔ هنر، شماره‌های ۸۳-۸۴، صص ۹-۲۲.
- اسکندری، ایرج (۱۳۷۷)، بررسی و تحلیل نقاشی دیواری-از ماقبل تاریخ تا عصر حاضر (قسمت اول)، مطالعات هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۴، صص ۶۱-۹۵.
- انصاری، مجتبی، اعظم‌زاده، محمد و حسنعلی پورمند (۱۳۹۰)، مضامین مذهبی در نقاشی‌های عامیانهٔ تکایا در مازندران، دوفصلنامهٔ هنر اسلامی، شمارهٔ ۱۵،

صص ۱۷-۲۲.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، استاد محمد سیاه‌قلم، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- بزرگ‌نیا، زهره (۱۳۸۴)، تکایا در بافت قدیم بابل، کتاب ماه هنر، شماره‌های ۸۳-۸۴، صص ۱۲۰-۱۲۸.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۱)، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ نهم، تهران: آگه.
- پیرزاد، احمد (۱۳۸۸)، نگرش آیینی و مذهبی در سقانفارهای مازندران، کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۳۷، صص ۸۶-۹۵.
- رابینسون، بزیل ویلیام (۱۳۸۴)، هنر نگارگری ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
- رادفر، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، چند مرثیه از شاعران پارسی گوی (شاهکارهای ادب فارسی)، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- زمانپور، فاطمه (۱۳۹۳)، مطالعهٔ مصادیق خیر و شر در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان (مناطق لنگرود و لاهیجان)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۷)، جایگاه امام علی (ع) در نسخهٔ خطی حیدری، دوفصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ۸، صص ۷-۲۴.
- شریفزاده، عبدالمجید (۱۳۷۵)، تاریخ نگارگری در ایران، تهران: حوزه هنری.
- صفرزاده، نغمه، موسوی فاطمی، نادر و بهرام احمدی (۱۳۹۴)، مقایسهٔ تطبیقی فرشتگان در کتاب‌آرایی رنسانس با آثار چاپ سنگی قاجار، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره، شمارهٔ ۳۶، صص ۹۳-۱۰۵.
- صفرزاده، نغمه (۱۳۹۳)، مقایسهٔ تطبیقی تصویر فرشتگان در نگاره‌های (اسلامی) ایران با نقاشی (دورهٔ بیزانس و رنسانس) در اروپا، مجلهٔ چیدمان، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۵۴-۶۵.
- صفرزاده، نغمه و بهرام احمدی (۱۳۹۳)، بررسی تصویر فرشتگان در نقاشی دورهٔ قاجار، دوفصلنامهٔ پیکره، شمارهٔ ۵، صص ۴۷-۵۶.
- عناصری، جابر (۱۳۶۱)، پایگاه هنرهای تجسمی در باورهای عامیانه، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۱، صص ۱۲۱-۱۳۷.
- کامرانی، بهنام (۱۳۸۵)، تبارشناسی فرشته در نقاشی ایران، کتاب ماه هنر، شماره‌های ۹۵-۹۶، صص ۵۲-۶۴.
- کفایی محمدنژاد، ملیحه (۱۳۹۴)، بررسی تصویرسازی‌های کتاب‌های عامیانهٔ ایران در دورهٔ قاجار، پایاننامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز، تهران.
- کرامتی، محسن (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات و واژگان هنرهای تجسمی، تهران: چکاکه.
- کریستینسن، آرتور امانوئل (۱۳۸۳)، نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان، ترجمه ژاله آموزگار، احمد تفضیلی، ژاله آموزگار، احمد تفضیلی، تهران: چشمه.
- کفش‌چیان‌مقدم، اصغر و سمیه علیپور (۱۳۹۱)، پژوهشی پیرامون تصویر فرشتگان در نقاشی دوران قاجار، همایش بین‌المللی دین در آیینهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی همدان.
- محمودی، فتانه (۱۳۹۰)، بررسی مضامین تصویری دورهٔ قاجار در نقوش سقانفارهای مازندران، پایاننامهٔ دکتری، دانشگاه تربیت‌مدرس، رشتهٔ پژوهش هنر، تهران.
- محمودی، فتانه و محمود طاووسی (۱۳۸۷)، مضامین تصاویر انسانی در سقانفارهای مازندران؛ بررسی تطبیقی نقوش سقانفارهای شیاده و کرد کلا، نشریهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ ۳۶، صص ۶۷-۷۶.
- مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۳)، دایرةالمعارف فارسی، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.
- معین، محمد (۱۳۸۲)، فرهنگ معین، جلد چهارم، تهران: امیرکبیر.
- ولت، کورت (۱۳۶۹)، مواد و تکنیک‌های نقاشی دیواری، منصور حسامی، تهران: برگ.
- یوسف‌نیا پاشایی، وحید (۱۳۸۵). سقانفار و اهمیت آب، شیر سر و کوماچه سر، کتاب ماه هنر، شماره‌های ۹۳-۹۴، صص ۵۸-۷۰.

- Ahmad, Pirzad (2009), Religious and Religious Attitude in Mazandaran Saqqatalars, Book of Month: Art, No. 137: 86–95.
- Ajand, Jacob (2007), Mohammad-Siyagh Khalqam, First Edition, Tehran: Amirkabir.
- Akhavan, Mahdi (2011), Ideas imagination-Iranian painting: The Effect of Realism and Realization of Poetry and Literature in the Wall Painting of Shiite religious places in Iran, Quarterly Periodical of Art, Issue 83-84, Page 9-22.
- Ansari, Mojtaba, Azam Zadeh, Mohammad and PoUrmand, Hassan Ali (2012), Religious Issue in the Local Paintings of Tekyeh in Mazandaran, Two Quarterly Studies in Islamic Art, Volume 8, Issue 15, Page 17-22.
- Anasery, Jaber (1982), The role of Visual Arts in the Folk Belifes, Quarterly Art Journal, Issue 1, Page 121-137.
- Asghar, Kafshchian Moghadam, Somayeh, Alipour (2012), Research on the Image of Angels in the Qajar Dynasty, International Conference Religion in the Light of Art, Islamic Azad University, Hamedan.
- Bahar, Mehrdad (2012), Research on Iranian Mythology, Nine Edition, Tehran: Agah.
- Christensen, Arture Emanuel (2004), The First Examples of Man and the First Martyr in the Legendary Iranian History, Tafzili, Ahmad, Amozegar, Jaleh, Tehran: Cheshmeh.
- Dadfar, Abolghasem (1995), Some of the poets of Persian poets, Third Edition, Tehran: Amirkabir.
- Ebrahimi, Masomeh (2013), A study of the evolution of Dave's conceptual evolution in social history and oral literature, Two scientific research journals of public culture and literature, Volume 1, Issue 2, Page 53-82.
- Eskandari, Iraj (1998), A Study and Analysise of wall painting from prehistory to present day(First Part), Visual Arts Studies, Issue 4,

Page 95-61.
- Gholam Hossin (2004), The Persian Encyclopedia, Fifth Edition, Tehran: AmirKabir.
- Kamrani, Behnam (2006), Genealogy of Angel in Painting of Iran, Book of Month: Art, Issue 95-96, Page 52-64.
- Keramati, Mohsen (2008), Dictionery of terminology and vocabulary of visual arts, Tehran: Chekameh.
- Mahmoodi, Fataneh (2011), The study of the themes of visual art of the Qajar period in Mazandaran Soganafar motifs, PhD. Thesis, Tarbiat Modares University, Tehran.
- Mahmoodi, Fatane and Tavoosi, Mahmood (2008), Man-made images in Mazandaran's Soganarahs A comparative study of "Shia-da" and "Kurdkola" Soganfar motifs, Honar-Ha-ye-Ziba, Issue36, Page 67-76.
- Mohamadnejad, Malihe (2015), Investigating Illustrations of Iranian Folk books in the Qajar period, Master Thesis, Faculty of Art and Architecture of Islamic Azad Art Uinersity Tehran Center, Tehran.
- Moin, Mohammad (2003), Moin Encyclopedic Dictionary, Forth Edition. Tehran: AmirKabir.
- Najafi, F. (2014), A Study of the Semiotic Understanding of Land Art, Journal of Asian Social Science, 10(17), PP. 170–184.
- Ramezanmahi, S., and BolkhariGhehi, H. (2012), The Manifestation of Fire and Light in the Icons of Mir-Heidar's MirajNameh, International Journal of Arts, 2(4), PP. 16–25.
- Robinson, Bezel William (2005), Jacob Ajand, Iranian Miniature Art, Tehran: Samt.
- Safarzadeh, Naghmeh (2014), A Camparative Comparison of the Image of Angels in Persian (Islamic) painting by Painting (Byzantine and Renaissance) in Europe, Chideman Visual Art Magazine, Issue 6, Page 54-65.
- Safarzadeh, Naghmeh (2014), Camparative Comparison of Angels Image in the Renaissance design Book with Gajar Lithographs, Two Quarterly Paykareh, Issue 5, Page 47-56.
- Safarzadeh , Naghmeh , Mousavi Fatemi, Nader, Ahmadi, Bahram(2015), Comparative Comparison of the Angels' Image in the Renaissance Book with the Qajar Lithograph, Negareh Scholarly Journal, Volume 10, Issue 36, Page 92-105.
- Sharifzadeh, Abdol Majid (1996), The History of Miniature in Iran, Tehran: Hoze-ye Honari.
- Vahid, Yousef- nia Pashayi(2006), Sagha-nefar and the Importance of Water, Shir-Sar and Komache-Sar, Book of Month: Art, Volume 93-94, Page 58-70.
- Wehlte, Kurt (1991), Materials and Techniques of wall paintin, Hessami-Kermani, Mansour, Tehran: Barg.
- Zamanpoor, Fatemeh (2014), Study of Good and Evil in Tombs Raider Paintings of Gilan (Langarud and Lahijan Regions), Master Thesis, Mazandaran University.
- Zohreh, Bozorghnia (2005), Takaya in the Old Context of Babol City, Book of Month: Art, Issue 83-84, Page 120-128.
- https://dianadarke.com
- https://ganjineh.kateban.com
- http://festivalofarts.com
- http://haberself.com
- http://timetoast.com

An Exploration on the structure of Angel and Dæva in Folklore paintings in Mazandaran Comparing with Paintings of Qajars Era

Abstract

Folklore painting has generally become popular within post-Islamic art. The design plan of these pieces of art complies with religious beliefs, traditional rituals and national epics. A remarkable number of such folklore paintings have formed during Qajars ruling eras that have roots in elements and signs belonging to ancient Iran. The predominant tendency of folklore artists among current subjects of the time was related to epic, mythical and religious stories with the approach of Good and Evil that are depicted via visual symbols of Angel and Daeva. Nowadays, such forms are visible in religious and ritual buildings, wall paintings and Iranian coffee shop paintings (mural frescoes based on religious traditions and national epics); good samples of which could be seen in the ritual buildings of Mazandaran province. The present research was accomplished in descriptive-analytical method. The objective was responding the question of the quality and type of design, fine line work with the black ink, exploring compositions and visual elements in the images of Angel and Daeva, the quality of expressing them and their content structure in folklore paintings and a few ritual buildings in Mazandaran, such as Saqa-nefars of Kija takieh and Shiadeh in Babol. Above mentioned question is also the main problem of this research. The results indicate that fine lines of Angels and Daeva patterns enjoy a substantial expression and content, meanwhile having simplicity and smoothness. The focal attention of folklore art relies both on partial and total composition and solidarity of lines in small scales (roofs of ritual buildings), besides being loyal to principles and structure of art-works. In these traces, the methods of professional artists and some images in lithographic books are adopted- no pure copy or emulation.

Keywords: Angel, Daeva, Ritual-religious Building, Mazandaran, Wall painting.

Farzaneh Najafi
Associate Prof. of Visual Communication Group, Gorgan University, Golestan, Iran. (Corresponding Author)

Iranian Painting beyond Theories

Abstract

Islamic painting has won its highest status especially in Iran and has been at the forefront of Islamic arts, but it has not yet been taken into account as such, and therefore the theoretical framework for reviewing such an art has not been introduced. Is. The purpose of this study is to study the main lines of thought that can be interpreted and evaluated by the works of Iranian painting. To this end, the necessity of this research is explained, and then the basic concepts of "Islamic art" and "painting" are analyzed. In the course of this research, various views and theories about Iranian painting are classified into three main sections of basic identity, mysticism and philosophy of the foundation. After expressing each of these views, their weaknesses are explained in the explanation of Iranian art. Based on the results of the research, it is impossible to explain the Iranian painting alone and fully with these views. In other words, the manifestation of Iranian painting in its propaganda era is more than that within the framework of these views.

Keywords: Philosophy of art, Iranian painting, Islamic art, Theorizing of Art.

Mahtab Mobini
Assistant Prof of Art Research, Art Faculty, Payame Noor University, Iran. (Corresponding Author)

Amin Shahverdi
M.A. of Art Research, Art Faculty, Payame Noor University, Iran.

The Study of "Raqam in Lutf Ali Suratgar Shirazi's" Works

Abstract

Raqam or writing the artist's name on the works was used since about the eighth A.H/fourteenth A.D century in the Persian painting tradition. In this regard not only prevented the suspicious assignments, but also led to appearance the particular way and method of Raqam in each artist. Lutf Ali Suratgar Shirazi, a famous artist of Qajar era, has provided short or detailed explanations along some of his Raqams. These margin explanations can be considered as the valid documents to awareness about the status of his artist. However, so far, no serious and independent study has been carried out. This study aims at identifying the possible patterns of Raqam in the Lutf Ali's works and to recognize some aspects of the artist's life based on his Raqam. Also, it is tried to answer these questions: 1. what are the features of the Raqam in the Lutf Ali Suratgar's works? 2. What is the content of Lutf Ali's Raqam? This study was carried out through a descriptive-analytical method and the data collection was done through library (written documents) and field (direct observation).The appearance of Lutf Ali's Raqams shows that they were accomplished in two different ways. Tughrai's Raqams have written based on specific pattern with the reference "Raghmeh al-Abd al-Aghal Lutf Ali" in five lines and more formal. In comparison with the Toughie's Raqams, the Nastaliq's Raqams have more historical precedence, but they cannot be considered a single model for them. The location of the Raqam in the works of Lutf Ali was based on the type of composition of the work, often in the 2:3 middle of the screen, which in his pictures has the most visual impact on the spectator's view due to the location of the main event or the main character in this area. Travels to the Tehran, Kurdian, Tbilisi and Georgia, and his ideas about these places may be find from the margin explanations of the letter along Raqams.

Keywords: Persian painting, Lutf Ali Suratgar Shirazi, Raqam.

Fatemeh shahkolahi
M.A. Fine Art. Shiraz University, Shiraz, Iran. (Corresponding Author)

Symbolism of birds in Islamic culture (Bird's book in the name of God)

Abstract

Because one of the most noble visual arts in the Islamic world is calligraphy, the writing of your Quranic verses is one of the favorite topics of calligraphers, among which the book "Bismillah al-Rahman al-Rahim" has a high status. This holy phrase spreads throughout the life of Muslims and is present throughout their lives, thus, during different periods of history, it has been shown differently in the art of Islamic calligraphy. One of these cases is writing this sacred phrase, shaping letters and words in the form of different birds that have become famous for the chicken Basmell. It is in the form of various birds that have been known as Basmell Chicken. This research has been done by analyzing and interpreting the symbols and checking available designs. It seems that the root of the symbolic use of birds in the name of God is in the verses and traditions of Islam, and there is a close relationship between its face and its meaning from Islamic and mystical culture.

Keywords: Bird in the name of God, calligraphy, symbol, bird.

Effatolsadat Afzaltousi
Associate Prof. of Graphic Design, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Nahis Jalalian Fard
M.A. of Graphic design, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran.

Author's Representation in Works and Fables with Roland Barth's Theory

Abstract

In contemporary times, audience, meaning and artwork are not the same value, and the value of the audience is more and more important because it has new meanings in dealing with the effect. In the contemporary era, the author has been marginalized. The contemporary world artist uses modern communication media to influence the audience more effectively. The theme of the body in contemporary times has been of interest to artists, and as a work of art, it is one of the most important innovations. Also, the meanings and position of the body have changed in art. The pre-study study of the Iraqi plan looks like a contemporary Iraqi artist, Wafa Bilal, who has immigrated to the United States. In his authoritative work, the text and the artist are the same, and meaning is transmitted through the written signs to the audience. Wafa uses digital art and computer art and chooses his body as the main tool for creating the work. The art of acting on the body of the artist is promoting a new discourse based on the values of today's world. In this research, after examining Barthes's ideas about the author, the effect of the plan of Iraqi Bilal was discussed, in which various cities were referred to as the body of the artist. This research focuses on the study of the body of the text by Bilal. According to the results, the art of the ear has various semantic layers. Also, the text is used as a sign of protest on his body, and the author and artist are one of his works. His post is related to one another, as an objection to the artist's body, and is considered a part of the artist.

Keywords: Barth, Meaning, Sign, Writing, Wafa Bilal, Contemporary Art.

Elaheh Panjebashi
Assistant Prof. of Painting, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran.

Mansur Hesami
Associate Prof. of Painting, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran.

Jamal Arabzadeh
Assistant Prof. of Painting, Visual Arts Faculty, Art University of Tehran, Tehran. Iran.

Difficulty Level and Usage Rate of Literary devices in Print Advertising

(Case Study: Clio award-winning and shortlist print ads (2007-2016)

Abstract

On one hand, Studies about the influence of literary devices on the consumer, have only divided literary devices into two main groups of "tropes" and "schemes" in terms of difficulty level, and ignored the more precise taxonomies. On the other hand, their results contradict each other: those that encourage implementing schemes, because they do not confuse the consumers in understanding the ad's message. The others have suggested using tropes, because they increase ad recall and attitude towards ad. These results puzzle the designers which literary devices to use. Moreover, they have merely evaluated consumer response and have neglected the graphic designers' role in using the devices based on their difficulty levels. This study uses Macquarie and Macke's four-level difficulty taxonomy of literary devices to answer this question: what is the usage percentage of each four level and why. To do that, we deployed a qualitative method with a positivist approach to analyses the frequency of literary devices of each four level of difficulty in Clio chosen ads. We aim to shed light on the relation between each difficulty level and their usage rates in ads, by using a more precise taxonomy of literary devices difficulty. The results show the repetition group (easier) has the least usage rate (6%), while the reversal group (easy) had highest usage rate (31%). This indicates designers appreciate less complex devices due to their comprehensible nature, but not the easiest devices (repetition). Also, the usage rate of schemes and tropes were equal (18%). So, it can be construed that designer want their ads to be both engaging and comprehensible.

Keywords: literary devices, print ads, difficulty level, usage rate.

Fahimeh Daneshgar
Associate Prof. of Graphic Design, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran.

Atefeh labouhosseini
M.A. of Graphic design, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Contents

Difficulty Level and Usage Rate of Literary devices in Print Advertising
Case Study: Clio award-winning and shortlist print ads (2007-2016)
Fahimeh Daneshgar | Atefeh hosseini (Article page 5)

Author's Representation in Works and Fables with Roland Barth's Theory
Elaheh Panjebashi | Mansur Hesami | Jamal Arabzadeh (Article page 6)

Symbolism of birds in Islamic culture (Bird's book in the name of God)
Effatolsadat Afzaltousi | Nahis Jalalian Fard (Article page 7)

The Study of "Raqam in Lutf Ali Suratgar Shirazi's" Works
Fatemeh shahkolahi (Article page 8)

Iranian Painting beyond Theories
Mahtab Mobini | Amin Shahverdi (Article page9)

An Exploration on the structure of Angel and Dæva in Folklore paintings in Mazandaran Comparing with Paintings of Qajars Era
Farzaneh Najafi (Article page 10)

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

Biannual Journal of Graphic Arts & Painting, Alzahra University

Field of publication: **Art**
Issue1. No1, 2019

Concessioner: **Alzahra University, Vice-Chancellor for Research**

Director in charge: **Dr. Parisa Shad ghazvini**

Editor in chief: **Dr. Zahra Rahbarnia**
ISSN:

Editorial board:

Dr. Parisa Shad ghazvini
Associate Professor of Painting, Faculty of Art, Alzahra University.

Dr. Zahra Rahbarnia
Associate Professor of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University.

Dr. Asghar Javani Joni
Associate Professor of Painting, Faculty of Fine Arts, Isfahan Art University

Dr. Mohammad Kazem Hassanvand
Associate Professor of Painting, Faculty of Art, Tarbiat Modares University

Dr. Seyed Mohammad Fadavi
Professor of Graphic, University of Tehran.

Dr. Mitra Manavi Rad
Associate Professor of Graphic Arts, Faculty of Art, Alzahra University

Dr. Mansour Hesami
Associate Professor of Painting, Faculty of Art, Alzahra University.

The review of the articles of this issue has been done by the members of the editorial board.

The articles do not necessarily reflect the views of the Journal of Graphic and Arts & Painting and authors are responsible for the articles.

Executive Director: Marzieh Allahdadi
Expert Author: Hamideh Arkhi
Persian editor: Dr. Javaheri
English translator: Marzieh Allahdadi
Cover Designer: Mitra Manavi Rad
Page layout designer: M. A Ghaffari Zad

Address: Vanak, Alzahra University, Faculty of Arts, Journal of Graphic Arts & Painting, Alzahra University

Journal site: http://arjgap.alzahra.ac.ir/journal

This Biannual journal is published according to the letter dated 18/9/1396 to No. 213044/18/3 of the Scientific Journal of the Ministry of Science, Research and Technology.