پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

**دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی دانشگاه الزهرا(س)**
**زمینه انتشار:** هنر
**سال چهارم، شماره ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۰**
**صاحب امتیاز:** دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
**مدیر مسئول:** دکتر پریسا شادقزوینی
**سردبیر:** دکتر منصور حسامی کرمانی

**هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)**

**دکتر اصغر جوانی**
دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنراصفهان

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

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

**دکتر علیرضا طاهری**
استاد،گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان

**دکتر سیدمحمد فدوی**
استاد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

**دکتر فاطمه کاتب**
استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء(س)

**محمد مهدی محمدزاده**
استاد، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنراسلامی تبریز

داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیئت داوران مجله انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات «پژوهشنامه گرافیک و نقاشی » نبوده و مسئولیت مقالات برعهده نویسندگان محترم می‌باشد.
این دوفصلنامه براساس نامه ی مورخ ۱۸ / ۹/ ۱۳۹۶ به شماره ی ۲۱۳۰۴۴ / ۱۸ / ۳/ از کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری و همچنین براساس شماره مجوز ۸۴۷۲۱ مورخ ۲۹ / ۱۱ / ۱۳۹۷ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران منتشر می‌گردد .

شاپا چاپی:۶۵۱۶-۲۶۴۵
شاپا الکترونیکی:۶۵۲۴ -۲۶۴۵

**دبیر اجرایی:** حمیده آرخی
**ویراستار فارسی:** دکتر سوسن پورشهرام
**مترجم انگلیسی:** دکترسپیده طراوتی محجوبی
**طراح نشانه و طراح جلد:** دکتر میترا معنوی‌راد
**صفحه‌آرا:** مریم تاجیک

**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


**مطالعه تطبیقی تزئینات نمازخانه و آینه‌خانه آرامگاه خواجه عبدالله انصاری در هرات**
– الهه پنجه باشی | ترانه اسلمی (صفحات مقاله ۴-۱۵)

**مطالعه المان‌های شهری دهه۸۰ و۹۰ تهران از منظر خوانش بصری(فرم‌شناسی)، کارکرد و عملکرد و ارتباط آن با مولفه‌های هنر اسلامی**
– صدیقه تدریس حسنی | مهدی محمدی (صفحات مقاله ۱۶-۳۴)

**ارتباط متن و تصویر از نگاه رولان بارت در صفحات گلچین اسکندر سلطان، شاهنامه بایسنقری و شاهنامه محمد جوکی**
– محمدکاظم حسنوند | مهسا خانی اوشانی (صفحات مقاله ۳۵-۴۲)

**بررسی کیفیت‌های مؤثر بر اثربخشی رنگ در بیلبوردها و عرشه‌های پل شهری تهران (۱۳۹۴-۱۳۹۶)**
– فهیمه دانشگر | مونا طاهری (صفحات مقاله ۴۳-۵۵)

**تداوم کاربست سنت ابری‌سازی در نقاشی‌های بیتا وکیلی**
– رضا رفیعی‌راد (صفحات مقاله ۵۶-۶۷)

**بازخوانی نقوش مسجد جامع اصفهان در دورهٔ صفوی از دیدگاه مبانی هنرهای تجسمی**
– فهیمه سری | یعقوب آژند (صفحات مقاله ۶۸-۸۱)

**ریشه‌یابی تاثیرات عناصرتصویری مانگای ژاپن در تصاویر داستان مصور ایرانی مرز**
– حسن شکری | امیرعباس محمدی‌راد (صفحات مقاله ۸۲-۹۲)

**نوشتار در هنر گرافیتی (شهر تهران)**
– فاطمه غفوری | عفت السادات افضل طوسی (صفحات مقاله ۹۳-۱۰۵)

**تبیین تجلی اسطوره مکان مقدس در نهاد موزه با تکیه بر آرای میرچا الیاده**
– ندا کیانی اجگردی | حاتم شیرنژادی (صفحات مقاله ۱۰۶-۱۱۹)

**روش‌های بیانی و تکنیک‌های اجرائی تصویرسازی در آثار چهار تصویرگر برتر چکسلواکی (۱۹۷۹ ـ ۲۰۱۵)**
– میترا مختارپورساروی | هدا زابلی‌نژاد (صفحات مقاله ۱۲۰-۱۳۳)

**بازخوانی هویت در مینیاتور معاصر با تمرکز بر آثار شهزیا سکندر**
– منا نراقی (صفحات مقاله ۱۳۴-۱۴۴)

**خوانش تاریخی هنر تعاملی از منظر آرتور کلمن دانتو با بررسی دو اثر هنری تعاملی**
– سارا نوری | زهرا رهبرنیا (صفحات مقاله ۱۴۵-۱۵۴)

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# مطالعه تطبیقی تزئینات نمازخانه و آینه خانه آرامگاه خواجه عبدالله انصاری در هرات


## چکیده

تزیینات در هنر و معماری اسلامی یکی از ارکان اصلی در معماری و یکی از ابعاد مهم هنر در طول تاریخ بوده است. این تزیینات در مساجد و مکان‌های مذهبی از شکوه و زیبایی وحدت‌آفرینی برخوردار است، یکی از این نمونه‌ها آرامگاه خواجه عبدالله انصاری در هرات است که مربوط به دورهٔ تیموریان می‌شود. تزیینات این بنا شامل کاشی‌کاری، آجرکاری، گچ‌بری، سنگ‌کاری و حجاری است. در این مقاله نگارندگان طرح و رنگ و کاشی‌کاری نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری را معرفی و ویژگی‌های این مکان را ذکر کرده و بخش تزیینات نمازخانه و آینه‌خانه را تطبیق داده‌اند. پژوهش پیش رو به این پرسش پاسخ می‌دهد: نقوش و طرح‌های آینه‌خانه از نگاه رنگ و تزیینات با نمازخانهٔ الحاقی خواجه عبدالله انصاری از لحاظ تزیین چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد؟ روش تحقیق این پژوهش تاریخی‌تطبیقی است و روش جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و تهیهٔ تصاویر به‌شکل میدانی است. در این پژوهش مشخص می‌شود این دو مکان در آرامگاه خواجه عبدالله انصاری در هرات افغانستان، از لحاظ رنگ‌بندی تزیینات، شکل نقوش هندسی و گیاهی، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در عین کلیت دارند. بیشترین قسمت تزیینات این دو بنا را کاشی معرق تشکیل داده است که ویژگی‌های هنر تیموری را به‌وضوح می‌توان در آن دید.


**واژه‌های کلیدی:** تیموریان، خواجه عبدالله انصاری، تزیینات، نمازخانه، آینه‌خانه.

**الهه پنجه‌باشی**
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

**ترانه اسلمی**
کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
aslamitaraneh@gmail.com

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۰-۰۸-۰۵
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱-۰۱-۲۷

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.38287.1119

**مقدمه**

هرات از جمله شهرهای کهن و نام‌آور افغانستان در عرصهٔ فرهنگ و هنر و ادب است. این شهر تاریخی تا به امروز جایگاه فرهنگی خویش را حفظ کرده و توانسته است علما و ادبا و هنرمندان پرآوازه‌ای را در دامان خویش بپروراند. هرات سرزمین علم و هنر در دوره‌های درخشان طاهریان، صفاریان، سامانیان، غزنویان، سلجوقیان، آل‌کرت و تیموریان، مرکز فرهنگی خراسان بزرگ بوده که آثار به‌جاماندهٔ آن دوره‌های طلایی، گواه به این ادعا است. هرکدام از این دوره‌ها با شکوفایی و شاهکارهایی چون معماری، کاشی‌کاری، نقاشی و مینیاتور همراه بوده است.

از سلسله‌های درخشانی که سال‌ها در این سرزمین فرمانروایی کردند، سلسلهٔ تیموریان است. از بناهای تاریخی زمان تیموریان آرامگاه عارف پرافتخار قرن پنجم خواجه عبدالله انصاری است. خواجه عبدالله انصاری که به «پیر هرات» مشهور است، در سال (۳۹۶ق) در هرات متولد و در سال (۴۸۱ق) در همان شهر درگذشت. ساختمان کنونی آرامگاه خواجه عبدالله، بنایی است که به دستور شاهرخ و با انگیزه‌های دینی ساخته شده است. اتاق مرکزی که در این بنا به حرم معروف است به مدرسهٔ چهار ایوان شبیه است که در واقع با نام «حظیره» توصیف شده است که به‌معنای محوطهٔ محصور چهارگوش اطراف یک مقبره است. آرامگاه خواجه عبدالله انصاری با کاشی‌های نفیس با خطوط ثلث، معلقی و کوفی تزیین شده است؛ از آن جمله می‌توان به آینه‌خانه یا دهلیز ورودی اشاره کرد. نقوش و تزیینات آینه‌خانه شامل کاشی معرق و خشت با رنگ‌های لاجوردی و فیروزه‌ای است. این تزیینات دورتادور آینه‌خانه را دربرگرفته و همچنان نقاشی‌هایی که در قسمتی از دیوارها و سقف آن به چشم می‌خورد، با تزیینات داخل نمازخانهٔ شمالی از لحاظ رنگ و نقش متفاوت است. در تزیینات داخلی نمازخانه از گره شش در قرنیزها (پیزار) استفاده شده است. چیدمان رنگ‌های لاجوردی و فیروزه‌ای در کنار یکدیگر زیبایی خاصی را در نمازخانهٔ شمالی به وجود آورده است.

با توجه به مطالبی که ذکر شد این پژوهش به تزیینات، کاشی‌کاری و نمای داخلی نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانهٔ (دهلیز ورودی) آرامگاه خواجه عبدالله انصاری توجه دارد و این پرسش اصلی را مطرح می‌کند: نقوش این مسجد در قسمت‌های مجزا چه نقوشی است و در این بنای متفاوت نقوش چه ویژگی‌های ساختاری دارد، نقوش سقف آینه‌خانه به‌عنوان مهم‌ترین قسمت این مسجد دارای چه نقشی است؟ هدف از این پژوهش مطالعهٔ نقوش نمازخانه و آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری به‌عنوان یکی از مسجدهای مهم افغانستان و شهر هرات است که به‌علت محبوبیت خواجه عبدالله و نقش تأثیرگذار او در شهر هرات همه‌ساله میزبان بازدیدکنندگان فراوانی از سرتاسر جهان است.

**روش پژوهش**

روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت میدانی و جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و از منابع مکتوب است. تزیینات و کاشی‌کاری‌های نمازخانه و آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری به روش تاریخی‌تطبیقی بررسی و تصاویر به‌وسیلهٔ نگارندگان از این بنا به‌صورت میدانی تهیه شده است. طرح‌ها و نقوش گیاهی آینه‌خانه و نمازخانهٔ شمالی آرامگاه خواجه عبدالله انصاری در این پژوهش با یکدیگر مقایسه می‌شود.

**پیشینه پژوهش**

افضلی در کتاب هرات در عهد تیموریان (۱۳۹۰)، هنر در دورهٔ تیموریان را بررسی کرده است. خلیلی در کتاب آثار هرات (۱۳۸۲)، به تزیینات مزار خواجه عبدالله توجه کرده است. فضلی در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی ویژگی‌های طرح و رنگ در کاشی‌کاری مزار خواجه عبدالله انصاری» (۱۳۸۸) کاشی‌کاری مزار خواجه را از نظر طرح و رنگ مطالعه کرده است. زمرشیدی در کتاب گره چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی (۱۳۶۵) نوع کاشی‌های معرق را توضیح داده است. سلجوقی در کتاب هرات‌نامهٔ (۱۳۹۰) خود، معماری و موقعیت نمازخانه و آینه‌خانهٔ شمالی آرامگاه خواجه عبدالله انصاری را بررسی کرده است. بیشتر منابعی که این بنا را بررسی کرده‌اند، به ویژگی‌های کلی این بنا اشاره کرده و به‌طور مشخص به بررسی نقوش بخش‌های مختلف این بنا توجهی نداشته‌اند. در این پژوهش با رویکرد تحلیلی با استفاده از تحقیق‌های پیشین سعی شده است نقوش، تزیینات و کاشی‌کاری در نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری، به‌صورت تطبیقی و مقایسه‌ای بررسی شود.

**هرات در زمان تیموریان**

شاهرخ پسر تیمور هرات را پایتخت خود قرار داد و به‌همراه همسر هنرپرورش گوهرشاد بناهای شهر هرات را توسعه داد و دربار هرات را دربار، فضل و دانش ساخت و محیط آرام مدنی، علمی و فرهنگی را به وجود آورد (فدائیان، ۱۳۸۵: ۶). او در انتخاب این شهر به‌عنوان پایتخت چند انگیزه داشت؛ موقعیت طبیعی، آب‌وهوای خوش و معتدل، نزدیکی

به شهرهای بزرگ و پرجمعیت بودن آن و مهم‌تر از همه مصون‌ماندن نسبی آن از حملات مغول و توجه خاص سلسلهٔ محلی آل‌کرت در قرن هشتم هجری که مرکز حکومتشان بود، باعث شد تیموریان هرات را به پایتختی برگزینند.
هرات در زمان تیموریان به کانون درخشان علم و ادب و هنر تبدیل شد و با بهترین مراکز هنری جهان آن روز برابری می‌کرد. توجه خاص تیموریان به این شهر باعث شد تا وسعت آن افزایش یابد و تجمع علما و فضلا، مورخان و هنرمندان و تشویق آنها از سوی دربار، به رونق و عظمت شهر هرات بیفزاید. در دورهٔ شاهرخ میرزا در هرات بسیاری از معابد و اماکن مذهبی ساخته یا احیا شد. آثار به‌جاماندهٔ دورهٔ تیموریان در هرات از دورهٔ این حاکم هنرپرور و علم‌دوست است. در این دوره اساس و بنای مکتب خاص هنری پایه‌گذاری شد که بعدها به نام مکتب هرات یا مکتب تیموری نام گرفت (حبیبی، ۱۳۵۵ :۳۵).
هرات از جمله شهرهای تاریخی و پایتخت سلسلهٔ امپراتوری تیموریان بود. در صنعت‌سازی و کاشی‌کاری از دیگر شهرها پیشقدم بود، این صنعت از دوره‌ها و قرن‌ها پیش در این شهر رواج داشت. سلاطین و حکامی که بعد از تیموریان در هرات سیطره داشتند، به‌علت مسائل خاص، توجه چندانی به این هنر نداشتند و آن را به باد فراموشی سپردند (کیانی،۱۳۶۲: ۹). قبل از سلاطین تیموری سلسلهٔ مقتدری وجود نداشت تا وضع علم و ادب و به‌طورکلی فرهنگ خراسان را به پایهٔ سامانیان، غزنویان و سلجوقیان برساند، البته به‌استثنای ملوک کرت (افضلی، ۱۳۹۰: ۵۸). با توجه به این مطالب مشخص می‌شود که هرات شهر مهمی در دوران تیموریان بوده است و یکی از علل وجود آرامگاه خواجهٔ هرات با این تزیینات علاقه به فرهنگ و هنر در این شهر است.

## ۱. هنر معماری در دوران تیموریان

ساختمان‌های دوران تیموری، عالی‌ترین نمونهٔ هنر معماری این دوره است. پیشرفت هنری در این دوران مرهون آرامش و ثبات نسبی و هنرنمایی معماران نامدار این عصر است. یکی از ویژگی‌های خاص معماری تیموریان که بعدها صفویان و ازبکان نیز از آن تبعیت کردند، ایجاد بناهای یادبود حول یک میدان روباز بود (مجتبوی، ۱۳۸۹: ۱۸۹). برای نمونه دربارهٔ معماری در عصر تیموریان به کاخی می‌توان اشاره کرد که آق‌سرایی نامیده می‌شود و امروزه تنها ورودی سردر فروریختهٔ آن باقی مانده است. این مدخل مرکب از یک ایوان غول‌پیکر با پهنای بیست و دو متر است که ستون‌هایی آن را دربرگرفته است. این مدخل با آجر ساخته شده، ولی با کاشی‌های زیبایی تزیین یافته است.
مراکز حکومت تیموریان در آسیای مرکزی و افغانستان، شهر سبز، سمرقند، بخارا و هرات مراکز هنر و فرهنگ بودند که عظمت و قدرت تیموریان را به نمایش می‌گذاشتند (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۴۹). معماری تیموری در این دوران و در سال (۸۰۸ق) تحت‌نظر شخصی امیر تیمور به وجود آمد (فضلی، ۱۳۸۸: ۳). سبک معماری تیموری از سنت معماری آجری خشتی (ایلخانیان) نشئت می‌گیرد. بزرگ‌نمایی بناها که از طریق سردرهای بلند ایوان‌های قوسی عظیم و سالن‌های گنبدی که در انتها باز می‌شود و گنبدهای فیروزه‌ای که شبیه به فانوس‌های دریایی قامت افراشته‌اند، هدف معماری تیموری است. آن بناها به‌صورتی افراطی با سقف‌های نقاشی‌شده و پر از جزئیات در ترکیبی با هنر کاشی‌کاری تزیین می‌شد. بسیاری از هنرمندان و صنعتگران تیموری روش تزیینات پیچیده‌ای را خلق کردند. آنها آمیزشی ماهرانه از نقش‌مایه‌های اسلامی و چینی را به دست آورده که اغلب نمایانگر سبک بین‌المللی تیموریان بوده و از ویژگی‌های معماری تیموری به شمار می‌آمده است (پورتر، ۱۳۸۱: ۶۴).
ویژگی دیگر معماری ساخت گلوگاه یا ساقه‌های بلند در پایهٔ گنبدها برای نمایش ارتفاع هرچه بیشتر بناست که از دوران تیموری رواج می‌یابد (ذکرگو، ۱۳۸۰: ۳۶). بعد از مرگ تیمور زیباترین مساجد، مقابر و مدارس باشکوه ساخته شد. پیشرفت و ترقی در عرصهٔ معماری، در تکمیل سایر صنایع نظیر کاشی‌سازی و گچبری نیز مؤثر افتاد. کاشی‌هایی که هنوز در نما یا بدنهٔ مساجد و مقابر باقی مانده‌اند، نمونهٔ بارز از تکامل این صنعت و بهترین مدرک برای نشان‌دادنِ زیبایی و شاهکار آثار هنرمندان و معماران خراسانی است (دست‌پاک، ۱۳۹۰: ۱۶۲). هرات در عصر تیموریان باشکوه‌ترین دوران خویش را سپری کرد که امروز به‌عنوان شهری تاریخی و مهد علم و فرهنگ نامیده می‌شود و همچنین از آن به‌عنوان موزهٔ آثار باستانی یاد می‌کنند که بیشترین آثار تاریخی را در آغوش گرفته است.

## ۲. هنر کاشی‌کاری در بناهای دورهٔ تیموریان

در اواخر دورهٔ ایلخانی و آغاز عهد تیموریان هنر کاشی‌کاری با سابقه‌ای در حدود سه قرن، به زیباترین شکل خود یعنی کاشی معرق نمایان شد (زمرشیدی، ۱۳۵۶: ۱۸). هنر کاشی‌سازی معرق یا کاشی گل‌وبته که نزد اروپاییان بیشتر به موزاییک شهرت دارد از قرن هفتم به‌تدریج زینت‌بخش معماری سرزمین‌های اسلامی به‌ویژه ساختمان‌ها و بنای مذهبی شد. هنرمندان دورهٔ تیموری کاشی‌کاری معرق را در سرزمین‌هایی که تحت سلطهٔ حاکمان تیموری بود، توسعه داده و بسیاری از بناهای مذهبی در این سرزمین به‌ویژه در هرات، سمرقند و بخارا

پایتخت‌های تیمور و جانشینان او با کاشی معرق تزیین شد. در میان فن‌های متنوع و گسترده‌ای که برای تزیین کاشی‌کاری‌های دوران تیموریان استفاده می‌شد، کاشی معرق و هفت‌رنگ به‌طور گسترده‌ای، تزیینات زیر لعابی داشت.

عناصر اصلی طراحی و زیبایی‌گرایی در کاشی‌کاری تیموریان بدون وقفه ادامه یافت (مجتبوی، ۱۳۸۳: ۱۹۱). در دورهٔ تیمور فن کاشی‌کاری موزاییکی به بالاترین درجهٔ تکامل رسید، بهترین نمونهٔ آنها را می‌توان در «گور امیر» مسجد مشهد مشاهده کرد. رنگ‌های به‌کاررفته در این کاشی‌ها نسبت به رنگ‌های به‌کاررفته در قونیه دارای تنوع بیشتر در رنگ‌های آبی فیروزه‌ای، سفید، زرد، سبز، قهوه‌ای و سیاه است. درخشندگی این رنگ‌ها را هنوز می‌توان در برج‌های باقی‌مانده و تزیینات بناها، ایوان‌ها و گنبدها در هنر دوران تیموری مشاهده کرد.

این تزیینات رنگی با چنان مهارت حیرت‌آوری ترسیم شده که گویی یک نقاش تذهیب‌کار، قلم‌مو به دست گرفته و آن‌ها را رنگ‌آمیزی کرده است. علاوه بر آن از صنعت کاشی‌کاری در تزیینات خارجی بنا نیز استفاده شده و ابتدا از کاشی‌های لعابی هم‌رنگ برای مشخص‌کردن طرح استفاده شده است، این شیوه در بیشتر بناهای سمرقند و بخارا به کمک برش‌های عمیق بر روی کاشی‌ها دیده می‌شود که بیشتر با رنگ سبز و کمی سفید و قهوه‌ای منگنز لعاب داده می‌شده است. مجزاکردن رنگ‌ها روی کاشی‌ها به‌وسیلهٔ بندکشی انجام گرفته است (کونل، ۱۳۶۸: ۱۷۱- ۱۱۶)

هرچند امروزه نشانی از هنرها و صنایع فوق‌العاده ظریف گذشته در بناهای شهر هرات نیست، کاشی‌کاری معرق همچنان در قلب مسجد جامع بزرگ هرات به حیات خویش ادامه می‌دهد (فدائیان، ۱۳۸۵: ۹). در حقیقت، هنر کاشی‌کاری بناهای زمان تیموریان، امروزه نیز در هرات به چشم می‌خورد، اگرچه در اثر گذشت زمان فرسوده شده است، هنوز هم به چهرهٔ این شهر تاریخی زیبایی خاصی بخشیده است.

### ۳. آرامگاه خواجه عبدالله انصاری معروف به پیر هرات

ساختمان اصلی آرامگاه خواجه عبدالله انصاری، عارف سدهٔ یازدهم قمری، به دستور شاهرخ بین سال‌های (۸۳۳/۱۴۲۹- ۱۴۲۵ /۸۲۹) ساخته شد. ساختمان مرکزی این بنا شبیه به مدرسهٔ چهار ایوانی با نام «حظیره» است. این بنا در جهت شرقی و غربی ساخته شده. ورودی آن از میان دروازه‌ای است که در مرکز سردر غربی در جهت قبله است. شبستان مسجد در کنار دروازه قرار دارد و حجره‌هایی در قسمت نیمهٔ غربی حیاط وجود دارد. مقبرهٔ خواجه عبدالله انصاری در سمت شرق حیاط قرار دارد و هیچ حجره‌ای آن سوی ایوان‌های کناری وجود ندارد، این محوطه آرام‌تر از قسمت‌های انتهای غربی است.

سردر حیاط شرقی به‌وسیلهٔ یک ایوان که تالار باز دارد به حیاط مشرف است. البته نیت ویژهٔ ساخت آن مشخص نیست. ایوان شرقی، بیشتر به‌واسطهٔ داشتن بهترین مجموعهٔ کاشی‌کاری، شهرت دارد. این مجموعه شامل لوحه‌های بزرگ خوشنویسی است که خطوط درهم‌پیچیده شده‌اش به نموداری عارفانه یا تصوفی اشاره می‌کند: خط انحنا‌داری که گرداگرد لوحه‌ها پخش شده و انتهای حروف بالارونده عمودی‌اش به‌سمت داخل، فرمی مشبک را ایجاد کرده است. بخش‌های این فرم مشبک‌مانند (شبکه‌ای) با خط کوفی در ستایش خداوند به‌صورت پرتکرار کار شده است (برند، ۱۳۸۳: ۱۳۱-۱۲۳). در قاب دیوارهای خوشنویسی این آرامگاه نمونه‌ای از کاشی معرق و آجر لعاب‌دار وجود دارد که متن دعای جوشن کبیر با خط کوفی است. در قسمت جلوی آرامگاه نام محمد (ص) نقش بسته شده است (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۰).

آرامگاه خواجه عبدالله انصاری با کاشی‌های نفیس با خطوط ثلث، معلقی و کوفی تزیین یافته است. ابوسعید کورگانی در سال (۸۵۶) هجری لوح بزرگی از سنگ مرمر

تصویر۱. صحن آرامگاه خواجه عبدالله انصاری (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)

تصویر۲. آرامگاه خواجه عبدالله انصاری (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)

را در فراز آرامگاه حضرت خواجه عبدالله انصار نصب کرده که از جمله شاهکارهای بزرگ هنر حکاکی جهان به شمار می‌رود (بهره، ۱۳۹۱: ۱۲). آرامگاه خواجه الله انصاری از بهترین بناهای عصر تیموریان است و در این بنا تزیینات مختلف هنر دورهٔ تیموریان دیده می‌شود.

**الف. نمازخانه‌های آرامگاه خواجه عبدالله انصاری**

در سمت غرب آرامگاه خواجه عبدالله انصاری مدرسه‌ای با چهار ایوان رفیع است که موی مبارک حضرت محمد (ص) در منزل بالای رواق ورودی قرار دارد. در دو جناح این رواق ورودی دو مسجد اعظم منقش‌کاری با محراب سنگی زیبایی است، در داخل مدرسه و مساجد صدها پارچه سنگ با نقوش متفاوت و زیبا وجود دارد (رها، ۱۳۵۹: ۲۳). این دو نمازخانهٔ شمالی و جنوبی به جماعت‌خانه‌های آرامگاه خواجه عبدالله انصاری نیز معروف است. نمازخانه در شمال و جنوب آینه‌خانه قرار دارند: دو خانهٔ مستطیل‌شکل بزرگی است که به مکان‌های سخت و محکم و با تزیینات زیبا و نفیس با گچ و آجر پوشیده شده و تمام سقف رسمی‌پوش و از اندرون به مقرنس عالی مزین شده است. نمازخانهٔ شمالی با کاشی فیروزه‌ای و لاجوردی به شکل خیلی زیبایی گره‌بندی شده و در نهایت نفاست و دقت مزین شده است (سلجوقی، ۱۳۹۰ :۱۶۲). (تصویر۱). نمازخانهٔ شمالی و جنوبی در حال حاضر برای نمازهای جمعه و مراسم‌های خاص استفاده می‌شود. به‌خصوص نمازخانهٔ شمالی به‌دلیل تزیینات باقی‌مانده کمتر استفاده می‌شود. متأسفانه از تزیینات نمازخانهٔ جنوبی چیزی باقی نمانده است.

**۴. معرفی تزیینات آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری**

دهلیز ورودی صحن اصلی آرامگاه خواجه عبدالله انصاری که امروزه به آینه‌خانه معروف است با تزیینات زیبایی مزین شده است. این دهلیز به‌شکل چهارده ضلعی است که چهار دروازه در آن باز می‌شود. طاق سمت غربی به رواق صحن اول، طاق سمت شرقی گشاده شده است و به رواق بزرگ سمت غربی حیاط آرامگاه خواجه عبدالله انصاری هرات که با دو دروازهٔ بزرگ چوبی که در سال‌های اخیر مؤسسهٔ آقاخان آن را بازسازی کرده پوشیده شده است. دروازهٔ شرقی آن با ارتفاع ۴۰۳ سانتی‌متر و عرض ۱۸۷ سانتی‌متر است. هر دو دروازه از نظر شکل و ساختمان شبیه به هم ساخته شده‌اند. (تصویر۳).

تنها در قسمت سردر دروازهٔ شرقی آینه‌خانه که

**تصویر۳. دروازهٔ ورودی آینه‌خانه (منبع: نگارندگان، ۱۳۸۹)**

**تصویر۴. ورودی شرقی آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری که با نام الله و محمد(ص) کار و با کاشی معرق تزیین شده است (منبع: نگارندگان، ۱۳۸۹)**

راه ورود به صحن آرامگاه خواجه عبدالله انصاری است با کاشی معرق و خشت با رنگ‌های لاجورد و فیروزه‌ای نام حضرت محمد (ص) و الله کار شده است. (تصویر۴). دروازهٔ جنوبی آن به نمازخانهٔ جنوبی باز می‌شود و در این نمازخانه مویی مبارک (مویی حضرت محمد) قرار دارد. بیشتر اوقات در این نمازخانه نمازهای جنازه ادا می‌شود و از آن به‌عنوان نمازخانهٔ زنانه نیز استفاده می‌شود. متأسفانه به غیر از مقرنس‌کاری سقف آن از تزیینات داخلی آن چیزی باقی نمانده است. آینه‌خانه (دهلیز ورودی) به صحن اصلی آرامگاه خواجه عبدالله انصاری دارای تزییناتی است که از زمان تیموریان است و تا حدودی سالم باقی مانده است.

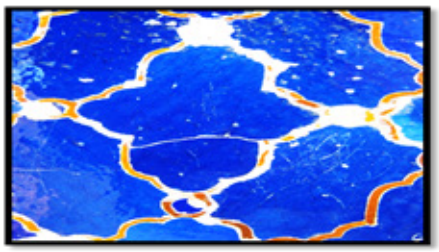
**الف. تزیینات آینه‌خانه یا دهلیز ورودی خواجه عبدالله انصاری**

در آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری تزیینات زیبا و چشم‌نوازی دیده می‌شود که در طی سال‌های متمادی از بین رفته است. بیشترین تخریب‌ها در قسمت کاشی‌کاری آینه‌خانه و تزیینات سقف وارد شده است. کاشی‌کاری آینه‌خانه به‌شکل قرنیز (پیزار) بوده، ارتفاع آن از سطح زمین یک‌ونیم متر است و با کاشی معرق با رنگ آبی لاجوردی

بـا تزیینـات زرد آراسـته شـده اسـت. حاشـیۀ اطـراف ایـن قرنیـز (پیـزار) بـا نقـوش اسـلیمی بـا رنگهـای سـبز، فیـروزه‌ای، لاجـوردی و زرد به‌شـکل زیبایـی اطـراف آن را دربرگرفتـه اسـت. گره‌بنـدی داخـل قرنیـز کـه بـه نـام جـای نمـاز نیـز یـاد می‌شـود، گـره چهـار یـا قلمـدان نامیـده می‌شـود چـون از چهـار قسـمت بـه اطـراف خـود گـره می‌خـورد؛ ازاین‌سـبب بـه نـام گـره چهـار نامیـده شـده و بـا ترکیبـی از دایره‌هـا و خطـوط هلالـی ترسـیم شـده اسـت، در داخـل آن‌هـا طـرح و نقـش دیـده نمی‌شـود. (تصویـر۵ و ۶).

ایـن تزیینـات از کاشـی نبـوده و بـا رنـگ، روی گـچ کار شـده اسـت. رنگ‌هـای به‌کاررفتـه در ایـن قسـمت، قهوه‌ای،لاجـوردی، نارنجـی، سـبز اسـت و به‌سـختی می‌تـوان رنگ‌هـای بیشـتری را تشـخیص داد؛ چـون در اثـر گذشـت زمـان تخریـب شـده اسـت، ولـی بیشـتر رنگ‌مایه‌هـای قرمـز را می‌تـوان مشـاهده کـرد. موضـوع ایـن نقاشـی‌ها بیشـتر شـامل درختـان میـوه چـون انـار، سـیب و بته‌هـای گل و درختـان سـبز اسـت، نیـز سـمبل انـار و سـیب به‌دلیـل آنکـه میـوه‌ای بهشـتی اسـت (تصویـر ۹). در سـقف دهلیـز نیـز نقاشـی‌هایی ظریـف و

**تصویر۵. نقوش اسلیمی قرنیز آینه‌خانه، این نقوش اطراف قرنیز را دربرگرفته است (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

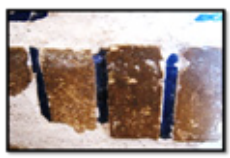


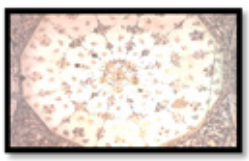
**تصویر۶. گره چهار (قلمدان) که در داخل قرنیز یا جای نماز کار شده است (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

زیبـا بـا رنگ‌هـای لاجـوردی، قهـوه‌ای، طلایـی و آبـی کار شـده کـه تمـام سـقف را دربرگرفتـه اسـت.
تزیینـات به‌کاررفتـه در ایـن مـکان را نمی‌تـوان بـه دورۀ تیموریـان یـا بـه دورۀ دیگـری نسـبت داد، چـون در ایـن بـاره اطلاعـات کافـی در دسـترس نیسـت؛ امـا تنهـا دو نمونـۀ آن را یکـی در ایـوان بـزرگ شـرقی خواجـه عبـدالله انصـاری و دیگـری در سـقف و داخـل طاق‌هـای حمـام دختـر شـاه در قلعـۀ اختیارالدیـن می‌تـوان مشـاهده کـرد. در قسـمت سـردر نمازخانـۀ جنوبـی و در میـان نقـوش و طرح‌هـا کلمـۀ لاالـه‌الاالله الاولله محمـد رسـول‌الله نوشـته شـده اسـت و نکتـۀ دیگـری کـه در ایـن مـکان جلب‌توجـه می‌کنـد، قصیـدۀ معـروف جامـی در سـتایش خواجـه عبـدالله انصـاری اسـت کـه بـه خـط نسـتعلیق و بـه دسـت یکـی از خطاطـان مهـم آن زمـان ملامحمـد حسـین سـلجوقی روی سـنگ بـه شـکل برجسـته حکاکـی شـده و به‌انـدازۀ ۲۰ سـانتی‌متر در قسـمت بـالای حاشـیۀ قرنیـز نصـب شـده و دورتـادور آینه‌خانه را دربرگرفته است. (تصاویر۱۰و ۱۱).

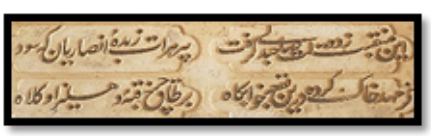
## ۵. نمازخانۀ شمالی آرامگاه خواجه عبدالله انصاری

**تصویر۷. خشت باکشی معرق یا همان هنگف که در قسمت پازن قرنیز آینه‌خانه کار شده است (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**



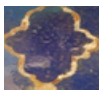


**تصویر۹ و ۸. نقاشی از میوه‌ها و بعضی از اماکن مذهبی در سقف و دیوار آینه‌خانه (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**



**تصویر۱۰ و ۱۱. قصیدۀ حضرت جامی (منبع: نگارندگان، ۱۳۸۹)**

**جدول۱. مطالعهٔ تزیینات آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

| نوع | نقش | ویژگی | نمونه تصویر |
|---|---|---|---|
| کاشی | هندسی اسلیمی | نقوش هندسی، گیاهی. رنگ طلایی و لاجوردی | |
| کاشی | هندسی | گره چهار خطوط هلالی ویژگی نقوش اسلیمی |  |
| کاشی | اسلیمی | نقوش اسلیمی حاشیهٔ اطراف قرنیز بارنگ‌های آبی، زرد تیره و طلایی | |
| گچ | اسلیمی | گیاهی - گل - درختان میوه | |
| گچ | اسلیمی | گیاهی - تزیینی | |

نمازخانهٔ شمالی، اتاق مستطیل‌شکل بزرگی است که دروازهٔ ورودی آن به ارتفاع ۲۳۳ سانتی‌متر و عرض ۱۸۶ سانتی‌متر است که به آینه‌خانه باز می‌شود. (تصویر۱۲). این مکان باشکوه و زیبا که امروزه به آن نمازخانهٔ مردانه نیز می‌گویند، در مقابل نمازخانهٔ جنوبی قرار دارد. درگذشته از نمازخانهٔ شمالی و جنوبی به‌عنوان مدرسه نیز استفاده می‌شده است، نمازخانهٔ شمالی در کل دارای هفت طاق و دوازده پنجره و یک محراب است. این مکان دارای تزیینات زیبایی است که مساحت کلی آن به ۱۳ متر و ۵۳ سانتی ارتفاع و عرض آن به ۶ متر و ۲۷ سانتی می‌رسد.
در سمت شرقی نمازخانه سه طاق بزرگ وجود دارد که یک طاق بزرگ‌تر به نظر می‌رسد و در داخل هر طاق دو پنجره قرار دارد. طاق شرقی که از طرف

**تصویر۱۲. نمازخانهٔ شمالی (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

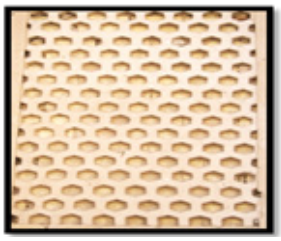
**تصویر۱۳. طاق بزرگ نمازخانهٔ شمالی (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

**تصویر۱۴. طاق‌های بزرگ که در داخلشان از تزیینات مقرنس‌کاری استفاده شده است (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸).**

شرق اولین طاق می‌شود، ارتفاع آن ۳۲۷ سانتی و عرض ۲۵۳ و داخل طاق ۶۷ سانتی‌متر است که در آن همان قسمتی که در بالا ذکر شد، دو پنجرهٔ کوچک با ارتفاع ۱۸۷ عرض ۱۱۰ سانتی‌متر قرار دارد.
این پنجره‌ها از داخل به‌شکل ساده طراحی شده، ولی از بیرون با موادی چون کاشی و سفال به‌صورت پنج‌ضلعی شبکه‌بری شده است. در سمت شرق که قبلاً گفته شد، دو طاق به نسبت کوچک‌تر و یک طاق بزرگ قرار دارد و در سمت غرب نیز سه طاق وجود دارد: دو طاق کوچک و یک طاق بزرگ و محراب این مسجد نیز در این طاق وجود دارد. ارتفاع طاق‌های کوچک ۳۲۷ و عرض آن ۲ متر و ۵۳ سانتی‌متر و داخل طاق‌ها به ۶۷ سانتی‌متر می‌رسد.

طاق‌هـای کوچـک به‌شـکل محراب‌گونـه گچ‌بـری شـده و ارتفـاع آن‌هـا ۱۸۷ و عرضشـان ۱۱۰ سـانتی‌متر اسـت.
طاق‌هـای بزرگـی کـه ذکـر شـد بـا گچ‌بـری تزییـن شـده و طـول ایـن طاق‌هـا ۵ متـر و ۸۰ سـانتی‌متر و عرضشـان ۳ متـر و ۲۰ سـانتی‌متر می‌رسـد کـه بزرگ‌ترینشـان همـان طـاق شـمالی اسـت، روی سـکویی بـه عـرض ۵ متـر و ۲۰ سـانتی‌متر و انـدازۀ داخلـی آن ۳ متـر و ۹ سـانتی قـرار دارد. ایـن طـاق نیـز هماننـد دیگـر طاق‌هـا دو پنجـره دارد کـه پنجـرۀ بزرگ‌تـر آن ۳ متـر و ۵۰ سـانتی‌متر ارتفـاع و ۲ متـر عـرض دارد و تنهـا پنجـره‌ای اسـت کـه از داخـل به‌شـکل گره‌بنـدی بـا ترکیبـی از سـتاره و شـش‌ضلعی به‌صـورت مشـبک و بـا ترکیـب مـوادی چـون سـفال، کاشـی بـه شـکلی زیبـا مزیـن شـده اسـت.
پنجـرۀ زیریـن کـه در قالـب یـک طـاق اسـت، دارای ۲ متـر و ۵۴ سـانتی‌متر ارتفـاع و ۱۶۸ سـانتی‌متر عـرض اسـت، ایـن پنجـره تزییناتـی نـدارد. در کل تمـام طاق‌هـا از داخـل بـا مقرنـس‌کاری تزییـن شـده اسـت. ایـن تزیینـات در سـقف اصلـی مسـجد نیـز دیـده می‌شـود و به‌شـکل ظریـف و اسـتادانه‌ای کار شـده و همچنـان تزییناتـی نیـز در قسـمت بیرونـی ایـن پنجره‌هـا وجـود دارد کـه به‌شـکل گره‌بنـدی شـش‌ضلعی، از مـوادی سـفالی شـبکه‌بری شـده و بـا کاشـی معـرق بـا رنـگ لاجـوردی تزییـن شـده اسـت. ایـن تزیینـات کاشـی، تمـام پنجره‌هـای نمازخانـۀ شـمالی را از قسـمت بیـرون دربرگرفتـه اسـت.

**تصویر۱۵. نمای داخلی پنجرۀ نمازخانۀ شمالی به شکل مشبک (منبع: نگارندگان،۱۳۹۸ )**



**تصویر۱۶. نمای بیرونی پنجرۀ نمازخانۀ شمالی کاشی مشبک (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

**تصویر۱۷. پنج‌ضلعی نمای پنجرۀ بیرونی (منبع: نگارندگان،۱۳۹۸ )**

**تصویر۱۸. مقرنس‌کاری داخل طاق نمازخانه (منبع: نگارندگان،۱۳۹۸ )**

**تصویر۱۹. مقرنس‌کاری سقف نمازخانه (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

**تصویر۲۰ . محراب مسجد (منبع: نگارندگان،۱۳۹۸ )**

**تصویر۲۱. کتیبۀ محراب نمازخانه (منبع: نگارندگان،۱۳۹۸ )**

**تصویر۲۲. تزیینات روی محراب (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

| | | | |
|---|---|---|---|
| تعداد کاشی‌های لاجورد | ۱۴۸ | تعداد نقوش گیاهی داخل محراب | ۱۳ |
| تعداد کاشی‌های فیروزه‌ای پنج‌ضلعی | ۱۰۲ | تعداد نقوش اسلیمی داخل سکوی مسجد | ۲۲ |

**جدول۲. تعداد کاشی‌ها و نقوش اسلیمی که در نمازخانهٔ شمالی آرامگاه خواجه عبدالله به‌کار رفته است (به‌طور نمونه از یکی از پایه‌ها شمارش شده است)(منبع: نگارندگان).**

**الف. محراب نمازخانهٔ شمالی**

در طاق بزرگ غربی که ابعاد آن ذکر شد، محرابی از سنگ رخام نصب شده و از سطح زمین به اندازهٔ ۱۵ سانتی‌متر فاصله دارد، ارتفاع آن ۱۹۲ و عرض آن به ۹۲ سانتی‌متر می‌رسد، این سنگ در نهایت ظرافت، حجاری و با نقوش و طرح‌های اسلیمی بهشکل برجسته حکاکی شده است. (تصویر ۲۰). کتیبه‌ای نیز در این محراب با ارتفاع ۲۵ و عرض ۴۶ سانتی‌متر به چشم می‌خورد که روی آن آیهٔ مبارکهٔ «فنادته الملائکه و هو قائم یصلی فی المحراب» آیهٔ ۳۹ سورهٔ آل‌عمران به خط ثلث به‌شکل برجسته حکاکی شده است. این سنگ متعلق به دوران شاهرخ تیموری است. (تصویر ۲۱). اطراف این محراب را سنگ سیاهی دربرگرفته که بعضی قسمت‌های آن به‌مرور زمان شکسته و فرسوده شده است. (تصویر ۲۲).

تزیینات نمازخانهٔ شمالی نسبت به آینه‌خانه تفاوت‌هایی دارد. بین گره‌بندی‌های شش‌ضلعی قرنیز (پیزار) نمازخانهٔ شمالی که قبلاً ذکر شد، خالی بوده و سطح دیوار یا همان خاک گچ یا گل دیده می‌شود، اما چیزی که گفتنی است: تعدادی نقوش گیاهی در بین این شش‌ضلعی‌ها و در داخل این گره‌بندی‌ها کار شده است. این طرح‌ها از کاشی نبوده، بلکه از خود مواد زمینه با نقوش گلبرگ‌ها و طرح‌های اسلیمی به‌شکل ظریف و زیبا و با دقت تمام کنده‌کاری شده است. این نقوش جزئی از تزیینات این قرنیز (پیزار) بوده، ولی به‌مرورزمان از بین رفته و جای آن‌ها را با مواد زمینه ترمیم کرده‌اند. امروزه تعداد اندکی از آن‌ها باقی‌مانده است، تعدادشان در جدول شمارهٔ۱ ذکر شده است. تعدادی از این نقوش گیاهی در داخل محراب و در اطراف سنگ محراب نمازخانه و تعدادی هم در داخل سکوی نمازخانهٔ شمالی موجود است، اما باید گفت نقوش کنده‌کاری‌شدهٔ گیاهی داخل نمازخانه با نقوش تزیینی داخل آینه‌خانه شباهت ندارند و حتی در کاربرد مواد نیز از یکدیگر متفاوت‌اند. در جدول (۲) کاشی و نقوش به‌کار رفته بررسی شده است.

## ۶. مطالعهٔ تطبیقی تزیینات نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری

تزیینات نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانه در مقایسه با یکدیگر متفاوت‌اند، چیدمان کاشی در هر دو مکان یکی بوده و تزیینات کاشی‌کاری اگرچه از لحاظ رنگ و فرم با هم تفاوت دارند، چیدمان کاشی‌های آن طوری است

**تصویر۲۳. نقوش گیاهی کنده‌کاری‌شده (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

**تصویر۲۴. کاشی شش‌ضلعی (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

**تصویر۲۵. کاشی ستاره (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

که دورتادور نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانه را دربرگرفته است. کاشی‌های به‌کار رفته در آینه‌خانه به‌شکل گره چهار و با کاشی معرق با رنگ آبی لاجوردی با طرح‌های نازک زرد در میان کاشی است.

از جمله تزیینات دیگر در کاشی‌های این بخش حاشیهٔ اطراف قرنیز (پیزار) با نقوش اسلیمی با رنگ‌های سبز، فیروزه‌ای،

| نوع تزیین | نقش | ویژگی تزیینی | نمونه تصویری |
|---|---|---|---|
| ترکیب کاشی با سنگ (نقوش هندسی) | هندسی | کاشی‌کاری به‌شکل جای نماز که اطراف نمازخانه را دربرگرفته و با استفاده از شکل شش‌ضلعی پیزار نمازخانه کار شده است. | |
| کاشی با سنگ نقش هندسی | هندسی | شش‌ضلعی (گره شش) با استفاده از رنگ لاجورد فیروزه‌ای نقش هندسی که بیشترین قسمت‌های نمازخانه را دربرگرفته است. | |
| کاشی با سنگ | هندسی گیاهی | نقوش گیاهی که در داخل شش‌ضلعی‌ها استفاده شده است. | |
| جزئی از نقش گیاهی | گیاهی | داخل این شش‌ضلعی‌ها نقوش گیاهی حجاری شده، قسمت‌های اندکی از آن باقی مانده است. | |
| محراب سنگی | گیاهی خط | تزیینات روی سنگ محراب نمازخانه که با نقوش گیاهی و طرح‌های اسلیمی تزیین شده است. | |

**جدول۳. انواع نقوش گیاهی و کاشی‌کاری نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۸)**

لاجوردی و زرد است، این تزیینات در قسمت کاشی‌کاری نمازخانهٔ شمالی به چشم نمی‌خورد، بلکه در حاشیهٔ کاشی‌کاری اطراف نمازخانهٔ شمالی، شکلی از ستاره با عرض ۱۰ سانتی‌متر اطراف آن را دربرگرفته است که از دو رنگ کاشی زرد و لاجوردی استفاده شده است. کاشی‌کاری نمازخانهٔ شمالی به‌شکل گره شش یا شش‌ضلعی است و در آینه‌خانه از گره چهار (قلمدان) در کاشی‌کاری آن استفاده شده است. نکتهٔ ظریف دیگری که در کاشی‌کاری نمازخانهٔ شمالی دیده می‌شود، تعدادی از نقوش گیاهی در بین شش‌ضلعی‌ها با ظرافت تمام به‌کار رفته است و نمونهٔ این نقوش را در بین کاشی‌های آینه‌خانه نمی‌توان پیدا کرد. این طرح‌ها از خود کاشی نبوده، بلکه از مواد زمینه با نقوش گل و برگ‌ها و طرح‌های اسلیمی، حجاری شده است و ترکیب سنگ و کاشی است. البته این طرح‌ها در بین همهٔ کاشی‌ها دیده نمی‌شود، تعداد اندکی از آن در داخل محراب و تعدادی هم در داخل سکوی نمازخانه باقی مانده است.

تزیینات دیگری که در سقف و دیوارهای نمازخانه و آینه‌خانه وجود دارد، کاملاً متفاوت است. در سقف اصلی نمازخانهٔ شمالی از تزیینات مقرنس‌کاری استفاده شده است و تزیین دیگری وجود ندارد، اما تزییناتی که در دیوارها و سقف آینه‌خانه دیده می‌شود با استفاده از رنگ، روی گچ طراحی و نقاشی شده است. این طرح‌ها چنانچه ذکر شد شامل نقوش گیاهی، درختان میوه و اسلیمی گیاهی است. به‌طور کلی نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری از لحاظ کاشی، دارای نقوش تزیینات فراوانی است که چنانچه ذکر شد در عین شباهت دارای تفاوتی در رنگ و اجرا و نقش است.

متأسفانه هر دو بخش بنا و تزیینات به‌مرورزمان از بین رفته است، ولی وضعیت تزیینات داخلی نمازخانهٔ شمالی بهتر بوده و سالم‌تر از بخش آینه‌خانه است. تنها قسمتی که در آینه‌خانه سالم باقی‌مانده و بسیار مهم است، بخش تزیینات قصیدهٔ معروف جامی در ستایش خواجه عبدالله انصاری است که این کتیبه به خط نستعلیق به‌دست یکی از خطاطان معروف هرات ملا محمدحسین سلجوقی روی سنگ به‌شکل برجسته حکاکی شده و در قسمت بالای کاشی‌های آینه‌خانه نصب شده است. این بخش که مهم‌ترین بخش تزیینی بنا بوده، سالم و مهم‌ترین بخش تزیینی بنای آینه‌خانه است.

## نتیجه‌گیری

تزیینات آرامگاه خواجه عبدالله انصاری یکی از نمونه‌های بارز هنر اسلامی در زمان حکمرانی سلسلهٔ تیموریان است، کاشی‌کاری، آجرکاری، گچ‌بری، سنگ‌کاری و حجاری از جمله تزییناتی هستند که در این مجموعه به‌کار رفته، اما نقش اصلی را در این بنا کاشی بر عهده دارد؛ بنابراین

تزیینات کاشی، در نمازخانه و طرح‌ها و نقاشی‌هایی که در آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری به‌کار رفته است از دیگر قسمت‌های این بنا متفاوت است. این دو مکان از لحاظ شکل و تزیینات دارای تفاوت‌های چشمگیری هستند، اگرچه نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانهٔ آرامگاه خواجه عبدالله انصاری در یک‌زمان ساخته و جزء ساختمان اصلی به‌شمار می‌رود، از لحاظ تزیینات داخلی متفاوت و بیشترین تفاوت را در قسمت رنگ، فرم، نقوش مذهبی و کاشی می‌توان دید. یکی از ویژگی‌های بارز را در قسمت کاشی‌کاری نمازخانه می‌توان مشاهده کرد که خالی‌بودن داخل شش‌ضلعی‌ها و کاشی با همان خاک و گِل یا گچ تلفیق شده و حتی در بین تعدادی از شش‌ضلعی‌ها با استفاده از مواد زمینه طرح‌ها و نقوش گیاهی به چشم می‌خورد که این ویژگی در کاشی‌های آینه‌خانه دیده نمی‌شود. با توجه به مطالب ذکرشده در نهایت نتیجه گرفته می‌شود کاشی‌ها، طرح‌ها، کتیبه‌ها و نقوش مذهبی، این دو مکان بیان‌کنندهٔ ویژگی‌های اصیل و پربار هنر تزیینی و کاشی‌کاری دورهٔ تیموریان در هرات هستند. هنر در دورهٔ تیموریان بیشتر در بناها و اماکن مذهبی با تزیینات زیاد دیده می‌شود و کاشی‌کاری بیشترین عنصر تزیینی در این بنا است. در نمازخانهٔ شمالی و آینه‌خانه نقوش مذهبی در قالب‌های مختلف هندسی، گیاهی و بناهای مذهبی ترسیم‌شده و بیشترین نقوش، نقش‌های هندسی است.

## منابع:


- افضلی، محمداسلم (۱۳۹۰) ***هرات در عهد تیموریان***، هرات: احراری.
- ایرون، روبرت (۱۳۸۹) ***هنر اسلامی***، رؤیا آزادفر، تهران: سورهٔ مهر.
- بنوال، محمدافضل (۱۳۸۲) ***مکتب بهزاد***، تهران: سمت.
- براند، باربارا (۱۳۸۳) ***هنر اسلامی***، مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
- بهره، ولی‌شاه (۱۳۹۱) ***هرات نگین خراسان***، چاپ۲، هرات: ندای تعلیم انستیوت آموزشی افغان.
- بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتا (۱۳۸۵) ***هنر و معماری اسلامی***، یعقوب آژند، چاپ۲، تهران: سمت.
- پورتر، وینستا (۱۳۸۱) ***کاشی‌کاری اسلامی***، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
- پرایس، کریستن (۱۳۸۹) ***تاریخ هنر اسلامی***، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، چاپ۴، تهران: امیرکبیر.
- جی دری، کارل (۱۳۶۸) ***هنر اسلامی***، ترجمهٔ رضا بصیری، چاپ۲، تهران: یساولی.
- جواد، جواد (۱۳۵۹) ***«پروژه ترمیمی گازرگاه»***، هرات باستان، کابل، مطبعهٔ دولتی، ۸۰ و ۹۰(۳)، ۱۸-۲۰.
- حبیبی، عبدالحی (۱۳۵۵) ***هنر عهد تیموریان***، تهران: شابک.
- خلیلی، خلیل‌الله (۱۳۸۲) ***آثار هرات، چاپ۲***، تهران: محمدابراهیم شریعتی.
- دست پاک، فاطمه (۱۳۹۰) ***خراسان بزرگ***، مشهد: شمس.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۸۰) ***سیر هنر در تاریخ***، تهران: مدرسه.
- رها، سید عظیم (۱۳۵۹) ***«گازرگاه و آبدات آن»***، هرات باستان، کابل مطبعه دولتی، (۲) ۱۰-۱۲.
- زمرشیدی، حسین (۱۳۶۵) ***گره‌چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی***، تهران: نشر دانشگاهی.
- سلجوقی، فکری (۱۳۹۰) ***هرات‌نامه***، هرات: نشر مطبعه تایمز.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴) ***هنر شیعی***، تهران: شابک.
- فدائیان، مجید (۱۳۸۵) ***هرات دیروز، امروز***، تهران: وزارت امور خارجه.
- فضلی، سید نویدالحق (۱۳۸۸) ***بررسی ویژگی‌های طرح و رنگ در کاشی‌کاری مزار خواجه عبدالله انصاری***، تیز ماستری پوهنځی هنر، پوهنتون شاهد، تهران.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۶۲) ***هنر کاشی‌گری***، تهران: موزهٔ رضا عباسی.
- کوئل، ارنست (۱۳۶۸) ***هنر اسلامی***، ترجمهٔ هوشنگ طاهری، چاپ۳، تهران، توس.
- مجتبوی، سید حسین (۱۳۸۹) ***هرات در عهد تیموریان***، مشهد: دانشگاهی آزاد.
- مایل، رضا (۱۳۵۵) ***برخی از کتیبه‌ها و سنگ‌نبشته‌های هرات***، کابل: نشر وزارت اطلاعات و کلتور.
- هروی، سیف‌بن‌محمدیعقوب (۱۳۶۲) ***تاریخ‌نامهٔ هرات***، کابل: خیام.

## References:


- Afzali, M. A. (2011). ***Herat in the Timurid Era***. (1st ed.), Herat: Ahrari (Text in Persian).
- Bahreh,V. (2012). ***Herat Negin-e Khorasan***, (2nd ed.), Herat, Nedaye Talim Institute of Afghan Educationa (Text in Persian).
- Benwal, M. A. (2003). ***Behzad School***. (1st ed.), Tehran: Samat (Text in Persian).
- Blair, S. and Bloom, J. (2006). Islamic Architecture, Translated by Yaghoub Azhand, (2nd ed.), Tehran: Samt (Text in Persian).
- Brand, B. (2004). ***Islamic Art***, Translated by Mahnaz Shayestehfar, (1st ed.), Tehran: Institute of Islamic Art Studies (Text in Persian).
- Coel, E. (1989). ***Islamic Art***, Translated by Houshang Taheri, (3rd ed.), Tehran: Toos (Text in Persian).
- Dast Pak, F. (2011). ***Greater Khorasan***, (1st ed.), Mashhad: Shams (Text in Persian).
- Fadaian, M. (2006). ***Herat Yesterday***, Today, (1st ed.), Tehran: Ministry of Foreign Affairs (Text in Persian).
- Fazli, N. (2009). ***A Study of the Characteristics of Design and Color in the Tiling of the Tomb of Khajeh Abdullah Ansari***, Tehran: Sharp Master of Arts, Shahed University. (text in persian).
- Habibi, A. (1976). ***The Art of the Teymourian Era***, (1st ed.), Tehran: Shabak (Text in Persian).
- Heravi, S. (1983). ***History of Herat***, Kabul: Khayyam Publications (Text in Persian).
- Irvine, R. (2010). ***Islamic Art***, Translated by Roya Azadfar, (1st ed.), Tehran: Soore Mehr (Text in Persian).
- J. Dori, C. (1989). ***Islamic Ar***t, Translated by Reza Basiri, (2nd ed.), Tehran, Yassavoli (Text in Persian).
- Javad, J. (1980). Gazargah Restoration Project, ***Herat Bastan Magazine***, Government Printing House of Kabul, 80 & 90(3), 18-20 (Text in Persian).
- Khalili, Kh. (2003). ***Herat ArtWorks***, (2nd ed.), Tehran: Mohammad Ebrahim Shariati (Text in Persian).
- Kiani, M. Y. (1983). ***The Art of Tiling***, (1st ed.), Tehran: Reza Abbasi Museum (Text in Persian).
- Mayel, R. (1976). ***Some Inscriptions and Petroglyphs of Herat***, Kabul: Ministry of Information and Culture (Text in Persian).
- Mojtabavi, S. H. (2010). ***Herat in the Timurid Era, Mashhad***: Azad University (Text in Persian).
- Porter, V. (2002). ***Islamic Tiles***, Translated by Mahnaz Shayestehfar, (1st ed.), Tehran: Institute of Islamic Art Studies (Text in Persian).
- Price, C. (2010). ***History of Islamic Art***, Translated by Massoud Rajabnia, (4th ed.), Tehran: Amir Kabir (Text in Persian).
- Raha, S. A. (1980). Kazergah and its Monuments, ***Ancient Herat Magazine***, Kabul Government Printing House, 2, 10-12 (Text in Persian).
- Seljuqi, F. (2011). ***Herat Nameh***, Herat : Times Press (Text in Persian).
- Shayestehfar, M. (2005). ***Shiite Art,*** First Edition, Tehran: Shabak (Text in Persian).
- Zekrgoo, A. (2001). ***The Course of Art in History***, (1st ed.), Tehran: Madrese (Text in Persian).
- Zomarshidi, H. (1986). ***Chinese Knot in Islamic Architecture and Handicrafts***, Tehran: University Press (Text in Persian).

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# مطالعهٔ المان‌های شهری دههٔ ۸۰ و ۹۰ تهران از منظر خوانش بصری (فرم‌شناسی)، کارکرد و عملکرد و ارتباط آن با مؤلفه‌های هنر اسلامی

**چکیده**

در طول دوره‌های مختلف تاریخ معاصر شهر تهران، حجم‌ها و مجسمه‌های شهری میادین همواره از ویژگی‌هایی برخوردار بوده است که کشف چیستی و چرایی حضور آن‌ها در فضای شهری، می‌تواند به خوانش زیبایی‌شناسانهٔ آثار کمک شایانی کند. هدف اصلی پژوهش حاضر بررسی جلوه‌ها و بروز مؤلفه‌های اسلامی در المان‌های شهری دههٔ ۸۰ و ۹۰ تهران است و این کار از طریق دسته‌بندی محتوایی مجسمه‌های شهر تهران، خوانش بصری آثار منتخب از هر دست یا گونه و واکاوی کارکرد و عملکرد مجسمه در فضای شهر تهران در دههٔ ۸۰ و ۹۰ با توجه به مؤلفه‌های هنر اسلامی انجام شده است. در این پژوهش به سؤالات زیر پاسخ داده می‌شود: مجسمه‌های شهر تهران در دههٔ ۸۰ و ۹۰ از منظر دسته‌بندی محتوایی با تأکید بر مؤلفه‌های اسلامی کدام‌اند؟

خوانش بصری آثار منتخب از هر دست یا گونهٔ مجسمه‌های شهر تهران در دههٔ ۸۰ و ۹۰ چگونه بوده است؟

کارکرد و عملکرد مجسمه در فضای شهر تهران با توجه به مؤلفه‌های هنر اسلامی چیست؟

این پژوهش با مطالعهٔ تاریخی به فهم چگونگی مجسمه‌های تهران توجه می‌کند تا ویژگی‌ها و صفات آن‌ها را از منظر مؤلفه‌های اسلامی مطالعه و توصیف و ارتباط بین متغیرها و عوامل مؤثر را بررسی کند (پژوهش کیفی‌توصیفی)؛ بنابراین به‌جای توجه صرف به واقعیت مجسمه، مفاهیم نهفته در آن‌ها و نیز به تأثیرات پیرامونی آن بر مخاطب و شهر توجه شده است و چگونگی آن تحلیل می‌شود؛ ازاین‌رو با یک نگاه سیستمی و کل‌نگر به پدیدهٔ مجسمهٔ شهری ضمن درک تغییرات مجسمهٔ شهری تهران

**صدیقه تدریس حسنی**
کارشناسی ارشد هنراسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
sep.tadrisi@gmail.com

**مهدی محمدی**
استادیار گروه صنایع دستی و هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
m.mohammadi@soore.ac.ir

---

**تاریخ دریافت:** ۰۸-۱۲-۱۴۰۰
**تاریخ پذیرش:** ۱۶-۰۳-۱۴۰۱

---

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39752.1134

طی دهه‌های اخیر یعنی دهۀ ۸۰ و ۹۰، درصدد خلق مفاهیم جدید در داده‌ها از طریق توجه به مؤلفه‌های اسلامی در خلق آثار است (پژوهش کاربردی). جامعۀ آماری در این تحقیق شامل مجسمه‌ها و المان‌های شهری شهر تهران طی دهۀ ۸۰ و ۹۰ شمسی است (۲۱۹ مجسمۀ معرفی‌شده از سوی سازمان زیباسازی شهرداری تهران: کتاب مجسمه‌های تهران). تعداد نمونۀ پژوهش حاضر ۲۰ نمونه است (برای هر دهه ۱۰ نمونه بر اساس طبقات انتخاب شده است). روش نمونه‌گیری نیز روش انتخابی بوده است. بررسی مجسمه‌های دهۀ ۸۰ و ۹۰ شهر تهران بر اساس ۵ مؤلفۀ انتخابی در مدل پژوهش حاکی از آن است که عمدۀ مجسمه‌ها از تاریخ و جغرافیای ایران بهره گرفته و بر اساس اعتقادات سازنده شکل گرفته‌اند. عمده کارکردهای این مجسمه‌های شهری شامل ارتقا سطح آگاهی جامعه (انتقال مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و مذهبی)، ایجاد زیبایی بصری، هویت بخشی به مکان و ایجاد حس تعلق خاطر و آرامش بوده است.

**واژه‌های کلیدی:** المان شهری، مجسمه‌سازی، هنر اسلامی، کارکرد و عملکرد، ریخت‌شناسی.

**مقدمه**

اولین حضور حجم شهری در میادین تهران و تلاش برای نصب المان و حجم شهری به تبعیت از الگوهای غربی به دورۀ قاجار برمی‌گردد که در دوره‌های بعد تبدیل به یک سنت در تزیین میادین می‌شود. در طول دوره‌های مختلف تاریخ معاصر شهر تهران، حجم‌ها و مجسمه‌های شهری میادین همواره از ویژگی‌هایی برخوردار بوده است که کشف چیستی و چرایی حضور آن‌ها در فضای شهری، می‌تواند به خوانش زیبایی‌شناسانۀ آثار کمک شایانی کند (محمدزاده، ۱۳۹۲: ۴۸-۴۳).

نکتۀ شایان ذکر آن است که بیشتر پژوهش‌ها در بررسی المان‌های حجمی و مجسمه‌ها تنها به ارزیابی و نقد آن‌ها معطوف می‌شود که در خصوص المان‌های حجمی شهر تهران ضمن تبدیل به رویکرد رایج و اغلب سلیقه‌ای، باعث فاصله‌گرفتن از درک ماهیت آن‌ها شده است. باید گفت چنانچه ماهیت مجسمۀ شهری میادین در تهران در طول دوران به‌درستی شناخته نشود، در حوزۀ مدیریت، خلق و انتخاب اثر نمی‌توان تصمیمات آگاهانه‌ای گرفت و به‌دنبال آن، تأثیرات هنر شهری از جمله زیباسازی فضای شهری، ارتقا سطح سواد بصری شهروندان و افزایش کیفیت فضای حیات جمعی را انتظار داشت؛ بنابراین تا از چگونگی روند و تجربیات شکل‌گیری مجسمۀ شهری شناختی حاصل نشود، هنرمندان، شهروندان به‌عنوان مخاطب، منتقدان، مفسران و حتی کارفرمایان نمی‌توانند درک درستی از خلق، کاربرد، تفسیر، نقد و داوری داشته باشند و اینجاست که اغلب اعمال سلیقه و نظرات شخصی مبنا قرار می‌گیرد (سمندوک، ۱۳۸۹: ۴۳-۴۰).

هنر اسلامی به بخشی از هنر اطلاق می‌شود که تجلی معنویت و تعهد انسان باشد و در جهت تعالی اندیشه و عمل انسان پیشروی می‌کند. هنر اسلامی یکی از ارزشمندترین دستاوردهای بشری در عرصۀ هنر به شمار می‌آید که تأثیر فرهنگ اسلامی را به تصویر می‌کشد.

در پژوهش حاضر نسبت میان مؤلفه‌های اسلامی و نسبت میان آن با مجسمه‌سازی و طراحی المان‌های شهری برای هدف کاربردی تبیین می‌شود. یکی از راه‌های رسیدن به یک وحدت رویه در این زمینه و بومی‌سازی مجسمه‌ها و المان‌های شهری استفاده از سنت تصویری است که در دورۀ اسلامی رواج داشته است؛ بررسی و تعیین مؤلفه‌ها و جلوه‌های ویژۀ هنر اسلامی در سنت تصویری ایرانی و مطالعه و مقایسۀ آن با مجسمه‌سازی در این پژوهش مدنظر است.

نخستین گام در تسهیل این خوانش و تحلیل‌ها، ضمن تقسیم‌بندی آثار به دوره‌های تاریخی، گونه‌شناسی مجسمه‌های هر دوره بر اساس فرم و ریخت آن‌ها از منظر مؤلفه‌های اسلامی است که در پژوهش‌های مرتبط به مجسمه‌سازی و المان‌های شهری تاکنون به آن توجه نشده است؛ لذا در پژوهش حاضر از طریق بررسی سنت تصویری گذشته و استفاده از المان‌های تصویری تلاش شد به این مهم پرداخته شود که المان‌ها و حجم‌های شهری دهۀ ۸۰ و ۹۰ شهر تهران از الگوهای و مؤلفه‌های اسلامی به چه میزان بهره گرفته است.

یکی از اجزای مهم در هر شهر که نگاه هر بیننده را به خود جلب می‌کند، عناصر و المان‌های شهری است که به شهر هویت می‌بخشد. هنر مجسمه‌سازی برای فضاهای عمومی به‌صورت مستقیم با مردم ارتباط دارد و موجب اعتلای فرهنگ بصری مردم و ارتقا کیفیت محیط‌های شهری می‌شود. تحقیقات و بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که مجسمه‌های شهری تنها نقش زیباسازی فضاهای شهری را برعهده ندارند، این نوع المان‌ها اگر با درنظرگرفتن مؤلفه‌های اجتماعی، دینی و فرهنگی و نقش و بستر که در مجسمه‌های محیطی با فرم به‌صورت یک واحد درهم‌تنیده هستند، خلق شوند، می‌توانند وظایف مهم و خطیری همچون هویت‌بخشی به فضاهای شهری، ایجاد تصویر ذهنی، انتقال پیام‌های ارزشمند و مفاهیم معنوی و همچنین

انتقال فرهنگ، دین، تاریخ و... را در جامعه بر عهده گیرند (شیبانی و فروزنده، ۱۳۹۴: ۱۸-۱۵).
به‌صورت خلاصه می‌توان بیان کرد که طراحی و ساخت فضاهایی عاطفه‌انگیز و ارزشی به‌سبب قابلیت‌های زیبایی‌شناسانه و تأثیرگذار آن که حاوی عناصر اسلامی بوده و سبب بروز جلوه‌های زیبایی‌شناختی اسلامی در ساخت مجسمه‌ها و المان‌های شهری شود و موجبات هویت‌بخشی به شهر را به همراه داشته باشد از اهمیت به‌سزایی برخوردار است (همان).
پژوهش حاضر در ۵ بخش ارائه شده است: در ابتدا ادبیات پژوهش شاملِ فرم‌شناسی مجسمهٔ شهری و گونه‌شناسی هنر اسلامی بررسی شده، سپس پیشینهٔ پژوهش تبیین شده است. در بخش سوم روش پژوهش تشریح شده و در بخش چهارم یافته‌های تحقیق ارائه شده است. در انتها نیز نتیجه‌گیری از پژوهش آمده است.

## ادبیات پژوهش

### فرم‌شناسی مجسمهٔ شهری

واژهٔ فرم در طول تاریخ قدمت بسیاری دارد، به‌طوری که از زمان رومی‌ها اصطلاحی متداول بوده و همچنین در زبان‌های مختلف کاربرد داشته است. به‌رغم دوام زیاد همواره ابهام‌های بسیاری در مفهوم بر آن مترتب بوده است. به‌طوری که واژهٔ لاتین forma از همان ابتدا جایگزین دو کلمهٔ یونانی morphe (ریخت) و eidos شده است. کلمهٔ morphe را بیشتر به فرم‌های مشهود اطلاق می‌کردند و eidos را دربارهٔ فرم‌های ذهنی (مفهومی) به کار می‌بردند. این میراث دوگانه تا حد زیادی در گوناگونی معانی فرم مؤثر بوده است (تاتارکیه ویچ، ۱۳۸۱: ۱۴).
ولادیسلاو تاتارکیه ویچ فیلسوف و زیبایی‌شناس لهستانی معتقد است فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی شامل پنج مفهوم متفاوت است که سه تای آن به حوزهٔ زیبایی‌شناسی و دوتای دیگر ابتدا به حوزهٔ فلسفه تعلق داشته و سپس به حوزهٔ زیبایی‌شناسی نیز راه یافتند.
در عالم هنرهای تجسمی و بر اساس فرم ظاهری، دو نوع فرم متمایز وجود دارد: فیگوراتیو و غیرفیگوراتیو. با تکیه بر تعریف می‌توان گفت مراد از فیگوراتیو یا پیکرنما مربوط به هنری است که اشیا یا جانداران، مخصوصاً انسان به طریقی در آن بازنمایی شده باشد. در هنر پیکرنما، کم یا بیش، صریح یا غیرصریح، اشارتی به‌صورت طبیعی وجود دارد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۳)؛ بنابراین هنر فیگوراتیو، هنر پیکرنمای صرف نیست، بلکه بازنمایی یا باززایی هر آنچه در طبیعت است را شامل می‌شود (کمالی، ۱۳۸۸: ۴۱). به‌عبارت دیگر فرم‌های فیگوراتیو، نمایانگر و بازنمایانه هستند. فرم‌های غیر فیگوراتیو یا ناپیکرنما که در مقابل آن قرار دارد، آثاری را شامل می‌شود که هیچ‌گونه بازنمایی از طبیعت یا واقعیت در آن صورت نگرفته باشد و به‌عبارت دیگر غیربازنمایانه‌اند (کمالی، ۱۳۸۸: ۴۱).
بر اساس تعریف آثار فیگوراتیو خود می‌توانند به زیرگروه‌های انسانی و غیرانسانی تقسیم شوند. فیگورهای انسانی نیز شامل دو فرم خیالی و واقعی هستند. مراد از فرم‌های خیالی آن‌هایی است که بر اساس تخیلات ذهنی صورت آفرینی شده است و ارجاع مستقیم به واقعیت ندارد و هنرمند بر اساس ذهنیات خود چهره را می‌آفرینند. در مقابل فیگورهای واقعی هستند که بر اساس الگویی که در واقعیت وجود دارد، آفریده شده‌اند. فیگورهای غیرانسانی نیز شامل فیگورهای جانوری، گیاهی و بی‌جان (اشیا) می‌شود. آثار غیر فیگوراتیو نیز بر اساس فرم مجسمه‌ها به زیرگروه‌های معماری، نوشتاری و هندسی طبقه‌بندی می‌شوند (عادلوند، ۱۳۹۶: ۹۳-۸۲).

### گونه‌شناسی هنر اسلامی

یکی از شاخه‌های مهم علوم‌انسانی، هنر است، چراکه هنر در زندگی انسان‌ها بسیار تأثیرگذار بوده و می‌باشد. در حقیقت این هنر است که جامعه‌های انسانی را گاه آشکار و بیشتر مواقع به‌طرز پنهانی کنترل می‌کند و به آن شکل می‌دهد. هنر بر زندگی‌ها از تمدن‌های اولیه تا به امروز تأثیر بسیار زیادی داشته است، به‌طوری که در بسیاری از مواقع هنر در خدمت مذهب به کار گرفته شده تا مفاهیم مذهبی را بهتر انتقال دهد. گاهی با تغییر مذهب در تمدن‌های انسانی، هنر آنان نیز تغییر یافته است، همانند هنر اسلامی. تاریخ این مسئله را اثبات کرده است که هنر و مذهب بسیار به هم وابسته‌اند و در کنار یکدیگر باعث زنده‌ماندن و تداوم یکدیگر شده‌اند؛ به‌عبارتی هنر و مذهب در طول یکدیگر قرار دارند نه در عرض هم.
هنر اسلامی همان گونه که از نام آن بر می‌آید، بعد از ظهور اسلام در سدهٔ هفتم میلادی در دوره‌های تاریخی مختلف و در مناطق جغرافیایی مختلف ظهور و نشو و نمود کرد. این هنر از نظر بُعد زمانی و مکانی و از نظر تنوع آثار چنان گسترده است که در هیچ تعریف خاصی نمی‌گنجد و تنها می‌توان ویژگی‌های خاصی را برای آن شمرد. هنر اسلامی در واقع محصول تمدنی است که طی چندین قرن در قلمرو وسیع اسلام از هند تا اسپانیا شکوفا بود و سنت‌های هنری پایداری نیز به بار آورد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۳). مروری بر پیشینهٔ پژوهش هنر اسلامی نشان می‌دهد پژوهشگران زیادی تاکنون تلاش کرده‌اند مفهوم

هنر اسلامی را تبیین کرده یا در حوزهٔ تعریف‌های ارائه‌شده در زمینهٔ هنر اسلامی پژوهش کنند، چراکه با شناخت هنر اسلامی بهتر می‌توان تأثیرهای آن را بر تمدن‌های انسانی شناخت.

ایران از جمله کشورهایی است که اسلام در آن به‌سرعت گسترش یافت و با سابقهٔ فرهنگی و هنری که از خود داشت، به زودی هنرمندان آن آثاری خلق و ابداع کردند که با روحیهٔ اسلامی سازگاری داشت؛ بنابراین، امروزه به‌جرئت می‌توان ادعا کرد که هنر اسلامی بخشی از هویت ماست و در ساخت تمدن ایران بسیار تأثیرگذار بوده است؛ بنابراین توجه به این بخش که یکی از تأثیرگذارترین عوامل در جامعه است و یافتن چیستی هنر اسلامی، ضروری می‌نماید. هنر اسلامی واژه‌ای است که ابتدا مستشرقان آن را به‌کار بردند و در این زمینه تحقیق و تفحص کردند. هنر اسلامی برای محققان غربی از سدهٔ نوزدهم میلادی و برای دانشمندان مسلمان تعلیم‌یافته در غرب طی چند دههٔ اخیر، موضوع تحقیق بوده است (نصر، ۱۳۷۵: ۴۵)، یعنی این نام به‌وسیلهٔ سازندگان آن بازشناسی نشده است، بلکه واژهٔ «هنر اسلامی» اولین‌بار در محیط‌های دانشگاهی انگلستان جامهٔ تعریف پوشید و سپس به‌وسیلهٔ محققان فرانسوی که اولین کاوشگران آکادمیک آثار اسلامی‌اند و بعد در اثر دیگر کاوشگران غربی، در نهایت به تعریف هنر و معماری اسلامی نیز تعمیم یافت (آژند، ۱۳۷۸: ۱۳). شناخت ابعاد و ویژگی‌های شناختی هنر اسلامی، گامی اساسی در جهت حرکت به‌سوی بهره‌گیری از این چشمهٔ جاری در روزگار معاصر خواهد بود.

محققان، هنر اسلامی را به شکل‌های گوناگون تعریف کرده‌اند و هر یک ویژگی‌های مختلف و جنبه‌های گوناگونی را برای این هنر ارائه داده‌اند که هر کدام بیانگر خصیصه‌ای از ویژگی‌های آن به‌شمار می‌آید. اغلب تعریف‌ها نگاهی تقلیل‌گرایانه دارند؛ ازاین‌رو موجب حذف برخی ویژگی‌ها شده، به برخی دیگر محوریت می‌بخشند. این روند موجب جدایی تأویل از متن اصلی می‌شود (آستون، ۱۹۹۱: ۱۱). مطالعات انجام‌شده متوجه هشت رویکرد اصلی هنرپژوهان به هنر اسلامی شده که در تعاریف ارائه‌شدهٔ آنان، تعاریف جامع و مانعی نیست و هر یک برای هنر اسلامی ویژگی‌ها و خصیصه‌هایی را بیشتر مدنظر قرار داده‌اند که باعث شده، هنوز انسجام امیدبخشی در ارائهٔ تعریفی جامع‌ومانع از آن به دست نیامده باشد. هشت رویکرد اساسی عبارت‌اند از:

### ۱. هنر سرزمین‌های اسلامی

این دیدگاه، هنر اسلامی را هنر سرزمین‌های اسلامی می‌داند. باربارا برند در تعریف هنر اسلامی می‌گوید: هنری که در خدمت برای حکمرانان زمان یا جامعهٔ فرهنگ‌دوست و اسلامی باشد، البته آثار هنریِ بحث‌شده همواره هدف مذهبی ویژه‌ای نداشته و گاهی از این مقوله به دور بوده و حامیان و هنرمندان همیشه مسلمانان خوبی نبوده‌اند و گاه اصلاً مسلمان نبوده‌اند. به هر حال فرهنگی که در آن شکل می‌گیرد، تابع اندیشهٔ مسلمانان است و این عمل به‌همراه عوامل جغرافیایی و تاریخی، تعیین‌کنندهٔ آنچه تهیه و پرداخته می‌شده بوده است (برند، ۱۳۸۳: ۱۴). برند به‌صراحت اعلام می‌کند که آثاری که در سرزمین‌های اسلامی خلق می‌شوند، در تعریف هنر اسلامی جای می‌گیرند و تأکید می‌کند که این نوع هنر را باید اسلامی و نه هنر مسلمانان خطاب کرد و تفاوت‌های جزئی موجود بین آثار را مربوط به عوامل جغرافیایی و تاریخی می‌داند. کریستین پرایس همانند برند، معتقد است که در این روش ممکن است حتی هنرمند نیز مسلمان نباشد، هنر این صنعتگران که بسیاری از آن‌ها هرگز به اسلام نگرویدند با هم پیوند خورد و زیر فرمان اسلام مبدل به شیوه‌هایی شد که امروزه به نام هنر اسلامی شناخته می‌شود (پرایس، ۱۳۶۴: ۱۸). این گروه معتقدند که اسلام به بهترین شکل در آثار هنری‌ای تأثیر گذاشت که اسلام در آن سرزمین‌ها حاکم شده است.

در این نگرش، اسلام اساساً دارای هنر یا رویکردی هنری نیست، بلکه آنچه در سرزمین‌های اسلامی تا پایان قرن بیستم به وقوع پیوسته، هنر اسلامی شمرده می‌شود (ورنویت، ۱۹۹۹: ۲۱)، حتی اگر سفارش‌دهندگان این آثار خود مسلمان نباشند یا کالای تولیدی در خدمت آرمان اسلامی نباشد (کوخ، ۱۹۹۱: ۱۷-۱۲). الگ گرابر هنر اسلامی را مربوط به اسلام نمی‌شناسد و می‌گوید که هیچ رابطه‌ای میان هنر اسلامی و اعتقادات اسلامی وجود ندارد (گرابر، ۱۹۹۳: ۳۹-۳۴). همچنین وی به‌همراه ریچارد اتینگهاوزن هنر اسلامی را مربوط به خلافت می‌دانند: وقتی به هنر تعبیر «اسلامی» اطلاق می‌شود، به اقوامی اشاره می‌کند که زیر نظر حکام مسلمان می‌زیسته‌اند یا در فرهنگ‌ها و جوامعی زندگی می‌کرده‌اند که به‌شدت متأثر از ویژگی‌های خاص حیات و اندیشهٔ اسلامی بوده‌اند (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶: ۲۳). برخی همانند گاستون دایه هنر اسلامی را هنری می‌داند التقاطی و غیراصولی که از ترکیب تکنیک‌ها و تم‌های هنری کشورهایی تسخیرشده که تابع قانون اسلام بودند به وجود آمده است و می‌گوید: «لذا هنر اسلام باید مجموعه هنرهایی را شامل شود که در کشورهایی تولید شده‌اند که تابع قانون اسلام بوده‌اند و امرای مسلمان بر آن‌ها حکم

می‌راندند.» (وایه، ۱۳۶۳: ۱۶-۱۴).

### ۲. هنر مسلمانان

در این نگرش به هنرمند و به تولیدکنندهٔ اثر اهمیت داده می‌شود. این نگرش هنر اسلامی را هنر هنرمندان مسلمان معرفی می‌کند (دیکشنری هنر، ۱۹۹۴: ۹-۷). در این نگاه هنر اسلامی وجودی ماهوی ندارد، بلکه نامی است که به‌وسیلهٔ آن، آثار هنرمندان مسلمان بازشناسی می‌شود. این روش توجیه مناسبی برای تنوع آثار هنر اسلامی ارائه می‌کند که آن گونه‌گونی مسلمانان در مناطق مختلف است (هوآگ، ۱۹۹۹: ۱۸-۱۷). پیشرفت تکنیک‌های هنری با پیشرفت مسلمانان هماهنگ بوده و این برهانی دیگر بر استواری این اندیشه تلقی شده است (آتاسوی، ۱۹۹۰: ۱۵). پذیرش این امر که هنر اسلامی هنر هنرمندان مسلمان است، باعث حضور باز گسترده‌ای از آثار هنری در این زمره شده است. از بزرگان این گروه می‌توان به دیمر و توماس آرنولد اشاره کرد. آرنولد معتقد است هنر اسلامی والاترین جایگاه را در میان دستاوردهای فعالیت‌های هنر بشر به دست آورده است و بالاترین جایگاه در میان هنرهای موجود بین مسلمانان، هنر خوشنویسی است که این هنر بین آن‌ها رشد و ترویج پیدا کرد و این هنر را هنرمندان خارجی نمی‌توانند انجام دهند، بلکه حتماً باید به دست مسلمانان انجام شود (آرنولد، ۱۹۶۸: ۱۵-۱۴). در این دیدگاه اعتقاد بر این است که هنر اسلامی به بهترین شکل به دست مسلمانان به شکوفایی می‌رسد.

### ۳. هنر برگرفته از نصوص دینی

در این دیدگاه، هنر اسلامی هنری است که مستقیماً از دستورات قرآن کریم یا روایات اسلامی به دست آمده باشد و بر خلاف دیدگاه قبلی، بیشتر وجودی ماهوی و ریشه در عالم روحانی و معنویت دارد و با هم‌پیوستگی سیر تکاملی این هنر را خارج از اختلافات مکانی و زمانی، اشتراک مذهب دانسته‌اند. اشتراک در معتقدات دینی در اینجا تأثیری قوی‌تر از آنچه در دنیای مسیحیت وجود دارد، بر فعالیت‌های فرهنگی ملل مختلف داشته است (کونل، ۱۳۶۸: ۱۸). چیزی که بیش از همه در این فعل‌وانفعال جهت ایجاد وحدت و پاسخ به جمیع مسائل زندگی قاطعیت داشت قرآن بود. مبنای اصلی این تفکر به کامل‌بودن قرآن است و می‌گویند: انسان تمام نیازهای خود را می‌تواند در قرآن بیابد، چنان که کارل جی دوری می‌گوید: هنر اسلامی در زمینه‌های گوناگون دارای پایگاهی والا و ارزشمند بوده و منشأ فعالیت مسلمانان در جهان است و مایهٔ ربط هنرمند با هنرش اصولاً توحید است و هنرمند مسلمان تنها از یک منبع گران‌قدر الهام می‌گیرد و آن قرآن است (دوری، ۱۳۶۸: ۲۸). در ادامه قرآن را به‌عنوان تنها منبع موثق برای هنرمند مسلمان و محور اصلی در بازخوانی هنر اسلامی معرفی می‌کند. بورکهارت (۱۳۷۲: ۳۴) می‌گوید: هنر بصری اسلام فقط انعکاس بصری کلام قرآنی است و جز این نیست. حسین نصر(۱۳۷۵: ۴۷). محقق بزرگ دیگر در این زمینه معتقد است برای یافتن سرمنشأ اصول وحدت‌بخش هنر اسلامی که این‌چنین در گسترهٔ وسیع زمان و مکان گسترده شده است، باید به باطن دین اسلام رجوع کرد.

در برخی از دایرةالمعارف‌ها با چنین تعریف‌هایی مواجه می‌شویم: یک مسلمان هرگز دربارهٔ مبانی و دستورات دینی سؤال نمی‌کند؛ ازاین‌رو امکان چالش میان هنرمند و آموزه‌های دینی وجود ندارد و آنچه در نهایت تعیین‌کنندهٔ شاخصه‌های پذیرفته‌شده و عمومی‌اند، سنت و قرآن است؛ ازاین‌رو است که در برخی از دایرةالمعارف‌ها متن قرآن، یگانه مرجع هنر اسلامی معرفی شده است. در این حالت قرآن تنها یک کتاب دینی مشتمل بر نشانگان مذهبی نیست، بلکه منبعی است برای تمام زندگی که هر عنصر اسلامی باید موبه‌مو برگرفته از دستورات آن باشد. در این تعریف، هنر اسلامی همان هنر قرآنی است که هنرمندان بر اساس تعالیم آن دست به هنرآفرینی می‌زنند.

### ۴. هنر عربی

در این دیدگاه هنر اسلامی از پشتوانهٔ اندیشه‌های عربی قبل از اسلام ملهم است یا هنری که به‌واسطهٔ زبان عربی، به‌عنوان واسطهٔ تماس با قرآن مجید باشد، هنر اسلامی خوانده می‌شود، همچنین هنری که به‌واسطهٔ اعراب گسترش یافت و در مکان‌های مختلف تأثیر گذاشت. گاستون وایه می‌نویسد: از آغاز قرن هفتم میلادی خطر جدیدی در اروپا به وجود آمد: خطر عرب‌ها، آن‌ها با تسخیر متصرفات شرقی امپراتوری بیزانس در سال‌های ۶۳۳ تا ۶۹۸ ضربهٔ مرگ‌باری به آن وارد کردند، عرب‌ها به اروپا از طریق اسپانیا حمله کردند، اما سرانجام در سال ۷۳۲ توسط شارل مارتل متوقف شدند. تنها قسمتی از اروپا که از سنت‌های عرب در آن نفوذ کرد، اسپانیا بود و می‌توان به هنر مودجار اشاره کرد (هنری که توسط عرب‌های مسیحی‌شدهٔ اسپانیا بعد از فتح مجدد اسپانیا تکامل یافت) که بعد از فتح مجدد اسپانیا باقی ماند (وایه، ۱۳۶۳: ۴۴). علاوه بر آن کتیبه‌های سر در مساجد و اماکن مذهبی در کشورهای اسلامی که اکثر آن‌ها به خط ثلث یا نسخ عربی است، تأکیدی بر این دیدگاه است.

تالبوت رایس، هنر اسلامی را برساخته از نگره‌های عربی، ابرانگاره‌های اسلامی در سال‌های ابتدایی پیدایش اسلام می‌خواند، ازاین‌رو برای آن پیشینه‌ای عربی قائل می‌شود (تالبوت رایس، ۱۹۸۶: ۱۷). حضور زبان عربی به‌عنوان ابزار رسانه‌ای وحی، باعث شده است که عده‌ای از متفکران اسلامی از آن با عنوان زبان مقدس یا عنصر اصلی هنر اسلامی یاد کنند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۲۵-۲۳). در این نگرش، پژوهشگران برای این هنر پیشینه‌ای عربی معرفی می‌کنند و بسیاری از اصول و مبانی هنر اسلامی را به نگره‌های عربی و اغلب به قبل از اسلام و سنن شبه‌جزیرهٔ عربستان ارجاع می‌دهند.

### ۵. هنر هندسی و انتزاعی

اغلب پژوهشگرانی که هنر اسلامی را در نقش‌مایه‌های آن جست‌وجو کرده‌اند، در این نگرش جای می‌گیرند. این دیدگاه هنری را اسلامی می‌داند که از یک سری تکنیک‌های خاص یا عناصر تزیینی‌شدهٔ مشخص مانند شمسه، چلیپا و غیره استفاده کند (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۴۸-۴۳). در این نگاه، هنر اسلامی گاهی تا مرز یک سری نگاره و نقش‌مایه تقلیل می‌یابد (پیندر، ۱۹۸۵: ۲۲-۱۹). در واقع به‌دلیل استنباطی که از آیات قرآن برای ممنوعیت کشیدن تصاویر قائل بودند، باعث شد که هنرمندان از کپی‌کردن طبیعت روی بگردانند و به طرح هندسی متمایل شوند. اسلام از توحید یعنی پذیرش وحدت الهی و احدیت سرچشمه می‌گیرد، احدیت در حالی که به‌غایت عینی و انضمامی است، به نظر اسلام تصوری انتزاعی می‌نماید و این امر به علاوه بعضی از عوامل مربوط به ذهنیت سامی، مبیّن خصلت انتزاعی هنر اسلامی است (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۳۳-۳۱) و هیچ تمثیل و رمزی در جهان مشهودات برای بیان پیچیدگی درونی وحدت و انتقال از وحدت تقسیم و تکثیرناپذیر به وحدت در کثرت و کثرت در وحدت بهتر از سلسله طرح‌های هندسی در یک دایره یا کثیرالسطوح در یک گروه نیست (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۳۳)؛ بنابراین، در این دیدگاه هنرمند مسلمان، هنر انتزاعی را بیانگر قانونی می‌داند که به مستقیم‌ترین وجه، وحدت در کثرت را نمودار می‌کند. در این زمینه گاهی تکنیکها و روش‌های کارآیند، یک معنا را مهم‌تر از خود معنا معرفی می‌کند.

### ۶. هنر مقدس

در این نگاه، هنر اسلامی هنری است که برگرفته از استعارات و مفاهیم مقدس اسلام است. موضوع حائز اهمیت در این نگرش نحوهٔ برخورد و عملکرد ویژهٔ آن با رمزگرایی یا نمادگرایی یا چگونگی انتقال مفاهیم است (برند، ۱۳۸۳: ۱۹-۱۸). شالودهٔ این نگره، بر مقدس‌دانستن برخی اعداد یا فرم‌هاست: دریافت تقدس کعبه از شکل مکعبی آن (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۳۵) تقدس حجرالاسود به سبب فرود از آسمان یا تبرک جامهٔ مخملین کعبه به‌سبب آداب مقدس جامه‌پوشانی (بورکهارت، ۱۳۶۵) تزیین گیاهی پیام‌آور بهشت (برند، ۱۳۸۳: ۲۱) یا قرارگیری گنبد بر روی ساختار مکعب‌شکل، نماد هیبت و عظمت آسمان‌ها بر بالای زمین از مثال‌های روشن این رویه است (همان). رویکردهای این نحله از یک‌سو منجر به شکل‌گیری اعداد مقدس به‌عنوان پایهٔ طراحی و از سوی دیگر منجر به روایتگری نشانه‌گرا در فرایند طراحی شده است. مقدس شناختن قبةالصخره به‌سبب اعداد مقدس (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۳۵) یا اسلامی دانستن تزیینات محراب و اجازهٔ بهره‌گیری از نگارگری در دیوار محراب به‌سبب خصوصیات نشانه‌ای آن (هیلن براند، ۱۳۷۷: ۱۹-۱۸) و تقدس چراغ محراب به‌سبب تجلی باری‌تعالی، مثال‌های روشنی از این نوع نگرش به هنر اسلامی‌اند. پس به نظر می‌رسد که بسیاری از خصیصه‌های هنر اسلامی به ماورای جهان ظواهر، به‌سوی جهان آخرت، اشاره دارند، اما این نمادها غالباً دلالت ضمنی داشته و کلیت آن بیشتر از معنای نمادین آن‌هاست (برند، ۱۳۸۳: ۲۰). حسین نصر در این زمینه می‌گوید: هنر اسلامی همواره در پی آن بوده است تا فضایی بیافریند که در آن بر سرشت موقت و گذرای اشیای مادی تأکید شود و تهی‌بودن اشیا مدنظر قرار گیرد. پروردگار و تجلیات او با هیچ مکان و زمان یا شیء خاصی یکسان پنداشته نمی‌شود، لذا حضور او فراگیر است، همان‌طور که در قرآن می‌فرماید: پس به هر طرف رو کنید، به‌سوی خدا روی آورده‌اید (بقره: ۱۵)؛ بنابراین، تهی‌بودن در هنر، مترادف تجلی امر مقدس می‌شود (نصر، ۱۳۷۵: ۷۵).

### ۷. هنر با محتوای دینی

این دیدگاه هنر اسلامی را هنری می‌داند که انتقال‌دهندهٔ مضامین الهی و اسلامی است؛ لذا این هنر باید در خدمت تعالیم اسلامی و ارشاد مردم قرار گیرد تا بتوان آن را اسلامی نامید؛ به‌عبارت دیگر، هنر دینی چه از سبک تجرید و بیان رمز و تمثیل بهره‌مند باشد و چه رمز و نماد و تمثیل را از طریق اَشکال و تصاویر فیگوراتیو (ساخت‌وار) به نمایش گذارد و چه از طریق بازنمود طبیعت و واقعیت محض آن را بیان کند، در هر حال، تجربهٔ زیباشناختی از امر قدسی است و این امر آن جوهر اصلی هر گونه تعریف هنر دینی است (رهنورد، ۱۳۷۸: ۱۸-۱۶). با چنین تعریفی، هنر اسلامی هنری است حاکی از تجلی عوالم برتر در ساخت‌های نفسانی و دینی(نصر، ۱۳۷۵: ۷۶).

در این نگرش، هنر با تقدس خویش دنیای مادی را سرشار از پیام‌های ایزدی می‌کند (الیاده، ۱۹۸۷: ۱۴) و بهترین راه برای تحقق چنین امری آن است که هنر در برگیرندهٔ مضامین بلند قرآنی شود. از سورهٔ الرحمن آیهٔ ۴۱: «یعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِیمَاهُمْ»، چنین استنباط می‌کنند که شمایل‌نگاری مجاز است، به شرط آنکه در برگیرندهٔ محتوای دینی متناسب با آن باشد (رهنورد، ۱۳۷۸: ۱۸). بورکهارت می‌نویسد: «نهی تصاویر در اسلام به‌طور کامل و فقط مربوط به نگاشتن تصاویر الوهیت می‌شود... نهی چهرهٔ پیامبران و رسل به‌سبب احترام و غیرقابل تقلیدبودن ایشان است» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۳۳). این دیدگاه بر این اساس است که زمانی اثری هنر اسلامی تلقی می‌شود که بیان‌کنندهٔ مفاهیم قرآنی و پیامبران باشد.

### ۸. هنر اسلامی شامل همهٔ موارد فوق

این دیدگاه هنر اسلام را شامل تمامی این نظریه‌ها یا گزیده‌ای از عناوین فوق می‌کند (رهنورد، ۱۳۷۸: ۱۶) و گاهی با حرکتی محافظه‌کارانه‌تر، تمام این عناوین را در قالب بسته‌های هنر اسلامی، بازتعریف می‌نماید. در طرف مقابل گروه دیگری وجود دارند که درصدد گردآوری اشتراکات گروه‌های پیش‌فرض و تعریف سامان‌های جدید برای هنر اسلامی‌اند. در این رویکرد یک اثر اسلامی، تعریف‌یافته از صفاتی متمایز و گوناگون، تحت عنوان ویژگی‌های هنر اسلامی معرفی می‌شود. این گروه برای زیبایی‌شناسی هنر اسلامی ویژگی‌هایی از جمله شماری از دوگانگی‌ها (از جمله معقول و احساساتی، نور و سایه، سادگی و پیچیدگی و...) ویژگی تفهیم عمیق نظم، رمزگرایی و نمادگرایی را برای آن برمی‌شمارند (برند، ۱۳۸۳: ۲۲).

با توجه به تجزیه‌وتحلیل دیدگاه‌های موجود در زمینهٔ تعریف هنر اسلامی، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که این هنر، هنر سرزمین‌های اسلامی نیست، هرچند اغلب آثار هنری در دوران پایداری حاکمان مسلمان شکل گرفته است. هنر اسلامی، هنر مسلمانان نیست، زیرا ممکن است تمام کارهای یک فرد مسلمان، اسلامی نباشد. هنرِ برگرفته از نصوص دینی صرفاً هنر اسلامی نیست، این تئوری با وجود اینکه مانع است اما جامع نیست، زیرا لازم نیست تمامی مفاهیم در نصوص دینی جست‌وجو شوند. این گرایش با محدودکردن دایرهٔ مفاهیم اسلامی، نوعی گرایش سَلَفی را موجب می‌شود. هنر، عربی نیست، چراکه این کلام وحی است که مقدس است نه خود زبان عربی. هنر، هندسی و تجریدی نیست، چراکه جایگاه مفهوم و محتوا را در هنر اسلامی کم‌رنگ می‌کند. هنر با محتوای دینی نیست، چراکه لازم است یک محتوای دینی با فرم دینی همراه شود. این دیدگاه مانع نیست که در آن صورت جایز به کشیدن شمایل پیامبران و امامان در مساجد می‌شد. اگر هنر اسلامی را شامل تمامی تعریف‌های قبلی بدانیم، نوعی پاسخ مبهم ارائه کرده‌ایم که دیگر مانع نیست و بر اساس آن، هر هنری ممکن است اسلامی تلقی شود.

مطالعات صورت‌گرفته نشان‌دهندهٔ آن است که هرچند هنر اسلامی را به طور دقیق نمی‌توان در قالب تعریف‌های فوق محدود کرد، هر یک از تعریف‌های فوق تا حد چشمگیری مفهوم هنر اسلامی را توضیح می‌دهند. تعریف‌ها جامع و مانع

| ردیف | تعریف هنر اسلامی | رویکرد تعریف | موضوع بحث‌شده |
|---|---|---|---|
| ۱ | هنر سرزمین‌های اسلامی | مکان ساخت اثر | جغرافیا و تاریخ و زمینهٔ ساخت(سابقهٔ فرهنگی غنی) |
| ۲ | هنر مسلمانان | طراح و سازندهٔ اثر | نیت و اعتقادات سازنده(بینش و نگرش) |
| ۳ | هنر برگرفته از نصوص دینی | متون حدیثی و نص قرآن مجید | نیت و اعتقادات سازنده(بینش و نگرش) |
| ۴ | هنر عربی | مبدأ شکل‌گیری اثر هنری | رابطهٔ اثر با شبه جزیرهٔ عربستان(جغرافیا و محیط و قومیت) |
| ۵ | هنر هندسی و تجریدی | تکنیک و شیوهٔ طراحی و ساخت اثر | دانش و علم تولید اثر هنری |
| ۶ | هنر مقدس | رمزگان و نمادهای فرمی و شکلی | مبانی زبانی و ادبیات |
| ۷ | هنر با محتوای دینی | عملکرد و تأثیرهای اثر هنری | نیت و اعتقادات سازنده(شناسایی کاربرد تناسبات و اعداد مقدس) |
| ۸ | هنر اسلامی شامل همهٔ موارد | با دو رویکرد اشتراکی و اجتماعی | شامل شدن تمامی موضوع‌ها یا سهم اشتراکی میان آن‌ها |

**جدول۱. تحلیلی نظریه‌ها و رویکردهای نظری و عملی در تعریف هنر اسلامی (منبع: نگارندگان)**

نیستند، اما در هر یک از آن‌ها تا حد زیادی مفهوم هنر اسلامی مدنظر قرار گرفته است. نکتهٔ مهم آن است که برخلاف تنوع در تعریف‌های ارائه‌شده، نمونه‌های معرفی‌شده به‌عنوان هنر اسلامی از نوعی شباهت خانوادگی برخوردارند. شباهتی که ممکن است اعضای یک خانواده، در عین تنوع و گونه‌گونی داشته باشند. تمامی این موارد نشان‌دهندهٔ آن است که تعریف هنر اسلامی یک تعریف شهودی است. به‌عبارت دیگر، می‌توان گفت هنر اسلامی، هنر توحید است؛ هنرِ هنرمندانی است که با تمام وجود خویش مفهومِ هنر اسلامی را درک کرده‌اند و بر اساس آن، هر یک در شاخه‌ای که مهارت داشته‌اند، دست به هنرنمایی زده‌اند؛ تجلی مفهوم وحدت در کثرت و آثاری که با عنایت به مفاهیمی واحد، جلوه‌های گونه‌گون و متنوعی از آثار هنری را خلق کرده‌اند و با هنر خود جامعه‌های اسلامی را تحت‌تأثیر قرار داده‌اند.

## پیشینهٔ پژوهش

پوراصغریان در مقالهٔ خود با عنوان «مجسمه‌سازی در فضاهای شهری ایران» (۱۳۸۷) تأثیرات مجسمه را در فضاهای شهری بررسی کرده و توضیح داده المان‌های شهری می‌تواند پاسخ‌گوی نیازها و منافع عمومی از جمله زیباسازی فضای شهری، کمک به انسجام و یکپارچگی عرصه‌های عمومی، کاستن از کشمکش‌ها و ناهنجاری‌های بصری، خوانایی شهری، بازخوانی فرهنگی رویدادها و ارتقا دانش عمومی افراد باشد. همچنین، این محقق توزیع مناسب احجام در مناطق شهری و هماهنگی با محیط، اندازه و ابعاد اثر، شرایط طبیعی و توجه به شاخص‌ها و معیارهای مطلوب را از جمله دلایل موفقیت در ایجاد المان‌های شهری معرفی کرده است.

جام‌تیر و شیرازی در پژوهش خود با موضوع «عوامل مؤثر بر فرم‌های مجسمه‌های سفالی مجوف در ایران پیش از تاریخ» (۱۳۸۸) فرم مجسمه‌ها را بررسی کرده و بیان کرده‌اند فرم‌های مجسمه‌های سفالی مجوف در ایران پیش از تاریخ کاربردهای آئینی داشته و دلایل ساخت این آثار توتمیسم و اعتقادات مردم آن دوره بوده است. این آثار از نظر شکل دارای تنوع بسیاری هستند و این تنوع محصول عواملی از جمله شیوهٔ ساخت، کارکرد، تزیین، تأثیر باورها و محدودیت‌ها و مزایای مادهٔ مصرفی بوده است.

موسیوند در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «پژوهشی پیرامون بررسی فرم مجسمه‌های شهری و ارتباط آن با فضای محیطی» (۱۳۸۹) بیان می‌کند شهرهای امروزی، سرشار از عناصر و آرایه‌های نامناسب و آشفته هستند و شهروندان به نوعی غرق در این همه آشفتگی، نیازمند مواجهه با فضاهایی مناسب، زیبا و هماهنگ با محیط خود هستند. بی‌شک ورود هنر و به‌ویژه «مجسمه‌های شهری» به عرصهٔ فضاهای شهری، یکی از مناسب‌ترین راه‌حل‌ها، جهت زیباسازی فضاهای محیطی و ساختن فضاهایی جهت تمرکز و تعامل شهروندان در شهرهاست. البته آنچه در این زمینه حائز اهمیت بسیار است، خوانایی و تناسب فرم این آثار حجمی با فضاهای محیطی خود است. اگر این هماهنگی و تناسب صورت گیرد، مجسمه در فضای شهری مدنظر به شیوه‌های هماهنگ قرار می‌گیرد و البته شهروندان هم می‌توانند به‌خوبی با آن ارتباط برقرار کنند.

پورمند و موسیوند در مقاله‌ای با عنوان «مجسمه‌سازی در فضای شهری» (۱۳۸۹) ضمن برشمردن مجسمه‌های شهری به‌عنوان یکی از مناسب‌ترین راه‌حل‌ها جهت زیباسازی فضاهای محیطی و ساختن فضاهایی جهت تمرکز و تعادل شهروندان در شهرها، معتقد است اگر این آثار هماهنگ و متناسب با فضای محیطی خود باشند، شهروندان می‌توانند به‌خوبی با آن ارتباط برقرار کنند و به نوعی درک و سلیقهٔ زیباشناسانهٔ این مخاطبان نیز ارتقا یابد. در این راستا، علاوه بر مهارت هنرمند در خلق یک اثر و المان حجمی زیبا و متناسب، شناخت فضاهای شهری بحث‌شده و تسلط هنرمند به آن نیز می‌تواند به توفیق هرچه بیشتر اثر بینجامد.

بصیری در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «نسبت معماری و مجسمه‌سازی» (۱۳۸۹) بیان داشته معماری، علم و هنر شکل‌بخشی به فضای زیست است و مجسمه‌سازی هنر هم‌گذاری یا شکل‌دهی به اشیاست و ممکن است در هر اندازه یا با هر مصالحی انجام گیرد. می‌توان گفت رابطهٔ فرم و فضا مفهوم کلی مجسمه‌سازی و معماری است. تبلور ایده‌های یک معمار و یک مجسمه‌ساز با حجم، عینیت می‌یابد و بیان می‌شود، لذا چنانچه خاستگاه‌های این ایده‌ها نیز از سرچشمه‌های واحدی نشئت بگیرد، بی‌گمان به نتایجی شبیه به هم منجر خواهد شد. پیکره‌سازان و معماران هر دو با فرم و فضا سروکار دارند. هرچند این فرم‌ها در محیط فیزیکی، مقیاس‌های متفاوتی داشته باشند، آن‌ها می‌توانند از تجربیات یکدیگر استفاده کنند. اگرچه مجسمه به‌وسیلهٔ فضا محدود شده و معماری، فضا را محدود می‌کند، اما زبان مشترکی با هم دارند.

مهدی‌زاده جعفری در پژوهش خود با عنوان «تحلیل قابلیت‌های نقاشانه در آثار مجسمه‌سازان معاصر انگلستان (۲۰۱۰ -۱۹۶۰میلادی)» (۱۳۹۰) بیان داشته به‌کارگیری ویژگی‌های نقاشی به‌طور مشخص در فضای حجمی مجسمه‌ها و چیدمان‌ها

را شامل می‌شود و ازاین‌رو برخلاف نگرش سنتی و کلاسیک، جهانی تازه در تعریف فرم، فضا و محتوا را در فضای سه‌بعدی مجسمه مطرح می‌کند. در همین راستا به چگونگی بسط پیداکردن دامنهٔ سبک‌های هنری و تردید در تعریف مرزبندی‌های سنتی اشاره شده است، به‌گونه‌ای که مجسمه‌سازی معاصر برای درنوردیدن و کشف هرچه بیشتر ابعاد فضا، از تعریف ساده و کلاسیک خود پا فراتر می‌گذارد.

روح‌الامینی حسینی در پژوهشی با عنوان «تعامل سنت و مدرنیسم در مجسمه‌سازی معاصر با تأکید بر آثار تناولی» (۱۳۹۱) بیان می‌کند در اولین برخورد با فرم اثر هنری برای فهم محتوای اثر ابتدا لازم است ساختار صوری اثر را فهمید. برای تحلیل و فهم ساختار صوری کارهای هنری، باید به تعریف فرم آن‌چنان که مدنظر محقق و شیوهٔ تحلیل اوست، توجه کرد. بدون روشن‌کردن منظور از این واژه و در کل هر واژهٔ تخصصی، به‌علت بازبودن حیطهٔ معنایی، باعث ایجاد خلط معنا و کج‌فهمی می‌شود؛ بنابراین اولین گام تعریف فرم در اصطلاح‌شناسی تخصص فلسفی آن است. یکی از محورهای مطالعه‌شده در حوزهٔ هنر، نسبت محتوا و فرم در اثر هنری است. محتوا در تمامی آثار هنری همواره با فرم و کسوت صوری همراه بوده است و به همین جهت تحلیل عمیق آثار هنری نمی‌تواند بدون در نظرگرفتن این دو وجه بنیادین به سرانجام برسد. پژوهش حاضر با توجه به همین دو عنصر و با تمرکز بر اولین گام تحقیق یعنی تحلیل ساختار صوری البته با توجه به پیام اثر بنا نهاده شده است. موضوع مطالعاتی این تحقیق برخی مجسمه‌های استاد تناولی بود که به ارزیابی آن‌ها اهتمام ورزیده شد.

خسروی‌فر در پژوهش خود با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی گرایشات فیگوراتیو در مجسمه‌سازی مدرن و پست‌مدرن» (۱۳۹۱) بیان می‌کند تاریخ هنر از آغاز تاکنون شاهد حضور فیگور انسان در عرصه‌های مختلف، از هنرهای کاربردی گرفته تا نقاشی و به‌خصوص در مجسمه‌سازی بوده است. در بسیاری از دوره‌های تاریخی این تصویر گرایش به واقع‌گرایی دارد تا اینکه در اوایل قرن بیستم هنرمندان از این نوع نمایش واقع‌گرایانه برمی‌تابند و به انتزاع روی می‌آورند. در این پژوهش نگارندگان سعی کرده نحوهٔ به‌تصویرکشیدن پیکر انسان را در مجسمه‌های دورهٔ مدرن و پس از آن، پست‌مدرن و تحولات مبانی زیبایی‌شناسی ناشی از این گذار از دوره‌ای به دورهٔ دیگر از طریق بیان گزیده‌ای از دیدگاه‌ها، مؤلفه‌ها و نظریات مطرح برخی متفکران و صاحب‌نظران در این حوزه بررسی کند. نگارندگان در انتها نتیجه‌گیری کرده که تأثیر تفکرات و شرایط حاکم بر یک جامعه و همچنین تغییرات فرهنگی و جنبش‌های اجتماعی در عرصهٔ هنر و نحوهٔ ارائهٔ اثر هنری تأثیر به‌سزایی داشته است.

شمسی‌زاده در نگارش مقاله‌ای تحت عنوان «نسبت میان مجسمه با محیط و مخاطب» (۱۳۹۱)، میزان موفقیت مجسمهٔ شهری را به زمینه‌گرایی اثر و هم‌خوانی آن با فرصت‌های ارائه‌شدهٔ محیطی وابسته می‌داند. ارتباط میان مجسمه با فضا و نسبت حاکم میان شاخصه‌های فیزیکی (ابعاد، جنس) و غیرفیزیکی (موضوع، سبک، کارکرد) مجسمه که در فرایند خلق اثر منجر به ایجاد شاخصه‌های ذهنی منظر شهر از جمله هویت و خاطرهٔ ذهنی مشترک و حس تعلق می‌شود، با مکان نصب اثر که شامل سه رکن محیط، معماری و مخاطب است، از عوامل تأثیرگذار در قابلیت پذیرش المان حجمی به‌عنوان مصداقی از هنر شهری معرفی می‌کند.

مهری‌ثابت در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقش المان (نماد) و مجسمه در هویت شهری» (۱۳۹۲)، بیان کرده کم‌رنگ‌شدن نشان‌های بومی در فضای فعلی شهرهای کشور نوعی تشویش ذهنی و غریبانگی شهروندان در محیط زندگی شهری را به وجود آورده است که انتخاب و معرفی نمادها و نشانه‌هایی برگرفته از پیشینهٔ تاریخی و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن شهر می‌تواند کمک‌رسان باشد.

ایل‌دوستی و حاتم در پژوهشی با عنوان «نگاه تحلیلی برگزیده‌هایی از مجسمه‌های میادین شهر تهران و بررسی ارتباط مجسمه و میدان در فضای شهری» (۱۳۹۳)، بیان می‌کنند چهرهٔ شهرهای امروزی به‌واسطهٔ پیشرفت‌های فناوری و تسلط اندیشهٔ مصرف‌گرا سرشار از بناهای سرد، بی‌روح و مرتفع شده است. چنین روندی موجب فاصلهٔ روزافزون شهروندان از طبیعت شده و بحران‌های روحی‌روانی عدیده‌ای را به ارمغان آورده است. هنر شهری با ایجاد فضای شاد و صمیمی توانسته است به‌طور چشمگیری از این فشار بکاهد و به‌عنوان پناهگاهی برای گریز از روزمرگی حاکم بر زندگی مدرن مؤثر باشد. شهر تهران به‌عنوان نماد اقتدار سیاسی و فرهنگی کشور، بی‌شک مدنظر نگاه هر ایرانی و گردشگر خارجی است؛ لذا این پژوهش با تحلیل گزیده‌ای از آثار حجمی شهر تهران، به قابلیت‌ها و کاستی‌های این شاخه از هنر پایتخت از منظر زیبایی‌شناسی پرداخته است.

این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی انجام شده و جامعهٔ آماری آن، پیکره‌های مستقر در میادین شهر تهران است که در دههٔ ۸۰ در میادین نصب شده‌اند. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد مجسمه‌سازی دانش فرم و فضا است، اما عنصر فرم در مجسمه‌سازی شهری فراتر از ساختار درونی اثر و در مفهومی مرتبط با تناسب فرمال مجسمه با مختصات وابسته به فرم

فضای پیرامونی است. کارکرد اصلی یک مجسمهٔ شهری ارتقا جاذبهٔ بصری فضای پیرامونی است و نگاه صرف به مجسمه به‌عنوان یک رسانه صرفاً فرهنگی و نه زیبایی‌شناختی، برداشتی غلط از مجسمه‌سازی است. لازم نیست حتماً از مجسمه‌های فیگوراتیو در فضای شهری استفاده شود، فرم‌های ساده و زیبا با رنگ‌ها و متریال و اشکال متنوع و مناسب با ویژگی‌های فضای پیرامونی نیز نقش مجسمه‌های شهری را ایفا می‌کند.

عادلوند، سلحشور و قلیچ‌خانی در پژوهش خود با عنوان «مجسمهٔ میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی» (۱۳۹۴) بیان کرده‌اند مجسمهٔ شهری با خروج از انحصار موزه و گالری پا به عرصهٔ منظر شهری گذاشت تا ضمن کمک به خوانایی شهر در ارتقا کیفیت بصری آن نیز ایفای نقش کند. در این راستا توجه به ذهنیت مخاطب، تاریخ و زمینه، اصولی مهم در موفقیت مجسمه جهت نیل به اهداف فوق شناخته می‌شوند. به نظر می‌رسد حضور مجسمه در فضای میادین تهران از دورهٔ پهلوی اول تا امروز روندی از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی را طی کرده است. به‌طوری که اقتدار حاکمیت در دوران پهلوی اول و دوم در بازنمایی واقع‌گرای پیکرهٔ خاندان پهلوی و مشاهیر نمود پیدا می‌کند و از دههٔ ۸۰ تا امروز با الگوبرداری از زیبایی‌شناسی مدرنیستی از رویکرد انتزاعی و فردگرا تبعیت می‌کند؛ بنابراین شاید بتوان گفت مجسمهٔ میادین به‌عنوان نشانهٔ شهری با جدایی‌گزینی از زمینه و تاریخ و بدون توجه به مخاطب، روند تکاملی به‌سمت نمادین‌شدن طی نکرده است و با انتزاع‌گرایی از معنابخشی به محیط فاصله گرفته است.

باقری‌فرد در مقالهٔ خود با عنوان «دانش هنری و مخاطبان مجسمه‌های شهری» (۱۳۹۴) بیان می‌کند که باید در نظر داشت که مفهوم زیبایی در بسیاری از آثار مدرن در ذات اثر موضوعیت ندارد، فلزات هنری ناشی از اثر مرهون زنجیره‌ای گسست‌ناپذیر از جریان‌های هنری است که هر یک پاسخی در باب هنر و اثر هنری داده‌اند. بدون در نظر گرفتن این زنجیرهٔ به‌هم‌پیوسته، آثار به‌شکل واضحی برای مخاطب بی‌معنی و خالی از لذت هنری می‌شوند. عامهٔ مردم نیز که سواد هنری چندانی دربارهٔ جریان‌های هنری ندارند، حق دارند واکنشی خنثی و بدون لذت هنری بروز دهند. هنر مدرن نیازمند سواد بصری و هنری مخاطبان خویش است، بدون این پیش‌نیاز، ارتباط اثر با مخاطبانش مختل خواهد شد.

وظیفه‌شناس و ظفرمند در پژوهش خود با عنوان «بررسی ویژگی‌های فرمی مجسمه‌سازی در دوران مدرن» (۱۳۹۵) مدرنیسم را در محدودهٔ جنبش‌های هنرهای تجسمی، طی سال‌های ۱۹۵۰-۱۸۹۰ بررسی می‌کند. برای شناخت هرچه بیشتر ویژگی‌های مجسمه‌سازی مدرن، آثار هنرمندان برجستهٔ این دوران بررسی شده و ویژگی‌های زیباشناختی آن‌ها شناسایی شده است. بر اساس این ویژگی‌ها، معیارهای تجزیه‌وتحلیلی فرمی تعریف شده‌اند که به روش افتراق معنایی در سه گروه دوقطبی (انتزاعی-بازنمایانه، هندسی-ارگانیک، و انسانی-غیرانسانی) قرار گرفته‌اند. بررسی مجسمه‌های دوران مدرن نشان می‌دهد که به‌طور کلی در این دوران بیشترین سهم متعلق به آثاری است که فرم بازنمایانه-ارگانیک و انسانی داشته و کمترین آثار متعلق به فرم‌های انتزاعی و غیرانسانی بوده است.

رهبرنیا و فروغ خبیری در مقالهٔ خود «بررسی مؤلفه‌های «مکان ویژه» در سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد»(۱۳۹۸) بیان داشته‌اند هنر «مکان ویژه» گونه‌ای از هنر است که ماهیت آن در فرم و معنا با مکانی که در آن قرار گرفته گره خورده است. بررسی این سمپوزیوم نشان می‌دهد که علاوه بر نمایش ویژگی‌های فرهنگی و اقلیمی شهر یزد، مخاطب اثر خود را به چالشی فکری برای ادراک جدیدی از آثار تاریخی شهر یزد دعوت می‌کند. نتیجهٔ بررسی مؤلفه‌های هنر مکان ویژه نشان می‌دهد که بسیاری از ویژگی‌های سمپوزیوم خشت خام از جمله استفاده از خشت خام به‌عنوان مصالح سنتی یزد، آزادی مخاطب و اجرای آثار در بازهٔ زمانی مشخص با هنر مکان ویژه مطابقت دارد؛ بنابراین، با ترکیبی از گونه‌های هنری جدید در فضاهای شهری و شکل‌گیری کنش و واکنش میان مخاطب و مکان، می‌توان فضای ساکن شهرهای تاریخی را به بستر تعاملی تبدیل کرد.

## روش پژوهش

این پژوهش به لحاظ هدف به‌دلیل آنکه در جست‌وجوی فرم‌شناسی، کارکرد و عملکرد المان‌های شهری دههٔ ۸۰ و ۹۰ تهران بوده و نگاه مخاطب در پی یافتن روابط میان ویژگی‌های اثر و مخاطب است و همچنین به‌دلیل استفاده از نتایج آن در طراحی المان‌های شهری می‌توان آن را تحقیق کاربردی محسوب کرد. روش این پژوهش توصیفی‌کیفی بوده و با سازماندهی توصیفی و تحلیلی روش استقرا از مجسمه‌های شهری با نگرش تاریخی به استنتاج دست می‌یابد.

جامعهٔ آماری در این تحقیق شامل مجسمه‌ها و المان‌های شهری شهر تهران طی دههٔ ۸۰ و ۹۰ شمسی است (۲۱۹ مجسمهٔ معرفی‌شده از سوی

سازمان زیباسازی شهرداری تهران: کتاب مجسمه‌های تهران).
نمونهٔ آماری مجموعهٔ کوچکی از آحاد جامعهٔ آماری است که بیان‌کنندهٔ کیفیات اصلی جامعه است و محقق با مطالعهٔ آن قادر است تا نتیجه را به کل جامعه تعمیم دهد (دلاور، ۱۳۸۷: ۹۰-۸۳).
شیوهٔ نمونه‌گیری پژوهش حاضر نمونه‌گیری غیرتصادفی و انتخابی است. در نمونه‌گیری غیرتصادفی انتخاب نمونه بر اساس قوانین احتمالات صورت نمی‌گیرد و نمونه به مدد قضاوت انسانی حاصل می‌شود. تعداد نمونهٔ پژوهش حاضر ۲۰ نمونه است: برای هر دهه ۱۰ نمونه بر اساس طبقات انتخاب شده است.
مدل پژوهش نمایانگر شیوهٔ بررسی و تحلیل مؤلفه‌های فرم‌شناسی در مجسمه‌های شهری دههٔ ۸۰ و ۹۰ شهر تهران است.

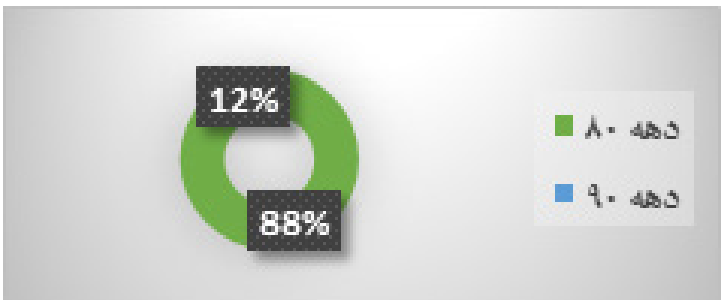
**تصویر۱. مدل پژوهش(منبع: نگارندگان)**

روش گردآوری اطلاعات پژوهش حاضر از دو بخش تشکیل شده است. برای بررسی ادبیات موضوعی تحقیق به‌طور عمده از کتب، مقالات و منابع لاتین و فارسی حاصل از جست‌وجو در اینترنت، بانک‌ها و منابع اطلاعاتی و کتابخانه‌ها استفاده شده است. همچنین به‌منظور جمع‌آوری اطلاعات مدنظر و سنجش آن‌ها از مطالعات میدانی و بررسی آمار و اطلاعات سازمان زیباسازی در خصوص مجسمه‌های شهری دههٔ ۸۰ و ۹۰ تهران استفاده شده است.

## یافته‌های پژوهش

### طبقه‌بندی مجسمه‌ها بر اساس دههٔ ساخت

بر اساس جامعهٔ آماری در دسترس تعداد مجسمه‌های دههٔ ۸۰ و ۹۰ تعداد ۲۱۹ مورد شناسایی شده که از این تعداد ۱۹۲ مجسمه ( ۸۷/۷ درصد) متعلق به دههٔ ۸۰ و حدود ۲۷ مجسمه (۱۲/۳درصد) متعلق به دههٔ ۹۰ است.




**نمودار۱. طبقه‌بندی مجسمه‌ها بر اساس دههٔ ساخت (منبع: نگارندگان)**

### تحلیل مجسمه‌ها بر اساس فرم‌شناسی

نتایج بررسی مجسمه‌های شناسایی‌شده نشان می‌دهد که در دههٔ ۸۰ حدود ۶۸/۲ درصد مجسمه‌ها فرم فیگوراتیو داشته و در این دسته مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی-واقعی و فیگوراتیو انسانی-خیالی ۵۰/۵ درصد سهم را به خود اختصاص داده‌اند. همچنین در این دهه ۳۱/۸درصد از مجسمه‌ها فرم غیر فیگوراتیو داشته و در این دسته مجسمه‌های غیر فیگوراتیو- هندسی بیشترین سهم از فرم مجسمه‌ها را با سهم ۲۶ درصدی به

خـود اختصـاص داده‌انـد.
در دهـۀ ۹۰ نیـز عمـده مجسـمه‌ها در دسـتۀ مجسـمه‌های فیگوراتیـو قـرار داشـته (سـهم ۷۷/۸ درصـدی) و در ایـن دسـته نیـز مجسـمه‌های فیگوراتیـو انسـانی-خیالی (سـهم ۳۳/۳ درصـدی) و فیگوراتیـو غیرانسـانی-جانوری (سـهم ۲۵/۹ درصـدی) بیشـترین سـهم از مجسـمه‌های ساخته‌شـده را دارا هسـتند. در ایـن دهـه ۲۲/۲ درصـد از مجسـمه‌ها در دسـتۀ غیـر فیگوراتیـو قـرار داشـته و در ایـن دسـته نیـز بیشـترین سـهم متعلـق بـه مجسـمه‌های بـا فـرم غیـر فیگوراتیو-هندسـی بـا سـهم ۱۸/۵ درصـد اسـت. جزئیـات بیشـتر از طبقه‌بنـدی مجسـمه‌های دهـۀ ۸۰ و ۹۰ بـر اسـاس فـرم و شـکل ظاهـری در جـدول زیـر ارائـه شـده اسـت.

| فرم مجسمه | دهۀ ۸۰ | سهم (درصد) | دهۀ ۹۰ | سهم (درصد) |
|---|---|---|---|---|
| **فیگوراتیو - انسانی واقعی** | ۴۹ | ۲۵/۵ | ۲ | ۷/۴ |
| **فیگوراتیو - انسانی خیالی** | ۴۸ | ۲۵ | ۹ | ۳۳/۳ |
| **فیگوراتیو - غیرانسانی جانوری** | ۲۲ | ۱۱/۵ | ۷ | ۲۵/۹ |
| **فیگوراتیو-غیرانسانی گیاهی** | ۴ | ۲/۱ | ۱ | ۳/۷ |
| **فیگوراتیو - غیرانسانی اشیا** | ۸ | ۴/۲ | ۲ | ۷/۴ |
| **غیر فیگوراتیو - معماری** | ۸ | ۴/۲ | ۱ | ۳/۷ |
| **غیر فیگوراتیو - هندسی** | ۵۰ | ۲۶ | ۵ | ۱۸/۵ |
| **غیر فیگوراتیو - نوشتاری** | ۳ | ۱/۶ | ۰ | ۰/۰ |
| **مجموع** | **۱۹۲** | **۱۰۰** | **۲۷** | **۱۰۰** |

**جدول۲. طبقه‌بندی مجسمه‌های دهۀ ۸۰ و ۹۰ بر اساس فرم و شکل (منبع: نگارندگان)**

## تحلیـل مجسـمه‌های (نمونـه منتخـب) بـر اسـاس فـرم و کارکرد

در مجسـمه‌های ایـن دو دهـه هنرمنـدان مجسمه‌سـاز گرایش‌هـای واقع‌گـرا و حتـی فـرا واقع‌گـرای خـود را بـرای مخاطـب عـام و خـاص اراده می‌کنـد. همچنیـن هنرمنـد می‌کوشـد بـرای ارائـۀ دغدغه‌هـای اجتماعـی خـود سـاده‌ترین مسـائل و فراموش‌شـده‌ترین طبقـات اجتماعـی را بـه تصویـر کشـیده و فهـم آثـار را بـرای تـودۀ عـام مخاطبـان امکان‌پذیـر کنـد. در ایـن دو دهـه ایـده و محتـوا بـر فـرم مقـدم بـوده و تاحـدودی سـبب شـده از زیبایـی آثـار مجسمه‌سـازی و ارتبـاط آن بـا محیـط نصـب اثـر کاسـته شـود. عمـده کارکردهـای مجسـمه‌های شـهری ایـن دو دهـه نیـز هویت‌بخشـی بـه فضـای شـهری (هویـت ایسـتادگی، مقاومـت و شـهادت و ترویـج فرهنـگ ایثـار)، ارتقـا آگاهی‌هـای عمومـی و معرفـی نمادهـا و ارزش‌هـای فرهنگـی، ایجـاد یـک نشـانۀ شـهری، تناسب‌بخشـی بـه نـام میـدان بـوده اسـت. خلاصـۀ یافته‌هـا در خصـوص فرم‌شناسـی و کارد مجسـمه‌های منتخـب دهـۀ ۸۰ و ۹۰ در جـداول زیـر ارائه شـده اسـت.

## تحلیـل مجسـمه‌های (نمونـۀ منتخـب) بـر اسـاس مؤلفه‌هـای هنـر اسـلامی

نشانه‌شناسـی و بررسـی مؤلفه‌هـای هنـر اسـلامی در آثـار هنـری نشـان می‌دهـد هنـری کـه در خدمـت بـرای حکمرانـان زمـان یـا جامعـۀ فرهنگ‌دوسـت و اسـلامی باشـد، حـاوی مؤلفه‌هـای هنـر اسـلامی اسـت (برنـد، ۱۳۸۳: ۱۹). بـه هـر حـال فرهنگـی کـه اثـر هنـری در آن شـکل می‌گیـرد، تابـع اندیشـۀ مسـلمانان اسـت و ایـن عمـل به‌همـراه عوامـل جغرافیایـی و تاریخـی، تعیین‌کننـدۀ آنچـه تهیـه و پرداختـه می‌شـده بـوده اسـت (همـان). برنـد بـه صراحـت اعـلام می‌کنـد کـه آثـاری کـه در سـرزمین‌های اسـلامی خلـق می‌شـوند، در تعریـف

| ردیف | نام مجسمه | نام سازندهٔ اثر | سبک و فرم | جنس | سال | محل قرارگرفتن |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | یادمان شهید باهنر | سعید شهلاپور | غیر فیگوراتیو-حجم هندسی | آهن | ۱۳۸۴ | میدان شهید باهنر |
| ۲ | الله‌اکبر | علیرضا معصومی | غیر فیگوراتیو-نوشتاری | چوب | ۱۳۸۸ | سه‌راه دزاشیب |
| ۳ | نماد تجریش | منیژه آرمین، عذرا عقیقی بخشایشی | غیر فیگوراتیو- حجم معماری | سفال | ۱۳۸۵ | میدان تجریش |
| ۴ | نیایش | آیت قاسم پور | فیگوراتیو- انسانی خیالی | فایبرگلاس | ۱۳۸۸ | شهرک قائم |
| ۵ | تقدیس | پرویز تناولی | غیر فیگوراتیو- غیرانسانی اشیا | برنز | ۱۳۸۶ | بوستان هنرمندان |
| ۶ | یادمان شهید مطهری | محمدرضا خلجی | غیر فیگوراتیو- حجم هندسی | آهن | ۱۳۸۴ | تقاطع مطهری و سهروردی |
| ۷ | معراج | حسین علی عسگری | فیگوراتیو-انسانی خیالی | برنز | ۱۳۸۷ | بوستان معراج |
| ۸ | ابوسعید ابوالخیر | محمد بیک‌زاده: طرح، گروه ماهان: اجرا | فیگوراتیو- انسانی خیالی | سنگ | ۱۳۸۹ | میدان منیریه |
| ۹ | پرنده و درخت قدسی | فرزین هدایت‌زاده | فیگوراتیو-غیرانسانی گیاهی | فولاد | ۱۳۸۸ | بزرگراه شهید دوران |
| ۱۰ | نیایش | فرهاد ابراهیمی | فیگوراتیو- انسانی خیالی | برنز | ۱۳۸۹ | بوستان نارنج |

**جدول۳. فرم‌شناسی مجسمه‌های منتخب دههٔ ۸۰ (منبع: نگارندگان)**

هنر اسلامی جای می‌گیرند و تأکید می‌کنند که این نوع هنر را باید اسلامی و نه هنر مسلمانان خطاب کرد و تفاوت‌های جزئی موجود بین آثار را مربوط به عوامل جغرافیایی و تاریخی می‌دانند. همچنین کریستین پرایس همانند برند، معتقد است که در این روش ممکن است حتی هنرمند نیز مسلمان نباشد، هنر این صنعتگران که بسیاری از آن‌ها هرگز به اسلام نگرویدند، با هم پیوند خورد و زیر فرمان اسلام مبدل به شیوه‌هایی شد که امروزه به نام هنر اسلامی شناخته می‌شود (پرایس، ۱۳۶۴: ۳۴).

در این نگرش هنرمند و به‌وجودآورندهٔ اثر اهمیت دارد. این نگرش هنر اسلامی را هنر هنرمندان مسلمان معرفی می‌کند (دیکشنری هنر، ۱۹۹۴ :۹-۷). در این نگاه هنر اسلامی وجودی ماهوی ندارد،

| ردیف | نام مجسمه | نام سازندهٔ اثر | سبک و فرم | جنس | سال | محل قرارگرفتن |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | پنجره و پروانه | فریبا فرقدانی | فیگوراتیو- غیرانسانی جانوری | آهن | ۱۳۹۰ | بزرگراه همت |
| ۲ | پرواز | هاشم شفیعی | فیگوراتیو- غیرانسانی جانوری | آهن | ۱۳۹۰ | تقاطع همت و حقانی |
| ۳ | شهید همت | نادر قشقایی | فیگوراتیو-انسانی واقعی | فایبرگلاس | ۱۳۹۰ | بزرگراه همت |
| ۴ | ابن‌سینا | حمید شانس | فیگوراتیو-انسانی خیالی | برنز | ۱۳۹۰ | بلوار کشاورز |
| ۵ | یادمان نبوت | محمدرضا خلجی | غیر فیگوراتیو- حجم هندسی | برنز | ۱۳۹۰ | میدان نبوت |
| ۶ | شهاب‌سنگ‌ها | حسین داوری‌نژاد | غیر فیگوراتیو- حجم هندسی | آهن و برنز | ۱۳۹۰ | بوستان امید |
| ۷ | نخل | سهند حسامیان | فیگوراتیو-غیرانسانی گیاهی | آهن | ۱۳۹۰ | بزرگراه آزادگان |
| ۸ | دیواره‌ها | محبوبه حسینی موسی | غیر فیگوراتیو- حجم معماری | آهن | ۱۳۹۰ | بزرگراه نواب |
| ۹ | سروها | معصومه میرحسینی | غیر فیفگوراتیو- حجم هندسی | آهن | ۱۳۹۰ | بزرگراه آزادگان |
| ۱۰ | جانباز | - | فیگوراتیو-انسانی خیالی | فایبرگلاس | ۱۳۹۰ | ورزشگاه جانبازان |

**جدول۴. فرم‌شناسی مجسمه‌های منتخب دههٔ ۹۰ (منبع: نگارندگان)**

بلکه نامی است که به‌وسیلهٔ آن، آثار هنرمندان مسلمان بازشناسی می‌شوند. این روش توجیه مناسبی برای تنوع آثار هنر اسلامی ارائه می‌کند که آن گونه‌گونی مسلمانان در مناطق مختلف است (هوآگ، ۱۹۹۹: ۲۴). پیشرفت تکنیک‌های هنری با پیشرفت مسلمانان هماهنگ بوده و این برهانی دیگر بر استواری این اندیشه تلقی شده است (آتاسوی، ۱۹۹۰: ۵). پذیرش این امر که هنر اسلامی هنر هنرمندان مسلمان است، باعث حضور گسترده‌ای از آثار هنری در این زمره شده است.

اغلب پژوهشگرانی که هنر اسلامی را در نقش‌مایه‌های آن جستوجو کرده‌اند، در این نگرش جای می‌گیرند. این دیدگاه هنری را اسلامی می‌داند که از یک سری تکنیک‌های خاص یا عناصر تزیینی‌شدهٔ مشخص استفاده کند (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۴۸-۴۳). این دیدگاه هنر اسلامی را هنری می‌داند که انتقال‌دهندهٔ مضامین الهی و اسلامی است. لذا این هنر باید در خدمت تعالیم اسلامی و ارشاد مردم

| ردیف | نام مجسمه | کارکرد و عملکرد مجسمه |
|---|---|---|
| ۱ | پنجره و پروانه | ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی (نمادی از آزادی و رهایی و حرکت به‌سمت نور و معنا باشد)، ایجاد یک نشانهٔ شهری، تقویت حس مکان، ارتقا کیفیت و ایجاد سرزندگی در فضاهای شهری |
| ۲ | پرواز | هویت‌بخشی به فضای شهری، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی (ارزش رسیدن و حرکت به‌سوی معشوق و حق‌تعالی، گذر از جسم فانی و خاکی و پرواز روح) ، ایجاد یک نشانهٔ شهری |
| ۳ | شهید همت | هویت‌بخشی به فضای شهری (بیان مفاهیم ایثار، شهادت، فداکاری)، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانهٔ شهری، تقویت حس مکان |
| ۴ | ابن‌سینا | توان هویت‌بخشی به فضای شهری، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانهٔ شهری، مکان‌نمایی |
| ۵ | یادمان نبوت | هویت‌بخشی به فضای شهری (مقام نبوت)، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانهٔ شهری، ارتقا کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری، تقویت حس مکان، تعریف مرکز ثقل و نقطهٔ تمرکز میدان، تناسب بخشی به نام میدان |
| ۶ | شهاب‌سنگ‌ها | ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی (علم نجوم)، حس مکان‌نمایی، ارتقا کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری |
| ۷ | نخل | هویت‌بخشی به فضای شهری (نماد درخت نخل)، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی (فرهنگ مقاومت)، ایجاد یک نشانهٔ شهری |
| ۸ | دیواره‌ها | هویت‌بخشی به فضای شهری، تقویت حس مکان، معرفی سبک‌ها و سنت‌های هنری (هنر معماری سنتی ایران) |
| ۹ | سروها | هویت‌بخشی به فضای شهری (مقاومت و ایستادگی)، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی (فرهنگ مقاومت)، ایجاد یک نشانهٔ شهری، ارتقا کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری، سبب تقویت حس مکان |
| ۱۰ | جانباز | هویت‌بخشی به فضای شهری (فرهنگ ایثار)، آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی (ایثار و از خودگذشتگی)، ایجاد یک نشانهٔ شهری، تناسب‌بخشی به نام محل، مکان‌نمایی |

**جدول۵. کارکرد و عملکرد مجسمه‌های منتخب دههٔ ۸۰ (منبع: نگارندگان)**

قرار گیرد تا بتوان آن را اسلامی نامید؛ به‌عبارت دیگر، هنر دینی چه از سبک تجرید و بیان رمز و تمثیل بهره‌مند باشد و چه رمز و نماد و تمثیل را از طریق اَشکال و تصاویر فیگوراتیو (ساخت‌وار) به نمایش گذارد و چه از طریق بازنمود طبیعت و واقعیت محض، آن را بیان کند، در هر حال، تجربهٔ زیباشناختی از امر قدسی است و این امر آن جوهر اصلی هرگونه تعریف هنر اسلامی است (رهنورد، ۱۳۷۸: ۲۵-۲۴). خلاصهٔ یافته‌ها در خصوص جلوه‌ها و مؤلفه‌های هنر اسلامی در مجسمه‌های منتخب دههٔ ۸۰ و ۹۰ در جداول ذیل ارائه شده است.

## نتیجه‌گیری

بررسی مجسمه‌های دههٔ ۸۰ و ۹۰ شهر تهران بر اساس ۵ مؤلفهٔ انتخابی در مدل پژوهش حاکی از آن است که عمده مجسمه‌ها از تاریخ و جغرافیای ایران (۹ مجسمهٔ دههٔ ۸۰ و ۷ مجسمهٔ دههٔ ۹۰) بهره گرفته و بر اساس اعتقادات سازنده (هنرمند مسلمان: کلیهٔ مجسمه‌های دههٔ ۸۰ و ۹۰) شکل گرفته‌اند. حدوداً ۵۰ درصد آثار درون‌مایهٔ توحیدی و هنر مقدس را دارند (۶ مجسمهٔ دههٔ ۸۰ و ۵ مجسمهٔ دههٔ ۹۰ ). ۵۰درصد آثار از هنر و دانش و نقوش هندسی ایرانی‌اسلامی برای طراحی آثار خود بهره برده‌اند.

| ردیف | نام مجسمه | کارکرد و عملکرد مجسمه |
|---|---|---|
| ۱ | یادمان شهید باهنر | هویت‌بخشی به فضای شهری (هویت ایستادگی، مقاومت و شهادت و ترویج فرهنگ ایثار)، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی، ایجاد یک نشانهٔ شهری، تناسب بخشی به نام میدان |
| ۲ | الله‌اکبر | هویت‌بخشی به فضای شهری (اعتراف به بزرگی پروردگار)، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، معرفی سبک و سنت هنری (آشنایی با هنر خطاطی و خوشنویسی) |
| ۳ | نماد تجریش | هویت‌بخشی به فضای شهری (بیان مفاهیم ایرانی و اسلامی از طریق ارائهٔ نمادهای سرو، ماهی، دست ایستاده و...)، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد نشانهٔ شهری، تقویت حس مکان، تداعی عملکرد تاریخی و فرهنگی، تعریف مرکز ثقل و نقطهٔ تمرکز میدان و معرفی سبک‌ها و سنت‌های هنری (آشنایی با هنر خطاطی و خوشنویسی) |
| ۴ | نیایش | هویت‌بخشی به فضای شهری (نماد فرشته) ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد نشانهٔ شهری، ارتقا کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری و مکان‌نمایی |
| ۵ | تقدیس | هویت‌بخشی به فضای شهری (نماد فرشته) ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد نشانهٔ شهری و ارتقا کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری |
| ۶ | یادمان شهید مطهری | هویت‌بخشی به فضای شهری (هویت ایستادگی، مقاومت و شهادت و ترویج فرهنگ ایثار)، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی، ایجاد یک نشانهٔ شهری |
| ۷ | معراج | هویت‌بخشی به فضای شهری، ارتقا آگاهی‌های عمومی، و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانهٔ شهری و مکان‌نمایی |
| ۸ | ابوسعید ابوالخیر | هویت‌بخشی به فضای شهری، ایجاد حس مکان، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد یک نشانهٔ شهری |
| ۹ | پرنده و درخت قدسی | هویت‌بخشی به فضای شهری، ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، سبب ایجاد یک نشانهٔ شهری، ارتقا کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری، تقویت حس مکان، معرفی سبک‌ها و سنت‌های هنری |
| ۱۰ | نیایش | هویت‌بخشی به فضای شهری (نماد فرشته) ارتقا آگاهی‌های عمومی و معرفی نماد و ارزش فرهنگی، ایجاد نشانهٔ شهری، ارتقا کیفیت و ایجاد سرزندگی فضاهای شهری و مکان‌نمایی |

**جدول۶. کارکرد و عملکرد مجسمه‌های منتخب دههٔ ۹۰ (منبع: نگارندگان)**

و در نهایت ۷۰درصد آثار دهۀ ۸۰ (۷ مجسمه) و ۶۰درصد (۶ مجسمه) آثار دهۀ ۹۰ از زبان، شعر و ادبیات بهره گرفته‌اند.

نتایج بررسی مجسمه‌های شناسایی‌شده نشان می‌دهد که در دهۀ ۸۰، حدوداً ۶۸/۲ درصد مجسمه‌ها فرم فیگوراتیو داشته و در این دسته مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی-واقعی و فیگوراتیو انسانی-خیالی ۵۰/۵ درصد سهم را به خود اختصاص داده‌اند. همچنین در این دهه ۳۱/۸درصد از مجسمه‌ها فرم غیر فیگوراتیو داشته و در این دسته مجسمه‌های غیر فیگوراتیو-هندسی بیشترین سهم از فرم مجسمه‌ها را با سهم ۲۶درصدی به خود اختصاص داده‌اند.

در دهۀ ۹۰ نیز عمده مجسمه‌ها در دستۀ مجسمه‌های فیگوراتیو قرار داشته (سهم ۷۷/۸ درصدی) و در این دسته نیز مجسمه‌های فیگوراتیو انسانی-خیالی (سهم ۳۳/۳درصدی) و فیگوراتیو غیرانسانی-جانوری (سهم ۲۵/۹درصدی) بیشترین سهم از مجسمه‌های ساخته‌شده را دارا هستند. در این دهه ۲۲/۲درصد از

| ردیف | نام مجسمه | مؤلفه‌های هنر اسلامی | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | تأثیر از تاریخ و جغرافیا (قومیتی، فرهنگی و بومی) | تأثیر از اعتقادات سازنده | تأثیر از محتوای دینی (هنر قدسی) | تأثیر از دانش و هندسه | تأثیر از شعر و ادبیات (محتوای فرهنگی) |
| ۱ | یادمان شهید باهنر | ❊ | ❊ | | ❊ | ❊ |
| ۲ | الله‌اکبر | ❊ | ❊ | ❊ | | ❊ |
| ۳ | نماد تجریش | ❊ | ❊ | ❊ | | ❊ |
| ۴ | نیایش | ❊ | ❊ | ❊ | | |
| ۵ | تقدیس | ❊ | ❊ | | ❊ | |
| ۶ | یادمان شهید مطهری | ❊ | ❊ | | ❊ | ❊ |
| ۷ | معراج | ❊ | ❊ | ❊ | | ❊ |
| ۸ | ابوسعید ابوالخیر | ❊ | ❊ | | ❊ | ❊ |
| ۹ | پرنده و درخت قدسی | ❊ | ❊ | ❊ | ❊ | ❊ |
| ۱۰ | نیایش | ❊ | ❊ | ❊ | | |

**جدول۷. جلوه‌ها و مؤلفه‌های هنر اسلامی در مجسمه‌های منتخب دهۀ ۸۰ (منبع: نگارندگان)**

| ردیف | نام مجسمه | مؤلفه‌های هنر اسلامی | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | تأثیر از تاریخ و جغرافیا (قومیتی، فرهنگی و بومی) | تأثیر از اعتقادات سازنده | تأثیر از محتوای دینی (هنر قدسی) | تأثیر از دانش و هندسه | تأثیر از شعر و ادبیات (محتوای فرهنگی) |
| ۱ | پنجره و پروانه | | ❊ | | ❊ | ❊ |
| ۲ | پرواز | ❊ | ❊ | ❊ | | ❊ |
| ۳ | شهید همت | ❊ | ❊ | | | |
| ۴ | ابن سینا | ❊ | ❊ | | | ❊ |
| ۵ | یادمان نبوت | ❊ | ❊ | ❊ | ❊ | ❊ |
| ۶ | شهاب سنگ‌ها | | ❊ | | ❊ | |
| ۷ | نخل | ❊ | ❊ | ❊ | | ❊ |
| ۸ | دیواره‌ها | | ❊ | | ❊ | |
| ۹ | سروها | ❊ | ❊ | ❊ | ❊ | ❊ |
| ۱۰ | جانباز | ❊ | ❊ | ❊ | | |

**جدول۸. جلوه‌ها و مؤلفه‌های هنر اسلامی در مجسمه‌های منتخب دههٔ ۹۰ (منبع: نگارندگان)**

مجسمه‌ها در دستهٔ غیر فیگوراتیو قرار داشته و در این دسته نیز بیشترین سهم متعلق به مجسمه‌های با فرم غیر فیگوراتیو-هندسی با سهم ۱۸/۵ درصد است.

عمده کارکردهای این مجسمه‌های شهری شامل ارتقا سطح آگاهی جامعه (انتقال مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و مذهبی)، ایجاد زیبایی بصری، هویت‌بخشی به مکان، القای حس مکان‌نمایی، تداعی رویدادهای خاص، بازخوانی فرهنگ و نمایش تعلقات دینی و ارزشی، تقویت و تشدید مرکزیت و میدان، معنابخشی به نام‌گذاری میدان یا مکان، ایجاد یک نشانه و نماد شهری و ایجاد حس تعلق خاطر و آرامش بوده است.

در نهایت می‌توان بیان کرد هماهنگی ماهیت بصری و درون‌مایهٔ آثار (توجه به ارزش‌های اجتماعی، آیینی مذهبی، باورهای عمومی، و کارکردهای المان‌های حجمی شهری) در خلق مجسمه‌های شهری می‌توانند سبب توجه کافی مخاطب، زیباسازی بصری و محیطی و بهبود خلق آثار آتی شود. سعی مجسمه‌ساز متمایزکردن محیط است و عرصهٔ عمل او شهر و نتیجهٔ کارش بهسازی بصری و آگاهی‌بخشی است که از طریق افزودن عناصر خلاقانه و بیان مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و مذهبی ایجاد می‌شود؛ بنابراین با اولویت قراردادن اهداف بیان‌شده می‌توان به تقلیل شکاف بین فضای مطلوب و فضای موجود در آثار حجمی کمک کرد.

## منابع:


- ایلدوستی، میرعسگر؛ حاتم، غلامعلی (۱۳۹۳) «نگاه تحلیلی برگزیده‌هایی از مجسمه‌های میادین شهر تهران و بررسی ارتباط مجسمه و میدان در فضای شهری»، ***نقش‌مایه***، ۸(۲۰)، ۱۹-۳۲.
- باقری فرد، نعمت (۱۳۹۴) «دانش هنری و مخاطبان مجسمه‌های شهری» مجموعه مقالات همایش هفتمین سمپوزیوم بین‌المللی مجسمه‌سازی تهران، ۵-۷.

- بصیری، آزاده (۱۳۸۹) ***نسبت معماری و مجسمه‌سازی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵) ***دایرةالمعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.
- _____ (۱۳۸۵) ***نقاشی ایران: از دیروز تا امروز***، تهران: زرین و سیمین.
- پوراصغریان، مهتاب (۱۳۸۷) «مجسمه‌سازی در فضاهای شهری ایران»، ***نگره***، دانشگاه شاهد، ۴(۸و۹)، ۳۱-۳۹.
- پورمند، حسنعلی؛ موسیوند، محسن (۱۳۸۹) «مجسمه‌سازی در فضای شهری»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***،۲(۴۴)، ۵۱-۵۸.
- جام‌تیر، امین؛ شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۸۸) «عوامل مؤثر بر فرم‌های مجسمه‌های سفالی مجوف در ایران پیش از تاریخ»، ***نقش‌مایه***،۲(۴)، ۲۵-۳۴.
- خسروی‌فر، شهلا (۱۳۹۱) «مطالعهٔ تطبیقی گرایشات فیگوراتیو در مجسمه‌سازی مدرن و پست‌مدرن»، ***نقش‌مایه***، ۵(۱۰)، ۸۳-۹۴.
- دلاور، علی (۱۳۸۱) ***مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم‌انسانی و اجتماعی***، تهران: رشد.
- رشاد، علی‌اکبر (۱۳۹۴) «اثر هنری، امتداد ابعاد وجودی هنرمند»، ***نامهٔ شورا***، (۲۱)، ۸۴-۸۵.
- _____ (۱۳۹۵) «حقیقت اثر هنری، امتداد ابعاد وجودی هنرمند است/ نسبت ارزش هنر و ارزش»، ***خبرگزاری مهر***، ۱۳۹۵/۱۱/۲۶.
- روح‌الامینی حسینی، فاطمه (۱۳۹۱) ***تعامل سنت و مدرنیسم در مجسمه‌سازی معاصر با تأکید بر آثار تناولی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشکدهٔ هنر ادیان و تمدن‌های اسلامی، دانشگاه اصفهان.
- رهبرنیا، زهرا؛ خبیری، فروغ (۱۳۹۸) «بررسی مؤلفه‌های «مکان ویژه» در سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد»، ***فرهنگ یزد***،۱(۲)، ۹۶-۱۱۰.

سمندوک، زهره (۱۳۸۹) ***بررسی جامعه‌شناختی مجسمه‌های شهری تهران بعد از انقلاب اسلامی ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد هنر، دانشگاه تهران.

- شمسی‌زاده ملکی، روح‌الله (۱۳۹۱) «نسبت میان مجسمه با محیط و مخاطب»، ***منظر***، (۱۹)، ۲۰-۲۷.
- عادلوند، پدیده؛ سلحشور، زهرا؛ قلیچ‌خانی، آزاده (۱۳۹۴) «مجسمهٔ میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی»، ***منظر***، (۳۱)، ۱۴ - ۲۱.
- عادلوند، پدیده (۱۳۹۵) «جنگ و مجسمه‌های شهری تهران: از واقعیت عینی تا امر ذهنی»، ***منظر***، (۳۴)، ۸۲- ۹۳.
- موسیوند، محسن (۱۳۸۹) ***پژوهشی پیرامون بررسی فرم مجسمه‌های شهری و ارتباط آن با فضای محیطی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.
- مهدی‌زاده جعفری، هومن (۱۳۹۰) ***تحلیل قابلیت‌های نقاشانه در آثار مجسمه‌سازان معاصر انگلستان (۲۰۱۰-۱۹۶۰میلادی)***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر تهران، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی.
- مهری‌ثابت، حسین (۱۳۹۲) «بررسی نقش المان (نماد) و مجسمه در هویت شهری»، اولین همایش ملی معماری، مرمت، شهرسازی و محیط زیست پایدار، ۷۲-۷۴.
- وظیفه‌شناس، معصومه؛ ظفرمند، سید جواد (۱۳۹۵) «بررسی ویژگی‌های فرمی مجسمه‌سازی در دوران مدرن»، ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***،۲۱(۱)، ۷۵- ۸۶.


## References:


Adelvand, P. (2016). War and Urban Sculptures of Tehran; From an Objective Reality to a Subjective Matter, ***MANZAR, The Scientific Journal of Landscape***, 8(34), 82-93. (Text in Persian).

- Adelvand, P., Salahshoor, Z., & Ghelichkhani, A. (2015). Tehran Squares Sculpture of Figurative Totalitarianism to Abstract Individualism, ***MANZAR, The Scientific Journal of landscape***, 7(31), 14-21 (Text in Persian).
- Bagheri Fard, N. (2015). Artistic Knowledge and the Audience of Urban Sculptures, ***Proceedings of the 7th Tehran International Sculpture Symposium***, Tehran, Iran (Text in Persian).
- Basiri, A, (2010). ***The Relationship between Architecture and Sculpture***, Master Thesis, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran (Text in Persian).
- Delavar, A, (2002). ***Theoretical and Practical Foundations of Research in Humanities and Social Sciences***, Tehran: Roshd (Text in Persian).
- Ildosti, M, Hatam, G, (2014). An Analytical View of Selected Sculptures from the Squares of Tehran and a Study of the Relationship between Sculpture and the Square in the Urban Space, ***Naghsh Mayeh***, 8(20), 19-32 (Text in Persian).
- Jam Tir, A, Shirazi, A, (2009). Factors Affecting the Forms of Hollow Clay Sculptures in Prehistoric Iran, ***Naghsh Mayeh***, 2(4), 25-34 (Text in Persian).

● Khabiri, F., & Rahbarnia, Z. (2019). Investigation of Site-Specific Art Elements in the Symposium of Adobe Sculpture of Yazd, ***Culture of Yazd***, 1(2), 96-110. doi: 10.22034/fyazd.2019.105347 (Text in Persian).

● Khosravi Far, Sh, (2012). Comparative Study of Figurative Tendencies in Modern and Postmodern Sculpture, Naghsh Mayeh, 5(10), 83-94 (Text in Persian).

● Mehdizadeh Jafari, H. (2011). ***Analysis of Painting Abilities in the Works of Contemporary English Sculptors (1960-2010)***, Master Thesis, Tehran University of Arts, Tehran, Iran (Text in Persian).

● Mehri Sabet, H. (2013). Study of the Role of Elements (Symbols) and Sculptures in Urban Identity, ***The First National Conference on Architecture, Restoration***, Urban Planning and Sustainable Environment, Hamedan, Iran (Text in Persian).

● Musivand, M. (2010). ***Research on the Study of the Form of Urban Sculptures and Its Relationship with the Environment***, Master Thesis, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Text in Persian).

● Pakbaz, R, (2006). ***Encyclopedia of Art***, Tehran: Farhange Moaser (Text in Persian).

● Pakbaz, R, (2006). ***Iranian Painting: From AncientTimes to Today***, Tehran, Zarrin and Simin (Text in Persian).

● Poorasgharian, M, (2008). Sculpture in Urban Spaces of Iran, ***Nagreh Journal***, 4(8&9), 31-39 (Text in Persian).

● Pourmand, H., Mousivand, M. (2011). Sculpture in Urban Spaces, ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 2(44), 51-58 (Text in Persian).

● Reshad, A. A. (2015). Artwork, Extension of the Existential Dimensions of the Artist, ***Name Shora***, 21, 84-85 (Text in Persian).

● Reshad, A. A. (2016). The Truth of a Work of Art Is An Extension Of The Existential Dimensions of the Artist / The Ratio of the Value of Art And Value, ***Mehr News Agency***, 2017/02/14 (Text in Persian).

● Ruh-Al-Amini Hosseini, F. (2012). ***The Interaction of Tradition and Modernism in Contemporary Sculpture with Emphasis on Tanavoli Works***, Master Thesis, Faculty of Arts, Religions and Islamic Civilizations, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Text in Persian).

● Samanduk, Z, (2010). ***Sociological Study of Tehran Urban Sculptures after the Islamic Revolution of Iran***, Master Thesis, University of Tehran, Tehran, Iran (Text in Persian).

● Shamsi-Zadeh Malki, R. (2012). Sculpture, in/on the Environment? Relations of Sculpture with Environment and Audience, ***MANZAR, The Scientific Journal of landscap***e, 4(19), 20-27 (Text in Persian).

● Vazifehshenas, M., Zafarmand, S. (2016). The Formic Features Modern Sculpture, ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 21(1), 75-86. doi: 10.22059/jfava.2016.57711 (Text in Persian).

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# ارتباط متن و تصویر از نگاه رولان بارت در صفحات گلچین اسکندر سلطان، شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ محمد جوکی

**چکیده**

رولان بارت، نظریه‌پردازِ ساختارگرای فرانسوی، سه نظریه بر مبنای ارتباطِ تعاملی، میان مؤلفهٔ متن و مؤلفهٔ تصویر ارائه می‌دهد که عبارت‌اند از ارتباط «توصیفی»، ارتباط «همسان» و ارتباط «مرجع». بارت مدعی است که این سه الگو، بر تمام کتب و نسخ موجود صدق می‌کند. در این پژوهش سه نظریهٔ عنوان‌شده در نسخ خطی مصور گلچین اسکندر سلطان، شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ محمد جوکی از دورهٔ تیموری مطالعه شد. هدف این پژوهش علاوه بر تبیین و کشف الگوی صفحه‌آرایی این نسخ، شناختِ ارتباط متن و تصویر با استناد بر نظریهٔ رولان بارت است تا به این سؤال پاسخ داده شود که به چه نحوی رابطهٔ میان متن و تصویر با استناد بر نظریهٔ رولان بارت در این سه نسخه تعریف شده است. این‌گونه استنباط می‌شود که در تمام موارد تحقیق، کادر متن و کادر تصویر موجود است و شکست در کادر در نیمی از موارد به‌وضوح مشاهده می‌شود. عنوان در نیمی از موارد تحقیق وجود داشته و درون متن قرار گرفته است که ارتباط نزدیک با متن دارد. عنصر غالب در صفحه «تصویر» است و در اکثر مواردِ تحقیق، عنوان درون متن قرار گرفته و در نیمی از مواردِ تحقیق، شکست در کادر دیده می‌شود. با وجود اینکه در تمام مواردِ تحقیق تصویر متمرکز در صفحه است، در نیمی از موارد بر اساس نظریهٔ بارت ارتباطی «مرجع» برقرار است، اما در نیمی دیگر از مواردِ تحقیق، ارتباط «همسان» مشاهده می‌شود. این پژوهش با روش توصیفی‌تحلیلی و به‌شیوهٔ گردآوری کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

**واژه‌های کلیدی:** متن و تصویر، رولان بارت، گلچین اسکندر سلطان، شاهنامهٔ بایسنقری، شاهنامهٔ محمدجوکی.

**محمد کاظم حسنوند**
دانشیار گروه نقاشی و هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
mkh@modares.ac.ir

**مهسا خانی اوشانی**
دانشجوی کارشناسی ارشد گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
mahsakhani1987@gmail.com

---

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۰-۱۰-۱۸
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱-۰۱-۲۷

---

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39095.1125

**مقدمه**

حوزه‌ای که رولان بارت[1] در آن وارد شده، «تحلیل ساختاری روایت» به‌شیوهٔ آکادمیک است. حوزه‌ای که نه با زبان‌شناسی و فلسفه، بلکه با ادبیات ربط وثیق دارد و «مصورسازی نسخ ایرانی در پیوند با ادبیات شکل می‌گیرد» (آلبوغبیش و آشتیانی عراقی، ۱۳۹۷: ۴۰)، در نتیجه مطالعهٔ صفحات مصور آن با مطالعهٔ ساختاری نظریات بارت امری مستدل است. «هنر نگارگری هم بازنمای غنای هنر ایرانی است و هم اهمیتی تاریخی در بازجست مسائل فرهنگی و اجتماعی سرزمین ایران دارد» (ذکاوت و چارئی، ۱۳۹۹: ۶۶) و مطالعهٔ آن اهمیت و ضرورت این پژوهش را نشان می‌دهد. «بارت معتقد بود هر قطعه نشان هوشمندانه‌ای است و بارها از کل یا نظام کاراتر است» (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۱۲). به این معنی که اجزاء تشکیل‌دهندهٔ یک کل واحد، مهم‌تر است و ترکیب این اجزاست که یک اثر کامل را می‌آفریند. در نظر او «سروکار همهٔ ما با جزئیات است و نه با تمامیت» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۱۳). «جزئیات یک صفحهٔ مصور نیز شامل عنصر متن و عنصر تصویر می‌باشد که از مشخصه‌های مهم صفحه‌آرایی و انتقال مفهوم به مخاطب می‌باشد» (دونیس، ۱۳۹۷: ۵۲).

هدف این پژوهش علاوه بر تبیین و کشف الگوی صفحه‌آرایی این نسخ، شناختِ ارتباط متن و تصویر[2] بر اساس نظریهٔ رولان بارت است که اساس نوشتارِ پیشِ رو را شکل می‌دهد. در این پژوهش ابتدا هرِ جزء و پدیدهٔ بصری در صفحه تحلیل، سپس موقعیت متن و تصویر با یکدیگر در صفحه سنجیده می‌شود و ساختار کلی صفحه بر اساس ارتباط متن و تصویر در نظریات رولان بارت بررسی می‌شود تا به این سؤال پاسخ داده شود که به چه نحوی رابطهٔ میان متن و تصویر با استناد بر نظریهٔ رولان بارت تعریف شده است.

فرض بر این است که در صفحه‌آرایی سه نسخهٔ مصور دورهٔ تیموری الگوی مناسبی وجود دارد که بر اساس آن، عنصر تصویر در صفحه غالب است و تنها ارتباط «مرجع» برقرار است. ضرورت این پژوهش نخست در آن است که روش جدیدی برای مطالعهٔ میان‌رشته‌ای هنر و ادبیات فراهم می‌آورد و موجب افزایش دقت در خوانش نگاره با توجه به متن می‌شود. همچنین مطالعهٔ نسخ مصور ایرانی با استناد بر نظریهٔ فیلسوفِ ساختارگرا، رولان بارت، تابه‌حال صورت نگرفته است و بستری برای شناخت و مطالعهٔ این نظریه بر روی نمونه‌های اصیل ایرانی فراهم می‌شود. همچنین بستر لازم برای ادامه و تکمیلِ مطالعهٔ نظریات ساختارگرایان در صفحه‌آرایی مکاتبِ گوناگون را فراهم می‌آورد.

**پیشینهٔ پژوهش**

تحقیقاتی در ارتباط با متن و تصویر در کتب گوناگون اعم از نسخ خطی تاریخی و کتب امروزی صورت گرفته است که معرفی و شرح تفاوت آن‌ها با پژوهشِ پیش رو، عنوان می‌شود. از جمله مقالاتی که در این زمینه انجام شده است، مقاله‌ای از اقبالی و رجبی به نام «شناخت تصویرسازی کتاب بر اساس رابطهٔ میان متن و تصویر»(۱۳۹۴) است. جامعهٔ آماری این تحقیق، تصویرگری کتب داستانی معاصر است و به نقش معنا و خیال در تصویرگری توجه شده است. معنای روایت، وظیفهٔ تصویرساز و توجه به مخاطب در این تحقیق بررسی شده، در حالی که به نظریه‌پردازی رولان بارت و تعریف و تطبیق آن با نسخ دورهٔ تیموری اشاره‌ای نمی‌شود.

در مقالهٔ «تطبیق و تحلیل صفحه‌آرایی در دو نگاره از شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ طهماسبی» (۱۳۹۲) از دوازده‌امامی، صفحه‌آرایی شاهنامهٔ بایسنقری و تطبیق آن با شاهنامهٔ طهماسبی بررسی و تحلیل شده است، اما نویسنده تنها به دو نگاره بسنده کرده و ارتباط متن و تصویر بر اساس نظریات بارت نیز تعریف نمی‌شود. در مقالهٔ «پیوند متن و نقش در نسخه‌های شاهنامه» (۱۳۸۶) از مهران به ارتباط معنای متن با نگاره‌های شاهنامه توجه شده است و ارتباط ساختاری متن و تصویر در یک صفحه بررسی نشده و همچنین دربارهٔ تعریف و تطبیق نظریات بارت در این خصوص مطلبی نیامده است.

مقالهٔ «نقدی بر روش نشانه‌شناسی و تحلیل روایت رولان بارت» (۱۳۹۵) از مسعودی، دربارهٔ بارت و مختصری از زندگی او توضیح داده شده و همچنین روش تحلیل روایت رولان بارت بررسی شده و نقدی در ارتباط با کاربرد آن در ایران ارائه شده است، اما دربارهٔ سه نظریهٔ ارتباطی بارت بحثی نمی‌شود و به تعریف این ارتباطات با نسخ مصور ایرانی نمی‌انجامد.

پایان‌نامهٔ صفری کرهرودی به نام «مطالعهٔ روش‌های صفحه‌آرایی در نسخ خطی ایران و کاربرد آن در صفحه‌آرایی کتب امروزی» (۱۳۹۷)، از نظر زمانی، دورهٔ سلجوقی تا پایان دورهٔ صفوی را شامل می‌شود که الگوی کلی صفحات در هر دورهٔ تاریخی بدون تمرکز بر رابطهٔ متن و تصویر بررسی و کاربرد آن در صفحه‌آرایی کتب امروزی سنجیده شده است، همچنین به نظریهٔ ارتباطی متن و تصویر رولان بارت نیز اشاره نشده است. پژوهش پیشِ رو مطالعهٔ صفحات مصور دورهٔ تیموری است که برایِ اولین‌بار بر مبنای نظریات رولان بارت در خصوص رابطهٔ میان متن و تصویر تعریف می‌شود که از این نظر نو و بدیع است.

## روش پژوهش

روش این پژوهش تطبیقی‌تحلیلی است و با رویکرد ساختارگرایی انجام می‌گیرد. شیوهٔ گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای است. تصاویر نسخه‌های مطالعه‌شده از پایگاه‌های اطلاعاتی معتبر آنلاین (اینترنتی) گردآوری شده است. جامعهٔ آماری این پژوهش نسخهٔ خطی مصور گلچین اسکندر سلطان، شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ محمد جوکی از دورهٔ تیموری است که از هرکدام دو صفحهٔ مصور، بنابر جامعیت بیشتری که به‌لحاظ وجود متن و تصویر در یک صفحه دارد، انتخاب شده است و با استناد بر نظریات رولان بارت، بررسی می‌شود تا الگوی تعریف‌شدهٔ هر صفحه به‌دست آید.

## مبانی نظری پژوهش

رولان بارت نظریات خود را در ارتباط با متن و تصویر، در کتاب درآمدی بر ساختار روایت‌ها بیان می‌کند (آلن، ۱۳۸۵) که در سال ۱۳۸۷ محمد راغب آن را به فارسی ترجمه کرد. این کتاب، مجموعه مقالات بارت دربارهٔ روایت‌شناسی است که مهم‌ترین موارد استفاده از روش‌های زبان‌شناسی در تحلیل ادبی و هنری را توضیح داده است (مسعودی، ۱۳۹۵: ۵۶). «او با قاطعیت اعلام کرد که هر شکل روایت به رمزگان زبان‌شناسیک استوار است» (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۳۵). «در این کتاب نه متن در پی «تفسیر» تصویرهاست، نه تصویرها در جست‌وجوی «آراستن» متن. متن و تصویر، برای من تنها حرکتی بوده‌اند از گونه‌ای نوسان دیداری، حرکتی شاید همچون خلسه‌ای که در ذن به آن ساتوری[۳] می‌گویند. پیچاپیچی از متن و تصویرها تا چرخش و مبادلهٔ قالب‌هایی چون کالبد، چهره و نوشتار ممکن شوند و بتوان گریز معانی را درونشان خواند» (بارت، ۱۳۸۷ : ۱۷).

در نظر بارت کلمات و تصاویر با محدودکردن یکدیگر معنایی را القا می‌کنند که بدون یکدیگر این معنا کامل نخواهد بود. متن و تصویر یکدیگر را کامل می‌کنند و معنا را در کلی واحد شکل می‌دهند. او در این کتاب سه نوع ارتباط را میان متن و تصویر تعریف می‌کند: ۱.توصیفی‌بودن تصویر، زمانی که تصویر از نوشتار پشتیبانی می‌کند و نوشتار نقش اصلی در صفحه دارد(Barthes,۱۹۹۷:۳۴)؛ ۲.همسان‌بودن، زمانی که متن و تصویر، به نسبت برابر از هم پشتیبانی می‌کنند و هر دو به یک اندازه در صفحه دارای اهمیت هستند (Barthes,۱۹۹۶:۲۲)؛ ۳. مرجع‌بودن تصویر، زمانی که نوشتار از تصویر پشتیبانی می‌کند و تصویر نقش اصلی را در صفحه دارد (Barthes& Duisit,۱۹۷۵:۵۱)؛ نمونه‌های این تحقیق، بر اساس این سه نظریه، بررسی می‌شوند.

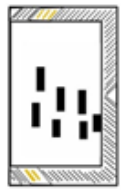
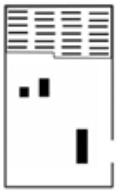
## تحلیل و بررسی آثار

تصویر یک از ردیف۱، نگاره‌ای از گلچین اسکندر سلطان،[۴] «صحنهٔ شکارِ پادشاه خسرو، سوار بر اسبش «شبدیز» را نشان می‌دهد» (جلیلیان،۱۳۹۰: ۲۵). چهار سوار در حال تاخت‌اند و سه مرد در پایین این صحنه در حال نظاره هستند. تصویر۲ از ردیف۱، آنالیز خطی این نگاره است و نشان می‌دهد که تصویر، فضای اصلی صفحه را در بردارد، تصویر در صفحه غالب است و متن در حاشیهٔ آن جای گرفته است، شکست در کادر صورت نگرفته و عنوان[۵] نیز با رنگی متفاوت درون متن متمایز شده است. برای بررسی ارتباط میان متن و تصویر در این صفحه، نظریهٔ رولان بارت در این خصوص بیان می‌شود.

بارت سه نظریه در ارتباط با متن و تصویر مطرح می‌کند: نظریه‌ای که در آن متن بر تصویر ارجحیت دارد و تصویر حکم پشتیبان را داشته و حمایت‌کنندهٔ متن است. بارت این ارتباط را ارتباطی توصیفی می‌نامد که در این صفحه چنین نیست و متن در صفحهٔ نگاره غالب نیست؛ نظریهٔ دیگر او به نام ارتباط همسان، زمانی اتفاق می‌افتد که «متن و تصویر به یک میزان در صفحه نقش داشته و به یک میزان از یکدیگر حمایت کنند» (بیرنگ و دیگران، ۱۳۹۹: ۴۱). در این نظریه متن و تصویر پشتیبان و حامی یکدیگر هستند که در این صفحه چنین نیست، بلکه تصویر نقش اصلی انتقال مفهوم را بر عهده دارد؛ بارت نظریهٔ ارتباطی دیگری مطرح می‌کند به نام «ارتباط مرجع، زمانی که تصویر دارای ارجحیت است و متن برای پشتیبانی و حمایت تصویر در صفحه حضور دارد» (سلمان، ۱۳۹۶: ۶۸) که در این صفحه چنین ارتباطی مشاهده می‌شود، تصویر در صفحه غالب است و نگاه مخاطب را در تمام صفحه به گردش واداشته و عنصر متن برای حمایتِ تصویر در حاشیه قرار گرفته است. مخاطب ابتدا به خوانش تصویر پرداخته و تصویر نقش انتقال مفهوم روایت را بر عهده دارد.

تصویر۳ از ردیف۱، «نگارهٔ بهرام‌گور در ضیافتِ فتنه، یکی از همسرانش، از صفحات مصور گلچینِ اسکندر سلطان می‌باشد» (میرزایی‌مهر، ۱۳۹۵: ۸۷). نگاره، به‌صورت هم‌زمان، دو طبقهٔ یک بنا را نمایش می‌دهد، در پایین درب اصلی، دو پیکره در حال صحبت هستند و در بالای نگاره، پنج پیکره از جمله بهرام‌گور و احتمالاً «فتنه» که گوساله‌ای را حمل می‌کند، نشان داده شده است. با توجه به تصویر۴ از ردیف۱، نوشتار به‌صورت اریب در حاشیهٔ تصویر نگاشته شده و تصویر فضای اصلی صفحه را دربرگرفته است و عنصر غالب در صفحه است، عنوان نیز با رنگی متفاوت درون متن جای گرفته است و

شکست در کادر دیده نمی‌شود. «برای نوشتن متنِ از مرکب سیاه استفاده شده است و عنوان‌ها تماماً با رنگ طلایی و در برخی از آن‌ها با دورگیری سیاه می‌باشند» (دهکردی و احمدپناه، ۱۳۹۵: ۳۴).
نظریهٔ همسان و توصیفی در این صفحه وجود ندارد، چنانچه مشاهده می‌شود متن و تصویر هم‌ارز با یکدیگر در صفحه ظاهر نشده و ارتباط همسان با یکدیگر نداشته، از طرفی متن نیز در صفحه غالب نیست، پس ارتباط توصیفی هم وجود ندارد. متن نقشی فرعی و ثانویه در صفحه داشته و حامی تصویر برای انتقال مفهوم به مخاطب است و از تصویر در صفحه پشتیبانی می‌کند. در این صفحه، تصویر در فضای صفحه غالب است و نقش اصلی را در انتقال مفهوم روایت به مخاطب ایفا می‌کند. مخاطب ابتدا به خوانش تصویر و سپس به خوانش متن می‌پردازد. عنصر متن در حاشیهٔ صفحه، برای حمایت از تصویر قرار گرفته است. مفهوم روایت با خوانش تصویر برای مخاطب صورت می‌گیرد و عنصر متن برای کمک به تصویر در صفحه قرار گرفته است. با استناد بر سه نظریهٔ بارت، ارتباط «مرجع» در صفحه برقرار است.
تصویر۵ از ردیف۲، «نگاره‌ای از شاهنامهٔ بایسنقری،[۶] روایت به بندکشیدن ضحاک را نشان می‌دهد» (رجبی‌نیازآبادی، ۱۳۹۶: ۶۹). سه پیکره به‌سمت غار در حرکت هستند و به‌صورت هم‌زمان، ضحاک با دستانی بسته درون غار نشان داده شده است. چنانچه در تصویر۶ از ردیف۲، مشاهده می‌شود، متن در بالا و پایین صفحه فضای چشمگیری را احاطه کرده است و تصویر در میانِ آن وجود دارد. عنصر تصویر «کادر را می‌شکند و بیرون از قاب، متن را دربرمی‌گیرد، از شگرد شکست در کادر در این صفحه به‌خوبی استفاده شده است تا فاصلهٔ میان متن و تصویر کم‌رنگ شود» (پریزادیان کاوان، ۱۳۹۴: ۸۹). تصویر، متن را احاطه می‌کند و متن نیز از بالا و پایینِ صفحه، تصویر را دربرمی‌گیرد که می‌توان گفت در کنار یکدیگر فضای صفحه را اشغال کرده‌اند.
نظریهٔ مرجع و همسان در این صفحه وجود ندارد. چنانچه مشاهده شد متن به میزان تصویر به‌صورت مساوی در صفحه قرار نگرفته پس ارتباط همسان وجود نداشته، همچنین متن بر تصویر غالب نیست و ارتباط مرجع را شامل نمی‌شود. بارت نظریهٔ دیگری دربارهٔ ارتباط میان متن و تصویر عنوان می‌کند، زمانی که متن و تصویر به یک میزان در صفحه نقش داشته و به یک میزان از یکدیگر حمایت می‌کنند. در این نظریه متن و تصویر پشتیبان و حامی یکدیگر هستند و هر دو در کنار هم به انتقال مفهوم به مخاطب تأثیر دارند. تصویر در کنار متن سهمی یکسان در صفحه داشته و متن نیز به همان میزان در صفحه اهمیت دارد که ارتباط «همسان» را به وجود می‌آورد.
تصویر۷ از ردیف۲، «صفحهٔ دیگری از شاهنامهٔ بایسنقری، جمعی از موبدان و عالمان را نشان می‌دهد که مشغول گفت‌وگو و بازی شطرنج‌اند» (دوازده‌امامی، ۱۳۹۲: ۱۹). تعداد زیادی پیکره در مرکز صفحه و در پس‌زمینهٔ پُرتزیین به‌صورت متقارن قرار گرفته‌اند. با توجه به تصویر۸ از ردیف۲، تصویر فضای اصلی صفحه را دربرگرفته و متن در سه سطر و شش ستون، بالای کادر تصویر قرار گرفته است. نظریهٔ همسان که متن و تصویر حامی و پشتیبان یکدیگر در صفحه است که در این صفحه چنین نیست و تصویر بر متن غلبه پیدا کرده است و ارتباط توصیفی که متن بر تصویر غالب است که در این صفحه چنین نیست بلکه تصویر بر متن غلبه دارد. متن نقشی فرعی و ثانویه در صفحه داشته و حامی تصویر برای انتقال مفهوم به مخاطب است و از تصویر در صفحه پشتیبانی می‌کند. تصویر، عنصر غالب در صفحه است و متن برای حمایت تصویر و توصیف آن به کار گرفته شده است. عنصر متن در حاشیه و برای کمک به انتقال مفهوم در کنار عنصر تصویر قرار گرفته است. بر اساس سه نظریهٔ بارت، در این صفحه ارتباط «مرجع» ایجاد شده است.
تصویر۹ از ردیف۳، «نگاره‌ای از شاهنامهٔ محمد جوکی[۷] کشته‌شدن ارجاسب به دست اسفندیار است» (اقبالی و رجبی، ۱۳۹۴: ۱۱۰)، قسمت اصلی نگاره، بنای قلعه است که روی رشتهٔ کوهی از صخره‌ها قرار گرفته است. روایت اصلی، کشته‌شدن ارجاسب، در وسط صفحه، سمت راست قلعه اتفاق می‌افتد. با توجه به تصویر۱۰ از ردیف۳، متن در بالای صفحه در چهار سطر و چهار ستون، نگاشته شده و عنوان با رنگی متفاوت در میانهٔ بالای آن قرار گرفته است. تصویر، فضای اصلی و بااهمیت در صفحه را اشغال کرده است و متن بر آن غالب نیست، اما متن نیز، فضای چشمگیری را به خود اختصاص داده و توجه مخاطب را در خوانش صفحه جلب می‌کند و به‌عنوان حامی عنصر تصویر در کنار هم قرار گرفته، متن و تصویر هم‌ارز با یکدیگر در صفحه ظاهر شده است.
ارتباط مرجع که در آن تصویر بر متن غلبه پیدا می‌کند که در این صفحه چنین نیست. ارتباط توصیفی که در آن متن بر تصویر غلبه یافته که در این صفحه چنین ارتباطی وجود ندارد، بلکه متن و تصویر هم‌ارز با یکدیگر در صفحه قرار گرفته‌اند. در

| | تصویر نگاره | آنالیز تصویر | تصویر نگاره | آنالیز تصویر |
|---|---|---|---|---|
| ۱ | |  | | |
| | تصویر۱. صحنهٔ شکار، گلچین اسکندر سلطان، دورهٔ تیموری، سدهٔ ۹ق، کتابخانهٔ گلبنکان، لیسبون (URL1) | تصویر۲. آنالیز ساختاری تصویر۱ (منبع: نگارندگان) | تصویر۳. ضیافت بهرام‌گور، گلچین اسکندر سلطان، دورهٔ تیموری، سدهٔ ۹ق، کتابخانهٔ گلبنکان، لیسبون(URL1) | تصویر۴. آنالیز ساختاری تصویر۳ (منبع: نگارندگان) |
| ۲ | | | | |
| | تصویر۵. به بندکشیدن ضحاک، شاهنامهٔ بایسنقری، دورهٔ تیموری، سدهٔ۹ق، کتابخانهٔ گلستان، تهران (URL3) | تصویر۶. آنالیز ساختاری تصویر۵ (منبع: نگارندگان) | تصویر۷. مجمع عالمان، شاهنامهٔ بایسنقری، دورهٔ تیموری، سدهٔ ۹ق، کتابخانهٔ گلستان، تهران (URL2) | تصویر۸. آنالیز ساختاری تصویر۷ (منبع: نگارندگان) |
| ۳ | | | |  |
| | تصویر۹. کشته‌شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار، دورهٔ تیموری، شاهنامهٔ محمد جوکی، سدهٔ۹ق، مجموعه انجمن آسیایی، لندن (URL4) | تصویر۱۰. آنالیز ساختاری تصویر۹ (منبع: نگارندگان) | تصویر۱۱. گذشتن سیاوش از آتش، شاهنامهٔ محمد جوکی، دورهٔ تیموری، سدهٔ۹ق، مجموعه انجمن آسیایی، لندن (URL4) | تصویر۲۱. آنالیز ساختاری تصویر۱۱ (منبع: نگارندگان) |

**جدول۱ (منبع: نگارندگان)**

اینجا تصویر در کنار متن سهمی یکسان در صفحه داشته و متن نیز به همان میزان در صفحه نقش دارد و ارتباطی همسان را به وجود می‌آورد.
تصویر۱۱ از ردیف۳، «نگارهٔ گذشتن سیاوش از آتش از نسخهٔ شاهنامهٔ محمد جوکی» (صفری کرهرودی، ۱۳۹۷: ۹۸). سیاوش در حالی که لباس سپیدی بر تن دارد از میان شعله‌های آتش عبور می‌کند، کی‌کاووس و سودابه از پنجرهٔ بنای سمت چپ در حال نظاره هستند. با توجه به تصویر۱۲ از ردیف۳، تصویر، فضای اصلی و نقش پررنگ در صفحه را اشغال کرده است، اما متن نیز در ابتدای صفحه، فضای بسیاری را به خود اختصاص داده است. تصویر، بخش غالب در صفحه را شامل می‌شود. عنصر متن نیز در خوانشِ همزمانِ مخاطب در صفحه نقش داشته و با وجودِ جلب‌توجهِ تصویر، عنصر متن نقش پراهمیت در انتقال مفهوم به مخاطب را دارد.
نظریهٔ ارتباط توصیفی که در آن متن بر تصویر غالب است و خوانش اصلی صفحه را شامل می‌شود، در این صفحه وجود ندارد و عنصر متن غلبه نیافته است. همچنین نظریهٔ ارتباط مرجع که تصویر در صفحه غلبه دارد، در این صفحه چنین ارتباطی مشاهده نمی‌شود و تصویر به تنهایی غالب نیست. در این صفحه عنصر متن در کنار عنصر تصویر، در خوانشِ روایت اهمیت بسیاری داشته و هم‌ارز با یکدیگر در صفحه حضور پیدا کرده و حامی یکدیگر هستند. در نتیجه تصویر و متن با یک میزان از اهمیت در صفحه قرار گرفته و به انتقال مفهوم روایت به مخاطب می‌پردازند، در این صفحه متن و تصویر پشتیبان یکدیگر هستند و ارتباط «همسان» را در صفحه ایجاد می‌کنند.

پی‌نوشت:

1-Roland Barthes
2-Text-image communication
3-Satori

۴- «در سال (۸۱۳ ق) در شیراز به سفارش اسکندر سلطان مصور شده که شامل ۳۴ نگاره در دو جلد می‌باشد. این نسخه در بنیاد گلبنکیان پرتغال نگهداری می‌شود. این اثر گلچینی ادبی از ۳۴ اثر متفاوت در شعر و نثر می‌باشد. جلد اول شامل تاریخ ایران قبل و بعد از اسلام به نثر نگاشته شده است. جلد دوم، ابیات برگزیده‌ای از اشعار شاعران نامی چون نظامی، عطار نیشابوری، جلال‌الدین مولانا و سعدی تماماً به نظم در آن گرد آوری شده است» (دهکردی و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۳).

۵- «عنوان یا تیتر، جمله، عبارت یا کلمه‌ای است که موضوع روایت را کوتاه و مستقیم یا به‌صورت استعاری معرفی می‌کند و به آن هویت می‌بخشد و هم از نظر معنی و هم از جنبهٔ شکل ظاهری و زبان بصری می‌تواند خواننده را به ادامهٔ خواندن ترغیب کند» (افشار مهاجر، ۱۳۹۲: ۱۰۵).

۶- در سال (۸۳۳ق) به دستور بایسنقرمیرزا مصور شد. این نسخه ۲۲ نگاره دارد و اکنون به‌طور کامل در کتابخانهٔ کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود (پاکباز، ۱۳۷۹: ۸۵). «نقاشان نسخه، استاد امیرخلیل و استاد غیاث‌الدین (همان پیراحمد یا سیداحمد) هستند و تذهیب نسخه را به استاد خواجه‌علی و صحافی آن را به استاد قوام‌الدین نسبت می‌دهند» (ذکاوت و چارئی، ۱۳۹۹: ۶۸).

۷- «در سال (۸۴۳ق) به حمایت و سفارش محمد جوکی پسر شاهرخ تیموری مصور می‌شود. این نسخه شامل ۳۱ نگارهٔ کامل است و اکنون در مجموعهٔ آسیایی لندن قرار دارد که امروزه به‌صورت امانتی درازمدت در اختیار موزهٔ بریتانیا قرار گرفته است.» (حسینی، ۱۳۸۸: ۳۵).

## منابع:


- احمدی، بابک (۱۳۷۱) ***از نشانه‌های تصویری تا متن: به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری***، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۷۴) ***حقیقت و زیبایی درس‌های فلسفهٔ هنر***، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۸۰) ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۲) ***صفحه‌آرایی***، تهران: چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- اقبالی، پرویز؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۹۴) «شناخت تصویرسازی کتاب بر اساس رابطهٔ میان متن و تصویر»، ***نگره***، ۱۱(۳۷)، ۱۰۳-۱۱۶.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹) ***نگارگری ایران***، تهران: سمت.
- آلبوغبیش، عبدالله؛ آشتیانی عراقی، نرگس (۱۳۹۷) «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی»، ***پژوهش‌های ادبیات تطبیقی***، ۶(۱)، ۳۱-۵۸.
- آلن، گراهام (۱۳۸۵) ***رولان بارت***، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۷) ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: رخداد نو.
- بیرنگ، مریم؛ رضازاده، طاهر؛ معین‌الدینی، محمد (۱۳۹۹) «بازآفرینی صورت و ساختار نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ»، ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، ۵(۱)، ۳۸-۵۲.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹) ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، تهران: زرین و سیمین.
- پریزادیان کاوان، مرجان (۱۳۹۴) ***بررسی رابطهٔ کادر (قاب) با روایت در نگارگری عصر ایلخانی تا انتهای عصر تیموری***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- جلیلیان، لیلی (۱۳۹۰) ***نگارگری کتاب دورهٔ تیموری***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.
- حسینی، مهدی (۱۳۸۸) «شاهنامهٔ محمد جوکی»، ***نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۲(۴)، ۶۵-۷۳.
- دوازده امامی، زهره (۱۳۹۲) «تطبیق و تحلیل صفحه‌آرایی در دو نگاره از شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ طهماسبی»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۹(۱۹)، ۱۷-۲۳.
- دونیس، ای داندیس (۱۳۹۷) ***مبادی سواد بصری***، ترجمهٔ مسعود سپهر، تهران: سروش.
- دهکردی، شیرین؛ احمدپناه، ابوتراب (۱۳۹۵) «پژوهشی برای معرفی جلد اول گلچین اسکندر سلطان ۸۱۳ق»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۲۱(۴)، ۸۵-۹۸.
- ذکاوت، سحر؛ چارئی، عبدالرضا (۱۳۹۹) «مطالعهٔ تحلیلی انواع صناعات و مشاغل در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری»، ***گرافیک و نقاشی***، ۳(۵)، ۶۶-۷۶.
- رجبی نیازآبادی، الهام (۱۳۹۶) ***مطالعهٔ تطبیقی شمایل تصویری و روایت‌های متنی در مجالس شاهنامهٔ بایسنقری***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه نیشابور.
- سلمان، صدیقه (۱۳۹۶) «ادبیات و نگارگری ایرانی»، ***مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه***، ۳(۳)، ۶۲- ۷۰.
- صفری کرهرودی، هانیه، (۱۳۹۷) ***مطالعهٔ روش‌های صفحه‌آرایی در نسخ خطی ایران و کاربرد آن در صفحه‌آرایی کتب امروزی***،

پایان‌نامـهٔ کارشناسی‌ارشـد، دانشـکدهٔ هنـر، دانشـگاه سـمنان.
● مسعودی، امیدعلی، (۱۳۹۵) «نقدی بر روش نشانه‌شناسی و تحلیل روایت رولان بارت»، ***علوم خبری***، ۵(۱۷)، ۵۴-۷۱.
● میرزایی‌مهر، علی‌اصغر، (۱۳۹۵) ***آشنایی با مکاتب نقاشی***، تهران: شرکت چاپ و نشر کتب درسی ایران.

## References:

● Afshar Mohajer, K. (2013). ***Newspaper Layout and Typography***, Tehran: Publishing of Iranian Textbooks (Text in Persian).
● Ahmadi, B. (1992). ***From Pictorial Signs to the Text: Towars the Semiotics of Visual Communication***, Tehran: Markaz (Text in Persian).
● Ahmadi, B. (1995). ***Truth & Beauty***, Tehran: Markaz (Text in Persian).
● Ahmadi, B. (2001). ***The Text- Structure and Textural Interpretation***, Tehran: Markaz (Text in Persian).
● Albughabish, A., Ashtiani Iraqi, N. (2018). The Connection Between Literature and Miniature, Jāmī's Leyla and Majnun and A Miniature by Muzaffar Ali as A Case, Comparative Literature Research, 6(1), 31-58 (Text in Persian).
● Allen, G. (2006). ***Ronald Barthes***, Translated by Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz (Text in Persian).
● Azhand, Y. (2010). ***Iranian Painting***, Tehran: Samt (Text in Persian).
● Barthes, R. (1966). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative, Centre for Contemporary Cultural Studies, London: University of Birmingham.
● Barthes, R. (1977). ***Introduction to Structural Analysis of Narrative: Image Music Text***, London: FontanaPress.
● Barthes, R. (2008). ***Introduction to the Structural Analysis of the Narrative***, Translated by Mohammad Ragheb, Tehran: Rokhdade No (Text in Persian).
● Barthes, R., Duisit, L. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative, ***New Literary Histor***y, 6(2), 237-272.
● Birang, M., Rezazadeh, T., & moeinadini, M. (2020). Reconstruction of the Form and Structure of Persian Painting in Orhan Pamuk's My Name Is Red, ***Theoretical Principles of Visual Arts***, 5(1), 38-52. doi: 10.22051/jtpva.2020.29379.1147 (Text in Persian).
● Davazdah Emami, Z. (2013). Adaptation and Analysis of Layout in Two Drawings of Shahnameh Baysanghari and Shahnameh Tahmasebi, ***Islamic Art Studies***, 19(9), 17-23 (Text in Persian).
● Donis, E. (2018), ***A Primer of Visual Literacy***, Translated by Massoud Sepehr, Tehran: Soroush (Text in Persian).
● Eghbali, P., & Rajabi, M. (2016). Understanding the Book Illustrations based on Relationship between Text and Picturem ***Negareh Journal***, 11(37), 103-115. doi: 10.22070/negareh.2016.346 (Text in Persian).
● Hoseini, M. (2010). Muhammad Juki's Sahnameh, ***Journal of Visual and Applied Arts***, 2(4), 35-50. doi: 10.30480/vaa.2010.665 (Text in Persian).
● Jalilian, L. (2011). ***Painting Books in Timurid Dynasty***, Master Thesis, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran (Text in Persian).
● Masoudi, O. (2016), A Critique of the Semiotic Method and Narrative Analysis of Roland Barthes, ***Journal of News Sciences***, 17, 54-71 (Text in Persian).
● Mirzaei Mehr, A. A. (2016). ***Introduction to Painting Schools***, Tehran: Publishing of Iranian Textbooks (Text in Persian).
● Nazari Zadeh Dehkordi, S., Ahmadpanah, D., & Hanieh Bijandi, H. (2016). Study for Introduce and Review of the First Volume Anthology of Sultan Iskandar 813 ***AH., Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 21(4), 31-38. doi: 10.22059/jfava.2016.59950 (Text in Persian).
● Pakbaz, R. (2000). ***Iranian Art from Ancient Times to Today***, Tehran: Zarrin and Simin (Text in Persian).
● Parizadian Kavan, M. (2015). ***Relationship Between Frame and Narration in Persian Painting(Miniature) During the Illkhanid Period to the End of Timurid Period***, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Text in Persian).
● Rajabi Niazabadi, E. (2017). ***A Comparative Study of Visual Icons and Textual Narratives in the Shahnameh of Baysanghari***, Master Thesis, Faculty of Arts, Neishabour University, Iran (Text in Persian).
● Safari Karhroudi, H. (2018), ***The Study on the Methods of Layout in Iranian Manuscripts (Seljuks to the End of Safavid) with Emphasis on Proposing a Method for Contemporary Use***, Master Thesis, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, Iran (Text in Persian).
● Salman, S. (2017), Iranian Literature and Painting, ***Studies of Literature, Mysticism and Philosophy***,

3(3), 62-70 (Text in Persian).

- Zekavat, S., Chareie, A. (2021). Analytical Study of Professions and Crafts in the Jamshid's Kingdom Miniature in Baysonqor's Shahnameh, ***Painting Graphic Research***, 3(5), 66-76. doi: 10.22051/pgr.2021.34803.1098 (Text in Persian).

***URLs:***

URL1:https://www.bl.uk/collection-items/miscellany-of-iskandar-sultan 2021/06/20

URL2:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bayasanghori_Shahnameh_5.jpg 2021/07/15

URL3:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zahhak_bound_on_mount_Damavand._Baysungur%27s_Shahnama,_1430._The_Gulistan_Palace_Museum,_Tehran.f040.jpg 2021/07/15

URL4:https://royalasiaticcollections.org/ras-persian-239-shahnamah-of-firdausi-of-muhammad-juki/ 2021/06/01

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# بررسی کیفیت‌های مؤثر بر اثربخشی رنگ در بیلبوردها و عرشه‌های پل شهری تهران (۱۳۹۶-۱۳۹۴)

**چکیده**

فضاهای تبلیغات محیطی گاه مناسبات زیبایی و اثربخشی را بر هم می‌زنند و موجب آلودگی دیداری می‌شوند، در حالی که باید باعث زیبایی محیط زیست، توسعهٔ اقتصادی، نشاط و فرهنگ شوند. یکی از روش‌های زیباساز و تأثیرگذار که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، استفاده از رنگ‌های جذاب و متناسب با محتوای مدنظر برای حفظ زیبایی شهری و اثربخشی تبلیغ است که در نهایت رضایت شهروندان را فراهم می‌کند. هدف از این جستار بررسی مؤلفه‌های مؤثر بر اثربخشی رنگ‌های استفاده‌شده در بیلبوردها و عرشهٔ پل‌های شهری در سطح شهر تهران در بازهٔ زمانی سال‌های ۱۳۹۴تا ۱۳۹۶ است. این تحقیق در پی پاسخ به این سؤال است که کیفیت‌های مؤثر بر اثربخشی رنگ در بیلبوردها و عرشه‌های پل تهران (۱۳۹۴-۱۳۹۶) در چه وضعیتی هستند و آیا در این سه سال روند تغییرپذیری مشاهده شده است. روش این پژوهش، توصیفی‌تحلیلی و پیمایشی مقطعی است. نتایج نشان می‌دهد جامعهٔ آماری پژوهش‌شده هرچند گاه صریح و آسان با دریافتگر ارتباط برقرار می‌کنند، عمدتاً در آن‌ها از رنگ‌های هماهنگ با فصل استفاده شده است، بیشتر تیره‌فام هستند، در آن‌ها با نرخ ۶۸ درصد از رنگ‌های دل‌بخواهی استفاده شده و در نهایت از کیفیت‌های مؤثر مدنظر ما بر اثربخشی رنگ، بهرهٔ چشمگیری نبرده‌اند که موجب نقض اثربخشی و پیمودن فرایند جذب و کشف و اقناع دریافتگر می‌شود. همچنین در بازهٔ زمانی این جستار روند استفاده از رنگ‌ها، تغییرات چشمگیری نداشته است.

**واژه‌های کلیدی:** تبلیغات شهری تهران، اثربخشی رنگ، بیلبورد، عرشهٔ پل.

**فهیمه دانشگر**
دانشیارگروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.

fahimeh.daneshgar@gmail.com

**مونا طاهری**
مربی گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد واحد یادگار امام، تهران، ایران.

taherimona1@gmail.com

---

**تاریخ دریافت:** ۱۳۹۹-۱۱-۱۴
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۰-۰۴-۰۱

---

1-DOI: 10.22051/PGR.2021.34390.1100

**مقدمه**

صفحات ثابت تبلیغ شامل صفحات بیلبوردها، عرشه‌های پل عابر پیاده و سواره است. این رسانهٔ جمعی قدرتمند پیوسته با شهروندان در ارتباط و در حال پیام‌رسانی و اقناع اذهان عمومی است. در سال‌های اخیر در شهر تهران نیز استفاده از رسانه‌های تبلیغات محیطی به‌عنوان پدیده‌ای زیباساز و اثربخش در محیط شهری افزایش چشمگیری داشته است، اما این تبلیغات به چه میزان اثرگذار هستند و آیا زیباسازی شهرها را افزایش می‌دهند یا آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. در این پژوهش قصد بر آن است که کیفیت استفاده از رنگ و تناسب عملکرد آن در بیلبوردها و عرشه‌های پل چاپی و ثابت شهری بررسی شود.

فرضیهٔ اصلی: بیلبوردهای شهری تهران(۱۳۹۶-۱۳۹۴) هرچند گاه صریح و آسان با دریافتگر ارتباط برقرار می‌کنند، از رنگ‌های هماهنگ با فصل انتشار استفاده کرده‌اند و عمدتاً تیره‌فام هستند، در آن‌ها رنگ‌های دل‌بخواهی به کار رفته است و از کیفیتهای دیگر مؤثر بر اثربخشی رنگ هم بهرهٔ چشمگیری نبرده‌اند.

فرضیهٔ فرعی: در بیلبوردهای شهری چاپی تهران، در طول سه سال پژوهش، بهره‌وری از عوامل اثربخشِ رنگ تغییر عمده‌ای نداشته است.

هدف این پژوهش واکاوی عوامل تأثیرگذار بر اثربخشی رنگ، در بیلبوردها و عرشه‌های پل شهری در سطح شهر تهران در سال‌های ۱۳۹۴تا ۱۳۹۶ است؛ ازاین‌رو نخست، تبلیغات شهری و مؤلفه‌های مرتبط با اثربخشی رنگ در تبلیغات تعریف می‌شود، سپس این مؤلفه‌ها با توجه به اثربخشی آن‌ها، بر جامعهٔ پژوهش آزموده می‌شود.

**پیشینهٔ پژوهش**

هرچند پژوهش‌های انگشت‌شماری دربارهٔ بیلبورد از منظرهایی عمدتاً غیر از حوزهٔ تجسمی یافت شد که از آن جمله مدیریت بارزگانی و تبلیغات محیط، تحلیل فضایی و مکانی نصب بیلبوردها، تحلیل گفتمان متون بیلبوردهای تجاری بانک‌داری، جامعه‌شناسی و جذب مخاطب و تأثیر بیلبورد بر تجارت است، تنها یک مقاله با عنوان «کاربرد قوانین ادراک دیداری گشتالت در طراحی گرافیک بیلبوردهای تبلیغاتی» نوشتهٔ اتحاد محکم و دیگران (۱۳۹۶) در نشریهٔ باغ‌نظر چاپ شده که به تطابق قوانین نظریهٔ گشتالت و به‌طور کلی با طراحی گرافیک و تصاویر بیلبوردهای تبلیغاتی سال ۱۳۹۴ تهران پرداخته است.

پایان‌نامه‌ای با عنوان «اهمیت سهم نقش و نوشتار در بیلبورد» به نگارش بهناز آریانفر در دانشگاه الزهرا نیز انجام شده است که نوشتار و تقابل تصویر و نوشتار را در طراحی بیلبورد بررسی کرده است. همچنین در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ترکیب‌بندی در بیلبوردها و عرشه‌های پلِ شهری تهران (۱۳۹۶-۱۳۹۴)» موضوع ترکیب‌بندیِ در بیلبوردها بیان شده که در نشریهٔ پژوهش‌نامهٔ گرافیک و نقاشی در سال ۱۳۹۹ به چاپ رسیده است، اما در زمینهٔ بررسی کیفیت‌های مؤثر بر اثربخشی رنگ در بیلبورد و عرشهٔ پل، پژوهشی گزارش نشده است.

**ادبیات پژوهش**

**محیط شهر**

فراهم‌کردن امکان بهره‌وری رفاهی و زیبایی‌شناختی از محیط زیست، به‌معنای ارج‌نهادن به زندگی و ارزش‌های تمدن است (محمدی‌فر، ۶۱:۱۳۷۷). در این خصوص باید ابتدا چند نکتهٔ مهم را در نظر بگیریم: اولین و اصلی‌ترین نکته این است که هیچ‌کدام از فضاهای تبلیغات محیطی نباید مناسبات تعادل و توازن و هماهنگی و زیبایی شهری را بر هم بزنند و موجب آلودگی بصری شود (احمدی، ۱۶۰:۱۳۸۸)؛ نکتهٔ دوم: حتی‌الامکان طرح‌های هنری و گرافیکی تبلیغاتی باید در راستای توسعه، نشاط، فرهنگ، آموزش‌های شهروندی و زیبایی محیط باشد (همان: ۱۶۵) و نکتهٔ سوم: بدون نوآوری نمود کار تبلیغات به‌خصوص در فضای شهر کاملاً شکست خواهد خورد، زیرا پس از مدت کوتاهی تابلو تبدیل به یک عنصر اضافی و بیهوده می‌شود که باعث کسالت شهروندان و محیط شهری شده و هیچ ارزشی نخواهد داشت (محمدی‌فر، ۹۷:۱۳۷۷). چنانچه به نکات بیان‌شده توجه نشود، مهم‌ترین نتیجهٔ آن آشفتگی و به‌هم‌ریختگی نما و محیط شهر است که باعث بی‌نظمی و زشتی محیط و نارضایتی مردم خواهد شد (همان:۷۰) که در نهایت شهری نازیبا و مملو از تصاویری آزاردهنده ایجاد می‌شود.

**تبلیغات**

دربارهٔ تبلیغ و ارزشمندی آن باید گفت که تبلیغات به خودی خود نه خوب است نه بد، خوبی و بدی آن بسته به استفاده‌ای است که از آن می‌شود (حسینی لاهیجی، ۴:۱۳۹۰). برتیز می‌گوید: تبلیغات نوین، تلاشی است پیوسته در جهت ایجاد یا شکل‌دادن رخدادها برای تحت‌تأثیر قراردادن روابط عامهٔ مردم (همان: ۳) یا تعریفی دیگر از لامون: تبلیغات در معنای گستردهٔ آن، فن تحت‌تأثیر قراردادن عمل انسان از طریق دستکاری تصورات یا بازنمودهاست.

تبلیغات محیطی کالن معتقد است: تبلیغات بیرون از ساختمان باارزش‌ترین نوع مشارکت در تجلی هنر منظر شهری قرن بیستم است (کالن، ۱۹۴:۱۳۸۷). تبلیغات موجب افزایش رقابت شده و هزینه‌های فراهم‌آوری اطلاعات برای مصرف‌کننده‌ها و توزیع کالا را کاهش می‌دهد (محمدی‌فر،۱۴۷:۱۳۷۷). پس تبلیغ چیزی بیشتر از توضیح و تشریح محصول و خدمات است و طرز تفکر مخاطب را تغییر می‌دهد، در نتیجه موجب تغییر فرایندهای اجتماعی‌اقتصادی جامعه می‌شود.

تبلیغ واقعی و درست خود را به مخاطب تحمیل می‌کند و گریز از تأثیرات آن امکان‌پذیر نیست؛ ازاینرو تبلیغ به‌طور کلی عبارت از جلب‌توجه دریافتگر به فروش محصول یا خدمات یک مؤسسه از طریق استفاده از انواع مختلف رسانه‌های گرافیکی به‌صورت چاپی یا الکترونیکی است؛ بنابراین تبلیغ ارتباط بین محصولات یا خدمات یک مؤسسه و مصرف‌کننده است. هدف آن اطلاع‌رسانی دربارهٔ محصولات و خدمات، تبلیغ تولیدات جدید، مجاب‌کردن مصرف‌کننده به اینکه تولیدات مدنظر دقیقاً مطابق با احتیاجات اوست، ارتقا تصویر مؤسسه و تشویق مصرف‌کننده به درخواست اطلاعات بیشتر، درخواست نمونه و نهایتاً سفارش تولیدات مؤسسهٔ مدنظر است.

تولیدات ◄——► تبلیغ ◄——► مصرف‌کننده

**رابطهٔ تبلیغ با تولیدات و مصرف‌کننده (۱۳۹۸) (منبع: نگارندگان)**

در تبلیغات علاوه بر سه عنصر پیام، گیرندهٔ پیام، فرستندهٔ پیام، عنصر چهارمی نیز دخیل است و آن عنصر انگیزش اجتماعی به‌وسیلهٔ نفوذ پیام در بستر یک حرکت تبلیغی است (حسینی لاهیجی، ۱۹:۱۳۹۰) و باید افزود کوچک‌ترین خطای محتوایی یا تکنیکی در معرض دید مردم قرار دارد و در درازمدت ناهنجاری‌هایی را در جامعه نمایان می‌کند (غفاری، ۱۹:۱۳۷۹).

## تبلیغات شهری

تبلیغات شهری عبارت‌اند از تبلیغات در صفحات تبلیغاتی که در یک موقعیت ثابت است و حرکت و جابه‌جایی ندارد. صفحات ثابت تبلیغی شامل صفحات بیلبوردها، عرشه‌های پل عابر پیاده و سواره و... است (احمدی، ۱۵:۱۳۸۸) یا به گفته‌ای دیگر، تبلیغات شهری رسانه‌های جمعی قدرتمندی می‌باشند که در ارتباطی مدام با مردم، همواره در حال پیام‌رسانی و تحریک اذهان عمومی هستند (فدوی، ۱۱:۱۳۹۲)، اما این تبلیغات به چه میزان اثرگذار هستند و آیا زیباسازی شهرها را افزایش می‌دهند یا آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. در سال‌های اخیر در شهر تهران نیز استفاده از رسانه‌های تبلیغات محیطی به‌عنوان یک عنصر زیباساز در محیط شهری افزایش چشمگیری داشته است. از جهتی دیگر طرح تبلیغاتی فقط فرم، رنگ، تصویر و... نیست، بلکه حتماً باید محتوا و پیام خاصی را به مخاطب برساند (احمدی، ۱۹۳:۱۳۸۸).

## بیلبورد و عرشهٔ پل

بیلبوردها و عرشه‌های پل از خانوادهٔ پوسترها هستند؛ ازاینرو تعریف علمی پوستر فقط از جنبهٔ کارکرد آن بیان می‌شود؛ زیرا بیان ماهیت فیزیکی و فنی پوستر و خانوادهٔ آن تناسبی با موضوع این جستار ندارد. مارشال مک لوهان[1] فیلسوف کانادایی گفته است: پوستر تصویری است جمعی که در ژرفای جامعه‌ای زنده در فضا و زمان فرومی‌نشیند. این تصویر به‌تدریج احساس مخاطب را تغییر می‌دهد تا جایی که تخیل خلاق او را برمی‌انگیزد؛ بنابراین مخاطب را به‌نوعی به تغییر فرایندهای اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی سوق می‌دهد. بنا به عقیدهٔ رکس بتیت طراح پوستر، پوستر خوب باید پیام خود را درست و سریع و واضح منتقل کند، اما عرشهٔ پل در حقیقت یک بیلبورد افقی باریک است که بر روی نرده‌های پل عابر پیاده یا سواره نصب می‌شود. طول آن گاهی به اندازهٔ عرض یک جهت بزرگراه و گاهی به اندازهٔ عرض دو جهت آن است، اما استاندارد خاصی ندارد؛ پس می‌تواند هر عرض و طولی داشته باشد. از جملهٔ مؤلفه‌های بی‌شماری که تابلوی تبلیغاتی شهری را اثربخش می‌کند، توجه به وضعیت رنگ و کیفیت آن و متناسب با القای محتوای اثر است.

## رنگ

در میان محرک‌های بصری، کمتر محرکی به اندازهٔ اهمیت و تأثیر رنگ دیده می‌شود. رنگ دارای نقش، ماهیت و کاربردی به‌شدت ارتباطی است. نموداری که از طریق رنگ ادراک و منتقل می‌شود، به طول موج انعکاس‌یافته، از طریق عضوی ناقص (چشم) و روایتی(تفسیری) ناقص(توسط مغز)، بستگی دارد که شدیداً نیز ذهنی و نسبی است. سازوکار ادراکی رنگ در میان قاطبهٔ بشر مشترک است

(قلی‌زاده، ۱۳۹۰:۵۲). رنگِ سطوح تبلیغاتی تأثیر شگرفی در کمپوزیسیون منظر شهری دارد و بعد از ترکیب اولین عنصری است که مخاطب به آن توجه می‌کند. رنگ علاوه بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی در منظر شهری تأثیرات شایان توجهی بر روحیات شهروندان دارد (احمدی، ۱۳۸۸:۳۲). تابلوهای رنگارنگ تبلیغاتی همراه با کاربری‌های متنوع خود باعث ایجاد جذابیت و هیجان در فضا خواهند شد و باعث سرزندگی محیط می‌شوند (کالن، ۱۳۸۷ :۱۹۴). انسان با دیدن رنگ‌های شاداب و فرح‌بخش لذت بصری وافری را تجربه می‌کند (فدوی،۱۳۹۲:۱۶). اگر رنگ‌ها منطقی و هدفمند برگزیده شوند، رفتار دل‌خواهی را در فرد پدید خواهند آورد (غفاری، ۱۳۷۹). رنگ بسیار قدرتمند است، انتخابی است که شکل، شکل/ زمینه، جهت چشم و... را در خود غرق می‌کند (آرنتسون،۱۳۹۶: ۲۸۰) که بر اساس این نگرش پوسن نیز می‌نویسد: «گویی رنگ‌ها وسوسه‌هایی برای اغوای چشمان ما هستند، همان طور که زیباییِ مصرع‌ها در شعر وسوسه‌ای برای گوش محسوب می‌شود» (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۱۵).

## کیفیت‌های مؤثر بر اثربخشی رنگ در تبلیغات شهری

در مباحث مربوط به رنگ چیزی به‌عنوان مطلق واقعی وجود ندارد (آرنتسون،۱۳۹۶: ۲۸۷)، اما در بررسی و شناخت رنگ‌ها چهار کیفیت عمده را باید در نظر گرفت و بررسی کرد: رنگ‌مایگی[۲] (پردهٔ رنگ‌ها، فام، گونه)، پرمایگی[۳] (درخشندگی و خلوص، اشباع، شدت، ژرفا، ارزش رنگ[۴] (تیره‌روشنی) و دمای رنگ[۵] (قلی‌زاده، ۱۳۹۰ :۵۲). آرنتسون(۱۳۹۶: ۲۸۲) کیفیت‌های رنگ را به سه گروه تقسیم می‌کند و دمای رنگ را که در تبلیغات، مؤلفه‌ای تأثیرگذار بر جذب دریافتگر و اثربخشی است، در نظر نمی‌گیرد. وی بر این باور است: هر رنگ سه کیفیت دارد: فام[۶]، درجهٔ تیرگی یا روشنی (درخشندگی) و شدت اشباع[۷]. برای این کیفیت‌ها، کپس هم معتقد است: در احساس رنگ، سه خاصیت متفاوت را از هم تشخیص می‌دهیم: درجه‌بندی یا رنگ (فام)؛ روشنی یا ارزش؛ اشباع یا ژرفا. هر سهٔ اینها بر پایهٔ ارزیابی روان‌شناختی منابع مادی قرار دارند (کپس، ۱۳۹۸ :۱۲۵). هرچند کیفیت‌های رنگ کم‌وبیش در هم تنیده‌اند، سعی شد تا برای بررسی این کیفیت‌ها تا حد ممکن از هم تفکیک شوند.

**۱. وضعیت رنگ:** رنگ‌های تخت به‌صورت یک‌دست به کار می‌روند. آن‌ها در آثار گرافیک به‌خوبی نگاه دریافتگر را جذب و با صراحت حس و مفهوم خود را بیان می‌کنند. رنگ‌های سایه‌دار واقع‌پردازانه‌تر و محسوس‌تر برای مخاطب عام هستند؛ ازاین‌رو آسان‌تر از رنگ‌های تخت با دریافتگر ارتباط برقرار می‌کنند، زیرا «مخاطب عام با احجام سه بعدی بیشتر از تصاویر دو بعدی ارتباط برقرار می‌کند و برای وی قابل فهم‌تر است» (Daneshgar, ۲۰۱۶ :۲۵۱). از تلفیق رنگ‌های تخت و رنگ‌های سایه‌دار پدیدهٔ جذب و درک آسان اتفاق می‌افتد؛ اما برای اقناع مخاطب اندکی پیچیدگی لازم است تا وی را به تفکر وادار کند و در نتیجه تبلیغ برای او ارزشمند شود و تحت‌تأثیر قرار گیرد.

**۲. رنگ‌های اصلی و فرعی:** چرخهٔ رنگ پیگمنتی سنتی را هربرت آیوز[۸] معرفی کرد که با رنگ‌های اولیهٔ کاهشی قرمز، زرد و آبی شروع می‌شود. اصطلاح کاهشی به این معنی است که پیگمنت بخشی از نور سفید را جذب می‌کند یا آن را کاهش می‌دهد تا رنگ مخصوصش منعکس شود. سه رنگ پایهٔ غیرترکیبی قرمز، زرد و آبی به‌صورت طبیعی کارآمدترین رنگ‌ها برای دستیابی به هدف تولید سایر رنگ‌ها هستند (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۲۰). رنگ‌های اصلی زرد، سرخ، آبی و رنگ‌های فرعی نارنجی، سبز، بنفش هستند (آیت‌اللهی، ۱۳۶۴: ۱۹۳-۱۹۲). سایان، مژنتا، زرد و سیاه رنگ‌هایی هستند که در چاپ افست به کار می‌روند. همچنین این رنگ‌ها رنگ‌های پیگمنتی با وسعت کاهشی نیز هستند (آرنتسون،۱۳۹۶: ۲۸۱).

**۳. مکمل متضاد:** تضاد رنگی یکی از پرکاربردترین کیفیت‌های رنگ در تبلیغات شهری است؛ زیرا از جاذبهٔ بالایی برخوردار است و از فاصلهٔ دور به‌خوبی دیده می‌شوند؛ ازاین‌رو به تفصیل بیان می‌شود. رنگ‌های روبه‌روی هم، در چرخهٔ رنگ مکمل نامیده می‌شوند. رنگ‌های مکمل به یکدیگر شدت می‌بخشند و غالباً به‌منظور ایجاد تأثیری هیجان‌انگیز و سرزنده به کار می‌روند (همان: ۲۸۷). هنگامی که دو رنگ تأثر و تأثیرهای مخالف و مغایر یکدیگر در بیننده ایجاد کنند، آن‌ها را مکمل-متضادهای روحانی گویند، زیرا در آن‌ها فقط تأثیر کنش آن‌ها بر روح انسانی و نتیجهٔ آن کنش مطرح می‌شود (آیت‌اللهی، ۱۳۶۴: ۱۹۹). چشمگیرترین مورد، پدیدهٔ کنش متقابل تضاد رنگ است و یک ترکیب رنگی همواره در راستای دستیابی به تضاد یا همگون‌سازی حرکت می‌کند، بسته به اینکه کدام موقعیت به داده‌های انگیزشی ارائه‌شده نزدیک‌تر باشد (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۵۲-۴۵۱).

مهم‌ترین تباین‌های روحی، مکمل متضادهای زرد- سبز و سرخ- سبزاند (آیت‌اللهی، ۱۳۶۴: ۲۱۵). اگر دو رنگ مکمل را روی دو زمینهٔ خنثی، یعنی یک نوع خاکستری قرار دهیم بر نوع رنگ زمینه نیز تأثیری خاص به وجود می‌آید. خاکستری که روی آن رنگ قرمز مایل به نارنجی قرار گرفته است، به نظر کمی آبی‌رنگ و سرد می‌رسد و برعکس زمینهٔ خاکستری که روی آن رنگ آبی مایل به سبز قرار گرفته، به نظر کمی قرمز و گرم می‌رسد. به این پدیده اصطلاحاً تضاد همزمان یا کنتراست همزمان می‌گویند و اهمیت فیزیولوژی آن فقط منحصر به نظریه‌های مربوط به رنگ نمی‌شود.

این موضوع دلیل دیگری است در اثبات این نظریه که انسان نیازی شدید به حالت تعادل کامل دارد و در نتیجه این واکنش که مکرر در زمینه‌های بصری رخ می‌دهد توضیحش آشکار می‌شود (داندیس، ۱۳۶۸ :۸۷)، پس هیچ‌گاه نمی‌توان به شکلی معتبر از یک رنگ «همان‌گونه که هست» سخن گفت؛ رنگ همواره به‌واسطهٔ زمینهٔ خود تعین پیدا می‌کند (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۲۷). شیوه‌ای که هر رنگ به ما نمایانده می‌شود، شدیداً متأثر از چیزهایی است که آن را احاطه کرده‌اند. این پدیده تضاد همزمانی نامیده می‌شود (آرنتسون،۱۳۹۶: ۲۸۸). تضاد همزمانی به این معنی است که هر رنگی با رنگ‌های اطرافش ارتباط دارد (همان: ۲۹۰).

**۴. همجوار هماهنگ:** رنگ‌های کنار هم در چرخهٔ رنگ، رنگ‌های مشابه نامیده می‌شوند. یک جدول رنگ مشابه عموماً تسکین‌بخش و به‌اصطلاح آرام است (همان: ۲۸۷)، اما یکی از روش‌های ایجاد هارمونی استفاده از تجربیات فردی است، تمام طراحان با خلاقیت و نوآوری و کسب تجارب کاری قادر خواهند بود به هارمونی رنگ مناسب دست یابند و به‌طور اساسی به همین علت است که نمی‌شود یک چارچوب نظری دقیق برای هارمونی رنگ ارائه کرد (بختیاری‌فرد، ۱۳۸۸: ۷۹).

همان‌طور که گفته شد، رنگ‌های متضاد جلب‌توجه می‌کنند و از فاصلهٔ دور به‌خوبی دیده می‌شوند، در حالی که مرزهای رنگ‌های هماهنگ درهم ادغام می‌شوند و پیام تبلیغات را مبهم و چالش‌برانگیز می‌کنند. همچنین استفاده از رنگ‌های هماهنگ یا در تضاد با رنگ‌های محیطی فصل انتشار، در راستای بهره‌گیری از تضاد رنگی است. اگر رنگ‌های تابلو و محیط ارائهٔ آن هماهنگ باشند، تلألؤ رنگ‌های اثر، در هیاهوی رنگ‌های محیط محو و گم خواهد شد. در این حالت، انبوهی از تصاویر بی‌سروصدا ایجاد خواهد شد که نه تنها توجه مخاطب خود را جلب نمی‌کند، بلکه وی را سردرگم می‌کند، اما اگر دو گروه رنگ مدنظر با هم در تضاد باشند، کنش‌های متوالی جذب، کشف پیام و انگیزش اتفاق می‌افتد.

**۵. ارزش رنگی:** رنگ‌مایگی (پردهٔ رنگ، فام، گونه) به شناخت و تمایز رنگ‌ها از هم اشاره دارد و در واقع، اساسی‌ترین کیفیت رنگ‌ها در میان چهار کیفیت اشاره شده است؛ یعنی قرمز هیچ‌وقت سبز نباشد و سبز هیچ‌وقت قرمز نباشد (قلی‌زاده،۱۳۹۰ :۵۲). رنگ‌مایگی یا فام اسمی است که رنگ را با آن می‌شناسیم (آرنتسون،۱۳۹۶: ۲۸۳). گونهٔ (فام) رنگی پدیده‌ای از کیفیت رنگی است که دانش فیزیک و علوم‌تجربی هنوز نتوانسته است آن را توجیه کند، این چیزی است که حالت‌های روانی را در رنگ به وجود می‌آورد (آیت‌اللهی، ۱۳۶۴: ۱۹۳-۱۹۲).

جدا از افزودن رنگ سفید و سیاه به رنگ‌ها و «روشن‌مایه» شدن یا «تیره‌مایه» شدن آن، تیرگی یا روشنی ذاتی و جدایی‌ناپذیر هر رنگ نیز، ارزش رنگی آن را مشخص می‌کند؛ مانند سایر ارزش‌های رنگی، این ارزش نیز نسبی است و در زمینه‌های مختلف، رنگ ممکن است تیره‌تر یا روشن‌تر ظاهر شود. قراردادن هر رنگی روی رنگ تیره‌تر، آن را روشن‌تر و وسیع‌تر جلوه می‌دهد. آوردن دو رنگ‌مایه کنار هم که از لحاظ خلوص، ارزش یکسانی دارند، تأثیر بصری کم‌وبیش مغشوش‌کننده‌ای می‌گذارد که ما را در دیدن واضح مرزهای بین آن دو به چالش می‌اندازد (قلی‌زاده،۱۳۹۰ :۶۳). در هر ترکیب‌بندی سازمان‌یافته و موفق رنگ‌مایه محل جای‌گیری و اندازهٔ هر رنگ و درجهٔ روشنایی و اشباع آن به‌شکلی تعیین شده است که مجموع رنگ‌ها متفقاً یکدیگر را در کلیتی تعادل‌یافته تثبیت می‌کنند (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۲۸).

**۶. شدت:** شدت یا اشباع (درخشنگی، خلوص، ژرفا) درجه‌ای از خلوص و روشنایی رنگ است (آرنتسون،۱۳۹۶: ۲۸۵). منظور از اشباع‌بودن رنگ، میزان خلوص نسبی آن است. وجود خاکستری یا سیاه رقیق‌شده باعث کاهش خلوص رنگ می‌شود، اصطلاحاً به حالت ناخالصی در رنگ‌ها، لفظ چرک اطلاق می‌شود. رنگ‌های چرک در مقایسه با رنگ اشباع‌شده دارای درخشش و وضوح بسیار کمتری هستند (داندیس، ۱۳۶۸ :۸۳). درخشندگی میزان روشنی یا تیرگی یک فام است (آرنتسون،۱۳۹۶: ۲۸۲). از نظر درخشندگی رنگ‌هایی که روشن‌تر از نرمال‌اند روشن‌فام و آن‌هایی که تیره‌تر از نرمال‌اند تیره‌فام نامیده می‌شوند (همان: ۲۸۳). پرمایگی یا

همان خلوص به شدت و درخشش و نابی و تندی رنگ بدون اختلاط با رنگ دیگر اشاره دارد. رنگ پرمایه، خیلی خالص و درخشان است. رنگ‌های ضعیف، در واقع، بی‌مایه و ناخالص‌اند (قلی‌زاده، ۱۳۹۰ :۵۹). مقدار وجود یا فقدان درخشندگی رنگ هیچ‌گونه تأثیری در تاریک‌روشنی آن ندارند، تاریک‌روشنی یا رنگ‌مایه همیشه ثابت است، سوای آنکه رنگ در آن با چه درخششی جلوه کند (داندیس، ۱۳۶۸ :۸۴).
روشنی یعنی این احساس که یک رنگ تابان‌تر یا تیره‌تر از دیگری است و بر ارزش رنگ غالب است و بخشی از آن به نیروی محرک و بخشی دیگر به ساختار عصبی شبکیه مشروط می‌شود. حساسیت متفاوت شبکیه نسبت به طول موج‌های مختلف به مقیاس چشمگیری تعیین می‌کند که کدام رنگ تابان‌تر و درخشان‌تر از دیگری به نظر بیاید (کپس،۱۳۹۸:۲۵). تمامی پدیدارهای بصری وجود خود را مدیون درجهٔ روشنایی و رنگ هستند (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۰۹).

**۷. خوانایی:** از سویی شدت خوانایی رنگ‌ها به‌ترتیب زیر است: ۱. سیاه روی سفید، ۲. سیاه روی زرد، ۳. قرمز روی سفید، ۴. سبز روی سفید، ۵. سفید روی قرمز، ۶. زرد روی سیاه، ۷. سفید روی آبی، ۸. سفید روی سبز، ۹. قرمز روی زرد، ۱۰. آبی روی سفید، ۱۱. سفید روی سیاه، ۱۲. سبز روی قرمز. خواناترین ترکیب‌های رنگی در پوستر به‌ترتیب شدت عبارت‌اند از: ۱. قرمز روی آبی روشن، ۲. قرمز روی طوسی، ۳. قرمز روی سبز زرد، ۴. قرمز روی نارنجی (Enel, ۱۹۷۱:۱۲۷)، از دیگر سو، طول زمانی محرک در احساس درجه‌بندی رنگ، نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. برای ایجاد احساسی از رنگ، زمان باید به قدر کافی به درازا بکشد (کپس،۱۳۹۸: ۱۲۵). ازاین‌رو، خوانایی رنگ‌ها بر حسب مدت زمان رؤیت آن‌ها، چنین است: اول قرمز دیده می‌شود، بعد به‌ترتیب سبز، طوسی، آبی و در آخر زرد دیده می‌شود؛ این در حالی است که نارنجی خوانایی فوق‌العاده‌ای دارد (Enel,۱۹۷۱:۱۲۷-۱۲۸). پرتوهای بازتاب‌شده از رنگ سرخ، زیادتر از رنگ آبی است و برد رنگ سرخ بسیار بیشتر از برد آبی است. دربارهٔ سبز طیف نور خورشید، کاملاً متفاوت است: زینگی (فام) تاریک‌روشن آن با زینگی تاریک‌روشن سرخ یکی است، اما روشنایی سرخ بیشتر است. اصولاً زینگی‌پذیری یک رنگ با توان روشنایی آن (نورانیتش) نسبت وارونه دارد (آیت‌اللهی، ۱۳۶۴: ۱۹۱).

**۸. دما:** دمای رنگ، کیفیت ذهنی رنگ است که با ذهنیات و تجربهٔ ما ارتباط مستقیم دارد. با دیدن رنگ‌های گرم به یاد گرما و رنگ‌های سرد به یاد سرما می‌افتیم. دمای هر رنگ در مقایسه با رنگ دیگر به سردی یا گرمی متمایل می‌شود. دمایی که از یک رنگ برمی‌خیزد، نظیر همهٔ روابط رنگی، نسبی است. حتی رنگ‌هایی که ذاتاً گرم یا سردند، وقتی کنار رنگی دیگر قرار می‌گیرند، از لحاظ دمایی، تغییر می‌کنند (قلی‌زاده، ۱۳۹۰: ۶۷-۶۶). رنگ‌های سرد طول موج کوتاه‌تری نسبت به رنگ‌های گرم دارند، فضایی آرامش‌بخش ایجاد می‌کنند و تفکربرانگیزند، القاکنندهٔ سرما هستند. رنگ آبی نمایندهٔ اصلی رنگ‌های سرد است و بر اساس آزمایش‌های انجام‌شده خوشایندترین رنگ برای اکثر مردم است، اما رنگ‌های گرم زودتر از رنگ‌های سرد دیده می‌شوند. در حالت روشن خود، آرامش‌بخش و مسرت‌آمیز است و در حالت تیره قوی و تحرک‌بخش؛ نمایندهٔ اصلی این گروه نارنجی و اخرایی است (بختیاری‌فرد،۱۳۸۸ :۷۱).
رنگ‌های گرم کلاً باعث تحریک می‌شوند و رنگ‌های سرد آرام‌بخش‌اند (آرنتسون،۱۳۹۶: ۲۹۲). آرنهایم می‌گوید: سردی و گرمی و خودنمایی یا پس‌نشینی آن به شکلی یک جانبه بر ما تأثیر می‌گذارد (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۴۴). همان طور که یک رنگ در واکنش به رنگ مجاور رنگ‌مایهٔ خود را تغییر می‌دهد، درجهٔ حرارت آن نیز ممکن است به‌همین ترتیب دگرگون شود (همان: ۴۶۲-۴۶۱). رنگ می‌تواند توهم دوری یا نزدیکی ایجاد کند. رنگ سرد تمایل به پس‌نشینی و رنگ گرم، تمایل به پیش‌نشینی دارد. بین رنگ‌های اصلی، آبی پس‌نشین و زرد پیش‌نشین است، اما قرمز میان این دو قرار دارد (قلی‌زاده،۱۳۹۰ :۶۸). رنگ‌های گرم گویی ما را به مشارکت دعوت می‌کنند، در حالی که رنگ‌های سرد فاصلهٔ خود را با ما حفظ می‌کنند. این رنگ‌ها بیان‌کنندهٔ خصیصه‌های متفاوت واقعیت‌اند که واکنش‌های متفاوتی را طلب می‌کنند (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۶۳). به نظر می‌رسد اطلاق کیفیت گرمی و سردی به ترکیبات رنگ‌ها با معناتر باشد؛ در حقیقت، رنگی که ترکیب به طرف آن گرایش دارد، تعیین‌کنندهٔ کیفیت آن است نه رنگ اصلی (همان: ۴۶۱).

**۹. مفهوم:** بعد از تضاد رنگی، حس القاشده توسط رنگ‌ها و معنای متبادرشده از آن، از اثربخش‌ترین کیفیت‌های رنگ در تبلیغات شهری است. «رنگ بیش از همه با عواطف و احساسات بشر نزدیکی دارد. اگر بگوییم رنگ مثل تزیین غذا است شاید درست باشد، ولی کافی نیست. رنگ در واقع حاوی اخبار و اطلاعات زیادی نیز هست و از این جهت برای کسانی

که در کار ارتباط بصری هستند واجد اهمیت است» (داندیس، ۱۳۶۸ :۸۲). رنگ‌ها مستقیم با احساسات ما سروکار دارند و بازتاب آن‌اند. برای ایجاد واکنش حسی در بینندگان، حساسیت رنگی مؤثرترین عنصر بصری و از بهترین روش‌هاست (قلی‌زاده، ۱۳۹۰: ۸۵). روان‌شناسی رنگ خیلی پیچیده است و معیارهای زیادی در آن تأثیر دارد (آرنتسون،۱۳۹۶: ۲۹۳)، اما آنچه مسلم است، رنگ توانایی برانگیختن احساسات خاص بیننده را دارد، برخی از رنگ‌ها به‌شکل شخصی و برخی به‌شکل جهانی (همان: ۲۹۲)، ولی چگونگی ادراک رنگ برای افرادی با فرهنگ، پس‌زمینه یا سن متفاوت یکسان است؛ زیرا همهٔ ما از شبکیه و سیستم عصبی یکسانی برخوردار هستیم (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۰۷).

رنگ‌ها قابل درک و فهم هستند و می‌توانند دارای معانی و مفاهیم خاص باشند. همچنین می‌توانند برانگیزانندهٔ عواطف و احساسات باشند، درک رنگ‌ها در ضمیر نیم خودآگاه اتفاق می‌افتد و باعث بروز عواطف و احساسات می‌شود (بختیاری‌فرد، ۱۳۸۸ :۹۹). رنگ‌های گوناگون گویای حالت‌های گوناگون روان انسانی و نیز گویای ذائقه‌ها، خلق‌ها و طینت‌های متفاوت است؛ زیرا رنگ‌ها علاوه بر تأثیرآفرینی روحی، بر ساختمان بدنی بیننده نیز اثر می‌گذارند و تأثیرهای زیست‌شناسانه[۹] ایجاد می‌کنند (آیت‌اللهی، ۱۳۶۴: ۱۹۹).

رنگ مهم‌ترین عنصر بصری از نظر بار احساسی و عاطفی است، بنابراین دارای نیروی ویژه‌ای در انتقال اخبار بصری است. رنگ نه فقط دارای معانی عام است که برای همگان پذیرفتنی است، بلکه دارای معانی رمزی نیز هست، مضافاً اینکه افراد هر یک به فراخور نوع شخصیت خود دارای سلیقه‌های شخصی در انتخاب رنگ هستند. به‌رغم تمام اهمیتی که برای رنگ قائل شده‌اند، نحوهٔ انتخاب آن به‌ندرت همراه با تجزیه‌وتحلیل درست و حساب شده انجام می‌گیرد (داندیس،۱۳۶۸:۸۸)؛ ازاین‌رو رنگ‌ها پدیده‌ای سایکوفیزیولوژیک[۱۰] هستند و ما آن‌ها را در سطوح مختلف درک خواهیم کرد؛ بنابراین طراحان باید بدانند که رنگ منتخب آنان چه واکنش و تأثیری را در محیط خواهد داشت و دایرهٔ شمول آن رنگ چه وسعتی دارد (بختیاری‌فرد،۱۳۸۸ :۹۵). معناها نیز از لحاظ عاطفی و حسی، با تغییر رنگ‌ها، دگرگون می‌شوند.

طراح (گرافیست) پیشاپیش، باید توانایی پیش‌بینی درست در تداعی رنگ‌ها و تداعی روانی آن‌ها را داشته باشد، زیرا رنگ‌ها در نهایت، به آن صورتی ظاهر می‌شوند که ذهن ما سعی دارد آن‌گونه آن را تفسیر کند (قلی‌زاده، ۱۳۹۰ :۸۸). رنگ اساساً موجد تجربه‌ای عاطفی است (آرنهایم،۱۳۹۲: ۴۱۴).

رنگ پیام‌های روان‌شناختی متعددی دربردارد که بر محتوای رسانهٔ گرافیکی اثر می‌گذارد. تعداد رنگ‌ها از نظر نوع از صدها نیز تجاوز می‌کند. رنگ‌های مربوط به یک گروه یا خانواده دارای خاصیت‌های مشابه‌اند. هر یک از رنگ‌های اصلی دارای کیفیاتی ویژه‌اند. زرد، رنگی است که بیش از همه به نور و گرما نزدیک است. تحریک و حالت عاطفی بیش از همه در رنگ قرمز مشاهده می‌شود (داندیس، ۱۳۶۸ :۸۳). زرد رنگی است با توان پرتوافکنی زیاد، زرد بیننده را تهدید و تحدید می‌کند. زرد رنگی است رویه‌ای و ژرفا و عمق ندارد؛ به‌طور کلی زرد رنگی است آزاردهنده وقتی یکدست باشد، شادی‌آفرین است و هنگامی‌که با تغییرات زینه‌های رنگی همراه باشد ایجاد هیجان و ناراحتی تا حد اضطراب می‌کند؛ سطحی بودن آن است که دلیل بر شادی‌آفرینی آن است (آیت‌اللهی، ۱۳۶۴: ۲۰۱-۲۰۰). نارنجی نیز چنین خصیصه‌ای دارد لیکن با شدتی کمتر (همان: ۲۰۰). نارنجی رنگ جوانی است؛ رنگی شاداب است (همان: ۲۰۵) و بالاخره آبی دارای حالتی ملایم و بی‌حرکت است. در یک اثر بصری، به نظر می‌رسد که رنگ قرمز و زرد حالت انبساط و گسترش دارند، حال آنکه آبی حالت انقباض و سکون دارد (داندیس، ۱۳۶۸ :۸۳). حال اگر رنگ قرمز را با آبی مخلوط کنیم از حالت تحریک آن کاسته می‌شود و زرد نیز در ترکیب با آبی ملایم می‌شود، ولی مخلوط‌کردن زرد با قرمز به حرارت و تحریک آن‌ها می‌افزاید (همان :۸۳). سرخ اعتدال گرم و سبز اعتدال سرد است (آیت‌اللهی، ۱۳۶۴: ۲۰۶). سبز رنگی است میانه، از رنگ گرم و از سرد به نسبت برابر درهم ادغام شده، رنگ تعقل تفکر و آرامش خردمندانه است (همان: ۲۰۸). رنگ سبز رنگ آرامش، آسایش و صلح و صفا است، نه آرامش خواب‌آور و نومیدکنندهٔ ایجادشده به‌وسیلهٔ آبی، آرامشی که در آن زندگانی و حیات فعال و پرامید نهفته است (همان: ۲۰۹).

تجربهٔ رنگ نمادگرایی خودآگاه یا وابستگی‌های عمیق و پرقدرت رنگ با مفاهیمی است که به‌طور آگاهانه یا حتی از طریق آموزش ایجاد می‌شود. بسیاری از باورها و آموخته‌ها دربارهٔ رنگ وجود دارند و دارای شرح و بیانی جهان‌شمول‌اند. تحقیقات نشان می‌دهد که نمادهای مشابه زیادی از رنگ‌ها در میان بیشتر مردم دنیا با فرهنگ‌های مختلف وجود دارد (بختیاری‌فرد،۱۳۸۸ :۱۰۲). امروزه، بیشتر از سمبلیسم رنگ در تبلیغات استفاده می‌شود. نظیر

سبز که بازتاب مسئولیت محیطی و اجتماعی است یا رنگ سیاه که متضمن پیشرفت و کاردانی است (قلی‌زاده، ۱۳۹۰ :۸۷)، اما مفاهیم رنگ‌ها در پوسترهای تبلیغاتی به‌طور کلی به این صورت است: قرمز بیانگر هیجان، تحرک، عشق، خشونت است. نارنجی نیروی برانگیزاننده‌ای را القا می‌کند. زرد محرک و پادزهر غم است. سبز آرامش، استراحت و تازگی را القا می‌کند. آبی هم بیانگر آرامش و استراحت است. نیلی تعادل را ایجاد می‌کند. بنفش بیان رؤیا و آرمان‌شهر است. (Enel,۱۹۷۱: ۱۲۷-۱۲۸)

لازم است برای طراحی تبلیغات شهری به چگونگی استفاده از رنگ توجه شود؛ زیرا رنگ از اثربخشی بالایی برخوردار است و بنا بر تحقیقات انجام‌شده بر رفتار خرید دریافتگر تأثیرگذار است. مفهوم القاشده توسط رنگ‌ها در تبلیغات شهری عبارت‌اند از: قرمز با فعالیت و عشق مرتبط است، رنگی برانگیزاننده است و عمدتاً برای تبلیغ فروش و تخفیف قیمت محصولات استفاده می‌شود. آبی برای تبلیغ خدمات و محصولات پاک‌کننده یا مرتبط با آسمان و هوا و دریا و آب به کار می‌رود. آبی همچنین ترغیب‌کنندهٔ احساس مسئولیت و القاکنندهٔ اعتماد است. زرد احساساتی مانند خوشبختی، مثبت‌اندیشی، روشن‌بینی و شادی را منتقل می‌کند. این رنگ افکار خلاقه را ایجاد می‌کند، اما هرگز نمی‌تواند بیش از حد استفاده شود.

سفید بر پاکی و معصومیت دلالت دارد و در زمان اضطراب یاری‌دهنده است و فرد را به اقدام مدنظر تشویق می‌کند. علاوه بر آن مفهوم سفید بر اتحاد و برابری هم هست و ازاین‌رو در تبلیغات مرتبط با پزشکی و سلامت استفاده می‌شود. سیاه مرتبط با قدرت، رمز و راز، اسرار و همچنین برازندگی است. این رنگ قدرتمند است و هیجانات شدید را برمی‌انگیزد و عمدتاً برای تبلیغ محصولات و جواهرات لوکس به کار می‌رود. سبز هم رنگ رشد، نوشدن و حیات دوباره است. این رنگ مرتبط با سلامتی، تازگی، آرامش و صلح و حل مشکلات محیط زیست است و به‌خصوص برای تبلیغ موارد مرتبط با سلامتی که به حل مسائل محیط زیست توجه دارند و نیز در امور بوم‌شناختی استفاده می‌شود (**URL1**).

## روش تحقیق

در این جستار، روش پژوهش توصیفی‌تحلیلی بر اساس پیمایش مقطعی است که دربارهٔ ۴۰۴ بیلبورد و عرشهٔ پل که در سال‌های ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶ در شهر تهران انتشار یافته‌اند، صورت گرفته است. انتخاب این بازهٔ زمانی اختیاری نبوده و صرفاً به‌دلیل دستیابی به این آثار بوده که ظاهراً موارد بررسی‌شده در آن‌ها در همهٔ زمان‌ها قابل‌مشاهده است. برای طبقه‌بندی و تحلیل اطلاعاتی، ابتدا آثار از منظر وضعیت رنگ‌ها و کیفیت‌های مؤثر بر رنگ‌های استفاده‌شده بررسی شده و سپس تابلوهای منتشرشدهٔ مجموع سه سال به‌صورت مشترک و در نهایت فراوانی هر یک از سه سال جداگانه محاسبه شده است تا به نتایجی بیش از ظن و گمان رسید و به درک بهتری از نکات مثبت و منفی به‌کارگیری رنگ در جامعهٔ آماری با هدف بررسی اثربخشی آن دست یافت؛ زیرا مدرکات رنگ و کیفیت‌های آن از یک اثر در ناخودآگاه دریافتگر متراکم می‌شود.

## یافته‌ها

در اینجا فراوانی کیفیت رنگ‌های به کار رفته در تعداد ۴۰۴ نمونه بیلبورد و عرشهٔ پل شهری تهران در سه سال ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶ بررسی می‌شود. این بررسی بر مبنای یافته‌های اسنادی و مشاهده‌ای آثار انجام گرفته و در جدول ۱ تنظیم شده است.

### وضعیت کیفیت رنگ‌ها در مجموع سه سال

از جدول ۱ چنین استنباط می‌شود که در وضعیت رنگ‌های به‌کار رفته تلفیق رنگ تخت و سایه‌دار به میزان ۶۶ درصد است که بیشتر از نیمی از آثار را شامل می‌شود؛ اما دو وضعیت دیگر فراوانی چشمگیری را به خود اختصاص نداده‌اند. در خصوص رنگ غالب در آثار جامعهٔ آماری بیشترین فراوانی متعلق به استفاده از رنگ‌های اصلی با نرخ ۵۵ درصد است که نیمی از کارها را دربرمی‌گیرد؛ از رنگ‌های متضاد فقط در ۱۸ درصد و از رنگ‌های فرعی فقط در ۱۶ درصد تبلیغات شهری مدنظر ما استفاده شده است. این آثار از رنگ‌های هماهنگ به مقدار ناچیز بهره برده‌اند. دربارهٔ ارزش رنگ، به میزان ۶۵ درصد از کیفیت تیره‌فام، ۳۰ درصد روشن‌فام و مقدار ناچیزی کیفیت متعادل را نشان می‌دهد.

نرخ استفاده از رنگ‌های هماهنگ با رنگ‌های محیطی فصل ۴۷ درصد و در تضاد با فصل ۳۵ درصد زیر میانگین بوده است. قدرت جلب‌توجه رنگ، اول قرمز ۳۴ درصد، سپس آبی ۲۵ درصد است که اولی در درجهٔ دوم جلب‌توجه و دومی در درجهٔ پنجم است و نرخ هر دو زیر میانگین است. دربارهٔ خوانایی رنگ‌ها نسبت به هم از قرمز روی طوسی با فراوانی ۴۰ درصد استفاده شده که در درجهٔ دوم خوانایی قرار دارد و گذشته از این زیر میانگین هم هست. از بقیهٔ معیارهای مطرح‌شده در جدول ۱ بسیار کم استفاده شده است. بیشترین فراوانی دمای رنگ

| کیفیت‌های مؤثر بر رنگ | | | ۱۳۹۴ | | ۱۳۹۵ | | ۱۳۹۶ | | کل | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | تعداد | فراوانی (درصد) | تعداد | فراوانی (درصد) | تعداد | فراوانی (درصد) | تعداد | فراوانی (درصد) |
| وضعیت رنگ | تخت | | ۴۶ | ۲۳ | ۲۵ | ۱۳ | ۹ | ۱۹ | ۸۰ | ۱۸ |
| | سایه‌دار | | ۲۱ | ۱۰ | ۲۴ | ۱۲ | ۵ | ۱۰ | ۵۰ | ۱۱ |
| | تلفیقی | | ۱۲۵ | ۶۴ | ۱۲۶ | ۶۸ | ۳۳ | ۷۰ | ۲۸۴ | ۶۶ |
| رنگ غالب | رنگ‌های اصلی | | ۹۲ | ۴۷ | ۱۲۱ | ۶۵ | ۲۳ | ۴۸ | ۲۳۶ | ۵۵ |
| | رنگ‌های فرعی | | ۳۵ | ۱۷ | ۲۹ | ۱۵ | ۸ | ۱۷ | ۷۲ | ۱۶ |
| | رنگ‌های ترکیبی | متضاد | ۴۰ | ۲۰ | ۲۹ | ۱۵ | ۹ | ۱۹ | ۷۸ | ۱۸ |
| | | هماهنگ | ۲۳ | ۱۱ | ۶ | ۳,۲ | ۷ | ۱۴ | ۳۶ | ۸ |
| تضاد رنگ با فصل انتشار | هماهنگ با فصل | | ۷۳ | ۳۷ | ۱۰۷ | ۵۷ | ۲۴ | ۵۱ | ۲۰۴ | ۴۷ |
| | در تضاد با فصل | | ۱۰۰ | ۵۱ | ۳۶ | ۱۹ | ۱۷ | ۳۶ | ۱۵۳ | ۳۵ |
| ارزش رنگ | روشن فام | | ۵۶ | ۲۸ | ۵۵ | ۲۹ | ۱۵ | ۳۱ | ۱۲۶ | ۳۰ |
| | متعادل | | ۲۷ | ۱۳ | ۶ | ۳ | ۴ | ۸ | ۳۸ | ۸ |
| | تیره فام | | ۱۲۰ | ۶۱ | ۱۳۰ | ۷۰ | ۲۹ | ۶۱ | ۲۷۹ | ۶۵ |
| ترتیب قدرت جلب‌توجه رنگ | ۱. نارنجی | | ۵۵ | ۲۸ | ۶ | ۳,۲ | ۷ | ۱۴ | ۶۸ | ۱۵ |
| | ۲. قرمز | | ۴۳ | ۲۲ | ۸۲ | ۴۴ | ۲۳ | ۴۸ | ۱۴۸ | ۳۴ |
| | ۳. سبز | | ۳۳ | ۱۶ | ۸۲ | ۴۴ | ۱ | ۲ | ۴۸ | ۱۱ |
| | ۴. خاکستری | | ۱۹ | ۱۰ | ۸ | ۴ | ۳ | ۶ | ۳۰ | ۷ |
| | ۵. آبی | | ۵۳ | ۲۷ | ۴۹ | ۲۶ | ۸ | ۱۷ | ۱۱۰ | ۲۵ |
| | ۶. زرد | | ۲۳ | ۱۱ | ۳۲ | ۱۷ | ۳ | ۶ | ۵۸ | ۱۳ |
| ترتیب خوانایی ترکیب رنگ‌ها | ۱. قرمز روی آبی روشن | | ۵۳ | ۲۷ | ۳۷ | ۲۰ | ۸ | ۱۷ | ۹۸ | ۲۲ |
| | ۲. قرمز روی طوسی | | ۸۴ | ۴۳ | ۶۴ | ۳۴ | ۲۱ | ۴۴ | ۱۶۹ | ۴۰ |
| | ۳. قرمز روی سبز زرد | | ۸ | ۴ | ۱۰ | ۵ | ۲ | ۴ | ۲۰ | ۴ |
| | ۴. قرمز روی نارنجی زرد | | ۱۲ | ۶ | ۱۱ | ۶ | ۷ | ۱۴ | ۳۰ | ۷ |
| الویت گرمی یا سردی | گرم و روشن | | ۱۲ | ۶ | ۳۹ | ۲۱ | ۱۰ | ۲۱ | ۶۱ | ۱۴ |
| | سرد و تیره | | ۲۰ | ۱۰ | ۱۹ | ۴,۸ | ۸ | ۱۷ | ۴۷ | ۱۱ |
| | گرمی‌غالب | | ۷۷ | ۳۹ | ۵۱ | ۲۷ | ۱۱ | ۲۳ | ۱۳۹ | ۳۲ |
| | سردی غالب | | ۸۴ | ۴۳ | ۶۷ | ۳۶ | ۱۹ | ۴۰ | ۱۷۰ | ۳۹ |
| نوع مفهوم رنگ | روان‌شناختی | | ۷ | ۳,۵ | ۱۸ | ۹,۷ | ۹ | ۱۹ | ۳۴ | ۷,۹ |
| | قراردادی | | ۱۰ | ۵ | ۳ | ۱,۶ | ۳ | ۶ | ۱۶ | ۳,۷ |
| | سمبلیک | | ۳۹ | ۲۰ | ۴۱ | ۲۲ | ۷ | ۱۴ | ۸۷ | ۲۰ |
| | دل‌بخواهی | | ۱۴۰ | ۷۱ | ۱۱۸ | ۶۳ | ۳۴ | ۷۲ | ۲۹۲ | ۶۸ |

**جدول۱. فراوانی کیفیت‌های مؤثر بر رنگ در بیلبوردها و عرشه‌های پل شهری تهران (۱۳۹۶-۱۳۹۴) (منبع: نگارندگان)**

**نمونه‌هایی از بیلبورد، طراح (؟) (۱۳۹۵-۱۳۹۴) رنگ‌های دل‌بخواه و در تضاد با فصل (منبع: آرشیو سازمان زیباسازی شهری تهران)**

**دو نمونه عرشهٔ پل، طراح(؟) (۱۳۹۵-۱۳۹۴) رنگ‌های دل‌بخواه و هماهنگ با فصل (منبع: آرشیو سازمان زیباسازی شهری تهران)**

غالب متعلق به گرمی ۳۲ درصد و سردی ۳۹ درصد است که هر دو زیر میانگین هستند. به استفاده از رنگ‌های روان‌شناختی و قراردادی توجه ناچیزی شده، در حالی که در ۶۸ درصد آثار جامعهٔ آماری استفاده از رنگ‌های دل‌بخواهی وجود دارد؛ البته در ۲۰ درصد آثار هم استفاده از رنگ‌های سمبلیک مشاهده می‌شود.

**مقایسهٔ وضعیت کیفیت رنگ‌ها در سه سال به تفکیک**

از جدول ۱ استنباط می‌شود که بیشترین وضعیت رنگ در طول سه سال پژوهش‌شده، در حالت تلفیق رنگ‌های تخت و سایه‌دار بوده و بیشترین فراوانی این حالت در سال ۱۳۹۶ با نرخ ۷۰ درصد است. بیشترین نرخ رنگ غالب مربوط به رنگ‌های اصلی در سال ۱۳۹۵ با فراوانی ۶۵ درصد بوده است؛ از رنگ‌های فرعی و ترکیب متضاد و ترکیب هماهنگ به تناوب با فراوانی بسیار کم استفاده شده است. در طول سه سال بیشتر رنگ تیره‌فام با نرخ نسبتاً بالا، به‌ترتیب ۶۱ درصد و ۷۰ درصد و ۶۱ درصد به‌کار رفته، رنگ روشن‌فام زیر میانگین و ارزش متعادل بسیار کم استفاده شده است. در خصوص هماهنگی رنگ‌های آثار با رنگ‌های فصل انتشار بیشترین فراوانی متعلق به سال‌های ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶ با نرخ ۵۷ درصد و ۵۱ درصد است (میانگین). این در حالی است که رنگ‌های متضاد با فصل انتشار فقط در سال ۱۳۹۴ هم در حدود میانگین است. از رنگ‌های جالب‌توجه بسیار کم استفاده شده به‌جز قرمز در ۱۳۹۶، آن هم با نرخ ۴۸ درصد. از خوانایی رنگ‌ها بیشتر از شیوهٔ قرمز روی طوسی و آن هم با نرخ زیر میانگین بهره برده شده است. در خصوص دمای رنگ هیچ اولویتی در طول سه سال مشاهده نشد و فراوانی‌ها همه زیر میانگین هستند. بیشترین نرخ نوع مفهوم رنگ متعلق به استفادهٔ رنگ‌های دل‌بخواهی است که در هر سه سال بالاتر از میانگین است؛ ولی در سال‌های ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵ حدود ۲۰ درصد از رنگ‌های سمبلیک بهره برده شده است.

**نتیجه‌گیری**

از پژوهش اسنادی و تحلیل آماری نمونه‌های پژوهش، این نتیجه حاصل شد که به‌طور غریزی پس از ترکیب‌بندی دومین و ماندگارترین ارتباط دیداری، احساسی و تأثیرپذیری دریافتگر با اثر، وضعیتِ کیفیتِ رنگ‌های آن است. اگر رنگ‌ها منطقی و هدفمند برگزیده شوند، رفتار دل‌خواهی را در فرد پدید خواهند آورد. در تبلیغات شهری با استفاده از رنگ بیان‌های زیبا و اثربخش را که متناسب با محتوای مدنظر باشد، واضح‌تر، صریح‌تر و قوی‌تر به دریافتگر منتقل می‌کند که در نهایت موجب رضایت شهروندان می‌شود. هرچند کیفیت‌های رنگ کم‌وبیش درهم‌تنیده‌اند؛ اما سعی بر آن شد تا برای بررسی تا حد ممکن از هم تفکیک شوند. آمار نشان می‌دهد که بیشترین فراوانی وضعیت

رنگ‌ها در مجموع سه سال به‌صورت تلفیقی تخت و سایه‌دار ۶۶ درصد توأمان در بیش از نیمی از آثار به‌کار رفته که در اصل صریح‌تر و آسان‌تر با مخاطب عام ارتباط برقرار می‌کنند. رنگ غالب در بیشتر از نیمی از آثار، رنگ‌های اصلی است، حال آنکه رنگی که ترکیب به طرف آن گرایش دارد تعیین‌کنندهٔ کیفیت آن است نه رنگ اصلی؛ در ضمن از رنگ‌های متضاد یا هماهنگ استفادهٔ ناچیزی شده است. در صورتی که تضاد رنگی یکی از اثربخش‌ترین کیفیت‌های رنگ در تبلیغات شهری است. رنگ‌های مکمل به یکدیگر شدت می‌بخشند و غالباً به منظور ایجاد تأثیری هیجان‌انگیز و سرزنده به کار می‌روند. رنگ‌های متضاد جلب‌توجه می‌کنند و از فاصلهٔ دور به‌خوبی دیده می‌شوند. در حالی که مرزهای رنگ‌های هماهنگ که در عین اینکه تسکین‌بخش و آرام‌کننده هستند، درهم ادغام می‌شوند و پیام تبلیغات را مبهم و چالش‌برانگیز می‌کنند که نتیجهٔ آن آشفتگی و به‌هم‌ریختگی نما و محیط شهر است که باعث بی‌نظمی‌و زشتی محیط و نارضایتی شهروندان می‌شود. در ارتباط با استفاده از رنگ‌های هماهنگ یا در تضاد با فصل انتشار، در مجموع نرخ پایینی مشاهده شد. در نتیجه میزان بهره‌گیری از تضاد رنگی در این خصوص زیر میانگین بوده است.

بیشترین فراوانی در توجه به ارزش رنگ متعلق به تیره‌فام ۶۵ درصد است که از درخشش رنگ می‌کاهد. رنگ‌های روشن و درخشان، احساس گرما، خوشحالی و سرور و شادی ایجاد و دریافتگر را به مشارکت دعوت می‌کنند. رنگ‌های سرد، تاریک، تیره، مالیخولیایی و افسرده‌کننده‌اند. رنگ تابلوهای رنگارنگ تبلیغاتی همراه با کاربری‌های متنوع خود باعث ایجاد جذابیت و هیجان در فضا خواهند شد و باعث سرزندگی محیط می‌شوند. انسان با دیدن رنگ‌های شاداب و فرح‌بخش لذت بصری بیشتری را تجربه می‌کند. خوانایی رنگ‌ها بر حسب مدت زمان رؤیت آن‌ها، چنین است:

اول قرمز دیده می‌شود، بعد به‌ترتیب سبز، طوسی، آبی و در آخر زرد دیده می‌شوند؛ این درحالی است که نارنجی خوانایی فوق‌العاده‌ای دارد، اما بیشترین رنگ‌های استفاده‌شده و در حد زیر میانگین قرمز یعنی دومین رنگ از نظر شدت خوانایی و آبی یعنی پنجمین از این حیث است. از دمای رنگ گرم و سرد استفادهٔ کمی شده و بیشتر آثار دمای متعادلی دارند. دمایی که از یک رنگ برمی‌خیزد، نظیر همهٔ روابط رنگی، نسبی است. حتی رنگ‌هایی که ذاتاً گرم یا سردند، وقتی کنار رنگی دیگر قرار می‌گیرند از لحاظ دمایی، تغییر می‌کنند. نکتهٔ مهم دیگر اینکه هرچند مباحث مربوط به مفهوم رنگ‌ها قطعی نیستند، به نظر ما مفاهیم موجود رنگ در تبلیغات شهری را می‌توان به ۴ گروه تقسیم کرد:

۱. مفهوم روان‌شناختی، احساس هر فرد است که هر کس نسبت به رنگی دارد، اما از آنجا که ساختار فیزیولوژیک انسان‌ها یکسان است، در بسیاری از موارد حس گرفته‌شده در اکثر دریافتگران یکسان می‌شود؛

۲. مفهوم قراردادی، مانند رنگ‌های علائم راهنمایی‌ورانندگی که انتخاب و وضع شده‌اند و همگان آن‌ها را آموزش می‌بینند؛ پس همگانی هستند، اما عمدتاً ارتباطی با مفهوم روان‌شناختی رنگ‌ها ندارند؛

۳. مفهوم نمادین یا سمبلیک که قسمتی از یک کل را دربرمی‌گیرد و بیشتر برای القا مفاهیم انتزاعی به کار می‌رود مانند پرچم سبز برای بیان صلح در اسلام. این نوع مفاهیم هم بر اثر آموزش مصطلح می‌شوند و بنابراین همگانی می‌شوند؛

۴. مفهوم دل‌بخواهی که فقط بنا به سلیقهٔ طراح استفاده می‌شود و همگانی نیست؛ حالت استعاره دارد و ممکن است بر اثر تکرار استفاده به نوع نمادین تبدیل شود.

امروزه در تبلیغات بیشتر از سه گونهٔ اول مفهوم رنگ استفاده می‌شود، اما در بیشتر آثار جامعهٔ آماری از رنگ‌های دل‌بخواهی ۶۸ درصد استفاده شده است. این نشان می‌دهد که به‌رغم تمام اهمیتی که نظریه‌پردازان برای رنگ قائل شده‌اند، نحوهٔ انتخاب آن به‌ندرت همراه با تجزیه‌وتحلیل درست و حساب شده انجام می‌گیرد. طراحان باید بدانند که رنگ منتخب آنان چه واکنش و تأثیری را در محیط خواهد داشت و دایرهٔ شمول آن رنگ در اثربخشی تبلیغ محیطی چه وسعتی دارد.

در روند استفاده از کیفیت‌های اثربخش رنگ در تبلیغات بازهٔ زمانی پژوهش تغییر چشمگیری مشاهده نشد. فقط رنگ‌های تلفیقی تخت و سایه‌دار در سال ۱۳۹۶ حدود ۷۰ درصد نرخ نسبتاً بالایی را به خود اختصاص داده است. همچنین ارزش رنگ متعادل در سال ۱۳۹۵ حدود ۷۰ درصد چشمگیر است. استفاده از رنگ‌های دل‌بخواهی در سال‌های ۱۳۹۴ حدود ۷۱ درصد و ۱۳۹۶ حدود ۷۲ درصد هم بیشتر از فراوانی میانگین سه سال است که نکته‌ای درخور تأمل است.

در مجموع بیلبوردهای شهری تهران (۱۳۹۶-۱۳۹۴) هرچند گاه صریح و آسان با دریافتگر ارتباط برقرار می‌کنند، در آن‌ها بیشتر از رنگ‌های هماهنگ با فصل انتشار، استفاده شده است که تلألؤ رنگ‌های

اثر، در هیاهوی رنگ‌های محیط محو و گم خواهد شد و در این حالت، انبوهی از تصاویر بی‌سروصدا ایجاد می‌شود که نه تنها توجه مخاطب خود را جلب نمی‌کند بلکه وی را سردرگم می‌کند. همچنین در این آثار از رنگ‌های متضاد که مناسب جذب مخاطب است به میزان کم ۱۸ درصد بهره برده شده است. دیگر اینکه در ۶۵ درصد موارد تیره‌فام هستند که فام تیره از درخشش رنگ که با هدف جلب و ایجاد نشاط مناسب تابلوهای تبلیغات شهری است می‌کاهد، سپس اینکه در جامعهٔ آماری مدنظر، رنگ‌های دل‌بخواهی با نرخ ۶۸ درصد به کار برده شده که بنا به سلیقهٔ طراح استفاده می‌شود و همگانی نیستند و نیز از رنگ‌های سمبلیک فقط در ۲۰ درصد موارد استفاده شده است. در نهایت از کیفیت‌های دیگر رنگ که مؤثر بر اثربخشی هستند، بهرهٔ خاصی مشاهده نمی‌شود. این امر موجب نقض تأثیر تبلیغات و نپیمودن فرایند جذب، کشف و اقناع دریافتگر می‌شود. همچنین در بازهٔ زمانی این جستار روند استفاده از رنگ‌ها، تغییرات چشمگیری نداشته است.

**پی‌نوشت:**

1-Marshal Mc Luhan
2-nuance
3-Saturation
4-Value
5-Temperature
6-hue
7-intensity
8-Herbert Ives
9-biologique
10-Psychophysiologique

**منابع:**


- آرنتسون، ایمی‌ای (۱۳۹۶) ***مبانی طراحی گرافیک***، حسام حسن‌زاده، تهران: سورهٔ مهر
- آرنهایم، رودف (۱۳۹۲) ***هنر و تدراک بصری، روان‌شناسی چشم خلاق***، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: سمت
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۶۴) ***هنر چیست***، تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء
- اتحاد محکم، سحر؛ ناظری، افسانه؛ سبحانی‌فرد، یاسر؛ فرامرزی، سالار(۱۳۹۶) «کاربرد قوانین ادراک دیداری گشتالت در طراحی گرافیک بیلبوردهای تبلیغاتی، نمونهٔ موردی: بیلبوردهای تجاری تهران در سال ۱۳۹۴» ***باغ نظر***، ۱۴(۵۵)، ۷۱-۸۶.
- احمدی، تقی (۱۳۸۹) ***مهندسی تبلیغات محیطی (مهندسی تبلیغات شهری)***، تهران: فرازاندیش سبز
- بختیاری‌فرد، حمیدرضا (۱۳۸۸) ***رنگ و ارتباطات***، تهران: فخر اکیا
- حسینی لاهیجی، سیدرضا (۱۳۹۰) ***آشنایی با تبلیغات شهری***، تهران: راهدان، سازمان شهرداری‌ها و دهیاری‌های کشور
- داندیس، دونیس اِ (۱۳۶۸) ***مبادی سواد بصری***، ترجمهٔ مسعود سپهر، تهران: سروش
- دانشگر، فهیمه؛ طاهری، مونا(۱۳۹۹) «بررسی ترکیب‌بندی در بیلبوردها و عرشه‌های پل شهری تهران (۱۳۹۶-۱۳۹۴)» ***گرافیک و نقاشی***، ۳(۵)، ۵۳-۶۵.
- غفاری، مسعود(۱۳۷۹)، ***رنگ و تاثیرات آن بر واکنش‌های ما***، انتخاب، ۳ آبان.
- فدوی، سید محمد (۱۳۹۲) «فضای شهری و هنرهای کاربردی»، مجموعه مقالات همایش علمی اولین دوسالانهٔ دیوارنگاری شهری و گرافیک محیطی، تهران: سازمان زیباسازی شهر تهران
- قلی‌زاده، عادل (۱۳۹۰) ***طراحی تحلیلی***، تهران: فاطمی
- کالن، گوردن (۱۳۸۷) ***گزیدهٔ منظر شهری***، ترجمهٔ منوچهر طبیبیان، تهران: دانشگاه تهران
- کپس، جئورگی (۱۳۹۸) ***زبان تصویر***، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، تهران: سروش
- محمدی‌فر، محمدرضا (۱۳۷۷) ***فرهنگ تبلیغات***، تهران: سازمان چاپ و انتشار وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی


**References**:


- Ayatolahi, H. (1985). ***What is Art***, Tehran: Raja Cultural Pub. (Text in Persian).
- Arntson, A. E. (2017). ***Graphic Design Basics***, (1st ed.), Translated by Hessam Hassanzadeh, Tehran: Soore Mehr (Text in Persian).
- Arnhiem, R. (2013). ***Art and Visual Perception, Psychology of the Creative Eye***, (7th ed.) Translated by Majid Akhgar, Tehran: Samt (Text in Persian).

● Ahmadi, T. (2010). ***Environmental Advertising Engineering (Urban Advertising Engineering)***, (1st ed.) Tehran: Faraz Andish Sabz (Text in Persian).

● Bakhtiarifard, H. (2009). ***Color and Communication***, (1st ed.) Tehran: Fakhrakia (Text in Persian).

● Dondis, D. A. (1989). ***A Primer of Visual Literacy***, Translated by Masoud Sepehr, Tehran: Soroush (Text in Persian).

● Daneshgar, F. (2016). The Effectiveness of Three-Dimensional Urban Advertising From the Perspective of Iconologie, ***Urban Management Journal***, 45, 249-257.

● Daneshgar, F., & Taheri, M. (2021). A composition Survey on Urban Billboards and Bridge Decks of Tehran (2015-2017), ***Painting Graphic Research***, 3(5), 53-65. doi: 10.22051/pgr.2020.33322.1088 (Text in Persian).

● Enel, F. (1971). L'affiche, Fonction, Langage, Rhetorique. Paris: Mame

● Ettehadmohkam, S., Nazeri, A., SobhaniFrad, Y., & Faramarzi, S. (2017). Application Study of Gestalt Visual Perceptual Laws in Advertising Billboard Graphic Design. The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar, 14(55), 71-86 (Text in Persian).

● Gholizadeh, A. (2011). ***Analytic Design***, Tehran: Fatemi (Text in Persian).

● Fadavi, S. M. (2013). Urban Space Applied Arts, ***Proceeding of the First Scientific Conference of Biennial of Urban Graffiti and Environmental Graphics***, Tehran: Beautification Organization of Tehran City (Text in Persian).

● Hosseini Lahiji, S. R. (2011). ***Familarity with Urban Advertising***, (1st ed.) Tehran: Rahdan, Publication of the Municipal Organization of the Country (Text in Persian).

● Cullen, G. (2008), ***The Concise Townscape***, (5th ed.). Translated by Manouchehr Tabibian, Tehran: University of Tehran (Text in Persian).

● Ghafari, M. (2000). Color and Its Effects on Our Reactions, (1nd ed) Entekhab 3 Aban

● Kepes, G. (2019). ***Language of Vision***, (14th ed.), Translated by Firouzeh Mohajer, Tehran: Soroush (Text in Persian).

● Mohammadifar, R. (1998), ***Advertising Culture***, (1st ed.), Tehran: Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidence (Text in Persian).

***URLs:***

URL1: www.au-troisieme-oeil .com

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

مقاله پژوهشی
Research Article

# تداوم کاربست سنت ابری‌سازی در نقاشی‌های بیتا وکیلی

**چکیده**

هنرمندان ایرانی در مواجهه با نقاشی غربی، واکنش‌های متفاوتی نشان دادند. برخی از این نقاشان، عناصر و اصول سنت تصویر کشور را در نقاشی معاصر، احیا کردند. بیتا وکیلی، یکی از این نقاشان است که در عرصه‌های داخلی و خارجی موفقیت‌های زیادی داشته و با شناخت ویژگی‌های نقاشی مدرن، آثار چشمگیری را به هنر معاصر ایران عرضه کرده است. آثار او مملو از نقوش ابر یا نقوش سنگ مرمر بر روی بوم است. از طرف دیگر، در فرجامین سال‌های سدهٔ نهم هجری قمری، شیوهٔ ابری‌سازی در کاغذسازی سنتی ایران ابداع شد که به آن کاغذ ابری نیز اطلاق می‌شد. حال سؤال این است که چگونه سنت ابری‌سازی در آثار بیتا وکیلی ظهور پیدا کرده است. در پاسخ به این سؤال، یافته‌های این مقاله که با روش توصیفی و تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، آرشیوی و اینترنتی به انجام رسیده، نشان می‌دهد که در آثار این هنرمند، ابری‌سازی دگرگونی‌های جدیدی یافته و با کارکردی متفاوت بر روی بوم تجلی مییابد. به‌طوری که نقش‌مایهٔ ابر با تأکید بر رویکرد علم‌گرایانهٔ مدرنیستی، نقشه‌های جغرافیایی و عکس‌های ماهواره‌ای را بازنمایی میکند. همچنین احیا و کارکرد متفاوت ابری‌سازی در دورهٔ اول نقاشی‌های این هنرمند بر اساس تغییر در روش تولید، تحول در مصالح و تغییر در میزان ارجمندی جایگاه نقش‌مایهٔ ابر و همچنین در دورهٔ دوم علاوه بر این‌ها با جایگزین‌کردن استعارهٔ تصویری مصالح فلزی به‌جای المان تصویری واژه‌ها (خوشنویسی) به‌عنوان عنصر اصلی بیان، صورت گرفته است.

**واژه‌های کلیدی:** «نقاشی معاصر ایران» ،»زنان نقاش معاصر ایران»،»بیتا وکیلی»، «کاغذ ابری»، «ابری‌سازی»، « اصل ابر»، «فرمالیسم».

**رضا رفیعی‌راد**
دانشجوی دکتری هنرهای اسامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسامی، تبریز ، ایران.

r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۰۵-۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۰۸-۱۶

1-DOI: 10.22051/PGR.2021.37292.1115

**مقدمه**

نقاشی ایرانی که تا عصر صفوی در حوزهٔ هنر بیانگر و وابسته به ادبیات و عرفان و دیگر مدیوم‌ها بود در مواجهه با نقاشی مدرن که بر مفاهیمی چون نقاشی ناب، استقلال نقاشی، خودبسندگی نقاشی و اصالت و کیفیت زیباشناسانه، ارزش‌گذاری در هنر را (Greenberg, ۱۹۶۸: ۱۸-۴۳) تأکید نموده و مدرنیسم را به‌عنوان نگاهبان کیفیات زیباشناسانه در نقاشی (Greenberg, ۱۹۶۱: ۳) معرفی می‌کرد، گرفتار چالش شد. چنان‌که داریوش شایگان، هرگونه تلاش برای تلفیق هنر کهن با اسلوب‌های مدرن را هم منتفی می‌دانست (شایگان،۱۳۷۲: ۱۲۲)، اما گرابر معتقد بود که نقاشی ایران در کنار بسیاری دیگر از سنت‌ها، سیمای اصلی سدهٔ نوزدهم، یعنی ضرورت مدرنیته و ناممکن‌بودن بازگشت به گذشته را به تصویر می‌کشد (گرابر، ۱۳۸۷: ۹۵)

پس از ورود رشتهٔ تحولات در نقاشی به ایران چند نسل هنرمندان ایرانی در مواجهه با آن واکنش‌های متفاوتی نشان دادند. البته، برخی اصالت هنر مدرن غربی را تأیید می‌کنند، اما هنر نوگرای ایران را فاقد درک درستی از هنر مدرن می‌دانند؛ مانند پاکباز که معتقد است دستاورد جامعی در هنر معاصر ایران به دست نیامده و این دو علت داشته: یکی الگوبرداری‌های ناسنجیده و دیگری نهادینه‌نشدن هنر مدرن در جامعه (پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۵)؛ عده‌ای نیز راهی میانه برگزیدند و در جست‌وجوی شباهت‌ها و تفاوت‌های هنر مدرن و هنر ایرانی، بیان داشتند که هم در هنر آبستره و هم در هنر سنتی تجریدگرا، هنرمند از مرز شکل و صورت فراتر می‌رود؛ بنابراین این دو در مقام پرهیز از طبیعتگرایی با هم اشتراکاتی دارند، اگرچه یکی تجربه‌های نفسانی و دیگری تجربه‌ای معنوی است و در نهایت، راه این است: کشف مجدد سنت‌های تصویری ایرانی که بر پایهٔ الهام و به‌کارگیری دوبارهٔ نقوش و اشکال سنتی است (حسینی‌راد، ۱۳۷۷: ۱۴۰-۱۳۶).

بسیاری از نقاشان ایرانی در جست‌وجوی تلفیق اصول نقاشی مدرن با اصول هنر سنتی، به آزمون و خطاهایی دست زدند؛ از جمله بیتا وکیلی که نقاشی شناخته‌شده در عرصهٔ هنر معاصر ایران است. آثار بیتا وکیلی در دورهٔ چهارم از تقسیم‌بندی‌های نقاشی معاصر از منظر پاکباز، خلق شده و متعلق به این دوره است. از نظر پاکباز، جمعیت خواستار هنر به‌ویژه زنان در این دوره افزونی یافت و زیست حاشیه‌ای نقاشی التقاطی دوران قبل، زمینهٔ مناسبی برای جلوه‌گری پیدا کرد و صور دیگری از نقاشی تزیینی با ظاهر ایرانی و شرقی نیز امکان بروز یافتند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۶۷۵).

اکنون با گذشت حدود سی‌وهشت سال از چهارمین دوره از نقاشی معاصر ایران، می‌توان مجدداً بارقه‌هایی از رویکرد خودآگاه یا ناخودآگاه نقاشان ایرانی به سنت‌های تصویری را مشاهده کرد. این توجه به سنت تصویری ایرانی، دستاوردی ارجمند و تلاشی هدفمند در جهت نفی مصرف‌گرایی در علوم‌انسانی و هنر بیگانه است. هدف پژوهش حاضر بررسی آثار بیتا وکیلی، از منظر رویکرد به سنت تصویری ایرانی و بررسی شیوهٔ کار متداوم این نقاش، در احیا و به‌کارگیری ابری‌سازی، در دورهٔ معاصر است. بیشتر دوره‌های مختلف آثار بیتا وکیلی را می‌توان به‌دلیل خصلت انتزاعی‌شان، در حوزهٔ نقاشی مدرنیستی تحلیل و بررسی کرد، اما در دوره‌های اخیر، افزون بر انتزاع، شاهد حضور فیگورها، بازنمایی مکان‌هایی مثل نقشهٔ ایران نیز در آثار ایشان هستیم. این روند طولی در تغییر روش، از طرفی برخلاف جهت تاریخ نقاشی مدرن غرب یعنی از بازنمایی فوویسمی به نفی هر نوع نگاه بیرونی در انتزاع پسانقاشانه است و از طرف دیگر همسو با هنر پست‌مدرن است که خودبسندگی، خلوص، سبک، کیفیت و نگاه درونی مدیوم هنر را نفی و به‌نوعی به تطبیق عینی بازنمایی هم‌زمان ابژهٔ هنر و تصویر آن توجه می‌کند. حال سؤال این است که چگونه اصول ابری‌سازی در آثار بیتا وکیلی که از معیارهای خلوص گرینبرگی پیروی می‌کند، ظهور پیدا کرده است.

**روش پژوهش**

این پژوهش با روش توصیفی‌تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و آرشیوی انجام گرفته است. بیتا وکیلی، نقاش، متولد سال ۱۳۵۲، دارای مدرک کارشناسی‌ارشد نقاشی از دانشگاه هنر تهران است که نامش در سال ۱۳۹۰، در دوازدهمین حراجی کریستی در دُبی به‌عنوان گران‌ترین هنرمند زن خاورمیانه ثبت شد. او در بیش از چهل نمایشگاه گروهی در ایران، امارات متحدهٔ عربی، کانادا، ارمنستان و فرانسه شرکت کرده است.

در این پژوهش، ابتدا آثار او از سال ۱۳۸۱ تاکنون که شامل مجموعه‌هایی با عناوین «بهمن» (۱۳۹۱)، «رؤیای نیویورک» (۱۳۹۱)، «ایران» (۱۳۹۳ الی ۱۳۹۴) و نیز نمایشگاه‌های انفرادی او در گالری اثر (۱۳۸۴ و ۱۳۸۱و ۱۳۸۰)، در گالری ماه مهر (۱۳۸۸)، با عنوان «نبض زمین»، در کاما گالری (۱۳۹۷)، «عبور باید کرد» در گالری ایوان (۱۳۹۵) و نمایشگاه‌های گروهی با عنوان «هنر جوان» در گالری طراحی هنر (۱۳۹۸)، «تجلی عشق» در نگارخانهٔ آشیانهٔ مهر (۱۳۹۶)،

نمایشگاه گروهی با عنوان «فراتر از هنر نورپردازی: هنر معاصر ایران» در گالری هنری سیتیاِسپاس کانادا (۱۳۸۲)، در گالری هفت ثمر (۱۳۸۳)، نمایشگاه هنر بین‌الملل پکن (۱۳۸۵)، گالری جیمز در آمریکا و چندین نمایشگاه دیگر در عمان، موناکو و لندن، به نمایش درآمده، همچنین آثار او که از سال ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۱ است، در حراج کریستیز دبی و به‌طور مداوم در حراج تهران حضور داشته‌اند. آنچه در این پژوهش، مطالعه شد، مجموعه‌های مختلف آثار اوست که در دو دورهٔ اول و دوم بر اساس کارکردهای ابری‌سازی در نقاشی او طبقه‌بندی شده است.

## پیشینهٔ پژوهش

مجموعه آثار بیتا وکیلی در کتاب مجموعه آثار او در سال ۱۳۹۳ در انتشارات ایدهٔ خلاقیت به چاپ رسیده و منتشر شده است. در این کتاب، همچنین، نقدهایی از احمدرضا دالوند، پریس تنظیفی، بهنام کامرانی و علی‌رضا سمیع‌آذر دربارهٔ آثار و شیوهٔ کار او ارائه شده است. علی‌رغم آنکه در حوزهٔ نقاشی مدرن و معاصر ایران و ارتباط آن با سنت‌های هنر اسلامی، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته که از این میان می‌توان به پایان‌نامهٔ الهه فراهانی در سال ۱۳۹۴ با عنوان «مطالعهٔ تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر، مطالعهٔ موردی ده نگارگر ایرانی» اشاره کرد که درصدد معرفی پنج نگارگر در دهه‌های (۱۰-۱۱ق) و پنج نگارگر معاصر برآمده است؛ از جمله کلارا آبکار، مهین افشان‌پور، زینت‌السادات امامی، فریده تطهیری‌مقدم و فرح اصولی.

همچنین پایاننامه با عنوان «بررسی گرایش‌های سنتی در آثار نقاشان معاصر ایران» نوشتهٔ ماتیسا کازرونی نیز به ورود برخی عناصر سنتی در نقاشی معاصر ایران اشاره می‌کند؛ از جمله، گرایش‌های سنتی در آثار فرح اصولی را محصول شاگردی فرشچیان می‌داند (کازرونی، ۱۳۸۱: ۲۸) تحقیق بعدی مقالهٔ «جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصهٔ تاریخ هنر ایران» نوشتهٔ مرجان ادراکی و جواد علی‌محمدی اردکانی در سال ۱۳۹۴ است که در این مقاله صرف‌نظر از آثار خلق‌شدهٔ نقاشان زن، تنها به شرایط اجتماعی و چگونگی پرورش نقاشان زن به‌ویژه بعد از انقلاب اسلامی ایران توجه شده است. در باقی مقالات منتشرشده، نقاشان زن معاصر و آثارشان به تنهایی مطالعه نشده‌اند، بلکه بیشتر از باب تصویرگری چهرهٔ زن در نگارگری معاصر یا در حوزهٔ صرف نقاشی و بدون توجه به نگارگری، بررسی‌هایی صورت گرفته است. مقالات ذیل در راستای این اهداف گردآوری شده‌اند:

مقالهٔ «نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن» نوشتهٔ فاطمه زهتاب و منصور حسامی در سال ۱۳۹۶، مقالهٔ «نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی» نوشتهٔ محبی و دیگران در سال ۱۳۹۶ و مقالهٔ «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران» نوشتهٔ اعظم راودراد و مریدی و تقی‌زادگان در سال ۱۳۸۹ و مقالهٔ «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسیتی به زن)» نوشتهٔ سارا شریعتی مزینانی و مریم مدرس صادقی در سال ۱۳۹۰. همچنین مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر در ایران و افغانستان»، در سال ۱۳۹۹، در نشریهٔ پژوهش‌نامهٔ گرافیک نقاشی به قلم رضا رفیعی‌راد و دیگران، پژوهشی با عنوان «کاربست اصل پنجم تزیینی نگارگری در نقاشی معاصر ایران»، در سال ۱۳۹۶ همچنین مقاله‌ای با عنوان «نقش نقاشان زن، در احیا و حفظ سنت نگارگری در نقاشی معاصر ایران (در چهار دههٔ اخیر)» نوشتهٔ نویسندهٔ اخیر و دیگران در نشریهٔ علمی پیکره.

## کاربست عناصر سنتی در نقاشی معاصر

در آغاز، در عصر صفویه ایرانیان با نقاشی مدرن خصوصاً تکنیک رنگ‌وروغن آشنا شدند، اما کارهایی که تولید شدند، به‌دلیل فقدان شناخت کافی از قوانین مدلینگ و نور و سایه، فاقد عمق بودند (Scheiwiller, ۲۰۱۳: ۲۳)، سپس ورود کالاها و آثار هنری و عکاسی، هم‌زمان با آموزش‌های صنیع‌الملک در کاخ گلستان، هنرمندان به عینیت‌پردازی تشویق شدند (همان: ۲۴) و فضای ناتورالیسم کمال‌الملکی تا دهه‌ها بر تاریخ نقاشی کشور تثبیت شد. بعد از بیست سال نیز مکتب نو ـ سنت‌گرای سقاخانه شکل گرفت (Issa, ۲۰۰۱: ۱۳-۱۴). نقاشی معاصر ایران، در مواجهه با نقاشی مدرن غربی، راه‌های متفاوتی را برای حیات خویش آزمود. اما یکی از مهم‌ترین دستاوردهایی که به دست آمد، یافتن کارکردهای زیباشناسانهٔ عناصر سنت‌ها، در نقاشی مدرن بود که نقاشی سقاخانه را میتوان از این گروه دانست.

با این همه، وحدت نظری در این زمینه وجود ندارد. برخی، هنرمندان مدرن غربی را مشتی معرکه‌گیر بی‌مایه و هنرمندان ایرانی را مقلد سویه‌های انسان‌زدایی مدرنیسم (قره‌باغی،۱۳۸۱: ۹۷)، برخی دیگر نقاشی معاصر ایران را مطلقاً ورشکسته (صحاف‌زاده، ۱۳۹۱: ۴۱)، برخی دیگر آن را فاقد پیوند با شالوده‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و نوعی

مدرنیسم وارداتی مقلد آوانگارد غرب و نیز تکراری می‌دانند (صمدزادگان، ۱۳۸۸: ۱۵۹).
عده‌ای نیز به «تلاش برای هم‌زمانی» به‌جای «رفع عقب‌افتادگی» (افسریان،۱۳۹۳: ۲۰) اشاره می‌کنند، برخی دیگر نقاشی معاصر ایرانی را به‌دلیل تقلیدکردن، سطحی و ظاهری توصیف می‌کنند (اسکندری، ۱۳۸۹: ۵۳-۵۰)، عده‌ای دیگر نیز دست‌وپا کردن هویت را علت گرفتاری ناسازهٔ هنر مدرن ایران در چرخهٔ روایت ایدئولوژی واپس‌گرا می‌دانند (چیت‌سازها،۱۳۸۷: ۲۶). گرابر (۱۳۸۷: ۹۵) نقاشی اواخر عصر قاجار را واجد اصالت مدرنیستی می‌داند. آغداشلو نیز هنر دههٔ چهل را به‌دلیل تحلیل و بهره‌گیری و از آن خود کردن هنر مدرن، نسبت به دوران بعدی که به کپی‌کاری سبک‌های مدرن غربی روی آورده شد، هر دو را مدرنیست دانسته، اما دههٔ چهل را دارای اصالت بیشتر و گودرزی محور تجربیات نقاشان ایرانی، انگیزه‌های ابداع و کسب نوعی هویت (گودرزی،۱۳۷۷: ۶۴) می‌داند.
برخی از هنرمندان واردکردن تکنیک از غرب را یک ضرورت می‌دانستند (اعتمادی،۱۳۸۷: ۱۰۲)، برخی نیز معتقد بودند ورود تکنیک غربی باید حامل سخن سنت خودمان باشد (مجابی،۱۳۷۶: ۸) و باید میان فرهنگ بومی و زبان نقاشی جهانی سازگاری ایجاد کرد. در هر حال، نقاشی ایرانی، از تحولات سیاسی و فرهنگی که با ایجاد روابط با کشورهای غربی و ورود تفکر مدرن و ابزارهای آن در ایران از دورهٔ صفوی به بعد به وجود آمد، متأثر شد، اما با همهٔ افت‌وخیزهای فراوانی که داشت، متوقف نشد.
در دوران معاصر، بعد از تأسیس هنرستان‌ها، دانشکده‌های هنر و آموزشگاه‌ها، شاهد حضور پرشمار هنرمندانی در عرصهٔ نگارگری و نیز نقاشی به سبک‌های مدرن بوده‌ایم که با همت فراوان، در تلاش برای کاربست عناصر سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر، به شیوه‌هایی دست یافته‌اند. مشهورترین آن تحولاتی است که در نگارگری، به‌عنوان نگارگری معاصر شناخته می‌شود و بیش از همه به نوآوری‌های فرشچیان نسبت داده می‌شود. «اهمیت اقدامات او از آنجا بیشتر اهمیت پیدا می‌کند که بیگانگان با چپاول همهٔ آثار هنری ایران، سبب شدند که هنرمندان از دیدن آثار هنرمندان والای اعصار قدیم خود محروم شده و از نظر روحی و معنوی با فقدان هنر اصیل روبه‌رو شدند. به این ترتیب از صفوی به بعد، نقاشی ایرانی رو به فنا نهاد.» (خزایی، ۱۳۶۸: ۳۱) با این حال فرشچیان از طریق دعوت به دانشگاه‌ها و مراکز معتبر هنری جهان و ایراد سخنرانی و نمایشگاه، هنر ایران را به جهانیان شناسانده است. (داودی‌پور و دیگران، ۱۳۸۶: ۹)
کری ولش معتقد است، فرشچیان با تلفیق معیارهای نقاشی سنتی ایران و نقاشی کلاسیک اروپایی، مکتب خود را پایه‌گذاری کرده است (کری‌ولش،۱۳۷۴: ۱۷۲-۱۷۱). خطوط روان، موضوع نوین، ترکیب‌بندی‌های ظریف از جمله ویژگی‌هایی است که برای آثار او ذکر کرده‌اند (خسرویان،۱۳۸۹: ۲۸).
از دیگر شیوه‌های تلفیقی سنت و مدرن در نقاشی معاصر ایران عبارت‌اند از: معاصرکردن نگارگری با استفاده از تلفیق نقوش گیاهی و جانوری و همچنین حروف الفبای فارسی، استفادهٔ فراوان از نقش اسب در نقاشی که گاه به‌صورت تغییریافته طراحی و اجرا شده است، ایجاد نمودهای معاصر از نگارگری در نقاشی معاصر با تغییر مصالح، تک پیکره به شیوهٔ مبتکرانه، تحلیل سطوح نگارگری و ایجاد نمودهای بصری جدید، نگاه نوین به ترکیب‌بندی، استفاده از نقوش نگارگری در پس‌زمینه، تلفیق نقوش باستانی و نگارگری و همچنین واردکردن موضوعات معاصر در نگارگری، تغییروتحول در کارکرد سطوح معماری در نگارگری در ترکیب‌بندی، کاربست مبانی تجسمی به شیوهٔ غربی نظیر کارکردهای بافت، تناسبات کادر و محوکردن نقش‌مایه و تغییر مصالح رنگ‌گذاری در نگارگری (رفیعی‌راد و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۷-۱) که هر یک از آن‌ها شیوه‌های استفاده‌شده در آثار بانوان نقاش معاصر ایرانی بوده است. با این همه، بیتا وکیلی را می‌توان به‌عنوان هنرمندی شاخص در این زمینه بررسی کرد.

## ویژگی‌های نقاشی بیتا وکیلی در دورهٔ اول

آثار این دوره را می‌توان به‌عنوان نقاشی انتزاعی طبقه‌بندی کرد. ابعاد این آثار به نسبت دورهٔ دوم کوچک‌تر است. ترکیب‌بندی ساده‌تری دارند و رنگ‌ها نیز اشباع‌شده‌تر هستند. اجتناب کامل از هر نوع بازنمایی و سعی در نفی هرگونه تداعی تصویر از مشخصات این دوره است. فرم‌های پیچان با رنگ‌هایی که بیشتر به‌وسیلهٔ رنگ سفید اشباع شده‌اند، در زمینه‌هایی تقریباً خنثی، ترکیب‌بندی اصلی نقاشی‌های این دوره را تشکیل می‌دهند. (تصویر۱).
ضیایی دربارهٔ این دوره از آثارش به نقل از بابک اطمینانی، روند شکل‌گیری تابلوها را «رفتار ماده» اطلاق کرده است که در سطح بکر بوم به دست رنگ‌دانه و رقیق‌کننده‌ها سپرده می‌شود. ضیایی در ادامه می‌گوید که هنرمند در این روش، «مواد و رنگ‌ها را با الهام از منابع تصویری طبیعت بر روی بوم سازماندهی می‌کند و به خود وامی‌گذارد. در پایان با ضربه‌های هدایت‌شدهٔ قلم به پرداخت

**تصویر۱. بیتا وکیلی، دورهٔ اول، اکریلیک روی بوم، ۱۰۰×۱۵۰ سانتی‌متر. ۱۳۸۴، سومین نمایشگاه انفرادی در گالری اثر (منبع: آرشیو گالری ماه)**

نهایی آن‌ها می‌پردازد.» و فرم‌های به‌کارگرفته‌شده نیز با الهام از طبیعت از فاصله‌های غیرمتعارف، بسیار دور یا بسیار نزدیک مانند آب‌ها، رگه‌های چوب و سنگ، غبارات کیهانی و سحابی‌های رنگین است که در تابلو منتزع می‌شوند (ضیایی،۱۳۹۱: ۹). بیتا وکیلی دربارهٔ گذار از مرحلهٔ اول به دورهٔ دوم معتقد است که مهم‌ترین دلیل اقبال او به انتزاع «نیاز به بیان احساسات درونی»اش و علت این گذار نیز به «اتفاقات زندگی»اش مربوط است.

بیتا وکیلی در سال ۱۳۹۳ طی گفت‌وگویی که در حاشیهٔ نمایشگاه «سه نگاه» در گالری بوم انجام شد، اظهار کرد که «شاید در این سال‌ها چون خودم از درون به بیرون آمده‌ام، یعنی تجربیاتم، رفتارم یا درون‌گرایی خیلی زیادی که داشتم به‌مرور زمان کم شد و به‌تدریج اجتماعی‌تر شدم.» در واقع او توضیح می‌دهد که این گذار با حرکت جسمی و ذهنی او از درون به بیرون، از انزوا به حضور در اجتماع نسبت مستقیم داشته است.

## ویژگی‌های نقاشی بیتا وکیلی در دورهٔ دوم

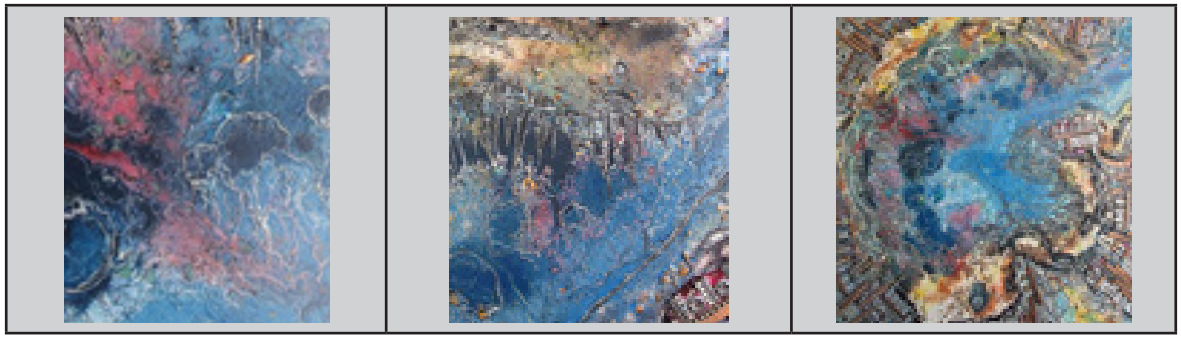
در این دوره، همان دستاوردهای دورهٔ اول پیگیری می‌شوند، اما این بار شاهد حضور اشیا و لوازمی هستیم که مستقیماً بر روی اثر نصب می‌شوند. به‌طور دقیق‌تر این اشیا عبارت‌اند از: «انواع فلزات از جمله سوزن منگنه، میخ، پیچ‌ومهره، واشر، اکلیل، پولک، منجوق و...». باید توجه داشت که این اشیا بر بستری از سطوح پیچان ابری‌شکل و مارپیچ رنگی نصب می‌شوند که در ادامهٔ آثار دورهٔ اول هستند و بر کیفیات بصری آن تأکید می‌کنند. (تصویر ۲). گاهی نیز در آن فیگور انسان (زن و جنین)، نقشهٔ ایران و یک خلیج تداعی می‌شود.

حرکت هنرمند به‌سمت برون‌گرایی، در این دوره، سبب‌ساز گرایش به واقع‌گرایی شده و علت حضور مواد و مصالح و نیز طبیعی‌ترشدن و منطقی‌ترشدن نگاه هنرمند به طبیعت را نیز می‌توان در همین گرایش به واقعیت جست‌وجو کرد. به بیان دیگر: «وکیلی تلاش می‌کند، به مفهوم و سازوکارهای زندگی بپردازد و آن را نه از فاصلهٔ بسیار دور، پنهان در لایتناهی فضا، بلکه در روی کرهٔ خاکی جست‌وجو کند.» (ضیایی،۱۳۹۱: ۹)

بنیاد شکلی این دوره از آثار بر فرم‌های ابری مانند پیچان و گاه ماندالا، فیگور انسانی و ترکیب‌بندی‌های حساب‌شده متکی است. بعد از این مقدمهٔ اجمالی باید گفت که روش پژوهش حاضر در بررسی آثار وکیلی، منحصر به دو بخش است. در بخش اول این بررسی، مصداق‌های بارز مدرن‌بودن آثار و نسبت این آثار با تعاریف هنر مدرن سنجیده خواهد شد، سپس درست زمانی که ارزش‌های مدرنیستی آثار نشان داده شد، در بخش دوم به برجسته کردن و نشاندادن ریشه‌های سنتی عناصر که در روح آثار جاری است، توجه می‌شود.

## بررسی مصداق‌های ساختار مدرن نقاشی در آثار بیتا وکیلی

در آثار وکیلی اصول هنر مدرن را می‌توان در مصداق‌هایی نظیر حاکمیت کادر، تجربهٔ ارزش‌های عوامل فنی و بصری، توجه به علم و نیز تجربهٔ انحصاری مدیوم نقاشی متکی بر ارزش‌های بصری مشاهده کرد. کادر در آثار او، محدوده‌ای برای قضاوت و درک زیبایی‌شناسی فراهم می‌آورد و بیننده می‌داند که از بیرون به درون نگاه می‌کند، نه اینکه خود را در درون اثر، مانند آثار کلاسیک، تصور کند. تکیهٔ وکیلی بر ارزش‌های سطح نشان می‌دهد که نقاش، مفهوم خلوص و استقلال مدیوم نقاشی را حداقل در معنای سطح‌گرایی گرینبرگی به‌خوبی درک کرده است. همچنین، تأکید بر ارزش‌های عوامل بصری مانند رنگ در کنار عوامل فنی مانند ترکیب‌بندی و ریتم ثابت می‌کند که دربارهٔ نقاشی مدرن شناخت کافی دارد.



**تصویر۲. دورۀ دوم نقاشی بیتا وکیلی، سمت راست: ماهی و مرجان، ۱۰۰×۱۰۰ سانتی‌متر، فرهنگسرای نیاوران، ۱۳۹۴؛ دو تصویر دیگر: دیتیل‌هایی از زمان خلق اثر (منبع: نگارنده)**

ممکن است سؤال شود که برخی از نقاشی‌های او مانند نگاهی ماهواره‌ای، تداعی‌کنندۀ عمق و بعدهایی شبیه نقشه‌های جغرافیایی است. چنین چالشی را گرینبرگ قبلاً به این صورت مطرح کرده است. او می‌گوید که حتی اگر نقطه یا یک تصویر سیلوئت را هم بر روی صفحه قرار دهید، ایجاد عمق می‌کند، اما منظور ما این است که این پندار فضا، برخلاف عمق‌نمایی کلاسیک توهم بودن در داخل اثر را در بیننده ایجاد نمی‌کند، بلکه به او می‌گوید تو از بیرون در حال نگریستن به درون این تابلو هستی، چیزی که در آثار وکیلی به‌خوبی مشاهده می‌شود. یکی دیگر از نکات مدنظر در هنر مدرن، رابطۀ بین علم و هنر است. گرینبرگ از پست امپرسیونیست‌ها نام می‌برد و بیان می‌کند که علم و هنر در مدرنیسم با هم هم‌جهت شده‌اند و این امر نشان می‌دهد که هنر مدرن از درون بستر فرهنگی بیرون آمده که علم از آن سربرآورده است (Greenberg:۱۹۶۱: ۶). علاقۀ بیتا وکیلی به نقشۀ جغرافیایی نیز می‌تواند واگویه‌ای برای این واقعیت باشد که هنرمند در ساختاری زندگی می‌کند که دانش امروزین در آن نقشی جدی ایفا کرده است. یعنی در جغرافیایی قرار دارد که محصولات دانش اکسپریمنتال مانند کارتوگرافی ماهواره‌ای از غرب به آن گسیل کرده است و این جریان فکری‌علمی ذهن هنرمند را درگیر کرده و در آثارش بازتاب یافته است.

حال سؤال اینجاست که آیا انتقال مدرنیسم به این جغرافیا، سبب شده تا نقاش با ادراک خوبی که از آن پیدا کرده، مانند کارگری فرهنگی به اشاعۀ هنر مدرن غربی روی آورد. با نگاهی دقیق‌تر به آثار می‌توان دریافت که بارقه‌هایی از المان‌های سنتی در لابه‌لای این مدرنیسم می‌درخشند و پنهان می‌شوند. آنچه در این مقاله مدنظر است، این است که ریشه‌های سنت در تاروپود آثار بیتا وکیلی، به چه صورت انعکاس یافته است. باید گفت بخش عمدۀ احیای سنت در کار هنری بیتا وکیلی در دورۀ اول بر اصل ابر و در دورۀ دوم بر تلفیق این اصل با کاغذ ابری استوار است که در ادامه تبیین می‌شود.

## اصل ابر و تفاوت آن با ابری‌سازی و احیای آن در نقاشی‌های بیتا وکیلی

در هنر مشرق‌زمین می‌توان نمونه‌هایی از ترکیب‌های سیال رنگ‌ها را در کنار هم مشاهده کرد. در تصویر زیر که به‌ترتیب تنگی متعلق به دورۀ تانگ، قرن هفتم میلادی در چین و نیز بشقابی متعلق به قرن دهم میلادی در نیشابور در ایران به‌دست آمده‌اند، می‌توان این سیالیت رنگی را مشاهده کرد (تصویر۳) و شاید نتوان این نوع برخورد با رنگ در آثار هنرمندان ایرانی را الزاماً رهاورد مدرنیسم دانست، چراکه سابقۀ این نوع برخورد رنگی و فرمی، در آثار تاریخی به‌دست‌آمده در این منطقه، فراوان وجود دارد.

**تصویر۳. سمت راست: تنگ متعلق به دورۀ تانگ، قرن هفتم میلادی در چین (منبع: موزۀ متروپولیتن) (URL2)**
**تصویر سمت چپ: بشقابی متعلق به قرن دهم میلادی در نیشابور در ایران (دیماند،۱۳۸۳: ۱۱۷)**

نگاهی دقیق‌تر به تاریخ هنرهای تصویری این منطقه، حقایق فراوانی را بازگو خواهد کرد. تاریخ هنر تصویری سرزمین ما با قلم هم‌بسته است. در حقیقت از سدهٔ سوم هجری به بعد می‌توان ارباب قلم‌مو را در دو طبقه گنجاند: اول آن‌هایی که از پیکرهٔ انسانی و حیوانی تصویرپردازی می‌کردند و دوم آن‌هایی که تمامی مظاهر طبیعی پیرامون خود را در سلسله‌ای از نقوش انتزاعی و نقش‌مایه‌های تجریدی فرانمون می‌کردند.

در عهد مغول دو اتفاق در هنرهای تجسمی ایران افتاد: یکی ابداع و اختراع اصول و قواعد هفت‌گانهٔ نگارگری بود که در نوشتهٔ دوست‌محمد هروی در دیباچهٔ مرقع بهرام‌میرزا، استاد احمد موسی، مبدع آن معرفی می‌شود و دومی نیز ابداع خط نستعلیق (آژند، ۱۳۹۳: ۳۲-۲۷). صادقی‌بیک در کتاب قانونالصور این هفت اصل را در قالب شعر بیان کرده است که عبارت‌اند از: «اسلیمی»، «ختایی»، «ابر»، «واق»، «نیلوفر»، «فرنگی» و «بند رومی» (آژند، ۱۳۹۱: ۱۱۴). در ادامه شرح مختصری از اصل ابر و سپس ابری‌سازی، ارائه شده و نظرات متفاوت در این باره ارائه می‌شود:

### اصل ابر

پس از ورود آثار چینی با نقوش مختلف به ایران، هنرمندان ایرانی با دگرگونیهایی که در این نقشها به وجود آوردند «اصل ابر» را ابداع کردند. این ابداعات در طول تاریخ ایران ادامه یافت تا جایی که دگرگون‌سازیهای مبتکرانهٔ هنرمندان ایرانی، این نقش‌مایه را تطورات گوناگونی بخشید. یک شکل تطور این بود که نقش‌مایهٔ ابر بر شکل خود ابر دلالت می‌کرد. این شکل به‌منظور نشان‌دادن آسمان ابرآلود به‌کار می‌رفت. به‌عنوان نمونه می‌توان از نگارهٔ «معراج پیامبر» سلطان محمد تبریزی نام برد. نیز می‌توان شکل نقش‌مایهٔ ابر را که از سدهٔ چهارم هجری به بعد به‌صورت نقش اژدها و همچنین سیمرغ دگرگون شد، مشاهده کرد. شکل دیگر تطور این نقش‌مایه را می‌توان در نقوش حیوانات افسانه‌ای مشاهده کرد. نمونه‌های زیبایی از این نقوش را استاد محمد سیاه‌قلم به وجود آورده است. در قرن هفتم و هشتم هجری قمری نیز این نقش‌مایه به‌صورت هالهٔ دور سر انبیا و اولیا درآمد که در معراج‌نامه‌ها نیز دیده می‌شود.

همچنین شکل دیگر تطور این نقش‌مایه را نیز می‌توان به‌صورت «بترمه» که به اشتباه اسلیمی ماری خوانده می‌شود، مشاهده کرد. تاریخ تصویری هنر ایران، با آن همه غنای تصویری که نقش‌مایهٔ ابر داشت، در دوران صفوی با شروع مکتب اصفهان، قلم ابر متحول شد و در نقش‌مایه‌های دیگری همچون اسلیمی به تحلیل رفت و تنها در قطعات خط، برای مرزبندی و تحدید خطوط به‌کارگرفته شد (آژند، ۱۳۹۳: ۱۵۹).

### ابری‌سازی

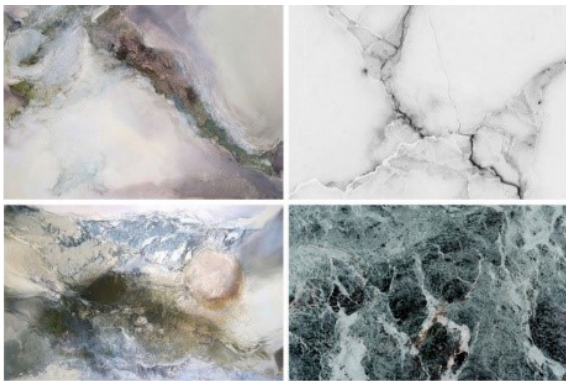
در صفحهٔ ۵۷۵ کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی عنوان شده که ابری‌سازی در نگارگری قبل از ابری‌سازی در کاغذسازی به وجود آمده است. در رسالهٔ قواعد خطوط، اختراع رنگ‌آمیزی ابری کاغذ را به خواجه عبدالله، خوشنویس دیوان اعلی نسبت داده‌اند (بیانی،۱۳۶۳: ۳۵۲). البته کاغذ ابری در صفحهٔ چهل‌ودو کتاب گلستان هنر از اختراعات ایرانیان مقیم هند معرفی می‌شود که در آن مشخصاً این اختراع به میر محمدطاهر که در عهد شاه تهماسب به هند رفته بود نسبت داده می‌شود، اما مایل‌هروی مبدع آن را شهاب‌الدین مروارید می‌داند. کاغذ ابری را در قرن دوازدهم و سیزدهم هجری، هنرمندانی همچون مرحوم ابوطالب مدرس، از روحانیان با ذوق عهد قاجار، استادانه می‌ساختند و آن را برای وسایل تزیینی همچون قلمدان، جا نامه‌ای که مشابه قلمدان ولی کوچک و کتابی است و نیز آینه، به‌صورت روکش قرار می‌دادند و روی آن‌ها کار می‌کردند و به‌راستی که هر کدام آیتی از ظرافت و زیبایی بود (مجرد تاکستانی،۱۳۷۲، ۲۶-۲۵).

### تفاوت میان اصل ابر و ابری‌سازی

در هنر ایرانی، دو نظر متفاوت در زمینهٔ یکسانی اصل ابر در نگارگری و ابری‌سازی وجود دارد. یحیی ذکاء (۱۳۶۹: ۳۷۳) منشأ ابری‌سازی را مقتبس از نقوش ظروف و خمره‌ها و گلدان‌های آبیسفید ساخت چین می‌داند. او معتقد است که «پیش از همه باید دانست که اصطلاح ابر و ابرسازی و ابر چینی که یکی از رشته‌های هفت‌گانهٔ نگارگری ایرانی است، به‌جز ابری‌سازی یا کاغذ ابری است که در فن کاغذگری و کتاب‌آرایی به کار می‌رود (ذکاء،۱۳۹۲: ۵۴)، اما برخی دیگر، برخلاف آن نظر دارند.

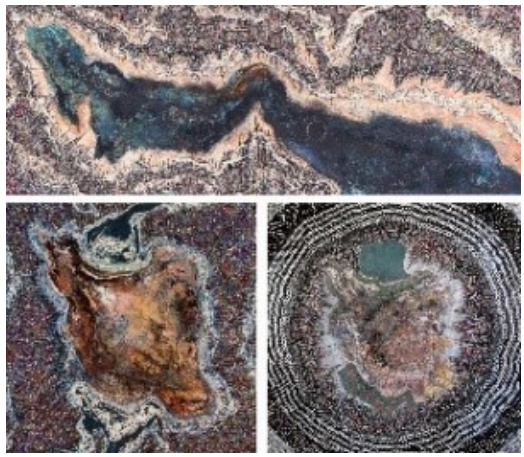
پژوهشگرانی مانند آژند به نقل از محققان دیگر، همچنین مایل هروی و پورتر و دیگران بر یکسانی اصل ابر در کاغذ ابری و ابر در نگارگری، تأکید کرده‌اند: «ابر و ابری در دو موضع مختلف به کار می‌روند، ولی ساختار صوری هر دو یکی است و حتی در مفهوم و معنا هم دارای تناسب و تجانس هستند. در حقیقت به اعتبار شکل ابر و مشابهات آن بود که به چنین کاغذی، کاغذ ابری گفته‌اند.» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۴۵) همچنین طبق بیان صریح مایل

هـروی (۱۳۷۲: ۵۷۵) اصـل ابـر صرفـاً یـک چیـز بیـش نیسـت کـه ابتـدا در نگارگـری سـپس در کاغذسـازی بـه وجـود آمـده اسـت.
ایـو پورتـر نیـز می‌گویـد، ابـر در هنـر ایرانـی بـه نقوشـی مثـل مـوج آب، پیچـان و بریـده از هـم اطـلاق می‌شـود. نقـش ابـر در نقاشـی ایرانـی، تذهیـب، سـفال، جلـد سـوخت، لاکـی و ضربـی اسـتفاده می‌شـده اسـت، امـا در نظـر ایرانی‌هـا، نقـش ابـر عـلاوه بـر نقـوش تذهیـب، بـه پیچ‌وخم‌هـای نقـوش روی سـنگ مرمـر نیـز اطـلاق می‌شـود کـه در نـزد چینی‌هـا بـه «چـی» معـروف اسـت (پورتـر، ۱۳۸۰: ۶۹-۶۸). «اتینگهـاوزن، مقالـه‌ای نوشـت کـه در آن نویسـنده بـه بررسـی دقیـق اصطـلاح ابـر یـا ابـری، می‌پـردازد کـه بـر اسـاس منابـع متعـددی کـه مـورد ملاحظـه قـرار داده اسـت، اصطلاحـی اسـت در زمینـهٔ نقاشـی و تذهیـب. از ایـن منابـع متعـدد، او تنهـا بـه کتـاب مشـهور گلسـتان هنـر، اشـاره می‌کنـد کـه ایـن اصطـلاح را به‌صـورت ابـر، در شـمار هفـت قلـم اصـل نقاشـی، ذکـر کـرده اسـت.» (همـان: ۱۵۹)
در پژوهـش حاضـر، مبنـا بـر تفـاوت اصـل ابـر و ابری‌سـازی قـرار داده شـده و تـداوم سـنت ابری‌سـازی در نقاشـی بیتـا وکیلـی بررسـی خواهـد شـد. در حالـی کـه قاضـی احمـد، کاربـرد نقـوش ابـری را در حاشـیهٔ کتاب‌هـای خطـی، گاه به‌صـورت کم‌رنـگ در متـن کتاب‌هـا و قطعه‌نویسـی‌های اسـاتید خوشنویسـی دانسـته اسـت. انتـزاع در دورهٔ اول در آثـار بیتـا وکیلـی، اگرچـه خصلـت مـدرن دارد، امـا ایـن نقـوش ابری‌سـازی را در نقاشـی معاصـر ایـران احیـا کـرده اسـت.
روش شـکلی به‌کارگیـری ابری‌سـازی اگرچـه بیشـتر به‌عنـوان زمینـه بـرای خوشنویسـی، جلدسـازی، تصویرسـازی کتـاب و کتاب‌آرایـی محسـوب می‌شـد، امـا بیتـا وکیلـی، جایـگاه ایـن نقش‌مایـه را از زمینـه بـه شـکل تغییـر داد و مرتبـهٔ تأثیـر آن را اعتـلا بخشـید. او انفعـال ایـن نقـش را بـه روشـی تطبیقـی به‌وسـیلهٔ خصلت‌هـای انتزاعـی هنـر مـدرن و تأکیـد بـر قـاب و محـدودهٔ کادر از بیـن بـرد و بیـان جدیـدی بـه آن بخشـید. همچنیـن بـر اسـاس شـباهت‌های فرمالـی کـه میـان آثـار و نقـوش مرمـر وجـود دارد، می‌تـوان دریافـت کـه بیتـا وکیلـی آن برداشـت ایرانـی از نقش‌مایـهٔ ابـر در ابری‌سـازی را کـه بـر نقـوش سـنگ مرمـر (چـی) تأکیـد داشـته، گسـترش داده اسـت. افـزون بـر ایـن، او توانسـت روش و مصالـح سـنتی تولیـد ایـن نقش‌مایـه یعنـی نشاسـته و رنـگ را بـر مصالـح مدرنیسـتی از قبیـل اکریلیـک بـر روی بـوم، تطبیـق دهـد. تصویـر ۴، از سـطح سـنگ مرمـر واقعـی و تصویـری از دو اثـر از دورهٔ اول بیتـا وکیلـی را نشـان می‌دهـد.
کاغـذ ابـری کـه در گذشـته بـا روش‌هـای سـنتی تولیـد می‌شـد، زمینـه‌ای را تشـکیل مـی‌داد کـه موضـوع اصلـی



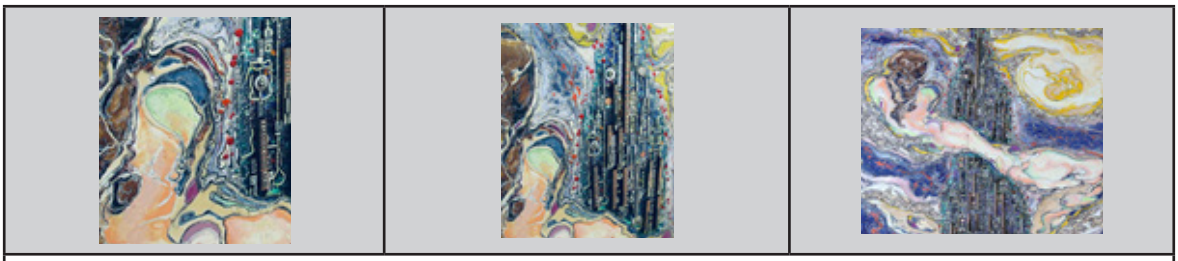
**تصویـر۴. مقایسـهٔ نقـوش سـنگ مرمـر (راسـت) و آثـار دورهٔ اول بیتـا وکیلـی (چـپ) کاتالـوگ سـومین نمایشـگاه انفـرادی بیتـا وکیلـی در گالـری اثـر (منبـع: نگارنـده)**

یعنـی خوشنویسـی یـا متـن کتـاب بـر روی آن قـرار می‌گرفـت و کتابـت و خوشنویسـی، نقـش اصلـی را در بیـان هنـری بـازی می‌کـرد. کاغـذ ابـری را بـر اسـاس ظرافـت طـرح ابـری بـه دو گونـهٔ درشـت و ظریـف تقسـیم‌بندی کرده‌انـد. طرح‌هـای درشـت کاغـذ ابـری شـبیه رودخانـه‌ای از امـواج و رگه‌هـا بودنـد و انحنـا و گـردش دایـره‌ای داشـته و متمـوج و پیچ‌وتـاب خـورده بودنـد کـه از هـم‌زدن حوضچـهٔ رنـگ حاصـل می‌شـد (خـودداری نائینـی، ۱۳۸۹: ۱۲۰)
در دایرةالمعـارف بـزرگ اسـلامی، دو نـوع از نقـوش کاغـذ ابـری معرفـی شـده کـه یـک نـوع آن به‌صـورت تصادفـی حاصـل شـده، ولـی در نـوع دیگـر کـه طـرح ظریف‌تـر اسـت، هنرمنـد بـا شـانه‌های خاصـی در ابری‌سـازی دخالـت می‌کنـد (همـان:۱۲۱). در نقاشـی‌های بیتـا وکیلـی، هنرمنـد در تمـام مراحـل آفرینـش نقـش ابـر، دخالـت دارد؛ در نتیجـه در نـوع دوم یعنـی بـه روش ابری‌سـازی ظریـف دسـت بـه آفرینـش می‌زنـد. در دورهٔ دوم نقاشـی‌های او نیـز بـا نقـش ابـر در احیـای سـنت کاغـذ ابـری در آثـار او مواجـه می‌شـویم، امـا ایـن بـار، کار اتمـام اثـر بـا شـیوهٔ کلاژ همـراه بـوده و دگرگون‌سـازی‌های هنـری، نقش‌مایـهٔ ابـر بـه بازنمایـی نقشـه‌های جغرافیایـی ماهـواره‌ای منجـر می‌شـود. (تصویـر۵).
نقش‌مایـهٔ ابـر در کاغـذ ابـری کـه در اینجـا نیـز ماننـد خوشنویسـی، به‌عنـوان زمینـهٔ اثـر ایفـای نقـش می‌کنـد و موضـوع اصلـی کـه بـار بیـان هنـری را بـر عهـده دارد، بـر دوش کلاژهایـی از مصالـح صنعتـی یعنـی انـواع فلـزات از جملـه سـوزن منگنـه، میـخ، پیچ‌ومهـره، واشـر، اکلیـل، پولـک، منجـوق افتـاده اسـت. بازنمایـی نقشـهٔ جغرافیایـی در کنـار ایـن مصالـح نویـن اسـتعاره‌ای از جهـان معاصـر را بیـان می‌کنـد کـه بـا وجـه علم‌گرایانـهٔ هنـر مـدرن

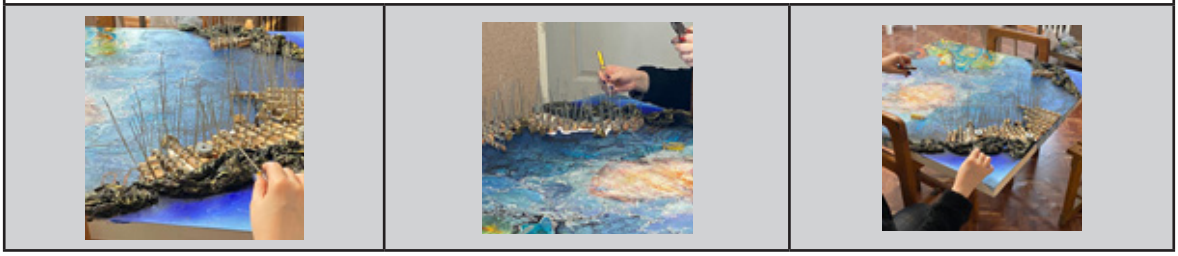


**نصویر۵. بیتا وکیلی، دورهٔ دوم، کلاژ بر روی بوم.**
**بالا:۱۰۰×۳۰۰ سانتی‌متر، ۲۰۱۴ حراج کریستیز (URL1) تصویر راست و پایین: ۲۰۰×۲۰۰سانتی‌متر، ۱۳۹۴ حراج تهران (URL3)**
**تصویر چپ و پایین: ۲۰۰×۲۰۰سانتی‌متر، ۱۳۹۲، حراج تهران (وکیلی، ۱۳۹۳: ۱۵۳)**

نسبت دارد. در تصویر۶ که اثر تمام‌شده در کنار دو دیتیل از زمانی که هنوز اثر ناتمام است، نشان داده شده و تصویر۷، مراحل کار بر روی اثری در حال انجام را نشان می‌دهد که در آن هم‌نشینی اصل ابر در کنار کلاژهای مصالح صنعتی را می‌توان ملاحظه کرد (تصویر ۶ و تصویر ۷).



**تصویر۶. سمت راست: ترکیب مواد، ۱۳۰×۱۵۰ سانتی‌متر، ۱۳۹۱؛ تصویر وسط و چپ: دیتیل از اثر (منبع: نگارنده)**



**تصویر۷. اثر ابعاد ۸۰×۸۰ سانتی‌متر، بدون عنوان، فروردین ۱۴۰۰ (منبع: نگارنده)**

## نتیجه‌گیری

علی‌رغم نظرات متفاوتی که اکثر آن‌ها فقدان دستاورد جدیدی را برای نقاشی معاصر کشور گوشزد میکنند، می‌توان، مشاهده کرد که برخی از هنرمندان کشور با احیای کاربردهای عناصر از سنت تصویری کشورمان، سعی در غنابخشیدن به نقاشی معاصر را دارند. بیتا وکیلی که هم در نمایشگاه‌ها و حراج‌های داخلی و هم خارجی، موفقیتهای فراوانی به‌دست آورده از جملهٔ این هنرمندان است. هر دو دورهٔ آثار بیتا وکیلی، بر اساس شناخت کاملی از ویژگی‌های هنر مدرن خلق شده‌اند. در این دو دوره از آثار او شاهد تداوم کاربرد ابری‌سازی به شیوهٔ متفاوتی

هستیم. در دورهٔ اول، او در آثارش شکلی از نقش‌مایهٔ ابر را به نمایش گذاشته است که به‌صورت بازنمایی نقوش سنگ مرمر یا نقوش انتزاعی که در کاغذ ابری به‌عنوان زمینه برای خوشنویسی یا متون نامه و حاشیهٔ کتابها استفاده میشد، اما با این تفاوت که اولاً مصالح سنتی را کنار گذاشته و آفرینش شکلی نقش‌مایهٔ ابر را تنها به‌وسیلهٔ مصالح مدرن صورت داده است؛ ثانیاً او به این نقش هویت مستقل بخشیده و آن‌ها را از حضیض تزیینی متون بیرون آورده و بر عرش اعلای فرم اصلی (زمینه) بر بوم نشانده است. سپس او ابری‌سازی را در کنار مصالح صنعتی که بر روی نقوش ابری کلاژ شدهاند، به‌صورت بازنمایی عکسهای ماهواره‌ای و نقشه‌های جغرافیایی، به کار بسته است. احیا و کارکرد متفاوت ابری‌سازی در دورهٔ اول نقاشیهای این هنرمند بر اساس تغییر در روش تولید، تحول در مصالح و تغییر در میزان ارجمندی جایگاه نقش‌مایهٔ ابر و همچنین در دورهٔ دوم علاوه بر این‌ها، با جایگزین‌کردن استعارهٔ تصویری مصالح فلزی به‌جای المان تصویری واژه‌ها (خوشنویسی) به‌عنوان عنصر اصلی بیان صورت گرفته است.

## منابع:


- آژند، یعقوب (۱۳۹۱) ***از کارگاه تا دانشگاه، پژوهشی در نظام آموزشی استاد شاگردی و تبدیل آن به نظام دانشگاهی در نقاشی ایران***، تهران: مؤسسهٔ تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- _____ (۱۳۹۳) ***هفت اصل تزیینی هنر ایران***، تهران: پیکره.
- ادراکی، مرجان؛ علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۴) «جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصهٔ تاریخ هنر ایران»، ***دانش هنرهای تجسمی***، ۳(۱)، ۱- ۱۶.
- اسکندری، ایرج (۱۳۸۵) «جنبش هنر انقلابی»، ***هنرهای تجسمی***، ۹(۲۵)، ۵۰-۵۳.
- افسریان، ایمان (۱۳۹۳) «دانستن درمان است»، ***چیدمان***، ۳(۶)، ۱۷-۲۲.
- بیانی، مهدی (۱۳۶۳) ***احوال و آثار خوشنویسان***، جلد۲، تهران: علمی
- پاکباز، روئین (۱۳۸۷) ***دایرةالمعارف هنر***، چاپ۹، تهران: فرهنگ معاصر.
- پورتر، ایو (۱۳۸۰) «کاغذ ابری و ابری‌سازی»، ترجمهٔ جمیله دبیری، ***نامهٔ بهارستان***، ۲(۳)، ۶۷-۷۴.
- چیت‌سازها، مهدی (۱۳۸۷) «مدرنیسم علیه مدرنیسم»، ***آینهٔ خیال***، ۲(۱۱)، ۲۵- ۳۵.
- خزایی، محمد (۱۳۶۸) ***کیمیای نقش، مجموعه آثار طراحی اساتید بزرگ نقاشی ایران و مکاتب نقاشی***، جلد۱، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- خودداری نائینی، سعید (۱۳۸۹) «اسنادی در باب طلب کاغذ ابری»، ***پیام بهارستان***، ۱۱(۷)، ۱۱۷-۱۲۳.
- خسرویان، فریبرز (۱۳۸۹) «تأکید استاد محمود فرشچیان بر تقویت و اشاعهٔ هنر در مدارس»، ***رشد آموزش هنر***، ۸(۲)، ۲۶- ۲۹
- داودی‌پور، محمدعلی و دیگران (۱۳۸۶) ***نقاشی‌های برگزیدهٔ محمود فرشچیان***، چاپ۳، تهران: زرین و سیمین.
- دیماند، موریس اسون (۱۳۸۳) ***راهنمای صنایع اسلامی***، ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران: علمی فرهنگی.
- ذکاء، یحیی (۱۳۶۹) «کاغذ ابری»، ***آینده***، (۵)، ۳۷۱- ۳۷۹.
- _____ (۱۳۹۲) «کاغذ ابری، اوج احساس در تلفیق رنگ و کاغذ»، ***رشد آموزش (هنر)***، ۱۱(۱)، ۵۴- ۵۷.
- راودراد، اعظم؛ مریدی، محمدرضا؛ تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۸۹) «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران»، ***زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)***، ۸(۱)، ۱۲۵-۱۴۱.
- رفیعی‌راد، رضا (۱۳۹۶) «کاربست اصل پنجم تزیینی نگارگری در نقاشی معاصر ایران»، همایش جایگاه نقوش تزیینی در کیفیت بصری آثار هنر اسلامی، تهران: مرکز تحقیقات هنر اسلامی نگاره.
- رفیعی‌راد، رضا؛ ابوالحسن مقدمی، سودا؛ افهمی، رضا؛ شکرپور، شهریار (۱۳۹۸) «نقش نقاشان زن، در احیا و حفظ سنت نگارگری در نقاشی معاصر ایران (در چهار دههٔ اخیر)» ***پیکره***، ۸(۱۸)، ۱-۱۷.
- رفیعی‌راد، رضا؛ محمدزاده، مهدی (۱۳۹۹) «مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر در ایران و افغانستان» ***گرافیک و نقاشی***، ۳(۵)، ۹۱- ۱۰۶.
- زهتاب، فاطمه؛ حسامی، منصور (۱۳۹۶) «نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن»، ***کیمیای هنر***، ۶(۲۵)، ۹۳-۱۰۹.
- شریعتی مزینانی، سارا؛ مدرس صادقی، مریم (۱۳۹۰) «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسی به زن)»، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، ۳(۲)، ۳۵- ۵۴.
- فراهانی، الهه (۱۳۹۴) ***مطالعهٔ تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ تجسمی، دانشگاه تهران.
- قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۱) «انسان‌زدایی‌های بینالی»، ***گلستانه***، ۵(۴۱)، ۶۷- ۷۱.
- کازرونی، ماتیسا (۱۳۸۱) ***بررسی گرایش‌های سنتی در آثار نقاشان معاصر ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ

هنرهـای تجسـمی، دانشـگاه هنـر تهـران.
- کری ولش، استوارت (۱۳۷۴) «محمود فرشچیان، برگزیدۀ آثار یونسکو»، ***ایران‌شناسی***، ۷(۱)، ۱۷۱-۱۸۱.
- گرابر، الگ (۱۳۸۷) ***مروری بر نقاشی ایرانی***، ترجمۀ مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ۲، تهران: متن.
- گودرزی، مصطفی (۱۳۷۷) «درآمدی بر نقاشی معاصر ایران»، ***هنرهای تجسمی***، (۲)، ۵۸- ۶۹.
- صحاف‌زاده، علیرضا (۱۳۹۱) «ورشکستگی مطلق هنر معاصر ایران، پرسه‌های یک ناظر بیرونی»، ***گلستانه*** (۱۲۰)، ۴۶- ۴۹.
- صمدزادگان، بهرنگ (۱۳۸۸) «نسل قبل: از مدرنیسم وارداتی تا پست‌مدرنیسم صادراتی»، ***تندیس***، (۱۵۹)، ۱۳.
- ضیایی، محمدباقر (۱۳۹۱) «هستی فرم از هاویه رنگ»، ***فرهیختگان***، (۸۲۲)، ۹
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲) ***کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی***، مشهد: آستان قدس رضوی
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۲) ***راهنمای نقاشی و کتاب‌آرایی در ایران***، قم: آستان مقدس حضرت معصومه(س).
- محبـی، بهـزاد؛ حسـن‌خانی قـوام، فریـدون؛ رنجبـر، مهسـا (۱۳۹۶) «نقـش زن در نگاره‌هـای دورۀ صفـوی بـا تأکیـد بـر آثـار رضـا عباسـی»، ***پژوهشـنامۀ زنان***،۸، ۹۷- ۱۲۱.
- وکیلی، بیتا (۱۳۹۳) ***مجموعه آثار بیتا وکیلی***، تهران: ایدۀ خلاقیت.

## References:

- Afsarian, I. (2014). Knowing is the Cure, ***Chideman***, Third Year, 3(6), 17-22 (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2012). ***From the Studio to the University, A Research in the Educational System of the Student-Teacher and Its Transformation Into A University System in Iranian Painting***, Tehran: Institute for the Translation and Publication of Text Works of Art (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2014). ***Seven Decorative Principles of Iranian Art***, Tehran: Peykareh (Text in Persian).
- Bayani, M. (1984). ***Biography of Calligraphers***, (Vol. 2), Tehran: Elmi (Text in Persian).
- Cary Welsh, S. (1995). Selected works of UNESCO, ***Journal of Iranian Studies***, 7(1), 171-181 (Text in Persian).
- Chitsazha, M. (2008). Modernism vs. Modernism, ***Ayeneh Khial***, 2(11), 25-35 (Text in Persian).

Davoodipour, M. A. (2007) ***Selected Paintings of Mahmoud Farshchian***, (3rd ed.), Tehran: Zarrin and Simin (Text in Persian).
- Dimand, M. E. (2004). ***Guide to Islamic Industries***, Translated by Abdullah Faryar, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
- Edraki, M. & Ali Mohammadi Ardakani, J. (2015). Role of Iranian Women Painters in Iranian Art History (Emphsize 70s and 80s era), ***Knowledge of Visual Arts***, 3(1), 1-16 (Text in Persian).
- Eskandari, I. (2006). Revolutionary Art Movement, ***Visual Arts Studies***, 9(25), 50-53 (Text in Persian).
- Farahani, E. (2015). ***Analytical Study of the Works of Ancient and Contemporary Iranian Women Painters***, Master Thesis in Painting, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Text in Persian).
- Goodarzi, M. (1998). An Introduction to Contemporary Iranian Painting, Honarhaye Tajassomi, 2, 58-69 (Text in Persian).
- Grabar, O. (2008). ***A Review of Iranian Painting***, Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand, (2nd ed.), Tehran: Matn (Text in Persian).
- Greenberg, C. (1961). ***Modernist Painting***, Usa: Arts Yearbook.
- Greenberg, C. (1968). ***Avant-Garde Attitudes : New Art in the Sixties***, John Power Lecture in Contemporary Art, Australia: Power Institute of Fine Arts, University of Sydney.
- Issa, R. (2001). ***Iranian Contemporary Art***, London: Booth-Clibbor
- Kazeruni, M. (2002). ***A Study of Traditional Tendencies in the Works of Contemporary Iranian Painters***, Master Thesis in Painting, Faculty of Visual Arts, Tehran University of Arts, Tehran, Iran (Text in Persian).
- Khazaei, M. (1989). ***Kimia ye Naghsh, Collection of Design Works of the Great Masters of Iranian Painting and Schools of Painting***, (Vol. 1), Tehran: Islamic Propaganda Organization Art Cente (Text in Persian).
- Khoddary Naini, S. (2010). Documents on Requesting Cloud Paper, ***Payame Baharestan***, 11(7), 117-123 (Text in Persian).
- Khosravian, F. (2010). Professor Mahmoud Farshchian›s Emphasis on Strengthening and Disseminating Art in Schools, ***Journal of the Development of Art Education***, 8(2), 26-29 (Text in Persian).
- Mayel Heravi, N. (1993). ***Book Design in Islamic Civilization***, Mashhad: Astan Quds Razavi Publications (Text in Persian).

● Mohebi, B., Hassan Khani Ghavam, F., & Ranjbar, M. (2017). The Role of Women in the Safavid period Emphasizing on Reza Abbasi›s Works, ***Women Studies***, 8(0), 97-121 (Text in Persian).

● Mojarad Takestani, A. (1993). ***Guide to Painting and Book Decoration in Iran***, Qom: Astan Moqaddas Publications of Hazrat Masoumeh (PBUH) (Text in Persian).

● Pakbaz, R. (2008). ***Encyclopedia of Ar***t, (9th ed.), Tehran: Farhange Moaser (Text in Persian).

● Porter, E. (2001). Cloudy Paper and Cloud-Making, Translated by Jamileh Dabiri, ***Name Baharestan***, 2(3), 67-74 (Text in Persian).

● Qarabaghi, A. A. (2002). Biennial Dehumanizations, Golestaneh, 5(41), 67-71 (Text in Persian).

● Rafiei Rad, R. (2017). Application of the Fifth Decorative Principle of Painting in Contemporary Iranian Painting, ***Conference on the Place of Decorative Patterns in the Visual Quality of Islamic Works of Art***, Tehran: Negareh Islamic Art Research Center (Text in Persian).

● Rafiei Rad, R., Abolhassan Moghaddami, S., Afhami, R. & Shokrpour, Sh. (2020). Role of Women Painters in the Restoration and Preservation of Miniature in Contemporary Painting in Iran (in the last four decades), ***Paykareh***, 8(18), 1-17. doi: 10.22055/pyk.2020.15540 (Text in Persian).

● Rafiei Rad, Reza, Mohammadzadeh, Mehdi. (2020). Comparison of the methods of applying pictorial traditions of painting in the works of contemporary female painters in Iran and Afghanistan. ***Graphic Arts and Painting Research***, 3 (5), doi: 10.22051 / pgr.2020.32007.1069 (Text in Persian).

● Ravdrad, A. & Moridi, M. R. and Taqhi Zadegan, M. (2010). An Analysis of the Representation of Women in Contemporary Iranian Painting, Woman in Development and Politics, 8(1), 125-141 (Text in Persian).

● Sahafzadeh, A. (2012). The Absolute Bankruptcy of Contemporary Iranian Art, The Strolls of an External Observer, ***Golestaneh***, 120, 46-49 (Text in Persian).

● Samadzadegan, B. (2009). Previous Generation: From Imported Modernism to Export Postmodernism, ***Tandis***, 159, 13 (Text in Persian).

● Scheiwiller, S. G. (2013). ***Performing the Iranian State: Visual Culture and Representations of Iranian Identity, (Anthem Middle East Studies)***, United Kingdom: Anthem Press (Text in Persian).

● Shariati Mazinani, S. & Modares Sadeghi, M. (2011). Representation of Women in the Contemporary Female Paintings, ***Sociology of Art and Literature***, 3(2), 35-54 (Text in Persian).

● Vakili, B. (2014). ***Bita Vakili Collection***, Tehran: Ide Khalaqiyat (Text in Persian).

● Zehtab, F. and Hesami, M. (2017). Women Painters and Representation of Sexuality in the Art of Modern Iran, ***Kimia-ye-Honar***,6(25), 93-109 (Text in Persian).

● Ziaei, M. B. (2012). Existence of Form From Havieh Rang, Farhikhtegan,, 822, 9 (Text in Persian).

● Zoka, Y. (1990). Cloud Paper, ***Ayandeh***, 5, 371-379 (Text in Persian).

● Zoka, Y. (2013). Cloudy paper, The Peak of Emotion in the Combination of Color and Paper, ***Roshde Amoozesh***(Honar), 11(1), 54-57 (Text in Persian).

***URLs:***

URL1: www.christies.com/lot/lot-bita-vakili-iranian-b-1973-untitled-5828122/?sc_lang=zh

URL2: www.metmuseum.org/art/collection/search/39524

URL3: https://tehranauction.com/auction/AF-1352-2/

پژوهشنامه گرافیک نقاش

# کاربرد نقوش در گرافیک معاصر «با نگاهی به نقوش مسجد جامع اصفهان»*

**چکیده**

معماری در دورهٔ اسلامی، همچون موزه‌ای از خطوط و نقوش متنوع در بناهای مذهبی و غیرمذهبی است. این پژوهش با هدف تحقیق در کاربرد نقوش مسجد جامع اصفهان به‌دلیل بُعد تاریخی و تنوع وسیع نقوش، به‌خصوص در دورهٔ صفوی که مکان مناسبی برای بازخوانی نقوش اسلامی‌ایرانی است، در راستای نیاز ارتباطی بشر در گرافیک امروز انجام شده و به‌دنبال پاسخ‌گویی به این سؤال‌ها است که تناسبات در نقوش این مسجد چگونه بر تناسبات مبانی هنرهای تجسمی منطبق می‌شود و پتانسیل‌های موجود در این نقوش چیست. روش تحقیق این پژوهش، توصیفی‌تحلیلی بوده و داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و همچنین عکاسی و ترسیم نقوش توسط نگارندگان و سپس تجزیه‌وتحلیل آن‌ها با دیدگاه گرافیکی، گردآوری شده‌اند. در راستای این پژوهش مجموعه نقوش به‌کار رفته در این مسجد که شامل نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی هستند از لحاظ ساختار مبانی هنرهای تجسمی (نقطه، خط، سطح، تناسب، ترکیب‌بندی و اندازه) و انرژی‌های حاکم بر آن‌ها بررسی شده‌اند. در نتیجه سعی بر آن شده است تا با راه‌کارهای مناسب نقوش مسجد جامع اصفهان را به‌عنوان بنیادی برای فرهنگ هنرهای تزیینی در گرافیک معاصر ایران به‌شمار آورد که می‌تواند نظمی یکپارچه و منسجم در این آثار به‌وجود آورد. این نقوش که توسط هنرمندان مسلمان با رعایت اصول مبانی هنرهای تجسمی پی‌ریزی شده‌اند، دارای ضابطه‌ای منطقی همراه با ابداع و خلاقیت ذهنی آفرینندهٔ آن است که می‌تواند بخشی از فرهنگ و تمدن ایران را نمایان کند و در مقابل بخشی از نیازهای گرافیک امروز را برطرف کند.

**واژه‌های کلیدی:** مسجد جامع اصفهان، صفویان، نقوش هندسی، نقوش اسلیمی.

* این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد فهیمه سری با عنوان«تحقیقی در نقوش مسجد جامع اصفهان بخش دورهٔ صفوی از دیدگاه گرافیک» است.

**فهیمه سری**
کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی البرز، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
fahime_serri@yahoo.com

**یعقوب آژند**
استاد گروه هنرهای تجسمی، دانشکده پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
yazhand@ut.ac.ir

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۱-۰۲-۲۴
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱-۰۳-۳۱
1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40356.1136

**مقدمه**

«به نظر می‌رسد که اصطلاح اسلیمی (مقلوب اسلامی) از سدهٔ نهم هجری به بعد در متون ظاهر شده و بعدها در دورهٔ صفویان کاربرد عمومی یافته است. اما کاربرد نوشتاری آن توجیه‌کنندهٔ کاربرد عملی آن در آثار هنرهای تجسمی نیست؛ چون این کاربرد منشأ در قرون بسیار کهن، حتی در سده‌های پیش از اسلام ایران دارد.» (آژند، ۱۳۹۳: ۴۵) همچنین «بهره‌گیری از طرح‌های هندسی همچون پایه‌ای در ترکیبات شکل‌ها از امتیازات انحصاری هنر اسلامی نیست، زیرا این‌گونه طرح‌ها کمابیش در همهٔ هنرهای سنتی چه غربی و چه شرقی دیده می‌شود.» (السعید و پارمان، ۱۳۹۵: پیشگفتار) با این وجود در میان نقوش نگارگری به‌خصوص نقوش اسلامی‌ایرانی، نقوش مسجد جامع اصفهان به‌دلیل شواهد تاریخی، هنری و تنوع وسیع نقوش، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین داده‌های دورهٔ اسلامی در باب نقوش و ساختارهای بنیادین بررسی شده است.

بررسی نقوش در هنرهای اسلامی‌ایرانی به‌دست آمده، نشان می‌دهد که این نقوش سابقه‌ای دیرینه داشته و دارای بار فرهنگی است. این بار فرهنگی که بخش عمدهٔ آن، بار فرهنگی ایرانی است، می‌تواند امروزه در ارتباط با بشر بازخوانی شود، اما لازم است تا نشانه‌گذاری‌های آن‌ها به زبان امروزی و قابل ادراک برای انسان امروز تغییر کند. در این راه بهتر است انرژی‌های موجود در نقوش بررسی شوند تا بتوان در مسیر حرکت، از نقوش هندسی به‌سمت بازخوانی این نقوش، بهره‌گیری لازم را در گرافیک و در مسیری صحیح برد؛ چراکه نقوش اسلامی‌ایرانی خود دارای اصول پذیرفته‌شده و کامل است و برای بازخوانی آن نیاز به دقت و تسلط کافی است که نه تنها از ارزش آن کاسته نشود، بلکه بر ارزش این نقوش به‌صورت امروزی، افزوده شود و راهی برای بهبود گرافیک از طریق هویت ملی باز کند.

این پژوهش با هدف شناخت بهتر کاربرد نقوش تزیینی به‌کاررفته در مسجد جامع اصفهان در جهت نیاز ارتباطی بشر در گرافیک امروز انجام گرفته است. با نگاهی به اصول مبانی هنرهای تجسمی، می‌توان تناسبات و ترکیباتی را در نقوش هندسی‌اسلامی دید که به زیبایی و صراحت بیان در مخاطب کمک می‌کند. قرارگرفتن نقوش هندسی‌اسلامی در فرم‌های اصلی (دایره، مربع، مثلث)، ساده‌کردن و مفهومی‌کردن آن‌ها از دیگر ویژگی‌هایی است که در طراحی نقوش هندسی‌اسلامی می‌توان به آن توجه کرد. بنابراین آنچه در طراحی نقوش هندسی‌اسلامی حائز اهمیت است، وجود اصول مبانی هنرهای تجسمی در کنار بار فرهنگی و هویتی این نقوش است.

**روش پژوهش**

پژوهش حاضر یک تحقیق کاربردی است که به روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده است. روش گردآوری مطالب از طریق عکاسی، ترسیم نقوش توسط نگارندگان و همچنین بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای بوده است. در راستای بهره‌گیری از نقوش مسجد جامع اصفهان که بخش عمدهٔ آن در ایوان غربی و ایوان شرقی قرار دارند، نمونه‌هایی از جمله لوحهٔ انتهای کتیبهٔ ایوان جنوبی، محراب غربی ضلع جنوبی صفهٔ صاحب، محراب زیر گنبد نظام‌الملک، محراب ضلع جنوبی ایوان غربی، سنگاب منسوب به شاه صفی در ایوان شمالی و محراب شبستان شرقی گنبد نظام‌الملک بررسی شدند که از نظر تنوع نقوش دارای پتانسیل بیشتری بودند.

**پیشینهٔ پژوهش**

از آنجا که بسیاری از پژوهش‌های انجام‌شده در مطالعات نقوش اسلامی‌ایرانی بر اساس پیشینهٔ تاریخی آن‌ها و همچنین تاریخچهٔ مکان قرارگیری نقوش، انجام گرفته است، در این پژوهش به بررسی بصری نقوش مسجد جامع اصفهان در دورهٔ صفوی از دیدگاه مبانی هنرهای تجسمی توجه شده است. از بهترین نمونه مطالعات در باب نقوش می‌توان به کتاب هفت اصل تزیینی هنر ایران (۱۳۹۳) نوشتهٔ دکتر یعقوب آژند اشاره کرد. محمدحسین حلیمی در کتاب زیباشناسی خط در مسجد جامع اصفهان (۱۳۹۰) علی‌رغم اینکه به موضوع خط به‌طور جامع در این مسجد توجه کرده، در برخی موارد تنها به آوردن تصاویر نقوش مسجد اکتفا کرده است. از دیگر مطالعات صورت گرفته، می‌توان کتاب‌های مبانی نظری هنرهای سنتی (۱۳۹۵) اثر ابولقاسم دادور و آزاده دالایی و مبانی هنر اسلامی (۱۳۸۶) اثر تیتوس بورکهارت را عنوان کرد که پیرامون عرفان در نقوش است. همچنین کتاب‌هایی از قبیل احیای هنرهای از یاد رفته: مبانی معماری سنتی در ایران (۱۳۹۳) به روایت استاد حسین لرزاده که به‌همت مهناز رئیس‌زاده و حسین مفید گردآوری شده است، تنها نحوهٔ ترسیم نقوش را بیان کرده است.

سیده مرجان قرشی‌نژاد در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «مطالعهٔ بصری خط و نقش در مسجد جامع عتیق شیراز» (۱۳۹۷)، نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه‌ها را از دیدگاه تاریخی در دوره‌های ایلخانی و صفوی بررسی کرده است. رؤیا صبوری در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «تحلیل هندسهٔ آجرکاری مسجد جامع اصفهان

به‌منظور استفاده در طراحی کف‌پوش‌های آجری پیاده‌راه‌ها (نمونهٔ مورد مطالعه: خیابان چهارباغ اصفهان)» (۱۳۹۶)، کوشیده است تا قابلیت‌های موجود در تزیینات معماری مسجد جامع اصفهان را به منظور کاربرد در زندگی امروز و شهرهای معاصر بشناساند. همچنین در این پایان‌نامه نقوش، به دو دستهٔ نقوش بدون نیاز به تغییر و نقوش با قابلیت تغییر و گسترش، تقسیم شده‌اند. مژگان محمدی در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «بررسی تزیینات هندسی ایوان شمالی مسجد جامع اصفهان (صفهٔ درویش) به‌منظور استفاده در طراحی مبلمان داخلی چوبی» (۱۳۹۶) به استفاده‌نشدن از نقوش ایرانی‌اسلامی اشاره کرده است و عامل مهم پدیدآمدن چنین مشکلی را در ناشناخته‌ماندن نقوش اصیل ایرانی‌اسلامی و استفادهٔ تکراری، معرفی کرده است. گلناز عزیزی در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «زیبایی‌شناسی نقوش هندسی و خط در مسجد جامع اصفهان و کاربرد آن در گرافیک محیطی» (۱۳۹۵) به زیبایی‌شناسی و ساختار هندسی نقوش با دید کلی و همچنین قابلیت این نقوش در کاربرد گرافیک محیطی توجه کرده است. در میان مقاله‌ها می‌توان به تحقیقاتی از قبیل «بررسی اجمالی طرح‌های دورهٔ آل‌مظفر بر اساس نقوش کاشی‌کاری‌های صفهٔ عمر در مسجد جامع اصفهان» نوشتهٔ احمد صالحی کاخکی، بهاره تقوی‌نژاد و آزاده همتی در نشریهٔ اثر در سال ۱۳۹۲ اشاره کرد. در این مقاله نقوش دورهٔ مظفری توصیف شده است، البته با تأکید بر نقوش و ترکیب‌بندی‌های کاشی‌کاری صفهٔ عمر که از نظر تزیینات و جزئیات بررسی شده است. نیز مقالهٔ «تأملی بر تزیینات ایوان درویش مسجد جامع اصفهان» نوشتهٔ پژمان دادخواه که در نشریهٔ مطالعات فرهنگ و هنر در زمستان ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است. این مقاله به تزیینات (نقوش و کتیبه‌ها) و کاربرد آن‌ها در مسجد جامع اصفهان در دوره‌های مختلف اشاره کرده است. همچنین «گونه‌شناسی و تحلیل تزیینات حجاری مسجد جامع عتیق اصفهان با تأکید بر آثار دورهٔ صفویه و قاجار» در نشریهٔ نگره در ۱۳۹۸ که به همت فرید احمدزاده، مرضیه طالبی، علی‌اصغر سلحشور و سیده مهدیه شواکندی نگاشته شده که نقش و جایگاه تزیینات حجاری در مسجد جامع اصفهان در دوره‌های مختلف بررسی شده است.

### ساختار نقوش دورهٔ صفوی مسجد جامع اصفهان

در بیان زیبایی‌شناسی نقوش استفاده‌شده در دورهٔ صفوی مسجد جامع اصفهان، بررسی ساختار اولیهٔ نقوش از اهمیت زیادی برخوردار است، چراکه ساختاری صحیح می‌تواند بسیاری از اصول زیبایی‌شناسیِ منطبق با ذهن انسان را در خود، جای دهد. در بررسی اولیهٔ ساختار نقوش هندسی از خطوط صاف و زاویه‌دار به‌صورت افقی، عمودی و مایل با تبعیت از قوانین و ساختار مربع، مثلث و لوزی استفاده شده است. در حالی که نقوش اسلیمی و ختایی از خطوط منحنی، دوار و نرم بهره برده‌اند و در ترسیم این نقوش، دایره نقش اساسی را ایفا می‌کند. این ترکیب‌بندی‌های منسجم و یکدست دارای ریتم، تعادل، تقارن، حرکت آرام و فعال، چرخش و سکون است که از هیچ‌گونه تجمع و پراکندگی که باعث شلوغی یا خالی ماندنِ بخشی از کار شود، تبعیت نکرده و تعادل کاملی دارد که می‌تواند بیانگر فهم عمیق به‌کار برده شده در این نقوش و ارتباط عظیم آن‌ها با نظم و فهم به‌کار برده شده در نظام طبیعت باشد.

در هر ترکیب‌بندی، حرکت نقوش بر اساس شبکه‌های هندسی منحصر به آن نقش به‌صورت منفرد یا در ترکیب با شبکه‌های هندسی دیگر نقشی را به‌وجود آورده که حاصل آن افزایش دقت و ظرافت هنرمند در بهره‌گیری از فضا بوده است. در نقوش اسلیمی و ختایی فضا با خطوطی آزاد، نرم و روان و در نقوش هندسی با منطقی عمیق‌تر و خطوطی افقی و عمودی همراه است که حرکتی پیوسته و بالارونده را در خود جای داده و ریتمی زیبا را به‌وجود آورده است. نکتهٔ شایستهٔ توجه این است که هنرمند در بهره‌بردن از فضا برای ایجاد یک نقش، منطق و تفکر خود را منوط به حرکت خطوط در فضا و ایجاد تنها یک نقش زیبا نکرده است، بلکه به فضای محصورشده مابین نقوش توجه زیادی داشته است. حرکت خطوط به موازات یکدیگر یا در جهت مخالف و منطبق بر یکدیگر، بر اساس فواصل آن‌ها و توجه عمیق به فضای منفی نقش، صورت گرفته است که از سردرگمی چشم نظاره‌گر در لابه‌لای نقوش جلوگیری می‌کند و حاصل آن نقشی زیبا و دلنشین، در نگاه نظاره‌گر است.

### نقوش به‌کار برده شده در مسجد جامع اصفهان در دورهٔ صفوی

بهره‌گیری از نقوش اسلیمی و ختایی در مسجد جامع اصفهان، بیشتر در نمای محراب‌ها، سنگاب‌ها، ستون‌ها و گاهی به‌صورت لوحهٔ تزیینی بر دیوار ایوان‌ها کاربرد داشته است؛ ازاین‌رو می‌توان نقوش اسلیمی و ختایی را به‌عنوان بخش مهم تزیینی، در دورهٔ صفوی برشمرد. در سنگاب ایوان شمالی، نحوهٔ

قرارگیری گل‌ها بر اساس فضای گرداگرد آن توسط گل‌های ختایی به هشت بخش تقسیم می‌شوند. این فضا بخش میانی سنگاب را تشکیل داده و فضای لبهٔ سنگاب، از اشعار و آیات پوشیده شده است. در انتهای کتیبهٔ هلال ایوان جنوبی تا لبهٔ سنگ مرمر در دو طرف ایوان دو لوحهٔ زیبای ساخته‌شده از کاشی معرق و طرح‌های اسلیمی و ختایی قرار دارد. در این لوحه، نقوش اسلیمی همراه با گل‌های ختایی، تمام کادر را به‌صورت یکپارچه پوشانده و فضای ترکیب‌شده به‌صورت قرینه است که شامل گلدانی است که شاخه‌های اسلیمی همگی از آن روییده است (تصویر ۱).

**تصویر ۱. گل‌های ختایی در مرکز محراب ضلع جنوبی صفهٔ صاحب (عکاس و طراح: نگارندگان)**

نقش حکاکی‌شده در محراب ایوان جنوبی، در قالب گلدانی از گل، شکل گرفته که این ترکیب‌بندی تنها در این محراب استفاده شده است. نوع گلدان استفاده‌شده در این ترکیب‌بندی با گلدان قرارگرفته در لوحهٔ انتهای کتیبهٔ ایوان جنوبی، به‌طور کامل متفاوت است. همچنین نقوش در بخش میانی به‌صورتی با هم ترکیب شده‌اند که یک کادر لوزی‌شکل را می‌توان تجسم کرد. در این محراب از نقش مارپیچ اسلیمی در قسمت گلدان و در بالای نقش به‌وفور استفاده شده که ترکیبی منحصربه‌فرد را ایجاد کرده است (تصویر ۲).

در مجموعه نقوش استفاده‌شده در این مسجد، نقوش

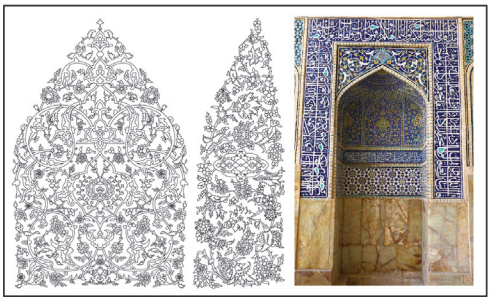
**تصویر ۲. ساقهٔ اسلیمی و گل‌های ختایی در لوحهٔ انتهای کتیبهٔ ایوان غربی (عکاس و طراح: نگارندگان)**

محراب ضلع جنوبی ایوان غربی، مجموعه‌ای بی‌نظیر از نقش‌ها و رنگ‌هاست که در فرم‌هایی برگرفته از فرم محراب به زیبایی به نمایش درآمده است. در این محراب، پشت بغل‌های قوس داخلی با نقوش اسلیمی دهان‌اژدری و خرطوم‌فیلی در قالب کاشی‌های معرق تزیین شده است. قسمت داخلی قوس جناغی محراب، نقوش و تزیینات شمسه، اسلیمی و ختایی با کاشی‌های خشتی هفت‌رنگ پوشیده شده است. در بخش مرکزی داخل محراب

تزیینات کاشی‌کاری هندسی، از محل شروع تا خاتمهٔ کتیبهٔ حاشیه، نقش بسته است (تصویر ۳).

مسجد جامع اصفهان موزه‌ای از نقوش اسلیمی و ختایی و هندسی با ساختارهای ترکیبی بسیار زیبا و منحصربه‌فرد است. باید گفت که منحصربه‌فرد بودن نقوش هر بخش، به‌معنای نبودن اتحاد و یکپارچگی نقوش مذکور نیست. تنوع نقوش در مسجد جامع اصفهان، برگرفته از ترکیب‌بندی‌های متنوع و نوع استفاده از فضا بر اساس نقوشی مشابه

**تصویر ۳. گل‌های ختایی در تزیینات محراب جنوبی ایوان غربی (عکاس و طراح: نگارندگان)**



**تصویر ۴. چرخش اسلیمی در تزیینات محراب زیر گنبد نظام‌الملک (عکاس و طراح: نگارندگان)**

به هم است. این تنوع شامل تغییرات در جزئیات گل‌ها، نحوهٔ چرخش ساقهٔ اسلیمی، تعداد ساقه‌های اسلیمی، رنگ‌بندی و اندازه است. نقوش محراب گنبد نظام‌الملک که به احتمال قوی در قرن دهم هجری و در دورهٔ سلطنت شاه تهماسب اول با کاشی تزیین شده است از نمونه‌های ترکیب‌بندی متفاوت نقوش اسلیمی در این مسجد است (تصویر۴).

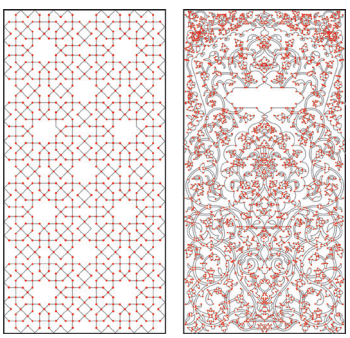
## مبانی هنرهای تجسمی در نقوش

### الف. نقطه

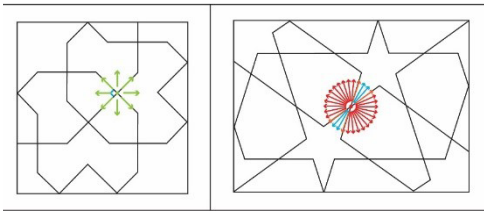
نقاط در نقوش دورهٔ صفوی مسجد جامع اصفهان، نقطهٔ اتکا، صلابت و اتحاد نقش هستند که این نقاط هر کدام می‌توانند، نقطهٔ آغاز یا نقطهٔ پایانی نقش باشند. «یک نقطه دارای انرژی تصویری است و هر گاه برای قوهٔ بینایی مطرح شود و ادراک گردد، موجودیت خود را اعلام کرده است و در ضمن هرگاه شروع به رشد نماید، جلوهٔ خط یا عناصر دیگر را به خود می‌گیرد.» (حلیمی، ۱۳۹۷: ۳۸) به‌عبارت دیگر «نقطه موجودی است جان‌دار و دارندهٔ روح» (آیت‌اللهی، ۱۳۹۴: ۳۱) که دارای انرژی بصری است. به‌دلیل ارتباط مابین این نقاط، چشم از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر در حرکت است و همچون ایستگاهی، محل استراحت، آرامش، تعادل و انتقال انرژی به نقاط دیگر نقش محسوب می‌شود. درک بصری نقاط در نقوش به واسطهٔ فاصلهٔ کوتاه مابین نقاط، باعث افزایش سطح پیوستگی و انرژی موجود در بین نقاط و ایجاد جریانی پیوسته در کل نقش می‌شود. نحوهٔ قرارگرفتن نقاط در نقوش هندسی بسیار متفاوت از نقوش اسلیمی و ختایی است و بسیار قانونمندتر و یکنواخت‌تر از نقوش اسلیمی به‌نظر می‌رسد (تصویر۵). میزان انرژی نقاط در نقوش، نسبت به محل قرارگیری آن‌ها و ارتباط با اشکال مجاور، می‌تواند متفاوت باشد. در نقوش هندسی، نقاط در محل تلاقی خطوط و تشکیل زوایا قرار گرفته است. انتقال انرژی از نقاط به خطوط و سطوح، بسته به زاویهٔ ایجادشده، دارای انرژی بیشتر یا کمتری است؛ به‌عبارت دیگر نقاط قرارگرفته بر روی زوایای باز فعال‌تر از نقاط قرارگرفته، بر روی زوایای بسته هستند که در زوایای قائم، این انتقال انرژی به‌صورت متعادل است (تصویر۶). این نقاط در نقوش اسلیمی و ختایی نسبت به نقوش هندسی، به‌دلیل حرکت نرم و دوار خطوط از تعادل انرژی بیشتری برخوردار است. با این وجود، نقاط بر روی خطوط بالارونده، انرژی بیشتر و در خطوط پایین‌رونده فعالیت کمتری دارد. همچنین این نقاط در محل تلاقی خطوط، بیشترین انرژی را به خط رویین نسبت به خط زیرین انتقال می‌دهد (تصویر۷).

«نقطه به‌صورت مثلث، دایره، چندضلعی و غیره مطرح می‌شود؛ مانند شکل برگ، قطرهٔ آب، پرنده‌ای در آسمان، پنجره‌ای روشن از فاصلهٔ دور که در طبیعت دیده می‌شود، ولی هرکدام جلوهٔ بصری خاص و بیان تصویری ویژهٔ خود را خواهند داشت. محتوا و بیان تصویری نقطه با توجه به شکل آن متفاوت است. بیان تصویری نقطه‌ای که به‌صورت دایره باشد با نقطهٔ دیگری که مربع‌شکل است بسیار متفاوت می‌باشد.» (حلیمی، ۱۳۹۷: ۴۵)

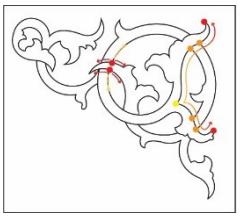
در نقوش اسلیمی گل‌ها و برگ‌های مزین شده در مسیر خطوط، می‌توانند در ذهن نظاره‌گر خود، به‌صورت نقاط بصری تجسم شوند. این نقاط تجسمی دارای بیان تصویری متفاوتی هستند که از نظر ساختار شکلی در نقوش اسلیمی، به‌سمت شکل‌های منحنی، نرم و دوّار و در نقوش هندسی به چندضلعی‌ها نزدیک است (تصویر۸). در واقع هریک از نقاط به‌منزلهٔ ضربانی در سلسله اعصاب نقوش هستند و وظیفهٔ تقویت، تقسیم و به تعادل‌رساندن انرژی و انتقال آن از طریق خطوط بصری و تجسمی



**تصویر۵. پراکندگی نقاط در نقوش هندسی و اسلیمی**
**تصویر سمت راست: لوحهٔ انتهای کتیبهٔ ایوان جنوبی؛ تصویر سمت چپ: گرهٔ هشت و سیلی، بخشی از مقرنس ایوان شرقی (طراح: نگارندگان)**

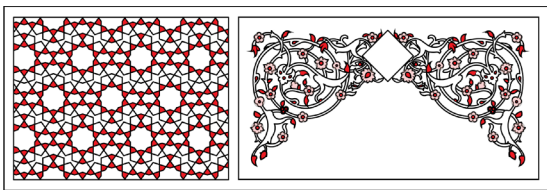


**تصویر۶. انتقال انرژی از نقطه به خطوط و سطوح در زوایای باز، بسته و قائم در نقوش هندسی.**
**تصویر سمت راست: گرهٔ تند دوپنج، بخشی از مقرنس ایوان شرقی.**
**تصویر سمت چپ:گرهٔ هشت و زهرهٔ موج، بخشی از مقرنس ایوان شرقی (طراح: نگارندگان)**



**تصویر۷. انتقال انرژی از نقطه به خطوط در نقوش اسلیمی، محراب شبستان شرقی گنبد نظام‌الملک (طراح: نگارندگان)**

در تمامی گسترهٔ نقش را بر عهده دارند.
«از برخورد دو خط با هم یک نقطهٔ تأکید به‌وجود می‌آید. همین خاصیت را در محل تقاطع مجموعه‌ای از خطوط می‌توان مشاهده کرد. در نتیجه نقطه به‌منزلهٔ یک عنصر تصویری می‌تواند برای نشان‌دادن مفهوم تأکید مورد استفاده قرار گیرد.» (همان:۴۱) قرارگرفتن نقاط در نقوش، می‌تواند به‌منزلهٔ تأکیدی هرچند کوتاه در مسیر حرکت چشم نظاره‌گر باشد. این تأکید در تضاد با حرکت خطوط می‌تواند، معنای توقف برای تفکر را به‌همراه داشته باشد. «نقطه چون زمان ندارد، گذشته و آینده نیز ندارد، همیشه گویای حال است.



**تصویر۸. سمت راست، نقاط تجسمی به‌شکل گل‌ها و برگ‌ها در نقوش اسلیمی، محراب ایوان غربی.**
**تصویر سمت چپ، نقاط تجسمی به‌شکل ترنج وپنج کند در نقوش هندسی (گره کند سرمه‌دان قناس کوچک)، بخشی از مقرنس ایوان شرقی (طراح: نگارندگان)**

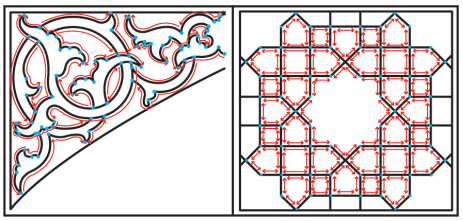
اگر گذشته‌ای برایش قائل شویم، خط می‌شود» (آیت‌اللهی، ۱۳۹۴: ۳۱)؛ ازاین‌رو می‌توان سرنوشت خط در نقوش را این‌گونه بیان کرد که خط در مسیر حرکتش گذشته‌ای را به تصویر می‌کشد و در نقاط تأکید سر راه خود در لحظهٔ حال می‌ایستد و می‌اندیشد که چگونه و با چه میزان انرژی، مسیر را پشت سرگذاشته است، چگونه و با چه میزان انرژی، می‌تواند مسیر پیش رویش را طی کند.

### ب. خط و حرکت

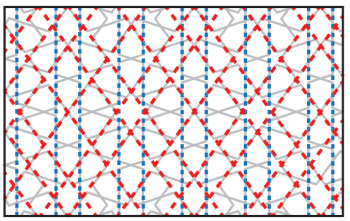
«خط نمودار زمان در یک اثر هنری است و این زمان حدّ گذشته و حال است و هنوز آینده‌ای ندارد؛ زیرا از آغاز حرکت نقطه تا هنگام توقف و ایستایی‌اش، زمانی را دربرمی‌گیرد که گذشته است و تنها هنگامی می‌تواند آینده‌ای را القا کند که ادامهٔ آن و حرکت نقطهٔ زاییدهٔ آن دوام داشته باشد. یعنی نگرنده حس کند که خط، متوقف نشده و ممکن است تا بی‌نهایت روان باشد. تنها خطی می‌تواند چنین ویژگی را ارائه کند که از محدودهٔ اثر فراگذرد و بیننده را در فضا شناور کند؛ بنابراین خطی که مرز اثر را می‌بُرد و احساس فراگذشتن از آن را ایجاد می‌کند، بیانگر اندیشهٔ آینده است. چنین است که در آثار اسلامی و به‌ویژه در گنبدها و اطراف تاق‌ها و سردرها، خط هرگز متوقف نمی‌شود و چنان به‌کار می‌رود که گویی آغاز و فرجامش در فضا است و بیننده را به تعلیق و شناوری در فضا می‌کشاند و به‌سوی حق راهبری می‌کند.» (همان: ۴۹)
در نقوش دورهٔ صفوی مسجد جامع اصفهان، خط

به‌منزلۀ گفتاری برای بیان حرکتی در گذشته و آینده‌ای تجسمی، در ذهن نظاره‌گر است و در نهایت نظاره‌گر را به فضایی فراتر از محدودۀ مکانی و زمانی و به‌سوی پروردگار خود، سوق می‌دهد. خط در نقوش، انرژی خود را از نقاط تأکید دریافت کرده است که این انرژی در نقوش هندسی بیشتر از نقوش اسلیمی، به‌گونه‌ای بین دو نقطه حرکت می‌کند که می‌توان هر کدام از این نقاط را مرکز انتقال انرژی دانست (تصویر۹). در نقوش اسلیمی و ختایی حرکت خط در پیچ حلزون، در مرکز نقش رها نمی‌شود و خط بعدی در امتداد تجسمی این خط شروع به حرکت می‌کند. حرکت آگاهانۀ خطوط در نقوش اسلیمی، باعث چرخش انرژی در کل کار و مجتمع نشدن انرژی در یک نقطۀ خاص می‌شود که نشان از تفکری عمیق نسبت به فضای منفی است. در نقوش هندسی، خطوط هدایت‌کننده‌ای وجود دارد که در عمق وجود نقش قرار گرفته‌اند و با دیدی قوی به نقوش می‌توان آن‌ها را ملاحظه کرد. این خطوط در زیر بنای نقش، می‌توانند به‌عنوان هدایت‌کننده‌ای برای چشم نظاره‌گر، در حرکت بین نقوش، حضور داشته باشد (تصویر۱۰).

باید گفت که «یکی از زیباترین حرکت‌های اسلیمی



**تصویر۹. حرکت انرژی از نقطه به خط در نقوش اسلیمی و هندسی**
**تصویر سمت راست: گرۀ هشت و سیلی، بخشی از مقرنس ایوان شرقی؛ تصویر سمت چپ: محراب شبستان شرقی گنبد نظام‌الملک (طراح: نگارندگان)**

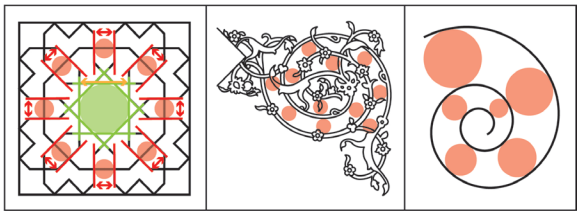


**تصویر۱۰. خطوط تجسمی موجود در گرۀ برگ چنار بر روی در منبت‌کاری شدۀ چهل‌ستون صفوی (طراح: نگارندگان)**

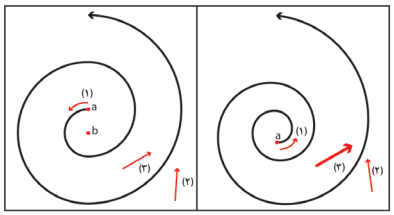
برای ترسیم شمسه یا حاشیه، همین حالات رفت و برگشت قلم‌گیری است که نهایتاً به نوعی توازن قرینه‌ای تبدیل می‌شود تا از استحکام و ساختاری موزون برخوردار شود» (آقامیری، ۱۳۹۴: ۳۷). در حالی که «ویژگی [ساقۀ اسلیمی] این است که فواصل بین آن‌ها مساوی است و لذا در طراحی اسلیمی و ختایی در تذهیب به‌کار می‌آیند» (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳: ۸۷). در نقوش هندسی حرکت خطوط به موازات یکدیگر در فاصله‌ای بسیار منظم از هم صورت گرفته است که می‌توانند زوایای دقیقی را به دور از هر گونه ابهام ایجاد کنند (تصویر۱۱).

همچنین نیروهای وارد‌آمده، بر خطوط نقوش اسلیمی تعادل بصری ندارند و موجب ایجاد فضای مثبت و منفی اطراف می‌شوند. «نیروهایی که به‌طور متقارن بر نقطه وارد می‌شوند تا خط خمیده را بسازند، در مورد [اسلیمی]، تنها دو نیرو نیستند، بلکه نیروی درونی دیگری نیز وجود دارد که نه از درون نقطۀ اولیه یا خط ایجادشده، بلکه از درون فضای به‌وجودآمده در داخل [اسلیمی] بر آن وارد می‌شود و آن را به طرف بیرون می‌راند و این چنین مانع می‌گردد که خط و به آن بپیوندد. این نیرو را نیروی برون‌راننده، خمیده مبدأ پیدایش خود را بازیابد نیروی دافعه یا نیروی رانش می‌گوییم. عمل این نیرو چنین است که اگر خط راستی را از نقطۀ آغازش [...] بگذرانیم به‌طوری که مارپیچ را از دو طرف بِبُرد تمام نقطه‌هایی که در دو طرف این خط راست قرار دارند، دارای یک ارزش و یک کشش نیستند» (آیت‌اللهی، ۱۳۹۴: ۸۱)؛ بنابراین می‌توان تفاوت مارپیچ حلزونی با اسلیمی را در قدرت برون‌رانندگی نیروی سوم در برابر نیروی دوم دانست که فواصل مساوی و نامساوی این دو فرم را به‌دنبال دارد.

زمانی که نیروی برون‌رانندۀ سوم انرژی زیادی را بر خط وارد کند مارپیچ حلزونی ایجاد می‌شود، در حالی که در ترسیم اسلیمی، نیروی برون‌رانندۀ سوم انرژی متعادل‌تری را بر خط وارد می‌کند و فواصل مساوی موجود برای تشکیل اسلیمی را بر هم نمی‌زند (تصویر۱۲). حرکت اسلیمی از درون، شامل فضایی با بیشترین انرژی است. این در حالی است که مابقی فضای اطراف خطوط، انرژی کمتری دارد. در نقوش هندسی، خط می‌تواند از کنار هم قرارگرفتن سطوح به‌وجود آمده باشد که در این صورت حرکت خطوط بر اساس زوایای سطوح شکل گرفته است. این خطوط انرژی‌های یکسانی را از سطوح دو طرف خود دریافت می‌کنند که در نهایت خطی راست و



تصویر۱۱. تصویر راست، بررسی فواصل خطوط در نقوش مارپیچ حلزونی، اسلیمی و هندسی؛
تصویر وسط، تزیینات محراب ایوان غربی؛ تصویر سمت چپ: گرهٔ هشت و زهرهٔ موج بخشی از مقرنس ایوان شرقی (طراح: نگارندگان)

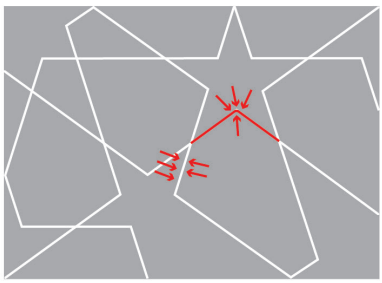


تصویر۱۲. بررسی انرژی موجود در شکل‌گیری نقش اسلیمی و مارپیچ حلزونی (طراح: نگارندگان)

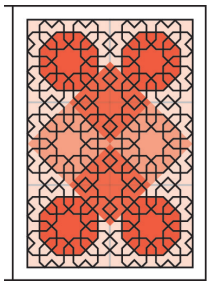
مستقیم شکل گرفته است و هرکجا خط به‌سمت افقی‌شدن یا مایل تمایل دارد از زوایای سطوح دو طرف خود تبعیت کرده است.
در نقوش هندسی به‌دلیل برابر بودن انرژی‌های واردشده به خطوط از دو طرف، فضای اطراف خطوط به مثبت و منفی پدیدار نمی‌شود و دارای یک ارزش و جلوهٔ بصری هستند (تصویر۱۳).

**پ. سطح**

سطوح در نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی از سه شکل هندسیِ مثلث، مربع و دایره تبعیت می‌کنند. در واقع علاوه‌بر سطوح مرئی، سطوح کلی‌تری وجود دارند که بخشی از نقش را در خود جای داده‌اند که به‌وضوح در نقش دیده نمی‌شوند و به کمک خطوط راهنمای نقش مشخص‌اند (تصویر۱۴).
بیان اینکه نقشی از سطوح پوشیده شده است یا از نقاط، بستگی به‌میزان فاصلهٔ نظاره‌گر با نقش و میزان بزرگی کادر محصورکننده دارد. شایان ذکر است که به‌دلیل فاصلهٔ زیاد نظاره‌گر از نقوش مسجد جامع اصفهان، به‌خصوص نقوش کارشده

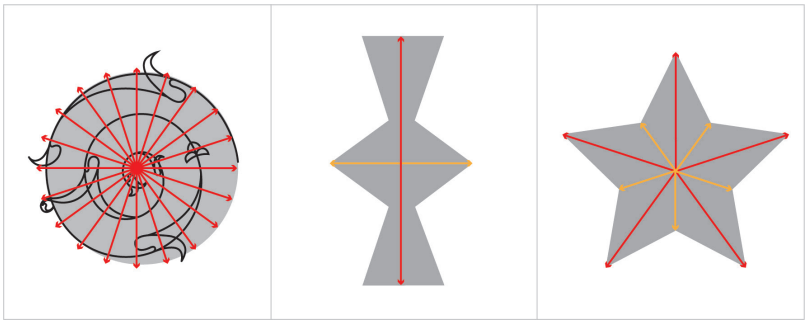


تصویر۱۳. بررسی انرژی خطوط از کنار هم قرارگرفتن سطوح در نقوش هندسی، بخشی از گرهٔ کند سرمه‌دان قناس کوچک در تزیینات مقرنس ایوان شرقی (طراح: نگارندگان)



تصویر۱۴. بررسی سطوح در نقوش هندسی و اسلیمی
تصویر سمت راست: گرهٔ هشت و زهرهٔ موج؛ مقرنس ایوان شرقی؛
تصویر سمت چپ: محراب ضلع جنوبی ایوان غربی (طراح: نگارندگان)

در زیر گنبدها و در بخش فوقانی ایوان‌ها، نقوش بیشتر به‌صورت تجمعی از نقاط دیده می‌شوند؛ اما نمی‌توان حضور سطوح در نقوش را نادیده گرفت. تقسیم انرژی در سطوح، بیشتر از نقطهٔ مرکزی سطح به اطراف شکل است که این انرژی به‌وسیلهٔ خطوط تقسیم‌کنندهٔ شکل به‌صورت قانونمند ولی غیر یکسان، به نقاط انتقال می‌یابد.
به‌طور مثال، در نقش ستارهٔ پنج‌پر، نقش انرژی خود را از مرکز به‌صورت یکی در میان (ضعیف و قوی) به‌سمت نقاط اطراف انتقال می‌دهد (تصویر۱۵). «اگر انفجار نیروی درونی نقطه از هر طرف به یک اندازه نباشد و یا از سوی دیگر، مقاومت نیروهای بیرونی در برابر انبساط نقطه، در همهٔ طول مرزهایش همانند و یک اندازه نباشد، گسترهٔ ایجادشده شکلی است غیر هندسی.» (آیت‌اللهی، ۱۳۹۴: ۱۶۷) تمامی نقوش دورهٔ صفوی مسجد جامع اصفهان، از نگاه هنرمند با دیدی از روبه‌رو همراه بوده است. سطحی که از روبه‌رو ترسیم شود، دارای



**تصویر۱۵. بررسی میزان انرژی انتقال‌داده‌شده از مرکز سطوح، در پنج‌پر، سرمه‌دان و اسلیمی (طراح: نگارندگان)**

کمترین ابهام و اشتباه، در برداشت نظاره‌گر از تصویر است. «سطحی که کاملاً از روبه‌رو به‌نظر می‌آید، به‌مراتب بهتر و کامل‌تر بیان تصویری شکل خود را نمایش می‌دهد» (حلیمی، ۱۳۹۷: ۹۰).

### ت. ترکیب‌بندی

در تمامی نقوش اسلیمی، ختایی و هندسی، ترکیب‌بندی[1]ها بر اساس محورهای عمودی، افقی و به‌صورت قرینه است که برخی از این نقوش، متناسب با قرارگیری در شبکه‌های هندسی مختلف، دارای یک یا دو محور تقارن‌اند. در نقوش محصورشده در دایره، محور تقارن قطر دایره است که بر حسب تقسیم‌بندی دایره به درجات مختلف، می‌تواند محور تقارن هرکدام از این قطرها باشد. در اهمیت ترکیب متقارن در نقوش، می‌توان این‌گونه بیان کرد که «یک ترکیب متقارن در دو سوی یک محور عمودی، ترکیبی است مذهبی و عرفانی؛ زیرا محور عمودی که بر میان ضلع پایینی [سطح] اصلی قرار می‌گیرد، نیروهای دو طرف راست و چپ [سطح] را به‌سوی خود می‌کشد و در جهت بالا و میانهٔ ضلع بالایی رهنمون می‌کند. در این حالت قاب اثر هنری از آنچه که هست به‌سوی بالا، کشیده‌تر حس می‌شود و بیننده صعود نیروها را به معبود احساس می‌کند» (آیت‌اللهی، ۱۳۹۴: ۱۷۶).

در این ترکیب‌بندی‌ها، رعایت تعادل در بهره‌مندی از نقاط و سطوح و استفاده از خطوط در جهت ارتباط، ما بین نقاط و سطوح، در راستای سازماندهی ترکیب بوده است. «یکی از ویژگی‌های جالب‌توجه نقوش هندسی رایج در هنر اسلامی تعادل است. شکل‌های خلق‌شده تعدادشان کاملاً درست است، به‌گونه‌ای که اگر خیلی زیادتر بودند حس چندپارگی را القا می‌کردند و اگر خیلی کمتر بودند توجه بیننده را بر بخش‌های مشخصی از فضا متمرکز می‌کردند» (لیمن، ۱۳۹۱: ۱۰۹). همچنین هر «ترکیب‌بندی تحت قواعد و اصول معین و محاسبات دقیق انجام [می‌گیرد] و بین عناصر تصویری، ارتباط، پیوند و روابط منطقی ایجاد می‌کند» (حلیمی، ۱۳۹۷: ۲۲۴).

در ترکیب‌بندی‌های نقوش هندسی دورهٔ صفوی مسجد جامع اصفهان از ستاره‌های ده‌پر، هشت‌پر، هفت‌پر، شش‌پر و آلت[2]های پنج‌کند، سرمه‌دان، ترنج، طبل، شش‌بند، ترقه، شش‌ضلعی، ته‌بریده، برگ‌چنار، زهره، موج و سیلی، در شبکه‌های هندسی به‌شکل لوزی، مربع و شش‌ضلعی استفاده شده است. در این میان ستارهٔ ده‌پر، هشت‌پر و شش‌پر رایج‌ترین نوع ستاره یا شمسه هستند و از میان شبکه‌های هندسی، شبکهٔ لوزی و مربع به‌ترتیب بیشترین استفاده را در میان ترکیب‌های هندسی داشته است.

در ترکیب‌بندی‌های نقوش اسلیمی، از انواع گل‌های ختایی در لابه‌لای ساقه‌های اسلیمی به‌طور مجزا بهره برده شده است که می‌توان در این نقوش نوع ترکیب‌بندی را بیشتر بر پایهٔ قرینه‌سازی و بر اساس یک محور عمودی قرار داد. در ترکیب قرینه «تمام انرژی‌های یک نقش با انرژی‌های متباین ولی مکمل در جهت قرینهٔ دیگر، خنثی می‌شوند و حسی ایستا از جسم را به ادراک می‌آورند. این خصوصیات نه تنها در یک جزء تصویری طرح می‌شوند، بلکه در یک ترکیب‌بندی هم امکان وقوع دارند؛ نقشمایه‌های گیاهی و ختایی علاوه بر اینکه با قرینگی خود به تنهایی شکلی کامل و قائم به ذات دارند، در ترکیبی متقارن نیز بر مفهوم تکاملی خود تأکید میگذارند و به آن محوریت می‌دهند تا باوری عرفانی را یادآوری کنند» (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶: ۲۳۸). از طرفی دیگر در ترکیب‌بندی‌ها «بیننده همیشه بین عناصر تصویری مشابه ارتباط سریع‌تری

برقرار می‌کند، این نکته رؤیت شکل و ساختمان کلی هر مجموعه‌ای را تسهیل می‌نماید» (حلیمی، ۱۳۹۷: ۲۲۹). در ترکیب‌بندی نقوش اسلیمی، ختایی یا هندسی عوامل تشکیل‌دهندهٔ ترکیب بر اساس محاسبات دقیق پیوند می‌خورند و در ترکیب‌بندی آن‌ها از تکرار بی‌نهایت عنصر مشابه مانند انواع گل‌های ختایی بهره برده شده است که تنها در جزئیات با هم تفاوت دارند. از دیگر ویژگی‌های موجود در نقوش هندسی و اسلیمی می‌توان به وجود تعادل در آن‌ها اشاره کرد. «بدون [وجود تعادل] متقابل میان عناصر، ترکیب‌بندی ایستاست و تحرک بصری ندارد» (لبرگ، ۱۳۸۹: ۶۱).

### ث. اندازه

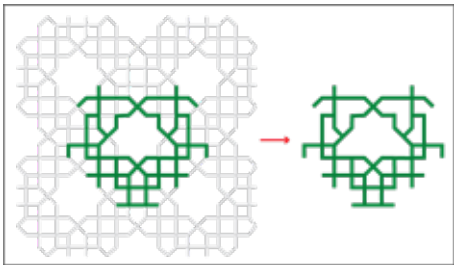
نقوش استفاده‌شده در دورهٔ صفوی مسجد جامع اصفهان، در تمامی فضاهای به‌کاررفته به یک اندازه است. با این مضمون که در هر فضا به‌صورت مجزا، نقوش استفاده‌شده با فاصله‌گرفتن از نظاره‌گر و قرارگرفتن در ارتفاع درشت‌تر یا کوچک‌تر نمی‌شوند و به‌صورت کاملاً یکنواخت به حرکت خود ادامه می‌دهند. شاید یکی از دلایل اینکه نقوش از لحاظ تجسمی در فاصلهٔ دور، شبیه به نقاط هستند، همین موضوع اندازه‌ها در ارتفاع باشد. همچنین به‌نظر می‌رسد که استادان کاشی‌کار، تغییر اندازهٔ نقوش را در حرکت به‌سمت بالا و فاصله‌گرفتن با نقوش، نوعی بی‌نظمی هندسی در نقوش می‌دانند. در این باره می‌توان این‌گونه بیان کرد که ساختار تمامی نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی، منطبق بر ساختار شبکه‌های هندسی منحصر به هر نقش است که با تغییر ناگهانی اندازهٔ نقش در ارتفاع، ساختار شبکه‌های هندسی از بین می‌رود.

اگرچه در ساختار گره‌های هندسی می‌توان به شاه‌گره اشاره کرد که در واقع گره‌ای به‌وسیلهٔ گره‌ای دیگر خورد می‌شود؛ این نوع گره نیز از ساختار شبکه‌های هندسی گره‌ها خارج نیست و تمامی اصول را به‌دنبال دارد. این در حالی است که کوچک‌تر و بزرگ‌تر کردن یک گره در امتداد حرکت خود، بی‌حرکتی خطوط در راستای یکدیگر و برهم‌زدن زوایای آلت‌های تشکیل‌دهنده را به‌همراه دارد. به‌عبارت دیگر، در قرارگرفتن آلتی کوچک‌تر در کنار آلتی بزرگ‌تر، ضلع آلت‌ها منطبق بر یکدیگر قرار نمی‌گیرد و اگر بخواهیم زاویهٔ آلت کوچک‌تر را باز کنیم تا ضلع آلت کوچک‌تر با ضلع آلت بزرگ‌تر مطابقت کند؛ شکل ظاهری آلت کوچک‌تر، دستخوش دگرگونی و نازیبایی ناشی از خروج خود، از ساختار و نظم هندسی می‌شود.

### ج. نکات کاربردی در بهره‌گیری از نقوش در دنیای گرافیک امروز

در نتیجهٔ آنالیز نقوش بر مبنای مبانی هنرهای تجسمی، رعایت برخی موارد در بهره‌گیری از نقوش می‌تواند در زیبایی فضای استفاده‌شده، نقشِ مهمی را ایفا کند. از جملهٔ مهم‌ترین نکات می‌توان به اتصالات در نقوش اشاره کرد. همان گونه که در بحث نقطه به آن اشاره شد، تمامی نقوش از نقاطی تشکیل شده‌اند که بر اساس شبکه‌های هندسی بسیار نظام‌مند در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. «ارتباط هماهنگ میان اجزایی که یک ترکیب‌بندی را می‌سازند بستگی به نظم، تعامل و کاربرد این عناصر دارد» (اِم. پوهالا، ۱۳۹۳: ۳۰)؛ بنابراین نحوهٔ قرارگیری نقاط در نقوش که به‌صورت کاملاً تجسمی است می‌تواند عاملی برای آرامش و ایجاد نظم در ذهن نظاره‌گر باشد، چرا که ذهن انسان به‌طور طبیعی خواهان نظم و هماهنگی است؛ بنابراین لازم است در استفاده از نقوش، هرگونه تغییر و کم‌وزیادکردن خطوطِ نقش بر اساس نقاط صورت پذیرد تا از ایجاد ناهماهنگی در نقش جلوگیری شود (تصویر۱۶).

از دیگر نکات لازم و ضروری در ایجاد ترکیب‌های زیبا با استفاده از نقوش، می‌توان به چگونگی ترسیم نقوش اشاره کرد. دانش نحوهٔ ترسیم نقوش به طراح این امکان را می‌دهد که در ترکیب با دیگر ساختارها، ترکیبی قوی را ایجاد کند. «برای

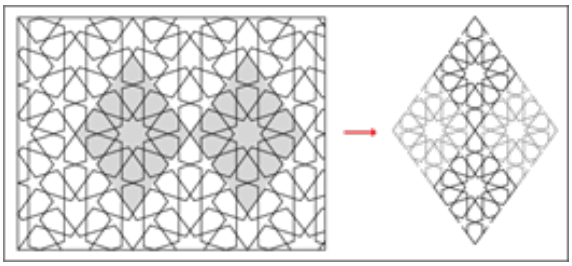


**تصویر۱۶. حذف بخشی از نقش بر اساس اتصالات نقاط نقش (طراح: نگارندگان)**

فهم مبنای ریاضی یک نقش اسلامی لازم است که آن حرکات هندسی اولیه‌ای را که غالباً نادیده گرفته می‌شود یا به‌آسانی بدیهی فرض می‌گردد با دقت ملاحظه کرد» (کریچلو، ۱۳۹۰: ۱۵). باید گفت که نقوش موجود در بسیاری از اماکن قدیمی به دلایل مختلف، از قبیل نشست ساختمان، مرمت‌های نادرست یا قرارگرفتن نقش در ارتفاع (پرسپکتیو)، ممکن است ساختار صحیحی نداشته باشد؛ بنابراین بسیار لازم و ضروری است که نقش را به‌طور کامل و بر اساس هندسهٔ صحیح ترسیم کرد و از دورگیری نقش بر اساس تصاویر گرفته شده دوری کرد.

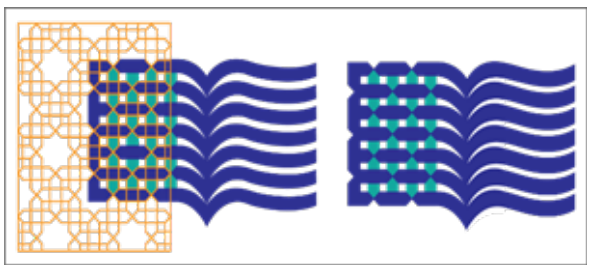
بهره‌گیری از انواع کادرها در ترکیب با نقوش باید بر اساس شبکه‌های هندسی موجود در ساختار نقش باشد. برای مثال نقوش هندسی که از شبکه‌های هندسی لوزی، مربع و مستطیل در درون خود بهره می‌برند به‌راحتی در کادرهای لوزی، مربع، مستطیل یا کادرهای برگرفته از این سه شکل قرار می‌گیرند (تصویر۱۷). حتی زمانی که طراح نخواهد به‌طور کامل کادری را با نقشی پوشش دهد می‌تواند با ترکیب شبکه‌های هندسی موجود در نقش و شبکه‌های موجود در کادر (خطوط عمودی، افقی، قطرها و تقسیمات طلایی موجود در کادر) ترکیبی زیبا به‌وجود آورد؛ چراکه «مهم‌ترین گام در حل یک مسئلهٔ بصری، کمپوزیسیون یا ترکیب‌بندی آن است. رسیدن به معنای مورد نظر در یک عبارت تصویری بستگی زیادی به نوع ترکیب‌بندی آن دارد [که می‌تواند] در جلب توجه بیننده نقش بسیار مهمی را ایفا کند» (ا. داندیس، ۱۳۹۱: ۴۵).

استفاده از نقوش می‌تواند به‌صورت شبکه‌های هندسی برای یک طرح باشد، در این صورت امکان



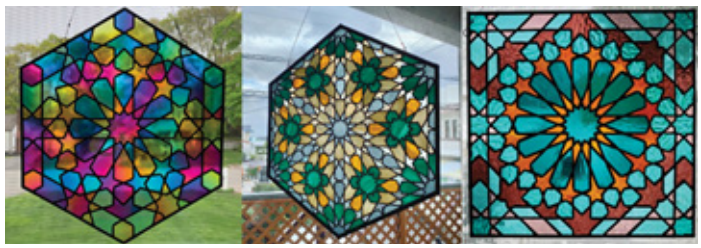
**تصویر۱۷. بهره‌گیری از کادر لوزی بر اساس شبکهٔ هندسی موجود در ساختار نقش (طراح: نگارندگان)**

دارد در طرح نهایی، اثری از نقش وجود نداشته باشد یا اینکه متناسب با موضوع در فضای منفی کار، نقش دیده شود (تصویر۱۸). استفادهٔ مستقیم از نقش در صورتی که مرتبط با موضوع باشد، می‌تواند کاربرد داشته باشد. به‌طور کل بهتر است در فضای امروزی نقش را از فرم سنتی خود خارج کرده و متناسب با فضای استفاده‌شده به ساختارهای جدید نزدیک‌تر کرد. این کار نه تنها در فضا قدمت، ماندگاری و فرهنگی غنی را به نمایش می‌گذارد، بلکه به‌دلیل تبدیلش به ساختار جدید، با ذهن نظاره‌گر ارتباط بهتری برقرار می‌کند. البته باید گفت که تبدیل نقش به ساختار جدید الزامی بر متلاشی‌کردن



**تصویر۱۸. طراحی لوگوی پیشنهادی کتابخانهٔ میرداماد، در این لوگو از نقش گرهٔ هشت و سیلی به‌عنوان شبکه‌ای هندسی در زیرنقش استفاده شده است (طراح: نگارندگان)**

تصویر۱۹. بهره‌گیری از گل ختایی در ساک خرید خشکبار برادران حسینی، طراح: صدف فدائیان(URL2)



تصویر۲۰. بهره‌گیری از نقوش هندسی و شیشه‌های رنگی در پنجره‌ها با کاربرد آفتاب‌گیر (URL3)

نظام هندسی نقش ندارد و می‌تواند در درون همان شبکه‌های هندسی و نظام‌مند این کار صورت گیرد. همچنین با بهره‌گرفتن از ضخامت خطوط و سطوح فضای منفی نقش و استفاده از بافت‌های مختلف (مرتبط و غیرمرتبط) می‌تواند طیف گسترده‌ای از فضاهای رمانتیک، معنوی، هنری و فرهنگی را به خود اختصاص دهد (تصویر۱۹).

استفاده از رنگ‌ها با کنتراست متفاوت، باعث می‌شود بخشی از نقش جلوهٔ بیشتری پیدا کند. این کار منجر به تمرکز نظاره‌گر بر روی بخش‌هایی از نقش و حرکت چشم در فضای متضاد با آن می‌شود. همچنین استفاده از رنگ‌های مختلف به‌صورت پراکنده و البته بر اساس کنتراست وسعت رنگ‌ها می‌تواند چشم نظاره‌گر را به بازی و حرکت در بین نقوش رنگی برای ساعت‌ها دعوت کند. از این بازی‌های رنگی نقوش، می‌توان در فضاهای شیشه‌ای همراه با رقص نور در لابه‌لای نقوش بهره برد که در بسیاری از مراکز فرهنگی، مهدکودک‌ها، هتل‌ها و حتی خانه‌های شخصی، کافی‌شاپ‌ها و رستوران‌ها کاربرد دارد. در کشورهایی که آداب‌ورسوم سنتی مردم با نقوش هماهنگی دارند، استفاده از این نقوش می‌تواند در رابطه با زیبایی مکان و هماهنگی آن در ذهن نظاره‌گر، ارتباطی قوی برقرار کند (تصویر۲۰).

## نتیجه‌گیری

استفاده از نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی در تزیینات کاربردی روزمرهٔ جامعه، می‌تواند از بسیاری جهات بررسی شود. بسیاری از طرح‌های انجام‌شده در حیطهٔ گرافیک، بر پایهٔ سه عنصر اصلی یعنی به‌طورکلی نقوش اسلامی، عناصری از ریاضیات، هنر و تاریخ را در هم آمیخته که همچون یک پازل ریاضی است و بهره‌مندی از این نقوش در خلق اثری جدید نیازمند خلاقیت همراه با درک سبک‌ها و تزیینات مختلف است (URL1). شناخت مبانی موجود در این نقوش، شناخت ساختار ترسیمی آن‌ها و استفادهٔ صحیح از این نقوش در آثار از جمله مواردی است که در طراحی و استفاده از نقوش باید به آن‌ها توجه کرد. نقطه، خط و سطح است و همچنین ارتباط میان این عناصر برای ایجاد مفهوم و ترکیبی زیبا از اصول گرافیک است. این اصول در بسیاری از نقوش اسلامی رعایت شده است که نشان از قدمت و فرهنگ اصیل ایرانی‌اسلامی دارد. بسیاری از این نقوش بر پایهٔ سه عنصر نقطه، خط و سطح شکل گرفته‌اند؛ به‌صورتی که ارتباط میان این عناصر برای ایجاد یک ترکیب‌بندی قوی با نکاتی همچون تقارن، تعادل، ایستایی، حرکت و پراکندگی بدون هدف، اندازه و رنگ همراه بوده است. این نقوش از لحاظ تناسبات بسیار دقیق هستند و در جامعهٔ امروز برای استفاده از این نقوش، راه‌کارهای بسیاری وجود دارد. نقوش اسلامی از حیث سادگی، زیبایی و تنوع در نوع خود منحصربه‌فرد است و می‌توانند از جمله منابع مهم دنیای گرافیک امروز قرار گیرد. در دنیای گرافیک جای خالی نقوش با کاربردی صحیح و مناسب احساس می‌شود. اگرچه بسیاری از هنرمندان در سراسر دنیا سعی بر استفادهٔ زیبا و به‌جا از این عناصر می‌کنند، تنها از ساختار کلی این نقوش

بهره می‌برند و هیچ‌گونه خلاقیت و نوآوری جدیدی در کارهایشان به چشم نمی‌خورد. گرافیک در دنیای امروز سعی بر نظام‌مندکردن و شکل‌دادن جامعه در مسیری هدفمند دارد و از نگاهی دیگر دارای زبانی ساده و گویا برای مخاطبان خود است که در این راستا، می‌توان از این نقوش به‌عنوان زبانی تصویری بهره برد. استفاده از نقوش اسلامی که دربردارندهٔ تمامی عناصرِ مبانی هنرهای تجسمی است و از حیث زیبایی کاملاً منحصربه‌فرد، می‌توانند در کنار گرافیک امروز نقشی کاربردی داشته باشد. طراحان گرافیک ایران با الهام‌گرفتن و بهره‌بردن از نقوش اسلامی در قلمرو گرافیک می‌توانند به زبان و بیان جدید دست یابند که از یک طرف با فرهنگ اسلامی‌ایرانی در ارتباط است و از سوی دیگر تمامی بنیان‌های مبانی هنرهای تجسمی را در خود جای داده است.

**پی‌نوشت:**

۱- COMPOSITION «ترکیب‌بندی، عمل سازماندهی همهٔ عناصر یک اثر هنری است، به‌منظور ایجاد یک کل منسجم و حاوی بیان هنری. امکان دارد هر عنصر با ویژگی‌های ذاتی‌اش جلوه نماید، ولی باید به‌طریقی عمل کند که کل مهم‌تر از اجزا باشد.»(پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۶۱) «جای‌دادن منطقی عناصر تجسمی در فضای مورد نظر در سطح دوبعدی و یا در فضای سه‌بعدی، ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون گفته می‌شود.» (حلیمی، ۱۳۹۷: ۲۲۴)

۲- به هر یک از اشکال هندسی که به‌صورت مجموعه‌ای، گره را تشکیل می‌دهند، آلت گره می‌گویند (زمرشیدی، ۱۳۶۵: ۵۵).

**منابع:**


- آژند، یعقوب (۱۳۹۳) ***هفت اصل تزیینی هنر ایران***، تهران: پیکره
- آقامیری، امیرهوشنگ (۱۳۹۴) ***آرایه‌ها و نقوش اسلیمی در هنر تذهیب و طراحی فرش***، چاپ۴، تهران: یساولی
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۹۴) ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، چاپ۱۲، تهران: سمت
- ا. داندیس، دونیس (۱۳۹۱) ***مبادی سواد بصری***، ترجمهٔ مسعود سپهر، چاپ۳۱، تهران: سروش
- اسکندرپور خرمی، پرویز (۱۳۸۳) ***اسلیمی و نشان: قالی، کاشی، تذهیب***، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- السعید، عصام؛ پارمان، عایشه (۱۳۹۵) ***نقش‌های هندسی در هنر اسلامی***، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، چاپ۶، تهران: سروش
- ام. پوهالو، دنیس (۱۳۹۳) ***الفبای زبان تصویر: فرم و فضا***، ترجمهٔ راضیه مهدیه، تهران: فرهنگسرای میردشتی
- پاکباز، روئین (۱۳۹۰) ***دایرةالمعارف هنر***، چاپ۱۰، تهران: فرهنگ معاصر
- حلیمی، محمدحسین (۱۳۹۷) ***اصول و مبانی هنرهای تجسمی: زبان، بیان، تمرین***، تهران: احیاء کتاب
- زمرشیدی، حسین (۱۳۶۵) ***گره چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی
- کریچلو، کیت (۱۳۹۰) ***تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی***، ترجمهٔ سید حسن آذرکار، تهران: حکمت
- کمالی دولت‌آبادی، رسول (۱۳۹۶) ***بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی***، تهران: سورهٔ مهر
- لبرگ، کریستیان (۱۳۸۹) ***دستور زبان بصری***، ترجمهٔ امیرمحمد نصیری، تهران: چشمه
- لیمن، اولیور (۱۳۹۱) ***درآمدی بر زیبایی‌شناسی اسلامی***، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ۳، تهران: ماهی


## References:


- Aghamiri, A. (2015). ***Eslimi and Decorative Motifs in Illumination and Carpet Designing***, (4th ed.), Tehran: Yassavoli (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2014). ***Seven Decorative Principles in Iran›s Art***, (1st ed.), Tehran: Peykareh (Text in Persian).
- Ayatollahi, H. (2015). ***The Theoretical Bases of Visual Arts***, (12th ed.), Tehran: Samt (Text in Persian).
- Critchlow, K. (2011). ***Islamic Patterns/ Analytical and Cosmological Approach***, Translated by Seyed Hasan Azarkar, (1st ed.), Tehran: Hekmat (Text in Persian).
- Dondis, Donis, A. (1983). ***A Primer of Visual Literacy***, Translated by Masoud Sepehr, (31st ed.), Tehran: Soroush publishing (Text in Persian).
- El-Said, I., Parman, A. (2016). ***Geometric Concepts in Islamic Art***, Translated by Masoud Rajabnia, (6th ed.), Tehran: Soroush publishing (Text in Persian).
- Eskandarpour Khorami, P. (2004). ***Arabesque and the Signs***, (1st ed.), Tehran: Ministry of Culture & Islamic Guidance (Text in Persian).
- Halimi, M. (2018). ***Basic Design Language Meaning Exercise***, (9th ed.), Tehran: Ehya-e Ketab (Text in Persian).

● Kamali Dolatabadi, R. (2017). ***A Mystical Re-reading of Visual Arts› Basics, (1st ed.), Tehran:*** Soore Mehr (Text in Persian).

● Leaman, O. (2019). Islamic Aesthetics: An Introduction, Translated by Mohammadreza Abolghasemi, (3rd ed.), Tehran: Mahi (Text in Persian).

● Lebreg, Ch. (2010). ***Visual Grammar***, Translated by Amir Mohammad Nasiri, (1st ed.), Tehran: Cheshme (Text in Persian).

Pakbaz, R. (2011). ***Encyclopedia of Art***, (10th ed.), Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).

● Puhalla, D. (2014). ***Design Elements: Form & Space***, Translated by Razie Mahdie, (1st ed.), Tehran: Farhangsaraye Mirdashti (Text in Persian).

● Zomarshidi, H. (1986). ***Girih Tiles in Islamic Architecture and Handicrafts***, (1st ed.), Tehran: Institute for University Press (Text in Persian).

***URLs:***

URL1:https://aboutislam.net/muslim-issues/science-muslim-issues/influence-islamic-art-mathematical-graphics (تاریـــخ مشـــاهده: ۱۴۰۱/۰۳/۱۷)

URL2: http://www.instagram.com/Sadaf.fadaeian (تاریخ مشاهده: 1401/03/28)

URL3: http://www.instagram.com/stringandsolder (تاریخ مشاهده: 1401/03/28)

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# ریشه‌یابی تأثیرات عناصر تصویری مانگای ژاپن در تصاویر داستان مصور ایرانی «مرز»

**چکیده**

یکی از روش‌های بیان بصری که یک داستان و روایت را با تکیه بر زبان تصویری و با به‌کارگیری سلسله تصاویر ارائه می‌کند، به‌صورت کلی داستان مصور نامیده شده و به‌صورت جزئی شامل دو دستهٔ اصلی کمیک‌استریپ و مانگا می‌شود که هر یک مجموعه‌ای از نقاشی‌های دنباله‌داری هستند که به شیوهٔ خود ماجرایی را برای مخاطب روایت می‌کنند. کمیک‌استریپ‌ها به‌معنای امروزی برخاسته از آمریکا بوده و در برابر آن مانگاها از شرق به‌خصوص ژاپن سرچشمه گرفته‌اند، البته این دو بی‌تأثیر بر یکدیگر نبودند. از این میان مانگاهای ژاپن امروزه مخاطبان زیادی را در ایران به‌خصوص در قشر جوان به خود اختصاص داده است که این مسئله هنرمندان کشور را بر آن داشته است تا دست به خلق داستان‌های مصور با ویژگی‌های ایرانی بزنند، از جمله داستان مصور «مرز» که یکی از آن‌ها است. بدین صورت به نظر می‌رسد مانگای ژاپن خواسته یا ناخواسته به‌عنوان منبع الهامی برای هنرمند ایرانی، تأثیراتی را ایجاد می‌کند که نمودهای آن به‌واسطهٔ تصویر با برخی تغییرات و دگرگونی‌های مدنظرِ هنرمند، در اثر نهایی نمایان می‌شوند. از این جهت پرسشی که در مقالهٔ حاضر مطرح می‌شود این است که عناصر تصویری مانگای ژاپن با تکیه بر چه پیشینه‌هایی در تصاویر داستان مصور ایرانی «مرز» به‌کار گرفته شده و چه تأثیراتی را بنا نهاده است و هدف آن نیز ریشه‌یابی تأثیراتی است که عناصر تصویری مانگای ژاپن در تصاویر داستان مصور ایرانی «مرز» ایجاد کرده است. این پژوهش از نوع توصیفی‌تحلیلی بوده و با ابزار کتابخانه‌ای و همچنین مطالعه‌ای بر مجموعهٔ مانگاهای ژاپن و داستان‌های مصور ایرانی به انجام رسیده است، در نتیجه به‌نظر می‌رسد برخی مشخصه‌های مانگایی همچون نوع شخصیت‌پردازی، الهام از تئاتر تاکارازوکا، بهره‌گیری از سبک کیگا در ساخت داستان مصور «مرز» تأثیرگذار بوده و همچنین

**حسن شکری**
کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
hasan.sh.art@gmail.com

**امیرعباس محمدی‌راد**
استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی ،دانشگاه هنر اصفهان،اصفهان، ایران، نویسنده مسئول.
am.rad@aui.ac.ir

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۰-۱۱-۱۶
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱-۰۱-۲۲

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39445.1131

در نهایت هم‌نشینی عناصر مذکور با عناصر تصویری موجود در نگارگری، سعی در خلق اثری بومی داشته است.

**واژه‌های کلیدی:** مانگای ژاپن، داستان مصور ایرانی «مرز»، تأثیرات عناصر تصویری، نقاشی ایرانی.

**مقدمه**

منظور از داستان مصور بیان روایت با تصاویر متوالی است، بنا به‌همین دلیل به‌عبارتی به آن داستان مصور دنباله‌دار نیز می‌گویند. اگر بخواهیم عمیق‌تر به حوزهٔ داستان یا روایت مصور نگاهی بیندازیم، پیشینهٔ آن به دیوارنگاری دوران غارنشینان و نیز نقاشی‌های باستانی برمی‌گردد، اما در دوران معاصر، داستان مصور اشاره به یک گونهٔ خاص از نقاشی است که حامل چندین تصویر به همراه متن است و به‌صورت ادواری در مجلات، روزنامه‌ها یا کمیک‌بوک[1] در جوامع مختلف چاپ و منتشر می‌شود. مجموعه داستان‌های مصور به معنای امروزیِ آن شامل دو بخش عظیم کمیک‌استریپ[2] و مانگا می‌شوند که کمیک‌استریپ برخاسته از غرب بوده و مانگا[3] که از تولیدات هنری کشور ژاپن است یکی از جلوه‌های هنر عامه محسوب می‌شود و در ژاپن تبدیل به بخشی از فرهنگ و زندگی مردم شده است. کمیک‌استریپ‌ها و مانگاها حتی در مواردی از یکدیگر تأثیر نیز پذیرفته‌اند، از جمله در خلق قهرمانان، ویژگی‌های ظاهری برخی شخصیت‌ها و حتی در ترکیب‌بندی متن و تصویر. با این وجود همچنان هر دوی این مجموعه هویت خود را حفظ کرده‌اند و بر مخاطبان بسیاری در سرتاسر جهان تأثیرگذارند.

همان طور که مک‌ویلیامز[4] در بخش مقدمهٔ کتاب فرهنگ بصری ژاپنی به آن اشاره کرده است، حدود دو میلیون و چهارصد هزار نفر از مردم ژاپن از طرفداران سرسخت مانگاها هستند که به آن‌ها اوتاکو[5] گفته می‌شود. اوتاکو به آن دسته از افرادی اطلاق می‌شود که بخش اعظمی از شب و روز خود را به خواندن مانگاها یا حتی به دیدن انیمه[6] اختصاص می‌دهند (McWilliams, ۲۰۰۹).

البته باید گفت که به‌دلیل محبوبیت بالا و تولید زیاد مانگا در ژاپن تولیدکنندگان برای صرفه‌جویی در هزینه، بیشتر مانگاها را به‌صورت سیاه و سفید منتشر می‌کردند و فقط جلد و کاتالوگ مانگاها حالت رنگی داشتند. امروزه مانگاها در سطح جهانی نیز خوش درخشیده و به بخشی از فرهنگ عامه‌پسند جهانی تبدیل شده‌اند. در سال‌های اخیر در ایران نیز میزان علاقه‌مندان به حوزهٔ مانگای ژاپن و داستان‌های مصور در حال افزایش هستند، به‌گونه‌ای که به‌همین سبب برخی از هنرمندان کشورمان اخیراً دست به خلق داستان‌های مصور با مضامین و مشخصه‌های ایرانی زده‌اند که از آن‌ها می‌توان به داستان مصور «مرز» به تحریر صدف فقیهی و تصویرگری ماهور پورقدیم اشاره کرد که در آن به‌عنوان یک قهرمان ایرانی اشاره به یک نگارگر دربار صفوی به نام «مزدک» و غلامش «صبرا» دارند. در داستان مصور «مرز» با اینکه هنرمندان سعی در ساخت اثری بومی با مشخصه‌های تصویری سنتی ایرانی داشته‌اند که از نگارگری ایرانی نیز وام گرفته شده است، به نظر می‌رسد همچنان برخی قواعد تصویری مانگای ژاپنی کمابیش در اثر حاکم است. اگر در گذشتهٔ فرهنگ ژاپنی به‌واسطهٔ مواردی همچون مراسم سنتی چای، سامورایی‌ها و... برای جهانیان شناخته شده بود، امروزه فرهنگ عامه‌پسند آن به‌وسیلهٔ مانگاها و انیمه‌ها گسترش یافته و بدین‌صورت در میان نسل جوان در سراسر جهان شناخته شده است تا حدی که روز سوم نوامبر در فرهنگ ژاپنی «روز مانگا» نام‌گذاری شده است (Ito, ۲۰۰۹: ۴۳). با این اوصاف در حال حاضر مانگاهای ژاپن حتی می‌توانند نقش یک منبع الهام را برای ساخت یک داستان مصور بومی ایفا کنند. با تکیه بر موارد ذکرشده پرسشی که در مقالهٔ حاضر مطرح می‌شود، این‌گونه است که عناصر تصویری مانگای ژاپن با تکیه بر چه پیشینه‌هایی در تصاویر داستان مصور ایرانی «مرز» به‌کار گرفته شده و چه تأثیراتی را بنا نهاده است و هدف آن نیز بررسی تأثیراتی است که عناصر تصویری مانگای ژاپن در تصاویر داستان مصور ایرانی «مرز» ایجاد کرده است. این پژوهش از نوع توصیفی‌تحلیلی بوده و به‌واسطهٔ ابزار کتابخانه‌ای و همچنین مطالعه‌ای بر مجموعه مانگاهای ژاپنی و داستان‌های مصور ایرانی به انجام رسیده است.

**پیشینهٔ پژوهش**

با تکیه بر مطالعات انجام‌گرفته تاکنون پژوهشی به‌صورت مستقل در راستای بررسی دو موضوع مانگاهای ژاپن و داستان‌های مصور ایرانی در کنار یکدیگر صورت نگرفته است، اما تعدادی پژوهش در راستای مطالب اشاره‌شده به تحریر درآمده‌اند که به شرح زیر هستند:

فاطمه ماه‌وان در مقاله‌ای تحت عنوان «روایت تصویری: مقایسهٔ تطبیقی هنرهای تصویری ایران و کمیک‌استریپ (داستان مصور دنباله‌دار)» (۱۳۹۸) با رویکردی تطبیقی وجوه مشترک روایت در هنرهای

تصویری ایران و کمیک‌استریپ را بررسی کرده است و به این نتیجه دست یافته است که بارزترین شباهت هنرهای تصویری ایران و کمیک‌استریپ آن است که هر دو، یک روایت را با به‌کارگیری زبان تصویر و با چینش تصاویر در کنار یکدیگر بیان می‌کنند که در آن گاهی جملاتی از متن نیز با تصاویر همراه هستند. محمود فیروزی‌مقدم و دیگران در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب نمادها و نشانه‌های ماندالا در داستان مصور کودک و نوجوان» (۱۳۹۸) بازتاب ماندالا را در داستان‌های مصور ایرانی در ردهٔ سنی کودک و نوجوان بررسی کرده و به‌همین منظور در پژوهش مدنظر ابتدا ماندالا به‌صورت مختصر تعریف شده و سپس این نوع کهن‌الگو در داستان‌های مصور کودک و نوجوان تحلیل شده است که در نتیجه به نظر می‌رسد ماندالا در این نوع از داستان‌ها در قالب نمادهایی مانند زمان، ماه، خورشید، غار، چشمه، اعداد و دایره بیان می‌شوند.

مینا شامحمدی در مقاله‌ای تحت عنوان «کمیک دیجیتال به‌عنوان گونه‌ای از هنر اینترنتی» (۱۳۹۸) سعی کرده است با معرفی کمیک دیجیتال، مزایای آن و بررسی الگوی کسب درآمد چند سایت در همین زمینه بر ضرورت توجه به این شیوهٔ روایتگری تأکید کند و در نتیجه بیان کرده است که نوع دیجیتال کمیک در سال‌های اخیر در صنعت رسانه جایگاه عظیمی را به خود اختصاص داده است و این صنعت سودآور باعث به‌وجودآمدن مشاغل جدید در کشور شده و زمینهٔ حضور پررنگ‌تر هنرمندان دیجیتال را فراهم کرده است که در نهایت نیز موجب افزایش تولیدات آثار فرهنگی و تعلیمی در حوزهٔ جدید خواهد شد.

فوسانوسوکه ناتسوم[۷]، پژوهشگر ژاپنی در مقاله‌ای با عنوان «شرق آسیا و فرهنگ مانگا: بررسی فرهنگ کمیک‌مانگای شرق آسیا»(۲۰۱۲) مانگاهای قبل و بعد از جنگ جهانی دوم را از جهت حامل‌بودن فرهنگ بومی ژاپن در عرصهٔ جهانی بررسی کرده و در نتیجه گفته است با تکیه بر دسته‌بندی‌های مختلفِ مانگاها، تفکیک هریک و نیز شناخت پیش‌متن‌هایی که سبب تولید مانگا می‌شوند، برای درک بهتر آن لازم است، زیرا مانگا امروزه دیگر جایگاه جهانی یافته است.

وجه افتراق مقالهٔ حاضر با پیشینه‌های ذکرشده بدین صورت است که پژوهش مدنظر به‌دنبال ریشه‌یابی تأثیرات عناصر تصویری مانگای ژاپن در تصاویر داستان مصور ایرانی «مرز» است که این موارد شامل شباهت‌هایی در شخصیت‌پردازی دو اثر، تأثیرپذیری از تئاتر تاکارازوکا، نمودیافتن سبک کیگا در داستان مصور «مرز» و همچنین هم‌نشینی عناصر مانگایی با عناصر تصویری موجود در نقاشی ایرانی می‌شوند. موارد ذکرشده در هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین به چشم نمی‌خورند بلکه صرفاً از لحاظ بیان مواردی همچون داستان مصور، روایت و تصویر اندکی هم‌سو هستند، از این جهت می‌توان مقالهٔ حاضر را پژوهشی نو در حوزهٔ مدنظر دانست.

## روش پژوهش

مقالهٔ حاضر به روش توصیفی‌تحلیلی به انجام رسیده و اطلاعات موجود نیز با به‌کارگیری برخی منابع کتابخانه‌ای و همچنین مطالعه بر مانگاهای ژاپن و داستان‌های مصور ایرانی که اخیراً تولید شده‌اند، جمع‌آوری شده است. بدین ترتیب اطلاعات تصویری موجود در مانگای ژاپن به‌عنوان یک منبع الهام دگرگون‌شده در نمونهٔ موردی این پژوهش، یعنی داستان مصور ایرانی «مرز» که از جهتی نیز حامل مشخصه‌های تصویری بومی ایرانی است، بررسی شده‌اند.

## مروری بر مانگا و کمیک‌استریپ

مانگا در واقع عبارتی است برای اشاره به نوع خاصی از داستان‌های مصور در کشور ژاپن که از لحاظ لغت به‌معنای مجموعه تصاویر دنباله‌دار است و ریشهٔ آن به حدود قرن دوازدهم میلادی باز می‌گردد. آنچه امروزه با نام مانگا خطاب می‌شود، درواقع بازتاب تغییرات شکل‌گرفته از ژاپن آن دوران تا به اکنون است. به‌عبارت دیگر صنعت داستان مصور در ژاپن مانگا نامیده می‌شود که دارای مشخصه‌های متمایزی نسبت به تولیدات دیگر جوامع در این حوزه است (Brenner, ۲۰۰۷: ۱۵).

ژاپنی‌ها بر این باورند که اولین تصاویر با سبک و سیاق مانگاها را راهبان بودایی ایجاد کرده‌اند و چوجوگیگا[۸] به‌معنای طومار حیوانات نامیده می‌شد. این نقاشی‌ها که شخصیت‌های آنان شامل حیواناتی مثل میمون، خرگوش و روباه بودند به‌طور طنزآمیزی زندگی روزمره و همچنین عادات طبقهٔ روحانی و درباری را به تمسخر می‌گرفتند. هوکوسای کاتسوهیکا[۹] در قرن هجدهم اصطلاح مانگا را اولین‌بار به کار برد. هوکوسای که در حوزه‌های مختلف هنری فعالیت داشت، توانایی خود در تصویرسازی را با به تصویرکشیدن یک صحنه یا مردم با چند حرکت سادهٔ قلم به نمایش گذاشت و در سال (۱۸۱۵م) آن‌ها را مانگا نامید. ظهور واقعی مانگاها در قرن بیستم میلادی رخ داد که محبوبیت بی‌نظیری در میان مردم یافت تا حدی که برای هر ردهٔ سنی مانگای مخصوصی به چاپ رسید[۱۰] (

Allen,K&Ingulsrud,J, ۲۰۰۹: ۵).
کمیک‌استریپ نیز همانند مانگا روایتی از چند تصویر در کنار متن به‌صورت متوالی است، در کمیک‌استریپ تصویرها معمولاً به‌صورت افقی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و چند جمله‌ای که روشنگر تصویر هستند در داخل یا در میان کادر تصاویر به‌کار گرفته می‌شود. زمینه‌های ساخت کمیک‌استریپ در سدهٔ هجدهم میلادی از اروپا شکل گرفته و به‌شکل امروزی، آمریکا از قدرتمندترین کشورها در تولید کمیک‌استریپ است که این کمیک‌ها در روزنامه‌ها و مجلات به چاپ می‌رسند و گاه نیز به‌صورت یک کتاب تحت عنوان کمیک‌بوک منتشر می‌شوند، دیالوگ در کمیک‌استریپ به‌صورت گفت‌وگویی بین دو یا چند نفر است که با نقاشی‌های ساده ترکیب شده‌اند. در کمیک استریپ‌ها بیشتر از دیگر داستان‌های مصور به شبیه‌سازی دنیای واقعی اهمیت داده می‌شود(Gray, ۱۹۹۴: ۱).
در ایران شیوهٔ تصویرسازی به شکل کمیک‌استریپ یا داستان‌های مصور را می‌توان در نقش‌های برجستهٔ روی بناهای تاریخی مشاهده کرد که به‌نوعی تسلسل تصویری را دربارهٔ روایت‌های تاریخی نمایان می‌کنند که از این نمونه‌ها می‌توان به آثار تخت جمشید، نقاشی‌های روی سفال و جام‌ها و بسیاری از اشیای کهن اشاره کرد. در برخی آثار نگارگری نیز تصاویر به‌شکل یک نوار پشت سر هم قرار می‌گرفتند و در دوره‌های بعد، نوبت به قالی‌ها رسید که داستان‌ها را همانند یک اثر کمیک‌استریپ روایت می‌کردند؛ برای مثال می‌توان به قالی تصویری شیروان اشاره کرد، این قالی که اکنون در موزهٔ هنر فیلادلفیا نگهداری می‌شود، شامل پانزده کادر تصویری در کنار یکدیگر است که هرکدام از این کادرها روایت خاص خود را دارند (تصویر۱).

**تصویر۱. تصویرسازی به‌شکل کمیک‌استریپ در هنر ایرانی**
**از سمت راست اولین تصویر: فرش تصویری ایرانی به نام شیروان. تصویر وسط: سفالینهٔ دورهٔ اشکانی در شهر سوخته با تصویرسازی درخت آسوریک. تصویر سمت چپ: سنگ‌نگارهٔ خسرو در شکارگاه در طاق بستان (منبع: نگارندگان)**

امروزه مانگاهای ژاپن در ایران طرفداران بسیاری را به خود اختصاص داده‌اند تا حدی که برخی از جوانان سعی در الگوپذیری از شخصیت‌های مانگایی را در زمینهٔ پوشش، آرایش و... دارند. هنرمندان ایرانی نیز با مشاهدهٔ حجم استقبال از مانگاها سعی کرده‌اند با الهام از آن‌ها اثری بومی با مشخصه‌های تصویری ایرانی خلق کنند، داستان مصور «مرز» یکی از این دسته آثار است که راوی سفر، مزدک به‌همراه غلامش صبرا است، در این داستان مزدک که در دربار صفوی در اصفهان به نگارگری مشغول است برای رسیدن به محبوبش، راهی سفری طولانی به قندهار می‌شود.
آن‌ها مسیری طولانی را طی می‌کنند و در این مسیر، صبرا چیزهای بسیاری به مزدک می‌آموزد. آن‌ها ایران پهناور را که درگیر جنگ و خون‌ریزی است با پیام صلح و عشق درمی‌نوردند (تصویر۲). نمی‌توان دسته‌بندی به‌خصوصی برای اثر «مرز» قائل شد، زیرا نه کاملاً مشخصه‌های یک کمیک‌استریپ آمریکایی را دارد و نه یک مانگا است، به‌همین دلیل بهتر است آن را داستان مصور دانست، هرچند که در آن ردپاهایی از مشخصه‌های تصویری مانگای ژاپن نیز به چشم می‌خورد.

**تصویر ۲. پوستر داستان مصور ایرانی «مرز» به‌همراه شخصیت‌های اصلی اثر (URL3)**

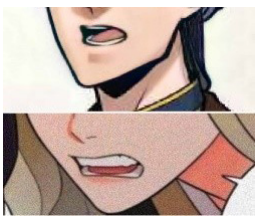
## مشخصه‌های مانگایی در اثر «مرز»

آنچه امروزه به‌عنوان مانگا شناخته می‌شود در واقع فرم مدرنی از مانگاست که پس از جنگ جهانی دوم در ژاپن ظهور پیدا کرده است. همان طور که در بخش‌های پیشین نیز به آن اشاره شده است، مانگای پس از جنگ تأثیرات بسیاری را از فرهنگ آمریکایی پذیرفته است و این تأثیرات به‌واسطهٔ ترویج کمیک‌بوک و فیلم‌های سینمایی آمریکایی در ژاپن اشغال‌شده شکل گرفته‌اند، مانگاهای معاصر بیشتر با نام اوساموتزوکا[11] شناخته می‌شوند که ابداع‌کنندهٔ بسیاری از شاخصه‌های تصویری مانگای مدرن است. از زمان تزوکا به بعد در مانگاها شاهد ترکیب سبک انیمه‌ها و برخی انیمیشن‌های غربی و همچنین تأثیرپذیری از نقاشی‌های اوکیوئه[12] هستیم. طراحان ژاپنی در طراحی بدن ظریف شخصیت‌ها از نقاشی‌های سنتی ژاپن وام گرفته و برای طراحی چشمان شخصیت‌ها از چشم‌های درشت میکی‌ماوس[13] و بتی‌بوپ[14] از کارتون‌های مشهور غربی الهام گرفته‌اند؛ زیرا آن‌ها دریافتند که چشم‌ها عامل مهمی در ابرازکردن انواع احساسات هستند، طراحی چشم‌های درشت در مانگاها را نیز ابتدا اوسامو تزوکا[11] انجام داده است (دنزباخ، ۱۳۹۰: ۵۱۳).

باید گفت که لب‌ها در مانگاهای ژاپن، فرم مخصوص به خود را دارند. در داستان مصور «مرز» نیز فرم گرد و درشت چشم شخصیت‌های داستان کاملاً حالت مانگایی دارد و تنها تفاوت آن با فرم مانگا این است که در رنگ چشم‌های موجود در اثر «مرز» به‌نظر می‌رسد مقصود هنرمند القا حس واقعیت بوده باشد، اما در مانگاها ممکن است همین چشمان با رنگ‌های نامتعارف نیز دیده شوند؛ از جمله با رنگ‌های بنفش، زرد، قرمز و...، فرم باز و بستهٔ لب‌ها نیز دقیقاً به مانند مانگاها طراحی شده‌اند (تصاویر ۳و۴).

بینش نقاشانه و سینمایی طراحان مانگای ژاپن فقط در نوع چینش و ترکیب‌بندی فریم‌ها و بزرگ‌نمایی تصاویر در داستان‌های مصورشان خلاصه نمی‌شود، بلکه آنان برای نخستین بار صدا را وارد تصویر کرده و با این کار برای مخاطب القا صوت کردند؛ از جمله با به‌کارگیری خطوط کنارهٔ نمای اشیا در حال پرت‌شدن یا حتی نوشتار خاص به‌معنای صدای حرکتی مشخص مثل حرکت سریع باد، سرفهٔ فرد،

**تصویر ۳. فرم مشابه چشم در مانگا و اثر «مرز»**
**(منبع تصویر بالا: تصویربرداری مستقیم از اثر «مرز»؛ تصویر پایین: URL1)**



**تصویر ۴. فرم مشابه لب در مانگا و اثر «مرز»**
**(منبع تصویر بالا: تصویربرداری مستقیم از اثر «مرز»؛ تصویر پایین: URL6)**

عطسه یا حتی چکهٔ قطرات آب (Kern, ۲۰۰۶: ۴۲) که این موضوع نیز در داستان مصور «مرز» مشهود است؛ بدین صورت که وقتی شخصیت‌ها با سرعت در حال حرکت هستند، حول لباس‌هایشان خطوطی در جهت القا حس حرکت یا سرعت به چشم می‌خورند و همچنین وقتی مزدک قلم خوشنویسی را بر روی سطح میز چوبی می‌اندازد، خطوطی مورب شکل می‌گیرند که برای مخاطب القاکنندهٔ صدای افتادن یک جسم به روی سطح سخت است. در تصاویری که مزدک بیمار می‌شود در کادرهای کوچکی کلمهٔ «سرفه» مکرر به چشم می‌خورد یا زمانی که بر در می‌کوبد نوشتهٔ «بوم! !! » تکرار می‌شود (تصویر۵).

**تأثیرپذیری از تئاتر تاکارازوکا**

از میان الگوهای متفاوتی که برای مانگا وجود دارد،

**تصویر۵. نوشتار صدای ضربه (منبع تصویر بالا: تصویربرداری مستقیم از اثر «مرز»؛ تصویر پایین: URL7)**

تئاتر تاکارازوکا یک الگوی بومی است که طراحان مانگای بسیاری را تحت‌تأثیر خود قرار داده است. این تئاتر که نامش از محل شکل‌گیری آن برخاسته است، از گروهی از زنان بازیگری تشکیل می‌شد که داستان‌های مختلفی همچون پینوکیو در حوزهٔ طنز و همچنین داستان‌های کلاسیک را بازی می‌کردند. در زمان‌های قدیم در ژاپن کودکان به‌همراه مادرانشان به تماشای این تئاتر موزیکال می‌رفتند، زیرا بسیار برایشان محبوب بوده است تا حدی که می‌توان گفت این تئاتر همه‌پسند در زمانی که مانگاهای امروزی ژاپن در حال شکل‌گیری بودند به‌عنوان یک منبع الهام، تأثیرگذار نیز واقع شدند. یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های تئاتر تاکارازوکا این بود که تمام نقش‌آفرینان آن زن بودند، به‌صورتی‌که حتی نقش مردان را نیز زنان ایفا می‌کردند. این مسئله خود می‌تواند سندی باشد بر دخترانه‌بودن چهرهٔ مردان جوان در بسیاری از مانگاها. ویژگی‌های تئاتر تاکارازوکا بعداً عاملی برای الگوبرداری طراحان مانگاهای دخترانه شدند که در آن‌ها پسرانی با چهره‌های ظریف و دخترانه حضور داشتند (Greenberg, ۲۰۱۴:۳۲).

اگر بخواهیم عمیق‌تر به موارد ذکرشده نگاهی بیندازیم درمی‌یابیم که با یک مثال می‌توان آن را شفاف‌تر کرد، برای مثال در اثر ژاپنی قلعهٔ متحرک هاول[۱۵] که هم مانگا و هم انیمهٔ آن موجود است، هاول در جایگاه یک قهرمان مذکر با پوشش، زیورآلات، آرایش مو و بدن ظریف و دخترانه به چشم می‌خورد که این مسئله نقطهٔ مقابل کمیک‌استریپ‌های غربی است، زیرا در بیشتر کمیک‌های غربی قهرمانان چه مرد و چه زن با بدنی عضلانی و گاه حتی با چهره‌ای خشن نمایان می‌شوند. قهرمان داستان مصور «مرز» یا مزدک نیز همانند نسخهٔ مانگای ژاپن است. مزدک به‌عنوان یک قهرمان مذکر در داستان مصور ایرانی در کنار باقی مردان موجود در این اثر بدنی ریزجثه و ظریف دارد، او پوستی روشن، پوششی زیبا و موهای تیرهٔ بلند تا زانو دارد و گاه تشخیص مذکر یا مؤنث‌بودن او بدون شناخت اولیهٔ روایت اثر مشکل خواهد بود (تصویر۶ و ۷)، بدین ترتیب با تکیه بر موارد ذکرشده می‌توان گفت در حوزهٔ جنسیت‌سازی قهرمان داستان مصور نیز شباهت‌هایی با مانگا یافت می‌شوند، اما با مؤلفه‌های زیبایی ایرانی همچون موی و ابروی سیاه با پوستی روشن.

**تصویر۶. شخصیت‌سازی ظریف و دخترانهٔ مزدک و هاول**
**(منبع تصویر راست: تصویربرداری مستقیم از اثر «مرز»؛ تصویر چپ: URL5)**

**تصویر۷. طراحی ظریف چهره و موهای بلند مزدک به‌عنوان قهرمان داستان**
**(منبع: تصویربرداری مستقیم از اثر «مرز»)**

**نمود سبک کیگا در کمیک «مرز»**

در حدود دههٔ شصت میلادی، هنرمندانی از جمله شیگرو میزوکی[۱۶]، سانپای شینتارو[۱۷] و یوشیهارو تسوگه[۱۸] به پشتوانهٔ مانگاهای خود که «کیگا»[۱۹] نام داشتند، به شهرت بسیاری دست یافتند. آن‌ها در سبک طراحی و نقاشی جدید خود، با شیوه‌ای واقع‌گرایانه روایت‌هایی دربارهٔ افراد ستمدیده می‌نوشتند که شامل صحنه‌های ناخوشایند جنگ بود یا داستان‌هایی از قهرمانان شکست‌خورده که مخاطبان آن‌ها جوانان و بزرگسالان بودند (Philips, ۲۰۰۹: ۸۱). شیوهٔ کیگا به‌معنای تصاویر دراماتیک، در عین تأثیرپذیری از شیوه‌های قبلی مانگا، به‌واسطهٔ ایجاد مسیرهای نو در این حوزه از جمله پرداختن به مسائل مرتبط با افراد بالغ و همچنین برخوردی واقع‌گرایانه، تأثیرات زیادی را بر دنیای مانگا و حتی کمیک‌استریپ نهاد.

در واقع می‌توان گفت این سبک از مانگا از جهاتی حاوی صحنه‌ها یا تصاویر تاریک است. سبک کیگا در باقی مانگاها و حتی مانگای کودکان نیز تأثیرگذار بوده است؛ بدین صورت که پس از ظهور آن به‌وفور صحنه‌های جنگ و نبرد در مانگاها به چشم می‌خورد. در داستان مصور «مرز» نیز در اواسط داستان، شاهد برخی کشمکش‌ها و نبردها هستیم که در مسیر سفر مزدک به‌همراه غلامش صبرا رخ می‌دهد. همچنین در بخشی از داستان، وقتی این دو در راه به روستایی جهت تأمین آذوقه می‌رسند، درمی‌یابند که قحطی همه‌جا را فراگرفته و مردم روستا از شدت بی‌آبی و کمبود غذا به خوردن گوشت سگ و گربه و همچنین گوشت جنازه‌های انسانی روی آورده‌اند. برخلاف دیگر تصاویر موجود در اثر «مرز» که کاملاً رنگی هستند، بخش مذکور به‌عنوان صحنه‌ای تاریک، ترسناک و انزجاربرانگیز به‌صورت سیاه و سفید نمایش داده شده است.

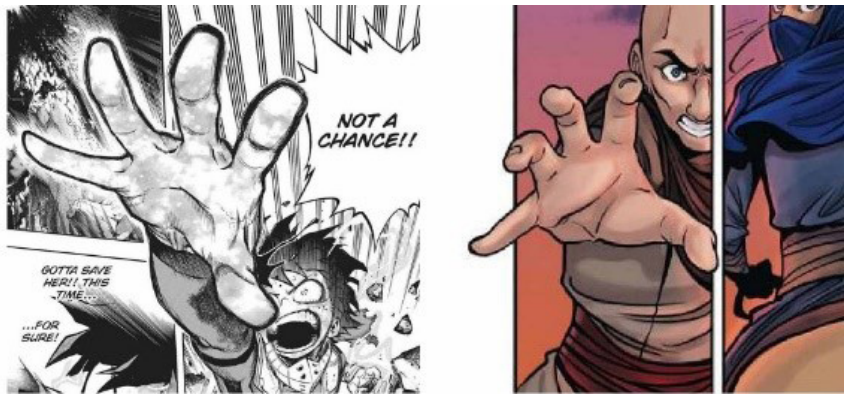
این در حالی است که در بقیهٔ تصاویر داستان مصور «مرز» حتی در اوج درگیری‌های موجود در داستان به‌نوعی آرامش حاکم است. در نهایت می‌شود گفت همان طور که ترکیب شیوهٔ کیگا با مانگا، اثری بر جای نهاده است که امروزه آن را به‌عنوان ژانر بزرگسال یا سِنین[۲۰] در مانگا می‌شناسند (McCarthy, ۲۰۰۹: ۱۸۳)، تصاویر مبنی بر این تأثیرات در نمونهٔ ایرانی مدنظر نیز چشمگیر هستند (تصویر۸).

**تصویر۸. شباهت صحنه‌ای سهمگین از اثر «مرز» با نقاشی سبک کیگا**
**(منبع تصویر چپ: تصویربرداری مستقیم از اثر «مرز»؛ تصویر راست:URL2)**

**هم‌نشینی عناصر مانگایی با عناصر تصویری موجود در نقاشی ایرانی**

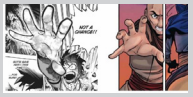
نقاشی‌ها یا نگارگری‌های ایرانی شامل بسیاری از آثار دوره‌های مختلف تاریخی ایرانی‌اسلامی می‌شوند. این آثار بیشتر دربرگیرندهٔ کتب مصورسازی‌شده در زمینهٔ ادبی، تاریخی، علمی و فنی و مذهبی می‌شوند. آنچه از نقاشی‌های ایرانی برمی‌آید این است که هنرمندان ایرانی رغبتی برای بازنمایی صریح از طبیعت نداشته‌اند و تأکید آنان بیشتر بر بیان مفاهیم نمادین و ذهنی بوده است. از این جهت می‌شود تزیین، چکیده‌نگاری و گاه انتزاع را از خصلت‌های عام نقاشی ایرانی دانست (پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۷۵).

اگر بخواهیم عمیق‌تر به ویژگی‌های تصویری نقاشی ایرانی نگاهی بیندازیم، شاهد عواملی همچون ساده‌گرایی در ایجاد طرح، ترکیب‌بندی‌های مسطح، نبودِ سایه، نورپردازی منتشر و استفاده از رنگ‌های خالص و درخشان هستیم، به این صورت که به نظر می‌رسد برای دستیابی به فرم ناب، نگارگران به ساده‌کردن فرم‌ها، ایجاد پیچ‌وخم‌های ملایم و به‌کارگیری چهره‌های ظریف و جوان توجه کرده‌اند. یکی از اصول اساسی نگارگری ایرانی فضاسازی است. این اصل فضاسازی چندساحته نام دارد، به این دلیل که هر بخش از تصویر می‌تواند شامل رویدادی خاص و مستقل باشد؛ بنابراین می‌توان آن را همگام با مانگاهای ژاپن دانست، زیرا در نقاشی‌های مانگا نیز شاهد برش‌هایی از تصاویری هستیم که هر بخش آن می‌تواند راوی داستان به‌خصوصی باشد. جالب‌تر آنکه در برخی از نقاشی‌های ایرانی شکست کادر دیده می‌شود، بدین صورت که یک عنصر مشخص، از درون کادر نقاشی ریشه گرفته و ادامهٔ آن در خارج از کادرِ مدنظر به چشم می‌خورد (فرددهکردی، ۱۳۷۵: ۲۱۷). در تصاویر مانگا و همچنین داستان مصور «مرز» نیز همانند آثار نگارگری شکست کادر دیده می‌شود، این‌گونه که عنصر خارج از کادر می‌تواند عضوی از بدن، شاخه‌ای از درخت و حتی بخشی از معماری نیز باشد (تصویر۹). باید گفت که در داستان مصور «مرز» علاوه بر تأثیرپذیری از مانگای ژاپن، عناصری همچون درختان پیر و کهنسال و همچنین تپه‌های نقاشی‌شده با فرم اسفنجی اشارهٔ مستقیم به بهره‌گیری از نگارگری‌های ایرانی دارند (تصویر۱۰). موارد ذکر شده در این پژوهش در قالب جدول نیز آورده شده است (جدول۱).




**تصویر۹. شکست کادر در اثر «مرز» و مانگا(منبع تصویر راست: تصویربرداری مستقیم از اثر «مرز»؛ تصویر چپ: URL4)**

**تصویر۱۰. فرم اسفنجی صخره و فرم درخت شبیه به عناصر موجود در نگارگری ایرانی (منبع: تصویربرداری مستقیم از اثر «مرز»)**

| نمونهٔ موردی | مشخصه‌های مانگایی | نمود در اثر «مرز» | نمونهٔ تصاویر |
|---|---|---|---|
| داستان مصور «مرز» | شخصیت‌سازی فانتزی با بدنی کشیده، چشمان گرد و بزرگ، فرم لب و بینی به‌صورت خط و دست و پایی ظریف | فرم چشم گرد و گاه کشیدهٔ مزدک، فرم لب‌های کوچک و خطی در شخصیت‌های اثر «مرز». | |
| | بهره‌گیری از تئاتر تاکارازوکا | قهرمان‌پردازی با مشخصه‌های دخترانه و ظریف (مزدک به‌عنوان قهرمان اصلی داستان مصور «مرز»، موهای بلند تا زانو، پوستی روشن و جثه‌ای کوچک دارد که شبیه به دختران است). | |
| | بهره‌گیری از سبک کیگا | حضور برخی صحنه‌های حاوی جنگ و خون‌ریزی، تصاویر به‌صورت سیاه و سفید، روایت داستانی تاریک. | |
| | هم‌نشینی عناصر تصویری ایرانی با مانگا | بهره‌گیری از برخی عناصر تصویری بومی ایرانی موجود در نگارگری همچون صخره‌های اسفنجی، درختان پیر و کهنسال و همچنین شکست‌کادر یا بیرون‌ماندن بخشی از تصاویر داستان مصور از کادر که برگرفته از سنت‌های نقاشی ایرنی است. |  |
| | بهره‌گیری از عناصر موجود در نگارگری | | |

**جدول۱. ریشه‌یابی تأثیرات عناصرتصویری مانگای ژاپن در تصاویر داستان مصور ایرانی «مرز» (منبع: نگارندگان).**

## نتیجه‌گیری

مانگاها گونه‌ای از داستان‌های مصور برگرفته از برخی سنت‌های تصویری ژاپن هستند که با همین بهره‌گیری، نسبت به سایر تولیدات مشترک در سرتاسر جهان متمایز می‌شوند. تنوع ژانر برای سنین و سلایق مختلف و همچنین وجود تصاویر و روایاتی که به‌صورت فصل‌به‌فصل به‌سرعت منتشر می‌شوند، یکی از دلایل محبوبیت مانگاها در میان جوامع مختلف بوده و در نهایت نقش محرکی را برای دیگر هنرمندان در تولید این دسته از آثار ایفا می‌کنند. در روند الهام از مانگاها به ناچار برخی مفاهیم و مشخصه‌های آن به دیگر آثار در حال شکل‌گیری منتقل می‌شود، هرچند این پیش‌متن‌ها در نهایت در قالب تصاویر دستخوش تغییر نیز می‌شوند. در راستای موارد ذکرشده مراد از انجام این پژوهش ریشه‌یابی تأثیراتی بوده است که عناصر تصویری مانگای ژاپن در تصاویر داستان مصور ایرانی «مرز» ایجاد کرده‌اند. اثر «مرز» که اخیراً در حوزهٔ داستان مصور در ایران تولید شده است، به نظر می‌رسد در بعضی موارد وام‌دار برخی مشخصه‌های تصویری مانگا باشد، برای مثال گاه ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌های موجود در اثر مذکور، مانند مانگاهاست، به این صورت که فرم گرد و بازِ چشمان و همچنین فرم لب‌های کوچک و خطی، در دو اثر به‌صورت یکسان دیده می‌شود، بدن شخصیت‌ها بیشتر با حالتی کشیده تصویرسازی شده و دارای خطوط محیطی است، فرم بینی آن‌ها نیز به‌صورت منحنی و کوچک با فرمی خلاصه‌شده مشاهده شد. از دیگر ویژگی‌های یکسان در دو اثر که می‌توانند سندی بر بهره‌گیری از مشخصه‌های مانگای ژاپن در اثر «مرز» باشد، القا صدا یا صوتی خاص در تصویر به‌صورت نوشتار است، بدین صورت که در مانگاها برای ایجاد ارتباط بیشتر با مخاطب برخی اصوات به‌صورت نوشته‌ای تکرارشونده مشاهده می‌شود که همین امر در برخی تصاویر نمونهٔ ایرانی مشهود است. به‌کارگیری برخی مشخصه‌های دخترانه و ظریف در طراحی شخصیت قهرمانان مانگا می‌تواند ریشه در تئاتر سنتی ژاپن به نام تاکارازوکا داشته باشد که در آن به کل، زنان ایفای نقش می‌کنند، حتی در جایگاه یک مرد که ردپای این تأثیرات در طراحی شخصیت اصلی اثر «مرز» (مزدک) چشمگیر است. سبک کیگا که حالتی واقع‌گرایانه، سهمگین،

تاریک و خشمناک به مانگاهای ژاپن می‌دهد نیز این بار به‌صورت صحنه‌ای سیاه و سفید و هراسناک در چند کادر متوالی در اثر «مرز» نمایان شده است. در نهایت باید گفت که در داستان مصور ایرانی «مرز»، تمامی موارد با حالتی دگرگون‌شده به چشم می‌خورند که از لحاظی، اشاره به تلاش سازندهٔ اثر برای تولید اثری با ویژگی‌های بومی یا ایرانی داشته است؛ زیرا عناصری همچون شکست کادر، درختان پیر و کهن‌سال و تپه‌های اسفنجی موجود در نگارگری، در اثر مدنظر نیز خودنمایی می‌کنند. باید گفت که برای انجام پژوهش‌های آتی می‌توان در مانگاهای ژاپن و حتی در داستان مصور ایرانی «مرز» مطالعاتی در حیطهٔ سفر قهرمان، نوع تصویرسازی و نوع اقتباس و بهره‌گیری از عناصر سنتی، روابط بینامتنیِ موجود میان پیش‌متن‌های سنتی و نوع به‌کارگیریِ آن‌ها را در هنرهای جدید برای مثال در حوزهٔ داستان مصور، مانگا و حتی در انیمیشن و انیمه مطالعه کرد.

**پی‌نوشت:**

1-Comic Book
2-Comic Strip
3-Manga
4-McWilliams
5-Otaku

۶- انیمه‌ها در واقع نوع خاصی از انیمیشن هستند که در کشور ژاپن تولید می‌شوند، این محصولات هنری دارای ویژگی‌های خاصی هستند (طراحی بیشتر به‌صورت دو بعدی، شخصیت‌پردازی با بدن کشیده. چشمان درشت و گرد، لب‌های کوچک. البته تصاویر عناصر سنتی ژاپنی نیز بخش جدانشدنی از طراحی یک انیمه هستند) که همین مشخصه‌ها آن‌ها را از دیگر انیمیشن‌ها متمایز می‌کند و مخاطبان بسیاری در سراسر جهان دارند.

7-Fusanosuke natsume.
8-Chogu Giga
9-Hokusai Katsuhica

۱۰- مانگای مربوط به نوجوانان مذکر (شونن)، مانگای مربوط به مردان بالغ (سنین)، مانگای مخصوص دختران نوجوان (شوجو)، مانگای مخصوص زنان بالغ (جوسی) و... .

11-Osamu Tezuka
12-Okiyo-e
13-Mickey Mouse
14-Betty Boop
15-Howls Moving Castle
16-Shigeru Mizuki
17-Sanpai Shintaro
18-Yushiharu Tsuge
19-Kiga

۲۰- Seinen این ژانر از مانگا بیشتر اکشن است و دیالوگ‌های کمتری را شامل می‌شود، ولی برای افراد بالای ۱۸ سال مناسب است؛ زیرا اندکی چاشنی منحرفانه داشته و معمولاً داستان‌های آن پیچیده است.

**منابع:**


● پاکباز، رویین (۱۳۸۵) ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***، تهران: زرین و سیمین.
● دنزباخ، ولفگانگ (۱۳۹۰) دانشنامهٔ بین‌المللی ارتباطات، ترجمهٔ مسعود کوثری، تهران: دانشگاه امام صادق.
● شامحمدی، مینا (۱۳۹۸) کمیک دیجیتال به‌عنوان گونه‌ای از هنر دیجیتال، همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال، دانشگاه هنر دامغان، (۱)، ۱-۸.
● فرددهکردی، داریوش (۱۳۷۵) ***اصول و مبانی نگارگری ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، تهران: دانشگاه تربیت‌مدرس، دانشکدهٔ هنر.
● فیروزی مقدم، محمود؛ حمیدی، طاهره و خیرآبادی، عباس (۱۳۹۸) «بازتاب نمادها و نشانه‌های ماندالا در داستان مصور کودک و نوجوان»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۱۶(۳۸)، ۲۴۳-۳۲۸.
● ماهوان، فاطمه (۱۳۹۸) «روایت تصویری: مقایسهٔ تطبیقی هنرهای تصویری ایران و کمیک‌استریپ (داستان مصور دنباله‌دار)»، ***پژوهش‌های نثر و نظم فارسی***، ۸(۸)، ۴۱-۷۳.


## References:


● Allen, J. (2009). ***Reading Japan Cool: Patterns of Manga Literacy***, Plymouth: Lexington Books.
● Brenner, R. (2007), ***Understanding Manga and Anime,Westpor***t, Connecticut: Libraries Unlimited/ Greenwood.
● Donsbach, W. (2011). ***The International Encyclopedia of Communication***, Translated by Masoud Kosari. Tehran: Imam Sadegh University (Text in Persian).
● Fard Dehkordi, D. (1996). ***Principles and Foundations of Iranian Painting***, Master Thesis, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Text in Persian).
● Firouzi Moghadam, M., Hamidi, T., & Kheirabadi, A. (2020). Reflect Mandala Symbols and Symbols in the Story of a Child and Adolescent, ***Islamic Art Studies***, 16(38), 328-343. doi: 10.22034/ias.2019.208452.1077

(Text in Persian).

● Gray. C. (1994). ***Comic Strip Conversations***, US: Future Horizons.

● Ito, K. (2009). ***Manga in Japanese History in McWilliams***, USA: An East Gate Book.

● Kern. A. (2006). ***Manga from the Floating World: Comic Book Culture and the Kibyōshi of Edo Japan***, Cambridge: Harvard University Press.

● Mahvan, F. (2019). Video Narration: A Comparative Comparison of Iranian Visual Arts and Comic Strip, ***Quarterly Journal of Research in Persian Language and Litarature***, 8(8), 41-73 (Text in Persian).

● McCarthy, H. (2009). ***The Art of Osamu Tezuka***, United Kingdom: ILEX.

● Natsume, F. (2012). ***East Asia and Manga Culture: Examining Manga-Comic Culture in East Asia***, The Asian Face of Globalisation: Reconstructing Identities, Institutions, and Resources: The Papers of the 2001 API Fellows, 95-106.

● Pakbaz, R. (2006). ***Iranian painting from Ancient Times to Today***, (9th ed.), Tehran: Zarin & Simin (Text in Persian).

● Philips, S. (2009). ***Characters, Themes and narratives patterns in the Manga of Osamu Tezuka***, in McWilliams, Mark, Japanese Visual Culture, United States of America: An East Gate Book.

● Shamohammadi, M. (2019). Digital Comics as A Form of Digital Art, ***National Conference on Performing Arts and Digital Arts***, Art University of Damghan, 1-8 (Text in Persian).

● Williams, M. (2009). ***Japanese Visual Culture***, United States of America: An East Gate Book.

***URLs:***

URL1: https://www.Faminoapps.com. (Access Date: 12/1/2022).

URL2: https://www.Frawkuma.com. (Access Date: 12/1/2022).

URL3: https://www.gisoom.com. (Access Date: 12/1/2022).

URL4: https://www.macomic.net/manga/naruto-vol-1/ (Access Date: 12/1/2022).

URL5: https://www.maloos.blog.ir (Access Date: 12/1/2022).

URL6: https:// pinterest.com.mx. (Access Date: 12/1/2022).

URL7: https://www.quora.com. (Access Date: 12/1/2022

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# نوشتار در هنر گرافیتی (شهرِ تهران)

**چکیده**

گرافیتی، هنری برای انتقال پیام است که با ترسیم حروف و تصاویر بر روی دیوارهای شهر صورت می‌گیرد. انسان‌های اولیه برای شکار و به‌عنوان جادو تصاویر و نقش‌هایی را روی دیوار غارها ترسیم می‌کردند، اما امروزه این تصاویر را هنرمندان برای بیان مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به‌کار می‌برند. هنر گرافیتی در بسیاری از کشورهای آمریکایی و اروپایی قدمتی دیرینه دارد، اما در ایران سابقهٔ چندانی ندارد و یک هنر قانونی محسوب نمی‌شود. این پژوهش، نوشتار در برخی از گرافیتی‌های شهر تهران را بررسی می‌کند تا ارتباط آن با هنر خوشنویسی مشخص شود. این تحقیق با روش توصیفی‌تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات به روش میدانی انجام شده است و می‌کوشد تا جایگاه و ارتباط نوشتار در گرافیتی را با خطوط رایج بررسی کند تا مشخص شود که جنبهٔ زیبایی‌شناسی یا معناشناسی دارند که هدف این پژوهش است. مقالهٔ حاضر تأثیر خوشنویسی، نقاشی‌خط و خطوط غربی بر روی نوشتار در هنر گرافیتی ایران را به‌عنوان پرسش این مقاله بررسی می‌کند. دستاورد حاصل از این پژوهش نمایانگر این است که این نوشتارها چیدمان حروف هستند که جنبهٔ زیبایی‌شناسی دارند، در عین حال برخی متنی دارند که بازتاب شرایط جامعه است؛ لذا نوشتار در گرافیتی جنبهٔ زیبایی‌شناسی و معناشناسی دارد. همچنین نوشتار در هنر گرافیتی با خطوط در خوشنویسی سنتی، نقاشی‌خط و خطوط غربی ارتباط دارد. این آثار از لحاظ ظاهری شبیه به خوشنویسی سنتی است، اما گرافیتی‌نویس‌ها با توجه به رعایت‌نکردن قواعد اصلی، تغییراتی در این خطوط ایجاد کرده و خطوطی بدیع ابداع کرده‌اند.

**واژه‌های کلیدی:** هنر گرافیتی، هنر خیابانی، خوشنویسی، نقاشی‌خط.

**فاطمه غفوری**
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
fatemeh.ghafoori68@gmail.com

**عفت السادات افضل طوسی**
استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
afzaltousi@alzahra.ac.ir

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۰-۰۹-۱۶
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱-۰۲-۱۸

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.38764.1124

**مقدمه**

هنر دیوارنگاری[1] در ریشه‌یابی تاریخی خود قدمت دیرینه‌ای دارد. اولین اشکال نقاشی‌های دیواری مربوط به سه هزار سال قبل از میلاد است که در غارهای ماقبل تاریخ به‌شکل پیکتوگراف[2] (تصویرنگاری، نگارش با حروف یا الفبا) و با استفاده از ابزارهایی از قبیل استخوان‌های حیوانات و رنگ‌دانه به وجود آمده است. سابقهٔ گرافیتی حداقل به روزگار تمدن‌های باستانی نظیر یونان باستان و امپراتوری روم بازمی‌گردد. هنر گرافیتی[3] در کشورهای مختلف رواج داشته است، نمونه‌هایی از هنر گرافیتی هم در ایران وجود دارد.

در اوایلِ شکل‌گیری هنر گرافیتی، این هنر به‌عنوان جرم تلقی می‌شده است، اما امروزه نمایشگاه‌ها و جشنواره‌هایی برای به نمایش‌گذاشتن این آثار برگزار می‌شود و حتی آثار این هنرمندان به فروش می‌رسد، نیز در خارج از ایران هم به نمایش گذاشته می‌شود. هنر گرافیتی پیوند تنگاتنگی با هنر اعتراضی داشته و عده‌ای از آن‌ها اعتراض خود را به‌صورت رَپ در موسیقی و عده‌ای اعتراض و انتقاد خود را با هنر گرافیتی روی دیوارهای شهرها در قالب تصاویر و نوشتار بیان می‌کنند اما امروزه درون‌مایه و مفهوم این هنر تغییر کرده است؛ مفاهیم دیگر در کنارِ روحیهٔ اعتراضی وجود دارد.

با مطالعهٔ تاریخچهٔ هنر گرافیتی می‌توان متوجه شد که گرافیتی در وهلهٔ اول به‌عنوان هنری اعتراضی شکل گرفته است، اما امروزه حتی برای تبلیغات هم از این هنر استفاده می‌کنند. گرافیتی‌نویسان توانسته‌اند نوشتار در گرافیتی را استادانه و با روشی فردی و شخصی خلق کنند، در آن تغییراتی اعمال کنند و هر گرافیتی‌نویسی سبکِ خطی خود را به دست آورد و سالیانی را روی طراحی حروف و الفبای خود صرف کرده‌اند.

مقالهٔ حاضر، تأثیر خوشنویسی، نقاشی‌خط و خطوط غربی بر روی نوشتار در هنر گرافیتی ایران را به‌عنوان پرسش این مقاله بررسی می‌کند. خوشنویسی[4] در نقاشی و گرافیتی هم جایگاه ویژه‌ای دارد. این تحقیق با روش توصیفی‌تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات به روش میدانی می‌کوشد تا جایگاه و ارتباط نوشتار در گرافیتی را با خطوط رایج بررسی کند تا مشخص شود که جنبهٔ زیبایی‌شناسی یا معناشناسی دارند. با توجه به منابع و پیشینه‌های اندک در ارتباط با گرافیتی در ایران ضروری است تا برای آگاهی، اطلاعات و شناخت بیشتر مردم از هنر گرافیتی این پژوهش صورت بگیرد. این تحقیق با روش توصیفی‌تحلیلی و با شیوهٔ میدانی، هنر گرافیتی در سطح تهران را معرفی می‌کند و سپس این آثار از لحاظ ارتباط نوشتارها با هنر خوشنویسی و نقاشی‌خط و معنا و مفهوم این نوشتارها تحلیل می‌شود. به نظر می‌رسد که نوشتارهای گرافیتی با هنر خوشنویسی و نقاشی‌خط در ارتباط است و هنر گرافیتی در ایران هم از خوشنویسی که هنری اسلامی است و هم از خطوط غربی تأثیر گرفته است.

**روش پژوهش**

پژوهش حاضر به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی می‌کوشد معنا و مفهوم نوشتارها را در هنر گرافیتی بررسی کند تا جنبهٔ زیبایی‌شناسی یا معناشناسی آن مشخص شود. با همین روش پژوهش، به مطالعه و بررسی ارتباط و تأثیر بین نوشتار در هنر گرافیتی با هنر خوشنویسی، نقاشی‌خط و خطوط غربی می‌پردازد. داده‌های این پژوهش، کیفی و به‌شیوهٔ میدانی است. جامعهٔ آماری این پژوهش چهارده نمونه اثر گرافیتی نوشتاری شهر تهران است که به روش هدفمند از نقاط مختلف (شمال غرب، شمال شرق، غرب و شرق) تهران انتخاب شده است، اما به‌طور میدانی هشت اثر از رودخانهٔ ولنجک جمع‌آوری شده است که هنرمند این آثار مشخص نیست و در این پژوهش بررسی شده است. گفتنی است که یافتن و ارتباط برقرارکردن با هنرمندان گرافیتی کار آسانی نیست؛ این امر به دو مسئله برمی‌گردد: ۱. گمنامی از مشخصه‌های این گروه هنری است؛ ۲. رسانهٔ ایشان جنبهٔ رسمی ندارد و مرکزی برای این کار نیست، بنابراین نمی‌توان اعتماد این گروه را به‌راحتی برای همکاری جلب کرد.

**پیشینهٔ پژوهشی**

با توجه به منابع و پیشینه‌ها ضروری است تا برای آگاهی، اطلاعات و شناخت بیشتر از هنر گرافیتی این پژوهش صورت بگیرد. با وجود کتاب‌هایی در زمینهٔ گرافیتی، نمی‌توان سندی با موضوع بررسی نوشتار در هنر گرافیتی یافت. پیشینه‌ای در ارتباط مستقیم با عنوان این مقاله وجود ندارد و پژوهشگری به‌طور مشخص به این موضوع توجه نکرده است. در یک دههٔ اخیر مطالعات محدودی دربارهٔ هنر گرافیتی در ایران به دستِ محققان دانشگاهی و همچنین گزارش‌های خبریِ در روزنامه‌ها به چاپ رسیده است. به‌همین دلیل پژوهش‌هایی را که از جنبه‌های مختلف ممکن است با این موضوع مرتبط و در راستای این پژوهش باشد، مطالعه شد که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌شود.

شیما امیدوار در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «تحلیل اجتماعی آثار نقاشی گرافیتی منطقهٔ پنج تهران» (۱۳۹۴)، به تحلیل اجتماعی آثار گرافیتی روی آورده است. طوبی اسماعیلی در پایان‌نامهٔ

کارشناسی با عنوان «هنر خیابانی» (۱۳۸۹)، این هنر را بررسی کرده است. نساء السادات جمالی در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «تحلیل نشانه‌شناسانهٔ آثار گرافیتی ایران (با نگاهی به دههٔ اخیر)» (۱۳۹۲)، دلایل متفاوت گرافیتی نوشتاری یا نمایشی را پژوهیده است. مرجان زارع هرفته در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «جایگاه هنر گرافیتی از منظر مطالعات فرهنگی» (۱۳۹۰) جایگاه هنر گرافیتی را از لحاظ فرهنگی بررسی کرده است. مسعود کوثری در مقاله‌ای با عنوان «گرافیتی به‌منزلهٔ هنر اعتراض» (۱۳۸۹) هنر گرافیتی را از منظر جامعه‌شناسی هنر تحلیل کرده است. گلناز کشاورز و کاظم خراسانی در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه‌ای بر نمود اهمیت حروف‌محوری در هنر معاصر ایران (مطالعهٔ موردی: جشنوارهٔ فجر و حراج تهران)» (۱۳۹۸) به معرفی و بررسی نمودهایی به‌عنوان نشانه‌های اهمیت حروف و خوشنویسی در هنر تجسمی پرداخته‌اند.

پس از مطالعه، بررسی و نقد مقالات و پژوهش‌های موجود در این حوزه، مشخص شد که بسیاری از منابع موجود، موضوع هنر گرافیتی را به‌صورت کلی بررسی کرده‌اند و با پژوهش‌های جزئی دربارهٔ نوشتار در هنر گرافیتی کمتر مواجه می‌شویم؛ ازاین‌رو پژوهندگان سعی کرده‌اند تا با تحلیل و بررسی نوشتارها در هنر گرافیتی، پرسش‌های مطرح شده را پاسخ دهند.

## هنر گرافیتی

«واژهٔ گرافیتی از واژهٔ گرافیتو، وجه وصفی گرافیار به‌معنی خراشیدن، در زبان ایتالیایی مشتق شده است که به‌معنی اثرگذاری سریع یا خط‌خطی است» (Grant, ۱۹۸۳: ۱-۲). این واژه نام تکنیکی در نقاشی دیواری به نام «اسگرافیتو»[۵] است، اما در انگلیسی به نقاشی در معابر عمومی اطلاق می‌شود که اغلب غیرقانونی هستند (رشاد، ۱۳۹۷: ۴۰). وبستر در ذیل لغت گرافیتی، آورده است: معمولاً نوشتن یا نقاشی غیرمجاز در سطح عمومی است (**URL2**). همچنین گرافیتیست[۶]، پیام یا شعاری که به‌صورت نقاشی روی دیوار نوشته شده است (**URL3**). تاریخ طولانی هنر گرافیتی ارزش تأکید دارد؛ زیرا بسیاری تصور می‌کنند که این تاریخ مربوط به معاصر است. با این حال می‌توان نشان داد که گوته نام خود را بر روی دیوارهای کلیسای جامع استراسبورگ خراشیده است. با ظهور و گسترش هیپ هاپ، هنر گرافیتی هم شکل گرفت (Halsey, ۲۰۰۲: ۱۶۹-۱۷۰). تاریخ گرافیتی حداقل به تمدن‌های باستانی نظیر یونان باستان و امپراتوری روم بازمی‌گردد.

گرافیتی به تصاویر یا حروف به‌کاربرده‌شده در اماکن عمومی بر روی سطوحی نظیر دیوارها یا پل‌ها گفته می‌شود که عموم می‌بینند. هنرمند گرافیتی چیزی از شهر می‌گیرد و چیزی به آن می‌افزاید (کوثری، ۱۳۸۹: ۶۸ -۶۷). اصطلاح «گرافیتی» ابتدا در اواسط قرن نوزدهم میلادی هم‌زمان با کشف کتیبه‌ها و دیوارنوشته‌ها در پومپی استفاده شد (استال، ۱۳۸۸: ۶).

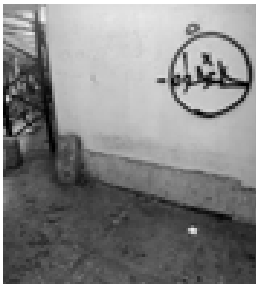
چه‌بسا بتوان گفت: «هنر در واقع در جست‌وجوی همیشگی خود برای پاسخ‌گویی به سلیقه‌های مختلف و دستیابی به خلاقیت هنری خاص با امکانات دوران خود بوده است و امروزه بیش از هر زمان دیگر امکان پاسخ به مخاطب‌های مختلف موجود است. این را بعضی هرج‌ومرج و گروهی خوش‌بینانه عرصهٔ وسیع خلاقیت و انتخاب برمی‌شمرند» (افضل‌طوسی، ۱۳۸۸: ۶۳).

از نظر تاریخی گرافیتی به‌عنوان نوعی خرابکاری، معمایی کنجکاو و تهدیدی برای جامعه است (Hughes, ۲۰۰۹: ۱). اولین نمونهٔ گرافیتی نوین در ایران مربوط به سال ۱۳۷۳ است و فردی با نام اِسنس آن را اجرا کرده است. با این حال، به نظر برخی از محققان گرافیتی نوین و امروزی در ایران به‌صورت رسمی از سال ۱۳۸۲ و با هنرمند گرافیتی با اسم مستعار «تنها» که دانشجوی هنر بود آغاز شد (کوثری، ۱۳۸۹: ۸۷).

هنر گرافیتی در ایران مانند دیگر کشورها، اگر بدون اجازهٔ صاحب دیوار انجام شود، پیگرد قانونی خواهد داشت و بیشتر از یک روز روی دیوار دوام نمی‌آورد و به‌سرعت از روی دیوار مدنظر محو می‌شود. هنرمندان گرافیتی برای امضای آثار از علامت‌ها یا نام خود استفاده می‌کنند که به آن تَگ[۷] می‌گویند. آن‌ها، برای تگ و امضای خود طرحی خاص و ویژه دارند که خود طراح آن هستند. تگ و امضا، طرحی خاص و ویژه است که هنرمند گرافیتی آن را طراحی می‌کند. تگ نشان‌دهندهٔ شخصیت صاحب اثر است و برای بیان موضوعی نیست.

نمایش عمومی تگ، امضاها و برچسب‌ها نشان‌دهندهٔ این است که هنرمند گرافیتی به دنبال شناختی از سوی دیگران است. بسیاری از این هنرمندان گرافیتی به‌صورت خودآموخته، هنر گرافیتی را فراگرفته‌اند و با رشتهٔ تحصیلی آن‌ها در ارتباط نیست؛ همان طور که در مصاحبه‌ای که با یکی از آن‌ها صورت گرفت، وی بیان کرد که رشتهٔ تحصیلی او برق بوده است. از دوران راهنمایی به هنر گرافیتی علاقه داشته است و بر روی دیوارها آثاری را ترسیم کرده است. اولین

نمونهٔ آثارش، با تگ‌زدن روی دیوار مدرسه بوده است که اطرافش را با یک ماژیک پُر می‌کرده است (تصویر ۱ و ۲).



**تصویر۱. امضایی از دادخواه. تهران (منبع: نگارندگان)**

**تصویر۲. امضای بنکسی در جعبه ابزار. لندن**
(Bull, ۲۰۰۹: s۲٦)

**انواع گرافیتی**

گرافیتی بر اساس تفاوت دلایل وجودی و نیز امکانات ارتباطی که ایجاد می‌کند به دو نوع عمده تقسیم می‌شود:

الف. گرافیتی‌های نوشتاری ـ دست خط.

ب. گرافیتی‌های نمایشی ـ نقاشی دیواری.

**الف. گرافیتی‌های نوشتاری ـ دست خط:**

هنرمندان این شیوهٔ گرافیتی، خود را هنرمند نمی‌دانند، بلکه میل دارند تا «گرافیتی‌نویس» معرفی شوند. مهارت‌های فنی برای نویسندگان گرافیتی بسیار ارزشمند است. صحنهٔ هنری هرگز نویسندگان گرافیتی را جدی نگرفته است. برای نویسندگان گرافیتی، داشتن مهارت فنی بسیار ضروری است. در صحنه برای نویسندهٔ گرافیتی، طرح اولیهٔ کامل از نظر فنی، حتی نسبت به طرح اولیه در هنر زیبا مهم‌تر است. هرچند قوطی‌های اسپری دارای دهانه‌هایی با اندازه‌های مختلف هستند، اما ضمانتی برای ایجاد خط صاف و زیبا ندارند و نویسندگان گرافیتی، روش‌ها و استراتژی‌های مختلفی را توسعه داده‌اند که این نقص را جبران کرده است (اسفندیاری، ۱۳۹۲: ۱۲۶).

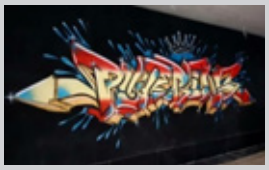
بر طبق مصاحبه‌ای که با یکی از گرافیتی‌نویسان صورت گرفت، از نظر وی حروفی را که طراحی شده است به‌صورت حجم‌های مختلف در کنار هم قرار می‌دهند که فقط خود و گرافیتی‌نویسان دیگر توانایی خواندن کلمات و متن‌هایی را دارند که نوشته‌اند. بر طبق سخن این گرافیتی‌نویس، وی از تمام خطوط جهان، همانند نستعلیق[۸] و حتی خط میخی بهره گرفته است و خط و فرمی مختص خود ایجاد کرده است.

**ب: گرافیتی‌های نمایشی ـ نقاشی دیواری:**

این هنر در کشورها و جوامع گوناگون انواع و دلایل وجودی و کاربردهای مختلفی یافته و راه‌ها و روش‌های گوناگونی را تجربه کرده است. گرافیتی‌های نمایشی شامل تصاویری می‌شوند که برای انتقال احساس و پیام به بیننده به بهترین وجه ممکن، از مشخصه‌های دیوارها و سطوح استفاده می‌کنند. کسانی که اثر گرافیتی (نوشتاری یا نمایشی( از خود به‌جا می‌گذارند برای کار خود دلایل متفاوتی دارند و یکی از مهم‌ترین این اهداف بیان تأثیری است که زندگی شهری در آنان به وجود آورده است (همان: ۱۲۷).

**استفاده از گرافیتی در تبلیغات**

امروزه در تبلیغات به‌طور گسترده از هنر گرافیتی بهره گرفته می‌شود. هرچند هنر گرافیتی زیرمجموعه‌ای از هنر خیابانی[۹] محسوب می‌شود و در مراحل اولیهٔ پیدایش آن روحیهٔ اعتراضی داشته، بیشتر آثار گرافیتی با مضامین سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی بر روی دیوارها نقش می‌شود. با این هنر، هنرمندان خیلی آزادانه اعتراض خود را بیان می‌کنند، اما امروزه مفهوم و کاربرد هنر گرافیتی تغییر کرده است. امروزه از هنر گرافیتی در تبلیغات، تزیین و زیباسازی دیوارهای مکان‌های مختلف مانند باشگاه‌ها، کافه‌ها، خانه‌ها، دانشگاه‌ها استفاده می‌شود. این کارهای گرافیتی تبلیغاتی، قانونی است. این کارهای تبلیغاتی را یا هنرمند، خود به‌تنهایی، طراحی و اجرا می‌کند یا هنرمند، طرح منتخب سفارش‌دهنده را اجرا می‌کند (تصویر ۳ و ۴).



تصویر ۳. طراحی و اجرا raz.one، باشگاه پرورش اندام پاورلاین، متن اثر: Power Line، تهران، تهران‌پارس (منبع: نگارندگان)

تصویر ۴. طراحی و اجرا raz.one، کافهٔ ماشین، متن اثر: mooncafe تهران (منبع: نگارندگان)

**افتراق بین هنر گرافیتی، نقاشی دیواری، هنر خیابانی**

هنر خیابانی به‌عنوان عملی خودآگاه خود را در ارتباط با جنبه‌های خاص محیط شهری غالباً با نیت سیاسی اجتماعی قرار می‌دهد. هنر خیابانی و دیوارنویسی تلاش می‌کنند تا فاصلهٔ بین هنر و بیننده از بین برود (Hansen, ۲۰۱۵: ۲). هنر خیابانی به‌نوعی از آثار هنری اطلاق می‌شود که در مقابل آثار هنری رسمی موزه‌ها، کلیساها و گالری‌ها سربرآورده است. این آثار هنری، گاهی به اشتباه با هنر گرافیتی برابر در نظر گرفته می‌شوند. هنر گرافیتی به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از هنر خیابانی اشتراکاتی دارند، اما می‌توان تفاوت‌هایی را در انگیزهٔ پدیدآورندگان گرافیتی و هنر خیابانی یافت. به‌عنوان نمونه کسی که روی صندوق پستی یک امضا می‌زند، احتمالاً انگیزه‌ای متفاوت از کسی دارد که چهرهٔ یک سیاستمدار گریان را روی دیواری نقاشی می‌کند (رشاد، ۱۳۹۷: ۱۱۵).

نقاشی دیواری از هنر گرافیتی و هنر خیابانی جداست. نقاشی دیواری با اجازهٔ دولت صورت می‌گیرد و هنرمندان از سازمان‌ها حقوق دریافت می‌کنند. هدف آن‌ها زیباسازی فضای شهری است، اما گرافیتی چون بدون اجازهٔ دولت و صاحبان دیوارها انجام می‌شود، نوعی وندالیسم تلقی می‌شود.

بنکسی[۱۰] یکی از معروف‌ترین هنرمندان در هنر خیابانی محسوب می‌شود. بنکسی نام مستعار یکی از موفق‌ترین هنرمندان معاصر انگلستان است، اما علی‌رغم محبوبیت وی و با وجود علاقهٔ شدید رسانه‌ها، هویت وی رسماً یک راز باقی مانده است. هنر خیابانی او طعنه‌آمیز و طنزگونه است و گرافیتی‌های او که با تکنیک استنسیل خلق می‌شوند، روی دیوارها، و پل‌ها در شهرهای مختلف دنیا به تصویر درآمده است. هدف وی اعتراض است. آثار وی با مضامین سیاسی و اجتماعی در خیابان‌ها و بر روی دیوارها یا پل‌ها نقش بسته‌اند. وی در آثارش اغلب درد و اندوه انسان‌ها را نشان می‌دهد و همچنین در آثارش مفاهیمی همانند ضدجنگ، ضدسرمایه‌داری، ضدفاشیسم، ضدامپریالیسم و اگزیستانسیالیسم را منتقل می‌کند. او برخی خصوصیات انسانی مانند طمع، بی‌چیزی، دورویی، ملال، بیهودگی، ناامیدی و از خود بیگانگی را نیز به نقد می‌کشد (اسفندیاری، ۱۳۹۲: ۱۲۵). این همه برداشت‌های متفاوت از گرافیتی رایج است که با توجه به شیوه‌های متنوع تصویری آن در ذیل این مطلب بیان می‌شود.

**گرافیتی وندالیسم یا هنر**

گرافیتی در یک معنا نقاشی دیواری است که گاهی اوقات به‌عنوان یک اثر هنری و بار دیگر به‌عنوان آسیب ناخوشایند یا ناخواسته در نظر گرفته می‌شود (موسوی و امینی، ۱۳۹۴: ۵). هنر گرافیتی و هنر خیابانی زمانی ارزش دارد که به‌عنوان اشکال جدایی‌ناپذیر هنری با زیبایی‌شناسی دیده شود، در حالی که دیگران دیوارنویسی یا خرده‌فرهنگ هنرهای خیابانی را عملی خرابکارانه یا وندالیسم می‌دانند (Hughes, ۲۰۰۹: ۱۶).

زمانی که گرافیتی بر خلاف رضایت صاحب ملک یا مسئول آن محل انجام گیرد، جنبهٔ وندالیسم پیدا می‌کند. از همین رو است که عده‌ای آن را جرم می‌دانند. این کار تقریباً در همه جای دنیا با منع قانونی مواجه است. هنرمندان گرافیتی آثار گرافیتی خود را معمولاً در معابر پرتردد شهری نقش می‌کنند تا بیشتر در معرض دید عامهٔ مردم باشد. در بعضی از آثار فقط چیدمان حروف در کنار یکدیگر است یا از اشعار شاعران مختلف استفاده می‌کنند یا با توجه به تصویری که نقاشی می‌کنند، متنی در ارتباط با آن می‌نویسند. پیام و مفهوم این آثار با انگیزه‌ای شخصی در ارتباط است. آثاری که بدون اجازه روی دیوار شهرها کشیده می‌شود، از این جهت که بدون اجازه ترسیم می‌شود و از سوی برخی وندالیسم است، خیلی زود شهرداری آن را از روی دیوار زدوده و پاک می‌کند.

## تکنیک‌های گرافیتی

تکنیک‌های استیکر[11]، پوستر[12]، استنسیل[13] و تروآپ[14] تکنیک‌هایی هستند که گرافیتی‌نویسان در آثار گرافیتی بررسی‌شده در تهران به کار برده‌اند. علاوه بر این، تکنیک‌های دیگری همانند تابلو[15] ، سبک وحشی[16] ، بمب دارای قدرت تخریب زیاد[17] ، قطعه[18] ، نشان و خودچسبان[19] ، کات اوت‌ها[20] وجود دارد. در برخی از آثار این تکنیک‌ها را با هم ترکیب می‌کنند، حتی از حجم‌های گچی هم در آثار استفاده می‌کنند. در ذیل به برخی از این تکنیک‌ها اشاره می‌شود:

**استیکر:** این روش شاید سریع‌ترین روش گرافیتی باشد، چراکه در این روش تنها باید اثری که فرد در خانه طراحی و چاپ کرده، روی محل مخصوص چسبانده شود (اسفندیاری، ۱۳۹۲: ۱۲۷). هنرمند گرافیتی با این روش زمان بیشتری برای طراحی در جای امن دارد و سپس کار را در چند ثانیه بر روی دیوار اجرا می‌کند؛

**پوستر:** آثاری که از قبل روی کاغذ اجرا می‌شوند و سپس هنرمند آن را روی دیوار یا سطوح دیگر می‌چسباند؛ همانند پوسترهای تبلیغاتی، اما این بار با قصد بیان هنری و نه تبلیغات (جمالی، ۱۳۹۲: ۳۱).

**استنسیل:** وبستر در ذیل لغت استنسیل بیان کرده: یک مادهٔ نفوذناپذیر، مانند یک ورق کاغذ، موم نازک یا پارچهٔ بافته‌شده، سوراخ‌شده با حروف یا طرحی که از طریق آن یک ماده، مانند جوهر و رنگ به سطح مدنظر چاپ می‌شود. الگویی برای چاپ که با استفاده از شابلون برای علامت‌گذاری یا نقاشی تولید می‌شود (**URL4**).
شابلون‌ها یا تک‌رنگ یا در چند لایهٔ رنگی طراحی و اجرا می‌شوند. شابلون‌های چند رنگ با استفاده از ابزارهای کامپیوتری از قبیل فوتوشاپ و ایلاستراتور ساخته می‌شوند و هنرمندان خلاق می‌توانند با استفاده از این تکنیک ساده آثاری بدیع خلق کنند. رواج این نوع از گرافیتی شاید مدیون افرادی مانند بنکسی و بلک لی‌رت[21] فرانسوی باشد، ولی امروزه نمونه‌های آن را می‌توان در تمامی نقاط جهان مشاهده کرد. عده‌ای بنکسی را پدر استنسیل گرافیتی جهان می‌دانند.

**تروآپ:** حروف بزرگ جانبی که با لایه‌هایی از رنگ پر می‌شود. طرحی از یک نام یا چند حرف که خط محیطی آن با یک رنگ و داخل آن به شدت و شتاب، با رنگی دیگر پر می‌شود. این نوع گرافیتی معمولاً بیشتر از ۲ تا ۳ دقیقه طول نمی‌کشد. این روش کمی پرکارتر از تگ‌کردن است و معمولاً با ۲ یا ۳ رنگ کشیده می‌شود، ولی همان طور که از نامش مشخص است، این کار باید در نهایت سرعت انجام بگیرد. در آن اکثراً از حروف حبابی‌شکل استفاده می‌شود که با یک رنگ متفاوت دورگیری شده است (اسفندیاری، ۱۳۹۲: ۱۲۷). فیزتو را ابداع‌کنندهٔ سبک حبابی[22] می‌دانند. فیزتو حروف را از حالت خط (امضا) درآورده و نوشته را شکل بخشید. او حروف را به‌جای نوشتن، نقاشی می‌کرد (رشاد، ۱۳۹۷: ۵۸).
در ضمن اینکه تروآپ، امضای گرافیتی‌نویسان و هنرمندان گرافیتی است و اسامی این افراد معمولاً اسم مستعاری است که معنای خاص دارد؛ همانند گرافیتی‌نویسی که اسم مستعارش یادآور تخلص شاعر معاصر ایران، امیرهوشنگ ابتهاج است (تصویر ۵).

**تصویر۵. امضایی از سایه. تروآپ، تهران (منبع: نگارندگان)**

## گرافیتی و خط و نوشتار

در گرافیتی نوشتار و خط از عناصر بسیار مهم است. به قول ریچاد هوری، عمل تولید و تماشای یک اثر گرافیتی، اساساً با هنر رایج متفاوت است. در واقع، بنکسی کوشید تا شکل متفاوتی از هنر رایج را خلق کند و در حقیقت مجموعهٔ متفاوتی از «نوشتار» را در آثارش بگنجاند. این کلمات دارای دلالت‌های ضمنی منفی و بیگانه با مردم را پیدا می‌کند و بنابراین نمی‌توان به آن هنر گفت، بلکه فرم جدیدی از هنر است. بنکسی و دیگر هنرمندان گرافیتی فعالانه در جست‌وجوی فرمی جدید از هنر بودند. گرافیتی و هنرمندان آن سعی می‌کنند زاویهٔ دید جدید از هنر رایج داشته باشند که دنیا با آن بیگانه است. در

نتیجه هنر گرافیتی نه تنها به‌عنوان فرم متفاوتی از هنر بلکه به‌عنوان نوع متفاوت، ویژه و یگانه‌ای از نوشتار است (Raychaudhuri, ۲۰۱۰: ۵۱). نوشتارها در گرافیتی می‌توانند به‌عنوان عملی که متشکل از تولید است، نقش‌ها و طرح‌های قانونی یا غیرقانونی در مکان‌های عمومی با استفاده از اسپری‌های اکریلیک باشد (Brighenti, ۲۰۱۰: ۳۱۶).

گرافیتی‌نویسان رفته‌رفته بیشتر بر منحصربه‌فرد بودن و خلاقیت در آثارشان متمرکز شدند. عناصری از فرهنگ جوانان غرب توسط گرافیتی وارد فرهنگ و هنر ایرانی شده است، جوانان ایرانی این عناصر را در ترکیبی جدید و با شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگیِ جدیدی به کار گرفتند؛ همانند تروآپ‌های روی دیوار رودخانهٔ ولنجک که اشتراکاتی با تروآپ‌های غربی دارد. همچنین در آثار گرافیتی ایرانی تأثیر هنر ایرانی همانند خوشنویسی مشهود است. همچنین گرافیتی‌نویسان تغییراتی در فرم خطوط خوشنویسی ایجاد کردند که باعث شد خطوطی نو ابداع شود. گاهی فقط این خطوط شباهت ظاهری به خطوط سنتی دارند، گاه در جزئیات قواعد خطوط سنتی را رعایت کرده است. بر طبق مشاهدات میدانی در نوشتارهای آثار گرافیتی بررسی‌شده در تهران، اشتراکاتی بین این نوشتارها با خطوط خوشنویسی «خط کوفی[۲۳] (تصویر ۶)، نسخ[۲۴]، نستعلیق و شکسته‌نستعلیق[۲۵]، معلی[۲۶] (تصویر ۷) و کرشمه[۲۷] (تصویر ۸)» و یک نمونه خط غربی «گوتیک»[۲۸] (تصویر ۹) مشاهده شد. گاه این خطوط فقط در جزئیات اندکی با نمونه‌های خوشنویسی و غربی اشتراک دارند. گرافیتی‌نویس از جزئیات خطوط سنتی و غربی بهره برده است و خود با توجه به خلاقیتش تغییراتی در آن ایجاد کرده است؛ بنابراین خطی بدیع و منحصربه‌فردی ابداع شده است.

تصویر۶. خط اولیهٔ کوفی (افضل‌طوسی، ۱۳۸۸: ۱۳)

تصویر۷. حمید عجمی، خط معلی (URL3)

تصویر۸. احمد آریامنش، خط کرشمه (URL4)

تصویر۹. خط گوتیک (URL5)

نمونه خطوط سنتی و غربی

**مفهوم و پیام نوشتار در آثار گرافیتی شهر تهران**

گرافیتی یکی از هنرهای مردم‌پسند جدید است که در بین جوانان ایران هم کاربرد یافته است. جوانان از طریق این هنر دیدگاه‌های خود را بیان می‌کنند. جوانان با این هنر هم انتقاد سیاسی و هم اجتماعی را مطرح می‌کنند، اما انتقاد اجتماعی بارزتر است. برخی از این آثار جنبهٔ زیبایی‌شناسی، برخی هم

جنبهٔ زیبایی‌شناسی هم معناشناسی دارند که خوانا هستند و پیامی را به مخاطب انتقال می‌دهند، اما نوشته‌هایی که ناخوانا هستند؛ صرفاً جنبهٔ زیبایی دارند. آثاری که چیدمان حروف در کنار یکدیگر هستند، حروفی را به حالتی زیبا با تقارن و چرخش در کنار یکدیگر قرار داده‌اند، جنبهٔ زیبایی‌شناسی دارد و معنای خاصی ندارد (نک: تصویر ۳۲و ۳۱و ۲۹و ۲۸و ۲۷و ۲۶و ۲۵و ۲۴و ۲۳). در برخی از آثار از متن، نوشته یا شعر استفاده می‌کنند که معنایی دارد (نک: تصویر ۳۳و ۳۰و۲۲). برخی از آثار به‌دلیل اتفاقی که در جامعه رخ داده است، ترسیم شده‌اند (نک: تصویر ۲۱). موضوع این آثار مسائل اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی جامعه است و مسئله‌ای را بیان می‌کنند.

در ارتباط با موضوع انتخابی، یکی از گرافیتی‌نویسان این‌گونه توضیح می‌دهد: اوایل موضوع خاصی نداشتم فقط کسب تجربه بود تا وقتی که کم‌کم موضوعات اجتماعی وارد کارهایم شد و از سال ۸۸ طرح‌های مفهومی هم اجرا کردم.

بر طبق مشاهدات میدانی و عکس‌برداری از آثار

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| تصویر ۱۰. متن اثر: NMG (منبع:نگارندگان) | تصویر ۱۱. تروآپ، متن اثر: حسام، هومان و رضا (منبع: نگارندگان) | تصویر ۱۲. تروآپ؛ متن اثر: BBOY (منبع:نگارندگان) | تصویر ۱۳. متن اثر: نامشخص، چیدمان حروف، شبیه به خط گوتیک (منبع:نگارندگان) |
| | | | |
| تصویر ۱۴. تروآپ؛ متن اثر: نامشخص (منبع: نگارندگان) | تصویر ۱۵. متن اثر: Strange به معنی عجیب. شبیه به خط گوتیک (منبع: نگارندگان) | تصویر ۱۶. متن اثر: شبیه به حرف «هـ» که متقارن و به‌حالت آینه‌ای (منبع: نگارندگان) | تصویر ۱۷. متن اثر: نامشخص، چیدمان حروف، شبیه به خط گوتیک (منبع:نگارندگان) |

گرافیتی در رودخانهٔ ولنجک می‌توان مشخص کرد (تصویر ۱۰ الی ۱۷) که برخی از این آثار شباهتی به خط گوتیک دارند. بیشتر آن‌ها تروآپ هستند که شباهتی به تروآپ‌های خارجی دارند، آن هم به‌دلیل این است که تروآپ تکنیکی غربی محسوب می‌شود که وارد ایران شده است (تصویر ۱۸ و ۱۹). متن برخی از آثار هم نامفهوم و ناخواناست و بیشتر جنبهٔ زیبایی‌شناسانه دارد. آثار بدون تگ و امضا هستند؛ بنابراین هنرمندان آثار گرافیتی رودخانهٔ ولنجک تهران مشخص نیستند. به احتمال زیاد نوجوانانی هستند که عمر زیادی از هنر گرافیتی آن‌ها نمی‌گذرد.

نوشتن در هنر گرافیتی در «خیابان» متمرکز شده است و در سطح جهان گسترش یافته است. اشخاصی هستند که این نوشتارها را همانند یک سرگرمی کودکانه می‌بینند، اما گرافیتی‌نویسان معتقدند این نوشتارها که همراه با پیامی انتقادی و اجتماعی از دولت است، هنر محسوب می‌شود.

### ارتباط خط در گرافیتی تهران با خوشنویسی سنتی

نوشتارهای بررسی‌شده در گرافیتی تهران، ارتباطی با خوشنویسی سنتی، معاصر، نقاشی‌خط و خطوط غربی دارند. این نوشتارها، از لحاظ ظاهری شبیه به خطوط خوشنویسی سنتی است و در هنر گرافیتی استفاده می‌شود، اما قواعد خوشنویسی سنتی (کوفی، نسخ، نستعلیق و شکسته‌نستعلیق)، تمام‌وکمال رعایت نشده است. در بعضی از تصاویر می‌توان قواعد خوشنویسی سنتی یا استفاده از خطوط

تصویر ۱۸. آمستردام، هلند، ۲۰۱۰ (شبیه به تصویر ۱۷و ۱۵و ۱۴)
(Schacter, ۲۰۱۳: ۱۶۳)

تصویر ۱۹. سائوپائولو، برزیل، ۲۰۰۹(شبیه به تصویر ۱۸)
(Schacter, ۲۰۱۳: ۱۲۲)

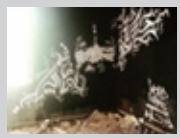
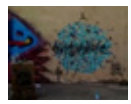
معاصر (کرشمه، معلی) را دید، اما بقیهٔ نوشتار اثر با خط معاصر، خط دکوراتیو یا تزیینی که حروف در بعضی از نقاط نازک یا ضخیم است، نوشته شده است. در برخی از آثار از خطوط غربی (گوتیک) هم الهام گرفته شده است. انتهای برخی از حروف در آثار گرافیتی شبیه به خط گوتیک است. بعضی از این آثار نقاشی‌خط دیواری هستند؛ همانند هنر نقاشی‌خط، از هنر نقاشی در اثر استفاده شده است. نقاشی‌خط، از تلفیق خوشنویسی سنتی و نقاشی شکل گرفته است. اولین نمونه‌های آن را در دورهٔ قاجار در خط گلزار می‌توان یافت؛ مثلاً در نمونه‌ای از محمد خیارچی قزوینی، قرن یازدهم تلفیق نقاشی را روی ضخامت قلم خوشنویسی می‌توان دید و بعدها ملک محمد قزوینی در قرن سیزدهم هرچه بیشتر به خلاقیت و نوآوری در خط سنتی گرایید (نک: افضل‌طوسی، ۱۳۸۸: ۹۵- ۹۳).

در کارهای احصایی خط استخوان‌بندی محکمی دارد که آن هم به‌دلیل مهارت وی در خوشنویسی است. تبحر وی در گرافیک سبب شده است تا از خط به نفع نقاشی استفاده کند. احصایی در نقاشی‌خط بیشتر به عناصر تجسمی توجه کرده است و چندان اصول خوشنویسی را رعایت نمی‌کند، اما با این حال، او هم تحت‌تأثیر رویکرد سنت‌گراست (تصویر ۲۰) (علی‌محمدی اردکانی و پژوهش‌فر، ۱۳۹۴، ۸۵- ۸۴).

در نقاشی‌خط حروف روی هم قرار می‌گیرند یا با چند رنگ مشخص می‌شوند. هنرمندان حروف را به‌شکل فرم می‌بینند و با روش چرخش، تقارن، برعکس‌کردن (آینه‌ای یا معکوس)، حروف را در کنار هم قرار می‌دهند. در بعضی از آثار گرافیتی‌های نوشتاری، حروف از زیر هم یا روی هم عبور کرده‌اند، اما در خوشنویسی سنتی (کوفی و نسخ)، این شیوه به آن شدت که در نقاشی‌خط است، وجود ندارد، بلکه در خطوطی که ابداع آن‌ها به زمان حال نزدیک‌تر است، مانند سیاه‌مشق، گلزار، تفنن و مُشَکَل این شیوه وجود دارد.

به تکرار و روی‌هم‌نویسی حروف و جملات سیاه‌مشق می‌گویند که هدف معمولاً تمرین خوشنویس بوده است و همچنین نبود کاغذ کافی که از تمام نقاط صفحه برای نوشتن استفاده می‌کردند و با گذشت زمان این تمرین‌ها ارزش هنری پیدا کردند،

تصویر ۲۰. محمد احصایی، «الله»، اکرلیک روی مقوا، ابعاد هر لت ۵۹×۵۸/۷ سانتی‌متر (علی‌محمدی اردکانی و پژوهش‌فر، ۱۳۹۴: ۸۳)

| | |
|---|---|
| **دادخواه** | |
| | تصویر ۲۱. در ۱۳۹۶، تهران (منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: چیدمان حروف، این اثر برای حمایت از قربانیان اسیدپاشی که در اصفهان رخ داده بود، اجرا شده است.تکنیک و خط اثر: تلفیق پوستر چسبانی و نقاشی‌خط دیواری. خطوط معاصر مانند انتهای حروف از خط کرشمه. |
|  | تصویر ۲۲. در ۱۳۹۴، تهران (منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: پیر فَرتوت سخن از هنر بگشا... پیر همسایه نگاهش مانده بر دستانم/ تکه رنگی دارمُ<br>می‌کشم نقش پروازم/غم چشم پیر همسایه سکوتم را شکست.../مرا سوی کشاند که نقش پیر کِشم...<br>تکنیک و خط اثر: تلفیقی از استنسیل و پوستر. خط نستعلیق و شکسته نستعلیق |
|  | تصویر۲۳. در ۱۳۹۶، تهران (منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: مهم‌تر این است که باشی و بمانی، نروی<br>خط اثر: خط کوفی و خط نسخ. |
| | تصویر۲۴. در ۱۳۹۷، تهران، مترو، پروژهٔ مترومایشگاه (منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: حرف X. نوشتهٔ وسط کارWG است؛ چیدمان حروف در کنار هم<br>تکنیک و خط اثر: تابلوچسب (استیکر) . خط گوتیک |
| | تصویر۲۵. در ۱۳۹۴، تهران(منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: کلمهٔ پیر، چیدمان کلمه و حروف در کنار هم.<br>تکنیک و خط اثر: تلفیق استنسیل و کالی‌گرافی (نقاشی‌خط). نستعلیق و انتهای حروف خط کرشمه |
| **سایه** | |
| | تصویر۲۶. در ۱۳۹۶، تهران (منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: چیدمان حروف در کنار هم<br>خط اثر: خط کرشمه. |
| | تصویر۲۷. در ۱۳۹۶، تهران(منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: چیدمان حروف در کنار هم.<br>خط اثر: در این اثر از خطوط سنتی و معاصر استفاده نشده است، هنرمند برای ایجاد زیبایی حروف را به این شکل طراحی کرده است. |
| | تصویر۲۸. در ۱۳۹۶، تهران، شهرک غرب (منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: شعری که با سبک گرافیتی ترکیب شده است.<br>خط اثر: خط کرشمه. |
| | تصویر۲۹. در۱۳۹۶، تهران، شهرک غرب (منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: چیدمان حروف در کنار هم.<br>خط اثر: خط کرشمه و گوتیک. |
| | تصویر ۳۰. در ۱۳۹۶، تهران، سعادت آباد(منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: گفت عزرائیل در من این چنین/ یک نظر انداخت پر از خشم و کین.<br>تکنیک و خط اثر: نقاشی‌خط دیواری. خط گوتیک. |

| | |
|---|---|
| | تصویر۳۱. در ۱۳۹۶، تهران، شهرک غرب (منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: چیدمان حروف در کنار هم.<br>تکنیک و خط اثر: نقاشی‌خط دیواری. خطوط معاصر (کرشمه). |
| **سایه، وهم و دادخواه** | |
| | تصویر۳۲. در ۱۳۹۶تهران، محک(منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: چیدمان حروف که با سبک گرافیتی ترکیب شده است.<br>خط اثر: خط کرشمه و گوتیک. |
| **شوک** | |
| | تصویر۳۳. در ۱۳۹۸، سمتِ غربِ تهران (منبع: نگارندگان)<br>متن اثر: کلمهٔ شوک ـ جادوگر<br>خط اثر: از خطوط سنتی و معاصر استفاده نشده است، هنرمند برای ایجاد زیبایی حروف را به این شکل طراحی کرده است. |
| **تنها** | |
| | تصویر۳۴. تاریخ اثر نامشخص، تهران، اکباتان (**URL1**).<br>متن اثر: مشخص نیست<br>خط اثر: خط معلی، که یک خط معاصر خوشنویسی است. |

**جدول۲. تحلیل نوشتار و خط در آثار گرافیتی تهران (منبع: نگارندگان)**

سپس با ترکیب‌بندی مناسب اجرا می‌شدند. خط سیاه‌مشق پایه‌ای برای نقاشی‌خط محسوب می‌شود. در هنر نقاشی‌خط تکرار و روی هم نوشتن دیده می‌شود. هنرمندان گرافیتی برای زیبایی اثر از هنر نقاشی‌خط و این قاعدهٔ خوشنویسی استفاده می‌کنند که باعث می‌شود این خطوط سنتی در نقاشی‌خط و گرافیتی، البته با ساختارشکنی در قواعد اصلی خطوط سنتی استفاده شود.

## نتیجه‌گیری

هنر خوشنویسی کاربرد تزیینی در بسیاری از هنرهای سنتی دارد، اما در نقاشی‌خط و گرافیتی اساس و پایهٔ اثر می‌توانند باشد. در کنار خط و خوشنویسی در هنر گرافیتی و نقاشی‌خط از رنگ هم بهره می‌گیرند که در این‌گونه هنرها نسبت رنگ به خط و خوشنویسی غالب‌تر است. همچنین تغییراتی در فرم خطوط (قلم) ایجاد می‌کنند که باعث ابداع و نوآوری در نوشتار می‌شود. گاهی فقط این خطوط شباهت ظاهری به خطوط سنتی دارند.

در نوشتارهای آثار گرافیتی بررسی‌شده در تهران، اشتراکاتی بین این نوشتارها با خطوط خوشنویسی (خط کوفی، نسخ، نستعلیق و شکسته‌نستعلیق، معلی و کرشمه) و یک نمونه خط غربی (گوتیک) مشاهده می‌شود. برخی از نوشتارها در آثار گرافیتی جنبهٔ زیبایی‌شناسی دارند؛ یعنی فقط چیدمان حروف است، اما برخی هم جنبهٔ معناشناسانه و هم جنبهٔ زیباشناسانه دارند؛ یعنی هم چیدمان حروف است و هم نوشته معنایی دارد. این معنا و مفهوم نوشته می‌تواند شعری یا متنی باشد که بازتاب‌دهندهٔ شرایط اجتماع است.

با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته نوشتار در هنر گرافیتی با خوشنویسی سنتی، معاصر، نقاشی‌خط و خطوط غربی ارتباط دارد، هنرمندان گرافیتی از خوشنویسی و هنرهای مذکور بهره برده‌اند، اما قواعد آن‌ها را به‌طور کامل رعایت نکرده‌اند. آن‌ها برای متفاوت‌شدن نوشته و حروف تغییراتی در آن ایجاد کرده‌اند که از هنرهای اصلی فاصله گرفته است. این آثار از لحاظ ظاهری شبیه به خوشنویسی

سنتی است، اما با توجه به نداشتن قاعدهٔ مشخصی برای ترسیم نوشته‌ها روی دیوار، هنرمندان تغییراتی در آن‌ها ایجاد کرده‌اند. در این نوشتارها به زیبایی اثر بیشتر از قواعد آن توجه می‌شود. هنرمند حروف را به شکل فرم می‌بینند و با استفاده از چرخش، تقارن و حالت آینه‌ای، حروف را در کنار هم قرار می‌دهد. در بعضی از آثار گرافیتی نوشتاری، حروف از روی هم عبور کرده‌اند که این به‌دلیل ارتباط این هنر با هنر نقاشی‌خط است. در هنر نقاشی‌خط حروف از روی هم می‌گذرند. در سیاه‌مشق این حالت وجود دارد، سیاه‌مشق پایه‌ای برای نقاشی‌خط محسوب می‌شود. هنرمندان گرافیتی به‌دلیل خاصی از خطوط استفاده نمی‌کنند بلکه به شکل ظاهری آن توجه می‌کنند، برخی بدون آنکه قواعد خطوط را بدانند از آن در آثارشان استفاده می‌کنند.

**پی‌نوشت:**

1-Mural
2-Pictograph
3-Graffiti
4-Calligraphy
۵- تکنیکی برای دکوراسیون نمای خارجی است که در آن لایه‌های گچ متضاد روی یکدیگر قرار می‌گیرند و سپس طراحی خطوط و الگوها در لایهٔ مرطوب بالایی رسم می‌شود. این کار نمای فوق‌العاده پردوامی را ایجاد می‌کند که هنوز در مکان‌های بسیاری مشاهده می‌شود.
6-Graffitist
7-Tag
۸- خواجه میرعلی تبریزی معروف به قدوةالکتاب واضع و مخترع خط نستعلیق است.
9-Street Art
10-Banksey
11-Sticker
12-Poter
13-Stencile
14-Throw-up
15-Panel
16-Wild Style
17-lockbuster
18-piece
19-Badge And Self Adhesive
20-Cutouts
21-Blek le Rat(1951)
22-Style Bubble
۲۳- در قرون اولیهٔ هجری، خطی به نام کوفی در تحریر قرآن معمول شد.
۲۴- این خط را ابن مقله در سدهٔ سوم هجری قمری ابداع کرد که در ابتدا هم‌تراز با خط کوفی بود.
۲۵- در اوایل قرن یازدهم هجری قمری بر اثر تندنویسی در دستگاه دیوانی کشور در زمان حکومت صفویان، خط شکستهٔ نستعلیق به وجود آمد. در این شیوه حروف شکسته نوشته می‌شد و گاه به هم می‌چسبیدند.
۲۶- خط را حمید عجمی ابداع کرد و در سال ۱۳۷۸ ثبت ملی شد. این خط گرایش فراوانی به عرفان و معنویت دارد.
۲۷- خط کرشمه را احمد آریامنش در سال ۱۳۷۱ ابداع کرد. ایدهٔ طراحی این خط برگرفته از خط میخی است، اما در سیر تکوینی آن از عناصر موجود در طبیعت مانند حرکت امواج یا رقص علفزار در باد و نیز رقص سماع الهام گرفته است.
۲۸- ابداع این سبک از خوشنویسی به دورهٔ گوتیک در اروپا برمی‌گردد. از مشخصه‌های این نوع از خوشنویسی ریتم ستونی و بدون مانور آن در اجرا و به سبک کاپرپلیت بسیار پُرحجم است.

**منابع:**


- استال، جوهنس (۱۳۸۸) ***هنر خیابانی***، ترجمهٔ سامان هزارخانی، تهران: فخراکیا.
- اسفندیاری، آمنه (۱۳۹۲) «گرافیتی؛ هنر عصیانگر»، ***پژوهش هنر***،۱(۱)، ۱۲۳-۱۲۸.
- افضل‌طوسی، عفت‌السادات (۱۳۸۸) ***از خوشنویسی تا تایپوگرافی***، تهران: هیرمند.
- جمالی، نساء السادات (۱۳۹۲) ***تحلیل نشانه‌شناسانه آثار گرافیتی ایران (با نگاهی به دههٔ اخیر)***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه علم و فرهنگ تهران.
- رشاد، کارن (۱۳۹۷) ***گرافیتی چیست؟ نگارشی در باب شیوه‌های نگرش به هنر خیابانی***، آلمان: کلاه استودیو.
- علی‌محمدی اردکانی، جواد؛ پژوهش‌فر، پرنیا (۱۳۹۴) «تحلیل بازنمود رویکرد سنت‌گرا در آثار نقاشی‌خط دههٔ هشتاد ایران»، ***نگره***، ۱۰(۳۵)، ۷۱-۹۲.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۹) «گرافیتی به منزلهٔ هنر اعتراض» ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***،۲(۱)، ۶۵-۱۰۲.
- موسوی، فاطمه و سامان امینی (۱۳۹۴) «گرافیتی، وندالیسم؛ دو روی سکه‌ای به نام اعتراض»، کنفرانس سالانهٔ تحقیق در مهندسی عمران، معماری و شهرسازی و محیط زیست پایدار.

## References:


- Afzal Tousi, E. (2009). ***From Calligraphy to Typography***, Tehran: Hirmand (Text in Persian).
- Alimohammadi Ardakani, J., & Pazhouheshfar, P. (2015). Analysis of Representation of Traditionalist Approach in the Iranian Calligraphic Painting in the 2000s, ***Negareh Journal***, 10(35), 78-92. doi: 10.22070/negareh.2015.256 (Text in Persian).
- Brighenti, A. M. (2010). At the wall: Graffiti writers, Urban Territoriality, and the Public Domain, ***Space and Culture***, 13(3), 315-332.
- Bull, M. (2009). ***Banksy Locations & Tours***, Canada: PM Press.
- Esfandiyari, A. (2013). Graffiti; Rebel Art, ***Pazhuhesh-E Honar***, 1(1), 123-128 (Text in Persian).
- Grant, A. (1983). ***North Devon Pottery: The Seventeenth Century***, University of Exeter Press.
- Halsey M, Young A. The Meanings of Graffiti and Municipal Administration, ***Australian & New Zealand Journal of Criminology***, 2002;35(2):165-186. doi:10.1375/acri.35.2.165.
- Hansen, S. )2015(. This is Not A Banksy!': Street Art as Aesthetic Protest, ***Journal of Media & Cultural Studies***, 29(6), 1-15.
- Hughes, M. L. (2009). Street Art & Graffiti Art: Developing an Understanding, Thesis, Georgia State University.
- Jamali, N. (2014). ***Semiotic Analysis of Iranian Graffiti in the Last Decade***, Thesis Master Degree, University of Science & Culture Faculty of Art Tehan, Tehran, Iran (Text in Persian).
- Kousari, M. (2010). Graffiti in Iran: Between Art and Subculture, ***Sociology of Art and Literature***, 2(1), 65-102. (text in Persian).
- Mousavi, F., Amini, S. (2015). Graffiti, Vandalism; Two Faces of a Coin Called Protest, ***Annual Conference on Research in Civil Engineering, Architecture and Urban Planning and Sustainable Environment***, Tehran, Iran (Text in Persian).
- Raychaudhuri, A. )2010( Just as Good a Place To Publish: Banksy, Graffiti and the Textualisation of the Wall, ***Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities***, 2(1), 50-58.
- Reshad, K. (2018). ***What is Graffiti? A Writing About Approaches to Street Art***, Germany: Kolahstudio (Text in Persian).
- Schacter, R. )2013(. ***The World Atlas Of Street Art And Graffiti***, America: Yale University Press.

Stahl, J. (2009). ***Street Art***, Translated by Saman Hezar Khani, Tehran: Fakhrakia (Text in Persian).


## Image Reference:


- Archive of Fatemeh Ghafouri
- Afzal Tousi, E. (2009). From Calligraphy to Typography, Tehran: Hirmand (Text in Persian).
- Alimohammadi Ardakani, J., & Pazhouheshfar, P. (2015). Analysis of Representation of Traditionalist Approach in the Iranian Calligraphic Painting in the 2000s, Negareh Journal, 10(35), 78-92. doi: 10.22070/negareh.2015.256 (Text in Persian).


***URLs:***


URL1: https://www.fardanews.com/fa/news/149535/%DA%AF%D8%B1%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%AA%D9%8A-%D8%AF%D8%B1-%D8%B4%D9%87%D8%B1%D9%83-%D8%A7%D9%83%D8%A8%D8%A7%D8%AA%D8%A7%D9%86 26/6/1399

URL2: https://www.merriam-webster.com/dictionary/graffiti 17/8/1399

URL3: https://www.merriam-webster.com/dictionary/graffitist 17/8/1399

URL4: https://www.merriam-webster.com/dictionary/stenciled 7/9/1399

URL5: http://noghtealef.com/uploads/posts/2018-04/1524979746_hamidajami-14.jpg 1/7/1399

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# تبیین تجلی اسطورهٔ مکان مقدس در نهاد موزه با تکیه بر آرای میرچا الیاده

**چکیده**

مکان در اساطیر دارای جنبه‌های مقدس بوده و از ابعاد معمولی و رایج جداست، پس فهم رمزپردازی یک مکان بیش از هرچیز منوط به فهم ارزش‌گذاری دینی آن و شناخت ساختار و کنش مکان مقدس است. در این بین موزه در نگاه عمومی، مکانی عرفی و در ارتباط با جامعهٔ مدرن به نظر می‌رسد، اما جنبه‌های قدسی نیز به خود می‌پذیرد و می‌توان انعکاس برخی از مضامین تقدس‌گونهٔ مکان در موزه را با شواهدی در رابطه با تجلی مفهوم «مقدس» از مکان همراه دید که در میان تأملات میرچا الیاده مشاهده می‌شود؛ ازاین‌رو پژوهش حاضر با هدف واکاوی الگوی اسطوره‌شناسانهٔ تقدس مکان در نهاد موزه با توجه به آرای الیاده صورت گرفته است. روش پژوهش توصیفی‌تحلیلی و گردآوری مطالب به شیوهٔ کتابخانه‌ای است. همچنین سؤال این است که ویژگی‌های قدسی موزه وابسته به الگوی تقدس محور مکان در اسطوره‌شناسی الیاده، کدام‌اند. نتایج نشان می‌دهد همان گونه که الیاده بر تقدس مکان وابسته به ویژگی‌های تجلی امر قدسی، مرکز اتصال‌دهنده، تکرار کهن‌الگوی کیهان‌زایی، تجربهٔ زمان آغازین و دارای مرز و گذرگاه تأکید دارد، الگوهای کلی موزه نیز آبستن این ارزش‌ها و خصوصیات بوده و می‌تواند تجربهٔ «مکان مقدس» را حتی برای انسان غیرمذهبی احیا کند.

**واژه‌های کلیدی:** میرچا الیاده، اسطوره، مکان مقدس، موزه.

**ندا کیانی اجگردی**
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول.
n.kiani@aui.ac.ir

**حاتم شیرنژادی**
کارشناسی ارشد هنر اسلامی (گرایش مطالعات تاریخی و تطبیقی)، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
hatam_shirnejadi@yahoo.com.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۲-۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۴-۱۲

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40434.1137

## مقدمه و بیان مسئله

اسطوره بیان‌کنندۀ اندیشه و احساس انسان کهن به واقعیت و جهان هستی بوده که در ارتباط با نیازهای دینی و اخلاقی وی شکل گرفته است؛ ازاین‌رو اسطوره را داستانی «مقدس» و در نتیجه داستانی «واقعی» می‌دانند که به الگوی نمونه‌ای برای همۀ آداب و اعمال بشری تبدیل می‌شود (الیاده،۱۴۰۰: ۱۹) و به همان صورت یا متفاوت از آن به دوران جدید انتقال می‌یابد. در این بین «مکان مقدس» به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر اساطیر جهان همواره مطرح بوده، اگرچه نگرش جوامع و انسان آغازین و دین‌ورز به مکان با نگرش جوامع مدرن متفاوت است.

در واقع اگر انسان اساطیری برای رهایی از ابعاد محدود دنیوی، همواره در پی پدیدآوردن چیزی متفاوت و آرامش‌بخش همچون مکان‌های مقدس بوده و «به زندگی در جوامع مقدس یا در جوار اشیا تقدیس‌شده، تمایل داشته است» (محسنیان راد و باهنر،۱۳۹۰: ۴۵)، انسان مدرن از مکان قدسی دور و در دام مکان عرفی افتاده است. بر همین مدار در دستگاه فکری الیاده، «مکان» در دو ساحت متمایز قدسی و عرفی قرار می‌گیرد و هرگونه تجلی، نوعی ترکیب‌شدن قدسی و عرفی، روح و ماده، جاودان و ناپایدار، مطلق و نیستی قلمداد می‌شود؛ یعنی تقدس در عین آشکارشدن، مخفی و رمزی نیز هست؛ بنابراین وجود مکانی نامقدس، هرگز کامل معنا نیافته و حتی عرفی‌ترین مکان نیز هنوز آثاری از ارزش مذهبی جهان را حفظ می‌کند.

حال اگر این دیالکتیک تا آخرین نتایجش بسط داده شود، استتار جدیدی در مکان‌ها، کاربندی‌ها، نمادها و آفرینش‌های فرهنگی مدرن همچون موزه، مشخص می‌شود. به این برداشت موزه به‌عنوان مکانی که از یک‌سو بنیاد در اسطوره، معبد و میزبانی مذهب دارد (قدسی) و از دیگر سو پدیده‌ای مدرن (عرفی) قلمداد می‌شود، دربرگیرندۀ ارزش‌ها و ویژگی‌هایی است که می‌تواند کیفیتی استثنایی را برای انسان به وجود آورد؛ ازاین‌رو پژوهش حاضر با بهره‌گیری از الگوی اسطوره‌شناسانۀ الیاده در خصوص «مکان مقدس» به واکاوی آن در نهاد موزه اهتمام ورزیده تا از این رهگذر با التفات به خصوصیات قدسی نهاد موزه، سازگاری آن با این اسطوره را مطرح کند و پاسخ‌گوی این سؤال باشد که ویژگی‌های قدسی نهاد موزه وابسته به الگوی تقدس‌محور مکان در اسطوره‌شناسی الیاده، کدام‌اند.

اهمیت و ضرورت پژوهش در این است که نگرش اساطیری به‌ویژه اسطوره‌شناسی الیاده در حوزۀ موزه و موزه‌شناسی می‌تواند دریچه‌ای نو بر آن باز کند و جایگاه نهاد موزه را وابسته به تقدس در جهان اسطوره‌ها روشن کند. همچنین با نظر به نقش فضا و مکان موزه در شکل‌گیری معنا و مفاهیم، مقولۀ تقدس مکان می‌تواند نقش محوری در سیاست‌های معطوف به کالبد و کارکرد موزه داشته باشد؛ به‌نحوی‌که توجه به آن، علاوه بر ارتقا دانش و آگاهی، موجب بهبود برنامه‌ریزی‌ها در روند توسعه و طراحی موزه، ادراک و نمایش آثار و تجربه بازدیدکنندگان می‌شود.

در واقع امروزه در معماری موزه‌ها، حجم خارجی علاوه بر کاربری داخلی دارای اهمیت بوده و از طرف دیگر به فضاهای داخلی و عملکردشان اعم از فعالیت موزه‌داران، اشیا موزه و بازدیدکنندگان آن توجه می‌شود. بر این مدار تحلیل موزه به‌مثابۀ مکانی مقدس می‌تواند ضمن قراردادن مؤلفه‌های طرح‌شده در مقولۀ درک تقدس مکان، بر رعایت جانب احتیاط در تمایز تقدس‌گرایی و تقدس‌زدایی موزه در دورۀ معاصر تأکید کند؛ یعنی علی‌رغم تعبیر موزه در چهار مرحله از حیات خود با عناوین معابد مقدس، مکان آموزش، قصر هنر و قصر سرگرمی (ناصری‌پور، ۱۳۷۸)، همواره می‌توان آن را در ارتباط با تقدس دانست.

## پیشینۀ پژوهش

در خصوص «مکان مقدس» در آرا اسطوره‌شناسی میرچا الیاده کتاب‌های شناخته‌شده‌ای به زبان فارسی ترجمه شده است که در این بین Treatise on the History of Religions (۱۹۴۹) معطوف به مفاهیم کلیدی «مرکز کیهان»، «مکان مقدس» و «زمان مقدس» بوده و The Sacred and the Profane: the nature of religon (۱۹۵۷) که علاوه بر مفاهیم سابق به «تقدس طبیعت» و «وجود انسان و حیات تقدیس شده» توجه داشته و به شکل مبسوط به موضوع مذکور پرداخته است. همچنین بسیاری از مطالعات متأخر دربارۀ مکان مقدس متأثر از اندیشۀ وی است، همچون مقالۀ محسنیان‌راد و باهنر تحت عنوان «هنجارهای مرتبط با مکان و زمان مقدس در سه کتاب مقدس» (۱۳۹۰) که گزاره‌های هنجاری مربوط به مکان‌ها و زمان‌های مقدس در سه کتاب قرآن، تورات و انجیل را با توجه به نظریات اتو، دورکیم و الیاده بررسی کرده‌اند.

شمسایی در مقالۀ «تمثل مکان مقدس و مثالی در عناصر فرش ایرانی با نگاهی نمادشناسانه و اسطوره‌محور به حضور کنگدژ در نقش‌مایه‌های فرش ایرانی» (۱۳۹۳) در پی پیوند و تطبیق شهر

اسطوره‌ای کنگ‌دژ با عناصر فرش به‌مثابهٔ نمودی زمینی از مکان مقدس، از اندیشهٔ الیاده وام گرفته است. مقالهٔ ایمانیان نجف‌آبادی و حسامی کرمانی با عنوان ««طبیعت» تجلی مکان مقدس در نگارگری ایران بازتاب کهن‌الگوی ایرانی «زمین» و «کوه» در نگارگری ایران با کمک از آرای میرچا الیاده» (۱۳۹۷) که در آن به‌دنبال بررسی جنبه‌های اساطیری طبیعت در نگارگری مکتب شیراز، مضامین تقدس‌گونهٔ طبیعت را در ارتباط با «کوه» و «زمین» و در تجلی مفهوم «مقدس» از مکان در آرای الیاده یافته‌اند.

خان‌محمدی نیز در مقالهٔ خود «بررسی پدیدارشناختی پنجرهٔ فولاد مشهدالرضا (ع)» (۱۴۰۰) برای کشف معانی ذهنی زائران دارای تجربهٔ زیسته پیرامون پنجره فولاد، از رویکرد پدیدارشناختی و مفهوم «مکان مقدس» میرچا الیاده استفاده کرده است.

در میان مطالعات مربوط به موزه نیز می‌توان به پژوهش‌هایی با موضوع مقدسات، دین و موزه اشاره کرد، مانند دو کتاب از پاین با عناوین Godly Things: Museums, Objects and Religion (۲۰۰۰): Religious Objects in Museums: Private Lives And Public Duties (۲۰۱۳) که به بررسی آثار باستانی مذهبی و نحوهٔ ارائهٔ آن‌ها در موزه‌ها می‌پردازد. نیکسون در رسالهٔ خود Faith in A Glass Case: Religion in Canadian Museums (۲۰۱۲) چگونگی نمایش و تفسیر مذهب در موزه‌های کانادا را مطالعه کرده است.

باگلن و همکارانش نیز در کتاب Religion in Museums: Global And Multidisciplinary Perspectives (۲۰۱۷) شیوهٔ نمایش مذهب در موزه‌ها را بررسی می‌کنند. به‌علاوه همایش بین‌المللی ایکوفوم تحت عنوان «Museology and the Sacred» (۲۰۱۸) با محوریت جنبه‌های قدسی موزه و اشیا در تهران و به میزبانی ایکوم ایران در موزهٔ ملی برگزار شده که شامل سه پَنل تخصصی «رهیافت‌هایی به معنویت»، «مکان‌های مقدس و معنویت بخشیدن به موزه‌ها» و «موزه‌داری و معرفی مقدس» بوده است. در این بین مقالهٔ شاینر با عنوان « Muséologie, Musée, Sacré et Profane: hiérophanies» از رویکرد فلسفی میرچا الیاده دربارهٔ مقدسات بهره برده، در واقع وی به‌منظور تجزیه‌وتحلیل رابطه بین ایدهٔ مقدس و ایدهٔ موزه، مفهوم هیروفانی را از میان تأملات الیاده برگرفته است.

علاوه بر آثار مذکور، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد یادگاری با عنوان «از معنا تا مکان (موزهٔ ادیان- طراحی فضای مقدس)» (۱۳۸۶)، رسالهٔ دکتری حکمت تحت عنوان «تجربهٔ بازدیدکنندهٔ موزه در مکان مقدس (موردپژوهی: موزه‌های موجود در حرم‌مطهر امام‌رضا(ع))» (۱۳۹۸)، مقالهٔ طاهری با عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی دگرگونی تاریخی در مکان پاسداشت شیء مقدس» (۱۳۹۹) و مقالهٔ حکمت «خوانش تجربهٔ بازدیدکنندهٔ موزه در مکان مقدس (موردپژوهی: موزه‌های حرم‌مطهر رضوی)» (۱۴۰۰) از جمله مطالعات در زبان فارسی هستند که با موضوع پژوهش حاضر قرابت دارند، اما منحصراً با نگاه اسطوره‌شناسانه و مرتبط با مفهوم مکان مقدس در اندیشهٔ الیاده، بر نهاد موزه تأکید نداشته‌اند، به‌نحوی که یادگاری با نظر به ویژگی‌های مشترک ادیان و فضاهای قدسی به‌دنبال طراحی موزهٔ ادیان بوده، حکمت در رساله و مقالهٔ خود بر تجربهٔ بازدیدکننده در موزه‌های واقع در مکان مقدس تمرکز داشته و طاهری روند تغییر جایگاه پاسداشت و نگاهبانی اشیای مقدس از نیایشگاه و کاخ تا موزه را در جامعه‌شناسی وبر بررسی کرده است.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر در سنت کیفی و به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی شکل گرفته است. به لحاظ هدف، از نوع پژوهش‌های توسعه‌ای است و با تکیه بر اندیشه‌های میرچا الیاده و با رهیافتی اسطوره‌شناسانه می‌کوشد نهاد موزه را به‌لحاظ اسطوره‌ای و تقدس از نظرگاهی واحد تبیین کند؛ بدین منظور از منابع کتابخانه‌ای بهره برده است.

## چارچوب نظری

میرچا الیاده از متفکران و اسطوره‌شناسان مهم قرن بیستم است و از بنیان‌گذاران «مکتب شیکاگو» در عرصهٔ مطالعات دینی به شمار می‌رود. آثار الیاده مبتنی بر پژوهش‌های تاریخی، پدیدارشناسانه و هرمنوتیک بوده و دو محور قداست و رمز در مرکز آرای وی جای دارد، یعنی «ظهور» و «نمود» این دو را مطالعه کرده و با این تلقی دست به پدیدارشناسی زده است. به تأکید او دین و اسطوره، حتی به‌صورت «پوشیده» همواره ماندگارند؛ در این معنا برای یافتن منشأ دین و تقدس باید سراغ اسطوره رفت، چراکه از یک سو اسطوره ساختار واقعیِ الوهیت را آشکار و تمامی صفات را متعالی و همهٔ تناقضات را به تفاهم و تطابق تبدیل می‌کند و از دیگر سو پاسخ انسان به امر قدسی معمولاً در سه شکل اسطوره و نماد و آیین متجلی می‌شود.

بنا بر آنکه تجربهٔ مقدس با سایر تجربه‌های انسانی متفاوت است، نمی‌توان آن را به‌صورت متعارف و

معمولی توصیف کرد؛ ازاین‌رو با به خدمت گرفتن بیان اسطوره‌ای، می‌توان به‌طور غیرمستقیم این احساس را به دیگران منتقل کرد (Eliade, ۱۹۸۷: ۲۷۷). در واقع برخورد الیاده با تقدس و اسطوره، پدیدارشناسانه است، یعنی برخلاف رویکرد الهیاتی به امر مقدس که فرض اولیه و بدیهی را وجود واقعیتِ مطلقی می‌انگارد که مستقل از تجربه یا دخالتِ انسانی وجود دارد، مرکز ثقل آرای الیاده، توجه به ذهن و اندیشهٔ انسان است. به گمان او فهم معنای امر مقدس در گرو رخنه در جهان ذهنی انسان بوده و قدسیت در واقع تجلی و نمود امر مقدس در جهان ذهنی ایشان است (پالس، ۱۳۹۴: ۲۷۰).

به سخنی دیگر، الیاده وجهیت متمایز امر قدسی را می‌آزماید، یعنی آن ویژگی‌ها و مجالی که از طریق آن‌ها امر قدسی در اذهان باورمندان شکل می‌گیرد. علاوه بر این به گمان وی مقدس یا امر قدسی بیش از هرچیز برابر با نوعی قدرت و امری حقیقی و واقعی است. نیروی قدسی به‌معنای حقیقت و در همان حال به‌معنای دوام، بقا و منشأ اثر است؛ پس امر مقدس واقعیت را آشکار می‌کند. بر این اساس «هر تجلی قدرت و تجلیِ قداست، محلی را که صحنهٔ آن تجلیات بوده، ذاتاً دگرگون می‌کند؛ یعنی محل مزبور از فضای دنیوی به فضایی قدسی ارتقا می‌یابد» (الیاده، (الف)۱۳۹۴: ۳۴۵)، به این برداشت یکی از مجالی ظهور امر مقدس، یعنی «مکان مقدس» شکل می‌گیرد.

الیاده ضمن تقسیم «مکان» به دو ساحت متمایز قدسی و عرفی، ساختار و کنش مکان قدسی را وابسته به ویژگی‌های تجلی امر قدسی، مرکز اتصال‌دهنده، تکرار کهن‌الگوی کیهان‌زایی، تجربهٔ زمان آغازین و دارای مرز و گذرگاه تعریف می‌کند، اگرچه «مکان» در نظریات سایر متفکران پدیدارشناس در تمایز بین مکانِ ساخت بشر با مکان طبیعی تعریف می‌شود و عواملی چون دیالکتیک درون-بیرون، مرز و حصار و مرکزیت را در بر می‌گیرد. بر همین مدار نوربرگ_شولز، مکان را کلیتی از چیزهای واقعی ساخته شده، دارای رنگ، بافت، شکل و... می‌داند؛ یعنی همان چیزی هست که هست(Norberg-Schulz, ۱۹۹۷: ۴۱۴).

از دیدگاه مرلوپونتی نیز مکان بیش از هرچیز یک ساختار بوده، شبکه‌ای از ارتباطات که بیانگر وجوهی از آگاهی و تجربهٔ انسانی است (پرتوی، ۱۳۹۴: ۷۴). در واقع وجود ارتباطات درون‌ساختاری اهمیت می‌یابد تا حالت‌های پایه‌ای ساختن و رابطهٔ آن‌ها با انسجام شکلی را شامل شود که شاید بتوان دیالکتیک درون‌بیرون را از مهم‌ترین آن‌ها دانست. بر همین مدار نوربرگ_شولز، محیط طبیعی و بیرون را پایه و اساس مکان تعریف می‌کند و در مقابل برخی چون رِلف، در درون بودن و عرصهٔ درونی را عامل اصلی در بیان مکان می‌داند(Relph, ۱۹۷۶: ۱۴).

بدین ترتیب مکان‌ها با درجات متفاوتی از درون‌بودن یا بیرون‌بودن هویت می‌یابند. علاوه بر این خط مرزی که فضای داخلی را از فضای بیرونی جدا می‌کند، نظم فضا و مکان را ایجاد می‌کند. در اینجا هر نوع محصوریتی با مرز تعریف می‌شود، همان گونه که هایدگر اذعان دارد، مرز آن نیست که بعضی چیزها در آن متوقف می‌شوند، بلکه از آن بعضی چیزها، شروع به حضور می‌کنند، به‌واقع وی حصار را صورت ازلی عمل ساختن می‌داند (هایدگر، ۱۳۹۸: ۳۴۰-۳۳۸؛ پرتوی، ۱۳۹۴: ۱۰۷-۱۰۲). در سطحی وسیع‌تر هر مرز و حصاری به یک مرکز تبدیل می‌شود و می‌تواند نقطهٔ کانونی محیط اطراف خود باشد و هر مکانی که در آن معنی آشکار شود، یک مرکز و یک درون محسوب می‌شود که از طریق گشودگی‌ها با بیرون در ارتباط است.

### تجلی امر قدسی

مقدس و تجلی، دو مفهوم اصلی هستند که الیاده آن‌ها را در گسترهٔ اشکال دینی بشریت، باز می‌یابد. در نظر وی مقدس به اقسام مختلف در اساطیر، چهرهٔ خدایان، کیهان‌شناسی، انسان‌ها، مکان‌ها، نمادها و... ظاهر می‌شود، یعنی امر قدسی در چیزی که با آن تفاوت دارد (غیر قدسی) پدیدار می‌شود و آن را هیروفانی می‌نامد. به‌بیان دیگر هیروفانی هم تجلی وجوه امر مقدس و هم بیان معنای دینی آن در ذهن انسان است. به‌زعم وی این ظهور یا تجلی، دیالکتیکی است؛ زیرا این تجلی، به‌طور هم‌زمان مقدس را نمایان و پنهان می‌کند و ساحتی را می‌آفریند که انسان می‌تواند با آن واقعیت جهان را کشف کند (ریس، ۱۳۹۴: ۱۱۳).

به این برداشت از نظر الیاده، مقدس و نامقدس دو شیوهٔ بودن در جهان‌اند و تجلی مقدس، جهان را بنیان می‌گذارد. مردم در برخورد با امر قدسی احساس می‌کنند که از جهان خاکی و وضعیت خود بیرون رفته و با چیزی به‌کلی دیگر مواجه شده‌اند، با حقیقتی که برخلاف چیزهایی که می‌شناسند کاملاً متفاوت، پایدار و واقعی است. به باور وی مکان مقدس، درخت مقدس یا هر امر مقدس دیگری به‌عنوان مکان یا درخت یا غیره، تکریم نمی‌شوند، بلکه به‌سبب تجلی امر مقدس و نشان‌دادن آن چیزی که دیگر مکان و درخت نیست، مقدس هستند، هرچند در شکل همان شیء قبل باقی می‌مانند؛ زیرا در محیط پیرامون خود قرار دارند.

در واقع در هر تجلی قداست سه عنصر مشخص است: ۱. شیء طبیعی که همواره جزئی از محیط معمولی‌اش باقی می‌ماند، ۲. واقعیت نامرئی، چیزی کاملاً متفاوت که آن همان معنای آشکار شده است، ۳. واسطه یا میانجی یعنی چیزی طبیعی که ساحتی دیگر یافته، یعنی قدسی شده است. این قداست، شیء و مکان طبیعی را مظهر چیزی کاملاً متفاوت یا همان امر قدسی می‌کند (الیاده، (ب)۱۳۹۴: ۱۰۹)؛ بنابراین باید به تجلیات مقدس در هرجا و هر قسمتی از حیات جسمانی، اجتماعی، معنوی، فرهنگی و اقتصادی توجه کرد؛ زیرا در طول تاریخ کمتر پدیده‌ای بوده که محل ظهور و تجلی مقدس قرار نگرفته باشد. قطعاً هر چیزی را که بشر به‌کار برده، دیده، شنیده، حس کرده و دوست داشته، توانسته مجلای مقدس شود؛ مکان‌ها، اشیا، رقص‌ها، موسیقی، فنون، مشاغل، صنایع و غیره، منشأ قدسی دارند و در طول زمان واجد معنا و ارزش معنوی و قدسی بوده‌اند.

بر این مدار هر شیء مکان و موضوعی مربوط به تجلیات امر قدسی از دو جهت با ارزش است: ۱. نوع و وجهی از قداست را به‌عنوان تجلی لاهوت آشکار می‌کند، ۲. موقعیت بشر را نسبت به مقدس در لحظه‌ای تاریخی مشخص می‌کند (الیاده، (الف)۱۳۹۴: ۱۳). به عقیدهٔ الیاده در دیالکتیک تجلی مقدس، معمولاً تبدیل شیء غیرمقدس به مقدس، در اشیای نمادین تجلی می‌یابد، زیرا شیء نمادین دارای دو ویژگی است: از یک‌سو همان چیزی است که هست و از دیگر سو، چیزی غیر از خودش را بیان می‌کند. در حالی که در خصوص فضا، اگرچه مکان‌های خاص دارای تقدس می‌شده‌اند، اما گاه انسان از ساده‌ترین جاها هم مکانی مقدس را نیت کرده و پی افکنده است؛ مانند خانه‌ها، خانقاه‌ها، قدمگاه‌ها و غیره. به این معنا فقط معابد، مقدس نبوده بلکه ساختمان خانه نیز مستلزم تغییر و تبدیل فضای دنیوی به نحوی مشابه است (همان: ۳۴۷) و ظهور امر مقدس در مکان معمولی، می‌تواند فضایی قدسی را به وجود آورد و از دید کسی که به تجلی مقدس حقیقتاً باور دارد، به معنای حضور واقعیتی متعال در آن فضاست (الیاده، (ب)۱۳۹۴: ۱۷۸).

بر همین مدار در بسیاری موارد غالباً نیازی به تجلی الوهیت یا مقدس نیست و صرفاً نشانه‌ای معمولی یا برگزاری آیین‌ها برای اشاره به قداست یک مکان کفایت می‌کند. در واقع انسان اساطیری، توانایی این را دارد که هر نقطهٔ جهان را برای خود به مکانی مقدس مبدل کند، یعنی این مکان می‌تواند هر جایی در آسمان، دل عارفان، نور خورشید، ژرفای دریا، قله‌ها، طبیعت و غیره باشد. این مکان به‌دلیل تجلی قداست در آن مقدس می‌شود و از محدودهٔ دنیوی بالاتر می‌رود. حال اگر این درک از مکان مقدس دنبال شود، طیف وسیعی از فضاها و اشیا مقدس آشکار می‌شود که با یک قدرت الهی یا از طریق آیین‌ها و تشریفات انسانی تقدس یافته‌اند و می‌توان در مؤسساتی همچون موزه‌ها آن‌ها را دنبال کرد.

ابتدا در مفهوم اسطوره‌ای و باستانی، موزه از واژهٔ یونانی «موسیون» گرفته شده که اسم مکان است و به مکان سکونت موزها یا الهگان نه‌گانهٔ علم و هنر، دختران زئوس و منموسینه اشاره می‌کند که هم نیایشگاه و هم پرستشگاه یعنی معبد «موزها» بوده است. آن‌ها در این مکان پرستیده و مأمور آموزش و لذت‌بخشیدن به پرستندگان خود بوده‌اند؛ هر فردی تشخص الوهی خاصی داشتند که تمام سکنات و قابلیت‌های الوهی انسان را در خود جای می‌داد و هر شخص علاقه‌مند می‌توانست با آنان ارتباط برقرار کرده و الهام بگیرد. این محل استقرار در دامنهٔ کوه المپ یعنی مکان زندگی دیگر خدایان یونان بوده که در این بین، ایزد آپولون، وسیلهٔ پیوند بین خدایان و انسان‌ها، همواره با موزها ارتباط داشته است (همیلتون، ۱۴۰۰: ۳۶). به این برداشت موزه در رنگ اسطوره‌ای لباس قداست به تن دارد، مضاف بر این می‌توان در دو حالت دیگر نیز موزه را مکان ظهور امر قدسی به شمار آورد:

**۱. شکل‌گیری موزه در مکان مقدس:** یعنی همان تقدس‌های معنوی که بخشی از موزه‌های جهان در مکان‌های مذهبی و نتیجهٔ خلق مذاهب است، از جمله «معابد» که مدل باستانی موزه‌ها در جوامع مذهبی و سنتی به شمار می‌روند و ضمن برگزاری مراسم مذهبی، باارزش‌ترین و بهترین آثار به آنجا هدیه شده و نگهداری می‌شود و در عین حال از آن‌ها الگوبرداری و الهام گرفته می‌شود. در واقع اعتقاد به خدایان، فرشتگان و قدیسان و ارائهٔ تصاویر، مجسمه‌ها و هدایا از گذشته تاکنون معابد را به موزه تبدیل کرده است. از قدیمی‌ترین آن‌ها می‌توان به معبد چغازنبیل شوش اشاره کرد که شاه ایلامی شوتروک ناهونته[1] در قرن دوازدهم پیش از میلاد به جمع‌آوری اشیا گران‌بها در گالری کنار آن مشغول بود (De,Morgan, 1997: 106; Taheri, 2018: 210) یا معبد موزهٔ انیگالدی نانا[2] در عراق متعلق به ۵۳۰ پیش از میلاد که شاهزاده انیگالدی دختر نبونیدوس[3]، آخرین پادشاه امپراتوری نئو بابل، ده‌ها اثر باستانی را که اغلب متعلق به

منطقۀ بین‌النهرین هستند، در آن نگهداری می‌کرده است. وولی وجود چنین مجموعه‌ای را با روحیۀ حاکم در آن دوران برای گردآوری عتیقه و همچنین علاقۀ شخصی شاه مرتبط می‌داند (Woolley & Mallowan, ۱۹۶۲: ۲۳۵).

از میان معبد موزه‌های جدیدتر، «معبد موزۀ دندان بودا»[۴] در سنگاپور شایستۀ یادآوری است که ضمن عبادت و نذورات در آن، متشکل از موزه‌های مختلفی چون موزۀ فرهنگ بودایی است یا «معبد موزۀ چویجین لاما»[۵] در اولان‌باتور[۶] مغولستان که به آیین بودا تعلق دارد و شامل شش معبد می‌شود که با معماری سبک مغولی ساخته شده و از آن به‌عنوان یکی از بهترین نمونه‌های معماری قرن بیستم یاد می‌کنند، مجموعه‌ای ارزشمند متشکل از آثار کنده‌کاری، مجسمه‌ها، نقاشی، ماسک‌های مراسم رقص، مجسمه‌های خدایان و غیره نیز در آن قرار گرفته است (**URL7**). «موزۀ معبد کلانگ تام»[۷] استان کرابی در تایلند نیز از جایگاه ویژه‌ای در این منطقه برخوردار بوده و شامل مجموعه‌ای از ابزارهای آیینی و مذهبی، وسایل برنزی، پیکره‌های سنگی و گلی، جانوران و ابزارهای سنگی است.

علاوه بر این بسیاری از «کلیساها» نیز به هیئت موزه درآمدند و نه تنها بازگشت به گذشته را تأیید کردند بلکه خود نیز در این راه قدم برداشتند؛ همچنان که در قرون‌وسطی موزه‌ای وجود نداشت اما آثار هنری اروپا فقط در کلیساها یا در مجموعه‌های خصوصی یافت می‌شد یا رفته‌رفته دستگاه کلیسا تحت‌تأثیر رنسانس در حفظ بقایای آثار کهن گام نهاد تا جایی که دورانت نیز اشاره می‌کند: در زمان لئوی دهم (پاپ وقت کلیسا) باستان‌شناسی برای احیا عصر کلاسیک شکل گرفت و در مدت چهار سال تمام کتیبه‌های موجود در ویرانه‌های رومی جمع‌آوری و نسخه‌برداری شد، علاوه بر این رافائل نقاش به سرپرستی تحقیقات آثار عتیق منصوب شد (دورانت، ۱۳۹۹: ۵۲۸).

در این معنا کلیسای رنسانس احساس کرد باید عالم دیگری نیز بر مبنای ارزش‌های دیگر پی بیفکند که نوعی نگاه موزه‌ای را در ذهن بیدار می‌کرد؛ پس در این دوران از اختیارات کلیسا برای حفظ بقایای کهن استفاده شد. این تفکر در غرب روی داد، اما می‌توان نمود آن را در بیشتر کلیساهای تبدیل‌شده به موزه در جهان نیز یافت؛ همانند کلیسای سنت فرانسیس آسیسی[۸] در گوا هند، کلیسای سنت استپانوس[۹] در آذربایجان شرقی، کلیسای کورا[۱۰] در استانبول و کلیسای وانک[۱۱] در جلفای اصفهان.

«مساجد» نیز از این قاعده مستثنا نبودند و در طول تاریخ به‌عنوان مکانی برای موزه در نظر گرفته شده‌اند. در واقع از یک‌سو می‌توان اشاره کرد که در نگاه اسلام، توجه و مطالعه دربارۀ گذشته، بسیار مدنظر قرار گرفته تا جایی که نام بسیاری از سوره‌های قرآن به نام پیامبران در حکم سازندگان تاریخ است و بخش اعظم آیات نیز دربارۀ سرنوشت ملت‌هایی بوده که زمانی ظهور کرده و سپس منقرض شدند (منصورزاده و حاتمی، ۱۳۹۶: ۸۰)؛ در نتیجه موزه به‌عنوان منبع گذشته، مطلوب مسجد است؛ از دیگر سو انسان می‌داند که تکرار جهان موجود ممکن نیست، چراکه تقدس و الوهیت کمتر زنده است؛ پس ازآن‌رو که انسان نمی‌تواند در نبود معنا زندگی کند، به بنیان‌گذاشتن عالمی دیگر در زیر سقف مسجد روی می‌آورد تا با وجود الوهیت و رجوع به میراث، زندگی و هستی را معنا کند؛ ازاین‌رو مساجد بسیاری چون شیخ لطف‌الله اصفهان، رانگونی‌ها[۱۲] در آبادان یا اکثر مساجد متعلق به دورۀ عثمانی در یونان مانند مسجد «فتحیه»[۱۳] (موزه و نمایشگاه) در آتن، مسجد آصلان پاشا[۱۴] و ایمارت آلاجا[۱۵] در تسالونیکی، ایاصوفیه در استانبول و غیره، جایگاهی برای موزه بوده‌اند (**URL2**).

همچنین باید به موزه‌های متعلق به «حرم‌های مقدس»، از جمله موزۀ حرم امام‌رضا(ع)، موزۀ حرم حضرت معصومه(س)، موزۀ حرم امام‌حسین(ع)، موزۀ حرم حضرت عباس(ع) و غیره اشاره کرد که همچون مساجد، دارای تقدس ویژه‌ای هستند.

**۲. تجلی امر مقدس در اشیا نمادین:** یعنی از طریق مجموعه‌ها، موزه در حکم مکانی مقدس است که آن‌ها را می‌توان در سه گروه تقسیم کرد:

الف. مواردی که خود دارای کیفیتی از قداست هستند، اشیایی همچون منبر، مهر نماز، پردۀ کعبه، وسایل و لباس‌های متعلق به اولیای دین، کتاب‌های مقدس و غیره؛

ب. اشیایی که برای انجام مناسک یا احکام خاصی ضروری هستند، اما به‌خودی‌خود هیچ کیفیت قدسی ندارند؛

ج. یک چیز عادی که به‌واسطۀ ورود به موزه تقدس می‌یابد؛ یعنی موزه با فرایند موزه‌سازی مجموعه‌های خود با به‌دست‌آوردن جنبه‌ای متمایز و جداگانه از بافت اصلی، به‌عنوان «مکانی برای تقدیس اشیا» عمل می‌کند (Roque, ۲۰۱۰: ۵۵). اشیایی که به‌آسانی در دسترس نیستند و برای دیدن و ارتباط با آن‌ها باید اصول و آدابی را رعایت کرد، در این حالت رفتن به موزه همانند زیارتی برای دیدن اشیا مقدس می‌ماند.

کوپیتوف نیز به این واقعیت اشاره می‌کند که فرایند موزه‌سازی اشیا منجر به تغییر در معنا و نقش اجتماعی آن‌ها می‌شود: اشیا با گذشت زمان، معنا و در نتیجه ارزش خود را از دست می‌دهند، بااین‌حال در صورت نادربودن و از طریق فرایند موزه‌سازی از واقعیت خود جدا شده، به دنیای میراث منتقل می‌شوند و روند مقدس‌سازی را طی می‌کنند (Kopytoff ,۱۹۸۶:۷۱). البته موزه‌سازی اشیا به‌هیچ‌وجه بدون ابهام و همیشه در یک جهت نیست؛ گاهی از طریق فرایند موزه‌سازی، یک شیء به درجه‌ای از «تقدس» دست می‌یابد، درحالی‌که در موارد دیگر ممکن است یک شیء مقدس حرمت خود را از دست بدهد.

**مرکز جهان (اتصال‌دهنده)**

در نظر الیاده مکان مقدس، عالم صغیری در دل و مرکز عالم کبیر بوده، زیرا تکرار منظر کیهان و جلوه‌ای از کل عالم است. هر «مکان مقدس» با «کوهستان مقدس» همانند شده که ارتباط میان جهان ما و جهان دیگر را ممکن می‌کند؛ یعنی سه سطح کیهانی زمین، آسمان و جهان زیرین به یکدیگر مرتبط می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر مکان قدسی، گذار از مرتبه‌ای به مرتبهٔ دیگر (گذار از وضع دنیوی به وضع قدسی) را از طریق نوعی تجلی امکان‌پذیر می‌کند (الیاده، ۱۳۹۹: ۳۲-۳۰).

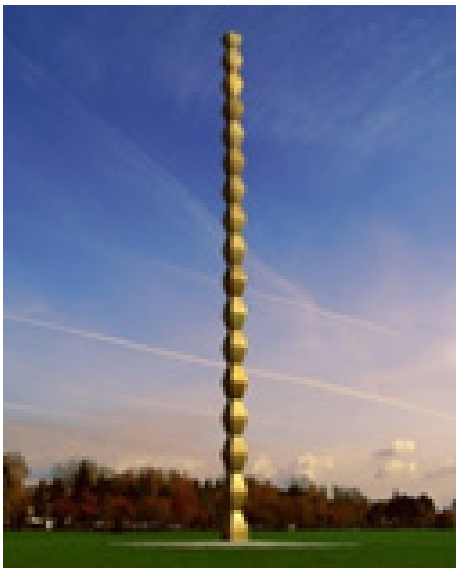
در نظام جهان سنتی، این ارتباط از طریق محور جهان، یعنی نقطهٔ اتصال زمین و آسمان، برقرار می‌شود؛ یعنی این محور از این مرکز عبور می‌کند؛ همان شیء نمادین عمودی که می‌توانست نردبان، سیم، درخت، ستون، درگاه یا شکاف و غیره باشد. به این برداشت در این «مرکز» به‌عنوان یک مکان مقدس و یک نقطه که همه چیز در اطراف آن یعنی چهار جهت اصلی تحقق و معنا می‌یابد و می‌تواند یک فضای فیزیکی (قلمرو، بدن انسان، مکان و...) یا یک فضای نمادین باشد؛ اتصال بین لایه‌های معنا از طریق «محور جهان» ممکن می‌شود.

در واقع هر «مکان مقدس» به‌مثابهٔ نقطهٔ اتصال زمین و آسمان به نقاطی متمرکز تبدیل می‌شود و در یک مفهوم اساسی، یک مکان مبدأ ایجاد می‌کند که محور اصلی را برای جهت‌گیری آینده نشان می‌دهد (Eliade, ۱۹۵۷:۲۹-۳۰)؛ ازاین‌رو می‌توان گفت فضای قدسی، کاملاً ساختارمند و مرکزیت یافته است. موزه نیز این قدرت را دارد که تجربهٔ یک عمل ارتباط بین جهان‌های مختلف را برای انسان در فضا به وجود آورد.

در نگاه اسطوره‌ای، موزها حلقهٔ پیوند معنوی انسان با عوالم دیگر بودند، کانال ارتباطی خدایان و انسان که کارشان الهام‌بخشیدن حقایق به انسان‌ها بوده است، همان گونه که به هسیود الهام می‌شود و از این طریق به واقعیت‌های اصیل بنیادین دست می‌یابد؛ واقعیت‌هایی که در ابتدای عصر اساطیری آغازین ظاهر شده و پایهٔ این جهان را تشکیل می‌دهد. بر همین مدار الیاده اشاره می‌کند که ورانت، به‌درستی منبع الهام هسیود را با احضار روح فردِ مرده‌ای از دنیای زیرین یا پایین رفتن انسان زنده‌ای و واردشدن به دوزخ برای فهمیدن آنچه می‌خواهد بداند، مقایسه می‌کند: «آن امتیازی که منموسین به شاعر اعطا می‌کند عبارت است از امکان ارتباط با دنیای دیگر یا ورود به آن و آزادانه بازگشتن از آن، در واقع گذشته همچون یکی از ابعاد ماورا به نظر می‌رسد» (الیاده، ۱۴۰۰: ۱۵۳).

به‌زعم الیاده معابد کهن و زیگورات‌ها نمونهٔ واقعی کوه کیهانی هستند که منوط به تصورات هر منطقه می‌توانند به‌شکل هرم، گنبد، استوپا، زیگورات و غیره به‌کار برده شود، همچنین وی تصور محور گیتی همچون ستونی که جهان را سر جای خود نگه می‌دارد و اتصال سه سطح را به وجود می‌آورد، اخذشده از باورهای فرهنگ خرسنگی، هزارهٔ چهارم و سوم قبل از میلاد، می‌داند که فراتر از آن گسترش یافته است (الیاده ۱۳۹۸: ۱۸۲). پس در نگاه اول، زیگورات، مسجد یا معبدِ تبدیل‌شده به موزه مانند کوه کیهانی و مرکز جهان عمل می‌کند و خرسنگی‌ها نیز به‌عنوان یادمانی باستان‌شناسانه در ارتباط با موزه قرار می‌گیرند.

در نگاه دیگر بسیاری از اشیا و بناهای موزه‌ای علاوه بر شکل ظاهری به‌طور ضمنی نیز منتقل‌کنندهٔ این مفاهیم هستند؛ یعنی با این اهداف ساخته شده‌اند، همانند «ستون بی‌پایان» اثر کنستانتین برانکوزی (تصویر ۱) که در مضمون اصلی محور و ستون جهان، نگهدارندهٔ گنبد آسمانی، کار شده است و نمادپردازی بالارفتن و صعود را آشکار می‌کند. این اثر در فضای باز و نه فضای موزه‌ای قرار دارد، اما ادامه و تأکیدی بر مجموعهٔ موزه‌ای پرندگان وی محسوب می‌شود که همواره بر بالارفتن، پروازکردن و رستگاری فراموش‌شده، التفات دارد.



**تصویر۱. ستون بی‌پایان (URL3)**

همچنین می‌توان به منارهٔ مساجدِ تبدیل‌شده به موزه یا ستون‌های بناهایی چون تاج‌محل اشاره کرد. علاوه بر این اگر آسمان هر چیز، وجه قدسی آن و زمین، بخش مستعمل در نظر گرفته شود؛ وظیفهٔ موزه در حکم مکان مقدس، اتصال زمین به آسمانِ هر چیزی است؛ همان که در سیر از ظاهر به باطنِ اشیا یعنی فتح آسمان آن‌ها اتفاق می‌افتد. به‌تعبیر دقیق‌تر موزه ما را به یاد آسمان می‌اندازد و از آنجا که در همهٔ فرهنگ‌ها به‌دنبال فتح این آسمان هستند، برای هر پدیده‌ای یک منشأ آسمانی در نظر می‌گیرند، به آن‌ها رنگ تقدس می‌بخشند و برای هر یک نمادی خلق می‌کنند خواه سفالینه‌های پیش‌ازتاریخ، یک مجسمه، سنگ آسیاب، نقاشی و غیره باشد، خواه بنا موزه‌هایی اعم از یک خانه، پل، حمام و غیره. در این معنا حقیقت مقدس در عین خارج‌بودن از پدیده‌ها، درون آن‌هاست و موزه با آشکارکردن آسمان ضمنی یا انرژی موجود در آثار، تأکید می‌کند که آثار و فعالیت‌های انسانِ حتی در «غیردینی‌ترین و دنیوی‌ترین» حالت، دائماً به‌سوی واقعیتی ماورایی جهت‌گیری دارد، تمام این‌ها به اعتبار آن حقیقت، معنا دارند و کثراتی هستند که دیگر صرفاً یک چیز نیستند.

به برداشت دیگر، موزه با عرضهٔ مجدد و بازنمایی مجموعه‌ای از فضاها و آثار متعلق به مکان‌ها و زمان‌های مختلف توانسته از طریق آن‌ها به‌مثابهٔ درگاه یا محور جهان به سایر ابعاد واقعی عبور کند و فکر و احساسات فرد را به سطوح جدیدی منتقل کند. به این برداشت امکان تماس بدن و ذهن را با سایر سطوح فراهم آورده و با انعکاس فضا و آثاری که در مکان دیگر و متعلق به زمانی دیگر است، در روابط بین فرد و درک او از جهان مداخله می‌کند. در این معنا می‌توان از موزه به‌عنوان یک مرکز، پدیده و آنچه خود را به ذهن و حواس می‌رساند، نام برد؛ به‌واقع موزه جایی است که بازدیدکننده از آن عزیمت می‌کند، جهان کنار می‌رود تا فرد به جهان دیگر سفر کند. موزه مکان مسیرهاست، همان که مارسل پروست اشاره می‌کند که موزه «اثرِ اثر هنری را ادامه می‌دهد و ما از طریق تعامل معماری و هنر، خودمان را در مسیری باز می‌یابیم که نمی‌دانیم به کجا می‌رویم» (Proust, ۱۹۶۰: ۳۱۰-۳۱۱).

## تکرار کیهان‌زایی

به‌عقیدهٔ الیاده «اسطوره راوی هر واقعه‌ای در زمان آفرینش‌هاست که چگونه کل کیهان یا فقط جزئی از آن پا به عرصهٔ وجود نهاد، پس اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است» (الیاده، ۱۳۹۳: ۱۴)، خلقتی که مستلزم فراوانی واقعیت یا فوران امر قدسی بوده؛ در نتیجه الگوی نمونهٔ هر ساخت‌وسازی، «آفرینش کیهان» است، بدین معنی صورت مثالی یا کهن‌الگوی هر کار خلاق انسان، «آفرینش جهان» است (الیاده، ۱۳۹۸: ۲۰۳). این اسطوره، الگوی همهٔ اساطیر و آیین‌های مربوط به «انجام‌دادن کار»، «خلق اثر» و نوعی «آفرینش» است؛ درعین‌حال از گونه‌ای نظم، هماهنگی، فراوانی و آراستگی برخوردار بوده و در یک زمان نمایشگر وجوه گوناگون هستی است.

بر این اساس مکان مقدس همیشه المثنای عالم نمونه‌ای به شمار می‌رود که به دست خدایان آفریده و مسکون شده و ازاین‌رو در تقدس کار خدایان سهیم است و نظم‌دادن به امور متشتت و بی‌نظم را تقلید و بازسازی می‌کند. بر همین مدار الیاده هیچ ارزش ذاتی و فی‌نفسه برای اشیا جهان و اعمال انسانی قائل نیست، مگر زمانی که به‌گونه‌ای در واقعیتی فراتر از خودش مشارکت جوید، زمانی که یک عمل جاودانه را بازسازی کند و یک الگوی اسطوره‌ای را تکرار کند (Eliade, ۱۹۵۴: ۴). به‌واقع همهٔ اشیا و کارها تا بدان اندازه که در یک واقعیت متعالی مشارکت دارند، معنا می‌یابند؛ هر چیزی که فاقد یک الگوی مثالی باشد، بی‌معنا است یعنی واقعیت ندارد (Eliade, ۱۹۵۴: ۳۴).

ردپای این گفته را می‌توان در شور و هیجانی مشاهده کرد که فرد با شناختن یا تجربهٔ چیزی برای اولین بار در موزه به دست می‌آورد و اصولاً شیفتهٔ کشف معنای جدید، واقعیت مخفی و ناشناخته‌ای برای آن و در رؤیای تشرف به اسرار است. به این معنا در نگاه اول آثار موزه‌ای نوعی آفرینش محسوب می‌شوند که

اگر همهٔ آن‌ها یک رمز و الگوی اسطوره‌ای نباشند، اکثرشان با اسطوره‌ها در ارتباط‌اند؛ خواه یک قالی با نقوش اساطیری، یک سفال با الگوی درخت زندگی، یک شمایل از مریم مقدس باشد یا همچون جام زرین حسنلو، کهن‌الگوی سفر قهرمان را در سه مرحلهٔ عزیمت، تشرف و بازگشت روایت کند (سیدی و سیدی، ۱۳۹۹: ۱۳۷).

مضاف بر این، ساختار ظاهری و معماری برخی از موزه‌های مدرن نیز گویای نوعی آفرینش و خلقت بر اساس سمبل‌ها و آرکی‌تایپ‌های اساطیری است؛ همچون موزهٔ هنر میلواکی (تصویر۲) با الهام از پرواز (عقاب)، موزهٔ هنر سنگاپور (تصویر۳) با الهام از گل نیلوفر (درخت کیهانی)، موزهٔ گوگنهایم با فرم اسپیرال یا مارپیچ کیهانی (تصویر۴)، موزهٔ یهود برلین (تصویر ۵) و موزهٔ لوور ابوظبی ملهم از (نور در حکم انرژی کیهانی). در چنین فضاهایی که با کمک الگوهای آرکی‌تایپی ساخته می‌شوند، فضا کیهانی بوده، یعنی هدف این فرم‌ها توجه به آفرینش کیهانی است. به علاوه موزه این قدرت را دارد که در معرض اثر و چیزی بدیع و غیرمنتظره قرار گیرد، به این طریق همواره در مرکز تعریف و زایش دوبارهٔ خود استوار است، پس می‌توان از آن به‌عنوان یک پدیده، واقعه یا تجدید حیات نام برد که رونوشت بسیار کوچکی از آفرینش گیتی است. همچنین در موزه نوعی نظم‌بخشی وجود دارد، دنیای تازه‌ای که از بقایای ویرانه‌ها، آثار، نمادها و غیره ساخته شده، یعنی از دل هرج‌ومرج، همهٔ شکل‌ها و صورت‌ها در وضعیت مشخص و منظمی قرار گرفته و آفرینش تازه‌ای به وقوع پیوسته است.

تصویر۲. موزهٔ هنر میلواکی(URL6)

تصویر۳. موزهٔ هنر سنگاپور (URL1)

تصویر۴. موزهٔ گوگنهایم(URL4)

تصویر۵. موزهٔ یهود برلین (URL5)

## تجربهٔ زمان آغازین

انسان اساطیری در مکان مقدس به دنبال از کجا آمدن خود و وطن مألوف خویش بوده؛ یعنی در مکان مقدس می‌تواند در خود سفر کند و ابتدا و انتها را دریابد؛ به این برداشت مفهوم فضای قدسی، متضمن تصور تکرار وصلت مینوی آغازین است (الیاده(الف) ۱۳۹۴: ۳۴۶). یعنی اگر مکان مقدس، مرکز جهان و تقلیدی از آفرینش کیهان باشد، کهن‌ترین نقطهٔ آن نیز هست، چراکه آفرینش ازآنجا آغاز می‌شود و باید انتظار داشت که تجربهٔ زمان مقدس را نیز در ساختارش امکان‌پذیر کند، همان منشأ یا زمان مقدسی که جهان برای اولین بار آفریده شد.

به‌زعم الیاده، زمان قدسی شگرف، مینوی، نیرومند و پرمعناست و از سه ویژگی مهم تناوب و تکرار و دوام برخوردار بوده که زمان دنیوی و تاریخی از آن خالی است و همین ویژگی‌ها به انسان امکان می‌دهد تا با تکرار آیین‌ها به زمان آغازین (قدسی) دست یابد؛ چراکه از نظر اسطوره، آنچه روزی روی داده،

پیوسته تکرار می‌شود (امامی، ۱۳۸۱: ۲۰۶). درواقع در مکان مقدس به‌یادآوردن زمان نخستین از نو به عمل گذاشته می‌شود تا آن زمان در تکرار دوباره، تجربه و باززیسته شود و انسان بار دیگر با زمان اسطوره‌ای هم‌عصر شود.

مسئله به‌طور خلاصه، بازگشت به زمان آغازین و هدف از نو آغازکردن زندگی، تولد نمادینی دوباره است؛ یعنی تجدید و احیای فرد و جامعه ممکن می‌شود (الیاده، ۱۳۹۹ :۸۳). با نگاه اسطوره‌ای موزه مکان مقدسی است که از آغازها و خاستگاه‌ها بهره‌مند می‌شود؛ یادخانه‌ای که وظیفه‌اش یادآوری هستی و کیستی انسان و جهان بوده، نشانهٔ این امر نیز شخصیت اسطوره‌ای منموسین است (تجسم یاد و حافظهٔ دانای کل می‌داند که هر آنچه بوده، هست و خواهد بود) و مأموریت دارد به یاد انسان بیاورد از کجا آمده و اهل کجاست؛ چراکه روح انسان هنگام تناسخ از چشمهٔ لته یا فراموشی نوشیده و خاطرهٔ عالم آسمانی را فراموش کرده است، این در حالی است که هیچ‌چیز در انسان‌بودن انسان به‌اندازهٔ حافظه دخیل نیست، همان حافظهٔ الهی که حتی عرفا قصد دارند از طریق آن، روز الست را به یاد بیاورند.

همچنین هسیود در شجرهٔ تبار خدایان اشاره دارد: «موزها سرود می‌خوانند، از ابتدا (آغاز آفرینش) شروع می‌کنند، ابتدای پیدایش جهان، سرآغاز تکوین و پیدایش خدایان، ابتدای تولد بشریت» (الیاده، ۱۴۰۰: ۱۵۴-۱۵۲). گذشته‌ای که به‌این‌ترتیب آشکار می‌شود، واقعیت ازلی آغازینی بوده که کیهان و کائنات از آن نشئت گرفته و از طریق موزها تجلی کرده است. به این معنا موزه مکانی است که شواهد را در برمی‌گیرد به این امید که فرد به آن‌ها فکر کند و گذشتهٔ ازلی خود را به خاطر آورد، این اشیای مادی به روح فرد کمک می‌کند تا به درون خود کشانده شود و از طریق نوعی بازگشت یا عقب‌رفتن آن معرفتی را به دست آورد که در وضعیت ماورایی‌اش داشت (الیاده، ۱۳۹۸: ۵۱)؛ علاوه بر این از طریق موزه انسان به‌نوعی «گریز از زمان» دست می‌یابد که می‌توان با «پیدایش از زمان»ی که پیامد اسطوره‌هاست، سنجید.

موزه، انسان را از زمان فردی‌اش به بیرون پرتاب می‌کند و در ضرب‌آهنگ دیگری قرار می‌دهد، در واقع موزه‌ها و اشیا موزه‌ای همانند اسطوره‌ها هستند، چراکه از هستی جهانی دیگر، غالباً جهانی قدیم‌تر، در کنار دنیای هرروزه پرده برمی‌دارند. به این معنا شیء در محیط موزه به واسطه‌ای نمادین و اسطوره‌ای تبدیل می‌شود که راهی را برای گریز از زمان حال فراهم می‌کند و این گریز هنگامی عمیق‌تر است که شکل بازگشت به دوران آغازین را به خود می‌گیرد.

بیش از هر چیز، انسان چنان مجذوب موزه‌ها می‌شود که خود را بازگشته به زمان اسطوره تصور می‌کند؛ یعنی وقتی شخصی به اثری در موزه می‌اندیشد، به سرآغازی می‌اندیشد که برای خلق و تجربهٔ این اثر ضروری است؛ بنابراین از زمان شخصی و تاریخی آزاد می‌شود و در زمانی که رؤیایی یا افسانه‌ای و فراتاریخی است، غرق می‌شود. نوعی شورش بر ضد زمان تاریخی و تمایل به دستیابی به ضرب‌آهنگ‌های زمانی دیگر، در موزه بسیار احساس می‌شود. درست در همین فضای نامشخص از زمانمندی، موزه خود را همچون نهادی دیالکتیک مطرح می‌کند که از یک‌سو مجموعه‌های خود را بر اساس زمان یا موضوع، مشخص کرده و به آن‌ها معنا می‌دهد و از دیگر سو با قرارگرفتن در محل تقاطع سرآغازها و خاتمه‌ها، دائماً آثار را نمایش داده یا چیزهای جدیدی عرضه می‌کند؛ به این صورت زمان در موزه هر بار وعدهٔ تکرار و بازگویی دوباره را می‌دهد (جنویز، ۱۳۹۸: ۱۳۳-۱۳۰).

به این برداشت، موزه امکان برگشت‌پذیری زمان را فراهم می‌کند و تجسم شروع دائمی یک چرخهٔ هدایت‌شده است که انسان در هر لحظه و با اطمینان، می‌تواند وارد آن شود و به آن بازگردد. مضاف بر این از آنجا که هر جشن، مراسم مذهبی و هر زمان آیینی، دوباره واقعیت بخشیدن به زمانی مقدس را ارائه می‌دهد، پس همراه‌شدن و بازگویی دوبارهٔ هر جشن و مراسم دوره‌ای همچون سال نو و آیینی مانند جنگ‌ها و نبردها، یادآور زمان آغازین است؛ پس موزه نیز با دربرگرفتن آثار ملموس و غیرملموس مرتبط با آن‌ها در یادآوری روز آغازین مشارکت دارد.

### مرز و گذرگاه

در ایجاد مکان‌های مقدس، تجربهٔ مکان غیر مقدس به‌اندازهٔ نوع مقدس آن اهمیت دارد؛ زیرا که یادآور ناسازگاری است که مکان مقدس را از نوع غیر مقدس آن متمایز می‌کند. در واقع مکان مقدس همواره مثل حریم بوده و با مکان غیر مقدس مرزبندی دارد؛ ازاین‌رو یکی از اولین نشانه‌ها و نمادهای فضای مقدس، وجود یک در یا آستانه است. از دیدگاه الیاده، آستانه جداکنندهٔ دو فضای بیرون و درون، نشانه و مشخص‌کنندهٔ مقدس از نامقدس است. آستانه یا گذرگاه دو جهان را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد و در عین حال برقراری ارتباط و گذر بین دو جهان را امکان‌پذیر می‌کند (الیاده، ۱۳۹۹: ۲۵-۲۴).

این تمایز بین مقدس و نامقدس مرتبط با یک شناخت دوتایی و دوآلیسم است. مکان امن زندگی انسان و مکان خطرناک یا درون و برون، شناخت‌های دوبخشی هستند که برای درک تقدس مجتمع‌های زیستی در فرهنگ‌های سنتی لازم است. این سیستم تضادهای دوگانه از نظر بسیاری صاحب‌نظران چون لویی استراوس و سایر ساخت‌گراها و مردم‌شناسان جزو اصول شناخت محسوب می‌شود: مقدس و نامقدس، مرکز و حاشیه، درون و برون، شهر و طبیعت. علاوه بر این عبور از نامقدس به مقدس با آداب مشخصی همراه می‌شود؛ یعنی در ادیان و مذاهب مختلف از کسانی که وارد مکان مذهبی و مقدس می‌شوند، خواسته می‌شود که اعمال خاصی از قبیل غسل، وضو، تطهیر، درآوردن کفش، زانوزدن، سکوت و... را انجام دهند که حاکی از انقطاع از مکان و جهان عادی و پیوستن به مکان و جهان مقدس است (کینگ، ۱۳۸۹: ۷۷).

بر این اساس می‌توان گفت موزه نیز در اشکال مختلف اما با مشخص‌شدن یک منطقهٔ مقدس و جدایی آشکار از جهان سکولار، یعنی اساساً با محصورشدن، مشخص می‌شود (Barrie, ۱۹۹۶:۵۶). همچنین ساختمان موزه، اغلب دارای یک مسیر و توالی ورود یا آستانه و شرایط ویژه برای ورود بوده؛ در واقع عبور از آن مستلزم رعایت قوانینی همچون خریداری بلیت، همراه‌نداشتن دوربین، خوراکی و... است و ورود به آن به‌منزلهٔ پذیرفتن موقعیتی متفاوت بوده که شخص را در وضعیتی خاص قرار می‌دهد. این فضا مستلزم میثاق‌هایی دربارهٔ صدا، سکوت، خویشتن‌داری، توجه و آگاهی کامل است، مضاف بر این به‌عنوان مکانی برای تسلی، آرامش و آموزش نیز در نظر گرفته می‌شود و نیازهای روحی مشخصی را برطرف می‌کند، اما انجام وظایف دینی یا توبه‌کردن را به کسی تحمیل نمی‌کند. در داخل موزه، اشیا نیز حریم مشخص دارند، به‌نحوی که در ویترین‌ها گذاشته می‌شوند یا جلوی آن‌ها طناب و زنجیر کشیده می‌شود (رز، ۱۳۹۸: ۳۳۸) و همچون یک آستانهٔ ورودی یا پنجره، فرد را در رویارویی و شهودی مقدس قرار می‌دهند. در بسیاری از موزه‌ها و نمایشگاه‌های مدرن نیز، تلألؤ نورها و رنگ‌ها، نوای موسیقی، احساس شگفتی آمیخته با احترام تماشاگران و مشتاقان (پرستش‌کنندگان)، حضور راهنمایان و مأموران موزه (کاهنان معبد) مشخص است که در هر مکان و فرهنگی به‌وضوح بازتاب‌دهندهٔ نوعی مراسم آیینی و تقدس‌بخشی خواهد بود.

## نتیجه‌گیری

از مطالب یادشده آشکار می‌شود، موزه نیز ابتدا در نگاه اسطوره‌ای به‌عنوان جایگاه و معبد «موزها» مکان تجلی امر مقدس قلمداد می‌شود، سپس از آنجا که بسیاری از موزه‌ها در مکان‌های مقدس چون معبد، کلیسا، مسجد و حرم‌ها شکل گرفته‌اند، مجالی تقدس محسوب می‌شوند، همچنین موزه‌ها به‌دلیل داشتنِ اشیا و مجموعه‌های خود در سه حالت: اشیا دارایِ قداست ذاتی، اشیا مرتبط با تقدس یا چیزی عادی که با ورود به موزه (موزه‌ای‌شدن) تقدس یافته است، نیز می‌توانند تجلی امر مقدس را ممکن کنند. علاوه بر این نه تنها در اسطوره، «موزها» حلقهٔ پیوند معنوی انسان با عوالم دیگر هستند، بلکه موزه نیز در جایگاه مرکز کیهان، زمین و آسمان را به‌دلیل وجودِ اشیا و نیز ساختار معماری خود در حکم محور جهان، به هم متصل می‌کند؛ خواه در مفهومی ضمنی و نمادپردازانه، خواه با شکل ظاهری. همچنین از آنجا که آثار موزه‌ای نوعی آفرینش محسوب می‌شوند که اکثرشان با اسطوره‌ها در ارتباط‌اند و ساختار ظاهری و معماری برخی از موزه‌ها نیز نوعی آفرینش بر اساس آرکی تایپ‌های اساطیری است، موزه‌ها می‌توانند در نگاه اول تکرار کیهان‌زایی را به نمایش بگذارند؛ مضاف بر این موزه به‌دلیلِ قرارگیری مداوم در معرض اثری بدیع و غیرمنتظره و نظم‌بخشی هرج‌ومرج موجود در میان آثار، در مرکز تعریف و زایش دوبارهٔ خود استوار می‌شود و می‌توان از آن به‌عنوان بدل بسیار کوچکی از آفرینش گیتی نام برد. از سوی دیگر موزه، یادخانه‌ای است که وظیفه‌اش یادآوری هستی و کیستی انسان است، یعنی از آغازها و خاستگاه‌ها بهره‌مند می‌شود و به این امید آثار و اشیا را دربرگرفته و به نمایش می‌گذارد. در واقع انسان در موزه به‌نوعی «گریز از زمان» دست می‌یابد و از زمان شخصی و تاریخی آزاد می‌شود، به این معنا موزه با قرارگرفتن در محل تقاطع سرآغازها و خاتمه‌ها، امکان برگشت‌پذیری زمان و یادآوری زمان آغازین را به وجود می‌آورد، همچنین با دربرگرفتن آثار ملموس و غیرملموس مرتبط با جشن‌ها و مراسم دوره‌ای همچون سال نو و آیینی مانند جنگ و نبردها، یادآور زمان آغازین است. در نگاه دیگر موزه نیز همچون مکان‌های مقدس محصور بوده و به‌اعتبارِ این مرزبندی، از دنیای نامقدس جدا می‌شود، همچنین به‌عنوان مکانی برای تسلی، آرامش و آموزش، مستلزم میثاق‌هایی دربارهٔ صدا، سکوت، خویشتن‌داری، توجه و آگاهی کامل بوده که به‌خوبی بازتاب‌دهندهٔ نوعی تقدس بخشیدن به مکان است. با توجه به ویژگی‌های ذکرشده، می‌توان بر مبنای الگوی اسطوره‌شناسانهٔ

الیـاده، مـوزه را مکانـی مقـدس دانسـت.

**پی‌نوشت:**

1-Shutruk-Nahhunte
2-Ennigaldi-Nanna
3-Nabonidus
4-Buddha Tooth Relic Temple and Museum
5-Choijin Lama Temple Museum
6-Ulaanbaatar
7-Klong Thom
8-Church of St. Francis of Assisi
9-Saint Stepanos Monastery
10-Chora-church
11-Vank-cathedral
12-Rangooniha mosque
13-Fethiye Mosque
14-Aslan Pasha Mosque
15-Alaca Imaret Mosque

**منابع:**


- الیاده، میرچا (۱۳۹۳) ***چشم‌اندازهای اسطوره***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
- _____(۱۳۹۴) ***رساله در تاریخ ادیان***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.
- _____(۱۳۹۴) «معمـاری قدسـی و رمزپـردازی» ***در اسـطوره و رمـز در اندیشـهٔ میرچـا الیـاده*** از مجموعـهٔ جهـان اسطوره‌شناسـی(۶)، ترجمـهٔ جـلال سـتاری، تهـران: نشـر مرکـز.
- _____ (۱۳۹۸) ***نمادپردازی امر قدسی و هنرها***، ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری، تهران: کتاب پارسه.
- _____ (۱۳۹۹) ***مقدس و نامقدس***، ترجمهٔ نصرالله زنگوئی، تهران: سروش.
- _____ (۱۴۰۰) ***اسطوره و واقعیت***، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران: کتاب پارسه.
- امامی، صابر (۱۳۸۱) ***اساطیر در متون تفسیری فارسی***، تهران: گنجینهٔ فرهنگ.
- ایمانیـان نجف‌آبـادی، ملیحـه؛ حسـامی کرمانـی، منصـور (۱۳۹۷) ««طبیعـت» تجلـی مـکان مقـدس در نگارگـری ایـران بازتـاب کهن‌الگوی ایرانـی «زمیـن» و «کـوه» در نگارگـری ایـران بـا کمـک از آرای میرچا الیـاده»، ***نگـره***، ۱۳(۴۷)، ۱۳۱-۱۴۵.
- پالـس، دانیـل (۱۳۹۴) ***هفـت نظریـه در بـاب دیـن***، ترجمـهٔ محمـد عزیـز بختیـاری، قـم: مرکـز انتشـارات مؤسسـهٔ آموزشـی امـام خمینـی(ره).
- پرتوی، پروین (۱۳۹۴) ***پدیدارشناسی مکان***، تهران: نشر متن.
- جنویز، هیو. هـ (۱۳۹۸) ***فلسفهٔ موزه برای قرن بیست‌ویکم***، ترجمهٔ کورس سامانیان و مریم الماسی، تهران: حکمت.
- حکمـت، مرضیـه (۱۳۹۸) ***تجربـهٔ بازدیدکننـدهٔ مـوزه در مـکان مقـدس (موردپژوهـی: موزه‌هـای موجـود در حرم‌مطهـر امام‌رضـا(ع))***، رسـالهٔ دکتـری رشـتهٔ تاریـخ تطبیقـی و تحلیلـی هنـر اسـلامی، دانشـگاه هنـر تهـران.
- حکمـت، مرضیـه؛ پرتـوی، پرویـن (۱۴۰۰) «خوانـش تجربـهٔ بازدیدکننـدهٔ مـوزه در مـکان مقـدس (موردپژوهـی: موزه‌هـای حرم‌مطهـر رضـوی)»، ***خراسـان بـزرگ***، ۱۱(۴۲)، ۶۳-۸۴.
- خان‌محمدی، کریم (۱۴۰۰) «بررسی پدیدارشناختی پنجرهٔ فولاد مشهدالرضا (ع)»، ***فرهنگ رضوی***، ۹(۳۵)، ۱۲۳-۱۵۲.
- دورانت، ویل (۱۳۹۹) ***تاریخ تمدن***، جلد۵، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: علمی و فرهنگی.
- رز، ژیلیـان (۱۳۹۸) ***روش و روش‌شناسـی تحلیـل تصویـر***، ترجمـهٔ سـید جمال‌الدیـن اکبـرزاده جهرمـی، تهـران: نشـر پژوهشـگاه فرهنـگ، هنـر و ارتباطـات؛ مرکـز پژوهـش و سـنجش افـکار صداوسـیما.
- ریـس، ژولیـن (۱۳۹۴) «تاریـخ ادیـان، پدیدارشناسـی، هرمنوتیـک» در ***اسـطوره و رمـز در اندیشـهٔ میرچـا الیـاده***، از مجموعـهٔ جهـان اسطوره‌شناسـی (۶)، ترجمـهٔ جـلال سـتاری، تهـران: نشـر مرکـز.
- سـیدی، چنـور؛ سـیدی، فاطمـه (۱۳۹۹) «تجلـی کهن‌الگـوی قهرمـان در نـگارهٔ جـام زریـن حسـنلو (عصـر آهـن) بـر اسـاس رویکـرد جـوزف کمبـل»، ***گرافیـک و نقاشـی***، ۳(۵)، ۱۲۸-۱۴۰.
- شمسـایی، الهـام (۱۳۹۳) «تمثـل مـکان مقـدس و مثالـی در عناصـر فـرش ایرانـی بـا نگاهـی نمادشناسـانه و اسـطوره‌محور بـه حضـور کنـگ‌دژ در نقش‌مایه‌هـای فـرش ایرانـی»، ***گلجـام***، ۱۰(۲۶)، ۵-۱۴.
- طاهـری، صدرالدیـن (۱۳۹۹) «تحلیـل جامعه‌شـناختی دگرگونـی تاریخـی در مـکان پاسداشـت شـیء مقـدس»، ***جامعه‌شناسـی تاریخـی***، ۱۲(۲)، ۳۶۴-۳۴۲.
- کینگ، وینستون (۱۳۸۹) «دین» در ***دین‌پژوهی***، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.
- محسـنیان‌راد، مهـدی؛ باهنـر، ناصـر (۱۳۹۰) «هنجارهـای مرتبـط بـا مکان‌هـا و زمان‌هـای مقـدس در سـه کتـاب مقـدس»، ***الهیـات تطبیقـی***، ۲(۵)، ۳۵-۷۲.
- منصورزاده، یوسف؛ حاتمی، ابوالقاسم (۱۳۹۶) ***مبانی موزه‌داری***، تهران: سمت.
- ناصری‌پور، محمد (۱۳۷۸) «تاریخ معماری موزه‌ها»، ویژه‌نامهٔ همایش موزه و توسعهٔ فرهنگی، ۲۲، ۵۹-۶۲.
- همیلتون، ادیت (۱۴۰۰) ***سیری در اساطیر یونان و روم***، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران: اساطیر.
- هایدگـر، مارتیـن (۱۳۹۸) «سـاختن، باشـیدن، اندیشـیدن»، در مجموعـهٔ ***هرمنوتیـک مـدرن: گزینـهٔ جسـتارها***، ترجمـهٔ بابـک احمـدی و دیگـران، تهـران: نشـر مرکـز.
- یـادگاری، سـمیه (۱۳۸۶) ***از معنـا تـا مـکان (مـوزهٔ ادیان-طراحـی فضـای مقـدس)***، پایان‌نامـهٔ کارشناسی‌ارشـد معمـاری، پردیـس هنرهـای زیبـا دانشـگاه تهـران.

## References:


● Barrie, T. (1996). ***Spiritual Path, Sacred Place, Myth, Ritual, and Meaning in Architecture***, Boston: Shambhala.

● Buggeln, G. Paine, C. Brent Plat, S. (2017). ***Religion in Museums Global And Multidisciplinary Perspectives***, New York: Bloomsbury Academic.

● De Morgan, J. (1997). ***Mémoires de Jacques de Morgan 1857-1924***, Paris: Editions L'Harmattan.

● Durant, W. (2019), ***The Story of Civilization***, (Vol. 5), (17th ed.), Translated by Abutaleb Saremi, Tehran: Elmifarhangi (Text in Persian).

● Emami, S. (2003). ***Mythology in Persian Interpretative Texts***, Tehran: Ganjinefarhang (Text in Persian).

● Eliade, M. (1954(. ***The Myth of the Eternal Return or Cosmos and History***, Princeton University Press.

● Eliade, M. (1957), ***The Sacred and the Profane; The Nature of Religion***, (Willard R. Trask, Translator), United States of America: Harcourt Brace & Company.

● Eliade, M. (1987). ***Encyclopedia of Religion***, Macmillan Publishing Company.

● Eliade, M. (2014). ***Aspects du Mythe***, (3rded.), Translated by Jalal Sattari, Tehran: Toos (Text in Persian).

● Eliade, M. (2015). ***Treatise on the History of Religions***, (5th ed.), Translated by Jalal Sattari, Tehran: soroush (Text in Persian).

● Eliade, M. (2015). ***Myth and Mystery in Iliad Thought***, (5th ed.), Translated by Jalal sattari, Tehran: Markaz (Text in Persian).

● Eliade, M. (2019), ***Symbolism, the Sacred and the Arts***, (2nded.), Translated by Mohammad kazem Mohajeri, Tehran: Ketabeparseh (Text in Persian).

● Eliade, M. (2020). ***The Sacred and the Profane***, (4th ed), Translated by Nasrallah Zangoui, Tehran: soroush (Text in Persian).

● Eliade, M. (2021). ***Myth and Reality***, (6th ed.), Translated by Mani Salehi Allameh, Tehran: Ketabeparseh (Text in Persian).

● Genoways, H. (2019). ***Museum Philosophy for the Twenty-First Century***, Translated by Kouros Samanian and Maryam Almasi, Tehran: Hekmat (Text in Persian).

● Hekmat, M. (2019). ***Museum Visitor Experience in The Sacred Places (Case Study: Museums of the Holy Shrine of Imam Reza*** (A.S.)), Thesis for Phd Degree in Comparative and Analytic History of Islamic Art, University of Art, Tehran, Iran (Text in Persian).

● Hekmat, M. Partovi, P. (2021). Museum Visitor Live Experience Reading in Sacred Place (case study: Imam Reza Holy Shrine museums), ***Journal of Greater Khorasan***, 11(42), 63-84 (Text in Persian).

● Hamilton, E.(2020). ***Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes***, (6th ed.), Translated by Abdul Hussein Sharifian, Tehran: Asatir (Text in Persian).

● Heidegger, M. (2018). Building Dwelling, Thinking, ***Modern Hermeneutics: Selected Essays***, (13th ed.), Translated by Babak Ahmadi Et al., Tehran: Markaz (Text in Persian).

● Imaneian Najafabadi, M., & Hessami Kermani, M. (2018). "Nature", the Manifestation of Sacred Place in Persian Painting Reflection of the Iranian Archetypes of «Land» and «Mountain» in Persian Painting With the Help of Mircea Eliade›s Views, ***Negareh Journal***, 13(47), 131-145. doi: 10.22070/negareh.2018.3172.1878 (Text in Persian).

● Khanmohammadi, K. (2020) Phenomenological Study of Steel Window of Mashhad al-Riḍā (as), ***Journal of Razavi Culture***, 9(35), 123-152 (Text in Persian).

● King, W. (2010), Religion, ***Study of Religion***, Translated by Bahauddin Khorramshahi, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies (Text in Persian).

● Kopytoff, I. (1986). ***The Cultural Biography Of Things: Commoditization As Process In: Appadurai***, A (Ed.) The Social Life Of Things:Commodities In Cultural Perspective.Cambridge: Cambridge University Press, 64-91.

● Mairesse, F. (2018), ***Museology and the Sacred***, Papers from the ICOFOM the symposium held in Tehran, Iran.

● Mohsenian, M. Bahonar, N. (2010). Relevant Norms of Holy Places and Times in Three Sacred Books, ***Journal of Comparative Theology***, 2(5), 35-72 (Text in Persian).

● Mansoorzadeh, Y., Hatami, A. (2017). ***Principles of Museum Curatorship***, Tehran: SAMT (Text in Persian).

● Nixon, Sh. (2012), ***Faith in a Glass Case: Religion in Canadian Museums***, Thesis for Phd Degree in Religion and Classics, Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa, Canada.

● Norberg-Schulz, C. (1997), ***The Phenomenon of Place***, New York: Princeton Architectural press.
● Nasseripour, M. (1999). History of Museum Architecture, Museum and Development, 22, 59-62 (Text in Persian)
● Partovi, P. (2015). Phenomenology of Place, (3rd ed.), Tehran: Matn (Text in Persian).
● Pals, D. (2015). ***Seven Theories of Religioun***, Translated by Mohammad Aziz Bakhtiari, Ghom: Imam Khomeini Education and Research Institute (Text in Persian).
● Proust, M. (1960). ***Within a Budding Grove***, Trans.C.K. Scott Moncrieff, London: Chatto.
● Paine, C. (2000). ***Godly Things: Museums, Objects and Religion***, London: Leicester University Press.
● Paine, C. (2013). ***Religious Objects in Museums Private Lives and Public Duties***, London: Bloomsbury Academic.
● Rose, G. (2019), ***Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Material***s, Translated by Seyed Jamaluddin Akbarzadeh Jahromi, Tehran: Research Center for Culture, Art And Communications (Text in Persian).
● Ries, J. (2015), ***History of Religions, Phenomenology, Hermeneutics***, in Myth and Mystery in Iliad Thought, (5th ed.), Translated by Jalal sattari, Tehran: Markaz (Text in Persian).
● Roque, M. I. R. (2010), ***Comunicação no Museu***. In Benchetrit, S. Zamorano, R. B. Magalhães, A. M. Museu e Comunicação: exposição como objeto de estudo (pp. 47-68). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
● Relph, E. (1976), ***Place and Placelessness***, London: Pion.
● Scheiner, T. (2018), ***Muséologie, Musée, Sacré et Profane: hiérophanies***, Museology, Museum, Sacred and Profane: Hierophanies, Published in Paris, ICOFOM.
● Shamsaei, E. (2015), Manifestation of Ideal and Sacred Place among the Elements of Persian Carpet with an Emphasize on the Presence of Kang Dej in Motifs of Persian Carpet Using Symbolistic and Mythological Approach, ***Goljaam***, 10 (26), 5-14 (Text in Persian).
● Saidi, C., & Saidi, F. (2021). The Archetype of Hero archetype in the Hasanlu Golden Cup Gallery (age of iron) Based on joseph Campbell›s Approach, ***Painting Graphic Research***, 3(5), 128-140. doi: 10.22051/pgr.2021.34094.1094 (Text in Persian).
● Taheri S. (2021). Historical Variation of Safeguarding places for the Sacred Object, a Sociological Analysis, ***MJSS***, 12 (2) :341-364 (Text in Persian).
● Woolley, L. Mallowan, M.E.L. (1962). ***Ur Excavations, The Neo-Babylonian and Persian Periods***, (Vol. 9) (Archaeology).
● Yadegaryi, S. (2008). ***From Incorporeity to Place (Museum of Religions)***, Thesis for M.A Degree in Architecture, University of Tehran, Tehran, Iran (Text in Persian).

***URLs:***

URL1: https://artthescience.com/blog/2016/01/19/spaces-artscience-museum/
URL2: https://b2n.ir/a68730
URL3: http://honarkhan.com/mag/
URL4: http://insideinside.org/project/solomon-r-guggenheim-museum-new-york/
URL5: https://livingnomads.com/2017/06/jewish-museum-berlin/inside-judisches-museum-berlin-jewish-museum-berlin/
URL6: https://razheh.com/buildings/Milwaukeeart%20museum
URL7: https://upwikifa.top/wiki/choijin_lama_temple

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# روش‌های بیانی و تکنیک‌های اجرایی تصویرسازی در آثار چهار تصویرگر برتر چکسلواکی (۲۰۱۵- ۱۹۷۹)

**چکیده**

پژوهش حاضر بررسی و مرور شیوه‌های تصویرسازی در آثار چهار تصویرگر برتر چکسلواکی است. این مقاله تأثیراتی را که این تصویرسازان بر روی جامعهٔ تصویرگری هم‌عصر خود در چکسلواکی داشته‌اند، بررسی می‌کند و به‌منظور آگاهی از نحوهٔ شکل‌گیری و شناخت ویژگی‌های آثار موفق این چهار تصویرگر، در به‌تصویرکشیدن ایده‌ها و اندیشه‌های شخصی و در اثرگذاری و ارتباط با مخاطب، مهم‌ترین روش‌های متنوع تصویرگری در آثار این تصویرگران را مدنظر قرار داده است. هدف از بررسی نمونه آثار این تصویرسازان پاسخ‌گویی به این پرسش پژوهشی است: چهار تصویرساز برتر این کشور از چه روش‌های بیانی و تکنیک‌های اجرایی در به نمایش گذاشتن ایده‌ها و احساسات شخصی خود بهره برده‌اند؟ این پژوهش از نوع بنیادی و توصیفی‌تحلیلی بوده و روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای است و در فرایند این پژوهش درمی‌یابیم که بررسی ویژگی‌های کاریِ هرکدام از این هنرمندان بستگی به گذشتهٔ جمعی مردم سرزمینش و ذهنیات او از زادگاهش دارد که تبدیل به محرک‌های درونی و بیرونی شخصی و اجتماعی شده است؛ در حقیقت، هیچ تصویرگری نمی‌تواند جدا از فرهنگ و رسوم زادگاهش کارهای با اصالت ارائه دهد و او در واقع فرهنگ خویش را با زبان تصویری بیان می‌کند. هر تصویرگر با وجود داشتن مهارت در کار، دارای سبک و تکنیکی ویژهٔ خود است که وی را از دیگران متمایز و به او اصالت فردی می‌بخشد. تصویرگر برای برخورداری از قدرت طراحی قوی، ابتدا با طراحی و نقاشی آغاز کرده است و برای رسیدن به کارهای پخته‌تر و دستی قوی در طراحی، حتی آن‌هایی که بسیار آزاد و پررمزوراز و سمبلیک کار می‌کنند، تمرین و ممارست بسیار داشته‌اند. این هنرمندان اگر نسبت به کودکان و تلقی آنان از زندگی، هنر، فرهنگ و

**میترا مختارپور ساروی**
کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران، نویسنده مسئول.

Nirvana.art1987@gmail.com

**هدا زابلی‌نژاد**
پست دکتری هنرهای تجسمی، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران.

zabolinezhad@etu.unistra.fr

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۱۰-۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۳-۰۷

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39146.1126

آینده حساس نباشند، نمی‌توانند عمیق و دلسوزانه کار کنند و اغلب آن‌ها نویسندهٔ کتاب‌های کودک یا به نحوی دارای تخصص‌های خاص مرتبط با کودکان در بعضی زمینه‌های دیگر غیر از تصویرگری هستند.

**واژه‌های کلیدی:** تصویرگری، چکسلواکی، رمزگشایی، شیوه بیان و تکنیک اجرایی در تصویرگری، تصویرگری کتاب کودک.

## مقدمه

آنچه توجه پژوهشگر را در کتاب‌های مصور جلب می‌کند؛ این مسئله است که هر هنرمند چگونه مناظر داخلی و خارجی از قبیل مردم، مکان‌ها، روز و شب یا هر چیز ذهنی را ترسیم و فضاسازی کرده است. تصاویری که مستقیماً به متن مربوط شده و حتی مهم‌تر از نوع چاپ کتاب است. از جنبه‌های گوناگون می‌توان دربارهٔ تصویرگری گفت‌وگو کرد؛ یکی از این جنبه‌ها مطالعهٔ شیوه‌های بیان و تکنیک‌های اجرایی است که در زمان‌های مختلف از آن‌ها استفاده می‌شده است، از این تصاویر می‌توان به منظورهای مختلفی از جمله توصیف، تشریح، آموزش، تزیین، سند و... بهره گرفت.

در این پژوهش به‌دنبال روش‌هایی هستیم تا تأثیراتی که این تصویرسازان نسبت به جامعهٔ تصویرگری چکسلواکی در عصر خود داشته‌اند بررسی شود. پرسش اصلی پژوهش این است که چهار تصویرساز برتر این کشور از چه روش‌ها و تکنیک‌هایی در به نمایش گذاشتن ایده‌ها و احساسات شخصی خود بهره برده‌اند. در این نوشتار این هنرمندان از لحاظ تکنیکی و آگاهی از نحوهٔ شکل‌گیری آثارشان معرفی شدند، نیز شناخت ویژگی‌ها و چگونگی به‌کارگیری و خلق هر یک از این ویژگی‌ها که خود می‌تواند آغازی برای خلق یک اثر تصویرسازی موفق باشد. این پژوهش از طریق مطالعهٔ تطبیقی روش‌های بیانی و تکنیک‌های اجرایی از جمله بررسی روش فکری، چگونگی الهام و اقتباس موضوعی، ویژگی‌های تکنیکی، ویژگی‌های فضاسازی و ویژگی‌های بصری تصویرسازی چهار تصویرساز مطرح چک و اسلواکی از سال ۱۹۷۹ تا ۲۰۱۵ شامل ییری ترینکا، ویرا کرایکوا، آلبین برونفسکی و آدولف بورن انجام شد و روشن شد که داشتن زبان تصویریِ مخصوص به خود که متمایز از زبان تصویری دیگر هنرمندان است؛ برخورداری از سبک و روشی منحصربه‌فرد که تقلیدی نباشد و از ذهن و احساس تصویرگر بجوشد، به هنرمند اصالت فردی در کار هنری می‌بخشد.

در واقع هدف از این مقاله بررسی شیوه‌های تصویرگری در آثار این چهار تصویرساز برتر به‌منظور آگاهی از نحوهٔ شکل‌گیری آثار ایشان و شناخت ویژگی‌های هرکدام در به‌تصویرکشیدن ایده‌ها و اندیشه‌های شخصیِ تصویرساز، به‌گونه‌ای است که در اثرگذاری و ارتباط با مخاطب موفق ظاهر شده باشند. همچنین نگارندگان در نظر دارند که به معرفی تصویرگریِ چکسلواکی با توجه به کمبود اطلاعات در این زمینه به زبان فارسی و آشنایی با شیوه‌ها و تکنیک‌های به‌کار برده شده بپردازند.

## پیشینهٔ پژوهش

جمال‌الدین اکرمی در جلد دوم کتاب کودک و تصویر (۱۳۸۹) در بخش چهارم کتاب، آشنایی با تصویرگران جهان، به چند تن از تصویرگران چکسلواکی اشارهٔ مختصری کرده است. علاوه بر آن اسد بیناخواهی در مجلهٔ کیهان کاریکاتور (۱۳۷۲) به بعضی از هنرمندان چکسلواکی از جمله ییری ترینکا، زدنک میلر، ولادیمیر لهکی و... در چهار شماره از این مجله با عنوان «نقاشی متحرک و سینمای انیمیشن چکسلواکی» دربارهٔ تصویرسازی و تئاتر عروسکی و انیمیشن بحث کرده است.

محمدعلی بنی‌اسدی نیز در مقالهٔ کیهان کاریکاتور با عنوان «در خصلت یگانهٔ خواب‌های آدولف بورن» (۱۳۸۴) به این کاریکاتوریست و تصویرساز و انیماتور اشاراتی کرده است و شهلا کشاورز در «نظم چندگانهٔ سبک کوبیسم در چکسلواکی» (۱۳۷۲) در نشریهٔ کیهان فرهنگی تا حدودی به این مقوله توجه کرده است. در این پژوهش سعی شد شیوه‌های بیان و تکنیک‌های اجرایی در تصویرگری، در آثار چهار تصویرگر چکسلواکی (۲۰۱۵-۱۹۷۹) به‌صورت اجمالی بررسی و نتایج آن در قالب مقالهٔ موجود به‌صورت مدون بیان شود.

## ادبیات پژوهش

تصویرسازی‌ها، سازه‌هایی از تصویرند که عموماً بار اصلی انتقال موضوع و مفهوم متن را برای کودکان به عهده دارند و به‌سادگی می‌توان آن را از طریق یک تصویرسازی موفق دریافت کرد. خط، شکل، فرم، رنگ، بافت و ترکیب‌بندی مهم‌ترین این عناصر به شمار می‌رود. شناخت ساختاری این عناصر به هر هنرمند تصویرساز کمک می‌کند تا در به‌کارگیری روشمند آن‌ها با آگاهی و تسلط بیشتری رفتار کند. بدین ترتیب با دیدن تصویرگری‌ها کودک در حین خواندن به دنیای جدیدی از ایده و روابط میان اجسام و انسان‌ها معرفی می‌شود. تصویرساز با سازوکار بهره‌جویی از عناصر سازندهٔ متن همچون پی‌رنگ، درون‌مایه، شخصیت‌پردازی و فضاسازی در شکل دیداری آن دست می‌یابد. برای دست‌یابی به معیارهای ارزشیابی در یک تصویرسازی، توجه

هنرمندانـه بـه عناصـر دیـداری، پایـهٔ کار یـک تصویرگـر بـه شـمار مـی‌رود (اکرمـی، ۱۳۸۹: ۴۸).

## روش پژوهش

ایـن پژوهـش از نوع بنیـادی و توصیفی‌تحلیلی بـوده و روش گـردآوری اطلاعـات از نـوع اسـنادی یـا کتابخانـه‌ای اسـت. در جمع‌بنـدی تمـام ایـن مطالـب بـه چنـد نکتـهٔ اساسـی در راسـتای پاسـخ‌گویی بـه پرسـش ایـن پژوهـش اسـت: چهـار تصویرسـاز برتـر چـک و اسـلواکی از چـه روش‌هـای بیانـی و تکنیک‌هـای اجرایـی در بـه نمایـش گذاشـتن ایده‌هـا و احساسـات شـخصی خـود بهـره برده‌انـد؟ در حقیقـت، گذشـتهٔ مربـوط بـه تاریـخ و فرهنـگ هـر هنرمنـد و ذهنیـات وی از زادگاهـش یکـی از محرک‌هـای اصلـی درونـی و بیرونـی شـخصی و اجتماعـی اسـت کـه بـر آثـار هـر تصویرگـر تأثیـر به‌سـزایی می‌گـذارد. فرهنـگ و ملیـت هرکـدام از آن‌هـا بایـد به‌نوعـی در کار او نمایـان باشـد؛ به‌عبـارت دیگـر هیـچ تصویرگـری نمی‌توانـد جـدا از فرهنـگ و رسـوم کشـورش کارهـای بـا اصالـت ارائـه دهـد و او در واقـع فرهنـگ خویـش را بـا زبـان تصویـری بیـان می‌کنـد.

### یِیری ترینکا[1] (۱۹۱۲)

یِیـری ترینـکا در چکسـلواکی، در حومـهٔ شـهر صنعتـی پیلسـن[2] بـه دنیـا آمـد. والدیـن او و به‌ویـژه مادربزرگـش در اوقـات بیـکاری، اسـباب‌بازی و عروسـک می‌سـاختند و همیـن باعـث شـد کـه ترینـکا از کودکـی بـا سـاختن عروسـک آشـنا شـود.

**تصویر۱. یِیری ترینکا در کارگاه عروسک‌سازی‌اش(URL1)**

بحـران اقتصـادی پـس از جنـگ، خانـوادهٔ ترینـکا را مجبـور کـرد کـه او بـه کاری مشـغول شـود تـا کمک‌خرجشـان شـود. او در یـک فروشـگاه لـوازم نقاشـی شـغلی یافـت و سـپس نامـش در آگهی‌هـای برنامه‌هـای تئاتـری دیـده شـد. وی طراحـی لبـاس، طراحـی عروسـک‌ها و ساختنشـان را نیـز بـه عهـده داشـت. یِیـری در کالـج هنری پـراگ و در سـومین سـال تحصیـل، تصویرهایـی را بـرای توتـن تانـز[3] اثـر گوتـه تهیـه کـرد کـه در سـال ۱۹۳۱ در نمایشـگاه گوتـه لایپزیـک به‌عنـوان اثـر منتخـب مـدارس هنـری گرافیـک چـک بـه نمایـش درآمـد.

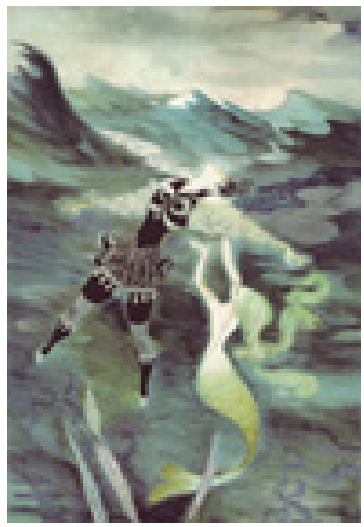
اولیـن اثـر واقعـاً هنرمندانـهٔ ترینـکا در زمینـهٔ تصویرگـری، آثـارش بـرای کتابـی اثـر ژوزف منـزل[4] بـود. اینکـه ترینـکا در دوره‌ای از زندگـی اولویـت را بـه تصویرگـری کتـاب داد، دلیلـش شـرایط ناپایـدار و بی‌ثبـات دهـهٔ ۱۹۳۰ بـود. هنگامـی کـه زندگـی روزمـره و زندگـی فرهنگـی گرفتـار رکـود شـده بـود، فقـط کتاب‌هـا به‌صـورت پناهـگاه و پشـتیبانی بـرای زبـان باقـی مانـده بودنـد (تصویـر۲)

**تصویر۲. انیمیشن باجاجا (URL1)**

اولیـن اثـر چشـمگیر او، تصاویـر کتـاب عصـر میشـا بـود کـه در چکسـلواکی و خـارج از مرزهـای آن برایـش شـهرت پدیـد آورد. بـه عقیـدهٔ او تصاویـر بایـد بخـش اساسـی و جدایی‌ناپذیـر کتـاب باشـند نـه صرفـاً ضمیمـه‌ای تصویـری. ایـن کتـاب در سـال ۱۹۳۹ بـه چـاپ رسـید. دنیـای روشـن افسـانه‌ای کـه او در ایـن کتـاب آفریـده، نزدیکـی خاصـی بـا احساسـات کودکانـه دارد. او فضـای حسـی، شـاعرانه و نمایشـی (دراماتیـک) متـن را دریافته و برای شـخصیت‌دادن بـه قهرمانـان از رنگ‌هـای شـفاف اسـتفاده کـرده اسـت. او در کتاب‌هـای بعـدی‌اش از ترکیب‌بنـدی حلزونـی اسـتفاده کـرد تـا بتوانـد در یـک صفحـه لحظه‌هـای متفاوتـی از داسـتان را بـه تصویـر بکشـد. ترینـکا عقیـده داشـت کـه تصاویـر، حیـات مسـتقل از خـود را دارنـد و به‌تنهایـی معنـا می‌پذیرنـد و می‌تواننـد به‌طـور مسـتقل مطـرح شـوند، امـا متـن تصاویـر به‌شـدت افـت می‌کنـد. تصاویـر کتاب‌هـای کـودکان بایـد بـه تخیلشـان میـدان بدهـد.

**تصویر۳. رؤیای نیمه‌شب تابستان (URL1)**

در آثـار او هـر از گاهـی رؤیـا و واقعیـت بـه هـم می‌پیوندنـد. (تصویـر۳). در خـلال تصویرگـری، طراحـی پرده‌هـای دیوارکـوب و طراحـی لبـاس و صحنـهٔ تئاتـر ملـی پـراگ را بـر عهـده داشـت و به‌صورتـی جـدی نقاشـی می‌کـرد. درخشـان‌ترین آثـار تصویرگـری او در ارتبـاط بـا افسـانه‌های آندرسـن اسـت کـه تصاویـر ایـن کتاب‌هـا سرشـار از حـس شـاعرانه و غنـای رنـگ اسـت. مجموعـه کارهـای تصویرگـری ترینـکا نزدیـک بـه هشـتاد عنـوان را در بـر می‌گیـرد. او سـعی داشـت خـودش باشـد و نظریه‌هـای خـود را بـه شـیوه‌ای شـخصی ارائـه دهـد، لـذا دنیـای شـاعرانهٔ بی‌همتایـی خلـق می‌کـرد. (تصویـر۴).

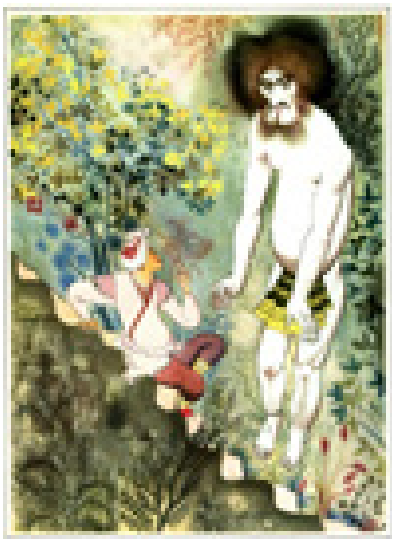


**تصویر۴. زمستان پراگ (URL1)**

در تصاویـر متحـرک او اصـلاً از حیوانـات انسـان‌نمای فیلم‌هـای والـت دیسـنی خبـری نبـود. هـدف اصلـی ترینـکا دمیـدن ایده‌هـای نویـن، هیجـان و هوایـی تـازه بـه تولیـدات کلیشـه‌ای آن زمـان بـود. در اواخـر سـال ۱۹۴۶ موفـق شـد کارگاه عروسک‌سـازی کوچکـی در پـراگ برپـا کنـد. عروسـک‌هایش کـه از سـنگ، چـوب، فلـز، پلاسـتیک، شیشـه و سـایر مـواد سـاخته شـده بودنـد، می‌توانسـتند روی صحنـه حرکـت کننـد و نمایـش دهنـد. تعـدادی از معروف‌تریـن فیلم‌هـای ترینـکا عبارت‌انـد از: بلبـل امپراتـور، یـک رمـان، باجاجـا (تصویر۱)، حماسـه‌های قدیمـی چکسـلواکی (تصویـر۵) و رؤیای نیمه‌شـب تابسـتان (تصویـر۳) کـه در تمامـی ایـن فیلم‌هـا شـیوهٔ وی مملـو از سـمبل‌ها و اشاره‌هاسـت. همـه قـادر نیسـتند آثـار او را درک کننـد، ولـی ایـن آثـار مـردم را بـه فکـر وامی‌دارنـد و از ایـن نظـر موفق‌انـد. او بـر ایـن بـاور اسـت کـه «نقاشـی متحـرک محدودکننـده اسـت و شـخصیت‌ها بایـد مـدام در حرکـت باشـند، امـا عروسـک‌ها حضـور بیشـتری دارنـد.» (بیناخواهـی، ۱۳۷۲: ۴۹ و ۴۸)

**تصویر۵. قصه‌های پری (URL1)**

او هنرمنـدی اسـت کـه بـا پیوندهـای نزدیـک بـا معاصرانش و حتـی بـا نسـل قدیمی‌تـر به‌منظـور علاقـه و کسـب بینـش جهانـی و به‌دلیـل فیلم‌هـای کارتـون و عروسـکی‌اش در سـطح جهانـی بـه شـهرت رسـید. تصویرهایـش کـه به‌طـور عمـده بـرای کـودکان طـرح شـده اسـت، بـه نظـر می‌رسـد کـه از افسـون صحنـهٔ نمایـش متأثـر شـده باشـد و از فضـای جالبـی کـه تاحـدودی نمایانگـر اسـتقلال اسـت بـا در نظـر گرفتـن اصالـت ادبـی، اشـباع شـده اسـت. ترینـکا تصویرهـا یـا صحنه‌هایـی را خلـق می‌کنـد کـه از حالـت و احساسـی بیـش از داستان‌سـرایی سرشـار اسـت، کیفیـت وسوسـه‌آمیز تصویرهـای تخیلـی‌اش کـه از رنـگ و زیبایـی ظریفـی سرشـار اسـت مخاطـب را بـه سـرزمین رؤیایـی شـعر می‌کشـاند و خـود یکـی از دلایلـی اسـت کـه وی را تصویرگـری مطلـوب بـرای شـعر کـودکان می‌کنـد.



**تصویر۶. قصه‌هایی از شب‌های عربی (URL1)**

عقیدهٔ ساختن فیلم از افسانه‌های قدیمی از کارکردن روی فیلم‌های کارتون ظهور کرد و به‌دنبال آن ترینکا بخش‌هایی از کارتون‌ها را با پرداخت جزئیات آن برای انتشار کتاب استفاده کرد. هرچند ترینکا فقط گاه‌گاهی به این شیوه کار می‌کرد، دیگر هنرمندان را نیز در این زمینه به فکر واداشت. تکامل افسانه‌های معاصر مانند فکر، تجربه و کار روی این سبک‌ها در داستان‌های معاصر، توجه ترینکا را به خود جلب کرد. افسانه‌های کلاسیک و قصه‌های مردم سرزمین‌های مختلف، پیوسته منشأ الهام او بودند. ترینکا هم پس از جنگ و یک دورهٔ طولانی کار بر روی میراث اروپایی به‌سوی مصورکردن داستان‌های «هزار و یک شب» روی آورد (تصاویر۶ و ۷). «ترینکا اراده و روحیه‌ای قوی داشت، در حقیقت در کار خویش نابغه بود. بدین سبب کارهای او اغلب در مرکز مباحثات عمومی و طولانی این رشته از هنر است. ترینکا در پیشرفت فیلم عروسکی سهم بسیاری داشت. او هنرمندانه‌ترین و شاعرانه‌ترین و دلپسندترین فیلم‌های عروسکی را به جهان عرضه داشته است.» (همان)

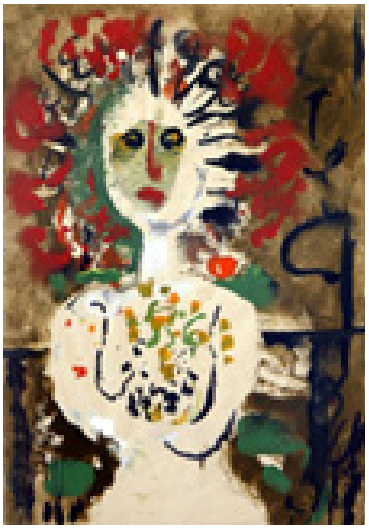
### ویرا کرایکوا[5] (۱۹۲۰)

ویرا کرایکوا، نقاش و تصویرگر خالق تصاویر شگفت‌انگیز و فریبنده‌ای از واقعیت بود، او با توانایی وصفناشدنی تصاویر عجیب و غریبی خلق می‌کرد. اشعار بصری و خلاقیت او از جمله توانایی‌های عمدهٔ اوست که سعی می‌کرد به هنرهای بصری اسلواکی ارائه کند. ویرا کرایکوا در بخشی از کتاب تصویرگری اشعار اسلواکی به‌عنوان نقاش مشارکت داشت، وی در آن کار به‌دنبال استفاده از روابط غیرمتعارف رنگ و شکل بود، چراکه همواره مناسب‌ترین ترکیب‌ها را برای تأثیرگذاری بر خواننده می‌یافت.

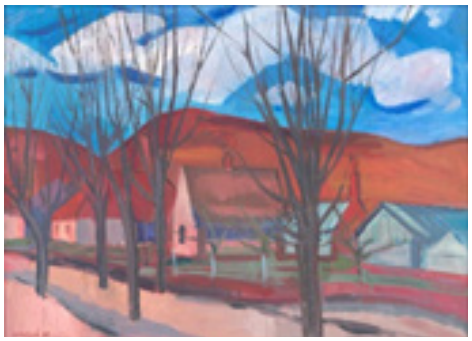
کتاب‌هایی که ویرا کرایکوا تصویرگری کرده است، مخاطب را به شکل منحصربه‌فردی به‌طور احساسی در کلمات و تصاویر ذوب می‌کند. در شروع کارش به‌عنوان تصویرگر سعی داشت کارش را به‌شکل ساده‌ای ارائه دهد. ویرا سعی نداشت نتایج تلاش‌های هنری‌اش را در قالب نقاشی اجرا کند. وی ثبات چندانی را در آثارش دنبال نمی‌کرد. اصولی که در آثارش دنبال می‌کرد بسیار احساسی و شاعرانه بود که از متون شعر تأثیر می‌گرفت و هدفش بیشتر جهت‌گیری به‌سمت هنرهای بصری مدرنیسم، سادگی و شاعرانگی بود. ترکیب‌های آزادانهٔ نقاشی‌های او به‌شکل خاصی اشکال و رنگ‌ها را ارائه می‌کرد. (تصویر۸).

ویرا کرایکوا در تصویرسازی‌هایش بر تمایز ژانرهای ادبی نیز تأکید داشت، به‌خصوص ادبیات محلی و موضوعات مربوط به زندگی و ماجراجویی‌های کودکان. آنچه ویرا جست‌وجو می‌کرد در واقع یافتن زبان و محتوایی است که بتواند دنیای انسان‌های عادی را نشان دهد، اشعار، اتفاقات روزمره و لحظات زندگی همه‌وهمه عناصر تصویرگری او را تشکیل می‌دهند. تصاویر وی تأثیراتی قوی داشتند که نتیجهٔ علایق نویسنده به کودکان و طبیعت بود، آثاری که مخاطب را قادر می‌ساخت از دیدگاه کودکان دنیا را ببینند. علاقهٔ شدید وی به دنیای کودکان ریشه در حس شیطنتی داشت که برای درک ذهنیت کودکان حیاتی است. در تصویرگری‌هایش می‌توان رهابودنِ حس خلاقیت او را دید که به نحو منحصربه‌فرد و ساده‌ای از اشکال و الگوهای رنگی استفاده می‌کند و بدین وسیله فضای فریبنده‌ای از شخصیت‌های داستان‌های افسانه‌ای و ماجراجویی‌های شیطنت‌آمیز و جذاب کودکان تولید کرده است (تصویر۹).

**تصویر۷. هزار و یک شب (URL1)**



**تصویر۸. دختری که آب می‌آورد (URL1)**



تصویر۹. رمان تخیلی تابستان پسر کوچولو (URL1)

می‌توان دو سطح برای توسعه و پیشرفت در آثار ویرا کرایکوا تعیین کرد که کاملاً متمایز هستند، ولی درهم تنیده‌اند: اولین مرحله بر کلاژ تأکید دارد، در حالی که مرحلهٔ دیگر بر نقاشی با قلم‌مو متمرکز است. در مرحلهٔ کلاژ که کرایکوا استفاده از آن را از سال ۱۹۶۳ شروع کرد، امضای منحصربه‌فردی را با تغزل راضی‌کننده‌ای در آثارش نشان داد.

جدا از احساسی قوی که به رنگ‌ها داشت، ایده‌های ناب و حس عناصر را نیز می‌توانست به‌خوبی نمایش دهد و آن‌ها را با ترکیب کاغذهای چسب‌دار و انواع پارچه و آبرنگ منحصربه‌فردتر می‌کرد، در تفسیر مدرنی که از او به جا مانده، باید گفت، هنرمند درک بصری جدید و روح تازه‌ای را به آثار کلاسیک می‌دمد که اولین‌بار بیش از صدسال پیش شاهد آن بودیم. ویرا قادر به انتقال احساسات ناب به عصر حاضر بوده و این کار را از طریق هنرهای بصری عصر حاضر انجام داده است (تصویر۱۰).

تصویر۱۰. کتاب بابیشکا[۶] (URL1)

ویرا کرایکوا مجموعه‌ای از تصویرسازی‌ها را به‌همراه یک عشق خیالی در بیان درک خوبی‌های زندگی انسانی ارائه می‌دهد. نیت کرایکوا درک تأثیرات شاعرانه و احساسی آثار نوشتاری است. این تصاویر عمیقاً احساسی با استفاده از رنگ‌ها، اشکال هارمونیک و ترکیبات جذاب انتقال می‌یابند. به علاوه، برای نشان‌دادن جزئیات و مکان‌ها و انتخاب مناظر و حیوانات از سمبل‌ها نیز استفاده می‌کند. صحنه‌هایی از تصاویر تمام‌صفحه، بسیار مدرن بوده و در آن‌ها از استایل‌های خاصی استفاده می‌شد که بسیار نزدیک به دیدگاهی است که بچه‌ها از آن طریق دنیا را نظاره می‌کنند که به‌همراه اشکال استاتیک در فضاهای ساده و آرام‌بخش ارزش رنگ و شکل را برجسته می‌کند. تصویرگری‌ها و هنر ویرا کرایکوا نه تنها ناب است، بلکه راهی که او برای تصویرگری‌هایش انتخاب می‌کند، نوع خاصی از بیگانگی به‌همراه دارد، کرایکوا این کار را با در هم تنیدن محتوا و ساختار با سطوح ظاهری انجام می‌دهد و با حاشیه‌سازی‌های انرژی‌بخش به مخاطب این امکان را می‌دهد که رنگ و سطوح کنجکاوی‌های بچه‌گانه را تجربه کند و از روابط منطقی فاصله بگیرد. (تصاویر ۸ تا ۱۱).

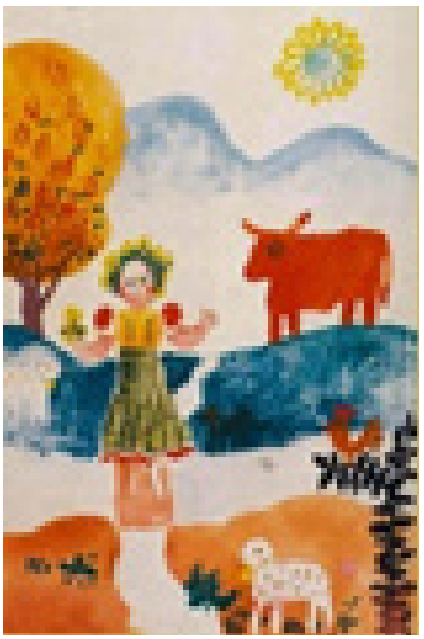
هولشوسکی[۷] ۱۹۷۴می‌گوید: «با دیدن تصویرگری‌های او کودک در حین خواندن به دنیای جدیدی از ایده و روابط میان اجسام معرفی می‌شود.» (book bird, ۱۹۷۹: ۶۲) کار ویرا در کتاب «بابیشکا» (تصویر۱۰) تقریباً کاری طبیعی است که با تصویرگری مجموعه‌ای از کتب ادبی دربارهٔ کودکان، دنیای احساسی و ماجراجویانهٔ آن‌ها را به تصویر می‌کشد. این مجموعه شامل دو کتاب از مارتاکوا[۸] و مجموعه شعر کودکان سدمیکراسکا[۹]، دیزی[۱۰] و رمان تخیلی تابستان پسر کوچولو (تصویر۹) است.

کرایکوا از کلاژهای تأثیرگذار برای تصویرگری‌اش استفاده کرده است. تصاویر تمام‌صفحهٔ او پر از اشکال کودکان و محرک‌های شعری طبیعت است. در تصاویر ویرا صحنه‌های بامزه نیز نقش محرک دارند، او از سمبل‌هایی مثل پرندگان کوچک، درخت و گل و ابر و اسب به‌همراه جزئیات مناظر طبیعی یک روستا نیز استفاده کرده است. تصویرگری‌ها ترکیبی از تصاویر چهره‌های کودکانه و بدنشان با طبیعت متنوع و جنگل و صورت روستاییان است.

در این کتاب اشعار دوران کودکی در رنگ‌ها در هم تنیده شده‌اند و نقاشی‌ها و تصویرگری‌های او الهام‌گرفته از متن اصلی است. اشعار به تصویرگری‌های او چسبیده‌اند و به یاد و خاطرهٔ ماریا جانکوا[۱۱] کشیده شده‌اند (کتاب برادر و خواهر). این کار نمونه‌ای از ازدواج شاعرانه‌ای است که از دید حس کودکانه به تصویر درآمده‌اند و در آن با توجه به دانش جزئی کودک از ازدواج، نقاشی شده‌اند. (تصویر۱۱).

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ کرایکوا با کلاژهای متأثرکننده خداحافظی کرد تا تغییری

در آثـار قلم‌مویـی‌اش بدهـد. نمونـه کار او در مجموعـۀ «تصنیف‌هـای دختـری کـه آب مـی‌آورد» ۱۹۶۸ (تصویـر۸) و «گل‌هـای دیـوار» ۱۹۷۱دیـده می‌شـود. ویـرا در ایـن آثـار از کاربـرد جدیـد رسـم خطـوط بـا خودکارهـای نـرم یـا قلم‌مـو یـا از تلفیـق خـط و وصلـۀ رنگ‌هـا اسـتفاده می‌کنـد. در نگارش‌هـای تصویـری، ویـرا به‌دنبـال رسـیدن بـه معناهـای هنـری و درون‌مایه‌هـای کارهـای ادبـی اسـت و در ایـن مسـیر از بـا صرفه‌تریـن ابـزار ممکـن بهـره می‌جویـد. ایـن آثـار در زمـرۀ تفاسـیر منحصربه‌فـرد بصـری تصنیف‌هـای محلـی اسـلواکی قـرار می‌گیـرد کـه در آن هنرمنـد قـادر اسـت، نقش‌هـا را بـا یـک هارمونـی ذاتـی در متـن در معـرض درک قـرار دهـد. تصاویـر مـدرن اسـتعاری و در عیـن حـال فهمیدنـی، محتـوای رمزآلـود متـون و آنالوگ‌هـای بصـری ایجـاد می‌کنـد.

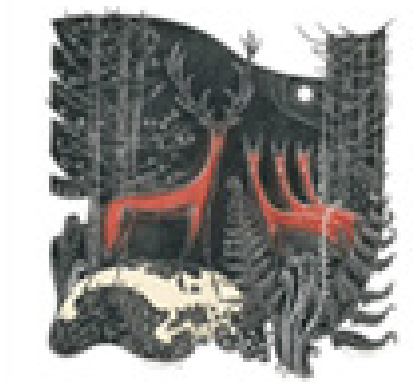


تصویـر۱۱. کتـاب بـرادر و خواهـر (kordosova, Gita ۱۹۶۳- ۱۹۸۳)

تفسـیر کارهـای ویـرا کرایکـوا را پرفسـور هولسوسـکی، متخصـص ارشـد تصویرگـری اسـلواکی انجـام داده و او ایـن تصاویـر را بـازی سـاده و بی‌تکلـف ولـی هنرمندانـه بـا رنـگ و نقـش می‌پنـدارد. در مفاهیـم مـدرن، هنرمنـد سـعی در توسـعۀ تصویرگـری اسـلواکی بـا اسـتفاده از راه‌هـای خلاقانـه و اصـول هنرمندانـه دارد. تصاویـر او پـر اسـت از تأثیـرات احساسـی کـه از علاقـۀ شـدید نویسـنده بـه کـودکان نشـئت می‌گیـرد. هـر اثـر تصویرگـری او جایـی در خلاقیـت منحصربه‌فـرد دارد. آثـار ویـرا کرایکـوا بـه تاریـخ کتـب تصویـری مربـوط اسـت. در هـر بخـش از کتابـش، رویکـرد قـوی و مـدرن او بـا هنـر تصویرگـری اسـلواکی در هـم آمیختـه شـده، او ایـن کار را بـا تصویرگـری مکان‌هـای مهـم و برجسـته جهـت انعـکاس تاریـخ به‌عنـوان کار منحصربه‌فـرد هنـری انجـام مـی‌داد.

### آلبین برونفسکی[۱۲] (۱۹۳۵)

برونفسـکی آرزو داشـت تمـام آنچـه می‌خواسـت دربـارۀ زندگـی بگویـد، در سـه تابلـو تصویـر کنـد و مشـخص نیسـت کـه چنیـن آرزویـی بـه واقعیـت پیوسـته اسـت یـا نـه امـا اگـر هـم تحقـق نیافتـه باشـد، می‌تـوان در تصاویـر زیبایـش، حرف‌هـای او را دربـارۀ زندگـی خوانـد. در روز کریسـمس، پـا بـه دنیـا گذاشـت. حتـی امـروز نیـز خاطـرات ایـام کریسـمس، در ردیـف خاطـرات کودکـی‌اش جـای دارد. در آثـار برونفسـکی، نمادهایـی از زادگاهـش کـه سـرزمینی پسـت و شـنی آکنـده از بـوی کاج اسـت، بـه چشـم می‌خـورد. در تابلوهایـش، روح طبیعـت دمیـده شـده و سـرزمین آبـا و اجـدادی‌اش، تأثیـری آشـکار و عمیـق بـر روحـش گذاشـته اسـت. او بارهـا گفتـه اسـت کـه «فقـط کافـی اسـت چنـد روز را در نواحـی ییلاقـی خـارج از شـهر، سـپری کنـد تـا ذهنـش از اندیشـه‌های نـو سـرریز شـود.» (میـراب‌زاده، ۱۳۷۸: ۵۱ و ۵۰)



تصویر۱۲. اراسموس (URL1)

### دنیای رؤیاهای کودکانه

سـرزمینی سـحرآمیز بـا چشـم‌اندازهایی مرمـوز و دورافتـاده (تصویـر۱۲). موجـودات افسـانه‌ای، برخاسـته از دریایـی ابـری و فروغـی آسـمانی. (تصویـر۱۳). آثـار هنـری افسـانه‌ای نیـز، بـه انـدازۀ داسـتان‌های افسـانه‌ای، نظـر کـودکان را بـه خـود جلـب می‌کننـد. (تصویـر۱۵). برونفسـکی بخـش اعظـم کارش را به‌عنـوان اسـتاد بخـش کتاب‌هـای هنـری دانشـکدۀ هنرهـای زیبـا، بـه تصویرگـری کتاب‌هـای کـودکان اختصـاص داده اسـت.

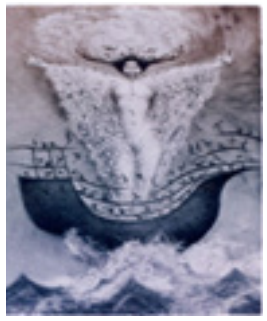
او به‌عنـوان یکـی از اعضـای هیـأت داوری نمایشـگاه دوسـالانۀ «براتیسـلاوا»[۱۳] می‌گویـد: «خلـق کتـاب، کاری

هنری است و تصویرگری کتاب نیز، از سال ۱۹۵۰ به‌عنوان شاخه‌ای از هنر به لحاظ کیفی ارتقا یافته است. خلق کتاب‌هایی برای گروه سنی کودکان، ذهن بسیاری از نویسندگان، تصویرگران و ناشران را به خود مشغول کرده است و اکنون، آثار به‌راحتی و زیبایی در این زمینه خلق می‌شود. با این حال، در سال‌های اخیر، متأسفانه، شرایط رو به بدی گذاشته. ما اکنون کتاب‌های گوناگونی را عرضه می‌کنیم که بسیاری از آن‌ها، مفاهیمی دوپهلو دارند و این نوع آثار، جلوی پرورش احساسات ناب کودک را می‌گیرند. هر از چند گاه، شخصی کتابی خوب با تصاویری پرمحتوا ارائه می‌دهد.» (همان: ۴۸ و ۴۷)

با وجود این، آلبین برونفسکی شخصی خوش‌بین و با احتیاط است، او می‌گوید: «دوست دارم خودم شخصاً تصویرگری کتاب‌های کودکان را به عهده بگیرم. شکل‌گیری یک اثر در ذهن من، وقت‌گیر است. احساساتم نیز درگیر این کار می‌شوند. به هنگام تصویرگری یک کتاب به یکی از فرزندانم یا کودک دیگری فکر می‌کنم. موقع تصویرگری سومین جلد از کتاب داستان‌های افسانه‌ای دوبسینکیز اسلوواک، به نوه‌ام که دختر است، فکر می‌کردم.» (همان)

در دهۀ ۶۰ پرسش فلسفی دربارۀ زندگی انسان، موضوع اصلی آثار برونفسکی شد و این را می‌توان در تصویرگری‌هایش برای کتاب‌های مربوط به ادبیات یونان و روم باستان، نوشته‌های گوگول[۱۴] و سروانتس[۱۵]، همچنین کتاب در ستایش دیوانگی نوشتۀ اراسموس[۱۶] اهل رتردام[۱۵]، یا در هزارتوی دنیا و قلمرو احساس دریافت. (تصاویر ۱۳ تا ۱۶).

«برونفسکی، معتقد است که این تصاویر، قادر به بیان مفاهیم دقیق واژه‌ها نیستند و تنها تعبیری خوش‌اند از داستان بی‌پایان روابط انسانی. این موضوعات، امروزه نیز مانند قرن‌ها پیش، الهام‌بخش هنرمندان هستند. این، کار ساده‌ای نیست، ولی آلبین برونفسکی، هنوز دست از تلاش نکشیده است: هزار توی دنیا و قلمرو احساس، تمام این موضوعات را دربرمی‌گیرند و هنوز هم موضوعاتی وجود دارند که در باقی عمر مرا به



**تصویر۱۳. در ستایش دیوانگی (URL1)**

**تصویر۱۴. هزار توی دنیا (URL1)**

**تصویر۱۵. هزارتوی دنیا (URL1)**

**تصویر۱۶. هزارتوی دنیا (URL1)**

خود مشغول سازند.» (همان)

آخرین کار او در این زمینه، تصویرگری کتاب طلایی براتیسلاوا در سال ۱۹۹۳بود. او خودش می‌گوید: «هنوز کارهای زیادی هست که باید انجام دهیم. دوست دارم همۀ آنچه را که می‌خواهم دربارۀ زندگی بگویم، در سه تابلو تصویر کنم.» (همان) «این تصویرگر اسلوواکیایی، خالق تصویرهای شگرف در فضاهای سوررئالیستی و خیال‌انگیز است. درخت‌ها، کوه‌ها، ساختمان‌ها و امواج دریا در آثار این هنرمند تا ارتفاعی بالا قد می‌کشند و لابه‌لای آن‌ها بادبان کشتی‌ها، ریشه‌های درختان، نوک صخره‌ها، اشباح خیالی و چهره‌های مقهور سر برمی‌آورند. خلق موجودات افسانه‌ای، دل‌مشغولی این تصویرگر است. موجوداتی که در سرزمین‌های جادوشده، لابه‌لای لایه‌های تصویر دست‌وپا می‌زنند و کودک را به سرزمین‌های دورافتاده و باورنکردنی می‌برند.» (مانی‌قلم و اکرمی، ۱۳۷۸: ۹۳و۷۷) (تصاویر ۱۳ تا ۱۶).

برونفسکی در تصویرگری کتاب «دوبسکینز اسلوواک[۱۸] شخصیت‌های افسانه‌ای کشور اسلوواک را برای کودکان بازآفرینی می‌کند. تصاویر او در این کتاب و کتاب‌های دیگر تعبیری خوش از داستان بی‌پایان روابط انسانی به شمار می‌روند. او همچنین بر این باور است که هزار توی دنیا و قلمرو احساس، همۀ این موضوع‌ها را دربرمی‌گیرد.» (میراب‌زاده،۱۳۷۸: ۵۵و۵۰)

«آثار برونفسکی پیوند میان نقاشی حرفه‌ای به سبک سوررئالیسم و تصویرگری کتاب‌های کودکان است. آثار این تصویرگر سرشار از فضاسازی‌های وهم‌آلود و شگفت‌انگیز است. او در کتاب دوبسکینز اسلوواک عناصر افسانه‌ای سرزمین اسلوواکی را در فضاهایی شگفت‌انگیز و جادویی به نمایش گذاشته است». (همان)

**آدولف بورن[19] (۱۹۳۰)**

«با دیدن آثار آدولف بورن در نگاه اول اگر نتوانیم حدس بزنیم که خالق آن‌ها از کدام کشور است، بدون‌شک با خود خواهیم گفت که خالق آن‌ها هنرمندی از شرق اروپاست. در واقع آثار بورن ریشه در تاریخ اروپای شرقی دارد؛ از پادشاهی اتریشی‌ها، مجارها تا دورهٔ رودلفی‌ها. او توانسته است با استفاده از تلفیق شعور بصری خاص کشورش و شوخ‌طبعی جهانی مخصوص خود که ذاتی است به بیان هنری جدیدی دست یابد. وی در هر زمینه‌ای که تاکنون فعالیت کرده از کاریکاتور و تصویرسازی تا گرافیک و فیلم‌سازی آثاری منحصربه‌فردی تولید کرده و خود را به‌عنوان هنرمندی مؤلف شناسانده است.» (فرهاد،۱۳۸۳: ۲۱) بورن اولین تصاویر را برای کتاب ماجراهای کاپیتان پراتلر (تصویر۲۲) طراحی کرد که در سال ۱۹۶۰ میلادی به چاپ رسید. در سال ۱۹۶۲ کار با فیلم‌های انیمیشن را آغاز کرد و در سال ۱۹۶۶ به‌نحوی منظم، آثاری ابداع کرد که ماهیت گرافیکی داشتند. از سال ۱۹۷۲ به‌عنوان تهیه‌کنندهٔ فیلم فعال بوده است. در سال ۱۹۸۰ جایزهٔ دولتی کارهای برجسته را دریافت کرد. او ۱۸۰ عنوان کتاب برای کودکان و بزرگسالان مصور کرده، در تولید ۵۲ کارتون انیمیشن نیز همکاری داشته و نمایشگاه‌های انفرادی بسیاری در داخل و خارج از کشور ترتیب داده است.

«مدیر با سابقهٔ گالری ملی چک، جیری کوتالیکا[20] دربارهٔ او نوشته است: او نقاش و طراح مفاهیم و دیدگاه‌های خاص است. او یک کارتونیست با حسی از اغراق‌های مضحک و شوخی‌های گزنده است که منجر به اندازه‌ای هراس از فهم انسانی می‌شود. او تصویرسازی است که راه و روش مخصوص به خود را در تفسیر و اتفاقات گذشته و حال دارد.» (خلیلی قیدار،۱۳۹۶: ۲۴۳و ۲۴۶) آدولف بورن از برجسته‌ترین و میان‌سال‌ترین هنرمندان فعلی چک و اسلواکی است. او در خلال بررسی برای یافتن سبکی خاص خود، ضمن متحول‌کردن رسوم و سنن هنر نوین چک، استدلال تاریخی آن‌ها را محترم می‌شمارد و بین هنرهای برتر و کهن‌تر یا به‌عبارت دیگر، هنر ناب و کاربردی، حدومرز مشخصی قائل نیست. آثار بورن در داخل و خارج کشور به‌سبب ابتکار و بیان هنری که به‌خوبی پرورانده شده است، بسیار ستودنی و شایستهٔ احترام است و اغلب افراد بدون توجه به سن و شیوهٔ زندگی خود، به فکاهی‌های موجود در جهان‌بینی وی که در آثار گرافیک و همچنین طرح‌ها و تصاویر انیمیشن وی نفوذ کرده است، به‌آسانی پاسخ می‌گویند. (تصاویر ۱۷ تا ۲۲).

سبک منحصربه‌فرد طراحی بورن، موضوعات حقیقی و فانتزی را به هم می‌آمیزد و حرکت و عمل را می‌آفرینند. حرکت و عملی که تنها یک روایت نیست، بلکه پیامی‌خاص را القا می‌کند. (تصویر۱۹). بورن در نمایشگاه‌های جهانی دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ در زمینهٔ کاریکاتور و طراحی‌های حکایتی که اساساً حول‌وحوش روابط مردان و زنان می‌چرخید، برترین موفقیت را به دست آورد. (تصویر۱۷). در سال ۱۹۷۴ در مونترال به‌عنوان تصویرگر کارتونی سال برگزیده شد، اما خود از کارتون و کاریکاتور کناره گرفت. البته کاریکاتور برای او همانند تخته‌پوشی عمل کرده که وی را در رسیدن به مفهومی وسیع‌تر از فکاهی مشهود در آثار هنری‌اش یاری کرد. او همچنین به نحو فزاینده‌ای به‌سوی تکنیک‌های گرافیکی نه طراحی از قبیل کرومولیتوگرافی[21] روی آورد. (تصویر۱۷).

«آدولف بورن استاد طراحی است و جان‌مایهٔ آثارش را اغراق‌های ساده‌ای تشکیل می‌دهد که به‌راحتی یک گوریل یا یک شتر یا میمون را به موجوداتی تبدیل می‌کند که هرچند خصلت خود را دارند، ولی امضای طراح را هم با خود به‌همراه می‌برند و این شاید مهم‌ترین خصلتی باشد که یک هنرمند بتواند به‌سادگی و تنها با یک چرخش ساده، فضای پیرامون خود را آن‌گونه که می‌خواهد، شکل دهد» (بنی‌اسدی،۱۳۸۴: ۱۷و۱۴) (تصاویر۱۸ تا ۲۲). آثار فکاهی قسمت‌های مختلف و محدوده‌ای وسیع دارند. او از ابتدا در برابر عکس‌العمل‌های خودبه‌خودی در برابر واقعیت‌ها، دیدی فلسفی داشت و در نتیجه از کاریکاتورهای نیش‌دار به لبخندهایی فهیم‌تر و آرام‌تر گرایید. (تصویر۱۹).

**تصویر۱۷. بی‌معنی (URL1)**

«او اغلب با مرتبط‌ساختن محرکی واقعی به محیطی خیالی و در نتیجه، حرکت از جوی زودگذر به محیطی وسیع‌تر به تأثیر فکاهی موردنظر خود دست می‌یابد و به پیامش اعتبار کلی بیشتری می‌بخشد. او معمولاً از کنایات موجود در افسانه‌های عامیانه سود می‌برد و صفات انسانی را به حیوانات نسبت می‌دهد و یا با افزودن ابعاد تاریخی و دنیوی به آثار خود، فضای واقعی داستان را گسترش می‌دهد. آدولف به‌منظور تأکید بر پیام خود زمان حال و گذشته را با وجود سبک‌های گوناگون زندگی و دوره‌های متفاوت فرهنگی در برابر هم قرار می‌دهد و در انجام چنین کاری به اطلاعات وسیع، مطالعات بسیار و مضامین حاصل از مسافرت‌هایش اتکا دارد. آثارش حتی مانند سالنماهای قدیمی آن‌چنان بیان فرهنگی قویی دارند که رنگ‌بندی تصاویر قدیمی را منعکس می‌کنند.» (رویش، ۱۳۷۰: ۴۲و ۴۰) (تصاویر۱۷ تا ۲۲)

تصاویر بخش عمدهٔ کار خلاق بورن را شامل می‌شود. او در مدت بیش از سی‌سال، حدود ۱۸۰ مجموعه تصاویر ناب تولید کرده و کتب نویسندگان مختلف، داستان‌های قدیمی و همچنین ادبیات چک را به تصویر کشیده است.

**تصویر۱۸. جنگ با سوسمارهای آبی (URL1)**

**تصویر۱۹. زندگی بچه‌گانه (URL1)**

**تصویر۲۰. زندگی یک پرنده (URL1)**

هنگام تصویرگری کتاب بزرگسالان، بورن دوست دارد به مطالب سیاسی و اجتماعی بزرگان دربارهٔ افراد توجه کند. با این حال، نشان می‌دهد که کارهای متفاوتی چون جنگ با سوسمارهای آبی اثر کارل چاپک[۲۲] (تصویر۱۸) و داستان‌های ادگار آلن‌پو[۲۳] را به‌خوبی می‌فهمد. او با مهارتی خاص، هنر تحریک تلقینی را برای تسخیر زمان و فضای کارهای ادبی به کار می‌برد و درعین‌حال، محتوای مطلب را از دید خویش گسترش می‌دهد. «شتر، گاو،

پلنگ در آثار بورن هرگز منتهی به زرافه نمی‌شود. بلکه در فضایی منحصربه‌فرد، موجودی خلق می‌گردد که ناگفته‌های بسیاری را بیان می‌کند. بورن با کنار هم قراردادن چنین موجوداتی در فضای خاص خود، به‌سادگی و کوتاهی این کار را انجام می‌دهد». (زواره‌ای،۱۳۸۴: ۵۱و۵۰) (تصویر ۲۰).

دربارهٔ کتاب‌های کودکان و نوجوانان نیز، اساساً به تصویرگری آثار نویسندگان جدید می‌پردازد، زیرا به او امکان می‌دهد تا جسورانه مواردی را تجربه کند که در کار با متون کلاسیک امکان‌پذیر نیست. او دیدگاه‌ها و راه‌حل‌های جدید را می‌آزماید و امکاناتی را که قبلاً متصور هم نبوده‌اند، برای مصورسازی کتاب کودکان کشف می‌کند.

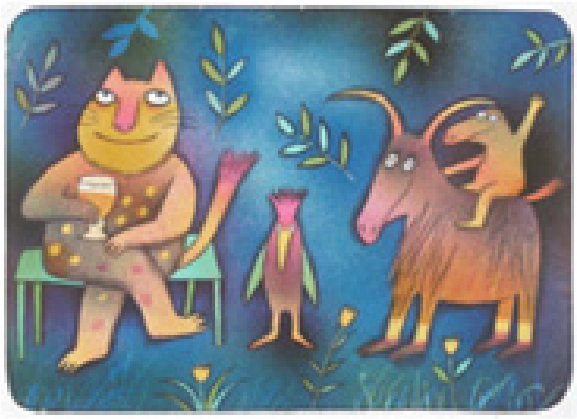
آدولف بورن همچنین ژانرهای ادبی کودکان را که قبلاً تصویرگران به آن‌ها توجه نمی‌کردند و آن‌ها را یک دیدگاه خاص می‌پنداشتند، به تصویر کشیده است. در نتیجه، هنگام مصورسازی داستان‌های مهیج و رمان‌ها بر اطلاعات و اعمال باورکردنی تأکید می‌ورزد که در واقع همان توقعات خواننده نیز هست. در تصویرگری رمان‌های ویژهٔ دختران یا داستان‌هایی که به‌طور کلی بر تحولات شخصیت‌های جوانان تأکید دارند، اغلب در برابر نظریات شخصیت‌های مثبت داستان، نظریات خود را نیز پیشنهاد می‌کند و در واقع به‌نحوی، فردی ثالث را پیش می‌کشد و از این طریق، به خوانندگان در یافتن صبوری بیشتر کمک می‌کند و او را برای اتخاذ موضع در مقابل و نه صرفاً مشاهدهٔ امور راهنمایی می‌کند. در تصاویر کتب کودکان که رنگ اهمیتی برابر طرح می‌یابد، آدولف داستان مکتوب را با افزودن جزئیات و فصل‌های جدید، متحول می‌کند و اغلب شرایط را به شیوه‌ای مضحک و خنده‌آور درمی‌آورد (تصاویر ۲۰ و ۲۱).

فنون تصویرگری بورن تقریباً با فنون موجود در دیگر آفرینش‌های هنری او از قبیل گرافیک، کاریکاتور، طراحی‌های حکایتی و فیلم‌های انیمیشن مشابه است. با این وجود، او هرگز خصوصیات ویژهٔ تصویرگری کتاب را فراموش نمی‌کند. او به اصل رسالت کتاب در دنیای معاصر اعتقاد دارد و حتی فکر می‌کند کتاب در آینده نیز انسان‌ها را در لحظات صلح و وحدت همراهی خواهد کرد.

### تصاویر کارتونی

آدولف بورن در کشیدن تصاویر کارتونی از مهارت‌های طراحی و تجربیاتش به‌عنوان تصویرگر کارتونی و همچنین طراح بهره می‌برد و در نتیجه، از به‌کارگیری زمان، بیان پیچیده، طراحی‌های خطی و تأکید بر جزئیات به آثار خود روح می‌بخشد. با این حال، مسئلهٔ مهم‌تر آن است که تصاویر کارتونی به او اجازه می‌دهد تا نقش فکاهی را در جلب‌نظر بینندگان به کار بندد و در عین حال، حقایق بسیاری را به شیوه‌ای کنایه‌آمیز عرضه کند. همکاری با صنایع فیلم خیلی سریع او را بر صفحهٔ تلویزیون، وسیله‌ای که تأثیر شگرفی بر بینندگان دارد، نمایان کرد. در نتیجه، او به کار با روابط بشری و بیان صریح نیات خود رهنمون شد. او در تصاویر کارتونی خود از مبالغه در شخصیت‌ها و حرکات سود می‌جوید که چنین امری توسط یک بازیگر زنده امکان‌پذیر نیست. او هیچ‌وقت از طرح‌های خلاصهٔ خطی که گونهٔ بیانی بسیار موجز و مختصری است تا آن حد که به دید نیاید، استفاده نمی‌کند. او کاملاً آگاه است که هنرپیشگان باید به‌گونه‌ای خاص یا حتی مظهر صفاتی خاص باشند تا در حوادث سریع و پی‌درپی مشخص باشند. او برای دستیابی به یک اثر خاص از رنگ‌ها، حالت‌های مختلف و دیدگاه‌های بسیار و فضاهای دنیوی، در آن واحد استفاده می‌کند. ترکیب یک شیوهٔ واقع‌گرایانه همراه با اغراق در آن و فکاهی‌کردنش، منجر به آن شده است که او اشعار را در قالب تصاویر متحرک به روی صحنه آورد. (تصاویر۱۹ تا ۲۲). اشتیاق بینندگان به تصاویر کارتونی آدولف و در واقع

تصویر۲۱. زندگی یک پرنده (URL1)



تصویر۲۲. ماجراهای کاپیتان پراتلر (URL1)

| | ییری ترینکا | ویرا کرایکوا | آلبین برونفسکی | آدولف بورن |
|---|---|---|---|---|
| **الهام و اقتباس موضوعی** | تأثیرپذیری عمیق از فضای خانوادگی و کارهایی که در کودکی انجام داده است. | سعی در توسعهٔ تصویرگری اسلواکی با استفاده از راه‌های خلاقانه و اصول هنرمندانه. آثار ویرا کرایکو به تاریخ کتب تصویری مربوط است. | وجود نمادهایی از زادگاهش که سرزمینی پست و شنی آکنده از بوی کاج است در آثارش. | آمیزش موضوعات حقیقی و فانتزی به هم حرکت و عمل را می‌آفریند. حرکت و عملی که تنها یک روایت نیست، بلکه پیامی‌خاص را القا می‌کند. |
| **ویژگی‌های تصویرسازی** | اعتقاد به اینکه تصاویر بخش جدایی‌ناپذیر کتاب است و باید به تخیل کودکان میدان داد. | در هر بخش از کتاب‌هایش رویکرد قوی و مدرن او با هنر تصویرگری اسلواکی در هم آمیخته شده. | تصویرسازی موجودات افسانه‌ای، برخاسته از دریایی ابری و فروغی آسمانی و سرزمینی سحرآمیز با چشم‌اندازهایی مرموز و دورافتاده. | استفاده از تکنیک‌های گرافیکی و نه طراحی از قبیل کرومولیتوگرافی |
| **ویژگی‌های فضاسازی** | خلق دنیای شاعرانهٔ بی‌همتا با این اعتقاد که باید خودش باشد و شیوه‌ای شخصی داشته باشد. | درک تأثیرات شاعرانه و احساسی آثار نوشتاری. | خلق تصویرهای شگرف در فضاهای سوررئالیستی و خیال‌انگیز. | معمولاً از کنایات موجود در افسانه‌های عامیانه سود می‌برد و صفات انسانی را به حیوانات نسبت می‌دهد و با افزودن ابعاد تاریخی و دنیوی به آثار خود، فضای واقعی داستان را گسترش می‌دهد. |
| **ویژگی‌های بصری** | تصاویر وی به‌تنهایی معنا دارند و می‌توانند به‌طور مستقل مطرح شوند. سرشاربودن تصاویر از حس شاعرانه و غنای رنگ. | جهت‌گیری به‌سمت هنرهای بصری مدرنیسم، سادگی و شاعرانگی. ترکیب‌بندی‌های آزادانه در نقاشی. کاربرد جدید رسم خطوط با خودکارهای نرم یا قلم‌مو یا از تلفیق خط و وصلهٔ رنگ‌ها، استفاده از باصرفه‌ترین ابزار ممکن. | پیوند میان نقاشی حرفه‌ای به سبک سوررئالیسم و تصویرگری کتاب‌های کودکان. | در تصویرگری کتاب‌های کودکان و نوجوانان اساساً به تصویرگری آثار نویسندگان جدید توجه می‌کند. ترکیب شیوهٔ واقع‌گرایانه همراه با اغراق و فکاهی‌کردن تصاویر، منجر به آن شده است که او اشعار را در قالب تصاویر متحرک به روی صحنه آورد. در تصاویر کتب کودکان او رنگ اهمیتی برابر طرح می‌یابد. |

**جدول۱. مقایسهٔ تطبیقی روش‌های بیانی و تکنیک‌های اجرایی تصویرسازی چهار تصویرساز مطرح چک و اسلواکی از سال ۱۹۷۹ تا ۲۰۱۵ (منبع: نگارندگان)**

به فیلم‌های کارتونی چک و موفقیت او، به‌طور کلی به‌سبب شیوهٔ فکاهی و غنای عقاید تخیلی آن‌هاست و به معیارهای والای هنری که سبب تمایز فیلم‌های چک از دیگر فیلم‌های تجاری می‌شود، ربطی ندارد. تصویرهای کارتونی این هنرمند را همهٔ کودکان می‌پسندند و نگاه فلسفی‌اش را به رویدادهای مضحک و گاه تاریخی درک می‌کنند. توجه او به تصویرگری آثار نویسندگان بزرگ، همچون آناتول فرانس، گوگول و ادگار آلن‌پو، درون‌مایه‌هایی ژرف به تصویرهایش بخشیده است. تصویرسازی برای کتاب جنگ با سوسمارهای آبی اثر کارل چاپک (تصویر۱۸) از این جمله است. تصویرگری کتاب ماجراهای کاپیتان پراتلر (تصویر۱۸) از دیگر آثار اوست که برای کودکان تهیه شده است. علاقه‌مندی آدولف بورن به حرکت‌نگاری در تصویر او را با هنر سینما و پویانمایی (انیمیشن) پیوند داده است.

## نتیجه‌گیری

در این پژوهش با بررسی زندگی‌نامه، مجموعه آثار و ویژگی‌های کار هرکدام از این چهار هنرمند به مجموعه‌ای از وجوه مشخص در کار هر هنرمند تصویرگر دست یافته شد و با جمع‌بندی تمام این مطالب به چند نکتهٔ اساسی، در راستای پاسخ‌گویی به پرسش این پژوهش تلاش شد: چهار تصویرساز برتر چک و اسلواکی از چه روش‌های بیانی و تکنیک‌های اجرایی در

به نمایش گذاشتن ایده‌ها و احساسات شخصی خود بهره برده‌اند؟ گذشته‌های سرزمین مادریِ هر هنرمند و ذهنیات وی از محل تولد و زادگاهش یکی از بزرگ‌ترین محرک‌های درونی و بیرونی شخصی و اجتماعی است که بر آثار هر تصویرگر تأثیر به‌سزایی می‌گذارد. فرهنگ و ملیت هر کدام از آن‌ها باید به نوعی در کار او نمایان باشد؛ به‌عبارت دیگر هیچ تصویرگری نمی‌تواند جدا از فرهنگ و رسوم زادگاهش کارهای با اصالت ارائه دهد و او در واقع فرهنگ خویش را با زبان تصویری بیان می‌کند و بدین ترتیب کار پر ارزشی انجام داده است. هر تصویرگر با وجود برخورداری از مهارت در کار، دارای سبک و تکنیکی ویژهٔ خود است که وی را از دیگران متمایز می‌کند و به او اصالت فردی می‌بخشد: داشتن زبان تصویریِ مخصوص به خود که متمایز از زبان تصویری دیگر هنرمندان است نیز برخورداری از سبک و روشی منحصربه‌فرد که تقلیدی نباشد و از ذهن و احساس تصویرگر بجوشد. همکاری گام‌به‌گام تصویرگر با نویسندهٔ متن، چه بسا که بعضی تصویرگران با نویسنده به‌صورت مرحله‌ای، تصویرگری و نویسندگی می‌کنند؛ یعنی نویسنده و تصویرگر طی دوره‌ای که کتاب نگارش و مصور می‌شود، به‌طور مداوم با یکدیگر در ارتباط هستند و هرکدام اگر نگوییم در کار دیگری دخالت می‌کنند، بر کار یکدیگر تأثیر به‌سزایی می‌گذارند. برخورداری از قدرت طراحی قوی، تمامی این تصویرگران ابتدا با طراحی و نقاشی آغاز کرده‌اند و برای رسیدن به کارهای پخته‌تر و دستی قوی در طراحی، به تمرین و ممارست بسیاری تن داده‌اند. حتی آن‌ها که بسیار آزاد و پررمزوراز و سمبلیک کار می‌کنند نیز در آثارشان طراحی قوی به چشم می‌خورد. این تصویرگران در آثارشان از حسی شاعرانه برخوردارند و همین احساس است که آثار آن‌ها را از کارهای دیگران متمایز و در خور تعمق، سرشار از خلاقیت و دلپذیر برای کودکان می‌کند. این هنرمندان دربارهٔ کودکان و مسائل آنان از جنبه‌های هنری و روان‌شناختی بسیار متعهد هستند. این هنرمندان اگر به کودکان و تلقی آنان از زندگی، هنر، فرهنگ و آینده حساس نباشند، نمی‌توانند عمیق و دلسوزانه کار کنند؛ در حقیقت آن‌ها نویسندهٔ کتاب‌های کودک یا به نحوی دارای تخصص‌های خاص کودکان در بعضی زمینه‌های دیگر غیر از تصویرگری برای آنان هستند. ییری ترینکا دنیای روشن افسانه‌ای که در آثارش آفریده، نزدیکی خاصی با احساسات کودکانه دارد. او فضای حسی، شاعرانه و نمایشی (دراماتیک) متن را دریافته و برای شخصیت‌دادن به قهرمانان از رنگ‌های شفاف پیوند داده است.

استفاده کرده است. در آثار ویرا کرایکوا می‌توان دو سطح برای توسعه و پیشرفت تعیین کرد که کاملاً متمایز هستند، ولی درهم تنیده‌اند: اولین مرحله بر کلاژ تأکید دارد، در حالی که مرحلهٔ دیگر بر نقاشی با قلم‌مو متمرکز است. در مرحلهٔ کلاژ که کرایکوا استفاده از آن را از سال ۱۹۶۳ شروع کرد، امضای منحصربه‌فردی را با تغزل راضی‌کننده‌ای در آثارش نشان داد. آثار برونفسکی پیوند میان نقاشی حرفه‌ای به سبک سوررئالیسم و تصویرگری کتاب‌های کودکان است. آثار این تصویرگر سرشار از فضاسازی‌های وهم‌آلود و شگفت‌انگیز است. او در کتاب دوبسکینز اسلوواک عناصر افسانه‌ای سرزمین اسلوواکی را در فضاهایی شگفت‌انگیز و جادویی به نمایش گذاشته است.

سبک منحصربه‌فرد طراحی بورن، موضوعات حقیقی و فانتزی را به هم می‌آمیزد و حرکت و عمل را می‌آفریند. حرکت و عملی که تنها یک روایت نیست، بلکه پیامی‌خاص را القا می‌کند، فنون تصویرگری بورن تقریباً با فنون موجود در دیگر آفرینش‌های هنری او از قبیل گرافیک، کاریکاتور، طراحی‌های حکایتی و فیلم‌های انیمیشن مشابه است. با این وجود، او هرگز خصوصیات ویژهٔ تصویرگری کتاب را فراموش نمی‌کند.

تصویرگری برای کودکان کار بسیار حساس، پرمسئولیت و مشکلی است. آن‌ها که برای کودکان کار می‌کنند، علاوه بر دارابودن تخصص فنی قوی و خلاقیت فراوان در کار باید همواره شرایط مخاطب خود را در نظر داشته باشد، از جمله اینکه کودک در چه مرحلهٔ سنی قرار دارد، چگونه با مسائل برخورد می‌کند، به چه طریق فکر می‌کند و آزادی تصویرگر در این مسیر تا چه حد است، او چگونه زبان خود را با زبان و فهم کودک هماهنگ می‌کند، به چه طریق به قوهٔ درک و تخیل وی بال‌وپر دهد تا او را به بیشتر اندیشیدن و خلق‌کردن راغب کند؛ چرا که آینده از آن کودکان است.

**پی‌نوشت:**

1-Jiri Trinka
2-Pilsen
3-Toten Tanz
4-Josef Menzel
5-Viera Kraicov
6-Babicka
7-Holesovsky
8-Martakova
9-Sedmikraska
10-Daisy
11-Maria Jancova
12-Albin Brunovsky

13-BIB Biennal of illustration of Bratislava
14-Gogel
15-Cervantes
16-Erasmus
17-Rotterdam
18-Dobsinsky Slovak
19-Adolf Born
20-Jiri Kotalika
21-Chromolithography
22-Karal Capek
23-Edgar Allen poe

**منابع:**


- اکرمی، جمال‌الدین (۱۳۸۹) ***کودک و تصویر (جستارهایی در تصویرگری کتاب‌های کودکان و نوجوانان)***، جلد۲، تهران: سروش.
- برونفسکی، آلبین (۱۳۷۸) «همهٔ زندگی در سه تابلو»، ترجمهٔ مهرک میراب‌زاده، ***رویش***، ۴(۲)، ۶۰-۵۰.
- بنی‌اسدی، محمدعلی (۱۳۸۴) «خصلت یگانهٔ خواب‌های آدولف»، ***کیهان کاریکاتور***، (۱۵۷و ۱۵۸)، ۱۴-۱۷ .
- بیناخواهی، اسد (۱۳۷۲) «نقاشی متحرک: سینمای چک و اسلواکی(۱)»، ***کیهان کاریکاتور***، (۱۳)، ۴۸-۴۹.
- خلیلی قیدار، محسن (۱۳۹۶) «دنیای بی‌نظیر آدولف بورن»، ***نقد کتاب***، (۱۳و۱۴)، ۲۴۳-۲۴۶.
- زواره‌ای، رضا (۱۳۸۴) «شتر، گاو، پلنگ؛ نگاهی دوباره به آثار آدولف بورن»، ***کیهان کاریکاتور***، (۱۶۵و ۱۶۶)، ۵۰-۵۱.
- فرهاد، امیر (۱۳۸۳) «آدولف بورن، تصویرگری از بلوک شرق»، ***تندیس***، (۳۸)، ۲۱-۳۵.


## References:


- Akrami, J. (2000). ***Child and Image 2, Essays on Illustration of Books for Children and Teenagers***, (1st ed.), Tehran: Soroush (Text in Persian).
- Bani Asadi, M. A. (2005). The Only Characteristic of Adolf›s Dreams, ***Keyhan Caricature***, 157 & 158, 14-25 (Text in Persian).
- Bina Khahi, A. (1993). Animated Painting: Czech and Slovak Cinema (1), ***Keyhan Caricature***, 13, 48- 49 (Text in Persian).
- Book Bird (1979). N.1/P.62.63: Frantisek Holesorsky.
- Brunovsky, A. (2000). All Life in Three Paintings, Translated by Mehrak Mirabzadeh, ***Rooyesh Magazine***, 4 (2), 50- 60 (Text in Persian).
- Farhad, A. (2004). Adolf Bourne, Illustrator of the Eastern Bloc, ***Tandis***, 38, 21-35 (Text in Persian).
- Khalili Qeydar, M. (2017). The Unique World of Adolf Bourne, ***Book Review Journal***, 13 & 14, 243-246 (Text in Persian).
- Zavarei, R. (2006). Camel, Cow, Leopard, ***Keyhan Caricature***, 165 & 166, 50-51 (Text in Persian).


***URLs:***


URL1: https://www.bing.com

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# بازخوانی هویت در مینیاتور معاصر با تمرکز بر آثار شهزیا سکندر

**چکیده**

هویت مسئله‌ای چند بعدی و متکثر است و خاستگاه آن را باید در میل به کنکاش انسان برای شناخت تعلقات بنیادی و ذاتی خود، با هدف برآورده‌شدن نیازها و ارضای حس تعلق به جمع و زیست مشترک و شناسایی ویژگی‌های شخصیتی جست‌وجو کرد که موجب تمایز یک فرد از دیگری خواهد شد. موضوع هویت که از چالش برانگیزترین حوزه‌ها در علوم نظری است به یکی از دغدغه‌های هنرمندان معاصر بدل شده است. این مقاله ابتدا هویت را تعریف و سپس شهزیا سکندر از هنرمندان معاصر پاکستانی را معرفی می‌کند. شهزیا که در شهر لاهور پاکستان و در شرایط نابسامان سیاسی و فرهنگی رشد یافت و با مهاجرت به نبوغ هنری رسید، نقش خود را در تحقیق و پیگیری منشأ سنت تصویری اسلامی می‌بیند و با ادغام عناصر تصویری نگارگری و تمثیل‌های دو فرهنگ هند و اسلام، چندگونگی تجربیات، زندگی شخصی، سیاست و به‌ویژه نقش زن مسلمان را در جهان معاصر کاوش می‌کند. خلأ حضور زنان در محافل اجتماعی و هنری یکی از دغدغه‌های این هنرمند است که با استفاده از رسانه‌های نوین، عناصر نقاشی نگارگری ایرانی و هندی را با زبانی جدید بیان می‌کند. این پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی آثار این هنرمند را بررسی می‌کند و هدف آن تحلیل آثار هنرمند در کشف پیچیدگی‌های هویت در بستر مقتضیات هنر معاصر است. همچنین در این راستا به این سؤالات پاسخ داده می‌شود: مؤلفه‌های هویت در آثار سکندر کدام‌اند؟ آیا هنرمند توانسته است پاسخی برای پرسش‌هایی از کیستی خود بیابد؟ هنرمند چه عناصری را برای بیان ایده‌های خود یافته است؟

**واژه‌های کلیدی:** شهزیا سکندر، هویت، مینیاتور، هنر معاصر.

**منا نراقی**
کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
m.naraghi64@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۱۱-۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۲-۰۴
1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39315.1129

**مقدمه**

امروزه تکاپوی جوامع در شناسایی عناصر و مؤلفه‌های هویتی خود بیشتر شده است. اکثر جامعه‌شناسان بر این واقعیت تأکید می‌کنند که احساس هویت به‌واسطهٔ دیالکتیک بین فردی و جامعه شکل می‌گیرد. آنان کم و بیش می‌پذیرند که هویت معمولاً در نگرش‌ها و احساسات افراد نمود می‌یابد، ولی بستر شکل‌گیری آن زندگی جمعی است. در همین بستر است که هنرمند رشد می‌کند و در لحظهٔ تعمق به جست‌وجوی گذشته و تعلقات خود مشغول می‌شود. این موضوع با ورود به دنیای مدرن و سر برآوردن هویت‌های تازه و خدشه‌دارشدن هویت‌های پیشین مدنظر اندیشمندان حوزه‌های گوناگون قرار گرفت. ظهور پست‌مدرنیسم که به‌شدت تکثرگرا، چندپاره و نسبت‌گراست و جریان جهانی‌شدن و گذشتن از مرزهای سیاسی، فرهنگی و اقتصادی، شتاب‌گرفتن تغییرات رخداد انقلاب الکترونیک و حرکت به‌سمت جامعهٔ اطلاعاتی و شبکه‌ای در عصر حاضر، مزید بر علت شدند و به هویت بیش از پیش توجه کردند.

موضوع هویت برای هنرمندان کشورهای استعمارزده‌ای چون پاکستان و هندوستان به سوژه‌ای مناسب برای بیان ایده و طرح آن در قالب فرم‌های گوناگون هنری بدل شده است. قریب به دو دهه است که حضور هنرمندان نوگرای پاکستانی در صحنهٔ هنر معاصر، شکل‌گیری جریان نئومینیاتور را در پاکستان و شبه‌قاره رقم زد و همچنان به بالندگی خود ادامه می‌دهد. نفوذ افکار مدرنیستی و همچنین تأسیس نهادهای مربوط به آموزش هنر مدرن در نیم قرن اخیر به تربیت نسل جوانی منجر شد که با هدف آوانگاردشدن و قرارگیری در سیر جریان‌های هنری زمان، شروع به ساختارشکنی کردند و با بهره‌گیری از سنت و جست‌وجوی هویت به‌دنبال تثبیت خود در عرصهٔ بین‌الملل پرداختند.

جامعهٔ جوان هنری پاکستان به لطف اقدامات متصدیان هنر، توجه مخاطبان را به استعدادهای محلی در سراسر کشور جلب کرده است که اکنون در دستهٔ هنرمندان مطرح و جریان‌ساز قرار گرفته‌اند. مانند شهزیا سکندر که یک هنرمند تجسمی پاکستانی‌آمریکایی است و در حوزه‌های مختلفی از جمله طراحی، نقاشی، چاپ، انیمیشن، نصب، اجرا و فیلم فعالیت می‌کند. او در کالج هنری پاکستان تحصیل کرده و از هنرمندان مطرح معاصر است که با نقبی به گذشته و بهره‌گیری از عناصر ساختاری و تصویری نگارگری در بیان آثارش، موضوعاتی بحث چون هویت در دنیای معاصر را به چالش می‌کشد. شرایط اجتماعی دوران کودکی و نوجوانی، تاریخ، چالش‌های مهاجرت، پیچیدگی‌های هویت و سرخوردگی‌های جنسی از مسائلی است که هنرمند از ابتدای فعالیت حرفه‌ای خود با آنها مواجه بود و به این ترتیب از نمادها و عناصری سود می‌برد که بازتاب این مفاهیم است.

موضوع هویت تاکنون در حوزه‌های مختلف علوم‌انسانی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و... بحث و بررسی شده است، باتوجه به منابع موجود و محدود، اگرچه تاکنون پژوهشی بنیادین پیرامون شهزیا سکندر صورت نگرفته است، در بررسی‌های انجام‌شده پژوهشی با عنوانِ «بررسی شاخصه‌های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پست‌مدرن (با مطالعهٔ موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینگ و شاهزیا سکندر)» موجود است که به قلم اصغر کفشچیان مقدم و مریم قجاوند در نشریهٔ رهپویهٔ هنر در سال ۱۳۹۷منتشر شده که در آن تعدادی از آثار سکندر به‌لحاظ ساختاری با نگارگری ایرانی تطبیق داده شده است.

نوآوری مقالهٔ حاضر در شناخت زیرساخت‌های فکری هنرمند، نحوهٔ بهره‌گیری از اسطوره‌های هندی و عناصر مینیاتور[1] گذشته برای ایجاد فضایی نوآورانه جهت گفت‌وگو و برقراری ارتباط و همچنین چگونگی تثبیت خود به‌عنوان هنرمند زن مسلمان مهاجر در فضای هنر معاصر است. در این پژوهش ابتدا تعریفی از هویت بیان خواهد شد، سپس شرح زندگی هنرمند پاکستانی و عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری جریانات فکری او ارائه شده و در نهایت آثار ایشان در مسیر کشف هویت و به‌کارگیری نمادها و استعاره‌های بومی تحلیل شده است.

**تعریف هویت**

کلمهٔ هویت از نظر لغوی به معنی هستی، وجود، ماهیت و سرشت است که در حوزهٔ انسانی موجب شناسایی فرد و اجتماع از دیگری می‌شود؛ یعنی مجموعهٔ خصائل و خصوصیات رفتاری که از روی آن فرد به‌عنوان یک گروه اجتماعی شناخته و از دیگران متمایز می‌شود (معین، ۱۳۷۹: ۵۲۸۸). هویت، فرایند پاسخ‌گویی آگاهانهٔ هر فرد یا قوم یا ملت به پرسش‌هایی از ماهیت و وجود خود است، شناسایی گذشتهٔ خود، اینکه چه کسی بوده و چه هست، به کدام قوم، ملت و نژادی تعلق دارد و... . ما ممکن است در برخی از مؤلفه‌های هویتی خود با گروهی مشابه و در بسیاری جنبه‌های دیگر متمایز باشیم. در این شکل برخی از عناصر هویت تا اندازه‌ای خصلت انتخابی نیز پیدا می‌کند و فرد در برگزیدن

آنها مختار است (وودوارد، ۲۰۰۰: ۶) و همچون مفهوم فرهنگ، جامعه و ملت دارای خصلت زمانی و فرا نسلی است. از یک‌سو ریشه در گذشتهٔ مشترک و از سوی دیگر رو به آیندهٔ مشترک دارد. هویت امری پایدار نیست، بلکه انباشتی و تراکمی است که در فرایند زمان شکل می‌گیرد و در طول تاریخ تغییر و تحول می‌یابد.

در حوزهٔ روان‌شناسی بسیاری از نظریه‌پردازان، هویت را در درجهٔ نخست محصول احساسات و تمایلات فردی و شخصی می‌دانند که تفکیک‌پذیر از احساسات دیگران است. به همین دلیل برخی از آنها بر این باورند که هویت عبارت است از احساس خود یا به تعبیر دیگر شناخت و درک خود که در رابطه با دیگران و در متن فضا و زمانِ معین شکل گیرد. (شمشیری، ۱۳۸۷: ۲۰) در چنین حالتی بین شخصیت و هویت یک رابطهٔ مستقیم وجود دارد و شخصیت نقش ارزنده‌ای در برجسته‌کردن هویت ایفا می‌کند. جاکوبسن نیز در تأکید بر هویت فردی چنین اظهار می‌دارد: «هویت عبارت است از احساس تمایز شخصی، احساس تداوم شخصی و احساس استقلال شخصی.» (همان: ۲۱)

## معرفی شهزیا سکندر

صحنهٔ هنر پاکستان با آثار هنرمندان نوگرایی مزین شده که هوشمندانه به گذشته و ساختارهای تصویری بومی رجوع می‌کنند و با استفاده از رسانه‌های نوین در واکنش به جریانات سیاسی و اجتماعی روز، دست به ابتکار عمل می‌زنند. برخی از آنان به‌دلیل نگاهی نقادانه به مینیاتورهای درباری ادوار گذشته و خلق راهکارهای تصویری بدیع در سطح بین‌الملل ارزشمند شناخته شده‌اند. آنها با در اختیار داشتن فرم هنری و شکل سنتی مینیاتور، به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های تصویری هویت، آن را به یک بستر مدرنیستی پیشرفته برای طیف وسیعی از مضامین معاصر، مانند بازی‌های قدرت و سیاست، هویت، جنسیت، زنانگی و... تبدیل کرده‌اند. یکی از موفق‌ترین آنان، شهزیا سکندر[۲] است که می‌توان او را به‌عنوان یکی از هنرمندان شاخص جنبش نئومینیاتور نامید.

شهزیا سکندر متولد سال ۱۹۶۹ در شهر لاهور پاکستان در خانواده‌ای فرهنگی و داستان‌نویس متولد شد و از کودکی به‌واسطهٔ عادت پدرش به خواندن رمان نظیر کتاب کورنی چاکوفسکی[۳] با صدای بلند برای اهالی خانه، با ادبیات آشنا شد. (**URL9**) در سال‌های نوجوانی آثار نویسندگانی چون ادگار آلن‌پو[۴]، لوئیس کرول[۵]، والتر دلامر[۶] را در کنار داستان معراج پیامبر مطالعه کرد. دورهٔ تحصیلات دبیرستان خود را در صومعهٔ کاتولیک عیسی و ماری گذراند.

پس از گذراندن دورهٔ تحصیل (۱۹۹۵) در کالج ملی لاهور (NCA) به دعوت عایشه جلال، مورخ پاکستانی، برای نمایش آثار خود عازم سفارت پاکستان در واشنگتن شد. نمایش آثار شهزیا به مدت یک روز به طول انجامید، اما موفقیتی در فروش آنها حاصل نشد. او در مدت زمان باقیماندهٔ اقامتش در آمریکا، با جدیت به معرفی خود و برقرای ارتباط با هنرمندان جوان پرداخت و حاصل این پشتکار، کسب بورسیهٔ تحصیلی در رشتهٔ نقاشی و چاپ در مدرسهٔ طراحی رودآیلند[۷] بود. سکندر تحصیلات خود را در مدرسهٔ هنر گلاسل[۸] در هیوستون (۱۹۹۷-۱۹۹۵) و دانشکدهٔ هنر و طراحی آتی[۹] (۲۰۰۵) ادامه داد.

با حضور در بینال‌ها و برگزیده‌شدن در فراخوان‌های هنری بین‌المللی توجه مخاطبان هنر را به خود جلب کرد و در نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی متعدد آثار خود را در قالب طراحی، نقاشی، چاپ، انیمیشن، چیدمان، اجرا، هنرهای محیطی و مجسمه به اجرا گذاشت. او در سال ۲۰۰۰ مدال افتخار از دولت پاکستان را به دست آورد و در ۲۰۰۳ توسط مجمع جهانی اقتصاد داووس سویس[۱۰] به‌عنوان یک رهبر جوان و توسط بنیاد مک آرتور[۱۱] به‌عنوان یک «نابغه» برگزیده شد. همچنین در سال ۲۰۱۲ عنوان بهترین هنرمند آسیای جنوبی را در هنرهای تجسمی و مدال هنری وزارت امور خارجه ایالت متحدهٔ آمریکا از آن خود کرد (بنیاد مک آرتور، ۲۰۱۴)

دوران ۲۶ سالهٔ زندگی شهزیا در لاهور، در خفقان سیاسی و استبداد مذهبی سپری شد. برای درک شرایط سیاسی و اجتماعی این زمان باید نقبی به گذشته زد. استعمار بریتانیا بر هند از قرن هفدهم میلادی با تأسیس کمپانی هند شرقی و در دورهٔ استیلای سلسلهٔ گورکانی آغاز شد و بیش از ۱۵۰ سال به درازا کشید. در این دوران کنترل تجارت ادویه، پنبه، ابریشم، چای، تریاک و... توسط بریتانیا، نفوذ کشورهای هلند و پرتقال با هدف گسترش استعمار، غارت سرزمین هند و دخالت در امور سیاسی موجب تضعیف قدرت‌های داخلی شد (آذرنیوشه، ۱۳۹۳: ۱۹۲) کمپانی هند شرقی بریتانیا با پیروزی بر فرانسه، کنترل بخش اعظم شبه‌قارهٔ هند را در اختیار داشت و در نتیجهٔ شورش‌های داخلی جهت تصویب قانون حکومت هند، در سال ۱۸۵۷ منحل شد.

آشوب‌ها تا تشکیل جنبش استقلال هند ادامه یافت و بعد از جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۵۰ منجر به استقلال سیلان، هند و پاکستان شد. کشور پاکستان در سال ۱۹۵۶ به‌طور رسمی مستقل شد،

اما جنگ‌های مرزی و تفرقه‌های سیاسی، تنش‌ها و سرکوب‌های گسترده‌تر را با خود به همراه داشت. تا پیش از این، کراچی عملاً خالی از صحنه و اتفاقات هنری بود، اما در دوران پس از استقلال، حضور نخبگان، روشنفکران و فعالان چپ و البته سرکوب آنها بر شکل‌گیری هنر مدرن پاکستان تأثیرگذار بود؛ زیرا هنرمندان برای بروز دغدغه‌های اجتماعی و روحی خود به روشی غیر از واقع‌گرایی نیاز داشتند. تشکیل نهادهای مربوط به آموزش هنر مدرن به دست نقاشان فعال مدرنیست (کالج ملی هنر در سال ۱۹۵۸) و رشد هنرمندان نوظهور در شهرهای مختلف باعث پذیرش هنر مدرن از سوی نخبگان پاکستانی شد. کودتای نظامی ژنرال ضیاءالحق در سال ۱۹۷۷ و ۱۱ سال ریاست‌جمهوری وی بر پاکستان، به‌عنوان تاریخ سیاه این کشور از زمان استقلال آن به حساب می‌آید. او قانون اساسی را به حالت تعلیق درآورد و دست به اصلاحات گسترده زد. به عقیدهٔ بسیاری، جهان در آن زمان درگیر اوضاع خاورمیانه بود و در این آشوب، به اتفاقات پاکستان تا حد بسیار زیادی بی‌توجهی می‌شد.

رشتهٔ اقدامات اسلام‌گرایانه و در حد افراط رژیم جدید، منجر به اعتراضات گستردهٔ قومی در پاکستان شد و همین امر فضای کشور را گرفتار خفقان و نا امنی کرد و در دوره‌ای منجر به تعطیلی دانشگاه‌ها شد. جنگ افغانستان و شوروی نیز در سال‌های ۱۹۷۸ تا ۱۹۹۲ بر این آشوب تأثیرگذار بود و باعث گسست فرهنگی، سیاسی و اجتماعی مردم منطقه شد. زندگی در شرایط نابسامان و چند قطبی و جبر مطلق زنان در پیروی از هنجارهای سنت و اجتماع، شهزیا را برای ایجاد فضای خلاقانه در جهت تأمل در مکانیسم‌های قدرت و پتانسیل‌های آزادی بشر، به‌سمت علوم‌انسانی و مدنی سوق داد.

در این دوران ضرورت تشکیل نهادهای مدافع حقوق زنان بیش از گذشته احساس شد. یکی از این نهادها به نام سیمرغ، با رهبری لالا رخ[۱۲]، تأثیر به‌سزایی در درک حقوق زنان و همچنین اشتراکات گستردهٔ جامعه و هنر در شهزیا داشت. (**URL9**)

اولین سفارش هنری وی، توسط لالا، جهت طراحی پوستر و بروشور برای کمپین دفاع از حقوق زنان در زمینهٔ تجاوز به عنف، در این زمان رقم خورد. او در محیطی خشن و با سخت‌گیری‌های مذهبی و در فضایی که هنر نقش و جایگاهی نداشت، آن را برگزید، چراکه به عقیدهٔ او فضای صمیمی و معتبر هنر، برای یک فرد درون‌گرا و آرمان‌گرا، حس آزادی را شعله‌ور می‌کند و زمینهٔ بروز خلاقیت‌های ناب می‌شود (وومک، ۲۰۰۵: ۳۳)؛ به‌این ترتیب به کالج NCA پیوست و با توجه به علاقهٔ ذاتی به سنت، فرهنگ و هنر گذشته نزد بشیر احمد تکنیک‌های نقاشی سنتی را در فرم، سبک و فرهنگ مغول (اسلامی) و راجپوت (هند) مطالعه کرد و مجذوب آثار مینیاتور مفهومی زهورالاخلاق[۱۳] شد.

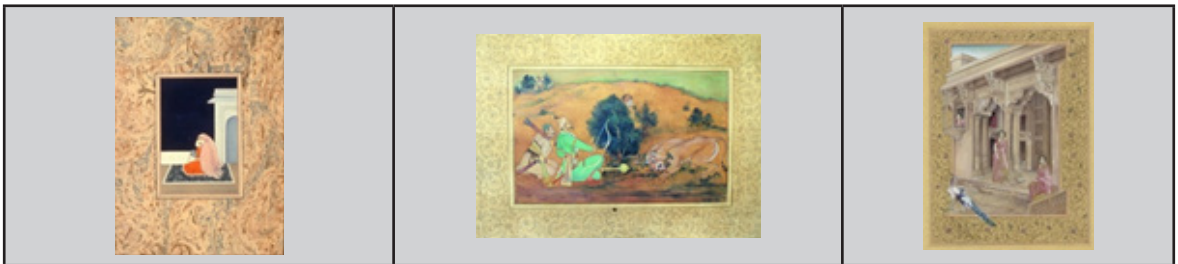
**بررسی آثار شهزیا سکندر از منظر هویت**

آنچه هویت انسان را می‌سازد مجموعه‌ای از افکار، دانسته‌ها، آرمان‌ها، پیشینه و عقاید اوست. هویت سطوح مختلفی دارد که مهم‌ترین آن هویت فردی و هویت جمعی است. کما آنکه هویت فردی و جمعی به یکدیگر متصل هستند، زیرا مشخصه‌های هویت فردی ریشه در اجتماع دارد و هویت اجتماعی را نیز می‌توان در یکایک افراد جست (شمشیری، ۱۳۸۷: ۶۲). سکندر از ابتدای فعالیت هنری خود در جست‌وجوی ریشه‌های بومی و هویت فردی خود در عناصر تصویری گذشته مانند اسطوره‌های هندی، نگاره‌های راجستانی، مینیاتورهای گورکانی و نقاشی‌های راگامالا بود و چنان که مذهب هندوییسم مفاهیم خود را با رمز و نماهدهای گوناگون بیان می‌کند، شهزیا نیز از این مهم بهره برد.

آثار ابتدایی شهزیا علاقهٔ او به داستان، اساطیر، شعر و سنت هندو با حضور عناصری چون گوپی یا زنان فداکار گاوچران و دوستداران خدای کریشنا در اساطیر هندو در کنار توجه او به شعر و غزل پارسی، شاهنامه و آثار نظامی را نمایان می‌کند. پایبندی به گرایش‌های سنتی گذشته و کاربست اسلوبی که اصول و مبانی فکری آن را به‌درستی درک نکرده بود، منجر به خلق آثاری شد که حاصلش مینیاتورهایی عاری از روایتگری و توصیف ادبی و بیشتر توجه به وجه تصویری و تا اندازه‌ای تزیینی و صناعت‌کاری بود؛ مانند قلم‌گیری‌های تابدار در پرداخت، پیکره‌های موزون با جامه‌های مواج برای هماهنگی و تناسب میان حرکات کوه‌ها، ابرها، ورود فضای معماری مدرن و پرسپکتیو و... .

این آثار، مهارت و ظرافت قلم شهزیا را نمایش می‌دهد، ولی به‌ندرت دارای خلاقیت و ابداع‌اند. اما این روحیهٔ سرکش، پویا و آزادی‌خواه شهزیا بود که با درک تمام محدودیت‌های فرهنگی و آموزشی موجود، برخورد میان گرایش‌های کهنه و نو را در فضای هنر معاصر مشاهده کرد و رهایی از قیود سنتی را آغاز کرد. در نتیجه به‌مرور گرایش به عرفان و اعتقاد به تغییر مداوم طبیعت و همچنین مطالعهٔ آثار بهزاد، نقاش مکتب هرات تیموری و تأثیرپذیری از آنها سبب بروز برخی ویژگی‌های متمایز در آثار وی شد. او از چالش‌های پیش رو، مانند تبعیض‌های

جنسیتی، جو سیاسی سرکوبگر و اقتصاد فروپاشیده به دست استعمار در جهت دگرگونی مینیاتور به یک جریان آوانگارد استفاده کرد.
حضور زنان به‌عنوان الهه، اسطوره، نماد یا توجه به جنسیت، از آغاز فعالیت هنری به‌عنوان رکن اساسی و نقش‌مایهٔ اصلی آثار او به‌شمار می‌رود. در اثر «طومار»[۱۴] در سال ۱۹۸۹ به‌عنوان پایان‌نامهٔ تحصیلی در ابعاد ۳۳×۱۵۲ سانتی‌متر و بیش از ۱۲ تصویر متصل به یکدیگر، به‌نوعی زندگی یک زن پاکستانی مدرن را با عناصر رسمی نقاشی مینیاتور مجسم کرد. او با بهره‌گیری از عنصر نمایش فضای چند ساحتی، یکی از ارکان نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی، و آشفتگی در پرسپکتیو، یک نوع بی‌زمانی و بی‌مکانی را به تصویر می‌کشد. (**URL5**) دلیل انتخاب فضای خلوت شخصی یعنی «خانه» نیز به دوران آشوب و ناامنی لاهور نظر دارد. با توجه به اینکه مینیاتورهای سنتی با سفارش پادشاهان و در خدمت دربار بود، مضامین آنها نیز به تصویر



| | | |
|---|---|---|
| ۱. میراث من، رنگ نباتی، رنگ‌دانهٔ خشک، آبرنگ، برگ طلا و چای روی کاغذهای دست‌ساز (**URL6**) | ۲. رنگ اول، انتساب NCA ، Gad Rang ۱۹۸۹ رنگ نباتی، رنگ‌دانهٔ خشک، آبرنگ، برگ طلا و چای روی کاغذهای دست‌ساز (**URL6**) | ۳. بدون عنوان، ۱۹۸۷ رنگ نباتی، رنگ‌دانهٔ خشک، آبرنگ، برگ طلا و چای روی کاغذهای دست‌ساز (**URL6**) |

بزرگان، مجالس دربار و تصویرسازی نسخ ادبی معطوف می‌شد، اما در این اثر به اتفاقات پیش‌پا افتادهٔ زندگی دختر نوجوان تقلیل یافته، این تضاد را می‌توان در جایگزینی رنگ‌های خاموش پالت با رنگ‌های ناب و خاص مینیاتورهای گذشته و حضور عناصر امروزی مانند اسباب درون خانه، گلدان‌ها و البسه در کنار نقش‌مایه‌های اسلامی برای تزیین عمارات مشاهده کرد.
او با انتخاب ابعاد این اثر، مقیاس مینیاتورهای سنتی را نیز به چالش کشید. در این اثر قهرمان تصویر، دختری سفیدپوش، بی‌قرار و در حال حرکت، از زمان می‌گذرد، در بخش‌هایی به‌صورت شفاف و شبح‌وار در لحظه‌های وجودی دیگر شخصیت‌ها ریشه ندارد؛ مانند یک گریفین یونانی یا چیلاوا[۱۵] که یک موجود ترکیبی است و به‌گفتهٔ دکتر شماایلا خان[۱۶] «برای توصیف چیزی یا کسی استفاده می‌شود که خیلی سریع حرکت می‌کند تا قابل تشخیص نباشد.» (**URL4**) با پنهان‌کردن چهره‌اش از دید ناظران، خود نظاره‌گر است. دختری جوان و در حال گذار از طبیعتی ناپایدار، خانه‌ای که محل سکونت، بی‌دوام و فانی است. تأکید سکندر بر خانواده نیز به‌عنوان حامیانی که او را برای شروع سفر همراهی می‌کنند در این اثر بارز است.

«طومار، جایزهٔ معتبر شاکر علی، بالاترین نشان افتخار NCA و جایزهٔ حاجی شریف برای برتری در نقاشی مینیاتور را برای او به ارمغان آورد». (بنیاد مک آرتور، ۲۰۱۴) شهزیا از سال ۹۰ تا ۹۳ در کنار بشیر احمد نقاشی تدریس کرد و برای درک ساختارهای اجتماعی نقاشی هند و ایرانی کوشید. این امر در زمانی رخ داد که مینیاتور، حداقل در پاکستان، ژانر محبوبی به شمار نمی‌آمد و اساساً در سطح یک جاذبهٔ توریستی مطرح بود. او با مفهوم ابتذال در مقابل هنر والا و سنت در مقابل آوانگارد مبارزه کرد و در راه خلق یک رابطهٔ جدید با مینیاتور و کشف روش‌های نو در خارج از فضای بومی، سفرهای خود را آغاز کرد (**URL7**)
در تمام مدت تحصیل پیروی از جنبه‌های رسمی ژانر مینیاتور، اغلب در هستهٔ اصلی کار او قرار داشت و تلاش کرد با ساختارشکنی، تغییر در نوع روایت و چارچوب‌های تعریف‌شده، کلیشه‌های ثابت آن را از میان بردارد. «من به مینیاتور به‌دلیل ساختار هندسی منظم و عناصر سمبلیک آن علاقه‌مندم، تلاش کردم تا آن را تحلیل کنم و عملکرد رنگ و خط را مشاهده کنم. از ابتدا این فضای انتزاعی مینیاتور بود که من را به خود جذب نمود، با اینکه آثار نقاشان اروپایی بسیاری را مطالعه نمودم، اما نور

و فضا را از مینیاتور آموختم و راهی را برای گسترش این مدیوم از درون خودش، شناختم و به‌منظور ایجاد فرصت‌های جدید برای گفت‌وگو، تمام سختی‌های راه را با آغوش باز پذیرا شدم.» (عباس و هاوارد، ۲۰۲۱: ۶۸)

**شناخت هویت در جایگاه هنرمند مهاجر**

اینک در فضایی جدید، آنچه هنرمند جوان را به چالش می‌کشید، منفصل از دغدغه‌های پیشین، جریان هویت و تثبیت خود به‌عنوان یک هنرمند زنِ مسلمانِ آسیایی بود. هویتی که به‌عنوان نمایندهٔ یک فرهنگ غریب، بر دوش او سنگینی می‌کرد و او را به یک «بیگانه»[۱۷] یا یک «دیگری» بدل کرد. شهزیا اغلب با سؤالاتی دربارهٔ ریشه‌های قومی خود روبه‌رو می‌شد. من که هستم و چه می‌کنم؟ نقش من به‌عنوان یک هنرمند چیست؟ پاسخ به سؤالاتی از این قبیل ملزم به کاوشی عمیق و درونی است. «من احساس می‌کنم این کاوش امری ضروری است، شما چه هنرمند معاصر غرب باشید و یا هنرمند معاصر آسیایی، به هر حال ترجیح می‌دهید اول به‌عنوان «هنرمند» شناخته شوید. این همان هدفی است که از ابتدای راه، سعی در وصول آن داشتم که تنها با یک عنوان برچسب‌گذاری نشوم. اینکه به یک هنرمند قومی خلاصه شوم ناامیدکننده است. خواه این هویت یک مسلمان باشد، خواه یک زن و یا یک هویت آسیایی. مهم‌ترین خواست من که همانا آرزوی هر هنرمندی است، اشتیاق سوزان برای برقراری ارتباط است.» (**URL2**)

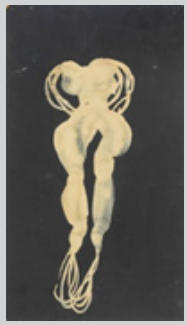
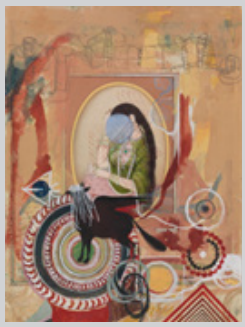
به‌طور کلی اگر اعتقاد و اشراق به ماهیت ناپایدار تمام اشیا را که برگرفته از عرفان ایرانی است، به‌عنوان ریشهٔ بنیادین تفکرات سکندر بدانیم، چالش‌های اجتماعی را نیز که به‌عنوان هنرمند مهاجر در سال‌های ابتدایی فعالیت حرفه‌ای با آنها روبه‌رو بود، در چند ایده می‌توان بسط داد؛ مانند هویت، جنسیت، سنت، مالکیت و قدرت‌های پسااستعمار که در آثار او با وجوه مختلف و اشکال نمادین رخنه می‌کنند. آشنایی با آثار هنرمند مینیمالیست اوا هسه تأثیرات فراوانی بر بیان هنری وی گذاشت. سال ۱۹۹۳ در مسیر کاوش برای درک مفهوم هویت و اعتراض به خلأ حضور زنان در جامعهٔ هنری و تبعیض‌های جنسیتی به فرمی انتزاعی رسید که در بسیاری از آثار او به گونه‌های مختلف تکرار و به سمبل آثار او مبدل شد. تصویر۴ «تغییر احساسی جزئی و مطلوب»[۱۹] نام دارد (عباس و هاوارد، ۲۰۲۱: ۱۲۲).

فیگور زنانه با رنگ روشن که یادآور مجسمه‌های باستانی از الهه‌های باروری است، در فضایی تیره که تقریباً تمام آن را دربرگرفته، بدون سر، معلق و شناور است، طناب‌هایی مشابه ریشهٔ گیاهان جایگزین دست و پا شده، اما انتهای ریشه‌ها به بدن باز می‌گردد و از آن تغذیه می‌شود. بدن انسان پاره شده، اندام شکسته و فرم هیولا به خود می‌گیرد و تبدیل به یک زبان بصری انتزاعی و شیوهٔ نمایش سکندر جهت ابراز حس بیگانگی با جامعهٔ فعلی و جامعهٔ بومی خود می‌شود.

فرم‌های بی‌چهره در آثار دیگر او نمودهای مختلف می‌یابند؛ در نقاشی «برای رفتن آماده‌ای؟»[۲۰] فیگور زنی در لباس بومی و با پرداخت به‌شیوهٔ سنتی در مرکز تصویر قاب‌بندی شده و چهره‌ای پنهان دارد و یک اسفنکس به رنگ تیره در مرکز دوایر متعدد، قسمت پایینی فیگور را پوشانده است. «اسفنکس در هند به ایدهٔ کلاسیک یونانی از شاراباته[۲۱] نزدیک است. در مفهوم موجودی افسانه‌ای است بخش‌هایی از شیر، انسان و پرنده دارد و خدای شیوا آن را برای مقابله با خشونت ناراسیما[۲۲] که یک آواتار خشن از ویشنو است و برای نابودی شر و پایان‌دادن به آزارهای مذهبی به شکل شیر و بخشی از انسان تجسم می‌یابد، آفریده است.» (کینزلی، ۲۰۱۰: ۳۱۵) در اینجا سربند بومی زنان (حجاب) بر سر دارد و با توجه به قدرت این موجود، تناقضی کنایه‌آمیز است. وجود دوایر و احجام هندسی تکرارشونده در اکثر آثار او به چشم می‌خورد که با ادوار تاریخی و مفهوم بی‌نهایت پیوند دارد.

در نقاشی «سوار شنل قرمز»[۲۳]، فیگور انتزاعی زنانه اینک با ماهاکالی،[۲۴] الههٔ هندوی نابودی پیوند خورده که نماد قدرت جهان، زمان، زندگی، مرگ، تولد دوباره و رهایی است. «او زمان را می‌بلعد و سپس تاریکی بدون فرم و شکل خود را از سر می‌گیرد. دَه سر و دَه دست دارد که هرکدام سلاح، ابزار و یا سر شیاطین را حمل می‌کنند.» (همان: ۱۸۹) در این فرم، تعداد دست‌ها بیشتر بوده و علاوه بر سلاح، نماد عدالت، شیپور و عصا نیز با خود دارد و سر او زیر برقع مخفی شده است.

سکندر تصویری تحریک‌آمیز از زنان را با الههٔ مسلح هندو در هم می‌آمیزد و با پیکر مردانه‌ای که در مرکز تصویر به سبک نقاشی مغول در دورهٔ شاه‌جهان تصویر شده، پیوندهای تاریخی و جهان مردسالار را نمایان می‌کند. عنوان اثر نیز برگرفته از داستانی فانتزی بوده و نشان‌دهندهٔ اعتراض هنرمند به جنسیت‌زدگی در افسانه‌های اروپایی است. سایر نمادها مانند لاک‌پشت و نیلوفر آبی نیز پیوندی کهن با آیین هندو دارند. تعریف و تبیین یا نقد مفاهیمی چون سنت، انحصارطلبی یا مالکیت در توصیف امکان‌پذیر

| | | |
|---|---|---|
|  |  | |
| **۴. تغییر احساسی جزئی و مطلوب ،۱۹۹۳، گواش و ژسو روی تخته (URL6)** | **۵. برای رفتن آماده‌ای؟ ۱۹۹۷، رنگ نباتی، رنگ‌دانهٔ خشک، آبرنگ، جوهر و چای روی کاغذ واسلی (URL6)** | **۶. سوار شنل قرمز، ۱۹۹۷، رنگ نباتی، رنگ‌دانهٔ خشک، آبرنگ و چای روی کاغذ واسلی (URL6)** |

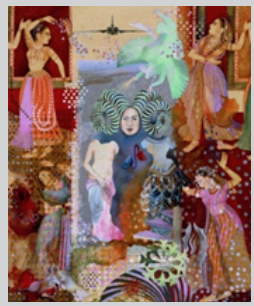
است، اما وقتی به روایت تصویری می‌رسد دشوار می‌شود. خصوصاً چون سنت، معطوف به یک امر تاریخی و زمانی صرف نیست و با مناسک دینی ارتباط مستقیم دارد، برای هنرمند به موقفی جهت تفکر و مطالعه بدل می‌شود. لیکن سکندر نمادها را به ابزاری برای بیان پاره‌ای از ایده‌ها تبدیل می‌کند. در واقع او با جداکردن یک سمبل از بستر خود و بهره‌گیری از آن در فضایی مغایر، معانی جدید و نو خلق می‌کند که گاه با طنز و کنایه نیز همراه است. اثر «ستون‌های لذت»[۲۵] در سال ۲۰۰۱ نمونهٔ بارزی در مواجهه سکندر با این امر است. این اثر دارای تصاویر و نمادهای گوناگون از فرهنگ‌های مختلف است که به فرهنگ التقاطی هندوستان خصوصاً در دورهٔ اکبرشاه گورکانی اشاره می‌کند. اکبر به‌سبب اعتقاد به آزادی تفکر بسیاری از مبلغان ادیان گوناگون اعم از مسلمان، هندو، بودایی، مسیحی، زرتشتی و... را گرد هم آورد و نتیجهٔ این محیط التقاطی، ترکیبی از عناصر تصویری از فرهنگ‌های گوناگون در نگارگری آن دوره شد.

در این اثر نیز چهرهٔ هنرمند در مرکز تصویر توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند که به‌جای مو شاخ‌های گوسفند نر ارگالی، با خطوط مارپیچ تصویر شده است. گوسفندان در دستهٔ اولین حیواناتی هستند که بشر آن را اهلی کرده است و «در کتاب مقدس نیز گوسفند ماده نماد «حوا» و گوسفند نر نماد «آدم» است» (شیمل، ۲۰۰۵: ۸۱). «همچنین نزد آگنی، خدای آتش ودایی، تقدس دارد و سمبلی از فداکاری در قالب تمرین معنوی است.» (**URL4**) دو شاخ بزرگ آن، خاصیت رام‌نشدنی، خشن و قدرت‌طلب دارد که در اینجا با خطوط زرد و سیاه به‌صورت مارپیچ که نشان ابدیت، مرگ و زندگی دوباره است بر روی سر هنرمند قرار گرفته است. بدن او در دو پیکرهٔ کناری حل شده، ونوس الههٔ عشق، زنانگی و شهوت در سمت چپ تصویر و پیکرهٔ یاکشی،[۲۶] مجسمهٔ شنی بودایی، یافت‌شده در استوپای سانچی، نماد باروری و مرتبط با روح درخت و زمین. (این دو پیکره در آثار بعدی سکندر نمود بیشتری پیدا می‌کنند.)

تصویر چهار رقصندهٔ کاتاک[۲۷] در چهار گوشهٔ تصویر در حال داستان‌سرایی با رقص و آوازند. حضور فرشته‌ای با رنگ روشن و بدون جزئیات که نقش بشارت‌دهنده را ایفا می‌کند و نیز تصویر شکار غزال در پایین صفحه از عناصر نگارگری ایرانی است. بمب‌افکن جنگی در بالای تصویر و نقش تکرارشوندهٔ آن در پایین که به عنصری تزیینی بدل شده، مخاطب را از غوطه‌ورشدن در تاریخ بیرون کشیده و به دنیای معاصر می‌آورد و در نهایت دو قلب قرمز و آبی که در بطن تصویر و قلب هنرمند است، دو فرهنگ شرق و غرب را به هم متصل می‌کند. در واقع سنت و جنسیت با توسل به تمام نمادها که با ریشه‌های بومی شهزیا گره خورده‌اند، در این اثر بازتاب یافته است و آن را با طرح سؤالاتی چون «چه کسی سنت را تعریف و تبیین می‌کند؟» به چالش می‌کشد.

### تجربهٔ روایت‌های بصری گوناگون

آشنایی و همکاری با هنرمندان، نویسندگان آسیایی و اسلام‌شناس به او انگیزه و قدرت بیشتری برای ادامهٔ مسیر داد. با جابه‌جاکردن قاب‌های سنتی و شکستن چارچوب متن در مرکز تصویر، روایت‌های بصری جدیدی را بازگو کرد و «طراحی» به‌عنوان قلب تپندهٔ جهان تصویری او، زمینه‌ساز خلق آثار گوناگون در رسانه‌های مختلف شد و با بهره‌گیری از چاشنی تکنیک‌های جدید، تنوع آثار را افزایش داد. طرح‌هایی که با مداد، گواش، جوهر، رنگ‌های

| | | |
|---|---|---|
|  | | |
| ۷. ستون‌های لذت ۲۰۰۱ آبرنگ روی کاغذ ۳۰×۴۳ (URL6) | ۸. برگشت، ۲۰۱۰، اجرای لایه‌های کاغذ طراحی شده (URL6) | ۹. خلسهٔ برین، ۲۰۱۶، نقاشی روی شیشه، دانشگاه پرینستون (URL6) |

گیاهی، روغن، قیر و... روی کاغذ و گاه بر دستمال کاغذی انجام می‌شد، اینک بر لایه‌های شفاف از قبیل کالک، شیشه و... ترسیم شد و خطوط، عناصر، فرم‌ها و شمایلی که پیش از این در قاب‌های بستهٔ مینیاتور شاهد آن بودیم، از بستر خود خارج شد. (URL8)گویی انفجاری در مرکز یک اثر رخ داده است، عناصر و اجزا آن متلاشی شده و بر سطوحی شفاف نشسته و زمانی که این سطوح بر روی هم قرار می‌گیرند باز به آن تصویر «کل» بازمی‌گردیم. در اینجا موضوع مالکیت و اصالت مطرح است، آیا حذف یک آیکون از یک فرهنگ که غالباً توسط نیروهای در رأس قدرت صورت می‌پذیرد، ماهیت آن را زیر سؤال می‌برد؟ نمونهٔ این آثار را می‌توان در چندین اجرا در نمایشگاه‌های متفاوت (تصویر ۸) مشاهده کرد. بازی با این اجزای پراکنده، تکرار و کنار هم قراردادن صدها اثر طراحی و با اسکن آنها در فضای دیجیتال، ایده‌های روی کاغذ را به حرکت واداشت و به انیمیشن تبدیل کرد. روند لایه‌لایه کردن تصاویر در نقاشی دیجیتال، روایت را به حالت تعلیق درآورد و برای تفسیر مجدد به کار بست. (URL1)

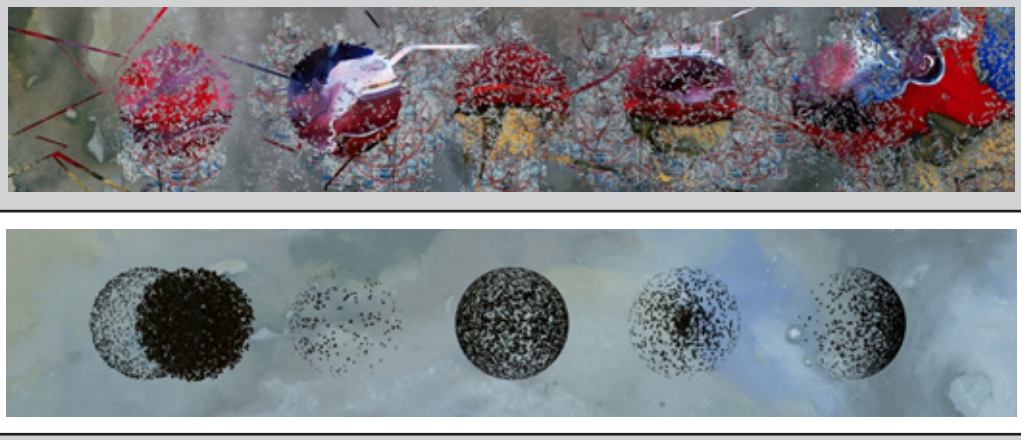
او این تکنیک را بستری مساعد برای کسب تجربه و راهی مؤثر برای کنش در موضع‌گیری‌های پیچیده و عمیقاً ریشه‌دار فرهنگی، سیاسی و اجتماعی برمی‌شمرد. ترکیب‌بندی‌های مبهم شهزیا، مفروضات سلسه‌مراتبی را برچیده و این پیچیدگی‌ها با تغییرات بی‌پایان که اشاره به جهان دائماً در حال تغییر است، روایتی با پایان باز و تفسیرهای بی‌نهایت ممکن را برای مخاطبان فراهم می‌کند. اثر «آخرین پست»[۲۸] در سال ۲۰۱۰ که در موزهٔ راک باند چین به نمایش درآمد، از علاقهٔ مستمر سکندر به تاریخ استعمار شبه‌قارهٔ هند و تجارت تریاک انگلیس با چین الهام گرفته شد. (URL7)

در این انیمیشن، هم‌زمان با خلق نقش‌های افسانه‌ای، لایه‌هایی از تصاویر و اشکال انتزاعی، معنا یافته و پیوندهای استعاری به آرامی آشکار می‌شوند. هویت قهرمان، یک مقام پوشیده در لباس فرم قرمزرنگ که نماد کمپانی هند شرقی است، گویای سیاست‌های تجاری، پایان سلطهٔ آنگلوساکسون بر چین و اقتدار فرهنگی مورد ادعای کمپانی در استعمار هند است. جایی در فیلم این نماد از هم متلاشی می‌شود و دامنه و پیچیدگی کار با موسیقی آن که توسط دو یان،[۲۹] هنرمند و آهنگ‌ساز ساکن نیویورک ایجاد شده است، گسترش می‌یابد.

در این اثر، فرم‌ها از هم منفک شده و بار دیگر به هم باز می‌گردند و تمام این تغییرات بر اساس ایدئولوژی ناپایداری و دگرگونی حاصل می‌شود. خواه این تغییر شکل، در یک تصویر صورت بگیرد یا یک نماد یا یک ژانر. این نگرش در انیمیشن دیگر او به نام «انطباق»[۳۰] در سال ۲۰۱۳ به ثمر رسید که به‌گفتهٔ او در واکنش به «محدودیت» با استفاده از تکنیک گذشته و با همکاری شاعران، آهنگ‌سازان و انیماتورهای دیگر رخ داد (عباس و هاوارد، ۲۰۲۱: ۱۴۲). آنچه در این اثر به نظر می‌رسد، ذرات سحابی در حال حرکتی هستند که تغییر شکل می‌یابند، از فضا تخلیه می‌شوند تا فضای دیگر را پر کنند.

«انطباق»، با الهام از تنش‌های بین‌المللی بر سر قدرت در تنگهٔ هرمز و اهمیت این منطقه به لحاظ جغرافیایی، برای دوسالانهٔ شارجه خلق شد، سپس در سوئد، کپنهاگ، کره، بنگلادش و بنیاد لیندا پیس در سن آنتونیوی تگزاس نیز به نمایش درآمد (همان). در این اثر ۱۵ دقیقه‌ای با موسیقی دو یان، موهای گره‌خوردهٔ گوپی که نمادی از پرستش بی‌قیدوشرط است شبحوار در حرکتاند. گوپی که ریشه در اساطیر هندوئیسم و در مینیاتورهای سبک راجپوت دارد، به الفبای زبان انتزاعی شهزیا بدل می‌شود.

تصاویری که در زیر سطح آرامش سعادتمندانه‌ای که غالباً در مینیاتورهای آن دوره نقش می‌شد، اشاره‌ای به روایتی سیاسی و غالباً مردسالارانه دارد و این همان چیزی است که سکندر در آثار خود آن را برانداز می‌کند. (**URL3**)



**۱۰. انطباق، دیجیتال انیمیشن با صدا، ۱۵ دقیقه، ۲۰۱۳ (URL6)**

سکندر با اقتباس از یک عنصر خاص از درون یک نقاشی مینیاتور، آن را در فضایی خلاقانه گسترش می‌دهد، تکرار می‌کند، فرم‌های جدید و نامفهوم را چنان به نمایش درمی‌آورد که تبدیل به فضایی بین ستاره‌ای، میکرو و کلان می‌شود. «او این عمل را نوعی تحلیل نقادانه با فرم سنتی هنر می‌داند و معتقد است نقاشی مینیاتور توانایی ایجاد اشتراکات جدید را دارد و به‌محض اینکه آن را بدون وابستگی به منابعش نظاره کنید، معانی جدید به ذهن متبادر می‌سازد.» (وومک، ۲۰۰۵: ۹۱) شعر عربی که در این اثر شنیده می‌شود، ممکن است برای بیننده معنی‌دار باشد یا نباشد، اما به لایه‌هایی از سطوح احساسی و انسانی مرتبط می‌شود. «انطباق»، به همان اندازه که از یک نقاشی مینیاتور فاصله دارد، در سطوح تشریحی خود متشکل از آن است. سکندر با برگزیده‌شدن در یک فراخوان هنری، توانست ایده‌های خود را در قالب هنر عمومی و در مقیاس بزرگ به نمایش بگذارد.

پروژهٔ «جلوهٔ پنج‌گانه»[۳۱] در سال ۲۰۱۶ برای ساختمان اقتصاد دانشگاه پرینستون طراحی و ساخته شد. ایدهٔ لایه‌لایه کردن تصاویر این بار بر شیشه‌ای به ابعاد هفت‌ونیم متر به نام «خلسهٔ برین»[۳۲] (تصویر۹) و اثر موزاییک به ابعاد بیست متر با عنوان «هیجان شدید در حکم خط فرعی از بردار قلب»[۳۳] بازدیدکنندگان را به سفری از پیوندهای فانی بشریت تا قلمرو انتزاع می‌برد و به تعمق و گفت‌وگو پیرامون نگرانی‌های دنیای معاصر دعوت می‌کند که از آثار مینیاتور نسخهٔ خطی شاهنامه در کتابخانهٔ دانشگاه پرینستون الهام گرفته شده است (**URL9**). جلوهٔ پنج‌گانهٔ متشکل از ۹ صفحهٔ بزرگ شیشه، به‌صورت لایه‌های نازک نقاشی‌شده با عناصر طبیعی، چهره‌های تاریخی و رویدادهای

**۱۱. هیجان شدید در حکم خط فرعی از بردار قلب، ۲۰۱۶، موزاییک، دانشگاه پرنینستون، بخشی از اثر (URL6)**

معنـوی، مفاهیمـی چـون پـرواز، نـزول، تعالـی معنـوی و چالش‌هـای اقتصـاد را نمایـش می‌دهـد. اسـتفاده از تصویـر آدام اسـمیت، فیلسـوف و نویسـندۀ کتاب ثـروت ملل کـه علیـه انحصارطلبـی کمپانـی هنـد شـرقی مبـارزه کـرد، در سـاختمان بین‌المللـی اقتصـاد، نیـز کار شـوخ‌طبعانه‌ای بـود و موزاییـک نیـز به‌عنـوان متریالـی بـا سـابقۀ تاریخـی بسـیار طولانـی، تجربـۀ جدیـدی بـود کـه توانسـت از طریـق پویایـی پیکسـل‌های رنگـی زمینـۀ خلـق آثـار موزاییکـی دیگـر را در نمایشـگاه‌های بعـد فراهـم کنـد.

اثـر از پایین‌تریـن سـطح بـا تصویـر زندگـی و مـرگ آغـاز شـده و بـا حرکـت به‌سـمت بـالا همـان فیگـور زنانـۀ گذشـته بـا رنـگ طلایـی در زمینـه‌ای انتزاعـی و رنگ‌هـای زنـده بـا تمثـال پیامبـر بـر روی بـراق (اثـر معـراج) عجیـن می‌شـود. «اثـر معـراج بی‌شـک، یکـی از نگاره‌هـای زیبـا و تأثیرگـذار در تاریـخ نگارگـری ایـران اسـت. عوامـل تصویـری در ایـن نـگاره بـا پیـروی از سـنت نگارگـری ایرانـی و چینـی ترکیـب بدیعـی از نمایـش پیکر و فرشـتگان، طـرز اسـتقرار پیکـر پیامبـر(ص) و مرکـب ایشـان و طرح‌انـدازی هاله‌هـای نورانـی و نقـش آسـمان را بـا ابرهایـی بـه سـبک چینـی در سـاختاری دقیـق و مـوزون بـا فضـا ارائـه کـرده اسـت» (محسـنی تفتـی و کریمـی، ۱۳۹۸: ۲) کـه سـکندر بـا اقتبـاس از ایـن اثـر به‌طـور هم‌زمـان بـرای ارتبـاط مسـتقیم بـا چالش‌هـای اقتصـاد و تـلاش بـرای کشـف حقیقـت بـا مراجعـه بـه تاریـخ، دیـن و ادبیـات در جهـت خلـق یـک شـعر بصـری تصویـر کـرد (همـان). ایـن مجموعـه کـه نمایـش آن همیشـگی اسـت بـا همـکاری شـهرداری مونیـخ صـورت گرفـت و اعتبـار بسـیاری بـرای شـهزیا بـه همـراه داشـت.

## نتیجه‌گیری

هویـت فـردی دارای ابعـاد اجتماعـی و جمعـی اسـت، زیـرا هویـت حاصـل زیسـت اجتماعـی انسـان بـوده و در کنـش متقابـل بیـن اعضـای جامعـه و گروه‌هـای اجتماعـی سـاخته می‌شـود. به‌همیـن دلیـل در سـاختمان هویـت فـردی هـر یـک از اعضـای جامعـه، عوامـل متعـدد اجتماعـی، سیاسـی، اقتصـادی، عاطفـی، دینـی، تاریخـی و... دخیـل اسـت. نتایـج به‌دسـت آمـده در ایـن پژوهـش نشـان داد شـهزیا سـکندر در پـی کشـف هویـت زن مسـلمان در یـک کشـور اسـتعمارزده بـا ریشـۀ فرهنگـی غنـی و آمیختـه بـا ادیـان و سـنت‌های گوناگـون بـه عناصـر تصویـری مینیاتورهـای راجسـتانی، راجپـوت و هندواسـلامی دورۀ گورکانـی رجـوع می‌کنـد. او ریشـه‌های هویـت فـردی و جمعـی را مطالعـه می‌کنـد و مضامیـن هویـت را بـا تمهیـدات بصـری در قالـب دغدغه‌هـای دنیـای معاصـر چـون جنسـیت، مذهـب، ملیـت، سیاسـت و... بازگـو می‌کنـد. ایـن تمهیـدات اسـتفاده از اسـطوره‌های آییـن هنـدو ماننـد گوپـی، کریشـنا، مظاهـر شـیوا و... اسـت کـه مسـائل جنسـیت را از طریـق نمادهـا و اسـطوره‌ها بازخوانـی می‌کنـد. او همچنیـن از دسـتاوردهای نقاشـی ایرانـی چـون فضـای چنـد سـاحتی بـرای پیونـد گذشـته و حـال بهـره می‌بـرد. شـناخت قابلیت‌هـای سـنت و مقتضیـات هنـر معاصـر و مسـئلۀ هویـت، از دغدغه‌هـای اصلـی شـهزیا سـکندر اسـت. او بـا بازگشـت بـه تاریـخ و یافتـن ریشـه‌های فرهنگـی و بسـط‌دادن آن در آثـار خـود، چراغـی روشـن بـرای ادامـۀ مسـیر و نیـز زبانـی بـرای برقـراری ارتبـاط و جـذب مخاطـب غیربومـی را کشـف کـرد. شـناخت جهـان معاصـر بـا تحـولات پی‌درپـی و انطبـاق آن، شناسـایی و معرفـی خـود به‌عنـوان هنرمنـد، یکـی از اهـداف شـهزیا سـکندر اسـت کـه در بطـن جامعـه‌ای بـا تاریـخ و فرهنگـی درخشـان زیسـته و طعـم تلـخ تبعـات اسـتعمار و خفقـان را چشـیده و اینـک به‌عنـوان هنرمنـدی آوانـگارد و ساختارشـکن در جهـان هنـر معاصـر شـناخته می‌شـود. او ماننـد بسـیاری دیگـر از هنرمنـدان، قابلیت‌هـا و ظرفیت‌هـای مینیاتورهـای ادوار مختلـف را درک کـرده و آن را بـه ابـزاری بـرای بیـان مقاصـد هنـری و دغدغه‌هـای معاصـرش بـدل کـرده اسـت. او بـا رویکـردی نقادانـه بـه جهـان معاصـر، مینیاتـور را نقطـۀ عزیمـت خـود انتخـاب کـرد و بـا اسـتفاده از ظرفیـت رسـانه‌های گوناگـون، افـق تـازه‌ای جهـت برقـراری ارتبـاط فراهـم کـرد.

## پی‌نوشت:

۱- مینیاتـور واژه‌ای فرانسـوی اسـت کـه بـه هنرهـای دسـتی ظریـف و کوچک‌انـدازه در قـرون وسـطی گفتـه می‌شـد. در اصـل کلمـۀ مینیاتـور از کلمـۀ لاتیـن miniare کـه نوعـی رنگدانـه اسـت گرفتـه شـده اسـت و بدیـن ترتیـب مینیاتـور بـه معنـای «نوشـتن در مینیـوم» اسـت؛ بـر ایـن اسـاس در قـرون وسـطی خطاطـی کـه از ایـن اکسـید اسـتفاده می‌کـرد بـه لاتیـن مینیاتـور نامیـده می‌شـد. پـس از آشـنایی غـرب بـا هنـر نگارگـری شـرقی از روی همانـندی در انـدازه، غربیـان واژۀ مینیاتـور را بـرای نگارگری‌هـای ایرانـی نیـز بـه کار بردنـد. به‌دلیـل اسـتفاده از لفـظ مینیاتـور توسـط شـهزیا سـکندر و نئـو مینیاتـور بـرای نگارگـری معاصـر در ایـن مقالـه نیـز از ایـن عنـوان اسـتفاده می‌شـود.

2-Shahzia Sikander
3-Korney Chukovsky
4-Edgar Allan Poe
5-Lewis Carroll
6-Walter De la Mare
7-Rhode island School of Design
8-Glassel Art School
9-Otis College of Art and Design
10-The World Economic Forum
11-MacArthur Foundation
12-Lala Rukh

۱۳- زهورالاخلاق فعال مدنی که در سال ۱۹۹۹ به قتل رسید.

14-The Scroll
15-Chillava
16-Shamail khan
17-Alien
18-Eva Hesse
19-A Slight and Pleasing Dislocation
20-Are you ready to leave?
21-Sharabha
22-Narasimha
23-Hood's Red Runner
24-Mahakali
25-Pleasure Pillars
26-Yakshi
27-Kthak
28-The Last Post
29-Du Yun
30-Parallax
31-Unseen Series
32-Quintuplet-Effect
33-Ecstasy as Sublime, Heart as Vector

**منابع:**


● آذرنیوشه، عباسعلی (۱۳۹۳) «نقش کمپانی هند شرقی انگلیس در تشدید کشمکش‌های استعماری (در ایران آغاز عصر قاجار ۱۸۵۹-۱۷۵۰م)»، ***مطالعات شبه‌قاره***، ۶(۲۰)، ۷-۴۲.
● شمشیری، بابک (۱۳۸۷) ***درآمدی بر هویت ملی***، شیراز: نوید.
● ترکمانی، احمد (۱۳۸۸) «مرقع گلشن؛ نگاهی به تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند»، ***کتاب ماه هنر***، (۱۲۹)، ۶۶-۷۱.
● شیمل، آنه‌ماری (۱۳۸۶) ***در قلمرو خان خانان***، ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، تهران: امیرکبیر.
● کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۲) ***مقدمه‌ای بر هنر هند***، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر.
● محسنی تفتی، اعظم؛ کریمی، علیرضا (۱۳۹۸) «واکاوی نقش فرشته در نقاشی‌های معراج حضرت محمد(ص) در دوره‌های تیموری و صفوی»، ***گرافیک و نقاشی***، ۳(۳)، ۲۰۳-۲۱۸.
● معین، محمد (۱۳۷۹) ***فرهنگ فارسی***، تهران: امیرکبیر.


## References:


● Azarniusheh, A. (2014). The Role of the British East India Company in Intensifying the Colonial Struggles in Iran: The beginning of Qajar Era 1750-1859, ***Journal of Subcontinent Researches***, 6(20), 7-42. doi: 10.22111/jsr.2015.1785 (Text in Persian).
● Coomaraswamy, A. (2003). ***An Introduction to Indian Art***, Translated by Amir Hossein Zekrgoo, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).
● Kinsley, D. (2010). ***Hindu Goddesses: Vision of the Divine Feminine in the Hindu Religious California***: University of California Press.
● Mohseni Tafti, A., & karimi, A. (2020). The Analysis of Angel Motif in the Paintings of Prophet Muhammad's Ascension During Timurid and Safavid Periods, ***Painting Graphic Research***, 2(3), 203-218. doi: 10.22051/pgr.2019.27959.1048 (Text in Persian).
● Moin, M. (1996). ***Persian Dictionary***, Tehran : Amirkabir Publisher (Text in Persian)
● Sadia, A., Howard, J. (2021). ***Shahzia Sikander: Extraordinary Realities***, Germany: Hirmer Verlag.
● Schimmel, A. (2012). ***In the Empire of the Great Mughals***, Translated by Faramarz Najd Samii, Tehran: Amir Kabir (Text in Persian).
● Shamshiri, B. (2008). ***An Introduction to National Identity***, Shiraz: Navid (Text in Persian).
● Torkamani, A. (2009). Marqa Golshan: A Glance at the Influence of Iranian Painting on Indian Painting, ***Ketabe Mah Honar***, 129, 66-71 (Text in Persian).
● Woodward, K. (2000). ***Questioning Identity: Gender, Class, Nation***, New York: Routledge.

***URLs:***
URL1: https://academicaffairs.risd.edu/2014/04/tlad-artists-talk-shahzia-sikander
URL2: https://amt.parsons.edu/finearts/lectures/shahzia-sikander/
URL3: https://art21.org/watch/extended-play/shahzia-sikander-the-last-post-short/
URL4: britannica.com/place/India
URL5:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Encyclopedia_of_Religion_and_Ethics
URL6: https://www.shahziasikander.com
URL7: https://www.skny.com/exhibitions/shahzia-sikander
URL8: https://www.youtube.com/watch?v=q0MrUMNRKKY
URL9:https://www.youtube.com/watch?v=wWjkul7Oflo

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

# خوانش تاریخی هنر تعاملی از منظر آرتور کلمن دانتو با بررسی دو اثر هنری تعاملی

**چکیده**

هنر جدید، در دوران تازه‌ای از تاریخ با سرعتی بسیار زیاد به پیش رانده می‌شود. این هنر، شاخه‌های مختلفی مانند هنر تعاملی را در بر دارد. اینکه هنر تعاملی چیست و تاریخ هنر، چگونه در شکل‌گیری این رویداد نو دخیل است، ضرورت اصلی نگارش این پژوهش است. تاریخ، مجموعهٔ رویدادها و وقایعی است که در بستر زمان شکل می‌گیرد و بازتاب واقعیت‌های محیطی، اجتماعی و روابط خاص انسانی بوده و هنر تعاملی، هنری بر پایهٔ مشارکت و تعامل مخاطب با اثر است. روش تحقیق مقالهٔ حاضر به‌صورت توصیفی‌تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای است و آثاری برگرفته از منابع اینترنتی مطالعه شده است. چارچوب نظری این پژوهش از منظر آرتور کلمن دانتو ، منتقد هنر و فیلسوف آمریکایی است که عبارت مرگ هنر را در مواجهه با هنر پست‌مدرن عنوان می‌کند. هدف، تحلیل نظریات دانتو بر هنر جدید است که برای رسیدن به مقصود، آثاری چند از هنر تعاملی انتخاب شده است. او در خصوص فلسفهٔ تاریخ، هنر را مقوله‌ای جامعه‌شناختی می‌داند و این نتیجه حاصل می‌شود که هنر جدید برای درک، نیازمند به تفسیری از تجربهٔ تاریخ است.

**واژگان کلیدی:** تاریخ، هنر تعاملی، آرتور دانتو، مرگ هنر، هنر پست‌مدرن.

**سارا السادات نوری**
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
s.nouri@alzahra.ac.ir

**زهرا رهبرنیا**
دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

---

**تاریخ دریافت:** ۱۳۹۹-۰۶-۱۰
**تاریخ پذیرش:** ۱۳۹۹-۰۹-۰۷

---

1-DOI: 10.22051/PGR.2020.32911.1084

## مقدمه و بیان مسئله

رویدادهای جهانی سال ۱۹۸۹ و پس از آن، اتحاد دو آلمان، فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، افزایش قراردادهای تجاری جهانی، تحکیم بلوک‌های تجاری و دگرگونی چین به‌سوی اقتصاد سرمایه‌داری، اوضاع جهان هنر را به‌شدت تغییر داد و هنر به دوران تازه‌ای گام نهاد. دورانی که در آن دیگر دل‌بستگی به هنر والا و ایدهٔ هنر برای هنر جایگاهی ندارد (تشکری،۱۳۹۰: ۱). این شرایط جدید به‌عنوان دوران پست‌مدرن مطرح شده است که با به چالش‌کشیدن مفاهیم استوار هنر والا و تغییر معنای هنر و البته زیبایی‌شناسی برگرفته از کانت[۲] دوران جدیدی را ساخت که عاری از یک نظام غالب فکری و تعریف مطلق است و با این اتفاق، تمامی تعاریف از مکتب‌ها و سبک‌های گوناگون هنری شکلی جدید به خود دید.

یکی از شاخه‌های هنر این دوران جدید، هنر تعاملی است که ایدهٔ ابتدایی آن را هنرمند مطرح کرده و سپس به‌واسطهٔ حضور و مشارکت مخاطب به پیش می‌رود. این مقاله حضور تاریخ پیشین و تجربیات شکل‌گرفته در گذشتهٔ آثار هنری جدید را بررسی و آثار و نشانه‌های آن را در انواع هنرهای جدید جست‌وجو می‌کند، همچنین سعی در پاسخ به این مسائل است که تاریخ هنر قبل از هنر جدید چگونه بر شکل‌گیری درک هنری جدیدتر تأثیرگذار است، نیز از منظر دانتو، هنر پس از مرگ هنر، چه نمایی یافته است، زیرا به نظر می‌رسد بدون داشتن تجسمی ذهنی از تجربیات اعمال‌شده، شکل جدیدی از پدیده درک‌شدنی نیست.

در دنیای جدید، با ظهور ابزار و رسانهٔ جدید و پیشرفت روزبه‌روز تکنولوژی و ارتباط مؤثر اینترنتی، پدیدآمدن سبک‌های جدید در خلق آثار هنری مشاهده می‌شود که به اشکال مختلفی چون هنر دیجیتالی، هنر نور، هنر ابزارآلات و ماشین‌آلات اکتشافی و... در حال اجرا هستند. اما آنچه اثر هنری را خلاقانه جلوه می‌دهد، ارتباط مؤثر با مخاطب اثر است، به‌گونه‌ای که در هنر تعاملی است. پس به‌منظور ارتباط بهتر با مخاطب، ضروری است هنرمند هنر جدید، راه‌های ارتباطی را خوب شناخته و راه‌حل‌هایی مؤثر برای درگیرکردن مخاطب با اثر هنری بیابد.

هدف این مقاله تحلیل نظریات دانتو (عالم هنر) در خصوص هنر جدید است که از منظر زیبایی‌شناسانه در جایگاهی ویژه قرار دارد و تعاریف قدیمی از هنر را متحول کرده است. در این مقاله فرضیه‌های زیر مطرح می‌شود: ۱. آگاهی مخاطب از پیشینهٔ تاریخی یک پدیده یا فرایند خلق اثر هنری، در ارتباط اثر هنری جدید با مخاطب جدید، نقشی سازنده دارد و مخاطب قادر به برقراری ارتباطی بهتر با اثر جدید خواهد بود؛ ۲. نظریهٔ عالم هنر آرتور دانتو، می‌تواند مواجهه مخاطب با هنر جدید را در حال حاضر معنا کند.

طبق نظریهٔ دانتو، اثر هنری جدا از گذشتهٔ هنری خود نیست و باید تاریخ پیشین تولید هنری در خلق هنری جدید با مدیایی جدید در نظر گرفته شود. نظریهٔ دانتو می‌تواند در ایجاد ارتباط مؤثر هنرمند با مخاطب سهیم باشد، ضمن پاسخ به این پرسش که چه ضرورتی ما را به بررسی نظریات تاریخی هنر برای رسیدن به هنر جدید وامی‌دارد.

## روش پژوهش

روشی که برای مطالعهٔ این پژوهش انتخاب شده است، جمع‌آوری منابع به روش کتابخانه‌ای و بر پایهٔ توصیفی‌تحلیلی است. روش تحلیل اطلاعات به‌صورت کیفی بوده که با بررسی و مطالعهٔ منابع و مقالات و نمونه‌های تصویری موجود انجام گرفته است و اطلاعات جمع‌آوری‌شده بر روی دو اثر منتخب هنر تعاملی بررسی شده است.

## پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ هنر تعاملی، کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده است، به‌عنوان پیشینهٔ تحقیق ابتدا به چند اثر از دکتر رهبرنیا در خصوص هنر تعاملی اشاره می‌شود: مقالهٔ «تأثیر رسانه‌های نوین بر تعاملی‌شدن هنر جدید با رویکردی به نظریهٔ هنر در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی» و مقالهٔ «مبادی پدیدارشناسی هرمنوتیک در چیدمان تعاملی «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد» اثر ارنستو نتو»، نیز «هنر تعاملی به‌مثابهٔ یک متن با اشاره به یکی از آثار تعاملی به نمایش درآمده در بینال ونیز ۲۰۱۱ اثر نورما جین» و «پیوستار زمانی‌مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونهٔ فرهنگی»، «پژوهشی در تعریف و تحدید انواع هنرهای مشارکتی». از آثار آرتور دانتو نیز مطالب زیر مطالعه شد: «برخوردها و بازتاب‌ها: هنر در تاریخ معاصر»، «مریم آینده: مقالاتی در باب هنر» و «عجایب غیرطبیعی: مقالاتی در باب فاصلهٔ بین هنر و زندگی». در زمینهٔ فلسفه نیز می‌توان به «نیچه به‌مثابهٔ یک فیلسوف»، «میتراییسم و اخلاق‌گرایی» و «ارتباط با جهان: مفاهیم اساسی فلسفه» اشاره کرد. مریم مقصودلو و سیدمهدی نورانی نیز در بخشی از مقالهٔ «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب (باهاوس) آلمان» به موضوع فرم هنری اشاره کرده است، فرمی که عناصر تشکیل‌دهندهٔ اثر را مرتبط می‌کند.

**تاریخ از منظر دانتو**

تاریخ، اتفاقات و پیشامدهای عام و خاصی است که در بستر زمان شکل گرفته است. با این تفکر که همیشه ریشهٔ تاریخ در گذشته قرار دارد؛ بنابراین در هر پیشامد جدیدی می‌توان آثار و نشانه‌ایی از تاریخ را مشاهده کرد. آنچه در عصر حاضر سؤال‌ها و تعاریف بسیاری را شامل شده، همانا چیستی هنر است. تاریخ جدید و جامعهٔ جدید، تعاریفی نو از هنر ارائه می‌کند و یکی از فلاسفه‌ای که در این خصوص پژوهش کرده است، آرتور کلمن دانتو است.

علایق آرتور دانتو در حوزهٔ فلسفه و زیباشناسی بوده و در این زمینه مقالات و کتب متعددی نوشته است. آرتور سی دانتو در سال ۱۹۷۳ راجع به تأثیر مقتضیات نهادی در هنر انگاشتن یک پدیده می‌گوید: «اثر تا وقتی که جایی در عالم هنر برایش تعیین نشود هنر به شمار نمی‌آید، اما این جایگاه خود نتیجهٔ تاریخ پیشین تولد هنری هم به‌طور کلی هم توسط هنرمندی خاص است. هنر امروز از رهگذر رابطهٔ خود با هنر دیروز تعریف می‌شود» (خزایی، ۱۳۸۶: ۲۴).

از نظر وی در این دوران هنرمندان چنان آزادند که حتی می‌توانند از همهٔ سبک‌ها و روش‌های تاریخی گذشته نیز استفاده کنند و آثار هنری معاصر حتی می‌توانند شبیه به هر اثری در سده‌های گذشته باشند. کثرت‌گرایی دوران معاصر آن‌چنان قدرتمند عمل می‌کند که آثار هنری همهٔ فرهنگ‌های دیگر و حتی اقوام بدوی را نیز در خود می‌پذیرد (تشکری، ۱۳۹۰: ۳). آنچه در آرای دانتو به چشم می‌خورد، بیان‌های متعدد از تاریخ است. حتی در جایی که وی از پایان هنر سخن می‌راند، این تاریخ است که به دوران جدیدی وارد می‌شود و تاریخ جدید در مقابل تاریخ گذشته معنا می‌شود.

دانتو در زمینهٔ هنر قرن بیستم، در زمانه‌ای که هنر و فلسفه بسیار به هم نزدیک شده‌اند، الگوی پژوهش خود را از خصیصهٔ فلسفی و نظری هنر آوانگارد گرفته است. او معتقد است، هرچند ارتباط اصلی و مرکزی هنر آوانگارد از آغازش همین مسئلهٔ چیستی هنر بوده است، این وظیفه‌ای بوده که در سال ۱۹۶۴ هنرمندانی مانند اندی وارهول[۳] انجام دادند. چنین نقدی کلیت هنر را در مقام یک نهاد اجتماعی مورد خطاب قرار می‌دهد، بنابراین خرده نظام هنر با جنبش‌های آوانگارد تاریخی به‌مرحلهٔ خود نقادی رسید.

مثلاً دادائیسم[۴]، یعنی رادیکال‌ترین جنبش آوانگارد اروپا، مکاتب پیش از خود را نقد نمی‌کند، بلکه هنر و سیر تحولی آن را به‌عنوان نهادی در جامعهٔ بورژوایی نقد می‌کند (تشکری، ۱۳۹۰: ۱۰). چنین پیوستگی در عصر جدید تا حدودی متزلزل شده و دلیل آن به‌وجودآمدن سبک‌های بسیار زیاد و شبیه به یکدیگر است که دیگر به نقض یا نقد دیگر سبک‌ها روی نمی‌آورند، بلکه تحت عنوان هنر جدید هر یک به جلو رانده می‌شوند. همواره در تاریخ هنر، سبک‌هایی که در پی یکدیگر شکل می‌گرفتند، به‌نوعی در نقض سبک قبلی، آمادهٔ ارائهٔ مانیفست و کلام خود بودند که این رویه در دوران جدید تغییر کرد. در این دوران دربارهٔ عنصر فعال تلفیق و به‌کارگیری دستاوردهای دیگر سبک‌ها برای شکل‌دادن سبک جدیدتر بحث شد.

آرتور دانتو پاپ آرت را آغازگر دورهٔ پساتاریخی (۱۹۶۴) می‌خواند، سالی که هنر مدرنیسم با طرح پرسش «هنر چیست؟» مهر پایان را بر دورهٔ مدرن می‌زند: «این دوره در حدود ۱۹۶۴ روی می‌دهد، زمانی که مشخص شده بود که تعریف فلسفی از هنر، مستلزم هیچ‌گونه امر ضروری سبک‌شناختی نیست؛ به‌طوری که هر چیزی می‌تواند اثر هنری به‌شمار آید. ما [با این دیدگاه] وارد آن دوره‌ای می‌شویم که من دورهٔ پساتاریخی می‌نامم» (Danto, ۱۹۹۷: ۴۶-۴۷).

«هر چیزی می‌تواند اثر هنری باشد و هیچ راه ویژه‌ای برای نگاه‌کردن به آثار هنری وجود ندارد و هر کسی می‌تواند هنرمند باشد» (Ibid: ۹۰). تاریخ هنر در منظر دانتو تفسیری از تاریخ دیالکتیکی هگل است و بر این اعتقاد استوار است که تاریخ مشخص و معینی که در هنر غرب موج می‌زند، به‌همان صورتی که هگل برشمرده، به پایان خود رسیده و دورانی جدید آغاز شده است. بینش دیالکتیکی[۵]، یکی از ابزارهایی است که هگل[۶] با استفاده از آن تکامل تاریخ را توجیه می‌کند.

هگل معتقد است در هر عصر نوعی وحدت مستقل وجود دارد. هر دوره اندیشهٔ اصلی خود را تا آخرین حد ممکن رشد می‌دهد و سپس اضدادش به وجود می‌آیند. یکی از انواع تاریخ یا تاریخ‌نگاری که هگل مطرح می‌کند تاریخ فلسفی یا فلسفهٔ تاریخ است و به این معناست که «تاریخ باید تأثیری ژرف در برداشت از رویدادها داشته باشد و برای کاربرد عقل در تاریخ بشر باید به مطالعهٔ سیر رویدادها پرداخت» (مسلمی، ۱۳۹۱: ۳۶).

آنچه از این گفتار برمی‌آید کاربرد عقل برای تاریخ است تا بتوان از آن طریق به تکامل در تاریخ رسید. بر طبق گفتار دانتو، برای هویت‌بخشیدن به یک اثر لازم است نظریه‌ای خاص اعمال شود. درست در این لحظه است که هنر خلق می‌شود و قبل از ارائهٔ نظریه، خلق هنر امکان‌پذیر نیست، «برای اینکه اثر هنری به‌عنوان بخشی از عالم هنر دیده

شود، شخص باید به مقدار زیادی بر نظریهٔ هنری و نیز به مقدار قابل‌توجهی بر تاریخ نقاشی معاصر اشراف داشته باشد» (Danto, ۱۹۶۴: ۵۸۱).
دانتو در کتاب پس از پایان هنر، سیر هنر در تاریخ را به چهار دوره تقسیم می‌کند: الف. دورهٔ دینی و اسطوره‌ای از آغاز تا حدود (۱۴۰۰م): خصایص این دوره شامل فقدان نگرش زیبایی‌شناسانه به آثار هنری است و آثار هنری بیشتر از این جهت حائز اهمیت هستند که مسائلی از قبیل مذهب، اجتماع، سیاست و غیره را در خود جای داده‌اند؛ ب. دورهٔ رنسانس از (۱۴۰۰ تا ۱۸۰۰م): این دوره تحت سیطره و سلطهٔ آشکار اندیشه‌های جورجیو وازاری است، چرا که بازنمایی عینی جهان خارج به‌عنوان مهم‌ترین خصیصهٔ این عصر ذکر می‌شود. باید گفت که فردیت هنرمند در این عصر در حال شکل‌گیری است؛ ج. عصر پیدایی و زوال هنر مدرن (عصر مانیفست‌ها) از (۱۸۸۰ تا ۱۹۶۴م): در این عصر با ظهور رسانه‌های جدید هنر (عکاسی و سینما) الگوی جورجیو وازاری در بازنمایی عینی جای خود را به بازنمایی انتزاعی داده است؛ د. هنر معاصر یا هنر پساتاریخی از (۱۹۶۴م) به بعد: از وجوه مهم این دوره ادغام هنر و زندگی است. بدین معنا که مرزها میان هنر و زندگی از میان برداشته می‌شود و از این پس هر امری می‌تواند صرفاً به‌دلیل مقبولیت «عالم هنر» به عرصهٔ هنر راه یابد (شریف‌زاده، ۱۳۹۱: ۵۷- ۵۶).
از این سخن این‌گونه برمی‌آید که در هنر جدید مرز زندگی و هنر با بیانی از ایده‌های خاص و مخاطبانی جدید مشخص می‌شود و هنربودن یک اثر، برچسبی است که در وهلهٔ اول هنرمند، بعد مخاطب یا جامعه بر اثر می‌زند. پس در صورتی اثری هنر تلقی می‌شود که عنوان هنر بر آن اثر نهاده شود. در ادامهٔ مقاله تعریفی مختصر از هنر تعاملی[۷]، یکی از شاخه‌های هنر جدید ارائهٔ می‌شود تا انطباق آرای دانتو بر آن مشخص شود.

## هنر تعاملی

در آغاز قرن بیستم، به‌تدریج ضرورت اصلاح وضعیت هنرمند و تماشاگر احساس شد. وضعیتی که در آن مخاطب همواره در پیوند با یک نقش عینی و ذهنی مجهول دیده می‌شد. در دنیای جدید و با ظهور انواع فناوری، دیگر اشکال قبلی ارتباط هنری پاسخ‌گوی نیازهای مخاطب و هنرمند نبودند، بلکه نیاز به یک تعامل متقابل در دنیای جدید احساس می‌شد که در آن هم هنرمند و هم مخاطب، در فرایند ساخت و بهره‌وری از اثر، مشارکت فعال داشته باشند (رهبرنیا و مصدری، ۱۳۹۴: ۲۲۷).
هنر تعاملی شاخه‌ای از هنر جدید است که اساس آن بر دعوت‌کردن مخاطب در فرایند شکل‌گیری اثر است، گونه‌ای خاص که مبنای آفرینش اثر هنری در آن تعامل و ارتباط میان مخاطب و اثر هنری است. یک اثر هنری فقط در صورتی تعاملی است که تصور کند کنش‌های کاربران آن است که به پدیدآوردن نمایشگری آن کمک می‌کند. کنش فیزیکی و واقعی مخاطبان در هنر تعاملی که منجر به تغییر نمایشگری اثر می‌شود، مهم‌ترین ویژگی این‌گونه هنر است. بر این اساس می‌توان هنر تعاملی را گونه‌ای هنری دانست که در آن مخاطب می‌تواند نمایشگری اثر را تغییر دهد (جهانگیری و امامی‌فر، ۱۳۹۶: ۵۵-۶).
هنر تعاملی به درگیرکردن مستقیم مخاطب توجه می‌کند و بدون همکاری و مشارکت او تعاملی برای نمایش ایدهٔ هنرمند شکل نمی‌گیرد. نمایش ایده نیز در اکثر مواقع، به کمک تکنولوژی میسر می‌شود. عالم هنر از نظر دانتو، پیش‌زمینهٔ تئوریکی را فراهم می‌آورد که به اتکای آن هنرمند چیزی را که به نمایش می‌گذارد هنر می‌نامد. وارهول با جعبه‌های بریلو نشان داد که هر چیزی اگر زمینه و نظریهٔ مناسب داشته باشد، می‌تواند اثر هنری باشد. به‌عبارت دیگر، اثر هنری، شیئی است که اندیشه یا تفسیر مناسب خود را در پشت سر دارد و این تفسیر در کلیتی به نام عالم هنر جای دارد. اشیا بدون این تئوری‌ها و تاریخ عالم هنر، آثار هنری نخواهند بود.
هنرمند و اثر هنری و مخاطبانش، در این پیش‌زمینهٔ نظری یا بافت فرهنگی و تئوریکی شریک هستند که اجازه می‌دهند شیئی، اثر هنری تلقی شود. در حقیقت، «از طریق رسانه‌ای فیزیکی، اندیشه‌ها یا عواطف با هم ارتباط می‌یابند» (شریف‌زاده و بنی‌اردلان، ۱۳۹۱: ۱۱۸). از این سخن این‌گونه برمی‌آید که دانتو، به‌منظور برقراری بیشتر ارتباط اثر هنری با مخاطب به جایگاه زمینهٔ تئوری و طرح نظریه توجهی ویژه دارد و به رسانهٔ فیزیکی اشاره می‌کند. این رسانه در هنر تعاملی ارتباط بیشتر اثر با مخاطب را طلب می‌کند و این آن چیزی است که دانتو در نظریاتش عنوان کرده است: ارتباط اندیشه‌ها یا عواطف با یکدیگر. هنر تعاملی هم بر پایهٔ مشارکت و ارتباط شکل گرفته و سخنان دانتو در خصوص چگونگی هویت‌یافتن شیء به‌عنوان اثر هنری، در عالم هنر تعاملی می‌گنجد.

**تحلیل بصری دو اثر هنری تعاملی از منظر دانتو**

کارول[8] در خصوص نظریهٔ دانتو این‌گونه مطرح می‌کند: نظریهٔ دانتو عناصری از کارکردگرایی، روندگرایی و تاریخ‌مداری یعنی نوعی از تعریف تلفیقی را به نمایش می‌گذارد، به‌گفتهٔ آرتور دانتو (۱۹۹۷) اثر هنری باید در وهلهٔ نخست، دربارهٔ چیزی باشد و در وهلهٔ بعد فضای آن را انتقال دهد. همچنین در جمع‌بندی نظریهٔ دانتو می‌گوید: «چیزی اثر هنری است که اگر و فقط اگر نخست موضوعی سوژه داشته باشد، دوم دربارهٔ موضوع دیدگاه یا نقطه‌نظری به دست دهد (سبک داشته باشد)، سوم از طریق حذف بلاغی (به‌طور کلی استعاره) بیان شود، چهارم این حذف، در جای خود مخاطب را در پرکردن آنچه حذف شده است، دخالت دهد (تفسیر) و پنجم، تفسیرهای اثر مورد بحث و نتیجهٔ تفسیرهای آن نیاز به بستر تاریخی‌هنری داشته باشند.» (خزایی، ۱۳۸۶: ۲۵) آنچه دانتو مشخصاً در باب اثر هنری بیان داشته وجود پررنگ بستر تاریخی است.

«هنگامی‌که بر آن شدم تا به آغازگاه فلسفهٔ هنر بپردازم، دریافتم که ضروری است تا در فلسفهٔ هنر خود، بیشتر با نمونه‌های شاخص و برجستهٔ هنری که می‌یابم، سر و کار داشته باشم.» (Danto, ۱۹۹۷: ۵) به‌همین دلیل است که آرتور دانتو در نقد هنری خود به‌خصوص در کتاب دگرگونی شیء عادی، مثال‌های بسیاری از آثار مختلف هنری از جمله جعبه‌های بریلوی اندی وارهل، سقوط ایکاروس اثر پیتر بروگل[9] و تختخواب به‌هم‌ریختهٔ رائوشنبرگ[10] آورده است. آثاری این‌چنین در ذهن مخاطبان نقش بسته شده و سال‌های بسیاری به‌عنوان اثر هنری مطرح شده‌اند.

همچنین در خصوص آثار هنری متأخر و وقوع مرگ هنر، از نظر دانتو، اندی وارهول با آثاری که خلق کرد سعی در نمایش چیستی و پرسش از ذات هنر داشت و با این آثار جریان‌های هنری زمانه‌اش را به‌سمتی سوق داد که به پایان هنر منجر شد. پایانی که به موجب آن دیگر هیچ مکتب جدیدی مانند گذشته نمی‌تواند در تاریخ هنر جریان‌ساز شود. از نظر دانتو کاری که اندی وارهول انجام داد، طلیعه‌ای برای ظهور هنر پست‌مدرن بود (تشکری، ۱۳۹۰: ۱۰). پست‌مدرنیسم آزاد است که نه تنها از تصاویر و پدیده‌های گذشته بهره می‌گیرد، بلکه با ترکیب آن‌ها در متنی جدید، مفهوم آن‌ها را نیز به‌طور اساسی تغییر می‌دهد (رهبرنیا، ۱۳۹۶: ۶۸).

در دوران پساتاریخی هنر، برخلاف دوره‌های ماقبل، اثر هنری لازم نیست رسانه یا مدیوم و واسطهٔ انتقال باشد؛ به‌عبارت دیگر، اثر هنری لازم نیست که منعکس‌کنندهٔ زیبایی یا اخلاق (یونانی باستان) یا ابراز نبوغ فردی (کانت) یا سرسپردگی به خداوند (قرون وسطی) باشد؛ بلکه اثر هنری، خود اثر هنری است، بدون حمل و سرسپردگی به هر مفهوم دیگر نامربوط به خودش (شریفزاده و بنی‌اردلان، ۱۳۹۱: ۱۲۱).

آرتور دانتو تحقیقات نظری خود را بر پایهٔ تعهد و ضرورت تفکر در راه و روشی جدید بنیان نهاد و این تحقیقات، با هنر و فلسفهٔ دورانش گره خورد. «مفهوم موردنظر دانتو از هنر، ظرفیت هنر و تاریخ هنر به‌واسطهٔ سنت فلسفی‌ای شکل گرفته است که از افکار هگل امتداد یافته است» (Danto, ۱۹۹۷: ۵۳). بار دیگر، با استناد به دایرةالمعارف فلسفهٔ استنفورد، تعریف دانتو در چند جایگاه تأویل‌پذیر است: تنها و تنها چیزی اثر هنری خوانده می‌شود که ۱. موضوع داشته باشد؛ ۲. دربارهٔ آن رویکرد یا نقطه‌نظر (سبک) ارائه کند؛ ۳. از طریق انداختگی بیانی (عمدتاً استعاری) مخاطب را درگیر مشارکت در پرکردن این جای خالی کند؛ ۴. جایی که اثر تحت پرسش و تفاسیر متعلق به آن نیازمند یک زمینهٔ تاریخ هنری باشد (شرط لازم)؛ ۵. چیزی است که تعریف موجود را نهادی می‌کند (بهارلو، ۱۳۹۳: ۶).

**تصویر۱. توشی یوکی اینوکو، اثر تعاملی گرداب، گالری ملی ویکتوریا ( ۱۵ آوریل ۲۰۱۸-۱۵دسامبر ۲۰۱۷) ملبورن، استرالیا (URL4)**

آثـار هنـری بـزرگ آن‌هایـی هسـتند کـه عمیق‌تریـن تأمـلات را برمی‌انگیزنـد و برخـورد صـرف زیبایی‌شـناختی بـا آن‌هـا مخاطـب را کامـلا از مواجهـه بـا آنچـه هنـر را محـور نیازهـای روحـی انسـان می‌سـازد، بـاز مـی‌دارد (شـریف‌زاده، ۱۳۹۱: ۵۴). اولیـن اثـر هنـری تحلیل‌شـده در ایـن مقالـه، یـک اثـر تعاملـی دیجیتالـی اسـت کـه بـر پایـهٔ تکنولـوژی، حضـور اساسـی مخاطـب و حـس زیبایی‌شناسـانهٔ برگرفتـه از طبیعـت اسـتوار اسـت.

اینوکـو[11] در توکوشـیما، یکـی از بنیان‌گـذاران اسـتودیوی هنـری ژاپـن تیـم لـب[12]، جایـی نـه چنـدان دورتـر از تنگهٔ ناروتـو بـزرگ شـد، مکانـی کـه ماهی‌گیـران و همچنیـن شـنا را تماشـا می‌کـرد. آشـنایی و شـیوهٔ ارتبـاط اینوکـو بـا طبیعـت، دلیـل اسـتفادهٔ او را از نقش‌هـای مختلـف طبیعـی در آثـارش توضیـح می‌دهـد. او می‌گویـد: «بـا اسـتفاده از باغ‌هـای قدیمـی و جنگل‌هـای قدیمـی، یـک زیسـتگاه طبیعـی بـدون اعمـال هرگونـه عناصـر طبیعـت بـدون تغییـر و یـا اضافه‌کـردن سـاختیم، مـا فقـط نـور متحـرک بـرای ایجـاد هنـر دیجیتـال تعاملـی اضافـه کردیـم، بـدون ایجـاد هرگونـه آسـیب بـه طبیعـت. امـا در عیـن حـال بازدیدکننـدگان بخشـی از ایـن آثـار هنـری فوق‌العـاده جدیـد هسـتند کـه در طبیعـت وجـود دارد. طبیعـت مخالـف انسـان نیسـت، طبیعـت و انسـان متحـد هسـتند و هیـچ مـرزی ندارنـد» (**URL3**).

حرکـت اصلی‌تریـن نقـش سـازندهٔ ایـن اثـر اسـت. در صـورت سـکون هیـچ نقشـی بـه جریـان نمی‌افتـد و تنهـا بـا حرکت‌هـای مخاطبـان ایـن اثـر اسـت کـه می‌تـوان جریان‌هـای سـیال نـور را مشـاهده کـرد. بـا توجـه بـه تعریـف هنـر تعاملـی، در ایـن اثـر نقـش اصلـی بـر عهـدهٔ مخاطبـان اسـت کـه بایـد در اتـاق بـه سـمتی راه برونـد تـا بتواننـد جریـان گـرداب را بـه راه اندازنـد. طبیعـت و مخاطبـان در ایـن اثـر هنـری به‌صـورت مشـترک ایفـای نقـش می‌کننـد.

بـا توجـه بـه برداشـت‌هایی از طبیعـت کـه همانـا دیـدن جریانـات سـیال آب، حرکـت پلانکتون‌هـا[13] و شـکل‌گیری امـواج اسـت، اثـر هنـری قابل‌درکـی خلـق شـده اسـت. امـا جـدا از آشـنایی بـا امـواج و خطـوط گردابـی آب‌هـا آن چیـز دیگـری هـم کـه مدنظـر قـرار می‌گیـرد، نزدیکـی ایـن حرکت‌هـا بـه برخـی ضـرب قلم‌هـا و آثـار متعـدد هنـری اسـت کـه بی‌شـک نمی‌توانـد بی‌ربـط باشـد. هـر بیننـده‌ای بـا دیـدن (تصویـر۴) می‌توانـد جریـان سـیال رنگ‌هـا و تشکیل‌شـدن دوران مختلـف ضـرب قلمـی را ببینـد و حتـی رنـگ آبـی کـه در ایـن تصویـر آسـمان اسـت، بـه رنـگ انتخاب‌شـدهٔ اثـر گـرداب شـباهت دارد.

بـر طبـق گفتـار آرتـور دانتـو، داشـتن حافظـهٔ تاریخـی در بسـتر زمـان سـپری شـده، می‌توانـد همچـون جرقـه‌ای باعـث بـه ثمـر رسـیدن ایـده‌ای شـود یـا حتـی در صـورت قطع‌بـودن هرگونـه ارتبـاط خالـق اثـر تعاملـی بـا اثـر تاریخـی، بیننـده متوجـه شـباهت‌های موجـود شـده و فضـای جدیـد ساخته‌شـده را بـا درک تاریخـی خـود از آثـار هنـری قدیمی‌تـر در هـم آمیـزد. در زمینـهٔ هنرهـای جدیـد می‌تـوان آزادی‌هـای جدیـدی را هـم تجربـه کـرد و ایده‌هـای متفاوتـی را مطـرح کـرد.

اینستالیشـن گـرداب در نشـنال گالـری ویکتوریـای ملبـورن اسـترالیا تـا آوریـل سـال ۲۰۱۸ برقـرار بـود و توسـط تیـم لـب انجـام شـد. هنگامی‌کـه فـرد مخاطـب حرکـت می‌کنـد، یـک نیـرو در آن جهـت اعمـال می‌شـود، در نتیجـه یـک جریـان اتفـاق می‌افتـد. یـک جریـان سـریع رخ می‌دهـد، پدیـدهٔ چرخـش به‌علـت تفـاوت در سـرعت جریـان اطـراف آن تولیـد می‌شـود، گـرداب ایجـاد می‌شـود (تصاویـر۱و ۲ و ۳). جریـان در آثـار هنـری به‌صـورت ذرات متعـدد پیوسـته بیـان شـده و تعامـل بیـن ذرات محاسـبه شـده اسـت. خطـوط بـر اسـاس مسـیرهای ذرات کشـیده شـده‌اند. انباشـت خط‌هایـی کـه کار را نشـان می‌دهنـد، سـپس «مسـطح» می‌شـوند. فـرد سـریع‌تر حرکـت می‌کنـد، نیرویـی قوی‌تـر در آن جهـت اعمـال می‌شـود. اگـر فـرد در حـال حرکـت نیسـت یـا افـراد بیشـتری وجـود ندارنـد، هیـچ جریانـی رخ نخواهـد داد و هیچ‌چیـز در فضـا حضـور نخواهـد داشـت.

توجـه ایـن هنرمنـد بـه طبیعـت و به‌کارگیـری نورهـای

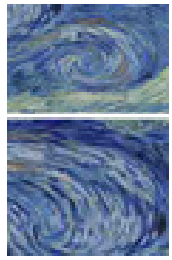
**تصویر۲. توشی یوکی اینوکو، اثر تعاملی گرداب، گالری ملی ویکتوریا (۱۵آوریل ۲۰۱۸-۱۵دسامبر ۲۰۱۷) ملبورن، استرالیا (URL4)**

**تصویر۳. توشی یوکی اینوکو، اثر تعاملی گرداب، گالری ملی ویکتوریا ( ۱۵ آوریل ۲۰۱۸- ۱۵دسامبر ۲۰۱۷) ملبورن، استرالیا (URL4)**

**تصویر۴. ونسان ونگوگ، شب پرستاره، ۱۸۸۹، رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ هنر مدرن نیویورک (URL1)**

سیال ضمن حرکت، تداعی‌گر حرکات قلم‌موی نقاش هلندی ونسان گوگ است (تصویر۴). از نظر نگارندگان حس زیبایی‌شناسانهٔ مشترکی بین این دو اثر نمایان است. تجربهٔ دیداری آثار در بستر تاریخ می‌تواند در ضمیر ناخودآگاه نقش ببندد و با افزودن تغییرات همچنین پیشرفت‌های تکنولوژی با مفاهیم هنر جدید پیوند داشته باشد. در جدول زیر، وجوه مشترک این دو اثر آورده شده است:

اثر تعاملی دیگری که تحلیل می‌شود با نام «چگونه بدن ما هنر را الهام می‌بخشد؟» نام دارد. اثر پیش رو بازدیدکنندگان را دعوت می‌کند تا با مجسمه‌های مجازی که روی صفحه می‌بینند، آشنا

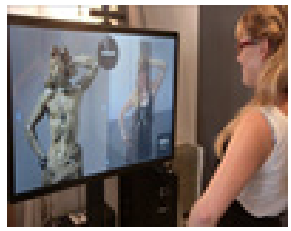
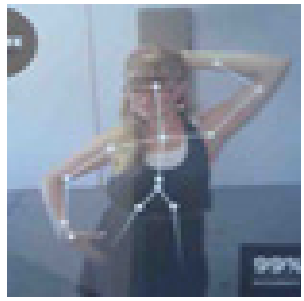
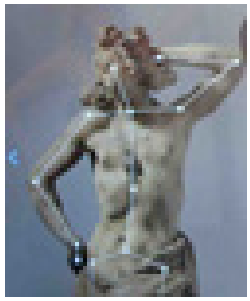
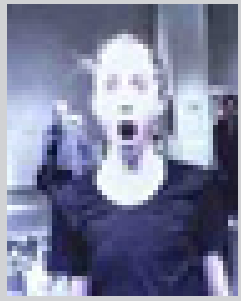
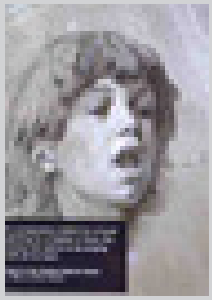
| بخشی از اثر هنری تعاملی | بخشی از اثر هنری قبل از پست‌مدرن | نکات مشترک دو اثر |
|---|---|---|
| |  | ۱. احساس مشترک ضرب قلم<br>۲. رنگ مشترک<br>۳. ایجاد اسپیرال‌ها و مارپیچ‌های مشابه<br>۴. برداشت شخصی از طبیعت<br>۵. حرکت به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر تصویر |

**جدول۱. شباهت‌ها و تمایزات اثر تعاملی و اثر هنری تاریخی(منبع: نگارندگان)**

شوند. از جملهٔ مجسمهٔ مرمری ورزشکار روم باستان، چهرهٔ سرامیکی هانیوا، مجسمهٔ چوبی آفریقایی و سر برنزی اثر رودن. این اثر، بازدیدکنندگان را توانا می‌کند از بدن‌های خود برای ایجاد ارتباط با آثار هنری استفاده کنند. در اولین فعالیت، بیان چهرهٔ بازدیدکننده با کارهای هنری در مجموعهٔ CMA با استفاده از نرم‌افزار تشخیص چهره سازگار است. نقاط گردشی در تصویر بازدیدکننده با نقاط پایه‌ای در پایگاه داده از ۱۸۹ اثر هنری فهرست‌شده مقایسه می‌شود (**URL2**). در نهایت نزدیک‌ترین شباهت انتخاب می‌شود.

در فعالیت دوم، از بازدیدکنندگان خواسته می‌شود موقعیت فیزیکی تصویر مجسمه‌ای را تقلید کنند که روی صفحه نمایش داده می‌شود. از طریق استفاده از سنسورها، بازدیدکنندگان «ارزیابی» می‌شوند. این فعالیت‌ها شامل یک جنبه از طنز و تشویق بازدیدکنندگان برای تعامل با آثار هنری برای سرگرم‌کردن آن‌هاست. اگرچه فقط یک نفر می‌تواند در هر فعالیت در یک زمان شرکت کند، این لنز به‌طور طبیعی گروهی از افراد را تماشا می‌کند (**URL2**). گالری‌ها به‌منظور ایجاد ارتباط بیشتر با مخاطبان، با استفاده از هنر تعاملی می‌توانند به‌خوبی به این مهم دست یابند. در این اثر، مخاطبان با آثار هنری بسیاری که در گذشته ساخته شده‌اند آشنا شده و سعی در ایجاد ارتباط دارند. تعامل انجام‌شده میان تصاویر هنری و مخاطب به‌همراه خصیصهٔ سرگرم‌شدن هویت اصلی این اثر را نشان می‌دهد (جدول ۲).

دانتو در مقالهٔ «دنیای هنر» می‌گوید: «آنچه در پایان بین جعبه‌های بریلو و یک اثر هنری که شامل چنین جعبه‌ای است، تفاوت ایجاد می‌کند یک نظریهٔ خاص هنر است. همین نظریه است که آن را در عالم هنر برمی‌کشد و آن را از انحلال در شیء واقعی مصون می‌دارد» (Danto, ۱۹۶۴: ۵۸۱). اذعان به انجام کار هنری و بیان صحیح ایده با ابزار مناسب، اثر هنری جدید را خلق می‌کند. انسان نمی‌تواند منفک از تجارب دیداری خود به تصاویر جدید دست یابد؛ درست مانند رؤیای در خواب که تنها می‌توان تجارب بصری کسب‌شده در طول زمان را به‌گونه‌ای تغییریافته دید. این تجربهٔ تاریخی لازمهٔ شکل‌گرفتن مسیرهای متعدد هنر جدید است و به اعتقاد نگارندگان، کسب تجربیات بصری، مفهومی و زیبایی‌شناسانهٔ دوران مدرنیسم و ماقبل از آن می‌تواند به شکل‌گیری و جهت‌دادن فرم‌های جدید هنری منجر شود.

| اثر تعاملی | مخاطب | تصویر اثر هنری قبل از پست‌مدرن |
|---|---|---|
|  |  |  |
| |  |  |

**جدول۲. ارتباط اثر تعاملی با مخاطب بر اساس تصویر هنری تاریخی(URL2)**

**تصویر۵. الکساندر جی (۲۰۱۴) گالری یک، موزهٔ هنر کلیولند، کیوریتور: ژورنال موزه[۱۴]**

## نتیجه‌گیری

هنر تعاملی شاخه‌ای از هنر جدید است که به مشارکت مستقیم مخاطب بستگی دارد. تکنولوژی راه را برای ارتباط مخاطب و ایدهٔ هنرمند هموار می‌کند؛ مانند اثر هنری بحث‌شده در این مقاله که تکنولوژی و حرکت مخاطب، دو رکن جدایی‌ناپذیر است. آرتور دانتو در ارائهٔ نظریهٔ خود از وجود بستری از تاریخ حرف به میان آورده که در روند شکل‌گیری هنر پست‌مدرن حس می‌شود. دانتو در خصوص وجودداشتن اثر هنری عناوینی چون سوژه، سبک، بیان استعاری، تفسیر، وجود بستر تاریخی برای تفاسیر گفته شده را برمی‌شمرد که اثر هنری را تعریف می‌کند. در این مقاله سعی شده تا موضوع تاریخ بررسی شود و نقش پررنگ گذشتهٔ تاریخی‌هنری برای شکل‌گیری هنرهای جدیدی چون هنر تعاملی مطرح شود؛ زیرا می‌توان به کمک تجارب طی‌شده در زمان، ارتباط مؤثر مخاطب با اثر هنری جدید را بهبود بخشید یا درک بهتری از مفاهیم و نشانه‌های هنر جدید یافت. با مرگ هنر همهٔ تعاریف بنیادین هنر، آنچه بود به کنار گذاشته شد و زیبایی‌شناسی جدید در خصوص هنر مطرح شد. در این دوران هر کسی می‌تواند هنرمند و هر چیزی می‌تواند اثر هنری باشد، تنها نیاز به معرفی دارد. در اثر تعاملی بررسی‌شده حضور چشمگیر تکنولوژی و آمیختگی‌اش با طبیعت تجربه‌شدهٔ هنرمند اثر، شکلی از مشارکت مخاطب با ایدهٔ هنرمند را به نمایش می‌گذارد، ضمن اینکه مشابهت‌های بصری اثر به‌وجود آمده با هنر پیشین به چشم می‌خورد. بر طبق گفتار دانتو، برای هویت‌بخشی به یک اثر هنری لازم است نظریهٔ خاص هنری را به کار برد تا اثر هنری از دیگر اشیا غیرهنری منفک شود، همچنین زمینه‌های خاص هنری آثار بررسی شود تا بتوان ارتباط مؤثرتری با مخاطبان برقرار کرد. اکنون در عالمی زندگی می‌کنیم که هنر در هر یک از وجوه تکنولوژی و دنیای ایده‌ها می‌تواند وجود داشته باشد تنها به‌وسیلهٔ ایدهٔ خلاق هنرمندانه می‌توان برچسب هنر را بر هر یک از کنش‌های خلاقانه وارد کرد. در حال حاضر ما با ضد هنر روبه‌رو نیستیم، آنچه هست ترکیب، تلفیق، هم‌آمیزی و بهره‌برداری از تمامی‌تجارب و ایده‌های نابی است که هنر جدید می‌تواند آن را به وجود آورد. به نظر می‌رسد با توجه به گستردگی عالم هنر جدید می‌توان در آینده نقش تجربهٔ تاریخی را در دیگر شاخه‌های هنر جدید بررسی کرد.

## پی‌نوشت:

1-Arthur Danto (1924-2013)

۲- ایمانوئل کانت Immanuel Kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴) چهرهٔ محوری در فلسفهٔ جدید است.

۳- هنرمند، نویسنده، عکاس و فیلم‌ساز پیشرو آمریکایی، از بنیان‌گذاران هنر پاپ دههٔ ۱۹۵۰ در ایالات متحده بود. او شناخته‌شده‌ترین چهرهٔ هنر پاپ و دارای اندیشه‌های بسیار آوانگارد بود.

۴- دادائیسم، مکتبی است که در سال‌های پس از جنگ جهانی اول رواج داشت. دادائیسم جنبشی فرهنگی بود که به زمینه‌های هنرهای تجسمی، موسیقی، ادبیات تئاتر و طراحی گرافیک مربوط می‌شد. این جنبش در سال ۱۹۱۶ در کابارهٔ ولتر در شهر زوریخ در کشور سوئیس پدید آمد.

۵- دیالکتیک به‌معنای مجادله و گفت‌وگوست.

۶- گئورگ ویلهلم فریدریش هگل، فیلسوف بزرگ آلمانی و یکی از پدیدآورندگان ایدئالیسم آلمانی بود. هگل ملزومات ایدئالیسم مطلق را ایجاد کرد. تاریخ‌گرایی و ایدئالیسم او انقلاب عظیمی در فلسفهٔ اروپا به وجود آورد و سنگ بنای مارکسیسم و فلسفهٔ قاره‌ای شد.

7-Interactive Art

۸- نوئل کارول :Noel Carrollفیلسوف آمریکایی، نظریه‌پرداز هنر و سینما و روزنامه‌نگار است و از چهره‌های مهم فلسفهٔ هنر معاصر در نظر گرفته می‌شود.

۹- پیتر بروگل Pieter Bruegel: نقاش هلندی دوران رنسانس است که به‌جهت نقاشی‌کردن از مناظر طبیعی و زندگی روستایی شهرت دارد.

۱۰- رائوشنبرگRobert Rauschenberg: نقاش و گرافیست آمریکایی که در جنبش‌های مقدماتی پاپ‌آرت (نئو دادا) فعالیت می‌کرد.

۱۱- توشی یوکی اینوکو Toshiyuki Inoko: مؤسس شرکت هنری تیم لب

۱۲- در دههٔ ۱۹۹۰ اینوکو متوجه شد که می‌تواند مطالعات مهندسی خود را با هنر ترکیب کند و در نتیجه گروه تیم لب teamLab را که یک گروه ۳۰۰ نفره از اعضا را که هم هنرمند و هم تکنسین هستند، تشکیل داد. این افراد کسانی هستند که اجرای آثار دیجیتال را بر عهده دارند. آن‌ها فضایی سوررئال ایجاد می‌کنند که لحظات بسیار زیبا و آرامش‌بخش طبیعت را به نمایش می‌گذارند.

13-Phytoplankton

14-Alexander, J. (2014). Gallery One at the Cleveland Museum of Art. Curator: The Museum Journal, 57(3), 347-362. doi:10.1111/ cura.12073

## منابع:


- بهارلو، علیرضا (۱۳۹۳) «نقد: بعد از پایان هنر؛ اعجاز امر عادی و مسئلهٔ هنر در آرای آرتور دانتو»، ***تندیس***، (۲۹۰)، ۶-۷.
- تشکری، فاطمه (۱۳۹۰) ***هنرهای معاصر از منظر آرتور دانتو***، پایانامهٔ کارشناسی‌ارشد فلسفهٔ هنر دانشگاه علامه طباطبایی.
- جهانگیری، سارا؛ امامی‌فر، سیدنظام‌الدین (۱۳۹۶) «تأثیر هنر محیطی با تأکید بر شیوهٔ تعاملی، همایش بین‌المللی مبانی نظری هنرهای تجسمی ایران با رویکرد محیط زیست»، اولین همایش بین‌المللی مبانی نظری هنرهای تجسمی ایران با رویکرد محیط زیست.
- خزایی، راحله (۱۳۸۶) «مرگ هنر»، ***رهپویه هنر***، ۲(۳)، ۲۳-۲۷.
- رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۶) ***تحولات نمایشگاهی هنرها در سایهٔ نظریه‌های یادگیری***، تهران: دانشگاه الزهرا.
- رهبرنیا، زهرا؛ مصدری، فاطمه (۱۳۹۴) «تأثیر رسانه‌های نوین بر تعاملی‌شدن هنر جدید با رویکردی به نظریه‌های هنر در عصر بازتولیدی مکانیکی»، ***رسانه***، ۱۰(۲)، ۱۳۵-۲۲۱.
- شریف‌زاده، محمدرضا (۱۳۹۱) «مرز میان نقد هنری و فلسفهٔ هنر در اندیشهٔ آرتور دانتو»، ***کیمیای هنر***، ۱(۴)، ۵۱-۶۲.
- شریف‌زاده، محمدرضا؛ بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۹۲) «تحلیل فلسفی در نظریهٔ عالم هنر آرتور دانتو»، ***شناخت***، ۶(۲)، ۹۵-۱۲۶.
- مسلمی، شهناز (۱۳۹۱) «تاریخ و فلسفهٔ تاریخ از نگاه هگل: سازوکار محرک تاریخ چیست؟» ***رشد آموزش تاریخ***، ۱۴(۲)، ۳۶-۴۹.
- مقصودلو، مریم؛ نورانی، سیدمهدی (۱۳۹۸) «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب (باهاوس) آلمان»، ***گرافیک و نقاشی***، ۲(۳)، ۲۱۹-۲۳۰.


## References:


- Maghsoudlou, M., & Nouran, S. (2020). ***The Formalism Style and its Application in the Bauhaus School of Germany***, Painting Graphic Research, 2(3), 219-228. doi: 10.22051/pgr.2019.24277.1023 (Text in Persian).
- Rahbarnia, Z., Masdari, F. (2015). The Impact of New Media on Interactivity of Modern Art: Using the Theory of Art in the Age of Mechanical Reproduction, ***Global Media Journal-Persian Edition***, 10(2), 135-221 (Text in Persian).
- Sharifzadeh, M. & Bani Ardalan, I. (2013). Philosophical Analysis in Arthur Danto's Theory of Art World, ***Journal of Recognition***, 6(2), 95-126 (Text in Persian).
- Sharifzadeh, M. (2012). The Boundary Between Art Criticism and the Philosophy of Art in Arthur Danto' s Thought, ***Kimiya-ye-Honar***, 4(1), 51-62 (Text in Persian).
- _____,(1964) The Art World, ***The Journal of Philosophy***, (Vol. 61), 19, 571-584.
- Baharloo, A. (2014). Criticism: After the end of art; The Miracle of the Ordinary and the Problem of Art in the Views of Arthur Danto, ***Tandis***, 290, 6-7 (Text in Persian).
- Danto, A. C., & Goehr, L. (1997). ***After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History***, (Vol. 197), Princeton NJ: Princeton University Press.
- Jahangiri, S. & Emamifar, S. N. (2017). The Impact of Environmental Art Using the Interactive Method, ***International Conference on the Basics of Iranian Commercial Arts Theory with an Environmental Approach***, Tehran, Iran (Text in Persian).
- Khazaei, R. (1386). Death of Art, ***Rahpooye Honar***, 2(3), 23-27 (Text in Persian).
- Moslemi, Sh. (2012). History and Philosophy of History from Hegel's Point of View: What is the Motivating Mechanism of History, ***Roshde Amoozeshe Tarikh***, 14(2), 36-49 (Text in Persian).
- Rahbarnia, Z. (2017). ***Exhibition Developments of Arts in the Shadow of Learning Theories***, Tehran: Alzahra University Press (Text in Persian).
- Tashakori, F. (2011). ***Contemporary Art from the Perspective of Arthur Danto***, Master Thesis in Philosophy of Art, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran (Text in Persian).

***URLs:***

URL1:https://artsandculture.google.com/asset/the-starry-night/bgEuwDxel93-Pg 10:07 Friday P: M.

URL2:http://musingsmmst.blogspot.com/2017/01/the-cleveland-museum-of-art-gallery-one.html 22:20 Tuesday P: M.

URL3:https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/ngv-triennial-meet-the-artists-using-technology-to-change-the-way-we-see-20171201-gzx5vd.html 18:07 Friday P: M.

URL4:https://www.teamlab.art/w/vortices/ 12:07 Saturday A: M.

with the audience.
We now live in a world where art can exist in any aspect of technology and the world of ideas. Only through creative artistic ideas can the label of art be applied to any of the creative actions. We are not dealing with anti-art at the moment. It seems that due to the vastness of the new art world, the role of historical experience in other branches of modern art can be examined in the future.

**Keywords:** History, Interactive Art, Arthur Danto, Death of Art, Postmodern Art.

In the new world, with the advent of new tools and media and the advancement of technology and effective internet communication, the emergence of new styles of creating works of art is observed in various forms such as digital art, light art, art tools and exploratory machines, etc. are running. But what makes a work of art creative is the effective communication with the audience of the work as it can be found interactive art. Therefore, in order to better communicate with the audience, it is necessary that the new artist knows the means of communication well and finds effective solutions to engage the audience with the work of art.

According to Danto›s theory, a work of art is not separate from its artistic past, and the previous history of art production must be considered in the creation of new art with new media. Danto's theory can contribute to the effective communication of the artist with the audience, while answering the question that what necessitates us to study the historical theories of art to reach new art?

The purpose of this article is analyzing the theories of Danto (art world) about modern art, which is in a special position from an aesthetic point of view and has changed the old definitions of art.

In this article, the following hypotheses is proposed: 1) the audience is aware of the historical background of a phenomenon or process of creating a work of art, in relation to the new work of art with the new audience, has a constructive role and the audience will be able to better communicate with the new work. 2) Arthur Danto›s theory of the art world can mean the audience›s encounter with the new art of the present.

The method selected for studying this research is collection of resources by library method and based on descriptive-analytical. The method of information analysis is qualitative, which is done by reviewing and studying the available sources, articles and visual samples. The collected information is reviewed on two selected works of interactive art.

In his theory, Arthur Danto speaks of the existence of a context of history that is felt in the formation of postmodern art. Regarding the existence of a work of art, Danto enumerates titles such as subject, style, metaphorical expression, interpretation, and the existence of a historical context for the said interpretations that define the work of art. In the studied interactive work, the remarkable presence of technology and its fusion with the nature experienced by the artist of the work shows a form of audience participation with the artist's idea, while the visual similarities of the work with the previous art can be seen.

In this article, an attempt has been done to study the subject of the history and the important role of the historical-artistic past for the formation of new arts such as interactive art, because with the help of time experiences, the audience can effectively communicate with the new work of art or improve the understanding of the concepts and signs of the new art. With the death of the art, all the basic definitions of art were abandoned and a new aesthetic of art was introduced. In this age, anyone can be an artist and anything can be a work of art which just needs to be introduced to the audience.

In the studied interactive work, the remarkable presence of technology and its fusion with the nature experienced by the artist of the work shows a form of audience participation with the artist›s idea, while the visual similarities of the work with the previous art can be seen. According to Danto, in order to identify a work of art, it is necessary to apply a special theory of art in order to separate the work of art from other non-artistic objects, as well as to examine the specific artistic contexts of the works in order to communicate more effectively

# Historical Reading of Interactive Art From the Perspective of Arthur Coleman Danto by Examining Two Interactive Pieces of Art

**Abstract:**

Global events in recent years have drastically changed the art world and brought art to a new era. A completely different era in terms of perspective, content and vision. These new conditions have been proposed as the postmodern era, which by challenging the established concepts of high art and changing the meaning of art and of course aesthetics derived from Kant, created a new era that is free from a dominant intellectual system and absolute definition, and with this , all the definitions of various schools and artistic styles took a new form.

One of the branches of new era›s art is interactive art, where the initial idea is proposed by the artist and then proceeds through the presence and participation of the audience. Interactive art directly engages the audience, and without his cooperation and participation, no interaction will be formed to display the artist›s idea. In most cases, the display of ideas is possible with the help of technology.

History is a general and specific event that has taken shape in the context of time. With the idea that history is always rooted in the past, so in every new event, one can see traces and signs of history. What contains many questions and definitions in the present age is what art is. New history and new society offer new definitions of art, and one of the philosophers who has researched in this regard is Arthur Coleman Danto.

This article examines the presence of past history and experiences formed in the past of new works of art and searches for their works and signs in various types of new arts. It also tries to answer the following questions: How does the history of art before modern art influence the formation of a newer artistic understanding? From Danto›s point of view, what art looks like after the death of art, because it seems that without having a mental embodiment of the applied experiences, a new form of the phenomenon would not be comprehensible.

**Sara Sadat Nouri**
PhD Student of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
s.nouri@alzahra.ac.ir

**Zahra Rahbarnia**
Associate Professor, Art Research Department, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

Date Received: 2020-08-31
Date Accepted: 2020-11-27

1-DOI: 10.22051/PGR.2020.32911.1084

be studied to analyze her works, aiming to discover the complexities of identity in the context of the requirements of contemporary art. The following questions are also answered in this regard: What are the components of identity in Sikander's works? Has the artist been able to answer questions about her identity? What elements has she found to express her ideas?

After discovering the identity of a Muslim woman in a colonized country with rich cultural roots and mixed with various religions and traditions, Sikander refers to the pictorial elements of Rajasthani, Rajput and Hindu-Islamic miniatures of the Gurkani period. She studied the roots of individual and collective identity and recounts the themes of identity through visual arrangements in the form of concerns of the contemporary world such as gender, religion, nationality, politics, etc. These preparations are using of Hindu myths such as Guppi, Krishna, Shiva, Lakshmi manifestations, etc., which reread gender issues through symbols and myths. She also uses the achievements of Iranian miniature as a multi-dimensional space to connect the past and the present. Understanding the capabilities of tradition and requirements of contemporary art and the issue of identity, is the main concern of Shahzia Sikander that she tries to discover it by returning to history and finding cultural roots and expanding it in her works.

Recognizing the contemporary world with successive developments and adapting it, as well as identifying and introducing herself as an artist, are the goals of Shahzia Sikander who lived in a society with a brilliant culture, tasted the bitterness of the consequences of colonialism and suffocation, and eventually is known as an avant-garde artist in the world of contemporary art. Resembles as many other artists, she understood the capabilities of Miniature in different eras, and turned them into implements for expressing her artistic intentions and contemporary concerns. With a critical approach to the contemporary world, Shahzia has chosen Miniature as her point of departure, and using the capacity of various media, provided a new horizon for communication.

**Keywords:** Shahzia Sikander, Identity, Miniature, Contemporary Art.

as Pakistan and India, identity has become a suitable subject for expressing ideas in various artistic forms. For almost two decades, the presence of modern Pakistani artists in the contemporary art scene, has shaped the formation of the Neominiature movement in Pakistan and the Indian subcontinent. The influence of modernism and also establishment of modern art institutions in the last half century, led to the education of a young generation that aimed to become avant-garde artists by being in the middle of artistic flows of the time. They deconstructed and seek to establish themselves in the international arena by using traditions and diligently searching for identity. Following the actions of art curators, the young Pakistani art community is drawing the attention of audiences to local talents across the country, who are some prominent and world-renowned artists. Such as Shahzia Sikander, a Pakistani-American visual artist who works in various media, comprising design, painting, animation, installation, performance and film. Educated at the Pakistan College of Art, she is an outstanding contemporary artist who challenges multiple issues such as identity in the contemporary world, by delving into the past, and also using structural and visual elements of Miniature to express herself. The social conditions of childhood and adolescence, history, immigration challenges, identity complexities and sexual frustrations are some of the issues that the artist has faced since the beginning of her career, and thus benefits from the symbols and elements that reflect these concepts.

By shifting traditional frames and breaking the framework of context in the center of the image, she retold new visual narratives, and «design» as the beating heart of her visual world, paved the way for the creation of in various media. She increased the variety of new techniques, such as mosaics, animation, sculpture, installation, etc., and provided a conducive platform for gaining experience and an effective way to act in complex and deeply rooted cultural, political and social positions. Shahzia›s ambiguous compositions disprove hierarchical assumptions. These complexities, with their endless changes (referring to the ever-changing world), provide an open-ended narrative and infinitely possible interpretations. During her migration, the flow of her identity and consolidation as an Asian Muslim female artist was burden on her and turned her into an «alien» or «other» although it became one of the artist›s main concerns. Who am I and what do I do? What is my role as an artist? She always struggles with these ethnic questions about her roots.

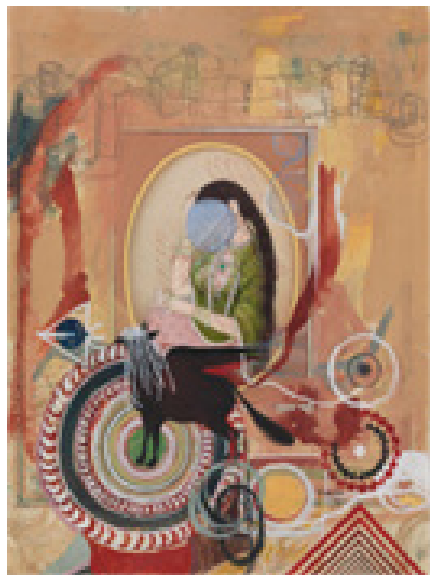
The issue of identity has been discussed in several fields of humanities, psychology, sociology, etc. Due to limited resources, and though no fundamental research has been done on Shahzia Sikander in Iran so far: A study of structural features of Painting in the Works of Three Postmodern Artists (with a Case Study of the Works of Farah Osuli, Singh Twins, and Shahzia Sikander), has been written by Asghar Kafshchian Moghadam and Maryam Qajavand (published in Rahpooyeh Honar magazine, 2018), in which a number of Sikander's works are structurally adapted to Iranian miniature. The innovation of this article is recognizing the intellectual infrastructure of the artist, how to manipulate Indian myths and miniature elements of the past to create an innovative atmosphere for conversation and communication, as well as establishing herself as an immigrant Muslim female artist in contemporary art.

In this research, firstly a definition of identity will be obtained, then the life of the Pakistani artist, Shahzia Sikander and the factors influencing the formation of her intellectual currents will be achieved, and finally a descriptive-analytical method will

# Rereading Identity in Contemporary Miniatures Focusing on the Works of Shahzia Sikander

**Abstract:**

Identity is a multidimensional issue which its origin should be sought in the desire of human beings to explore their intrinsic affiliations, with the aim of satisfaction of needs and the sense of social belonging, and also identifying personality traits that will distinguish one person from another. In the field of psychology, many theoreticians consider identity to be primarily the product of personal feelings and desires that are separable from the feelings of others. This is why some of them believe that identity is the sense of oneself, or in other words self-cognition, which is formed in relation to others and in the context of a specific space and time. In such a situation, there is a direct connection between personality and identity and personality plays an invaluable role in embossing identity. «Identity is a sense of self-distinction, self-continuity and self-independence,» Jacobsen said, emphasizing individual identity. Today, societies are increasingly attempting to detect the components of their identity. Most sociologists emphasize the fact that the sense of identity is formed through the dialectic of the interpersonal and society. They more or less accept that identity is usually reflected in the visions and feelings of individuals, even though the context for its formation is collective life. This is the groundwork in which artist grows and begins to search for his bygones and belongings, in the moments of contemplation. Entering the new era, with the emergence of new identities and the distortion of previous ones, this issue considered increasingly by thinkers in various fields. The rise of postmodernism, which is highly pluralistic, fragmented and relativistic, the flow of globalization and transcending political, cultural, and economic boundaries, also accelerating changes in the electronic revolution, and finally, moving toward the information society in the present era; these are some reasons for paying more attention to the issue of identity. For artists in colonial countries such



**Mona Naraghi**
Master of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.
m.naraghi64@gmail.com

Date Received: 2022-01-26
Date Accepted: 2022-04-24

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39315.1129

were not so sensitive about the children and their perception of life, art, culture and the future, they could not work deeply and sympathetically. It must be told that most of them, are authors of children's books, or have special expertise of children in some fields other than Illustration is also for them.

In summary, drawing for children is a very sensitive, responsible and difficult task. Those who work for children, in addition to having strong technical expertise and a lot of creativity in their work, must always consider the conditions of their audience, including their age; how do they deal with issues; in what way do they think and to what extent is their freedom in this direction; how do they harmonize their language with the children's language and understanding; how to give wings to the kids'understanding and imagination center to attract them to think and create more. Because, the future belongs to the children.

**Keywords:** Illustration, Czechoslovakia, Decoding, Method of Expression and Performance Techniques in Illustration, Children's Book Illustration.

slovak illustrators, we find out that the secret of each work›s permanence is within itself. In this way, copying and imitating the works of other artists will not achieve their goal of publishing a pure work. Of course, by observing all the principles that must be observed in an illustration work, which includes: correct composition, design from the good point of view, choosing the right colors and the most important point is their creativity.

In this research, all the reviewed works have been composed of all these factors and by keeping all these principles, they have tried to communicate with the audience by expressing their feelings, and most of the works have come to a conclusion after several years of working on it. After the studies and investigations ; based on the visual elements and the type of technique and the physical structure of each work has been accepted, regarding the illustrating techniques and according to his frameworks of attracting the audience, and following their special visual elements and characteristics.

In the process of this research, we find out that the examination of the work characteristics of each of these artists depends on the collective past of the people of his land, and his mentality of his hometown, which have become internal and external personal and social stimuli, no illustrator can be separated from his culture and customs. The artist›s hometown offers original works and, they actually expresses their culture with visual language. Each illustrator has their own special style and technique, despite being skilled in their work, which distinguishes them from others and gives them individual originality in illustration. Gaining a strong hand in design through practice, even the illustrators who work very freely and full of mysteries and symbolist forms. If these artists were not sensitive to children world and their perception of life, art, culture and future, they could not depict the childish and pure world as eloquently as possible. Most of them are the authors of books for children and teenagers, or they have special expertise for children in some fields other than illustrating childrens' books.

By examining the biography, collection of works and characteristics of each artist›s work and sometimes speeches or articles by them and other experts, we found a set of specific aspects in the work of each artist and by summarizing all these contents, we realize some basic points which are:

Having their own visual language that is different from the visual language of other contemporary artists ; having a unique style and method that is not imitation and it comes from the mind and feelings of the illustrator. Every illustrator has their own technical style, which distinguishes them from others and gives them individual originality.

The step-by-step cooperation of the illustrator with the author of the story ; sometimes, some illustrators work with the author in a step-by-step way, illustrating and writing, during the period when the book is being written and illustrated, the author and the illustrator are constantly working with each other. Each of them, if not to say that they interfere in the others› work, have a significant impact on each other›s work.

Having a strong design power; all these illustrators have started with drawing and painting and having a lot of training and practice, in order to reach more mature works and a strong hand in drawing. Even those who work very freely and full of mystery and symbolism, also show a strong design in their works.

Most of these illustrators have a poetic sense in their works, and this is that distinguishes their works from others and makes them worthy of contemplation, full of creativity and pleasant for children.

Most of these artists are very committed to children and their issues from the artistic and psychological aspects. If these artists

# Expressive Methods and Execution Techniques of Illustration in the Four Artworks of Top Czech (Illustrators (1979 - 2015))

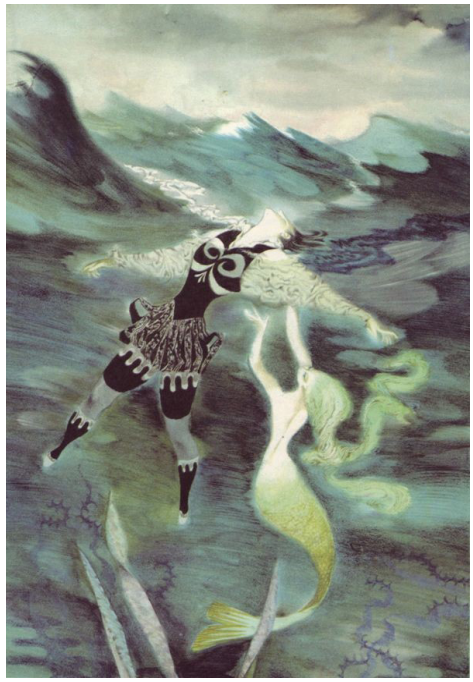
**Abstract:**

The present study is an investigation of the methods of illustration in the works of four top Czechoslovak illustrators. This paper examines the effects that these illustrators had on their contemporary illustration society in Czechoslovakia and in order to know the ways of formation, and the characteristics of the successful works of these four illustrators, in depicting personal ideas and thoughts and in the impact and communication with the audience too, it has compared the most important and diverse methods of illustration in the works of these illustrators.

Czech and Slovak artists are skilled and creative designers and painters who have a personal approach and attitude, which distinguishes each of their work from others. Definitely, seeing these works, analyzing and investigating the reasons for this superiority and distinctiveness is useful and effective for every illustrator. Knowing and using each of these features can be a factor in creating a successful work of illustration.

The purpose of examining the works of these illustrators is to answer the following research questions: What are the expression methods and performance techniques in displaying personal ideas and feelings that the four best illustrators of this country, which is currently divided into two parts, the Czech Republic and Slovakia, benefited? What are the difference and similar characteristics between the choice of technique and story concepts in their works? What features have made the works of Czechoslovak artists successful and prominent? How have they used various technical methods to portray their personal thoughts?

This fundamental type of research, is descriptive-analytical and the method of collecting information is library type. It is worth mentioning that the examination and analysis of visual works is important in order to perpetuate the image in the mind. According to the subject of the research; looking at the illustration techniques of Czecho-



**Mitra Mokhtarpour Saravi**
Master of Illustration, Tehran Markaz Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Nirvana.art1987@gmail.com

**Hoda Zabolinezhad**
post-doc in visual arts, Faculty of Arts, AlZahra University, Tehran, Iran.
zabolinezhad@etu.unistra.fr

Date Received: 2022-01-12
Date Accepted: 2022-05-28

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39146.1126

ing among the works, and it can be called a very small version of the world›s creation. On the other hand, a museum is a place whose duty is to remind the existence and identity of the human being; that is, it benefits from the beginnings and origins, and with this hope, he takes the works and objects and displays them. In this sense, the object in the museum environment becomes a symbolic and mythical medium that provides a way to escape from the present and this escape is deeper when it takes the form of returning to the beginning. In fact, in the museum, a person achieves a kind of «escape from time» and is freed from personal and historical time. The Museum is also a reminder of the beginning of time by including tangible and intangible works related to periodical celebrations and ceremonies such as New Year and rituals such as wars and battles. In another view, the museum is also enclosed like holy places, and due to this demarcation, it is separated from the unholy world. Also, the museum building often has a route and sequence of entry or threshold and special conditions for entry; in fact, passing through it requires compliance with rules such as buying a ticket, not bringing a camera, food, etc. and entering it means accepting a different situation. In addition, as a place of comfort, relaxation, and education, it requires covenants about sound, silence, restraint, attention, and full awareness, which well reflects a kind of sanctification of the place. However, it does not force anyone to perform religious duties or repent. According to the mentioned characteristics, the museum can be considered a holy place based on the mythological model of Eliade. The general patterns of the museum are pregnant with values and characteristics such as the manifestation of the sacred, the connecting center, the repetition of the cosmological archetype, the experience of the beginning time, and having borders and passages, as a result, it can revive the experience of the «holy place» even for non-religious people.

**Keywords:** Mircea Eliade, Myth, Holy Place, Museum.

dence of the manifestation of the concept of a «holy» place can be seen in it, which is visible among Eliade›s opinions. The museum is considered as a place that has a foundation in mythology, a temple and a religion (sacred) on one hand, and a modern phenomenon (customary) on the other hand, it includes values and characteristics that can create an exceptional quality for humans. Therefore, the present research, using Eliade›s mythological model regarding the «holy place», has paid attention to its analysis of the museum institution and in this way, it brings up the compatibility of the museum institution with this myth.

The purpose of this research is based on analyzing the mythological model of the sanctity of place in the museum according to Eliade›s opinions. Also, the main question is: What are the sacred features of the museum related to the holiness model of place in the mythology of Eliade? The method of the current research is qualitative and descriptive-analytical, and it is formed with a mythological approach. In terms of the goal, it is a type of developmental research and the collection of materials has been done in a library manner. The importance and necessity of research are that the mythological approach in the field of museology can open a new view on it and clarify the position of the museum institution related to holiness in the world of myths. Also, considering the role of the space and place of the museum in the formation of meaning and concepts, the subject of the holiness of the place can play a central role in policies aimed related to the framework and function of the museum; that is, it promotes knowledge and improves planning in the process of museum development and design, the perception and display of works and the experience of visitors. Nowadays, in the architecture of museums, the external volume is important in addition to the internal use, and on the other hand, attention is paid to the internal spaces and their functions, including the activities of the museum curators, museum objects, and its visits and visitors. In addition, it emphasizes the caution in differentiating the sanctification and desanctification of the museum in the contemporary era.

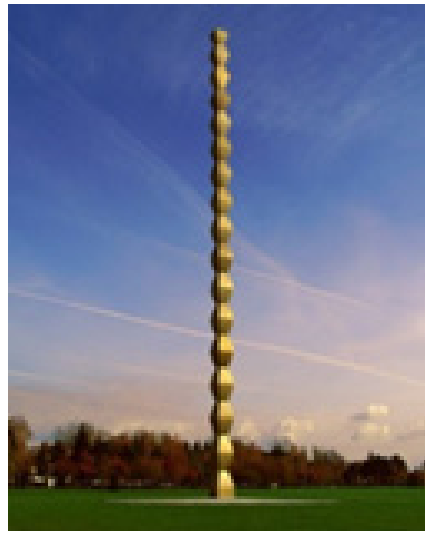
The results show that, from a mythological point of view, the museum is considered the place and temple of «muses», the place of manifestation of the sacred. Then, since many museums are established in holy places such as temples, churches, mosques, and shrines, they are considered places of holiness. Also, museums can enable the manifestation of the sacred through their objects and collections in three ways: objects with an inherent holiness, objects related to holiness, or an ordinary thing that has been sanctified by entering the museum. Furthermore, in the myth, «muses» are the spiritual link between humans and other worlds; the museum too, being the center of the universe, connects the earth and the sky through its objects and architectural structure as the axis of the world; either symbolically or in appearance. More precisely, the museum reminds us of the sky, and since all cultures seek to conquer this sky, they consider it a holy origin and special symbol for every phenomenon; whether it is prehistoric pottery, a statue, painting, etc. or it is a museum building, including a house, bridge, bath, etc. Also, museums can show the repetition of cosmogenesis at first glance, because museum works are considered a type of creation, most of which are related to myths, whether it is a carpet with mythological motifs, pottery with the pattern of the tree of life, or an icon of the Holy Mary. Also, the external structure and architecture of some museums are a type of creation based on mythological archetypes. The museum is also re-defining and giving birth to itself in a constant encounter with novel works and ordering the chaos exist-

# Defining the Manifestation of the Holy Place Myth in the Museum Institution Based on the Views of Mircea Eliade

**Abstract:**

The myth expresses the ancient man›s thought and feeling toward reality and the universe, which was formed in connection with his religious and moral needs. Meanwhile, «place» has sacred aspects in mythology and it is separate from the usual dimensions. Therefore, understanding the encryption of a place depends more than anything on understanding its religious value and knowing the structure and function of the holy place. This is while the attitude of early and religious societies towards the place has been different from the attitude of modern societies; in such a way that the primitive and mythological man sought to create holy places to get rid of the worldly dimensions. But the modern man is far away from the holy place and has fallen into the trap of the secular place. Based on this, in Eliade›s thought, «place» is placed in two different fields, holy and secular and any manifestation is considered to be a combination of these two. That is, holiness is also hidden and secret while being revealed; therefore, the existence of an unholy place has never been fully understood, and even the most secular place still preserves traces of the religious value of the world. In addition, he defines the structure and action of the holy place as dependent on the characteristics of the manifestation of the sacred, the connecting center, the repetition of the cosmological archetype, the experience of the beginning time, and having borders and passages. He has dealt with the mentioned subject in detail in two books: 1-Treatise on the History of Religions (1949), which focused on the key concepts of «the center of the universe», «holy place» and «holy time» and 2-The sacred and the profane; the nature of religion (1957), which, in addition to the previous concepts, paid attention to «sanctity of nature» and «human existence and sanctified life».

In the meantime, although in the general view, the museum seems to be a secular place and related to modern society, it accepts sacred aspects and evi-



Neda Kiani Ejgerdi
PhD Student in Art Research, Faculty of Higher Research in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author).
n.kiani@aui.ac.ir

Hatam Shirnejadi
Master of Islamic Art (Historical and Comparative Studies), Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
hatam_shirnejadi@yahoo.com.

Date Received: 2022-05-17
Date Accepted: 2022-07-03

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40434.1137

artists do not use lines for a specific reason, but pay attention to their appearance. Some of them use those types of fonts in their works without even knowing the rules of calligraphy.

**Keywords:** Graffiti Art, Street Art, Calligraphy, Calligram.

works in terms of the relationship between the writings and the art of calligraphy and calligram and the meaning of these writings. It seems that graffiti writing is related to the art of calligraphy and calligrm, and graffiti art in Iran has been influenced by both calligraphy, which is an Islamic art, and Western lines. According to studies, writing in graffiti art is related to traditional, contemporary calligraphy, calligrm and western calligraphy. Graffiti artists have used the mentioned calligraphy and arts but have not fully followed their rules. They have made changes to the writing and letters to differentiate it, which has distanced itself from the original arts. These works are similar to traditional calligraphy in appearance, but due to the lack of a specific rule for drawing inscriptions on the wall, artists have made changes in them. In these writings, they pay more attention to the beauty of the work than its rules.

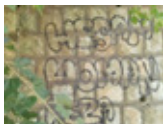
The present study tries to study the meaning and concept of writings in graffiti art in a descriptive-analytical way to determine its aesthetic or semantic aspect. With the same research method, it surveys the relationship and impact between writing in graffiti art with the art of calligraphy, calligram and western lines. The data of this research are qualitative and field-based. The statistical population of this research is fourteen samples of written graffiti works in Tehran city, which have been purposefully selected from different parts (northwest, northeast, west and east) of Tehran, but eight samples of works have been collected from the Velenjak River. The effects are not known and have been studied in this study. It should be noted that finding and connecting with graffiti artists is not easy; this goes back to two issues: 1) anonymity is a characteristic of this artistic group; 2) their media has no official aspect and they do not have a center for work, etc., so it is not possible to easily gain the trust of this group for cooperation.

The art of calligraphy has three uses in many traditional arts, but in calligraphy and graffiti can be the basis of the work. In addition to calligraphy and calligram, graffiti and calligraphy also use color, which is more prevalent in such arts than color to calligraphy and calligram. They also make changes to the shape of the lines (fonts) that lead to innovation in the text. Sometimes only these lines are similar in appearance to traditional lines. In the writings of graffiti works studied in Tehran, there are similarities between these writings with calligraphic lines (Kufic script, Naskh, Nastaliq and broken Nastaliq, Moali and Karshmeh) and an example of Western calligraphy (Gothic). Some of the writings in graffiti have an aesthetic aspect; that is, it is just an arrangement of letters, but some have both a semantic and an aesthetic aspect; that is, it is both an arrangement of letters and a meaningful writing. This meaning and concept of writing can be a poem, a text that reflects the conditions of society. According to studies, writing in graffiti art is related to traditional, contemporary calligraphy, calligram and western calligraphy. Graffiti artists have used the mentioned calligraphy and arts but have not fully followed their rules. They have made changes to the writing and letters that are different from the original arts. These works are similar to traditional calligraphy in appearance, but due to the lack of a specific rule for drawing inscriptions on the wall, artists have made changes in them. In these articles, they pay more attention to the beauty of the work than its rules. They see the letters like a form and put the letters together using rotation, symmetry and mirror mode. In some of these graffiti works, the letters are crossed, which is usually due to the connection between this art and calligraphy. In calligraphy, letters overlap. In Siah Mashq (calligraphy practice), the status is like: Siah Mashq is a basic for calligraphy. Graffiti

motional works are either designed and executed by the artist or the artist executes the client›s selected design. Graffiti writers have been able to create graffiti writing masterfully and in an individual and personal way. Make changes to it and each graffiti will get its own linear style. They have spent years designing their letters and alphabet. Every graffiti artist has his own signature or tag that he has designed and can be seen on the city walls. The tag represents the personality of the owner of the work and is not subject to expression. Public display of tags, signatures, and tags indicates that the graffiti artist is seeking recognition from others. Many of these graffiti artists are self-taught graffiti artists and have nothing to do with their field of study. Graffiti artists usually place their graffiti works on busy city streets to make them more visible to the public. Graffiti writers increasingly focused on the uniqueness and creativity of their work. Elements of Western youth culture have entered Iranian culture and art through graffiti; Iranian youth have used these elements in a new combination with new social, political and cultural conditions; like the Throw Ups on the wall of the Velenjek River, which has much in common with the western Throw Ups. Also in Iranian graffiti works, the influence of Iranian art such as calligraphy is evident. Graffiti writers also make changes to the shape of the calligraphic lines, creating new lines. Sometimes only these lines are similar in appearance to traditional lines; sometimes they follow the rules of traditional lines in details.

The present article examines the impact of calligraphy, calligram and western calligraphy on writing in Iranian graffiti art as the question of this article. Calligraphy also has a special place in painting and graffiti. This descriptive-analytical method, by data collecting in a field method, tries to examine the position and relationship of writing in graffiti with common lines to determine whether they have an aesthetic or semantic aspect. Due to the limited resources and backgrounds related to graffiti in Iran, it is necessary to conduct this research to increase awareness, information and knowledge of people about graffiti art. This research introduces graffiti art in Tehran by descriptive-analytical method and field method and then analyzes these

**Samples of Graphite Works on the Walls Of Velenjak River in Tehran**

| | | | |
|---|---|---|---|
| Text: NMG (Source: Authors) |  Throw Up; Text: Hesam, Hooman and Reza (Source: Authors) | Throw Up; Text: BBOY (Source: Authors) | Text: Unknown, letter arrangement, similar to Gothic script. (Source: Authors) |
| Throw Up; Text: Unknown. (Source: Authors) | Text: Strange means strange. Similar to the Gothic script. (Source: Authors) | Text: similar to the letter h (in Persian), which is symmetrical and in a mirror shape. (Source: Authors) | Text: Unknown, letter arrangement, similar to Gothic script. (Source: Authors) |

# Writing in Graffiti Art (Tehran City)

**Abstract:**

The art of mural painting has a long history in its historical origins. The first forms of murals related to three thousand years BC, were created in prehistoric caves in the form of pictographs (illustrations, letters or letters) using tools such as animal bones and pigments. Prehistoric murals were also painted on cave walls for hunting and magic. Graffiti dates back at least to ancient civilizations such as ancient Greece and the Roman Empire. This art has been popular in different countries; there are examples of this art in Iran. Early in the formation of graffiti art, this art was considered a crime, but today, exhibitions and festivals are held to display these works, and even the works of these artists are sold. This art is not considered a legal art in Iran and usually are exhibited outside of Iran. This art is considered sabotage or vandalism, but today graffiti artists are allowed to perform works on some city walls. This art is to convey a message. These messages can be protest, social, cultural, etc., which is a reflection of the conditions of society and the people of that society. Considering that graffiti art is closely related to protest art and some of them express their protest in the form of rap in music and some of them express their protest and criticism with graffiti art on the walls of cities in the form of pictures and text, but today, the theme and concept of this art has been changed; there are other concepts besides the spirit of protest. By studying the history of graffiti art, it can be seen that graffiti was formed as a protest art in the first place, but today it is even used for advertising. Today, graffiti art is used in advertising, decorating and beautifying the walls of various places such as clubs, cafes, houses, universities. These advertising graffiti works are legal. These pro-

**Fatemeh Ghafoori**
Master of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.
fatemeh.ghafoori68@gmail.com

**Effatolsadat Afzal Tousi**
Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
afzaltousi@alzahra.ac.ir

Date Received: 2021-12-07
Date Accepted: 2022-05-08

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.38764.1124

field including addressing adult issues as well as realistic approach, have a great impact on the world of manga and even launched the comic strip. It can be said that this style of manga contains dark scenes or pictures in some ways. In one part, when Mazdak and his slave reach a village on the way to provide food, they find that famine has spread everywhere and the villagers are eating dogs, cats, and human corpses due to severe dehydration and lack of food. Unlike other pictures that are fully colored, this section is displayed in black, white, scary, and disgusting. What emerges from Iranian paintings is that Iranian artists had no desire to explicitly represent nature and their emphasis has been more on expressing symbolic and subjective concepts. For this reason, decoration, abstract painting, and sometimes abstraction can be considered as general features of Iranian painting. In order to take a deeper look at the visual features of Iranian painting, we see factors such as simplicity in creating the design, flat compositions, no shadows, diffused lighting, and the use of pure and bright colors. To achieve pure form, painters seem to have simplified forms, created gentle mazes and applied subtle, youthful faces. One of the basic principles of Iranian painting is space creation. This principle is called multi-dimensional specialization because each part of the image can contain a specific, independent event. For this reason, it can be considered synchronized with Japanese manga because, in manga paintings, we also see fragments of images, each part of which can be the narrator of a particular story. More interestingly, in some Iranian paintings, the frame is broken, in such a way that a certain element is rooted inside the painting frame and its continuation can be seen outside the desired frame. In the manga pictures as well as the illustrated story, like the paintings, the failure of the frame is seen, so that the element outside the frame can be a part of the body, a branch of a tree, and even a part of the architecture. It should be noted that in the Marz illustrated story, in addition to the effects of the Japanese manga, elements such as old trees as well as hills painted with snuff form have a direct reference to the use of Iranian paintings' style.

**Keywords**: Japan's Manga, Marz the Iranian Illustrated Story, Effects of Visual Elements, Iranian Painting.

reason, some of our country›s artists have recently started to create illustrated stories with Iranian themes and characteristics among them, we can mention the illustrated story of «Marz» written by Sadaf Faqihi and illustrated by Mahour Pourghadim which, as an Iranian hero, they refer to a Safavid painter named «Mazdak» and his slave «Sabra». In the illustrated story, although the artists tried to create a native work with Iranian traditional visual features, which was also borrowed from Iranian painting, it seems that some of the visual rules of Japanese manga are still more or less the same. If in the past Japanese culture was known to the world due to things like tea traditional ceremonies, samurai, etc. today, its popular culture has spreaded through manga and anime, making it popular with the younger generation around the world. So much so that November 3rd is named «Manga Day» in Japanese culture. With this in mind, Japanese manga can now even serve as a source of inspiration for making a native comic strip. Based on the above, the question that arises in this article is: The visual elements of Japanese manga based on what backgrounds were used in the illustrations of the Iranian illustrated story and created influences?. And aims to examine the effects that Japanese manga visual elements have created on Iranian illustrated story pictures. This research is of descriptive-analytical type and has been done through library tools as well as a study on a collection of Japanese manga and Iranian illustrated stories. In different parts of this article, it is stated that: A manga is a phrase used to refer to a particular type of comic book in Japan, which means a series of sequential pictures dating back to around the twelfth century. In other words, the comic book industry in Japan is called manga, which has distinctive characteristics compared to the productions of other societies in this field. The real emergence of manga took place in the twentieth century when they became so popular that a special manga was published for each age group. Like the manga, the comic strip is a narrative of several pictures next to the text in a row, in comic strips, pictures are usually placed horizontally next to each other, and a few sentences that illuminate the picture are used inside or in the middle of the picture frame. In Iran, the method of illustration in the form of comic strips or illustrated stories can be seen in the reliefs on historical buildings that show a kind of visual sequence about historical narratives. Examples of these include Persepolis, paintings on pottery and clothing, and many ancient objects. In some paintings, the images were stacked in a row, and in later periods, it was the turn of the carpets to tell the stories like a comic strip. In the Marz illustration, the round and large eyes of the characters are completely manga like and the only difference with the manga form is that in the color of the eyes in the border effect, it seems that the artist intended to induce a sense of reality. But in the manga, the same eyes may be seen with unusual colors, including colors: purple, yellow, red, etc., but the open and closed forms of the lips are designed same as a mangas. In Howell›s Japanese animated castle, which features both manga and anime, Howell is portrayed as a male protagonist with full costumes, jewelry, hair, and a slender, girlish body. Mazdak, as a male hero in the Iranian comic book, has a small and delicate body along with the rest of the men in this bodywork. Thus, based on the mentioned cases, it can be said that in the field of the sexualization of the illustrated protagonist, similarities are also found with manga, along with Iranian beauty components such as black hair and eyebrows with light skin. Kiga style means dramatic pictures while being influenced by previous manga styles, by creating new paths in this

# Finding The Root Causes of the Effects of Japanese Manga Visual Elements on the Pictures of Iranian Comic Entitled Marz

**Abstract:**

The illustrated story is the expression of a narrative through a series of pictures; for this reason, it is also called a consecutive illustrated story. In order to take a deeper look at the realm of story or illustrated narratives, their history goes back to cave murals as well as ancient paintings. But in modern ages, comics refer to a particular type of painting that carried several pictures with text and are periodically published in magazines, newspapers, or comic books in different societies. The collection of comic books in their modern meaning consists of two major sections: comic strips and manga. Comic strips originated from the West and manga, which is a Japanese art production, is one of the manifestations of folk art, and in Japan, it has become part of the culture and life of the people. Comic strips and manga are even influenced by each other in some cases, including in the creation of heroes, the appearance of some characters, and even in the composition of text and pictures. Nevertheless, both series have retained their identity and have impressed many audiences around the world. As McWilliams points out in the introduction to the book Visual Japanese Culture, about 2.4 million Japanese people are fans very into Manga that they are called otaku. Otakus are people who spend most of their day and night reading manga or even watching anime. It should be noted, however, that due to the high popularity and high production of manga in Japan, to save money, the producers published most of the manga in black and white and only the cover and catalog of the manga were in color. Today, manga is also globally glorified and has become part of the popular global culture. In recent years in Iran, the number of people interested in Japanese manga and comics is increasing. For this

**Hassan Shokri**
Master of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.
hasan.sh.art@gmail.com

**Amir Abbas Mohammadi Rad**
Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran (Corresponding Author).
am.rad@aui.ac.ir

Date Received: 2022-02-05
Date Accepted: 2022-04-11

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39445.1131

nied by imagination, innovation, invention, and mental creativity of its creator. The bases of these patterns are circles that are divided equally and create regular polygons. What is crucial is to identify the potential of the Islamic-geometric patterns and transmit them to graphics since these patterns are of great significance visually and conceptually. It seems that re-reading these patterns can make a powerful bond between these patterns and contemporary architects (designers) since nowadays, by the non-professional application of these patterns, Islamic-Iranian patterns do not have a widespread role in sign designing. Nowadays, there are diverse approaches to use these patterns, including the role of connections in patterns and the energy governing the spots. Moreover, to appreciate how to draw these patterns would help graphic designers to avoid mistakes in their artworks. Using frames based on the geometric web of patterns, and also putting patterns as geometric webs in a way that in the final sketch they would not be visible is another strategy offered in the present research. Generally speaking, utilizing these patterns can create an outstanding new piece without creating an old, repetitious, and out-of-mind space for the audience. An appreciation of the principles governing these patterns, their graphic structures, and proper application, along with using colors in these works, are the issues to be considered in designing and utilizing these patterns, and ignoring these principles can lead to an awkward and unstable composition.

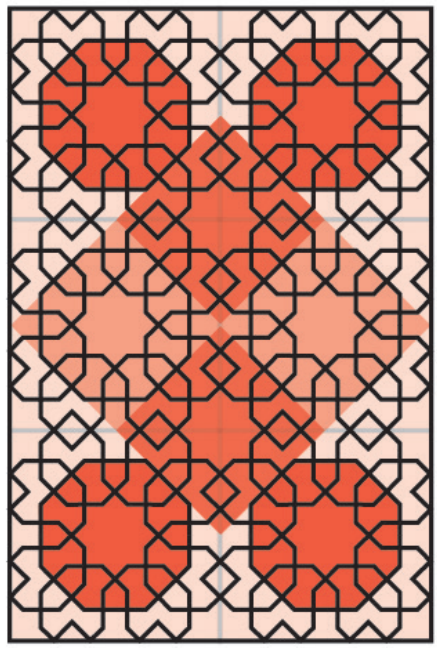
**Keywords:** Jameh Mosque of Isfahan, Safavids, Geometric Design, Arabesque Design.

call this monument the museum of art and architecture or the encyclopedia of art and architecture signifying the importance of this beautiful complex. Emphasizing the significance of the Islamic-Iranian patterns, it is endeavored to demonstrate that the patterns (the case of the Safavid patterns in Isfahan's Jameh Mosque in particular) can become a foundation for the decorative arts in Iran›s contemporary graphics arranging them in a unified and cohesive manner. These patterns, underpinned by Moslem artists observing all the principles of visual arts, have a logical criterion demonstrating the innovative and creative minds of their creators. It seems that using these patterns, which are compatible with the present culture and condition, can represent a part of Iran›s culture and civilization and eventually would satisfy a part of today›s graphical demands. Knowing the patterns based on structures compatible with graphic standards (dots, line, surface, composition, size, and color) can contribute to their recreation and proper application in today›s world and this knowledge is a necessity for each graphic designer. The present study scrutinizes the patterns used in the Jameh Mosque of Isfahan due to its historical value and diversity of patterns, especially in the Safavid era, since it is a proper place to re-read the Islamic-Iranian patterns. It seeks to answer how the symmetry in these patterns is compatible with graphic symmetry and what are the potentials of these patterns. The research methodology is descriptive-analytical and data is collected through library-based studies, photography and pattern drawing by the author which is eventually analyzed graphically. In doing so, the sum of patterns used in this mosque, including geometric, arabesque, and Khatai (floral), are analyzed through the structure of visual arts principles (dots, line, surface, symmetry, composition, and size) and the energy governing them. In studying these patterns aesthetically, analyzing the primary structure of the patterns is of great significance since an accurate structure can accommodate many aesthetic principles with human mentality. The structure and composition of the patterns can be inspired by nature accompanied by contemplation and experimentation since understanding how to utilize the science of nature properly is science itself used by the artists in the creation of the patterns. From the primary analysis of the patterns, it can be concluded that the structure of geometric patterns is made up of straight and angled lines vertically, horizontally, and slantingly and in drawing these patterns, the rules and structures used in triangle, square, and rhombus are observed. Khatai (floral) and arabesque patterns are curved, rotating and soft lines in which circles have a major role. All these patterns have cohesive, unified and unique structures which have rhythm, harmony, symmetry, movement, rotation, and stability inside themselves. In these compositions, the artist has no emphasis on a particular part of the pattern and moves the observing eye serenely and actively all across the artwork. The present study aims at a better understanding of the application of decorative patterns in the Jameh Mosque of Isfahan and applying it in graphics. It seems that the patterns used in this mosque can satisfy a part of man›s communicative demands. By knowing the characteristics of Iranian-Islamic patterns, they can be used in communicating through graphics instead of using cliché patterns that the audience cannot communicate with. A thorough appreciation of the background of patterns, decorative and Islamic arts, and also an appreciation of artwork culture, is a necessity nowadays. The Islamic-geometric pattern is a branch of Islamic arts that is founded by Moslem artists observing the principles of visual arts. Islamic-geometric patterns have a logical criterion accompa-

# Rereading Jameh Mosque of Isfahan's Patterns in the Safavid Era from the Fundamentals of Visual Arts Point of View

**Abstract:**

Since during the Islamic era art had achieved its place among the kings and monarchs, numerous artists practiced various arts in the court. However, since no iconography was used in the Islamic decorations, the artists replaced it with geometric and arabesque patterns creatively. Moreover, these patterns have been used in book designing, carpet weaving, textile industry, and crockery ware along with the ornamentations of Islamic monuments. Nevertheless, in the Islamic era architecture has been more focused due to its substantial importance and more diverse patterns can be found in the religious and non-religious monuments of the era. Among all Islamic periods, the Safavid era is one of the most significant ones in using patterns to decorate Islamic monuments. Kings of the Safavid dynasty, especially King Solomon, King Tahmasb, and King Abbas, attempted to build, develop and decorate numerous monuments and Isfahan has been the center of attention due to its being the capital of the kingdom. Among the Safavid monuments, the Jameh Mosque of Isfahan is plain in structure, and in this period the tiling ornamentations used in different parts of this monument, including a tablet in the terminal cornice of southern veranda, the western altar in the south side of Saheb's stone bench, the altar beneath Nezam-al- Molk's dome, the altar in the south side of the western veranda, the font belonged to King Safi in the northern veranda and the altar in the eastern bedchamber of Nezam-al-Molk's dome, added to its beauty. These ornaments include geometric and written patterns in the form of brick and stucco ornamentations in combination with Kufic and Thuluth script in a turquoise background. Although there are patterns among the scripts, they are highly independent and it proves the presence of a fundamental scientific framework in these patterns. Consequently, many historians



This article is extracted from Fahimeh Serri's Master's Thesis Entitled «Research on the Motifs of Isfahan Jameh Mosque in the Safavid Period from the Perspective of Graphics».

**Fahimeh Serri**
Master of Visual Communication, Faculty of Alborz Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
fahime_serri@yahoo.com

**Yaqoub Azhand**
Professor, Departmen of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author).
yazhand@ut.ac.ir

Date Received: 2022-05-14
Date Accepted: 2022-06-21

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40356.1136

the beginning of the Isfahan school, the pen of the cloud underwent a transformation. Cloud-making in painting came into being before cloud-making in paper-making. In the book "Rules of Lines", the invention of paper color painting is attributed to Khajeh Abdullah, a calligrapher at the great court. Bita Vakili is also one of the most successful artists which has achieved great success in both domestic and foreign exhibitions and auctions. Both periods of Bita Vakili's works were created based on a complete understanding of the characteristics of modern art. In these two periods of her works, we see the continuation of cloud computing in a different way. In the first period, in her works, she has exhibited a form of cloud pattern that represents marble patterns or abstract patterns that were used in cloud paper as a background for calligraphy or letters and book margins. Secondly, she gave this role an independent identity, taking them out of the decorative form of the texts and using them as the main form (background). She then used cloud-making, along with industrial materials, collaged on cloud motifs, as representations of satellite imagery and geographical maps. The revival and different function of cloud-making, in the first period of this artist's paintings, has been done based on a change in the method of production, a change in materials, and a change in the importance of the role of the cloud theme. Also in the second period, in addition to these, by replacing the visual metaphor of metal materials, instead of the visual element of words (calligraphy), as the main element of expression, another form of revival of this tradition has been done.

**Keywords:** Contemporary Iranian Painting, Women Contemporary Iranian Painters, Bita Vakili, Cloud Paper, Cloud Making, Cloud Principle, Formalism.

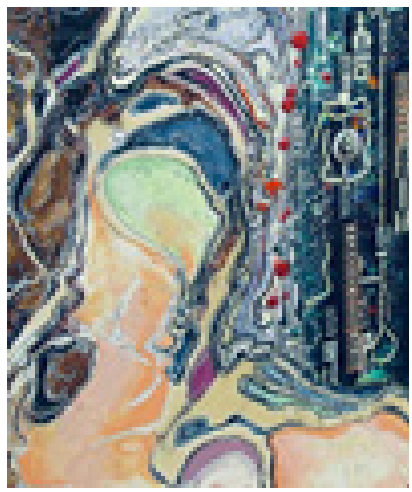
created from the divisions of contemporary painting, from the perspective of Pakbaz and belong to this period. According to Pakbaz, the demand for art, especially women, increased during this period. And the marginal biology in eclectic painting in the previous period found a suitable ground for manifestation. And other forms of decorative painting with Iranian and Oriental faces also appeared. Now, about thirty-eight years after the fourth period of contemporary Iranian painting, it can be seen that again sparks, from the conscious or unconscious approach of Iranian painters, to pictorial traditions. This attention to the Iranian visual tradition is an honorable achievement and a purposeful effort to negate consumerism in the humanities and arts. The aim of the present study is to examine the works of Bita Vakili from the perspective of the approach to the Iranian visual tradition and to examine the continuous work of this painter in reviving and using cloud-making in the contemporary period. Most of the different artistic periods of Bita Vakili's works can be studied in the field of modernist painting due to their abstract nature. But in recent times, in addition to abstraction, we see the presence of figures, representing places like the map of Iran, in her works. This longitudinal trend in method change is, on the one hand, contrary to the direction of the history of modern Western painting (ie, from the Fauvist representation to the negation of any external view in post-painting abstraction). On the other hand, it is in line with postmodern art, which denies the self-sufficiency, purity, style, quality and inner look of the medium of art; and in a way it deals with the objective representation of the simultaneous representation of the object of art and its image. Now the question is, how did the principles of cloud-making emerge in the works of Bita Vakili, who follow the criteria of Greenberg purity? This research has been done using descriptive-analytical method and using library, internet and archival sources. Bita Vakili is a painter born in 1973. She has a master's degree in painting from Tehran University of Arts. Her name announced as the most expensive female artist in the Middle East in 2011 at Christie's 12th auction in Dubai. She has participated in more than forty solo and group exhibitions in Iran, the United Arab Emirates, Canada, Armenia, France and other countries. What has been studied in this research is the different collections of her works of art that have been classified in the first and second periods based on the cloud-making functions in her painting.

In the book "Qanoon al Sowar (law of images)", Sadeghi Beyk has stated seven decorative principles of Iranian painting in the form of poetry: "Eslimi", "Khatai", "Cloud", "Waq", "Niloufar", "Frangi" and "Romi Band". After the arrival of Chinese works in Iran with different designs, Iranian artists, with the changes they made in these roles, invented the "cloud principle". These innovations continued throughout the history of Iran, to the point that the innovative transformations of Iranian artists gave this theme a variety of evolutions. One form of evolution was that the cloud motif indicated the shape of the cloud itself. This shape was used to show the cloudy sky. As an example, we can mention the painting "Ascension of the Prophet" by Sultan Mohammad Tabrizi. The shape of the cloud motif, from the fourth century AH onwards, changed into the role of the dragon as well as the Simorgh. Another form of evolution of this motif, can be seen in the motifs of mythical animals. Beautiful examples of these designs, created by Mohammad Siah Ghalam. In the seventh and eighth centuries AH, this motif, in the form of a halo around the heads of the prophets and saints, evolved in the Ascension Letters. "Batarmeh" was another type of evolution. During the Safavid period, with

# Continuation of the Use of the Cloud-Making Tradition in Bita Vakili's Paintings

**Abstract:**

Iranian painting, which (until the Safavid Era) was expressive in the field of art and was related to literature, mysticism and other mediums faced a challenge with modern painting which was emphasizing on concepts such as pure painting, independence of painting, painting's self-sufficiency, originality and aesthetic quality, valuing of art and used to introduce the modernism as the keeper of aesthetic qualities in painting . As Dariush Shaygan rejected any attempt to integrate ancient art with modern styles, Graber, however, believed that Iranian painting, along with many other traditions, depicted the main features of the nineteenth century: the necessity of modernity and the impossibility of returning to the past. After the arrival of modern developments in painting in Iran, several generations of Iranian artists showed different reactions to it. Others acknowledge the authenticity of Western modern art, but consider modern Iranian art to lack a proper understanding of modern art. Like Pakbaz who believes that a comprehensive achievement in contemporary Iranian art has not been achieved for two reasons. One is unbalanced patterns and another is the lack of institutionalization of modern art in society. Others chose the middle way. In search of the similarities and differences between modern art and Iranian art, they stated that, in both abstract art and traditional abstract art, the artist transcends the boundaries of form and form. Therefore, the two have something in common in the position of avoiding naturalism. However, one of them is a carnal experience, and the other is a spiritual experience. so, the way is this: rediscover the Iranian visual traditions, which are based on inspiration, and re-use traditional patterns and shapes. Many Iranian painters, in search of combining the principles of modern painting with the principles of traditional art, made many trials and errors. Among these painters is Bita Vakili. She is a well-known painter in the field of contemporary Iranian art. The works of Bita Vakili of the fourth period



**Reza Rafiei Rad**
PhD Student of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author).
r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

Date Received: 2021-08-15
Date Accepted: 2021-11-07

DOI: 10.22051/PGR.2021.37292.1115

meanings; Also, symbolic colors have been used in only 20% of cases. Finally, there is no significant benefit from other color qualities that affect effectiveness. This violates the effect of advertising and does not follow the process of attracting, discovering and convincing the audience. Also, during the period of this research, the process of using colors has not changed significantly.

The point to consider about the concepts of colors is that although the topics related to the concept of colors are not definitive, but in our opinion the concepts of color in urban advertising can be divided into 4 groups:

1. Psychological concept is the feeling of each person that everyone has towards color. But because the physiological structure of humans is the same, in many cases, the sense of most audiences is alike.
2. Contractual concepts, such as the colors of traffic signs that are selected and laid out so everyone is trained to understand them. Thus, they are public, but they are mostly unrelated to the psychological meaning of colors.
3. A symbolic concept that encompasses a part of the whole and is mostly used to induce abstract concepts such as the green flag to express peace in Islam. These kinds of concepts are also termed as a result of education and therefore become public.
4. Arbitrary concepts that are used only according to the designer's taste and are not public; it has a metaphorical state and may become symbolic due to repeated use.

Today, most of the first three types of color concepts are used in advertising. But in most of the works of the statistical community, arbitrary colors (68%) are being used. This shows that despite all the importance that theorists have given to color, the color selecting process is rarely done with accurate and calculated analysis. Designers need to know what reaction and effect their chosen color will have on the environment, and how wide the scope of that color will be in the effectiveness of environmental advertising.

**Keywords:** Tehran Urban Advertising, Color Effectiveness, Billboard, Decks of Bridges.

and technical nature of the poster and its family is not appropriate to the subject of this article. Marshall McLuhan, a Canadian philosopher, has said that the poster is a collective image that subsides into the depths of a living society in space and time. This image gradually changes the feeling of the audience to the extent that it stimulates his creative imagination; thus, it somehow leads the audience to change social, economic, cultural and political processes. According to poster designer Rex Peteet, a good poster should convey its message accurately, quickly and clearly. But the bridge deck is actually a narrow horizontal billboard that mounts to the pedestrian or ride bridge railings and has the same functions as a poster. Its length is sometimes as wide as one direction of the highway and sometimes as wide as two directions. But it does not have a specific standard; so it can have any width and length. Among the numerous components (we will discuss in the next articles) that make an urban billboard effective, it is to pay attention to the color and its qualities and accordance with the environment and of course induce the content of the message.

The purpose of this study was to investigate the status of colors used in printed urban billboards and bridge decks in Tehran during the period 2015 to 2017 from the perspective of effectiveness of color.

This research seeks to answer the questions that: What are the effective qualities on the effectiveness of color in billboards and decks of Tehran Bridge (2015-2017)? And is there a trend of change in these three years?

The main hypothesis: Although Tehran city billboards (2015-2017) communicate explicitly and easily with the audience, but they have mainly used colors in harmony with the season of publication, they are dark in color, and they have used arbitrary colors and they have not benefited significantly from other qualities that affect the effectiveness of color. Sub-hypothesis: During the period of this paper, the process of using color quality has not changed significantly.

In this paper, the research method is descriptive-analytical based on cross-sectional survey; which has been done about 404 billboards and bridge decks that were published in Tehran in 2015, 2016 and 2017. The choice of this time period was not optional and was only due to the access to these boards, in which the cases examined in them are apparently observable at all times. For classification and information analysis, first the works are examined from the perspective of color status and qualities affecting the colors used, and then the published boards for a total of three years together, and finally the frequency of each of the three years is calculated separately; to rely on these results beyond suspicion and to gain a better understanding of the positive and negative points of using color in the statistical community, we aim to examine its effectiveness. Because the evidence of color and its qualities are condensed by subconscious of the audience. The results show that although the urban billboards of Tehran (2015-2017) of statistical community, communicate explicitly and easily with the audience, they have are used mainly colors in accordance with the publication season; the glitter of the colors of the work will disappear in the fuss of the colors of the environment, and in this case, a lot of silent images will be created that not only do not attract the attention of the audience, but also confuse them. Also, in these works, contrasting colors that are suitable for attracting the audience have been used to a small extent (18%). In 65% of cases, they have dark color, which reduces the brightness of the combination, which is intended to attract and create the appropriate vibrancy of urban billboards; and then in the statistical community, arbitrary colors are used at a rate of 68%, which is used according to the designer's taste and does not have public

# A Survey of Color's Effectiveness Quality Components on Urban Billboards and Bridge Decks of Tehran (2015-2017)

**Abstract:**

The attraction and effectiveness of advertising products or services is a relatively old method. Today, we are witnessing environmental propaganda bombardment all over the world, both in big and small cities. Every brand and service, whether new or reputable and familiar to the audience, uses a variety of visual media to introduce and promote their products and services; these include advertising media, billboards and bridge decks over the cities. Of course, with the trend of changing the face of cities and also helping to protect the environment, we are confronting the use of electro-billboards, digital billboards and urban TVs more and more every day. But the use of print media in urban environmental advertising as a beautifying and influential element in the urban environment is inevitable, which changes the face of metropolises every day, and so far no alternative has been found. In environmental advertising, one of the effective methods which has special importance is the use of attractive and appropriate colors for the desired content to maintain the urban beauty and effectiveness of advertising; which ultimately leads to citizen satisfaction. In this research, we intend to examine the quality of color use and the appropriateness of its performance in the environment and the subject of advertising on printed and fixed billboards and bridge decks in the cited period.

Billboards and bridge decks belong to the family of posters; therefore, in this article, we will define the poster scientifically only in terms of its function; because the expression of the physical

**Fahime Daneshgar**
Associate Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
fahimeh.daneshgar@gmail.com

**Mona Taheri**
Instructor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Yadegar Imam Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
m.gmail@taherimona1

Date Received: 2021-02-02
Date Accepted: 2021-06-22

1-DOI: 10.22051/PGR.2021.34390.1100

analyzing data from part to whole is inductive. First, the components within the page, which are the visual elements, are examined, then the composition and relationship of these elements with each other are examined in the general space of the page, and it is defined according to Barthes›s three theories. The method of data collection is in the form of a library, which is collected from available written documents and images of the studied versions, from valid online databases. The statistical population of this research is illustrated manuscripts selected from the Timurid period. Since this is a qualitative research, the selection of samples is based on qualitative characteristics. The selection of research items was based on the fact that the text element and the image element exist on one page side by side, and also a full page of illustrated copies is available in Internet sources. At the end, three illustrated manuscripts were selected, Golchin Eskandar Sultan, Shahnameh of Baysonghori and Muhammad Jouki's Shahnameh, which are selected from each of them, two illustrated pages according to their comprehensiveness in terms of text and image on one page, and then according to the structural analysis of images, the position of text and image on the page is analyzed and examined based on Barthes›s theory. In this research, it is assumed that a suitable pattern is created by using the box, title and composition of elements in a picture page, to better induce the concept of book narration to the audience. Also, in the layout of three illustrated manuscripts of Golchin Eskandar Sultan, Shahnameh of Baysonghori and Muhammad Jouki's Shahnameh from the Timurid period, the image always dominates the text. According to Roland Barthes›s theory, reference communication is established in all illustrated pages and there are no two descriptive and identical connections in these illustrated pages. Finally, based on the analysis performed, it is inferred that in all cases of research, the text box and the image box are present and the failure in the box is clearly visible in half of the cases. The title exists in half of the research cases and is included in the text, which is closely related to the text. The dominant element on the page is the «image», and in most cases of research, the title is inside the text box and in half of the cases of research, failure is seen in the box. Although in all cases, the image is centered on the page, in half of the cases a «reference» relationship is established according to Barthes›s theory, but in the other half of the case, a «matched» relationship is observed. Achievements from the study of illustrated manuscripts of Golchin Eskandar Sultan, Shahnameh of Baysonghori and Muhammad Jouki's Shahnameh from the Timurid period, based on Roland Barthes› theory, can bring forward creative ideas and new innovations remained to be surveyed for contemporary artists.

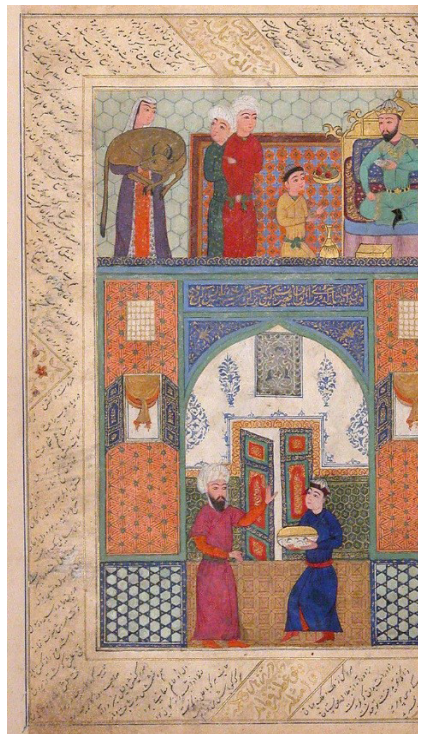
**Keywords:** Text and Image, Roland Barthes, Miscellany of Iskandar Sultan, Baysonghori Shahnameh, Muhammad Jouki's Shahnameh.

position of the text and the position of the image on a page of the illustrated manuscript are of particular importance. The location of the text and its fit with the image, law and various patterns in the illustrated manuscripts create different historical periods in Iran. Examining the position of text and image and the relationship between these two visual elements on the page forms the basis of this research. In this research, the intention is to investigate the relationship between the text element and the image element in the illustrated manuscripts of Golchin Eskandar Sultan, Shahnameh of Baysonghori and Muhammad Jouki's Shahnameh from the Timurid period based on Roland Barthes› theory. The relationship between the two elements of text and image in page layout is very important. Just as the language of the text plays a key role in conveying the concept to the audience, the image also has the same burden of conveying the concepts as the language used to convey the concept, and the visual language is of particular importance in the art of book-making. Iranian literature and arts are interconnected in the process of using archetypes. Poets and painters use the same language to describe the world they inherited in general from their ancestors. Roland Barthes explores this connection in his book, an Introduction to the Structure of Narratives. This book is in fact a collection of Barthes articles on narratology and explains the most important uses of linguistic methods in literary and artistic analysis. The field, in which Roland Barthes enters, discusses the structural analysis of narrative in an academic way. In this book, he defines three types of relationships between text language and image language: 1. Descriptive, when the image supports the text and the text plays a major role in the page and the image supports the text. 2. Similar, when the text and the image support each other equally and both are equally important on the page and together they convey the meaning of the narrative to the audience. 3. Reference, when the text supports the image and the image plays a major role on the page, the image is focused and dominant on the page and acts as a reference. Barthes claims that these three patterns apply to all existing books and manuscripts, and that the connection between text and image is not beyond these three states. This research is examined based on these three theories. The three theories mentioned in the illustrated manuscripts of Golchin Eskandar Sultan, Shahnameh of Baysonghori and Muhammad Jouki's Shahnameh from the Timurid period are studied. The purpose of this study, in addition to explaining and discovering the page layout pattern of the three illustrated manuscripts, is to identify the relationship between text and image based on Roland Barthes theory, to answer the question of how the relationship between text and image with reference to theory Roland Barthes is defined in three illustrated manuscripts of Golchin Eskandar Sultan, Shahnameh of Baysonghori and Muhammad Jouki's Shahnameh from the Timurid period. First, the position of the text and the image are measured together on the page, and the overall structure of the page is examined based on the relationship between text and image in Roland Barthes›s theories, then, the relationship between text and image based on structuralism. The research methods and their communication pattern are compared with each other to obtain the dominant communication pattern in these illustrated pages. This research has been done by descriptive-analytical method and structural method. The method of data analysis is qualitative, which is analyzed according to Roland Barthes› theories. First, the elements of a page are visually analyzed from illustrated versions, then the content of the elements of the pages, including the position of the text and the image, is analyzed, and the relationship between the two elements of text and image is examined based on Barthes›s three communication theories. The process of

# The Connection between Text and Image from Roland Barthes's Point of View in Illustrated Pages of the Miscellany of Iskandar Sultan, Baysonghori Shahnameh and Muhammad Jouki's Shahnameh

**Abstract:**

Page layout in Iran has a long and old history. Manuscripts with different scientific and fictional, historical and religious themes were always considered and created in collaboration with calligraphers and painters and presented in a collection. This collection includes different elements such as cover, inflection, header, pagination, header, title, grid, frame, text and image, and the elements of text and image and their relationship with the page space are very important. Two languages have always been used in page layout: written language and visual language. Together, these two elements narrate the story of a book, painting is formed in connection with literature, and the image is used to describe the subject and the writing of the books. The image did not exist without text and existed from the heart of the text and had no independent identity. It is important to pay attention to the textual element and the visual element and the connection that is formed between the two, that forms the main issue of this research. The adornment of manuscripts created a close interaction between art and literature in Iran, which led to commonalities between the two visual elements. The image created by the artist always appears next to literary texts. The arrangement of manuscripts with images created a platform for collaboration between the calligrapher and the painter so that the image would appear along with the text, sometimes with one of the two more inducing powers. The image is used both for the beauty of the page and to attract the audience, and for describing the subject and the narration, in order to convey the meaning of the text to the audience more easily. The text element and the image element are intertwined in a two-way interaction, together creating a single whole that advances the story. The



**Mohammad Kazem Hassanvand**
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
mkh@modares.ac.ir

**Mahsa Khani Oshani**
MA, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
mahsakhani1987@gmail.com

Date Received: 2022-01-08
Date Accepted: 2022-04-16

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39095.1125

used language, poetry and literature.

The results of the investigation of the identified sculptures show that in the 80s, about 68.2% of the sculptures had a figurative form, and in this category, human-real figurative sculptures and human-imaginary figurative sculptures accounted for 50.5% of the share. Also, in this decade, 31.8% of the sculptures have a non-figurative form, and in the latter category, non-figurative-geometric sculptures have the largest share of the form of the sculptures with a 26% share.

In the 90s, most of the sculptures were in the category of figurative sculptures (77.8% share), and in this category, human-imaginary figurative sculptures (33.3% share) and non-human-animal figurative sculptures (25.9% share) had the largest share among the being made sculptures. In this decade, 22.2% of the sculptures were in the non-figurative category, and in this category, the largest share belongs to the non-figurative-geometric sculptures with a share of 18.5%.

The main functions of these urban sculptures include raising the level of society's awareness (transmitting cultural and religious concepts and values), creating visual beauty, giving identity to a place, inducing a sense of place, associating special events, retelling culture and showing religious affiliations. Its value is strengthening and intensifying the centrality of the square, giving meaning to the naming of the square or place, creating an urban sign and symbol and creating a sense of belonging and peace.

Finally, it can be said that the harmony of the visual nature and content of the works (attention to social values, religious rituals, public beliefs, and the functions of urban volumetric elements) in the creation of urban sculptures can cause sufficient attention of the audience. visual and environmental beautification and improve the creation of future works. Sculptor's attempt is to distinguish the environment, and his field of action is the city, and the result of his work is visual improvement and awareness, which is created through adding creative elements and expressing cultural and religious concepts and values. Therefore, by prioritizing the stated goals, it is possible to help reduce the gap between the desired space and the existing space in volumetric works.

**Keywords:** Urban Element, Sculpture, Islamic Art, Function and Application, Morphology.

meaning of the living space of the city dwellers. In the meantime, the cities of Iran are also having a position and as a result of the arrival of modernism in Iran, since the last forties of the last century, they gradually find their way into this area. One of the most important cities, Tehran is known as the capital of the country, which has experienced many traditional and avant-garde events, and due to the arrival of urban planning and new architecture, the definition of the street and square has been inevitable.

The first appearance of the urban volume in the squares of Tehran and the attempt to install elements and urban volume according to the western models goes back to the Qajar period, which in later periods became a tradition in the decoration of the squares. During the different periods of the modern history of Tehran, the volumes and urban sculptures of the squares have always had the characteristics that discovering what and why they are present in the urban space can help the aesthetic reading of the works.

The main goal of the current research is to investigate the effects and emergence of Islamic elements in the urban elements of the 80s and 90s of Tehran. This research has been done through the content classification of Tehran city sculptures, visual reading of selected works from any style (or genre) and analysis of the function and application of the sculpture in Tehran city space (80s and 90s) according to the components of Islamic art.

**Research Questions**

• What are the sculptures of Tehran in the 80s and 90s from the content classification point of view with emphasis on Islamic elements?

• How was the visual reading of selected works from each type of sculptures in Tehran in the 80s and 90s?

• What is the function of the sculpture in the space of Tehran city according to the components of Islamic art?

**Research Method**

This research deals with historical study to understand how the sculptures of Tehran are, to study and describe their characteristics and attributes from the perspective of Islamic components and examine the relationship between variables and effective factors (qualitative-descriptive research). Therefore, instead of just paying attention to the reality of the statue, the concepts hidden in them as well as its peripheral effects on the audience and the city are taken into consideration and how it is analyzed. Therefore, with a systemic and holistic look at the phenomenon of urban sculpture while understanding the changes of urban sculpture in Tehran during the recent decades (80s and 90s), we are trying to create new concepts in the data by paying attention to the Islamic components (applied research). The statistical population in this research includes the sculptures and urban elements of Tehran during the 80s and 90s (219 sculptures introduced by the Tehran Municipality Beautification Organization: Tehran Sculptures Book). The number of samples in the current research is 20 samples (10 samples are selected for each decade based on classes). The sampling method was also a selective method.

**Conclusion**

Examining the sculptures of the 80s and 90s of Tehran based on 5 selected components in the research model indicates that most of the sculptures use the history and geography of Iran (9 sculptures from the 80s and 7 sculptures from the 90s) and have been formed based on the beliefs of the creator (Muslim artist : all the sculptures of the 80s and 90s). About 50% of the works have the theme of monotheism and sacred art (6 sculptures from the 80s and 5 sculptures from the 90s). 50% of the works have used Iranian-Islamic art and knowledge and geometric motifs to design their works. And finally, 70% of the works of the 80s (7 sculptures) and 60% (6 sculptures) of the works of the 90s have

# The Study of the Urban Elements of the 80s and 90s of Tehran from the Visual Reading (Morphology) Point of View, Function and Application and its Relationship with the Components of Islamic Art

**Abstract:**

Urban space is part of the open and public spaces of cities, which are considered as the crystallization of the nature of collective life; which means a place that citizens do exist on. The urban space is the scene where the story of collective life unfolds; it is a space that allows all people to access it and operate in it. In fact, public open spaces provide the possibility of motivation and free choice of behaviors, movements and visual exploration for a significant number of city people. In other words, it is a flexible space that easily adapts to a variety of behaviors and provides a neutral but stimulating environment for spontaneous actions. Also, the street in today's sense (in which urban sculptures play a decisive role) is considered as an urban spatial concept and a carrier for socio-spatial processes. Meanwhile, urban sculptures can be beneficial in helping people achieve peace and better visual ability and prevent visual chaos. In terms of the number of their audience, urban sculptures are very different from sculptures that are considered for ateliers and museums and have a small specific audience; because this type of sculpture is an art created for the public space; therefore, it should be in such a way that from the people who are its main audience; be understandable and be able to convey its message and meaning easily to its audience. Installing statues in public spaces can strengthen the formation of the mental image in citizens, so that when hearing the name of the desired place, the statue and its meaning are immediately associated in the mind. To get into the subject, it is good to know that in the contemporary period, the use of urban sculptures is emphasized and dominates the

**Sedighe Tadris Hasani**
M.A in Islamic Art, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
**sep.tadrisi@gmail.com**

**Mahdi Mohammadi**
Assistant Professor, Department of Handicrafts and Islamic Art, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.
**m.mohammadi@soore.ac.ir**

Date Received: 2022-02-27
Date Received: 2022-06-06

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39752.1134

time as a whole. Most of the decorations of these two buildings are made of mosaic tiles, in which the characteristics of Timurid art can be clearly seen. Architecture has long been the manifestation of pure human emotions and the bedrock of the realization of the transcendent perfection of human beings. Architecture is a comprehensible space that, with a subtle expression, immerses a person in thinking and contemplation, and finally defines a special identity and culture for it .Support for art and efforts to build magnificent buildings continued during Timurid successor periods. Herat is one of the oldest and most famous cities in Afghanistan in the field of culture, art and literature. This historic city has maintained its cultural status to this day and has been able to nurture famous scholars, writers and artists. Herat is the land of science and art in the brilliant periods of the Taherians, Saffarids, Samanids, Ghaznavids, Seljuks, Al-Kurt and Timurids. The cultural center of Khorasan has grown, and the remnants of those golden periods are the evidences of this claim. Each of these periods was associated with flourishing and masterpieces such as architecture, tiling, painting and miniature.One of the most brilliant dynasties that have ruled this land for many years is the Timurid dynasty. The Timurids in Herat have perfected architecture and decorations And in every corner there are valuable works from this period. Among the architectural features of the Timurid era, we can mention the presence of golden color in tiling, the predominance of azure color in tile decorations and the tendency to height. During this period, they tried to make the building look taller, Including by creating parallel and vertical lines in the symbols, so that the eye is drawn upwards, pull the main arches of the coverings under the dome to show the ceiling higher, creating arches that pass through two floors without interrupting the distance between the two floors, the porches and high entrances of Timurid buildings are decorated with beautiful mosaic tiles The onion-shaped and grooved domes, which are mostly decorated with azure tiles, are special features of this period that distinguish the buildings of the Timurid period from the architecture of other historical periods. One of the historical monuments of the Timurid period is the tomb of the proud mystic of the fifth century, Khajeh Abdullah Ansari. Khajeh Abdullah Ansari, known as (Pir-E- Herat), was born in Herat in 396 AH and died in 481 AH in the same city. The current building of Khajeh Abdullah's tomb is a building It was built by the order of Shahrokh and with religious motives, which has preserved all the mentioned features, architecture and decorations of the Timurid period. The color and tile of this building of the Timurid era has a special beauty And has preserved all the features of decorations and architecture of this period. In this central room, which is known as the shrine in this building, it is similar to the four-porch school Which is actually described as "Hazira", which means a square enclosure around a tomb. The tomb of Khajeh Abdullah Ansari is decorated with exquisite tiles with third, hanging and Kufic lines. One of them is the mirror house (entrance hall). The designs and decorations of the mirror house include mosaic tiles and azure and turquoise bricks. These decorations surround the mirror house as well as the plant motifs (paintings) that I can see on the walls and ceiling of the mirror house. It is different in terms of color and role with the decorations inside the northern prayer hall. In the interior decoration of the prayer hall, geometric patterns (six knots) have been used in the baseboards (pizar). The arrangement of mosaic tiles with azure, turquoise and white colors together has created a special beauty in the northern prayer hall. According to the above said, this study deals with the decorations, tiles and interior of the northern prayer hall and the mirror house (entrance hall) of the tomb of Khajeh Abdullah Ansari. The purpose of this study is to study the designs of the prayer hall and mirror house of Khajeh Abdullah Ansari's tomb as one of the most important mosques in Afghanistan and Herat city, which hosts many visitors from all over the world every year due to Khajeh Abdullah's popularity and influential role in Herat city.

**Keywords:** Timurid, Khajeh Abdullah Ansarim, Decorations, Prayer Room, Mirror House.

# A Comparative Study of the Decorations of Prayer House and the Mirror House in Khajeh Abdullah Ansari's Tomb in Herat

**Abstract:**

Decoration in Islamic art and architecture has been one of the main pillars in architecture and has always been one of the most important aspects of art throughout history. The Timurid era is one of the brightest periods of Islamic civilization and the era of the rise of art and architecture. Efforts to achieve beauty, perfection and the creation of unique works can be seen in all the works of the Timurids. One of the arts used in different historical periods is the use of the art of decoration in architectural buildings. The art of architecture and decoration is one of the most prominent manifestations of the culture of each nation and historical period and shows the human living space. Features of Timurid architecture penetrated to the farthest west of the Islamic world, where Timurid architectural innovations advanced to the west and internationalized the Timurid style. The main style of Timurid architecture flourished in a triangular area between the three cities of Mashhad, Samarkand and Herat. During this period, architecture achieved unprecedented prosperity in terms of grandeur and richness of decorations. Mosques and schools were built with unique features such as the height of the porches, the azure color that was mostly used in the domes. They are distinguished from other relics of the past. These decorations have a glorious, unifying beauty in mosques and religious places. One of these examples is the tomb of Khajeh Abdullah Ansari in Herat and belongs to the Timurid period. The decorations of this building include tiling, brickwork, plastering, stonework and carving. In this article, the authors have tried to introduce the design, color and tiling of the northern prayer hall and the mirror house of the tomb of Khajeh Abdullah Ansari. And mentions the features of this place and has adapted the decorations of the prayer hall and the mirror house. The research method of this research is historical-comparative and the method of data collection is library and preparing images in the field. At the end of this study, it is revealed that these two places are in the tomb of Khawaja Abdullah Ansari in Herat, Afghanistan. In terms of the color of the decorations, the shape of the geometric and plant motifs have similarities and differences at the same

**Elaheh Panjeh Bashi**
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
**e.panjehbashi@alzahra.ac.ir**

**Taraneh Aslami**
Master of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
**aslamitaraneh@gmail.com**

Date Received: 2021-10-27
Date Accepted: 2022-04-16

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.38287.1119

## Contents


– **A Comparative Study of the Decorations of Prayer House and the Mirror House in Khajeh Abdullah Ansari's Tomb in Herat**
Elaheh Panjeh Bashi | Taraneh Aslami (3-4)

– **The Study of the Urban Elements of the 80s and 90s of Tehran from the Visual Reading (Morphology) Point of View, Function and Application and its Relationship with the Components of Islamic Art** Sedigheh Tadris Hasani | Mahdi Mohammadi (5-7)

– **The Connection between Text and Image from Roland Barthes's Point of View in Illustrated Pages of the Miscellany of Iskandar Sultan, Baysonghori Shahnameh and Muhammad Jouki's Shahnameh**
Mohammad Kazem Hassanvand | Mahsa Khani Oshani (8-10)

– **A Survey of Color's Effectiveness Quality Components on Urban Billboards and Bridge Decks of Tehran (2015-2017)** Fahime Daneshgar | Mona Taheri (11-13)

– **Continuation of the Use of the Cloud-Making Tradition in Bita Vakili's Paintings** Reza Rafiei Rad (14-16)

– **Rereading Jameh Mosque of Isfahan's Patterns in the Safavid Era from the Fundamentals of Visual Arts Point of View** Fahimeh Serri | Yaqoub Azhand (17-19)

– **Finding The Root Causes of the Effects of Japanese Manga Visual Elements on the Pictures of Iranian Comic Entitled Marz**
Hassan Shokri | Amir Abbas Mohammadi Rad (20-22)

– **Writing in Graffiti Art (Tehran City)** Fatemeh Ghafoori | Effatolsadat Afzal Tousi (23-26)

– **Defining the manifestation of the holy place myth in the museum institution based on the views of Mircea Eliade**
Neda Kiani Ejgerdi | Hatam Shirnejadi (27-29)

– **Expressive Methods and Execution Techniques of Illustration in the Four Artworks of Top Czech (Illustrators (1979-2015))** Mitra Mokhtarpour Saravi | Hoda Zaboli Nezhad (30-31)

– **Rereading Identity in Contemporary Miniatures Focusing on the Works of Shahzia Sikander** Mona Naraghi (33-35)

– **Historical Reading of Interactive Art From the Perspective of Arthur Coleman Danto by Examining Two Interactive Pieces of Art** Sara Sadat Nouri | Zahra Rahbarnia (36-38)

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

**Journal of Graphic Arts and Painting Research, Alzahra University**

Field of publication: **Art**
Vol. 4 No.6 Spring - Summer 2021
Concessioner:**Alzahra University, Vice-Chancellor for Research**
Director in charge: **Dr. Parisa Shad Ghazvini**

Editor in chief: **Dr. Mansour Hessami Kermani**

**Editorial board:**

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

**Dr. Mansour Hessami Kermani**
Associate Professor of Painting, Faculty of Art, Alzahra University

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

**Dr. Alireza Taheri**
Professor, Department of Art research, Faculty of Arts, University of Sistan Baluchestan

**Dr. Seyed Mohammad Fadavi**
Professor of School of Visual Art, Faculty of Fine Arts, University of Tehran

**Dr. Fatemeh Kateb**
Professor, Department of Art research, Faculty of Arts, Alzahra University

**Dr. Mehdi Mohammadzadeh**
Professor of Islamic Arts Department, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

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 Arts and Painting Research and authors are responsible for the articles.

P-ISSN:2645- 6516
E-ISSN:2645-6524

**Executive Director:** Hamideh Arekhi
**Persian editor:** Dr. Susan Pourshahram
**English translator:** Sepideh Taravati Mahjoubi
**Logotype Designer & Cover Designer:** Dr. Mitra Manavi Rad
**Page layout designer:** Maryam Tajik

**Address:** Vanak, Alzahra University, Faculty of Arts, Journal of Graphic Arts and Painting Research, Alzahra University
**Journal site: http:**//arjgap.alzahra.ac.ir/journal

This Biquarterly 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 and also published on the basis of the license number 84721 dated July 11, 2012, by theMinistry of Culture and Islamic Guidance in cooperation with the Scientific Association of Visual Arts of Iran.