پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
سال چهارم، شماره هفتم،پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر پریسا شادقزوینی
سردبیر: دکتر فاطمه کاتب
دبیر تخصصی: 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: دکتر ساره پورصدوقی
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

روایت تصویر در قالی شکارگاه موزه پولدی پتزولی
– علی پیری (صفحات مقاله ۴-۱۲)

تأثیر عصر جهانی‌شدن در بازنمایی هویت ملی در تصویرگری‌های کتاب‌های داستانی تألیفی نوجوان در ایران
– لاله جهانبخش | سید حسن سلطانی (صفحات مقاله ۱۳-۲۷)

بررسی تطبیقی ویژگی‌های بصری درخت سخنگو در نگاره شاهنامه دموت با داستان مشی و مشیانه
– سحر ذکاوت | خشایار قاضی زاده (صفحات مقاله ۲۸-۴۰)

بررسی کارکرد استعاری اشکال انسانی در نگارگری ایران(مکاتب هرات و تبریز دو)
– زینب رجبی | محمد کاظم حسنوند (صفحات مقاله ۴۱-۵۴)

تحلیل مطالعات دانشگاهی در حوزه‌ی وَرنی (گلیم تک‌رو)
– رها سعادتی | منصور حسامی کرمانی | اشرف السادات موسوی لر | رضا افهمی (صفحات مقاله ۵۵-۶۸)

روایتگری تصاویر شهادت امام حسین(ع) در نسخه‌های چاپ سنگی (اسرارالشهاده، طوفان‌البکاء، وسیلة‌النجات)
– فاطمه عسگری | مهناز شایسته فر (صفحات مقاله ۶۹-۸۷)

اثری از فرانسیسکو گویا در ایران: ویژگی‌ها، پیوستگی‌ها و گسستگی‌ها با دیگر آثار
– مریم کشمیری | زهرا کاظمی ملک محمودی (صفحات مقاله ۸۸-۱۰۵)

بازخوانی کارکرد زبانی گیاهان مقدس در شاهنامه‌نگاری‌های قرن ۹ تا ۱۱ هق
– مزدک نظری | افسانه تابع (صفحات مقاله ۱۰۶-۱۱۶)

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

روایت تصویر در قالی شکارگاه موزهٔ پولدی پتزولی

چکیده

در هنر کتاب‌آرایی دورهٔ اسلامی از تک‌نگاره‌هایی استفاده شده است که علاوه بر تزیین صفحات کتاب‌ها، به درک بهتر مضمون داستان، برای مخاطب نیز کمک فراوانی کرده است. از این شیوه در تزیین داستان‌های حماسی مانند شاهنامه نیز استفاده شده است. در دورهٔ صفویه نیز به‌دلیل حمایت حکومت از هنرهای کتاب‌آرایی و قالی‌بافی، تصاویر این نگاره‌ها در طراحی نقشه‌های قالی استفاده می‌شده است. یکی از این نمونه‌ها قالی شکارگاه محفوظ در موزهٔ پولدی پتزولی است که در آن بخشی از یک صحنهٔ پر جنب و جوش شکار به تصویر درآمده است. پژوهش حاضر با هدف آشکارکردن روایات نهفته در تصویری که در طراحی نقشه این قالی به‌کار رفته، انجام شده است. روش انجام پژوهش توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و اسنادی است. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که در این دوره با توجه به علاقهٔ پادشاهان صفوی به موضوع شکار و ویژگی‌های نمادین مستتر در آن، صحنه‌های شکار و گرفت و گیر میان حیوانات طبیعی و همچنین جانوران افسانه‌ای مدنظر قرار گرفته و به همین دلیل نیز وارد نقشه‌های قالی شده است. در این قالی‌ها صحنه‌های شکار بیشتر حالت روایتگرانه دارند که در نوع خود از نمونه‌های مهم روایتگری در نقشهٔ قالی‌های ایران است. این صحنه‌ها علاوه بر ویژگی‌های نمادین به ویژگی‌های زندگی روزمرهٔ مردم در این دوره نیز اشاره دارند.

واژه‌های کلیدی: روایتگری تصویر، دورهٔ صفویه، قالی‌بافی، قالی‌های شکارگاه، نگارگری.

علی پیری
استادیارگروه فرش، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

ali.piri@arts.usb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۸-۰۸

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41467.1156

مقدمه

دورۀ صفویه یکی از دوره‌های درخشان هنر ایران به‌ویژه در قالی‌بافی است. حمایت شاهان صفوی از هنرمندان و بافندگان قالی و راه‌اندازی کارگاه‌های متمرکز تولید، موجب شد تا شاهکارهای بی‌نظیری در حوزۀ قالی‌بافی ایران در این دوره خلق شوند. یکی از نمونه‌های رایج قالی‌بافی این دوره قالی‌هایی هستند که میدان و صحنۀ شکار را به تصویر کشیده‌اند که از آن جمله می‌توان به قالی شکارگاه محفوظ در موزۀ پولدی پتزولی میلان ایتالیا اشاره کرد. در این دوره قالی‌های شکارگاه در قالب نقشه‌های لچک و ترنج طراحی شده است و صحنۀ شکار به متن قالی لچک و ترنج افزوده شده است. با توجه به اینکه شکار و شکارگری در میان اقوام پیش از تاریخ با حیات بشر آمیخته بوده است، جنبۀ آیینی داشته و مناسک و مراسمی نیز برای آن ترتیب داده شده بود که این مورد در آثار به‌جا مانده از هنر اقوام مختلف پیش از تاریخ، مشهود است. در سده‌های اخیر شکار بیشتر جنبۀ تفننی پیدا کرده و به‌عنوان مراسمی برای تمرین جنگ‌آوری شاهان و درباریان تبدیل شده بود. با توجه به اهمیت موضوع شکار، صحنه‌های مربوط به آن در هنر ادوار مختلف به تصویر درآمده است.

از نمونه‌های ابتدایی نقش شکارگاه در هنر ایران می‌توان به نقوش صخره‌نگاره‌های منطقۀ کوهدشت در لرستان اشاره کرد که صحنه‌های شکار با تیر و کمان و حیواناتی چون اسب، گوزن، بز کوهی و سگ را نشان می‌دهند، در ایران قبل از اسلام نیز اوج اهمیت شکار را می‌توان در داستان‌های شکار بهرام، پادشاه ساسانی جست‌وجو کرد. در این دوره صحنه‌های شکار یکی از شاخصه‌های فرهنگی ویژۀ طبقۀ شاهی است؛ زیرا بیشتر آثار به‌دست آمده از صحنه‌های شکار متعلق به پادشاهان است و کیفیت صحنه‌ها نیز حکایت از آن دارد. بیشتر حیواناتی که در ظرف‌های دورۀ ساسانی شکار می‌شوند، قوچ، گراز و شیر هستند. این حیوانات نمادی از موجودات مقدس‌اند؛ بنابراین شکار این حیوانات امری مقدس است که خیر و برکت را برای شاه به همراه می‌آورد. در ایران بعد از اسلام نیز بررسی تاریخ نقش شکارگاه نشان می‌دهد که دورۀ صفوی، عصر احیای این نقش به‌ویژه در هنر قالی‌بافی بوده است. نقش شکارگاه از دورۀ صفوی، علاوه بر نگارگری در قالی‌بافی که در این دوره تحت حمایت خاص دربار بود، نیز نمود پیدا کرد و بافت قالی‌های موسوم به شکارگاهی از این زمان رواج یافت.

بدیهی است که این‌گونه فرش‌ها مختص کاخ‌ها و بناهای شاهی مانند عالی‌قاپو و چهل‌ستون بوده است. در این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است، ابتدا با بررسی‌های کتابخانه‌ای، اطلاعاتی دربارۀ قالی‌های شکارگاه به دست آمده و سپس با بررسی‌های موزه‌ای نمونه‌های باقی‌مانده از این دوره به دقت بررسی شده است. یکی از نمونه‌های قالی شکارگاه باقی‌مانده از دورۀ صفویه، قالی شکارگاهی است که در موزۀ پولدی پتزولی، در میلان ایتالیا نگهداری می‌شود و می‌توانند اطلاعات مفیدی پیرامون ویژگی‌های تصویر صحنۀ شکار و روایت نهفته در آن را منتقل کند. هدف از انجام پژوهش حاضر، پاسخ‌دادن به این سؤال اساسی پیرامون قالی شکارگاه موزۀ میلان متعلق به دورۀ صفویه است که روایتگری نظام تصویری در قالی اشاره‌شده چگونه تبیین می‌شود؟ بنابراین سعی شده است با مراجعه به منابع تاریخی و سفرنامه‌های مربوط به دورۀ صفویه، اطلاعاتی پیرامون شیوۀ زندگی و آداب و رسوم رایج در این دوره گردآوری شده و با جزئیات تصویر استفاده‌شده در طراحی نقشۀ قالی مطابقت داده شود.

پیشینۀ پژوهش

در خصوص معرفی قالی‌های شکارگاه پژوهش‌هایی صورت گرفته که هرکدام به‌نوبۀ خود بخشی از نقوش را بررسی کرده‌اند، اما با بررسی‌هایی که انجام گرفته تاکنون مطلبی پیرامون بررسی و تحلیل روایت تصویر در قالی شکارگاه موزۀ پولدی پتزولی یافت نشده است. از مهم‌ترین پژوهش‌های صورت گرفته در این خصوص می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: حسنوند و خانی اوشانی در مقاله‌ای با عنوان «ارتباط متن و تصویر از نگاه رولان بارت درصفحات گلچین اسکندر سلطان، شاهنامۀ بایسنقری و شاهنامۀ محمد جوکی» (۱۴۰۰) با هدف شناخت ارتباط متن و تصویر با استناد به نظریۀ رولان بارت، رابطۀ عنوان و متن را در شاهنامه‌های یادشده رابطه‌ای نزدیک می‌دانند و عنصر غالب در صفحات را تصویر دانسته‌اند همچنین معتقدند که هنر نگارگری هم بازنمای غنای هنر ایرانی است و هم اهمیتی تاریخی در بازجست مسائل فرهنگی و اجتماعی سرزمین ایران دارد.

پیری و حسنوند و فرهادیه در مقالۀ «تبیین شیوۀ طراحی قالی لچک و ترنج شکارگاه دورۀ صفوی (نمونۀ موردی: قالی شکارگاه موزۀ پولدی پتزولی)» (۱۳۹۹)، که با هدف تبیین شیوۀ طراحی قالی مذکور انجام شده است، ساختار و شیوۀ طراحی اجزای مختلف این قالی را بررسی کرده، اما دربارۀ روایت تصویر در این قالی مطلبی ذکر نشده است. میرزا امینی و شاهپروری، در مقالۀ «بررسی ماهیت وجودی نقش

شکار در فرش‌های دورهٔ صفویه» (۱۳۹۲)، به این مطلب اشاره دارند که «ماهیت وجود نقش شکار بر فرش در دورهٔ صفویه می‌تواند به دو دلیل عمده و البته کاملاً متفاوت باشد که یکی انعکاس تصویر بزم و جلال شاهانه در شکارگاه‌های درباری و قدرت‌نمایی شاهان بر روی فرش و دیگری بیان مفاهیم اساطیری و عرفانی صید و صیادی است».

شیرازی و کشاورز، در مقالهٔ «تحلیل نقشهٔ فرش‌های شکارگاهی محمدحسین مصورالملکی بر مبنای فرش‌های شکارگاهی دورهٔ صفوی»(۱۳۹۰) به این موضوع اشاره دارند که طراح «در این نقشه‌ها واقع‌گرایی را مطمح‌نظر قرار داده و علاوه بر استفاده از برخی عناصر تصویری جدید، مسئلهٔ تفکیک بین پس‌زمینه یا متن و عناصر شکارگاهی را که در فرش‌های دورهٔ صفوی وجود داشت، با تغییر عناصر پس‌زمینه از بندهای افشان به گل بوته‌ها و درختچه‌های کوچک، حل نمود. در واقع امر، کار او را می‌توان ایجاد ارتباط منطقی بین طراحی فرش اصفهان در نیمهٔ سدهٔ چهاردهم (ش)، با سنت‌های تصویری پیشین دانست».

تقوی‌نژاد (۱۳۸۷) در مقالهٔ «تجلی نقوش گرفت و گیر در فرش دورهٔ صفوی»، نمونه‌هایی از نقوش گرفت و گیر از دوران باستان تا پس از دورهٔ صفویه را معرفی کرده و در نهایت جلوه‌هایی از این نقوش را از نظر تنوع حیوانات و نوع ترکیب‌بندی‌های موجود در چند نمونه از فرش‌های شکارگاهی و جانوری عصر صفوی مطالعه کرده است. اگرچه در مقالات یادشده اطلاعاتی پیرامون فرش‌های شکارگاه ارائه شده است، با توجه به بررسی‌های انجام‌شده تاکنون مطلبی پیرامون بررسی روایت تصویر در آن‌ها یافت نشده است.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای هدف از نوع توسعه‌ای است، روش پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است. تجزیه و تحلیل داده‌های این پژوهش به‌صورت کیفی و با استفاده از روش تحلیل ساختار نقشهٔ قالی صورت گرفته است. ساختار طرح هر قالی به‌عنوان یک سند تصویری می‌تواند بیانگر روایت نهفته در تصویر قالی باشد.

تعریف روایت و روایتگری

سابقهٔ پیدایش روایت با تاریخ بشر ارتباطی تنگاتنگ دارد، روایت را می‌توان با زبان گفتاری و نوشتاری، با تصاویر ثابت و متحرک، با حرکات بدن و همچنین با آمیزه‌ای حساب شده از همهٔ این ساحت‌ها رساند، ابوت در تعریف روایت می‌نویسد: «روایت به زبان ساده عبارت است از بازنمایی یک رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها». اصطلاح روایت به دو صورت به کار می‌رود: ۱. موجز و تعریف‌پذیر: این نوع روایت جزء سازندهٔ ساختارهای روایی طولانی‌تر است؛ ۲. آزاد و نسبتاً مشخص: این‌ها ساختارهای طولانی‌تری هستند که روایت خوانده می‌شوند، هرچند ممکن است اجزای غیر روایی بسیاری نیز داشته باشند. یک بخش مهم از روایت، شیوهٔ روایت است و شیوه‌های به‌کاررفته برای برقراری ارتباط در روایت به‌عنوان یک عملکرد را روایتگری می‌نامند.» (ابوت، ۱۳۹۷: ۴۰۳)

روایتگری از طریق نگاره‌ها و تصاویر در هنر ایران قبل و بعد از اسلام وجود داشته است و هنرمندان به کمک تصاویر سعی در انتقال مفاهیمی داشته‌اند که در متن داستان نهفته است. در مصورسازی کتاب‌ها در دورهٔ اسلامی نیز از این مهم بهره فراوانی برده شده است؛ بنابراین نگاره‌ها را می‌توان به‌عنوان پیش‌متن اصلی نقشه‌های قالی در نظر گرفت که طراحان قالی به کمک آنها قالی‌هایی با مضامین روایتگرایانه را خلق کرده‌اند. دورهٔ صفویه از دوره‌هایی است که توجه به مضامین ملی و مذهبی در آن اهمیت زیادی داشته است. به همین دلیل نیز تصاویر مراسم آیینی از جمله تصاویر صحنه‌های شکار و گرفت و گیر میان جانوران مدنظر قرار گرفته و در نقشه‌های قالی این دوره نیز بازتابی گسترده داشته است که قالی شکارگاه محفوظ در موزهٔ میلان نیز یکی از آن‌هاست.

قالی‌های شکارگاه

از دیرباز طراحان فرش و بافندگان در طراحی نقش انواع فرش ایران مانند قالی، قالیچه، پشتی، گلیم، نمد، پلاس و غیره با الهام از طبیعت و محیط پیرامون خویش نقش‌های زیبایی را پدید آورده و آن را با دستان هنرمند خود بر فرش جاودانه ساخته‌اند. «بافندگان عشایر و ایلات و روستایی که نقش‌بافته‌های خود را بدون طرح و نقشه و سلیقهٔ شخصی و به‌صورت ذهنی انتخاب کرده و می‌بافند نیز مشاهدات و خواسته‌ها و اعتقادات و باورهای خویش را در این‌کار دخالت می‌دهند و در نقش فرش موجودات اطراف خود از جمله حیوانات را به‌صورت واقعی و موجود در طبیعت یا افسانه‌ای و خیالی اما نزدیک به واقع می‌بافند.» (دانشگر، ۱۳۷۶: ۲۰۷) این تصاویر هر کدام دارای روایاتی گوناگون است که ریشه در آداب و رسوم و باورداشت‌های اقوام مختلف دارد.

اگرچه قالی‌بافی در ایران ریشه‌ای قدیمی دارد، این صفویان بودند که آن را از سطح یک صناعت

روستایی به فعالیتی در سطح کشور ارتقا دادند و به‌صورت بخش مهمی از اقتصاد کشور درآوردند. «شاه‌عباس اول با تأسیس کارگاه‌های قالی‌بافی در اصفهان، کاشان و دیگر نقاط، قالی‌بافی را به سطح صنعتی ملی ارتقا داد. فرش‌های بافته‌شده از ابریشم و طلا در کاشان بافته می‌شد و در اصفهان نه تنها فرش‌های گران‌بهای سفارشی شاه بلکه فرش‌های سفارشی اشخاص دیگر نیز به دست استادان بافنده کارگاه‌های سلطنتی تهیه می‌شد.» (سیوری، ۱۳۸۹: ۱۳۵)

شرلی در سفرنامه‌اش در جریان بازدیدی که از ایران داشته در خلال یکی از جشن‌های برگزار شده در قزوین می‌گوید: «بر سراسر دیوارهای میدان اصلی شهر فرش‌های نفیس و پارچه‌های گران‌بها آویخته شده بود و هزاران چراغ و مشعل فروزان منظره‌ای بدیع و شگفت‌انگیز آفریده بود.» (شرلی،۱۳۴۹: ۶۶) این موضوع نشان‌دهندهٔ اهمیت فرش به‌عنوان یک عنصر تصویری و تزیینی در دورهٔ صفویه است. فرش‌های شکارگاه که نمونه‌های اولیهٔ آنها از دورهٔ صفویه به‌جا مانده است در قالب نقشه‌های لچک و ترنج قرار می‌گیرند. نقشه‌های لچک و ترنج از مهم‌ترین انواع نقشه‌های فرش هستند و دارای طیف گسترده‌ای از ترکیبات مختلف‌اند که از آن جمله می‌توان به لچک و ترنج کف ساده، لچک و ترنج هندسی، لچک و ترنج شاخه شکسته، لچک و ترنج شاه عباسی، لچک و ترنج اسلیمی، لچک و ترنج تلفیقی، لچک و ترنج گلفرنگ، لچک و ترنج دسته گلی، لچک و ترنج سبزی‌کار، لچک و ترنج درختی، لچک و ترنج افشان و لچک و ترنج شکارگاه اشاره کرد.

نقشهٔ لچک و ترنج شکارگاه از ابداعات طراحان فرش در عصر صفوی است. اجزای استفاده‌شده در نقشهٔ لچک و ترنج شکارگاه عبارت‌اند از: ترنج، کتیبه، سرترنج، لچک، زمینه، حاشیه و صحنهٔ شکار که نقش غالب در زمینهٔ فرش را به خود اختصاص می‌دهد.

قالی شکارگاه موزهٔ پولدی پتزولی

قالی شکارگاه موزهٔ پولدی پتزولی میلان (تصویر۱) دارای نقشهٔ لچک و ترنج شکارگاه است و دارای کتیبه‌ای نوشتاری است که سعی در معرفی طراح یا بافنده این قالی و سال بافت آن دارد. این فرش از قدیمی‌ترین فرش‌های تاریخ‌دار بافت ایران است. طرح آن لچک ترنج، رنگ زمینهٔ آن آبی سیر و حاشیهٔ اصلی آن سرخ خوش‌رنگ با حاشیه‌های باریک زرد است و بافتی بسیار ظریف دارد. تار از ابریشم طبیعی زرد، پود از نخ قهوه‌ای و پرز آن از پشم است. نقش متن ترنج آن را شاخه‌های نازک درهم به رنگ سبز با برگ و شکوفهٔ ریز و گل‌های ختایی و ستاره‌ای به رنگ‌های مختلف تشکیل می‌دهد. در زمینهٔ ترنج فرش ابرها به رنگ آبی روشن پراکنده است و گرداگرد آن لک‌لک‌ها و مرغابی‌هایی ریزنقش به‌شکل قرینه در پروازند. این فرش رگه‌دار است و آثار ترمیم در آن دیده می‌شود.

تصویر۱. قالی شکارگاه لچک و ترنج، موزهٔ پولدی پتزولی میلان، ایتالیا (URL1)

حاشیهٔ پهن آن دوگانه است: یکی به رنگ لاجوردی و دیگری آبی بسیار روشن که هر کدام شاخهٔ نازکی را با غنچه‌ها و گل‌های مینا و ختایی در طول حاشیه در بر می‌گیرد. این شاخه‌های نازک به رنگ آبی روشن است و با شکوفه، گل‌های مینا، ختایی، ستاره به رنگ‌های آبی و زرد و سرخ و برگ‌های سبز یا زرد طلایی بر زمینهٔ فرش نقش بسته است.
در زمینهٔ فرش، سواران با نیزه و شمشیر در پی شکارند. انواع جانوران مانند شیر و خرس و گرگ و سیه‌گوش و گراز و گوزن و آهو و گورخر و بزکوهی و خوک و خرگوش و روباه در متن فرش در تکاپو هستند، چنان‌که گویی نقش‌ها زنده است. پرندگان در پروازند یا از پس بوته‌گلی با احتیاط سر برآورده‌اند. در این فرش بیست رنگ متفاوت به کار رفته است (ویکی فرش). در این قالی که ۶۸۲ سانتی‌متر طول و ۳۳۵ سانتی‌متر عرض دارد و با رج‌شمار ۴۰ بافته شده است (وب‌سایت موزهٔ پولدی پتزولی)، در قالب یک طراحی دو لایه صحنه‌های پرجنب‌وجوش شکار به تصویر کشیده شده است (پیری و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۵۴-۱۵۵) و طراح در نقشه این قالی برای روایتگری از دو شیوهٔ نوشتاری و تصویری استفاده کرده است که در ادامه با مراجعه به منابع تاریخی و سفرنامه‌ها سعی شده است ویژگی‌های مستتر در آن بیان شود.

الف. شیوهٔ نوشتاری روایت

شیوهٔ نوشتاری روایت، در کتیبهٔ این قالی به‌کار رفته است و حکایت از تاریخ بافت و نام بافندهٔ قالی دارد، اما عبارت «شد از سعی غیاث‌الدین جامی- بدین خوبی تمام این کار نامی» به اندازهٔ کافی روشن و معلوم نیست که غیاث‌الدین جامی، طراح قالی بوده یا بافنده یا سفارش‌دهندهٔ آن و همین امر هم می‌تواند موجب به‌وجود آمدن روایت‌های گوناگونی شود که از آن جمله می‌توان به روایت پوپ اشاره کرد. پوپ معتقد است که از عبارت فوق مشخص می‌شود که «این قالی را مردی طراحی کرده و در بافت آن نظارت داشته که از شهر جام در خراسان آمده بوده است و در ایران شهری دیگر به نام جام وجود ندارد.
البته این نسبت جامی دلیل بر آن نیست که این غیاث‌الدین خود متولد جام بوده است یا حتی اینکه محل کار او در جام بوده است، اما این نسبت آشکارا حکایت از آن دارد که خانوادهٔ او در آن موقع یا در زمانی پیش از آن در این شهر اقامت داشته‌اند. این غیاث‌الدین یا شاید هم پدرش احتمالاً از هنرمندانی بوده‌اند که در اوایل سدهٔ دهم هجری از خراسان مهاجرت کردند تا از فرصت‌ها و امکانات جدیدی بهره‌مند شوند که پس از تجدید حیات و نوزایی صفوی فراهم آمده بود و تازه در دربار شاه اسماعیل آغاز شده بود» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۴۴). «در خصوص خواندن [رقم] کتیبهٔ این قالی نیز در بین کارشناسان فرش اختلاف‌نظر وجود دارد (Dimand, ۱۹۷۱: ۱۵) و به علت ناخوانابودن رقم میانی، دو روایت مختلف در این زمینه وجود دارد. پوپ تاریخ درج‌شده در کتیبه را ۹۲۹ق (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۴۴) و عده‌ای دیگر از محققان ۹۴۹ق (ملول، ۱۳۸۴: ۲۵) تشخیص داده‌اند.

ب. شیوهٔ تصویری روایت

تصویر صحنه‌های شکار و گرفت و گیر در قالی شکارگاه موزهٔ میلان، در سراسر نقشه از جمله، حاشیه، زمینه، لچک‌ها، ترنج، کتیبه‌ها و سرترنج‌ها پراکنده شده است، اما بیشترین تأکید بر نقش شکار در زمینهٔ قالی صورت گرفته است. در این قالی ابتدا زمینه به‌صورت یک‌چهارم با استفاده از نقوش ختایی طراحی شده و سپس صحنهٔ شکار با مهارت زیادی به آن افزوده شده است؛ به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد شکارچیان و جانوران بخشی جدایی‌ناپذیر از طرح زمینه هستند و جانوران در پس گل‌های زمینه پنهان شده‌اند.
زمینهٔ این قالی به‌گونه‌ای طراحی شده است که صحنهٔ واقعی شکار را تداعی می‌کند. ترنج در نقطهٔ مرکزی زمینه طراحی شده و اطراف آن را با انواع نگاره‌های مختلف مثل گل‌های شاه عباسی و ختایی و نقوش جانوران و صحنهٔ شکار تزیین نموده‌اند.
فضای کلی ترنج با شبه اسلیمی‌ها جدا شده و از نقوش پرنده به همراه نقوش ختایی در تزیین بخش داخلی ترنج استفاده شده است. در مرکز ترنج کتیبه‌ای به‌شیوهٔ یک‌چهارم قرار گرفته، اما متنی به روش یک‌یکم در آن نوشته شده است. نقش ترنج و نقش لچک‌ها یکسان است و از یک تصویر در تزیین آنها استفاده شده است. از نظر وجود کتیبه، در مجموع قالی شکارگاه موزهٔ میلان، سه کتیبه دارد: یکی کتیبهٔ مرکزی که دارای متن نوشتاری است و در مرکز ترنج جای گرفته است و دو کتیبهٔ مشابه هم که در بالا و پایین ترنج قرار گرفته‌اند. در این کتیبه‌ها تصویر حوضی دیده می‌شود که دو مرغابی به‌سوی دو ماهی در مرکز حوض در حرکت هستند.
پوپ صحنهٔ شکار در این قالی را چنین روایت کرده است:
«صحنهٔ شکار سبعانه و خونین است. یکی از شکارچیان سوار بر اسب و در حالت تاخت بر روی اسب خم شده تا شمشیر خود را در گلوی شیری مهاجم فرو برد و از پس گردن او در آورد. سوار دیگری گرز گران خود را بر یک خرس قهوه‌ای کوچک فرو می‌کوبد. سواران دیگر کفل گوزن‌های شاخ‌دار را

می‌درنـد. بـه گرازهـا نیـزه فـرو می‌برنـد. غزال‌هـا را تعقیـب می‌کننـد و گویـا بـر آن‌هـا کمنـد می‌افکننـد یـا بـه شـکارهای ناپیـدا تیرهـای بلنـد می‌اندازنـد. یـک شـکارچی کـه پیـاده می‌گریـزد گرفتـار شـیری شـده اسـت و در عیـن درماندگـی و نومیـدی خنجـر کوچکـی را بـرای دفـاع از خـود بـه تـن شـیر فـرو می‌کنـد کـه ظاهـراً بی‌اثـر اسـت. (جـدول۱) جانـوران بسـیار، ریـز و درشـت، چـون شـیرها، گوزن‌هـا، غزال‌هـا، گورخرهـا، گرگ‌هـا، شـغال‌ها، پازن‌هـا، گرازهـا، روباه‌هـا و خرگوش‌هـا دیوانـه‌وار بـه هـر سـو می‌گریزنـد و در ایـن میـان بوقلمونـی وحشـی از پـس شـکوفه‌ها یـا برگ‌هایـی کـه او را محافظـت می‌کننـد در هـر گوشـه‌ای سـر بلنـد می‌کنـد.» (پـوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۴۷-۲۶۴۶)

۱. نبرد با گرگ	۲. شکار گوزن	۳. نبرد با شیر	۴. شکار آهو
۵. نبرد با شیر	۶. شکار آهو	۷. شکار آهو	۸. نبرد با گراز

جدول۱. جزئیات صحنهٔ شکار در قالی شکارگاه محفوظ در موزهٔ پولدی پتزولی (پیری و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۶۴)

یافته‌ها

در خصـوص اسـتفاده از تصاویـر صحنه‌هـای شـکار و گرفـت و گیـر در ایـن قالـی، دو روایـت را می‌تـوان مدنظـر قـرار داد کـه یکـی ریشـه در تاریـخ اسـاطیری ایـن نقـوش دارد و دیگـری می‌توانـد منشـأ فرهنگـی و اجتماعـی داشـته باشـد: روایـت اول را کـه پیش‌متـن ایـن تصاویـر را بـا تاریـخ اسـاطیری نقـوش در ارتبـاط می‌دانـد، می‌تـوان در مناسـک آیینـی و باسـتانی ایـران جسـت‌وجو کـرد؛ زیـرا نبـرد حیوانـات بـا یکدیگـر عـلاوه بـر آنکـه موجبـات تفریـح و سـرگرمی مـردم و شـاه را فراهـم می‌کـرده اسـت، جنبـهٔ آیینـی نیـز داشـته اسـت. به‌عنـوان مثـال نبـرد شـیر و گاو کـه در هنـر ایـران باسـتان نیـز مدنظـر بـوده اسـت، در ایـن دوره در نقشـهٔ فرش‌هـای شـکارگاه دورهٔ صفویـه مـورد توجـه بـوده اسـت و ریشـهٔ آن را می‌تـوان در مراسـم جنـگ انداختـن شـیر و گاو کـه شـاردن در بازدیـد از اصفهـان گـزارش کـرده اسـت بازیافـت. شـاردن از جنـگ انداختـن شـیر و گاو نـر در اصفهـان یـاد می‌کنـد و می‌نویسـد «سـبب اینکـه رهـا نمی‌کننـد تـا گاو نـر بـا شـیر بجنگـد و از خـود دفـاع کنـد ایـن اسـت کـه شـیر نشـان پادشـاهان ایـران اسـت و اخترگـران و پیشـگویان و خرافه‌پـردازان می‌گوینـد کـه اگـر شـیر در حملـهٔ نخسـت گاو را نکشـد نامبـارک و بـد شـگون اسـت.» (شـاردن،۱۳۷۲ :۶۴۲/۲) همچنیـن می‌تـوان بـه تصاویـر نبـرد بهـرام ساسـانی بـا

دو شیر اشاره کرد که در آن بهرام برای پس‌گرفتن تاج پادشاهی با دو شیر گرسنه روبه‌رو می‌شود و آن‌ها را از پای در می‌آورد؛ روایت دوم سوابق فرهنگی و اجتماعی این مراسم را مدنظر قرار داده که البته خود این مراسم نیز می‌تواند دارای پیش‌متن اسطوره‌ای باشد که البته در دورهٔ اسلامی دیگر به کارکرد اسطوره‌ای این نقوش توجه نمی‌شده، بلکه بیشتر سعی در نشان‌دادن قدرت جنگ‌آوری پادشاهان و شاه‌زادگان داشته است. این روایت حکایت از آن دارد که مراسم شکار در زمان‌هایی که کشور در حال جنگ نبود جهت تمرین شجاعت و جنگاوری و تقویت روحیهٔ سربازان با حضور شخص شاه برگزار می‌شده است. شخص شاه‌عباس اول «چراغان و آتش‌بازی، شکار و چوگان‌بازی و قپق‌اندازی را بسیار دوست داشته و تماشای جنگ گاو و قوچ و شتر و گرگ‌بازی و جنگ شاهین و عقاب از جمله تفریحات او بوده است.» (فلسفی،۱۳۹۱: ۳۷۸/۱)

بدین منظور میدان نقش‌جهان در اصفهان یکی از مراکز مهم این تمرینات بوده که گاهی جنبهٔ تفریحی نیز داشته است. این «میدان در ضمن زمین چوگان هم بوده و برای دیگر انواع ورزش‌ها نیز به‌کار می‌رفته است، از جمله مسابقات تیراندازی به نام قبق‌اندازی که در آن اسب‌سوارانی که چهارنعل می‌تاختند بر جامی زرین که بر بالای دیرک چوبی بلندی قرار داشت تیر می‌انداختند.» (سیوری، ۱۳۸۹: ۱۵۸) علاوه بر قبق‌اندازی و چوگان‌بازی که مهارت شاه را در تیراندازی و سوارکاری نشان می‌داد مراسم نبرد جوانان با حیوانات و همچنین نبرد حیوانات با یکدیگر نیز در این میدان برگزار می‌شده است. شاردن می‌نویسد: «در گوشهٔ میدان چند قوچ و گاو نر را گردش می‌دادند تا برای جنگیدن آماده شوند. در این گوشهٔ میدان جوانانی که هنرشان جنگیدن با جانوران بود، عده‌ای کشتی‌گیر و گروهی شمشیر باز خود را مهیا کرده بودند تا به محض اینکه اجازه یابند هنر خویش بنمایند.» (شاردن،۱۳۷۲: ۶۴۲/۲) این مراسم نیز در حضور شاه برگزار می‌شده است. «شاه پس از انجام بازی قبق‌اندازی بر جایگاه خود نشسته به تماشای جنگ فیلان و شیران و گاوان و قوچان پرداخته است.» (تاورنیه،۱۳۸۹: ۲۳۹) فیگوئرا در این زمینه می‌نویسد: «به محض آنکه شاه از کاخش خارج شد جنگ حیوانات آغاز گشت. در این موقع قوچ‌ها را که از هر طرف بر سر آنها شرط‌بندی می‌شد رها کردند. بعد گاوها وارد صحنه شدند و آویزش آنها گرم و طولانی شد.» (فیگوئرا، ۱۳۶۳: ۳۵۸) آنچه از بررسی اوضاع فرهنگی و اجتماعی دورهٔ صفویه به دست می‌آید این است که طراحان نقشه‌های قالی آنچه را در مراسم شکار به چشم خویش دیده‌اند با استفاده از صورخیال به‌شیوه‌ای هنرمندانه در طراحی نقشه‌های فرش به کار برده‌اند و صحنه‌های شکار را در نقشه‌های فرش متجلی ساخته‌اند. بدین منظور نبرد حیوانات با یکدیگر را که از مهم‌ترین آن‌ها نبرد شیر با گاو نر است به‌عنوان یک نقش‌مایه وارد فرش کرده‌اند. از این نقش‌مایه‌ها در طراحی فرش با عنوان گرفت‌وگیر یاد می‌شود. همچنین حملهٔ باز شکاری به حیوانات شکار از دیگر نقوشی است که تبدیل به یک نقش‌مایه شده است.

حیواناتی که در این قالی‌ها به تصویر درآمده است نیز بیشتر حیوانات واقعی است که در شکارگاه‌های آن دوره یافت می‌شده است. به‌دلیل اینکه قالی‌ها در دورهٔ صفویه جهت تزیین کاخ‌های پادشاهان استفاده می‌شد و همچنین جهت هدیه به سفرا و پادشاهان کشورهای خارجی به‌ویژه اروپاییان نیز تهیه می‌شده است؛ بنابراین در این دوره از قالی به‌عنوان یک رسانهٔ تصویری استفاده می‌شده است و طبیعی است که این تصاویر نیز بیانگر اعتقادات و باورداشت‌های حکومت و همچنین نشان‌دهندهٔ اقتدار پادشاهان در این دوره بوده است.

نتیجه‌گیری

استفاده از طرح شکارگاه ریشه در فرهنگ باستانی ایران دارد و در دوره‌های مختلف نیز مدنظر بوده است، اما در دورهٔ صفویه، تصاویر شکار وارد نقشه‌های قالی شده است. در قالی شکارگاه محفوظ در موزهٔ پولدی پتزولی، میلان ایتالیا از دو عنصر نوشتار و تصویر جهت بیان روایت استفاده شده است. به‌منظور بیان نوشتاری، از کتیبه‌ای در مرکز ترنج قالی استفاده شده است که سعی در روایت زمان بافت قالی و معرفی بافنده یا طراح قالی دارد. برای استفاده از بیان تصویری، نیز صحنه‌های شکار و گرفت و گیر به متن قالی لچک و ترنج افزوده شده است. صحنه‌های شکار و گرفت و گیر در نقشهٔ این قالی می‌تواند نشان‌دهندهٔ دو روایت باشد که یکی ریشه در تاریخ اساطیری این نقوش دارد و دیگری نیز می‌تواند بر اساس شرایط فرهنگی و اجتماعی حاکم بر دورهٔ صفویه شکل گرفته باشد. این صحنه‌ها بیشتر حالت روایتگرانه دارند و به‌عنوان یک سند تصویری از اوضاع اجتماعی و فرهنگی دورهٔ صفویه پرده برمی‌دارند و از اولین نمونه‌های روایتگری در نقشهٔ قالی‌های ایران در دورهٔ صفویه‌اند. استفاده از نقش شکارگاه در این قالی‌ها نشان‌دهندهٔ اقتدار پادشاهان صفوی است و زمینه‌ساز تصویرگری در قالی‌بافی در دوره‌های بعدی شده است. با توجه به اینکه صحنه‌های شکار در متون ادبی نیز توصیف شده‌اند پیشنهاد می‌شود در

پژوهش‌هـای آتـی، ویژگی‌هـای صحنه‌هـای شـکار در نقشـه‌های قالـی و متـون ادبـی بررسـی شـود.

منابع:

- ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷) ***سواد روایت***، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما مهدی‌زاده اشرفی، تهران: اطراف.
- پوپ، آرتور آپهام؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷) ***سیری در هنر ایران***، جلد۶، ترجمهٔ نجف دریابندری و دیگران، تهران: علمی و فرهنگی.
- پیـری، علـی؛ حسـنوند، محمدکاظـم؛ فرهادیـه، مرتضـی (۱۳۹۹) «تبییـن شـیوهٔ طراحـی قالـی لچـک و ترنـج شـکارگاه دورهٔ صفـوی (نمونـهٔ مـوردی: قالـی شـکارگاه مـوزهٔ پولـدی پتزولـی)»، ***گلجـام***، ۱۶(۳۸)، ۱۴۹-۱۶۹.
- تقوی نژاد، بهاره (۱۳۸۷) «تجلی نقوش گرفت و گیر در فرش دورهٔ صفوی»، ***گلجام***، ۴ (۹)، ۴۹-۶۲.
- حسـنوند، محمدکاظـم؛ خانـی اوشـانی، مهسـا (۱۴۰۰) «ارتبـاط متـن و تصویـر از نـگاه رولان بـارت در صفحـات گلچیـن اسـکندر سـلطان، شـاهنامهٔ بایسـنقری و شـاهنامهٔ محمـد جوکـی»، ***گرافیـک و نقاشـی***، ۴(۶)، ۳۵-۴۲.
- سیوری، راجر (۱۳۸۹) ***ایران عصر صفوی***، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، چاپ۱۹، تهران: مرکز.
- شاردن، ژان (۱۳۷۲) ***سفرنامهٔ شوالیه شاردن***، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران: توس.
- شرلی، سرارابرت (۱۳۶۲) ***سفرنامهٔ برادران شرلی***، ترجمهٔ آوانس، تهران: نگاه.
- شـیرازی، علی‌اصغـر؛ کشـاورز، حسـام (۱۳۹۰) «تحلیـل نقشـه‌فرش‌های شـکارگاهی محمدحسـین مصورالملکـی بـر مبنـای فرش‌هـای شـکارگاهی دورهٔ صفـوی»، ***گلجـام***، ۷ (۲۰)، ۷۳-۹۶.
- فلسفی، نصرالله (۱۳۹۱) ***زندگانی شاه‌عباس اول***، تهران: نگاه.
- فیگوئرا، دن گارسیا دسیلوا (۱۳۶۳) ***سفرنامهٔ فیگوئرا***، ترجمهٔ غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.
- ملول، غلامعلی (۱۳۸۴) ***بهارستان: دریچه‌ای به قالی ایران***، تهران: زرین و سیمین.
- میـرزا امینـی، سـید محمدمهـدی؛ شـاه‌پروری، محمدرضـا (۱۳۹۲) «بررسـی ماهیـت وجـودی نقـش شـکار در فرش‌هـای دورهٔ صفویـه»، ***گلجـام***، ۹ (۲۴)، ۹۷-۱۲۴.

References:

- Abbott, H. (2018). ***Narrative literacy***, (translated by Roya Pourazer, Nima M. Ashrafi; Edited by Mohammad Rezapour. Tehran: Neshar-e Atraf, (Text in Persian).
- Chardin, J. (1993). ***Knight Chardin's travelogue***, (Translated by Iqbal Yaghmaei) Tehran: Toos Publications, (Text in Persian).
- Diamand, Maurice, S. (1971). "Persian hunting carpets of the Sixteenth century". ***Boston Museum Bulletin***, Vol. 69, No. 355/356, Persian Carpet Symposium, pp. 15-20.
- Falsafi, N. (2012). ***The life of Shah Abbas I***. Tehran: Negah publications, (Text in Persian).
- Figueroa, G. (1984). ***Figueroa's travel book***, (Translated by Gholamreza Samiei). Tehran: Nashr-e no, (Text in Persian).
- Hassanvand, M. K., & Khani Oushani, M. (2021). "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". ***Painting Graphic Research***, 4(6), 35-42. doi: 10.22051/pgr.2022.39095.1125, (Text in Persian).
- Malool, G. (2005). ***Baharestan: A doorway to persian rugs***.Tehran: Zarrin and Simin, (Text in Persian).
- Mirzaamini S. M. M., & Shahparvari M. R. (2014). "Studying the nature and origin of hunting (Shekar) motifon Safavid carpets". ***Goljaam***, (24), 97-124, (Text in Persian).
- Piri, A., Hassanvand M, K.,& Farhadiyeh, M. (2021). Explaining the Safavid hunting ground corner and Medallion carpet design, (case study: the Poldi Pezzoli Museum hunting ground Carpet). ***goljaam***; 16 (38), (Text in Persian).
- Pope, Arthur U. (2008). ***A survey of Persian art, from prehistoric times to the present***: Under the supervision of Sirus Parham. Tehran: Elmi Farhangi Publications, (Text in Persian).
- Savory, R. (2010). ***Iran under the Safavids***, (Translated by Kambiz Azizi). Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).
- Sherley, R. (1983). ***Sherley brothers travelogue***, translated by Avans, by Ali Dehbashi. Tehran: Negah, (Text in Persian).

● Shirazi, A. A., & Keshavarz, H. (2012). "An analysis of the Mohammad Hossein Mosavver Al-Molki's Hunting Carpet Designs Based on the Safavid Hunting Carpets".***Goljaam***, 7(20):73-96, (Text in Persian).

● Taghavinejad, B. (2008). "Manifestation of "catch & take" motifs in Safavid carpets". ***Goljaam***, 4 (9), 49-62, (Text in Persian).

URLs:

URL1: https://museopoldipezzoli.it (January, 2021).

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

تأثیر عصر جهانی‌شدن در بازنمایی هویت ملی در تصویرگری‌های کتاب‌های داستانی تألیفی نوجوان در ایران*

چکیده

امروزه تصویرگری کتاب نیز مانند دیگر عرصه‌های هنری، تحت تأثیر پدیده جهانی‌شدن قرار دارد. تأثیر این مسئله افزون بر مضامین، در اجرای سبک این آثار نیز قابلِ مشاهده است. در این پژوهش، برای بررسی ابعاد پدیده جهانی‌شدن از آرای پژوهشگران حوزه جهانی‌شدن به ویژه گشتارگرایان بهره گرفته می‌شود و تأثیراتی که این پدیده بر روی مضامین و تصاویر کتاب‌های نمونه پژوهش گذاشته می‌شود، موردِ بررسی قرار می‌گیرد. نمونه موردِ مطالعهٔ این پژوهش، ۱۷۰ کتاب داستانی گروهِ نوجوان شرکت‌کننده در «نهمین دوسالانه کتاب برتر انجمن فرهنگی ناشران کتاب کودک و نوجوان در سال ۱۳۹۶» است. پرسش اصلی پژوهش به این مسئله می‌پردازد که بازنمایی هویت ملی در تصویرگری کتاب‌های این گروه سنی با توجه به پدیده جهانی‌شدن چگونه جلوه‌گر شده‌است؟ نتیجه پژوهش نشان داد که کتاب‌های نمونه پژوهش، افزون بر مضامین کتاب‌ها، در فرم و سبک تصویرگری‌ها از جریان‌های جهانی تأثیر گرفته‌اند. زاویه دید به‌کاررفته در تصویرگری‌ها و بهره‌گیری از پرسپکتیو ذهنی، تأثیرپذیری از جریان‌ها و مکتب‌های نقاشی غرب، کاربرد ترکیب رنگی‌های جدید متأثر از فضای دیجیتال، تأثیرپذیری از فضاهای به‌کاررفته در انیمه‌های مطرح جهانی، شاخصه‌های بارزی بودند که تصویرگران تحت تأثیر جریان‌های جهانی در تصویرگری‌های خود به کار برده بودند. همچنین، با بررسی سایر کتاب‌های نمونه پژوهش روشن شد که افزون بر بهره‌گیری از مؤلفه‌های هویت ملی در مضامین کتاب‌ها، در فرم و سبک تصویرگری‌ها نیز به شاخصه‌های هویت ایرانی پرداخته شده‌است. مهم‌ترین شاخصه‌های تصویری شناسایی‌شده

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری لاله جهانبخش با عنوان: «مطالعه بازنمایی هویت ملی در کتاب‌های مصور نوجوان(مطالعه موردی: کتاب‌های داستانی شرکت‌کننده در چهار دوره دوسالانه کتاب برتر انجمن فرهنگی ناشران کتاب کودک و نوجوان در دهه ۹۰)» است.

لاله جهانبخش
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده مطالعه و علوم نظری هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
l.jahanbakhsh@student.art.ac.ir

سید حسن سلطانی
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
soltani@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۲۸

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41465.1155

مشتمل بر بهره‌گیری از از نقوش سنتی، تأثیرپذیری از مکاتب نگارگری ایرانی در طراحی، ترکیب‌بندی و رنگ‌گذاری و در نهایت زاویه دید عینیت‌گرا بودند.

واژه‌های کلیدی: تصویرگری، کتاب نوجوان، جهانی‌شدن، هویت ملی، گشتارگرایان.

مقدمه

هنگامی‌که از ادبیات کودک و نوجوان سخن گفته می‌شود؛ نقش تصویر و تصویرگری کتاب به عنوان یک عنصر مهم مطرح می‌شود. کتاب‌های کودک و نوجوان به سبب ویژگی‌های خاص این دوره، نیازمند تصاویر هستند تا بتوانند به درک و فهم هر چه بهتر و بیشتر مفاهیم و موضوع‌های مطرح‌شده در کتاب‌ها کمک کنند. محدود بودن تجربه کودکان و نوجوانان، محدودیت گنجینه واژگان، ناتوانی دریافت رویدادهای مختلف در یک زمان و موارد مشابه همگی عواملی هستند که قرارگیری تصویر در کنار متن را به امری ضروری در کتاب‌های این رده سنی تبدیل می‌کند. البته باید توجه داشت که این محدودیت‌ها با بزرگ شدن کودکان کاهش یافته و در کتاب‌های نوجوانان شاهد کاهش عناصر تصویر و غلبه بیشتر متن هستیم. آثار ارزشمند مصور ادبی کودک و نوجوان افزون بر کمک به رشد روانی و بالندگی فکری، سبب انتقال ارزش‌های اصیل و برترِ اجتماعی و اخلاقی به آنان شده و در آشنا کردنَ آن‌ها با مسائل بنیادی مانند هویت ملی سرزمینی که در آن زندگی می‌کنند، نقش مؤثری دارد. در عصر امروز، هنگامی‌که از هویت ملی هر کشوری سخن گفته می‌شود، بی‌گمان عمده‌ترین چالش فراروی هویت‌های ملی، پدیده جهانی‌شدن و ملزومات و نیازهای نوین برآمده از آن است. بدیهی است که عصر جهانی‌شدن با پیدایش پدیده‌هایی مانند اینترنت و رسانه‌های جهانی که نزدیک به دو دهه است ایران را نیز مانند سایر کشورها در خود فرو برده‌است، می‌تواند از پدیده‌های تأثیرگذار در تغییر سبک و محتوای تصویرگری‌های نوجوانان باشد. با توجه به این مقدمه و اهمیت نقش تعلیم و تربیت از سنین پایین‌تر که برهه‌ای بسیار کلیدی در تشکیل هویت نوجوانان است، انجام چنین پژوهش‌هایی لازم به نظر می‌رسد. هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی بازنمایی هویت ملی در تصویرگری‌های نمونه پژوهش با توجه به تأثیرات پدیده جهانی‌شدن است. پرسش اصلی پژوهش به بررسی این مسئله می‌پردازد که بازنمایی هویت ملی در تصویرگری کتاب‌های این گروه سنی با توجه به پدیده جهانی‌شدن چگونه جلوه‌گر شده‌است؟ فرضیه این پژوهش بر این اصل استوار است که تصویرگران ایرانی با توجه به پیشینه غنی تصویرگری در ایران، از سنت‌های تصویرگری ایرانی در تصویرهای خود بهره گرفته‌اند. همچنین به سبب تأثیرات عصر جهانی‌شدن که ایران را نیز مانند سایر کشورها در برگرفته‌است؛ هم در مضامین و هم در تصویرگری‌ها از جریان‌های رایج جهانی نیز بهره گرفته‌اند. در این پژوهش، پس از بررسی مفاهیم مهم پژوهش که شامل پدیده جهانی‌شدن از دیدگاه گشتارگرایان، مفهوم هویت ملی و مؤلفه‌های اصلی آن در ایران است، به بررسی نمونه‌های پژوهش می‌پردازیم تا چگونگی بازنمایی هویت ملی در تصویرگری‌های کتاب‌های نوجوان مشخص شود.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های اندکی در پیوند با تأثیر جهانی‌شدن بر روی بازنمایی هویت ملی در تصویرگری کتاب نوجوان انجام شده‌است که این پژوهش‌ها نیز به صورت موردی، جنبه‌های هویت ملی ایرانی را در این گونه کتاب‌ها موردِ بحث و بررسی قرار می‌دهد. برای نمونه، مرضیه میر رحیمی (۱۳۹۷) پژوهشی با عنوان «بازنمود هویت اسطوره‌ای در تصویرسازی کتاب کودک گروه سنی (ب و ج) دهه ۹۰ ایران» انجام داده‌است. وی، در این اثر، درباره چگونگی بازتاب هویت اسطوره‌ای که آن را در زیرمجموعه هویت ملی ایرانی تعریف کرده‌است، سخن می‌گوید. یافته‌های این پژوهش نشان داد که مهم‌ترین شاخصه‌های هویت اسطوره‌ای در تصویرسازی کتاب کودک گروه سنی ب و ج دهه ۹۰ ایران پهلوانان و فرمانروایان، راز و رمز، تخیل، جاذبه، رؤیا، تجلی و تجسم انتزاع، هویت‌های ملی و مذهبی و اسلامی ایرانی است. حمیده امینی (۱۳۹۲) نیز در پژوهشی با نام «قصه‌های کودکان و چگونگی بازنمایی هویت در آن‌ها (بررسی تطبیقی قصه‌های مجموعه کتاب قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب با قصه‌های هانس کریستین اندر سن)» بر آن بود تا به شناسایی چگونگی بازنمایی انواع هویت بپردازد. در این پژوهش از هر نویسند، تعداد ۱۰ قصه و روی هم رفته ۲۰ قصه به روش نمونه‌گیری غیر احتمالی هدفمند ، انتخاب شده تا مورد تحلیل و ارزیابی قرار گیرد. به طور کلی، یافته‌های این پژوهش نشان داد که بیشترین شباهت در بازنمایی هویت دینی و بیشترین تفاوت در بازنمایی هویت ملی وجود دارد.

در این جا باید اشاره شود که کتاب‌ها و پژوهش‌های گوناگونی در حوزه جهانی‌شدن و تأثیر آن بر فرهنگ و هنر وجود دارد. مانند کتاب «جهانی‌شدن، فرهنگ، هویت» نوشته احمد گل محمدی (۱۳۸۱) و

پژوهش‌هایی از قبیل «واکاوی تقابل یا تعامل ارتباط تصویری با فرآیند جهانی‌شدن» نوشته سپیده ملکی و سعید نظری (۱۳۹۵) که در آن‌ها به تأثیرات جهانی‌شدن بر روی فرهنگ یا سایر شاخه‌های ارتباط تصویری مانند پوستر، عکس و موارد مشابه پرداخته شده‌است؛ اما چون این پژوهش‌ها به صورت غیر مستقیم به بحث مقالهٔ حاضر مربوط نمی‌شود، به شرح آن‌ها نمی‌پردازیم.

در نهایت، پس از بررسی‌های مرتبط با پیشینه پژوهش، دیدیم که پژوهشی در پیوند با کتاب‌های مصور داستانی گروه سنی نوجوان که مسئله مواجهه با جهانی‌شدن و هویت ملی را در ایران به طور جامع بحث و بررسی کند، انجام نشده‌است. در این پژوهش، با توجه به تعداد بالای نمونه‌های پژوهش و با توجه به این امر که تمامی این نمونه‌ها در یکی از مهم‌ترین گردهمایی ناشران کتاب کودک و نوجوان در ایران شرکت کرده‌اند، می‌توانند چشم‌اندازی وسیعی از وضعیت چاپ و نشر کتاب در این رده سنی را در اختیار مخاطبانش قرار دهد.

روش انجام پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی و تحلیلی است. گردآوری مطالب با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته‌است. دسترسی به نسخه‌های کتاب‌های موردِ بررسی به شیوه میدانی و مشاهده و عکس‌برداری مستقیم امکان‌پذیر شده‌است. نمونه موردِ بررسی این پژوهش، ۱۷۰ کتاب داستان تألیفیِ نوجوان شرکت‌کننده در دوسالانه انجمن فرهنگی ناشران کتاب کودک و نوجوان در سال ۱۳۹۶ است. این دسته کتاب‌ها مناسب گروه سنی ج، د، ه و به طور کلی گروه سنی نوجوان (تقریباً ده تا پانزده سال) است. افراد این رده سنی در دوره‌ای از زندگی خود به سر می‌برند که قادر به درک مسائل بنیادی‌تری مانند هویت ملی و اهمیت آن در سرزمینی که زندگی می‌کنند، هستند. این دوسالانه از مهم‌ترین گردهمایی ناشران کتاب کودک و نوجوان در ایران است. رویکرد پژوهش نیز رویکرد جهانی‌شدن و به طور ویژه، مکتب تحول‌گرایان یا گشتارگرایان است. زیرا از میان رویکردهای مختلفی که به پدیده جهانی‌شدن وجود دارد، نظریه‌های گشتارگرایان بیشترین هم‌پوشانی را پرسش و فرضیه پژوهش دارد. در این رویکرد، این باور وجود دارد که جهانی‌شدن منجر به تغییر روابط قدرت بین سطوح ملی و فراملی شده‌است. با وجود این، جهانی‌شدن منجر به پایان دولت- ملت‌ها به عنوان واحدهای عمده سیاسی و فرهنگی نشده‌است. در عین حال احتمال دارد که به همگرایی جهانی در فرهنگ‌ها، منجر شود. دیدگاهی که در نتیجه بررسی نمونه‌های این پژوهش نیز شاهد آن خواهیم بود.

پدیده جهانی‌شدن[1]

پدیده جهانی‌شدن پدیده‌ای تقریباً متأخر است که نمود پیوسته و بی‌مانند آن در گفتمان‌های دانشگاهی دهه ۱۹۹۰ (دهه‌ای که برخی آن را دهه جهانی‌شدن نامیده‌اند) به اوج خود رسید. رویکردها و رهیافت‌های گوناگونی که کوشیده‌اند پدیده «جهانی‌شدن» را در قالب یک الگوی نظری عام و فراگیر، قابلِ فهم کنند، هنوز در ارائه یک تفسیر و تحلیل منطقی و واقع‌بینانه توفیقی نیافته‌اند. ولی باید گفت که بیشتر مفاهیم اصلی و رایج در رشته‌های علوم انسانی و اجتماعی، چنین ابهام‌ها و تناقض‌هایی دارندکه در بیشتر موارد تلاش نظریه‌پردازان برای ارائه تعریف جامع از آن را غیرِ ممکن می‌سازد. ولی در حالت کلی می‌توان تعریف‌هایی را برای این مفهوم ارائه کرد که اتفاق‌نظر بیشتری در بین صاحب‌نظران این حوزه دارد. تاملینسون در تعریفی که برای جهانی‌شدن ارائه می‌دهد معتقد است که «جهانی‌شدن یعنی افزایش شمار پیوندها و ارتباطات متقابلی که فراتر از دولت‌ها دامن می‌گسترانند و نظام جدید جهانی را می‌سازند. جهانی‌شدن به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن، حوادث، تصمیمات و فعالیت‌های یک بخش از جهان می‌تواند نتایج مهمی برای افراد و جوامع در بخش های بسیار دور کره زمین داشته باشد» (تاملینسون، ۱۳۹۳: ۲۳). گل محمدی نیز جهانی‌شدن را «فرایند فشردگی فزاینده‌ی زمان و فضا که به واسطه آن مردم جهان کم‌وبیش و به صورتی نسبتاً آگاهانه در جامعه جهانی واحد ادغام می‌شوند» (گل محمدی، ۱۳۸۱: ۱۹).

قدمت و پیشینه اندک جهانی‌شدن در انجمن‌های علمی و ارتباط آن با سطح‌های گوناگون تحلیل، مانند سیاست، اقتصاد و فرهنگ در دشواری تعریف آن مؤثر بوده‌اند. گستردگی دگرگونی‌های دربرگیرندهٔ این مفهوم و نیز نرسیدن به تکامل نهایی، از دیگر دلایل عدم تعریف دقیق این پدیده است (اسفندیاری، ۱۳۹۶: ۳۲). در ارتباط با نظریه‌های مربوط به جهانی‌شدن سه مکتب وجود دارد. این سه مکتب مشتمل اند بر مکتب حاد جهانی گرایان[2]، شکاکان[3] و گشتارگرایان[4] است. «حاد جهانی گرایان» معمولاً متکی بر منطق اقتصادی هستند و بر پیدایش یک بازار واحد جهانی تأکید دارند. این دیدگاه چنین استدلال می‌کند که جهانی‌شدن نه تنها «ملی زدایی» از اقتصاد را به انجام می‌رساند، بلکه شکل‌های جدیدی از سازمان اجتماعی را بنا می‌کند که در نهایت جای دولت- ملت سنتی را خواهد گرفت. افرادی که به عکس این

نظریه باور دارند، در گروه «شکاکان» قرار می‌گیرند. آن‌ها معتقدند که جهانی‌شدن اصولاً یک افسانه است و دولت‌های ملی در شکل سه منطقه اصلی (آمریکای شمالی، اروپا و آسیا، اقیانوسیه) همچنان بسیار نیرومند باقی‌مانده‌اند. شکاکان به جریان‌های مهم سرمایه، تجارت و نیروی کار در اواخر قرن ۱۹ اشاره می‌کنند تا شاهد آورند که سطوح امروزی وابستگی متقابل اقتصادی به‌هیچ‌وجه از جنبهٔ تاریخی بی‌سابقه نیست. برخی از شکاکان حکومت جهانی را یک پروژه غربی می‌دانند که به دوام اولویت و برتری غرب در امور جهانی کمک می‌کند. دسته سوم، گشتارگرایان هستند و افرادی مانند هلد[۵] (۱۹۹۳)، گیدنز[۶] (۱۹۹۰)، کاستلز[۷] (۱۹۹۶) اولریش بک (۱۹۹۲)[۸] و موارد مشابه در این دسته جای می‌گیرند (دهشیری، ۱۳۹۶: ۶۶). در این پژوهش، برای ارائه تعریفی جامع از جهانی‌شدن و بررسی ابعاد آن بیشتر از آراء گشتارگرایان بهره گرفته می‌شود. همچنین باید اشاره کرد که پیشینهٔ نظری این گروه بسیار گسترده و گوناگون است و هر روز بر دگرگونی و حجم آن افزوده می‌شود. در این پژوهش از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان مهم گشتارگرایی بهره گرفته می‌شود.

گشتارگرایان (تحول‌گرایان)

این نظریه‌پردازان استدلال می‌کنند که مرحله فعلی جهانی‌شدن ازنظر تاریخی بی‌سابقه و نتیجه آن نامشخص است؛ یعنی آن‌ها به وجود نوعی آرمان به نام «دنیای جهانی شده» که مشخصاتی از پیش تعیین‌شده را داشته باشد، باور ندارند. ولی از دیدگاه آن‌ها فرایندهایی در جهان آشکار است که همهٔ کشورها و جوامع را به صورت بخش‌هایی از یک نظام جهانی در می‌آورد. آن‌ها جهانی‌شدن را نیروی محرکه اصلی در پشتِ دگرگونی‌های سریع اجتماعی، سیاسی و اقتصادی می‌دانند که جوامع مدرن و نظم جهانی را شکل می‌دهند؛ ولی تأکید می‌ورزند که جهانی‌شدن فرایندی با احتمالات گوناگون و ناسازگار، به همراه رانش‌ها و کشش‌ها، چندپارگی‌ها و یکپارچگی‌ها و کلی‌گرایی‌ها و جزئی‌گرایی هاست (گل محمدی، ۱۳۸۱: ۳۶-۴۰). چکیده نظریهٔ‌تحول‌گرایان این است که در آستانهٔ هزارهٔ جدید، جهانی‌شدن نیروی جدیدی است که دگرگونی سریع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را پیش می‌برد. اگر در گذشته جدا کردن عرصهٔ داخلی و جهانی از هم به سادگی انجام می‌گرفت، در شرایط جدید این گروه‌بندی ناممکن است. با وجود این، جهانی‌شدن منجر به پایان دولت-ملت‌ها به عنوان واحدهای عمده سیاسی و فرهنگی نشده‌است. در عین حال احتمال دارد که به تقارب جهانی در فرهنگ‌ها نیز منجر شود.

به طور کلی، می‌توان تأثیرات سیاسی جهانی‌شدن فرهنگی بر فرهنگ‌های ملی را ازنظر گشتارگرایان در دو مقوله کلی دسته‌بندی کرد: «تأثیرات تصمیمی و نهادی» و «تأثیرات توزیعی و ساختاری». گشتارگرایان با توجه به مقولهٔ نخست، یعنی تأثیرات تصمیمی و نهادی، چنین استدلال می‌کنند که جهانی‌شدن فرهنگی به شکل چشمگیری، آن بافت نهادی و سازمانی را که پروژه‌های محلی یا ملی در آن شکل می‌گیرند را دگرگون می‌سازد. به همین سبب، هزینه‌ها و فایده‌های سیاست‌های ملی در جهت حفظ استقلال فرهنگی و کنترل سیاسی و سانسور به طور فزاینده‌ای دستخوش تغییر شده‌اند. در پیوند با تأثیرات توزیعی و ساختاری نیز می‌توان اشاره کرد که تأثیرات سیاسی پراکندگی فرآورده‌های فرهنگ‌عامه (غربی) بر فرهنگ‌های ملی، درباره یک‌دست‌سازی مصرف کالاهای انبوه فرهنگی، به ویژه در میان کودکان و نوجوانان که گروه سنی موردِ بحث در پژوهش حاضر هستند، می‌تواند نگران‌کننده باشد. (اسفندیاری، ۱۳۹۶: ۴۵) این کالاهای فرهنگی، در پیوند با موضوع موردِ بررسی پژوهش که تصویرسازی برای کتاب‌های کودکان و نوجوانان است، می‌تواند با تصاویر کتاب‌های ترجمه‌شده، کارتون‌ها، بازی‌های رایانه‌ای و محصولات فرهنگی دیگری که ذائقه تصویری این گروه سنی را شکل می‌دهد، به وفور در دسترس کودکان و نوجوانان قرار می‌گیرند. ولی در نهایت این پژوهندگان تأکید دارند، آن حکومت‌هایی که سیاست‌های فرهنگی بسته‌ای را برای کمینه‌سازی نفوذهای خارجی اعمال کرده‌اند بیشتر در معرض تهدید جهانی‌شدن فرهنگی در دوران معاصر قرار دارند. البته به این نکته اشاره می‌کنند که حتی برخی دولت‌های غربی با محدود کردن یا کنترل نفوذ خارجی، سیاست‌هایی برای حفظ هویت فرهنگی خود پیاده کرده‌اند. گشتارگرایانی مانند هلد با این نگرش موافق نیست که پروژه‌های فرهنگی ملی‌گرا در وضعیت کنونی رو به نابودی باشند؛ ولی بار دیگر تأکید می‌کنند که ابتکارها و سیاست‌های فرهنگی ملی باید اصلاح و متناسب با شرایط جدید جهانی تنظیم شوند.

آن‌ها معتقدند اگرچه جهانی‌شدن بر عرصه‌های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی تأثیر می‌گذارد اما نمی‌توانند به عنوان یک فرایند تخریب‌گر نگریسته شود. جهانی‌شدن یک جادهٔ تاریخی یک‌طرفه و از پیش تعیین‌شده نیست بلکه روند پیشِ روی آن به سیاست‌ها و گزینه‌های به‌کارگرفته‌شدهَ در منطقه‌های مختلف جهان بستگی دارد. این به آن معناست که رویکردها و اقدامات نخبگان فرهنگی

و سیاست‌گذار در کشورهای مختلف از اهمیت فزاینده‌ای برخوردار شده‌است (Held et al, ۱۹۹۹: ۱۲۳). گشتارگرایان به جای تصدیق پایان دولت ملی، بر این امر تأکید دارند که امروزه یک رژیم حکم‌رانی جدید، رابطه بین حاکمیت، قدرت، دولت و قلمرو را پیچیده می‌کند. «گشتارگرایان مشوق یک دولت فعال‌تر هستند که در پاسخ به شرایط جدید جهانی، راهبردهای تازه‌ای برای بازنگری و بازسازی خود به کار می‌برد» (اسفندیاری، ۱۳۹۶: ۳۰).

رابرتسون نیز مانند بیشتر گشتارگرایان، توجه فزاینده به هویت در دنیای معاصر را نتیجه همین تلاقی و رویارویی شکل‌های گوناگون زندگی در فرایندهای جهانی‌شدن می‌داند. از دیدگاه رابرتسون، جهانی‌شدن با برساخته شدن نهادی فرد سروکار دارد. «جهانی‌شدن مشوق فردیت و هویت است و ایجاد جنبش‌های اقلیت و دیگر اشکال احراز هویت را افزایش می‌دهد. به طور کلی، جهانی‌شدن به تنهایی و به خودیِ خود، توقع روشن ساختن هویت را در بردارد» (رابرتسون، ۱۳۸۰: ۲۷). حتی رابرتسون تا آن جا پیش می‌رود که به معرفی اصطلاح «جهان-محلی» می‌پردازد. تا به رابطه دوسویهٔ بین امر جهانی و امر محلی اشاره کند. او پیشنهاد می‌کند که با توجه به بار معنایی بیش‌ازپیش منفیِ اصطلاحِ «جهانی‌شدن» که اغلب در مخالفت و تنشِ با محلی شدن فرض می‌شود، اصطلاح «جهانی-محلی» شدن را کلاً جایگزین جهانی‌شدن کنیم. از دید رابرتسون، هر تمدن و ملتی باید در عین حالی‌که دارای «عام‌گرایی» و هماهنگی با تغییرات جهانی باشد، باید از «خاص‌گرایی» و هنر و میراث‌های خود به دور نبوده و هر دو را با نگاهی بنیادین و راهبردی مدیریت نماید. از چشم‌اندازی متفاوت استوارت هال در پیوند با جهانی‌شدن و هویت، به نتیجه مشابهی می‌رسد. استدلال او این است که جهانی‌شدن همچون سرمایه‌داری در بستری متناقض پیشروی می‌کند. از این رو، فرهنگ تودهٔ جهانی به جای آفرینش یک فرهنگ جهانی همگن که مبتنی بر انگلیسی بودن یا آمریکایی بودن باشد، تفاوت‌ها را به رسمیت شناخته و جذب می‌کند. این فرهنگ سعی نمی‌کند تفاوت‌ها را از میان بردارد، بلکه از طریق آن‌ها عمل می‌کند (هال، ۱۳۹۱: ۲۳). عکس این قضیه نیز می‌تواند درست باشد؛ یعنی همان گونه که جهانی‌شدن تأثیر مستقیمی بر آشکار شدن هویت می‌گذارد و در واقع مشوق ملت‌ها برای این آشکارشدگی است،خود هویت‌ها و ملیت‌ها هم با پرداختن به خود و خود آشکاری می‌توانند گامی در جهت جهانی‌شدن بگذارند. از دیدگاه هلد، تأثیر پروژه ملی‌گرایی بر جهانی‌شدن فرهنگی این است که ملی‌گرایی به گسترش و امتداد مکانی و اجتماعی شبکه‌ها و نهادهایی که پیام‌های فرهنگی را انتقال می‌دهد کمک کرده‌است. از این جنبه، ملی‌گرایی را می‌توان تسهیل‌کننده و گامی آغازین به سوی جهانی‌شدن دانست.

هال، این ایده را که جهانی‌شدن، فضایی نامتناقضِ و بدون ناسازگاری است که در آن همه چیز کاملاً در سیطرهٔ نهادهاست، به گونه‌ای‌که نهادها کاملاً از آن‌چه می‌گذرد و آن‌چه رخ خواهد داد آگاه‌اند را نمی‌پذیرد. البته باید این نکته را هم در نظر گرفت که در این فرآیند باید تفاوت‌ها تا اندازه‌ای کنترل و حتی خنثی می‌شوند تا قابل بازتاب باشند. با این حال، از دید هال، فرایند اخیر، با امکان دادن به «حاشیه‌ها» برای ورود به مرحله بازنمایی شدن، به شکل تناقض‌آمیزی موجب بروز عمیق‌ترین انقلاب فرهنگی شده‌است. هال می‌نویسد: «در جهان ما به نحو تناقض‌آمیزی در حاشیه بودگی به موقعیتی قدرتمند مبدل شده‌است. سوژه‌های جدید، جنسیت‌های جدید، قومیت‌های جدید، مناطق جدید و جوامع جدید که تاکنون از اشکال عمده بازنمایی فرهنگی محروم شده بودند، حالا خودی نشان می‌دهند. پس می‌توان نتیجه گرفت که جهانی شد نه تنها به‌هیچ‌وجه هویت فرهنگی را از بین نبرده بلکه شاید مهم‌ترین نیرو در آفرینش و اشاعه آن بوده است» (هال، ۱۳۹۱: ۵۰).

هویت ملی[۹] و پدیده جهانی‌شدن در ایران

نگرش‌های مثبت و منفی گوناگونی نسبت به جهانی‌شدن در داخل ایران وجود دارد. از دید مثبت‌گریان، جهانی‌شدن موجب پویایی و بالندگی هویت ملی می‌شود. زیرا ارزش هویت در بازار رقابت جهانی به میزان توان آن در رقابت و خودآگاهی و اعتماد به نفس و آگاهی از شرایط جدید بین‌المللی بستگی دارد، ولی هنگامی‌که جهانی‌شدن نه به عنوان پروسه بلکه پروژه‌ای که بخواهد تسلط همه‌جانبه فرهنگ غربی را در پی داشته باشد، نگریسته شود، جنبه منفی پیدا می‌کند. وقتی از جهانی‌شدن در تمامی کشورها به ویژه در ایران سخن به میان می‌آید، نخستین چالش پیش رو، چگونگی تطبیق هویت ملی با ارزش‌هایی است که جهانی‌شدن آن‌ها را زیر سؤال می‌برد (گل محمدی، ۱۳۸۱: ۱۴). نکته‌ای که در این‌جا قابل اشاره بوده، این است که پیامدهای رویارویی با پدیده جهانی‌شدن خواه منفی و خواه مثبت باشد، مواجهه با آن گریزناپذیر است. این پدیده از طریق دگرگون کردن بنیان‌های هویتی، ارزش‌های تعریف‌شده ملت‌ها را دستخوش دگرگونی‌های جدی می‌کند. جهانی‌شدن جدید

بر تحرک فزایندهٔ اطلاعات به وسیلهٔ شبکه جهانی ارتباطات اینترنتی استوار است. ایران نیز از این قاعده به دور نیست و جامعه ایرانی اگر بخواهد جایگاه و منزلتی در این پهنه داشته باشد و بتواند خود را در محیط ملی و فراملی مطرح نمایند، باید افزون بر شناختن و شناساندن مؤلفه‌های هویتی خود به ویژه برای نوجوانان، مؤلفه‌های جهانی‌شدن را نیز دریابد و با ارزش‌های خود سازگار کند.

در این جا لازم است تعریفی از مفهوم هویت ملی و مؤلفه‌های اساسی آن در ایران ارائه داد. هویت ملی را می‌توان زادهٔ عصر جدید نامید که ابتدا در اروپا سر برآورد، سپس از اواخر سده نوزدهم به خاورزمین و سرزمین‌های دیگر راه یافت (اشرف، ۱۳۸۳: ۵۲۳). آنتونی اسمیت[۹]، یکی از معروف‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه، نیز هویت ملی را چنین تعریف نموده‌است: «منظور از هویت ملی، وجود احساس اجتماع سیاسی است. یک اجتماع سیاسی به نوبه خود حداقل به وجود برخی نهادهای مشترک و مجموعه واحدی از حقوق و وظایف برای اجتماع اشاره می‌کند. اجتماعی سیاسی همچنین به یک فضای اجتماعی قطعی یک سرزمین برخوردار از مرزهای شناخته‌شده اشاره می‌کند که اعضا بدین‌وسیله خود را تعریف کرده و با آن احساس تعلق می‌کنند. هویت ملی عبارت است از بازتولید و بازتفسیر دائمی الگوی ارزش‌ها، نمادها، خاطرات، اسطوره‌ها و سنت‌هایی که میراث متمایز ملت‌ها را تشکیل می‌دهند و هویت افراد با آن الگو میراث و با عناصر فرهنگی‌اش قابل‌تشخیص است» (اسمیت، ۱۳۸۳: ۲۹).

درباره عناصر اصلی تشکیل‌دهنده هویت ملی، اظهارنظرهای گوناگونی از سوی اندیشمندان علوم مختلف ارائه شده‌است؛ اما واقعیت این است که مقوله هویت ملی نیز مانند بسیاری از مقوله‌های دیگر بسته به ملتی که درباره هویت آن‌ها سخن گفته می‌شود، متفاوت است. در این زمینه، ابعاد و عامل‌های بسیاری همچون سرزمینی، سیاسی، محیط‌زیستی، قومی، اجتماعی، مذهبی و ادراک‌های ارزشی چون بقا، موفقیت، برابری، آزادی، پیشرفت، عدالت و درک اولویت‌ها و مقاصد ملی مورد توجه قرارگرفته‌اند (ابوالحسنی، ۱۳۸۷: ۱۷)؛ ولی با توجه به کشور هدف این پژوهش یعنی ایران، مؤلفه‌هایی از هویت ملی در نظر گرفته می‌شود که ملی با توجه به در نظر گرفتن ویژگی‌های خاص ملت ایران، جزء عوامل بنیادی هویت است. یکی از کامل‌ترین دسته‌بندی‌ها در پیوند با مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده هویت ملی ایرانی را حافظ نیا در کتاب جغرافیای سیاسی ایران مطرح کرده که شامل این موارد می‌شود: «سرزمین مشترک ایران، تاریخ مشترک ایران، زبان فارسی و شعبات فرعی آن، فرهنگ عامه ایرانی شامل آداب‌ورسوم، سنت‌ها، میراث و نمادهای فرهنگی مانند تختِ جمشید، هنرهای بومی و سنتی ایرانی، میراث ادبی و معنوی ایرانی، میراث علمی و معرفت‌شناسی ایرانی، مذهب تشیع، نمادهای ملی ایرانی، نشان ملی، پول ملی، نام کشور ایران و حکومت ملی» (حافظ نیا، ۱۳۸۱: ۲۱۳). با توجه به بستر پژوهش که ادبیات نوجوانان گروه سنی ده تا پانزده سال است. عوامل مهم هویت ملی که نگارنده در پی بررسی کتاب‌های نمونه پژوهش با آن‌ها روبه‌رو شد چهار دسته کلی، هویت مکانی یا سرزمین مشترک، هویت فرهنگی، هویت دینی و هویت تاریخی است که در بررسی نمونه‌ها، مصداق‌های آن‌ها معرفی و بررسی می‌شود.

بررسی نمونه‌ها

در این پژوهش، فقط با تکیه بر به تفسیر و بررسی تصویرهای نمونه پژوهش نمی‌توان به پرسش اصلی پژوهش پاسخ کامل و جامعی داد که چگونه هویت ملی در تصویرگری‌های کتاب نوجوانان با توجه به پدیده جهانی‌شدن بازنمایی شده‌است؛ بنابراین نیاز است که افزون بر بررسی تصاویر به بررسی موضوعی ۱۷۰ کتاب شرکت‌کننده در گروه داستانی نوجوان نیز توجه شود. این ویژگی‌ها در دو حوزه کلی قابل بررسی هستند: محتوا (مضمون‌های به‌کاررفته در کتاب‌ها) و فرم (سبک تصویرگری).

جهانی‌شدن و تأثیر آن بر کتاب‌های داستانی نوجوان

محتوا (مضامین به‌کاررفته در کتاب‌ها)

شمار چشمگیری از کتاب‌های نمونه پژوهش، یعنی تقریبا ۴۰ کتاب از ۱۷۰ کتاب شامل داستان‌هایی در ارتباط با مسائل اجتماعی و خانوادگی است. این کتاب‌ها مضامینی را در بر می‌گیرند که بین رده سنی نوجوان در هر کشوری مشترک است. در واقع، این آثار تأکید بر مکان بدون مرز دارد و در بیشتر آن‌ها زمان وقوع داستان فاقد اشاره به برهه تاریخی مشخصی است. مفاهیمی که در این کتاب‌ها از آن‌ها سخن گفته شده‌است شامل مسائل دنیای معاصر مانند روابط و مسائل خانوادگی، رابطه انسان‌ها با محیط‌زیست، مشکلات اجتماعی و موارد مشابه است. تعداد قابل‌توجهی از چنین آثاری نشان‌دهندهٔ حرکت نویسندگان به سوی آثار بدون مرز است. در این آثار به مضمون‌های دیگری که از مصادیق دوره جهانی‌شدن است، پرداخته می‌شود. مفهوم‌هایی مانند بحث مهاجرت و بحران هویت که در آثاری مانند «شب‌به‌خیر ترنا»، «وقتی گنجشک

جیک‌جیک می‌کرد»، «گیسو و چراغ جادو» به آن‌ها پرداخته می‌شود. در کتاب «شب‌به‌خیر ترنا» به ماجرای خانواده‌ای ایرانی در حال مهاجرت به کانادا که در کشور ترکیه اقامت دارند، پرداخته می‌شود. در این داستان، مشکلات مهاجرت و بحران هویتی که فرزند نوجوان این خانواده با آن روبه‌رو گشته، روایت می‌شود. در کتاب «وقتی گنجشک‌ها جیک‌جیک» می‌کردند نیز به مسائلی که پسری تاجیکی در مهاجرت به ایران و افغانستان با آن‌ها روبه‌رو است پرداخته می‌شود. همچنین در کتاب «گیسو و چراغ جادو» نیز داستان دختری افغانی بیان شده که به ایران مهاجرت کرده و مشکلاتی که با آن‌ها مواجه است، روایت می‌شود. متأسفانه کتاب‌هایی که در این دسته به آن‌ها اشاره شد، فاقد تصویرگری هستند؛ یعنی در کتاب‌هایی که به عنوان رمان نوجوان به مسائل بنیادی جهانی و اجتماعی می‌پردازد، از تصویرگری بهره گرفته نشده‌است. در این کتاب‌ها، جای خالی تصویرگری‌هایی که ترجمان تصویری این التقاط فرهنگی و متناسب با موضوع و حال و هوای کتاب‌های یادشده باشد، بسیار خالی به نظر می‌رسد؛ ولی تأثیر بحث جهانی‌شدن را آشکارا می‌توان بر روی مضمون‌های ارائه‌شده در این کتاب‌ها مشاهده کرد.

فرم (سبک تصویرگری)

تأثیر پدیده جهانی‌شدن افزون بر مضامین کتاب‌های داستانی، بر روی فرم و فضای تصویرگری این کتاب‌ها نیز قابلِ مشاهده است. این مسئله را می‌توان از چند جنبه موردِ بررسی قرارداد: بهره‌گیری از پرسپکتیو ذهنی، تأثیر از جریان‌ها و مکتب‌های نقاشی غرب (کوبیسم[11]، سورئال[12] ، هنر انتزاعی[13] و موارد مشابه)، زاویه دید به‌کاررفته در تصویرگری‌ها، کاربرد ترکیب رنگی‌های جدید تحت تأثیر فضای وب و دیجیتال، تأثیرپذیری از فضاهای به‌کاررفته در انیمه‌های مطرح در سطح جهانی (مانند انیمه‌های ژاپنی و آمریکایی). یکی از عمده‌ترین ویژگی‌های نقاشی ایرانی عدم استفاده از پرسپکتیوی است که از دوران رنسانس در غرب مطرح شده‌است. پرسپکتیو در دوران رنسانس که به عنوان پرسپکتیو ذهنیت‌گرا شناخته می‌شود؛ زاویه‌ای است که بیننده از جهتی خاص به تصویر نگاه می‌کند. در این حالت، پرسپکتیو نه تنها بر عناصر داخل تصویر، بلکه بر بینندگان نیز تحمیل می‌شود. ولی در تصاویر عینیت‌گرا، همه عناصر و رخدادهای مهم به صورت هم‌زمان در قاب تصویر وجود دارد و در اختیار بیننده قرار می‌گیرد. حتی اگر نیاز باشد برای رسیدن به چنین حالتی قوانین توصیف طبیعت‌گرایانه نقض می‌شود. این همان زاویه دیدی است که در سنت نگارگری و نقاشی ایرانی، سالیان دراز رواج داشته‌است. با توجه به این توصیف‌ها در تصویرگری‌های کتاب‌های نمونه پژوهش، بهره‌گیری فراوان از پرسپکتیو ذهنیت گرا -که تحت تأثیر فرهنگ نقاشی غربی وارد سنت تصویرگری ما شده‌است- قابلِ مشاهده است. نمونه‌های این گونه تصویرها در جدول زیر قابلِ مشاهده است (نمونه‌های (۱) ، (۲) و (۳)).

تأثیر جریان‌ها و مکتب‌های نقاشی غرب در تصویرگری تصاویر نمونه پژوهش به وفور هم در تصویرهای روی جلد و هم در تصویرهای داخل کتاب‌ها قابلِ شناسایی است. مانند نمونه (۴) که تأثیر مکتب فراواقع‌گرایی یا سورئال آشکارا قابلِ تشخیص است. در این سبک، تصویرساز یا نقاش با تخیل خود از «عالم واقع» کنده می‌شود. او در ذهنیت خود آفرینندهٔ تصاویر خیالی است که بی‌شباهت به «عالم رویا» نیست. در این عالم، صورت‌های تصویری می‌توانند «فراتر از واقعیت» خودنمایی کنند. می‌توانند به طور غیر عادی با هم جمع شوند و در نهایت در بیانی عجیب و نامأنوس خود را واقعی جلوه دهند. این‌گونه آفرینش‌های تخیلی در واقع بازتابی هستند از نیت هنرمند به دگرگون‌سازی قوانین حاکم در واقعیت (تصویر ۱). همچنین در نمونه (۵)، تأثیر از مکتب کوبیسم به ویژه نقاشی‌های پیکاسو مانند زنی در آیینه (تصویر ۲) مشاهده می‌شود. از ویژگی‌های مهم سبک کوبیسم می‌توان به کاربردِ اشکال شکسته و ترکیبات درهم‌وبرهم، نمایش هم‌زمان چند زاویه دید از یک شکل واحد اشاره کرد. هنرمندانی که آثاری به این سبک به وجود می‌آورند. همان گونه که در نمونه (۵) هم مشاهده می‌شود، تصویرگر ترکیبی انتزاعی و جدید از دختر، پلنگ و درخت ارائه داده که تلفیقی از زوایای مختلف هستند و رنگ‌بندی تصویر نیز یادآور ترکیب‌های رنگی در مرحله اول کوبیسم است که غالباً تک‌رنگ یا رنگ‌های محدود با درجه اشباع کم و کدر بودند. در نمونه (۶)، نیز شاهد تأثیر سبک هنری پیت موندریان و هانس هافمن (تصویر ۳) هستیم که آثار این هنرمندان در دسته هنر انتزاعی جای می‌گیرند. هنر انتزاعی، هنری است که به جای به‌کارگیری درون‌مایه‌های قابلِ تشخیص و دقیق برای نشان دادن موضوع‌ها و محتوای خاص، به تکیه بر رابطه‌های شکل و رنگ برای نشان دادن مفهوم گرایش دارد.

از تصاویر مبتنی بر منظره، نیمه فیگوراتیو، قابلِ درک و ساده گرفته تا آثار تک‌رنگ و موارد مشابه را می‌توان در دسته هنر انتزاعی قرار داد.

مورد بعدی که می‌توان به آن اشاره کرد کاربرد

تصویر ۱: نقاشی «به سمت افق» اثر راب گونزالوز (منبع: URL1)

تصویر۲: نقاشی «زنی در آینه» اثر پابلو پیکاسو (منبع: URL1)

تصویر ۳: نقاشی «اعتدال شب و روز» اثر هانس هافمن (منبع: URL2)

ترکیب‌های رنگی تأثیرگرفته از طراحی‌های دیجیتال در تصویرگری‌های کتاب‌های نوجوان ایرانی است که در مواردی کاملاً با فضای داستان ناسازگار است (مانند نمونه (۱۱) که تصویری از پیامبر و یکی از کافران را نشان می‌دهد که مشابه صحنه‌های رزم در انیمیشن‌های ژاپنی است). از ویژگی‌های رنگی طراحی‌های دیجیتال می‌توان به درخشندگی و خلوص بیشتر اشاره کرد. همان گونه‌که در تصویر (۵)، (۶) و (۷) مشاهده می‌کنید رنگ‌های بنفش، سرخابی، آبی و موارد مشابه با بیشترین درجه خلوص به کار رفته‌است. استفاده از همین ترکیب‌های رنگی در نمونه‌های (۷)، (۸) و (۹) آشکارا قابلِ تشخیص است.

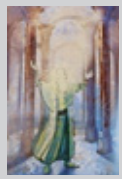
در نهایت، تأثیرات انجام گرفته از فضاهای تصویری انیمه‌های خارجی در برخی از تصویرگری‌ها آشکارا نمایان است. این انیمیشن‌ها که از نمونه‌های موفق آن‌ها برای ساختن بازی‌های کامپیوتری نیز بهره گرفته می‌شود، بیشتر ساخت شرکت‌های مطرح جهانی آمریکایی و ژاپنی است. مانند نمونه (۱۲) که متعلق به تصویر روی جلد کتاب «حماسه سرآغاز» نوشته آرمان آرین است که فضایی مشابه تصویر (۴) دارد. تصویری که از یک قلعه در انیمیشن ویچر است. نمونه (۱۰) نیز تصویری از کتاب «جنایت‌کار اعتراف می‌کند» نوشته مهدی رجبی است. فضاها، زاویه‌های طراحی و شخصیت‌پردازی‌ها در تصویرگری‌های این کتاب شباهت بسیاری با انیمیشن‌های ژاپنی مطرح دارد (تصویر (۶) و (۷)).

تصویر ۴: نمایی از انیمیشن ویچر (منبع: نگارندگان)

تصویر ۵: نمایی از انیمیشن کد گیاس (منبع: نگارندگان)

تصویر ۶: نمایی از انیمیشن ناروتو (منبع: نگارندگان)

تصویر ۷: نمایی از بازی 5yrc yam livwD (منبع: نگارندگان)

مظاهر جهانی‌شدن در کتاب‌های داستانی نوجوان					
محتوا					
بحران هویت	روابط و مسائل خانوادگی	مشکلات اجتماعی	مهاجرت	رابطه انسان‌ها با محیط‌زیست	مکان بدون مرز و بدون تاریخ مشخص
فرم					
تأثیر از فضاهای انیمه‌های مطرح جهانی	تأثیر مکاتب نقاشی غربی			ترکیب رنگ‌های متأثر از فضای وب	زاویه دید ذهنیت گرا
نمونه ۱ (اکرمی، ۵۹۳۱: ۵۲)	نمونه ۴ (حسن‌زاده، ۶۹۳۱: ۱)			نمونه ۷ (امیریان، ۶۹۳۱: ۳۵۱)	نمونه ۱۰ (رجبی، ۶۹۳۱: ۲۱)
 نمونه ۲ (کلاه‌دوز، ۵۹۳۱: ۹)	نمونه ۵ (خرامان، ۶۹۳۱: ۱)			نمونه ۸ (امیریان، ۵۹۳۱: ۷۷)	نمونه ۱۱ (امیریان، ۶۹۳۱: ۱۳۱)
نمونه ۳ (یوسفی، ۴۹۳۱ث: ۱۱)	نمونه ۶ (ناصر یوسفی، ۵۹۳۱: ۱)			نمونه ۹ (حسن بیگی، ۵۹۳۱: ۱)	نمونه ۱۲ (آرین، ۶۹۳۱: ۱)

جدول ۱: مظاهر جهانی‌شدن در کتاب‌های داستانی نوجوان (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

مؤلفه‌های هویت ملی موردِ توجه در کتاب‌های داستانی نوجوان

همان گونه که در بحث جهانی‌شدن مطرح شد، برخی از نظریه‌پردازان مانند رابرتسون بر این باورند که پدیده جهانی‌شدن با اینکه تأثیراتی در التقاط فرهنگ‌ها دارد؛ ولی همین پدیده سبب می‌شود که کشورها برای مقابله با تأثیرات منفی جهانی‌شدن، بیشتر به مؤلفه‌های هویتی سرزمینشان بپردازند. مطالعه کتاب‌های نمونه پژوهش، مصداقی برای این نظریه است، زیرا بیش از ۱۱۰ اثر از ۱۷۰ اثر نمونه به بازنمایی هویت ملی و مؤلفه‌های اصلی هویت ملی در ایران پرداخته‌است که به چهار گروه هویت مکانی یا سرزمین مشترک، هویت تاریخی، هویت فرهنگی و هویت دینی گروه‌بندی می‌شود.

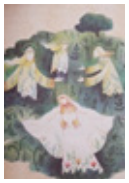
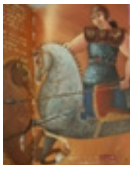
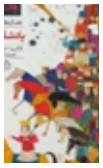
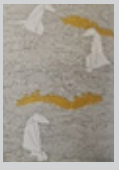
محتوا (مضامین به‌کاررفته در کتاب‌ها)

به جز آثار مذهبی مربوط به زندگی امامان و پیامبران و داستان‌هایی که بدون مرز جغرافیایی و با مفهوم جهانی به نگارش درآمده‌اند، شمار قابل توجهی از داستان‌های نمونه پژوهش در داخل سرزمین ایران اتفاق افتاده و در جای‌جای داستان اشاره به نقاط مختلف ایران اعم از شهرها و شرایط اقلیمی مختلف ایران می‌شود. مانند اشاره به جنگل‌های بکر شمال کشور در کتاب «سایه هیولا» نوشته عباس جهانگیریان که درباره انقراض یوزپلنگ ایرانی و جنگل‌های شمال ایران است و اشاره به زیست‌بوم جزیره هنگام و دریای خلیج‌فارس در کتاب «هنگام لاک‌پشت‌ها» نوشته عباس عبیدی که نمونه‌ای از موارد موردِ اشاره هستند. در پیوند با هویت فرهنگی نیز باید اشاره کرد که در کشور ایران در طول تاریخ از زمان ساسانی تاکنون، آثار فاخر بسیاری، به وسیلهٔ بزرگان این سرزمین در عرصه‌های مختلف به زبان فارسی نگارش شده و در دسترس است. در کتاب‌های نمونه پژوهش نیز کتاب‌های بسیاری برگرفته از آثاری مانند شاهنامه، مرزبان‌نامه، جامع الحکایات، شهریار نامه و موارد مشابه، به‌گونه‌ای که برای گروه سنی نوجوان جذاب و قابل درک باشد، نگارش شده‌است. همچنین به سازهای محلی ایران، داستان‌های فولکلور ترکمن و داستان کوچ ایل بختیاری نیز در کتاب‌ها پرداخته شده‌است که مربوط به فرهنگ سرزمین ایران می‌شود. در پیوند با کتاب‌های مذهبی نیز باید اشاره‌کنیم که بیش از ۵۰ اثر در پیوند با کتاب‌های دینی در این مجموعه حضور داشته‌اند که این کتاب‌ها شامل داستان‌هایی از زندگی پیامبر اسلام و پیامبران گوناگون در طول تاریخ مانند حضرت یوسف، حضرت موسی، حضرت نوح، حضرت عیسی و امامان است. کتاب‌هایی مانند «جان جهان» نوشته سعید روحافزا که نگاهی به واقعه غدیر خم دارد و کتاب «عروس آن خانه» نوشته زهرا زواریان که فرازهایی از زندگی نرگس خاتون است، در این دسته جای دارند. هویت دینی در ایران به ویژه اسلام شیعه از مؤلفه‌های مهم هویت‌ساز به شمار می‌آید. بنابراین، اختصاص چنین حجم انبوهی از کتاب‌ها به معرفی و شناسایی ابعاد مختلف زندگی پیامبران و امامان جای شگفتی ندارد. در نهایت، حدود ۱۲ اثر از مجموعه کتاب‌های نمونه پژوهش، به شرح روایات تاریخی از جمله پادشاهان و سرداران ایرانی در دوره‌های مختلف تاریخی می‌پردازد. برخی از این آثار مربوط به پیش از اسلام هستند مانند داستان زندگی سردار ایرانی سورنا در کتاب «سورنا» نوشته ابراهیم حسن بیگی (۱۳۹۵) و کوروش هخامنشی در کتاب «تخت پهلوانی» نوشته محمدرضا یوسفی. همچنین آثاری به شرح زندگی پادشاهان پس از اسلام می‌پردازند مانند کتاب «صد فرمانروا» نوشته حسن سالاری و زندگی سرداران ایرانی پس از اسلام مانند رییس علی دلواری در کتاب «دلاور دلوار» نوشته علی باباجانی. در این میان کتاب‌هایی نیز دیده می‌شوند که به سرگذشت وزیران، بازرگانان و پزشکان ایرانی پرداخته‌است همچون کتاب «زنگ‌ها و راه‌ها» که در آن به سرگذشت بازرگانی در ایران پرداخته است.

فرم (سبک تصویرگری)

در پیوند با ویژگی‌های تصویری آثار برگرفته از هویت ملی ایرانی، باید به چند شاخصه اصلی اشاره کنیم. از جمله، بهره‌گیری از نقوش سنتی، ترکیب رنگ‌های غنی، تأثیر از مکاتب نگارگری و سنتی ایرانی و زاویه دید عینیت‌گرا، از ویژگی‌های شاخصی است که در این تصویرها قابلِ شناسایی است.

می‌توان گفت پیشینه تصویرگری در ایران از زمانی که پیشینیان ما بر روی غارها تصاویری را نقش می‌کردند آغاز شده‌است. تصویرهایی که در غارهای لرستان و سایر غارهای تاریخی ایران پیدا شده، به عنوان نخستین تصویرگری‌ها شناخته می‌شود. در تصاویر نمونه پژوهش، تصویرگری‌هایی با الهام از سنت تصویرگری پیش از اسلام (مانند تصاویر کتاب «جشنی به نام سده» در نمونه (۱۸) که الهام‌گرفته از نقوش غارهای تاریخی ایران است) و پس از اسلام که به عنوان نگارگری می‌شناسیم، دیده می‌شود. «اگر بخواهیم به ویژگیهای تصویری نقاشی ایرانی بعد از اسلام نگاهی بیندازیم، شاهد عواملی همچون ساد گرایی در ایجاد طرح، ترکیب‌بندی‌های مسطح، نبود سایه، نورپردازی منتشر و استفاده از رنگ‌های خالص و درخشان، ساده کردن فرم‌ها برای دست‌یابی به فرم ناب، به کارگیری چهره‌های ظریف و جوان و توجه به فضاسازی هستیم» (شکری و محمدی راد، ۱۴۰۱: ۸۹) این ویژگی های اشاره‌شده در جای جای تصویرگری‌های نمونه پژوهش قابل مشاهده‌است و یادآور نسخه‌های کتاب‌های مصور در مکاتب نگارگری ایران در دوره‌های مختلف است. مانند نمونه (۱۶) که الهام‌گرفته از سبک نقاشی سلطان محمد نقاش، نگارگر دوره شاه طهماسب صفوی است. این تأثیرپذیری به ویژه در نگاره معروف «معراج پیامبر» که برای خمسه نظامی سفارش شاه‌طهماسب صفوی (۹۴۲ بین ۹۴۷ ه.ق) نگارگری شده‌است، دیده می‌شود. در تصویرگری این نگاره معروف صورت پیامبر با نقاب سفیدی پوشیده شده و شعله‌هایی

مؤلفه‌های هویت ملی موردتوجه در کتاب‌های داستانی نوجوان			
محتوا (مضمون)			
هویت تاریخی	هویت دینی	هویت فرهنگی	هویت مکانی و سرزمین مشترک
-اشاره به نام شهرها و مناطق مختلف ایران -اشاره به اقلیم‌های مختلف سرزمین ایران مانند جنگل‌های شمال، کویر، رشته‌کوه‌های زاگرس و دریای خلیج‌فارس و موارد مشابه	-نگارش کتاب‌های فراوان از آثار ملی و فرهنگی کشور ایران مانند شاهنامه، سمعک عیار، مرزبان‌نامه و مواردی از این قبیل -پرداختن به اساطیر و آداب‌ورسوم مردم ایران مانند صحبت از فرهنگ کوچ‌نشینی، برپای مراسم نذری و موارد مشابه	-پرداختن به ابعاد زندگی پیامبر (ص) ویژگی‌های اخلاقی و حکومتی وی در کتاب‌های مختلف -پرداختن به زندگی مجموعه پیامبران مانند نوح؛ عیسی، موسی، ابراهیم و موارد مشابه -اشاره به اتفاقات عاشورا و آیین برگزاری مراسم‌های مربوط به آن -پرداختن به زندگی حضرت فاطمه و رقیه	-پرداختن به تاریخچه ورزش، تجارت، وزارت، پزشکی در مجموعه داستان‌ها -پرداختن به زندگی شاهان و دوره‌های تاریخی حکومت آن‌ها از زمان باستان تا وقایع انقلاب جمهوری اسلامی در مجموعه داستان‌های مختلف -پرداختن به زندگی سرداران معروف ایرانی مثل سورنا، دلواری و مواردی از این قبیل
فرم (تصویرگری)			
زاویه دید عینیت گرا	تأثیر مکاتب نگارگری و سنتی		استفاده از نقوش سنتی
 نمونه ۱۳ (میر کیانی، ۱۳۹۵: ۹۸)	 نمونه ۱۶ (روح‌افزا: ۱۳۹۴: ۱۳)	 نمونه ۱۹ (یوسفی، ۱۳۹۵: ۱۳)	 نمونه ۲۲ (اکرمی، ۱۳۹۵: ۲۹)
 نمونه ۱۴ (زواریان، ۱۳۹۴: ۱۴)	 نمونه ۱۷ (یوسفی، ۱۳۹۴پ: ۱۳)	 نمونه ۲۰ (یوسفی، ۱۳۹۵: ۱)	 نمونه ۲۳ (یوسفی، ۱۳۹۴الف: ۱۶)
 نمونه ۱۵ (روح‌افزا، ۱۳۹۴: ۸)	 نمونه ۱۸ (یوسفی، ۱۳۹۴ت: ۱۰)	 نمونه ۲۱ (یوسفی، ۱۳۹۴ب: ۶)	 نمونه ۲۴ (یوسفی، ۱۳۹۶: ۱)

جدول ۲: مؤلفه‌های هویت ملی موردِ توجه در کتاب‌های داستانی نوجوان (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

گرداگرد صورت پیامبر را فراگرفته‌است. همچنین پیامبر در مرکز تصویر قرارگرفته‌است و عناصر دیگر که شامل فرشتگان الهی هستند، در گرداگرد پیامبر وجود دارند و تصویرگر فضایی چندساحتی به وجود آورده که ساختاری است تشکیل‌شده از پلان‌های پیوسته یا ناپیوسته که از مرکز شروع شده و به طرفین انتشار می‌یابد. دقیقاً شاهد همین ویژگی‌ها در نمونه (۱۶) هستیم. همچنین در برخی از تصویرگری‌ها در انتخاب رنگ‌ها نیز از سنت نگارگری بهره گرفته شده‌است. ویژگی‌هایی همچون عدم سایه‌پردازی در رنگ‌ها و کاربرد رنگ‌های غنی و متنوع که در نگارگری‌های مکاتبی چون تبریز و اصفهان وجود داشت، در نمونه‌ها نیز دیده می‌شود نمونه‌های (۱۹) و (۲۰).

شاخصه دیگر بهره‌گیری از پرسپکتیو عینیت‌گرا است. همان گونه که بیان شد این پرسپکتیو زاویه دیدی است که در سنت نگارگری و نقاشی ایرانی سالیان دراز رواج داشته‌است؛ در این نوع پرسپکتیو هر آن‌چه درون تصویر وجود دارد، در اختیار بیننده قرار می‌گیرد و حتی اگر نیاز باشد برای رسیدن به چنین حالتی قوانین توصیف طبیعت‌گرایانه کنار گذاشته می‌شود. در جای‌جای تصویرگری‌های نمونه‌های پژوهش، نیز با چنین پرسپکتیوی روبه‌رو می‌شویم که نمونه‌هایی از آن در جدول زیر آورده شده‌است (نمونه‌های (۱۳)، (۱۴) و (۱۵).

مورد دیگر استفاده از نقوش سنتی ایرانی در تصویرگری‌ها است که این نقوش را می‌توان بر روی لباس‌ها، بناها، فرش و قسمت‌های مختلف تصاویر دید که یادآور هویت ملی و فرهنگی ایران است نمونه‌های (۲۲)، (۲۳) و (۲۴).

نتیجه‌گیری

همان گونه که در پیشینهٔ نظری بیان کردیم، گشتارگرایان بر این باورند که جهانی‌شدن فرهنگی به صورتِ چشمگیری بافت نهاد و سازمانی را که پروژه‌های محلی یا ملی در آن شکل می‌گیرند، را دگرگون می‌سازد. همچنین در پیوند با تأثیرات سیاسی جهانی‌شدن، گفتیم که گشتارگرایان بر این باورند که پراکندگی فرآورده‌های فرهنگِ عامه (غربی) در فرهنگ‌های ملی به مرورِ زمان منجر به یک‌دست‌سازی مصرف کالاهای انبوه فرهنگی، به ویژه در میان کودکان و نوجوانان شده که گروه سنی موردِ بحث پژوهش حاضر هستند. در این پژوهش نیز شاهد این امر بودیم که نمونه‌های فراوانی از آثار تولیدشده برای نوجوانان، تحت تأثیر مسائل جهانی قرار گرفته بودند. این تأثیرات هم در مضامین کتاب‌ها و هم در سبک و فرم تصویرگری‌ها قابلِ مشاهده بود. در بحث مضامین، مسائلی همچون روابط و مسائل خانوادگی، رابطه انسان‌ها با محیط‌زیست، مشکلات اجتماعی مانند مهاجرت و بحران هویت ازجمله مضامین شاخصی بود که در کتاب‌ها مطرح شده بود. مطرح کردن چنین مفاهیمی مربوط به نقطه جغرافیایی ویژه‌ای نمی‌شود و برای نوجوانان کل جهان قابل‌درک و فهم است. در بحث فرم نیز زاویه دید به‌کاررفته در تصویرگری‌ها و استفاده از پرسپکتیو ذهنی، تأثیر از جریان‌ها و مکاتب نقاشی غرب (کوبیسم، اکسپرسیونیسم، سورئال و موارد مشابه)، کاربرد ترکیب‌های رنگی تحت تأثیر فضای وب و دیجیتال، تأثیرپذیری از فضاهای استفاده‌شده در انیمه‌های مطرح در سطح جهانی، شاخصه‌های بارزی بود که تصویرگران تحت تأثیر جریان‌های جهانی در تصویرگری‌های خود به‌کار برده بودند.

از سوی دیگر دیدیم که جهانی‌شدن مشوق فردیت و هویت است و ایجاد جنبش‌های اقلیت و دیگر گونه‌های احراز هویت را افزایش می‌دهد. در این سوی از جهانی‌شدن می‌بینیم که فرهنگ توده جهانی سعی نمی‌کند تفاوت‌ها را از میان بردارد. بلکه تفاوت‌ها را به رسمیت می‌شناسد و مشوق ملت‌ها برای آشکارشدگی خود است. این ملت‌ها هستند که با پرداختن به خود و با استفاده از جریان‌های جهانی رایج، می‌توانند گامی در جهت جهانی‌شدن بگذارند و در واقع تأثیر پروژه‌های جهانی‌شدن با توجه به امتداد مکانی به شبکه‌های اجتماعی و نهادی که پیام‌های فرهنگی را انتقال می‌دهند، سبب شده پروژه‌های ملی‌گرایی هرچه بهتر و بیشتر عرصه‌ای برای ارائه خود داشته باشند و خود را از «حاشیه» خارج کنند. مصداق دیدگاه رابرتسون که معتقد است هر تمدن و ملتی باید در عین حالی که دارای «عام‌گرایی» و هماهنگی با تغییرات جهانی باشد، باید از «خاص‌گرایی» و هنر و میراث‌های خود به دور نباشد و هر دو را با نگاهی بنیادین و راهبردی مدیریت نماید. پس می‌بینیم که اهمیت هویت‌های محلی را می‌توان در بافت فراگیرتری که همانا جهانی‌شدن فرهنگی است، درک کرد. همچنین اساسی‌ترین مؤلفه‌های هویت‌ساز و متحدکننده مردم جامعه ایران را در چهار دستهٔ هویت مکانی یا سرزمین مشترک، هویت فرهنگی، هویت دینی و هویت تاریخی قرار دادیم. با بررسی ویژگی‌های تصویری نمونه پژوهش مشخص شد که افزون بر بهره‌گیری از این مؤلفه‌ها در مضمون‌های کتاب‌ها، در فرم و سبک تصویرگری‌ها نیز به شاخصه‌های هویت‌بخش تصویرگری ایرانی پرداخته شده‌است. در این میان، مهم‌ترین شاخصه‌های شناسایی‌شده، بهره‌گیری از نقوش سنتی، تأثیر از مکاتب نگارگری و

سنتی ایرانی در طراحی، ترکیب‌بندی و رنگ‌گذاری و در نهایت زاویه دید عینیت‌گرا بودند.
همچنین دیدیم که گشتارگرایان تأکید دارند، آن حکومت‌هایی که سیاست‌های فرهنگی بسته‌ای را برای کمینه‌سازی نفوذهای خارجی اعمال کرده‌اند بیشتر در معرض تهدید جهانی‌شدن فرهنگی در دوران معاصر قرار دارند. همچنین گشتاریان معتقدند که ابتکارها و سیاست‌های فرهنگی ملی باید متناسب با شرایط جدید جهانی تنظیم شوند. این امر زمانی امکان‌پذیر می‌شود که دولت‌ها و سیاست‌گذاران حوزه کودک و نوجوان افزون بر پذیرفتن و شناخت مظاهر جهانی‌شدن، به شناختن و شناساندن مؤلفه‌های هویت ملی بپردازند. با اینکه در برخی موارد به ویژه، در تأثیرپذیری از شیوه‌های تصویرگری غربی شاهد تقلیدهایی نامتناسب با فضای داستان بودیم (مانند بهره‌گیری از فضاهای انیمیشن‌های ژاپنی برای تصویرگری کتاب‌های مذهبی) ولی وجود آثار گوناگونی که در بردارندهٔ مسائل هویتی ایرانی و جهانی هم در مضامین و هم در شیوه بازنمایی تصویرگری‌ها بوده، نشان‌دهندهٔ از تلاش دست‌اندرکاران این حوزه است.

پی‌نوشت:

1 globalization
2 hyper-globalist
3 sceptics
4 transformationalist
5 David Held
6 Anthony Giddens
7 Manuel Castells
8 Ulrich Beck
9 national identity
10 Antony Smith
11 cubisme
12 surrealism
13 Art Abstrait

منابع:

- ابوالحسنی، سید رحیم (۱۳۸۷). «مؤلفه‌های هویت ملی با رویکرد پژوهشی»، ***فصل‌نامه سیاست***، ۳۸ (۴)، ۱-۲۲.
- اسفندیاری، شهاب (۱۳۹۶). ***سینمای ملی و جهانی‌شدن***، تهران: سروش
- اسمیت، آنتونی (۱۳۸۳). ***ناسیونالیسم (نظریه، ایدئولوژی و تاریخ)***، ترجمه منصور انصاری، تهران: تمدن ایرانی.
- اشرف، احمد (۱۳۸۳). «بحران هویت ملی و قومی در ایران»، ***فصلنامه سیاست***، ۳۹ (۴)، ۵۲۱-۵۵۰.
- اکرمی، جمال‌الدین (۱۳۹۵). ***گوی و چوگان***، تهران: کانون پرورش فکری.
- امیریان، داوود (۱۳۹۵). ***شهری پر از مهربانی و مبارزه***، تهران: موسسه فرهنگی خراسان.
- امیریان، داوود (۱۳۹۶). ***در مصاف گرگ‌ها***، تهران: موسسه فرهنگی خراسان.
- امینی، حمیده (۱۳۹۲). ***قصه‌های کودکان و چگونگی بازنمایی هویت در آن‌ها (بررسی تطبیقی قصه‌های مجموعه کتاب قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب با قصه‌های هانس کریستین اندرسن***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی.
- آرین، آرمان (۱۳۹۶). ***حماسه سرآغاز***، تهران: افق.
- تاملینسون، جان (۱۳۹۳). ***جهانی‌شدن و فرهنگ***، ترجمهٔ محسن کریمی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- حافظ نیا، محمدرضا (۱۳۸۱). ***جغرافیای سیاسی ایران***، تهران: سمت.
- حسن بیگی، ابراهیم (۱۳۹۵). ***سورنا***، تهران: کانون پرورش فکری.
- حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۹۶). ***عقرب‌های کشتی بمبک***، تهران: افق.
- خرامان، فاطمه (۱۳۹۶). ***دختر و پلنگ***، تهران: آفتابگردان.
- دهشیری، محمدرضا (۱۳۹۳). «جهانی شدن و توسعه پایدار»، ***آموزش محیط زیست و توسعه پایدار***، ۴ (۲)، ۶۴-۷۷.
- رابرتسون، رونالد (۱۳۸۰). ***جهانی‌شدن: تئوری‌های اجتماعی و فرهنگ جهانی***، ترجمهٔ کمال پولادی، تهران: ثالث.
- رجبی، مهدی (۱۳۹۶). ***جنایت‌کار اعتراف می‌کند***، تهران: افق.
- روح‌افزا، سعید (۱۳۹۴). ***جان جهان***، تهران: فرهنگ اسلامی.
- زواریان، زهرا (۱۳۹۴). ***عروس آن خانه***، تهران: قدیانی.

شکری، حسن و محمدی راد، امیر عباس (۱۴۰۱). «ریشه‌یابی تأثیرات عناصر تصویری مانگای ژاپن در تصاویر داستان مصور ایرانی «مرز»»، ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***، ۱ (۶)، ۸۲-۹۲.

- کلاه دوز، مهدی (۱۳۹۵). ***حضرت موسی***، تهران: نغمه نواندیش.
- گل محمدی، احمد(۱۳۸۱). ***جهانی‌شدن، فرهنگ و هویت***، تهران: نشر نی.
- ملکی، سپیده و نظری، سعید (۱۳۹۵). «واکاوی تقابل یا تعامل ارتباط تصویری با فرآیند جهانی شدن»، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***،

۸ (۲)، ۱۳۹-۱۶۲.

- میر رحیمی، مرضیه (۱۳۹۷). ***بازنمود هویت اسطوره‌ای در تصویرسازی کتاب کودک گروه سنی (ب و ج) دهه ۹۰ ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، ارتباط تصویری (گرافیک)، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ.
- میر کیانی، محمد (۱۳۹۵). ***همیشه قصه‌ای هست***، تهران: به نشر.
- هال، استوارت (۱۳۹۱). ***معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی***، ترجمهٔ احمد گل محمدی (چاپ اول)، تهران: نشر نی.
- یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۴ الف). ***تخت پهلوانی***، تهران: خانه ادبیات.
- یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۴ب). ***رزانه دختر گندم***، تهران: خانه ادبیات.
- یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۴پ). ***رستم و سهراب***، تهران: خانه ادبیات.
- یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۴ت). ***روزی به نام سده***، تهران: خانه ادبیات.
- یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۴ث). ***کاوه آهنگر***، تهران: خانه ادبیات.
- یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۵). ***پادشاه کوران***، تهران: خانه ادبیات.
- یوسفی، محمدرضا (۱۳۹۶). ***درناهای عاشق***، تهران: پیدایش.
- یوسفی، ناصر (۱۳۹۵). ***و باز هم سفر***، تهران: افق.

References:

- Abolhasani, S. (2008). "The components of Nnational identity Identity Elements with a Researchial Approach". ***Politics Quarterly***, 38(4), 1-22, (Text in Persian).
- Akrami, J. (2015). ***Sphere and Polo***, Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adult, (Text in Persian).
- Amini, H. (2012). ***Children's Stories and How to Represent Identity in Them (A Comparative Study of the Stories of the Book Collection of Good Stories for Good Children with the Stories of Hans Christian Under Sen***. Master thesis, Sociology, Faculty of Social Science, Allameh Tabatabai University, (Text in Persian).
- Amirian, D. (2015). ***A City Full of Kindness and Struggle***, Tehran: Khorasan Cultural Institute, (Text in Persian).
- Amirian, D. (2016). ***Against the Wolves***, Tehran: Khorasan Cultural Institute, (Text in Persian).
- Arin, A. (2016). ***The Epic of the Beginning***, Tehran: Ofogh, (Text in Persian).
- Ashraf, A. (2013). Crisis of national and ethnic identity in Iran, ***Politics Quarterly***, 39(4), 22, (Text in Persian).
- Dehshiri, M. R. (2013). "Globalization and Sustainable Development", ***Journal of Environmental Education and & Sustainable Development***, 4(2), 64-77, (Text in Persian).
- Esfandiaryi, Sh. (2016). ***Iranian Cinema and Globalization***, Tehran: Soroush, (Text in Persian).
- Golmohammadi, A. (2016). ***Globalization, Culture and Identity***, Tehran: Ney Publishing, (Text in Persian).
- Hafez Nia, M. (2008). ***Political Geography of Iran***, Tehran: SAMT, (Text in Persian).
- Hall, S. (2011). ***Meaning, Culture and Social Life***, Translated by Ahmed Golmohammadi (1nd ed.), Tehran: Ney Publishing, (Text in Persian).
- Hasan Beigi, I. (2015). ***Sorena***, Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adult, (Text in Persian).
- Hassanzadeh, F. (2016). ***Scorpions of the Bambak ship***, Tehran: Ofog, (Text in Persian).
- Held, D., McGrew, A., ***Goldblatt, D., Parraton J. (1999). Global Transformation: Politics, Economics and Culture***, USA: Stanford University Press.
- Khoraman, F. (2016). ***The Girl and the Tiger***, Tehran: Aftabdaghandar, (Text in Persian).
- Kolah Doz, M. (2015). ***Hazrat-e Musa***, Tehran: Nagheme Navandish, (Text in Persian).
- Maleki, S., Nazari, S (2015). Analyzing of Global Culture and National Identity Challenges in Visual Communication. ***Art and Literature Sociology Journal***. 8)2(, 139-162, (Text in Persian).
- Mir Kayani, M. (2015). ***There is Always a Story***, Tehran: Beh Nashr, (Text in Persian).
- Mir Rahimi, M (2017). ***Representation of Mythical Identity in the Illustration of Children's Books for Age Group (B and C) in the 90s of Iran***, Visual Communication, Faculty of Arts and Architecture, University of Science and Culture, (Text in Persian).
- Rajabi, M. (2016). T***he Criminal Confesses***, Tehran: Ofogh, (Text in Persian).

● Robertson, R. (2010). ***Globalization: Social Theories and Global Culture***, Translated by Kamal Poladi, Tehran: Sales, (Text in Persian).
● Rouhfaza, S. (2014). ***Jan Jahan***, Tehran: Islamic Culture, (Text in Persian).
● Shokri, H., Mohammadi Rad, A. (2021). "Finding The Root Causes of the Effects of Japanese Manga Visual Elements on the Pictures of Iranian Comic Entitled Marz". Journal of Graphic Arts and Painting Research, 4(6), 82-92, (Text in Persian).
● Smith, A. (2013). ***Nationalism (Theory, Ideology, History***), Translated by Mamsour Ansari, Tehran: Tamdon-e-Irani publication, (Text in Persian).
● Tomlinson, J. (2013). ***Globalization and Culture***, Translated by Mohsen Karimi, Tehran: Cultural Research Office, (Text in Persian).
URLs:
● Yousefi, M. (2014a). ***Takht-e-Pahlavani***, Tehran: House of Literature, (Text in Persian).
● Yousefi, M. (2014b). ***Rozaneh the Girl of the Wheat***, Tehran: House of Literature, (Text in Persian).
● Yousefi, M. (2014c). ***Rostam and Sohrab***, Tehran: House of Literature, (Text in Persian).
● Yousefi, M. (2014d). ***One Day in the Name of Sadeh***, Tehran: House of Literature, (Text in Persian).
● Yousefi, M. (2014e). ***Kaveh-e-Ahangar***, Tehran: House of Literature, (Text in Persian)
● Yousefi, M. (2015). ***King of the Blinds***, Tehran: House of Literature, (Text in Persian).
● Yousefi, M. (2016). ***Lover Cranes***, Tehran: Peydayesh, (Text in Persian).
● Yousefi, N. (2015). ***And Again Travel***, Tehran: Ofog, (Text in Persian).
● Zavarian, Z. (2014). ***The Bride of that House***, Tehran: Qadiani, (Text in Persian).

URLs:
Url1: https://www.shebreh.com/ (تاریخ مشاهده: 28/03/1400)
Url2: https://mojasamesazi.com/abstract-vs-figurative/ (تاریخ مشاهده: 28/03/1400)

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

بررسی تطبیقی ویژگی‌های بصری درخت سخنگو در نگاره شاهنامه دموت با داستان مشی و مشیانه

چکیده

در باور ایرانیان باستان و منابع کهن ایرانی چون بندهشن، مشی و مشیانه اولین زوج بشر در آفرینش نخستین هستند و ویژگی انسان- گیاه دارند. از طرفی در متن شاهنامه فردوسی هم از درختی سخن‌گو و با ویژگی انسان- گیاه در داستان اسکندر و درخت سخن‌گو اشعاری نقل شده و نگاره‌ای نیز با همین موضوع مصور شده است. اهمیت این ویژگی انسان- گیاه در هر دو مورد، ضرورت انجام پژوهش حاضر را ایجاب کرده است. اهداف پژوهش حاضر، شناخت ویژگی‌های مشی و مشیانه در اساطیر ایرانی و منابع کهن و نیز شناسایی مشخصه‌های درخت سخن‌گو در اشعار و نگارهٔ اسکندر و درخت سخن‌گو در شاهنامهٔ دموت و نیز شناخت وجوه اشتراک و افتراق مشی و مشیانه و این نگاره است. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱. مشی و مشیانه در اساطیر ایرانی و درخت سخن‌گو در اشعار و نگارهٔ شاهنامهٔ دموت دارای چه ویژگی‌های بصری و ساختاری هستند؟ ۲. مشی و مشیانه در اساطیر ایرانی و درخت سخن‌گو در اشعار و نگارهٔ شاهنامهٔ دموت از منظر فرم و معنا چه وجوه اشتراک و افتراقی دارند؟ در پژوهش حاضر اطلاعات کتابخانه‌ای، اسنادی و تصویری با رویکرد توصیفی- تحلیلی و تطبیقی بررسی شده است و نمونه‌های مطالعاتی شامل نگارهٔ اسکندر و درخت سخن‌گو در شاهنامهٔ دموت است. نتایج پژوهش نیز نشان می‌دهد درخت سخن‌گو در شاهنامهٔ دموت مطابق با ویژگی‌های مشی و مشیانه با ساقه‌هایی درهم‌پیچیده و ریشه‌های مجزا مصور شده با این تفاوت که فرزندان یا میوه‌های این درخت مانند مشی و مشیانه فقط آدمیان نیستند و این درخت فرزندان حیوانی نیز دارد.

واژه‌های کلیدی: مشی و مشیانه، اسطورهٔ آفرینش، درخت سخن‌گو، نگارهٔ اسکندر و درخت سخن‌گو، شاهنامهٔ دموت.

سحر ذکاوت
دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، نویسنده مسئول.

Sahar.zekavat@shahed.ac.ir

خشایار قاضی زاده
استادیار گروه هنر اسلامی ، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

ghazizadeh@shahed.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۴-۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۶-۲۴

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40948.1139

مقدمه

مشی[1] و مشیانه[2] از اساطیر مهم ایران باستان و نخستین زوج بشر هستند که ویژگی منحصربه‌فرد انسان- گیاه را دارند. ویژگی دوگانهٔ انسان- گیاه را می‌توان در نگارهٔ اسکندر و درخت سخن‌گو در شاهنامهٔ دموت نیز مشاهده کرد. آثار نگارگری ایرانی علاوه بر اهمیت هنری و نسخه‌شناسی، جایگاه مهمی در مطالعات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی نیز دارند (ذکاوت و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۵)؛ بنابراین وجود ویژگی خاص در مشی و مشیانه و نیز درخت سخن‌گوی مصورشده در نگارهٔ شاهنامهٔ دموت موجب شده تا «بررسی تطبیقی ویژگی‌های بصری درخت سخن‌گو در نگارهٔ شاهنامهٔ دموت با داستان مشی و مشیانه» به‌عنوان موضوع پژوهش مطرح شود و اهداف پژوهش نیز به شناخت ویژگی‌های مشی و مشیانه در اساطیر ایرانی و منابع کهن و نیز شناسایی مشخصه‌های درخت سخن‌گو در اشعار و نگارهٔ اسکندر و درخت سخن‌گو در شاهنامهٔ دموت و نیز شناخت وجوه اشتراک و افتراق مشی و مشیانه و این نگاره اختصاص یافته است. پرسش‌های پژوهش نیز شامل موارد زیر است:

۱. مشی و مشیانه در اساطیر ایرانی و درخت سخن‌گو در اشعار و نگارهٔ شاهنامهٔ دموت دارای چه ویژگی‌های بصری و ساختاری هستند؟

۲. مشی و مشیانه در اساطیر ایرانی و درخت سخن‌گو در اشعار و نگارهٔ شاهنامهٔ دموت از منظر فرم و معنا چه وجوه اشتراک و افتراقی دارند؟

برای پاسخگویی به پرسش‌های مطرح‌شده ابتدا اسطوره آفرینش نخستین و ویژگی‌های مشی و مشیانه بررسی و سپس درخت سخن‌گو یا واق‌واق[3] تحلیل می‌شود. سپس به بررسی نگارهٔ اسکندر و درخت سخن‌گو در شاهنامهٔ دموت و ویژگی‌های این درخت پرداخته شده و در نهایت تطبیق ویژگی‌های مشی و مشیانه و درخت سخن‌گو در نگارهٔ اسکندر و درخت سخن‌گو صورت گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

جست‌وجوها دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش در منابع مختلف نشان می‌دهد پژوهش‌های زیادی دربارهٔ درخت سخن‌گو و بازتاب آن در حوزه‌های مختلفی از هنر اسلامی چون نگارگری، فرش، فلزکاری و... همچنین آفرینش انسان نخستین انجام شده است. در راستای موضوع آفرینش می‌توان به مقالهٔ «شباهت‌ها و مشترکات آفرینش مردم در اساطیر ایرانی و سامی» (۱۳۹۷) نوشتهٔ ابراهیم واشقانی فراهانی و سمیرا ملکی اشاره کرد که در نشریهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی ارائه شده است.

حمید کاویانی پویا مقالهٔ «بررسی تطبیقی آفرینش انسان در اساطیر و ادیان ایران و میان‌رودان» (۱۳۹۶) را در نشریهٔ الهیات تطبیقی چاپ کرده و در این پژوهش به مشی و مشیانه و چگونگی آفرینش آن‌ها اشاره کرده است. همچنین «بررسی تطبیقی داستان آفرینش نخستین انسان و چگونگی آن در تورات، انجیل و قرآن و مقایسهٔ آن با اسطورهٔ آفرینش در متون دینی زرتشتی» (۱۳۹۶) عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد الهه برزگر در دانشگاه مازندران، منبع مهم دیگری در این حوزه است. یکی از نویسندگان مهم در حوزهٔ اسطوره‌شناسی ژاله آموزگار است که در کتاب تاریخ اساطیری ایران (۱۳۹۵) به‌طور مفصل دربارهٔ آفرینش مشی و مشیانه به‌عنوان نخستین نوع بشر بحث کرده است.

آرزو رسولی (طالقانی) پژوهشگر دیگری است که اسطوره‌های آفرینش انسان را در باورهای ایرانی، سامی، بین‌النهرینی، مصری، یونانی و هندی بررسی کرده و با عنوان «داستان آفرینش انسان از منظر اسطوره‌شناسی تطبیقی» (۱۳۹۳- ۱۳۹۲) در نشریهٔ تاریخ ایران منتشر کرده است.

«بررسی اسطورهٔ آفرینش و پیدایش در شاهنامهٔ فردوسی و تطبیق آن با اوستا، دینکرد و بندهشن» (۱۳۹۰) هم عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مهتاب برمک در دانشگاه محقق اردبیلی است و نتایج این مطالعه نشان می‌دهد نخستین انسان در اوستا به کیومرث و در بندهشن و دینکرد هفتم به مشی و مشیانه نسبت داده شده است. سید حسین سیدی و اسماعیل علی‌پور هم پژوهشی با عنوان «بررسی تطبیقی داستان آفرینش انسان در روایت‌های اسطوره‌ای ایران و عرب» (۱۳۸۹) را انجام داده‌اند که در نشریهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی) منتشر شده است.

همچنین جدیدترین پژوهشی که دربارهٔ درخت سخن‌گو به چاپ رسیده «مطالعهٔ تحلیلی نقش درخت سخن‌گو در نسخه‌های فارسی و عربی عجایب المخلوقات قزوینی مصورشده در هند» (۱۳۹۹) نوشتهٔ سید رضا حسینی و فاطمه حیدری است و در نشریهٔ مطالعات فرهنگ و هنر آسیا چاپ شده و جامعهٔ آماری پژوهش به بررسی ۱۱ تصویر از شش نسخهٔ فارسی و عربی از عجایب المخلوقات قزوینی اختصاص یافته است. نیکو ورعی پژوهشگر دیگری است که «واکاوی اسطورهٔ درخت واق‌واق در نگارگری ایرانی- اسلامی» (۱۳۹۶) موضوع پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد او در رشتهٔ نقاشی در دانشگاه هنر اصفهان است و نتایج این پژوهش نشان می‌دهد واق نقشی است که به شکل سرهای انسان و حیوان در پیچش گل‌های اسلیمی و ختایی و طرح‌های گرفت‌وگیر و

نقش انسان و حیوان پیچیده در شاخ و برگ گیاهان اطلاق می‌شود. «بررسی کتیبه و درخت سخن‌گو در هنر فلزکاری خراسان (سده‌های ۶ و ۷ق/ ۱۲ و ۱۳م)» (۱۳۹۴) نوشتهٔ حسین کمندلو و محمدعلی رجبی هم عنوان مقالهٔ دیگری است که در نشریهٔ خراسان بزرگ به چاپ رسیده و نتایج آن نشان می‌دهد نقش واق یا درخت سخن‌گو از نقوش رایج در هنر فلزکاری خراسان در سده‌های ۶ و ۷ هجری قمری بوده و بیشتر در ترکیب با خطوط و در کتیبه‌های آثار فلزکاری به کار می‌رفته است.

یعقوب آژند یکی از پژوهشگران مهمی است که دربارهٔ جایگاه و اهمیت نقش درخت سخن‌گو در هنر اسلامی مطالعه کرده است. کتاب هفت اصل تزیینی هنر ایران (۱۳۹۳) و مقالهٔ «اصل واق در نقاشی ایران» (۱۳۸۸، هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی) از تألیفات آژند در این زمینه است و او در کتاب هفت اصل تزیینی هنر ایران به هفت اصل مهم تزیین در هنر ایرانی اشاره کرده و از نقش واق به‌عنوان اصل ششم از اصول نگارگری و نقاشی ایران نام برده است.

«درخت مقدس و نمود آن در فرهنگ و هنر ایران و غرب» (۱۳۹۲) هم عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد سحر داعی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی است که پیشینه‌ای دیگر در این زمینه محسوب می‌شود. علیرضا طاهری و سمیه ربیعی نیز مقالهٔ «شناسایی و طبقه‌بندی نقش درخت واق‌واق در فرش‌های سده‌های دهم تا سیزدهم هجری ایران» (۱۳۹۲) را در شمارهٔ ۲۵ نشریهٔ نگره چاپ کرده‌اند و این نقش مهم را در هنر فرش‌بافی مطالعه کرده‌اند.

همچنین مقالهٔ «بررسی خاستگاه و انواع نقوش واق در هنر اسلامی» (۱۳۸۹) پژوهش دیگری از طاهری و ربیعی است. باید خاطرنشان کرد سمیه ربیعی عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود را در دانشگاه سیستان و بلوچستان به «مطالعهٔ نقوش تزیینی واق در هنر اسلامی» (۱۳۹۰) اختصاص داده است. علیرضا طاهری هم پژوهش دیگری را با موضوع «درخت مقدس، درخت سخن‌گو و روند شکل‌گیری واق» (۱۳۹۰) انجام داده و نتایج نشان می‌دهد نقش واق تکامل‌یافتهٔ میوه‌های درخت سخن‌گو است.

«تصویر و مفاهیم درخت سخن‌گو بر قالی‌های دستباف» (۱۳۹۰) هم موضوع پژوهش دیگری است که مهلا تختی و رضا افهمی به بررسی درخت سخن‌گو در هنر فرش‌بافی اختصاص داده‌اند. مهلا تختی همچنین مقاله‌ای دیگر با عنوان «بررسی ویژگی‌های تصویرپردازی نوین در قالی‌های موسوم به درخت سخن‌گو (واق‌واق)» (۱۳۹۰) انجام داده و در همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دستباف ایران و جهان برگزارشده در دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد ارائه کرده است. باید گفت منابع ذکرشده هر یک به نوعی دربارهٔ موضوع آفرینش و درخت سخن‌گو و ارتباط آفرینش و درخت بحث کرده‌اند، اما پژوهشی با عنوان دقیق پژوهش حاضر مشاهده نشده است و ابعاد نوآورانه و وجه تمایز پژوهش حاضر با پیشینهٔ موجود در واکاوی ریشهٔ درخت سخن‌گو در ویژگی‌های مشی و مشیانه به‌عنوان نخستین گونه‌های انسانی با هویت دوگانه انسان- گیاه است.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی و تصویری با رویکرد توصیفی- تحلیلی و تطبیقی بررسی شده است و نمونه‌های بررسی‌شده شامل نگارهٔ اسکندر و درخت سخن‌گو در شاهنامهٔ دموت است که با ویژگی‌های مشی و مشیانه در منابع اسطوره‌شناسی و کهن ایران مقایسه شده است.

اسطورهٔ آفرینش نخستین و ویژگی‌های مشی و مشیانه

آفرینش مشی و مشیانه یا مهلی و مهلیانه یکی از روایت‌های مهم اساطیری در زمینهٔ آفرینش نخستین است. متون فارسی میانه همگی آفرینش این جفت نخستین را به‌صورت گیاه ریواس روایت می‌کنند و کامل‌ترین گزارش از آن در متن فارسی میانهٔ بندهشن در دو جا آمده است و در هر دو بخش پیش‌فرض آغازین گیاهی را برای آفرینش انسان بیان می‌کند (مختاریان، ۱۳۸۹: ۱۰۸). در بندهشن آمده است: بعد از مرگ کیومرث به‌عنوان انسان نخستین «با به سر رسیدن چهل سال، ریباس‌تنی یک‌ساقه، پانزده برگ، مهلی مهلیانه (از) زمین رستند. درست (بدان) گونه که ایشان را دست بر گوش بازایستند، یکی به دیگری پیوسته، هم‌بالا و هم‌دیسه (هم‌ساخت و هم‌شکل) بودند. میان هر دو ایشان فره برآمد، آن‌گونه که (هر سه) هم‌بالا بودند که پیدا نبود که کدام نر و کدام ماده و کدام فره هرمزد آفریده (بود که) با ایشان است، که فره‌ای است که مردمان بدان آفریده شدند... سپس هر دو از گیاه‌پیکری به مردم‌پیکری گشتند و آن فره به مینوی در ایشان شد که روان است» (دادگی، ۱۳۶۹: ۸۱).

اورمزد پس از آفرینش مشی و مشیانه، اندیشه‌های اورمزدی را به آنان به این صورت تلقین می‌کند که «شما نیای جهان هستی، من شما را بهترین کامل‌اندیشی بخشیده‌ام. نیک بیندیشید، گفتار نیک بگویید و کردار نیک ورزید و دیوان را مستایید.» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۴۹) این دو نخستین انسان‌های

واقعی از دیدگاه اساطیر مزدیسنی محسوب می‌شوند (کاویانی پویا، ۱۳۹۶: ۱۴۲). از این دو نیز شش جفت نر و ماده پدید آمده است (دادگی، ۱۳۶۹: ۸۲). در روایت پهلوی نیز روایتی مشابه شرح بندهشن آمده است: «پس مهلا و مهلیانه از زمین، به پیکر ریباس رستند، یعنی همان گونه که ریباس برآید... نه ماه به پیکر ریباس بودند. آنگاه به پیکر آدمی بگشتند. از ایشان شش پسر و شش دختر زاده شدند و بود که زیستند و بود که مردند و آنگاه همهٔ مردم از (نسل) ایشان شدند.» (برزگر، ۱۳۹۶: ۱۱۰) در منابع کهن ایرانی نظیر دینکرد، اوستا و... نیز روایاتی مشابه مطرح شده است؛ بنابراین مشی و مشیانه به‌عنوان نخستین زوج بشر دارای ویژگی‌های خاصی‌اند که در جدول۱ به آن‌ها اشاره شده است:

۱	دارای ویژگی انسان- گیاه، رشدیافته به‌شکل گیاه ریواس
۲	سخن‌گو و دارای قدرت تکلم
۳	ریواس‌تنی یک ساقه، یکی به دیگری پیوسته و دارای ۱۵ برگ
۴	دارای پیوستگی در کمرگاه به‌گونه‌ای که نر و ماده‌بودن دو انسان مشخص نبود.
۵	هم‌بالا و هم‌دیسه (هم‌ساخت و هم‌شکل) بودند.
۶	حالت ایستاده و دستان بر گوش نهاده

جدول۱. ویژگی‌های مشی و مشیانه به‌عنوان نخستین زوج بشر در منابع کهن نظیر بندهشن و متون پهلوی (منبع: نگارندگان)

درخت سخن‌گو یا واق‌واق

«واق‌واق درختی است چینی همانند بادام و خیار چنبر که میوه‌ای همچون چهرهٔ آدمی دارد. چون میوهٔ این درخت برسد چندین بار صدایی همانند واق‌واق از آن به گوش می‌رسد. سپس به زمین می‌افتد و اهل این جزیره و مردمان چین را در این صدا مروا و مرغواست.» (دمشقی، ۱۳۵۷: ۲۴۹-۲۴۸) در لغت‌نامهٔ دهخدا هم آمده است: «واق‌واق نام درختی است که در هندوستان می‌باشد، بس عجیب. بامداد، بهارش می‌باشد و شبانگاه خزان می‌کند و برگ‌هایش بر صورت مردم باشد. چون روز پیش آید، برگ‌هایش در آشوب افتد؛ چون شب آید، فروریزد... واق‌واق نام درختی است چینی که مانند جوزبن و خیار سبز می‌باشد و میوه‌ای دارد به شکل انسان و هنگامی که بار آن برسد و پخته شود، صدایی همچون واق‌واق از آن بلند می‌شود و سپس از درخت می‌افتد و مردم جزایر چین بدین آواز فال زنند.» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۲۰۴۱۶) در تعریفی مشابه در برهان قاطع هم «واق درختی است که صباح بهار و شام خزان کند و بعضی بیشه و جنگلی را گفته‌اند که آن درخت در آنجا می‌باشد. گویند ثمر و بار آن درخت به‌صورت آدمی و حیوانات دیگر باشد و سخن کند و گویند در آنجا کوهی است معدن طلا و نقره و بوزینگان در آنجا بسیار باشد و آن را واق‌واق و وقواق هم می‌گویند و نام پرنده‌ای هم هست.» (خلف تبریزی، ۱۳۶۳: ۲۲۴۹)

در کتاب حدود العالم من المغرب الی المشرق مکتوب شده در سال ۳۷۲ هجری نیز «واق‌واق ناحیتی است از چین و زمین او معدن زر است و ایشان سگ را طوق زرین کنند و مهتر ایشان طوقی دارند اندر گردن از سر، گرچه با قیمت بسیار و مردمانی سیاه‌اند و برهنه و گرمسیر است و جایی بی‌نعمت و قصبهٔ این ناحیه مقیس است و این شهری است خرد و جای بازرگانان گوناگون.» (حدودالعالم، ۱۳۵۰: ۶۰) در نزهه القلوب هم نقل شده: «از احوال خلیج‌ها، خلیج اول بحر چین و ماچین بوده و از همهٔ خلیج‌ها بزرگ‌تر بوده است و به طرف چین لجهٔ بزرگ داشته و در این خلیج سه هزار و هفتصد جزیره مستقر می‌باشد، از مشاهیرش جزیرهٔ واق‌واق می‌باشد. بالای صد جزیره داشته و در آنجا درختانی که باد با تکان

برگ‌هایش، آواز واق‌واق می‌دهد و آن جزایر بدین نام مشهور می‌باشند و پادشاه آنجا را کشمیر خوانند.» (مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۳۰)

نگارۀ اسکندر و درخت سخن‌گو در شاهنامۀ دموت و ویژگی‌های این درخت

شاهنامۀ بزرگ ایلخانی از کهن‌ترین نسخه‌های مصور شاهنامه، در تبریز و در سال ۷۲۰ هجری و در زمان سلطان ابوسعید بهادر مصور شده و ازاین‌رو به شاهنامۀ ابوسعیدی نیز شهرت دارد (پاشایی، ۱۳۹۴: ۹۵۳). این نسخه در اصل در دو جلد گردآوری شده بود که بعدها در دربار قاجار در تهران پس از مرمت به یک جلد تقلیل می‌یابد. قطع این نسخه ۴۱ در ۲۹ سانتی‌متر است و کتابت آن با خط نسخ انجام شده است (عزیزی یوسفکند و دیگران، ۱۳۹۸: ۳۵). این نسخه در کتابخانۀ کاخ گلستان نگهداری می‌شده (حسینی، ۱۳۹۲: ۶۸) و در آشفتگی‌های سیاسی و اقتصادی دورۀ محمدعلی شاه قاجار از کتابخانۀ سلطنتی ایران دزدیده می‌شود و به دست یکی از دلالان عتیقۀ پاریس به نام ژرژ دموت می‌رسد و او هم نسخۀ کامل را به موزه‌های هنری و دلالان و مجموعه‌داران ارائه می‌کند و چون این نسخه ارزش مادی بالایی داشته، به فروش نمی‌رسد و بنابراین دموت در یک عمل غیرحرفه‌ای برگ‌های مصور این نسخه را جدا کرده و به‌صورت جداگانه و تک‌برگی آن را به فروش می‌رساند و به این ترتیب این نسخه در مکان‌های هنری و موزه‌های مختلف پخش می‌شود و شناسایی و شمارگان دقیق این نگاره‌ها به‌طور دقیق امکان‌پذیر نیست ولی احتمال دارد این نسخه دارای ۱۲۰ تا ۲۰۰ نگاره بوده که چندین نقاش و نگارگر مختلف آن را مصور کرده‌اند (همان: ۳۵).

نگارۀ اسکندر در حال گفت‌وگو با درخت سخن‌گو یکی از نگاره‌های این نسخۀ فاخر و ارزشمند است. داستان این نگاره دربارۀ درخت سخن‌گویی است که در انتهای جهان قرار دارد و اسکندر به این مکان می‌رسد و جایی است که درخت سخن‌گو با سرهای انسانی زن و مرد روییده است (طاهری، ۱۳۹۰: ۴۸) و این درخت برای اسکندر پیشگویی می‌کند (طاهری، ربیعی، ۱۳۸۹: ۵۰). اشعار شاهنامه دربارۀ گفت‌وگوی اسکندر و درخت سخن‌گو در ادامه ارائه شده است:

ز راه بیابان به شهری رسید — ببد شاد کآواز مردم شنید...
سکندر دل از مردمان شاد کرد — ز راه بیابان تن آزاد کرد
بپرسید از ایشان که ایدر شگفت — چه چیز است کاندازه باید گرفت
چنین داد پاسخ بدو رهنمای — که ای شاه پیروز پاکیزه‌رأی
شگفتی است ایدر که اندر جهان — کسی آن ندید آشکار و نهان
درختی است ایدر دو بن گشته جفت — که چونان شگفتی نشاید نهفت
یکی ماده و دیگری نر اوی — سخن‌گو بود شاخ با رنگ و بوی
به شب ماده گویا و بویا شود — چو روشن شود نر گویا شود
سکندر بشد با سواران روم — همان نامداران آن مرز و بوم
بپرسید زیشان که اکنون درخت — سخن کی سراید به آواز سخت
چنین داد پاسخ بدو ترجمان — که از روز چون بگذرد نه زمان
سخن‌گوی گردد یکی زین درخت — که آواز او بشنود نیک‌بخت
شب تیره‌گون ماده گویا شود — بر و برگ چون مشک بویا شود
بپرسید چون بگذریم از درخت — شگفتی چه پیش آید ای نیک‌بخت
چنین داد پاسخ کزو بگذری — ز رفتنت کوته شود داوری
چو زو برگذشتی نماندت جای — کران جهان خواندش رهنمای
بیابان و تاریکی آید به پیش — به سیری نیامد کس از جان خویش
نه کس دید از ما نه هرگز شنید — که دام و دد و مرغ بر ره پرید
همی راند با رومیان نیک‌بخت — چو آمد به نزدیک گویا درخت
زمینش ز گرمی همی بردمید — ز پوست ددان خاک پیدا ندید
ز گوینده پرسید کین پوست چیست — ددان را برین گونه درنده کیست
چنین داد پاسخ بدو نیک‌بخت — که چندین پرستنده دارد درخت
چو باید پرستندگان را خورش — ز گوشت ددان باشدش پرورش
چو خورشید بر تیغ گنبد رسید — سکندر ز بالا خروشی شنید
که آمد ز برگ درخت بلند — خروشی پر از سهم و ناسودمند

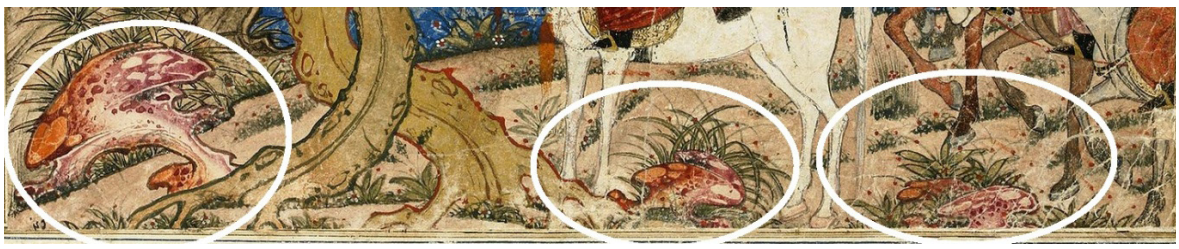
بترسید و پرسید زان ترجمان — که ای مرد بیدار نیکی گمان
چنین برگ گویا چه گوید همی — که دل را به خوناب شوید همی
چنین داد پاسخ که ای نیک‌بخت — همی گوید این برگ شاخ درخت
که چندین سکندر چه پوید به دهر — که برداشت از نیکوی‌هایش بهر
ز شاهیش چون سال شد بر دو هفت — ز تخت بزرگی ببایدش رفت
سکندر ز دیده ببارید خون — دلش گشت پر درد از رهنمون
از آن پس به کس نیز نگشاد لب — پر از غم همی بود تا نیم‌شب
سخن‌گوی شد برگ دیگر درخت — دگر باره پرسید زان نیک‌بخت
چه گوید همی این دگر شاخ گفت — سخن‌گوی بگشاد راز از نهفت
چنین داد پاسخ که این ماده شاخ — همی‌گوید اندر جهان فراخ
از آز فراوان نگنجی همی — روان را چرا بر شکنجی همی
تو را آز گرد جهان گشتن است — کس آزردن و پادشا کشتن است
نماندت ایدر فراوان درنگ — مکن روز بر خویشتن تار و تنگ
بپرسید از ترجمان پادشا — که ای مرد روشن‌دل و پارسا...
به شهر اندرون هدیه‌ها ساختند — بزرگان بر پادشا تاختند (**URL2**)

با توجه به ابیات بالا، درخت سخن‌گو در شاهنامه دارای مشخصه‌ها و ویژگی‌هایی است. این ویژگی‌ها عبارت است از اینکه درخت سخن‌گو، درختی شگفت‌انگیز است و از دو بن و ریشه جفت شده و یکی ماده و دیگری نر است و دارای قدرت سخن‌گویی و تکلم است و بو و عطری خوش چون مشک دارد. در روز نر سخن می‌گوید و در زمان شب ماده صحبت می‌کند. در تصویر۱ نگارهٔ مصاحبت اسکندر و درخت سخن‌گو در شاهنامهٔ دموت مشاهده می‌شود: در تصویر۱ نگاره به دو قسمت برابر کتیبه و تصویر تقسیم شده است و اسکندر با لباسی بلند و تاجی بر سر سوار بر اسبی سفید به تصویر درآمده و در کنار درخت سخن‌گو ایستاده است. لشکریانِ سوارهِ او پشت سر اسکندر و با حالت دستانیِ خاص و به‌صورت اشاره به درخت سخن‌گو دیده می‌شوند. درخت سخن‌گو درختی با دو ریشهٔ مجزا

تصویر۱. نگارهٔ اسکندر در حال گفت‌وگو با درخت سخن‌گو یا واق‌واق، شاهنامهٔ دموت، ۱۳۴۰– ۱۳۳۰ میلادی، دورهٔ ایلخانیان، آبرنگ، مرکب و طلا بر روی کاغذ، محل نگهداری گالری فریر، واشنگتن(URL1)

است که در قسمت ساقه‌ها به‌هم پیچیده‌اند و با برگ‌های بلند ترسیم شده و در هر شاخه و در مرکز برگ‌ها سرهای انسانی و حیوانی دیده می‌شوند. از بین ۶صورت انسانی به نظر ۵ صورت در حالت نیم‌رخ و ۱ مورد در حالت تمام‌رخ ترسیم شده‌اند و به‌طور قطع نمی‌توان دربارهٔ هویت جنسی این صورت‌های انسانی نظر داد، اما بر اساس موها و همچنین حالت چشم‌های باز و بستهٔ چهره‌ها، به نظر می‌رسد صورت انسانی تمام‌رخ، چهره‌ای زنانه دارد و بقیه ۵ صورت نیم‌رخ صورت مردانه دارند؛ زیرا این تصویر مصاحبت اسکندر با درخت سخن‌گو را در بازهٔ زمانی خاصی نشان می‌دهد، رنگ آبی تیرهٔ فضا، حالتِ شبانه را به ذهنِ مخاطب متبادر می‌کند و روشنی درختان و زمینه و لشکریان حالتِ روز را به ذهنِ بیننده القا می‌کند. علاوه بر چهره‌های انسانی، صورت‌های ۱۱ حیوان هم دیده می‌شود. این صورت‌ها شامل تصاویر سر یک کبوتر، ۱ پرندهٔ تاج‌دار، ۲ تصویر خرگوش، ۵ تصویر گرگ، ۱ بز و ۱ پلنگ است.

در بسیاری از منابع سرهایِ حیواناتِ موجود در این نگاره به روباه و خروس تعبیر شده است، اما نوع پوزهٔ حیوان و رنگ آن بیشتر شبیه به گرگ است و دربارهٔ پرنده نیز باید گفت نوک آن شبیه نوک خروس است ولی تاجی با فرم متفاوت‌تر از تاج خروس دارد. جالب‌توجه است که کبوتر و پرندهٔ تاج‌دار با نوک‌هایی باز و در حال آواز خواندن یا صحبت‌کردن دیده می‌شوند و یکی از خرگوش‌ها چشمانی باز و دیگری چشمانی بسته دارد و گویی خفته است. خرگوش بیدار دهانی بازتر دارد. گرگ‌ها همگی با دهانی باز دیده می‌شوند و به نظر بیدار و هوشیارند و یکی از گرگ‌ها هم شاخهٔ درخت را به دندان گرفته است. بز و پلنگ هم با دهان بسته و به نظر با چشمانی باز تصویر شده‌اند. در جدول۲ جزئیات سرهای انسانی و حیوانی مشاهده می‌شود: همچنین در پای درخت اشکالی خاص دیده می‌شود که به نظر همان پوست‌های ددان و حیوانات وحشی است که در ابیات شاهنامه نیز به آن اشاره شده است و منبع تغذیهٔ درخت محسوب می‌شوند. (تصویر۲)

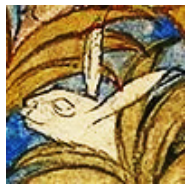
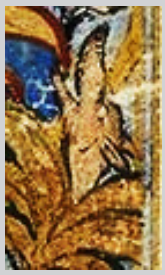
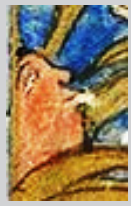


تصویر۲. جزئیات نگارهٔ گفت‌وگوی اسکندر و درخت سخن‌گو، پوست‌های زیر درخت سخن‌گو (منبع: نگارندگان)

تطبیق ویژگی‌های بصری درخت سخن‌گو در نگارهٔ شاهنامهٔ دموت با داستان مشی و مشیانه

مشی و مشیانه در منابع کهن بندهشن و متون پهلوی و... دارای ویژگی انسان- گیاه است و به شکل بوتهٔ ریواس با دو ساقه توصیف شده است. همان‌طور که اشاره شد ریواس یک گیاه بوته‌ای است و درخت نیست. در تصویر۳ نمونه‌ای از تصویر بوتهٔ ریواس ارائه شده است. همچنین مشی و مشیانه دارای قدرت تکلم و سخن‌گویی هستند و ریباس‌تنی یک ساقه، یکی به دیگری پیوسته و ۱۵ برگ دارد و دارای پیوستگی در کمرگاه به گونه‌ای که نر و ماده‌بودن دو انسان مشخص نبود. هم‌بالا و هم‌دیسه (هم‌ساخت و هم‌شکل) و در حالتی که دستان بر گوش نهاده و ایستاده بودند.

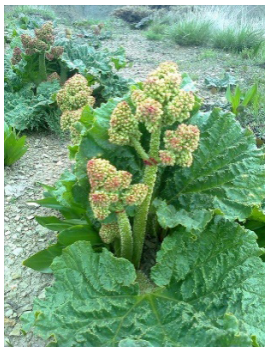
درخت سخن‌گو در داستان مصاحبت اسکندر و درخت سخن‌گو نیز به‌صورت انسان- گیاه در قالب ساختار درخت توصیف شده و دو ریشهٔ مجزایی دارد که جفت شده‌اند و درهم تنیده‌اند و هویت زنانه و مردانه دارند و ماده شب‌ها سخن می‌گوید و نر به وقت روز گویا می‌شود و دارای صدایی نامفهوم و سهمگین‌اند که اسکندر برای فهم سخنان و پیشگویی‌های این درخت به مترجم نیاز دارد و در نگاره ویژگی انسان- درختی با برگ‌های بلند و نیز دو ریشهٔ مجزا با ساقه‌های درهم تنیده دیده می‌شود و هنرمند علاوه بر سرهای انسانی، سرهای حیوانی نیز در شاخه‌ها و مرکزیت برگ‌های هر

ردیف	جزئیات سرهای انسانی	ردیف	جزئیات سرهای حیوانی	ردیف	جزئیات سرهای حیوانی
۱	تصویر۱	۷	تصویر۷	۱۳	تصویر۱۳
۲	تصویر۲	۸	تصویر۸	۱۴	تصویر۱۴
۳	تصویر۳	۹	 تصویر۹	۱۵	تصویر۱۵
۴	تصویر۴	۱۰	تصویر۱۰	۱۶	 تصویر۱۶
۵	تصویر۵	۱۱	تصویر۱۱	۱۷	تصویر۱۷
۶	 تصویر۶	۱۲	تصویر۱۲		

جدول۲. سرهای انسانی و حیوانی موجود در درخت سخن‌گو در نگارهٔ گفت‌وگوی اسکندر و درخت سخن‌گو (شاهنامهٔ دموت) (منبع: نگارندگان)

ردیف	مؤلفه‌ها	منابع ادبی	ویژگی‌های مؤلفه‌ها
۱	مشی و مشیانه	منابع کهن: بندهشن و متون پهلوی	ویژگی انسان- گیاه دارند. به‌شکل گیاه ریواس (بوته) رشد یافته‌اند. سخن‌گو و دارای قدرت تکلم هستند. ریباس‌تنی یک ساقه، یکی به دیگری پیوسته و ۱۵ برگ دارد. دارای پیوستگی در کمرگاه به گونه‌ای که نر و ماده‌بودن دو انسان مشخص نبود. هم‌بالا و هم‌دیسه (هم‌ساخت و هم‌شکل) بودند. در حالتی که دستان بر گوش نهاده و ایستاده بودند.
۲	درخت سخن‌گو	اشعار شاهنامه	ویژگی انسان- گیاه دارد و به شکل درخت است. درختی است ایدر دو بن گشته جفت یکی ماده و دیگری نر اوی سخن‌گو بود شاخ با رنگ و بوی به شب ماده گویا و بویا شود چو روشن شود نر گویا شود شب تیره‌گون ماده گویا شود بر و برگ چون مشک بویا شود نر و ماده‌ها صدایی نامفهوم و سهمگین دارند که اسکندر برای فهم آن نیازمند مترجم بوده است. درخت قدرت پیشگویی داشته است.
		نگارهٔ شاهنامهٔ دموت	ویژگی انسان- گیاه دارد و به شکل درخت است. درخت سخن‌گو درختی با دو ریشه مجزا است که در قسمت ساقه‌ها به هم پیچیده‌اند. درخت برگ‌های بلند دارد. در هر شاخه و در مرکز برگ‌ها سرهای انسانی و حیوانی دیده می‌شوند. شش صورت انسانی هستند و بر اساس موهایشان و همچنین حالت چشم‌های باز و بسته چهره‌ها، صورت انسانی تمام‌رخ، چهره‌ای زنانه دارد و بقیه ۵ صورتِ نیم‌رخ صورتِ مردانه دارند. صورت‌های ۱۱ حیوان هم در نگاره دیده می‌شود. این صورت‌ها شامل تصویر سر یک کبوتر، ۱ پرندهٔ تاج‌دار، ۲ تصویر خرگوش، ۵ تصویر گرگ، ۱ بز و ۱ پلنگ است. حیوانات نیز برخی با چشمان و دهان و نوکی باز و بیدار و برخی هم با چشمان بسته و خفته تصویر شده‌اند.
شباهت‌ها			مشی و مشیانه و درخت سخن‌گو در همهٔ موارد دارای ویژگی انسان‌گیاه هستند. مشی و مشیانه و درخت سخن‌گو در همهٔ موارد، قدرت تکلم دارند. شکل ظاهری هر دو با دو ریشهٔ مجزا و ساقه‌هایی به هم پیچیده، توصیف شده است. هویت جنسی در موارد مشخص نیست. همچنین مشی و مشیانه زوج انسانی و دو میوهٔ یک گیاه هستند و در اشعار شاهنامه نیز درخت سخن‌گو دارای هویت یک زن و یک مرد انسانی است.
تفاوت‌ها			مشی و مشیانه دارای هویت گیاهی از نوع بوتهٔ ریواس و با برگ‌های پهن است در حالی که درخت سخن‌گو در نگاره و در اشعار شاهنامه دارای ویژگی درختی است نه بوته. درخت موجود در نگاره برگ‌های بلند و کشیده دارد. مشی و مشیانه زوج انسانی و دو میوهٔ یک گیاه هستند و در اشعار شاهنامه نیز درخت سخن‌گو دارای هویت یک زن و یک مرد انسانی است در حالی که در نگاره، درخت با سرهای زن و مرد انسانی و سرهای نر و ماده حیوانی و به‌صورت متعدد مصور شده است؛ زیرا مشی و مشیانه دارای یک صورت زنانه و دیگری مردانه بوده‌اند و در اشعار نیز از واژهٔ ماده و نر استفاده شده و از کثرت وجود این صورت‌ها سخن به میان نیامده است. در بندهشن مشی و مشیانه دست بر گوش ایستاده، توصیف شده‌اند و این حالت در اشعار شاهنامه و در نگارهٔ شاهنامهٔ دموت دیده نمی‌شود.

جدول ۳. تطبیق ویژگی‌های بصری مشی و مشیانه و درخت سخن‌گو در اشعار و نگارهٔ شاهنامهٔ دموت (منبع: نگارندگان)



تصویر ۳. گیاه ریواس یا ریباس(URL3)

شاخه به تصویر کشیده و این موضوع در اشعار شاهنامه قید نشده است. هویت جنسی صورت‌ها با ویژگی خواب و بیداری نر و ماده در زمان‌های مختلف در نگاره مشخص شده و صورت‌ها حالتی از جنسیت خاص را به ذهن متبادر نمی‌کنند. (تصویر ۱) در تطبیق و مقایسهٔ ویژگی‌های مشی و مشیانه و درخت سخن‌گوی مصورشده در نگاره، باید خاطرنشان کرد هر دو مورد دارای ویژگی انسان- گیاه هستند با این تفاوت که مشی و مشیانه دارای هویت گیاهی از نوع بوتهٔ ریواس معرفی شده است در حالی که درخت سخن‌گو در نگاره و در اشعار شاهنامه دارای ویژگی درختی است نه بوته. درخت موجود در نگاره برگ‌های بلند و کشیده دارد در حالی که ریواس کوچک‌تر از درخت و دارای برگ‌های پهن است. در هر دو انسان- گیاه، مشی و مشیانه و درخت سخن‌گو، قدرت تکلم و سخن‌گویی دارند و شکل ظاهری هر دو با دو ریشهٔ مجزا اما با ساقه‌هایی به‌هم پیچیده، توصیف شده چنان‌که هویت جنسی هر یک مشخص نیست و در نگاره و اشعار شاهنامه و متون کهن این ویژگی مشترک است.

در نگاره نیز هویت جنسی صورت‌ها مشخص نیست و ظرافت صورت‌ها تقریباً یکسان است. مشی و مشیانه زوج انسانی و دو میوهٔ یک گیاه هستند و در اشعار شاهنامه نیز درخت سخن‌گو دارای هویت زن و مرد انسانی است در حالی که در نگاره، درخت با سرهای زن و مرد انسانی و سرهای نر و مادهٔ حیوانی مصور شده است و تعداد سرهای مصورشده در نگاره با آنچه در محتوای اشعار و نیز ویژگی‌های توصیف‌شده برای مشی و مشیانه مشترک نیست؛ زیرا مشی و مشیانه دارای یک صورت زنانه و دیگری مردانه بوده‌اند و در اشعار نیز از واژهٔ ماده و نر استفاده شده و از کثرت وجود این صورت‌ها سخن به میان نیامده است.

همچنین در بندهشن مشی و مشیانه دست بر گوش ایستاده، توصیف شده‌اند و این حالت در اشعار و نگارهٔ شاهنامهٔ دموت دیده نمی‌شود. در جدول ۳ این اطلاعات و مقایسه‌ها به‌صورت منسجم ارائه شده است:

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد مشی و مشیانه در اساطیر و درخت سخن‌گویِ مصورشده در نگارهٔ شاهنامهٔ دموت، هر دو دارای ویژگی انسان- گیاه هستند، اما مشی و مشیانه دارای هویت گیاهی از نوع بوتهٔ ریواس و با برگ‌های پهن است، در حالی که درخت سخن‌گو در نگاره و در اشعار شاهنامه دارای ویژگی درختی است نه بوته. درخت موجود در نگاره برگ‌های بلند و کشیده دارد. همچنین در هر دو انسان- گیاه، مشی و مشیانه و درخت سخن‌گو، قدرت تکلم دارند و شکل ظاهری هر دو با دو ریشهٔ مجزا و ساقه‌هایی به هم پیچیده، توصیف شده و هویت جنسی هیچ‌یک مشخص نیست و در نگاره و اشعار شاهنامه و متون کهن این ویژگی مشترک است. در نگاره نیز هویت جنسی صورت‌ها مشخص نیست و ظرافت صورت‌ها تقریباً یکسان است. همچنین مشی و مشیانه زوج انسانی و دو میوهٔ یک گیاه هستند و در اشعار شاهنامه نیز درخت سخن‌گو دارای هویت یک زن و یک مرد انسانی است در حالی که در نگاره، درخت با سرهای زن و مرد انسانی و سرهای نر و ماده حیوانی و به‌صورت متعدد مصور شده است؛ زیرا مشی و مشیانه دارای یک صورت زنانه و دیگری مردانه بوده‌اند و در اشعار نیز از واژهٔ ماده و نر استفاده شده و از کثرت وجود این صورت‌ها سخن به میان نیامده است. همچنین در بندهشن مشی و مشیانه دست بر گوش ایستاده، توصیف شده‌اند و این حالت در اشعار شاهنامه و در نگارهٔ شاهنامهٔ دموت دیده نمی‌شود. به‌طور کلی از این مقایسه می‌توان چنین استنباط کرد که به

نظر می‌رسد درخت سخن‌گو برخاسته از اساطیر کهن آفرینش مشی و مشیانه است و صورتی دیگر از زوج نخستین بشر است و با گذر زمان در قالب درخت سخن‌گو در اشعار شاهنامه و نیز هنر ایرانی بروز و نمود یافته است.

پی‌نوشت:

1-Mashi
2-Mashianeh
3-Wak Wak

منابع:

- آژند، یعقوب (۱۳۸۸) «اصل واق در نقاشی ایران»، ***هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی***، ۱(۳۸)، ۵- ۱۴.
- _____(۱۳۹۳) ***هفت اصل تزیینی هنر ایران***، تهران: پیکره.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۹) ***تاریخ اساطیری ایران***، تهران: سمت.
- برزگر، الهه (۱۳۹۶) ***بررسی تطبیقی داستان آفرینش نخستین انسان و چگونگی آن در تورات، انجیل و قرآن و مقایسه آن با اسطورهٔ آفرینش در متون دینی زرتشتی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشکدهٔ علوم‌انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران.
- برمک، مهتاب (۱۳۹۰) ***بررسی اسطورهٔ آفرینش و پیدایش در شاهنامهٔ فردوسی و تطبیق آن با اوستا، دینکرد و بندهشن***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه محقق اردبیلی.
- پاشایی، مژگان (۱۳۹۴) «بررسی جایگاه نقوش نمادین به‌کاررفته در چند نمونه از نگاره‌های شاهنامهٔ دموت»، مجموعه مقالات هشتمین کنگرهٔ پیشگامان پیشرفت، ۹۵۸- ۹۵۱.
- تختی. مهلا؛ افهمی، رضا (۱۳۹۰) «تصویر و مفاهیم درخت سخن‌گو بر قالی‌های دستباف»، ***گلجام***، ۷(۱۸)، ۴۹- ۷۰.
- تختی، مهلا (۱۳۹۰) «بررسی ویژگی‌های تصویرپردازی نوین در قالی‌های موسوم به درخت سخن‌گو (واق‌واق)»، همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دستباف ایران و جهان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.
- ***حدودالعالم من المغرب الی المشرق*** (۱۳۴۰) به کوشش منوچهر ستوده، تهران: دانشگاه تهران.
- حسینی، سید محمود (۱۳۹۲) ***شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی (دموت)***، تهران: عطار.
- حسینی، سید رضا؛ حیدری، فاطمه (۱۳۹۹) ***«مطالعهٔ تحلیلی نقش درخت سخن‌گو در نسخه‌های فارسی و عربی عجایب المخلوقات قزوینی مصورشده در هند»، مطالعات فرهنگ و هنر آسیا***»، ۲(۱)، ۱۳۱- ۱۵۶.
- خلف تبریزی، محمدحسین (۱۳۶۳) ***برهان قاطع***، به اهتمام دکتر محمد معین. تهران: امیرکبیر.
- دادگی، فرنبغ (۱۳۶۹) ***بندهشن***، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.
- داعی، سحر (۱۳۹۲) ***درخت مقدس و نمود آن در فرهنگ و هنر ایران و غرب***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- دمشقی، شمس‌الدین محمد (۱۳۵۷) ***نخبه الدهر فی عجائب البر و البحر***، ترجمهٔ حمید طبیبیان، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳) ***لغت‌نامه***، جلد ۱۴، تهران: دانشگاه تهران.
- ذکاوت، سحر؛ قاضی‌زاده، خشایار (۱۴۰۰) «نقش کلاه و سرپوش در نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد نقاش»، ***مطالعات هنر و رسانه***، ۳(۶)، ۱۳-۳۶.
- ربیعی، سمیه (۱۳۹۰) ***مطالعهٔ نقوش تزیینی واق در هنر اسلامی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- رسولی، آرزو (طالقانی) (۱۳۹۳- ۱۳۹۲) «داستان آفرینش انسان از منظر اسطوره‌شناسی تطبیقی»، تاریخ ایران، ۷(۱)، ۲۷- ۴۲.
- سیدی، سید حسین؛ علی‌پور، اسماعیل (۱۳۸۹) «بررسی تطبیقی داستان آفرینش انسان در روایت‌های اسطوره‌ای ایران و عرب»، ***لسان مبین (پژوهش ادب عربی)***، ۲(۲)، ۱۲۳- ۱۳۸.
- طاهری، علیرضا (۱۳۹۰) «درخت مقدس، درخت سخن‌گو و روند شکل‌گیری نقش واق»، ***باغ نظر***، ۸ (۱۹)، ۴۳- ۵۴.
- طاهری، علیرضا؛ ربیعی، سمیه (۱۳۸۹) «بررسی خاستگاه و انواع نقوش واق در هنر اسلامی»، ***جلوهٔ هنر***، ۲(۴)، ۴۹- ۵۶.
- _____ (۱۳۹۲) «شناسایی و طبقه‌بندی نقش درخت واق‌واق در فرش‌های سده‌های دهم تا سیزدهم هجری ایران»، ***نگره***، ۸(۲۵)، ۳۹- ۴۹.
- عزیزی یوسفکند، علیرضا؛ مسرور، شیلان؛ احمدی، مانا؛ (۱۳۹۸) «بررسی شاخصه‌های نگارگری مکتب تبریز ایلخانی با تأکید بر شاهنامهٔ دموت»، ***پژوهش در هنر و علوم انسانی***، ۴ (۴)، ۳۱- ۴۰.
- کاویانی پویا، حمید (۱۳۹۶) «بررسی تطبیقی آفرینش انسان در اساطیر و ادیان ایران و میان‌رودان»، ***الهیات تطبیقی***، ۸ (۱۷)، ۱۳۹- ۱۵۶.
- کمندلو، حسین؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۹۴) «بررسی کتیبه و درخت سخنگو در هنر فلزکاری خراسان (سده‌های ۶ و ۷ ق/ ۱۲ و ۱۳ م)»، ***خراسان بزرگ***، ۶ (۲۰)، ۷۵- ۹۶.

- مختاریان، بهار (۱۳۸۹) «ساختار تغذیه در اسطورهٔ مشی و مشیانه بر اساس متون زبان‌های باستانی ایران»، ***زبان‌شناخت***، ۱(۲)، ۱۰۷- ۱۲۰.
- مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲) ***نزهه القلوب***، به‌تصحیح گای لیسترانج، تهران: دنیای کتاب.
- واشقانی فراهانی، ابراهیم؛ ملکی، سمیرا (۱۳۹۷) «شباهت‌ها و مشترکات آفرینش مردم در اساطیر ایرانی و سامی»، ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***، ۱۴ (۵۱)، ۳۰۱- ۳۳۵.
- ورعی، نیکو (۱۳۹۶) ***واکاوی اسطورهٔ درخت واق‌واق در نگارگری ایرانی- اسلامی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.

References:

- Amoozgar, J. (2010). ***Mythological history of Iran***. Tehran: Samt,(Text in Persian).
- Amoozgar, J. (2016). ***Mythological history of Iran***. Tehran: Samt,(Text in Persian).
- Azhand, Y. (2009).Wak Principle of Persian Painting, Honar-Ha-Ye Ziba ***Honar-Ha-Ye Tajassomi***, 1(38), 5-14,(Text in Persian).
- Azhand, Y. (2014). Seven decorative principles of Iranian art, Tegran: Peykareh.
- Azizi Yusufkand, A., Masrour, Sh. & Ahmadi, M. (2019). "Investigation of the characteristics of Tabriz Ilkhanid School of painting with an emphasis on Demut's Shahnameh". ***Research in arts and humanities***. 4 (4). 31-40,(Text in Persian).
- Barmak, M. (2011). ***Evaluation of Cration and Genesis Myth in the Shahnamehe Ferdosi and Comparison it with Avesta, Dinkerd and Bondeheshn*** (Master's thesis). University of Mohaghegh Ardabili,(Text in Persian).
- Barzgar, E. (2017). ***A comparative study of the story of the creation of the first human being and its way in the Torah, the Gospel and the Qur'an and its comparison with the creation myth in Zoroastrian religious texts*** (Master's thesis). Faculty of Humanities and Social Sciences, Mazandaran University,(Text in Persian).
- Dadgi, F. (1990). ***Bondaheshn***, Translated by: Mehrdad Bahar. Tehran: Tos,(Text in Persian).
- Daee, S. (2012), Holy tree and its manifestation in Iran and west culture and art (Master's thesis). Azad Islamic University, Tehran– Central Branch,(Text in Persian).
- Dameshghi, Shams Al-Din Muhammad. (1978). ***The elite of eternity in the wonders of land and sea***. Translated by: Hamid Tabibian. Tehran: Baniyad Farhang, Iran,(Text in Persian).
- Dehkhoda, Ali Akbar. (1994). ***Dictionary***. Volume 14. Tehran: University of Tehran,(Text in Persian).
- Hoseini, S R. & Heidari, F. (2020). "Analytical study of the talking tree motif in Persian and Arabic versions of Qazwini's Wonders of Creation (Ajā'ib al-makhlūqāt wa gharā'ib al-mawjūdāt) depicted in India". ***Asian Culture and Art Studies***, 2(1), 131- 156,(Text in Persian).
- Hosseini, M. (2013). ***Ilkhanid's Great Shahnameh (Demut)***. (First Ed). Tehran: Attar,(Text in Persian).
- Kamandlo, H., Rajabi, M A, (2015), Investigate the inscription of talking tree Metalworking Art of Khorasan (6 to 7 AH/ 12 to 13 AD), ***Greater Khorasan***, 5(20), 75- 96,(Text in Persian).
- Kavyani Pooya, H. (2017), A comparative study of Man Creation in the Iranian and Mesopotamian myths and religions, ***Comparative Theology***, 8(17), 139- 156,(Text in Persian).
- Khalaf Tabrizi, M. (1984). ***Burhane Ghate***: To the attention of Dr. Mohammad Moin. Tehran: Amir Kabir,(Text in Persian).
- Mokhtarian, B. (2011). The structure of nutrition in the myth of "Mashi and Mashyaneh". ***ZabanShenakht***, 1(2), 107- 120,(Text in Persian).
- Mostofi, H. (1983). ***Nazah al-Qulob***, Edited by Guy Listrange. Tehran: World of Books,(Text in Persian).
- No Name (1961). ***The limits of the world from west to east***. Manochehr Sotodeh. Tehran: University of Tehran,(Text in Persian).
- Pashaei, M. (2015). Examining the position of symbolic motifs used in some examples of Demot's Shahnameh paintings, Proceedings of the 8th Congress of Pioneers of Progress, 951-958,(Text in Persian).
- Rabiee, S. (2011). ***The study of decorative patterns of Wak in the Islamic Art*** (Master's thesis). University of Sistan and Baluchestan,(Text in Persian).
- Rasouli (Taleghani), A. (2014), Myths of the Creation of Humankind: Comparative Mythology, ***Iran History***, 7(73), 27- 42,(Text in Persian).
- Seyyedi, S h. & Alipour, I. (2010). "Comparative study of the story of human creation in Iranian and Arab mythological narratives". ***Mobin's language (Arabic literature research***). (2). 123-138,(Text in Persian).
- Taheri, A. (2012). "The sacred tree, the talking tree and formation of Wak Wak motif". ***Bagh-E Nazar***, 8(19), 43- 54,(Text in Persian).
- Taheri, A,& Rabiee, S. (2011). "Study of the origin and types of Wak motifs in Islamic art". ***Glory of Art***

(jelve-y-honar), 2(4).49-56,(Text in Persian).

● Taheri, A,& Rabiee, S. (2013). "Identification and classification of Wak Wak tree motifs in the Iranian carpets of 10th- 13th centuries (A.H.)". ***Negareh***, 8(25), 39- 49,(Text in Persian).

● Takhti, M. (2011). ***Investigating the characteristics of modern imaging in carpets known as the talking tree (waq waq), national conference of art, culture, history and handwoven carpet production of Iran and the world***. Najafabad Islamic Azad University,(Text in Persian).

● Takhti, M,& Afhami, R. (2011)."The image and concept of talking tree on handmade carpets". ***Goljaam***. 7 (18), 49-70,(Text in Persian)

● Varaei, N. (2017), The Study of the Myth of Vaq Vaq Tree in Persian Islamic Painting, Master's thesis, Isfahan university of art,(Text in Persian).

● Vashghani Farahaniemail, E, & Maleki, S. (2017). The similarities and commonalities of the creation of people in Iranian and Semitic mythology, ***Mystical literature and cognitive mythology***, 14(51), 301- 335,(Text in Persian).

● Zekavat, S,& Ghazizadeh, KH. (2021), The Motif of the Hat and Cover in the Sultan Mohammad's Painting of Worldly and Otherworldly Drunkenness, ***art and media studies***, 3(6), 13- 36,(Text in Persian).

URLs:

URL 1: https://asia.si.edu/object/F1935.23/ (access date: 2020/08/06)

URL 2: https://ganjoor.net/ferdousi/shahname/eskandar/sh38 (access date: 2020/12/08)

URL3:https://www.drsaina.com/cn-hrb-a632dc81cbc54e0c9ae6483cebd12691/%D8%B1%D-B%8C%D9%88%D8%A7%D8%B3/(access date: 2020/12/11)

مقاله پژوهشی
Research Article

بررسی کارکرد استعاری اشکال انسانی در نگارگری ایران(مکاتب هرات و تبریز دو)*

چکیده

استعاره یکی از روش‌های بیانی برای فهم مفاهیم ناآشنا یا لایه‌های درونی و یک روش شناخت است. استعاره می‌تواند در حوزه‌های غیرکلامی نیز به کار رود که کاربرد آن را در این حوزه‌ها «استعارهٔ بصری» می‌گویند. هنر نگارگری مملو از استعاره‌های بصری در اشکال گوناگون حیوانی، انسانی، گیاهی و جمادی است. در این میان اشکال انسانی اعم از نوع شخصیت‌پردازی، حرکت اندام و چهره، از جلوه‌هایی است که می‌تواند نقش استعاری به خود بگیرند و در فرایند خوانش متن، مخاطب را از ظاهر نگاره به باطن دعوت کند؛ لذا پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که استعارهٔ بصری در اشکال انسانی نگارگری ایران چه قابلیت بیانی یافته است. تبیین استعارهٔ بصری و شناسایی وجوه بیانی آن در شخصیت‌های انسانی به کار رفته در آثار نگارگری و همچنین بررسی چگونگی بیان استعاری حالات و عواطف از طریق اندام انسان از اهداف این پژوهش است. این مقاله به روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده است و با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و تصاویر، نقش و جایگاه استعاره به‌ویژه استعارهٔ مفهومی و استعارهٔ بصری را از منظر کاربرد استعاره در اشکال انسانی بررسی و تحلیل جدیدی از آثار نگارگری ایران ارائه می‌کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نگارگران از یک طرف از طریق جایگزینی و تطابق بصری شخصیت ویژه‌ای به‌جای شخصیت اصلی داستان سعی کرده‌اند تا وقایعی از روزگار خود را به گونه‌ای استعاری مستندسازی کنند و از طرف دیگر حرکات و حالات اندام، حالات و عواطف انسانی و عالمی ورای عالم مادی و محسوس را تداعی می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: استعارهٔ بصری، استعارهٔ مفهومی، اشکال انسانی، نگارگری، هرات، تبریز دو.

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری زینب رجبی با عنوان: «تبیین تاثیر قابلیت های زبان و بیان شعر فارسی بر نگارگری ایران(مکاتب هرات و تبریز دو) با تاکید بر آرایه استعاره» است.

زینب رجبی
دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
z.rajabi@modares.ac.ir

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

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۳-۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۴-۲۵

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40634.1138

مقدمه

مطالعات زبان‌شناسی در چند دهۀ اخیر، ماهیت جدیدی را برای استعاره تعریف کرد که بر اساس آن استعاره، فقط آرایۀ ادبی یا یکی از صور کلام نیست، بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر محسوب می‌شود. در این دیدگاه کارکرد استعاری مفاهیم کمک می‌کند تا مفاهیم ناآشنا و اندیشه‌های انتزاعی درک و قابل لمس شود. این دسته از افراد که از آن‌ها به‌عنوان «زبان‌شناسان شناختی» یاد می‌شود، استعاره را نوعی «شیوۀ اندیشیدن» می‌دانند و به همین دلیل معتقدند آن را می‌توان در سایر رسانه‌ها و حوزه‌های بیانی از جمله تصویر، سینما، سیاست و غیره نیز به کار برد؛ ازاین‌رو اصطلاح «استعارۀ بصری» را در این زمینه به کار بردند. در این میان هنر نگارگری از شاخه‌های هنری است که از قابلیت بیانی استعاره در آن بسیار استفاده شده است. در هنر نگارگری که جلوه‌گاه عالم مثال است و هنرمندان با کشف و نمایش صور مثالی، پرده‌ای از عالم خیال برمی‌دارد، از آنجایی که نه کاملاً رویکرد به طبیعت دارد و نه انتزاع محض است، جنبه‌ای بینابین یافته که از طرفی شاخصه‌هایی مجرد و مثالی دارد و از طرف دیگر از طبیعت محسوس بهره برده، لیکن از آن گذر کرده و جنبۀ تجریدی به آن بخشیده است. بورکهارت دربارۀ این نگرش هنرمندان ایرانی می‌نویسد: «مینیاتور ایرانی در پی آن نیست که جهان مادی عادی را آن‌گونه که به حواس می‌آید با همۀ ناهماهنگی‌ها و درشتی‌ها و تصادفات نامطبوع آن مجسم کند؛ بلکه غیرمستقیم خواهان توصیف «گوهر دگرگون‌نشدنی» یا اعیان ثابته است» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۴۴)؛ بنابراین این هنر مملو از استعاره‌های بصری است.

با توجه به این دیدگاه، نگارگران برای نمایش صورت‌های خیالی به زبان استعاره روی آورده و از امکاناتی استفاده کردند که قابلیت تداعی معانی دارند. اصل تداعی معانی که به‌خصوص در استعاره جلوه‌گر است، در هنر و به‌ویژه در ادبیات فارسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. استعاره در کلام و به تبع آن در تصویر، به‌صورتی است که مخاطب را از ظاهر به باطن یا به‌عبارت دیگر از امری آشنا به امری غریب دعوت می‌کند و لذا هنرمند از طریق آشنایی‌زدایی سعی می‌کند تا مخاطب اثر هنری را از امور عادی و روزمره جدا کرده و او را با عالم و حقیقتی دیگر آشنا کند؛ لذا در مقالۀ حاضر سعی خواهد شد تا به این سؤال پاسخ داده شود که استعارۀ بصری در اشکال انسانی نگارگری ایران چه قابلیت بیانی یافته است. هدف از این پژوهش، تبیین استعارۀ بصری و شناسایی وجوه بیانی آن در شخصیت‌های انسانی به کار رفته در آثار نگارگری و همچنین بررسی چگونگی بیان استعاری حالات و عواطف از طریق اندام و چهرۀ انسان است.

از آنجایی که نگارگری ایران اساساً هنری نمادین و استعاره‌گونه است، لذا بررسی جنبه‌های گوناگون بیان استعاری آن، می‌تواند هم بر کشف معنا و لایه‌های درونی آثار یاری رساند و هم قابلیت بیانی ویژه‌ای در اختیار هنرمندان برای خلق آثار هنری قرار دهد.

پیشینۀ پژوهش

معمولاً منابعی که در حوزۀ زبان‌شناسی جدید دربارۀ استعاره بحث کرده‌اند، بخشی را به استعارۀ مفهومی اختصاص داده‌اند. از آن جمله می‌توان به کتاب استعاره، مقدمه‌ای کاربردی (۱۳۹۶) نوشتۀ زولتان کوچش اشاره کرد. نویسنده با بیان آنکه استعاره در واقع نوعی شیوۀ شناخت و به‌معنای درک یک حوزۀ مفهومی بر اساس حوزۀ مفهومی دیگر است، استعاره‌های مفهومی و کارکردهای گوناگون آن در حوزه‌های غیرکلامی از جمله هنرهای تجسمی را بررسی می‌کند. همچنین در خصوص استعاره‌های بصری می‌توان به مقالۀ «Pictorial Metaphor in Advertisement» (۱۹۹۴) نوشتۀ چارلز فورسویل[1] اشاره کرد. وی در این مقاله به نقش استعارۀ بصری به‌عنوان یکی از حوزه‌های شناختیِ استعاره مفهومی اشاره و سعی کرده تا مبانی فکریِ خویش در خصوص استعاره‌های بصری را با استفاده از پوسترهای تبلیغاتی تبیین و استعاره‌های بصری موجود در این آثار را تجزیه و تحلیل کند. نیز در مقالۀ دیگری با عنوان «The Identification of Target and Source in Pictorial Metaphor» (۲۰۰۲) ضمن معرفی استعارۀ بصری، به نقش حوزۀ مبدأ و هدف در استعاره‌های بصری اشاره و جایگاه آن‌ها را در آثار هنری بررسی کرده است. پترنکو[2] و کوروچنکو[3] نیز در مقاله‌ای با عنوان «Metaphor as a Basic Mechanism of Art(Painting)» (۲۰۱۲) از نقش استعاره به‌ویژه کارکرد آن در هنرهای تجسمی سخن گفته‌اند و این استعاره‌ها را در خدمت بیان امری روان‌شناسانه در نظر گرفته‌اند که در فهم لایه‌هایی پنهان مؤثرند.

دربارۀ نحوۀ به کارگیری استعاره در پیکره‌های انسانی نیز مقالۀ «Rembrandt's Creation of the Pictorial Metaphor of Self» (۲۰۰۸) نوشتۀ آلبرت رُتنبرگ[4] استعاره‌های کلامی و بصری را تعریف و تبیین کرده، سپس خودنگاره‌های متعدد

رامبرانـد را در هیئـت شـخصیت‌های گوناگونـی از منظـر اسـتعارهٔ بصـری بررسـی و بیـان می‌کنـد کـه هنرمنـد بـا قـراردادن خـود در جایگاهـی دیگـر، می‌توانـد بیانگـر واقعیتـی دیگـر باشـد و ازایـن‌رو آثـار خودنـگارهٔ او در واقـع اسـتعاره‌های بصـری از موقعیت‌هـای گوناگـون هسـتند. در خصـوص اسـتعاره‌های بصـری در آثـار گرافیـک و چاپی یـا کاریکاتورهـای سیاسـی نیـز مقالاتـی بـه زبـان فارسـی موجـود اسـت؛ از جملـه «طراحـی نوع‌شناسـی آرایه‌هـای تصویـری بـا تمرکـز بـر رابطـهٔ تعاملـی اسـتعاره و مجـاز در تبلیغـات چاپـی» (۱۳۹۸)، نوشـتهٔ زهـرا کاشـانی‌زاده و دیگـران یـا «نقـش اسـتعارهٔ تصویـری در تحلیـل انتقـادی کلام: مطالعـهٔ مـوردی کاریکاتورهـای سیاسـی» (۱۳۹۵) شـیرین پورابراهیـم کـه ایـن هنرهـا را از منظـر اسـتعاره‌های بصـری بررسـی کرده‌انـد؛ همچنیـن در مقالـهٔ «بررسـی نشـانه‌های انسـانی اسـطوره‌ای در نگاره‌هـای شـاهنامهٔ شـاملو» (۱۳۹۸) فهیمـه زارع‌زاده و ژیـلا یارعلـی شـخصیت‌های پهلوانـی و اسـاطیری نگاره‌هـا را به‌عنـوان نشـانه‌های انسـانی در نظـر گرفته‌انـد و معانـی نمادیـن و اسـطوره‌ای آن‌هـا را بررسـی کرده‌انـد، امـا آنچـه مسـلم اسـت تاکنـون تحقیـق خاصـی در ارتبـاط بـا نقـش اسـتعاره‌های بصـری در آثـار نگارگـری کـه اساساً زبانـی اسـتعاری دارد، انجـام نگرفتـه اسـت و لـذا مقالـهٔ حاضـر مـی توانـد خـلأ موجـود در ایـن زمینـه را تـا حـدی جبـران کنـد.

روش پژوهش

ایـن مقالـه بـه روش توصیفی‌تحلیلـی انجـام شـده اسـت و نویسـندگان سـعی کرده‌انـد تـا ابتـدا بـه تبییـن و تحلیـل نقـش و جایـگاه اسـتعاره به‌ویـژه اسـتعارهٔ مفهومـی و اسـتعارهٔ بصـری بپردازنـد و سـپس بـا بررسـی و توصیـف آثـار نگارگـری از منظـر کاربـرد اسـتعاره در اشـکال انسـانی، تحلیـل جدیـدی از آثـار نگارگـری ایـران ارائـه کننـد.

مبانی نظری

استعارهٔ مفهومی

در میـان زبان‌شناسـان شـناختی، جـورج لیـکاف[۵] و جانسـون[۶] در سـال ۱۹۸۰م در کتـاب اسـتعاره‌هایی کـه بـا آن زندگـی می‌کنیـم، نظریـهٔ جدیـدی را وارد حـوزهٔ تحقیقـات اسـتعاره کردنـد کـه بـه دیـدگاه «زبان‌شناسـی شـناختی اسـتعاره» معـروف شـد. از نظـر ایشـان اسـتعاره صرفـاً موضـوع واژه‌هـا یـا عبارت‌هـای زبانـی نیسـت. ازایـن‌رو آن‌هـا اصطـلاح «اسـتعارهٔ مفهومـی» را بـرای اولیـن بـار وارد حـوزهٔ زبان‌شناسـی کردنـد. «در زبان‌شناسـی شـناختی، اسـتعاره به‌صـورت فهـم یـک حـوزهٔ مفهومـی بـر حسـب حـوزهٔ مفهومـی دیگـر تعریـف می‌شـود.» (کوچـش،۱۳۹۶: ۲۰) بـرای مثـال بـر اسـاس ایـن دیـدگاه، عبـارت «بحـث، جنـگ اسـت»، یـک اسـتعارهٔ مفهومـی تلقـی می‌شـود؛ بدیـن صـورت کـه یـک حـوزهٔ مفهومـی یعنـی «بحـث»، بـر اسـاس حـوزهٔ مفهومـی دیگـر یعنـی «جنـگ» فهمیـده می‌شـود.

لیـکاف و جانسـون، اسـاس رابطـه میـان دو حـوزهٔ مفهومـی را کـه به‌شـکل تناظرهایـی میـان دو مجموعـه صـورت می‌گیـرد، «نگاشـت[۷]» می‌نامنـد. از طـرف دیگـر حـوزهٔ مفهومـی‌ای کـه بـرای فهـم حـوزهٔ مفهومـی دیگـر، عبارت‌هـای اسـتعاری از آن اسـتخراج می‌شـود، حـوزهٔ «مبـدأ[۸]» و حـوزهٔ مفهومـی‌ای کـه بـه ایـن ترتیـب فهمیـده می‌شـود را حـوزهٔ «هـدف[۹]» نامیده‌انـد.

از نظـر ایـن دیـدگاه «جایـگاه اسـتعاره، حصـار تنـگ زبـان و به‌ویـژه زبـان ادبـی نیسـت و اسـتعاره در تفکـر ریشـه دارد و حاصـل تعامـل انسـان بـا محیـط مـادی و انسـانی اطرافـش اسـت و به‌دلیـل عـدم دسترسـی مسـتقیم بـه نظـام تفکـر و ایدئولـوژی، قادریـم بـا مطالعـهٔ پدیده‌هـای زبـان، هنـر، سیاسـت، مذهـب و سـایر مظاهـر عینـی اسـتعاره، راهـی به‌سـوی کشـف ایدئولـوژی و نظـام تفکـر بشـر پیـدا کنیـم.» (پورابراهیـم، ۱۳۹۵: ۳۸)

به‌طـور کلـی لیـکاف و جانسـون بـا طـرح ادعاهـای عمیقـاً ریشـه‌دار و جاافتـاده زیـر، دیـدگاه سـنتی دربـارهٔ اسـتعاره را بـه چالـش کشـیدند: ۱. اسـتعاره ویژگـی مفاهیـم اسـت نـه واژه‌هـا؛ ۲. نقـش اسـتعاره در فهـم بهتـر برخـی مفاهیـم اسـت، نـه صرفـاً بـه منظورهـای هنـری یـا زیبایی‌شناسـانه؛ ۳. اسـتعاره غالبـاً مبتنـی بـر شـباهت نیسـت؛ ۴. اسـتعاره در زندگـی روزمـره توسـط برخـی افـراد عـادی به‌صـورت نـاآگاه و بـدون تـلاش زیـاد بـه کار مـی‌رود، نـه صرفـاً توسـط برخـی افـراد نابغـه یـا برجسـته؛ ۵. اسـتعاره یـک فراینـد اجتناب‌ناپذیـر از اندیشـه و اسـتدلال انسـان اسـت، نـه یـک چیـز زائـد کـه ممکـن اسـت از لحـاظ زبانـی، نوعـی تزییـن خوشـایند تلقـی شـود.

در میـان ویژگی‌هایـی کـه نـام بـرده شـد، یکـی از وجـوه افتـراق نظریـهٔ ایشـان بـا نظریـهٔ کلاسـیک دربارهٔ اسـتعاره، بحـث «لـزوم شـباهت» از پیـش تعییـن شـده در ایجـاد ارتبـاط میـان دو سـوی اسـتعاره اسـت کـه مدنظـر سـایر نظریه‌پـردازان ایـن حـوزه نیـز بـوده اسـت. بـرای مثـال بلَـک[۱۰] در نظریـهٔ تعاملـی خویـش می‌گویـد: «اگـر بگوییـم اسـتعاره شـباهت ایجـاد می‌کنـد، بسـیار راهگشـاتر از آن اسـت کـه بگوییـم اسـتعاره شـباهت‌هایی از پیـش موجـود را عرضـه می‌کنـد و دقیقـاً همیـن جنبـه از اسـتعاره اسـت کـه آن را تبدیـل بـه ابـزاری توانمنـد و خـلاق بـرای ایفـای نقشـی پررنـگ در شـعر، علـم و تبلیغـات می‌کنـد.» (کاشـانی زاده و دیگـران، ۱۳۹۸: ۱۳۶) ایـن مسـئله به‌خصـوص زمانـی کـه اسـتعاره در آثـار تجسـمی

و بصری بررسی می‌شود، اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.

استعارهٔ بصری

هنرهای تصویری یکی از ابزارهای شناخت و نوعی شیوهٔ اندیشیدن است: «هنر، اندیشیدن خلاق است؛ به بیان دیگر، نوعی اندیشیدن از طریق تصاویر است.» (Petrenko & Korotchenko, ۲۰۱۲: ۵۳۲) این نوع نگاه شناختی به استعاره سبب شده است تا محققان استعاره‌ها را در قلمروی غیرزبانی نیز در نظر بگیرند.

در دهه‌های اخیر بحث استعاره‌های بصری وارد حیطهٔ نظریهٔ استعاره‌های شناختی شد. «هرچند در ابتدا استعاره‌های زبان‌شناختی بیشتر مورد توجه بوده‌اند، اما در سال‌های اخیر تمرکز پژوهش‌ها در این حوزه، از استعاره‌های کلامی به‌سوی انواع استعاره‌های چند وجهی و تک‌حالته تغییر کرده است.» (Negro, ۲۰۱۷: ۱۱۹) استعاره‌های بصری را نخستین‌بار در سال ۱۹۹۶م چارلز فورسویل، وارد حیطهٔ مباحث استعاره‌های مفهومی کرد. وی معتقد بود که بشر به‌طور سیستماتیک مفاهیم انتزاعی را به لحاظ پدیده‌های عینی درک می‌کند. در مدل شناختی که فورسویل از استعاره‌های بصری ارائه می‌کند، پنج اصل را بر اساس یافته‌های استعاره در حوزهٔ کلامی استخراج می‌کند. اولین اصل تعریف لیکاف و جانسون (۱۹۸۰م) مبنی بر درک یک حوزهٔ مفهومی در قالب یک حوزهٔ مفهومی دیگر است؛ دومین اصل، نظریهٔ خلاقیت بلَک است که طبق آن استعاره‌ها اغلب نشان‌دهندهٔ شباهت‌هایی از پیش موجود نیستند، بلکه خالق شباهت‌ها هستند؛ سومین اصل این است که در درک استعاره، شباهت مفهومی میان حوزه‌های مبدأ و مقصد بسیار مهم است. هرچند شباهت ممکن است از پیش موجود نباشد و در فرایند تولید و درک استعاره‌ها آفریده شود. «عناصری همچون شباهت فیزیکی، شباهت فضایی، شباهت‌هایی مربوط به اندازه و دیگر مقوله‌هایی که بتوان به صورت بصری نشان داد، نقش مهمی در استعاره‌های تصویری نسبت به نوع کلامی آن ایفا می‌کنند.» (Forceville, ۱۹۹۴: ۳)؛ اصل چهارم، یک‌سویگی جریان انتقال استعاری از مبدأ به مقصد است که عکس آن غالباً ممکن نیست و پنجمین اصل آن که محیط بافتی که انتقال معنی در آن اتفاق می‌افتد، واژه نیست بلکه جمله است.

فورسویل استدلال می‌کند که درج رابطهٔ مبدأ و مقصد به‌ویژه هنگامی که مبدأ در تصویر حضور ندارد، تنها از راه بافت میسر است، به‌دلیل اینکه تصویر مانند زبان به‌صورت خطی درک نمی‌شود و نیز نشانه‌های دستوری مثل فعل بودن در تصویر وجود ندارد. «برای آنکه تصورات (همچون آن‌هایی که در استعاره‌های کلامی وجود دارند) بتوانند در تصاویر ایجاد شوند، باید با کمی تخیل و انعطاف به کار روند. برای مثال «عبارت» در استعارهٔ کلامی باید با اصطلاح دیگری جابه‌جا شود، حال آنکه به‌سختی می‌تواند معادل هنری قابل قبولی برای آن در نظر گرفت. شاید «تصویر» معادل آن باشد. احتمالاً بتوان گفت همان گونه که متن دربردارندهٔ استعاره‌های کلامی است، تصویر نیز در بردارندهٔ استعاره‌های بصری است.» (Forceville, ۱۹۹۴: ۳) تبدیل استعاره‌های کلامی به استعاره‌های بصری، امری ممکن، اما پیچیده است. بسیاری از استعاره‌های کلامی را که با واژگان و عبارات در کلام خلق شده‌اند، می‌توان به زبان تصویر ترجمان کرد. درک و تشخیص استعاره‌های بصری بسیار سخت‌تر از استعاره‌های کلامی است و قیاس تصویر و متن می‌تواند این امکان را فراهم آورد که تصویر به‌نوعی، بیان سه بعدی از جهان تعریف شود. محققان این حوزه، کاربرد استعاره‌های بصری را در حوزه‌های گوناگونی از جمله نقاشی، چهره‌نگاری، کاریکاتور، پوسترهای تبلیغاتی و سینما بررسی و تجزیه و تحلیل کرده‌اند.

کاربرد استعاره در اشکال انسانی نگارگری ایران

اشکال انسانی از اصلی‌ترین و اساسی‌ترین عناصر شکل‌دهندهٔ نگارگری ایرانی هم به لحاظ ابعاد تجسمی و هم به لحاظ وجوه معنوی و تداعی‌های معنایی است. برخی از اشکال انسانی تصویر شده در یک اثر نگارگری، مستقیماً متناسب با داستان یا مضمون، افراد خاصی هستند که ایفای نقش می‌کنند؛ مثلاً در داستان‌های شاهنامه یا خمسه نظامی، پادشاهان، همراهان، پهلوانان و شخصیت‌هایی خاص که در داستان به آن‌ها اشاره شده است، مستقیم تصویر شده‌اند.

اما گاهی در همین تصاویر به نظر می‌رسد نگارگر، اندام و چهرهٔ شاه زمانه‌اش را به‌جای چهرهٔ پادشاهی قرار می‌دهد که در داستان بیان شده و استعاره‌ای بصری خلق می‌کند و از این طریق از یک طرف شاه هم‌عصر خود را با ثبت در اثر هنری جاودانه کرده و از طرف دیگر خصلت‌های دادگستری، دلاوری و اقتدار آن پادشاه اسطوره‌ای را در وجود شاه زمان خود متبلور کرده است.

مائیس نظرلی خاورشناس روسی، یکی از علت‌های این تطابق بصری را با توجه به بهره‌گیری استعاری از آن، «مستندسازی» وقایع تاریخی از طریق

تصویرگری آثار ادبی دانسته و در خصوص هنرمندان عصر صفوی که می‌توان آن را به دوره‌های دیگر نیز تعمیم داد، می‌نویسد: نگارگران «عناصر تصویری را وارد نقاشی خود کردند که محیط دربار را به دقت و با جزئیات مردم‌شناختی نشان می‌داد. به‌عبارت دیگر تصاویر را «مستند» کردند. از سوی دیگر در چارچوب تصویرسازی ادبی باقی ماندند تا آنجا که موضوعات ادبیِ تکلیف شده را به تفصیل بیان می‌کردند. شیوهٔ مورد استفادهٔ نقاشان عبارت بود از اینکه هر رویداد جالب توجه زندگی دربار صفوی، مانند موضوعی از آثار ادبی برگزیده و با استفاده از همهٔ امکانات استعاره، سمبل، کنایه و غیره مصور می‌شد.» (نظرلی، ۱۳۹۱: ۳۱)

این سنت را برای مثال در تصویرگری نسخهٔ اسکندرنامهٔ نظامی به دستِ کمال‌الدین بهزاد می‌توان دید که چهرهٔ شاه زمانه‌اش یعنی سلطان‌حسین‌میرزا را در چندین اثر به‌جای اسکندر، در این داستان تصویر نموده است. (تصاویر ۱ و ۲) زمانی که این آثار با چهره‌پردازی در تصاویر ۳ و ۴ که در واقع شبیه‌سازی مستقیم از چهرهٔ سلطان‌حسین‌میرزا توسط بهزاد است مقایسه شود، چهرهٔ سلطان‌حسین با شخصیت ویژه و مشابهی، حتی با استفاده از رنگ سبز خاص در لباس، مشخص است. (جدول ۱)

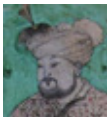
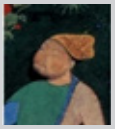
همچنین در تصویر ۲ که مربوط به داستان «ملاقات

تصویر ۱. بخشی از اثر، ملاقات اسکندر با پیر، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، خمسهٔ نظامی، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا (Bahari,۱۹۹۶: ۱۵۵)

تصویر ۲. بخشی از اثر، اسکندر و هفت حکیم فرزانه، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، خمسهٔ نظامی، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا (Bahari,۱۹۹۱: ۳۵۱)

تصویر ۳. بخشی از اثر، دربار سلطان حسین میرزا، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، بوستان سعدی، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ مصر (Bahari,۱۹۹۶: ۱۰۲)

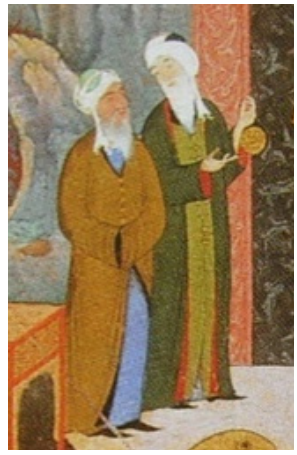
تصویر ۴. صورت سلطان حسین میرزا، کمال‌الدین بهزاد، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ هنر دانشگاه هاروارد (Roxburgh,۲۰۰۵: ۲۳۹)

چهرهٔ فرد	ویژگی‌های مشترک چهره	نوع بیان تصویری	نمونه چهره‌های تصویر شده
سلطان حسین میرزا	چهره‌ای با گونه‌های برجسته، چشمانی مغولی، محاسنی مرتب و پایی رفته، لباس سبزرنگ	شبیه‌سازی: تک‌پیکره با ذکر نام سلطان حسین میرزا	
		شبیه‌سازی: چهرهٔ شاه در نگارهٔ «سلطان حسین میرزا در تفرجگاه»	
		شبیه‌سازی: چهرهٔ شاه در نگارهٔ «دربار سلطان حسین میرزا»	
		استعارهٔ بصری: شاه به‌جای اسکندر در داستان «ملاقات اسکندر با پیر»	
		استعارهٔ بصری: شاه به‌جای اسکندر در داستان «اسکندر و هفت حکیم فرزانه»	
		استعارهٔ بصری: شاه به‌جای اسکندر در داستان «اسکندر برای دفع هیولا بر طبل می‌کوبند»	

جدول۱. مقایسه‌ای چهره‌های مستندسازی‌شده سلطان حسین میرزا با بیان استعاری (منبع: نگارندگان)

اسکندر با هفت حکیم فرزانه» است به نظر می‌رسد به غیر از چهرهٔ شاه، برخی از شخصیت‌های علما و عرفای زمان سلطان حسین میرزا همچون جامی و علی‌شیر نوایی نیز به‌جای پیران و علما و بزرگان همراه اسکندر که در داستان ذکر شده‌اند، تطبیق بصری داده شده و گواه این مسئله نیز می‌تواند همان تکرار تصویرگری شخصیت‌ها با شخصیت ویژهٔ خود در چندین نگاره باشد. چنانچه در تصاویر ۵ و ۶ ملاحظه می‌شود که چهرهٔ جامی با محاسنی سفیدرنگ تیز و بلند، با دستاری سفید و معمولاً لباسی به رنگ سبز خردلی و علی‌شیر نوایی نیز با چهره‌ای گندمگون و سبزه به‌صورت پیری با محاسن نسبتاً بلند و معمولاً با لباسی به رنگ قهوه‌ای و آبی ترسیم شده‌اند.

پیکره و چهرهٔ علی‌شیر نوایی را حتی به‌طرز مجزا و با ذکر نام او، مستندسازی کرده‌اند (تصویر ۷) که شباهت و تکرار این تصویرگری مشابه، توسط هنرمندان می‌تواند بر صدق این مسئله و بر بیان استعاری این پیکره‌ها که شخصیتی واقعی را به‌جای شخصیت داستانی نشانده‌اند، تأکید کند. (جدول۲) این سنت بعدها نیز ادامه یافت، چنان‌که در دورهٔ صفویه آثاری وجود دارد که هنرمند چهرهٔ شاه زمانه را به‌جای شخصیت پادشاه در داستان ادبی مستندسازی کرده است. برای مثال در تصویر۸ با عنوان «آوردن ارمغان‌های هندی مر خسرو را» از نسخهٔ شاهنامهٔ شاه طهماسب، این مستندسازی از چهرهٔ شاهِ زمان یعنی شاه طهماسب اتفاق افتاده است و در واقع چهرهٔ شاه طهماسب در این آثار استعاره‌ای بصری از شخصیت داستان نظامی است. به نظر می‌رسد که این نگاره در دوران فرمانروایی



تصویر۵. بخشی از اثر، اسکندر برای دفع هیولای دریا بر طبل می‌کوبند، کمال‌الدین بهزاد، هرات، قرن۹ق، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا (Bahari,۱۹۹۶: ۱۵۴)

تصویر۶. بخشی از اثر، سماع دراویش، کمال‌الدین بهزاد، هرات، قرن۹ق، محل نگهداری: موزهٔ متروپولیتن (Bahari,۱۹۹۶: ۹۴)

تصویر۷. شبیه‌سازی چهرهٔ علی‌شیر نوایی (سمت چپ)، هنرمند نامعلوم، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ توپکاپی (Roxburgh,۲۰۰۵: ۲۳۸)

چهرهٔ فرد	ویژگی‌های مشترک چهره	نوع بیان تصویری	نمونه چهره‌های تصویر شده
عبدالرحمن جامی	محاسنی سفید رنگ تیز و بلند چهرهٔ سفید دستاری سفید معمولاً لباسی به رنگ سبز خردلی	شبیه‌سازی: پیر طریقت در نگاره «سماع دراویش»	
		استعارهٔ بصری: جامی به‌جای منجم حکیم در داستان «اسکندر برای دفع هیولای دریا بر طبل می‌کوبند»	
		استعارهٔ بصری: جامی به‌جای حکیم فرزانه در داستان «اسکندر و هفت حکیم فرزانه»	
علی‌شیر نوایی	چهره‌ای گندمگون و سبزه پیری با محاسن نسبتاً بلند معمولاً با لباسی به رنگ قهوه‌ای و آبی	شبیه‌سازی: پیکرهٔ شبیه‌سازی‌شده با ذکر نام	
		استعارهٔ بصری: علی‌شیر نوایی به‌جای حکیم فرزانه در داستان «اسکندر و هفت حکیم فرزانه»	
		شبیه‌سازی: پیر طریقت در نگارهٔ «سماع دراویش»	
		استعاره بصری: علی‌شیر نوایی به‌جای حکیم فرزانه در داستان «اسکندر برای دفع هیولای دریا بر طبل می‌کوبند»	

جدول۲. مقایسه‌ای چهره‌های مستندسازی شدهٔ جامی و علی‌شیر نوایی با بیان استعاری (منبع: نگارندگان)

شاه طهماسب انجام شده است. با توجه به توصیفات تصویری که از چهرهٔ شاه شده است و نیز موارد مشابه دیگری که در نگاره‌ها آمده است، معمولاً شاه طهماسب را در لباس قرمز_نارنجی و سبز نمایش داده‌اند. نظرلی علت را این‌گونه بیان می‌کند: «در دورهٔ سلطنت شاه طهماسب اول، خسرو، غالباً در لباس سرخ_سبز به تصویر کشیده می‌شد که ممکن است بی‌دلیل نباشد، چون طهماسب در برج دلو به دنیا آمده و ستاره دلو به رنگ سرخ است. رنگ سبز نیز رنگ دوشنبه (روز بر تخت جلوس‌کردن طهماسب) است. عموماً تلفیق مشابه رنگ‌ها در لباس شاه را می‌توان سنتی در مینیاتور ایران دانست، اما در مورد اخیر، این سنت با انطباق‌های نجومی خاصی نیز همراه است.» (نظرلی، ۱۳۹۰: ۷۶) با مقایسهٔ شخصیت اصلی داستان یعنی انوشیروان در هیئت شاه طهماسب و سایر آثار این دوره و مشابهت چهره‌نگاری شاه طهماسب در سایر نسخه‌ها، می‌توان به نوع طراحی مشابه شخصیت شاه طهماسب و استفادهٔ استعاری از وی به‌جای شخصیت پادشاه در داستان ادبی، پی برد. (جدول۳) در برخی از این چهره‌پردازی‌ها و احتمالاً برای تأکید بر حضور شاه و نشان‌دادن مشابهت‌سازی چهرهٔ وی

تصویر۸.آوردن ارمغان‌های هندی مر خسرو را، منسوب به میر سید علی، شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، تبریز، قرن۱۰ق، محل نگهداری: گالری سکلر (Canby,۲۰۱۴: ۳۰۵)

تصویر۹. کتیبه با نام شاه طهماسب صفوی، بخشی از اثر، تاج‌گذاری خسرو، منسوب به آقامیرک، خمسهٔ طهماسبی، قرن۱۰ق، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا (URL1)

تصویر۹,۱. کتیبه با نام شاه طهماسب

تصویر۱۰. بخشی از اثر، دربار سلطان حسین میرزا، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، بوستان سعدی، هرات، قرن ۹ق، محل نگهداری: موزهٔ مصر (Bahari,۱۹۹۶: ۱۰۲)

تصویر۱۰,۱. کتیبه با نام سلطان حسین میرزا

در تصویر، نام شاه، حتی در کتیبهٔ بالای سر او، نیز نوشته شده است. چنان‌که نام شاه طهماسب در تصویر۹ و نام سلطان حسین میرزا در تصویر۱۰ در کتیبه نوشته شده است.

در ارتباط با تصویر۸، باید به نکتهٔ دیگری نیز توجه کرد و آن این است که در دوران شاه طهماسب رویدادی رخ داده بود که با موضوع داستان نگاره مطابقت دارد و آن آوردن ارمغان‌های هندی برای شاه طهماسب توسط همایون و پناه جستن به دربار وی است. در این رویداد همایون با کمک نظامی شاه طهماسب بر دشمنش در هند پیروز شده و بر تخت می‌نشیند. در این نگاره همایون در هیئت فردی با چشمان مغولی و کشیده در لباس زرد رنگ که نمادی از فرهنگ هند است، با ملاطفت فردی درباری به حضور شاه آمده و کاغذ سفیدی را به شاه تقدیم می‌کند.

شاه نیز دست یاری به سویش دراز کرده است. می‌توان از شباهت آشکار ظاهری مقام هندی در نگارهٔ تحلیل‌شده، با چهرهٔ همایونی که در تصاویر نگاره‌های مغولی شبیه‌سازی شده، بر مستندسازی و ایفای نقش استعاری پیکره و چهرهٔ او در این نگاره تأکید کرد. (جدول۴) همایون در این تصاویر با صورت نسبتاً کشیده، چشمان مغولی و ریش نوک‌تیز مخصوص، به تصویر کشیده شده است. در خودِ نگاره نیز از طریق تداعی معانی برخی عناصر می‌توان پی به صحت این ادعا برد. برای مثال پشت سر انوشیروان نقش دو میمون که موجودی افسانه‌ای از آنان می‌گریزد، ترسیم شده است. طبق مستندات تاریخی ولادت و تاج‌گذاری شاه طهماسب، هر دو در سال میمون رخ داده است و ازاین‌رو در این تصویر میمون نمادی از شاه طهماسب است و این تطابق دو سال میمون یعنی تولد و تاج‌گذاری، سبب ایجاد اقتدار و فراری‌شدن اهریمن شده است. همچنین در سمت چپ، یک میمون، نماد شاه طهماسب، بر پشت یک فیل، نماد هندوستان، قرار دارد که آن را به داخل محوطهٔ کاخ هدایت می‌کند. این مسئله نیز بر وجوه استعاری شخصیت‌های این نگاره می‌افزاید.

سنت مستندسازی استعاری پیکره‌ها در دورهٔ قاجار نیز مدنظر بوده است. چنانچه شخصیت فتحعلی شاه قاجار به‌جای رستم در نسخ مصور شاهنامه، تطابق بصری یافته است؛ همچنین در صحنه‌هایی از نسخهٔ مصور هزار و یک شب، ناصرالدین شاه با همهٔ ویژگی‌های چهره و لباس‌های خاص درباری‌اش

چهرهٔ فرد	ویژگی‌های مشترک چهره	نوع بیان تصویری	نمونه چهره‌های تصویر شده
شاه طهماسب صفوی	چهرهٔ بدون محاسن دستاری سفیدرنگ با کلاه قزلباش و دارای پر سه‌تایی سفید و تزیینی پرمانند به رنگ سیاه و رشته مرواریدی به دور دستار لباس سبز و نارنجی	استعارهٔ بصری: شاه طهماسب به‌جای جهن در داستان «جهن بر تخت سلطنت توران تکیه زد»	
		استعارهٔ بصری: شاه طهماسب به‌جای خسرو در داستان «تاج‌گذاری خسرو»	
		استعارهٔ بصری: شاه طهماسب به‌جای خسرو در داستان «آوردن ارمغان‌های هندی مر خسرو را»	

جدول۳. مقایسه‌ای چهره‌های مستندسازی شده شاه طهماسب با بیان استعاری (منبع: نگارندگان)

چهرهٔ فرد	ویژگی‌های مشترک چهره	نوع بیان تصویری	نمونه چهره‌های تصویر شده
همایون	صورت نسبتاً کشیده، چشمان مغولی و ریش نوک‌تیز مخصوص	استعارهٔ بصری: همایون به‌جای فرستاده هند در داستان «آوردن ارمغان‌های هندی مر خسرو را»	
		شبیه‌سازی: چهرهٔ همایون در نگاره «مجلس همایون و اکبرشاه»	
		شبیه‌سازی: چهرهٔ همایون در نگارهٔ «پذیرایی شاه طهماسب از همایون»	
		شبیه‌سازی: چهرهٔ همایون در نگارهٔ «مجلس تیمور، بابر و همایون»	

جدول۴. مقایسهٔ چهره‌های مستندسازی شدهٔ همایون با بیان استعاری (منبع: نگارندگان)

به‌جای شخصیت خلیفه قرار گرفته و چهره و شمایل امیرکبیر نیز به‌جای وزیر یا مشاور او تصویر شده است.

اما گونهٔ دیگر بیان استعاری از طریق اشکال انسانی مربوط به «حالات اندام» و نقش آن‌ها در تداعی معانی است. در آثار نگارگری، بسیاری از حالات روحی و عاطفی و برخی رفتارهای انسانی، از طریق «حالات گوناگون اندام» نمایش داده می‌شود. به‌عبارت دیگر حالات و حرکات اندام، حوزهٔ مبدأ در استعاره‌های بصری برای بیان حالات روحی و عاطفی و عملکرد رفتاری که حوزهٔ هدف هستند، به کار رفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

یکی از مهم‌ترین حالات در نگارگری، حالت

تصویر۱۳. حالت گفت‌وگو، بخشی از اثر، تولد زال، منسوب به میر مصور، شاهنامهٔ شاه طهماسب، قرن۱۰ق، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای معاصر (Canby.۲۰۱۴: ۱۱۰)

«گفت‌وگو» است. (تصویر۱۳) در آثار نگارگری حالت گفت‌وگو اغلب با دهان بسته انجام می‌شود و معمولاً حالت دست، سر، اندام و چشم و ابرو برای نمایش گفت‌وگو به کار می‌روند. در این حالت گاهی یک نفر سخن می‌گوید و دیگری گوش می‌دهد و گاهی چند نفر هم‌زمان با یکدیگر در حال گفت‌وگو تصویر شده‌اند.
یکی دیگر از حالاتی که در اشکال انسانی از طریق اندام نمایش داده می‌شود، حالت «تعجب» است. بدان صورت که سر، کمی به‌سمت جلو خم شده و فرد متعجب، انگشت خویش را به نشانهٔ تعجب بر روی لب‌هایش قرار داده است که چند نمونهٔ آن را هم‌زمان در تصویر ۱۴ می‌توان مشاهده کرد. این حالت در صحنه‌ها و موضوعات گوناگونی مشاهده می‌شود که امری تعجب‌برانگیز اتفاق افتاده است. مطلب دیگر «نصیحت» است و آن حالتی است

تصویر۱۴. حالت تعجب، بخشی از اثر، کابوس ضحاک، منسوب به میر مصور، شاهنامهٔ شاه طهماسب، قرن۱۰ق، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای معاصر (Canby, ۲۰۱۴: ۷۷)

که توسط اندام ادراک می‌شود. در این حالت، فرد نصیحت‌کننده را کمی به‌سمت جلو که با عطوفت خم شده نشان می‌دهند، در حالی که حالت دست به‌صورت اشاره و گاهی با نمایش کف دست که به‌سمت فرد مقابل دراز شده تصویر کرده‌اند. (تصویر۱۵) «شرم و حیا» نیز معمولاً از حالاتی است که در نگارگری از طریق حالت اندام درک می‌شود. نمایش این حالت معمولاً در فردی نشان داده شده که مورد نصیحت قرار گرفته و به‌صورتی است که یک دست را در کنار صورت گرفته و معمولاً سر را به‌سمت پایین با درجهٔ خم‌شدگی زیاد نشان داده‌اند. (تصویر۱۶)
حالت «احترام» حالت دیگری است که در آثار نگارگری بسیار به کار رفته است. انسان‌هایی که در مقابل شخصیت مهمی از جمله پادشاهان، پیران، عرفا و بزرگان یا معشوق قرار گرفته‌اند، معمولاً حالتی از احترام همراه با حیا را نشان می‌دهند. نمایش آن نیز بدین صورت است که این افراد دست‌ها را به‌طور متقاطع بر روی یکدیگر قرار داده‌اند و در عین حال سر را به نشانهٔ حیا به‌سمت پایین انداخته و نیمهٔ بالایی اندام نیز به‌سمت جلو خم شده است. (تصویر۱۷)

نتیجه‌گیری

با بررسی آثار نگارگری ایران که مملو از استعاره است، مشخص می‌شود که این هنر، بیانی لایه‌لایه و پیچیده است و ازاین‌رو کشف لایه‌های درونی و معانی پنهان، به فهم بهتر آثار کمک می‌کند. نگارگران ایران با شناخت قابلیت‌ها و کارکردهای بصری استعاره، توانسته‌اند، از آن در جلوه‌های گوناگون

تصویر۱۵. حالت نصیحت، بخشی از اثر، در محضر پیر، هنرمند نامعلوم، مرقع گلشن، قرن ۱۱ق، محل نگهداری: کاخ گلستان (موزهٔ هنرهای معاصر، ۱۳۸۴: ۴۱۶)

تصویر۱۶. حالت شرم، بخشی از اثر، روبابه با سیندخت درد دل می‌کند، منسوب به عبدالعزیز، شاهنامهٔ شاه طهماسب، قرن۱۰ق، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای معاصر (Canby, ۲۰۱۴: ۱۲۴)

تصویر۱۷. حالت احترام، بخشی از اثر، ترغیب یوسف(ع) به ازدواج با زلیخا، سلطان محمد، هفت اورنگ جامی، قرن۱۰ق، محل نگهداری: گالری فریر (Cary Welch, ۱۹۷۶: ۱۱۲)

و برای بیان مقاصدی درونی و دور از ذهن بهره برند. در پاسخ به پرسش تحقیق که اشکال انسانی در نگارگری ایران چگونه به‌عنوان استعاره‌های بصری ایفای نقش می‌کنند، باید اشاره کرد که یکی از روش‌های نگارگران در نمایش استعاری پیکره‌های انسانی، جایگزینی و تطابق بصری شخصیت ویژه‌ای به‌جای شخصیت اصلی داستان همچون استفاده از شخصیت پادشاه زمانه و علما و بزرگان و دیگر افراد به‌جای شخصیت‌های داستان‌های ادبی است. ایشان از این طریق سعی کرده‌اند تا وقایعی از روزگار خود را به گونه‌ای استعاری، مستندسازی کنند و از این طریق این پیکره‌ها را به‌عنوان استعاره‌هایی بصری از شخصیت داستانی در نظر گرفته‌اند. همچنین از طریق نوع تصویرگری حرکات اندام پیکره‌های انسانی، برخی حالات و عواطف انسانی همچون حالت تعجب، گفت‌وگو، شرم و حیا، احترام و غیره را به فراخور موضوع و نیاز تصویر، نمایش داده‌اند. به‌عبارت دیگر در واقع این حرکات و حالات اندام را برای نمایش حالات نفسانی و عاطفی به‌صورت استعاری جلوه‌ای بصری بخشیده‌اند و در مجموع بیننده را از ظاهر اثر به باطن آن رهنمون کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

1-Charles Forceville
2- Petrenko
3- Korotchenko
4- Albert Rothenberg
5- Lakoff
6- Johnson
7- Mapping
8- Source
9-Target
10- Black

منابع:

- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹) ***هنر مقدس***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.
- پورابراهیم، شیرین (۱۳۹۵) «نقش استعارهٔ تصویری در تحلیل انتقادی کلام، مطالعهٔ کاریکاتورهای سیاسی»، ***پژوهش‌های زبان‌شناسی***، ۱ (۱۴)، ۵۲- ۳۷.
- تجویدی، اکبر (۱۳۸۶) ***نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- زارع زاده، فهیمه و یارعلی، ژیلا (۱۳۹۸) «بررسی نشانه‌های انسانی اسطوره‌ای در نگاره‌های شاهنامه شاملو(۱۰۰۷-۱۰۲۷ق)»، ***گرافیک و نقاشی***، (۳)، ۱۳۶-۱۵۰.
- کاشانیزاده، زهرا، اسفیدانی، محمد رحیم، کیماسی، مسعود و معنوی راد، میترا. (۱۳۹۸) «طراحی نوع‌شناسی آرایه‌های تصویری با تمرکز بر رابطه تعاملی استعاره و مجاز در تبلیغات چاپی»، ***تحقیقات بازاریابی نوین***، ۱ (۳۲)، ۱۲۵- ۱۴۴.
- کوچش، زولتان (۱۳۹۶) ***استعاره، مقدمه‌ای کاربردی***، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.
- موزهٔ هنرهای معاصر (۱۳۸۴) ***شاهکارهای نگارگری ایران***، چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ توسعه هنرهای تجسمی.
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰) ***جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی***، ترجمهٔ عباسعلی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.

References:

- Bahari, E. (1996). ***Bihzad: Master Persian painting***. London & New York: I.B.Tauris.
- Burckhardt, T.(1990). ***Principes et methodes de L'art scar'e***.Translated by Jalal Satari, Tehran: Soroosh, (Text in Persian)
- Canby, Sh. (2014). ***The Shahnama of Tahmasb***. USA& Iran: The Metropolitan Museum of Art & Vijeh Nashr Co.
- Forceville, Ch. (1994). "Pictorial metaphor in advertisement". ***Metaphor & Symbolic Activity***, 9(1), 1-29.
- Forceville, Ch. (2002). The identification of target & source in pictorial metaphor. ***Journal of Pragmatics***. 34(1), 1-14.
- Kashanizade, Z., Esfidani, M.R., Keimasi, M. and Manavi Rad, M. (2019)."Designing a typology for visual rhetoric with a focus on the interaction of metaphor and metonymy in print advertisin". ***New Marketing Research Journal***. No1(32). 125-144, (Text in Persian)
- Kövecses, Z.(2017). ***Metaphor: A practical introduction***. Translated by Jahanshah Mirzabeigi. Tehran: Aghah, (Text in Persian).
- Nazarli, M.(2011). ***Dva Mira Vostochnoĭ Miniatiury: Problemy Pragmaticheskoĭ Interpretatsii Sefevidskoĭ Zhivopisi***. Translated by Abbasali Ezati. Tehran: Academy of Art, (Text in Persian)
- Negro, I. (2017). The role of visual metaphor in visual genres. ***Epic Series in Language & Linguistics***, (2), 119-126.
- Petrenko, V., & Korotchenko, E. (2012). "Metaphor as a basic mechanism of art(painting)".***Psychology in Russia: State of Art***. (2), 531- 562.
- Pourebrahim, S. (2016). "Metaphorical realization of ideology in political caricatures: The role of pictorial metaphors in critical discourse analysis". ***Journal of Researches in Linguistics***. No1(14). 37-52, (Text in Persian).
- Rothenberg, A. (2008). "Rembrandt's creation of the pictorial metaphor of self". ***Metaphor & Symbol***, 23(2), 108- 129.
- Roxburgh, D. (2005). ***Turks***. London: Royal Academy of Arts.
- Tajvidi, A. (2006). ***Review of the Irainan painting art [from the beginning to the 10th century A.H]. Tehran***. Iran: Ministry of Culture and Islamic Guidance; Printing and Publishing Organization, (Text in Persian).

● Tehran Museum of Contemporary Arts, (2005). ***Masterpieces of Persian Painting***. First Edition, Tehran: Museum of Contemporary Art Publishing and Development of Visual Arts Center, (Text in Persian).

● Zarezadeh. F.,& Yarali, Z. (2020). "Mythological human signs in Shamloo Shahnameh(1007-1027 AH)". ***Journal of Graphic Art and Painting Research***. No3(3). 136-150, (Text in Persian).

URLs:

URL1: www.bl.uk:2021/3/20

پژوهشنامه گرافیک نقاش

مقـــاله مـــروری
Review Article

تحلیـل مطالعـات دانشـگاهی در حوزه‌ی وَرنـی (گلیم تـکرو)*

چکیده

پژوهـش و مطالعـه در حـوزۀ گلیـم و انـواع مختلـف آن در دو دهـۀ اخیـر در مطالعـات دانشـگاهی جایـگاه ویـژه‌ای داشـته و از منظرهـای گوناگـون بـه آن توجـه شـده اسـت. در ایـن میـان، مطالعاتـی نیـز دربـارۀ ورنـی کـه گلیمـی تـکرو اسـت و بـه روش پودپیچـی بافتـه می‌شـود صـورت گرفتـه اسـت. ورنـی کـه به‌صـورت ذهنـی بـه دسـتِ بانـوان عشـایر شاهسـون بافتـه می‌شـود دارای محصـولاتِ گوناگونـی همچـون خورجیـن، نمکـدان، مفـرش، جـل اسـب و زیرانـداز اسـت و نقـوش بـه کار رفتـه در آن انتزاعـی اسـت. هـدف ایـن پژوهـش، تحلیـل مطالعـات ورنـی در حـوزۀ مطالعـات گلیـم، بـرای ارائـۀ جمع‌بنـدی و دسـته‌بندی یافته‌هـای پژوهشـی در ارتبـاط بـا موضـوع و بررسـی نظریه‌هـای بـه کار گرفتـه شـده در ایـن حـوزه اسـت؛ ازایـن‌رو، پژوهشـگر بـا شناسـایی ۳۴ مقالـه، پایان‌نامـۀ ارشـد و رسـاله، بـه تحلیـل و بررسـی مطالعـات دانشـگاهی در زمینـۀ ورنی‌هـا پرداختـه اسـت؛ نتایـج ایـن نـوع پژوهش‌هـا، عـلاوه بـر معرفـی کامـل همـۀ پژوهش‌هـای انجام‌شـده دربـارۀ ایـن موضـوع و پرهیـز از کارهـای تکـراری، می‌توانـد جهـت پژوهش‌هـای آینـده را مشـخص کـرده و مسـیر پژوهشـی محققـان را همـوار کنـد. پرسـش اصلـی تحقیـق ایـن اسـت کـه در مطالعـات دانشـگاهی، ورنی‌هـا از چـه زوایایـی بررسـی می‌شـوند. ایـن پژوهـش بـه لحـاظ هـدف، کاربـردی و بـه روش تحلیلـی ـ توصیفـی انجـام شـد. داده‌هـا نیـز به‌صـورت کتابخانـه‌ای گـردآوری شـده‌اند. نتایـج مطالعـات حاکـی از آن اسـت کـه ورنی‌هـا در حوزه‌هـای اقتصـادی، اجتماعـی و فرهنگـی، ابـزار و تکنیـک فنـی بافـت و نقش‌مایه‌هـا مدنظـر بـوده اسـت، امـا بیشـترین حجـم مطالعـات بـه نقـوش اختصـاص دارد و از لحـاظ نمادیـن، کاربـرد در هنرهـای معاصـر و تطبیـق بـا دسـتبافته‌های سـایر اقـوام تحلیـل و بررسـی شـد.

واژه‌هـای کلیـدی: مطالعـات دانشـگاهی، رشـته‌های هنـری، گلیـم تـکرو، ورنـی، نقش‌مایـه.

*این مقالـه برگرفتـه از رسـاله دکتـری رهـا سـعادتی بـا عنـوان: « تحلیـل سـاختارگرایانه ورنی‌هـای دشـت مغـان» اسـت.

رها سعادتی
دانشـجوی دکتـری پژوهـش هنـر، دانشـکده هنـر، دانشـگاه الزهـرا، تهـران، ایـران.
rahasaadati97@gmail.com

منصور حسامی کرمانی
دانشـیار گـروه نقاشـی، دانشـکده هنـر، دانشـگاه الزهـرا، تهـران، ایـران، نویسـنده مسـئول.
m.hessami@alzahra.ac.ir

اشرف السادات موسوی لر
اسـتاد گـروه پژوهـش هنـر، دانشـکده هنـر، دانشـگاه الزهـرا، تهـران، ایـران.
a.mousavi925@gmail.com

رضا افهمی
دانشـیار گـروه پژوهـش و تاریـخ هنـر، دانشـکده هنـر، دانشـگاه تربیـت مـدرس، تهـران، ایـران.
afhami@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۰۸-۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۴-۲۸

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.38502.1122

مقدمه

گلیم از قدیمی‌ترین زیراندازهای بشری است که قدمت بافت آن برحسب نظر محققان به حدود سه هزار سال پیش از میلاد می‌رسد. در این حوزه منابعی همچون کتاب، پایان‌نامهٔ کارشناسی، کارشناسی ارشد، رسالهٔ دکتری و طرح پژوهشی وجود دارد و از منظرهای گوناگون آن را تحلیل کرده‌اند. بیشترین مطالعاتی که در این حوزه صورت گرفته پایان‌نامه‌های دورهٔ کارشناسی ارشد در دانشگاهای گوناگون است. آگاهی از زمینه‌های مطالعاتی که دربارهٔ انواع گوناگون گلیم صورت گرفته باعث روشن‌ترشدن مسیر پژوهشی سایر محققان شده و جهت معینی به پژوهش‌های پیش رو می‌دهد؛ ازاین‌رو، در این مقاله تلاش شد، از میان پژوهش‌های متعدد گلیم‌ها، منابع و پژوهش‌های مرتبط با ورنی‌ها گردآوری و دسته‌بندی شود.

چه زمینه‌های تحقیقات دانشگاهی دربارهٔ ورنی‌ها وجود دارد و از چه دیدگاهی به آنها توجه شده است، سؤالی است که پژوهشگر تلاش دارد به آن پاسخ دهد. این پژوهش از لحاظ هدف، کاربردی و به روش تحلیلی‌توصیفی انجام می‌گیرد. داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و جست‌وجوی در منابع اینترنتی همچون سایت کتابخانهٔ ملی، ایرانداک و... گردآوری شده‌اند. باید گفت در سرچ منابع مرتبط با موضوع، علاوه بر ورنی از کلیدواژه‌هایی چون سوماک، دست‌بافته‌های ایل شاه‌سون، دست‌بافته‌های اردبیل و گلیم سوزنی استفاده شده است و پس از شناسایی ۴۹ منبع دربارهٔ ورنی‌ها که در جدول ۱ به آنها اشاره شده، ۳۴ پژوهش دانشگاهی، شامل مقاله، پایان‌نامهٔ ارشد و رسالهٔ دکتری، بررسی و تحلیل شدند.

پیشینهٔ پژوهش

پیشینه و مطالعاتی که در حوزهٔ ورنی صورت گرفته، به تفکیک در جدول ۱ آورده شده است، اما مطالعه به این شیوه بیشتر در حوزهٔ رشته‌های علوم‌پایه بوده و در رشته‌های هنرهای صناعی کمتر به این مقوله توجه شده است. نزدیک‌ترین پژوهش به این مقاله، مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد رشتهٔ صنایع‌دستی دانشگاه هنر بر اساس آیین‌نامه‌های مصوب دانشگاه؛ موردپژوهی: پایان‌نامه‌های داوری‌شده از مهرماه ۱۳۹۱ تا مهرماه ۱۳۹۶»، نوشتهٔ سحر بابایی و صمد سامانیان در نشریهٔ علمی‌نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، شمارهٔ ۳۱، بهار ۱۴۰۰، به چاپ رسیده است. مطالعه در این حوزه با هدف استخراج نقاط ضعف و قوت پایان‌نامه‌ها و ارتقای کیفیت پژوهش‌های آینده در حوزهٔ صنایع‌دستی است.

روش پژوهش

پژوهش از لحاظ هدف، کاربردی و به روش تحلیلی‌توصیفی انجام می‌شود. اطلاعات و داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند. منابع مرتبط با ورنی که تاکنون انجام گرفته در جدول ۱ آمده و هر کدام دارای کد است که پس از بررسی آنها، ۳۴ مقاله، پایان‌نامهٔ ارشد و رسالهٔ دکتری به‌عنوان جامعهٔ آماری برای تحلیل نهایی در نظر گرفته شد.

گلیم و ورنی

گلیم‌ها انواع گوناگونی دارند که می‌توان آنها را در سه گروه دسته‌بندی کرد:

۱.گلیم ساده یا دورو یا تخت[1]، در بافت گلیم‌های ساده از روش پودگذاری استفاده می‌شود. نقوش بافته‌شده در این گلیم‌ها در هر دو طرف، یکسان است و از این جهت هر دوی آن قابلیت استفاده دارد؛

۲. گلیم یک‌رو یا سوماک[2]، بافت گلیم‌های یک‌رو به روش پودپیچی صورت می‌گیرد. این گلیم‌ها دارای تار، پود پیچشی و پود نازک هستند و ضخامت بیشتری در مقایسه با گلیم‌های ساده دارند نقش‌مایه‌ها تنها بر روی گلیم مشاهده می‌شود و پشت آن نخ‌ها به‌صورت نامنظم و پراکنده است؛

۳. گلیم‌های یک‌رو ولی غیر سوماک، در بافت این گلیم‌ها از ترکیب انواع روش و تکنیک‌های بافت مثل بافت گلیم ساده (پودگذاری)، بافت گلیم سوماک (پودپیچی) و حتی در مواردی از شیوهٔ بافت قالی (گره کامل) استفاده می‌شود.

وَرنی از گلیم‌های معروف استان‌های اردبیل و آذربایجان شرقی و یکی از شاخص‌ترین سوماک‌های ایران است. «واژهٔ سوماک از نام شماخی شهر قفقاز گرفته شده که در آنجا در طی قرن‌ها گلیم‌های ظریف گل‌دار پودنما بافته‌شده است. بافت سوماک بیشتر با بافت پود پیچ انجام می‌گیرد تا با پود شناور و نیم پیچ پود اضافی مانند آنچه در زیلو یا جاجیم صورت می‌پذیرد، دارد. ظریف‌ترین گلیم‌های سوماک از قفقاز می‌آید و در قرن اخیر در بلوچستان نیز تولید می‌شود. این شیوه در ایران یا ترکیه وسیعاً به کار گرفته نمی‌شود و تنها جهت بافت‌های کوچک نظیر خورجین و جوال به کار می‌رود. گلیم‌هایی که با شیوهٔ سوماک بافته شده بسیار بادوام و سنگین است و اغلب ظرافتی استادانه را نشان می‌دهد.» (هال، ۱۳۷۸: ۱۸) این نوع گلیم با استفاده از پود پشمی و تار نازک پنبه‌ای و در واقع با سه نوع مواد اولیه بافته می‌شود و از ضخامت بیشتری در مقایسه با گلیم معمولی برخوردار است و در واقع حلقهٔ واسطی

میان گلیم و قالی است با توجه به سردسیری‌بودن منطقهٔ اردبیل و زندگی کوچ رو و عشایر شاهسون نیاز به زیراندازی ضخیم‌تر از گلیم و سبک‌تر از قالی (جابه‌جایی آسان) در بین این مردم احساس شده است. با در نظر گرفتن سوابق بافت گلیم در اردبیل، بافندگان با بافت ورنی در پی تأمین بخشی از خواسته‌ها و نیازهایشان بوده‌اند و چنین به نظر می‌رسد که عشایر برای آنکه زیراندازی ضخیم‌تر از گلیم معمولی داشته باشند، پس از تجربیاتی که از تولید گلیم حاصل می‌کنند به تولید وَرنی مبادرت می‌ورزند و درواقع وَرنی آخرین منزلگاهی است که بافندگان از تولید تا رسیدن به قالیچه و قالی پیموده‌اند و بسیاری از صاحب‌نظران ورنی را آخرین پلهٔ تکامل گلیم‌بافی می‌دانند.

منابع مرتبط با ورنی‌ها

با جست‌وجوی اینترنتی در پایگاه‌های اطلاعاتی مختلف همچون کتابخانهٔ ملی[۳] و مرکز پایان‌نامه‌های وزارت علوم[۴]، مگیران[۵]، سیویلیکا[۶] و با جست‌وجوی کلیدواژه‌هایی همچون دست‌بافته‌های شاهسون و منطقهٔ اردبیل، ورنی، سوماک و گلیم سوزنی، چهل و نه منبع دربارهٔ ورنی‌ها یافت شد. (جدول ۱)

کد	نوع	عنوان	نویسندگان	دانشگاه/ مجله	سال
۱	رسالهٔ دکتری	تحلیل ساختارگرایانهٔ ورنی‌های دشت مغان	رها سعادتی	دانشگاه الزهرا(س)	۱۴۰۰
۲	مقاله	تحلیل تقابل‌های دوگانه در ساختار ورنی‌های عشایر شاهسون دشت مغان (مطالعهٔ موردی زیراندازها)	سعادتی، حسامی، موسوی‌لر، افهمی	مبانی نظری هنرهای تجسمی	۱۴۰۰
۳	کتاب	نمادها و نگاره‌ها در نقوش ورنی‌های منطقهٔ ارسباران ایران	فاطمه عبادی	ندای کارآفرین	۱۴۰۰
۴	مقاله	مطالعهٔ ابزارآلات ورنی‌بافی روستایی آذربایجان در دورهٔ صفویه بر اساس مطالعهٔ موردی، نقوش سنگ‌مزارهای گورستان آس کلیبر	مهدی کاظم‌پور	مجلهٔ گلجام	۱۳۹۸
۵	پایان‌نامهٔ ارشد	نمادشناسی نقوش و اشکال هندسی و حیوانی در وَرنی‌های منطقهٔ ارسباران ایران	فاطمه عبادی	دانشگاه الزهرا(س)	۱۳۹۷
۶	پایان‌نامهٔ ارشد	تحلیل فرمی نقش‌مایه‌های ورنی‌های عشایر آذربایجان شرقی	فریده رستمی	دانشگاه سوره	۱۳۹۷
۷	کتاب	مروری بر دست‌بافته‌های عشایر شاهسون	طاهر صباحی ترجمه نازیلا دریایی	نشر ویژه	۱۳۹۷
۸	مقاله	A comparative study on the origin and variety of motifs in shahsavan salt bags and Caucasian textiles	Siamak Egharloo, Hadi Abozari, Mahdi Keshavarz Afshar	Journal of History Culture and Art Research	۲۰۱۷ (۱۳۹۶)
۹	مقاله	مطالعهٔ نقوش نمادین طلب باران و مفاهیم آن در ورنی‌های مغان	رضالو، آیرملو، پورکریمی	هنرهای حوزهٔ کاسپین	۱۳۹۶
۱۰	پایان‌نامهٔ ارشد	مطالعهٔ فرم و محتوای نقوش به کار رفته در نمکدان‌های شاهسون	سمیرا اسدی	دانشگاه علم و هنر یزد	۱۳۹۶

۱۱	مقاله	بررسی ظاهری و مفهومی نقش‌مایه‌های حاشیه‌ای متداول در گلیم‌بافت‌های استان اردبیل	الهام صادق‌پوری	پژوهش هنر	۱۳۹۵
۱۲	پایان‌نامهٔ ارشد	مطالعهٔ موتیف‌های گلیم عشایر شاهسون و ایل قشقایی	طیبه صانعی	دانشگاه آزاد اسلامی	۱۳۹۵
۱۳	پایان‌نامهٔ ارشد	مطالعهٔ تطبیقی طرح، نقش و رنگ در آثار ورنی مناطق اردبیل و قفقاز طی سه دههٔ اخیر و ارائهٔ یک اثر مبتنی بر مطالعات	سیمین محمدی	دانشگاه هنر اسلامی تبریز	۱۳۹۵
۱۴	مقاله	بررسی ساختار طرح و نقش از منظر زیبایی‌شناسی در ورنی اردبیل	سیمین محمدی	همایش ملی فرش دست‌بافت خراسان جنوبی	۱۳۹۴
۱۵	کتاب	ورنی	شهروز جدید مغانلو	انتشارات اردبیل، سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری	۱۳۹۴
۱۶	مقاله	بازار ورنی: زندگی‌نامهٔ اجتماعی دست‌بافته‌هایی از لومه‌دره تا تهران	اصغر ایزدی جیران	مجلهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات	۱۳۹۴
۱۷	پایان‌نامهٔ ارشد	مطالعه و بررسی تطبیقی نقوش حیوانی دست‌بافته‌های عشایری ایل شاهسون و ایل قشقایی (گلیم‌های یک‌رو)	هاجر سلیمی	دانشگاه سمنان	۱۳۹۴
۱۸	مقاله	مطالعهٔ تطبیقی طرح محرمات کورگانی در گلیم ایل شاهسون با گلیم اقوام یکجانشینِ استان اردبیل در اواخر دورهٔ قاجار	مهدی جهانی، لیلا چوب‌داری	مطالعات تطبیقی هنر	۱۳۹۴
۱۹	مقاله	راهبردهای گسترش و فعال‌سازی صنایع روستایی؛ مطالعهٔ موردی: صنایع‌دستی ایل قره‌داغ (ارسباران) ورنی‌بافی	آمنه عبدالهی	مجلهٔ تعاون و روستا	۱۳۹۳
۲۰	مقاله	گردونهٔ مهر نمادی مقدس و خوش‌یمن در سوماک‌های آذربایجان	طیبه عزت‌اللهی نژاد	مجلهٔ هنرپژوه، فصلنامهٔ انجمن دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)	۱۳۹۳
۲۱	پایان‌نامهٔ ارشد	کاربرد طرح‌ها و نقوش دست‌بافته‌های شاهسون در زندگی روزمرهٔ شهری	نازگل زاهدی	دانشگاه آزاد اسلامی	۱۳۹۳
۲۲	پایان‌نامهٔ ارشد	نمادشناسی دست‌بافته‌های شاهسون اردبیل	رعنا امین‌غفاری	دانشگاه علم و هنر یزد	۱۳۹۲
۲۳	مقاله	بررسی طرح و نقش در گلیم ورنی‌های منطقهٔ آذربایجان	موسی‌الرضا خالقی	کتاب ماه هنر	۱۳۹۲
۲۴	مقاله	بررسی محمل‌های نمادین و ساختارهای طرح‌های ورنی ایل ارسباران	زهرا ملجائی و فاطمه اکبری	هنرهای تجسمی نقش‌مایه	۱۳۹۱
۲۵	مقاله	نگاره‌های زندگی ایلات ارسباران در مفرشی به نام ورنی	فتانه حاجیلو و مینو امیرقاسمی	پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران	۱۳۹۱

۲۶	رسالهٔ دکتری	تجسم فرهنگ در هنر: مردم‌نگاری ورنی‌های قره‌داغ آذربایجان	اصغر ایزدی جیران	دانشگاه تهران	۱۳۹۱
۲۷	طرح پژوهشی	مستندنگاری ورنی	عقیل اشرف‌پور	ادارهٔ میراث‌فرهنگی و صنایع‌دستی و گردشگری استان آذربایجان شرقی	۱۳۹۱
۲۸	پایان‌نامهٔ کارشناسی	بررسی آداب، رسوم، فرهنگ، هنر و پوشاک ایل شاهسون اردبیل	مریم اشرفی، افسانه پناهی، هدی رستمی	دانشگاه شریعتی	۱۳۹۱
۲۹	مقاله	نقش‌مایهٔ طاووس در دست‌بافته‌های گلیمی اقوام شاهسون و قشقایی	افسانه قانی	گلجام	۱۳۹۰
۳۰	پایان‌نامهٔ ارشد	طراحی و ساخت آثار سرامیکی کاربردی در دکوراسیون داخلی با استفاده از طرح‌ها و نقوش گلیم شاهسون	محمدرضا زارعی	دانشگاه هنر اصفهان	۱۳۹۰
۳۱	مقاله	حفظ اصالت فرهنگی با نقش و طرح ورنی‌بافی	مریم فدایی	کتاب ماه هنر	۱۳۹۰
۳۲	مقاله	ورنی عاشقانه‌ای از ایلات ارسباران	فتانه حاجیلو	همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دستباف ایران و جهان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد	۱۳۹۰
۳۳	طرح پژوهشی	شناخت ویژگی‌های فنی و هنری ورنی آذربایجان شرقی و وضعیت فعلی ورنی‌بافی در استان	فرشاد به‌آفرین و صونا نوروزی	واحد آموزش و پژوهش صداوسیمای مرکز آذربایجان شرقی	۱۳۹۰
۳۴	پایان‌نامهٔ ارشد	بررسی ویژگی‌های تاریخی، فرهنگی و هنری گلیم‌های سوزنی منطقهٔ کرمان و آذربایجان	موسی‌الرضا خالقی	دانشگاه هنر تهران	۱۳۹۰
۳۵	کتاب	دل‌بافته‌ها: صنایع‌دستی عشایر ایل شاهسون	شهروز جدید مغانلو	انتشارات دانشگاه محقق اردبیلی	۱۳۸۹
۳۶	پایان‌نامهٔ ارشد	بررسی عناصر تصویری وَرنی عشایر شاهسون اردبیل تصویرسازی شهر اردبیل	شیرین قلی‌پور	دانشگاه تهران	۱۳۸۹
۳۷	کتاب	دل‌بافته‌های عشایر؛ مستندنگاری ورنی	محمود محمد هدایتی و شبنم احمدی	انتشارات اردبیل، سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری	۱۳۸۹
۳۸	مقاله	بررسی تطبیقی نقوش دست‌بافته‌های ایل شاهسون و قفقاز	فتانه محمودی و مهناز شایسته‌فر	گلجام	۱۳۸۷
۳۹	مقاله	ورنی	رحمان احمدی ملکی	مجلهٔ رشد آموزش هنر	۱۳۸۶
۴۰	مقاله	تحلیل اقتصادی ـ اجتماعی تولید و بازار ورنی در مناطق عشایری ارسباران با تأکید بر شرایط بعد از اسکان	حسن کوهستانی، قادر دشتی	فصلنامهٔ عشایری ذخایر انقلاب علمی فرهنگی ویژهٔ همایش ساماندهی عشایر ایران	۱۳۸۳

۴۱	پایان‌نامهٔ کارشناسی	بررسی طرح و رنگ‌آمیزی گلیم‌های شاهسون	فهمیده کاظمی	دانشگاه علم‌وهنر یزد	۱۳۸۳
۴۲	پایان‌نامهٔ کارشناسی	بررسی نقوش ورنی عشایر شاهسون آذربایجان شرقی و اردبیل	هاجر میزبان	دانشگاه تهران	۱۳۸۲
۴۳	پایان‌نامهٔ کارشناسی	بررسی نمادین نقوش زیراندازهای ایل شاهسون	ساناز آرین‌فر	سوره	۱۳۸۲
۴۴	مقاله	نقوش در ورنی	علی صالحی	کتاب هنر ماه	۱۳۸۱
۴۵	کتاب	Sumak Bags of Northwest Persian and transcaucasia	John.T.Wertim	Laurence King Pub	۱۹۹۸ (۱۳۷۷)
۴۶	پایان‌نامهٔ کارشناسی	بررسی نقش‌ونگار در قالیچه و گلیم منطقهٔ گرمی مغان	مرتضی عزیزی زنگیر	؟	۱۳۷۶
۴۷	مقاله	نگرشی بر سوماک ورنی (زیرانداز سنتی عشایر و روستاییان استان‌های آذربایجان شرقی و اردبیل با شهرت جهانی) همراه با بررسی امکانات بالقوه تولیدی و ظرفیت‌های صادراتی و بررسی مسائل و مشکلات، راه‌حل‌ها و پیشنهادات)	حسین یاوری	مجموعه مقالات سمینار شناخت استعدادهای بازرگانی‌اقتصادی آذربایجان	۱۳۷۴ (۱۹۹۵)
۴۸	پایان‌نامهٔ کارشناسی	بررسی و آسیب‌شناسی و مرمت و احیا گلیم شاهسون	مهدخت مولوی تبریزی	دانشگاه هنر اصفهان	۱۳۷۳
۴۹	کتاب	Shahsavan Iranian Rugs and Textiles	Parviz Tanavoli	published by Rizzoli	۱۹۸۵ (۱۳۶۴)

جدول۱. منابع مرتبط با ورنی (منبع: نگارندگان)

منابع مرتبط با ورنی‌ها که در جدول۱ آمده، شامل کتاب، طرح پژوهشی، پایان‌نامهٔ کارشناسی، ارشد و دکتری است و درصد فراوانی مقاله‌ها بیش از سایر منابع است. (جدول۲)

نوع اثر	تعداد	درصد فراوانی
مقاله	۱۲	۴۴
رسالهٔ دکتری	۲	۴
پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد	۱۱	۲۲
پایان‌نامهٔ کارشناسی	۶	۱۲
کتاب	۷	۱۴
طرح پژوهشی	۲	۴
کل	۴۹	۱۰۰

جدول۲. قالب منابع مرتبط با ورنی (منبع: نگارندگان)

دهۀ انتشار اثر	فراوانی	درصد
۱۴۰۰_ ۱۳۹۱	۸۲	۵۷
۱۳۹۰_۱۳۸۱	۶۱	۳۳
۱۳۸۰_ ۱۳۷۱	۴	۸
۱۳۷۰_ ۱۳۶۰	۱	۲

جدول۳. دورۀ زمانی آثار (منبع: نگارندگان)

منابع مکتوب در حوزۀ ورنی، کمتر از نیم قرن قدمت دارند و اولین منبعی که به ورنی‌ها اشاره دارد در سال ۱۳۶۴ شمسی به چاپ رسیده است. اگر چه به این موضوع در دهۀ شصت بی‌توجهی شد، در دهۀ نود مطالعات دانشگاهی بیشتری را به خود اختصاص داده است. (جدول۳)

جذابیت موضوع ورنی‌ها با توجه به اینکه هنری زنانه محسوب می‌شود در نزد آقایان نیز وجود دارد و از مجموع شصت پژوهشگر، ۳۳ نفر خانم و ۲۷ نفر آقا در این زمینه مشارکت داشته‌اند. (جدول۴)

جنسیت	تعداد	درصد
زن	۳۳	۵۵
مرد	۷۲	۴۵

جدول۴. جنسیت پژوهشگران حیطه ورنی (منبع: نگارندگان)

پرویز تناولی اولین شخصی است که به دست بافته‌های شاهسون‌ها با انتشار کتابی به زبان انگلیسی به نام Shahsavan Iranian Rugs and Textiles در سال ۱۹۸۵ میلادی توجه و به ورنی‌ها نیز اشاره کرده است. دو کتاب، با نام دل‌بافته‌های عشایر؛ مستندنگاری ورنی و ورنی را سازمان میراث فرهنگی استان اردبیل به چاپ رسانده است که در کتاب اول، پس از معرفی جغرافیای محل بافت و قوم شاهسون، به شیوه‌های رنگرزی، ابزار و مراحل بافت، انواع ورنی‌ها از نظر کاربرد، الگوها و نقوش آن توجه شده است. کتاب دوم، پس از معرفی کلی ورنی، برخی از نقش‌مایه‌ها را معرفی کرده است. کتاب نمادها و نگاره‌ها در نقوش ورنی‌های منطقۀ ارسباران ایران نوشتۀ خانم عبادی، به نقش‌های به کار رفته در ورنی‌ها اشاره می‌کند. کتاب طاهر صباحی با عنوان مروری بر دستبافته‌های عشایر شاهسون، منبع تصویری جامعی دربارۀ انواع محصولات ورنی است. در بین منابع، نویسنده‌ای خارجی کتابی با عنوان Sumak Bags of Northwest Persian and Transcaucasia دربارۀ نمکدان، خورجین و مفرش‌هایی که در شمال غرب ایران و شمال قفقاز به‌شیوۀ پودپیچی بافته می‌شوند،صحبت کرده است. از مجموع منابع ورنی، ۲۱ مقاله، ۱۱ پایان‌نامۀ ارشد و ۲ رسالۀ دکتری بررسی و تحلیل شد. (پایان‌نامه‌های کارشناسی به‌دلیل ثبت‌نشدن در ایرانداک بررسی نشده‌اند). در پژوهش‌ها، به معرفی کلی ورنی‌ها، ابزار و تکنیک بافت، زمینه‌های اقتصادی، زمینه‌های اجتماعی ـ فرهنگی و طرح و نقش ورنی‌ها توجه شده است. همان گونه که در جدول۵، ملاحظه می‌کنید پژوهشگران توجه ویژه‌ای به طرح و نقوش ورنی داشته‌اند و بیشترین مطالعات در این حیطه صورت گرفته است. استفاده از نقوش ورنی‌ها در زندگی شهری و در دکوراسیون، مطالعۀ تطبیقی نقوش ورنی‌ها (ایل شاهسون‌ها) با نقوش دست‌بافته‌های ایل قشقایی و قفقازها، نقش نمادین نقوش در ورنی‌ها (همانند نگاره‌های زندگی و نقوش طلب باران)، ساختار طرح محرمات و برخی نقوش مثل طاووس و گردونۀ مهر بررسی شده‌اند. از میان

محصولات مختلف ورنی نیز نمکدان‌ها و زیراندازها بیشتر مدنظر بوده‌اند. در رساله‌های دکتری نیز، محصولات گوناگون ورنی‌های دشت مغان (جل اسب، نمکدان، مفرش، خورجین و زیرانداز) از منظر ساختارگرایان با تأکید بر تقابل‌های دوگانه (کد۱) و ورنی‌های روستای لومه‌دره از منظر مردم‌شناسی و با استفاده از نظریات هوارد مورفی (کد۲۶) بررسی شد. مقالات این حوزه در نشریه‌ها و همایش‌های

	مقاله	پایان‌نامه/ رساله
معرفی کلی	کد ۲۳، ۸۳	ـــــ
اجتماعی ـ فرهنگی	کد ۶۱ف، ۹۱	کد ۲۶
اقتصادی	کد ۴۰	ـــــ
ابزار و تکنیک	کد ۴،	ـــــ
طرح و نقش	کد ۲، ۸، ۹، ۱۱، ۱۴، ۱۸، ۲۰، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۹، ۳۱، ۳۷، ۴۴	کد ۱، ۵، ۶، ۱۰، ۱۲، ۱۳ ۱۷، ۲۱، ۲۲،۳۰، ۳۴، ۳۵

جدول۵. زمینهٔ مطالعاتی ورنی‌ها (منبع: نگارندگان)

گوناگونی منتشر شده است. ۶ مجله دارای ارزیابی از وزارت علوم[۷] بوده که در گروه‌های هنر و معماری و علوم‌انسانی هستند. (رتبهٔ برخی از مجله‌ها در آخرین ارزیابی مشخص نبود، بررسی در تاریخ فروردین ۱۴۰۱). مجله‌های کتاب ماه هنر و گلجام با ۳ عدد بیشترین مقالات را در این حوزه به چاپ رسانده‌اند. (جدول۶)

در بین پایان‌نامه‌های ارشد و رساله‌های دکتری، پژوهشگران با رشته‌های متفاوت و از دانشگاه‌های گوناگونی در این حوزه کار کرده‌اند. رشتهٔ پژوهشگران این حوزه، پژوهش هنر (۳)، ارتباط تصویری (۳)، صنایع‌دستی (۴)، تصویرسازی (۱)، طراحی فرش (۱) و جامعه‌شناسی (۱) است و از دانشگاه‌های تهران (۲)، الزهرا(س) (۲)، علم‌وهنر یزد (۲)، آزاد اسلامی (۲)، سوره، هنر اصفهان، هنر تهران، هنر اسلامی تبریز و سمنان فارغ‌التحصیل شده‌اند. (جدول۶)

نتیجه‌گیری

استفاده از واژهٔ ورنی، کمتر از نیم قرن در گفتمان نشر قدمت دارد و در یک دههٔ اخیر در حوزهٔ دانشگاهی توجه ویژه‌ای به آن شده است. تعداد مقاله‌ها (۲۱) دربارهٔ ورنی بیش از سایر منابع بوده و پس از آن، پایان‌نامهٔ ارشد (۱۱) و رسالهٔ دکتری (۲) قرار دارد. مقاله‌ها در نشریه‌های گوناگونی به چاپ رسیده‌اند و از بین آنها، شش پژوهش دارای ارزیابی وزارت علوم در گروه‌های هنر و معماری و علوم‌انسانی هستند و مجلهٔ تخصصی گلجام که انجمن علمی فرش صاحب‌امتیاز آن است بیش از سایر نشریه‌ها به این موضوع توجه است. پژوهشگران رشته‌های صنایع‌دستی، سپس، ارتباط تصویری و پژوهش هنر بیش از سایر رشته‌ها در پایان‌نامه‌های ارشد و رساله‌های دکتری خود دربارهٔ موضوع ورنی صحبت کرده‌اند. به نظر می‌رسد این موضوع قابلیت و کاربرد بیشتری در این رشته‌ها دارد. زمینه‌های مطالعاتی ورنی‌ها، ابزار و تکنیک فنی بافت، زمینه اقتصادی، زمینهٔ اجتماعی ـ فرهنگی به‌صورت محدود و طرح‌ها و نقوش به‌صورت گسترده بوده است. موضوع طرح‌ها و نقوش ورنی، به‌دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن همچون ذهنی و انتزاعی‌بودن، بالای هشتاد درصد مطالعات را به خود اختصاص داده است. مطالعهٔ نمادین این نقوش، ساختار طرح‌های مختلف، استفاده از طرح‌ها در سایر هنرهای معاصر (تصاویر گرافیکی، تصویرسازی، دکوراسیون و...) و مطالعهٔ تطبیقی این نقوش با نقوش دست‌بافته‌های سایر اقوام (قشقایی و قفقاز) از مواردی است که پژوهشگران مطالعه کرده‌اند. با توجه به موارد ذکر شده، پژوهش‌ها در این حوزه می‌توانند به زوایای کمتر توجه شده معطوف شود و همچنین از زوایای گوناگون و دیگری همچون انسان‌شناسی

ردیف	مجله/ همایش	گروه علمی	صاحب‌امتیاز	رتبه	تعداد
۱	مجلهٔ مبانی نظری هنرهای تجسمی	هنر و معماری	انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران	الف	۱
۲	مجلهٔ گلجام	هنر و معماری	انجمن علمی فرش ایران	ب	۳
۳	Journal of History Culture and Art Research	؟	؟	؟	۱
۴	هنرهای حوزه کاسپین	_	_	_	۱
۵	مجلهٔ پژوهش هنر	هنر و معماری	دانشگاه هنر اصفهان	ب	۱
۶	مجلهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات	علوم‌انسانی	دانشگاه تهران	؟	۱
۷	مجلهٔ مطالعات تطبیقی هنر	هنر و معماری	دانشگاه هنر اصفهان	ب	۱
۸	مجلهٔ تعاون و روستا	_	_	_	۱
۹	مجلهٔ هنرپژوه	_	_	_	۱
۱۰	مجلهٔ کتاب ماه هنر	_	_	_	۳
۱۱	مجلهٔ هنرهای تجسمی نقش‌مایه	_	_	_	۱
۱۲	مجلهٔ پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران	علوم‌انسانی	دانشگاه تهران	؟	۱
۱۳	مجلهٔ رشد آموزش هنر	_	_	_	۱
۱۴	فصلنامهٔ عشایری ذخایر انقلاب علمی فرهنگی ویژهٔ همایش ساماندهی عشایر ایران	_	_	_	۱
۱۵	مجموعه مقالات سمینار شناخت استعدادهای بازرگانی ـ اقتصادی آذربایجان	_	_	_	۱
۱۶	همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دست‌باف ایران و جهان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد	_	_	_	۱
۱۷	همایش ملی فرش دست‌بافت خراسان جنوبی	_	_	_	۱

جدول۶. اطلاعات مجله‌ها و همایش‌هایی که مقاله‌ها چاپ شدند (منبع: نگارندگان)

مقطع	رشتهٔ تحصیلی	دانشگاه
دکتری	پژوهش هنر	الزهرا(س)
	جامعه‌شناسی	تهران
ارشد	ارتباط تصویری	الزهرا(س)
	صنایع‌دستی	سوره
	پژوهش هنر/ صنایع‌دستی	علم و هنر یزد (۲)
	پژوهش هنر/ ارتباط تصویری	آزاد اسلامی (۲)
	طراحی فرش	هنر اسلامی تبریز
	ارتباط تصویری	سمنان
	صنایع‌دستی	هنر اصفهان
	تصویرسازی	تهران
	صنایع‌دستی	هنر تهران

جدول۷. مقطع، رشتهٔ تحصیلی و دانشگاه پژوهشگران این حوزه (منبع: نگارندگان)

فرهنگی و مردم‌شناسی، می‌توان موضوع طرح و نقش ورنی‌ها را مطالعه کرد. با توجه به تعداد کم منابع دربارهٔ ورنی‌ها، نکتهٔ مهم، اینکه کتاب پرویز تناولی که می‌توان گفت اولین منبعی است که به ورنی‌ها اشاره دارد به زبان انگلیسی بوده و تاکنون به زبان فارسی ترجمه نشده است. همچنین کتابی که دربارهٔ خورجین، مفرش و نمکدان‌های شمال غرب ایران و قفقاز است نیز به زبان انگلیسی است (ترجمه نشده است). و کتاب دست‌بافته‌های ایل شاهسون از طاهر صباحی نیز به زبان انگلیسی است (این کتاب را نشر ویژه با ترجمهٔ نازیلا دریایی در سال ۱۳۹۷ به چاپ رسانده است)، این گونه به نظر می‌رسد انواع دست‌بافته‌های ایل شاهسون به‌دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن در عرصهٔ بین‌المللی نیز مدنظر است.

پی‌نوشت:

1-Flat Kilim
2-Sumak
3-https://www.nlai.ir
4-Irandoc
5-Magiran
6-Civilica
7-https://journals.msrt.ir

منابع:

- احمدی ملکی، رحمان (۱۳۸۶) ورنی، ***رشد آموزش هنر***، ۴، ۵۰ ـ ۵۴.
- اسدی، سمیرا (۱۳۹۶) ***مطالعهٔ فرم و محتوای نقوش به کار رفته در نمکدان‌های شاهسون***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه علم و هنر یزد.
- اشرف‌پور، عقیل (۱۳۹۱) ***مستندنگاری ورنی‌بافی***، ادارهٔ میراث‌فرهنگی و صنایع‌دستی و گردشگری استان آذربایجان شرقی.

● اشرفی، مریم؛ پناهی، افسانه؛ رستمی، هدی (۱۳۹۱) ***بررسی آداب، رسوم، فرهنگ، هنر و پوشاک ایل شاهسون***، پایان‌نامهٔ کارشناسی، دانشگاه شریعتی.

● امین غفاری، رعنا (۱۳۹۲) ***نمادشناسی دست‌بافته‌های ایل شاهسون اردبیل***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه علم و هنر یزد.

● ایزدی جیران، اصغر (۱۳۹۱) ***تجسم فرهنگ در هنر؛ مردم‌نگاری ورنی‌های قره‌داغ آذربایجان***، رسالهٔ دکتری، گروه علوم‌اجتماعی، دانشگاه تهران.

● _____ (۱۳۹۴) «بازار ورنی: زندگی‌نامهٔ اجتماعی دست‌بافته‌هایی از لومه دره تا تهران»، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، (۷)۱، ۴۱ ـ ۶۱.

● آرین فر، ساناز (۱۳۸۲) ***بررسی نمادین نقوش زیراندازهای ایل شاهسون***، پایان‌نامهٔ کارشناسی، دانشگاه سوره، تهران.

● بابایی، سحر؛ سامانیان، صمد (۱۴۰۰) «مطالعهٔ پایان‌نامه‌های کارشناسی‌ارشد رشتهٔ صنایع‌دستی دانشگاه هنر براساس آیین‌نامه‌های مصوب دانشگاه؛ موردپژوهی: پایان‌نامه‌های داوری‌شده از مهرماه ۱۳۹۱ تا مهرماه ۱۳۹۶»، ***نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۱۴ (۳۱).

● به‌آفرین، فرشاد؛ نوروزی، صونا (۱۳۹۰) «شناخت ویژگی‌های فنی و هنری ورنی آذربایجان شرقی و وضعیت فعلی ورنی‌بافی در استان»، ادارهٔ کل پژوهش استان‌ها و خارج از کشور، واحد آموزش و پژوهش صداوسیمای مرکز آذربایجان شرقی.

● جدید مغانلو، شهروز (۱۳۸۹) ***دل‌بافته‌ها: صنایع‌دستی عشایر ایل شاهسون***، اردبیل: محقق اردبیلی.

● _____ (۱۳۹۴) ***وَرنی***، اردبیل: ادارهٔ کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان اردبیل.

● جهانی، مهدی؛ چوبداری، لیلا (۱۳۹۴) «مطالعهٔ تطبیقی طرح محرمات کورگانی در گلیم ایل شاهسون با گلیم اقوام یکجانشینِ استان اردبیل در اواخر دورهٔ قاجار»، ***مطالعات تطبیقی هنر***، ۹(۵)، ۷۹ ـ ۹۳.

● حاجیلوَ، فتانه؛ امیرقاسمی، مینو (۱۳۹۱) «نگاره‌های زندگی ایلات ارسباران در مفرشی به نام ورنی»، ***پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران***، (۲)۱، ۱۴۹ ـ ۱۶۶.

● حاجیلو، فتانه (۱۳۹۰) «ورنی عاشقانه‌ای از ایلات ارسباران»، همایش ملی هنر، فرهنگ، تاریخ و تولید فرش دست‌باف ایران و جهان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

● خالقی، موسی‌الرضا (۱۳۹۰) ***بررسی ویژگی‌های تاریخی، فرهنگی و هنری گلیم‌های سوزنی منطقهٔ کرمان و آذربایجان***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر تهران.

● خالقی، موسی‌الرضا (۱۳۹۲) «بررسی طرح و نقش در گلیم ورنی‌های منطقهٔ آذربایجان»، ***کتاب ماه هنر***، (۱۷۶)، ۹۶ ـ ۱۰۳.

● رستمی، فریده (۱۳۹۷) ***تحلیل فرمی نقش‌مایه‌های ورنی‌های عشایر آذربایجان شرقی***، پایان‌نامهٔ ارشد، دانشگاه سوره، تهران.

● رضالو، رضا؛ آیرملو، یحیی؛ پورکریمی، پرویز (۱۳۹۶) «مطالعهٔ نقوش نمادین طلب باران و مفاهیم آن در ورنی‌های مغان»، ***هنرهای حوزهٔ کاسپین***، (۱)، ۱۳۳ ـ ۱۵۳.

● زارعی، محمدرضا (۱۳۹۰) ***طراحی و ساخت آثار سرامیکی کاربردی در دکوراسیون داخلی با استفاده از طرح‌ها و نقوش گلیم شاهسون***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اصفهان.

● زاهدی، نازگل (۱۳۹۳) ***کاربرد طرح‌ها و نقوش دست‌بافته‌های شاهسون در زندگی روزمرهٔ شهری***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی.

● سعادتی، رها؛ حسامی، منصور؛ موسوی لر، اشرف السادات؛ افهمی، رضا (۱۴۰۰) «تحلیل تقابل‌های دوگانه در ساختار ورنی‌های عشایر شاهسون دشت مغان (مطالعه موردی زیراندازها)»، ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، ۶(۲)، ۱۱۴-۱۲۷.

● _____ (۱۴۰۰) ***تحلیل ساختارگرایانه ورنی‌های دشت مغان***، رسالهٔ دکتری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا(س).

● سلیمی، هاجر (۱۳۹۴) ***مطالعه و بررسی تطبیقی نقوش حیوانی دست‌بافته‌های عشایری ایل شاهسون و ایل قشقایی (گلیم‌های یک‌رو)***، پایان‌نامهٔ ارشد، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه سمنان.

● صادق‌پوری، الهام (۱۳۹۵) «بررسی ظاهری و مفهومی نقش‌مایه‌های حاشیه‌ای متداول در گلیم‌بافت‌های استان اردبیل»، ***پژوهش هنر***، (۱۲)۶، ۱ ـ ۱۲.

● صالحی، علی (۱۳۸۱) «نقوش در وَرنی»، ***کتاب هنر ماه***، (۴۵ و ۴۶)، ۱۴۰ ـ ۱۴۲.

● صانعی، طیبه (۱۳۹۵) ***مطالعهٔ موتیف‌های گلیم عشایر شاهسون و ایل قشقایی***، پایان‌نامهٔ ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی.

● صباحی، طاهر (۱۳۹۷) ***شاهسون مروری بر دست‌بافته‌های عشایر شاهسون***، ترجمهٔ نازیلا دریایی، تهران: ویژه نشر.
● عبادی، فاطمه (۱۳۹۷) ***نمادشناسی نقوش و اشکال هندسی و حیوانی در وَرنی‌های منطقهٔ ارسباران ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا.
● عبادی، فاطمه (۱۴۰۰) ***نمادها و نگاره‌ها در نقوش ورنی‌های منطقهٔ ارسباران ایران***، تهران: ندای کارآفرین.
● عبداللهی، آمنه (۱۳۹۳) «راهبردهای گسترش و فعال‌سازی صنایع روستایی؛ مطالعهٔ موردی: صنایع‌دستی ایل قره‌داغ (ارسباران) ورنی‌بافی»، ***تعاون و روستا***، (۲۱)، ۲۵ ـ ۵۱.
● عزت‌اللهی نژاد، طیبه (۱۳۹۳) «گردونهٔ مهر نمادی مقدس و خوش‌یمن در سوماک‌های آذربایجان»، ***هنرپژوه***،(۴)، ۲ ـ ۹.
● عزیزی زنگیر، مرتضی (۱۳۷۶) ***بررسی نقش و نگار در قالیچه و گلیم منطقهٔ گرمی مغان***، پایان‌نامهٔ کارشناسی، دانشگاه تهران.
● فدایی، مریم (۱۳۹۰) «حفظ اصالت فرهنگی با نقش و طرح ورنی‌بافی»، ***کتاب ماه هنر***، (۱۵۶)، ۱۴۴ ـ ۱۲۰.
● قانی، افسانه (۱۳۹۰) «نقش‌مایهٔ طاووس در دست‌بافته‌های گلیمی اقوام شاهسون و قشقایی»، گلجام، (۲۰)، ۷ ـ ۲۰.
● قلی‌پور، شیرین (۱۳۸۹) ***بررسی عناصر تصویری وَرنی عشایر شاهسون اردبیل تصویرسازی شهر اردبیل***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
● کاظم پور، مهدی (۱۳۹۸) «مطالعهٔ ابزارآلات ورنی‌بافی روستایی آذربایجان در دورهٔ صفویه بر اساس مطالعهٔ موردی، نقوش سنگ‌مزارهای گورستان آس کلیبر»، ***گلجام***،(۳۵)، ۱۲۹-۱۵۷.
● کاظمی، فهمیده (۱۳۸۳) ***بررسی طرح و رنگ‌آمیزی گلیم‌های شاهسون***، پایان‌نامهٔ کارشناسی، دانشگاه علم و هنر یزد.
● کوهستانی، حسین؛ دشتی، قادر (۱۳۸۳) «تحلیل اقتصادی ـ اجتماعی تولید و بازار ورنی در مناطق عشایری ارسباران با تأکید بر شرایط بعد از اسکان، مقاله‌های همایش‌های ایران»، ***ذخایر انقلاب، ویژهٔ همایش ساماندهی عشایر ایران***، ۷۳ ـ ۷۶.
● محمدی، سیمین (۱۳۹۴) «بررسی ساختار طرح و نقش از منظر زیبایی‌شناسی در ورنی اردبیل»، همایش ملی فرش دست‌بافت خراسان جنوبی.
● _____ (۱۳۹۵) ***مطالعهٔ تطبیقی طرح، نقش و رنگ در آثار ورنی مناطق اردبیل و قفقاز طی سه دههٔ اخیر و ارائهٔ یک اثر مبتنی بر مطالعات***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
● محمودی، فتانه؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۷) «بررسی تطبیقی نقوش دست‌بافته‌های ایل شاهسون و قفقاز»، ***گلجام***، ۴(۱۱)، ۲۵ ـ ۴۰.
● ملجایی، زهرا؛ اکبری، فاطمه (۱۳۹۱) «بررسی محمل‌های نمادین و ساختارهای طرح‌های ورنی ایل ارسباران»، ***هنرهای تجسمی نقش‌مایه***، ۵(۱۳)، ۴۵ ـ ۵۴.
● مولوی تبریزی، مهدخت (۱۳۷۳) ***بررسی و آسیب‌شناسی و مرمت و احیا گلیم شاهسون***، پایان‌نامهٔ کارشناسی، پردیس اصفهان.
● میزبان، هاجر (۱۳۸۲) ***بررسی نقوش ورنی عشایر شاهسون***، پایان‌نامهٔ کارشناسی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
● هال، آلستر (۱۳۷۸) ***گلیم‌های ایرانی***، ترجمهٔ کرامت‌اله افسر، تهران: فرهنگسرا.
● هدایتی، محمود محمد و شبنم احمدی (۱۳۸۹) ***دل‌بافته‌های عشایر مستندنگاری وَرنی***، اردبیل: اداره کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری،
● یاوری، حسین (۱۳۷۴) «نگرشی بر سوماک ورنی (زیرانداز سنتی عشایر و روستاییان استان‌های آذربایجان شرقی و اردبیل با شهرت جهانی) همراه با بررسی امکانات بالقوه تولیدی و ظرفیت‌های صادراتی و بررسی مسائل و مشکلات، راه‌حل‌ها و پیشنهادات»، مجموعه مقالات سمینار شناخت استعدادهای بازرگانی ـ اقتصادی آذربایجان، ۳۴۵ ـ ۳۵۲.

References:

●Abdolahi, A. (2014). "Strategies for expanding and activating rural industries Case study: Handicrafts of Qara Dagh tribe (Arsbaran) Varni Bafi". ***Journal of Taavon& Rosta***, (21), 25- 51, (Text in Persian).

●Ahmadi Maleki, R. (2007). "Varni". ***Journal of Roshde Amozeshe Honar***, (4), 50_ 54, (Text in Persian).

●Amin ghafari, R. (2013). ***The symbol of the Shahsavan tribe hand woven of Ardebil***(Master Thesis). University of Science and Arts of Yazd, (Text in Persian).

●Aryanfar, S. (2003). ***The symbolic study of the motifs of Shahsavan tribe rugs***, (BA Thesis). Sooreh University, (Text in Persian).

●Asadi, S. (2018). ***The study of the form and content of the motifs used in the Shahsavan saltbag***(Master Thesis). University of Science and Arts of Yazd, (Text in Persian).

●Ashrafi, A., Panahi, A., & Rostami, H. (2012). ***Studying customs, culture, art and clothing of the Shahsavan tribe*** (BA Thesis). Shariati Technical and Vocational College, (Text in Persian).

●Ashrafpoor, A. (2012). ***Vernibafi documentary***. Administration of Cultural Heritage of East Azarbaijan Province, (Text in Persian).

●Azizi Zangir, M. (1997). ***Studying motifs of carpet and kilim in region of Germi Moghan*** (BA Thesis). University of Tehran, (Text in Persian).

●Babaee, S. Samanian, S. (2021). "Studying master's theses in the field of handicrafts of the University of Arts based on the approved regulations of the university; Case study: Theses reviewed from October 2011 to October 2016". ***Journal of Visual& Applied Ar***ts, (31), (Text in Persian).

●Behafarin, F. Norouzi, S. (2011). ***Recognition of the technical and artistic characteristics of East Azerbaijan Varni and the current state of Varni in the provinc***, Education and Research Unit of East Azarbaijan Broadcasting, (Text in Persian).

●Ebadi, F. (2021). ***Symbols and images in the Varni motifs of Arsbaran region of Iran***, Tehran: Nedaye Karafarin ,(Text in Persian).

●Ebadi, F. (2018). ***Symbolism of geometric and animal shapes and designs in Varni weaving in the Arasbaran region of Iran*** (Master's thesis). Alzahra University, (Text in Persian).

●Egharloo, Siamak. Hadi Abozari and Mahdi Keshavarz Afshar. (2017). "A comparative study on the origin and variety of motifs in shahsavan salt bags and Caucasian textiles". ***Journal of History Culture and Art Research***, (6), 255- 265.

●Ezatollahinezhad, T. (2014). "Swastika a sacred and auspicious symbol in the sumaks of Azerbaijan". ***Journal of Honar pajoh***, (4), 2- 9, (Text in Persian).

●Fadaei, M. (2011). "Preservation of cultural authenticity with motif and design of Varnibafi". Journal of Ketabheh Mah-e Hona, (156), 120- 144, (Text in Persian).

●Ghani, A. (2012). "Peacock Motifs on Hand-woven Kilims of Qashqai and Shahsavan Tribes". ***Journal of Goljaam***, (20), 7-20, (Text in Persian).

●Gholipour, sh. (2010). ***Analysis of Visual Elements of Shahsavan Ardabil Nomadic Varni***(Master's thesis). University of Tehran, (Text in Persian).

●Hajiloo, F. Amirghasemi, M. (2012). "Moifs of life's Arsbaran tribe in a rug called Varni". ***Iranian journal of anthropological Research***, (2), 149- 166, (Text in Persian).

●Hajiloo, F. (2011). " Arsbaran tribe's Varni ". ***National conference on art, culture, history and production of handmade carpets of Iran and the World***. Islamic Azad University Najafabad Branch, (Text in Persian).

●Hedayati, M.M., & Ahmadi, Sh. (2010). ***Woven nomads: Verni's documentary***, Ardebil: Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization of Ardabil Province, (Text in Persian).

●Hull, A. (1993). ***Kilim: The complete guide: History, pattern, technique identificatio***n, London: Thames and Hudson.

●Izadi.jeiran, A. (2015). "Varni Market: Social Biography of Weavings from Lumah-Darah to Tehran". ***Sociological Journal Of Art And Literature***, (1), 41- 61, (Text in Persian).

●Izadi.jeiran, A. (2012). ***The embodiment of culture in art: Ethnography of Karadaq Azerbaijan varnies***(Doctoral dissertation). University of Tehran, (Text in Persian).

●Jadid Mughanlou, Sh. (2015). ***Varni***, Ardebil: Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization of Ardebil Province, (Text in Persian).

●Jadid Mughanlou, Sh. (2010). ***Handicrafts of Shahsavan tribe***, Ardebil: University of Mohaghegh Ardebili, (Text in Persian).

●Jahani, M. Choobdari, L. (2015). "A comparative study of Kurgani stripes' pattern in the kilim of Shahsavan tribe and the Kilim of Sedentary people of Ardebil province in the late Qajar time". ***Journal of Motaleat-e Tatbighi-e Honar***, (9), 79 _ 93, (Text in Persian).

●Kazemi, F. (2004). ***Studying design and color of Shahsavan's kilims***(BA thesis). University of Science and Arts of Yazd, (Text in Persian).

●Kazempour, M. (2019). "Study of Azerbaijan village carpet tools in the Safavid period: The case study of Ass Gravestone in Kaleybar city". ***Journal of Goljaam***, (35), 129-157, (Text in Persian).

●Khaleghi.M.R (2013). "Studing designs and motifs in carpets of the Azerbaijan region". ***Journal of Ketabheh Mah-e Honar***, (176), 96- 103, (Text in Persian).

●Khaleghi,M.R .(2011). ***Analyzing features of historical, culture and artistic needle kilims region kerman and azarbaijan***(Master's thesis). University of Art, (Text in Persian).

●Kohestani, H.,& Dadshti, Gh. (2004). "Socio-economic analysis of varni production and market in

nomadic areas of Arsbaran with emphasis on resettlement conditions". ***Articles of Iranian conferences, Nomadic Quarterly, Reserves of the Scientific and Cultural Revolution, special for the organizing conference of Iranian Nomad***, 73-76, (Text in Persian).

●Mahmoudi F.,& Shayesteh-far M. (2009)."The comparative study of motifs in Shahsavan and Caucasus's Carpets". ***Journal of Goljaam***, (11), 25-40, (Text in Persian).

●Maljaei, Z.,& Akbari, F. (2012). "Studying symbolic elements and structures of Arasbaran tribe of Varnier designs". ***Journal of Honarhaye tajasomi naghshmaye***, (13), 45-54, (Text in Persian).

●Mizban, H. (2003). ***Studying Varni s motif of Shahsavan noma***d (BA thesis). University of Tehran, (Text in Persian).

●Mohammadi, S. (2017). ***The comparative study of design, figure and the color in Varni weaving works of Ardabil and Caucasus area during last three decades along with providing a pattern based on studies*** (Master's thesis). Tabriz Islamic Art University, (Text in Persian).

●Mohammadi, S. (2015). "S***tudying design and motif from an aesthetic perspective in Ardebil Varni". National Conference Handmade Carpet of South Khorasan***, (Text in Persian).

●Molavi tabrizi, M. (1994). ***Studying and pathology and restoration of Shahsavan kilim*** (BA thesis). Art University of Isfahan, (Text in Persian).

●Rezaloo, R., Ayremlou, Y.,& Purkarimi, P. (2019). "Study of the seeking rain symbolic designs and its concepts on the Moghan's Varnies". ***Journal of Mutaliat-i Hunar-I Bumi***, (1), 203-223, (Text in Persian).

●Rostami, F. (2018). ***Form analyzing of the motifs of the nomad of East Azerbaijan`s varni*** (Master's thesis). Sooreh University, (Text in Persian).

● Saadati, R., Hesami, M., Mosavilar, A., &Afhami, R. (2021). "Analysis of binary oppositions in the structure of Varnies of Shahsavan nomads in Moghan plain: The case study of rugs". Journal of Scholarly ***Journal of Theoretical Principles of Visual Arts***, (6), 114 – 127, (Text in Persian).

●_____ (2021). ***Structure analysis of moghan plain Varn***i (Doctoral dissertation). Alzahra university, (Text in Persian).

●Sabahi, T. (2018). ***Shahsavan; shahsavan hand- woven carpets and textiles at a glance***, Tehran: Vijeh nashr, (Text in Persian).

●Sadeghpouri, E. (2017). "Facial and conceptual examination of margin drawings in Ardabil province Kilim weavings". ***Journal of SciJPH***, 6 (12), 1-12, (Text in Persian).

●Salehi, A. (2002). "Motifss in Varni". ***Journal of Ketabheh Mah-e Honar***, (45-46), 140- 14, (Text in Persian)..

●Salimi, H. (2015). ***Comoarative study of animal motifs in kilims of Qashgai and Shahsavan***(Master's thesis). Semnan University (Text in Persian).

●Sanei, T. (2016). ***A comparison of motifs of rugs of Shahsavan monads and Qashqai tribe*** (Master's thesis). Islamic Azad University, (Text in Persian).

●Tanavoli, P. (1985). ***Shahsavan Iranian rugs and textiles***. Rizzoli.

●Wertime, John T. (1998). ***Sumak bags of Northwest Persian and Trancaucasia***. Laurence King.

●Yavari, H. (1995). " A perspective on Varni (the traditional rugs of nomads and villagers of East Azarbaijan and Ardabil provinces with world fame) along with the review of potential production facilities and export capacities and review of issues and problems, solutions and suggestions". ***Collection of articles of the seminar on recognition of business-economic talents of Azerbaijan***, 352-345, (Text in Persian).

●Zahedi, N. (2014). ***Application of designs and motifs hand woven by shahsavan in urban everyday life***(Master's thesis). Islamic Azad University, (Text in Persian).

●Zarei, M.R. (2011). ***Designand manufacture ofceramicartininterior decorationwith the shahsavan rugs motifs and designs*** (Master's thesis). Art University of Isfahan, (Text in Persian).

پژوهشنامه گرافیک نقاش

روایتگری تصاویر شهادت امام حسین(ع) در نسخه‌های چاپ سنگی (اسرارالشهاده، طوفان‌البکاء، وسیلةالنجات)*

چکیده

ذکر وقایع عاشورا به‌صورت مکتوب و مصور در ایران، به‌واسطهٔ چاپ سنگی نسخه‌ها گسترش بیشتری یافت و آثار بدیعی در حوزهٔ تصویر به‌خصوص در عصر قاجار شکل گرفت. این پژوهش نیز سعی دارد نگاره‌های شهادت امام حسین(ع)و مواجهه شمر را در سه نسخهٔ مصور چاپ سنگی متقدم و تاریخ‌دار از کتاب‌های طوفان البکاء(۱۲۷۰ق)، وسیلة النجات(۱۲۸۴ق) و اسرار الشهاده(۱۲۶۸ق) موجود در کتابخانهٔ ملی ارزیابی کند. اهداف این پژوهش، واکاوی مضمونی و تجسمی تصاویر مربوطه در سه نسخهٔ مدنظر است. پرسش‌ها بدین قرار است:

نگاره‌های این نسخه‌ها چگونه مفاهیم و روایات اسلامی مرتبط به شهادت امام حسین(ع) را به تصویر کشیدند؟

این تصاویر، چه ویژگی‌های تجسمی را در بیان صحنهٔ شهادت امام حسین(ع) در نسخه‌های مدنظر نشان می‌دهند؟

نتایج حاصل از این پژوهش که به روش کیفی و به‌شیوهٔ توصیفی تحلیلی و از نوع اسنادی صورت گرفته است، اشاره به شاخصه‌های تجسمی و روایت‌های اسلامی نقل شده دربارهٔ تصاویر شهادت امام حسین(ع) دارد که برخی از آن‌ها دارای اعتبار بوده و بعضی دیگر، برگرفته از باورهای عامه در دوران قاجار، تصویرسازی ذهنی طراحان یا روایت‌های نامعتبر است. در نگاره‌ها برای متجلی‌کردن روایت‌های مربوط به شهادت و ایثار از شیوه‌های مختلف تجسمی، استفاده شده است که هم‌راستا با باورها و مفاهیم شیعی نیز بوده و مضامین هر واقعه را با توجه به شیوهٔ طراحی، پوشش و ادوات، چهره‌پردازی، ساختار و ترکیب‌بندی مختص به آن مطرح کرده است.

واژه‌های کلیدی: چاپ سنگی مصور، شهادت امام حسین(ع)، وسیلة النجات، طوفان البکاء، اسرار الشهاده.

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری فاطمه عسگری با عنوان: «تبیین ویژگی‌های بصری حماسه دینی امام حسین(ع) در نسخ چاپ سنگی نفیس قاجاری» است.

فاطمه عسگری
دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
f.g.g.asgari@chmail.ir

مهناز شایسته فر
دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
shayesteh@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۸-۱۱

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41426.1143

مقدمه

حماسهٔ عاشورا یکی از وقایع مهم تاریخ اسلام، به‌صورت مکتوب و مصور به دست افراد مختلف طی گذشت قرن‌ها بازگو شده است. ذاکرین، مداحان، تعزیه سرایان و... در مراسم‌ها و آیین‌های عاشورایی از مکتوبات و مقاتل مختلف استفاده می‌کردند. مکتوبات مربوط به عاشورا در عصر قاجار به‌واسطهٔ ورود صنعت چاپ به ایران، گسترش زیادی یافت و آثار ارزشمندی در زمینهٔ مذهبی در اختیار عموم مردم قرار گرفت. در بین کتاب‌های مذهبی چاپ سنگی، توجه به واقعهٔ عاشورا و مصیبت کربلا بیش‌ترین کتاب‌ها را شامل می‌شد. تصویرگران کتب مذهبی نیز نقش مهمی را در پرداخت نقل‌های عاشورایی داشتند و با شیوه‌های مختلف تجسمی، از شرح عاشورا، نگاه ملموس و تصویری را به مخاطبان منتقل می‌کردند. حضور این نسخ، در میان فرهنگ عامهٔ مردم، تصویرسازی‌های ملهم از باورهای اعتقادی و مذهبی را مطرح می‌کرد که در شکل‌گیری شیوه‌ای منحصربه‌فرد در طراحی چاپ سنگی تأثیرگذار بوده است.

با استناد منابع روایی می‌توان نقل‌های تصویری در صحنه‌های شاخص این نسخه‌های چاپ سنگی را مطالعه کرد و آن‌ها را شرح و بسط داد. البته در این میان، برخی از تصاویر، بر طبق روایات جعلی یا باورهای عامه از حادثهٔ عاشورا مصور شدند که اغلب نقل‌های رایج در کتب صفوی و قاجاری را مطرح می‌کنند.

«روایت، مصدر «روی، یروی» در اصل به معنای حمل‌کردن و یا آنچه که خود متعلق حمل واقع می‌شود اما کلمهٔ روایت در مفهوم ثانویهٔ خود به سخن و کلام نیز اطلاق شده است؛ چرا که سخن و کلام می‌تواند از طریق نقل‌شدن به دیگران انتقال یابد و از این جهت به ناقل سخن نیز «راوی» گویند.» (منبع: **URL1**) آنچه در اینجا مدنظر است، روایات اسلامی شاخصی است که اشاره به سخنان و نقل‌هایی به‌صورت مکتوب دارد که از راویان معتبر در طول تاریخ اسلام به دست ما رسیده است و یکی از منابع مطالعاتی این تحقیق نیز شمرده می‌شود. برای آنکه از وقایع عاشورا درک بهتری داشته باشیم باید به روایتگران با درایت و صادق مراجعه کنیم. روایت‌های معتبر عاشورایی بدون هرگونه سوگیری و اعتنا به نقل‌قول‌های عامیانه، زمینهٔ روشنگری را مهیا می‌کنند. این منابع، نه تنها برای نویسندگان و شاعران بلکه برای هنرمندان عرصهٔ عاشورایی نیز بسیار ارزنده و کاربردی است. این پژوهش نیز با هدف ارزیابی تصاویر و با نگاه تجسمی و روایی، روایتگری تجسمی صحنه‌های شهادت امام حسین(ع) به دست شمر در سه نسخهٔ متقدم از اسرار الشهاده (۱۲۶۸ق)، وسیله النجات (۱۲۸۴ق) و طوفان البکاء (۱۲۷۰ق) را بررسی می‌کند. با نگاه به این تصاویر بسیاری از شاخصه‌های تجسمی و روایی بازشناسی می‌شود و درک بهتری از بیان مضمونی هنر و باورهای شیعی به مخاطب نشان داده می‌شود.

پیشینه

با نگاه به پژوهش‌های دیگر در راستای تصویرسازی چاپ سنگی قاجار، عاشورا و روایات اسلامی در باب موضوع شهادت امام حسین(ع) به برخی تحقیقات می‌توان رسید. از جمله موارد پیش رو:

مقاله‌هایی با عنوان «رویکرد احساسی- عاطفی به واقعهٔ عاشورا در ایران، از صفویه تا مشروطه» از حسین مفتخری و محسن رنجبر که به مطالعه و جریان‌شناسی تاریخی مهم‌ترین و مشهورترین قرائت از واقعهٔ عاشورا یعنی قرائت سوگوارانه و احساسی، عاطفی از دوران صفویه تا مشروطه پرداخته است. در این مقاله، مهم‌ترین ویژگی‌ها، زمینه‌ها و عوامل ترویج آن بررسی می‌شود.

«پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجار» به کوشش زهرا علیزاده که رابطهٔ هنر و سیاست را تحلیل می‌کند، به تعاملات سیاست و هنر در قالب حمایت‌های دربار توجه کرده است.

«بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور قاجار» از عبدالمجید حسینی‌راد و زهرا خوان سالار به ثبت رسیده است که به خصوصیات و جلوه‌های تصویری این نسخه‌ها، به لحاظ ریشه‌یابی تصاویر و ارتباط این نگاره‌ها با کتاب‌آرایی توجه می‌کند.

«تجلی عاشورا در تصویرسازی‌های کتاب چاپ سنگی تحفه‌الذاکرین» از فاطمه عسگری، ویژگی‌های تصویری این نسخه را در چندین تصویر تحلیل می‌کند.

«بررسی فرشته‌نگاری در نسخه‌های چاپ سنگی کتاب تحفه‌المجالس» نوشته مریم یغماییان که نسخه‌های چاپ سنگی تحفه‌المجالس موجود در کتابخانه‌های تهران را بیان کرده است، همچنین انواع متفاوت فرشتگان حاضر در این کتب را مطالعه کرده است.

«زیباشناسی نسخهٔ چاپ سنگی روضه‌المجاهدین/ مختارنامه- کتابخانه تبریز» از مریم متفکر آزاد، به عناصر بصری رایج در این نسخه‌های چاپ سنگی و زیباشناسی تصویری آن توجه کرده است. توجه به ویژگی‌های موضوعی و ساختاری از جمله مطالعات این مقاله است.

«بررسی تطبیقی تصاویر جنیان حاضر در کربلا در کتب چاپ سنگی عصر ناصری با روایات اسلامی» از مصطفی لعل شاطری، هادی وکیلی، علی ناظمیان فرد به ثبت رسیده که به مطالعهٔ روایات دربارهٔ جنیان و حضور آنان در کربلا توجه دارد و اینکه تا چه میزان تصاویر جنیان موجود در کتب چاپ سنگی با روایات اسلامی منطبق بوده است.

کتاب‌هایی با عنوان چهل طوفان از علی بوذری در سال ۱۳۹۰ چاپ شده است. در این کتاب پژوهشگر تصاویر چاپ سنگی طوفان البکاء را معرفی و جمع‌آوری کرده است، اما تحلیل تصاویر آن بسیار مختصر و کلی است؛ همچنین کتاب تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی نوشتهٔ اولریش مارزلف و ترجمهٔ شهروز مهاجر به سال ۱۳۹۰ چاپ شده است. این کتاب، نسخه‌های مصور موجود را در چند صفحه معرفی می‌کند، اما تحلیل تصویری کتب چاپ سنگی به طور مختصر انجام شده و دربارهٔ هر یک از کتب، ارزیابی صورت نگرفته است. طبق یافته‌های این پژوهش، محل نگهداری برخی از نسخه‌ها، علاوه بر آنچه در این کتاب ذکر شده در کتابخانه‌های دیگر ایران نیز موجود است.

در پایان‌نامه‌هایی با عناوین «تحلیل نگاره‌های سوگواری در آثار چاپ سنگی» که در مقطع ارشد به سال ۱۳۹۶ به قلم حدیثه صادقی انجام شده است، نگاره‌های سوگواری و ریشه‌یابی نقوش و تأثیر سنت‌های فرهنگ و هنر ایران، مطالعه شده است. «شخصیت‌های روایی سه نسخه از مختارنامه چاپ سنگی دورهٔ قاجار» از فهیمه بیگی، مقطع کارشناسی‌ارشد در سال ۱۳۹۵ به ثبت رسیده است؛ همچنین در پایان‌نامهٔ دیگری با عنوان «ویژگی‌های بارز سبک‌شناختی در آثار عاشورایی علی‌قلی خویی» از محبوبه صدیقیان به سال ۱۳۹۴ درج شده است که ویژگی‌های فرمی و سبک‌شناختی خویی در کتب حمله حیدری و اسرارالشهاده به بررسی می‌پردازد.

با مطالعهٔ صورت‌گرفته در پژوهش‌های قبلی، مشخص شد که با موضوع و عنوان صحنهٔ شهادت امام حسین(ع) در راستای بیان روایات اسلامی مندرج در نسخه‌های چاپ سنگی اسرار الشهاده، وسیله النجات و طوفان البکاء حتی هر یک از نسخه‌ها به‌صورت مجزا، تحقیقی صورت نگرفته است. به‌خصوص آنکه دربارهٔ نگاره‌های کتاب مصور وسیله النجات تحقیق و کنکاشی ثبت نشده است؛ اما پژوهش حاضر سعی دارد روایت‌نگاری‌های تصاویر شاخص نسخه‌های ذکر شده را ارزیابی و به یکی از مهم‌ترین تصاویر هنرهای مذهبی در قالب تصویرپردازی کتاب‌های دینی توجه کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، به روش کیفی و شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی، از نوع اسنادی انجام شده است. این تحقیق، نگاره‌های اصلی شهادت امام حسین(ع) را با نگاه به روایت‌های اسلامی و ارزیابی تجسمی این تصاویر، مضامین و ترجمان تصویری قدیمی‌ترین نسخه‌های مصور چاپ سنگی تاریخ‌دار موجود از سه عنوان کتاب محفوظ در کتابخانهٔ ملی را مطالعه کرده است. تحلیل تصاویر بر اساس ۲ تصویر از کتاب اسرار الشهاده (۱۲۸۸ق)، ۱ تصویر از کتاب‌های طوفان البکاء (۱۲۷۰ق) و ۱ تصویر از کتاب وسیله النجات (۱۲۸۴ق) انجام شده است.

جهت دستیابی شرح وقایع مربوط و همچنین ازدیاد منابع تاریخی و حدیثی، به برخی منابع ذکرشده به دلیل قدمت، اعتبار، جامعیت و پیوستگی مراجعهٔ بیشتری شده است؛ مانند اخبار الطوال دینوری، تاریخ طبری، الفتوح‌ابن‌اعثم، امالی شیخ صدوق، الارشاد شیخ مفید و اعلام الوردی طبرسی.

پژوهش پیش رو، رویکرد حدیث‌شناسی را در نگاره‌ها مطرح نمی‌کند، بلکه به این نکته توجه دارد که نگاره‌ها چگونه مضامین مربوط در منابع مختلف مکتوب را مجسم کرده و از چه روش‌هایِ تصویری برای متجلی‌کردن شهادت سالار شهیدان بهره برده‌اند.

نسخهٔ چاپ سنگی اسرار الشهاده ۱۲۶۸ق

نام دیگر استنادی کتاب اسرار الشهاده، دیوان سرباز است که قریب بر ۵۰۰۰ بیت دارد. دیوان مراثی سرباز بروجردی دارای ده مجلس است و قسمت اعظم کتاب به واقعهٔ عاشورا و مراثی امام حسین(ع) تعلق دارد. قدیمی‌ترین نسخهٔ مصور تاریخ‌دار ثبت‌شده از کتاب اسرار الشهاده، مربوط به سال۱۲۶۸ق است. اولریش مارزلف، از پژوهشگران برجستهٔ چاپ سنگی، از این نسخه در کتابخانهٔ ملی پروس در برلین، بخش شرق‌شناسی آکادمی روسیه در سنت پترزبورگ، مجموعهٔ خصوصی و کتابخانهٔ ملی تهران یاد می‌کند. نسخهٔ سال ۱۲۶۸ق به غیر از کتیبه‌نگاری سرلوح‌ها، حاوی ۷۱ صحنهٔ مصور است که در بین سایر نسخه‌ها این کتاب در کتابخانهٔ ملی دارای بیشترین تصویر و متقدم‌ترین نسخهٔ موجود آن در این مرکز اسناد (فقط یک نسخه) است. (جدول ۱)

کتاب حاضر، یکی از پر تصویرترین کتاب‌های مصور با موضوع عاشورا است که تعداد زیادی از تصاویر آن مستقیماً مرتبط به حادثهٔ کربلا یا وقایع پیرامونی این واقعهٔ عظیم است. اگرچه اسرار الشهاده ۱۲۶۸ق زندگی ائمه(ع) را شرح داده است، اغلب تصاویر آن به

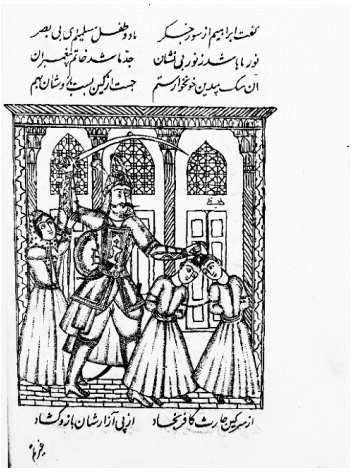
روایت‌های مصور قبل، حین و بعد از عاشورا اشاره دارد. تیر خوردن و حالات مختلف ایشان، لحظاتی قبل یا هنگام شهادت، در ۵ مجلس طراحی شده است[1] و دو تصویر از آنها مواجهه امام حسین(ع) با شمر را در نمای دور و نزدیک نشان می‌دهد.

نمونه مشابه نسخهٔ ۱۲۶۸ق با اوراق ناقص در کتابخانهٔ آستان مقدس رضوی نگهداری می‌شود، اما نسخهٔ موجود در کتابخانهٔ ملی کامل‌تر است. اغلب نسخه‌های اسرارالشهاده از اولین نسخهٔ تاریخ‌دار (۱۲۶۸ق) موجود در کتابخانهٔ ملی و آستان قدس رضوی تقلید خام‌دستانه‌ای داشته‌اند. در آرشیو کتابخانهٔ ملی، نام تصویرگر این نسخهٔ مصور قید نشده است، در حالی که بنا بر دو دلیل مهم نام تصویرگر این کتاب علی‌قلی خویی است. به گفتهٔ اولریش مارزلف در کتاب تصویرسازی داستانی، تصویرگر نسخهٔ سال ۱۲۶۸ق موجود در مجموعهٔ خصوصی و کتابخانهٔ ملی، علی‌قلی خویی است (مارزلف، ۱۳۹۸: ۲۸۸ و۲۸۹) که با نسخهٔ همان سال، محفوظ در کتابخانهٔ ملی، کلیشهٔ مشابهی دارد. نکتهٔ مهم‌تر آنکه در دو نگارهٔ این کتاب، درون فضای تصویر، راقمهٔ علی‌قلی خویی دیده می‌شود که از نگاه ثبت‌کنندهٔ مشخصات کتابخانهٔ ملی پوشیده مانده است. (تصاویر ۱و۲) با نگاه به کل تصاویر کتاب و هم‌خوانی سبک در مجموعهٔ تصاویر آن، مشخص می‌شود که طراح کل کتاب، یک هنرمند بوده است.

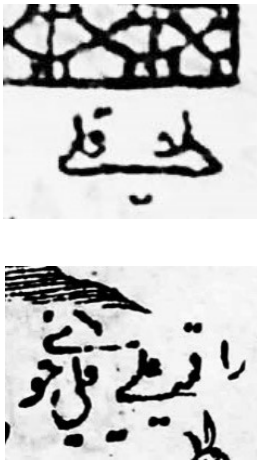
نسخهٔ چاپ سنگی طوفان البکاء۱۲۷۰ق

کتاب طوفان‌البکاء فی مقاتل‌الشهدا کتابی دربارهٔ سرگذشت و مصائب معصومین(ع)، با توجه به احادیث و روایات با نثر شیوا به نظم درآمده و در سال ۱۲۵۰ق تألیف آن به پایان رسیده است. این کتاب دارای یک مقدمه و دوازده آتشکده و یک خاتمه است. هر آتشکده مشابه بخش به چندین شعله تقسیم شده و مقدمه شامل چهارده بند دربارهٔ مصیبت امام حسین(ع) است. طولانی‌ترین و مفصل‌ترین آتشکدهٔ کتاب، آتشکدهٔ پنجم، مشتمل بر چهل شعله، دربارهٔ زندگی و شهادت امام حسین(ع) است که بیشترین تصویرسازی از میان تصاویر این کتاب را شامل می‌شود.

«کتاب طوفان‌البکاء نیز در نقاط مختلف ایران قریب به دو قرن در مکتب‌خانه‌ها و مدارس سنتی قدیم، جزء دروس اصلی تدریس می‌شد و بسیاری از وعاظ و ذاکرین اهل‌بیت عصمت و طهارت از آن بهرهٔ وافی می‌بردند.» (عسگری، ۱۳۹۴: ۷) طوفان‌البکاء، مصوران مختلفی داشت که برخی از آنها شهرت بیشتری دارند و تعدادی نیز هنرمندان ناشناسی هستند. به‌طور کلی این کتاب یکی از پرکاربردترین کتاب‌های مذهبی در دوران قاجار بود که به تعداد زیاد از آن به شیوهٔ چاپ سنگی تکثیر یافت و امروزه در کتابخانه‌های مختلف جهان نگهداری می‌شود. از این کتاب، ۲۵ نسخهٔ متعدد و متفاوت نگهداری می‌شود که از برخی، چندین نمونهٔ مشابه موجود است.



تصویر۱. اسرارالشهاده، ۱۲۶۸ق، بازیابی: ۵۳۶۱-۶- تصویرگر: علی‌قلی خویی، شهادت فرزندان مسلم و امضای تصویرگر (منبع: مخزن چاپ سنگی کتابخانهٔ ملی)



تصویر۲. اسرارالشهاده، ۱۲۶۸ق، بازیابی: ۵۳۶۱-۶، تصویرگر: علی‌قلی خویی، بخشی از تصویر شهادت امام حسین(ع)، امضای تصویرگر (منبع: مخزن چاپ سنگی کتابخانهٔ ملی)

متقدم‌ترین نسخهٔ مصور تاریخ‌دار موجود از طوفان البکاء در کتابخانهٔ ملی به سال ۱۲۷۰ق (یک نسخه) به رقم علی‌قلی خویی محفوظ است که به غیر از سرلوحه‌ها دارای ۳۷ تصویر است. (جدول ۱)
یک‌دست‌بودن شیوهٔ طراحی در اغلب تصاویر باعث شده است که به نظر آید تصویرگر بیشتر تصاویر آن علی‌قلی خویی باشد. به این نسخهٔ کتابخانهٔ ملی در کتاب تصویرسازی داستانی از اولریش مارزلف و چهل طوفان بوذری اشاره‌ای نشده و همچنین در مشخصات کتابخانهٔ ملی نام تصویرگر این نسخه ذکر نشده است، اما در دو صحنه، محاربهٔ حضرت علی(ع) با عمربن‌عبدو و دیگری محاربهٔ حضرت علی(ع) با مرحب (تصویر۳) رقم علی‌قلی خویی دیده می‌شود. در این میان نیز یک تصویر، صحنهٔ اصلی شهادت امام حسین(ع) در مواجهه با شمر را نشان می‌دهد و با داستان شهادت عبدالله‌بن‌الحسن تلفیق شده است و با سایر تصاویر این صحنه در نسخه‌های دیگر طوفان‌البکاء رقم عمل علی‌قلی خویی متفاوت است.

تصویر ۳. طوفان‌البکاء، ۱۲۷۰ق، بازیابی: ۲۶۵۹۱-۶، تصویرگر: علی‌قلی خویی، نبرد حضرت علی(ع) با مرحب (منبع: مخزن چاپ سنگی کتابخانهٔ ملی)

نسخهٔ چاپ سنگی وسیلة النجات ۱۲۸۴ق

چندین کتاب با عنوان وسیله‌النجات در سال‌های مختلف و از طریق نویسندگان گوناگون از جمله احمدبن‌محمد مهدی فاضل نراقی یا سید ابوالحسن موسوی اصفهانی دربارهٔ فقه تألیف شده، اما آنچه با این عنوان مدنظر پژوهش پیش رو است، کتابی به شیوهٔ مقتل‌نویسی، با موضوع رویدادهای واقعهٔ کربلا (۱۲۸۴ق) به قلم محمد حسین‌بن‌محمد رضا است. این کتاب به‌وسیلهٔ میرزا هادی و موسی‌بن‌مصنف[۲] تصویرسازی شده است که سه تصویر آن امضای میرزا هادی و یک تصویر، رقم موسی‌بن‌مصنف را دارد، همچنین در یک صحنه که مربوط به شهادت طفلان مسلم است، کتیبه‌ای کوچک در گوشهٔ صفحه بدون نام تصویرساز طراحی شده است. (جدول ۱)
اگرچه دو هنرمند، روی این کتاب کار کرده‌اند، سبک طراحی‌ها بسیار نزدیک به هم است. با وجود آنکه میرزا هادی یک دهه در عرصهٔ تصویرسازی چاپ سنگی فعال بود، آثار محدودی از وی به‌جا مانده است. قید شده که محل نگهداری نسخهٔ مصور وسیله‌النجات در موزهٔ بریتانیا لندن و مجموعهٔ خصوصی است (مارزلف، ۱۳۹۸: ۳۱۸)، اما طبق یافته‌های این تحقیق، مطابق همان سال و محل نشر، با استفاده از کلیشهٔ مشابه، نسخه‌های بیشتری ثبت شده است که در ایران نگهداری می‌شود. ۱۰نسخه با ۴ شمارهٔ بازیابی متفاوت و کلیشه‌های مشابه در مرکز اسناد کتابخانهٔ ملی به سال ۱۲۸۴ق، یک نسخه از همان سال و کلیشهٔ مشابه در کتابخانه آیت‌الله بروجردی و یک نسخه در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی موجود است. در این کتاب، یک صحنه واقعهٔ شهادت امام حسین(ع) و مواجهه شمر

تصویر۴. وسیلة‌النجات، ۱۲۸۴ق، بازیابی: ۶-۱۵۴۸۵، تصویرگر: میرزاهادی، محاربهٔ مسلم (منبع: مخزن چاپ سنگی کتابخانهٔ ملی)

عنوان	شمارهٔ بازیابی	تاریخ به قمری	تصویرگر	محل نشر	ناشر	کاتب	قطع به سانتی‌متر	خط
اسرار الشهاده	۶-۵۳۶۱	۱۲۶۸	علی‌قلی خویی	نامشخص	کارخانه میرزا علی اکبر	عبدالحسین بن حاجی ابراهیم	۱۷ × ۲۵	نستعلیق
طوفان البکاء	۶-۲۶۵۹۱	۱۲۷۰	علی‌قلی خویی	نامشخص	نامشخص	نامشخص	----	نسخ
وسیله النجات	۶-۱۵۴۸۵ ۶-۴۱۵۷	۱۲۸۴	میرزا هادی و موسی ابن مصنف	طهران	مطبع کربلایی محمد قلی، کربلایی محمد حسین طهرانی	درویش عبدالله ابوالقاسم خوانساری	۲۱×۳۴/۵	نسخ
	۲۰۹۱۲- ۶-۳۳۴۹۳	۱۲۸۴	میرزا هادی و موسی ابن مصنف	طهران	مطبع کربلای محمد قلی، کربلایی محمد حسین طهرانی	ابوالقاسم بن عبدالله خوانساری	۲۱ × ۳۶	نسخ

جدول۱. نسخه‌های چاپ سنگی مصور اسرارالشهاده، طوفان‌البکاء، وسیلة‌النجات محفوظ در کتابخانهٔ ملی (منبع: نگارندگان)

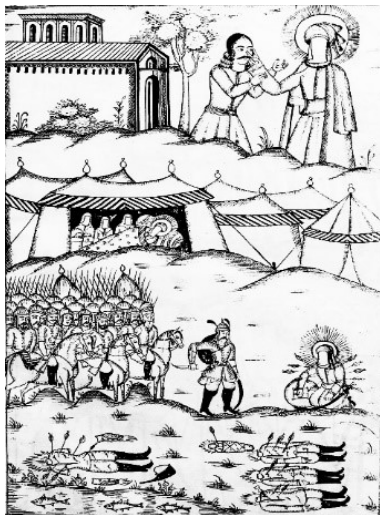
را روایت می‌کند که ویژگی‌های طراحی و تجسمی منحصربه‌خود را دارد.

بیان مضامین و ویژگی‌های تجسمی شهادت امام حسین(ع) در نگاره‌های نسخ مصور اسرار الشهاده ۱۲۶۸ق، طوفان البکاء ۱۲۷۰ق و وسیله النجات ۱۲۸۴ق از جمله وقایع مهمی که نویسندگان و تصویرگران، توجه ویژه‌ای به آن داشتند، مجلس شهادت امام حسین(ع) است. با مشاهدهٔ تصاویر نسخه‌های عاشورایی موجود در کتابخانهٔ ملی، مجلس امام حسین(ع) به طور ویژه پرداخت شده و اغلب از جزئیات بیشتر و نسبت بزرگ‌تر برخوردار است، البته عناوینی که برای این تصاویر در نظر گرفته می‌شد تا حدی متفاوت از موضوع آن‌ها، طراحی شدند؛ مانند آنکه برای صحنهٔ شهادت، عنوان محاربه ثبت شده است؛ به‌گونه‌ای که مشخص می‌شود عناوین را کاتبان درج کرده و طراحان، خیلی به عناوین پایبند نبودند و مستقل عمل می‌کردند. هنرمندان در بیان شرح و گسترش ماجرا در تصویر، از ذهن خلاق خود نیز به آن‌ها اضافه می‌کردند یا حتی حکایت‌هایی خارج از متن کتاب را در تصویر، طراحی می‌کردند. در بیان صحنهٔ شهادت امام حسین(ع) در تصاویر، روایت‌های مختلفی همراه این واقعه تصویر شده است، اما یکی از مهم‌ترین صحنه‌ها لحظهٔ یورش به امام حسین(ع)، بر زمین افتادن سالار شهیدان و نیز مواجهه با شمر است که تصویرگران به آن توجه کرده و این پژوهش نیز به آن پرداخته است.

۱. تجلی مضامین در نگاره‌ها

در بیان مضامین، آمده است که امام حسین(ع) پس از دفن طفل شیرخوار، برخاست و بر اسبش سوار شد، در برابر آنان ایستاد و خطبه‌ای خواند.[۳] «آن‌گاه امام(ع)، دشمن را به مبارزه خواند و هر که را با او جنگید، کشت. آنان میان او و خیمه‌اش حائل شدند و او فریاد زد: وای بر شما ای پیروان خاندان ابوسفیان! اگر دین ندارید و از روز قیامت نمی‌هراسید، در دنیای خود آزاده باشید... دشمن از هر سو به جنگ حسین(ع) آمد و به ایشان حمله کردند و امام حسین(ع) حملهٔ آن‌ها را پاسخ می‌داد. در این حال دنبال آب بود و هرگاه به سمت فرات می‌تاخت به او حمله می‌کردند و دوره‌اش می‌کردند.» (خوارزمی، ۱۳۸۸: ۱۶۳) در روایتی از ابومخنف آمده است که «هر کسی از سپاهیان عمربن‌سعد به‌سوی امام(ع) می‌رفت بازمی‌گشت و خوش نداشت که کشتن او و گناه بزرگ او را بر عهده بگیرد. «مالک‌بن‌نُسَیربَدّی کِندی» آمد و با شمشیر ضربه‌ای به سر ایشان زد و «بُرُنسی»[۴] که بر سر داشتند را پاره کرد. ضربه به سر رسید و خون جاری شد و برنس پر از خون شد. امام حسین(ع) فرمود: با دستت نه بخوری و نه بیاشامی و خدا تو را با ستمگران محشور کند. سپس آن برنس را انداخت عمامهٔ سیاه خود را که از جنس خز بود بر آن کلاه بست.» (ابومخنف، ۱۳۹۷: ۲۱۰؛ بلاذری، ۱۳۹۵: ۱۲۲).

در برخی منابع از آنچه بر سر امام حسین(ع)



تصویر۵. اسرارالشهاده، ۱۲۶۸ق، بازیابی: ۵۳۶۱-۶، تصویرگر: علی‌قلی خویی، شهادت امام حسین(ع) (منبع: مخزن چاپ سنگی کتابخانهٔ ملی)

تصویر۶. اسرارالشهاده، ۱۲۶۸ق، بازیابی: ۵۳۶۱-۶، تصویرگر: علی‌قلی خویی، شهادت امام حسین(ع)(جدال شمر با حضرت(ع) (منبع: مخزن چاپ سنگی کتابخانه ملی)

تصویر ۷. وسیلة‌النجات، ۱۲۸۴ق، بازیابی: ۱۵۴۸۵-۶، تصویرگر: میرزاهادی، شهادت امام حسین(ع) (منبع: مخزن چاپ سنگی کتابخانۀ ملی)

تصویر ۸. طوفان‌البکاء، ۱۲۷۰ق، بازیابی: ۲۶۵۹۱-۶، تصویرگر: علی‌قلی خویی، شهادت امام(ع) و عبدالله‌بن‌حسن (منبع: مخزن چاپ سنگی کتابخانۀ ملی)

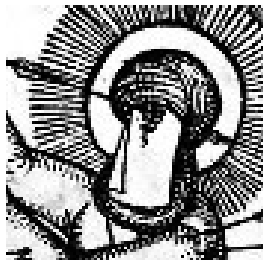
گذاشته شده بود «کلاه» خواندند از جمله طبری در تاریخ الامم، طبرسی در اعلام الوردی و شیخ مفید در الارشاد به این نکته اشاره می‌کند. در روایات از شیخ مفید آمده است: «هنگامی که حسین(ع) از مرکبش (مُسنّات) به جانب خیمۀ خویش بازگشت شمر و افرادش پیش آمدند. مالک‌بن‌نسر کندی، تندی کرد و به حسین(ع) دشنام داد و شمشیر بر سر وی زد، کلاه شکافته شد و شمشیر بر سر ایشان اصابت نمود و خون جاری شد به طوری که کلاه پر از خون شد... سپس کلاه را انداخت، پارچه‌ای خواست و با آن سر خویش را بست و کلاه دیگری خواست و آن را بر سر نهاد و بر روی عمامه‌ای بست... سپس به میدان رفت و آن‌ها نیز هجوم آورده و محاصره‌اش نمودند.» (شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۲۱۱)

شرح شهادت امام حسین(ع) در این چهار تصویر (۵ الی ۸) در نمای دور و نزدیک در حالتی از حملۀ دشمنان و بر زمین‌افتادن امام حسین(ع) تصویر شده است، تصویرگران با استفاده از برخی شرح روایات توانسته‌اند این صحنه را با کیفیت‌های مختلف بصری بسط دهند یا در صحنه‌ای بسته همچون تصویر ۸ یا فراخ‌تر و با رعایت جزئیات بیشتر همچون تصویر ۷، آن را به تصویر درآورند. با نگاه به تصاویر ۵ الی ۸ در بیان مضمون چند نکته حائز اهمیت است:

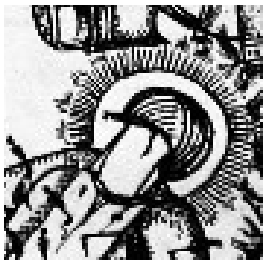
۱،۱. در تصاویر۶ و ۷ که مربوط به کتاب اسرار الشهاده و وسیله النجات است. تیری بر پیشانی امام حسین(ع) اصابت کرده یا از عمامۀ ایشان خون جاری است. در روایات متقدم از باب جراحت بر سر امام حسین(ع) همچون روایت‌هایی که ذکر شد، توسط یکی از یاران شمر بر سر امام حسین(ع) ضربتی با شمشیر وارد می‌شود که کلاه ایشان را شکافته و خون جاری می‌شود (ابومخنف،۱۳۹۷: ۲۱۰؛ طبری، ۱۳۹۷: ۲۶۰ و ۲۶۱؛ شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۲۱۱؛ ابن‌طاووس، ۱۳۸۶: ۱۴۵؛ ابن‌نماء، ۱۳۸۰: ۲۶۴).

اما در این تصاویر، زخم از طریق تیری بر پیشانی امام (ع) روایت تجسمی شده است. در میان کتب متقدم، برخورد تیر بر پیشانی امام حسین(ع) در کتاب الفتوح آمده است. بدین شرح که «ملعونی از... تیری بر پیشانی مبارک آن حضرت بزد. آن سرور، تیر را از پیشانی نورانی خود بیرون کشید خون بر روی و موی او دوید» (ابن‌اعثم، ۱۳۷۴: ۹۱۰). این روایت در کتاب‌های قرون بعدی همچون روضه‌الشهداء و بحارالانوار با حواشی بیشتر نقل شده است، اما این تصاویر با آنچه در اکثر کتاب‌ها (اصابت با شمشیر) ذکر شده است متفاوت بوده و بر اساس برخی روایات محدود، تصویر شده است که بعدها نیز در کتب متأخر رایج شد.

۲،۱. در کتاب اسرارالشهاده و وسیله‌النجات (تصویر ۶ و ۷) مشاهده می‌شود که شمر از پشت با خنجر بر امام(ع) حمله کرده است و در تصویر ۷ شخص دیگری از جلو، نیزه بر سینۀ امام (ع) فرو می‌برد و سه تن از یاران امام حسین(ع) بر زمین افتاده‌اند و



تصویر ۹. اسرارالشهاده، ۱۲۶۸ق، بازیابی: ۱۶۳۵-۶، بخشی از تصویر ۶



تصویر ۱۰. وسیلةالنجات، ۱۲۸۴ق، بازیابی: ۱۵۴۸۵-۶، بخشی از تصویر ۷

سپاهیان ابن‌زیاد، امام حسین(ع) را محاصره کردند و در حال حمله بر ایشان هستند، اما در تصویر۵، شمر در جلوی سپاهیان ابن‌زیاد و روبه‌روی امام حسین(ع) همراه با خنجری به دست، تصویر شده است. در روایات به‌خصوص متقدم، ذکر نشده است که شمر از چه وجهی بر امام حسین(ع) حمله کرده است، اما در روایاتی از خوارزمی آمده است که از پشت سر وارد شده و امام (ع) را بر زمین خواباند (خوارزمی، ۱۳۸۸: ۱۶۷) که تصویر۶ و ۷ بر این وجه نزدیک‌تر است و ارتباط تنگاتنگ امام(ع) با شمر را از نزدیک نشان می‌دهد، اما تصویر ۸ بخش دیگری از لحظات پایانی امام(ع) را که در ارتباط با روایتی از شهادت عبدالله‌بن‌الحسن است توسط علی‌قلی خویی به تصویر کشیده شده است.

تصویرگر صحنهٔ شهادت را به همراه فرود آمدن شمر با خنجر برافراشته، روایت تجسمی می‌کند. واردکردن خنجر شمر به‌عنوان فرد پیشتاز در شهادت امام(ع) در تیررس دید، نزدیک‌ترین شخص به امام حسین(ع) دیده می‌شود. در این صحنه‌ها چهرهٔ شمر و سنان و برخی دیگر از افرادی که در شهادت امام(ع) مشارکت مستقیم داشتند با تأکید بر اشخاصی که در جلوی صحنه قرار دارند به خصوص در تصویر ۷ توسط خوانندگان با ابزارهای مختلف، مخدوش شده است.

۳،۱. تصویرگر راوی در هر چهار تصویر، امام حسین(ع) را بر زمین افتاده و تیرهای فراوان بر پیکر امام(ع) در جلوی بدن ایشان نشان داده است، شمر جلوتر از یارانش در حال هجوم است، همان طور که نقل شده «شمر که شجاعت و مبارزهٔ دلیرانهٔ امام را دید، ...به تیراندازان دستور تیراندازی داد، آنان حضرت را چنان تیرباران کردند که بدنش پوشیده از پیکان تیر شد و مقابل او ایستادند. عمرسعد نزدیک شد در این هنگام خواهرش زینب(س) از خیمه‌گاه بیرون آمد» (شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۲۱۷). از امام باقر نقل شده است: «همهٔ جراحت‌های امام حسین(ع) در قسمت جلوی بدن ایشان بود؛ زیرا آن حضرت هیچ‌گاه به دشمن پشت نمی‌کرد» (شیخ صدوق، ۱۳۹۸: ۱۱۰).

۴،۱. در روایات نیز از سه تن از یاران امام (ع) در لحظات آخر نقل می‌شود که مجاهدت کردند تا به شهادت رسیدند. «پس از آنکه کسی از یاران حسین(ع) باقی نماند، جز سه نفر از اهل او، به آن قوم خبیث روی کرد و یورش برد و از خویش به دفاع پرداخت و آن سه نفر نیز وی را یاری می‌کردند تا آنکه هر سه به شهادت رسیدند و حضرت تنها شد.» (بلاذری، ۱۳۹۵: ۱۲۱؛ شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۲۱۵) ذکر شده است که لشکر از هر طرف هجوم آورده‌اند (طبری، ۱۳۹۷: ۲۶۳) و امام(ع) را محاصره کردند، چنانچه در تصویر ۶،۵ و۷دیده می‌شود، سپاهیان از وجوه مختلف حمله

تصویر ۱۱. اسرارالشهاده، ۱۲۶۸ق، بازیابی: ۵۳۶۱-۶، بخشی از تصویر ۵ (منبع: نگارندگان)

تصویر ۱۲، اسرارالشهاده، ۱۲۶۸ق، بازیابی: ۵۳۶۱-۶، بخشی از تصویر ۶ (منبع: نگارندگان)

تصویر ۱۳. وسیله‌النجات، ۱۲۸۴ق، بازیابی: ۵۸۴۵۱-۶، بخشی از تصویر ۷ (منبع: نگارندگان)

تصویر ۱۴، طوفان‌البکاء، ۱۲۷۰ق، بازیابی: ۱۹۵۶۲-۶، بخشی از تصویر ۸ (منبع: نگارندگان)

تصویر ۱۵. وسیله النجات، ۱۲۸۴ق، بازیابی: ۵۸۴۵۱-۶، بخشی از تصویر ۷ (منبع: نگارندگان)

می‌کنند حتی در تصویر ۷ سپاهیانی از عقب در حال لشکرکشی هستند. «شمربن‌ذی‌الجوشن سواره‌نظام را فراخواند و از عقب پیاده نظام به راه افتادند، سپس به کماندار دستور تیراندازی داد و آن‌قدر به حضرت تیر انداختند که مانند خارپشت بدن شریفش پر از تیر شد.» (شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۲۱۷)

۵،۱. بر زمین افتادن امام(ع) و فروبردن نیزه در لحظات پایانی بر سینهٔ امام حسین(ع) در نسخهٔ وسیله‌النجات (تصویر ۱۳) به تصویر کشیده شده است. چنین نقل می‌شود که «بنی‌کلاب میان امام(ع) و آب حائل شدند و تیری به‌سوی او پرتاب شد. آن تیر در گلوگاه امام (ع) فرود آمد. امام(ع) از اسب بر زمین افتاد.» (شیخ صدوق،۱۳۹۸: ۱۰۵) ««زرعه بن شُرَیک تَمیمی» ضربه‌ای به کف دست چپ امام(ع) زد و ضربه‌ای دیگر بر دوش ایشان فرود آمد. ایشان بر اثر این ضربه، افتان و خیزان می‌رفتند. در این حالت «سِنان‌بن‌اَنس نَخعی» به ایشان حمله برد و با نیزه بر ایشان زد و ایشان دوباره بر زمین افتادند» (ابومخنف، ۱۳۹۷: ۲۱۲). ابن‌طاووس روایت می‌کند «سنان‌بن‌انس نخعی نیزه‌ای بر گلوی حسین(ع) زد و باز بیرون آورد و بر استخوان‌های سینهٔ او فرو برد» (ابن‌طاووس، ۱۳۸۶: ۱۵۳).

۶،۱. در کتاب وسیله‌النجات در کنار خیمه‌ها زنان در حال شیون هستند، یکی بیهوش شده، دیگری دست‌ها به حالت حزن و کودکانی که چادر آن‌ها را گرفته‌اند و بر غم آن‌ها هم‌دردی و مویه می‌کنند، در نمای پس‌زمینه دیده می‌شوند (تصویر ۱۵). یک زن که قامتی بزرگ‌تر دارد، در وسط حاضران قرار گرفته و به نشانهٔ اندوه و شیون دست‌ها را بر سر می‌زند، به نظر می‌رسد حضرت زینب(س) باشد که در حال آمدن به‌سوی میدان است. حضرت زینب(س)، فغان و مویه‌کنان از خیمه‌ها به‌سوی امام حسین(ع) شتابان است. راوی می‌گوید: «در این حالت حضرت زینب(س) از در خیمه بیرون آمد در حالی که صدا می‌زد وای برادرم! وای سرورم! وای خاندانم! کاش آسمان بر زمین فرود می‌آمد! کاش کوه‌ها از هم متلاشی می‌شد. شمر فریاد زد، منتظر چه هستید پس از هر سو بر امام حسین(ع) حمله‌ور شدند» (طبری، ۳۹۷: ۲۷۱؛ شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۴۱۴).

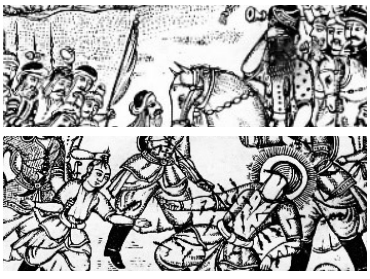
۷،۱. گاهی تصویرگران از یک مجلس، بخش‌های مختلف واقعه را روایت می‌کردند. در برخی صحنه‌ها چند رویداد را به‌طور هم‌زمان مانند نقاشی‌های پردهٔ تعزیه و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای به تصویر می‌کشیدند. با مشاهدهٔ تصاویر۵و۶ و۷ در یک صحنه، چند رویداد دیگر با مجزاکردن تپه‌ها، به‌صورت ساختار عمودی به تصویر کشیده است. از جمله شمر

در حال حمله، سپاهیان دشمن، ابن‌زیاد با حالت محزون[۶] (دست بر پیشانی و ابروان خمیده) در پشت تپه‌ها، شیون‌زنان در نمای عقب (تصویر۷)، خیمه‌ها و در بستر بودن امام سجاد(ع)، صحنهٔ قتلگاه شهدا از جمله پیکر علی‌اصغر و حضرت عباس در کنار رود فرات، روایت حضرت موسی و شبان و تلفیق با داستان کربلا (تصویر۵) دیده می‌شود.

۸،۱. با نگاه به تصویر کتاب طوفان‌البکاء (تصویر۱۴)، پسر نوجوانی مشاهده می‌شود که به دست دشمنان در حال شکنجه است یا با پیکری تیرخورده همانند تصویر۸ در آغوش امام حسین(ع) قرار دارد. گرداگرد سر این نوجوان که «عبدالله‌بن‌الحسن» نام دارد هالهٔ نور مقدس طراحی شده است. ایشان از خاندان معصومین هستند؛ بدین‌رو تصویرگر بر کرامت ایشان تأکید داشته است. اگرچه در تصویر۱۵ هالهٔ مقدس طراحی نشده است، تصویر این نوجوان، هم‌راستا بر پیکر امام حسین(ع) دیده می‌شود.

در روایات نیز یاد شده است: «عبدالله فرزند حسن‌بن‌علی که نوجوانی بیش نبود و به بلوغ نرسیده بود از نزد زنان اهل بیت بیرون دوید تا خود را به حسین رسانید... نوجوان نپذیرفت که برگردد و به‌شدت مقاومت کرد و گفت: به خدا سوگند از عمویم جدا نمی‌شوم. «ابحربن‌کعب» شمشیری را برای حسین(ع) بلند کرد تا فرود آورد پس نوجوان به او گفت: وای بر تو ای فرزند زن ناپاک، آیا عموی مرا می‌کشی؟ پس ابحر با شمشیر ضربه‌ای وارد کرد، نوجوان با دستش جلوی آن را خواست بگیرد که شمشیر به دستش خورد. آن را قطع کرد و به پوست آویزان شد. پس حسین(ع) وی را در آغوش گرفت» (همان: ۲۱۳). در برخی منابع نام این نوجوان یاد نمی‌شود و فقط به ذکر نوجوان بسنده می‌شود که به‌سوی میدان دوید و از امام حسین(ع) دفاع کرد (طبری، ۱۳۹۷: ۲۵۹؛ طبرسی، ۱۳۷۷: ۳۴۸؛ خوارزمی، ۱۳۸۰: ۲۶۴؛ ابن‌طاووس، ۱۳۸۶: ۱۴۷). اکثر منابع، واژهٔ «نوجوان» را مطرح می‌کنند و تصویرگران نیز در ترسیم این صحنه سعی کرده‌اند به جهت کرامت و پیوند با خاندان اهل بیت(ع)، نوجوانی زیباروی را با صورتی گرد، موهایی بلند، چشمانی درشت و لب‌های برچیده ترسیم کنند.

وفاداری به روایت در تصویر۸ محسوس‌تر است. در اینجا، ابحربن‌کعب، شمشیر برافراشته و نوجوان بر آغوش امام حسین(ع) است و دست خود را بر سینهٔ امام حسین(ع) به نشانهٔ دفاع از وی قرار داده است، اما در تصویر۷، نوجوان به دست یاران ابن‌زیاد در حال شکنجه (کشیدن موها) افتاده است و خود را به‌سوی امام(ع) پیش می‌برد، اما با ممانعت

 بخشی از تصویر۵	 بخشی از تصویر۶
 بخشی از تصویر۷	 بخشی از تصویر۸

جدول۲. شیوهٔ طراحی، کیفیت و حالت پیکره در تصاویر ۵ الی ۸ (منبع: نگارندگان)

سربازان مواجه شده است.

۲. ویژگی‌های تجسمی در نگاره‌ها

۲,۱. طراحی و پرداخت

با نگاه به جدول۲، در کتاب اسرارالشهاده، سایه‌روشن‌ها همراه با هاشورزنی‌های اریب در محیط وسیع‌تری نسبت به کار دیگر وی در کتاب طوفان البکاء است. البته در تصویر۵ به‌دلیل اثر کم‌رنگ چاپ، روشن‌تر نشان داده شده است. هنرمند برای نشان‌دادن وجه نورانی امام حسین(ع)، هاشورهای کمتری برای پرداخت سایه‌های درونی پیکره انجام داده است. به‌طوری که شخصیت‌های منفی از جمله شمر دارای سایه‌های متراکم‌تری نسبت به امام(ع) هستند.

در تصویر کتاب وسیله‌النجات، سایه‌ها با هاشورها در کل صفحه گسترده شده است و همانند تصاویر اسرارالشهاده به‌دلیل نشان‌دادن وجود ظالمانه و تاریک شمر، با تراکم هاشورها آن را تیره‌تر نشان داده است. در هر۴ تصویر، به‌طور کلی، منبع نور، مشخص نیست و همهٔ سایه‌ها فضای محیطی اشیا و پیکره‌ها را دربرگرفته است. در تصویر۸ نمای شهادت به روش تمرکز بر سایه‌زنی‌های اندک، در پیکره‌ها و کل صحنه انجام شده است، اما به‌گونه‌ای به نظر می‌رسد که نور صفحه بیش از سایر تصاویر بوده و بر دورگیری‌ها توجه بیشتری شده است، در حالی که همین مجلس به گونهٔ دیگر در کتاب وسیله‌النجات کار شده است. با ازدیاد خطوط و پرکردن اغلب سطوح فضای صحنه نشان داده می‌شود. سایهٔ پیکره‌های نمای جلو با ترکیبی از خط و نقطه نمایان هستند و جزئیات مدنظر طراح بوده است. سعی بر این شده است تا صحنه‌های دیگری نیز در این تصویر طراحی شود.

۲,۲. کیفیت و حالت پیکره

حالت پیکره‌ها در این تصاویر به گونه‌ای خشک و معلق طراحی شده است. اغلب طراحی‌های چاپ سنگی متقدم، حرکت‌هایی خشک و نرمش اندک در اندام‌ها دارند و بیشتر به طراحی‌های نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و پیکره‌نگاری قاجاری نزدیک است. پیکر امام حسین(ع) بزرگ‌تر و تنومندتر از سپاه اشقیا طراحی شده است.

در نگاره‌هایی که به‌طور مستقیم، صحنهٔ شهادت را روایت می‌کند، امام حسین(ع) افتاده بر زمین یا به حالت نشسته طراحی شده که اگرچه بر زمین واقع شده، هنرمندان سعی کرده‌اند به‌گونه‌ای پیکر ایشان را طراحی کنند که در نمای روبه‌رو و حالت ایستا بر مخاطب ترسیم شود و کرامت و صلابت

بخش‌هایی از تصویر۵، امام حسین(ع) و شمر

بخش‌هایی از تصویر۶، امام حسین(ع)، شمر و ابن‌زیاد و سپاه کفار

بخشی از تصویر۷، امام حسین(ع)، شمر و ابن‌زیاد

بخشی از تصویر۸

جدول۳، چهره‌پردازی و پوشش و ادوات در تصاویر ۵ الی ۸ (منبع: نگارندگان)

امام(ع) در هر موقعیتی نمایان شود.
در تصویر۶ مربوط به کتاب اسرارالشهاده، نسبت به سایر تصاویر به لحظهٔ شهادت نزدیک‌تر است و مواجهه تنگاتنگ شمر با امام حسین(ع) که در حالت نیایش است، در نمای بسته نشان داده می‌شود در حالی که در سایر تصاویر کتاب‌های دیگر چاپ سنگی با موضوع عاشورا موجود در کتابخانهٔ ملی (با توجه به پژوهش حاضر) وجه نیایش امام حسین(ع) در لحظات آخر ترسیم نشده است.
در صحنه‌های شهادت امام حسین(ع)، پیکر وی، کاملاً بر زمین نیفتاده است. به نظر می‌رسد تصویرگر قصد این عمل را نداشته که امام حسین(ع) را در حالت فرود کامل بر زمین نشان دهد. در این نگاره‌ها، اگرچه ایشان در حالت نشسته یا نیمه‌افتاده ترسیم شده است، بیننده پیکر وی را مماس با زمین حس نمی‌کند. قامت ایشان در همهٔ صحنه‌های مربوط به شهادت با بدنی بزرگ‌تر و ورزیده نسبت به سایر پیکره‌ها نشان داده می‌شود؛ حتی در موقعیت‌های نشسته، قامت ایشان در نمای بلند، کار شده است.

۳،۲. چهره‌پردازی

با نگاه به جدول۳ سیمای امام حسین(ع) در تصاویر چاپ سنگی، پوشیده و چهرهٔ ایشان ترسیم نشده است. پردهٔ کوتاهی بر سیمای وی قرار دارد که یک لبه از این پرده تا خورده است. به نظر می‌رسد، در اغلب نسخه‌ها، تمهید پوشش چهره با این تفکر طراحی شده است که چهرهٔ نورانی ائمه(ع) به جهت حرمت و کرامت قابل ارزیابی تجسمی نیست و قلم از ترسیم آنان قاصر بوده است؛ بدین‌رو هنرمندان از شگرد طراحی پوشش پارچه بر سیمای ایشان استفاده کرده‌اند که در دوره‌های قبلی نیز در نگاره‌های نسخ خطی برای اولیا و معصومین استفاده می‌شد.
از نکات بارزی که در پرداخت کرامت امام حسین(ع) دیده می‌شود هالهٔ نورانی و قداست گرداگرد سر ایشان است که جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. دایرهٔ بزرگ خطی سر امام حسین(ع) به‌صورت خطوط شعله‌سان دارای طراحی‌های متفاوت در هر یک تصاویر۵ الی ۸ است. این هاله که نمود بارزی دارد در نمای روبه‌رو و همچون خورشید تابان ولایت، بر شخصیت امام حسین(ع) ترسیم شده است.
در تقابل امام حسین(ع) که چهرهٔ پوشیده و حرکتی سنجیده و به دور از تهاجم دارد، چهرهٔ اشقیا در بیش‌ترین حالت خشم و نگرانی ترسیم شده است. این خشم در ابروان، چشم‌های گرد و بیرون‌زده، بینی‌های کشیده و ریش‌های نامنظم، پریشان و دندان‌های به‌هم‌کوبیده ترسیم شده است. در اینجا چهرهٔ ابن‌زیاد با ریش‌های سفید بلند و گوش‌هایی بزرگ و نگران (در حالت چهره و دست بر پیشانی) دیده می‌شود که گاه با کلاهی متفاوت از سایرین به‌شکل حاکمان زندیه و لباسی خالدار بر تن طراحی شده است. اغلب سپاهیان اشقیا با سبیل‌های بلند افقی که از نمای صورت بیرون زده و در حالت سقوط یا التهاب هستند، طراحی شده‌اند. در این نماها سپاه اشقیا همچون چهرهٔ جلادان قاجاری با سبیل‌های بلند یا ریش‌های کوتاه به‌هم‌ریخته ترسیم شده‌اند تا نمای ظلم، جنایت و روحیهٔ منفی آنها نمایان‌تر شود.
یکی از ویژگی‌های چهره‌پردازی شمر که در اغلب آثار از جمله تصاویر ۵ الی ۷ دیده می‌شود، سبیل‌های افقی و ریش‌های نامنظم بلند روی چانه و چشمانی بیرون زده است که با صورتی ملتهب، دندان‌های فشرده و عصبانی و نیز خنجری کوتاه به دست در حال یورش به‌سوی امام حسین(ع) (پیشتاز کفار در مواجهه با امام(ع)) است. البته در تصویر ۸ به نظر می‌رسد فرد ضارب که شمشیر را برای ضربه‌زدن بالا برده است ابحربن‌کعب باشد به همین دلیل به‌لحاظ چهره‌پردازی با طراحی شمر متفاوت است و شمشیر بلندی نیز بر دست دارد. در این نسخه از طوفان البکاء به لحظهٔ مواجهه شمر با امام حسین(ع) نپرداخته است، بلکه روایت دیگر از لحظهٔ شهادت امام(ع) را مطرح کرده است.

۴،۲. پوشش و ادوات

در اغلب تصاویر چاپ سنگی به‌خصوص نگاره‌های پژوهش حاضر، پوشش امام حسین(ع) با عمامه و لباسی بدون زره ترسیم شده است، همان طور که در روایات نیز آمده «پیادگانی از چپ و راست به او حمله بردند و حسین(ع) هم به سمت راست خود یورش برد و آنان را پراکنده کرد، همچنین به سمت چپش حمله کرد و آنان نیز متفرق شدند. امام حسین(ع) پیراهنی از خز بر تن داشت و عمامه‌ای بر سر داشت» (طبری، ۱۳۹۷: ۲۶۱). در این تصاویر نیز همچون روایات، تصویرسازی انجام شده است. در روایات از کلاهخود و زره نقل نمی‌شود همچنین در هنگام ضربه نیز از کلاه‌خود نام برده نمی‌شود، بلکه از کلاه در برخی روایات یا در بعضی دیگر بُرُنُس یاد می‌شود که در پاورقی کتاب وقعه‌الطف به نقل گردآورنده روایات ابومخنف (یوسفی غروی) برنس را کلمه‌ای غیرعربی می‌داند، به معنای کلاه دراز از جنس پنبه که عابدان مسیحی می‌پوشیدند و در

صدر اسلام، عابدان مسلمان نیز بر سر می‌گذاشتند (ابومخنف،۱۳۹۷: ۲۱۰).
در روایت دیگری از ابومخنف نقل می‌شود: «ایشان در آن هنگام، لباس یا بالاپوشی از خز بر تن داشتند و ریش‌های خود را با رنگ مشکی، رنگ کرده بودند و چون قهرمان شجاع می‌جنگیدند. از خود در برابر تیرها دفاع می‌کردند و از کاستی‌های دشمن استفاده می‌کردند و بر سواران می تاختند.» (همان)
طراحی عمامه‌ها در همهٔ صحنه‌ها با جزئیات و تاخوردگی ظریف طراحی شده است که نسبت دقیقی با سایر اجزا دارد. در روایات، سخنی از زره بیان نشده و هنرمندان نیز بر پوشش زره و ادوات جنگی امام حسین(ع) تأکید نداشتند. در تصویر۸ شمشیری برای امام(ع) طراحی نشده است یا در تصویر۶ و ۷ شمشیر یا سپری هم که در کنار امام حسین(ع) طراحی شده، با فاصله، بر زمین افتاده است یا همچون تصویر۵ در غلاف است در حالی که سایر شخصیت‌ها این‌گونه نیستند. به نظر می‌رسد امام حسین(ع) با تفکری دور از جنگ‌طلبی و خشم طراحی شده باشد که با تدبیر هنرمند، انجام شده است، البته این نگاه در صحنه‌های محاربهٔ ایشان نیز دیده می‌شود که فقط با یک نیزه در حال مبارزه است و تجهیزات جنگی برای وی طراحی نشده است. در فرهنگ عامه این‌گونه تعریف می‌شد که دلیران بی‌باک در معرکهٔ نبرد به‌دلیل نداشتنِ خوف از کشته‌شدن در راه اهداف، در مواجهه با دشمن، زره (سپر دنیایی) از تن می‌کشیدند. نداشتنِ ترس از کشته‌شدن در راه خدا نمایان است.
پاپوش امام حسین(ع) همانند آنچه در دورهٔ قاجار مرسوم بوده، طراحی شده است. چکمه‌ها اغلب به رنگ مشکی بوده که در دوران قاجار رواج داشته است. مردان به هنگام سواری چکمه‌های محکم چرم پنجه‌باریک (که ساقه‌شان تا بالای زانو می‌رسد) به پا می‌کردند. پاشنهٔ این چکمه‌ها بلند بود. «چکمه‌ای که جلو و پاشنه‌اش نرم بود و تا زانو می‌رسید» (شهشهانی، ۱۳۹۶: ۲۲۳).
با نگاه به تصاویر مشخص می‌شود که امام حسین(ع) شالی بر کمر داشتند که متفاوت از کمربندهای شخصیت‌های حاضر در صحنه است. بستن شال کمری در دوران قاجار مرسوم بوده است، اما در اینجا به نظر می‌رسد، مختص شال اولیا و کرامت خاندان نبی رسول باشد. بدین صورت، هنرمند سعی بر ارج نهادن اولیا و امامان شیعیان داشته است. در کتاب وسیله‌النجات (تصویر۷)، حضرت زینب(س) و زنان دیگر کاروان امام حسین(ع) را در نمای پس‌زمینه در حال شیون نشان می‌دهد. زنان در تصویر۱۶ مربوط به کتاب وسیله‌النجات با چادرهای بلند و پرچین به رنگ روشن، شبیه چاقچور قجر همراه با روبنده، طراحی شده‌اند، البته روبنده‌ها کوتاه هستند در حالی که روبندهٔ قاجاری، بلند و دارای درز توری باریک برای دیدن بوده است. در این صحنه، روبندهٔ برخی از زنان دارای محل دید است، اما سه تن از زنان که به نظر می‌رسد حضرت زینب(س)، حضرت سکینه و ام‌کلثوم باشد، روبنده‌های سراسر پوشیده دارند به نظر می‌رسد به جهت کرامت آنان، صورت‌هایشان پوشیده باشد.

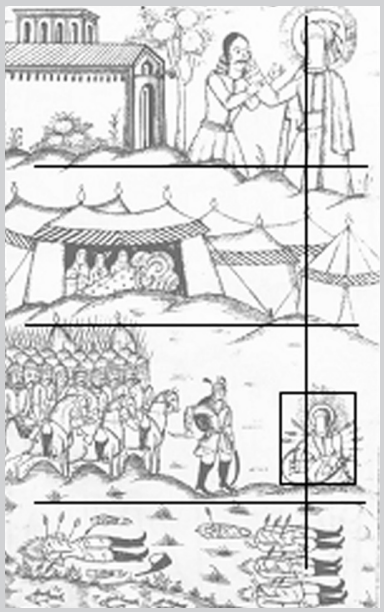
۵،۲. صحنه‌پردازی

با توجه به آنچه در تصویر ۵ در جدول ۴ مشاهده می‌شود، نمای صحنه از طریق تپه‌ها به چهار بخش تقسیم شده است و هر بخش روایتی از واقعهٔ کربلا را نشان می‌دهد؛ در قسمت جلوی صحنه، واقعهٔ شهادت امام حسین(ع) در حال وقوع است و پیکر امام(ع) در نقطهٔ طلایی صحنه هم‌راستا با پیکر بزرگ‌شدهٔ حضرت موسی(ع) مدنظر است.
این شاخص‌سازی در تصویر ۷ نیز دیده می‌شود.

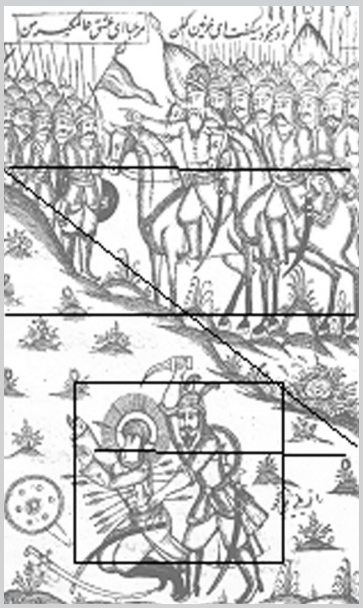
تصویر۱۶. وسیلة النجات، ۱۲۸۴ ق، بازیابی: ۱۵۴۸۵-۶، بخشی از تصویر۷-(منبع: نگارندگان)

اگرچه این صحنه ساختار پیچانی را نشان می‌دهد، حضور امام حسین(ع) نیز در نقطهٔ طلایی و نمای نزدیک به بیننده است، در تصویر ۶، تمرکزگرایی بر روی حادثهٔ اصلی بیشتر شده و این واقعه در قسمت جلوی صحنه در حال وقوع است، حرکت ساختاری در این نگاره از سپاهیان ابن‌زیاد به‌سوی نمای جلو با خطوط تپه‌ها هدایت شده است.

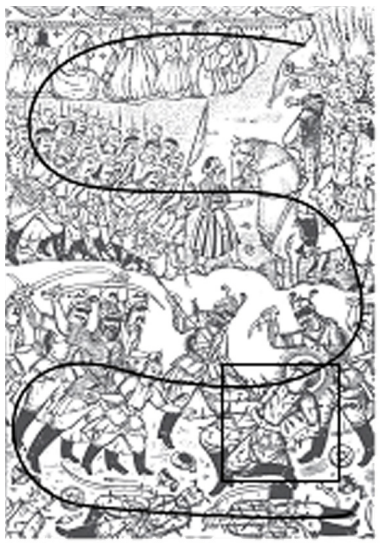
در تصویر ۸ نمای خلوت در پس‌زمینه به نشانهٔ تنهایی امام حسین(ع) طراحی شده است که ترکیب‌بندی مرکزی را با کادری مربعی‌شکل بر روی واقعهٔ اصلی



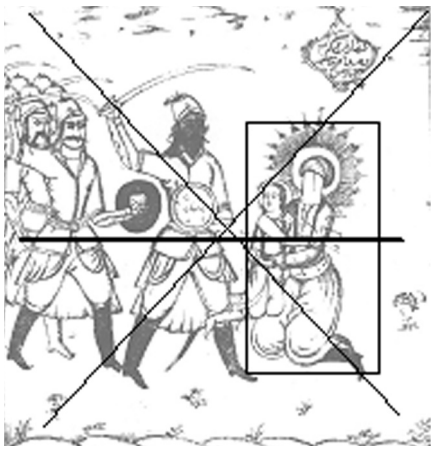
تصویر۵



تصویر۶

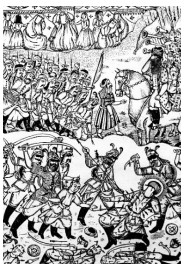


تصویر ۷



بخشی از تصویر ۸

جدول۴. ترکیب‌بندی و ساختار در تصاویر۵ الی ۸ (منبع: نگارندگان)

عناوین		اسرار الشهاده		طوفان البکاء	وسیله النجات
نمونه تصاویر از نسخه‌های این مجلس					
سال نشر به قمری		۱۲۶۸		۱۲۷۰	۱۲۸۴
تصویرگر		علی‌قلی خویی		علی‌قلی خویی	میرزا هادی
شمارهٔ بازیابی		۵۳۶۱-۶		۲۶۵۹۱-۶	۱۵۴۸۵-۶
ویژگی‌های تجسمی	طراحی و پرداخت	هاشورزنی‌های متراکم برای سایه‌ها، مشخص‌نبودن منبع نور، تفاوت سایه‌گذاری بین شخصیت شمر و امام حسین(ع)، شمر با تراکم سایه‌ها تیره‌تر نشان داده شده است		تمرکز بر سایه‌زنی‌های اندک است، نور صفحه بیش از سایر تصاویر، توجه به دورگیری، مشخص نبودن منبع نور	ازدیاد خطوط و پیکره‌ها، ترکیبیاز خط و نقطه همراه با جزئیات تصویر، توجه به دورگیری
	کیفیت و حالت پیکره	امام حسین در نمای کامل سر و بدن از روبه‌رو دست و پاها از جانب در بهترین وضعیت طراحی، یک‌دست به‌صورت قائم به نشانهٔ ایستادگی و قائم بر علم و یک‌دست نیزه به‌صورت مستقیم یا اریب بر سپاهیان دشمن. نیزهٔ امام جهت مخالف حرکت خطوط دیگر، تأکید بر پیکرهٔ امام(ع) با اقامت ایستا، بزرگ‌تر و حجیم‌تر از دیگران، قامت بلند، سر نمای ایستا			
	چهره‌پردازی	چهرهٔ پوشیده با پردهٔ کوتاه بر سیمای ایشان یک سمت از این پرده تا خورده چهرهٔ نورانی ائمه به جهت حرمت و کرامت قابل ارزیابی تجسمی نیست، قلم از ترسیم آن قاصر است، هالهٔ نور دور سر امام، جایگاه ویژهٔ تشعشعات سوزنی بلند یا نامنظم در اغلب صحنه‌ها هالهٔ مقدس امام حسین(ع) به شکل دوار در تقابل پوشش چهرهٔ امام حسین(ع)، اشقیا در بیش‌ترین حالت خشم و نگرانی، چشمان گرد و بیرون‌زده بینی‌هایی کشیده و ریش‌های نامنظم و پریشان، دندان‌های به هم کوبیده، چهرهٔ ابن‌زیاد با ریش‌های سفید، گوش‌های بزرگ و نگران، اشقیا با سبیل‌های بلند و افقی که از نمای صورت بیرون‌زده در حالت سقوط یا التهاب همچون چهرهٔ جلادان قاجاری با سبیل‌های بلند و یا ریشه های کوتاه به هم‌ریخته نمای ظلم و جنایت و روحیهٔ منفی در چهره			
	پوشش و ادوات	در اغلب تصاویر: دارای عمامه، لباس بدون ذره در حال محاربه، در اغلب تصاویر: امام(ع) بدون تجهیزات جنگی کامل مانند تیر و کمان و سپر خنجر یا شمشیر، اگر هم تجهیزات جنگی دارد با فاصله بر زمین افتاده یا در غلاف است، در حالی که سایر شخصیت‌ها این گونه نیستند نشانهٔ دوری از جنگ در وجود امام حسین(ع) از نگاه هنرمند پاپوش امام حسین(ع) اغلب به رنگ مشکی و بلند، مرسوم در دوران قاجار برای مردان به هنگام سوارکاری، پنجهٔ باریک ساق تا بالای زانو، پاشنهٔ چکمه بلند، در تصویر وسیله النجات: حجاب حضرت زینب: چادرهای بلند و پرچین به رنگ روشن شبیه چاقچور قجر و شلوار گشاد پرچین در زیر آن با روبنده، روبنده‌های کوتاه در حالی که روبنده‌های قاجاری بلند و دارای درز توری باریک بوده، روبند برخی از زنان دارای محل دیده است، اما حضرت زینب(س) و زنان دیگرحضرت سکینه و ام‌کلثوم، روبنده‌های سراسر پوشیده دارند جهت کرامت آنها چهره با پارچهٔ یکسره پوشیده			
	صحنه‌پردازی	ترکیب‌بندی چندساحتی، فضای تقسیم‌شده به‌وسیلهٔ تپه‌های افقی حضور امام حسین در نقطهٔ طلایی صفحه	ترکیب‌بندی Z شکل که دو قسمت بالا و پایین صفحه به‌وسیلهٔ تپه اریب تقسیم شده است.	نمای خلوت در پس‌زمینه نشانهٔ تنهایی امام حسین(ع)، ترکیب‌بندی مرکزی امام حسین(ع) در نمای جلوی صحنه	ترکیب‌بندی با دورنما، شرح چند واقعه در یک صحنه، مارپیچی افقی، برانگیختن التهاب در لحظهٔ شهادت

نکات چشمگیر در مضامین تصاویر	۱. در صحنه‌های شهادت: تیری بر پیشانی امام(ع) اصابت کرده و عمامهٔ ایشان خون‌آلود شده اکثر روایت‌های متقدم اشاره و تأکید بر ضربهٔ شمشیر بر سر امام حسین(ع) دارند و از تیر سخن نگفتند، در حالی که در این تصاویر بر تیر پیشانی تأکید شده در کتب متأخر همچون روضه الشهدا و بحار الانوار این نکته بیشتر دیده می‌شود. ۲. وسیله النجات: شمر از پشت با خنجر بر امام(ع) حمله می‌کند، نیزه بر سینهٔ وی، سه تن از یاران بر زمین افتادند سپاهیان، امام حسین(ع) را محاصره کردند که این جزئیات در روایات مختلف ذکر شده است. همچنان که در تصاویر امام حسین(ع) همچون خارپشت، مملو از تیر شده است. فروبردن نیزه به تصویر کشیده شده که در روایات ابومخنف و ابن‌طاووس و شیخ صدوق ذکر می‌شود. ۳. وسیله النجات: همچون روایات، در صحنهٔ شهادت، زنان شیون‌کنان در پس‌زمینه دیده می شوند، حتی حضرت زینب(س) با قامتی بزرگ‌تر در حال شتاب به سمت میدان و خروج از خیمه است که در منابع به این نکته اشاره شده است ۴. تصویرگر راوی امام حسین را افتاده بر زمین با تیرهای فراوان در جلوی بدن، تصویر کرده، همانند روایات نقد می‌شود که امام را تیرباران کردند، بدنش پوشیده از تیر شد و مقابل او ایستادند، امام باقر(ع) از جراحت‌های امام حسین(ع) در قسمت جلوی بدن ایشان نقل می‌کند که هیچ‌گاه به دشمن پشت نمی‌کرد؛ ۵. طوفان البکاء و وسیله النجات: حضور پسر نوجوان در کنار امام حسین(ع)، در برخی تصاویر حالت شکنجه بر این نوجوان وجود دارد و در برخی دیگر این نوجوان بر پیکر امام حسین نشسته است و از وی دفاع می‌کند. بر طبق روایات این نوجوان به‌سوی میدان دوید و از امام حسین دفاع کرد. اکثر منابع از واژهٔ نوجوان یاد می‌کنند که در این تصاویر نیز نوجوان زیباروی دیده می‌شود. ۶. در کتاب طوفان البکاء به روایات وفادارتر بوده است. در طوفان البکاء دشمن شمشیر برافراشته و نوجوان در آغوش امام حسین(ع) دست خود را بر سینهٔ امام حسین(ع) به نشانی دفاع از وی قرار داده که در روایات هم ذکر می‌شود که نوجوان از خیمه خارج شد و به آغوش امام حسین(ع) رسید، اما در تصویر وسیله النجات، نوجوان به دست یاران ابن‌زیاد در حال شکنجه است و تلاش می‌کند و خود را به سوی امام پیش می‌برد که این نقل در روایات ذکر نشده و تجسم تصویرگر از این حادثه است.
مفاهیم شیعی در تصاویر	در بیان شاخص‌سازی و ارج‌نهادن به جایگاه ائمه بنابر باور شیعیان: در صحنه‌های شهادت: امام حسین(ع) در حال افتادن، کاملاً بر زمین نیفتاده، تصویرگر امام حسین(ع) را در حالت فرود، کامل بر زمین نشان نمی‌دهد. مخاطب پیکر ایشان را مماس با زمین حس نمی‌کند حتی در موقعیت‌های نشسته قامت در نمای کشیده است (حفظ منزلت و قدرت و ایستایی امام(ع) در هر شرایط) امام حسین(ع) حالت افتاده یا نشسته، اما در نمای روبه‌رو و حالت ایستا در برابر مخاطب (حفظ جایگاه و صلابت امام(ع)) طراحی شال بلند بر کمر، در سایر شخصیت‌ها دیده نمی‌شود، مختص شال اولیا و کرامت خاندان نبی (ارج‌نهادن به اولیا و امامان شیعه)

جدول۵. مطالعهٔ مجلس محاربه، شهادت امام حسین(ع)، از منظر تجسمی و مضمونی (منبع: نگارندگان)

به‌طور شاخص نشان می‌دهد. امام حسین(ع) در همهٔ تصاویر در نمای جلوی صحنه در قسمت وسط یا در جلوی صحنه، نقطهٔ طلایی یک‌سوم پایین صفحه شاخص شده است. در صحنه‌های شهادت، برای به تصویر کشیدن هجوم لشکریان بر پیکر امام حسین(ع) به خصوص در تصویر ۷ واقعه از دورنما تصویر شده است، در حالی که اغلب محاربه‌ها نمای نزدیک و بسته‌ای از این واقعه را به تصویر می‌کشد. در کتاب وسیله‌النجات (تصویر۷) ترکیب‌بندی مارپیچ افقی را به جهت برانگیختن التهاب در برههٔ شهادت (نقطهٔ اوج واقعهٔ عاشورا) تعریف کرده است. در اینجا صفحه به چهار بخش به جهت ردیف‌شدن پیکره‌ها و اشیا تقسیم شده است. نمای بالا و جلوی خیمه‌ها حضور زنان سوگوار، در نمای بعدی ابن‌زیاد و لشکریانش، نمای پایین، شهادت امام حسین(ع)، شمر و هم‌دستان قاتل امام حسین(ع) و همچنین در نمای پایین‌تر، سه شهید از یاران امام حسین(ع) که تیرباران شدند مشاهده می‌شود. ترکیب پیکره‌ها به شکل ردیفی بوده و بین این ردیف‌ها فواصلی از تپه‌ها و ادوات بر زمین افتاده نمایان است.

نتیجه‌گیری

فرهنگ عاشورا متشکل از مفاهیم، سخنان، اهداف، اخلاق و منش والایی است که همواره در این نهضت مطرح بوده است. روایت‌ها و گزارش‌های نهضت عاشورا با گذشت زمان از حالت شفاهی به‌صورت مکتوب تبدیل شده و رفته‌رفته اخبار و نقل‌ها، با عناوین مختلف مانند مقتل‌الحسین، روایت‌های متعددی این حادثه را نقل کرده است. همواره برای زنده نگه‌داشتن این وقایع، مقتل‌ها را در قالب کتاب‌های گوناگون، مکتوب و مصور کرده‌اند و از طریق مختلف نشر دادند. هنر شیعی با نگاه به

ماهیت و ابعاد فکری شیعیان در پی زنده نگه‌داشتن این قیام بوده است. با نگاه به این تصاویر، بسیاری از جنبه‌های روایی و تجسمی باورهای شیعیان در فرهنگ عامهٔ مردم ایران عصر قاجار آشکار می‌شود. این پژوهش نیز تصاویر مربوط به در واپسین لحظات شهادت امام حسین(ع) را در ۳ نسخه از متقدم‌ترین نسخ کتاب‌های اسرار الشهاده، وسیله النجات و طوفان البکاء موجود در کتابخانهٔ ملی با هدف بازشناسی مضمونی و تجسمی مطالعه کرده است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که تصاویر این سه کتاب در بیان شهادت امام حسین(ع) از روایت‌های مختلف تاریخی متقدم و نیز روایت‌های مرسوم در کتاب‌های قاجاری استفاده کرده است همچنین هنرمندان در بیان جزئیات از ذهن خلاق خود به دور از آنچه در تاریخ یا متن کتاب ذکر شده است، حواشی رویداد را هر چه بیشتر تصویر کردند. بسیاری از شاخص‌های تصویری برای بیان هر چه بیشتر مضامین و باورهای شیعی استفاده شده است و این تجلی در طراحی و پرداخت، پوشش و ادوات، حالت و موقعیت پیکره‌ها و نیز چهره‌پردازی و ترکیب‌بندی نمود پیدا کرده است؛ به گونه‌ای که روحیات و ابعاد وجودی شخصیت‌ها در ظاهر آنها نمایان است و ترجمان تصویری وقایع با الهام از روشهای مرسوم قاجاری بیان شده است.

پی‌نوشت:

۱- مراجعه به نسخهٔ اسرار الشهاده به شمارهٔ بازیابی ۵۳۶۱-۶- صفحات (۲۸۴و۲۸۲و۲۷۹و۲۵۶و۲۴۹) موجود در کتابخانهٔ ملی http://dl.nlai.ir/UI/Forms/AllThumbsView.aspx-?ID=3429460e-0898-4630-8403-a747c068e5df

۲- در امضاهای دیگر تصاویر این کتاب که نام موسی‌بن‌مصنف آمده، به گفتهٔ اولریش مارزلف در کتاب تصویرسازی داستانی «نشان می‌دهد که وی فرزند نویسندهٔ کتاب بوده است» (مارزلف، ۱۳۹۰: ۵۷). جز این اثر، تصویر دیگری از وی به جای نمانده است.

۳- «من فرزند علی نیک‌سرشت از آل هاشم هستم و این افتخار برایم کافی است. جدم رسول خدا، کریم‌ترین انسان‌های گذشته است و ما چراغ (هدایت) خدا روی زمین هستیم که می‌درخشیم. فاطمه مادرم دختر پاک احمد و عمویم جعفر، صاحب دو بال است. کتاب خدا در میان ما نازل شده و هدایت و وحی در میان ما بوده است. ما امان الهی در میان همهٔ خلق هستیم و به آن خوشحالیم و آن را مخفی نمی‌کنیم. ما والیان حوض کوثر هستیم و دوستدار خود را از آن سیراب می‌کنیم. محب ما در قیامت، خوشبخت و دشمن ما زیان‌کار خواهد بود. آن‌گاه اشعار دیگری این‌چنین خواند: مردم کافر شدند و از رسیدن به پاداش خداوند که خالق انس و جن است، روی گرداندند. در گذشته علی(ع) و فرزندش حسن(ع) را کشتند و اکنون برای حسین(ع) آمده‌اند. برگزیدهٔ خلق خدا بعد از پیامبر، پدرم بود و من فرزند این دو برگزیده‌ام. اگر دنیا ارزشمند است، خانهٔ پاداش خداوند (آخرت) بالاتر است. اگر این بدن‌ها برای مرگ آفریده شده است، کشته‌شدن به شمشیر در راه خدا بهتر است.» (خوارزمی، ۱۳۸۸: ۱۶۲ و ۱۶۱)

۴- «واژهٔ برنس به معنای عبا و جبهٔ کلاهدار است، اما برخی از منابع، به‌جای برنس، «قَلَنسُوَة» (کلاه) نوشته‌اند.» (پیشوایی، ۱۳۹۱: ۱۶۱)

۵- دربارهٔ اینکه چه کسی امام حسین(ع) را به شهادت رساند و سر ایشان را جدا کرد، سنان، خولی یا شمر؟ نظرهای متفاوتی وجود دارد (یوسفی غروی، ۱۳۹۳: ۴۱۹؛ پیشوایی، ۱۳۹۰: ۸۷۲؛ ری شهری، ۱۳۸۸: ۹۳) اما در این میان، شیخ مفید و طبرسی، شمر را معرفی می‌کنند.

۶- بعد از مکالمهٔ حضرت زینب(س) با عمربن‌سعد، راوی می‌گوید: «گویا اکنون اشک‌های عمر را می‌بینم که روی گونه‌ها و محاسنش جاری است» (طبری، ۱۳۹۷: ۲۶۳). بلاذری نیز به گریهٔ پسر سعد اشاره کرده است (بلاذری، ۱۴۱۷: ۴۰۹).

منابع:

- ابن‌اعثم، ابومحمدبن‌احمد (۱۳۷۴) ***الفتوح***، ترجمهٔ محمدبن‌احمد مستوفی هروی، چاپ۲،تهران: علمی و فرهنگی.
- ابن‌طاووس، علی‌بن‌موسی (۱۳۸۶) ***لهوف***، ترجمهٔ عقیقی بخشایشی، قم: نوید اسلام.
- ابومخنف، لوط‌بن‌یحیی‌بن‌سعید (۱۳۹۷) ***وقعةالطف (بازسازی مقتل‌الحسین)؛ کهن‌ترین روایت از واقعهٔ کربلا***، ترجمهٔ محمدصادق روحانی، تهران: طه.
- بلاذری، احمدبن‌یحیی (۱۳۹۵) ***حکایت آن مظلوم؛ ترجمهٔ کتاب انساب‌الاشراف؛ زندگی‌نامهٔ امام حسین(ع)***، ترجمهٔ رحمت‌الله زینلی حسین‌آبادی، اصفهان: حدیث راه عشق.
- پیشوایی، مهدی (۱۳۹۱) ***مقتل جامع سید الشهدا***، جلد۲، قم: مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام‌خمینی.
- خوارزمی، موفق‌بن‌احمد (۱۳۸۸) ***مقتل الحسین(ع)***، ترجمهٔ مصطفی صادقی، قم: مسجد مقدس جمکران
- شیخ صدوق، محمدبن‌علی‌بن‌الحسین (۱۳۸۸) ***الأمالی***، ترجمهٔ صادق حسن‌زاده، جلد ۱ و۲، قم: اندیشهٔ هادی.
- _____ (۱۳۹۸) ***الأمالی؛ مقتل امام حسی***ن، ترجمهٔ محمدحسین خورشیدی، قم: مجلسی

- شهشهانی، سهیلا (۱۳۹۶)***پوشاک دورهٔ قاجار***، مشهد: فرهنگسرای میردشتی.
- طبرسی، ابوعلی‌ابن‌الحسن (۱۳۷۷) ***زندگانی چهارده معصوم علیه السلام؛ ترجمهٔ کتاب اعلام‌الوری باعلام‌الهدی***، ترجمهٔ عزیزالله عطاردی، تهران: اسلامیه
- مارزلف، اولریش (۱۳۹۸) ***تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی***، ترجمهٔ شهروز مهاجر، چاپ۴، تهران: نظر.

References:

- Abi Mikhnaf, L. (2018). ***The history of Battle of Karbala*** (Maqtal Al-Husayn) :The oldest narration of the event of Karbala. Compiler: Mohammad Hadi Yousefi Gharavi. Translated by Mohammad Sadeq Rouhani. Tehran: Taha, (Text in Persian).
- Al-Shaykh al-Saduq, M. (2009). ***Al-Amali***. Translated by Sadegh Hasanzadeh. (1,2ed ed). Qom: Andisheh Hadi, (Text in Persian).
- Al-Shaykh al-Saduq, M. (2019). ***Al-Amali - Husayn ibn Ali massacre***, translated by Muhammad Hussein al-Shorri, Qom: Majlesi, (Text in Persian).
- Baladhuri, A. (2016). ***The story of that oppressed person (translation of Genealogies of the Nobles; biography of Husayn ibn Ali***, translation of Rahmatullah Zeynali Hosseinabadi. Isfahan: Hadisbook, (Text in Persian).
- Ibn A'tham, A. (1995). ***Al-Fotouh***, translated by Muhammad ibn Ahmad Mustufi Hirawi, second edition. Tehran: Elmi Farhangi, (Text in Persian).
- Ibn - Tavdos, A. (2007). ***Lohoof***, translated by Aqiqi Bakhshayishi, Qom: Navid-e Eslam, (Text in Persian).
- Khwarizmi, M. (2009). ***Hussein ibn Ali massacre***. Translated by Mustafa Sadeghi, Qom: Jamkaran, (Text in Persian).
- Marzolph, U. (1398). ***Narrative illustration in Persian lithographed books***. Translated by Shahrouz Mohajer. Fourth edition. Tehran: Nazar, (Text in Persian).
- Pishvayi, M. (2012). ***The massacre of Seyed-al Shohada***, (2ed ed), Qom: Imam Khomeini Educational and Research Institute, (Text in Persian).
- Shahshahani, S. (2017). ***Persian clothing during the Qajar reign***, Mashhad: Mirdashtibook, (Text in Persian).
- Tabarsi, A. (1998). ***Life of the Fourteen infallibles: Translated by Elam al-Vara be Alam al-Hoda***, translated by Azizullah Atarodi. Tehran: Eslamiyeh, (Text in Persian).

URLs:

URL1.https://www.porseman.com/article/%D8%AA%D9%81%D8%A7%D9%88%D8%AA-%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D8%AB-%D9%88-%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%AA/55467-reference date 2022-07-01

URL2. https://dl.nlai.ir/UI/a3cf53bf-ce6e-44fb-8089-2f37fb922cbb/LRRView.aspx reference date 2022-07-01.

URL3. https://dl.nlai.ir/UI/3429460e-0898-4630-8403-a747c068e5df/LRRView.aspx

پژوهشنامه گرافیک نقاش

اثری از فرانسیسکو گویا در ایران: ویژگی‌ها، پیوستگی‌ها و گسستگی‌ها با دیگر آثار

چکیده

فرانسیسکو گویا از هنرمندان تأثیرگذار در هنر غرب است که با حساسیت به رویدادهای زمانهٔ خود نگریست و متأثر از آن‌ها مجموعه‌های چاپی ارزشمندی مانند فجایع جنگ و کاپریس‌ها را پرداخت. در کنار این دو مجموعه، گاوبازی از جمله دیگر آثار گویاست که با نگاه به فرهنگ اسپانیا شکل گرفت. یک نمونه از این آثار امروزه در موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی سردارآسمانی (بنیاد) به شمارهٔ ۳۹۶۷ نگهداری می‌شود. پژوهش حاضر بر پایهٔ این اثر می‌کوشد مهم‌ترین ویژگی‌های آثار گویا را در مجموعهٔ گاوبازی و به‌ویژه در مقایسه با دو مجموعهٔ فجایع جنگ و کاپریس‌ها بجوید و نگاه دقیقی بیفکند به تنها اثر گویا که متعلق به ایران است. بنابراین در پی پاسخ به این پرسش است: گویا در چرخش از بیان موضوعات جنگ و وقایع ناشی از آن به بیانگری موضوعی اجتماعی و سرگرم‌کننده، کدام ویژگی‌های هنری خود را حفظ و کدام‌ها را دگرگون کرده است؟ پژوهش نشان می‌دهد گویا در مجموعهٔ گاوبازی، کمتر به جزئیات پرداخته و در آن، یکپارچگی موضوعی و نمایش رسوم اسپانیای سدهٔ ۱۸م را درنظر داشته است. گرچه این سنت به‌ظاهر تفریحی، به نماد مقاومت و ایستادگی مردم اسپانیا در برابر ناملایمت و استبداد بدل می‌شود و هنرمندان گوناگونی پس از گویا از آن تأثیر می‌پذیرند، دو مجموعهٔ دیگر با نمایش جزئیات بیشتر و الهام‌گیری از وقایع تلخ زمانه، کابوس‌ها و آشفتگی‌های فکری هنرمند را می‌نمایاند. این پژوهش بنیادین، با روش توصیفی ـ تحلیلی و در برخی فرازها به‌شیوهٔ تطبیقی است. گردآوری داده‌های کیفی، میدانی ـ کتابخانه‌ای است و تحلیل داده‌ها ماهیتی کیفی دارد.

واژه‌های کلیدی: فرانسیسکو گویا، مجموعهٔ فجایع جنگ، مجموعهٔ کاپریس‌ها، مجموعهٔ گاوبازی،

مریم کشمیری
استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. نویسنده مسئول.
m.keshmiri@alzahra.ac.ir

زهرا کاظمی ملک محمودی
دانشجوی کارشناسی نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
zahra.kazemi.mm2020@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۰۹

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41469.1158

مجموعـۀ ضرب‌المثل‌هـا، مجموعـۀ فرهنگـی مـوزه‌ای سردارآسـمانی (بنیـاد).

مقدمه

میـان هنـر بـا مسـائل و پیشـامدهای روز پیونـدی ژرف وجـود دارد. آثـاری کـه در هـر دوره و زمانـه آفریـده شـده‌اند، در حقیقـت نماینـدگان چشـمان نگارگـر و نقـاش خویش‌انـد کـه تاریـخ را برایمـان روایـت می‌کننـد. در ایـن پژوهـش نگاهـی گـذرا داریـم بـه زندگـی و آثـار فرانسیسـکو گویـا، نقـاش و چاپگـر اسـپانیایی کـه اگرچـه راوی زمانـۀ خویـش بـوده، می‌تـوان ردپایـی از احـوالات هنرمنـد و داوری شـخصی‌اش را هـم در آثـارش مشـاهده کـرد. گویـا از آن دسـته هنرمندانـی اسـت کـه رخدادهـای بسـیاری را از جملـه جنـگ، بیمـاری و... در زندگـی تجربـه کـرده کـه ایـن رویدادهـا، بدون‌شـک تأثیـر مسـتقیمی بـر آثـارش داشـته اسـت. از آثـار ناتورالیسـمی دوران جوانـی‌اش تـا فضـای تاریـک و مالیخولیایـی کـه بـا گذشـت زمـان بـر فضـای ذهنـی هنرمنـد حاکـم شـده، همگـی شـرح حالـی اسـت از اسـپانیای قـرن ۱۸ کـه هنرمنـد بـا هوشـمندی آن را در آثـار و گراوورهایـش بـه یـادگار گذاشـته اسـت. ایـن تأثیـرات تـا حـدودی بـه زمانـه و محیـط بـاز می‌گـردد، امـا بخشـی درونـی هـم دارد کـه از شـریان فکـری و درونیـات خـود هنرمنـد سرچشـمه می‌گیـرد کـه در پژوهش‌هـای بسـیاری بـه تأثیـرات دوسـویۀ آن‌هـا توجـه شـده اسـت. در ایـن پژوهـش می‌کوشـیم بـا تحلیـل و بررسـی آثـار گویـا و بـا تمرکـز بـر باسـمه‌ها و مجموعه‌هـای چاپـی او و بـه ویژگی‌هـای شـاخص در نقاشـی‌ها و تمایـز آن‌هـا در هـر مجموعـه بپردازیـم. در ایـن مسـیر همچنیـن نـگاه ویـژه‌ای خواهیـم داشـت بـه باسـمه‌ای از مجموعـه گاوبـازی در مـوزۀ هنـر جهـان مجموعـۀ فرهنگـی مـوزه‌ای سـردار آسـمانی در شـهر تهـران.

تحلیـل آثـار شـاخص و باسـمه‌های فرانسیسـکو گویـا در طـول تاریـخ بسـیار مدنظـر و مطالعـۀ هنرمنـدان و علاقه‌منـدان قـرار گرفتـه اسـت، امـا چیـزی کـه شـاید کمتـر بـدان توجـه شـده، مجموعـۀ گاوبـازی و همچنیـن اثـری از آن مجموعـه اسـت کـه اکنـون در یکـی از موزه‌هـای تهـران نگهـداری می‌شـود. پـس بـر آن شـدیم تـا بـه ایـن اثـر کمتـر دیده‌شـده بپردازیـم. در مسـیر پژوهـش مـروری خواهیـم داشـت بـر زندگـی گویـا، ویژگی‌هـای رفتـاری و درونیـات او و نیـز تأثیـر محیـط و شـرایط نابسـامان اسـپانیا را بـر وی و آثـارش خواهیـم جسـت. همچنیـن اثـرات متقابـل گویـا و آثـارش را بـر افـکار عمومـی خواهیـم دیـد. در پایـان نیـز گزیـده‌ای از تأثیرگذارتریـن آثـار چاپـی وی را بررسـی خواهیـم کـرد. هـدف از انجـام ایـن پژوهـش شـناخت بیشـتر دنیـای ذهنـی هنرمنـد و آثـار برجسـتۀ اوسـت تـا از ایـن مسـیر، معرفـی و درک بهتـری از تـک اثـر موجـود گویـا در ایـران بـرای بازدیدکننـدگان فراهـم شـود.

پیشینۀ پژوهش

فرانسیسـکو گویـا از جملـه هنرمندانـی اسـت کـه دربـارۀ او و آثـارش بسـیار نوشـته‌اند. در ایـن میـان کتاب‌هایـی کـه مضامیـن تاریـخ هنـر را در بـر می‌گیرنـد و دربـارۀ هنرمنـدان و آثـار آنـان اسـت، گویـا و آثـار او را مکـرر معرفـی کرده‌انـد. مقـالات نگاشته‌شـده در ایـران البتـه بسـیار محـدود اسـت و پژوهش‌هـا بیشـتر در قالـب پایان‌نامه‌هـای دانشـگاهی و تخصصـی شـکل گرفتـه اسـت؛ تعـدادی از مهم‌تریـن آن‌هـا بـه ایـن شـرح اسـت: در پایان‌نامـۀ ارشـد بـا عنـوان «چگونگـی بازنمایـی در نقاشـی‌های گویـا از منظـر نظریـۀ نوئـل کارول» (۱۳۹۶) نوشـتۀ سـارا علیـزاده آثـار گویـا از دیـدگاه نظریه‌پـرداز، نوئـل کارول در بـازه زمانـی و دوران مختلـف کاری‌اش تحلیـل شـده و در پایـان چنـد نمونـه از آثـار شـاخص هنرمنـد بررسـی شـده اسـت. همچنیـن در ایـن پژوهـش آمـده اسـت: بسـیاری از ویژگی‌هایـی کـه درآثـار گویـا مشـاهده می‌کنیـم ریشـه در ملیـت او دارد و مشـابه آن شـاخصه‌ها را در آثـار هنرمنـدان دیگـری چـون ولاسـکوئز و پیکاسـو نیـز می‌تـوان یافـت، بـا ایـن دیـدگاه می‌تـوان گفـت مطالعـات جامعه‌شـناختی نیـز در پژوهـش بـالا بـوده کـه بـا هـدف نـگارش حاضـر یعنـی بازنگـری زمانه و تاریـخ گویـا هم‌راستاسـت.

«بررسـی وجـوه سورئالیسـتی و وهم‌انگیـز بـا نگـرش بـر آثـار فرانسیسـکو گویـا، ماتیـاس گرانوالـد و هیرونیمـوش بـوش» (۱۳۹۶) نوشـتۀ مهتـاب آبداراصفهانـی و پایان‌نامـۀ «چرایـی حضـور وحشـت در نقاشـی بـا مقایسـۀ آثـار گویـا و بالتـوس» (۱۳۸۸) نیـز بـه قلـم آرزو صفایی‌شـربیانی از دیگـر آثـار اسـت. در ایـن میـان مقالـه‌ای بـا عنـوان «مفهـوم اسنوبیسـم در آثـار چاپ‌هـای دسـتی گویـا از مجموعـه کاپریـس» (۱۳۹۲) نوشـتۀ رهی‌محمـدی نیـز درخـور توجـه اسـت. شـیرین شـاهین‌راد در پایان‌نامـۀ خـود بـا نـام «مفهـوم تعهـد در مجموعـۀ چاپـی «فجایـع جنـگ» اثـر «فرانسیسـکو گویـا»» (۱۳۹۳) بـا نـگاه بـه آرا دکتـر علـی شـریعتی بـه تفاسـیری از هنـر و هنرمنـد پرداختـه اسـت و نگاهـی بـر رویکردهـای اجتماعـی زمانـۀ هنرمنـد دارد.

فریبـا ازهـری نیـز در «مطالعـۀ تطبیقـی سِـحر در آثـار محمـد سـیاه‌قلم و فرانسیسـکو گویـا و کاربسـت آن در هنـر معاصـر» (۱۳۹۹) بازنمایـی سـاحران و جادوگـری را در شـیوه‌ای تطبیقـی میـان فرهنـگ هنـری شـرق و غـرب پیـش می‌بـرد. در ایـن میـان می‌تـوان بـه پایان‌نامـۀ ارشـد علیرضـا اکبـرزاده بـا عنـوان «بررسـی پدیـدۀ

گروتسک و بیانگری با رویکرد بومی‌گرایی در هنر معاصر ایران» (۱۳۹۵) نیز اشاره کرد که در بخشی از آن، زندگی و آثار فرانسیسکو گویا بررسی شده است. پژوهش پیش رو می‌کوشد تا با جمع‌بندی جامع از مطالب پیشین، نگاهی ژرف‌تر به آثار این هنرمند برجستهٔ اروپایی بیفکند و با دستاوردهای این نگاه، نسخهٔ کمتر دیده‌شدهٔ ایرانی را معرفی و بازخوانی کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، مبتنی بر واکاوی ویژگی‌های برجستهٔ هنری فرانسیسکو گویاست و بر نمونهٔ موجود در موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی (موزهٔ بنیاد) تمرکز دارد؛ ازاین‌رو، پژوهشی بنیادین است. پژوهش، ماهیتی کیفی دارد و با روش توصیفی‌تحلیلی و در برخی فرازها به‌شیوهٔ تطبیقی پیش رفته است. گردآوری داده‌های کیفی نیز به شیوهٔ میدانی- کتابخانه‌ای صورت گرفته است. تلاش شده تا مجموعهٔ وسیعی از آثار گویا بررسی و بازبینی شود که در این میان، حدود ۱۷ نمونه در متن مقاله مدنظر بوده است. ویژگی‌های این نمونه‌ها به‌شکل ویژه با اثر موزهٔ بنیاد مقایسه شدند.

فرانسیسکو گویا

فرانسیسکو خوسه دِ گویا لوسینتس[۱] در ۳۰ مارس ۱۷۴۶ م در دهکدهٔ فوئندتودوس واقع در ناحیهٔ دورافتاده در شمال اسپانیا به دنیا آمد. در آن زمان، پدر گویا کشاورز بود، اما اندکی بعد، زمانی که گویا نخستین سال‌های عمرش را سپری می‌کرد، خانواده به ساراگوسا[۲] شهری در ایالت آراگون نقل مکان کرد. در ساراگوسا، پدر گویا به صنعت طلاکاری پرداخت که پیش‌تر در آن حرفه آموزش دیده بود. گویا در سن مدرسه، راهی مدارس مذهبی شد. در مدرسهٔ مارتین زاپاتر بهترین دوست او بود. گویا، زاپاتر را «دوست ناآرام و آشفته‌حال» توصیف کرده است.

در سال ۱۷۶۰ م گویا شاگرد خوسه لوثان مارتینز،[۳] نقاش مشهور ساراگوسا شد. سه سال با لوثان کار کرد و در ۱۷۶۳ م به مادرید پایتخت اسپانیا رفت (آبداراصفهانی، ۱۳۹۶: ۸۰). در آنجا، هنرمند دیگری از ساراگوسا به نام فرانسیسکو بایو[۴] او را هنرآموز با استعدادی یافت. بایو ضمن اینکه در فرهنگستان سلطنتی سن فرناندو، مدرسهٔ ملی هنر تدریس می‌کرد، نقاش دربار پادشاه اسپانیا هم بود و گویا را به‌عنوان دستیار در کارگاه سلطنتی انتخاب کرد. گویای جوان ضمن کار با بایو برای حرفهٔ آینده‌اش آماده می‌شد. کار در کاخ سلطنتی برای او حکم آموزشگاه مجهزی را داشت؛ زیرا او می‌توانست در آنجا هنر بی‌نظیری را که پادشاهان در طول قرن‌ها از تمام دنیا گرد آورده بودند، ببیند (مولبرگر نقل در: همان: ۸۰).

گویا در ۱۷۷۰ م با هزینهٔ خود راهی ایتالیا شد و یک سال بعد در مسابقهٔ ورودی آکادمی دی‌بل‌آرتی شرکت جست. او در این مسابقه، دوم شد. برخی بر این باورند که اگر گویا دقت بیشتری به موضوع و گزینش رنگ‌ها داشت و در شیوهٔ پرداخت، ناتورالیستی‌تر عمل می‌کرد، شاید مقام اول را کسب کرده بود. این تصور دور از ذهن نیست، زیرا در آن سال‌ها سایهٔ چهارچوب و قوانین ثابت نقاشی کلاسیک و طبیعت‌گرا بر سر هنرمندان بود و سرپیچی از آن سبب بی‌اعتباری هنرمند می‌شد. اگر پیروی‌نکردن از قوانین سفت و سخت آن دوران را سبب کسب مقام دوم بدانیم، پس می‌توان به خوی سرکش گویای جوان در آن دوران پی برد که از آیندهٔ برجستهٔ او خبر می‌داد.

گویا در ۱۳۷۳م با جوزفا، خواهر بایو ازدواج کرد و حاصل این ازدواج دو فرزند بود. در آن سال‌ها سفارش‌های بسیاری از جمله نقاشی پرده‌های نگارین بزرگ برای کارخانهٔ پرده‌بافی سلطنتی سانتاباربارا[۵] به او داده می‌شد. این پرده‌ها به سبک روستایی فرانسه یا موضوعات نایاب (ساده‌نگاری) هلند پرداخت می‌شد. باوجود این سفارشات، گویا در این شیوه درجا نزد و خیلی زود به‌دلیل تمایلات و نگرش ناسیونالیستی چارلز/کارلوس سوم[۷] و سفارشات او، مسیر تازه‌ای را در هنر پی‌گرفت.

گویا در این دوران به پرداخت صحنه‌هایی از زندگی مردم اسپانیا روی آورد. این سرآغازی بر پیدایش تفکرات متمایز او در آینده بود (آبروزه؛ نقل در: علیزاده، ۱۳۹۶: ۵۷) و همان است که لینتن درباره‌اش می‌گوید: «گویا با روایت‌های خویش از قساوت و جنون و شهودهای کابوس‌گونهٔ خود از آن‌ها، غایات متعارف هنر کلاسیک- یعنی لذت و آموزش را باژگون ساخت» (لینتن، ۱۳۸۶: ۱۸).

حضور گویا در کاخ سلطنتی در جایگاه نقاش دربار، سپس ارتقای او به مقام نقاش خاندان سلطنتی چارلز سوم در ۱۷۸۶ م و نقاش‌باشی ارشد دربار در ۱۷۹۹ م (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۰) سبب شد تا وی با فسادهای مالی و اخلاقی طبقات درباری و اشراف جامعهٔ اسپانیا برخورد نزدیکی داشته باشد و به تجاربی دست یابد که بعدها به شکلی ماهرانه و هوشمندانه و با زبان تصویر به تمسخر و انتقاد آن‌ها بپردازد.

بیماری اثرگذار

در زندگی‌نامه‌های گوناگون، شرح بیماری گویا همواره فرازی درخور توجه بوده است. به نظر می‌رسد بیماری و نتایج حاصل از آن، تأثیر چشمگیری بر روند کار هنری گویا داشته است. گویا در ۱۷۹۲م به‌دنبال یک بیماری شدید، شنوایی خود را از دست داد. این اتفاق، فاصله‌ای عمیق بین او و زندگی پرشور گذشته‌اش افکند. اکنون تنها ارتباط چشمی بود که وی را با ناملایمات دنیای بیرون روبه‌رو می‌کرد. با حذف صدای آدم‌ها، توجه گویا بیش از پیش به حرکات جلب شد و تلقی تازه‌ای در وی شکل گرفت. در حقیقت این ضعف، نقطه‌عطفی در کارهای او شد تا با نگاه و حسی متفاوت، دنیای پیرامون خود را درک و دریافت کند و در آثار بازتاب دهد.

گویا که مردی سرزنده و شاداب و پرشور بود، با از دست دادن شنوایی خود به‌طور کلی تغییر کرد. دیگر تنها حرکات و سکنات آدم‌ها بود که برای او مفهوم و معنا داشت. او با حذف اجباری صداها تنها به‌وسیله نیروی بصری با ناملایمات دنیای اطرافش روبه‌رو بود. گویی آثار او موجوداتی مهیب و پرهیاهو بودند که در تنهایی ناشی از ناشنوایی، او را مورد تجاوز قرار می‌دادند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۳۵).

خیالات، ناخودآگاه و تصاویر تاریک به مدد سکوت، تنهایی و حساسیت هنری گویا تا مدت‌ها با او همراه بود و همین امر سبب شد این هنرمند در طول زندگی هنری خود، آثار بسیاری را بپردازد که بازتاب عوالم درونی اوست. چاپ‌های تیزابی سایه‌دار گویا از نمونه‌های موفق در این زمینه است (صفایی‌شریبانی، ۱۳۸۸: ۳۹). گذشتهٔ تلخ و انسان‌های پست در نظر گویا جانورانی دلهره‌آور و ترسناک بودند که درست به همین شکل در بیشتر آثار او متجلی شدند (شابرن؛ نقل در: همان: ۴۰).

بستر تاریخی و اجتماعی اسپانیا در زمان حیات گویا

عصر و دوره‌ای که فرانسیسکو گویا در آن می‌زیست، دورهٔ رمانتیسم اروپایی است. این دوره با واژه‌هایی نظیر غیرعقلانی، افسانه‌وار، غیرواقعی و احمقانه هم‌پهلو می‌شود (ثروت؛ نقل در: ازهری، ۱۳۹۹: ۱۳۴). نام این دوره، یک نهضت ادبی و هنری را به یاد می‌آورد که به برتری احساسات و تخیل بر عقل دامن می‌زند و هنرمند در آن، بدون هیچ محدودیتی احساسات خود را بیان می‌کند. این مکتب پاسخی در برابر روشنگری سده‌های ۱۷ و ۱۸ م، افکاری با بنیان‌های عقل‌گرایی و فردگرایی اروپا بود و انقلابی را در باورها، اندیشه و عوامل فرهنگی و اجتماعی زمانهٔ خود به بار آورد (فرد؛ نقل در: ازهری، ۱۳۹۹: ۱۳۴).

در این دوره اسپانیا در حال تغییر و گذار بود. این تغییرات درکنار دور شدن از باورهای خرافی و علاقه به نوآوری در زمینه‌های دیگری چون شعر، ادبیات و تئاتر نیز به چشم می‌خورد (اکبرزاده، ۱۳۹۵: ۶۸)؛ بنابراین رمانتیسم، عصری مبتنی‌بر آزادی و عدالت و نیز محصول روشنگری بود (ثروت نقل در: ازهری، ۱۳۹۹: ۱۳۵).

برخی آثار شاخص رنگ و روغن گویا

آثار گویا را می‌توان در زیرمجموعهٔ کارهای رنگ روغنی و آثار چاپی دسته‌بندی کرد. هر یک از این آثار، ویژگی‌های شاخص و برجسته‌ای دارند که ناشی از ادوار زندگی هنری، اجتماعی و فردی هنرمند و تحولات روحی اوست. در ادامه برخی از مهم‌ترین‌های گروه رنگ و روغن را مرور می‌کنیم و سپس با نگاه به تنها اثر گویا در ایران که در گروه چاپ‌هاست، ویژگی‌های شاخص مجموعه‌های چاپی این هنرمند را بررسی می‌نماییم..

۱.کارلوس چهارم: گویا در ۱۸۰۰ م موظف شد تا چهرهٔ خانوادهٔ کارلوس چهارم را نقاشی کند. شاید بتوان این پرده را اوج دستاورد او در زمینهٔ چهره‌پردازی دانست. (تصویر ۱) این تابلو که به قول بسیاری منابع متأثر از تابلوی کم‌نظیر «ندیمه‌ها» اثر ولاسکوئز[۸] است (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱)، خانوادهٔ سیزده نفرهٔ کارلوس چهارم[۹] را نشان می‌دهد که همگی در نگارخانهٔ قصر کنار هم ایستاده‌اند گویا خود در طرف چپ بوم، «سایه‌وار، مفسر ملامتگر این نمایش اهانت‌بار است [...] گویا هدفی عمیق‌تر از هجو خاندان سلطنت دارد، او با برداشتن حجاب از چهرهٔ آن‌ها، واقعیت شیطانی‌شان را نشان داده است» (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۰). این اثر نمایش خیره‌کننده‌ای از رنگ و نورپردازی جامه‌ها و آرایه‌هاست که کمترین ردی از پرداخت‌های تشریفاتی پیروان نوکلاسیک فرانسوی ندارد (همان). گویا همهٔ نخوت و زشتی را در چهره‌های ولی‌نعمت خود به تصویر می‌کشد. «هیچ نقاش درباری قبل یا بعد از گویا، چنین یادمانی از ولی‌نعمتان خود به جا نگذاشته است» (گامبریچ، ۱۳۸۷: ۴۷۸).

۲. دوم و سوم ماه می: این دو پرده به اتفاقات سال ۱۸۰۸م مربوط است و در پی مقاومت شهروندان و مردم اسپانیا در برابر سپاه ناپلئون پرداخته شد. در این زمان، شمار بسیاری از مردم قتل‌عام شدند. این دو تابلو (تصویرهای ۲و۳) پس از ۶ سال از وقوع حادثه یعنی در سال ۱۸۱۴م کشیده شد. تابلوها چنان کار شده‌اند که گمان می‌رود خود هنرمند در صحنهٔ میدان شهر یا کوهستان پرنسیپه پیو حضور داشته و

تصویر۱. کارلوس چهارم و خانواده، ۱۸۰۰ م، رنگ روغن روی بوم، ۲۸۰ در ۳۳۶ سانتی‌متر، موزهٔ پرادو، مادرید (هارت، ۱۳۸۲: ۸۷۹)

از پشت تلی از خاک تماشاگر این جنایت بوده است. در این دو اثر، واقع‌نمایی چشمگیر آثار گویا دیده می‌شود. پردهٔ سوم ماه مه، «نخستین نمونهٔ مسلم از کارهایی است که در عالم هنر، اعتراض اجتماعی نام گرفت و در تمایز با تصاویر کنایی است که در دوره‌های رنسانس و باروک معمول بود» (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۰). «قدرت این تصویر در القای حس شدید ترس به بیننده است که سبب می‌شود بیننده با آگاهی گریزناپذیر با میرایی خودش مواجه شود» (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱).

تکنیک و مصالح به‌کاررفته در چاپ‌ها

تکنیک آثار گویا به‌خصوص در آثار چاپی او، که اغلب به شیوهٔ اچینگ و آکواتینت[۱۰] اجرا شده است، روشن‌کنندهٔ مفهوم جنگ و وحشت آن است. هاشورهای ظریف، دقیق و کنترل‌شده و در عین حال خشنِ آثار او با تیره‌روشن‌های شگرف، تمامی تضاد و وحشَت آن دوران را به‌خوبی نشان می‌دهد. همین خشونت آثار چاپی گویا در آثار رنگ روغن او نیز دیده می‌شود که البته در این آثار به‌دلیل نوع تکنیک، این وحشت بیشتر به واسطهٔ نور و رنگ نمایان است. در آثار رنگی و چاپی گویا، حرکت، ترس، خشونت، اضطراب و تشویش به یک اندازه به نمایش درآمده است (صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۷۳). تنوع تکنیکی و بسترهای متفاوت از ویژگی‌های برجستهٔ آثار گویاست که ناشی از پای‌بندنبودن و عادت او به یک شیوه یا متریال خاص است. همچنین در کارهای پیشرفته‌تر و به‌ویژه در زمان

تصویر۲. دوم ماه مه ۱۸۰۸، رنگ روغن روی بوم
موزهٔ پرادو، مادرید (URL5)

تصویر۳. سوم ماه مه ۱۸۰۸، رنگ روغن روی بوم، ۴۶۰ در ۲۶۷ سانتی‌متر
موزهٔ پرادو، مادرید (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۱)

جنگ بود که گویا رنگ را کنار زد؛ زیرا باور داشت با نور و سایه بهتر می‌توان حقیقت را بیان کرد (ازهری، ۱۳۹۹: ۱۱۴). با توجه به فضای اجتماعی آن دوران و خفقان جنگ، موضوعاتی که گویا برای مصورکردن برمی‌گزید غالباً تاریک و حزن‌آلود بود؛ به همین جهت گزینش چاپ انتخابی هوشمندانه به نظر می‌رسد؛ زیرا ویژگی تک‌رنگ (عموماً سیاه) آن، برای نمایش حزن مناسب بود و پرهیز از بازنمایی رنگی نیز بر این فضای حزن‌آلود دامن می‌زد. در این آثار بود که توجه بیشتر بر موضوع اثر متمرکز و مفهوم تصویرشده، محسوس‌تر می‌شود.

تأثیر گراوورهای گویا از تلفیق چاپ تیزابی سنتی با شگرد ابداعی چاپ تیزابی سایه‌دار به دست آمده که در آن از صمغ برای پوشاندن فاصله‌های چاپ تیزابی استفاده شده است. کار بدین صورت است: هنگامی که لوح فلزی حرارت می‌بیند، صمغ، سطح ریزبافتی را می‌سازد؛ آنگاه با مرکب چاپ و محوکردن آن، نوعی رنگ‌مایهٔ غنی و خاکستری تولید می‌شود که قدرت بیانگری باسمه را بیشتر می‌کند و آن را به نقاشی‌های آب‌مرکبی نزدیک می‌کند (هارت، ۱۳۸۲: ۸۸۲).

به علت کمبود مواد و ابزار، در طول دوران قحطی، گویا با محدودیت‌هایی در تکنیک چاپ دستی مواجه شد. به‌دلیل تعداد کم صفحات فلزی برای چاپ آثار، گویا در این دوران مجبور بود حتی از صفحات معیوب، مجدد استفاده کند یا برخی صفحات قدیمی را دوباره پولیش نماید (sayre؛ نقل در: علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۲). شاید همین کمبودها باعث شد تا هنرمند ابعاد و قطع چاپ‌هایش را در اندازه‌های بسیار کوچک (حتی تا ۵ سانتی‌متر) انتخاب کند.

مجموعهٔ کاپریس‌ها (۱۸۰۰-۱۷۹۵م)

مجموعهٔ کاپریس[11] شامل آثار چاپی با ۸۰ اثر است. آثاری که در آن‌ها، عنصر خیال و اوهام بیشترین تأثیر را دارد. بیشتر این آثار در حال حاضر در موزهٔ دل پرادو مادرید نگهداری می‌شوند. «کاپریس شامل تصویرسازی‌هایی از رفتارهای غیراخلاقی، اعم از سوء استفاده از زنان جوان، دزدی و حتی خشونت خانگی است. در کنار این‌ها تصاویر دیگری هستند از دلالت‌های تند و تیزتر علیه تفتیش عقاید در اسپانیا و نظام زندان. نیمهٔ دوم آلبوم اما خیلی متفاوت است. اغلب شخصیت‌های این بخش، ساحران دلهره‌آور و اهریمن‌های وحشی‌اند» (ازهری، ۱۳۹۹: ۱۰۹).

گویا با طنزی تلخ، ضعف بشر و بی‌عدالتی‌های اجتماعی، مذهبی و سیاسی زمانهٔ خود را نقد می‌کند: ازدواج‌های مصلحتی و خودفروشی، حرص، رشوه‌خواری، دسیسه‌های سیاسی، تعصب مذهبی، خرافات و خشک‌مغزی‌ها (بکولا نقل در: صفایی‌شریبانی، ۱۳۸۸: ۳۹). در مجموعهٔ کاپریس‌ها چیزی کاملاً متفاوت از طنز معمول کاریکاتورسازانی مشهود است که بازیگران سیاست و رهبران جامعه را به سخره می‌گرفتند تا مردم را به تفکر وا دارند. طنز گویا در شفقت ریشه دارد و از هواخواهی به دور است، به افراد خاص مربوط نیست، بلکه تیره‌بختی حاصل از کارکرد نیروهای نهادی را نشانه می‌گیرد، نیمی از طرح‌های مجموعهٔ کاپریس‌ها به مسائل فوق طبیعی توجه دارند، بقیهٔ آنها از زندگی واقعی مایه می‌گیرند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۳۵) شگفت آنکه گویا لوحه‌های این مجموعهٔ پر نقد و گزند را به کارلس چهارم اهدا کرده است. گویا، خود بعدها گفت که درگریز از اقدام احتمالی سازمان تفتیش عقاید، چنین کرده است؛ چرا که او نقاش دربار بود و در پردهٔ بزرگی که از خانوادهٔ کارلس چهارم نقاشی کرد، آنها را جاودان ساخت (همان: ۱۳۶). این نوشتهٔ خود هنرمند همراه مجموعه است:

«مجموعه‌ای از تصاویر چاپی با موضوعات عجیب و غریب، اختراع و حک شده توسط فرانسیسکو گویا»

مجموعهٔ کاپریس، شامل سه بخش است:

۱. قربانیان و وحشت های ناشی از جنگ؛

۲. قحطی، مرگ، دفن و خرافات؛

۳. کابوس‌ها، ساحران، روحانیون فاسد و هیولا (ازهری، ۱۳۹۹: ۱۲۲).

او در روزنامهٔ دیاریود مادرید، به تاریخ ششم فوریه اعلانی برای فروش این مجموعه کالکوگرافی منتشر کرد و دربارهٔ آن گفت: «قابل دسترسی از مغازهٔ نوشیدنی‌های الکلی و عطرفروشی واقع در پلاک یک، خیابان وسنگانیو، به قیمت ۳۲۰ ریله برای یک مجموعه ۸۰ تایی» (ماری وهاگن؛ نقل در: صفایی‌شریبانی، ۱۳۸۸: ۱۳۸).

خواب خرد هیولا می‌سازد (تصویر ۴)، متعلق به مجموعهٔ کاپریس‌هاست. هنرمند در حاشیهٔ این تصویر نوشته است: «هدف نگارنده، اجتناب از باورهای خطرناکی است که اکنون رایج شده‌اند و این اثر از مجموعهٔ کاپریچو، گواه ناب و جاودانهٔ حقیقت است» (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱). نام این اثر به دو شیوه تعبیر می‌شود: وقتی که در خواب هستیم، ذهن رویازدهٔ ما هیاکل غریب و مهیب می‌آفریند و هنگامی که آدمیان تعقل را ترک می‌گویند به ورطهٔ تجربیاتی هولناک فرو می‌افتند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۳۵). در اینجا ما هنرمند را می‌بینیم که بر جعبهٔ منطق خوابیده است و پشت سر او، جغدها و خفاش‌ها

تصویر ۴. خواب خرد هیولا می‌سازد (۱۷۹۹)، کاپریس‌ها
اچینگ-آکواتینت، متروپولیتن (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱)

تصویر ۵. آن ذرات خاک(۱۷۹۹)، مجموعه کاپریس
اچینگ و آکواتینت، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک (هافر، ۱۳۶۹: ۳۰)

که به‌ترتیب نماد حماقت و نادانی‌اند، در آشفتگی و بی‌نظمی بد یمن دیده می‌شوند (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۸۱۱). «به‌نظر برخی پژوهشگران، این اثر آغازگر مسیر روشنگری‌های گویا» (ازهری، ۱۳۹۹: ۱۲۳) است.

اثر دیگر در مجموعهٔ کاپریس‌ها، آن ذرات خاک نام دارد (تصویر۵) که در توصیفش آمده است: «شرم‌آور است! با یک خانم محترم که با پولی ناچیز خدمتی جدی به دیگران می‌نمود، چنین رفتار شود. شرم‌آور است!» همچنین در مقدمه‌ای از فیلیپ هاپر در بیان این چاپ می‌خوانیم: طرح شمارهٔ ۲۳ که عنوانش آن ذرات خاک است، صدور حکم مجرمی را در رابطه با تفتیش عقاید نشان می‌دهد. محکوم لباس وحشتناک توبه را که به آن سان‌بتی می‌گویند، پوشیده است. عنوان آن یادآور یک ضرب‌المثل اسپانیولی است که می‌گوید: آنِ خاک، این گل را درست می‌کند. ولی گویا عمداً دوپهلو حرف زده است. این به آن سادگی نیست که بگوید محکوم به‌خاطر گناهش به اینجا آورده شده است، بلکه معنی عمیق‌تری در آن نهفته است. باید پرسید خشم گویا متوجه چه کسی است؟ آیا خشم او متوجه محکوم است یا متوجه قاضی ظالم (در سمت راست) یا اشاره به تودهٔ عوام است که همه از روی کینه به محکوم خیره شده‌اند؟ (هافر، ۱۳۶۹: ۴)

نمایش‌دادن اجتماع به‌صورت هزل‌گونه، در قرن ۱۸ رایج بود و هنرمندانی مانند هوگارث، به این روش دردهای اجتماع را به دیگران یادآور می‌شدند. اما آثار گویا بسیار با صحنه‌های تئاترگونهٔ هوگارث فاصله دارد. همه‌چیز در بطن واقعیات و اجتماع اتفاق می‌افتد و بیننده به‌سرعت به اصل مطلب کشانده می‌شود. در آثار گویا دنیایی به چشم می‌آید با مجموعه‌ای از پیکره‌های آشنا و موجوداتی غریب. وهم و وحشت در آثار گویا از جنس زندگی و به همین دلیل کاملا لمس‌شدنی است (ماری وهاگن؛ نقل در: صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۴۲).

برای گویا حضور فرزندزادگان اشخاص مهم در جامعهٔ اسپانیایی بسیار دردناک و دلهره‌آور بود. این افراد با استفاده از نام اجدادی خود، در جایگاه شریف‌زادگان، بهانه‌ای برای اجتناب از کار بدنی می‌یافتند. گویا در کاپریس‌ها حیواناتی را با لباس رسمی و چهره‌های پلید و زشت به تصویر کشیده است (همان). به همین منظور گویا در این مجموعه، آثاری با این مضمون و به شکلی استعاری خلق می‌کند. انسان‌هایی را در شمایل اسب و کرخر با حالتی هزل‌گونه اما با لباس‌های آراسته و رسمی تصویر می‌کند که داستانی را در پی هم روایت می‌کنند. برای نمونه به تصویر۶ بنگرید. دربارهٔ این اثر می‌توان گفت روزی این انسان بود که بر حیوانات سلطه می‌ورزید و

حکم می‌راند و حال چنین وارونه شده است. تفسیر دیگر اینکه حیوانات، شمایل مسخ‌شده از همان انسان‌های مستبد و ثروتمندند که با فرصت‌های اجدادی و موروثی به جایی رسیده‌اند که حکم می‌کنند و از فرودستان جامعه و آن‌ها که محتاج‌اند، سواری می‌گیرند.

یک گراور مهم دیگر با نام «چه بر سر هم می آورند؟» (تصویر۷) دو مرد سالخورده را نشان می‌دهد که بر پشت نوکران خود نشسته‌اند و مانند کودکان مشغول گاوبازی هستند. دربارهٔ این گراوور می‌گویند: «این رسم روزگار است. مردم به یکدیگر طعنه زده با هم می‌ستیزند. کسی که تا دیروز نقش گاو رابازی می‌کرده امروزه عهده‌دار نقش گاوباز در میدان است. بخت بر این نمایش حکم‌فرماست و نقش‌ها را بنابر ناپایداری خودش معین می‌کند» (هافر، ۱۳۶۹: ۸۴).

از مهم‌ترین ویژگی‌های بصری این مجموعه می‌توان به کادربندی‌های ایستادهٔ آن‌ها اشاره کرد. قاب‌ها که مستطیل‌های عمودی هستند، ترکیب‌بندی‌های متفاوتی را به اقتضای نفرات در صحنه، عناصر فرعی و جانبی، ویژگی‌های پس‌زمینه و مانند این‌ها در برمی‌گیرند. جایگیری پیکره‌ها بیشتر در مرکز تصویر و وزن بصری آن‌ها چنان است که نگاه بیننده را به‌شدت به سوی خود می‌کشد. از تابلوی ۳۷ تا ۴۲ که یک چهارپا، شخصیت محوری صحنه است، پیچیدگی‌های فیگوراتیو و بیانگر حیوان بسیار دیدنی است و از قدرت پرداخت هنرمند خبر می‌دهد. فضای منفی تابلوها در بیشتر نمونه‌های این مجموعه، بافتی یکدست دارد و در برخی نیز با هاشورزنی‌های چندجهتی و ایجاد بافت خطی متراکم یا کم‌تراکم، فضاسازی‌های نه چندان واضحی دیده می‌شود. از حدود تابلوی ۴۳ تا شماره‌های انتهایی، بازنمایی اوهام محسوس‌تر از نمونه‌های ابتدایی است، به‌ویژه در تابلوهای ۶۵ تا ۷۲. شیوهٔ کاربرد خط‌ها، نرمش و ظرافت آن‌ها در القای فضای اوهام‌گونهٔ این مجموعه، نقش بصری مؤثری دارد. این شیوهٔ فضاسازی، میان دید واضح فیگورها و موضوعات از یک‌سو و فضای مبهم کابوس‌ها از سوی دیگر، تعادل و توازن مفهومی برقرار می‌کند و درعین نمایش جزئیات، توان هنرمند را در بازنمایی خیال به‌خوبی بازتاب می‌دهد.

مجموعهٔ فجایع جنگ (۱۸۲۰-۱۸۰۸م)

سرانجام در سال ۱۸۰۸ م، پس از یورش ارتش ناپلئون به خاک اسپانیا و جنگ های داخلی، گویا مجموعه‌ای از آثار تأثیرگذار و مانای خود را پرداخت و جایگاه هنرمندانهٔ خویش را برای همیشه اثبات کرد: مجموعهٔ فجایع جنگ.[۱۲] «نه هیچ آرایه‌ای از اعمال قهرمانانه برای بزرگ جلوه‌دادن پادشاهان و سرداران و نه ستایش قدرت آن‌چنان که در نقاشی تسلیم شهر بردا اثر ولاسکوئز یا تمجید داوید از ناپلئون می‌بینیم؛ بلکه بازنمایی آدمیانی که قربانی یاوه‌پرستی و

تصویر۶. تو نمی‌توانی (۱۷۹۹)، مجموعهٔ کاپریس‌ها اچینگ و آکواتینت، دل پرادو (هافر، ۱۳۶۹: ۴۹)

تصویر۷. چه بر سر هم می آورند؟ (۱۷۹۹)، کاپریس‌ها اچینگ و آکواتینت، دل پرادو (هافر، ۱۳۶۹: ۸۴)

شرارت، جنون و اعتقاد کور هستند» (بوکولا؛ نقل در: شاهین‌راد، ۱۳۹۳: ۷۷). این مجموعه، آثاری است که او در پیامد جنگ و بیان زشتی آن پرداخت که بسیار تکان‌دهنده بود. ترس و وحشت از جنگ، هراس از دست‌دادن دوستان، تجاوز به میهن، ظلم و ستم به کودکان و زنان، و بی‌خردی حاکمان همگی دلایل و انگیزه‌های قوی گویا برای ساخت‌وساز این مجموعه بود (صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۴۸).

او برای نشان‌دادن خشونت و وحشتی که کشورش را به نابودی کشاند، چنین تصاویر کوبنده‌ای را به یادگار گذاشته است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۰-۵۹). هنرمند در مجموعهٔ فجایع جنگ، تمام توانش را در بازنمایی تابلوی مرگ نشان می‌دهد. بهره از سادگی چشمگیر، اشکال واضح، تیرگی و روشنی و ترکیب‌بندی‌های نوآورانه همه در نشان‌دادن خودخواهی‌های آدمی سهیم هستند (گاردنر، ۱۳۶۵: ۵۷۰). او در این باسمه‌ها به رویدادهای خاصی می‌پردازد و غالباً چکیدهٔ موضوعات ساده را با قدرت نمایش شگفت‌انگیزی ارائه می‌کند.

گویا با بیانی رک، تلخ و عاری از احساساتی‌گری، تباهی آدمی را نمایش می‌دهد (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۳۷). در خلق این مجموعه هیچ‌چیز از چشم گویا پنهان نیست، هیچ‌چیز را نمی‌پوشاند و هیچ‌چیز را ایدئال نشان نمی‌دهد: جنایت و کشتار، آتش، اعدام‌ها، تجاوزها، اجساد بر دار، انسان‌های سر از تن جدا شده، به چهار میخ کشیده‌شده و از گرسنگی به حال مرگ افتاده، تل اجساد، زندان‌ها، دیوانه‌خانه‌ها، یأس، رنج، نابودی و مرگ انسان‌ها، قساوت، فقر و هراس. این‌ها کوبنده‌ترین و هولناک‌ترین بازنمودهای بلاهایی است که آدمیان می‌توانند بر سر یکدیگر بیاورند (بکولا، ۱۳۸۷: ۶۰). فجایع جنگ تکان‌دهنده‌ترین سند محکومیت جنگ در تاریخ هنر است که در آن هیچ آرایه‌ای از اعمال قهرمانانه برای بزرگ جلوه‌دادن پادشاهان و سرداران و ستایش قدرت آنان نمی‌بینیم. هر چه هست بازنمایی آدمیانی است که قربانی یاوه‌پرستی، شرارت، جنون و اعتقاد کور هستند (همان).

در اثری از مجموعهٔ فجایع جنگ با عنوان نه اینجا، نه آنجا (نام دیگر آن: فرقی نمی‌کند، تصویر۸)، خشونت جنگ و نبودِ انسانیت به وضوح نمایان است. منظره‌ای بسیار خلاصه از تنهٔ درخت و چند بوته را می‌بینیم که از آن‌ها اجسادی آویزان است، تصویر مرد مدنظر گویا در جلوی اثر واضح‌تر نمایان شده، همه‌چیز به نظر نابه‌جا و بی‌معنی می‌رسد. سرباز فرانسوی لم‌داده و استراحت می‌کند، گویی وظیفه‌اش را به‌خوبی انجام داده است. در چهره‌اش هیچ نشانی از احساسِ خشم، شادی، رضایت یا تنفر وجود ندارد؛ او کاملاً بی‌تفاوت است و گویی منظره‌ای طبیعی را می‌بیند. آنچه در این اثر دید هنرمند را بارزتر می‌کند وحشت و ترسی است که او از بی‌تفاوتی و قساوت انسان‌ها احساس می‌کند و آن را در فضایی وهم‌آلود به تصویر می‌کشد (صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۵۰).

در اثری با نام «چه شجاعتی» (تصویر۹) از همین مجموعه، وحشت و خشونت سایر آثار این مجموعه را کمتر احساس می‌کنیم و این بار شجاعت زنی به نام اگوستین دی آراگون را می‌بینیم. این اثر هر چند مانند بسیاری از آثار گویا در قطع کوچکی کار شده است، عظمتی شگرف دارد. ترس و وحشت جای خود را به شهامت، درد و رنج داده است. این زن با

تصویر۸. تامپوکو (فرقی نمی‌کند)، فجایع جنگ، کتابخانهٔ نیویورک

تصویر۹. چه شجاعتی! فجایع جنگ، اچینگ و آکواتینت (صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۸۵) موزهٔ مادرید (همان: ۸۶)

اینکه بر اجساد مردان و عزیزان شهر خود ایستاده، بی‌هیچ ترسی پس از کشته‌شدن آن‌ها از شهر خود دفاع می‌کند. او توپی شلیک می‌کند و فرانسوی‌ها را از شهر ساراگوسا عقب می‌راند. نکتهٔ مهم این است که هنرمند دشمن و شهر را در این تصویر نپرداخته است. تنها زنی را در بهترین قسمت قاب با کنتراست شدید در لباسی سفید به تصویر کشیده است. لباس زن در کنار سیاهی توپ به چشم می‌آید و او را مقاوم‌تر به نظر می‌آورد (وهانگن؛ نقل در: صفایی‌شریبانی، ۱۳۸۸: ۵۸).

از مهم‌ترین ویژگی‌های بصری این مجموعه می‌توان به این موارد اشاره کرد: کادربندی تابلوها، افقی است و مستطیل‌های خوابیده محتوای وحشیانه و خشونت‌بار جنگ را به تصویر می‌کشد. انتخاب این کادرهای افقی برای نمایش منظره‌پردازانه از رویدادهای زمینی بسیار هوشمندانه است و لنداسکیپی این‌بار خشونت را پیش چشم می‌آورد. برخلاف مجموعهٔ کاپریس، ویژگی‌های خط‌پردازی، زمخت و خشن است و سرکوبگری، ویرانی، فشار و کوبندگی فضای سبوعانه را به بهترین شیوه بیان می‌کند. هاشورها با فاصله و تأکید بر فضای سیاه و سفید میان آن‌ها در شدیدترین حالت بصری است. با این هاشورزنی خشن، زمختی فضا احساس می‌شود. گرچه موضوع و پرسوناژها در جایگیری آن‌ها و ترکیب‌بندی نهایی اثر نقش پررنگی دارند، در بیشتر این آثار نیز مانند کاپریس‌ها، مرکز و پیرامون آن، محل وقوع رویداد اصلی است.

در برخی از تابلوهای این مجموعه (مانند ۳۷ یا ۳۹) که اعدام‌ها و مثله‌کردن‌های وحشیانه بر درخت‌های خشکیده را نشان می‌دهند، خالی‌بودن فضای پیرامونی و تأکید بر پس‌زمینهٔ تهی، برجستگی و تأثیرپذیری آنچه را هنرمند نمایانده، چند برابر کرده است. در کنار این نمونه‌ها، تابلوهای دیگر این مجموعه، با پس‌زمینه‌های هاشورخوردهٔ خشن، سیاهی و تباهی را پیش از سوژه اصلی به چشم می‌آورد. فجایع جنگ نیز مانند کاپریس‌ها، چهره‌پردازی‌ها دقیق و بیانگرانه دارد. بازنمایی حالات افراد و عواطف درونی‌شان از طریق خطوط چهره‌ها تأیید دیگری بر قدرت کم‌نظیر گویاست. بیننده با نگریستن به این تابلوها به روشنی، عواطفی مانند ترس، حسرت، بی‌رمقی، زجر و نیز خشونت، وحشیگری، بی‌رحمی و مانند این‌ها را درک می‌کند.

ضرب‌المثل‌ها (۱۸۱۹-۱۸۱۳م)

گویا در سال ۱۸۱۹م از چهره‌نگاری‌های خود به شدت کاست و کار را بر مجموعه تازه‌ای آغاز کرد که محکومیت‌ها، اسارت‌ها، دلسردی‌های عموم مردم و فاجعه بزرگ جهل در جامعه را تحلیل می‌کرد (تصویر ۱۰). این طراحی‌ها را می‌توان به نوعی ادامه مجموعه‌های پیشین دانست. این مجموعه از ۲۲ طرح تشکیل شده است و بعدها با نام ضرب‌المثل‌ها[۱۳] منتشر شد. ضرب‌المثل، بازگشت متغیری به کاپریس است و سرشار از خیال‌پردازی‌ها، هیولاها، ضرب‌المثل‌های تلفیق‌شده با رمزها و دربردارنده دانش عموم مردم است. این طراحی‌ها به شکل جدی‌تری از کاپریس مطرح می‌شود و هزل‌آمیزی کمتری دارد. ضرب المثل‌ها واژگون کردن سنت‌های جاهلانه زمانهٔ خود هستند (دانائیان؛ نقل در: عیلزاده، ۱۳۹۵: ۷۶). از ۲۲ طرح این مجموعه، ۱۸ عدد آن را آکادمی سان‌فرناندو به سال

تصویر۱۰. راهی برای پرواز، ضرب‌المثل‌ها، اچینگ و آکوآتینت، ۱۸۲۳-۱۸۱۵، متروپولیتن (URL3)

۱۸۶۴ م با نام ضرب‌المثل منتشر کرد (شاپرن؛ نقل در: صفایی‌شربیانی، ۱۳۸۸: ۵۱).

مجموعهٔ گاوبازی (۱۸۱۵م)

گویا در ۱۸۱۵م مجموعهٔ متفاوتی ساخت و طراحی مقدماتی برای یک سری سیاه‌قلم را با عنوان گاوبازی[۱۴] آغاز کرد. (تصویرهای ۱۱ و ۱۲) او درصدد بود تا بر رساله‌ای که در باب گاوبازی نوشته شده بود، تصویرسازی کند. این مجموعه اثری است قائم به ذات و با دیگر کارهای گراورسازی گاوبازی، بسیار متفاوت است و ظرافت و زیبایی کمال‌یافته‌ای دارد (علیزاده، ۱۳۹۶: ۷۵) .در میان نمونه آثار و مجموعه‌هایی که از گویا به‌جامانده، کمترین اطلاعات و پرداخت مربوط به این مجموعه یعنی «گاوبازی» است.

همان طور که در تصویر ۱۲ می‌بینیم، چهرهٔ افرادی که دورتادور گاوها حلقه زده‌اند و این رویداد را تماشا می‌کنند، با جزئیات کار نشده است. گویی هنرمند به عمد خواسته است تا با خطوطی سریع و بی‌پروا تودهٔ مردم را بازنمایی کند که به استقبال این مراسم و جشن باستانی آمده‌اند. آنچه در چاپ‌های مجموعهٔ گاوبازی گویا به چشم می‌آید طراحی گاوها با جزئیات تمام و پرداخت آن‌ها در ناتورالیستی‌ترین حالت ممکن است.

مجموعهٔ گاوبازی از اهمیت این رویداد برای مردمان اسپانیا خبر می‌دهد. گاوبازی، آیینی باستانی است که اسپانیایی‌ها به آن «سن فرمین» می‌گویند. این جشن از ۱۵۹۱م، هرساله بین ظهر روز ۶ ژوئیه تا نیمه‌شب ۱۴ ژوئیه در شهر پامپلونا در ایالت نابارای اسپانیا برگزار می‌شود. سن‌فرمین، نام یکی از مبلغان عیسی مسیح(ع) بود که به جرم «تبلیغ مسیحیت» به دست رومی‌ها کشته شد. باور بر این است که تن بی‌سر سن‌فرمین به گاوی خشمگین بسته و در شهر کشیده شد تا تکه‌تکه شود. در این هنگام زنی از پامپلونا با لباس سفید به کمک او رفت و تلاش کرد تا مانع این عمل شود. امروزه پوشیدن لباس‌های سفید و بستن دستمال قرمز، نماد همان حادثهٔ تاریخی است. مفاهیم کلیدی این حادثه و مراسم گاوبازی را بعدها به شکلی نمادین، بازتاب مقاومت و ایستادگی اسپانیای آزاد دانستند تاآنجا که دهه‌ها پس از گویا نیز هنرمندان بسیاری با نشانگان گاوبازی (مانند گاو نر، اسب، دستمال‌های سرخ و رداهای سفید) آثار گوناگون با مضامین پایداری و ایستادگی ساختند.

یکی از شناخته‌ترین آن‌ها، گرنیکا اثر پیکاسو (۱۹۳۷م، موزهٔ پرادو، مادرید) است که در اعتراض به بمباران و تخریب وسیع شهر کوچک گرنیکا در باسک با هواپیماهای بمب‌افکن نازی‌ها نقاشی شد. فاشیست‌های اسپانیا این هواپیماها را به خدمت گرفته بودند و پیکاسو، این پرده را برای یادآوری جنایات جنگی در این شهر ساخت. فردریک هارت در مقایسهٔ این نقاشی با آثار گویا می‌نویسد: «این نقاشی، شکل روایی آشکاری شبیه آثار گویا ندارد، زیرا این قالب با طبیعت و اصول کار پیکاسو سازگار نبود و حتی مجموعه‌ای از نمادهای آسان‌فهم نیست.» (هارت، ۱۳۸۲: ۹۸۱) در گرنیکای پیکاسو، گاو نر، بیشتر در معنای مینوتوری خود (تجسم نیروهای خردستیز نهفته در وجود انسان) ظاهر شده و اسب محتضر که برآمده از نمادهای گاوبازی اسپانیا است، همان رنج و عذاب مردم اسپانیاست (همان). گرچه گویا و پیکاسو در آثار خود با شیوه‌های سراسر متفاوت از نمادها بهره برده‌اند، هر دو هنرمند به‌شدت وامدار سنت دیرپای گاوبازی اسپانیا بودند.

نمایش مضامینی با مفهوم گاوبازی و نمادهای وابسته به آن که گاه به نقاشی‌های تورین[۱۵] نیز تعبیر می‌شود، نزد دیگر هنرمندان نیز شناخته بود که

تصویر۱۱. گاوبازی، ۱۸۱۵م، نگارخانهٔ هنر آمریکا (URL4)

تصویر۱۲. گاوبازی، ۱۸۲۵م، متروپولیتن، نیویورک (URL2)

همـهٔ آن‌هـا، اصالـت اسـپانیایی ندارنـد. شـاید مینوتـور در همـان مفهـوم کلـی کـه نـزد پیکاسـو شـناخته بـود، یعنـی تجسـم نیروهـای خردسـتیر آدمـی، از مهم‌تریـن دلایـل ظهـور و اهمیـت نمایـش ایـن حیـوان اسـت و البتـه گاوبـازی، یگانـه سـنت باسـتانی و همچنـان زنـده‌ای اسـت کـه چیرگـی بـر ایـن قـدرت ویرانگـر مهارنشـدنی را در خـود بارهـا و بارهـا تکـرار می‌کنـد. گاوبـاز کـه بی‌بـاک از سـختی مسـیر، پـا بـه میـدان می‌نهـد و می‌کوشـد غـول خشـمگین را بـه زانـو درآورد. البتـه او همیشـه پیـروز میـدان نیسـت. گاهـی ماننـد تابلـوی گاوبـاز مـرده[16] ادوارد مانـه (۱۸۶۴ م، گالـری ملـی هنـر آمریـکا)، مرگـی را بـه نمایـش می‌گـذارد کـه می‌توانـد ارادهٔ ادامـهٔ مسـیر و پیـروزی پسـین باشـد. گاه نیـز ماننـد بسـیاری از آثـار جـان فولتـون[17] آمریکایـی، حیوان وحشـی اسـت کـه بـه زانـو درمی‌آیـد و قـدرت ارادهٔ انسـانی بـه رخ کشـیده می‌شـود.

بـا گسـترش آشـنایی هنرمنـدان بـا نقاشـی‌های غارهـا و ارتبـاط یافتـن مفهومـی و نمادیـن بازنمایی‌هـای گاوبـازی بـا آن آثـار باسـتانی، موضـوع گاوبـازی و چیرگـی انسـان بـر ایـن حیـوان رونقـی دوچنـدان یافـت. از آثـار نقاشـان و طراحانـی ماننـد روبرتـو دومینگـوی[18] فرانسـوی تـا مجسـمه‌های گوناگـون گاوبـازی کـه دو تـن از مهم‌تریـن هنرمندانشـان را می‌تـوان ماریانـو بنلیـور[19] اسـپانیایی و هامبرتـو پـرازای[20] مکزیکـی برشـمرد، در محـور توجـه جامعـهٔ هنـری سـدهٔ ۲۰ قـرار گرفـت.

همبستگی‌ها و گسستگی‌ها در مجموعه‌های چاپی گویا

در ایـن بخـش نمونه‌هایـی از مجموعه‌هـای چاپـی گویـا بررسـی خواهـد شـد تـا تفاوت‌هـا و شـباهت‌های عمـدهٔ آثـار در پرداخـت و بیانگـری موضوعـات هـر یـک از مجموعه‌هـا آشـکار و تبییـن شـود.

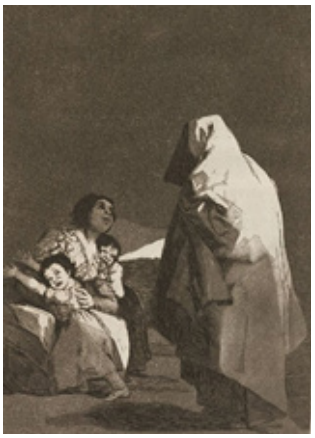
تصویر ۱۳. آن‌ها او را کشتند. کاپریس‌ها، ۱۷۹۹م
اچینگ و اکواتینت (هافر، ۱۳۶۹: ۱۵)

تصویر۱۴. مادر ناکام، فجایع جنگ، ۱۸۱۰م اچینگ
(علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۲)

در تصویـر ۱۳ بـا نـام «آن‌هـا او را کشـته‌اند» زنـی را می‌بینیـم کـه توسـط دو نفـر حمـل می‌شـود. پـرادو می‌نویسـد: «زنـی کـه نمی‌توانـد مواظـب خـودش باشـد بـه اولیـن کسـی کـه سـر راهـش قـرار می‌گیـرد، تعلـق دارد و هنگامـی کـه شـخص منظـور پلیـدش را عملـی سـاخت، مـردم متعجـب می‌شـوند کـه چـرا او کشـته شـده اسـت» (هافـر، ۱۳۶۹: ۱۵). در مقدمـه‌ای از فیلیـپ هافـر آمـده اسـت: «برطبـق شـایعات آن زمـان، ایـن زن بایسـتی ملکـهٔ اسـپانیا باشـد کـه پـس از قـرار ملاقـات نصـف شـب بـه قصـر بـر می‌گـردد» (همـان: ۴).
او همچنیـن اضافـه می‌کنـد کـه «بـه عقیـدهٔ برخـی، عنوانـی کـه توسـط پـرادو آمـده ممکـن اسـت اشـاره بـه فـن جنـاس رایـج در اسـپانیا باشـد، زیـرا در خیلـی از آثـار، متمـم یـا تکمیـل چاپ‌هـای تولیدشـده را می‌تـوان در مجموعـهٔ دیگـر یافـت. بـرای نمونـه می‌توانیـم چـاپ متمـم یـا پاسـخ تصویـر ۱۳ را چـاپ دیگـری در مجموعـهٔ فجایـع جنـگ بدانیـم (تصویـر ۱۴). ایـن اثـر کـه «مـادر نـاکام/ غمگیـن» نـام دارد، به‌عنـوان قدرتمندتریـن و تلخ‌تریـن اثـر ایـن مجموعـه شـناخته می‌شـود. در ایـن اثـر مـا فاصلـهٔ میـان دختـر و جسـد مـادر را می‌بینیـم کـه بـه فضـای تاریـک و غم‌آلـود کار کمـک می‌کنـد و تلخـی از دسـت‌دادن و تنهایـی را پیـش چشـمانمان نمایان

می‌کند (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۲). این بلا همان است که به‌زودی بر سر مسببان این جنگ هم می‌آید و ما آن را در باسمه‌ای طعنه‌آمیز از گویا شاهدیم.
تصویرهای ۱۵ و ۱۶ را نیز می‌توان در همبستگی با یکدیگر دریافت. در تخت مرگ (تصویر ۱۵) فرد ناشناسی را می‌بینیم که صورت و بینی خود را با پارچهٔ بلندی پوشانده است تا بتواند تعفن اجساد را تحمل کند. همتای این اثر را می‌توان در الان لولو می‌آید (تصویر۱۶) در کاپریس‌ها یافت که کسی شبیه به همان فرد در جایگاه لولو برای ترس و هراس فرزندان ظاهر شده است. لولوی زمانه، فرد برخاسته از میان مردگان است.
در کنار ویژگی‌های مفهومی که تا بدینجا بیان شد، پاره‌ای از مهم‌ترین ویژگی‌های تکنیکی این آثار را می‌توان چنین برشمرد: گویا در باسمه‌های مجموعهٔ کاپریس‌ها، نرمش و دقت بیشتری را برای هاشورگذاری‌ها به خرج داده و تلاش کرده تا خطوطی نرم‌تر و سیال‌تر را برای نمایش موضوعات بپردازد. «خط در هنر، مهم‌ترین عنصر طراحی است [...] و خود مستقیماً حاوی اطلاعات بصری

تصویر۱۵. تخت مرگ، فجایع جنگ، ۱۸۱۰م، اچینگ و آکواتینت
موزهٔ بوریمانس فان‌بنینگن (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۳)



تصویر۱۶. الان لولو می‌آید، کاپریس‌ها، ۱۷۹۹م،
نگارخانهٔ ملی هنر آمریکا (هافر، ۱۳۶۹: ۱۰)

لازم دربارهٔ پدیدهٔ مورد نظر است که هرگونه عناصر بصری غیرلازم را از آن جدا کرده و به‌صورت ساده و روشن‌تر آشکار می‌شود. این خاصیت خط، نقش بسیار مهمی در انواع حکاکی‌های چاپی دارد اعم از آنکه روی چوب باشد یا فلزات یا چاپ سنگی» (داندیس، ۱۳۸۳: ۷۴).
خط‌های نرم و آرام‌تر در مجموعهٔ فجایع جنگ کمتر دیده می‌شود. در این مجموعه، گویا به اقتضای موضوع که جنگ و درگیری است، خطوط آزاد و بی‌پرواتری نیاز بود. همچنین فاصله‌گذاری میان خط‌های هاشورها در فجایع جنگ، بیشتر از کاپریس‌هاست و همین سبب شده است که در رویارویی با فجایع جنگ، خطوط را زمخت و ناهموار احساس کنیم؛ در حالی‌که کاپریس‌ها، نرمش بصری سطوح را به بیننده القا می‌کند. نباید ویژگی خط را در این دو مجموعه تنها از منظر آگاهی و خواست هنرمند بررسی کنیم.
گمان می‌رود شرایط روحی و ناخودآگاهی هنرمند در زمان پرداخت این دو مجموعه نیز در ساخت و پرداخت خطوط و ابراز ویژگی‌های بصری متفاوت آن دو نقش داشته است. در این میان، بسیاری از نمونه‌های مجموعهٔ ضرب‌المثل‌ها به کاپریس‌ها نزدیک‌تر است.
گویا در گاوبازی با آنکه موضوعی متفاوت را می‌پردازد، از تجارب بصری موفق خود در مجموعه‌های پیشین بهره‌مند است. گاوبازی نمایش جشنی باستانی و خوشی طبقات جامعهٔ اسپانیاست، از فضای خشونت‌بار جنگ و هیولاهای درهم‌تنیده به دور است، اما با وجود این، تجربهٔ پرداخت خطوط پرانرژی و تأثیرگذار مجموعهٔ فجایع جنگ در اینجا نیز به کار می‌آید. گویا خطوط پرتحرک و فاصله‌دار را در فضاهای دایره‌ای و پرهیاهو چنان به کار بسته تا هیجان، سرعت و هیاهوی میدان گاوبازی را القا کند. این ویژگی خصوصاً در چاپ‌های پرجمعیت بیشتر

دیده می‌شود. پرداخت همین هیجان و تکاپوست که بازنمایی جزئیات افراد و پیکره‌ها را کنار زده است. گاوبازی گرچه در موضوع شبیه به فجایع جنگ نیست، در شیوهٔ پرداخت به‌شدت وامدار آن است. بازنمایی خطوط هیجانی و تودهٔ انبوه جمعیت نشان می‌دهد پرداخت موضوع در این دوره از زندگی هنری گویا بر فرم و شکل محض برتری یافته است.

انتخاب کادربندی‌ها نیز هوشمندی هنرمند را نشان می‌دهد. در کاپریس‌ها که بازنمایی خیالات مالیخولیایی و فضاهای توهمی است، کادرهای ایستاده، نگاه و محتوای بصری را به‌سوی بالا می‌کشاند. تعلیق در میان زمین و آسمان و پیوستن به فضاهایی که بی‌زمانی و تعلیق کابوس‌گونه را در خود دارد، با این گزینش کادر همخوانی کامل دارد. برعکس در فجایع جنگ و گاوبازی که نمایش رخدادهایی به‌تمامی زمینی است و آنچه را به حقیقت به وقوع پیوسته است، نمایش می‌دهد، کادرهای مستطیل خوابیده بسیار کارآمد است. نمایش چشم‌اندازها با کادرهای کشیده از عرف بصری چند سده‌ای برمی‌آید. البته که این بار در آثار گویا این چشم‌انداز، گاه دردآور و خشن است، چون فجایع جنگ گاه با خود تلنگری برای بازگشت به اصالت اسپانیایی دارد، چون گاوبازی.

نسخه‌ای از مجموعهٔ گاوبازی در موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی (بنیاد)

تنها اثری که از گویا در ایران نگهداری می‌شود، متعلق به موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی (بنیاد) است. این اثر که نسخهٔ چاپی مُهردار (تصویر۱۹) شمارهٔ ۸ از مجموعهٔ گاوبازی است، به شمارهٔ ۳۹۶۷ در موزهٔ هنر جهان این مجموعه است. اندازهٔ تقریبی آن ۲۰ در ۳۰ سانتی‌متر است و با پاسپارتویی به‌تقریب، ۱۰ سانتی‌متری در قابی ساده و چوبی جای گرفته است (تصویر ۱۷). تصویر شمارهٔ ۱۸ که توضیحات موزه دربارهٔ اثر است، ویژگی‌های آن را نشان می‌دهد.

اثر شمارهٔ ۸، برخلاف بیشتر نمونه‌های این مجموعه، در کادری بسته، جزئیات یا کلوزآپ صحنه‌ای از گاوبازی را نشان می‌دهد. گرچه در برخی از چاپ‌های این مجموعه، گاوبازان و گاو، بدون حضور مردم پرداخته شده‌اند، اما بیشتر نمونه‌ها در حضور تماشاچیان انبوه است. نمونهٔ تهران، تماشاچیان را در خود ندارد و از این نظر، در مقایسه با دیگر نمونه‌های شناخته‌شده در نگاه اول، خلوت و ساده به چشم می‌آید. این در حالی است که با دقت در این اثر به پیچیدگی عجیب و شگفت‌انگیز گاوبازان، به‌ویژه گاوبازی که با حیوان درگیر است، پی می‌بریم. همان طور که در تصویر می‌بینیم، پیکره‌ها در نقطهٔ طلایی کادر هستند. در عین حال، تراکم عناصر بصری در بخش چپ تصویر است و سمت راست که گاو به آن روی دارد، خالی گذاشته شده است. این خالی تصویر به القای حس حرکت گاو به‌سوی راست کمک می‌کند و حس امکان گریز و یورش به‌سوی راست را فراهم می‌آورد. خطوط مایل و حرکت سوژه‌ها به بیننده کمک می‌کند تا نزاع و کشمکش گاوبازان و گاو را بیشتر دریابد.

خط‌گذاری‌ها به‌شکل هاشورهای سایه‌ای و نرم‌تر از نمونه‌های دیگر در پیرامون صحنه است. شاید نبود جمعیت و خلوتی کار چنین پرداختی را ایجاب کرده است، زیرا درست در اطراف بازیگران اصلی صحنه، خط‌ها و هاشورهای زمخت و هیجانی ظاهر شده و از نرمی‌ها کاسته شده است. در حقیقت پرداخت خطوط در این اثر را می‌توان آمیزه‌ای از فجایع

تصویر۱۷. شمارهٔ ۸ از مجموعهٔ گاوبازی، لیتوگرافی، مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی، موزهٔ هنر جهان، شمارهٔ ۳۹۶۷ (منبع: نگارندگان)

جنـگ و کاپریس‌هـا دیـد. هنرمنـد از هرآنچـه پیش‌تـر تجربـه کـرده، در اینجـا بهـره گرفتـه اسـت.
گویـا در اثـر شـمارۀ ۸ (مـوزۀ بنیـاد) کوشـیده اسـت بـا روشـن‌کردن پیکـرۀ گاوبـازان و تیره‌سـاختن گاو، بـر ارزش و جایـگاه عناصـر در قـاب تصویـر تأکیـد مضاعـف کنـد و بـا ایـن تضـاد تاریـک و روشـن، تبایـن بصـری و تفـاوت ارزش‌گذارانـۀ دو نیـروی غالـب و مغلـوب را هوشـمندانه بـه تصویـر بکشـد. بـا نگریسـتن بـه ایـن اثـر، بـرای لحظـه‌ای تـلاش و تکاپـوی اسـپانیای جنگنـده را در برابـر هجـوم و وحشـی‌گری درمی‌یابیـم. گویـی مضمـون آرمانـی مقاومـت در برابـر نابـودی در فجایـع جنـگ این‌بـار در مضمونـی متفـاوت و باسـتانی اسـتحاله یافتـه اسـت.
از دیگـر ویژگی‌هـای برجسـتۀ چـاپ شـمارۀ ۸ می‌تـوان بـه ایـن مـوارد اشـاره کـرد: تمرکزگرایـی، وحدانیـت موضـوع، سـایه‌پردازی و تنـوع خطـوط در راسـتای فـرم کـه همیـن ویژگـی، مخصوصـاً تجـارب پرداخـت مجموعـۀ پـرکار فجایـع جنـگ را بـه یـاد مـی‌آورد. آنچـه مجموعـۀ فجایـع جنـگ بازنمایـی می‌کنـد یادبـود مقاومـت و دلاوری‌هایـی اسـت کـه شـهروندان اسـپانیا از خـود نشـان دادنـد و نکوهشـی اسـت از جانـب هنرمنـد بـرای قدرتـی کـه سـایۀ غـم و کشـتار خـود را بـر سـر آن‌هـا افکنـده اسـت. در حالی‌کـه در مجموعـۀ گاوبـازی نیـز ثبـت رویدادهـا را شـاهدیم، ایـن بـار بـه هـدف پاسـداری و نکوداشـت سـنت بـزرگ و باسـتانی اسـپانیا. سـنتی کـه پـس از سـال‌ها بـه نمـاد آن کشـور تبدیـل شـده اسـت. گویـا در گاوبـازی می‌خواهـد ارزش‌هـای سـنتی و تاریخـی کشـورش را، هرچنـد در کشـاکش جنـگ و خـون پاسـداری کنـد تـا اسـپانیا و حتـی شـاید دنیـا، آن پیشـینه را از یـاد نبـرد. پـس در کنـار ویژگی‌هـای تکنیکـی و اجـرا می‌تـوان گفـت شـباهت فجایـع جنـگ و گاوبـازی در ثبـت رویـداد تاریـخ اسپانیاسـت، امـا یکـی بـرای سـرکوب و واکنـش بـه جـور و دیگـری بـرای گرامیداشـت و یـادآوری عظمـت اسـپانیا.

نتیجه‌گیری

پژوهـش بـا هـدف بازبینـی و بررسـی مهم‌تریـن ویژگی‌هـای آثـار گویـا و بـا تمرکـز بـر مجموعه‌هـای چاپـی او شـکل گرفـت و بـه بررسـی ویژگی‌هـای نسـخه‌ای (شـمارۀ۸) از مجموعـۀ گاوبـازی در مقایسـه بـا دو مجموعـۀ فجایـع جنـگ و کاپریس‌هـا پرداخـت. پـس از مـرور اجمالـی زندگـی هنرمنـد و مشـاهدۀ چندنمونـه از آثـار رنـگ روغنـی او، بـه تفصیـل بـر مجموعه‌هـای چاپـی تمرکـز کردیـم. از آنجـا کـه چـاپ شـمارۀ ۸ در مـوزۀ بنیـاد بـه یکـی از همیـن مجموعه‌هـا تعلـق دارد، بررسـی ویژگی‌هـا، شـباهت‌ها و تفاوت‌هـای مجموعه‌هـای چاپـی از اهمیـت بیشـتری برخـوردار بـود. دیدیـم گویـا متأثـر از شـرایط جسـمی (بیمـاری و از دسـت‌دادن قـوت شـنوایی)، سیاسـی و اجتماعـی اسـپانیا آثـار اعتراضـی و بیانگرانـه‌ای را در برخـورد بـا شـرایط زمانـۀ خـود پدیـد آورد. آثـار او از اسـناد بصـری مهـم تاریـخ اسـپانیا به شـمار مـی‌رود. مجموعـۀ هزل‌گونـه و مالیخولیایـی کاپریس‌هـا بـا پرداخت‌هـای ظریـف و محوگونـه کـه می‌توانـد به‌درسـتی بـا سـایه‌گونی مفاهیـم اشـباح و موجـودات وهمـی همخوانـی داشـته باشـد، مجموعـۀ فجایـع جنـگ بـا خط‌هـای تأکیـدی و زمخـت کـه خشـونت و بی‌رحمـی جنـگ و وقایـع حاصـل از آن را بـه تصویـر

تصویر۱۸. ویژگی‌های ثبت‌شدۀ اثر در موزۀ بنیاد (منبع: نگارندگان)

تصویر۱۹. مهر گویا بر حاشیۀ کاغذ (منبع: نگارندگان)

می‌کشد، ضرب‌المثل‌ها که نمودی دیگر از آثار وهمی و اعتراضی گویاست و در نهایت، گاوبازی که با خط‌گذاری‌های هیجانی و پرشتاب خود توانسته است هیجان، سرعت، تاب‌آوردن و هیاهو را در مراسم باستانی و نمادگرایانهٔ اسپانیا رقم بزند. بازنمایی عناصری که بعدها بر هنرمندان بسیاری از مانه و پیکاسو تا مجسمه‌سازان هم‌روزگار ما مانند هامبرتو پرازا اثر داشته است و چیرگی بر عنصر مینوتوری انسان را به صورت‌های گوناگون متجسم کرده است. در ایران تنها نسخه‌ای که از گویا در موزهٔ هنر جهان مجموعهٔ فرهنگی موزه‌ای سردار آسمانی (بنیاد) نگهداری می‌شود، از مجموعهٔ گاوبازی است که شباهت‌های مفهومی، نمادین و تکنیکی با مجموعهٔ پیش از خود یعنی فجایع جنگ دارد. نمونه‌های مجموعهٔ فجایع جنگ با تمام تیرگی‌ها و خطوط بی‌تابشان، به هدف سرزنش قدرت و ستم حاکمان کشیده شده‌اند. سپس در مجموعهٔ گاوبازی، همان خطوط بی‌تاب و جنبنده بازتاب حرکت و جوشش صحنه‌ها و میدان‌های گاوبازی است و در پس خود، پاسداشت هنرمند را از این رویداد ملی ثبت و ضبط می‌کند. هر دو مجموعه، روایتگرند. روایت‌هایی که از دریچهٔ داوری گویا گذشته‌اند و در برابر چشم ما، بخشی از تاریخ اسپانیا را نمایش داده‌اند. بدون‌شک،گویا هنرمندی نوآور و جسور بوده که با شکستن چهارچوب‌ها و کنار گذاشتن موانع توانسته به بیان و زبان شخصی خود دست پیدا کند و این‌ها از جمله ویژگی‌های نایابی است که گویا را نسبت به هنرمندان هم‌عصر خود، برجسته و ماندگار می‌کند.

پی‌نوشت:

1-Francisco Jose de Goya Lucientes (1746-1828)

2-Zaragoza/ Saragossa

3-Jose Luzan y Matinez

4-Francisco Bayeu Y Subias (1734-1795)

5-Royal Tapestry Factory of Santa Barbara

۶- ساده‌نگاری یا پاک‌نگاری (Naïve or Naïf art) که ویژهٔ عصر جوامع پیشرفته است. در این شیوه، هنرمند بدون آموزش اما با جدیت یک هنرمند رسمی نقاشی می‌کند و چیزها را بیرون از عرف مرسوم بازنمایی آن‌ها به تصویر می‌کشد (Encyclopedia Britannicta, URL1).

7-Carlos/ Carlo III (1716-1788; in English: Charles III of Spain)

8-Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599-1660)

9-Carlos/ Carlo IV (1748-1819; in English: Charles IV of Spain)

۱۰- اچینگ (Etching) و آکوآتینت (Aquatint): هر دو از روش‌های حکاکی گود است. در روش حکاکی گود، طرح را بر صفحه‌ای از مسی، زینک یا برنج حک می‌کنند؛ بنابراین بخش‌هایی از این صفحه گود می‌شود. آنگاه قشر نازکی از مرکب چاپ را بر صفحه می‌مالند و سپس آن را پاک می‌کنند؛ اما مرکب در شیارها باقی می‌ماند. آنگاه ورق کاغذ مرطوب را روی صفحه می‌گذارند و با منگنهٔ چاپ، باسمهٔ دلخواه را به کاغذ منتقل می‌کنند. این روش به دو گونهٔ مستقیم و غیرمستقیم صورت می‌گیرد (برای توضیحات جزئیات اچینگ و آکواتینت نگاه کنید به: پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۰۳ـ۲۰۱).

11-Los Caprichos (in English: the Caprices)

12-Los Desastres de la guerra (in English: the Disaster of War)

13-Los Disparates/ Proverbios (in English: Proverbs)

14-Suerte de Varas (in English: Bullfight)

15-taurine

16-The Dead Toreador (1864)

17-John Fulton (1933-1998)

18-Roberto Domingo (1883-1956)

19-Mariano Benlliure (1862-1947)

20-Humberto Peraza (1925-2016)

منابع:

- آبداراصفهانی، مهتاب (۱۳۹۶) ***بررسی وجوه سورئالیستی و وهم‌انگیز با نگرش بر آثار فرانسیسکو گویا، ماتیاس گرانوالد و هیرونیموس بوش***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران.
- ازهری، فریبا (۱۳۹۹) ***مطالعهٔ تطبیقی سِحر در آثار محمد سیاه‌قلم و فرانسیسکو گویا و کاربست آن در هنر معاصر***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نگارگری، دانشکدهٔ هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه تبریز.
- اکبرزاده، علیرضا (۱۳۹۵) ***بررسی پدیدهٔ گروتسک و بیانگری، با رویکرد بومی‌گرایی در هنر معاصر ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷) ***هنر مدرنیسم***، ترجمهٔ رویین پاکباز و دیگران، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱) ***در جست‌وجوی زبان نو***، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۸۷) ***دائرةالمعارف هنر***، تک‌جلدی، تهران: فرهنگ معاصر.

- داندیس، دونیس ا. (۱۳۸۳) ***مبادی سواد بصری***، ترجمهٔ مسعود سپهر، تهران: سروش.
- دیویس و دیگران (۱۳۸۸) ***تاریخ هنر جنسون***، سرپرست مترجمان فرزان سجودی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- شاهین‌راد، شیرین (۱۳۹۳) ***مفهوم تعهد در مجموعه چاپی «فجایع جنگ» اثر «فرانسیسکو گویا» با رویکرد به آرا دکتر علی شریعتی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.
- صفایی‌شریبانی، آرزو (۱۳۸۸) ***چرایی حضور وحشت در نقاشی با مقایسهٔ آثار گویا و بالتوس***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران.
- علیزاده، سارا (۱۳۹۶) ***چگونگی بازنمایی در نقاشی‌های گویا از منظر نظریهٔ نوئل کارول***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۱) ***هنر در گذر زمان***، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۸۷) ***تاریخ هنر***، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۶) ***هنر مدرن***، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی.
- محمدی، رهی (۱۳۹۲) «مفهوم اسنوبیسم در چاپ‌های فرانسیسکو گویا از مجموعهٔ کاپریس‌ها»، ***چیدمان***، ۲(۴)، ۷۲-۷۷.
- هارت، فردریک (۱۳۸۲) ***سی و دو هزار سال تاریخ هنر***، ترجمهٔ موسی اکرمی و دیگران، تهران: پیکان.
- هافر، فیلیپ (۱۳۶۹) ***آشنایی با آثار طراحی‌های چاپی گویا (مجموعهٔ کاپریس)***، ترجمهٔ امیر ابراهیمی و عربعلی شروه، تهران: بهار.

References:

- Abdar Esfahani, M. (2017). ***Investigating the surrealist and illustrating surfaces with the attitudes of Francisco Goya, Matthias Granaud and Hieronymud Bush*** (Master thesis). Art Faculty, Sooreh University, (Text in Persian).
- Akbari, A. (2016). ***Research on the grotesque phenomenon in the visual arts with the approach of activism in contemporary Iranian art***, case studies (Artworks by Mohammad Siah Qalam, Francisco Goya, Jorg Imendorf, Hanibal Alkhas and Qajar Visual Arts) (Master thesis). Faculty of Fine Art, University of Tehran, (Text in Persian).
- Azhari, F. (2020). ***Comparative study of magic in the works of Mohammad Siah Ghalam and Francisco Goya and its application in contemporary art*** (Master thesis). Faculty of Islamic Crafts Arts, Tabriz Islamic Art University, (Text in Persian).
- Bacola, S. (2008). ***The Art of Modernism: art, culture and society from Goya to the present day***, translated by Ruyin Pakbaz and others. Tehran: Farhang Moaser Publishers, (Text in Persian).
- Davies, P.J.E. and Others (2009). ***Janson›s history of Art: The Western tradition***, translated by Farzan Sojoodi, Tehran: Mirdashti Publisher, (Text in Persian).
- Dondis, D.A. (2004). ***A primer of visual literacy***, translated by Masood Sepehr, Tehran: Soroush Publisher, (Text in Persian).
- Gardner, H. (2002). ***Art through the age***, translated by Mohammad-Taqi Faramarzi, Tehran: Negah Publisher, (Text in Persian).
- Gombrich, E.H. (2008). ***The story of art***, translated by Ali Ramin, Tehran: Nashreney, (Text in Persian).
- Lynton, N. (2007). The story of modern art, translated by Ali Ramin, Tehran: Nashreney, (Text in Persian).
- Mohammadi, R. (2013). «The Concept of Snobbery in Francisco Goya›s Handprints from the Caprice Collection», ***Chideman Magazine*** 2(4), 72-77, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2002). ***In search of a new language***. Tehran: Agah Publisher(Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2008). ***Encyclopedia of art: Painting, sculpture, graphic arts***. Tehran: Farhang Moaser Publishers, (Text in Persian).
- Safai Sharibani, A. (2009). ***Why the presence of horror in painting by comparing the works of Goya and Balthus*** (Master thesis). Faculty of Art, Alzahra University, (Text in Persian).
- Shahin Rah, Sh. (2014). ***The concept of commitment in the painted collection of disasters of the war by Francisco Goya: Based on Ali Shariati›s ideas*** (Master thesis). Faculty of Art, Alzahra University, (Text in Persian).
- Hartt, F.E. (2003). ***Art: A history of painting, sculpture, architecture***, translated by Hormoz Riahi and Others, Tehran: Paykan Press, (Text in Persian).
- Hofer, Ph. (1990). ***Los Caprichos with a new introduction by Philip Hofer***, translated by Amir Ebrahimi and Arab-Ali Sherve, Tehran: Bahar, (Text in Persian).

URLs:

URL1:https://www.britannica.com/art/naive-art (2022/07/30)

URL2 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333820 (2022/07/30)

URL3:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384325 (2022/07/30)

URL4:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/prints-multiples-l17160/lot.34.html (2022/07/30)

URL5:https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry (2022/07/30)

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

بازخوانی کارکرد زبانی گیاهان مقدس در شاهنامه‌نگاری‌های قرن ۹ تا ۱۱ هـ.ق

چکیده

امروزه تردیدی نیست هنرمندان بسیاری در درازای تاریخ بشر توانسته‌اند بارها مفاهیم ویژه‌ای در آثار خویش پنهان نگاه دارند. پدیده‌ای که مقالهٔ پیش روی با بهره‌گیری از رویکرد تطبیقی همچنین میانجی‌گری داده‌های کمی و کیفی تحریر شده و با هدف تمیزدادن اسرار موجود در مکاتب هنری این گفت‌وگو سعی بر بازشناسی نشانه‌های آن دارد. نمادهایی که به‌دلیل نقش ارزشمند گیاهان از جمله پیوند با امور زیستی بشر، ساختاری تازه به خود گرفته‌اند. از این منظر، فرجام حاصل از پرسش مورد بررسی با عنوان «وظیفهٔ عناصرِ گیاهی مقدس، در نگاره‌های شَهنامهٔ مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین چیست؟» نشان می‌دهد بخشی از ویژگی‌های تصویری نگاره‌ها بسانِ شمارِ گیاهان، کارکرد سیمای سبز و گاه خشک آن راَ دگرگون کرده باشد. کُنشی که انتظار می‌رود نقش شخصیتی تازه برای رسیدن به حکایتی شِگرف بر عهده گرفته است. رخدادی که به نظر می‌رسد در نخستین گام با کاهش پنداشت‌های طبیعت‌گرایانه شکل گرفته و از پی آن رسالت آرایه‌های تزیینی و غیرتزیینی‌شان را وابسته به درک پیام خفتهٔ نگاره‌ها نموده‌اند تا فراخوانی پیش آید که با آرمان‌گرایی و خیال‌پردازیِ هنرمندان سده‌های ۹ تا ۱۱ هق. بتواند صورت متفاوتی از داستانی دیرینه بازگو کند. در نهایت با آمیزش روایت موجود و تقلید از قالب‌های رایج، حاکم بی‌رقیب ذهن مخاطب شوند.

پدیده‌ای نوظهور و انتخابی شایسته، ناشی از ترکیب گونه‌های گیاهی مقدس، علوم متمایزی همانند میزان(اعداد) و آمار، تقسیم‌بندی فضا، جانمایی عناصر و

مزدک نظری
مربی گروه تلویزیون و هنرهای دیجیتال، مؤسسه آموزش عالی ارم، ایران، شیراز، نویسنده مسئول.

nazari.mazdak@gmail.com

افسانه تابع
مربی گروه گرافیک، مؤسسه آموزش عالی آپادانا، ایران، شیراز.

afsaneh.tabe@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۷-۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۰۹

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.42050.1195

دیگر ویژگی‌های موجود که مایهٔ سنجش بازگفت‌های نوین هر مکتب گردیده است.

واژه‌های کلیدی: گیاهان مقدس، نگارگری، شاهنامه، مکتب هرات، مکتب تبریز دوم، مکتب قزوین.

مقدمه

آنگاه که بیندیشیم در سرزمینی زندگی می‌کنیم که روابط میان اشکال و اجرام و پیروی از بازتاب‌های اجتماعیِ گذشته و حال، زندگی دنیوی و اُخرَوی و همچنین منِ خلاق و اجتماعی ما را دگرگون می‌کند، در این هنگام چاره‌ای جز قرارگرفتن در چرخهٔ چندهزار سالهٔ حیات انسانی و گُذار از تفکیک‌پذیریِ عوامل موجود در بیش‌متن‌ها و درک نکوتری از انجام و رخدادهای پیرامونمان نخواهیم داشت.

نگرشی که مقالهٔ حاضر به دلیل نقش اثربخش طبیعت در امور اساسی بشر، شاملِ اکسیژن، غذا، پوشش و سرپناه رسیدگی به اجزای گیاهی[1] را مدنظر قرار داده و هدف خود را بر تشخیص قابلیت‌های رمزآمیز دینی، فرهنگی و کیفیت پژواک آن در هنر و آمیزش ادبیات و نگارگری قلمروی باستانی ایران دیده است. در ادامه به‌سبب رمزگشایی از آثار برجای مانده، با این پرسش که «وظیفهٔ عناصر گیاهی مقدس، در نگاره‌های شَهنامهٔ[2] مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین چیست؟» مقایسه‌ای کوتاه میان اندیشگاه‌های (مکاتب) قرن ۹ تا ۱۱هق. در نظر آورده تا عامل شناخت افزون‌تری فراهم آید. بینشی که شاید بیش از پیش در تغییر نگاه واقع‌گرایانه یا خیال‌انگیز برخی مخاطبان به عناصر طبیعی موجود در آثار هنری دیرین ردگذار باشد.

پیشینهٔ پژوهش

بدیهی است استفاده و اطلاع از تحقیق‌های علمی گذشته بینش وسیع‌تری در برابر نویسندگان و مخاطبان قرار خواهد داد؛ ازاین‌رو مقالهٔ حاضر با بهره‌برداری از پژوهش‌های دانشورانه‌ای چون کتاب افضل‌طوسی(۱۳۹۷) با عنوان «طبیعت در هنر باستان» که فرجام باورهای نویسنده‌اش، انعکاس اندیشه‌ها، آرزوها، اعتقادات و انتخاب‌های انسانی در درازای تاریخ هنر بوده، جایگاه ارزشمند این عنصر طبیعی را بیش از پیش بر ما هویدا می‌کند؛ در همین راستا متن پایان‌نامهٔ محمودی(۱۳۹۱) با سرنویس «سیر تحول نباتات و گیاهان در نگارگری ایران قرن ۷ تا ۱۰ هق.» که با شیوهٔ کتابخانه‌ای و تجزیه‌وتحلیل استقرایی نگارش شده، چنین برمی‌آید که انعکاس هنر چینی و اثرپذیری هنرمندان از گیاهان رونده در ایران، خویِ ملی‌گرایانه‌تری به نگارگری سده‌های یادشده بخشیده. بدین‌لحاظ شَمایل نقوش گیاهی پس از پرورش‌یافتن در پایان این دوره، شکل ساکنی به خود گرفته و تغییر ساختاری زیادی به نمایش نگذارده است.

از دیگر اظهارات موجود، متن مقالهٔ نجفی و افشاری(۱۳۹۰) با روش توصیفی‌تحلیلی در زمینهٔ «ویژگی‌های بصری درختان در نگارگری ایران» است که پیشرفت و تحول را شاخصهٔ تاریخ نگارگری رستنی‌ها بیان می‌کند.

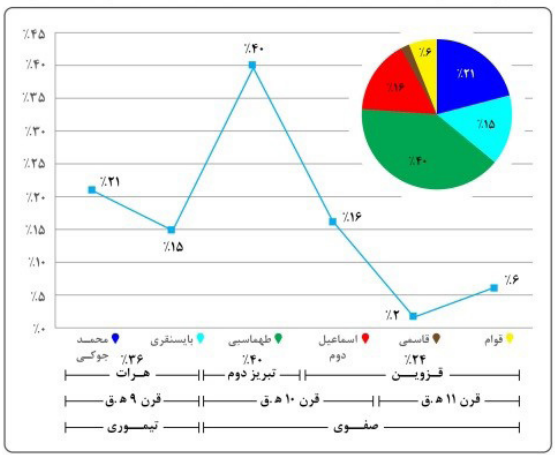
در ادامه، پژوهش پیامنی(۱۳۸۹) با موضوع «نگاهی به جایگاه درختان و گیاهان مقدس با تکیه بر باورهای عامیانه در شاهنامهٔ فردوسی» بوده که به ظاهر با روش کیفی و کتابخانه‌ای به تحریر درآمده و فرجامی جز وارسی ویژگی‌های گیاهی شاهنامه و نیز ناآگاهی، پیچیدگی و ترس بشر ابتدایی از حوادث پیرامونی‌اش مطرح نمی‌کند.

در نهایت، پیامد استفاده از رستنی‌ها و پیشینه‌های کیفی بالا، کلیتی است در باب پنداشت‌هایی، استوار بر ترس‌ها و امیدها، آیین‌ها و آرزوها و نیز بازگفت‌های بینافرهنگی و تاریخی پیچیده و شیوه‌های به کارگیری سلسله گیاهانی که نگارندهٔ موضوع حاضر سعی دارد به منظور نفوذ بر ساختار مستحکم، مقدس و اسرارآمیز غالب در آثار گذشتگان، هم‌سو با روش‌های آماری تشریح‌شده طی بندهای آتی، آن‌ها را به‌شکل متفاوتی رمزگشایی کند.

روش انجام پژوهش

این کنکاش به پشتوانهٔ روش‌های علمی و کتابخانه‌ای و انگیزهٔ اعتباربخشی به دستاوردهای تازهٔ خود تلاش کرده بنیان نظریه‌هایش را با رویکرد تطبیق طولی و میانجیگری شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی و تجزیه‌وتحلیل کمی و کیفی سامان بخشد. در این میان جامعهٔ آماریِ

منحنی ۱: میزان بهره‌برداری از نگاره‌های مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین (نگارندگان).



متن پیش رو از راه تصادفی‌گزینشی یعنی ۱۵۰ نمونه از ۴۱۲ نگارهٔ رسم‌شده، مربوط به ۶ جلد از شاهنامه‌های مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین (محمدجوکی (۲۱ درصد)، بایسنقری (۱۵درصد)، طهماسبی (۴۰درصد)، اسماعیل دوم (۱۶درصد)، قاسمی (۲درصد) و قوام (۶درصد))، با نسبت‌های عددی و زمانی مندرج در منحنی۱ با عنوان «میزان بهره‌برداری از نگاره‌های مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین» وصف و بازخوانی خواهد شد. در این باب حدود استفاده از نگاره‌های قرون ۹ تا ۱۱هق. به‌ترتیب ۳۶و ۵۶ و ۸ درصد و از لحاظ سیر دوران تیموری و صفوی ۳۶ و ۶۴ درصد در نظر آمده و این در حالی است که گمان می‌رود کاستی‌های موجود به موجب تعداد نگاره‌های ترسیم‌شده در هر سَده یا مکتب باشد.

مبانی نظری پژوهش

درآمدی بر آیین شاهنامه‌نگاری

در قرن اخیر، آنچه بیش‌ازپیش در خصوص حرکت‌های اجتماعی می‌دانیم آن است که جنبش‌ها و انقلاب‌ها توانسته‌اند بارها هویت فرهنگی کشورها را دگرگون کرده، از پی آن پندارهایی نمادین برای ماندگاری کلام در ناخودآگاه بشر ایجاد کنند؛ همچنین کالبد هنری تازه‌ای ارائه نمایند. قالبی که مفاهیم اسطوره‌ای و مقدس (روحانی) جزو جدایی‌ناشدنی ساختار زبانی آن است و گفتمان هنری آن، آشکارا بر متن (اثر) و خوانشگر چیره می‌شود (طاهری،۱۳۹۶: ۱۴-۱۲)؛ ازاین‌رو است که شاهنامه‌نگاری طی اعصار مختلف سنتی پایا از زیبایی در ذهن‌ها ایجاد کرده تا معیار فرهیختگی دولت‌ها به شمار رود.

به پشتوانهٔ این موضوع و در خلال دورانی که هنرهای گوناگون چون مانی‌نگاری[۳] با معیارهای مذهبیِ تازه، پس از پذیرش اسلام در ایران بنیان‌گذاری شد، یکی از قدیمی‌ترین شاهنامه‌ها، معروف به کاما[۴] پای در عرصهٔ هنر این سرزمین نهاد و تا سده‌های ۹ تا ۱۱ هق. با رخدادهای هنری متمایزی چون هرات، تبریز دوم و قزوین که محل بحث این مقاله است، پارس را صاحب مجموعه‌ای از نَفیس‌ترین شاهنامه‌های تصویری کرد. برای مثال شاهنامهٔ بایسنقری و جوکی با مدیریت بایسنقر میرزا[۵] و برادرش از دودمان تیموری، شاهنامهٔ طهماسبی (هوتون[۶]) با حمایت طهماسب میرزا[۷] و شَهنامه‌های شاه اسماعیل دوم[۸]، قوام و قاسمی منسوب به قوام‌بن‌محمد شیرازی و میرمحمد قاسم[۹] از سلسلهٔ صفوی شکل گرفت (شریف‌زاده،۱۳۹۳: ۱۶۹-۱۶۲ و۸۰و ۷۳و ۴۸-۴۲؛ شایسته‌فر و لطیفیان،۱۳۸۱: ۵۵).

در کنار این موضوع بسیاری از پژوهشگران معتقدند چهارچوب‌های اجتماعی گذشته موجب شده با نظر داشت به جنگ‌ها، آیین‌ها، حکومت‌ها و وابستگی شدید انسان به طبیعتِ پیرامونی‌اش و تصرف در منابع آن، آمیزشِ چشمگیری با هنر موصوف صورت پذیرفته و ما نیز بَدان معتقدیم. به‌عبارتی جغرافیای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی را عامل نفوذ رخدادهای نوظهوری می‌دانند که از ارزشمندترین عناصر خیال‌انگیز طبیعی در دست‌ساخته‌های بشر به‌ویژه نگارگری، عناصر چهارگانه[۱۰] و گیاهی است که حیات و مرگ انسان را دستخوش حضور خود دارد و یادآور گونه‌هایی متفاوت از ایزدان باستانی (همانند سیاوش و پرسیاوشان[۱۱]) و آیین‌های سپاسگزاری (چون جشن نوروز) در برابر آنان است (افضل‌طوسی،۱۳۹۷: ۱۷۰و۱۶۷و۱۶-۱۴).

فرایندی که رویکردهای علمی به‌سان میزان[۱۲] و روایت‌های زیباشناسانهٔ یگانه‌ای را در آغوش کشیده تا معانی خاموش بر ورق زرین نگارگری نقش ارزنده‌ای بازی کند و هنرمند زمان، حقایق متعالی آثارش را کارگزار هدایت ایرانیان کند. بدین سبب باور داریم به خجستگی مفاهیم به دست آمده و میانجیگری رستنی‌های موجود در باب برآورد خواهش‌ها و نیازهای انسانی، گیاهان بخشی از صورت مقدس‌گونهٔ شاهنامه جلوه می‌نمایند (پیامنی،۱۳۸۹: ۳۵)؛ عناصری که بنا به گفتهٔ صاحب‌نظران، نشانه‌های نمادین آن بر اساس تجسم فضایی چند زمانی و چند مکانی به‌صورت نامحسوس جلوه‌های اسطوره‌ای خود را نمایان می‌کنند (زارع‌زاده و یارعلی، ۱۳۹۸: ۱۳۸). پدیده‌ای که بنا به منطق یاکوبسن[۱۳]، ترجمان نشانه‌های زبانی، تصویری و مقدس آن، می‌توانند ناتوانی در معانی مترادف را به همراه داشته یا با دگرگونی در شکل گفتار، مُراد از آن متفاوت شود (احمدی،۱۳۹۵: ۷۲). ترجمانی که ممکن است به‌دلیل نوع و شرایط زندگی گیاهان (در زیر و روی زمین، آسمان) و بنیان‌های فکری گذشتگان باززایی و فناناپذیری در چرخهٔ آمال و حیات انسانی را نشانه رود (طاهری،۱۳۹۶: ۳۱).

ویژگی‌هایی در باب سنت نگارگری ایران

در این زمینه آنچه ویکتور شُکلوفسکی[۱۴] در زمینهٔ آشنازُدایی[۱۵] و بیگانه‌زایی[۱۶] هنر بیان می‌کند آغازگر این سخن پژوهشگران مَقالهٔ پیش روی است که هنر خاصه در نگارگری و اندیشه‌های ایرانی-اسلامیِ دوران تیموری تا صفوی از طریق قاعده‌های آشنا و مَاندگار موجب دگردیسی نگرش ما می‌شود (احمدی،۱۳۹۵: ۴۸-۴۷). نگاهی که بر اساس روایت‌های گذشته مشخص است، هنرمندان سنت‌گرای فلات ایران با پافشاری بر ارزش‌ها و تکیه بر مفاهیم ذهنی، ذاتی و نمادین به شرح زیر شکل گرفته‌اند (شادقزوینی،۱۳۸۹: ۶۰). ساختاری که اغلب بر خلاف آنچه ما به دنبالش

هستیم شکل ظاهری و تزیینی گیاهان بحث‌شده را هدف قرار داده است.

بدین ترتیب به نظر می‌رسد طی سده‌های دراز، رخسار آشنای آرایه‌های گیاهی در پرتوی هویت هنری گذشتهٔ خویش با پیچ‌وتاب‌های اغراق‌آمیز عرضه شده است (خاتمی،۱۳۹۰: ۱۱۵؛ شریف‌زاده،۱۳۹۵: ۲۷۰)؛ چکیده‌نگاری، در تزیینی‌نمودن رستنی‌ها گران‌بها شمرده شده. کامل‌ترین زاویهٔ دید و موقعیت برای آنان در نظر آمده است (نجفی و افشاری،۱۳۹۰: ۸۵-۸۲). رنگ‌های طبیعی و گاه ناهمگون، با در نظر گرفتن عمق‌نمایی نامتعارف، ترکیب‌بندی‌های پرتحرکِ فشرده شده، در جمع ناب‌ترین اجزای هر نگاره معرفی شده (شایسته‌فر و لطیفیان،۱۳۸۱: ۵۵) تا بدین باور رسیم که شاید نگارگران روزگار کهن به‌منظور دوری جستن از تقلید محض در ترسیم رستنی‌ها، مفاهیم درونی و استعاری عناصر گیاهی و روحانی را پایه‌های اسرار هنری خویش گردانیده‌اند.

قالبی که توانایی آن را دارد با تمرکز بر نام‌های قدسیِ پوشیده در ترتیب و توالی اشکال (علم اعداد)، انسان را به تفکر وادارد (خلج‌امیرحسینی،۱۳۹۱: ۴۶-۴۲و۳۴؛ شریف‌زاده،۱۳۹۳: ۲۷۰و۲۶۷و۲۵۴و۷۵)؛ در نهایت ترکیب موارد یادشده زمینه‌ساز قبول فضای جدیدی شود که نه بر شالودهٔ رابطه‌ای حقیقی، بلکه مدیون خیال‌پردازی و آزادی شخص واقعی شود (خاتمی،۱۳۹۰: ۱۴۵-۱۳۵؛ احمدی، ۱۳۹۵: ۲۷-۲۶). کلامی که نزدیک به مقصود میخائیل باختین[۱۷] است.

او ایمان داشت متن (در اینجا شاهنامه‌نگاری)، نسبتِ میان مُراد خالق است با تفسیر خواننده؛ به‌گونه‌ای که در زمان خوانش، اگر مخاطبِ آرمانی که تمامی مفاهیم را دریابد وجود نداشته باشد، در خلال زایش اثر، مؤلف، آن را در ذهن خویش می‌آفریند (احمدی،۱۳۹۵: ۱۱۴). با چنین الگویی انگارهٔ گل‌ها و درختانی به‌سان زندگی[۱۸]، هوم[۱۹]، سرو، چنار، زیتون، انگور، نیلوفر و بسیاری دیگر از گیاهان، شاخصهٔ تفکر اسطوره‌ایِ دوران گذشته می‌شوند و معیار زیبایی‌شناسانه‌اش تغییر می‌یابد (افضل‌طوسی،۱۳۹۷: ۲۴۵-۲۱۷) یا به فرض قبول روایت‌های غیرواقعی و گفتهٔ رولان بارت[۲۰] زنجیرهٔ نشانه‌شناسانه‌ای از اسطوره شکل خواهد گرفت که فردا دلالت معنایی متفاوتی دارد (احمدی،۱۳۹۵: ۲۲۹). بر این اساس نگارندگان معتقدند، گیاهان محل بحث در نگاره‌های متن حاضر، صرفاً کارکرد طبیعی ندارند؛ بلکه در کنار قالب طبیعت‌گرایانه‌شان، مفهوم یا روایت تازه‌ای در آن نهفته است که رجوع به ساختار عددی آن‌ها دید جدیدی در مقابل ما قرار خواهد داد.

اعداد، شاخصِ پنهان در درک نگارگری

دیر زمانی است که اعداد بخشی از راهکار گفت‌وگوی علمی برای فروکاستن حلقهٔ ابهام و پذیرش ساده‌تر نتایج هر موضوع است. شیوه‌ای که متن حاضر از طریق جداول و نمودارها بدان پرداخته و گذشتگان از جمله هنرمندان دوران اسلامی با آیین‌های مذهبی خویش از آن بهره برده‌اند (علم میزان). راهکاری که با کاهش ارزش‌های مادیِ عناصر (دال)، شدت شوق نفس با آن اندازه‌گیری می‌شود و با گذر از آن ۱.کیفیت و ۲. مفهوم تازه‌ای از عقل، نفس، طبیعت و هر آنچه در پیرامونشان وجود دارد ارائه می‌شود. به‌عبارتی پیوندی ژرف میان ماده (در اینجا گیاهان) با انگاشت‌های اخلاقی، مذهبی، علمی، خیالی و در کل تعادل جهان برقرار می‌کند. با وصف بر این، ایمان داریم رمزها در قالب نشانه‌های طبیعی و آشکار در نگاره‌ها مستقر می‌شوند. اسراری که از ناخودآگاه فردی یا جمعی ناشی شده و آن هنگام که موقعیت فراهم باشد رشد کرده، سرچشمهٔ فرابشری خود را هویدا می‌سازد و آنگاه که وضعیت دگرگون شود، اسرار درونی‌اش فرو می‌کاهد (کربن،۱۳۹۰: ۱۵۰-۸۷ و۴۴ و۴۲-۴۱)؛ بنابراین نوع تعبیر می‌تواند هم به شکوفایی و هم مرگ رموز پنهان در گیاهان نگاره‌های بحث‌شدهٔ ما بینجامد.

از این منظر کوشش گردیده گزارشی از تعداد نگاره‌ها و گیاهانِ مقدسِ ترسیم‌شده در شهنامه‌ها به تفکیک نوع (خزان‌پذیر و خزان‌ناپذیر و...)، یکتایی (فرد و زوج‌بودن)، موقعیت و شمارگان هر بخش به‌صورت جدول و نمودار جداگانه تهیه و مقایسه‌ای زمانی صورت پذیرد. تکاپویی که در آغاز کار مشخص شد طی جدول۱ تعداد تمثیل‌های مقدس بر اساس ستون‌گونه (خزان‌پذیری و غیر آن)، از همانندی ویژه‌ای برخوردارند پیشامدی هم‌سو با ساختار خطی X، L و W شکل منحنی‌های ۲ و ۳ و ۴ که ساختمان بصری و محتوایی شاهنامه‌نگاری‌های دوران موصوف را زیر چتر مفاهیم آماری و ریاضی‌گونه کمابیش یکسان پنهان کرده است.

جدول ۱: بیشترین نگاره‌ها و گیاهان مقدس مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین (نگارندگان).

شاهنامه	بیشینه تعداد گیاهان رسم شده در هر نگاره	بیشینه تعداد نگاره‌های دارای گیاهان	
		خزان‌ناپذیر	خزان‌پذیر
محمد جوکی	۱۴	فرد	فرد
بایسنقری	۳۴	فرد	فرد
طهماسبی	۲۷	فرد	فرد
شاه‌اسماعیل دوم	۱۸	فرد	فرد
قاسمی	۲۰	زوج	زوج
قوام	۶	زوج	زوج

به‌طوری که بنا به جدول۱ از شاهنامهٔ محمد جوکی تا شاه اسماعیل دوم، تعداد تصویرسازی‌های موجود و دسته‌بندی‌های صورت‌پذیرفته، فرد و از قاسمی تا قوام، زوج ارزیابی می‌شود؛ همچنین تفاوت‌هایی بر پایهٔ بیش‌ترین رستنی‌های ترسیم شده در ستون نخست به چشم می‌خورد که جلوتر در خصوص آن گفت‌وگو خواهد شد. پیشامدهایی که معتقدیم بر حسب تصادف شکل نگرفته و نویدبخش پیامی تازه است.

سازش‌هایی با ساختار گیاهی

اکنون نگارندگان مقالهٔ پیش رو در باب بدبه‌بستان‌های فنی و ماهیت رستنی‌ها معتقدند، آنچه قادر است ژرفای مفاهیم تصویری را بیش از پیش آشکار کند، وجه پراگماتیک[۲۱] آن خواهد بود. ساختاری که هر کس می‌تواند «بنا به عادتی که از نظم تصاویر [و شکل طبیعی اثر] دارد، از اندیشه‌ای به اندیشه‌ای دیگر راه یابد» (احمدی،۱۳۹۵: ۱۶). مَشی و مَشیانه[۲۲] گواه نخستین روایت ایرانی از نیاکان گیاهی و چهارچوب موصوف می‌باشد (طاهری، ۱۳۹۶: ۳۴) و قرآن، ارزنده‌ترین تشبیه کلامی، دوران اسلامی به گیاهی تنومند با ریشه‌های عمیق، شاخ و برگ‌هایی گسترده و میوه‌هایی تازه است (خلج‌امیرحسینی،۱۳۹۱: ۳۲). ازاین‌رو تاریخ نشان می‌دهد بازگفت‌های برجسته‌ای به منظور پاسداشت گیاهان و دگردیسی انگاشت‌ها و زبان، بدین شرح شکل گرفته: الف. دگرگونی انسان پس از مرگ ناجوانمردانه به رستنی‌ها؛ ب. زایش انسان به واسطهٔ درخت، میوه و بذر؛ ج. سودمندیِ گیاهان در تغذیه، درمان و فناناپذیری و دست آخر د. ارتباط با یک رخداد ازلی از جمله فرجام‌های حاصل‌شده در بسیاری از پژوهش‌های پیشین است (افضل‌طوسی،۱۳۹۷: ۲۱۸-۲۱۷).

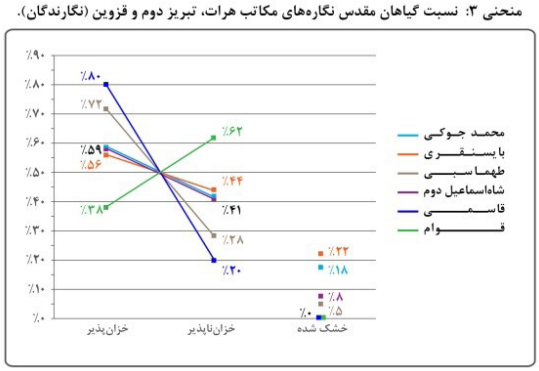
به‌دنبال شرایط ظاهری و پافشاری بر رخدادهای تطبیقی جدول۱ نگارندگان این مقاله گمان می‌دارند تغییر فصل‌ها درنگی است دیگر، بر زیباسازی صورت، مفاهیم و اسرار شاهنامه‌نگاری‌های دوران تیموری و صفوی. به‌طوری که میانگین تعداد تمامی گیاهان در مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین روشن می‌کند، تفکیک‌پذیری به بخش‌های خزان‌پذیر (۷۹درصد)، خزان‌ناپذیر (۱۷درصد) و ثمره‌شان (۴درصد) در کالبد مقدس (خزان‌پذیر۶۴درصد، خزان‌ناپذیر۳۶درصد) و غیر آن طبقه‌بندی مشخص و پایداری صورت پذیرفته که به تفکیک هر شاهنامه، در قالب منحنی‌های۲و۳ به‌ترتیب در زمینه نسبت‌های خطی انواع گیاهان با میوه‌های موجود و نسبت مستقیم دو عامل خزان‌پذیری و خزان‌ناپذیری گیاهان مقدس در نگاره‌ها با یکدیگر ارائه شده‌اند.

آماری که سخن از فاصلهٔ اندک هر بخش گیاهی نسبت به سایر نمونه‌های مشابه در دوران پیش از خود دارد، از سویی به‌دلیل فاصلهٔ زمانی تولید اثر، تغییرات چشمگیری از نخستین تا پایانی‌ترین نقطهٔ رَصَد نیز به چشم می‌خورد؛ اتفاقی که موجب شده میانگین نسبت خزان‌پذیری به خزان‌ناپذیری تمامی گیاهان ۴ به ۱ و در گیاهان مقدس یک به یک و نیم برآورد شود. بدین لحاظ آنچه بار دیگر در مقابل دیدگان ما قرار می‌گیرد، رسالت نگارگری است که با مخفی نگاه‌داشتن عوامل ریاضی‌گونه به‌دنبال همنشینی اتفاقاتی تازه با سایر موارد گذشته است.

این در حالی است که به نظر می‌رسد با توجه به کم‌بارانی و بیابانی‌بودن دو سوم فلات ایران و تهدید کنندگی آن، نزدیک به ۱۲درصد گیاهان (جداسازی‌شده طی منحنی۳) با رخساری خشک به تصویر درآمده‌اند. نگاهی که گویی به‌سبب گونه‌های متفاوت گیاهی، همچنین سرزندگی و از میان رفتن آن‌ها، در اساطیر ایران به کمک نبرد تیشتر[۲۳] با دیو خشکسالی ارزشمند دیده شده و همچون دیگر موارد، نقش تعیین‌کننده و مستقلی در نگاره‌ها دارند (دادور و روزبهانی،۱۳۹۸: ۶۷و ۶۵).

منحنی ۲: نسبت تمامی گیاهان نگاره‌های مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین (نگارندگان).

منحنی ۳: نسبت گیاهان مقدس نگاره‌های مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین (نگارندگان).



با وصف بر این چنین پنداشته می‌شود، عناصر گیاهی به‌زعم هم‌سویی با موارد دیرین به‌سان ویژگی‌های ظاهری و عددی مطرح شده، قالب پیچیده و مشخصی گرفته است؛ رویکردی که برابر نظریه هارُلد بِلوم[۲۴] دلهرهٔ اثرپذیری (تقلید) سپس اثرگذاری در سنت‌ها و موجه جلوه‌دادن ایده‌های هنرمند نقش بسزایی در آن بازی می‌کند (بلخاریِ‌قهی،۱۳۹۵: ۲۳۴-۲۳۳)؛ بدین معنا که گمان می‌شود هنرمند روزگار کهن سعی کرده در کنار حس تازگی، ساختار و پیام جدید در آثار خویش (تفاوت‌ها)، به‌منظور قبول تغییرات شکل‌گرفته از سوی تماشاگران همچون دگرگونی در نوع، تعداد و مفاهیم مستتر در گیاهان مقدس و هم‌سویی با تفکرات پیشین (شباهت‌ها) تا حدود زیادی شاخص‌های تقلیدی و تطبیقی با دوره‌های دیرین را مدنظر قرار دهد. رخدادی که سنت و مدرنیته زمان را در مجاورت یکدیگر قرار داده است.

در این راستا چنین پنداشته می‌شود، برخی هنرمندان، آگاهانه یا ناخودآگاه، شاهنامه‌های منتسب (چون الف۱. قاسمی و ب۱. طهماسبی در نمودار ۲) را به‌دلیل ترس از بازخوردهای آتی با هیولای وجودِ یک اثرِ پذیرفته‌شده هنری، در سالیان دور یا نزدیک (نظیرِ الف۲. جوکی و ب۲. بایسنقری در نمودار۲) مقایسه می‌کنند، آنگاه در برابرش تسلیم می‌شوند و بخشی از آفریدهٔ خود را مُبتنی بر دیدگاه دیگران قرار می‌دهند یا به‌سان نگارگر شهنامهٔ قوام در نمودار ۳ بدون ترس موج تازه‌ای به راه انداخته و فاصلهٔ بسیار با دوران پیش از خود می‌گیرند. ازاین‌رو است که باور داریم انحراف‌های احتمالی صورتگران از نمونهٔ اصلی، همچون برداشت ساختارگرایان امتیاز محسوب می‌شود (احمدی،۱۳۹۵: ۱۳۳). در پایان با این جهت‌گیری، آزادی خویش را بر معانی تازه‌ای بنیان می‌نهند. سنت‌ها را آغاز مسیر تازه‌ای می‌پندارند. نبوغ را در بستر تواضع به حق و از خودبیگانگی برآورد می‌کنند و چنان تلاش می‌نمایند که اصالت را با تقلیل توهم رئالیستی به رسمیت شناسند (بلخاریِ‌قهی،۱۳۹۵: ۲۳۸-۲۳۴).

جانمایی رستنی‌ها در بستر مفاهیم کمی

با نظرداشت و پافشاری بر تعادل در اجزای هر اثر هنری، سال‌هاست سه دسته از موازنه‌های الف. متقارن[۲۵]، ب. نامتقارن[۲۶] و ج. شعاعی[۲۷] به منظور عزل و نصب عناصر تجسمی استفاده شده است (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۴۳).

پدیده‌ای که آرای برخی اندیشمندان فولکلور غربی، از جمله ولادیمیر پروپ[۲۸] به‌جهتِ موارد سه‌گانهٔ بالا (موازنه‌ها) همچنین مکان و تعداد آرایه‌ها، به‌سمت الگوسازی روایت‌های فرهنگ عامه و مقدس (احمدی،۱۳۹۵: ۱۴۴) که شاهنامه نیز به آن حوزه تعلق دارد اشاره می‌کند.

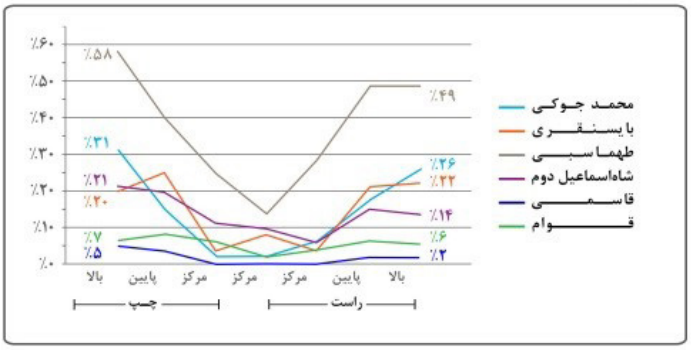
جدول۲: بخش‌بندی نگاره‌های مکاتب قرن ۹ تا ۱۱ ه.ق و میانگین گیاهی آن (نگارندگان).

بالا چپ ٪۲۳	بالا راست ٪۲۱
مرکز چپ ٪۷	مرکز ٪۵ / مرکز راست ٪۸
پایین چپ ٪۱۸	پایین راست ٪۱۸

با چنین رویکردی قاب نگاره‌های اندیشگاه‌های هرات، تبریز دوم و قزوین که بر پایهٔ بخش‌بندی‌های جدول۲ و ریز آماری منحنی۴ ترسیم شده، نشان از موقعیت سلسله گیاهانی با کیفیات بالا (الف، ب، ج) دارد. کم‌وبیش هر دو نیمهٔ چپ و راست نگاره‌ها دارای تقارن بوده و گهگاه اندکی گُل‌ها و درختان نیمهٔ چپ و بالایِ چارچوب نقاشی با ۲۳درصد از شمارگان افزون‌تری برخوردارند. این در حالی است که نیمهٔ مرکزی به‌دلیل استفادهٔ ساختار شعاعی، از تعداد گیاهان متفاوتی بهره برده است.

ساختمانی در هم تنیده که تقارن چشمگیری با محاسبات پروپ نشان می‌دهد. وی از مسیر الگوسازی خویش بدین نتیجه رسیده بود، با وجود قصه‌ها و شخصیت‌های گوناگونِ هر داستان، عناصر ثابت و دائمی (همانند گیاهان در سیاههٔ حاضر) که در موقعیت‌های مشخصی قرار می‌گیرند، از نقش ویژه و سازندهٔ شخصیت مستقلی حکایت دارد که شمار آن‌ها به سی‌ویک می‌رسد. مقداری که در مقایسه با

منحنی ۴: میانگین موقعیت گیاهان در نگاره‌های مکاتب هرات، تبریز دوم و قزوین(نگارندگان).



آرامش خطی موجود در منحنی ۴ و ستون بیشینهٔ تعداد گیاهان جدول۱ (سی‌وچهار مورد) نزدیک به برداشت پروپ (یعنی تا سی‌ودو مورد) ارزیابی می‌شود. بدین اعتبار باور داریم گیاهان رسم‌شده در مکاتب دوران تیموری و صفوی، همچون شخصیت‌های سنجش‌شدهٔ داستان‌های ایشان، نقش مشخصی به عهده گرفته‌اند که پیش از این داده‌ها و فرضیات تحقیق تا حدودی این نقش سازنده را نمایان کرده بود.

همچنین پروپ معتقد بود جایگزینی و توالی نقش‌های ویژه همواره یکسان است. تمامی حکایت‌ها از دیدگاه ساختاری به یکدیگر شبیه هستند و از پی آن هر طرح، اشاره به روایت ناقصی از ماجرای اصلی دارد. دیدگاهی که شمار نگاره‌های دارای گیاهان مقدس و به تبع آن فرد یا زوج بودن آنان در قالب جدول یادشده (جدول۱) به یاری آن‌ها شتافته و شخصیت‌پردازی هفتگانهٔ پروپ شاملِ ۱. قهرمانی جست‌وجوگر، ۲. شاه‌دُخت یا زنی نیکوکار، ۳. بخشنده یا پیشگویی وفادار، ۴. دوستان و یاوران قهرمان، ۵. بدکارگان داستان، ۶. مأموریت‌دهندگان و در نهایت ۷. پهلوان دروغینی را به عرصهٔ خیالیِ حکایت‌های شاهنامه با مجالس اغلب رزمی، بزمی و تاریخی کشانده است (همان: ۱۴۷و ۱۴۵). با چنین نگرشی به نظر می‌رسد هنرمند دینی یا همانا نگارگر ایرانی روایت شخصیت‌های انسانی، حیوانی یا گیاهی را بانی حفظ و احیای عناصر رفتاری گردانیده، آرمان‌گرایی با تکیه بر اعمال قهرمانان را با ترکیبی از روح قومی با شاخص سنت مبنا قرار می‌دهد (شریف‌زاده،۱۳۹۳: ۱۵؛ خاتمی،۱۳۹۰: ۱۴۵-۱۳۵)، تبدیل باورهای مقدس اساطیری که دیگر در دین جایی ندارند به اعتقادهای داستانی و پهلوانی ممکن می‌کند. استفاده از مفاهیم اعداد به‌منظور بزرگ یا کوچک جلوه‌دادن اشخاص یا رویدادها را استوار می‌کند (حجازی،۱۳۸۱: ۲۵۳؛ پیامنی،۱۳۸۹: ۳۶) و آن‌چنان سازه‌ای پایدار با شاخص‌های جایگاه و تعداد شخصیت‌ها بنیان می‌نهد که دیگر هیچ راه چاره‌ای جز قبول روایت غیرواقعی و روحانی‌گونهٔ نگارهٔ موجود در شاهنامهٔ سده‌های گذشته مدنظر مخاطب آرمانی قرار نگیرد.

یافته‌های پژوهش

اینک زمان آن رسیده به‌منظور درک شایستهٔ مفاهیم پوشیده در خلال سده‌های ۹ تا ۱۱هق. و شیوهٔ نگارشِ عناصر گیاهی و روحانی، در شَهنامه‌نگاری‌های مکاتب (اندیشگاه‌های) هرات، تبریز دوم و قزوین و دست‌یازیدن به یک برایند تازه، برجسته‌ترین فرضیات متن موجود در کنار هم ساکن شوند و یک نظر واحد ارائه شود. در این راستا شاید پذیرش برخی نظرات دشوار بِنماید؛ اما اجازه دهید این موضوع نیز در کنار نظرات سایر پژوهشگران مسیر خود را پیماید.

بر اساس داده‌هایی که از دو حوزهٔ آرای متفکران و نگاه آماری نگارندگان این مقاله نشأت گرفته، مشخص است عوامل متعددی سبب شده هنرمندان دوران مختلفِ فلات ایران، به‌منظور پیشبرد اهداف شخصی و گروهی همچنین پذیرش آن از سوی مخاطبان، به فرایندی پیچیده در حوزهٔ هنر و ریاضیات کمی و کیفی (علم میزان) روی آورده‌اند. پدیده‌ای از جنس فرهنگی-سیاسی که با استفاده از الف. آیین‌ها و باورهای اسطوره‌ای گذشتگان، ب. پایبندی به ارزش‌های سنتی داستان، ج. نقش پندآموز و اجتماعی حکایت‌های شاهنامه و د. معیار سَران کشوری و لشکری این فلات پهناور، شمایل‌های گیاهی ویژه‌ای فراتر از یک عامل طبیعی و تزیینی به نمایش گذاشته شده.

فراخوانی که به نظر می‌رسد هنرمند ایرانی چه به‌صورت آگاهانه، ناآگاه، فردی یا جمعی برای رفع محدودیت‌های داستانی در نگارهٔ شَهنامه‌های مطالعه‌شده عمل کرده باشد، با ترکیب عوامل متمایزی چون اعداد، تقسیم‌بندی فضا، جانمایی عناصر و...،

نیازها و نشانه‌های گیاهیِ مقدس و غیر آن را نگاهی نو ارزانی داشته و مایهٔ سَنجش بازگفت‌های موجود نهاده و به‌رغم تمام تنگناها، گمانه‌زنی به نظور شکل‌گیری داستانی تازه و بُن‌مایه‌های افسانه‌ای نوین در دل روایتی روشن (نمونهٔ اصلی) را قدرت بخشیده تا محتوای تصویری نگارگر با هدفی نامتعارف بیان شود و به‌گفتهٔ صاحب‌نظران ریخت‌شناس و فرمالیست روسی (یاکوبسن، شُکلوفسکی، باختین و پروپ) عوامل تصویری آشنا، با شاخص‌های ذهنی، زبانی و اندیشهٔ مؤلف دگرگون شود.

قالبی که با تطبیق بر نظریهٔ اعداد کیفی گذشتگان و الگوی محاسباتی پروپ با تقسیم گیاهان به گونه‌های مختلف (خزان‌پذیر، خزان‌ناپذیر، خشک یا تَر، دارای میوه و بدون آن و غیره) و یاری وَجه کاربردی زبان، درصدد توسعهٔ پنهانیِ شخصیتِ داستانیِ تازه‌ای است که حضور یا نبود آن را بارها بر مخاطَبش دیکته می‌کند. شخصیت‌هایی با صفات انسانی یا حیوانی و جایگاه بشری.

از پی این موضوع علاوه بر ویژگی‌های خاص و ظاهری سنت نگارگری در ایران، شباهت و تفاوت‌های نزول یا صعود میان داده‌های خطی هر منحنی (۲و۳و۴) و جداول (۱و۲) دلیل دیگری بر وجه تقلیدی و امتیازات ساختاری هر مکتب خواهد بود.

برای نمونه احتمالاتی که نتایج داستان بازگو شده از سوی فردوسی بزرگ را در برابر سویهٔ جدید و روایت هنرمندانهٔ نگارگر قرار می‌دهد به این شرح است:

۱. با وجود کاهش تعداد نگاره‌های دارای گیاهان مقدس تا انتهای قرن یازدهم هجری قمری، شباهت‌های ضمنی آثار با دوره‌های قبل و بعد از خود یکسان است؛ ۲. بر اساس هماهنگی به وجودآمده طی جدول۱ و فارغ از تعداد جامعهٔ آماری، تعداد تصویرسازی‌های دارای ترسیمات گیاهی تا پایان قرن دهم فرد و از آن پس زوج ارزیابی می‌شود؛ ۳. هماهنگی خطوط L شکل داده‌های منحنی۲ مبنی بر نسبت‌های سه‌گانه گیاهی(خزان‌پذیر، خزان‌ناپذیر و میوه‌ها) نشان از وجه تقلیدی، و فاصلهٔ میان آن‌ها تأکید بر تمایز نگرش‌های نگارگر داشته است؛ ۴. در همین راستا فرم خطی X در منحنی۳ که در باب نسبت‌های اصلی (خزان‌پذیری و خزان‌ناپذیری) رستنی‌های مقدس ردیف قبل ایجاد شده دوباره ساختار همسان و گاه متفاوتی ایجاد کرده؛ ۵. نهان‌کردن گیاهان مقدس در مجاورت سایر گیاهان بر پایهٔ رابطهٔ موجود در نمودار ۲و۳؛ ۶. بخش تفکیک‌شدهٔ گیاهان خشک در منحنی ۳ که با فرصت‌های اسطوره‌ای به دست آمده از نیاکانمان هم‌پیمان شده، هماهنگی و نابرابری ذهنی هنرمندان را بیش از پیش هویدا می‌کند؛ ۷. در ادامه با تعدیل داده‌های W شکل، مستقر در منحنی۴ که نسبت به سایر موارد از فاصلهٔ آماری بیشتری برخوردارند، نشان از تقارن ویژهٔ موقعیت‌های مکانی گیاهان مستقر در هر کتاب مصور دارد؛ ۸. از دیگر سو تعادل در موازنه (متقارن، نامتقارن و شعاعی) جایگاه گیاهان از جمله موارد مشترکی است که در اغلبِ دوره‌ها به‌شیوهٔ خود از آن بهره برده‌اند؛ ۹. نسبت تمامی گیاهان خزان‌پذیر به خزان‌ناپذیر در دودمان مورد گفت‌وگو ۴ به ۱ و در گیاهان مقدس یک به یک و نیم سنجیده می‌شود؛ ۱۰. بر اساس شاخص جایگزینی و توالی نقش‌های ویژهٔ پروپ که نیازمند شباهت‌ها، هم‌سویی ساختاری و تعداد مشخص عناصر گیاهی ثابت در تک‌نگاره‌ها است، طی بندهای پیشین تا حدود زیادی شباهت‌های ضمنی آن به اثبات رسیده و معادل ۳۲ شخصیت مستقل حکایت‌های پروپ با کمی تعدیل تا ۳۴ مورد عنصر گیاهی طی جدول۱ در تک‌نگاره‌ها شمارش شده.

بدین ترتیب معتقدیم تمامی رخدادهای پدیدآمده (شباهت‌ها و تفاوت‌ها) و هم‌سویی شکل‌گرفته در آن‌ها اتفاقی نبوده و نظریهٔ پروپ، در روایتی ایرانیزه‌شده را قوت بخشیده. تعبیری که ایمان داریم نقش کارا بر هویدانمودن امر پوشیده و هویت‌سازی افزون‌تر برای فرهنگ پارس به همراه داشته، همچنین با فرض قبولِ باورهای علمی گذشتگان و نظریهٔ پروپ شاهدی بر کَژی یا حسن رفتار شخصیت‌های جدید شاهنامه خواهیم بود.

به هر رو سلسله‌مراتب فرایند موجود در گیاهان مقدسِ این متن، بازگو کنندهٔ صورتی متمایز از نگاه ناقص و رئالیستیِ صِرف با اصول، باورها و نگرش نگارگری است که به پشتوانهٔ جنبش‌های هنری و ذهن کنکاش‌گرش توانایی دگرگونی هر مدلولی دارد. مدلولی که بر اساس باور صاحب‌نظران روسی می‌تواند امروز از گونه رستنی‌ها و دِگر روز شکل متفاوتی گیرد، هنگامی جنبهٔ طبیعیِ آن مدنظر باشد یا دیر زمانی به‌عنوان شخصیتی انسانی، ناظر بر اعمال بازیگران داستان، جایگاه خویش را تثبیت کند. ساعتی چند یاور قهرمان داستان، به وقتی دیگر دشمن لِگام‌گسیخته‌ای برای وی باشد.

بنابراین آنچه از این پژوهش برمی‌آید افق دید و قوانین تازه هنرمندی است که به‌منظور اِستحالهٔ روایت‌های پیشین شاهنامه، طرح چیستانی تازه با بازیگرانی جدید درانداخته و مخاطب را خوانشگری آرمانی پنداشته که ارادهٔ وی را برای رسیدن به اخلاق والا درک می‌کند.

با این وصف، رواست بپذیریم اشعار حماسی شاهنامه با وجود ترجمان تصویری دقیق نگارگر از حکایت نخست، رخداد زبانی متفاوتی است که بر اساس همنشینی موارد موجود، دگرگونی معنایی ویژه‌ای

دارد و همان طور که صاحب‌نظران بسیاری مطرح کرده‌اند بَرگردان شعری در هر کالبدی باشد نتیجه تعبیر گردآورندهٔ اثر (در اینجا نگارگر) خواهد بود. نظر به اینکه گمانه‌زنی‌ها از ابزاری‌بودن گل‌ها و درختان مقدس در جهت کمک به محتوایی حکایت دارد که توجیه کارکرد آن را در گذارِ اندیشه‌ها یا در ارتباط میان افراد جست‌وجو می‌کند؛ بدین اعتبار پاره‌ای از قالب‌های هنری موجود شایستگی تفسیر و نظریه‌پردازی دوباره را خواهند داشت.

نتیجه‌گیری

به‌طور یقین با توصیف‌های صورت‌گرفته بر کسی پوشیده نیست، آنچه از متن روبه‌رو به منظور پاسخ به نقش یا وظیفهٔ ذاتی گیاهان مقدس در نگارهٔ شَهنامه‌های دودمان تیموری و صفوی هویدا می‌شود به شرح زیر باشد:

۱. آرایه‌های گیاهی دوران مذکور به‌موجب جغرافیای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی زمان، نقش دوگانهٔ الف. تزیینی (ظاهری) و ب. غیرتزیینی (ضمنی) گرفته‌اند که گاه با انگیزهٔ زیباسازی فضا یا تغییر زمانی روایت در فَراگرد داستانی خیالین و گاه شخصیت‌سازیِ نوین بر هنر پارس جاری شده است؛

۲. در همین راستا به نظر می‌رسد گیاهان بحث حاضر به موجب شکل‌گیری شخصیت‌های ضمنی مستتر در آن، نقش شاهدی خاموش یا نکوهش‌گر تاریخ رفتاری بشر را به عهده گرفته باشد؛

۳. یا به اقتضای زمان و تشخیص مؤلف و مخاطب آرمانی‌اش، داستانی نو در دل نمایش‌نامه‌ای کهن بیان می‌کند؛

۴. یا به‌دلیل فرایند رشد رستنی‌ها، نگرش مذهبی نگارگر، وظیفهٔ جابه‌جایی مرزهای زبانی با تکیه بر عمر بی‌پایان و روایتی تازه را عهده‌دار شده است.

ساختاری که هم‌سویی ارزشمندی با پژوهش‌های گذشته دارد، ولی تاکنون در خلوت نگاره‌ها (تک‌نگاره) توانایی رمزگشایی آن با چنین ویژگی‌هایی وجود نداشته است، مگر با گردآوری داده‌هایی که بر پایهٔ آمار در تمامی نگاره‌ها روشن شده باشد.

۵. بنابراین انتظار می‌رود با وجود تمام پرده‌پوشی‌های هنرمند، نسبت‌های ستانده‌شدهٔ گیاهی (رخدادهای آماری) قسمتی از اثربخشی کلاسیک آثار را سبب شده (پایبندی به ارزش‌های گذشته) و مقام گل‌ها و درختان را دستخوش تغییرات بنیادین و روحانی‌گونهٔ خویش کرده باشند. مخطب آرمانی‌اش را در پی حقیقتی ناآشنا در برابر خویش قرار دهد و به امید آرمان‌شهری گام نهد که تاکنون تَنی ندیده.

پی‌نوشت:

۱- به آن دسته از رستنی‌ها که از زمین می‌رویند و پیشینهٔ اوستایی آن واژهٔ «دار» است، گیاه گفته می‌شود (واژه‌یاب؛ طاهری،۱۳۹۶: ۳۴-۳۳).

۲- این کتاب روایت تاریخی، اسطوره‌ای و حماسی سرزمین ایران است که سینه‌به‌سینه از نسلی‌به‌نسل دیگر منتقل شده، حکیم ابوالقاسم فردوسی از جمله مهم‌ترین شاعران این مجموعه شعر به حساب می‌آید (شریف‌زاده،۱۳۹۱: ۹و ۷).

۳- نوعی کتاب‌آرایی و تصویرسازی که مانی، بنیان‌گذار آیین مانوی، آن را برای درک بهتر متون مذهبی شکل داد (منبع: نگارندگان).

۴- قدیمی‌ترین شاهنامهٔ تصویرسازی شدهٔ دوران سلجوقی که در اختیار بنیاد شرق‌شناسی کاما در هندوستان است (شریف‌زاده،۱۳۹۱: ۴۲).

۵- از نوادگان تیمور لنگ و پسر شاهرخ که در آن زمان هنرمندان را زیر چتر خود آورده بود (شریف‌زاده،۱۳۹۱: ۴۲)

۶- به‌دلیل مالک‌شدن شَهنامهٔ طهماسبی توسط آرتور هوتون به شاهنامهٔ هوتون نیز مشهور است (شریف‌زاده،۱۳۹۱: ۴۶).

۷- ولیعهد اولین پادشاهی دودمان صفوی که شیفتهٔ هنر بود و نقاشان کارگاه تبریز برای وی نقش‌آفرینی می‌کردند (شریف‌زاده،۱۳۹۱: ۴۶).

۸- از حاکمان دودمان صفوی که نسبت وی به شیخ صفی‌الدین اردبیلی از مشایخ صوفی قرن هفتم و هشتم هجری قمری می‌رسد (شریف‌زاده،۱۳۹۱: ۸۵)

۹- سرایندهٔ کتاب شاهنامهٔ قاسمی و از نوادگان پیشوا و مقتدای عصر صفوی است (شریف‌زاده،۱۳۹۱: ۱۶۳)

۱۰- اشاره به آب، باد، خاک، آتش و نماد چلیپا است (افضل‌طوسی،۱۳۹۷: ۱۷۰و ۱۶۸-۱۶۷).

۱۱- اشاره به روایت بریدن سر سیاوش به دستِ افراسیاب در شاهنامه و رویش گیاهی به نام پرسیاوشان از خون ریخته‌شده بر روی زمین است (نگارنده).

۱۲- در عرفان اسلامی علم تطابق‌ها را میزان (Science of the Balance) نامند و مفهوم آن بسته به اشیایی که موضوع آن قرار می‌گیرند متفاوت است؛ به‌طوری که گفته می‌شود برداشت علم مذکور از اعداد، کیفی است (کُربن،۱۳۹۰: ۸۸-۸۷).

۱۳- رومن یاکوبسن از جمله زبان‌شناسان و فرمالیست‌های روسی قرن بیستم میلادی است که نظریه‌های ارزشمندی در زمینهٔ اسطوره‌ها و فولکلور ملت‌ها ارائه کرده است (احمدی،۱۳۹۵: ۶۵).

14-Victor Shoklovsky

نویسندهٔ متولد ۱۸۹۳ میلادی و از متفکران سرشناس مکتب فرمالیست روسی است (احمدی،۱۳۹۵: ۴۰-۳۹).

۱۵- به‌معنای تغییر هر چیز آشنا، ماندگار و واقعی به‌صورت آگاهانه و ناآگاه در هنر است (احمدی،۱۳۹۵: ۴۸-۴۷).

۱۶- آشناکردن هر آنچه پیشتر بیگانه می‌نمود (احمدی،۱۳۹۵: ۴۸).

17-Mikhail Bakhtine

از اندیشمندان و نظریه‌پردازان برجستهٔ ادبی سدهٔ بیستم شوروی در علوم‌اجتماعی است (احمدی،۱۳۹۵: ۹۳).

۱۸- در اساطیر ایران درخت یا گیاهی است کیهانی که با مفاهیمی چون بی‌مرگی و جاودانگی از آن یاد شده همچنین گفته می‌شود حاصل خوردن میوهٔ آن شفا ، معرفت و دانش خواهد بود (افضل‌طوسی،۱۳۹۷: ۲۱۸).

۱۹- در باور ایرانیان، این درخت همیشه سبز، سرور گیاهان و در بردارندهٔ تخم همهٔ درختان شناخته شده و از عصارهٔ آن نوعی نوشیدنی سازند (افضل‌طوسی،۱۳۹۷: ۲۱۸؛ خلج‌امیرحسینی، ۱۳۹۱: ۲۰).
۲۰- از جمله متفکران و نشانه‌شناسان قرن بیستم (۱۹۸۰-۱۹۱۵میلادی) فرانسه (احمدی،۱۳۹۵: ۲۱۰).
۲۱- کاربرد عملی زبان در شکل طبیعیِ دال را گویند (احمدی،۱۳۹۵: ۱۴).
۲۲- نخستین پدر و مادر گیاهی بشر که از چکیده‌شدن آب پشت کیومرث (نخستین انسان در اساطیر ایران که تحت حمایت اهورامزدا بود) بر زمین متولد شدند و روح انسانی بر آنان دمیده شد (طاهری، ۱۳۹۶: ۳۴؛ خلج‌امیرحسینی، ۱۳۹۱: ۲۱).
۲۳- «خدایی است که با باران ارتباط دارد؛ ازاین‌رو، اصل همهٔ آب‌ها، سرچشمه باران و باروری است» (دادور و روزبهانی،۱۳۹۸: ۶۷).

24-Harold Bloom
از نویسندگان مطرح قرن بیستم آمریکا است (بلخاری‌قهی،۱۳۹۵: ۲۳۳).
۲۵- از جمله اصول بنیادین هنر که بر نظم و قاعدهٔ مشخص استوار است (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۴۳).
۲۶- ساختاری نامنظم که تنوع و آزادی عمل بیش‌تری در اختیار هنرمند قرار می‌دهد (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۴۳).
۲۷- این نوع از تعادل ویژگی‌هایی همچون گونهٔ متقارن داشته و در کنار آن دارای نقطهٔ اتکایی در مرکز است (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۴۳).

28-Vladimir Propp
(۱۸۹۵-۱۹۷۰م) ریخت‌شناس، مردم‌شناس و رئیس بخش فولکلور دانشگاه لنینگراد روسیه (احمدی،۱۳۹۵: ۱۴۴).

منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۹۵) ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.
- افضل طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۷) ***طبیعت در هنر باستان***، تهران: مرکب هنر.
- اوکویرک، استینسون، ویگ، بون، کایتون (۱۳۹۴) ***مبانی هنر: نظریه و عمل***، ترجمهٔ محمدرضا یگانه‌دوست، تهران: سمت.
- بَلخاری‌قِهی، حسن (۱۳۹۵) ***جامعه‌شناسی اخلاقی هنر***، تهران: سورهٔ مهر.
- پیامنی، بهناز (۱۳۸۹) «نگاهی به جایگاه درختان و گیاهان مقدس با تکیه بر باورهای عامیانه در شاهنامهٔ فردوسی»، ***کتاب ماه ادبیات***، ۴(۳۷)، ۳۴-۴۰.
- حجازی، بهجت‌السادات (۱۳۸۱) «دین و اسطوره در اندیشهٔ فردوسی»، ***شناخت***، ۱۷(۳۳)، ۲۵۳-۲۷۲.
- خاتمی، محمود (۱۳۹۰) ***پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی***، تهران: متن.
- خلج امیرحسینی، مرتضی(۱۳۹۱) ***رموز نهفته در هنر نگارگری***، تهران: کتاب آبان.
- دادور، ابوالقاسم؛ روزبهانی، رؤیا (۱۳۹۸) «بازتاب طبیعت در گسترهٔ اساطیر ایران»، ***جلوهٔ هنر***، ۱۱(۱)، ۶۳-۷۲.
- زارع‌زاده، فهیمه؛ یارعلی، ژیلا (۱۳۹۸) «بررسی نشانه‌های انسانیِ اسطوره‌ای در نگاره‌های شاهنامهٔ شاملو(۱۰۰۷-۱۰۲۷ق)»، ***گرافیک و نقاشی***، ۲(۳)، ۱۳۶-۱۵۰.
- شادقزوینی، پریسا (۱۳۸۹) «مبانی زیباشناختی نقاشی سنتی ایران از منظر حکمت هنر دینی»، ***کتاب ماه هنر***، ۱۳(۱۴۳)، ۶۰-۶۷.
- شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۹۳) ***شاهنامه‌نگاری در ایران***، تهران: سورهٔ مهر.
- طاهری، صدرالدین (۱۳۹۶) ***نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار***، تهران: شورآفرین.
- کُربن، هانری (۱۳۹۰) ***واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان***، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران: سوفیا.
- محمودی، سُرور (۱۳۹۱) ***سیر تحول نباتات و گیاهان (درخت) در نگارگری ایران قرن ۷ تا ۱۰ق***، پایان‌نامهٔ ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران.
- لطیفیان، نارملا؛ شایسته فر، مهناز (۱۳۸۱) «بررسی ویژگی‌ها و مطالعهٔ تطبیقی نگارههای ایرانی دوران تیموری و صفوی (دو شاهنامهٔ بایسنقری- شاه طهماسبی)»، ***مدرس هنر***، ۱(۲)، ۵۵-۶۶.
- نجفی، مریم؛ افشاری، مرتضی (۱۳۹۰) «ویژگی‌های بصری درختان در نگارگری ایران»، ***کتاب ماه هنر***، ۱۴(۱۶۲)، ۸۵-۸۲

References:

- Afzaltousi, E. (2018) ***Nature in ancient art***. Tehran: Markab-e-Sepid, (Text in Persian).
- Ahmadi, B. (2016). ***The text-structure and textual interpretation***. Tehran: Nashr-e-Markaz, (Text in Persian).
- Bolkhari Ghehi, H. (2016). ***Ethical Sociology of Art***, Tehran: Soore Mehr, (Text in Persian).
- Dadvar, Gh., & Rouzbahani, R. (2019). The Reflection of Nature in Iran's Mythology, ***jelve-y-honar***, 11(1), 63-72, (Text in Persian).
- Corbin,H.(2011). ***Temple and contemplation***, (Inshallah Rahmati Trans. ,1992). Tehran: Sophia, (Text

in Persian).

● Hejazi, B.S. (2002). "Religion and myth in Ferdowsi's thought." ***Journal of Recognition***, 17(33), 253-272 ,(Text in Persian).

● Khalaj Amir Hosseini, M. (2012). Secrets in the art of miniature painting. Tehran: AbanBook, (Text in Persian).

● Latifian, N., & Shayestehfar, M. (2002). "A comparative study of Persian miniatures of the timurid and safavid periods shahnameh baysonguri-shah tahmasby." ***The Mod Ares Semiannual Art***, 1(2), 55-66, (Text in Persian).

● Mahmoodi, S. (2012). ***The evolution of herbal motives (tree) at Iranian miniature of seventh to tenth century***, (Nasrin Atighehchi; Parviz Heidarzadeh Advisor, 2012). Tehran: Islamic Azad University, (Text in Persian).

● Najafi, M., & Afshari, M. (2011). "Visual characteristics of Trees in Iranian painting." ***Iran Book House***, 14(162), 82-85, (Text in Persian).

● Ocvirk, O., Stinson, R., Wigg, P., Bone,R.,., Cayton, D (2017). ***Art fundamentals: Theory and practice***, (Mohammad Reza Yeganedoust, Trans. ,2011). Tehran: Samt, (Text in Persian). Payamani, B. (2010). " A look at the position of sacred trees and plants based on folk beliefs in Ferdowsi's Shahnameh". ***Iran Book House***, 4(37), 34-40, (Text in Persian).

● Khatami, M. (2011). ***Prolegomena for a philosophy of Persian art***. Tehran:Matn, (Text in Persian).

● Shad Qazvini, P.(2010). "The base aesthetic of the Persian painting from speetrum of sacred art." ***Iran Book House***, 13(143), 60-67, (Text in Persian).

● Sharifzadeh, A.M. (2014). ***Paintings of Shahnameh in Iran***. Tehran: Soore Mehr, (Text in Persian).

● Taheri, S. (2017). ***The semiotics of archetypes in the art of ancient IRAN and its adjacent cultures***. Tehran: Shorafarin, (Text in Persian).

● Zarezadeh, F., & Yarali, J. (2020). "Mythological human signs Shamloo shahnameh(1007-1027AH)." A***lzahra Research Journal of Graphic Art and Painting***, 2(3), 136-150, (Text in Persian).

has placed his ideal audience before him in search of an unfamiliar truth and has taken a step in hope of a utopia that is yet to be seen.

Keywords: Sacred Plants, Miniature Painting, Shahnameh, Herat School, Tabriz School II, Qazvin School.

culture of Pars and creating more identity for it. Moreover, assuming the acceptance of the scientific beliefs of the predecessors and Propp's theory, we will witness the perversity or decent behavior of the new characters of Shahnameh.

Nevertheless, the hierarchy of the process in the sacred plants of this literature expresses a different portrait from the incomplete and mere realistic view with principles, beliefs, and attitudes of painting, which can transform any content with the support of artistic movements and its inquisitive mind. A content that, according to the belief of Russian experts, can today take a different form of plant species and older days; At a particular time, its natural aspect is considered, or at older times as a human character observing the actions of the actors in the story, establishes its position. At times the partner of the protagonist, whilst other times turns out to be an unbridled enemy of him.

Therefore, what emerges from this research is the horizon and new rules of an artist who, to transform the previous narratives of the Shahnameh, created a new conundrum scheme with new actors (plants) and considered the audience to be an ideal reader who understands his will to achieve high morals.

With this description, we can admissibly accept that the epic poems of Shahnameh, despite the painter's accurate visual interpretation of the first anecdote, is a different linguistic occurrence that has a special meaning transformation based on the companionship of the existing items, and as various experts have suggested, the poetic translation in any form will be the result of the collector's (herein the painter) interpretation of the work. Considering that the speculations indicate the instrumentality of flowers and sacred trees to help find content that justifies their function in the transition of thoughts or pursuit the communication between people, with this credit, some of the existing art forms will have the merit of re-interpreting and re-theorizing.

Therefore, the authors of this piece of literary work believe that the inherent role or purpose of sacred plants in the depiction of Shahnamehs of the Timurid and Safavid dynasties is as follows:

A. The plant arrays of the abovementioned eras, due to the cultural, social, and political geography of the time, have taken a dual role of a) decorative (in appearance) and b) non-decorative (implicit), which has spread onto the art of Pars at times with the motive of beautifying the space or temporal alteration of the narrative in the process of a fictional story and sometimes by novel characterization.

B. In this regard, it seems that the plants of the present discussion, due to the formation of implicit characters concealed in them, have assumed the role of a silent or remonstrating witness of humankind's behavioral history.

C. Or, depending on the time and the recognition of the author and his ideal audience tells a new story in the heart of an old play.

D. Or, due to the growth process of plants, the painter's religious attitude has been entrusted with the task of moving the linguistic boundaries relying on the endless life and a new narrative.

E. A structure that is remarkably aligned with the opinions of other researchers, but so far, the ability to decipher it with such features in the solitude of paintings (monographs) did not exist, except by collecting data that has been clarified based on statistics in all paintings.

F. Hence, it is expected that despite all the veiling of the artist, the plant-derived proportions (statistical events) caused a part of the classic effectiveness of the works (adherence to the preceding values); and the status of flowers and trees had undergone his fundamental and spiritual variations. He

bers) and statistics, the division of space, the placement of elements and other existing features that have been the basis for the evaluation of the modern narratives of each school.

The duality that arose from the ancient representation of the patterns and epic literature of Iran; in line with its semantic order and linguistic units play a decisive role. Relations of companionships and successions who have spared no effort to convey a new identity.

A social movement changed the artistic discourse of illustrating Shahnameh and created a stable tradition of beauty in minds during different eras. Images, according to Russian formalist experts, are expressed with the indicators of the author's mind, language, and thought and with an unconventional purpose. A format that the authors of this literature believe the current data similarities and differences in the charts and graphical tables, present the discussed plant format with the modern frameworks of the time and align it with Propp's imitative theory of indicators and character building.

The hypothesis is based on Harold Bloom's theory. The apprehension of impressionability (imitation) and then, influencing the traditions and justifying the artist's ideas play a significant role in it. Moreover, based on the substitution index and the sequence of Propp's special roles, it requires similarities, structural alignment, and a specific number of fixed plant elements in monographs, so that it evaluates plants as having a new identity and a different narrative from the original story.

An event that has placed the tradition and modernity of the time in proximity to each other; and we imagine the following reasons for it:

1. Insignificant decrease in the number of paintings until the end of the 11th century AH.

2. The number of illustrations with plant portrayals was counted as odd until the end of the 10th century and counting it as even after the aforementioned century.

3. The similarity of the L-shaped linear proportions in the data obtained from curve number 2, according to the plant trilogy proportions of all the plants of the illustrations from the schools of Herat, Tabriz II, and Qazvin (deciduous, evergreen and fruits).

4. The often identical structure of the linear form of X in curve number 3, is created in the direction of the main ratios (deciduousness and being evergreen) of sacred plants.

5. Concealing sacred plants in the vicinity of other plants based on the relationship in diagrams numbers 2 and 3.

6. The coordination of artists in the separation of dry plants in curve number 3, is in agreement with the mythical opportunities obtained from our ancestors.

7. Adjusting the W-shaped data, located in curve number 4, shows the special symmetry of the locations of the plants placed in each illustrated book.

8. Mutual structure in the balance of the visual frame and the position of the plants of most of the investigated periods based on symmetric, asymmetric, and radial balances.

9. Evaluation of the ratio of 4 to 1 in the average ratio of deciduousness and being evergreen for all plants and 1 to 1.5 ratio in sacred plants.

10. Counting the equivalent of 34 independent plant characters with dissimilar human characteristics in table number 1 in monographs.

Thus, we believe that all the existing occurrences (similarities and differences) and the alignment formed in them were not unintentional and Propp's theory has strengthened in an Iranianized narrative. An interpretation that we believe has played a significant role in revealing the hidden

Readout of the Linguistic Function of Sacred Plants in the Painting of Shahnamehs from the 9th to 11th Century A.H

Abstract:

Today, there is no doubt that many artists throughout human history have been able to frequently conceal special concepts in their works. The following paper has addressed this issue adopting a comparative approach as well as quantitative and qualitative data mediation. This study aims at distinguishing the existing secrets and symbols in the schools of art. Symbols can take on a new structure due to the valuable role of plants, including links to biological affairs.

From this perspective, the discoveries of this work in an attempt to answer the question entitled "What is the role of sacred plants in the Shahnameh illustrations of the schools of Herat, Tabriz II and Qazvin?" shows that some of the visual features of the illustrations such as the plants' counts, have transformed the function of their green and occasionally dry appearance. An action that is expected to take on the role of a new character to reach a wondrous anecdote.

An event that seems to have been initially formed by the reduction of naturalistic notions, and subsequently made the mission of their decorative and non-decorative devices dependent on the understanding of the concealed message of the illustrations; for a call to occur and tell a different form of an ancient story with the idealism and imagination of the artists of the 9th to 11th centuries AH. Finally, by combining the existing narrative and imitating the common formats, becoming the unrivaled ruler of the audience.

An emerging phenomenon that may not be found in the oldest examples of existing Shahnamehs. The meritorious choice, arising from the combination of sacred plant species, the distinct sciences, such as quantity (num-

Mazdak Nazari
Instructor, Department of TV And Digital Arts, Eram Higher Education Institute, Shiraz, Iran, Corresponding author.
nazari.mazdak@gmail.com

Afsaneh Tabe
Instructor, Department of Graphic, Apadana Higher Education Institute, Shiraz, Iran.
afsaneh.tabe@gmail.com

Date Received: 2022-10-17
Date Accepted: 2022-11-30

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.42050.1195

niques used in The Disaster of War and The Caprices. In other words, it can be said that the artist has used methods which are seen in his prior works.

In Tehran's print work, the artist has shown the body of the bullfighters much brighter than the body of the bull by changing the density of the hatching. As a result of this method, the visual value of the image elements and the concept conveyed to viewers indicate the positive and negative poles of the scene. Emphasizing this contrast, the two forces of good and evil are cleverly depicted. Among others prominent features of the Tehran's print work are centralism, unity of the subject, unique hatching, and variety of lines to promote displaying the form which especially reminds the artist's experiences in production of The Disaster of War collection.

By comparing the two collections of The Bullfights and The Disaster of The War, it can be said that although both collections are narratives of events in Spain, in The Disaster of The War collection, Goya is the sole narrator of oppression, but in The Bullfights collection he wants to rise against this oppression. In The Bullfight collection, the artist wants to remind the resistance of the Spanish people and the possibility of taking back their country. He also portrays values and traditions that he worries are being forgotten. All the artistic features of two collections confirm the above statement.

This study demonstrates that in the Bullfights collection and of course in the Tehran's print work that we have a special look at, Goya used fewer details and provided a holistic picture as a representative of Spanish customs and culture. This is unlike the other two collections in which the artist included more details to replicate the haunting images he saw in his nightmares, originated from horrendous external realities of his contemporary Spain. The Bullfight collection is the potential power of the Spanish people which Francisco Goya loudly announces the possibility of its actualization.

Keywords: Francisco Goya, The Disaster of War, The Caprices, The Bullfights, The Proverbs, The World Art Collection in Bonyad Museum.

Goya made this collection under the influence of the horrific results of Napoleon's attack to Spain. For this reason, the content of prints in The Disaster of War collection is very close to other Goya's masterpieces, The 2nd and The 3rd May 1808 in Madrid. This collection represents crime and murder, executions, hanging, piles of corpses, poverty, and horrors after attack. Art historians believe that The Disaster of War collection contains the most catastrophic scenes among Goya's works.

The third print collection is The Proverbs, Los disparates in Spanish, (1813-1819) that demonstrates the consequences of illiteracy, superstition, and ignorance among the common class. The prints of this 18-piece collection represent historical and social issues in a more serious way and less comical concepts than The Caprices does. The Proverbs prints are the reversal of the ignorant traditions of their time.

The fourth group of print works is The Bullfights collection also known as suerte de varas in Spanish (1815). Although this collection apparently represents the old customs and tradition of bullfighting in Spain, in its hidden layers of meaning, it is a representation of the Spanish people's anger, resistance and fights against the domination and oppression of their government's occupation. A symbol that has been repeated in many paintings, wall paintings, and statues presents concepts of the resistance and war with the enemy after Goya to the contemporary days.

The only Goya's work in Iran is a print from The Bullfights collection that is available in the Mostazafan Foundation's Cultural Institution of Museum, The World Art Collection (no. 3967) in Tehran. The present article focuses on this plate and tries to trace the most important features of Goya's works. Apart from presenting the results of above mentioned comparison, this study also provides a detailed description of Tehran's plate which is rarely seen. We compare the features of Tehran's plate with the features other Goya's works. In the same vein, this question is raised: comparing Tehran's plate with the Caprices and the Disaster of War, which visual features are repeated and which ones are different? To answer this question, the characteristics of Tehran's print work were examined carefully examined and analyzed at the first.

The approximate size of Tehran's print work is 20 in 30 cm. This print which has Goya's face in the form of a raised seal in its margin, is framed by a simple wooden frame with a 10-centimeter- passe-partout. Comparing Tehran's work with other prints of The Bullfights Collection reveals some differences and similarities. For instance, unlike the most of prints, the bullfight represented in Tehran's work does not have any audience. Therefore, compared to other prints in The Bullfights Collection, Tehran's work seems empty and simple at the first glance. However, if we take a closer look at it, we realize the complexities and subtleties of this work: the figures are at the golden point of the scene. The density of the visual elements on the left side of the scene is higher than on the right side because the path of movement of the bull is selected from left to right. The blankness of the right side of the scene (i.e., the path that the bull has in front of itself), induces a sense of the possibility of escape and attack to the right side and added a dynamic aspect to this image.

In Tehran's work, especially in the surrounding space, the hatching is shadowy and soft. Maybe the lack of crowd and the quietness of the scene made the use of this form of hatching more suitable. It was pointed out earlier that based on this observation, the softness of the hatching greatly reduces in the space around the bullfighters in the center of the scene. The hatching in this print is a combination of the tech-

Journal of Graphic Arts and Painting Research

A Print Work of Francisco Goya in Iran: Features, Similarities and Differences with Other Works

Abstract:

Francisco Jose de Goya Lucientes (1746-1828) a Spanish romantic painter and printmaker, is one of the most influential artists in the history of art. Goya is famous for his oil paintings and prints. Carlos IV of Spain and His Family (1800-1801; now in the Prado museum, Rome 032, Madrid, Spain) is one of the most famous of Goya's royal oil paintings. The 2nd of May 1808 in Madrid or The Fight against Mamelukes, (1814; now in the Prado museum, Rome 064, Madrid, Spain) and the 3rd of May 1808 in Madrid also known as The Executions (1814; now in the Prado museum, Rome 064, Madrid, Spain) are two of the most important Goya's artworks which depict two scenes of a gruesome and brutal massacre in Madrid, when the Spanish were resisting the attack of the French army. These two masterpieces revel Goya's sensitive and impressionable soul. Traces of the same qualities can also be found in Goya's prints.

Francisco Goya is also known for several print collections in which some of the most important events of the painter's time are depicted. These collections were made in aquatint and etching that are traditionally the process of using strong acid or mordant to cut the unprotected parts of a metal surface to create a design. The first collection of Goya – based on its production date – is The Caprices or Los Caprichos in Spanish (1795-1800) that contains 80 artworks (now in the Prado museum) and illustrates immoral behaviors, including sexual abuse of women, theft , and domestic violence. The Caprices also display Goya's critical views about inquisition and prison system in Spain.

The second print collection is named The Disaster of War, Los desastres de la guerra in Spanish (1808-1820) which is the most influential artwork condemning war in the history of art.

Maryam Keshmiri
Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
m.keshmiri@alzahra.ac.ir

Zahra Kazemi Malek Mahmoudi
B.A. Student, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
zahra.kazemi.mm2020@gmail.com

Date Received: 2022-08-25
Date Accepted: 2022-11-30

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41469.1158

never turned his back on the enemy.

A teen boy who stands with Husayn ibn Ali and rushes to the battlefield to support the Imam is described in specific versions, including Tufan al-Boka and Vasilat al-Nejat. The phrase "teenager" appears in most sources, and the images show a handsome teen.

In contrast to Husayn ibn Ali's facial covering, his foes are the most enraged and anxious. Their eyes are round and protruding; they have enlarged noses and unruly beards with clenched teeth. Ubayd Allah ibn Ziyad's face is represented by a white beard, large ears, and anxiety. Long horizontal mustaches projecting from the face indicate enemies in a condition of breakdown or inflammation, similar to the visage of Qajar executioners with long mustaches and hostile expressions.

Imam Husayn ibn Ali in full view, with head and body from the front and hands and feet from the sides, is the optimal design. One hand is raised to symbolize stance and determination, while the other holds a straight or angled spear. The direction of the Imam's spear is in opposition to the direction of the other lines in the painting, highlighting his static stature and larger size than the other figures.

To symbolize Imam Husayn's distance from the war, he is depicted in most paintings without complete warfare equipment, such as a bow, arrow, shield, dagger, or sword. Unlike other characters, his weapons are placed on the ground or in sheaths. Zaynab bint Ali's hijab in Vasilat al-Nejat is a light-colored, long, fringed veil similar to the Qajar women's veil with loose, fringed leggings beneath and a short veil, but Qajar veils are long and narrowly laced. Zaynab bint Ali and other women, Sakina Bint Hossein and Umm Kulthum, wear full veils, and their faces are covered with cloth for their dignity.

The results from this qualitative research, which uses a descriptive-analytical method and falls under documentary categories, refer to visual indicators and Islamic narrations about the martyrdom of Imam Hussein (PBUH), with some of which being credible and others taken from public beliefs of the Qajar era and the illustrator's mind, without any credible narrations. These images have been shown to represent the narrations in agreement with the martyrdom and sacrifice in various visual forms, which are consistent with the Shia concepts and beliefs; the images are also represented by the design method, covering and tools, painting, structure and configuration and themes pertinent to the event.

Keywords: Illustrative lithographs, Martyrdom of Imam Hussein, Wasila Al-Nejat, Toufan Al-Beka', Asrar Al-Shohada.

enlightenment. These resources are worthwhile and practical for authors, poets, and artists working in the Ashura genre. The analysis of the images is based on two images from the book Asrar al-Shahadat, one from the book Tufan al-Boka and one from the book Vasilat al-Nejat.

This study also aims to evaluate the images of Imam Hussein's martyrdom and his encounter with Shemr as illustrated in three old and dated lithographic versions of the books "Toufan Al-Beka'" (1853), "Wasila Al-Nejat" (1867), and "Asrar Al-Shohada" (1851) available at national libraries. The research objective includes a thematic and visual review of related images in the three intended versions. Meanwhile, the research questions are: How do the images of these versions portray the Islamic concepts and narrations related to the martyrdom of Imam Hussein (PBUH)? Moreover, how are images characterized by the visual features that describe Imam Hussein's martyrdom in the versions?

In order to obtain the description of the relevant events and the increase of historical and hadith sources, some of the mentioned sources have been referred to more because of their age, validity, comprehensiveness, and continuity, such as Akhbar al-Taval by Abu Hanifa Dinawari, Tarikh al-Tabari (History of the Prophets and Kings), al-Fotouh by Ibn A'tham, Al-Amali by Al-Shaykh al-Saduq, al-Ershad by al-Shaykh al-Mufid and I'lam al-Wara bi A'lam al-Huda by Shaykh Tabarsi.

The present research does not suggest the methodology of hadith studies in the paintings. However, it focuses on how the paintings reflect the pertinent themes in various written sources and what visual techniques have been employed to portray the martyrdom of Husayn ibn Ali.

Husayn ibn Ali's Martyrdom convention was one of the significant occasions that drew the attention of authors and illustrators. This issue is specifically addressed and frequently has more critical information and larger dimensions when viewed in the images of the Ashura manuscripts in the National Library of Iran. The names being considered, however, were designed differently from the pictures' subjects; for instance, the word "battle" was registered for the martyrdom scene. Therefore, it is evident that the titles were introduced by scribes, while the designers did not adhere to them and functioned autonomously. In defining and embellishing the story depicted in the painting, the artists used their imagination to add details or even to design additional narratives beyond the book's text.

In images depicting the scene of Husayn ibn Ali Imam's martyrdom, several tales accompany the depiction of this event. The attack on Husayn ibn Ali, his falling to the ground and facing Shimr ibn Dhi 'l-Jawshan, has been the focus of the illustrators, and our study has also addressed this crucial incident.

In the scenes depicting the Imam's martyrdom, his turban was covered with blood when an arrow struck his forehead. Most prior versions focus on the sword strike to Husayn ibn Ali's head and do not mention the arrow; however, these images emphasize the arrow to the forehead. Recent works like Rozatol Shohada and Bihar al-Anwar show this topic more. In Vasilat al-Nejat, Shimr attacks Imam from behind with a dagger, a spear pierces his chest, and three of his troops fall to the ground. Enemies surrounded Husayn ibn Ali, as recorded in numerous hadiths.

The narrator-illustrator portrayed Imam Husayn as heavily arrowed and lying on the ground. According to the accounts, his body was covered with arrows, and his enemies stood before him. Imam Muhammad al-Baqir describes the frontal wounds of Husayn ibn Ali Imam, indicating that he

The Narration of Images of Husayn Ibn Ali's Martyrdom in Lithographic Versions

(Asrar al-Shahadat, Tufan al-Boka, Vasilat al-Nejat)

Extended Abstract:

As a result of the establishment of the printing industry in Iran during the Qajar dynasty, more religiously significant works were made available to the general people. Most of the lithographic religious books focused on the Ashura event and the tragedy of Karbala. Dhakirs, Maddahs (religious singers), and Ta'zieh tellers used different texts and muqatils in Ashura ceremonies and rituals.The illustrators of religious literature also played a significant part in elucidating Ashura narratives, using various visual techniques; they provided the audience with a concrete and visual perspective of the Ashura description. Within the popular culture of the people, these books exhibited imagery inspired by religious beliefs, which drove the development of a distinctive style in lithography's design.

The lithography in the preeminent scenes of these versions may be studied and explained using narrative sources. In the meantime, specific illustrations were made by made-up customs or widespread myths surrounding the Ashura incident, which frequently referred to lines from Safavid and Qajar literature.

The word narration in this context refers to communicatiON; however, because speech may be transmitted to others by narrating, the word narration is also used to refer to words and speech in its secondary definition (Porseman website, representative of supreme leader institutions in universities, 2018). The term "Islamic narrations" refers to written passages and quotations that have been passed down to us from reliable narrators throughout the history of Islam. These narrations are one of the study sources used in this research.

For a deeper comprehension of the events of Ashura, we need to consult narrators with integrity and sensitivity. Without favoring popular citations, authentic Ashurai narratives serve as a foundation for

The Present Paper is Extracted from the PhD. Thesis by Fatemeh Asgari, Entitled: "An Explanation On The Visual Features Of Religious Epic Of Imam Hussein (PBUH) On The Exquisite Lithographic Manuscripts Of Qajar Era".

Fatemeh Asgari
PhD., Department of Islamic Art, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
f.g.g.asgari@chmail.ir

Mahnaz Shayestehfar
Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
shayesteh@modares.ac.ir

Date Received: 2022-08-23
Date Accepted: 2022-11-02

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41426.1143

Varni is less than half a century in the publishing discourse, but special attention has been paid to it in academic fields in the last decade. The researchers of handicrafts major, then visual communication and art research more than other fields have addressed the subject of Varni in their master's theses and doctoral theses. This subject (Varni) has more capable and application in these disciplines apparently.

In Varnies research, tools and techniques, economic field and socio-cultural field have recieved less attention. In contrast, designs and motifs have been considered widely. Thanks to its unique features of Varni, such as subjective and abstract motifs, it has occupied more than eighty percent of the studies. The symbolic study of these motifs, the structure of various design, the use of designs in other contemporary arts (graphic design, illustration, decoration, etc..(The researchers conducted the comparative study of these motifs with the handwoven motifs of other ethnic groups (Qashqai and Caucasus).

However, it is possible to study the subject of design and the motif of Varnies from different and other theories such as anthropology and ethnography. Considering the limited sources of Varni, it is worth mentioning that Parviz Tanavoli's book, which was the first resource that refers to Varni, is available in English language and has not been translated into Persian language yet. Also the book about Khorjin, Mafarsh, and saltbags in the north-west of Iran and the Caucasus is also available in English language (not translated into Persian language). The review of Shahsavan nomads' handwovens book is also witten in English language. This book contains a worthwhile visual resource about different kind of Varnies, especially saltbags (Namakdan). Cover horse (Jole-asb) was translated by Nazila Daryaei into Persian language, nevetheleess. Various type of handwoven of Shahsavan tribe are appealing in an international area due to their unique features.

Keywords: Academic Studies, Art Fields, Sumak, Varni, Motif.

Identifieing forty-nine sources about Varnies by researching in Various databases, such as National Library of Iran, Irandoc, Magiran and Civilica with keywords, including sumak, needle kilim, handwovens of Ardebil and shahsavan and Varni (Because everyone uses different names for this handwoven and different textiles are not classified appropriately). After reviewing the statistical population, thirty-four articles, master's theses, and dissertations resources were considered for the final analysis.

Written sources are less than half a century old regarding the Varni feild, and the first published reference refers to Varni in 1985. It was Parvez Tanavoli (1985) who first discussed Shahsavan textile mentionining Varni among others shahsavan textile productions. He published a book in English called "Shahsavan Iranian Rugs and Textiles". On the account of foreign resources, John.T.Wertim (1998), authored a book titled "Sumak Bags of Northwest Persian and Transcaucasia" and emphasized the importance of khorjin, salt bag and mafrash.

Although the issue of Varni was neglected in the 60 decades (solar calender), it has received more academic studies in the 90s. From the whole sources of Varni that were analyzed and reviewed, twenty- one articles, eleven master theses and two dissertations. Were chosen for further conteplation The articles have been published in various journals, and six journals have been evaluated in the fields of humanities, art & architecture by the Ministry of Science, Research and Technology. Quarterly Scientific-Research Goljaam Iran Carpet Scientific Association has dealt with this subject more than other journals.

Researchers have considered general introduction of varnies, tools and techniques, economic contexts, socio-cultural contexts, and the design and motifs of Varnies. Most studies have been done in design and motif of Varni. The use of Varni motifs in modern life and decoration, a comparative study of these motifs (Shahsavan tribe) with the hand-woven motifs of other tribes, including the Qashqai and Caucasian tribes, the symbolic motifs, such as rain and life symbol in Varnies, the structure of Moharramat design and some motifs, such as the peacock and Swastika have been investigated. Salt bags and rugs have been the most popular among the various Varni products.

Moreover in his dissertation, Saadati (2021) utilized the structuralist approach and its most important component, binary opposition, in analysis of the Varnies (rugs, salt bags, saddle bags, mafrash and cover horse). The study of these works was done synchronously, and given that the human mind understands the structure of the world and the rules of action can be obtained by discovering the basic elements. The present research aims to extract the motifs and relationships between them as well as to develop a structural model of Varni products. Still more, Izadi.jeiran investigated from an anthropological perspective based on Howard Morphy theories the Varnis of Lome-Dara village.

Researchers with different fields and from various universities worked in this field. Researchers studied in different majors, including handicrafts (4), art research (3), visual communication (3), illustration (1), carpet design (1) and sociology (1) and from the universities of Tehran (2), Al-Zahra (2), Science and Art of Yazd (2), Islamic Azad university (2), Sooreh, Art University of Isfahan, Tabriz Islamic Art University, Tehran university of art and Semnan university graduated. Among sixty researchers, thirty-three women and twenty-seven men have worked in this field. Although, considering this subject as feminine art, men also care for that.

As mentioned above, the use of the word

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Analysis of Aacademic Studies in the Field of Varni (Sumak) over the Last Four Decades*

Abstract:

Research in the field of kilim and its different types have attracted specific position among academic studies and has been addressed from various perspectives in the last two decades. Meanwhile, studies have been done over Varni. Varni is a kind of kilim which is woven by the women and girls of Shahsavan tribe mentally and without any paper maps, using a Sumak technic in the north-west of Iran. Considering the prevalent nomadic lifestyle, these Varnies used to be used as rugs, salt bags, saddle bags, mafrash, and cover horse. There is little written information about the history of this weave due to the oral culture of the nomads and the lack of knowledge of weavers' theory information despite their practical skills.

Categories displayed in Table one represent the literature review in Varni. Analysis with this methodology is widespread in basic science and subjects that are related to handicraft, such as Varni have been less discussed in Iran. Research similar to this article is an article titled "Study of handi-crafts theses in Art university based on approved regulations of Art university: Case Study of Graduate theses from September 2012 to September 2017" that published in Journal of Visual & Applied Art by Samanian and Babaei in 2021. The discovery of the strengths and weaknesses of theses and improvement of the quality of the future works of research in the field of handicrafts was the aim of this article.

The main aim of this study, however, is to analyze Varni's studies in the field of kilim's studies and classify the works of research done in this field. Thus the researcher has analyzed and reviewed academic studies in the field of Varnies by identifying thirty-four dissertations, master's theses and articles.; Moreover , to introduce all research done over this subject and avoid repetitive research, this study may pave the way for the researchers and can shed the light on the direction of future research in this field. This study has been conducted by descriptive-analytical method and the data are collected based on library resources.

*The Present Paper is Extracted from the PhD. Thesis by Raha Saadati, Entitled: "Structural Analysis of Moghan Plain Varnies".

Raha Saadati
PhD., Department of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
rahasaadati97@gmail.com

Mansour Hessami Kermani
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
m.hessami@alzahra.ac.ir

Ashrafossadat Mousavilar
Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
a.mousavi925@gmail.com

Reza Afhami
Associate Professor, Department of Research in Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
afhami@modares.ac.ir

Date Received: 2021-11-16
Date Accepted: 2022-07-19

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.38502.1122

visual adaptation of a special character instead of the main character of the story, such as using the character of the king of the time (such as Sultan Hossein Mirza, Shah Tahmasab, Humayun, Shah Abbas, and other Qajar kings) and scholars and elders (including Amir Alishir Nawai, Jami and Amir Kabir) and other people instead of the characters of literary stories, such as Iskandar, Anushirvan, Rostam, etc. in the illustrated version of Ferdowsi's Shahnameh or Khamseh of Nizami. They have tried to document the real events of their time in a metaphorical way, and in this way, they have considered these figures as visual metaphors for fictional characters.
Additionally, through the type of depiction of body movements of human figures, they show some states and human emotions, such as surprise, conversation, shame and modesty, respect, etc., based on the subject and the need of the image. For example, in conversation mode, people are drawn with closed mouths, and usually, the expression of hands, bodies, eyes, and eyebrows are used to display conversation mode. In the state of surprise, the head is depicted slightly bent forward and the surprised person has put his finger on his lips. The other mode is "advice" which is the state perceived by the organ of the body. In this case, the person giving advice is shown leaning forward a little with affection, while the hand gesture and sometimes the palm of hands are stretched towards the opposite person. "Shame and modesty" is also usually one of the states that are understood in painting through body posture. The display of this state is usually shown in a person who is being advised and is holding one hand on the side of the face and usually, the head is shown downward with a high degree of bending. The mode of "respect" is another mode that is used a lot in paintings. Humans who are in front of important figures such as kings, elders, mystics, or lovers, usually show a state of respect combined with modesty. It is also shown in such a way that these people have placed their hands crossed on each other, and at the same time, the head is lowered as a sign of modesty, and the upper half of the body is also bent forward. In other words, in general, these body movements and postures have given a visual effect to show sensual and emotional states metaphorically, and in general, they have guided the viewer from the appearance of the work to its interior.

Keywords: Visual metaphor, Conceptual metaphor, Human form, Persian painting, Herat, Second Tabriz.

close to nature nor pure abstraction, it has found an intermediate aspect, which has both abstract and imaginary characteristics. On the other hand, not only can artists use the tangible nature, but they can also pass it and gave it an abstract aspect. From this point of view, painters have turned to the language of metaphor to show imaginary images and use facilities that have the capability of associating meanings. The principle of association of meanings, which is particularly evident in metaphor, is of special importance in art, especially in Persian literature. Metaphor in words and accordingly in images is a form that invites the audience from the outside to the inside, in other words, from something familiar to something strange. Therefore, through defamiliarization, the artist tries to separate the audience from ordinary and everyday things and introduced another world and truth.

The art of painting is full of visual metaphors in various animal, human, plant, and inanimate forms. Human forms are one of the main and fundamental elements of Iranian painting in terms of visual and spiritual aspects as well as semantic associations. Some of the human figures depicted in paintings are directly relevant to the story or theme, and these humans play a specific role. For example, in the stories of Shahnameh or Khamseh of Nizami, kings, companions, warriors, and special characters mentioned in the story are depicted directly. Nevertheless, sometimes in the same pictures, it seems that the painter has put the body and face of the king of his time instead of the king's face of the story; hence they have created a visual metaphor. In this way, they immortalized their contemporary king by recording it in a work of art. On the other hand, they reveal the qualities of justice, valor, and authority of that legendary king in the existence of the king of their time. However, another type of metaphorical expression through human forms is related to "body states" and their role in associating meanings. In Persian painting, many mental and emotional states and some human behaviors are shown through "various body states". In other words, states and body movements are the source area, mental and emotional states, and behavioral performance are the target area in visual metaphors. This use of metaphor in the human figure can invite the audience from the exterior of the painting to the interior in the process of reading the text.

The present research seeks to answer the question: What is the expression of visual metaphor in human forms of miniature painting? The purpose of the research is to explain visual metaphors and identify their expressive aspects in human characters used in paintings and also to study how to express metaphorical states and emotions through the human body and face. Since Persian painting is a symbolic and metaphorical art, it can discover the meaning and inner layers, and provide special expressive capabilities to artists to create artworks.

This article has been done on the descriptive-analytical method and by collecting library information and images, the role and position of metaphor, especially conceptual metaphor, and visual metaphor have been studied from the perspective of metaphor in human forms, and present a new analysis of miniature paintings.

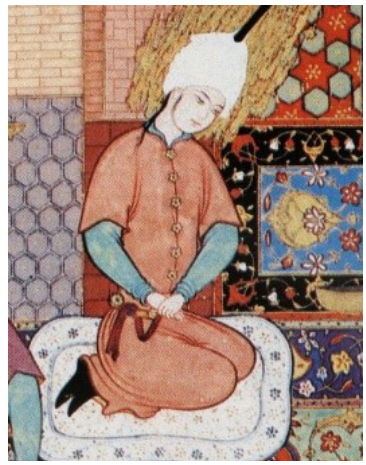
By examining Persian paintings, which are full of metaphors, it is clear that this art has a layered and complex expression, and therefore, discovering the inner layers and hidden meanings helps better understanding the works. Persian painters have been able to use visual metaphors in various ways by knowing their capabilities and visual functions of them, so they could express inner and distant intentions. Therefore, in response to the research question, it should be mentioned that one of the painters' methods in the metaphorical representation of human figures is the replacement and

An Investigation into Metaphorical Function in Human Forms of Persian Painting of Iran(Herat and Second Tabriz School)*

Abstract:

Metaphor is one of the expressive methods for understanding unfamiliar concepts or inner layers and a method of cognition. Linguistic studies in the last few decades have defined a new nature for metaphor, according to which metaphor is not just a literary technique or aspect of speech, but an active process in the human cognitive system. Metaphor is defined as understanding one conceptual domain in terms of another conceptual domain. In this view, the metaphorical function of concepts helps unfamiliar concepts and abstract ideas to be understood and touched. Theorists believe that metaphor is a kind of "way of thinking" and so it can be used in other media and areas of expression, including images, cinema, politics, etc. Metaphor can also be used in non-verbal fields, which is specifically called "visual metaphor" in this sense. In recent decades, the argument of visual metaphors has entered the field of cognitive metaphor theory. Converting verbal metaphors into visual metaphors is possible, but complicated. Many verbal metaphors created by words and phrases can be translated into image language. Visual metaphors are much more difficult to be understood and recognized than verbal metaphors. The comparison of the image and the text can define images as three-dimensional expressions of the world.

Meanwhile, Persian painting is one of the branches of art in which the expressive ability of metaphor is used a lot. Persian painting is the manifestation of the imaginary world. Discovering and displaying imageries, artists of this type of painting intuit the world of imagination. Since it is neither completely



***The Present Paper is Extracted from the PhD. Thesis by Zeinab Rajabi, Entitled: "Explaining the Impact of Persian Painting Poetry Language and Expression Capabilities on Persian Painting (Herat and Second Tabriz School) by Emphasizing on Metaphor".**

Zeinab Rajabi
PhD., Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Iran, Tehran.
z.rajabi@modares.ac.ir

Mohammad kazem Hassanvand
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Iran, Tehran, Corresponding Author.
mkh@modares.ac.ir

Date Received: 2022-06-08
Date Accepted: 2022-07-16

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40634.1138

rate roots that are intertwined in the stems.
• The tree has long leaves.
• Human and animal heads can be seen in each branch and in the center of the leaves.
• There are six human faces and based on their hair and also the open and closed eyes of the faces, the full-face human face has a female face and the other 5 profile faces have male faces.
• The faces of 11 animals can be seen in the painting.
• Animal faces include a pigeon head, a crested bird, two rabbit images, five wolf images, a goat and a leopard.
• Animals are also painted, some with eyes, mouth and tip open and awake, and some with closed and sleeping eyes.

similarities

• Mashi and Mashianeh and talking (Wak Wak) tree in all cases have human-plant characteristics.
• Mashi and Mashianeh and talking (Wak Wak) tree have the power of speech in all cases.
• The appearance of both cases is described with two separate roots and intertwined stems.
• The gender identity is not clear in any of the cases.
• Also, Mashi and Mashianeh are a human couple and two fruits of the same plant, and in the poems of Shahnameh, the talking (Wak Wak) tree has the identity of a human woman and a human man.

differences

• Mashi and Mashianeh have a plant identity of a rhubarb plant with broad leaves, while the talking (Wak Wak) tree in the painting and in the poems of the Shahnameh has the characteristics of a tree and does not have the characteristics of a bush.
• The tree in the picture has long leaves.
• Mashi and Mashianeh are the human couple and two fruits of the same plant, and in the poems of the Shahnameh, the talking (Wak Wak) tree has the identity of a human woman and a human man, while in the painting, the tree has the heads of a human man and a woman, and the heads of a male and a female animal and in multiple forms. Illustrated. Because Mashi and Mashianeh have one female form and the other male form, and the words female and male are used in the poems, and there is no mention of the existence of these forms.
• In Bondaheshn, Mashi and Mashianeh are described as standing with their hands over their ears, and this position is not seen in the poems of the Shahnameh and in Demut's Shahnameh painting.
Source: (authors)

Keywords: Mashi and Mashianeh, The Myth of Creation, Wak Wak Tree, Painting of Alexander in Conversation with Wak Wak Tree, Demot Shahnameh.

include the painting of Alexander and the talking (Wak Wak) tree in the Shahnameh of Demot, which has the characteristics of Mashi and Mashianeh in mythological and Iran ancient sources. The results of the research show that Mashi and Mashianeh in mythology and the talking (Wak Wak) tree illustrated in Demot's Shahnameh painting, both have human-plant characteristics.
However, Mashi and Mashianeh have a plant identity of the type of rhubarb plant with broad leaves, while the talking (Wak Wak) tree in the painting and in the poems of the Shahnameh has the characteristics of a tree and does not have the characteristics of a bush. The tree in the painting has long leaves. Moreover, they have the power of speech in both humans-plants, Mashi and Mashianeh and talking (Wak Wak) trees and the appearance of both cases are described with two separate roots and twisted stems. The gender identity of none is clear and this feature is common in the painting and poems of the Shahnameh and ancient texts. In the painting, the gender identity of the faces is not clear and the elegance of the faces is almost the same. Mashi and Mashianeh are a human couple and two fruits of the same plant and in the poems of the Shahnameh, the talking (Wak Wak) tree has the identity of a human woman and a human man, while in the painting, the tree is depicted with human male and female heads and male and female animal headsbecause Mashi and Mashianeh had one female face and the other male face and the words female and male are used in the poems and the multitude of these faces has not been mentioned. Furtheremore,, in the Bondaheshn, Mashi and Mashianeh are described as standing with their hands on their ears and this situation is not seen in the poems of the Shahnameh and in painting of the Demut's Shahnameh. In general, from this comparison, it can be concluded that the talking tree originated from the ancient creation myths of Mashi and Mashianeh and it is another form of the first human couple. It has appeared in the form of a talking (Wak Wak) tree in the poems of Shahnameh and Iranian art over time. The details of these contents can be seen in table (1):

Table (1), Comparison of the visual characteristics of Mashi and Mashianeh and the talking tree in poems and painting of the Demut's Shahnameh

Row	Components	Literary sources	Features of the components
1	Mashi and Mashianeh	Ancient sources: Bondaheshn and Pahlavi texts	• They have human-plant characteristics. They have grown in the form of a rhubarb plant (bush). • They are talkative and have the power of speech. • It is a rhubarb-like plant with one stem attached to another and the plant has 15 leaves. • Having continuity in the waist in such a way that it was not clear whether two people are male or female. • They had the same shape and form. • They were standing with their hands on their ears.
2	talking (Wak Wak) tree	Poems of the Shahnameh	• It has human-plant characteristics and is in the shape of a tree. • It is a tree that is connected by two roots. • It consists of a male and a female who have the power to speak and have a special color and smell. • At night the woman speaks and during the day she is silent and during the day the man speaks. • Males and females have a loud and unintelligible voice that Alexander needed a translator to understand their words. • The tree has the power of prediction.
		painting of the Demut's Shahnameh	• It has human-plant characteristics and is in the shape of a tree. • The talking tree is a tree with two sepa-

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Comparative Study of the Visual Characteristics of the Wak Wak Tree in Demot's Shahnameh with the Story of Mashi and Mashianeh

Abstract:

In the belief of the ancient Iranians and sources, such as Bondeheshn, Mashi and Mashianeh are the first human couple in the first creation and have human-plant characteristics. In the text of Shahnameh, have been quoted poems from a talking tree with human-plant characteristics in the story of Alexander in Conversation with Wak Wak Tree and a painting is illustrated with the same subject. The importance of human-plant property in both cases necessitates the present study. The purposes are to identify the characteristics of Mashi and Mashianeh in Persian mythology and ancient sources and to identify the characteristics of Wak Wak Tree in the poems and painting of Alexander in Conversation with Wak Wak Tree in the Demot Shahnameh and their similarities and differences.Research questions include: 1- What are the visual and structural features of Mashi and Mashianeh in the Persian mythology and the Wak Wak Tree in the poems and painting of the Shahnameh of Demot? 2- What are the similarities and differences in their form and meaning of them? In order to answer the questions raised, first the myth of the first creation and the characteristics of Mashi and Mashianeh have been studied and then the talking (Wak Wak) tree is analyzed. Then the painting of Alexander and the talking (Wak Wak) tree in Demot's Shahnameh and the characteristics of this tree have been studied, and finally, the characteristics of Mashi and Mashianeh and the talking (Wak Wak) tree are compared to the painting of Alexander and the talking (Wak Wak) tree. In the present research, library information and documentary and visual data have been studied and compared with a descriptive-analytical and comparative approach, and the cases studies studied in the research

Sahar Zekavat
PhD. student, Department of Comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
zekavatsahar@gmail.com

Khashayar Ghazizadeh
Assistant Professor, Department of Islamic art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
ghazizadeh@shahed.ac.ir

Date Received: 2022-07-04
Date Accepted: 2022-09-15

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.40948.1139

convergence in culture; a viewpoint that we will also observe as a result of considering samples of this research.
The results showed that books of research sample have been under influence of global flows beside influences they got in contents. In the subject of contents, cases like family relation and issues, human's relation with environment, social problems like migration and identity crisis were from significant contents propounded in the books. Propounding such contents isn't related to a specific geographical point, and adolescents from all over the world can understand them. In the subject of form, the use of perspective in depictions and schools of thought, influence of west painting schools and flows (Cubism, expressionism, surrealism and …),the use of colorful combinations under influence of web and digital space, influence of used spaces in prominent animes at the world level, were from significant attributes that illustrators have used in their depictions under influence of global flow impacts. On the other hand, we saw that globalization encouraged individualism and identity and increased minority movements and other forms of identification. On this side of globalization, we saw that global general culture did not try to eliminate differences, but, recognized differences and encouraged nations to manifest themselves. These nations can take a step in direction of globalization through engaging with themselves and utilizing common global flows; and indeed, influence of globalization projects according to local extension to social media and system that deliver cultural messages, has caused nationalism projects to have a more and better domain for presenting themselves and pull out themselves from margin. Also, we determined the most fundamental components that make identity and unite Iran's people in four categories: local identity or collective land; cultural identity; religious identity; historical identity. The study of pictorial features of research sample indicated that beside using these components in contents of books, identity-forming attributes of Iranian illustration have been considered in the form and style of illustrations, and as we mentioned in theoretical literature, the most important identified attributes were using traditional plans, influence of Iranian miniature and traditional schools in design, coloring and finally objectivist view point. We have also observed that transformationalists insist that the governments which have applied closed cultural politics for minimizing foreign influence, are more exposed to threat of cultural globalization in contemporary age and believe that national cultural politics and innovation should be determined in line with new global conditions. This will be realized when governments and policy makers in the field of children and adolescents, besides accepting and identifying manifestations of globalization, consider recognizing and introducing components of national identity.

Keywords: Illustration, Adolescent Book, National Identity, Globalization

purpose of this research is investigating the method of representing national identity in the depictions of research sample according to globalization phenomenon. The main question of this research includes this issue that how is the national identity represented in the depictions of this age group's books with regard to globalization phenomenon? The hypothesis of this research is based on this principle that Iranian illustrators, according to rich history of depiction in Iran, have used traditions of Iranian depictions in their pictures. Also, due to influences of globalization that has also surrounded Iran like other countries, they have also used global popular trends both in contents and in depictions. In this research that is extracted from the Ph.D. thesis of first author entitled "studying national identity representation in adolescent's illustrated books (case study: story books participated in four biennials of best books held by cultural association of children and adolescents' publishers in the 90s)". After considering important concepts of research which includes globalization phenomenon from viewpoint of transformationalists, concept of national identity and its main components in Iran, research samples are investigated so that the method of representing national identity in depictions of adolescents' books is determined. About research background, it should be told that there are different books and researches in the field of globalization and its influence on culture and art in which impacts of globalization on culture or other branches of figurative connection like poster, picture, and etc. have been discussed; but, a research on illustrated story books for adolescent age group that comprehensively considers issue of encountering globalization and national identity in Iran hasn't been performed yet. In this research, according to high number of research samples and that all these samples have participated in one of the most important conferences of publishers of children and adolescents' book in Iran, an extended perspective of status of publishing book in this age group can be given to its addressees. Today, book illustration like other artistic fields, is influenced by globalization phenomenon. Influence of this issue besides contents, can be seen in implementing style of these works.

The method of this research is descriptive and analytic. In this research, for considering dimensions of globalization phenomenon, opinions of researchers in the field of globalization especially transformationalists have been used and the influence of this phenomenon on contents and book pictures of research sample is considered. Information was collected through library resources. Access to versions of studied books has been by field method and direct observation and photography. Study sample of this research is 170 story books written for adolescent and participated in biennial of cultural association of publishers of books for children and adolescents in 2017. This group of books is suitable for age group of A, B, C and overall age group of adolescents (almost 10 – 15 years old). Individuals of this age group, are in a period of their life that can understand more fundamental issues like national identity and its importance in the land where they live in. This biennial is one of the most important conferences hold for publishers of books specific to children and adolescents in Iran. Research approach is also globalization approach and particularly school of transformationalists, because, among different approaches toward globalization phenomenon, transformationalists' theories have the most overlap according to research question and hypothesis. This approach believes that globalization has caused a change of power relation within national and transnational levels. However, globalization has not caused the end of governments-nations as main political and cultural units. Yet, it is likely to cause global

The Effect of Globalization Era on the Representation of National Identity in the Illustrations of Teenagers' Fiction Books in Iran*

Abstract:

Whenever there is a talk about children and adolescents' literature, the role of pictures and depictions of books is propounded as an important element. Because of special aspects of their age, children and adolescents need pictures to provide them with a better understanding of concepts and subjects propounded in their books. Children and adolescents limited experiences, and vocabulary treasure, and lack of ability to receive various phenomena at the same time, and etc. all are factors that make it a necessary task to put pictures beside the text in the books of this age group. Of course, we should notice that these limitations will drop in numbers as children grow up, and in the books of adolescents we see fewer picture elements and more dominance of text. Valuable illustrated literary works of children and adolescents, in addition to help mental and intellectual growth, cause transfer of original and excellent social and ethical values to them and has effective role in acquainting them with fundamental issues of national identity of the land they live in. In today's age, whenever it comes to the national identity of any country, undoubtedly, the most significant challenge against national identities, is the phenomenon of globalization and necessities and requirements resulting from it. It is obvious that globalization age, by emergence of phenomena like internet and global media that has surrounded Iran like other countries for about two decades, can be influential phenomenon in changing method and content of adolescents' depictions. According to this introduction and the importance of education from a younger age, that is a very fundamental time period in formation of adolescents' identity, performing such researches seems necessary. The

*The Present Paper is Extracted from the PhD. Thesis by laleh jahanbakhsh, Entitled: "A study of the representation of national identity in adolescent illustrated book (Case Study: Fiction Books Participating in Four Biennial Top Books of the Cultural Association of Children and Adolescent Book Publishers in the 90s)".

Laleh jahanbakhsh
PhD. Student, Department of art research, Faculty of Art Studies and Theoretical Sciences, Tehran Art University Tehran, Iran, Corresponding Author.
L.jahanbakhsh@student.art.ac.ir

Hassan Soltani
Associate Professor, Department of painting, Tehran Art University, Tehran, Iran.
soltani@art.ac.ir

Date Received: 2022-08-25
Date Received: 2022-12-19

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41465.1155

other, one of the most important of which is the battle of the lion with the bull, has been included in the carpet map as a motif. These motifs in carpet design are referred to as Combat. Additionally, the attack of falcon on hunting animals is another pattern that has become a motif. Most of the animals depicted in these carpets are real animals that were found in the hunting grounds of that Era. Due to the fact that during the Safavid era, carpets were used to decorate the palaces of kings and were also prepared as gifts to ambassadors and kings of foreign countries, especially Europeans, in this era, carpets were used as a visual medium. It is natural that these images also narrated the beliefs and the beliefs of the government. They also showed the authority of the kings in this Era. Therefore, the scenes of hunting and combat in the map of this carpet can represent two narratives, one of which is rooted in the mythological history of these motifs, and the other can be formed based on the cultural and social conditions prevailing in the Safavid Era. These scenes are mostly narrative and as a visual document of the social and cultural conditions of the Safavid Era. They are one of the first examples of narratives in the map of Iran's carpets during the Safavid Era. The use of hunting grounds in these carpets shows the authority of the Safavid kings and has become the basis for depictions in carpet weaving in later Eras.

Keywords: Image narration, Safavid era, Carpet weaving, Hunting rugs, Persian painting.

Era. One of the examples of the hunting ground carpets from the Safavid Era is the hunting ground carpet, which is kept in the Poldi Pezzoli Museum in Milan, Italy. This carpet can convey useful information about the features of the hunting scene image and the traditions hidden in it. The purpose of the current research is to answer this basic question about the Safavid Era rug of the Milan Museum: how can the narration of the visual system in the mentioned carpet be explained? The current research is based on the purpose of development, the research method is descriptive-analytical and the method of collecting information is library. The analysis of the research data was done qualitatively using the carpet map structure analysis method. The results of the research show that the designer has used two writing and visual methods in designing the map of this carpet for narration: the writing style of narration is used in the inscription of this carpet and the story of the history of the weave and the name of the weaver. However, the phrase "made from the efforts of Ghiyath-ol-Din Jaami - this is how well this work is famous" is not clear enough, and it is not clear whether Ghiyath-ol-Din Jaami was the designer of the carpet, or the weaver or the person who ordered it. This brings about the diversity of narratives in this regard among which the Pope's narrative can be mentioned in particular. Pope (2008) believes: from the above statement, it is clear that "this carpet was designed and supervised by a man who came from the city of Jaam in Khorasan, and there is no other city named Jaam in Iran. Of course, this relation of Jaami is not the proof that this Ghiyath-ol-din himself was born in Jaam or even that his place of work was in Jaam. However, this ratio clearly indicates that his family lived in this city at that time or at a time before that. Ghiyath- ol-Din or perhaps his father was probably one of the artists who migrated from Khorasan in the early 10th century of Hijri to take advantage of the new opportunities and facilities that were available after the Safavid renaissance and newness in the court of Shah Ismail had begun". "Regarding the reading [number] of the inscription of this carpet, there is also a difference of opinion among carpet experts, and due to the illegibility of the middle digit, there are two different narrations in this regard. Pope put the date included in the inscription as 929 (A.H.) and some other researchers, including Malool, have been diagnosed 949 (A.H.). Regarding the visual method of narration and the use of images of hunting and combat scenes in this rug, two narratives can be considered: One is rooted in the mythological history of these motifs and the other can have a cultural and social origin. The first narrative, which considers the pre-text of these images to be related to the mythological history of the motifs, can be found in the ritual and ancient rituals of Iran. Because the fighting of animals with each other, in addition to providing entertainment for the people and the king, also had a ritual aspect. For example, the battle of lion and bull, which is also considered in the art of ancient Iran, was considered in this era in the carpets of the Safavid hunting ground. The origin of this ritual can be found in the ceremony of fighting between the lion and the cow that Chardin Visiting Isfahan has reported recycling. It is also possible to refer to the images of Bahram, the Sassanid king's battle with two lions, in which Bahram faces two hungry lions and destroys them in order to regain the crown. The second narrative has paid attention to the cultural and social records of this ceremony. This ceremony itself can have a mythological pre-text. In the Islamic Era, the mythological function of these motifs was no longer intended, but rather they were an attempt to show the power to raise wars of kings and princes. This narration tells that the hunting ceremony was held in the times when the country was not at war in order to practice bravery and fighting and to strengthen the morale of the soldiers in the presence of the Shah himself. What can be obtained from the study of the cultural and social situation of the Safavid Era is that the designers of carpet maps used what they saw with their own eyes in the hunting ceremony by using imaginary images in an artistic way in the design of carpet maps. They have used and made hunting scenes manifest in carpet designs. For this purpose, the battle of animals with each

Narration of the Image in the Hunting Ground Carpet of Poldi Pezzoli Museum

Abstract:

Monographs have been used in the art of book design in the Islamic Era, which, in addition to decorating the pages of books, have helped the audience to better understand the story. This method has also been used in decorating epic stories such as Shahnameh. During the Safavid era, due to the government's attention to art, especially carpet weaving, the images of these paintings were also used in the design of carpet maps. Due to the fact that hunting among prehistoric peoples has been mixed with human life, it had a ritualistic aspect and rituals and ceremonies were arranged for it, This is evident in the works left by the art of different prehistoric peoples. In the recent centuries, hunting became more ceremonial and turned into a ceremony for the war-making practice of kings and courtiers. Due to the importance of the subject of hunting, its related scenes have been depicted in the art of different Eras. Among the early examples of the role of the hunting ground in Iranian art, we can mention the rock paintings of Koohdasht region in Lorestan, which show hunting scenes with bows and arrows and animals, such as horses, deer, mountain goats, and dogs. However, in pre-Islamic Iran, the peak of the importance of hunting can be found in the hunting stories of Bahram, the Sassanid king. In this Era, hunting scenes are one of the special cultural characteristics of the royal class, because most of the works obtained from hunting scenes belong to kings, and the quality of the scenes also speaks for it. In Iran after Islam, the study of the history of the hunting motives shows that the Safavid Era was the era of the revival of this motif, especially in the art of carpet weaving. The Design Hunting Graound (Shekargah) appeared in the Safavid era, In addition to painting in carpet weaving, which was under the special support of the court during this Era, the weaving of Shekargah carpets became popular since this time. It is obvious that such carpets were exclusive to royal palaces and buildings, such as Aali-Qapu and Chehelsotoon. In the current research, which was carried out using a descriptive-analytical method, information was obtained about the hunting ground carpets first by library research and then by museum research of the remaining samples of this

Ali Piri
Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.

ali.piri@arts.usb.ac.ir

Date Received: 2022-08-25
Date Accepted: 2022-10-30

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41467.1156

Contents

– Narration of the Image in the Hunting Ground Carpet of Poldi Pezzoli Museum
Ali Piri (3-5)

– The Effect of Globalization Era on the Representation of National Identity in the Illustrations of Teenagers' Fiction Books in Iran
Laleh jahanbakhsh | Hassan Soltani
(6-8)

– Comparative Study of the Visual Characteristics of the Wak Wak Tree in Demot›s Shahnameh with the Story of Mashi and Mashianeh
Sahar Zekavat | Khashayar Ghazizadeh (9-11)

– Comparative Study of the Visual Characteristics of the Wak Wak Tree in Demot›s Shahnameh with the Story of Mashi and Mashianeh
Zeinab Rajabi | Mohammad kazem Hassanvand (12-14)

– Analysis of Aacademic Studies in the Field of Varni (Sumak) over the Last Four Decades
Raha Saadati | Mansour Hessami Kermani | Ashrafossadat Mousavilar | Reza Afhami
(15-17)

– The Narration of Images of Husayn Ibn Ali's Martyrdom in Lithographic Versions (Asrar al-Shahadat, Tufan al-Boka, Vasilat al-Nejat)
Fatemeh Asgari | Mahnaz Shayestehfar (18-20)

– A Print Work of Francisco Goya in Iran: Features, Similarities and Differences with Other Works
Maryam Keshmiri | Zahra Kazemi Malek Mahmoudi (21-23)

– Readout of the Linguistic Function of Sacred Plants in the Painting of Shahnamehs from the 9th to 11th Century A.H
Mazdak Nazari | Afsaneh Tabe (24-27)

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

Journal of Graphic Arts and Painting Research, Alzahra University

Field of publication: **Art**
Vol. 4 No.7 Autumn - Winter 2021
Concessioner:**Alzahra University, Vice-Chancellor for Research**
Director in charge: **Dr. Parisa Shad Ghazvini**

Editor in chief: **Dr. Fatemeh Kateb**

Specialized Secretary:: **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: Dr. Sareh Poursadugi
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.