پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
سال پنجم، شماره هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۱
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 نرجس منفرد
مترجم انگلیسی: عاطفه حسینی
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

نظام شبکه و شگرد دورخوانی در روایت‌گری نقاشی‌ها و تصاویر پاره‌گفتگو
– محمد جواد حجّاری | مریم آزادانی پور (صفحات مقاله ۴-۱۵)

معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص از منظر رمزگان روایی رولان بارت
– صلاح الدین خضرنژاد | حمیده حرمتی | فرنوش شمیلی (صفحات مقاله ۱۶-۲۹)

قدرت پنهان روایت در فضای نشان‌دار موزه
– مریم دشتی زاده (صفحات مقاله ۳۰-۴۱)

تحلیل نگاره معراج پیامبر در فال‌نامه تهماسبی با روش شمایل‌شناسی پانوفسکی
– رضا رفیعی راد | مرجان برات طرقی (صفحات مقاله ۴۲-۵۱)

مطالعه خط کوفی کتاب التریاقِ موجود در کتابخانه ملی فرانسه به‌مثابهٔ نمونه عالی تایپوگرافی در تاریخ خوش‌نویسی ایران
– زهرا شکری | محمد خزایی | سید ابوتراب احمدپناه (صفحات مقاله ۵۲-۷۳)

مطالعه تطبیقی فرم‌ها و نقوش منبر در نگارگری دوره تیموری و صفوی
– حاتم شیرنژادی | صمد نجارپورجباری | جلیل جوکار (صفحات مقاله ۷۴-۹۱)

پژوهشی بر تطبیق موجودات عجیب و غریب نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی با کاشی لعاب‌های برجستهٔ تالار سلام کاخ گلستان
– مینا صدری | لیلا افشار (صفحات مقاله ۹۲-۱۰۸)

تحلیلی بر دو اثر با موضوعی همسان از گوستاو کلیمت و اِگُن شیله با تأکید بر مفاهیم نمادین رنگ‌ها
– فاطمه غفوری | یوسف منصورزاده (صفحات مقاله ۱۰۹-۱۱۹)

مقاله پژوهشی
Research Article

نظام شبکه و شگرد دورخوانی در روایت‌گری نقاشی‌ها و تصاویر پاره‌گفتگو

چکیده

پاره‌گفتگو نمایشگر گروهی از افراد در حال گفتگو یا انجام فعالیتی مشترک در فضایی بسته یا باز است. شیوهٔ روایت‌گری در این نقاشی‌ها که زیرمجموعه‌ای از هنر روایی هستند، پیچیده است. همچنین، اولویت‌بندی در سلسله رخدادهای مصور به دلیل هم‌زمانی و هم‌مکانی رویدادهای مستقل از یک‌دیگر از جانب مخاطب اغلب دشوار است. با این وجود، درک شبکه‌ای از روابط بین شخصیت‌ها و رخدادها در این آثار به وسیلهٔ شگرد «دورخوانی»، روش ابداعی فرانکو مورتی در بازخوانی روایت‌های ادبی و تاریخی، و مفهوم «کارناوال» از باختین در راستای فلسفهٔ کلاژ و همجوارسازی اجزای ناهمگون ممکن بوده و درک بیننده را از این آثار بیشتر می‌کند. پژوهش حاضر با تکیه بر اصول روایت‌پردازی در کلاژ و پاره‌گفتگو، به کاربرد نظریهٔ شبکه، مفهوم «کارناوال» و شگرد «دورخوانی» در بازخوانی روایت در نقاشی‌هایی از این دست می‌پردازد که گویی روابط ناگفته‌ای میان شخصیت‌های خود ایجاد کرده‌اند. در این راستا، با مقایسهٔ مقابله‌ای چهار نقاشی در سبک پاره‌گفتگو و نگارگری به وسیلهٔ شگرد «دورخوانی» ساختار چیدمان اجزای آن‌ها به منظور تحلیلی جامع از محتوای آن‌ها واکاوی شده و نظام موجود در روایت پوشیده در دل آن‌ها بررسی می‌گردد. یافته‌های به‌دست‌آمده از این پژوهش گواه آن است که نقاشی‌های با دورنمای باز و گسترده و دربردارندهٔ تنوعی از افراد و وقایع مشهود به نوعی بازتابی از نظام شبکه در هنرهای دیداری و از مصادیق راستین آن به عنوان نظامی فراگیر در نظم طبیعت هستند. از سوی دیگر، درک بیننده از این آثار چنانچه از دریچهٔ اصول دورخوانی یا نظام شبکه باشد می‌تواند به تحلیل بهتری از آن‌ها انجامد.

واژه‌های کلیدی: باختین، پاره‌گفتگو، دورخوانی،

محمد جواد حجّاری
استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران، نویسنده مسئول.
hajjari.mohammad@razi.ac.ir

مریم آزادانی‌پور
کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
m.azadanipour@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۲۰
1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41460.1154

روایت‌گری، نظریهٔ شبکه، نگارگری

مقدمه

روایت‌گری تصویر با توجه به چیدمانِ اجزایِ تصویر، پیوندِ میان آن‌ها و سلسله رخدادهایِ پنهانِ ایستا و پویا در بین آن‌ها گوناگون است و تضمینی وجود ندارد که بینندهٔ اثر به همگی پیوندها و رخدادهای موجود در تصویر، همچون آفرینندهٔ اثر، توجه کند. آفرینندهٔ اثر می‌تواند بنا بر طرح داستان خود روایت‌گری تصویر ذهنی خود را از هر سوی تصویر شروع کند و با استفاده از چشم‌اندازهای گوناگون (شامل پرسپکتیوهای تک‌نقطه‌ای، دونقطه‌ای، چندنقطه‌ای، خطی، غیر خطی و موارد مشابه) به تصویر خود ابعاد متنوعی بخشد. با این وجود، سوای سبک‌های گوناگون نقاشان و عکاسان و دیگر آفرینندگان آثار دیداری، الگوهایی که بتوان به وسیلهٔ آن درکی کلّی از یک تصویر یا نقاشی یا عکس داشت، دور از دسترس نیست؛ به گونه‌ای که آگاه بودن به آن‌ها به نوبهٔ خود ناتوانی از عدم درک اثر را از بین می‌برد. چنین الگوهایی بر پایهٔ ایجاد یا درک پیوندهای ناسازگار یا تصادفی در بین اجزای تصویر بنا شده و در اساس، مفهوم کلی و گاه جزئی تصویر را برای بیننده آشکار می‌کنند.

درک پیوندهای ناسازگار یا تصادفی به بهترین شکل خود در بستر «نظریهٔ شبکه»[1] امکان‌پذیر است که در مطالعهٔ نمودارها و نقشه‌ها در بازنمود پیوندهای متقارن یا نامتقارن در میان اجزای جداگانهٔ آن‌ها کاربرد دارد. این نظریه در بسیاری از رشته‌های علوم انسانی، ریاضی و تجربی کاربرد دارد (Sindbæk, ۲۰۰۷; Harris et al, ۲۰۰۹; Habibi et al., ۲۰۱۴; Saleh et al, ۲۰۱۸) و قابلیت‌های فراوانی را به پژوهشگران در درک روابط ساختاری در میان مفاهیم و اطلاعات می‌بخشد. در بحث روایت‌گری تصاویر، «نظریهٔ شبکه» را می‌توان از دریچهٔ شگرد «دورخوانی»[2] در اندیشهٔ فرانکو مورتی[3] بررسی کرد، شگردی در بازخوانی روایت که به «کاوش در پیوندهای درونی در بین گروه‌های بزرگ اطلاعاتی» می‌پردازد (Moretti, ۲۰۱۳: ۲۱۲). شبکه‌ای از روابط گوناگون را تصور کنید که هر کدام یک «گره»[4] یا «نوک»[5] نام دارد و پیوندهای میان این گره‌ها یا روابط، یا خطوطی که آن‌ها را به یکدیگر پیوست می‌دهند، «لبه»[6] نامیده می‌شود. درک چگونگی ارتباط این گره‌ها در چنین شبکه‌ای به دست لبه‌ها نمایان‌گر بسیاری از ویژگی‌های آن‌ها خواهد بود. به دیگر سخن، «سرعت شگفت‌انگیز دسترسی به هر گره از هر گرهٔ دیگر در هر شبکه» از ویژگی‌های مهم بررسی آن شبکه است که ارتباط میان اجزاء را به سرعت روشن می‌کند (همان، ۲۱۳)؛ و مخاطب را قادر می‌سازد تا با ایجاد روابط فرضی بین اجزای تصویر و پیاده‌سازی دانش پیشین خود از هر جزء به درک بهتری از تصویر برسد.

تصاویر و نقاشی‌های پاره‌گفتگو[7] را می‌توان نمونه‌ای کامل از روایت‌گری به شیوهٔ «دورخوانی» دانست چرا که ویژگی بنیادین این گونه آثار گفتمان نهادینه در میان بخش‌های ناسازگار آن‌ها است، به همان گونه که در کلاژ شاهد مجاورت اجزایی ناهمگن در بستری مشترک هستیم. در پاره‌گفتگو، گروهی از مردم در سرایی گرد هم آورده شده‌اند و از چگونگی جای‌گیری آن‌ها در کنار یکدیگر آشکار است که پیرامون جستاری در حال گفتگو هستند. گفتمان خود تلاشی در آشتی دادن دیدگاه‌های گوناگون است، و از این رو آن‌چه در پاره‌گفتگو قابل مشاهده است فضایی است از گفتگویی بی‌پایان در میان افرادی با دیدگاه‌های متفاوت که در لحظه‌ای از زمان متوقف شده و در برابر واکاوی چشمان بیننده قرار می‌گیرد. در نمای شبکه‌ای از یک تصویر یا نقاشی از طریق شگرد «دورخوانی»، از آن جا که پیوند هر فرد/جزء با افراد/اجزای دیگر روشن می‌شود، شاهد نمود مفاهیم «کارناوال»[8] در اندیشهٔ میخائیل باختین[9] نیز هستیم که به هم‌زیستی گروهی از مفاهیم متضاد و همسایگی جستارهای ناسازگار اشاره داشته و ناشدنی‌ترین پیوندها را در میان اجزای درگیر به طور شبکه‌ای متصور می‌شود. از این دیدگاه، درک بهتر روایت‌گری در پاره‌گفتگوها با بررسی نمونه‌هایی آشکار همچون برخی از گونه‌های کلاژ در هنرهای مشارکتی،[10] نگارگری ایرانی، پرتره‌های گروهی و پاره‌گفتگوها به طور ویژه امکان‌پذیر است. چرا که هر یک به نوبهٔ خود شبکه‌ای از روابط در بین افراد را در خود نهفته داشته و پیام‌آور گفتمان میان آن‌ها است. بر این اساس، پژوهش حاضر با تکیه بر اصول روایت‌پردازی در نقاشی‌ها و تصاویر پاره‌گفتگویی، به کاربرد نظریهٔ شبکه و شگرد «دورخوانی» در بازخوانی روایت در نقاشی‌ها و تصاویری می‌پردازد که به تعبیری روابط ناگفته‌ای در میان شخصیت‌های خود ایجاد کرده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

تاریخ دقیقی برای نخستین نمونه‌های پاره‌گفتگو در نقاشی مشخص نیست. چرا که در بسیاری از کتیبه‌ها و نقاشی‌های باستانی شاهد بر همجواری برخی از خدایان، پادشاهان، بزرگان و گاهی عوام در انجمنی خاص هستیم که می‌توان داستانی تاریخی یا تخیلی در مورد روابط آن‌ها بیان نمود. با این وجود، به دلیل نهادینه بودن اصول آفرینش کلاژ در

این گونه آثار می‌توان به نخستین نمونه‌های کلاژ اشاره کرده و فلسفهٔ وجودی آن را به دلیل توجه بیشتر به آن در طول تاریخ در زمینهٔ پیش‌برد پاره-گفتگو واکاوی نمود. کلاژ در پی نوآوری کاغذ در چین، پیرامون سال ۲۰۰ پیش از میلاد به وجود آمد (Leland and Williams, ۲۰۰۰: ۷)، و در مسیر تکامل خود به شکل‌های گوناگون در موزائیک‌های روم باستان، اشعار نستعلیق ژاپنی، نوشته‌های منقوش کهن با روکش چرمی در ادبیات فارسی و آثار جوزپه آرچیمبولدو[۱۱] رشد یافت (Cran, ۲۰۱۴: ۱۱–۱۲). کلاژ در اوج خود در سدهٔ بیستم به دست هنرمندان کوبیسم[۱۲] به ویژه پیکاسو،[۱۳] ژُرژ بِراک[۱۴] و یووان گریس[۱۵] به بخش جدایی-ناپذیر هنر نو تبدیل شد (Greenberg, ۲۰۲۱; Drag, ۲۰۲۰: ۱۰)، و در دستان هنرمندان فراواقع‌گرا،[۱۶] دادا،[۱۷] و آینده‌گر[۱۸] به ابعاد بیشتری دست یافت (Kostelanetz, ۲۰۰۱: ۴۳). «کلاژ»، مشتق‌شده از فعل فرانسوی «coller» به معنای «چسباندن» یا «پیوستن»، در فرانسوی محاوره‌ای به معنای «پیوند ناروا» و «گناه کردن» بوده و برابر «نزدیکی ناروای واژه و نقاشی» در کلاژ کوبیسم است (Frascina, ۲۰۱۴: ۳۸۲). با این وجود، این هنرمند فراواقع‌گرای آلمانی به نام ماکس ارنست[۱۹] بود که تعریف جامع‌تری از کلاژ ارائه کرد: « پیوند دو حقیقت به ظاهر ناسازگار در بستری که آشکارا شایستهٔ آن‌ها نیست» (Cureton, ۲۰۱۶: ۱۰۶). این ناهمگنی در بخش‌های مجاور در کلاژ یا «زیبایی‌شناسی کلاژ»[۲۰] اشاره به «وجود چندین نظام ناهمگون در یک کار هنری» دارد (Hopkins, ۱۹۹۷: ۷). از همین رو، نبود «پیوندهای ساختاری آشکار» در میان «بخش‌های ناهمگون» ویژگی بنیادین کلاژ است (Antin, ۲۰۱۱: ۱۰۶)، و در «ساختار، شیوه و دریافت» کار هنری به «تنش میان بخش‌ها» می‌انجامد (Nycz, ۲۰۰۰: ۲۵۷; Śniecikowska, ۲۰۰۹: ۱۱۵). در این راستا، درک مناسب‌تری از کلاژ آن را «آزمایش و پیوند پدیده‌های جدا» با رعایت حقوق برابر بین آن‌ها قلمداد می‌کند (Cran, ۲۰۱۴: ۴)، چرا که به یک اندازه به بخش‌های گوناگون خود اجازهٔ خودنمایی می‌دهد.

از آن جا که کلاژ نمود ویژگی‌هایی چون «برگزیده‌سازی گسترده»[۲۱] در چیدمان تصاویر گوناگون به همراه «ناهمگنی»[۲۲] و «تکیه بر همسایگی»[۲۳] در میان اجزای منتخب است (Tomasula, ۲۰۱۱: ۲)، هنرمندان کلاژ در حقیقت نوعی همبستگی غیر ممکن در آثار خود ایجاد کرده و فضایی غیر ممکن را پدید آورده‌اند. نقاشی‌ها و تصویرهای پاره‌گفتگو نیز، در چارچوب فلسفهٔ وجودی کلاژ، به دلیل حسن همسایگی که برای گروهی از افراد/اجزای ناهمگن در بستری مشترک در نظر می‌گیرند به تحمیل نوعی سازگاری متناقض‌نما در بین آن‌ها پرداخته و اساس گفتمان یا تعدد آرا را در موضوعی خاص پدید می‌آورند. از این رو، هر نقاشی در تاریخ هنر که موضوع آن گردهمایی نوع بشر (کوچک یا بزرگ) در ارتباط با مسأله‌ای ویژه بوده باشد، بدون در نظر گرفتن سبک ویژهٔ نقاش، نمایان‌گر پاره‌گفتگو است. این «گفت‌وگومندی و چندصدایی در کانون اندیشه میخائیل باختین» نیز دیده می‌شود و یکی از نمودهای آشکار آن در «یک فعالیت هنری مشارکتی» به دلیل وجود «گفت وگو و حضور صداهای متنوع» است (رهبرنیا و نماز علی‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۰۸).

روش انجام پژوهش

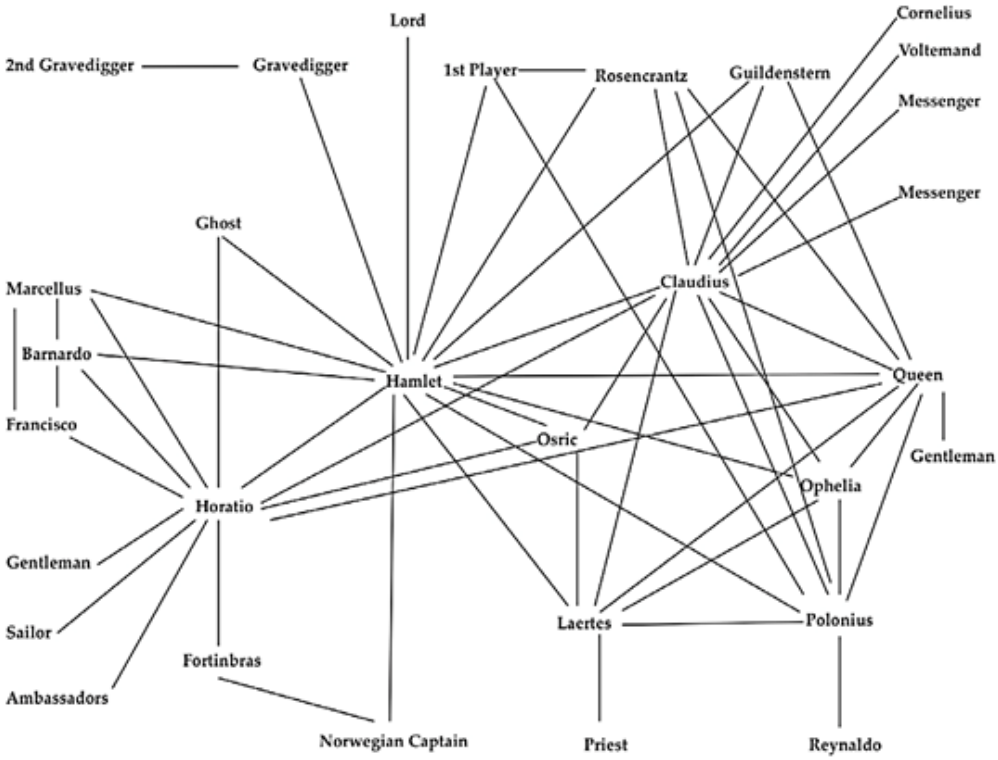
از آن جا که شالودهٔ پاره‌گفتگوها بر پایهٔ ایجاد چیدمانی از افراد و اشیاء ناسازگار در همسایگی یک‌دیگر، به منظور ایجاد نوعی سازگاری متناقض‌نما است، این پژوهش با رویکرد میان‌رشته‌ای در ادبیات و هنر و فلسفه، به روایت‌گری برخی از انواع این نقاشی‌ها در سایهٔ شگرد «دورخوانی» در ادبیات در اندیشهٔ فرانکو مورتی، فلسفهٔ وجودی کلاژ در نقاشی و مفهوم «کارناوال» در اندیشهٔ باختین می‌پردازد تا به این وسیله درک اندیشمندانه‌تری از آن‌ها ارائه کند.

روایت‌گری به شیوهٔ دورخوانی در پاره‌گفتگوها در چارچوب نظریهٔ شبکه

کلاژ در «تعریف تعامل شبکه‌های گوناگون و آشفتگی پیچیده در هم‌زیستی آن‌ها» ابزاری بس کاربردی است (Drag, ۲۰۲۰: ۳)، به گونه‌ای که با ساختار «چندآوایی»[۲۴] خود در میان اجزای منتخب «پیوند گفتگویی»[۲۵] می‌آفریند (همان، ۴)، و از همین رو بازتاب مفهوم «کارناوال» یا «شادپیمایی» در فلسفهٔ باختین است. باختین باور داشت که این مفهوم که گواه «جشن‌ها و انواع شادی گروهی» هست، ریشه‌ای عمیق در «ناخودآگاه فردی و گروهی» انسان دارد و می‌تواند ناشدنی‌ترین پیوندها را در میان انسان‌های متفاوتی که روبه‌رویی آن‌ها با یک‌دیگر شدنی نیست، نیرو بخشیده و گفتگویی آزاد میان آن‌ها در چارچوبی مشترک شکل دهد (Bakhtin, ۱۹۸۴: ۱۲۲-۱۲۳). بر این اساس، کلاژ در برپایی هم‌آوایی در میان نقاشی‌های گوناگون در یک چارچوب مشترک همچون یک «کارناوال» بوده و ارتباطی گفتگویی میان آن‌ها برپا می‌کند. به بیان دیگر، تمامی بخش‌های «کارناوال» ارزشی ذاتی و برابر یک‌دیگر داشته و هیچ‌گونه برتری نسبت به هم ندارند. آن‌چه نقش کلاژ را در زمینهٔ برقراری ارزش ذاتی هر بخش برجسته می‌کند، برپایی ارتباط سنجیده‌ای است که

میان بخش‌های خود در راستای «سرکوب نشانه‌های رده‌بندی‌شده» به کار می‌گیرد. کلاژ عاملی است «در سرکوب نشانه‌های رده‌بندی‌شده و برپایی زنجیره‌ای از پیوندهای سنجیدهٔ قوی در میان بخش‌های برگزیدهٔ خود، پیوندهایی که برای نمونه در برداشت مفهومی از هم، در پذیرش هم، در انکار هم، و در پیروی از هم هستند» (Antin, ۲۰۱۱: ۲۱۱).

آن‌چه کلاژ را در زمینهٔ برپایی پیوندی ناممکن در میان بخش‌هایی ناسازگار برجسته می‌کند، توان چسبانه‌کاری و پر کردن درز میان آن‌هاست و بدین گونه شگردی در دستان هنرمندان در برجسته‌سازی مفهومی از تصویر است که همواره در فرار است. این فرار را می‌توان در یک دورنما[۲۶] به گونه‌ای تصور کرد که خطوطی فرضی میان اجزای تصویر رسم کرده (همچون خطوط فرضی میان ستارگان در یک صورت فلکی) و ارتباطی میان هر دو جزء ایجاد نمود. بر مبنای این الگو، نقاشی‌های پاره‌گفتگو از آن رو در روایت‌گری چالش‌برانگیز هستند که هیچ‌گونه اولویتی از طرف آفرینندهٔ اثر بر آن تحمیل نشده‌است و هیچ‌گونه زاویهٔ دید ارجحی در برابر بیننده در درک اثر وجود ندارد. از این رو، شگرد «دورخوانی» با ایجاد شبکه‌ای از روابط درونی در میان اجزای نقاشی و روابط برونی در میان هر جزء نقاشی با دنیای بیرون از آن می‌تواند بیننده را در درک بهتر روایتِ اثر، کمک کند. در باور مورتی، خواننده یا بینندهٔ مجهز به شگرد «دورخوانی» در رویارویی با نوشته یا نقاشی همچون بینندهٔ درختی از دور با شاخه‌های فراوان است (Moretti, ۲۰۱۳: ۸۷)، گویی آن‌چه پیش رو است «زنجیری بلند از تجربیات به هم‌پیوسته» در پهنهٔ جهان است (همان، ۵۴). درک یک شاخه به تنهایی نمی‌تواند تجسم‌کنندهٔ کلیت درخت باشد، حال آنکه یک شاخه نه تنها موجودیت و هویت خود را مدیون درخت است، بلکه فقط در بستر درخت معنای خود را پیدا می‌کند. درخت نیز فقط زمانی مفهوم کلی خود به عنوان درخت را پیدا می‌کند که دارای چندین شاخه در پیوند با یک‌دیگر باشد. چرا که درخت تک‌شاخه اساساً با تک‌شاخه تفاوتی از نظر شکل و ساختار ندارد. مورتی معتقد است که می‌بایست از سطح شاخه یا اثر ادبی یا هنری «به بیرون آن گام نهاد» تا تصویری بزرگتر با جزئیات بیرونی بیشتری دیده شود (همان، ۸۹). این امر سبب می‌شود تا اثر مورد نظر از تک‌وجهی بودن خود خارج شده و به تعداد لبه‌ها یا درگاه‌های پیوندی خود با دیگر آثار دارای لایه‌های مختلف معنا گردد. در تصویر (۱)، شگرد «دورخوانی» به یافتن ارتباط میان شخصیت‌ها در نمایشنامهٔ *هملت* در



تصویر ۱: شبکهٔ شخصیت‌ها در نمایشنامهٔ هملت (Moretti, ۲۰۱۳: ۲۱۳)

پردازش تصویری از شبکهٔ ارتباطی میان شخصیت‌های آن کمک می‌کند. دورخوانیِ روابط میان شخصیت‌ها در این تصویر در چارچوبِ نظریهٔ شبکه نشان می‌دهد که ارتباط شخصیت هملت با دیگران در دورنمای نقشهٔ شخصیت‌ها در این نمایشنامه چگونه است. برای نمونه، پیوند هملت با اُفیلیا فقط یک پیوند دوسویه نبوده و درگاه‌های پیوندی فراوانی را میان آن دو می‌توان برشمرد. از سوی دیگر، و به طور مشابه، ارتباط دیگر شخصیت‌ها با یکدیگر در راستای طرح داستان به همین شیوه روشن می‌شود. بر همین اساس، خواننده می‌تواند با نمای دید پرنده،[۲۷] همچون نمای دور[۲۸] در فیلم‌برداری، یا پرسپکتیو چندنقطه‌ای، که متبلور مفهوم دورخوانی در عمل هستند، به بررسی و کشف پیوندهای مستقیم و غیر مستقیم در میان عناصر مختلف داستانی در این نمایش‌نامه بپردازد. در صورتی که این نقشهٔ شخصیت‌ها را تبدیل به یک نقاشی کنیم، به گونه‌ای که به جای نام هر شخصیت تمثالی طراحی‌شده از وی قرار دهیم، شاهد یک نقاشی پاره‌گفتگو خواهیم بود که به ظاهر چیدمانی تصادفی از شخصیت‌های نمایشنامهٔ *هملت* ارائه می‌کند. این در حالی است که جایگاه هر شخصیت در میدان دید به‌دست‌آمده، ناشی از پیوندهای نهان و آشکار آن‌ها با یکدیگر در پیش‌برد طرح داستان است.

گونه‌های هنری و ادبی گوناگون را می‌توان در یک نظام گسترده که دربردارندهٔ جملگی آن‌ها باشد، در بستر یک شبکه و در نزدیکی هم واکاوی نموده و پیوندهای گوناگون در میان آن‌ها را نمایان ساخت. اگر این الگو را بر نقاشی‌ها و تصاویری که در سبک پاره‌گفتگو هستند، تطبیق دهیم می‌بینیم که افراد و اجزای مصور در اثرِ مورد نظر، دارای شبکه‌ای از ارتباطات فی‌مابین می‌شوند که پیش از آن از نگاه بیننده پنهان مانده‌است. اگرچه این الگو، که همان «دورخوانی» است، در شرح روایت پاره‌گفتگوها از طرف بیننده کاربردی است، ولی نمی‌توان الزاماً آن را الگوی مورد نظر صاحب اثر در زمان خلق آن دانست. با این وجود، درک روایت یک تصویر با توجه به عمر اثر و بقای آن برای نسل‌های پسین همواره در معرض پیش‌داوری بینندگان است و شگرد «دورخوانی» در چارچوب نظریهٔ شبکه این درک را آسان می‌گرداند.

یافته‌ها

در میان نمونه‌های برجسته در سبک پاره‌گفتگو می‌توان «تریبون اوفیتزی» (۱۷۷۸) از یوهان زوفانی[۲۹] را نام برد. در این نقاشی، که تصویری از ضلع شمالی اتاقی هشت‌ضلعی در گالری اوفیتزی در شهر فلورنس در ایتالیا است، یوهان زوفانی ترتیب چیدمان آثار را تغییر داده و چندین نقاشی که در اتاق موردِ اشاره نیستند را به آن افزوده‌است. همجواری نقاشی‌هایی از رافائیل،[۳۰] تیتیان،[۳۱] کاراچی،[۳۲] رنی،[۳۳] کورجیو،[۳۴] ساسترمانز،[۳۵] رامبرانت،[۳۶] روبنز،[۳۷] فرانچیابیجیو،[۳۸] پروجینو،[۳۹] هُلبایِن،[۴۰] کورتونا،[۴۱] مانفردی،[۴۲] آلوری[۴۳] و گوئرچینو[۴۴] در کنار سردیس‌ها و تندیس‌های متفاوتی از پیکرتراشان مطرح و گمنام در کنار شخصیت‌های تاریخی که به عنوان بینندهٔ آثار هنری موردِ اشاره در این اتاق گرد هم آمده‌اند، تالاری از گفتگوهای میان‌فرهنگی را پیش روی بیننده می‌نهد. اگر زندگی‌نامهٔ هر یک از شخصیت‌های موجود در تصویر را بررسی کنیم، می‌توان ارتباطی سیاسی-اجتماعی در میان اندیشه‌ها و آرای آن‌ها در روابط بین‌الملل را دریافت و جهان را تابلویی از برآیند یا برهم‌کنش اندیشه‌ها و آرای افرادی دانست که با وجود تفاوت‌های شخصی در مسائل بسیاری مشترک هستند. همچنین، تجمع افراد مختلف در یک مکان برای بازدید از یک مجموعهٔ هنری خود گویای گفتمان بین‌فرهنگی در میان آن‌هاست. نقاشی‌های موجود در تصویر نیز هر یک داستانی به خود دارد که از دو دیدگاه کلی قابل توجه است. نخست آنکه، نقاشان بزرگی آن‌ها را آفریده‌اند و دیگر آنکه مضامین مشترکی در بین آن‌ها دیده می‌شود که از نام آن‌ها (نگاه کنید به پاورقی ۴۴-۳۰) قابل استخراج است. همجوارسازی شخصیت‌ها و مفاهیم هنری، سیاسی، اساطیری و مذهبی در این نقاشی در راستای پیوندهای نهادینه در تاریخ جهان در ایجاد هر یک از جریان‌های تاریخی از پیام‌های این نقاشی است که با روش «دورخوانی» به روشِ گفته شده قابل دریافت است. روی هم رفته، هرِ یک از اجزای این نقاشی همچون گره‌ای در نظام «دورخوانی» مورِتی است که به وسیلهٔ لبه‌ای نامرئی به یکدیگر پیوند خورده‌اند. این فضا، گویی جشنواره‌ای از رنگ‌ها و مفاهیم متضاد در دیدگاه باختین است که در هم‌جواری یکدیگر با آرامش قرار گرفته و روایتی پیچیده و طولانی از چیستی خود ارائه می‌دهند. در درک روایت‌گری تصویر (۲)، بیننده می‌تواند با در نظر گرفتن موضوعیت نقاشی‌ها، که غالباً مذهبی و اساطیری هستند، و افراد نظاره‌گر در تصویر که اغلب سیاسی هستند به طرح سلسله روایت‌های گوناگون و فراوانی از اثر بپردازد و سپس آن‌ها را در چارچوب گفتمان‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نهفته در اثر به یکدیگر ارتباط دهد.

نقاشی دیگری که نمونه‌ای بارز در تبلور مفهوم پاره‌گفتگو باشد «گفتگویی با دانته دربارهٔ کمدی *الهی*» (۲۰۰۶م)، تصویر (۳)، از سه هنرمند تایوانی-

تصویر ۲: «تریبون اوفیتزی»، ۱۷۷۸م.، سبک پاره‌گفتگو، مجموعهٔ سلطنتی بریتانیا، شمارهٔ ثبت: RCIN ۴۰۶۹۸۳ (منبع: URL1)

چینی به نام‌های دای دودو، لی تیه‌زی و ژانگ اَنژون[۴۵] است که متأثر از بخش «دوزخ» در *کمدی الهی* است. دانته در «دوزخ»[۴۶] به سرزنش و نکوهش برخی از گذشتگان در زمینه‌های مختلف پرداخته‌است و تصویر (۳)، به نوعی یک دوزخ‌پنداری به‌روزشده است که در آن ۱۰۳ نفر از افراد شناخته‌شده در حوزه‌های گوناگون در مجاورت دیوار بزرگ چین، دروازهٔ تیانانمن[۴۷] در چین، اهرام مصر، جزیرهٔ ایستر در اقیانوس آرام، بنای اِستون‌هِنج[۴۸] در انگلستان، کشتی سانتا ماریا[۴۹] (کشتی کریستوف کلمب در کشف قارهٔ آمریکا)، در کنار برخی جنگ افزارها، آلات موسیقی، جانوران و چیزهای دیگر دیده می‌شوند. بر روی دیوار چین در سمت راست، در کنار خالقان این نقاشی، دانته با کتاب خود در دست ناظر بر این گردهمایی است. به گفتهٔ دودو، به نمایندگی از نقاشان این اثر، «ما می‌خواستیم سرنوشت جهان را تنها در یک نقاشی بازآفرینی کنیم. ... گویی تماشاگران گاه‌نامهٔ جهان را برگ می‌زنند» (Dudu, ۲۰۰۶).[۵۰]

تصویر (۳)، در ساختار خود به «تریبون اوفیتزی» در تصویر (۲) و چندین نقاشی مشهور دیگر در سبک پاره‌گفتگو از جمله «یک سرگرمی انتخاباتی» (۱۷۵۵م) از ویلیام هوگارت و «مدرسهٔ آتن» (۱۵۱۱-۱۵۰۹م) از رافائیل اشاره دارد.[۵۱] کاربرد کلاژ و «کارناوال» در این پاره‌گفتگوها بیننده را به تصادفی بودن انتخاب شخصیت‌های آن‌ها سوق می‌دهد و در عین حال شبکه‌وار بودن پیوندهای میان آن‌ها را به وسیلهٔ شگرد «دورخوانی» برای بیننده امکان‌پذیر می‌کند. بر این اساس، در هر یک از این نقاشی‌ها، گفتگوهایی متنوع میان شخصیت‌های مصور و تصادفی مفروض است و دورنمای هر نقاشی یا «دورخوانی» آن به موضوع کلی آن نقاشی و پیوند میان اجزای آن در برقراری پیام نقاشی اشاره دارد. برای نمونه، همان گونه که پیش‌تر گفته شد، استفاده از «دورخوانی» در «تریبون اوفیتزی» به درک پیوندهای سیاسی، اجتماعی، مذهبی و اساطیری نهفته در آن به طور تطبیقی کمک می‌کند. در

تصویر ۳. «گفتگویی با دانته دربارهٔ *کمدی الهی*»، ۲۰۰۶م.، سبک پاره‌گفتگو (منبع: URL3)

«مدرسـهٔ آتـن» گفتگوهایـی فلسـفی میـان فلاسـفهٔ حاضـر در تصویـر مفـروض اسـت. اگـر چـه نزدیکـی زمانـی بسـیاری از آن‌هـا بـا یک‌دیگـر امکان‌پذیـر نیسـت، مسـأله‌ای کـه اشـاره بـه برهم‌کنـش و گفتگـوی مکاتـب فلسـفی در گـذر تاریـخ و لـزوم مطالعـهٔ فلاسـفه و مکاتـب فلسـفی در کنـار یک‌دیگـر دارد. تصویـر (۳) نیـز در همیـن راسـتا بـه آفرینـش گفتمانـی میان‌فرهنگـی و چندآوایـی در میـان شـخصیت‌ها و رخدادهایـی تاریخـی انجامیده‌اسـت. از ایـن رو، بـا «دورخوانـی» موقعیت‌هـای مختلـف در ایـن نقاشـی، بیننـدهٔ هم‌نشـینی افـراد مشـهوری در حوزه‌هـای مختلـف از سرتاسـر جهـان هسـتیم کـه گویـی آرای یک‌دیگـر را در برابـر یک‌دیگـر بـه منظـور ارزیابـی بیننـده قـرار می‌دهنـد. در راسـتای گفتـهٔ دودو دربـارهٔ نقاشـی سرنوشـت گذشـتگان و نیـز در چارچـوب نظریـهٔ شـبکه، هـر کـدام از ایـن بـزرگان خـود جداگانـه برگـی از تاریـخ اسـت کـه سلسـله رخدادهـای گوناگونـی را بـه صـورت شـبکه‌ای پیـش و پـس از خـود دارد. بـه بیـان دیگـر، هـر جـزء ایـن نقاشـی بـه عنـوان یـک پـازل تاریخـی اسـت و هـر کـدام از ایـن قطعه‌هـا خـود جداگانـه بخشـی از پـازل وقایـع تاریخـی مربـوط بـه خـود اسـت. از نـگاه تاریخـی خالقـان ایـن نقاشـی، جریان‌هـا و شـخصیت‌های سیاسـی، اجتماعـی، علمـی، ادبـی و فلسـفی هـر ملتـی در طـول تاریـخ قابلیـت مقایسـه در برابـر جریان‌هـا و شـخصیت‌های ملـل دیگـر را دارا هسـتند. اگرچـه بناهـای تاریخـی ایـن اثـر که نشـان دهنـدهٔ میـراث تاریخـی بشـر هسـتند در نمـای دورتری از افـراد قـرار دارنـد و زمینه‌سـاز بسـتری بـرای حضـور نـوع بشـر هسـتند، چیدمـان منظمـی در جای‌گـذاری افـراد از نظـر زمان‌بنـدی تاریخـی در ایجـاد یـک ارتبـاط معنـادار وجـود نـدارد و نظـم آن‌هـا بـه صـورت نظـم نامنظـم در کلاژ اسـت. بـرای نمونـه، حضـرت نـوح (ع)، متعلـق بـه هـزاران سـال پیـش، در جلـوی تصویـر بـا گوسـفندان و عصـای خـود دیـده می‌شـود، حـال آنکـه گانـدی، متوفـی در قـرن بیسـتم، در سـمت چـپ او ایستاده‌اسـت. یـا اینکـه بروسـلی و مایـک تایسـون کـه هـر دو ورزشـکار هنرهـای رزمـی قـرن بیسـتم هسـتند، بـه ترتیـب در عقـب و جلـوی تصویـر دیـده می‌شـوند. همچنیـن اینکـه، در سـمت چـپ بـالای تصویـر افلاطـون دسـت خـود را بـر شـانهٔ بیـل گیتـس گذاشته‌اسـت. یـا اینکـه، نیچـه در کنـار مارکـس در میانـهٔ تصویـر در پشـت میـزی بـزرگ در حـال گفتگوسـت، در حالـی کـه پیکاسـو در پشـت شـانهٔ چـپ نیچـه و دست‌به‌سـینه ایسـتاده اسـت. تعریـفِ چیدمـانِ شـخصیت‌ها بـه ایـن شـکل، می‌توانـد بیـنِ هـر دو شـخصیت یـا چنـد شـخصیت بـه صـورت تصادفـی انجـام شـود و از هـر تعریـف مفهومـی جداگانـه بـا توجـه بـه حـوزهٔ مـورد بحـث یـا مباحـث بین‌رشـته‌ای دریافـت گـردد. تفسـیری از ایـن دسـت، بـه صـورت «دورخوانـی»، را شـاید بتـوان در تطبیـق اندیشـهٔ دانتـه در تصویرسـازی جهنـم در *کمـدی الهـی* و تصویرسـازی تاریـخ دنیـا در این نقاشـی جسـتجو کـرد. بهره‌گیـری از فضایـی جهنمـی بـا توجـه بـه انتخـاب رنـگ زمینـه در ایـن نقاشـی و تجمـع افـرادی مشـهور کـه بـه نوعـی نماینـدهٔ قشـر خـود در تاریـخ بشـر هسـتند، در کنـار نقـش نظاره‌گـر (یـا قاضـی) دانتـه و سـه نقـاش ایـن اثـر در موقعیتـی بالاتـر نسـبت

به شخصیت‌ها، فضای نقاشی را به دادگاهی تبدیل کرده‌است که در آن محاکمهٔ هر فرد ناگزیر به گذشتهٔ زندگی و اعمال وی گریز زده و آن‌ها را به صورت شبکه‌ای (و البته انتزاعی) بازنمایی می‌کند. مسأله‌ای که به گواه خالقان اثر، نوعی بازنمایی تاریخ بشر است. همچنین بایستی به این مسأله توجه کرد که در داستان‌های چینی، هیچ‌گاه یک فرد به عنوان قهرمان داستان معرفی نشده و بلکه گروهی از افراد نقش قهرمانان را بازی می‌کنند (Moretti, ۲۰۱۳: ۱۶۸)، و شمار شخصیت‌ها در رمان‌های چینی نیز همواره بیشتر از همتایان اروپایی خود است (همان، ۱۶۹). بر این مبنا، تصویر (۳) که اثر سه نقاش چینی است، بازگوکنندهٔ داستانی از مردم جهان (یا تاریخ مردم جهان) به شیوهٔ داستان بلند چینی است که دارای قهرمان‌های بسیاری است (۱۰۳ تن). نقاشی کریستین شوسِل[۵۲] (۱۸۲۴-۱۸۷۹) دربارهٔ نویسندگان سرشناس ادبیات آمریکا در میانهٔ سده نوزدهم نیز به عنوان یک پاره‌گفتگو قابل بحث و بررسی است. واشینگتُن اِروینگ[۵۳] (۱۷۸۳-۱۸۵۹)، برجسته‌ترین نویسندهٔ ادبیات آمریکا در دوران طلایی آن، به نوعی خود ولی‌نعمت دیگر نویسندگان بود و ویلای او در سانی‌ساید[۵۴] انجمنی برای نشست‌های ادبی بوده‌است. شوسِل در نقاشی تنش‌زای خود با نام «واشینگتن اِروینگ و دوستان فرهیخته‌اش در سانی‌ساید»[۵۵] (۱۸۶۴م) نویسندگانی را در کنار اِروینگ، در میانهٔ تصویر، جای می‌دهد که نزدیکی زمانی با وی ندارند و امروزه نیز چندان سرشناس نیستند. این در حالی است که ادیبان بزرگی چون آلِن پو، مِلویل، ویتمن، ثورو، ویتی‌یِر، اِستو، فولِر، دیکینسون[۵۶] و چندین نویسندهٔ به‌نام زن که هنوز هم سرشناس هستند را از چنبرهٔ نگاه خود برون رانده‌است. نقاشی شوسل در چارچوب نظریهٔ شبکه گواه «دگرگونی همیشگی شهرت ادبی» در دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات است (Baym, ۲۰۰۳: ۴۲۹)، مسأله‌ای که آشکارا در گزینش نویسندگان و متون ادبی برای آموزش در دانشگاه‌ها مورد نظر بوده و اندک اندک به برپایی کانون‌های[۵۷] ادبی موقتی در معرفی برخی نویسندگان در برابر خاموش گذاردن شهرت برخی دیگر انجامیده‌است. همچنین، این نقاشی به نوعی عواملی ناسازگار را در بستر جشنواره‌ای از ادیبان آمریکایی در کنار یکدیگر قرار داده‌است. چرا که سبک نوشتاری و موضوعی نویسندگان و شعرای موجود در تصویر در تناقض آشکار با یکدیگر بوده و طیفی از مکتب‌ها و ژانرهای ادبی کاملاً متفاوت را شامل می‌شود. «دورخوانی» شخصیت‌های این نقاشی به نحوی نشان می‌دهد که ادبیات آمریکا در میانهٔ قرن نوزدهم دارای چه تنوعی در دیدگاه‌ها و جهان‌بینی خود بوده و کدامین گونه‌های ادبی چندان در کانون توجه نبوده‌اند. به بیان دیگر، هرگونه «دورخوانی» از یک اثر بیننده را به فضاهای خالی یا خلأ ایدئولوژیک موجود در آن اثر نیز می‌رساند و بحث پیرامون کم و کیف موضوعی اثر را بیش از پیش تقویت می‌کند. در تصویر (۴) نیز نبود شخصیت‌های مشهور نام‌برده نشان از ایدئولوژی خالق اثر و طرفداران وی نسبت به

تصویر ۴: «واشینگتون اِروینگ و دوستان فرهیخته‌اش در سانی‌ساید»، ۱۸۶۴م.، سبک پاره‌گفتگو، گالری پرترهٔ ملی، واشینگتن، شمارهٔ ثبت: ۸۲,۱۴۷.NPG (منبع: URL4)

تصویر۵: بخش سیزدهم، دفتر دوم، سلسله‌الذهب، *هفت اورنگ*، ۹۷۳-۹۶۳ه.ق.، مکتب قزوین صفوی، نگارخانهٔ هنر فریر، واشینگتن (منبع: URL2)

تشکیل کانون ادبی آمریکا در آن زمان است.

در برخی نمونه‌های نگارگری نیز که افرادی در فضایی مشترک به ظاهر در حال انجام فعالیتی مشترک هستند، ردپایی از پاره‌گفتگو دیده می‌شود. برای نمونه، در نگارگری بالا که شرح مصور بیت‌هایی از بخش سیزدهم دفتر دوم سلسله‌الذهب در *هفت اورنگ* جامی است، جَمعی از «آهل نیاز» را می‌بینیم که هر یک به نوعی «دعوی عشق» می‌کند. در این نگارگری متعلق به دورهٔ صفویان، گفتگویی در باب درد عشق محور گفتگویی مشهود بین شخصیت‌ها است، به گونه‌ای که راوی این ابیات نقش پل پیوندی میان آن‌ها را بازی می‌کند: «یکی آه دردناک زند»، یکی «جیب جان را ز درد چاک زند»، «وآن دگر خون ز دیده افشاند»، و «هر یک از درد عشق و سوز جگر / به زبان دگر دهند خبر» (جامی، ۱۳۸۰: دفتر دوم، بخش سیزدهم، ۶-۴). پدر راوی به او پیشنهاد می‌کند که «از هر یکی بپرس جدا / کز جمالم چه ره زده‌ست تو را / آن یکی گفت ازان رخ ساده / رخ به خونم منقش افتاده / وان دگر گفت ازان لب میگون / چشم من پر نم است و دل پر خون»، بیت‌هایی که در تصویر (۵) نیز آمده‌است (همان، ۱۰-۸). و در ادامه، آن «قد و رفتار» که برده‌است از دل «شکیب و قرار»، آن «خم ابرو» که همچو باری است بر پشت، آن جان شیرینی که «آمده ست به لب»، آن حال که در دل کاشته‌است «تخم رنج و ملال»، و آن دلی که «همچو جام باده شکست»، همه و همه راوی را به این نکته سوق می‌دهد که «فارغ از زلف و غافل از رویم / می ندانم چه چیز می‌جویم» (همان، ۱۹-۱۱). با پیاده‌سازی الگوی «دورخوانی» در بازخوانی روایت در این تصویر، می‌توان این نکته را دریافت که همگی این شخصیت‌ها به عنوان گره، به

واسطهٔ لبه‌ای که راوی میان آن‌ها تشکیل می‌دهد با یک‌دیگر پیوند خورده‌اند و چه بسا در مواردی معشوق مشترکی بین آن‌ها متصور باشد. از سوی دیگر، فارغ از هرگونه اختلاف طبقاتی (بسته به نوع و رنگ لباس این شخصیت‌ها) که بین آن‌ها وجود داشته باشد، این شخصیت‌ها جشنواره‌ای از عشاق دل‌سوخته را برپا کرده‌اند که به تعبیر باختین، نمودِ تعاملِ نیروهای متضاد است. چهره‌زدایی در نگارگری ایرانی در این راستا بسیار کاربردی است. چرا که در ترسیم چهره‌های انسانی در این نقاشی‌ها مسائل زیبایی‌شناسی چهره در مقابل «تصویر کردن نمادین انسان» رنگ باخته (گودرزی و کشاورز، ۱۳۸۶: ۹۸)، و پادشاه و گدا همچون زمانی که در یک جشن، از دریچه مفهوم «کارناوال»، به یک میزان از شادی بهره‌مند هستند، برابر می‌شوند. چنین برهم‌کنش و گفتمان عناصر متضاد سبب می‌شود تا نگاه بیننده به شمار فراوانی از جزئیات تصویر معطوف شود و «هم-نوایی و سازگاری درونی» و نیز نوعی «وحدت تزئینی» میان آن‌ها خلق کند (Ishaghpour, ۱۹۹۹: ۲۱). چنین تزئینی اصل چیدمان عناصر را بر این پایه قرار داده‌است که همهٔ عناصر به شیوه‌ای «سازگار و همگن» در پیوند با یک‌دیگر باشند (همان، ۴۷). در این راستا، نگارگری ایرانی «با استفاده از عناصر تصویری و رنگ‌های نمادین، بیان صفات نوعی، سایه و روشن و پرهیز از شمایل‌نگاری» به تغییر مفهوم فیزیکی زمان پرداخته و ساختار تصویر را «از بُعد تاریخ و زمان مادی خود رها می‌کند». از این رو، مفهوم تصویر در همهٔ زمان‌ها توانایی بیان پیدا می‌کند و از بند زمان خطی فارغ می‌شود. همچنین در این نوع نگارگری به دلیل وسعت میدان دید نگارگر، یک صحنه از «چند زاویه و به طور همزمان» قابل مشاهده است (گودرزی و کشاورز، ۱۳۸۶: ۹۸). چنین عدم محدودیت به زمان و مکان در یک دورنما در واقع نگارگری ایرانی را به شبکه‌ای تبدیل می‌کند که تحلیل عناصر آن وابسته به زمان و مکان نیست و فراتر از چارچوب فیزیکی اثر می‌رود، حقیقتی که با شگرد «دورخوانی» به درک بهتر اثر انجامیده و روابط موجود و فرضی بین عناصر را بیش از پیش مطرح می‌نماید.

نتیجه‌گیری

روایت‌گری در نقاشی‌های پاره‌گفتگو اساساً پیرو نظمی تصادفی است و هیچ‌گونه برتری در چیدمان اجزای نقاشی به منظور روایتی خطی از آن، به جز در مواردی که نقاشی همراه با نوشته باشد، مطرح نیست. با این وجود، الگویی که بتواند بیننده را در درک چنین نقاشی‌هایی کمک کرده و روایت پنهان آن‌ها را واکاوی کند دست‌نیافتنی نیست. از آن جا که فراوانی بخش‌های ناهمگون در چنین نقاشی‌هایی همچون فراوانی اجزایی نامتجانس در نقاشی‌های کلاژ است، درک جامعی از آن‌ها نیازمند ایجاد بستری مشترک برای اجزای آن‌ها است تا نوعی همگرایی در میان آن‌ها ایجاد کند. ایجاد هم‌گرایی در میان نامتجانس‌ها در بستری مشترک در واقع حقیقتی وارونه‌نما است که از برآیند پیوندهای ناهمگون بوجود آمده‌است. در چنین نظام بی‌نظم، یا سامانِ بی‌سامانی، نمی‌توان نظمی فراگیر دریافت، مگر با درکی شبکه‌ای از ساختار آن‌ها و روابط دورادور بین اجزا/افراد مصور در آن‌ها که در آثار کلاژ نیز موجود است. در همین راستا، نقاشی‌های پاره‌گفتگو در سایهٔ مفهومی چون «کارناوال» در اندیشهٔ باختین و شگردی در روایت‌گری چون «دورخوانی» بیش از پیش پیوندهای نهفتهٔ در میان اجزاء/افراد منتخب خود را آشکار ساخته و بستر را برای روایت‌گری تصادفی و غیر خطی در ایجاد برابری نقش هر جزء/فرد در شرح روایت تصویر فراهم می‌سازد. آگاهی به شگرد «دورخوانی» با سرپیچی از سیر تاریخی وقایع و ایجاد جهانی موازی می‌توانند از غرقگی بیننده/خواننده در یک اثر جلوگیری کند و نمایی بزرگتر، به عمق یک یا چند قرن، در آشکارسازی پیوندهای آن اثر با آثار دیگر، هم‌زمان در جشنواره‌ای از وقایع، ارائه دهد. اهمیت، درک و کاربرد نظریهٔ شبکه و نمودهای آن همچون مفهوم «کارناوال» و «دورخوانی» در چنین نقاشی‌هایی، با این روش، توان درک آن‌ها را که در بحث روایت‌گری پیرو نظم خطی نیستند و مملو از تضادهای آشکار و نهان هستند بیشتر ساخته و روابط آشکار و نهان موجود در آنها را بیش از پیش روشن می‌سازد.

پی‌نوشت

1-Network Theory
2-Distant reading
3-Franco Moretti
4-node
5-vertex
6-edge
7-Conversation piece
8-Carnival
9-Mikhail Mikhailovich Bakhtin
10-Participatory arts
11-Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)
12-Cubism
13-Pablo Picasso (1881-1973)
14-Georges Braque (1882-1963)
15- Juan Gris (1887-1927)

16- Surrealism
17- Dadaism
18- Futurism
19- Max Ernst (1891-1976)
20- Collage aesthetic-
21- extensive appropriation
22- heterogeneity of material
23- reliance on juxtaposition
24- polyphonic structure
25- dialogism
26- zooming out
27- Bird's-eye view
28- long shot
29- "Tribuna of the Uffizi" by Johann Zoffany (1733-1810)
30- Rafaeal's "Madonna della Seggiola,""Madonna del cardellino," "Portrait of Perugino" "Pope Leo X with Cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi," and "Niccolini-Cowper Madonna"
31- Titian's "Venus of Urbino"
32- Carracci's "Venus with a Satyr and Cupids"
33- Reni's "Charity" and "Cleopatra"
34- Correggio's "Adoration of the Christ Child"
35- Sustermans' "Galilei"
36- Rembrandt's "Holy Family with Saint Anne"
37- Rubens' "The Consequences of War" and "The Four Philosophers"
38- Franciabigio's "Madonna del Pozzo"
39- Perugino's "Madonna with Child, Saint Elizabeth and Saint John"
40- Holbein's "Portrait of Sir Richard Southwell"
41- Cortona's "Abraham and Hagar"
42- Manfredi's "Tribute to Caesar"
43- Allori's "Hospitality of Saint Julian"
44- Guercino's "Samian Sibyl"
45- Dai Dudu, Li Tiezi, Zhang Anjun
46- Inferno
47- Tiananmen
48- Stonehenge
49- Santa María

۵۰- بـرای دیـدن نـام افـراد موجـود در ایـن نقاشـی بـه درگاه زیـر مراجعـه کنیـد:
http://nazwob.persiangig.com/html/Famous%20People%20Painting%20Discussing%20the%20Divine%20Comedy%20with%20Dante.htm
51- "The Duke and Duchess of Urbino" by P. D. Francesca (1467-72); "The School of Athens" by Raphael (1509-11); "A Man with a Quilted Sleeve" by Titian (1510); "An Election Entertainment" by W. Hogarth (1754-5); "Lawrence Sterne" by Joshua Reynolds (1760); "Napoleon on the Battlefield of Eylau" by A-J. Gros (1807); "Princesse Albert de Broglie" by J. A. D. Ingres (1853); "The Fife Player" by E. Manet (1866)
52- Christian Schussele
53- Washington Irving
54- Sunnyside
55- "Washington Irving and his Literary Friends at Sunnyside"
56- E. A. Poe, H. Melville, W. Whitman, H. D. Thoreau, J. G. Whittier, H. B. Stowe, M. Fuller, E. Dickinson
57- Canon

منابع

- جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۸۰). ***هفت اورنگ***، تهران: پارسامنش.
- رهبرنیـا، زهـرا؛ نمازعلیـزاده، سـهیلا (۱۳۹۹). «پیامدپژوهـی هنـر مشـارکتی بـا تأکیـد بـر آرای باختیـن»، ***پژوهش‌نامـه گرافیـک و نقاشـی***، ۳ (۵)، ۱۱۶-۱۰۸. Doi:۱۰.۲۲۰۵۱/PGR.۲۰۲۰.۳۰۱۸۴.۱۰۶۲
- گـودرزی، مصطفـی؛ کشـاورز، گلنـاز (۱۳۸۶). «بررسـی مفهـوم زمـان و مـکان در نگارگـری ایرانـی»، ***هنرهـای زیبـا - معمـاری و شهرسـازی***، ۳۱ (۳۱)، ۱۰۰-۸۹.

References

- Antin, D. (2011). ***Radical Coherency: Selected Essays on Art and Literature, 1966 to 2005***, Chicago: University of Chicago Press.
- Bakhtin, M. (1984). ***Problems of Dostoevsky's Poetics***, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Baym, N. (2003). ***The Norton Anthology of American Literature: Shorter Version*** (6nd ed.), New York: W. W. Norton & Company.
- Cran, R. (2014). ***Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan***, Farnham: Ashgate.
- Cureton, P. (2016). ***Strategies for Landscape Representation: Digital and Analogue Techniques,*** New

York: Routledge.

● Drag, W. (2020). ***Collage in Twenty-first-century Literature in English: Art of Crisis***, New York: Routledge.

● Frascina, F. (2014). "Collage: Conceptual and historical overview." In M. Kelly (Ed.), ***Encyclopedia of aesthetics*** (2nd ed.), (pp. 382-88), Oxford: Oxford University Press.

● Goudarzi, M. Keshavarz, G. (2007). "Space and time in Persian miniarure", ***Honar-Ha-Ye-Ziba Memari-va-Shahrsazi***, 31, 89-106, (Text in Persian).

● Greenberg, C. (2021). "Collage", ***Sharecom***. Retriever from <http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html. Accessed 15 July, 2022.>

● Habibi, I., Emamian, E. S., Abdi, A. (2014). "Quantitative Analysis of Intracellular Communication and Signaling Errors in Signaling Networks", ***BMC Systems Biology***, 8, 89.

● Harris, J. K., Luke, D. A., Zuckerman, R. B., Shelton, S. C. (2009). "Forty Years of Secondhand Smoke Research: The Gap between Discovery and Delivery", ***AMEPRE American Journal of Preventive Medicine***, 36(6), 538–548.

● Hopkins, B. (1997). "Modernism and the Collage Aesthetic", ***New England Review***, 18(2), 5–12.

● Ishaghpour, Y. (1999). ***La miniature Persane: Les Couleurs de la Lumière : Le Miroir et le Jardin***, Richmond: Editions Farrago.

● Jami, A. R. (2001). ***Haft Awrang***, Tehran: Parsamanesh, (Text in Persian).

● Kostelanetz, R. (2001). ***A Dictionary of the Avant-gardes***, New York: Routledge.

● Leland, N., & Williams, V. L. (2000). ***Creative Collage Techniques***, Cincinnati: North Light Books.

● Moretti, F. (2013). ***Distant Reading***, London: Verso.

● Nycz, R. (2000). T***ekstowy świat: Poststrukturalizm a Wiedza o Literaturze***, Montreal: Universitas.

● Rahbarnia, Z., Namazalizadeh, S. (2021). "Investigating the Effects of Participatory Art on the Environment based on Mikhail Bakhtin`s View", ***Journal of Graphic Arts and Painting***, 3(5), 108-116 Doi: 10.22051/PGR.2020.30184.1062, (Text in Persian).

● Saleh, M., Esa, Y., Mohamed, A. (2018). "Applications of Complex Network Analysis in Electric Power Systems", ***Energies***, 11(6), 1381.

● Sindbæk, S. (2007). "Networks and Nodal Points: The Emergence of Towns in Early Viking Age Scandinavia", ***Antiquity***, 81(311), 119–132.

● Śniecikowska, B. (2009). "Wszystko Jest Kolażem?", ***Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja***, 119 (5), 111–123.

● Tomasula, S. (2011). "Electricians, Wig Makers, and Staging the New Novel", ***American Book Review***, 32(6), 5–6.

URLs

URL1. https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/z/zoffany/tribuna.html. 25 June, 2022.

URL2. https://setodeh.files.wordpress.com/2010/01/1-2-2.jpg

URL3. https://www.earthlymission.com/wp-content/uploads/2015/09/famous-faces-painting.jpg. 26 June, 2022.

URL4. https://npg.si.edu/object/npg_NPG.82.147. 26 June, 2022.

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال‌الخاص از منظر رمزگان روایی رولان بارت

چکیده

معنایابی، صورت فاعلی معنا و به معنای کاوش و یافتن معنا در پسِ فرآیند تأویلی گذار از دال به مدلول و بنابراین وابَسته به روایت است. روایت نیز در کل مفهومی زبانی برای دست‌یابی به نظام حاکم بر متن و به ویژه شناسایی واحدهای عملکردی حاکم بر کارکردهای روایی متن (و هر اثر هنری به مثابه متن) برای تحقق معنا بوده که ابتدا ساختارگرایان با مطالعه صورت و ساختار متن پیرامونِ آن نظریه‌پردازی نمودند. رولان بارت از جمله نخستیَن نظریه‌پردازان ساختارگرا بود که با بنیان نهادن نظریه «رمزگان روایی» مشتمل بر پنج رمز (به ترتیب) هرمنوتیکی، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی خوانش معناهای ممکن متن را روشمند ساخت. در همین راستا، هدف مقاله حاضر تعمیم روش خوانش مذکور به حوزه نقاشی و اتکا به رمزگان روایی برای معنایابی تابلوی «لوح» هانیبال الخاص(۱۳۱۹- ۱۳۸۹ هش) است. الخاص از زمره نقاشان نوگرای ایرانی بوده که به طور کلی آثارش مبتنی بر روایت و به طور ویژه تابلوی «لوح» وی دارای خصیصه‌هایی صوری مانند دو لته بودن، وجود نقش‌مایه‌های نمادین و عناصر فرهنگی است که معانی آن از رهیافت تحلیلی امکان‌پذیر است بنابراین می‌طلبد به روش توصیفی و با توجه به منابع کتابخانه‌ای به معنایابی آن پرداخت. در نتیجه، معنایابی پژوهش حاضر مضمون‌های معنایی همچون جاودانگی، آرمانگرایی و تکامل و موارد مشابه قابل دست‌یابی است.

واژه‌های کلیدی: معنایابی، روایت، تابلوی لوح، هانیبال الخاص، رمزگان روایی، رولان بارت

*این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد صلاح الدین خضرنژاد با عنوان: « بررسی رمزگان روایی رولان بارت در آثار سوررئال نقاشان ایرانی(هانیبال الخاص و وارتان واهرامیان)» است.

صلاح الدین خضرنژاد
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی ، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول.

wria62@ymail.com

حمیده حرمتی
استادیار گروه چند رسانه‌ی، دانشکده چند رسانه‌ای، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

hormati@tabriziau.ac.ir

فرنوش شمیلی
دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

f.shamili@tabriziau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۱۰-۰۵

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41485.1163

مقدمه

معنایابی، جستجوی مدلول نهایی در پس متن یا کاوش مایه معنایی هر متن در ساحت فَرآوری (نه فرآوَرده) است. از منظر فرآوری، متن محدود به بازه‌ای از معنا یا معناهای جزم‌گرایانه نیست بلکه موقعیتی است که خواننده طی فرآیند خوانش می‌تواند در تولید معنا یا معناها سهیم باشد. بنابراین، در رویکرد فرآورانه به متن از یک‌سو خواننده در جایگاه فاعل شناسای معنا شناخته شده و از سوی دیگر متن به عنوان بستر معنا فقط در صورت وجود روایت، فراورانه انگاشته می‌شود. به همین سبب، متن بر پایه روایت استوار است و روایت واحدهای عملکردی حاکم بر کارکردهای روایی نظامی از نشانه‌ها است. شناسایی نظام نشانه‌ایِ متن‌ها و دست‌یابی به بنیان‌های روایت عمدتاً به وسیلهٔ نظریه‌پردازان ساختارگرا در نیمه دوم قرن بیستم میلادی انجام گرفته که در این میان نظریه رمزگان روایی رولان بارت به دلیل جامعیت نگرش در تناسب با دیگر نظریه‌های نشانه‌شناسانه ساختارگراها مبنای معنایابی تابلوی «لوح» هانیبال الخاص قرار گرفت.

هانیبال الخاص از نقاشان نوگرای ایرانی و آغازگر طراحی فیگوراتیو در نقاشی نوگرا است که دارای آثار متعددی بوده‌است. تابلوی «لوح» (تصویر ۱) وی به سبب برجسته نمودن زبان شخصی و متمایز الخاص نسبت به سایر هنرمندان نوگرا و نیز به دلیل برخورداری از ویژگی‌هایی که بازنمایاننده مشخصه‌های هنری کار الخاص بوده، به عنوان نماینده سایر آثار الخاص انتخاب و مورد بررسی قرار گرفت. از ویژگی‌های تابلوی «لوح» باید به دوتکه بودن، حضور نقش‌مایه‌های نمادین، توجه به بن‌مایه‌های اساطیری و وجود عناصر فرهنگی اشاره نمود که از رهیافت اهتمام ویژه به عناصر فرمی خاصه عنصر «سطح» به دست آمده‌است.

هدف مقاله حاضر دست‌یابی به روایت صورت بصری تابلوی «لوح» هانیبال الخاص و تحقق معنا یا معانی ممکن متن موردِ بررسی از رهیافت نظریه رمزگان روایی رولان بارت اَست. رمزگان روایی مشتمل بر پنج رمز هرمنوتیکی، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی بوده که رولان بارت طی تحلیل داستان «سارازین[1]» اونوره دوبالزاک در سال ۱۹۷۰ میلادی به آن دست یافت (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۸). این نظریه به موازات دیگر آرای بارت نسبت به متن، اجازه می‌دهد تا به نقاشی نیز به مثابه متن نگریسته شود زیرا کیفیت هرکدام از رمزگان روایی به عنوان مبنایی برای فرآوری معنای متن محدود به ادبیات نیست، بلکه هر کاری که طبیعت نمادین آن قابل تصور، باور و دریافت باشد متن است (بودریار و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۸۳). به طور خلاصه، این پژوهش در نظر دارد ساحتی تجسمی را از منظر بنیانی زبان‌شناسانه مورد بررسی قرار دهد. بنابراین، به تناسب هدف پیش‌گفته پژوهش حاضر، در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش پی‌درپی برآمده‌است: ۱) معادل فرمی رمزگان روایی رولان بارت در متن مورد بررسی کدام اند؟ و ۲) معنا یا معانی صورت‌های بصری رمزگان روایی رولان بارت در تابلوی «لوح» کدام هستند؟ در این راستا، روش توصیفی – تحلیلی، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، پژوهش پیرامونِ تابلوی «لوح» را امکان‌پذیر ساخته و مخاطب را به‌َ سوی دست‌یابی به مضمون‌های معنایی مانند جاودانگی، آرمان‌گرایی و تکامل رهنمون می‌سازد.

پیشینه پژوهش

از جمله آخرین پژوهش‌ها در حوزه معنایابی مقالهٔ حمیده حرمتی، فرنوش شمیلی و صلاح الدین خضرنژاد (۱۳۹۹) با عنوان «معنایابی رمزگان فرهنگی رولان بارت در متنی سقاخانه‌ای از منصور قندریز» است. هرچند مقاله موردِ اشاره با هدف معنایابی یک متن تجسمی انجام یافته و دلالت‌های فرهنگی و ارجاعات بینامتنی و تاریخی آن متن به صورت برجسته‌ای نمایان شده‌است ولی به سبب اینکه از میان پنج رمزگان روایی صرفاً رمزگان فرهنگی رولان بارت مبنای آن پژوهش قرار گرفته، پژوهش موردِ اشاره، نتوانسته جامعیت معنایی رمزگان روایی را در متن مورد بررسی پوشش داده و فرآوری نماید. همچنین، حمیده حرمتی و صلاح الدین خضرنژاد (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «معنازایی در تابلوی گذر از سنت هانیبال الخاص از منظر رمزگان روایی رولان بارت» نظریه رمزگان روایی بارت را به صورت کامل در یک متن تجسمی مورد بررسی قرار داده و به معانی بازآفرینی‌شده کاملی از متن تابلوی «گذر از سنت» دست یافته‌اند. ولی در پژوهش موردِ اشاره معادل فرمی-تجسمی رمزگان روایی مبنای تعیین خط روایت صورت تصویری متن مورد بررسی قرار نگرفته است. در پژوهش حاضر، موارد اصلاحی موردِ اشاره از بین رفته‌اند. از دیگر پژوهش‌های قابل اشاره در پیوند با به‌کارگیری رمزگان روایی باید به مقاله «بررسی تکثر معنایی در حکایت شاه و کنیزک مولوی بر اساس نظام رمزگان روایی رولان بارت» از ایوب مرادی و سارا چالاک (۱۳۹۹) اشاره نمود که اساساً از جنبهٔ موضوعی در حوزه تجسمی قابل طبقه‌بندی نبوده، بلکه فقط محدود به ادبیات است.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر با روش تحلیلی، استدلالی و استنتاجی

بر آن است تا با تکیه بر روش رمزگان روایی رولان بارت، روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص را مورد معنایابی قرار دهد. در این راستا، نخست کلیت متن تحلیل می‌شود تا واحدهای عملکردی روایت آن استخراج شود. شناسایی واحدهای عملکردی روایت همان دکوپاژ (برش‌سازی) است. به تعبیر بارت دکوپاژ (Lexie)، عمل تفکیک لایه‌های دلالتی متن به واحدهای قابل خوانش است. سپس، به تناسب کیفیت هر یک از پنج رمزگان روایی (هرمنوتیک، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی) معادل فرمی-تجسمی تابلوی «لوح» هانیبال الخاص به صورت استدلالی شناسایی می‌شود تا در نهایت معنای برخاسته از صورت فرآوری شده متن مورد بررسی استنتاج شود.

مبنای نظری

معنایابی

معنایابی به معنای کاوش معنا در بستری نشانه‌شناسانه و متکی بر نظام دال و مدلولی است که خواننده در جایگاه فاعل شناسای معنا اقدام به روایتگری متن می‌نماید. از دید بارت، روایتگری متن یا ارزیابی متن (بنابراین کاوش معنای متن و پژوهشگری) از رهیافت عمل بازنوشتن متن مورد بررسی امکان‌پذیر است. زیرا به باور بارت متن نوشتاری یا متنی که قابلیت بازنوشتن را دارد، از آن جهت ارزشمند است که طی آن خواننده نه به مصرف‌کننده، که به تولیدکننده تبدیل می‌شود (Barthes, ۲۰۰۲: ۴) به همین سبب، از یک‌سو عمل بازنویسندگی متن برای انطباق با فرآورندگی ارزش یافته و از سوی دیگر متن خواندنی به عنوان نقطه مقابل متن نوشتاری بی‌ارزش تلقی می‌گردد. گفتنی است بازنویسندگی متن نمی‌تواند انجام پذیرد، مگر اینکه متن موردِ بررسی دارای چنین قابلیتی باشد. بارت، چنین قابلیتی را در تأویل‌پذیری متن می‌یابد. بارت می‌نویسد: «تأویل یک متن، دادن معنا بدان نیست بلکه در مقابل تخمین میزان کثرتی است که یک متن از آن برخوردار است» (همان، ۵). با توجه به آن‌چه گفته شد، می‌توان گفت متن نوشتاری متنی است که قابلیت تکثر داشته و به سبب همین ویژگی فرآورندگی، ارزشمند و فاعل کثرت آن نیز که از رهیافت «شبکه‌ای از دال‌ها» موجب فرآوری متن مورد بررسی می‌گردد، دست‌یابی به معانی با ارزش (یعنی آن دسته از معانی که از قبل وجود نداشته بلکه از رهیافت بازنویسی خلق شده‌اند) را ممکن می‌سازد. همانگونه‌که اشاره شد فاعل کثرت متن از رهیافت شبکه‌ای از دال‌ها قادر به فرآوری متن است، اکنون برای شناسایی و دست‌یابی به شبکه‌ای از دال‌ها لازم است از ابزارهایی بهره گرفت که بارت آن‌ها را به صورت رمزگان مطرح و شرح می‌دهد.

رمزگان روایی

رمزگان روایی تمهیدهایی برای روایت هستند به بیان دیگر، دست‌یابی به روایت از رهیافت رمزگان روایی انجام می‌گیرد (که مبتنی بر نظام دال و مدلولی بوده) و موجبات بازنوشتن فرآورانه متن موردِ بررسی را فراهم می‌نماید. بنابراین، تعریف رمزگان پنج‌گانه بارت که عبارتند از رمزگان هرمنوتیکی، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی ضروری است. ولی پیش از تعریف آن‌ها لازم است اشاره شود «منظور از رمزگان نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آن‌ها است» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۶).

رمزگان هرمنوتیک (Hermeneutic Code): آن دسته از رمزگان روایی را گویند که از رهیافت تمایزگذاری میان عبارات متفاوتی که به خواستشان یک رمز شکل می‌گیرد تا متعاقباً محوری شده و مرکزیت یافته، منظم گردیده و نهایتاً آشکار گردد (Barthes, ۲۰۰۲: ۱۹). این رمزگان در پیِ بیان چیستی و تبیین کلیت متن است. بنابراین، چنین رمزگانی دارای خصلتی تفسیری بوده و به بیان بهتر معناهای برخاسته از چنین رمزگانی برآمده از تفسیر متن هستند. برای نمونه، حرف(Z) در اسم (Zambinella) دارای ارتباط آینه‌واری با حرف (S) در اسم (Sarrasine) بوده و در اصطلاح دو حرف موردِ اشاره، معکوس گرافیکی همدیگر هستند. چنین ارتباطی نه فقط در ساحت ظاهری دو واژه بلکه در ارجاع مستقیم هر دو به شخصیت‌های داستان نیز وجود دارد. به گونه‌ای که رفتار سارازین انعکاسی از خصیصه‌های اخلاقی زامبینلا است و بارت برداشت چنین ارتباطی را در خانه رمزگان هرمنوتیکی طبقه‌بندی می‌نماید (Barthes, ۲۰۰۲: ۱۰۷).

رمزگان معنایی(Code of Semes): این رمزگان تمام دلالت‌هایی را شامل می‌شود که صورت ضمنی کنش‌ها را بیان می‌دارد (Allen, ۲۰۰۳: ۸۷). این دسته از رمزگان، به معناهای دور متن توجه دارند. برای نمونه، در بخشی از متن داستان بالزاک، «سارازین در مدرسه به جای آنکه عناصر اولیه زبان یونانی را بیاموزد تصویر پدر روحانی را طراحی می‌کند» به نظر بارت این تصویر از متن دلالت‌گر این معنا است که سارازین به طراحی علاقه‌مند است (Barthes, ۲۰۰۲: ۹۴).

رمزگان نمادین (Symbolic Code): این رمزگان موجودات و رخدادهای خاص را به مفاهیم مجرد و عام پیوند می‌دهد (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۸) چون

«همواره این تمایل در میان است که نماد چیزی جز ملک خصوصی تخیل نباشد» (بارت، ۱۳۸۵: ۶۵). بنابراین، یک شکل یا رویداد در ساحت خیال، معانی کلی و گسترده‌تری را متبادر می‌سازد.

رمزگان کنشی (Proairetice Code): رمزگان کنشی رمزگانی است که متضمن کنش‌های گوناگونی بوده که در قالب پی‌رفت‌هایی[۲] با یکدیگر تلفیق می‌شوند (آلن، ۱۳۸۹: ۱۲۵). صورت تلخیصی این رمزگان دلالت‌های صریح و آشکاری است که متن به ساده‌ترین و واضح‌ترین وجه خود آن را بیان می‌کند و قابل دریافت عامه مخاطبان است. در عین حال این رمزگان تولیدکننده پایدارترین معانی هستند، مگر دیدگاه اجتماع به تناسب فرهنگی که از آن تغذیه می‌کند نسبت به حقوقی که برایش قائل است، تغییر یابد (بارت، ۱۳۸۵: ۶۰). برای نمونه، رنگ سرخ از دیدگاه اسلامی بیان نمادین شهادت بوده، در حالی که معمولاً در نظام‌های اجتماعی غرب رنگ سرخ نمادی از انقلاب‌های کارگری است.

رمزگان فرهنگی (Cultural Code): رمزگان فرهنگی در واقع به این نکته می‌پردازد که معنای برآمده از متن مورد بررسی وابسته به شاخت مرجعی است که متن به آن ارجاع داده می‌شود. زیرا «رمزگان فرهنگی مجموعه‌ای از دلالت‌های فرهنگی است» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۴۰). به طور خلاصه، این دسته از رمزگان متضمن رمزگان‌های متعدد دانش یا حکمتی هستند که متن پیوسته به آن‌ها رجوع یافته (آلن، ۱۳۸۹: ۲۵) یا به عبارت بهتر «ارجاعاتی از حکمت و خرد هستند که شناسایی آن‌ها منوط به تحدید گونه‌ای از دانش است» (Barthes, ۲۰۰۲: ۲۰).

روایت

روایت‌ها ابزاری برای ارتباط آگاهانه هستند و ارسطو نخستین کسی است که درباره روایت اظهارنظر نموده و آشکارا میان بازنمایی یک سرگذشت توسط روایت‌کننده یا راوی (degesis) و بازنمایی همان سرگذشت توسط شخصیت‌ها (mimesis) تمایز نهاده‌است (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۴۸). پس از ارسطو، در گذر تاریخ تعاریف و نگرش‌های گوناگون و متمایزی پیرامون بحث روایت وجود داشته که مهمترین آنان مربوط به ساختارگرایان قرن بیستم میلادی و در رأس آن‌ها رولان بارت است.

به باور بارت، روایت دارای ویژگی تبادل است یعنی روایت به عنوان موضوع ابتدا اساس ارتباط بوده‌است. بنابراین، وجود یک گیرنده و یک فرستنده الزامی است. در نتیجه، روایت بدون راوی و شنونده نمی‌تواند وجود داشته باشد. هر چند، انگیزه‌های راوی یا تأثیرات روایت بر خواننده مسئله اصلی نیست، بلکه توضیح رمزگان که اساساً سرتاسر روایت را معنی می‌بخشد، هدف اصلی نظریه ادبی در باب روایت است (بارت، ۱۳۹۲: ۴۷). به همین سبب، بارت معتقد است روایت به معنای دقیق کلمه، رمزگانی روایی مانند زبان است که از طریق نظام نشانه‌ها (نشانه‌شناسی) شناخته می‌شوند. در واقع نظام نشانه‌ها ابتدا در سطح کارکردها و کنش‌ها گرد آمده تا در نهایت در سطح روایت ارتباط بامعنایی را میان راوی و مخاطب برقرار نمایند.

بارت با ارائه سه سطح ۱-سطح کارکردها ۲- سطح کنش‌ها و ۳- سطح روایت، عملاً روشی جامع برای فرآوری معنا از متن ارائه می‌نماید. زیرا هیچ سطحی از سطح‌های موردِ اشاره، به تنهایی و مستقل از دیگر سطح‌ها دارای معنا نیست، یا به بیان بهتر هیچ سطحی به تنهایی توانایی تولید معنا را ندارد. این بدین معناست که تنها زمانی یک سطح می‌تواند دارای معنا باشد که با سطحی بالاتر ترکیب شود (بارت، ۱۳۹۲: ۱۷). بنابراین، برای تجزیه هر نظامی، نخست باید از روایت شروع کرد؛ در واقع، باید ابتدا قطعه‌های گفتمانِ روایی آن نظام را از رهیافت دکوپاژ که عملی اختیاری بوده، تعیین نمود. در تعیین واحدهای گفتمان روایی نیز نخست باید معنا ملاک باشد که آن نیز در طی کارکردها به دست می‌آید. به باور بارت، گوهر یک کارکرد، دانه‌ای است که در روایت کاشته شده‌است. از دیدگاه زبان‌شناسی، کارکرد، آشکارا یک واحد محتوایی است که ممکن است دال‌های متفاوت، مختلف و متنوعی را داشته باشد. کارکردها به دو گونه اصلی (هسته) و مکمل (کنش‌یار) گروه‌بندی می‌شوند (همان، ۲۷). در این تقسیم‌بندی، کارکردهای اصلی یا هسته‌ها دارای دو مشخصه اصلی هستند، آن‌ها هم متوالی و هم علّی هستند. این در حالی است که کنش‌یارها، فقط واحدهای متوالی بوده ولی الزاماً علّی نیستند (همان: ۲۸). در این راستا، نباید فراموش کرد کنش‌یارها الزاماً به وجود کارکرد اصلی که می‌توانند به کنش‌یار مربوط باشد، اشاره می‌کند اما برعکسِ آن امکان‌پذیر نیست (همان: ۳۲).

به طور خلاصه، بر مبنای آرای بارت از رهیافت نشانه‌شناسانه، واحدهای محتوایی (مدلول‌هایی که دال-/دال‌های متنوع و متمایز به آن دلالت می‌نمایند) در قالب هسته‌ها و کنش‌یارها به عنوان کارکرد شناسایی و در سطح کنش ترکیب تا در نهایت در سطح روایت بازنمایاننده کلیت متن و معنای گفتمانی غالب بر آن باشد. لازم به گفتن است رهیافت نشانه‌شناسانه پژوهش حاضر برای شناسایی کارکردها (به عنوان مقدمات معناساز شکل‌گیری

روایت) رمزگان روایی بوده که مبتنی بر نظام دال و مدلولی است.

تجزیه و تحلیل

معرفی تابلوی لوح

تصویر۱: متن مورد بررسی؛ تابلوی «لوح»

نام اثر: لوح اندازه: نامشخص
نقاش: هانیبال الخاص (دژم تباه، ۱۳۷۶: ۱۵۳)

تابلوی «لوح» دربرگیرنده عمده‌ترین ویژگی‌های نقاشی هانیبال الخاص یعنی چندتکه بودن است. متن حاضر را دو توده رنگ قرمز بر زمینه‌ای آبی رنگ شکل می‌دهد. تفکیک بخش‌ها به وسیله خط انجام نشده است، بلکه دو تکه مجزا از هم، گویی در کنار همدیگر قرار گرفته‌اند. نقش‌مایه‌های انسانی دارای بیشترین فراوانی هستند، به گونه‌ای‌که در این متن به جز یک دسته گل، نقش دیگری وجود ندارد. عدم بازنمایی هر شکلی به جز انسان می‌تواند اهمیت وجود آن را برجسته نماید. از طرفی، به جز یک مورد از نقش‌مایه‌های انسانی که در بخش زیرین متن پیراهن آبی بر تن دارد، هیچ نشانه‌ای برای دریافت نوع احساسات آن‌ها وجود ندارد. به گونه‌ای که حتی در رخسار عیسای مصلوب نیز هیچ حالتی از احساسات انسانی شبیه غم، شادی، نگرانی و عصبانیت نمی‌توان مشاهده نمود. در چنین شرایطی با توجه به رمزگان روایی رولان بارت در پی معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص برمی‌آییم.

تحلیل رمزگان هرمنوتیکی در معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص

به طور ویژه، هدف این رمزگان، طرح پرسش از کلیت یک متن هنری به لحاظ چیستی، ساختار و عبارات متشکله آن متن و یافتن پاسخ چیستی متن و نوع ارتباط میان عناصر سازنده آن است. آنچه در متن حاضر پیش از هر پرسش دیگری (و همچون واحدهای عملکرد روایی رمزگان هرمنوتیک) رخ می‌نماید، پرسش از ارتباط دو بخش متن (تصویر (۲) و (۳)) است؛ به بیان دیگر، چه ویژگی‌هایی در این بخش از مجموعه عناصر وجود دارد که آن‌ها را به هم مرتبط می‌سازد؟ و آیا این دو تکه از لکه‌های رنگی بر یک زمینه آبی، یک موضوع واحد را به نمایش می‌گذارند؟ در راستای پاسخ به این پرسش‌های همسو، باید چند نکته در پیوند با ادراک بصری هنرهای تجسمی را یادآور شد؛ عناصری که در درک یک کلیت بصری ایفای نقش می‌کنند مشتمل‌اند بر مجاورت، تعادل، شباهت یا همسانی و مواردی از این قبیل. مجاورت عناصر در چنین نوعی از متون هنری که اساساً تمام عناصر فرمی در نقش‌مایه‌های انسانی مجزا و جدا از همدیگر خلاصه شده‌اند شاید چندان قابل تأمل نباشد. زیرا از یک‌سو دوتکه بودن اثری که شبیه به دو تخته سنگ از دوران کهن است (و شاید به همین خاطر «لوح» نام نهاده شده‌است) و صرفاً دارای نقوشی انسانی است، مانع از دست‌یابی به معنا از طریق رابطه مجاورت می‌شود، از سوی دیگر یک جنسی بودن عناصر تشکیل‌دهنده متن به صورت غیرِ مستقیم چند خصیصه یا راهکار معنایابی را می‌طلبد. یعنی هنگامی‌که عناصر سازنده یک متن تک‌جنسی است، درک بصری عمدتاً از طریق شباهت و همسانی و تناظر و موارد مشابه به دست می‌آید. شباهت میان عناصر بیانگر ارتباط آن عناصر با هم است و تفاوت میان عناصر، منجر به برداشت‌هایی از قبیل تضاد می‌شود. رهیافتی که از منظر آن می‌توان به ارتباط یا انسجام میان عناصر این متن دست یافت؛ تناظر دوبه‌دوی عناصر سازنده متن است. به این شرح که دو شخصیت جانبی در طرفین بخش زیرین متن رو به بیرون دارند (تصویر۲)، حالت تناظر آن در بخش بالایی نیز دو شخصیت انسانی هستند که در تضاد با جهت کاراکترهای متناظر خود، رو به داخل دارند (تصویر۳). به این ترتیب، می‌توان به گفت‌وگوی دو بخش متن از طریق آرایه تضاد و تقابل (جهت‌های واگرا و همگرا) پی برد که همبستگی متقابل آنان می‌توانند از کشمکش ناشی‌شده از ویژگی‌های متضاد در «جهت» به دست آید. زیرا تقابل بر تفاوت‌ها

تأکید دارد و بنابراین، نوعی گفت‌وگو به وجود می‌آورد (مایس، ۱۳۸۶: ۵۲-۵۳). بنابراین، در پاسخ به پرسش‌های موردِ اشاره در بالا باید گفت دو بخش مجزای متن موردِ بررسی در راستای یک موضوع واحد بوده و عامل ارتباط آنان ویژگی تضاد در جهت است.

در بخش زیرین (تصویر۲) میان دو شخصیت جانبی، عیسای مصلوب (تصویر۱۳) قرار دارد که نقش متناظر آن در بخش بالایی متن (تصویر۳) به شکل دسته گل (تصویر۴) بیان شده‌است. در پیوند با روابط متناظر این دو بخش باید گفت که عمدتاً رابطه تضاد در میان دو بخش زیرین و بالایی برقرار است. همان گونه‌که بیان شد، شخصیت‌های جانبی هر دو دارای جهت‌هایی متفاوت با هم هستند. در بخش زیرین، دستان عیسی از طریق مجاورت دو شخصیت (تصویر (۷) و (۸)) را (هر چند رو به جهت‌های عکس دارند)، به هم مرتبط می‌سازد، در حالی‌که رابطه متناظر آن در بخش بالایی از طریق دستان دو شخصیت جانبی ایجاد می‌شود. در این تناظر جایگیری گل به جای عیسی و برعکس، بسیار اهمیت دارد. یکی از نکته‌ها، اهمیت رنگارنگ بودن دسته گل است. دسته گل انواع و اقسام گونه‌ها و رنگ‌های گل را در خود دارد. معنای دور این رابطه این است که عیسی متعلق به تمام رنگ‌ها است و رنگ‌ها خود می‌توانند باورهای گوناگون انسان‌ها باشد. پس این معنا از طریق عناصر متناظر به دست می‌آید که عیسی متعلق به تمام انسان‌ها با رنگ‌های متنوع است. پس با توجه به آن‌چه بیان شد این دو بخش جدا از همدیگر، در کل یک نقاشی منسجم را شکل داده‌اند که در میانِ توجه به عامل انسجام (تناظر) معنای تعلق عیسیَ به همه انسان‌ها با باورهای متنوع به دست می‌آید؛ در واقع، انسجام یک متن هنری می‌تواند منطق درونی خود را داشته باشد، به گونه‌ای‌که علم طبیعی توانایی شناخت آن را نداشته باشد، بلکه کل متن از طریق بررسی عواملی مانند تکرار، تشابه، مجاورت، تعادل و تقارن و موارد مشابه معنا یابد (مایس، ۱۳۸۶: ۳۹). افزون بر این، متن مورد بررسی عملاً مصداقی بر یافته‌های ولفگانگ کهلر روان‌شناس آلمانی (۱۸۸۷-۱۹۶۷) است که می‌نویسد «ما نمی‌توانیم بخش‌هایی از یک اثر را به طور مجزا از هم ببینیم چراکه شیوه به چشم آمدن هر بخشی از شی، نه تنها به تحرک موجود در آن قسمت بلکه به موقعیت بخش‌های دیگر نیز وابسته است» (کپس، ۱۳۹۰: ۲۰) این گفته کهلر در دفاع از این باور است، که یک شکل اندک نامنظم در معیار رجوعی به ابعاد کامل هندسی، به نظر بسیار نامنظم می‌آید - مانند متن پژوهش حاضر - ولی اگر در ارتباط با واحدی به شدت نامنظم نگریسته شود، منظم به نظر خواهد آمد.

معادل فرمی رمزگان هرمنوتیکی پرسش از انسجام، «بافت» و روابط بین بافت‌های شکلی متن مورد بررسی است. به بیان دیگر، «بافت» معادل فرمی رمزگان هرمنوتیکی بوده و معنای آن انسجام و اتحاد در حین وجود ضدیت و وجود نظم در بی‌نظمی است.

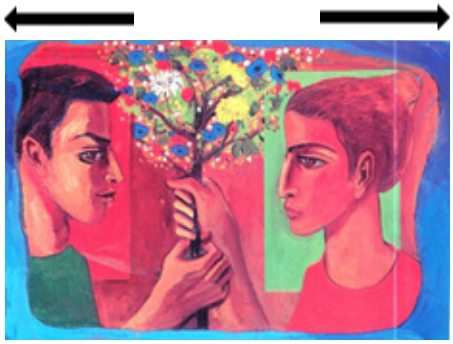
تحلیل رمزگان معنایی در معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص

رمزگان معنایی به دلالت‌های ضمنی و معانی دور اثر نظر دارند. بارت می‌گوید: «در پراکندگی و ناپایداری رمزگان باید ذراتی غبارگونه از معنا را جستجو کرد» (Barthes, ۲۰۰۲: ۱۹). از جمله واحدهای عملکرد روایی رمزگان معنایی دسته گل(تصویر ۴) است. در کل، تنوع رنگی دسته گل پس از فیگور عیسی (تصویر ۱۳) مهم‌ترین عنصری است که جلب توجه می‌نماید، ولی در جزء، عناصری در بخش زیرین

تصویر۲: جهت‌های واگرا- بخش زیرین

جزئیات بخش زیرین تابلوی «لوح»

تصویر۳: جهت‌های همگرا- بخش بالایی



جزئیات بخش بالایی تابلوی «لوح»

متن وجود دارند که از منظر نگاه بصری بخش بالایی فاقد آن است. این امر خود موجبات تنش را فراهم کرده‌است. تنش به معنی بی‌نظمی نیست، بلکه بین تنش و نظم ارتباطی خاص برقرار است. قانون کلی در پیوند با تنش این است که هرچه پیچیدگی و تضاد و نظم کمتر باشد، تنش بیشتر است (کورت گروتر، ۱۳۹۰: ۳۵۸). نکته مهم در باب تنش این است که تنش، فقط مسئله فرم و تناسب در وسعت کلی اثر نیست، بلکه از طریق تقابل غیر معمول دو عنصر متضاد یا نامرتبط نیز می‌تواند تنش به وجود آید. به طور خلاصه، «تنش همیشه جایی به وجود می‌آید که انحرافی باشد از آنچه که عادی محسوب می‌شود» (همان: ۳۵۹) با توجه به آن‌چه بیان شد نخستین عنصر تنش‌زای این متن، شخصیت محزونی است که دست بر پیشانی خود گذاشته‌است و پیراهنی آبی رنگ پوشیده‌است (تصویر ۵). تنش موجود با استفاده از رنگ آبی و اندازه تصویر به دست آمده‌است.

دیگر مورد تنش‌زا، که قرینه (تناظر دو به دو) متن را بر هم می‌زند، سر چهار شخصیتی است که در تناسب با سایر عناصر از اندازه کوچکتری برخوردارند (تصویر ۶). عناصر تنش‌زا جملگی با هم در ارتباط هستند. به این شرح که سکوت متفکرانه آن‌ها که از نگاه به نزدیک به دست می‌آید، همسو با نگرانی و ناراحتی شخصیت محزون و آبی‌پوش این بخش است. زیرا نگرانی در چهره هیچ‌یک از دیگر عناصر پیدا نیست. به بیانی، نگاه تمام عناصر دیگر به دوردستی خارج از متن است و به همین سبب، نمی‌توان معنایی برای آن‌ها یافت؛ برای نمونه، دو شخصیتِ کناری عیسی که به خارج از متن خیره شده‌اند (تصویر (۷) و (۸)) یا شخصیت‌های انسانی بخش بالایی متن (تصویر ۳)، به موضوع واحدی خیره شده‌اند که معنای آن مرتبط با درخت زندگی است (تصویر ۴)، پس تنها ارتباط ناشی از کشش درونی چهار شخصیت موردِ اشاره همسو با شخصیت آبی‌پوش است. اکنون، لازم است معنا یا معناهای ممکن و حاصل از تنش را بررسی نماییم. در کلِ متن، یک رویداد تصلیب عیسی در بخش زیرین و یک پیوند و شروع زندگی بالقوه در بخش بالایی اثر وجود دارد، اکنون، مرتبط دانستن نگرانی و اندوهِ شخصیت آبی‌پوش به جز دو کنش بیان شده، عملاً و با توجه به عناصر متن جایز نیست. زیرا رویداد دیگری برای دلالت بر اندوه وجود ندارد، پس معناهای ممکن تنش ناشی از شخصیت آبی‌پوش، ابتدا مصلوب شدن عیسی و دیگری شروع زندگی مشخص دو کاراکتر بالایی متن است. موضوع‌های بحث‌شده در رابطه با تنش و مصداق‌های بیانی کاراکترها دوباره ارتباط و انسجام دو بخش اثر را تأیید می‌کنند. تا این‌جا معادل فرمی رمزگان معنایی، سطح تصویر شخصیت محزون است.

در بخش زیرین متن دست‌های عیسی (تصویر ۱۳) در هنگام اشاره به طرفین؛ که همسو با هدایت نیروهای موجود در شخصیت‌های کناری (تصویر (۷) و (۸)) است، حسی انفصالی را برمی‌انگیزد. در عین حال، دستان عیسی در امتداد خط افقی صلیب که به طرفین باز شده‌است، به نوعی زیر بال و پر گرفتن عناصر این قطعه از متن است و حسی از گردآوری و اتصال را برمی‌انگیزاند. تنش موجود در این بخش فرآوردهٔ واگرایی دو کاراکتر زیاده‌نمایی شده طرفین است که در حین انفصال از جنبهٔ بصری (اندازه) به وسیله دستان عیسی نیز به هم‌دیگر پیوسته هستند. این پدیده مصداق نظر آرنهایم است که می‌نویسد تشابه اندازه، عناصر را با یکدیگر مرتبط می‌سازد (آرنهایم، ۱۳۹۱: ۲۴۳). اتصال شخصیت‌ها را می‌توان به خصلت دینی عیسی مرتبط کرد، یعنی با وجود اینکه هر انسانی به عنوان نماینده قوم یا ملت رو به سویی دارد، ولی در ارتباط بودن با عیسی و باور به وی و در راستای دستان او و هدایت او از یک سو به منزله پوشش در سایه‌سار رحمت او است و از سوی دیگر هم‌کیشی آن‌ها است.

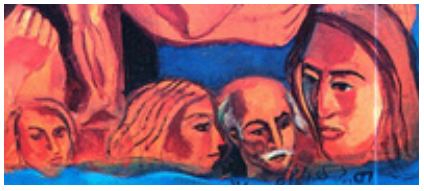
شخصیت محزون (تصویر ۵) در این قطعه از متن، دارای پیراهنی با آستین کوتاه است و از سوی دیگر طراحی او سه بُعدی است، می‌توان به امروزی بودن او پی برد. امروزی بودن این شخصیت به صورت غیر مستقیم تعلق زمانی سایر کاراکترها را به ذهن متبادر می‌سازد. امروزی بودن کاراکتر آبی رنگ، یعنی دور بودن از آن زمان‌های باستانی که دیگر شخصیت‌هایی چون مرد ریش‌دار (تصویر ۷) و عیسی به آن تعلق دارند. این دور بودن زمانی و در نتیجه آن، اندوه مرد آبی‌پوش را که از رهیافت کیفیت بیانی رنگ قابل درک است، به وسیلهٔ آرای کاندینسکی می‌توان اثبات و تأیید نمود. کاندینسکی بر این باور است یک توده زرد رنگ که حرکتی گسترش یابنده و رو به بیرون از خود نشان می‌دهد و دارای خصلت گریز از مرکز است، تقریباً به شکلی محسوس به بیننده نزدیک می‌شود. در حالیکه برعکس، توده آبی رنگ، حرکتی معطوف به مرکز و جمع‌شونده در عمق دارد که به صورت محسوسی از بیننده دور می‌شود (همان: ۴۶۰). عمق بودگی عنصر آبی رنگ را، به نوعی از شکل افتادگی آن، در تناسب با کل عناصر موجود در اثر بیان می‌کند. در واقع، از شکل افتادگی عامل کلیدی ادراک عمق به معنای چاله‌ای است که نگاه را به سوی خود می‌کشد و به بیانی، نگاه در چاله از شکل افتاده می‌افتد. زیرا از شکل افتادگی از یکسو سادگی

حوزه بصری را کاهش می‌دهد و از سوی دیگر موجب افزایش تنش در متن می‌شود. لازم به اشاره است که از شکل افتادگی همواره همانند این عنصر دگرگونی در شکل نیست، بلکه نوعی فشار یا کشش وارده به عنصر مدنظر باشد. برای نمونه، در عین سادگی، گویی شکل را کش آورده‌اند یا فشرده‌اند یا پیچانده یا خمانده‌اند. شکلِ از شکل افتاده به مثابه روایتی تحریف‌شده مشاهدَه می‌شود (همان: ۳۱۸). نمونه‌ای دیگر از عنصر از شکل افتاده، شخصیتی است که دست راست خود را بر دوش چپ خود گذارده‌است (تصویر ۸). این عنصر که گویی از روی شرم، اقدام به پوشاندن سینه خود نموده‌است و از جنبهٔ آناتومی نیم‌تنه آن از اندازه‌ای منطقی در تناسب با سر خود برخوردار نیست، موجب تنش در متن شده‌است. از سویی کیفیت بیانی این شکل با توجه به نوع قرارگیری دست بر روی دوش همسو با کیفیت بیانی دستان شخصیت آبی رنگ است، یعنی هر دو شخصیت جهت دستانشان تمایل به پیچش حول تنه خود دارند تا القای حس ناامیدی نمایند. حالت غم و اندوه فقط در انحصار دو شخصیت بیان‌شده نیست؛ نشانه غم را در تنها مرد ریش‌دار متن (تصویر ۷) نیز می‌توان مشاهده کرد، لکه‌ای رنگ آبی که از درون چشم بر صورت جاری است تداعی اشک می‌کند. امتداد این حالت را در چهره‌های اگر نتوان گفت ماتم زده، می‌توان گفت ناشاد ردیفی از شخصیت‌های خط زیرین متن (تصویر ۶) می‌توان مشاهده کرد.

حال در بخش بالایی متن، دسته‌گل (تصویر ۴) محوریت معنایی دارد. دسته گل که شبیه به درخت است، نقشی اساطیری در فرهنگ تمدن‌های ایرانی و بین‌النهرینی دارد. این نقش، با عنوان درخت زندگی شناخته می‌شود. روی هم رفته، از منظر بیشتر آیین‌ها و تمدن‌ها، در مباحث مربوط به آفرینش، همیشه پیش‌نمونه‌ای از گیتی ارائه شده‌است. برای نمونه، در حوزه اساطیر ایران پیش‌نمونه آب یک قطره است به وسعت همه آب‌های جهان، پیش نمونه چارپایان، گاو «ایوداد» یا «ایوکداد» به معنای گاو یکتا آفرید است و در خلال این موارد، «پیش نمونه گیاه، گیاهی است به صورت یک شاخه، دربرگیرنده همه گیاهان عالم» (آموزگار، ۱۳۹۲: ۴۹) درخت زندگی در تمدن‌های ایرانی نیز آن چنان بااهمیت بوده که بتوان نمونه‌هایی از آن را بیان کرد. برای نمونه، نقش درخت زندگی در هنر دوره ساسانی به صورت تزئینات سرستون تاق بستان (تصویر ۱۰) که مربوط به سده ششم میلادی است، خودنمایی می‌کند. اهمیت این نقش در خصلت قرینگی (قرینه بودن) آن است، خصیصه‌ای که شناسه هنر ساسانی است و در دوره اسلامی نیز امتداد می‌یابد (مرزبان، ۱۳۹۱: ۳۸-۳۹). شاید بتوان ادعا کرد هنر مانوی نیز که عمدتاً نقاشی بوده، بر محوریت درخت زندگی تأکید دارد. شخصیت‌های برگزیده مانوی بر اورنگی از گل نیلوفر آبی یا لوتوس (تصویر ۱۱) نشسته‌اند (پاکباز، ۱۳۹۲: ۴۶). گل نیلوفر همچنین در تمدن مصر و هنر بودایی نیز پیوسته، نمایش داده شده‌است. معنای اساطیری درخت زندگی به تناسب تمدن‌های گوناگون مختلف است. در باور اساطیری ایران این درخت مبنای پدید آمدن جفت انسانی است. به این معنا که در باور ایرانیان باستان، نخستین جفت انسانی از گیاهی به نام مشی و مشیانه پدید آمده‌اند. با توجه به تابلوی مورد بررسی باید معانی دیگری در درخت زندگی جست؛ به این معنا که حضور درخت زندگی در میان دو کاراکتر جوان (تصویر ۳) به معنای کثرت در وحدت و یکی شدن دو جنس مختلف و شروع زندگی مشترک و امید به بارور شدن است. همان گونه که بیان شد از جمله خصیصه مهمی که از نمایش متنوع درخت زندگی مورد نظر بوده، قرینگی است. قرینگی مدنظر در این متن، نه فقط در تناظر کاراکترهای زن و مرد جوان در بخش بالایی متن موجود است، بلکه اگر در کل متن به خصلت قرینگی توجه داشته باشیم انطباق و هم‌پوشانی نقش عیسی و درخت زندگی برجسته می‌شود؛ بدین معنا که در بخش زیرین متن نیز عیسی در نقش درخت زندگی

تصویر۴: دسته گل

تصویر ۵: شخصیت محزون، مرد آبی‌پوش



تصویر ۶: شخصیت‌های لایه زیرین متن

تصویر ۷: مرد ریش‌دار

تصویر ۸: مرد محجوب

همان کاراکتر امید به زندگی است، او مایه رستگاری انسان‌ها است، برکت و باروری معنوی را در سایه‌سار توسل به او جستجو می‌کنند. جدا از معانی گفته شده باید از منظر هم‌پوشانی تولد عیسی و حضور درخت کاج در جشن کریسمس به نقش شاخه‌ی گل (=درخت زندگی) در این متن دقیق شد. یعنی یکی از معانی درخت زندگی در این متن اشاره به جشن کریسمس یا شروع سال تازه میلادی و تولد عیسی مسیح است که با شروع زندگی مشترک هم‌پوشانی دارد.

معادل فرمی رمزگان معنایی، «سطح» اشکال است که از عمده معانی برخاسته از سطوح شکلی باید به وصل و اتصال در حین انفصال ظاهری اشکالی مانند شخصیت‌های جانبی عیسی در بخش زیرین متن (تصویر ۶)، ازدواج، باروری، امید به زندگی و کثرت در وحدت در دسته گل میان نقوش انسانی بخش بالایی متن (تصویر ۳) اشاره نمود.

تحلیل رمزگان نمادین در معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص

بخشی از رمزگان روایی به نماد و در مجموع به نشانه‌هایی اشاره دارند که برقراری روابط دال و مدلولی میان آن‌ها ناشی از مبنای علت و معلولی نیست، بلکه حوزه‌ای برای کاوش پیرامونِ عناصر چندارزشی است.

در وهله نخست، دسته گل(تصویر ۴) در بخش بالایی متن بیانگر معنایی نمادین است، یعنی دلالتگری گل را باید در لکه‌های رنگی پدید آورنده آن جستجو کرد. بنابراین یکی از معادل‌های رمزگان نمادین در نگاه نخست نقطه‌های رنگی است. به طور ویژه، نقطه‌هایی که به صورت لکه‌های رنگی در یک محدوده متمرکز شده‌اند؛ شامل سه رنگ اصلی و دو رنگ خنثی هستند. اگر بپذیریم که گل به واسطه محل قرارگیری و نقشی که در قرینه‌سازی ایفا می‌کند، همان درخت زندگی است، طبیعتاً باید رنگ‌های آن، رنگ زندگی باشند. یعنی از آن جا که تمام رنگ‌ها از سه رنگ اصلی و دو رنگ خنثی به وجود می‌آیند، این گل (=درخت زندگی) به صورت بالقوه تمام رنگ‌های دیگر را در خود دارد (ارجاع به تکامل).

در امتداد بحث مربوط به نماد باید به سطوح مستطیلی قرمز و سبز در بخش بالایی متن اشاره کرد که نوعی ریتم با ضرب‌آهنگ را ایجاد می‌کنند. دو مستطیل اشاره شده که در واقع پس‌زمینه‌ای برای بهتر جلوه دادن دو کاراکتر بالا است در یک آهنگ مشخص و خنثایی قرار گرفته‌اند. به این شرح که وقتی رنگ پیراهن یکی سبز است، پس‌زمینه دیگری نیز (هرچند با نوسان) سبز است و وقتی شخصیت منقوش بر پس‌زمینه سبز دارای پیراهنی به رنگ قرمز است، پس‌زمینه شخصیت مقابل او نیز (هرچند با نوسان) قرمز می‌نماید. جدا از معنای جلب توجه، خون و آتش، باید تناسب رنگ قرمز را با رنگ سبز موردنظر قرار داد. جدا از معنای سرزندگی و نو شدن رنگ سبز باید به معنای ناشی از ویژگی خنثی‌سازی رنگ سبز نیز اشاره کرد. رنگ سبز به آسانی رنگ قرمز را در خود حل می‌کند و این معنا یعنی یکی شدن و خنثی شدن دو شخصیت در همدیگر. دو شخصیت مکمل که امید به بارور شدن آنان در نتیجه یکی شدن و در هم خنثی شدن است؛ همچون درختی که رنگ‌های زندگی را به صورت بالقوه، جملگی در خود دارد، زیرا رنگ‌های آن (آبی، زرد و قرمز به همراهِ دو رنگ خنثای سیاه و سفید) مبنای تمام رنگ‌هایِ عالم هستند.

در بخش زیرین متن اما رنگ آبی پیراهن شخصیت محزون (تصویر ۵) نیز می‌تواند دارای معنای نمادین باشد. هرچند رنگ آبی عمدتاً رنگ خونسردی و آرامی و آرامش است اما این معنا در تخالف با کنش این شخصیت است. به بیانی، دیگر عوامل معناساز و شواهد، معنای آرامش را رد می‌کنند ولی مرتبط شدن یا همسویی رنگ آبی پیراهن با پس‌زمینه متن در واقع این کاراکتر را متعلق به فضایی بیرون از روایت متن می‌سازد. همچنین، هم‌رنگی این عناصر با پس‌زمینه می‌تواند دلالتی بر نگرانی و نوعی تفکر و غلبه ناامیدی انسان امروزی در برخورد با رویدادهای مطرح شده در دو بخش این متن باشد. با توجه به آن‌چه بیان شد رنگ برجسته‌ترین صورت نمادین در متن مورد بررسی بود، بنابراین، معادل فرمی رمزگان نمادین «نقطه»، ویژۀ نقطه‌های رنگی است که در کل معانی تکامل (ناشی از وجود رنگ‌های اصلی و خنثی)، تطهیر (با ارجاع به خصیصه ذاتی رنگ سبز) و ناامیدی و نگرانی انسان امروزی نسبت بنیان‌های محوری متن را می‌توان برشمرد.

تحلیل رمزگان کنشی در معنایابی روایت تابلوی«لوح» هانیبال الخاص

این رمزگان به صورت مشخص به کنش شخصیت‌های موجود در متن می‌پردازد. کنش، همان کردار تأثیرگذار بر رویداد یا موجد رخداد در متن هنری است. رخداد نیز در نتیجه حرکت پدیدار می‌شود و نهایتاً حرکت، به وسیله خط نمودار می‌گردد. گفتنی است فرایند بیان‌شده (رخداد-حرکت-خط و لاجرم نقطه) که اساساً رویکردی قیاسی (از کل به جزء رفتن) است، جهت شرح و تفهیم نوع

برخورد این رمزگان با متن هنری (نقاشی) است ولی معنایابی متن عملاً از رهیافت استقرایی (از جزء به کل رسیدن) به دست می‌آید. در هنر نقاشی نیرویی وجود دارد که از نقطه به وجود می‌آید. به بیانی این نیرو وجودش از نقطه‌ای است که راهش را در سطح یافته، آن را حفر کرده یا توانسته است در یک یا چند جهت دیگر حرکت کند. در واقع، خط دارای همان ماهیت وجودی نقطه است که کشش آن را از مرکز خود خارج کرده‌است و در نتیجه متلاشی شدن نقطه و به وجود آمدن نوع دیگری از آن، با قوانین خاص خود به وجود آمده‌است (کاندینسکی، ۱۳۸۶: ۴۲).

کاندینسکی بر این باور است که حرکت اساس تمایز خط با نقطه است. او واژه کشش را جایگزین حرکت کرده‌است. از دید او کشش نیرویی است که در درون عناصر وجود دارد و حرکت بخشی از کشش را به نمایش می‌گذارد، نه تمام کشش را (همان: ۴۴)؛ بنابراین، با اتکا به آرای کاندینسکی در پیوند با حرکت و کشش خط می‌توان چنین برداشت کرد که وقتی سطح از خط پدید می‌آید جبراً نیروی (کشش) مورد بحث از طریق خطوط انتقال می‌یابد، پس اگر سطح یا خط جهتی نداشته باشد که بر حرکت دلالت کند مطمئناً کششی باز در درون خط یا سطح باقی خواهد ماند. این نکته بیشتر در پیوند با کاراکترهای انسانی ثابت و بدون حرکت صدق می‌کند که این اثر سرشار از آن‌ها است.

شخصیت‌های بالایی متن دو کاراکتر انسانی هستند که رو به هم و بدون هیچ حرکتی ایستاده‌اند (تصویر۳) و فقط به دسته گل یا درخت زندگی (تصویر ۴) خیره شده‌اند. هر چند نوع قرارگیری دست‌ها به گونه‌ای است که می‌توانند بر تعلق آن‌ها به هر دو شخصیت دلالت کند، ولی از آن جا که خطوط دست‌ها با تن دو کاراکتر عملاً در پیوند نیست، بنابراین، زبانی سوم شخص به خود گرفته‌است؛ به این معنا که انگار دست (راست) دو شخصیت دیگر در بیرون از متن به آن بخش وارد شده‌است. با این توضیحات، دو نوع کشش ثابت و متحرک را در بخش بالایی متن می‌توان دید. نخست، کشش یا حرکت ملموس ناشی از خطوط دست که فرقی ندارد آن دست‌ها متعلق به شخصیت‌های بازنمایی شده باشند یا نباشند و دوم، کشش ثابت که به صورت حرکت بالقوه‌ای در نگاه‌های آنان نهفته است. معنای این کنش‌ها همان معنایی است که طی سایر رمزگان توضیح داده شد و معناهای متصور و ممکن در رابطه با درخت زندگی و خصیصه‌های رنگی کاراکترها و موارد مشابه ارائه شدند که عبارت بودند از شروع زندگی و تشریک مساعی در زندگی با تمام رنگ‌های موجود (بالفعل) و همهٔ رنگ‌هایی که می‌توانند به صورت بالقوه به وجود بیایند.

در رابطه با خطوط کنش‌زای بخش زیرین متن باید ابتدا به نقش‌مایه عیسی (تصویر ۱۳) به عنوان پیکره تمام‌نمای انسانی اشاره کرد. تمام قد بودن او دال بر کامل بودن او در تناسب با سایر کاراکترهای موجود در این متن است. او در بالاترین خط افقی این بخش از اثر قرار گرفته‌است که دلالت بر تقدس او دارد. دست‌های به صلیب بسته او شکل رایج بازنمایی مسیح است که به دلیل بلندای محل قرارگیری او تمام کاراکترها در زیر سایه او قرار می‌گیرند که خود می‌توانند از طرفی دال بر احاطه دینی او بر جهانیان باشد و از طرفی نگاه از پایین می‌توانند به معنای مورد رحمت قرارگرفتن او باشد؛ نه فقط کشش بیرونی دست‌های او، بلکه کشش درونی نگاه او این معانی را تشدید می‌کند. در رابطه با شخصیت آبی‌پوش (تصویر ۵) این بخش از متن باید اشاره کرد که خطوط شکسته و خمیده دست و سر و گردن او، موجب جمع شدن و تمرکز نیروها یا کشش‌های حرکتی به درون خود شده‌است که هم‌سو با معنای درون‌گرایی اندیشیدن و ارجاع به درونیات خود است. از سوی دیگر، رنگ متناسب با خطوط سازنده این شکل یا کاراکتر (سطح) آبی است. همخوانی دقیق و جزء به جزء این شکل (سطح) یا کاراکتر با آموزه‌های واسیلی کاندینسکی که از مهم‌ترین معلمان مدرسه باوهاوس بوده‌است، جای تأمل دارد. کاندینسکی زوایای معنادار موجود در یک سطح صد و هشتاد درجه را که همان خط راست افقی است، به شش زاویه گروه‌بندی می‌کند که مشتمل اند بر ۱) زاویه سی درجه؛ ۲) زاویه شصت درجه؛ ۳) زاویه نود درجه؛ ۴) زاویه صد و بیست درجه؛ ۵) زاویه صد و پنجاه درجه؛ ۶) زاویه صد و هشتاد درجه. او بر این باور است که رنگ‌های بیان‌گر این زوایا به ترتیب مشتمل اند بر زرد، نارنجی، قرمز، بنفش، آبی و سیاه (جدول ۱).

در امتداد همین مباحث او معتقد است که سه شکل (فرم) اصلی مثلث؛ از سه زاویه شصت درجه و مربع؛

۳۰ درجه	۶۰ درجه	۹۰ درجه	۱۲۰ درجه	۱۵۰ درجه	۱۸۰ درجه
زرد	نارنجی	قرمز	بنفش	آبی	سیاه

جدول ۱: تناسب زوایا و رنگ از منظر کاندینسکی (نگارنده، ۱۴۰۱)

از چهار مربع نود درجه و دایره؛ از سه زاویه‌ی صد و بیست درجه پدید می‌آید. در میان سه شکل اصلی تنها دایره بر مرکز خود تأکید دارد و دارای خصلت نقطه یعنی گرایش به درون خود است، بنابراین، هر چه در درون خود متمرکزتر می‌شود رو به سیاهی می‌رود. کاندینسکی در ادامه برای هر سه شکل عمدتاً سه رنگ اصلی را به عنوان معادل تعیین می‌کند. وی می‌نویسد معادل مثلث، رنگ زرد و معادل مربع، رنگ قرمز و دست آخر معادل دایره، رنگ آبی است (همان: ۵۶-۵۷). در رابطه با معنای خطوط کنش‌زای کاراکتر آبی‌پوش همان گونه که در توضیحات مربوط به دیگر رمزگان نیز اشاره شد، دو روایت برای نگرانی و به فکر فرو رفتن یا پشیمانی، یا هر حالت دیگر وجود دارد و آن‌ها عبارت اند از شروع زندگی (روایت بخش بالایی) و تصلیبِ عیسی که عمده روایت بخش زیرین است و عملاً به لحاظ کنش در تضاد با هم‌دیگر قرار دارند. در کل تضاد در دو بخش زیرین (تصویر ۲) و بالایی (تصویر ۳) متن آشکارا پیداست؛ چه از منظر جهت که بحث شد و چه از منظر کیفیت بیانی کاراکترها. یعنی به همان میزان که عنصر انسانی با پیراهن آبی (تصویر۵) در بخش زیرین محزون است، به همان اندازه این ناراحتی در تناسب با شادی موجود در بخش بالایی (تصویر۳) تهاتر می‌شود. در واقع، وجود همین تهاترها است که اثر را در امتداد اثبات توضیحات رمز هرمنوتیکی این متن - به یک کلیت منسجم و متعادل تبدیل نموده‌است. این متن عملاً بیان می‌دارد که تضاد در بخش‌های یک متن هنری همیشه علت بر عدم انسجام نیست.

دیگر خطوط حرکت‌زای این بخش جانبی‌ترین کاراکتر سمت چپ بخش زیرین (تصویر ۸) است. او دست راست خود را بر دوش چپ خود گذاشته‌است. حالتی از رهایی و آزادی خیال که در نگاه او به بیرون از متن نهفته است. اندازه بزرگ سر او و عدم تناسب آن با جثه‌اش از طرفی دلالت بر فراواقع‌گرا بودن متن و از طرفی تأکید بر نگاه او است. اندازه بزرگ سر، معنای دست‌های او را تحت‌الشعاع قرار داده‌است. همین کشش درونی نگاه، به معنای نگاه خیره به بیرون متن، در مورد جانبی‌ترین کاراکتر سمت راست در بخش زیرین متن (تصویر ۷) نیز صادق است؛ در واقع نگاه دو کاراکتر بیان‌شده، نگاه به دوردست‌ها است. این در حالی است که چهار کاراکتری که از نظر اندازه کوچکتر هستند (تصویر ۶)، نگاهشان به نزدیک بوده و بنابراین، کشش درونی نگاه آن‌ها دال بر حالت اندیشیدن آن‌ها دارد. در واقع، نگاه نزدیک حالتی از روان فرد را به نمایش می‌گذارد که در حال ارجاع به خود است و این حالت دقیقاً همسو با حالت و کشش بیرونی خطوط دست شخصیت آبی‌پوش (تصویر ۵) است. بنابراین، رابطه موجه حالت‌های درونی آنان که ناشی از معنای کشش درونی و بیرونی خطوط کنش‌زای آنان است، موجد قرارگیری آن‌ها در یک خانه معنایی و موجد پیوند مفهومی آن‌ها است؛ همان گونه نگاه به دور خصیصه‌ای که کشش‌های درونی خط آن‌ها را فراهم آورده‌است موجب گردیده دو شخصیت جانبی بخش زیرین (تصویر (۷) و (۸)) در یک خانه معنایی قرار بگیرند. هرچند اتصال آنان به وسیله دست‌های نقش‌مایه عیسی (تصویر ۱۳) امکان یافته‌است. خصلت پیوندزای خط در مورد اخیر می‌تواند این معنا را به نگاه دور دو کاراکتر بیان شده ببخشد که آن‌ها عیسی را با تمام آرمان‌ها، مظلومیت و اندیشه‌اش به فضایی بیرون از کرانه خود پراکنده کنند.

با توجه به تحلیل بالا، «خط» به سبب بیانگری، حرکت و «سطح» به دلیل بیانگری اشکال ثابت، معادل فرمی رمزگان کنشی معرفی و معانی باروری، برگرفته از زندگی مشترک و پیوند کاراکترهای انسانی بخش بالایی (تصویر۳) و تبلیغ جاودانگی و ترویج اندیشه دینی خاصه عیسوی با نمایش تمام مظلومیت آن، برگرفته از پیکر عیسی (تصویر ۱۳) از «خط» و معانی آرمانگرایانه تکامل و تقدس، برگرفته از نوع بازنمایی عیسی و محل قرارگیری نقش آن (تصویر ۱۳) از «سطح» به عنوان معادل‌های فرمی رمزگان کنشی برداشت می‌شود.

تحلیل رمزگان فرهنگی در معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص

موضوع رمزگان فرهنگی رابطه بینامتنی و ارجاعات تاریخی، فرهنگی، اساطیری و موارد مشابه را در بر می‌گیرد که احتمال ارتباط با متن را دارند. در واقع، این رمزگان به مطالبی توجه دارند که متن در راستای بازنمایی یا بازآفرینی آنان با متون قبل از خود مشترک است. در بخش بالایی متن، فقط تکرار نقش درخت زندگی به عنوان یک نقش‌مایه اساطیری ارجاعی برای متن مورد بررسی به شمار می‌آید. یکی از قدیمی‌ترین یافته‌هایی که بر اهمیت درخت زندگی تأکید دارد، مجسمه‌ای متعلق به سومریان و ساخته شده از چوب، طلا و سنگ لاجورد است که با عنوان «پایه‌ی نذورات» شناخته شده است (تصویر ۹). این اثر در اور کشف شده و قدمت آن به ۲۶۰۰سال قبل از میلاد مسیح می‌رسد (مرزبان، ۱۳۹۱: ۲۹). دیگر نقش‌مایه درخت زندگی به عنوان یک مبدأ معنایی برای ارجاع دسته گل، تزئینات سرستون دوره ساسانی در تاق‌بستان است

(تصویر ۱۰) که به سبب توازن ناشی از تقارن معنای پایداری زینت را به ذهن می‌رساند.
در پیوند با بخش زیرین، جز روایت به صلیب کشیده شدن عیسی (تصویر۱۳)، متن حاضر هیچ ارجاع تاریخی دیگری را در بر نمی‌گیرد. در ارتباط با تصلیب عیسی نیز شباهت فراوانی میان چگونگی بازنمایی عیسای مصلوب در تابلوی لوح (تصویر ۱۳) و تابلوی «مسیح زرد» اثر پل گوگن (تصویر ۱۲) وجود دارد.
تشابه نگاه و حسی که در چهره هر دو متن الخاص و گوگن وجود دارد، به اندازه‌ای است که در یک نگاه بیننده در تقلید جزء به جزء آن‌ها شک می‌کند. هر چند جهت نگاه عیسی و نوع بازنمایی کف پاهای مسیح، عمده تمایز دو متن است. در متن حاضر، کف پای راست برای پای چپ و برعکس قرار گرفته‌است که نوع قرارگیری کف پاهای مسیح در متن الخاص تأکید بر بازنمایی غیر واقع صورت مذهبی تصلیب و بیان نبویت عیسی بوده که این معنا در هر دو متن الخاص و گوگن مشترک است.
بر اساس آنچه بیان شد، عنصر فرمی «سطح»، معادل رمزگان فرهنگی در تابلوی «لوح» هانیبال الخاص بوده که با توجه به ارجاع بینامتنی هر دو بخش بالایی و زیرین تابلو به موضوع‌های مقدس (درخت زندگی و تصلیب عیسی) دلالت‌مندی تابلوی «لوح» به اموراتی همچون ازدواج و جاودانگی نبویت عیسی قابل استخراج است.

نتیجه‌گیری

تابلوی «لوح» هانیبال الخاص در ساحت یک متن تجسمی، از رهیافت رمزگان روایی رولان بارت که بر پایه نظام دال و مدلولی عمل می‌کند، به منظور دست‌یابی به معانی ممکن و متصور، مورد معنایابی قرار گرفت. طریقت معنایابی، نیازمند معادل‌یابی صورت‌های فرمی رمزگان روایی بود. بنابراین، کیفیت فرمی هر یک از رمزگان روایی تعیین گردید تا پاسخ پرسش نخست پژوهش به دست آید. طی فرآیند معادلی-یابی صورت‌های فرمیِ رمزگان روایی تعیین شد. معادل فرمی-تجسمی رمزِگان هرمنوتیک، بافت، معادل فرمی-تجسمی رمزگان معنایی، سطح، معادل فرمی-تجسمی رمزگان نمادین، نقطه، معادل فرمی-تجسمی رمزگان کنشی خط و معادل فرمی-تجسمی رمزگان فرهنگی، سطح بوده‌است. در راستای پاسخ به پرسش دوم پژوهش مشخص گردید به ترتیب رمزگان هرمنوتیک معانی انسجام، نظم و اتحاد، رمزگان معنایی معانی وصل، اتصال، ازدواج و باروری، کثرت در وحدت و امید به زندگی، رمزگان نمادین معانی تکامل و تطهیر، رمزگان کنشی معانی باروری و ترویج شریعت مسیحی، تکامل و تقدس و رمزگان فرهنگی معانی توجه به امورات مقدس، باروری، ازدواج و نبویت عیسی را صادر می‌نمایند.

پی‌نوشت

۱- Sarazine: سارازین عنوان داستان کوتاهی از نویسنده فرانسوی انوره دوبالزاک است که در ماه نوامبر ۱۸۳۰ میلادی در شهر پاریس نگاشته شده‌است (Barthes, ۲۰۰۲: ۲۵۴).
۲- پی‌رفت (Sequence): پی‌رفت مجموع چند کارکرد یا واحد محتوایی-بیانی است که در نهایت یک کنش را شکل می‌دهد. کنش موردِ اشاره دارای یک هسته و یک یا چند کنش‌یار است. هسته‌ها در سطح کنش واحدهای اصلی و محوری بیان و کنش‌یارها واحدهای تکمیلی بیان و نقش مکمل هسته‌ها را دارند (بارت، ۱۳۹۲، ۲۳).

تصویر۹: پایه نذورات، بین‌النهرین

(پاکباز، ۱۳۹۲: ۷۴)

تصویر۱۰: درخت زندگی

(مرزبان، ۱۳۹۱: ۸۳)

تصویر۱۱: گل نیلوفر یا لوتوس

(مرزبان،۱۳۹۱: ۹۲)

تصویر۱۲: مسیح زرد، پل گوگن

(آرناسن، ۱۳۸۹: ۷۶)

تصویر۱۳: بخشی از تابلوی لوح

(دژم تباه، ۱۳۷۶: ۱۵۳)

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۱). ***ساختار و تاویل متن*** (چاپ چهاردهم)، تهران: مرکز.
- آرناسن، یوروواردورهاروارد (۱۳۸۹). ***تاریخ هنر نوین***، ترجمه محمدتقی فرامرزی (چاپ اول)، تهران: نگاه.
- آرنهایم، رودلف (۱۳۹۱). ***هنر و ادراک بصری***، ترجمه مجید اخگر (چاپ چهارم)، تهران: سمت.
- آلن، گراهام (۱۳۸۹). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو (چاپ سوم)، تهران: مرکز.
- آموزگار، ژاله (۱۳۹۲). ***تاریخ اساطیری ایران*** (چاپ پانزدهم)، تهران: سمت
- بارت، رولان (۱۳۸۵). ***نقد و حقیقت***، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۹۲). ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمه محمد راغب (چاپ دوم)، تهران: رخدادنو.
- بارت، رولان؛ بودریار، ژان؛ دریدا، ژاک؛ فوکو، میشل؛ کریستوا، ژولیوا (۱۳۸۹). ***سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن***، ویرایش مانی حقیقی (چاپ ششم)، تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۲). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*** (چاپ یازدهم)، تهران: زرین و سیمین.
- حرمتی، حمیده؛ خضرنژاد، صلاح الدین (۱۳۹۸). معنازایی در تابلوی «گذر از سنت» هانی‌بال الخاص از منظر رمزگان روایی رولان بارت. ***مبانی هنرهای تجسمی***، ۴ (۷)، ۲۹-۴۱. Doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/JTPVA.۱۰۶۳,۲۵۶۲۶,۲۰۱۹
- حرمتی، حمیده؛ شمیلی، فرنوش؛ خضرنژاد، صلاح‌الدین (۱۳۹۹). «معنایابی رمزگان روایی رولان بارت در متنی سقاخانه‌ای از منصور قندریز (چاپ دستی: لینولئوم)»، ***مطالعات تاریخ فرهنگی***، ۱۲ (۴۶)، ۵۳-۷۹. Doi: ۱۰,۲۹۲۵۲/chs.۶,۶۴۶,۱۲
- دژم تباه، فاطمه (۱۳۷۶). ***نقاشی معاصر ایران*** (چاپ اول)، تهران: انجمن هنرهای تجسمی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲). ***ارسطو و فن شعر*** (چاپ هشتم)، تهران: امیرکبیر.
- کاندینسکی، واسیلی (۱۳۸۶). ***نقطه، خط، سطح***، ترجمه پریسا محقق زاد (چاپ دوم)، تهران: مارلیک.
- کپس، جئورگی (۱۳۹۰). ***زبان تصویر***، ترجمه فیروزه مهاجر (چاپ دهم)، تهران: سروش.
- کورت گروتر، یورگ (۱۳۹۰). ***زیبایی‌شناسی در معماری***، ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون (چاپ ششم)، تهران: دانشگاه شهید بهشتی .
- مایس، پیرفون (۱۳۸۶). ***عناصر معماری از فرم به مکان***، ترجمه مجتبی دولتخواه (چاپ دوم)، تهران: ملائک.
- مرادی، ایوب؛ چالاک، سارا (۱۳۹۹). «بررسی تکثر معنایی در حکایت «شاه و کنیز» مولوی بر اساس نظام رمزگان روایی رولان بارت». ***ادب عرفانی***. ۱۴ (۲)، ۱۸۹-۲۱۰. Doi: ۱۰,۲۲۱۰۸/JPLL.۱۵۳۹,۱۲۵۷۹۳,۲۰۲۱
- مرزبان، پرویز (۱۳۹۱). ***خلاصه تاریخ هنر*** (چاپ نوزدهم)، تهران: علمی و فرهنگی.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)، ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر (چاپ پنجم)، تهران: آگه.

References

- Ahmadi, B. (2012). ***Text structure and interpretation***, (14nd ed.), Tehran: markaz, (Text in Persian).
- Allen, G. (2003). ***Roland Barthes***, Routledge: University of London press.
- Allen, G., (2010). ***Intertextuality***, Translated by Payam Yazdanjou (3nd ed.), Tehran: Markaz Press, (Text in Persian).

● Amoozgar, J. (2013). ***Mytological History of Iran*** (15nd ed.), Tehran: SAMT, (Text in persian).
● Arnason, H. H. (2020). ***A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture***. Translated by Mohamad taghi Faramarzi (1nd ed.), Tehran: Negah, (Text in persian).
● Arnheim, R. (2012). ***Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye***, Translated by Majid Akhgar (4nd ed.), Tehran: SAMT (Text in Persian).
● Barthes, R. (2002). ***S/Z***, Translated by Richard Miller, United Kingdom: Blackwell
● Barthes, R. (2006). ***Criticism and Truth***, Translated by Shirindokht Daghighyan (3nd ed.), Tehran: Markaz Press (Text in Persian).
● Barthes, R. (2010). ***An Introduction to the Structural Analysis of Narrative***, Translated by Mohammad Ragheb (2nd ed.), Tehran: Rokhdade Now Perss, (Text in Persian).
● Barthes, R., Baudrillard, J., Derrida, J., Foucault, M., Kristeva, J. (2010). ***The Disorder of Signs***, Edited by Mani Haghighi, (6nd ed.), Tehran: Markaz Press, (Text in Persian).
● Dezham Tabah, F. (1998). ***Contemporary Iranian Painting***, (1nd ed.), Tehran: Anjomane Honarhaye Tajassomi, (Text in Persian).
● Grütter, J. K. (2011). ***Aesthetics in Architecture***, Translated by Jahanshah Pakzad and Abdolreza Homayun, (1nd ed.), Tehran: Shahid Beheshti University Press, (Text in Persian).
● Hormati, H., Khezernezhad, S. (2019). "Meaning Production in Hannibal Alkhas's Getting Past the Tradition From the Visual Point of Roland Barthes Narrative Codes", ***Biquarterly, Scholarly Journal of Teorical Principales of Visual Art's***, 4(1), 29-41, Doi: 10.22051/JTPVA.2019.25626.1063, (Text in Persian).
● Hormati, H., Shamili, F., Khezernezhad, S. (2021) "Meaning of Roland Barthes cultural Codes in a Saqakhaneh text by Mansour Qandriz", ***Journal of Cultural History Studies (Pejuhesh Nameh Anjoman-e Iraniye Tarikh)***, 12(46), 53-79, Doi: 10.29252/chs.12.46.6, (Text in persian).
● Kandinesky, V. (2008). ***Point, Line, Surface***, Translated by Parisa Mohaghegh Zade, (2nd ed.), Tehran: Marlik, (Text in Persian).
● Kepse, G. (2011). ***Image of Language***, Translated by Firuze Mohajer, (10nd ed.), Tehran: Sorush, (Text in Persian).
● Makaryk, I R. (2014). ***Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars***, ***Terms***, Translated by Mohammad Nabawi and Mehran Mohajer, (5nd ed.), Tehran: Agah Press, (Text in Persian).
● Marzban, P. (2012). ***Summary of Art History***, (19nd ed.), Tehran: Elmi va Farhangi, (Text in Persian).
● Meiss, P. V. (2008). ***Elements of Architecture: From Form to Place***, Translated by Mojtaba Dowlatkhah, (2nd ed.), Tehran: Malaek Press, (Text in Persian).
● Moradi, A., chalak, S. (2020). "A Study of the Semantic Layers in Rumils Story of the King and the Maid based on Roland Barthes Code System", ***Research on Mystical Literature(Guhar-i-Guya)***, 14(2), 189-210, Doi: 10.22108/JPLL.2021.125793.1539, (Text in Persian).
● Pakbaz, R., (2012). ***Iranian Painting: From the Past to the Present Day***, (11nd ed.), Tehran: Zarin-o-Simin Press, (Text in Persian).
● Zarrinkub, A., (2012). ***Aristoteles and the Art of Poetry***, (8nd ed.), Tehran: Amir Kabir, (Text in Persian).

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

قدرت پنهان روایت در فضای نشان‌دار موزه

چکیده

در بـاور ایرانـی روایت‌هـای مـوزه‌ای روش‌هایـی بـرای کشـف و تولیـد معنـا هسـتند. ابـزار تولیـد روایت‌هـای مـوزه‌ای در موزه‌هـا فقـط متن‌هـا نیسـتند، بلکـه هـر یـک از کنش‌هـای مـوزه‌ای ماننـد انتخـاب اشـیاء، چیدمـان، دسـته‌بندی و مـوارد مشـابه بـه بازدیدکننـده جهـت می‌دهـد تـا در مسـیر یـک داسـتان متفـاوت حرکـت کنـد. جسـتار حاضـر، میـان داسـتان‌های تاریخـی کـه ادعـا می‌کننـد خنثـی و بی‌طـرف «حقیقـت» را در مـورد گذشـته بیـان می‌کننـد و روایـت، تمایـز قائـل می‌شـود. ایـن پژوهـش بـا رویکـردِ انتقـادی تحلیـل گفتمـان، روایت‌هـای مـوزه‌ای را بررسـی می‌کنـد. بـه بـاور نگارنـده، مستندسـازی فرهنگـی و تولیـد روایت‌هـا، بایـد بـه عنـوان یکـی از شـیوه‌های سیاسـی تولیـد دانـش و فـرآوردۀ روابـط قـدرت دیـده شـوند. پژوهـش حاضـر، افـزون بـر بررسـی قـدرت پنهـان روایت‌هـا، آن‌هـا را برسـاختی اجتماعـی و فـرآوردۀ گفتمان‌هـا دانسـته و چالش‌هـا و فرصت‌هـای تولیـد و بازتولیـد روایت‌هـای مـوزه‌ای را بررسـی می‌کنـد. ایـن جسـتار، اهمیـت روایت‌هـا را در مشروعیت‌بخشـی، انسجام‌بخشـی، روایت‌هـای حسـاس در کانون‌هـای تقاطع-فرهنگـی و حضـور فعـال و مشـارکتی مخاطـب در بازتولیـد روایت‌های «دموکـرات» در موزه‌هـای عصـر حاضـر بررسـی می‌کنـد. بنـا بـر یافته‌هـای پژوهـش، بـا ورود بـه فضـای نشـان‌دار مـوزه، کشـمکش در سـطح اجتماعـی و فـردی بـر سـر تولیـد معانـی آغـاز می‌شـود، و روایت‌هـای هژمونیـک فـرآورده‌ای تاریخـی و فرهنگـی و حاصـل کشـمکش میـان گفتمان‌هـا و روایت‌هـای خـرد و کلان تصادفـی پیرامـون متـن مـوزه هسـتند.

واژه‌هـای کلیـدی: مـوزه، روایـت، روابـط قـدرت، تحلیل گفتمـان، تولیـد سیاسـی دانش.

مریم دشتی زاده
اسـتادیار، گـروه مـوزه، دانشـگاه هنـر شـیراز، شـیراز، ایـران، نویسـنده مسـئول.

m_dashtizadeh@shirazartu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۲۶

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41510.1166

مقدمه

پژوهشگران روایت را از منظرهای گوناگون تعریف کرده، و موردِ بحث قرار داده‌اند. امروزه اصطلاح «روایت» دیگر منحصر به حوزه مطالعات ادبی نیست؛ و مفهوم روایت به وسیلهٔ پژوهشگران علوم انسانی و علوم اجتماعی (چه در کانون اصلی تمرکز و یا به عنوان یکی از عناصری که با آن سروکار دارند) موردِ توجه قرار گرفته‌است. مطالعات گسترده در حوزه‌های مختلف دانش ما را متوجه اهمیت روایت و تفسیرهای گوناگون از آن می‌کند. در حوزهٔ مطالعات موزه نیز بررسی روایت و تأثیرات آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. روایت، ابزار انتخابی برای هدایت محتوای موزه در جایی است که نبودِ محتوای ویژهٔ بازدیدکنندگان نگران‌کننده است (Roppola, ۲۰۱۲; qouted in Sitzia, ۲۰۱۶). موزه‌ها به واسطهٔ روایت‌های تولیدشده، با بازدیدکنندگان ارتباط برقرار می‌کنند، بنابراین، استفاده از روایت در موزه‌ها مدت‌ها است که به عنوان یک فن ارتباطی قدرتمند برای درگیرکردن بازدیدکنندگان و به منظور کشف انواع مختلف یادگیری و مشارکت (که پیامد آن است) اعتبار یافته‌است. موزه‌ها از روایت یا داستان‌پردازی، به عنوان ابزار یادگیری، تفسیر و تولید معنا در سطح گسترده‌ای بهره می‌گیرند. به تازگی، موزه‌ها دستخوش تغییرات بنیادینی از نمایش‌دهندهٔ صرفِ اشیاءِ موزه‌ای به سمت موقعیتی برای تجربه شده‌اند. موزه‌ها با تمرکز بر بازدیدکننده به مخاطب اجازه می‌دهد تا همچون ماجراجویی مسیر داستانی مختلفی را انتخاب کند که به پایان‌های مختلف منتهی می‌شود؛ به بیان دیگر، به بازدیدکننده فرصت «تولید معنا» و «خلق روایت» را می‌دهد (Ross et al., ۲۰۱۱). هر بازدیدکننده به مثابه روایتگری قدرتمند اقدام به خلق روایت فردی خود و ساخت تفسیری بسیار شخصی از اشیاء و مجموعهٔ موزه می‌کند.

از یک شیء موزه‌ای روایت‌های بسیاری می‌توان تولید کرد؛ هر یک از شیوه‌های تفسیر و کاربست روایت، بعد متفاوتی از قابلیت‌های گستردهٔ روایت‌های موزه‌ای را به کار می‌گیرد. در حالی‌که از نگاه بسیاری از کارشناس‌ها و سرپرست‌های موزه، روایت موزه‌ای همانند یک قصه و داستان و نقل رویدادهای تاریخی گذشته است، برخی پژوهشگران ما را متوجه ماهیت سیاسی روایت‌های موزه‌ای می‌کنند. گروه دوم با تفسیری متفاوت از روایت، قابلیت‌های گوناگون روایت را در تثبیت معنا و نسبت دادن معانی جدید به مجموعه موزه‌ای به رسمیت می‌شناسند و از آن در پیشبرد اهداف موزه و جامعهٔ میزبان بهره می‌گیرند. از نگاه این گروه از اندیشمندان، روایت‌های موزه‌ای گفتمان‌هایی پیش‌بینی‌ناپذیر و پر شمار هستند که بسته به مقصود موزه بازدیدکنندگان را به موقعیت های سوژگی گوناگون فرا می‌خوانند. غیرِ قابل‌پیش‌بینی بودن شکل‌های گوناگونِ روایتِ ایجادشده در موزه و پیامدهای احتمالی آن، بر اهمیت و ضرورت شناخت ماهیت روایت موزه‌ای می‌افزاید. از آن جاکه تاکنون پژوهش مستقل و عمیقی بر روایت موزه‌ای و ظرفیت های پنهان آن در برساخت ارزش‌ها و هویت‌ها انجام نشده‌است، پژوهش حاضر تلاش می‌کند ضمن توصیف ماهیت سیاسی روایت موزه‌ای، نقش و اهمیت آن را نشان دهد. در پایان، برخی از مهم‌ترین انواع روایت در موزه مانند روایت‌های حساس در کانون‌های تقاطع-فرهنگی، روایت‌های هویت خود/دیگری و روایت های مشارکتی مخاطب محور را شرح داده شده‌است.

پیشینه پژوهش

پیشینه موضوعی پژوهش

پژوهش و مطالعه در پیوند با روایت‌شناسی و به طور ویژه، روایت‌های موزه‌ای قدمت و گستردگی قابلِ توجهی ندارد. مباحثی است که نخستین بار در موزه‌شناسی جدید[1] مورد توجه و بررسی قرار گرفته‌است. نخستین بار پیترورگو (۱۹۸۹) در کتابی با عنوان موزه‌شناسی جدید، چگونگی برقراری ارتباط با مخاطب و ماهیت رسانه‌ای موزه‌ها را مطرح کرد (Vergo, ۱۹۸۹). پس از وی، پژوهشگران دیگر اصول روایی مناسب برای موزه‌ها را در بسترهای مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی (Karp and Mullen and Lavine, ۱۹۹۲; quoted in Heidari and Belourdi, ۲۰۱۸) مورد بررسی قرار دادند (به نقل از حیدری و صالح بلوردی، ۱۳۹۸). از منظر مالهالند، روایت در موزه ساختاری مشابه با روایت در رمان‌ها و فیلم‌ها دارد.[2] وی سه مفهوم داستان (آن‌چه می‌توان گفت)، طرح (تفسیر داستان) و روایت (شکل ارائه آن) را بخشی از ماهیت وجودی هر بازنمایی موزه‌ای، و روایت را بخشی از هستی‌شناسی موزه‌ها معرفی می‌کند (Mulholland et al., ۲۰۱۱). البته تفاوت‌هایی میان داستان و روایت از منظر پژوهشگران بیان شده‌است: داستان و روایت از این جهت با یکدیگر متمایز هستند که برای هر داستان ممکن است روایت‌های بسیاری تولید شود (Chatman, ۱۹۸۰)و دیگر اینکه داستان و گفتمان روایی هر دو زمان‌مند هستند، با این تفاوت که زمان در داستان واقعی و مبتنی بر تسلسل رویدادها است، در حالی‌که زمان در روایت به ترتیبی که رویدادها بر خواننده (بازدیدکننده) آشکار می‌شوند، دلالت دارد (Mulholland, et al., ۲۰۱۱).

از میانِ مطالعه مبحث‌های مرتبط با موزه، دو نوع

برجستهٔ روایت، روایت اشیاء و روایت برگزارکننده (کیوریتور) مشخص می‌شود: در نمایشگاه‌های هنری، از اشیاء برای ساخت روایت‌ها بهره می‌گیرند. روایت اشیاء، اغلب در متنی که همراه با شیء موزه‌ای است (در قالب برچسب، کاتالوگ، راهنمای صوتی و موارد مشابه) گنجانده می‌شود. روایت شیء ممکن است جنبه‌های مختلف شیء مانند چگونگی ساخت، زندگی‌نامه‌ی خالق اثر، آنچه در شیء به تصویر کشیده شده‌است و مانند آن باشد. روایت اشیاء، تفسیری از شیء و حتی از محل قرارگیری آن در بافت مشترک با دیگر اشیاء (در همان نمایشگاه) را ارائه می‌دهد. شکل دوم روایتِ مشخص‌شده، روایت برگزارکننده (کیوریتور) است. روایت برگزارکننده همچون رشته‌ای در اطراف تعدادی شیء موزه‌ای می‌پیچد تا برای نمایشگاه یا بخشی از آن روایت ایجاد کند (Mulholland et al., ۲۰۱۱). این شکل از روایت نقطهٔ عزیمت پژوهش حاضر است؛ جست‌وجوی چگونگی تولید و برساخت روایت‌های موزه‌ای از میان بی‌شمار حالت‌های ممکن.

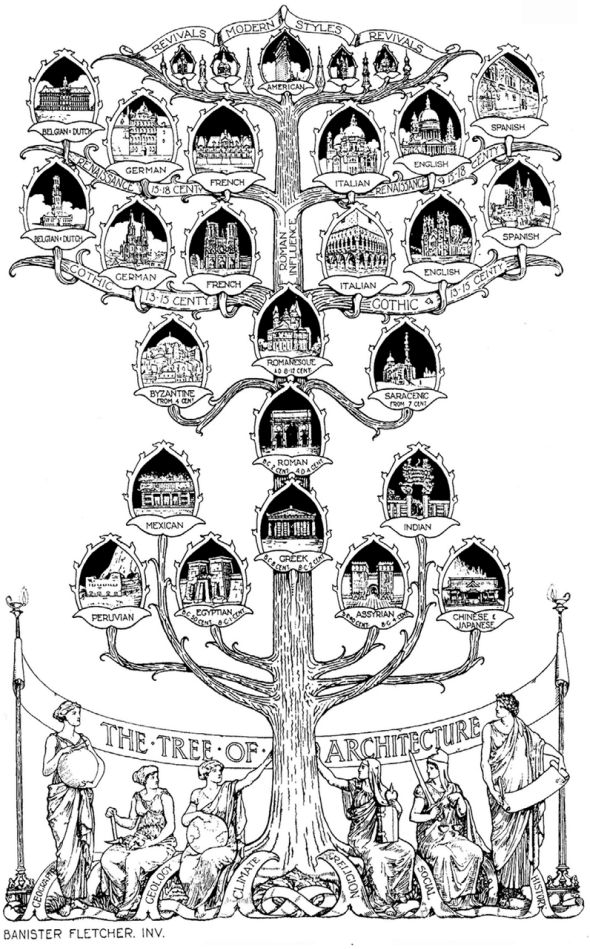
از دیگر سو، چن با تقسیم‌بندی روایت‌های موزه‌ای در دو سطح کلانِ روایت موزه و روایت بازدیدکننده، باب مطالعهٔ روایت‌های تولید شده از سوی بازدیدکنندگان را می‌گشاید که تاکنون چنان‌که باید مورد توجه قرار نگرفته‌است. این دسته از روایت‌ها که به یاری فناوری‌های رسانه‌ای جدید فرصت بروز و ظهور یافته‌اند، موجب انسجام و بازنگری عمده‌ای در روایت‌های موزه شده‌است. فناوری‌های رسانه‌ای جدید در نقش میانجی، «ادغام ذهنیت» موزه و بازدیدکنندگان را آسان می‌کنند. .پیش از این، والتربنیامین از ورود تکنولوژی مدرن به جامعه و تأثیر گذاری بر فرهنگ عامه و خارج کردن قدرت و انحصار آثار هنری از گروه نخبگان گفته بود که در این‌جا قابل تأمل است. چیدمان و ساختار آثار هنری به گونه‌ای بوده است که نظم حاکم را از جنبهٔ فرهنگی و اجتماعی مشروعیت و انسجام بخشد (افضل طوسی و یوسفی، ۱۳۹۹).

در حالی‌که، در موزه‌های امروزی روایت‌های موزه‌ای به واسطهٔ نزدیکی و آمیزش ذهنیت‌ها در سطح موزه و بازدیدکننده تعاملی‌تر می‌شوند (Chen, ۲۰۱۷). پیش از این نیز مک‌لود به نقش انسجام دهندهٔ روایت در موزه اشاره کرده بود. به باور او و همکارانش روایت به عنوان یک جریان گسترده، می‌تواند همکاری میان فعالیت‌های متخصصان و حرفه‌های جداگانه را در موزه آسان کند، و نقش مهمی در انسجام و ادغام رسانه‌های مختلف (صوتی و تصویری، متون تفسیری، رسانه‌های دیجیتال و موارد مشابه) در موزه داشته باشد (MacLeod et al., ۲۰۱۲). پکاریک و دورینگ نیز به صورت ویژه به نقش «روایت‌های ورودی»[۳] بازدیدکنندگان مختلف در یادگیری موزه‌ای اشاره می‌کنند و بر این باورند که یافته‌های متفاوت در یادگیری به طور مستقیم با روایت‌های مختلف ورودی افراد مرتبط است (Pekarik et al., ۱۹۹۹). راس و همکارانش نیز نقش روایت در یادگیری موزه‌ای را از دیدگاه دو نظریه یادگیری سازنده‌گرا[۴] و فلسفه‌ی هرمنوتیک، بررسی می‌کنند و معتقدند ضمن اینکه روایت برای خلق معنا اساسی است، افراد برای تولید معنا و تفسیر تجربیات جدید، به صورت فعال به دانش پیشینِ خود رجوع می‌کنند (Ross et al, ۲۰۱۱).

این در حالی است که تمرکز کنونی بسیاری از پژوهش‌ها بر قلمرو نوشکفتهٔ روایت‌های بازدیدکنندگان است (که زمینه‌ساز موزه‌های منعطف و گشوده آینده خواهند بود)، راپولا به دیرینه‌شناسی[۵] روایت موزه‌ای و ارائهٔ دسته‌بندی تاریخی از صورت‌های ویژه و زمانمند روایت‌های موزه‌ای چنان‌که بر مخاطب تحمیل می‌شود، علاقه‌مند است. وی با بررسی تاریخ طراحی نمایشگاه، طیف گسترده‌ای از روایت‌های موزه‌ای را که حضوری ثابت در استراتژی‌های میانجی‌گری موزه‌ها دارند، بر می‌شمارد:

یکم- صحنه کنجکاوی: این دسته از روایت‌ها، قدرتِ دانش[۶] را به نمایش می‌گذارند و نمایش مینیاتوری از جهان برای بازدیدکننده ایجاد می‌کنند. در این‌جا، موزه روایت خود را همچون یک راوی دانای کل (اما با دیدگاهی فردی) ارائه می‌کند.

دوم- نظم جدید موزه‌ای: هدف از موزه، ایجاد رژیم‌های گوناگون دانش و سازمان‌یافته جهانی است؛ « چیدمان اشیا بر مبنای سیر تاریخی رو به رشد است؛ و در زمان حال به اوج پیشرفت می‌رسد.» راپولا استدلال می‌کند که چنین طرح‌های نمایشگاهی دارای ایدئولوژی‌های خاصی هستند و در تمرین‌های ملت‌سازی نقش داشتند. در این‌جا باز هم روایت موزه یک روایت «معتبر» است. نمونه این روایت را بینستر فلچر[۷] از تاریخ معماری در فاصله سال‌های ۱۸۹۶- ۱۹۶۱ ارائه می‌دهد. فلچر روایت خود را به صورت یک درخت (تصویر ۱) نمایش می‌دهد که در آن معماری اسلامی (که به آن سبک «محمدی» می‌گوید)، به عنوان سبک غیر پیشرفته و تزئینی در پایین درخت، در مقابل سبک‌های پیشرفته تاریخ معماری غرب در بالای درخت بازنمایی شده‌است. نجیب اوغلو این شیوه از روایت‌پردازی را نمونهٔ بارز نگاه شرق‌شناسان به هنر اسلامی و بازنمایی میراث اسلام از زاویهٔ نگاه شرق‌شناسان در راستای «روایت بزرگ غرب-شرق»



تصویر ۱: درخت تاریخ معماری، بینستر فلچر (۱۹۰۱) (منبع: URL1)

می‌داند (Necippglu, ۲۰۱۲).

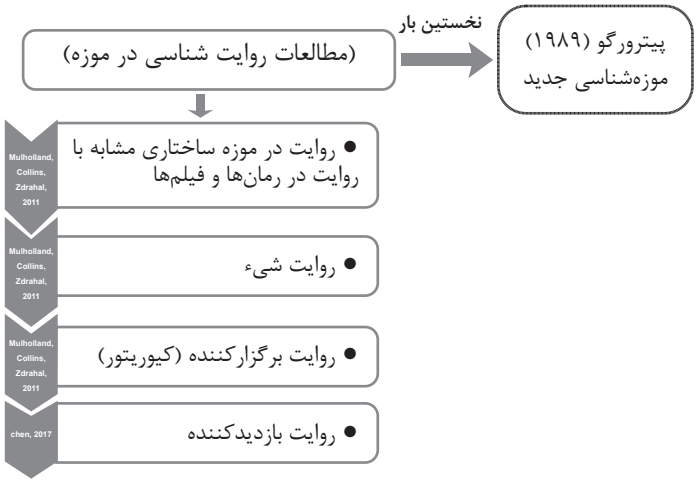
سوم- به نمایش گذاشتن روایت در فضا: بازدیدکننده را به زمان‌ها و مکان‌های گوناگون منتقل می‌کند و با غوطه‌ور کردن مخاطب در فضای نمایش به او توهم تجربه‌ی بدون واسطه و اصیل را می‌دهد.[۸]

چهارم- مجموعهٔ مشارکتی: موزه‌های مشارکتی و بازدیدکننده‌محور بر اساس یادگیری اکتشافی، و در نگاه اول کمتر مبتنی بر روایت هستند. با این حال، توجه به این نکته بسیار اهمیت دارد که، هر چند خلق روایت از طریق این دسته نمایشگاه‌ها نسبت به تفسیر باز و گشوده است، اما همچنان انتظار می‌رود که بازدیدکننده به نتایج «درست»[۹] و «معتبر» برسد.

پنجم- موزه‌های فراگیر: هدف دسته‌ای از روایت‌های موزه‌ای ایجاد شمولیت در جامعه است. موزه باید روایت‌های جدید، روایت‌های دیگری مورد غفلت واقع‌شده را گردآوری کرده و آن‌ها را در برگیرد. موزه باید از دانش قبلی بازدیدکننده و روایت فردی موجود برای برقراری ارتباط بهتر بهره گیرند. در این‌جا موزه در موقعیت یک گردآورنده، تحلیلگر و ارائه کننده داستان قرار می‌گیرد.

ششم- تحریک تجربیات: گاه موزه به عنوان یک صحنهٔ نمایش عمل می‌کند، که در آن تجربه به نقطه ورود بازدیدکننده تبدیل شده‌است، و موزه فقط تجربه‌های بازدیدکنندگان را شتاب می‌دهند. تمرکز بر تجربهٔ بازدیدکننده، جایگاه روایت را از تابلوهای راهنما و فضای موزه به بدن بازدیدکننده تغییر می‌دهد. این روایت‌ها، وضعیت دشواری را برای تفسیر ایجاد می‌کنند: آیا ما هنوز در موزه به دنبال نتیجه‌گیری‌های «درست» هستیم یا تجربه هر بازدیدکننده واقعاً تنها چیزی است که مهم است؟

هفتم- ورود به دنیای (شبکه‌ای): در این‌جا پیشرفت‌های جدید فناوری، رسانه‌های اجتماعی و مشارکت عمومی در نظر گرفته شده‌است. بار دیگر، به نظر می‌رسد که روایت از بندِ صدای «مؤلف



تصویر ۲: تقسیم بندی‌های کلان روایت موزه‌ای (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

معتبر» موزه رها شده و به جای آن بر روایت بازدیدکننده تمرکز شده‌است. ولی باید از خود پرسید که این در عمل تا چه اندازه درست است (Roppola, ۲۰۱۲; quoted in Sitzia, ۲۰۱۶).

پیشینه روش‌شناختی پژوهش

پیش از این، پژوهشگران بسیاری به ماهیت برساختی و سیاسی روایت‌های موزه‌ای اشاره کرده‌اند. روایت‌های موزه‌ای همچون تمامی دیگر روایت‌ها برساخته و مورد مناقشه هستند و برای افراد مختلف معانی متفاوت دارند. اگرچه ماهیت برساختی روایت از سوی برخی ناچیز به شمارآمده‌است، ولی برخی دیگر معتقدند همین ساختگی روایت و تحمیل لایه‌ای مصنوعی از نظم بر هرج و مرج واقعیت تصادفی آن را ارزشمند می‌کند. «نظم دروغین» داستان جرقه‌ای خلاقانه ایجاد می‌کند؛ و از این رو، روایت تحریک‌آمیز است و «خواننده» را درگیر یک گفت‌وگوی خلاقانه الهام‌بخش می‌کند. ظرفیت روایت در درگیر کردن مخاطب (بازدیدکننده) در گفت‌وگویی تعاملی و مشارکتی دقیقاً همان جایی است که پتانسیل خلاقانه آن نهفته است (MacLeod et al., ۲۰۱۲). البته، روایت همچون هر فرآوردهٔ اجتماعی و سازه انسانی با خطر سوگیری و تحریف همراه بوده و مستلزم فرآیند حذف و ویرایش است؛ و هر گونه تظاهر به اصلاح و گره‌گشایی، حقیقتاً قابل بحث و بررسی است (MacLeod et al., ۲۰۱۲).

آن‌چه با عنوان گذشته تاریخی و در قالب روایت تولید می‌کنیم، برساخته خود ما هستند؛ توالی‌ها، تاریخ‌ها و گاه‌شماری‌هایی که ـ «ما» آن‌ها را مناسب گذشته می‌دانیم و به گذشته منتسب می‌کنیم (Lowenthal, ۱۹۸۵) به عنوان محصولی اجتماعی، الگویی گفتمانی و زمانمند قابل بررسی است. ساموئل اسمیت در پژوهش خود بر شش موزه در کلرادو به خوبی از نظریه تحلیل گفتمان برای تحلیل روایت‌ها و آن‌چه به عنوان گذشته تاریخی به بازدیدکننده منتقل می‌شود، بهره می‌گیرد. او در این جستار، چگونگی بازنمایی رویدادهای تاریخی مهم را در موزه‌ها و مکان‌های تاریخی بررسی می‌کند. این مهم که چگونه اشیاء، متون و رسانه‌ها در قالب داستان‌ها شکل می‌گیرند، به هم پیوند می‌خورند و به درک ما از میراث و رویدادهای گذشته جهت می‌دهند. کنار هم قرار گرفتن روایت‌ها و ضد روایات در فضای گفتمانی موزه‌ها بینشی در مورد اینکه تاریخ چقدر بحث‌برانگیز، و ناهماهنگ است ارائه می‌دهد (Smith, ۲۰۱۹). در این فضای ناهماهنگ با فرصت‌های احتمالی تولید روایت‌ها، برخی وب‌گاه‌های تاریخی و موزه‌ها بر روایت‌های کلان و مسلط تأکید می‌کنند، در حالی‌که برخی دیگر توجه بیشتری به روایت‌های خرد (مانند نابرابری‌های اقتصادی، شکاف‌های قومی و میراث زیست‌محیطی) نشان می‌دهند. می‌توان گفت در مفصل‌بندی هر دو رویکرد به روایت، موزه‌ها به دنبال بازسازی گذشته در شرایط فراگیر و مسئولانه و جذب طیف وسیعی از مخاطبان هستند.

حافظهٔ تاریخی هر جامعه در قالب الگوی گفتمانی ساختار پیدا کرده‌است و حول مجموعهٔ مشخصی از موقعیت‌ها، اشیاء، مکان‌ها و فعالیت‌های خاص (موزه‌ای) بلورینه شده‌است و به منظور هدف ویژه‌ای ارزش‌دهی می‌شود (Nora, ۱۹۸۹). مالهالند، روایت‌های کیوریتور-محور (مبتنی بر برگزارکننده موزه) را نه یک بازنمایی صرف، بلکه فرآوردهٔ یک فرایند پژوهشی می‌داند که در آن به

اشیاء فرهنگی به عنوان منابع استنادی، شواهد و مدارکِ پژوهش متوسل می‌شوند. پژوهش در خصوص روایت‌ها، نشان می‌دهد که چگونه در تولید روایت‌ها از مدارک تاریخی بهره‌برداری می‌شود (Mulholland et al, ۲۰۱۱). پژوهشگرانی مانند میکه بال[۱۰]، بروس فرگوسن[۱۱]، و تونی بنت[۱۲] معتقدند گفتمان‌های مختلف موزه، در فضاهای موزه‌ای به واسطهٔ شیوه‌های گوناگونِ ساخت روایت‌ها ایجاد می‌شوند. به باور میکه، بال تفاوت عمده موزه‌شناسی جدی با حوزه دانش قدیم مطالعات موزه، در پیگیری جدی این ایده است که برپایی یک نمایشگاه خود شکلی از تولید گفتمان است. میکه بال بر این باوراست اکنون به جای گفتمان هژمونیک و «صدای معتبر» متصدیان موزه، تمرکز بر شیوه‌های مشارکتی و فرصت‌های ایجاد روایت و تفسیر باز است (Bal, ۱۹۹۶). فرگوسن نیز با اشاره به موزه‌های هنر استدلال می‌کند این ایده که معانی ناپایدار هستند، پذیرفتنی و اجتناب‌ناپذیر است؛ معنای اثر هنری، فقط در بافت زمانمند و مکانمند تولید می‌شود و امری جمعی، موضوع مذاکره و تغییرپذیر است.

بررسی موزه‌های بومی که امروزه به صورت گسترده‌ای در سطح جهانی گسترش‌یافته‌اند، نمونه خوبی برای بررسی شیوه‌های گوناگونِ مفصل‌بندیِ گفتمانِ روایی در موزه‌ها است. میراندَا بردی[۱۳] در مقاله خَود با عنوان «میانجی‌گری صدای بومی در موزه: روایت‌های مرتبط با مکان، زمین، و محیط‌زیست در برگزاری نمایشگاه جدید» موزه‌های بومی را مورد بررسی قرار داده‌است. بردی، بر تحلیل گفتمان هویت بومیان آمریکا در سه موزه ملی سرخپوستان آمریکایی مؤسسه اسمیتسونیان در واشنگتن دی سی[۱۴]، موزه کانادایی تمدن مردمان نخستین[۱۵]، و نمایشگاه آمریکای باستان در موزه فیلد شیکاگو[۱۶]، سه مکان پرطرفدار و غنی از محتوای رسانه‌ای که در بیست سال اخیر ظهور کرده‌اند، تمرکز دارد. او می‌نویسد در حالی که تمامی این موزه ها تلاش دارند تا به شیوهٔ مشارکتی به معرفی دیگری (بومیان آمریکا) اقدام کنند، دو موزه نخست بر نقل روایت از زبان خود بومیان معاصر متمرکز هستند، ولی موزه آمریکای باستان در شیکاگو بر تفسیرهای تخصصی و گزارش‌های علمی از حرکت بومی‌ها در سراسر زمین در طول زمان به جای روایت اول شخص تأکید دارد. بنابراین، در این موزه امکانات روایی کمتری تولید می شود. بردی با طرح اهمیت مسئله «صدا» به اندازه مسئله «حقیقت»، پیشنهاد می‌کند که تغییرات در جهت‌گیری نسبت به صدای بومی می‌تواند فرصت‌هایی را برای درگیر کردن مفاهیم گوناگون نسبت به زمین و محیط شکل دهد. دعوت موزه‌ها به مبنی بر اینکه بازدیدکنندگان «از طرف خودشان صحبت کنند» به منظور تأیید و اعتبار بخشی به روایت موزه است. گوسوامی با اشاره به لایه‌های قدرت در روایت‌ها و بازنمایی جوامع، ما را دعوت به درآغوش گرفتن و بهره‌گیری از فرصت‌های نهادینه در قدرت‌های پنهان روایت در موزه می‌کند. روایت‌هایی که می‌توانند به جوامع صدا بدهند و از ناگفته‌های جنسیتی، طبقاتی، نژادی و موارد مشابه بگویند. وی معتقد است کنشگران سیاسی موزه‌ها قابلِ اعتماد نیستند و این گزاره را به عنوان یک فرصت در موزه‌ها در نظر می‌گیرد (Goswami, ۲۰۱۸). هادسدون نیز روایت‌های گوناگون و واگرا در نمایشگاه‌های موقت را به عنوان فرصت‌های نهفته در ساختار روایت‌های موزه‌ای می‌داند. او معتقد است برگزاری هر چه بیشتر نمایشگاه‌های موقت، بستر تولید روایت‌های گوناگون و دموکرات کردن موزه‌ها را فراهم می‌کند و پیامدهای احتمالی روایت‌های هژمونیک(مسلط) را کاهش دهند Hodsdon, ۲۰۲۱)).

روش انجام پژوهش

جُستار حاضر با مرور اجمالی بر شیوه‌های گوناگون تفسیر و توضیح روایت در موزه‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها، از رویکرد تحلیل گفتمان به منظور پاسخ‌گویی به چیستی روایت موزه‌ای و چگونگی شکل‌گیری روایت‌های مسلط در موزه‌ها در نظر می‌گیرد. از دیدگاه رویکرد تحلیل گفتمان، روایت شیوه‌ای خاص از سخن گفتن و فهم جهان است و موزه حین سخن گفتن درباره جهان هویت‌ها آن‌ها را به شکلی خنثی بازتاب نمی‌دهد، بلکه نقشی فعال در ایجاد آن‌ها دارد و محدودیت‌هایی برای معنادار بودن آن‌ها وضع می‌کند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲:۳۶). تحلیل گفتمان که در گستره پژوهش‌های انتقادی قرار دارد، با کندوکاو و تجزیه و تحلیل مناسبات قدرت در بستر قلمروهای اجتماعی، چگونگی تولید دانش تخصصی در نهادهای اجتماعی را بررسی می‌کند. از نگاه تحلیل گفتمان، هر یک از گفتمان‌ها نماینده یک روش متفاوت برای فهم وجوه گوناگونِ جهان‌اند و هویت‌های متفاوتی را ایجاد می‌کند. در این راستا، بررسی سابقه بهره‌گیری از رویکرد تحلیل گفتمان در موزه‌ها به منزله چارچوبی برای درک وتحلیل هویت‌های ملی، روش‌های تولید و انتقال دانش، چگونگی تفسیر آثار موزه‌ای و پیامدهای آن درخور تأمل است (Aldrich, ۲۰۰۸ Doumani, ۲۰۱۲; Fakher Eldin, ۲۰۱۲; Hooper-Greenhill, ۱۹۹۲; Lord, ۲۰۰۶;). برخی از مهم‌ترین پیش‌فرض‌های رویکرد

تحلیل‌گفتمان برساخت‌گرای اجتماعی عبارتند از:
• دانش ما به جهان را نباید حقیقتی عینی و بدیهی به شمار آورد. به بیانی دانش و بازنمایی‌های ما از جهان بازتاب واقعیت جهان خارج نیستند، بلکه فرآوردهٔ مقوله‌بندی جهان به دست ما و یا به تعبیری محصول گفتمان هستند.
• از آن جا که ما ذاتاً موجوداتی تاریخی و فرهنگی هستیم، دیدگاه‌های ما به جهان و معرفت ما از آن فرآوردهٔ تعاملات تاریخمند است.
• درک ما از جهان و شیوه بازنمایی آن تاریخی و فرهنگی و به ویژه تصادفی است: می‌توانستیم جهان‌بینی و هویت‌های دیگری داشته باشیم، در عین حال، این جهان‌بینی‌ها و هویت‌ها در طول زمان تغییر می‌کنند.
• از آن جا که فرایندهای اجتماعی روش‌های درک جهان را خلق می‌کنند، بنابراین، معرفت فرآوردهٔ تعاملات اجتماعی است و ما بر سر تولید حقایق و خطا خواندن پدیده‌ها با یکدیگر مشارکت و رقابت می‌کنیم.
• برساخت اجتماعی حقیقت و دانش برای جوامع پیامدهای اجتماعی به همراه دارد.

در این پژوهش، روایت‌های موزه‌ای به عنوان روش‌هایی برای کشف و تولید معنا در موزه می‌شوند. ابزار تولید معنا در موزه‌ها فقط متن‌ها نیستند، بلکه فرایند گردآوری، گزینش، طبقه‌بندی، برگزاری نمایش و دیگر فعالیت‌های موزه‌ای در مفصل‌بندی الگوی گفتمانی تسلط یافته در موزه، تعیین‌کننده هستند. از منظر علوم انتقادی اجتماعی روایت به نحو گفتمانی برساخته شده‌است و همانند هر امر اجتماعی دیگر موضوع کشمکش و نزاع است. مداخلات هژمونیک در موزه‌ها، روایت موزه‌ای را از یک مفصل‌بندی خاص به امری طبیعی بدل می‌کند. روش تحلیل گفتمان ساختارهای طبیعی و بدیهی گاشته شده را واسازی کند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲). از منظر دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی، همواره برداشت‌های متفاوتی از واقعیت مطرح است، و هر گفتمان روایی در موزه شکلی از دانش و واقعیت را تولید می‌کند که تحت هر شرایطی محصول نوعی مداخلهٔ سیاسی است. این عاملان قدرت هستند که تعیین می‌کنند چه بازنمایی تصادفی در موزه‌ها از طریق مظاهر میراث ملموس و ناملموس به عنوان حقیقت به بازدیدکننده عرضه شود.

مبانی نظری

روایت

روایت‌ها بخش جدایی‌ناپذیر از تجربه ما به عنوان انسان هستند. روایت «در همه زمان‌ها، مکان‌ها و جوامع وجود دارد. درواقع روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود. هرگز در هیچ‌جا، هیچ مردمی بدون روایت نبوده‌اند. همه طبقات، همه گروه‌های انسانی داستان‌های خود را دارند...» (Barthes,۱۹۷۵; quoted in Sitzia, ۲۰۱۶). روایت شامل هر گزاره‌ای است که مخاطب را در سیر آگاهی قرار می‌دهد (مکوئیلان، ۱۳۸۸، ۳۱۸)، به بیانی آگاهی‌بخشی ویژگی ذاتی روایت‌ها است. امروزه اصلاح «روایت» دیگر منحصر به حوزه مطالعات ادبی نیست. مفهوم روایت توسط پژوهشگران علوم انسانی و علوم اجتماعی موردِ توجه قرار گرفته است، چه در کانون اصلی تمرکز و یا تنها یکی از عناصری است که با آن سر و کار دارند. در نتیجه، روایت‌شناسی نسبت به روش‌شناسی‌های گوناگون در زمینه‌های گوناگونی همچون فلسفه، زیبایی‌شناسی، تاریخ، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، دین، مردم‌نگاری، زبان‌شناسی، ارتباطات گسترش یافته‌است (Tomaščíková, ۲۰۰۹). نظریه‌های روایی (در ادبیات، مطالعات رسانه‌ای، روان‌شناسی یا عصب‌شناسی) تأثیرات روایت‌ها بر ما را بررسی کرده‌اند و روایت را از منظرهای گوناگون موردِ بحث قرار داده و تعریف کرده‌اند.
سردگولد دو نظریهٔ اصلی در مورد روایت به نام نظریه‌های کاربردی و ساختاری ارائه می‌کند که اولی بر نقشی که روایت ایفا می‌کند، تمرکز دارد و دومی چگونگی تولید آن را مورد بررسی قرار می‌دهد (Threadgold ۲۰۰۵,). در بررسی ساختارگرایانه روایت، اهمیت روایت و به طور ویژه، تولید روایت با صداهای بسیار (متکثر)، به دغدغه‌ای مهم در موزه‌ها تبدیل شده‌است؛ و تلاش می‌شود روایت‌های متکثر جایگزین روش متعارف و سنتی موزه‌ها در انتشار «دانش معتبر» شود (Ross et al, ۲۰۱۱). روایت‌های متکثر، نقطهٔ مقابل روایت‌های خطی کیوریتور-محور در سنت موزه‌های پیشین است.

روایت موزه‌ای

در بستر موزه‌ها ابزارهای تولید روایت فقط متن نوشتاری نیست، بلکه هر یک از کنش‌های موزه‌ای از جمله گزینش اشیاء، چیدمان، گروه‌بندی، برگزاری نمایشگاه و موارد مشابه در هدایت بازدیدکننده در مسیر یک داستان متفاوت دخیل است. انتخاب و یا انتخاب نکردنِ هر شئ از میان مجموعهٔ موزه برای بازنمایی در نمایشگاه، می‌تواند به مفصل‌بندی روایت‌های گوناگونی منتهی شود. همچنان که قرار دادن شیئ موزه‌ای در کانون توجه نمایشگاه به عنوان یک شیء نمادین[۱۷] و یا جایگیری آن در جوار سایر اشیاء به دسته‌بندی‌های موضوعی مختلف و

بن‌مایه‌های گوناگون روایی در موزه منتهی می‌شود. روایت موزه‌ای همچون هر روایت دیگر پتانسیل ایجاد «حس فضا» را دارند و می‌توانند فراتر از محدودیت‌های مکانی و زمانی عمل کرده و در برساخت خط سیرهای داستانی متعدد به تولید معناهای گوناگون اقدام نمایند. روایت‌های موزه‌ای با تولید یک «فرافضا» و رد شدن از قواعد محدودیت‌کنندهٔ فیزیکی (مکانی و زمانی)، فرصت ورود مخاطب به جهان خیالی و خارج از ملزومات دنیای عینی را فراهم می‌آورد. به این ترتیب، یکی از برتری‌های روایت موزه‌ای قابلیت اتصال فضاهایی است که در دنیای واقع امکان هم‌نشینی و پیوست آن‌ها با یک‌دیگر وجود ندارد: شکاف زمانی میان گذشته و حال؛ شکاف جغرافیایی مکان‌های دوردست؛ شکاف فرهنگی میان جهان‌بینی‌های متضاد؛ شکاف اجتماعی مابین گروه‌های مختلف بازدیدکنندگان؛ شکاف‌های تخصصی میان مشاغل مختلف درگیر در ساخت موزه؛ و شکاف‌های فیزیکی میان رسانه‌های متنوع به‌کاررفته در موزه (MacLeod et al., ۲۰۱۲). طراحی و تنظیم روایت‌های نوشتاری باز و بدون وقفه در موزه‌ها، میان موضوع‌های گوناگون جمع‌ناشدنی تعامل ایجاد می‌کند. چنان‌که بسیاری پژوهشگران به این موضوع آگاه هستند که موزه به مثابه یک فرافضا صرفاً مکانی برای فعالیت‌های فرهنگی نیست، بلکه بستری برای تعاملات اجتماعی و ساخت معنای مشترک است (Grossberg et al., ۲۰۱۴).

جستار حاضر با مفروضات فلسفی و نظری چهارچوب نظری تحلیل گفتمان به بررسی ماهیت گفتمانی موزه‌ها و روایت‌های موزه‌ای پرداخته و چالش‌ها و فرصت‌های تولید و بازتولید روایت‌ها را به مثابه برساختی اجتماعی و فرآوردهٔ گفتمان‌ها مورد بازنگری قرار داده است. بنا بر درکی که از مفروضات مشترک رویکردهای تحلیل گفتمان به دست آمد، به محض حضور در فضای نشان‌دار موزه، کشمکش در سطح اجتماعی و فردی بر سر تولید معانی آغاز می‌شود. ورود به فضای گفتمانی موزه‌ها، ورود به عرصهٔ پرتعارض گفتمان‌های موزه‌ای در برابر یک‌دیگر و در رقابت برای کسب حق تعریف گزاره‌ی درست و «حقیقت» است. در نهایت، روایت‌های هژمونیک که محصولی تاریخی و فرهنگی و حاصل کشمکش میان گفتمان‌ها و روایت‌های خرد و کلان هستند، به اشیاء، گروه‌بندی‌ها و هویت‌ها و موارد مشابه در موزه معنا می‌بخشند.

در سال‌های اخیر، دیدگاه‌های گوناگونی دربارهٔ چگونگی شیوه‌های تولید روایت‌ها در موقعیت‌های مختلف مطرح شده‌است. در این پژوهش، پژوهش در پی بررسی پیشینهٔ مطالعاتی روایت‌های موزه‌ای، قدرت پنهان روایت‌ها و برخی از مهم‌ترین ظرفیت‌های گفتمان‌ساز روایت‌های موزه‌ای را بیان می‌کند. جستار حاضر قابلیت روایت‌ها را در چهار زمینهٔ مشروعیت‌بخشی، انسجام‌بخشی، کانون‌های تقاطع-فرهنگی، خلق روایت‌های «دموکرات»، در اقبال به موزه‌های کنونی تعیین‌کننده می‌داند.

یافته‌ها

روایت‌های مشروعیت‌بخش

موزه‌هایی که از دوران روشنگری به ما به ارث رسیده‌اند، با آرمان‌های دانش و عقل رشد کرده‌اند. از این رو در نمونه‌های اولیه موزه‌ها که در قرن ۱۸ میلادی شکل گرفت، مجموعه‌های گسترده‌ای (مجموعه‌های سلطنتی، ملی، نمونه‌های طبیعی و زمین‌شناسی، آثار هنری، و موارد مشابه) از سراسر جهان به منظور پاسخگویی به «کنجکاوی‌ها»، کمک به مطالعه و طبقه‌بندی جهان گردآوری شد (Goswami, ۲۰۱۸). این مدارک و شواهد گردآوری‌شده از سوی موزه‌ها در راستای شناخت و ادراک ما از خود و جهان پیرامون گروه‌بندی می‌شد و تولید «دانش» می‌کرد. دانش تولیدشده و اطلاعات طبقه‌بندی‌شده به عنوان «حقایق عینی» از اوایل قرن ۲۰ میلادی در قالبِ برچسب‌های آموزشی، راهنمای صوتی و تورها به بازدیدکنندگان دیکته می‌شد. به بیان دیگر، آن‌چه به عنوان «واقعیت» به مردم منتقل می‌شد، در واقع روایتی برساخته حول مجموعه‌ای از اشیاء بود که توسط افرادی که دارای برنامه‌ها، اهداف و ترجیحات شخصی متفاوتی بودند، گردآوری، خریداری، زمینه‌مند شده و نمایش داده می‌شد. این سبک از تولید روایت و ارتباط یک‌سویه میان موزه و بازدیدکننده که در آن موزه منبع معتبر دانش و مخاطب گیرنده ناآگاهی است که برای دریافت هرگونه پیامی باز و گشاده است، به پرسش گرفته شده‌است. گرین‌هیل این سبک از تولید روایت موزه‌ای را فرآیند خطی اطلاعات معرفی می‌کند و آن را سناریوی ایده آلی برای معناسازی و یادگیری در موزه‌ها نمی‌داند (Hooper-Greenhill, ۲۰۰۰). در سال‌های اخیر، در شیوه‌های گوناگونِ تولید روایت‌های موزه‌ای، مطالعه ذهنیت ضروری شده‌است (Kidd, ۲۰۱۲). روایت چنان‌که باختین می‌گوید نتیجه «فرآیند گفت‌وگو» میان موضوعات مختلف است[۱۸]. برخی نظریه‌های روایت بر این اندیشه استوار است فقط بخشی از حقیقت نزد راوی است. حقیقت چیزی است که دست کم تا اندازهٔ زیادی به نحو گفتمانی برساخته شده‌است (Foucault, ۱۹۸۰)

فراروایت‌های انسجام دهنده

از زمان شکل‌گیری نخستین موزه‌ها، نمایش قدرتِ دولت-ملت‌ها به واسطه حضور و مالکیت موزه‌ها اعلام می‌شده‌است. موزه‌های اولیه اغلب درگیر ساخت هویت‌های ملی بودند و نقش مهمی در تأیید هویت و غرور محلی ایفا می‌کردند (Macdonald, ۲۰۰۶). در فرآیند مفصل‌بندی هویتی در موزه‌ها از منظر تحلیل گفتمان، هویت در تقابل با سایر هویت‌ها تعریف می‌شود. در تقابل با دیگری (فرهنگی، تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی و مواردی از این قبیل) است که مشخص می‌شود سوژه چه چیزی هست و چه چیزی نیست. افراد همواره از سوی گفتمان‌های هویتی گوناگون و متعارض فراخوانده می‌شوند. گفتمان‌های هویت همواره موقعیت‌های مشخصی را برای افراد معین می‌کنند و آن‌ها را به هویتی خاص فرا می‌خوانند (یورگنسن و فیلیپس،۱۳۹۲). از آن جاکه هویت به شکل گفتمانی همواره در ارتباط [با دیگران] سازمان‌دهی می‌شود، گاه در موزه نمایش اقتدار یک گروه به قیمت به حاشیه رفتن گروهی دیگر تمام می‌شود. آن‌چه در برخی موزه‌ها شاهد هستیم، دخالت شکلی از تحریف و دگرگونی در خلق روایت موزه‌ای به دلیل پیچیدگی برخی موضوع‌ها در بازنمایی موزه‌ای است که منجر به تولید و تسلط یک فراروایت فراگیر می‌شود. روایت‌های موردِ اشاره، گاهی اوقات به گونهٔ خطرناکی، جهان را ساده‌انگارانه می‌نمایند. در حقیقت، در دسته‌ای از روایت‌های موزه‌ای ماهیت پراکنده، پیچیده و مبهم رویدادهای جهان پیرامون و داستان‌های ناخوشایند مرتبط با آن، در بهترین حالت به نفع شفافیت و وضوح، و در بدترین حالت به منظور کنترل، سرکوب می‌شود. در حالی‌که به گمانِ برخی، ایجاد یک روایت منسجم به بهای خاموش کردن صداهای ناهماهنگ و طرد کردن روایت‌های مورد مناقشه انجام می‌شود (MacLeod et al., ۲۰۱۲). برخی دیگر به قدرت انسجام دهندهٔ فراروایت‌های انسجام‌دهنده باور دارند.

در مقابل، روایت‌های انسجام‌دهنده روایت‌هایی هستند که تلاشی در بازنمایی دیگری نداشته و آن را نادیده می‌گیرند. بررسی روایت‌های موزه‌ای از منظر تحلیل گفتمان می‌توانند به راحتی می‌تواند امکان بررسی چگونگی مفصل‌بندی گفتمان موزه در راستای تولید هویت خودی و طرد دیگری را فراهم سازد. چگونگی گروه‌بندی، رقابت بر سر دعوت به موقعیت‌های سوژگی گوناگون و گاه متناقض، ما را در درک چگونگی مفصل‌بندی هویت در موزه‌ها یاری می‌رساند. نمونهٔ گفتمان‌ساز رویارویی هویت‌های متناقض در موزه‌ها، چگونگی بازنمایی هویت‌های کلان در مقابل هویت‌های منطقه‌ای است. در روایت تاریخی موزه‌های تاریخی به صورت سنتی، رویکرد خطی به تاریخ مسلط است. موزه‌ها به این ترتیب یک روایت منسجم و یک آینه معتبر از تاریخ را به مخاطب خود عرضه می‌کنند (Marstine, ۲۰۰۶). این سیر تاریخی کلان، که اغلب به معرفی و بازنمایی هویت‌های برجسته و شاخص می‌پردازد، بسیاری از هویت‌های خرد و منطقه‌ای نادیده گرفته می‌شد. این شیوه از بازنمایی کرونولوژیک[۱۹] (تاریخی) ویژگی چیدمان اشیاء موزه‌ای در بسیاری از موزه‌های دائره‌المعارفیِ مطرح و شناخته‌شده در جهان است که به دفعات موردِ انتقاد و بحث و گفت‌وگو قرار گرفته‌است. خلق روایت‌هایی که به دنبال برقراری ارتباط و شنیدن صدای به حاشیه رفتگان تاریخ است، در موزه‌شناسی جدید قوت گرفته‌است. روایت در این‌جا نوعی کنش مقاومتی در برابر فراموشی گروه‌های به حاشیه رفته‌است.

روایت‌های حساس در کانون‌های تقاطع-فرهنگی

پدیده جهان‌وطنی، به تازگی کشمکش‌ها و درگیری‌ها و یا در بهترین حالت دغدغه‌هایی را برای موزه‌های موجود در جوامع چندفرهنگی ایجاد کرده‌است. افزایش روابط ارتباط‌جمعی، تنوع و هم‌نشینی فرهنگ‌های متفاوت، آمار بالای مهاجرت‌ها و رویارویی ارزش‌ها، نیاز جوامع به رواداری ارزش‌ها و تفاوت‌ها را افزایش داده‌است. تنوع فرهنگی کنونی، نوعی پویایی گفتمان را در روایت‌های موزه‌ای سبب شده‌است. در موزه‌های عصر کنونی، برای اینکه بتوانیم درهای موزه را به روی افراد بیشتری بگشاییم، نیازمند روایت‌هایی هستیم که ناهماهنگی‌ها را در پیوند و هم‌نشینی با یک‌دیگر بازنمایی کند. نخستین بار در موزه‌های دائره‌المعارفی جهانی، آثاری از فرهنگ‌ها و جغرافیای متفاوت در سراسر جهان در موزه‌ها گردآوری شد. تمایل موزه‌های بزرگ و مطرح جهانی به تملک و بازنمایی تنوع هر چه بیشتر فرهنگ‌های جهانی موزه‌ها را با افرادی با پیشینه تاریخی و جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی متفاوت در کنار یکدیگر قرار داد. از سویی موزه‌ها به مثابه «مناطق تماس»[۲۰] بستر مناسبی برای گفت‌وگوی میان فرهنگ‌ها هستند. موزه‌ها با تولید روایت‌های مشارکتی، پیچیدگی اجتناب‌ناپذیر «مناطق تماس» را به نفع تولید «ارزش‌های جهانی» تغییر می‌دهند. از همین رو است که طراحان نمایشگاه‌ها کنونی، ضمن بررسی عمیق و پژوهش در دیدگاه‌های فرهنگی، تلاش می‌کنند تا بازنمایی‌های روایی موزه‌ها بازتاب تنوع فرهنگی و «چندمعنایی» حاکم بر جامعه باشد.

روایت‌های «دموکرات» در موزه‌های جدید

همان گونه که پیش از این اشاره شد، ایجاد یک روایت منسجم در موزه‌ها اغلب به بهای نادیده گرفتن صداهای ناهماهنگ و طرد کردن روایت‌های خرد و حاشیه‌ای تمام می‌شود. کاربست رویکردهای انتقادی در مطالعات موزه، واکنش‌های بسیاری را نسبت به شنیدن صدای گروه‌های به حاشیه رفته در بازنمایی موزه‌ها به همراه داشته‌است. در سال‌های اخیر، موزه‌ها پذیرای روایت‌های خرد از سوی اشخاص گوناگون شده‌اند و به جای تحمیل از «بالا به پایین» روایت برگزارکننده نمایشگاه (کیوریتور)، درگیر روایت‌های تعاملی از «پایین به بالا» شده‌اند. شاید بتوان امید داشت که در نتیجه این تغییر رویکرد، شاهد تنوع و دموکراسی بیشتری در فضای موزه‌ها خواهیم بود (MacLeod et al., ۲۰۱۲).

نتیجه‌گیری

موزه، فضایی با قابلیت‌های روایی بسیار است. روایت موزه‌ای به عنوان یک استراتژی میانجی بسیار پرکاربرد و امیدوارکننده، به این سبب که به ما امکان پل زدن میان شکاف‌های بی‌شمار در لایه‌های مختلف حرفه‌ای، تاریخی، جغرافیایی، فیزیکی در موزه را می‌دهد بسی ارزشمند است. روایت موزه‌ای زبانی مشترک میان کارشناسان گوناگونِ درگیر در برگزاری نمایشگاه است، ابزاری برای ایجاد پیوند هم‌دلانه میان موضوع و مخاطب نمایشگاه است و همچنین چسبی که شکاف موقت زمانی، جغرافیایی، و فرهنگی را در موزه از میان می‌برد.

موزه‌های امروزین با آگاهی از اهمیت حضور و مشارکت فعال مخاطب (بازدیدکننده)، در تلاش اند تا فضایی بیش‌ازپیش تعاملی ایجاد کنند. در این میان، پیشرفت رسانه‌های نوین ارتباطی مانند تلفن همراه، اینترنت، و طیف گستردهٔ رسانه‌های اجتماعی فرصت خوبی را برای تولید روایت‌های پیش‌بینی‌ناپذیر از سوی بازدیدکننده فراهم کرده‌است. روایت‌های تولیدشده از سوی بازدیدکنندگان، متنوع و در تقابل با روایت‌های خطی کیوریتور-محور در سنت موزه‌های پیشین است و تَجربه جذاب‌تری از موزه‌ها را برای بازدیدکننده ایجاد می‌کنند.

روایت‌های موزه‌ای فرآوردهٔ مقوله‌بندی جهان به دست ما و محصول گفتمان‌اند، و به دلیل ماهیت برساختی‌شان سیال و دستخوش تغییرات دائمی هستند. روایت‌های موزه‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر و متکثر هستند. گاه زبان مشترک و عامل انسجام و گاه محل تعارض هستند، گاه جهان‌شمول و گاه تفرقه‌انگیز، گاه مطابق با نیاز روز و گاه بی‌زمان هستند. نباید فراموش کنیم که تمام روایت‌ها در تعاملات میان انسان‌ها ساخته‌شده‌اند، و بنابراین موضوع کشمکش و مناقشه است. از نگاه پژوهش حاضر، آن‌چه روایت موزه‌ای را ارزشمند و بااهمیت می‌کند، همین تصادفی بودن و ظرفیت گفت وگومندی روایت‌ها است.

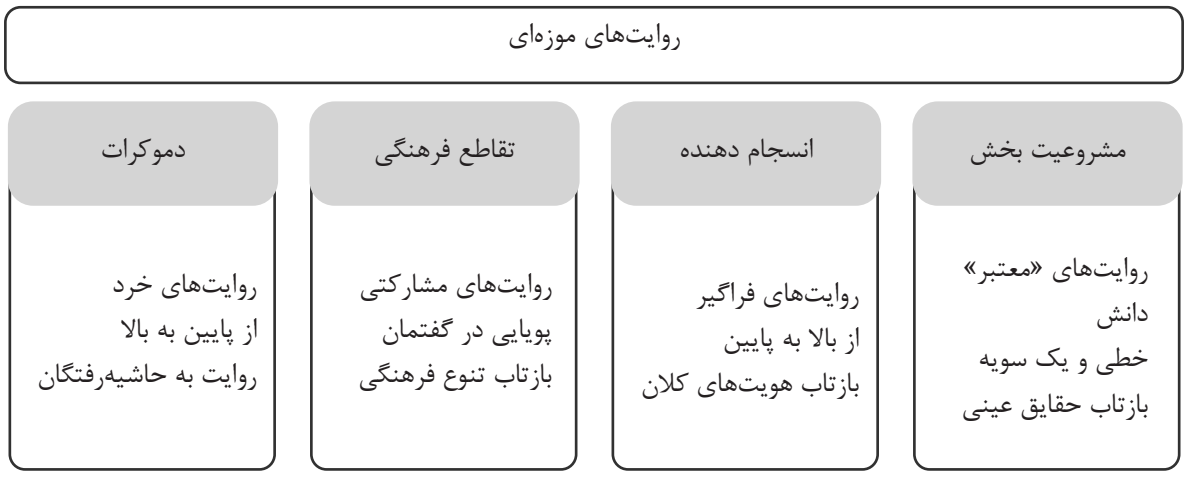
پی‌نوشت

1-New Museology

۲- همچنان‌که برخی طراحان نمایشگاه موزه‌ای، از فن‌های فیلم‌سازی و قصه‌گویی بهره می‌گیرند و نمایشگاه‌ها را به صورت نمایش‌های سه‌قسمتی آغازین، میانی و پایانی تعریف می‌کنند.

3-Entry narratives

۴- بر مبنای نظریه آموزشی سازنده‌گرا، حقیقت همیشه به واسطه‌ی موقعیت‌های فرهنگی و تاریخی منتقل می‌شود.



تصویر ۳: دسته‌بندی پیشنهادی محقق از روایت‌های موزه‌ای (نگارنده، ۱۴۰۱)

هوپر-گرین‌هیل (Hooper-Greenhill, ۲۰۰۰) معتقد است دانش نسبی است. از نگاه دیدگاه‌های مختلف در مورد رویدادی یکسان، تأکیدهای متفاوت بر آن‌چه مهم است، تحلیل‌های متفاوت و بهره‌گیری از عوامل زمینه‌ای مختلف، همه در کنار هم قرار می‌گیرند تا «واقعیات» ساده را پیچیده کنند.

۵- دیرینه‌شناسی نمی‌خواهد آن‌چه پیش از این گفته شده است را با تعمق در چیستی و چگونگی آن دوباره تکرار کند... بلکه در پی توصیف سامانمند یک گفتمان است (فوکو، ۲۰۳:۱۳۸۸). فوکو در آثار خود پیش از ۱۹۷۰ به دیرینه‌شناسی دانش می پردازد؛ او در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه در هر دوره زمانی صورت خاصی از چارچوب های مفهومی رواج می یابد که سبب می‌شود مردم از هنجارهای ویژه‌ای پیروی کرده و یا می‌کوشند کردارهای خود را بر آن اساس استوار سازند.

۶- همان‌گونه که فوکو می‌نویسد قدرت و دانش متضمن یکدیگرند؛ قدرت معرفت به وجود می‌آورد و آن‌چه به عنوان دانش و بازتابی از واقعیت معرفی می‌شود، در حقیقت یک برساختهٔ گفتمانی است (Foucault, ۱۹۷۰)

7-Bainster Fletcher

۸- موزه‌ها با نمایش برشی از فضا و بعدی از زمان فرآیند دیدن را قاب‌بندی و کنترل می‌کنند. موزه‌ها بدین ترتیب یک روایت منسجم و یک آینه معتبر از تاریخ را به مخاطب خود عرضه می‌کنند (Marstine, ۲۰۰۶: ۵) .

۹- از دید فوکو، قواعد تاریخی یک گفتمان خاص، حد و مرزهای آن‌چه درست هست را مشخص می‌کند و حقیقت چیزی است که دست کم تا اندازهٔ زیادی به نحو گفتمانی برساخته شده‌است (Foucault, ۱۹۸۰)

10-Mieke Bal

11-Bruce W. Ferguson

12-Tony Bennett

13-Miranda J.Brady

14-Smithsonian Institution's National Museum of the American Indian (NMAI) in Washington D.C.

15-The Canadian Museum of Civilization's-First Peoples Hall

16-The Chicago Field Museum's Ancient Americas exhibit

17-iconic object

۱۸- همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، پژوهشگرانی مانند پکاریک و دورینگ در زمینهٔ یادگیری در موزه‌ها، ما را به اهمیت مطالعهٔ ذهنیت، دانش پیشین مخاطب و روایت‌های ورودی که در زمان بازدید از نمایشگاه با خود به همراه می‌آورد، دعوت می‌کنند. خط داستانی پیشنهادی از سوی موزه و روایت‌های ورودی که بازدیدکننده از تجربه زیسته خود به همراه دارد، به تجربهٔ موزه‌ای منتهی می‌شود (Pekarik et al., ۱۹۹۹).

19-chronologic

20-contact zone

منابع

- افضل طوسی، عفت السادات؛ یوسفی، فاطمه. (۱۳۹۹). «روایت تقابل عکاسی و نقاشی با رویکرد به آراء والتر بنیامین»، ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، ۳ (۵)، ۱۴-۸. Doi: ۱۰.۲۲۰۵۱/PGR.۲۰۲۱.۳۵۷۸۷.۱۱۰۴
- حیدری، میر محمدرضا؛ صالح بلوردی، آنیتا (۱۳۹۸). «جایگاه روایت‌پردازی و صحنه‌پردازی در موزه‌داری و تظاهرات زبانی چیزها»، ***روایت‌شناسی***. ۳ (۵)، ۱۲۱-۱۰۱. Doi: ۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۵۸۸۶۴۹۵.۱۳۹۸.۳.۱.۵.۶
- مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). ***گزیدهٔ مقالات روایات***، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
- یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۲). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

References

- Afzaltousi, E., Yousefi, F. (2019). "A Narrative of the Contrast between Photography and Painting with an Approach towards the Views of Walter Benjamin", ***Journal of Graphic arts and painting***, 3 (5), 8-14, Doi: 10.22051/PGR.2021.35787.1104, (Text in Persian).
- Aldrich, R. (2008). ***Le musee colonial impossible***. In Pascal Blanchard; Sandrine Lemaire; Nicolas Bancel; Gilles Boëtsch (Eds.), ***Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*** (pp. 545-561). Paris: CNRS Editions.
- Bal, M. (1996). ***Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis***, New York: Routledge.
- Chatman, S. B. (1980). ***Story and Discourse: Narrative structure in Fiction and Film***. New York: Cornell University Press.
- Chen, L. (2017). "The Performative Space for City Identity Narrative: A Case Study of Suzhou Museum", ***Communication and the Public***, 2 (1), 52-66, Doi: 10.1177/2057047317695813.
- Doumani, B. (2012). "The Power of Layers or the Layers of Power? The Social Life of Things as the Backbone of New Narratives", In Bonoît Junod, ***Islamic Art and The Museum*** (pp. 129-134). London: Saqi Books.
- Fakher Eldin, M. (2012). "A Historian's Task: Make Sure the Object Does Not Turn against Itself in Museum". In Bonoît Junod, ***Islamic Art and the Museum*** (pp. 135-138). London: Saqi Books.
- Ferguson, B. W., Greenberg, R., Nairne, S. (2005). ***Thinking about Exhibitions***, London: Routledge.

● Foucault, M. (1970). ***The Order of Things***. United States: Vintage Books.

● Foucault, M. (1980). "Truth and Power", In Colin. Gordon (Ed.), ***Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings*** (pp. 1972–1977). Pantheon: New York.

● Goswami, J. (2018). "The Museum as Unreliable Narrator: What We Can Learn from Nick Carraway", ***The International Journal of the Inclusive Museum***, 11 (1), 1-11, doi:10.18848/1835-2014/CGP/v11i01/1-11.

● Graham, B. J., Howard, P. (2008). ***The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity***, London: Routledge.

● Grossberg, L., Wartella, E. A., Whitney, D. C., Macgregor Wise, J. (2014). ***Media Making: Mass Media in a Popular Culture***, New York: SAGE

● Heidari, M., Saleh Belourdi, A. (2018). "The Position of Narration and Staging in Museum Management and Linguistic Demonstrations of Things", ***Journal of Narrative Study***, 3 (5), 101-122, Doi: 20.1001.1.2588 6495.1398.3.1.5.6, (Text in Persian).

● Hodsdon, L. (2022). "Visitors' discursive responses to hegemonic and alternative museum narratives: a case study of Le Modèle Noir", ***Critical Discourse Studies,*** 19 (4), 401-417, Doi: 10.1080/17405904.2021.1895238

● Hooper-Greenhill, E. (1992). ***Museums and the Shaping of Knowledge***, London: Routledge.

● Hooper-Greenhill, E. (2000). ***Museums and the Interpretation of Visual Culture***, London: Routledge.

● Jorgensen, M., Phillips, L. (2012). ***Theory and method in discourse analysis***. Translated by Hadi Jalili, Tehran: Ney Publishing. (Text in Persian)

● Kidd, J. (2012). "The Museum as Narrative Witness: Heritage Performance and the Production of Narrative Space", In Suzanne. MacLeod, Laura. Hourston. Hanks, Jonathan. A. Hale (Eds.), ***Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*** (pp. 74–82). London, England: Routledge

● Lowenthal, D. (1985), ***The Past is a Foreign Country***, Cambridge: Cambridge University Press.

● Macdonald, S. (2006). ***A Companion to Museum Studies***. Maidenhead, UK: Wiley-Blackwell.

● MacLeod, S., Hanks, L. H., Hale, J. (2012). ***Museum making. Narratives, Architectures, Exhibitions***. Oxon: Routledge.

●McQuillan, M. (1972). ***The Narrative Reader***. Translated by Fattah Mohammadi, Tehran: Mino-ye-Kherad (Text in Persian).

● Mulholland, P., Wolff, A., Collins, T., Zdrahal, Z. (2011). "An Event-based Approach to Describing and Understanding Museum Narratives", Paper presented at ***Detection, Representation, and Exploitation of Events in the Semantic Web***. Workshop in conjunction with the InternationalSemantic Web Conference. Retrieved from <https://ceur-ws.org/Vol-779/derive2011_submission_7.pdf>

● Necipoğlu, G. (2012). "The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches", In Bonoît Junod (Ed.), ***Islamic Art and the Museum*** (pp. 57-76). London: Saqi Books.

● Nora, P. (1989). "Between Memory and History: Les lieux de mémoire", ***Representations***, 26, 7-24.

● Pekarik, A. J., Doering, Z. D., Karns. D. A. (1999). "Exploring satisfying experiences in museums", ***Curator: The Museum Journal***, 42, 152–173.

● Ross, C., Hudson-Smith, A., Terras, M., Warwick, C., Carnall, M. (2011). "Enhancing Museum Narratives: Tales of Things and UCL's Grant Museum", In Jason Farman (Ed.), ***Narrative Practices with Locative Technologies*** (1nd ed., pp. 276-289), Europe, Asia, Africa, Australia: Taylor and Francis Ltd

● Sitzia, E. (2016). "Narrative theories and learning in contemporary art museums: A theoretical exploration", ***Stedelijk Studies***, 4, 1-15.

● Smith, S. A. (2019). "Heritage Tourism and New Western History: A Narrative Analysis of six Colorado Museums", ***Journal of Heritage Tourism***, 14(1), 1-18.

● Threadgold, T. (2005). "Performing Theories of Narrative: Theorising Narrative Performance." In Joanna Thornborrow, Jennifer Coates (Eds.), (1nd ed., pp. 261-278), ***The Sociolinguistics of Narrative***, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing.

● Tomaščíková, S. (2009). "Narrative Theories and Narrative Discourse". ***Bulletin of the Transilvania University of Braşov***, 2 (51), 281-290.

● Vergo, P. (1989). The ***New Museology***, London: Reaktion Books.

URLs

URL1: https://en.wikipedia.org/wiki/Banister_Fletcher(junior)

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

تحلیل نگاره معراج پیامبر از فال‌نامه تهماسبی در مکتب تبریز دوم به روش شمایل‌شناسی پانوفسکی

چکیده

معراج پیامبر اسلام (ص) در ادبیات و نگارگری به عنوان متن، یکی از مضمون‌های پر تکرار است. از آن جا که هدف پژوهش حاضر، انفکاک و دست‌یابی به سطح‌های مختلفِ معنایی عناصر تصویر نگارهٔ معراج پیامبر در مکتب تبریز است، شمایل‌شناسی پانوفسکی با تفکیک سطح‌های ادراکی درکِ فرم محض اثر هنری، موضوع عرفی و معنای ذاتی در اثر هنری می‌تواند راهگشا باشد. چراکه در این سطح، تاریخ فردی، تکنیکی و فرهنگی را به درک یک اثر وارد می‌کند. پرسش پژوهش این است که دلالت‌های معنایی نگاره معراج مربوط به فال‌نامه تهماسبی، در سطوح سه‌گانهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی چیست؟ این مقاله، با روش شمایل‌شناسی پانوفسکی و با بهره‌گیری از منبع‌های کتابخانه‌ای و اسنادی به انجام رسیده‌است. یافته‌های پژوهش حاضر در سطح توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، به تمهیدات تصویرسازانه هنرمند و در مرحله تحلیل شمایل‌نگارانه، به روابط قراردادی نگاره با متون و مبانی اعتقادی پرداخته‌است؛ و در مرحله تفسیر شمایل‌شناسانه، افزون بر آنکه نگاره به متونی که اشکال دیگری از معراج مانند عروج یعقوب با نردبان، عروج ارداویراف، عروج گشتاسپ، عروج کرتیر و نیز اسب بال‌دار در متون شمنی و هم‌چنین به وجوه تمثیلی نردبان، بال جبرئیل یا براق به عنوان قوت عشق، عقلانیت و اخلاص ارجاع می‌دهد، به بیان هنری نوینی دست می‌یابد. در این بیان هنری، افزون بر آنکه بر عناصر تصویری شیعی، مانند شمشیر (ذوالفقار)، انگشتری و پرچم سبز سیادت تأکید می‌شود، در برخی موارد، در همسویی با نمادهایی از ایران باستان مانند شیر، روایت نوینی از معراج را ارائه می‌شود که بر پیوند میان دین و سیاست که جریان فکری غالب آن دوره است، تأکید می‌کند.

رضا رفیعی راد
دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنرهای اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول.

r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

مرجان برات طرقی
دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنرهای اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

marjanbarat@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۰۵-۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۱۰-۲۲

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.37344.1116

واژه‌های کلیدی: نگارگری، معراج پیامبر (ص)، فال‌نامه تهماسبی، شمایل‌شناسی، تشیع، ایران باستان.

مقدمه

یکی از موضوع‌های مهمی که پشتیبانان و نقاشان ایرانی در هر دوره هنری به آن پرداخته‌اند، تصویرگری معراج پیامبر اسلام (ص) بوده‌است (سگای، ۱۳۸۵: ۳۵-۴۱). باید توجه داشت در نقاشی ایرانی با دو ساحت متن ادبی و متن هنری روبه‌رو هستیم (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۰) بنابراین از یک سو نظام نشانه‌شناسانه زبانی و از سوی دیگر نظام نشانه‌شناسی تصویری با یکدیگر تعامل می‌نمایند. در این وضعیت، متن نخست، که متن ادبی است، بر متن دوم یا متن هنری برتری دارد. بر این مبنا، راز روابط میان شعر و نقاشی در تاریخ هنر ایران گشوده می‌شود و بسیاری از کتاب‌های نقاشی ایرانی بر اساس همین رابطه خلق شده‌است. به بیان دیگر، نقاشی با توجه به متن شعری خلق گردیده و در بیشتر موارد به تصویرسازی متن پرداخته‌است (کنگرانی و نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۲۰۵) پاکباز، رواج تصویرسازی متن را، ابتدا با تصویرسازی از کتب علمی، سپس تاریخی و داستانی می‌داند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۴). مضمون معراج نیز که در سوره اسراء بیان شده، در ادبیات فارسی پژواک یافته و سپس در نقاشی ایرانی تصویرسازی گردیده‌است. نگارگری ایرانی، اگر چه مضمون را از ادبیات اخذ می‌نمود، ولی نگارگر، در تصویرسازی متن، فردی پیوسته منفعل نبود و هدف نهایی مشارکت ارباب دو قلم از خلق نقاشی ایرانی، مصور کردن متن بود. چه بسا خوانندگان به کلام و تصویر در کنار یکدیگر توجه کنند. کلام را می‌خوانند و سپس به تصاویر نگاه می‌کنند و شاید هم برعکس، اما نکته مهم آن است که کلام و تصویر شانه‌به‌شانه هم پیش می‌روند (لیمن،۱۳۹۱: ۲۵۶). به این ترتیب، بازخوانی نگاره معراج بر اساس روش نگاره‌شناسانه پانوفسکی که بر مبنای سه پویه در تحلیل و خوانش تصویر به کار می‌رود، برای تحلیل دلالت‌های معنایی آن موثر است. همان گونه که در این پژوهش روابط بین نشانه‌ای موجود در این نگاره و معانی ضمنی آن‌ها در سطح‌های سه‌گانه معنایی مورد بررسی قرار می‌گیرد، پرسش این است که دلالت‌های معنایی نگاره معراج مربوط به فال‌نامه تهماسبی، در سطوح سه‌گانهٔ معنایی پانوفسکی[1] چیست؟

پیشینه پژوهش

معراج پیامبر، در دوره‌های تاریخی هنر ایرانی، موضوعی پر تکرار است. در مخزن الاسرار نظامی، حدود هفتاد بیت به معراج اختصاص دارد و نگاره‌های بسیاری از آن در دسترس است. مانند نگاره معراج در موزه بریتانیا که در قرن دهم که محمود نیشابوری کاتب آن بوده و نقاش آن سلطان محمد است. در کتاب‌های مروری بر نقاشی ایرانی در سال ۱۳۹۰ نوشته گرابر[2]، نگارگری ایرانی در سال ۱۳۸۹ نوشته شیلا کنبای[3] و نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز در سال ۱۳۷۹ نوشته روئین پاکباز، تصاویر و اشاره‌های مختصری درباره نگاره‌های مربوط به معراج وجود دارد. در کتاب نگارگری و نگارگران ایران، هند و ترکیه، درباره نگارگری معراج پیامبر در خمسه نظامی، از طراحی ظریف پیکره‌ها، رنگ‌بندی آسمان، درخشندگی رنگ طلایی سخن به میان آمده‌است. همچنین مقاله‌هایی مانند «فرشتگان نقاشی ایرانی»، در سال ۱۳۸۷، نوشته توکا ملکی، به توصیف فرشتگان در نگارگری به ویژه در نگاره معراج پرداخته‌است. بال‌های نرم و لطیف فرشتگان و در مواردی میله‌ای را نشانه القای قدرت معرفی نموده‌است (ملکی،۱۳۸۷: ۹۲-۸۶). رابینسن در هنر نگارگری ایران، نگاره معراج را ترکیبی از آسمان لاجوردی، ابرهای پیچان، حرکت و حیا، بال‌های زرین فرشتگان، شعله‌های بالای سر پیامبر، ترکیب‌بندی بیضی‌وار و راندن به سوی کائنات را معرفی کرده‌است (آژند، ۱۳۸۴: ۱۵-۱۸). مهدی حسینی هم در مقاله «فال‌نامه شاه تهماسبی» نگاره معراج را توصیف نموده و آن را از نظر ترکیب‌بندی و رنگ تحلیل نموده‌است (حسینی، ۱۳۸۳: ۴۳-۵۴). افزون بر این، مقاله‌ای با عنوان «مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فال‌نامه تهماسبی» نوشته مهدی زاده در سال ۱۳۹۴، دست پیامبر (ص) بر روی سینه را نشان آرامش درونی و یا ادای سلام و احترام به پیشگاه باری تعالی و جبرئیل می‌داند (مهدی زاده، ۱۳۹۴: ۷). همچنین، مقاله خداداد و اسدی، با نام «بررسی نقاشی‌های معراج حضرت پیامبر (ص) در کشورهای اسلامی از دیرباز تا به امروز»، پژوهش جامعی است که به موضوع معراج در نگارگری و نقاشی دوران معاصر در برخی کشورهای اسلامی مانند مصر، ترکیه، هند، عراق، بحرین و نیجریه پرداخته‌است. آرنولد[4] نیز در نقاشی در اسلام، به توصیف نگاره معراج سلطان محمد پرداخته‌است (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۱۲). وی کوشیده از سطح توصیف فراتر نرود (Arnold, ۱۹۲۸: ۱۲). دیماند[5] نیز در کتاب راهنمای صنایع دستی ایران، شکل پیچیدگی دستارها، ظرافت پیکره‌ها را علت دوره شاه تهماسب دانسته‌است. (Farhad, ۲۰۱۰: ۳۴) همچنین، هلنا شین دشتگل

در کتاب معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی مردمی، مضمون معراج در نگارگری را به صورتی گسترده بررسی کرده‌است. وی همچنین در مقاله‌ای با نام «واکاوی نقش فرشته در نقاشی‌های معراج حضرت محمّد (ص) در دوره‌های تیموری و صفوی» که در سال ۱۳۹۸ در نشریه پژوهش‌نامه گرافیک و نقاشی به چاپ رسیده، به بررسی سه بعد مرتبه، ظاهر و کیفیت ظهور نقش فرشته در این دو دوره پرداخته‌است (محسنی و کریمی، ۱۳۹۸: ۲۱۸). سعید اخوانی و محمودی مقاله‌ای با نام «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی» در نشریه هنرهای زیبا نیز به چاپ رسانیده‌است. نویسندگان این اثر بدون بررسی دقیق نگاره‌ها فقط با اشاره به مضامین برگرفته از قرآن و سنت دینی و مذهبی به این نتیجه دست یافتند که در دوران موردِ بررسی فال‌نامه کتابی بر سنت استخاره و در نتیجه از نظر شرع بدون اشکال است (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۸: ۶۰). همان گونه که مشاهده شد، هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌شده، به بررسی دلالت‌های معنایی سطوح سه‌گانه در معراج فال‌نامه پژوهش حاضر نپرداخته‌اند.

روش انجام پژوهش

پانوفسکی در بررسی‌های خود، سه نوع درک تاریخی هنر را مجزا کرده‌است: سطح ادراکی درک فرم محض اثر هنری و سطح ادراکی معنای ذاتی در اثر هنری. در سطح ادراکی موضوع عرفی یا شمایل‌شناسی به همسنگی فرهنگی و شمایل‌شناسانه دانش دست یافته‌است. سطح ادراکی معنای ذاتی در اثر هنری، تاریخ فردی، تکنیکی و فرهنگی را به درک یک اثر وارد می‌کند (Lavin,۱۹۹۵: ۶) در واقع، شمایل‌نگاری، همان توصیف تصویر (describing image) است و شمایل‌شناسی، به تبیین معنایی (explaining image) اختصاص دارد (Panofsky, ۱۹۵۵: ۱۸) پانوفسکی در خوانش تصاویر به مراتب سه‌گانه زیر معتقد بود. مرتبه نخست«توصیف پیشاشمایل‌نگارانه»؛ (Pre-iconographical description)مرتبه دوم تحلیل شمایل‌نگارانه؛(Iconographical analysis) و مرتبه سوم، تفسیرشمایل‌شناسانه(Iconographical interpretation) (همان، ۳۰). در مرتبهٔ توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، به صورت‌های محسوس به آثاری مانند خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و موارد مشابه توجه می‌شود (Hasenmueller, ۱۹۷۸: ۲۹۳). مرتبه دوم یا تحلیل شمایل‌نگارانه، در واقع تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی در اثر است. در این مرتبه از معنا، ابژه‌های درون اثر بر خلاف مرتبهٔ نخست، معنای خود را به شکل مستقیم و بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند. مؤلفه‌ها دارای معناهایی فراتر از آن

تصویر ۱: معراج، فال نامه تهماسبی، نقاشی آقامیرک، مکتب تبریز دوم، اندازه ۴۵ X ۶۰ cm مجموعه آرتور ساکلر، ۹۵۷هـ.ق
(Farhad, ۲۰۱۰: ۱۱۹)

هستند که در عالم خارج می‌بینیم. معنای تصویر در این مرتبه، به کمک تجارب و با در نظرگرفتن صورت بازنمودی آن‌ها کشف نمی‌شود بلکه از طریق فهم قراردادهای معنایی یک سنت آشکار می‌شود. مرتبه سوم از دید پانوفسکی، بالاترین مرتبه است. او بر این باور بود که تصاویر در بررسی شمایل‌شناسانه، از ارزش سمبلیک بالاتری برخوردارند و به همین سبب، پیش از اینکه این نام را برای مرتبه سوم در نظر بگیرد، از آن به عنوان شمایل‌نگاری به معنای عمیق‌تر یاد می‌کرد. در مرتبه سوم، به هیچ‌وجه به دنبال امر کاملاً ابژکتیو نیستیم (Panofsky, ۱۹۵۵: ۳۸-۵۰). اهمیت دیدگاه پانوفسکی، در ترتیب و توالی و ترکیب این مرحله‌ها است. برای نمونه، در قرن هفدهم میلادی، دو مرحله تحلیل و ترکیب، به صورت امر سلسله‌مراتبی فهمیده نمی‌شد. ولی پانوفسکی آن‌ها را سلسله‌مراتبی در نظر گرفت تا نظام معرفت‌شناختی‌اش، پوزیتیویستی و ابژکتیو صرف نباشد (Shin, ۱۹۹۰: ۲۱). جامعه آماری پژوهش حاضر نیز، نگاره‌ای مربوط به فال‌نامه تهماسبی، با نقاشی آقامیرک است که در مکتب تبریز دوم نقاشی شده است. معصومه فرهاد، آن را متعلق به مکتب قزوین می‌داند. اندازه نگاره، ۴۵ X ۶۰ سانتی‌متر و در مجموعه آرتور ساکلر[۶] در آمریکا نگهداری می‌شود (Farhad, ۲۰۱۰: ۱۱۹). به باور کری ولش[۷] در سال ۹۴۷ هجری قمری آغاز و در سال ۹۵۷ هجری قمری کار این فال‌نامه به پایان رسیده‌است.

توصیف پیشاشمایل‌نگارانه نگاره

این نگاره (تصویر ۱) که هیچ نوشتاری در آن وجود ندارد، دارای هشت پیکره و پیکره مرکزی است که بر اسبی با سر انسان سوار شده و هفت پیکره دیگر که در پشت هر یکی‌شان دو بال وجود دارد، به گونه‌ای که چهره‌شان به سمت این پیکره، قرار گرفته‌اند. پیکره مرکزی با لباس سفید که پارچه‌ای سفید چهره‌اش را پوشانده و در بالای سرش، چیزی شبیه آتش و به رنگ طلایی نقش بسته‌است. این آتش در نگاره نیز تکرار می‌شود. برای نمونه، در دست دو پیکره بال‌دار از بالا، دو ظرف با همین شکل آتش ولی کوچک‌تر وجود دارد. پیکره مرکزی در حالی‌که با دست چپ لگام اسب را گرفته، دست راست خود را بالا آورده که در انگشتانش، یک حلقه انگشتری نیز وجود دارد. درست در مقابل این انگشتری، از سمت بالا و چپ، شیری غران به انگشتر نگاه می‌کند. در دست هر هفت پیکره بال‌دار یک وسیله قرار دارد. در دست پیکره بال‌دار سمت چپ با لباس نارنجی، یک میله که به پرچم مثلثی سبز رنگ پیوسته است در هر دو دست پیکره بال‌دار سمت چپ پایین با لباس زرد رنگ، یک کفش طلایی رنگ قرار دارد. پیکره پایینی، با دو دست خود یک سینی را بلند کرده که در آن یک ظرف فلزی آب‌خوری یا شراب‌خوری همراه با دو شی مخروطی سفید رنگ قرار دارند. پیکره بال‌دار سمت راست که قرمز پوشیده، در دو دستش یک شمشیر بلند در غلاف قرار دارد. پیکره بال‌دار سمت راست بالا، در دستانش یک میله بلند

نگاره معراج، احمد موسی،مرقع بهرام میرزا (Sims, ۲۰۰۲: ۱۴۷)

نگاره معراج ، میر حیدر، قرن نهم (تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۶)

تصویر ۲ : تفاوت‌ها در رنگ لباس، کنتراست‌های رنگی و توازن و تعادل در نگاره

نازک قرار دارد که از آن یک ظرف فلزی آویزان شده‌است. دو پیکره بال‌دار که در سمت راست و چپ بالا به صورت قرینه وجود دارند نیز همان گونه‌که پیش‌تر گفته شد، شیء دایره‌ای سیاه رنگ را به سمت پایین نگه داشته‌اند که از آن‌ها آتش طلایی رنگ به بیرون تابیده می‌شود. پس‌زمینه به رنگ تخت آبی است که در آن بافت‌هایی مانند ابر به رنگ‌های سفید و طلایی در اندازه‌های متفاوت در نگاره فضاهای خالی را پر می‌کنند. در این جا فاقد خط جداکننده زمین و آسمان هستیم و گویا همه پیکره‌ها در آسمان معلق هستند. اسبی که پیکره مرکزی بر آن سوار است، به رنگ صورتی ملایم و با سری انسانی و دم شیر نقاشی شده‌است که بر روی آن زین گران‌بها به رنگ سبز با نقش‌های ظریف قرار دارد که بخشی از این نقوش به صورت حلقه‌ای بر دور گردن او قرار گرفته‌اند. کنتراست‌های رنگی، مانند کنتراست گرم و سرد و آبی و نارنجی، برای تعادل و توزان استفاده شده‌اند. همچنین استفاده از لباس سفیدرنگ بر روی لباس قرمز نیز، نکته برجسته‌ای است که در کمتر نگاره‌ای دیده می‌شود. همواره، لباس پیغمبر (ص) در نگاره معراج سبز یا قرمز است (تصویر ۲).

تحلیل شمایل‌نگارانه نگاره

نگارگری تاکنون بر اساس سه دیدگاه هویت‌بنیاد، عرفان‌بنیاد و فلسفه‌بنیاد، تحلیل و تفسیر شده‌است که هیچ‌یک از آن‌ها، نمی‌توانند تنوع و گوناگونی آن را شرح دهند (مبینی و شاهوردی، ۱۳۹۷: ۵۹) در این بخش از تحلیل، می‌توان نگاره را بر اساس این سه دیدگاه مورد تحلیل قرار داد. موضوع معراج در این نگاره به جز مفاهیمی که آن را به تشیع مرتبط می‌سازد، برگرفته از آیه هفدهم در سوره اسراء «پاک و منزه است آن خدایی که بنده‌اش را در یک شب از مسجد الحرام به مسجد الاقصی که در سرزمین مبارک و مقدسی واقع شده برد، تا آیات و نشانه‌های (عظمت) ما را ببیند، او شنوا و بیناست[۸]» و چند آیه از سوره نجم[۹] یعنی به معنای آیا با او درباره آنچه دیده مجادله می‌کنید؟ و بار دیگر نیز او را مشاهده کرد، نزد «سدرة المنتهی»، که «جنت‌المأوی» در آن جا است. در آن هنگام که چیزی سدرةالمنتهی را پوشانده بود، چشم او هرگز منحرف نشد و سرپیچی نکرد. باید توجه داشت که نقاش ایرانی، به کمک صور خیال، به ویژه وجوه کنایی ابژه‌های نقاشانه، سعی در غنا بخشیدن به تصاویر و تعمیق روایت داشت (رفیعی راد و همکاران، ۱۳۹۹: ۸۳). اکنون اگر بخواهیم در سطح تحلیل شمایل‌نگارانه به مفاهیم عناصر این نگاره بپردازیم می‌توان مشاهده کرد که این صحنه، بخشی از باورهای مسلمانان را درباره معراج پیامبر توسط اسبی به نام براق به تصویر کشیده‌است. اسبی که سری انسانی و دم شیر دارد. مرد سوار بر اسب، پیامبر اسلام است که بر مبنای آیه‌ای از سوره قرآن به آسمان‌ها عروج کرد. نقاش برای ایجاد قداست و معنویت با روبندی صورت او را پوشانده‌است. دور او توسط هفت فرشته در فضای آبی رنگ که برای نشان‌دادن شب از آن استفاده‌شده، احاطه گردیده‌است. آن فرشته که پرچم در دست دارد جبرئیل است. پرچم سبز، نمادی از اسلام و ولی بودن پیامبر اسلام دارد. جامه سفید پیامبر بر روی جامه قرمز پوشیده شده که نشانه غلبه نفس مطمئنه بر نفس اماره است. (مهدی زاده و بلخاری،۱۳۹۳: ۲۵) ولی شیر نمادی برای حضور حضرت علی (ع) که به روایتی پیامبر ایشان را اسدالله می‌نامیدند، است. در روایت شیعه، حضور حضرت علی (ع) نیز در شب معراج توسط پیامبر نیز احساس می‌شده‌است. انگشتری را پیامبر به حالت هدیه دادن به سوی شیر نگه داشته که بر می‌گردد به روایت شیخ مفید از آخرین ساعات زندگی پیامبر اکرم نقل کرده‌است. او از علی (ع) می‌پرسد: ای برادر. آیا تو وصیت و جانشینی مرا می‌پذیری که بعد از من وعده‌هایم را وفا نمایی به خاطر من، مذهبم را به جا آوری و از میراث اهل بیتم حراست فرمایی؟ و علی پاسخ داد آری ای رسول خدا. پیامبر سپس یک انگشتری را به او داد (شیخ مفید، ۱۳۸۶: ۱۳۱).

تفسیر شمایل‌شناسانه نگاره

با اینکه معراج در این نگاره موضوع اصلی است، ولی به نظر می‌آید متن‌های بسیاری نیز به این شکل دگرگون‌های روحی و جسمی انسانی اشاره کرده‌اند. یعقوب پس از اینکه از سوی اسحاق به رفتن به بین‌النهرین فراخوانده می‌شود، در خواب نردبانی را دید که به سوی بهشت می‌رفت. در فصل ۲۸، آیه‌های دوازده تا چهارده در سفر پیدایش می‌خوانیم: «در خواب نردبانی را دید که پایه آن بر زمین و سرش به آسمان می‌رسد و فرشتگان خدا از آن بالا و پایین می‌روند. و خداوند بر بالای نردبان ایستاده‌است. سپس خداوند گفت: من خداوند، خدای ابراهیم و خدای پدرت اسحاق هستم. زمینی که روی آن خوابیده‌ای از آن توست. من آن را به تو و نسل تو می‌بخشم.»[۱۰] در متون شمنی نیز به اسب‌های بالداری اشاره شده که عروج به وسیله آن‌ها انجام می‌پذیرد. (سگای،۱۳۸۱: ۱۸) داستان دیگری که باری دیگر به معراج مربوط است، عروج ارداویراف

است که در کتاب اردویرافنامه بیان شده‌است. ویراف، موبدی است که به دلیل سست شدن اعتقادات مردم به رستاخیز و بهشت و جهنم، توسط موبدان دیگر، با خوردن شراب مقدس، هفت روز به خواب رفته و روان او در بهشت و جهنم سیر نموده و مجازات و پاداش را مشاهده کرده و سپس آن‌ها را بازگو کرده‌است (ژینیو، ۱۳۸۲). همچنین می‌توان از عروج گشتاسپ نام برد که «سپس پیامبر آن چیزها را یشت کرد و می یشت شده را به گشتاسپ داد. او با خوردن می، سه روز بخفت و روانش به مینو رفت و همه چیز را آن جا آشکار بدید و پایه خود و دیگران را آنجا یافت» (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۶: ۴۳-۴۴). همچنین در کتیبه‌های کرتیر به استثنای کعبه زرتشت موضوع عروج کرتیر روایت می‌شود. او به خاطر خدماتش به یزدان به جهان دیگر راه داده می‌شود و نتیجه کارهای نیک و بد را می‌بینند تا به یقین برسد و دیگران نیز از مشاهدات وی مطلع و ایمانشان افزوده شود (تفضلی، ۱۳۷۶: ۹۳). نخستین نگاره معراج از دوره ایلخانی در کتاب جامع‌التواریخ رشیدی (تصویر (۳) و (۴)) و معراج‌نامه ابوسعیدی به جا مانده‌اند، و هر کدام شاهدی بر تلاش‌های ایلخانیان برای پیوستن به دین اسلام است.

در دوره تیموری نگاره‌های معراج، به بخش ضروری از نسخه‌های خطی تبدیل شد و معروف‌ترین آن‌ها مربوط به شهر هرات بوده و به امر شاهرخ تصویر شده‌است. در نقاشی معراج مربوط به دوران تیموری جمال پیامبر در هاله‌ای از نور که در آن زمان نشان تقدس بوده و با محاسن بلند به صورت آراسته با توجه به سنت تصویری ایرانیان نشان داده شده‌است.

در نگاره‌های معراج در دوره صفوی، حجاب چهره تبدیل به یکی از شاخصه‌های اصلی شمایل‌نگاری پیامبر (ص) می‌شود و همچنان تا دوره شاه تهماسب ادامه می‌یابد. برای نمونه، در نگاره معراج اثر سلطان محمد، چهره پیامبر رخ‌پوش بر چهره و دستار صفوی بر سر دارد. در نگاره معراج از کتاب حبیب السیر، پیامبر در مرکز اثر و چهره‌اش پوشیده‌است. جهت نگاه تمام فرشتگان به سمت پیامبر است و هر کدام به حکم احترام و خوشامدگویی هدیه‌ای به دست دارند. بیش از این نیز در شمایل براق نیز می‌توان به نکته‌هایی اشاره کرد که از نظر شمایل‌شناسی مهم‌اند. حدیث‌ها و روایت‌های زیادی درباره براق وجود دارد. مجلسی می‌گوید براق پیکری کشیده و بزرگ‌تر از درازگوش و کوچک‌تر از استر داشته و مانند انسان هر چه را می‌بینند می‌فهمد (مجلسی، ۱۴۴۰: ج ۱۸: ۴۱۰ و ۳۱۶ و ج ۹: ۹۱).

برخی روایات، معراج را از طریق نردبان یا بال جبرئیل می‌دانند (سیوطی، بی‌تا: ج ۱: ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۶۷). علامه طباطبایی ریخته شدن معنای امر غیر مادی در ظرف جسمانی امر مادی از طریق تمثیل را در سنت امری غیر قابل انکار می‌دانند (طباطبایی، ۱۳۹۰: ج۳: ۴۳). معنای آن این است که ایشان، بر این باورند که بال جبرئیل و نردبان یا اسب، فقط برای تصویر کردن مادی امر غیر مادی است. مولانا، براق را نماد قوت عشق می‌داند که هیچ اسبی به پای آن نمی‌رسد. ابن سینا، براق را نماد عقل و ابن عربی، آن را نماد اخلاص می‌داند. ولی در قرآن به براق اشاره‌ای نشده‌است. ممکن است به سبب آنکه این نشانه در دوره ایلخانی به

تصویر ۳: معراج پیامبر، جامع التواریخ، تبریز ۷۱۴ هجری قمری،کتابخانه دانشگاه ادینبورگ (تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۹)

تصویر ۴: شب معراج، حضرت محمد(ص) برروی براق، جامع التواریخ بدون رقم، بدون تاریخ، توپقاپی سرای استانبول (خداداد و اسدی، ۱۳۸۹: ۲۶)

صورت اسب تصویرسازی شده‌است، با سلیقه زمانهٔ خود هماهنگی داشته باشد. شین دشتگل بر این باور است که دست‌های انسانی و حیوانی براق در ادوار و مکتب‌های بعدی حذف شده و به مرور از سده یازدهم به شکل دو ران بزرگ در اطراف ران نمایانده می‌شود (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۹۳). فرشته نیز از دیگر شمایل‌هایی است که در این نگاره بخش زیادی از صفحه تصویر را به خود اختصاص داده‌است. در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی، فرشته مظهر کمال، لطافت، زیبایی و تمامیت و دیو نماد پلیدی، شرارت و زشتی است. هانری کربن[11] بر این باور است که فرشته‌شناسی مزدایی بسیار به آمیزه‌های نوافلاطونی نزدیک است. بر مبنای روایات، در مجموعهٔ شمایل‌شناسی فکری و نیز بی‌گمان در شمایل‌شناسی واقعی، «هیأت هفت‌گانهٔ الهی» به دو گروه دسته‌بندی شده‌است، سه مهین فرشته که به صورت مذکر در سمت راست اورمزد و سه مهین فرشتهٔ مونث که در طرف چپ او نشان داده می‌شوند. سه مهین فرشتهٔ مذکر مشتمل است بر «وهومنه» (اندیشهٔ برتر) پاسدار آفرینش حیوانی «ارته و هیشته» (هستی کامل، اردیبهشت) آتش و مظاهر آن را ایجاد کرده و «خشترهٔ وهیریه» (سپندارمت،اسپندارمد). در این آفرینش مهین فرشتگان (امشاسپندان) وجود انسانی را نشان می‌دهند که کجا و چگونه نیروهای نور غیبی را دیدار کند و از شیوهٔ یاری با آنان برای رستگاری آن منطقهٔ خلقت که مربوط به مشیت ویژهٔ آنان است، آگاه شود (کربن،۱۳۷۴: ۴۸). در انگاره‌های مانوی نیز فرشتگان، ده آسمان را به سوی بالا نگاه می‌دارند و در «جهان روشنی» ساکن هستند (اسماعیل پور، ۱۳۷۵: ۱۵۹). جهان نور و روشنی و رنگ‌های نهفته در آثار مانوی تأثیر بسیاری در تلقی تصویری از فرشتگان در دوره‌های بعد دارد. در نقاشی ایرانی فرشتگان موجودات لطیف و نورانی هستند که بی‌بعد و غیر قابل لمس هستند. تجسمی از رنگ‌هایی که نگاهی به درون دارند و وجدی عارفانه را نشان می‌دهند. نقاشی فرشته از تصاویری است که خیال عارفان و شاعران را به خیال نقاشان پیوسته می‌کند، هر تلقی در بینش عارفانه از فرشته قابل انطباق با نقاشی‌های آن است و برای درک همه جانبهٔ رموز تصاویر باید سروده‌های فرشته از طرفی دیگر تکامل برداشت دینی از ملکوت را نشان می‌دهد. نکته‌ای درخور توجه که در مرحله تفسیر شمایل‌شناسانه این نگاره وجود دارد این است که تأثیرات صفوی و عرفان شیعی بر مفهوم معراج در عصر صفوی، با حضور نشانه‌هایی که به مفاهیم مکتب شیعه ارجاع می‌دهند، مشخص می‌شود. مانند شیر که به اسدالله، انگشتری که به اعطای امامت و جانشینی علی (ع)، شمشیر (ذوالفقار)، پرچم سبز به عنوان نشان تصویری تشیع شناخته می‌شوند، ارجاع داده می‌شوند. پیوند میان دین و سیاست مهم‌ترین ویژگیهای حکومت صفوی است، به بیانی پادشاه یکی از وظایف حکومتش را پایداری و ترویج پایه‌های مذهب تشیع میدانست. اصل امامت که همواره از مسائل مهم در تاریخ اسلام بود، در تفکر شیعی به عنوان استحقاق حضرت علی (ع) برای جانشینی پیامبر به محوریترین اصل مشترک و مورد توافق شیعیان تبدیل شد. از سویی، عناصر شیعی که بر هنر ایرانی-اسلامی اثر گذاشته‌اند یا از طریق آن راهی برای بیان خود یافته‌اند، ترکیبی از باورها، اسطوره‌ها و حوادث تاریخ شیعه‌اند، که از جمله این پیش‌آمدها می‌توان به بر حق بودن هدایت امت پس از پیامبر توسط حضرت علی (ع) اشاره کرد. بر مبنای نقل‌های موجود، ائمه (ع) برای اثبات امامت خود در اختیار داشتن مواریث و ودایع امامت را مورد تأکید قرار داده‌اند. این ودایع و مواریث گاه شامل مواردی بوده‌است که هرگز کسی آن‌ها را ندیده و فقط ائمه از وجود آن‌ها نزد خود یاد کرده‌اند. مواردی همچون پیراهن آدم، انگشتر سلیمان، پیراهن یوسف، عصای موسی و یا الواح و جامه و مانند آن (کلینی، ۱۳۸۳: ۱/ ۲۳۳-۲۳۱). برخی دیگر از ودیعه‌ها هم که شامل اشیا و لوازمی بوده که به ویژه به پیامبر نسبت داده شده‌است، به بیانی دیگر نماد تأکید بر جانشینی برای پیامبر هستند که مشتمل اند بر درع، سلاح، عصا و عمامهٔ پیامبر و نیز شمشیر حضرت علی (ع) (همان، ۲۳۴). شیر، با وجود اینکه در ایران باستان، از نمادهای پرتکرار است، در این نگاره، بر این ایده تأکید می‌ورزد که حضرت علی (ع) در شب معراج، حضور داشته‌است. البته باید توجه داشت که سیر آسمانی انسان کامل که یک ویژگی الهی و ملکوتی برای انسانهای برگزیده به شمار می‌رود، از نگارگری دوره ایلخانی به هنرهای اسلامی شیعی راه پیدا کرد (فضل وزیری و تندی، ۱۳۹۷: ۱۴۶).

نتیجه‌گیری

تصویرگری معراج پیامبر اسلام (ص) یکی از مضامین پرتکرار در نگارگری است که حامیان و نقاشان ایرانی در هر دوره هنری به آن پرداخته‌اند. ادراک معنایی نگاره‌ها در تعامل نظام نشانه‌شناسانه زبانی با نظام نشانه‌شناسی تصویری با یکدیگر قابل دست‌یابی است. نگارگری ایرانی، اگر چه مضمون را از ساحت ادبیات برگرفته، ولی نگارگر، در تصویرسازی متن،

فـردی پیوسـته منفعـل نبـود. در ایـن پژوهـش، بـه بازخوانـی نـگاره معـراج در فال‌نامـه شـاه تهماسـبی بـر اسـاس روش شمایل‌شناسـی پانوفسـکی بـرای تحلیـل دلالت‌هـای معنایـی آن پرداختـه شـد. در سـطح توصیـف پیشاشـمایل‌نگارانه، هـر آن‌چـه در نـگاره وجـود داشـت ماننـد ترکیب‌بنـدی، خطـوط، سـطوح و رنگ‌پـردازی و عوامـل بصـری، توصیـف شـد. سـپس، در سـطح تحلیـل شـمایل‌نگارانه، بـه روابـط قـراردادی نشـانه‌ها ماننـد تصویرسـازی از آیـه‌ای در سـوره اسـراء، باورهای مسـلمانان بـه اسـبی بـا سـر انسـان و دم شـیر، تصویرسـازی جبرئیـل بـه صـورت فرشـته‌ای پرچـم بـه دسـت، پرچـم سـبز نمـادی از اسـلام و ولـی بـودن پیامبـر، جامـه سـفید پیامبـر بـر روی جامـه قرمـز، نشـانه غلبـه نفـس مطمئنـه بـر نفـس امـاره پرداختـه شـد. در سـطح تفسـیر شمایل‌شناسـانه، بـه متونـی کـه ایـن شـکل از تحـولات روحـی و جسـمی انسـانی یعنـی معـراج را توصیـف نموده‌انـد. ماننـد یعقـوب کـه بـا نردبـان بـه بهشـت رفـت، اسـب بـال‌دار در متـون شـمنی، عـروج ارداویـراف، عـروج گشتاسـپ، عـروج کرتیـر بـه سـبب خدماتـش بـه یـزدان اشـاره شـد. همچنیـن تعبیرهایـی کـه از نردبـان، بـال جبرئیـل یـا بـراق ارائـه شـده کـه می‌تـوان بـه وجـه تمثیلـی آن‌هـا بـرای ریخته‌شـدن معنـای غیـر مـادی در ظـرف جسـمانی اشـاره نمـود. بـراق را برخـی نمـاد قـوت عشـق، برخـی عقلانیـت و برخـی دیگـر اخـلاص می‌داننـد. همچنیـن، در ایـن سـطح، می‌تـوان عناصـر تصویـری دیگـر ماننـد فرشـتگان، خورشـید، آسـمان و دیگـر عناصـر را در آئین‌هـای باسـتانی نظیـر زرتشـت پـی گرفـت. در مرحلـه تفسـیر شمایل‌شناسـانهٔ ایـن نـگاره، عناصـر تصویـری کـه بـه مفاهیـم شـیعی ارجـاع می‌دهنـد، در هم‌سـویی بـا نمادهایـی از ایـران باسـتان، بیـان هنـری نوینـی از روایـت معـراج را ارائـه می‌دهنـد. همچنیـن، حضـور حضـرت علـی (ع) در شـب معـراج، همـراه بـا پیامبـر، همبسـته بـا مفهـوم اسـدالله و نیـز شمشـیر علـی (ع) کـه همـواره در کنـار پیامبـر، کفـار را شکسـت داده و در نهایـت، انگشـتری خلافـت و جانشـینی علـی (ع) هـر یـک بـر پیونـد میـان دیـن و حکومـت در عصـر صفـوی اشـاره دارد.

پی‌نوشت

1-Oleg Graber
2-Sheila R Canby
3-Thomas Arnold)
4-Maurice sven Dimand
5-Erwin Panofsky)
6-Arthur M. Sockler
7-Stuart Cary Welch
۸- سُـبْحَانَ الّـذِی أَسْـرَی بِعَبْـدِه لَیْـلاً مِـنَ الْمَسْـجِد الْحَـرَام إِلَـی الْمَسْـجِد الأَقْصَـی الّـذِی بَارَکْنَـا حَوْلَـهُ لِنُرِیَـهُ مِـنْ آیَاتِنَـا إِنّـَهُ هُـوَ السّـمِیعُ الْبَصِیـرُ
۹- و لَقـد راهُ نزلـهٔ اخـری (۱۳) عنـد سـدرهٔ المنتهـی (۱۴) عندهـا جنّـهٔ المـاءوی (۱۵) اذ یغشـی السّـدرهٔ مـا یغشـی (۱۶) مـا زاغ البصـر و مـا طغـی (۱۷) لقـد راءی مـن ایـات ربّـه الکبـری (۱۸)
۱۰- کتاب مقدس، سفر پیدایش
۱۱-Henry Corbin

منابع

- اخوانـی، سـعید؛ محمـودی، فتانـه (۱۳۹۸). «واکاوی لایه‌هـای معنایـی در نگاره‌هـای فالنامـه نسـخه طهماسـبی بـا رویکـرد آیکونولـوژی»، ***هنرهـای زیبا-هنرهـای تجسـمی***، ۲۴ (۳)، ۵۱-۶۴.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۵). ***اسطورهٔ آفـرینش در آیـین مـانی***، تهران: انتشارات فکر روز.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴). ***مکتب نگارگری تبریز و قزوین- مشهد***، تهران: فرهنگستان هنر.
- آموزگار، ژاله؛ تفضلی، احمد (۱۳۸۶). ***اسطوره زندگی زرتشت***، تهران: نشر چشمه
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹). ***نقاشی ایرانی، از دیرباز تا امروز*** (چاپ هفتم)، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۶). ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***، تهران: انتشارات سخن.
- تهرانی، رضا (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج نامه احمد موسی و معراج نامه میر حیدر»، ***نگره***، ۱۴، ۲۳-۳۸.
- حسینی، مهدی (۱۳۸۳). «فال‌نامه شاه تهماسبی حدوداً ۹۵۷ ه ق»، ***هنرنامه***، ۲۳، ۴۳-۵۷.
- خـداداد، زهـرا؛ اسـدی، مرتضـی (۱۳۸۹). «بررسـی نقاشـی‌های معـراج حضـرت پیامبـر (ص) در کشـورهای اسـلامی از دیربـاز تـا بـه امـروز»، ***نگـره***، ۱۵، ۴۹-۶۸.
- دیماند، موریس. اسون (۱۳۳۶). ***راهنمای صنایع اسلامی***، ترجمه عبدالله فریار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- رفیعـی راد، رضـا؛ محمـدزاده، مهـدی؛ شـمیلی، فرنـوش (۱۳۹۹). «اسـلوب کنایـی و اشـکال کاربسـت آن در نقاشـی ایرانـی»، ***پژوهـش نامـه گرافیـک نقاشـی***، ۳ (۴)، ۷۴-۸۵. doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/۱۰۳۸.pgr,۲۶۹۳۳,۲۰۲۰
- ژینیو، فیلیپ (۱۳۸۲). ***ارداویرافنامه***، ترجمه ژاله آموزگار، تهران: انتشارات معین.

- سگای، رزماری (۱۳۸۱). ***معراج‌نامه سفر معجزه آسای پیامبر (ص)***، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴). ***عناصر شیعی در نگارگری تیموریان و صفویان***، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شیخ مفید (۱۳۸۶). ***الارشاد***، ترجمه سید هاشم رسولی محلاتی، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.
- شین دشتگل، هلنا (۱۳۸۹). ***معراج نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- طباطبایی، محمد حسین (۱۳۹۱). ***المیزان فی تفسیر القرآن***، بیروت: موسسهٔ الاعلمی للمطبوعات.
- عبدالرحمن بن ابی بکر سیوطی (بی‌تا). ***الخصائص الکبری***، بیروت: الانتشارات عزه حسن.
- فضل وزیری، شهره؛ تندی، احمد (۱۳۹۷). «بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی یزدی با رویکرد شمایل شناسی اروین پانوفسکی»، ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، ۶، ۱۳۵-۱۵۰. Doi:۱۰,۲۲۰۵۱/JTPVA.۱۰۲۳,۲۴۴۵۴,۲۰۱۹
- کربن، هانری (۱۳۷۴). ***ارض ملکوت***، ترجمهٔ سید ضیاءالدین دهشیری، تهران: انتشارات طهوری.
- کلینی، ابوجعفر محمدبن یعقوب (۱۳۸۳). ***الکافی***، تصحیح علی اکبر غفاری، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- کنگرانی، منیژه؛ نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸). «گونه‌شناسی روابط بین‌متنی و بیش‌متنی در شعر و نقاشی ایرانی»، ***نگره***، ۷، ۵-۷.
- لیمن، اولیور (۱۳۹۱). ***درآمدی بر زیباشناسی اسلامی***، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- مبینی، مهتاب؛ شاهوردی، امین. (۱۳۹۷). «نگارگری ایران فراتر از نظریات». ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***، ۱(۱)، ۵۱-۶۰. doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/pgr.۲۰۱۹,۲۱۸۱۸,۱۰۱۰
- مجلسی، محمدباقر (۱۴۴۰). ***بحار الأنوار الجامعة لدُرر اخبار الائمة الاطهار***، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
- محسنی تفتی، اعظم؛ کریمی، علیرضا (۱۳۹۸). «واکاوی نقش فرشته در نقاشی‌های معراج حضرت محمّد (ص). در دوره‌های تیموری و صفوی»، ***پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی***، ۲(۳)، ۲۰۳-۲۱۸. Doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/PGR.۱۰۴۸,۲۷۹۵۹,۲۰۱۹
- ملکی، توکا (۱۳۸۷). «فرشتگان نقاشی ایران»، ***کتاب ماه هنر***، ۴۱، ۹۲-۸۶.

مهدی زاده، علیرضا (۱۳۹۴). «مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فال نامه تهماسبی»، ***جلوه هنر***، ۱۴، ۵-۱۶. Doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/JJH.۲۰۱۶,۲۱۲۲

- مهدی زاده، علیرضا؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۳). «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی». ***شیعه شناسی***، ۱۲(۴۶)، ۲۵-۴۶.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴). ***درآمدی بر بینامتنیت، نظریه ها و کاربردها***، تهران: انتشارات سخن.

References

- Akhavani, S., Mahmoudi, F. (2019). "Analysis of Semantic Layers of Tahmasebi Falnama's Painting with an Iconology Approach", ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 24(3), 51-64, (Text in Persian).
- Amoozgar, J., Tafazli, A. (2007). ***The Myth of Zoroaster Life***, Tehran: Cheshmeh Publishing, (Text in Persian).
- Arnold, T. (1928). ***Painting in Islam***, Oxford, The Oxford University Press.
- Azhand, Y. (2005). ***Tabriz and Qazvin-Mashhad painting***, Tehran: Iranian Academy of the Arts, (Text in Persian).
- Corbin, H. (1994). ***The Land of the Kingdom***, Translated by Seyyed Zia-ud-Din Dehshiri, Tehran: Tahoori Publications, (Text in Persian).
- Dimand, S. (1958). ***A Handbook of Muhammadan Art***, Translated by Abdullah Faryar, Tehran: Book Translation and Publishing Company, (Text in Persian).
- Farhad, M. (2010). ***Falname, The Book of Omen***. London: Thames & Hudson.
- Gignoux, P. (2003). ***Ardavirafnameh***, Translated by Jaleh Amoozgar, Tehran: Moin Publications, (Text in Persian).
- Hasenmueller, G. (1978). "Panofsky, Iconography and Semiotics", ***The Journal of Aesthetics and Art Criticism***, 36 (3), 289-301.
- Hosseini, M. (2004). "Shah Tahmasebi's Fortune-telling around 957 AH", ***Honarnameh Quarterly***, 23, 43-57, (Text in Persian).
- Ismailpour, A. (1997). ***The Myth of Its Creation in the Manichaean Religion***, Tehran: Fekr Rooz Publications, (Text in Persian).
- Kangrani, M., Namvar Motlagh, B. (2009). "Typology of Textual and Extra-Textual Relations in Iranian Poetry and Painting", ***Negareh Scientific Journal,*** 7, 5-7, (Text in Persian).
- Khodadad Z., Asadi, M. (2010). "A study of the Paintings of the Ascension of the Prophet (PBUH) in Islamic Countries from Ancient Times to the Present Day", ***Scientific Journal of Nagere***, 15, 49-68, (Text

in Persian).

● Kulayni, A. (2004). ***Al-Kafi***, Edited by Ali Akbar Ghaffari, Tehran: Islamic Library, (Text in Arabic).

● Lavin, I. (1995). ***Panofsky's History of Art, in Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside***, Princeton: Institute for Advanced Study.

● Leaman, O. (1391). ***An Introduction to Islamic Aesthetics***, Translated by Mohammad Reza Abolghasemi, Tehran: Mahi Publishing, (Text in Persian).

● Majlesi, M. B. (1440). ***Beḥār Al-Anwār Al-James Lederer Akhbar Al-Aemeh Al-Athar***, Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabi, (Text in Arabic).

● Maleki, T. (1387). "Angels of Iranian Painting", ***Book of the Month of Art***, 41, 92-86, (Text in Persian).

● Mehdizadeh, A. (2016). "The comparative study of The Miraj miniature paintings between the Khamseh of Nizami and the Falnameh of Tahmasebi", ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 7(2), 5-16. doi: 10.22051/JJH.2016.2122, (Text in Persian).

● Mehdizadeh, A., Balkhari Ghahi, H. (1393). "A study of Shiite themes and symbols in the image of the Ascension of the Prophet (PBUH) in the version of Tahmasebi's fortune-telling", ***Shi'a Studies***, 12 (46), 25-46, (Text in Persian).

● Mobini, M., SHahverdi, A. (2019). "Iranian Painting beyond Theories", ***Painting Graphic Research***, 1(1), 51-60. doi: 10.22051/pgr.2019.21818.1010, (Text in Persian).

● Mohseni Tafti, A., Karimi, A. (2020). "The Analysis of Angel Motif in the Paintings of Prophet Muhammad's Ascension During Timurid and Safavid Periods", ***Painting Graphic Research***, 2(3), 203-218. doi: 10.22051/pgr.2019.27959.1048, (Text in Persian).

● NamvarMotlagh, B. (2015). ***An Introduction to Intertextuality, Theories and Applications***, Tehran: Sokhan Publications, (Text in Persian).

● Pakbaz, R. (2001). ***Iranian Painting, from Long ago to Today*** (7nd ed.), Tehran: Zarrin and Simin Publications. (Text in Persian).

● Panofsky, E. (1955). ***Meaning in the Visual Arts***, New York: Dobleday Anchor Books.

● Rafiei Rad, R., MohammadZadeh, M., Shamili, F. (2020). "The Style of Literary Allusion and its forms of use in Iranian Painting", ***Painting Graphic Research***, 3(4), 74-85. doi: 10.22051/pgr.2020.26933.1038, (Text in Persian).

● Segay, R. (2002). ***Mi'raj Namah (The Miraculous Journey of Mohammad (PBUH)***. Translated by Mahnaz Shayestehfar, Tehran: Publications of the Institute of Islamic Art Studies, (Text in Persian).

Shayestehfar, M. (2005). ***Shiite Elements in Teymourian and Safavid Painting***, Tehran: Institute of Islamic Art Studies, (Text in Persian).

● Sheikh Mofid (2007). ***Al-Arshad***, Translated by Seyyed Hashem Rasouli Mahallati, Tehran: Islamic Culture Publishing, (Text in Arabic).

● Shin Dashtgol, H. (2010). ***Ascension of Manuscripts to Folk Paintings***, Tehran: Elmi va Farhangi Publications, (Text in Persian).

● Shin, U. C. (1990). "Panofsky Polanyi and Intrinsic Meaning", ***Journal of Aesthetic Educotion***, 24 (4), 17-32.

● Sims, E. (2002). ***Peerless Images of Persian Painting***, USA: Yale University Press.

● Siouti, A. (n.d). ***Al-Khasais Al-Kubra***, Beirut: Azza Hassan Publications, (Text in Arabic).

● Tabatabai, M. H. (2012). ***Al-Mizan Fi Tafsir Al-Quran***, Beirut: Al-A'lami Institute for Publications, (Text in Arabic).

● Tafazli, A. (1997). ***History of Pre-Islamic Iranian Literature***, Tehran: Sokhan Publications, (Text in Persian).

● Tehrani, R. (2010). "A Comparative Study of Structural Elements in the Ascension Letter of Ahmad Musa and the Ascension Letter of Mir Haidar", ***Nagreh Scientific Journal***, 14, 23-38, (Text in Persian).

● Vaziri, S., Tondi, A. (2019). "Reading narratives of Shaikh Safi Addin Ardebily`s tomb cover by Ghias Addin Ali Yazdi", ***Theoretical Principles of Visual Arts***, 3(2), 135-150. doi: 10.22051/jtpva.2019.24454.1023, (Text in Persian).

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک نقاش

مطالعه خط کوفی کتاب التریاق موجود در کتابخانه ملی فرانسه به مثابهٔ نمَونه عالی تایپوگرافی در تاریخ خوش‌نویسی ایران

چکیده

نسخهٔ معروف التریاقِ موجود در کتابخانه ملی فرانسه که به وسیلهٔ محمد بن ابی‌الفتح عبدالوهاب بن ابی‌الحسن بن ابی‌العباس احمد در ربیع‌الاول ۵۹۵ به خط کوفی ایرانی (منکسر) کتابت و مصورسازی شده‌است، به سبب زیبایی نوشتار و تصویرهای صفحه‌هایش شهرت یافته‌است. صفحه‌آرایی نسخه که با محوریت چینش نوشتار و تلفیق خلاقانه آن با تصاویر تنظیم شده، به عنوان نمونه عالی تایپوگرافی در تاریخ خوش‌نویسی ایران قابلِ تأمل است. هدف از بررسی این نسخه تحلیل خط و عناصر تایپوگرافی نسخه و معرفی به عنوان منبعی الهام‌بخش برای تایپوگرافی معاصر است. تایپوگرافی به عنوان شاخه‌ای از گرافیک دارای اصول و قواعد مشخصی است که رعایت آن‌ها در یک اثر هنری، آن را به یک اثر برجسته تبدیل می‌کند. نسخه التریاق موجود در کتابخانه ملی فرانسه میزان بالایی از این شاخصه‌ها را دارد. چیدمان اصولی و سنجیده نوشتار، تنوع اندازه قلم در سطرها، تنوع رنگی و ترکیب‌بندی بدیع سبب شده نسخه از جنبهٔ گرافیکی بسیار گران‌مایه باشد. در چینش حروف، واژه‌ها و سطرها فضای مثبت و منفی با دقت تنظیم شده‌است. تناسب فرمی در خوش‌نویسی نسخه به خوبی رعایت شده‌است و عناصر ترکیب‌بندی دارای حُسن هم‌جواری هستند. در این پژوهش، افزون بر بررسی خط کوفیِ نسخه، ویژگی‌های گرافیکی و تایپوگرافی آن نیز مورد بررسی قرار گرفته‌است. بر این مبنا، مقالهٔ حاضر در پی بررسی آن است که نسخه موردِ اشاره با چه نوعی از خط کوفی کتابت شده‌است؟ تا چه اندازه از خوانش و تنفس بصری برخوردار است؟ خط کرسی، فاصله سطرها، کرنینگ، تراکینگ و ساختار نوشتار به چه شکل است؟ روش پژوهش مقاله حاضر توصیفی-تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. روش تجزیه و تحلیل آثار

زهرا شکری
دانشجوی کارشناسی ارشد گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

Zahra.shokri@modares.ac.ir

محمد خزایی
استاد گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، نویسنده مسئول.

khazaiem@modares.ac.ir

سید ابوتراب احمدپناه
استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

ahmadp_a@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۱۰

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41566.1179

بـر مبنـای پژوهش‌هـای کیفـی و از جنبـهٔ هـدف، بنیادیـن اسـت. نتیجـه ایـن پژوهـش نشـان می‌دهـد نسـخه التریـاق موجـود در کتابخانـه ملـی فرانسـه بـه مثابـه نمونـه عالـی تایپوگرافـی در تاریـخ خوش‌نویسـی ایـران، دارای خوانـش بصـری مناسـبی اسـت و پیـام نوشـتار بـه خوبـی درک می‌شـود. همچنیـن، افـزون بـر رعایـت اصـول تایپوگرافـی، دارای ساختارشـکنی‌های خلاقانـه‌ای در ترکیب‌بنـدی اسـت کـه نسـخه را در تاریـخ نسخه‌نویسـی ایـران متمایـز می‌کنـد و می‌توانـد منبـع الهـام بسـیاری از تایپوگرافی‌هـای معاصـر باشـد.

واژه‌هـای کلیـدی: تایپوگرافـی، تاریـخ تایپوگرافـی، خـط، نسـخه، نسـخه التریـاق.

مقدمه

شـاید بـه نظـر برسـد بـرای خوانـش یـک متـن، زیبایـی تأثیـر چندانـی نداشـته باشـد و آشـکار بـودن خـط بـرای درک پیـام متـن کافـی اسـت. ولـی هنرمنـدان بـر اسـاس تجربـه بـه ایـن امـر آگاهـی دارنـد کـه زیبایـی همـواره تأثیـر بسـیاری در جلـب توجـه مخاطـب و درک متفـاوت و عمیق‌تـری از نوشـتار داشته‌اسـت. تایپوگرافـی بـا اصـول زیبایی‌شناسـی ویـژهٔ خـود ایـن امـر را امکان‌پذیـر می‌کنـد. تایپوگرافـی از دو جـزء تایـپ (حـروف چاپـی) و گرافـی (نوشـتن و نگاشـتن) تشـکیل شده‌اسـت و بـه معنـای نگاشـتن و آرایـش بـا حـروف چاپـی اسـت (رضایـی نبـرد، ۱۳۸۹: ۴۶). تایپوگرافـی شـامل آثـاری اسـت کـه بـا اسـتفاده از خـط و یـا تلفیـق آن بـا تصویـر، بـا رعایـت اصـول زیبایی‌شناسـی، محتـوا و پیامـی خوانـش یابـد و بیانگـر محتـوا و اطلاعـات نوشـتار باشـد. وظیفـه تایپوگرافـی در ابتـدا خوانایـی سـالم و منطقـی بوده‌اسـت و همـواره بـه مخاطـب بـرای درک اطلاعـات نوشـتار یـاری می‌رسـاند .تمهیداتـی کـه بـا اسـتفاده از یـک تایپوگرافـی خـوب ایجـاد می‌شـود تـا متـن نوشـتار بـه روشـی درسـت خوانـش شـود تـا نوشـتار بـا لحـن ارتباطـی هماهنـگ بـا محتـوای آن، بـا مخاطـب دارای گفتمـان باشـد .عواملـی در ایجـاد یـک تایپوگرافـی اصولی مؤثـر اسـت کـه در تمامـی زبان‌هـای متفـاوت دنیـا بـا هـم مشـترک اسـت و در نظـر گرفتـن آن‌هـا سـبب بـالا بـردن سـواد بصـری مخاطـب و زمینه‌سـاز درک بیشـتر محتـوای نوشـتار می‌گـردد. نـوآوری در تایپوگرافـی بـا بـه کار بسـتن قواعـد موجـود در ایـن بخـش و تحلیـل ذهنـی آن‌هـا بـه دسـت می‌آیـد. قانون‌شـکنی‌های آگاهانـه، یـک طـرح را متمایـز و مشـهود می‌کنـد .بـه یـاد داشـته باشـید کـه یـک طـراح می‌توانـد هـر کاری انجـام دهـد فقـط تـا هنگامی‌کـه در آن هدفمنـدی وجـود داشـته باشـد (سـلنتیس، ۱۳۹۲، ۱۶۴).

پیشینه پژوهش

نسـخهٔ التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه (۵۹۵ هجـری) بـا وجـود دارا بـودن ویژگی‌هـای نغـز و ترکیب‌بندی‌هـای پربـار و همچنیـن تایپوگرافـی بی‌همتا، از جنبـهٔ تایپوگرافی و ابعـاد گرافیکـی کمتـر مـوردِ بررسـی قرارگرفته‌اسـت. پژوهـش حاضـر بـر آن اسـت تـا بـا واکاوی خـط کوفـی کتـاب التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه بـه مثابـه نمونـه عالـی تاریـخ تایپوگرافـی ایـران، تایپوگرافـی ایـن نسـخه را مـورد بررسـی قـرار دهـد. همچنیـن، ایـن مقالـه می‌کوشـد تـا بـا شـناخت وجـه گرافیکـی خوش‌نویسـی و تحلیـل تایپوگرافـی نسـخه، امکانـی ایجـاد کنـد تـا قابلیت‌هـای ایـن نسـخه شـناخته شـده و در گرافیـک معاصـر بـه کار گرفتـه شـود. پژوهش‌هـای در دسـترس، بیشـتر بـه جنبـهٔ تاریخـی و یـا دیگـر ویژگی‌هـای نسـخه التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه و یـا صرفـاً بـه موضوعاتـی مرتبـط بـا تایپوگرافـی پرداخته‌انـد. از میـان آن‌هـا می‌تـوان بـه مقالـهٔ پنجه‌باشـی و محمـدزاده (۱۳۹۵) بـا نـام «مطالعـه تایپوگرافـی خـط میخـی پارسـی باسـتان در کتیبه‌هـای سـلطنتی هخامنشـی» اشـاره کـرد کـه بـه تحلیـل تایپوگرافـی خـط میخـی پارسـی باسـتان می‌پـردازد. حبیب‌الله فضایلـی (۱۳۵۰) در کتـاب «اطلـس خـط» بـه انـواع خـط کوفـی اشـاره می‌کنـد و نمونه‌هـای تصویـری از انـواع آن را نیـز آورده‌اسـت. ولـی در ایـن اثـر، نمونـه‌ای از نسـخه التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه بـه کار نرفتـه و بررسـی نشده‌اسـت. صحراگـرد و همـکاران (۱۳۹۳) در کتـاب «سـطر مسـطور: تاریـخ و سبک‌شناسـی کوفـی مشـرقی» بـه شـکلی گسـترده، بـه بررسـی خواسـتگاه سـبک‌های کوفـی مشـرقی پرداخته‌انـد ولـی ویژگی‌هـای گرافیکـی آن‌هـا را مـورد توجـه قـرار نداده‌انـد. همچنیـن بلـر (۱۳۹۶)، در کتـاب «خوش‌نویسـی اسـلامی»، بـا اسـتناد بـه یـک تصویـر از نسـخه التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه، بـه خـط ایـن نسـخه اشـاره می‌کنـد و توضیح‌هـای کوتاهـی در پیونـد بـا نـوع خـط، ویژگی‌هـای حـروف و نـوع کاربـرد خـط ارائـه می‌دهـد. هـر چنـد، وی بـه جنبـهٔ تایپوگرافـی ایـن نسـخه اشـاره‌ای نکرده‌اسـت. همچنیـن، در کتابـی بـا نـام «نقاشـی عـرب» کـه شـامل مجموعـهٔ مقـالات بـه زبـان انگلیسـی اسـت، مقالـه‌ای مرتبـط بـا موضـوع التریـاق بـه نـام «هنـر به‌عنـوان علـم، نوشـتار و تصویـر» بـه وسـیلهٔ کرنـر (۲۰۰۷) بـه نـگارش درآمده‌اسـت. ایـن اثـر بـه بررسـی علـم در قالـب هنـر (تصویرسـازی و خوش‌نویسـی) پرداخته‌اسـت و بسـیار انـدک بـه جنبـهٔ تایپوگرافـی، تحلیـل عناصـر تایپوگرافـی ایـن نسـخه و کاربـرد آن در گرافیـک معاصـر توجـه نموده‌اسـت. میشـو (۲۰۱۳) در مقالـه‌ای بـا عنـوان «خوش‌نویسـی کتـاب التریـاق کتابخانـهٔ ملـی فرانسـه: درون معنایـی و زیبایی‌شناسـی،

دانشگاه پاریس پانتئون یک-سوربن» خوش‌نویسی کتاب الترياق را مورد واکاوی قرار داده‌است. وی به بررسی علائم و اعراب توجه کرده و به شکلی مختصر به نقوش تزیینی و نوع قرارگیری خط کوفی اشاره کرده‌است. هر چند این پژوهش بسیار مستند و دقیق عمل کرده‌است ولی موارد بسیاری از ویژگی‌های این خط را موردِ بررسی قرار نداده‌است. از جمله می‌توان به حسن هم‌جواری عناصر ترکیب‌بندی، چیدمان اصولی نوشتار و ترکیب‌بندی‌های نو و کمتر دیده‌شده پیش از نسخه اشاره کرد. مقاله‌ای با موضوع «سیر تحول تایپوگرافی در ایران با نگاهی به مؤلفه‌های سازمان‌دهی حروف فارسی» به قلم محمدزاده و همکاران (۱۳۹۹) به نگارش درآمده‌است که تاریخ تایپوگرافی ایران را معرفی کرده و به تعریف تایپوگرافی ایرانی پرداخته‌است. هر چند در این مقاله، در پیوند با تایپوگرافی نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه به طور ویژه، بررسی انجام نگرفته‌است. کیانوش معتقدی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «عصر طلایی هنر «کتاب‌آرایی» ایران تأملی بر تذهیب مصحف در خاندان «وراق غزنوی» (قرون چهارم و پنجم هجری)»، به بررسی مجموعه جزوه‌های قرآنی خاندان وراق غزنوی که به خط کوفی مشرقی کتابت شده، می‌پردازد. هر چند، وی در این اثر بیشتر به تذهیب و آرایه‌های تزیینی نسخه‌ها توجه کرده‌است.

تاریخچه تایپوگرافی در ایران

تاریخچه تایپوگرافی به عنوان هنری نوین به پیدایش نخستین نمونه‌های چاپی در ایران باز می‌گردد. «اگر به تاریخچه چاپ و نشر اولین روزنامه‌های ایران نظری بیفکنیم بی‌گمان نشانه‌هایی از ورود تایپوگرافی به عرصه صنعت چاپ و نشر آن دوران می‌یابیم. لوگوهای دست‌نویس، طریقه صفحه‌آرایی و قرارگیری تیترها و سر تیترهای مطالب مختلف همگی دلالت بر آغاز تایپوگرافی در آن دوران دارند» (ایمانی، ۱۳۸۵: ۱۳۸).

ولی تایپوگرافی در معنای چینش حروف و واژه‌ها در راستای انتقال هر چه بهتر پیام نوشتار، قدمتی بسیار طولانی‌تر دارد و حتی می‌توان ادعا نمود که به قدمت تاریخ الفبا و نوشتار بر می‌گردد. در کنار نمونه‌های بسیاری که از تمدن‌های بزرگ و کهن به دست آمده‌است، در آثار تاریخی ایرانی نیز به نمونه‌هایی از تایپوگرافی برخورد می‌کنیم. در ایران، عنوان تایپوگرافی می‌تواند برای نمونه‌های متنوع‌تری به کار گرفته شود؛ از جمله می‌توان به کالیگرافی اشاره کرد که شامل خوش‌نویسی و دیگر انواع آن، طراحی حروف و استفاده هم‌زمان خط و تصویر اشاره کرد که برخلاف معنا و تعریف تایپوگرافی غربی بر استفاده از حروف تایپی تأکید دارد. با این تعریف‌ها، تایپوگرافی در ایران قدمت بیشتری در مقایسه با تایپوگرافی در معنای غربی و معاصر خود دارد و در نتیجه می‌توانیم به معنای تقریبی از «تایپوگرافی ایرانی» دست یابیم.

«به نظر می‌رسد که مفهوم تایپوگرافی در ایران مورد بررسی و تعریف جامعی قرار نگرفته‌است. در حالی‌که می‌توان گفت هنر ایران سهم مهمی در خلق آثار خطنگاری و خط نگاره در طول تاریخ دارد. البته در پیشینهٔ خوش‌نویسی و خطنگاری ایران نمونه‌هایی از تلاش فوق را می‌توانیم در دوران مختلف به وفور شاهد باشیم. تلاشی که در طول تاریخ خوش‌نویسی ایرانی، برای ابداع شکل‌های نوین و کشف ظرفیت‌های بصری نوشتار انجام گرفته و در آن خط و نقش به گونه‌ای همساز درهم می‌آمیزند و خط تبدیل به تصویر «خط نگاره» می‌گردد، قابل‌چشم‌پوشی نیست. ولی باید به این نکته توجه داشت و آن این واقعیت است که این حوزه امروز نیاز به بازسازی و بازنگری مجدد دارد»

جایگاه خط و خوش‌نویسی در هنر سلجوقی

به یاری پیشرفت انواع هنر در دوره سلجوقیان، خوش‌نویسی و تایپوگرافی (در معنایی که بررسی شد) نیز پیشرفت چشمگیری داشته است. کاووسی در مورد معنای خوش‌نویسی نوشته‌است: «خطاطی، هنر نوشتن به شیوه‌ای زیبا و با دست‌خطی خوش است. خطاطی از مهم‌ترین هنرهای تمدن اسلامی است که به سبب آمیختگی با کتابت قرآن و متون دینی و علمی و ادبی، با فرهنگ اسلامی پیوندی عمیق دارد. در فارسی این هنر را خط و به کسی که خط را به زیبایی و با رعایت قواعد می‌نوشت، خطاط یا کاتب می‌گفتند، اما از حدود سدهٔ دهم، دو اصطلاح خوش‌نویسی و خوشنویس هم با همان معنی در فارسی رایج شد. در عربی یکی از معانی خط، نوشتن با قلم و در معنای دقیق‌تر، کتابت عربی و شیوه‌ها و اشکال مختلف آن است، اما در معنایی خاص‌تر، واژه خط حاوی مفهوم خوش و زیبا و نیکو نوشتن و خطاط به معنای خوشنویس است» (کاووسی، ۱۳۹۳: ۳). «خوش‌نویسی تا حد زیادی، بیان نوعی هماهنگی است که برای تمدنی خاص قابل درک است. خوش‌نویسی با خط، ابزار، متن و میراث فرهنگی‌اش هماهنگ است و باید اذعان داشت که گونه حقیقی آن تنها در سه تمدن شکوفا گشته است، اعراب و تمدن‌هایی که خط عربی را به کار

می‌برنـد، چینی‌هـا و آنـان کـه خـط چینـی را مـورد اسـتفاده قـرار می‌دهنـد و تمـدن غـرب بـر پایـه خـط لاتیـن، قوانیـن رومـی و کلیسـای مسـیحی» (گاور، ۱۳۶۷: ۲۰۷).

«شـریف‌ترین هنـر بصـری در جهـان اسـلام خوش‌نویسـی اسـت و کتابـت قـرآن کریـم نفـس هنـر مقـدس بـه شـمار می‌آیـد» (بوکهـارت، ۱۳۸۶: ۶۸). در تمـدن اسـلامی بـه نوشـتن تأکیـد شـده و دارای کاربـرد وسـیعی نیـز هسـت. «کاربـرد گسـترده خـط یکـی از ویژگی‌هـای بـارز تمـدن اسـلامی اسـت. خـط بناهـا و اشـیاء را از هـر جنـس در سراسـر تمـدن اسـلامی از سـدۀ هفتـم میـلادی تاکنـون و تقریبـاً در همـه مناطـق، از دورتریـن نقـاط مغـرب در غـرب جهـان اسـلام تـا هنـد، جنـوب شـرقی آسـیا، و آن سـوتر از آن‌هـا، آراسته‌اسـت. خوش‌نویسـی، یعنـی هنـر زیبـا نوشـتن، بـه یکـی از روش‌هـای اصلـی بیـان هنـری تبدیـل شده‌اسـت. وانگهـی، ایـن هنـر تنهـا شـاخه از هنرهـای بصـری زاییـده سـرزمین‌های اسـلامی اسـت کـه بـه شـکلی گسـترده در محـدوده فرهنگـی خـود درک و ارج نهـاده شـده و از سـده‌هایی بـه ایـن سـو رسـاله‌هایی مختـص پیشـینه و قابلیت‌هـای هنـری آن بـه نـگارش درآمده‌اسـت» (بلـر، ۱۳۹۶: ۲۶).

گمـان نمـی‌رود کـه هیچ‌یـک از منابـع اسـلامی و غیـر اسـلامی سـهم ایرانیـان در هنـر اسـلامی بـه ویـژه خـط و بـه خصـوص خـط کوفـی را انـکار کنـد. ایـن ملـت شـکیبا، حتـی در تاریک‌تریـن و ناگوارتریـن دوره‌هـای زندگی‌شـان، هیـچ‌گاه از هنـر بـه دور نبوده‌انـد. آن‌هـا در تمـام زمینه‌هـای علمـی و فنـی و ذوقـی و هنـری رسـالت خویـش را بـه انجـام رسـانیده و چشـم جهانیـان را بـه آثـار ارزنـدۀ خـود خیـره سـاخته‌اند. ناگفتـه نمانـد کـه ایـن نـوع تزییـن ریشـه در هنـر عهـد ساسـانی دارد کـه در دوره سـلاجقه بـه اوج خـود رسیده‌اسـت (ایمانـی، ۱۳۸۵: ۶۰). از جملـه خدماتـی کـه ایرانیـان بـه خـط و خوش‌نویسـی داشـتند سامان‌بخشـی بـه اقـلام سـته (خطـوط شـش‌گانه) بـود. همیـن امـر شـکوفایی‌های بعـدی خـط را سـهولت بخشـید. «کم‌کـم کار خـط کوفـی از ایـن هـم فراتـر رفـت و اقـلام زیـادی از خـط کوفـی اسـتخراج شـد و توسـط ابـن مقلـه کـه یـک ایرانـی اهـل بیضـای فـارس بـود بـه بی‌سـامانی خطـوط خاتمـه داده شـد. او خـط را بـر اسـاس سـطح و دور قاعده‌منـد کـرد و خـط نسـخ را هـم مثـل سـایر خطـوط بـه کمـال رسـانید و کار او توسـط ابـن بـواب پیگیـری شـد و در ایـن راه رنج‌هـا بـرد. گرچـه ابـن مقلـه واضـع خـط نسـخ بـود ولـی آن خـط را بـه کمـال رسـانید» (پـوپ، ۱۳۸۷: ۴). بنابرایـن، ایرانیـان همـواره در صحنـه شـکوفایی خـط و خوش‌نویسـی ایفـای نقـش کرده‌انـد، هـر چنـد کـه ایـن پیشـرفت بـا فـراز و فرودهایـی همـراه بـوده، ولـی متوقـف نشـده اسـت. از جملـۀ دوره‌هایـی کـه هنـر و فرهنـگ ایرانـی بـه شـکوه و درخشـش شایسـته خـود رسـید، دورۀ سـلجوقی اسـت. «خـط در دورۀ سـلجوقی، خطـوط شـش‌گانه‌اند و خـط نسـخ مهم‌تریـن خـط نوشـتاری اسـت. در ایـن عصـر شـیوه‌های تذهیـب بـه گفتـۀ پـوپ، متیـن و منسـجم اسـت و بـه عبارتـی تذهیـب، نوشـتار، جدول‌بنـدی از یـک هندسـه مـوزون پیـروی می‌کنـد. تصویرگـری کتاب‌هـا جنبـۀ تزیینـی دارد یعنـی تصاویـر زینت‌بخـش صفحات‌انـد و معمـولاً در عـرض صفحـات و در میـان نوشـته‌ها نقـش شـده‌اند. بـه عبارتـی می‌تـوان گفـت تصویرگـری عصـر سـلجوقی از مضمـون و ترکیب‌بنـدی بـه زبـان و بیـان خـود نمی‌رسـند» (پاکبـاز، ۱۳۹۳: ۱/ ۷۲۸).

خط کوفی ایرانی (شکسته/پیرآموز)

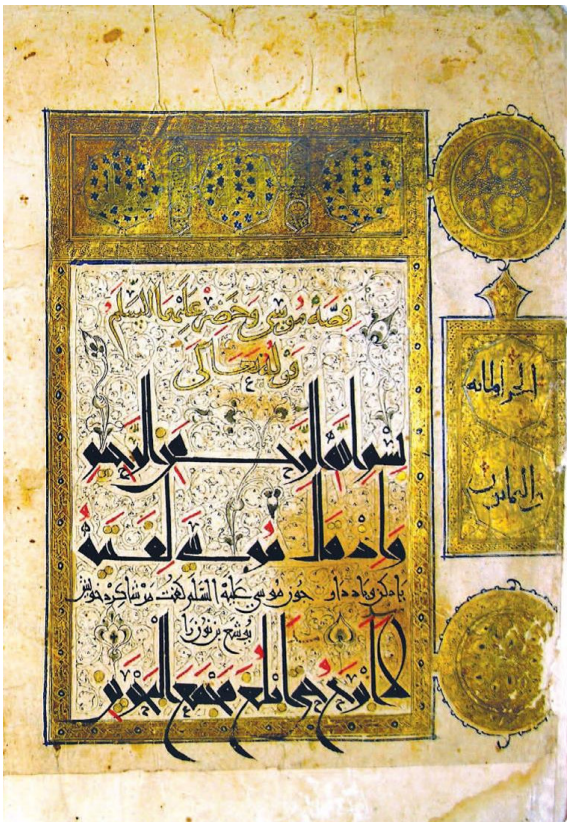
گوناگونـی میـان شـیوه‌های کوفـی در کشـورهای مختلـف و نیـز در سـده‌های متفـاوت، از کتابـت تـا کتیبـه، بسـیار بیـش از تفـاوت خط‌هایـی همچـون رقـاع و توقیـع و نیـز ریحـان و محقـق اسـت کـه تفـاوت چندانـی بـا یکدیگـر ندارنـد، ولـی بـه سـبب انـدک بـودن افـراد بـا سـواد و اهل هنـر، سـبک‌های کوفـی، چنان‌کـه بایـد دسـته‌بندی نشـد و نام‌گـذاری دقیـق و شایسـته‌ای نیافـت؛ هـر چنـد کـه امـروزه برخـی از کارشناسـان، صـورت کتابتـی کوفـی را بـه عربـی، مشـرقی و مغربـی دسـته‌بندی می‌کننـد و گروهـی نیـز بـه انـواع کتیبـه‌ای آن، نام‌هایـی همچـون مُعقّـد، مـورّق، مشـجّر، مزهّـر، مشـبّک و ماننـد آن داده‌انـد. همان‌گونـه کـه گفتـه شـد همزمـان بـا خـط کوفـی، خـط سـاده‌تری هـم کـه آن را نسـخ قدیـم می‌نامنـد، وجـود داشـت کـه حروفـش نـازک و مـدور بـوده و قدمتـش همچـون کوفـی اسـت و نبایـد ایـن خـط را بـا خـط نسـخ امـروزی کـه از خط‌هـای شـش‌گانه (سـتّه) اسـت، اشـتباه گرفـت. خـط کوفـی در کشـورهای عربـی تـا اواخـر سـدۀ ششـم و گاه هفتـم قمـری بـه کار می‌رفته‌اسـت. کاربـرد کوفـی در معمـاری سـبب شـد تـا ایـن خـط، تزیینـات و ظرافت‌هـای بسـیاری بیابـد. همیـن نکتـه سـبب کنـد شـدن سـرعت نوشـتار گشـت و خوانایـی کوفـی را نیـز کاهـش داد. از ایـن رو انـدک انـدک بـر کاربردهـای تزیینـی کوفـی افـزوده شـد. خطـی کـه منسـوخ کننـدۀ کوفـی (در کتابـت و نـه در معمـاری) بـود را نسـخ نامیدنـد. ایـن خـط از جنبـۀ سـرعت نوشـتار و نیـز خوانایـی، بـر کوفـی برتـری چشـمگیری داشـت و از سـدۀ چهـارم تـا کنـون در کتابـت متن‌هـای عربـی، بـه ویـژه آثـار دینـی چـون قـرآن، خطـی یگانـه بـه شـمار مـی‌رود (قلیچ‌خانـی، ۱۳۹۲: ۳۰).

خـط کوفـی، نخسـتین خـط ایـران در دورۀ اسـلامی اسـت کـه از مرحلـه خـط، در معنـای ثبـت و ضبـط زبـان بـه

پهنهٔ خوش‌نویسی در هنرهای زیبا وارد شد. رشد نخستین این خط از جنبهٔ کتابت قرآن کریم بود و حساسیت و دقت لازم در ثبت کلام الهی سبب افزایش دقت در خط کوفی شد؛ به این صورت که از خطی بدوی و ناقص به خطی تبدیل گشت که اِعراب و اِعجام کامل یافت. خط کوفی به تمام کشورهایی که مسلمانان در آن بودند، راه یافت و پس از گسترش در پهنهٔ کتابت و استنساخ وارد عرصه معماری شد. این خط با ورود به هر کشور و ناحیه، به دست هنرمندان آن سرزمین، طرح و نقشی ویژه‌ای یافت، از این رو، گوناگونی الفبای این خط بیش از تمام خطهای اسلامی است. گستردگی کاربردی خط کوفی از کتابت تا کتیبه، از سکه تا پارچه و ظروف، نشانگر یکه‌تاز بودن و قابلیت‌های بسیارش در شکل حروف، واژه‌ها، ترکیب‌بندی و تزئینات است. از سدهٔ چهارم به بعد در کتابت نسخه‌های خطی، خط نسخ که در سرعت کتابت و خوانایی روان‌تر از کوفی بود، اندک اندک جای خط کوفی را گرفت و این نکته سبب شد که از سده پنجم به بعد نقش کوفی در معماری و کتیبه‌نگاری بیش از پیش گردد (همان، ۳۸-۳۹). «درین خط دانگی دور است و باقی سطح. او را کوفی برای آن گویند که در کوفه پیدا شده برین صورت، و بهترین کسی که این خط نوشت شاه مردان است و بهترین خط، خط ایشان است، نقل آن کردن و مثل آن نوشتن امکان بشر نیست و بدان معجزه به جز عجز چارهٔ دیگر نی...» (رفیقی هروی: نیمه دوم قرن دهم هجری، ۲۵۷). خط کوفی کتاب التریاق نسخه کتابخانهٔ ملی فرانسه، کوفی ایرانی یا پیرآموز است که در دوره سلجوقی برای کتابت قرآنها و همچنین برخی نسخ خطی غیرمذهبی (مانند نسخ ادبی) و گاهی علمی به کار رفته است. کوفی پیرآموز نوعی از کوفی مشرقی است که ویژگیهای بصری خاص خود را دارد. ولی همان‌گونه که بررسی شد بلر (۱۳۹۶) معتقد است خط این کتاب کوفی شکسته است که گمان می‌رود زیرشاخه‌ای از همان کوفی پیرآموز (ایرانی) باشد. «کوفی شرقی که در برخی ویژگی‌ها اعم از تنوع ضخامت قلم، ارتفاع زیاد عرض سطر، نزدیک شدن حروف مجاور و قطع عمودی نسخه‌ها از کوفی اولیه متمایز می‌شود، در سده‌های چهارم تا هفتم هجری در ایران رواج داشت و طی این زمان، تنوعی بسیار یافت. به سبب این تنوع و نبود اطلاع از این قلم در منابع درجه اول، محققان کوفی شرقی را بانام‌هایی مختلف اعم از کوفی دوره تکامل، پیرآموز، شکسته مستدیر، کوفی شیوه ایرانی، نیم- کوفی، و اخیراً سبک عباسی نوین خوانده‌اند. با این حال در پژوهش حاضر پیرو محققان مسلمانی چون ناجی زین‌الدین (۱۹۸۱م) و حبیب‌الله فضایلی (۱۳۶۲ش) و نسخه‌شناسانی همچون آرتور جی. آربری (۱۹۶۷م) و مارتین لینگز (۱۹۶۷م) کوفی شرقی خوانده می‌شود» (صحراگرد، ۱۳۹۸: ۲۰). ابن ندیم (۱۳۸۱) در صفحه‌های ۱۴ و ۱۵ کتاب الفهرست، پس از برشمردن مراحل تطور خط کوفی، از انواع خط کوفی نیز نام می‌برد که به عبارت قیرآموز به عنوان خطی که عجم از آن برای مصاحف استفاده می‌کرده و خطوط دیگر نیز از آن استخراج کرده است، اشاره می‌کند. «محققین عصر حاضر گویند صحیح قیرآموز، فیرآموز و فیرآموز معرب پیرآموز، و این کلمه اصلاً پارسی و ایرانی می‌باشد و کلمه پیرآموز در فرهنگ‌ها و کتب ادبی ما آمده‌است و معنی سهل و آسان از آن اراده کرده‌اند و مقصود آن است که فراگرفتن این خط آن‌چنان آسان بوده‌است که پیران هم می‌توانسته‌اند آن را بیاموزند» (فضایلی، ۱۳۵۰: ۱۲۸). به هر صورت نتیجه این است که این نوع خط یکی از انواع کوفی موجود است که با انواع دیگر فرق دارد و می‌توانیم آن را کوفی شیوه ایرانی بنامیم. عزیز وکیلی (۱۳۴۲) در کتاب «هنر خط افغانستان» صفحه‌ای مشابه این نوع خط پرداخته و آن را کوفی منکسر نامیده‌است، زیرا صورت ظاهر نشان می‌دهد که نسبت به کوفی اصل منکسر (شکسته) است. «بدان که خط کوفی با تمام انواع و اقسامش به دو دسته بزرگ تقسیم می‌شود: خط کوفی مشرقی و خط کوفی مغربی. در این دسته خطوط (کوفی مشرقی) سه شیوهٔ متفاوت می‌نگریم: یکی شیوه اصیل عربی مشتمل بر مکی‌مدنی، کوفی، بصری، شامی، مصری و توابع آن‌هاست، دیگری شیوه ایرانی و سوم شیوه مختلط است. تمامی این شیوه‌ها، از نظر دقت و بررسی در خطوط مصاحف و کتیبه‌های مساجد و ابنیه از آجری و کاشی‌کاری و ظروف سفالین و فلزی و سنگ‌نبشته‌ها به سه نوع عمده و متمایز منقسم می‌گردد: ۱. نوع ساده (محرر) و آن بر دو شیوه است: شیوهٔ قدیمی که ساده خالص و خالی از هرگونه تزیین است و نمونه‌هایی از قرآن و کتیبه متعلق به قرن اول هجری از این شیوه به دست هست و کتیبه موجود از آن زمان در مسجد ابن طولون در قاهره می‌باشد. دیگری شیوه ساده ایرانی که اکثر قرآن‌هایی که در ایران نوشته شده و حتی بعضی از کتیبه‌ها به این منکسر و متطور از کوفی اول است که تقریباً بو و رنگی از تزیین نیز بدان راه یافته است و همین شیوه است که پس از تحولات و تطورات زیاد، سرانجام خطوط خاص ایرانی از آن بیرون آمده است. ۲. نوع تزیینی، ۳. نوع بنایی (معقلی)» (فضایلی، ۱۳۵۰: ۱۴۲ و ۱۴۹-۱۵۰).

«خط پیرآموز کمی متفاوت از خطوط دیگر کوفی است و شبیه خط پهلوی یا اوستایی است که حروف را با انفصال نوشته و با خطی نازک به هم متصل ساخته‌است. این خط از نظر فرم دارای زیبایی و جذابیت بصری میباشد، حروف عمودی مانند (الف) که حالتی از ایستایی و استحکام را از لحاظ بصری القا میکند و حالت فرمی هرمی گونه (ل) که قابلیت اغراق در هنر مدرن را دارد و همچنین حالت پویا و مورب و اغراق‌آمیز حروف خوابیده مانند (ک) و حالت مورب و مثلث گونه حروفی مانند (و) که فضایی ایجاد کرده برای حروف دیگر، از قرار گرفتن این خطوط در کنار هم به لحاظ بصری ساختاری ریتمیک و آهنگین ایجادشده» (حسینی پور، ۱۳۹۸: ۹۰)، «این خط دارای حروف عمودی با ارتفاع بلند و اغراق‌آمیز هست، که قابلیت انطباق با کادر مستطیل عمودی را دارد، همچنین حروفی مانند (ل) و (ف) و (ق) که حالتی فرمی شکل دارند، قابلیت اغراق پذیری بالایی به صورت هرمی در هنر مدرن را دارند، همچنین خطوط مورب و شکسته به شکل مثلث در این خط دیده می‌شود که باعث حرکت بصری در تصویر شده، به لحاظ بصری از قرار گرفتن این خطوط در کنار هم ساختاری ریتمیک و آهنگین ایجاد شده که دارای جذابیت بصری میباشد» (همان، ۹۱)، کوفی منکسر یا شکسته الف و لامها و دندانه‌های حروف دارای شکستگیهای باریک و تند و گوشه‌دار است. به لحاظ فرمی دارای زیبایی بصری است. حروف عمودی که حالتی از ایستایی و استحکام را از لحاظ بصری القا می‌کند و همچنین شکستگی‌های باریک و تند در حروف خوابیده که این خط را از نظر بصری از حالت سکون درمی‌آورد و حالت مورب حروف (م) و (ر) و (ن) و تلفیق این سه نوع خط در کنار هم ریتمی زیبا از نظر بصری ایجاد کرده که نت حرکت را میسازد و در هنر مدرن قابلیت اغراق در خطوط وجود دارد» (همان، ۹۵).

نمونه‌هایی از این خط را در مصاحف کتابت‌شده به وسیلهٔ خاندان وراق غزنوی مشاهده می‌کنیم. ابو عمرو عثمان بن حسین بن ابوسهل وراق غزنوی، از خوشنویسان و مذهبان زبردست قرن پنجم هجری و



تصویر ۱: صفحه‌ای از کتاب «معانی کتاب الله تعالی» به خط و تذهیب عثمان وراق غزنوی» کتابخانه توقاپی سرای، استانبول (معتقدی، ۱۳۹۱)

معاصر آلب ارسلان و ملکشاه سلجوقی بود. او که در نیمه دوم سده پنجم هجری در خراسان می‌زیست، مصحفی را به تاریخ ۴۶۶ق به خط کوفی ساده ایرانی کتابت و تذهیب کرد. روش او در خوش‌نویسی و تذهیب این مصحف که بر اساس شیوه رایج زمانه‌اش بود شایان توجه و پژوهش است. این اثر اکنون در مجموعه آستان قدس رضوی مشهد نگهداری می‌شود (معتقدی، ۱۳۹۱: ۲۵).

کتاب‌آرایی عهد سلجوقی در خراسان به یاری خلاقیت هنرمندان این پهنه و کاربرد به هنگام و ترکیب‌بندی‌های بدیع از خطوط کوفی و نسخ در پیوند با نقوش درهم‌تنیده اسلیمی و تلفیق آن‌ها با نقوش هندسی و ترکیبات رنگی خاص و باشکوه بسیار شکوفا شد. به ویژه بهره‌گیری از فن ورق طلا، و قلم‌گیری‌های نازک نقوش، و خط کوفی ساده فرصتی بود تا این هنر بیش از پیش رشد و ترقی یابد. در واقع، مصحف‌نگاری در قرن پنجم هجری قمری، سرمشق خط و تذهیب و رنگ‌آمیزی در هنر کتاب‌آرایی ایران است و بی‌گمان می‌توان گفت، کم‌نظیرترین و چشم‌نوازترین اثر این دوره اثر به‌جامانده از عثمان بن وراق است که هم به از جنبهٔ خوش‌نویسی و تذهیب و هم به لحاظ نسخه‌شناسی از ارزش فراوانی دارد (همان، ۲۸). (تصویر ۱).

در کنار جریانِ تازهٔ به کارگیری اقلام مستدیر در قرآن‌نگاریِ مرکز خلافت قلمی دیگر در مصحف‌نگاری ایران رواج یافت که کوفی شرقی یا مشرقی نامیده می‌شود. کوفی شرقی که گاه کوفی ایرانی یا فارسی، و پیرآموز نیز خوانده می‌شود مجموع سبک‌های کتابت قرآن برآمده از کوفی نخستین در سدهٔ چهارم تا هفتم هجری در شرق جهان اسلام، تقریباً منطبق با منطقهٔ ایرانِ فرهنگی است. این سبک‌ها با وجود منبعی یکسان، تنوعی چشمگیر داشتند و بر مبنای یافته‌های این نوشتار در برخی منطقه‌های ایران یک یا چند سبکِ آن در جریان بوده‌است. نگارنده، اصطلاح کوفی شرقی را بر دیگر اصطلاح‌ها و نام‌های رایج ترجیح داده است. زیرا اولاً نامی رایج و شناخته شده است و در بیشتر کاتالوگ‌های تخصصی از این اصطلاح استفاده می‌شود. دوماً، این نام حامل نگاهی منطقی به سبک‌شناسی است که یکی از مبانی این نوشتار نیز هست. همچنین، یکی از دستاوردهای مهم فرهنگ اسلامی یکپارچگی صورتِ مظاهرش در عین فزونی نژادها و اقوام بود. طبقه‌بندی مظاهر فرهنگ اسلامی به نژادها و قومیت‌ها درکی نادرست از عینیت تاریخی این فرهنگ به همراه دارد. به همین سبب، اگر چه منطقهٔ رواج کوفی شرقی تقریباً منطبق است بر منطقهٔ ایرانِ فرهنگی، مانند کوفی ایرانی نیست که بار نژادی و ملی داشته باشد. از دید نگارنده، اصطلاح سبکِ عباسی نوین را که فرانسوا دروش[1] ابداع کرد به این سبب مناسب نیست که معنایش مبهم است. اصطلاحات برساختهٔ دیگر مانند شکستهٔ مستدیر، خط لوزی، کوفی نسخی، قرمطی، و شبه کوفی نیز به دلایلی که در بخش نخست نوشتار پیش رو آمده معادلی مناسب برای کوفی شرقی نمی‌تواند باشد. همچنین، اصطلاح کوفی شرقی حامل مأخذ آن سبک نیز هست و نشان می‌دهد این سبکِ با وجودِ تنوع و گونه‌گونی ریشه در کوفی نخستین دارد. این مفروضِ پژوهشگران مسلمان همچون ناجی زین‌الدین، حبیب‌الله فضایلی و محققان غربی همچون آرتور جی. آربری[2]، مارتین لینگز[3]، دیوید جیمز[4] بوده‌است. بر مبنای این مفروض، کوفی شرقی صورت دگرگون‌شدهٔ کوفی نخستین است که در شرق جهان اسلام متأثر از ویژگی‌های منطقه‌ای و بر اثر گذر زمان تنوع یافته‌است. این مفروض را استل ویلن[5] و شیلا بلر[6] (۱۳۹۶) نپذیرفتند. زیرا آن‌ها با انتخاب نام شکسته مستدیر بر این باورند که کوفه شرقی شاخه‌ای منشعب از اقلام مستدیر دیوانی بود. اَلِن جورج[7] (۲۰۱۰، به نقل از صحراگرد، ۱۳۹۸) کوشید این دیدگاه را با آوردن شواهدی تقویت کند. با این حال این مفروض به اعتبار دلایل و شواهدی که در نوشتار پیش رو بحث شده پذیرفته نیست. از این رو ، در این نوشتار مطابق با دیدگاه سابق، کوفی شرقی صورتی دگرگون از کوفی نخستین تلقی شده که در بستر قرآن‌نویسی رشد یافته و فقط در برخی سبک‌ها تحت تاثیر اقلام مستدیر دیوانی بوده‌است. شیوه‌های کتابت کوفی شرقی چنان متنوع است که تاریخ‌نگاری‌اش بدون طبقه‌بندی خردتر ممکن نیست. بی‌گمان، از میان روش‌های طبقه‌بندیِ تاریخ هنر سبک‌شناسی بهترین گزینه برای این فقره است. زیرا از این بخشِ تاریخ آثار پراکنده‌ای به جا مانده که اغلب بدونِ تاریخ و نام کاتب است. با اطلاعات ناقص و اندک‌مان از کاتبان، روایت تاریخ خوش‌نویسی به روش سیره‌ای امکان‌پذیر نمی‌شود. نبود این اطلاعات امکان طبقه‌بندی به اعتبار مکتب را نیز امکان‌پذیر نمی‌کند. زیرا دانش‌مان از روابط استاد- شاگردیِ همان اندک خطاطان شناخته‌شده نیز ناچیز و تقریباً هیچ است. در نتیجه، با این فقرِ آگاهی سبک‌شناسی بهترین گزینه می‌نماید. یکی از فایده‌های سبک‌شناسی این است که با حداقل مدارک بیشترین شناخت از ویژگی‌های هنری هر دوره به دست می‌آید. در نتیجه، همین که شماری اثر از دوره‌ای در دست باشد، می‌توان سبک‌ها را برپا

کـرد بـدون آنکـه بـه اطلاعـات افـزودهٔ دیگـری نیازمنـد باشـیم. افـزون بـر ایـن، سبک‌شناسـی در مراحـل پیشـرفته‌تر بسـتر دوره‌بنـدی تاریـخ خوش‌نویسـی، روایـت تاریـخ بـر پایـهٔ مکاتـب، و تحلیل‌هـای زمین‌هـای را نیـز فراهـم می‌کنـد. تاریـخ قلـم کوفـی بـر اسـاس خصوصیـات بنیادیـن بـه دو دوره دسـته‌بندی می‌شـود: دورهٔ اول از سـدهٔ نخسـت تـا اواخـر سـدهٔ چهـارم و دورهٔ دوم از سـدهٔ چهـارم تـا اوایـل سـدهٔ هفتـم هجـری. پـس از وارسـی پیوسـتهٔ آثـار، تعییـن مؤلفه‌هـای گوناگـون، و ارزیابـی آن‌هـا در نهایـت پنـج مؤلفـه بـه ایـن شـرح تعییـن شـد: چگونگـی اتصـال حـروف بـر پایـهٔ تکیـهٔ خطـاط بـر دو نـوع اتصـال افقـی و «V» ماننـد، نسـبت کرسـی‌های سـطر کـه از تقسـیم فاصلـهٔ کرسـی بـالا از کرسـی اصلـی بـر فاصلـهٔ کرسـی دوم از کرسـی اصلـی بـه دسـت می‌آیـد؛ نـوع حـروف کشـیده بـر پایـهٔ دو نـوع سـاده و مضاعـف؛ شـکل حـروف؛ و حالـت خـط کـه عبـارت اسـت از صـورت خـط در نگاهـی کلـی. از ارزیابـی مؤلفه‌هـا بـر حـدود ۱۶۰ قـرآن در نهایـت دوازده سـبک اصلـی بـرای گروه‌بنـدی آثـار اسـتخراج شـد کـه پنـج گـروه بـه سـبب تنـوع شـیوه‌های کتابـت خـود بـه زیـر گروه‌هـای فرعـی دسـته‌بندی می‌شـود. رویِ هـم رفتـه، دوازده گـروه اصلـی بـا ۲۲ زیرگـروه فرعـی حاصـل ایـن سبک‌شناسـی اسـت. نگارنـده در گروه‌بنـدی و نام‌گـذاریِ ایـن آثـار از روش فرانسـوا دروش در سـبک عباسـی بسـیار بهـره گرفته‌اسـت. بـه ایـن سـبب، آثـار هـر سـبک در قالـب گروه‌هایـی بـر اسـاس حـروف ابجـد نام‌گـذاری شـد کـه در متن‌هـای دیگـر قابـل تبدیـل بـه حـروف انگلیسـی اسـت و بـرای تمایـز از گروه‌هـای هفت‌گانـهٔ دروش در کوفـی نخسـتین، ایـن نام‌هـا می‌توانـد بـا حـروف کوچـک از «a» تـا «l» ضبـط شـود. زیرگروه‌هـای فرعـی نیـز بـا اسـتفاده از عـددی پـس از حـرف مشـخص می‌شـود. سـبک غزنـوی مهمتریـن سـبک شناخته‌شـدهٔ ایـن نوشـتار اسـت کـه نامـش را بی‌درنـگ، بـه سـبب تقارنـش بـا زمـان و مـکان تحـت سـلطهٔ غزنویـان بـر شـرق ایـران برگزیـده‌ام. همچنیـن، اینکـه تمـام هنرمندانـش نیـز لقـب غزنـوی دارنـد. نخسـتین نشـانه‌های شـکل‌گیری ایـن سـبک را در کار خطاطـان سـامانی می‌تـوان پـی گرفـت کـه در اثـر متأخـر ایـن دوره، قـرآن ده‌پـارهٔ ابوالقاسـم سـیمجور، بـه کار رفته‌اسـت. ایـن سـبک بـا دو واسـطه در قـرآن عثمـان بـن حسـین وراق غزنـوی بـه بلـوغ رسـید و پـس از تکـرار در کار شـاگردان عثمـان از آغـاز سـدهٔ ششـم هجـری وارد مرحلـه اطوارگرایـی شـد. آخریـن آثـار مهـم ایـن سـبک، قـرآن ابوبکـر غزنـوی اسـت کـه بـا حفـظ چهارچـوب سـبکِ عثمـان بـن حسـین بـا افزوده‌هایـی در انتهـای حـروفَ و میـان سـطور، و دیگـر قرآنـی از همـان هنرمنـد بـا بازگشـت بـه هندسـهٔ کوفی نخسـتین، دورهٔ زوال سـبک غزنـوی را بـه نمایـش می‌گـذارد. سـبک مهـم دیگـر کـه تاکنـون سـخنی از آن در میـان نبـوده، سـبک اصفهانـیِ اسـت. ایـن سـبک کـه بـدون شـک در اصفهـان و احتمـالاً بخش‌هایـی از عـراق عجـم رواج داشـت، در کهن‌تریـن قـرآن کاغـذی جهـان اسـلام، قـرآن کشـواد بـن امـلاس مـورخ بـه ۳۲۷ق سـجایاش شـکل یافـت. مشـخص بـودن محـل کتابـت ایـن نسـخه در رقـم سـرنخی ارزنـده در شـناخت موقعیـت مکانـی ایـن سـبک بـود. در آغـاز فهـم رابطـهٔ خـط ایـن نسـخه بـا قرآنـی دیگـر از اصفهـان مـورخ بـه ۳۸۳ق بـه خـط محمـد بـن احمـد بـن یاسـین بـه سـبب اختـلاف ویژگی‌هـا امکان‌پذیـر نبـود. ولـی بـا پیـدا شـدن دو نسـخه در کتابخانـهٔ آسـتان قـدس رضـوی رابطـهٔ ایـن دو اثـر ترسـیم شـده و مراحـل نوخاسـتگی تـا شـیوه‌گرایی ایـن سـبک در طـی حـدود یـک قـرن روشـن شـد. مـکان گسـترش زیرگروه‌هـای «د» نیـز کـم و بیـش مشـخص اسـت: گـروه «د- ۱» کـه سـبک طبـری نـام دارد بـا وجـود شـمار زیـادِ آثـار ناشـناخته مانده‌اسـت. ایـن سـبکِ ریزانـدازه کـه مخصـوص کتابـت قرآن‌هـای جامـع بـود بـه واسـطهٔ نسـب کاتبـان و برخـی واقفـان آثـارش ماننـد طبـری، رودبـاری، مجـاوری (روسـتایی در کلالـه) و اسـترآبادی، احتمـالا در طبرسـتان و گیـلان رواج داشته‌اسـت. دوره نوخاسـتگی ایـن سـبک در قرآن‌هـای سـدهٔ چهـارم ماننـد قرآنـی علـی مخلّصـی طبـری مـورخ بـه ۳۵۳ ق نمـود یافته‌اسـت. ایـن سـبک (در آثـار رقـم‌دار دیگـری از سـده چهـارم ماننـد قـرآن صفـار نیـز بـه کار رفتـه و بـر طبـق نمونه‌هایـی تـا اوسـط سـدهٔ هفتـم (۶۴۹ق) نیـز رواج داشته‌اسـت. بـه ایـن ترتیـب، طولانی‌تریـن سـبک کوفـی شـرقی بـا کمتریـن تغییـرات در شـمال ایـران در جریـان بوده‌اسـت. از ایـن گـروه، سـبکی در ری نیـز شناسـایی شـد کـه شـاخ‌های منشـعب از سـبک طبـری اسـت و در قرآنـی مـورخ ۴۱۹ق بـه کار رفتـه، و بـا تغییراتـی در قـرآن علـی خطیـب در روسـتای کهکابـر، اطـراف ری، نیـز رایـج بوده‌اسـت (صحراگـرد، ۱۳۹۸: ۱۳-۱۶).

کتاب التریاق کتابخانه ملی فرانسه

یکـی از بسـترهای پیشـرفت انـواع خـط و بـه کمـال رسـیدن آن، نسخه‌نویسـی و کتابـت بوده‌اسـت کـه در تمـدن اسـلامی از کتابـت قـرآن آغـاز شـد و بـه نهضـت ترجمـه و نسـخه‌برداری از کتـب علمـی انجامیـد. ایـن رونـد نیـز بـه تکامـل و زیبایـی هـر چـه بشـتر خـط انـواع خـط منجـر شـد. «یکـی از مهم‌تریـن مکاتـب کتـاب سـازی دوران اسـلامی، مکتـب سـلجوقی و بـه عبارتـی اولیـن مکتـب کتـاب سـازی اصیـل ایرانـی اسـت، کـه بنیـاد آن بـر اسـاس سـنت‌های هنـری ایرانیـان پـای

تصویر ۲: صفحه‌ای از نسخه الترياق کتابخانهٔ ملی فرانسه (منبع:URL1)

گرفته‌است. این مکتب در زمانی که سلاجقه بر ایران مسلط شدند شکل گرفت و طی قرن پنجم و ششم هجری آثار ارزشمندی را درزمینهٔ بحث مورد نظر باقی گذاشت. اگرچه در سال ۵۵۰ هجری حکومت سلجوقی سقوط کرد اما سبک هنری آن تا اواسط قرن هفتم در ایران تداوم یافت. خوشبختانه از دورهٔ سلجوقی آثار متعددی در زمینهٔ کتاب، نوشتار، تذهیب و تصویرگری باقی مانده‌است که می‌توانیم بر اساس آن‌ها در مورد کتابت آن عصر قضاوت نماییم» (بختیاری، ۱۳۸۱: ۱۱۴).

یکی از باارزش‌ترین کتاب‌های نسخه‌برداری شده در عهد سلجوقی نسخه الترياقِ موجود در کتابخانه ملیِ فرانسه است. «کتاب الترياق با کتابت و نقاشی محمد بن ابی الفتح عبدالواحد بن ابی الحسن بن ابی العباس احمد در ربیع‌الاول ۵۹۵/ ژانویه ۱۱۹۹، احتمالاً در شمال عراق نسخ برداری شده است. کاتب که نقاش تصاویر این نسخه هم هست، متن را به خط مستدیری زیبا کتابت کرده که با عنوان نَسخ شناخته می‌شود و به ویژه با خط کشیده و پر اطوار کوفی شکسته که برای عنوان‌ها و سرفصل‌ها به‌کاربرده در تضاد است. خط او به‌اندازه نقاشی‌اش خلاقانه است، که برای امتداد دادن متن، آرایه‌ها و تزییناتی بدان افزوده است» (بلر، ۱۳۹۶: ۲۳۹). (تصویر ۲)

ژاکلین جی کرنر در مقالهٔ خود به نام «هنر به‌عنوان علم (هنر در خدمت علم)» که در کتاب نقاشی عرب (Arab painting) آمده‌است، در پیوند با کتاب الترياق این‌گونه می‌نویسد: «کتاب الترياق ظاهراً به «پادزهر جهانی» مشهور مربوط به دوران باستان مربوط می‌شود و در عنوان خود به جالینوس، با تفسیر یحیی النهوی (جان گرامر / یوهانس گراماتیکوس یا یوهانس فیلوپونوس) اسکندریه نسبت داده شده است. محققان ادبیات یونان هرگز کتاب الترياق را اثری معتبر از جالینوس ندانسته‌اند. بلکه این ممکن است یک اثر اصلی عربی شبه خطی باشد» (کرنر، ۲۰۰۷: ۲۵). کتاب الترياق چندین بار نسخه‌برداری شده‌است که جی کرنر وضعیت آن‌ها را به این صورت گزارش کرده‌است: «تاکنون، فقط

چهار نسخه خطی از شش نسخه خطی کتاب الترياق شناخته‌شده است. از این تعداد، سه مورد، ازجمله دو نسخه مصور، تقریباً امروزی هستند. قدیمی‌ترین نسخه دارای تاریخ قابل‌اطمینان از کتاب الترياق- و نسخه قبل از دو نسخه مصور- نسخه خطی است که در کتابخانه ملی فرانسه در پاریس و با علامت قفسه عربی ۲۹۶۴ نگهداری می‌شود. الواعد که اغلب تصور می‌شود تصویرگر کتاب بوده‌است، تاریخ ربیع‌الاول ۵۹۵ (ژانویه ۱۱۹۹) را در نسخه ثبت کرده‌است» (کرنر، ۲۰۰۷، ۲۶).

«این دست‌نوشته اکنون ۳۶ برگ بزرگ، ۳۷ در ۲۹ سانتی‌متر، روی کاغذهای ضخیم و کرم‌رنگ دارد. در اصل، آن‌ها شماره برگ یا دفترچه را شماره‌گذاری نمی‌کردند، یا حداقل این نگهداری نمی‌شد. اعدادی با حروف لاتین، احتمالاً در قرن نوزدهم، بدون توجه به ترتیب اصلی آن‌ها در آنجا نوشته شد. و آن‌ها مطابق این ترتیبِ مختل شده در هنگام ترمیم توسط BnF در دهه ۱۹۵۰ متصل شدند. انتشار (نسخه) مصور با نظمی منطقی انجام شده‌است و در مقایسه با نسخه‌های دیگر همان اثر، بازسازی آن آسان است» (میشو، ۲۰۱۳، ۲).

«هرکسی که کتاب الترياق را باز کند، حتی کاملاً از زبان عربی بی‌اطلاع باشد، اسیر غنا و زیبایی این صفحات می‌شود، همه آن‌ها با یک خط قرمز مضاعف قاب گرفته شده‌است. آن‌ها مانند فرش، مجموعه‌ای پیچیده و متفاوت از خطوط را ارائه می‌دهند که با تناوب دو نوع خط مطابق با ریتم معماری از جلوه بسیار زیبایی دارند. اولین متن خط شکسته از نوع نسخ است، که عمدتاً از طریق دیسکریت و آوازی خوانده می‌شود و نشان می‌دهد که جداول بین جملات توسط رزت‌ها نشان داده می‌شوند. دوم نوشتاری به‌اصطلاح کوفی است، بسیار مفصل و از زیباترین جلوه بصری. ما می‌توانیم به‌ویژه در نسخه‌های خطی قرآن که در فضای سلجوقی کپی شده‌است خوش‌نویسی‌های تقریباً مشابهی را پیدا کنیم که با عمودی بودن حروف، طرح بسیار هندسی آن‌ها و نسبت زیاد بین حروف عمودی و حروف افقی مشخص شده‌است. با این حال، نسخه‌نویس کتاب الترياق اشکال خاصی را ایجاد کرد که اساس اصالت این نوشتار است، که رابطه بین ساقه‌های باریک و شکم‌های کشیده به آن‌ها قدرت پویایی خاصی می‌بخشد. استفاده از دو نوع نوشتن در نسخه‌های خطی لوکس کپی‌شده در این زمان امری عادی نبود، اما به عنوان یک قاعده کلی ظرافت کوفی (کوفی تزیینی) فقط به عناوین اختصاص دارد. این در واقع در صفحاتی است که در ابتدا از این نوشتار برای عنوان اثر و همچنین برای نامه‌ای نویسنده و تقدیم کننده استفاده می‌شود. نگاهی گذرا به بقیه نسخه‌های خطی ممکن است حاکی از این باشد که سطرهای بزرگ کوفی به خواننده این امکان را می‌دهد تا متن را مرور کند و بیانات گوناگون آن را بیابد. این‌طور نیست و به نظر نمی‌رسد که تناوب دو سبک نوشتاری قاعده‌ای غیر از تحقیقات زیبایی‌شناختی را داشته باشد (همان، ۶ و ۷).

وجه گرافیکی قلم کوفی نسخه الترياق

نسخهٔ الترياقِ کتابخانهٔ ملی فرانسه دارای ویژگی‌های گرافیکی بارز و قابلِ توجهی است که متأسفانه کمتر موردِ بررسی و استفاده قرار گرفته‌است. خط کوفی این کتاب که بر مبنای بررسی‌ها، کوفی منکسر یا شکسته تشخیص داده شده، جنبه‌های گرافیکی فراوان و باارزشی دارد که ذوق هنری کاتب نیز تأثیر بسزایی در زیبایی و متفاوت بودن این نسخه و خط آن داشته‌است. از جملهٔ موارد تمایزبخش نسخه، چگونگی کتابت رایج در زمان تولید نسخه است. قطع کتاب، رنگ‌های موردِ استفاده، صفحه‌بندی، سبک تصویرگری، نوع کاغذ و بسیاری موارد که در زمان سلجوقی رواج داشته بر متمایز بودن نسخه تأثیر داشته‌است. بر مبنای دیدگاه پوپ (۱۳۸۷)، رنگ طلایی و مشکی در کتابت دوران سلجوقی معمول بوده‌است. همچنین برای کتابت به جای پوست از کاغذ استفاده می‌شده و نیز خط نَسخ برای کتابت نُسخ آن دوره رایج‌تر از خط کوفی بوده، ولی خط کوفی نیز به کار می‌رفته‌است، و همچنین قطع عمودی به نسبت گذشته که افقی بوده، بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌است: «هنرمندان سلجوق در آرایش تذهیب‌ها، از رنگ طلایی استفاده بیشتری نسبت به رنگ‌های دیگر می‌نمودند و اصولاً هم از رنگ طلایی با تحریر مشکی استفاده می‌کرده‌اند که از دیگر رنگ‌های زمینه جدا شود. هر چند این نوع از قرآن‌ها برای استفادهٔ قرآن‌های عموم تهیه نمی‌شده‌است، زیرا در قرآن‌های معمولی به جای استفاده از طلا، از آب زعفران استفاده می‌کرده‌اند. قرآن‌های باقیمانده از دوران سلجوقی دارای سه ویژگی مبرز به نسبت سایر قرآن‌های دوران پیش از خود است. بی‌تردید یکی از خصوصیات برجسته در این دوران استفاده از کاغذ برای کتابت به جای کاغذهایی از جنس پوست حیوانات بود، هر چند که کاغذهای پوستی نیز به طور کامل کنار گذاشته نشد. از جمله دیگر ویژگی‌های این دوران رواج استفاده از خط نسخ در مقابل خط کوفی است. البته از خط

نسخ در ایام پیشین نیز استفاده می‌شد ولی در دورهٔ سلجوقیان این خط رواج عمومی یافت و خط کوفی کمتر در متن و حاشیه‌ها دیده می‌شود. همچنین قرآن‌های این دوره دارای تفاوت در قطع به نسبت دوران پیش از خود است. نوع قطع به‌کاررفته در این دوران به صورت (قائمه عمودی) جایگزین قطع افقی (مستطیلی) شد» (پوپ، ۱۳۸۷، ۲۳۵و۲۳۶). تمام موارد بیان‌شد را می‌توان در نسخه الترياق به روشنی مشاهده کرد. از دیگر ویژگی‌های نسخه، بهره‌گیری از نقوش اسلیمی و گیاهی است که در دوران سلجوقی رایج بوده‌است. در کتاب الترياق زمینهٔ متن‌ها با این نقوش که همچنین به رنگ طلایی بوده، پوشیده شده‌است. محمدزاده مقدم (۱۳۹۷) دربارهٔ کتاب الترياق می‌نویسد: «در این نمونه نیز کنار نوشته‌ها بافاصله‌ای اندک خط‌کشی و متن کاغذ جدول پوشیده از نقوش اسلیمی رایج در این دوره است. تشابه موضوعی این کتاب با کتاب خواص الأشجار موجب شده تا نقوش اصلی آن و رنگ استفاده‌شده در آن مشابهت‌های بسیاری باهم داشته باشند. تفاوت این کتاب با خواص الأشجار در این است که در کتاب خواص الأشجار نقوش صرفاً مرتبط با گیاهان دارویی است لیکن در کتاب طب جالینوسی در پس‌زمینه نقوش گیاهی و دست‌نوشته‌های خطاطی شده از نقوش اسلیمی و نباتی نیز استفاده‌شده است.» (محمدزاده مقدم، ۱۳۹۷: ۶).

تحلیل تایپوگرافی کتاب الترياق

خط کوفی کتاب الترياق در همهٔ صفحه‌های کتاب به گونه‌ای چینش و ترکیب‌بندی شده است که می‌توان با تحلیل و بررسی بیشتر آن به اصول بسیار دقیق و سنجیده‌ای که برای تایپوگرافی خط در نظر گرفته شده است، دست یافت. همهٔ صفحه‌های این کتاب با چینش واژه‌ها و حروف، بر مبنای قواعد تایپوگرافی تنظیم شده‌اند. همچنین هر یک از این صفحه‌ها دارای ترکیب‌بندی و چینش بی‌همتا و در عین حال طبق اصول و دارای جذابیت بصری ویژه‌ای هستند. گرید صفحه‌ها در عین حال که ثابت است، قابلیت بالایی در تنوع نوشته نگاری و صفحه‌آرایی دارد و بر اساس متن و اهمیت حروف، واژه‌ها و جمله‌ها تنوع می‌یابد.

قابلیت خوانایی و خوانش بصری خط

در خط کوفی کتاب الترياقِ نسخه کتابخانه ملی فرانسه که پایه اصلی آن کوفی مشرقی همراه با اندکی دخالت خلاقانه هنرمند است، حروف، واژه‌ها و جمله‌ها دارای خوانش مناسبی هستند. با اینکه در برخی حروف به تأثیر محل قرارگیری حرف، ذوق خوشنویس و اغراق در ترسیم از جنبهٔ اندازه کشیدگی و شباهت تعداد دیگری از حروف، همچنین حالت غیرِ متعارف برخی از حرف‌ها مانند سرکش حرف «ک» روبه‌رو هستیم، ولی به سبب رعایت اصول و قواعد نوشتاری و سادگی خط نسبت به خطوط

تصویر ۳: تنوع در قلم، اندازه قلم و رنگ نوشتار (منبع: URL1)

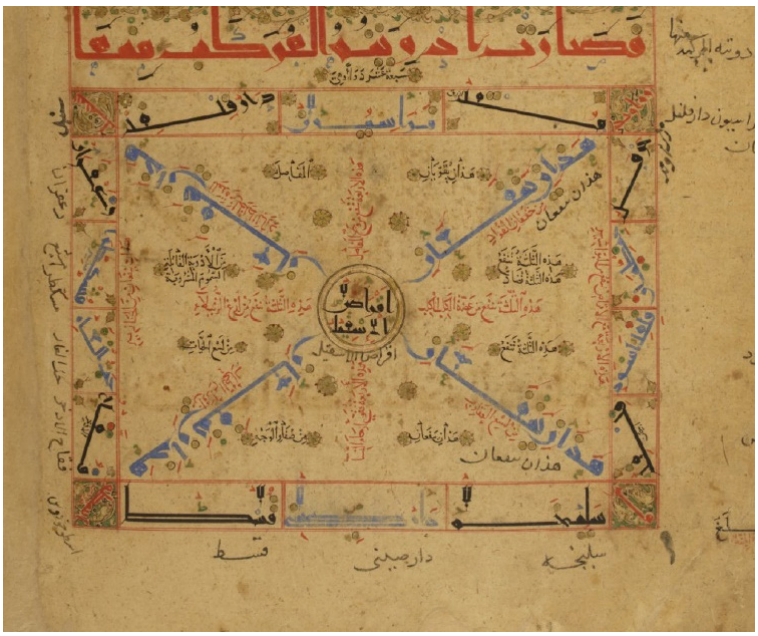
تزیینی کوفی، خوانش بصری نوشتار با چالش عمیقی روبه‌رو نیست (تصویر ۳). حروف و واژه‌ها با پیش‌بینی سنجیده‌ای در محل خود قرار دارند و چگونگی چینش نوشتار به نوعی است که چشم به راحتی آن را دنبال می‌کند و در مسیر خوانش دچار آشفتگی نمی‌شود. هدایت چشم به وسیله تنوع اندازه و فرم حروف و همچنین تنظیم دقیق تعادل، در ارتباط واژه‌ها با هم اتفاق می‌افتد. همان گونه‌که گفته شد با وجود تنوعی که در اندازه قلم در هر صفحه دیده می‌شود، نظم خاص چینش جمله‌ها در گریدبندی‌های حساب‌شده، نگاه را در تمامی صفحه می‌چرخاند و سهولت در خوانش تمام صفحه را برای مخاطب ممکن می‌سازد. جالب اینکه، تنوع در قلم و اندازه قلم، و همچنین چینش سطرها با محوریت تنوع در اندازه انجام پذیرفته‌است که این ویژگی نیز دنبال کردن متن را جذاب‌تر می‌کند. همچنین، تنوع رنگی در نوشتار، ترکیب‌بندی را از کسالت خارج و نوعی جذابیت بصری ایجاد می‌کند که در چرخش چشم به تمام صفحه و دنبال کردن بهتر متن یاری‌گر است. یکی از دیگر دلایل سهولت و جذابیت در خوانش نوشتارِ این کتاب، ترکیب‌بندی متنوع، پویا و سیال صفحه‌ها است. گریدبندی از اصول یکسانی پیروی می‌کند ولی در قالب‌های متنوعی چون ترکیب‌بندی دایره، مورب و موارد مشابه تنظیم شده‌است که به نوشتار پویایی و حرکت می‌بخشد (تصویر ۴).

خط کرسی

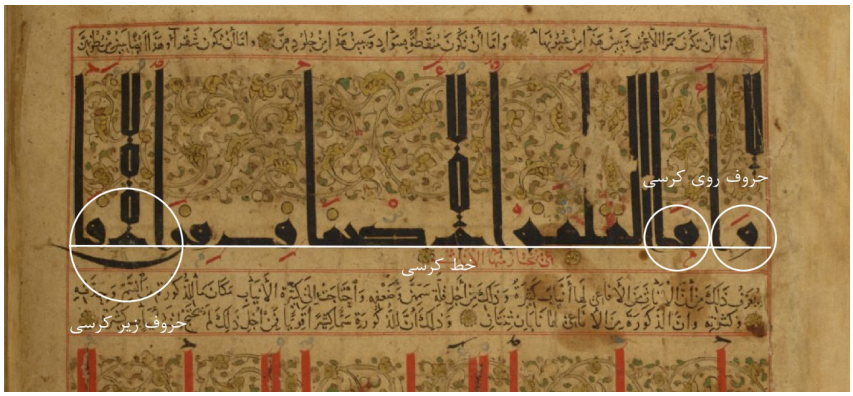
خط کوفی الترياق فرانسه، دارای یک خط کرسی است که اغلب حروف کشیده افقی بر روی این خط قرار دارند، این حالت را در حروفی مانند «ب»، «س» کشیدگی «ح»، «ک»، «ف» و موارد مشابه می‌بینیم. دوایر حروفی مانند «ف»، «و» و مواردی از این قبیل بالای کرسی قرار می‌گیرند و دنباله حروفی مانند «س»، «ن» و موارد مشابه به زیرخط کرسی کشیده می‌شوند. توازن میان خطوط روی کرسی، بالای خط کرسی و زیر آن بسیار سنجیده و حساب شده‌است و همین امر نشان‌دهندهٔ اهمیت و تأثیر خط کرسی در کوفی الترياق فرانسه است که به پربارتر شدن هر چه بیشتر جنبه تایپوگرافی صفحه‌ها افزوده و هر صفحه را تبدیل به اثری هنرمندانه کرده‌است (تصویر ۵).

فضای تنفس بصری

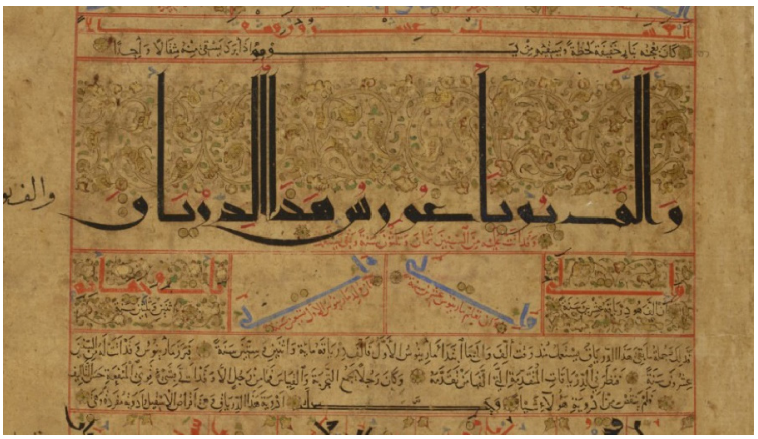
در صفحه‌های الترياق فرانسه با وجود فاصله‌ای که میان حروف کشیده مانند «الف» و «ل» وجود دارد؛ که در حالت معمول می‌تواند توازن فضای تنفس را به چالش بکشد و چشم را در نقاطی متوقف کند؛ به مدد نقوش تزیینی نقش بسته در پس‌زمینه نوشتار این مشکل از بین رفته‌است. همین نقوش اسلیمی و چرخان در ابتدا تا پایان جمله مانند نواری ادامه پیداکرده و به واسطه نقش‌های مدور و ممتد، چشم را از ابتدا تا انتهای صفحه به طور افقی (از



تصویر ۴: ترکیب‌بندی مورب دریکی از صفحه‌های نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه (منبع: URL1)



تصویر ۵. نمایش خط کرسی، حروف بالای خط کرسی و بخشی از حروف که زیر کرسی قرار می‌گیرند. (منبع: URL1)



تصویر ۶. فضای تنفس بصری در نقوش تزیینی، خط کوفی و خط نسخ نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع: URL1)

راست به چپ) هدایت می‌کنند که به سهولت خوانش نوشتار می‌افزاید. این نقوش با وجود اینکه نواری سراسری در پس‌زمینه فضای منفی حروف کشیده ایجاد کرده‌اند و با فضای مثبت (بخش افقی حروف بر روی خط کرسی) تعدیل‌شده‌اند، در بطن خود نیز دارای فضای مثبت و منفی و به دنبال آن تنفس کافی و موجب چرخش نگاه مخاطب است(تصویر ۶). در بخش‌هایی از نوشتار که با خط نسخ خوش‌نویسی‌شده همین توازن فضای مثبت و منفی، به سبب برابری میزان سطح و دور که از قواعد خط نسخ است، تنفس کافی امکان‌پذیر شده‌است. در بخش‌هایی دیگر از صفحه که خط کوفی با قلم ریزتر نوشته شده، حروف عمودی دارای ارتفاع کمتر هستند و در نتیجه شاهد کنتراست کمتری در اندازه خطوط افقی و عمودی و متعاقباً تعادل فضای مثبت و منفی و فضای تنفس روان‌تری هستیم. همین دسته‌بندی دقیق و متناسب فضای مثبت و منفی را در تصاویر صفحه‌ها نیز می‌توان دید. هنرمند در تقسیم‌بندی فضا میان نوشتار و تصویر دقت بسیاری داشته و بسیار موفق عمل کرده است. معمولاً تصویر یا تصاویر میان نوشتار قرار گرفته و به نظر می‌رسد هنرمند کوشیده در صفحه‌های دربردارندهٔ تصویرهای گوناگون، میان تصاویر به وسیله نوشتار فاصله‌ای ایجاد کند که هم موجب تنوع و جلوگیری از کسالت صفحه‌ها شود و هم‌زمان به سبب نظمی که در فضای مثبت و منفی نوشتار و بی‌نظمی موجود در فضای مثبت و منفی تصاویر است، تعادل بیشتری در صفحه‌ها ایجاد کند. روی هم رفته، گریدبندی صفحه‌ها در عین پیروی از یک کل ثابت، بسیار انعطاف‌پذیر است و در هر صفحه بر حسب محتوای متن و تصویر قابلِ تغییر است. این امر سبب شده است هنرمند با دست بازتری برای محل قرارگیری تصویر و نوشتار تصمیم بگیرد و در ایجاد فضای تنفس مناسب موفق عمل کند، تا اندازه‌ای که هیچ بخشی از صفحه‌ها، شامل نوشتار و تصویر، از چشم مخاطب پنهان نماند(تصویر: ۷).

تصویر ۷. فضای تنفس بصری: شامل فضای مثبت و منفی نوشتار و تصویر که با تنوع نظم و بی‌نظمی متعادل و چشم‌نواز شده است. منبع: gallica.bnf.fr. کتابخانه ملی فرانسه

لیدینگ[۸]

فاصله بین سطرها در نوشتار نسخه به گونه‌ای تنظیم شده‌است که نوشتار هر سطر به راحتی خوانده شده و با سطر بالا و پائین قابلِ تفکیک باشد. این فاصله اغلب به صورت کادرهایی ایجاد شده‌اند. در خوش‌نویسی نسخه الترياق فرانسه از دو قلم کوفی

تصویر ۸. تنظیم فاصله بین سطرها(لیدینگ) در صفحه‌ای از نسخه‌ی الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع: URL1)

و نسخ استفاده شده‌است که اندازه قلم نسخ تقریباً ثابت و اندازه قلم کوفی به تناسب اهمیت و جایگاه جمله، محل قرارگیری در متن و به تصمیم هنرمند متنوع است. معمولاً در هر صفحه حداقل یک یا دو سطر از متن با اندازه بسیار درشت نوشته شده‌است و باقیِ متن ریزتر ولی همچنان با تنوع اندازه نوشته شده‌اند. هنرمند هر بخش از این متن‌ها با اندازه مشخص را با فاصله معینی از دیگر سطرها جدا کرده‌است که در نظم و زیبایی تایپوگرافی کتاب مؤثر بوده‌است. افزون بر این، هنرمند هر بخش را در کادری جداگانه که به کمک گریدبندی بسیار حساب‌شده و در عین حال منعطف کتاب تنظیم‌شده، برای جذابیت و گیرایی هر چه بیشتر تایپوگرافی و صفحه‌آرایی به کار برده‌است (تصویر ۸).

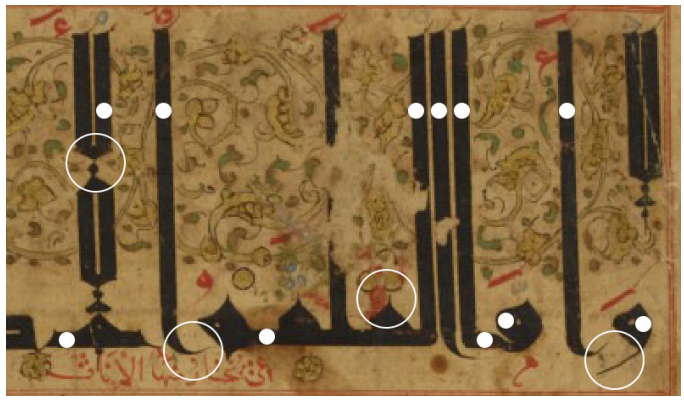
تراکینگ[۹]

در خوش‌نویسی کوفی الترياق حروفی مانند «ع»، «و»، «ه» و موارد مشابه در حالت تنها، نسبت به حروف پیشین خود دارای فاصلهٔ خاص و قاعده‌مندی هستند که در واقع از قواعد و اصول خوش‌نویسی خط ریشه می‌گیرد. این فاصله که مقدار مشخصی دارد نوعی ریتم به وجود می‌آورد که به زیبایی و خوانایی هر چه بیشتر نوشتار می‌افزاید. به ویژه، این فاصله در بخش‌هایی از تایپوگرافی کتاب که چند حرف کشیده عمودی به اقتضای کلمه موجود در متن مانند قرار گرفتن حروف «الف» و «ل» در تصویر پشت سر هم تکرار شده‌اند، زیبایی و ریتم خاص و ویژه‌ای را سبب شده‌است و با وضوح بیشتری قابلِ مشاهده است (تصویر ۹).

کرنینگ[۱۰]

برای هر چه بهتر خوانده شدن واژه‌ها به عنوان کاراکترهای جدا، فاصله‌ای سنجیده در میان آن‌ها وجود دارد که در تایپوگرافی خط کوفی الترياقِ فرانسه به خوبی مورد توجه قرار گرفته‌است. نکتهٔ جالب توجه این است که با وجود این فضاهای منفی که به وسیله فاصله‌ها ایجادشده، دنباله حروفی مانند «ر»، «س» و موارد مشابه که زیرخط کرسی قرار دارند و واژهٔ قبل را به طور مجازی به واژهٔ بعد مرتبط می‌کنند؛ سبب هدایت چشم از یک واژه به واژهٔ پسین آن و هرچه روان‌تر شدن خوانش متن می‌شوند (تصویر ۱۰).

تصویر ۹. تنظیم فاصله بین دو حرف(تراکینگ) در تایپوگرافی نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع URL1)

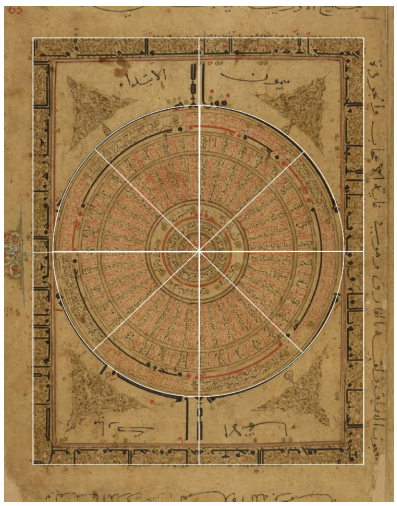
تصویر ۱۰. تنظیم یکنواخت فاصله بین حروف در تایپوگرافی نسخه‌ی الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع URL1)

تصویر ۱۱. قطر هم‌اندازه حروف در نسخه التریاق فرانسه. (منبع URL1)

کیفیت بصری خط

طبق قاعده سطح و دور خط کوفی التریاق فرانسه دارای سطح بیشتری نسبت به دور است. این ویژگی نوعی استحکام ویژه به ساختار کلی خط بخشیده‌است. حروف دارای قطر مشترکی هستند که نوعی هماهنگی به وجود می‌آورد. البته در برخی قسمت‌های حروف قطر شدت و ضعف می‌یابد، ولی این فقط در بخش‌هایی مانند زوائد تزیینی، برخی محل اتصالات، بخش پایینی حروف «د»، «ر» و موارد مشابه است. در تصویر قطر حروف با دایره مشخص شده‌است و زوائد و بخش‌هایی از برخی حروف که دارای قطر متفاوت هستند، با دوایر نشان داده شده‌است (تصویر ۱۱).

محور تقارن

محور تقارن در جهت‌های مشخص عمودی، افقی و مایل است. به منظور تکرار شخصیت‌هایی که در محور تقارن با یکدیگر اشتراک دارند، در نوشتار ذهن مخاطب از طریق چشم، کدهای هماهنگ با یک‌دیگر را درک و به هم پیوند داده و به‌گونه‌ای منسجم بازآفرینی می‌نمایند (پنجه‌باشی و محمود زاده، ۱۳۹۵). در صفحه‌بندی التریاق این حالت بسیار دیده می‌شود. به ویژه، در صفحه‌هایی که ترکیب‌بندی به صورت مورب تنظیم شده‌است، تقارن واژه‌ها قابل مشاهده است. در ترکیب‌بندی‌های دایره نیز محور تقارن قابلِ تشخیص است و صفحه را به دو بخش دسته‌بندی کرده که چینش واژه‌ها و سطرها در دو سمت دایره با ساختار مشابهی دیده می‌شوند که نوعی تقارن همراه با ریتم زیبایی به وجود آورده‌است که در کتابی با موضوع علمی غیر متعارف به نظر می‌رسد و در واقع، هم‌زمان ساختارشکنانه و بسیار جذاب و جالبِ توجه است (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲. محور تقارن در صفحه‌ای از نسخه التریاق کتابخانه‌ی ملی فرانسه. (منبع URL1)

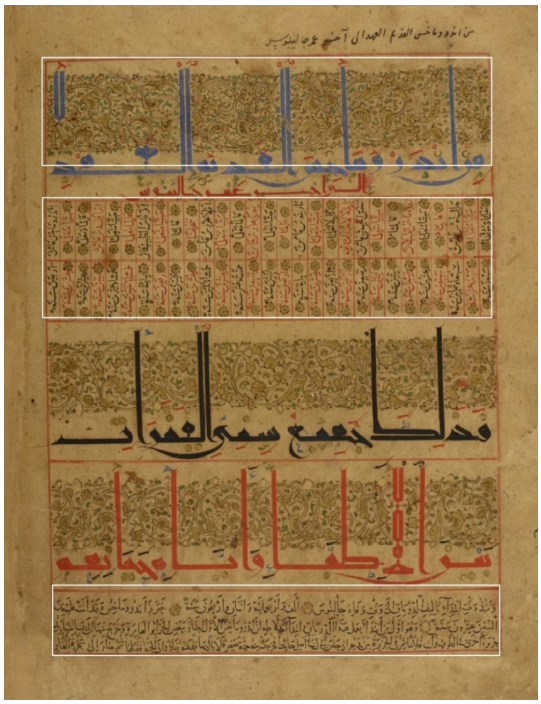
تصویر ۱۳. ساختار ایستا و عمودی در نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع URL1)

ساختار

همان گونه که گفته شد بر اساس قواعد خط کوفی الترياق فرانسه و میزان بالای سطح نسبت به دور در این خط و همچنین قطع عمودی نسخه سبب استحکام و ایستایی خط و به طور کلی ساختار و ترکیب‌بندی شده‌است. در سطرهایی که به قلم درشت‌تر نوشته‌شده‌اند به سبب بلندی ارتفاع حروف عمودی این ایستایی و استحکام تشدید شده و در دیگر سطرها به‌واسطه کوتاه‌تر شدن، تعدیل شده‌است. به طور کلی، هر سطر یا واژه از این خط می‌تواند در قالبی مستطیل یا مربع شکل جای بگیرد که گاهی دایره کشیدهٔ حروفی مانند «س» و «ن» این قاب را می‌شکند، ولی تأثیر ارتفاع حروف عمودی در استحکام ساختار قالب است (تصویر ۱۳).

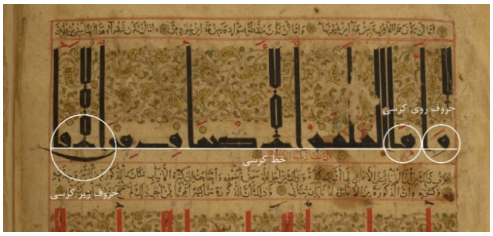
بافت

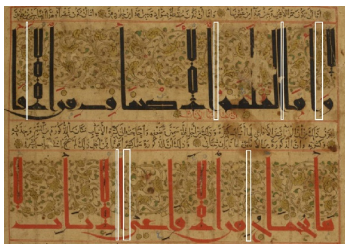
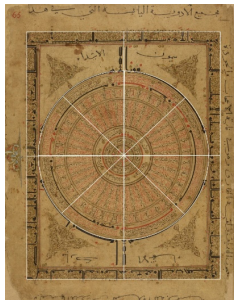
در بسیاری از بخش‌های کتاب الترياق فرانسه شاهد آن هستیم که با تکرار حروف، واژه‌ها، جمله‌ها و به طور کلی نوشتار بافت ایجاد شده‌است. این حالت با نقوش تزیینی نیز رخ داده‌است. در گریدبندی صفحه‌ها، هر صفحه به چند بخش تقسیم شده‌است که هر یک، بافت منحصربه‌فردی دارد. در بخشی از نوشتار که با خط نسخ خوش‌نویسی شده نوعی بافت تشکیل شده‌است. نقوش تزیینی پس‌زمینه یک نوع بافت و در برخی بخش‌ها از ترکیب خط نسخ و کوفی در اندازهٔ کوچک نوع دیگری از بافت را می‌بینیم (تصویر ۱۴)

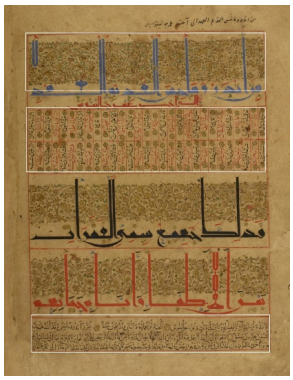


تصویر ۱۴. تنوع بافت در صفحه‌ای از نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه. (منبع URL1)

جدول ۱: خلاصهٔ بررسی خط کوفی نسخه الترياق کتابخانه ملی فرانسه به مثابه نمونه عالی تایپوگرافی در تاریخ خوش‌نویسی ایران

قابلیت خوانایی و خوانش بصری خط: با وجود گوناگونی که در اندازه قلم در هر صفحه دیده می‌شود نظم خاص چینش جمله‌ها در گریدبندی‌های حساب‌شده، نگاه را در تمامی صفحه می‌چرخاند و سهولت در خوانش تمام صفحه را برای مخاطب ممکن می‌سازد.	
خط کرسی: توازن میان خطوط روی کرسی، بالای خط کرسی و زیر آن بسیار سنجیده و حساب‌شده است.	

فضای تنفس بصری: به سبب برابری میزان سطح و دور که از قواعد خط نسخ است توازن فضای مثبت و منفی رخ داده و تنفس کافی فضای بصری فراهم شده‌است.	
لیدینگ: فاصله بین سطرها در نوشتار نسخه به گونه‌ای تنظیم شده‌است که نوشتار هر سطر به راحتی خوانده شده و با سطر بالا و پائین قابل تفکیک باشد.	
تراکینگ: حروف دارای فاصلهٔ خاص و قاعده‌مندی هستند که نوعی ریتم به وجود می‌آورد.	
تراکینگ: حروف دارای فاصلهٔ خاص و قاعده‌مندی هستند که نوعی ریتم به وجود می‌آورد.	
کیفیت بصری خط: خط کوفی الترياق فرانسه دارای سطح بیشتری نسبت به دور است و نوعی استحکام ویژه به ساختار کلی خط بخشیده‌است.	
محور تقارن : در صفحه‌هایی که ترکیب‌بندی مورب دارند و در ترکیب‌بندی‌های دایره‌محور تقارن قابل‌تشخیص است که نوعی تقارن همراه با ریتم زیبایی به وجود آورده‌است.	

ساختار: میـزان سـطح نسـبت بـه دور، بلنـدی ارتفـاع حـروف عمـودی و قالبـی مسـتطیل و مربع شـکل سـبب اسـتحکام و ایسـتایی هـر چـه بیشـتر خـط شده‌اسـت.	
بافت: بـا تکـرار نوشـتار بافـت ایجـاد شده‌اسـت. ایـن حالـت بـا نقـوش تزئینـی نیـز رخ داده‌اسـت. هـر صفحـه بـه چنـد بخـش تقسـیم شده‌اسـت کـه هـر یـک بافـت منحصربه‌فـردی دارنـد.	

نتیجه‌گیری

نتیجـه ایـن پژوهـش نشـان می‌دهـد نسـخه التریـاق کتابخانـه ملـی فرانسـه بـه کمـک خـط کوفـی ایرانی(شکسـته) و شـیوه شـخصی هنرمنـد، ریتـم منظـم و زیبـای موجـود در حـروف و سـطرها، خوانایـی بـالای نوشـتار و ترکیب‌بندی‌هـای کم‌نظیـر، ویژگی‌هـای یـک تایپوگرافـی متناسـب را دارد. تمامـی شـاخصه‌های تایپوگرافـی در آن رعایـت شـده کـه در زمانـه خـود کم‌یـاب اسـت و در تاریـخ تایپوگرافـی ایـران می‌درخشـد. حـروف دارای فاصلـۀ خـاص و قاعده‌منـدی هسـتند. نوعـی ریتـم بـه وجـود مـی‌آورد فاصلـه‌ای سـنجیده در میـان حـروف وجـود دارد کـه سـبب هدایـت چشـم از یـک واژه بـه واژۀ پسـین آن می‌شـود و بـه هـر چـه روان‌تـر خوانـده شـدن متـن منجـر می‌شـود. هـر بخـش از ایـن متن‌هـا بـا انـدازه‌ای مشـخص از دیگـر سـطرها جـدا شده‌اسـت کـه در نظـم و زیبایـی تایپوگرافـی کتـاب تأثیـر بسـیاری دارد. قطـر مشـترک حـروف هماهنگـی بسـیاری بـه وجـود آورده اسـت. ترکیب‌بندی‌هـای دایـره محـور تقـارن ایجـاد کـرده و صفحـه را بـه دو بخـش تقسـیم کـرده اسـت. چینـش واژه‌هـا در دو سـمت دایـره ترکیـب متفـاوت و متقـارن و زیبایـی ایجـاد کـرده اسـت. سـاختار مشـابه حـروف سـبب اسـتحکام و ایسـتایی خـط شده‌اسـت. در نتیجـه، گریدبنـدی صفحه‌هـا، هـر صفحـه بـه چنـد بخـش تقسـیم شـده اسـت کـه هـر یـک بافـت متفـاوت خـود را دارد. خوانـش بصـری روان و درک پیـام نوشـتار بـه آسـانی امکان‌پذیـر اسـت. ترکیب‌بندی‌هـا هم‌زمـان بـا رعایـت قواعـد، بسـیار بدیـع و سنت‌شـکنانه هسـتند کـه در زمانـه خـود کم‌نظیـر اسـت. پویایـی، جذابیـت بصـری، هماهنگـی فرمـی و گریدبنـدی منعطـف ایـن نسـخه را از جنبـۀ گرافیکـی و تایپوگرافـی متمایـز سـاخته اسـت. بنابرایـن، نسـخه التریـاق فرانسـه بـه مثابـه نمونـه عالـی تایپوگرافـی در تاریـخ خوش‌نویسـی ایـران در میـان نسـخه‌های هم‌زمـان و پـس از خـود اسـت. ایـن نسـخه دارای قابلیـت تأثیرگـذاری بـر گرافیـک معاصـر اسـت و می‌توانـد منبـع الهـام بسـیاری از آثـار گرافیکـی و بـه ویـژه تایپوگرافـی باشـد.

پی‌نوشت

1-Francois Drosch
2-Arthur John Arberry
3-Martin Lings
4-David james
5-Estelle Willen
6-Sheila Blair

7-Alain George
8-Leading: فاصله بین سطرهای نوشتار
9-Traking: تنظیم فاصله‌بندی بین حروف به‌طور یکنواخت
10-Kerning: تنظیم فاصله‌بندی بین هر دو حرف.

منابع

- ابن‌ندیم، محمد بن اسحاق (۱۳۸۱). ***کتاب الفهرست***، تهران: نشر اساطیر.
- ایمانی، علی (۱۳۸۵). ***سیر خط کوفی در ایران***، تهران: انتشارات زوار.
- بختیاری، علی (۱۳۸۱). ***بررسی اصول گرافیکی حروف در خطوط کوفی کتیبه‌های ابنیه دوره سلجوقیان (با تأکید بر بناهای مسجد جامع کبیر قزوین، مسجد جامع اردستان و مقبره پیر علمدار دامغان)***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- بلر، شیلا (۱۳۹۶). ***خوش‌نویسی اسلامی***، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- بوکهارت، تیتوس (۱۳۸۶)، ***هنر اسلامی***، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات سروش.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۳)، ***دایرةالمعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک***. تهران: فرهنگ معاصر.
- پنجه‌باشی، الهه؛ محمدزاده، مسعود (۱۳۹۵). «مطالعه تایپوگرافی خط میخی پارسی باستان در کتیبه‌های سلطنتی هخامنشی» ***جلوه هنر***، ۱۶، صص ۴۳-۵۴.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷)، ***شاهکارهای هنر ایران***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- حسینی پور، مرضیه،۱۳۹۸ ، ***پژوهشی برشناخت قابلیت های خط کوفی و روش های استفاده از آن در هنرهای مرتبط با گرافیک***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور مرکز تهران شرق.
- خزایی، محمد. ***تأملی بر ظرفیت‌های بصری نوشتار در تایپوگرافی***. قابل دسترسی در سایت: https://www.todayposters.com/?page_id=۳۶۸۲.
- خودداری نائینی، سعید؛ اکبری، الهام (۱۳۹۸)، «بررسی روند تکامل و نقش مورب‌نویسی در صفحه‌آرایی نسخ‌خطی از سده چهارم تا نهم هجری»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۲۴ (۳)، ۶۵-۷۶. Doi: ۱۰,۲۲۰۵۹/JFAVA.۲۰۱۸,۲۶۰۹۶۹,۶۶۵۹۷۵
- رضایی، نبرد (۱۳۸۹)، سبک‌های حروف‌نگاری، ***کتاب ماه هنر***، ۱۵۰، ۴۶-۵۷.
- رفیقی هروی، مجنون، ***خط و سواد***، نیمه قرن ۱۰ هجری قمری.
- سلنتیس، جیسون (۱۳۹۲). ***تایپ، فرم و عملکرد (راهنمایی بر اصول تایپوگرافی)***، ترجمه محمدقلی زاده، تهران: فرهنگسرای میر دشتی.
- صحراگرد، مهدی (۱۳۹۸)، ***سطر مسطور: تاریخ و سبک‌شناسی کوفی شرقی***، تهران: فرهنگستان هنر، مشهد: بنیاد بین‌المللی فرهنگی هنری امام رضا (ع).
- صحراگرد، مهدی (۱۳۹۹)، «سبک‌شناسی منطقه‌ای کوفی شرقی: بررسی صفات قلم کوفی در قرآنِ اصفهان (محفوظ در کتابخانه آستان قدس رضوی)»، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۱۳ (۲۸)، ۱۹-۲۴. Doi: ۱۰,۳۰۴۸۰/VAA.۲۰۲۰,۲۶۳۶,۱۴۰۷
- فضایلی، حبیب‌الله (۱۳۵۰). ***اطلس خط (تحقیق در خطوط اسلامی)***، اصفهان: نشریه انجمن آثار ملی اصفهان.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲)، ***درآمدی بر خوش‌نویسی ایرانی***، تهران: فرهنگ معاصر.
- کاوسی، ولی‌الله؛ صحراگرد، مهدی؛ هاشمی‌نژاد، علیرضا؛ منفرد، افسانه؛ حسینی، محمدمجتبی؛ بلر، شیلا؛ آغداشلو، آیدین (۱۳۹۳)، ***خوش‌نویسی***، تهران: کتاب مرجع.
- گاور، آلبرتین (۱۳۶۷)، ***تاریخ خط***، ترجمهٔ عباس مخبر و کوروش صفوی، تهران: نشر مرکز.
- مبینی، مهتاب؛ اسماعیلی، شیدا (۱۳۹۶)، «بررسی نگاره‌های نسخه‌های خطی پزشکی تشریح الابدان»، ***نگره***، ۴۴، ۱۴۷-۱۶۱. Doi: ۱۰,۲۲۰۷۰/NEGAREH.۲۰۱۷,۶۶۷
- محمدزاده مقدم، سمیه. (۱۳۹۷)، «بررسی نقوش و تزیینات کتب مصور دوره سلجوقی». ***پژوهش در هنر و علوم انسانی***، ۶ (۱۴)، ۱-۱۰.
- محمدزاده، سارا قره؛ کریمی پور محمدعلی؛ اسدی، شهریار (۱۳۹۹) «سیر تحول تایپوگرافی در ایران با نگاهی به مؤلفه‌های سازمان‌دهی حروف فارسی». ارائه شده در ***چهارمین کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، تاریخ تمدن***، اردیبهشت ۱۳۹۹، گرجستان، تفلیس
- معتقدی، کیانوش (۱۳۹۱)، «عصر طلایی هنر کتاب‌آرایی ایران: تأملی بر تذهیب مصحف در خاندان وراق غزنوی (قرون چهارم و پنجم هجری»، ***آستان هنر***، ۱، ۲۰-۲۹.
- وکیلی، عزیز (۱۳۴۲)، ***هنر خط در افغانستان***، نشرکده انجمن تاریخ افغانستان.

References

● Bakhtiyari, A., (2002). "***Study of graphic in the leters of kufic inscription of Saljuq monument(with emphasis on Qazvin Masjid-i-jami, Ardistan Masjid.i.jami, pir.Alamdar tomb tower in Damqan)***". Tehran: Tarbiat Modarres university, (Text in Persian).

● Blair, sh., (2006). "***Islamic calligraphy***". Tehran: Arts Academy Publications, (Text in Persian).

● Bokhart, T., (1991). "Islamic art". Tehran. Soroosh publication, (Text in Persian).

● Bokhart, T., (2007). "Islamic art". Tehran. Soroosh publication, (Text in Persian).

● Fazayeli, H., (1971). "***Line atlas: Research in Islamic lines***", Isfahan: Publication of Isfahan National Art Association, (Text in Persian).

● Françoise Micheau, (2013), La calligraphie du Kitb al-diryq de la bibliothèque nationale de France: entre sens et esthétique, Ifpo press(Publications of the French Institute of the Near East), p. 29-52.

● Gaur, A., (1998). "***Date line***", Tehran: Center publication, (Text in Persian).

● GhelichKhani, H., (2013). "***An introduction to Iranian calligraphy***", Tehran: Contemporary culture, (Text in Persian).

● Ibn al- Nadim, m. (2002). "***The Fihrist of al-Nadm***". Tehran: Asatir publication. (Text in Persian).

● Imani, A., (2006). " ***The course of the Kufi line in Iran***". Tehran: Zwvar publication. (Text in Persian).

● Jaclynne J. Kerner, 2007, Art In The nam Of Scienc: The Kitab Al-diryaq In Text and Image. Brill Publications ,Leiden. Boston.

● Kavoosi, V., (2014). "***calligraphy***", Tehran: Islamic World Encyclopedia Library, Publication of a reference book, (Text in Persian).

● Khazai, M., "***A reflection on the visual capacities of writing in typography***", Interview with Today Poster site, (Text in Persian).

● MohammadZadeh, S., (2018). The study of motifs and decorations in illustrated books of Selguk period, "***Journal Of Research in the Arts and Humanities***", 6(14), 1-10. (Text in Persian).

● Motaghedi, K, (2012), The Golden Age of Iran's Book Layout Art: A Reflection on Mushaf Gilding in the Ghaznavid Waraq Dynasty (Fourth and Fifth Hijri Centuries), "***Astan Honar***", (1), 20-29. (Text in Persian).

● Pablo, A., (1996). Islamic non-visual arts. "***Art Quarterly***". (31), Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, (Text in Persian).

● Pakbaz, R., (2017). Encyclopedia of Art. "***Encyclopedia of Art***". Tehran: Contemporary Culture Publications, (Text in Persian).

● Panjebasi, E., MohammadZadeh, M., (2019). Typography study of ancient Persian cuneiform in Achaemenian royal inscriptions. ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***,8 (2), 43-54, (Text in Persian).

● Rafiqi Heravi, M., (1500). khat va savad treatise, (Text in Persian).

● RezaiNabard, A., (2010). Typography styles, "***book of the month:*** art", (150), 46-57, (Text in Persian).

● Sahragard, M., (2019). "***hidden line: Eastern Kufi history and stylistics***", Tehran: Academy of Art, Mashhad: Imam Reza International Cultural and Artistic Foundation, (Text in Persian).

● Sahragard, M., (2020). Regional Stylistics of Eastern Kufic Script: characteristics of Kufic Script in the Isfahan Qur`an (held by Astan Quds Razawi), "***Visual and applied arts***", 13(28), 19-34, (Text in Persian).

● selentis, J., (2013). "***Type, form & function : a handbook on the fundamentals of typography***", (Text in Persian).

● Upham Pope, A., (2008). "***Masterpieces of Persian Art***". Tehran: Scientific and cultural publications, (Text in Persian).

URLs

URL1: https://www.gallica.bnf.fr. کتابخانه ملی فرانسه

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

مطالعه تطبیقی فرم‌ها و نقوش منبر در نگارگری دوره تیموری و صفوی*

چکیده

منبر در معماری اسلامی با جایگاه مسجد و محراب پیوند دارد و به عنوان یکی از عناصر الحاقی در مساجد، مصداقی از هنر مذهبی به شمار می‌رود. بر این مدار با در برگرفتن خصوصیات زیبایی‌شناسی منحصربه‌فرد، از عناصر ارزشمند در هنر ایرانی-اسلامی بوده که از دریچه نگارگریِ دوران مختلف و به‌ویژه روابط فرمی و بصری به صورت کافی بررسی نشده است؛ بنابراین،پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که منبر در نگاره‌های دوره تیموری و صفوی چه ویژگی‌های فرمی و بصری دارد؟ شیوه پژوهش، توصیفی- تحلیلی و تطبیقی بوده است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی و با رویکرد فرم‌شناسانه، بر پایه نظریه تاتارکیویچ انجام شده‌است. نتیجه پژوهش آن است که دو نوع فرم در منابر نگاره‌ها وجود دارد: فیگوراتیو که بر اساس فرم «ب»(خطوط محیطی)، مشخص‌کننده قسمت‌های مختلف و ارتفاع منابر بوده و فرم انتزاعی که نمایانگر نقوش هندسی با فرم «ج» (خطوط حاشیه) و هر دو حالت فرم «ب»(خطوط پیرامونی و رنگ) است.

واژه‌های کلیدی: نگارگری، دوره تیموری، دوره صفوی، منبر، فرم، نقش

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد حاتم شیرنژادی با عنوان « مطالعه ویژگی‌های فرمی و بصری منبر در نگارگری‌های ایران و تطبیق آن با نقوش موجود در منبرهای مساجد اصفهان» است.

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

صمد نجارپورجباری
استادیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
s.najarpoor@aui.ac.ir

جلیل جوکار
مربی گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
j.jokar@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۰۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41848.1189

مقدمه

منبر، به عنوان یکی از وسایل کاربردی در معماری اسلامی، به ویژه در مساجد، تکایا و حسینیه‌ها دارای اهمیت بوده است. در واقع، منبر نخست در نمازهای جمعه و طبیعتاً در مسجدجامع‌ها به کار می‌رفته، یعنی به واسطهٔ اهمیت خطبه در نماز جمعه و برای دیده و شنیده شدن خطیب به هنگام ایراد خطبه، به وجود آمده است (هیلن برند، ۱۳۹۳: ۴۶)؛ ولی‌همواره در طول تاریخ هنر و معماری اسلامی بر عظمت آن افزوده شده و به ویژه در دوره اسلامی با دو کارکرد اطلاع‌رسانی و آموزش، به مثابهٔ رسانه‌ای بانفوذ، نقش بارزی برعهده داشته‌است (رزمجو، ۱۳۸۹: ۳). بر همین اساس، منبر یکی از آثار هنری ارزشمند مسلمانان در طول تاریخ و از بهترین موارد ترکیب زیبایی و کارایی در هنر اسلامی به شمار می‌رود که وجود آن افزون بر مسجدها در دیگر عرصه‌ها همچون نگارگری نیز به چشم می‌خورد. در واقع نگارگری به مثابه مهم‌ترین منبع تصویری که چیزی را از گذشته بازگو می‌کند، با وجودِ تعداد اندک نگاره‌های دارای نقش منبر، به خوبی توانسته آن را به عنوان عنصری مذهبی، سیاسی، زیبایی‌شناسی و مؤثر در صحنه‌پردازی فضا، تصویر کند. دراین میان، تصویرسازی‌های عنصر منبر بیش از همه در نگاره‌های دوره‌ی تیموری و صفوی دیده می‌شود تا جایی که در دوره تیموری شمار چشمگیری‌از نگاره‌ها، مضمون و عناصر دینی همچون منبر داشته‌اند. همچنین، در دورهٔ صفویه با انتخاب مذهب شیعه به عنوان مذهب رسمی، تفکرات دینی، شکلی جدید و جدی به خود می‌گیرند و از این منظر نقل و تصویرسازی کتب و عناصر مذهبی موردِ توجه قرار می‌گیرد که در این میان نقش منبر بسیار اهمیت دارد. همچنین، منبر و خطابه در پیوند با سیاست قرار گرفته و درنتیجه به تصویر کردن آن توجه بیش‌تری می‌شود؛ بنابراین، می‌توان خصوصیات و تغییر و تحولات فرمی و بصری منبر را وابسته به نگارگری این دو دوره آشکار ساخت. هدف از پژوهش حاضر، بررسی فرم منبر در نگارگری دوره‌های تیموری و صفوی با تأکید بر نقوش هندسی بوده تا به شناسایی شباهت‌ها و تفاوت‌ها در آن‌ها دست یابیم. پرسش‌های پژوهش نیز از این قرارند: منبر در نگاره‌های دوره تیموری و صفوی چه ویژگی‌های فرمی و بصری دارد و از چه نقاط اشتراک و افتراقی برخوردار است؟ ضرورت این پژوهش از آن جهت است که منبر از جنبهٔ بصری آکنده از تزئینات بوده و می‌تواند معرف هنر، مفاهیم نمادین، ساختار و روابط هنری دوره‌های موردِ نظر باشد همچنین در زمینهٔ عناصر مذهبی و خطابه به ویژه منبر در نگارگری ایرانی بسیار اندک پژوهش‌هایی به انجام رسیده‌است.

پیشینه پژوهش

نقش منبر در نگارگری به ندرت از منظر زیبایی‌شناسی و با نگاه فرمالیستی موردِ توجه بوده است که می‌توان به مقاله کاظمی و همکاران (۱۳۹۱) با عنوان «مفهوم جایگاه و فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد بهزاد» اشاره کرد. آن‌ها ساختار بصری سه نگاره معروف ایرانی متعلق به دوره تیموری را بررسی کرده و فضای معماری آن را با توجه به ترکیب‌بندی عناصر، جایگاه فضاها، دقت در طرح و نقش و رنگ نگاره‌ها ترسیم کرده‌اند. در نگاره «سائلی بر در مسجد»، بهزاد با شبکه نسبت طلایی جایگاه هرکدام از عناصر معماری چون گنبد خانه، ایوان، منبر و غیره را تعیین کرده است. لازم به اشاره است که بهزاد در برجسته‌ترین نقطه ممکن در بالا، منبر و واعظ را قرار داده است. مقاله شیروانی و رضوانی (۱۳۹۶) با نام «بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری» در راستای بازشناسی نقش‌های هندسی موجود در ظفرنامه تیموری، دوازده نگاره را دارای گره هندسی دانسته‌است. آن‌ها رویِ هم رفته، سی و چهار نوع گره را استخراج کرده‌اند که به تفکیک در هر نگاره ازجمله منبرِ نگاره دربند کردن قطب‌الدین قرمی و آوردن او به مسجد شیراز، ارائه گردیده است. با توجه به پژوهش‌های انجام گرفته می‌توان گفت تا کنون بررسی فرمالیستی در پیوند با نقش منبر در نگارگری دوران تیموری و صفویه انجام نگرفته است و مقاله حاضر می‌تواند تلاشی برای از بین بردن این کمبود باشد.

روش انجام پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام گرفته‌است. هدف، از گونهٔ بنیادی و کاربردی است. داده‌ها به دو شیوهٔ کتابخانه‌ای و اینترنتی گردآوری شده است. نمونه‌گیری به روش هدفمند انجام گرفته و جامعه آماری با توجه به محدودیت نگاره‌های دارای نقش منبر، در تعداد دوازده نگاره (پنج نگاره متعلق به دوره تیموری و هفت نگاره از دوره صفویه) تعیین شده است. تحلیل داده‌ها به صورت کیفی انجام شده و رویکرد فرم‌شناسانه، برای نشان دادن ویژگی‌های زیبایی‌شناسی «منبر» به کار رفته‌است. در این راستا، یافته‌های پژوهش از طریق تأکید بر فرم و نقوش هندسی با استفاده از دلالت‌های معنایی تاتارکیویچ برای فرم، تحلیل

شده‌است.

مبانی نظری

فرمالیسم، جریان هنری فرم‌محوری است که بر اهمیت فرم در شکل‌گیری آثار تأکید دارد و سومین نظریه در مورد هنر بعد از نظریه‌های بازنمایی و فرانمایی بوده که در اوایل قرن بیستم اهمیت بسزایی یافته است. در این میان، تاتارکیویچ -فیلسوف قرن بیستم- در کتاب «تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی» و مقاله‌هایی به نام «تاریخچه شکل‌گیری فرم» و «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی»، پنج دلالت معنایی برای فرم مطرح می‌کند:۱-فرم «الف» که با ترتیب، نظم و آرایش اجزا معادل است، در این حالت، فرم نوعی انتزاع بوده که با عناصر در تضاد است، نظامی از تناسبات است که از طریق عدد به وجود می‌آید.۲- فرم «ب» به معنای صورت ظاهر چیزهاست و به آنچه مستقیماً به حواس ما می‌رسد، گفته می‌شود؛ یعنی در تضاد با محتوا قرار گرفته و معنای مضاعفی می‌یابد: نخست به معنای انتظامی که در درون خطوط کناری محصور باشد و دوم به معنای ظاهر بیرونی و زیبایی شیء است، رنگ در هنرهای تجسمی نیز در این گروه قرار می‌گیرد. ۳- فرم «ج» در معنای حاشیه و خطوط کناری شیء، فیگور و شکل به کار می‌رود که متضاد و قرینه آن ماده یا جوهر است، تاتارکیویچ در این حالت بر مفهوم طرح، تأکید داشته است و درک همزمانِ حاشیه و رنگ را در گروه «ب» قرار می‌دهد. کاربردِ فرم در سه حالت موردِ اشاره در حوزهٔ هنرهای تجسمی مطرح است که در دوره باستان برای فرم «الف»، در دوره رنسانس فرم «ج» و در قرن بیستم فرم «ب» علاقه و ارزش قائل بودند. به گمان تاتارکیویچ، نمی‌توان گفت اثری فاقد فرم «الف» است چرا که اجزای آن به هر حال ترتیب یافته‌اند اما ممکن است این ترتیب منظم نباشد و این مهم در مورد فرم «ب» و «ج» هم کاربرد دارد، یعنی هیچ شیء بدون صورت ظاهر و طرح و خطوط کلی وجود ندارد. در دو گروه باقی‌مانده، فرم در معنای فلسفی مطرح است:۴- فرم «د» که مورداستفاده ارسطو بوده و به معنای جوهر و ذات یک شیء تلقی می‌شود. ۵- فرم «ه» موردِ نظر کانت است و به سهم ذهن در موضوع اشاره دارد یعنی فرم را ویژگی ذهنی قلمداد می‌کند که سبب می‌شود انسان اشیا را با فرم خاصی دریافت کند، بر این اساس ذهن، فرم را بر اشیا تحمیل می‌کند (تاتارکیویچ، ۱۳۸۱: ۴۷-۴۸). در این میان، پژوهش حاضر، پیرامون فرم در هنر تجسمی انجام پذیرفته که فرم در معنای گروه دوم و سوم یعنی فرم «ب» و «ج» را مورد توجه قرار داده است. در پیوند با تحلیل بر اساس فرم «ب»، اگرچه به فرم‌های بازنمایانه و فیگوراتیو منابر توجه شده و اجزا، ارتفاع و شکل ظاهری آن‌ها مطرح بوده اما تأکید بر فرم‌های انتزاعی یعنی نقوش است که در قالب خطوط کناری و رنگ مایه‌ها بررسی می‌شود. در پیوند با فرم «ج» نیز خطوط محیطی در نقوش بررسی شده و سپس به شناخت مفهومی نقوش هندسی به‌کاررفته در منابر نیز می‌پردازیم. ازآن جاکه موضوع اصلی نقوش هندسی به‌کاررفته در منابر است؛ بررسی گره‌ها به تنهایی «تحلیل فرمی از نوع الف» را شامل نمی‌شود، ولی در کل می‌توان گفت همه این نقوش، به وسیله اعداد و بر مبنای روابط ریاضی به وجود آمده‌اند که با کل عناصر موجود در ترکیب‌بندی نگاره‌ها هماهنگ هستند.

منبر در معماری اسلامی

در سرزمین‌های اسلامی، مسجد مهم‌ترین و با ارزش‌ترین فضای معماری به شمار می‌آمده‌است که افزون بر کارکرد مذهبی و معنوی همواره از نقش اجتماعی و سیاسی نیز برخوردار بوده است. این نقش دینی و اجتماعی مسجد، موجب شده که معماران و دیگر هنرمندان در همه دوره‌های تاریخی تلاش خود را در راه خلق فضایی مناسب و شایسته برای نیایش صرف کنند. مهم‌ترین اجزایی که در طراحی و ساخت این بنا موردِ استفاده قرار می‌گیرند، گنبد، مناره، محراب و منبر است. در این میان، می‌توان منبر را به ویژه در کنار محراب از نقاط معنوی، نمادین، کاربردی و مادی در مساجد دانست که یادگار پیامبر اسلام و فراگیرترین رسانه جهت روشنگری و بصیرتافزایی برای مسلمان‌ها بوده‌است. در واقع، اگرچه در دوران پیش از اسلام، پادشاهان ایران، روم و برخی از حکام محلی از وسیله‌ای به نام کرسی یا تختگاه به هنگام جلوس یا دیدار با بلندپایگان بهره می‌برندند ولی بی‌گمان،پیامبر اکرم (ص) نه از آن‌ها متأثر بوده و نه هدف آن‌ها را دنبال کرده است. بر این اساس، منبرسازی، از عصر پیامبر اکرم (ص) باقی ماندهاست که در مسجد مدینه با سه پله و برای موعظه و هدایت مؤمنان ساخته شد (محمدی،۱۳۷۵: ۴۵). به مرور زمان، منبر در معماری اسلامی آن چنان جا افتاد که یکی از لوازم ضروری مسجدهای شهرهای بزرگ گردید و برای مسلمانان نشانه‌ای از حکومت الهی به شمار می‌رفت. همچنین، به واسطهٔ خواندن خطبه نماز جمعه بر فراز آن، جنبهٔ سیاسی پیدا کرد و در نتیجه برای همه مسجدجامع‌ها، منبرهایی با این هدف، ساخته شد.

روی هم رفته، منبرهای اولیهٔ مساجد از جنبهٔ شکل ظاهری، بسیار ساده بوده و شکل ویژه‌ای داشتند که در تکامل بعدی آن‌ها کاملاً تعیین‌کننده بوده است. پلکانی باریک با پله‌های محدود که از جنبهٔ ساختمانی شامل دو مثلث مسطح و دو بدنه می‌شد و در بین این دو، یک ردیف پله قرار می‌گرفت؛ پلکان در سمت نمازگزاران قرار داشته و مؤذن همیشه بر روی پله می‌ایستاد. به مرور زمان در فرم و ارتفاع منابر تغییرات بسیاری به وجود آمد ازجمله الف) بر ارتفاع مبنرها افزوده شد تا آن جا که تعداد پله‌ها به ۷، ۹، ۱۱ و ۱۵ عدد افزایش یافت که بر مظهریت منبر تأکید دارد؛ یعنی مفهوم و نماد نردبان جهان که از زمین میرا آغاز می‌شود و به عرش و روح مطلق تمایل دارد، ب) در مقابل پله اول (پائین‌ترین پله) دری قرار داده شد، ج) آسمانه یا سرپناهی بر فراز بالاترین قسمت منبر قرار گرفت، د) منبرها دارای تزئین و آرایش گردیدند (بورکهارت،۱۳۹۳: ۱۰۴). بر این مدار، کهن‌ترین منبرهای موجود دارای هفت تا یازده پله است و بر مبنای آداب و رسوم، امام باید خطبهٔ روز جمعه را روی یکی از پله‌های پائین بیان کند، پله‌های بالای منبر به ویژه بالاترین آن همواره خالی نگه داشته می‌شود. به گمان بورکهارت، بالاترین پله منبر با اورنگ سایبان دار، یادآور تختی است در مسیحیت و آیین بودا و آن جایگاه کلام خدا یا به بیان دیگر، حضور غیرمرئی پیامبر الوهیت است (همان).

در این میان، معماران مسلمان همواره می‌کوشیدند تا منبرها را تزئین کنند، از این رو بر روی آن‌ها آیه‌های قرآن، احادیث نبوی، نام پادشاهان، نام سازندگان منبر و تاریخ آن را حک می‌کردند و با شیوه‌های خاص اسلامی مانند ستاره‌های مختلف‌الاضلاع و خطوط عربی به زیبایی می‌آراستند. تزئینات ماهرانه منبرها که در سرزمین‌های اسلامی همچون ایران استمرار داشته، نیز اهمیت بسیاری دارد که بر اساس سنتی اتفاقی، به صورت قابلِ تشخیصی کلیشه‌ای بوده‌است. در واقع، سازه چوبی آن‌ها بر مبنای قطعه‌های چوبی بوده که با ترکیب شدن، طرح کلی (معمولاً هندسی) به وجود می‌آوردند. می‌توان گفت اشکال و طرح‌های موردِ استفاده در تزیین منبرها عموماً اشکال هندسی (خط، زاویه، مربع، مکعب، کثیرالاضلاع، مخروط، مارپیچ، دایره و کره) بوده که از ترکیبشان طرح‌های نو، شبکه و ستاره رسم شده و همچنین در داخل آن‌ها نقوش اسلیمی و نباتی به کار رفته است (دورانت، ۱۳۹۳: ۳۲۹). در واقع، اشکال توریقی، نباتی و اسلیمی در کنار اشکال هندسی به صورت مستقل یا ترکیبی به کار رفته‌اند.

تصویرگری منبر در نگارگری

در نظریه‌های هویت بنیاد، نگارگری ایران دارای هویتی پایدار بوده و به مثابه زیرمجموعه‌ای از هنر اسلامی مانند دیگر هنرهای این گروه، هویتی دینی و اسلامی داشته است. در واقع، اگرچه نگارگری در دوره‌های گوناگون تاریخ، فراز و فرودهایی داشته اما همواره هویت دینی-اسلامی را می‌توان در آن دید (مبینی و شاه وردی، ۱۳۹۷: ۵۴). بر این اساس، نگارگری ایرانی به مثابه انگاره‌ای متأثر از مفاهیم و ارزش‌های مذهبی دارای شاخه‌ای اصلی در تصویر کردن موضوع‌های قدسی و مذهبی است. این شاخه همواره سرشار از شخصیت‌ها، اتفاقات، عناصر و نمادهای مذهبی بوده و در دوره‌های گوناگون عهده‌دار مسئولیت‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و موارد مشابه گردیده‌است. شواهد نشان‌دهندهٔ آن بوده که بروز این مقدسات در هنر ایران، از دوره ایلامی آغاز شده و با به تصویر کشیدن ایزدان بر صخره‌ها و سکه‌ها در دورهٔ ساسانی، به ایران پس از اسلام انتقال یافته است. این در حالی است که نقاشی برای آموزش و پرورش اعتقادات دینی و مذهبی در دوره‌های نخست پس از اسلام و تا پیش از قرن هشتم هجری قمری مورد استقبال قرار نگرفته و تعداد محدودی از نقاشان به ترسیم صحنه‌ها و عناصر دینی و مذهبی پرداخته‌اند.

در دوره ایلخانی، این نوع نقاشی به صورت نقش‌های الهام گرفته از تاریخ دین و روایات گسترش یافته و در دوران تیموری و صفوی به اوج خود می‌رسد. در واقع، در این دوران به دنبال مصورسازی کتب و داستان‌های مذهبی و هم‌چنین تصویرسازی صحنه‌های مقدس و افراد دارای مراتب دینی، آفرینش فضای خاص تصویری همراه با عناصر مذهبی و گویش متفاوت روحانی اهمیت می‌یابد. به این ترتیب، قالب‌هایی نیز برای خلق تصاویر مذهبی و عناصر وابسته به آن در نظر گرفته می‌شود که به مرور زمان و در محیط‌های فکری، اجتماعی و مذهبی متفاوت، ویژگی‌های منحصربه‌فردی به دست می‌آورند. در این میان، می‌توان دو نوع تصویرگری مذهبی را برشمرد: ۱- تصویرگری موضوع‌های دینی (تصاویر اولیا و انبیا به همراه عنصر دینی در فضایی مذهبی)، ۲- تصویرگری موضوع‌های غیر دینی (تصویر افراد غیر مذهبی به همراه عنصر و نمادی دینی) (پویان مجد، ۱۳۹۴: ۴۷- ۴۵) که عنصر منبر در گروه اول به روشنی قابلِ مشاهده بوده است.

در واقع «در دوران تیموری به دلیل گرایش حکام

و وزیران، به مذهب و اهمیت آن بیشتر پرداخته شده‌است و افزون بر نسخ تاریخی، داستان‌های مذهبی مصور در نسخه‌های ادبی نیز قابلِ دست‌یابی هستند، همچنین در این نگاره‌ها آموزشِ علوم دینی نیز دیده می‌شود» (شایسته فر، ۱۳۸۶: ۹۸) که خود دربردارنده عناصری چون منبر هستند. در دوره تیموری، غالباً نمونه‌های تصویرگری منبر در نگاره‌های مربوط به مکاتب هرات و شیراز به چشم می‌خورد. در دوره صفویه نیز تصویرسازی کتب مذهبی و ازجمله کتبی با مضمون‌های برگرفته از قرآن با استفاده از سبک‌های گوناگون آن زمان و متأثر از هنرهای دوره‌های پیشین، در شکل جدیدی صورت گرفته است. همچنین، در این دوره به جز کارگاه‌های دولتی و سلطنتی، مراکز شهرهای مختلف به صورت جداگانه به تصویرگری کتب مذهبی پرداخته‌اند (صداقت و خورشیدی، ۱۳۸۸: ۴۵). در واقع، انتخاب مذهب شیعه به عنوان مذهب رسمی در عصر صفوی، تأثیر چشمگیری بر هنر داشته است. همچنین، منبر و خطابه به عنوان یک رسانه سیاسی و عمومی جایگاه خود را در جامعه صفوی به دست آورده و در خدمت تثبیت حکومت قرار گرفته است. به این اعتبار، نیز می‌توان حضور پررنگ عنصر منبر در نگاره‌های صفوی توجیه نمود که نگارگران با استفاده از اندوخته‌های عینی و ذهنی خود، جوی متفاوت از دیگر فضاها را خلق کرده‌اند و در بیشتر نگاره‌های مربوط به مکتب‌های قزوین، مشهد و اصفهان قابلِ مشاهده است.

فرم فیگوراتیو منبر در نگاره‌های دوره تیموری

با توجه به محدودیت نگاره‌های دارای نقش منبر در دورهٔ تیموری، پنج نگاره مربوط به مکتب‌های شیراز و هرات انتخاب گردید. همچنین، بر مبنای دو گروه فرم مطروحه، در هر یک از نگاره‌ها، الف) قسمت‌های مختلف منابر از جمله بدنه، پله‌ها، نشیمن، سردر و سایه‌بان (آسمانه) موردِ توجه قرار گرفته‌است؛ ب) ارتفاع تقریبی هر یک مشخص شده‌است؛ ج) فیگور و فرم کلی هر منبر با خطوط محیطی ترسیم شده است.

در تصویر (۱) ظاهر منبر با سه قسمت بدنه، نرده و سردر تصویر شده که از طریق خطوط محیطی، شکل کلی منبر جلوه‌گر می‌شود. به نظر می‌رسد خطوط مستقیم کوتاه روی منبر که در مثلث‌های ساخته‌شده، ضلع بالایی را تشکیل می‌دهند، پلکان منبر باشند یعنی خطوط موازی خطی که شخص نشسته روی منبر، پایش را روی آن قرار داده است. به این ترتیب، این منبر دارای ۶ پله و یک نشیمن است و می‌توان آن را در زمرهٔ منابر با ارتفاع متوسط قلمداد نمود. اضلاع عمودی مثلث‌ها نیز، نقش ستون‌های نرده را دارند.

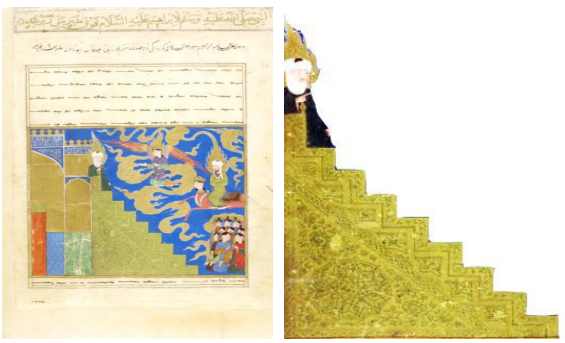
در تصویر (۲)، عنصر مشخص منبر، بدنه است و نرده ندارد هم‌چنین با وجود نیم‌رخ بودن منبر با توجه به خطوط کناری می‌توان گفت دارای ۷ عدد پله و مرتفع است. حضرت ابراهیم نیز روی نشیمن به صورت چهارزانو نشسته است.

در تصویر (۳)، منبر دارای قسمت‌های نشیمن و بدنه بوده ولی فاقد سردر و نرده است، همچنین دارای ۲ عدد پله است، اما با توجه به طرح پیرامونی در ارتفاع متوسط به نظر می‌رسد.

در تصویر (۴)، منبر فاقد بخش‌های نرده و سردر بوده و بدنه، آسمانه و نشیمن به همراه ۲ عدد پله به کار رفته است، ولی این منبر نمایانگر ارتفاعی متوسط است.

در تصویر (۵) منبر دارای بدنه و نشیمن سایه‌بان دار است که ستون و بخشی از سایه‌بان مشخص است.

تصویر ۱: گرشاسب نامه اسدی طوسی[1] (شیراز، ۸۰۰ ق، موزه بریتانیا لندن، URL1)



تصویر ۲: دیدار پیامبر با حضرت ابراهیم (معراج‌نامه‌ی میرحیدر[2]، کتابخانه ملی پاریس، هرات،۸۴۰ ق، URL6)

تصویر ۳: پیرمرد کثیف را از ورود به مسجد مانع می‌شوند (منسوب به بهزاد، هرات، ۸۹۴ ق، بوستان سعدی، URL8)

تصویر ۴: پیامبر در میان یاران نشسته (حیرت الابرار میر علیشیر نوایی[۳]، بهزاد، هرات، حدود ۹۰۱ ق، کتابخانه بادلیان آکسفورد، URL5)

تصویر ۵: دربند کردن قطب‌الدین قرمی و آوردن او به مسجد شیراز (بهزاد، هرات، ظفرنامه تیموری[۴]، آژند، ۱۳۸۷: ۴۱۴)

تعداد پله‌های آن نیز وابسته به خطوط مورب کوتاه، ۴ عدد است که ارتفاعی متوسط را نمایان می‌کند.

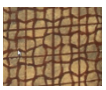
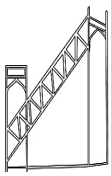
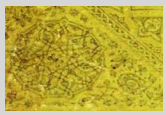
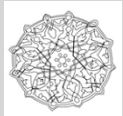
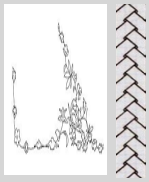
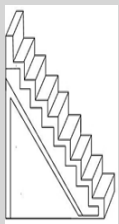
روی هم رفته، فرم فیگوراتیو در منبرهای دورهٔ تیموری، شامل به‌کارگیری فرم «ب» در قالب بدنه، پله و نشیمن در تمامی منبرها بوده است که در این میان، از «نرده» و «سردر» فقط در یک نگاره و «آسمانه» در دو نگاره استفاده شده است. همچنین، ارتفاع منبرها با تعداد ۲، ۵ و ۷ پله، از کوتاه تا بلند متغیر بوده‌است. اگرچه با توجه به طرح پیرامونی اغلب در ارتفاع متوسط تصویر شده‌اند.

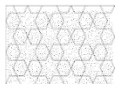
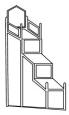
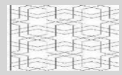
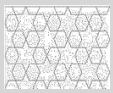
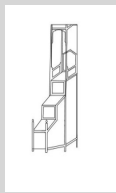
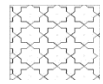
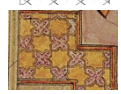
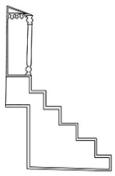
فرم انتزاعی نقوش منبر در نگاره‌های دوره تیموری

گره‌های هندسی به‌کاررفته در منبر نگاره‌های متعلق به دوره تیموری، در ۱۰ نوع متفاوت بوده که در این میان، گره «شش داودی» تکرار شده، همچنین، بهره‌گیری از نقش‌های گیاهی در ۲ نگاره دیده می‌شود؛ به گونه‌ای‌که در قسمت بدنهٔ منبر در تصویر (۱)، گره‌های چهارلنگه و شش دواتی- هشت و سُلی طولانی و در سردر و نرده نقوش اسلیمی و ختایی به کاررفته است. این نقش‌ها به وسیلهٔ رنگ نخودی به عنوان رنگ زمینه و دورگیری قهوه‌ای، نقش شده‌اند. سطوحی که این دو رنگ به خود اختصاص داده‌اند، نابرابر بوده و درنتیجه کنتراست وسعت دیده می‌شود. بر اساس فرم «ب» از رنگ برای زمینه نگاری و دورگیری استفاده شده و بر مبنای فرم «ج» نقوش به صورت خطی و طراحی مشخص شده‌اند. در تصویر (۲)، بدنه منبر با نقوش اسلیمی و ختایی تزئین گشته و فقط در قاب قابی دورتادور آن گره حصیری به چشم می‌خورد همچنین به واسطهٔ یکرنگ بودن همه بخش‌ها، نقوش از طریق دورگیری طرح با رنگی تیره‌تر از رنگ زمینه نمایان شده‌اند و فضایی انتزاعی آکنده از فرم را نشان می‌دهند، در واقع در این منبر نیز دو گونه فرم «ب» و «ج» ادغام شده‌اند. در تصویر (۳) گره‌های هشت و صابونک با شمسه-هشت و چهارلنگه در بدنه و گره شش درودگری در نشیمن و پله‌ها با گره شش داودی تزئین گردیده است. در این منبر، نقوش به‌کاررفته در قسمتی از بدنه با رنگ گذاری روشن‌تر از زمینه

مشخص شده‌اند اما به طور کلی، تمامی نقوش با خطوط محیطی قهوه‌ای‌رنگ و تیره‌تر از زمینه نمایان شده‌اند که معرف فرم نوع «ب» و «ج» است. بدنهٔ منبر در تصویر (۴) با گره‌های شش و زهره-شمسه و شش جناقی، پله‌ها با گره شش داودی و نشیمن به صورت ساده نقش شده است. نقوش این منبر از طریق رنگ‌های تیره و روشن (کرمی، نخودی، قهوه‌ای) نمایان شده و اگر چه خطوط محیطی نیز در آشکارسازی آن‌ها مؤثر بوده ولی استفاده از رنگ در قالب فرم «ب» بارزتر است. در تصویر (۵) فقط در بدنه منبر، نقش به چشم می‌خورد که با گره شمسه و هشت بازوبندی تصویر شده است. در این منبر نیز رنگ (متضاد) و خطوط محیطی، اشکال هندسی را مشخص کردند (جدول ۱).

جدول ۱: فرم و نقوش منبر در نگاره‌های متعلق به دوره تیموری (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

نگاره	بدنه	سردر	نرده	نشیمن	پله	فرم کلی	تحلیل
تصویر ۱: گرشاسب نامه اسدی طوسی	گره چهارلنگه و شش  دواتی گره هشت و سُلی طولانی 	اسلیمی و ختایی 	اسلیمی و ختایی 	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در بدنه، نشیمن، سردر، نرده و ارتفاع منبر/ به صورت انتزاعی در به‌کارگیری رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش
تصویر ۲: دیدار پیامبر با حضرت ابراهیم	اسلیمی و ختایی- گره حصیری   	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/ به‌صورت انتزاعی در به‌کارگیری رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش

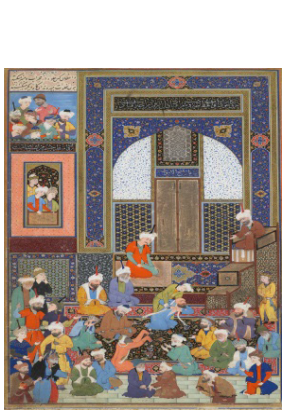
تصویر ۳: پیرمرد کثیف را از ورود به مسجد مانع می‌شوند	گره هشت صابونک با شمسه گره هشت و چهار لنگه	ندارد	ندارد	شش درودگری	شش داودی 		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن، پله و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش- کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش
تصویر ۴: پیامبر در میان یاران نشسته	گره شش و زهره گره شمسه و شش جناقی 	ندارد	ندارد	ساده	شش داودی 		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، آسمانه، نشیمن، پله و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری گسترده رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش- کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش
تصویر ۵: دربند کردن قطب‌الدین قرمی و آوردن او به مسجد شیراز	گره شمسه و هشت بازوبندی  	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، آسمانه، نشیمن و ارتفاع منبر/ به صورت انتزاعی در به‌کارگیری گسترده رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقوش- کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقوش

فرم فیگوراتیو منبر در نگاره‌های دوره صفوی

در دوره صفویه، تعداد بیش‌تری از نگاره‌ها دارای نقش منبرهستند که دراین میان، هفت نگاره مشتمل بر «نزاع در مسجد» از مکتب تبریز دوم، «قصص‌الانبیا[۵]» از مکتب قزوین، «حدیقه‌الحقیقه» از مکتب مشهد و نگاره‌های «بیعت امام علی در غدیر خم»، «مجالس العشاق»، «برگی از دیوان حافظ» و «حضرت محمد پس از نبرد خندق موعظه می‌کند» از مکتب اصفهان موردِ توجه قرار گرفته‌اند.

در تصویر (۶)، فرم ظاهری منبر متشکل از نشیمن، بدنه و فاقد سردر است و با ۲ عدد پله تصویر شده است، ولی با ارتفاعی متوسط به نظر می‌رسد.

منبر در (تصویر ۷) به صورت نیم‌رخ نقش شده و فاقد سردر است.- همچنین با داشتن ۳ عدد پله و



تصویر ۶: نزاع در مسجد (شیخ‌زاده مصور،۱۰ ق، تبریز دوم، سلطان‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۶)

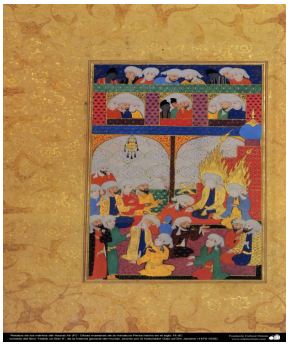
تصویر ۷: قصص‌الانبیا (۹۷۸-۹۸۸ ق، قزوین، مجموعه هنرهای اسلامی، URL2 keir)

تصویر ۸: حدیقه‌الحقیقه (۹۸۱ ق، مشهد، URL7)

نشیمن‌گاه نمایانگر ارتفاعی متوسط است.
در تصویر (۸) نیز منبر نیم‌رخ و فاقد سردر است. همچنین، با ۷ عدد پله و نشیمن‌گاه به صورت مرتفع تصویر شده است.
منبر در تصویر (۹)، بدونِ سردر بوده و فقط بدنه و نشیمن قابلِ مشاهده است، این منبر دارای ۳ عدد پله و ارتفاع متوسط است.
در تصویر (۱۰) نیز منبر بدونِ سردر و نیم‌رخ بوده که با توجه به طرح محیطی، می‌توان آن را دارای ۳ پله با نشیمن‌گاه و ارتفاع متوسط در نظر گرفت.
در تصویر (۱۱)، منبر دارای بدنه و بدونِ سردر است، این منبر با ۲ عدد پله و نشیمن‌گاه، با ارتفاع کوتاه تصویر شده است.
در تصویر (۱۲)، منبر دارای قسمت‌های بدنه، سردر و آسمانه بوده، پله‌ها از روبه‌رو و به تعداد ۱۰عدد نقش شده‌اند که ظاهر منبر را مرتفع نشان می‌دهد.
می‌توان گفت فرم فیگوراتیو در قالب فرم «ب» و به شکل بدنه، نشیمن و پله در همهٔ منبرهای دورهٔ صفوی به کار رفته است. در این میان، قسمت‌های «آسمانه» و «سردر» فقط در یک نگاره به کار رفته‌است. همچنین، ارتفاع منبرها با تعداد ۲، ۳، ۷ و ۱۰ پله، از کوتاه تا مرتفع متغیر بوده است.

فرم انتزاعی نقوش منبر در نگاره‌های دوره صفوی

در منبرهای نگاره‌های دوره صفوی فقط ۴ نوع گره هندسی به کار رفته است و مابقی با نقش‌های گیاهی (اسلیمی و ختایی) تزئین شده‌اند. به گونه‌ای که در تصویر (۶) نقش منبر در بدنه و پله‌ها مشابه بوده و از گره شش و تکه بهره گرفته شده‌است.
در این منبر، فرمِ انتزاعیِ نقشِ هندسی به وسیله رنگ‌های نخودی، سبز، سیاه و سفید آشکار شده است، اگرچه دورگیری نقش با رنگ نخودی نیز موجب مشخص‌تر شدن این گره شده است. در واقع فرم «ب» از رنگ، هم برای نقش‌نگاری و



تصویر ۹: بیعت امام علی در غدیر خم (حبیب السیر،۱۰ ق، اصفهان، URL3)

تصویر ۱۰: مجالس العشاق (حسین گازرگاهی، ۹۳۸ ق، اصفهان، کتابخانه ملی فرانسه، URL11)

تصویر ۱۱: برگی از دیوان حافظ (قرن ۱۰ ق، اصفهان، موزه هنر والترز، URL4)

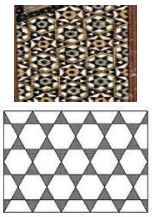
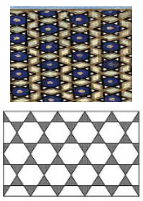
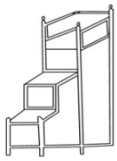
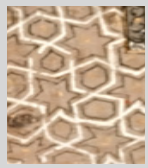
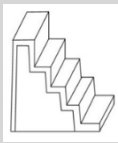
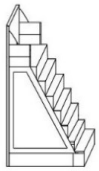
تصویر ۱۲: حضرت محمد پس از نبرد خندق موعظه می‌کند (۹۹۹ ق، اصفهان، گالری آرتور م.ساکلر، URL10)

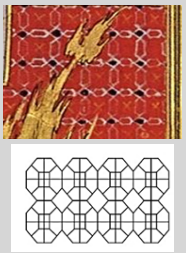
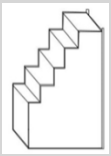
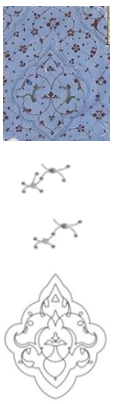
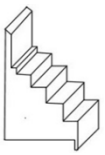
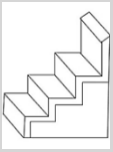
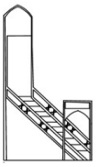
هم دورگیری استفاده شده و فرم «ج» نیز در نقش مدنظر، طراحی و دورگیری شده است. در تصویر (۷) فقط گره شش داودی در قسمت بدنه به کار رفته است که با تکرنگ نخودی نقش شده اما بر اساس فرم «ب» و «ج»، خطوط پیرامونی و دورگیری، فرم انتزاعی نقش را مشخص کرده‌اند. در تصویر (۸) نیز منبر با یک رنگِ زمینه نقش شده و در اطراف آن از دورگیری استفاده شده تا فرم نمایان گردد. همان گونه که در ظاهر نیز خطوط پیرامونی به بارز شدن شکل و عناصر منبر کمک کرده‌اند. در منبر -تصویر (۹) نیز به‌کارگیری تکرنگ قرمز در بدنه غلبه دارد و بر مبنای فرم «ب» و «ج» با استفاده از خطوط حاشیه‌ای سفیدرنگ، گره هشت و صابونک نمایان گشته است. فرم انتزاعی نقوش منبر در تصویر (۱۰) به طور کلی به وسیله رنگ نمایان شده است. در واقع طرح اسلیمی و ختایی‌ها بر مبنای فرم «ب» از طریق رنگ قرمز در تضاد با رنگ آبی زمینه مشخص شده‌است. همچنین، از خطوط پیرامونی برای بارزتر شدن نقوش استفاده شده است. در منبر تصویر (۱۱)، رنگ در جایگاه برابر فرم کارایی یافته و به واسطه آن شکل منبر و نقوش مشخص شده است، به گونه‌ای‌که نقوش با رنگ سفید بر روی زمینه تیره سبز رنگ نقش شده است. منبرِ تصویر (۱۲)، مشابه منبر پیشین، با تکرنگ زمینهٔ تصویر شده و نقوش گیاهی با رنگ تیره‌تر از زمینه و مشابه خطوط حاشیه نقش شده‌اند (جدول ۲).

تحلیل و تطبیق ویژگی‌های منبر در نگاره‌های دو دوره

با توجه به بررسی نگاره‌ها، در جدول (۳) سعی شد در هر دوره به تفکیک، جزئیات بصری و فرمی منابر، مورد تطبیق و تحلیل قرار گیرد. به طور کلی، کاربرد مجموعاً ۹ نقش هندسی در منبرهای موجود در نگاره‌های دوره تیموری و ۴ نقش هندسی در منبرهای نگاره‌های دوره صفوی به عنوان فرم انتزاعی به کاررفته است که دراین میان، نقوش «شمسه و هشت بازوبندی، هشت و صابونک، شش داودی» جز نقوش مشترک به شمار می‌آیند، همچنین، تمرکز به‌کارگیری نقوش در هر دو دوره بر روی قسمت بدنه و پله‌ی منبرها بوده است. نقوش گیاهی نیز در ۳ نگاره از دوره صفوی و دو نگاره از دوره تیموری در تزئین منابر به کار رفته‌است. کاربرد فرم در نقوش منابر دو دوره به مثابه فرم فیگوراتیو بیشتر بر مبنای فرم «ب» بوده و از اجزای بدنه، نشیمن، سردر، آسمانه و نرده تشکیل شده که دراین‌بین «بدنه» جزء پایدار به شمار می‌آید. همچنین، می‌توان منبرها را در ارتفاع متوسط تا بلند با تعداد پله متغیر بین ۲ تا ۱۰عدد قرار داد. از جنبهٔفرم انتزاعی نقوش از دو نوع فرم «ب»، هم در ارتباط با طرح و خطوط پیرامونی و هم رنگ در جایگاهی یکسان با فرم برخوردار بوده‌اند، همچنین، استفاده از فرم «ج» به شکل خطوط محیطی و حاشیه‌ای، جلوه‌گر فرم نقوش و شکل کلی منبر بوده است. به این نکته نیز باید اشاره نمود که در نگارگری، طراحی از جایگاه منحصربه‌فردی برخوردار است و طرح‌های خطی کم‌رنگ پیش از رنگ‌آمیزی، کشیده می‌شوند و قلم‌گیری خطوط حاشیه‌ای پس از رنگ‌گذاری انجام می‌شود، در واقع رنگ در درون خطوط پیرامونی نقوش محصور می‌شود. بنابراین،اگر نقوش موردِ استفاده در منابر منحصر به خطوط حاشیه‌ای و طرح آن شود

جدول ۲: فرم و نقوش منبر در نگاره‌های متعلق به دوره صفوی (منبع: نگارندگان، ۱۰۴۱)

نگاره	بدنه	سردر	نرده	نشیمن	پله	فرم کلی	تحلیل
تصویر ۶: نزاع در مسجد	گره شش و تکه 	ندارد	ندارد	دارد	گره شش و تکه 		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر / به صورت انتزاعی در به‌کارگیری گسترده رنگ و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش
تصویر ۷: قصص‌الانبیا	گره شش داودی 	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری تک‌رنگ زمینه و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش
تصویر ۸: حدیقه‌الحقیقه	گره شمسه هشت و بازوبندی	ندارد	ندارد	دارد	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری تک‌رنگ زمینه و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش

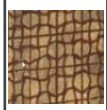
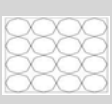
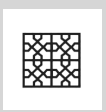
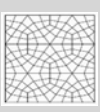
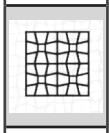
تصویر ۹: بیعت امام علی در غدیرخم	گره هشت و صابونک 	ندارد	ندارد	ندارد	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/ به صورت انتزاعی در به‌کارگیری تک‌رنگ زمینه و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش
تصویر ۱۰: مجالس العشاق	اسلیمی و ختایی 	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری نقوش رنگی تیره بر روی زمینه رنگی روشن و خطوط حاشیه‌ای در نقش کاربرد فرم «ج» در شکل طرح و دورگیری نقش
تصویر ۱۱: برگی از دیوان حافظ	اسلیمی و ختایی	ندارد	ندارد	-	-		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، نشیمن و ارتفاع منبر/به صورت انتزاعی در به‌کارگیری نقوش رنگی روشن بر روی زمینه رنگی تیره
تصویر ۱۲: حضرت محمد پس از نبرد خندق موعظه می‌کند	اسلیمی و ختایی	ختایی و کتیبه	ندارد	ندارد	ساده		کاربرد فرم «ب» به صورت فیگوراتیو در شکل بدنه، سردر، آسمانه و ارتفاع منبر/ به صورت انتزاعی در به‌کارگیری نقوش رنگی تیره بر روی زمینه رنگی روشن

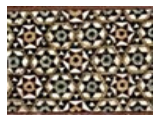
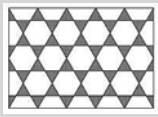
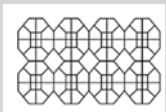
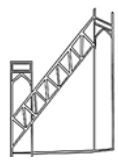
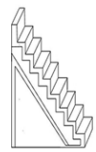
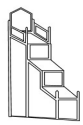
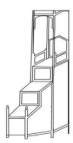
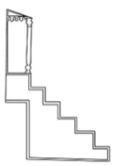
مجموعه‌ای از خطوط مستقیم و شکسته با زوایای اتصال آن‌ها به دست می‌آید که دارای تناسبات و نظم خاصی هستند و می‌توانند ارزش‌های بصری را با توجه به ضخامت خطوط در سطوح رنگی نیز به نمایش گذارند.

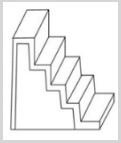
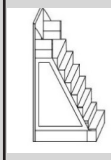
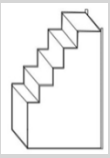
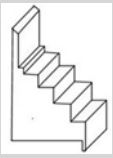
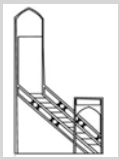
تحلیل و تطبیق ویژگی‌های منبر در نگاره‌های دو دوره

با توجه به بررسی نگاره‌ها، در جدول (۳) سعی شد در هر دوره به تفکیک، جزئیات بصری و فرمی منابر، مورد تطبیق و تحلیل قرار گیرد. به طور کلی، کاربرد مجموعاً ۹ نقش هندسی در منبرهای موجود در نگاره‌های دوره تیموری و ۴ نقش هندسی در منبرهای نگاره‌های دوره صفوی به عنوان فرم انتزاعی به کاررفته است که دراین میان، نقوش «شمسه و هشت بازوبندی، هشت و صابونک، شش داودی» جز نقوش مشترک به شمار می‌آیند، همچنین، تمرکز به‌کارگیری نقوش در هر دو دوره بر روی قسمت بدنه و پله‌ی منبرها بوده است. نقوش گیاهی نیز در ۳ نگاره از دوره صفوی و دو نگاره از دوره تیموری در تزئین منابر به کار رفته‌است. کاربرد فرم در نقوش منابر دو دوره به مثابه فرم فیگوراتیو بیشتر بر مبنای فرم «ب» بوده و از اجزای بدنه، نشیمن، سردر، آسمانه و نرده تشکیل شده که دراین‌بین «بدنه» جزء پایدار به شمار می‌آید. همچنین، می‌توان منبرها را در ارتفاع متوسط تا بلند با تعداد پله متغیر بین ۲ تا ۱۰عدد قرار داد. از جنبهٔفرم انتزاعی نقوش از دو نوع فرم «ب»، هم در ارتباط با طرح و خطوط پیرامونی و هم رنگ در جایگاهی یکسان با فرم برخوردار بوده‌اند، همچنین، استفاده از فرم «ج» به شکل خطوط محیطی و حاشیه‌ای، جلوه‌گر فرم نقوش و شکل کلی منبر بوده است. به این نکته نیز باید اشاره نمود که در نگارگری، طراحی از جایگاه منحصربه‌فردی برخوردار است و طرح‌های خطی کم‌رنگ پیش از رنگ‌آمیزی، کشیده می‌شوند و قلم‌گیری خطوط حاشیه‌ای پس از رنگ‌گذاری انجام می‌شود، در واقع رنگ در درون خطوط پیرامونی نقوش محصور می‌شود. بنابراین،اگر نقوش موردِ استفاده در منابر منحصر به خطوط حاشیه‌ای و طرح آن شود مجموعه‌ای از خطوط مستقیم و شکسته با زوایای اتصال آن‌ها به دست می‌آید که دارای تناسبات و نظم خاصی هستند و می‌توانند ارزش‌های بصری را با توجه به ضخامت خطوط در سطوح رنگی نیز به نمایش گذارند.

جدول ۳: تحلیل و تطبیق نقوش و فرم منبر در نگاره‌ها (منبع: نگارندگان، ۱۰۴۱)

تیموری									
نقش									
									
عنوان نقش	هشت و چهارلنگه	گره هشت و سُلی طولانی	شش و زهره	شش درودگری	شش داودی	شمسه و شش جناقی	شمسه و هشت بازوبندی	هشت صابونک با شمسه	چهارلنگه و شش دواتی
تعداد تکرار	۲	۲	۱	۱	۲	۱	۱	۱	۱
مبنای گره	۸	۸ - ۴	۶	۶	۶	۶	۸	۸	۶-۴
محل استفاده	بدنه	بدنه	بدنه	پله	پله	بدنه	بدنه	بدنه	بدنه- سردر- نرده

نوع کاربرد فرم	رنگ- دورگیری	دورگیری	رنگ- دورگیری	دورگیری	رنگ- دورگیری	رنگ- دورگیری	دورگیری
صفوی							
نقش	 			
عنوان نقش	شش و تکه	شش داودی	شمسه و هشت بازوبندی	هشت و صابونک			
تعداد تکرار	۱	۱	۱	۱			
مبنای گره	۶	۶	۸	۴ و ۸			
محل استفاده	بدنه-پله	بدنه	بدنه	بدنه			
نوع کاربرد فرم	رنگ	دورگیری	دورگیری	رنگ-دورگیری			
تیموری							
فرم							
اجزا	نرده- نشیمن-سردر	نشیمن	نشیمن	نشیمن-آسمانه	نشیمن-آسمانه		
تعداد پله	۶	۷	۲	۲	۵		
ارتفاع	مرتفع	مرتفع	متوسط	متوسط	متوسط		
زاویه	نیم‌رخ	نیم‌رخ	سه رخ	سه رخ	نیم‌رخ		

نوع کاربرد فرم	دورگیری	دورگیری	دورگیری	رنگ-دورگیری	رنگ-دورگیری	رنگ-دورگیری
صفوی						
فرم							
اجزا	نشیمن	نشیمن	نشیمن	-	نشیمن	نشیمن	سردر-آسمانه
تعداد پله	۲	۳	۷	۵	۳	۲	۰۱
ارتفاع	متوسط	متوسط	مرتفع	متوسط	متوسط	متوسط	مرتفع
زاویه	سه رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	نیم‌رخ	سه رخ
نوع کاربرد فرم	رنگ-دورگیری	رنگ-دورگیری	رنگ-دورگیری	رنگ	رنگ	رنگ	رنگ-دورگیری

با توجه به ویژگی‌های موجود بین منبرها، دو دسته اطلاعات مبنی بر وجوه اشتراک و افتراق به ترتیب زیر قابل تبیین است.

وجوه اشتراک

- در نگارگری دوره تیموری رسیدن به هندسه از اهداف اصلی به شمار می‌آید و نمونه آن در منبر قابلِ مشاهده است به گونه‌ای‌که انواع گره‌ها در تزئینِ این منبرها به کار رفته است ازجمله گره چهارلنگه و شش دواتی؛ گره هشت و سُلی طولانی؛ گره هشت و صابونک؛ گره حصیری؛ گره هشت؛ صابونک با شمسه؛ گره شش و زهره؛ گره شمسه و شش جناقی؛ گره شمسه و هشت بازوبندی؛ شش درودگری؛ و شش داودی. آن چه آشکار است به‌کارگیری نقوشی با پایه گرهٔ ۸، ۶ و ۴ است. در نگاره‌های دوره صفوی نیز چهار نوع گره در منبرها به کار رفته است که شامل گره شش و تکه؛ گره شش داودی؛ گره شمسه و هشت بازوبندی؛ و گره هشت و صابونک است که مشابه دوره تیموری بر مبنای گره‌ی ۸، ۶ و ۴ رسم می‌شوند.
- تزئینات منبرها در دوران تیموری و صفوی از جنبهٔ کاربست نقوش هندسی، بیشتر بر اساس گره‌های هشت و شش ایرانی انجام گرفته‌اند به گونه‌ای که از ۱۲ نگاره، در ۸ نگاره طرح این گره‌ها دیده می‌شود و در این میان گره «هشت و صابونک»، «شش داودی» و گره «شمسه هشت و بازوبندی» از نقوش مشترک میان هر دو دوره است. با نگاه به نوع زیر نقش نیز می‌توان به اشتراکات بیشتری دست یافت که استفاده از شبکه مربع و مثلث از آن جمله است.
- در هر دو دوره کاربست نقش‌های گیاهی اسلیمی و ختایی مشهود است که نسبت به نقوش هندسی محدودتر بوده اما در ۵ نگاره به کار رفته است.
- بیش‌ترین تمرکز و به‌کارگیری نقوش در هر دو دوره در قسمت «بدنه» منبر است.
- نوع استفاده از فرم در نقوش به عنوان فرم انتزاعی در هر دو دوره، بر اساس فرم «ب» است که هر دو حالت آن یعنی خطوط محیطی و استفاده از رنگ، مشهود است. بهره‌گیری از فرم «ج» نیز در فرم کلی منابر و دورگیری نقوش در هر دو دوره دیده می‌شود.
- بر مبنای فرم فیگوراتیو و منوط به فرم «ب»، اگرچه هریک از اجزای به‌کاررفته در منبر (نشیمن، سردر، آسمانه) جز به جز مشابه نبوده و در همه

نگاره‌ها به کار نرفته است اما به صورت جداگانه وجود دارد، در این میان، استفاده از «سردر» فقط در ۱ نگاره از هر دوره، «آسمانه» در ۲ نگاره از دوره تیموری و ۱ نگاره از دوره صفوی و «نشیمن» در همه نگاره‌ها به غیر از دو نگاره از دوره صفوی استفاده شده است.

- منبرها بین ۲ تا ۱۰ عدد پله در دوره صفویه و ۲ تا ۷ عدد پله در دوره تیموری دارند که ارتفاع کوتاه تا بلند را شامل می‌شوند ولی آن چه در صورت ظاهر دیده شد، منابری با ارتفاع متوسط و مرتفع است یعنی با وجود حداقل تعداد پله در برخی منابر، ارتفاع به صورت مشابه، متوسط به نظر می‌رسد.
- منبرها در دو زاویه نیم‌رخ و سه رخ تصویر شده‌اند که منابر سه رخ از زیبایی و فرم ظاهری بهتر و زیباتری برخوردار هستند.

وجوه افتراق

- گره‌های هندسی در منبرهای نگاره‌های دوره تیموری از تنوع و تراکم بالاتری نسبت به دوره صفویه برخوردار هستند.
- استفاده بیش‌تر از نقوش گیاهی در منبرهای دوره صفوی آشکار است.
- در ساختار هیچ یک از منابر دوره صفویه، بخش نرده یا طارمی به کار نرفته است، برخلاف دوره تیموری که در یک نگاره مشهود است.
- غلبه کاربرد فرم «ج» در منبرهای تیموری در حالت خطوط محیطی و طرح است در صورتی‌که در منبرهای صفوی از نوع رنگ وابسته به فرم «ب» بیش‌تر استفاده شده است.

نتیجه‌گیری

نگاره‌های هنر نقاشی ایرانی ازجمله منابع مناسب برای بررسی عناصر وابسته به هنر و معماری اسلامی همچون «منبر» به شمار می‌آیند. بر این اساس، در پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به چیستی ویژگی‌های فرمی و بصری تصویر منبر در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی، فرم فیگوراتیو منابر و فرم انتزاعی نقوش به‌کاررفته در آن‌ها بر مبنای دیدگاه تاتارکیویچ مورد بررسی قرار گرفت. در این راستا، با توجه به ویژگی‌های‌فرم نوع «ب» و«ج» در نظریهٔ مورد اشاره، ویژگی‌های منابر نگاره‌ها مورد خوانش واقع شد تا از این رهگذر نقاط اشتراک و افتراق موجود در فرم آن‌ها مشخص گردد. یافته‌های پژوهش نشان داد که بر اساس فرم نوع «ب»، در فرم فیگوراتیو منابر قسمت‌های بدنه، پله، نشیمن، سردر و نرده به کار رفته است. هر چند عدم به کارگیری نرده در منابر دوره صفویه قابلِ مشاهده است، همچنین به دلیل نیم‌رخ بودن بیشترمنابر، با توجه به تعداد پله‌ها و یا از طریق خطوط محیطی، ارتفاع تقریبی هر منبر قابل تشخیص است که تعداد پله‌ها متغیر و بین ۲ تا ۱۰عدد بوده و از جنبهٔ ارتفاع نیز متوسط و بلند هستند. در واقع، با وجود حداقل تعداد پله در برخی نگاره‌ها، ارتفاع منابر به صورت مشابه، متوسط به نظر می‌رسد. در فرم انتزاعی منبرها، روی هم رفته، ۱۱ نقش هندسی مشتمل بر گره چهارلنگه و شش دواتی؛ گره هشت و سُلی طولانی؛ گره هشت و صابونک؛ گره حصیری؛ گره هشت صابونک با شمسه؛ گره شش و زهره؛ گره شمسه و شش جناقی؛ گره شمسه و هشت بازوبندی؛ شش درودگری؛ شش داودی؛ شش و تکه به کار رفته‌است که دراین میان گره‌های «هشت و صابونک، شمسه و هشت بازوبندی و شش داودی» در هر دو دوره مشابه بوده‌اند. همچنین کاربرد نقوش اسلیمی و ختایی نیز در منبرها مشهود بود؛ هر چند در منبرهای صفویه بیش‌تر کاربرد را داشته‌اند. فرم انتزاعی در هر دو دوره، از یک سو بر مبنای نوع «ج» به صورت خطوط محیطی، نقوش استفاده شده و از سوی دیگر، در هر دو حالت فرم «ب»، یعنی خطوط حاشیه یا محیطی که شکل نقش را به وجود می‌آورند. افزون بر این، رنگ نیز به کار رفته‌است.

پی‌نوشت

۱- گرشاسب‌نامه دومین اثر بزرگ حماسی ایران، سرودهٔ اسدی طوسی در قرن پنجم هجری قمری است که نزدیک ده هزار بیت مشتمل بر زندگی نیاکان گرشاسب و سفرها و دلاوری های او دارد (جعفری، ۱۳۹۲: ۶۲).

۲- معراج‌نامهٔ میرحیدر یکی از کتب دوران سلطنت شاهرخ تیموری بوده که مزین به ۶۱ تصویر در موردِ مراحل موفقیت‌آمیز سفر بزرگ حضرت محمد (ص) است و از سرزمین‌های آبی و طلایی رنگ بهشتی شروع شده و به دنیایی از سایه‌های دوزخی ختم می‌شود (سگای، ۱۳۸۵: ۱۱).

۳- علیشیرنوایی، کتاب‌های زیادی از خود به ارمغان گذاشته که مهم ترین آن «خمسه» بوده و حاوی ۲۷۰۰۰ بیت است. این کلیات اشعار مشتمل بر پنج مثنوی است که بخش اول آن را حیرتالأبرار تشکیل می‌دهد و بیشتر دربارهٔ اخلاق وتصوف اسلامی است (**URL9**).

۴- ظفرنامه تیموری کتابی مدیحه‌سرایانه در مورد زندگی و نبردهای امیر تیمور گورکانی است. اولین ظفرنامه به دستور شخص تیمور و به قلم نظام الدین شامی نگارش شد و دومین آن به فرمان ابراهیم سلطان، نوه تیمور و به دست شرف الدین علی یزدی نوشته شد. چند نسخه خطی از کتاب باقی مانده‌است، از جمله یک نسخه در موزه آثار ترک و اسلام استانبول و نسخه‌ای دیگر که در کتابخانه کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود و با داشتن ۲۴ نگاره منتسب به کمال الدین

بهزاد، نسخه‌ای نفیس شمار می‌آید (نوروزیان، ۱۳۸۶: ۷۳).
۵- شاه طهماسب صفوی علاقه وافری به هنر نقاشی و امامان داشت و این امر سبب شد در دوره‌ای از زندگی وی، نسخه‌های گوناگونی از قصص‌الانبیا (مجموعه داستان‌های مرتبط با پیامبران و اولیاء الهی) و فالنامه تولید شود. نسخه‌های مصور این دوره، به ویژه نسخه‌های مذهبی همچون قصص‌الأنبیا، دارای شیوه‌ها و سبک‌های مختلف اجرایی و تنوع تاریخی و مکانی هستند که تا اندازه‌ای با نسخه‌ها و کتاب‌های مصور دیگر دوره‌ها تفاوت‌هایی از لحاظ ترکیب‌بندی و هیأت و پوشش افراد در تصاویر، دارند (سعادتمند و مجابی، ۱۳۹۹: ۵۲).

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری هرات***، تهران: فرهنگستان هنر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۳). ***هنر اسلامی، زبان و بیان***، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: سروش.
- پویان مجد، آزیتا (۱۳۹۴). ***تصویرگری معراج پیامبر اکرم (ص) با مطالعهٔ نمادهای قدسیت در نگارگری ایران***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشتهٔ هنراسلامی (گرایش نگارگری)، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- تاتارکیویچ، ولادیسلاف (۱۴۰۰). ***تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی***، ترجمه حمیدرضا بسحاق، تهران: نشر چشمه.
- تاتارکیویچ، ولادیسلاف (۱۳۸۱)، «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ کیوان دوستخواه»، ***فصلنامه هنر***، ۲ (۵۲): ۴۶-۶۱.
- جعفری، مرتضی (۱۳۹۲)، «بررسی روایت و تصویرگری در گرشاسبنامه اسدی طوسی»، ***پژوهش‌های ادبی و بلاغی***، ۱ (۳)، ۷۵-۵۹.
- دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۹۳). ***تاریخ تمدن***، ترجمهٔ حسین کامیاب، محمدامین علیزاده و لیلی زارع (چاپ پنجم)، تهران: انتشارات بهنود.
- رزمجو، جمال (۱۳۸۹)، «منبر، اولین رسانه تاریخ اسلام»، ***روزنامه جام جم***، ۶۵، ۳.
- سلطان‌زاده، حسین (۱۳۸۷)، ***فضاهای معماری و شهری در نگارگری ایرانی***، تهران: چهارطاق.
- سگای، ماری‌رز (۱۳۸۵)، ***معراج‌نامه، سفر معجزه‌آسای پیامبر (ص)***، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی (مهاس).
- سعادتمند، آرمیتا و مجابی، سید علی (۱۳۹۹). «سامان‌بندی‌های تجسمی در نگارهٔ شهادت حضرت زکریا (ع) قصص الانبیا»، ***باغ نظر***، ۹۲، ۶۲-۵۱.
- شایسته فر، مهناز (۱۳۸۶). «معرفی نسخه خطی آثارالباقی (موجود در کتابخانه عالی شهید مطهری)»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۶، ۴۲-۲۵.
- شیروانی، محمدرضا و رضوانی، میترا (۱۳۹۶). «بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری»، ***پژوهش در هنر و علوم انسانی***، ۲(۶)، ۱۵۵-۱۶۶.
- صداقت، فاطمه. خورشیدی، زهرا (۱۳۸۸). «بررسی مضامین مذهبی در نسخ خطی جامع التواریخ»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۱۰، ۹۸-۷۷.
- کاظمی، مهروش. شعاریان ستاری، ویدا. صدیق اکبری، سحر (۱۳۹۱). مفهوم جایگاه و فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد بهزاد، ***جلوه هنر***، ۸، ۵۲-۴۳.Doi: ۲۰۱۶,۷۷۵.NIA/۱۰,۲۲۰۷۷
- محمدی، ذکرالله (۱۳۷۵). «تاریخ و جایگاه منبر در مسجد»، ***فرهنگ***، ۵ (۳۰)، ۵۳-۴۷.
- مبینی، مهتاب و شاه وردی، امین (۱۳۹۷). «نگارگری ایران فراتر از نظریات»، ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، ۱، ۶۰-۵۱.
- نوروزیان، گیتی (۱۳۸۶). «بهزاد و نسخه ظفرنامه تیموری ۹۳۵ هجری»، ***هنرهای زیبا***، ۳۲، ۸۰-۷۳.
- هیلن برند، رابرت (۱۳۹۳). ***معماری اسلامی: شکل، کارکرد و معنی***، ترجمه باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران: روزنه.

References

- Azhand, Y. (2008). ***Painting School of Herat***, Tehran: Arts Academy, (Text in Persian).
- Burckhardt, T. (2014). ***Art of Islam, Language and Meaning***, Translated by Masoud RajabNia, Tehran: Soroush, (Text in Persian).
- Durant, W. J. (2014). ***The Story of Civilization***, Translated by Hossein Kamyab, Mohammad Amin Alizadeh and Leili Zare (5nd ed.), Tehran: Behnoud, (Text in Persian).
- Hillenbrand, R. (2014). ***Islamic Architecture: Form, Function, and Meaning***, Translated by Bagher Ayat Allah Zadeh Shirazi, Tehran: Rowzaneh, (Text in Persian).
- Jafari, M. (2013). "A Study of Narration and Imagery in Asadi Toosi's Garshasbnameh", ***Quarterly Journal of Literary and Rhetorical Research***, 1(3), 59-75, (Text in Persian).
- Kazemi, M., Shaerian Sattari, V. Saedigh Akbari, S. (2012). "The Concept of Place and Space in Three Paintings of Master Behzad", ***Jelve-y Honar***, 8, 43-52, (Text in Persian). Doi: 10.22077/NIA.2016.775
- Mobini, M., Shahverdi, A., (2018). "Iranian Painting beyond Theories", ***Journal of Graphic Art and Painting Research***, 1, 51-60, (Text in Persian).
- Mohammadi, Z. (1996). "The history and position of the pulpit in the mosque", ***Farhang***, 30, 47-53, (Text in Persian).

● Norouzian, G. (2007). "Behzad and the Timurid Zafar Name 935 AH", ***Honar-Ha-Ye-Ziba***, 32, 73-80, (Text in Persian).
● Puyan Majd, A. (2015). ***The Illustration of Prophet Mohamads Levitation with Study of Holiness Symbols in Iranian Painting***, Master thesis, Islamic Art (Miniature), Tabriz Islamic Art University, (Text in Persian).
● Razmjo, J. (2010). "Minbar, the First Media in the History of Islam", ***Jam-e Jam***, 65, 3, (Text in Persian).
● Sedaghat, F., Khorshidi, Z. (2009). "Study of Religious Themes in the Manuscripts of JAME AL-TAWARIK", ***Scientific Quarterly Islamic Art***, 10, 77-98, (Text in Persian).
● Shirvani, M. R., Rezvani, M. (2017). "The Study of Islamic Geometric Motifs in the Paintings of Timurid Zafarnameh", ***Research in Art and Humanities***, 8, 155- 166, (Text in Persian).
● Soltanzadeh, H. (2008). ***Urban Arehitectral spaces in Iranian Painting***, Tehran: Chahartagh, (Text in Persian).
● Saadatmand, A., Mojabi, S. A. (2021). "The Visual Arrangements of Prophet Zechariah Martyrdom Miniature in Qisas Al-Anbiya", ***Bagh-e Nazar***, 17(92), 51-62, (Text in Persian).
● Saguy, M. R. (2006). ***Mi'raj Namah (The Miraculous Journey of Mohammad)***, Translated by Mahnaz Shayestehfar, (7nd ed.), Tehran: Islamic Art Studies, (Text in Persian).
● Shayestehfar, M. (2007). "Introducing the Manuscripts of Al-Baghi (available in Shahid Motahari High Library)", ***Islamic Art Studies***, 6, 25-42, (Text in Persian).
● Tatarkiewicz, W. (2021). ***A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics***, Translated by Hamidreza Boshagh, Tehran: cheshmeh, (Text in Persian).
● Tatarkiewicz, W. (2002). "Form in the History of Aesthetics", Translated by Keyvan doustkhah, ***Art***, 2 (52), 46-61, (Text in Persian).

URLs

URL1: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2780_f061r
URL2: https://b2n.ir/q70512
URL3: https://collections.mfa.org/objects/8980
URL4: https://collections.dma.org/artwork/5344493
URL5:https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/2947cab3-0155-41e1-b67f-746941ac9925/
URL6: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f62.item.zoom
URL7: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84271731/f171.item.zoom
URL8: http://id.lib.harvard.edu/images/olvwork48341/urn-3:FHCL:32604904/catalog
URL9: http://muhaqqique.blogfa.com/post/8
URL10: http://n2t.net/ark:/65665/ye395bd8fef-0b30-4460-a5bc-24645f2fa2e5
URL11: https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W633/description.html

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

پژوهشی بر تطبیق موجودات عجیب و غریب نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی با کاشی لعاب‌های برجستهٔ تالار سلام کاخ گلستان

چکیده

نگاره‌های نسخهٔ عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات (شگفتی‌های آفرینش) نوشتهٔ شمس‌الدین محمدبن‌احمد سلمانی طوسی و کاشی‌های مصور سرسرای تالار سلام کاخ گلستان دارای تصاویری با مرکزیت موجودات عجیب‌وغریب هستند. با مطالعه و تحقیق بر این نقوش، شباهت‌هایی بین نگاره‌های عجایب المخلوقات و نقوش روی کاشی‌ها، مشخص است. این شباهت و ارتباطِ شکلی، میان آثارِ این دو دوره، مطلب مناسبی برای تطبیق و بررسی این گونه موجودات است. هدف از این تحقیق شناسایی کیفیتِ بصری و تصویری بعضی از عناصر تصویری نگارگری ایران به وسیلهٔ بررسی ارتباط بین نقوش موجودات عجیب کاخ گلستان و نگاره‌های نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی است. بر همین مبنا، این مقاله به‌دنبال بررسی موضوع و پاسخ به این سؤال بوده است: چه نوع ارتباطی بصری بین نقوش موجودات عجیب کاخ گلستان و نگاره‌های نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی وجود دارد؟ نوع تحقیق، بنیادی و روش تحقیق، توصیفی‌تحلیلی و تطبیقی است. اطلاعات و منابع به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده است. تفحص‌های صورت‌گرفته دربارهٔ نگاره‌های منتخب موجودات عجیب، نشان می‌دهد: نگارگران از بیان بصری: فضاسازی و نماد؛ عناصر تصویری: پوزه، بال، دم و...؛ عناصر بصری: رنگ، شکل و بافت؛ ترکیب‌بندی: مثلث، دایره بهره برده‌اند که دارای اشتراکاتی از خصوصیات تصویری و بصری هستند. تفاوت موجود به لحاظ رنگ‌بندی محدود و ماهیت پرتحرک مضامین کاشی برجستهٔ کاخ گلستان در مقابل نگاره‌های نسخهٔ طوسی است. این تصاویر در ۴ گروه دسته‌بندی شده‌اند: ۱. موجودات غریب (تلفیقی) و اژدها، ۲. حیوانات ترکیبی (با اجزای حیوانات طبیعی)، ۳. حیوانات ترکیبی با موجودات غریب و ۴. ترکیب انسان با حیوان.

واژه‌های کلیدی: عجایب المخلوقات، طوسی، کاخ‌گلستان، نگارگری، صفوی، قاجار.

مینا صدری
دانشیار گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.

zarin.kelk@yahoo.com

لیلا افشار
کارشناس ارشد نقاشی ایرانی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

leila.afshar@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۸-۰۵

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41445.1148

مقدمه

نسخهٔ عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات اثر ماندگار شمس‌الدین محمدبن‌احمد سلمانی طوسی (قرن۶ق) با ساختار دائرةالمعارفی در ده رکن نوشته شده است. نگاره‌های موجود در این نسخه برگرفته از موجودات غریبی است که نویسنده به آن‌ها اشاراتی داشته و از لحاظ تصویری دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی هستند. روند بازآفرینی و اثرگذاری این ویژگی‌های تصویری را می‌توان در آثار هنری پسین پی گرفت. از آنجا که هر متنی می‌تواند بر متون بعدی اثرگذار باشد، به نظر می‌رسد، موجودات تصویرشدهٔ عجایب المخلوقات بر تصویرگری‌هایی مانند نقاشی‌های روی کاشی دورهٔ قاجار اثرگذار بوده و ویژگی‌های این نقوش در موجودات عجیبوغریب در کاشی‌های سرسرای تالار سلام کاخ گلستان دیده می‌شود.

در سرسرای کاخ گلستان، تعداد زیادی از کاشی‌ها، توسط علی‌محمد اصفهانی، عجایب‌نگاری شده است. وجود تعداد متنوعی تصویر از موجودات غریب در کاشی‌های این تالار این پرسش را مطرح می‌کند که چه نوع ارتباط بصری بین نقوش موجودات عجیب کاخ گلستان و نگاره‌های نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی وجود دارد. هنرمندان کاشی‌کار قاجار، در یک دورهٔ چالشی بین شیوه‌های جدید هنری و شیوه‌های سنتی قرار داشته‌اند. در نقش‌های کاشی این مجموعه، تأثیر صنعت چاپ سنگی و رنگ‌بندی آن دیده می‌شود. با مطالعه و تحقیق بر نقوش روی کاشی، شباهت‌هایی بین این نقوش و نگاره‌های عجایب المخلوقات دیده می‌شود. تاکنون پژوهشی برای تطبیق ویژگی‌های بصری موجودات عجیبِ نقاشی‌های روی کاشی و نگاره‌های نسخهٔ مذکور صورت نگرفته است، لذا این مقاله با هدف توسعهٔ اطلاعات در حوزهٔ فرهنگ، به‌ویژه هنر نگارگری، این دو بازهٔ زمانی را مقایسه کرده و رابطهٔ میان آن‌ها را بررسی می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

افشار و صدری در مقالهٔ «گونه‌شناسی موجودات عجیب در نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی قرن ۶ق» (۱۴۰۰) این نسخه و گونه‌شناسی موجودات عجیب در آن را معرفی کرده‌اند. میرعزیزی و صادقپور فیروزآباد در مقاله «تحلیل تأثیر تصاویر چاپ سنگی کتاب‌نامهٔ خسروان بر تصاویر کاشی‌های نقش برجستهٔ کاخ موزهٔ گلستان» (۱۳۹۴) کاشی‌های نقش برجسته با مضامینی تاریخی را بررسی و بر معرفی شخصیت شاهان که موضوع کتاب‌نامهٔ خسروان جلال‌الدین میرزا است در زمینهٔ نقاشی روی کاشی در دورهٔ قاجار تأکید کرده‌اند. سامانیان، میرعزیزی و صادقپور فیروزآباد در مقاله‌ای به نام «بررسی مضامین تصویری کاشی‌های نقش برجسته موجود در تالار اصلی کاخ موزه گلستان» (۱۳۹۳) به تأثیرپذیری هنر قاجار از فرهنگ و هنر غرب در تصویرگری کاشی‌ها و همچنین به دسته‌بندی و معرفی کاشی‌های نقش‌برجسته، به صورت موضوعی اشاره کرده‌اند. هیچ‌یک از پژوهش‌ها دربارهٔ معرفی و دسته‌بندی موجودات عجیب وغریب کاشی برجسته‌های تالار سلام بحثی نکرده‌اند. همچنین در این مقالات مطالعهٔ تطبیقی نگاره‌های موجودات عجیب وغریب به‌طور اختصاصی صورت نگرفته است.

روش انجام پژوهش

نوع این تحقیق بنیادی-نظری و ماهیت آن کیفی است. داده‌ها به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تطبیقی مطالعه شده‌اند. شیوهٔ شناسایی منابع، کتابخانه‌ای و میدانی است. ابزار گردآوری مطالب، فیش‌برداری از منابع کتابخانه‌ای و تصویربرداری میدانی از آثار مدنظر است. به‌جز مطالعات کتابخانه‌ای (مقالات، پایان‌نامه‌ها، کتب)، از پایگاه‌های اینترنتی هنر و کتابخانه‌های مجازی نیز کمک گرفته شده است. با تحلیل اطلاعات از طریق خوانش تصویر و مقایسهٔ آثار است.

این پژوهش از ۱۸۱ نگارهٔ نسخهٔ عجایب المخلوقات، تعداد ۵ نگاره و از ۳۱ نگارهٔ کاشی‌های تالار سلام، تعداد ۵ نگاره را بر اساس دسته‌بندی موجودات غریب و شباهت‌های تصویری، انتخاب کرده است. برای رسیدن به پاسخ تحقیق، نگاره‌های انتخاب شده با هم تطبیق داده خواهد شد.

عجایب‌نگاری

به نقوش موجودات عجیب‌وغریب مانند دیو، جن، فرشته، مار، اژدها، حیوانات ترکیبی و تلفیقی «عجایب‌نگاری» می‌گویند. این‌گونه نقوش در فرهنگ و تمدن ایران سابقهٔ تاریخی داشته و در هنرهای مختلف، اعم از سفالینه‌ها، کاشی‌نگاره‌ها، نگارگری‌ها، نقوش قالی، چاپ سنگی، ظروف فلزی و سنگ‌نگاره‌ها مشاهده می‌شود.

«عجیب» به معنای شگفت‌آور، شگرف، هرچه که از آن تعجب کنند (عمید، ۱۳۸۸: ۶۳۷) و همچنین کار شگفت، امری شگفت‌آور، ناشناخته (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۳۹۰۳) ذکر شده است. زکریابن‌محمدبن‌محمود کمونی قزوینی در نسخهٔ عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات در معنای «تعجب» می‌نویسد: «تعجب، دهشتی است که عارض می‌شود انسان را از آنکه چیزی را ببیند که سبب آن ندیده باشد و در شگفت بماند تا قبل از آنکه سبب آن بر وی معلوم شود.» (قزوینی، ۱۲۸۳: ۶) واژهٔ «غریب»

تصویر۱. «مرد شیرپیکر با دم اژدها» سردر قیصریه، بازار اصفهان، کاشی معرق، قرن ۱۱ق دورۀ شاه عباس اول (URL1)

به معنای دور، دورشونده، دورشده از شهر خود (عمید، ۱۳۸۸: ۶۵۸) و هر چیزی نادر و نو، عجیب و غیر مأنوس (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۴۷۰۵) آمده است. زکریای قزوینی نیز در معنی غریب می‌گوید: «امری باشد که مثل آن کم واقع شود و مخالف عادات بود یا تأثیر نفوس باشد یا تأثیر امور فلکی یا تأثیر اجرام عنصری» (قزوینی، ۱۲۸۳: ۹).

«کاشی‌پزان دورۀ قاجار، تحت‌تأثیر فضای موجود، جلوه‌های خاصی را بر کاشی ترسیم کردند که در نوع خود متفاوت و بی‌سابقه بوده است. اصولاً کاشی در اذهان عمومی با موضوعات دینی و اماکن مذهبی عجین شده، تداعی‌کننده و نماد این‌گونه موضوعات بوده است، اما عجایب‌نگاری‌های کاشی، برخلاف این روند ساخته شده‌اند و از این منظر جای تأمل دارند.» (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۸۸) مهم‌ترین تصویر از این موجودات که می‌تواند نوعی ارتباط را بین نسخۀ مذکور و کاشی‌های کاخ گلستان برقرار کند، تصویر سردر قیصریۀ بازار اصفهان (قرن ۱۱ق دورۀ شاه عباس اول) است؛ چرا که احتمالاً علی‌محمد (تصویرگر کاشی‌ها) بارها از روی آن مشق کرده است. این تصویر شمایل مرد شیرپیکری است که کمان بر دُم اژدهاگونۀ خودش می‌کشد. این پیکره مربوط به برج قوس و با گاه‌شماری و نجوم در ارتباط بوده است» (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۹۲) و از طرفی «بخش انسانی پیکره در حال تیراندازی به بخش حیوانی خودش است» (ترابی، ۱۳۹۳: ۱۸).

نسخۀ عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات طوسی

نسخۀ معروف عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات که شمس‌الدین محمدبن‌احمد سلمانی طوسی تألیف کرده، احتمالاً با خط نستعلیق یک کاتب ایرانی در قرن دهم قمری در ترکیۀ عثمانی نوشته شده است. متن با یک‌صد و هشتاد و یک نقاشی در اندازه‌های مختلف مصور شده و نمادنگاری منحصربهفردی را در مجموع نسخ ایران ارائه می‌دهد. جلد چرمی قرمز این کتاب با نسخۀ خطی آن هم‌دوره نیست و احتمالاً مربوط به قرن سیزده قمری است. در جدول ۱ شناسنامه و اطلاعات نسخه آورده شده است.

نام دیگر «عجایب المخلوقات» عجایب‌نامه و جام گیتی‌نمای است. طوسی دربارۀ منابع این کتاب چنین گفته است: «ما این کتاب را جمع کردیم آنچه دیدیم در کتب مسطور و آنچه شنیدیم از جولان و سیاحان. کتاب به غیر از گفتارهایی از پیامبر و حکایات تاریخی، به وصف جهانی خیالی پرداخته و با قصه‌ها و اساطیر انباشته شده است. قصد مؤلف از تألیف کتاب این بوده است که دیگران را از عجایب جهان و غرایب زمانه آگاه کند، بی‌آنکه در اطراف و اکناف عالم بگردند.» (طوسی، ۱۳۴۵: ۱۵)

کاشی‌نگاری دورۀ قاجار

در این دوره رابطه‌ای ظریف بین تجربه‌های هنری دوره‌های پیشین و تجارب هنری جدید برقرار شد و

تاریخ نسخه	زبان	ابعاد	سطح نوشتاری	ستون	تعداد سطر نوشتاری در هر صفحه	خط	تعداد نگاره
قرن ششم قمری	متن اصلی: فارسی عناوین: عربی	۳۶/۵×۲۳/۵ سانتی‌متر	۲۲/۵×۱۳ سانتی‌متر	تک‌ستونی	۲۱ سطر	خط نستعلیق	۱۸۱

جدول۱. شناسنامۀ عجایب‌المخلوقات و غرایب الموجودات طوسی (منبع: نگارندگان)

حاصل آن در بیشتر عرصه‌های هنری پدیدار شد. «از جملۀ آن‌ها، دیوارنگاری بود که جلوۀ متنوع و مضامین متعدد پیدا کرد. حرکتی که از دورۀ صفویان شروع و مردم عادی را با ذوق خاص خودشان وارد صحنۀ هنر کرده بود، در دورۀ قاجار نمود چشمگیری یافت. به خصوص در بعضی از دیوارنگاره‌ها در کاشی‌نگاری، گچبری و... تجلی پیدا کرد.» (آژند، ۱۳۸۵: ۴۱) استقبال عوام و خواص و گسترش کاشی‌نگاره‌های تصویری در نیمۀ دوم قاجار، از حدود ۱۲۹۰تا ۱۳۱۵ق، فضای بسیار مناسبی برای هنرنمایی کاشی‌پزان به وجود آورد. نهضت نقاشی روی کاشی به‌طور هم‌زمان از همین دوره و از شیراز و اصفهان آغاز و در تهران تکوین یافت (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۱۳).

کاشی علاوه بر عملکرد ساختمانی‌اش، به‌عنوان یک بوم نقاشی نیز استفاده می‌شد. تصاویری از زندگی روزمره، گل‌ها و گیاهان، داستان‌های ادب فارسی، مجالس بزم و رزم، چشم‌اندازهای معماری منعکس شد و در فضای عمومی و خصوصی رواج یافت. همچنین کاشی‌های دیگری در کاخ گلستان وجود دارد که در بعضی نقوش آن عجایب‌نگاری دیده می‌شود. «بیشتر عجایب‌نگاری‌ها در کاشی‌های دورۀ قاجار، مربوط به سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۵ هجری قمری تهران است.» (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۹۰)

در دورۀ قاجار به‌خصوص در دوره فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه، توجه ویژه‌ای به هنر می‌شد و مثل ادوار گذشته از هنر برای تثبیت و نمایش شکوه قدرتشان استفاده می‌کردند. در تاریخ هنر ایران، هنر رسمی به‌طور مستقیم تحت‌نظر و حمایت حاکمان بوده و در قلمرو اندیشه و خواسته‌های آن‌ها تعریف می‌شده است، اما هنر غیررسمی معطوف به هنرهای صناعی و سنتی (کاربردی) بوده که در طبقات میانی جامعه جاری بوده است. این هنرها معمولاً حرفۀ خانوادگی و با شیوۀ استاد و شاگردی در یک روند تاریخی ادامه یافته‌اند. البته این هنرها چه به‌صورت مستقیم و چه به‌صورت غیرمستقیم، در خدمت دربار و نهاد قدرت بوده‌اند و صاحبان این حرفه و صنایع، نه در وضعیت معیشتی مناسب و نه در جایگاه ویژه‌ای در نظام طبقاتی قاجارها داشتند (همان: ۱۳).

تصاویر عجایب المخلوقات کاشی نقش برجستۀ سرسرای تالار سلام

تالار سلام در ضلع شمال غربی باغ گلستان، بعد از خلوت کریم‌خانی «اولین موزۀ سلطنتی و دولتی ایران است که توسط ناصرالدین شاه تأسیس شده، بنای آن در حد فاصل شمس‌العماره و گوشۀ شمال شرقی باغ قرار دارد. ناصرالدین شاه این بنا را بعد از سفر به اروپا (۱۲۹۰ق) و دیدن موزه‌های اروپایی در ارگ سلطنتی تأسیس کرد.» (گودرزی دیباج، ۱۳۸۸: ۱۶۱)

کاشی‌های سرسرای تالار سلام متنوع و در نوع خود منحصربه‌فرد و از بهترین کاشی‌های نقشبرجستۀ مصور دورۀ قاجار است. کاشی‌نگاری‌ها در تالار سلام به‌صورت تک‌کاشی است و هر کاشی به‌مثابۀ قابی که داستان مستقلی دارد. کاشی‌های نقش‌برجستۀ عجایب المخلوقات در داخل قاب هشت‌ضلعی و دایره و یک کاشی شانزده ضلعی و با رنگ‌بندی گرم قهوه‌ای و بخش‌هایی از آن‌ها زرد و قرمز با زمینۀ آبی لاجوردی هستند. کاشی برجسته همان طور که از نام آن مشخص است، نوعی از کاشی است که بخش‌هایی از آن تا اندازه‌ای، از سطح زمینۀ کاشی بیرون است. در این دیوارنگاری تصاویر عجایب المخلوقات مربوط به دورۀ تاریخی ناصرالدین شاه قاجار و منسوب به نیمۀ دوم قرن سیزدهم هجری شمسی است. فراوانی شکل قاب کاشی‌های نقش‌برجستۀ عجایب المخلوقات سرسرای کاخ گلستان در جدول ۲ آورده شده است.

دربارۀ سازندۀ کاشی‌نگاره‌های عجایب المخلوقات گفته شده: «بر اساس مستندات و آثار امضادار، دو هنرمند کاشی‌ساز هستند که با موضوع عجایب‌نگاری کار کرده‌اند: یکی علی‌محمد و دیگری استاد محمدحسین کاشی‌پز. آن دو در اصفهان در یک دورۀ زمانی کار می‌کردند، اما مضمون و سبک کاریشان با

اندازۀ کاشی	تعداد	شکلِ قاب کاشی
۳۲×۳۲	۱۷	مربع (تصویر درون دایره محاط شده است)
۳۵×۳۵	۱۶	هشت ضلعی
۳۵×۳۵	۱	شانزده ضلعی

جدول۲. فراوانی شکل قاب کاشی‌های نقشبرجستۀ عجایب المخلوقات در سرسرای تالار سلامِ کاخ گلستان (منبع: نگارندگان)

هم تفاوت‌هایی داشته است. از طریق سبک‌شناسی و دو نمونۀ امضادار می‌توانیم ادعا کنیم که بخش مهمی از عجایب‌نگاری‌های کاشی‌ها، اثر علی‌محمد است.» (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۸۸)

قطعات این کاشی، مربع شکل بوده و دایره‌ای در وسط دارند که با حاشیۀ ترنج‌مانند محاط شده است. در دایرۀ وسط، نقش‌های گوناگونی از پرندگان و حیوانات عجیب‌وغریبی که با انسان‌های اسب‌سوار درگیر شده‌اند طراحی شده است. «حرکت‌های اژدها و پرندگانی با منقارهای متعدد و کشیده و ترسناک، از نشانه‌هایی است که قلم علی‌محمد را در ترسیم و نقاشی عجایب‌نگاری به‌خوبی نشان می‌دهد.» (همان: ۸۹) مشخص است هنرمندان کاشی‌کار آن زمان در یک دورۀ تجربه‌گرایی و مرحلۀ کشمکش بین شیوه‌های جدید هنری متأثر از غرب و شیوه‌های سنتی قرار داشته‌اند که این دوگانگی در نقش‌های کاشی این مجموعه تأثیر صنعت چاپ سنگی و رنگ‌بندی آن را نشان می‌دهد.

«با بررسی نقش‌های کاشی‌های این مجموعه می‌توان تأثیر آثار نقاشان اروپایی را به‌روشنی دید، به‌خصوص آثار نقاشان رنسانس و باروک اروپا که توسط بزرگان هنر آن دوره، نظیر کمال‌الملک از اروپا آورده شده بودند و منبعی برای آموزش نقاشان آن زمان محسوب می‌شدند. این تأثیرات را به‌خصوص می‌توان در کاشی‌های سرسرای کاخ گلستان شاهد بود.» (کریمی، ۱۳۸۵: ۶۱)

مطالعۀ تطبیقی تصاویر عجایب المخلوقات نسخۀ طوسی و کاشی‌های سرسرای کاخ گلستان

در تصاویر عجایب المخلوقات طوسی انسان‌ها واقع‌گرایی کمتری دارند. چهره‌ها خیالی‌تر و پوشش‌ها همانند لباس و دستاوردهای دورۀ صفوی است. رنگ‌ها تخت و شیوۀ قلم‌گیری و سایه‌روشن‌ها، شبیه مینیاتور انجام شده است. در پس‌زمینۀ تابلو، عناصری از طبیعت مثل درخت و کوه دیده می‌شود. طبیعت در نگاره‌های نسخۀ طوسی چون عاملی مکمل در تصویر حضور دارد و گاهی نقش اصلی در فضای نگاره به طبیعت سپرده می‌شود. تصاویر عجایب المخلوقات طوسی دوبعدی است و عمق‌نمایی و هاشورزنی در آن‌ها دیده نمی‌شود و به پرسپکتیو اعتنایی نشده است. شخصیت‌ها و پیکرها حالتی رسمی دارند و جنسیت در آن‌ها مشخص است.

نگاره‌های نسخۀ عجایب المخلوقات طوسی علاوه بر رعایت اصول خط، رنگ و فرم که بر نگارگری ایران حاکم است، به دلیل مطابقت زمانی با مکتب صفوی، بسیاری از ویژگی‌های خاص این مکتب را دارد. منبع نور در نگارۀ عجایب المخلوقات طوسی نامشخص بوده و از زاویۀ خاصی بر اشیا نمی‌تابد؛ ازاین‌رو همۀ اجزای نگاره نور دارند و سایه ندارند. تأثیر ادبیات غنی و عرفانی فارسی و دینی و مذهبی را بر این آثار نمی‌توان انکار کرد. طبیعت تجسم‌شده در این آثار خیال‌وش، شاعرانه و متناسب با ادبیات نگاره است. همین امر به عناصر طبیعی نگاره‌ها حالتی رمزگونه می‌بخشد. در کاشی‌نگاری‌های سرسرای کاخ گلستان هیئت‌های انسان‌نمایی می‌بینیم که اعضا و سر و بدن‌شان با

حیوانات عجیب‌وغریب تلفیق و ترکیب شده، بسیار ترسناک و غیرواقعی و سوار بر مرکبی همچون اسب وحشی هستند. اعضا و جوارح بدنشان با خود درگیرند. به‌طورکلی، تناسبات اعضای بدن از جمله دست‌وپا رعایت نشده است. مذکر یا مؤنث بودن این پیکرها مشخص نیست. این موجودات غریب، حالتی سوررئالیستی دارند و اغلب موجوداتی پلید، شوم، اغواگر، دارای روح شیطانی و گویی متعلق به دنیای دیگری هستند. «شاهد نوآوری و شکستن مرزهای مرسوم گذشته هستیم که در بوم کاشی سابقه‌ای نداشته است. به نظر می‌رسد استاد علی‌محمد جنبه‌های دیگری مثل ظلم و بیداد را در لابه‌لای این نقوش پنهان کرده، زیرا هیئت‌های انسان‌گونه‌ای می‌بینیم که لباس‌های یکدست بر تن دارند، اما شریف و پاک نیستند، بلکه روح شیطانی، اغواگر و مخرب دارند. علی‌محمد در این زمینه به‌نوعی، آشنازدایی کرده و از هم‌آمیزی تصاویر عجایب المخلوقات در گذشته، به خوانشی نو رسیده است که نشان از ذهن خلاق و روح سرکش او دارد و هنوز ناشناخته مانده است.» (مکی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۹۳)

در کاشی‌نگاری عجایب المخلوقات سرسرای کاخ گلستان با بهره‌گیری از رنگ‌های گرم، طراحی‌ها حالت قاجاری به خود گرفته‌اند. برای ایجاد عمق‌نمایی از پرسپکتیو به شیوهٔ اروپایی بهره گرفته شده و با هاشورزنی‌های مختلف، چین و چروک لباس‌ها و اندام بدن نمایان‌تر و طبیعی‌تر نشان داده شده است. دیگر از خطوط نازکِ کناره‌نما برای پیکرها خبری نیست و به‌جای آن سایه‌پردازی و واقع‌نمایی دیده می‌شود. حتی هنرمند سعی می‌کند به شیوهٔ نقاشان، با تاش‌های قلم و سایه‌روشن‌های متعدد با تعداد رنگ محدود، رنگ‌آمیزی انجام دهد. استفادهٔ زیاد از رنگ‌های گرم و شاد مانندِ زرد و قرمز از ویژگی‌های کاشی‌کاری دورهٔ قاجار است. به‌لحاظ فنی موفقیت کاشی قاجار، در برجسته‌کاری نقوش تصویری و نقش‌های سنتی و اسطوره‌ای دوره‌های قبل است. همچنین نوعی رنگ زرد به نام زرد قاجاری در کاشی‌های این دوره رواج یافت. بهترین نمونه‌های کاشی برجستهٔ قاجاری در سرسرای تالار سلام کاخ گلستان وجود دارد. حدود ۳۴ تصویر از موجودات غریب در این کاخ وجود دارد، با رنگ زمینهٔ آبی و نقوشی به رنگ قهوه‌ای و رنگ‌آمیزی بعضی از قسمت‌ها با رنگ زرد و قرمز.

ویژگی‌های بصری گونه‌های عجیب در نسخهٔ طوسی و کاشی برجستهٔ سرسرای کاخ گلستان

این پژوهش آثار عجایب‌نگاری را به‌لحاظ ویژگی‌های بصری به ۴ گونه تقسیم‌بندی می‌کند: ۱. موجودات غریب (تلفیقی) اژدها، ۲. حیوانات ترکیبی (با اجزای حیوانات طبیعی)، ۳. حیواناتی ترکیبی با موجودات غریب، ۴. ترکیب انسان با حیوان و با حیوانات ترکیبی. در گونهٔ موجودات غریب (تلفیقی) اژدها، مبارزه و جنگ بین موجودات واقعی و خیالی است که به دو بخش تقسیم می‌شود: یک قسم، صحنه‌های حماسی و تاریخی‌اند که متأثر از اسطوره‌های شاهنامه، مثل نبرد رستم و دیو سپید یا نبرد شیر با اژدها یا داستان‌های مذهبی مثل داستان نبرد حضرت علی(ع) با اژدهاست. در این نوع معمولاً موجودی که نقش مثبت دارد و نماد خیر محسوب می‌شود دارای صورتی واقع‌گرایانه‌تر است و موجوداتی که نقش منفی دارند، نشانه‌ای از رذالت در آن‌ها پیداست و نمایندهٔ شر محسوب می‌شوند. معمولاً این حیوانات دارای ظاهری پلید و خبیث با چهره‌ای کریه و زشت، نیش‌دار و با دندان‌های زهرآگین و چشم‌های خشمگین ترسیم شده‌اند و نمادی از شر یا نفس خبیثِ محسوب می‌شوند (تصویر۲)؛ قسم دوم، درگیری انسان با اژدهای خشمگین از کاشی برجسته‌های ازارهٔ تالار سرسرای کاخ گلستان، تصویرگر جنگ و نبرد انسان با حیوانات خیالی و بیشتر اژدها و مارها هستند. انسان‌ها با این حیوانات عجیب می‌جنگند. معمولاً اصل در این مبارزه‌ها پیروزی انسان یا غلبهٔ خیر و پاکی بر شرارت و ناپاکی است. (تصویر۳)

می‌توان انواع فرم‌های اژدها را در نگاره‌های عجایب المخلوقات طوسی و کاشی نقش‌برجسته‌های کاخ گلستان مشاهده کرد. تنوع طرح اژدها نشان‌دهندهٔ مهارت هنرمند در پرداخت به موضوعی است که اگرچه در واقعیت با آن مواجه نشده است، ذهن خلاق او می‌تواند آن را در فرم‌های متعدد طراحی کند. در برخی از طرح‌ها بدن اژدها به‌صورت مار (خزنده) و دارای یک جفت دست‌وپا ترسیم شده است. در برخی موارد نیز بدن اژدها شبیه سوسماری بزرگ یا تمساح است که در این موارد طول بدن کوتاه‌تر از نمونه‌های ماریشکل است. می‌توان در جدول ۳ این تصاویر را مشاهده کرد.

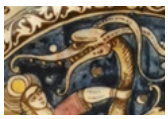
اژدها در افسانه‌ها و اسطوره‌های ایران نماد پلیدی و زیان‌رسانی به انسان است. به‌دلیل حضور دو گروه ستیزه‌گر یا به تعبیر درست‌تر نیروی خیر و شر، ترکیب‌های حماسی، شکل‌های متضاد می‌یابند. در تصاویر جدول۴ اژدها با دو سر ترسیم شده است.

با بررسی آثار عجایب المخلوقات شاهد ترسیم نقوش متعددی هستیم که هر یک بیانگر جنبه‌های مختلف زندگی مادی و معنوی بوده است. در بین این نقوش به موجودات ترکیبی برمی‌خوریم که در دنیای محسوسات وجود خارجی ندارند و تشکیل‌شده از نقوشی زاییدهٔ ذهن خلاق نگارگران گذشته هستند که قسمتی از

تصویر۲. نگارۀ «درگیری حضرت علی(ع) با اژدها» از نسخۀ عجایب المخلوقات طوسی (قرن ۶ق) دورۀ صفوی (منبع: نگارندگان)

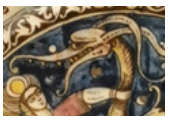
تصویر۳. نگارۀ «درگیری انسان با اژدهای خشمگین» از کاشی برجسته‌های ازارۀ تالار سرسرای کاخ گلستان، دورۀ قاجار (منبع: آرشیونگارندگان)

اژدها (ماری) در حال نبرد با انسان				
نگارۀ درگیری حضرت علی(ع) با اژدها (عجایب المخلوقات طوسی، دورۀ صفوی)			کاشی برجستۀ تالار سلام کاخ گلستان، دورۀ قاجار	
جزئیات نگاره		نگارۀ کامل	جزئیات نگاره	نگارۀ کامل
عناصر هنری	فضاسازی	اجتناب از قرینه‌سازی فضا را پرجنبش مجسم کرده است. اثر هم دو بعدی است (به‌دلیل استفاده از نقوش اسلیمی محاطِ دایره) و هم عمق دارد (سطوح هاشورخورده نمایشی از حجم است)	اجتناب از قرینه‌سازی فضا را پرجنبش مجسم کرده است. اثر دو بعدی است (به‌دلیل استفاده از رنگ تخت و منبع نور نامشخص) این موجود بر زمینۀ یک منظرۀ واقع‌گرایانه تصویر شده است.	
	نماد	تضاد خیر و شر (نبرد انسان با اژدها)، کشمکش میان نور و تاریکی	تضاد خیر و شر (نبرد حضرت علی(ع) و اژدها)، کشمکش میان نور و تاریکی	

عناصر تصویری	پوزه	در طراحی پوزه از طرح اسلیمی دهن اژدری استفاده شده است		چهره‌ای مخوف با پوزهٔ کوتاه	
	بال	بال پرنده گونه		ندارد	
	دم	(اژدها ماری) اژدها به‌صورت موجودی با بدن ماری‌شکل ترسیم شده است.		اژدها (با دست و پا، دم و بدن کشیده)	
عناصر بصری	رنگ	رنگ زرد نماد طینت اژدها پرحرارت، ویرانگر و تندخو است. رنگ زمینهٔ آبی تیره با شکل دایرهٔ محاط آن هماهنگ است که سب ذخیره و گردآوری نیروها در مرکز خود و تقویت نیروی «دورگیرایی» (تله‌پاتی) می‌شود.		رنگ زرد نماد طینت اژدها پرحرارت، ویرانگر، تندخو و عصیان‌گر است. استفاده از رنگ آبی- بنفش در سطح صفحه است اصلی زرد (اژدها) و آبی-بنفش را ایجاد می‌کند	
	شکل‌های دایرهٔ نامنظم و فلس‌ها تداعی بافت میکند. (ملایم با تضاد کم) قلم‌گیری ملایم یا با تضاد کم	ایجاد سایه‌روشن با خط، احساس بافت (خشن و پر تضاد) و شدت در نشستوبرخاست قلم‌گیری		بافت	
	پیچان و وارونه با خطوط خمیده، متحرک به‌دلیل شکل بدن با صورت خطوط مورب	پیچان با خطوط خمیده، متحرک به‌دلیل شکل بدن، شکل ماری شبیه اسلیمی است.		شکل	
ترکیب‌بندی	پویایی و تحرک به‌دلیل به کارگیری ساختار هندسی در ترکیب بندی مانند مثلث و حرکت اریب اژدها در کادر، تضاد در عناصر بصری، عناصر تصویری و فضاسازی			پویایی و تحرک به‌دلیل به کارگیری ساختار هندسی در ترکیب‌بندی مانند دایره و تضاد در عناصر بصری، عناصر تصویری و فضاسازی	

جدول ۳. تطبیق ویژگی بصری اژدها (ماری) در کاشی کاخ گلستان و نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی (منبع: نگارندگان)

اژدها با دوسر			
نگارهٔ داستان انوشیروان و اژدهای دو سر که گنج اندر میان داشت (عجایب المخلوقات طوسی، دورهٔ صفوی)		کاشی تالار سلام کاخ گلستان، دورهٔ قاجار	
جزئیات نگاره	نگارهٔ کامل	جزئیات نگاره	نگارهٔ کامل

بیان هنری	فضاسازی	اجتناب از قرینه‌سازی، فضا را پرجنبش مجسم کرده است. اثر هم دو بعدی است (به‌دلیل استفاده از نقوش اسلیمی محاطِ دایره) و هم عمق دارد (سطوح هاشورخورده نمایشی از حجم است.)			اثر دوبعدی است (به‌دلیل استفاده از رنگ تخت و منبع نور نامشخص) این موجود بر زمینهٔ یک منظرهٔ واقع‌گرایانه تصویر شده است
	نماد	خیر و شر (نبرد انسان با اژدها)، کشمکش میان نور و تاریکی			خیر و شر (انوشیروان و اژدها)، کشمکش میان نور و تاریکی
عناصر تصویری	پوزه	در طراحی پوزه از طرح اسلیمی دهن اژدری استفاده شده است.		چهره‌ای مخوف با پوزهٔ کوتاه	
	بال	۸ بالِ کوچک که بیشتر جنبهٔ تزیینی دارد. بال پرنده‌گونه در بدن حیوان می‌تواند نشان از ویرانگری و شرارت باشد.			دو بال بزرگ که در تناسب با حجم بدن است و قابلیت پرواز را تداعی می‌کند (عقاب گونه).
	دم	اژدها (ماری) اژدها به‌صورت موجودی با بدن ماری شکل ترسیم شده است.			اژدها (ماری)
عناصر بصری	رنگ	رنگ زرد طینت پرحرارت، ویرانگر و تندخوی اژدها را نشان می‌دهد رنگ زمینهٔ آبی تیره با شکل دایرهٔ محاط آن هماهنگ است که سبب ذخیره‌سازی و گردآوری نیروها در مرکز خود و تقویت نیروی «دورگیرایی» (تله‌پاتی) می‌شود.			رنگ آبی بدن اژدها تفکر و درون‌گرایی طینت اژدهای ویرانگر، تندخو و عصیان‌گر را نشان می‌دهد رنگ تیره (مشکی) دو سوم سطح صفحه را تشکیل داده و باعث درخشش رنگ آبی بدن اژدها در زمینه می‌شود.
	بافت	ایجاد سایه‌روشن با خط، احساس بافت (خشن و پر تضاد)، شدت در نشست و برخاست قلم‌گیری			شکل‌های دایرهٔ نامنظم و فلس‌ها تداعی بافت می‌کند، قلم‌گیری لطیف
	شکل	پیچان با خطوط خمیده و متحرک به دلیل شکل اسلیمی ماری بدن			پیچان با خطوط خمیده، ایستا به‌دلیل ترکیب مثلث
ترکیب بندی	پویایی و تحرک به‌دلیل به کارگیری ساختار هندسی در ترکیب‌بندی مانند دایره و تضاد در عناصر بصری، عناصر تصویری و فضاسازی				پویایی و تحرک به‌دلیل به کارگیری ساختار هندسی در ترکیب‌بندی مانند مثلث و حرکت اریب اژدها در کادر، تضاد در عناصر بصری، عناصر تصویری و فضاسازی

جدول۴. تطبیق ویژگی بصری اژدها (دو سر) در کاشی کاخ گلستان و نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی (منبع: نگارندگان)

	نگارهٔ در ذکر افطونیس (عجایب المخلوقات طوسی، دورهٔ صفوی)، ترکیب بدن طاووس با سر شیر		تصویر بدن شیر با بال (کاشی تالار سلام کاخ گلستان، دورهٔ قاجار)	
	جزئیات نگاره	نگارهٔ کامل	جزئیات نگاره	نگارهٔ کامل
بیان هنری	فضا سازی		اجتناب از قرینه سازی فضا را پرجنبش مجسم کرده است. اثر هم دو بعدی است (به‌دلیل استفاده از نقوش اسلیمی محاط در دایره) و هم عمق دارد (سطوح هاشورخورده نمایشی از حجم است)	به‌صورت منفرد کل صفحه را پوشانده است. اثر دو بعدی است (به‌دلیل استفاده از رنگ تخت و منبع نور نامشخص) این موجود بر زمینهٔ یک منظرهٔ واقع‌گرایانه تصویر شده است
	نماد		استفاده از ویژگی نمادین قدرت شیر	به‌کارگیری عناصرترکیبی از طبیعت
عناصر تصویری	سر		موجود ترکیبی (سر شیر با بال عقاب)	موجود ترکیبی با سر شیر
	بدن		متحرک و متنوع	آرام و با تحرک کم
	بال		به حیوان اضافه شده است. تضاد در شکل و تنوع در ترکیب (دارای تضاد)	واقعی است و متعلق به خود حیوان است. (دارای هماهنگی)
عناصر بصری	رنگ		رنگ زرد طینت پرحرارت، ویرانگر و تندخوی اژدها را نشان می‌دهد. رنگ زمینهٔ آبی تیره با شکل دایرهٔ محاط آن هماهنگ است که سبب ذخیره‌سازی و گردآوری نیروها در مرکز خود و تقویت نیروی «دورگیرایی» (تله پاتی) می‌شود.	استفاده از ویژگی‌های رنگین طاووس و رنگ واقعی سر شیر
	بافت		ایجاد سایه‌روشن با خط، احساس بافت (خشن و پرتضاد)، شدت در نشست و برخاست قلم‌گیری	شکل‌های دایره روی دم طاووس تداعی بافت می‌کند، قلم‌گیری لطیف.
	شکل		آرام با خطوط خمیده (ایستا به‌دلیل ایستایی حیوان)	پیچان با خطوط خمیده (متحرک به‌دلیل شکل)
ترکیب بندی	آرامش و ثبات به دلیل قراردادن موضوع اصلی در کادر و هماهنگی در عناصر بصری، عناصر تصویری و فضاسازی			پویایی و تحرک به دلیل به کارگیری جهت حرکت حیوان به‌صورت مورب و تضاد در عناصر بصری، عناصر تصویری و فضاسازی

جدول۵. حیوانات ترکیبی با (اجزای حیوانات طبیعی) (منبع: نگارندگان)

آن ریشه در طبیعت دارد. موجودات ترکیبی در طبیعت وجود نداشته و کاملاً محصول تخیل و تصور انسانی بوده و شکل ظاهری‌شان از دخالت‌های انسانی ایجاد شده است. شکل این موجودات، یک کلیت ارگانیک می‌سازد که تصور نوعی موجود توانا و مستعد را به انسان می‌دهد و در جدول ۴و ۵ و ۶ آمده است.

گروه دوم، حیوانات ترکیبی با (اجزای حیوانات طبیعی) هستند. حیوانات ترکیبی از انواع مختلف حیوانات گرفته شده و خصوصیات چند حیوان در آن‌ها جمع شده است. این موجودات عموماً به‌خوبی شناسایی نمی‌شوند و به نظر می‌رسد هریک از عناصر حیوانی داخل‌شان نماد یک چیز متفاوت باشد. (جدول۵)

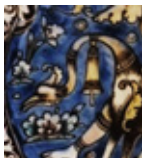
همان طور که پیش‌تر گفته شد، گروه سوم، حیوانات ترکیبی با موجودات غریب هستند (جانوران افسانه‌ای شگفت‌آور) که به‌خوبی در شکل تحریف شده و معنا پیدا کرده‌اند و یک نام مأنوس و آشنا در تاریخ و ادبیات دارند. همچون سر و دم اژدها و... که به لحاظ فرم ترکیب شده‌اند. (جدول۶)

گروه چهارم، ترکیب انسان با حیوان و با حیوانات ترکیبی است. جانوران ترکیبی با بدن یک حیوان با یک سر و صورت انسانی با خصوصات اصیل هستند. (جدول۷)

نمونه‌های مطالعاتی نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی و کاشی نقش‌برجستهٔ کاخ گلستان و در پی پاسخ به

ترکیب حیوان خیالی با سر سیمرغ و دم برگ ختایی (کاشی تالار سلام کاخ گلستان، دورهٔ قاجار)		نگارهٔ حکایت ملک معراج در کنار دریای طائیل (عجایب المخلوقات طوسی، دورهٔ صفوی)، حیوان ترکیبی مخوف با دست‌وپای کشیده و سم آهو و دم شیر	
نگارهٔ کامل	جزئیات نگاره	نگارهٔ کامل	جزئیات نگاره
زبان هنری	فضاسازی	اجتناب از قرینه سازی فضا را پرجنبش مجسم کرده است. اثر هم دو بعدی است (به‌دلیل استفاده از نقوش اسلیمی محاط در دایره) و هم عمق دارد (سطوح هاشورخورده نمایشی از حجم است)	اثر دوبعدی است (به‌دلیل استفاده از رنگ تخت و منبع نور نامشخص) این موجود بر زمینهٔ یک منظرهٔ واقع‌گرایانه تصویر شده است
	نماد	خیر و شر (نبرد انسان با اژدها)، کشمکش میان نور و تاریکی	شر (اژدها)، نیروهای ویرانگر شر

جدول۶. حیوانات ترکیبی با موجودات غریب (منبع: نگارندگان)

عناصر تصویری	سر	چهره‌ای مخوف با پوزهای شبیه پرنده (سیمرغ)		چهره‌ای مخوف با پوزهٔ کوتاه	
	بدن	آرام و با تحرک کم		آرام و با تحرک کم	
	دم	در طراحی دم از برگ لوتوس استفاده شده است.		در طراحی دم از دم شیر استفاده شده است	
عناصر بصری	رنگ	رنگ زرد طینت پرحرارت، ویرانگر و تندخوی اژدها را نشان می‌دهد رنگ زمینهٔ آبی تیره با شکل دایرهٔ محاط آن هماهنگ است که سبب ذخیره‌سازی و گردآوری نیروها در مرکز خود و تقویت نیروی «دورگیرایی» (تله‌پاتی) می‌شود.		رنگ نارنجی بدن اژدها قدرت را نشان می‌دهد. رنگ تیره (مشکی) دو سوم سطح صفحه را تشکیل داده است. رنگ نارنجی بدن اژدها در زمینهٔ آبی و سبز می‌درخشد.	
	بافت	ایجاد سایه‌روشن با خط، احساس بافت (خشن و پر تضاد)، شدت در نشست و برخاست قلم‌گیری		شکل‌های دایرهٔ نامنظم و فلس‌ها تداعی بافت می‌کند، قلم‌گیری لطیف	
	شکل	بدون پیچیدگی با خطوط خمیده (متحرک به دلیل شکل و تنوع استقرار)		پیچان با خطوط خمیده (متحرک به دلیل شکل و تنوع استقرار)	
ترکیب بندی		پویایی و تحرک به‌دلیل به کارگیری ساختار هندسی در ترکیب‌بندی مانند دایره و تضاد در عناصر بصری، عناصر تصویری و فضاسازی		آرامش و ثبات به‌دلیل قراردادن موضوع در خطوط تقسیمات طلایی و هماهنگی در عناصر بصری، عناصر تصویری و فضاسازی	

جدول۷. ترکیب انسان با حیوان (منبع: نگارندگان)

سؤالات پژوهشی، مباحث مدنظر در قالب جدول۸ و ۹ ساماندهی شده است.

بر اساس مشاهدات و تحلیل‌هایی که در جداول صورت گرفته، می‌توان گفت که ویژگی‌های بصری مشترکی در کاشی‌های کاخ گلستان و نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی وجود دارد. در این میان ذهن خیال‌پرداز نقاش، نقش بسزایی در میزان عجیب‌وغریب بودن هرچه بیشتر تصاویر ایفا کرده است. به این ترتیب با توجه به ویژگی‌های این نگاره‌ها، دربارهٔ نمایش عناصر خیر و شر در شخصیت‌پردازی به این نکته پی برد که نشان‌دادن این شخصیت‌ها پیام‌رسانی بر خواسته از داستان‌ها، حکایت‌ها و راویان حوادث زندگی، طلسم‌ها و اذکار بوده است.

نتیجه‌گیری

با مشاهدهٔ تصاویر منتخب به این نکته پی می‌بریم که تنوع بسیاری در نقش‌ها، گونه‌ها و مضمون‌ها در کاشی‌های نقش‌برجستهٔ تالار سرسرا کاخ گلستان وجود دارد که در اکثر موارد حاصل تلفیق شیوه‌های سنتی و غربی هستند و هم باعث شده‌اند که

ردیف	عنوان	بیان هنری			عناصر تصویری						عناصر بصری				ترکیب بندی	
	تصویر	فضاسازی		نماد	پوزه		بال		دم		رنگ		بافت		شکل	مثلث	دایره
		پرجنبش	ساکن	خیر و شر	واقعی	تخیلی	دارد	ندارد	دم ماری	دم با دست و پا اضافه شده	گرم	سرد	دارد	ندارد	پیچان	انحنای کم	
۱	اژدها (ماری) در حال نبرد با انسان			●	–		●	–	●	–	–	●	–	●	●	●	–
		●	–	–	●	–	●	–	●	–	●	–	●	–	–	●	–
۲	اژدها با دوسر	–	●	–	●	–	●	●	–	–	●	–	●	–	●	●	–
		●		–	●	–	●	–	●	–	●	–	●	–	–		–
۳	حیوانات ترکیبی (با اجزا حیوانات طبیعی)	فضاسازی		نماد	سر		بال		بدن		رنگ		بافت		شکل	ترکیب‌بندی	
		پرجنبش	ساکن	خیر و شر	واقعی (ترکیبی)	تخیلی (ترکیبی)	دارد	ندارد	متحرک و متنوع	آرام و با تحرک	گرم	سرد	دارد	ندارد	پیچان	انحنای کم	مثلث
		–	●	●	–		●	–	●	●	–	–	●	–	●	●	–
		●	–	–	●	–	●	–	●	–	●	–	●	–	●	●	–

		فضاسازی		نماد	سر		دم		بدن			رنگ		بافت	شکل	ترکیب‌بندی		
		پرجنبش	ساکن	خیر و شر	واقعی (ترکیبی)	تخیلی (ترکیبی)	واقعی	تخیلی	متحرک و متنوع	آرام و با تحرک	گرم	سرد	دارد	ندارد	پیچان	مثلث	انحنای کم	دایره
۴	حیوانات ترکیبی با موجودات غریب	-	●	●	-	-	●	-	●	●	-	●	-	●	-	●	●	-
		-	●	●	-	-	●	-	●	●	-	●	-	●	-	-	●	●
۵	ترکیب انسان با حیوان	پرجنبش	ساکن	خیر و شر	واقعی (ترکیبی)	تخیلی (ترکیبی)	واقعی (ترکیبی)	تخیلی (ترکیبی)	دارد		ندارد	گرم	سرد	دارد	پیچان	مثلث	انحنای کم	دایره
		-	●	●	-	-	●	-	●	●	-	-	●	-	●	●	●	-
		-	●	●	-	-	●	-	●	●	-	-	●	-	●	●	●	-

جدول۸. جمع‌بندی ویژگی‌های تصویری-بصری در نمونه‌های مطالعاتی (منبع: نگارندگان)

یک‌پارچگی و یک‌دستی نقش‌های نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی وجود نداشته باشد. به‌عبارت دیگر، تلفیق ویژگی‌های نقاشی ایرانی با اصول و شیوه‌های نقاشی غرب، باعث ایجاد نوعی تضاد و دوگانگی در آثار شده است. رنگ‌ها در اکثر موارد گرم و زمینی هستند. این مورد و رفتن نقش‌ها به‌سمت طبیعت‌پردازی و واقع‌نمایی باعث شده که فضای نقش‌های مجموعهٔ کاخ گلستان در مقایسه با نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی و دورهٔ صفویه و ماقبل آن فضایی زمینی را مجسم کرده و تجسمی از جهان مادی باشد تا جهان معنوی و فضای آرمانی نمونه‌های پیشین. از طرف دیگر وجود نمونه‌های چشمگیر و باارزشی همچون کاشی‌های بخش سرسرای کاخ گلستان با آنچه راجع به کاشی‌های دورهٔ قاجار تصور می‌شود مغایرت دارد.

مطالعات انجام‌شده در این پژوهش، در خصوص موجودات عجیب و غریب است که نگارگران در هر دوره، متناسب با مضامین مدنظر از ویژگی‌های تصویری و بصری خاصی بهره جسته‌اند. تصاویر موجود از لحاظ بیان بصری: فضاسازی پرجنب و جوش و نمادی از خیر و شر؛ عناصر تصویری: پوزه، بال، دم، سر، بدن و...؛ عناصر بصری: رنگ گرم و سرد حاکم بر نگاره‌ها، شکل پیچان و انحنای کم؛ بافت هاشوری و خال‌دار؛

تفاوت‌ها	شباهت‌ها
اژدها (ماری) در حال نبرد با انسان	
-هر دو اثر در حال نبرد با نیروی شر هستند. -اجتناب از قرینه‌سازی در دو اثر از کاخ گلستان و نگارهٔ طوسی -رنگ زرد نماد طینت اژدها پرحرارت، ویرانگر و تندخو است در هر دو اثر مدنظر -بدن اژدها پیچان با خطوط خمیده، متحرک در هر دو اثر - پویایی و تحرک به‌دلیل به کارگیری ساختار هندسی	-تفاوت در نوع ترکیب‌بندی حاکم بر هر دو اثر -تفاوت در نوع طراحی پوزه و دم اژدها -تفاوت در وجود و نبودِ بال -تنوع در ایجاد بافت بدن اژدها
اژدها با دوسر	
-اجتناب از قرینه سازی در دو اثر از کاخ گلستان و نگارهٔ طوسی - نبرد انسان با اژدها، کشمکش میان نور و تاریکی، خیر و شر -هر دو اژدها دارای بال هستند. -دم اژدها به‌صورت ماری شکل ترسیم شده است. رنگ زرد طینت پرحرارت، ویرانگر و تندخوی اژدها را در هر دو اثر نشان می‌دهد.	- نسخهٔ طوسی دو بعدی است (به دلیل استفاده از رنگ تخت و منبع نور نامشخص) و کاشی کاخ گلستان سه بعدی است. (سطوح هاشورخورده نمایشی از حجم است.) -تفاوت در نوع طراحی پوزه و بال و دم -تنوع در ایجاد بافت بدن اژدها
حیوانات ترکیبی با اجزا حیوانات طبیعی	
-هر دو حیوان ترکیبی درمرکز کادر قرار دارند. - استفاده از ویژگی نمادین قدرت شیر در هر دو اثرمدنظر -هر دو اژدها دارای بال هستند. -ایجاد بافت تجسمی در هر دو اثر مدنظر	- نسخهٔ طوسی دو بعدی است (به‌دلیل استفاده از رنگ تخت و منبع نور نامشخص) و کاشی کاخ گلستان سه بعدی است. (سطوح هاشورخورده نمایشی از حجم است.) -تفاوت در نوع طراحی و حرکت بدن موجود ترکیبی بال در کاشی کاخ گلستان اضافه شده است؛ در حالی که در نسخهٔ طوسی به متعلق به خود حیوان است. تفاوت در انتخاب رنگ موجود ترکیبی هر دو مکتب
حیوانات ترکیبی با موجودات غریب	
- اجتناب از قرینه‌سازی فضا را پرجنبش مجسم کرده است. - خیر و شر (نبرد انسان با اژدها)، کشمکش میان نور و تاریکی - در هر دو اثر، چهره‌ای مخوف و دهشتناک است. - هر دو اثر، بدن آرام و با تحرک کم است. شکل بدن پیچان با خطوط خمیده (متحرک به دلیل شکل و تنوع استقرار)	-تفاوت در طراحی دم - تفاوت در رنگ بدن اژدها -تفاوت در نشست و برخاست قلم‌گیری تفاوت در نوع ترکیب بندی در هر دو اثر
ترکیب انسان با حیوان	
- استفاده از قرینه در بی‌قرینگی فضا را آرام مجسم کرده است. -نشر، ترکیب بدن انسان با سر حیوانات (موجودات ترکیبی) - رنگ زرد طینت پرحرارت، ویرانگر و تندخوی اژدها را در هر دو اثر نشان می‌دهد. -ایجاد بافت تجسمی در دو اثر از کاخ گلستان و نگارهٔ قزوینی - دارای هماهنگی رنگی با محدویت رنگی در موجود ترکیبی هر دو اثر مدنظر	-تفاوت در نوع نشستن حیوان ترکیبی در هر دو اثر - تفاوت در نوع ترکیب‌بندی -در نسخهٔ طوسی انسان با سر سگ و نیش مار و در کاشی کاخ گلستان انسان با سر سگ و شاخ گاو است.

جدول۹. وجوه اشتراک و افتراق ویژگی‌های تصویری- بصری در موجودات عجیب کاخ گلستان و نگاره‌های نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی (منبع:نگارندگان)

ترکیب‌بندی: مثلث، دایره بهره برده‌اند که دارای اشتراکاتی از خصوصیات تصویری و بصری هستند. تفاوت واضح و آشکار نگاره‌های کاشی‌برجستهٔ کاخ گلستان، تحرک بیشتر و محدودیت رنگی کمتری نسبت به نسخهٔ طوسی است. موجودات عجیب در دو دورهٔ (صفوی و قاجار) را بر اساس ویژگی‌های تصویری‌شان می‌توان به چهار گروه دسته‌بندی کرد: ۱. موجودات غریب (تلفیقی) اژدها که خود به دو نوع اژدهای ماری و اژدهای دوسر تقسیم می‌شود؛ ۲. حیوانات ترکیبی با (اجزای حیوانات طبیعی)؛ ۳. حیواناتی ترکیبی با موجودات غریب و ۴. ترکیب انسان با حیوان.

در مجموع، بر اساس نتایج به دست آمده، این موجودات از لحاظ ویژگی‌های بصری و تصویری دارای تنوع‌های گوناگون ترکیبی و تلفیقی هستند که هر عضو ترکیبی می‌تواند نماد یک یا چند ویژگی باشد. موجودات عجیب و غریب انعکاس‌هایی از حقایقی هستند که در جهان واقع وجود دارند و در دورهٔ قاجار نیز با رواج تخیلات، تصورات، طلسم، اذکار و اوراد کاربرد وسیع و اهمیت زیادی می‌یابند. در نسخهٔ عجایب المخلوقات طوسی گونه‌ها از قصه‌های ادبیات کهن، اسطوره‌ها و داستان‌های مذهبی برگرفته شده‌اند.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۵). «دیوارنگاری در دورهٔ قاجار»، ***هنرهای تجسمی***، (۲۵)، ۳۴-۴۱.
- ترابی، ارکیده (۱۳۹۳). ***عجایب‌المخلوقات قزوینی در تصاویر چاپ سنگی علیقلی خویی***، تهران: نظر.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳). ***لغت‌نامهٔ دهخدا***، تهران: انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- طوسی، محمد بن محمود بن احمد (۱۳۴۵). ***عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات***، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- عمید، حسن (۱۳۸۸). ***فرهنگ عمید: شامل واژه‌های فارسی و لغات عربی و اروپایی مصطلح در زبان فارسی و اصطلاحات علمی و ادبی***، تهران: فرهنگ اندیشمندان.
- فلور، ویلم ام؛ چلکووسکی، پیتر؛ اختیار، مریم (۱۳۸۱). ***نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار***، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
- قزوینی، زکریابن‌محمد (۱۲۸۳). ***عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات***، به اهتمام محمد نصیر خوانساری، تهران: چاپ سنگی.
- کریمی، اعظم (۱۳۸۵). «بررسی نقش‌های کاشی‌کاری مجموعهٔ کاخ گلستان»، ***رشد آموزش هنر***، ۷: ۶۰-۶۳.
- گودرزی (دیباچ)، مرتضی (۱۳۸۸). ***آینهٔ خیال، بررسی و تحلیل تزئینات معماری دوره قاجار***، تهران: سورهٔ مهر.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۷). ***تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: تزیینات معماری***، تهران: سمت.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۴۰۰). ***فن جمیل: زندگی و آثار استاد علی‌محمد اصفهانی (کاشی‌ساز و نقاش دورهٔ قاجار)***، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

References

- Amid, H. (2029). ***Farhang-e Amid: Including Persian Words and Arabic and European Words that Are Expressed in Persian Language and Scientific and Literary Terms***, Tehran: Farhang-e Andishmandan, (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2006). "Wall painting in the Qajar period", ***Visual Arts Magazine***, 25, 34-41, (Text in Persian).
- Dehkhoda, A. A. (1994). ***Dehkhoda Dictionary***, (1nd ed.), Tehran: Tehran University Press, (Text in Persian).
- Floor, W., Chelkowsky, P., Akhtar, M. (2012). ***Art and artists in Qajar Persia***, Translated by Yaghub Azhand, Tehran: Il Shahson Baghdadi, (Text in Persian).
- Guderzi (Dibach), M. (2006). ***Imagination Mirror, Investigation and Analysis of Architectural Decorations of Qajar Period***, (1nd ed.), Tehran: Surah Mehr Publications, (Text in Persian).
- Karimi, A. (2006). "Investigating the Tiling Patterns of the Golestan Palace Collection", ***Roshd Hahanar Honar Journal***, 7, 60-63, (Text in Persian).
- Makinjad, M. (2007). ***The history of Iranian Art in the Islamic World: Architectural Decorations***, Tehran: SAMT, (Text in Persian).
- Makinjad, M. (2021). ***The Beautiful Art: Life and Works of Master Ali-Mohammed Esfahani (Tile Maker and Painter of the Qajar Period)***, (1nd ed.), Tehran: Institute of Authoring, Translating and Publishing Works of Art (Text), (Text in Persian).
- Qazvini, Z. (1283). ***Aja›ib al-Makhluqat***, Translated by Mohammad Nasir Khansari, Tehran: Lithograph,

(Text in Persian).
- Torabi, O. (2014). ***Qazvini›s Ajaib Al- Makhluqat in Mirza Ali***, Tehran: Nazar, (Text in Persian).
- Tusi, M. (1966). ***Aja›ib Al-Makhluqat***, Translated by Mansour Sotudeh, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company, (Text in Persian).

URLs
https://b2n.ir/b13973 :URL1(تاریخ مشاهده: 1401، 23/4)

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

تحلیلی بر دو اثر با موضوعی همسان از گوستاو کلیمت و اِگُن شیله با تأکید بر مفاهیم نمادین رنگ‌ها

چکیده

زندگی بشر آکنده از نماد است. در عرصه هنر رنگ‌ها از دیرباز معنایی نمادین داشته‌است. در اواخر قرن نوزدهم، نهضت نمادگرایی با بیانیه نمادگرایان در فرانسه آغاز گردید و نقاشی ایده‌ها به وسیلهٔ آلبرت اوربر در پیوند با هنرهای تجسمی تعریف شد. گوستاو کلیمت، از نقاشان سبک سمبولیسم بود. وی کوشید همانند شاعری پُراحساس، مفاهیم کلی و انتزاعی مانند زندگی، مرگ، موسیقی، شهوت و حسادت را با خطوط و رنگهای نمادین مجسم کند. اِگُن شیله -نقاشی با سبک اکسپرسیونیسم- از شاگردان وی بود و از سبک سمبلیستی استادش متأثر بوده‌است. نگارندگان با روش پژوهش توصیفی تحلیلی و روش اسنادی به گردآوری اطلاعات پرداخته‌اند تا به پرسش اصلی پژوهش پاسخ دهند. این پژوهش، به بررسی تطبیقی رنگ‌های نقاشی «بوسه» اثر گوستاو کلیمت و نقاشی «کاردینال و راهبه (مراقبه)» اثر اِگُن شیله می‌پردازد که در ارتباط با هدف پژوهش حاضر است. پرسش پژوهش این است که دو نقاشی مذکور از منظر معنای نمادین رنگ‌ها چه تأثیری بر روی درک احساسی مخاطب می‌گذارند؟ دستاورد پژوهش نمایانگر آن است که دو اثر هنری با آنکه موضوع یکسانی دارند ولی هنرمندان در گزینش رنگ‌ها به مقصود و احساسات خود توجه کرده‌اند. با توجه به گزینش رنگ‌ها، یک اثر حس نگرانی و ترس و اثر دیگر، حس علاقه و عشق را به مخاطب القا می‌کند.

واژه‌های کلیدی: سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، گوستاو کلیمت، اِگُن شیله، نماد، رنگ.

فاطمه غفوری
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.

fatemeh.ghafoori68@gmail.com

یوسف منصورزاده
دانشیار گروه موزه شناسی، مرکز عالی میراث فرهنگی، تهران، ایران.

mansoorzade@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۱۱-۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۳-۰۷

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39371.1130

مقدمه

با توجه به فرهنگ، شرایط اجتماعی و جغرافیای هر مکان، سبک‌ها و تکنیک‌های هنری خلق شده‌اند. سمبولیسم[1] واکنشی نسبت به مکتب امپرسیونیسم و نیز اصول رئالیسم بود. همچنین اکسپرسیونیسم[2] واکنشی نسبت به سمبولیسم بود. سمبولیست‌ها، تمام مقصود خود را به وسیلهٔ نماد منتقل می‌کردند. اکسپرسیونیست‌ها، عواطف و احساسات خود به ویژه ترس، نگرانی و عشق را با رنگ بیان می‌کردند؛ در بهره‌گیری از رنگ و ترسیم شکل اغراق می‌نمودند. رنگ، جایگاه ویژه‌ای در زندگی انسان‌ها و هنرمندان دارد. با دیدن رنگ‌های به‌کاررفته در هنرِ هر فرهنگ و جامعه‌ای، می‌توان به احساسات مردمانَ آن فرهنگ پی برد. رنگ‌ها می‌توانند وضعیت روحی فرد را تعریف کنند و همچنین هاله یا انرژی ویژه‌ای را در اتمسفر شکل دهند. رنگ از زمان‌های بسیار دور در زندگی انسان‌ها وجود داشته‌است. تا پیش از قرن نوزدهم، فقط تعدادی رنگ و مواد رنگی شناخته شده بودند که بیشتر آن‌ها ریشهٔ آلی داشتند و بسیار گران بودند، ولی امروزه انسان‌ها با مواد مصنوعی، رنگ‌های گوناگون و ارزان‌تری تولید می‌کنند. رنگ‌ها در تمام زندگی انسان وجود دارند، بسیار مهم اند و جزئی از زندگی بشر به شمار می‌آیند. رنگ‌های دیدنی و مرئی، تأثیرهای گوناگونی روی طبیعت و ذهن انسان دارند. هر رنگ در هر مکانی کاربرد و معنایی دارد. برداشت و تفسیر هر رنگ، در هر فرهنگی متفاوت است. نمادپردازی رنگ، امری جهانی است و از مهم‌ترین نظام‌های نمادین انسان به شمار می‌آید. رنگ‌ها چیزی را القا می‌کنند که نماد آن است. جامعه آماری این پژوهش تابلوی نقاشی «بوسه۳» گوستاو کلیمت[4] و تابلوی نقاشی «کاردینال و راهبه (مراقبه)[5]» اِگُن شیله[6] است. نگارندگان در این پژوهش به بررسی تطبیقی رنگ‌های نقاشی «بوسه» اثر گوستاو کلیمت و نقاشی «کاردینال و راهبه (مراقبه)» اثر اِگُن شیله می‌پردازند که هدف این پژوهش است. همچنین، اینکه دو نقاشی مذکور از منظر معنای نمادین رنگ‌ها چه تأثیری بر روی درک احساسی مخاطب می‌گذارد؟

پیشینه پژوهش

این پژوهش با توجه به پیشینهٔ خود می‌کوشد تا به مطالعه تطبیقی رنگ‌های نقاشی «بوسه» اثر گوستاو کلیمت و نقاشی «کاردینال و راهبه (مراقبه)» اثر اِگُن شیله بپردازد که هدف این پژوهش است. همچنین این دو نقاشی از منظر معنای نمادین رنگ‌ها چه تأثیری بر روی درک احساسی مخاطب می‌گذارد؟ پژوهش‌هایی که در ارتباط مستقیم با عنوان مقاله حاضر باشد، یافت نشد؛ به همین سبب، پژوهش‌هایی را که از جنبه‌های مختلفی توانسته‌اند با این موضوع مرتبط باشد و در راستای این پژوهش بودند، مورد بررسی قرار دادیم. در ادامه به مرور این پژوهش‌ها می‌پردازیم.

بید پاتریک (۲۰۱۱) در کتابی با نام «کلیمت» به شرح نقاشی بوسه، بیشتر به ترکیب‌بندی و حالات چهره‌های پیکره‌ها پرداخته‌است. سِلسدون اِستر و ژانت زینگبرگر (۲۰۱۱) در کتابی به نام «اِگُن شیله» به شرح مدل این نقاشی، زندگی شیلَه و شباهت کاردینال به خودِ شیله پرداخته‌اند.

همچنین، علی‌اصغر قره‌باغی (۱۳۸۰) در مقاله‌ای با نام «گوستاو کلیمت، جلوه‌گاه هنر کمپ» که در نشریه هنرهای تجسمی به چاپ رسیده‌است، به شرح هنر و سبکِ هنری او و به بررسی برخی از آثارش پرداخته‌است. در مقاله دیگری که در نشریه هنرهای تجسمی متعلق به گوستاو کلیمت بوده و با عنوان «عشق و مرگ» نوشته است، به طور مختصر به شرح زندگی، سبک هنری و آثارش پرداخته‌است. این اثر، به وسیلهٔ مهتاب وکیل ترجمه شده است. شیدا حسامی و سید نظام الدین امامی فر (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه نشانه شناختی تصویری در پوسترهای دهه اخیر با تأکید بر بن مایه‌های نگارگری ایران»، به بررسی میزان اثربخشیِ تصاویر در انتقال پیام و تأثیرگذاری آن بر مخاطبَ یا مخاطبان پرداخته‌اند. مقاله‌ها و کتاب‌های موردِ اشاره به شرح آثار و زندگی کلیمت و شیله پرداخته‌اند. در هیچ یک از مقاله‌ها و کتاب‌های دیگر، مفاهیم نمادین رنگ‌های به‌کاررفته در نقاشی «بوسه» کلیمت و نقاشی «کاردینال و راهبه» شیله بررسی نشده‌است و نگارندگان در این پژوهش بر آن اند به این امر بپردازند.

روش پژوهش

مقالهٔ حاضر بر پایهٔ گردآوری اطلاعات به روش اسنادی و با هدفی بنیادین و روش توصیفی تحلیلی می‌کوشد تا در راستای هدف پژوهش، به پرسش پژوهش پاسخ دهد. همچنین، با تکیه بر روش تطبیقی هم‌زمانی و تاریخی و همچنین با بررسی جامعه آماری این پژوهش اشتراک و افتراق ظاهری، مفهومی و نمادین این دو تابلوی نقاشی مشخص شود. این پژوهش، از نوع کیفی است. جامعه آماری این پژوهش دو تابلوی نقاشی، از دو هنرمند با سبک سمبولیسم و اکسپرسیونیسم بوده که مشتمل اند بر تابلوی نقاشی «بوسه» (تصویر ۱) اثر گوستاو کلیمت و تابلویِ نقاشی «کاردینال و راهبه (مراقبه)» (تصویر ۲) اثر اِگُن شیله. نمونه‌گیری این پژوهش به صورت هدفمند و با گزینش دو تابلوی

نقاشی از دو هنرمند با سبک سمبولیسم و اکسپرسیونیسم است، انجام شده‌است. به این سبب که موضوع دو اثر همسانی دارند، اما هر هنرمند رنگ‌هایی را انتخاب کرده‌است و هررنگی معنایی نمادین دارد و این رنگ‌ها در درک احساسی مخاطب تاثیر نهاده‌است. این پژوهش، نخست با روش توصیفی به تعریف هنر مدرن غرب، سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، مفاهیم نمادین رنگ‌ها و زندگی‌نامه کلیمت و شیله می‌پردازد، سپس، مفاهیم نمادین رنگ‌های بهکاررفته در دو تابلوی نقاشی موردِ اشاره تحلیل می‌شوند.

سمبولیسم(نمادآفرینی)

پایان قرن نوزدهم، دورهٔ کامیابی‌های بزرگ و آسودگی خاطر همگان بود (گامبریچ، ۱۳۸۷: ۵۲۳). هدف اصلی هنرمندان اوایل قرن بیستم، مطرح کردن یک فضای تجربی در عالم هنر بود. نقاشان و مجسمه‌سازان از تقلید پرهیز می‌کردند و آن‌ها آزمایش‌های شجاعانه با مواد و مصالح، تکنیک‌ها و شیوه‌های آرایش عناصر

تصویر ۱: گوستاو کلیمت، بوسه، ۱۹۰۷ـ۱۹۰۸م.، رنگ روغن روی روغن بوم، ۱۸۰ × ۱۸۰ س.م.، گالری بلودر، وین
(Bade, 2011: 45)

تصویر ۲.: اگُن شیله، کاردینال و راهبه (مراقبه)، ۱۹۱۲ م.، رنگ روی بوم، ۸۰ × ۶۹ س.م.، مجموعه لئوپولد، موزه لئوپولد، وین
(Selsdon and Zwingerberger, 2011: 130)

انجام می‌دادند (سیرلوت، ۱۳۸۳: ۲ـ۳).

سمبولیسم، جنبشی بدونِ انسجام در هنر بود که در دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ در پیوندی نزدیک با جنبش ادبی سمبولیستی در شعر فرانسه شکل گرفت (چیلورز و آزبورن، ۱۳۸۰: ۹۹). معنای تحت‌الفظی سمبولیسم، نمادگرایی است. هدف سمبولیسم ار بین بردن کشمکش بین دنیای مادی و معنوی است (همان: ۹۹). این واژه را می‌توان برای توصیف هر شیوهٔ بیانی به کار برد که به جای اشارهٔ مستقیم به موضوعی، آن را غیر مستقیم و به واسطهٔ موضوع دیگری بیان کرد. سمبولیسم فقط قرار دادن یک موضوع به جای یک موضوع دیگر نیست (چَدویک، ۱۳۷۵: ۹). سمبلیسم، به معنای آشکار ساختن شی یا فکری به وسیلهٔ شی یا فکرِ دیگری است (لوشر، ۱۳۸۹: ۷۹).

گوگن، وان‌گوگ، مونک، اِنسور، تولوز لوترک و هم‌دوره‌هایش، همگی آگاهانه در جستجوی آزادی بیانِ ویژهٔ سدهٔ نوزدهم و به بیانی رفتار رومانتیک‌ها بودند و پُست امپرسیونیست‌ها این ویژگی را از آن‌ها می‌گیرند و با شدت بسیاری ادامه می‌دهند. در سال ۱۸۹۱ منتقدی به نام آلبر اوریه این اصطلاح را در توصیف نقاشی گوگن و وان‌گوگ به کار برد. در سمبولیسم، ذهنیت رومانتیسیسم، جنبهٔ بنیادی پیدا کرده؛ این تغییر ادامه یافته و در هنر سدهٔ بیستم هم تداوم دارد (یک گروه از نقاشان سمبولیست، خود را نبی‌ها [پیامبران، از ریشهٔ عبری] می‌نامیدند). نمونه‌ای از برابری شکل‌های تخت و شکل‌های انعطاف‌پذیر، نقاشی زندگی و مرگ [۱۹۰۸ و ۱۹۱۱، رنگ روغن روی بوم، ۱۷۵× ۱۹۵ س.م.، مجموعهٔ مارینا برلوتنر، سالزبورگ] اثر گوستاو کلیمت است (گاردنر، ۱۳۸۱: ۶۱۶). در نتیجه، سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم، نه به وسیلهٔ تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها

و استفاده از نمادهای بدون شرح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده معرفی کرد (چَدویک، ۱۳۷۵: ۱۱).

اکسپرسیونیسم

اصطلاحی که برای توصیف آثاری به کار می‌رود که هنرمند در آن‌ها، برای بیان عواطف یا حالات درونی، دست به کژنمایی واقعیت زده‌است. این جنبش در فرانسه شروع شد و تقریباً همزمان در چند کشور اروپایی گسترش یافت. منتقدان آلمانی از این اصطلاح برای نخستین بار در سال ۱۹۱۱ در مورد فووها، کوبیست‌های اولیه و نقاشان دیگری که با امپرسیونیسم و هرگونه تقلید از طبیعت مخالف بودند؛ بهره گرفتند. از مشخصه‌های این جنبش توجه به امکانات بیانی خط، شکل و رنگ است (پاکباز، ۱۳۹۳: ۳۷). در سال ۱۹۱۱، پس از آنکه نوآوری اکسپرسیونیست‌های درسدن به اوج خود رسید؛ نوع دیگری از اکسپرسیونیسم در مونیخ پدیدار شد. این گروه که به عنوان سوارکار آبی شهرت یافتند به وسیلهٔ واسیلی کاندینسکی رهبری می‌شدند (چیلورز و آزبورن، ۱۳۸۰: ۸). اکسپرسیونیسم در تاریخ نژاد شمالیِ ریشه دارد و بسیار متأثر از گرایشاتی است که معمولاً به عنوان رمانتیک، از آن‌ها یاد می‌شود (همان: ۲۱).

وان‌گوگ از مهم‌ترین پیشگامان اکسپرسیونیسم بود؛ اگرچه او پیرو امپرسیونیست‌ها بود اما با برداشتی نمادگرایانه و عاطفی از این ابزار بهره گرفت و از بازنمایی نور فراتر رفت. وان‌گوگ و اکسپرسیونیست‌های پس از او در استفادهٔ عاطفی از رنگ و خط بر حالات عواطفی و درونی خود توجه می‌کردند (پاکباز، ۱۳۹۳: ۳۸). پس از جنگ جهانی اول، این جنبش به گرایش رایج در آلمان تبدیل شد. بازماندگان گروه سوارکار آبی بسیار بیشتر از گذشته به انتزاع روی آوردند (همان: ۳۹).

نماد

از دیدگاه آناندا. ک. کوماراسوآمی[۷]، فیلسوف هندی، نماد، عبارت از «هنر اندیشیدن در تصویرها است». دی‌یل[۸]، نماد را ابزار دقیق و صیقلی یافتهٔ زبان می‌داند که جوهرهٔ آن برابری با جهان درونی، در تقابل با جهان بیرونی دارد (سیرلوت، ۱۳۸۸: ۴۲). دی‌یل، به درستی بر آن است که نماد ابزاری جهانی و در عین حال خاص است. جهانی بودن نماد سبب پیشرفتِ تاریخ می‌شود و خاص بودن نماد، به دورهٔ معینی از تاریخ مرتبط است. بیشتر نویسنده‌ها، در این نکته هم‌عقیده هستند که شروع اندیشه‌های نمادین به پیش از تاریخ یا دورهٔ پارینه‌سنگی باز می‌گردد. آگاهی امروز بشر از اندیشه‌های آغازین، وی را به هنر و وابستگی‌های انسان‌های اولیه پیوسته می‌کند (همان: ۱۷ ـ ۱۸).

نماد، تصویری بصری یا نشانه‌ای است که بیان کنندهٔ تصور و اندیشه‌ای است که بیانگر حقیقتِ جهانی به شکلی عمیق‌تر است (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۶).

مفاهیم نمادین رنگ‌ها

مردم در هر فرهنگی و اغلب بدون توجه به آن، با حساسیت به رنگ‌ها واکنش نشان می‌دهند. برای نمونه، روانشناسان رنگهای «گرم» (قرمز، زرد و نارنجی) را تحریک‌کننده می‌دانند. در صورتی‌که رنگ‌های «سرد» (آبی، نیلی و بنفش) سبب آرامش و تسکین می‌شوند (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۸۰).

زندگی بشر اولیه تحت تأثیر دو عاملی قرار داشت که از کنترل او خارج بود؛ این دو عامل مشتمل اند بر روز و شب، تاریکی و روشنایی. شب محیطی را ایجاد می‌کرد که دیگر بشر نمی‌توانست فعالیت کند؛ به همین سبب، انسان نخستین به غار خود پناه می‌برد و برای محافظت از سرما با پوست حیوانات می‌خوابید. روز محیطی را ایجاد می‌کرد که در آن کار و عمل امکان‌پذیر بوده‌است و انسان اولیه با شکار برای خود غذا فراهم می‌کرد. رنگ‌های مرتبط با این دو محیط عبارتند از رنگ آبی متمایل به تیره آسمان شب و زرد روشن نور آفتاب است (لوشر، ۱۳۸۹: ۲۰).

نمادپردازی رنگ، معمولاً از یکی از منبع‌های زیر گرفته می‌شود:

- ویژگی‌های ارثی هر رنگ که مانند یک حقیقت دیداری به طور مستقیم مشاهده می‌شود؛
- رابطهٔ یک رنگ و نماد سیاره‌ای که وابسته است؛
- ارتباط‌هایی که به طور کلی، از دیدگاه دریافت‌های منطقی ابتدایی یا بدوی بوده‌است.

یولان دویاکوبی[۹]، در بررسی‌های خود، در زمینهٔ روان‌شناسی یونگ، بارها تکرار می‌کند که «تطابق رنگ‌ها با نقش‌های وابستهٔ بدان، در فرهنگ‌ها، گروه‌ها و حتی افراد مختلف، متفاوت است» (سیرلوت، ۱۳۸۸: ۴۳۳). مهم‌ترین نمادهای برگرفته از اصول یاد شده، مشتمل اند بر ارتباط رنگ سرخ با خون، زخم، رنج مرگ و نیز تعالی؛ ارتباط رنگ نارنجی با آتش و شعله؛ رنگ زرد با نور خورشید، اشراق و گسترش اندیشمندی ارتباط دارد؛ ارتباط رنگ سبز، با گیاهان و همچنین با مرگ؛ رنگ طلایی، با جنبهٔ اسرارآمیز خورشید و نقره با جنبهٔ مرموز ماه همخوانی‌دارد (همان: ۴۳۴). نمادگرایی رنگ‌ها در سال‌های اخیر تمام ارزش‌های گذشته و سنتی خود را بازیافته‌است (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۲: ۳۴۳).

قرمز

قرمز بسیار تحریک‌کننده، مرموز و گرم‌ترین رنگ

است. قرمز رنگ عشق، شور، اشتیاق و همچنین پرخاشگری، جنگ و خطر به شمار می‌آید. هشداری برای ادامه ندادن و پیش نرفتن انگاشته می‌شود. قرمز همچنین بازگوی رفتاری پُرشور، نیرویی مردانه و عصبانیت است. در فرهنگ غربی، نمایانگر شور و اشتیاقی غیر مجاز است (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۸۰).

زرد

زرد با طلا، درخشندگی، روشنایی و خورشید مرتبط است. به سبب آنکه بیشتر گل‌های بهاری، زرد هستند؛ با زندگی جدید ارتباط دارد (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴، ۲۸۱)). این رنگ، نمادی از خودانگیختگی (حالت و حرکتی که در یک لحظه از شخصی مشاهده می‌شود)، غیر مستقل و بلندپروازی به شمار می‌آید (لوشر، ۱۳۸۹: ۴۰)

سبز

سبز زمردی رنگ بهار، جوانی، امید و شادابی است ولی سبز لجنی رنگ زوال، کهنگی و فرسایش هم به شمار می‌آید (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۸۱).

سیاه

سیاه را غیبت رنگ یا نور می‌دانند؛ گاهی آن را خنثی یا بی‌اثر به شمار می‌آورند اما اغلب نمادی از شیطان (نیروهای تاریکی) و پنهان‌کاری است (همان: ۲۸۲). سیاه نشانهٔ نیروهای شبانه، منفی، پسروند، رو به خرابی است (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۲: ۳۴۵).

طلایی

طلا به درخشندگی و بَراقی خورشید، از زمان‌های دور تحریک‌کننده گرایش است. در نتیجه نماد قدرتمندی از اشرافزادگی، روشنایی و تقدس به شمار می‌آید. طلا، فلز کاملی است. رنگ درخشانش، آن را به صورتی نمادین با صفت‌های مذکر خورشید، کمال و قلب مرتبط می‌کند (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۴۵). رنگ طلایی بیانگر شکوه و جلال است (سیرلوت، ۱۳۸۸: ۴۳۹). رنگ طلایی نمادِ موفقیت، ثروت، بخشندگی، مراقبت و دوست داشتنِ محسوب می‌شود (URL:1).

قهوه‌ای

رنگ قهوه‌ای، رنگی دوستانه، گرم، قوی، صمیمی، راستگو، قابل اعتماد، راحتی، پایداری، سادگی، بلوغ انگاشته می‌شود. برخی از ویژگی‌های منفی آن مشتمل اند بر خسیس بودن، مادی‌گرا و خسته‌کننده بودن. این رنگ احساسات را به آسانی بیان نمی‌کند و می‌کوشد همهٔ موضوعات را درون خودش دسته‌بندی کند. قهوه‌ای یا یک رنگ خوب است که به شما احساس راحتی و اطمینان می‌دهد و یا یک رنگ بد است که حساس خفگی ایجاد می‌کند (URL:2).

گوستاو کلیمت (نقاش و طراح اتریشی ۱۸۶۲ ـ ۱۹۱۸)

گوستاو کلیمت در سال ۱۸۶۲ در وین اتریش زاده شد. در سال ۱۸۷۶ وارد مدرسه هنر و علوم در موزه هنر و صنعت وین شد. او در سال ۱۸۸۳ مدرک خود را از دانشگده هنر و علوم وین دریافت کرد؛ با یکی از برادرانش (ارنست کلیمت) و نقاشی به نام (فرانتس ماتش) کارگاهی

تصویر ۳: پرتره فریتزا ریدلر، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۰۶ م.، ۱۳۳ × ۱۵۳ س.م.، وین، گالری بلودر (Bade, 2011: 48).

تصویر ۴: پرتره آدل بلوخ ـ بائر اول، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۰۷ م. ۱۳۸ × ۱۳۸ س.م.، وین، گالری بلودر (Bade, 2011: 49).

بازکرد. آن‌ها چندین اثر را در کنار یکدیگر خلق کردند. در سال ۱۹۸۸ نقاشی تئاتر امپراطور را به پایان رساند (Bade, 2011: 70) موضوع اصلی آثار کلیمت، جسم زن بود (تصویر ۳ و ۴). در بسیاری از آثارش به ویژه در طراحی‌ها با مداد، نمایشی واضح از اروتیسیسزم [۱۰] دیده می‌شود. او در آثارش از خطوط منحنی، خمیده و موج‌دار استفاده می‌کرد. او هنر نقاشی را با کشیدن زنی عریان آغاز می‌کرد و سپس با دقت، به افزودن جزئیاتی دقیق برای پوشاندن او پرداخت؛ برای نمونه، از موهای پریشان، گل‌های مختلف، کلاه‌هایی بزرگ، اشکال و خطوط هندسی بهره گرفت(URL:3).

هنر کلیمت، مرحلهٔ گذر و پلِ ارتباطی بین سمبولیسم (سدهٔ نوزدهم) و اکسپرسیونیسم (اوایل سدهٔ بیستم) به شمار می‌آید. وی از جنبش‌های هنری و صنعتی انگلستان، سمبولیسم فرانسه، روکوکوی قرن هجدهم، هنر مصر باستان و چاپ‌های شرق دور تأثیر گرفته است که همراه با اروتیزم بود (قره باغی، ۱۳۸۰، ۴۴). کلیمت برای «هنر تام» و کارکرد تزئینی۱۱و زینتی هنر اهمیت و ارزش در نظر می‌گرفت. تزئینات فقط برای این نیست که به شکل و محتوای یک تابلو ارزش بیشتری بدهد، بلکه خود، یک عنصر زیباشناختی به شمار می‌آید (کلیمت، بی‌تا: ۱۵۲). وی در تزئین‌کاری بسیار مهارت داشت و سبک شخصی وی از ترکیب طرح‌های خطی زیبا، نقاشی پیش رافائلی، آثار اوبری بردزلی۱۲ و موزاییک‌های بیزانسی ایجاد شد. وی جلوه و جمال کاملی از زن نشان می‌دهد (قره باغی، ۱۳۸۰، ۴۵). یکی از ویژگی‌های کار کلیمت این است که شکل‌های رئالیستیِ اغلب‌برجسته‌نمایی شده را در مقابل نقش و نگارهای تخت قرار می‌دهد (گاردنر، ۱۳۸۱: ۶۱۷).

پیدایش اکسپرسونیسم به دوران طلایی کلیمت پایان داد. وی، سپس به پاریس رفت و در آن جا با لوترک آشنا شد. در این دوره، زن‌ها را به جای سکه و جواهر با گل و گیاه تزئین می‌کرد. وی دیگر از سال ۱۹۱۵، شاید به دلیل وقوع جنگ جهانی دوم از رنگ‌های تند، طلایی و تابناک استفاده نکرد (قره باغی، ۱۳۸۰: ۴۸). از آثار وی می‌توان به مرگ و زندگی (۱۹۰۸) و چهرهٔ الیزابت با خُفن (۱۹۱۴) اشاره کرد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۴۲۲). کلیمت در ۱۱ژانویه ۱۹۱۸ در آپارتمانِ خود در وین به دلیل سکته مغزی درگذشت (Bade, 2011: 79).

اگُن شیله (نقاش، رسّام و چاپگر اتریشی ۱۸۹۰ ـ ۱۹۱۸)

اِگُن شیله در سال ۱۸۹۰ در تولن اتریش به دنیا آمد. در سال ۱۹۰۷ وارد آکادمی هنرهای زیبای وین شد. با کلیمت در سال ۱۹۰۷ دیدار کرد. وی بر روی آثار شیله تاثیر گذاشت. او در سال ۱۹۱۱ در کرومای باواریا کار می‌کرد. او با یکی از مدل‌هایش به نام والی زندگی می‌کرد (Selsdon and Zwingerberger, 2011: 192). یکی از شاگردان کلیمت بود. از وی به عنوان یکی از نقاشان مهم فیگوراتیو اوایل قرن بیستم یاد می‌کنند. خودنگاره‌ها و بدن‌های پیچان، یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های نقاشی او است که از وی هنرمندی اکسپرسیونیست می‌سازد. محور اصلی در آثار شیله حس درونی اثر است. او در آثار خود بدن انسان را در وضعیت‌های ناراحت و حالت‌های غیر عادی به نمایش می‌گذارد. او در سال ۱۹۰۹ شروع به نقاشی چهره

تصویر ۵: سلف پرتره، روغن روی چوب، ۱۹۱۲ م.، ۴۲/۲ × ۳۳/۷ س.م.، مجموعه لئوپولد، موزه لئوپولد، وین
(Selsdon and Zwingerberger, 2011: 40)

تصویر ۶: دختر زانو زده با لباس نارنجی، گواش، آبرنگ و مداد سیاه روی کاغذ، ۱۹۱۰ م.، ۳۱ × ۴۴٫۶ س.م.، موزه لئوپولد، وین
(Selsdon and Zwingerberger, 2011: 81)

کـرد. ایـن چهره‌نگاری‌هـا کـه شـیله در آن‌هـا رنگ‌هـای غیـر ناتورالیسـتی و زوایـای نامعمـول اسـتفاده کـرده اسـت (تصویـر ۶)، بینـش منحصـر بـه فـرد شـیله را بازنمـود می‌کنـد (URL:4). وی در سـال ۱۹۱۷بـه ویـن بازگشـت. از ایـن پـس، شـیله همـهٔ وقـت خـود را صـرف نقاشـی کـرد. او شـروع بـه مشـارکت در جنبـش جدیـد ویـن کـرد (Selsdon and Zwingerberger, ۲۰۱۱: ۱۹۳). از آثـار او می‌تـوان بـه دختـری در حـال برهنـه شـدن (۱۹۱۰)؛ زنـی بـا دو کـودک (۱۹۱۷) و طرح‌هایـی از چهـرهٔ خـود هنرمنـد (۱۹۱۰) یـاد کـرد (پاکبـاز، ۱۳۹۳: ۳۳۸). وی در ۳۱ اکتبـر درگذشـت (Selsdon and Zwingerberger, 2011: 193).

تابلوی نقاشی «بوسه» گوستاو کلیمت

بوسـه، مشـهورترین اثر کلیمـت از دوران طلایـی او (۱۸۹۸ ـ ۱۹۰۸) اسـت که در بیشـتر شـاهکارهایش از طـلاکاری بهره گرفته‌اسـت. کلیمـت، کشـیدن بوسـه را در سـال ۱۹۰۷ آغـاز کـرد. کلیمـت ایـن نقاشـی را عاشـقان نـام گذاشـته بـود، ولـی امـروزه بیشـتر بـا نـام بوسـه شـناخته می‌شـود. او ایـن بـار در بوسـه ماننـد بسـیاری از آثـار قبلـی‌اش، جامعه را بـا یـک رسـوایی بـه تصویـر نمی‌کشـد. از همـان ابتـدا ایـن نقاشـی مـورد توجـه و تحسـین قـرار گرفـت و این مسـأله را می‌تـوان در فـروش سـریع آن مشـاهده کـرد. ایـن تابلـو بـه نمـادی از هنـر نـوی ویَـن تبدیـل شده‌اسـت (URL:5). دو پیکـره در نقاشـی بوسـه لباس‌هایـی عجیـب بـر تـن دارنـد کـه بـا دقـت تزئیـن شـده‌اند. کلیمـت از طـلا، رنگ‌هـای قهـوه‌ای، سـبز زمـردی و زرد بیشـتر بهـره برده‌اسـت. هنرمنـد بـا اسـتفاده از رنـگ طلایـی در پس‌زمینـه، عمـق را در اثـر ایجـاد کرده‌اسـت. نقاشـی خطـوط صافـی نـدارد و پُـر از منحنـی و خطـوط خمیـده اسـت. در نقاشـی بوسـه کلیمـت، چهـره مـرد دیـده نمی‌شـود. او زن را بـه سـمت بـالا نگـه مـی‌دارد، دسـتاهایش را بـا یـک ژسـت ظریـف بـه صـورت زن چسـبانده اسـت ولـی چهـره‌اش از بـدن او دور شده‌اسـت. او فقـط گونـه‌اش را بـرای بوسـه ارائـه می‌دهـد و دسـتش تقریبـاً سـعی می‌کنـد او را دور نگـه دارد.

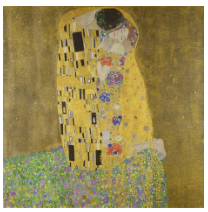
تحلیل مفاهیم نمادین رنگ‌های تابلوی نقاشـی «بوسه» گوستاو کلیمت

ایـن نقاشـی بـا موضـوع در بـر گرفتـن مـرد و زن اسـت. هـر کـدام از رنگ‌هـای بـه کارگرفته‌شـده توسـط هنرمنـد در ایـن نقاشـی، دارای نمـاد و معنایـی هسـتند. در ایـن اثـر از طـلا و رنگ‌هـای سـبز زمـردی و لجنـی، قرمـز، بنفـش، ارغوانـی، قهـوه‌ای، خاکسـتری، سـیاه، سـفید، زرد و آبـی بهـره گرفتـه شده‌اسـت ولـی طـلا و رنگ‌هـای قهـوه‌ای و زرد بیشـتر بـه کار رفته‌اسـت. مخاطـب در ایـن نقاشـی بـا رنگ‌هـای اسـتفاده شـده، ترکیب‌بنـدی و حالـت چهـره مـرد و زن عشـق را مشـاهده می‌کنـد.

کلیمـت در ایـن نقاشـی، از طـلا کـه نشـانگر درخشـندگی و بَراقـی خورشـید اسـت، بهـره گرفته‌اسـت. در نتیجـه نمـاد قدرتمنـدی از اشـراف‌زادگی، روشـنایی و تقـدس اسـت. رنـگ درخشـانش، آن را بـه صورتـی نمادیـن بـا صفت‌هـای مذکـر خورشـید، کمـال و قلـب مرتبـط می‌کنـد. همچنیـن رنـگ طلایـی بیشـتر بـه کار رفتـه کـه نمـادی از شـکوه، جـلال، دوسـت داشـتن، مراقبـت، عشـق، کامیابـی و ایمنـی اسـت. رنـگ زرد بـا طـلا، درخشـندگی و خورشـید در ارتباط اسـت. نمـادی از فعالیـت و بلندپـروازی بـه شـمار می‌آیـد. رنـگ سـبز زمـردی رنـگ بهـار و نمـادی از جوانی و شـادابی اسـت. رنـگ قهـوه‌ای نمـادی از اعتمـاد، راحتـی، صمیمیـت و پایـداری انگاشـته می‌شـود. قرمـز رنـگ عشـق، شـور، اشـتیاق و بـاروری اسـت. رنـگ سـیاه نمـادی از نیروهـای شـبانه، منفـی، پسـروند، رو بـه خرابـی اسـت (جـدول ۱).

تابلوی نقاشـی «راهبه و کاردینال (مراقبه)» اِگُن شیله

چشـمان سرشـار از اضطرابـی جان‌فرسـا اسـت. نگرانـی کـه حکایـت از وسوسـه و گنـاه مسـیحی دارد. گویـی، راهبـه در چشـمان کسـی کـه او را در حیـن ارتـکاب چنیـن مفسـده‌ای می‌بینـد، خیـره شـده اسـت؛ حـال آنکـه، کاردینـال هـم بـه ایـن خیرگـی نیم‌نگاهـی دارد. دسـت‌ها کـه اغلـب عجیب‌تریـن فرم‌هـا در نقاشـی شـیله‌اند در

اثر	ویژگی‌های ظاهری	ویژگی‌های مفهومی
«بوسه» از گوستاو کلیمت 	ـ طلا ـ سبز زمردی ـ قرمز؛ در تزیین لباس زن ـ زرد ـ سیاه ـ قهوه‌ای	ـ دوست داشتن، عشق، کمال، پاکی و تقدس. ـ جوانی، شادابی. ـ باروری، عشق، شور و اشتیاق. ـ فعالیت، بلندپروازی. ـ منفی، نیروهای شبانه. ـ راحتی، اعتماد و صمیمیت.

جدول ۱: ویژگی‌های ظاهری و مفهومی نقاشی «بوسه» گوستاو کلیمت (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

حالتی قرار گرفته‌اند که در نقاشی‌ها و تمثال‌های مسیحی را می‌توان دید، اما در نهایت هر دو فیگور و مجاورت‌شان را می‌توان اثر فیگورهای کلیمت دانست؛ همان نقاشی که شیله بیشترین تأثیر را از او گرفته است. برای شیله هم ارتباط، همان سایش و فرورفتن فیگورها در همدیگر است با این تفاوت که در این‌جا عمل جنسی برجسته شده است، هر چند در سایه‌ی سرخ گناه‌آلود کاردینال رخ داده باشد (URL:6). شیله این حس شرم عجیب را در «آغوش کشیدن» نام نهاد (URL:7). ترکیب‌بندی به صورت مثلثی است ـ شکلی که همواره به استحکام ساختارهای قدرت و دلبستگی محکم آن‌ها به زمین محکم اشاره می‌کند. موضوع فساد جنسی و اخلاقی در کلیسا به خودی خود غیر عادی نیست (Selsdon and Zwingerberger, 2011: 131).

تحلیل مفاهیم نمادین رنگ‌های تابلوی نقاشی «راهبه و کاردینال» اِگُن شیله

هر آن‌چه درباره نقاشی کلیمت مثبت بود در این اثر خود را به صورت تاریک و سیاه نشان می‌دهد: زمینهٔ طلایی جای خود را به سیاه داده، نجابت و لطافت در بر گرفتن به چنگ زدن همراه با نگرانی بدل شده است و لذتی که در چهرهٔ زن نقاشی دیده می‌شود به نگاه پریشان یک راهبه تبدیل شده است. این نقاشی با موضوع در بر گرفتن کاردینال و راهبه است. شیله در این نقاشی رنگ‌های تیرهٔ سیاه، قهوه‌ای را بیشتر به کار برده‌است. همچنین از دو رنگ سبز و قرمز استفاده کرده که مکمل هم هستند و با ترکیب این دو رنگ، سیاهی به دست می‌آید. هنرمند رنگ‌هایی را به کار برده که ترس و نگرانی را به مخاطب القا می‌کند. از رنگ سیاه، قرمز، سبز لجنی، قهوه‌ای و نارنجی مایل به قرمز بهره گرفته‌است؛ سیاه نمادی از پنهان‌کاری، نیروی شبانه و رو به خرابی است. قهوه‌ای بیانگر زمین و مادی‌گرا بودن است. قرمز رنگ شور، اشتیاق، رفتاری پُرشور و نیرویی مردانه است. همچنین هشداری برای ادامه ندادن و پیش نرفتن به شمار می‌آید. در بسیاری از فرهنگ‌ها با شعله‌های جهنم ارتباط دارد. در فرهنگ غربی، نشانگر شور و اشتیاقی است که اغلب غیر مجاز است. سبز لجنی رنگ زوال، کهنگی و فرسایش هم به شمار می‌آید (جدول ۲).

اثر	ویژگی‌های ظاهری	ویژگی‌های مفهومی
«کاردینال و راهبه» از اِگُن شیله	ـ سبز لجنی ـ قرمز؛ در لباس مرد ـ سیاه ـ قهوه‌ای	ـ زوال، کهنگی و فرسایش ـ عشق، رفتاری پرشور، نیروی مردانه و اشتیاق. ـ نیروی تاریکی و رو به خرابی. ـ پنهان‌کاری و مادی بودن.

جدول ۲: ویژگی‌های ظاهری و مفهومی نقاشی «کاردینال و راهبه (مراقبه)» اِگُن شیله (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

اثر	موضوع اثر	اشتراک و افتراق مفهومی و نمادین رنگ‌ها							
		سبز		طلایی	زرد	قرمز	سیاه	قهوه‌ای
«بوسه»	در برگرفتن	زمردی	لجنی	•	•	•	•	•
		•						
	در برگرفتن		•	•	•	•	•	•

توضیحات	مرد و زن یکدیگر را در برگرفته‌اند	جوانی، شادابی	زوال، کهنگی و فرسایش	دوست داشتن، عشق، کمال، پاکی و تقدس	بلندپروازی، فعالیت	عشق، نیروی مردانه، رفتاری پُر شور، باروری، هشداری برای ادامه ندادن	پنهان‌کاری و روبه‌خرابی	صمیمیت، پایداری، مادی بودن و پنهان‌کاری

جدول ۳ : وجوه اشتراک و افتراق مفهومی و نمادین رنگ‌ها در نقاشی «بوسه» گوستاو کلیمت و «کاردینال و راهبه (مراقبه)» اِگُن شیله (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

نتیجه گیری

هنرمندان طی زمان‌های مختلف، با توجه به شرایط از یکدیگر تأثیراتی پذیرفته‌اند. این تأثیرات می‌تواند در کاربرد رنگ، موضوع اثر، سبکِ هنری، نمادها و موارد مشابه باشد. شاگردها از استادهای خود متأثر بوده‌اند. بیشترین تأثیرپذیری هم در نقاشی «کاردینال و راهبه (مراقبه)» شیله، از نقاشی «بوسه» کلیمت است که پنج سال قبل‌تر از آن به وسیلهٔ کلیمت کشیده شده‌است.

در این پژوهش، به بررسی مفاهیم نمادین رنگ‌های به‌کاررفته در نقاشی «بوسه» کلیمت و نقاشی «کاردینال و راهبه» شیله پرداخته شده‌است. همچنین اینکه دو نقاشی موردِ اشاره از منظر معنای نمادین رنگ‌ها چه تأثیری بر روی درک احساسی مخاطب می‌گذارد؟ با اینکه موضوع یکسانی دارند اما هر کدام از این نقاشی‌ها حسی متفاوت به مخاطب القا می‌کند. یکی بازگوکنندهٔ عشق و علاقه و دیگری بیانگر ترس و نگرانی است؛ آن هم به دلیل گزینش رنگ توسط هنرمند است و تفاوت در گزینش رنگ‌ها مربوط به سبکِ هنری، ذهن و احساسات دو هنرمند است. کلیمت در این نقاشی از رنگ‌های مثبت و روشن بهره گرفته ولی شیله از رنگ‌های تیره و منفی استفاده کرده است که هر یک از رنگ‌ها نماد و معنایی دارند. هنرمندان با کاربرد این رنگ‌ها توانسته‌اند مقصود خود را به مخاطب انتقال دهند. کلیمت از رنگ طلا، قهوه‌ای و زرد بیشتر بهره گرفته‌است که طلا نماد و بیانگر شکوه، جلال، دوست داشتن، مراقبت، عشق، ایمنی و کامیابی است. رنگ زرد نمادی از فعالیت و بلندپروازی به شمار می‌آید. رنگ سبز زمردی رنگ بهار و نمادی از جوانی و شادابی است. رنگ قهوه‌ای نمادی از اعتماد، راحتی، صمیمیت و پایداری در نظر گرفته می‌شود. از رنگ قرمز هم در تزئین لباس زن بهره گرفته‌است که نماد باروری و عشق است.

شیله در این نقاشی از رنگ‌های تیرهٔ سیاه، قهوه‌ای بیشتر بهره گرفته‌است. همچنین رنگ سبز و قرمز مشاهده می‌شود. رنگ سیاه نماد پنهان‌کاری است. رنگ قهوه‌ای بیانگر زمین و مادی‌گرا بودن است. قرمز رنگ شور، اشتیاق و رفتاری پُرشور است. همچنین هشداری برای ادامه ندادن و پیش نرفتن، رفتاری پُرشور و متهورانه به شمار می‌آید. شیله از رنگ قرمز در لباس مرد بهره گرفته است که نمادی از نیروی مردانه است. رنگ سبز لجنی بیانگر زوال، کهنگی و فرسایش است.

پی‌نوشت

1-symbolism
2-expressionism
3-The Kiss
4-Gustav Klimt
5-Cardinal and Nun (Caress)
6-Egone Schiele
7-Ananda K. Coomaraswamy
8-Diel
9-Jolan de Jacobi
۱۰- تن‌کامگی
11-decorative
12-Aubrey Bradzley

منابع

- بوروس میتفورد، میراندا (۱۳۹۴). ***دایره‌المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها***، ترجمهٔ معصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران: سایان.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۳). ***دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکره سازی و گرافیک***، تهران: فرهنگ معاصر.
- چَدویک، چارلز (۱۳۷۵). ***سمبولیسم: از مجموعهٔ مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاحات ادبی و هنری***، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.
- چیلورز، ایان و آزبورن، هارولد (۱۳۸۰). ***سبک‌ها و مکتب‌های هنری***، ترجمه فرهاد گشایش، تهران: عفاف.
- حسامی، شیدا و سید نظام الدین امامی فر (۱۳۹۷). «مطالعه نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دهه اخیر با تأکید بر بُن مایه‌های نگارگری ایرانی»، ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***، ۲ (۲)، ۴۳ -۵۳ Doi: ۰۱۴,۲۲۹۱۹,۲۰۱۹.pgr/۲۲۰۵۱,۱
- سیرلوت، خوان ادواردو (۱۳۸۸). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.
- سیرلوت، لوردس (۱۳۸۳). ***راهنمای هنر مدرن (در اوایل قرن بیستم)***، ترجمه نسرین هاشمی (چاپ دوم)، تهران: ساقی.
- شوالیه، ژان و گِربران، آلن (۱۳۸۲). ***فرهنگ نمادها: اساطیر، رویاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد***، ترجمه سودابه فضایلی، جلد سوم، تهران: جیحون.
- قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰). گوستاو کلیمت جلوه‌گاه هنر کمپ، ***گلستانه***، ۳۶، ۴۸ـ۴۴.
- کلیمت، گوستاو (بی‌تا). «عشق و مرگ»، ترجمه مهتاب وکیل، ***هنرهای تجسمی***، ۲۰، ۱۵۳-۱۴۹.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۱). ***هنر در گذر زمان***، ترجمه محمد تقی فرامرزی (چاپ پنجم)، تهران: نگاه.
- گامبریچ، ارنست هانس (۱۳۸۷). ***تاریخ هنر***، ترجمه علی رامین (چاپ پنجم)، تهران: نی.
- لوشر، ماکس (۱۳۸۹). ***روانشناسی رنگ‌ها***، ترجمه ویدا ابی‌زاده، تهران: دُرسا.

References

- Bade, P. (2011). ***KLIMT***, New York: Parkstone International.
- Bruce-M. M. (2015),***The Illustrated Book of Signs and Symbols***, Translated by Masoumeh Ansari & Habib Bashirpour, Tehran: Sayan, (Text in Persian).
- Chadwick, Ch. (1996), ***Symbolism: From a Collection of Schools, Styles and Literary and Artistic Terms***, Translated by Mahdi Sahabi, Tehran: Markaz, (Text in Persian).
- Chevalier, J. Gheerbrant, A. (2003), ***Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres***, Translated by Sodabeh Fazaili, (3nd ed), Tehran: Jeyhon, (Text in Persian)
- Chilvers, I. (2000), ***Styles and schools Art***, Translated by Farhad Goshayeh, Tehran: Efaf, (Text in Persian)
- Cirlot, J. E. (2009), ***A Dictionary of Symbols***, Translated by Mehrangiz Ohadi, Tehran: Dastan, (Text in Persian).
- Cirlot, L. (2004), ***The Key to Modern Art of the Early 20th Century***, Translated by Nasrin Hashemi, (2nd ed.), Tehran: Saghi, (Text in Persian).
- Climt, G. (n.d), "Love and Death", Translated by Mahtab Vakil, ***Visual Arts***, 20, 149-153, (Text in Persian).
- Gardner, H. (2001), ***Gardner's Art Through the Ages***, Translated by Mohammad Taghi Faramarzi, (5nd ed.), Tehran: Negah, (Text in Persian).
- Gombrich, E. H. (2008), ***The Story of Art***, Translated by Ali Ramin, (5nd ed.), Tehran: Ney, (Text in Persian).
- Hesami, S., Emami Far, S. N. (2017). "A Semiotic Study of Pictorial Art on Postersof the Last Decade, with an Emphasis on", ***Journal of Graphic Arts and Painting***, 2 (2), 43-53, Doi: 014.22919.2019.pgr/22051.1, (Text in Persian).
- Luscher, M. (2010), ***Psychologie der Farben***, Translated by Vida Ebi Zadeh, Tehran: Dorsa, (Text in Persian).
- Qarabaghi, A. A. (2002), "Gustav Klimt Camp Art Effect", ***Golestaneh***, 36, 44-48, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2015). ***Encyclopedia of Art: Painting, Sculpture, Graphic Arts***, Tehran: Farhang Moaser, (Text in Persian).
- Selsdon, E., Zwingerberger, J. (2011). ***Egon Schiele***, New York: Parkstone Press.

URLs

URL1: https://rizy.ir/uVeD5CK (access date:1399/5/25).
URL2: https://rizy.ir/Wz3th0 (access date:1399/5/25).
URL3: https://rizy.ir/bwzsvj (access date: 1399/5/13).
URL4: https://rizy.ir/zX5fJ (access date:1399/5/13).
URL5: https://rizy.ir/bwzsvj (access date: 1399/5/13).
URL6: http://reviews.behpoor.com/?p=78 (access date:1399/5/13).
URL7: https://rizy.ir/6LFET (access date:1399/5/13).

but his face is away from her arms: he just offers his cheek for a kiss and his hand almost tries to hold her away.

In Eugene Schiele's "Nun and Cardinal (Meditation)" painting, the eyes are full of excruciating anxiety. Anxiety about Christian temptation and sin. It is as if the nun is staring into the eyes of someone who sees her committing such a corruption; However, the Cardinal also has a glimpse of this dazzling. The hands, which are often the strangest forms in Schiele paintings, are in a state that can be seen in Christian paintings and statues, but ultimately both their figures and their proximity can be attributed to the figures of Klimt; the same painting that Schiele has been most influenced by. For Schiele, the connection is the wear and tear of the figures, except that the sexual act is highlighted here, even though in the red shadow of the cardinal sin. Schiele called this strange feeling of shame "embrace". The composition is triangular - a shape that always refers to the strength of power structures and their strong attachment to the ground. The issue of sexual and moral corruption in the church is not unusual in itself.

Artists have influenced each other over time, depending on the circumstances. These effects can be in the use of colour, subject matter, art style, symbols, and so on. Students have been impressed by their teachers. The greatest influence in Schiele's painting "Cardinal and the Nun (Meditation)" is from Klimt's painting "Kiss", which was drawn by Klimt five years ago.

In this research, the symbolic meanings of the colours used in the painting "The Kiss" by Klimt and the painting "Cardinal and the Nun" by Schiele have been studied. Also, what effects do these two paintings have on the emotional perception of the audience in terms of the symbolic meaning of colours? Although they have the same theme, each of these paintings gives a different feeling to the audience. One expresses love and affection and the other is fear and anxiety, which is due to the choice of colour by the artist, and the difference in the choice of colours is related to the artistic style, mind and feelings of the two artists. Klimt has used positive and light colours in this painting, but Schiele has used dark and negative colours, each of which has a symbol and meaning.

Artists have been able to use these colours to communicate their intentions to the audience. Klimt has used the colours of gold, brown and yellow more, which symbolizes and expresses glory, love, care, safety and success. Yellow is a symbol of activity and ambition. Emerald green is the colour of spring and a symbol of youth and vitality. Brown is a symbol of trust, comfort, intimacy and stability. He also used red colour in the decoration of women's clothes, which is a symbol of fertility and love.

Schiele in this painting of dark colours, used black, more than brown. Green and red are also seen. Black is a symbol of secrecy. Brown indicates earth and materialism. Red is the colour of passion, passion and passionate behavior. It is also a warning to not continue and not to move forward, a passionate and daring behavior. Schiele has used red in men's clothing, which is a symbol of masculine power. The sludge green colour indicates deterioration, obsolescence and erosion.

Keywords: Symbolism, Expressionism, Gustav Klimt, Egon Schiele, Symbol, Colour.

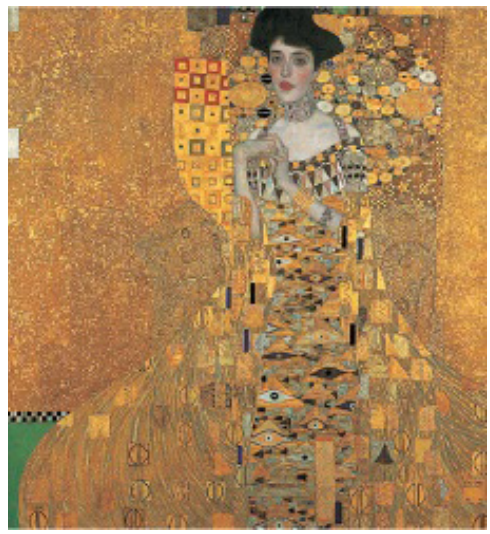
especially fear, anxiety, and love, through colour; They exaggerated in the use of colour and drawing. Colour has a special place in the lives of humans and artists. By seeing the colours used in the art of any culture and society, one can understand the feelings of the people of that culture. Colours can define a person's mood and also create a special halo or energy in the atmosphere.
Colour has existed in human life since time immemorial. Until the nineteenth century, only a few dyes and pigments were known, most of which were organic in origin and very expensive, but today humans use synthetic materials to produce multiple and cheaper dyes. Colours are present in all human life and are very important and are a part of our lives. Spectacular and visible colours have different effects on nature and the human mind. Every colour has a use and meaning in every place. The perception and interpretation of each colour is different in each culture. Colour symbolism is universal; It is one of the most important symbolic systems of man. Colours evoke what it symbolizes.
The statistical population of this research is the painting "The Kiss" by Gustav Klimt and the painting "Cardinal and the Nun (Meditation)" by Eugene Schiele. In this study, the authors conducted a comparative study of the colours of the painting "The Kiss" by Gustave Klimt and the painting "Cardinal and the Nun (Meditation)" by Eugene Schiele, which is the purpose of this study. Also, what effect do these two paintings have on the emotional perception of the audience in terms of the symbolic meaning of colours?
The present study is based on collecting library information method with a fundamental purpose and descriptive-analytical method to answer the question and purpose of this research. The simultaneous and historical comparative method as well as the study of the statistical population of this research to determine the common, conceptual and symbolic differences between these two paintings. The type of this research is qualitative. The statistical population of this research is two paintings by two artists with the style of symbolism and expressionism; These include the painting "The Kiss" by Gustave Klimt and the painting "Cardinal and the Nun (Meditation)" by Eugene Schiele.
The sampling of this research is purposeful and by selecting two paintings by two artists with the style of symbolism and expressionism that have the same theme, but each artist has chosen colours and each colour has a symbolic meaning and these colours have affected the emotional perception of the audience. This research first uses a descriptive method to define modern Western art, symbolism, expressionism, symbolic concepts of colours, and the biography of Klimt and Schiele, and then analyzes the symbolic meanings of the colours used in the two paintings.
Kiss is the most famous work of Klimt from his golden age (1898-1908), which has used gilding in most of his masterpieces. Klimt began The Kiss in 1907. Klimt called this painting lovers, but today it is better known as The Kiss. This time in The Kiss, like many of his previous works, he does not portray society as a scandal. From the very beginning, this painting was noticed and admired, and this can be seen in its rapid sale. This painting has become a symbol of New Vienna art. The two figures in the kiss painting are wearing strange clothes that have been carefully decorated. Klimt has used more gold, brown, emerald green and yellow. The artist uses the golden colour in the background to create depth in the work. The painting has no straight lines and is full of curves and curved lines. The male face is not seen in Klimt's kiss painting. He holds the woman up; He presses his hands to the woman's face with a delicate gesture,

An Analysis of Two Works with the Same Theme by Gustav Klimt and Eugène Schiele with Emphasis on the Symbolic Meanings of Colors

Abstract:

Human's life is full of symbols. In the field of art, colours have long had a symbolic meaning. In the late nineteenth century, the symbolism movement began with the declaration of symbolism in France, and the painting of ideas was defined by Albert Orber in connection with the visual arts. Gustav Klimt was a symbolist painter and, like an emotional poet, tried to embody general and abstract concepts such as life, death, music, lust and jealousy with symbolic lines and colours. Eugene Schiele was one of his students in the expressionist style of painting and was influenced by his master's symbolic style. The authors answer the research question with descriptive-analytical research method and library information collection method. This study is a comparative study of Gustave Klimt's painting "The Kiss" and Eugene Schiele's painting "Cardinal and the Nun (Meditation)". The research question is to compare and evaluate the effect of these two paintings from the perspective of the symbolic meaning of colours on the emotional perception of the audience? The result of this research shows that although the two works of art have a common theme, the artists have paid attention to their purpose and feelings in choosing the colours. Depending on the choice of colours, one effect induces a sense of anxiety and fear and the other effect induces a sense of interest and love to the audience.

Artistic styles and techniques have been created according to the culture, social conditions and geography of each place. Symbolism was a reaction to the school of Impressionism as well as the principles of realism. Expressionism was also a reaction to symbolism. The symbolists conveyed all their intentions through the symbols. Expressionists expressed their emotions,



Fatemeh Ghafoori
MA., Department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
fatemeh.ghafoori68@gmail.com

Yusef Mansoorzade
Associate Professor, Department of Museology , Higher Cultural Heritage Center (Tehran), Tehran, Iran.
mansoorzade@yahoo.com

Date Received: 2022-01-30
Date Accepted: 2022-05-28

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.39371.1130

By observing selected images, we find that there is a wide variety of figures, types, and themes in glazes tiles of Salam hall in Golestan complex which are mostly combinations of traditional and western manners of painting and that's why the integrity and unity of Tusi's Ajaib-al-Makhluqat figures cannot be seen in them. In other words, the combination of Iranian painting qualities with western manners and principles has resulted in a kind of contrast and dualism. Colors are mainly warm and earthly. This quality and tendency to naturalism and realism has made an earthly atmosphere in figures of Golestan complex compared to Tusi's Ajaib-al-Makhluqat and Safavid period and before and they are rather envisioning of corporeal world than spiritual and utopian world in former samples. On the other hand, the existence of noticeable and precious samples such as tiles of Golestan complex contradicts with what is supposed in Qajar period tiles.

Generally, based on found results, these creatures in terms of visual and pictorial qualities have a wide variety in combination and fusion that each combined member can symbolize something. Wonder creatures are reflections of truths that exist in the real world and in Qajar period had been widely used due to spread of imaginations, fantasies, magic, and spells. In Tusi's Ajaib-al-Makhluqat, creatures are depicted from old tales, legends and religious stories.

Keywords: Ajaib-al-Makhluqat, Tusi, Golestan complex, Miniature, Safavid, Qajar

Table 4. Similarities and Differences of pictorial-visual features in the wonder creatures of Golestan complex and the figures of Tusi's Ajaib-al-Makhluqat

similarities	differences
Dragon(snake) fighting a human	
● The difference in composition ● The difference in drawing dragon›s snout and tail ● The difference in presence and absence of wings ● The difference in dragon›s body texture	● In Both works they are fighting evil forces. ● Avoiding symmetry in both works ● The yellow color is the symbol of furious, destructive and impetuous nature of the dragon in both works ● Dragon›s twisted body with curved lines, animated in both works ● Animation and mobility due to the use of geometric structure
Dragon with two heads	
● Tusi version is two-dimensional (due to the use of flat color and an unknown light source) and the Golestan complex tile is three-dimensional. (Hatched surface is a representation of volume.) ● Difference in drawing snout, wing, and tail ● The difference in dragon›s body texture	● Avoiding symmetry in both works ● The battle between human and dragon, the struggle between light and darkness, good and evil ● Both dragons have wings. ● The dragon›s tail is drawn in the form of a snake. ● Animation and mobility due to the use of geometric structure
hybrid animals (having natural parts of animals)	
● Tusi version is two-dimensional (due to the use of flat color and an unknown light source) and the Golestan complex tile is three-dimensional. (Hatched surface is a representation of volume.) ● Difference in drawing and movement of the hybrid creature›s body ● The wing in tile of Golestan complex is added, while in Tusi›s version, it belongs to the animal itself. ● The difference in color selection of hybrid creatures in both schools	● Both hybrid animals are in the center of the frame. ● Using the symbolic feature of lion›s power ● Both dragons have wings. ● Creating visual texture in both
animals mixed with strange creatures	
● The ddifference in drawing tails ● The difference in dragon›s body color ● The difference between putting and taking off the paintbrush ● The difference in composition	● Avoiding symmetry has made a dynamic space. ● Good and evil (the battle between human and dragon), the struggle between light and darkness ● In both, the faces are scary and terrifying. ● In both, the bodies are calm and less animated ● Bodies are twisted with curved lines (movable due to the shape and variety of placement)
human mixed with animals	
● The difference in hybrid animals sitting ● The difference in composition ● In Tusi version,the human has a dog›s head and a snake›s tongue, while in Golestan complex tile, the human has a dog›s head and a cow›s horn	● The use of symmetry in an asymmetric space has made a calm athmosphere ● Extension, mixing human body with animals heads (hybrid creatures) ● The yellow color is the symbol of furious, destructive and impetuous nature of the dragon in both works ● In terms of color, they are harmonious with color limitation in hybrid creatures

		-	•	•	•	-	•	-	-	•	•	-	•	-	-	•	-	•	•	-	
		-	•	-	•	-	•	-	•	-	•	-	•	•	-	•	-	•	-	•	
4	animals mixed with strange creatures	atmosphere creation		symbol	head		tail		body		color		texture		form		composition				
		dynamic	static	Good and evil	Real(hybrid)	Imaginary(hybrid)	real	Imaginary	Dynamic and various	Still and dynamic	warm	cold	It does	It doesnt	curly	Slight curve	triangle	circle			
		-	•	•	-	-	•	-	•	•	-	•	-	•	-	•	•	-			
		-	•	•	-	-	•	-	•	•	-	•	-	•	-	•	-	•			
5	human mixed with animals	atmosphere creation		symbol	head		body		tail		color		texture		form		composition				
		dynamic	static	Good and evil	Real(hybrid)	Imaginary(hybrid)	Real(real)	Imaginary(hybrid)	It doesVarious	It doesnt	warm	cold	It does	It doesnt	curly	Slight curve	triangle	circle			
		-	•	•	-	-	•	-	•	•	-	-	•	-	•	•	•	-			
		-	•	•	-	-	•	-	•	•	-	-	•	-	•	•	•	-			

Row	Title	Art expression			Pictorial elements						Visual elements						Compositions	
	Image	Atmosphere creation		symbol	snout		wing		tail		color		texture		form		triangle	circle
1	Dragon(snake) fighting a human	dynamic	static	Good and evil	real	imaginary	It does	it doesn't	Snake tail	Tail with added leg or arm	warm	cold	It does	It doesn't	curly	Slight curve	•	-
		-	-	•	-	•	•	-	•	-	-	•	•	-	•	•		
		-	•	-	•	-	•	-	•	-	•	•	•	•	-	•	-	•
2	Dragon with two heads	-	•	-	•	-	•	•	-	-	•	-	•	-	•	•	•	-
		•	-	•	•	-	-	•	-	•	-	•	•	•	-	•	-	-
		-	•	-	•	-	•	-	•	-	•	•	-	•	-	•	-	•
3	hybrid animals (having natural parts of animals)	Atmosphere creation		symbol	head		wing		body		color		texture		form		composition	
		dynamic	static	Good and evil	Real(hybrid)	It does Imaginary(hybrid)	It doesn't	cold warm Still and dynamic Dynamic and various	Dynamic and various	Still and dynamic	warm	cold	It does	It doesn't	curly	Slight curve	triangle	circle

century AH.in Ottoman Turkey.The book has 181 images in different sizes and represents unique symbolism in all Iranian versions.
The red leather cover of this book is not contemporaneous with the manuscript and probably dates back to the 13th century AH. Important information on the book is given in Table 1.

Date	Language	Dimensions	Text surface	Column	Number of lines on each page	Script	Number of images
6 Ah.	Main text: Persian Titles: Arabic	23.5×36.5 cm	13×22.5cm	Single column	21 lines	Nastaliq	181

Salam hall, which is located in the north west of Golestan complex next to Khalvat Karim Khani, is the first royal and state Museum of Iran founded by Naser al-Din Shah. Wonder creature tiles of Salam hall are in octagonal, circle, and one in hexagon frame with warm colors of brown, partly yellow, and red with blue ultramarine background. These pictures attributed to the second half of the 19th century. The frequency of the tiles frame shapes with wonder creatures of the Salam hall in Golestan Palace is given in Table 2.

Table 2. The frequency of the tiles frame shapes with wonder creatures of the Salam hall in Golestan Palace. Source: Authors.

Tile frame shape	Number	Tile dimensions
Square(Image is within a circle)	17	32×32
octagon	16	35×35
hexagon	1	35×35

This Project has chosen 5 images over 181 images of Aja'ib al-Makhluqat, 5 images over 31 images of Salam hall according to wonder creatures and pictorial similarities categories. To answer the proposed question in the research, the selected images will be matched together.
In the same vein, the desired topics of case studies of Tusi Aja'ib al-Makhluqat and Salam hall tiles are organized in the tables number 3 and 4.
Table 3. Summary of pictorial-visual features in study samples. Source: Authors.

A Comparative Research on Wonder Creatures of Tusi Version of Aja'ib al-Makhluqat and Glazed Tiles of Salam Hall in Golestan Complex

Abstract:

Figures of Aja'ib al-Makhluqat (creation wonders) written by Shams-oddin Muhammad Bin Ahmad Salmani Tusi and illustrated tiles of Salam hall in Golestan complex have images focusing on wonder creatures. By studying these figures it's recognizable that there are similarities between these images. The similarities and shape connection between works of two periods, make them suitable case studies for surveying such creatures. Purpose of this project is identifying visual and pictorial quality of some Iranian miniature visual elements by surveying the connection between the figures of Salam hall and Aja'ib al-Makhluqat. Based on this, this article attempts to find answer to this question: What kind of visual connection is there between figures of wonder creatures of Salam hall and Aja'ib Al-Makhluqat? This project is fundamental and adopts the descriptive-analytical and comparative method. Information and sources are based on library and field studies. Research on selected figures shows that miniaturists had used visual expression, they also contain creation of atmosphere and symbol, pictorial elements, snout, wing, tail, etc., visual elements, color, form, and texture, composition, triangle and circle. These have similar pictorial and visual qualities. The difference in terms of coloring is limited and tiles themes in Salam hall has a more dynamic character compared to Aja'ib al-Makhluqat figures. These images are categorized into 4 groups: 1- Strange creatures(-combined) and dragon 2- hybrid animals (having natural parts of animals) 3- animals mixed with strange creatures 4- human mixed with animals. The figures of Tusi Aja'ib al-Makhluqat, mentioned in the text, are depicted from wonder creatures in terms of pictorial qualities they are unique. It's probable that the book is written in Nastaliq script by an Iranian calligrapher in 10th

Mina Sadri
Associate Professor, Department of Painting and Sculpture, College of Fine Arts, Faculty of Visual Arts, Tehran University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
zarin.kelk@yahoo.com

Leila Afshar
MA., Department of Iranian Painting, College of Fine Arts, Faculty of Visual Arts, Tehran University,Tehran, Iran.
leila.afshar@ut.ac.ir

Date Received: 2022-08-24
Date Accepted: 2022-10-27

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41445.1148

research has been done in the field of religious elements and speeches, especially the pulpit in Persian painting. It has not been sufficiently investigated through the lens of the painting of different eras and especially the formal and visual relationships. Therefore, this article can be an attempt to solve this deficiency.

The results show that based on the type "B" form; In the figurative form of the pulpit, the parts of the body, steps, seats, gates, and fences are used. However, it can be seen that the railings were not used in the pulpits of the Safavid era. The most concentration and use of motifs in both periods are in the "body" part of the pulpit. Also, the pulpits are depicted from sideview and oblique view, and the oblique pulpits have a better and more beautiful appearance. Due to the side view of most of the pulpits, the approximate height of each pulpit can be recognized according to the number of steps or through the surrounding lines. The number of stairs varies from 2 to 10 and they are medium and tall in terms of height. In fact, despite the minimum number of steps in some images, the height of the pulpits seems to be average. A total of 11 geometric patterns have been used in the abstract form of the pulpits. Meanwhile, the geometric patterns in the pulpits of the Timurid era have a higher diversity and density than the Safavid era. In addition, the use of Islamic and Khataee motifs was also evident in the pulpits which is more limited than geometric patterns, but it is used in 5 patterns; although they have been used more in Safavid pulpits. The abstract form was used in both periods, on one hand, based on type "C" in the form of surrounding lines of motifs, and on the other hand, in both cases, the "B" form, that is, the border or surrounding lines that create the shape of the pattern, as well as the color, has been used. Among these, the predominance of the use of form "C" in Timurid pulpits is in the form of outlines and design, while in Safavid pulpits, the type of color dependent on form "B" is used more.

Keywords: Persian Painting, Timurid Period, Safavid Period, Pulpit, Form, Motif.

main branch in depicting holy and religious subjects. This branch has always been full of personalities, events, elements, and religious symbols and has been responsible for social, political, cultural, and other responsibilities in different periods. Among these, two types of religious depictions can be listed: 1) Depicting religious subjects (images of saints and prophets with religious elements in a religious settings), 2) Depicting non-religious subjects (depicting non-religious people with religious elements and symbols), which is the pulpit element in the first group was visible.

Meanwhile, depictions of the pulpit element are mostly seen in the paintings of the Timurid and Safavid periods, to the extent that in the Timurid period, a significant number of paintings had religious themes and elements such as the pulpit. During the Timurid period, examples of the pulpit are often seen in the paintings related to the schools of Herat and Shiraz. Also, in the Safavid period, with the choice of the Shiite religion as the official religion, religious thoughts took on a new and serious form, and from this point of view, the narration and illustration of books and religious elements were taken into consideration, among which the role of the pulpit is important. In addition, the pulpit and speech are related to politics, and as a result, more attention is paid to portraying it. According to this, we can justify the bold presence of the pulpit element in Safavid paintings, in which painters created an atmosphere different from other spaces by using their objective and mental experiences. It can be seen in most of the paintings related to Qazvin, Mashhad, and Isfahan schools. Therefore, it is possible to reveal the characteristics and formal and visual changes of the pulpit depending on the paintings of these two periods.

The purpose of the present research is to investigate the form of the pulpit in the painting of the Timurid and Safavid periods with an emphasis on geometric motifs to identify the similarities and differences between them. The questions are as follows: What are the formal and visual features of the pulpit in the paintings of the Timurid and Safavid periods, and what are their similarities and differences? This research was carried out with a descriptive-analytical method and a comparative approach, and it is fundamental and practical in terms of its purpose. Information has been collected in two ways: the library and the internet. Sampling was purposeful and the statistical population, due to the limitation of paintings with pulpit role, was determined in the number of twelve images (five images belonging to the Timurid period and seven images from the Safavid period). The data analysis was done qualitatively and with a formalistic approach to show the aesthetic features of the "pulpit". In this regard, the findings of the research have been analyzed by emphasizing the form and geometric motifs using Tatarkiewicz's semantic implications for form. He has proposed five semantic implications for form, which this research has taken into consideration regarding form in visual art; the form in the meaning of the second and third groups, i.e. form "B" and "C". Regarding the analysis based on form "B", attention was paid to the representative and figurative forms of pulpits and their components, height and appearance were mentioned. Also, the emphasis is on abstract forms, that is, motifs that are examined in the form of contour lines and colors. In connection with the "C" form, the outlines in the motifs are examined, and then it also deals with the conceptual recognition of the geometric motifs used in the pulpits. The necessity of this research is that the pulpit is visually full of decorations and can represent the art, symbolic concepts, structure, and artistic relations of the considered periods. Also, less

A Comparative Study of the Forms and Motifs of the Pulpit in Timurid and Safavid Painting

Abstract:

In Islamic architecture, the pulpit is connected with the position of the mosque and the altar, and as one of the additional elements in the mosques, it is considered as an example of religious art. The pulpit next to the altar is one of the spiritual, symbolic, practical, and material points in mosques, which has always increased its greatness throughout the history of Islamic art and architecture. Especially in the Islamic era, it has played a significant role as an influential media with two functions of informing and teaching. Based on this, the pulpit is considered one of the most valuable works of Muslims' art throughout history and one of the best examples of the combination of beauty and efficiency in Islamic art, which Muslim architects always tried to decorate it. In this regard, they have carved Quranic verses, prophetic hadiths, the names of sultans, the names of the producers of the pulpit, and the production date on the pulpits and decorated them beautifully with special Islamic methods such as stars and Arabic lines. In between, the skillful decoration of pulpits that has continued in Islamic lands such as Iran is also important, which was based on a random tradition, in a clichéd form. It can be said that the shapes and designs used in the decoration of pulpits are generally geometric shapes (line, angle, square, cube, polygon, cone, spiral, circle, and sphere). From their combination, new designs, grids, and stars are drawn, also, Islamic and herbal motifs are used inside them. In addition to mosques, the presence of pulpits is also seen in other fields such as painting. Persian painting is the most important image source that tells about something in the past. Persian Painting, despite the small number of paintings with pulpit, has been able to draw it as a religious, political, aesthetic, and effective element in space staging. Persian painting, as an image influenced by religious concepts and values, has a

*The Present Paper is Extracted from the MA. Thesis by Hatam shirnejadi, Entitled: "Study of Formal and Visual Features of the Pulpit in Persian Paintings and its Comparison to the Pulpit's Motifs of Mosques in Isfahan".

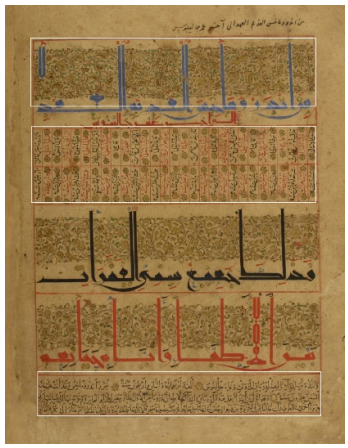
Hatam shirnejadi
MA., Department of Islamic Art (Historical and Comparative Studies),Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran, Corresponding Author.
hatam_shirnejadi@yahoo.com

Samad Najarpour Jabbari
Assistant Professor, Department of Calligraphy and Persian Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
s.najarpoor@aui.ac.ir

Jalil Jokar
Instructor, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
j.jokar@aui.ac.ir

Date Received: 2022-09-21
Date Accepted: 2022-11-27

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41848.1189

	Symmetry: Symmetry can be recognized in the pages that have a diagonal composition and in the circular compositions, which has created a kind of symmetry with a beautiful rhythm.
	Structure: The amount of (vertical and Horizantal) bars in relation to the curves, the height of the vertical letters and their rectangular and square format make the script even stronger and more stable.
	**Texture:** The texture is created by repeating the text. This situation has also happened with decorative motifs. Each page is divided into several parts with a unique texture.

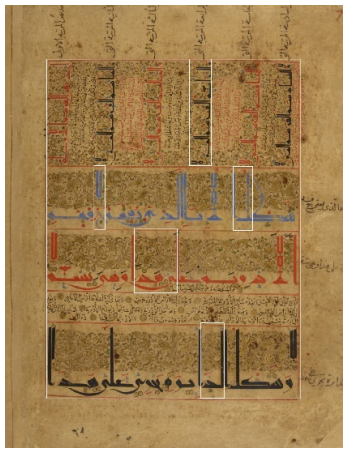
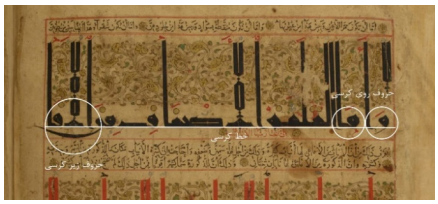



Table 1: The study of the Kufic script of the al-Diryâq in the National Library of France, as an excellent example of typography in the history of Iranian calligraphy

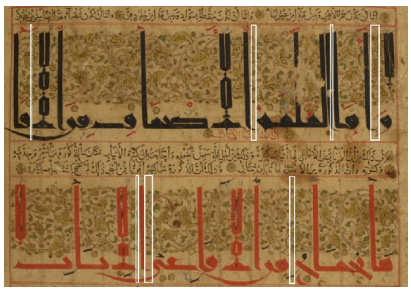
Keywords: Typography, History of Typography, Script, Manuscript, Kitâb al-Diryâq.



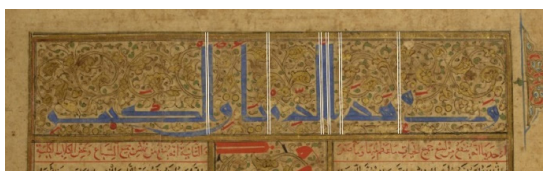
Baseline:
The balance between the lines of the baseline, above and below the baseline is very measured and calculated.

Visual Space:
Due to the equality of the level and distance, which is one of the rules of the Naskh (script), the positive and negative space are balanced and sufficient visual space has been provided.

Leading:
The distance between the lines in the text of the manuscript is set, so that the text of each line can be easily read and separated from the top and bottom lines.



Tracking:
The letters have a certain and regular spacing that creates a kind of rhythm.



Kerning:
There is a space between words as separate characters.

Visual quality of the script:
The Kufic script of Kitab al-Diryâq in National Library of France has more horizontal and vertical bars than curves, and has given a special strength to the overall structure of the script.

rare in its time and shines in the history of Iranian typography. The letters have a certain and regular spacing that creates a kind of rhythm. There is a calculated distance between the letters, which leads the eye from one word to the next word and leads to a more fluent reading of the text. Each part of these texts is separated from other lines by a certain size, which has a great effect on the order and beauty of the book's typography. The common diameter has created a lot of harmony in the letters. Circular compositions create symmetry and divide pages into two parts. The arrangement of words on both sides of the circle has created a different, symmetrical and beautiful composition. The similar structure of the letters makes the script strong and stable. As a result of grading pages, each page is divided into several parts, each of which has its own different texture. Fluent visual reading and understanding of the written message is easily possible. At the same time, the compositions are very innovative and unconventional, which is rare in its time. Dynamic, visual appeal, formal harmony and flexible grading have made this manuscript distinctive in terms of graphics and typography. Therefore, the al-Diryâq of the National Library of France is considered as an excellent example of typography in the history of Iranian calligraphy among Its contemporary and later manuscripts. Also, this manuscript, while respecting the principles of typography, has creative deconstructions in the composition, which distinguishes it in the history of Iranian manuscripts and shows that it has the ability to influence contemporary graphic design and can be a source of inspiration for many graphic works, especially typography.

Table No. 1 deals with the study and analysis of the graphical aspects of the Kufic script of the al-Diryâq manuscript of the National Library of France, as an excellent example of typography in the history of Iranian calligraphy.

The Study of Kufic Script of the al-Diryâq in the National Library of France as an Excellent Example of Typography in the History of Iranian Calligraphy

Readability and Visual Reading of the Script:

Despite the variation in the font size seen on each page, the special order of the sentences in the calculated grading turns the eye around the entire page and makes it possible for the audience to read the entire page easily.

form and size of letters can be effective in connecting the typography text with the subject and conveying the message as much as possible. But typography, in the sense of arranging letters and words in order to convey the written message as much as possible, has a much longer history and it can even be claimed that it goes back to the history of the alphabet and writing. Along with many examples obtained from great and ancient civilizations, we also come across examples of typography in Iranian historical works. In Iran, the title of typography can be referred to more diverse and abundant examples, including calligraphy, which includes calligraphy and other types of it, letter design and the simultaneous use of script and image, which is contrary to the meaning and definition of western typography, which emphasizes the use of typefaces. With these definitions, typography in Iran is older than typography in its western and contemporary sense, and as a result, we can get an approximate meaning of "Iranian typography". As a branch of contemporary Graphic Design, typography in Iran is widely used in the design of posters, book cover titles, magazine layouts, etc. Considering the need of contemporary Graphic Design to the support of Iranian visual tradition, the examination of the typography of the Kufic script of the Paris al-Diryâq as a script with Iranian origin and visual richness in the field of typography can be a source of rich inspiration in this field, which has been less studied. Typography analysis of this manuscript can be used in the contemporary typography. The Kufic script of the Kitâb al-Diryâq is arranged and composed throughout the pages of the book in such a way that by further examination of it, the very precise and well-considered principles intended for typography can be obtained. All the pages of this book are arranged according to the rules of typography with the arrangement of words and letters. Also, each of these pages has a unique composition and arrangement, follows the principles, and has a special visual appeal. While the page grid is fixed, it has a high capability for creating various writing and page layout, and varies based on the text and the importance of the letters, words and sentences. The words in the page layout of this manuscript are sometimes normal, exaggerated and unusual. Despite having novel features and rich compositions as well as unique typography, this manuscript has been less investigated in terms of typography and graphical aspects. The present study tries to investigate the typography of the Kufic script of Paris Kitâb al-Diryâq by recognising the graphical aspects of its calligraphy and analyzing the its typography, so that its capabilities would be known and used in contemporary graphic design. This paper studies this manuscript from the perspective of graphical and typographical features, in addition to examining the Kufic script of it. Based on this, this article seeks to investigate what kind of Kufic script is written in the al-Diryâq manuscript of the National Library of France? How much legibility and Visual space does this manuscript have? What is the baseline, line spacing, kerning, tracking, leading, and text structure? The research method of this research is descriptive-analytical and its data collected through library information. The analysis method of this paper is based on qualitative studies, and in terms of purpose, it is fundamental. The result of this research shows that the al-Diryâq manuscript of the National Library of France, with the help of the Iranian Kufic script (cursive) and the personal style of the artist, the regular and beautiful rhythm in the letters and lines, the high readability of the writing and the unique compositions, has the characteristics of a proportional typography. All typography characteristics are applied in it, which is

Studying the Kufic Script of Kitâb al-Diryâq in the National Library of France as an Excellent Example of Typography in the History of Iranian Calligraphy

Abstract:

R The famous Kitâb al-Diryâq of the National Library of France, which was written and illustrated by Muhammad ibn Abi al-Fath 'Abd al-Wahhab ibn Abi al-Hassan ibn Abi al-Abbas Ahmad in Rabi' al-Awwal 595 A. H. in Iranian Kufic script(cursive), is famous for its beautiful writing and page images. The page layout of this manuscript, which is centered on the arrangement of text and its creative combination with images, can be considered as an excellent example of typography in the history of Iranian calligraphy. The purpose of studying this manuscript is to analyze its script and typography elements to introduce it as a source of inspiration for contemporary typography. Typography, as a branch of Graphic Design, has specific principles and rules, that applying them in a work of art would turn it into an outstanding one. The al-Diryâq book available in the National Library of France has a high level of such characteristics. The principled and well-considered layout of the text, the variety of font sizes in the lines, the variety of colors and the original composition have made this manuscript very rich in terms of graphics. In the arrangement of letters, words and lines, the positive and negative spaces are carefully adjusted. The form proportion in the calligraphy of this manuscript is well considered and the elements of the composition are well adjacent. This manuscript has many and valuable graphical aspects, and the scribe's artistic taste has had a significant effect on the beauty and uniqueness of it and its script. Among the distinguishing items of this manuscript, is the common way of writing during the production of it. The book size, the colours , the pagination, the style of illustrations, the type of paper and many other things that were common during the Seljuk era had an effect on the distinctiveness of the manuscript.

Typography means the arrangement of letters and words based on aesthetic principles, in order to convey the written message as best as possible. The type of arrangement of letters and words and changes in the

Zahra Shokri
MA. student, Department of Graphic, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Zahra.shokri@modares.ac.ir

Mohammad Khazaei
Professor, Department of Graphic, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
khazaiem@modares.ac.ir

Abu Torab Ahmad Panah
Assistant Professor, Department of Graphic, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
ahmadp_a@modares.ac.ir

Date Received: 2022-09-04
Date Accepted: 2022-12-01

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41566.1179

Shiism. The relationship between religion and politics is the most important feature of the Safavid rule. In other words, the King considered one of the duties of his rule to be the preservation and promotion of the foundations of the Shiite religion.
The principle of Imamat, which has always been one of the important issues in the history of Islam, as the right of Imam Ali (AS) to succeed the Prophet, became the most central principle shared and agreed upon by the Shiites. Shiite elements that have influenced Iranian-Islamic art or found a way to express themselves through it are a combination of beliefs, myths, and events in Shiite history. Among these events, we can mention the right of the leadership of the ummah after the Prophet by Imam Ali (AS). According to the available narrations, in order to prove their imamate, the Imams (AS) have emphasized the possession of imamat heirlooms and deposits.
These heirlooms and deposits sometimes included things that no one had ever seen and only the Imams mentioned their existence to them. Items such as Adam's shirt, Solomon's ring, Joseph's shirt, Moses' staff or tablets and clothing etc. Some other heirlooms, which include objects and accessories that have been specifically attributed to the Prophet, in other words, symbolize the emphasis on the successor to the Prophet, which are: The Prophet's sword, weapon, staff and turban, as well as the sword of Imam Ali (AS). Despite the fact that the lion is one of the most frequent symbols in ancient Iran, in this picture, it emphasizes the idea that Imam Ali (AS) was present on the night of Ascension. Yet, it should be noted that the celestial journey of the perfect man, which is a divine and heavenly attribute for the chosen human beings, came from the Ilkhanate painting to the Shiite Islamic arts. Therefore, in the stage of iconic interpretation, the pictorial elements that refer to Shiite concepts, parallel to the symbols from ancient Iran, present a new artistic expression of the Ascension narrative. Also, the presence of Imam Ali (AS) on the night of Ascension, along with the Prophet, along with the concept of Assadollah and Ali's sword, who always defeated the infidels with the Prophet and finally, the ring of the Caliphate and the succession of Ali (AS), refers to the connection between religion and government in the Safavid era.

Keywords: Iranian Painting, Ascension of the Prophet (PBUH), Tahmasbi Fortune-Telling, Iconology, Shiism, Ancient Iran.

in analyzing its semantic implications. As in this study, the relationships between the signs in this picture and their implicit meanings are examined in three semantic levels. The question is, what are the semantic implications of the image of the Ascension in Tahmasbi Fortune-telling at Panofsky's triple semantic levels? The painting is related to Tahmasbi fortune-telling attributed to Agha Mirak and has been painted in Tabriz II school. Note that, Masoumeh Farhad, considered it to the Qazvin school on page 119 of her book. The size of the painting is 45 x 60 cm and it is kept in the Arthur Sackler Collection in the United States. According to Kerry Welch, the creation of this work began in 947 A.H. and ended in 957 A.H.

Panofsky in reading the images, believed in the following three dimensions. The first level is pre-iconographic description, the second level is iconographic analysis, and the third level is iconographic interpretation.

In the pre-iconographic description of this image we can see that there is no text. Here are eight figures. The central figure is mounted on a horse with a human head, and the other seven figures, each with two wings behind them, stand with their faces toward the figure. The central figure grabs the horse by the left hand and raises his right hand, which also has a ring on his finger. Right in front of this ring, from above and to the left, a roaring lion looks at the ring. Each of the seven winged figures hold something in their hands. A bar attached to a green triangular flag is seen in the hand of the left winged figure in an orange dress, and in both hands of the lower left winged figure in the yellow dress there are a pair of golden shoes.

If we look at the concepts of the elements of this painting at the level of iconographic analysis, we can see that this scene depicts a part of the Muslims' beliefs about the Ascension of the Prophet by a horse called Buraq. A horse with a human head and a lion tail. The man on the horseback is the Prophet of Islam who ascended to the heavens according to a verse from Quran.

At the level of the iconic interpretation of the painting, it can be seen that although the Ascension is the main subject in this painting, it seems that many texts have also mentioned this form of human mental and physical changes. Jacob's Ladder after being called by Isaac to go to Mesopotamia. Shamanic texts also refer to winged horses that ascension took place by them. The ascension of Ardaviraf is mentioned in the book of Ardavirafnameh. We can also mention the Ascension of Goshtasp.

In the inscriptions of Kartir, except the Cube of Zoroaster, the subject of Kartir's Ascension is narrated too. In the Ascension paintings of the Safavid period, the hijab of the face became one of the main features of the iconography of the Prophet (PBUH) and continued until the period of Shah Tahmasb. For example, in the painting of Ascension by Sultan Mohammad, the face of the Prophet is covered and had a Safavid veil. In the painting of Ascension from Habib al-Siyar, the Prophet is at the center of the work and his face is covered. All the angels are look at the Prophet and each of them has a gift as a sign of respect and welcome. On the Buraq's face, we can see some points which are important from the iconological point of view. There are many hadiths and narrations about Buraq. Majlisi says that Buraq has an elongated body, bigger than donkey and smaller than mule, and understands everything he sees like a human being.

A noteworthy point in the iconic interpretation stage of this painting is that the effects of Safavid and Shiite mysticism on the concept of Ascension in the Safavid era, in this painting, are characterized by the presence of signs that refer to the concepts of the Shiite school. Like the lion that is referred to as Assadollah, the ring that is given to the Imamate and successor of Ali (AS), the sword (Zulfiqar) and the green flag which are known as the symbols of

An Analysis of the Image of the Prophet's Ascension of in Tahmasbi Fortune-Telling by Panofsky's Iconographic Method

Abstract:

M One of the important topics that Iranian patrons and painters have dealt with in every artistic period was the illustration of the Ascension of the Prophet of Islam (PBUH). It should be considered that in Iranian painting, we are faced with two aspects of literary text and artistic text. Thus, on the one hand, the linguistic semiotic system and on the other, the visual semiotic system interact with each other. In this situation, the former, which is literary text, takes precedence over the latter, or artistic text. This is how the secret of the relationship between poetry and painting is revealed in the history of Iranian art, and many Iranian painting books have been created based on this relationship.

Pakbaz considers that the prevalence of text illustration, first had been started by illustrating scientific books, then by historical and fiction ones. The theme of Ascension, which is stated in Surah Al-Isra, is reflected in Persian literature and then illustrated in Iranian painting. Although Iranian painting took its subject from the field of literature, but the painter was not completely passive in illustrating the text, and the ultimate goal of the two masters (the author and the painter) in creating Iranian painting was to illustrate the text, and perhaps the readers paid attention to the words and the images simultaneously. They read the word and then looked at the pictures, and maybe vice versa, but the important thing is that the word and the picture go hand in hand.

Thus, re-reading the Ascension drawing based on Panofsky's pictorial method, which is based on three methods for analyzing the image, is effective

Reza Rafiei Rad
PhD. Department of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author.
r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

Marjan Barat Toroghi
PhD. Student, Department of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
marjanbarat@yahoo.com

Date Received: 2021-08-19
Date Accepted: 2022-01-12

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.37344.1116

with people from different historical, geographical, cultural and social backgrounds. On the other hand, museums as "contact zones" are a suitable platform for dialogue between cultures. By producing participatory narratives, museums change the inevitable complexity of contact zones in favor of the production of "global values". This is why the designers of the current exhibitions try to make the narrative representations of the museums reflect the cultural diversity and "polysemy" ruling the society, along with deep investigation and research in cultural perspectives.

• Democratic narratives in modern museums

As mentioned earlier, creating a coherent narrative in museums often ends up at the cost of ignoring discordant voices and rejecting small and marginal narratives. The application of critical approaches in museum studies has brought many reactions to hearing the voices of marginalized groups in the representation of museums. In recent years, museums have accepted micro-narratives from multiple people and instead of imposing the "top-down" narrative of the exhibition organizer (curator), they have engaged in "bottom-up" interactive narratives. Perhaps we can hope that as a result of this change of approach, we will observe more diversity and democracy in the space of museums (MacLeod, Hanks, and Hale 2012).

Keywords: Museum, Narrative, Power Relations, Discourse Analysis, Political Production of Knowledge

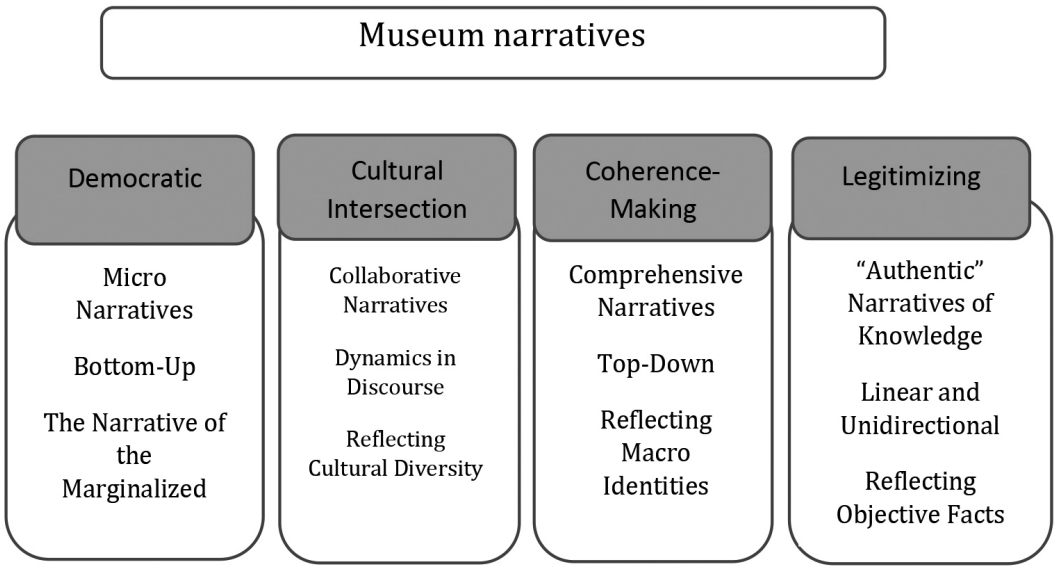


Figure 2. The Researcher's Proposed Classification of Museum Narratives (Author's)

position to the other (cultural, historical, social, geographical, etc.) that it is determined what the subject is and what it is not. People are always called by multiple and conflicting identity discourses. Identity discourses always determine specific situations for people and call them to a specific identity (Jorgensen and Phillips, 2013). Since the identity is always organized in the form of a discourse in relation to others, sometimes in the museum, the display of the authority of one group ends up at the cost of the marginalization of another.

What we observe in some museums is the involvement of a form of distortion and transformation in the creation of a museum narrative due to the complexity of some issues in museum representation, leading to the production and dominance of a comprehensive meta-narrative. The aforementioned narratives sometimes represent the world in a dangerously simplistic manner. In fact, in some museum narratives, the scattered, complex, and ambiguous nature of world events and the unpleasant stories associated with them are suppressed in favor of clarity at best, and control at worst. While according to some, creating a coherent narrative is conducted at the cost of silencing discordant voices and rejecting disputed narratives (MacLeod, Hanks, and Hale, 2012), others do believe in the unifying power of coherence-making meta-narratives.

In contrast to coherence-making narratives, there are narratives that do not attempt to represent others and ignore them. Investigating museum narratives from the perspective of discourse analysis can easily represent how the museum discourse is articulated towards producing self-identity and rejecting the other. The categorization manner and competing for invitation to multiple and sometimes contradictory subject positions helps us in understanding how to articulate identity in museums. A discourse-making example of the confrontation of conflicting narratives in museums is the way macro identities are represented against the regional ones.

In the historical narrative of historical museums in a traditional way, the linear approach to history is dominant. In this way, museums present a coherent narrative and an authentic mirror of history to their audience (Marstine, 2006). In this macro historical process, often dealing with the introduction and representation of prominent and significant identities, many micro and regional identities were ignored. This method of chronological representation (historical) is a characteristic of the arrangement of museum objects in many known encyclopedic museums in the world, which has often been criticized and debated. The creation of narratives that seek to communicate and hear the voices of those who have been marginalized in history has gained strength in new museology. Narration here is a kind of resistance action against the forgetting and ignoring the marginalized groups.

• Narratives in cultural intersection centers

The phenomenon of globalization has recently created conflicts, or at best, concerns for museums in multicultural societies. The increased social relations, the diversity and coexistence of different cultures, the high number of migrations and the confrontation of values have increased the need of societies to tolerate values and differences. The current cultural diversity has caused a kind of dynamic discourse in museum narratives. In today's museums, in order to welcome more people, we need narratives that represent the inconsistencies in connecting and living with one another. For the first time, it was in the world encyclopedic museums that works from different cultures and geographies around the world were collected in. The tendency of the great and prominent museums in the world to acquire and represent the diversity of the world's cultures brought the museums together

retical framework of discourse analysis and reviews the challenges and opportunities of producing and reproducing narratives as a social construct and an outcome of various discourses. According to the understanding that was obtained from the common assumptions of the discourse analysis approaches, as soon as one enters the symbolic space of the museum, the conflict at the social and individual level over the production of meanings begins. Entering the discursive space of a museums is entering the conflicting field of museum discourses against each other and in the competition for the right to define the correct proposition and "truth". Finally, hegemonic narratives, which are historical and cultural products and the results of the conflict between micro and macro narratives, give meaning to objects, categorizations, identities, etc. in a museum.

In recent years, several views have been proposed about how narratives are produced in different situations. In this study, the researcher, following the related literature review of museum narratives, points out the latent power of narratives and some of the most important discourse-creating capacities of museum narratives. The present study considers the capability of narratives in four areas: legitimization, creation of coherence, cultural-intersection centers, and creation of "democratic" narratives, as decisive in favouring the modern museums.

• Legitimizing Narratives

The museums that have been inherited from the Enlightenment era have grown with the ideals of knowledge and reason. Therefore, in the first versions of museums formed in the 18th century, vast collections (royal and national collections as well as natural and geological specimens, works of art, etc.) were collected from all over the world in order to respond to "curiosities" and help studying and classifying the world. (Goswami, 2018). These documents and evidence collected by museums were grouped in line with our knowledge and perception of ourselves and the world around us and produced "knowledge". The generated knowledge and classified information as "objective facts" have been dictated to visitors since the early 20th century in the form of educational labels, audio guides, and tours.

In other words, what was conveyed to people as "reality" was actually a narrative built around a set of objects that were collected, purchased, contextualized, and displayed by people with different agendas, goals, and personal preferences. This style of narrative production and one-way communication between the museum and the visitor, in which the museum is an authentic source of knowledge and an ignorant audience who is open to receive any message, has been questioned. Greenhill introduces this style of museum narrative production as a linear process of information and does not consider it as an ideal scenario for making meaning and learning in museums (Hooper-Greenhill, 2010). In recent years, in numerous ways of producing museum narratives, the study of subjectivity has become necessary (Kidd, 2012). Narration, as Bakhtin states, is the result of the "dialogue process" between different subjects. Some narration theories are based on this idea; only part of the truth is with the narrator. At least, truth is something that is to a large extent discursively constructed (Foucault, 1980).

• Coherence-Making Metanarratives

Since the formation of the first museums, the power of nation-states has been declared through the presence and ownership of museums. Early museums were often involved in the construction of national identities and played a significant role in affirming local identity and pride (Macdonald, 2006). In the process of articulating identity in museums from the perspective of discourse analysis, identity is defined in opposition to other identities. It is in op-

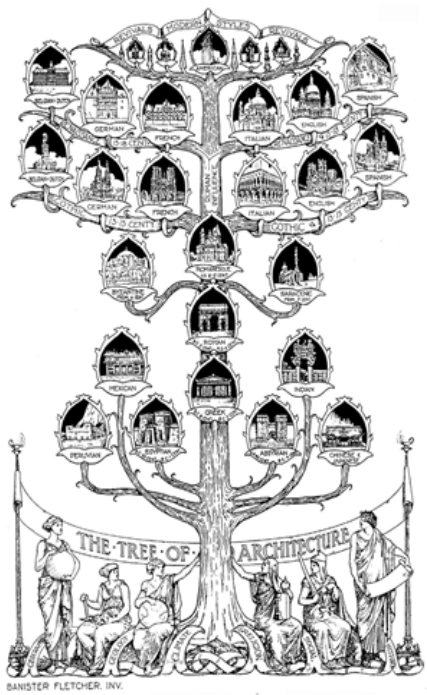
Journal of Graphic Arts and Painting Research

The Hidden Power of Narrative in the Emblematic Space of the Museum

Abstract:

Museum narratives are ways to discover and produce meaning. The tools for producing museum narratives in museums are not only texts, but each museum action including selecting the objects as well as arranging and categorizing them, directs the visitor to move towards a different story. The present study makes a distinction between narrations and historical stories that claim to tell the "truth" about the past neutrally and without any bias. This study investigates museum narratives with a critical discourse analysis approach. According to this research, cultural documentation and production of narratives are required to be seen as one of the political methods of knowledge production and the outcome of power relations. While investigating the hidden power of narratives, the present study considers them as social constructions and the outcomes of various discourses, and investigates the challenges and opportunities of producing and reproducing museum narratives. The present essay investigates the importance of narratives in legitimizing, integrating the sensitive narratives in cultural intersection centers and the active and participatory presence of the audience in the reproduction of "democratic" narratives in the modern museums. According to the results of the present study, upon entering the marked space of the museum, the conflict on the social and individual level over the production of meanings begins, and the hegemonic narratives are a historical and cultural product and the result of the conflict between discourses and random micro and macro narratives around the museum text.

The present study investigates the discursive nature of museums and museum narratives with the philosophical and theoretical assumptions of the theo-



Maryam Dashtizadeh
Assistant Professor, Department of Museum,Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran.
m_dashtizadeh@shirazartu.ac.ir

Date Received: 2022-08-27
Date Accepted: 2022-12-17

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41510.1166

a symbolic expression of martyrdom, while this color is usually a symbolic indication of labor revolutions in western social systems. Cultural Codes: Cultural codes suggest that the meaning arising from the text under investigation depends on understanding a reference to which the text has referred because "Cultural codes refer to a set of cultural significations". In sum, this class of codes involves various codes of knowledge or philosophy to which the text continuously refers, i.e. they are references of philosophy and wisdom whose identification depends on determining a kind of body of knowledge". In parallel with other Barthes' views on the text, this theory views painting like a text because the quality of each narrative code as a basis for processing the meaning of the text is not limited to literature; instead, each work that its symbolic nature is perceivable, imaginable, and believable is a text. In sum, this paper aims to study a visual domain from a linguistic perspective. Therefore, the study answers two following questions: 1) What is the formal equivalence of Roland Barthes' narrative codes in the text under investigation? 2) What are the meaning(s) of the visual forms of Roland Barthes' narrative codes in "The Tablet"?

Therefore, using library sources and Roland Barthes' narrative codes, the present study aims to use analytical, reasoning, and inferential methods to investigate the semantics of Hannibal Alkhas' "The Tablet". To do this, the totality of the text is first analyzed to extract the functional units of its narrative. The identification of functional units of a narrative is decoupage (Lexie). For Barthes, lexie refers to differentiating text signification layers into readable units. Then, proportionate to the quality of each of the narrative codes (hermeneutic, connotative, symbolic, proairetic, and cultural), the formal-visual equivalence of the artwork "The Tablet" was inferentially determined to finally extract a meaning based on the processed form of the text and to direct the reader to understand the semantic themes. Semantic themes were determined within the equivalence process of formal states of narrative codes. For this, the formal-visual equivalence of hermeneutic codes, i.e. texture; the formal-visual equivalence of connotative codes, i.e. level; the formal-visual equivalence of symbolic codes, i.e. point; the formal-visual equivalence of proairetic codes, i.e. lines; and the formal- visual equivalence of cultural codes, i.e. shapes were determined to answer the second research question. As a result, hermeneutic codes represented the meanings of cohesion, order, and unity; connotative codes represented the meanings of connection, linking, marriage and fertility, plurality in unity, and life expectancy; symbolic codes represented the meanings of perfection and purification; proairetic codes represented the meanings of fertility and promotion of Christian teachings, perfection and sanctity, and cultural codes represented the meanings of attention to religious affairs, fertility, marriage, and prophethood of Jesus.

Keywords: Semantics, Narrative, The Tablet, Hannibal Alkhas, Narrative codes, Roland Barthes

The identification of the textual system of signs and foundations of the narrative was mainly performed by structuralist theorists in the second half of the twentieth century. Among the structuralists, Roland Barthes' narrative codes theory was used as the basis for the semantics of Hannibal Alkhas' work "Tablet" due to its comprehensive attitude to narratives compared to other structuralists' semiotic theories.

Hannibal Alkhas (1930-2010) was a modernist Iranian painter and the pioneer of figurative design in modernist painting. He has numerous works, and his work of art, "Tablet," has been selected to be investigated for highlighting his distinctive and personal language compared to other modernist artists and characterizing his artistic features. Tablet is a two-part work of art involving symbolic motifs, attention to mythological motifs, and cultural elements, resulting from particular attention to formal elements, especially the element of "shape."

The goal of the present study is to gain the visual form of the work "Tablet" and realize possible meaning(s) of the text under investigation through Roland Barthes' narrative codes theory. Narrative codes include five codes of hermeneutic, connotative, symbolic, proairetic, and cultural, which Barthes found while analyzing the story "Sarrasine" by Honoré de Balzac in 1970.

Narrative codes refer to measures for our narrative. In other words, a narrative is realized through the narrative codes approach (based on a signifier and signified system), resulting in a process-oriented re-writing of the text under investigation. Therefore, it is critical to define Barthes' five narrative codes, which include hermeneutic, connotative, symbolic, proairetic, and cultural. However, before defining them, it is essential to say that by codes, "it is meant a system of signs that generates a certain meaning and includes a set of signs and rules that govern their combination."

Hermeneutic Codes: They refer to the codes formed out of differentiating different expressions that form a code to become axial, organized, and finally revealed. These codes seek to express and explain what it means to be a text in totality; thus, such codes are interpretive, and in other words, meanings arising from these codes result from interpreting texts. For example, the letter Z in the name Zambinella has a mirror relationship with the letter S in the name Sarrasine, with the two letters being graphically reversed. A relationship of this kind does exist not only in the apparent form of the two words but also in the direct reference of the two story characters, with Sarrasine's behavior mirroring Zambinella's moral attitudes. Here, Barthes classifies this relationship within the hermeneutic code.

Connotative (semantic) Codes: These codes include all the connotations that express the implicit forms of actions. This category of codes refers to distant textual meanings. For example, in a part of de Balzac's story, "Sarrasine portrays the image of a holy father at school, instead of learning the primary element of the Greek language." For Barthes, this image of the text connotes the meaning that Sarrasine is interested in drawing.

Symbolic Codes: These codes link special creatures and events to abstract and general concepts because "there is also the tendency that a symbol is no more than the private realm of imagination." For this, a form or an event represents a general or expanded meaning in the realm of imagination.

Proairetic Codes: Proairetic codes include various actions integrated into the form of sequences together. The summarized form of these codes is explicit and clear significations expressed by a text in its simplest terms and readers can generally perceive it. In the meantime, these codes are the most stable meanings unless society's perspective changes proportionate to the culture in which it arises; for example, the color red is, from an Islamic point of view,

The Semantics of Hannibal Alkhas' Narrative of "Tablet" Tableau from the Perspective of Roland Barthes' Narrative Codes*

Abstract:

Semantics refers to searching for a final signified behind a text or exploring a semantic layer in each text in a process-oriented (rather than a product-oriented) framework. From a process-oriented point of view, a text is not limited to some deterministic meaning(s); instead, it involves a situation in which a reader can, during the reading, contribute to the production of meaning(s). Thus, in a process-oriented approach to the text, the reader is, on one hand, regarded as the subject of meaning, and the text is, on the other hand, as the context for the meaning only if there is a processed narrative. For this, a text is based on a narrative, which involves functional units governing systematic narrative functions of signs.

Throughout history, various definitions were introduced about narratives, the most important of which relates to twentieth-century structuralists and Roland Barthes in particular.

To Barthes, the narrative is characterized by exchange, i.e., narrative as the subject is the basis of communication; thus, a receiver and a sender are required. As a result, a narrative cannot exist without a narrator or a hearer. Although the narrator's motives or narrative effects on the reader are not the main issues, an explanation of codes that give meaning to the narrative is the main object of a literary theory on narrative. For this, Barthes argues that narrative is a narrative code such as language which is recognized through a system of signs (semiotics). The system of signs first comes together at the level of functions and actions to finally establish a meaningful semantic communication at the narrative level between the narrator and the reader.

*The Present Paper is Extracted from the MA. Thesis by Salahaddin Khezernezhad, Entitled: "A studying narrative coding of Roland Barthes in Iranian surrealist painting artworks (Hannibal Alkhas and Vartan Wahramian)".

Salahaddin Khezernezhad
MA, Department of Research Art, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University,Tabriz, Iran, Corresponding Author.
wria62@ymail.com

Hamide Hormati
Assistant Professor, Department of Multimedia, Faculty of Multimedia, Tabriz Islamic Art University,Tabriz, Iran.
hormati@tabriziau.ac.ir

Farnoush Shamili
Associate Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
f.shamili@tabriziau.ac.ir

Date Received: 2022-08-27
Date Received: 2022-12-26

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41485.1163

reading" in literature, the concept of "carnival" in Bakhtin's philosophy, and the philosophy of collage in painting. Research Results. Due to the complexity of understanding the works of collage, group portraits, conversation pieces, Persian miniature and related painting styles, regarding the juxtaposition of disparate components in the same background, a pattern that helps the viewer to understand the whole work can be desirable. The order existing in the arrangement of characters and events in this kind of visualization is a manifestation of the network, which itself is the manifestation of hidden relationships among a myriad of things. In other words, what connects different parts in a network through communication lines is actually the conceptual or structural concept between them that is hidden in the body of the work, not detectable with the viewer's unequipped eye. Franco Moretti's "distant reading" is a technique in the context of system networks that connects "nods" or various parts through "edges" or communication lines to reveal their hidden or intangible connections. This network of connections between incompatible or incongruous parts is a manifestation of the concept of "carnival" in Mikhail Bakhtin's philosophy, based on which the position of the figures in the pictures will not bestow them with any kind of superiority over others. In fact, the communication lines in the network can provide the nods with a variety of theoretical and conceptual relationships with one another. Accordingly, conversation pieces and similar paintings are built on the basis of networks with an orderly structure among their components, even though they are irregularly patterned. With this description, in each painting of this kind, we can draw hypothetical lines between figures and events to unveil their relationships within historical, political, social, philosophical, religious, literary, and artistic contexts. These relations to the outside world of the image also reveal the trans-organizational relations of the components and how they resonate with meanings beyond the context.

Keywords: Bakhtin, Conversation pieces, Distant Reading, Narration, Network Theory

The Narration of Paintings and Conversation Pieces through Network Theory and Distant Reading

Abstract:

Monographs Problem Statement. Conversation pieces are paintings or images, that depict a large number of people from the same class ordifferent groups of society, who are seemingly in a position of conversing with each other about a topic, in the same place. The context of these works, in common with the context of collage, is the juxtaposition of different and incongruous components in creating a general image of interwoven relationships. Since the arrangement of characters in these works is accidental, the narrative style does not follow a particular order and prioritization of components in the interpretation of the depicted events or characters due to the synchronization and co-location of the presence of different characters. Nevertheless, understanding the relationships between the characters and events in such paintings does not mean that it is impossible to receive their message; in other words, understanding such pictures depends on understanding the network of relationships between their components. This means that by analyzing the structural rules of the network system and the intricate connections between the components, Franco Moretti's "distant reading", Mikhail Bakhtin's concept of the "carnival", and the philosophy of collage, the viewer can recreate the mentality of the creators of conversation pieces and their philosophy of compositions. In this light, the present research tries to make a more comprehensive study of such pieces regarding the principle of the arrangement of illustrated components in them. Research Questions. This study tries to answer whether the figures depicted in conversation pieces have relationships with each other or not and whether their positions are random or not. Moreover, what philosophical and artistic principles do conversation pieces follow in essence, and are these principles bound by the imagination of their creator(s) or do they have different layers of meaning per se? Research Method. Since conversation pieces have a model of a paradoxical compatibility among a variety of figures, this study follows an interdisciplinary approach to interpret these paintings via Moretti's "distant

Haj'jari, Mohammad-Javad
Assistant Professor, Department of English Literature, Razi University, Kermanshah, Iran, Corresponding Author.
hajjari.mohammad@razi.ac.ir

Maryam Azadanipour
MA, Department of English Literature, Razi University, Kermanshah, Iran.
m.azadanipour@gmail.com

Date Received: 2022-08-25
Date Accepted: 2022-12-11

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41460.1154

Contents

The Narration of Paintings and Conversation Pieces through Network Theory and Distant Reading
Haj'jari, Mohammad-Javad | Maryam Azadanipour (3-4)

The Semantics of Hannibal Alkhas' Narrative of "Tablet" Tableau from the Perspective of Roland Barthes' Narrative Codes
Salahaddin Khezernezhad | Hamide Hormati | Farnoush Shamili (5-7)

The Hidden Power of Narrative in the Symbolic Space of Museum
Maryam Dashtizadeh (8-11)

An Analysis of the Image of the Prophet's Ascension of in Tahmasbi Fortune-Telling by Panofsky's Iconographic Method
Reza Rafiei Rad | Marjan Barat Toroghi (12-14)

Studying the Kufic Script of Kitâb al-Diryâq in the National Library of France as an Excellent Example of Typography in the History of Iranian Calligraphy
Zahra Shokri | Mohammad Khazaei | Abu Torab Ahmad Panah (15-19)

A Comparative Study of the Forms and Motifs of the Pulpit in Timurid and Safavid Painting
Hatam shirnejadi | Samad Najarpour Jabbari | Jalil Jokar (20-22)

A Comparative Research on Wonder Creatures of Tusi Version of Aja,ib al-Makhluqat and Glazed Tiles of Salam Hall in Golestan Complex
Mina Sadri | Leila Afshar (23-28)

An Analysis of Two Works with the Same Theme by Gustav Klimt and Eugène Schiele with Emphasis on the Symbolic Meanings of Colors
Fatemeh Ghafoori | Yusef Mansoorzade (29-31)

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

Journal of Graphic Arts and Painting Research, Alzahra University

Field of publication: **Art**
Vol. 5 No.8 Spring - Summer 2022
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. Narjes Monfared
English translator: Atefeh Hoseyni
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 the Ministry of Culture and Islamic Guidance in cooperation with the Scientific Association of Visual Arts of Iran.