پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
سال ششم، شماره دهم، بهار و تابستان ۱۴۰۲
صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر پریسا شادقزوینی
سردبیر: دکتر منصور حسامی کرمانی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

دکتر عفت السادات افضل طوسی، استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)

دکتر سید نظام‌الدین امامی‌فر، دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد

دکتر اصغر جوانی، استاد گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان

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

دکتر محمدرضا حسنائی، استاد گروه آموزشی تصویر متحرک(انیمیشن)، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر

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

دکتر علیرضا طاهری، استاد گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر

دکتر مهدی محمدزاده، استاد گروه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز

دکتر میترا معنوی راد، دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)

دکتر افسانه ناظری، دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان

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 شماره‌ی 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 - ۲۱ ۰ **نمابر:** ۸۸۰۳۵۸۰۱ **کدپستی:** ۱۹۹۳۸۹۳۹۷۳
پست الکترونیکی: arjgap@alzahra.ac.ir
سامانه نشریه: http://arjgap.alzahra.ac.ir

فهرست

بررسی ارتباط هنر بازیافت با تایپوگرافی در حفاظت از محیط زیست
– سید نظام الدین امامی فر | سیده زهرا حسینی ولمی | سمیه آرزوفر (صفحات مقاله ۴-۱۵)

«از آنِ خودسازی» در پرتره‌های گلن براون
– زهرا پاکزاد | مینا دهنوی فروغی (صفحات مقاله ۱۶-۲۸)

تحلیل تزیینات معماری عمارت مسعودیه در تهرانِ عصرِ قاجار
– حدیثه پرکم | علیرضا شیخی (صفحات مقاله ۲۹-۴۹)

تبیین ساختار نقشه و شیوه طراحی قالی‌های ترنجی دوره صفویه، نمونه مورد مطالعه: (قالی ترنجی آنهالت)
– علی پیری (صفحات مقاله ۵۰-۶۵)

مفصل‌بندی وجه روایی زبان نوشتاری در گفتمان چندوجهی نقاشی معاصر ایران
– اعظم حکیم سلمانی (صفحات مقاله ۶۶-۸۱)

بازنمایی زن و ابزار موسیقایی در دورهٔ قاجار بر مبنای خوانش فمینیستی: مطالعه موردی سه اثر از ابوالقاسم
– فاطمه دلفانی بلوچ | سپهر سراجی | سید محمد امین حیدری (صفحات مقاله ۸۲-۹۷)

آزمون آب در شاهنامه فردوسی به روایت تصویر
– ندا شفیقی (صفحات مقاله ۹۸-۱۱۲)

مطالعه تأثیرات جنگ بر عناصر دیداری موجود در تصاویر انیمه ژاپنی مدفن کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائو تاکاهاتا
– حسن شکری | امیرعباس محمدی‌راد (صفحات مقاله ۱۱۳-۱۲۲)

فرایند رویت تا خلق اثر در نقاشی‌های مجموعه‌ای امپرسیونیستی کلود مونه
– شمس نجف آبادی | افسانه ناظری (صفحات مقاله ۱۲۳-۱۳۴)

تحلیلی بر مفاهیم نمادین رنگ‌ها و اَشکالِ ایزدان رَع و حوروس در آثار هنری مصر
– فاطمه غفوری (صفحات مقاله ۱۳۵-۱۴۷)

ساختار روایی کنشی گرمس در متن و تصویر خاوران‌نامه ابن حسام مطالعه موردی (گشوده شدن قلعه خیبر به دست امیرمومنان علی)
– گیتا مصباح (صفحات مقاله ۱۴۸-۱۶۲)

سیر تحول آرایه‌های تزئینی سرسوره‌های قرآنی قرون اول تا نهم هجری
– ویانا میرزائی | فاطمه کاتب (صفحات مقاله ۱۶۳-۱۷۵)

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۴-۱۵)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

بررسی ارتباط هنر بازیافت با تایپوگرافی در حفاظت از محیط‌زیست

چکیده

در زندگی امروزی به دلایل مختلف از جمله ایجاد کارخانه‌های صنعتی و آلودگی هوای ناشی از آن، ازدیاد زباله‌های پلاستیکی و مخرب، قطع درختان و آلودگی تالاب‌ها و بسیاری از اتفاقاتی که به شکل باورنکردنی از اثرات تمدن شهری بوده، محیط زیست در معرض خطر و نابودی قرار گرفته‌است. همین مسئله، لزوم آشنایی انسان با حفاظت از محیط زیست را بیشتر از گذشته، مسلم می‌کند. هنر بازیافتی شامل آثار به اجرا درآمده‌ای در جهان است که از مواد بازیافتی و دورریختنی پدید می‌آید. هنر بازیافت، در راستای یکی از همین روش‌های آگاهی‌سازی به جامعه، آثارش را از ابتدا با هدف حفاظت از محیطِ زیست، با انواع مواد دورریختنی، در سراسر دنیا ارائه کرده‌است. این پژوهش بر آن است به بررسی ارتباط هنر بازیافت در آثار تایپوگرافی، با هدف یادآوری و گوشزد حفاظت از محیطِ زیست بپردازد. هدف این پژوهش، بررسی ارتباط هنر بازیافت در تلفیق با تایپوگرافی به‌عنوان یک اثر مستقل هنری، در راستای اهداف زیست‌محیطی است. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که ارتباط هنر بازیافت با تایپوگرافی در حفاظت از محیط زیست چگونه است؟ روش انجام پژوهش بر مبنای ماهیت، توصیفی-تحلیلی بوده‌است. گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای و اینترنتی به انجام رسیده‌است. یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که می‌توان آثاری را با تلفیق هنر بازیافت و تایپوگرافی، با مواد دورریختنی و در یک ترکیب‌بندی اندیشیده‌شده منطبق با مبانی بصری گرافیک، ایجاد نمود. این آثار در عین داشتن جذابیت، ذهن مخاطب را در پیوند با استفاده دوباره از مواد دورریختنی درگیر ساخته و به‌نوعی باعث فرهنگ‌سازی در زمینه حفاظت از محیط زیست می‌شود.

واژه‌های کلیدی: هنر بازیافت، تایپوگرافی، محیط زیست، گرافیک، زباله

*این مقاله، برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد سیده زهرا حسینی ولمی، با عنوان "بررسی نقش هنر بازیافت در آثار گرافیکی با رویکرد حفظ محیط زیست" است.

سید نظام الدین امامی‌فر
دانشیارگروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
Emamifar@shahed.ac.ir

سیده زهرا حسینی ولمی
دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
Hosseini.sz1@gmail.com

سمیه آرزوفر
استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
Somayeh.Arezoofar@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۱۲-۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۶-۱۱
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41970.1205

مقدمه

تغییرات انسان در زمین، هوا و آب همه با هم به نابودی آینده سیاره ما یاری می‌رسانند. با تخریب اجزای خاصی از زیست‌بوم خود، ما به‌عنوان انسان، میزان بی‌نظمی را در نظام مجزای (منفرد) خود، یعنی زمین، افزایش می‌دهیم. امکان دارد فرض شود که هر آن‌چه انسان انجام می‌دهد مطابق با گرایش طبیعی هر نظام است و در نتیجه این جای مناقشه نیست. با این وجود، تعارض در آن است که ما در حال افزایش این اختلال با سرعت فزاینده‌ای هستیم. هر کاری که انجام می‌دهیم توجیه‌پذیر نیست و برای نظام ما، زمین ایجاد خطر می‌کند (Tahmassia, 2010: 5). در زندگی امروزه، با توجه به شرایط کنونی محیط زیست که در بحران تخریب قرار دارد، تولید آثار هنری می‌تواند در زمینه حفاظت از محیط زیست، تأثیرگذار باشد. هنرمندان معاصر با توجه به اهمیت اهداف زیست‌محیطی و بر اساس وظیفه‌ای که در برابر حفاظت از محیط زیست دارند، آثاری را به جامعه ارائه می‌دادند که به‌مرور زمان به‌عنوان هنر بازیافت به جهان معرفی شد. هنر بازیافت که آثار خود را از زباله‌ها و مواد دورریختنی پدید می‌آورد نیز چنین هدفی را دارد و به‌نوعی، هم به حفاظت از محیط زیست و هم به مقوله هنر و آثار هنری مربوط است. هنر بازیافت در طول دوران معاصر و پیش از آن به‌عنوان هنری که شامل دغدغه‌های حفظ محیط زیست است، خود را به جامعه معرفی کرده‌است. در این پژوهش، تلفیق هنر بازیافت با آثار مرتبط در حوزه تایپوگرافی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. شناسایی تأثیر هنر بازیافت در آثار تایپوگرافی، منجر به آشنایی سریع‌تر و راحت‌تر مردم با موضوع حفاظت از محیط زیست خواهد شد و سبب ارتقای سطح دانش زیست‌محیطی و ایجاد علاقه و حس مسئولیت در افراد جامعه می‌شود که در نهایت منجر به مشارکت عموم مردم در حفاظت از محیط زیست خواهد شد.

هنر بازیافت در تایپوگرافی با ایجاد روش‌های متفاوتی در حروف، با مخاطبین ارتباط فراتری را برقرار می‌کند و به‌عنوان یک مسئولیت اجتماعی مهم، بیشتر از قبل موردتوجه هر فردی در جامعه قرار می‌گیرد. هدف این پژوهش بررسی ارتباط هنر بازیافت در تلفیق با تایپوگرافی به‌عنوان یک اثر مستقل، در راستای اهداف زیست‌محیطی است. برای رسیدن به هدف پژوهش نخست به تعریف و بیان پیشینه هنر بازیافت و تایپوگرافی پرداخته می‌شود. گردآوری اطلاعات در این پژوهش، به روش کتابخانه‌ای و اینترنتی به انجام رسیده‌است و نگارنده پس از بیان مباحث بنیادی به بررسی تصاویر ۱۱ اثر بازیافتی تایپوگرافی به‌دست‌آمده از منابع اینترنتی، می‌پردازد تا به این پرسش پاسخ دهد که ارتباط هنر بازیافت با تایپوگرافی در حفاظت از محیط زیست چگونه است؟ و در نهایت، فرهنگ‌سازی زیست‌محیطی و مشارکت عموم مردم را در این زمینه، در پی داشته باشد.

پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، در موضوع بررسی ارتباط هنر بازیافت با تایپوگرافی در حفاظت از محیط زیست، به طور مشخص پژوهشی که فقط به بررسی آثار هنر بازیافتی در ارتباط با تایپوگرافی پرداخته باشد؛ دیده نشده‌است. ولی از پژوهش‌های هم‌راستا می‌توان به کتابی از ادوارد لوسی اسمیت (۱۳۸۲) با عنوان «جهانی‌شدن و هنر جدید» اشاره کرد که به توضیح انواع سبک‌های هنر معاصر و بررسی برخی از این آثار به همراه ارائه تصاویر مربوط به هنر جدید، پرداخته‌است. صدف خدادادی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه «کاربرد مواد بازیافتی در هنر معاصر» به تعریف و ارائهٔ تاریخچه هنر بازیافتی و به معرفی و بررسی سبک‌ها و روش‌های مختلف هنر بازیافت، در سراسر دنیا پرداخته‌است. به شکلی دیگر، مونس سنجی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تغییر کاربری اشیا و لوازم برای خلق پیام در نقاشی، مجسمه‌سازی و طراحی حروف» به بررسی بهره‌گیری از مواد متفاوت از جمله دورریختنی‌ها، در آثار هنری ایران و جهان، به همراه معرفی هنرمندان معروف در زمینه هنر بازیافت و ارائه تصاویری از آثار هنرمندان، پرداخته‌است. فائزه قائمی‌منش (۱۳۹۳) در پایان‌نامه دیگری با عنوان «نقش رسانه‌های محیطی (گرافیک) در حفظ محیط زیست» به مطالعه اهمیت گرافیک، به‌عنوان رسانه‌ای مهم برای بیان مسائل اجتماعی جامعه ازجمله حفظ محیطِ زیست، پرداخته‌است.

سارا جهانگیری و سید نظام‌الدین امامی‌فر (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «مطالعه رسانه‌های نوین هنری در تبلیغات محیطی با رویکرد هنر بازیافت» به بررسی بهره‌گیری از مواد دورریختنی در آثار هنری، با هدف حفظ محیط زیست و بالابردن فرهنگ زیست‌محیطی جامعه پرداختند. مرضیه زارع (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «نقش هنر بازیافت در مد و لباس» به بیان اهمیت بازیافت در صنعت مد و معرفی برندهای معروف دنیا که در این زمینه فعال هستند، از جمله آدیداس، لیوایس، اکوآلف پرداخته‌است؛ همچنین وی نگاهی به وضعیت مد به‌صورت بازیافتی در ایران، داشته‌است.

Nur Fatin binti yahawa, Siti Zuraida Maaruf (2019)

در پژوهشی با عنوان «Creative Knowledge Transfer Using Junk Art to Promotes Sustainable Development Goals»، به بررسی استفاده از مواد دورریختنی در تولید آثار هنری برای ایجاد کارآفرینی پرداختند. در نگاهی دیگر در زمینه تایپوگرافی، عبدالرضا چارئی (۱۳۹۲) در کتاب «خلاقیت در تایپوگرافی» به تعریف و پیشینه تایپوگرافی و مطالعه انواع فن‌ها و جلوه‌های بصری در تایپوگرافی پرداخته‌است. ثمر سعیدی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه «بررسی تایپوگرافی در مکاتب نوین»، به بررسی تایپوگرافی در انواع مکاتب بین‌المللی طراحی گرافیک، در طول تاریخ پرداخته‌است. شکری و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «مطالعه خط کوفی کتاب التریاق موجود در کتابخانه ملی فرانسه به مثابه نمونه عالی تایپوگرافی در تاریخ خوشنویسی ایران» به بررسی عناصر تایپوگرافی موجود در نسخه نام‌برده و تأثیر آن در تایپوگرافی معاصر می‌پردازند.

روش انجام پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است. شیوه گردآوری اطلاعات، به روش کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از مقالات و کتاب‌های ترجمه شده و برخی اطلاعات موجود در اینترنت است. جامعه آماری این پژوهش، آثار هنر بازیافت مرتبط با تایپوگرافی معاصر، در سراسر دنیا است.۱۱ نمونه از تصاویر آثار تایپوگرافی که به شکل بازیافتی تهیه شده‌اند، انتخاب و از دیدگاه اهداف زیست‌محیطی و گرافیکی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. روش نمونه‌گیری پژوهش انتخابی است. تجزیه و تحلیل این پژوهش به شیوه کیفی و با تحلیل نمونه‌های انتخابی، با توجه به اهداف پژوهش و در راستای ایجاد انگیزه و پیشبرد فرهنگ حفاظت از محیط زیست در جامعه امروزی بررسی می‌شود.

مبانی نظری

هنر و محیطِ زیست

اندیشیدن به مسائل زیست‌محیطی پیشینه‌ای دیرینه دارد، زیرا بقای نیاکان ما به آگاهی از آن وابسته بوده‌است. امروزه نیز محیطِ زیست در شکل‌گیری جهان ما نقش تعیین‌کننده‌ای دارد؛ در نگاهی اجمالی به وضعیت جهان پی می‌بریم که تمدن بشری با بحرانی جدی روبه‌روست و بشر باید برای مقابله با آن، بسیاری عادت‌ها، رفتارها، الگوها و ارزش‌های خود را تغییر دهد (آزادبخت، ۱۳۹۸: ۱). امروزه موضوع محیط زیست و دغدغه حفاظت از آن، حقیقتی انکارناپذیر بوده و بخش اعظم ذهنیت جامعه جهانی را به خود اختصاص داده‌است. هر انسانی به نوبه خود ضرورت دارد برای نجات محیط زیست قدمی بردارد (قائمی منش، ۱۳۹۸: ۱۹)؛ بنابراین، باید به دنبال آن نوع ارتباطی بود که از قدرت تأثیرگذاری بالایی برخوردار باشد. مناسب ذوق توده مردم بوده و مهم‌تر از همه جنبه جهانی و بین‌المللی داشته باشد (کرمی، ۱۳۹۴: ۱۰۶).

درک و تغییر نگرش نسبت به محیط زیست بدون هنرمندان، حقایق و راه‌حل‌های خلاقانه بدون هنر شاید ممکن نباشد. هنر و فرهنگ از طریق ویژگی‌های ذاتی با رویکردهای پژوهشی، دیدگاه‌های جایگزین خلاق می‌توانند کارساز باشند. هنرمندان و دیگر کارشناسان فرهنگی می‌توانند الهام‌بخش باشند و بینش خود را برای یافتن پاسخ‌های جدید به مسائل محیط زیست ارائه دهند. باور جهانی بر این است که برخی از مشکلات در چارچوب هنر و محیط زیست قابلِ بیان است. هنرمندان، معماران، نظریه‌پردازان، منتقدان، مربیان، متخصصین آموزشی، طراحان و رسانه‌های جدید می‌توانند نقش اساسی در این زمینه بازی کنند. هنر می‌تواند کنجکاوی ما را تحریک کند. تابع اولیه این است که کنجکاوی منجر به بحث و گفت‌وگو شده و جوامع را درگیر می‌کنند. همچنین هنر و فرهنگ می‌توانند نقش فعال برای حمایت از محیطِ زیست داشته باشند (خدادادی، ۱۳۹۶: ۱۸).

تبلیغات درباره موضوع محیط زیست مربوط به دوره‌ای خاص نیست. از زمانی که انسان‌ها متوجه بحران محیط زیست شدند، حفظ محیطِ زیست اهمیت دوچندانی پیدا کرد و در نتیجه تبلیغات برای اطلاع‌رسانی درباره محیط زیست و حفظ آن در جامعه شکل گرفتند. روز جهانی محیط زیست، روزی است که از سوی سازمان ملل برای افزایش آگاهی مردم برای نگهداری محیط زیست و تحریک سیاستمداران به گرفتن تصمیماتی برای رویارویی با تخریب محیط زیست و گونه‌های زیستی و جانوری، به‌عنوان روز محیط زیست انتخاب شده‌است. مراسم این روز می‌تواند به شکل‌های مختلف باشد مانند راهپیمایی‌های خیابانی، همایش‌های دوچرخه‌سواری، نمایش، مسابقات نقاشی و مقاله‌نویسی در مدارس، درخت‌کاری، فعالیت‌های مربوط به بازیافت، پاک‌سازی و موارد مشابه است. هدف از برگزاری چنین مراسمی، جلب‌توجه عمومی به مسائلی است که محیط زیست را آلوده می‌سازد. هر سال نیز یکی از مسائلی که شدیداً محیط زیست را تهدید می‌کند به‌عنوان موضوع این روز انتخاب می‌شود (قائمی منش، ۱۳۹۳: ۲۱).

هنر بازیافت در محیط زیست

با توجه به بروز مشکلات بسیاری در زمینه دفع مواد ضایعاتی و زباله، بشر به فکر دفع ضایعات از طریق سوزاندن و یا دفع زباله، ذوب و خردکردن آن‌ها افتاد. دانش فنی و فناوری‌های بازیافت امکان استفاده و تبدیل این مواد به محصولات ارزشمند را فراهم آورده است (زارع، ۱۳۹۸: ۱). بازیافت فرایند تبدیل مواد زائد به مواد و اشیا جدید است. در فرهنگ بازیافت مواد قابل‌بازیافت شامل انواع شیشه‌ای، کاغذ و مقوا، فلز، پلاستیک، لاستیک، پارچه و الکترونیک است. دفع زباله‌های زیست‌تخریب‌پذیر دیگر مانند مواد غذایی و یا زباله‌های باغی نیز به‌عنوان بازیافت در نظر گرفته می‌شود. مواد قابل‌بازیافت یا به مرکز جمع‌آوری منتقل می‌شوند و یا از داخل محوطه خارج می‌شوند و سپس مرتب شده و تمیز می‌شوند و دوباره به مواد جدید برای تولید منتقل می‌شوند (خدادادی، ۱۳۹۶: ۲۲).

درحالی‌که با پیشرفت‌های فناوری و نوآوری در قرن بیست و یکم، دنیا در حال تبدیل به یک دهکده جهانی است که در مقابل، منجر به افزایش مصرف و تولید انواع زباله می‌گردد. این ضایعات و مواد یافته ناشی از مدرنیته (نوگرایی) به موادی با کارکرد هنری تبدیل می‌شوند. «هنرمند با درگیرشدن با آثار آماده از فرهنگ پاپ، به عاملی بدل می‌گردد که از راه آن زیبایی ذاتی و ویژگی‌های هنری نهفته در مواد یافت شده زباله‌ای، در معرض دید همگان قرار می‌گیرند» (Akpang, 2013: 41).

ایده استفاده مجدد از مواد قدیمی برای ایجاد هنر چیز جدیدی نیست. مهاجران اولیه آمریکایی از تکه‌های پارچه‌ای، از کیسه‌های آرد و لباس‌های قدیمی برای تهیه لحاف‌های وصله‌ای استفاده می‌کردند. اوایل قرن بیستم در پیشرفت هنر بازیافت نقشی محوری داشته‌است (جهانگیری و امامی‌فر، ۱۳۹۸: ۵). لورنس آلوی در ۱۹۶۱ میلادی برای نخستین‌بار از عنوان «junk art» برای برخی آثار استفاده می‌کند و این اصطلاح پس از این مورد برای مجسمه‌های ساخته‌شده از خرده‌های فلز، قطعه‌های شکسته ماشین، چوب‌های دست‌دوم و چیزهایی در این حدود به کار می‌رود و گسترش می‌یابد. اسلوبی که در ساختن آثار سه‌بعدی از طریق اتصال اشیا متفرقه به یکدیگر استفاده می‌شود، گاه برای این منظور از قراضه‌های صنعتی استفاده می‌شود مانند آثار چمبرلین؛ ولی پدر هنر بازیافت مارسل دوشان است هرچند که او خود نام حاضر آماده را بر روی آثار خود نهاده‌است (بی‌نظیر، ۱۳۹۶: ۶۹).

یافته‌ها

هنر بازیافت در تایپوگرافی

در این پژوهش به جستجوی آثار تایپوگرافی در حوزه گرافیک و مرتبط با هنر بازیافت پرداخته می‌شود. با توجه به هدف‌های این پژوهش کوشیدیم تا ارتباط هنر بازیافت به همراه طراحی اصولی تایپوگرافی شناسایی شود. تلفیق حروف با زباله‌ها، آثار خلاقانه‌ای به شکل امروزی ارائه می‌کند. این آثار در عین تأثیر تبلیغاتی بالا در ارتباط با مخاطب، پیامی زیست‌محیطی را هم به مخاطب منتقل می‌کند و حفاظت از محیط زیست را خواسته یا ناخواسته یادآور می‌شود.

در آثار تایپوگرافی که در زیرمجموعه هنر بازیافت قرار می‌گیرد بیشتر روی حروف و واژه‌های تجاری و تبلیغاتی تمرکز می‌شود؛ به همین سبب، تراکینگ در طراحی آن به‌خوبی در نظر گرفته نشده‌است. در آثار هنر بازیافت به سبب بهره‌گیری بیشتر از حروف یا نام‌های تجاری و تبلیغاتی، کمتر لیدینگ[1] (فاصله منظم بین سطرها) مشاهده می‌شود و در بعضی آثار فاصله یکسان بین سطرها ایجاد شده‌است. خوانایی یکی از اصلی‌ترین اهداف یک تایپوگرافی درست و اصولی است که رعایت این نکته در آثار هنر بازیافت مشاهده می‌شود. استفاده از مواد دورریختنی به

تصویر ۱: نمونه‌ای از هنربازیافت در تایپوگرافی. (منبع: URL 1)

خوانایی واژه‌ها آسیبی نمی‌رساند. خوانایی، زیبایی و تعامل با مخاطب در آثار تایپوگرافی از زباله‌ها ایجاد شده‌اند. بافت یکی از عناصر بصری مهم و اصلی در آثار هنر بازیافت است و در آثار تایپوگرافی به شکل هنر بازیافت، بافت‌های متفاوت قابل‌لمس یا بصری وجود دارد. در ادامه، نمونه‌هایی از این آثار با ویژگی‌های گفته شده بررسی می‌شود.

هنر بازیافت، فقط شامل پارچه یا انواع مواد پلاستیکی نمی‌شود؛ بلکه زباله‌های طبیعت، مانند برگ هم جزء مواد دورریختنی هستند که با ترکیب جدیدی در کنار همدیگر سبب ایجاد یک اثر هنری متفاوت می‌شوند. نکته قابل‌توجه در استفاده از زباله‌های باغی این است که کمتر از آن‌ها در طراحی‌های تبلیغاتی بهره گرفته می‌شود. در تصویر (۱)، با روی‌هم قراردادن برگ‌ها و چسباندن آن‌ها بر روی نرده‌ها، مطابق حالت و شکل حروف و با رعایت فاصله بین آن‌ها، منجر به خلق یک اثر تایپوگرافی قابل‌لمس و خلاق در محیط می‌شود. این اثر در حیطه آثار گرافیک محیطی قرار می‌گیرد و در فضای باز ارائه‌شده است. دارای یک ترکیب درست و خوانا از حروف است. چینش حروف در این اثر کاملاً منظم و در یک خط کرسی قرار گرفته‌است. فضای مناسبی بین حروف قرار دارد. کرنینگ حروف با وجود فاصله مساوی میله‌های فلزی موجود در فضای پس‌زمینه اثر، کاملاً رعایت شده‌است. این اثر به سبب انتخاب هوشمندانه و خلاق از زباله‌های باغی سبب جلب‌توجه مخاطب در حیطه طراحی محیطی می‌شود. در واقع، یک ساختار گرافیک محیطی است که در ارتباط مستقیم با قشرهای مختلف جامعه قرار دارد. افزون بر جنبه زیبایی‌شناسانه به‌عنوان هنر بازیافت در تبلیغات محیطی نیز موفق بوده است (تصویر ۱).

در تصویر (۲)، از مواد دورریختنی در طراحی بخش علائم راهنمای محیط استفاده شده است. علامت آزمایشگاه رایانه‌ای با استفاده از ضایعات الکترونیکی برای دانشگاه کدیر هاس[۲] به‌وسیلهٔ طراح محصول به نام یاسمین آرتوت[۳] طراحی‌شده‌است. حروف با قراردادن ضایعات روی صفحه آلومینیومی ایجاد شده‌اند. قطعات الکترونیکی با دست تولید شده‌اند تا دارای طراحی منحصربه‌فردی باشند. سطح آن نمایش مدار الکتریکی و نورپردازی پشتی دارد. از قطعات رایانه، موس، کنترل، قطعات دستگاه صوتی برای طراحی بهره گرفته شده‌است (**URL 2**). علائم در قالب حروف بزرگ دیده می‌شود. نوری در پشت قالب این حروف، برای جلب‌توجه بیشتر و زیبایی و جذابیت آن ایجاد گشته‌است. از طیف رنگی مشکی به همراه فونتی سفیدرنگ برای بخش توضیحات بهره گرفته شده‌است. در این اثر یک طراحی خلاقانه، منطبق با فضای آموزشی و مفهوم آن و با تلفیق هنر بازیافت و گرافیک ارائه شده‌است. بافت متفاوتی از قرارگیری ضایعات الکترونیکی بر روی حروف مشاهده می‌شود. همهٔ طراحی‌های علائم با هم هماهنگ هستند و از جهت رنگ، بافت، نور به یک‌شکل هماهنگ با هم قرار گرفته‌اند. این هماهنگی یک وحدت بصری در طراحی ایجاد می‌کند که باعث جلب نظر و تعامل با مخاطب خواهد شد. برای ایجاد یک اثر مطلوب، ترکیبی از عناصر بصری رنگ، بافت، نور، شکل و خط در فضای داخلی مشاهده می‌شود (تصویر ۲).

تصویر ۲: مجموعه‌ای از طراحی علامت آزمایشگاه کامپیوتری با استفاده از ضایعات الکترونیکی. (منبع: URL 2)

در سال‌های اخیر استفاده دوباره از بطری‌های پلاستیکی، در طراحی و ساخت دکوراسیون، گرافیک محیطی و مجسمه‌سازی با هدف حفاظت از محیط زیست بسیار دیده می‌شود. در تصویر (۳)، از این مواد دورریختنی به شکل جذاب و خارق‌العاده‌ای در ترکیب با حروف، برای ایجاد یک اثر تایپوگرافی، استفاده شده‌است.

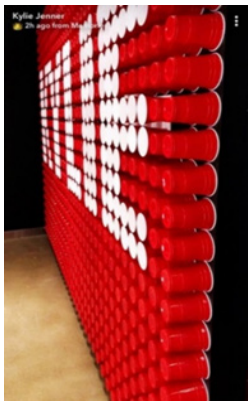
به هنگام طراحی این فروشگاه پوشاک به نام «Surplus» در رم، ایتالیا، آنجلو لوئیجی تارتالیا[۴] تصمیم گرفت که یک لوگوی بزرگ ساخته‌شده از ته بطری پلاستیکی را بیافزاید. لوگوی بزرگ قرمز و سفید که بیش از ۹۰۰ بطری ساخته شده‌است و دارای نور پس‌زمینه هستند که بیشتر شبیه یک اثر هنری معاصر، به‌جای یک نشانه معمولی شرکت به نظر برسد (**URL3**). حروف به رنگ‌های قرمز در زمینه سفید که با قرارگیری ته بطری‌های پلاستیکی در یک چیدمان منظم به شکل ترکیب بصری هنر بازیافت ارائه شده‌است. نکته جالب‌توجه این است که این اثر با اهداف زیست‌محیطی و همین‌طور تبلیغات تجاری، ترکیب جالب‌توجهی را با استفاده از مواد دورریختنی، به‌عنوان یک اثر گرافیکی غیرمتعارف ایجاد کرده‌است که بی‌گمان در مقایسه با یک طرح چاپ‌شده ساده، جلوه و تأثیر خیلی بیشتری در تعامل با مخاطب خواهد داشت. در این اثر، جنبه خوانایی لوگو کاملاً رعایت شده‌است. کرنینگ هم در این نوشته رعایت شده‌است. حروف به شکل منظم در یک خط کرسی در مسیر چپ به راست و با فاصله‌های یکسان، با دورنگ قرمز و نور سفید در کنار هم قرار گرفته‌اند. این اثر گرافیک محیطی برای افزایش تجربه و شناخت مخاطبین در استفاده دوباره از مواد بازیافتی و انتقال این فرهنگ به جامعه ارائه شده‌است (تصویر ۳).

در تصویر (۴)، لیوان‌های یک‌بارمصرف قرمزرنگ، در یک چیدمان منظم به‌صورت برگردانده شده، در چندین ردیف افقی کنار هم قرار گرفته‌است. استفاده از لیوان یک‌بارمصرف به‌عنوان مواد بازیافتی و ارائه آن به شکل تایپوگرافی، نکته قابل‌توجه این چیدمان است. در این چیدمان، برای هماهنگی بیشتر از مواد یکسان استفاده شده‌است. در بهره‌گیری از مواد بازیافتی، همان مقدار که در طراحی حروف دقت و تمرکز نیاز است، باید در انتخاب جنس مواد دورریختنی هم دقت داشت. در این اثر، متفاوت‌نبودن جنس مواد بازیافتی توانسته به خوانایی که یکی از مهم‌ترین اهداف در تایپوگرافی است، کمک کند.

در این اثر، قابلیت‌های لیوان‌های یک‌بارمصرف، این امکان را فراهم آورده تا فاصله درست و دقیقی بین هر حرف ایجاد شود. کرنینگ حروف منظم انجام شده‌است و حروف در کنار هم بر روی یک خط کرسی به شکل منظم قرار گرفته‌اند. استفاده از رنگ قرمز در فضای منفی نوشته و رنگ سفید برای حروف، به خوانایی تایپوگرافی در این زمینه کمک خواهد کرد. استفاده هوشمندانه و خلاقانه از لیوان‌های یک‌بارمصرف در کنار هم می‌تواند سبب تغییر فرهنگ استفاده از مواد دورریختنی شود و نگاه جدیدی را در ارائه یک اثر گرافیکی به شکل هنر بازیافت، به جامعه منتقل کند (تصویر ۴).

در تصویر (۵)، از مقواهای دورریختنی که دورریز بسیاری هم در زندگی روزمره دارند، بهره گرفته شده‌است. در این اثر، طراحی و ترکیب حروف در چیدمانی از مقواهای دورریختنی به شکل تایپوگرافی مشاهده می‌شود. مقواهای دورریختنی مطابق با شکل حروف برش می‌خورند. مقواهای برش‌خورده در قالب حروف سه‌بعدی به هم چسبانده می‌شوند و در چیدمان خاصی ارائه می‌شوند. در این اثر،

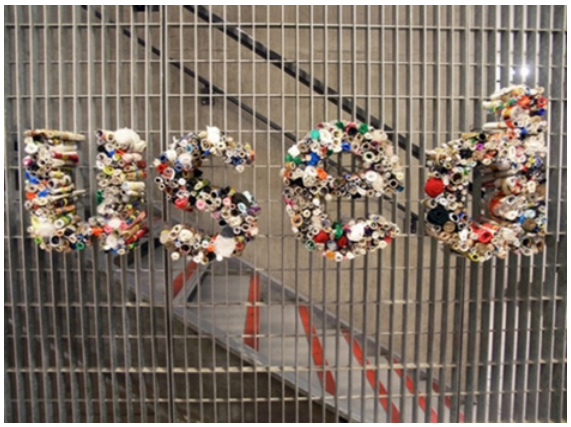
تصویر ۳: طراحی و ساخت لوگوتایپ با استفاده از مواد دورریختنی. (منبع: **URL 3**)



تصویر ۴: نمونه ای از هنربازیافت در تایپوگرافی. (منبع: **URL 4**)

یکسان‌بودن اندازه حروف لازم نبوده و یکی‌نبودن اندازه‌ها کمک به چیدمان بهتر حروف کرده است. بهره‌گیری از مقواهای دورریختنی می‌تواند ابزاری برای ساخت یک اثر هنر بازیافتی با اهداف متفاوت هنری، گرافیکی و زیست‌محیطی باشد. این اثر جزء آثار گرافیک محیطی به شمار می‌آید. حروف بر روی یک خط کرسی قرار ندارند و به شکل نامنظم روی‌هم قرار گرفته‌اند. هماهنگی، تعادل و تناسب بین اجزای اثر وجود دارد. تک‌تک حروف ساخته شده با مقوا خوانا هستند، ولی خوانش کل حروف برای مخاطبی که نام شرکت یا فروشگاه را نشناسد ممکن است سخت به نظر بیاید؛ ولی کسی که نام فروشگاه را بشناسد به‌راحتی می‌تواند نوشته را بخواند؛ چون هر حرف کاملاً خوانا و درست به‌وسیله مقواهای دورریختنی ساخته شده‌است (تصویر ۵). در تصویر (۶) با گردآوری زباله‌ها و دسته‌بندی آن به شکل لوله‌شده در کنار هم یک اثر تایپوگرافی خلاق و جذاب ایجاد شده است. استفاده دوباره از زباله، با یک سازمان‌دهی جدید، منظم و هماهنگ، در کل اثر گرافیکی کاملاً آشکار است، اهداف زیست‌محیطی به شکل کاملاً آشکار در این اثر هنر بازیافت نمایان است. مواد دورریختنی مختلف به شکل لوله‌شده و ایستا، مطابق با حالت و شکل هر حرف در کنار هم قرار گرفته‌اند. رنگ‌های متنوع زباله‌ها هماهنگی رنگی خاصی در کل چیدمان ایجاد کرده‌اند. ایجاد کلاژ و برجستگی قابل‌توجه آن، جذابیت تایپوگرافی را چند برابر کرده است. این اثر تایپوگرافی با دسته‌بندی زباله‌ها به یک نظم بصری در چیدمان حروف انجامیده است. کرنینگ حروف در این اثر به شکل منظم رعایت شده است. حروف بر روی یک خط کرسی و با فاصله‌های یکسان قرار گرفته است. خوانایی اثر با توجه به دسته‌بندی یک‌دست و یک اندازه زباله‌ها با وجود تنوع رنگی مواد دورریختنی رعایت شده‌است. حروف کاملاً زیبا و منظم در کنار هم قرار دارند به‌نوعی که زمینه تقریباً شلوغ اثر به خوانایی آن لطمه نزده است (تصویر ۶).

تصویر ۵: چیدمانی از مواد دورریختنی از جنس مقوا در تایپوگرافی. (منبع:URL 5)



تصویر ۶: طراحی و ساخت تایپوگرافی با گردآوری و دسته‌بندی تایپوگرافی. (منبع: URL 1)

در تصویر (۷)، اجرای یک ایده خلاقانه با استفاده از مواد دورریختنی الکترونیکی، مطابق اهداف سفارش‌دهنده انجام شده‌است. این پویش تخصصی با عنوان «عادت روزمره خود را تغییر دهید، یوگا، عادت روزمره خود را تغییر دهید، ورزش...» در برزیل در می ۲۰۱۰ ایجاد شد (**URL6**). سرپرست هنری موریلو ملو این مجموعه پوسترهای خلاقانه را برای باشگاه ورزشی کمپانهیا اتلتیکا[5] در برزیل ایجاد کرده‌است. نمایش این اثر چهار ماه طول کشید؛ زیرا همان‌گونه که می‌بینید مقدار جزئیات در این تصاویر شگفت‌انگیز هستند (**URL11**). با جداکردن تلویزیون‌ها و رایانه‌های قدیمی (که معمولاً ما را ترغیب می‌کنند که آن‌ها را عوض کنیم)، سرپرست هنری موریلو ملو مجموعه الهام‌بخشی از پوسترهای باشگاه ورزشی را ساخته است که افراد تنبل را ترغیب می‌کند بیرون بروند و ورزش کنند. مجموعه پوسترها نه‌تنها بسیار نوآورانه است؛ بلکه ما را ترغیب می‌کند که یک عادت روزمره فیزیکی‌تر

داشته باشیم (**URL12**).
چیدمان اصولی و درست قطعات الکترونیکی بلافاصله مخاطب را جذب خود می‌کند. ترکیب قطعات دورریختنی در کنار هم با هماهنگی و رعایت کامل جزئیات انجام شده‌است. در طراحی حروف این مجموعه پوستر سعی شده خوانایی واژه‌ها و جمله‌ها در کنار هم حفظ شود. فاصله بین حروف در این طراحی به‌هم‌چسبیده و برخی نزدیک به هم است. تراکینگ هم در نوشته‌های این پوستر رعایت شده‌است. روی هم رفته، به دلیل هم‌راستا بودن نوشته‌ها با عناصر تصویری دیگر سعی بر این شده که نوشته‌ها فضای کمتری را اشغال کند. در پوسترها دقت بیشتری روی عناصر تصویری نسبت به عناصر نوشتاری دیده می‌شود. در طراحی تایپوگرافی پوستر سعی شده که بر اساس خط کرسی به‌صورت دقیق و با فاصله یکسان، نوشته‌ها زیر هم و مطابق با لی‌اوت و یک ترکیب‌بندی متعادل در کنار عناصر تصویری دیگر قرار داده شود. نقطه تأکید پوستر آدم‌هایی هستند که با قطعات الکترونیکی دورریختنی ساخته شده‌اند. بهره‌گیری از مواد الکترونیکی بسیار سبب ناواضحی عناصر پوستر نشده‌است. بلکه عناصر بصری و نوشتاری، کاملاً آشکار و قابل‌تشخیص است. در این اثر، تنوع مواد دورریختنی به‌کاررفته، سبب افزایش تأثیرپذیری آن شده‌است. ترکیب‌بندی رنگی متنوع این مجموعه آثار هنری بازیافت با در کنار هم قرارگرفتن مواد دورریختنی الکترونیکی مختلف ایجاد شده‌است. قرارگیری یک دور خط رنگی خاص به دور عناصر تصویری سبب ایجاد انسجام بیشتر در این طراحی پر از جزئیات می‌شود (تصویر ۷).
در تصویر (۸)، از انواع کیسه‌های پلاستیکی رنگی دورریختنی با توجه به شکل و حالت هر حرف، بدون قالب‌بندی خاصی فرم داده می‌شود و در یک ترکیب‌بندی در کنار هم با اندازه‌های تقریباً یکسان قرار می‌گیرد. بهره‌گیری از این مواد در آثاری که به بیان مستقیم حفاظت از محیط زیست می‌پردازد نیز قابلِ توجه است. این اثر تایپوگرافی توانسته با این روش مفهوم درستی، مطابق با موضوع، به مخاطب خود انتقال دهد.
در طراحی این پوستر زباله‌های پلاستیکی برای ایجاد حروف در کنار هم قرار گرفتند. حروف ساخته‌شده با کیسه‌های پلاستیکی تقریباً تمام صفحه را در اختیار گرفته‌است. کیسه‌های پلاستیکی تنوع رنگ و طرح بسیاری دارند. این مواد قابلیت حالت‌دهی بالایی نیز دارند. قابلیت کیسه‌های زباله این بار در ایجاد فونت و تایپوگرافی خود را نشان داده‌است و تنوع رنگی بسیار این مواد بازیافتی، تفکر استفاده دوباره از زباله را تغییر می‌دهد. شکل و عناصر بصری کاملاً هماهنگ باهم در ارائه یک طراحی پوستر، موفق عمل می‌کند. استفاده از زباله به شکل زیبا و جذاب بی‌گمان حاصل یک ایده مبتکرانه و خاص است که در این‌جا مشاهده می‌شود. در این اثر استفاده از کیسه پلاستیکی و مواد دورریختنی سبب غلط املایی یا ناخوانایی در حروف و واژه‌ها نمی‌شود. مخاطب می‌تواند به‌راحتی نوشته روی پوستر را بخواند و با مفهوم آن ارتباط برقرار کند. حالت و شکل‌دهی به حروف در پوستر به یک اندازه رعایت شده‌است. حروف در کل اثر از شکل و حالت موردِ نظر خود خارج نمی‌شود. مفهوم پوستر هم با توجه به هدفی که دارد به‌راحتی قابل‌تشخیص و گویا است (تصویر ۸).

تصویر ۷: مجموعه پوسترهای خلاقانه با ضایعات الکترنیکی.
(منبع:URL 6)

تصویر ۸: نمونه ای از تایپوگرافی با انواع کیسه‌های پلاستیکی رنگی.
(منبع: URL7)

تصویر ۹: طراحی پوستر با استفاده از زباله‌ها.
(منبع:URL 8)

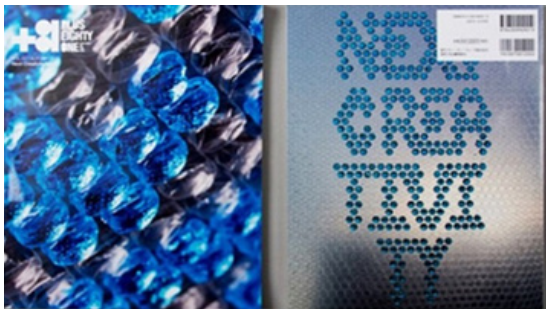
در تصویر (۹)، طراحی پوستر با تلفیق تایپوگرافی و زباله‌ها مشاهده می‌شود. این کمپین دانشجویی با عنوان «تلویزیون آشغال» در ایالات متحده در می ۲۰۱۹ ایجاد شد. این کمپین برای برندهای «A&E» و هوآردرز[۶] توسط مدرسه میامی ایجاد شده‌است (**URL8**). ترکیب فونت با زمینه انباشته از زباله با کمک امکانات نرم‌افزاری گرافیک و عکاسی انجام شده‌است. در این اثر، کرنینگ بین حروف به شکل منظمی ارائه می‌شود. از یک فونت یکسان و منظم در کنار زمینه تصویری شلوغ زباله استفاده شده‌است. در این اثر، نوعی نظم در بی‌نظمی و شلوغی دیده می‌شود. حروف در کنار بافت گسترده و شلوغ زباله‌ها که تمام پس‌زمینه پوستر را فراگرفته، کاملاً خوانا هستند (تصویر ۹).

در تصویر (۱۰)، بهره‌گیری از مقوای دورریختنی و تغییر شکل آن به‌صورت حروف، لوگو و تایپوگرافی مشاهده می‌شود. هنرمند آمریکایی مارک لانگان[۷] مجموعه جذابی از لوگوهای شرکتی را از مقواهای بازیافتی ساخته‌است تا به کسب‌وکارها کمک کند. کار روزانه لانگان شامل جست‌وجو در محله آن‌جا برای یافتن مواد بازیافت شده و قابل‌بازیافت و آوردن تن‌ها مواد در استودیوی اهایو[۸] برای دسته‌بندی، برش، خردکردن و چسباندن است (**URL13**). مارک، مقواهای شیاردار قدیمی و بدون استفاده را پیدا می‌کند و آن‌ها را بازیافت می‌کند تا کارهای هنری فوق‌العاده‌ای بسازد. بافت آن‌ها را تغییر می‌دهد و درعین‌حال ماده بادوامی ایجاد می‌کند، مارک قادر است قطعات چندلایه خارق‌العاده‌ای ایجاد کند.

مارک کار خود با مقوا را به عنوان «هنر شیاردار[۹]» معرفی می‌کند. یک موضوع قابل‌توجه در موفقیت کار مارک (همان‌گونه که می‌بینید) این است که او لوگوهای شرکتی را با مقوا بازسازی کرده‌است. هر اثر کاملاً از مواد بازیافتی ساخته شده‌است و ۸۰ تا ۱۰۰ ساعت کار برای تکمیل‌شدن نیاز دارد. مارک این فرایند را با استفاده از پروژکتور شروع می‌کند تا تصویر لوگوی شرکت را بزرگ کند و بتواند آن را به یک طراحی مقوایی آشکار تبدیل کند. سپس با استفاده از تیغ، کاتر و مقداری چسب، مارک معجزه می‌کند و مواد را تبدیل به چیزی کاملاً جدید می‌کند (**URL14**). این آثار دارای ایده خلاقانه‌ای هستند که در کنار جلب‌توجه مخاطب سبب افزایش اطلاع‌رسانی فرهنگی و اجتماعی او می‌شود. ایجاد بافت‌های متنوع با مقوا در این اثر شگفت‌انگیز و نوآورانه است (تصویر ۱۰).

در تصویر (۱۱)، طراحی روی جلد با مواد دورریختنی از جنس پلاستیک حباب‌دار مشاهده می‌شود. استودیوی اسپانیایی[۱۰] از روکش حباب‌دار و آبرنگی برای ساخت این اثر تایپوگرافی باورنکردنی برای جلد مجله ژاپن بهره گرفته‌است (**URL10**). پلاستیک حباب‌دار که بیشتر به‌عنوان روکش و محافظ اشیا و وسایل گوناگون استفاده می‌شود؛ در طراحی روی این جلد به شکل تایپوگرافی اجرا شده‌است. برای نوشتن حروف روی جلد از تزریق جوهرهای رنگی در برخی حباب‌های پلاستیکی آن استفاده می‌شود که این حباب‌های رنگی در کنار هم عنوان روی جلد را به شکل تایپوگرافی نشان می‌دهد. این اثر تایپوگرافی کرنینگ منظمی ندارد و حروف در جاهایی به‌هم‌چسبیده است و لیدینگ یکسانی دارد. فضای تنفس بین حروف کم است. این اثر دارای ایده و طراحی متفاوتی است. انتخاب یک‌رنگ با توجه به فاصله کمی که بین حروف قرار دارد کمک به خوانایی بهتر تایپوگرافی می‌کند (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۰: نمونه ای از استفاده از مقوای دورریختنی در طراحی لوگو. (منبع: URL9)



تصویر ۱۱: طراحی جلد مجله با استفاده از روکش حباب‌دار و آبرنگی. (منبع: URL10)

نتیجه‌گیری

هنر بازیافت شامل ارائه آثاری به‌وسیلهٔ هنرمندان از مواد بازیافتی، دورریختنی‌ها یا زباله است. چنین آثاری از دیرباز با هدف حفظ محیط زیست و ایجاد فرهنگ‌سازی مصرف بهینه و جلوگیری از افراط‌گری‌هایی که محیط زیست را به خطر انداخته، طراحی و ساخته شده‌است. همین‌که انسان‌ها با دیدن این آثار برای یک‌بار هم شده به استفاده دوباره از مواد دورریختنی مشتاق و مجاب شوند و این روش را در فضای خانه یا موارد مشابه امتحان کنند، کمک شایانی به کم‌شدن زباله و در نتیجه حفاظت از محیط زیست خواهد کرد. ورود هنر بازیافت در حوزه گرافیک به‌ویژه تایپوگرافی هم می‌تواند سبب رشد فرهنگ حفاظت از محیط زیست در جامعه شود و در کنارش هدف درخواستی سفارش‌دهنده را به بهترین وجه به مخاطب منتقل کند و ارتباط نزدیک‌تری با مخاطب پیدا کند. مواد بازیافتی در آثار تایپوگرافی، همان زباله‌هایی هستند که ما در طول روز بی‌تفاوت از کنارشان رد می‌شویم. استفاده دوباره آن‌ها در اثر تایپوگرافی نگاه جدید و متفاوتی است که به ایجاد فرهنگ حفاظت از محیط زیست در جامعه کمک بسیاری خواهد کرد. در تحلیل و بررسی آثار تایپوگرافی دیده می‌شود که با کمک هنر بازیافت می‌توان آثار قابلِ قبول و حتی شگفت‌انگیزی را در بیشتر شاخه‌های مربوط به گرافیک مانند پوستر، طراحی جلد کتاب یا مجله، طراحی‌های محیطی، طراحی تندیس، لوگو و مانند آن ایجاد کرد. آثار تایپوگرافی که با مواد دورریختنی ایجاد شده‌اند بدون اینکه به خوانایی واژه‌ها لطمه‌ای وارد کنند از جذابیت بصری بالایی برخوردار هستند. در آثار تایپوگرافی توجه به بافت مواد دورریختنی یکی از موارد بااهمیت است. اینکه از هر موادی با هر بافتی برای کنار هم قرارگرفتن حروف استفاده نشود؛ بلکه باید در این زمینه اندیشیده شده و بر مبنای نوع محصول تبلیغاتی یا مرتبط با موضوع یا مخاطب باشد. البته گاهی بنا به موضوع و نوع محصول تبلیغاتی می‌توان از مواد متفاوت دورریختنی در کنار هم استفاده نمود و این موضوع کاملاً به تفکر طراح گرافیک بستگی دارد تا اثری با ترکیب‌بندی درست و هماهنگ، مطابق با اصول تایپوگرافی از جمله کرنینگ، تراکینگ، لیدینگ، فضای تنفس بصری، بافت و موارد مشابه، موافق با اهداف سفارش‌دهنده و مخاطب خلق کند. روی هم رفته با توجه به آثار هنری بررسی‌شده، از زباله‌ها و مواد بازیافتی در تلفیق با حروف و واژه‌ها به شیوه تایپوگرافی، در بخش‌هایی از آثار گرافیکی مانند طراحی جلد مجله یا کتاب، اعلان، گرافیک محیطی و حتی در ساخت آثار گرافیک متحرک هم می‌توان بهره گرفت و با فن‌ها و شیوه‌های مختلف بصری به مخاطب ارائه کرد. مواد بازیافتی در آثار تایپوگرافی، همان زباله‌هایی هستند که ما در طول روز بی‌تفاوت از کنارشان رد می‌شویم. استفاده دوبارهٔ آن‌ها در آثار تایپوگرافی نگاه جدید و متفاوتی است که در ایجاد فرهنگ حفاظت از محیط زیست به جامعه کمک بسیاری خواهد کرد.

پی‌نوشت

1 Leading
2 Kadir Has University
3 Yasemin Artut
4 Angelo Luigi Tartaglia
5 Companhia Athletica
6 Hoarders
7 Mark Langan
8 Ohio studio
9 corrugated art
10 Lo Siento

منابع

- آزادبخت، بیتا (۱۳۹۸). «حقوق محیط زیست»، ***دانشنامه محیط زیست***، ۱(۱)، ۱-۴.
- بی‌نظیر، سحر (۱۳۹۶). ***بررسی نقش گرافیک محیطی با تمرکز بر هنر بازیافت***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گرافیک، دانشگاه سوره.
- جهانگیری، سارا؛ امامی‌فر، سید نظام‌الدین (۱۳۹۸). «مطالعه رسانه‌های نوین هنری در تبلیغات محیطی با رویکرد هنر بازیافت»، ***دومین همایش بین‌المللی هنرهای تجسمی و محیط‌زیست با رویکرد هنر بازیافت***، ۱-۱۲. Retrieved from:< https://civilica.com/doc/۱۰۱۵۰۳۹/>
- چارئی، عبدالرضا (۱۳۹۲). ***خلاقیت در تایپوگرافی***، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- خدادادی، صدف (۱۳۹۶). ***کاربرد هنر بازیافتی در هنر معاصر***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، نقاشی، پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر.

● زارع، مرضیه (۱۳۹۸). «نقش هنر بازیافت در مد و لباس»، ***دومین همایش بین‌المللی هنرهای تجسمی و محیط زیست با رویکرد هنر بازیافت***،۱ -۱۰. Retrieved from:< https://civilica.com/doc/۱۰۱۵۰۵۵/>

● سعیدی، ثمر (۱۳۹۱). ***بررسی تایپوگرافی در مکاتب نوین هنری***، پایان نامه کارشناسی ارشد، ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

● سنجی، مونس (۱۳۹۲). ***تغییر کاربری اشیاء و لوازم برای خلق پیام در نقاشی، مجسمه سازی و طراحی حروف***، پایان‌نامه کارشناسی رشد، ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء.

● شکری، زهرا؛ خزایی، محمد؛ احمدپناه، سید ابوتراب (۱۴۰۱). «مطالعه خط کوفی کتاب التریاق موجود در کتابخانه ملی فرانسه به مثابهٔ نمونه عالی تایپوگرافی در تاریخ خوشنویسی ایران»، ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، ۵ (۸)، ۵۲-۷۳.

● قائمی منش، فائزه (۱۳۹۳). ***نقش رسانه‌های محیطی (گرافیک) درحفظ محیط‌زیست***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان.

● قائمی منش، فائزه (۱۳۹۸). «گرافیک محیطی رسانه ای برای حفظ محیط زیست»، ***فصلنامه علمی محیط زیست و توسعه فرابخشی***، ۴ (۶۴) ، ۱۱-۲۲.

● کرمی، غلامحسین (۱۳۹۴). «تحلیلی بر نقش هنر- رسانه پویانمایی در آموزش حفاظت محیط زیست»، ***مطالعات رسانه‌ای***، ۱۰ (۲۸)، ۹۵-۱۱۰.

● لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۲). ***جهانی‌شدن و هنر جدید***، ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

References

● Akpang, C. (2013). “FoundObject, recycled art, readymade or Junk art? Ambiguity in Modern African art”, ***Arts and Design Studies***, (12), 41-48.

● Azadbakht, B. (2019). “Environmental law”, ***Encyclopedia of Environment***, 1 (1), 1-4. (Text in Persian).

● Binazir, S. (2018). I***nvestigating the Role of Environmental Graphics with a Focus on Recycling Art***, Master’s Thesis, Graphics, Soore University, Tehran. (Text in Persian).

● Chareei, A. (2013). ***Creativity in Typography*** (3nd ed.), Tehran: Mirdashti Publication. (Text in Persian).

● Ghaemi Manesh, F. (2019). “Environmental graphics as a media for environmental protection”, ***Quarterly Journal of Environment and Interdisciplinary Development***, 4 (64), 11-22. (Text in Persian).

● Ghaemi manesh, F., (2014). S***tudy of the role of environmental graphic Medias In environment protection***, Master’s Thesis, Visual Communication, Faculty of Arts, Semnan University. (Text in Persian).

● Jahangiri, S.; Emamifar, N. (2019). “The study of new art media in environmental advertising with the art of recycling”, ***The Second International Conference on Visual Arts and Environment with the Recycled Art Approach***, 1-12, Retrieved from:< https://civilica.com/doc/1015039/>, (Text in Persian).

● Karami, Gh. (2015). “Analysis of the role of art-media animation in environmental protection educations”, ***Media Studies***, 10(28), 95-110. (Text in Persian).

● Khodadadi, S. (2017). ***Using Recycled Materials in Contemporary Art***, Master’s Thesis, Painting, Faculty of Pardis, University of Art, Tehran. (Text in Persian).

● Lucie-Smith, E. (2003). ***Globalization and New Art*** (10nd ed), Translated by Alireza Sami Azar, Tehran: Nazar Art Publication. (Text in Persian).

● Saeedi, S. (2012). ***Study on Typography in Modern Art Style***, Master’s Thesis, Visual Communication, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Tehran. (Text in Persian).

● Sanji, M., (2013). ***Changing the Use of Objects and Accessories to Create Messages in Painting, Sculpture and Letter Design***, master's thesis, Visual Communication, Faculty of Arts, Alzahra University. (Text in Persian).

● Shokri, Z.; khazaei, M.; Ahmadpanah, A. (2022). Studying the kufic script of kitab al-Diryaq in the national library of France as an Excellent of Typography in the History of Iranian Calligraphy, J***ournal of Graphic Arts and Painting Research***, 5(8), 52-73. (Text in Persian).

● Tahmassian, A. (2010). ***Art in Our Surroundings: An Exploration in Recycled Art Influenced by the Environment***, University of Rhode Island, Senior Honors Projects, Paper 195. Retrieved from: <https://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/195/>

● Yahawa, N.; Maaruf, S. (2019). Creative knowledge transfer using Junk art to promotes sustainable development goals, ***Asian Journal of University Education***, 15(1), 95-107.

● Zare, M. (2019). The Role of Recycled Art in Fashion and Clothing, ***The Second International Conference***

on Visual Arts and Environment with the Recycled Art Approach,1-10, Retrieved from:< https://civilica.com/doc/1015055/>, (Text in Persian).

URLs

URL1:http://graphiquefantastique.com/2011/03/06/jadore-anna-garforth 4/6/2022
URL2:https://www.recyclart.org/sign-design 7/8/2022
URL3:https://www.contemporist.com/drink-bottles-create-giant-logo-for-shop 4/6/2022
URL4: https://www.pinterest.com/pin/604326843760937237/ 20/5/2022
URL5: https://www.pinterest.com/pin/2322237291855545 20/5/2022
URL6: https://www.adsoftheworld.com/campaigns/switch-your-routine-yoga 7/8/2022
URL7: https://www.pinterest.com/pin/604326843762282100 21/5/2022
URL8: https://www.adsoftheworld.com/campaigns/trashy-tv 10/8/2022
URL9: https://langanart.com 10/8/2022
URL10: https://theinspirationgrid.com/bubble-wrap-typography-by-lo-siento 20/5/2022
URL11: http://www.posterposter.org/posters-created-with-old-televisions-video-games-and-computer-parts 7/8/2022
URL12: https://inhabitat.com/recycled-electronics-transformed-into-energetic-gym-posters-by-murilo-melo 7/8/2022
URL13: https://inhabitat.com/mark-langan-uses-recycled-cardboard-to-create-beautiful-company-logos 9/8/2022
URL14: https://recyclenation.com/2010/11/logos-recycling-cardboard 10/8/2022

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۶-۲۸)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

از آنِ خودسازی در پرتره‌های گلن براون

چکیده

تعاریف هنر پست‌مدرن به دلیل دو ویژگی عدم قطعیت و کثرت‌گرایی همیشه در سایه‌ای از تشتتَ و چندپارگی بوده‌است. از سوی دیگر این هنر از راهبردهای مختلفی در خلق آثار بهره می‌برد تا بتواند این ویژگی‌ها را به نمایش بگذارد. «از آنِ خودسازی» یکی از این روش‌ها است که با بسیاریَ از خصلت‌های هنر در دوران پست‌مدرنیسم در ارتباط قرار می‌گیرد. گلن براون، هنرمند معاصر، با استفاده از این روش به بخشی از اصول پست‌مدرن دست می‌یابد و در آثارش به نمایش می‌گذارد. این مقاله در پاسخ به چگونگی و چرایی بهره‌گیری از اقتباس در بخشی از نقاشی‌های براون به این نتیجه می‌رسد که او در انتخاب موضوعات، ساختار، محتوا و حتی نام‌گذاری آثارش، میان آثار خود و پیش‌متن‌هایش گفت‌وگو ایجاد می‌کند. با ترکیب و تغییر در اثر، ساختار موردِ اقتباس را دگرگون می‌کند و در نتیجه بر مسئله نفیَ اصالت اثر هنری در دوره پست‌مدرن تأکید می‌ورزد. دغدغه وی تأکید بر حفظ بداعت و تازگی در مفهوم اثر هنری است، نه صورت و ساختار. در آثارش به‌وسیله اقتباس، برخی مفاهیم هنر پیشامدرنی و پیشاپست‌مدرنیسم از جمله خود رسانه نقاشی و مفهوم اکسپرسیون را مورد سؤال جدی قرار می‌دهد. براون با استفاده از ابزار از آن خودسازی صورت‌گرایی و ساختارگرایی هنر پیشامدرنی و پیشاپست‌مدرنیته را موردکنایه و استهزا قرار داده و به شکلی از نقد عملی دست می‌یابد، با ترکیب، تغییر و درهم آمیختن در اثر، ساختار موردِ اقتباس را دگرگونه می‌کند و در نتیجه بر مسئله نفیَ اصالت اثر هنری هم تأکید می‌ورزد.

واژه‌های کلیدی: از آنِ خودسازی، پرتره‌نگاری، گلن براون، هنر پست‌مدرن.

زهرا پاکزاد
استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
zahrapakzad@ymail.com

مینا دهنوی فروغی
کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
m.foroooghi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۸-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۴-۰۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42123.1196

مقدمه

هنر پست‌مدرن براساس ویژگی‌های متنوع و مرتبط با هم تعریف می‌شود. از آنِ خودسازی[1] یکی از ویژگی‌هایی است که با مفاهیمی همچون متنیت و روابط بینامتنی، نفی اصالت، مرکززدایی از معانی و مواردی از این قبیل در ارتباط قرار می‌گیرد. هنرمندان بسیاری از این طریق به خلق آثار خود مشغول‌اند؛ از جمله گلن براون[2] هنرمند انگلیسی که به دلیل اقتباس و از آنِ خودسازی از آثار هنری هنرمندان گوناگون و دوره‌های گذشته به‌ویژه دوران باروک و اوج رنسانس شناخته می‌شود. هدف از انجام این پژوهش، بررسی مفهوم از آنِ خودسازی در پرتره‌نگاری گلن براون است. برای دست‌یابی به این هدف در ابتدا با ارائه تعریفی کوتاه از پست‌مدرنیسم و از آنِ خودسازی و ارتباط میان این دو و همین‌طور نقاشی و گونه پرتره‌نگاری در عصر پست‌مدرنیسم، به تجزیه و تحلیل پنج نقاشی پرتره از براون از این منظر خواهیم پرداخت.

پیشینه پژوهش

سابقه این پژوهش را می‌توان به دو بخش دسته‌بندی کرد. بخش نخست، مربوط به مطالعات درباره از آن خودسازی است. در سال‌های اخیر مقاله‌هایی در این حوزه نگارش شده‌اند؛ مقاله «از آنِ خودسازی هنری و تعیین جایگاه حقوقی پدیدآورنده» از آن جمله است. نویسندگان در این مقاله با به‌پرسش‌کشیدن رابطه هنرمند با اثر اقتباسی‌اش به این نتیجه رسیده‌اند که در مورد آثار از آن خودسازی‌شده، هنرمند دوم و مخاطب به احتمال زیاد به حضور پدیدآورنده اول آگاه است و هنرمند دوم تعمدانه و به قصد ویژه‌ای از آن بهره می‌برد. مقاله «بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوه آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن» هر چند از اصطلاح از آن خودسازی در عنوان، کلیدواژه‌ها و بدنه مقاله استفاده نکرده‌است؛ ولی با شرح بازتولید نقیضه‌ای، با زیرگونه‌ای از «از آنِ خودسازی» آشنا می‌شویم. این مقاله نیز با طرح این پرسش که چگونه بازتولید نقیضه‌ای اثر هنری در عصر پسامدرن با مفاهیم آشنایی‌زدایی و ساختارشکنی منطبق است، به نمونه‌هایی از بازتولید تابلوی مونالیزا می‌پردازد تا همپوشانی مرزهای انتقادی در رویکرد نقیضه و آشنایی‌زدایی و ساختارشکن را به نمایش گذارد. مقاله حاضر، به ارتباط مفهوم از آنِ خودسازی و ابداع و اصالت هنری و یا جایگاه حقوقی در این امر نمی‌پردازد، هرچند به آن اشاره‌هایی تا اندازهٔ نیاز می‌شود؛ بلکه به رابطه مفهوم از آنِ خودسازی به عنوان یکی از راهبردهای هنر پست‌مدرن در بخشی از آثار گلن براون نظر دارد. بررسی آثار براون نیز در منابع فارسی زبان محدود به معرفی و توصیف برخی از آثار او در نشریه تندیس می‌شود و تحلیلی جامع از این منظر از آثار او یافت نشد.

روش انجام پژوهش

این پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی انجام شده و روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای اسنادی است. برای گردآوری تصاویر آثار افزون بر نسخه دیجیتال مقالات از اینترنت نیز استفاده شده‌است. از میان آثار گلن براون رسانه نقاشی و پرتره‌های او و از این میان، پنج پرتره اقتباسی برگزیده شده‌است.

مبانی نظری

پست‌مدرنیسم و از آنِ خودسازی

بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند که پست‌مدرنیسم، دستِ کم تا زمانی که به پایان نرسد، قابلِ تبیین و تعریف‌شدنی نیست. ولی آیا واقعاً این‌گونه است؟ برخی دیگر بیان می‌کنند که پست‌مدرنیسم هنری است دورگه و متناقض، از یک‌سو با مدرنیسم به مخالفت بر می‌خیزد و از سوی دیگر این واژه را در پشت خود دارد. ولی پست‌مدرنیسم می‌تواند ضمن مخالفت با مدرنیسم، برای رهایی آن از بن‌بست‌های موجود نیز چاره‌ای بیاندیشد. شاید بتوان گفت پست‌مدرنیسم نوع تکامل‌یافته مدرنیسم است؛ یا اینکه پست‌مدرنیسم نیاز امروز جوامع بشری است و مدرنیسم کارکرد خود را در این زمان از دست داده‌است (حسنوند، ۱۳۹۷: ۱۳). «چارلز جنکس» ویژگی‌ها و مؤلفه‌هایی را در تعریف هنر پست‌مدرن در نظر می‌گیرد. او بر این باور است که در این دوران «ارتباطی شکل نمی‌گیرد، پندار ارتباط یعنی دنیای وانمودها پدید می‌آید. از نظر او ارتباط که در میان نباشد هنر نیز جز وانمودن نخواهد بود. این قاعده پست‌مدرن است؛ دلالت، ناممکن شده و دیگر تعریف ممکن نیست، تعریف که ناممکن می‌شود؛ دیگر تاریخ هنر و شکل باقی نمی‌ماند. شالوده‌شان از میان می‌رود، ویران می‌شوند. در دنیای واقعی دیگر ارجاع به شکل ممکن نیست. پس فقط تکه‌پاره‌هایی باقی مانده‌است. تنها کاری که می‌شود کرد بازی با تکه‌پاره‌هاست، این است پست‌مدرن» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۹۳: ۱۷). شالوده‌شکنی و یا ساختارشکنی را می‌توان «به‌مثابه جریانی پرسش‌برانگیز، استفهام‌آمیز، ارزیابی‌کننده یا سنجش‌گر، ویرانگر، برهم‌زننده و گسست ایجادکننده» تعریف کرد (وارد، ۱۳۸۳: ۱۴۴). این جریان نتایجی از جمله فراوانی سبک‌ها و شیوه‌ها، التقاط آن‌ها، یعنی آن‌چه که جنکس از آن با عنوان بازی با تکه‌پاره‌ها

یـاد می‌کنـد و همین‌طـور عدم‌قطعیـت و نسـبی‌گرایی را بـه همـراه دارد.
پسامدرنیسـم بـا نگرشـی کثرت‌گـرا توجـه خـود را بـه گذشـته معطـوف کـرد؛ سـبک‌ها و روش‌هـای گذشـته بازتکـرار می‌شـدند و هنرمنـدان به‌نوعـی بـه آثـار هم‌دیگـر ارجـاع می‌دادنـد. ایـن هنرمنـدان از مفهـوم هنرمنـد نابغـه کانتـی ساخت‌شـکنی کـرده، مفهـوم اصالـت را زیـر پـا می‌گذاشـتند و از دیگـر متـون آشـکارا تأثیـر می‌پذیرفتنـد (فرح‌بخش‌پـور و شـایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۷). بنابرایـن پسـت‌مدرن اهمیـت پدیدآوردگـی و اصالـت را زیـر سـؤال می‌بـرد. از سـوی دیگـر پسـت‌مدرن، متن‌محـور اسـت. هـر چیـزی یـک متـن اسـت. از یـک متـن نتایجـی بـه دسـت می‌آیـد و ایـن نتایـج بـر روی همـهٔ متن‌هـای بعـدی اثـر می‌گـذارد (عمیـدی، ۱۳۸۶: ۳۳). وابسـته‌بودن متـون هنـری بـه متـون دیگـر، خـواه هنـری یـا غیرهنـری و تأثیرگـذاری آن‌هـا روی یکدیگـر می‌توانـد عامدانـه و آگاهانـه توسـط مؤلـف، در اینجـا هنرمنـد، در قالـب اقتبـاس و بهتـر اسـت بگوییـم «از آنِ خودسـازی» بـرای خلـق متـن تـازه بـه کار رود. «بـا پیدایـش هنـر پسـت‌مدرن، بازگشـت مسـتقیم و صریـح بـه تاریـخ و سـنت و ارجاع‌دهی‌هـای برون‌متنـی در آثـار هنـری چهـره‌ای متفـاوت از هنـر بـه نمایـش گذاشـت و از آنِ خودسـازی کـه به‌نوعـی خوانـش جدیـد از یـک اثرِ هنـری دیگـر بـود موردتوجـه هنـر پسـت‌مدرن قـرار گرفـت.» (درخشـانی، ۱۳۹۸: ۹۲). در ادامـه بـه «از آنِ خودسـازی» به‌عنـوان راهبـردی در هنـر پسـت‌مدرن خواهیـم پرداخـت.
ریشـه آن برگرفتـه از دو واژه لاتیـن «ad» بـه معنـای نسـبت دادن و «proprius» بـه معنـای مـال خـود اسـت (قره‌باغـی، ۱۳۸۰: ۱۸۷). ایـن اصطـلاح در هنـر را می‌تـوان نوعـی برگرفتگـی، امانـت، وام‌گیـری، نقل‌قـول و یـا قـرض گرفتـن از متن‌هـای پیش‌بینـی دانسـت کـه در آن هنرمنـد عناصـری از آن‌هـا را بـه تصـرف یـا مالکیـت خـود درآورده‌اسـت، گویـا آن عناصـر را وام گرفتـه و آن‌هـا را دسـت‌کاری می‌کنـد و یـا تغییـر می‌دهـد. میـزان دسـت‌کاری و تغییـر نیـز می‌توانـد متفـاوت باشـد. به‌کارگیـری دوبـاره ایـن عناصـر بـا ارجـاع بـه متن‌هـای ازپیش‌موجـود، متنـی تـازه را بازتولیـد کـرده و از ایـن طریـق روابـط درهم‌تنیـده‌ای را ایجـاد می‌کنـد. «ایـن جنبـش هنـری در پاسـخ بـه نـدای مـرگ مؤلـف شـکل گرفـت، امـا دنیـای هنـر، هنرمنـدان فعـال در ایـن حـوزه را به‌عنـوان مؤلفـان آثـار خـود می‌شناسـند.» (شـیوا، حسـامی و شـاکری ۱۳۹۹: ۵۰). گفتنـی اسـت کـه ایـن روش از ابتـدای فرهنـگ در اقتباس‌هـای میان‌فرهنگـی و بـه دلایـل گوناگـون قابل‌ردیابـی اسـت. ولـی در هنـر معاصـر و پسـت‌مدرن بـا هدف‌هـای گوناگونـی انجـام می‌شـود. از آنِ خودسـازی از مسـیر شالوده‌شـکنی پیش‌متن‌هـا و آشـنایی‌زدایی از آن‌هـا در قالـب متنـی جدیـد و یـا حتـی رسـانه‌ای تـازه عبـور می‌کنـد و روابـط میان‌متنـی را ایجـاد می‌کنـد.
گرینبـرگ بـر ایـن بـاور اسـت، راهبـرد اصلـی پسـت‌مدرنیسـم مخـدوش کـردن معناهـا و نشـانه پایـان اصالـت اسـت. هنرمنـدان تصاویـر را از گذشـته و حـال، از فرهنـگ عامـه، تبلیغـات، رسـانه‌های جمعـی، هنرمنـدان دیگـر و هـر جـای دیگـر گرفتـه و تبدیـل بـه هنـر جدیدی می‌کننـد. آن‌هـا از ایـن موتیف‌هـا بـه درجه‌هـای مختلـف، بـه شـکل مسـتقیم تـا کامـلاً دست‌کاری‌شـده و غیـر قابل‌تشـخیص از اثـر اولیـه بهـره می‌گیرنـد. ایـن هنرمنـدان بـا غصب‌کـردن ایده‌هـا، تصاویـر و حتـی سـبک، اساسـاً اخـلاق مدرنیسـم دربـارهٔ مؤلـف، یگانگـی هنرمنـد، مفهـوم مالکیـت، تقـدس افسـانه‌ای اصالـت و صحـت بیـان را بـه چالـش و حتـی جنـگ می‌خواننـد (شـیوا و همـکاران، ۱۳۹۹: ۵۱).
از آنِ خودسـازی بـه عنـوان راهـکاری پسـت‌مدرنیسـتی بـا ایجـاد تغییـر در پیش‌متن‌هـا و قـرار دادن آن‌هـا در بافتـی تـازه ماهیـت متن‌هـای اولیـه را تغییـر می‌دهـد و از آن در راسـتای اهـداف خـود بهـره می‌گیرنـد. یکـی از مهمتریـن ایـن اهـداف گونـه‌ای از نقـد عملـی اسـت و می‌توانـد به‌عنـوان جریانـی اعتراضـی در بسـیاری زمینه‌هـا نیـز شـناخته شـود. پیش‌متن‌هـا می‌تواننـد از همـان زمـان یـا دوره‌ای دیگـر، از همـان رسـانه یـا رسـانه‌ای دیگـر و مـوارد مشـابه باشـد و فرم‌هـا و سـبک‌هایی از تاریـخ هنـر، فرهنـگ عامـه، تکنیک‌هـای گوناگـون و مـواردی از ایـن قبیـل را شـامل شـود. گاه معنـای متـن پیشـین مخـدوش می‌شـود و بـه هجـو یـا طنـز کشـیده می‌شـود و معناهـای تـازه به‌جـای پیشـین قـرار می‌گیـرد و یـا معنـای دیگـری بـه آن افـزوده مـی شـود و زنجیـره دلالت‌هـای معنایـی گسـترده‌ای بـه دسـت می‌آیـد. از آن خودسـازی هنـر، شـکلی از التقاط‌گرایـی و تکثرگرایـی در متـن اسـت و از طـرف دیگـر بـه تکثرگرایـی در خوانـش نیـز ختـم می‌شـود. چراکـه پیش‌متنـی مخاطبـان بـا یک‌دیگـر و بـا هنرمنـد خالـق لزومـاً ثابـت و مشـترک نیسـتند. ولـی در آثـار اقتباسـی فـرض بـر ایـن اسـت کـه مخاطـب بـا پیش‌متن‌هـا آشـنایی دارد تـا بتوانـد در تناظـر بـا آن‌هـا بـه معنـای تـازه متـن ثانویـه دسترسـی داشـته باشـد. اثـر اقتباسـی خـودش نیـز بـا دادن ارجاعات برون‌متنـی، خوانـش تـازه و متفاوتـی از آثـار مرجـع را در پـی دارد.

پرتره‌نگاری پسـت‌مدرن

روحیـه و فلسـفه پسـت‌مدرن افـزون بـر اینکـه در همـهٔ آثـار هنرهـای تجسـمی کـم و بیـش تجلـی یافـت، در بسـیاری از رشـته‌ها ابـزار و مـواد جدیـدی را نیـز معرفـی و روانـه بـازار هنـر کـرد؛ بهره‌گیـری از بسـترهای

جدید و ورود امکانات جدید دنیای فناوری به این حوزه چهره نقاشی مدرنیستی را دگرگون ساخت. در نقاشی پستمدرن ردپای جریان‌های انتهای مدرنیسم در دهه‌های پیشین را می‌توان جستجو کرد، چراکه «در نقاشی پستمدرن چه گفتن و چگونه گفتن بسیار اهمیت دارد. نقاشی پستمدرن پیامد همان مفهوم‌گرایی غالب در دو دهه گذشته است. به‌طورکلی می‌توان گفت دارای اهمیت است. نقاشی پستمدرن پیامد همان مفهوم‌گرایی غالب در دو دهه گذشته است. به‌طورکلی می‌توان گفت پستمدرنیسم نقاشی را به سوی کیفیاتی عقل‌گریز و آزاداندیشانه و در بسیاری موارد غیر قابل فهم و بی‌اعتبارسازی ارزش‌های هنری، می‌کشاند، به‌گونه‌ای که آثار و تبعات آن هنوز در دنیای فرامدرن امروزی نمایان است. در حقیقت، نقاش پستمدرن ارزش‌های هنری گذشته به‌ویژه وجود محتوا در اثر را که مطرود شده بود؛ دوباره مدنظر قرار می‌دهد (حسنوند، ۱۳۹۷: ۱۴). در حقیقت، نقاشی پستمدرن پیامد نئواکسپرسیونیسم، مفهوم‌گرایی و هنر پاپ است. ولی در یک جنبه اساسی با آن‌ها متفاوت است: در این‌جا نقاشی شبیه متنی ساختارشکن‌شده عمل می‌کند که پر شده از مفهوم، همواره عاری از هر چیزی است که برگزینیم مگر از طریق مشارکتی آزاد توسط پیش‌دانسته‌هایمان تجربه‌اش کنیم (نظری، ۱۳۹۶: ۸۲). بخشی از این پیش‌دانسته‌ها با روابط میان‌متنی و از آن خودسازی که در بخش پیشین اشاره شد نیز در ارتباط قرار می‌گیرد.

گونه پرتره[3] در تاریخ هنرهای تجسمی به شیوه‌های مختلف متجلی شده‌است؛ گاه در بستر هنر دوبعدی مانند طراحی و نقاشی و گاه با درگیرکردن فضا و نفوذ به بعد سوم در حوزه حجم و مجسمه‌سازی وارد شده‌است. «پرتره‌ها کارکردهای متنوعی دارند و به شکل رسانه‌های مختلف بروز می‌کنند. نقاشی به‌نسبت رایج‌ترین رسانه بازنمایی در پرتره است.» (حسن‌شاهی و نصری، ۱۳۹۲: ۱۶). در طول تاریخ نقاشی پرتره‌ها متأثر از روح جوامع خلق‌شده و رشد کرده‌اند. گاهی نیز دست‌مایه مباحی فلسفی دوران خود شده‌اند. «خلق پرتره در آمریکا و اروپا در بین سال‌های (۱۹۴۰-۱۹۵۰ میلادی) کمتر شد، دلیل آن توجه بیشتر به هنر انتزاعی و غیرفیگوراتیو بود. (حسن‌شاهی و نصری، ۱۳۹۲: ۷۱). پس از دوران مدرن با ورود به هنر پستمدرن، پرتره‌ها کارکردهای گذشته خود را از دست داده، دچار دگرگونی‌هایی در سبک و رسانه شدند؛ و گریزی دوباره داشتند به ویژگی‌های پرتره‌های پیش از دوران مدرن؛ گرچه در هنر مدرن تمایل به پرتره‌نگاری در هنرمندان کاهش چشمگیری یافت؛ ولی پستمدرن دریچه تازه‌ای بر روی پرتره و پرتره‌نگاری معاصر گشود. «بی‌ارزش‌شمردن پرتره‌نگاری که به نظر می‌رسد با انتزاع‌گرایی اوایل سده بیستم همراه بود، پس از جنگ جهانی دوم، زمانی که پرتره جایگاهی مرکزی در سنت تجربی هنرمندانی مثل رابرت مپلتورپ، جو اسپنس و سیندی شرمن یافت، دیگر تبدیل به علاقه‌ای مفرط شده بود (میرزایی‌عطاآبادی، ۱۳۹۳: ۱۱). سال‌های (۷۰-۱۹۶۰ میلادی) دوران احیای دوبارهٔ هنر پرتره‌نگاری بود. لوسین فروید و فرانسیس بیکن نقاشی‌های ارزشمندی را آفریدند. بسیاری از نقاشان معاصر مانند اندی وارهول، الکس کاتز و چاک کلوز توجه خود را به کشیدن چهره متمرکز کردند (کلهر، ۱۳۹۵: ۳۸). گلن براون نیز یکی‌دیگر از هنرمندان معاصر است که در بخشی از آثار خود به رسانه نقاشی و پرتره ولی از دیدگاهی متفاوت توجه ویژه‌ای نشان داده‌است.

گلن براون

گلن براون (۱۹۶۶) هنرمند معاصر انگلیسی عضو گروه هنرمندان جوان بریتانیا[4] است که به اختصار (YBA) نیز خوانده می‌شود. گلن براون، مشابه اعضای دیگر این گروه، از کالج گلدسمیت فارغ‌التحصیل شد و تحت‌تأثیر فضای رادیکال و شدیداً مفهومی مدرسه قرار گرفت که قواعد آموزش سنتی هنر را رد می‌کرد. این گروه به سبب برگزاری تور نمایشگاهی خود با عنوان احساسی که سفر باشکوهی را در سراسر جهان انجام داد، دوباره هنر انگلیس را در مرکز توجه قرار دادند (Katalin, 2010). بیشترین حوزه فعالیت هنری براون در زمینه نقاشی، طراحی و مجسمه‌سازی است. وی در نمایشگاه‌های انفرادی در مؤسسات مهمی[5] شرکت داشته‌است. براون همچنین به سبب آثاری برگرفته از آنتونی روبرت در سال ۲۰۰۰ نامزد دریافت جایزه ترنر شد و در سال ۲۰۱۹ به دلیل یک عمر فعالیت هنری از ملکه بریتانیا نشان شوالیه را دریافت کرد.

همان‌گونه که گفته شد براون به دلیل اقتباس از آثار هنری دیگر در همان رسانه یعنی نقاشی و رسانه‌های دیگر مانند فیلم، ادبیات و موسیقی شناخته می‌شود. از نخستین نمایشگاه‌های گلن براون در اوایل دهه ۹۰ تأثیر نقاشانی مانند رانک اورباخ، جورج بازلیتز، فیلیپ گاستون، دالی، فراگونار، رامبراند، وندایک و تصویرگرانی چون کریس فاس در نقاشی‌های این هنرمند دیده می‌شود. بیشتر منابعی که براون از آن‌ها اقتباس و نقاشی می‌کند، بسیار اطوارگرایانه است. به استثنای بازتولید نقاشی‌های دالی و نقاشی‌های علمی‌تخیلی. هنرمند که بیشترین منبع را از او گرفته‌است، نقاش مدرنیست،

فرانک اورباخ است (Reichelt, 2005: 32). به همین سبب است که از میان هنرمندان مورد اشاره، بیشتر آثار هنرمندان روکوکو و اطوارگر را برای اقتباس برمی‌گزینند. براون از تصاویر آثار هنرمندان که در مجله‌ها و روزنامه‌ها به چاپ می‌رسد بهره گرفته و آن‌ها را مبنای آفرینش اثر خود قرار می‌دهد؛ چراکه او حتی برخی از این آثار را هرگز از نزدیک ندیده‌است. آثار براون به دلیل از آن خودسازی در دنیای هنر معاصر منجر به جلب‌توجه و بحث و جدال شده‌است، در پاره‌ای از موارد به او اتهامات سرقت هنری وارد شده که در مورد هنرمندانی از این دست طبیعی است؛ براون با بیان اینکه عمل او کاملاً مبتنی‌بر اقتباس است و با در نظر گرفتن پذیرفته‌شدن از این شیوه در جهان هنر معاصر، اتهاماتی که بر وی وارد شده است را رد می‌کند.

با بررسی کلی آثار براون به نظر می‌رسد این هنرمند در دهه‌های نخست زندگی هنری خویش بیشتر تمایل به خلق فضاهای گسترده فراواقع‌نما، غریب و آخرالزمانی با تأثیر از هنرمند سورئال سالوادور دالی نشان می‌دهد؛ پس از آن در سال‌های آغازین قرن بیست و یکم، تعداد آثار پرتره و فیگور او روبه‌افزایش می‌گذرد و آثار خود روی آورده‌است. مجموعه آثار گلن براون را می‌توان به سه گروه عمده گروه‌بندی کرد: چهره‌ها و نقاشی‌هایی که مستقیماً برمبنای نقاشی‌های شناخته‌شده و روش نقاشان مشهور تاریخ هنر کشیده شده‌اند؛ نقاشی‌هایی که شاید بتوان آن‌ها را در ژانر علمی‌تخیلی قرار داد و دسته سوم مجسمه‌ها (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۴) که ما در این مقاله به تعدادی از آثار مربوط به گروه اول می‌پردازیم.

یافته‌ها

تجزیه و تحلیل آثار

اثر شماره ۱. «پایان قرن بیستم[۶]»

این اثر (تصویر ۱) یک پرتره وارونه با اقتباس از اثر فراگونار متعلق به مکتب روکوکو را به نمایش می‌گذارد. (تصویر ۲) این پرتره در چندین اثر براون هر بار با نامی متفاوت بازتولید شده‌است. با نگاه نخست به آثار براون، به نظر می‌رسد که چهره‌های گروتسک و در عین حال جذاب او با ایمپاستوی ضخیم نقاشی شده‌اند. این شیوه در آثار براون یادآور ضرب قلم‌های پرشور و حرارت سبک‌های اکسپرسیونیستی است. ولی درواقع او با استفاده از قلم‌موهای باریک و چرخشی این شیوه را نقاشی کرده و سپس توهم ایمپاستو بر روی تابلوهای خود شده‌است. درواقع، سطح تابلو تقریباً مسطح بوده گویی که از تابلو نهایی عکاسی شده باشد و نشانی از برجستگی ضربات قلم‌مو در تصویر نهایی وجود ندارد. به نظر می‌رسد براون این شیوه را از آثار فرانک اورباخ اقتباس کرده و در نهایت آن‌ها را به شیوه‌ای که خودش می‌پسندد (نقاشی ضرب قلم‌ها) بازنمایی می‌کند.

در میان هنرمندان معاصر استفاده از آثار تاریخ هنر و دوباره‌سازی آن‌ها چندان موضوع نادری نیست؛ ولی آن‌چه براون را برجسته می‌سازد، علاقه عمیق وی به «عمل» نقاشی و پرداختن به آن به عنوان یک «موضوع» است. در دنیای امروز که توانایی و مهارت نقاشانه دست‌کم گرفته می‌شود و حتی گاهی موردِ تمسخر قرار می‌گیرد، ستایش عمل نقاشی وی را در میان هنرمندان معاصر و هم‌وطنش شاخص می‌سازد. به گفته خود براون «نقاشی مهارتی آنقدر پیچیده و متنوع است که یک عمر برای دست‌یابی به آن کافی نیست.» مانند دیگر هنرمندان دو سه

تصویر ۱: گلن براون، پایان قرن بیستم، ۶۹۹۱، رنگ روغن روی بوم، ۵۷×۷۵/۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

تصویر ۲: فراگونار، A Boy as Pierrot، مابین سال‌های ۰۸-۶۷۷۱، رنگ روغنی روی بوم، ۰۶×۰۵ سانتی‌متر (منبع: URL1)

دهه اخیر انگلیس بخشی از آثار براون برگرفته از مباحث نظری قرن گذشته است، مباحثی در باب رسانه نقاشی، تقلید، اصالت و موارد مشابه. وقتی براون تاش‌های اکسپرسیونیستی را نقاشی می‌کند، بیش از همه یادآور دیدگاه‌های کلمنت گرینبرگ درباره ارزش هنر است. وی که نقاشی و به‌شکلی ویژه نقاشی مدرن زمانش- آبستره اکسپرسیونیسم- را ارزشمندترین هنرها به شمار می‌آورد، باعث رواج این شیوهٔ تفکر گردید که روش ترسیم در نقاشی باید آشکار باشد. با اصرار گلن براون بر استفاده از کپی اثر و نه اصل آن- تا اندازه‌ای که خود وی بیان می‌کند اصل برخی از نقاشی‌هایش را ندیده‌است- همچنین اجرای دوباره دیگر نقاشی اشاره به مباحث مطرح‌شده توسط بنیامین درباره اصالت اثر دارد. افزون بر این موارد و موضوعاتش به رسانه نقاشی نیز توسط براون موردِ پرسش قرار می‌گیرد. پرسش‌هایی از جمله چرا بیانگری «اکسپرسیون» همیشه همراه با خودانگیختگی و حرکات مشخص قلم‌مو است؟ یا چرا نتوان همزمان دو اثر یا بیشتر را بازسازی کرد؟ (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۴).

در اثر شماره یک نیز به‌مانند بقیه آثار این ویژگی‌ها دیده می‌شود. انتخاب رنگ‌ها در اثر، نحوه رنگ‌گذاری و ضرب قلم‌ها و همچنین کنتراست این نقاشی با اثر اصلی فراگونار متفاوت است. شیوه رنگ‌گذاری توهمی، بیشتر در قسمت لباس و کلاه پرتره کار شده؛ لیکن چهره پرتره شیوه ملایم‌تری را تجربه کرده‌است. رنگ‌های موجود در اثر براون نسبت به اثر فراگونار دارای خلوص بالاتری است، قرمز و نارنجی‌ها بر روی لباس و صورت پرتره سبب ایجاد کنتراست مکمل است. کنتراست نور و تاریکی اثر نسبت به پرتره فراگونار بالاتر است که در پایین اثر و قسمت‌هایی از سر پرتره تشدید می‌شود. براون در این اثر با انتخاب و نحوه رنگ‌گذاری و تباین نور و تاریکی به‌ویژه بر روی صورت پرتره به شیوه‌های اکسپرسیو، حالت و فضای کلی پرتره را تغییر داده‌است.

براون با افزودن ویژگی آثار بازلیتز- وارونه کشیدن نقاشی- به آن ترکیبی غریب داده که همزمانِ یادآور دو نقاش تاریخ هنر از دو دوره و دو سبک کاملاً متفاوت است (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۵). بازلیتس برخلاف جریان هنری زمانه خود به نقاشی فیگوراتیو روی آورد تا به قول خودش ذهن مخاطب را درگیر موضوع کند و از تبدیل‌شدن به نقاشی سرد و تکراری جلوگیری کند (شادقزوینی، ۱۳۹۲: ۱۹۰) و با بخش‌بندی هندسی فضای تصویر و سپس با واژگون نمودن نقش‌مایه‌ها به آشنایی‌زدایی از موضوع پرداخت و از این طریق به نوعی آزادی تصویری غیر متعارف دست یافت (پاکباز، ۱۳۹۵: ۲۲۶) این خصلت‌ها را می‌توان در این اثر براون نیز ردیابی کرد. به صورت کلی، می‌توان گفت وارونه‌سازی پرتره بازخوانی جدیدی از کلیشه را امکان‌پذیر می‌سازد، آن را می‌شکند و بازپرداری آن را تضمین می‌کند. بدین‌سان کلیشه تصویری از معنا تهی می‌شود تا دوباره معناسازی شود (ژیلسن، ۱۳۸۸: ۱۰۵). پرتره‌های وارونه نوعی شالوده‌شکنی در برابر سنت پرتره‌پردازی هستند. وارونگی در این اثر به دلیل درهم شکستن پیش‌فرض‌ها از یک اثر پرتره سبب تقویت بیان مفهومی اثر شده و مخاطب را برای خوانش اثر به چالش می‌کشد. عنوان اثر که «پایان قرن بیستم» است، اشاره‌ای دارد به افول نقاشی، زیر سؤال بردن نقاشی توسط دیگر هنرمندان «YBA» در هنر معاصر و جایگزین‌شدن رسانه‌های جدید به‌عنوان ابزار بیان هنری. ژیلسن درباره وارونه‌نگاری پرتره‌ها بر این باور است که «پرتره وارونه می‌تواند نمایش بازنمود تصویری باشد که سر در پایین قرار گرفته‌است و به تصویر یک شهید اشاره داشته باشد» (ژیلسن، ۱۳۸۸: ۱۰۲). مفهوم شهادت نیز در اثر براون قرابتی دارد با واژهٔ نخست عنوان اثر یعنی «پایان»؛ این پایان و خاتمه همان قواعد و قوانین محدودکننده هنر مدرن و بشارت‌دهنده آغازی جدید در نقاشی پست‌مدرن است.

به نظر می‌رسد براون در این اثر قصد نمایش فقدان عنصر «مفهوم» در آثار فیگوراتیو دوره‌های گذشته را دارد. وی با اقتباس از یک پرتره آکادمیک در این اثر و ایجاد وارونگی به نوعی به دگرگونی تفکر و روحیه آکادمیک در هنر معاصر اشاره می‌کند. این وارونگی همچنین با تهمایه‌هایی از استهزا و طنز همراه است و کنایه‌ای است بر نظریات نویدبخش عصر روشنگری که روزگاری ندای ساخت جهانی موعود را می‌دادند؛ ولی اکنون به نهایت و فرجام خود رسیده‌اند. عنوان اثر و همچنین وارونگی پرتره همان‌گونه که در بالا نیز اشاره شد به دگرگونی اندیشه‌ها و رسانه‌ها (التقاط‌گری و تکثرگرایی) در هنر معاصر و شالوده‌شکنی هنرمند در نمایش اثر ارجاع می‌دهد.

اثر شماره ۲. «جوزف بویز[۷]»

نکته مهم آن است که اثر شماره ۳ با یکی‌دیگر از آثار براون رابطه بیامتنی درون مؤلفی ایجاد می‌کند (تصویر ۴) نقاشی اولیه خود نیز از دو نقاشی ترکیب شده‌است. پرتره‌ای از تیتوس، پسر رامبراند که توسط یکی از شاگردان مدرسه رامبراند انجام شده و همین‌طور پرتره‌ای از گابریل مونتر در سال ۱۹۰۹. در اثر اولیه (تصویر ۴) رنگ‌ها به تنهایی گرم و قهوه‌ای تمایل دارند. در اثر ثانویه (تصویر ۳) انتخاب رنگ‌ها

و کنتراست به‌گونه‌ای متفاوت پی‌ریزی شده است؛ با وجود اینکه این تابلو «جوزف بویز» نام‌گذاری شده‌است؛ ولی پرتره‌ای زنانه از پسری جوان را به تصویر می‌کشد که با مصداق این نام یعنی بویز هنرمند معاصر مطابقتی ندارد. رنگ‌ها به سوی تن‌های آبی و سرد گرایش دارند. پس‌زمینه با رنگ‌های کدر از تئالیته‌های زرد و لیمویی پوشانده شده‌است؛ همچنین رنگ چشم‌های پرتره در اثر به یک رنگ کدر سبزمانند گرایش دارد. تکنیک رنگ‌گذاری نیز به همان شیوه اصلی براون انجام شده‌است و در پوست صورت هیجان و شدت ضرب قلم‌های نقاشی‌شده پیش از دیگر اجزای پرتره است. پابلو لافونته در مقاله خود در مجلهٔ «Flash Art»

تصویر ۳: گلن براون، جوزف بویز، ۲۰۰۱، رنگ روغن
روی تخته، ۹۶×۷۹/۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

تصویر ۴: گلن براون، I Lost My Heart to a Starship Trooper رنگ روغنی روی بوم نصب‌شده روی تخته، ۶۴/۸×۵۳/۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

در سال ۲۰۰۴ دستکاری رنگ براون در آثارش را به‌گونه‌ای توصیف می‌کند که سوژه‌های پرتره‌های او گاهی بیمار و یا حتی مرده به نظر می‌رسند (Reichelt, 2005: 32). پالت رنگی در این نقاشی مانند دیگر آثار این مجموعه نماینده مرگ، نیستی و زوال است. همان‌گونه که براون در این رابطه بر این باور است: «من دوست دارم یک پای نقاشی‌هایم در گور باشد و کاملاً از این دنیا نباشند. من دوست دارم آن‌ها در یک دنیای رویایی وجود داشته باشند، جایی که فکر می‌کنم آن‌ها اشغال می‌کنند، دنیایی که از انباشته‌شدن تصاویری تشکیل شده‌است که در ناخودآگاه خود ذخیره کرده‌ایم و هنگام خواب منعقد می‌شوند و جهش می‌یابند.» (Brown, 2009: 70). آثار گلن براون یادآور حساسیت و تباهی موجود در نقاشی‌های بلیک، بوکلین و فیوزلی است. توجه وی به سویه‌های تاریک و غم‌بار زندگی، یادآور جنبه‌های زیبایی‌شناسانه گوتیک است (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۴). عنوان‌های آثار براون گاهی به آلبوم‌ها، نام فیلم‌ها و یا شخص خاصی ارجاع می‌دهند. بنابراین این نام‌ها همانند تصویر نیز در وام‌گیری از متن‌های دیگر و از آن خودسازی به کار می‌آیند. در این‌جا نام اثر یعنی جوزف بویز نیز از همین نوع نام‌گذاری‌ها به شمار می‌آید. در این اثر نیز برای اقتباس و به چالش کشیدن مسئله اصالت اثر هنری، دیدگاهی پلورالیستی را نسبت‌به اثر پیش می‌گیرد. در این اثر، هنرمند به نقاشی به‌عنوان یک ابزار درصدد بیان مفاهیمی است که در رسانه‌های سنتی کمتر می‌توان به بیان آن مفاهیم پرداخت. اقتباس از اثری دیگر، عنوان ابهام‌برانگیز و دگرگونی‌هایی که در اثر موردِ اقتباس ایجاد می‌کند، همگی نشانه‌های ارجاعی هستند به مفاهیمی فراتر از خود اثر.

اثر شماره ۳. «آمیزش/ جنسیت[۸]»

شکل ۲: روایت انشعابی (Verdugo, 2011: 4-5) تصویر ۵: گلن براون، آمیزش/ جنسیت، ۲۰۰۳ رنگ روغن روی تخته، ۱۲۶×۸۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

تصویر ۶: آنتونی ون‌دایک، پرتره کورنلیس ون در گیست، قبل از ۱۶۲۰ (منبع: URL2)

این اثر اقتباسی است از یکی از آثار وندایک. اثر وندایک (تصویر ۶) که یک پرتره درباری[۹] در پس‌زمینه تاریک است، دارای کنتراست ملایم تیرگی-روشنی است، رنگ‌ها طبیعت‌پردازانه است و غالب پرداخت‌ها بر روی صورت و قسمتی از لباس پرتره (در قسمت یقه لباس از رنگ‌های گرم زرد و طلایی استفاده کرده‌است) انجام شده که بیشتر تأکیدی است بر اشرافیت پرتره. براون اسکلت و ساختار اصلی اثر را بر مبنای اثر وندایک گذاشته‌است؛ ولی در انتخاب رنگ‌ها، تکنیک، اجرا و دیگر ویژگی‌ها متفاوت عمل کرده‌است. پرتره براون نسبت به اثر وندایک کشیده‌تر و با اقتباس از هنرمند منریستی یعنی ال‌گرکو ترسیم شده‌است. رنگ‌ها به‌طورکلی تغییر یافته‌اند، غالب اثر با تناژهای رنگ آبی و ترکیب آن با خاکستری‌های تیره همانند اثر پیشین رنگ‌آمیزی شده‌است که دوباره به مفاهیم مرگ اشاره دارد. شدت کنتراست اثر بسیار بالا است و دارای کنتراست شدید تیرگی-روشنی به‌صورت کاملاً محسوس است. نحوه رنگ‌گذاری نیز همان شیوه اصلی براون (ضرب قلم‌های اکسپرسیوی که نقاشی شده‌اند) است. در قسمت موهای صورت نسبت به اثر وندایک پرداخت بیشتری انجام گرفته و به جزئیات دقت بیشتری شده‌است. رنگ نارنجی که براون در قسمت نوک بینی پرتره گذاشته‌است با رنگ‌های آبی صورت یک تقابل نامحسوس ایجاد کرده و کنتراست رنگ‌های مکمل و اصلی را یادآوری می‌کند. پس‌زمینه همانند اثر وندایک، پوشیده از رنگ‌های تیره و بدون ترسیم جزئیات است.

چشم‌های پرتره نیز در این اثر به شیوه غریبی نقاشی شده‌است، رنگ مردمک‌ها به خاکستری گراییده که یادآور بیماری آب‌مروارید است.

مهمترین نکته در پیوند با محتوای این اثر، عنوان است. عنوان اثر (Sex) که در بعضی منابع «آمیزش» معنا شده‌است، می‌تواند به «جنسیت» هم اشاره داشته باشد و این‌گونه معنا شود. از آن جایی که براون برای این اثر خود پرتره یک اشراف‌زاده را برگزیده، در عنوان اثر نیز به «جنسیت» و یا «هویت» اشاره داشته‌است. جنسیتی که می‌تواند معنای عام داشته باشد و جنسیت اجتماعی (جایگاه اجتماعی)، جنسیت نقاشی (رسانه) و به‌طورکلی مسئله پرسشگری در باب «هویت» معاصر را مطرح کند. کنتراست شدید در قسمت یقه لباس پرتره، اضافه کردن رنگ‌های طلایی و پرداخت افراط‌گونه، تأکیدی است بر جایگاه اجتماعی پرتره و نظام طبقاتی جامعه (چه در زمان وندایک و چه زمان معاصر). براون با نارنجی‌کردن قسمت بینی پرتره، جنبه‌هایی از کنایه و استهزا را در اثر خود به نمایش می‌گذارد و یادآور صورت یک دلقک می‌شود. (شمار دیگری از آثار براون نیز دارای چنین ویژگی هستند.) این کنایه و تمسخر می‌تواند چندین وضعیت و مسئله را نشانه بگیرد؛ الف) می‌تواند رابطه‌ای با چشمان بی‌فروغ پرتره داشته باشد و هم به نظام طبقاتی در جوامع انسانی اشاره کند و بیانگر چشمان کور عدالت اجتماعی باشد. ب) از سوی دیگر می‌تواند به دگرگونی رسانه در حوزه هنر اشاره کند و کنایه را متوجه رسانه‌های نقاشی در دوره‌های آکادمیک سازد؛ می‌توان گفت براون

رسانه‌های گذشته هنر را مردود می‌داند (به‌ویژه که شیوه رنگ‌گذاری ویژهٔ او نیز ما را به مسئله خود رسانه نقاشی متوجه می‌کند) و شیوه‌های گذشته را همچون نظام اشرافیت‌مداری پیش از پست‌مدرن می‌داند که اکنون هر دو منسوخ شده و جای خود را به رسانه‌ها و تفکرات جدید متناسب یا بافت تازه داده‌اند. این معنا با پالت رنگی این مجموعه از آثار براون نیز در ارتباط است. براون در این اثر نیز با اقتباس از یک اثر آکادمیک دوره باروک؛ الف) مسئله اصالت اثر هنری را به چالش می‌کشد؛ ب) با آز آن خودسازی اثری شناخته‌شده به‌دنبال بیان مفاهیم ارجاعی است. از اثر مزبور به‌عنوان نشانه‌ای استفاده می‌کند که با تغییر و دگرگونی در آن، نظام‌های ساختاری، محتوایی و دیدگاه هنرمند گذشته را نقد کرده‌است. درواقع اثر جدید، متنی ارجاعی می‌شود به اثر اصلی، گاه بر آن تأکید می‌کند و گاه آن را نقد کرده و موردِ کنایه و اتهام قرار می‌دهد.

اثر شماره ۴. «خوب رنج بکش[۱۰]»

براون این اثر را (تصویر ۷) از تابلوی «جمجمه اسکلت با سیگار سوزان» اثر ونگوگ (تصویر ۸) اقتباس کرده‌است. در اثر وانگوگ رنگ‌ها به خاکستری گرایش دارد و پس‌زمینه با یک رنگ تیره سیاه پوشیده شده‌است. در اثر براون برخلاف اسکلت وانگوگ، پس‌زمینه به رنگ آبی آسمانی است، همچنین کنتراست نور و تاریکی در این اثر بالاتر است. رنگ‌ها در این اثر در تنالیته‌های گرم در ترکیب با انواع قهوه‌ای‌های کدر و تیره انتخاب شده‌است. شیوه رنگ‌گذاری هم همان شیوه منحصربه‌فرد براون است. شخصیت اسکلت در این اثر به سمت راست تابلو متمایل شده و حالتی از خمودگی را تداعی می‌کند و این حس را مضاعف می‌کند. انتخاب رنگ‌های طیف گرم و چرکین در این اثر به‌خوبی با موضوع اثر یعنی تصویر کردن یک اسکلت و عنوان اثر که نشانه‌ای از تحمل رنج، فرسودگی، پوسیدگی و از بین رفتن بافت عضلانی

تصویر ۷.:گلن براون، خوب رنج بکش، ۲۰۰۷
رنگ روغن روی تخته، ۱۲۰×۱۵۷ سانتی‌متر (منبع:URL4)

تصویر ۸: ونسان وان‌گوگ، جمجمه یک اسکلت با سیگار روشن، ۸۶-۱۸۸۵، رنگ روغن روی بوم، ۳۲×۲۴/۵ سانتی‌متر، موزه ون‌گوگ، آمستردام (منبع: URL3

یک بدن و باقی ماندن اسکلت است، مطابقت دارد؛ در این اثر دیگر نشانی از سیگار تابلوی وانگوگ نیست. ولی رنگ زرد دندان‌ها در اسکلت براون اشاره‌ای دارد به سیگار که در این‌جا حذف شده و تقویت‌کننده همان نظریه گوشت و عضلات پوسیده اندام است. انتخاب یک اسکلت به‌عنوان شخصیت اثر و اقتباس از آن می‌تواند یک حرکت نمادین و سمبلیک در امتداد مفهوم فرسودگی و انقراض باشد. باید در نظر داشت که در این موضوع برای طراحی و نقاشی یک تمرین و مشق هنری محافظه‌کارانه آکادمیک بوده‌است و اثر ثانویه درواقع تفسیری خنده‌دار از این تمرین‌ها ارائه داده و بنابراین جنبه انتقادی اثر را افزایش می‌دهد به‌گونه‌ای‌که نشان‌دهنده مخالفت براون با تفکرات آموزشی سنت هنر آکادمیک است. عنوان اثر نیز بر

این محتوای تمسخرآمیز بیش‌ازپیش تأکید می‌کند. غالب عناصر در این اثر به پوسیدگی، فرسودگی و انقراض اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد براون با یک دیدگاه منتقدانه و معترض همانند دیگر آثارش به رسانه‌ها و جهت‌گیری‌های هنرهای آکادمیک‌گرا اعتراض کرده و آن‌ها را به عنوان تفکری منقرض‌شده اعلام می‌کند. در واقع این اثر یکی از نمونه‌های عالی در کارکرد از آن خودسازی در نقد عملی و اعتراضی است.

اثر شماره ۵. «هنر ضعیف[11]»

در اثر رامبرانت پرتره که به سبک باروک قلم‌زنی و خلق شده‌است، رنگ‌ها دارای تناژ قهوه‌ای، زرد اکر هستند و به گرمی گرایش دارند؛ نور ملایم و گرمی بر روی صورت پرتره نشسته؛ اثر دارای کنتراست بالاست و قسمت‌های پایین تابلو- لباس پرتره و پس‌زمینه اثر به تیرگی بیشتر گراییده‌است. نور گرم موجود در تابلو تأثیر لبخند پرتره در اثر را دوچندان کرده‌است و حالتی از شادی مضاعف را تداعی می‌کند.

تصویر ۹: گلن براون، هنر ضعیف، ۲۰۱۶، رنگ روغن روی تخته، ۷۴×۱۰۸/۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

تصویر ۱۰: رامبرانت، نیم‌تنه مرد جوان خندان، ۳۰-۱۶۲۹، حدود ۴۱×۳۳ سانتی‌متر (منبع: URL5)

در اثر براون، پرتره دارای ویژگی‌هایی در تضاد با اثر رامبرانت است. رنگ‌ها با تناژ سرد و کدر غالباً آبی و در پاره‌ای نقاط لکه‌های قرمز انتخاب شده‌اند. رنگ‌آمیزی همان شیوه ایمپاستومانند است که با ظرافت تمام نقاشی شده‌است. این نقاشی از ضرب‌قلم‌ها در پوست صورت به‌صورت ظریف‌تر و با پرداخت بیشتر به انجام رسیده‌است. انتخاب رنگ‌ها در این اثر همانند غالب دیگر آثار این دوره از زندگی هنری براون به سردی و تنالیته‌های آبی گرایش دارد. آبی‌ها بیشتر در ترکیب با انواع خاکستری‌های تیره بر روی بوم قرار گرفته‌اند. در قسمت سمت چپ صورت بر اساس اثر رامبرانت- نور گرمی به چهره افزوده شده‌است؛ همچنین براون با قرمز افراط‌گونه‌ای که بر روی لب‌ها و سر بینی قرار داده‌است، سبب ایجاد کنتراست سرد و گرم در تصویر شده‌است. کنتراست روشنی این اثر نیز بالاست و در قسمت بالای تابلو تشدید می‌شود. پس‌زمینه به‌گونه‌ای نقاشی شده که بیشتر تداعی‌گر صحنه‌ای از آسمان ابری است.

محتوای این اثر از چندین جهت چالش‌برانگیز و قابل بررسی است. در ابتدای امر به عنوان اثر می‌پردازیم؛ عنوان اثر که «هنر ضعیف» است، قرابتی دارد با چندین موضوع در تابلو: الف) لبخند پرتره و رنگ قرمز افراطی گذاشته شده بر روی چهره با همان آرایش صورت که تداعی‌کننده چهره یک دلقک است؛ ب) اقتباس براون از یک اثر دوره باروک. این عنوان در ارتباط با ساختار اثر درواقع با حالتی کنایه‌گر هنر دوره باروک یا به‌طورکلی هنرهایی در چارچوب آکادمیک را موردِ انتقاد و تمسخر قرار می‌دهد؛ براون مسئله اصالت اثر هنری را زیر سؤال می‌برد و به نقاشی معاصر اشاره می‌کند که اکنون اقتباس می‌تواند یکی از پرقدرت‌ترین روش‌ها درخلق نقاشی آن باشد و و جنبه‌های مفهومی بی‌شماری را به مخاطب منتقل کند.

عوامل بسیاری در ایجاد و شکل‌گیری هنر پست‌مدرن دخیل بودند، از حوادث تاریخی و اجتماعی که بگذریم مبنا و ریشه پست‌مدرن را می‌توان در گرایشات متأخر هنر مدرن دانست.

نقاشی پست‌مدرن تحت‌تأثیر جریان‌هایی همچون هنر مفهومی، گرایشات نئواکسپرسیو و هنر پاپ قرار گرفت و به این شکل تحولاتی در رسانه، مفاهیم، ارائه و بیان هنری در ژانر نقاشی پدید آمد که پرتره‌نگاری را نیز درگیر خود کرد.

در میان هنرمندان پست‌مدرن که از انقلاب و دگرگونی جلوه‌های جدید نقاشی این دوره کمال استفاده را برده‌اند، گلن براون است. براون با استفاده از اقتباس در آثارش به اصل کثرت‌گرایی، التقاط و بینامتنیت پست‌مدرن متوسل می‌شود و از این طریق از آن خودسازی را به بهترین نحو به نمایش می‌گذارد. او که هم در انتخاب موضوعات، هم در شیوه رنگ‌گذاری و هم نام‌گذاری آثارش از هنرمندان، سبک‌ها و روش‌ها و دوره‌های دیگر اقتباس می‌کند، آثاری منحصربه‌فردی خلق کرده است. براون در بازآفرینی آثار هنرمندان دیگر، با استفاده از تغییر رنگ، موقعیت، اندازه و موارد مشابه تصویر نهایی را تغییر می‌دهد و در تغییر، اثر خود را می‌آفریند. مبنای اصلی آثار براون این نیست که صورت اثر هنری از کجا و به چه صورت الهام و اقتباس شده‌است؛ بلکه اهمیت کار در این است که این عناصر و جزئیات موردِ اقتباس می‌توانند حامل چه پیام و مفاهیمی باشند. وی در آثارش به‌شکلی استعاری بر این باور است که عمل نقاشی هنوز هم در دوره پست‌مدرن ادامه دارد؛ ولی به شکل و صورتی متفاوت از گذشته و از این طریق بر رسانه نقاشی به عنوان یک موضوع تأکید می‌ورزد. وی در پرتره‌هایش به کمک اقتباس به مفاهیم جدیدی اشاره می‌کند که بیشتر در رابطه با پاسداشت رسانه کهن نقاشی روی بوم و تکنیک رنگ روغنی و به پرسش‌کشیدن خود نقاشی به‌مثابه یک رسانه است. دغدغه وی تأکید بر حفظ بداعت و اصالت در مفهوم اثر هنری است نه صورت و ساختار. به این ترتیب، با استفاده از ابزار از آن خودسازی صورت‌گرایی و ساختارگرایی هنر پیشامدرنی و پیشاپست‌مدرنیته را موردِ کنایه و استهزا قرار داده و به شکلی از نقد عملی دست می‌یابد، با ترکیب، تغییر و در هم‌آمیختن در اثر، ساختار مورداقتباس را دگرگونه می‌کند و در نتیجه بر مسئله نفی اصالت اثر هنری هم تأکید می‌ورزد.

پی‌نوشت

1 appropriation

2 G. Brown

۳ پرتره واژه‌ای است فرانسوی که از سده دوازدهم میلادی در اروپا متداول شد و از سده سیزدهم معمول شده است.

4 Young British Artists (YBA).

۵ مانند گالری سرپانتین در لندن (۲۰۰۴)؛ موزه Kunsthistorisches در وین (۲۰۰۸)؛ تیت لیورپول در انگلستان (۲۰۱۱)؛ موزه گونگنهایم در بیلبائو در سال ۲۰۱۳ .

6 The end of the 20th Century

7 J. Beuys

8 sex

9 cornelis van der Geest

گیست اهل آنتورپ بود که از ثروت خود برای حمایت از هنرمندان همین خطه و ایجاد مجموعه هنری خود استفاده می‌کرد.

10 suffer well

11 poor art

منابع

- پاکباز، روئین (۱۳۹۵). ***دایره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک***. تهران: فرهنگ معاصر.

حسن‌شاهی، فائزه؛ نصری، امیر (۱۳۹۲). «بررسی کارکردهای پرتره‌نگاری غرب». ***نقش‌مایه***، ۱۶ (۵)، ۱۵-۲۱.

- حسنوند، محمدکاظم (۱۳۹۷). «درآمدی بر پست‌مدرنیسم و تجلی آن در هنرهای تجسمی». ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، ۳ (۱)، ۲۰-۵.
- درخشانی، مژده (۱۳۹۸). «جستاری در باب اصالت و از آن خودسازی در آفرینش آثار هنرهای تجسمی». **پیکره**، ۸ (۱۸)، ۹۲-۱۰۱.
- ژیلسن، آن‌بی‌یر (۱۳۸۸). «تصویر وارونه نظام نیمه‌نمادی و معنای مکانی؛ فراگفتمان». ترجمه امیر بیگلری. ***پژوهشنامه فرهنگستان هنر***، ۳ (۱۲)، ۱۱-۹۵.
- شادقزوینی، پریسا (۱۳۹۲). ***مروری بر تاریخ نقاشی معاصر عرب (از آرنوو تا پست‌مدرنیسم)***. تهران: سمت.
- شیوا، آیسان؛ حسامی، منصور؛ شاکری، زهرا (۱۳۹۹). «از آن خودسازی هنری و تعیین جایگاه حقوقی پدیدآورنده». ***کیمیای هنر***، ۹ (۳۶)، ۴۹-۶۱.
- صداقت‌کیش، آرش (۱۳۸۸). «گلن براون». ***تندیس***، ۱۶۱، ۴-۵.
- عمیدی، افسانه (۱۳۸۶). «پست‌مدرن در هنر». ***رشد آموزش هنر***، ۱۲ (۵)، ۳۰-۳۳.
- فرح‌بخش‌پور، حسین؛ شایگان‌فر، نادر (۱۳۹۷). «بررسی ناپدیدی هنر در عصر فراواقعیت از منظر بودریار با تأکید بر آثار ریچارد پریینس به‌مثابه مصادیق آن اندیشه». ***نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۲۱ (۳)، ۵-۱۲.

- قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰). *تبارشناسی پست‌مدرنیسم*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- کلهر، مژگان (۱۳۹۵). *سیر تحول تاریخ نقاشی چهره‌نگاری در نیمه دوم قرن بیستم*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه سوره، تهران.
- لوسی‌اسمیت، ادوارد (۱۳۹۳). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم: جهانی شدن و هنر جدید*، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران: نظر.
- میرزایی‌عطاآبادی، مائده (۱۳۹۳). *پرتره‌نگاری در تاریخ هنر*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهرا، تهران.
- نظری، پروین (۱۳۹۶). *مؤلفه‌های هنر پست‌مدرن*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تبریز. آذربایجان شرقی.
- وارد، گلن (۱۳۸۳). *پست‌مدرن*، ترجمه قادر فخررنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

References

- Amidi, A. (2007). "Postmodernism in Art". ***Growth in Art Education***, 12 (5), 30-33, (Text in Persian).
- Brown, G. (2009). ***Gleen Brown: Three Exhibitions***, London: Gagosian Gallery, in association with Rizzol International Publications, Inc.
- Derakhshani, M. (2020). "Investigation of Originality and "Appropriation" in the Creation of Visual Arts". ***Paykareh***, 8(18), 89-101. doi: 10.22055/pyk.2020.15615, (Text in Persian).
- Farahbakhsh Pour, H., Shaygan Far, N. (2020). "Disappearance of Art in Hyper real Era in Baudrillard's Perspective with the emphasis on Richard Prince's Works as the examples of those ideas". ***Journal of Fine Arts: Visual Arts***, 25 (3), 5-12. doi: 10.22059/jfava.2018.264019.666003, (Text in Persian).
- Geslin, A. B. (2009). "Converse Image; Semi-Symbolic System and Place-Bound Meaning: Meta-Discourse." Translated by Amir Biglari, ***PazhouheshNameh-e Farhangestan-e Honar***, 3 (12), 95-11, (Text in Persian).
- Gharebaghi, A. (2001). ***Genealogy of Postmodernism***. Tehran: Cultural Research Office, (Text in Persian).
- Hasanvand, M. K. (2018). "An Introduction to Postmodernism & its Manifestation in Visual Arts". ***Journal of Theoretical principles of Visual Arts***, 3 (1), 5-20, (Text in Persian).
- Hassanshahi, F., Nasri, A. (2013). "Examining the Functions of Western Portrait Painting". ***Naqshe-Maye***, 16 (5), 15-21, (Text in Persian).
- Kalhor, M. (2016). ***Evolution of Portrait Painting in the Second Half of the Twentieth Century***. Master's Thesis. Soreh University. Tehran, (Text in Persian).
- Katalin, S. (2010). ***Glenn Brown- the Painting of Mash-up Culture***. Budapest: Ludwig Museum- Museum of Contemporary Art.
- Lucie, E. (2014). ***Movements in Art since 1945: Issues and Concepts***. Translated by Alireza Samii-Azar. Tehran: Nazar, (Text in Persian).
- Mirzaei-Ataabadi, M. (2014). ***Portrait Painting in Art History***. Master's Thesis. Alzahra University. Tehran,(Text in Persian).
- Nazari, P. (2017). ***Elements of Postmodern Art***. Master's Thesis. University of Tabriz. East Azerbaijan, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2016). ***Encyclopedia of Art: Painting, Sculpture, Graphic Arts***, Tehran: Contemporary Culture, (Text in Persian).
- Reichelt, V. (2005). ***Painting's Wrongful Death: The Revivalist Practices of Glenn Brown and Gerhard Richter***. PhD thesis, Visual Art, Queensland College of Art, Griffith University South Brisbane.
- Reichelt, V. (2005). ***Painting's Wrongful Death: The Revivalist Practices of Glenn Brown and Gerhard Richter***. Queensland College of Art, Griffith University South Brisbane, Australia, Thesis (Professional Doctorate).
- Sedaqat Kish, A. (2009). "Glenn Brown". ***Tandis***, 161, 4-5, (Text in Persian).

Shad Ghazvini, P. (2013). ***An Overview of Contemporary Arab Painting History (From Arnaud to Postmodernism***). Tehran: SAMT, (Text in Persian).

- Shiva, A., Hessami, M., Shakeri, Z. (2020). "Appropriation Art and Recognition of the Legal Status of the Autho". ***Kimia-ye-Honar***, 9(36), 49-61, (Text in Persian).
- Ward, G. (2004). ***Postmodernism***. Translated by Ghader Fakhrranjbari and Abouzar Karami. Tehran: Mahi, (Text in Persian).

URLs

URL1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Honore_Fragonard_A_Boy_as_Pierrot.jpg (6 August 2023)

URL2: https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_van_der_Geest (6 August 2023)

URL3:https://en.wikipedia.org/wiki/Skull_of_a_Skeleton_with_Burning_Cigarette (6 August 2023)

URL4: https://glennbrown.co.uk/artworks (6 August 2023)

URL5: https://www.wikiart.org/en/rembrandt/bust-of-a-laughingyoung-man (6 August 2023).

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۲۹-۴۹)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

تحلیل تزیینات معماری عمارت مسعودیه در تهرانِ عصرِ قاجار*

چکیده

باغ-عمارت مسعودیه، از مجموعه بناهای تاریخی دورهٔ قاجار به دستور مسعود میرزاظل السلطان، به سَرکاری رضاقلی‌خان سِراج‌المُک، در میدان بهارستان تهران بنا شده و از تزییناتی همچون آجرکاری، گچ‌بُری، مقرنس‌کاری، کاشی‌کاری، آینه‌کاری، حجاری، تزیینات چوبی، فلزی و نقاشی دیواری بهره برده‌است. پژوهش حاضر با هدف چیستی فرم و نقش در آرایه‌های معماری به‌کاررفته در مجموعه و شناخت عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آن، در پی پاسخی مناسب برای این پرسش است که فرم و نقش در آرایه‌های معماری به‌کاررفته در مجموعهٔ تاریخی باغ-عمارت مسعودیه در تهرانِ دورهٔ قاجار چیست؟ و عوامل مؤثر بر شکل‌گیریَ آن کدام است؟ رویکرد کلی در پژوهش حاضر، کیفی و به‌لحاظ هدف،کاربردی و بر اساس ماهیت، توصیفی-تحلیلی و تاریخی بوده‌است. در تحلیل از رویکرد آیکنولوژی بهره برده و شیوهٔ گردآوری اطلاعات اسنادی، کتابخانه‌ای و میدانی است. یافته‌ها بیان‌گر آن است که بیشترین تزیینات مجموعه حجاری،گچ‌بری،کاشی‌کاری، آجرکاری و تزیینات چوبی بوده و تزیینات مقرنس‌کاری، آینه‌کاری، فلزکاری و نقاشی‌دیواری نیز به‌ترتیب سهم کمتری در تزیین بناهای مجموعه را دارند. در تزیینات بناهای مجموعه، افزون بر الگوهای نئوکلاسیک اروپایی، از الگوهای اسلامی و همچنین برخی نقش‌مایه‌های ایران باستان استفاده شده‌است.

واژه‌های کلیدی: مسعود میرزا ظل‌السلطان، عمارت مسعودیه، تزیینات معماری، هنر قاجار.

*این مقاله، برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد حدیثه پرکم، با عنوان «گونه‌شناسی تزیینات وابسته به معماری مجموعهٔ عمارت مسعودیه در تهرانِ عصرِ قاجار» است.

حدیثه پرکم
دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع‌دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
h.parkam1398@gmail.com

علیرضا شیخی
دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
a.sheikhi@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۱۲-۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۳-۰۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43159.1204

مقدمه

در تاریخ هنر معماری، دورۀ قاجار از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا در این دوره برای نخستین بار، شیوه‌های معماری غربی به همراه شاخصه‌های گوناگون آن‌ها وارد سبک‌های معماری و تزیینات آن شد. یکی از نمودهای بارز این جریان، تغییرات موجود در سبک‌های به کار گرفته‌شده در باغ-عمارت‌های تهران است که همگی با وجود تعلق به یک دورۀ تاریخی، از فضاسازی و سبک‌های معماری گوناگونی برخوردارند. از جمله باغ-عمارت‌های شاخص در تهران، مجموعۀ تاریخی باغ-عمارت مسعودیه است که هم‌اکنون دارای وضعیت مناسب‌تری نسبت به دیگر باغ-عمارت‌ها بوده و دربردارندۀ مدارک و اسناد تاریخی جامع‌تری است. بر اساس شواهد تاکنون گونه‌شناسی مُدَوّن و جامعی در ارتباط با آرایه‌های معماری مجموعۀ تاریخی باغ-عمارت مسعودیه انجام نشده و لزوم پژوهش بیشتر در این زمینه و بررسی بصری و گونه‌های مختلف تزیینی، در معماری این بنا احساس می‌شود. پژوهش حاضر با هدف چیستی فرم و نقش در آرایه‌های معماری به‌کاررفته در مجموعه و شناخت عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آن، در پی پاسخی مناسب برای این پرسش است که فرم و نقش در آرایه‌های معماری به‌کار رفته در مجموعۀ تاریخی باغ-عمارت مسعودیه درتهران دورۀ قاجار چیست؟ و عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آن کدام است؟

پیشینۀ پژوهش

در زمینۀ تزیینات معماری دورۀ قاجار، طاهره سلیمی و حسن عزیزی (۱۳۹۸)، در مقالۀ «تأثیر فرنگی‌مآبی (گلفرنگ‌ها)، بر تزیینات معماری و قالی کاشان»، که در نشریۀ جلوۀ هنر به چاپ رسیده‌است، نقش گلفرنگ را در زمینه‌های هنری همچون نقاشی،کتاب‌آرایی، کاشی‌کاری و گچبری و همچنین قالی کاشان در عصر قاجار، مورد بررسی قرار داده‌اند. یافته‌های این پژوهش، بیان‌گر آن است که در دسته‌بندی طرح و نقش قالی ایران، نقش گلفرنگ، به‌عنوان یکی از طرح‌های نوزده‌گانه به شمار می‌آید که در دورۀ قاجار، وارد فرش کاشان شده و در ابتدا به صورت تلفیقی، با نقوش سنتی مورد استفاده قرار گرفته‌است. الهه پنجه‌باشی و بهناز خامه‌چیان (۱۳۹۹)، در مقالۀ «مطالعۀ تصویر در دیوارنگاره‌های خانۀ بروجردی‌های کاشان در دورۀ قاجار»، که در نشریۀ پژوهشنامۀ گرافیک و نقاشی به چاپ رسیده‌است، نقوش دیوارنگاری و نقاشی‌های موجود در تالار شاه‌نشین خانۀ بروجردی‌های کاشان را مورد بررسی قرار داده‌اند. در نهایت، آن‌ها به این نتیجه رسیدند که، نقاشی‌های تالار شاه‌نشین، افزون بر نقش کارکردی و تزیینی، القاءکنندۀ پیام‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نیز بوده، و نقش‌های انسانی، حیوانی و گیاهی، معماری و اشیاء در این شاه نشین، الهام‌گرفته از اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی است. پژوهش‌های مرتبط با عمارت مسعودیه عمدتاً به مباحث معماری پرداخته‌اند و کمتر به تزیینات معماری توجه شده‌است. آقایی‌میبدی و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله «کتیبه‌های نستعلیق عمارت مسعودیه و بررسی انتساب آن‌ها به زرین قلم»، به خوانش متون کتیبه‌ها و شناخت کتیبه‌نگاران این آثار و مقایسۀ تطبیقی با دیگر آثار این هنرمندان پرداخته‌اند. نیلوفر علی‌پور (۱۳۹۰) در مقالۀ «مطالعۀ طرح اُرسی‌های کاخ‌های قاجاری تهران»، طرح اُرسی‌های کاخ‌های قاجاری تهران را با رویکرد به ارسی‌های عمارت شمس‌العماره درکاخ گلستان، عمارت مسعودیه و کاخ صاحب قرانیه، مورد مطالعه و بررسی قرار داده‌است. فاطمه محمدی (۱۳۹۸) در پایان نامۀ کارشناسی‌ارشد « فن‌شناسی و آسیب‌شناسی مصالح تزیینات گچبری نمای دیوان‌خانۀ عمارت مسعودیه تهران با رویکرد حفاظت‌محور» به مطالعۀ، بررسی و شناسایی مصالح تزیینات گچبری نمای دیوان‌خانه، و تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده از آن‌ها، پرداخته‌است. نقطه عطف مقاله حاضر گونه‌شناسی تزیینات وابسته به معماری در این مجموعه بوده که تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته‌است.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر، از نظر ماهیت و روش توصیفی-تاریخی است و مطالب به‌صورت مطالعات اسنادی، کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌است. نمونه‌گیری به صورت هدفمند انجام گرفته‌است. جامعه آماری و مطالعاتی، همۀ تزیینات به‌کاررفته در بناهای تاریخی موجود در مجموعۀ باغ-عمارت مسعودیه است که با توجه به پژوهش‌های میدانی شناسایی شده‌اند. در بخش تحلیل، از رویکرد آیکونولوژی بهره گرفته شده‌است. آیکونولوژی در حقیقت یک شبه‌آنالیز فرمی است و موضوع اولیه یا طبیعی را در بردارد و از طریق بررسی نقش‌مایه‌ها و فرم‌های نابی که حامل معانی اولیه و طبیعی هستند، موضوعات واقعی و بیانی را از یک‌دیگر شناسایی می‌کند. چهارچوب نظری پژوهش بر اساس رویکرد اروین پانوفسکی به خوانش تصاویر و تحلیل و تفسیر آثار، طی سه مرحله توصیف پیش آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژی به انجام رسیده‌است. بر این اساس، در ارائه یافته‌های پژوهش، ابتدا پس از توصیف (پیش آیکونوگرافی) و ارائۀ تصاویر تزیینات

معمـاری گوناگـون مجموعـۀ مسـعودیه در جدول‌هـای جداگانـه، در مرحلـۀ دوم (تحلیـل آیکونوگرافـی) بـه شناسـایی تزیینـات و معرفـی نقـوش به‌کاررفتـه در آن‌هـا و جایـگاه تزیینـات موردِ اشـاره در فرهنـگ ایرانـی مـورد بحـث قـرار گرفته‌اسـت. در گام نهایـی نیـز، بـه تفسـیر نقـوش به‌کاررفتـه در تزیینـات مـورد نظـر، بـر اسـاس تأثیرپذیـری از سـه اصـل مهـم تأثیـر فرنـگ بـر هنـر ایرانـی، ملی‌گرایـی و هنـر ملـی ایرانی-اسـلامی پرداختـه شده‌اسـت.

مبانی نظری

آیکونولوژی

آیکونولـوژی در حقیقـت یـک شـبه‌آنالیز فرمـی اسـت و موضـوع اولیـه یـا طبیعـی را در بـردارد و به‌وسـیلۀ بررسـی نقش‌مایه‌هـا و فرم‌هـای نابـی کـه دربرگیرنـدۀ معانـی اولیـه و طبیعـی هسـتند، موضوعـات واقعـی و بیانـی را از یک‌دیگـر شناسـایی می‌کنـد (عبـدی، ۱۳۹۰: ۳۲-۳۳). مرتبـه دوم یـا تحلیـل آیکونوگرافـی بـه معرفـی موضـوع اثـر، داسـتان‌ها و شـخصیت‌های حاضـر در آن می‌پـردازد. ایـن تحلیـل شـناختی اسـت کـه مخاطـب نسـبت بـه موضوعـات یـا مفاهیـم ویـژۀ منتقل‌شـده از راه منابـع ادبـی، مذهبـی یـا سـنت‌های شـفاهی، بـه دسـت مـی‌آورد (پانوفسـکی، ۴۴: ۱۳۹۶). در ایـن مرتبـه از معنـا، برخـلاف مرتبـه نخسـت، هنگامی‌کـه در یـک اثـر هنـری بـه روشـی شـفاف از «موضـوع در مقابـل سـاختار» صحبت می‌کنیـم، منظورمـان عمدتـاً موضـوع ثانویـه یـا قـراردادی اسـت، یعنـی جهـان مضامیـن یـا مفاهیـم ویـژه‌ای کـه در داسـتان‌ها و تمثیل‌هـا نمایـان می‌شـوند، در مقابـل موضـوع طبیعـی یـا اولیـه سَـرباز می‌زنـد (پانوفسـکی، ۱۳۹۳: ۶۵). شـرط لازم بـرای تحلیـل در ایـن مرحلـه، آشـنایی پژوهش‌گـر بـا موضوعـات و مفاهیـم تمثیلـی اسـت کـه از راه منابـع ادبـی یـا سـنت شـفاهی منتقـل می‌شـود؛ در حقیقـت ایـن مرحلـه بـه تحلیـل وابسـتگی میـان نقـوش و فرم‌هـا و محتـوای ادبـی می‌پـردازد (Hasenmueller, 1987: 291).

مرتبـه سـوم تفسـیر آیکونوگرافـی اسـت کـه از ۱۹۹۵م. پانوفسـکی آن را مرحلـه تفسـیر آیکونولـوژی نامیـد کـه معنـای ذاتـی یـا محتـوا را دربَـر دارد، یـا بـه بیـان دیگـر در پـی شناسـایی ارزش‌هـای نمادیـن پنهان‌شـده در آثـار هنـری اسـت (عبـدی، ۱۳۹۰: ۳۳). «سـطح سـوم بـه معنـای ذاتـی یـا درونـی تصویـر می‌پـردازد و زمـان و مـکان آفرینـش تصویـر و فرهنـگ رایـج در آن زمـان و مـکان و خواسـت‌های پشـتیبان‌ها را در نظـر می‌گیـرد. ایـن سـطح داده‌هـای منابـع گوناگـون را بـا هـم می‌آمیـزد و بُن‌مایه‌هـای فرهنگـی، متن‌هـای معاصـر در دسـترس، متن‌هـای انتقـال یافتـه از فرهنگ‌هـای گذشـته، پیشـینه‌های هنـری و این‌گونـه امـور را در بـر می‌گیـرد» (آدامـز، ۱۳۸۸: ۵۲).

شکل۱: پلان اصلی عمارت مسعودیه، ۱۴۰۰ (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

شکل۲: خیابان‌های دسترسی به عمارت مسعودیه در نقشۀ جدید شهر تهران، ۱۴۰۰، (URL 1)

گرایش به غرب در میان حکومت شاهان قاجار، تأثیر چشمگیری بر همهٔ جنبه‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و حتی هنری جامعهٔ ایران نهاد که فصل جدیدی از هنر ایران آغاز شد. گرایش ایران به غرب، سبب ایجاد دگرگونی فرهنگی-انتقادی شد، از آن پس ایران با دو فرهنگ سنتی-ایرانی و فرهنگ مدرن روبه‌رو شد که فرهنگ سنتی-ایرانی، فرهنگی خودمانی و پیوندخورده با تاریخ ایران بود و فرهنگ مدرن، که متعلق به مردم ایران نبود. روشنفکران ایرانی و طرفداران فرهنگ سنتی با عنوان ملی‌گرایان در جامعه، برای حفظ و نگهداری فرهنگ ایران باستان، شروع به بیان تعاریفی از آیین و رسومات و داستان‌های تاریخی باقی‌مانده از ایران باستان کردند که تأثیر چشمگیری بر فرهنگ و هنر این دوره نهاد. نوع دیگری از هویت ایرانی که در این زمان شکل گرفت و مطرح شد، تلفیق هویت ملی با هویت دینی بود که می‌توان گفت همان هویت ایرانی-اسلامی است. هنگامی سخن از فرهنگ و هنر جامعه به میان می‌آید، به این معنا خواهد بود که بر کلیّت و شئونات آن جامعه، در ابعاد گوناگون تأثیر می‌گذارد و به یاری هویّت فرهنگی یک جامعه است که دریافتی روشن از هنر آن جامعه به دست می‌آید.

مجموعهٔ تاریخی باغ-عمارت مسعودیه

در عصر قاجار هنرمندان بسیاری به اروپا سفر می‌کنند. از این رو، می‌توان آن را سرآغاز تقابل سنت و مدرنیته دانست. «در طول تاریخ پادشاهان تلاش خود را کرده‌اند تا قدرت خود را در قالب عمارت‌های با شکوه خود با تزیینات داخلی و خارجی نفیس به نمایش بگذارند» (اعظمی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲). براساس شواهد، در طول تاریخ معماری ایران، همواره میان باغ و معماری ارتباط بسیار تنگاتنگی وجود داشته‌است. از جمله باغ‌ها و عمارت‌های واقع در محلهٔ دولت تهران (دارالخلافهٔ ناصری)، باغ- عمارت تاریخی مسعودیه، واقع در ضلع غربی باغ نظامیه و جنوب جلوخان باغ نگارستان (میدان بهارستان فعلی) است که از شمال مجموعه، شامل سَردَرکالسکه‌رو و عمارت‌های سَردَرپیاده، حیاط خَلوت، مَشیرالمُلکی، سیدجوادی، سفَره‌خانه و دیوان‌خانه می‌شود (تصویر ۱). «آن‌چه امروز تحت عنوان باغ- عمارت مسعودیه باقی مانده و بیش از ۷۵ سال در تَملّک وزارت آموزش و پرورش (فرهنگ سابق) بود، در واقع مشتمل بر نیمهٔ غربی مجموعه، یعنی زمینی بالغ بر ۱/۵ هکتار مساحت است. این عرصه به خیابان اکباتان (معروف به درب مسعودیه) از شمال (شمال غربی)، به خیابان ملّت (ظل‌السلطان، پست‌خانه) از غرب، و بناهای ایجادشده در عرصهٔ حیاط و اندرون در شرق، و بناهای ایجادشده در اَراضی باغ وقفی در جنوب، محدود می‌شود» (آقایی‌میبدی و همکاران، ۱۳۹۹: ۶۲). (تصویر ۲)

تزیینات معماری در مجموعهٔ تاریخی مسعودیه

جدول ۱: دسته‌بندی تزیینات معماری در مجموعهٔ تاریخی باغ- عمارت مسعودیه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	نوع تزیین	محل کاربری تزیین	مضمون و محتوا	تکنیک	نوع نقش
۱	آجرکاری	نمای بیرونی بنای سَر دَرِ کالسکه‌رو و نمای بیرونی عمارت سیدجوادی	تزیین ستون نماها و نمای برونی بنا	آجرقالبی و تراش و قواره‌ای	هندسی
۲	کاشی‌کاری	نمای بیرونی اغلب عمارت‌های	کتیبه‌های مُعَرف مجموعه و تابلوهایی از کاشی با مضمون نقوش اساطیری و صحنهٔ شکارگاه و گل و گلدان و پرندگان و طرح غلامان و ملازمان آماده به خدمت	کاشی‌هفت رنگ	گیاهی انسانی حیوانی هندسی

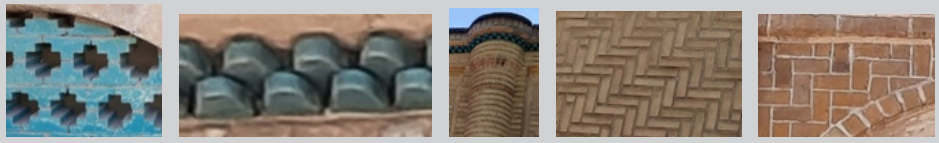
۳	تزیینات چوبی	سقف‌های چوبی، نرده‌های چوبی داخل تالار اصلی عمارت دیوان‌خانه، دَرها و پنجرهٔ چوبی تمام عمارت‌ها	کتیبه‌های چوبی با اَشعاری در مدح سلطان و بنا، سقف و دَر و پنجره‌های چوبی از جنس چوبِ چنار، پنجره‌های اُرسی با شیشه‌های رنگی	لمبه‌کوبی و منبت، معرق، خاتم‌کاری و چندَری‌ها	گیاهی هندسی
۴	گچ‌بُری	نمای اصلی عمارت‌ها، داخل‌ایوان‌ها، گلویی‌دیوار و سقف اتاق‌ها، سَردَرِ ورودی تالارها و دیوارهای نمای حیاط‌ها	فرشتهٔ بال‌دار، گل و گلدان، گل لندنی، برگ‌کنگری، مقرنس‌های گچی	کُلوخی و بَرهِشته	گیاهی انسانی هندسی
۵	مقرنس‌کاری	نمای بیرونی برخی از دیوارها و سقف هشتی ورودی دَرِ اصلی عمارت سَردَرِ پیادَه	اَشکال منظم هندسی	لانه زنبوری و معلق و جلوآمده	هندسی
۶	حجاری	ستون‌های سنگی ورودی عمارت دیوان‌خانه و اِزاره‌های سنگی	طرح غلامان و ملازمان آماده به خدمت، پایهٔ ستون‌ها و دیوارهای تمام عمارت‌ها	نقش بَرجسته	گیاهی انسانی
۷	آینه‌کاری	بالای دیوار ایوان شرقی عمارت مشیرالمُلکی و گلویی دیوار و سقف تالار اصلی عمارت دیوان‌خانه	نقوش ختایی و اَشعار گوناگون در مدح سلطان و بنا	نقاشی پشت شیشه	هندسی گیاهی خطاطی
۸	نقاشی دیواری	دیوار نورگیر تالار اصلی دیوان‌خانه	تکرار قرینهٔ نقوش اسلیمی و ختایی	رنگ جسمی	گیاهی
۹	تزیینات فلزی	سقف تالار اصلی لبهٔ شیروانی سقفِ عمارت دیوان‌خانه وسید جوادی	نقوش هندسی پُرتراکم و نقوش انتزاعی بسیار ساده	اِتصال قطعات فلزی	هندسی انتزاعی

یافته‌ها
بررسی تزیینات معماری در مجموعهٔ تاریخی مسعودیه

آجرکاری

این مجموعه به تزیینات آجرکاری با طرح و نقش هندسی و تکنیک‌های آجرتزیینی قالبی و تراش و آجر قواره‌ای آراسته شده‌است. (جدول۲)
تزیینات آجرکاری، به‌عنوان گونه‌ای از هنر ملی ایرانی - اسلامی موجود در مجموعهٔ مسعودیه، بسیار اندک بوده و اغلب در قالب قاب‌های تزیینی در سطح دیوارها، ستون‌ها و ستون نماهای به‌کاررفته در بناهای سَردَرکالسکه‌رو، حیاط عمارت حیاط خلوت و حیاط عمارتِ سیدجوادی (از طرف حیاط عمارت دیوان‌خانه) و دیوار الحاقی میان حیاط سید جوادی و حیاط عمارت دیوان‌خانه، با نقش‌های هندسی و روش و تکنیک قالبی اجرا شده‌است. بیشترین سهم تزیینات آجرکاری اجراشده در مجموعه، متعلق به دیوار نمای بیرونی سَردَرکالسکه‌رو است که، با نقش‌های هندسی و به‌صورت قاب‌های تزیینی و پوششی منظم در سطح دیوار، اجرا شده‌است.

جدول ۳ : تزیینات کاشی‌کاری عمارت تاریخی مسعودیه (منبع، نگارندگان، ۱۴۰۲)

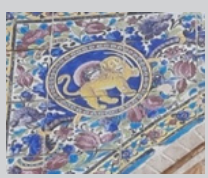
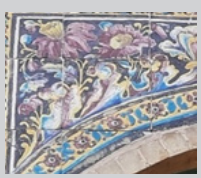
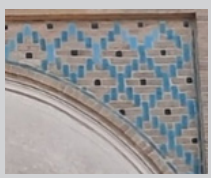
ردیف	نام بنا	محل کاربری	نوع کاربرد	نوع نقش	تکنیک
۱	سَر دَرِ کالسکه‌رو	دیوار نمای بیرونی	تزیین سراسری بالای دیوار	سینه باز	قالبی
۲			تزیین فضای پایین فَلس ماهی و اطراف قوس‌های جناغی و قاب‌های مستطیل	شش کشیده (شش طولانی)	
۳و ۴و ۵				اشکال هندسی	
۶				چلیپا	
۷			قوس‌های جناغی شکل سطح دیوارها	شش طولانی	
۸	عمارت‌های سیدجوادی، حیاط‌خلوت، دیوان‌خانه	دیوار شرقی	تزیین لچکی بالای طاق‌های جناغی قاب‌های گچ‌بُری و ۳ دَری‌های طبقهٔ همکف	حصیری	قالبی خفته راسته
۹	دیوار الحاقی میان حیاط سید جوادی و حیاط عمارت دیوان‌خانه	قسمت فوقانی طاق جناغی دیوار	تزیین لچکی بالای طاق جناغی شکل		
۱۰	عمارت‌های سیدجوادی، سَردَرِ پیاده، حیاط‌خلوت و دیوار الحاقیِ میان حیاط سید جوادی و حیاط دیوان‌خانه	نمای بیرونی دیوار	ستون نمای تزیینی		قالبی
۱۱	سَردَرِ کالسکه‌رو و پیاده، حیاط خلوت، مَشیرالمُلکی، سیدجوادی، دیوان‌خانه	بالای دیوارهای بناهای قدیمی	تزیین سراسری بالای دیوار	فَلس ماهی	
۱۲	عمارت‌های حیاط خلوت، مشیرالمُلکی و سیدجوادی	پنجره‌های زیر زمین	تنظیم نور و تهویهٔ هوای داخل بنا	هندسی (چلیپا)	قالبی پنجرهٔ مشبک
تصاویر ۱ – ۷ از سمت راست					
تصاویر ۸ – ۱۲ از سمت راست					

کاشی‌کاری

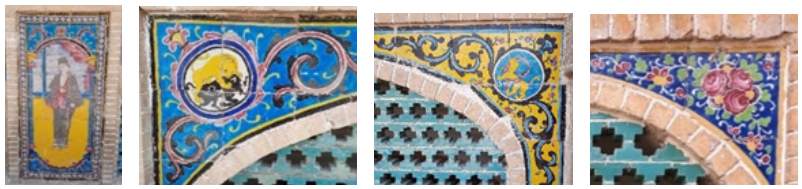
تزیینات کاشی‌کاری افزون بر قاب‌ها در متن نمای بناها، همچنین به‌صورت کف‌پوش طاقچه‌های محل قرارگیری دَرهای چوبی و پنجره‌های اُرسی اجرا شده‌است (جدول۳).

«شاخص‌ترین عنصر تزیینی در معماری اسلامی ایران، کاشی است و تقریباً از اوایل دورهٔ ایلخانی،کمتر بنایی را می‌توان یافت که در آن تزیینات کاشی استفاده نشده باشد» (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۹۸). تزیینات کاشی‌کاری به‌کاررفته در مجموعهٔ مسعودیه، اغلب در قالب کتیبه‌هایی با خط نستعلیق در سَردَرِ بناها و قاب‌های تزیینی واحدی متشکل از نقوش سنتی (اسلیمی و ختایی)، نقوش انسانی، حیوانی، هندسی و اساطیری (ایران باستان) هستند که عموماً در دیوارنماهای اصلی بناها، لچکی‌های بالای سَردَرهای ورودی اصلی، لچکی‌های بالای پنجره‌های مشبک

جدول۳: تزیینات کاشی‌کاری عمارت تاریخی مسعودیه (منبع، نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	نام بنا	محل کاربری	نوع کاربرد	نوع نقش	تکنیک
۱	عمارت سَردَرِ پیاده	دیوار نمای اصلی	لچکی‌های طاق جناغی مقرنس‌کاری‌شده اجراء قرینه در دو سوی بنا	گیاهی- حیوانی (نقش اساطیری شیر و خورشید)	کاشی هفت رنگ
۲			لچکی‌های طاق جناغی سکوی دوم	گیاهی	
۳		دیوار نمای اصلی (طبقهٔ دوم بنا)	قاب تزیینی بیضی شکل قسمت تحتانی پنجره‌های چوبی طبقهٔ دوم - قرینه در دو سوی بنا	گیاهی - حیوانی (صحنهٔ شکار شیر و بُز کوهی)	
۴			لچکی‌های بالای قوس جناغی شکل پنجره‌های چوبی طبقهٔ دوم - قرینه در دو سوی بنا	هندسی	کاشی معقلی
۵	عمارت مشیرالمُلکی	نمای اصلی ضلع شمالی	لچکی بالای قوس جناغی پنجرهٔ مشبک کوچک و بزرگ	گیاهی	کاشی هفت رنگ
۶				گیاهی- حیوانی (نقش اساطیری نبرد شیر و گاو)	
۷	عمارت سید جوادی				
۸			قاب تزیینی- اجراء قرینه در دو سوی بنا	گیاهی-انسانی(مُلازم)	
۹	سَردَرِ کالسکه‌رو	نمای بیرونی دیوار	حاشیهٔ اطراف قاب‌های جناغی شکل متن دیوار	گیاهی	
۱۰			طاق‌های جناغی شکل دو سوی سَر دَر بنا	هندسی	
۱۱		پیشانی نمای درونی دیوار	قاب تزیینی- قرینه در دو طرف بنا	گیاهی - حیوانی(شکار)	
۱۲			قاب تزیینی- قرینهٔ افقی طرح (نقوش اسلیمی، ختایی و نقش پرندگان)	گیاهی- حیوانی (پرندگان حواصیل)	
۱۳	حیاط‌خلوت	ضلع جنوبی حیاط	تزیین کاشی‌کاری کف طاقچهٔ تمام پنجره‌های چوبی	گیاهی	
تصاویر ۱-۴ از سمت راست	  				

تصاویر ۵ - ۸ از سمت راست



تصاویر ۹ - ۱۳ از سمت راست

زیرزمین بناها و کفی طاقچه‌های پنجره‌های چوبی اُرسی‌ها به کار رفته‌اند و با رنگ‌های لاجوردی، قرمز، بنفش، سبز، فیروزه‌ای، زرد، سیاه، بادمجانی، اَکلیلی و مانند آن رنگ‌آمیزی شده و با روش و تکنیک کاشی هفت رنگ اجرا شده‌است. دو نمونهٔ بسیار ساده‌ای از تزیینات کاشی‌کاری مورد نظر، در سطح دیوار نمای اصلی طبقهٔ دوم عمارت سَردَرپیاده به کار رفته که با کاشی‌های مربع شکل کوچک، به‌صورت یک در میان (نقش شطرنجی)، در کنار قالب‌های آجری سادهٔ بدون نقش قرار گرفته و با روش و تکنیک کاشی معقلی اجرا شده‌است. از جمله بناهای شاه‌نشین دورهٔ قاجار، «عمارت شمس‌العماره، یکی از بناهای مرتفع و شاخص تهران قدیم است که ناصرالدین شاه پس از سفر به اروپا تمایل پیدا کرد که ساختمان بلندی نظیر بناهای فرنگ در پایتخت بسازد تا از بالای آن خود و زنانش بتوانند منظرهٔ شهر و دورنمای اطراف را تماشا کنند» (رضایی‌انور، ۱۳۹۹: ۱۱۸).

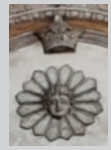
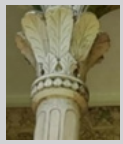
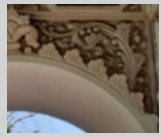
گچ‌بُری

سهم مهمی از تزیینات معماری مجموعه مسعودیه، متعلق به تزیینات گچ‌بری است، که تأثیر هنر غرب در آن آشکارا دیده می‌شود (جدول۴).

تزیینات گچ‌بُری نیز، یکی از مهم‌ترین تزیینات معماری به‌کاررفته در این مجموعه به شمار می‌آید که تأثیر بسیار چشمگیری از هنرهای غربی و فرنگی در آن‌ها دیده می‌شود، که اغلب در سطح وسیعی در نماسازی‌های خارجی بناها، سنتوری‌ها و بالای پنجره‌ها، سَردَرهای اصلی بنا، ستون‌ها و نیم ستون‌های تزیینی دو طرف پنجره‌ها، ایوان‌ها و بالکن‌ها، سَرستون‌ها و همچنین در قسمت‌های داخلی بنا، همچون سقف‌ها، گلویی دیوارها و پیش بخاری‌ها (شومینه‌های گچی)، با روش و تکنیک کلوخی (چُدنی) و برهشته اجرا شده‌است. طرح و نقش به‌کاررفته در تزیینات گچ‌بری موردِ اشاره، نقش فرشتهٔ بال‌دار،گل‌های فرنگی،گل‌هایِ زنبق، برگ‌کنگری، غنچه‌ها، برگ‌ها و گل‌های ختایی، ریسه‌های‌گل و نقش گلدان هستند که گاهی با رنگ‌هایی همچون سبزِ روشن، آبیِ روشن، نارنجی،گلبهی، زرد، بنفش و خاکستری، رنگ‌آمیزی شده‌اند. استاد غلامحسن حاجیان‌پور، در فاصلهٔ زمانی بین سال‌های۱۳۸۲، ۱۳۸۵ تا ۱۳۸۷، در مجموعهٔ تاریخی به کار مرمت بخش‌هایی از تزیینات گچ‌بری مجموعه پرداخته‌اند. گروه مرمتی آقای رنجبر، پس از گروه استاد حاجیان‌پور برای استحکام‌بخشی از سیلیکون استفاده کرده‌اند.

جدول ۴ : تزیینات گچ‌بُری عمارت تاریخی مسعودیه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	نام بنا	محل کاربری	نوع کاربرد	نوع نقش	تکنیک
۱	عمارت سَر دَرِ پیاده	ایوان نمای اصلی بنا - طبقهٔ دوم	تزیینی-نمادین	انسانی-هندسی	کلوخی
۲			قاب سنتوری	گیاهی-هندسی	کلوخی و بَرهشته
۳	عمارت حیاط خلوت	دیوار ضلع جنوبی حیاط - ستون سمت راست پیشانی طاق جناغی شکل - قرینه در سمت چپ دیوار	پایهٔ ستون نما		کلوخی-تکثیر
۴			بدنهٔ ستون نما		بَرهشته

۵	عمارت سفره‌خانه	نمای اصلی بنا – فاصلهٔ بین ستون‌های مستقر در ایوان طبقهٔ دوم	لبهٔ زیرین سقف شیروانی	هندسی	بَرهِشته
۶	عمارت سیدجوادی	نمای اصلی بنا – پیشانی پنجرهٔ اول و دوم سمت راست و چپ بنا	قاب تزیینی سنتوری	گیاهی–هندسی	
۷	عمارت دیوان‌خانه	سَر دَرِ اصلی بنا	تزیینی–نمادین	فرشتهٔ بال‌دار،گیاهی، خطاطی، حیوانی	کلوخی–بَرهِشته
۸		نمای اصلی بنا–پیشانی طاق جناغی شکل	قاب تزیینی	گیاهی–هندسی	
۹		گلویی دیوار اتاق ضلع غربی بنا در طبقهٔ دوم	حاشیه تزیینی	گیاهی	بَرهِشته
۱۰		اتاق ضلع شرقی تالار اصلی بنا	شومینه گچی	گیاهی – هندسی	کلوخی
۱۱	عمارت مشیرالملکی	نمای اصلی بنا–ستون نماهای بین پنجره‌های اُرسی	سَرِ ستون نما		
۱۲		لچکی بالای طاق‌های جناغی شکل ورودی ایوان شرقی	تزیینی	گیاهی	بَرهِشته
۱۳		سَر ستون‌های گچی مستقردر ایوان شرقی بنا			کلوخی–حجمی
تصاویر ۱ – ۵ از سمت راست					
تصاویر ۶ – ۹ از سمت راست					
تصاویر ۱۰ – ۱۳ از سمت راست	 				

تزیینات چوبی

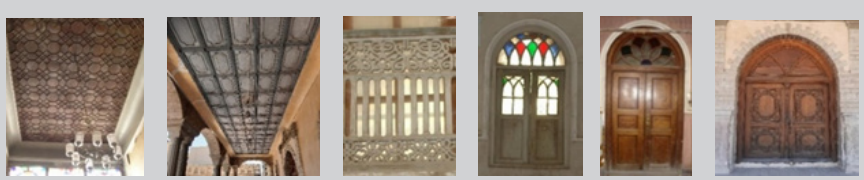
عمدهٔ تزیینات چوبی موجود در مجموعه مسعودیه، در سقف‌های لمبه‌کوبی شده، نرده‌های داخل تالار اصلی عمارت دیوان‌خانه، دَرهای منبت، معرق و خاتم‌کاری، چند دَری (دو دَری، سه دَری، پنج دَری) و پنجره‌های اُرسی با شیشه‌های رنگی است (جدول۵).

اُرسی

«بیشترین کاربرد چوب در کل مجموعه، اُرسی‌ها

بـوده کـه بـه وجودآورنـدۀ یکـی از شـاخص‌های دورۀ قاجـار، یعنـی دو دَری، سـه‌دَری و پنج‌دَری‌هـا بـه شـمار می‌آینـد» (فیروزه‌چیـان، ۱۳۸۷: ۱۰۴). مجمـوع تعـداد اُرسـی‌های موجـود در مجموعـه ۳۴ عـدد بـوده کـه برخـی دچـار آسـیب جـدی شده‌اسـت (جـدول۶ و ۷). در تزیینـات چوبـی به‌کاررفتـه در مجموعـۀ تاریخـی مسـعودیه، ادغـام دو شـاخصۀ هنـر ملـی ایرانی-اسـلامی و ملی‌گرایـی، آشـکارا مشـاهده شـده و می‌تـوان گفـت

جدول ۵: تزیینات چوبی عمارت تاریخی مسعودیه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	نام بنا	محل کاربری	نوع کاربرد	نوع نقش	تکنیک
۱	عمارت سَردَرِ پیاده	دیوار نمای اصلی	دَرِ چوبی دو لنگه- ورودی اصلی بنا	گیاهی- خطاطی -هندسی گیاهی- خطاطی -هندسی	منبت -معرق و خاتم‌کاری
۲		دیوار نمای اصلی- طبقۀ دوم	پنجرۀ چوبی دو لنگه	-	ساده
۳		سالن هَشتی ورودی اصلی بنا	دَرِ چوبی دو لنگه		خورشیدی با شیشه رنگی
۴		داخل سالن هَشتی بنا		۱۹عدد گل میخ ساده	ساده
۵	عمارت حیاط خلوت	ایوان شرقی بنا	دَر چوبی ورودی ایوان شرقی بنا	-	ساده ، دارای خورشیدی با شیشه‌های رنگی
۶		سقف ایوان بنا	پوشش تزیینی و عایق رطوبتی سقف	هندسی	لمبه کوبی سقف
۷	عمارت دیوان خانه	نمای اصلی بنا - طبقۀ همکف	دَرِ چوبی دو لنگه-دَرِ ورودی اصلی بنا	گیاهی	منبت کاری
۸		تالار اصلی بنا	دَرِ چوبی راه پلۀ ورودی به زیرزمین		معرق‌کاری-خاتم‌کاری
۹		سالن اصلی راه پله‌های ورودی بنا	پنجرۀ چوبی	هندسی	خورشیدی با شیشه‌های بی‌رنگ
۱۰			نَردهای چوبی		مُشبک
۱۱		سقف ایوان دَرِ ورودی اصلی بنا	پوشش تزیینی و عایق رطوبتی سقف		لمبه کوبی سقف به روش چفت و بست
۱۲		سقف اتاقی در ضلع شرقی بنا			
تصاویر ۱ - ۶ از سمت راست					
تصاویر ۷ - ۱۲ از سمت راست					

از تنوع بسیار زیادی برخوردار است که شامل دَرهای چوبی ورودی‌های اصلی عمارت‌های قدیمی، دَرهای دودَری، سه‌دَری و پنج‌دَری، پنجره‌های اُرسی دولنگه، سه‌لنگه، پنج‌لنگه و همچنین سقف‌های چوبی لمبه‌کوبی می‌شود. درهای چوبی ورودی اصلی عمارت سَردَرپیاده و عمارت دیوان‌خانه، با روش و تکنیک منبت‌کاری و معرق‌کاری اجرا شده‌است. خورشیدی بالای دَرهای چوبی دودَری، سه‌دَری، پنج‌دَری و پنجره‌های اُرسی مجموعه، با نقوش هندسی و شیشه‌های رنگی متنوع، مزیّن گردیده‌اند.

«اینکه شیشه‌های رنگی به دستور چه کسی و یا از چه طریق وارد معماری و دَر و پنجره‌سازی گردید مشخص نیست؛ اما آن‌چه مسلم است این نوع شیشه‌ها در ایران از زمان صفویه وارد کار شد و در پنجره‌های مشبک به کار رفت. با این اوصاف احتمال دارد به علت اوج گرفتن تزیینات در معماری عصر صفویه، استفاده از کاشی‌کاری در رنگ‌های متنوع، ابداع کاشی هفت‌رنگ، ایجاد کاخ‌های بسیار زیبا و مواد دیگر، موجب استفاده از شیشهٔ رنگی در، دَر و پنجره‌ها گردیده باشد. با توجه به مواردی که بیان شد و استناد به بعضی مطالب، به نظر می‌رسد که استفاده از اُرسی در معماری از قرون دهم و یازدهم شروع شده باشد؛ اما طرح‌های به‌کاررفته در آن از دیرباز در پنجره‌سازی رواج فراوان داشته‌است» (امرایی،۱۳۹۱: ۱۷و ۱۸). نمونهٔ دولنگه، سه‌لنگه و پنج‌لنگهٔ آن را به‌ترتیب در نمای اصلی عمارت مشیرالمُلکی، طبقهٔ دوم عمارت دیوان‌خانه و طبقهٔ اول و دوم عمارت سفره‌خانه، در مجموعهٔ مسعودیه می‌توان مشاهده کرد. در ساخت اُرسی‌های دولنگه و پنج‌لنگهٔ عمارت مشیرالمُلکی و عمارت سفره‌خانه، از پاتاق منحنی استفاده شده‌است، ولی با توجه به یکسان‌بودن ارتفاع دیوار در تمام نقاط طبقهٔ دوم عمارت دیوان‌خانه، افزون بر استفاده از پاتاق منحنی، دو عدد پنجرهٔ اُرسی به‌صورت کاملاً قرینه با پاتاق صاف در دیوار ضلع غربی و دیوار ضلع شرقی نمای اصلی عمارت دیوان‌خانه به‌کاررفته که احتمالاً نمایش‌گر تنوع در زیبایی پنجره‌های اُرسی، در مجموعهٔ موردِ اشاره باشد. در ساخت تزیینات پنجره‌های اُرسی این مجموعه نیز، از چوب چنار استفاده شده‌است. بیشترین کاربرد چوب در کل این مجموعه، در کنار شیشه‌های رنگی، اُرسی‌ها بوده که به وجودآورندهٔ یکی از شاخص‌های دورهٔ قاجار، یعنی دودَری، سه‌دَری و پنج‌دَری‌ها بود که همزمان فضاهای بیرونی و درونی را زینت می‌بخشید.

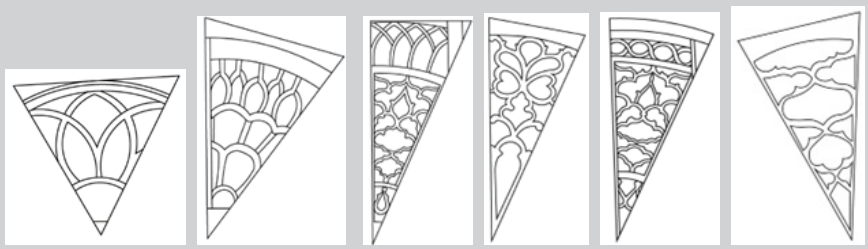
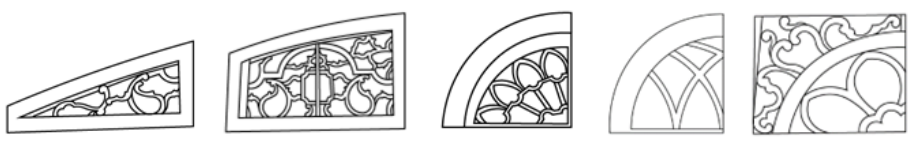
جدول ۶: تزیینات پنجره‌های اُرسی عمارت مسعودیه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	عمارت	محل کاربری	ارسی	نوع نقش	تکنیک
۱	مشیرالمُلکی	نمای اصلی بنا-اجراء به صورت قرینه	سه‌لنگه	هندسی	اُرسی-با شیشه‌های رنگی در خورشیدی پنجره
۲			دولنگه		
۳		نمای اصلی بنا	سه‌لنگه		
۴	سفره‌خانه	نمای اصلی بنا - (طبقهٔ همکف)	پنج‌لنگه		
۵	دیوان‌خانه	نمای روبه‌روی سَر دَرِ ورودی اصلی	سه‌لنگه	هندسی	
تصاویر ۱ – ۵ از سمت راست					

حجاری‌ها

تزیینات سنگی عمدتاً اِزاره‌های سنگی هستند. اغلب نقوش، در مرکز یک قاب مستطیل و در اشکال گل و

جدول ۷: ترسیم خطی واگیره‌های خورشیدی‌های دَرها و اُرسی عمارت مسعودیه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	نام عمارت	محل کاربری	نوع کاربرد	نقش	تکنیک
۱	حیاط‌خلوت مشیرالمُلکی، سفره‌خانه و دیوان‌خانه	دَرهای چوبی دو لنگهٔ ورودی بنا - پنجره‌های کوچک دو لنگهٔ اُرسی -خورشیدی کوچک زیر خورشیدی بزرگ پنجره‌های بزرگ اُرسی بنا	تزیینی-کاربردی	هندسی	خورشیدی با شیشه‌های رنگی
۲	مشیرالمُلکی و سفره‌خانه	پنجرهٔ اُرسی بزرگ بین دو پنجرهٔ کوچک اُرسی			
۳	سَر دَرِ پیاده	پنجرهٔ داخل هشتی ورودی بنا			
۴	دیوان‌خانه	پنجرهٔ اُرسی سمت راست دیوار ضلع غربی بنا - قرینه در دیوار ضلع شرقی			
۵		پنجره‌های دو طرف تاج و سَر دَرِ اصلی بنا			
۶		پنجره‌های دو طرف دَرِ ورودی اصلی بنا			
۷		پنجرهٔ اُرسی سمت چپ دیوار ضلع غربی بنا - قرینه در دیوار ضلع شرقی			
۸		دَرهای سه دَری طبقهٔ همکف - دَرِ اصلی ورودی عمارت سَر دَرِ پیاده			
۹	سفره‌خانه	دَرِ بزرگ اُرسی پنج لنگهٔ ورودی بنا در طبقهٔ همکف - قسمت سمت راست			
۱۰		همان - قسمت میانی			
۱۱		همان - قسمت سمت چپ			
تصاویر ۱ -۶ از سمت راست					
تصاویر ۷ - ۱۱ از سمت راست					

گلدان، گل لوتوس و نقش ستارهٔ ۱۰ پَر حک شده که به‌صورت تکرار یک چهارم حول یک نقطهٔ مرکزی، به‌صورت دَورانی تکرار شده‌است. دستهٔ دیگری از تزیینات، نقش برجسته ستون‌های بزرگ سنگی ورودی عمارت دیوان‌خانه و اِزاره‌های سنگی در ابعاد گوناگون هستند که با طرح گیاهی (گل وگلدان) و انسانی (طرح غلامان و ملازمان آماده به خدمت)، در پایهٔ ستون‌ها و دیوارهای همهٔ عمارت‌ها مشاهده می‌شود. ستون‌های موردِ اشاره از نوع ستون‌های سه‌تایی و دوتایی بوده که با طرح شیارهای قاشقی اجراء شده‌است. در ایوان شرقی عمارت مشیرالمُلکی نیز، ستون‌های گچی قرار دارند که پایهٔ آن‌ها با طرح و نقش گلدان‌های حجمی زیبایی آراسته شده، جنس گلدان‌های موردِ اشاره از سنگ و به رنگ قرمز است. در ضلع جنوبی دیوار عمارت سید جوادی، کنار ورودی راه پله‌ها نیز یک ستون قرار گرفته‌است. پایهٔ هر یک از ستون‌های مورد اشاره، متشکل از اِزارهٔ سنگی با طرح و نقش ملازمی شمشیر به‌دست به‌صورت قرینه، اجرا شده‌است. در قسمت انتهایی پایهٔ سنگی ستون مورد اشاره اِزارهٔ سنگی مربع شکلی قرار دارد که در مرکز آن، نقش یک گل ۱۶ پَر نیلوفر دیده می‌شود (جدول ۸ و ۹).

تزیینات حجاری به‌کاررفته در مجموعهٔ تاریخی مسعودیه شامل ستون‌ها، سَر ستون‌ها و پایه‌های ستون‌های گچی و سنگی برخی از بناها و همچنین اِزاره‌های سنگی بزرگ و کوچکی است که تقریباً در

جدول ۸ : نقش خورشیدی درحجاری اِزارهٔ‌های سنگی عمارت تاریخی مسعودیه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	نام بنا	محل کاربری	نوع کاربرد	طرح و نقش	تکنیک
۱	عمارت مشیرالملکی	اِزارهٔ زیرین پایهٔ ستون بزرگ راه پلهٔ ورودی اصلی سمت راست و چپ بنا	اِزارهٔ سنگی	گیاهی هندسی	نقش برجسته
۲		نمای اصلی بنا- (اِزارهٔ پایین ستون دوم از سمت راست و چپ بنا)			نقش برجسته تکثیر دَورانی
۳	سَردَرِ کالسکه‌رو	نمای بیرونی - مرکز سکوی کوچک سمت راست و چپ بنا			
۴		نمای بیرونی بنا - سمت چپ سکوی کوچک سمت راست بنا			
۵		نمای بیرونی بنا - سمت راست سکوی کوچک سمت چپ بنا			
۶	عمارت حیاط خلوت	دیوار ضلع جنوبی حیاط - قرینه در سمت چپ			
۷					
۸					
۹	عمارت سید جوادی	نمای اصلی بنا - اِزارهٔ سنگی قسمت زیرین پایهٔ ستون اول و ستون چهارم سکوی اصلی بنا			
۱۰		نمای اصلی بنا - اِزارهٔ سنگی قسمت زیرین پایهٔ ستون دوم سکوی اصلی			
تصاویر ۱ - ۵ از سمت راست					
تصاویر ۶ - ۱۰ از سمت راست					

جدول۹: تزیینات حجاری عمارت تاریخی مسعودیه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	عمارت	محل کاربری	نوع کاربرد	طرح و نقش	تکنیک
۱	سَردَرِ پیاده	نمای اصلی بنا-قرینه در سمت راست و چپ بنا	اِزارهٔ سنگی	گیاهی-هندسی	نقش برجسته
۲	مشیرالمُلکی	ایوان شرقی بنا-پایهٔ سنگی تمام ستون‌های گچی	پایهٔ سنگی	هندسی	نقش برجسته حجمی
۳		پایهٔ سنگی تمام ستون‌های گچی روی سکوی نمای اصلی بنا - اجراء در ایوان طبقهٔ دوم نمای اصلی عمارت سفره خانه و بالکن طبقهٔ دوم نمای اصلی عمارت سَردَرِ پیاده		انسانی-هندسی	
۴		پایهٔ سنگی ستون گچی کنار راه پلهٔ نمای اصلی بنا		انسانی-هندسی	نقش برجسته
۵	سفره‌خانه	نمای اصلی بنا - (طبقهٔ اول)	پایهٔ سنگی ستون	گیاهی-هندسی	نقش برجسته حجمی
۶		نمای اصلی بنا (طبقهٔ اول) اجراء در طبقهٔ اول عمارت دیوان‌خانه	تک‌ستون سنگی	هندسی	
۷	دیوان‌خانه	ضلع شمالی، غربی و شرقی ایوان ورودی بنا	جناغی سنگچین	گیاهی-هندسی	نقش برجسته
تصاویر ۱ - ۷ از سمت راست					

همهٔ قسمت‌های پایینی دیوارهای بناهای قدیمی مجموعه، به کار رفته‌است و عموماً به رنگ اصلی سنگ (خاکستری روشن) دیده می‌شود. در موارد بسیار اندکی نیز، مانند اِزارهای پایین ستون نماهای گچبری نمای اصلی و پایهٔ ستون‌های گچی ایوان شرقی عمارت مشیرالمُلکی، از سنگ قرمز رنگ استفاده شده‌است. «در معماری اسلامی از سنگ به‌عنوان یک عنصر تزیینی کمتر استفاده شد، ... اما رفته‌رفته از دورهٔ صفویه مجدداً سنگ به‌عنوان یک عنصر تزیینی در معماری مورد استفاده قرار گرفت. معمولاً از سنگ برای ساختن ستون‌ها، سَر ستون‌ها، پنجره‌ها و نورگیرهای سنگی، کتیبه‌های سنگی، محراب‌ها، اِزاره‌ها، آب‌نماها، سنگ‌آب‌ها، حوض‌ها و پلکان‌ها استفاده می‌کردند...، بخشی از تزیینات دورهٔ زندیه مانند نقش برجسته‌های سنگی عمارت دیوان‌خانه و نقش‌برجسته‌های سنگی نارنجستان قوام و خانهٔ زینت المُلک در دورهٔ قاجار شبیه آثار سنگی قبل از اسلام‌اند که در سطحی بسیار نازل‌تر و ضعیف‌تر کنده‌کاری و حجاری شده‌اند» (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۲۰۲ و ۲۰۳).

آینه‌کاری

تزیینات آینه‌کاری عمارت، در ادغام تأثیر فرنگ بر هنر دورهٔ قاجار و هنر ملی ایرانی-اسلامی شکل

گرفته، که بسیار اندک بوده و در قالب شمسه‌های آینه‌کاری‌شده و گاهی کتیبه‌های آینه‌کاری هستند که با نقش‌های گیاهی، هندسی، خطاطی و همچنین تکنیک نقاشی پشت شیشه با مضمون اشعار در مدح سلطان و بنا آراسته شده‌است. اتاقی با نام تالار آینه نیز، در عمارت سفره‌خانه وجود دارد که در اثر سانحهٔ آتش سوزی، دچار آسیب زیادی شده‌است (جدول ۱۰).

تزیینات فلزی

افزون بر دستگیره و گل میخ‌های برنجی بر دَرهای چوبی ورودی‌های اصلی عمارت سَردَرپیاده و دیوان‌خانه، تزیینات قندیل-های فلزی و کوچکی هستند که در قسمت زیرین لبهٔ شیروانی سقف عمارت دیوان‌خانه، سَردَرپیاده و سید جوادی، با نقوش انتزاعی ساده (گل فلزی مسطح ۱۸ پَر و قندیل‌های فلزی) تزیین شده‌اند. همچنین تزیینات فلزی مشابه دیگری نیز، با طرح و نقش متفاوت از قندیل‌های فلزی اشاره‌شده، (گل‌های ۴ پَر در کنار قطعات فلزی منحنی) هستند که در کادرهای جناغی شکل، در قسمت زیرین سقف شیروانی عمارت سید جوادی مشاهده می‌شوند (جدول ۱۱).

«هنر فلزکوبی روی چوب دیرزمانی است که در تزیین کاخ‌ها، خانه‌ها و اشیای درون خانه‌ها مورد استفاده بوده‌است. از جمله هنرهای سنتی ایران که از زمان صفویه مورد استفاده قرار گرفته و استفاده از آن در دوره قاجار رواج یافته، هنر فلزکوبی روی چوب است. این هنر در تزیین بعضی از بناهای قاجاری اصفهان موردِ استفاده بوده و بیشتر برای تزیین دربهای شاه‌نشین‌ها و اتاق‌های اصلی، میزها و صندلی‌ها و گاه برای تزیین وسایلی مثل جعبه قرآن، قاب‌آینه و مواردی از این دست،کاربرد داشته‌است. ازجمله بناهایی که نمونه‌های هنر فلزکوبی در آن‌ها وجود دارند؛ عبارتند از: بنای انگورستان ملک، خانه مالباشی و سرای امین التجار» (کیان‌مهر و همکاران، ۱۳۹۴ب: ۷۳ و ۷۴). تزیینات فلزکاری (فلزکوبی) موجود در مجموعهٔ مسعودیه، افزون بر نصب بر روی دَرهای چوبی اصلی ورودی عمارت‌های سَردَرپیاده و دیوان‌خانه، در قسمت زیرین سقف شیروانی عمارت‌های سَردَرپیاده، سیدجوادی و دیوان‌خانه نیز، مشاهده می‌شود که اغلب با فلز برنج اجراء شده‌اند. در تالار اصلی عمارت دیوان‌خانه نیز، سه عدد دَر چوبی کوچک‌تری (نسبت به اندازهٔ دَرهای ورودی اصلی عمارت‌های موردِ اشاره)، به رنگ قهوه‌ای روشن قرار دارد که با نقوش گیاهی تزیین و فلزکوبی شده‌اند.

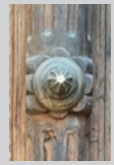
یافته‌ها

در تحلیل تزیینات معماری موجود در عمارت مسعودیه، سه اصل مهم تأثیر فرنگ بر هنر عصر قاجار، ملی‌گرایی و هنرهای ملی ایرانی- اسلامی مورد بررسی قرار گرفته و میزان تأثیر هر یک از شاخصه‌های موردِ اشاره را بر چگونگی شکل‌گیری و اجرای هر یک از تزیینات مجموعه بیان می‌کند.

جدول ۱۰: تزیینات آینه‌کاری عمارت تاریخی مسعودیه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	عمارت	محل کاربری	نوع کاربرد	نوع نقش	تکنیک
۱	سَردَرِ پیاده	تاج نمای سَر دَرِ اصلی	تزیینی- نمادین	هندسی	آینه‌کاری تخت
۲		سقف سالن هَشتی دَرِ ورودی اصلی	تزیینی		
۳	مشیرالمُلکی	دیوار ایوان شرقی بنا	کتیبه تزیینی- مضمونی	هندسی-خطاطی	
۴	دیوان‌خانه	گلویی دیوار تالار اصلی بنا			
۵		سقف تالار اصلی بنا	تزیین سقف	هندسی	
تصاویر ۱- ۵ از سمت راست					

جدول ۱۱: تزیینات فلزی عمارت تاریخی مسعودیه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	نام بنا	محل کاربری	نوع کاربرد	طرح و نقش	تکنیک
۱	عمارت سَر دَرِ پیاده	چوب دماغه دَرِ چوبی ورودی اصلی بنا	گل میخ تزیینی	هندسی	آهنگری
۲		دَرِ چوبی داخل سالن هشتی ورودی اصلی بنا			
۳	عمارت سید جوادی	لبهٔ زیرین سقف شیروانی بنا		گیاهی	
۴	عمارت دیوان‌خانه		تزیینی	گیاهی- هندسی	
۵		چوب دماغهٔ روی لنگهٔ سمت چپ دَرِ اصلی ورودی بنا	گل میخ تزیینی	گیاهی	مشبک
تصاویر ۱-۵ از سمت راست					

«شاخصه‌های هنری هویت‌ساز هنر ایران در دوره قاجار از زمان فتحعلی‌شاه مشخص می‌شود؛ زیرا هم میل به تجددطلبی؛ میل به باستان‌گرایی و میل به فرهنگ و هنر صفویان در آن آشکارا قابل تشخیص است» (آژند،۱۳۷۶:۴۲). آن‌چه به‌عنوان هویت برای ایران معاصر مطرح می‌شود، بسیار گسترده‌است ولی به طورکلی سه مسألهٔ عمده قابل مشاهده است: « فرهنگ مدرن (مدرنیته) و جایگاه آن در سیاست و جامعه ایرانی، ملی‌گرایی (به طور کلی و به طور خاص ملی‌گرایی سکولار) و همچنین هویت اسلامی- شیعی (که ملی‌گرایی دینی را نیز شامل می‌شود)» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۱). به بیان دیگر «سه مولفهٔ: فرهنگ پیش از اسلام، فرهنگ اسلامی شیعی و فرهنگ مدرن غربی در فرهنگ و هنر معاصر ایران دخیل است» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۱).

تأثیر فرهنگ خارجی بر هنر عصر قاجار

«دورهٔ قاجار، عصر پیدایش نوآوری‌ها و اجرای اصولی نوین در ساخت ابنیه به‌ویژه کاخ‌هاست. در این دوران به پشتوانهٔ قوانین ساختمان‌سازی دوره‌های پیشین و نیز نفوذ هنر غربی به هنر اصیل ایرانی، اصول قواعد، قوانین و ابداعاتی در زمینهٔ معماری به دست آمد که تزیینات معماری نیز از آن نوآوری‌ها بی‌بهره نبود. تزیینات معماری عصر قاجار دارای ویژگی‌های منحصر به فردی است، نظیر: ازدحام بیش از حد نقش در کادر، تنوع بالای رنگ و اهمیت به آن بیش از ساختار اصلی طرح، تجمل‌گرایی و استفاده از نقوش و تزیینات غربی همچون دورهٔ روکوکو و باروک (به‌خصوص در اواخر دورهٔ ناصری)، استفاده از عناصر طبیعی، همچون پرندگان وگل‌ها در نقوش و غیر هندسی اجراء کردن طرح‌ها» (کیان‌مهر و همکاران، ۱۳۹۴الف: ۸۶). «با این حال معماری قاجار اصالت کمتری نسبت به دوره‌های پیشین دارد. به طوری [که] از دورهٔ محمدشاه دگرگونی‌های بسیاری تحت تاثیر غرب در ایران ایجاد می‌شود» (پیرنیا، ۱۳۸۳: ۲۷۲). می‌توان گفت «در دوره قاجار، نه تنها معماری ایران از هنر اروپایی تأثیر پذیرفته‌است، بلکه طرد روش سنتی تزیینات پوشش دیوار یا الگوهای پایدار نقوش در گچبری سنتی مشاهده می‌شود» (شاپوریان، ۱۳۹۶: ۹۵).

باغ-عمارت تاریخیِ مسعودیه، به‌عنوان یکی از مجموعه عمارت‌های اواخر دورهٔ قاجار در تهران است که معماری و ساخت بناهای موجود درآن، از قواعد و قوانین ساختمان‌سازی غربی بسیار بهره برده‌است. تزیینات معماری به‌کاررفته در بناهای قدیمی مجموعهٔ مورد اشاره، از جمله کاشی‌کاری،گچ‌بُری، آینه‌کاری، تزیینات دورهٔ اسلامی هستند که اغلب با

طرح‌ها و نقش‌های غربی که از طبیعت الهام گرفته شده و در ادغام با تکنیک و روش ایرانی- اسلامی اجرا شده‌اند. در تزیینات کاشی-کاری مجموعهٔ موردِ اشاره، افزون بر طرح‌ها و نقوش هندسی وکتیبه‌نگاری نمای بیرونی بناها، نقوش سنتی (نقوش اسلیمی و گل‌ها و برگ‌های ختایی) مشاهده می‌شود که، اغلب با نقوش غربی همچون، گلدان‌های منقوش به برگ‌های کنگری، گل‌های لندنی، گل‌های زنبق و موارد مشابه در قالب قاب‌های واحد تزیینی و یا در لچکی بالای پنجره‌های مشبک زیرزمین‌های بناها، به کار رفته‌اند. گونهٔ دیگری از نقوش به‌کاررفته در کاشی‌کاری مجموعه، طرح‌ها و نقش‌های انسانی همچون، نقش شاهزادگان، غلامان و ملازمان آماده به خدمتی است که برگرفته از نقوش کارت‌پستال‌های غربی بوده و در قالب قاب‌های تزیینی واحد و عمودی، به صورت تمام قد، در قسمت پایینی دیوار نمای اصلی و بیرونی برخی از عمارت‌های مجموعه به کار رفته‌است. در تزیینات سطوح دیوارها و قاب‌های تزیینی گچ‌بری مجموعه نیز، افزون بر بندها، غنچه‌ها، گل‌ها و برگ‌های ریز و درشت ختایی و فرنگی، نقش گلدان‌های کوچک و بزرگ منقوش به نقوش متفاوت گیاهی دیده می‌شود که به‌عنوان یک نقش وارداتی و غربی، بسیار مورد توجه و استفاده قرار گرفته‌است. «سنتوری‌کاری، روشی فرنگی است که معمولاً برپیشانی یا نمای ایوان و بر پیشانی کتیبه‌هایی که اطراف حیاط گچ‌بری شده و یا نمای ساختمان، قوس‌ها و جرزها و گاهی در نمای ساختمان‌های جنوبی اجرا می‌شود و معمولاً به شکل مثلث و گاهی به اَشکال هندسی دیگری ساخته می‌شود» (مطیفی‌فرد،۱۳۹۱: ۹۵). از تزیینات سنتوری موردِ اشاره درگچ‌بری، به شکل مثلث‌هایی با اضلاع شکسته و منحنی، بر پیشانی پنجره‌های چوبی ایوان اصلی عمارت سیدجوادی و بالکن طبقهٔ دوم نمای اصلی و بیرونی عمارت سَردَرپیاده، اجراء شده‌است. «ساخت ستون‌های مدور با سَرستون برگی، یا ستون دوریسی (یونانی) و نیز ستون‌هایی با تنهٔ پیچشی و سه ستون قطاربندی و یا بدنهٔ هشت ترک با سَرستون برگی، به عمارت‌های دورهٔ قاجار نوعی زیبایی فرنگی مآبانه و جدید داد» (مطیفی‌فرد، ۱۳۹۱: ۴۲). ستون‌هایی گچی با نقش شیارهای قاشقی و سَرستون‌های برگی از نوع برگ کنگری، در ایوان‌های نمای اصلی عمارت مشیرالمُلکی، سیدجوادی، سفره‌خانه و ایوان شرقی عمارت مشیرالمُلکی و هچنین بالکن طبقهٔ دوم نمای اصلی و بیرونی عمارت سَردَرپیاده، اجرا شده‌است. گونهٔ دیگری از تزیینات گچ‌بری موردِ اشاره در مجموعه، نقش انسانی فرشتگان برهنهٔ بال‌داری است که عموماً به‌صورت قرینه وکاملاً برجسته (کلوخی)، در ارتفاع بسیار بالایی از برخی از بناهای مجموعه مشاهده می‌شود که «برهنگی بیشتر فرشته‌ها و ظاهر فرنگی‌تر آن‌ها می‌توانند متأثر از نماد فرشته با مفهوم اروپایی خود (کوپید) باشد.کوپید عنوان الههٔ (رب‌النوع) پیروزی و فتح نزدیک‌تر است. کوپیدها ریشه در هنر رومی (روم باستان) دارند و در طاق نصرت‌های رومی به‌صورت قرینه هم در آمده‌اند و در اروپا بیشتر به‌صورت بی‌قرینه استفاده می‌شوند. ولی اجرای قرینه در برخی سَردَرها، برگرفته از تفکرات ایرانی است که اشکال به‌صورت قرینه و با یک نظم ریاضی اجراء می‌گردد» (افرادی،۱۳۹۴: ۹۴).

ملی‌گرایی در هنر عصر قاجار

«در حقیقت آشنایی ایرانیان با غرب، موجب ایجاد یک تحوّل فرهنگی- انتقادی گردید، از آن پس ایران با دو فرهنگ سَروکار دارد؛۱-فرهنگ مدرن، ۲-فرهنگ سنتی. فرهنگ مدرن، فرهنگی وارداتی بود که از آنِ مردم ایران نبود؛ اما فرهنگ سنتی، فرهنگی خودمانیَ و پیوند خورده با تاریخ ایران بود. طرفداران فرهنگ سنتی با عنوان ملی‌گرایان در جامعه، تحت تأثیر مطالعات شرق شناسان، برای نشان دادن فرهنگ ایران باستان، شروع به تعاریفی از جشن‌های نوروزی، جشن‌های ایرانی، اسطوره‌های ایرانی چون «کاوه آهنگر» و داستان‌های تاریخی باقی‌مانده از ایران باستان کردند.» (رضالو و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۶۳ و ۱۶۴). در واقع « باستان‌گرایی را می‌توان یکی از نتایج برخورد ایران با تمدن جدید غرب دانست که به‌دنبال رویکرد روشنفکران ایرانی به تمدن غربی و جست و جوی آنان برای درک عقب‌ماندگی جامعهٔ خویش پدید آمد. روشنفکران برای علت‌یابی این انحطاط و عقب‌ماندگی به سراغ دوره‌ای از تاریخ کشور خود رفتند که به‌صورت یک دورهٔ طلایی با جلوه‌ای بسیار پُر شکوه و باعظمت برایشان، جلوه‌گر می‌شد. لذا رجعت به پیشینهٔ طلایی هخامنشیان و ساسانیان در دورهٔ قاجار به وفور در آثار هنری دیده می‌شود» (شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۱). گفته شده‌است: «فتحعلی‌شاه مجذوب هنر باستان بود و چندین نقش برجسته به سبک جدید ساسانی از خود به یادگار گذاشت که این شاه قاجار را در کسوت خسرو نشان می‌داد» (آژند، ۱۳۷۶: ۴۵). شاخهٔ دیگری از هنر که مورد حمایت شاهان قرار گرفت، معماری بود. معماری درباری نخست دوران قاجار، تجلّی میراث عظیم گذشته‌های باستانی است. در دورهٔ قاجار نیز، به‌نوعی بازسازی عظمت شاهی و دستگاه قدرت، به تقلید از ایران باستان نمایان شد. به این منظور، الهام‌گیری از ایران باستان دورهٔ هخامنشی و ساسانیان،

مـورد توجـه قـرار گرفـت.
در بیشـتر تزیینـات معمـاری به‌کاررفتـه در باغ-عمـارت تاریخـی مسـعودیه نیـز، از نقـوش ایـران باسـتان، بـه میـزان قابـل توجهـی بـه کار رفتـه و اغلـب بـا روش و تکنیک‌هـای ایرانـی- اسـلامی، اجـرا شده‌اسـت. تزیینـات کاشـی‌کاری موجـود در مجموعـۀ مـوردِ اشـاره، از جملـه تزییناتـی اسـت کـه از فرم‌هـا و نقـوشِ ایـران باسـتان بهـره بـرده اسـت. نقـوشِ شـیر و خورشـید، سَـرِ شـیر نَـر، صحنه‌هـای نبـرد شـیر وگاو، نبـرد شـیر و اژدهـا، شـکار بُزکوهـی توسـط شـیر، از جملـه نقوشـی هسـتند کـه در اغلـب قاب‌هـای تزیینـی کاشـی‌کاری سـطح دیوارهـای نمـای اصلـی عمارت‌هـا و لچکـی بـالای پنجره‌هـای مشـبک زیرزمین‌هـای بناهـای سَردَرکالسـکه‌رو، عمـارت سَـردَرپیاده، عمـارت مشـیرالمُلکی و عَمـارت سـیدجوادی دیـده می‌شـود کـه بـا روش و تکنیـک کاشـی هفـت رنـگ اجـرا شده‌اسـت.گونۀ دیگـری از نقـوش ایـران باسـتان، نقـش خورشـیدگونۀ گل نیلوفـر (لوتـوس) اسـت کـه در تزیینـاتِ حجـاری موجـود در مجموعـه بـه کار رفتـه و عمومـاً در اِزاره‌هـای سـنگی پاییـن دیوارهـای کل عمارت‌هـای واقـع در مجموعـه و پایه‌هـای سـنگی سـتون‌های ایـوان نمـای اصلـی عمـارت دیـوان-خانـه، به‌صـورت گل نیلوفـر ۱۲، ۱۶ و ۱۸پَـر، در محـور دورانـی ۳۶۰ درجـه، بـا روش و تکنیـک نقـش برجسـته، اجـراء شـده‌اند. سـتون-های سـنگی دوتایـی و سـه‌تایی بـا نقـش شـیار قاشـقی و سَرسـتون و پایه‌هـای سـنگی، در ایـوان ورودی اصلـی عمـارت دیوان‌خانـه، نمـادی از سـتون‌های سـنگی در کاخ مرکـزی تخـت جمشـید اسـت.

هنرهای ملی ایرانی- اسلامی

«مفاهیـم مختلفـی از هنـر ملـی اسـتنباط می‌شـود، ماننـد هنـر تاریخـی، هنـر فولکلـور، هنـر مفاخـر، هنـر ناسیونالیسـتی و هنـر رسـمی یـک کشـور. هـر یـک از ایـن مضامیـن در دوره‌هـای مختلـف، بـه دلایـل سیاسـی و اجتماعـی متفـاوت مـورد توجـه بیشـتر قـرار می‌گیرنـد. بـا ایـن حـال روشـن اسـت کـه هنـر ملـی بیـش از گونه‌هـای دیگـر هنـر، بـا نهادهـای قـدرت در ارتبـاط اسـت. هنـر ملـی دلالـت بـر انـواع مختلفـی از سـبک‌ها وگونه‌هـای هنـری دارد و ارائـۀ تعریـف مشـخص از آن دشـوار اسـت» (مریـدی و تقـی زادگان، ۱۳۹۱: ۱۴۰).
«وقتـی سـخن از فرهنـگ و هنـر جامعـه در میـان اسـت، بـه ایـن معنـی خواهـد بـود کـه بـر کلّیّـت و شـئونات آن جامعـه، در ابعـاد گوناگـون تأثیـر می‌گـذارد و بـه یـاری هویّـت فرهنگـی یـک جامعـه اسـت کـه دریافتـی روشـن از هنـر آن جامعـه بـه دسـت می‌آیـد. داشـتن هویـت مشـخص و مسـتقل بـرای هـر کشـور، نـه تنهـا عنصـر اصلـی فرهنـگ آن تلقـی می‌شـود، بلکـه بـه هنـر آن جامعـه هـم جهـت و معنـی می‌دهـد. بنـا بـر نظـر برخـی از نویسـندگان حـوزۀ تاریخـی و جامعه‌شناسـی کـه بـه تحلیـل مسـائل بومـی ایـران پرداخته‌انـد، مفهـوم هویـت به‌تدریـج از دوران قاجـار و همزمـان بـا آشـنایی ایرانیـان بـا نخسـتین رویه‌هـا و ظواهـر تمـدن غـرب، به‌ویـژه بـا ترجمـۀ فلسـفی متفکـران غربـی آغـاز شـد. در ایـن مقطـع، مفهـوم کهـن ملـی و دورۀ باسـتانی قلمـرو پادشـاهی ایـران، همـراه بـا پذیـرش جلوه‌هایـی از تمـدن غـرب، محـور هویـت جمعـی شـد و در ایـن دوران توجـه بـه سـه فرهنـگ اسـلامی، ایرانـی و غربـی در جامعـۀ ایـران بـه عنـوان عناصـر هویـت ایرانـی، مـورد توجـه قـرار گرفـت» (شـیرازی و موسـوی‌لر، ۱۳۹۶: ۱۸) کـه تأثیـرآن نیـز در محتـوا و صـورت ظاهـری آثـار هنـری ایـن دوره نمـود پیـدا کرده‌اسـت.
آن‌چـه بـه عنـوان هنـر ملـی ایرانی-اسـلامی در تزیینـات معمـاری موجـود در مجموعـۀ تاریخـی بـاغ-عمـارت مسـعودیه مشـاهده می‌شـود، در قالـب تزیینـات آجـرکاری، کاشـی‌کاری، گچ‌بـری، تزیینـات چوبـی، حجـاری و فلـزکاری (فلزکوبـی) اسـت کـه اغلـب بـا نقـوش فرنگـی، نقـوش سـنتی (ختایـی و اسـلیمی)، نقوش هندسـی، نقـوش انسـانی، خطوط نسـتعلیق و نقـوش ایران باسـتان، در بناهـای قدیمـیِ مجموعـه اجـراء شـده‌اند. تزیینـات مـوردِ اشـاره عمومـاً در نـوع و شـیوۀ کاربـری در قسـمت‌های گوناگـون بناهـای قدیمـی مجموعـۀ مـوردِ اشـاره، بـا یک‌دیگـر متفـاوت بـوده و هـر یـک بـا تکنیـک و روش خـاص دورۀ قاجـار اجـرا شده‌اسـت.

نتیجه‌گیری

تزیینـات معمـاری در بناهـای مجموعـۀ مسـعودیه شـامل تزیینـات آجـرکاری، کاشـی‌کاری، گچ‌بُـری، مقرنـس‌کاری، حجـاری، تزیینـات چوبـی، آینـه‌کاری، تزیینـات فلـزی و نقاشـی‌دیواری می‌شـود کـه در رونـد اجـراء آن‌هـا، از گونه‌هـای متفـاوت و متنوعـی از فرم‌هـا و نقش‌هـای انسـانی، حیوانـی، گیاهـی، هندسـی، نقـوش اسـاطیری و نمادیـن، نقـوش سـنتی، همچنیـن ادغـام نقوش هندسـی، گیاهـی و خطاطـی، در قالب‌هـای گوناگـون بصـری بـه کار رفتـه اسـت. ولـی از همـۀ گونه‌هـای فرم‌هـا و نقش‌هـای مـوردِ اشـاره، در کل بناهـای مجموعـه بـه یـک انـدازه اسـتفاده نشـده اسـت. همـۀ فرم‌هـا و نقش‌هـای به‌کاررفتـه، غیـر از مضمـون کتیبه‌هـا، در قالـب قاب‌بندی‌هـای متفـاوت و منظـم، دارای تعـادل بـوده و بـا ترکیب‌بنـدی قرینـۀ یـک دوم، بـر محـور تقـارن عمـودی اجـرا شده‌اسـت. آن‌چـه به‌عنـوان رنـگ، در برخـی از تزیینـات موجـود در مجموعـۀ مسـعودیه مشـاهده می‌شـود، رنگ‌هـای اصلـی زرد، قرمـز، آبـی و رنگ‌هـای مکمـل (زرد و بنفـش) و (قرمـز و سـبز) و (آبـی و نارنجـی) و همچنیـن رنگ‌هـای مشـکی، سـفید و خاکسـتری بـوده کـه در تزیینـات گوناگـون مجموعـه

بـه نسـبت‌های متفاوتـی اسـتفاده شده‌اسـت. شـرایط اجتماعـی، فرهنگـی و سیاسـی حاکـم بـر دورهٔ قاجـار و گسـترش روابـط همه‌جانبـهٔ کشـور بـا اروپـا و کشـورهای غربـی و علاقـهٔ قابـل توجـه شـاهان ایـن دوره بـه فرهنـگ و هنـر اروپایـی، باعـث تأثیرگـذاری بسـیار قابـل توجهـی از هنرهـای غربی-اروپایـی، در هنـر و فرهنـگ ملـی ایرانـی-اسـلامی گردیـد کـه تأثیـر آن نیـز در محتـوا و صـورت ظاهـری آثـار هنـری و معمـاری ایـن دوره نمـود پیـدا کرده‌اسـت. در تزیینـات بناهـای تاریخـی مجموعـه عمارت مسـعودیه نیـز، افـزون بـر الگوهـای نئوکلاسـیک اروپایـی، از الگوهـای اسـلامی و همچنیـن برخـی نقش‌مایه‌هـای ایـران باسـتان اسـتفاده شده‌اسـت.

منابع

- اسکارچا، جان روبرتو (۱۳۷۶). ***تاریخ هنر ایران (هنر صفوی، زند و قاجار)*** (چاپ اول) ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.
- اعظمی، زهرا؛ امیریان، فاطمه؛ سوهانگیر، سارا (۱۳۹۴). «بررسی تحلیلی تزیینات برگرفته از معماری غرب در باغ - عمارت مسعودیه»، ***دومین کنفرانس سالانهٔ پژوهش‌های معماری. شهرسازی و مدیریت شهری تهران و ایران***.
- افـرادی، کاظـم (۱۳۹۴). «بررسـی کاربـردی- تاریخـی و موضوعـی آرایه‌هـای به‌کاررفتـه در تزیینـات ورودی برخـی از بناهـای ارزشـمند دوره قاجـار»، ***پژوهـش هنـر***، ۵ (۱۰)، ۸۷-۹۹.
- امرایی، مهدی (۱۳۹۱). ***اُرسی، پنجره‌های رو به نور*** (چاپ سوم). تهران: سمت.
- آدامز، لوری آشنایدر (۱۳۸۸). ***روش‌شناسی هنر***، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.
- آقایـی میبـدی، مـژگان؛ مکی‌نـژاد، مهـدی؛ خاقانـی، سـعید (۱۳۹۹). «کتیبه‌هـای نسـتعلیق عمـارت مسـعودیه و بررسـی انتسـاب آن‌هـا بـه زریـن قلـم»، ***هنرهـای زیبـا - هنرهـای تجسـمی***، ۲۵ (۱)، ۶۱ -۷۰.
- پانوفسـکی، اروین (۱۳۹۳). «شـمایل‌نگاری و شمایل‌شناسـی: مقدمـه‌ای بـر مطالعـه هنـر رنسـانس». ترجمـهٔ ربـاب فغفـوری. ***کتـاب مـاه هنـر***، ۱۸۷، ۶۴-۷۱.
- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶). ***معنا در هنرهای تجسمی***، ترجمه ندا اخوان مقدم. تهران: چشمه.
- پنجه‌باشـی، الهـه؛ خامه‌چیـان، بهنـاز (۱۳۹۹). «مطالعـهٔ تصویـر در دیوارنگاره‌هـای خانـهٔ بروجردی‌هـای کاشـان در دورهٔ قاجـار»، ***پژوهشـنامهٔ گرافیـک و نقاشـی***، ۳ (۴)، ۳۱-۴۵.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۴). ***سبک شناسی معماری ایرانی***. تهران: سروش دانش.
- رضالـو، رضـا؛ معروفـی اِقـدام، اسـماعیل؛ حاجـی‌زاده، کریـم؛ اَفخمـی، بهـروز؛ خانـی، لیـلا؛ سـرحدی، لیـلا (۱۳۹۹). «تأثیـر باسـتان‌گرایی و ملی‌گرایـی بـر نگاره‌هـای سـنگ قبـور دورهٔ قاجـار گورسـتان دارالسـلام شـیراز»، ***مطالعـات باسـتان شناسـی پارسـه***، ۱۳ (۴)، ۱۸۰-۱۶۱.
- رضایـی انـور، مریـم (۱۳۹۹). «بررسـی طـرح در کاشـی‌کاری دورهٔ قاجـار در تهـران (مطالعـهٔ مـوردی: کاخ مـوزهٔ گلسـتان)»، ***شـباک***، ۶ (۳)، (۵۴)، ۱۱۳-۱۲۲.
- سـلیمی، طاهـره و حسـن عزیـزی (۱۳۹۸). «تأثیـر فرنگی‌مآبـی (گلفرنگ‌هـا) بـر تزیینـات معمـاری و قالـی کاشـان»، ***جلـوهٔ هنـر***، ۱۱ (۲)، (۲۳)، ۴۳-۵۲ .
- شـاپوریان، فریبـا (۱۳۹۶). «بررسـی پایـداری نقـوش گچبـری سـنتی در آثـار معمـاری دورهٔ قاجـار (نمونـهٔ مـورد مطالعـهٔ بنـای بـاغ فـردوس تهـران)»، ***معمـاری و شـهر پایـدار***، ۵ (۲)، ۸۵-۹۶.
- شـیرازی، مـاه منیـر؛ موسـوی لـر، اشرف‌السـادات (۱۳۹۶). «بازیابـی لایه‌هـای هویتـی در هنـر دورهٔ قاجـار (مطالعـهٔ مـوردی روی کاشـی‌های دورهٔ قاجـار)»، ***نگـره***، ۴۱، ۲۹-۱۷.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۰). ***درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربردها***. تهران: سخن.
- علی‌پور، نیلوفر (۱۳۹۰). «مطالعهٔ طرح اُرسی‌های کاخ‌های قاجاری تهران»، ***نگره***، ۱۸، ۵-۲۱.
- فیروزه‌چیـان، فرحنـاز (۱۳۸۷). ***تزیینـات وابسـته بـه معمـاری***. پایان‌نامـهٔ کارشناسـی ارشـد. مرمـت اشـیاء فرهنگـی و تاریخـی. دانشـکده هنـر و معمـاری، دانشـگاه آزاد اسـلامی تهـران.
- کشمیرشکن،حمید (۱۳۹۳). ***هنر معاصر ایران***، تهران: نظر.
- کیان‌مهـر، قبـاد؛ تقـوی نـژاد، بهـاره و صدیقـه میرصالحیـان (۱۳۹۴ الـف). «گونه‌شناسـی تزیینـات قـواره بُـری در فُـرم خورشـیدی دَرهـا (مطالعـهٔ مـوردی: دَرهـای بناهـای سـاطنتی دورهٔ قاجـار تهـران)»، ***نگـره***، ۳۴، ۸۵-۱۰۱.
- کیان‌مهـر، قبـاد؛ تقوی‌نـژاد، بهـاره؛ ترکیـان ولاشـانی، لیـلا (۱۳۹۴ب). «مطالعـه هنـر فلزکوبـی روی چـوب در بناهـای قاجـاری اصفهـان (مطالعـه مـوردی: خانـه مالباشـی و سـرای امینالتجـار)»، ***پژوهـش هنـر***، ۵ (۱۰)، ۷۳-۸۵ .
- محمـدی، فاطمـه (۱۳۹۸). ***فن‌شناسـی و آسیب‌شناسـی مصالـح تزیینـات گچبـری نمـای دیوان‌خانـهٔ عمـارت مسـعودیه تهـران بـا رویکـرد حفاظت‌محـور***، پایان‌نامـهٔ کارشناسـی ارشـد، رشـتهٔ مرمـت و اشـیای فرهنگـی، دانشـکدهٔ حفاظـت و مرمـت، دانشـگاه هنـر تهـران.
- مریـدی، محمدرضـا و معصومـه تقـی‌زادگان (۱۳۹۱). «گفتمان‌هـای هنـر ملـی در ایـران». ***فصلنامـهٔ انجمـن ایرانـی مطالعـات فرهنگـی و***

ارتباطـــات، ۸ (۲۹)، ۱۶۰-۱۳۹.

- مطیفی‌فرد، مرتضی (۱۳۹۱). ***گچ‌بری، احیای هنرهای از یاد رفته*** (چاپ اول)، اصفهان: نقش مانا.
- مکی‌نژاد، مهدی(۱۳۸۷). ***تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی (تزیینات وابسته به معماری)*** (چاپ اول). تهران: سمت.

References

- Abdi, N. (2011). ***An Introduction to Iconology: Theories and Applications***, Tehran: Sokhan, (Text in Persian)
- Adamz, L. (2009). ***The Methodology of Art: An Introduction***, (1nd ed), Translated by Ali Massoumi, Tehran: Nazar, (Text in Persian).
- Afradi, K. (2015). "A practical-historical and thematic review of entrance decorations of some valuable Qajar Dynasty buildings", ***Scientific Journal of Reaserch of Art (Pazhuhesh-e Honar)***, 5 (15), 87-99, (Text in Persian).
- Aghayi Meybodi, M., Makinejad, M., Khaghani, S. (2020). "Nastalig inscriptions of Masoudieh Mansion and their attribution to Zarrin-Qalam", ***(Homar-Ha-Ye-Ziba/ Honar-Ha-Ye-Tajassomi)***, 25 (1), 61-70, (Text in Persian).
- Alipoor, N. (2011). "Studying the sash windows designs of Tehran,s Qajar palaces", ***Negareh***, 18, 5-21, (Text in Persian).
- Amrayi, M. (2012). ***Orsi, the Windows to the Light***, (3nd ed), Tehran: SAMT, (Text in Persian).
- Azami, Z., Amirian, F., Sohangir, S. (2015). "Analytical study of decorations taken from western architecture in Masoudieh Garden House", (***The Second Conference on Architecture, Urban Planning and Urban Management Research***), (Text in Persian)
- Firozehchian, F. (2008). ***Architectural Decorations***, Master thesis, Restoration of Cultural Objects, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, (Text in Persian)
- Hasenmueller, Ch. (1987). "Panofsky, iconography and semiotics", ***The Journal of Aesthetics and Art Criticism***, 36 (3), 289-301.
- Keshmirshekan, H. (2014). ***Iranian Contemporary Art***, Tehran: Nazar, (Text in Persian).
- Kiyanmehr, Q., Taghavinejad, B., Mirsalehian, S. (2015). "The typology of Qavarehbori decorations in the sun-like shape of the doors (A case study of the doors of the Qajar royal buildings in Tehran)", ***Negareh***, 34, 85-101, (Text in Persian).
- Kiyanmehr, Q., Taghavinejad, B., Torkian Valashani, L. (2015). "Studying the art of metal hammering on wood of Qajar buildings in Isfahan (Case study: Molabashi House and Amin al-Tojar Palace)", ***Scientific Journal of Reaserch of Art (Pazhuhesh-e Honar)***, 5 (10), 73-85, (Text in Persian).
- Makinejad, M. (2008). ***Persian Art History in Islamic period: Architectural Decorations***, (1nd ed), Tehran: SAMT, (Text in Persian).
- Mohammadi, F. (2019). ***Technology and Pathology of Plastering Decoration Materials on Diwan-Khane,s Fecade of Masoudieh Mansion in Tehran with a Conservation-Oriented Approach***, Master,s Thesis, Conservation and restoration of cultural property, Tehran University of Art, Faculty of Conservation and Restoration (Text in Persian).
- Moridi, M.,Taghizadegan, M. (2012). "National art discourses in Iran", J***ournal of Cultural Studies Communication***, 8 (29), (Text in Persian).
- Motififard, M. (2012). ***Plastering, Revival of Forgotten Arts***, (1nd ed), Isfahan: Chaponashr, (Text in Persian).
- Panjehbashi, E., Khamechian, B. (2020). "Study of Murals of Qajar period buildings in Kashan", ***Journal of Graphic Arts and Painting Research***, 3 (4), 31-45, (Text in Persian).
- Panofsky, E. (2014). "Iconography: An introduction to the Renaissance art study", Translated by Faghfouri Ketab Mah Honar, 187, 64-71 (Text in Persian).
- Panofsky, E. (2017). ***Meaning in the Visual Arts***. Translated by Neda Akhavan Moghadam, Tehran: Sarcheshmeh, (Text in Persian).
- Panofsky, E. (2017). ***What Art Is***, Translated by Neda Akhavan Moghadam, Tehran: Cheshmeh, (Text in Persian).
- Pirniya, M. (2004). ***Iranian Architectural Stylistics***, Tehran: Soroush-e-Danesh, (Text in Persian).
- Rezalu, R., Marufi Eghdam, E., Hajizadeh, K., Afkhami, B., Khani, L., Sarhadi, L. (2020). "Antiquarianism

and nationalism effects on Qajar era tombstone paintings in Dar al-Salam Cemetery, Shiraz", ***Parseh Journal of Archaeological Studies***, 4 (13), 161-180, (Text in Persian).

● Rezayianvar, M. (2020). "Design investigation of tiling in Qajar period in Tehran (Case study: Golestan Museum Palace)", ***Shebak Specialized Scientific Journal***), 6 (3) (54), 113-122 (Text in Persian).

● Salimi,T., Azizi, H. (2019). "The Effect of Westernization (Goifarang) on Kashan,s Architure Decoration and Carpets", ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, 11 (2), 43-52, (Text in Persian).

● Scarcia, G. (1997). ***History of Iranian Art (Safavi, Zand and Qajar Art)***, (1nd ed). Translated by Yaqub Azand, Tehran: Mola (Text in Persian).

● Shapurian, F. (2017). "Investigating the plastering motifs stability in Qajar Period architectural works (case study: Ferdous Garden building in Tehran)", ***Jsaud.sru.ac.ir (Memari Va Shahrsazi-e Paydar)***, 5 (2), 85-96, (Text in Persian).

● Shirazi, M., Mousavi-E Lor, A. (2017). "Retrieval of identity layers in Qajar Era (Case Study: Ceramics)", ***Negareh***, 41, 17-29, (Text in Persian).

URLs

URL 1 : // https : // www.avval.ir (Access Date : 2021/11/30)

پژوهشنامه گرافیک نقاشی
دانشگاه الزهرا
دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۵۰-۶۵)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

تبیین ساختار نقشه و شیوه طراحی قالی‌های ترنجی دوره صفویه، نمونه مورد مطالعه: (قالی ترنجی آنهالت)

چکیده

در دورهٔ صفویه قالی‌بافی رونق گرفت و توجه به ساختار طرح، اندازه و ترکیب‌بندی نقشه‌های قالی موجب شد تا تنوع بی‌نظیری در طرح و نقش قالی ایران پدید آید که آثار آن تاکنون نیز ادامه دارد. یکی از انواع قالی‌های رایج در دوره صفویه، قالی‌های ترنجی است که به‌لحاظ ساختار نقشه تابع شیوه یک‌چهارم در طراحی است. قالی ترنجی معروف به آنهالت نیز که در اوایل دوره صفویه تولید شده‌است، دارای نقشه ترنجی است و ساختار کلی نقشه آن نیز به‌صورت یک‌چهارم است. با توجه به اینکه طرح این قالی تاکنون سالم مانده‌است، می‌تواند اطلاعات مفیدی را در پیوند با شیوه طراحی قالی‌های ترنجی دوره صفویه منتقل نماید. هدف از انجام پژوهش حاضر، تبیین ساختار نقشه و شیوه طراحی قالی ترنجی آنهالت است. این مقاله همچنین، در پی آشکارسازی لایه‌های پنهان طرح، در ترکیب‌بندی نقشه این قالی است. پرسش‌های پژوهش از این قرارند: نخست اینکه، ساختار نقشه قالی ترنجی آنهالت چگونه است؟ دوم آنکه، نقشه این قالی به چه شیوه‌ای طراحی شده‌است؟ روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای است. تجزیه و تحلیل داده‌های پژوهش نیز به‌صورت کیفی و با استفاده از روش تحلیل ساختار نقشه قالی انجام گرفته‌است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نقشه این قالی دارای ساختاری چندلایه در طراحی است و هر بخش از اجزای نقشه قالی دارای طرحی جداگانه است که پس از تکمیل در قالب ترکیب‌بندی کلی نقشه قرار گرفته‌است. همچنین معلوم شد که اگرچه ساختار کلی نقشه به‌صورت یک‌چهارم است ولی با ایجاد تغییر در جزییاتِ تزیینات فضاهای داخلی عناصری مانند ترنج، کتیبه‌ها، سرترنج‌ها و

علی پیری
استادیار گروه فرش، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
ali.piri@arts.usb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۱۰-۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۴-۰۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42561.1199

بخش‌های ابتدایی و انتهایی زمینه قالی و گوشه‌های حاشیه‌ها، نقشه قالی در نهایت به‌روش یک‌دوم طراحی شده و در اختیار بافنده قرار گرفته‌است.

واژه‌های کلیدی: دوره صفویه، قالی‌بافی، طرح و نقش، قالی‌های ترنجی، قالی آنهالت.

مقدمه

ساختار نقشه‌های قالی و شیوه طراحی آن‌ها، شاکله اصلی قالی را تشکیل می‌دهد و دیگر مراحل تولید قالی، بر پایه نقشه استوار است. نقشه قالی مشخص می‌کند که چه نقشی در کجا قرار بگیرید و این نقش چه رنگی داشته باشد و گره‌های آن به چه ترتیب زده شود. با این وجود، بخش ساختار نقشه قالی‌ها در سال‌های اخیر مورد توجه کافی قرار نگرفته و بیشتر به ویژگی‌های نمادین نقوش در نقشه‌های قالی توجه شده‌است که البته کاری به‌جا و شایسته است ولی نباید موجب شود که به اصول حاکم بر طراحی نقشه توجه نشود. چه این امر به مرور زمان سبب خواهد شد که آسیب‌های جبران‌ناپذیری به ساختار نقشه‌های قالی وارد شود. یکی از دوره‌های مهم در پیشرفت نقشه‌های قالی در ایران، دوره صفویه است. در این دوره، توجه حکومت به قالی‌بافی موجب رونق و گسترش این هنر شد به‌گونه‌ای که قالی‌های تولیدشده در دوره موردِ بررسی هم اکنون زینت‌بخش بیشتر موزه‌های ایران و جهان هستند و با مراجعه به آن‌ها می‌توان اصول حاکم بر طرح و نقش قالی ایران در دوره صفویه را استخراج نموده و در طراحی نقشه‌های جدید به کار گرفت. نقشه‌های ترنجی یکی از انواع نقشه‌های قالی در دوره صفویه است که بر اساس تزییناتی که در زمینه آن‌ها انجام گرفته، طیف گسترده‌ای از ترکیب‌بندی‌های مختلف را به وجود آورده‌است. این نقشه‌ها به‌لحاظ ساختار طرح و ترکیب بندی دارای پنج بخش اصلی ترنج، کتیبه، سرترنج، زمینه و حاشیه هستند که با توجه به ویژگی‌های ترنج و تزیینات به‌کاررفته در زمینه قالی، به گونه‌های مختلفی دسته‌بندی می‌شوند. در بررسی نخستین و با نگاهی سطحی، نقشه‌های ترنجی دوره صفویه، از جنبهٔ ساختار نقشه و شیوه طراحی به‌صورت یک‌چهارم به نظر می‌رسند، ولی با نگاهی دقیق‌تر معلوم می‌شود که بر خلاف آن‌چه امروزه رایج است، این نقشه‌ها دارای ظرافت‌هایی در طرح و ترکیب‌بندی هستند که شیوه طراحی آن‌ها را از حالت یک‌چهارم خارج کرده‌است. پژوهش حاضر که با هدف تبیین ساختار نقشه و شیوه طراحی قالی ترنجی معروف به آنهالت انجام گرفته‌است، در پی آشکارساختن لایه‌های پنهان طرح، در ترکیب‌بندی نقشه این قالی است. پرسش‌های پژوهش از این قرارند: نخست اینکه، ساختار نقشه قالی ترنجی آنهالت چگونه است؟ دوم آنکه، نقشه این قالی به چه شیوه‌ای طراحی شده‌است؟ ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر در آن است که ساختار نقشه قالی و شیوه طراحی آن را مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد، موضوعی که با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، تاکنون به آن پرداخته نشده‌است.

پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، تاکنون به‌صورت مستقیم به‌شیوهٔ طراحی قالی‌های ترنجی توجه نشده‌است ولی پژوهش‌هایی که به‌صورت غیر مستقیم ترنج و ویژگی‌های نمادین نقش ترنج را در قالی ایران مورد بررسی قرار داده‌اند، در دو گروه جای می‌گیرند. گروه نخست، کتاب‌های آموزشی استادهای پیشکسوت در زمینه نگارگری و تذهیب است که بیشتر به آموزش شیوه طراحی ترنج پرداخته‌اند و تعریف‌های کوتاهی نیز از واژه ترنج ارائه داده‌اند که از آن جمله می‌توان به برخی از آن‌ها اشاره نمود. ماچیانی (۱۳۸۵)، در کتابی با نام «آموزش طرح و تذهیب» افزون بر آموزش عملی شیوه‌های طراحی، ترنج را شکلی چهارگوش، دایره یا بیضی مانند دانسته که با نقوش اسلیمی و ختایی طراحی شده باشد و از توضیح بیشتر در این زمینه خودداری نموده‌است. مجرد تاکستانی (۱۳۸۱)، در کتابی به نام «شیوه تذهیب» ترنج را نقشی مرکب از بند و شاخه اسلیمی در اندازه‌های بزرگ، متوسط و کوچک معرفی نموده‌است. او نیز بیشتر به بررسی شیوه‌های عملی طراحی پرداخته و نمونه‌هایی از ترنج را نیز ترسیم کرده‌است.

گروه دوم مقاله‌هایی هستند که در آن‌ها به نقش ترنج نیز اشاره شده‌است که در ادامه چند مورد از مهمترین آن‌ها معرفی شده‌است. صالحی و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای با نام «واکاوی نگاره‌های خورشید در نقوش فرش ترنج خورشیدی فراهان»، افزون بر بررسی برخی از این قالی‌ها، به ارتباط مفهومی نقش ترنج آن‌ها با خورشید اشاره کردند و معتقدند که نقش‌های این قالی‌ها می‌توانند نمایانگر تقدس خورشید باشند. آن‌ها همچنین با تعمیم جایگاه سه‌گانه خورشید به طرح ترنج خورشیدی فراهان، تکرار نیم‌ترنج‌های بالا و پایین را نشانی از جایگاه خورشید در هنگام طلوع و غروب و ترنج مرکزی را مظهر خورشید ظهرهنگام دانسته‌اند. در این مقاله،

ساختار ترنج و قالی‌های ترنجی و شیوه طراحی آن‌ها بررسی نشده‌است و بیشتر ویژگی‌های نمادین نقوش مورد توجه قرار گرفته‌است. شاه‌پروری و میرزاامینی (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با نام «تجلی نقش خورشید خانم در قالی ایران»، ترنج قالی را یکی از مکان‌های تجلی نگاره خورشید خانم دانسته‌اند. آن‌ها معتقدند کاربرد نقش‌مایه خورشید خانم که خود بر مفاهیم الوهیت، رحمت و جمال ذات حق تعالی دلالت دارد آن هم در مرکز فرش که برترین نقطه قالی برای رسیدن به اهداف و نقطه مقدس به شمار می‌آید، سبب افزایش و تشدید تجلی صفات و مفاهیم نمادین خورشید خانم در قالی می‌گردد و به گونه‌ای ناخودآگاه به جلال و جمال الهی اشاره می‌کند. این مقاله نیز بیشتر ویژگی‌های نمادین را بررسی نموده و به ساختار طرح قالی‌ها نپرداخته‌است. میرزاامینی و بصام (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران»، افزون بر بررسی خاستگاه نقش ترنج و ارتباط آن با طرح گلستان و مفاهیم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت، بیان می‌کنند که ترنج آشکارا هم از جنبهٔ ظاهری و هم از نظر مفهومی در فرش به پختگی و زیبایی رسیده‌است و نقش ترنج در ادامه باورهای اسطوره‌ای و نمادین گلستان و حوض شکل گرفته ولی تکامل آن به شکل امروزی در واقع بازتابی از ذهنیت، اندیشه و آرزوهای هنرمند مسلمان ایرانی در تجلی باغ بهشت و فضایی روحانی است. در کتاب‌های یادشده، بیشتر نمونه‌های عملی طرح ترنج معرفی شده و در مقاله‌ها نیز ویژگی‌های نمادین نقش ترنج بررسی شده‌است ولی به شیوه طراحی و ساختار ترنج در قالی‌های ترنجی توجه نشده‌است. تفاوت یافته‌های این پژوهش با پژوهش‌های پیشین، در پرداختن به ساختار طرح و روش طراحی قالی‌های موردِ اشاره است، موضوعی که با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، در پژوهش‌های پیشین، تاکنون به صورت تخصصی به آن پرداخته نشده‌است.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های توسعه‌ای است که به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده‌است. شیوه گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای است. جامعه آماری، قالی‌های ترنجی دوره صفویه در ایران است که از این میان سه مورد که از جنبهٔ ساختار بیرونی شباهت بیشتری به هم دارند، به روش هدفمند انتخاب شده‌است. پس از بررسی اجمالی، قالی ترنجی معروف به آنهالت، به‌عنوان نمونه مورد تجزیه و تحلیل بیشتر قرار گرفته‌است. تجزیه و تحلیل داده‌های پژوهش به‌صورت کیفی و با استفاده از روش تحلیل ساختار نقشه قالی انجام گرفته‌است. در این روش، ابتدا، ساختار و اجزای مختلف تشکیل‌دهنده نقشه قالی‌ها مشخص شده و هر یک از این اجزا توصیف شده‌است. سپس، شیوه طراحی هر یک از این قسمت‌ها، به‌طور جداگانه، تجزیه و تحلیل شده و لایه‌های مختلف طرح آشکار شده‌است.

مفاهیم نظری

مفهوم ساختار در قالی‌های ترنجی

منظور از ساختار، در پژوهش حاضر پرداختن به آرایش و چگونگی چیدمان عناصر در قالی است. تحلیل ساختار در این پژوهش از دو دیدگاه مورد بررسی قرار می‌گیرد. مفهوم نخست به ساختار بیرونی اثر اشاره دارد و به معنای قالب و هیئت کلی طرح است. از این دیدگاه، قالی‌های مورد بررسی در گروه قالی‌های ترنجی دوره صفویه قرار می‌گیرد. در مفهوم دوم، ساختار درونی مورد نظر است و چگونگی قرارگیری و چیدمان عناصر و ریزنقش‌ها را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. ژان پیاژه در تعریف ساختار آورده است «ساختار بیان یک کلیت است، یعنی اجزای آن دارای هماهنگی و همبستگی درونی هستند» (محبی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۰۰). ساختار قالی‌های ترنجی نیز مانند متنی است که نقوش و عناصر بصری تشکیل دهنده آن دارای نظامی منسجم بوده و همبستگی درونی دارد.

ترنج

تُرَنج، از نقش‌های کهن اسلامی و ایرانی است و بیشتر برای تزیین جلد و صفحه‌های کتاب‌ها به‌ویژه قرآن کریم، و نیز تزیین قالی و اشیای دیگر به کار رفته‌است (**URL 1**). این نقش گاه به‌صورت دایره و گاهی نیز «به‌صورت بیضی در میانی‌ترین بخش قالی قرار می‌گیرد و دو کلاله یا سرترنج در طرفین آن در قسمت بالا و پایین قرار می‌گیرند» (پاکدست، ۱۳۹۸: ۷). ترنج در قالی‌بافی شباهت بسیاری با شمسه در هنر تذهیب و نگارگری دارد. «در هنر دوره اسلامی شمسه (کلمه عربی خورشید) به‌عنوان یک نقش در اکثر آثار هنری خصوصاً در تذهیب قرآن کریم مورداستفاده قرارگرفته‌است. در بعضی از آثار هنر اسلامی از نقش خورشید یا شمسه به‌عنوان نماد پیامبر اسلام استفاده کرده‌اند. این مفهوم نمادین در ادبیات هم آمده‌است و به احتمال از آیه ۱۷۴ سوره نساء قرآن کریم برگرفته شده‌است» (خزایی، ۱۳۸۱: ۵۵).

کتیبه

«کتیبه محلی است که شناسنامه اثر در آن به نمایش در می‌آید و عموماً در پیشانی بناها، کتاب‌ها و قالی‌ها به نمایش در می‌آید. نوع دیگری از کتیبه‌ها هستند که نوشته‌ای در آن‌ها دیده نمی‌شود، بلکه شکل و قالب کتیبه حفظ گردیده و داخل آن با نقش و نگارهای مختلف تزیین می‌شود» (میرزایی، ۱۳۸۸: ۱۲۴). «کتیبه‌های با نقوش اسلیمی- ختایی بیشتر در بین ترنج و سرترنج به‌عنوان یک حلقه رابط برای استحکام عناصر قالی به کار می‌رود و از پراکندگی ترنج و سرترنج که در طول هم واقع می‌شوند جلوگیری می‌کند» (همان، ۱۳۲).

سرترنج

به‌طور کلی «سرترنج، ترنج کوچکی است که در بالای ترنج اصلی قرار می‌گیرد» (مجرد تاکستانی، ۱۳۸۱: ۲۷).

زمینه

در قالی‌های ترنجی، به فضای بین حاشیه و ترنج قالی، زمینه می‌گویند. «زمینه در میزان جلوه‌گری رنگ‌ها و طرح‌ها تأثیری به‌سزا و تعیین کننده دارد» (دانشگر، ۱۳۹۵: ۳۶). با توجه به نقش‌های به‌کاررفته در زمینه‌ی طرح ترنجی، نام فرعی طرح مشخص می‌شود.

حاشیه

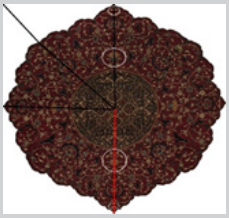
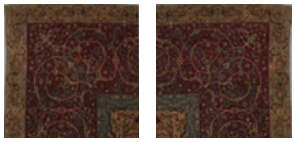
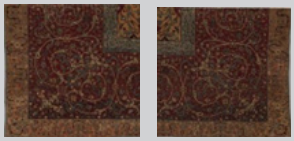
«حاشیه بخش مشترک همه نقشه‌های قالی ایران در دوره صفویه است و به‌عنوان یک کادر در اطراف زمینه قالی قرار می‌گیرد و بر اساس اطلاعات موجود تاکنون، هیچ قالی بدون حاشیه‌ای مربوط به این دوره دیده نشده‌است» (پیری و حسنوند، ۱۴۰۰: ۱۵). حاشیه قالی «زمینه را محدود می‌سازد و همچون حصاری در اطراف آن می‌ایستد. حاشیه، طرح و رنگ زمینه را جلوه می‌دهد و سرانجام متن فرش را چون تابلویی زیبا به بیننده پیشکش می‌کند» (دانشگر، ۱۳۹۵: ۲۸).

معرفی نمونه‌های مورد مطالعه

دوره صفویه یکی از دوره‌های درخشان هنر ایران به ویژه در قالی‌بافی است. حمایت شاهان صفوی از هنرمندان و بافندگان قالی و راه‌اندازی کارگاه‌های متمرکز تولید، موجب شد تا شاهکارهای بی‌نظیری در حوزه قالی‌بافی ایران در این دوره خلق شوند (پیری، ۱۴۰۰: ۵). نمونه‌های مورد بررسی در این پژوهش، سه مورد از قالی‌های ترنجی بافته‌شده در دوره صفویه در ایران است که هم اکنون در موزه متروپولیتن در نیویورک نگهداری می‌شود (جدول ۱). ساختار بیرونی این قالی‌ها مشابه یک‌دیگر است و از بخش‌های حاشیه، زمینه، ترنج، کتیبه و سرترنج تشکیل شده‌است. بنابراین می‌توان همه این قالی‌ها را در گروه قالی‌های ترنجی جای داد. ولی این قالی‌ها از جنبهٔ ساختار درونی و ریزنقش‌ها با هم تفاوت دارند. در ادامه این قالی‌ها به‌ترتیب و اجمال معرفی شده و در نهایت قالی ترنجی موسوم به آنهالت، برای نمونه، از نظر ساختار طرح (بیرونی و درونی) توصیف و تحلیل شده‌است.

جدول ۱: معرفی نمونه‌های مورد بررسی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

تصویر نمونه	

شرح نمونه	نمونه شماره ۱: قالی ترنجی، بافت شمال غرب ایران، دوره صفویه، مأخذ: (URL2).	نمونه شماره ۲: قالی ترنجی، بافت شمال شرق ایران، دوره صفویه، (منبع: URL3).	نمونه شماره ۳: قالی ترنجی معروف به آنهالت، دوره صفویه (منبع: URL4).
ترنج			
قاب کتیبه			
سرترنج			
گوشه‌های حاشیه			 

نمونه شماره ۱

این قالی در دوره صفویه و در ابعاد ۲۶۱×۵۳۷ سانتی‌متر و در شمال غرب ایران (تبریز) تولید شده‌است (جدول ۱). ترنج این قالی دارای طرح شکسته است و به روش یک‌هشتم طراحی شده و پس از تکمیل طرح ترنج با تغییراتی جزیی در نهایت به شکل یک‌دوم درآمده‌است. برای تزیین فضای داخلی ترنج از نقش‌های اسلیمی و ختایی بهره گرفته شده‌است. این ترنج دارای سه ناحیه رنگی است که با خطوط جداکننده رنگ از هم جدا شده‌اند. کتیبه‌های این قالی به روش یک‌دوم طراحی و سپس تزیین شده‌است. طرح و رنگ‌بندی کتیبه بالا و پایین در این قالی اندکی در جزییات با هم تفاوت دارد. سرترنج‌ها به روش یک دوم طراحی شده‌است. تزیینات داخلی سرترنج بالا و پایین در این قالی نیز مانند کتیبه‌ها اندکی در جزییات و رنگ‌بندی با

هم تفاوت دارند. زمینه این قالی دارای طرحی به روش واگیره‌ای است که شش بار در عرض و چهارده بار در طول قالی تکرار شده‌است و رنگ‌بندی قالی به‌صورت همنشین انجام گرفته‌است و رنگ متن و حاشیه قالی هماهنگ است. این قالی دارای سه ردیف حاشیه است. حاشیه‌ها به روش واگیره‌ای طراحی شده‌است و در نهایت طرح حاشیه به روش یک‌دوم کامل شده‌است ولی در هنگام رنگ‌بندی به صورت سراسری درآمده‌است. به‌لحاظ رنگ‌بندی رنگ ترنج، سرترنج و حاشیه یکسان است. رنگ ترنج میانی، کتیبه و قاب‌های حاشیه اصلی نیز با هم یکسان است. فضاهای رنگی با استفاده از خطوط جداکننده رنگ ایجاد شده‌است.

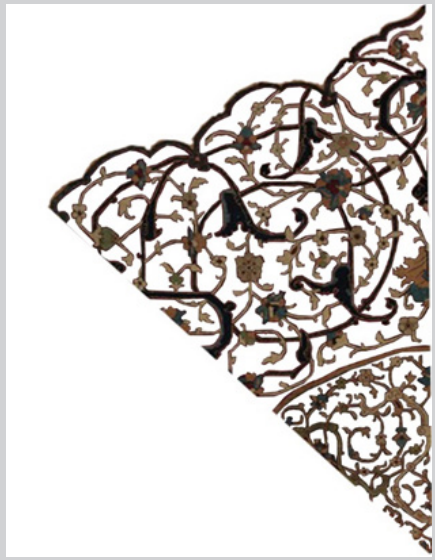
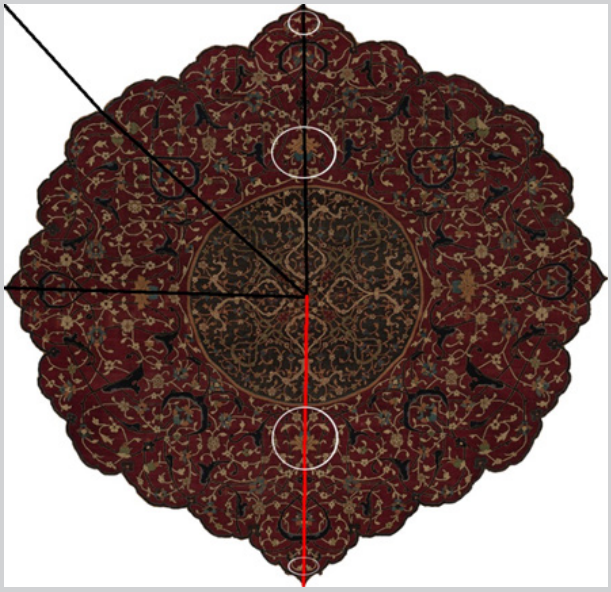
نمونه شماره ۲

این قالی نیز در دوره صفویه با ابعاد بزرگ، ۴۶۴ × ۱۲۳۸ سانتی‌متر و در منطقه خراسان تولید شده‌است (جدول ۱). ترنج این قالی به روش یک هشتم طراحی شده‌است و پس از سه بار تکرار با افزودن تغییرات جزیی به طرح به حالت یک‌دوم در آمده‌است. فضای خارجی ترنج با استفاده از نوارهای شبه‌اسلیمی گل دار محصور است و ترنج مرکزی نیز با استفاده از خطوط شبه‌اسلیمی به همان روش یک‌هشتم طراحی شده‌است. فضای داخلی ترنج اصلی به‌وسیله یک بند ختایی و یک بند اسلیمی تزیین شده‌است. اگرچه از به هم رسیدن بندهای اسلیمی در برخی نقاط قاب اسلیمی تشکیل شده‌است ولی رنگ از این قاب‌ها عبور کرده و کل فضای داخلی ترنج یک رنگ دارد. کتیبه‌ها به روش یک دوم طراحی شده‌است. قاب اصلی با استفاده از خطوط شبه اسلیمی طراحی شده و مانند سرترنج به وسیله طرحی ابرمانند تقویت شده‌است. تزیینات داخلی کتیبه‌ها از جنبهٔ جزییات، اندکی با هم تفاوت دارد. سرترنج‌ها به روش یک‌دوم طراحی شده‌است. فضای داخلی سرترنج با استفاده از بند ختایی تزیین شده‌است. قاب سرترنج با استفاده از خطوط شبه اسلیمی طراحی شده و با استفاده از طرحی ابر مانند در اطراف آن، تقویت شده‌است. از جنبهٔ جزییات در تزیینات داخلی سرترنج‌ها با هم تفاوت دارند. زمینه قالی به روش یک دوم طراحی شده‌است و سپس به روش سراسری رنگ‌بندی شده‌است. تزیینات زمینه قالی تلفیقی از اجزای اسلیمی، ختایی و اسلیمی ماری است. این قالی دارای چهار ردیف حاشیه است. واگیره‌های حاشیه پس از چند بار تکرار به‌صورت یک دوم درآمده‌است و پس از تکمیل به روش یک دوم در نهایت به روش سراسری رنگ‌بندی شده‌است. حاشیه اصلی دارای قاب‌هایی است که با استفاده از خطوط شبه اسلیمی طراحی شده و رنگ‌ها را جدا کرده‌است. از نظر رنگ‌بندی، رنگ زمینه با حاشیه خارجی یکسان است، رنگ ترنج با سرترنج و حاشیه اصلی یکسان است. رنگ کتیبه‌ها نیز با رنگ حاشیه داخلی یکسان است. ترنج، کتیبه و سرترنج دارای کنتراست کمیت رنگ است و به این روش بر اهمیت آن‌ها تأکید شده‌است.

نمونه شماره ۳: قالی ترنجی آنهالت

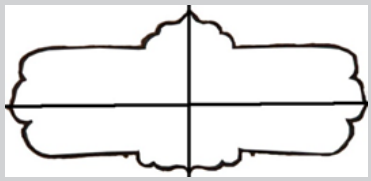
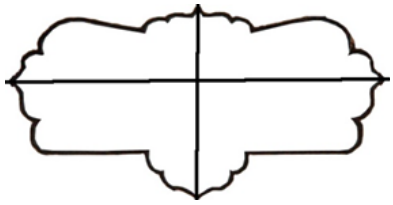
قالی ترنجی آنهالت، (جدول ۱) در اوایل دوره صفویه (نیمه اول قرن شانزدهم میلادی) و در اندازه ۴۱۹/۱ × ۷۹۲/۵ سانتی متر بافته شده‌است. جنس تار و پود آن از پنبه و ابریشم و پرز آن از جنس پشم است. این قالی هم‌اکنون در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود. «این قالی با زمینه زرد، به نام مالک سابق آن شاهزاده آلمان ، «قالی آنهالت» لقب گرفته‌است. مشهور است که این فرش قبل از فروش آن توسط جوزف دووین به ساموئل کرس ، متعلق به شاهزادگان آنهالت دسائو بوده‌است که ممکن است اجداد آن‌ها، این قالی را در اواخر قرن هفدهم از طریق کارزارهای نظامی علیه ترکان عثمانی به دست آورده باشند» (**URL 5**). یکی از ویژگی‌های برجسته طراحی این قالی به‌کارگیری اسلیمی‌های ماری است که در تمام طرح به‌طور کامل و متوازن سامان یافته‌اند (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۵۱). طرح این قالی از عناصری همچون ترنج، قاب کتیبه، سرترنج، حاشیه و زمینه تشکیل شده‌است که در ادامه شیوه طراحی هر یک از عناصر یادشده تجزیه و تحلیل شده‌است. طرح ترنج قالی آنهالت، دارای الگوی واگیره‌ایِ یک هشتم است که پس از چند بار تکرار و ایجاد تغییر در جزییاتی مانند گل‌ها، غنچه‌ها و برگ‌ها به‌صورت یک‌دوم سامان یافته‌است (جدول ۲). این ترنج دارای دو ناحیه رنگی است. فضاهای رنگی با استفاده از خطوط جداکننده رنگ از هم متمایز شده‌است. در دوره صفویه برای سامان‌دهی به فضاهای رنگی قالی، از -خطوط جداکننده رنگ- که قطر آن‌ها از سایر بندها مانند اسلیمی و ختایی بیشتر بوده، استفاده می‌شده‌است و هنوز جداسازی رنگ و ساختن قاب و فضاهای رنگی با استفاده از نقوش اسلیمی رایج نبوده‌است. در این قالی، ترنج کوچک مرکزی به رنگ سرمه‌ای تیره و دارای تزییناتی از جنس اسلیمی ماری با بند ختایی است که با الگوی یک‌هشتم به انجام رسیده‌است. ترنج اصلی نیز، دارای رنگ قرمز لاکی است، ترکیب‌بندی آن با استفاده از اسلیمی، اسلیمی ماری و بند ختایی سامان یافته‌است. درون

جدول ۲: تحلیل شیوه طراحی ترنج در قالی ترنجی آنهالت (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

	
لایه اول طراحی واگیره ترنج به‌شیوه یک‌هشتم	**لایه دوم تکرار و تکمیل واگیره و ایجاد تغییرات در قسمت‌هایی که درون دایره قرار گرفته است.**

فضای داخلی ترنج با استفاده از اسلیمی‌های ماری قاب‌هایی تشکیل شده‌است، ولی رنگ از قاب‌ها عبور کرده و این قاب‌ها دارای رنگ‌بندی جداگانه نیستند. در طراحی فضای بین ترنج و سرترنج در قالی آنهالت از قاب کتیبه بهره گرفته شده‌است. در این قالی قاب کتیبه به‌روش یک‌دوم طراحی و با استفاده از بند ختایی تزیین شده‌است. طرح کتیبه در بالا و پایین ترنج تفاوت‌هایی جزیی در تزیینات داخلی دارد (جدول ۳). رنگ زمینه قاب کتیبه فیروزه‌ای است. به‌لحاظ رنگ‌بندی، رنگ قاب کتیبه‌ها با حاشیه داخلی یکسان است.

جدول ۳. تحلیل شیوه طراحی کتیبه در قالی ترنجی آنهالت، برای مقایسه بهتر رنگ زمینه جدا شده است. مأخذ: (نگارنده، ۱۴۰۲).

کتیبه بالا		
کتیبه پایین		
توضیحات	**در لایه اول قاب کتیبه‌ها طراحی شده‌است.**	**در لایه دوم پس از تکمیل قاب کتیبه، فضای داخل کتیبه‌ها به روش یک دوم طراحی و تزیین شده‌است.**

در ایـن قالـی، سـرترنج در جهـت طـول فـرش در بـالا و پاییـن بعـد از کتیبـه بـر روی ترنـج قـرار گرفته‌اسـت. عناصـر به‌کاررفتـه در تزییـن سـرترنج از جنـس اجـزاء ترنـج اسـت و از جنبـهٔ طـرح و رنـگ بـا ترنـج همخوانـی دارد. شـیوه طراحـی و تزییـن فضـای داخـل سـرترنج به‌صـورت یـک‌دوم اسـت. قـاب سـرترنج بـا اسـتفاده از خطـوط جداکننـده رنـگ طراحـی شـده و درون آن از یـک قـاب اسـلیمی و یـک بنـد ختایـی بـرای تزییـن اسـتفاده شده‌اسـت. فضـای داخلـی سـرترنج بـه رنـگ قرمـز لاکـی اسـت و رنـگ از قـاب اسـلیمی عبـور کرده‌اسـت. سـرترنج بـالا و پاییـن به‌لحـاظ جزییـات در تزیینـات داخلـی بـا هـم تفـاوت دارنـد (جـدول ۴).

جدول ۴: سرترنج در قسمت بالا و پایینِ ترنج در قالی ترنجی آنهالت، برای انجام مقایسه بهتر، رنگ زمینه جدا شده‌است و جهت تصویر سمت چپ به سمت بالا قرار گرفته‌است (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲).

طراحی و تزیین سرترنج به روش یک دوم در قسمت بالای ترنج	**طراحی و تزیین سرترنج به روش یک دوم در قسمت پایین ترنج**

زمینـه ایـن قالـی (تصویـر ۱) از ترکیـب بنـد اسـلیمی، بنـد ختایـی و اسـلیمی‌های مـاری تشـکیل شده‌اسـت و در مجمـوع دوازده طـاووس رنگارنـگ نیـز در میـان شـاخ و برگ‌هـای زمینـه جـای گرفته‌اسـت. به‌لحـاظ قطـر، اسـلیمی‌های مـاری نسـبت بـه بنـد اسـلیمی کلفت‌تـر اسـت و قطـر بنـد ختایـی کمـی نازک‌تـر از بنـد اسـلیمی طراحـی شده‌اسـت. زمینـه ابتـدا بـه روش یک‌چهـارم طراحـی شده‌اسـت و پـس از یـک بـار تکـرار بـا تغییراتـی جزیـی در بخـش انتهـای زمینـه (جـدول ۵) بـه صـورت یـک‌دوم درآمده‌اسـت و بـه شـیوه یـک‌دوم نیـز رنگ‌بنـدی شده‌اسـت.

مهم‌تریـن نقش‌مایه‌هـای مـورد اسـتفاده در طراحـی سـاختار درونـی ایـن قالـی عبارتنـد از ختایی‌هـا، اسـلیمی‌ها، اسـلیمی‌های مـاری و نقـش طـاووس کـه در ادامـه هـر یـک از آن‌هـا معرفـی شده‌اسـت.

تصویر ۱: واگیره زمینه قالی، رنگ زمینه از تصویر جدا شده‌است (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲).

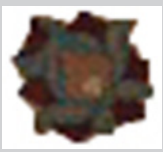
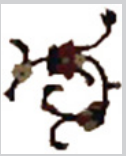
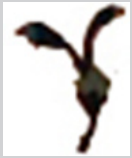
جدول ۵: مقایسه جزییات طرح در قسمت ابتدا و انتهای زمینه قالی، برای مقایسه بهتر رنگ زمینه از تصویر جدا شده و تصویر سمت چپ ۱۸۰ درجه چرخانده شده و رو به بالا قرار گرفته‌است (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲).

جزییات بخش ابتدایی زمینه قالی	جزییات بخش انتهایی زمینه قالی

نقش‌های ختایی

نقش‌های ختایی به‌طور گسترده در دوره صفویه در نقاشی، کتاب‌آرایی و طراحی نقشه‌های قالی مورد توجه قرار گرفته‌اند. ولی این نقش در دوره‌های پیش از صفویه ابداع شده و در این دوره تکامل بیشتری یافته‌است. «نقش‌های ختایی از سده هفتم/ سیزدهم، جزء آرایه‌های تزیینی نقاشی ایران شد و به شکلی گسترده در کتاب‌آرایی استفاده گردید. این نقش‌ها به تدریج در کنار اسلیمی و دیگر اصول نقاشی ایران به کار رفت و بر اثر گذشت زمان، زیبایی و پختگی ویژه‌ای یافت (آژند، ۱۳۹۳: ۱۱۹). نقش ختایی از یک شاخه (بند) تشکیل شده‌است که بر روی آن عناصری مانند انواع گل‌ها، غنچه‌ها و برگ‌ها برای تزیین به کار رفته‌است. یکی از رایج‌ترین این عناصر نیز گلی است، که به شاه‌عباسی معروف شده‌است. «گل شاه‌عباسی تحول‌یافتهٔ گل نیلوفری در زمان ساسانیان است که در زمان صفویان بسیار رایج شد (حشمتی رضوی، ۱۳۸۷: ۱۹۸). بند ختایی در تزیین فضای داخل حاشیه‌ها، زمینه، ترنج، کتیبه‌ها و سرترنج‌ها به کار رفته‌است و از انواع برگ‌ها، شکوفه‌ها، غنچه‌ها و گل‌های ختایی ساده، شامل گل‌های گرد، گل‌های پروانه‌ای و شاه‌عباسی بر روی بند ختایی استفاده

جدول ۶: انواع گل‌های ختایی به‌کاررفته در تزیینات زمینه قالی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲).

					
گل گرد پنج‌پر	گل گرد شش پر	گل پروانه‌ای	گل شاه‌عباسی	گل شاه‌عباسی	گل شاه‌عباسی
					
شکوفه و گل و برگ‌های ساده	شکوفه و گل و برگ‌های ساده	شکوفه و گل و برگ‌های ساده	شکوفه و گل و برگ‌های ساده	غنچه و برگ‌های ساده	غنچه و برگ‌های ساده

شده‌است. انواع مختلف گل‌های ختایی در تزیین ساختار درونی قالی آنهالت به کار رفته‌است که چند نمونه از آن‌ها در (جدول ۶) آمده‌است.

نقش‌های اسلیمی

از نقش اسلیمی و ترکیبات گسترده آن در طراحی نقشه‌های قالی در دوره صفویه بسیار استفاده شده است. از جنبهٔ واژگانی «واژه اسلیمی، به‌طور جداگانه، در یک عرضه داشت ذکر شده‌است. یک گزارش کار از کارگاه تیموری که برای بایسنغرمیرزا در سال (۱۴۲۸-۱۴۲۷) میلادی (۸۳۰ هـ ق) تهیه شده بود. در این گزارش جعفر تبریزی، سرپرست کارگاه بایسنغر، اصطلاح اسلیمی را در توصیف تزیینات حاشیه یک شاهنامه که توسط مولانا قوام‌الدین مجلد تبریزی در حال انجام بوده به‌کار برده‌است (Thackston, 1989). میرزا محمدحیدر دوغلات (۱۵۵۱-۱۵۰۰) میلادی (۹۵۸-۹۰۵ هـ ق) در تاریخ رشیدی، در مورد طرح‌های برجسته مولانا محمود از اسلیمی سخن گفته‌است (همان). دوست‌محمد هروی در مقدمه آلبومی که برای بهرام میرزا صفوی در (۱۵۴۵-۱۵۴۴) میلادی (۹۵۰ هـ ق) (Roxburg, 2001) و میر سید احمد مشهدی در مقدمه آلبوم دیگری که در تاریخ (۱۵۶۵-۱۵۶۴) میلادی (۹۷۱ هـ ق) تدوین شده، می‌گوید که امام اول شیعیان حضرت علی بن ابیطالب (ع) مبدع اسلیمی بوده‌است» (Thack-ston, 1989 Abbas, 2018: 140;). اسلیمی نقش تجریدی است که از نگاره-های اساسی هنرهای تزیینی ایران به شمار می‌رود و گردش آن از جمله زیباترین نقش‌های زینتی هنر ایران است به باور برخی، نمایانگر درخت زندگی است که قدمت آن به پیش از اسلام باز می‌گردد. تزیینات حلزونی شکل جانوران، علامت خاندان‌ها و دولت‌ها و برگ‌های

جدول ۷: انواع نقوش اسلیمی به‌کار رفته در تزیین زمینه نقشه قالی آنهالت (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

اسلیمی ماری	اسلیمی ماری	اسلیمی	اسلیمی

به‌هم‌تابیده جلوه‌هایی از حضور اسلیمی در هنر چادرنشینان آسیایی است که یک نمونه برجسته آن در آثار هنری قوم سکاها دیده می‌شود (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۳۹-۱۴۰). به همین روش، بر روی برخی از ظرف‌های سیمین دوره اشکانی و ساسانی و در نقش‌های برجسته طاق بستان و گچبری‌های کاخ تیسفون نمونه‌های ساده‌ای از این نگاره را می‌توان یافت. همچنین در حاشیه نقوش سنگی کاخ بیستون گردش مارپیچ خط‌هایی که گل و برگ و غنچه را در بر می‌گیرند، گویای یکی از مراحل دگرگونی نقش‌های اسلیمی است (آذرپاد و حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۱۳۲). خزایی نقش‌مایه بال را پیش درآمدی بر شکل‌گیری اسلیمی دانسته و به نمونه‌هایی از آثار ساسانی و گچ‌کاری‌ها و سفال‌های نیشابور مربوط به دوره سامانی و مسجد نایین متعلق به دوره آل‌بویه اشاره نموده‌است (خزایی، ۱۳۸۰: ۲۸۲ – ۲۸۴؛ صباغ‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۷). نقش‌های اسلیمی از پرکاربردترین نقش‌های گیاهی هستند که به‌همراه نقوش ختایی در ترکیب‌های خلاقانه بر روی قالی‌های صفوی تصویر شده‌اند. انواع نقوش اسلیمی عبارتند از اسلیمی ساده، اسلیمی دهن اژدری، اسلیمی مارِی، اسلیمی خرطوم فیلی و اسلیمی گل‌دار که عمدتاً به دلیل شکل ظاهری آن‌ها به این نام‌ها شهرت یافته‌اند (ایزدی، ۱۳۹۷: ۱۵۴). «اسلیمی در نگارگری دوره صفویه هویت شاخصی پیدا کرد و از آن‌جا که هویت سلطنت صفویان با

مذهب در آمیخته بود بر اسلیمی تأکید بیشتر شد و در منابع این دوره در مقام یکی از اصول نقاشی ایران مطرح گردید» (آژند، ۱۳۹۳: ۹۰). از بند اسلیمی و شاخه و قاب‌های آن و اسلیمی‌های ماری نیز در تزیین همهٔ بخش‌های قالی به جز کتیبه‌ها، بهره گرفته شده‌است. نکته‌ای که لازم است به آن توجه شود این است که، در دوره صفویه اگرچه با استفاده از ترکیب اسلیمی‌ها قاب‌های متفاوتی ساخته می‌شد، این قاب‌ها به‌عنوان جداکننده رنگ در قالی‌ها به کار نمی‌رفته‌اند و رنگ زمینه در آن‌ها نفوذ کرده‌است. برخی از انواع اسلیمی‌های به‌کاررفته در طراحی نقشه قالی ترنجی آنهالت در (جدول ۷) نشان داده شده‌است.

نقش طاووس

نقش طاووس یکی دیگر از نقش‌هایی است که در طراحی نقشه‌های قالی در دوره صفویه به کار رفته‌است. نقش این پرنده، گاه درون‌زمینه و در لابه‌لای شاخ و برگ‌ها به کار رفته‌است و گاهی نیز درون قاب‌ها به صورت سینه‌به‌سینه استفاده شده‌است. در برخی موارد نیز دو طرف درخت زندگی ترسیم شده‌است. «نقش طاووس‌های جفت در صفه الله‌وردی‌خان، در حرم امام رضا علیه السلام و سردر ورودی مسجد شاه اصفهان نیز دیده می‌شود» (ایزدی، ۱۳۹۷: ۱۵۷). «در دوره صفویه طاووس بیشتر در قالی‌هایی نقش شده که در آن‌ها از حضور حیوانات دیگر اجتناب شده است. به عبارت دیگر نقش طاووس عمدتاً همراه با نقش‌های اسلیمی و ختایی و گاه در زمینه و یا سرترنجِ طرح‌های ترنجی به صورت جفتی تصویر شده است» (ایزدی، ۱۳۹۷: ۱۵۹). با توجه به اهمیت نقش طاووس در دوره‌های مختلف هنر ایران، این نقش در قالی‌های دوره صفویه نیز به طور گسترده استفاده شده‌است. در زمینه قالی آنهالت نیز در مجموع نقش دوازده طاووس به کار رفته‌است که شاید با عقاید مذهبی نیز در ارتباط باشد (جدول ۸).

جدول ۸: نقش طاووس‌های به کاررفته در تزیین زمینه قالی ترنجی آنهالت (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

نقش طاووس، به‌کار رفته در اطراف ترنج قالی	نقش طاووس، به‌کار رفته در قسمت ابتدا و انتهای زمینه قالی

حاشیه

قالی ترنجی آنهالت دارای سه ردیف حاشیه است (جدول ۹)، اندازه حاشیه‌ها با هم متفاوت است. عرض حاشیه خارجی از حاشیه اصلی کمتر است و عرض حاشیه داخلی نیز نسبت به دو حاشیه دیگر باریک‌تر است. طرح حاشیه خارجی از یک بند ختایی تشکیل شده‌است که نقش اسلیمی‌های ماری به آن افزوده شده‌است. طرح حاشیه اصلی دارای یک بند ختایی است که در پس‌زمینه قرار گرفته و با اسلیمی‌های ماری تزیین شده‌است. حاشیه داخلی از ترکیب بند ختایی و اسلیمی ماری تشکیل شده‌است. شیوه طراحی حاشیه اصلی به‌صورت واگیره‌ای انعکاسی است که پس از چند بار تکرار به‌صورت یک‌چهارم سامان یافته‌است. شیوه طراحی حاشیه‌های کوچک، نیز واگیره‌ای انعکاسی است و گوشه‌های حاشیه نشان می‌دهد که طرح آن‌ها پس از چند بار تکرار در نهایت به صورت یک‌دوم سامان یافته‌است. از جنبهٔ رنگ‌بندی، رنگ حاشیه‌ها از همهٔ قاب‌هایی که با اسلیمی‌ها و اسلیمی‌های ماری ساخته‌شده عبور کرده‌است.

تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

ساختار قالی‌های ترنجی دوره صفویه را از دو دیدگاه می‌توان مورد بررسی قرار داد. الف: ساختار بیرونی قالی که ترکیب‌بندی کلی طرح را در بر می‌گیرد و بر این اساس ساختار بیرونی این قالی‌ها از بخش‌هایی مانند حاشیه، زمینه، ترنج، کتیبه

جدول ۹: واگیره حاشیه قالی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

واگیره حاشیه خارجی، واگیره‌ای انعکاسی، ۳۱ بار در طول و ۳ بار در عرض یک دوم نقشه تکرار شده‌است	
واگیره حاشیه اصلی، واگیره‌ای انعکاسی، ۶ بار در طول و ۱ بار در عرض یک دوم نقشه تکرار شده‌است	
واگیره حاشیه داخلی، واگیره‌ای انعکاسی، ۷۳ بار در طول و ۶ بار در عرض یک دوم نقشه تکرار شده‌است	

و سرترنج تشکیل شده‌است. ب: ساختار درونی قالی‌ها که شامل ریزنقش‌هایی است که برای طراحی و تزیین فضای داخلی بخش‌های یادشده به کار می‌رود و از عناصری مانند گل‌ها، برگ‌ها، غنچه‌ها، اسلیمی‌ها و تصویرهای پرندگان و جانوران و موارد مشابه تشکیل شده‌است. ساختار بیرونی نقشه قالی‌های ترنجی دارای ترکیب‌بندی چندلایه است. در لایه اول ترکیب‌بندی کلی نقشه به‌صورت یک‌چهارم مشخص شده‌است و با استفاده از خطوط محیطی و جداکننده رنگ، محل حاشیه‌ها، زمینه، ترنج، کتیبه‌ها و سرترنج‌ها مشخص شده‌است. در لایه دوم فضای داخلی هر یک از اجزای تشکیل‌دهنده نقشه این قالی‌ها به‌صورت جداگانه تزیین شده‌است. در قالی ترنجی آنهالت حاشیه خارجی به‌روش واگیره‌ای انعکاسی با واگیره‌ای دولایه که از اسلیمی‌ماری و بند ختایی تشکیل شده، طراحی شده‌است. واگیره حاشیه خارجی سیزده بار در طول و سه بار در عرض یک دوم نقشه قالی و در مجموع بیست و شش بار در طول و شش بار در عرض نقشه قالی تکرار شده‌است. حاشیه اصلی نیز با ترکیبی سه‌لایه، مرکب از اسلیمی، ختایی و اسلیمی‌های ماری و به روش واگیره‌ای انعکاسی طراحی شده‌است. این واگیره شش بار در طول و یک بار در عرض یک دوم نقشه قالی تکرار شده‌است و در نهایت، به‌روش یک‌دوم سامان یافته‌است. حاشیه داخلی به صورت دولایه و با استفاده از ترکیب اسلیمی ماری و بند ختایی طراحی شده و این واگیره سی و هفت بار در طول و شش بار در عرض یک دوم نقشه قالی تکرار شده‌است. ترنج قالی نیزکه دارای دو بخش جداگانهٔ رنگی است با استفاده از واگیره‌ای به‌روش یک هشتم طراحی شده‌است. ترنج مرکزی دارای ترکیبی دولایه از اسلیمی‌های ماری و بند ختایی است و دارای دو نوع اسلیمی ماری است که یکی با رنگ تیره و دیگری با رنگ روشن مشخص شده‌است و فضای

زمینه ترنج مرکزی دارای رنگ سرمه‌ای تیره است که با یک خط از بخش دوم ترنج که در اطراف ترنج مرکزی قرار گرفته و بزرگ‌تر از آن است و دارای رنگ لاکی بوده، جدا شده‌است. فضای داخلی بخش دوم ترنج دارای رنگ لاکی است و با استفاده از ترکیب سه‌لایه نقش‌های اسلیمی، ختایی و اسلیمی‌های ماری تزیین شده‌است. رنگ بند ختایی روشن و رنگ بندهای اسلیمی و اسلیمی ماری تیره است و به این روش طراح رنگ تیره ترنج مرکزی را وارد رنگ لاکی ترنج اطراف نموده و چرخش رنگ را به وجود آورده‌است. فضای کتیبه قالی هم با استفاده از همان خطوط جداکننده محیطی طراحی شده‌است. قاب کتیبه به‌روش یک‌دوم و با استفاده از بند ختایی تزیین شده‌است. در مجموع این قالی دارای دو کتیبه است که یکی در قسمت بالا و دیگری در قسمت پایین ترنج قالی قرار گرفته‌است. این دو کتیبه از جنبهٔ ترکیب‌بندی مشابه هستند ولی به‌لحاظ جزییات تزیین فضای داخلی اندکی با هم تفاوت دارند و این موضوع نشان می‌دهد که طراح پس از تکمیل طرح به‌صورت یک‌دوم، اصلاحاتی را انجام می‌داده که سبب می‌شده، نقشه از حالت یک‌چهارم خارج شود و به‌صورت یک‌دوم درآید.

طرح سرترنج قالی با استفاده از همان خطوط محیطی و جداکننده رنگ به‌روش یک‌دوم طراحی شده‌است و سپس فضای داخل سرترنج با استفاده از ترکیب دو لایه نقوش اسلیمی و ختایی تزیین شده‌است. تزیینات فضای داخل سرترنج نیز مانند تزیینات فضای داخل کتیبه‌ها در قسمت بالا و پایین با هم تفاوت دارد و این موضوع، تأیید می‌کند که طراح پس از تکمیل طرح به‌صورت یک‌دوم، اصلاحاتی را در آن انجام داده‌است. زمینه قالی دارای ترکیب‌بندی یک‌چهارم است و با استفاده از ترکیب چهار لایه نقوش طراحی شده‌است. برای تزیین فضای زمینه قالی از نقوش اسلیمی، ختایی، اسلیمی‌های ماری و نقش طاووس استفاده شده‌است. در هر یک از چهار واگیرهٔ زمینه قالی، سه طاووس قرار گرفته که یکی از آن‌ها نزدیک ترنج و دو طاووس دیگر نزدیک حاشیه عرضی قالی روبه‌روی یک‌دیگر قرار گرفته‌اند. به این ترتیب، پس از تکمیل نقشه به‌صورت سراسری در مجموع دوازده طاووس در سراسر نقشه قالی به کار گرفته شده‌است. نقشه زمینه نیز در نهایت به‌روش یک‌دوم ترکیب‌بندی شده‌است. از جنبهٔ رنگ‌بندی، رنگ حاشیه خارجی و زمینه قالی یکسان در نظر گرفته شده‌است. رنگ حاشیه اصلی با رنگ ترنج و سرترنج یکسان است و رنگ حاشیه داخلی نیز با رنگ کتیبه‌ها یکسان در نظر گرفته شده‌است.

بررسی گوشه‌های حاشیه قالی نشان می‌دهد که هر کدام از حاشیه‌ها دارای واگیره‌ای جداگانه هستند که در نهایت به‌روش یک‌دوم سامان یافته‌است. بر خلاف طرح‌های ترنجی امروزی که به‌صورت یک‌چهارم بافته می‌شوند، در دوره صفویه نقشه به‌صورت یک دوم در اختیار بافنده قرار می‌گرفته‌است (جدول ۱۰).

نتیجه‌گیری

طراحی و تولید قالی در دوره صفویه مورد توجه حکومت قرار گرفته و قالی‌های بسیاری در اندازه و

جدول ۱۰: یافته‌های به‌دست‌آمده از تحلیل نقشه قالی ترنجی آنهالت، موزه متروپولیتن (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

اجزای قالی	ویژگی‌ها
ترنج	ترنج قالی دارای ترکیب دو لایه است. در لایه اول واگیره آن به صورت یک‌هشتم طراحی شده‌است. در لایه دوم با ایجاد تغییراتی جزیی در تزیینات فضای داخل ترنج به‌صورت یک‌دوم تکمیل شده‌است.
قاب کتیبه	کتیبه‌ها دارای ترکیب دو لایه است. لایه اول قابی است که به صورت یک دوم طراحی شده‌است. لایه دوم افزودن توسازی با نقوش ختایی به صورت یک‌دوم است. کتیبه‌ها دارای ترکیب‌بندی مشابه هستند ولی به‌لحاظ جزییات با هم تفاوت دارند.
سرترنج	سرترنج‌ها به صورت یک دوم طراحی شده است. سرترنج‌ها دارای ترکیب‌بندی مشابه هستند اما به‌لحاظ جزییات طرح با هم تفاوت دارند.
زمینه	طرح زمینه دارای ترکیب‌بندی یک‌چهارم است. تزیین زمینه با استفاده از بند ختایی، بند اسلیمی، اسلیمی‌های ماری و نقش طاووس انجام گرفته‌است. طرح زمینه پس از یک بار تکرار در نهایت به‌روش یک‌دوم سامان‌دهی شده‌است.

حاشیه	این قالی دارای سه ردیف حاشیه است. حاشیه خارجی از ترکیب بند ختایی با اسلیمی‌های ماری ساخته شده‌است. حاشیه اصلی از ترکیب بند اسلیمی، بند ختایی و اسلیمی‌های ماری ساخته شده‌است. حاشیه باریک داخلی نیز از ترکیب بند ختایی و اسلیمی‌های ماری تشکیل شده‌است. اندازه و طرح هر سه ردیف حاشیه با هم متفاوت است. شیوه طراحی حاشیه‌ها به‌صورت واگیره‌ای انعکاسی است ولی در نهایت به روش یک دوم سامان یافته‌است.
نقشه قالی	نقشه قالی طرحی دولایه دارد. در لایه اول نقشه با ترکیب‌بندی یک چهارم طراحی شده و سپس در لایه دوم با یک بار تکرار در جهت طول و ایجاد تغییر در جزییات به صورت یک‌دوم درآمده‌است. بنابراین برای بافت قالی، نقشه به‌صورت یک‌دوم در اختیار بافنده قرار گرفته‌است.

طرح‌های مختلف در این دوره تولید شده‌است. یکی از عوامل تنوع در طرح و اندازه نقشه‌های قالی در دوره صفویه، افزون بر حمایت دربار، بهره‌گیری از نقاشان کارگاه‌های سلطنتی در تهیه نقشه‌ها است. هم اکنون بیشتر قالی‌های مربوط به این دوره زینت‌بخش موزه‌های بزرگ دنیاست و قالی‌های ترنجی از نمونه‌های شاخصی است که با استفاده از نقشه منحنی و نقش‌مایه‌های ساده تزیین شده‌است. ساختار نقشه قالی ترنجی موسوم به آنهالت، مانند دو قالی دیگر، دارای طراحی دولایه است. در لایه اول ترکیب‌بندی کلی نقشه به‌روش یک‌چهارم انجام گرفته و سپس در لایه دوم هر یک از اجزای نقشه قالی به‌طور جداگانه و با ساختار لایه‌ای مشخص طراحی شده و در قالب ترکیب کلی نقشه قرار گرفته‌است. اگرچه به طور کلی نقشه این قالی به صورت یک‌چهارم به نظر می‌رسد، ولی با تحلیل جزییات طرح از جمله ترنج، کتیبه‌ها، سرترنج‌ها، زمینه و گوشه‌های حاشیه قالی مشخص شد که جزییات هر یک از عناصر یادشده در جهت طولی نقشه قالی با هم تفاوت‌های اندکی دارد. این امر موجب شده‌است تا نقشه از حالت یک‌چهارم خارج شود و به‌صورت یک‌دوم درآید. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که بافت این قالی مانند دیگر قالی‌های ترنجی دوره صفویه به روش یک‌دوم انجام شده‌است.

پی‌نوشت

1 Anhalt princes of Dessau
2 Joseph Duveen
3 Samuel Kress

منابع

- آذرپاد، حسن؛ حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۷۲). ***فرشنامه ایران***، تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۳). ***هفت اصل تزیینی هنر ایران***، تهران: پیکره.
- ایزدی، عباس (۱۳۹۷). ***نمود اقتدار صفویان در هنر قالی‌بافی***، رساله دکتری، رشته هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۶). ***مبانی هنر اسلامی***، ترجمه امیر نصری، تهران: حقیقت.
- پاکدست، جعفر (۱۳۹۸). ***شیوه طراحی فرش***، تهران: یساولی.
- پوپ، آرتر آپم (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)***، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- پیری، علی (۱۴۰۰). «روایت تصویر در قالی شکارگاه موزهٔ پولدی پتزولی»، ***پژوهش نامه گرافیک نقاشی***، ۴ (۷)، ۴- ۱۲.
- پیری، علی، محمد کاظم حسنوند (۱۴۰۰). «تبیین شیوه طراحی قالی لچک و ترنج با صحنه‌های گرفت وگیر و شکار، محفوظ در موزه میهو، کیوتو، ژاپن»، ***جلوه هنر***، ۱۳ (۲)، ۷-۲۰.
- حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۸۷). ***تاریخ فرش: سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران***، تهران: سمت.
- خزایی، محمد (۱۳۸۰). ***نمادگرایی در هنر اسلامی***. تأویل نمادین نقوش در هنر ایران. مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی در ایران. به کوشش محمد خزایی. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی. صص ۱۲۵-۱۴۲.
- خزایی، محمد (۱۳۸۱). «نقش شیر در هنر اسلامی». ***هنرهای تجسمی***، ۱۷، ۵۴-۵۷.
- دانشگر، احمد (۱۳۹۵). ***دانشنامه فرش ایران***. کتاب دوم. تهران: انتشارات سبک زندگی.

- شاه‌پوری محمدرضا؛ میرزاامینی، سید محمد مهدی (۱۳۹۵). «تجلی نقش خورشید خانم در قالی ایران»، ***جلوه هنر***، ۸ (۱)، ۵۵-۶۶.
- صالحی، سمیه؛ رشادی، حجت‌اله؛ نوروزی، حسین (۱۴۰۰). «واکاوی نگاره‌های خورشید در نقوش فرش ترنج خورشیدی فراهان»، ***باغ نظر***، ۱۸ (۹۴)، ۴۷-۶۴.
- صباغ‌پور، طیبه (۱۳۸۸). ***سیر تحول و تطور نقوش و ساختار قالی‌های صفویه و قاجار***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.
- ماچیانی، حسینعلی (۱۳۸۵). ***آموزش طرح و تذهیب***، تهران: یساولی.
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۸۱). ***شیوه تذهیب***، تهران: سروش.
- محبی، مهنوش؛ هوشیار، مهران؛ نیکخواه، هانیه؛ مبین، رضا (۱۳۹۹). «تحلیل ساختاری پیکره‌های نقش قالی تصویری «رقص الهه» موجود در موزه ملی فرش ایران»، ***گلجام*** ۱۶(۳۸)، ۱۲۹-۸۵.
- میرزا امینی سید محمد مهدی، بصام سید جلال الدین (۱۳۹۰). «بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران»، ***گلجام***، ۷ (۱۸)،۹-۳۰.
- میرزایی، کریم (۱۳۸۸). «کتیبه قالی‌ها به مثابه یک متن»، ***گلجام***، ۱۳، ۱۲۳-۱۴۰.

References

- Azarpad, H., Heshmati Razavi, F. (1993). ***Farshnameh Iran (The Book of Iranian Carpet)***, Tehran: Institute of Cultural Studies and Research, (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2014). ***Seven Decorative Principles of Iranian Art***, Tehran: Peykareh, (Text in Persian).
- Burckhardt, T. (2007). ***Fundamentals of Islamic Art***, Translated by Amir Nasri. Tehran: Haghighat, (Text in Persian).
- Daneshgar, A. (2016). ***Iran Carpets Encyclopedia***, Tehran: Sabk-e Zendegi, (Text in Persian).
- Heshmati Razavi. F. (2008). ***Carpet History: The Persian Carpet Evolution and Development***, Tehran: SAMT, (Text in Persian).
- Izadi, A. (2018). ***The Safavids' Authority in the Art of Carpet Weaving***. (Ph.D. Dissertation), Islamic arts, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, (Text in Persian).
- Khazai, M. (2001). "Symbolism in Islamic art. Symbolic interpretation of motifs in Iranian art", P***roceedings of the First Conference of Islamic Art in Iran***. In Mohammad Khazaei (Eds.), Tehran: Institute of Islamic Art Studies.125-142, (Text in Persian).
- Khazai, M. (2002). "The Motif of ion in the Islamic art", ***Honar-ha-ye Tajasomi (Visual Arts)***, 17, 54-57, (Text in Persian).
- Machiani, H. A. (2006). ***Instructing Patterns and Illumination***, Tehran: Yasavoli, (Text in Persian).
- Mirza Amini, S. M. M., Bassam, S. J. E. (2011). "A study on the symbolic significance of Medallion in Persian carpet", ***Goljaam***, 7 (18), 9-30, (Text in Persian).
- Mirzaei, K. (2009). "Inscriptions of Carpets as a Text", ***Goljaam***, 5 (13), 123-140, (Text in Persian).
- Mohebbi, M. (2021). "Structural analysis of the "Dance of Nymph" pictorial carpets in the National Carpet Museum of Iran", ***Goljaam***, 16 (38), 85-129, (Text in Persian).
- Mojarrad Takestani, A. (2002). ***The Art of Illumination***, Tehran: Sorush, (Text in Persian).
- Pakdast. J. (2019). ***The Manner of Carpet Designing***, Tehran: Yassavoli, (Text in Persian).
- Piri, A. (2022). "Narration of the image in the Hunting Ground Carpet of Poldi Pezzoli museum", ***Painting Graphic Research***, 4 (7), 4-12, (Text in Persian).
- Piri, A., Hassanvand, M. (2021). "Explaining the corner and medallion carpet design with animal's combat and hunting scenes held in the Miho museum, Kyoto, Japan", ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, 13 (2), 7-20, (Text in Persian).
- Pope, Arthur. U. (2008). ***A survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present***, Translated by Sirus Parham. Tehran: Elmi Farhangi Publications. (Text in Persian).
- Roxburgh, D. J. (2001). ***Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth Century Iran***, Leiden: Brill.
- Sabbaghpour, T. (2009). ***The Course of Transformation and Development of Motifs and Structure of Safavid and Qajar Carpets***, Master's thesis, Islamic art, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University. (Text in Persian).
- Salehi, S., Reshadi, H., Norouzi, H. (2021). "Examining sun motifs in patterns of Farahan Sun Medallion rugs", ***The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar***, 18 (94), 47-64, (Text in Persian).
- Shahparvari, M. R., Mirzaamini, M. M. (2016). "Manifestation of sun motif in Iranian carpet", ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, 8 (1), 55-66, (Text in Persian).

● Thackston, W. M. (1989). ***A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art***, Camdridge: The Agakhan program for Islamic Architecture MIT.

URLs

URL 1: http://lib.eshia.ir
URL 2: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447532
URL 3: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450393
URL 4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450716
URL 5: The Anhalt Medallion Carpet | The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org)

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۶۶-۸۱)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

مفصل‌بندی وجه روایی زبان نوشتاری در گفتمان چندوجهی هنر معاصر ایران

چکیده

در بخشی از هنر معاصر با هنری روایتگر روبه‌رو می‌شویم که روش‌های گوناگونی را در روایت‌پردازی به نمایش می‌گذارد. یکی از این روش‌ها کاربرد زبان نوشتاری در بافت هنر معاصر یعنی خلق و نمایش آثار هنری در قالب‌های گوناگون است. هدف از مقاله پیش رو پاسخ به این پرسش است که نقش و کارکرد عنصر روایی وجه زبانی در مفصل‌بندی گفتمان چندوجهی زبانی/تصویری هنر معاصر از جمله نقاشی معاصر ایران چیست؟ و این مفصل‌بندی چگونه انجام می‌شود؟ با توجه به گسترش کاربرد زبان نوشتاری در هنر معاصر به نظر می‌رسد که این وجه از زبان به عنصری اساسی در خلق و نمایش در نسبت نزدیک با تصویر تبدیل شده‌است. نظریه گفتمان لاکلاو و موف با ارائه مفاهیمی به‌منزله ابزار تحلیل برای دست‌یابی به این هدف کارگشا خواهد بود. جامعه آماری این پژوهش، هنر معاصر ایران و نمایش‌های انفرادی نقاشی برگزارشده در گالری طراحان آزاد است که نمونه‌های آن را نیز شکل می‌دهند. یافته‌های به‌دست‌آمده نشان‌دهندهٔ آن است که در هنر معاصر ایران وجه زبان به یکی از ابعاد و گره‌گاه‌های اصلی در مفصل‌بندی گفتمانی نقاشی معاصر تبدیل شده‌است. به این معنا که دو وجه زبان و تصویر با همکاری یک‌دیگر در قالب یک فرم بیانی تازه در فرآیند معناسازی و معنایابی و به بیان دیگر روایت‌پردازی قرار می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: زبان نوشتاری، گفتمان چندوجهی، لاکلاو و موف، هنر معاصر ایران، نقاشی معاصر ایران.

اعظم حکیم سلمانی
استادیار گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، صندوق پستی: ۸۸۹-۱۴۶۶۵ تهران، ایران.
a.hakim@cfu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۱۱-۲۰
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41492.1162

مقدمه

بر اساس دستاوردهای روایت‌شناسانِ تصویر بر کسی پوشیده نیست که داستان و روایت تنها به هنرهای زمان‌محور از جمله ادبیات اختصاص ندارد، بلکه تصاویر نیز می‌توانند ویژگی‌های روایی پیدا کنند. البته دیدگاه‌های متفاوتی در پیوند با چگونگی روایت‌پرداز شدن تصویر یا تصاویر وجود دارد که همگی به تعریف‌های نظریه‌پردازان آن‌ها از مفهوم روایت باز می‌گردد. روایت‌شناسان دیداری بر این باورند که همه هنرها از جمله نقاشی می‌توانند روایت‌گر باشند. این گروه از اندیشمندان روایت تصویری را در کارکرد تصویر و در ارائه روایت و فرم‌های مختلف انتقال آن تعریف می‌کنند. یکی از روش‌های ارائه روایت، تلفیق منابع نشانه‌شناختی زبانی و تصویری در فرم یک متن تازه هنری است که می‌تواند در خود اثر هنری و یا در وضعیت پیرامونی آن همچون نام آثار، نام نمایش، و همچنین استیتمنت آن، روایت و به زبان دیگر گفتمانی چندوجهی متشکل از زبان و تصویر ایجاد کند.

افزوده‌شدن عنصر زبانی و روایی در هنر پسامدرن جایی‌که زبان‌شناسی به‌جای معرفت‌شناسی قرار می‌گیرد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آن می‌شود. حصاری که سعی شده بود در هنر مدرن میان زبان و تصویر چیده شود، در هنر معاصر برچیده شده و تعامل این دو در شکل‌دادن به رابطه‌ای بینا و در نهایت به گفتمان چندوجهی زبانی و تصویری منجر شده‌است. به بیان دیگر روایت‌گریزی یا روایت‌زدایی مدرن جای خود را به بازگشت روایت به عرصه هنرها به شکل‌های گوناگون می‌دهد. روایت در هنرهای تصویری معاصر می‌تواند به شکل‌های مختلف تعریف شود: از انضمام یک موضوع قابل تشخیص و سرراست که هنر مدرن با آن سرجنگ داشت گرفته تا روایت به‌عنوان متریال انجام کار. حتی خود عمل خلق اثر هنری می‌تواند عملی روایت‌ساز باشد. در این مقاله، فقط یکی از انواع یعنی بهره‌گیری از خود زبان نوشتاری در هنر معاصر و چگونگی عملکرد آن مورد توجه قرار گرفته‌است. به نظر می‌رسد میزان استفاده از این روش در سال‌های اخیر هنر معاصر ایران رو به افزایش گذاشته‌است. برای اثبات این ادعا از میان رسانه‌های هنری، نقاشی و همچنین آثار و نمایش‌های انفرادی برگزارشده در گالری طراحان آزاد مابین سال‌های ۱۳۸۵-۱۳۹۵ انتخاب شده‌اند. با اشاره‌ای تاریخی به بهره‌گیری از زبان نوشتاری در خلق آثار نقاشی، به اثبات فرضیه پژوهش از مسیر مطالعه کمی داده‌ها و اطلاعات و تجزیه و تحلیل این نتایج بر اساس چارچوب نظری تحلیل گفتمان لاکلاو و موف پرداخته شده‌است.

پیشینه پژوهش

پژوهش در حوزه ارتباطات زبانی و تصویری در حوزه هنر موضوعی است که در رساله‌ها و مکتب‌های گوناگونی همچون نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان به آن پرداخته شده‌است. از میان نظریه‌پردازان گفتمانی در این مقاله لاکلاو و موف برگزیده شده‌اند؛ آنان گفتمان را توسعه بخشیده‌اند ولی بر خلاف برخی دیگر از گفتمان‌شناسان که روش‌شناسی دقیق (البته بیشتر درباره متون نوشتاری) دارند، به تحلیل داده‌های تجربی نپرداخته‌اند. ولی می‌توان از مفاهیم آن‌ها به‌منزله ابزار تحلیل بهره برد. این دو اندیشمند نیز مانند بسیاری از تحلیل‌گران گفتمانی از جمله تئوون‌دایک، گیلیان رز، مایکل اتول و افراد مشابه، گفتمان را مجموعه‌ای از عناصر زبانی و فرازبانی از جمله تصویر می‌دانند. یکی از عللی که این رویکرد را برای تحلیل و تفسیرهایی در حوزه هنر مناسب کرده‌است همین امر است. از آن جمله می‌توان به مقاله «بررسی تکوین هویت ایرانی در گرافیک معاصر ایران با رویکرد تحلیل گفتمان» که به‌وسیلهٔ مرندی و همکاران در سال ۱۳۹۴ نوشته شده‌است، اشاره کرد. نویسندگان در این مقاله به این نتیجه دست یافته‌اند که کردار مفصل‌بندی عناصر بصری مرتبط با هنر ایران باستان در پوسترهای فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی، امری گفتمانی بوده‌است که در گفتمان مسلط هویتی این دوره یعنی گفتمان ملی‌گرایی یا گفتمان ایرانیت شکل گرفته و معتبر شده‌است. این روش در مقاله دیگری با نام «تأثیر گفتمان بر هنجارهای تصویری دوره قاجار» به کار رفته‌است. سجودی و قاضی مرادی در این مقاله که در سال ۱۳۹۱ به رشته تحریر درآمده است، این تأثیر را در سه دوره تاریخ ایران معاصر مورد بررسی قرار داده‌اند. مریدی و تقی‌زادگان (۱۳۹۱) در مقاله «گفتمان‌های هنر ملی در ایران» با بهره‌جستن از همین رهیافت، عناصر گفتمانی سه دوره گفتمانی هویت ملی ایران را از یک‌دیگر جدا کرده‌اند. در دوره سوم یعنی پس از انقلاب، پاراگرافی کوتاه به این گفتمان در دهه ۸۰ پرداخته‌است که بخشی از دوره تاریخی مورد نظر در مقاله حاضر است. این دو نویسنده همراه با هادی عبداللهی (۱۳۹۲) در مقاله دیگری با نام «تحلیل گفتمان‌های هنر در ژئوپولیتیک جهان اسلام» و با استفاده از روش مورد نظر یعنی نظریه گفتمان لاکلاو و موف به مفصل‌بندی و شناسایی دال‌های مرکزی و شناور هنر

مـدرن جهـان اسـلام پرداختـه و صورت‌بنـدی گفتمانـی آن را ارائـه داده‌انـد.
یکـی از پژوهش‌هایـی کـه می‌توانـد حلقـه واسـطه میـان مطالعـه رابطـه زبـان و تصویـر از منظـر نشانه‌شناسـی و رویکـرد تحلیـل گفتمـان نیـز در نظـر گرفتـه شـود، مقالـه «تحلیـل نشانه‌شـناختی چگونگـی شـکل‌گیری نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری در نقاشـی معاصـر ایـران» اسـت. زهـرا کیاشمشـکی (۱۳۹۴) چگونگـی تولیـد نشـانه نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری در نقاشـی معاصـر ایـران (اواخـر دهـه ۳۰ و اوایـل دهـه ۴۰ شمسـی) را به‌واسـطه صورت‌بنـدی گفتمان‌هـای سـنت‌گرا، نـو سـنت‌گرا، سـقاخانه و نقاشـی-خط بررسـی می‌کنـد. در ایـن مقالـه، متـن از منظـر نشانه‌شناسـی لایـه‌ای در نظـر گرفته‌شـده و بـرای بررسـی لایه‌هـای گوناگـون آن کـه متأثـر از رمزگان‌هـای بیش-رمزگـذاری شـده و نشـان‌دار اسـت از نظریـه گفتمـان لاکلاو و مـوف بهـره گرفتـه شده‌اسـت. جسـتار حاضـر در واقـع به‌گونـه‌ای در ادامـه ایـن نوشـتار مطـرح می‌شـود. بـه ایـن معنـا کـه چگونگـی صورت‌بنـدی دو عنصـر و وجـه زبانـی و تصویـری در هنـر معاصـر ایـران به‌ویـژه دهـه ۸۰ و ۹۰ شمسـی مـورد پرسـش قـرار می‌گیـرد.

روش انجام پژوهش

در ابتـدا مفاهیمـی از اندیشـه لاکلاو و مـوف که به پاسـخ پرسـش ایـن مقالـه یـاری می‌رسـاند توصیـف می‌شـود و بـا اشـاره‌ای کوتـاه از چگونگـی کاربـرد وجـه روایـی زبانـی در هنـر دهـه ۴۰ شمسـی تـا دهـه حاضـر، نمونـه هدفمنـد مقالـه یعنـی کارنماهـای انفـرادی نقاشـی میانـه سـال‌های ۱۳۸۵-۱۳۹۵ در گالـری طراحـان آزاد، بـه شـکل کمـی بررسـی می‌شـود. از آن‌جایـی کـه ایـن گالـری از گالری‌هـای مؤثـر در شـکل دادن و گسـترش جریـان هنـری اسـت و از سـوی دیگـر آرشـیو نسـبتاً کاملـی (شـامل اسـتیتمنت‌های نمایشـگاهی) در مقایسـه بـا وب‌گاه دیگـر گالری‌هایـی بـا همیـن طـول عمـر را بارگـذاری کرده‌اسـت، انتخـاب شده‌اسـت. افـزون بـر ایـن نمونـه، در تحلیل‌هـا آثـار دیگـری (از گالری‌هـا و سـال‌های پـس از ۱۳۹۵) نیـز بـرای ایجـاد قابلیـت انتقـال یافته‌هـا و کسـب اطمینـان از آن‌هـا بـه کار رفته‌اسـت. در مرحلـه بعـد، از چارچـوب نظـری و یافته‌هـای کمـی به‌دسـت‌آمده در تجزیـه و تحلیـل کیفـی داده‌هـا و اطلاعـات به‌دسـت‌آمده، بهـره گرفتـه شده‌اسـت. ابزارهـای پژوهـش نیـز شـامل یادداشـت‌برداری و مشـاهده و مراجعـه بـه اسـناد و آرشـیوهای نمایشـگاهی هسـتند.

مبانی نظری

نظریه گفتمان ارنستو لاکلاو و شنتال موف

منظـور لاکلاو و مـوف از مفهـوم گفتمـان نـه فقـط زبـان بلکـه همـهٔ پدیده‌هـای اجتماعـی اسـت. از دیـد ایـن دو اندیشـمند همـه پدیده‌هـای اجتماعـی می‌تواننـد به‌عنـوان گفتمـان در نظرگرفتـه و تحلیـل شـوند. نظریـه آن‌هـا بـا عنـوان کلـی «نظریـه گفتمـان» شـناخته می‌شـود و نگـرش کلـی آن از ایـن قـرار اسـت کـه «پدیده‌هـای اجتماعـی هرگـز تـام و تمـام نیسـتند. معانـی هیـچ‌گاه نمی‌تواننـد بـرای همیشـه تثبیـت شـوند و ایـن امـر راه را بـرای کشـمکش‌های همیشـگی اجتماعـی بـر سـر تعاریـف جامعـه و هویـت بـاز می‌گـذارد. وظیفـه تحلیل‌گـران نشـان‌دادن جریـان ایـن کشـمکش‌ها بـر سـر تثبیـت معنـا در تمامـی سـطوح اجتماعـی اسـت» (یورگنسـن و فیلیپـس، ۱۳۹۵: ۵۳ و۵۴). بـه طـور کلـی، گفتمـان در ایـن نظریـه تثبیـت معنـا درون یـک قلمـروی ویـژه و شـبکه به‌هم‌پیوسـته اسـت. ایشـان «پزشـکی» را نمونـه‌ای از گفتمـان بـر شـمرده‌اند کـه مفصل‌بنـدی از نشـانه‌ها یـا ابعـاد گفتمانـی آن هسـتند. اصطـلاح فوکویـی صورت‌بنـدی گفتمانـی[1] شـیوه‌ای اسـت کـه عناصـر، پدیده‌هـا و معناهـای متفاوتـی در یـک گفتمـان ویـژه بـه هـم مرتبـط شـده و معناهـای تـازه را بـه وجـود مـی‌آورد. لاکلاو و مـوف ایـن مضمون‌هـا یعنـی مفصل‌بنـدی و بُعـد[2] را این‌گونـه تعریـف می‌کننـد: «مـا مفصل‌بنـدی[3] را هـر گونـه عملـی بـه شـمار خواهیـم آورد کـه رابطـه‌ای را میـان مؤلفه‌هـا تثبیـت می‌کنـد، بـه نحـوی کـه هویتشـان در نتیجـه عمـل مفصل‌بنـدی دسـتخوش تغییـر شـود. آن کلیـت سـاختار یافتـه ناشـی از عمـل مفصل‌بنـدی را گفتمـان خواهیـم خوانـد. مواضـع مبتنـی بـر تفـاوت[4] را تـا زمانـی کـه در قالـب یـک گفتمـان مفصل‌بنـدی شـده باشـند بعـد یـا وقتـه خواهیـم نامیـد. در مقابـل هـر تفاوتـی را کـه بـه شـکل گفتمانـی مفصل‌بنـدی نشـده باشـد عنصـر۵ نـام خواهیـم نهـاد» (همـان: ۵۶). در مفصل‌بنـدی، عناصـر، نمادهـا، واژه هـا، اشـخاص و رویدادهـا در ارتبـاط بـا یک‌دیگـر قـرار می‌گیرنـد (Laclau & Mouffe, 2001: 36) بنابرایـن، همـهٔ نشـانه‌های یـک گفتمـان، بُعـد هسـتند و معنـای هـر نشـانه یـا بعـد در ارتبـاط و یـا بهتـر بگوییـم در تفـاوت بـا دیگـر نشـانه‌ها تعییـن می‌شـود.
در مـورد مثـال ایـن دو تحلیل‌گـر یعنـی گفتمان پزشـکی، بـدن، بیمـاری و درمـان بـه شـکل ویـژه‌ای بازنمایـی شـده‌اند. بنابرایـن ایـن سـه می‌تواننـد نشـانه‌های گفتمـان پزشـکی و یـا ابعـاد ایـن گفتمـان بـه شـمار آینـد کـه شـبکه‌ای به‌هم‌پیوسـته و مفصل‌بندی‌شـده را شـکل می‌دهنـد. ایـن ابعـاد در واقـع همـان گره‌هـای اسـتعاره معـروف تـور ماهیگیـری هسـتند کـه سوسـور

در توصیف نگرش ساختارگرایانه زبان از آن بهره برده‌است.
ولی مفهوم دیگری که بدون تعریف آن نظریه گفتمان لاکلاو و موف ناقص باقی می‌ماند، گره‌گاه[۶] یا دال اصلی (مرکزی یا برتر) است. گفتمان از طریق تثبیت معنا حول گره‌گاه‌های خاصی شکل می‌گیرد. گره‌گاه، نشانه ممتازی است که دیگر نشانه‌ها پیرامون آن منظم می‌شوند؛ سایر نشانه‌ها معنای خود را از ارتباط با گره‌گاه به دست می‌آورند. برای نمونه، در گفتمان‌های پزشکی، «بدن» گره‌گاه اصلی و دال مرکزی به شمار می‌آید. گفتمان کلیتی است که در آن هر نشانه‌ای در قالب یک بعد و به واسطه رابطه‌اش با سایر نشانه‌ها (درست مثل تور ماهیگیر) تثبیت شده‌است. این عمل از طریق طرد[۷] تمامی سایر معناهایی که نشانه می‌توانست داشته باشد انجام می‌گیرد. گفتمان یک بست[۸] ایجاد می‌کند، یک توقف در نوسان معنای نشانه‌ها. دال‌های سیال[۹] نیز نشانه‌هایی هستند که گفتمان‌های گوناگون می‌کوشند به روش ویژهٔ خودشان به آن‌ها معنا ببخشند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۵۷-۶۰). برای تجزیه و تحلیل داده‌ها بر اساس این چشم‌انداز نظری می‌توان از روش مقایسه‌ای که راهی مهم برای درک ساختار تقابل گفتمانی است بهره گرفت، زیرا هر گفتمان در نهایت با تمایز از دیگر گفتمان‌ها خود را افشا می‌کند. استخراج دال بر اساس تکرار و تأکید هر گفتمان بر یک یا چند رمزگان معنایی انجام می‌گیرد. در این راستا، آن مفهوم یا نشانه‌ای که بیشتر به کار برده می‌شود، به عنوان دال هویت بخش یا مرکزی شناخته شده و روشن است دال مزبور زمانی به عنوان دال مرکزی خطاب می‌شود که افزون بر معیارهای فوق هم‌زمان عوامل تعریف‌پذیری، هویت‌بخشی و انسجام سایر دال‌ها و به تبع کل مفصل‌بندی گفتمانی نیز دارا باشد (مباشرزادگان و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۲). مفاهیم موردِ اشاره، ابزارهای تحلیل تجربی در اختیار ما قرار می‌دهد تا بتوانیم به‌وسیله آن‌ها تحولات زبانی‌شدن نقاشی را شرح دهیم (جدول ۱).

جدول ۱: مفاهیم و تعاریف برخی واژگان و اصطلاح‌ها در نظریه تحلیل گفتمان لاکلاو و موف (منبع: مریدی، ۱۳۹۷، ۳۶)

مفاهیم	تعاریف
صورت‌بندی	هر عملی که عناصر و نشانه‌های مجزا را در ارتباط قرار می‌دهد.
عنصر	نشانه‌هایی که معانی چندگانه آن‌ها هنوز تثبیت نشده‌است.
گره‌گاه	نشانه‌هایی که سایر نشانه‌ها در اطراف آن مفصل‌بندی می‌شوند و نظام معنایی می‌یابند.
دال سیال (شناور)	نشانه‌هایی که هنوز در یک گفتمان تثبیت نشده‌اند.

کاربرد زبان نوشتار در هنر معاصر ایران

در تاریخ نقاشی ایرانی همواره بین نقاشی و ادبیات و همین‌طور تصویر و نوشتار رابطه بیناوجهی برقرار بوده‌است. روایت در نقاشی در بیشتر موارد استوار به روایت کلامی بود. روایاتی از ادبیات داستانی و تغزلی گرفته تا روایاتی علمی، سیاسی و موارد مشابه. در این موارد گویا وظیفه هنر تصویری در بیان روایات بر اساس پیش‌متن‌های ادبی، تاریخی، مذهبی و مانند آن تعیین شده بود و این موضوع آن را از شیوه به‌کارگیری آن در هنر مدرن و معاصر متمایز می‌سازد. رابطه زبان و تصویر در جریان‌های نو سنت‌گرایی و ژانر خوشنویسی نو، نمودی دیگرگون یافت که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

سقاخانهٔ نوسنت‌گرا

نو سنت‌گرایی یا سنت‌گرایی نو همانطور که از ترکیب واژگانی آن نیز بر می‌آید بازخوانی دوباره نظام‌های ارزشی است که به سنت تعبیر می‌شود و یافتن راه‌حلی در پیوند و نزدیک‌کردن این میراث با زبان هنر نو؛ هنری که هنرمندان ایران در فرآیند

مدرنیزاسیون در ایران با آن مواجه شدند. به‌بیانی تلفیق این نظام‌های ارزشی که بیشتر ملی بودند در تلفیق با حرکت‌های نوین جهانی دورگه‌گی ایجاد کرد[۱۰]. مهم‌ترین جنبش در هنر این دوران «سقاخانه» است که پرویز تناولی و حسین زنده‌رودی از پایه‌گذاران اصلی آن به شمار می‌آیند. این دو در پی واکنش نشان‌دادن به مسئله اصلی نو سنت‌گرایی یعنی رابطه گذشته و حال در هنر، به دنبال مواد و مصالحی از هنر و فرهنگ عامه چون نذورات شیعی، پوسترهای چاپی، مهرهای طلسم‌گونه و موارد مشابه بودند. ایشان از برخی ویژگی‌های سبکی و در برخی موارد محتوایی این پیش-متن‌ها در خلق آثارشان که ویژگی‌های هنر نو در آن برهه یعنی انتزاع‌گری داشت، بهره بردند. در این مسیر بهره‌گیری از حروف الفبا، واژه‌ها و عبارات نیز رواج پیدا کرد. اساساً نام‌گذاری بر این جریان از همین امر، یعنی ظهور نوشتار در نقاشی گرفته شده‌است[۱۱]. «ظهور خط در نقاشی در آغاز دهه ۱۳۴۰ ه.ش. تنی چند از بینندگان را به یاد حال و هوای سقاخانه انداخت. اما بعد به همه هنرمندانی که در کار خود از فرم‌های سنتی به عنوان نقطه شروع و ماده خام استفاده کردند اطلاق شد» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۰۷).

زنده‌رودی در ابتدا کارش را با تزیینات خوشنویسانه آغاز کرد ولی در مراحل بعدی نوشتار به عنصر اساسی در آثارش بدل گشت. «بدیهی است که در میان بنیان‌گذاران این نهضت، زنده‌رودی را می‌بایست پیشگام رویکرد خوشنویسانه از حیث بهره‌مندی از خوشنویسی به عنوان فرم ساختاری صِرف قلمداد کرد. با این حال گفتنی است که حضور زنده‌رودی در پاریس و تأثیر جنبش‌های معاصری نظیر لتریسم[۱۲] بر هنر وی بی‌تردید حائز اهمیت است. لتریسم جنبشی آوانگارد و شکل‌گرفته در پاریس بود که زمان استقرار زنده‌رودی در آن جا هنوز از رونق برخوردار بود. به نظر می‌رسد زنده‌رودی با تأثیرپذیری از این عوامل گرایش خود به خوشنویسی و اشکال طلسمی را به سوی علائم شبه‌نوشته شخصی گسترش داد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۱۷). آثار لتریست‌های سقاخانه‌ای از جمله زنده‌رودی در برخورد با خوش‌نویسی گونه‌ای جهت‌گیری آزاد و مدرن داشتند. او در آثار اولیه‌اش از خطوط و کتیبه‌های قدیمی بهره می‌برد. ولی در آثار متأخرش به نوعی شوخی تبدیل شد و در مواردی به جمله‌های بی‌معنا به پر کردن فضای تابلو پرداخت. روشی که بعدها در آثار هنرمندان تجددگرا ادامه یافت (بهمنی‌پور و افضل‌طوسی، ۱۳۹۵: ۸۳). در برخی از آثار زنده‌رودی، نوشتار در عین حفظ کردن جنبه بصری خود قابل خوانش است. (تصویرهای (۱) و (۲)) وی، از روشش در خلق آثار به کمک واژه‌ها به شکل دیگری و در قالب نام‌گذاری آثار نیز بهره گرفته‌است. از جمله آن‌ها می‌توان به عنوان‌های کوله سخن، دسپینا، صدا+صبح+زود، سایه ستاره، واو پریشان و موارد مشابه اشاره کرد. از دیگر هنرمندان این جریان، ژازه تباتبایی است که در کنار پیکره‌هایش در تصویر، از خوش‌نویسی استفاده می‌کند ولی این خطوط دیگر آن جنبه بیانی و مفهومی خود را از دست داده و در برخی از تصاویر بدون هیچ ربطی با مضمون اصلی به کار می‌روند و حتی غیر قابل خواندن می‌شوند (گروسی و کفشچیان مقدم، ۱۳۹۹: ۶۷)

سقاخانه نو سنت‌گرا در مسیر توسعه خود سرانجام دو گرایش اصلی را در برگرفت. هنرمندانی همانند زنده‌رودی به نزدیکی و شباهت ظاهری بین وجه تجریدی هنر تزئینی سنتی ایران و هنر انتزاعی باور

تصویر ۱: حسین زنده رودی، ۱۳۳۹، دست. (منبع: URL6)

تصویر ۲: حسین زنده‌رودی، ۱۳۶۰، کوله سخن، اکرلیک روی کاغذ، ۵۳ × ۳۸ سانتیمتر. (منبع: URL1)

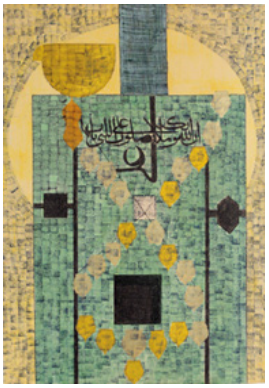
داشتند. به این ترتیب، این هنرمندان ترکیب‌های متنوعی از اشکال انتزاعی خلق کردند که در آن‌ها عناصر تزئینی و اشکال هندسی متعلق به هنر ایرانی-اسلامی و خوش‌نویسی فارسی و عربی انتخاب شده و سپس در کل فضای بوم‌ها و اغلب در ساختاری متقارن سازماندهی شده بودند. در مقابل، برخی از هنرمندان از جمله اویسی، وجود فیگوراتیوی همچون پیکر انسان و انواع حیوانات را در هنر سنتی ایران الهام‌بخش هنر خود می‌دانستند. آن‌ها با بهره‌مندی از این منابع بر آن بودند تا نمونه‌هایی متفاوت و نو از هنر را از طریق کثرت عناصر در قالبی تزئینی و با استفاده سخاوتمندانه از نقش‌مایه‌های برگرفته از خوشنویسی در تابلوهای خود ارائه دهند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۰۸ و ۱۰۹). در هر دو این گرایش‌ها کاربرد نقش‌مایه‌های نوشتاری (و نه لزوماً خوشنویسانه) مشترک است.

ولی نکته‌ای که در تفاوت با بهره‌گیری از نوشتار به‌عنوان نشانه‌ای نمادین در نقاشی معاصر ایران مطرح است آن است که کاربرد سنت خوشنویسانه و به صورت کلی زبانی بیشتر ارجاعی صوری است و کمتر به مضمون یا مفهومی ویژه‌ای باز می‌گردد. برای نمونه، بخشی از نشانه‌های نوشتاری در آثار اولیه زنده‌رودی به شبه‌نوشته‌هایی تبدیل شدند که دیگر معنایی را انتقال نمی‌دهند بلکه فقط به‌عنوان یک عنصر از عناصر هنرهای تجسمی و در ارتباط با بافت فرهنگی و تاریخی خود معنا می‌یابد. جریان‌های پس از مکتب سقاخانه با عنوان گرایش‌های پساسقاخانه شناخته می‌شود؛ خوش‌نویسی نو یکی از این گرایش‌ها است.

پساسقاخانه: ژانر خوشنویسی نو

هنرمندان سقاخانه روش‌های مختلفی را برای انتقال ایده‌های خود به‌واسطه زبان هنر مدرن، در اشکال و صورت‌های گوناگون از جمله سازگارساختن هنر عامیانه با دغدغه‌های مدرن برگزیدند. اشکال ملهم از خوشنویسی از کارمایه‌هایی بودند که بعدها مشخصاً در این چارچوب اکتشافی نمایان شدند. اگرچه «خوشنویسی نو» از جریان سقاخانه سرچشمه گرفت، ولی دیری نپایید که خود به دو گرایش اصلی گسترش یافت: گرایش نخست، شامل هنرمندان سقاخانه می‌شد که از اشکال خوشنویسی به‌عنوان کارمایه تصویری اصلی خود بهره بردند؛ و گرایش دیگر یعنی «نقاشی-خط» شامل جمعی از خوشنویسان حرفه‌ای بود که علاقه‌مند بودند تا خوشنویسی را به گونه‌ای متفاوت با آثار صرفاً کلاسیک به کار گیرند. این دو گرایش از خوشنویسی نو، اشکال متمایز بیانی را برگزیدند: هنرمندان سقاخانه و دنباله‌روان آن‌ها مسیر خود را به‌سوی لتریسم تغییر دادند و آثار هنرمندان نقاشی-خط که آن نیز صورت‌های گوناگونی به خود گرفت در تقابل با گروه اول قرار گرفت (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۴۵) البته هنرمندانی نیز هستند که با وجود پیوندهایی با خوشنویسی در این دو گونه نمی‌گنجند از جمله منصوره حسینی. یکی از پیشگامان این جریان فرامرز پیلارام است که از نوشتاری با وجه زیبایی‌شناختی شبیه نستعلیق و یا شکسته نستعلیق تفسیری از عنصر بصری خط را به نمایش می‌گذارد. (تصویر ۳)

احصایی، افجه‌ای و مافی از هنرمندانی هستند که نمایندگان حرکت نقاشی-خط شناخته می‌شوند. تفاوت‌های مشخصی در رویکرد به خوشنویسی



تصویر ۳. فرامرز پیلارام، بدون عنوان (ترکیب بندی [۱۸])، جوهر، اکریلیک روی کاغذ، ۷۶× ۵۲ سانتیمتر. (منبع: URL3)

می‌توان مشاهده کرد. هنرمندان سقاخانه و پیروان آن ها از جوانب مختلف سنت تصویری ایران به عنوان منبع الهام بهره بردند که خوشنویسی نیز جزئی از آن بود. به همین صورت نیز خوشنویسی به‌عنوان منبعی بصری برآمده از سنت به طور عمده مورد تأکید و استفاده قرار گرفت. ولی در گرایش اخیر هنرمند وجه مقدس خوشنویسی را بیشتر از مضامین صوری آن برجسته می‌ساخت. بنابراین می‌توان گفت آثار لتریست‌های سقاخانه در این برخورد با خوش‌نویسی گونه‌ای جهت‌گیری سکولار داشتند، در حالی که نقاشی-خط هنوز مسحور موضوعات مقدس و ادبی موجود در خوشنویسی بودند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۴۷). لتریست‌ها فارغ از معانی واژه‌ها به دنبال یک شیوه بیانی و ارتباطی بودند ولی نقاشان-خطاطان به معنا و مفهوم متناسب با سبک و ژانر مؤلف خاص، دلبستگی داشتند.

پس از انقلاب

در هنر پس از انقلاب بهره‌گیری از نوشتار در رسانه نقاشی، با تمایلات خوشنویسانه که با ایدئولوژی‌های زمان هم‌خوانی بیشتری داشت ادامه یافت. استفاده از نوشتار در قالب بازگشت به سنت‌ها ولی این بار نه در تلفیق با هنر مدرن بلکه در هم‌جوشی با هنر اسلامی از اهداف بنیادین هنر انقلابی به شمار می‌آمد. بنابراین هنرمندان حوزه نقاشی-خط پیش از انقلاب بر خلاف بسیاری از هنرمندان دیگر پس از انقلاب تواستند به فعالیت‌های خود ادامه دهند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۲۲). در کنار مضامین مذهبی و اسلامی که می‌توان پربسامدترین مضمون‌ها در نقاشی-خط پس از انقلاب دانست، موضوعات مربوط به ادبیات، عرفان و موارد مشابه هم وجود داشت که در دهه‌های بعد و با فاصله گرفتن از انقلاب بیشتر رونق گرفت. در مطالعه‌ای کمی و کیفی نشان داده شده‌است که رویدادهایی همچون جشنواره‌های فجر و حراج تهران و سیاست‌های آنان بر این شیوه بهره‌گیری از نوشتار (که نویسندگان از آن با عنوان حروف نگاری یاد کرده اند) تأثیرگذار بوده‌است و این دو رویداد را مصداق‌هایی از اهمیت این جریان به شمار آورده‌اند (کشاورز و خراسانی، ۱۳۹۸).

از سوی دیگر، طی این مدت لتریسم ایرانی در آثار نسل جدیدی از هنرمندان متجلی شدند. در دو دهه پس از انقلاب بسیاری از هنرمندان جوان‌تر، شامل نقاشان، عکاسان و حتی هنرمندانی با استفاده از دیگر رسانه‌ها، آثاری را به موازات آثار پیشگامان این رویکرد خلق کردند. از جمله فریدون مامبیگی و رأفت نگارنده. می‌توانیم دو شاخه برای کارکرد نوشتار از این زمان قائل شویم که به صورت هم‌زمان و با درجات متفاوتی از شدت رشد کردند. در یک دسته نوشتار به‌واسطه به‌کارگیری فرم‌هایی که به خوشنویسی اسلامی و همین‌طور مضامین مذهبی باز می‌گشت نماینده ایدئولوژی اسلامی بود و شاخه دیگر گویی ریشه در جریانات سقاخانه داشته و یا با آن وجوه مشترکی در انتزاع‌گری داشت.

دهه ۷۰ به این سو

در این دهه جریانات پیشینی همچنان به‌قوت خود باقی ماندند و هنرمندانی نیز به‌صورت جداگانه به تجربه‌گری‌هایی می‌پرداختند که با جریان حاکم متفاوت بود. از جمله این استمرار را می‌توان در آثار پرویز تناولی پیگیری کرد. مجموعه هیچ که از سال ۱۳۴۴ در قالب جریان نو-سنت‌گرایی آغاز شده بود تا این زمان نیز ادامه یافت. «علاوه بر مجموعه هیچ‌ها بر سطوح اغلب آثار تناولی به ویژه در مجموعه «دیوارها» نوشتارهایی حک شده‌است که یادآور میراث کتیبه‌نگاری باستانی ایرانیان است. گاهی بافت‌های فشرده کالیگرافی خوانا یا ناخوانا با حروف فارسی، عربی یا خطوط باستانی و یا فرم‌هایی شبیه خط نگاره‌ایی ناآشنا که صرفاً نوعی نوشتار را تداعی می‌کنند تمام سطوح و یا بخش‌هایی از آن را به‌صورتی منظم و یکپارچه پوشانده‌است» (امیدی و همکاران، ۱۴۰۱: ۴۳).

در اواخر دهه ۷۰ شمسی به‌واسطه تغییرات گسترده در نظام سیاسی و به دنبال آن قانون‌گذاری‌های فرهنگی و هنری، جریاناتی تازه به‌صورت کلی و جزیی در موضوع مورد بحث شکل گرفت که با جریانات پیش از آن از جنبهٔ سرمنشأ متمایز است. انتخابات خرداد ۷۶ و پیروزی اصلاح‌طلبان بر اصول‌گرایان نقطه عطفی در تاریخ سیاسی و هنری ایران به شمار می‌آید. «کشمکش میان سنت‌گرایان و اصلاح‌طلبان در حمایت از هنر، همچون منازعه میان سلایق طبقه متوسط قدیم و جدید بود. سنت‌گرایان با طرح هنرهای بهنجار در پی سوژه‌هایی بر آمدند که از نظر مضمون غیر انتقادی و از نظر فرم به هنرهای کاربردی و صنایع دستی نزدیک باشند و اصلاح‌طلبان با طرح هنرهای جدید در پی سوژه‌هایی بودند که از نظر مضمون انتقادی و از نظر فرم غیر کاربردی و انتزاعی باشند» (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۱۶). جست‌وجوی نقاشان معاصر برای معرفی و شناساندن خود در عرصه جهانی، آن‌ها را به نقش و نگاره و خطوط سنتی در فرهنگ بصری ایران و تلفیق آن‌ها با جریان‌های معاصر هنر سوق داده بود؛ بنابراین در دهه ۸۰ تمایلات برای بازگشت به هنر دهه ۴۰ بیشتر شد.

مانند برگزاری نمایشگاه‌های گوناگون در موزه هنر معاصر تهران برای مرور آثار هنرمندان دهه ۴۰ مثل زنده‌رودی و نیز برگزاری نشستی درباره مکتب سقاخانه که به عنوان اوج هنر مدرنیستی ایران مورد تأکید قرار گرفت. ولی آثار دهه ۸۰ برخلاف جریان سابقش، به تلفیق شاعرانه سنت و مدرنیته و تکه چسبانی نشانه‌های گذشته و زندگی جدید بسنده نکرد، بلکه زبانی تند و نقادانه گرفت (همان: ۲۳۰). استفاده از زبان در خلق آثار یکی از ویژگی‌های فرهنگ بصری است که هنرمندان جوان ایرانی از آن بهره بردند ولی راه و روشی بسیار متفاوت را در بخش مورد نظر- دنبال کردند. پروژه‌های نقاشانه معاصر با بهره‌جویی از وجه نوشتار طیف وسیعی از رویکردها را شامل می‌شود. مهم‌ترین این رویکردها ایجاد هنری ایده‌محور و به‌بیانی مفهومی است. با توجه به قرابت‌های موجود میان سبک این آثار و جریان‌های وابسته به هنر مفهومی به نظر می‌رسد هنر مفهومی و راهکارهای آن، نقشی اساسی در مفصل‌بندی تازه هنر معاصر داشته‌است. هر چند، رویه به‌کارگیری از زبان نوشتاری در هنر معاصر با دوره‌های پیشینی متفاوت است ولی دوباره می‌توان ریشه‌های آن را در تاریخ تصویری ایران جست‌وجو کرد. شاید بتوان گفت نخستین بارقه‌های هنر مفهوم‌محور و استفاده معنایی از زبان پیش از انقلاب در نخستین نمایش کامران دیبا در گالری سیحون زده شد. در این نمایش که خرداد سال ۱۳۴۶ برگزار شد مجموعه‌ای از تابلوی نقاشی، چیدمان آثار سه‌بعدی و وسایل لوله‌کشی و شیر آب بود. یک نوار کاست نیز جملهٔ «توجه! توجه! آبرسانی مورد تأیید این‌جانبان است.»، در فضای گالری پخش می‌شد (کیارس، ۱۳۹۰). در این نمایش زبان نه تنها به‌صورت کلامی بلکه در قالب نوشتار که شعارهایی درباره آب بودند نیز بر آثار حضور داشتند که به‌وسیلهٔ فرامرز پیلارام نگاشته شده بود. مانند جملهٔ «من آب‌باز زبردستی هستم.» و مواردی از این قبیل. در کنار این تلاش‌های انفرادی ایده‌گرا، «گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان» (۱۳۵۳) نیز با اندیشه‌های مشابه به هدف مقابله با وضعیت حاکم بر آن زمان در حوزه هنر تأسیس شد. هر چند بخشی از آثارشان همچنان نگاهی زیبایی‌شناختی داشته و غیر نظری بودند.

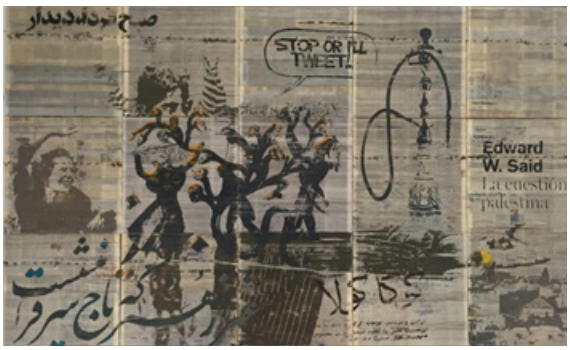
هنرمندان از دهه ۸۰ به‌ویژه در پی تجربه فرم‌های بیانی، غیر قراردادی، غیر رسمی، نو و تازه و به‌دست‌آوردن دیدگاهی انتقادی نسبت به امور جاری، اشکال بسیار متنوعی به هنر معاصر بخشیدند و از سوی دیگر نهادهای رسمی و دولتی و همین‌طور خصوصی بر این زبان نو و معاصر سرمایه‌گذاری کردند. شکاف هر چه بیشتر میان هنر رسمی و تأییدشده توسط ناظران فرهنگی و هنری کشور سبب شد هنر دهه ۸۰ و به تبع آن دهه ۹۰ مسیری را که از نیمه دوم دهه ۷۰ آغاز کرده بود، ادامه دهد. در این میان، برخی هنرمندان به‌طور فزاینده‌ای اساس کار خود را بر «متن» و یا همان وجه زبانی قرار دادند؛ متن (نوشتاری) که بیش از آنکه از سنت‌های پیشین خود مثل سنت‌گرایی نو،

تصویر ۴: علی شایسته، کمکم کن، ۱۳۹۷، از سری و نمایشگاه هزاران نفرین بر این و بر آن، مرکب روی دستمال رنگی شده، (منبع: URL2)

سقاخانه و خوشنویسی نو تبعیت کند، از مناسبات هنر معاصر در روایت‌گری پیروی می‌کند. البته این روایت از روایتی اعطاءشده یا پیوست‌شده بر اساس ادبیات، اخلاق، مذهب، سیاست و موارد مشابه به روایتی شخصی، ذهنی و مانند آن تبدیل می شود. همان‌گونه که پرسش‌ها از هنر در ارتباط با جهان واقعی بیشتر می‌شوند پاسخ‌ها نیز گوناگون‌تر می‌گردند. یکی از این پاسخ‌ها بهره‌گیری از زبان و روایتگری به‌وسیلهٔ آن است. زبانی که پیش از وجه صوری و زیبایی‌شناختی آن، وجه معنایی و محتوایی آن در هماهنگی با فضای حاکم بر هنر این دوره دارای اهمیت است. در ادامه چند نمونه برای روشن شدن موضوع آورده می‌شود.

در تصویر (۴)، شاهد یکی از آثار علی شایسته از مجموعه «هزاران نفرین بر این و بر آن» هستیم. خود هنرمند در توضیح چگونگی شکل‌گیری این مجموعه در قالب استیتمنت نمایش چنین نوشته است: «از حدود ده سال پیش شروع کردم به نوشتنِ هر چیزِ دل بخواهی برای خودم. این برایم تبدیل به نوعی اعتیاد شد و سال‌ها به این کار ادامه دادم. بعد از چند سال صدها صفحه کاغذ روی هم جمع شد. مثل این بود که تصویرِ عریانِ خودم در آن‌ها باشد.

تصویر ۵: ابو شاهی، ۱۳۹۱، نمایشگاه قالی‌های شاهی، از سری فرش سخنگو. (منبع: URL5)



تصویر ۶: فرشید داوودی، ۱۳۹۴، بدون عنوان، رنگ روغن روی روزنامه (فشرده، نمایشگاه از دوستانم مصون بدار. (منبع: URL4)

از اینکه کسی ببیندشان نگران بودم و دستِ‌آخر یک روز همه را سوزاندم، به جز اندکی که ماند و بعداً تبدیل به مواد اولیهٔ کارهایم شد. این نوشته/بازی‌ها را روی پارچه‌هایی که با آن‌ها قلم‌مو پاک می‌کردم، و قبلاً دور می‌انداختم‌شان، بازنویسی کردم. این‌طوری مجموعه «هزارانِ هزار نفرین بر این و بر آن» شکل گرفت، که قبلاً آن را نمایش داده‌ام. بعداً متوجه شدم پارچه‌هایی که قرار بود دور بیندازم و نوشته‌هایی که قرار بود بسوزانم را، ناخودآگاه، از نابودی نجات داده‌ام. این مواردِ اتفاقی برای من، که در خانواده‌ای مذهبی بوده‌ام، به رستاخیز شبیه بود؛ باورِ رویاگونه‌ی تکرارِ زندگی بعد از مرگ و جاودانه شدن؛ چیزی که می‌تواند التیام‌بخشِ دردِ زنده‌ها باشد ...» . نه تنها خود تصویر و خواندن جمله‌ای که بر آن نقش بسته بلکه مطالعه استیمنت و فرایند شکل‌گیری آثار مجموعه نیز در شکل دادن به شبکه روایی این اثر و دریافت معناهای ضمنی آن نقش مؤثری ایفا می‌کند.

در تصویر (۵) یکی از قالی‌های ابوشاهی را شاهد هستیم. دو لکه خون و یک پرنده آن هم در تطابق با متن و ویژگی‌های رنگی و فرمی (اندازه قالی، فونت و موارد مشابه) وجه تصویری و سرود بافندگان قالی که بر تن آن نقش بسته وجه زبانی را تشکیل می‌دهد. در کنار آن وجوه دیگر زبانی از جمله نام مجموعه و مانند آن در ایجاد و تکمیل روایت در این اثر و در مجموعه به نمایش در آمده نقش مهمی ایفا

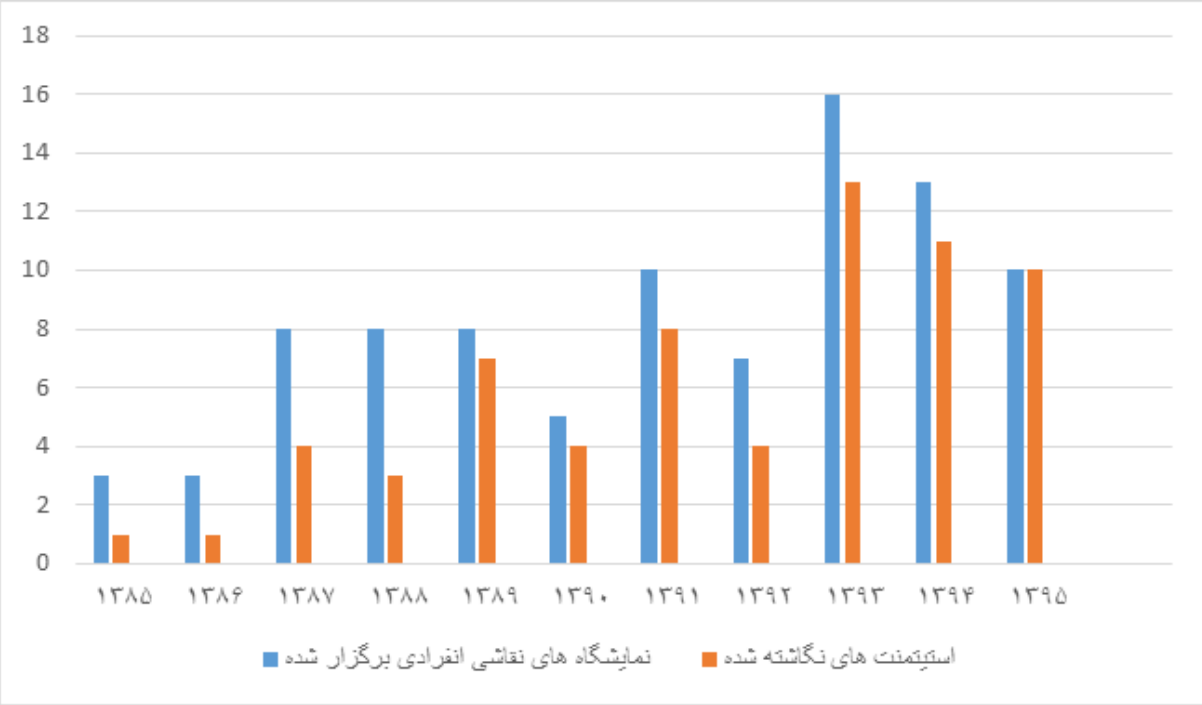
می‌کنـد. یـا اینکـه در اثـری از مجموعـه «از دوسـتانم مصـون بـدار» از فرشـید داوودی (تصویـر ۶) شـاهد مجموعـه‌ای از تصاویـر و نوشـته‌های شـرقی/غربی هسـتیم. ایـن هنرمنـد در ابتـدا آثـار انتزاعـی خلـق می‌کـرد ولـی بـه مـرور زمـان ایـن برخـورد بـا عامل‌هـای دیگـری از روایـت، فرهنـگ از جملـه فرهنـگ عامـه، هویـت و مـوارد مشـابه تلفیـق شـد. نمونه‌هـای بسـیاری در رسـانه‌ها، مدیوم‌هـا و متریال‌هـای متنـوع در هنـر معاصـر ایـران می‌تـوان افـزود کـه این‌جـا تنهـا بـه بخشـی از آن اشـاره شد[۱۳].

ایـن پروژه‌هـای گفتمانـی چندوجهـی نشـان می‌دهنـد کـه خطـی مشـیِ زبـان تـا چـه انـدازه تحـرکات جهـان فراگیـر هنـر را تحـت سـیطره دارد؛ درسـت همان‌گونـه کـه در سـایه ایـن رویکـرد پرسـش محدودیت‌هـای بازنمـود بصـری را از طریـق ترسیم‌شـان طـرح می‌کننـد. بهره‌جویـی از عناصـر خوشنویسـی و یـا ترجیحـاً نوشـتاری بـا گسـتره ای از رویکردهـا از دغدغه‌هـای هویـت تـا دل‌نگرانی‌هـای اجتماعـی و رویکردهـای انتقـادی و ساختارشـکنانه در اسـتفاده از خوشنویسـی و نقـد اگزوتیسـم آن در هنـر ایده‌محـور تـا اندیشـه (پسـا) سـاختارگرایی- همـواره در کار ایـن هنرمنـدان دیـده می‌شـود (کشمیرشـکن، ۱۳۹۴: ۲۹۰).

یافته‌ها

مفصل‌بنـدی عنصـر زبـان در گفتمـان چندوجهـی نقاشـی معاصـر ایـران

همان‌گونـه کـه دیـده شـد در گفتمـان نقاشـی مـدرن ایـران از آغـاز دهـه ۴۰ شمسـی مفصل‌بنـدی تـازه‌ای پیرامـون دال مرکـزی «نقش‌مایه‌هـای ایرانـی» بـه تثبیـت رسـید کـه وقته‌هـای آن شـامل دال‌هایـی چـون تزیین‌گرایـی، اسـلوب نقاشـی مـدرن، نقـوش سـنتی هنـر ایـران، هنـر عامیانـه، مضمون‌هـای مذهبـی و نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری هسـتند. (کیاشمشـکی، ۱۳۹۴: ۶) در ایـن گفتمـان کـه همـان جریـان سـقاخانه اسـت، بـا نقش‌مایـه شـدن نوشـتار و در واقـع تولیـد معنـای تـازه بـرای دال نوشـتار و نیـز در پـی آن اسـتفاده از رمـزگان خوشنویسـی بـه مثابـه رمزگانـی افـزوده در جهـت تولیـد معانـی بیشـتر و تـازه بـرای دال نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری، مفصل‌بنـدی گفتمانـی دیگـری در حـوزه گفتمان‌گونگـی هنـر معاصـر ایـران شـکل می‌گیـرد کـه آن را بـا عنـوان گفتمـان نقاشـی-خط می‌شناسـیم. ایـن گفتمـان پیرامـونِ دال نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری تثبیـت شـد. دال‌هایـی چـون خوشنویسـی، انتزاع‌گرایـی و اسـلوب نقاشـی مـدرن، وقته‌هـای ایـن گفتمـان را تشـکیل می‌دهنـد (همـان: ۷). از نیمـه دوم دهـه ۷۰ و



تصویر ۷: قیاس استیتمنت‌های نگاشته‌شده بر نمایش‌های نقاشی انفرادی سال‌های ۱۳۸۵-۱۳۹۵ در گالری طراحان آزاد. (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

دهه ۸۰ به بعد نوشتار در دو حالت پدیدار شده‌است: در حالت نخست، به مثابه امری نمادین و نه شمایلی و زیبایی شناختی و در حالت دوم، نوشتار منفصل از اثر هنری به‌عنوان دالی دیگر. در ادامه، به تحلیل آن‌ها خواهیم پرداخت.

هر چند در نمایش‌هایی با رسانه‌های متفاوت از نقاشی و چندرسانه‌ای استفاده از زبان، جلوه‌های متکثرتر یافته‌است ولی در این‌جا می‌خواهیم نمود این استراتژی خلق اثر و ارائه آن در نمایش‌های نقاشی برگزارشده در فاصله زمانی بیان‌شده مورد بررسی قرار دهیم. اشتیاق هنرمندان در آزمودن شیوه‌های بیانی تازه تنها در تجربه مدیاهای جدید و غیر سنتی همچون چیدمان نیست بلکه راه‌های تازه در مدیوم‌های سنتی‌تر همچون نقاشی نیز از اهمیت بسیاری برخوردار است؛ راه‌های تازه در دهه ۸۰ که اکنون خود به شیوه‌های تثبیت‌شده‌ای از خلق و ارائه آثار هنری تبدیل شده‌اند.

در پی افزایش تعداد نمایش‌های برگزارشده در گالری، نمایش‌های نقاشی بیشتری البته با فراز و نشیب‌هایی به‌صورت انفرادی برگزار شده‌است. بیشترین تعداد نمایش و همچنین نمایش نقاشی در سال ۹۳، به ترتیب ۳۴ و ۱۶ بار بوده‌است. از سال ۸۸ تا پایان دهه مورد بررسی، همهٔ نمایش‌های نقاشی برگزارشده عنوانی را به خود اختصاص داده‌اند. موارد بی‌نام در سه سال ابتدایی، یعنی سال‌های ۸۵ و ۸۶ و ۸۷ با اسم مدیوم‌های مجموعه مورد نظر خوانده شده‌اند؛ مانند: طراحی‌ها، نقاشی‌ها و مواردی از این قبیل. این در حالی است که بعدها گالری طراحان آزاد، مدیوم را به عنوان بخشی از اطلاعات طبقه‌بندی شده هر کارنما حذف کرده‌است. سال‌های ۹۲، ۹۳ و ۹۴ بیشترین تعداد آثار به صورت جداگانه نام‌گذاری شده‌اند. دو سال ۸۵ و ۸۶ هیچ یک از آثار عنوان ندارند و به این شکل عنوان‌های نمایش در صورت وجود به همهٔ آثار تسری می‌یابد ولی پس از آن برخی از آثار از مجموعه‌های محدود نام‌گذاری شده‌اند تا در نیمه اول دهه ۹۰ آثار بیشتر و البته از نمایش‌های بیشتری نام‌گذاری شده‌اند. ولی نکته بسیار مهم در کاربرد زبان نوشتاری در نمایش‌های نقاشی، افزوده‌شدن استیتمنت است. در سال ۸۵ از ۴ مجموعه نقاشی فقط یک مورد استیتمنت دارد. این نسبت تا سال ۹۵ تغییر محسوسی یافته‌است. به این شکل که همه ۱۰ مجموعه نقاشی استیتمنت دارند. (نمودار ۱) ولی در رابطه با حضور وجه نوشتاری در قالب بخشی از وجه تصویر، در سال های ۸۹ و ۹۳ بیشترین تعداد از آثار نقاشی در قالب ۵ مجموعه دارای این ویژگی هستند. بر خلاف پارامترهای گذشته که به‌صورت درزمانی رشد داشته‌اند، پارامتر حاضر به‌صورت درزمانی افزایش نداشته‌است. بلکه بیشتر به سبک و ژانر هنری مؤلف وابسته است (جدول ۲). همان‌گونه که گفته شد فرم و نقش‌مایه نوشتار به‌عنوان یکی از نشانه‌ها و ابعاد گفتمانی سقاخانه، در صورت‌بندی گفتمانی آن تثبیت شده بود. از دهه ۷۰، قلمروهای هنری متفاوتی غیر از نقاشی نیز مثل مجسمه‌سازی، صنایع دستی، جواهرسازی، طراحی لباس، طراحی داخلی و مانند آن کوشیدند دال سیال زبانی را تثبیت کنند. در بیشتر این موارد همچون نقاشی سقاخانه نوشتار، کارکردی معنایی نداشته‌است. بنابراین، زبان به‌مثابه نشانه‌ای نمادین و نه زیبایی‌شناختی از آن‌جایی که هنوز در گفتمان هنر معاصر مفصل‌بندی نشده بود، عنصر گفتمانی به شمار می‌آمد. به‌تدریج با افزوده‌شدن کارکرد نمادین زبانی به آن، این عنصر به بُعد گفتمانی در هنر معاصر تبدیل شد. بر مبنای یافته‌های به‌دست‌آمده از مطالعه کمی بر نمایش‌های نقاشی انفرادی در گالری طراحان آزاد به‌عنوان نمونه مطالعاتی می‌توان به این نتیجه رسید که نه تنها نوشتار پیوسته با اثر بلکه جدا از آن نیز به‌تدریج به‌عنوان یک مؤلفه نسبتاً اصلی با دیگر مؤلفه‌های نقاشی ارتباطی پویا یافته، خود به یکی از گره‌گاه‌های اصلی گفتمان نقاشی و نمایش‌های معاصر نقاشی تبدیل شده و آن‌ها را از گفتمانی تک‌وجهی یعنی تصویری به گفتمانی چندوجهی (در اینجا دو وجه تصویری و زبانی) سوق داده‌است. رابطه میان این دو مؤلفه در طول نقاشی معاصر ایران و چگونگی مفصل‌بندی آن‌ها نیز تغییر کرده‌است و در نتیجه این گفتمان را نیز تحت تأثیر قرار داده‌است. همان‌گونه که دیده شد در ابتدای دهه مورد مطالعه نشانه‌های نوشتاری عناصری بودند که هنوز در گفتمان نقاشی مفصل‌بندی و تثبیت نشده بودند. ولی از میانه این دهه نوشتار به بُعدی اساسی از گفتمان نقاشی بدل شد تا جایی که می‌توانیم از آن با عنوان گفتمان چندوجهی نقاشی یاد کنیم.

بخشی از خالقان گفتمان چندوجهی، کیفیت زیبایی‌شناختی و وجه بصری زبان را به‌ویژه در مورد زبان پیوسته به اثر در کنار وجه دلالی آن حفظ کرده‌اند. قسمتی از این آثار نیز مانند هنر مفهومی، تنها خود ارجاع نبوده و به تاریخ، فرهنگ، سیاست، جنسیت و موارد مشابه ارجاع می‌دهند و می‌توانند کارکردهای بیانی و دلالی تازه‌ای همچون پارودی، طنز، کنایه و هزل و مانند آن بیابند. این شیوه کار متن‌محور می‌تواند در ارتباط مستقیم با جامعه و ایدئولوژی‌های حاکم بر آن‌ها قرار گیرد.

بخشی از مسئولیت انتقال پیام‌های فلسفی، انتقادی، سیاسی و موارد مشابه که در هنرهای معاصر به چشم می‌خورد بر عهده زبان به‌عنوان ابزار است. این به معنای تأثیرگذاری آیین ارتباطات در هنر است. «در یک ایدئولوژی (یا ایده مسلط بر هر جامعه‌ای) کلمات، واژگان و حتی زنجیره‌ای از عناصر هم‌نشین به گونه‌ای مستقیم می‌توانند به‌تنهایی ایفای نقش مفهوم یا معنایی بس عمیق را به عهده گرفته، حقیقتی را تعریف و یا واقعیتی را تفسیر کنند و نیاز به توضیح ندارد که مفاهیم و معانی مذکور به واقع در حکم شاه کلید درک و فهم مضمون یا محتوای آثار هنری منسوب به آن ایدئولوژی و جامعه هستند» (ککلن،۱۳۹۴: ۸۴). و این امر زمانی به انجام می‌رسد که حافظه مشترک میان مشارکین در آن ایدئولوژی را در نظر آوریم. بر اساس آن‌چه گفته شد ارتباط به کمک زبان یکی از اشکال مسلط و قدرتمند ارتباط در اکنونِ زیست جهانی و به دنبال آن اساس خلق و تولید تعَداد زیادی از آثار هنری از جمله در هنرهای ایران معاصر شده‌است.

جدول ۲. کاربرد وجه زبان در نمایش‌های نقاشی انفرادی برگزارشده در گالری طراحان آزاد، فاصله زمانی سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵، (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

سال / تعداد	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵
نمایش‌ها	۱۱	۱۲	۱۶	۲۴	۲۰	۱۱	۱۸	۲۴	۳۴	۳۰	۳۱
نمایش‌های نقاشی انفرادی	۴	۴	۱۰	۸	۸	۵	۱۰	۷	۱۶	۱۳	۱۰
نمایش‌های عنوان‌دار	۳	۳	۸	۸	۸	۵	۱۰	۷	۱۶	۱۳	۱۰
آثار نقاشی	۳۲	۲۶	۷۷	۵۹	۶۰	۴۶	۷۸	۴۳	۱۰۵	۱۱۲	۷۳

آثا همراه با عنوان	–	–	۶ اثر از یک نمایش	۳ اثر از یک نمایش	۴و۷و ۶ اثر از سه نمایش، در مجموع ۱۷ اثر	۵و۱۰ اثر از دو نمایش، د مجموع ۱۵ اثر	۷ اثر از یک نمایش	۶و۸ و۵ و۴و۷ از ۵ نمایش، در مجموع ۳۰ اثر	۸و۸ و۳ و۸ از ۴ نمایش، در مجموع ۲۷ اثر	۸و۱۰ و ۱۲ از سه نمایش، در مجموع ۳۰ اثر	۸و۶ و ۶ اثر از سه نمایش، در مجموع ۲۰ اثر
آثار دووجهی زبانی و تصویری	۳ از یک نمایش	۳ از یک نمایش	۷و۶و ۲و۲و ۲ از ۵ نمایش در مجموع ۱۹ اثر	۳و۶و ۱و۱و ۲و۸ از ۶ نمایش در مجموع ۲۱ اثر	۱و۲و ۷و۸ و۵ اثر از ۵ نمایش در مجموع ۲۳ اثر	۷ اثر از یک نمایشگاه	۱و۳و ۷و ۲ از ۴ نمایش در مجموع ۱۳ اثر	۴و۲و۵ اثر از سه نمایش در مجموع ۱۱ اثر	۸و۵و ۳و۶و۱ از ۵ نمایش در مجموع ۲۳ اثر	۲و۲ اثر از ۲ نمایش در مجموع ۴ اثر	–
نمایش‌ها همراه با استیتمنت	۱	۱	۴	۳	۷	۴	۸	۴	۱۳	۱۱	۱۰
استیتمنت‌های دیگرنوشت (غیر از هنرمند)	–	–	۱	۱	۵	۲	۳	۱	–	۱	۴

نتیجه‌گیری

هنر معاصر ایران از دهه ۷۰ به این سو در انشقاق میان هنر رسمی و تأییدشده به‌وسیلهٔ ناظران فرهنگی و هنری کشور و هنر غیر رسمی به دنبال شیوه‌های بیانی تازه و به‌کارگیری دیدگاه‌های منحصر به فرد و در بسیاری موارد انتقادی نسبت به امور جاری بوده که با مسائل معاصر هنرمند هم‌خوانی و وفاق بیشتری داشته باشد. یکی از این روش‌ها استفاده از خط مشی زبانی است که جدایی تصویر و زبان را به انحاء گوناگون به چالش می‌کشد و این واقعیت را بیش از پیش به نمایش می‌گذارد که تصویر با زبان ارتباطی ناگسستنی دارد و تعامل چندوجهی را طلب می‌کند. با مطالعه کمی نمایش‌های انفرادی نقاشی مابین سال های ۱۳۸۵-۱۳۹۵ در گالری طراحان آزاد شاهد رشد روز افزون این خط مشی در قالب‌های زبان در ساختار خود اثر و یا پیرامتن هستیم. عنوان آثار، عنوان نمایش و استیتمنت‌های نمایشگاهی بخشی از این پیرامتن های زبانی به شمار می‌آیند. با مطالعه تصویری آثار و نمایش‌ها بر اساس سیاست‌های زبانی به این نتیجه می‌رسیم که متن زبانی و نوشتاری بیش از آنکه از سنت‌های پیشین خود مانند سنت‌گرایی نو، سقاخانه و خوشنویسی نو تبعیت کند، از مناسبات هنر معاصر پیروی می‌کند. پیش و بیش از وجه صوری و زیبایی‌شناختی نوشته، وجه معنایی و محتوایی آن در هماهنگی با فضای حاکم بر هنر این دوره دارای اهمیت است. هنرمندان بسیاری از زبان به‌مثابه امر نمادین و مفهومی و به‌بیانی روایی و نه زیبایی‌شناختی در آثارشان بهره برده‌اند. عناصر نوشتاری با گستره‌ای از رویکردها همواره در کار آن‌ها دیده می‌شود. با مطالعه نمونه‌های مورد بررسی در این پژوهش و بر مبنای چارچوب نظری لاکلاو و موف می‌توان ادعا کرد زبان در هنر معاصر ایران از یک عنصر به بُعد گفتمانی تبدیل و در کنار بعد تصویری مفصل‌بندی شده، در زنجیره هم ارزی معنایی و در ارتباطی پویا قرار گرفته و به یکی از گره‌گاه‌های اصلی گفتمان نقاشی بدل شده‌است. به این ترتیب، گفتمان تک‌وجهی به‌گونه‌ای گفتمان چندوجهی -در این‌جا تصویر و زبان- قدم می‌گذارد و مخاطب نیز در رویارویی با این گفتمان و رمزگشایی آثار چاره‌ای جز تعامل چندوجهی دیدن/خواندن نخواهد داشت.

پی‌نوشت

1 Discursive formulation
2 Moment
3 Articulation
4 Differential position
5 Element
6 Nodal points
7 Exclusion
8 Clouser
9 Floating signifiers

۱۰ آثار سقاخانه به ویژگی‌های دورگه در فضای سوم هومی بابا نزدیک شده‌اند؛ به ویژه آثاری که در آن از نوشتار و خوشنویسی فارسی استفاده شده است. زیرا یکی از ویژگی‌های دورگه ابژه‌ای تازه است که عناصر هر دو طرف در آن ادغام شده‌اند و وجودی سرتاسر تازه ایجاد کرده است. در این آثار عنصر حروف و یا خوشنویسی به عنوان یک عنصر شاخص از هنر ایرانی است که توانسته است با عناصر برگرفته از اروپا دورگه‌گی را به انسجام برساند. (پورمختار و مراثی، ۱۳۹۹: ۱۱۷)

۱۱ کریم امامی که نام این جریان را بر آن نهاده بود، نام دیگرش را «نو-ملی گرایی» می‌گذارد و آن را در عمل ادامه راه هنرمندان قدیم ایران می داند. (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱: ۱۳)

12 Letterism

۱۳ به غیر از آثار منفرد یا مجموعه‌های مشخص، نمایش‌هایی به طور ویژه به همین موضوع نیز اختصاص یافته است؛ از جمله نمایشی به کیوریتوری اکرم توانا سال ۱۳۹۹ در گالری باوان که با عنوان کلمه به کلمه با تأکید بر جایگاه زبان برگزار شد. هنرمندان حاضر در این نمایش کیوریتوریال افراد زیر هستند: حسین والامنش، آریتا شهرزاد، نیکو وسلاری، محمود بخشی موخر، زروان روح‌بخشان، مهدیه پازوکی، الهیار نجفی، آناهیتا رزمی، نوید سلاجقه، امیرحسین شهنازی، ایمان صفایی و ماهور طوسی.

منابع

- امیدی، آذر؛ آژند، یعقوب؛ حسینی، مهدی (۱۴۰۱). «پرویز تناولی با تأکید بر نقد روان‌سنجانه شارل مورون»، ***نشریه رهپویه هنر***، دوره ۵، شماره ۱، ۳۹-۵۰.
- بهمنی‌پور، آزاده؛ افضل‌طوسی، عفت‌سادات (۱۳۹۵). «پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو»، ***فصل‌نامه کیمیای هنر***، سال پنجم، شماره ۱۹، ۷۱-۸۸.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۵). ***دایرة المعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.
- پورمختار، صدیقه؛ مراثی، محسن (۱۳۹۹). «تحلیل امکان تحقق فضای سوم در نقاشی معاصر ایران بر مبنای اندیشه پسااستعماری هومی بهابها»، ***فصل‌نامه نگره***، شماره ۵۶، ۱۰۹-۱۱۹.

- حسینی‌راد، عبدالمجید؛ خلیلی، مریم (۱۳۹۱). «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی»، ***نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***، شماره ۴۹، ۵-۱۷.
- شایسته، علی (۱۳۹۷). کمکم کن. استیتمنت نمایشگاه، گالری طراحان آزاد، تاریخ بازدید: ۱۴۰۱/۴/۱۷، قابل دسترسی در: http://azadart.ir/gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=۱۰۳۴۰
- کشاورز، گلناز؛ خراسانی، کاظم (۱۳۹۸). مطالعه‌ای بر نمود اهمیت حروف‌محوری در هنر معاصر ایران (مطالعه موردی: جشنواره فجر و حراج تهران). ***پژوهش نامه گرافیک نقاشی***، دوره ۲، شماره ۳، ۱۹۱-۲۰۲.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). ***هنرهای معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین***، تهران: نشر نظر.
- کیاشمشکی، زهرا (۱۳۹۴). «تحلیل نشانه‌شناختی چگونگی شکل گیری نقشمایه‌های نوشتاری در نقاشی معاصر ایران». ***همایش بین المللی معماری، شهرسازی، مهندسی عمران، هنر، محیط زیست***.
- ککلن، آن (۱۳۹۴). ***نظریه هنر معاصر***، ترجمه بهروز عوض‌پور، تهران: نشر نگاه.
- کیارس، داریوش (۱۳۹۰). «نگاه: تاریخچه گالری‌های تهران-۱۰-گالری سیحون-بخش اول»، ***نشریه تندیس***، شماره ۲۰۲، ۲۰-۲۳.
- گروسی، عاطفه؛ کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۹۹). «بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنایی‌زدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)»، ***فصل نامه پیکره***، دوره نهم، شماره ۲۲، ۵۹-۷۲.
- مباشرزادگان، علی؛ قاسمی، زهرا؛ شیانی، ملیحه (۱۴۰۰). «تحلیل تقابل گفتمان های حاکم بر نقاشی دیواری پسا انقلاب در شهر تهران (۱۳۵۷-۱۳۹۷)»، ***فصلنامه علوم اجتماعی***، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۵۲، ۱-۳۶.
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۵). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). ***گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر***. تهران: آبان.

References

- Bahmanipor A, Afzal Tusi E. (2016). "Propaganda in Saqqakhaneh School of Art based on Pierre Bourdieu's Sociological Theory". ***Kimiya-ye-honarr***, 5(19), 71-88. (Text in Persian).
- Cauquelin, A. (2015).***L'art contemporain***, Tehran: negah. (Text in Persian).
- Garoossi, A., & Kafshchian Moghadam, A. (2021). "Re-reading the artworks of Saqakhaneh painters from Shklovsky's defamiliarization perspective (selected artworks of Oveysi, Qandriz and Tabrizi)". ***Paykareh***, 9(22), 59-72. (Text in Persian).
- Hosseini-Rad, A., & Khalili, M. (2012). "The role of intellectual movements and government interests in nationalistic approaches of Iranian modern painting during the Pahlavi era". ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 4(49), 5-18. (Text in Persian).
- Jorgensen, M., & Phillips, L. (2016). ***Discourse analysis as theory and method***, translated by hadi jalili, Tehran: ney. (Text in Persian).
- Keshavarz, G., & Khorasani, K. (2020). A Study of the Importance of Letterism in Contemporary Iranian Art (Case Study of Fajr Visual Arts Festival and Tehran Auction). P***ainting Graphic Research***, 2(3), 191-202. (Text in Persian).
- Keshmirshekan, H. (2015).***Contemporary Iranian art***, Tehran: nazar. (Text in Persian).
- Kiaras, D. (2011).View: History of Tehran Galleries-10-Seyhoon Gallery-first part, Tandis, 202, 20-23. (Text in Persian).
- Kiashemshaki, z. (2015).Semiotic analysis of the formation of the role of writing motifs in contemporary Iranian painting, ***International conference of architecture, urban planning, civil engineering, art, environment***. (Text in Persian).
- Laclau, E., & Mouffe, C. (2001). ***Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics***. Second edition, published by verso.
- Omidi, A., Azhand, Y., & Hosseini, M. (2022). "Re-Exploring Parviz Tanavoli's Sculptures with Emphasis on Charles Mauron's Psychometric Critique". ***Rahpooye Honar***, 5(1), 39-50. (Text in Persian).
- mobasherzadegan, A., ghasemi, Z., & Shiani, M. (2021). "Analysis of the Confrontation of Post-Revolutionary Wall Painting Discourses in Tehran (1979-2019)". ***Social Science Quarterly***, 15(1), 120-87. (Text in Persian).
- Moridi, M. (2018).C***ultural Discourses and Artistic Styles in Iranian Contemporary Art***, Tehran: aban. (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2006). ***Encyclopedia of art***, Tehran: farhan moaser. (Text in Persian).

● Shayesteh, A. (2018). Help me. Exhibition statement. Azad art gallery, acses date: available in: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=10340. (Text in Persian).

● Pourmokhtar, S., & Marasy, M. (2020). "Analysis of Third Space Possibility in Iranian Contemporary Painting Based on the Homi K. Bhabha `s Post-Colonial Thoughts". ***Negareh Journal***, 15(56), 109-119. (Text in Persian).

URLs

URL1:http://arthibition.net/fa/product/show/23243/%DA%A9%D9%88%D9%84%D9%87-%D8%B3%D8%AE%D9%86

URL2: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=10340

URL3:https://www.christies.com/lotfinder/Lot/faramarz-pilaram-iranian-1937-1982-untitled-composition-18-6024936-details.aspx

URL4: https://darz.art/fa/artists/farshid-davoodi/artworks/2079

http://www.homaartgallery.com/_default.aspx?cnt=gal&gid=152 URL5:

URL6: https://www.pinterest.com/pin/492370171747789616/

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۸۲-۹۷)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

بازنمایی زن و ابزار موسیقایی در دورهٔ قاجار بر مبنای خوانش فمینیستی؛ مطالعه موردی سه اثر از ابوالقاسم

چکیده

پژوهش پیش رو، خوانشی فمینیستی از چگونگی بازنمایی زنان به همراه ابزارهای موسیقی در سه اثر از ابوالقاسم، نقاشِ دورهٔ قاجار است. هدف از این پژوهش، کشف معانی جنسیتی نهفته در نقاشی‌ها به‌منظور تأملی بر جایگاه زنان در این آثار و چگونگی بازتاب آن‌ها در نقاشی‌ها است. به‌منظور دست‌یابی به این مهم، نگارندگان از آثار مکتوب در کنار خوانش تصاویر بهره برده‌اند تا کاستی‌های اطلاعاتی را جبران کند. پرسش اصلی پژوهش پیرامون جایگاه زن و چگونگی برخورد با او به‌عنوان موضوع نقاشی این‌گونه مطرح شده‌است: چگونه با مطالعه نقاشی‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که زنان در این نقاشی‌ها دقیقاً چه جایگاه و نقشی پذیرفته‌اند؟ بر مبنای اطلاعات به‌دست‌آمده و تحلیل داده‌ها، باید پذیرفت این نقش هر چه باشد تصویری بازنمایانه از یک زن هنرمند موسیقی‌دان نیست. فرضیه پژوهش از این قرار است که زن قاجاری به‌عنوان ابژه جنسی و یا نهایتاً هنرمندی در سطحی فرودست به همراه سازها و عناصر تقویت‌کنندهٔ آن نگاه جنسی به تصویر درآمده‌است. از آن‌جا که اغلب سفارش‌دهنگان این نقاشی‌ها و نقاش‌های شناخته‌شده همگی مرد هستند، زن موسیقی‌دان به‌مثابه موضوع اثر و زن موسیقی‌دان به مثابه هنرمندِ درون اثر با رویکرد نقد فمینیستی بررسی شده‌است. خوانش فمینیستی مؤلفه‌های نقاشی‌ها از جمله مخاطب، محیط اجرا، نوع سازها، بدن (پوشش و آرایش زن موسیقی‌دان) و همچنین بررسی عناصر غیر موسیقایی فرضیه پژوهش را اثبات می‌کند. پژوهش از جنبهٔ هدف، بنیادی و از نظر روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است.

واژه‌های کلیدی: زن، موسیقی، قاجار، نقاشی، ابوالقاسم، فمینیسم.

فاطمه دلفانی بلوچ
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی و علوم نظری، دانشگاه هنر، تهران، ایران، نویسنده مسئول.

fatemedelfani43@gmail.com

سپهر سراجی
دکترای پژوهش هنر. دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

sepehrmusician.ss@gmail.com

سید محمد امین حیدری
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی و علوم نظری، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

m.a.heidari@student.art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۲-۰۴

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41765.1185

مقدمه

در بستر مطالعات زنان (فمینیسم)، بررسی نقش زنان به‌مثابه موضوع اثر هنری و یا به‌عنوان خالق اثر همواره در پژوهش‌های هنر اهمیت داشته‌است. چنین پژوهش‌هایی در راستای تبارشناسی جامعهٔ معاصر، و همچنین برای آگاهی‌بخشی زنان آینده و کل جامعه از شرایط اجتماعی راهگشا خواهد بود و ضرورت بسیاری دارد. پژوهش پیش رو بر آن است تا موسیقی‌دان‌های زن دوره قاجار را از طریق خوانشی فمینیستی، با تمرکز بر سه نقاشی موجود از این دوره و به‌موازات آن منابع مکتوب تاریخی که کمبود داده‌ها را جبران می‌کند، بررسی کند. بیشتر تصویرهایی که زنان موسیقی‌دان در آن حضور دارند، مربوط به سه دوره فتحعلی‌شاه، محمدشاه و ناصرالدین‌شاه قاجار هستند. این پژوهش یک بررسی بینارشته‌ای از موسیقی، نقاشی و نظریه انتقادی (در این‌جا نقد هنر) فمینیسم است. مسیر پیشبرد متن به این شکل است که ابتدا به شرحی مختصر از چیستی و چگونگی فمینیسم و انواع آن پرداخته‌ایم. سپس، محدوده زمانی-مکانی پژوهش به‌همراه شرحی مختصر از ویژگی‌های این برهه از تاریخ ایران آورده شده‌است. در مرحله بعد، پژوهشگران به معرفی وضعیت اجتماعی زنان در این دوره به صورت کلی پرداخته‌اند. با تکیه بر تصویرهای موجود از نقاشی‌های این دوره، مؤلفه‌هایی به‌وسیلهٔ نویسندگان شناسایی شدند که ادعای پژوهش یعنی فرودست بودن جایگاه زن موسیقی‌دان دورهٔ قاجار را در دو سویهٔ زن موسیقی‌دان به‌مثابه موضوع اثر و همچنین به‌مثابه هنرمندِ درون تصویر ثابت می‌کنند. این مؤلفه‌ها شامل بررسی شمایل‌شناختی درون متن اثر، مخاطب زن موسیقی‌دان در نقاشی و خارج از آن، پوشش او، محیط اجرا در بیرونِ متن نقاشی، نوع ساز و جنسیت و مسألهٔ غیاب مَردان هستند. به نظر می‌رسد بیشتر زنان موسیقی‌دان دورهٔ قاجار از جایگاه ارزشمندی برخوردار نبودند. این زن‌ها در قالب سوژه‌های نقاشی قاجاری به‌مثابه ابزاری جنسی، دستمایهٔ لذت بصری سفارش‌دهنگان آن‌ها بوده‌اند که بیشتر، مردان درباری هستند. دلیل اینکه به‌جای واژه زنان موسیقی‌دان از عبارت زن و ابزار موسیقایی در عنوان مقاله بهره گرفته شده‌است، این است که نویسندگان فرض را بر این نگذاشته‌اند که این زنان حتماً موسیقیدان هستند. بلکه سازهای موسیقی ابزاری احتمالاً زینتی در دست آن‌ها بوده و این زن‌ها نقشی به‌عنوان نوازنده حرفه‌ای یا آهنگ‌ساز نداشته‌اند.

پیشینه پژوهش

پیش از این، پژوهشی پیرامون موضوع زنان موسیقی‌دان دوره قاجار از دیدگاه قوم‌موسیقی‌شناختی، وضعیت اجتماعی زنان در دورهٔ قاجار، پوشش زنان در دورهٔ قاجار و شئون دیگری از زیست ایشان به انجام رسیده‌است. این پژوهش‌ها در قالب پایان‌نامه، کتاب و مقالات به انجام رسیده‌اند. افزون بر این، سفرنامه‌ها نیز اطلاعاتی از آن دورهٔ به مخاطب منتقل می‌کنند. با این وجود، هیچ‌یک از منابع و مکتوبات موجود، پژوهشی را از دیدگاه فمینیستی به منظور درک جایگاه و موقعیت زن انجام نداده‌اند. خلأیی که در مقالهٔ حاضر به آن پرداخته شده‌است و به نظر می‌رسد برای فهم هنجارهای هنری و ارتباط آن با واقعیات تاریخی موجود الزامی باشد. از جمله مقاله‌های مربوط به زن موسیقی‌دان قاجار می‌توان به بازنمایی موسیقی‌دانان زن در نقاشی دورهٔ قاجار (سادات‌کاشانی و همکاران، ۱۴۰۰)،کتاب پیدایش موسیقی مردم پسند (فاطمی،۱۳۹۲) اشاره کرد که بیشتر در پیوند با قوم موسیقی‌شناسی و یا سازشناسی بحث کرده‌اند. همچنین می‌توان کتاب‌هایی همچون جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی (فاطمی، ۱۳۹۳) با درون‌مایهٔ مشابه را نام برد. درباره وضعیت زنان در دوره قاجار نیز آثار گوناگونی وجود دارند که به طور خلاصه می‌توان به کتاب تاریخ اجتماعی زنان در عصر قاجار (شفیعی، ۱۴۰۰) و زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش (نجم آبادی، ۱۳۹۶) اشاره کرد. افزون بر این، مقاله بررسی سازها و جنسیت نوازندگان در نگاره‌های نسخهٔ مصوری از دیوان حافظ از دربار گورکانی (سلطاندوست و کشاورز، ۱۴۰۱) با موضوع سازشناسی موسیقی قدیم ایران از دریچهٔ روایت تصویری در نگارگری، بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که در دست داشتن ۳۴ ساز موجود در تصاویر تا چه اندازه با کلیشه‌ها یا انگاره‌های ناظر بر هویت جنسیتی سازها مطابقت دارد؟

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از مبانی نقد فمینیستی، به‌عنوان ابزاری مناسب برای مطالعهٔ جنسیت‌محور آثار هنری، سه اثر به‌ویژه از یک نقاش دورهٔ قاجار را مورد بررسی قرار داده‌است. در این پژوهش، با رویکردی استقرایی، مجموعهٔ نشانه‌های بصری حاضر در آثار به روش شمایل‌شناسی استخراج و بررسی شده‌اند. بنابراین، پژوهش پیش رو، مطالعهٔ «بیش از یک متن تنها را در بر می‌گیرد و در درون زمینه‌ای جا دارد که هم محیط هنری و هم محیط فرهنگی

را در خود دارد» (آدامز، ۱۳۹۵، ۵۲). در طول این پژوهش، در گام نخست، مبانی نقد فمینیستی بررسی و شرح داده شده‌است. از طرفی به زمینهٔ فرهنگی ایران دورهٔ قاجار و جایگاه زن در بافت اجتماعی این دوره اشاره شده‌است. در ادامه، سه اثر منتخب تحلیل ساختاری شده و از جنبهٔ عناصر بصری ارزیابی شده‌اند و در مرحله پایانی، مجموعهٔ نشانه‌های درون اثر با زمینه و محیط بیرونی مطابقت داده شده و با در نظر گرفتن معیارهای نقد فمینیسم به یک جمع‌بندی از جایگاه زن در آثار مورد بررسی منجر شده‌است. در مجموعهٔ مراحل پژوهش، نویسندگان از منبع‌های کتابخانه‌ای همچون مقاله‌ها، کتاب‌ها و پایگاه‌های اینترنتی بهره‌گرفته‌اند.

قلمروی زمانی و مکانی پژوهش

خاندان قاجار حدود صد و سی سال بر ایران حکومت کردند (نفیسی، ۱۳۴۵: ۷). پژوهش پیش رو از جنبهٔ ابعاد زمانی نقاشی‌های مربوط به آغاز دورهٔ قاجار تا پایان حکومت آن‌ها یعنی از سال ۱۱۷۵خ. تا ۱۳۰۴خ. و از جنبهٔ مکانی نقاشی‌ها و اسناد موجود در ایران یا منابع در دسترس را مورد بررسی قرار می‌دهد. تجربه رویارویی نزدیک جامعه ایران با هنر غربی از میانهٔ دورهٔ قاجار آغاز شد. پادشاهی فتحعلی‌شاه و محمدشاه، آغازی بر واردات گسترده اجناس اروپایی به ایران از جمله نقاشی‌ها و آثار هنری آن‌ها بود. در همین هنگام، جهان‌گردان خارجی برای دیدن و تجربه آنچه «شرق اسرارآمیز» نامیده می‌شد به کشورهای خاورمیانه سفر می‌کردند و ارتباط‌های فرهنگی میان جامعه ایران و نخبگان آن با کشورهای اروپایی افزون شد (Scheiwiller, 2013: 23). حکومت قاجار توجه بسیار زیادی به هنرهای تجسمی و به‌ویژه نقاشی نشان داد، چرا که هنرهای تجسمی و نقاشی به تثبیت موقعیت و قدرت حکومت کمک شایانی می‌کرد. افزون بر این، حکومت قاجار واردکنندهٔ کالاها و فرهنگ و اندیشه غربی بود (هادی، ۱۳۶۵: ۴۴-۴۵). در وضعیت اجتماعی دورهٔ قاجار که حاکمان همه مرد هستند و البته از جنبهٔ عرفی نیز محدودیت‌هایی برای زنان وجود دارد، زن‌ها فقط در برخی فعالیت‌های اجتماعی، مانند گردهمایی‌های جمعی زنانه از جمله پرداختن به امور خیریه، مراسم مذهبی، ختنه‌سوران‌ها، مراسم بزم و شادی زنانه، مدیریت اداره منزل و تربیت فرزندان و در موارد بسیار کمی به امور اقتصادی مانند اداره زمین‌های کشاورزی یا تولیدات صنایع دستی شرکت می‌کردند. زنان در این برهه تاریخی به دو دستهٔ زن درباری فرادست و زن غیر درباری که مربوط به طبقه اجتماعی پایین‌تری بود، گروه‌بندی می‌شدند. محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها برای زنان متعلق به هر دسته ناپایدار بود. بر همین اساس پوشش، حق ارث، مسایل مربوط به ازدواج و فعالیت‌ها و حضور اجتماعی زنان در جامعه متفاوت بود (کسروی،۱۳۸۳: ۲۶۷). در این دوره، به دلیل شدت استبداد، افزایش خرافات، نادانی و کم‌سوادی، قدرت و فساد دربار و گسترش حرم‌سراها حقوق زنان بسیار نادیده گرفته شد. هر چند که نفوذ زنان درباری فرادست بر بسیاری از تصمیمات دربار تأثیرگذار بوده و در دورهٔ قاجار بسیار قابل مشاهده است (نک.تاج السلطنه،۱۳۷۸: ۱۱).

مبانی نظری

تاریخچه شکل‌گیری فمینیسم

به باور بسیاری از پژوهشگران، ماری وولستون کرافت۱ نویسنده و فیلسوف زن انگلیسی‌تبار نخستین کسی بود که این واژه را در سال ۱۷۹۲م. در کتابش با نام در دفاع از حقوق زنان۲ با موضوع حق کسب دانش و تحصیل کردن زنان به کار برده‌است (Gordon, 2009: 34). شارل فوریه۳ فیلسوف فرانسوی نیز در سال ۱۸۳۷م. معادل فرانسوی واژه فمینیسم یعنی «féminisme» را به کار برد. جنبش فمینیسم به طور کلی شامل چهار موج یا جریان اصلی است که خود متشکل از جنبش‌هایی سیاسی، اجتماعی، فردی و اقتصادی به منظور دسترسی به حقوق برابر جنسیتی است (lengermann, 2010: 20). فمینیسم با تلاش زنان برای دست‌یابی به حق رأی، قراردادهای قانونی، ازدواج، حضانت فرزندان و مالکیت دارایی‌ها و اموال زنان در نیمه اول قرن ۱۹م. آغاز شد و پس از مدتی به‌عنوان موج اول شناخته شد. انقلاب مشروطه ایران در آغاز قرن ۲۰م. زمینهٔ جنبش زنان ایران را فراهم نمود؛ جریانی که به دنبال دست‌یابی حقوق برابر برای زنان در ازدواج، تحصیلات، مسایل حقوقی و کار بود (Ettehadieh, 2004: 87). موج دوم در رابطه با جنبش رهایی‌بخش زنان است. این جنبش در سال ۱۹۶۰ م. آغاز شد و هدف آن اعتراض به نابرابری اجتماعی و حقوقی زنان بود. موج سوم تقریباً در سال ۱۹۹۲م. یعنی اواخر قرن ۲۰م. و اوایل قرن ۲۱م. پدیدار شد. موضوع اصلی این جریان تأکید بر اهمیت فردیت و تفاوت‌های بین زنان و مردان است (krolokke & Sorensen, 2005: 24). آغاز شکل‌گیری موج چهارم سال ۲۰۱۲م. است. این جریان خواهان مبارزه با آزار جنسی، نه به خشونت علیه زنان و آشکارسازی تجاوز به زنان به‌مثابه جنایتی دهشتناک است. (Gillis et.al, 2007: 276). موج چهارم رسانه‌ها را به‌عنوان ابزاری همگانی و

در دسترس برگزیده و اعتراضات خود را آشکار کرد. این موج با هشتگ «من هم همینطور» شناخته می‌شود. موج چهارم فمینیسم با «تکنولوژی» تعریف شده‌است. مشخصهٔ آن بهره‌گیری از فیسبوک، توییتر، اینستاگرام، یوتیوب و وبلاگ‌هایی است که زن‌ستیزی را به چالش می‌کشد و برای برابری حق زنان تلاش می‌کند (Cochrane, 2013: 2). پژوهش‌ها پیرامون وضعیت زنان دوره قاجار و اسناد تاریخی مربوط به آن دوره به‌گونه‌ای است که می‌توان ادعا کرد رویکرد نقد فمینیستی برای تحلیل نقاشی‌هایی که از آن دوره زنان قاجار را به تصویر کشیده‌اند رویکردی مناسب است، چراکه به‌خوبی از جایگاه و نقش زن در بافت فرهنگی پرده بر می‌دارد.

نقد فمینیستی و انواع آن

تاریخچه نقد فمینیستی در هنر به اندیشه‌ای استناد می‌کند که بر اساس آن جنسیت در خلق، فهم و محتوای اثر عنصری تعیین‌کننده است. نقد فمینیستی در عرصه هنر با نقد ادبی فمینیستی در ۱۹۷۰م. و از دل موج دوم فمینیسم شکل گرفت. با وجود تأثیرگذاری نویسندگان سنت‌شکن قرن۱۹م. و اوایل قرن ۲۰م. همچون مری کرافت، مری شلی، جورج الیوت، شارلوت پرکینز گیلمن و ویرجینیا وولف، نقد فمینیستی پس از شکل‌گیری جنبش زنان در اواخر قرن ۲۰م. شروع به فعالیت کرد. در این جریان، نویسندگانی همچون سیمون دوبوار، کیت میلت و بتی فریدن آثاری منتشر کردند که «خود» یک زن در ادبیات را آن‌گونه که مردان خلق کرده بودند بررسی کردند (ال گورین و همکاران، ۱۳۸۸: ۲۸۱). دوبوار در کتابی با نام جنس دوم۴ باور دارد این مردها هستند که هویتی متفاوت به زنان می‌دهند (همان). فریدن در کتاب جذبه زنانه۵ تصویر زنان خوشبخت خانه‌نشین در رسانه‌ها و کتاب‌ها را در هم شکسته و به تصویرهای مجله‌های آمریکایی می‌پردازد که در آن زنان به تباهی کشیده شده‌اند. ولی گذشته از این گونه تلاش‌ها می‌توان گفت کتاب سیاست جنسی۶ کیت میله نخستین نقد ادبی فمینیستی است که مورد توجه بسیاری قرار گرفت. میلت، توجه خود را به دو قطب جنسیت یعنی فرهنگ و زیست‌شناسی معطوف کرد و با بررسی آثار نویسندگان مرد ادبیات، آن را سندی به‌مثابه سلطه مردان بر زنان می‌بینند. البته که چنین روش پژوهش و نقدی در باب دیگر عرصه‌های هنر از جمله هنرهای تجسمی، و یا موسیقی که موضوع اصلی این پژوهش است نیز صدق می‌کند. میلت به‌مثابه مخاطبی معترض، مطالبی انتقادی در پیوند با سرمایه‌داری، تمایلات جنسی بدوی، قدرت مردان و خشونت علیه زنان را دست‌مایه موضوع پژوهش خود قرار داد (همان: ۲۸۲). نویسندگان مرد تصویر درستی از زن‌ها ارایه نمی‌دهند، استعمار داخلی زن به دست مرد از هر گونه دیگر تبعیض قایل‌شدن ریشه‌دارتر، منسجم‌تر و ماندگارتر است (Millett, 1970: 24). به طور کلی، دو شیوه نقد فمینیستی وجود دارد. نخست، مطالعه تصویر زن در آثار هنری خلق‌شده توسط هنرمندان مرد یعنی مطالعه زن به‌مثابه موضوع اثر و بازنمایی زن از نگاه مردان. دوم، مطالعه هنرمندان زن و آثار آن‌ها به‌مثابه خالق اثر هنری. از آن‌جا که همهٔ نقاشی‌های به‌جامانده از این دوره به‌وسیلهٔ نقاشان مرد کشیده شده‌اند، زن موسیقی‌دان به‌مثابه موضوع اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

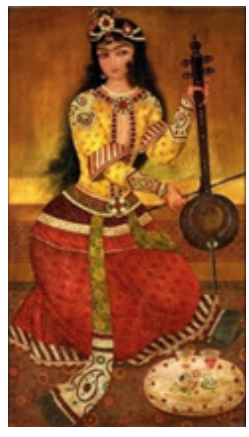
یافته‌ها

جایگاه زنان و موسیقی: خوانشی انتقادی با تکیه بر نقاشی‌های ابوالقاسم

ابوالقاسم، نقاش ایرانی از هنرمندان دورهٔ قاجار و از سرآمدان سبک پیکرنگاری درباری بود و بیشتر زنان نوازنده و رقصندهٔ دربار فتحعلی‌شاه را به تصویر می‌کشید. او در شبیه‌سازی و چهره‌پردازی مهارت داشت. نقاش‌هایی همچون «محمدصادق» شاگرد علی‌اشرف و «محمد شیرین نگار» نیز تصویرهایی از زنان به همراه ابزارهای موسیقایی کشیده‌اند که بسیاری از تصاویر پرتره هستند (فالک، ۱۳۹۳: ۴۵). پرداختن به این سوژه‌های مهم یعنی دختران- در ظاهر از تمایل و گرایش به تزیین بنایی که نقاشی‌ها برای آن آماده شده بودند، ناشی می‌شد. دختران در این تصاویر نقش‌های متفاوتی دارند: گاه در حال دف‌نوازی، تار یا سه‌تار و یا ماندولین دسته‌بلند هستند؛ گاهی، در حال رقص با قاشقک (نوعی ساز است)، و یا نشسته و سست با حالتی اغواکننده در حال خوردن و نوشیدن شراب و شیرینی؛ دسته‌ای دیگر از نقاشی مربوط به زنان، دربارهٔ دخترانی است در حال آکروبات‌بازی که از جنبهٔ محتوا نقشی مهم در سرگرمی‌های درباری بازی می‌کردند (همان، ۱۸-۱۹). دو دیدگاه در زمینه مشارکت زنان در فعالیت‌های اجتماعی مطرح است: دیدگاه نخست، مبتنی بر باورهای سنتی و بنیادگرایی مذهبی است که با قدرت هر گونه مشارکت را نفی می‌کند؛ دیدگاه دوم، مبتنی بر نگاه فمینیسم غربی بوده که ریشه‌ای در ایران نداشته و نمایانگر برداشتی بسیار سطحی و محدود و معطوف به ریشه‌کنی حجاب بوده‌است (مختاباد، ۱۳۹۹: ۹۹). نام‌گذاری سبک «پیکرنگاری درباری»، برگرفته از وابستگی هنرمند

بـه دربـار اسـت و بـر اسـاس آن‌چـه شـاه، درباریـان و ذائقـه سـفارش‌دهنده می‌طلبیـد شـکل گرفته‌اسـت. موضـوع بیشـتر ایـن آثـار تصاویـری از شـاه، شـاهزادگان، زنـان دربـار و مراسـم و مجالـس مربـوط بـه دربـار اسـت. ایـن جریـان برگرفتـه از جریـان «فرنگی‌سـازی» بـود کـه خـود از زمـان صفویـه و زندیـه آغـاز شـده و در دورهٔ قاجـار بـه اوج شـکوفایی رسـیده بـود (پاکبـاز، ۱۳۸۶: ۱۵۰). بهره‌گیـری از رنگ‌هـای گـرم، تزیینـات فـراوان به‌ویـژه بـرای لباس‌هـا، تـاج و وسـایل پادشـاه و شـاهزادگان، اسـتفاده بسـیار از لـوازم آرایشـی و پوشـش آزاد زنـان دربـاری، توجـه بـه تناسـب و زیبایـی چهـره و انـدام، چهـره زنـان از الگویـی زیبایی‌شـناختی پایـداری پیـروی می‌کـرد، همچـون چشـمان سـیاه خمـار و کشـیده، لب‌هـای کوچـک غنچـه‌ای، اندام‌هـای جنسـی برجسـته، دسـتان حنابسـته، موهـای بلنـد و ابـروان پیوسـته دیـده می‌شـوند. ایـن زن‌هـا در پرتره‌هـای تکـی بـا لبخنـدی پـر از وقـار و اغلـب فیگـوری منفعـل بـه تصویـر کشـیده شـده‌اند (نـک. پاکبـاز، ۱۳۸۶). نقاشـی‌های دورهٔ قاجـار بـه سـه دسـتهٔ کلـی بـر محـور حضـور زنـان و یـا غیـاب مـردان گروه‌بنـدی شـده اسـت: ۱. مجالـس زنانـه، کـه در آن زنـان بـه صـورت منفـرد و گروهـی حضـور دارنـد؛ ۲. مردانـه، تصاویـر پرتـره از مـردان بـه صـورت تکـی یـا حضـور آنـان در مراسـم‌های جنگـی، نظامـی، دربـاری و کوچـه و بـازار؛ ۳. ترکیبـی، یعنـی نقاشـی‌هایی کـه در آن هـم زن و هـم مـردان حضـور دارنـد، همچـون شـاه در مجلـس زنانـه، شـاه و مهمـان در مجلـس زنانـه، زن رقصنـده میـان مـردان، تکنـوازی و هم‌نـوازی زن در مراسـم مردانـه (سـادات کاشـانی، رهبـر و رضوانـی ۱۴۰۰: ۳).

نقاشـی‌هایی کـه زنـان در رابطـه بـا موسـیقی در آن بـه تصویـر کشـیده شـده‌اند در سـه دسـته جـای می‌گیرنـد: ۱. پرتره‌هایـی انفـرادی از زنـان بـه همـراه سـاز؛ ۲. نقاشـی‌هایی کـه زن موسـیقی‌دان در مراسـم صرفـا زنانـه حضـور دارد؛ و ۳. نقاشـی‌هایی کـه زن موسـیقی‌دان در مراسـم زنانـه بـا حضـور شـاه و یـا درباریـان. جـدای از اینکـه زن حـق موسیقی‌دان‌شـدن البتـه بـا محدودیـت را داشـته ولـی حـق بسـیاری از کارهـا را چـه از جنبـهٔ عرفی و چـه قانونـی نداشته‌اسـت. بنابرایـن، بـه نظـر می‌رسـد راه زن به‌عنـوان ابـژهٔ جنسـی هـم کـه شـده بـه مناسـبات هنـر غیـر جـدی و موسـیقی کـه البتـه در بیشـتر مـوارد از رقـص زنـان، پسـربچه‌ها و زن‌پوش‌هـا جـدا نبـوده، بـاز اسـت. بـرای نمونـه، بـا اسـتناد بـه نقاشـی‌های چهل‌سـتون، صفویـان خواننـدگان و رقصنده‌هـای زن را در دربـار خـود بـه کار می‌گرفتنـد یـا شـاه عبـاس موسـیقی‌دان زنـی بـه نـام فلفـل داشـت کـه بسـیار در دربـار نیـز نفـوذ داشته‌اسـت (مختابـاد، ۱۳۹۹: ۱۰۰). در دربـار فتحعلی‌شـاه زنـان موسـیقی می‌نواختنـد. شـاه دو گـروه نوازنـده زن داشـت، یکـی بـا رهبـری اسـتاد مینـا و دیگـری اسـتاد زهـره. ناصرالدیـن شـاه نیـز زنـان موسـیقی‌دانی داشـت کـه گاهـی بـا مشـارکت مـردان نابینـا می‌نواختنـد (کـدی، ۲۰۰۰: ۱۵۴-۱۵۵). در ادامـه، حضـور زنـان موسـیقی‌دان در نقاشـی‌های دورهٔ قاجـار، از دیدگاه‌هـای متفـاوت بررسـی شـده‌اند تـا خوانشـی بـا رویکـرد نقـد فمینیسـتی یـا جنسـیتی ارائـه شـود.



تصویر ۱: اثر نخست: نوازنده درباری در حال نواختن کمانچه. ۱۱۹۴ خ . نقاشی رنگ روغن روی بوم اثر ابوالقاسم. ابعاد ۵۵ ½ × ۳۱ ۸/۵ اینچ (۱۴۰,۸ ۸۰,۴ سانتی‌متر). احتمالاً بخشی از یک «مجموعه» نقاشی است (Url1).

تصویر ۲: اثر دوم: زنی در حال دف نوازی. ۱۱۷۵ خ. نقاشی رنگ روغن روی بوم. ابوالقاسم. به سبک رایج در زمان حاکم قاجار فتحعلی شاه (URL3).

تصویر ۳: اثر سوم: زنی در حال نواختن تار. ۱۱۸۰ خ. نقاشی رنگ روغن روی بوم. ابوالقاسم (فالک، ۱۳۹۳: ۲۰).

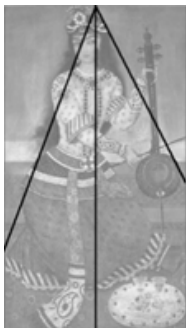
تحلیل و توصیف دلالت‌های تجسمی و شمایلی آثار

توصیف اثر نخست

در مرکز کادر عمودی با غلبه رنگ‌های گرم، تصویر زنی با موهای بلند دیده می‌شود که نیم‌تاجی بر سر دارد و لباسی با زینت‌های فراوان و به رنگ‌های زرد و سرخ به تن دارد. این زن رو به مخاطب و در حال نواختن کمانچه است. شخصیت اصلی در فضای داخلی یک اتاق قرار دارد که پشت او دیواری ساده به رنگ اکر دیده می‌شود و روی یک فرش پرنقش‌ونگار ایرانی نشسته‌است. در جلوی پیکر زن یک سینی کوچک چینی به رنگ سفید با تزئین گل‌سرخی دیده می‌شود که درون آن دو پیاله شراب قرار دارد که یکی از آن‌ها نیم‌خورده است.

تصویر ۴: کادراژ

تصویر ۵: گزینش زاویهٔ دید



تصویر ۶: ترکیب‌بندی (**Url1**).

توصیف اثر دوم

در کادری عمودی با حالتی جناغی، در نگاه نخست در مرکز تصویر، زنی به چشم می‌خورد که در حال نواختن دف است. رنگ‌بندی تابلو با نسبتی تقریباً برابر از رنگ‌های خنثی و رنگ‌های گرم شکل گرفته‌است. زن دف‌نواز با دستانی حنابسته و موهای بلند در لباسی فاخر و پرتزئین به رنگ‌های سورمه‌ای و اکر دیده می‌شود که رو به مخاطب بوده و در فضای اندرونی روی یک فرش خردلی رنگ نشسته‌است. پشت سرش دیواری به رنگ خاکستری مایل به آبی و پرده‌ای به رنگ نارنجی دیده می‌شود. روبه‌روی این زن نوازنده دو گلابی که به صورت جفت چیده شده، بر روی فرش دیده می‌شوند.

تصویر ۷: کادراژ

تصویر ۸: گزینش زاویهٔ دید

تصویر ۹: ترکیب‌بندی (**Ur3**).

توصیف اثر سوم

در کادر عمودی تصویر که در آن غلبه با فام‌های مختلف رنگ قهوه‌ای است، زنی خمار را در لباسی اشرافی و پرتزئین می‌بینیم که با دستان حنابسته

در حال نواختن تار است، سوژه در اندرونی بوده و پشت سر او تنگ و جام شراب و دو عدد سیب دیده می‌شود.

پیام تجسمی سه اثر

-ترکیب‌بندی: ترکیب‌بندی آثار اول و دوم ساختار متوالی دارد به این نحو که ابتدا چشم از سمت چپ بالای تابلو وارد کادر می‌شود و به سمت صورت زن جلب می‌شود و سپس به واسطه دستی که کمانچه/دف را گرفته حرکتی اریب در قطر تابلو انجام می‌دهد و در نهایت به سمت سینی سفیدرنگ/گلابی‌ها جلب شده و از تابلو خارج می‌شود. اثر سوم از جنبهٔ ترکیب‌بندی حالتی ساکن دارد و مشخصه‌های یک ترکیب‌بندی متوالی یا حتی کانونی و قرینه را ندارد و چشم در تابلو سرگردان می‌شود که یکی از علل

تصویر ۱۰: کادراژ

تصویر ۱۱: گزینش زاویهٔ دید

تصویر ۱۲: ترکیب‌بندی (فالک،۱۳۹۳: ۲۰).

اصلی آن چگونگی قرارگیری تار است که چشم را به گوشه سمت راست پائین تابلو می‌راند. اگر موضوع تابلو چیزی به جز موضوع تکراری زنان حرم‌سرا می‌بود، مخاطب در خوانش تصویر دچار اشکال می‌شد. نوعی از ترکیب‌بندی که اولویت را با دیده شدن چهره زیبا و اندام زن می‌بینند.

-فرم‌ها و شیوه‌های ساخت: شیوه ساخت آثار در یک فضای منتشر و تقریباً قرینه شکل گرفته‌است. تضاد رنگی، تیرگی و روشنی شدیدی در تابلو دیده نمی‌شود به‌گونه‌ای‌که فضای بصری تخت و ساکن به نظر می‌رسد. در هر سه اثر چنین سکونی خود مانع از پرش دید و حواس پرتی مخاطب از سوژه شده که اهمیت زن و تمرکز بر چهره و اندام زیبای او را برای مخاطب نشان می‌دهد. گویی در این اثر زن از جنبهٔ یک ابژه جنسی اهمیت ویژه‌ای دارد و کار مهم دیگری نکرده، حواس مخاطب از سوژه به فضای اطراف سوژه نمی‌تواند پرت شود.

-رنگ و نور/ سایه‌روشن‌ها: غلبه رنگی در اثر نخست با رنگ‌های گرم به‌ویژه زردها و قرمزها یعنی رنگ‌هایی جذاب با درون‌مایه‌های جنسی است. سایه‌های شدیدی نیز در کار دیده نمی‌شود. ساختار رنگی در اثر دوم از نسبتی تقریباً برابر بین رنگ‌های گرم و خنثی تشکیل شده‌است. غلبه رنگی در اثر سوم با فام‌های مختلف رنگ قهوه‌ای است. در هر سه اثر نور به‌صورت یکنواخت، از یک منبع نامشخص بر تصویر تابیده‌است. سایه‌های شدیدی نیز در آثار دیده نمی‌شود که حالت تخت بودن تصاویر را بیشتر نمایان می‌کند.

-بافت: بیشتر فضای تابلوها به‌وسیلهٔ بافت تزئینی پوشانده شده‌است که شامل لباس فیگور، فرش، سینی و ظروف می‌شود. در هر سه اثر تزیینات بیش از اندازه بار دیگر نشانی از اهمیت زیبایی‌ظاهری زن در تصویر در مقابل اهمیت هنرمندبودن او به‌عنوان دارا بودن یک نقش فراجنسیتی در جامعه است.

-تکیه‌گاه تصویر: بوم‌های نقاشی به شکل طاقچه ساخته شده و درون آن قرار گرفته‌اند. سفارشی بودن این آثار با توجه به هماهنگ‌بودن بوم نقاشی با اندازه طاقچه حتمی است. به نظر می‌رسد سفارش‌دهندگان با توجه به فضای مورد نظر آثار را سفارش داده و محتوای مورد نظر را برگزیده‌اند. محتوایی که برای مخاطب مرد جذابیت بیشتری داشته و سرشار از مؤلفه‌های جنسیتی است.

-کادر: کادر تصویر را محدود کرده به این نحو که ذهن و چشم مخاطب از محدوده تصویر فراتر نمی‌رود. در هر سه اثر، نقاش همه تلاش خود را کرده تا تمرکز مخاطب را بر سوژه حفظ کند. البته که عمل نقاش پیش از ترسیم به خواست و سفارشِ سفارش‌دهنده مرتبط است.

-کادراژ: کادراژ آثار عمودی - مورب و سوژه نزدیک به بیننده است. بار دیگر این نزدیکی بیانگر اهمیت زن

نسبت به دیگر عناصر محیطی است که از کادر حذف شده‌است (البته به‌مثابه ابژه جنسی نه زنی که نقش اجتماعی یا هنرمندی توانا را در تصویر بازی کند که در ادامه بیشتر شرح خواهیم داد).
-گزینش زاویه دید تصویر: زاویه دید این نقاشی نزدیکی سوژه را به مخاطب القا می‌کند. زاویه‌ای کاملاً از روبه‌رو که ابعاد فیگور نزدیکی سوژه/زن را به مخاطب القا می‌کند.

تحلیل پیام‌های شمایلی آثار

محیط

در این پژوهش محیط بیرون متن نقاشی، یعنی زمینهٔ خلق اثر بررسی شده‌است. این زمینه با نگاهی فمینیستی، به موضوع و محتوای آثار مورد بحث پیوند می‌خورد که در ادامه‌مورد بررسی قرار گرفته‌است. ایران دورهٔ قاجار کمتر از ایران صفویه-زندیه موسیقایی نیست (فاطمی، ۱۳۹۳: ۵۶). در ایران

جدول ۱: دلالت‌های تجسمی سه اثر مورد بررسی

دال‌های تجسمی	مدلول‌های اثر نخست	اثر دوم	اثر سوم
تکیه‌گاه تصویر	بوم نقاشی: کاربرد تزیینی	کاربرد تزیینی	کاربرد تزیینی
کادر	حاضر: القای فضایی واقعی و به دور از تخیل	واقعی و به دور از تخیل	واقعی و به دور از تخیل
کادراژ	عمودی و نزدیک: صریح، نزدیکی به مخاطب	صریح، نزدیکی به مخاطب	صریح، نزدیکی به مخاطب
گزینش زاویه دید تصویر	دید از روبه‌رو، همانند: واقعی، نزدیکی	واقعی، نزدیکی	واقعی، نزدیکی
ترکیب‌بندی	متوالی، چرخشی: گردش چشم در کل تابلو	نامنظم: سردرگمی چشم	نامنظم: سردرگمی چشم
فرم‌ها و شیوه‌های ساخت	فضای منتشر و قرینه: ایستایی و سکون	ایستایی و سکون	ایستایی و سکون
رنگ و نور	غلبه رنگ‌های گرم نور منتشر: تأکید بر فضای اشرافی	غلبه فام‌های مختلف رنگ قهوه‌ای نور منتشر: تأکید بر فضای اشرافی و رخوت تصویری	تأکید بر فضای اشرافی و رخوت تصویری
بافت	تزئینی: تاکید بر فضای اشرافی و درباری	تأکید بر فضای اشرافی و درباری	تأکید بر فضای اشرافی و درباری

دورهٔ قاجار، کنترل بدن زنانه و جداسازی جنسیتی برای حفظ ارزش زنان در بازار ازدواج بر همهٔ روابط اجتماعی سیطره داشت. زن‌ها به قلمرو خانوادگی و حصار امن اندرونی محدود می‌شدند و قلمروی عمومی از آن مردان بود. محدودماندن زن‌ها در خانه به‌نوعی آنان را نامریی می‌ساخت. نام زنان در نسبت‌داشتن با مردان آورده می‌شد و زنان بدنام مثل روسپیان یا دزدان به نام خوانده می‌شدند (شفیعی، ۱۴۰۰: ۶۰). می‌توان به دسته‌های موسیقی زنانه با نام‌های دسته مؤمن کور، دسته کریم کور، دسته حاجی قدم شاد، دسته ماشاالله، دسته گل رشتی، دسته گوهر خماری، دسته زهرا قمی و چند دسته دیگر اشاره کرد (فاطمی، ۱۳۹۳: ۵۸-۷۰). اغلب این دسته‌های موسیقی در مجلس‌های زنانه حضور داشته و شرکت می‌کردند. این دسته‌ها شامل خواننده، نوازنده و رقصنده بودند و حسابشان از دسته‌های زنانه‌ای که در مراسم مردانه فعالیت می‌کردند جداست. این‌ها از شأن بالاتری نسبت به آن‌ها برخوردارند. در این دوره ، ولی حضور زنان در جامعه مشروط به زمان و مکانی معین بود. زنان دربار و اشرافیان هم در خانه و اندرونی مانده و فقط حق ملاقات با مردان محرم خود، خواجگان و هم‌جنسان را داشتند. فقط زن‌های

طبقه متوسط و پایین بودند که در رفت و آمدهای خود آزادی بیشتری داشتند. بر این اساس، حضور زن موسیقی‌دان در مراسم‌هایی که ترکیبی است و مردان نیز در آن حضور دارند نشان‌دهنده طبقه اجتماعی متوسط و فرودست این زنان است. «در گذر از خیابان‌های تهران، در نگاه اول به نظر می‌رسد ایرانی‌ها نژادی بسیار موسیقایی هستند. از هر سو صداهای آهنگین، شنیده می‌شود ... موسیقی خیابانی که من به آن اشاره می‌کنم چیز دیگری است، به عنوان مثال در آجرکاری در ایران شاگردان آجر را از دست به دست پرتاب می‌کنند تا به استاد بنا برسد ... استاد با لحنی شیرینی زیر آواز می‌زند» (Sheil et al., 1856: 138-139).

در سه اثر مورد بررسی، زنان در فضاهای سرپوشیده و بسته‌ای که با تزیینات پرشکوه فراوان آراسته شده‌است، سرگرم فعالیت هستند. بررسی‌ها نشان می‌دهند که محیط اجرای زنان موسیقی‌دان در نقاشی، دربار و یا اماکن مربوط به دربار بوده‌است. اغلب تصاویر نقاشی‌شده موسیقی‌دان‌ها محدود به اجرای زنان در دربار است. تفکیک جنسیتی فضاهای عمومی مهم‌ترین ویژگی روابط میان زنان و مردان دوره قاجار است (شفیعی، ۱۴۰۰: ۶۵). «به نظر می‌رسد در جامعه‌ای چنین موسیقایی مردان نیز به فعالیت‌های موسیقایی مشغول باشند. در این دوره حوزه مردانه مسلماً به مطرب‌ها (احتمالا همه رقاص نداشته‌اند) محدود نمی‌شود و عمله طرب خاصه و تکخوان و تکنوازان مردی که در دسته یا گروهی نبوده‌اند به جورچین دیگری تعلق دارند. از استادن مرد موسیقی فتحعلی‌شاه تا موسیقی‌دانان برجسته عهد ناصری و پس از آن، با کسانی سروکار داریم که جایگاه و اعتبار بالاتری دارند و در موقعیت‌های ویژه‌ای که عمدتاً جشن و سرور و عیش و طرب نیست به اجرا می‌پردازند» (فاطمی، ۱۳۹۳: ۷۶). این در حالی است که نقاشان بیشترین توجه را در به تصویر کشیدن زنان موسیقی‌دان داشتند. اگرچه به‌ندرت می‌توان تشخیص داد کدام پرتره مربوط به کدام فضا بوده‌است. با این حال می‌توان به‌روشنی دریافت که موضوع‌ها بر اساس مقصود اولیه‌شان، به دسته‌های مختلفی گروه‌بندی می‌شوند. پرتره‌های بزرگ و رسمی‌تر در اتاق یا فضایی رسمی و درباری قرار داشتند (تصویر۲)، در حالی که نقاشی زن‌های جوان و دختران قاجاری برای اتاق‌های خصوصی‌تر یک کاخ طراحی شده‌است (فالک، ۱۳۹۳: ۱۹). پرتره‌هایی پر تکلف و سرشار از تزیینات و آرایش. یعنی آن‌چه درباره زن موسیقیدان اهمیت دارد مهارت او در به‌دست‌گرفتن ساز و یا نوازندگی نیست، بلکه اهمیت زیبایی چهره و بدن اوست که به‌خوبی توسط نقاش ترسیم شده‌است (خالقی، ۱۳۹۰: ۱- ۴۷۵-۴۷۶). هر چند زنان در مراسم روضه‌خوانی و مذهبی نیز حضور داشتند، ولی کمتر تصویر و نقاشی از مراسم روضه‌خوانی به جا مانده یا به‌ندرت پدید آمده‌است. این خود نشان‌دهندهٔ آن است که فعالیت موسیقایی زن‌ها برای مخاطب موضوعیتی ندارد و ابژهٔ جنسی‌بودن زن موسیقی‌دان در لباس شاد و مخصوص مراسم بزم که بدن‌نما نیز بوده‌است، به همراه حرکات همراه با رقص و ادابازی چیزی بوده‌است که سفارش‌دهنده می‌خواسته‌است. «فرهنگ و سطح تحصیلات زنان موسیقیدانِ زیر متوسط بود... خوانندگان زن (مطرب‌ها) عموماً توسط افراد عادی برای اجرا در عروسی‌ها دعوت می‌شدند. فعالیت زنان موسیقی‌دان ایرانی به‌طور تاریخی اغلب به مجالس خودمانی محدود می‌شد و فرصتی برای اجرای عمومی نداشتند. در نتیجه آگاهی از نقش و جایگاه زنان در جامعه خیلی گسترده نبود» (همان).

مخاطب

در اینجا منظور از بررسی مخاطب، توجه به دو دسته مخاطب است. نخست، مخاطبِ درونِ اثر یا متن نقاشی که طبیعتاً به نقاشی‌های مجالس و مراسم مربوط می‌شود. دوم، مخاطب اثرِ خارج از متن نقاشی، یعنی همان سفارش‌دهنده یا بینندگان اثر که در این مورد افزون بر نقاشی‌های مجالس و مراسم، پرتره‌های تکی زن موسیقی‌دان (و یا زن رقصنده و آکروبات‌باز که بخش‌های جدانشدنی از مراسم زنان موسیقیدان هستند) جای بررسی دارند. گروه‌بندی حوزه بر مبنای جنسیت به زنانه و مردانه را باید نوعی بازگشت به دورهٔ پیش از صفویه دانست. در زمان تیموریان، زمینه اجرای موسیقی به‌وسیلهٔ زنان بیشتر در اندرونی و برای مخاطبان زن بوده‌است (اسعدی، ۱۳۷۹: ۳۳). این مسأله را با اطمینان بیشتری می‌توان برای دورهٔ قاجار هم بیان کرد (فاطمی، ۱۳۹۳: ۵۷). زنان اغلب در مراسم زنانه اجرا داشته‌اند و یا در اندرونی برای شاه هنرنمایی می‌کرده‌اند. این مسأله دربارهٔ زنان و موسیقی در غرب هم صادق بوده‌است. نواختن زنان در برابر همگان، مسأله دیگری است. ظاهرشدن زنان در برابر مردم را در هر نقشی، سده‌ها افزون بر اینکه ناپسند می‌دانستند، در بسیاری از ممالک قانون هم جلودار آن بود. در واقع، هنگامی که آمدن زنان نوازنده بر روی صحنه در برابر دیدگان همه فراوان‌تر شد بیشتر آن‌ها از رده‌های پایین و فرودست جامعه بودند. آهنگ‌سازی و جنبه حرفه‌ای هنر در دسترس

زنـان نبـود، بـا اینکـه زنـان موسـیقی را می‌نواختنـد و آواز می‌خواندنـد ولـی نمی‌دانسـتند چگونـه بایـد آهنـگ بسـازند (کورسـمیر، ۱۳۸۶: ۱۳۰-۱۳۱). افـزون بـر ایـن، در تصویـر (۱)، دو عـدد جـام شـراب و در تصویـر (۲)، دو عـدد گلابـی دیـده می‌شـود کـه خـود شـاهدی بـر حضـور احتمـالاً فقـط یـک مخاطـب درون متـن اثـر اسـت. بـه ایـن شـکل بیننـده نقاشـی احسـاس می‌کنـد کـه بـه حضـور در اثـر دعـوت شـده و مخاطـب زن موسـیقی‌دان اغواگـر نیـز هسـت کـه در ادامـه مؤلفه‌هـای آن جداگانـه شـرح داده خواهنـد شـد. جهـت نـگاه زنـان در نقاشـی‌ها ایـن احسـاس را القـا می‌کنـد کـه بـه مخاطـب خـود اهمیـت می‌دهنـد و حضـور فرضـی آن را برجسـته کرده‌انـد. آن‌هـا بـه گوشـه‌ای نـگاه می‌کننـد کـه مخاطـب احسـاس می‌کنـد شـخصی دیگـری در داخـل متـن نقاشـی وجـود دارد. مجموعـه عناصـر و ظاهـر زنـان، ایـن حـدس را تقویـت می‌کنـد کـه «نفـر دوم» درون تصویـر یـک مـرد اسـت (تصویـر ۱۳. ۱۴. ۱۵).

تصویر ۱۳. چشم‌ها (Url1)

تصویر ۱۴. چشم‌ها (Url3)

تصویر ۱۵. چشم‌ها (فالک،۱۳۹۳:۲۰)

غذا

در ایـن بخـش بـه بررسـی خوراکی‌هـای موجـود در آثـار پرداختـه و سـرنخ‌های احتمالـی کـه بـه تقویـت فرضیـه و اثبـات آن کمـک می‌کننـد بـه چالـش کشـیده شده‌اسـت.

گلابی‌ها

شـکل گلابـی در مقابـل شـکل سـیب معمـولاً بـرای توصیـف حالـت تجمـع چربـی در بـدن زنـان بـه کار بـرده می‌شـود. افـزون بـر ایـن، از نظـر ظاهـری شـکلی شـبیه سـینهٔ زنـان دارد. تعـداد گلابی‌هـا زوج اسـت و ایـن اشـاره‌ای بـه زوج بـودن سـینه زن بـه عنـوان یـک نمـاد جنسـی دارد. تعبیرهـای فرعـی دیگـری نیـز از انتخـاب گلابـی می‌تـوان داشـت؛ بـرای نمونـه، گلابـی شـکل وارونـهٔ رحـم زن اسـت.

انـدام کسـانی کـه وزنشـان در میانـهٔ بدنشـان ذخیـره می‌شـود، سـیبی شـکل نامیـده می‌شـوند، ولـی افـرادی کـه چربی‌هـا و وزن اضافه‌شـان در اطـراف باسـن یـا ران جمـع می‌شـود (وسـط قسـمت کوچک‌تـر از باسـن) اندامشـان گلابی‌شـکل اسـت. شـباهت گلابـی بـه تنـه انسـان سـبب ایجـاد تعـدادی نقاشـی و آثـار بـا مضامیـن عشـق شـهوانی شده‌اسـت. ایـن مشـابهت می‌توانـد نمـادی از بـاروری بـرای زنـان باشـد. نخسـتین اشـاره بـه گلابـی در شـعر حماسـی هومـر (قـرن نهـم قبـل از میلاد) بـه نـام ادیسـه یافـت می‌شـود کـه تأییـد می‌کنـد گلابـی در اوایـل سـه هـزار سـال پیـش در یونـان کشـت شده‌اسـت. گلابـی به‌عنـوان یکـی از «هدایـای خدایـان» اسـت کـه در بـاغ آلسـینوس، پادشـاه فایاکیـان، کشـوری افسـانه‌ای رشـد کرده‌اسـت. گلابـی نـه تنهـا به‌عنـوان یـک میـوه ممنوعـه، بلکـه به‌عنـوان وسوسـه گنـاه توسـط آگوسـتین (۳۵۴-۴۳۰) در هاپیـو، شـهری در نومیدیـه باسـتان، شـمال آفریقـا، کـه اکنـون بخشـی از الجزایـر در نظـر گرفتـه می‌شـود، شـناخته می‌شـود (تصویـر ۱۶).

تصویر ۱۶. گلابی‌ها (Url3)

انار

انار قرمز است می‌تواند نمادی از عشق آتشین باشد که رنگ آن با شراب، حنا و لباس زنان در تصویر هماهنگ است. رنگ قرمز همچنین اشاره‌ای بر خون سرخ عاشق است (تصویر ۱۷). ولی از همه مهمتر، شباهت معنادار انار و سینهٔ زن در حال نواختن است. در این‌جا دو عدد انار دیده می‌شود که نشان دهنده دو سینه زن است که از نظر فرم نیز بسیار شبیه هم هستند. با توجه به اینکه در این دوره، نقاشان قاجار نیز تحت تأثیر هنر غربی قرار گرفته‌اند، شاید بی‌ربط نباشد که به این نکته‌ها از نظر معنای نمادین انار نیز اشاره شود: رابطه اولیه انار با رمانس ناشی از این باور است که نخستین درخت انار توسط آفرودیت الهه عشق یونان باستان کاشته شده‌است. این میوه از آن زمان با وسوسه، باروری و رابطه جنسی مرتبط بوده‌است، ولی به روش‌های غیر معمول و گاهی نه چندان عاشقانه. برای نمونه، انار در نقاشی‌های اساطیری به‌عنوان ویژگی زهره و نمادی از میل، باروری - به دلیل دانه‌های فراوانش- و ازدواج (**UR2**) به تصویر کشیده شده‌است.

شراب

در تصویر (۱)، دو لیوان شراب دیده می‌شود. یکی از فنجان‌ها نیمه‌خورده است که نشان‌دهندهٔ

تصویر ۱۷. انارها (فالک،۱۳۹۳:۲۰)

حضور فرد دیگری در متن تصویر است. می‌توان این‌گونه هم برداشت کرد که تصویر بیننده خارج از متن اصلی را به نوشیدن و خوردن دعوت می‌کند. نوشیدن شراب برای مسلمانان حرام است و گناه انگاشته می‌شود، ولی در ادبیات عرفانی معنایی استعاری دارد و در معانی دیگر هم به کار می‌رود. ولی مفهوم نوشیدن در هنر ایرانی با آن‌چه در این تصویر نشان داده شده‌است، متفاوت است (تصویر ۱۸). به نظر می رسد نقاش می‌خواهد از عناصری بهره گیرد که مفهوم شرق و چیستی شرق را به‌صورت خلاصه با استفاده از المان‌های تصویری نشان دهد.

زن ایرانی با موهای بلند مشکی، چشم‌های کشیده و خمار، در کنار شراب، فرش‌های پرنقش و آلات موسیقی (که مجموعاً بازنمایی تصویر زن شرقی در هم‌نشینی با این عناصر است)، هویت می‌یابد. در این‌جا بیش از آنکه به هنرمند و نوازنده‌بودن زن اشاره شود، به زیبایی و دل‌پسند بودن او به عنوان شیء جنسی توجه می‌شود. همچنین، شراب قرمز بسیار گران‌قیمت است این گرانی نشان از حضور زن در دربار و مکانی متمول دارد (تصویر ۱۹). پس اهمیت این زنان جدا از ابژه جنسی بودن کجا به تصویر کشیده شده‌است؟

تصویر ۱۸.جام‌های شراب (Url1)

تصویر ۱۹.ساغر شراب (فالک،۱۳۹۳:۲۰)

به کارگیری نقوش ایرانی در فرش و پارچه لباس‌ها

از مهمترین عناصر به‌کاررفته، کاربرد نقوش ایرانی در لباس و تزئینات از جمله فرش است. نقوشی مانند اسلیمی، ختایی، گل و گیاه، گل و پرنده و ترکیب آن‌ها با رنگ‌های شاد یا گران‌قیمت مانند قرمز و زرد. ترکیب لباس، غذا، تزیینات، ساز و موارد دیگر نشان می‌دهد که نقاش بر آن بوده تصویری آرمانی ولی جنسیتی از یک زن ایرانی نشان دهد (تصویرهای ۲۰، ۲۱ و ۲۲). استفاده از این نقوش اصیل ایرانی بر شمایل پارچه و فرش آن هم با این ظرافت و دقت، مانع از تمرکز مخاطب بر زن به‌عنوان یک شخصیت منفرد و کنش‌گر می‌شود. تصویری که نه بر هنرمندبودن این زن تأکید دارد و نه بر وجوه اندیشه و عقلانیت او. این زن فقط منجر به لذت بصری و تخیلات جنسی حامیان و درباریان یعنی مردان قدرتمند می‌شود.

تصویر۲۰.نقش دامن(url3)

تصویر۲۱. نقش دامن (فالک، ۱۳۹۳: ۲۰)

تصویر۲۲.نقش دامن(url1)

بدن و ژست: پوشش و آرایش زن ساز به‌دست

تأکید بر گریم و تزیینات فراوان همراه با رعایت عنصر تکرار در زیبایی‌شناسی بدن زن، این تصور را تقویت می‌کند که در این نقاشی‌ها بیشتر به ظاهر و اندام زنان توجه شده‌است تا به موسیقی‌دانی یا نوازنده بودن آن‌ها. در این‌جا نوازنده زن نه تنها موضوع لذت جنسی است، بلکه به دلیل تأکید بر عناصر زیبایی، اندام و چهره در قالب الگوهای تکراری هویت خود را از دست داده‌است. مهمترین ویژگی این نقاشی‌ها پوشش و لباس‌های زنان است. لباس‌ها و سربندهای زنانه با جواهرات، پولک، طلا و سنگ‌های قیمتی مانند مروارید پوشیده شده‌است. آرایش زنان به گونه‌ای است که با حالت مجعد، فشرده و حجیم به پشت آویزان می‌شود و با پیچ و تاب‌های ظریف دور صورت پوشیده را می‌پوشانند (فالک، ۱۳۹۳: ۴۷-۴۸). در دوره قاجار زن زیر نگاهی سرزنش‌آمیز قرار داد و نگاه کالایی و ابزاری بر او غالب است. متن‌هایی مانند در مذمت زن، بیان تأدیب النساء، مناقب النساء و ده‌ها رساله دیگر تأییدی بر این ادعا است (شافعی، ۱۳۹۰: ۲۵۵). تکرار الگوهای زیبایی‌شناختی بدن، چهره زن نوازنده و تأکید بیش از اندازه بر آن، به‌ویژه در تک‌نگاری‌ها و پرتره‌ها، به‌گونه‌ای است که گویی نقش سازها به‌مثابه اشیایی است که می‌توان با آن‌ها ژست گرفت. «بدترین قسمت نقاشی بدن‌های برهنه با لباس‌های نازک، چهره‌هایی با گونه‌ها، لب‌های قرمز و چشمانِ سیاه بی‌روح، ابروهای کمانی سیاه است که کاملاً اغراق‌آمیز نقاشی شده‌است» (آژند، ۱۳۸۶). افزون بر این، نوع نمایش لباس در بدن زن به‌گونه‌ای است که مخاطب به برآمدگی اندام جنسی زنانه از جمله ران، سینه (تصویر ۲۳) و باسن توجه کند. پایین‌تنه بزرگتر و گوشتی و بالا تنه (کمر) باریک است (تصویر ۲۴).

تصویر ۲۳.پایین تنه(url3)

تصویر۲۴.پایین تنه(url1)

دست‌ها

در نقاشی‌های نیمه نخست قاجار توجه به دستان حنابسته و نگارین به‌خوبی آشکار است. در فرهنگ و ادب ایرانی دستان کوچک و نگارین که با حنا منقوش شده‌اند سابقه ذهنیتی خیال‌انگیز و شاعرانه دارد که دلالت بر ریختن خون معشوق دارد (علی‌محمدی اردکانی،۱۳۹۲ :۲۱۲). دستان به عنوان بخشی از بدن موسیقیدان که در رویارویی با سازهای زهی و کوبه‌ای به طور ویژه، به کار گرفته می‌شوند در این نقاشی‌ها چنان تزیین شده‌اند که بیش از آنکه نگاه و توجه مخاطب جذب نوع حرکت دستان و انگشت‌گذاری موسیقی‌دان شود، جذب نقوش حنا و ظرافت اغواکنندهٔ او می‌شود (تصاویر۲۵، ۲۶،۲۷). بنابراین، اگر از دریچهٔ نقد فمینیستی به این تصویرها و نشانه‌ها توجه شود، همچنان نقش زن‌ها در این تصاویر به‌عنوان هنرمند صاحب فضیلت کاملاً به حاشیه رفته و فقط تصویر یک جسم مزیّن بازنمایی می‌شود.

کمر

نمادی که در نقاشی نیمه نخست قاجار آشکارا به نقش درآمده است، کمر باریک است (همان: ۲۰۲). کمر باریک نمادی از زیبایی و خواستنی‌بودن اندام شخص مورد نظر است. تأکید بیش از اندازه بر

تصویر ۲۵.دست(**url1**)

تصویر ۲۶ .دست (فالک،۱۳۹۳: ۲۰).

تصویر ۲۷.دست (**url3**)

این بخش از بدن زنان موسیقی‌دان و رقصنده‌ها با استفاده از تزیینات و جواهراتی که پوشش آنان را تحت الشعاع قرار داده، ترسیم شده‌است. در این میان، طراحی اندام به‌گونه‌ای است که قد و قامت زن کشیده، کمر بسیار باریک، پایین تنه حجیم و برجسته به شکلی کاملاً مشخص، تصویری آرمانی از زنی بسیار خواستنی و جذاب ارایه داده‌است. زنی که بدون این ساز هم همان‌قدر زیبا و خواستنی است و احتمالا آن‌قدر هنرمند سطح بالایی نیست که وقت بیشتری را به تمرین ساززدن اختصاص دهد تا آرایش و پرورش اندامش. تأکید بسیار بر زیبایی چشم و ابرو، لب، بینی، دهان و موی سر و زلف‌ها تا اندازه‌ای است که در نگاهی کلی آن‌چه بیش از همه به چشم بیننده می‌آید شخصی دل‌فریب است که اتفاقاً ساززدن هم بلد است. نوع قرار گرفتن زنان موسیقیدان پشت ساز به‌ویژه در پرتره‌ها تأکید بر حفظ زنانگی، یعنی حفظ زیبایی اندام و چهره خندان، ملیح، وسوسه‌برانگیز و نه منقلب یا در فکر فرورفته و جدی است. تکراری‌بودن مؤلفه‌های نام‌برده بیش از پیش به بی‌هویت بودن زن موسیقی‌دان دامن زده‌است. به این معنا که در هیچ‌یک از این تصاویر اساساً مهم نیست که چه کسی ساز را در بر گرفته‌است، یک هنرمند، یک استاد به‌نام و خبره، یا حتی یک هنرجوی موسیقی. او تنها یک زن نوعی است و نه بیشتر. این زن از دید مطالعه‌کنندگان حوزهٔ زنان، چیزی جز «مفعول چشم‌چرانی مرد» (آدامز، ۱۳۹۵، ۹۹)نیست.

نوع ساز و جنسیت

در بستر مطالعات زنان غربی پس از رنسانس متمایل به سازهای موسیقی می‌بینیم «گیتارباس، ویلنسل یا ویول را بسیاری به‌لحاظ ژستی ناشایسته می‌دانستند. همگان می‌پسندند که زنان چنگ‌نواز دلخواه‌تر از مردان هستند، سازی نیازمند به انگشتان ظریف. اما طبع هرگز نمی‌پسندد که جنس زیبا نوازنده کورنت، ترومبون و سازهای بادی باشد. یعنی ابزارهایی که آن را بتوان بدون شکلک درآوردن نواخت یا ژست‌هایی ناشایست و نازیبا به خود نگرفت. انگار هنرمندان زن نمی‌توانند از ابژه زیبایی‌شناختی‌بودن بگریزند، حتی زمانی‌که سرگرم آفریدن ابژه‌های زیبایی‌شناختی دیگر هستند» (کورسمیر، ۱۳۸۶: ۱۳۲-۱۳۱). در این سه اثر، چگونگی به‌دست‌گرفتن منفعلانه (ناشیانه و دکوری) ساز به‌وسیلهٔ زن‌ها قابل توجه است. دسته تار بسیار رو به پایین قرار گرفته و نقاش بدین شکل بر جنبه نمایشی‌بودن تصویر تأکید بیشتری کرده‌است زیرا امکان نوازندگی ساز در این حالت

وجـود نـدارد (سادات‌کاشـانی، رهبـر و رضوانـی، ۱۴۰۰: ۶۹). بـه نظـر می‌رسـد معمـولاً زنـان سـازهایی کـه موقعیـت بـدن و فیگـور زیبـای آن‌هـا را تحـت الشـعاع قـرار ندهـد را اسـتفاده می‌کننـد. احتمـالاً در ایـن سـه اثـر انتخـاب سـه سـاز تـار، کمانچـه و دف تصادفـی نبـوده و نقـاش بـه سـلامت سـوژه از جنبـهٔ زیبایـی ظاهـری می‌اندیشیده‌اسـت. بـه نظـر می‌رسـد همچـون نظـر کورسـمیر در مـورد هنـر غربـی در این‌جـا نیـز سـازهایی کـه ژسـت سـوژه را به‌هـم می‌ریزنـد چنـدان خوشـایندِ بیننـده و سـفارش‌دهنده نیسـت.

نتیجه‌گیری

همچنـان کـه در آغـاز متـن نشـان داده شـد، نقـد فمینیسـتی روشـی مناسـب بـرای مطالعات جنسـیت‌محور و به‌ویـژه بررسـی جایـگاه زن در آثـار هنـری اسـت. در رویکـرد فمینیسـم، شـیوه‌های مـورد تبعیـض واقـع شـدن زنـان در متـن اثـر و در نتیجـه در سـطح جوامـع بررسـی و تحلیـل می‌شـود. تـلاش ایـن پژوهـش، خوانشـی متفـاوت بـر مبنـای رویکـرد انتقـادی فمینیسـتی از بازنمایـی نوازنـدگان زن در نقاشـی‌های قاجـار بـود کـه سـه تابلـو اثـر ابوالقاسـم به‌عنـوان مـوارد مطالعـه بررسـی شـد. بـرای پاسـخ بـه ایـن پرسـش کـه جایـگاه زن در ایـن تابلوهـا چیسـت، فرضیـه‌ای شـکل گرفـت بـا ایـن مضمـون کـه «زن نوازنـده» در دوره قاجـار به‌عنـوان یـک شـیء جنسـی و نـه هنرمنـدی توانـا بازنمایـی شده‌اسـت. نویسـندگان بـا بررسـی مؤلفه‌هایـی ماننـد محیـط، مخاطـب، نـوع سـاز، بـدن، پوشـش، گریـم و همراهـی موسـیقی بـا رقـص در پـی اثبـات ایـن ادعـا بودنـد. فراوانـی و تأکیـد بـر مؤلفه‌هـای رنـگ، لباس‌هـا و میـزان برهنگـی آن، آرایـش چهـره و دسـت‌ها، میـزان نزدیکـی بـه مخاطـب، فضاسـازی محـدود، مـکان قرارگیـری بـوم در فضـای از پیـش تعیین‌شـده، نـوع و تعـداد خوراکی‌هـا و همچنیـن نشـانه‌های درون‌متنـی و برون‌متنـی از جملـه مناسـبات سـوژه و سـاز بـه معنـای غلط‌گرفتـن سـاز در دسـت، مناسـبات بـا مخاطـب و محیـط و مسـئلهٔ حضـور دیگـری و خلـوت دو نفـره، افـزون بـر حقایـق تاریخـی مکتـوب بـه مـوازات نقاشـی‌ها مبنـی بـر کم‌ارزشـی جایـگاه بانـوان موسـیقیدان ایـن دوره و هم‌چنیـن اغـراق در نمایـش برجسـتگی‌های بـدن و اندام‌هـای جنسـی و اغواگـری زبـان بـدن از جملـه شـواهد بـرای تبییـن ادعـای مـوردِ اشـاره هسـتند (جـدول ۲). نتیجـه اینکـه در نقاشـی‌های به‌جامانـده از ایـن دوره، همـهٔ ایـن مؤلفه‌هـا از دو منظـر قابـل بررسـی انـد: الـف) نوازنـدگان زن به‌عنـوان موضـوع اثـر و ب) نوازنـدگان زن به‌عنـوان هنرمنـد. بنابرایـن بـه نظـر می‌رسـد کـه زنـان به‌عنـوان نوازنـده در ایـن دوره: ۱. از جایـگاه اجتماعـی بالایـی برخـوردار نیسـتند. ۲. هنرمنـدان جـدی بـه شـمار نمی‌آینـد. ۳. ابـزار سـرگرمی و ابـژه جنسـی شـناخته شـده‌اند و عامـل لـذت دیـداری و شـنیداری مخاطـب چـه در متـن تابلـو و چـه در خـارج از آن بـرای مشـتریان بـه شـمار می‌آینـد. بـه بیـان دیگـر، مطالعـهٔ ایـن سـه اثـر از دریچـهٔ مطالعـات زنـان (فمینیسـم) نشـان می‌دهـد، هـم نقـاش و هـم مخاطبـان (سـفارش‌دهندگان) اثـر همگـی متعلـق بـه زیسـت‌جهان مردانـه‌ای هسـتند کـه زن را تنهـا به‌عنـوان عنصـری تزیینـی و جنسـی نمایـش می‌دهنـد.

جدول ۲: مولفه‌های بررسی‌شده در پژوهش

عناصر مورد مطالعه در ۳ اثر از ابوالقاسم نقاش	انواع
ساز	دف، کمانچه، تار
لباس	نقوش، رنگ، مدل لباس و میزان برهنگی، جنس، تزیین
ابژه‌های غیر موسیقایی: خورد و خوراک/ محیط	جام‌های شراب، گلابی‌ها، انار/ محیط درون اثر و نصب اثر
مخاطب/ چهره	درون و بیرون از اثر، جهت نگاه زن/ حالت مو، دست، کمر، لب، چشم ها
فیگور	نوع نشستن، میزان نمایش برجستگی‌ها

*با سپاس و قدردانی از دکتر ایلناز رهبر و دکتر هادی ربیعی که با الهام از مقاله‌های پیشین و راهنمایی‌های ایشان این پژوهش انجام شد.

پی‌نوشت

1 Mary Wollstonecraft (1759-1797)

2 A Vindication of the Rights of Woman (1792(

3 Charles Fourier (1772-1837)

4 Le Deuxième Sexe (1949)

5 The Feminine Mystique (1963)

6 Sexual Politics (1970)

منابع

- ال گورین، ویلفرد؛ لیبور، ارل؛ مورگان، لی؛ جین ریزمن، جین؛ ویلینگام، جان (۱۳۸۸). ***درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمهٔ زینب حیدری مقدم و علیرضا فرخبخش، تهران: رهنما.
- اسعدی، هومان (۱۳۷۹). ***حیات موسیقایی و علم موسیقی در دوران تیموریان از سمرقند تا هرات***. پایان نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- آدامز، لوری (۱۳۹۸). ***روش‌شناسی هنر***، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: نظر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۶). «نقاشان دوره قاجار»، ***گلستان هنر***، ۳ (۳)، ۷۴-۸۱.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۶). ***دایرةالمعارف هنر*** (چاپ ششم)، تهران: فرهنگ معاصر.
- تاج‌السلطنه (۱۳۷۸). ***خاطرات تاج‌السلطنه***، به کوشش مسعود عرفانیان. تهران: نشر تاریخ ایران.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۹۰). ***سرگذشت موسیقی ایران***، تهران: انتشارات صفی علی شاه.
- سادات کاشانی، فاطمه؛ رهبر، ایلناز؛ رضوانی، فیروزه (۱۴۰۰). «بازنمایی موسیقیدانان زن در نقاشی‌های دوران قاجار»، ***نشریه هنرهای زیبا***، ۲۶ (۴)، ۶۳-۷۳.
- سلطان‌دوست، سهند و مهدی کشاورز افشار (۱۴۰۱). «بررسی سازها و جنسیت نوازندگان در نگاره‌های نسخهٔ مصوری از دیوان حافظ از دربار گورکانی». ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، (۵) ۹، ۶۰-۷۶.
- شفیعی، سمیه سادات (۱۴۰۰). ***تاریخ اجتماعی زنان در عصر قاجار***، تهران: ثالث.
- علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲). ***همگامی ادبیات و نقاشی قاجار***، تهران: یساولی.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۲). ***پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران***، تهران: ماهور.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۳). ***جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی***، تهران: ماهور.
- فالک، اس.جی (۱۳۹۳). ***شمایل‌نگاران قاجار***، ترجمهٔ علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.
- کسروی، احمد (۱۳۸۳). ***تاریخ مشروطه ایران*** (چاپ شانزدهم)، تهران: امیرکبیر.
- کورسمیر، کارولین (۱۳۸۶). ***فمنیسم و زیبایی‌شناسی***. ترجمهٔ افشنگ مقصودی، تهران: گل آذین.
- مختاباد، سید عبدالحسین (۱۳۹۹). ***تاریخی از موسیقی معاصر هنری ایران*** (چاپ دوم)، تهران: گویا.
- نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۶). ***زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش: نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیتهٔ ایرانی***، ترجمهٔ آتنا کامل و ایمان واقفی، تهران: تیسا.
- نفیسی، سعید (۱۳۴۵). ***تاریخ معاصر ایران از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ تا ۲۴ شهریور ۱۳۲۰ (تاریخ شهریاری شاهنشاه رضاشاه پهلوی)***، تهران: فروغی.
- هادی، محمد (۱۳۶۵). «مروری بر احوال و آثار نقاشان قرن دوازدهم و سیزدهم (در سراشیبی یک انحطاط ناگزیر)»، ***فصلنامه هنر***، ۱۲، ۳۸-۵۵.

References

- Adams, L. (2019). ***The Methodologies of Art: An Introduction***, Translated by Ali Masoumi, Tehran: Nazar, (Text in Persian).
- Ajand, Y. (2007). "Painters of the Qajar period", ***Golestan-e Honar Academy of Art***, 9, 74-81, (Text in Persian).
- Alimohammadi-Ardakani, J. (2013), ***Synchronization of Qajar Literature and Painting***, Tehran: Namaye, (Text in Persian).
- Asadi, H. (2000). ***Musical Life and Music Science during the Timurid Period from Samarkand to Herat***. Master's Thesis, Art Research, Faculty of Fine Arts, University of Tehran (Text in Persian).
- Carolyn, K. (2011). ***Gender and Aesthetics: An Introduction***, Translated by Afshang Maghsoudi, (1nd ed.), Tehran: Golazine (Text in Persian).
- Cochrane, K. (2013). "The fourth wave of feminism: Meet the Rebel women", ***The Guardian***, Retrieved

from <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women.>

● Ettehadieh, M. (2004). ***The Origins and Development of the Women's Movement in Iran, 1906–41***. In Lois Beck and Guity Nashat. "Women in Iran from 1800 to the Islamic Republic" (pp. 85-106). Champaign: University of Illinois.

● Falk, S. (1972). ***Qajar Paintings: Persian Oil Paintings of the 18th & 19th Centuries***, Translated by Alireza Baharlou, Tehran: Peykareh. (Text in Persian).

● Fatemi, S. (2013). ***The Emergence of Populist Music in Iran***, Tehran: Mahoor, (Text in Persian).

● Fatemi, S. (2014). ***Celebration and Music in Urban Cultures of Iran***, Tehran: Mahoor, (Text in Persian).

● Gillis, S., Howie, G., Munford, R. (2007). ***Third Wave Feminism: A Critical Exploration***, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

● Gordon, L. (2009), ***Vindication: A Life of Mary Wollstonecraft***, USA: Harper Collins.

● Guerin, W. Translatd by Alireza Farahbakhsh.

● Guerin, W., Labor., Morgan, L., Reesman, J. C., Willingham, J. R. (2009). ***A Handbook of Critical Approaches to Literature***, Translated by Alireza Farahbakhsh and Zeinab Heydari Moghadam, Tehran: Rahnama (Text in Persian).

● Hadi, M. (1986). "A review of the conditions and works of painters of the 12th and 13th centuries (on the slope of an inevitable decline", ***Art Quarterly Journal***, 12, 38-55, (Text in Persian).

● Kasravi, A. (2004). ***Constitutional History of Iran***, Tehran: Amir Kabir, (Text in Persian).

● Khaleghi, R. (1994). ***The History of Music of Iran***, Tehran: Safi Ali Shah, (Text in Persian).

● Krolokke, Ch., Sorensen, A. (2005). ***Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls, Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance***, California: SAGE.

● Lengermann, P., Niebrugge, G. (2010). "Feminism". In G. Ritzer & J. M. Ryan (Eds.), ***The Concise Encyclopedia of Sociology*** (p. 223), UK: John Wiley & Son.

● Millett, K. (1970). ***Sexual Politics. Garden City,*** New York: Doubleday.

● Mokhtabad, A. (1966). ***The History of Iran's Contemporary Artistic Music***, Tehran: Gooya, (Text in Persian).

● Nafisi, S. (1966). ***Modern History of Iran from 4th of Esfand 1299 to 24th of Shahrivar 1320***, Tehran: Forughi, (Text in Persian).

● Najmabadi, A. (2005). ***Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity***, Tehran: Tisa, (Text in Persian).

● Pakbaz, R. (2007). Encyclopedia of Art: Painting, Sculpture, Graphic Arts, (Text in Persian).

● Sadat Kashani, F., Rahbar, I., Shaibani Rezvani, F. (2021). "The representation of female musicians in Qajar paintings". ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Namayeshi Va Moosighi***, 4 (25), 63-72, (Text in Persian).

● Scheiwiller, S. G. (2013). P***erforming the Iranian State: Visual Culture and Representations of Iranian Identity (Anthem Middle East Studies)***, London: Anthem Press.

● Shafi', S. S. (2021). ***Social History of Women in the Qajar Era*** (third edition), Tehran: Sales, (Text in Persian).

● Sheil, M. (1856). ***Glimpses of Life and Manners in Persia***, London: J. Murray.

● Soltandust, S., Keshavarz Afshar, M. (2022). "Organology through the visual narration in the images of musicians and their gender ratio - case study: a manuscript of Divan-e Hafez, illustrated in the Mughal school of painting", ***Research Journals of Graphics and Painting***, 9 (5), 60-76, (Text in Persian).

● Taj Al-Saltana. (1993). ***Memoirs of a Princess from the Harem to Modernity / Taj Al-Saltana with Introduction and Notes Abbas Amanat***, Tehran: The history of Iran, (Text in Persian).

URLs

Url1: https://iranantiq.com/handicraft/traditional-instruments/kamancheh , 2022- 10-20.

Url 2: https://digitalcommons.morris.umn.edu/cgi/viewcontent.cgi , 2022-10-28.

Url13: https://www.pinterest.com/pin/221661612896481408/ ,2022-10-22.

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۹۸-۱۱۲)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

آزمون آب در شاهنامه فردوسی به روایت تصویر

چکیده

قابلیت‌های تصویری مضامین گوناگون شاهنامه سبب شده تا این شاهکار ادبی از مهمترین کتاب‌های ایرانی در زمینهٔ تصویرگری به شمار آید. مصورسازی بیش از هزاران نگاره از مجالس و صحنه‌های داستانی شاهنامه در ادوار و مکاتب مختلف هنر ایران، اقبال نگارگران را به این اثر ارزشمند نشان می‌دهد. بسیاری از باورها و اعتقاداتی که در متون کهن ثبت شده، در شاهنامه نیز تجلی یافته‌است. آب به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر حیات بخش طبیعت که همواره در نزد ادیان و تمدن‌های باستان مهم انگاشته می‌شده در شاهنامه فردوسی نمود تصویری فراوانی دارد. یکی از نقش‌های نمادین آن در داستان گذر از خوان آب جلوه می‌کند. در این پژوهش با هدف بررسی ۶ نمونه از نگاره‌های آزمون آب متعلق به عصر صفوی، به واکاوی وجوه بصری این عنصر گران‌مایه در ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی پرداخته شد تا ارتباط میان نقش و نماد آب در برخی از نمونه‌های تصویری شاخص شاهنامه آشکار شود. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است و گردآوری داده‌های پژوهش با تکیه بر منابع اسنادی و مشاهده آثار انجام گرفته‌است. یافته‌های پژوهش نشان داد اهمیت آب در ساختار بصری نگاره‌ها، با اختصاص مناسب‌ترین فضا به این عنصر مشخص شده‌است و جزییات و عناصر تصویر حول محور جایگاه آن در ترکیب‌بندی ساماندهی شده‌اند. همچنین پویایی اجزا با ماهیت روان و مواج آب تطابق دارد. افزون بر این، نقش نمادین حیوانات و جانوران تصویرشده در نگاره‌ها، مبتنی بر خاصیت نمادینگی اسطوره آزمون آب شکل گرفته‌است.

واژه‌های کلیدی: نگاره، آزمون آب، شاهنامه، ترکیب‌بندی، نماد.

ندا شفیقی
دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

neda.shafighy@gmail.com

تاریخ دریافت: ۰۱-۰۶-۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۲۲-۰۱-۱۴۰۲

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41429.1145

مقدمه

از دیرباز نقاشی ایرانی پیوند محکمی با ادبیات فارسی داشته و صور خیال در شعر و نگارگری با یکدیگر منطبق بوده‌اند. پس از ورود اسلام به ایران، این قرابت و پیوستگی نمود بیشتری یافته و کلام شاعر با مضامین و روایت‌های گوناگون داستانی به‌وسیلهٔ خط، نقش و رنگ نگارگر در هم آمیخته می‌شود. طی سالیان پی‌درپی ارتباط تنگاتنگ شعر و تصویر تکامل بیشتری یافته و نگاره‌های گوناگونی در قالب هنر کتاب‌آرایی ایران پدید می‌آیند. در این میان، جلوه‌های بدیعی از شاهنامه فردوسی به‌عنوان بزرگترین منظومه حماسه ملی و یادگار فرهنگ ایرانی در عرصه هنر نقاشی این مرز و بوم پدیدار می‌شود و نگارگران ایرانی با الهام از اشعار فردوسی بزرگ آثار گوناگونی را به یادگار می‌گذارند. در شاهنامه بارها از آب به‌عنوان آشناترین تجسم برای مفهوم زندگی سخن به میان آمده و این عنصر حیاتی صاحب نقش‌های نمادین گوناگونی در این منظومه شده‌است. یکی از این نقش‌ها گذر از آزمون آب است که به‌عنوان مضمونی رایج در شاهنامه، از نگاه هوشمندانه نقاش ایرانی نیز به دور نمانده‌است. سنت اساطیری گذر از آب و کسب پیروزی، در زندگی بسیاری از پادشاهان و پهلوانان اسطوره‌ای شاهنامه به چشم می‌خورد. فریدون از اروند و کیخسرو از جیحون و اردشیر از دریا گذشتند و نیز رستم و اسفندیار در هفتخان این آزمون سخت را پشت سر گذاشتند. در این جستار برآنیم با مطالعه تصویری برگ‌هایی از شاهنامه که در دورهٔ صفوی تولید شده‌اند انعکاس صوری سنت نمادین آزمون آب را بررسی کنیم. بر همین اساس پرسش قابل طرح این است که اهمیت جایگاه آب در ترکیب‌بندی نگاره‌های آزمون آب چیست؟ و مفاهیم نمادین آب در این نگاره‌ها چگونه بازتاب تصویری یافته‌است؟ هدف از این پژوهش واکاوی بصری و نمادین عنصر آب در نمونه‌هایی از هنر نگارگری ایران است تا افزون بر آشنایی با گنجینه‌های بومی، میزان همگامی ادبیات و نقاشی ایران آشکار گردد.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با نمادینگی عناصر در شاهنامه، به شخصیت‌ها، موجودات موهوم اساطیری، خواب‌های شاهان و قهرمانان، نمادینگی آب و آتش و فرّه در پژوهش‌های مرتبط پرداخته شده‌است که اغلب در پیوند با ادبیات نظری بوده و نمونه‌های تصویری و تحلیل‌های دیداری بسیار اندک بوده‌اند. از آن دست می‌توان به مقالهٔ فاطمه ماه‌وان (۱۳۹۵) با نام «بررسی نمادهای تصویری فر با تاکید بر نگاره‌های شاهنامه» اشاره کرد. همچنین از این نویسنده پژوهشی در راستای آزمون آتش در نگاره‌های شاهنامه با نام «بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش بر اساس نظریه بیش متنی» موجود است که مضمون آزمون را در تصاویر شاهنامه بررسی کرده‌است (ماه‌وان، ۱۳۹۸). از دیگر پژوهش‌های همسو با مقالهٔ حاضر، می‌توان به پژوهش آل ابراهیم دهکردی و همکاران (۱۳۹۳) با نام «تحلیل نقش آب در نگاره‌های داستان ضحاک شاهنامه طهماسبی» نیز اشاره کرد. اثر «جنبه خیر و شر و جان‌دارانگاری آب در شاهنامه» (اسفندیاری و خدایاری، ۱۳۹۱) به دوسویگی نماد آب می‌پردازد و مبحث آنمیسم و نمونه‌های آن را در داستان یزدگرد بررسی می‌کند. مقاله «سوگند در شاهنامه و ارتباط اساطیری آن با آب و آتش» (حیدری، ۱۳۹۲) ارتباط اساطیری دو عنصر آب و آتش با آیین سوگند را بررسی می‌کند. دیگر پژوهش ادبی مرتبط با موضوع «بررسی و تحلیل بازتاب اساطیری آب در شاهنامه» (طغیانی و قربانی، ۱۳۹۰) است که اندیشه‌های اسطوره‌ای پارسیان درباره آب را از جنبه‌های گوناگون مورد بررسی قرار داده‌است. بر این اساس، پژوهش مستقلی که ور آب را در تصویرهای شاهنامه‌های مختلف و از جنبهٔ کندوکاو در ساختار بصری بررسی کرده باشد، یافت نشد و کمبود آثار موجود، انگیزهٔ نگارش جستار حاضر گردید.

روش انجام پژوهش

روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است و گردآوری داده‌ها به روش اسنادی و از طریق یادداشت‌برداری و تصویرخوانی انجام شده‌است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی و بر اساس استدلال منطقی انجام پذیرفته‌است. جامعه آماری شامل شش نمونه نگاره است که از سه داستان گذر فریدون از اروند، عبور کیخسرو از جیحون و کیخسرو و عجایب دریای زره انتخاب شده و همگی در عصر صفوی تولید شده‌اند. شیوه نمونه‌گیری تصاویر انتخابی است.

مبانی نظری

آب در ایران باستان

ایرانیان باستان، عناصر مفید و سودمند را که به‌گونه‌ای در زندگی مؤثر بوده‌است، مقدس داشته و ایزدی را نگهبان آن می‌دانستند. آب یکی از عناصر سودمندی است که بسیار مورد ستایش و نیایش قرار گرفته‌است (عفیفی، ۱۳۷۴: ۴۰۱). از دیدگاهی، همه خلقت در اصل به‌صورت قطره آبی بود و بر مبنای دیدگاهی دیگر، اصل همه آفریدگان از آب بود به

جز تخمه مردمان و چارپایان مفید که از آتش است (تفضلی، ۱۳۶۷: ۱۸). آب به‌اندازه‌ای در میان ایرانیان مورد احترام بوده که مورخان یونانی ستایش عنصر آب را به ایرانیان نسبت داده‌اند. در تاریخ «هرودوت۱» آمده‌است که ایرانیان طی مراسمی بر آب قربانی و فدیه می‌دادند (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۹). نام ایزد آب در ایران باستان، «آناهیتا» یا «ناهید» بوده‌است. البته «اپام نپات۲» یا «برز ایزد»، ایزد حقیقی آب‌ها است، ولی این ایزد کم کم در برابر آناهیتا رنگ می‌بازد و قدرت و ویژگی‌هایش را به این ایزد منتقل می‌کند (آموزگار، ۱۳۸۷ :۲۲). به هر حال، آناهیتا ایزد آب به شمار می‌آید. نام کامل او «اردویسور آناهیتا۳»، به‌معنای آب‌های نیرومند بی‌آلایش است (هینلز، ۱۳۸۶، ۳۸). آناهیتا ایزد بانویی است با شخصیتی بسیار برجسته که جای مهمی در آیین‌های ایران باستان به خود اختصاص می‌دهد و قدمت ستایش او به دوره‌های بسیار پیشین و حتی به زمان پیش از زرتشت می‌رسد (آموزگار، ۱۳۸۷:۲۳). در روزگار باستان رسم بر این بود که اگر کسی می‌خواست سوگند بخورد، باید مراسم سوگندخوردن را در برابر آب انجام دهد و یا به‌هنگام سوگندخوردن، آب در دست داشته باشد (بویس، ۱۳۷۴: ۵۴) همچنین برای حفظ پیمان باید در حضور آب یا آتش سوگند خورد. ایرانیان قدیم به چند عنصر مقدس از جمله آب سوگند می‌خوردند. آنکه پیمان می‌شکند یا متهم به شکستن پیمان است، باید به آزمایش آب یا دیگر ور (آزمایش)های آیینی تن در دهد (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۸۶).

آب در شاهنامه فردوسی

واژه آب بارها در شاهنامه به کار رفته‌است. از آن معانی درخشندگی، حرکت و روانی دریافت می‌شود ولی نقش این عنصر در باورهای اساطیری نیز قابل تأمل است. اسطوره آب به‌عنوان یکی از عناصر چهارگانه طبیعی در شاهنامه فردوسی صاحب نقش‌هایی شده‌است که می‌توان در موارد زیر آن‌ها را دسته‌بندی کرد:

الف) آفرینش: اسطوره آب در فرهنگ‌های متفاوت بشری، نمادی از آغاز مرحله آفرینش مادی و حرکت چرخه زندگی بوده‌است. این نقش در خلق اولیه جهان از آب و پایان نمادین حیات در آن، جلوه‌گر شده‌است. اسطوره آب، بیشترین پیوند را با مفهوم زندگی به خود اختصاص داده‌است و دربردارندهٔ رمزهایی است که ارتباط عمیقی با تفسیرهای انتزاعی ذهن غریزی انسان، از تولد، زندگی، مرگ و تولد دوباره دارد (قائمی، ۱۳۸۸: ۵۱-۵۰). پیدایش آب، به‌عنوان یکی از چهار عنصر اصلی پدیدآورنده جهان، در شاهنامه - در بخشی از دیباچه که به «گفتار اندر آفرینش عالم» اختصاص دارد- در کنار سه عنصر دیگر یاد شده‌است:

وز او مایه گوهر آمد چهار / برآورده بی‌رنج و بی‌روزگار
یکی آتشی بر شده تابناک/ میان باد و آب از بر تیره خاک

ب) جاودانگی و درمان‌بخشی: آب حیات یا آب حیوان، یکی از بن‌مایه‌های اساطیری جهانی است و طلب جاودانگی یکی از آرزوهای دیرینه بشر است. اسطوره آب مظهر جاودانگی و تداوم حیات مادی است. مایهٔ اصلی افسانه جاودانگی که در اشکالی متفاوت مانند آب حیات، درخت زندگی، چشمه همیشه جوانی و نوش‌دارو نمود یافته، یک مضمون اساطیری کهن است که بازتاب آن را در داستان‌های بسیاری از ملل می‌توان مشاهده کرد (مختاری، ۱۳۶۹: ۳۰۰). بارزترین نمونه آب حیات در شاهنامه را در داستان اسکندر می‌بینیم. اسکندر به راهنمایی خضر در جستجوی آب حیات روان می‌شود اما او را راهی به سوی این نماد جاودانگی نیست.

جلوه دیگری از حیات‌بخشی آب را می‌توان در اسطوره آب درمان‌گر جست‌وجو کرد. آب که رمز آفرینش کیهان و مخزن هم جرثومه‌هاست، جوهری جادویی با خاصیت درمانی یا جادو- پزشکانه بی‌قید و شرط و درمانگر است (الیاده، ۱۳۷۶: ۱۹۳). بهترین نمود آب درمانگر در شاهنامه، «آب چشمه سو» در داستان یزدگرد بزه‌گر است:

تو را چاره این است کز راه شهد / سوی چشمه سو گرایی به مهد

ج) تعمید و پالایندگی: آب نماد مرگ و حیات دوباره است. جلوه‌ای از نمادپردازی و نمود آیینی آب در ارتباط با مرگ و زندگی دوباره را می‌توان در آیین دیرپا و اساطیری غسل تعمید جست‌وجو کرد. غوطه‌زدن در آب، برابر با طوفان یا فرورفتن قاره‌ای از اقیانوس و رمزی از ناپدیدشدن صورتی کهنه

برای پیدایش صورتی نو به شمار می‌آید (الیاده، ۱۳۷۶: ۴۱۹). بر همین اساس، آیین‌های تشرف در میتراییسم و مسیحیت به شرط غسل تعمید انجام می‌گیرد. انسان‌شناسان بر این باورند که استفاده از آب در غسل تعمید، از این جنبه دارای اهمیت است که نشان‌دهنده ولادت روانی انسان است؛ همین‌طور ورود باران در آثار ادبی، نمایان‌گر هستی دوباره یا تولد دوباره یک شخصیت است (میِر، ۲۰۰۷: ۲۱۰۹). بهترین نمود تطهیر آب در شاهنامه، به داستان کیخسرو مربوط می‌شود که تولد، شهریاری و مرگش با آب پیوند خورده‌است. نشانه‌های این سنت در دیگر بخش‌های شاهنامه نیز جاری است از جمله پادشاهی فریدون و همچنین تن‌سپردن خسرو پرویز به آب آیینی پیش از مرگ برای توبه از گناهان.

ابا جامه و آبدستان و آب / همی کرد خسرو به بردن شتاب
چو آن جامه‌ها را بپوشید شاه / به زمزم همی توبه کرد از گناه

سر و تن شستن پیش از نیایش، در کیش‌های مختلف وجود دارد. در آیین مسیحیت، مهر و در دین مزدیسنا نیز برای دوراندن دیوان و عناصر زیان‌کار، این عمل را انجام می‌دادند (رضی،۱۳۸۱: ۶۳۵). غسل و وضوی پیش از عبادت در نزد مسلمانان نیز برای پاک‌بودن از آلودگی‌های روحی در هنگام نیایش، پیشنهاد شده‌است. در شاهنامه کیخسرو هنگامی‌که از یافتن افراسیاب نومید می‌شود به آتشکده آذرگشسب رفته و سر و تن می شویند و از خداوند می‌خواهد که او را در جستن افراسیاب یاری کند. او پس از پیروزی بر افراسیاب، از بیم آنکه دچار غرور شود، تاج و تخت را رها می‌کند و در سفری در کنار چشمه ای اقامت می‌کند. در آن چشمه غسلی به جای می‌آورد و دعا می‌خواند و جسم و روح خود را معطر می‌سازد تا آماده عروج شود:

چو بهری ز تیره شب اندر چمید / کی نامور پیش چشمه رسید
بران آب روشن سر و تن بشست / همی خواند اندر نهان زند و است

د) باروری و فراوانی: نقش دیگر آب در اسطوره و به دنبال آن در حماسه ملی، بارورکردن و فراوانی بخشیدن به آفریدگان نیروهای خیر است. این کارکرد در همهٔ ادیان و اقوام کهن وجود داشته، در صورتی‌که به وظیفه آیینی و مقدس آب تبدیل شده‌است. بر مبنای اسطوره زرتشتی، اهریمن در حمله خود به جهان خیر، دیوهایی را گسیل می‌کند که آب را آلوده کنند و دربند کشند. افراسیاب و ضحاک و دیگر اژدهایان شاهنامه نیز چنین نقشی را در شاهنامه ایفا می‌کنند. ایجاد قحطی و آلودگی آب‌ها، از وظایف اژدهایان حماسه ملی است.

ه) آزمون و گذر: آب آزمونی از ماده است که باید از آن گذشت تا به ملکوت معنا رسید. آب رمز حیات است و آزمون یا ور «گذر از آب»، نمادی از مرگ و تولد دوباره- مردن از صورتی کهنه و زندگی‌یافتن در صورتی تازه- است که در قالب گذر از دریا و رودخانه جلوه‌گر می شود و انسانی که از این «خوان» می‌گذرد، از مرحله‌ای از زندگی مادی پای به مرحله‌ای از حیات معنوی می‌گذارد. گذر از آب، در عین حال که بن مایه‌ای جهانی است، ریشه‌هایی کهن در اساطیر ایرانی دارد؛ درصورتی‌که زرتشت از آب «داییتی نیک» می‌گذرد تا -پس از رسیدن به این مرحله از تشرف معنوی- بر کرانه این رود سپید، با هوم آمیخته به شیر و شاخه برسم، با زبان خرد و گوش جان و با اندیشه و گفتار و کردار نیک و با سخن رسا، با اهورامزدا سخن بگوید و او را بستاید (آبان یشت، بند ۱۰۴). این بن‌مایه از اساطیر کهن ایرانی تا شکافته‌شدن نیل در برابر موسی و تا کرامات نسبت داده‌شده به برخی عرفا در دورهٔ اسلامی- چون سجاده بر آب گستردن و راه‌رفتن بر روی آب- پیوسته تکرار می‌شود و در همه این روایت‌ها، مفهوم «ولادت نو» و رسیدن به مرحله‌ای بالاتر از زندگی را نشان می‌دهد. آزمون گذر از آب، از نمودهای کهن الگوی «مرگ و تولد دوباره» است که در طی آن، «من» انسان که در اعماق تاریک ضمیر ناخودآگاه هبوط کرده، با گذر از مرحله دشوار نمادین، ظهور دوباره یا تولد دوباره‌ای را در قالب بازگشتی کمال‌یافته به خودآگاهی از سر می‌گذارد (یونگ و کارینگتن، ۲۰۰۳: ۱۰۱-۵۳؛ سیوگ، ۱۹۹۳: ۱۶۵-۱۵۹). در داستان‌های شاهان و پهلوانان شاهنامه نیز، گذر از آزمون آب مضمونی رایج است؛ فریدون، برای به چنگ‌انداختن ضحاک، باید از اروند رود بگذرد:

هم آن گه میان کیانی ببست / بر آن باره تیز تک بر نشست
سرش تیز شد کینه و جنگ را / به آب اندر افکند گلرنگ را

کیخسرو نیز، بارها از این آزمون به سلامت می‌گذرد. و کیخسرو، بی‌نیاز به کشتی، اسب به آب می‌افکند و از جیحون می‌گذرد:

به آب اندر افکند خسرو سیاه / چو کشتی همی راند تا باژگاه
پس او فرنگیس و گیو دلیر / نترسد ز جیحون و زان آب شیر

دیگر بار، پس از پیروزی بر خاقان چین، وقتی برای نبرد بزرگ و نهایی خود با افراسیاب، راهی توران می‌شود، خود و لشکریانش را از دریای شگفت، و هراسناک و طوفانی «زره» عبور می‌دهد:

گذشتند بر آب بر هفت ماه / که باری نکرد اندریشان نگاه
چو خسرو ز دریا به خشکی رسید / نگه کرد هامون جهان را بدید

دیگر ورهای آب را می‌توان در هفت خوان‌های رستم و اسفندیار جستجو کرد. گذر از این خوان خروشان که خود مظهر زندگی است، پشت سر گذاشتن مرحله‌ای از حیات مادی و خلود در مقامی متعالی‌تر را نمادینه کرده‌است (قائمی، ۱۳۸۸: ۶۳).

آب در نگارگری ایرانی

آب نمودی از شفافیت و روانی و نمادی از عالم ملکوت است. عنصری که در نگاره‌های ایرانی بازتابی از جوی‌ها و نهرهای بهشتی است. آب‌های مقدس و چشمه‌های اساطیری در آثار نگارگری به‌عنوان مظهری از عالم مثال نمایان می‌شوند. آب‌ها بهترین نماد برای نمایاندن منظره‌ای تمثیلی و دنیای بی‌عیب و نقص هنرمند به شمار می‌روند، همان بهشت ازلی که هنرمند از آن هبوط کرده و امیدوار است روزی به آن باز گردد. به طور کلی، معانی تمثیلی آب در نگارگری ایران بسیار است ولی مهمترین جنبه معنوی آن دنیای ملکوتی است که شفاف، پر نور و پاک است؛ به همین سبب، منظره جویبار نقره فام به‌مثابه جزء جدایی‌ناپذیر و از ویژگی‌های اساسی نقاشی منظره در نگاره‌های نسخ خطی ایران زمین بوده‌است (سیمز، ۱۳۸۸: ۱۹۷). آب از جنس نور و روشنایی است که آن را برای درخشش و شفافیت سمبل آینه دانسته‌اند. نگارگر ایرانی نیز به هنگام ترسیم رودها و جوی‌ها بر خاصیت آیینگی آن تأکید می‌کند و به این منظور از نقره استفاده می‌کند. نقره در پیشینه کهن ایران باستان ریشه دارد و به‌وسیله آن رودها و چشمه‌ها به آینه‌های درخشان تبدیل می‌شدند. هنرمند نگارگر ایرانی در پی آن است که سرزمین موعود یا باغ بهشت رادر آثارش بیافریند و آب، جوی، رود، گل‌ها و گیاهان آن گونه نمایان می‌شوند که این فضای روحانی و ملکوتی را نشان دهند. موضوعات صحنه‌ها و دیدارها گر چه در بیشتر نگاره‌ها بر اساس روایات ادبیات داستانی و اشعار کهن ایرانی به تصویر کشیده شده‌اند، ولی اغلب در فضای مقدس و روحانی و سرشار از انوار الهی هستند. آب نیز که از جنس نور است در بیشتر نگاره‌ها حضور دارد (آل ابراهیم،۱۳۹۱: ۱۱). شرایط تاریخی، مذهبی و اعتقادی، در روند تحول آب در نگارگری ایرانی، مؤثر بوده‌است. نمادهای آب که در اعتقادات و باورهای پیش از اسلام شکل گرفته بود، پس از اسلام نیز با اندکی تغییر، همچنان در ادبیات و هنر ایرانی خودنمایی می‌کند. به‌ویژه در دوره‌های تیموری و صفوی که اوج مکاتب هنری ایران بوده‌اند. در مکتب‌های پیش از تیموری، هنرمند نگارگر بیشتر در قید و بند موضوع و سوژه بوده و شاید نتوانسته تخیل خود را برای نمایاندن خصوصیات رمزی و نمادین پدیده ها به کار گیرد (گری، ۱۳۸۵: ۹۲). در دوره ایلخانی و با نفوذ هنر چینی، تأثیرات نقش و نگارهای آن هنر را می‌توان در نگارگری‌های ایرانی این دوره بازیافت. آن‌جا که امواج آب را به‌صورت نقش‌های صدفی و حلزونی شکل نشان داده‌اند. از این زمان به بعد توجه به عنصر آب، بیشتر می‌شود و در بیشتر نگاره‌ها پرداخت به آن از دیگر عناصر منظره بیشتر می‌شود. در دوره جلایری‌ها و از آن به بعد است که جویبار نقره‌ای یا آب جزء جدایی‌ناپذیر نگاره های ایرانی می‌شود و دیگر در این دوره است که نگارگر در پی ترسیم آب با خصوصیات مادی آن نیست

و آن را به‌عنوان عنصری مقدس به‌صورتی نمادپردازانه ترسیم می‌کند. در منظره‌های او که بازتابی از عالم مثال و بهشت برین می باشند، طبیعت در قالبی ترسیم می شود که مبادی آن به دوران پیش از اسلام بر می‌گردد. در این دوره که آب را منشا همه مخلوقات می‌دانسته‌اند و شاید به همین دلیل باشد که در این مکتب‌ها به‌ویژه در مکتب صفوی همه کائنات، هستی خود را از آب بازیافته اند؛ از قهرمانی که در تصویر آمده، آن‌جایی که سرچشمه و مبدا آب به او ارتباط می‌یابد، تا همه مخلوقاتی که در کل تصویر پراکنده‌اند، آن‌جایی که همه این مخلوقات از گل‌ها، گیاهان، درختان، سنگ‌ها و موارد مشابه، یک‌جا در اطراف جویبار خلق شده‌اند و در طول مسیر آن هستی خود را از او می‌گیرند. نگارگر ایرانی با مهارت تمام با این عنصر مقدس خیال‌پردازی‌ها کرده‌است و آن را عنصر پدیدآورنده عالم دانسته‌است. از این رو، یکی از مشخصه‌های نگارگری ایرانی وجود آب و جویبار در آن‌هاست (آل ابراهیم،۱۳۹۱: ۱۳-۱۲).

ردِ پای آزمون آب در نگاره‌های شاهنامه فردوسی

در این نوشتار، جلوه‌هایی از مصورسازی‌های هنرمندانه شاهنامه را در ارتباط با مضمون گذر از آب مورد بررسی قرار خواهیم داد. به این منظور، نگاره‌هایی از داستان گذر فریدون از اروند، عبور کیخسرو از جیحون و کیخسرو و عجایب دریای زره انتخاب شده‌است. برای جلوگیری از به درازا کشیدن سخن به تحلیل دو نمونه تصویری از هر داستان بسنده می‌شود. همهٔ تصاویر مربوط به دوره صفوی هستند که در موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی مختلف جهان نگهداری می‌شوند. در تحلیل نگاره‌ها، اشراف به بن‌مایه و بستری که داستان از آن برخاسته، برای خوانش تصویر و فهم درست از اثر ضروری به نظر می‌رسد. به همین سبب، ابتدا اشاره‌ای به متن روایی شده، سپس وجوه بصری عناصر به‌ویژه عنصر آب در این نگاره‌ها بررسی می‌شود.

یافته‌ها

گذر فریدون از رود اروند

نخستین نمونه گذر از آب شاهنامه را در داستان فریدون می‌بینیم. فریدون دارای فره ایزدی است و در شاهنامه فرهمند، فرمانروای آب‌ها است. او با سپاهیانش برای انتقام خون پدر به جنگ ضحاک رفت. به نزدیکی اروند رود که تازیان آن را دجله می‌خوانند رسید. از نگهبان رود خواست تا همه سپاهیانش را با کشتی به آن سوی رود برساند؛ ولی نگهبان مجوز و مُهر شاه را چاره گذر از رود دانست. فریدون از شنیدن این سخن خشمگین شد و بر اسب خویش (گلرنگ) نشست و بی‌باکانه به آب زد. سپاهیانش نیز به پیروی از او به آب زدند و تا آن‌جا داخل آب شدند که زین اسبان به درون آب رفته بود. وقتی به خشکی رسیدند به‌سوی قلعه ضحاک در گنگ دژهوخت۴ رفتند.

نگاره‌های شاهنامه در نسخه‌های مختلف اجرا شده‌اند. بدون توجه به تفاوت های اجزا و عناصر ترکیب‌بندی در فضاهای داستانی واحد، شباهت‌هایی کلی دیده می‌شود. یکی از نسخه‌های برجسته آن که داستان عبور فریدون از آب را به تصویر درآورده، شاهنامه طهماسبی است. این نگاره (تصویر۱)، منسوب به سلطان محمد گمانه‌زنی می‌شود و در مجموعه‌ای شخصی نگهداری می‌گردد. تاریخ این نسخه مربوط به سده دهم قمری (۱۵۳۵-۱۵۲۵م) است که در مکتب تبریز مصور شده‌است. قاب تصویر در بالا گوشه راست شکسته و بخشی از تصویر درخت به حاشیه نفوذ پیدا کرده‌است. این تمهید پیوند میان متن و حاشیه را به همراه داشته‌است. ضلع پایینی قاب نیز به‌صورت پلکانی ترسیم شده‌است. ماجرای اصلی در فضای میانی نگاره اتفاق می‌افتد و نوشتار اشعار در ستون‌هایی از بالا و پایین قاب در راستای سطور یک‌دیگر ترسیم شده‌اند. نیمه بالایی تصویر فضایی بیشتر از نصف است که به ساحل اختصاص دارد و نیمه پایینی، پهنه رود اروند را نشان می‌دهد. این دو فضا به‌شکل سطوحی مورب تصویر شده‌اند؛ همین امر به تحرک اثر افزوده و افزون بر اینکه فعالیت و هیجان واقعه را به‌خوبی نمایان می‌کند، بر خروشان‌بودن جریان آب و ماهیت پویای رود اشاره و تأکید دارد. ماهی که نماد الهه ناهید است تا اندازهٔ بسیاری در آب نقش شده‌است. به نظر می‌رسد حضور ماهی افزون بر جنبه تزیینی بر نمادینگی نقش آن به‌عنوان مظهر فراوانی آب تأکید دارد و دشواری عمل فریدون در گذار از آب‌های خروشان اروند را نشان می‌دهد. نقش بربط نیز (مرغابی) در ادبیات ایران به‌عنوان نماد کسانی است که سخت پایبند به رفتار آیینی اند چراکه این پرنده همواره در حال شست‌وشو است تا مبادا کمترین آلایشی بر تن او بنشیند. این پرنده در خاور دور نماد نیک‌بختی است. رودخانه، مرغابی و ماهی همگی جلوه‌های آناهیتا هستند و آناهیتای ایرانی خدای آب‌های پاک و روان است. بنابراین حضور مرغابی در آب رود اروند می‌تواند نمود پاکی و طهارت فریدون از آلودگی‌ها و سرانجام کار او باشد که به سلامت از آب گذر خواهد کرد. سپاهیان فریدون در صفهایی فشرده در حال سرازیر شدن به سمت رودخانه دیده می‌شوند.

شیوهٔ استقرار افراد سپاه در راستای خطی مورب شکل گرفته‌است. در جلوی لشگریان، فریدون را سوار بر اسبی قهوه ای، گرز بر شانه می‌بینیم؛ در حالی که پیکره‌اش رو به جلو در حرکت است به سمت سپاهیان خود چرخیده‌است. فریدون به‌عنوان قهرمان داستان و کسی که قرار است با از سرگذراندن آزمون آب، راستین‌بودنش را نمایان سازد در ترکیب‌بندی نگاره نیز نقطه تمرکز اثر به شمار می‌آید و همهٔ عناصر صفحه گرداگرد محور وی چیدمان شده‌اند. عناصری همچون جهت نگاه سپاهیان و نگهبانان در ساحل، شکل تیز قایق و شخصی که در آن نشسته، سمت گردش بدن شیر، علف‌زارهایی که به شکل مایل در آب ورود کرده‌اند، میله عمود پرچم که در دست سوار قرار دارد و فضا را به دو بخش تقسیم کرده و حتی چگونگی حرکت جانوران درون آب به‌گونه‌ای سامان یافته تا چشم بیننده را به نقطه کانونی اثر که بر سطح رود قرار دارد، هدایت کند. محل قرارگیری رودخانه و میزان سطوح اشغال‌شده آب در ترکیب‌بندی نگاره، منطبق با اهمیت نقش آن در داستان انجام گرفته‌است. مرز میان ساحل و رود با حرکات منحنی قلم نگارگر مشخص شده‌است این شیوه ترسیم در خدمت حرکت و جریان آب قرار دارد. در نگارگری سنتی ایران آب با نقره رنگ‌آمیزی می‌شد تا زلالی، شفافیت و پاکی را بیشتر بنمایاند، بنابراین به‌مرور ایام زنگ زده و سیاه می‌شد و کیفیت کلی ترکیب بندی را تغییر می‌داد. این نقصان در نگاره مورد اشاره نیز قابل دیدن است.

نسخه دیگری از شاهنامه که داستان عبور فریدون از اروند را به تصویر کشیده برگی است که به سده شانزدهم میلادی (۱۰ ه.ق) تعلق دارد و در موزه چستربیتی دوبلین نگهداری می‌شود (تصویر۲). قاب تصویر مستطیل شکل است و جزییات صحنه از دو طرف کادر به مرزهای تعیین‌شده در حاشیه نفوذ کرده‌اند. پس‌زمینه همهٔ ارکان صحنه را آب فرا گرفته‌است، حتی صخره و ابرهای پیچان نیز بر بستر رود نقش بسته‌اند. شمار افراد حاضر در صحنه نسبت به نگاره پیشین کاهش یافته‌است و شیوه ترسیم اندام‌ها اندکی فربه‌تر است. سپاهیان فریدون در ترکیبی مثلثی چیدمان شده‌اند که در رأس این مثلث فریدون قرار دارد. او به عنوان کلید داستان در ساختار ترکیب‌بندی نیز مرکز ثقل در نظر گرفته شده‌است. صف سپاهیان فریدون در نیمه پایینی نگاره قرار دارند و سربازان مخالف، درون کشتی در بالای قاب به نظاره اتفاق ایستاده‌اند. شیوهٔ قرار گیری این افراد نیز به شکل مثلث سازمان یافته و جهت رأس آن به فریدون اشاره دارد. فضای خالی گوشه چپ تصویر با کتیبه اشعار پر شده‌است. دو کتیبه مربعی نیز با فاصله در نیمه ضلع افقی و بالای نگاره قرار گرفته‌اند و با اجزای کشتی و ابر تداخل و همپوشانی دارند. ترکیب کلی

تصویر۱: گذر فریدون از اروند، شاهنامه طهماسبی، سده ۱۰، مکتب تبریز. (URL3)

تصویر۲: عبور فریدون از دجله، نسخه شاهنامه در کتابخانه چستر بیتی دوبلین، مورخ ۱۵۸۷ م. (URL2)

عناصر تصویر غیر متمرکز است و گردش چشم را در همهٔ سطوح به دنبال دارد. جزییات تصویر در خدمت پیشامد پر جوشش و هیجان داستان قرار گرفته‌اند؛ چهره شگفت‌زدهٔ یکی از تماشاچیان درون کشتی بر غیر عادی‌بودن عمل سپاهیان اشاره دارد، جهت چرخش فریدون و وزش باد که در پرچم‌ها و بادبان کشتی نمایان شده و شکل ابرها و شاخه درخت افزون بر اینکه نگاه بیننده را به قهرمان داستان معطوف می‌کنند، حالتی از حرکت و تکاپو را در ساختار موجب شده‌اند. در این تصویر نیز رنگ آب نقره‌ای بوده‌است که با وجود اکسیدشدن، بافت ظریف ناشی از حرکت قلم مو را می‌توان مشاهده کرد. با نگاهی کلی به فضای اشغال‌شده توسط آب شاید بتوان گفت که تقریباً نیمی از سطوح نگاره در اختیار به تصویر در آوردن رودخانه قرار دارد و این بر اهمیت نقش آب در داستان اشاره دارد.

عبور کیخسرو از جیحون

در شاهنامه، از سه پادشاه با فره کیانی نام برده شده‌است که یکی از آن‌ها کیخسرو است. او فرزند سیاوش و فرنگیس و یکی از نامدارترین شهریاران و دلاوران ایرانی است. پس از قتل سیاوش خشک‌سالی گسترده‌ای کشور را فرا می‌گیرد. پس از آن، گودرز خوابی می‌بیند که در آن نشان کیخسرو را به گودرز می‌نمایاند و او گیو را به دنبال این شاهزاده نجات‌بخش رهسپار می‌کند. کیخسرو و فرنگیس با کمک و رشادت‌های گیو پهلوان به ایران می‌رسند و در راه رسیدن به تاج و تخت از رود جیحون عبور می‌کنند.

در سطرهای پیش رو دو نگاره از این داستان که در شاهنامه‌های مختلف مصور شده‌اند، بررسی می‌کنیم. نگارهٔ نخست (تصویر۳) برگی دیگر از شاهنامه برجسته شاه طهماسب است که نقاشی آن را منسوب به هنرمندی به نام «قدیمی» می‌دانند. کتیبه اشعار در ضلع افقی بالا و پایین کادر جای گرفته‌است و با خروج بخشی از این فضا به حاشیه، شکلی پلکانی از قاب را به وجود می‌آورد. ماجرای اصلی در فضای میان کتیبه‌ها نقش شده‌است. ترکیب‌بندی این نگاره با تصویر (۱)، شباهت‌های بسیاری دارد. در این‌جا نیز فضای اشغال‌شده به‌وسیلهٔ آب بر اساس سطحی مورب شکل گرفته‌است و شیب رود را از بالا به پایین نمایان می‌کند. مقدار فضایی که به آب اختصاص داده شده، بیش از یک‌دوم کل قاب تخمین زده می‌شود. پنج پیکره انسانی در نگاره حضور دارند که اصلی‌ترین آن‌ها در ترکیبی هوشمندانه در نقطه کانونی اثر جای گرفته‌اند. سه شخصیت اصلی سوار بر اسب در حال گذر از عرض جیحون دیده می‌شوند که نیمه پایینی بدن اسب‌هایشان در آب شناور است. برخورد امواج رودخانه با پیکره اسب‌ها با انحناهای بدیع و تاش‌های ظریف قلمو تصویر شده‌است و جریان تند آب، ناهمواری مسیر و عمق رودخانه را آشکار می‌کند. شیوهٔ جای‌گیری سه شخصیت در ترکیبی مثلثی مجسم می‌شود که در رأس مثلث کیخسرو قرار گرفته‌است. چرخش بدن کیخسرو به سمت دو سوار عقب‌تر، تصویر (۱) را یادآوری می‌کند و منجر به گردش چشم بیننده در صفحه می‌شود. نقش دیگر اجزای تصویر را در ایجاد تعادل و توازن بصری نمی‌توان نادیده گرفت. حرکت مواج پرندگان و ماهیان، ساختار پویای درختان و گیاهان و ارتباط و پیوستن آن‌ها به آسمان به پویایی و هیجان قصه، گردش و توازن منطقی اجزا در صفحه و سرانجام انسجام ترکیب‌بندی یاری رسانده‌است. قایقی با دو سرنشین در نیمه بالایی رود ترسیم شده و بخش‌هایی از آن در قاب تصویر حذف گردیده‌است. دو قایقران با حالتی شگفت‌زده، پیکره‌ای خم‌شده و پارویی در دست، که چشم را به نقطه تمرکز داستان هدایت می‌کند، نظاره‌گر صحنه‌اند. حضور این جزییات تصویری بر جنب‌وجوش و تنش ماجرای در حال وقوع می‌افزاید. توانایی نگارگر در به تصویردرآوردن خروش و حرکت آب با قلم‌گیری لغزان و آزاد در بستر و مرزهای کناری رود قابل دیدن است. وی همچنین با ترسیم کرانه دیگری از رود در گوشهٔ راست و پایین تصویر کوشیده تا تجسمی از مقیاس عرض رودخانه را به بیننده ارائه کند.

نگاره بعدی با همین مضمون در عصر شاه اسماعیل دوم صفوی (۹۸۴ ه.ق — ۱۵۷۶ م) و مکتب قزوین تصویر شده‌است. این اثر را به سیاوش گرجستانی نسبت می‌دهند و هم‌اینک در موزهٔ رضا عباسی تهران نگهداری می‌شود (تصویر۴). قاب نگاره پلکانی است و جزییات تصویری از اضلاع آن به بیرون راه یافته‌اند. با توجه به ترکیب‌بندی افقی عناصر در صورتی‌که نگاره از چهار جهت با جدول‌کشی محصور می‌شد، سکون و ایستایی را به بیننده القا می‌کرد که در تقابل با موضوع روایت قرار داشت. در حالی که نگارگر با این تمهید حرکت و پویایی تصویر را فراهم آورده و به این ترتیب کاستی احتمالی را جبران نموده‌است. همچنین شکل متحرک درختان، حالت درهم‌پیچیدهٔ صخره‌ها، پرچم عمود در حال اهتزاز، رودخانه مواج و جای‌گیری مناسب پیکره‌های انسانی در صحنه، ترکیب افقی غالب را از کسالت دور کرده‌است.

تصویر ۳: توکل‌نمودن و اسب در آب انداختن کیخسرو، فرنگیس و گیو، شاهنامه طهماسبی (URL1)

تصویر ۴: اندر گذشتن شاه کیخسرو و فرنگیس و گیو از جیحون، مکتب قزوین (URL5)

در این برگ از شاهنامه بر خلاف تصاویر پیشین افراد را در حال گذشتن از طول رودخانه می‌بینیم که به سمت چپ قاب در حال حرکت اند. برای حفظ ارتباط میان پیکره‌ها بار دیگر کیخسرو را در جلوی صف در حال چرخش به عقب می‌بینیم. در انتهای سواران بخشی از یک قایق کوچک مشاهده می‌شود که اندام مردی نصفه و نیمه در آن استقرار یافته‌است، برخی نیز در ساحل و پشت صخره‌ها انگشت به دهان به تماشای صحنه ایستاده‌اند. با نگاهی به رنگ‌های نگاره پراکندگی و گسترش حساب‌شده سطوح رنگی درخشان را در می‌یابیم که تعادل ترکیب را به ارمغان می‌آورند. اسب‌ها در آب غوطه‌ورند و انحناهای مواج آب به‌گونه‌ای تصویر شده تا طمأنینه و آرامش سواران را باز نمایانند. اگرچه نگاره مابین کتیبه‌های اشعار نقش شده ولی تداخل تصاویر و سطوح نوشتار یگانگی و انسجام عناصر را رقم زده‌است. در این تصویر نیز بیشترین و مهم‌ترین بخش صفحه به آب اختصاص یافته‌است و ساحل مثلثی کوچکی در منتهی‌الیه گوشه پایینی و چپ قاب خودنمایی می‌کند. در صورتی‌که محور تقارن عمود تصویر را رسم کنیم، کیخسرو در یک نیمه و دیگر پیکره‌ها در دیگر سمت محور قرار می‌گیرند و به این ترتیب بار دیگر اهمیت شخصیت کلیدی داستان در تصویر نیز پر رنگ می‌گردد. با وجود اینکه جزییات درون آب محدودتر و ساده‌تر از نگاره پیشین است ولی بافت تودرتوی موج آب با ظرافت ترسیم شده‌است. شکل مورب سطور نوشته‌ها در قاب بیرونی و اشاره دست کیخسرو به مکانی خارج از کادر تصویر، نگاه بیننده را به دیگر صفحات هدایت می‌کنند و تحرک فضا را در پی دارند.

عبور کیخسرو از دریای شگفت‌انگیز زره

کیخسرو در اندیشه قتل افراسیاب در چندین مرحله او را دنبال می‌کند. افراسیاب به گنگ دژ می‌گریزد. کیخسرو به دنبال او راهی می‌شود و در این میان سرزمین‌هایی را در می‌نوردد که شگفت‌انگیز و اعجاب‌آورند. او در این مسیر به دریای عظیم زره می‌رسد که در آن موجودات عجیب در هم می‌لولند و در آب‌های تاریک دریا غوطه می‌خورند. این جا دنیایی دیگر است. سفر از آب‌های وحشت‌خیز این دریا نیمی از سال به درازا می‌کشد تا اینکه کیخسرو در هفتمین ماه به گنگ دژ رهنمون می‌شود. اگر مردی بتواند از این دریای ژرف بگذرد بر دژ اهریمن چیره شده‌است.

تصویر (۵)، مربوط به برگی از شاهنامه است که رویارویی کیخسرو با عجایب دریای زره را به تصویر در آورده‌است. کادر اثر مستطیل عمودی است و کتیبه متن در بالا قرار دارد. با وجود حضور رنگ‌های

زنـده و درخشـان، ترکیبـی کم‌عنصـر را شـاهدیم کـه از زاویـه‌ای بسـته داسـتان را روایـت می‌کنـد. کثـرت فضـای خالـی احتمـالاً بـرای بهتـر دیده‌شـدن فضاهـای پـر در نظـر گرفتـه شده‌اسـت. کیخسـرو متعجـب و سـوار بـر اسـب در سـاحل سرسـبز مسـتقر اسـت به‌گونـه‌ای کـه نیمـی از انـدام او به‌وسـیلهٔ کادر حـذف شده‌اسـت. تپه‌هـای سرسـبز سـاحلی بـا سـطوح ممتـد منحنـی ترسـیم شـده‌اند. بخـش کوچکـی از سـاحل مقابـل نیـز به‌وسـیلهٔ سـطح مثلثـی سـبز مشـخص اسـت. فضـای آسـمان بـا رنـگ طلایـی از تپه‌هـا جـدا شده‌اسـت، طلایـی و نقـره‌ای از رنگ‌هـای سـنتی نگاگـری ایرانـی بودنـد کـه در رنگ‌آمیـزی آسـمان و آب بارهـا اسـتفاده می‌شـدند. ابـری کوچـک بـر گسـتره طلایـی آسـمان خودنمایـی می‌کنـد. در روایـت داسـتان فردوسـی دریایـی عظیـم و ژرف را توصیـف می‌کنـد ولـی در ایـن نـگاره رود موربـی را می‌بینیـم کـه در مرکـز صفحـه قـرار دارد و پنـج جانـور عجیب‌الخلقـه در بسـتر آن شـناورند. در نگاهـی کلـی ترکیب‌بنـدی اثـر را منتشـر می‌یابیـم کـه گسـترش متـوازن رنگ‌هـای سـبز، نارنجـی و آبـی در جـای جـای صفحـه ریتـم رنگـی چشـم‌نوازی را پدیـد آورده‌اسـت. جانـوران درون آب موجوداتـی موهـوم انـد کـه بـه نظـر می‌رسـد اژدهـا، عقـاب بـا بـدن انسـان، گـرگ شـاخ‌دار و خـرس بـال‌دار باشـند. نکتـه بسـیار مهـم در ترسـیم ایـن حیوانـات ویژگـی درنده‌خویی‌شـان اسـت. اژدهـا جانـوری اسـت کـه در کهن‌تریـن سـنن نمـاد ویران‌گـری و آب و آبادانـی بوده‌اسـت. ایـن جانـور ترکیبـی از مـار و پرنـده بـه معنـی مـاده و روح، در چیـن موجـودی سـعد و ملکوتـی و در غـرب بـه موجـودی مرتبـط بـا ایـزدان جهـان زیریـن، ویرانگـر و شـرور مبـدل گشته‌اسـت. در ادیـان توحیـدی اژدهـا بـه مفهـوم شـر اسـت. نبـرد بـا اژدهـا یعنـی غلبـه بـر مشـکلات بـرای دسـت‌یابی بـه گنـج معرفـت باطنـی (کوپـر، ۱۳۸۰: ۱۸-۱۷). برخـی معتقدنـد کـه اژدهـا در غارهـا و یـا اعمـاق دریاهـا سـکونت دارد (هـال،۱۳۸۳ :۲۱). در فرهنـگ و هنـر ایرانـی اژدهـا نمـادی از شـر و بـدی بـه شـمار آمـده کـه دارای طبیعتـی رام‌نشـدنی اسـت و نبـرد بـا آن و کشـتنش دسـت‌یابی بـه چشـمه حیات‌بخـش را در پـی دارد. گـرگ نمـاد حیوانـات اهریمنـی و عقـاب نیـز دارای قدرتـی مـاورای طبیعـی اسـت. وجـود شـاخ بـر سـر هـر یـک از ایـن موجـودات غریـب هـم نمـادی از قـدرت اسـت و هـم می‌توانـد شـرارت آن‌هـا را تداعـی کنـد. بنابرایـن، می‌بینیـم کـه هـر یـک از ایـن جانـوران در مسـیر عبـور کیخسـرو قـرار می‌گیرنـد تـا افـزون بـر اینکـه ارتبـاط نمادینشـان بـا عنصـر آب را بازنماینـد، دشـواری موقعیـت او را در مسـیر رسـیدن بـه پیـروزی نشـان دهنـد.

تصویـر (۶)، همیـن داسـتان را در قـاب نگارگـر شـیرازی سـده ۱۰ ه.ق (۱۵۸۰م)، هدایـت الله آل شـیرازی نشـان می‌دهـد. کیخسـرو همـراه بـا ملازمانـش در کشـتی سـفر می‌کنـد و بـا موجـودات دریایـی عجیـب و غریبـی روبـه‌رو می‌شـود. قـاب تصویـر مربعـی اسـت. اشـعار در بـالا و پاییـن قـاب فضایـی بیشـتر از نصـف عـرض را در انحصـار خـود دارنـد. برخـلاف تصویـر (۵)، ایـن نـگاره

تصویر۵: عجایب دیدن کیخسرو در دریای زره، سده ۱۶ م (URL6)

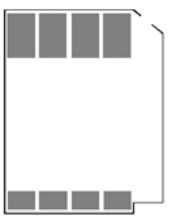
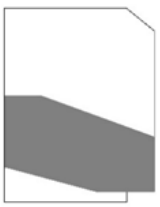
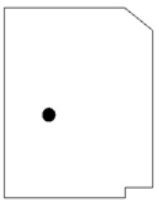
تصویر۶: کیخسرو از دریای زره عبور می کند، ۱۵۸۰م (URL4)

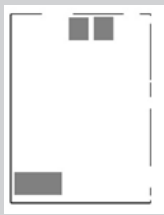
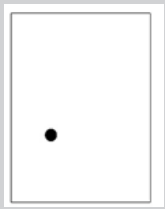
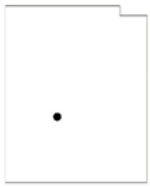
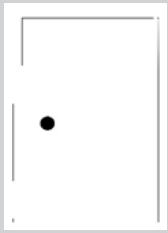
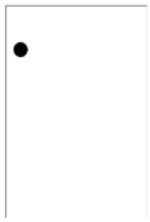
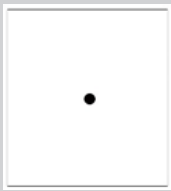
سرشار از جزییات، عناصر تزیینی و اندام‌های انسانی است. بیشتر عناصر در بخش راست صفحه انباشته شده‌اند. یک کشتی بزرگ پیکره‌های فشرده را در خود جای داده‌است و کیخسروی انگشت به دهان کمی بزرگ‌تر از دیگران با جامه نارنجی تصویر شده‌است. برخی نیز در عرشه و بالای بادبان‌های کشتی در حال تکاپو و تماشا هستند.
قایقی کوچک در کنار کشتی شناور است و چهار نفر در آن قرار دارند. ارتباط میان کشتی و قایق به‌وسیلهٔ بادبان مایل سفید برقرار شده‌است. کشتی و قایق چوبی سه‌رخ ترسیم شده‌اند و بافت چوبی الوارهای آن‌ها مشخص است. در این نگاره اثری از ساحل دیده نمی‌شود و دریابودن آب‌های مواج با فراخی و بی‌کرانگی فضا نشان داده شده‌است. دور تا دور کشتی را آب فرا گرفته و موجوداتی عجیب و غریب در آن غوطه‌ور هستند. گوشه بالا و راست تصویر سه گور نقش شده‌اند که پوستی ساده به رنگ زرد اخرایی دارند و به گورخر ایرانی مشهورند. در گوشه چپ شیری در حال دریدن حیوانی نامعلوم است. شیر در نقش منفی خود مفهومی از درنده‌خویی را القا می‌کند و مبارزه با آن به‌مثابه زورمندی و قدرت کیخسرو می‌تواند باشد. موجودی تک‌چشم و آبی‌رنگ در بالای کادر در حال حرکت است. این جانور شبیه به ماهی با دُمی دراز است. تصویر گاوی فربه در کنار قایق و اژدهایی در پایین کشتی دیده می‌شود. اژدها با تکان‌های خود سبب ایجاد موج و اخلال در حرکت کشتی می‌گردد. در فضای خالی مابین این موجودات چندین ماهی رنگین در حال جست و خیزند. ماهی به‌عنوان مظهر ناهید بر فراوانی آب دریا تأکید دارد.
موجوداتی تلفیقی با سر انسان و بدن ماهی و چهارپایان در پایین کشتی در هم می‌لولند. دو پیکره برهنه با موهایی بلند در کنار آن‌ها حضور دارند که به نظر می‌رسد پری دریایی باشند. اگرچه پریان دریا، در افسانه‌ها گاهی اوقات مهربان و خوش‌نام‌اند، ولی معمولاً پلید تصویر شده‌اند و سبب به پا شدن طوفان و سایر بلایا می‌شوند، به‌گونه‌ای که دیدن آن‌ها در دریا، نشانه غرق‌شدن کشتی بوده‌است. به سبب کیفیت پایین نسخه، تشخیص بافت ترسیمی آب دشوار است ولی می‌توان حدس زد که حرکت قلموی نگارگر متناسب با حرکت جانوران دریایی شکل گرفته باشد. همهٔ جانوران به دور کشتی می‌چرخند و حرکت نگاه بیننده را در سرتاسر اثر در پی دارند. حرکت عناصر جزیی تصویر تشویش و دلهره داستان را نیز بازمی‌نمایانند. چنان‌چه خطی طولی از انتهای کتیبه‌های متن ترسیم کنیم با انتهای کشتی بزرگ در یک راستا قرار می‌گیرد و سمت راست تصویر را سنگین تر از جهت دیگر می‌نمایاند ولی توازن رنگی در ترکیب نگاره پا برجاست.

نتیجه‌گیری

با توجه به آن‌چه بیان شد در می‌یابیم در نگارگری ایرانی فرم و محتوا در هم تنیده شده‌اند ولی اهمیت نگاره‌ها را نمی‌توان تنها به‌لحاظ ترجمه دقیق متن به زبان تصویر دانست. چرا که نگارگر با نهایت مهارت خود کوشیده تا ضمن وفاداری به روایت‌های داستانی با ایجاد خلاقیت‌های تصویری و جزییات ظریف جدا از متن نیز مستقل عمل کند. هنرمند نقاش با دقت بسیار، امکانات بصری را به خدمت می‌گیرد تا به بهترین شکل ممکن هیجانات داستان را به تصویر درآورد. در آزمون پرجوش و خروش گذر از آب مشابهت‌های فضایی وجود دارد که در ساختار و ترکیب‌بندی در نظر گرفته می‌شود تا پویایی و تحرک ماجرا فراهم شود. مواردی همچون ایجاد حرکت با در هم شکستن قاب تصویر و نفوذ جزییات

جدول۱: مروری بر شاخصه‌های تأثیرگذار در ترکیب‌بندی تصاویر (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

مولفه	کادر تصویر و محل قرارگیری متن	فضای اختصاص یافته به آب	محل استقرار شخصیت اصلی	نمادهای به کار رفته
تصویر۱				رودخانه نقره ای، ماهی، مرغابی

تصویر۲				رودخانه نقره ای
تصویر۳				رودخانه نقره ای، ماهی، مرغابی
تصویر۴				رودخانه نقره ای
تصویر۵				رودخانه نقره ای، آسمان طلایی، اژدها، گرگ، عقاب، جانوران شاخدار و بالدار
تصویر۶				رودخانه نقره ای، ماهی، شیر، اژدها، پری دریایی

به حاشیه، قطع اندام و پیکره‌ها در کناره‌های قاب، چرخش نگاه شخصیت اصلی داستان، تأکید تمامی عناصر و جزییات به مرکز ثقل تصویر و بهره‌گیری از رنگ‌های غنی و مهیج از این دست هستند. در پاسخ به نخستین پرسش پژوهش می‌توان گفت با توجه به نقش کلیدی آب در داستان برترین و کانونی‌ترین جایگاه در ترکیب‌بندی به آن اختصاص یافته‌است، چه آنکه همهٔ عناصر و اجزای صفحه گرداگرد محور رود و دریا سامان یافته‌اند و تمرکز و تعادل ترکیب‌بندی با آن هماهنگ شده‌است. تحرک اجزای نگاره در راستای ماهیت پویای امواج آب شکل گرفته‌اند تا آن‌جا که ریتم و توازن رنگ و سطح نیز با توجه به موقعیت این عنصر در ترکیب‌بندی مستقر شده‌است. اشغال بیشترین فضای ممکن در قاب نگاره به‌وسیلهٔ رود و یا دریا نمایانگر اهمیت آب در تصویر است. برای پاسخگویی به دومین پرسش پژوهش می‌توان از رنگ نقره‌ای سخن به میان آورد. چرا که بهره‌گیری از فلز نقره در رنگ‌آمیزی آب با هدف القای درخشندگی، انعکاس نور، پاکی و روانی این عنصر انجام گرفته‌است تا در اشاره‌ای نمادین با روح روایت همخوانی داشته باشد. چرا که قهرمان داستان در صورت پیروزی در این آزمون دشوار و گذار از آب‌های خروشان از آلودگی‌های دنیای مادی جدا و به ملکوت دست پیدا می‌کند. حضور حیواناتی چون

ماهی و پرندگان آبزی به‌عنوان نماد فراوانی آب و موجوداتی همچون پری دریایی، اژدها، عقاب، گاو و هیولاهای ترکیبی هم خاصیت نمادینگی آب را تقویت کرده و هم در پیوند نزدیک با متن قرار گرفته‌اند. نقش اغلب این موجودات صفات پلیدی و شرارت را بارز ساخته و در قالب نمادی از دشواری آزمون نمود ظاهری یافته‌اند.

پی‌نوشت

۱ Herodotus کهن‌ترین تاریخ‌نگار یونانی‌زبان است که کتابش تواریخ تا زمان ما باقی مانده است.

2 Apām Napāt

3 Ardavi-sura Anahita

۴ گنگ دژ هوخت یا کنگ دژهودج نام شهر بیت‌المقدس در زبان پهلوی و پیش از اسلام بوده‌است.

منابع

- اسفندیاری مهنی، فاطمه؛ خدایاری، خدیجه (۱۳۹۱). «جنبه خیر و شر و جان‌دارانگاری آب در شاهنامه»، ***مطالعات داستانی***، ۱ (۱)، ۳۰-۲۰.
- آل ابراهیم دهکردی، صبا (۱۳۹۱). «آب در فرهنگ، معماری ونگارگری ایرانی»، ***گاهنامه پژوهشی دانشگاه پیام نور استان چهارمحال و بختیاری***، ۶، ۲۸-۱۴.
- آل ابراهیم دهکردی، صبا؛ تقی‌پور، شهرام؛ رضایی، حمید (۱۳۹۳). «***بررسی و تحلیل نقش آب در نگاره‌های داستان ضحاک شاهنامه طهماسبی***»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۱۰ (۲۰)، ۷-۱۹.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۶). ***زبان، فرهنگ و اسطوره*** (چاپ اول)، تهران: معین.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۷). ***تاریخ اساطیری ایران*** (چاپ یازدهم)، تهران: سمت.
- بویس، مری (۱۳۷۴). ***تاریخ کیش زرتشت***، ترجمه همایون صنعتی‌زاده، تهران: توس.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۵). ***آب در فرهنگ ایران باستان، دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، مدخل آب***، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- حیدری، دریا (۱۳۹۲). «سوگند در شاهنامه و ارتباط اساطیری آن با آب و آتش»، ***پژوهشنامه ادب حماسی***، ۹ (۱۶)، ۳۵-۶۱.
- رضی، هاشم (۱۳۸۱). ***آیین مهر***، تهران: بهجت.
- سیمز، الینور (۱۳۸۸). ***آب‌های نقره‌ای در پس زمینه***، مجموعه مقالات همایش طبیعت در شرق، تهران: فرهنگستان هنر.
- طغیانی، احسان؛ قربانی، رحمان (۱۳۹۰). «بررسی و تحلیل بازتاب اساطیری آب در شاهنامه فردوسی»، ***کهن نامه ادب پارسی***، ۲ (۱)، ۶۹-۸۶.
- عفیفی، رحیم (۱۳۷۴). ***اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی***، تهران: توس.
- فردوسی، ابولقاسم (۱۳۸۵). ***شاهنامه هشت جلد در چهار جلد***، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- قائمی، فرزاد؛ قوام، ابوالقاسم؛ یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۸). «تحلیل نقش نمادین اسطوره آب و نمودهای آن در شاهنامه فردوسی بر اساس روش نقد اسطوره‌ای»، ***جستارهای نوین ادبی***، ۴۲ (۴) (۱۶۵)، ۴۶-۶۷.
- کوپر، جی. سی (۱۳۸۰). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرساد.
- گری، بازیل (۱۳۸۵). ***نقاشی ایران***، ترجمه عربعلی شروه، تهران: نشر دنیای نو.
- ماه وان، فاطمه؛ یاحقی، جعفر؛ قائمی، فرزاد (۱۳۹۵). «بررسی نمادهای تصویری فر (با تاکید بر نگاره های شاهنامه)»، پژوهشنامه ادب حماسی، ۱۱ (۱۹)، ۱۵۷-۱۱۹.
- ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۸). «بررسی نگاره های گذر سیاوش از آتش بر اساس نظریه بینش متنی ژرار ژنت»، ***پژوهشنامه ادب حماسی***، ۱۵ (۲۷)، ۱۹۱-۲۱۷.

مختاری، محمد (۱۳۶۹). ***اسطوره زال***، تهران: آگه.

- هال، جیمز (۱۳۸۳). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*** (چاپ دوم)، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- هینلز، جان راسل (۱۳۸۶). ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها***، تهران: فرهنگ معاصر.

- الیاده، میرچا (۱۳۷۶). ***رساله‌ای در تاریخ ادیان*** (چاپ دوم)، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

References

- Afifi, R., (1995). Iranian Mythology and Culture, Tehran: Tous. (Text in Persian).
- Al-Ebrahim Dehkardi, S. (2012). "Water in Iranian culture, architecture and painting", ***Periodical Research Journal of Payam Noor University of Chaharmahal and Bakhtiari Province***, 6, 14-28, (Text in Persian)
- Al-Ebrahim Dehkardi, S., (2014). "Analysis of the role of water in the illustrations of the story of Dahhak Shahnameh Tahmasbi", ***Islamic Art Studies***, 20, 7-11, (Text in Persian)
- Amoozgar, J. (2007). ***Language, Culture and Mythology***, Tehran: Moin, (Text in Persian).
- Amoozgar, J. (2008). ***Mythological History of Iran***, Tehran: SAMT, (Text in Persian)
- Boyce, M. (1995). ***A History of Zoroastrianism***, Ttranslated by Homayoun Sanetizadeh, Tehran: Touos, (Text in Persian).
- Cooper, J. (2000). ***An Illustrated Encyclopedia of Culture of Traditional Symbols***, Ttranslated by Maleehe Karbasian, Tehran: Farsad, (Text in Persian).
- Eliade, M. (1997). ***A Treatise on the History of Religions***, Ttranslated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush, (Text in Persian).
- Esfandeyari, F., Khodayari, K. (2013). "Good and evil aspects and animacy of water in the Shahnameh, ***Fiction Studies***, 1 (1), 20-30, (Text in Persian).
- Ferdowsi, A. (2006). ***Shahnameh, Eight Volumes in Four Volumes***, Edited by Saeed Hamidian, Tehran: Qatreh, (Text in Persian).
- Gary, B. (2006). ***Persian Painting of Iran***, Ttranslated by Arab Ali Sherveh, Tehran: Donya-ye-No, (Text in Persian).
- Ghaemi, F., Ghavam, A., Yahaghi, M. (2010). "An interpretation of the symbolic function of Water Myth and itsmanifestations in Firdowsi's Shahname based on mythological criticism", ***New Literary Studies***, 42 (2), 69-93. doi: 10.22067/jls.v42i2.4183, (Text in Persisn)
- Hall, J., (2004). ***Illustrated Dictionary Pictorial anthology of Ssymbols in Eastern and Western Art***, Ttranslated by Roghieh Behzadi, Tehran: Farhang-e- Moaser, (Text in Persian).
- Haydari, D. (2014). Oath in Shahnameh and its mythic connection with water and fire. ***The Journal of Epicliterature***, 9 (16), 35-61, (Text in Persian).
- Heydari, D., (2012). Swearing in the Shahnameh and its mythological connection with water and fire, ***Research Paper on Epic Literature***, 9 (16), 61-35, (Text in Persian).
- Hinels, J. (2007). ***Persian Understanding Iranian Mythology***, Ttranslated by Jale Amoozgar and Ahmad Tafazoli, Tehran: Cheshmeh, (Text in Persian).
- Jung, C., Carrington Hull, R. (2003). ***Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*** (3nd ed). Londn: Routledge.
- Mafi Tabar, A., (2010). Thematic analysis of several examples of Siavash passing over fire in Shahnameh, ***Mystical Literature and Cognitive Mythology***, 6 (21), 93-122, (Text in Persian).
- Mah Van, F., Yahaghi, M. J., Ghaemi, F. (2016). "The study of symbolic imagery of FarrExamining the visual symbols of Fa (In connection with the images in Shahnameh)"r with an emphasis on the illustrations of the Shahnameh, T***he Research Journal of Epic Literature***, 11 (19), 119-157, (Text in Persian).
- Mah Van, F. (2019). "The Study on the "Fire Ordeal of Siavosh's Paintings" based on the Genette's trannstextuality", ***The Journal of Epicliterature***, 15 (1), 191-218, (Text in Persian).
- Meyer, M. (2007). ***The Bedford Introduction to Literature: Reading, Thinking, Writing***, (8nd ed). Boston & New York: Bedford/St. Martin's.
- Mokhtari, Mohammad (1990). ***Ostore Zal***, Tehran: Agah, (Text in Persian).
- Qaemi, F. (2009). Analysis of the symbolic role of the water myth and its manifestations in Ferdowsi's Shahnameh based on the method of mythological criticism, ***Literary Quests Quarterly***, 165, 69-93, (Text in Persian)..
- Razi, H. (2002). ***Aeiane Mehr***, Tehran: Behjat, (Text in Persian).
- Sims, E., (2009). "Silver waters in the background", ***A Ccollection of Papers of the Nature Conference in the East***, Tehran: Farhangestan-e- Honar, (Text in Persian).
- Sugg, R. (1993). ***Jungian Literary Criticism***, USA: Northwestern University Press.
- Tafazoli, A. (1996). ***Water in the Culture of Ancient Iran***, Encyclopaedia of Islam, Water Entry, Tehran: Center of Encyclopaedia of Islam, (Text in Persian).
- Toghyani, I., Ghorbani, R. (2011). "The study and analysis of the mythological reflections of water in

Ferdowsi's Shahnameh". ***Classical Persian Literature***, 2 (1), 69-86, (Text in Persian).
- Yahaghi, M., (1990). ***Culture of Mythology and Tales***, Tehran: Farhange Moaser, (Text in Persian).

URLs

URL1. www.artonline.com(access date: 10/11/2014).
URL2. www.caret.cam.ac.uk(access date: 12/11/2014).
URL3. www.commons.wikimedia.org(access date: 12/11/2014).
URL4. www.fitzmuseum.cam.ac.uk(access date: 5/12/2014).
URL5. www.fotografia.islamoriente.com(access date: 9/11/2014).
URL6. www.pinterest.com(access date: 10/11/2014).

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۱۳-۱۲۲)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

مطالعه تاثیرات جنگ بر عناصر دیداری موجود در تصاویر انیمه ژاپنی مدفن کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائو تاکاهاتا

چکیده

هنر هر دوران در طول تاریخ بازتاب‌دهندهٔ تحولات جامعهٔ حاکم بوده، از آن تأثیر پذیرفته و بر روی آن تأثیر می‌گذارد. گاه این تحولات در دنیای انیمه به‌عنوان شاخه‌ای از هنر به‌واسطهٔ حضور تصاویرِ متحرک محسوس می‌گردند. جنگ و پیامدهای آن نیز پدیده‌هایی هستند که از گذشته مورد توجه هنرمندان قرار گرفته و امروزه همچنان در راستای آن آثار هنری شکل می‌گیرند. یکی از این دسته آثار، انیمه ژاپنی مدفن کرم‌های شب‌تاب به کارگردانی ایسائوتاکاهاتا است که به نظر می‌رسد در مراحل ساخت آن، جنگ بر برخی عناصر دیداری موجود در تصاویر اثر بی‌تأثیر نبوده‌است و از این جهت پرسشی که برای پژوهشگر مطرح می‌شود این است که محوریت جنگ چه تأثیری بر برخی عناصر دیداری موجود در تصاویر انیمه ژاپنی مدفن کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائوتاکاهاتا داشته‌است؟ و هدف از انجام این پژوهش نیز، مطالعه‌ای بر تأثیرات محوریت جنگ بر عناصر دیداری موجود در تصاویر انیمه ژاپنی مدفن کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائوتاکاهاتا است. این پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی بوده و با تکیه بر ابزار کتابخانه‌ای، اینترنتی و همچنین مشاهدهٔ نمونهٔ موردی این پژوهش «انیمه ژاپنی مدفن کرم‌های شب‌تاب» به انجام رسیده‌است و یافته‌های این پژوهش به‌گونه‌ای گویای این هستند که کارگردان در راستای محوریت اثر و انتقال پیام درست به مخاطب، از قابلیت‌های موجود در عناصر و کیفیاتی همچون خطوط و اشکال، رنگ و میزان اشباع آن، تضاد و تباین موجود در تصاویر، ترکیب‌بندی و چیدمان عناصر و همچنین در نهایت از حرکت بهره برده و آن‌ها را ترکیب کرده‌است.

واژه‌های کلیدی: تأثیرات جنگ، عناصر دیداری، تصاویر، انیمه، مدفن کرم‌های شب‌تاب.

حسن شکری
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
hasan.sh.art@gmail.com

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

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۱۲-۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۳-۲۱
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43216.1206

مقدمه

انسان در طول تاریخ در زندگی خود با پدیدهٔ جنگ روبه‌رو شده‌است و جنگ نیز از مجموعه موضوعات اجتماعی است که به‌گونه‌ای در دستهٔ ناهنجاری‌های موجود در زندگی بشر جای می‌گیرد و همچنین آسیب و تبعاتی را مانند ویرانی، اضطراب، آشوب و مرگ با خود به همراه دارد. به‌صورت طبیعی بنا به دلایل موردِ اشاره، هنرمندان جوامع نسبت به این موضوع واکنش نشان داده و از آن تأثیر می‌پذیرند. هنرمندان به‌عنوان سردمداران هنر و فرهنگ با تکیه بر شرایط زمانی و مکانی، معیارهای زیبایی‌شناسانه موجود در عصر خود و همچنین تخصص‌شان در حوزه‌های مختلف هنری، رویکردهای مختلفی نسبت به جنگ دارند. تأثیرات جنگ‌های تاریخ چه کوچک و چه بزرگ را می‌توان در حالت‌های مختلف در آثار سینمایی، تجسمی، ادبی و موسیقایی هنرمندان مشاهده نمود. در آثار هنریِ مرتبط با جنگ، هنرمندان به بازنمایی روایات، احساسات فردی و جمعی می‌پردازند. این مفاهیم موجب درک بازماندگان و نسل جدید از اتفاقات و فجایع می‌شوند که گاه حس شرم و گاه حس غرور جمعی را با خود به همراه دارند (**Radstone**, 2003: 2). در حوزهٔ انیمه و انیمیشین نیز افزون بر باقی حوزه‌های هنری هنرمندان بسیاری دست به خلق آثاری با محوریت جنگ زده‌اند، که از این میان، با تکیه بر عنوان پژوهش حاضر، انیمه‌ای ژاپنی مورد نظر است. در برخی انیمه‌های ژاپنی نیز هنرمندانی همچون هایائو میازاکی[1] و ایسائوتاکاهاتا[2] به بازنمایی وقایع جنگ پرداختند که در این بین اثری به نام مدفن کرم‌های شب‌تاب[3] از ایسائو تاکاهاتا مدنظر است. لازم به ذکر است انیمه‌ها که در واقع محصولات پویانمایی کشور ژاپن هستند شامل مجموعه‌ای از چندین رشتهٔ هنری از جمله طراحی، نقاشی، بازیگری، رقص، مجسمه‌سازی، عکاسی و موسیقی هستند و در این صورت می‌توان گفت هنر انیمه در دستهٔ هنرهای تصویری و تجسمی نیز قرار می‌گیرد. به‌صورتی که زیبایی‌شناسی، تأثیر عناصر و کیفیت دیداری آن نیازمند به شناخت کلی نسبت به اصول و مبانی هنرهای اشاره‌شده و همچنین داشتن سواد بصری است. زیرا در دست داشتن اثر هنریِ منسجم از ترکیب اصولی کیفیات و عناصر دیداری به وجود می‌آید که برخی از این کیفیات و عناصر دیداری در راستای مضمون انیمه دستخوش تغییر می‌شوند. در انیمه مدفن کرم‌های شب‌تاب به نظر می‌رسد که محوریت جنگ بر برخی عناصر و کیفیات دیداری بی‌تأثیر نبوده‌است. از این جهت پرسشی که برای پژوهشگر مطرح می‌شود این است که محوریت جنگ چه تأثیری بر برخی عناصر دیداری موجود در تصاویر انیمه ژاپنی مدفن کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائوتاکاهاتا داشته‌است؟ و هدف از انجام این پژوهش نیز، مطالعه‌ای بر تأثیرات محوریت جنگ بر عناصر دیداری موجود در تصاویر انیمه ژاپنی مدفن کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائوتاکاهاتا است. این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی بوده و با تکیه بر ابزار کتابخانه‌ای، اینترنتی و همچنین مشاهدهٔ نمونهٔ موردی این پژوهش «انیمه ژاپنی مدفن کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائو تاکاهاتا» به انجام رسیده‌است.

پیشینه پژوهش

با تکیه بر پژوهش‌های انجام‌گرفته، تاکنون پژوهشی به‌صورت مستقل در راستای بررسی ارتباط عناصر دیداری موجود در تصاویر انیمه‌های ژاپنی به‌ویژه انیمه مدفن کرم‌های شب‌تاب با محوریت جنگ انجام نشده‌است. ولی تعدادی پژوهش در راستای موارد اشاره‌شده به نگارش در آمده‌اند که از این قرارند: ابراهیم فرجنژاد و محمدحسین کارگران (۱۴۰۱) در مقالهٔ منتشرشدهٔ خود در مجله مطالعات رسانه‌ای با نام «جریان مقاومت در انیمیشن و سینمای ژاپن (مطالعه موردی: تحلیل و بررسی انیمیشن مدفن کرم‌های شب‌تاب)» با فراروی از صرف فرم، به زمینه‌های اجتماعی و جریانات دینی، اندیشه‌ای و سیاسی پشتیبان و همچنین ارزیابی حکمی تأثیرات انیمیشین بر تعالی یا هبوط بشر نیز توجه شده‌است. و در نهایت در این پژوهش جریان مقاومت در ساخت محصولات انیمیشن ژاپن شناسایی و پویانمایی «مدفن کرم‌های شب‌تاب» نیز به عنوان مطالعه موردی بررسی شد. بنفشه شهرزاد (۱۳۹۸) در پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی تطبیقی مقوله جنگ در آثار هنرمندان نقاشان اروپا و خاورمیانه از سال ۲۰۱۸-۱۹۴۰» که در دانشگاه هنر تهران بیان کرده‌است که جنگ بر آثار و تولیدات هنری جوامع نقش بسزایی دارد. او همچنین در این پژوهش نمادهای برگرفته از جنگ را در آثار پنج هنرمند مورد بررسی قرار داده و در نتیجه می‌نویسد «پس از جنگ جهانی دوم جنبش‌هایی شکل گرفته‌اند که هدف آن‌ها اعتراض به زوال انسانیت و روایت جامعه نابسامان پس از جنگ است، این تفاوت‌ها در آثار برخی هنرمندان در دو دوره قبل و بعد از جنگ محسوس می‌باشند». محمدرضا حسنایی و سعیده سادات موسوی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه نقش داستان‌های مصور و انیمیشن در شکل دادن به مفهوم

هویت ملی در ژاپن در مقایسه‌ای تطبیقی با ایران» که در مجلهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه به انتشار رسیده‌است به این مورد اشاره دارند که «داستان‌های مصور[۴] در تحریک احساسات مردم ژاپن نقش داشته‌اند به صورتی‌که گاه برای تشویق جوانان به جنگ به‌کارگرفته می‌شدند و از این جهت می‌توان گفت ابزار مناسبی در ترویج و تبلیغ آرمان های حکومتی بوده‌اند، موارد مذکور در جهت شکل دادن به هویت ملی با آثار انیمیشن ایرانی مورد تطبیق قرارگرفته‌اند و در نتیجه این‌گونه آمده‌است که: انیمیشن در ایران نتوانسته‌است آن‌طور که انیمیشن‌های ژاپنی با مردم عادی ارتباط برقرار کرده‌اند موفق واقع گردد و از این جهت در روند هویت‌سازی یا حفظ و تقویت ارزش بومی و ملی باز مانده است». امیرمسعود علمداری (۱۳۸۵) در مقالهٔ «انیمیشن ژاپن در مقابل آمریکا» که در فصلنامه سینمایی فارابی به چاپ رسیده‌است، به معرفی تفاوت‌های بین دنیای انیمیشن در ژاپن و آمریکا به‌عنوان دو قدرت در ساخت انیمیشن پرداخته‌است و برای نمونه این‌گونه آورده‌است که «انیمیشن ژاپنی ریشه درفرهنگ و سنت آن کشور و شرق دارد در نتیجه به همین دلیل مخاطبانی از گروه‌های سنی مختلف داشته و انیمشن‌های ساخت کشور آمریکا بیشتر نگاهی جهانی دارند». وجه افتراق پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین این است که در این تحقیق به صورت مشخص به یک اثر و انیمه «انیمه مدفن کرم‌های شب‌تاب» اشاره شده‌است که در باقی موارد به جز یک نمونه، این‌گونه نیست و همچنین پژوهشگر در این پژوهش با تکیه بر محوریت اثر که جنگ است به دنبال تأثیرات آن بر برخی عناصر و کیفیات دیداری است که این مورد نیز در موارد پیشین یافت نمی‌شوند. از این جهت می‌توان مدعی بود که این پژوهش مسیری نو را دنبال می‌کند.

روش انجام پژوهش

مقاله حاضر به روش توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده‌است و اطلاعات موجود در آن نیز به‌واسطهٔ به‌کارگیری برخی منابع اسنادی، اینترنتی و همچنین مشاهده و مطالعه‌ای بر انیمه مدفن کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائوتاکاهاتا گردآوری شده‌اند. به این ترتیب، برخی از عناصر و کیفیت‌های دیداری موجود در تصاویر نمونه موردیِ موردِ نظر با تکیه بر تأثیرات جنگ بر آن مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

مبانی نظری

مروری بر انیمه مدفن کرم‌های شب‌تاب

مدفن کرم‌های شب‌تاب انیمه‌ای تراژدی محصول سال ۱۹۹۸ در ژاپن به کارگردانی ایسائوتاکاهاتا است. این اثر در استودیو جیبلی[۵] به مدت زمان ۹۸ دقیقه تولید شده و ملهم از رمان «مدفن کرم‌های شب‌تاب» اثر آکیوکی نوساکا[۶] است، برادری که آن را به قصد عذرخواهی از خواهرش که در جنگ‌جهانی دوم بر اثر سوءتغذیه جان خود را از دست داده بود به نگارش در آورد. این انیمه به‌عنوان اثری ضد جنگ شناخته می‌شود اثری که مخاطب را وا می‌دارد تا در تصورش نسبت به دنیای انیمه و انیمیشن بازنگری کند و به این‌صورت احساسات او را نیز بر می‌انگیزد (ریو، ۱۳۸۸: ۱۲۹). این انیمه از صحنه‌ای غم‌انگیز از درون ایستگاه قطار آغاز می‌شود که در آن نظافتچی با بدن بی‌جان پسری بنام سیتا برخورد می‌کند که این صحنه در واقع آخرین صحنهٔ انیمه نیز هست به این صورت که مخاطب در ابتدا با انتهای روایت اثر روبه‌رو می‌شود. محدوده زمانی این فیلم به ماه‌های پایانی جنگ جهانی دوم باز می‌گردد که در آن، شهر کوبهٔ ژاپن دچار حمله هوایی می‌شود و از این جهت سیتا[۷] و ستسوکو[۸] خواهرش به کمک مادرشان که ناخوش احوال است راهیِ پناهگاه‌های شهر می‌شوند. مادرشان که پیش از آن‌ها به پناهگاه می‌رود در اثر بمباران هوایی دچار سوختگی شدید شده و پس از مدتی زجرکشیدن جان می‌دهد. سیتا و ستسوکو به‌ناچار به خانه یکی از خویشاوندان خود که آن را عمه می‌خواندند با دادن وسایل خانه و کیمونوهای مادر مرده‌شان پناه می‌آورند و آن فرد

تصویر۱: آگهینه انیمه مدفن کرم‌های شب‌تاب. منبع:URL1

به مرور زمان جیره غذایی آن‌ها را کمتر و تحقیرشان می‌کند. آن دو تصمیم می‌گیرند به پناهگاه سربازان در خارج از شهر بروند. سیتا برای روشن نگه‌داشتن پناهگاه کرم‌های شب‌تاب را در پشه‌بند رها می‌کند. پس از تمام‌شدن آذوقه، سیتا روی به دزدی از مزارع کشاورزی می‌آورد و در این راه آسیب‌های بسیاری را نیز متحمل می‌شود. سرانجام ستسوکوی کوچک بر اثر بیماری و سوتغذیه می‌میرد، سیتا بدن بی‌جان آن را در اطراف پناهگاه می‌سوزاند و خاکستر او را در قوطی آب‌نبات کوچک مورد علاقهٔ خواهرش نگهداری می‌کند. در بخش پایانی این انیمه روح سیتا و ستسوکو به هم می‌پیوندند، به صورتی‌که در اطراف آنان کرم‌های شب‌تاب نیز به پرواز در می‌آیند (تصویر ۱).

یافته‌ها

جنگ، هنر و انیمیشن

جنگ از وقایع فاجعه‌بار در طول زندگی بشر است که جز ویرانی، مرگ و نابودی در هر زمینه‌ای برای یک ملت چیزی با خود به همراه ندارد. بسیاری از انسان‌ها که جنگ را از سر گذرانده‌اند، خاطراتشان شامل کابوس‌های دردناک می‌شود. جنگ تا اندازه‌ای بر روی بشریت تأثیرگذار است که برای جوامع پیروز و آسیب‌دیده، گاه گسترش حس شرم و گاه غرور جمعی یک نسل را موجب می‌شود. تا اندازه‌ای که «فروید اضطراب، شرم و یا هر حس آسیب‌زننده دیگری را عاملی تأثیرگذار بر روان انسان می‌داند و در پی آن بر خلاف تفکرات موجود آسیب‌های فیزیکی برخاسته از جنگ را بی‌اهمیت‌تر می‌داند» (Freud, 1912: 3). احساسات و تجربیات اشاره‌شده در حوزه‌های گوناگون هنری به‌واسطهٔ هنرمندان جوامع بازتاب می‌یابند. هنرمندان در طول تاریخ با الهام از برخی شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی رایج، دست به ثبت روایات و یا تجسم بخشیدن به دیدگاه شخصی خود از وقایع می‌زنند. در این میان برخی با نگاهی قهرمان‌گرایانه به بازگویی جنگ پرداخته و برخی نیز تصویرگر فجایع و ویرانی‌ها هستند. این موارد گاه در دنیای انیمه و انیمیشن آشکار می‌شوند. انیمه و انیمیشن به واسطهٔ قابلیت‌های موجود در آن یعنی انتقال احساس به کمک تصویر و حرکت، آزادی هنرمند در طراحی شخصیت‌ها و به‌کارگیری عناصر و کیفیات دیداری، امکان ایجاد ارتباط عمیق‌تر میان هنرمند و مخاطب را فراهم می‌آورند که با تکیه بر این حوزه از هنر نیز هنرمندان بسیاری در سراسر دنیا فجایع و پیامدهای جنگ را بازگو کرده‌اند. برای نمونه، هنرمندان انیمه‌ساز ژاپنی همچون میازاکی و تاکاهاتا در راستای جنگ جهانی‌دوم که در برهه‌ای جامعهٔ ژاپن را درگیر خود کرده بود، دست به خلق آثار هنری زده‌اند که در این پژوهش انیمه دفن‌کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائوتاکاهاتا در نظر گرفته شده‌است.

جنگ، بافت خطی و شکل در انیمه

خط عنصری دیداری با یک بُعد است که از به هم پیوستن نقاط تشکیل شده و امتداد می‌یابد و در صورت‌های مختلف احساسات متفاوتی را به مخاطب القا می‌کند. یکی از اساسی‌ترین عناصر دیداری، خط است زیرا خود مستقل از دنیای نشانه‌ها، اطلاعات دیداری را در مورد پدیده‌های اطراف به ما می‌دهد (داندیس، ۱۳۸۴: ۷۴)، و شکل‌ها نیز با به هم پیوستن خطوط و سطوح به وجود می‌آیند. همان‌گونه که در بخش‌های پیشین نیز به آن اشاره شد، تصویرهای انیمه و انیمیشن به مانند اثری تجسمی جای بحث، گفت‌وگو و بررسی دارند. زیرا گاه همهٔ فریم‌های آن‌ها با دست نقاشی می‌شوند. در انیمهٔ مدفن کرم‌های شب‌تاب مخاطب شاهد خطوط، بافت و سطوح پیچیده نیست، و همچنین فرم‌های انتزاعی و اغراق‌شده در اثر مشاهده نمی‌شوند، زیرا در این اثر ایسائوتاکاها با ساده‌سازی‌های برخی عناصر، بیشترِ تلاش خود را بر آن داشته تا مخاطب خارج از وجودِ هر گونه حاشیه‌ای با تک تک عناصر موجود در اثر احساس هم‌ذات‌پنداری کرده و با نگاهی پیگیرانه به دنبال روایت و عاقبت شخصیت‌ها باشد، تا اینکه یک موجود و یک دستگاه عجیب نگاه آنان را به خود جلب کند. در واقع، این خود به گونه‌ای برخورد واقع‌گرایانه با عناصر و شخصیت‌ها است. خطوط که از جهتی منجر به شکل‌گیری بافت و همچنین ضرباهنگ نیز می‌شوند. در نمونه موردی این پژوهش وظیفهٔ نمایش زخم صورت، خراشیدگی و خاکی‌شدن بدن شخصیت‌ها را بر گردن دارند. در این انیمه شدت و ضعف خطوط در برخی صحنه‌ها تشدیدکننده و القاگر حس انزوا، تنهایی و زجر ناشی از جنگ هستند. اگر در طول انیمه به طراحی دو شخصیت سیتا و ستسوکو دقت کنیم در می‌یابیم که هر چه از ابتدای اثر به انتهای آن نزدیک می‌شویم، خطوط بیشتری بر روی صورت، بدن و لباس آن دو نمایان می‌گردد. تعدد این خطوط و بافت‌های شکل‌گرفته از طریق آن در تصاویرِ اثر، می‌توانند بیانگر درماندگی، خستگی، تحمل سختی‌های بسیار و آسیب جسمی ناشی از جنگ به سیتا و ستسوکو باشد. هر چند که در این انیمه همانند باقی آثار تاکاهاتا، خطوط محیطی عناصر و شخصیت‌ها نیز

حفظ شده‌اند. البته این نوع خطوط محیطی به گونه‌ای یک امضاء برای کارگردان هستند (تصویر ۲).

تصویر۲: خطوط روی بدن و لباس ستسوکو، منبع: تصویربرداری مستقیم از انیمه توسط نگارندگان.

جنگ و رنگ در انیمه

گزینش رنگ‌ها و همچنین چگونگی بهره‌گیری از آن‌ها با توجه به نوع انیمه گوناگون است. شناخت تأثیرات روانی رنگ‌ها نیز برای ایجاد عملکرد شخصیت‌ها در آن الزامی است. کاربرد روانی رنگ‌ها به‌مانند صدایی خاموش بر روایت اثر تأثیر می‌گذارد، گاه رنگ در جایگاه یک شخصیت می‌تواند مفهومی را منتقل سازد. برای نمونه، می‌شود برای نشان‌دادن دلهره و ترس ناشی از یک جنگ به‌جای کلام و دیالوگ‌های بین شخصیت‌ها، از قابلیت‌های موجود در رنگ‌هایی مانند قرمز، بنفش و سیاه بهره گرفت. البته برای انیمه و انیمیشن نوع نمایشگر تصویری در دسترس برای مخاطب، کیفیات مختلف رنگی را برای او نمایان می‌سازد که گاه قابل قبول نیستند. از جهتی نیز انیمه و انیمیشن‌ها در بیشتر موارد اجزای ظریف رنگی داشته و با استفاده از آن مفهوم‌سازی می‌کنند (فرنیس، ۱۳۹۵: ۱۲۳-۱۲۰). در انیمه، عنصری که بیش از باقی عناصر در انتقال اخبار دیداری نقش دارد، رنگ است. یکی از مواردی که در بیان احساسات از طریق رنگ نقش بسزایی دارد شدت و یا اشباع رنگ[۹] است که درواقع بیانگر میزان ترکیب خاکستری با باقی رنگ‌ها است. ترکیب خاکستری با رنگ‌های دیگر در انیمه‌هایی همچون مدفن‌کرم‌های شب‌تاب که مضمون جنگ را دنبال می‌کنند، بیشتر در تصاویر صحنه‌های حاوی فجایع جنگ و بمباران به چشم می‌خورند. در صحنهٔ پس از حملهٔ هوایی شهر کوبه در انیمهٔ موردنظر وقتی سیتا از دور به مناظر شهری نگاه می‌کند، رنگ مخروبه‌ها اینگونه به نظر می‌رسند که با لایه‌ای از خاکستری پوشانده شده‌اند. برای نمونه، سرسبزی دشت‌ها جای خود را به رنگ سبزمات و چرک داده‌اند و رنگ آبی آسمان چنان با خاکستری ترکیب شده‌است که انگار لایه‌ای از غبار و غم با خود به همراه دارند (تصویر۳). البته لازم به اشاره است که بازی با عنصر رنگ و اشباع آن به‌عنوان یک ابزار برای تاکید نیز در تصاویر اثر مورد استفاده قرار گرفته‌است،

تصویر۳: تصاویر غبار آلود پس از بمباران و جنگ در انیمه، منبع: تصویر برداری مستقیم از انیمه توسط نگارندگان.

این‌گونه که وقتی مردم شهر دست به گردآوری آوار و لوازم تخریب‌شدهٔ خانگی خود می‌زنند، سیتا و ستسوکو با رنگی روشن و شفاف در مرکز کادر ظاهر شده و باقی مردم که در پس‌زمینه در تکاپو هستند، با اشباع رنگی بالا تصویرسازی شده‌اند که به این صورت بر روی شخصیت‌های اصلی داستان نیز تأکید شده‌است (تصویر۴).

تصویر۴: تصویر واضح سیتا و ستسوکو در میان غبار جنگ. منبع: تصویر برداری مستقیم از انیمه توسط نگارندگان.

جنگ و کنتراست[۱۰] در انیمه

اهمیتِ حضورِ مفهوم تضاد در طبیعت آشکارا حس می‌شود، زیراَ یکی از پایه‌های اساسی شکل‌گیری همهٔ عناصر است. برای نمونه، از تضادهای موجود می‌توان به گرما و سرما، خوبی و بدی، سفیدی و سیاهی، خیر و شر اشاره نمود که این واژه در مقابل تشابه معنا می‌یابد. همان اندازه که تشابه فراوان می‌تواند گاه کسالت‌بار باشد تضاد قدرت ایجاد پویایی و تنوع را با خود به همراه دارد. در هنرهای دیداری این مفهوم در بیشتر موارد با وجود و فقدان نور معنا می‌یابد. حضور داشتن و نداشتن رنگ تأثیر خاصی در تیره و روشن دیده‌شدن عناصر ندارد، به این صورت اهمیت تضاد برای مشاهده و طراحی ثابت است. نور دارای درجه‌های تیرگی و روشنایی و یا رنگ‌مایه بسیاری است، درصورتی‌که در یک اثر تجسمی ذرات رنگیِ بیش از سی و پنج درجه را نمی‌توان نشان‌داد. در نهایت با تکیه بر موارد بیان شده مشاهدهٔ سفیدترین درجهٔ رنگ سفید بدون وجود نور غیر ممکن است و نور برای فیزیولوژی دیدن عنصری اساسی است (موسوی، ۱۳۹۶: ۱۲۷). وجود کنتراست چه در محتوا و چه در لایه‌هایی دیداری اثر، تقابل یک زندگیِ با آرامش و یک زندگی سرشار از اضطراب و دردَ ناشی از جنگ را نشان می‌دهد. در بخش محتوایی اثر می‌توان به شکوفه‌های گیلاس اشاره کرد، در ژاپن سالانه در زمان شکوفایی شکوفه‌های گیلاس مراسمی به

تصویر۵: لحظه‌ی حضور خانواده در میان شکوفه‌های گیلاس، منبع: تصویر برداری مستقیم از انیمه توسط نگارندگان.

همـراه گشـت و گـذار در طبیعـت برپـا می‌شـود. ایـن شـکوفه‌ها چنـدروزی بیشـتر زنـده نمی‌ماننـد و زود از دسـت می‌رونـد (ریـو، ۱۳۸۸: ۴۴). بـه تصویـر کشـیدن خانـوادۀ چهارنفـرۀ سـیتا و ستسـوکو در میـان انبوهـی از شـکوفه‌های گیـلاس، در واقـع می‌توانـد نشـان از عمـر کوتـاه ایـن خانـوادۀ جنـگ‌زده باشـد. زیـرا در باقـی صحنه-هـای ایـن انیمـه هـر یـک از ایـن شـخصیت‌ها به‌گونـه‌ای دردآور جـان خـود را از دسـت می‌دهنـد (تصویـر ۵)،

در بخـش تصویـری اثـر نیـز از همـان لحظـات آغازیـنِ انیمـه، تضـاد شـدید تصویـری کـه نشـان از حضـور منورهـای جنگـی و بمب‌هـا را دارد، بـه چشـم می‌خـورد. ایـن تضادهـا بیشـتر بـر روی قطارهـا کـه بیانگـر سـفر زندگـی دو کـودک هسـتند و همچنیـن به‌صـورت

تصویر۶: تضاد بالای تصویر قطار. منبع: تصویر برداری مستقیم از انیمه توسط نگارندگان.

مسـتقیم بـر پیکـرۀ دو شـخصیت اصلـی انیمـه قابـل مشـاهده‌اند (تصویـر ۶).

جنگ و ترکیب‌بندی در انیمه

به‌صـورت غریـزی نخسـتین و ماندگارتریـن برخـورد دیـداری، احساسـی و تأثیرپذیـری دریافتگـر بـا اثـر، ترکیب‌بنـدی تجسـمی آن اسـت. به‌گفتـۀ گرنهایـن «گشـتالت را علـم روانشناسـی شـناخت شـکل و فـرم، معنـا می‌کننـد، کـه از سـال ۱۹۲۰در میـان روانشناسـان آلمانـی مطـرح شده‌اسـت. نظریـه گشـتالت این‌گونـه بیـان می‌کنـد کـه مغـز انسـان بـرای درک موضوعـات پیچیـده‌ای کـه از اجـزای گوناگـون تشـکیل شـده‌اند، این‌گونـه عمـل می‌کنـد کـه تمامـی اجـزا را در قالـب یـک موضـوع واحـد جمع‌بنـدی می‌کنـد و ابتـدا یـک درک کلـی از آن موضـوع حاصـل می‌کنـد. هـر چقـدر اجـزای ایـن مجموعـه ارتبـاط منطقی‌تـری باهـم داشـته باشـند، آن مجموعـه مسـتحکم‌تر بـوده و از جهتـی درک پیچیدگـی آن نیـز آسـان‌تر اسـت. طبـق ایـن نظریـه انسـان‌ها دنیـا را در کلِ معنـادار تجربـه می‌کننـد و در آن محرک‌هـای جداگانـه‌ایِ مشـاهده نمی‌شـود» (هرگنهـان، ۱۳۸۳: ۲۸۵). ترکیـب سـازمان‌دهی اجـزای مختلـف اثـر هنـری به‌گونـه‌ای اسـت کـه یـک کل منسـجم را بـه وجـود مـی‌آورد و ایـن کل منسـجم در راسـتای پیـام اثـر، فرم‌هـای خاصـی بـه خـود می‌گیـرد (دانشـگر و طاهـری: ۱۳۹۹). ترکیب‌بنـدی در تصاویـر حـوزۀ انیمـه و انیمیشـن در واقـع همـان میزانسـن تعریـف می‌شـود، کـه سـازمان یافتـن اشـکال، بافـت، نـور و تاریکـی و یـا خلـق رابطـه‌ای پویـا میـان عناصـر پس-زمینـه و پیش‌زمینـه اسـت (بـوردل و تامسـون، ۱۳۸۹: ۱۷۶). روشـن اسـت کـه عناصـر مـوردِ نظـر خـود بـه خـود و یـا به‌صـورت اتفاقـی سـبب ایجـاد یـک سـکانس نمی‌شـوند. بلکـه ایـن کارگـردان اسـت کـه برحسـب محوریـت اثـر و محتـوای موجـود در آن دسـت بـه چینـش شـخصیت‌ها و باقـی عناصـر موجـود می‌زنـد. در انیمـه مدفـن کرم‌هـای شـب‌تاب این‌گونـه بـه نظـر می‌رسـد کـه ترکیب‌بنـدی در آن بـا دقـت و بـا تکیـه بـر اصـول مطابـق بـا هنرهـای تجسـمی و همچنیـن سـینما انجـام گرفته‌اسـت. بـرای نمونـه، در تصاویـر ابتدایـی فیلـم بـدن نیمه‌جـان سـیتا در ایسـتگاه قطـار نشـان‌دهنده به‌کارگیـری تناسـبات طلایـی در ترکیب‌بنـدی تصویـر انیمـۀ مـوردِ نظـر اسـت (تصویـر ۷).

به‌کارگیـری به‌جـا و درسـتِ عناصـر موجـب شـد کـه از ایـن اثـر به‌عنـوان بهتریـن انیمـه ضـدِ جنـگ یـاد شـود. تصاویـر موجـود در ایـن انیمـه هماننـدِ تابلوهـای نقاشـی هسـتند کـه بـا وجـود تصویرکـردن داسـتانی تلـخ و تیـره، زیبایـی خـود را حفـظ کرده‌انـد. در تصویـر سـکانس فـرار سـیتا و ستسـوکو ترکیب‌بنـدی صفحـه به‌گونـه‌ای اسـت کـه دو شـخصیت توسـط دایره‌هـا محصـور شـده‌اند.

تصویر۷: ترکیب‌بندی تصویر سیتا در ایستگاه قطار، منبع: URL2

قرارگیری دو پیکره از نمای پشت در میان کادرهای دایره‌ای که خود القاکننده نگاهی ذره‌بین‌گونه هستند، حس تعقیب را در مخاطب بر می‌انگیزند، در این نماها از طریق طراحی ترکیب‌بندی درست، حتی حالات روحی شخصیت‌ها نیز به‌خوبی به مخاطب منتقل شده‌اند (تصویر۸).

جنگ و حرکت در انیمه

دو عامل مهم ایجاد حس حرکت در انیمه خط و میزان تیرگی و روشنایی عناصر هستند. هنرمند با به‌کارگیری رنگ، خط و کنتراست توهم حرکت را برای مخاطب القا می‌کند و به این صورت بیننده را به سمت هدف خود می‌کشاند. مفهوم حرکت در انیمه و انیمیشن با هنرهای تجسمی متفاوت است، زیرا انیمیشن خود یعنی متحرک‌سازی عناصر دیداری. برای نمونه، هنگامی به یک نقاشی نگاه می‌کنید، چگونگی به‌کارگیری رنگ‌ها برای شما اولویت دارند تا خطوطی که به‌واسطهٔ رنگ ایجاد شده‌اند. چنین مفهومی در انیمه نیز مطرح می‌شود، با وجود اینکه انیمه‌ها از مجموعه تصاویر تهیه می‌شوند خودِ تصاویر ارزش کمتری نسبت به القای حس حرکت توسط عناصر موجود در اثر دارند (حسینی شکیب، ۱۳۷۹: ۱۳۴). در تصویرسازی انیمه‌های ژاپنی تکرار خطوط نشان از حرکت و جهت دارند. در لحظهٔ حمله هوایی خطوطی که در پشت و اطراف هواپیماهای بمب‌افکن شکل‌گرفته‌اند، حس سرعت و حرکت به جلوی این عنصر را برای مخاطب القا می‌کنند (تصویر ۹).

حرکت به‌عنوان عنصری دیداری در انیمه‌ها گاه حس افسون و جادو را نیز با خود به همراه دارد، در انیمه مدفن کرم‌های شب‌تاب، حرکت و جنب و جوش کرم‌ها احساسی جادویی و افسون‌گونه به مخاطب می‌دهند. زیرا هرگاه شخصیت‌های اثر ناامید می‌شوند، کرم‌های شب‌تاب خود نمایی می‌کنند. در میان شالیزارها در تاریکی شب وقتی سیتا و ستسوکو با هم حرف از خانواده و پدر و مادر می‌زنند آسمان پر از کرم‌های شب‌تاب می‌شود. هنگامی که قوطی آبنبات ستسوکو از دست مأمور ایستگاه قطار به‌عنوان زباله به بیرون از ایستگاه پرت می‌شود، دوباره از همان‌جا کرم‌های شب‌تاب به‌صورت نقطه‌های نورانی و جادویی به حرکت در می‌آیند (تصویر۱۰).

تصویر۸: سیتا و ستسوکو در کادر دایره. منبع: تصویربرداری مستقیم از انیمه توسط نگارندگان.

تصویر۹: خطوط بیانگر حرکت در اطراف هواپیماهای بمب افکن. منبع: تصویربرداری مستقیم از انیمه.

نتیجه‌گیری

جنگ در آثار مختلف هنری و در جوامع گوناگون نمودها و پیامدهای مختلفی را با خود به همراه دارد. با مطالعه‌ای بر تاریخ در می‌یابیم که هیچ جنگی هر قدر هم که با آرمان‌های ستودنی آغاز گردد، در نهایت چیزی جز نابودی، ویرانی و مرگ با خود به همراه نخواهد داشت. تفاوتی ندارد که جنگ از کجا آغاز شده و به کجا ختم شود، در هر صورت در پایان یک فاجعهٔ بشری شکل می‌گیرد. از این جهت، در میان آثار هنری که نگاهی آرمان‌خواهانه و همچنین قهرمان‌گرایانه به جنگ دارند آثار بسیاری به چشم می‌خورند که در آن هنرمند جنگ‌زده و پریشان نسبت به خاطرات جنگ، درد و رنج حاصل را به تصویری تلخ و دردآور تبدیل می‌نمایند. انیمهٔ مدفن کرم‌های شب‌تاب اثر ایسائو تاکاهاتا یکی از همین دسته آثار است که فجایع و دردهای جنگ جهانی دوم را به تصویر می‌کشد. به‌کارگیری درست و در راستای موضوع از برخی عناصر و کیفیات دیداری در تصاویر این انیمه هر یک به نحوی موجب جلب نظر و ایجاد ارتباط مخاطب با اثر می‌شوند. استفاده از اشکال و فرم‌های ساده به دور از هر گونه اغراق و فانتزی‌سازی در درجهٔ اول مخاطب را متقاعد می‌سازد که هیچ اتفاق ماورایی در طول روایت اثر رخ نخواهد داد و در واقع مخاطب فقط با تصاویری که با زبان ساده‌تر از آن‌چه در روزمرگی خود ممکن بود مشاهده کند، همراه می‌گردد که این مورد هم‌ذات پنداری را نیز با خود به همراه دارد. یکی از نقش‌های اساسی عنصر خط در این انیمه در خدمت محوریت اثر یا جنگ قرار می‌گیرد. به این‌صورت که خطوط در ابتدای انیمه فقط نقش محیطی دارند و به مرور آسیب‌های واردشده به شخصیت‌ها و اشیاء، خطوط نقش یک زخم، جراحت، فرورفتگی پوست ناشی از سوء تغذیه و کثیفی را ایفا می‌کنند. یکی از مواردی که در بخش رنگ این انیمه خودنمایی می‌کند اشباع رنگ است. هم راستا با وقایع موجود در این اثر در لحظات پس از حملهٔ هوایی با تصاویری روبه‌رو می‌شویم که اشباع رنگ بالایی دارند یا به عبارتی ترکیب خاکستری در رنگ‌های آن‌ها به وفور مشاهده می‌شود. ولی در مقابل سیتا و ستسوکو در مرکزیت تصاویر به صورت شفاف ظاهر می‌گردند. کنتراست در انیمه مدفن کرم‌های شب‌تاب، هم در مضمون و هم در تصویر یافت می‌شود. در مضمون به این‌صورت که عمر کم به‌همراه شادابی و زیبایی موجود در شکوفه‌های گیلاس در مقابل زندگی دردناک، عذاب‌آور و طولانی دوران جنگ قرار می‌گیرد و در تصویر نیز لحظات ابتدایی انیمه که در واقع به‌گونه‌ای نمایش‌گر زندگی پس از مرگ هستند با کنتراست بسیار بالا تصویر شده‌اند. عناصر موجود در تصاویر این انیمه به نظر می‌رسند که با پشتوانهٔ فکری و دقیق چیدمان و ترکیب‌بندی شده‌اند. تصویر پیکر نیمه‌جان سیتا در ایستگاه قطار از تناسبات طلایی پیروی می‌کند و همچنین ترکیب‌بندی لحظهٔ فرار دو کودک از میان کادرهای دایره‌ایِ بشکه‌های به هم‌پیوسته حس تعقیب و گریز را به مخاطب القا می‌کند. در نهایت نیز تمامی عناصر دیداری کم یا بیش در کنار یک‌دیگر به‌گونه‌ای حس حرکت در انیمه را ایجاد می‌کنند که نقش اساسی حوزهٔ انیمه و انیمیشن نیز حضور تصاویر متحرک است. برای نمونه، خطوط تکرارشونده در کنار سطوح و اشکال حس حرکت را بر می‌انگیزند به مانند هواپیماهای بمب‌افکن موجود در اثر که رو به جلو و با سرعت حرکت می‌کنند. لازم به ذکر است که برای انجام پژوهش‌های آتی، پژوهش در حیطهٔ تغییرات عناصر دیداری در راستای مضمون و محوریت اثر در انیمیشن‌های داخلی و خارجی پیشنهاد می‌گردد، همچنین با تکیه بر یکی از عناصر دیداری به‌عنوان متغیر، می‌توان بررسی‌های بیشتر و عمیق‌تری نیز انجام داد.

پی‌نوشت

1. Hayao Miyazaki.
2. Isao Takahata.
3 .The Grave of Fire Flight.
4 . Manga.
5. Ghibli.
6 . Akioki Nosaka.
7. Sita.
8 . Setsuko.
9 . Saturation.
10. Contrast.

منابع

- السون، متیو اچ؛ هرگنهان، بی. آر. (۱۳۸۳). ***مقدمه‌ای بر نظریه یادگیری***، ترجمه علی‌اکبر سیف، تهران: دوران.
- بوردل، دیوید؛ کریستین، تامسون (۱۳۸۹). ***هنر سینما*** (چاپ هفتم)، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مرکز.
- حسنایی، محمدرضا؛ موسوی، سعیده‌سادات (۱۳۹۷). «مطالعه نقش داستان‌های مصور و انیمیشن در شکل‌دادن به مفهوم هویت ملی در ژاپن در مقایسه‌ای تطبیقی با ایران»، ***مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه***، ۲، ۶۴-۳۳.

- حسـینی شـکیب، ایمـان (۱۳۷۹). انیمیشـن ژاپنـی در برابـر انیمیشـن آمریکایـی «یـک مقالـۀ متقاعدکننـده». بیـداری رویاهـا، ***کانـون پـرورش فکـری کودکان و نوجوانـان***، ۱۳۶-۱۲۹.
- دانـدیس، دونیس (۱۳۸۴). ***مبانی سواد بصری*** (چاپ دوازدهم)، ترجمۀ مسعود سپهر، تهران: سروش.
- دانشـگر، فهیمـه؛ طاهـری، مینـا (۱۳۹۹). «بررسـی ترکیب‌بنـدی در بیلبوردهـا و عرشـه‌های پـل شـهری تهـران (۱۳۹۶-۱۳۹۴)»، ***پژوهشـنامه گرافیـک و نقاشـی***، ۵، ۶۵-۵۳.
- ریو، جان (۱۳۸۹). ***هنر ژاپن: نگاهی به جزئیات***، ترجمۀ بابک محقق، تهران: فرهنگستان هنر.
- شـهرزاد، بنفشـه (۱۳۹۸). بررسـی تطبیقـی مقولـه جنـگ در آثـار هنرمنـدان نقاشـان اروپـا و خاورمیانـه از سـال ۲۰۱۸-۱۹۴۰. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشـد، رشـته نقاشـی، دانشـکده هنرهـای زیبـا، دانشـگاه هنـر تهران.
- کارگـران، ابراهیـم؛ فرج‌نـژاد ابرقوئـی، محمدحسـین(۱۴۰۱). جریـان مقاومـت در انیمیشـن و سـینمای ژاپـن «مطالعـه مـوردی: تحلیـل و بررسـی انیمیشـن مدفـن کرم‌هـای شـب‌تاب». ***مطالعـات رسـانه ای***، ۱۷(۱)، ۶۲-۵۱.
- علمداری، امیرمسعود (۱۳۸۵). «انیمیشن ژاپن در مقابل آمریکا»، ***فصلنامه سینمایی فارابی***، ۶۲، ۷۷-۸۲.
- فرنیس، مورین (۱۳۹۵). ***زیبایی شناسی انیمیشن (پویانمایی)***. ترجمۀ اردشیر کشاورزی، تهران: دانشگاه صدا و سیما.
- موسوی، وحیدالله (۱۳۹۶). «میزانسن و شخصیت‌پردازی»، ***فصلنامه سینمایی فارابی***، بنیاد سینمایی فارابی، ۸۰، ۱۷۱-۱۵۴.

References

- Alamdari, A. (2005). "Japan vs America animation", ***Farabi Cinema Foundation***, 2 (62), 77-82, (Text in Persian).
- Banafsheh, B. (2019). ***A Comparative Study of the Category of War in the Works of European and Middle Eastern Painters from 1940-2018***, Master's thesis. Tehran University of Art. (Text in Persian).
- Bordwell, D., (1979). ***Film Art: An Introduction***, (12nd ed), Translated by Fattah Mohannadi, Tehran: Nashre Markaz, (Text in Persian).
- Daneshgar, F., Taheri, M. (2020). "A composition survey on urban billboards and bridge decks of Tehran (2015-2017)", ***Journals of Graphic Arts & Painting***, 1 (5), 53-65, (Text in Persian).
- Donis, D. A. (1973). ***A Primer of Visual Literacy,*** (12nd ed). Translated by Masoud Sepehr, Tehran: Sorush, (Text in Persian).
- Freud, S. (1912). ***Selected Papers on Hysteria and Other Psychoneuroses***. New York: Publishing Company.
- Furniss, M. (1998). ***Animation (Cinematography)***, (1nd ed). Translated by Ardeshir Keshavarz, Tehran: IRIB University, (Text in Persian).
- Hosnaei, M., Mousavi, S. (2018). "The role of visual comic stories and animation in portraying the concept of national identity in Japan in a comparative study with Iran", ***Ministry of Science, Research and Technology***, 1 (2), 33-64, (Text in Persian).
- Hosseini shakib, I. (2000). "Japanese animation vs. American animation "a persuasive essay" awakening dreams", ***Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults***, 1 (2), 129-136, (Text in Persian).
- Olson, M. (1951). ***An Introduction to Theories of Learning***, (8nd ed), Translated by Ali akbar Seif, Tehran: Nashre Doran, (Text in Persian).
- Radstone, S. (2003). ***Regimes of Memory***, London: Routledge.
- Reeve, J. (2005). ***Japanese Art in Detail***, (1nd ed). Translated by Babak Mohaghegh, Tehran: Iranian Academy of the Arts, (Text in Persian).
- Vahid Allah, M. (1997). "Mise-en-scène and characterization", ***Farabi Cinema Foundation***, 2 (80), 154-171, (Text in Persian).

URLs

URL1:https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fbehtarin.io%2Fgrave-of-the-fireflies.
URL2:https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.the-pixels.com

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۲۳-۱۳۴)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

فرایند رویت تا خلق اثر در نقاشی‌های مجموعه‌ای امپرسیونیستی کلود مونه

چکیده

بازنمایی تصویر در آثار امپرسیونیستی کلود مونه، نحوه رویت طبیعت را به صورتی دیگرگونه به تصویر می‌کشد؛ گونه‌ای از نگریستن که به تناسب و ضرورت، شیوه خاصی از بازنمایی را می‌طلبد. توصیف و تفسیر نوینی که مونه از طبیعت ارائه می‌دهد، چهره‌ای متفاوت از این مقوله آشنا و تکراری را بر بوم باز می‌تاباند. افزون بر این، وی با تمهیدات و شگردهای نوین بصری، تحولی شگرف در زمینه موضوع نقاشی و شیوه ساخت آن ایجاد می‌کند. در پژوهش پیش رو، نویسندگان بر آن بوده‌اند تا با هدف بررسی شیوه نگریستن مونه و در پی آن تحول در زبان تصویری وی، براساس بازنمایی لحظه، روش ادراکی نقاش را با عطف به ارزش‌های تصویری مورد تحلیل و تفسیر قرار داده و به این پرسش پاسخ دهند که نحوهٔ رویت طبیعت در نزد مونه چگونه در فرایند خلق اثر به کاربست تکنیک و تمهیدات بصری خاص انجامیده‌است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر شیوه رویت و ادراک مونه از طبیعت در حال گذار بوده‌است. یافته‌های پژوهش نمایانگر آن است که طرح لمحه‌ای چون لحظه آنی برای مونه به‌مثابه مقوله‌ای فرار و احاطه‌ناپذیر، سبب می‌شود که موضوع نقاشی حکم آینه بازتاب‌دهنده‌ای را بیابد که شرایط جوی هر دم متغیر را در لحظه آنی استحاله ثبت کند. مونه این چنین حقیقت مسلم و ثابت انگاشته‌شده طبیعت در شیوه‌های پیشین نقاشی را به ادراک و تجربه فردی هنرمند در لحظه معطوف می‌کند. مونه با اولویت‌دادن به نور و ادراک و به واسطه به‌کارگیری تمهیدات بصری متناسب با نگرش خود، به گزارش احساس خود از طبیعت می‌پردازد و به سنت رئالیسم ژرف‌نمایانه پایان می‌بخشد. او در بازی متقابل و متعارض انعکاس‌ها و روشنی‌ها تعامل شئ و محیط را برجسته می‌کند و بیش از موضوع سعی در فراچنگ آوردن جایگاهی نادیدنی و احاطه‌ناپذیر را دارد.

الهه شمس نجف‌آبادی
استادیار گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
Ela.shams@cfu.ac.ir

افسانه ناظری
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول.

a.nazeri@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۱-۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۶-۲۸
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43311.1207

واژه‌های کلیدی: رویت طبیعت، فرایند خلق اثر، لحظه اکنون، نقاشی، کلود مونه، امپرسیونیسم.

مقدمه

بوم نقاشی عرصه ظهور شیوه نگاه و بستر شکل‌گیری نحوه ادراک نقاش در رویارویی با جهان هستی است. محملی که در آن روش و رویکرد هنرمند به هم می‌آمیزند تا نحوه ادراک وی را در برگیرند. مونه در صحنه‌ای از طلوع خورشید گونه‌ای از ادراک و رویت را نمایش می‌دهد که منتقدین برای توصیف آن واژه « امپرسیون!» را مطرح می‌کنند. وی در نقاشی‌های امپرسیونیستی در جست‌وجوی روشی برای ثبت دریافت بصری آنی از موضوع است که در این راستا اصول مسلم پیشین در زمینه نقاشی و به طور کلی اندیشه مخاطب اثر را دگرگون می‌کند. به‌گونه‌ای که از مقوله معمول و آشنای طبیعت، توصیف و تفسیری نوین ارائه می‌دهد. مونه از طریق کاربست تمهیدات و شگردهای نوین بصری، تحولی شگرف در زمینه موضوع نقاشی و شیوه ساخت آن ایجاد می‌کند و به این ترتیب نگاه و نگرش جدیدش به جهان اطراف را بر پرده بر می‌تاباند.

در پژوهش پیش رو نویسندگان بر آن بوده‌اند تا با هدف بررسی شیوه نگریستن مونه و به دنبال آن دگرگونی در زبان تصویری وی، بر اساس بازنمایی لحظه، روش ادراکی نقاش را با عطف به ارزش‌های تصویری مورد تحلیل و تفسیر قرار داده و به این پرسش پاسخ دهند که رویت طبیعت در نزد مونه چگونه در فرایند خلق اثر به کاربست تکنیک و تمهیدات بصری خاص منجر شده است.

مقاله حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و انتخاب نمونه‌ها به طور هدفمند و با در نظر گرفتن ارزش‌های ویژه و متمایز بصری و فرایند خلق اثر نگارش شده‌است. گردآوری داده‌ها نیز افزون بر مشاهده دقیق آرشیو آثار، با بهره‌گیری از اسناد مکتوب انجام شده‌است. نخست، به بررسی امپرسیونیسم در نقاشی و سپس به نگرش مونه و شگردهای تکنیکی او در راستای ثبت لحظه پرداخته و در نهایت نیز تحویل نگاه و نحوه رویت هنرمند از جنبهٔ بعد تازه‌ای که در نقاشی می‌آفریند، مورد بررسی قرار گرفته‌است.

پیشینه پژوهش

مقاله‌های گوناگونی، امپرسیونیسم را نتیجه تغییر پارادایم زمان و ناشی از تحولات اجتماعی، سیاسی و تکنولوژیکی می‌دانند که در قرن ۱۹ در فرانسه رخ داد و نگرش نقاش را نسبت به مضامین و بازنمایی نقاشی تغییر داد. این مقالات امپرسیونیم را با تمرکز بر شرایط سیاسی و اجتماعی، بازسازی عمده پاریس بین سال‌های ۱۸۵۳ و ۱۸۷۰ و صنعتی‌شدن روستاها که به دگرگونی ساختاری عمده و تغییر در شیوه زندگی می‌انجامند، بررسی می‌کنند. بحران‌های سیاسی همچون جنگ فرانسه و پروس در سال‌های ۱۸۷۰-۱۸۷۱ و پس از آن کمون پاریس از دیگر معیارهای بررسی این جنبش است. این گونه مقاله‌ها با رویکردی تاریخی، سیاسی و جامعه‌شناسانه، امپرسیونیسم را از دریچه تأثیرات صنعتی‌شدن بر منظر شهری و روستایی مورد تحلیل قرار می‌دهند (Dominiczak, 2011; Cutting, 2006; Robinson et al., 2017; Channing & Burgess, 2007; Matz, 2017; Cunningham, 2000).

مقاله‌های دیگر، امپرسیونیسم را مرکز نقاشی مدرن و ناشی از تغییرات عمیقی در هنجارها و شیوه‌های زمان‌سنجی معرفی می‌کنند. ارزیابی دوبارهٔ پژوهش‌ها با توجه به پیشرفت‌هایی که در مقیاس‌های زمانی هماهنگ ، استاندارد و ملی انجام شده‌است و فرآیندی که به عنوان «یکپارچگی زمان» شناخته می‌شود؛ دست‌آویز منتقدان در تحلیل امپرسیونیسم قرار می‌گیرد. در این راستا، به نقاشی‌های مونه از ایستگاه قطار اشاره می‌شود تا هدف نقاشان این جنبش را درگیر مدرنیزاسیون و صنعتی‌شدن زمان نشان دهند (Dombrowski, 2020; Winchell, 2014, Werner, 2011; Le Men, 2021).

حسینی راد (۱۳۷۸) در مقاله‌ای به شیوه برخورد نقاش امپرسیونیست با نور و رنگ می‌پردازد و بر این اساس بازنمایی موضوع را از دریچه توجه نقاش به نور همواره متغیر و به دنبال آن تاثیر رنگ بر چشم بررسی می‌کند. ابوالقاسمی (۱۳۹۵) نقاشی امپرسیونیسم را از دریچه فلسفی مفهوم «نمود» بررسی می‌کند و بر این باور است که با ظهور امپرسیونیسم، نقاشی تصویرکردن امر واقعی را وانهاد و توجه خود را به مرئیت ناب، یعنی به نمود بصری معطوف کرد. به این معنا که فضای بصری تابلو دیگر مکانی برای بازنمایی واقعیت نبود، بلکه فضایی بود که امر واقعی درون آن پدیدار می‌شد. در منابعی چون «هنر در گذر زمان»، «در جست و جوی زبان نو»، «تاریخ هنر نوین» «هنر مدرن»، امپرسیونیسم در ابتدا از لنز شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی‌ای بررسی می‌شود که به ایجاد این نگرش منجر می‌شود (گاردنر، ۱۳۶۵؛ پاکباز، ۱۳۶۹، آرناسن، ۱۳۸۸؛ لینتن، ۱۳۸۲). در ادامه اطلاعات تاریخی و زندگینامه‌ای از هنرمندان این جنبش مطرح می‌شود و اطلاعات محدودی در زمینه شیوه اجرا ارائه می‌شود. در تمامی منابع موردِ اشاره، جای شگردهای تکنیکی و فنی و آشنایی بیشتر با نگاه و «تحول در نحوه رویت» هنرمند به جهان طبیعت خالی احساس می‌شود.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی، گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و نمونه‌گیری به روش هدفمند انجام شده‌است. نمونه آماری این پژوهش شامل نقاشی‌های مجموعه‌ای کلود مونه با عنوان‌های «کومه غله»، «کلیسای جامع روئن »، «سپیدارها » و «مناظر طلوع خورشید » است.

مبانی نظری

امپرسیونیسم-کلودمونه

امپرسیونیسم، در لغت به معنای احساس و تأثر، اصطلاحی بود که برای توصیف آزمایش‌گری‌های جسارت‌آمیز مونه و دیگر نقاشان این گروه به کار رفت. این اصطلاح پیش‌تر در نقد هنری، به معنای برداشت یا ادراک شخصی و نه در معنایی ریشخندآمیز به کار می‌رفت؛ افزون بر این، بر تجسم ظاهری اشیا و ناتمام بودن نقاشی دلالت می‌کرد (پاکباز، ۱۳۶۹: ۳۲۱). در معنایی دقیق‌تر، امپرسیونیسم نقاشی‌هایی با رنگ‌هایی تابناک را به ذهن متبادر می‌سازد که پرداختن به جزئیات تابع جلوه کلی رنگ و حرکت یکپارچه اثر است. امپرسیونیست راستین در پی آن بود که دریافت آنی از یک صحنه به‌ویژه منظره طبیعی را ثبت کند. پس به نقاشی در دامان طبیعت که نقاشان باربیزون پیش‌تر آن را آزموده بودند؛ روی آورد (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۵۰). منظره‌سازی به هنری تبدیل شد که در آن نقاش می‌کوشید؛ تصویر منعکس‌شده بر شبکیه چشم را از نو بسازد و معادل کیفیت زنده چشم‌انداز تابناک را به مدد رنگ‌ها بیافریند (همان). نحوه‌ای از ادراک، با شیوه‌ای از پرداخت که با طرح جلوه‌های بی‌ثباتِ در حال گذار، ثبات و حضور تام و تمام شکل و رنگ را به چالش می‌کشید.

آغاز قرن نوزدهم شاهد دورشدن نسل جدیدی از نقاشان از منظره‌های آرمانی کارگاهی بود که در آن‌ها طبیعت تنها پس‌زمینه‌ای برای داستان‌های کتاب مقدس یا یونانی-رومی بود؛ منظره ولی برای کلود مونه، خود به کانون نقاشی تبدیل شد (Dominiczak, 2011: 534). کلود مونه نقاش فرانسوی (۱۸۴۰-۱۹۲۶) در سال ۱۸۷۴ نقاشی‌هایی را به نمایش می‌گذارد که گویی لمحات و لحظات ثبت‌شده از زمان در آنی واحدند؛ لحظاتی که بی‌وقفه می‌گریزند ولی اکنون گویی به تسخیر نقاش درآمده‌اند. او با ارائه احساسی از حضور فوری صحنه‌ای از بندر لو (۱۸۷۴)، توجه و شگفتی منتقدان را به خود جلب می‌کنند که زیر لب زمزمه می‌کنند: امپرسیون ! آن‌چه که مونه را به ترک کارگاه و نقاشی در فضای آزاد وا داشت، تماشای جلوه‌های گذرای نور و رنگ بود. صورت‌های متغیر تعامل شی و محیط که هنرمند را وا می‌دارد تا خود را با حرکت و تغییر جلوه‌های گذرای نور و رنگ‌های تابناکش همگام سازد. در چنین شرایطی ضربه‌های قلم موی نقاش امپرسیونیست همگام با جلوه‌های متغیر و گذرای نور به حرکت در می‌آید تا شیوه‌ای نوین از پرداخت طبیعت را بر پهنه بوم به اجرا درآورد.

این شیوه پرداخت به‌اندازه‌ای با آن‌چه در آن زمان به‌عنوان یک اثر هنری موفق در نظر گرفته می‌شد؛ متفاوت بود؛ که اصطلاح «امپرسیونیسم» برای توصیف و در عین حال به سخره‌گرفتن اثری از مونه به نام طلوع خورشید در نمایشگاهی در سال ۱۸۷۴ به کار برده شد. این اثر لحظه‌ای از لنگرگاه لوهآور در شمال غربی فرانسه را به تصویر کشیده‌است (تصویر ۱).

این نقاشی به‌نحوی رازآلود نوعی رویت یکپارچه نقاش از دریا تا آسمان را با ضربه‌های نرم به نمایش درآورده‌است. به‌گونه‌ای که خط جداکننده زمین و

تصویر۱: کلود مونه، امپرسیون یا طلوع خورشید، (۱۸۷۲) (منبع:URL1)

آسمان، در گستره یکپارچه دریا از میان رفته‌است. صورتی که بیش‌تر نمایش‌گر برداشت آنی از یک لحظه است، تا منظره‌ای از طلوع خورشید!

یافته‌ها

فرایند رویت در نقاشی‌های مجموعه‌ای کلود مونه

مونه به تأثیر آنی شی بر چشم نقاش اهمیت می‌داد. وی با تجزیه رنگ موضعی اشیا به تکه‌رنگ‌های خالص و با استفاده از تباین‌های رنگی سعی در ضبط جلوه‌های ناپایدار نور و جوّ داشت (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۴۴۳). روش ادراکی مونه در نقاشی، طبیعت را به تجربه فردی وابسته می‌کند. تأکید او بر مشاهده نشان می‌دهد که ماهیت موضوع در شرایط زودگذر نوری، از اساس متفاوت می‌شود. بهره‌گیری از نظریه‌های نوظهور رنگ با کاربست نظریه رنگ یک شیمیدان به نام میشل اوژن شورول (۱۷۸۶-۱۸۸۹) نیز از تمهیدات مونه در اجرایی‌ساختن هدف بود Dominiczak,۲۰۱۱: ۵۳۵)). در این راستا، وی به پیروی از ویلیام ترنر نقاش رومانتیک انگلیسی، به تجربه‌ای دست یافت که پیش از او توسط نقاشان باربیزون انجام شده بود (پاکباز، ۱۳۷۸) این تجربه جدید نقاشی در هوای باز، نقاشی از طبیعت را دگرگون می‌کند. قابلیت‌های نور و رنگ، به‌عنوان مهم‌ترین و کارآمدترین ابزار، مونه را در ثبت دریافت آنی بصری از یک صحنه یاری می‌کند و درک جدیدی از نور و رنگ با هدف ثبت موجودیت لحظه‌ای پدیده‌های مشخص را فراهم می‌آورد. بر این اساس، منتقدان به پیروی از سزان ، مونه را یک «چشم شگفت‌انگیز» در نقاشی می‌دانند (Werner,2011). چشم شگفت‌انگیزی که بی‌واسطه به طبیعت می‌نگرد و شناخت پیشین خود را کنار می‌گذارد. همان‌گونه که مونه در نخستین اثر خود به ارائه امپرسیونی محض از صحنه و تأثیرات کلی آن بسنده می‌کند و نقاشی‌اش را در برابر عرف بازنمایی کلاسیک قرار می‌دهد. شیوه‌ای برخاسته از تحول نگاه نقاش به طبیعت که به نقل از روئین پاکباز «استحاله واقعیت عینی و نفی اعتبار موضوع» را به دنبال داشت. در این روش رنگ‌گذاری، طرح خطی بعضی اجزای تصویر از میان می‌رفت. به‌گونه‌ای که خطوط بارز فرم به نفع بازنمایی دگرگونی و نوسان‌های نور وانهاده می‌شد (پاکباز، ۱۳۹۵).

مونه از طریق شیوه مشاهده‌ای جدید و کاملاً ادراکی بر زودگذرترین جنبه‌های طبیعت و حرکت، مانند ابر و آب، خورشید و سایه، باران و برف، غبار و مه، طلوع و غروب خورشید تمرکز می‌کند. او با ایده بازنمایی لحظه‌های گذرا از وضعیت آب و هوا در فصل‌های گوناگون سال، مجموعه‌ای عظیم منسوب به نقاشی‌های مجموعه‌ای را خلق می‌کند (Seitz, 1960). از دیدگاه منتقدان او در این ایده فراتر از ثبت تموج ظریف و ارتعاش نور، آغازگر یک انقلاب، یک روش جدید برای دیدن، احساس، ابراز ادراک و هم‌چنین بیان چیزها می‌شود (Winchell, ۲۰۱۴).

مونه در برابر لحظات گذرا دریافت که تنها ارائه یک اثر واحد نمی‌تواند پاسخ‌گوی تغییرات زودگذر نور و رنگ برای بازنمایی لحظه آنی باشد. «چرا که پدیده‌های کاملاً مشخص و معین در سیر زودگذر زمان موجودیتی لحظه‌ای پیدا می‌کنند و ماهیت خود را نشان می‌دهند. از این جهت او از موضوعی واحد، در زمان‌ها و نورهای متفاوت، مجموعه‌ای تهیه نمود تا دگرگونی‌های ناشی از گوناگونی رنگ‌های جو را با زبان هنر ثبت کند» (گودفری بلوندن، ۱۳۷۲).

مونه برای نخستین بار سوژه اصلی نقاشی را به عقب می‌راند و می‌کوشد تا با توجه به جنبه‌های رویت‌ناپذیر، لحظه سوژه یا لحظه اکنون را فراچنگ آورد. از این رو، سوژه نقاشی از حضوری استوار بر اساس اصول ناب طراحی به فرم‌هایی حاصل از تسخیر لحظه‌ای تبدیل می‌شود که نمایش آن تمرکز، سرعت و نگرش ویژه نقاش را می‌طلبد. در این تعریف، حس موضوع حقیقی‌تر از پوسته جامد آن است. او طبیعت را چیزی همواره در تغییر می‌داند و معنای آن را در همین ناپایداری می‌جوید و در نقاشی‌های مجموعه‌ای خود نشان می‌دهد که طبیعت در نوسان هر روزه‌ای است که این نوسان عامل اصلی حیات طبیعت و ماهیت اصلی ادراک را رقم می‌زند.

مونه با توسل به ایده نقاشی‌های مجموعه‌ای بر حالت‌های گذرا و متغیر طبیعت تمرکز می‌کند و در مقابل کیفیت بدون تغییر و مستقل پدیده‌ها که به مثابه اصلی مسلم پذیرفته شده بود؛ می‌ایستد و روح تغییر حاکم بر طبیعت را آشکار می‌کند. به این معنا که نه تنها طبیعت متغیر است بلکه ادراک آدمی نیز از این قاعده به دور نیست. مونه این گونه نشان می‌دهد که هیچ تعریفی در جهان بدون تغییر و مطلق نمی‌تواند باشد.

همان‌طور که کومه غله (۱۹۸۱) به عنوان اولین تجربه نقاشی مجموعه‌ای (تصویر۲)، نه درصدد توصیف رایج طبیعت، بلکه در پی ثبت جلوه پرتحرک نور و رنگ و نمایش موجودیت لحظه‌ای طبیعت در گذر زمان است. سوژه نقاشی پیش از آن به‌عنوان واقعیتی واقعی و عینی پذیرفته شده بود که مستقل از دید هنرمند برای همگان به یک شیوه قابل رویت و ثبت بود؛ سپس مونه این واقعیت جسمانی مسلم را زیر سؤال می‌برد و آن را به شرایط هر دم متغیر طبیعت و ادراک آدمی مرتبط می‌کند. به بیان دیگر، واقعیت عینی در مقابل

ادراک حسی کمرنگ‌تر می‌شود. همان‌گونه که مونه در این آثار تجربه رئالیستی و ناتورالیستی به طبیعت را کمرنگ‌تر می‌کند و در تلاش است تا از طریق درهم بافتن نور و جو، حسی ازکومه غله را به مخاطب القا کند (پاکباز، ۱۳۶۹؛ بکولا، ۱۳۸۷).
مونه را می‌توان نقطه تعلیقی در وابستگی به هستی آشکار اشیا دانست. او خود را از اسارت این آشکارگی رها می‌کند و چگونگی ادراک حسی‌اش را مبنای ثبت منظره قرار می‌دهد. به بیان دیگر، نمود و اثر شی در شبکیه و به دنبال آن در ذهن، محتوای ادراک حسی او را می‌سازد و از این طریق موضوع نقاشی را در ناپایداری لحظه و بدون توجه به شناخت قبلی ترسیم می‌کند. طبیعت برای مونه کالبد ثابتی ندارد. او در مقابل سنت منظره‌سازی کلاسیک، اهمیت کمتری به موضوع

تصویر۲: کلود مونه، نقاشی مجموعه‌ای: کومه غله، (۱۸۹۰-۱۸۹۹) (منبع: URL1)

می‌دهد. اگر نقاش پیشین طبیعت را جز به جز توصیف می‌کند؛ مونه گوشه‌هایی از چشم‌اندازها مثل کومه غله، انعکاس آب و موارد مشابه را بر می‌گزیند تا در میدان ادراک جست‌وجو کند و لحظه یا هاله نور احاطه‌ناپذیر را تسخیرکند. برتری میدان ادراک به موضوع اصلی، ماهیت عینی طبیعت را در آثار مونه کمرنگ می‌سازد و آن را به سیلی از تأثیرات حسی تبدیل می‌کند. این‌گونه او مخاطب را فراتر از هستی آشکار طبیعت، با ساختاری روبه‌رو می‌نماید که مستقل از محتوای دید در سطح ادراک حسی، نقش‌آفرینی می‌کند (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۰۸).
این‌گونه مونه جنبه ساخت‌گرایانه طبیعت را کنار می‌نهد و ساختار مستحکم شکل را، استحاله یافته در جلوه‌های پرشتاب نور و رنگ می‌آفریند. بر این اساس، او ضربه قلم کوچک رنگ را در تنالیته‌های گرم و سرد چون ساختاری جدید درهم می‌بافد تا تعامل قلمرو نور به مثابه میدان رؤیت‌ناپذیر در قلمرو طبیعت محسوس را نشان می‌دهد. از این جهت، شکل‌های قابل شناخت به جلوه‌های رنگی تبدیل می‌شوند که مرئی و نامرئی را در پیچش بی‌پایان ضربه قلم‌ها، در هم می‌آمیزند. در این هنگام موضوع مرئی حکم آینه‌ای بازتاب‌دهنده را می‌یابد که شرایط نامرئی هر دم متغیر را در حالتی اتفاقی ثبت می‌کند. مونه با این تمهید از این مسئله پرده بر می‌دارد که چگونه موضوع نقاشی، دارای علت وجودی‌ای وابسته به قلمرویی نامرئی است. بر این اساس، مونه چارچوب توجه را از موضوع مرئی به قلمرو رویت‌ناپذیری تغییر می‌دهد که فراچنگ آوردن آن بیش از هر چیز نیازمند بهره‌گیری از شیوه‌ای متفاوت با شیوه رایج است. مونه مانند نقاش پیشین بسیار کمتر گرفتار شرح و وصف موضوع است بلکه، فراتر از آن در تلاش است تا به بیان ناب بصری- تصویری دست یابد و القاگر حسی از موضوع به مخاطب باشد. با تغییر توجه از موضوع کانونی نقاشی به محیط پیرامون آن، تحرک شگفت و بی‌وقفه‌ای را به فضای ساکن تجسمی می‌بخشد و پرده از ارتباط نادیدنی مرئی و نامرئی برمی‌دارد و این تعامل را به کمک شگردهای فنی به عرصه نقاشی می‌کشاند.
تا این‌جا این مسئله روشن شد که امپرسیونیسم زاده نگرش نوین نقاش است. نگرشی که بر اساس کنارگذاشتن دانش پیشین و با مشاهده‌گری پیوسته و بدون تعصب به دست آمده‌است. چرا که مونه نور و تغییرات جوی را نه در راستای بازنمایی هر چه دقیق‌تر منظره، بلکه برای کاوش جدی‌تر در میدان ادراک به کار می‌گیرد. این مسئله امپرسیونیم را از یک سبک نقاشی متمایز به رویکرد نوینی در قوای ادراکی تبدیل می‌کند که قالب‌شکنی‌های انقلابی در هنر و اندیشه را منجر می‌گردد. از این رو، نگرش مونه و تلاش او برای ثبت لحظه در نقاشی راه‌گشای اندیشیدن و نگریستنی نو به همه چیز می‌شود. مهم‌تر آنکه مونه می‌داند که اجرایی‌شدن این نگرش مستلزم تمهیدات بصری ویژه است. از این رو، تلاش می‌کند تا شگردهای فنی و تکنیکی متناسب با هدفش را بیابد. به بیان دیگر، مونه در تکنیک نیز از شیوه پیشین پیروی نمی‌کند و آن را آگاهانه و همراه با آزادی عمل بر می‌گزیند.

تمهیدات بصری مونه در تسخیر لحظه اکنون

در این بخش، بر اساس آن‌چه گفته شد، به این پرداخته می‌شود که مونه چگونه تکنیک را در راستای اجرای نگرش خود به کار می‌برد؟ مونه نشان داد روشی ثابت برای نگاه به جهان وجود ندارد. بر این اساس، بهره‌گیری از روش‌های رایج پاسخ‌گوی نگاه نقاش نخواهد بود، بلکه نقاش باید متناسب با هدف و نگرش خود، تمهیدات ویژه‌ای را به کار گیرد. پس برای دست‌یابی به زبانی مناسب بیان ادراک، تلاش می‌کند تا طبیعت را با حواس خود دریافت نماید. مونه از تکنیک به‌گونه‌ای آگاهانه در راستای اجرای نگرش خود استفاده می‌کند. او بیش از آنکه دل‌مشغول ارائه موضوع نقاشی باشد؛ دل‌مشغول چگونگی استفاده از شیوه مناسب در راستای هدف است. این مسئله سبب می‌شود که موضوعی تکراری از طریق شیوه نگرش و ارائه‌ای متفاوت، فضای نقاشی را از نو بیافرینند.

بر این اساس از اصلی‌ترین عامل تغییر تکنیک می‌توان سخن گفت. مونه به‌عنوان رهبر جنبشی که مسیر تاریخ هنر غربی را تغییر می‌دهد، از نقاشان می‌خواهد تصویر اشیا را آن‌گونه که دیده‌اند و در ذهنشان جای گرفته‌است؛ فراموش کنند. یک درخت یا هر چیز دیگری در هنگام نقاشی باید بدون پیش‌داوری نگریسته شود. او از هنرمندان می‌خواهد که اشیا را جدا از فرم کلی آن‌ها، بلکه به‌صورت ضربه قلم‌های پیوسته بنگرند. برای نمونه، یک خانه می‌تواند، مربعی کوچک از رنگ آبی همراه با تکه‌های دنبال‌دار صورتی باشد که در سطح‌های منفرد و در عین حال منسجم تنالیته‌های درخشان زرد نفوذ می‌یابد. این‌گونه نگریستن و اجرای تکنیکی، تصویری ساده و بی‌تکلف از منظره را ایجاد می‌کند که با اولویت‌بخشیدن به حواس و رویارویی بی‌واسطه با طبیعت، توجه مخاطب را بر فرآیندهای بینایی جلب می‌کند (Seitz, 1960). مونه مانند نویسنده‌ای است که از تفکر پیش از نوشتن پرهیز می‌کند تا از طریق آزادنویسی متن خود را شکل دهد. در این هنگام ساختارهای پیشین می‌شکنند و نویسنده به جاهایی ناشناخته سرک می‌کشد.

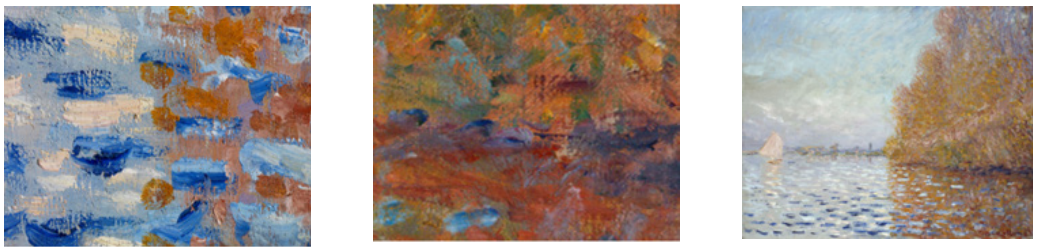
ژول لافورگ (۱۸۶۰-۱۸۷۸) نویسنده فرانسوی از این بداعت مونه چنین می‌گوید: «در منظره‌ای غرق در نور که آدم‌ها در اشکالی مبهم و خاکستری رنگ به نظر می‌آیند، نقاش آکادمیک هیچ نمی‌بیند مگر نوری سفید و یک‌دست؛ ولی نقاش امپرسیونیست، به جای رنگ سفید و بی‌روح، همه چیز را موج در موج و لرزان می‌بیند و منظره به صورت رنگ‌های تجزیه‌شده منشوری برایش تجسم می‌یابد. نقاش آکادمیک، آن را در قالب خطوطی می‌بیند، بیرونی، و محصورکننده اشکال؛ امپرسیونیست ولی، خطوطی واقعی و ملموس را نه به‌صورت اشکال هندسی، بلکه در قالب تکه رنگ‌های گوناگون و نامنظم می‌بیند که از همان فاصله دور، تجسمی از زندگی‌اند. نقاش آکادمیک اشیا را در قالب‌هایی کاملاً منظم و از ورای جدول‌بندی‌هایی می‌بیند که براساس نظریهٔ ناب طراحی شکل گرفته‌اند؛ در صورتی‌که چشم امپرسیونیست پرسپکتیو را مجموعه‌ای می‌بیند متشکل از تن‌ها و لکه رنگ‌های گوناگون، فضا، هوا-حتی ذرات هوا- برایش بسیار متنوع و رنگارنگ‌اند، و نیز بی‌سکون و جنبنده» (بلوندن، ۱۳۷۲: ۱۲۷؛ پاکباز، ۱۳۶۹: ۳۲۷).

نخستین شگرد تکنیکی و بداعت مونه، در واژه امپرسیونیسم نهفته است. مونه به‌جای پرداخت مفصل و پرجزئیات به موضوع، فقط به امپرسیون یا برداشت لحظه‌ای از آن بسنده می‌کند. وی در اثر «امپرسیون» در پی دست‌یابی به تصوری از غروب است، منظره‌ای که در یک آن در چشمان او دور از جزئیات و حواشی به تسخیر در آمده‌است. بر این اساس، مونه اسلوبی را به کار می‌گیرد که در اصطلاح اسلوب «بی‌واسطه» نامیده می‌شود. او مطالعه مقدماتی و تهیه طرح آزمایشی را نه به‌عنوان فرایندی پیش از اجرای نهایی بلکه آن را به هنگام کار واگذار می‌کند و با جفت‌وجورکردن رنگ‌ها و سایه رنگ‌ها، آن‌چه را می‌بیند، مستقیم روی بوم می‌آورد. پیشینهٔ این اسلوب را می‌توان در نمایش حالت‌های آنی مدل در چهره‌نگاره‌های فرانس هالس یافت (پاکباز، ۱۳۶۹: ۳۱۰).

در واقع، برخلاف اسلوب رایج که هنرمند پس از اندیشه در طبیعت در کارگاهش به نقاشی می‌پرداخت، طبیعت برای مونه در هنگام مشاهده و اندیشیدن شکل می‌گیرد و به سبب همین بی‌واسطگی در اجرا و نگرش، شکل متفاوتی می‌یابد. در این میان، مونه برای اجرای تمام کمال بی‌واسطگی، رویارویی با موضوع را به‌مثابه اولین مواجهه می‌پندارد و از هر گونه پیش طرح و طراحی خطی پرهیز می‌کند تا بتواند اندکی به روح منظره نزدیک شود. این مسئله بیش از هر چیز سرعت در اجرا و انتخاب‌های درست بصری را می‌طلبد. مونه، حرکت و گذاری پرشتاب و در عین حال سنجیده را بر می‌گزیند تا به موجودیت فرار لحظه دست یابد. او برای نمایش لحظه آنی از شبکه پیچیده‌ای از ضربه قلم‌های ریز و درشت بهره می‌گیرد تا با کاربست لایه‌های رنگ و نمایش لایه‌های زیرین و از طریق هاشورزنی متقاطع، نقطه‌زنی، قلموی خشک و خراش، حس حرکت را در طبیعت به ظاهر ساکن ایجاد کند. این ضربه قلم‌های نظام‌مند شبکه وسیعی از پیوستگی را ایجاد می‌نند و هیچ عنصری را بدون درهم‌تنیدگی در کل رها نمی‌کند. از این رو، ضربه قلم‌های مونه

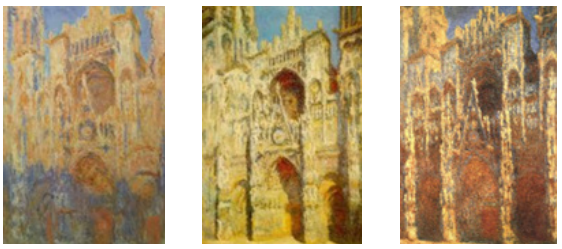
در عین خودانگیختگی، طبق ساختاری منسجم و در راستای غایت وحدت‌بخش تصویر حرکت می‌کنند. این مسئله سبب می‌شود که هر عنصری در عین وحدت در اجزا، در کل اثر نیز دارای وحدتی ناگسستنی باشد. در تصویر (۳)، نمایی نزدیک از شیوه کاربست ضربه قلم توسط مونه دیده می‌شود.

مونه این تمامیت و وحدت را در زمینه رنگ نیز در نظر می‌گیرد. چرخش مرحله به مرحله رنگ در سراسر بوم از محیط پیرامونی تا سوژه و برعکس، نمایانگر نگرش مبتنی بر کلیت و تمامیت است. درهم بافته‌شدن رنگ‌های سرد مثل آبی‌ها، سبزها و بنفش‌ها به سطوح وسیع پراکنده‌ای می‌انجامد که در نهایت نارنجی‌ها و رنگ‌های گرم آن را منسجم می‌سازند. روابط انتزاعی سطوح رنگین به استحاله شکل به‌معنای مرسوم می‌انجامند. در این هنگام است که رابطه بی‌پایان موضوع و محیط به‌واسطه این برخورد تکنیکی کل‌گرایانه برجسته‌تر می‌شود. برخورد کل‌گرایانه مونه در نقاشی، زمینه به مفهوم کلاسیک را دچار تغییراتی می‌کند. در این‌جا، چیزی با عنوان زمینه جدا از موضوع وجود ندارد؛ هر چه هست محیطی است، مرتعش از نور و رنگ، که در همهٔ تنالیته‌های ثابت پیرامون نفوذ می‌کند. این مسئله بیش از هر چیز به نگرش مونه باز می‌گردد که موضوع اصلی را در نقاشی محیط پیرامونی می‌داند. برای نمونه، او تا بدانجا به کلیسا توجه می‌کند که حکم آینه انعکاس‌دهنده‌ای از تغییرات نامحسوس پیرامون را داشته باشد. به همین سبب، مفهوم فضای مثبت و منفی نیز به چالش گرفته می‌شود (تصویر ۴). شگرد دیگر نیز در نگرش مونه نسبت به رنگ نهفته است که منشأ آن در هیچ‌یک از سبک‌ها و مکتب‌های پیشین نبود. نقاشان امپرسیونیست تنها دل‌مشغولی‌شان این نبود که ببینند درجه تیره و روشنی تن‌های متقابل و تن‌های درهم‌تنیده چه میزان است. بلکه آن‌ها پی برده بودند که نور شدید باعث کم‌رنگ‌شدن تن‌ها می‌شود. همچنین نور تابیده بر اشیا با تابندگی شدید، در نهایت به واحدی تابنده منتهی می‌شود



تصویر ۳: کلود مونه، تک قایق در رودخانه، (۱۸۷۴)، لایه‌بندی فعال با شبکه نظام‌مند ضربه قلم‌های رنگ‌های گرم و سرد (منبع: URL3)

که هفت شعاع منشوری را به پرتویی رنگی تبدیل می‌کند که نور نامیده می‌شود. آن‌ها با تجزیه عناصر متشکله نور و بعدها با ترکیب آن، شکل کلی نور را ارائه دادند (بلوندن، ۱۳۷۲: ۱۲۰). در این راستا، مونه در تجزیه و تحلیل دریافت‌های بصری خود از تکنیک رنگ شکسته دلاکروا ۱۷۹۸-۱۸۶۳ استفاده می‌کند. همان‌گونه که دلاکروا بر این باور بود که با کنار هم گذاردن دو رنگ مکمل می‌توان بر جلوه هر دو افزود؛ مونه نیز دریافت که رنگ واقعی هر شی در اثر نور و بازتاب رنگ پدیده‌های اطراف تغییر می‌کند. او ترکیب رنگ‌های نوری را بر روی بوم به‌جای ترکیب رنگ فیزیکی بر روی پالت ارجح می‌داند. بهره‌گیری مونه از این تکنیک به پیروی از دلاکروا، کمک شایانی در تسخیر لحظه اکنون در اثر می‌نماید.



تصویر ۴: کلود مونه، کلیسای جامع روئن، (۱۸۹۰-۱۸۹۴) (منبع: URL2)

به این معنا که مونه با کاربست تکنیک رنگ شکسته افزون بر تعهد به شرایط نوری، به رعایت هارمونی رنگ در یکپارچه‌سازی صحنه و ایجاد تصور حرکت در فضای نقاشی و جابه‌جایی چشم بیننده در کل فضای بوم می‌پردازد (پاکباز، ۱۳۶۹: ۱۶۶). مونه در راستای عملی‌کردن این تکنیک به‌جای ترکیب‌کردن رنگ روی پالت از مخلوط نوری بهره می‌گیرد. به این معنا که او می‌کوشد تا نوری را که از شکل بر شبکیه چشم بازتابیده را ثبت کند. در این صورت، رنگ نه نتیجه تجربه و عادت بلکه ورای رنگ موضعی و شناخته‌شده شی، برداشت‌های آنی را در شرایط مختلف نوری را نمایش می‌دهد (پاکباز، ۱۳۹۸: ۳۲۱). در این راستا، ترکیب رنگ‌های روشن‌تر مستقیم بر روی بوم انجام می‌شود تا به ایجاد اثر رنگ شکسته کمک کند و فقط رنگ‌های تیره‌تر روی پالت مخلوط می‌شوند. کاربست این تکنیک با درهم شکستن سطوح به تکه‌های بی‌شمار رنگ، مرز شکل‌ها را ناروشن می‌سازد و ساختار پذیرفته‌شده نقاشی و قالب خطی منسجم شکل‌ها را نادیده می‌گیرد. در این هنگام، بوم به عرصه لرزش و جریان مداوم رنگ تبدیل می‌شود و سوژه اصلی نقاشی و محیط پیرامونی را به‌گونه‌ای درهم‌بافته و در نفوذ متقابل در یکدیگر به تصویر می‌کشد.

این تکنیک به ایجاد لایه‌بندی فعال رنگی می‌انجامد. مونه با زبردستی در رنگ‌گذاری لایه‌ای، لایه رنگ‌های فعال و در حرکتی را ایجاد می‌کند که هم‌زمان همه رنگ‌ها دیده می‌شوند. او به‌خوبی می‌داند که چگونه لایه‌های رنگی را بر روی هم سوار کند تا همه رنگ‌ها نقش فعالی را ایفا کنند. برای نمونه، او برای دست‌یابی به رنگ بنفش، لکه‌های رنگی قرمز و آبی را در کنار هم قرار می‌دهد تا مخاطب ضمن مشاهده هم‌زمان آبی و قرمز، در نهایت در چشم با اختلاط این دو رنگ بنفش دست یابد. افزون بر این، او با بهره‌گیری از کنتراست رنگ‌های گرم و سرد و درآمیختن فام‌های خالص و مکمل، شکل و فضا را در هم حل می‌کند و طبیعت را به اشکال لرزانی از نور و جو و بازی‌های مستقیم و انعکاسی تبدیل می‌کند. تمهیدات حساب‌شده مونه نشان داد که تا چه اندازه نگرش و تکنیک لازم و ملزوم هم هستند. چرا که نگرش بدیع مونه جز در سایه تلخی این شیوه مشقت‌آور پدیدار نمی‌شد. چنان‌چه منتقدان نیز مخاطب را از قضاوت عجولانه در مورد تکنیک امپرسیونیسم بر حذر می‌دارند. چرا که این رنگ‌های برهم نهاده به ظاهر عجولانه، ابهامی به‌مراتب بیشتر از طراحی‌های دقیق و اصولی دارند. از منظر موسیقی‌دانان، مونه به‌عنوان برجسته‌ترین منظره‌ساز، نسبت به درک و خصیصه نت‌هایی که آموخته بود؛ وفادار ماند و این ارزشمندترین خصلت هنرش به شمار می‌آید (بلوندن، ۱۳۷۲).

ثبت لحظه و توجه به نقش میدان نامرئی در رویت طبیعت

هستی آشکار کلیسا از آن قالب خطی بیرونی به عرصه ناپایداری از هماهنگی‌ها و جلوه‌های خاص نور تبدیل می‌شود که نشانگر نگاه جدید مونه به شکل است. به این معنا که در نگرش مونه واقعیت عینی به ادراک حسی استحاله می‌یابد و این کار مادیت‌یابی جدیدی را برای اشیا رقم می‌زند. چرا که مونه فقط نوری را که از شکل بر شبکیه چشم بازتاب می‌کند را دریافت می‌کند و آن چیزی که برای وی مهم است، همین جلوه نور است نه شکل شیئی که نور از آن بازتابیده شده‌است. برای نمونه، اگر مونه گیاهی در دوردست را در نوری خاص مشاهده کند، آن را به همان صورتی که به نظر می‌آید (لکه‌ای سبز) به تصویر می‌کشد (گاردنر، ۱۳۶۹:۳۲۱).

پیسارو نیز، کلیسا را چیزی فراتر از یک گزارش صرفاً واقع‌بینانه از تغییر نور در یک نمای سنگی می‌داند. جمله پیسارو در این مفهوم نهفته است که مونه کلیسای جامع را نقاشی نکرد بلکه هوا، فضا، رطوبت و جو بین خود و نمای کلیسای را به تصویر کشید و این گونه نقاشی را به هدفی جدید کشاند. به این صورت که «آن‌چه واقعیت را نمایان می‌کند، خود نامرئی باقی می‌ماند؛ آن چیز می‌تواند هوا یا فیلتر نامرئی نور باشد» (Winchell, 2014). از این رو، ثبت لحظه آنی مونه را به این وا می‌دارد که توجه خود را از سوژه اصلی نقاشی بر توده هوای نامرئی میان خود و منظره جلب کند. در واقع، او میدان وسیعی را مورد توجه قرار می‌دهد که نمود و تجلی عناصر وابسته به آن است. از دیدگاه وی، بین چشم آدمی و سطح اشیا، آدم‌ها، مزارع و مواردی از این قبیل چیزی قرار دارد به اسم اتمسفر. هر شیئی پوشیده در هاله‌ای از هوا و فضا است و آشکارا در پرده‌ای از رمز و راز و رنگ‌های گوناگون پنهان است؛ این رنگ‌های پیدا و پنهان، پیش از آنکه بر چشم هنرمند ظاهر شوند، در تن اشیا نشسته‌اند (میربو، ۱۸۸۹، به نقل از بلوندن، ۱۳۷۲).

بنابراین جایگاهی در فضای تصویر مورد توجه مونه قرار می‌گیرد که تا پیش از این در کانون آشکار توجه وجود نداشت. وی آن کانون نامعلومی را به تصویر می‌کشد که گردآورنده عناصر محسوس به شمار می‌آید. بر این اساس، او روال مرسوم ادراک را برای بازآفرینی موضوع به چالش می‌کشد تا پرده از میدانی نا آشکار بردارد.

در این راستا، او تمهیدات بسیاری را به کار می‌گیرد.

بـرای نمونـه، رنگـی کـه مونـه بـه کار می‌بـرد، همـان رنگـی نیسـت کـه نتیجـه تجربـه و عـادت ممتـد اوسـت. او در پـسِ رنـگ شناخته‌شـده اشـیا، بـه برداشـتی آنـی از رنـگ در شـرایط خـاص نـور دسـت می‌یابـد. پیـش از مونـه، هیـچ نقاشـی بـه ایـن مرحلـه نرسـیده بـود کـه فقـط مشـاهده جلوه‌هـای نـور و هماهنگـی رنگ‌هـای خالـص، طیفـی را اسـاس کار خـود قـرار دهـد (گاردنـر، ۱۳۵: ۳۲۳). او نـور را بـه گونـه‌ای متناقض‌نمـا، بیرونـی و درونـی و بـه عنـوان سـاحتی احاطه‌ناپذیـر در شـکل می‌تنـد. شـکل از طریـق میدانـی احاطه‌ناپذیـر و نادیدنـی بـه رویـت می‌رسـد و همزمـان سـاخته می‌شـود و از هـم پاشـیده می‌شـود. بـه ایـن معنـا کـه شـکل در اثـر غوطـه‌وری بی‌پایـان در نـور ثبـات خـود را تـا انـدازۀ متلاشی‌شـدن از دسـت می‌دهنـد و بعـد فضایـی تـازه‌ای می‌آفرینـند.

در نگـرش و تکنیـک مونـه، نقطـه توجـه از موضـوع نقاشـی بـه فراینـد آن تغییـر پیـدا می‌کنـد. بنابرایـن، بیـان حسـی آشـکار اهمیـت می‌یابـد. کیفیـت واقعیـت ملمـوس دیگـر بـه جهـان مرئـی و موضـوع نقاشـی وابسـته نیسـت، بلکـه به بازنمـود موضـوع اختصـاص دارد. گـزاره هنـری از محتـوای تصویـر بـه خـود تصویـر، و از سـطح اشـیا بـه پویـش قلمـو انتقـال می‌یابـد. در نهایـت، بازنمـوده و شـیوه بازنمایـی یکی می‌شـوند. بـه بیـان دیگـر، مونـه نگـرش سـنتی بـه واقعیـت مشـهود را زیـر سـؤال می‌بـرد و هـدف نوینـی را پیـش روی نقـاش قـرار می‌دهـد: او اکنـون می‌بایسـت واقعیـت نامشـهود سـاختارهای زیریـن جهـان مرئـی را نشـان می‌داد (بکـولا، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

مونـه بـا تغییـر چارچـوب توجـه از موضـوع نقاشـی بـه سـمت محیـط پیرامونـی، می‌کوشـد تـا از جایـگاه رویت‌ناپذیـری پـرده بـردارد کـه پیشـاپیش وضعیـت نمـود و آشـکارگی ابژه‌هـا را تعییـن کرده‌اسـت. وی بـا تغییـر تمرکـز از موضـوع نقاشـی، بـه زمینـه بی‌نهایـت پیچیـده محیـط می‌پـردازد. وی سـوژه اصلـی نقاشـی را محیـط نامرئـی‌ای می‌دانـد؛ کـه مرئـی و محسوس‌شـدن، طبیعـت را امکان‌پذیـر نموده‌اسـت. در ایـن راسـتا، مونـه رابطـه متقابـل عناصـر طبیعـت و محیـط را بـه تصویـر می‌کشـد. زیـرا تعامـل مـداوم عناصـر محسـوس طبیعـت و محیـط نادیدنـی پیرامـون و رابطـه آینـه‌ای میـان ایـن دو اسـت کـه بـه نمـود و ظهـور عناصـر طبیعـت در نقاشـی‌های مونـه می‌انجامـد.

بـه بیـان دیگـر، مونـه نسـخه‌برداری از طبیعـت را چیـز بـدی نمی‌دانـد ولـی طراحـی از چیـز نادیدنـی را برتـر می‌دانـد. چیـزی باقی‌مانـده در ذهـن و حافظـه. در واقـع، او در تـلاش اسـت تا نتیجه یک اسـتحاله را نقاشـی کنـد، اسـتحاله‌ای که از طریـق تخیـل و حافظـه بـه دسـت آمده‌اسـت. بـه ایـن صورت اسـت کـه میـل بـه آفرینـش از سـلطه جابرانـه طبیعـت رهـا می‌شـود (بلونـدن، ۱۳۷۲). مونـه در مجموعه‌هـای متفـاوت خویـش کـه بـا وجـود تفـاوت موضوعـی، هدفـی یکسـان را دنبـال می‌کنـد، در تـلاش اسـت تـا از طریـق عنصـر مرئـی کـه در نـگاه نخسـت همـان موضـوع نقاشـی بـه شـمار می‌آید، سـوژه مهم‌تـر یعنـی میـدان نامرئـی یا آن شـرایط نامحسـوس را رویت‌پذیـر نمایـد و نامرئـی را ضـروری مرئـی نشـان دهـد. این‌چنیـن اسـت کـه بـا نگاهـی بی‌درنـگ و آنـی بـه نوعـی سـنتز نـور دسـت می‌یابـد و اعجـازی در سـبک مـدرن ایجـاد می‌کنـد. چنانچـه سـزان نقاشـی مونـه را مرهـون چشـمان او می‌دانـد، چشـمانی کـه همـه چیـز اسـت.

جدول ۱: نوآوری کلود مونه در شیوه رویت و خلق طبیعت در تقابل با نقاشان پیشین (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

شیوه‌های پیشین نقاشی ناشی از نگرش نقاش	شیوه نقاشی کلود مونه با نگرشی نو
طبیعت در حکم پس‌زمینه‌ای برای داستان‌های کتاب مقدس یا یونانی-رومی در قالب مناظر آرمانی کارگاهی	طبیعت موضوعی مستقل و دست‌آویزی برای آزمایش‌های مستمر کلود مونه با ترک کارگاه
طبیعت چونان واقعیتی عینی و مستقل از دید هنرمند و قابل رویت و ثبت برای همگان به یک شیوه	طبیعت چونان سیلی از تأثیرات حسی با اتخاذ روشی ادراکی و وابسته نمودن طبیعت به تجربه فردی هنرمند در تقابل با واقعیت عینی
طبیعت با حضوری استوار و بدون تغییر با شیوه‌ای رئالیستی و ناتورالیستی	طبیعت در قالب امپرسیونی محض از صحنه و تأثیرات کلی آن در برابر عرف بازنمایی کلاسیک و نفی اعتبار موضوع
حضور تام و تمام پدیده‌ها در قالب اشکالی با خطوط محصورکننده و بیرونی	موجودیت لحظه‌ای و درهم شکستن فرم و رنگ با هدف ثبت لحظه
توجه نقاش به موضوع اصلی نقاشی به‌عنوان نقطه عطف تصویر و در نظرگیری پس‌زمینه به‌عنوان فضای منفی و کم اهمیت تر	موضوع نقاشی حکم آینه بازتاب‌دهنده شرایط جوی هر دم متغیر و دارای علت وجودی‌ای وابسته به قلمرویی نامرئی، نقش بارز فضای نادیدنی در رویت‌پذیری موضوع نقاشی

نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش چگونگی بازنمایی طبیعت، فرایند رویت تا خلق اثر در نقاشی‌های کلود مونه این یافته به دست آمد که، مونه به‌عنوان پیشتاز امپرسیونیسم، ثبت لحظه آنی را هدف اساسی خود در نقاشی بیان می‌کند. این هدف وی را به تغییر شیوه نقاشی می‌کشاند. چرا که ثبت لحظه گذرا نه از طریق توجه بر موضوع، بلکه از تغییر توجه از موضوع به میدان نامرئی پیرامون به دست می‌آید. به این معنا که یک درخت به این دلیل وجود دارد که آینه بازتاب‌ها و تغییرات محیط نامرئی پیرامون است و درخت حکم بهانه‌ای برای مشاهده‌پذیرنمودن محیط نامرئی پیرامون است. به بیان دیگر، موضوع برای مونه فرصتی را فراهم می‌آورد تا احساس بصری نور را در جهت تسخیر لحظه آنی طبیعت از نو سازماندهی کند. این‌گونه مونه با اولویت‌دادن به نور و ادراک، به گزارش احساس خود از طبیعت می‌پردازد و به سنت رئالیسم ژرفانمایانه پایان می‌بخشد. او در بازی متقابل و متعارض انعکاس‌ها و روشنی‌ها تعامل شئ و محیط را برجسته می‌کند و از روابطی پنهان پرده بر می‌دارد.

مونه با تغییر چارچوب توجه از موضوع اصلی نقاشی به سمت محیط پیرامونی، تعامل طبیعت و محیط را دگرگون می‌کند. همچنین با بهره‌گیری از شگردهایی چون برخورد کل‌گرایانه، در نظرگیری جز در ارتباط با کل، چرخش رنگ و موارد مشابه به جایگاهی در فضای تصویر نگاه می‌کند که تاکنون حکم پس‌زمینه‌ای بی‌اهمیت را داشته‌است. در این راستا، نقاشی‌های مجموعه‌ای مونه، تجسم شرایط نامرئی قابل رویت شدن عناصر محسوس را تحقق می‌بخشند. این مجموعه سطح دائم متغیر تعامل عناصر و محیط پیرامونی که هویت‌بخش آن است را نشان می‌دهد و بیش از موضوع سعی در فراچنگ آوردن جایگاهی نادیدنی و احاطه‌ناپذیر را دارد.

از این رو، نقاشی مونه عرصه نمایش امکان‌های همزمان مرئی و نامرئی، پیوستگی و ناپیوستگی است. عناصر طبیعت در نقاشی مونه به‌واسطه قاب نامرئی‌ای پدیدار می‌شوند و سپس خود غرق در بعد دوری، همواره پس می‌نشینند و غیر قابل رویت باقی می‌مانند. مونه جلوه بصری نور را فارغ از توجه به موضوع تسخیر می‌کند و روابطی را در نقاشی عرضه می‌کند که تا پیش از آن درک نامشخص و گنگی نسبت به آن وجود داشت. او هویت‌یابی موضوع نقاشی را در گروی محیط پیرامونی می‌داند و شی را آینه محیطی معرفی می‌کند که بدون آن به خودی خود وجود ندارد. به بیان دیگر، مونه در محیطی کاوش می‌کند که غیر قابل رویت است ولی اشیا را رویت‌پذیر می‌کند.

تفاوت شگرفی که مونه در تاریخ نقاشی ایجاد می‌کند این است که وی این بار اولویت را به محیط پس‌زمینه می‌دهد و عناصر طبیعت را چونان آینه بازتاب‌دهنده آن محیط به مخاطب عرضه می‌کند. این آینه بازتاب‌دهنده نیز، عناصر طبیعت را نه منسجم و بدون تغییر، بلکه به‌مثابه عرصه‌ای به نمایش می‌گذارد که در عین بی شکلی، شکلی است منسجم؛ که از طریق لحظه به لحظه رنگ بر رنگ گذاشتن شکل می‌گیرد و در عین حال فرو می‌پاشد. مونه این مسئله را در نقاشی از طریق ثبت دریافت‌های لحظه‌ای، بی‌واسطگی در اجرا، تمرکز بر حالت‌های گذرا و اتفاقی و وانهادن ساختار اشیا و تحلیل شکل‌ها به نفع بازنمایی دگرگونی‌های نور انجام می‌دهد. تکنیک رنگ شکسته با نادیده‌گرفتن قالب خطی منسجم اشکال بوم را به عرصه لرزش و جریان مداوم رنگ و جلوه‌های خاص رنگ تبدیل می‌شود. تکنیک اجرایی که برخلاف اجرای جزءنگرانه، برخوردی سراسری و کل‌گرایانه را در اثر دنبال می‌کند، سبب می‌شود که توده هوا و نور پیرامون به‌گونه‌ای درهم‌بافته با موضوع اصلی نقاشی نمایش داده شوند. این‌چنین است که مونه از ارتباط پنهان اشیا و قلمرو رویت‌ناپذیر آن پرده بر می‌دارد و بستر را برای تحولات هنر مدرن آماده می‌کند.

پی‌نوشت

1-Perception
2-Impression
3-Imp series of grainstacks ressionism
4-unification of time
5- series of grainstacks
6-Rouen Cathedral,
7-The Poplars series paintings
8-Sunrise
9-idealized studio landscapes
10-Claude Monet
11-Impression
12-Impression soleil levant
13-Le Havre
14-individual experience
15-Michel-Eugène Chevreul
16-Joseph Mallord William Turner
17-Paul Cézanne
18- series of paintings of the same subject
19-Jules Laforgue
20-Rouen Cathedral
21-Broken Colors
22-Delacroix

منابع

- ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۵). زیباشناسی «نمود» و ظهور امپرسیونیسم، ***هنرهای زیبا***، ۲۱ (۴)، ۵-۱۲.
- آرناسن، یوروواردور هاروارد (۱۳۸۸). ***تاریخ هنر نوین***، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: موسسه انتشارات نگاه.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷). ***هنر مدرنیسم***، ترجمه هلیا دارابی و رویین پاکباز، تهران: فرهنگ معاصر.
- بلوندن، گودفری وماریا (۱۳۷۲). ***تاریخچه امپرسیونیسم***، ترجمه قاسم رویین. تهران: بهار.
- پاکباز، روئین (۱۳۷۸). ***دایرةالمعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۵). ***دایرةالمعارف هنر***، جلد اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۸). ***در جستجوی زبان نو: تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید***، چاپ هشتم، تهران: نگاه.
- حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۷۸). نور، سرعت، رنگ- نگاهی به امپرسیونیسم، ***هنرهای زیبا***، ۶، ۴-۹.
- گاردنر، هلن (۱۳۶۵). ***هنر در گذر زمان***، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۲). ***هنر مدرن***، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
- میربو، اوکتاو (۱۸۸۹). دیباچه کاتالوگ نمایشگاه آثار مونه در گالری ژرژپتی، پاریس.

References

- Abolghassemi, M. (2016). "The Aesthetics of "Appearance" and the Emergence of Impressionism". ***Journal of Fine Arts: Visual Arts***, 21(4), 5-12. doi: 10.22059/jfava.2016.59946 (Text in Persian).
- Arnason, H. H. (2009). ***History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture***, Translated by Mohammad Thaghi Faraarzi, (1nd ed.), Tehran: Negah, (Text in Persian).
- Blunden, M. (1976). ***Impressionists and Impressionism***, Translated by Ghasem Rubin, Tehran: Bahar, (Text in Persian).
- Bocola, S. (2008). ***The Art of Modernism***. Tranlated by Royeen Pakbaz, Tehran: Farhang-e-Moaser (Text in Persian).
- Cunningham, Antonia. (2000). ***Essential Impressionists***, UK: Parragon Press.
- Cutting, J. E. (2006). ***Impressionism and It Canon***. USA: University Press of America.
- Dombrowski, A. (2020). "Impressionism and the standardization of time: Claude Monet at Gare Saint-Lazare". ***The Art Bulletin***, 102 (2), 91-120.
- Dominiczak, M. H. (2011). "International Year of Chemistry 2011: The Impressionists: Painting at the Time of Change". ***Clinical Chemistry***, 57 (3), 534-536.
- Gardner, H. (1986). ***Art Throuth the Ages***, Translated by Mohammad Thaghi Faraarzi, (14nd ed), Tehran: Ney, (Text in Persian).

Gaunt, W. (1971). ***Turner***, New York: Phaidon Press.

- Hosseini Rad, A. (1999). "Light, speed, color-a look at impressionism". ***Honar-Ha-Ye-***, 6(0). 4-9. (Text in Persian).
- Le Men, S. (2021). "The Impressionist Mind: Modern Painting and Nineteenth Century Readerships". In André Dombrowski & Dana Arnold (Eds.), ***Wiley Blackwell Companion to Impressionism*** (pp.107-126), New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Lynton, N. (2004), ***The Story of Modern Art***, Translated by Ali Ramin, (8nd ed), Tehran: Negah, (Text in Persian).
- Matz, J. (2017). Lasting Impressions: ***The Legacies of Impressionism in Contemporary Culture***. New York: Columbia University Press.
- Mirbeau, O. (1889), ***Catalog of the Exhibition of Monet's Works at the Georgette Gallery***, Paris (Text in Persian).
- Robinson, W. H., Robinson, W. H., Channing, L., Bradley, B. J., & Burgess, M. (2007). ***Monet to Dalí: Impressionist and Modern Masterworks from the Cleveland Museum of Art: An Exhibition***. Manchester: Hudson Hills.
- Seitz, W. C.; Monet, C. (1960). Seasons and Moments [cat. expo. New York], Seasons and Moments. The Landscapes of Claude Monet, New York, The Museum of Modern Art, Retrived at < https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2842_300190237.pdf>
- Werner, J. S. (2011). "Aging through the eyes of Monet". In G. K. Backhaus Werner, Kliegl Reinhold and

John S. Werner (Eds.), ***Color Vision: Perspectives from Different Disciplines*** (pp. 3-42). Berlin-New York: De Gruyter.

- Winchell, K. (2014). From instantaneities to the eternal: Shifting pictorial temporalities in Monet's "Rouen Cathedral", Art History, Department of Art & Art History, Wayne State University.
- Pakbaz, R. (2009). ***Encyclopedia of Art***, (8nd ed), Tehran: Farhang-e-Moaser, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2016). ***Encyclopedia of Art***, (1nd ed), Tehran: Farhang-e-Moaser, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2019). ***Looking for a New Language***, (1nd ed), Tehran: Negah publication, (Text in Persian).
- https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/instantaneous.

URLs

URL1: https://www.artistsnetwork.com/art-subjects/landscapes/breaking-down-monet.
URL2: https://www.artistsnetwork.com/art-subjects/landscapes/breaking-down-monet.
URL3 https://www.nationalgallery.ie/sites/default/files/2017-11/Monet_ProjectReport.

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۳۵-۱۴۷)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

تحلیلی بر مفاهیم نمادین رنگ‌ها و اَشکالِ ایزدان رَع و حوروس در آثار هنری مصرِ تاکاهاتا

چکیده

ایزدان در تمدن و هنر مصر بسیار با اهمیت هستند. ایزدان مصری، همانند ایزد رَع (ایزد خورشید) و ایزد حوروس (ایزد آسمان) سرچشمه‌ای از طبیعت بودند. نمادها و سمبل‌ها کاربرد بسیاری در هنرِ مصر داشته‌است. هنر مصری، هنری نمادین و سمبلی است و هنرمندان مصری از این نمادها و سمبل‌ها در آثار هنری استفاده کرده‌اند. رنگ‌های مورد استفادهٔ آن‌ها نیز نمادین بوده‌است و معنا و مفهومی داشته‌است. با توجه به جایگاه هر ایزد، هنرمندان مصری در تصویرسازی ظاهری این خدایان از رنگ‌ها، حیوانات و اَشکال متفاوتی بهره گرفته‌اند. هنرمندان در تجسم ایزد رع و ایزد حوروس از بدنی انسانی، سَر و صورتِ حیوانی (شاهین) استفاده کرده‌اند. جامعه‌آماری این پژوهش آثار هنری مصری است که ایزد رع و حوروس در آن‌ها ترسیم شده‌اند همچون نقاشی‌دیواری، نقش‌برجسته و اِستل یا سنگ نبشته در معبدها و مقبره‌ها. نگارنده با روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از گردآوری اطلاعات به روش اسنادی بر آن است تا به پرسش این پژوهش پاسخ دهد که ارتباط میان مفهوم نمادین رنگ‌ها و اَشکال ایزدان رع و حوروس در نقاشی و نقش برجسته‌های مصری با ویژگی‌ها و جایگاه اسطوره‌ای ایزدان موردِ اشاره چگونه است. هدف این پژوهش، مطالعه تطبیقی ظاهری ایزد رع و حوروس در آثار هنری مصری است. ظاهر ایزد رع و حوروس در آثار هنری یکسان است ولی در شکل و رنگ تاج با هم تفاوت دارند. تاج ایزد رع دایره است و ماری به دور آن پیچیده‌است. تاجِ ایزد حوروس نشانگر پادشاهی‌اش بر تمام مصر علیا وَ مصر سفلی است که شکلی ترکیبی دارد.

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

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۳-۲۷
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41564.1177

واژه‌های کلیدی: تمدن و هنر مصر، ایزد رَع، ایزد حوروس، نماد و سمبل، رنگ.

مقدمه

هنر مصری، هنری نمادین است که ترکیبی از ابدیت‌گرایی، دین، جاودانگی و اعتقاد به دنیای پس از مرگ است. هنرمندان مصری همیشه جلوه‌های خوب زندگی را در آثارشان می‌نمایاندند و برای زنده‌نمایی پیکره‌ها از رنگ بهره می‌گرفتند. آثار به‌جامانده این تمدن به سال‌های ۵۰۰۰ ق.م. تا ۳۰۰۰ ق.م. برمی‌گردد .تمدن مصر در دوره گذار (از شکار به کشاورزی) همانند دیگر تمدن‌ها که در کنار رودهای بزرگ تشکیل می‌شدند؛ در کنار رود نیل ایجاد شد. طبیعت برای مصریان بسیار اهمیت دارد و ایزدان آن‌ها از طبیعت سرچشمه گرفته‌است. ایزدان خورشید در اقوام و ملل گوناگون همانند مصر اهمیت ویژه‌ای دارند. در تمدن‌مصر، ایزدان بسیاری وجود داشته‌است که هر کدام جایگاهی داشتند؛ همانند: ایزد رع[۱] (ایزد خورشید)، آنوبیس[۲] (ایزد مرگ، مردگان و تدفین)، حوروس[۳] (ایزد آسمان)، اوزیریس[۴] (ایزد جهان زیرزمینی)، بُس[۵] (ایزد زناشویی)، خُپری[۶] (ایزد دگرگونی‌های حیات)، سِت[۷] (ایزد هرج و مرج) و موارد مشابه. هنرمندان مصری در تصویرسازی ایزدان، با توجه به جایگاه آن‌ها از رنگ‌ها، حیوانات و شکل‌های متفاوت و گوناگونی استفاده کرده‌اند. این رنگ‌ها، حیوانات و شکل‌ها هر کدام نماد و سمبلی در فرهنگ مصری دارند. حیوانات چهره‌های نمادین هنر مصر بوده‌اند. از تصویر این ایزدان در معماری، زیورآلات، مجسمه‌سازی، نقاشی‌دیواری، نقش‌برجسته، سنگ نبشته و مواردی از این قبیل استفاده می‌شود. جامعه آماری این پژوهش، نقاشی‌دیواری و نقش‌برجسته‌های در مقبره‌ها، گورهای دخمه‌ای، معابد و استل[۸]ها است. نگارنده با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از گردآوری اطلاعات به روش اسنادی بر آن است تا به پرسش این پژوهش پاسخ دهد که ارتباط میان مفهوم نمادین رنگ‌ها و اَشکال ایزدان رع و حوروس در نقاشی و نقش برجسته‌های مصری با ویژگی‌ها و جایگاه اسطوره‌ای ایزدان مورد اشاره بپردازد. هدف این پژوهش، مطالعه تطبیقی ظاهری ایزد رع و حوروس در آثار هنری مصری است.

پیشینه پژوهش

مهدا فروغی و شهره جوادی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با نام «بررسی مفاهیم نمادین رنگ در هنر نقاشی مصر باستان و منشأ آن‌ها در طبیعت پیرامون» که در نشریه باغ نظر به چاپ رسیده‌است، با پژوهش حاضر ارتباط و نزدیکی بیشتری دارد. آن‌ها در این مقاله تنها به بررسی مفاهیم نمادین رنگ در هنر نقاشی مصر باستان و ریشه‌یابی این مفاهیم پرداخته‌اند و ایزدان رع، آنوبیس، سِخمت، اوزیریس و هَپی مورد بررسی قرار گرفته‌است. این در حالی است که در پژوهش حاضر مفهوم نمادین رنگ‌ها و اَشکال به‌کاررفته در تصویرسازی ایزد رع و حوروس در نقاشی‌دیواری، نقش‌برجسته و سنگ‌نبشته بررسی خواهد شد. پیشینه‌هایی با جنبه‌های مختلفی توانسته با این موضوع مرتبط باشد و در راستای این پژوهش است و در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود. حسین زراعتی (۱۳۹۴) استاد راهنمای کاترین چرخیان در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نقاشی با عنوان «مطالعه نقوش نمادین خورشید در دنیای باستانی» به بررسی این نقش نمادین در تمدن‌های باستانی پرداخته‌است. در کتاب‌های اساطیر مصر ایونس (۱۳۷۵)، اسطوره بیانِ نمادین اسماعیل‌پور (۱۳۸۷)، دانشنامه اساطیر جهانِ وارنر (۱۳۹۲) و تاریخ اساطیری ایران آموزگار (۱۳۸۸)؛ تعاریفی از ایزدان رع، حوروس و اسطوره ارائه کرده‌اند. شیدا حسامی و سید نظام الدین امامی فر (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با نام «مطالعه نشانه شناختی تصویری در پوسترهای دهه اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایران»، به بررسی نماد در نقوش و تصاویر که ریشه در فرهنگ دارد و همچنین به مفاهیم میان صورت و معنا پرداخته‌اند. این پژوهش با توجه به پیشینهٔ آن می‌کوشد تا به بررسی ارتباط میان مفهوم نمادین رنگ‌ها و اَشکال ایزدان رع و حوروس در نقاشی و نقش برجسته‌های مصری با ویژگی‌ها و جایگاه اسطوره‌ای ایزدان موردِ اشاره بپردازد. هدف این پژوهش، مطالعه تطبیقی ظاهری ایزد رع و حوروس در آثار هنری مصری است.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و گردآوری اطلاعات به روش اسنادی بر آن است به پرسش و هدف این پژوهش پاسخ دهد، تا با بررسی جامعه آماری این پژوهش اشتراک و افتراق ظاهری و مفهومی و نمادین این دو ایزد مشخص شود. داده‌های این پژوهش کیفی است. جامعه آماری این پژوهش آثار هنری مصری (نقاشی‌دیواری، نقش‌برجسته و سنگ‌نبشته) است. نمونه‌گیری این پژوهش به صورت هدفمند و با گزینش آثاری است که در آن‌ها تصویرسازی رنگی

ایـزد رع و حـوروس انجـام شده‌اسـت. نخسـت بـا روش توصیفـی، بـه تعریـف اسـطوره، تمـدن مصـر، هنـر مصـر و مفاهیـم نمادیـن می‌پـردازد و سـپس بـه تحلیـل مفاهیـم نمادیـن رنگـی و اَشـکال به‌کاررفتـه در تصویرسـازی ایـزد رع و حـوروس در آثـار هنـری مصـری پرداختـه می‌شـود.

مبانی نظری و یافته‌ها

اسطوره

در بیـن اندیشـمندان آرای متفاوتـی در پیونـد ب معنـای اسـطوره وجـود دارد. بـه برخـی از ایـن آراء اشـاره می‌شـود: آگوسـتین قدیـس در پاسـخ بـه ایـن پرسـش کـه «اسـطوره چیسـت»؛ بیـان کرده‌اسـت: «خیلـی سـاده اسـت؛ به شـرط آنکـه از مـن نپرسـید! هـر گاه خواسـتم دربـارۀ اسـطوره توضیـح بدهـم، عاجـز مانـدم!» (اسـماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳). اسـطوره، نخسـتین شـکل علـم اسـت: فرضیه‌پـردازی دربـارۀ اینکـه جهـان چگونـه بـه وجـود آمده‌اسـت (بیرلیـن، ۱۳۸۶: ۹). اسـطوره بـا واژۀ «Historia» بـه معنـای «روایـت و تاریـخ» از یـک ریشـه اسـت؛ در یونانـی، «Mythos» بـه معنـای «شـرح، خبـر و قصـه» آمـده کـه بـا واژۀ انگلیسـی «Mouth» بـه معنـای «دهـان، بیـان و روایـت» هم‌ریشـه اسـت (اسـماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲). اسـطوره‌ها منشـورهایی را در مـورد رفتـار اخلاقـی و دینـی بـه دسـت می‌دهنـد و عقایـد را بیـان و تدویـن می‌کننـد و سرچشـمه‌های قـدرت مـاورای طبیعـی هسـتند (هینلـز، ۱۳۶۸: ۲۴).

اسـطوره عبـارت اسـت از روایـت یـا جلـوه‌ای نمادیـن دربـارۀ ایـزدان، فرشـتگان، موجـودات مـاورای طبیعـی و بـه طـور کلـی جهان‌شـناختی کـه یـک قـوم بـه منظـور تفسـیر خود از هسـتی بـه کار می‌بنـدد؛ اسـطوره سرگذشـتی راسـت و مقـدس اسـت کـه در زمانـی ازلـی رخ داده و به‌گونـه‌ای نمادیـن، تخیلـی و وهم‌انگیـز می‌گویـد کـه چگونـه چیـزی پدیـد آمده‌اسـت؛ هسـتی دارد یـا از میـان خواهـد رفـت و در نهایـت اسـطوره به‌شـیوه تمثیلـی کاوشـگرِ هسـتی اسـت (اسـماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲ـ۱۳). در فهـم عامـه و فرهنگ‌هـا، اسـطوره معنـی «آن‌چـه خیـال و غیـر واقعـی اسـت و جنبـۀ افسـانه‌ای محـض دارد» یافته‌اسـت؛ ولـی اسـطوره را بایـد داسـتان و سرگذشـتی «مینُـوی» بدانیـم کـه معمـولاً اصـل آن مشـخص نیسـت و شـرح عمـل و پدیـده‌ای طبیعـی اسـت به‌صـورت فراسـویی کـه کمـی از آن از سـنت‌ها و روایت‌هـا گرفتـه شده‌اسـت و بـا آیین‌هـا و عقایـد دینـی پیونـدی جدانشـدنی دارد (آمـوزگار، ۱۳۸۸: ۳).

تمدن و هنر مصر

همـه تمدن‌هـا در دنیـای باسـتان بـه دلیـل دوره گـذار (از شـکار بـه کشـاورزی) در کنـار رودهـای بـزرگ شـکل گرفته‌انـد و تمـدن مصـر هـم در کنـار رود نیـل پدیـد آمده‌اسـت. انـگاره اصلـی تأسیسـات اجتماعـی، عقایـد دینـی و افـکار هنـری مصـر در همـان نخسـتین قـرون آن ایجـاد شـد. آثـار مکشـوفه از هنـر مصـر فـرآوردۀ کاوش مقابـر اسـت؛ زیـرا محـور تفکـرات در چنیـن تمدنـی مرگ و نیاپرسـتی اسـت کـه میراثی از گذشـتگان اسـت (**URL10**). دو عنصـر طبیعـی (رود نیـل و خورشـید) در مصـر بسـیار بـا اهمیـت بوده‌اسـت؛ بـه ایـن صـورت کـه از ایـن دو عنصـر، دو مضمـون اصلـی در دیـن مصـر باسـتان سرچشـمه گرفته شده‌اسـت (وارنـر، ۱۳۹۲: ۱۶۵). منظـور از مصـر باسـتان بخـش حاصل‌خیـز درۀ نیـل اسـت کـه حاصل‌خیـزی آن از طغیان‌هـای سـالانۀ نیـل پدیـد می‌آیـد. نیـل و زمین‌هـای حاصل‌خیـز اطـراف آن در مصـرِ باسـتان عاملـی بـرای وحـدت بـود. طـول نیـل تقریبـاً ۶۴۰ کیلومتـر و مردمـانِ بسـیاری در کناره‌هـای ایـن رود، به‌ویـژه در منطقـۀ دلتـا و جایـی کـه رود بـه شـاخه‌های بسـیاری تقسـیم می‌شـد، زندگـی می‌کرده‌انـد. هـر یـک از ایـن جوامـع باورهایـی خـاص و خدایـان بومـی داشـتند (ایونـس، ۱۳۷۵: ۹).

صفت‌هـای آشـکار هنـر (نقاشـی) مصـر؛ شـامل آمیزه‌هایـی از دیـن، کاهنـی، ابدیت‌گرایـی، ایسـتایی و هنـر در خدمـت جاودانگـی اسـت. آثـار به‌جـا مانـدۀ ایـن تمـدن مربـوط بـه سـال‌های ۵۰۰۰ ق.م. تـا ۳۰۰۰ ق.م. اسـت .مشـخصه‌های مهـم در نقاشـی‌های مصـری هماهنگـی، نظـم در جزئیـات و ریزه‌کاری‌هـا، سـر و بـازو از پهلـو، تنـه و چشـمان از روبـه‌رو (اصـل تقابـل) اسـت. نـگاه همه‌جانبـه در کار نیسـت و سـه‌رخ و نمـای پشـت، کـم مشـاهده می‌شـود (**URL18**).

نقاشی و برجسته‌کاری

نوعـی مجسـمه کـه روی سـطحی دو بُعـدی تراشـیده یـا چسـبانده می‌شـود (شـمخانی، ۱۳۹۶: ۱۶۹). نقش‌هـای گوناگونـی کـه در دوره‌هـای مختلـف مصـر ایجاد شده‌اسـت؛ شـامل انسـان، حیـوان، گیـاه، خـط، نقـوش هندسـی و موارد مشـابه اسـت ولـی بـا بررسـی موضـوع آن‌هـا می‌تـوان بـه ایـن نتیجـه رسـید کـه همـۀ آن‌هـا در خدمـت بـه فرعـون و خـدای فرعـون بوده‌انـد.

سـرها بـه صـورت نیـم‌رخ، چشـم‌ها و بالاتنـه بـا دیـد روبـه‌رو، بـازوان و پاهـا بـا دیـدِ پهلـو ترسـیم می‌شـد و بـر اسـاس مقـام افـراد، پیکره‌هـا کوچـک یـا بـزرگ ترسـیم می‌شـده اسـت. نقش‌هـا روی دیوارهـا، سـتون‌ها، در و پیکـر بنـا نشـان داده شـده و هـم روی الـواح، صفحه‌هـای سـنگی یـا گِلـی مسـتقل و هـم پارچـه، کاغـذ، چـوب و دیگـر امکانـات کـه در اختیـار آن‌هـا قـرار داشـت. هنـر مصـر به‌نوعـی در جسـت‌وجوی زندگـی بهتـر و عملکـردی زیباتـر اسـت. ایـن هنـر تضمینـی بـر باورهـای فراعنـه و مـردم اسـت. مصریـان نقش‌هـای برجستۀ خـود را رنـگ می‌کردنـد. نیـم‌رخ بـودن چهـره، پیکـره، چشـم و مـواردی از ایـن قبیـل نوعـی ترکیب‌بنـدی ویـژه‌ای را بـه بـدن می‌دهـد کـه در نـوع خـود از تکنیک‌هـای مهـم مصریـان

بـه شـمار می‌آیـد (**URL15**). از ویژگی‌هـای نقاشـی و برجسـته‌کاری مصـری، توصیفـی بـودن آن اسـت ایـن دو هنـر در یـک رده هسـتند؛ زیـرا نقـش برجسـته مصـری، نوعـی طراحـی حـک شده‌اسـت و مفهـوم سـه بُعـدی نـدارد و مسـطح اسـت (**URL11**).

ایزدان مصر

خدایـان مصـری از ترکیـب دو فرهنـگ قدیمی‌تـر شـکل گرفته‌انـد. یکـی از آن‌هـا خدایـان را در شـکل انسـانی می‌پرسـتید؛ در صورتـی کـه فرهنـگ دیگـر، خدایانـی را بـه شـکل حیـوان داشـته‌اند. کـم کـم دینـی ظهـور کـرد کـه بـه آئیـن و آداب مـردگان اهمیـت مـی‌داد و بـه نمادپـردازی بسـیار توجـه می‌کـرد. خدایـان مصـری تقریبـاً همیشـه نمادهـای قـدرت همچـون تـاج، عصـا و خرمنکـوب می‌پوشـیدند یـا حمـل می‌کردنـد. برخـی هـم عنـخ[9] را حمـل می‌کردنـد (بـوروس میتفـورد، ۱۳۹۴: ۱۳۸).

سـتاره شناسـانِ مصـری همـه بـا طبیعـت (بـا آسـمان، زمیـن، بـاد، خورشـید، مـاه و سـتارگان) پیونـد داشـتند (ایونـس، ۱۳۷۵: ۳۳). ایـزدان مصـری مشـتمل بـر نـون، آتـوم، رع، خپـری، شـو، گـب، نـوت، اوزیریـس، ایزیـس، سـت، نفتیـس، آنوبیـس، حـوروس و ماننـد آن هسـتند ولـی نگارنـده در ایـن پژوهـش بـه بررسـی و تطبیـق ظاهـری و مفهومـی ایـزد رع و حـوروس می‌پـردازد.

کهن‌تریـن خدایـان قبیلـه‌ای شـاید «فتیش[10]»هایـی بودنـد کـه بـا زندگـی کوچ‌نشـینان شـکارچی یـا مردمـان جنگجـو پیونـد داشـتند. بسـیاری از ایـن قبیله‌هـا در دورهٔ پیـش از تاریـخ زندگـی می‌کردنـد؛ خدایـان و اسـاطیر آن‌هـا بـا خدایـان بومـی و زندگـی کشـاورزی و زمیـن، آب، بـاران و آسـمان ارتبـاط داشـت. رایج‌تریـن فتیـش قبیلـه‌ای در ایـن دوره شـاهین بـود کـه بلندپـروازی آن بـه زودی نمـاد آسـمان شـد. قدرتمندتریـن ایـن شـاهین خدایـان حـوروس خـدای قبایلـی بـود کـه احتمـالاً از لیبـی بـه مصـر کـوچ کردنـد و بـر قسـمت‌های بزرگـی از مصـر علیـا و سـفلی چیرگـی یافتنـد. نیایشـگران حـوروس بـا آنکـه خورشـید را قدرتـی ویرانگـر می‌دانسـتند؛ در سـرزمین‌های جدیـد بـا سـکونت و پرداختـن بـه کشـاورزی بـا خورشـید خـدا و خـدای دیگـری آشـنا شـدند کـه رَع نـام داشـت. رع خدایـی بـود کـه شـاید نیایـش آن از جزایـر مدیترانـه یـا قفقـاز بـه مصـر انتقـال یافتـه بـود و کوچ‌کننـدگان جدیـد بـه تدریـج بـا ایـن خـدا نیـز آشـنا شـدند و به‌گونـه‌ای صلح‌آمیـز بـه قـدرت او گـردن نهادنـد (ایونـس، ۱۳۷۵: ۱۴).

اسـطوره مصـر دارای ویژگی‌هـای اسـت کـه آن‌هـا را از اسـطوره‌های مـردم دیگـر متمایـز می‌کنـد. نخسـت اینکـه، آن فرقـه از مـرده و زندگـی پـس از مـرگ، و الوهیـت از حیوانـات اسـت. بـا گذشـت زمـان، اسـاطیر مصـر بسـته بـه خواسـته‌های خانـدان حاکـم را تغییـر داد. فرعـون در فرقـه از خـدا، کـه حامـی در نـوع خـود اسـت سـاخته شده‌اسـت (**URL10**).

ایزد رع

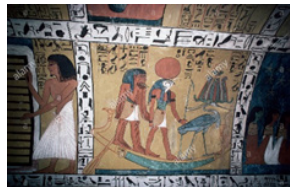
«رع»، واژه‌ای بـرای خورشـید و نامـی بـرای ایـزد خورشـید اسـت (هـارت، ۱۳۷۴: ۱۶) کـه بـه معنـای آفرینـنده اسـت (ویـو، ۱۳۸۱: ۲۴). ایـن ایـزد نخسـتین پادشـاه مصـر و آفرینـنده جهـان بـه شـمار می‌آیـد (هـوک، ۱۳۸۱: ۸۴). خـدای خورشـید، مهم‌تریـن خـدای مصریـان، نام‌هـای بسـیاری داشـت. خورشـید در اوج آسـمان، رع نـام داشـت (ایونـس، ۱۳۷۵: ۳۳). وی را نخسـتین فرعـون دانسـته‌اند (شـوالیه و گربـران، ۱۳۷۹، ج اول: ۳۸۰). بـدن ایـزد رع تـا شـانه‌هایش، انسـانی اسـت ولـی از آن بـه بـالا سـر یـک قـوچ و قـرص خورشـید دارد. وی عصـای اقتـدار را حمـل می‌کنـد (هـارت، ۱۳۷۴: ۷۲).

تجلـی قـدرت آفتـاب، رع خـدای بـزرگ خالـق هلیوپولیـس اسـت. به‌عنـوان مظهـر هـر خـدای خورشـیدی اسـت، رع بـر آسـمان، زمیـن و دنیـای جهـان پادشـاهی می‌کـرد (Remler, 2000: 180.) رع همچـون شـاهینی خورشـیدی بـا دایـره‌ای بـه نمـاد خورشـید بـر سـرش ترسـیم می‌شـود. او یـک عنـخ و چندیـن نمـاد قـدرت عصـا و خرمن‌کـوب و عصـای «واس» دارد (بـوروس میتفـورد، ۱۳۹۴: ۱۳۹). خورشـید به‌واسـطهٔ نـور، بزرگـی و فایـده، همیشـه نـزد اقـوام هنـد و اروپایـی و سـامی مـورد احتـرام بوده‌اسـت و حتـی در مصـر قدیـم، خداونـد خورشـید (معبـد خورشـید) پرسـتش می‌شده‌اسـت (یاحقـی، ۱۳۸۶: ۳۳۸). بررسـی تاریـخ ادیـان نشـان می‌دهـد کـه در دوران کهـن «خورشیدپرسـتی» کیـش همـهٔ اقـوام بوده‌اسـت. مناسـبات میـان خورشـید و تاریکـی، عالـم امـوات یعنـی خورشـید-مـار در تفکـر و هنـر مصـری نیـز مشـاهده می‌شـود. ایـن نمـاد بـه شـکل قـرص خورشـید اسـت کـه افعـی برگـرد آن پیچیده‌اسـت (الیـاده،۱۳۷۲: ۱۳۵). ایـن نمـاد بـر بـالای سـر ایـزد رع در آثـار هنـری مصـری بـه کار رفته‌اسـت.

ایزد حوروس

حـوروس واژهٔ لاتیـنِ مشـتق از هـور «Hor» مصـری بـه معنـای چهـره و نامـی اسـت کـه پرسـتش‌کنندگان شـاهین-خدا و نخسـتین مهاجمـان درهٔ نیـل خـدای خـود را بـه ایـن نـام می‌شـناختند (ایونـس، ۱۳۷۵: ۱۰۵). حـوروس پروردگار آسـمان و نمـادی از پادشـاهی الهـی در مصـر باسـتان کـه یکـی از مهم‌تریـن خدایـان مصـر اسـت. نخسـتین ثبـت یـک اتفـاق تاریخـی، در جشـن اتحـاد مصرعلیـا و سـفلی بـود (Remler, 2000: 94.) حـوروس بـا نمـاد شـاهین مجسـم می‌شـد و تنهـا خدایـی بـود کـه در آغـاز بـا بـاروری و آفرینـش پیوسـتگی نداشـت. در ابتـدا خـدای مردمـان شـکارچی و یـا خـدای جنـگ بـود (ایونـس،

جدول ۱: نقش ایزد رع در آثار هنری مصر (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹)

 تصویر۱: استل یا سنگ‌نبشتهٔ یک کشیش را به تصویر می‌کشد و به ایزد رع هدیه می‌دهد (URL8)	 تصویر۲: مقبره سن‌نجام، دیر ال مدینه، محصولات نیل و آبیاری بعد از زندگی (URL21)	 تصویر۳: چوب نقاشی شده، از دورهٔ میانی سوم، احتمالا تبس۱۱ (تِب)، سلسلهٔ ۲۲ـ۵۲ (URL17)	 تصویر۴: نقاشی ایزد مصری رع و ایزدبانو ماعت (URL9)
 تصویر۵: نقاشی‌دیواری در مقبره سینجین، رامسس دوم. شمال مصر (URL12)	 تصویر۶: پاپیروس مصری، حدود ۱۰۵۰ـ۱۰۰۰ ق.م، هنرمند: نامعلوم، متهم حقیقت را قبل از ایزد رع و الهه‌ها می‌پوشاند (URL13)		 تصویر۷: تبس (تِب) در مصر، دره اشرافیان (دورا اَبو النجاء)، مقبره روی، پرستش رع ـ هورختی و هاثور (URL14)

۱۳۷۵: ۲۵). شاهین یکی از اساطیر مصر باستان بود. شاهین به‌عنوان نگهبان به شمار می‌رفت. علت ارتباط ایزد حوروس با شاهین این است که او خود را خدای آسمان و جنگ می‌دانست (URL16).

از ایزدان بزرگ پس از رَع، اوزیریس و آمون که در سراسر کشور آن‌ها را مورد ستایش قرار می‌دادند. حوروس و ایزیس بیش از بقیه شهرت داشتند. حوروس ایزدی با شخصیتی پیچیده که به شکل‌های ویژه‌ای، پایگاه یک ایزد ملی را به دست آورد. جنبهٔ خورشیدی‌اش همانند رَع-هورَختی، به این نام با رع، ایزد خورشید ارتباط داشت؛ از نظر اهمیت با او یکسان بود ولی خصوصیت پیچیده‌ای داشت؛ به‌ویژه از آن رو که این دو جنبه در یک ایزد واحد با هم یکی شدند. در اساطیر اوزیریسی، حوروس فرزند اوزیریس است. او انتقام پدر را می‌گیرد و سپس تخت و تاج را به ارث می‌برد (وارنر،۱۳۹۲: ۱۶۷). حوروس نمایان‌گر ارتباط با شاهین است و به‌صورت شاهین تجسم می‌یابد. حوروس «رب آسمان» است. چشم حوروس (ادجت[۱۲]) به‌عنوان دعا و چشم زخمی برای دورکردن شیطان به کار می‌رود (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۱۳۹).

حوروس در مقام ایزد سلطنتی و مقام ملیِ مصر باستان، موقعیتی بسیار مهم داشت. بزرگ‌ترین پرستشگاه‌های مصری در اِدفو به وی تعلق داشت. او را به شکل شاهین یا قوش اصیل، درنده‌ترین و ترسناک‌ترینِ پرندگان شکاری که در آسمان مصر پَرواز می‌کند؛ ترسیم کرده‌اند (وارنر، ۱۳۹۲: ۱۷۲). نامش به معنای «شخص بسیار بالا» است (هارت، ۱۳۷۴: ۳۷). در بسیاری از نقش‌های اساطیری خود، حوروس هم به‌عنوان شاهین و هم به‌عنوان مرد با سرِ شاهین به ترسیم می‌شود ولی او اغلب به شکل انسان‌شناسی خود با بدن یک مرد تجسم می‌یابد (Remler, 2000: 95).

تحلیل ویژگی‌های ظاهری ایزد رع و ایزد حوروس

در تصویرسازی ظاهری ایزد رع و حوروس در آثار هنری مصر از رنگ‌ها و شکل‌هایی استفاده کرده‌اند که هر کدام از آن‌ها معنایی دارند و نمادین هستند. رع، ایزد خورشید است. او تاجی دایره‌شکل به رنگ قرمز بر سر دارد. پیرامون این دایره، ماری زرد رنگ است. موی خدایان خورشید در معبدها که به‌صورت بت نمایش داده می‌شود؛ از لاجورد و به رنگ آبی است (هارت، ۱۳۷۴: ۵۸ ـ ۵۹).

جدول ۲: نقش ایزد حوروس در آثار هنری مصر (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹)

 تصویر۸: نقاشی دیواری گور دخمه‌ای بهاریای مصر (URL4)	 تصویر۹: ایزد رع ـ هورختی با نفرتیتی همسر همسر بزرگ رامسس دوم، در داخل مقبره نفرتیتی، در درهٔ پادشاهان مصر، حدود ۵۵۲۱ ق.م (URL3)	 تصویر۱۰: نقاشی و نقش‌برجسته‌هایی در معبد مصری (URL7)
 تصویر۱۱: مصر، لوکسور، مقبره سن‌ندجم، نقاشی دیواری به نمایندگی از یک شوهر با همسرش (URL19)	 تصویر۱۲: نقش‌برجستهٔ حوروس در معبد ستی اول در آبیدوس (URL20)	 تصویر۱۳: جزییات چاه‌ها در مقبره هورِمحب، ایزدان اُزیریس، آنوبیس و حوروس (URL2)

در تمدن مصری، حوروس ایزد آسمان است. تاج او که نشانهٔ پادشاهی، بر تمام مصر علیا و مصر سفلی است؛ شکلی ترکیبی دارد. رنگ بدنهٔ اصلی این تاج، سفید است و قسمت حلزونی شکلِ قرمز رنگی دارد. آبی برای موی خدایان مصری استفاده می‌شد (URL6). در نقش‌برجسته و نقاشی‌دیواری‌های مصری برای رنگ بدن این ایزد از دو رنگ قرمز و آبی بهره گرفته شده‌است. سَر و صورت این ایزدان، شاهین است و بدن آن‌ها انسانی است. مفهوم نمادینِ رنگ‌ها و شکل‌های ایزدهای مورد اشاره در جدول‌های (۳) و (۴) آمده‌است.

مفاهیم نمادین

بنا بر سازش بیشتر نویسندگان، آغاز اندیشه نمادین به پیش از تاریخ یا بخش پایانی دوران پارینه سنگی بر می‌گردد (سرلو، ۱۳۸۸: ۱۸). از دیگر نمودهای اساطیر، گونهٔ تصویری و منقوش آن است؛ اسطوره همیشه به شکلِ حکایت و روایت نیست بلکه می‌تواند به‌صورت نقشِ و نگار تبدیل شود. بیان تصویری، بیان نمادین است. برای درک آن باید نمادهای به تصویر کشیده‌شده را در قالب واژه‌ها و کلام تبدیل کرد که قابل هضم شود، ولی انسان اساطیری نیازی به ترجمهٔ این معانی و رمزها نداشت چون رمز و راز این نگاره‌های اسطوره‌ای را از نیاکان فرا گرفته بود. تصویرهای اساطیری در آیین‌ها، آداب و مناسک نشان داده می‌شد (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۳۰). در هنر و نقش‌های مصر هر علامت و نقش معنای نمادین و باورهای مذهبی دارد. ترکیب این نقش‌ها در کنار هم یک حکایت مذهبی و حماسه دینی است، برای نمونه، عقاب نماد سلطنت و بلندپروازی، دایره نماد خدای خورشید، عصا علامت سلطنت، کلید نشان زندگی، شیر نماد قدرت و مار نماد قانون برتر فرعون است (URL15).

طبیعت

آلن آولیل[۱۳] در کتاب شکایت از طبیعت، طبیعت را مانند یک چهره تمثیلی که تاجی جواهر نشان به تقلید از ستارگان بر روی سر دارد؛ چنین توصیف می‌کند: «دوازده سنگ قیمتی نمادی از صور فلکی و هفت

جدول ۳: ویژگی‌های ظاهری و مفهومی ایزد رع در آثار هنری مصر (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹)

ایزد	ویژگی ظاهری	ویژگی مفهومی	جایگاه اسطوره‌ای
رع Ra بخشی از تصویر ۳ (ULL17) بخشی از تصویر ۴ (URL9)	ـ رنگ پوست: قرمز و آبی ـ رنگ مو: آبی ـ حیوانِ سَر و صورت: شاهین ـ شکل و رنگ تاج: دایره قرمز ـ حیوان و رنگ تاج: مار زرد	ـ قرمز: خورشید، پیروزی و قدرت ـ آبی: نماد آسمان، ملکوتی ـ سنگ آبی رنگ لاجورد که موی ایزدان مصری از این سنگ ساخته شده است ـ قدرت، زندگی ابدی و نماد آسمان، خورشید و نقش او در خلقت جهان ـ دایره: وحدت، ابدیت ـ قرمز: خورشید و قدرت ـ مار: قدرت ـ زرد: خورشید، جاودانگی، ابدیت، طلا	ـ خدای خورشید ـ این خدای مصری با سرِشاهین و تاج دایره‌گونهٔ قرمز (قرص خورشید) و ماری زردرنگ به دور تاج که بیشتر در نقاشی‌دیواری و نقش‌برجسته دیده می‌شود. ـ این ایزد معبدی در کرنک دارد.

جدول ۴:ویژگی‌های ظاهری و مفهومی ایزد حوروس در آثار هنری مصر (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹)

ایزد	ویژگی ظاهری	ویژگی مفهومی	جایگاه اسطوره‌ای
حوروس Horus بخشی از تصویر ۱۱ (URL19) تصویر ۱۴ (URL5)	ـ رنگ پوست: قرمز ـ رنگ مو: آبی ـ حیوانِ سَر و صورت: شاهین ـ شکل و رنگ تاج: تاج سفید با مثلثِ رو به پایین و حلزونی قرمز	ـ خورشید، پیروزی و قدرت ـ موی خدایان از سنگ آبی رنگِ لاجورد است به همین علت موهای خدایان را به رنگ آبی می‌کشیدند. ـ قدرت، زندگی ابدی، آسمان و خورشید ـ سفید: نمادی از زندگی مجدد ـ مثلثِ رو به پایین: آب ـ حلزونی: نیروهای قدرتمند ـ قرمز: پیروزی و قدرت	ـ خدای آسمان ـ این خدای مصری معمولا به صورت انسانی با سر شاهین به تصویر کشیده می‌شود. گاهی به صورت خودِ پرندهٔ شاهین ـ تاجی بر سر دارد که نشانهٔ پادشاهی بر تمام مصر علیا و مصر سفلی است. ـ این ایزد معبدی در ادفو دارد. تصویرسازی این ایزد بیشتر در نقاشی‌دیواری، نقش‌برجسته و مجسمه است.

سنگ عبارت از: خورشید، ماه و پنج ستاره» (سرلو، ۱۳۸۹، ۵۵۵).

خورشید

بیشتر فرهنگ‌ها برای مدتی، خورشید را همانند قدرت کیهانی والا می‌پرستیدند. یعنی نیروی حیاتی که سبب رشدِ همه چیز می‌شود. خورشید به‌عنوان گرما، نماد نیروی حیات، میل نفسانی و نیروی جوانی است و به‌عنوان منبع نور، بیان‌کننده روشنگری و همچنین نشانهٔ سلطنت و امپراطوری است. در برخی سنت‌ها، خورشید پدر جهانی است که نمادی از طلوع و غروب خورشید، نماد تولد، مرگ و رستاخیز است (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۱۶). در مصر، خورشید، چشم رع به شمار می‌آید (سرلو، ۱۳۸۹: ۳۶۹). نماد آفرینندگی، قانون طبیعت، آتش، دانایی، تدبر، روشنگری، عقل، دانش معنوی، گذر زمان و پدر (معمولاً ماه و زمین نماد مادر و مادینگی هستند و خورشید پدر است ولی در برخی جوامع مخالف این است) (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۰).

حیوانات

حیوانات به دلیل آنکه ظاهر، حرکت و رنگ گوناگون دارند؛ بیشترین اهمیت را در دانش نمادپردازی دارند. ریشه این نمادها با توتم‌پرستی و پرستش حیوانات در ارتباط است (سرلو، ۱۳۸۹: ۳۵۰).

مار

در مصر باستان، مار کبری نشان‌دهندهٔ عقل الهی و پادشاهی بود (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۶۷). از همان روزگارانِ آغازین، به پرستش خورشید پیوسته بود. احتمالاً با پوست‌اندازی دوره‌ای خود مانند خورشید حیاتِ دوباره می‌یافت؛ بدان جهت نماد مرگ و زایش دوباره است (هال، ۱۳۸۷: ۹۳). مار نماد اصلی زمین به شمار می‌آید. مار بزرگ آمون بزرگ‌ترین مار منطقه مدیترانه انگاشته می‌شده که از آب‌های آغازین سر بر می‌آورده و کائنات را در بر می‌گیرد که چون با چشمان باز می‌خوابد نماد هوشیاری دانایی و فرزانگی و به باور برخی، مظهر روان فرعون در گذشته بوده‌است که همواره در آرامگاهش است (**URL18**).

عقاب یا شاهین

عقاب یا شاهین، نماد قدرت است. عقاب با نمادپردازی آسمانی و خورشیدی مرتبط است (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۷۴). اندازه جسمانی، توانایی و اقتدار عقاب، این پرنده را تجلی اقتدار می‌کند. در صورتی که دید قوی، سرعت، مهارت در شکار و توانایی‌اش برای به‌آسانی چرخ زدن در آسمان‌ها، همگی ارتباطات نمادینی را نشان می‌دهند. اغلب عقاب با افعی، گاو نر یا شیر همراه می‌شود که به‌صورت نمادینی با پیروزی معنوی پیوند دارد. از دید مصریان باستان، عقاب نماد زندگی ابدی است (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴، ۶۳). این پرنده با دیگر پرنده‌های بلندپرواز، با خدایان خورشید ارتباط دارد. حوروس خدای مصری به‌شکل شاهین، یکی از قدیمی‌ترین خدایان حیوان شکل است. رع، خورشید-خدا، که گاهی با حوروس یکی پنداشته می‌شود؛ سرِ شاهین با قرص خورشید دارد (هال، ۱۳۸۷: ۶۰).

شکل‌ها (اَشکال)

گوته۱۴ در ارتباط با شکل بیان می‌کند که «آن‌چه درون است»؛ یعنی صورت ذهنی؛ «بیرون هم هست»؛ یعنی شکل. واژه‌های مربوط به اَشکال، ساختار و سازمان، نه تنها به زبان زیست‌شناسی (اَشکال)، که افزون بر آن با روان‌شناسی (اندیشه و صور ذهنی) نیز ارتباط دارد (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۲۴ ـ ۵۲۵).

دایره

دایره نشانه خورشید (همان: ۳۸۴) و تمامیت، وحدت و ابدیت است؛ مرکزش آغازی است که همه چیز از آن سرچشمه می‌گیرد و به آن بر می‌گردد. هر نقطهٔ خود در نهایت دایره‌ای است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). دایره نمادی معمول برای خداوند است. بیشتر ادیان، آن را با کُره آسمانی، حرکات ستارگان و سیاره‌ها یکسان می‌پندارند. نمایانگر چرخه‌های زندگی است (تصویر ۴) (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۸۴).

حلزونی

این شکل نمادی از مذکر و مبدأ زندگی است (سرلو، ۱۳۸۹: ۳۴۲). این شکل با نیروهای قدرتمندی همچون گردش زمین، گردبادها و گرداب‌ها مرتبط است. نمادی قدیمی از انرژی، نیرو و بازتابی از زندگی است (تصویر ۱۱) (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۸۵).

سه‌گوش

نمادپردازی سه‌گوش با عدد سه ارتباط دارد (سرلو، ۱۳۸۹: ۶۹۶). در برخی از فرهنگ‌ها از بابلی‌ها و مصریان باستان تا مسیحیان جدید و هندوان، سه‌گوش با سه خداوند مرتبط است (تصویر ۱۱) (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۸۶).

رنگ‌ها

از زمان‌های بسیار دور، رنگ‌ها همواره در اطراف و پیرامون انسان‌ها بودند و بر روی انسان تأثیر

می‌گذاشتند (لوشر،۱۳۸۹: ۱۷). رنگ از مهم‌ترین ابزار و وسیله برای بیان در آثار هنری است (شمخانی، ۱۳۹۶: ۳۰). مردم در هر فرهنگی و اغلب بدون توجه به فرهنگشان، با حساسیت به رنگ‌ها واکنش نشان می‌دهند (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۸۰). در تاریخ، رنگ با خدایان ترکیب شده‌است. زندگی مصریان پُر از نمادهای رنگی است (ویلز، ۱۳۹۰: ۸۴). در فرهنگ مصری، ارزش نمادین رنگ‌ها به آثار هنری آن‌ها وارد شده‌است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ج سوم: ۳۴۸). مصریان از ۶ رنگ اصلی (قرمز، زرد، آبی، سبز، سیاه و سفید) استفاده می‌کردند از هم‌پوشانی این رنگ‌ها، رنگ سایه‌های گوناگونی ایجاد می‌شود (**URL18**). مصریان بر این باور بودند که رنگ نه تنها برای زیبایی اثر بلکه برای معنای درک‌شده آن به کار گرفته می‌شود؛ همچنین آن‌ها باور داشتند که برخی رنگ‌ها فقط نمادین نیستند بلکه قدرت یا ویژگی خاصی دارند که به خدایان گوناگون مربوط می‌شود (**URL1**). در این پژوهش با توجه به جامعه آماری به بررسی رنگ قرمز، آبی، زرد و سفید پرداخته می‌شود.

رنگ قرمز

نام باستانی این رنگ «deshr» است که در درجه اول رنگ صحرا و هرج و مرج است. از طریق ارتباط آن با صحرا، رنگ خدایی و ایزدی است. این رنگ، قوی‌ترین رنگ در مصر باستان است و از این رو رنگ زندگی و حفاظت به شمار می‌آید (**URL6**). این رنگ نمادی از زندگی، قدرت و نشاط است (ویلز، ۱۳۹۰: ۱۲۲). در زبان عمومی مصر باستان، قرمز به معنای خشونت، قدرت و پیروزی است. بر بالای سرِ رَع قرص خورشید به رنگ قرمز خودنمایی می‌کند. مصریان بر این باور بودند که چشم رع از سنگ عقیق قرمز ساخته شده‌است (فروغی و جوادی، ۱۳۹۶: ۶۹). نماد خون، فداکاری، آشوب، خورشید، آتش و سلطنت به شمار می‌آید (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). رنگ قرمز برای رنگ‌آمیزی پوست مردان به کار برده می‌شد (**URL1**). خورشید در زندگی مصریان بسیار مهم بوده‌است.

رنگ آبی

نام مصری باستان این رنگ (irtyu) است (**URL6**). رنگ آبی نمادی از آسمان آبی است (سرلو، ۱۳۸۹: ۴۳۵). ژرفای رنگ آبی، وقار و بزرگی ماورای زمینی است. مصریان این رنگ را رنگ حقیقت می‌پنداشتند؛ حقیقت، مرگ و خدایان با هم یکی هستند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج اول: ۴۴). رنگ آبی نماد حکمت عالم، صلح، آشتی، آرامش است و با حقیقت ارتباط دارد. احساسات دینی، امنیت و پاکی معنوی آبی به‌عنوان رنگ آسمان، نمادی از نامحدودی و الهی است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). آبی برای موی خدایان مصری استفاده می‌شد (**URL6**).

رنگ زرد

نام مصر باستان این رنگ (khenet) است (**URL6**). تردیدی در مورد اینکه مردم مصر رنگ زرد را از رنگ قرمز جدا می‌دانستند؛ وجود دارد. در صورتی که واژه‌ای برای این رنگ ندارند و همچنین بیابان، طلا و خورشید را قرمز می‌دانستند. مصریان باستان، بر این باور بودند که پوست و استخوان خدایان از طلا ساخته شده‌است. از این رو مجسمه‌های خدایان و ماسک مومیایی‌ها اغلب از طلا ساخته می‌شدند یا با طلا آبکاری می‌شدند. برجسته‌ترین عناصری که در نقاشی‌های مصر باستان، زرد رنگ ترسیم می‌شدند؛ استخوان خدایان مومیایی شده‌است. همچنین زمینه بسیاری از نقاشی‌ها به‌ویژه آن‌هایی که به زندگی پس از مرگ ارتباط دارد با این رنگ کشیده شده‌است که به‌معنای کیفیت فناناپذیری دنیای بعد از مرگ است؛ چرا که از نگاه مردم دنیای پس از مرگ برای جاویدان‌بودن، نسبت به این جهان برتری دارد. از میان عناصر طبیعت، خورشید و طلا، هر دو به رنگ زرد بوده است و دارای ویژگی‌های فناناپذیری و جاودانگی هستند (فروغی و جوادی، ۱۳۹۶: ۷۰). با طلا، درخشندگی و روشن‌شدگی خورشید مرتبط است (بوروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۸۱). زرد از چارچوبی که در آن قرار دارد؛ پیش می‌رود همانند اشعه خورشید که از آبی آسمان گذر می‌کند و قدرت ایزدی را نمایش می‌دهد. این رنگ، رنگ مذکر و ایزدان است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ج سوم: ۴۴۸). زرد نمادی از زندگی و گرما است (لوشر، ۱۳۸۹: ۹۱). زرد نمادی از زندگی و گرما است (لوشر، ۱۳۸۹: ۹۱).

رنگ سفید

نام مصر باستان این رنگ (hedj)، نمادی از خلوص، تقدس، سادگی و پاکیزگی است. از دیگر کاربردهای نمادین این رنگ که در نقاشی‌ها بسیار دیده می‌شود می‌توان موارد زیر را نام برد: صندل سفید برای کشیشان، ابزارها، اشیا و حیوانات مقدس است (**URL6**). سفید رنگ مبارک و شادی به شمار می‌آید (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ج سوم: ۳۴۸). این رنگ، رنگ ایزدی است (همان: ۵۹۵).

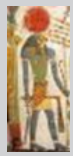
نتیجه‌گیری

در هر فرهنگ و تمدنی رنگ، شکل‌ها، طبیعت، حیوان و مانند آن دارای نماد و سمبل‌هایی هستند که ریشه در گذشتهٔ آن تمدن دارد. برای درک این نمادها و سمبل‌ها

باید به مفهوم آن‌ها در هر فرهنگ و تمدنی دست یافت. هنر و فرهنگ مصری هم دارای نماد و سمبل است. پژوهش حاضر با بررسی ویژگی ظاهری ایزدان رع و حوروس به ارتباط میان مفهوم نمادین رنگ‌ها و اَشکال این ایزدان در نقاشی و نقش برجسته‌های مصری با ویژگی‌ها و جایگاه اسطوره‌ای ایزدان مورد اشاره دست یافته‌است.

در تصویرسازی ظاهری ایزد رع، خدای خورشید از رنگ‌ها و شکل‌هایی با معانی ویژه‌ای استفاده کرده‌اند. تاج دایره شکلِ او نمادی از خورشید و رنگ قرمز آن نمادی از قدرت است. بر روی این تاج، ماری زردرنگ قرار دارد که مار نمادی از قدرت و رنگ زرد نمادی از خورشید، جاودانگی به شمار می‌آید. در نقش‌برجسته و نقاشی‌دیواری‌های مصری برای رنگ بدن این ایزد از دو رنگ بهره گرفته شده‌است؛ گاه آبی که نمادی از آسمان و جایگاه او و گاه قرمز که نمادی از پیروزی

جدول۵: وجوه اشتراک و افتراق ظاهری، مفهومی و اسطوره‌ای ایزد رع و حوروس در آثار هنری مصر (منبع: نگارنده، ۱۳۹۹)

اشتراکات و افتراقات ظاهری								
ایزد	جنسیت	رنگ بدن	رنگ مو	شکلِ سر و صورت	شکل تاج	رنگ تاج	حیوان تاج	جایگاه اسطوره‌ای
رع 	مرد	آبی و قرمز	آبی	شاهین	دایره	قرمز	مار زرد	خدای آفتاب
حوروس	مرد	قرمز	آبی	شاهین	ـ بدنهٔ اصلی ـ مثلث رو به پایین ـ حلزونی	ـ سفید ـ قرمز ـ قرمز	---	خدای آسمان
مفهوم و نماد	---	ـ قرمز: قدرت، خورشید، پیروزی ـ آبی: آسمان، ملکوتی	ـ سنگ آبی رنگِ لاجوردَ که موی ایزدان مصری از این سنگ ساخته شده است	ـ قدرت، زندگی ابدی، آسمان و خورشید	ـ دایره: وحدت، ابدیت ـ مثلثِ رو به پایین: آب ـ حلزونی: نیروهای قدرتمند	ـ سفید: نمادی از زندگی مجدد ـ قرمز: خورشید و قدرت	ـ مار: قدرت ـ زرد: طلا، خورشید، جاودانگی، ابدیت	---

و قـدرت اسـت. سـر و صـورت ایـن ایـزد، به‌شـکل شـاهین کـه نمـادی از قـدرت، آسـمان و خورشـید اسـت.
در تمـدن مصـری، حـوروس ایـزد آسـمان بـه شـمار می‌آید. رنگ‌هـا و شـکل‌های به‌کاررفتـه در تصویرسـازی ظاهـری ایـن ایـزد، هـر یـک معنـای خاصـی را بیـان می‌کننـد. تـاج او نشـانگر پادشـاهی‌اش بـر تمـام مصـر علیـا و مصـر سـفلی اسـت کـه شـکلی ترکیبـی دارد. بدنـهٔ اصلـی ایـن تـاج، بـه رنـگ سـفید کـه نمـادی از زندگـی دوبـاره اسـت؛ مثلـثِ رو بـه پاییـن تـاج به‌معنـای آب و رنـگ قرمـز آن، نمـادِ پیـروزی و قـدرت اسـت؛ شـکل حلزونـی بـالای تـاج نمـاد نیروهـای قدرتمنـد بـه رنـگ قرمـز اسـت. ایـن ایـزد بـا بدنـی قرمـز رنـگ نمـادی از قـدرت و پیـروزی اسـت. سَـر و صـورت حـوروس، ایـزد تمـام آسـمان بـه شـکل شـاهین اسـت؛ ایـن پرنـده معنایـی از قـدرت و آسـمان دارد.

پی‌نوشت

1 Ra (Re)
2 Anubis
3 Horus
4 Osiris
5 Beth
6 Khepri
7 Set
8 Stele

۹ Ankh عنخ، علامتی هیروگلیفی مصری برای زندگی که به احتمال زیاد در ابتدا، نشانه تسمه کفش سرپایی بوده‌است. این نماد دلالت بر زنگی جاودانی و ابدیت دارد و زمانی که در مقابل بینی فرعون متوفی قرار داده می‌شد؛ به وی جاودانگی داده می‌شد (هال، ۱۳۸۷: ۱۲ ـ ۱۳).

۹ Fetis واژه‌ای پرتغالی است که نخست ا.ب.تایلر آن را در کتاب فرهنگ ابتدایی به کار برد و مراد از فتیش چیزی است که روحی در آن تجسم یافته و بدان وابسته باشد یا از طریق نفوذ جادویی خود را منتقل کند.

۱۰ Thebes مرکز کیش آمون ـ رع

11 Udjet

12 Alan Of Lille نویسنده سده دوازدهم م.

13 Goethe

منابع

- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷). ***اسطوره، بیان نمادین*** (چاپ دوم)، تهران: سروش.
- ایونس، ورونیکا (۱۳۷۵). ***اساطیر مصر*** (چاپ اول)، ترجمه باجلان فرخی (م ـ ح)، تهران: اساطیر.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۸). ***تاریخ اساطیری ایران*** (چاپ یازدهم)، تهران: سمت.
- بـوروس میتفـورد، میرانـدا (۱۳۹۴). ***دایرةالمعـارف مصـور نمادهـا و نشـانه‌ها***، ترجمـه معصومـه انصـاری و حبیـب بشـیرپور، تهـران: سـایان.
- بیرلین، جی. اف (۱۳۸۶). ***اسطوره‌های موازی*** (چاپ اول)، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- حسـامی، شـیدا و سـید نظـام الدیـن امامـی فـر (۱۳۹۷)، «مطالعـه نشانه‌شـناختی تصویـری در پوسـترهای دهـه اخیـر بـا تأکیـد بـر بن‌مایه‌هـای نگارگـری ایرانـی»، ***گرافیـک و نقاشـی***، ۲ (۲)، ۴۳ ـ۵۲.
- زراعتـی، حسـین (۱۳۹۴). ***مطالعـه نقـوش نمادیـن خورشـید در دنیـای باسـتان***، پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد، رشـته نقاشـی، دانشـکده هنـر و معمـاری، دانشـگاه آزاد اسـلامی، واحـد تهـران مرکـزی.
- سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.
- شـمخانی، محمـد (۱۳۹۶). ***فرهنـگ نامـه هنـر: مـروری بـر مهم‌تریـن مبانـی، مفاهیـم، اصطلاحـات و اطلاعـات هنرهـای دیـداری، شـنیداری و نمایشـی***، تهـران: طلایـی.
- شـوالیه، ژان؛ گربـران، آلـن (۱۳۷۹). ***فرهنـگ نمادهـا: اسـاطیر، رویاهـا، رسـوم، ایمـاء و اشـاره، اشـکال و قوالب، چهره‌هـا، رنگ‌هـا، اعـداد***، ترجمـه سـودابه فضایلـی، جلـد اول، تهـران: جیحـون.
- شـوالیه، ژان و آلـن گربـران (۱۳۸۲). ***فرهنـگ نمادهـا: اسـاطیر، رویاهـا، رسـوم، ایمـاء و اشـاره، اشـکال و قوالـب، چهره‌هـا، رنگ‌هـا، اعـداد***، ترجمـه سـودابه فضایلـی، جلـد سـوم، تهـران: جیحـون.
- فروغـی، مهـدا؛ جـوادی، شـهره (۱۳۹۶). «بررسـی مفاهیـم نمادیـن رنـگ در هنـر نقاشـی مصـر باسـتان و منشـأ آن‌هـا در طبیعـت پیرامـون»، ***بـاغ نظـر***، ۱۴ (۵۳)، ۶۵ ـ۷۴.
- لوشر، ماکس (۱۳۸۹). ***روانشناسی رنگ‌ها***، ترجمه ویدا ابی زاده، تهران: درسا.
- وارنر، رکس (۱۳۹۲). ***دانشنامه اساطیر جهان***، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: هیرمند.
- ویلز، پولین (۱۳۹۰). ***رنگ درمانی***، ترجمه مرجان فرجی، تهران: درسا.
- ویو، ژ (۱۳۸۱). ***اساطیر مصر***، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: کاروان.
- هارت، جرج (۱۳۷۴). ***اسطوره‌های مصری***، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- هـال، جیمـز (۱۳۸۷). ***فرهنـگ نـگاره‌ای نمادهـا در هنـرِ شـرق و غـرب*** (چـاپ سـوم)، ترجمـه رقیـه بهـزادی،

تهران: فرهنگ معاصر.
● هوک، ساموئل هنری (۱۳۸۱). ***اساطیر خاورمیانه***، ترجمه علی اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
● هینلز، جان راسل (۱۳۶۸). ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، بابل و تهران: کتابسرای بابل و چشمه.
● یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*** (چلپ اول)، تهران: فرهنگ معاصر.
● الیاده، میرچا (۱۳۷۲). ***رساله در تاریخ ادیان*** (چاپ اول)، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

References

● Amoozgar, J. (2009). ***Mythological History of Iran***, (11nd ed), Tehran: SAMT, (Text in Persian).
● Bierlein, J. F., (2007). ***Parallel Myths***, Translated by Abbas Mokhber, Tehran: Markaz, (Text in Persian).
● Bruce-Mitford, M, (2015). ***The Illustrated Book of Signs and Symbols***, Translated by Masoomeh Ansari & Habib Bashirpoor, Tehran: Sayan, (Text in Persian).
● Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2000).***Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres***, Vol. 1,Translated by Sodabeh Fazaili, Tehran: Jeyhon, (Text in Persian).
● Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2003). ***Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres***, Vol. 3, Translated by Sodabeh Fazaili, Tehran: Jeyhoon, (Text in Persian).
● Cirlot, J. E. (2009). ***A Dictionary of Symbols***, Translated By Mehrangiz Ohadi, Tehran: Dastan, (Text in Persian).
● Eliade, M. (1993). ***Traite R›histoire des Religions***, Translated by Jallal Sattari, Tehran: Soroush, (Text in Persian).
● Esmailpour, A. (2008). ***Myths: The Symbolic Expressions***, (2nd ed), Tehran: Soroush, (Text in Persian).
● Foroughi, M., Javadi, Sh. (2017). «Examining the symbolic meaning of colors in ancient Egyptian painting art and their Origin in Environment», ***Bagh-e Nazar***, 14 (53), 65-74, (Text in Persian).
● Hall, J., (2008). ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***, (3nd ed), Translated by Roghayeh Behzadi, Tehran: Farhang Moaaser, (Text in Persian).
● Hart, G., (1995). ***Egyptian Myths***, Translated by Abbas Mokhber, Tehran: Markaz, (Text in Persian).
● Hessami, S., Emami Far, S. (2019). «A semiotic study of pictorial art on posters of the last decade, with an emphasis on». ***Painting Graphic Research***, 2 (2), 43-52. doi: 10.22051/pgr.2019.22919.1014, (Text in Persian)
● Hinnells, J. R., (1989). ***Persian Mythology***, Translated by Jale Amoozgar and Ahmad Tatazoli, Tehran: Ketabsaraye Babol & Cheshmeh, (Text in Persian).
● Hooke, S. H., (2002). ***Middle Eastern Mythology***, Translated by Ali Asghar Bahrami and Farangis Madapoor, Tehran: Roshangaan & Motaleaat Zanan, (Text in Persian).
● Ions, V. (1996). ***Egyptian Mythology***, Translated by Bajalan Farokhi (M H), Tehran: Asatir, (Text in Persian).
● Luscher, M., (2010). ***Psychologie der Farben***, Translated by Vida Ebi Zadeh, Tehran: Dorsa, (Text in Persian).
● Shamkhani, M. (2017). ***Dictionary of Art***, Tehran: Tallaei, (Text in Persian).
Vieu, J. (2002). ***The Myths of Egypt***, Translated by Abolghasem Esmailpour, Tehran: Karvan, (Text in Persian).
● Warner, R. (2013). ***Encyclopedia of World Mythology***, Translated by Abolghasem Esmailpour, Tehran: Hirmand, (Text in Persian).
● Wills, P. (2011). ***Colour Therapy: The Use of Colour for Healing***, (8nd ed), Translated by Marjan Faraji, Tehran: Dorsa, (Text in Persian).
● Yahaghi, M. J. (2007). ***Culture of Myths and Stories in Persian Literature***, Tehran: Farhang Moaaser, (Text in Persian).
● Zeraati, H. (2015). ***Investigation of the symbolic motifs of the sun in the ancient world***, Master Thesis, Painting, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran Branch (Text in Persian).

URLs

ULR1: https://rizy.ir/zUNnqS17/1/1399
URL2: https://rizy.ir/BgTc 17/1/1399
URL3: https://rizy.ir/ILNLNt 16/1/1399
URL4: https://rizy.ir/IW7pdRn 17/1/1399
URL5: https://rizy.ir/teagWbw 16/1/1399
URL6: : https://rizy.ir/GjxhCM 21/4/1399
ULR7:https://www.alamy.com/stock-photo-paintings-cartouches-and-reliefs-in-egyptian-tomb-113820257.html16/1/1399
URL8: https://rizy.ir/36IzCl16/1/ 1399
URL9: https://rizy.ir/TNVTjKP 16/1/1399
URL10: https://rizy.ir/TNVTjKP 16/1/1399
URL11: https://rizy.ir/f1qspni 16/1/1399
URL12: https://rizy.ir/0YuDKf 17/1/1399
URL13: https://rizy.ir/MuG8B 16/1/1399
URL14: http://www.artnevis.com/wp-content/uploads/2020/02/%D9%85%D8%B5%D8%B1-%D8%A8%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86-4.pdf 17/1/1399
URL15: https://rizy.ir/CktO 3/3/1402
URL16: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Horus Temple_of_Seti_I_(3500450346).jpg31/1/1399
URL17: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Tombe_de_Horemheb_cropped.jpg 31/1/1399
URL18: https://rizy.ir/95WQ 16/1/1399
URL19:https://fa.eferrit.com/%D8%B1%D9%86%DA%AF-%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D9%85%D8%B5%D8%B1-%D8%A8%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86/ 3/3/1402
URL20: https://www.kanoon.ir/Article/288645 3/3/1402
URL21: https://tarikhema.org/ancient//38541/5-animals-regarded-gods-ancient-egypt/ 16/1/1399

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۴۸-۱۶۰)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

ساختار روایی کنشی گرمس در متن و تصویر خاوران‌نامه ابن حسام مطالعه موردی(گشوده شدن قلعه خیبر به دست امیرمومنان علی)

چکیده

مکتب نشانه‌شناسی پاریس که اساس آن مبتنی بر «بررسی روابط بین نشانه‌ها و چگونگی بیان معنی توسط آن‌ها در متن» است دارای الگوهای ساختارگرایانه گوناگونی برای توصیف و تحلیل متن است که «الگوی کنشی» گرمس، یکی از این روش‌های ساختارگرای تقلیلی است. از آن‌جا که یکی از ویژگی‌های بارز نقاشی ایرانی، وابستگی آن به متون ادبی و روایتگری این متون است، در این پژوهش کوشش شد با تکیه بر ویژگی‌های روایت ارائه‌شده در الگوی کنشی گرمس به بررسی ساختار نحوی روایی در نگاره «گشوده شدن قلعه خیبر به دست امیرمومنان علی(ع)» از خاوران‌نامه ابن‌حسام خوسفی بیرجندی پرداخته شود. در این راستا، به این پرسش اصلی پاسخ داده می‌شود که روابط تقابلی روایی در پیوند میان متن و تصویر چگونه است؟ بر این اساس، مسأله پژوهش بررسی روابط روایی حاکم بر متن ادبی و تصویری نگاره است. پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات اسنادی و با استفاده از منابع مکتوب و مشاهده است. در این مقاله، افزون بر توصیف عناصر ساختاری روایت، روابط زمانی حاکم بر نگاره استخراج و تحلیل می‌گردد. با تقلیل عناصر روایت بر مبنای محور همنشینی به سه دسته زوج تقابلی، زمینه تحلیل نگاره بر اساس ساختار روایت فراهم می‌شود. سپس با شناسایی و تطبیق سه دسته زوج تقابلی موجود در نگاره، زیردسته‌های کنشی آن‌ها برای شناسایی قطعیت و احتمال، فعال یا منفعل‌بودن کنش بررسی شده‌است. نتیجه این پژوهش، همراه با تأیید برقراری روابط توالی زمانی؛ همزمانی فراگیر، کامل و همزمانی- توالی و توالی با

گیتا مصباح
استادیار گروه نقاشی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.
g.mesbah@shirazartu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۳-۰۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41524.1170

تاخیر، همچنین تبدیل روابط زمانی به مکانی را آشکار می‌سازد و نشان‌دهنده همخوانی بصری و کنشی نگاره با الگوهای جدید روایی است. در پایان، همخوانی روایت موجود در نگاره با ساختار نحوی روایت مبتنی بر وجود روابط همنشینی قراردادی، اجرایی و انفصالی در روبنا نیز به دست می‌آید.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، الگوی کنشی، گرمس، خاوران‌نامه، قلعه خیبر

مقدمه

روایت‌شناسی را می‌توان از بزرگترین ارمغان‌های ساختارگرایی دانست که از مهمترین حوزه‌های نظریه ادبی مدرن است. روایتگری تصویر با توجه به چیدمان اجزای تصویر، پیوند میان آن‌ها و سلسله رخدادهای پنهان ایستا و پویا در بین آن‌ها شکل می‌گیرد (حجاری و آزادانی‌پور، ۱۴۰۱: ۱۵-۴). دیده‌های مختلف در روایت‌شناسی به‌صورت جداگانه و مستقل از هم بررسی نمی‌شوند، بلکه ارتباط هر پدیده با مجموعه‌ای از پدیده‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. آثار نگارگری ایرانی سرشار از دلالت‌های نهفته و بار معنایی کشف‌نشده هستند. تحلیل ساختارهای معنایی اثر با بهره‌گیری از روش‌های ادبی می‌توانند به درک و تفسیر معانی پنهان آن کمک نماید. آلن ژیرداس گرمس[1] (۱۹۱۷-۱۹۹۲) نشانه‌شناس لیتوانیایی با تکیه بر ساختار روایت و عبور از لایه‌های سطحی اثر با نفوذ به لایه‌های ژرف و عمیق متن توانست ارتباط معنایی میان داده‌های اثر را کشف کند.

در این پژوهش با تکیه بر تفکر ساختارگرایانه الگوی کنشی گرمس نگاره «گشوده‌شدن قلعه خیبر به دست امیرمومنان علی(ع)» از نسخه خاوران‌نامه ابن حسام تحلیل شده‌است. خاوران‌نامه ابن حسام به دلیل برخورداری از نوعی محوریت (روایت زندگی حضرت علی) در متن روایی، در ماهیت کلی یکی از مناسب‌ترین متن‌ها برای تحلیل بر اساس روش گرمس به شمار می‌آید. پراکندگی و تشتّت روایی در این متن وجود ندارد و بنابراین زنجیره روایی امکان حضور به کامل‌ترین شکل ممکن را دارد. نگارنده با تحلیل و خوانش این نگاره در پی یافتن این پرسش است که روابط تقابلی روایی در پیوند میان متن و تصویر چگونه است؟ بنابراین، مسأله اصلی این پژوهش بررسی روابط روایی حاکم بر متن ادبی و بصری نگاره است. در این راستا، نخست، ضمن معرفی الگوی کنشی گرمس و استخراج روابط تقابلی دوگانه روایی پس از توصیف ساختاری اثر ارتباط حاکم بین این دوگانه‌های ادبی و تصویری تحلیل خواهند شد. سپس، با خوانش چگونگی همنشین‌شدن روابط تقابلی کنش‌های روایی متن تبیین شده و تحلیل روابط زمانی حاکم بر متن ادبی و تصویری و چگونگی تبدیل شدن روابط زمانی ادبی به روابط زمانی یا استحاله به روابط مکانی در متن تصویری، ساختار روایت حاکم بر نگاره استخراج خواهد شد.

پیشینه پژوهش

خاوران‌نامه ابن حسام یکی از نسخه‌های جالب توجه در نگارگری ایران به شمار می‌آید که با وجود ارزش‌های فراوان بصری، چندان مورد اقبال پژوهشگران قرار نگرفته‌است. در میان انبوه پژوهش‌های نگارگری‌های شاهنامه و خمسه نظامی، تعداد انگشت‌شماری از پژوهشگران به این نسخه و دیگر نسخه‌های مشابه پرداخته‌اند. کاظمی‌راد (۱۴۰۱) در مقاله «تقابل خیر و شر در سه نمونه از نگاره‌های خاوران‌نامه» با بررسی سه نگاره از خاوران‌نامه با تکیه بر عناصر تصویری فضای نقاشی‌ها، به تجزیه تحلیل و واکاوی عناصر ساختاری و روایی نگاره‌ها و همچنین زیبایی‌شناسی حاکم بر آن‌ها پرداخته، و چگونگی و نوع برخورد خالق این نگاره‌ها را در مصور نمودن داستان و روایت واقعه مورد نظر در راستای نمود مفاهیم خیر و شر مورد تامل قرار داده‌است. عنایتی و شیخی (۱۴۰۱) در مقاله «مطالعه بصری جایگاه حضرت علی(ع) در نگاره‌های فتح خیبر» به بررسی این نگاره در چند نسخه متفاوت از جمله مجمع‌التواریخ تیموری، خاوران‌نامه، فال‌نامه، روضه‌الصفا و حبیب‌السیر پرداخته و در نهایت تأثیرات روایی و اسطوره‌ای را حاکم بر شیوه بازنمایی تصویری روایت فتح خیبر دانسته که ناشی از تفکرات شیعی و جایگاه حضرت علی(ع) در این مکتب فکری است. مهدی‌زاده (۱۳۹۴) نیز در مقاله «تحلیل نگاره های فتح خیبر مربوط به دوره‌های تیموری، ترکمن و صفوی» به تحلیل بصری نگاره‌های مرتبط با فتح خیبر پرداخته‌است. مهدی‌زاده (همان)، این نگاره‌ها را بر اساس گفتمان تشیع تحلیل نموده و درنهایت به این نتیجه رسیده‌است که تنها در دوره صفوی این نگاره منطبق با گفتمان تشیع تصویرپردازی شده‌است و در دوره‌های تیموری و ترکمن متناسب با گفتمان تشیع نبوده و مخاطب را به فضای گفتمانی تشیع رهنمون نمی‌سازد.

در حوزه پژوهش‌های روایت‌شناسانه، استفاده از الگوی کنشی گرمس را می‌توان به دو گروه دسته‌بندی نمود. گروه نخست، پژوهش‌هایی که به بررسی ساختار روایت از منظر این الگو در اثار ادبی منثور و منظوم پرداخته‌اند که با توجه به گوناگونی پژوهش‌ها و دور بودن از هدف این پژوهش از اشاره به آن‌ها

خودداری می‌شود. گروه دوم پژوهش‌هایی که با انتخاب متون هنری مانند تصویر، نمایشنامه، فیلم به بررسی بیان روایی در متن غیر ادبی از منظر این الگو پرداخته‌اند.که تنها به آوردن نمونه‌های که از نظر انتخاب متن تصویری به پژوهش حاضر نزدیک است، بسنده می‌شود. موسوی‌لر و مصباح (۱۳۹۰) با «تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس»، چگونگی انطباق این الگو در خوانش معنایی و زیربنایی متون تصویری و نگاره‌ها را از دیدگاه نحو روایی و روابط زمانی حاکم بر متن تصویری بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که نگاره دارای همخوانی بصری و کنشی با الگوی روایی است. احمدپناه و جباری (۱۳۹۳) در «تحلیل نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد بر اساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس» با تلفیق دو دیدگاه نشانه‌شناختی مکتب پاریس گرمس به بررسی هم پیوستگی اجزا و ساختار این نگاره پرداخته‌اند و توانایی این الگو در شناخت ساختار و نظام آثار کهن نگارگری ایرانی را بررسی نموده‌اند. آن‌ها بیان کرده‌اند که نگارگر با آفرینش تضادها و تناقض‌های موجود و در تلاش برای یکسان‌سازی آن‌ها، خود به خود برای پیوند عالم لاهوتی و ناسوتی و بیان مفاهیم عمیق عرفانی گام برداشته‌است. این پژوهش با تکیه بر نظریه الگوی کنشی گرمس تلاش دارد تا با بررسی نگاره «گشوده‌شدن قلعه خیبر به دست امیرمومنان علی(ع)» از خاوران‌نامه ابن‌حسام خوسفی بیرجندی، از نسخه‌های مکتب شیراز تیموری و مربوط به دوره ترکمانان، چگونگی بیان روایی در راستای تقابل خیر و شر را بررسی نماید.

روش انجام پژوهش

پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی وروش گردآوری داده‌ها از نوع اسنادی و با استفاده از منابع مکتوب و مشاهده است. ابزار تحلیل «الگوی کنشی» گرمس و کنشگرهای آن است. از این ابزار برای نقد نشانه‌شناختی نگاره «گشوده‌شدن قلعه خیبر به دست امیرمومنان علی(ع)» از خاوران‌نامه ابن‌حسام خوسفی بیرجندی، استفاده شده‌است. با توجه به ماهیت شیوه گرمس که به تقابل‌های دوگانه و چگونگی (تعامل/رویارویی/ تقابل) آن‌ها می‌پردازد، می‌توان با تکیه بر تحلیل نگاره فتح قلعه خیبر، تقابل خیر و شر را در ماهیت این تقابل‌ها بررسی و در نهایت به خوانش روشن‌تری از چگونگی بیان روایی نگاره در راستای این تقابل‌ها دست یافت. در ابتدا، محورهای کنشی ساختار روایت تحلیل و سپس روابط زمانی و ساختار نحوی نگاره در انطباق با متن ادبی بررسی شده‌است.

مبانی نظری

روایت از دیدگاه گرمس

از دید کالر[۲] روایت از شاخه‌های مهم نشانه‌شناسی است که بازنمودی کوچک‌تر از تجربه بیناذهنی است (Culler, 1981: 186). بنابراین «تولید یک روایت معادل است با ساختن لحظه یا سویه‌ای بیناذهنی که از طریق ارتباط شناختی قابل تشخیص باشد» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۲۰). متن از دیدگاه ساختارگرایی، مانند ساختارهای همنشین که شامل بررسی ساختار و ارتباط بین اجزا آن است، بررسی می‌شود. این روابط همنشینی زنجیره‌ای که دارای توالی زمانی هستند، در نشانه‌های دیداری می‌توانند به شکل روابط همنشینی مکانی نیز نمایانده شوند (Hébert, 2020: 6). یکی از ساختارهای دارای توالی زنجیره‌ای زمانی روایت است. گرمس، مشهورترین نظریه‌پرداز روایت‌ساز از دامنه محدود پژوهش‌ها پراپ فراتر رفت و با ارائه الگوی کنشی و زنجیره‌های روایتی خود تلاش کرد تا به دستور کلی زبان روایت دست یابد و هر روایت را با ساختار روایی خاص تجزیه و تحلیل کند. او الگوی کنشی خود را به‌گونه‌ای طراحی کرد که با همهٔ روایت‌ها قابل تطبیق باشد. الگوی روایت‌شناسی گرمس به نظر الگویی جهان‌شمول انعطاف‌پذیر و قابل تطبیق با ژانرهای ادبی و غیر ادبی است. به‌گونه‌ای که ساختار اصلی هر روایت را می‌توان با نظریه روایت‌شناسی او تحلیل و بررسی کرد (مشهدی و ثواب، ۱۳۹۳: ۱۰۶-۸۳). بنا به گفته احمدی، مشخصه اصلی روایت داشتن آغاز و پایان است. هر داستان مجموعه‌ای از پی‌رفت[۳]هاست که می‌توانند چند روایت فرعی و اصلی باشند. پی‌رفت، مجموعه‌ای از کنش‌های زبانی، رفتاری و اندیشه‌ای است که سازنده یک وحد زمانمند است (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۴۰).

گرمس از اندیشمندان پساسوسوری و از بنیان‌گذاران مکتب پاریس نشانه‌شناسی با تکیه بر تقابل‌های دوگانه با بهره‌گیری از یافته‌های روایت‌شناسی[۴] ولادیمیر پراپ[۵] اقدام به ارائه الگویی برای تحلیل انواع روایت می‌نماید. در دیدگاه نشانه‌شناسی ساختارگرا، از همنشینی عناصر در درون اثر رابطه‌ای تعاملی یا تقابلی میان آن‌ها برقرار می‌شود. لوی استروس[۶] بر مبنای «منطق اجتماعی» معتقد است، ذهن انسان بر مبنای آرایش تقابلی شکل گرفته و سامان‌دهنده برداشت انسان از طبیعت بوده و اساس تصویری است که از جهان خارج وجود دارد (Hawkes, ۱۹۷۷: ۸۸). تقابل دوتایی نخستین عمل ذهنی است که کودک به آن توسل می جوید (Jakobson & Halle,1956: 27). بدین معنا که ذهن انسان در نخستین مرحله‌های زندگی با مفهوم تقابل‌های دوگانه آشنا

می‌شود و می‌توان گفت تقابل‌ها از دیرزمان تا امروز در فرهنگ‌های گوناگون وجود دارد. بنابراین، گرمس «ساختار بنیادین دلالت»[۷] را با استفاده از توانایی درک تقابل بیان می‌کند که از یک دستگاه چهارعضوی A:B::-A:-B که در هر نظام نشانه‌ای عمل می‌کند تشکیل شده‌است. اعضا این دستگاه نظام تقابلی عبارتند از A، ضد آنB ، نفی Aیعنی-A و نفیB یعنی B, ۱۹۸۳: ۱۸-۲۹). از دیدگاه گرمس هر روایت دارای دو سطح بازنمایی است: یکی سطح اصلی[۸] دربرگیرنده مشخصه‌های معنایی و ساختاری و دیگری سطح ظاهری[۹] (Griemas, 1977: 23-40). سطح زیر بنایی در برگیرنده «الگوی کنش»[۱۰] است که بر اساس آن می‌توان ساختار روایت را تحلیل نمود. از نظر گرمس، دستور زیربنایی روایت‌ها مهم است نه متن‌های منفرد. زنجیره روایی از طریق ارتباط دوکنشگر با کنش‌های اساسی به تقابل‌های دوگانه اجازه حضورمی‌دهد. از نظر او دستور روایت مانند دستور زبان محدود است (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

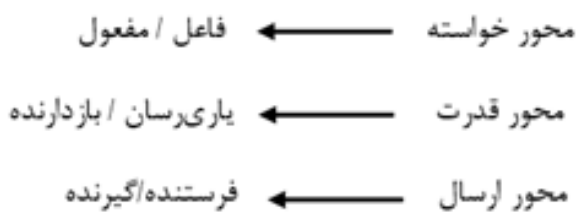
الگوی کنشی گرمس

گرمس، با تکیه بر تجارب روایت‌شناسی پراپ در مطالعه افسانه‌های پریان، با روشی تقلیلی اقدام به ارائه «الگوی کنش» کرد که به‌وسیله آن می توان هر موضوع حقیقی و هر رخداد دارای موضوع را تفسیر نمود. ولی به‌ویژه برای تفسیر متون ادبی و تصاویر به کار می رود. در مدل «الگوی کنشی» یک رخداد به شش جزء شکسته می‌شود که «کنشگرهای»[۱۱] تحلیل کنشی و شامل توصیفِ هر عنصر رخداد در یکی از دسته‌های کنشی هستند (Hébert, 2020: 81). این شش کنشگر به سه دسته تقابلی گروه‌بندی می‌شوند که هر کدام، یک محور کنشی توضیحی را شامل می‌شوند (نمودار ۱).

محور خواسته[۱۲] شامل فاعل/مفعول[۱۳]، محور قدرت[۱۴] مشتمل بر یاری رسان/بازدارنده[۱۵] و محور ارسال[۱۶] دربردارندهٔ فرستنده /گیرنده[۱۷] (همان) است. ساختار اسطوره‌ای جستجو بر اساس بنیادی‌ترین زوج فاعل/ مفعول شکل می‌گیرد. از دید گرمس این زوج کنشگر به همراه زوج کنشگر فرستنده/گیرنده، ساختار پایه دلالت در همه سخن‌ها است (اسکولز ،۱۳۸۳: ۱۵۰). این دو گروه نشان‌دهنده تحقق «ساختاربنیادی دلالت» A:B::-A:-B هستند. بنابراین، شرط گرمس مبنی بر اینکه باید زنجیره دلالت به شکل یک کل دلالت‌گر باشد، تا معنا وجود داشته باشد محقق می‌شود (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۱۵). در سطح روبنایی، این سه دسته کنشگر سه نوع ساختار همنشینی روایی همنشینی اجرایی[۱۸] (آزمون، مبارزه)، قراردادی[۱۹] (بستن و شکستن پیمان) و انفصالی[۲۰] (رفتن و بازگشتن) با یکدیگر اجرا می‌کنند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۴) که حرکت از یکی به‌سوی دیگری در سطح، همراه با انتقال هستی-کیفیتی یا چیزی- از یک عامل کنش به عامل کنش دیگر همراه است و جوهر روایت را می‌سازد (Hawkes, 2003: 71). بنابراین، کل مجموعه کنشگرها در قالب ساختار بنیادین جمله یعنی فاعل، مفعول و فعل[۲۱] شکل می‌گیرند.

از دیدگاه هستی‌شناختی[۲۲]، هر یک از کنشگرهای موجود می‌توانند به سه دسته موجودات بشری[۲۳]، موجودات سلب[۲۴] و مفاهیم[۲۵] تعلق داشته باشند. کنشگر اگر در موقعیت فاعل، فرستنده و گیرنده قرار گیرد تمایل دارد که در دسته موجودات بشری باشد، ولی اگر مفاهیم در این موقعیت‌ها قرار بگیرند باید شخصیت‌پردازی[۲۶] شوند (Hébert, 2020: 81). کنشگرهایی که در دسته‌بندی موجودات از نظر هستی‌شناختی قرار ندارند، در دستهٔ فوق بشر قرار می‌گیرند.

بنابر تقسیم‌بندی هبرت بر مبنای الگوی کنشی گرمس روابط زمانی می‌توانند به سه دسته روابط هم‌زمانی کامل، هم‌زمانی جزیی و توالی کامل

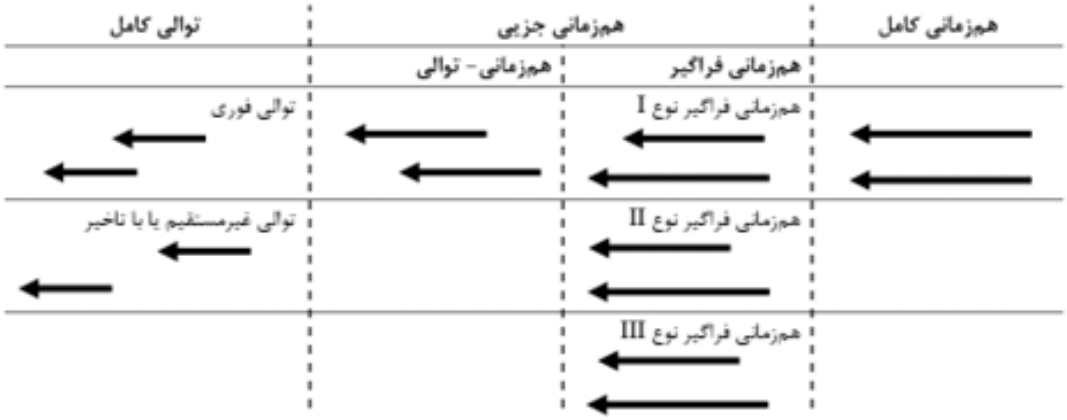


نمودار ۱: نحوه قرارگیری زوجهای تقابلی بر محورهای کنشی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

تقسیم‌بندی شوند. در رابطه همزمانی کامل وقوع کنش‌ها به طور همزمان رخ می‌دهد، در همزمانی جزیی دوگونه همزمانی امکان‌پذیر است همزمانی فراگیر که در آن موقعیت‌های ابتدایی (I) و انتهایی (II) کنش‌ها می‌توانند همزمان باشد و یا موقعیت‌های زمانی ابتدایی و انتهایی منطبق نباشند (III) و در روابط زمانی توالی موقعیت‌های زمانی نهایی پس از موقعیت زمانی اولیه رخ می‌دهد، هبرت (Hébert, 2020) این رویدادهای زمانی را در نمودار (۲) خلاصه کرده‌است.

توصیف نگاره «گشوده‌شدن قلعه خیبر به دست امیرمومنان علی(ع)»

خاوران‌نامه ابن حسام، یک مثنوی حماسی است که به شرح سفرها و جنگ‌های حضرت علی (ع)، و برخی از یاران او از جمله مالک اشتر اختصاص دارد. معروف‌ترین نسخه خطی خاوران‌نامه ابن حسام خوسفی مربوط به دورهٔ ترکمانان مکتب شیراز است که فرهاد نگارگر و شاگردانش ؤن را به نقش درآورده‌اند (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۳۱-۱۹). محور اصلی خاوران‌نامه شرح دلاوری‌ها و رشادت‌های حضرت علی است. بیشتر پژوهشگران معتقدند این نسخه یکی از مهم‌ترین انواع ادبی است که بیشترین نزدیکی را به شاهنامه دارد و این ویژگی در



نمودار ۲: انواع رابطه زمانی در روایت (Hébert, 2020: 6)

کیفیت نگاره‌ها آشکار است. به نظر می‌رسد هدف از مصورساختن این کتاب، گسترش مضامین پهلوانی مربوط به حضرت علی(ع) بوده‌است.

نگاره به سه بخش دسته‌بندی شده که در دو بخش بالایی و پایینی، بیت‌هایی مبنی بر شبیخون لشگر خاوران بر سپاه اسلام و پیروزی و کندن در خیبر به‌وسیلهٔ حضرت علی و مسلمان‌شدن همه افراد دیده می‌شود. در بخش میانی نگاره مشتمل بر یاران حضرت علی، سپاه خاوران، قلعه خیبر و افراد درون قلعه مشاهده می‌شود. این نگاره از معدود نگاره‌های نسخه خاوران‌نامه است که بیرون زدن از کادر جهت تاکید معنایی روایت درون نگاره مشاهده می‌شود. در بخش بیرون زده ادامه قلعه و دشمنان آماده جنگ مشاهده می‌شوند (تصویر ۱).

ترکیب‌بندی اسپیرال و حضرت علی در مرکز آن قرار گرفته‌است، (عنایتی و شیخی، ۱۴۰۱: ۸). از نظر تقسیم‌بندی فضای نگاره، دو بخش سمت راست و چپ در نگاره وجود دارد. سربازان دشمن در حال جنگ بالای نگاره، با کمان و نیزه کشیده مخاطب را به سمت راست نگاره - جایی که یاران حضرت علی سوار بر اسب در حال نبرد با دشمنان دیده می‌شوند- هدایت می‌کند. حرکت اسب‌ها به سمت حضرت علی در سمت چپ نگاره است، در حالی که حضرت در حال کندنِ در قلعه خیبر بزرگ‌تر از دیگر افراد حاضر در نگاره، در نزدیکی مرکز نگاره و اسپیرال ترکیب‌بندی به تصویر کشیده شده‌است. جهت حرکت و دست حضرت علی و در خیبر، چشم را به سمت مدافعان جنگجوی دشمن و دیوار مورب سمتِ چپ قلعه به‌سمت گوشهٔ پایینیِ سمتِ چپ نگاره در جایی که نمایی درونی از قلعه و افراد آن و بخش دیگری از روایت ادبی را به تصویر کشیده- هدایت می‌نماید (تصویر ۲).

تصویر ۱: گشوده شدن قلعه خیبر به دست امیرمومنان علی(ع) ، (منبع: خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۶۱)

تصویر ۲: ترسیم ترکیب‌بندی اسپیرال در نگاره (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

یافته‌ها

عناصر و رخدادهای متن ادبی

متن شعر آورده‌شده در بخش بالایی و پایینی ترکیب‌بندی نگاره در زیر آمده‌است (خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۶۱).

بر این گونه تا شب درآمد سپاه
پیاده بیامد به دروازه گاه
سواران تازی به تیر وکمان
زبس تیر و پیکان در آن رزمگاه
به دروازه آمد همانگه علی

زهم جنگ جستند در رزمگاه
زبالا به باره بر آمد سپاه
یکی حمله کردند بر بد گمان
بشد روشنایی زخورشید وماه
بیازید بازو و چنگ یلی

دگر روز حیدر به میدان جنگ
روان شد زبام ودر و کوچه، سنگ
زمین بانگ سم سواران گرفت
پراکنده شد مردم از هر کنار
بزد دست و برداشت آن در زجای

زره دامن اندر کمر کرد تنگ
همی هر زمان گرمتر گشت جنگ
سپاه علی تیرباران گرفت
تهی گشت باره ز مردان کار
به نیروی بازوی خیبرگشای

سواران به شهر اندرون آمدند
جهانجوی را تیره شد روی بخت
برفتند با او سواری هزار
وزین روی لشکر مسلمان شدند
از آن مر یکی را فریبرز نام

کمر بسته از بهر خون آمدند
به یکباره سیر آمد از تاج وتخت
سراسیمه از گردش روزگار
همه مرد و زن اهل ایمان شدند
دلیر و سبک سیر به مردی تمام

وز آن آگهی شد بر خاوران
ز دروازه ی دیگر آمد برون
شب و روز لشکر به تیمار و درد
بر حیدر آمد زن خاوران
دگر یک پشنگ سرافراز بود

که آمد علی با سپاه گران
رخ از رنگ رفته، دل از بیم خون
همی راند آسیمه بی خواب و خورد
دو فرزند با او دلیر و جوان
کز او شیر نر بیشه پرداز بود

بررسی لایه روبنایی متن شعر، دسته‌بندی را از عناصر متن ارائه می‌دهد که مشتمل است بر: **عنصر انسانی:** سپاه، حیدر (حضرت علی)، سپاه دشمن برروی باره، سواران تازی، سپاه علی، جهانجو (خاوران)، سواری هزار (سپاهیان دشمن)، لشگر (سپاه شکست خورده و مسلمان‌شده دشمن)، مرد و زن، زن خاوران، فرزندان خاوران (پشنگ، فریبرز). **عنصر حیوانی:** اسب (به قرینه معنایی سم سواران). **عنصر گیاهی:** در متن شعر وجود ندارد، **جمادات:** باره (دیوار قلعه) تیر و کمان، خورشید، ماه، شهر، تاج و تخت، زره، بام، در، کوچه، سنگ، در خیبر.

رخدادهای متن عبارتند از: ۱- نبرد سپاهیان اسلام و یهودیان ؛ ۲- ورود پیاده حضرت علی به میدان جنگ روز بعد، حمله سپاهیان دشمن از بالای بارو؛ ۳- پیش‌آمدِن دوبارهٔ جنگی سخت برای هردو طرف؛ ۴- فرار هر دو طرف؛ ۵- رفتن حضرت علی به سمت دروازه خیبر و کندن آن؛ ۶- ورود سپاه مسلمانان به شهر؛ ۷- رسیدن خبر ورود سپاه علی به خاوران؛

۸- فرار خاوران با سپاهی مشتمل بر هزار نفر؛ ۹- مسلمان‌شدن همه مردم شهر؛ ۱۰- مسلمان‌شدن زن خاوران و دو پسرش و آمدن پیشِ حضرت علی.

الگوی کنشی متن

همان‌گونه که در نمودار (۱) دیده شد، محورهای روایی متن عبارتند از محور خواسته (فاعل/مفعول)، محور قدرت (یاری‌رسان/بازدارنده) و محور ارسال (فرستنده/گیرنده). در انطباق با این محورها می‌توان الگوی کنشی ده رخداد اشاره‌شده در متن ادبی موجود در نگاره را در نمودار (۳) خلاصه نمود:

عناصر و رخدادهای موجود در نگاره

بررسی لایه روبنایی متن چهار دسته **عنصر انسانی** (حضرت علی، یاران حضرت، سربازان جنگ‌جوی بالای دیوار قلعه، سربازان جنگ‌جوی بالای باروی قلعه خارج از کادر، زن درون قلعه و فرد سجده‌کننده بر حضرت علی)، **عنصر حیوانی** (اسب‌های سپاه مسلمانان) **عنصر گیاهی** (پوشش گیاهی محل نبرد) و **جمادات** (تپه، ابر، سپر، زره، کلاه‌خود، تیرو کمان، نیزه، در قلعه، دیوار قلعه، باروی قلعه و تن نوشتاری) گروه‌بندی می‌شوند.

رخدادهای نگاره را به این ترتیب می‌توان گروه‌بندی‌کرد: ۱- شبیخون دشمن از بالای باروی قلعه بر سپاه مسلمانان؛ ۲- دفاع یاران و مسلمانان در حالی که رو به سمت بالای نگاره و به سمت بارو دارند؛ ۲- نگاه برخی یاران و اسب‌های درون نگاره به سمت رخداد مرکزی نگاره؛ ۳-کندن در قلعه خیبر توسط حضرت علی با یک دست؛ ۴- حمله دشمنان ارز بالای دیوارهای قلعه به سمت یاران حضرت؛ ۵- نگاه زنی از درون قلعه به دلاوری و رشادت حضرت علی؛ ۶- سجده یکی از افراد درون قلعه بر حضرت و بوسیدن پای ایشان.

تحلیل نگاره بر مبنای کنشگرهای الگوی کنشی

نخستین محورِ مورد بررسی در یک روایت بر مبنای الگوی کنشی محور خواسته، فاعل/مفعول است که منجر به تحلیل سایر کنشگرها می‌شود.

محور خواسته

فاعل/مفعول: کنشگر فاعل، کنشگر هدایت‌شونده به سوی مفعول (موضوع) مورد جستجو است. در این نگاره، حضرت علی که در این تصویر با هاله آتشین مقدس دور سر و اندام فربه و پهلوانی که بیانگر قدرت اوست از دیگران متمایز شده‌است، به سوی کندن در قلعه خیبر هدایت شده‌است. در نگاه اول و از دید روبنایی به نظر می‌رسد کنده‌شدن در قلعه مفعول کنش باشد، ولی با نگاهی ژرف در نگاره می‌توان دریافت مفعول اصلی این کنش شکست نیروی خاوران (یهودیان) است که مخاطب را به‌سوی معنای پیروزی حق بر باطل هدایت می‌کند. نمایش ابعاد بزرگ در عظیم قلعه و کنده‌شدن آن و نیز کشیدگی قلعه به سمت بیرون کادر و گستردگی باروی آن تا نیمه کادر همگی دال‌های نشان‌دهنده قدرت دشمنان و عظمت این پیروزی فاعل بر مفعول است، که نگارگر با شناخت دقیق از

نمودار ۳: الگوی کنشی متن شعر نگاره (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

نمودار ۴: نمایش الگوی کنشی نگاره (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

ترکیب‌بندی آن را به تصویر کشیده‌است (نمودار ۴). مشاهده می‌شود که هدف اصلی نگارگر در بازنمایی تصویر پیروزی حضرت علی و غلبه بر دشمنان با وجود زیاد بودن تعداد آنان در برابر سپاه مسلمانان است. نشانه‌های تصویری درون‌نگاره در راستای قدرت دشمنان عبارتند از: ۱- کشیدگی قلعه به بیرون از کادر؛ ۲-باروی مستحکم؛ ۳- تعداد بیشتر نیروی دشمنان؛ ۴- تسلط از دو جانب دشمن بالا و سمت چپ بر سپاه مسلمانان؛ ۵-دیوارهای مستحکم نفوذناپذیر قلعه؛ ۶- بزرگی و غیر قابل نفوذ بودن در قلعه خیبر؛ ۷- هشت بیت شعر ناظر بر قدرت سپاه دشمن. از سوی دیگر، دیده می‌شود که نشانه‌های زیر بیانگر پیروزی حضرت علی و در نهایت مسلمانان بر دشمن است: ۱- دوازده بیت متن شعر ناظر بر پیروزی حضرت علی بر فتح درب قلعه و تسلیم افراد درون قلعه؛ ۲- کندن در خیبر با یک دست؛ ۳- هاله نور مقدس؛ ۴- بزرگتر و فربه‌بودن پیکر حضرت علی؛ ۵- زن متعجب نظاره‌گر حضرت علی از درون قلعه؛ ۶- سجده مرد بر پای حضرت. مجموعه این نشانه‌ها بیانگر این مطلب است که نوع اتصال[۲۷] فاعل/مفعول در محور خواسته از نوع وصال بوده و همه رخدادهای درون تصویر تحت تأثیر قدرت بی‌همتای پهلوانی حضرت برای رسیدن به این پیروزی قرار می‌گیرد و این اتصال از نوع وصال قطعی کامل است (جدول ۱).

محور ارسال: فرستنده/گیرنده

فرستنده کنشگری است که تقاضای رسیدن فاعل به مفعول را نموده‌است، در این نگاره، در مرحله نخست، فرستنده اصلی **خداوند** است که حضرت علی را با نیروی فراوان بدون زره و پیاده به فتح خیبر به شکل معجزه‌آسا وا می‌دارد. **پیامبر** که سپاه را به جنگ با دشمنان (خاوران) فرستاده‌است و به قرینه معنایی و رجوع به متن ادبی فرستنده بعدی است که در نگاره حذف شده‌است. **خواست شخصی حضرت علی** فرستنده بعدی است که در این نگاره با نمایش قدرت بی‌اندازه با نشانه‌هایی مانند فربه بودن، بی‌زره بودن و کندن در خیبر و هاله نور تقدس بر قدرت الهی او تأکید شده‌است. همه این دلایل در شخصیت و پیکره حضرت علی شخصیت‌پردازی شده‌است. **خواست مسلمانان** فرستنده چهارم این محور است که به سبب ضعف در رویارویی با سپاه قدرتمند دشمن چاره‌ای جز دریافت کمک از نیروی امداد الهی که در حضرت علی شخصیت‌پردازی شده‌است، ندارد.

گیرنده: در میان انواع کنشگرها، گیرنده؛ احتمال دارد شخصی باشد که از کنش سود ببرد و یا سود نبرد. به بیان دیگر، کل این رخداد به سبب او انجام شده‌است. در این کنش، **گیرنده اصلی سپاه اسلام** هستند که با شکست خاوران همهٔ نیروهای او به اسلام می‌گرایند و منجر به گسترش دین اسلام می‌گردد. گیرنده دوم حضرت علی و پیامبر خواهند بود که اگر در قالب مقام پیامبری و امامت تصور شود به دلیل مقام والای الهی کنشگر سود برنده نخواهند بود ولی به دلیل نشر اسلام و موفقیت در هدف رسالت کنشگر سودبرنده خواهند بود.

محور قدرت: یاری‌رسان/بازدارنده

کنشگریاری‌رسان سبب رسیدن فاعل به مفعول می‌شود و بازدارنده به شکل تقابلی آن عمل می‌کند.

بنابراین **کنشگرهای یاری‌رسان** این کنش عبارتند از: ۱- خداوند که در قالب هاله مقدس دور سر حضرت علی در نگاره ظاهر شده است[۲۸]؛ ۲- **سربازان اسلام** که در قالب جنگجویان سوار بر اسب در سمت راست تصویر در حال مبارزه بازنمایی شده‌اند؛ ۳-**اسب‌های سپاه اسلام** که با آرایش جنگی و آماده رزم و حرکت روبه جلو به تصویر درآمده‌اند؛ ۴- **زور بازوی حضرت علی:** در نگاره با نمایش کندن در خیبر با یک دست، فربه نمایش دادن حضر و بدون زره بودن حضرت به نقش درآمده‌است؛ ۵- **ابزار و ادوات جنگی سپاهیان** شامل زره، سپر ، تیرو کمان که در جنگ به یاری آمده‌اند.

کنشگرهای بازدارنده: ۱- **غیر قابل نفوذ بودن قلعه**، با بیرون زدن باروی قلعه و دیواره‌ی آجری مستحکم در نگاره نمایش داده شده‌است.۲- **نیروها و سپاهیان دشمن** با تعداد بیشتر و با نمایش تسلط از بالا و روبه‌رو بر سپاه مسلمانان قدرت و برتری آن‌ها به تصویر کشیده شده‌است. ۳- **سپر نیروهای مسلمان** به سبب غلبه دشمنان بر نیروی مسلمانان مشاهده می‌شود که سپر در این جا نقش بازدارنده کنش در پیشروی نیروی اسلام را نیز بر عهده دارد. ۴- **ابزار و ادوات جنگی سپاه خاوران:** نمایش این ابزار و ادوات از بالا و روبه‌رو بیانگر تسلط این تجهیزات بر سلاح مسلمین و نقش بازدارندگی آن است.

در متن ادبی دیده می‌شود که از نشانه‌های متنی برای نمایش روایت در راستای محورها استفاده شده‌است. این نشانه‌های متنی بیانگر چرخه انتقال قدرت از حضرت علی به سپاه اسلام و در راستای غلبه حق بر باطل و بیشتر بر محور قدرت است: نشانه‌های ادبی عبارتند از: ۱- عدم موفقیت سپاه اسلام در پیروزی بر دشمن در ابتدای نبرد (محور قدرت/یاری‌رسان)؛ ۲- پیاده آمدن حضرت علی به دروازه نبرد (محور قدرت/یاری‌رسان)؛ ۳- رفتن بخش عمده سپاه دشمن بر روی بارو برای جنگ پس از آمدن حضرت علی به دروازه‌گاه (محورقدرت/ بازدارنده)؛ ۴- استفاده از سنگ برای مبارزه با مسلمانان (محور قدرت/بازدارنده)؛ ۵- انتقال قدرت حضرت علی به سپاه مسلمانان برای مبارزه با دشمن (محور قدرت/یاری رسان)؛ ۶- عدم امکان تشخیص شب و روز به سببِ استفاده بسیار از ادوات جنگی (محور قدرت/بازدارنده)؛ ۷-ضعف و پراکنده شدن دشمن (محور قدرت/یاری‌رسان)؛ ۸- حضور حضرت علی پای قلعه، محور ارسال/یاری‌رسان)؛ ۹- کندن در سنگین خیبر به‌وسیله نیروی بدنی حضرت علی (محور قدرت/ یاری‌رسان)؛ ۱۰-ورود سپاه اسلام به شهر (محور قدرت/ یاری‌رسان)؛ ۱۱- فرار خاوران و سپاهش از شهر (محور قدرت/یاری‌رسان)؛ ۱۲- مسلمان‌شدن مردم شهر دشمن (محور قدرت/ یاری‌رسان)؛ ۱۲-مسلمان‌شدن زن و پسران خاوران (محور قدرت/یاری رسان).

تحلیل هستی‌شناختی کنشگرها

پیش از این اشاره شد که از نظر هستی‌شناسی سه دسته کنشگرهای تقابلی یک روایت به سه دسته موجودات بشری، موجودات سُلب و مفاهیم تعلق دارند. از این رو کنشگرهای موجود در این نگاره مطابق با جدول (۲)، دسته‌بندی می‌شوند.

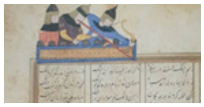
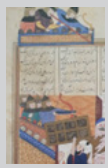
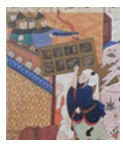
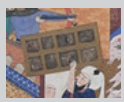
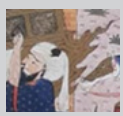
بر اساس این نوع دسته‌بندی حضرت علی به‌عنوان فاعل، پیامبر به‌عنوان فرستنده و سپاه اسلام به‌عنوان گیرندگان و نیز در نقش یاری‌رسان، چون انسان هستند، در دسته موجودات بشری قرار می‌گیرند. اسب‌های سپاه اسلام در نقش یاری‌رسانی، با قرارگیری در گروه حیوانات، در دسته موجودات جان‌دار و دارای شعوری که کنش‌های طبیعی و غریزی دارند، در دستهٔ موجودات بشری قرار گرفته‌اند. همه این موجودات بشری آشکارا در نگاره ترسیم شده‌اند. شکست سپاه خاوران که از نوع مفاهیم است چون در موقعیت مفعولی است نیازی به شخصیت‌پردازی ندارد ولی در قالب کنده‌شدن در نفوذناپذیر خیبر مشاهده می‌شود. خواست حضرت علی، خواست سپاه اسلام که مفهوم هستند در جایگاه کنشگر فرستنده قرار دارند. بنابراین برای شخصیت‌سازی در قالب حضرت علی با نیروی زیاد و در میانهٔ صحنه به تصویر کشیده شده‌اند. ابزار و ادوات جنگی، سخت‌بودن و غیر قابل نفوذ بودن قلعه، در بزرگ خیبر همگی از نظر هستی‌شناختی بنا به تعبیر هبرت در رده موجودات سلب، شبیه شیء قرار می‌گیرند.

بررسی توالی زمانی و مکانی در نگاره

همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، یکی از اصلی‌ترین الزام‌های روایت، وجود توالی زمانی است. در حقیقت، تسلسل خطی واحدهای معنایی، ایجادکننده توالی زمانی به شمار می‌روند و در متن‌های تصویری می‌توانند به‌شکل توالی مکانی نیز تغییر کند. برای بررسی روابط زمانی نگاره لازم است بررسی تطبیقی بین متن ادبی و متن تصویری نگاره انجام شود.

از نظر توالی زمانی در شعر خاوران نامه دیده می‌شود که ابتدا جنگ سختی بین سپاه اسلام و دشمنان در می‌گیرد، روز بعد حضرت علی به میدان وارد می‌شود و با ورود او از باروی شهر سپاه دشمن حمله می‌کنند و جنگ سخت‌تر می‌شود. سپس، سپاهیان اسلام نیز دفاع می‌کنند و جنگ چنان سخت است که سپاه هر دو سو دچار سختی فراوان می‌شوند. در همین زمان حضرت علی به سمت دروازه خیبر می‌رود و آن

جدول ۱: علائم و چگونگی اتصال فاعل و مفعول (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

نوع اتصال	نشانه‌های اتصال	چگونگی اتصال	جزییات تصویری
انفصال	کشیدگی قلعه به بیرون از کادر	محتمل، غیر کامل	
انفصال	باروی مستحکم	محتمل، غیر کامل	
انفصال	تعداد بیشتر نیروی دشمنان	محتمل، غیر کامل	
انفصال	تسلط از دو جانب دشمن بالا و سمت چپ بر سپاه مسلمانان	محتمل، غیر کامل	
انفصال	دیوارهای مستحکم نفوذناپذیر قلعه	محتمل، غیر کامل	
انفصال	بزرگی و غیر قابل نفوذ بودن در قلعه خیبر	محتمل، غیر کامل	
انفصال	هشت بیت شعر ناظر بر قدرت سپاه دشمن	محتمل، غیر کامل	نگاه کنید به تصویر (۱).
وصال	دوازده بیت متن شعر ناظر بر پیروزی حضرت علی بر فتح درب قلعه و تسلیم افراد درون قلعه	قطعی کامل	نگاه کنید به تصویر (۱).
وصال	کندن در خیبر با یک دست	قطعی کامل	
وصال	هاله نور مقدس	قطعی کامل	
وصال	بزرگتر و فربه‌بودن پیکر حضرت علی	قطعی کامل	نگاه کنید به تصویر (۱).
وصال	زن متعجب نظاره‌گر حضرت علی از درون قلعه	قطعی کامل	
وصال	سجده مرد بر پای حضرت	قطعی کامل	

جدول ۲: دسته‌بندی کنشگرها از نظر هستی‌شناختی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

شماره	کنشگر	طبقه کنشگر	نوع کنشگر از نظر هستی‌شناختی
۰۱	حضرت علی	فاعل	بشری
۰۲	شکست سپاه خاوران (یهودیان)	مفعول	مفهوم
۰۳	خداوند	فرستنده	فوق بشر
۰۴	پیامبر	فرستنده	بشری
۰۵	خواست حضرت علی	فرستنده	مفهوم
۰۶	خواست سپاه مسلمانان	فرستنده	مفهوم
۰۷	سپاه اسلام	گیرنده	بشری
۰۸	خداوند	یاری‌رسان	فوق بشر
۰۹	سربازان اسلام	یاری‌رسان	بشری
۱۰	اسب‌های سپاه اسلام	یاری‌رسان	بشری
۱۱	زور بازوی حضرت علی	یاری‌رسان	مفهوم
۱۲	ابزار و ادوات جنگی سپاهیان اسلام	یاری‌رسان	سلب
۱۳	غیرقابل نفوذ بودن قلعه	بازدارنده	مفهوم
۱۴	نیروها و سپاهیان دشمن	بازدارنده	بشری
۱۵	سپر نیروهای مسلمان	بازدارنده	سلب
۱۶	ابزار و ادوات جنگی سپاه خاوران	بازدارنده	سلب

را با یک دست از جا در می‌آورد. بلافاصله سپاه اسلام وارد قلعه می‌شوند، خاوران از موضوع آگاه می‌شود و از دروازه دیگر با هزار نفر می‌گریزد، ولی افراد حاضر در شهر همه مسلمان می‌شوند و ایمان می‌آورند. همسر خاوران با دو فرزند دلیرش به نام‌های فریبرز و پشنگ به نزد حضرت علی می‌آیند.

در بررسی نگاره مشاهده می‌شود که در بالای برج و باروی شهر دشمنان در حال مبارزه با سپاه اسلام هستند، با توجه به این نکته که دو دسته سپاه دشمن در حال جنگ با سپاه اسلام هستند دو زمان را می‌توان برای این بخش از نگاره در انطباق با متن در نظر گرفت: ۱- **زمان پیش از ورود حضرت علی و نبرد دو سپاه** و ۲- **نبرد دو سپاه پس از ورود حضرت علی در روز دوم**. رابطه زمانی برای این دو رویداد را نسبت به نقطه کلیدی ورود حضرت علی می‌توان در مورد اول رابطه **توالی فوری** و در مورد دوم رابطه **همزمانی-توالی** تعریف کرد.

پس از آن مشاهده می‌شود که حضرت علی در خیبر را با رشادت از جا می‌کند که این موضوع در ترکیب‌بندی اسپیرال نگاره در مرکز تصویر بازنمایی شده‌است، از نظر زمانی نسبت به رویدادهای نبرد این رابطه زمانی از نوع **همزمانی توالی** است. به این معنا که جنگ سخت در حال رخدادن است و در میان آن حضرت علی ورود کرده و با کندن در خیبر نبرد به نفع نیروی اسلام تغییر می‌کند.

در گوشه سمت چپ پایین تصویر مردی را در حال سجده و بوسیدن پای حضرت مشاهده می‌کنیم، در انطباق با متن ادبی این رویداد پس از فرار خاوران و مسلمان‌شدن اهالی شهر سقوط‌کرده یعنی با رابطه زمانی توالی با تأخیر یا غیر مستقیم مشاهده می‌شود، ولی در نگاره این رویداد با رابطه **همزمانی-توالی** به تصویر درآمده‌است.

در درون قلعه سقوط‌کرده پس از کنده‌شدن در خیبر زنی را در حال مشاهده رشادت حضرت علی می‌بینیم

کـه در انطبـاق بـا متـن ادبـی رابطـه زمانـی آن **توالـی بـا تأخیـر** نسـبت بـه کنـش کندهشـدن در خیبـر اسـت ولـی در نـگاره رابطـه زمانـی **همزمانـی- توالـی** را می‌تـوان بـرای آن تعریـف نمـود. روابـط زمانـی نـگاره را در جـدول (۳)، می‌تـوان خلاصـه نمـود.

چگونگی قرارگیری کنشگرها در ساختار نحوی

همنشـینی روایـی کنشـگرها در سـه قالـب همنشـینی اجرایـی (آزمـون، مبـارزه)، قـراردادی (بسـتن و شکسـتن پیمـان) و انفصالـی (رفتـن و بازگشـتن) سـاختار نحـوی روایـت را تشـکیل می‌دهـد.

در ابتـدای نـگاره بـا مبـارزه بیـن نیروهـای اسـلام و دشـمن روبـه‌رو می‌شـویم کـه در یـک همنشـینی اجرایـی مبـارزه بیـن نیروهـای بازدارنـده و یاری‌رسـان را در روایـت بـه تصویـر کشـیده‌اند. از نظـر توالی‌هـای زمانـی و مکانـی، ایـن همنشـینی اجرایـی در انطبـاق کامـل بـا متـن ادبـی اسـت. تقسـیم فضـا بـه دو بخش راسـت و چـپ و قـراردادن نیروهـای اسـلام در سـمت راسـت و نیروهـای دشـمن در سـمت چـپ و نیـز توضیـح نبـرد در کل نـگاره در انطبـاق کامـل بـا ایـن همنشـینی و در راسـتای بیـان کامـل روایـت ادبـی اسـت.

قرارگیـری هالـه مقـدس دور سـر حضـرت علـی بیانگـر همنشـینی قـرادادی کـه بیانگـر پیمـان الهـی آن حضـرت با پـروردگار اسـت بـا قرارگیـری ایشـان در مرکـز ترکیبـبنـدی اسـپیرال و نمایـش بزرگتـر پیکـره نسـبت به سـایر افـراد در انطبـاق کامـل بـا نحـو ادبـی روایـت اسـت.

جدول ۳: روابط زمانی نگاره (ماخذ: نگارنده، ۱۴۰۲)

رویداد	نقطه مرکزی رویداد	نوع رابطه زمانی	نمودار زمانی
زمان پیش از ورود حضرت علی و نبرد دوسپاه	ورود حضرت علی	توالی فوری	
نبرد دو سپاه پس از ورود حضرت علی در روز دوم	ورود حضرت علی	همزمانی- توالی	
کندن در خیبر	نبرد سپاهیان	همزمانی- توالی	
سجده مرد بر حضرت علی	کندن در خیبر	همزمانی-توالی	
حضور زن درون قلعه	کندن در خیبر	همزمانی- توالی	

کندهشـدن در خیبـر بـر خـلاف عظمـت آن و قوی‌بـودن نیـروی دشـمن، اتصـال بیـن فاعـل و مفعـول روایـت یعنـی غلبـه حضـرت علـی بـر سـپاه دشـمن را تأییـد می‌کنـد. ایـن امـر از نظـر نحـو معنایـی در انطبـاق کامـل بـا معانـی غلبـه خیـر بـر شـر و ترکیب‌بنـدی چـپ و راسـت در جای‌گـذاری عناصـر و جزییـات نـگاره اسـت کـه همنشـینی انفصالـی (رفتـن و بازگشـتن) از نـوع اتصـال را بـا توجـه بـه دیگـر نشـانه‌های تصویـر ماننـد سـختی قلعـه و تعـداد بسـیار آن‌هـا، شـکل می‌دهـد.

نتیجه‌گیری

مـدل تحلیلـی الگـوی کنشـی گرمـس در ایـن تحلیـل سـاختارگرا کمـک کـرد کـه دو سـطح روبنایـی و زیربنایـی متـن تصویـری بررسـی و انطبـاق آن با سـاختار و ویژگی‌های روایـت اثبـات گـردد. نگارگـر افـزون بـر همراهی و وابسـتگی بـه متـن ادبـی در متـن تصویـری کوشـیده تـا بـا بهره‌گیری از مفاهیـم بـالا و پاییـن، چـپ و راسـت، کوچـک و بـزرگ کـه از ویژگی‌هـای تصویـری اسـت رخدادهـای گوناگـون را در قالـب یـک رویـداد واحـد بـا رویکـردی تقلیل‌گـرا بـه تصویـر بکشـد. در سـطح زیربنایـی متـن سـازگاری نـگاره در قالـب الگـوی کنشـی و تقلیـل شـخصیت‌های موجـود در نـگاره بـه سـه دسـته زوج تقابلـی دیـده می‌شـود. از سـوی دیگـر مشـاهده شـد کـه همـهٔ شـخصیت هـای نـگاره قابلیـت انطبـاق و تحلیـل توسـط زیردسـته‌های کنشـگری را دارنـد. مهـارت نگارگـر بهره‌گیـری از مفاهیـم تقابلـی تصویـری ارائه‌شـده بـرای بیـان مفاهیـم معنایـی تقابلـی قدرت/ضعـف، خیر/شـر، پیروزی/شکسـت اسـت کـه مهمتریـن کنشـگرهای روایـت را در ایـن مفاهیـم جـای می‌دهـد و انطبـاق شـخصیت‌پردازی مفاهیـم در قالـب کنشـگر نیـز حفـظ می‌شـود و سـاختار روایـت به‌معنـای غلبـه خیـر بـر شـر را شـکل می‌دهـد. توالـی زمانـی موجـود در روایـت ادبـی در برخـی نقـاط تصویـر حفـظ شـده و بـرای همسـویی تصویـر بـا متـن ادبـی تغییـر و تبدیـل بـه توالـی مکانـی مشـاهده می‌شـود. تغییـرات زمانـی کـه در

متن تصویری نسبت به متن ادبی مشاهده می‌شود، اوج مهارت نگارگر برای حفظ نظم کلی روایت برای بیان در قالب یک روایت مستقل است و این نکته با بیان همزمانی در نگارگری ایرای همسو است. در سطح روبنایی متن هم همنشینی اجزای گوناگون در قالبهای قراردادی، اجرایی و انفصالی در کنار هم و در پیوند با سطح زیر بنایی برای تکمیل ساختار روایت دیده می‌شود. در پایان، مشاهده می‌شود که بهره‌گیری از نشانه‌های کلامی نه به‌عنوان جزیی زینتی، بلکه به‌عنوان بخش کامل‌کنندهٔ روایت در مشارکت با دیگر نشانه‌ها، حضور فعال و عملگر در روی دادن رخداد دارد. بنابراین می‌توان گفت در تحلیل بر اساس الگوی کنشی گرمس می‌توان با تحلیل خرده‌روایت‌ها و یا روایت‌های کلان یک متن روایی به ماهیت کلی متن دست یافت. بنابراین، با توجه به اعتبار داستان فتح قلعه خیبر در روایت زندگی حضرت علی (ع)، و همچنین ساختار زنجیره روایی حاکم بر متن، این امکان را به وجود می‌اورد که یافته‌های به‌دست‌آمده از تحلیل این نگاره را حاکم بر سایر نگاره‌های نسخه نیز دانست.

پی‌نوشت

1Algirdas Julien Greimas
2Culler
3 Plot
4 Narratology
5 Propp
6 Strauss
7 Elementary structure of signification
8 Immanent level
9 Manifestation level
10 The Actantial Model
1 Actant
2 The axis of desire
3 Subject/Object
4 The axis of power
5 Helper/Opponent
6 The axis of transmission
7 Sender/Receiver
8 Performancial
9 Contractual
20 Disjunctional
2 Subject+verb+Object
22 Ontological
23 Anthropomorphic being
24 Concrete, inanimate element
25 Concept
26 Personifying
27 Junction

۲۸ «بورکهارت به کارکرد معنایی نور در عرفان ایرانی اشاره دارد (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۵۵). بر این اساس، نور عمیق‌ترین و اشکارترین کیفیت نمادپردازانه را دارد، در هنر اسلامی نور (بی‌رنگ تجزیه‌نشده معنای نمادینی از مبدأ ازلی است. نوری که بدون هیچ ضدیت و حدودی عادلانه از خلال منافذ یک چراغ می‌گذرد؛ این منافذ نور موجودیت خود را با نداشتن جرم و جسمیت در فضای منفی یافته‌اند و تمامیت هستی و موجودات در کائنات‌اند و همچنین نمود بی‌بودی از عدم‌اند و با استعداد بروز خود از نور ذات تصویر یافته‌اند تا جلال یا جمال او را نمایان کنند، .... هاله نورانی در نگاره‌های ایرانی به دور سر قدیسان .... همگی نشانی از گرایش کالبد جسمانی به سوی عالم غیب دارد» (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶: ۱۶۶ و ۱۶۸). سهروردی، شرق اشراقی را به صورت هاله نورانی یا همان خورنه شاهان که در گذشته، گرد سر شاهان حکیم ایرانی می‌درخشید در ایران کشف می‌کند. فلسفه خورنه شالوده حکمت اشراق را تشکیل می‌دهد. این فر از ذات خداوندی و روشنایی‌های مینوی سرچشمه می‌گیرد، حضور نور در نگاره‌های دوره اسلامی به‌ویژه با به‌کارگیری طلا و نقره حضور جهان مثالی و نورانی که به آن عالم مثال یا ملکوت می‌گویند را گوشزد می‌کند (جلال کمالی، ۱۳۸۶: ۳۴-۲۳).

منابع

- احمدپناه، سید ابوتراب؛ جباری، انسیه (۱۳۹۳). «تحلیل نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد بر اساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس»، ***پژوهش هنر***، ۴ (۷)، ۷۵-۸۶.
- احمدی، بابک (۱۳۸۹). ***از نشانه‌های تصویری تا متن*** (چاپ نهم)، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*** (چاپ دوم). ترجمهٔ فرزانه طاهری، آگاه، تهران.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۶). ***مبانی هنر اسلامی***. ترجمهٔ امیر نصری. حقیقت: تهران.
- جلال کمالی، فتانه (۱۳۸۶). «پژوهشی پیرامون پیشینه جلوه های بصری نور در نگارگری». ***باغ نظر***، ۸، ۳۴-۲۳.
- حجّاری، محمد جواد؛ آزادانی پور، مریم (۱۴۰۱). «نظام شبکه و شگرد دورخوانی در روایت‌گری نقاشی‌ها و تصاویر پاره‌گفتگو». ***پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی***، ۵ (۸)، ۴-۱۵. doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/۱۱۵۴.pgr,۲۰۲۲,۴۱۴۶۰
- خوسفی بیرجندی، ابن حسام (۱۳۸۱)، ***خاوران‌نامه: شاهکاری از ادبیات و هنر نقاشی ایران(قرن نهم هجری)***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۲). ***نشانه‌شناسی کاربردی*** (چاپ اول)، تهران: نشر قصه.

- عنایتی، راضیه؛ شیخی، علیرضا (۱۴۰۱). «مطالعه بصری جایگاه حضرت علی(ع) در نگاره‌های فتح خیبر (نسخ مجمع‌التواریخ تیموری، خاوران‌نامه ترکمان، فالنامه، آثارالمظفر، روضه‌الصفا، حبیب‌السیر و قصص‌الانبیا دوره صفوی)»، ***رهپویه هنر***، ۵ (۱)، ۵-۱۶.
- کاظمی‌راد، محمد (۱۴۰۱). «تقابل خیر و شر در سه نمونه از نگاره‌های خاوران نامه». ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***، ۵ (۹)، doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/pgr.۱۱۷۴,۴۱۵۳۶,۲۰۲۳
- کمالی دولت‌آبادی، رسول (۱۳۹۶). ***بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی***، تهران: سوره مهر.
- گرین، کیت؛ لبیهان، جیل (۱۳۸۳). ***درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی***. ترجمهٔ لیلا بهرانی‌محمدی، پروانه حکیم‌جوادی، مازیار حسین‌زاده، فرناز فتاحی، اکرم حسینی، بردیا لشگری‌بروجردی و فاطمه حسینی. تهران: روزنگار.
- مشهدی، محمد امیر؛ ثواب، فاطمه (۱۳۹۳). «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گلاندام برپایهٔ نظریه گرمس»، ***متن‌پژوهی ادبی***، ۶۱، ۸۳-۱۰۶.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، ***گزیده مقالات روایت***، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
- موسوی‌لر، اشرف السادات؛ مصباح، گیتا (۱۳۹۰) «تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس». ***هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی***، ۴۵، ۳۳-۲۳.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۴). «تحلیل نگاره های فتح خیبر مربوط به دوره‌های تیموری، ترکمن و صفوی». ***مطالعات تطبیقی هنر***، ۱۰، ۹۷-۱۰۸.

References

- Ahmadi, B. (2010). ***From Pictorial Signs to the Text: Toward the Semiotics of Visual Communication***, (12nd ed), Tehran: Markaz, (Text in Persian).
- Ahmadpanah, A., Jabbari, E. (2014) "The analysis of the Miniature "The Court of Kiumars" by Sultan Mohammad based on Greimas's functional pattern and Semantic Square", ***Pazhuhesh-e Honar (Biannual)***, 4 (7), 75-86, (Text in Persian).
- Burckhardt, T. (2007). ***Basics of Islamic Art***, Tehran: Haghighat (Text in Persian).
- Culler, J. (1981). ***The Pursuit of Sign: Semiotics, Literature, Deconstruction***, London: Routledge & Kegan Paul.
- Enayati, R., Sheikhi, A. (2022). "A visual study of the position of Imam Ali (AS) in the paintings of the Khyber conquest: Copies of the Timurid Majma 'al-Tawarikh, Turkoman Khavarannameh, Falnameh, Al-Muzaffar works, Rawdah al-Safa, Habib al-Sir, and Qasas al-Anbiya in the Safavid period", ***Rahpooye Honar***, 5 (1), 5-16, (Text in Persian).
- Green, K., LeBihan, J. (1383).***Critical Theory and Practice: A Coursebook***, Translated by Leila Bahrani Mohammadi, Parvaneh Hakhim Javadi, Maziyar Hossein Zadef, Farnaz Fattahi, Akram Hosseini, Bardia Lashkari Broujerdy and Fatemeh Hosseini, Tehran: Rooznegar, (Text in Persian).
- Greimas, A. J. ([1966] 1983). ***Structural Semantics***, Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
- Greimas, A. J.; Proter, C. (1977). "Elements of a narrative grammar", ***Diacritics***, 7 (1), 23-40.

Haj'jari, M., Azadanipour, M. (2022), "The narration of paintings and conversation pieces through network theory and distant reading", ***Journal of Graphic Arts and Painting***, 5 (8), 4-15, (Text in Persian).

- Hawkes, T. (1977). ***Structuralism and Semiotics***, London and New York: Routledge.

Hawkes, T. (2003). ***Structuralism and Semiotics***, London and New York: Routledge.

- Hébert, L. (2020). ***An Introduction to Applied Semiotics Tools for Text and Image Analysis***, Translated by Julie Tabler, New York: Routledge.
- Jakobson, R., Hall, M. (1956). ***Fundamentals of Language***, Berlin, New York: The Hague, Mouton.
- Jalalkamali, F. (2007) "Historical background of visual effects of light in Iranian Painting". ***Baghe-E-Nazar***, 4(8), 23-34, (Text in Persian).
- Kamali Dolat Abadi, R. (2017). ***Mystical Reading of the Visual Arts' Basics***. Tehran: Soreh Mehr.
- Kazemi Rad, M. (2023). "The conflict between Good and Evil in three samples of paintings of
- Khavaran-nameh". ***Journal of Graphic Arts and Painting***, 5 (9), 146-155, (Text in Persian).
- Khusifi Birjandi, I. H. (2002), ***Khāvaran Nāmeh, Miniature Paintings and Illuminations by Farhād Naghāsh 15th Century***, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, (Text in Persian).
- Mashhadi, M. A., Savab, F. (2014). "Analysis of the narrative structure of the story of Bahram and Gol-andam Based on Greimas theory", ***Literary Text Research***, 61, 83-105, (Text in Persian).

● McQuillan, M., (2009). ***The Narrative Reader***, Tehran: Minoy-e- kherad, (Text in Persian)

Mehdizadeh, A. (2016). "Paintings analysis of the "conquest of Kheybar": Related to Timurid, Turkmen and Safavid Period", ***Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar***, 5 (10), 97-108, (Text in Persian).

● Mousavi Lar, A., S., Mesbah, G. (2011). "Analyzing the narrative structure of "The death of Zahhak"; A Persian painting; According to Greimas's Actantial model", ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-ye-Tajassom***i, 3 (45), 23-34. (Text in Persian).

●Scholes,R.E.(2004)***Structuralismin***(2nded),TranslatedbyFarzanehTaheri,Tehran:Agah,(TextinPersian).

● Sojoudi, F. (2003), ***Functional Semiotics***, (1nd ed), Tehran: Ghese, (Text in Persian).

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله مروری (صفحات ۱۶۳-۱۷۵)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

سیر تحول آرایه‌های تزئینی سرسوره‌های قرآنی قرون اول تا نهم هجری

چکیده

با ورود اسلام به ایران، هنر کتاب‌آرائی حیاتی دوباره گرفت و اعجاز کلام قرآن و تقدس آن منجر به توجه و تأثیرپذیری و در نتیجه کوشش برای زیبا ساختن نسخ قرآنی شد. با تکیه بر این گزاره اصلی که آثار بر جای مانده نشان می‌دهند در قرآن‌های خطی، سرسوره و فاصله میان آیات نخستین مکان‌هایی بودند که قابلیت تزئین یافتند؛ در پژوهش پیش رو به چرایی این پرسش بنیادی پاسخ داده می‌شود که سیر تکاملی سرسوره‌های قرآنی در نسخ خطی در سده‌های اولیه اسلامی در ایران چه تغییرات بنیادینی داشته‌اند و تحول آرایه‌ها و رنگبندی آن چگونه بوده‌است؟ به این منظور و با هدف بررسی سیرتکاملی سرسوره‌های قرآنی، به بررسی و تحلیل نقوش و رنگمایه‌های موجود در آن‌ها در نسخ خطی قرآنی در قرون اولیه اسلامی پرداخته شده‌است. این پژوهش کاربردی به روش توصیفی، تحلیلی و تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوهٔ استقرایی با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انجام شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که در سده‌های نخستین اسلامی، تزئین ویژه ای در نسخه‌های قرآنی دیده نمی‌شود ولی به تدریج تا سدهٔ نهم هجری با افزودن آرایه‌های تزئینی کتیبه، نشان و نقوش اسلیمی و ختائی و نیز تنوع در رنگبندی و خطوط، تذهیب‌های تجملی جایگزین تذهیب‌های ساده به‌کاررفته در قرآن‌های سده‌های اولیه شده‌اند و همچنین بررسی‌ها نشان می‌دهند که نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در آرایه‌های قرآنی ابزارهای مناسبی برای شناسایی هنرهای قرآنی هستند.

واژه‌های کلیدی: کتاب‌آرایی، تذهیب، سرسوره، قرون اولیه اسلامی.

ویانا میرزائی
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. نویسنده مسئول.
vianamirzaie55@gmail.com

فاطمه کاتب
استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
f.kateb@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۱۱-۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۶-۰۷
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42955.1202

مقدمه

سابقه تولید کتاب و آرایش نسخه‌های خطی در ایران به دوران ساسانی می‌رسد. مانویان، در ایران معاصر با اسلام، در امر کتاب‌آرایی شاخص بوده‌اند. ایرانیان نیز با روش کتاب‌آرایی مانوی آشنایی داشته و در نسخه‌نویسی و کتاب‌آرایی به روش‌های مورد اشاره توجه کرده‌اند. با ظهور اسلام زمینه رشد و شکوفایی هنر آراستن و تذهیب کتب دینی فراهم شد. از آنجا که محور بیشتر هنرها، توجه و تأثیرپذیری از قرآن بوده‌است؛ بنابراین، اعجاز کلام قرآن و تقدس آن موجب شد که هنرمندان در راستای زیبا ساختن نسخ گام‌های مؤثری بردارند. به گفته پوپ تزئین که منبع اصلی و هدف هنر ایران است، فقط مایه لذت چشم یا تفریح ذهن نیست بلکه مفهومی عمیق‌تر دارد (پوپ، ۱۳۸۷: ۲). هنرمند ایرانی با انتخاب شکل‌های طبیعی موجب ایجاد پیوند بین جهان مادی و معنوی می‌شده است (شیخی و عباسی، ۱۴۰۱: ۸۹). بر این مبنا، نگارگران به منظور دوری جستن از تقلید محض در ترسیم رستنی‌ها، مفاهیم درونی و استعاری عناصر گیاهی و روحانی را پایه‌های اسرار هنری خویش گردانیدند (نظری و تابع، ۱۴۰۱: ۱۰۹).

در ابتدای دوران اسلامی بهره‌گیری از تذهیب کمتر به صورت منفرد مورد توجه قرار می‌گرفت و تذهیب در وجه کلی خویش مکملی بر خطاطی بود (افشار مهاجر، ۱۳۸۰: ۱۸). با فرض اهمیت تذهیب در کتاب‌آرایی و نقش آن در تزئین سرسوره‌ها این پرسش محوری مطرح می‌شود که روند تحول آرایه‌های تزئینی تذهیب در سرسوره‌های قرآنی در ادوار مختلف تاریخی ایران پس از اسلام تا پایان دوره تیموری چگونه بوده است؟ از اهداف اصلی پژوهش بررسی سیر تکاملی سرسوره‌های قرآنی در نسخ خطی در سده‌های اولیه اسلامی در ایران و رسیدن به بار معنایی نهفته در تذهیب‌های قرآنی است؛ به این منظور ابتدا در مورد سرسوره و ویژگی‌های اساسی آن در نسخ خطی توضیحاتی داده شد. سپس نمونه‌های قرآنی معرفی شدند. در نهایت، با بررسی ویژگی‌های بصری این آرایه‌های تزئینی و سیر تحول آن‌ها در ادوار مختلف اسلامی تا ابتدای دوره صفوی، به بررسی سیر تکاملی آن در کتابت پرداخته شده است. در پایان، جمع‌بندی و نتیجه‌گیری نهایی پس از رسم نمودار آماری انتهایی انجام پذیرفته است.

پیشینه پژوهش

در بررسی پیشینه مطالعاتی هنر کتاب‌آرائی و تذهیب نسخ خطی قرآنی این نتیجه به دست می‌آید که در این زمینه کتاب‌ها و مقالات نسبتا زیادی نگارش شده است، ولی در مورد سرسوره‌های قرآنی و سیر تحول در آرایه‌های آن‌ها پژوهشی انجام نشده‌است. از جمله کتاب‌های منتشر شده در پیوند با موضوع مورد بحث می‌توان به برخی موارد اشاره کرد: مارتین لینگز در کتاب «هنر خط و تذهیب قرآنی»، به معرفی نسخ خطی قرآنی پرداخته و تحلیل‌ها و نظریه‌هایی در این مورد ارائه می‌کند. آرتور اپهام پوپ در «سیر و صور نقاشی ایران» (۱۳۸۴) تذهیب نسخ قرآنی در دوره‌های مختلف اسلامی و سیر تحول تاریخی آن‌ها را بررسی کرده است. فهمیده سلیمان در کتاب «کلام قدسی در هنر بشری» (۱۳۹۵) به بررسی جلوه‌های خلاقانه قرآن کریم پرداخته است. در این کتاب، منتخبی از نسخه‌های خطی نفیس محفوظ در موزه‌های مختلف از منظر کتابت و تذهیب مورد تشریح قرارگرفته است. وحیده توسلی و حبیب الله عظیمی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های آرایه‌ها و تذهیب مکتب هرات در مصاحف قرآنی آستان قدس رضوی» (۱۳۹۴) در پیوند با ده اثر منتخب از آثار نفیس محفوظ در موزهٔ آستان قدس رضوی پژوهشی انجام داده‌اند، ایشان با نگاهی تاریخی و تحلیلی به نمونه‌های مطالعاتی، به ارزیابی و درصدگیری از عناصر تزئینی موجود در مصحف قرآنی پرداخته‌اند. محمد ابراهیم زارعی در «بررسی و تحلیل نسخ خطی قرآن نگل» (۱۳۹۳) به مطالعه موردی قرآن نگل از نظر بررسی نوع کاغذ و عناصر تزئینی و تذهیب و خط درون متن پرداخته است. در مقاله «بررسی مؤلفه‌های ساختاری و عناصر بصری نسخ قرآن های مذهّب عصر قاجار» (۱۳۹۷) در کتابخانه مرکزی تبریز نوشته فاطمه غفوری‌فر و فرنوش شمیلی، آرایه‌های قرآنی آثار مورد نظر را شناسایی و به لحاظ ساختارشناسی از منظر ترکیب‌بندی صفحه و فرم نقوش مورد بررسی قرار داده‌اند. تفرشی در پایان‌نامه خود با عنوان «هنر تذهیب در سده‌های اولیه اسلامی» (۱۳۸۸) سیر تحول هنر تذهیب و کتابت را در سده‌های اولیه اسلامی مورد بررسی قرار داده است. پروین برزین در پایان‌نامهٔ «مطالعه تطبیقی شیوه تذهیب‌های قرآنی و غیر قرآنی دوره تیموری» (۱۳۴۵) تذهیب نسخ قرآنی دوره تیموری را مورد بررسی قرار داده و بیان کرده است که دوره تیموری در قالب مکاتب هرات و شیراز و سمرقند نمایانده شده است و شناخت تذهیب‌های این دوره نشان‌دهنده گونه‌ای از تجرید متناسب با کلام الله است.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر بر پایهٔ دانش تحلیل آثار هنری در پی بررسی سرسوره‌های قرآنی در ادوار تاریخی ایران است، بنابراین نگاهی تاریخی دارد و از جهت هدف بنیادین است. روش پژوهش حاضر، تاریخی- توصیفی و بر پایه

استدلال‌های تحلیلی است. ابزار و شیوه‌های گردآوری اطلاعات با تکیه بر یادداشت‌برداری و گردآوری نمونه‌هایی از آثار تذهیب در موزه‌ها و کتابخانه‌ها انجام پذیرفته است. دوره تاریخی مورد بررسی در این پژوهش از ابتدای دوره‌ی اسلامی تا ابتدای دوره‌ی صفوی است. جامعه آماری پژوهش، نمونه‌های سرسوره نسخ خطی قرآنی در آثار هنری این دوران است. با توجه به شمار بالای این نمونه‌ها، تعداد ۱۶ عدد قرآن مربوطه سده‌های سوم تا نهم هجری مورد بررسی و تعداد ۲۱ سرسوره از نمونه‌های این قرآن‌ها در جدولی گردآوری شده و تعداد چهار عدد قرآن به صورت هدفمند و به عنوان نمونه برگزیده و ۴ سرسوره ازاین قرآن‌ها به سبب شباهت سایر نمونه‌ها و به عنوان الگوی اصلی از نظر ویژگی‌های بصری مورد بررسی قرار گرفته است. جستار حاضر از میان آثار هنری برجای مانده به گونه‌ای هدفمند آثاری را برگزیده، که آرایه‌های تزئینی آنها از دیدگاه ساختارشناسی (ترکیب‌بندی، فرم، نقش، رنگ) قابل بررسی است، به این منظور، نسخ خطی قرآنی قرون اولیه اسلامی در ایران با هدف بازخوانی بصری این آرایه‌ها در سرسوره‌ها با ارائه تصویر، مورد بررسی قرار گرفته است.

مبانی نظری

سیر تحول کتابت نسخ خطی در ادوار تاریخی ایران

سابقه نگارش خط که یکی از نخستین اقدامات کتاب‌آرائی است به هفت هزار سال پیش در منطقه جیرفت می‌رسد. ایرانیان باستان از پوست دباغی‌شده گاو برای نوشتن بهره می‌گرفتند. به گونه‌ای به نگارش کتاب اوستا روی ۱۲هزار پوست گاو و با آب زر اشاره شده است (عفیفی، ۱۳۴۲: ۳۲). دانش ما از هنر کتاب‌آرایی سده‌های اولیه دوران اسلامی ایران عموماً بر اساس قرآن‌هایی است که از این دوران برجای مانده است. بنابر آنچه در تفسیر قمی آمده است، امام علی (ع) نخستین کسی بود که قرآن را مذهب گردانید (منشی قمی، ۱۳۵۱: ۶). در چهار دوره تاریخی مورد بررسی ویژگی‌های کتاب‌آرائی و تذهیب به شکل خلاصه به شرح زیر است.

در قرون اول تا سوم اسلامی چون نگارش نسخ بر پوست انجام می‌شد، هنر تذهیب شیوه ابتدایی داشت. در تفسیر قمی آمده است که در قدیمی‌ترین نمونه‌های قرآنی واژه‌ها بدون نقطه و اِعراب بودند. در قرآن‌های قرن سوم به بعد به تدریج از نقطه، اِعراب و تنوین برای قرائت درست بهره گرفته می‌شود. (همان: ۹) در قرآن‌های دوره متقدم چندین مسأله حاکم بود: نخست اینکه، قطع مستطیل افقی که شکل خاصی بود. دوم آنکه، آذین‌ها بیشتر به صورت اشکال هندسی استفاده می‌شدند (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۲: ۱۸۸). سوم اینکه بهره‌گیری از کاغذ به جای پوست و چرم به تدریج در اواخر قرن دوم هجری رایج شد.

پس از ورود اسلام به ایران، حکومت سلجوقی در سده‌های چهارم تا ششم هجری بنیانگذار نخستین فرمانروایی پادشاهی و مکتب هنری در ایران بوده است. در دوره سلجوقی یعنی نخستین دوره مصورسازی کتاب، بعد از اسلام در ایران بنا بر آنچه در سیر تحول نقاشی رویین پاکباز آمده است، ایرانیان به جای نقوش خشک هندسی از نقوش پر تفصیل در مصور سازی کتاب‌ها استفاده کردند. (پاکباز، ۱۳۸۱: ۴۰۱) بنا بر آنچه در کتاب هنر تذهیب در کتاب‌آرائی ایران آمده است؛ در دوره سلجوقیان در هنر تذهیب روش جدیدی معمول شد و آن عبارت بود از اینکه پیرامون سطرهای کتاب را خط‌کشی می‌کردند و سپس بیرون این خطوط نازک را با طرح‌ها و نقش‌ها زینت می‌دادند (احمدزاده، ۱۳۸۰: ۱۲۵). پس از یورش مغولان به ایران تا پایان قرن هفتم، در کار مذهبان فترتی پیش آمد، ولی از زمان اسلام آوردن حاکمان مغول تا پایان سلطنت ایلخانان هنر تذهیب به‌تدریج دگرگون شد. از ویژگی‌های مهم تذهیب در این دوران که در کتاب تذهیب نسخ خطی به آن اشاره شده این موارد است؛ در این دوره صفحه‌های اول قرآن تذهیب و بر اساس الگوهای هندسی تقسیم‌بندی شده و این اشکال با گردش اسلیمی‌ها کامل گشته است. این ترکیبات با به کار بردن رنگ‌های مختلف و متضاد در زمینه، جلوه خاصی می‌یافت. طبیعت‌گرایی مغولی که نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری را بیش از گذشته در تزئینات وارد کرده بود، در طرح‌های کامل‌تر دوره تیموری همچنان باقی ماند (اتینگهاوزن، ۱۳۸۷: ۱۹۶۱ـ ۱۹۶۲). در دوره تیموری توجه زیادی به کشیدن اشکال نباتات، گل‌ها و مناظر طبیعی شده و حواشی کتاب‌ها با آن‌ها آرایه‌سازی شده است. در واقع، در دوره تیموری شکوفائی تذهیب به حد اعلای خود رسید و از کاربرد طرح‌های هندسی دوره ایلخانی کاسته و بر تزئینات جزئی آرایه‌ها افزوده شد. همچنین تنوع رنگ‌ها نیز در این دوره بیش از پیش نمودار شده و رنگ‌های آبی و طلائی بر سایر رنگ‌ها ارجحیت یافتند.

معرفی چهار نمونه قرآنی

دست‌نوشت‌های قرآنی بزرگ‌ترین مجموعه خطی و تذهیب شده جهان اسلام را می‌سازد (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۱). تعدد نسخه‌های قرآن به ما امکان می‌دهد تا سیر تکاملی هنر اسلامی را دنبال کنیم. با توجه به اینکه نمونه‌های بسیاری از نسخ خطی قرآنی در دست

است یازده نسخه قرآنی از چهار دوره مختلف کتاب‌آرائی در دوره‌های تاریخی اسلام انتخاب و بررسی و تحلیل شده است و در جدول پیش رو تصاویر چهار نمونه قرآنی انتخابی، گردآوری و هرکدام به صورت جداگانه معرفی شده است.

الف. قرآن تک جلدی، ایران، ۴۴۲-۳۹۰ ه ق.
متن اصلی به خط نسخ و پیوستها به خط کوفی، متعلق به مجموعه‌ای چهارجلدی بوده که در شرق ایران کتابت شده است. رنگ‌های اصلی طلایی آبی و سیاه بوده است. متن اصلی با مرکب سیاه به نگارش درآمده است. کاتب تک تک آیه‌ها را جدا نکرده ولی هر دسته پنج آیه‌ای با یک بیضی و دسته‌های ده آیه‌ای با نقش دایره جدا شده است. جلد که احتمالاً در قرن هفتم هجری ساخته شده از چرم قهوه‌ای رنگ و دارای ترنج لچکی و نوار حاشیه است (خلیلی، ۱۳۸۰: ۲۵).

ب. قرآن ۳۰ جزئی، شمال غربی ایران، ۶۲۲-۵۷۹ ه ق.
در هر صفحه سه سطر بر کاغذ شیری رنگ جلاخورده مرغوب نوشته شده است. شمارهٔ آیه‌ها و دیگر اطلاعات آماری در خانه‌هایی که بر حاشیه صفحه نقش بسته به خط نسخ و با رنگ طلائی نوشته شده است. در محل فصل هر آیه، دایره‌ای که نشانه آن آیه به خط کوفی دیده می‌شود، ترسیم شده است. دسته‌های پنج و ده آیه‌ای نیز با ترنجی رنگین مشخص شده است. متن اصلی با خط محقق درشت و بسیار ظریف و به صورت سه سطر در هر صفحه نوشته شده است.

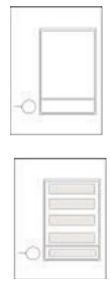
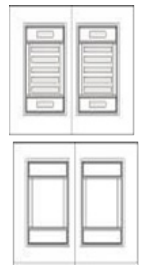
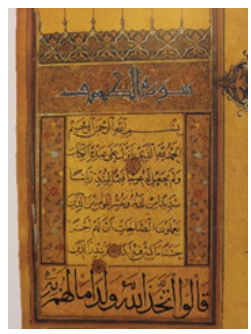
جلد اثر از چرم قهوه‌ای بوده است (خلیلی، ۱۳۸۰: ۳۵).

ج. رقعه‌ای از قرآن، ایران، قرن ۸۳۳-۸۲۳ ه ق.
هشت سطر در هر صفحه بر کاغذ براق شیری رنگ نوشته شده است. متن اصلی به خط محقق درشت و متوسط و ضمائم به خط ثلث نوشته شده است. فضای متن که جدول‌های باریک طلائی آن را به پنج کتیبه در اندازه‌های مختلف تقسیم کرده متعلق به نیمه نخست قرن نهم هجری است. آیه‌ها به وسیله نقش گل طلائی فصل شده است (خلیلی، ۱۳۸۰: ۷۰).

د. قرآن تک‌جلدی ، شیراز، ایران، ۷۵۵-۷۳۷ ه ق.
این قرآن سوره‌های فاتحه، انعام، کهف، سبا و ملائکه را در بر می‌گیرد. عنوان سوره به خط کوفی آبی رنگ بوده و داخل یک دندان موشی، که از دو طرف نوک تیزی پیدا کرده، قرار گرفته است. این تزئین به احتمال بالا یکی از قدیمی‌ترین خصوصیات تصویری است که در قرن بعد نیز رواج یافته است. در حاشیه قسمت عنوان نخلکی را می‌بینیم که حاوی پیچک طلائی با گل-های قرمز و سبز رنگ بوده است. در بالای این دندان موشی خطوطی متشکل از گره و نخلک دیده می‌شود. اطراف را خطهای رنگارنگی که به شیوه دست نوشته‌های صفوی در حاشیه راه یافته احاطه کرده است. این خطوط که در سراسر دست‌نوشته دیده می‌شود در قرن دهم هجری به اثر افزوده شده است (خلیلی، ۱۳۸۰:۱۴۶).

جدول۱: بررسی و تحلیل نسخه‌های قرآنی از چهار دوره مختلف کتاب‌آرائی در دوره‌های تاریخی اسلام (منبع: خلیلی، ۱۳۸۰)

نمونه قرآن‌های منتخب		ویژگی‌های شاخص
		قرآن تک جلدی، ایران، ۴۴۲-۳۹۰ ه ق **(خلیلی، ۱۳۸۰: ۲۵)**
		متن اصلی به خط نسخ و پیوست‌ها به خط کوفی است. **کاغذ نخودی رنگ** **رنگ‌های اصلی طلایی آبی و سیاه** **جلد از چرم قهوه ای رنگ و دارای ترنج لچکی و نوار حاشیه** **سرسوره‌ها بدون کتیبه دارای نشان است.**

		قرآن ۳۰ جزئی، شمال‌غربی ایران، ۶۲۲-۵۷۹ ه ق (خلیلی، ۱۳۸۰: ۳۵)
		متن اصلی با خط محقق درشت و بسیارظریف شماره آیات و دیگر اطلاعات آماری به خط نسخ و با رنگ طلائی کاغذ شیری رنگ جلاخورده مرغوب، جلداثر از چرم قهوه‌ای سرسوره‌ها دارای کتیبه و نشان است.
		رقعه ای از قرآن، ایران، قرن ۸۳۳-۸۲۳ ه ق (خلیلی، ۱۳۸۰: ۷۰)
		متن اصلی به خط محقق درشت و متوسط و ضمائم به خط ثلث کاغذ براق شیری رنگ، سرسوره‌ها دارای کتیبه و نیم ترنج داخلی دارای جلد نیست
		قرآن تک جلدی ، شیراز، ایران، ۷۵۵-۷۳۷ ه ق (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۴۶)
		متن اصلی به خط ثلث و نسخ با قلم سیاه عنوان سوره به خط کوفی آبی رنگ سرسوره دارای کتیبه و نشان کاغذ مطبق جلاخورده شیری رنگ جلد اثر چرم زرکوب صفوی دارای دستخط و تذهیب بسیار زیبا است.

سرسوره

تزئین سرفصل کتب و به ویژه قرآن‌ها که شاید از نخستین مشغله‌های مذهب بود، در نخستین سده هجری آغاز شد. در قرون اولیه، این سرسوره‌ها اغلب با نقش‌های نخلی شکل، طرح‌های درهم‌آمیخته و یا نقوش هندسی متشکل از مربع‌های کوچک تشکیل می‌شد. این نقش‌ها معمولا برگرفته از نمایه‌های معماری، نقوش کاشی‌ها و حتی منسوجات بوده است (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۲ و ۱۳). شروع این تزئینات با نوار باریک تزئینی بود. نوار باریک تزئینی به مستطیل کشیده‌ای گفته می‌شود که افزون بر همراه داشتن نام سوره‌های قرآنی نقش شمسه‌ای به عنوان نقش همراه در شروع این نوار یا در قسمت پایانی نوار به اجرا در می‌آید و زیبایی خاصی به اثر می‌بخشد. بهره‌گیری از نوارهای باریک تزئینی تا قرن سوم هجری کاملا رایج و از این سده سرسوره جایگزین آن شد. به مرور زمان مذهبان در طراحی سرسوره‌ها و تزئینات درون و پیرامون آن‌ها جزئیات بیشتری را به کار بردند و استفاده از گوشه‌های مدور، نقش‌های گیاهی و نیز تقسیمات هوشمندانه رواج بیشتری یافت.

سرسوره‌های اولیه معمولاً از یک یا دو طرف به فضای حاشیه راه یافته ولی با رواج ترسیم جدول در صفحه‌ها، به همراه متن در میان خطوط جدول محاط شده است. اجرای سرسوره‌ها معمولاً به صورت پهن و با توجه به فضای موجود بدون نقش همراه، به اجرا در می‌آید. از جنبه محتوایی، نوار باریک تزئینی دارای نقش‌های هندسی گره‌ها و گاهی از نقش‌های گل و بوته بهره گرفته می‌شود و نام سوره در وسط نوار به خط کوفی نوشته می‌شود. از قرن ششم هجری به بعد درون سرسوره نقش حاکم لچک و ترنج هست و نام سوره در وسط ترنج مرکزی به اجرا در می‌آید. نوع اجرای ترنج بستگی به فضای سرسوره دارد. سرسوره‌ها

دارای عناصر اصلی هستند که در دوره‌های تاریخی این عناصر ویژگی‌های منحصر به فرد خود را یافتند و برای دستیابی به تصویری دقیق از این دگرگونی مبانی تصویری این عناصر در جدولی گردآوری شده است.

تعریف مفاهیم و اصطلاحات

در جدول پیش رو اصطلاحات رایج در سرسوره‌های قرآنی به صورت نمودار معرفی شده‌اند. در ادامه، تصویرهای مربوط به هر آرایه برای آشنایی و تکمیل بحث در جدولی گردآوری شده است.

جدول۲: معرفی اصطلاحات رایج در سرسوره‌های قرآنی

خط	یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های موردبررسی در نسخ خطی استفاده از انواع خط در آن‌ها است. خطوط رایج مورد استفاده در نگارش سرسوره‌های قرانی کوفی، ثلث، نسخ، توقیع و محقق بوده‌اند.
نقش	مهم‌ترین دسته از نقوش اسلامی، نقوش هندسی و گیاهی است.
رنگ	استفاده از انواع مرکب در نسخ خطی رایج بوده است. از جمله رنگ‌های اصلی وپرکاربرد مورداستفاده در سرسوره‌ها زر، شنگرف، لاجورد، سیاه است. در کنار این رنگ‌ها سایر رنگ‌های سبز، زعفران، به تدریج وارد کتاب‌آرائی اسلامی شد.
کتیبه	در نسخه‌آرایی به شکل مستطیل ساده یا تذهیب شده، گفته می‌شود که کتاب‌آرایان در سرسوره‌ها برای نسخه‌های قرآنی و سرفصل‌های دیوان‌های شعر و دیگر نگارش‌ها استفاده می‌کردند. جلدسازان هم در چهار طرف جلد نزدیک به لبه‌ها آن را به کار می‌بردند و گاهی دو طرف آن به شکل نیم دایره است که به آن کتیبه قلمدانی می‌گویند (اصغری هاشمی، ۱۳۸۸: ۳۶۱).
نخلک	نشان نخلک به صورت یک نقشمایه گیاهی در کنار نوارِ منقوش سرسوره ترسیم می‌شد. با گذر زمان، این نشان در هر دوره بنا بر ظاهر سبک و سیاق آن دوره رواج پیدا کرد. در مورد نقش نخلک این نکته قابل توضیح است که این نقش به‌صورت قلبی با پره‌های متقارن و مشعشع بود و اساس تذهیب قرآن شد. نکته قابل توجه دیگر این است که اغلب نشان‌های شجری به صورت نقش‌مایه تاک، نخل و انار یا ترکیبی از آن‌ها است که در قرآن و احادیث به‌عنوان درختان بهشتی یاد شده است (تفرشی، ۱۳۸۸: ۲۴).
نوار باریک تزئینی	در سده اول و دوم ، فراوان‌ترین تزئینات قرآنی حاشیه نوارمانندی بود از طرحهای هندسی در هم بافته که در پایان هر سوره و آغاز سوره دیگر کشیده می‌شد. همچنین، عنوان سوره در میان آن زرنوشت می‌شد یا اطراف حروف با نقش‌های گیاهی پر می‌شد (یزدانجو، ۱۳۸۸: ۷۹۷).

جدول۳: تصویر عناصر بصری مورد بررسی در سرسوره‌های قرآنی (منبع: خلیلی، ۱۳۸۰)

انواع خطوط	انواع نقوش	نخلک
کوفی	هندسی	نخلک
نسخ	گیاهی	نخلک متصل به کتیبه
توقیع	قالب	رنگ
محقق	دارای کتیبه	شنگرف لاجورد
ثلث	بدون کتیبه	طلایی
		سیاه طلایی

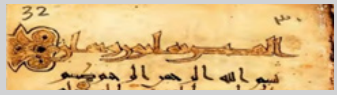
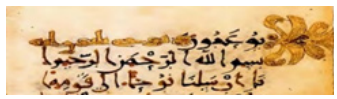
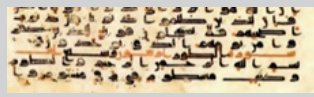
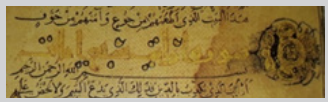
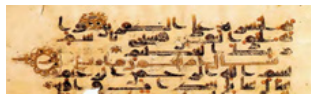
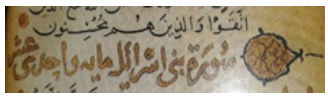
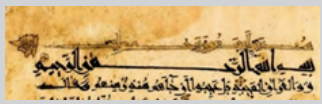
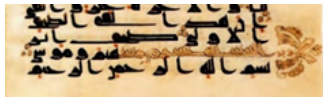
معرفی چهار نمونه سرسوره

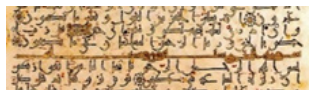
همان‌گونه که پیشتر بیان شد از هر دوره تاریخی یک نسخه قرآنی انتخاب شده‌است. در جدول پیش رو سرسوره منتخب از هر نسخه قرآنی به‌عنوان الگو و برای توضیح و تبیین عناصر بصری و بررسی تحولات هر دوره،گزینش و مورد بررسی قرار گرفته است.

جدول۴: بررسی و تحلیل سرسوره‌های ادوار مختلف اسلامی (منبع: خلیلی، ۱۳۸۰)

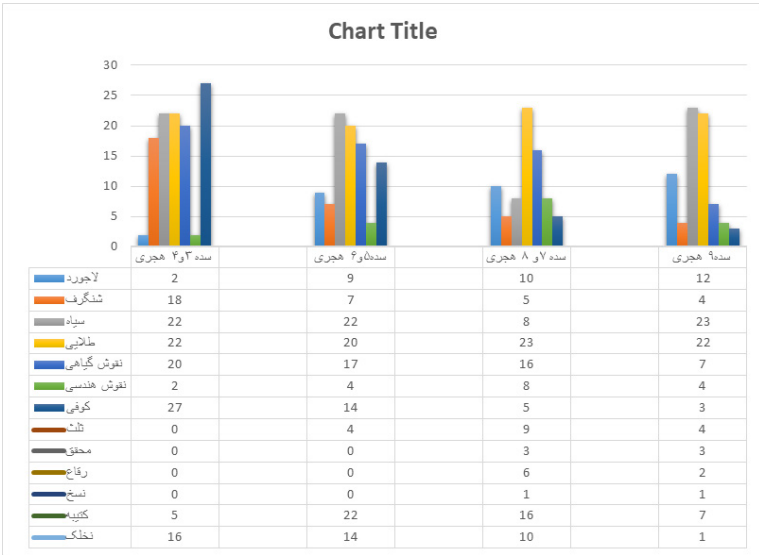
تحلیل بصری	نمونه اثر
   دارای نشان	این قرآن متعلق به مجموعه‌ای چهار جلدی است که احتمالا در شرق ایران کتابت شده است. از ویژگی‌های اصلی تذهیب سرسوره وجود نخلک به رنگ طلائی و مشکی است که در سمت راست به عنوان پیوسته شده و در برخی موارد محل نزول سوره در آن نوشته شده‌است. عنوان سرسوره به خط کوفی و به رنگ طلائی است که با قلم شنجرف نارنجی دورگیری شده است.
   دارای کتیبه و نشان	این نمونه برکاغذ شیری‌رنگ جلاخورده مرغوب نوشته شده است. متن اصلی به خط محقق و ضمائم به خط کوفی است. در سرسوره‌ها کتیبه‌هایی طلائی رنگ وجود دارد که در هریک نوشته‌ای به خط کوفی حاوی عنوان سوره بر زمینه‌ای از نقش طوماری طلائی دیده می‌شود. در انتهای هر کتیبه نخلکی طلائی رنگ با نقش گره به چشم می‌خورد. زنجیره‌ای گره در گره اطراف کتیبه را گرفته که شاخص دست‌نوشته‌های ایرانی سده ششم هجری است.
   دارای کتیبه و بدون نشان	این نمونه بر کاغذ براق شیری رنگ نوشته شده است. متن اصلی به خط محقق درشت و ضمائم به خط ثلث نوشته شده اند. عنوان سرسوره‌ها به خط ثلث و با رنگ طلائی نوشته شده و تزئین این قسمت‌ها به سبک شیرازی متعلق به نیمه نخست قرن نهم هجری انجام شده‌است. رنگ آبی تا حد زیادی از بین رفته است اما نقوش گل و گیاه طلائی رنگ قسمت عنوان هنوز باقی مانده‌است.
   دارای کتیبه و ترنج مرکزی	سرسوره مستطیل مذهب و مرصع که نام سوره به رقاع و سفیدآب درون کتیبه بازوبندی نگارش شده‌است، زمینه کتیبه طلائی و با نقوش اسلیمی زینت یافته‌است. این کتیبه به سبک دیگر سرسوره‌های هم‌زمان شامل سرترنج‌های زرین با نقوش ختایی رنگین است، دو نیم ترنج نیز با همین تزئینات به صورت قرینه پیوسته به اضلاع افقی کادر دیده می‌شود. زمینه بیرونی ترنج و سرترنج‌ها لاجوردی آراسته با گل‌های ریز ختایی است.

جدول۵: تصاویر سرسوره‌های قرآنی منتخب در ادوار مختلف اسلامی به همراه ویژگی‌های شاخص (منبع: خلیلی، ۱۳۸۰)

		
قرآن خطی، قرن سوم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۶۰)	قرآن خطی قرن چهارم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۴۶)	قرآن خطی قرن ۴و۵ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۴۴)
مرکب قرمز، خط کوفی	مرکب طلائی مشکی. خط کوفی، نخلک	مرکب طلائی مشکی. خط کوفی، کتیبه نخلک
		
قرآن خطی قرن سوم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۸۴)	قرآن خطی قرن چهارم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۴۵)	قرآن خطی ایران قرن ۶و۷ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۵۰)
مرکب طلایی مشکی، خط کوفی	مرکب طلائی مشکی. خط کوفی. نخلک	مرکب طلائی مشکی. خط ثلث، نخلک
		
قرآن خطی سده سوم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۸۸)	قرآن خطی، عراق یا ایران، قرن۴و۵ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۲۶)	قرآن قرن۷ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۶۲)
مرکب قرمز. خط کوفی.	مرکب طلائی مشکی. خط کوفی. نخلک	مرکب طلائی مشکی. خط ثلث. کتیبه، نخلک
		
قرآن خطی قرن سوم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۸۳)	قرآن تک جلدی ایران یا عراق، اواخر قرن۵ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۲۹)	قرآن خطی، قرن ۸ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۰۳)
مرکب طلائی مشکی. خط کوفی. نخلک	مرکب طلائی مشکی. خط ثلث. نخلک	مرکب طلائی مشکی. خط ثلث. کتیبه، نخلک
		
قرآن خطی اوایل قرن سوم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۶۵)	قرآن خطی قرن پنجم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۸۰)	قرآن شیراز، اواخر قرن۸ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۴۰)
مرکب مشکی، خط کوفی، نوار تزئینی	مرکب طلائی مشکی. خط کوفی، نخلک	مرکب طلائی مشکی. خط ثلث. کتیبه
		
قرآن خطی قرن سوم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۹۷)	قرآن خطی قرن پنج هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۵۵)	قرآن عراق یا ایران، قرن ۸ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۴۰)

مرکب طلائی مشکی. خط کوفی، نخلک	مرکب طلائی مشکی. خط کوفی، کتیبه، نخلک	مرکب طلائی مشکی. خط نسخ
قرآن خطی سده سوم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۶۲)	قرآن خطی، ایران، اواخر قرن۶ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۳۹)	قرآن خطی، قرن ۸ و۹، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۷۱)
مرکب قرمز، خط کوفی. نوار تزئینی	مرکب طلائی مشکی. خط کوفی. کتیبه، نخلک	مرکب طلائی مشکی. خط ثلث، کتیبه
		
قرآن خطی قرن چهارم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۴۷)	قرآن خطی ایران یا عراق، قرن۶ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۴۳)	قرآنی خطی ، ایران، شیراز، قرن۸ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۴۷)
مرکب طلائی مشکی. خط کوفی	مرکب طلائی مشکی. خط نسخ، کتیبه، نخلک	مرکب لاجورد. خط کوفی، کتیبه
قرآن خطی قرن چهارم هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۵۳)	قرآن خطی، متعلق به اواخر قرن۶، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۴۷)	قرآن شیراز قرن ۸ هجری، (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۳۴)
مرکب طلائی مشکی. خط کوفی، کتیبه، نخلک	مرکب قرمز مشکی. خط کوفی، نخلک	مرکب قرمز مشکی. خط ثلث، کتیبه

تصویر ۱: بررسی سرسوره‌ها از سده دوم تا نهم هجری خط (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)



	سده ۳و۴ هجری	سده۵و۶ هجری	سده ۷و ۸ هجری	سده۹ هجری
لاجورد	2	9	10	12
شنگرف	18	7	5	4
سیاه	22	22	8	23
طلایی	22	20	23	22
نقوش گیاهی	20	17	16	7
نقوش هندسی	2	4	8	4
کوفی	27	14	5	3
ثلث	0	4	9	4
محقق	0	0	3	3
رقاع	0	0	6	2
نسخ	0	0	1	1
کتیبه	5	22	16	7
نخلک	16	14	10	1

یافته‌ها

در سده‌های اولیه اسلامی، تزئین ویژه‌ای در نسخه‌های قرآنی دیده نمی‌شود. در دو سده نخست هجری تزئین محدود به نواری می‌شود که پایان یک سوره و آغاز سوره بعد را نشان می‌دهد. در اوایل دوره عباسی، از اواسط قرن دوم هجری، سرسوره‌ها با یک نوار باریک منقوش هندسی در فاصله بین دوسوره ترسیم شده و نقوش متنوع‌تر و استفاده از رنگ به ویژه رنگ‌های طلائی، سرخ و سبز دیده می‌شود. در اواخر قرن دوم هجری، نشانی ویژه به سرسوره افزوده شد و بهره‌گیری از این نشان تا دوره تیموری ادامه یافت. این نشان نخلک نامیده می‌شود که در هر دوره تاریخی سبک ترسیم آن دگرگون شد.

در قرن سوم هجری نوار هندسی بین دو سوره حذف و نگارش عنوان سوره و تعداد آیه‌ها سوره با خط کوفی و اغلب به رنگ طلایی جایگزین آن شد. کاربرد نقش نخلک نیز تداوم یافت. نقش نخلک که معمولاً در حاشیه صفحات به کار می‌رفت، از یک سو به نقش دیگری پیوسته می‌شد که بنابر ضرورت ساده یا پیچیده بر پایه اصول سبکی و یا طبیعت‌گرایانه بود. نگارگران می‌توانستند از ترکیب این دو نقش، حاشیه تزئینی اثر را با هر طولی که باشد بیافرینند (خلیلی، ۱۳۸۰: ۱۹). بررسی سرسوره‌های این دوران نشان می‌دهد که طلائی بر دیگر رنگ‌ها، برتری داشته و در بیش از ۹۰ درصد سرسوره‌ها رنگ غالبی است. رنگ سیاه در تمام سرسوره‌ها دیده می‌شود و پس از آن رنگ قرمز رنگ غالب است. خط تمام سرسوره‌ها نیز به خط کوفی است.

در اوایل دوره سلجوقی سرسوره‌ها تزئینات گیاهی و هندسی چندانی ندارند ولی از نظر رنگبندی دارای تنوع بیشتری هستند. از خطوط دیگری افزون بر خط کوفی در نگارش سرسوره استفاده می‌شود و کتیبه مستطیلی عنوان ظهور می‌یابد که نقش نخلک به آن متصل شده و داخل کتیبه نیز با نقوش گیاهی و هندسی آرایش یافته است. در قرون بعدی پیدایش تدریجی آرایه‌ی تزئینی را می‌بینیم که در ابتدا تک‌رنگ بوده و به تدریج رنگ‌های دیگری به آن افزوده می‌شود (میرزائی، ۱۴۰۲: ۱۷۰).

در دوران ایلخانی سرسوره‌ها دارای کتیبه و نشان نخلک هستند. در این سرسوره‌ها، عنوان اغلب با قلم ثلث نگارش شده و خطوط دیگر به‌کاررفته در عنوان سرسوره‌ها خطوط رقاع، محقق و ریحان هستند. ویژگی دیگر سرسوره‌های این دوره، کاربرد گستردهٔ رنگ طلائی و لاجورد در تذهیب‌ها است. در واقع، از قرن هفتم به بعد رنگ لاجورد در کنار زر در تذهیب آرایه‌ها برتری می‌یابد. در سرسوره‌های دوره تیموری تزئین شامل نقوش اسلیمی و ختائی در زمینه طلائی است و حاشیه های پهن مذهب و مرصع در اطراف کتیبه دیده می‌شود. نقش‌های داخل کتیبه‌ها ظریف‌تر و دارای تنوع رنگی بیشتر هستند و همچنین، انواع رنگمایه‌های نارنجی، سبز، زرد، آبی، صورتی را شاهدیم. رنگ غالب لاجورد و طلا مقام دوم را دارد. خط غالب ثلث و محقق و ریحان است.

نتیجه‌گیری

در سده‌های نخستین اسلامی تزئینات تذهیب، بسیار ساده و شامل عنوان سوره و عدد آیه‌ها، بدون نقطه و اعراب بوده که با رنگ طلائی رنگ‌گذاری و با قلم مشکی دورگیری می‌شد و اولین جایگاه تزئین و تذهیب سرسوره‌ها بوده‌اند. به تدریج استفاده از تزئینات طلائی در تذهیب نسخ بیشتر شد تا جائیکه در ابتدا فقط سرسوره‌ها دارای تزئین طلائی بودند و بعدتر کتیبه‌های مطلا به سرسوره افزوده شد. در اوایل دوره سلجوقی سرسوره‌ها از نظر رنگبندی دارای تنوع بیشتری هستند و کاربرد رنگ طلائی و تحریر مشکی در آن‌ها دیده می‌شود و نیز از خطوط دیگری افزون بر خط کوفی در نگارش سرسوره بهره گرفته می‌شود. در سیر تکاملی سرسوره‌ها کتیبه مستطیلی عنوان ظهور می‌یابد که نقش نخلک به آن متصل و داخل کتیبه نیز با نقوش گیاهی و هندسی آرایش یافته‌است. در دوران ایلخانی سرسوره‌ها دارای کتیبه و نشان نخلک هستند و در اغلب بیشتر آن‌ها کتیبه و نخلک پیوسته به آن با یک خط لاجوردی ساده یا گره‌دار تحریر یافته‌اند. در این سرسوره‌ها عنوان اغلب با قلم ثلث نگارش شده و خطوط دیگر به‌کاررفته در عنوان سرسوره‌ها خطوط رقاع، محقق و ریحان هستند. از قرن هفتم به بعد، رنگ لاجورد در کنار زر در تذهیب آرایه‌ها برتری می‌یابد. در سرسوره‌های دوره تیموری نشان متصل به عنوان حذف شده و یک کتیبه ترنجی درون کتیبه مستطیلی سرسوره ترسیم و عنوان و تعداد آیه‌ها در میان آن نگارش یافته است. تزئین این سرسوره‌ها نیز شامل نقوش اسلیمی و ختائی در زمینه طلائی است و حاشیه های پهن مذهب و مرصع در اطراف کتیبه دیده می‌شود. تفاوت بارز این سرسوره‌ها با سرسوره‌های پیشین شیوه رنگ‌آمیزی و نقوش به کاررفته در تزئین آن است و نحوه تذهیب و ترصیع این نسخ کاملاً تابع شیوه هنر کتاب‌آرایی مکتب تیموری است. نقش‌های داخل کتیبه‌ها نیز نسبت به گذشته بسیار ریز و الوان شده‌اند. خط غالب ثلث و محقق و ریحان است و خطوط کوفی و رقاع بعد از آن‌ها و با نسبت کمتری نگارش شده‌اند. در برآیند نهائی بهره‌گیری از رنگبندی برای

سرسوره‌های قرآنی شاهد تحول از تک‌رنگ طلائی به سمت استفاده از رنگ‌های آبی سپس قرمز و در نهایت به‌کارگیری انواع رنگ‌ها از قبیل نارنجی، سبز، زرد، صورتی و موارد مشابه هستیم، ولی در نهایت رنگ طلائی و لاجوردی بر سایر رنگ‌ها غلبه دارند. در بهره‌گیری از تزئینات، ابتدا شاهد به‌کارگیری نوار تزئینی برای جداسازی سوره‌ها سپس جایگزین‌شدن سرسوره به‌جای آن هستیم. در سیر تکاملی نقوش تزئینی در سرسوره‌ها افزوده‌شدن نشان نخلک سپس کتیبه و افزوده‌شدن انواع نقش‌های گیاهی؛ گل و برگ ختایی و اسلیمی و نیز ظریف و الوان‌شدن نقش‌ها را شاهد هستیم. از نظر نوع خط نخستین خط مورد استفاده در سرسوره‌ها خط کوفی بوده بعدها خط ثلث و غلبه انواع خطوط دیگر مانند نسخ و محقق و ریحان و رقاع دیده می‌شود. سرسوره‌ها در گذر ادوار تاریخی با توجه به ارتقاء کیفی نقوش و رنگ و خط تغییر کرده و حرکتی صعودی را پیموده و این روند در این مجموعه به خوبی نمایان است. با توجه به این نکته که از بهترین نمونه‌های تحلیل در زمینه نقوش سنتی، آرایه‌های تزئینی قرآنی و نیز رنگ‌بندی این آرایه‌ها هستند که سالیان پی‌درپی در عرصه کتابت جلوه داشته‌اند؛ در راستای ادامه مسیر این پژوهش سیر تحول و مفاهیم عرفانی به کارگیری طلاکاری در نقوش تزئینی کتابت قرآنی می‌تواند موضوعی پیشنهادی برای پژوهش‌های آتی باشد.

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۸۷). ***تذهیب نسخ خطی***، ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: علمی و فرهنگی.
- اصغری هاشمی، محمدجواد (۱۳۸۸). ***شیوه‌نامه تصحیح متون***، قم: دلیل ما.
- پوپ، آ.اپهام (۱۳۸۴). ***سیر و صور نقاشی ایران***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- پوپ، آ.اپهام (۱۳۸۷). ***شاهکارهای هنر ایران***، ترجمه پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- احمد زاده، سعادت (۱۳۸۰). ***تذهیب در هنر کتاب آرایی ایران***، تهران: فصلنامه کتاب.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۰). «تأثیر صفحه‌آرایی قرآن‌های خطی بر گرافیک معاصر». ***گلستان قرآن***، ۵۷، ۲۶-۱۵.
- برزین، پروین (۱۳۴۵). «نگاهی به سابقه تاریخی کتابت قرآن»، ***هنر و مردم***، ۴۵، ۳۱-۲۴.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱). ***دایرة المعارف هنر***، چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر.
- خلیلی، ناصر (۱۳۸۰). ***کارهای استادانه***، تهران: کارنگ.
- زارعی، محمدابراهیم (۱۳۹۳). «بررسی و تحلیل نسخه خطی قرآن نگل»، ***نگارینه هنر اسلامی***، ۲، ۴-۱۴.
- تفرشی، محمد (۱۳۸۸). ***بررسی هنر تذهیب در قرآن‌های سده‌های نخستین قرن اول تا قرن چهارم هجری***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- توسلی، وحید؛ عظیمی، حبیب الله (۱۳۹۴). «بررسی ویژگی‌های آرایه‌ها و تذهیب مکتب هرات در مصاحف قرآنی آستان قدس رضوی»، ***کتابداری و اطلاع رسانی آستان قدس***، ۱۸، ۲۰-۳.
- سلیمان، فهمیده (۱۳۹۵). ***کلام قدسی در هنر بشری***، مشهد: بنیاد پژوهش های اسلامی استان قدس رضوی.
- شیخی، علیرضا؛ عباسی شوکت آباد، امیرحسین (۱۴۰۱). «بیان تصویری در نقوش گیاهی خانه‌های قاجاری شهر کاشان (مطالعه موردی: خانه عباسیان، بروجردیها، طباطباییها، خانه عامری)»، ***گرافیک نقاشی***، ۵ (۹)، ۸۶-۱۰۹.
- عفیفی، ابوالعلا (۱۳۴۲). «ملامتین و صوفیان و جوانمردان»، ترجمه علی رضوی غزنوی، ***آریانا***، ۲۲، ۳۷-۵۲.
- غفوری فر، فاطمه، و شمیلی، فرنوش (۱۳۹۷). «بررسی مؤلفه های ساختاری و عناصر بصری نسخ قرآن‌های مذهّب عصر قاجار، کتابخانه مرکزی تبریز»، ***کتابداری و اطلاع رسانی***، ۲۱، ۳۶-۳.
- منشی قمی، میراحمد (۱۳۵۱). ***گلستان هنر***، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- میرزائی، ویانا (۱۴۰۲). ***طلا در کتاب‌آرائی ایرانی***، تهران: سنجش.
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۲). ***شیوه تذهیب***، تهران: سروش.
- نظری، مزدک؛ تابع، افسانه (۱۴۰۱). «بازخوانی کارکرد زبانی گیاهان مقدس در شاهنامه‌نگاری‌های قرن ۹ تا ۱۱ ه.ق.»، ***گرافیک نقاشی***، ۷ (۷)، ۱۰۶-۱۱۶.
- یزدان‌جو، پریسا (۱۳۸۸). «تذهیب»، ***دانشنامه جهان اسلام***، جلد ۶، ۷۶۹-۸۰۱.

References

- Afshar Mohajer, K. (2001). The effect of linear Qurans layout on contemporary graphics", ***Golestan Quran***, (57) 26-15, (Text in Persian).
- Afifi, A. (1963). The Malamatin, the Sufis, and the Javan-mardan (principles of the Malamatian),

Translated by Ali Razavi Ghaznavi, ***Ariana***, 22, 37-52, (Text in Persian).

- Asghari Hashemi, M. (2009). ***Methodology for Correcting Texts***, Qoam: Dalilema, (Text in Persian).
- Barzin, P. (1966). A look at the historical record of the Qur'an writing, ***Art and People***, 31-24, (Text in Persian).
- Ettinghausen, R. (2008). ***Illuminated manuscripts***, Translated by Zahra Basti, Tehran: Elmi-o-Farhangi, (Text in Persian).
- Ghafouri Far, F.; Shamili, F. (2018). "Investigation of structural components and visual elements of Qur'an manuscripts of Qajar religious era, Tabriz Central Library", ***Library and Information Science***, (21) 36-3, (Text in Persian).
- Khalili, N. (2001) ***Master's Work***, Tehran: Karng, (Text in Persian).
- Monshi Ghomi, M. A. (1972) ***Golestan Honar***, Translated by Ahmad Soheili Khansari, Tehran: Foundation for Iranian Culture, (Text in Persian).
- Mirzaei, V. (2023). ***Gold in Book Gilding***, Tehran: Sanjesh, (Text in Persian).

Mojarrad Takestani, A. (1993). ***The Path of Illumination***, Tehran: Soroush, (Text in Persian).

- Nazari, M.; Tabe, A. (2022). "Readout of the linguistic function of sacred plants in Painting of Shahnamehs from the 9th to 11th century A.H", ***Journal of Graphic Arts and Painting***, 7 (7) 106-116, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2002). ***Encyclopedia of Art***, Tehran: Contemporary Culture, (Text in Persian).
- Pope, A. U. (2005), ***Masterpieces of Persian Art***, Translated by Parviz Natal Khanleri, Tehran: Elmi-o-Farhangi, (Text in Persian).
- Pope, A. U (2008), ***Survey of Persian Art***, Translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Molla, (Text in Persian).
- Saadat Zadeh, A. (2001). ***Illuminated in Iranian Book Layout Art***, Tehran: Book Quarterly, (Text in Persian).
- Suleman, F. (2016). ***Holy Theology in Human Art***, Mashhad: Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi, (Text in Persian).
- Sheikhi, A. R.; Abbasi Shokat Abad, A. H. (2022). "Visual expression in the planet Motifs of Qagar houses in Kashan city (Case study: Abbasian, Boroujerdi, Tabatabai, Ameri House)", ***Journal of Graphic Arts and Painting***, 5, 986-109, (Text in Persian).
- Tafreshi, M. (2009). ***Studying the art of illumination in the Qurans of the first century to the fourth century AH***, Master Thesis, Art Research, College of Fine Art, University of Tehran, (Text in Persian).
- Tavassoli, V.; Azimi, H. (2015). "Investigating the characteristics of arrays and illumination of Herat school in the Quranic method of Astan Quds Razavi", ***Library and Information Science***, 18, 3-20. (Text in Persian).
- Zarei, E. (2014). Analysis of the Quranic manuscript of Negel", ***Negarineh Islamic Art***, 2, 4-14, (Text in Persian).
- Yazdanjo, P. (2009). "Illumination", ***Encyclopaedia of Islam***, 6, 769-801, (Text in Persian).

early Islamic centuries in Iran have been examined with the aim of visually studying these ornaments in the chapters by presenting images. According to final results, in the early Islamic periods, the gilding ornaments are quite plain and just include the chapter title and verse number, without dots or syntax, which are painted with gold color and drawn with a black pen around them, and headings have been the first place to be decorated and gilded. In the colouring of the Quranic headings, first a single colour of gold is used, then blue colours, then red colours, and finally a variety of colours such as orange, green, yellow, pink, etc. are used, but finally gold and azure colours are used more than other ones. Regarding the gilding of the surahs, first a decorative strip is drawn to separate the surahs, then this strip is completed and becomes a heading. In the evolution of heading, first the palm tree sign is added to it, then the inscription is added to it, and finally, the headers are embellished with plant motifs, including arabesque, flowers, and leaves. The patterns used to create the headings are delicate and drawn using a variety of colours. The Kufic line appears in the headings; initial position, followed by the Thuluth script, and then various other script types, including Naskh, Muhaqqaq, Rayhani, and Reqa' . As patterns, colours, and lines have changed over history, headers have expanded in variety and beauty. The colouring of Quranic gildings, which have been depicted in decorating books for years, is one of the best illustrations of analysis regarding conventional responsibilities. In the evolution of the gilding of Quranic verses in the early centuries of Islam, we see simple and gradually gilded decorative and luxurious gilding until the ninth century A.H. In completing this research, the transformation and change and the symbolic meaning of the use of gilding in Qurans are good topics for further research.

Keywords: Bookmaking, Illumination, Headling, Early Islamic Centuries.

and this naturalistic style continued in the gildings of the Timurid period. (Ettinghausen, 2008: 1378) In the Timurid period, it became common to draw plants, flowers, and natural landscapes, and the margins of books were illustrated with them. In this period, different colours were used, and blue and gold colours were used more. According to the proposition that in written Qurans, the beginnings and the space between the verses were first gilded, in this research, The key query is: What modifications did the Quranic chapters in Iranian manuscripts endure. throughout the early Islamic centuries, and how were these chapters gilded throughout Iran's Islamic history up until the end of the Timurid era? The investigation goal is to learn more about the Quranic passages in manuscripts in the early Islamic centuries in Iran and what the gilding of these manuscripts meant. Therefore, firstly, the headings and its characteristics have been explained in the manuscripts, then the Quranic examples have been examined; Finally, the gilding and transformation in the headings in different Islamic eras until the beginning of the Safavid period. At the end, after drawing the statistical graph, the result of the research is written. The decoration of the headings of books and Qurans started in the first century of A.H. In the early centuries, these headings were often decorated with palm-shaped patterns, complex designs, or square geometric patterns. These patterns are usually from architectural images, tiles, and fabrics. (Khalili, 2001: 12-13) These decorations started with a narrow decorative strip. A narrow decorative strip is a long rectangle that has the names of the Quran Surahs inside it, and the image of a shamsa is drawn next to it either at the beginning or at the end, making it more beautiful. Narrow decorative strips were drowned until the third century of A.H., and after that, they headings were used instead. The initial headings are usually inserted into the margin from one or two sides, but by drawing the table on the pages, it is drawn with the text in the table. The headings were usually drawn in a wide form without side patterns according to the size of the text. Within the narrow decorative strip, geometric patterns of knots and sometimes flowers and bushes are designed, and the name of the surah is written in the middle of it in Kufic script. From the sixth century of A.H., the pattern of medallion and borders has been drawn inside the heading, and the name of the surah is written in the middle of the central medallion. Medallion is drawn according to the shape of the heading. The main elements of heading had certain characteristics in different eras. The knowledge obtained from the examination of works of art from various historical periods in passages is used to this study. It is therefore historical research, and its goal is crucial. Analytical arguments are used in the historical-descriptive research methodology. Taking samples and gathering samples of gilded works in museums and libraries are the instruments and procedures for gathering information. Due to the vast number of these samples, the statistical population for the historical era covered by this study is the headings of the Quran manuscripts from the beginning of the Islamic period to the beginning of the Safavid period, and the statistical population is the headings of the Quranic manuscripts of this period due to the large number of these samples. The number of 16 Qurans from the 3rd to the 9th centuries of A.H. has been examined, and a table of 21 chapters from these Qurans has been created. The number of four Qurans has been chosen purposefully, as samples, and four headings of these Qurans have been examined due to the similarity of other samples and as the main model in terms of visual characteristics. For this purpose, the Quranic manuscripts of the

Review Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Evolution of the Decorative Ornaments in the Surah Names of Quran from the First to the Ninth Centuries of Hijri

Abstract:

Iran has a long tradition of publishing books and gilding manuscripts that dates back to the Sassanid era. The Manichaeans were masters of book design in Iran during this time, when they coexisted with Islam. Iranians paid attention to their techniques for gilding and book-making and were also familiar with the Manichaean way of book-making. The majority of the arts were affected by the Quran upon the entrance of Islam, which led to an increase in the popularity of gilding and book design. As a result, artists created more exquisite manuscripts as a result of the miracle of the Quran and its sanctity. Early on, in the history of Islam, calligraphy was frequently combined with gilding, which was hardly ever employed alone.)Afshar Mohajer, 2001: 18). When Islam arrived in Iran, the Seljuk government was created. Between the fourth and sixth centuries, Iran had its first monarchy and art school. According to Rouyin Pakbaz in his book, The Evolution of Painting in Iran, decorative patterns were utilized in book illustrations instead of geometric patterns during the Seljuk period. (Pakbaz. 1986: 401) Gilding deteriorated from the time the Mongol monarchs converted to Islam until the end of the Ilkhanids; but it underwent progressive transition once the Mongols invaded Iran until the end of the 7th century. From this perspective one of the significant aspects of manuscript gilding during this time, which is discussed in the book, is that the initial pages of the of the Quran are gilded and divided in a geometrical form, and Islamic motifs are used in them. The gilding was made more beautiful by using different and contrasting colours in the background. In the gilding in the Mongolian style, which was called naturalism, plant and animal figures were used more,

Viana Mirzaie
MA., Department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
vianamirzaie55@gmail.com

Fatemeh Kateb
Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University,Tehran, Iran.
f.kateb@alzahra.ac.ir

Date Received: 2023-02-17
Date Accepted: 2023-08-29

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42955.1202

narrative syntactic structure in the painting by relying on the characteristics of the narrative provided by Greimas' actantial model while explaining this model. "The Conquest of Khaybar Fort by Imam Ali" is discussed from Khavarannama of Ibn Hossam Khusfi Birjandi. The research is of a descriptive-analytical type, the analysis tool of Greimas' actantial model and the method of collecting documentary information using written and sources. The research tries to answer the main question: what is the relationship between the dual confrontations in the narrative chain of conquering Khaybar fort? Based on this, the problem of the research is to know the impact of the relationship between the dual confrontations on the visual structure of the painting of the conquest of Khaybar Castle.

While describing the structural elements of the narrative, the temporal relations governing the picture are extracted and analyzed. The analysis of narrative is done by reducing the actants into three axes of opposing couples. Then, by identifying and comparing the three categories of opposite pairs in the picture, their action subcategories are checked to identify the certainty and probability, active or passive performance of the action. The result of this investigation along with the proof of the establishment of time succession relationships; inclusive simultaneity, strict simultaneity and simultaneity- succession, immediate and mediate simultaneity reveals the transformation of time relations into space and shows the visual and action compatibility of the image with new narrative patterns and finally the compatibility of the narrative in the image with the syntactic structure.

The "Actantial Model" helped to investigate the immanent and manifestation levels of the structure in both literary and pictorial texts and the findings prove the narrative structure of them. Accompanying the text, the painter has tried to use a reductionist approach by depicting the concepts in the opponents of up/down, left/right, and big/small as the characteristics of the image. According to the actantial model, the compliance of the image and poetry can be seen in the form of the reduction of the characters in the image into three opposing pairs, at the basic level of the text. On the other hand, it was observed that all the characters of the painting have the ability to be analyzed by sub-categories of actants. The painter has used the visual opponents artistically to demonstrate the semantic concepts of power/weakness, good/evil, and victory/defeat, which places the most important actants of the narration into the model and forms the main narrative structure of the narration: the victory of good over evil.

In alignment of text and image, the temporal sequence in the literary narrative is preserved in some parts of the image and is transformed into a spatial placement which is the artist's skill to preserve the narration's temporal sequence. This is the expression of simultaneity in Persian painting. At the superstructure level of the text, the syntagmatic relations of components in the form of performancial, contractual, and disjunctional of various components in connection with the basic level are seen to complete the narration structure.

Finally, the verbal signs of the literary text are not used as an ornamental component, but as a part that completes the narration with other signs, and has an active presence in the occurrence of the event.

Therefore, it could be said, in actantial analysing a text it is possible to reach its essence by sub-narrative and metanarrative analysis, hence considering the validity of "The Khaybar Fort is Conquered by Imam Ali" narrative and the narrative chain which governs the texts it could be possible to generalise the results to other narratives of the manuscript.

Keywords: Narratology, Actantial Model, Greimas, Khavarannama, The Khybar Fort.

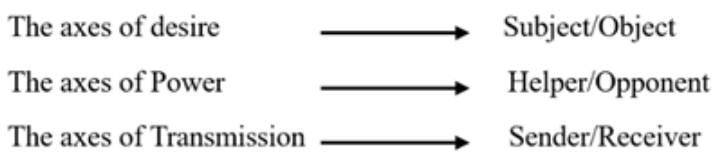
aphasic follows the same order as the child's phonemic development. The same laws of implication under the languages of the world both in their static and dynamic aspects. The presence of B implies the presence of A and, correspondingly, B cannot emerge in the phonemic pattern of a language unless A is there. Likewise, A cannot disappear from a language as long as B exists. Therefore, his "Elementary structure of signification" is explained using the oppositions, consisting of a four-membered device A:B::-A:-B that works in every sign system. The members of this opposing system are A, and its opposite B. The negation of A means - A, the negation of B means -B. He believes that each narration includes two representation levels: immanent which holds the semantic and structural characteristics and manifestation level. The actantial model is laid at the immanent level by which the narration structure is analyzed. So according to him, the underlying level of narratives is significant. Therefore, the narration chain allows the presence of oppositions by confrontations of actants with principal acts.

Like the language, the grammar of narration is limited. He develops his "actantial model" relying on Propp's narratological experiences on fairy tales which is used for the interpretation of texts and images. The "actantial model" consists of six components on three axes: the axis of desire consists of the Subject/Object, the axis of power includes Helper/Opponent, and finally the axis of transmission whit the opponents of Sender/Receiver.

The subject is what is directed toward an object. The relationship established between the subject and the object is called a junction. Depending on whether the object is conjoined with the subject or disjoined it is called a conjunction or a disjunction. The helper assists in achieving the desired junction between the subject and object; the opponent hinders the same. The sender is the element requesting the establishment of the junction between subject and object. The receiver is the element for which the quest is being undertaken. To simplify, the receiver is as that which benefits from achieving the junction between subject and object. Sender elements are often receiver elements as well. The mythical structure of text is formed based on the most dominant pair: Subject/Object. Greimas believes that the basic structure of meaning in all the texts is made of the pair of desire and the pair of power. They make the "elementary structure of signification"; A:B::-A:-B. These three groups of actants perform three types of narrative coexistence structures.

From the standpoint of natural ontology (which defines what kinds of beings, broadly speaking, make up reality), an actant may correspond to: (1) an anthropomorphic being (2) a concrete, inanimate element, including things, although not limited to the concrete, (3) a concept. An actant may be individual or collective. In theory, the six actants may belong to any of the three ontological categories. In actual application, there are some common exclusions: subjects, senders and receivers tend to belong to the category of anthropomorphic beings. However, if one defines the sender as the element that acts, voluntarily or not, to elicit either wanting-to-do or having-to-do the action, then it can belong to any of the three ontological categories.

Since one of the prominent characteristics of Persian Painting is its dependence on literary texts and the narration of these texts, it has been tried to investigate the



Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Khavarannama Actantial Narrative Structure
A Greimasian Study on "The Conquest of Khaybar Fort by Imam Ali"

Abstract:

One of the most significant contributions of structuralism is narratology. The composition forms the narration in the image, the relation between pictorial elements, and their hidden static and dynamic interactions. Narrative phenomena are not investigated separately and independently, but their relations are. Persian paintings are full of undiscovered hidden meanings. Literary methods are used to analyse the semantic structure of them.

Semiotics, provides various tools for reading the structure of visual and literary texts. The "Paris school" of semiotics, which is based on "the study of the relationships between signs and how they express meaning in the text", has several structuralist models for analysing and describing the meaning of the text, and the " actantial model" of Greimas is one of these deductive structuralist methods.

Algirdas Julien Greimas, the most famous theorist of narratology, went beyond Propp's studies with his actantial model to reach the grammar of narration. His flexible narratology model is adaptable to literary and non-literal texts. So, the main structure of the narration could be analysed. The main characteristic of narration is having a beginning and end. Each story is a collection of plots that could be formed of several principal and sub-narratives. The plot is the sequential unit of time that is made of literal, behavioral, and thoughtful acts.

The linguistic, especially the phonemic progress of the child obey the same laws of implication. The human mind is formed of the oppositions which organises the perception of nature on the basis of the outside world. If the child's acquisition of distinction B implies is the acquisition of distinction A, the loss of A in aphasia implies the absence of B, and the rehabilitation of the

Gita Mesbah

Assistant Professor, Department of Painting, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran.
g.mesbah@shirazartu.ac.ir

Date Received: 2022-08-28
Date Accepted: 2023-05-27

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41524.1170

their works of art. The Egyptians used 6 main colours (red, yellow, blue, green, black and white). By overlapping these colours, various shades of colour are created. Egyptians believed that colour is used not only for the beauty of the work but also for its perceived meaning. Also, they believed that some colours are not only symbolic, but have special powers or characteristics that relate to different gods.

In order to understand these symbols, one must understand their meaning in every culture and civilization. Egyptian art and culture also have symbols. By examining the appearance characteristics of the gods Ra and Horus, the present research has achieved the connection between the symbolic concept of the colours and shapes of these gods in Egyptian paintings and reliefs with the characteristics and mythological status of them. Colours and shapes with special meanings have been used in visual depiction of god Ra, the sun god. His circular crown is a symbol of the sun and its red colour is a symbol of power. On this crown, there is a yellow snake, which is a symbol of power and the yellow colour is a symbol of the sun, immortality. In Egyptian reliefs and murals, two colours are used for the body colour of this god; Sometimes blue is a symbol of the sky and its place, and sometimes red is a symbol of victory and power. The head and face of this god is in the form of a falcon, which is a symbol of power, sky and sun. In Egyptian civilization, Horus is considered the god of the sky. The colours and shapes used in the appearance of this deity express a special meaning. His crown represents his kingdom over all of Upper Egypt and Lower Egypt, which has a hybrid shape. The main body of this crown is white, which is a symbol of renewed life; The downward triangle of the crown means water and its red colour is a symbol of victory and power; The spiral shape above the crown symbolizes powerful forces in red. This god with a red body is a symbol of power and victory. The head and face of Horus, the god of the whole sky, is in the form of a falcon. This bird has a meaning of power and sky.

Keywords: Egyptian Civilization and Art, God Ra, God Horus, Symbol, Colour.

ture is very important for Egyptians and their gods originated from nature. The gods of the sun have special importance in different tribes and nations such as Egypt. In the Egyptian civilization, there have been many gods, each of which had a place; Like: god Ra (god of the sun), Anubis (god of death, dead and burial), Horus (god of the sky), Osiris (god of the underworld), Bes (god of marriage), Khepri (god of life changes), Set, also known as Seth and Suetekh, (god of chaos) and, etc. . Egyptian artists have used different and diverse colours, animals and shapes in depicting the gods, according to their positions. These colours, animals and shapes each have a symbol in Egyptian culture. Animals have been symbolic figures in Egyptian art. The images of these gods are used in architecture, ornaments, sculptures, murals, reliefs, inscribed stones, etc. The statistical population of this research is murals and reliefs in tombs, catacombs, temples and stelae. Egyptian artists used six colours, green, blue, red, yellow, white and black. According to the statistical population, the main question and the purpose of the current research; in this research, blue, yellow, red and white colours have been investigated more. In addition, it has investigated the symbolic concepts of animals, nature and shapes. The present research tries to answer the question and purpose of this research with the descriptive-analytical method and collecting information in a library method, so that by examining the statistical population of this research, the apparent, conceptual and symbolic similarities and differences of these two deities can be determined. The data of this research is qualitative. The statistical population of this research is Egyptian works of art (murals, reliefs and stone inscriptions). The sampling of this research is purposeful and by selecting the works in which there is a colour depiction of the gods Ra and Horus. First, with the descriptive method; It defines the myth, Egyptian civilization, Egyptian art and symbolic concepts, and then analyses the symbolic concepts of colours and shapes used in the depiction of God Ra and Horus in Egyptian works of art.

In every culture and civilization, colours, shapes, nature, animals. have symbols that are rooted in the past of that civilization. In Egyptian art and motifs, every sign and pattern has a symbolic meaning and religious beliefs. The combination of these motifs together is a religious story and a religious epic, for example, the eagle is a symbol of royalty and ambition, the circle is the symbol of the sun god, the scepter is the symbol of royalty, the key is the symbol of life, the lion is the symbol of power, and the snake is the symbol of Pharaoh's supreme law.

According to the agreement of most authors, the beginning of symbolic thought goes back to prehistory or the last part of the Paleolithic era. Another manifestation of mythology is its pictorial form; Myths are not always in the form of stories and narratives, but can be transformed into carvings. Pictorial expression is symbolic expression. In order to understand it, the depicted symbols must be translated into words so that they can be digested, but the mythological man did not need to translate these meanings and codes because he had learned the mystery of these mythological images from his ancestors. Mythological images were shown in rituals, and customs. Since ancient times, colours have always been around humans and had an impact on humans. Colour is one of the most important tools and means of expression in works of art. People in every culture and often regardless of their culture, react sensitively to colours. In history, colour has been associated with gods. Egyptian life is full of colourful symbols. In the Egyptian culture, the symbolic value of colours entered into

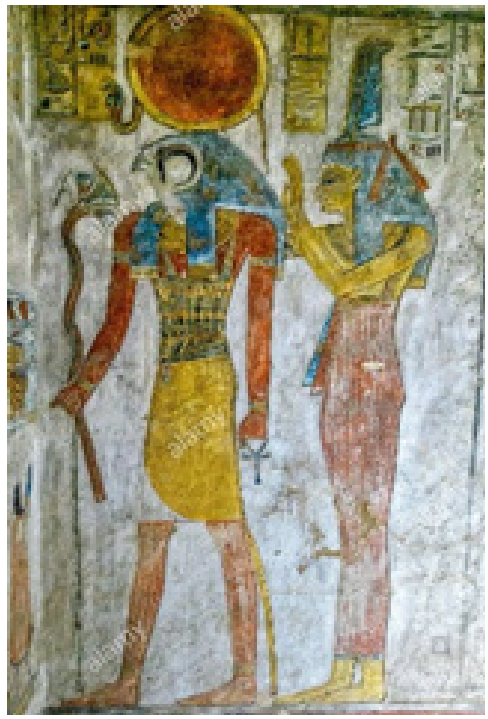
Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

An Analysis of the Symbolic Meanings of the Colours and Shapes of the Gods Ra and Horus in Egyptian Works of Art

Abstract:

Gods are very important in ancient Egyptian civilization and art. Egyptian gods, like the god Ra (god of the sun) and the god Horus (god of the sky), were sources from nature. Symbols have been used a lot in Egyptian art. Egyptian art is symbolic and symbolic art, and Egyptian artists have used these symbols in their works of art. The colours used by them were also symbolic and had meaning. According to the position of each deity, Egyptian artists have used different colours, animals and shapes in the appearance of these deities. Artists have used a human body, animal head and face (falcon) in the representation of god Ra and god Horus. The statistical population of this research is the Egyptian works of art in which the gods Ra and Horus are depicted; such as: mural, relief and stelae or inscribed stones in temples and tombs. The author tries to answer the question of this research with the descriptive-analytical research method and by collecting information with a library method, which is the relationship between the symbolic concept of the colours and forms of the gods Ra and Horus in Egyptian paintings and reliefs with their characteristics and positions. What is the mythology of the mentioned gods? The purpose of this research is to study the appearance of Ra and Horus in Egyptian works of art.
Egyptian art is a symbolic art that is a combination of eternalism, religion, immortality and belief in the afterlife. Egyptian artists always reflected the good aspects of life in their works and used colour to bring the figures to life. The remains of this civilization date back to 5000 BC. until 3000 BC. Egyptian civilization in the transition period (from hunting to agriculture) like other civilizations that were formed by the big rivers, It was created by the Nile River. Na-



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

Date Received: 2022-09-02
Date Accepted: 2023-06-17

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41564.1177

independent and static presence to the individual experience of the artist and his emphasis on his way of seeing and perceiving the moment and the transitory and dynamic conditions of light and atmosphere. This nature is the nature that the painter's eyes see. A method arising from the transformation of the painter's way of seeing, which leads to the transformation of the objective reality and negation of the validity of the subject. Therefore, Monet's paintings show the process of transformation of his look. So that the painting canvas is the field of emergence of the painter's perception in the face of the universe.

Keywords: Seeing Nature, Artwork Creation Process, Present Moment, Painting, Claude Monet, Impressionism.

turns nature from a completely naturalistic treatment into an excuse for another way of seeing and representing nature. By focusing on the change that governs nature and also human perception, Monet diminishes objective reality in contrast to sensory perception. Focusing on the transitory and fleeting states of nature, he reveals an invisible and absolutely necessary field to make nature visible.

The idea of series paintings by prioritizing the atmospheric conditions, for the first time diminishes the importance of the subject of the painting and encourages the painter's eye to push back the main subject and focus more on the invisible field, which makes the subject visible.

At this time, the visible subject finds the rule of a reflecting mirror, which records the invisible conditions of every variable in a random state. With this preparation, Monet reveals the issue of how the subject of the painting has an existential cause related to an invisible realm. Based on this, Monet changes the framework of attention from the visible subject to the realm of invisibility, which, above all, requires the use of a method different from the common method.

Unlike the previous painter, Monet is much less concerned with the description of the subject, beyond that, he is trying to achieve a pure visual-pictorial expression and to induce a sense of the subject to the audience. In This kind of painting, subject turns from a stable presence based on the pure principles of design into forms resulting from the capture of a moment, which their display requires concentration, speed and a special attitude of the painter. In this definition, the sense of the subject is more real than its solid shell, and in this way, the constructionist of nature is discarded and the solid structure of the form transformed in the rapid effects of light and colour.

The difference that Monet creates in the history of painting is that this time he gives priority to the background environment. By changing the frame of attention from the main subject of the painting to the surrounding environment, Monet transforms the interaction between nature and the environment.

Also, by using visual methods, he looks at a place in the image space that has been considered an unimportant background until now. In this regard, the paintings of Monet's collection realize the visualization of the invisible conditions of visible elements. This collection shows the constantly changing level of the interaction of elements and the surrounding environment, and more than the subject, it tries to capture an invisible position. Monet solves this issue in his painting by recording momentary perceptions, immediacy in execution, focusing on transitory and accidental states, and constructing the structure of objects and analyzing shapes in favour of representing the transformations of light. The broken colour technique, by ignoring the consistent linear format of the shapes, turns the canvas in to a field of continuous colour vibration and colour effects.

Therefore, Monet's painting is the field of showing the simultaneous possibilities of visible and invisible, continuity and discontinuity. The elements of nature appear in Monet's painting through an invisible frame, and then, drowning in the distant dimension, they always stay back and remain invisible. Monet captures the visual effect of light without paying attention to the subject and presents relationships in the painting that until then had an unclear and dumb understanding.

By introducing a new kind of perception and vision, Monet shows that; Rather than describing nature, the painter is trying to find a way to record the immediate visual perception of the subject. Monet's special way of seeing nature turns nature from an

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Process of Seeing to Creating an Artwork in Claude Monet's Impressionistic Collection Paintings

Abstract:

T Claude Monet is known as the pioneer of the first completely modern movement in painting by presenting a different painting. In this work, instead of a completely naturalistic description of a sunrise scene, he records the immediate impact of the landscape on the eye by focusing on the transformations of light and color. In this way, nature in Claude Monet's works is more than the subject, it is an excuse for experiments that make him to leave the workshop and bring him a scientific and new vision to light and colour in contrast to the typical workshop painting style.

In sunrise scene, Claude Monet shows a way of perception and vision that critics use the word "impression" to describe it. In his impressionist paintings, he is searching for a way to record the immediate visual perception of the subject, which in this regard changes the previous fixed principles in the field of painting and in general the thinking of the audience of the work. So that it provides a new description and interpretation of the usual and familiar category of nature.

The nature in Monet's paintings shows that the painter is more concerned with describing nature than trying to find a way to record the immediate visual perception of the subject. Monet's special way of seeing nature makes it dependent on the individual experience of the artist from an independent and unchanging presence.

His emphasis on visibility shows that the nature of the subject depends on the fleeting light conditions and that the subject of the painting is not visible to everyone in the same way. In this regard, by using the new theories of the emergence of colour and following the previous achievements of Barbizon painters, he

Elaheh Shams Najaf Abadi
Assistant Professor, Department of Art Education, Farhangian University, Isfahan, Iran.
ela.shams@gmail.com

Afsaneh Nazeri
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.
a.nazeri@aui.ac.ir

Date Received: 2023-03-30
Date Accepted: 2023-09-19

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43311.1207

tent and visual layers of the work shows the contrast between a peaceful life and a life full of anxiety and pain caused by the war. In the content part of the work, we can mention the cherry blossoms. In Japan, every year during the blooming of the cherry blossoms, a ceremony is held along with an excursion in nature. These blossoms do not survive more than a few days and soon They are lost. The depiction of the family of four, Sita and Setsuko, in the middle of a bunch of cherry blossoms, can be a sign of the short life of this war-torn family, because in the rest of the scenes of this anime, each of these characters painfully lose their lives. It is clear that the desired visual elements do not create a sequence by themselves or by chance, but it is the director who arranges the characters and other elements according to the centrality of the work and the content in it. In the anime "Grave of the Fireflies," it seems that the composition has been done carefully and based on the principles following visual arts and cinema. For example, the opening images of the movie Sita's Half-life at the train station, show the use of golden proportions in the composition of the desired anime image. The correct use of elements made this work known as the best anti-war anime. The images in this anime are like paintings that have preserved their beauty despite portraying a bitter and dark story. In the image of the escape sequence of Sita and Setsuko, the composition of the page is such that the two characters are surrounded by circles. The placement of two figures from the back view in the middle of the circular frames, which themselves induce a magnifying glass-like look, evokes a sense of pursuit in the audience, these views, through the correct composition design, even the moods, the spirit of the characters has also been well conveyed to the audience. Movement, as a visual element in anime, sometimes carries with it a sense of enchantment and magic, in the anime "The Bury of the Glow Worms", the movement and vibrancy of the worms give the audience a magical and enchanted feeling. Because, when the characters of the work are disappointed, fireflies appear, in the middle of the rice fields in the dark of night when Sita and Setsuko talk about family and parents, the sky is full of worms. It becomes a nightshade. And when the candy can of Setsuko is thrown out of the station as garbage by the train station attendant, the fireflies start moving again in the form of luminous and magical points.

Keywords: Effects of War, Visual Elements, Pictures, Anime, Grave of the Fireflies.

ists such as Miyazaki and Takahata have started creating works of art in line with the Second World War, which had engulfed Japanese society at times. The swing is considered to be the work of Isao Takahata. It should be noted that animes, which are animation products specific to Japan, include a collection of several artistic fields, including drawing, painting, acting, dancing, sculpture, photography, and music, and in this, it can be said: Anime art is included in the category of visual arts, in such a way that aesthetics, the effect of its elements and its visual quality require a general understanding of the principles and basics of the aforementioned arts, as well as having visual literacy, because having a coherent artwork comes from the basic combination of qualities and visual elements that some of these qualities and visual elements are changed in line with the theme of the anime. It seems that the focus of the war on some elements and visual qualities was not unaffected in the anime "Grave of the Fireflies". From this point of view, the question raised for the researcher is: What effect did the centrality of war have on some visual elements in the pictures of the Japanese anime, Isao Takahata's Grave of the Fireflies? And the purpose of this research is to study the effects of the focus of the war on the visual elements in the pictures of the Japanese anime, Grave of the Fireflies, by Isao Takahata. This article has been done in a descriptive-analytical way, and the information contained in it has been obtained through the use of some library and internet sources, as well as observation and study of Isao Takahata's Grave of the Fireflies anime have been collected. In this way, some of the visual elements and qualities present in the considered sample pictures have been investigated based on the effects of war on them. The findings of this research show that: the lines that in some way lead to the formation of the texture as well as the rhythm, in the example of this research, have the task of showing the facial scars, scratches, and characters having mud on their bodies. In this anime, the intensity and weakness of the lines in some scenes intensify and induce the sense of isolation, loneliness, and suffering caused by war. If we pay attention to the design of the two characters Sita and Setsuko during the anime, we will find that the closer we get from the beginning of the work to the end, the more lines appear on their faces, bodies, and clothes, The multiplicity of these lines and the textures formed through them in the pictures of the artwork can express the helplessness, fatigue, endurance of many hardships and the physical damage caused by the war to Sita and Setsuko, which, of course, in this anime is similar to the rest of Takahata's works. The peripheral lines of the elements and characters are also preserved, of course, these types of peripheral lines are a signature of the director. In animes such as Grave of the Fireflies, which follows the theme of war, in the scene after the air strike on Kobe city in this anime, when Sita looks at the cityscape from a distance, the ruins look like they are covered with a layer of grey colour. For example, the greenness of the plains has been replaced by dull green colour and the blue colour of the sky has been mixed with grey as if they carry a layer of dust and sadness with them. Of course, it should be noted that the game with the element of colour and its saturation is also used as a tool for emphasis in the pictures of the work, such as when the people of the city start collecting debris and destroyed household items. They say that Sita and Setsuko appear in the centre of the frame with a bright and clear colour and the rest of the people who are struggling in the background are depicted with high colour saturation, thus emphasizing the main characters of the story. The presence of contrast both in the con-

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Study of the Effects of War on the Visual Elements in the Pictures of the Japanese Anime Grave of the Fireflies by Isao Takahata

Abstract:

Throughout history, humans have faced the phenomenon of war in their lives, and war is also a set of social issues that are included in the category of anomalies in human life, as well as damage and consequences. It brings with itself destruction, anxiety, chaos, and death. Naturally, due to the mentioned reasons, the artists of the societies react to this issue and are influenced by it. Artists, as leaders of art and culture, have different approaches to war based on the time and place conditions, the aesthetic standards of their era, as well as their expertise in different artistic fields. The effects of historical wars, both big and small, can be seen in different ways in the cinematographic, visual, literary and musical Artworks. In Artworks related to war, artists represent narratives and individual and collective feelings. These concepts make the survivors and the new generation understand the events and disasters that sometimes bring a sense of shame and sometimes a sense of collective pride. Artists throughout history, inspired by some common cultural, political, and social conditions, record narratives or embody their personal view of events, among which some retell the war with a heroic perspective, and some also depict catastrophes and destructions. These cases are sometimes evident in the world of anime and animation. Anime and animation, due to their features, i.e., conveying feelings with the help of images and movement, the freedom of the artist in designing characters and using visual elements and qualities, makes it possible to create a deeper connection between the artist and the audience. Many artists around the world have recounted the tragedies and consequences of war by relying on this field of art. For example, Japanese anime art-

Hasan Shokri
PhD. Student, Department of Art Research, Faculty of art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
hasan.sh.art@gmail.com

Amir Abbas Mohammadi Rad
Assistant Professor. Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.
am.rad@aui.ac.ir

Date Received: 2023-03-16
Date Accepted: 2023-06-11

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43216.1206

ning and image reading. Data analysis is done qualitatively and based on logical reasoning. The statistical population includes 6 examples of paintings that were selected from the three stories of Fereydun's passage from Arvand, KayKhosrow's passage from Jaihun, and Key Khusro and the wonders of the Zere Sea, and all of them were produced in the Safavid era. The method of sampling images is selective. The results of the research showed that in Iranian paintings, form and content are intertwined, but the importance of paintings cannot be seen only in terms of the exact translation of the text into the language of the image, because the painter tried with his utmost skill to create creativity while being faithful to the narratives. Visuals and subtle details can function independently from the text. The painter carefully uses the visual facilities to depict the emotions of the story in the best possible way. In the exciting and roaring test of crossing the water, there are spatial analogies that are included in the structure and composition to provide the dynamics and movement of the story, things like creating movement by breaking the frame of the image and penetrating details to the edge, cutting off limbs and bodies.On the sides of the frame, turning the gaze of the main character of the story, emphasizing all the elements and details to the center of gravity of the image and using rich and exciting colours. In response to the first question of the research, it can be said that due to the key role of water in the story, the highest and most focal place in the composition is assigned to it, that is, all the elements and components of the page are arranged around the axis of the river and the sea, and the composition focus and balance coordinates with it. The mobility of the elements of the picture are formed in line with the dynamic nature of water waves, as far as the rhythm and balance of color and shapes are established according to the position of this element in the composition. The occupation of the largest possible space in the picture frame by the river or the sea, indicates the importance of water in the picture. To answer the second question of the research, we can talk about silver colour, because the use of silver metal in colouring water is done with the aim of inducing brilliance, light reflection, purity and spirituality of this element in a symbolic gesture with the spirit of narration. It should be consistent because if the hero of the story wins this difficult test and passes through the raging waters, he will be separated from the pollution of the material world and reach the Kingdom. The presence of animals such as fish and aquatic birds as a symbol of the abundance of water and creatures such as mermaids, dragons, eagles, cows and mixed monsters both strengthen the symbolic nature of water and are closely linked with the text. The role of most of these creatures has made the characteristics of filth and evil clear and they have found an appearance in the form of a symbol of the difficulty of the test.

Keywords: Iranian Painting, Water Testing, Shahnameh, Composition, Symbol.

water represents the immortality and continuity of material life. The main source of the legend of immortality, which has appeared in different forms such as the water of life, the tree of life, the fountain of eternal youth, and potion. Another manifestation of life-giving water can be found in the myth of the water healer. c) Baptism and purification: water is a symbol of death and rebirth. An expression of the symbolisation and ritual appearance of water in connection with death and rebirth can be found in the long-standing and mythological ritual of baptism. Immersion in water is considered equal to a storm or the sinking of a continent from the ocean and a sign of the disappearance of the old face in order to give birth to a new face. d) Fertility and abundance: Another role of water in the myth and consequently in the national epic is to fertilise and give abundance to the creators of good forces. This function has existed in all ancient religions and nations, as it has become a ritual and sacred function of water. e) Test and passage: water is a test of matter that must be passed in order to reach the kingdom of meaning, and the test or "passing through water" is a symbol of death and rebirth - dying from the old form and living in a new form which manifests itself in the form of crossing the sea and the river, and a person who passes through this "Khan" steps from a stage of material life to a stage of spiritual life. Passing the water test, as a common theme in the Shahnameh, has not been overlooked by the intelligent Iranian painter. The mythological tradition of crossing water and gaining victory can be seen in the lives of many kings and legendary warriors of the Shahnameh. Fereydun from Arvand and KayKhosrow from Jaihun and Ardashir crossed the sea, and Rostam and EsfaniyarEsfaniyar passed this tough test in Haft Khan. In this essay, we intend to examine the visual reflection of the symbolic tradition of the water test by studying the pages of the Shahnameh produced in the Safavid era. For this purpose, pictures of the story of Fereydun's passage from Arvand, KayKhosrow's passage from Jaihun, and KayKhosrow and the wonders of the Sea of Zere have been selected. In order to avoid delaying the speech, it is sufficient to analyse two examples of images from each story. These pictures are kept in museums and private collections around the world. In the analysis of paintings, it seems necessary to understand the subject matter and the context from which the story originated in order to read the image and understand the work correctly. For this reason, the narrative text is mentioned first then the visual aspects of the elements, especially the element of water, in these paintings are examined. For this reason, the question that can be asked is what is the importance of the place of water in the composition of the water test pictures? And how are the symbolic concepts of water reflected in these pictures? The purpose of this research is visual and symbolic analysis of the element of water in examples of Iranian painting art, in order to reveal the degree of synchronicity of Iranian literature and painting while familiarising with local treasures. In connection with the symbolism of the elements in the Shahnameh, the characters, mythical creatures, the dreams of kings and heroes, the symbolism of water, fire, and steam have been discussed in previous researches, which are mainly based on theoretical literature, and visual examples and visual analyses are in the minority. are located, and no independent research has been found to study water in the images of different Shahnamehs and from the aspect of digging in the visual structure, and the lack of available sources has motivated the writing of this essay. The research method is descriptive and analytical, and the method of collecting library materials is through scan-

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Water Test in Ferdowsi Shahnameh According to the Image

Abstract:

Iranian painting has had a strong connection with Persian literature for a long time, and the images of fantasy in poetry and painting have been consistent with each other. After the arrival of Islam in Iran, this kinship and connection becomes more apparent and the words of the poet are mixed with various themes and narratives by the painter's line, pattern and color. Over the years, the close relationship between poetry and image develops more and many illustrations come to the fore in the form of Iranian book design art. In the meantime, novel effects of Ferdowsi's Shahnameh appear as the largest national epic poem and a relic of Iranian culture in the field of painting art of this land, and Iranian painters leave various works inspired by Ferdowsi's poems. Many beliefs and convictions recorded in ancient texts are also manifested in the Shahnameh. Ancient Iranians considered useful and beneficial elements that were somehow effective in life as holy and considered God as their guardian. Water is one of the beneficial elements that has been highly praised and prayed for. In the Shahnameh, water is mentioned many times as the most familiar embodiment for the concept of life, and this vital element has many symbolic roles in this system which can be categorized in the following cases: A) Creation: The myth of water in different human cultures has been a symbol of the beginning of the stage of material creation and the movement of the life cycle. This role is reflected in the initial creation of the world from water and the symbolic end of life in it. The myth of water has the most connection with the concept of life. b) Immortality and partial treatment: The water of life or the water of animals is one of the world's mythological essences, and the desire for immortality is one of the long-standing wishes of mankind. The myth of

Neda Shafighi
PhD., Department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.
neda.shafighy@gmail.com

Date Received: 2022-08-23
Date Accepted: 2023-04-11

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41429.1145

the article makes it possible to prove the hypothesis. In this way, each of the mentioned elements have been described, analysed and interpreted in order to finally, can support the desired hypothesis or try to reject it. A detailed study of the musical, para-musical and even non-musical elements included in the text of the paintings or around it shows that the combination of these multiple factors could not have been accidental, and all in all, it confirms the hypothesis that these women are more than to be able to be a musician and be portrayed through their artistic character, seems they are sexual objects for that patron(s)/audience(s) of the painting above all to create visual pleasure. In the end, even choosing these women as the subjects of paintings seems to be a sign of sexual discrimination. It is the gender that governs the space of production and display of the work. This study can be done on a wider scale with the study of different works in order to provide a more accurate formulation of the position of women and musical instruments in the Qajar period.

Keywords: Woman, Music, Qajar, Painting, Abu al-Qasim the Painter, Feminism.

about the condition and position (chronological era) of female as musicians at the time of the creation of the paintings, which is Qajar period. Among these sources Sasan Fatemi's detailed studies on Qajar music, including the format of the book "Celebration and Music in Iranian Urban Cultures" (Fatemi, 2013), the study of the status of women in this period by Afsaneh Najmabadi in the form of the book "Mustached Women and Beardless Men" (Najmabadi, 2016) and also an article in The context of women depicted in Qajar paintings with the title of "representation of female musicians in the Qajar painting" (Sadat Kashani, Rahbar and Rizvani, 1400). In the meantime the mentioned works have more authority and proximity to the subject of the present research. The collection of these sources and works shows the mostly inferior position of the female gender in various social and cultural affairs. The conditions in the flow of Qajar art and music are still dominant, except for exceptional cases. Based on this information together and also the icons of the works, such a hypothesis has been formed that women in this paintings Rather than being a representative image of a female musician, are depicted as a sexual object. In other words, the Qajar woman is depicted as a sexual object or at best, a low level artist. Around her there are objects and phenomena that strengthen the hypothesis of the existence of this sexual view. This hypothesis using from the symbolic signs based on the iconological study of the samples, which are identified as supporting elements of the hypothesis. In the first step, an analysis from the perspective of the signifier and the visual symbols of the studied examples is introduced and presented so that one can have a general formulation of the visual dimensions of the works before entering the content topics. At The next stage of feminist reading of various components related to the paintings has been studied. These components are: the performance environment (where the paintings are located), observing the atmosphere and the cultural context prevailing at the time of the creation of the work through the review of history studies and matching them with the discussed paintings. The audience in two dimensions, first, the audience within the text of the painting because of the signs seem that the work is related to the paintings of assemblies and ceremonies, and secondly, the audience of the work who is outside the context of the painting who is the same customer or audience of the work. The type of instruments depicted and the importance of instrument selection in the final sexual expression. Most of the time instruments are chosen for figures to hold, shows the sexual appeal of the figure from the point of view do not endanger the viewer's feeling toward the sexual joy reflects from the women's position in the paintings. The shape and posture of the bodies and also the way of showing the body in relation to the instrument in general, in front of the viewer; The design of the body is such that the height of the woman is elongated, the waist is very narrow, the lower body Voluminous and outstanding in a very specific way, it has presented an ideal image of a very desirable and attractive woman. Also Examining non-musical elements such as foods in the image such as pears, pomegranates, wine and visual messages, the hidden meaning of them, all of which carry the meaning of cheerfulness and the non-seriousness of the subject of the work, is "woman as a musician", the motifs on the carpets and the space of works, finally the type of covering, the way of face painting tempting and flamboyant make-up by a woman, whose exaggeration is another sign of prioritizing attractiveness, shows that the sexuality of figure is more important over everything else. Studying these elements which have been analyzed through

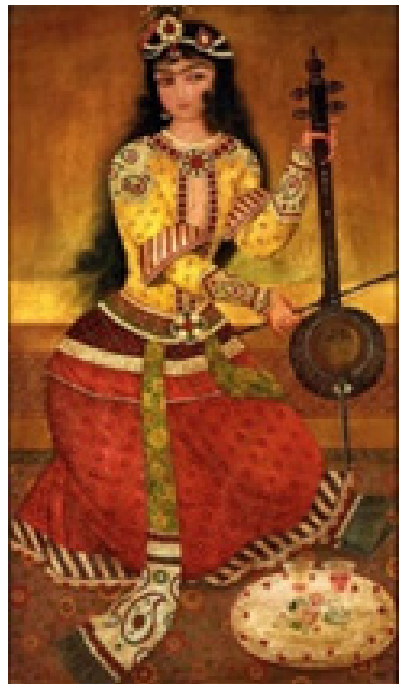
Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Representation of Women and Musical Instruments in the Qajar Period Based on Feminist Reading; The Case Study of Three Works by Abu al-Qasim

Abstract:

A This research is based on feminist criticism of the representation of women along with musical instruments in three works by Abu al-Qasim, the painter. He was an Iranian painter in the Qajar period and one of the leaders of the style of court portraiture, who mostly depicted women the musician and dancer of the court of Fath Ali Shah Qajar. The reason for choosing the feminism approach is to study and analyse how women discriminated in the text of the work and in general at the level of societies. In this approach feminist criticism is a suitable method for gender-oriented studies and especially for investigating the position of women in the works of art. Here the aim of writers is to discover gender meanings hidden in paintings in order to reflect on the position of women in these works and how they are reflected in the paintings. Because, most of the patrons and painters of these paintings were men, musician women has been studied as the subject of the work and the female musician as the artist within the text of the paintings. The main research question about the position of women and how the painter or the audience of the paintings deals with them as the subject of the paintings is stated as follows: What is the role and function of the women who are represented in these examples? Are these women depicted and known as artists and musicians? If so, why there is no name and address of them as artists available? In contrast to if this is not the case, how can you come to a conclusion by studying the paintings, what exactly is the position and role of women in these works? It should be accepted that whatever this possible role is, it is not a representative image of a female as an artist-musician. In order to prove such an idea, the authors have used written sources (historical approach) in addition to reading the images to compensate the information shortcomings . The sources inform



Fateme Delfani Baluch
PhD. Student, Department of Art Research, Faculty of Theories and Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Fatemedelfani43@gmail.com

Sepehr Saraji
PhD. Department of Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
sepehrmusician.ss@gmail.com

Seyed Mohammad Amin Heydari
PhD. Student, Department of Art Research, Faculty of Theories and Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
m.a.heidari@student.art.ac.ir

Date Received: 2022-09-13
Date Accepted: 2023-04-24

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41765.1185

beyond the formal and aesthetic aspect of the writing, its semantic and content aspects are important in harmony with the prevailing atmosphere of the art of this period. Many artists have used language as a symbolic and conceptual thing, in other words, narrative and not aesthetic in their works. Writing elements with a range of approaches are always seen in their work. Part of the creators of the multimodal discourse have preserved the aesthetic quality and the visual aspect of the language in addition to its symbolic aspect, especially in the case of the language connected with the work. Some of these works, like conceptual art, are not only self-referential, but refer to history, culture, politics, gender, etc. and they can find new expressive and significant functions such as parody, satire, irony and humor, etc. In this way, the mono-modal discourse becomes a multimodal discourse - here, image and language and the audience is also facing this discourse, and decoding the works will have no choice but to see or read multimodal interaction.

Keywords: Written Language, Multimodal Discourse, Laclau and Mouffe, Iranian Contemporary Art, Iranian Contemporary Painting.

element of the linguistic mode in the articulation of the multimodal linguistic/ visual discourse of contemporary art, including contemporary Iranian painting? And how is this articulation done? It seems that the use of this method has increased in recent years in Iranian contemporary art.
At first, concepts of Laclau and Mouffe's thought that help to answer the question of this article are described. And with a brief mention of how to use the narrative aspect of language in the art of the 40s to the present decade, the targeted sample of the article (That is, solo of painting exhibitions the middle of 1385-1395 in Azad Gallery) is analyzed quantitatively. This gallery is selected because on the one hand, it is one of the effective galleries in shaping and expanding the art flow and on the other hand, it has uploaded a relatively complete archive (including exhibition statements) compared to other websites of galleries with the same lifespan.

Iran's contemporary art, which has been devided into official art and approved by the country's cultural and artistic observers and unofficial art, since the 70s, has been looking for new ways of expression and adopting unique views and in many cases critical of current affairs. One of these methods is the use of a language policy that challenges the separation of image and language in various ways. And it shows this fact even more that image has an inseparable relationship with language and requires multimodal interaction. We see the increasing growth of this policy in language forms in the structure of the work itself or paratext by studying a quantitative research sample. The title of the works and the show and exhibition statements are part of these linguistic paratexts.
As mentioned, Form and motif of writing material as one of the signs and discursive dimensions of Saqqakhaneh, was consolidation in its discourse articulation. Since the 70s, different artistic realms other than painting, such as sculpture, handicrafts, jewelry, clothing design, interior design, etc., have tried to stabilize the linguistic floating signifier. In most of these cases, writing has no meaningful function, such as the Saqqakhaneh painting. Therefore, language as symbolic and not aesthetic sign, since language as symbolic and not aesthetic signs was not yet articulated in the discourse of contemporary art, was considered a discourse element. Gradually, by adding the symbolic function of language to it, it was considered a discourse moment.
Based on the results obtained from a quantitative study on individual painting exhibitions in Azad art Gallery as a case study, it can be concluded that not only the text connected with the work but also detached from it, has gradually found a dynamic relationship with other painting components as a relatively main component; become one of the nodal points of painting discourse and contemporary painting shows. And it has pushed them from a mono-modal discourse, i.e. image, to a multi-modal discourse (here, both visual and linguistic aspects). The relationship between these two components during contemporary Iranian painting and how they are articulated has also changed and as a result, it has also affected this discourse. As seen, at the beginning of the decade under study, written signs were elements that had not yet been articulated and established in the discourse of painting. But from the middle of this decade, writing became a fundamental dimension of painting discourse as far as we can call it the painting multi-modal discourse.
By visual study of works and shows based on language policies, We come to the conclusion that linguistic and written text, rather than following its previous traditions such as new traditionalism, Saqqakhaneh school and new calligraphy, follows the relations of contemporary art. Above and

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Articulating the Textual Narrative Mode in the Multimodal Discourse of Contemporary Iranian Painting

Abstract:

Based on the achievements of visual narratologists, it is no secret that stories and narratives are not only reserved for time-oriented arts, including literature, but images can also find narrative features. Of course, there are different viewpoints on how to narrate the image or images, all of which go back to the theorists' definitions of the concept of narration. Visual narratologists believe that all arts, including painting, can be narrators. This group of thinkers define visual narrative in the function of the image and in the presentation of the narrative and its various forms of transmission. One of the methods of presenting the narrative is to combine the semiotic resources of language and image in the form of a new artistic text which can create a narrative and in other words a multimodal discourse consisting of language and image in the artwork itself or in its paratextual situation such as the name of the works or the name of the show, and also its statement.

The addition of linguistic and narrative elements in postmodern art, where linguistics is placed instead of epistemology, becomes one of its most important features. The fence that was tried to be built between language and image in modern art, destroyed in contemporary art and the interaction of these two has led to the formation of an inter relationship and a multimodal linguistic and visual discourse finally. In other words, modern narrative avoidance or de-narrative gives way to the return of narrative to the field of arts in different forms. Narrative in contemporary visual arts can be defined in different ways: From the incorporation of a recognizable and straightforward subject that modern art was fighting with, to the narrative as material to do the work. Even the act of creating a work of art itself can be a narrative act. In this paper, only one of the types, the use of written language in contemporary art and how it works, is considered.

The purpose of the upcoming article is to answer the question, what is the role and function of the narrative

Azam Hakim Salmani
Assistant Professor, Department of Art Education, Farhangian University, P.O. Box 14665-889, Tehran , Iran.
a.hakim@cfu.ac.ir

Date Received: 2022-08-27
Date Accepted: 2023-02-09

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41492.1162

Metropolitan Museum of New York. Before its sale by Joseph Duveen to Samuel Kress, the carpet is reputed to have belonged to the Anhalt princess of Dessau, whose ancestors may have acquired it through military campaigns against the Ottoman Turks in the late seventeenth century. The structure of Safavid period medallion rugs can be examined from two point of view. A: The external structure of the carpet, which includes the overall composition of the design, and based on this, the external structure of these carpets consists of parts such as the border, the field, the border, the inscription, and the cartouche. B: The internal structure of the carpets, which includes other motives that are used to design and decorate the interior of the aforementioned sections, and are made of elements such as flowers, leaves, buds, arabesque, and pictures of birds and animals. The external structure of medallion rugs has a multi-layered composition. In the first layer, the general composition of the map is defined as ¼, and the location of borders, field, inscriptions, and cartouches is determined by using peripheral lines and color separators. In the second layer, the inner space of each component of the map of these carpets is decorated separately. The results of the research showed that the design and production of carpets in the Safavid period received the attention of the government and many carpets in different sizes and designs were produced in this period. One of the factors of diversity in the design and size of carpet maps in the Safavid period, in addition to the patronage of the court, is the collaboration of painters from royal workshops in preparing maps. Currently, most of the carpets related to this period are adorning the great museums of the world, and medallion carpets are one of the prominent examples that are decorated using curved maps and simple motifs. The map structure of medallion carpet, known as Anhalt, like the other two carpets, has a two-layer design. In the first layer, the overall composition of the map is done by ¼ method, and then in the second layer, each component of the carpet map is designed separately with a specific layer structure and is placed in the form of the overall composition of the map. Although the map of this rug looks like ¼ in general, but by analyzing the details of the design, including the medallion, inscriptions, cartouches, the field and the corners of the rug's edge, it was found that the details of each of the elements in the longitudinal direction of the carpet map, there are few differences and this has caused the map to go out of ¼ state and become ½. Therefore, it can be concluded that the weaving of this carpet, like other medallion carpets of the Safavid period, was done by the ½ method.

Keywords: Safavid Era, Carpet Weaving, Design and Pattern, Medallion Carpets, Anhalt Carpet.

and extracted, so they can be employed in the design of new maps. Medallion maps are one of the types of carpet maps in the Safavid period, which created a wide range of different compositions based on the decorations made in their context. In terms of the structure of the design and composition, these maps have five main parts of medallion, inscription, cartouche, field and border, which are divided into different types according to the characteristics of medallion and decorations used in the carpet field. In the initial survey and cursory look, the maps of Safavid era, in terms of the structure of the map and the design method, appear to be ¼, but with a closer look, it is clear that it is contrary to what is currently common, these maps have subtleties in design and composition that make their design method out of the ¼ structure. A medallion carpet known as Anhalt, which was produced in the early Safavid period, has a medallion design and the general structure of the map is 1/4. Considering that, this carpet has remained intact so far, it can convey useful information about the design method of Safavid carpets. This research has been done with the aim of explaining the structure and design method of Anhalt Medallion Carpet and seeks to reveal the hidden layers in the composition of the design of this carpet. The research questions are: 1. What is the structure of Anhalt medallion carpet map? 2. How is the map of this carpet designed? The current research is a type of developmental research that was carried out using a descriptive-analytical method. The method of collecting information is literature review . The statistical population is the medallion carpets of the Safavid period in Iran, among which three items that are more similar in terms of external structure have been selected in a purposeful way, and after a brief review, a medallion carpet known as Anhalt is used as an example, has been further analyzed. The analysis of the research data was done qualitatively using the carpet map structure analysis method. In this method, first, the structure and various components of the carpet map are specified and each of these components is described. Then, the design method of each of these parts has been analyzed separately and the different layers of the design have been revealed.

The concept of structure in Medallion carpets

The term structure in the current research refers to the arrangement and arrangement of the elements in the carpet. Structure analysis in this research is examined from two perspectives. The first concept refers to the external structure of the work and means the format and the general body of the design. From this point of view, the studied carpets are placed in the group of medallion carpets of the Safavid period. In the second concept, the internal structure is intended and it examines and analyzes the placement and arrangement of elements and micro-motifs. In the definition of structure, Jean Piaget said: "Structure is the expression of a whole, that is, its parts have internal coordination and correlation". The structure of medallion carpets is also like a text, which its motifs and visual elements have a coherent system and internal correlation. The samples studied in this research are three of the medallion carpets woven during the Safavid period in Iran, which are currently kept in the Metropolitan Museum in New York. The external structure of these carpets is similar to each other and consists of border, field, medallion, inscription, and, cartouche, so all these carpets can be included in the group of medallion rugs. But they are different in terms of internal structure and other motives. Anhalt Medallion Carpet was woven in the early Safavid period (the first half of the 16th century) and measures 419.1 x 792.5 cm. Its warp and weft are made of cotton and silk, and its pile is made of wool. This carpet is currently kept in the

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Explaining the Structure of the Map and the Design Method of the Medallion Carpets of Safavid Era: Case Study (Anhalt Medallion Carpet)

Abstract:

T The Safavid Era is one of the most significant periods in the promotion of Iranian art, especially in the design and production of carpets. During this Era, carpet weaving flourished and attention to the structure, size and composition of carpet designs caused a unique diversity in the design and motif of Iranian carpets, the effects of which continue to this day. One of the common types of carpets in the Safavid period is Medallion carpet, which is a function of the 1/4 method in terms of map structure. The structure of carpet maps and their design methods form the main shape of the carpet and other stages of carpet production are based on the map. The carpet map specifies where to place what pattern and what color this pattern should have and in what order its knots should be tied. However, the structural part of carpet maps has not been paid enough attention in recent years and more attention has been paid to the symbolic features of patterns in carpet maps, which is of course a proper and appropriate thing to do, but it should not lead to neglecting the principles governing the design of the map. Because this will cause irreparable damage to the structure of carpet designs over time. One of the important periods in the elevation of carpet maps in Iran is the Safavid period. In this period, the government's attention to carpet weaving led to the prosperity and expansion of this art in such a way that the carpets produced in the mentioned period are now the adornment of most museums in Iran and the world, and by referring to them, the map principles and the designs and motifs of Iran's carpets during the Safavid era can be understood

Ali Piri
Assistant Professor, Department of Carpets, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.
piri_ali@yahoo.com

Date Received: 2023-01-10
Date Accepted: 2023-06-27

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42561.1199

motifs and Khatai flowers and leaves) can be seen, which are often combined with western motifs used in form of decorative unit frames or above the windows in the building's basements. Another type of motifs used in the tiling, are the human figure designs such as princes, slaves and servants ready to serve, which are taken from western postcard motifs, in the single vertical frames. Wall decorations and plaster decorative frames, small and large vases decorated with different plants motifs can be seen, in addition to bands, buds, flowers, small and large leaves of Khatai and Farangi. These are imported from western motifs, which have been used and considered. plaster columns have been performed in the main front porches of Moshirolmolk The dining room and the eastern porch of the mansion, as well as the second floor balcony. Another type of plaster is the naked winged angels in human figures, which were generally seen in a similar and completely prominent form, at a very high height of some of the buildings. Regarding nationalism, it is worth mentioning that the first court architecture of Qajar era is a manifestation of the ancient history heritage. In Qajar era, a kind of reconstruction of the royal majesty and the power appeared in ancient Iran imitation. For this purpose, inspiration from ancient Iran during the Achaemenid and Sasanian Empires was taken into consideration. Ancient Iranian motifs have been used in most of the architectural decorations used in Masoudieh garden house to a significant extent, and they are often performed with Iranian-Islamic methods and techniques. The tiling decorations have been used with ancient Iranian forms and motifs. The double and triple stone columns in Divan-khane mansion's main entrance, are a symbol of the stone columns in Persepolis's central palace. What can be seen as Iranian-Islamic national art in Masoudieh garden house decorations, is in the form of brickwork, tilework, plastering, woodwork, sculpting and metalwork, which are often performed with traditional motifs (Khatai and Slimi), geometric motifs, human motifs, Nastaliq calligraphy and ancient Iranian motifs in the mansion's old buildings.

The mentioned decorations are generally different in type and usage in various parts of the old buildings, and each has been made with a special technique and method in Qajar Dynasty. All the forms and motifs are in different and regular frames except the inscriptions. They have balance and has been performed with 1/2 relation. The main colours, yellow, red, blue and complementary colours (yellow and purple), (red and green) and (blue and orange) as well as black, white and grey are used in various decorations of mansion. The social, cultural, and political conditions in Qajar era, relationship with Europe and western countries, and the remarkable interest of Qajar kings in European culture and art caused a very significant influence in national art and culture. In addition to the European neoclassical patterns, Islamic patterns and also some ancient Iranian motifs have been used in Masoudieh historical buildings' decoration.

Keywords: Masoud Mirza Zell-e Soltan, Masoudieh Mansion, Architectural Decorations, Qajar Art.

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Architectural Decoration Analysis of Masoudieh Mansion in Tehran during Qajar Dynasty*

Abstract:

The Qajar Dynasty is very important in the architectural art history, because in this period, western architectural techniques entered the architectural styles and decorations with their numerous features for the first time. The obvious manifestations of this, are the changes in Tehran's garden houses styles, which have different architectural styles and spaces, despite belonging to the same historical period. Masoudieh Garden House is a historical mansion which is in a better condition than other garden houses, and contains more comprehensive historical documents. Masoudieh garden was built in Baharestan Square (Tehran), by Mass'oud Mirza Zell-e Soltan's order, and is decorated with brickwork, plasterwork, tiling, mirror work, sculpture, decorations. The research's aim is to answer the question: What is the form and pattern used in the historical architectural decorates of Masoudieh Mansion in Tehran and what are the influential factors in its formation? The general approach in this research is qualitative, is applied in terms of purpose, and descriptive-analytical and historical based on nature, which used the iconology approach in the analysis, and the documentary collecting method was library and field information. In the analysis of the architectural decorations in MasoudiehMasoudieh Mansion, three important principles have been examined: the influence of Farang on Qajar art, nationalism, and Iranian-Islamic national arts. The indicators' influential level on formation and performance of each decoration is expressed. The architectural decorations used in the old buildings are often combined with western designs and motifs that are inspired by nature and combined with Iranian-Islamic techniques. In the tiling decorations of the mentioned group, traditional motifs (Slimi

*The Present Paper is Extracted from the MA. Thesis by Hadiseh Parkam, Entitled: "Decoration Typology Related to Masoodieh Mansion Architecture in Tehran During Qajar Dynasty".

Hadiseh Parkam
MA. Student, Department of Handicrafts, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
h.parkam1398@gmail.com

Alireza Sheikhi
Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts. Art University. Tehran, Iran, Corresponding Author.
a.sheikhi@art.ac.ir

Date Received: 2023-03-09
Date Accepted: 2023-05-27

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43159.1204

Artwork Number 5: "Poor Art"

In Rembrandt's portrait, which is created in the Baroque style, the colour palette prominently showcases earthy tones of brown and ochre, leaning towards a sense of warmth. The subject's face is gently bathed in soft, warm light, crafting a subtle contrast. In contrast, the lower portions of the canvas, including the subject's attire and the background, are rendered in deeper shades, thereby emphasizing a sense of darkness. However, in Glenn Brown's artwork, the portrait exhibits characteristics that diverge from Rembrandt's work.

Image 9: Glenn Brown, Poor Art, 2016, Oil on board, 74×108.5cm, URL1

Image 10: Laughing Young Man, Rembrandt van Rijn, 1629, Approximately 41×33cm, URL5

Conclusion

The emergence and evolution of postmodern art have been shaped by numerous factors, with its origins often traced back to the late tendencies of modern art. Among the postmodern artists who have harnessed the revolutionary and transformative aspects of new painting styles during this era, Glenn Brown stands out. Through the adept utilization of appropriation as a tool, he engages in satire and mockery of the formalism and structuralism prevalent in pre-postmodern and pre-post-postmodern art. By combining, altering, and amalgamating elements within his works, he fundamentally reconfigures the structure, which is subject to adaptation. In doing so, he highlights issue of negating artistic authenticity in a novel and thought-provoking manner.

Keywords: Appropriation, Glenn Brown, Portrait Painting, Postmodern Art.

Image 5: Glenn Brown, Fusion/Sex. 2003 Type: Oil on canvas Dimensions: 126×85cm, URL1

Image 6: Anthony van Dyck, Portrait of Cornelis van der Geest Before 1620, URL3

its title. The title of the artwork, "Sex," which in some sources has been interpreted as "sex", or can imply "gender." Given that Brown has chosen to portray an aristocrat in this work, the title may allude to "sex" or "identity ", emphasizing these themes in the artwork.

Artwork Number 4: "Suffer Well"

Brown has taken inspiration from Vincent van Gogh's painting "Skull of a Skeleton with Burning Cigarette" (Image 8) to create his own adaptation, which is represented in Image 7. In Van Gogh's original work, the colour palette predominantly leans towards shades of grey, with a dark black background. In contrast, in Brown's rendition, the background departs from Van Gogh's portrayal, adopting sky-blue colour. Additionally, there is a noticeable increase in contrast between light and darkness within this artwork as compared to Van Gogh's depiction.

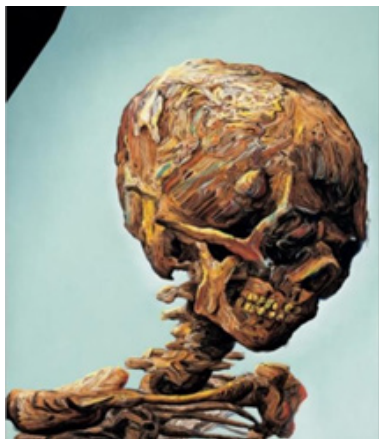


Image 7: Glenn Brown, Suffer Well, 2007, Oil on board, 120×157cm, URL1

Image 8: Vincent van Gogh, Skull of a Skeleton with Burning Cigarette, 1885, Oil on canvas, 32×24.5cm, URL4

In this artwork (Image 1), Glenn Brown presents a reversed portrait executed in the Rococo style, drawing inspiration from Fragonard's work (Image 2). Brown's artistic approach involves deliberate inversion and reconstruction of portraits, serving to disrupt established stereotypes while reintroducing symbolism into visual narrative. This particular work also carries elements of satire and humour, subtly indicating evolving landscape of ideas and media within realm of contemporary art. Titled "The End of the Twentieth Century," the artwork holds a symbolic connotation, hinting at the transformation of painting and shifting paradigms of artistic expression.

Artwork Number 2: "Joseph Beuys"

It is worth noting that Image 3 establishes an intertextual relationship with another of Glenn Brown's works (Image 4). The initial painting (Image 4) is itself a fusion of two distinct paintings. In original artwork (Image 4), colour palette leans towards warm and brownish tones. However, in secondary artwork (Image 3), there has been a subtle alteration in the choice of colours and contrast.

In a 2004 article published in Flash Art, Pablo Lafuente provides insight into Glenn Brown's artistic approach, highlighting his deliberate manipulation of colours in his works. This manipulation is executed in a manner that at times renders his portrait subjects with an appearance of sickness or even death. Glenn Brown's artistic creations evoke a sense of sensitivity and decadence reminiscent of the paintings by artists such as Blake, Bocklin, and Fuseli. His particular focus on exploring darker and more melancholic facets of life aligns with aesthetics commonly associated with Gothic genre.

Image 3: Glenn Brown, Joseph Beuys, 2001, Oil on Panel, 96×79.5cm, URL1

Image 4: Glenn Brown, I Lost My Heart to a Starship Trooper, Oil on Canvas Mounted on Panel, 64.8×53.5cm, URL1

Artwork Number 3: "Fusion/Sex"

This work is an adaptation of one of Van Dyck's artworks. Van Dyck's work (Image 6), which depicts an aristocratic portrait against a dark background, exhibits a subtle contrast of light and darkness, with a naturalistic colour palette. The most significant aspect of this work relates to

Postmodernism in visual art not only manifests itself in artworks but also introduces new materials and tools, frequently reshaping landscape of modern painting. In postmodern painting, influence of past modernist movements is discernible, and conceptualism is acknowledged as significant characteristic. Postmodern painters re-evaluate artistic values of the past and present textual content in their works to audience anew. This form of painting is a result of neo-expressionism, conceptualism, and pop art, but it offers a new artistic experience with an emphasis on viewer participation, structural disruption, and semantic complexity.

The portrait genre has manifested in various ways throughout history of visual arts, at times within realm of two-dimensional art such as drawing and painting, and at other times by delving into three-dimensional space and sculptural expression. "Portraits serve diverse functions and are presented through various media. Painting is the most prevalent medium for representation of portraits.

In the United States and Europe, the creation of portraits declined during the years between 1940 and 1950 due to greater focus on abstract and non-figurative art. However, with advent of postmodern art after the modern era, portraits lost some of their traditional functions and underwent transformations in style and media. The years between 1960 and 1970 marked a revival of portrait art, with artists like Lucian Freud and Francis Bacon creating significant paintings. Many contemporary artists, such as Andy Warhol, Alex Katz, and Chuck Close, shifted their attention to portrayal of faces. Glenn Brown is another contemporary artist who has displayed a unique perspective in the realm of painting and portraiture.

Glenn Brown, a contemporary English artist, has been actively engaged in realms of painting, design, and sculpture, and has been subject of individual exhibitions at prestigious institutions. As a multi-disciplinary artist, Glenn Brown draws inspiration from a diverse array of artistic sources, encompassing painting, film, literature, and music, which he seamlessly incorporates into his paintings. His body of work can be broadly categorized into three primary groups: paintings rooted in appropriation of famous artworks and historical painting techniques, scientific-imaginary paintings, and sculptures. In context of this article, our focus will be directed towards providing an overview of Brown's works that fall within the ambit of the first group.

Artwork Number 1: "The end of the 20th Century"

Image 1: Glenn Brown, The End of the Twentieth Century, 1996, Oil on Canvas, 75×57.5cm, URL1

Image 2: Fragonard, A Boy as Pierrot, between 1780-1786, Oil on Canvas, 60×50cm, URL2

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Appropriation" in Glenn Brown's Portraits

Abstract:

Postmodern art is characterized by several distinctive features, one of which is appropriation. This concept is closely intertwined with intersexuality, establishment of intertextual relationships, negation of authenticity, and decentring of meanings. Numerous artists, among them Glenn Brown, find inspiration in historical epochs like the Baroque and Renaissance periods, infusing these influences into their own artistic creations. This study embarks on an exploration of notion of appropriation in Glenn Brown's portraiture. To achieve this goal, we will commence by offering definitions of postmodernism and appropriation, followed by a thorough analysis of five portrait paintings by Brown through lens of this perspective. This research adopts a descriptive-analytical approach and leverages digital versions of internet articles, along with the original digital copies of the artworks for image compilation. From Glenn Brown's extensive body of work, we have handpicked five appropriated portrait paintings for in-depth examination. The concept of appropriation emerges as pivotal postmodernist approach in realm of art. This concept entails artists borrowing, altering, and reshaping elements from pre-existing sources. During this creative process, artists draw upon elements from historical and contemporary texts, popular culture, advertisements, mass media, and even works of fellow artists, integrating and transforming these elements within their own creations. These transformations can encompass altering original meanings or engendering striking collisions of ideas.

In addition to being evident in all forms of visual art, spirit and philosophy of postmodernity have introduced new materials and tools, alongside technology, into many works of visual art.

Zahra Pakzad
Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
zahrapakzad@ymail.comr

Mina Foroghi Dehnavi
MA Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.
m.foroooghi@yahoo.com

Date Received: 2022-10-27
Date Received: 2023-06-27

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42123.1196

bags, plastic bubble wrap, etc.) in the creation of typographic design works. For example, plastic bottles are reused in the design and implementation of decoration, environmental graphic design, painting and sculpture with the goal of environmental protection. This study also deals with the use of these disposable materials in typographic works. Collecting and sorting waste lead to the creation of letters with different disposable materials in static or horizontal shapes, depending on the state or subject of each typographic work. Paying attention to specific colour variations or colour combinations in this type of recycling typography works is also important. Typography with waste and disposable materials as recycling art includes not only fabrics, plastics, etc., but also wasted materials in nature, such as leaves. Leaves in a new composition can create different typographic works. Disposable materials are also used in typographic works with large dimensions in an environmental layout in environmental graphics, an example of which is examined in this study. In general, as shown by the studied works of art, waste and recycled materials can be used in combination with letters and words in a typographic way in each part of graphic design works such as the design of magazine or book cover, posters and environmental graphic design. It is also possible to think of waste even in making animated graphics and design and present it to the audience using different visual techniques and methods. Recycled materials in typographic works are waste materials that we see during the day without taking notice of them. Reusing them in typographic works is a new and different perspective that will contribute a lot to building the culture of environmental protection in the community. In general, these works, while attractive, encourage people to reuse disposable materials and provide the cultural ground for environmental protection, thereby raise people's level of environmental knowledge and creating an interest and sense of responsibility to preserve their environment and greater participation in environmental protection.

Keywords: Recycling Art, Typography, Environment, Graphic Design, Trash.

shows the originality of this art and its environmental goals. In this regard, artists and even humans who subconsciously spent their daily lives passing on the use of recyclable and disposable materials to future generations have a share in this great mission. Therefore, recycling art plays an influential role in society and the contribution of this art to the design and implementation of typographic works with the aim of protecting the environment is the focus of this study. This study provides a comprehensive definition of recycling art and describes the background of this art in ancient societies and times as well as the use of it during different years in different styles and its combination with artistic techniques, with a focus on the goal of environmental protection. This study defines typography as one of the graphic design-related arts used in various works of art and graphic design, both for advertising purpose and as a purely artistic painting in front of the audience. It also mentions the background of typography and describes its role in cultural and artistic projects in experiences with these works in various sections of graphic design, including posters, book covers, environmental graphic design, billboards, etc. The purpose of this study is to investigate the relation between recycling art and typography as an independent work in line with environmental goals. The question it seeks to answer is: "What is the relation between recycling art and typography in environmental protection?" It used a descriptive-analytical research method and collected its required data through literature review and the Internet. Based on to the purpose of the research, it examines a number of typographic works of recycled and disposable materials in the world which, in addition to a high advertising effect on the audience, remind the audience of an environmental message any way. The results of the research indicate that works can be created by combining the recycling art and typography, from disposable materials with a thought-out composition in accordance with the visual principles of graphics to advance the advertising goals. This study examines the implementation of disposable materials in typographic works in order to emphasize the objectives of the research to preserve the environment and to reduce the production of destructive waste and return it to the life cycle. It is hoped that seeing these works and understanding their resemblance to waste and the reuse of disposable materials in a new way by the audience will change the lifestyle of human beings in order to protect the environment more. To use waste in typographic works, we should focus on choosing the material type of the disposable materials as much as we focus on the design of letters. In graphic design, disposable materials are used in typographic works taking into account readability, which is an important principle in relation to the audience, the arrangement of letters and the type of material used, as well as the effort made to maintain the readability of words and have the same type of disposable material to avoid disorder and coordinate with the client's advertising product. An identical material can contribute to readability, as one of the major goals of the typographic work in front of the audience. However, different disposable materials can sometimes be used together depending on the subject and type of advertising product. It depends entirely on the graphic designer's thought as to the selection of the type of material to create a work with an appropriate and harmonious composition in accordance with the goals of the client and to attract the audience. To examine the recycling typography works, we need to consider the role of letter grading. The arrangement of letters according to a regular grading makes it easier to use different materials and provide a better result from the composition of letters. Typographic works made of disposable materials can also be attractive to the audience as they convey the intended purpose of the client to the audience. Investigations into typographic works involve examining disposable and recyclable materials such as fabrics, cardboard, disposable glasses and various types of plastic materials (bottles, plastic

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

A Study of the Relationship between Recycled art and Typography in Environmental Protection*

Abstract:

The environment has been endangered and subjected to destruction in the modern life for various reasons, including the creation of industrial factories and its consequent air pollution, the increased amount of plastic and destructive waste, the felling of trees, the pollution of wetlands with chemical waste from factories and many events that have incredibly resulted from urban civilization. Obviously, destruction of the environment results in the destruction of all living things on Earth, including human beings. For this reason, there is an urgent need to raise people's awareness about environmental protection through various methods and ideas along with the modern society development. In this regard, recycled art has presented its projects throughout the world from the beginning with the aim of environmental protection with a variety of disposable materials. Considering the importance of environmental goals and based on the responsibility they felt to protect the environment, contemporary artists presented works to the society that were gradually introduced to the world as recycled art. This art, which creates its works from waste and disposable materials, has pursues such a goal, and it is related to both environmental protection and the category of art and works of art. As an art mainly concerned about environmental protection, it has introduced itself to the society during and before the contemporary era. Recycled art is a reminder to humans, especially the producers of industries that disposed materials can be returned to the cycle of nature, and it is emphasized that recycling art in typography works remind the unfavourable environmental condition and prevent some overconsumption in the daily life of humans. This requires human's knowledge about environmental protection more than ever before. The long history of recycling art indicates the importance of protecting the environment at different stages of human life throughout history, and raising public's awareness of the history of recycling art can help them to understand these works and their environmental goals, better; and more importantly

*The Present Paper is Extracted from the MA. Thesis by Seyedeh Zahra Hosseini Valami, Entitled: "Study of The Role of Recycled Art in Graphic Works with Environmental Preservation Approach".

Emamifar@shahed.ac.ir
Seyed Nezamodin Emamifar, Associate Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Emamifar@shahed.ac.ir

Seyedeh Zahra Hosseini Valami
MA. Student, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Hosseini.sz1@gmail.com

Somayeh Arezoofar
PhD., Department of Visual Communication, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Somayeh.Arezoofar@yahoo.com

Date Received: 2023-03-11
Date Accepted: 2023-09-02

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41970.1205

Contents

– A Study of the Relationship between Recycled art and Typography in Environmental Protection
Seyed Nezamodin Emamifar | Seyedeh Zahra Hosseini Valami | Somayeh Arezoofar (3-5)

– Appropriation in Glenn Brown's Portraits
Zahra Pakzad | Mina Foroghi Dehnavi (6-10)

– Architectural Decoration Analysis of MasoudiehMasoudieh Mansion in Tehran during Qajar Dynasty
Hadiseh Parkam | Alireza sheikhi (11-12)

– Explaining the Structure of the Map and the Design Method of the Medallion Carpets of Safavid Era: Case Study (Anhalt Medallion Carpet)
Ali piri (13-15)

– Articulating the Textual Narrative Mode in the Multimodal Discourse of Contemporary Iranian Painting
Azam Hakim Salmani (16-18)

– The Representation of Women and Musical Instruments in the Qajar Period Based on Feminist Reading; The Case Study of Three Works by Abu al-Qasim
Fateme Delfani Baluch | Sepehr Saraji | Seyed Mohammad Amin Heydari (19-21)

– Water Test in Ferdowsi Shahnameh According to the Image
Neda Shafighi (22-24)

– The Study of the Effects of War on the Visual Elements in the Pictures of the Japanese Anime Grave of the Fireflies by Isao Takahata
Hasan Shokri | Amir Abbas Mohammadi Rad (25-27)

– The Process of Seeing to Creating an Artwork in Claude Monet's Impressionistic Collection Paintings
Elaheh Shams Najaf Abadi | Afsaneh Nazeri (28-30)

– An Analysis of the Symbolic Meanings of the Colours and Shapes of the Gods Ra and Horus in Egyptian Works of Art
Fatemeh Ghafoori (31-33)

– Khavarannama Actantial Narrative Structure
A Greimasian Study on "The Conquest of Khaybar Fort by Imam Ali"
Gita Mesbah (34-36)

– The Evolution of the Decorative Ornaments in the Surah Names of Quran from the First to the Ninth Centuries of Hijri
Viyana Mirzaie | Fatemeh Kateb (37-39)

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

Journal of Graphic Arts and Painting Research, Alzahra University

Field of publication: **Art**
Vol. 6 No.10 Spring - Summer 2023
Concessioner: **Alzahra University, Vice-Chancellor for Research**
Director in charge: **Dr. Parisa Shad Ghazvini**
Editor in chief: **Dr. Mansour Hessami Kermani**

Editorial board:

Dr. Effatolsadat Afzaltousi
Professor, Department of Graphic design, Faculty of Arts, Alzahra University
Dr. Seyed Nezamodin Emamifar
Associate Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Shahed University
Dr. Asghar Javani
Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University
Dr. Mansour Hessami Kermani
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University
Dr. Mohammad Reza Hosnaee
Professor, Department of Cinema (Motion Picture), Faculty of Cinema and Theater, University of Art
Dr. Parisa Shad Ghazvini
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University
Dr. Alireza Taheri
Professor, Department of History of Art, Faculty of Theories and Art Studies, University of Art
Dr. Mehdi Mohammadzadeh
Professor, Department of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University
Dr. Mitra Manavi rad
Associate Professor, Department of Graphic design, Faculty of Arts, Alzahra University
Dr. Afsaneh Nazeri
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University

The review of the articles of this issue has been done by the members of the editorial board.
The articles do not necessarily reflect the views of the Journal of Graphic 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 & 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.