پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
سال ششم، شماره یازدهم، پاییز و زمستان 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 شماره ی ۲۱۳۰۴۴ / ۱۸ / ۳/ از کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری و همچنین براساس شماره مجوز ۸۴۷۲۱ مورخ ۲۹ / ۱۱ / ۱۳۹۷ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران منتشر می‌گردد

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

دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: دکتر نرجس منفرد
مترجم انگلیسی: عاطفه حسینی
طراح نشانه و طراح جلد: دکتر میترا معنوی‌راد
صفحه‌آرا: مرضیه خارا هفشجانی

نشانی نشریه: ونک، دانشگاه الزهرا(س)،دانشکده هنر، دفتر مجله پژوهشنامه گرافیک و نقاشی
تلفن: ۸۸۰۳۵۸۰۱ - ۰۲۱ **نمابر:** ۱۰۸۵۳۰۸۸ **کدپستی:** ۱۹۹۳۸۹۳۹۷۳
پست الکترونیکی: arjgap@alzahra.ac.ir
سامانه نشریه: http://arjgap.alzahra.ac.ir

فهرست

خوانش نگارۀ «نجات یوسف از چاه» بر مبنای رویکرد بیش‌متنیت
– محمد افروغ (صفحات مقاله ۴-۲۲)

خوانش اسطوره‌ای رمان گرافیکی رستم در هفت‌خوان با رویکرد سفرقهرمان جوزف کمبل
– عفت السادات افضل طوسی | مریم شیخ زاده (صفحات مقاله ۲۳-۳۸)

تحلیل محتوای شخصیت‌های جنگاور نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی در تطبیق با نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای بر مبنای آراء ژیلبر دوران
– مهدی بخشی پور مقدم | محسن مراثی (صفحات مقاله ۳۹-۵۰)

مقایسه نگاره‌های خاوران‌نامه کاخ گلستان با بازتصویرگری آن در دوره معاصر (با تاکید بر چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی ۱۳۸۷)
– ناهید جعفری دهکردی | سمیرا ربیع زاده هفشجانی (صفحات مقاله ۵۱-۶۹)

بررسی ذهن مجسم از دیدگاه لسینگ و تجلی آن در پیکره لائکون
– منصور حسامی کرمانی | نگار نجیبی (صفحات مقاله ۷۰-۸۳)

طراحی به مثابه فعالیتی فرهنگی - شناختی: طرحِ رویکردی نو به بررسی تفکر طراحی
– مائده حسینی کومله | مهدی محمدزاده | امیر فرید | بابک امرایی | لیلا اردبیلَی (صفحات مقاله ۸۴-۹۹)

جستاری در نقش کلیدی استوری‌بورد در روند تولید انیمیشن (مطالعه موردی شخصیت ناقهرمان داستان اسباب بازی ۴)
– احد روان جو | مینا بهمنش (صفحات مقاله ۱۰۰-۱۱۹)

رده‌بندی فرمالیستی سیمامعنایی در تایپوگرافی عناوین کتاب‌های تصویری کودک
– امیرحسین زنجانبر (صفحات مقاله ۱۲۰-۱۳۳)

تزیینات و کتیبه‌های ضریح مطهر حضرت علی علیه السلام
– علیرضا شیخی | عطیه جهانیان (صفحات مقاله ۱۳۴-۱۵۲)

خوانش بیش‌متنی نقاشی‌های نبرد قاسم(ع) در نگاره‌های مذهبی دوره قاجار (با تأکید بر نگاره‌های میرزا علیقلی خویی)
– منیر صحت قول فرد | حسین عابددوست | زیبا کاظم پور (صفحات مقاله ۱۵۳-۱۶۸)

خوانش بیش‌متنی بافت نقاشی معاصر ایران با پیش‌متن‌هایی از نقوش ایران باستان(آثار هشتمین دوسالانه نقاشی)
– سودابه صفری سنجانی | پریسا علیخانی | اصغر کفشچیان مقدم (صفحات مقاله ۱۶۹-۱۸۸)

تحلیل مضمون دیهیم‌ستانی بر سنتوری خانه‌های قاجاری شیراز (مطالعه موردی خانه حسنی اردکانی)
– ساحل عرفان منش | سکینه خاتون محمودی (صفحات مقاله ۱۸۹-۲۰۳)

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۴-۲۲)
/https://arjgap.alzahra.ac.ir

خوانش نگارۀ «نجات یوسف از چاه» بر مبنای رویکرد بیش‌متنیت

چکیده

مهم‌ترین محمل‌ها برای مطالعه نظریه‌ها و رویکردهای ادبی، داستان‌های دینی، اساطیری، حماسی و غنایی مصوّرشده در نگارگری است که همزمان از دو نظام تصویری و نوشتاری برخوردار است. پژوهش حاضر به مطالعه، تحلیل و بررسی نگاره نجات یوسف نبی از چاه از نسخه مصوّر هفت اورنگ ابراهیم میرزا و بیش‌متن‌های درون‌رشته‌ای با موضوع بر اساس رویکرد بیش‌متنیّت از پنج‌گانه‌های ترامتنیت می‌پردازد. هدف پژوهش حاضر، بررسی، کشف و تحلیل میزان تعاملات و ارتباط میان متن ادبی (شعر) و تصویر و نیز بررسی دقیق ویژگی‌های دیداری و برگرفتگی این متن‌ها است. بر این مبنا پرسش اصلی از این قرار است که ویژگی‌های دیداری و ساختاری و محتوای نگاره و سایر بیش‌متن‌ها چیست و چگونگی تأثیرپذیری نگارگر از متن شعر به چه صورت بوده‌است؟ خلاصه یافته‌ها نشان می‌دهد که نگارگر در تصویرپردازی نگاره به‌صورت ضمنی جهان‌بینی و نگرش صوفیانۀ جامی خالق پیش‌متن نگاره را بازتاب داده‌است. نگارگر و طراح ضمن بروز خلاقیت و نبوغ خویش در تصویرکردن روایت‌های گوناگون و صحنه‌پردازی در فضای خیالی و مثالی نگاره، تا جایی که امکان داشته بر مبنای شیوه قراردادی رایج در فرآیند طراحی و نقش‌پردازی به پیش‌متن‌های داستان وفادار مانده و در پی القای هماهنگی بین متن ادبی و اثر هنری کوشش بوده‌است. همچنین نگارگر و طراح، مضمون اصلی و کانونی یعنی نجات یوسف را نه در مرکزیت نگاره و قالی، بلکه در فضای پیرامون و در فضای پایین آثار قرار داده‌است. این پژوهش از گونۀ کیفی و توسعه‌ای است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و شیوۀ گردآوری داده‌ها به روش اسنادی انجام پذیرفته‌است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، هفت اورنگ، یوسف، زلیخا، پیش‌متنیت، قالی.

محمد افروغ
دانشیار گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
m-afrough@Araku.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۲۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46171.1241

مقدمه

شناخت و بررسی انواع روابط میان‌متنی در آثار هنری به‌ویژه نگارگری، مستلزم مطالعه گونه‌های ترامتنی به‌ویژه رویکرد بیش‌متنیت است که در تحلیل و رمزگشایی متن هنری وابستگی و تناسب بیش‌تری دارد. بیش‌متنیت به‌واقع رابطه‌ای است مبتنی بر برگرفتگی یک متن از متن دیگر به‌گونه‌ای که اگر متن نخست نباشد، متن دومی پدید نخواهد آمد و به دو بخش همان‌گونگی و تراگونگی دسته‌بندی می‌شود. در پژوهش حاضر، بر مبنای رویکرد بیش‌متنیت به خوانش و تحلیل یک نگاره از نسخهٔ مصور هفت اورنگ ابراهیم میرزا با موضوع «نجات یوسف از چاه»، به‌عنوان نگاره و متن اصلی به همراه دیگر بیش‌متن‌ها که شامل چهار نگاره از مکتب‌های مختلف و سه قالیچهٔ تصویری با موضوع یادشده است، خواهیم پرداخت. نگارهٔ انتخابی، از منظومهٔ عاشقانهٔ یوسف و زلیخا و یکی از اورنگ‌های هفت‌گانه اثر جامی شاعر دورهٔ تیموری است که به‌وسیلهٔ نگارگرانی همچون شیخ محمد، مظفرعلی، میرزاعلی، آقامیرک، به نقش درآمده‌است. اورنگ یوسف و زلیخا دارای شش نگاره و نقاش نگارهٔ مورد خوانش اثر مظفرعلی است. پرسش اصلی پژوهش از این قرار است که «ویژگی‌های دیداری و ساختاری و محتوای نگاره و سایر بیش‌متن‌ها چیست و چگونگی تأثیرپذیری نگارگر از متن شعر به چه صورت بوده‌است؟»

پیشینه پژوهش

در پیوند با موضوع حاضر به‌صورت مستقیم پژوهشی انجام نگرفته است، ولی در ارتباط با روایت نجات یوسف از چاه جدا از آثار ادبی و منظوم و نیز روایت‌های تصویرپردازی‌شده در نگارگری چه به‌عنوان موضوع اصلی و یا جزئی از داستان یوسف و زلیخا، پژوهش‌هایی به انجام رسیده که در ادامه معرفی می‌شوند. طاهر و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصر صفوی در نمادپردازی نگاره‌های نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا (با تأکید بر دو داستان لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا)» از منظر نمادپردازی به بررسی و مطالعهٔ داستان یوسف‌وزلیخا و لیلی‌ومجنون نسخهٔ هفت‌اورنگ بر اساس عقاید و باورهای دینی و فرهنگی صفوی، پرداخته‌اند. آفرین (۱۳۹۰) در مقاله «چالش ساختار و معنا: خوانش واساز از نگارهٔ بیرون آوردن یوسف از چاه» این موضوع را بر مبنای مفاهیم اصلی واسازی در اندیشه ژاک دریدا یعنی دلالت و روایت به بررسی نموده است. لونی و همکاران(۱۳۹۲) در مقاله «مطالعه تطبیقی اشعار جامی بر تصویرگری نگاره نجات یوسف از چاه در هفت اورنگ» به تطبیق شعرهای جامی در منظومه ادبی هفت اورنگ و مجلس نجات یوسف نبی از چاه منسوب به مظفرعلی پرداخته‌است. رجبی و پورمند (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت» به مطالعه و بررسی مجلس یوسف و زلیخا اثر بهزاد نگارگر با استفاده از نظریهٔ ترامتنیت ژنتی پرداخته‌اند. جهان‌یار و قاضی‌زاده (۱۳۹۶) در مقاله «معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره‌های منظومه یوسف و زلیخا از نسخه هفت اورنگ جامی مکتب مشهد»، به شناسایی و معرفی نقوش ابنیه موجود در نگاره‌های منظومه یوسف و زلیخا از نسخه هفت اورنگ جامی پرداخته‌است. در پژوهش پیش رو کوشش شده است بر مبنای رویکرد پیش‌متنیت از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت به خوانش نگاره نجات یوسف از چاه و بازتاب این موضوع در سه نمونه قالی دست‌باف، پرداخته شود.

روش انجام پژوهش

در این مقاله، از رویکرد بیش‌متنیت ژنتی به منظور خوانش و تحلیل روابط بین متون، عناصر آن‌ها، نوع و میزان برگرفتگی آن‌ها بهره گرفته شده‌است. پیکره اصلی و مطالعاتی پژوهش حاضر، نگاره نجات یوسف از چاه در نسخهٔ هفت اورنگ ابراهیم است که نخست نظام‌های تصویری و کلامی آن و سپس دیگر بیش‌متن‌های درون رشته‌ای شامل چهار نگاره و بیش‌متن‌های برون‌رشته‌ای شامل سه قالیچه مورد خوانش قرار خواهد گرفت. این پژوهش از گونهٔ بنیادین و کیفی و روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است. شیوه گردآوری داده‌ها به روش اسنادی انجام پذیرفته‌است.

مبانی نظری

رویکرد بیش‌متنیت

بیش‌متنیت یکی از گونه‌های نظریه ترامتنیت ژرار ژنت است که به‌واقع رابطه میان دو متن که یکی برگرفته از دیگری باشد را بررسی می‌کند. «هر

رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن (B) با یک متن پیشین (A) باشد، اگر این رابطه از نوع تفسیری نباشد» (Genette, ۱۹۸۲: ۵). همچنین، ژنت سه شرط اصلی را برای بیش‌متنیت در نظر می‌گیرد: متنی‌بودن موضوع، دارابودن دو یا بیش از دو متن، مسلم‌داشتن رابطه پیش‌متن و بیش‌متن (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۱). اساس این رویکرد، بر «برگرفتگی» استوار است و شامل دو نوع همان‌گونگی (تقلیدی) و تراگونگی[1](دگرگونگی) است. درگونه نخست تغییر، هدف و مقصود نیست ولی در دومی این تغییر شرط است. «در همان‌گونگی، هدف اساساً ایجاد تغییر نیست و بالطبع میزان آن نیز قابل توجه نخواهد بود؛ چراکه هدف، برجسته‌کردن و مشخص‌بودن پیش‌متن اثر است. ولی در تراگونگی تغییر آگاهانه با هدف تأکیدگذاری بر بیش‌متن است و اصولاً تغییر آگاهانه به قصد دگرگونی انجام می‌پذیرد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۰). این تغییر شامل افزایشی، کاهشی و جابه‌جایی است که خود شامل عناصر دیگری است (تصویر ۱). «تراگونگی و تغییر بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌تواند مضمونی، شکلی و موضوعی باشد» (حکیم و نامورمطلق، ۱۳۹۸: ۱۸).

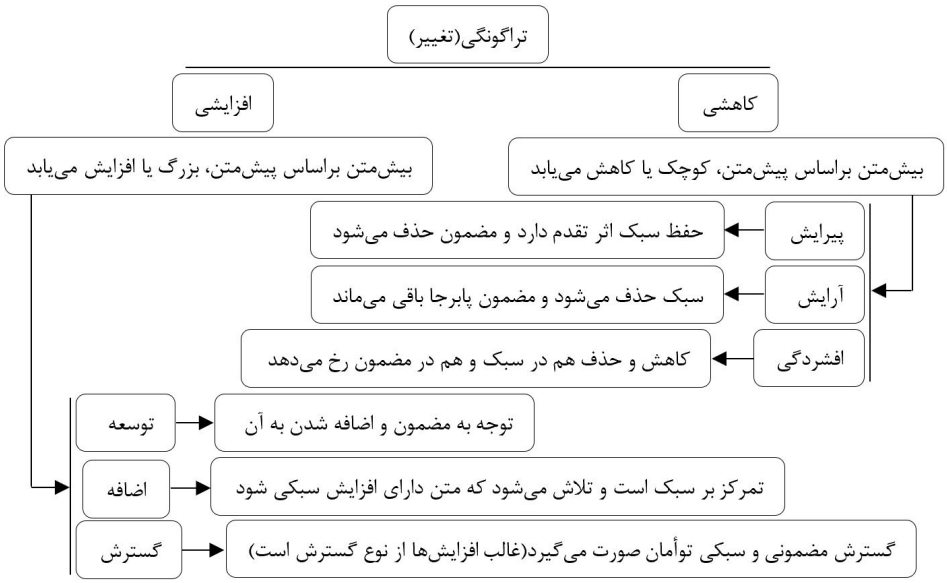
بیش‌متنیت بر اساس برگرفتگی بنا شده‌است. به بیانی در بیش‌متنی تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد نه حضور آن. البته در هر حضوری، تأثیر نیز وجود دارد و در هر تأثیری هم حضور وجود دارد، ولی در بیش‌متنیت تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تر موردِ توجه است (آذر، ۱۳۹۵: ۲۴). در بیش‌متنیت «همان‌گونگی یا تقلیدی، حفظ نسخهٔ اصلی بدون هیچ‌گونه تغییر یا دگرگونی مورد توجه است. دراین حالت هنرمند یا نویسنده می‌کوشد اثر خود را با تقلید و رونوشت‌کردن از اثری دیگر خلق کند؛ اگرچه هیچ تقلیدی را بدون دگرگونی جزئی نمی‌توان در نظر گرفت (کنگرانی، ۱۳۹۱: ۳۲۰).

جامی و هفت اورنگ

مولانا نورالدین عبدالرحمن، شُهره به جامی و خاتم شعرای پارسی، یکی از برجسته‌ترین ادیبان و عارفان ایران در عصر تیموری (قرن نهم ه.ق) است. از آثار مهم وی هفت مثنوی یا اورنگ است که به تقلید از خمسه نظامی نگارش یافته‌است. «سه مثنوی از هفت اورنگ عاشقانه‌های تمثیلی‌اند که نام شخصیت‌های اصلی این منظومه‌ها یوسف و زلیخا، سلامان و ابسال و لیلی و مجنون و سه مثنوی دیگر شامل گفتارهای آموزنده است» (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۴).

مکتب نگارگری مشهد و هفت اورنگ سلطان ابراهیم میرزا

آن‌چه که با نام مکتب نگارگری مشهد شناخته می‌شود، به‌واقع کارگاه و کتابخانه سلطنتی شاهزاده هنرمند[2] صفوی سلطان ابراهیم میرزا فرزند بهرام میرزا برادرزاده و داماد شاه تهماسب صفوی است که آثار ارزشمندی هم‌چون هفت اورنگ جامی درآن



تصویر ۱: گونه‌های بیش‌متنیت و زیرمجموعه‌های آن‌ها (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲؛ بر مبنای برداشتی از نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۰)

کتابت و تصویرسازی شد. «شاهزاده صفوی در ایام حکمرانی خود در مشهد همانند عموی خویش شاه تهماسب، کتابخانه‌ای را با هنرمندان بسیار تحت سرپرستی داشته‌است و محب‌علی در مقام کتاب‌دار یا سرپرست کتابخانه شاهزاده را در تهیه و تدارک هفت اورنگ یاری رسانده است» (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۷). ویژگی‌های فنی و هنری این منظومه نظیر اصالت و کیفیت مجالس، نمایانگر بالاترین معیارهای نقاشی دوران صفوی است که می‌تواند متأثر از سبک تبریز باشد. ویژگی‌های کلی و محتوایی این اثر که در نگارخانه هنر فریر واشنگتن نگهداری می‌شود، در جدول‌های (۱) و (۲) دیده می‌شود. چهار نگاره از شش نگاره این منظومه به دست مظفرعلی و شیخ محمد مصور گشته است (نایب‌پور و اسفندیاری، ۱۳۹۴: ۱). این هفت مثنوی «دارای ۳۰۴ برگ کاغذ کرم رنگ و حاشیه‌هایی با تشعیر طلایی است که ۲۸ مجلس مصور و ۹ تذهیب در سرلوح‌های آغاز و خاتمه هر مثنوی به چشم می‌آید (Simpson, ۱۹۹۷: ۳۳۹). نگاره‌ها به‌طور منظم عناصر آشنای تصویری را با عناصر نو و خلاق به هم می‌آمیزند، در حالی که برخی ویژگی‌های عام می‌تواند ناشی از خلاقیت نقاش باشد. آفرینش مجالس می‌تواند بازتابی از هم‌سویی نگاره‌ها با متن شمرده شود و هم‌آهنگی با شیوه‌ای که در آن قریحه و ذوق حامی منظومه ابراهیم سلطان منظور نظر بوده‌است. همچنین بخش گسترده‌ای از فضای نگاره‌ها به مناظر و چشم‌اندازها همراه با جزئیات بی‌نهایت پیچیده اختصاص یافته‌است.

جدول ۱: ویژگی‌های کلی نسخه هفت اورنگ (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

مکتب	شروع و ختم کتابت	نوع خطنگارهها	تعداد و ابعاد شمسه آغاز و پایان نسخه	تعداد مجالس	کل صفحات مثنوی	حامی (سفارشدهنده)	نقاشان و نگارگران احتمالی	تذهیبکار
مشهد	۹۷۲-۹۶۳ ه.ق	نستعلیق	۹ برگ (۳۴۵×۲۳۴مم)	۲۸ نگار	۳۰۰(۳۰۴) برگ	ابراهیم –میرزا	شیخ محمد، مظفرعلی، میرزاعلی، آقامیرک	عبدالله شیرزای

جدول ۲: هفت مثنوی ابراهیم میرزا به همراه محتوای آنها (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

مثنوی	دفتر	تاریخ تصنیف	مکتب تصنیف	راقم	تعداد تصویر	مثنوی	دفتر	تاریخ تصنیف	مکتب تصنیف	راقم	تعداد تصویر
سلسله‌الذهب	اول	۹۶۳ ه.ق	مشهد	مالک دیلمی	۶ نگاره	**یوسف و زلیخا**	–	۹۶۴ ه.ق	قزوین	محبعلی	۶ نگاره
	دوم	۹۶۴ه.ق	مشهد								
	سوم	۹۶۶ه.ق	قزوین			**سلامان و ابسال**	–	۹۶۸ ه.ق	–	عیشی ابن عشرتی	۲ نگاره
سبحه‌الابرار	–	۹۶۳ه.ق	–	شاه محمود نیشابوری	۵ نگاره	**لیلی و مجنون**	–	۹۷۲ ه.ق	–	محبعلی	۳ نگاره
تحفه‌الابرار	–	۹۶۳	–	رستم‌علی	۳ نگاره	**خردنامه**	–	–	–	–	۳ نگاره

نمادپردازی، تأویل و رمزگشایی در نگاره نجات یوسف از چاه

هنر افزون بر اساطیر، ادیان، آیین و باور، یکی از زمینه شکل‌گیری و محمل‌های ظهور نمادهاست و نگارگری یکی از مهم‌ترین ساحت‌ها و عرصه‌های هنر است که به‌صورتی کیفی سهمی برجسته در نمودارکردن نمادها دارد. نماد برخوردار از بن‌مایه فرهنگی و اعتقادی و بازگوکننده معنایی ضمنی ورای معنای ظاهری و آشکارکننده لایه‌های پنهانی یک پدیده یا نقش است. یونگ بر این باور است که نمادها در حقیقت نمایانگر چیزهایی هستند که ما نمی‌شناسیم (یاوری و وفایی، ۱۳۹۶: ۱۶۰). عارف و صوفی «جهان را رازناک می‌بینند و در ورای سطح ظاهر اشیاء، جهانی پنهان می‌جوید؛ بنابراین انسان را به شناسایی یک معنای مخفی در ورای واقعیت سطحی دعوت می‌کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۲). وی با بهره‌گیری از نمادها جهانی از معناها را بر بیننده آشکار می‌نماید. آن‌چنان که جامی، مولانا، کبری و سمنانی در آثار ادبی و نگارگرانی چون بهزاد، مظفرعلی، سلطان محمد در نگاره‌ها و مجالس مصور خویش چنین کردند. از این رهگذر «در نگارگری

ایـران، عناصـری نمادیـن وجـود دارد کـه در بیش‌تـر نگاره‌هـا، توسـط نگارگـران در معنـای نمادیـن بـه‌کار رفته‌انـد. برخـی از آن‌هـا جـزء لاینفـک سـنت نگارگـری ایـران بـوده» (کلانتـر و صادقـی، ۱۳۹۵: ۸۸) و به دو شـکل طبیعـی و فرهنگـی در نسـخه‌ها یـا مجالـس نگارگـری می‌تواننـد نمایـان شـوند. «ایـن کاربـرد، آگاهانـه و نمادیـن اسـت و معناهـای مـورد نظـر نگارگـر را منعکـس می‌کنـد» (همـان: ۸۸). در نـگاره نجـات یوسـف از چـاه، مظفرعلـی سـعی نمـوده بخشـی از داسـتان منظـوم جامـی را باتوجـه و اهتمـام بـه سـاحت نمادپـردازی و بهره‌گیـری از عناصـر تمثیلـی و نشـانه‌های طبیعـی و فرهنگـی و نمادهایـی کـه منظـور نظـر خـود بـوده را تصویرپـردازی نمایـد. در ادامـه عناصـر و نشـانه‌های کلامـی و تصویـری نـگاره تحلیـل، تأویـل و تفسـیر می‌شـوند.

پیش‌متن‌هـای ادبـی مرتبـط بـا هفـت اورنـگ و مثنـوی یوسـف و زلیخـا

جامـی در تألیـف آثـار خویـش از پیش‌متن‌هـا و منابـع پیشـین هـم در حـوزه ادبیـات و هـم از منابـع بـا واسـطه از کتـب دینـی همچـون قـرآن، تـورات و انجیـل و بینـش عرفانـی و صوفیانـه کـه خـود نیـز وابسـته بـه آییـن نقشـبندیه بـود، بهـره برده‌اسـت. مثنـوی یوسـف و زلیخـا «بـر پایـه آیـات قرآنـی سـوره یوسـف بـه نظـم درآمـده و البتـه رّد پـای منابـع غیراسـلامی از تلمـود و اسـرائیلیات در آن دیـده می‌شـود. لیلـی و مجنـون بـه تقلیـد از لیلـی و مجنـون نظامـی و مجنـون و لیلـی امیرخسـرو دهلـوی و سـلامان از یکـی از دو شـرحی کـه خواجـه نصیرالدیـن توسـی بـر اشـارات ابن‌سـینا نوشـته، اقتبـاس گردیـده و تحفه‌الاحـرار بـه شـیوه مخزن‌الاسـرار نظامـی سـروده شـد» (خدیـور و شـریفی، ۱۳۸۹: ۸۱-۸۰). همچنیـن در مثنـوی سلسـله‌الذهب از مثنـوی معنـوی مولانـا، تذکره‌الاولیـای عطـار و نفحات‌الأنـس و چهارمقالـه عروضـی سـمرقندی، در سـبحه‌الابرار از کتـاب طواسـین منصـور حـلاج، در تحفه‌الاحـرار از کلیلـه و دمنـه نصـرالله منشـی و در خردنامـه از اسـکندرنامه نظامـی بهـره گرفته‌اسـت. افـزون بـر این‌هـا، منطق‌الطیـر عطـار نیـز از دیگـر پیش‌متن‌هـای ایـن نـگاره اسـت.

یافته‌ها

پیکره مطالعاتی پژوهش

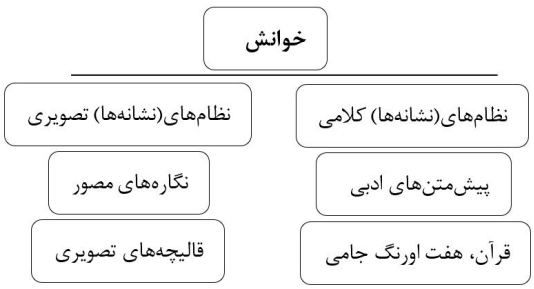
معرفی نگاره نجات یوسف از چاه

یکـی از مجالـس هفـت اورنـگ، نـگاره‌ای اسـت بـا عنـوان نجـات حضـرت یوسـف از چـاه توسـط کاروانیـان. جایـگاه داسـتان یوسـف و زلیخـا در قـرآن و لقـب احسـن القصـص از یـک طـرف و اهمیـت آن در نـزد جامـی به‌گونـه‌ای اسـت کـه یکـی از هفـت مثنـوی را بـه ایـن قصّـه و دو کنش‌گـر اصلـی آن اختصـاص داده‌اسـت. نگارگـر در ایـن فضـای مثالـی و هم‌زمانی(چنـد سـاحتی) بـر مبنـای نظـام زیبایی‌شـناختی برآمـده از قواعـد مـورد نظـر خویـش، هشـت روایـت را در سـطوح مختلـف تصویرپـردازی نمـوده کـه هـر یـک بـدون پیونـد منطقـی شـامل یـک رویـداد ویـژه و مسـتقل اسـت. ولـی کُلیّـت ایـن صحنه‌هـا نشـان از اُتـراق و اسـتراحت کاروان اسـت. چـه اینکـه ذبـح گوسـفند، آب کشـیدن از چـاه، پختـن نـان، گـردآوری هیـزم و ماننـد آن گویـای ایـن مطلـب اسـت. «ایـن سـطوح، فضایـی متحـرک ایجـاد می‌کنـد کـه به‌طـور عینـی دیـده نمی‌شـود، بلکـه تماشـاگر بـه کمـک مشـارکت بصـری خـود، آن را می‌سـازد» (شـایگان، ۱۳۹۳: ۸۳). در ایـن نـگاره بـا فضایـی شـلوغ، فشـرده و پُرتراکـم و چینشـی پراکنـده روبـه‌رو هسـتیم و گوناگونـی روایت‌هـا و انبوهـی پیکره‌هـای انسـانی درآن قابـل توجـه اسـت.

فضـای نـگاره و به‌ویـژه قُطـر پاییـن نـگاره به‌صـورت غالـب و البتـه بـه اسـتثنای بخـش بالایـی در گوشـه سـمت راسـت کـه بـه نقـش درخـت تنومنـد و بـدون شـاخ و بـرگ زیـاد همـراه بـا چنـد پرنـده (بلدرچیـن)؛ سرشـار از نقـوش و عناصـر به‌هم‌پیوسـته طبیعـت و میـدان صحنه‌پـردازی و بازگویـی روایت‌هـای گونه‌گـون شده‌اسـت. نکتـه در خـور نگریسـتن در پیکره‌بنـدی کـه بیش‌تـر بـه بینـش نگارگـر در سـنت نگارگـری ایرانـی برمی‌گـردد، جای‌گیـری مضمـون اصلـی در بیـرون از مرکـز، پاییـن و گوشـه راسـت نـگاره و همچنیـن رنـگ قرمـز -به‌عنـوان یـک رنـگ جسـمانی و زمینـی- لبـاس یوسـف کـه بـا توجـه بـه جایـگاه معنـوی و مقـام روحانـی وی انتظـار می‌رفـت کـه رنـگ معنـوی باشـد. اگرچـه در پاسـخ بایـد گفـت کـه در جهـان ویـژه و متفـاوت نگارگری ایرانـی لزومـاً نقطـه کانونـی و مرکـزی اجـرا نمی‌شـود بلکـه نقـاش هـر مکانـی از نـگاره را می‌توانـد بـرای موضوع یـا مضمـون اصلـی داسـتان انتخـاب نمایـد. بـر اسـاس ترکیب‌بنـدی و فضـای کیفـی و خیالـی، مظفرعلـی نقـاش چیره‌دسـت و ملقـب بـه «نقـاش شـاهی» را نگارگـر اثـر می‌داننـد؛ از ایـن رو کـه عنصـر ترکیب‌بنـدی در آثـار وی، کیفیتـی سـیال و آزاد داشـته و فـرد ناظـر پویایـی، غنـای کیفیـات و عناصـر دیـداری همچـون فضابنـدی، هم‌نشـینی در رنگ‌پـردازی، جای‌گیـری صحنه‌هـا، تناسـب و ماننـد آن را تجربـه می‌کنـد. ترکیب‌بنـدی در آثـار مظفرعلـی، کیفیتـی آزاد و رهـا دارد و بیننـده بـه

هر سوی تصویر، حرکت و از هر لحظهٔ آن حکایتی بسیار سرشار از فرم، رنگ، تناسب، بدعت و شعور را تجربه می‌کند که بدون زمان و ابدی است (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۸). مظفرعلی «در تصویرسازی و چهره‌پردازی و ارائه گرفت‌وگیر جانوران استاد بود» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۷: ۱۶۵). همچنین نگارگر موضوع نگاره را از پایین و از سقوط به اوج مورد تأکید قرار داده‌است؛ گویی با زبانی رمزی به سرگذشت یوسف، گذر از فرودها و قرارگرفتن در فرازها اشاره دارد. نگاره افزون بر بهره‌گیری از پیش‌متن‌های دینی و ادبی، از دو نظام نوشتاری و تصویری برخوردار است. اندازه این نگاره ۲۴×۲۰/۸ سانتی‌متر است که به شماره a۱۰۵ در گالری فریر نگهداری می‌شود (تصویر ۲).

تصویر۲: نگاره نجات یوسف از چاه (منبع: گالری فریر شماره a ۱۰۵)



تصویر۳: فرآیند خوانش نگاره نجات یوسف از چاه (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

رویهٔ خوانش اثر بر مبنای نشانه‌ها و بیش متن ها

در فرآیند خوانش نگاره، نخست نشانه‌های کلامی و تصویری موجود در نگاره و سپس بیش‌متن‌هایی که به‌صورت درون رشته‌ای و برون‌رشته‌ای وجود دارد، بررسی و تحلیل می‌شوند. این روند در تصویر ۳، نشان داده شده‌است.

الف: نشانه‌های کلامی یا نوشتاری

این نشانه‌ها که در دستهٔ نظام فرهنگی قرار می‌گیرد، مشتمل بر چهار کادر و هر کادر شامل دو مصرع درارتباط با موضوع نگاره است. نکته قابل توجه درباره مصرع‌ها این است که مصرع تکمیل‌کننده بیت نه با مصرع پایین در همان کادر، بلکه با مصرع مقابل در کادر روبه‌رو نگارش یافته‌است. موقعیت قرارگیری شعرها در کادرهای بالا و پایین نگاره و آوردن واژه یوسف به‌گونه‌ای است که بیننده با نگاه به اشعار به موضوع نگاره پی خواهد برد و این تکنیک یک پیرامتن در ترامتینت است. «پیرامتن‌ها، متن‌هایی هستند که با متن اصلی در ارتباطاند و توضیحاتی در مورد آن می‌دهند» (کنگرانی، ۱۳۹۳: ۱۲۳) و خواننده را به درون متن رهنمون می‌کنند. این شش مصرع از شعر مثنوی یوسف و زلیخا[۳] و همچنین معانی و مضامین نمادین و ضمنی واژگان موجود در این مصرع‌ها به‌ترتیب در جدول (۳) دیده می‌شود.

جدول۳: نظام کلامی نگاره نجات یوسف از چاه (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

روان یوسف ز روی سنگ برجست ❋ چو آب چشمه و در دلو بنشست	کشید آن دلو را مرد توانا ❋ به قدر دلو و وزن آب دانا
بگفت امروز دلو ما گران است ❋ یقین چیزی به جز آب اندر آن است	چون آن ماه جهان آرا برآمد ❋ زجانش بانگ یا بشری برآمد
بُشری	بشارت دهنده، یکی از صفات پروردگار
طناب	واصل و نجات‌دهنده ظاهری، عهد و پیمان، برآورده شدن خواسته و اجابت، دین، امانت

برای خوانش این نگاره باید پیش‌متن‌های ادبی و هنری و دلالت‌های صریح و ضمنی یادشده در نظام‌های کلامی و تصویری نگاره، بررسی شود. نظام کلامی شامل عنوان نگاره «نجات یوسف از چاه» که در حکم یک متن پیرامتن عمل می‌کند و درگاه ورودی به داستان و متن نگاره است و دیگری سه بیت شعری است که در جدول (۳)، به آن‌ها اشاره شده‌است. از این رو، ابتدا نظام کلامی نگاره برای آشکارشدن روایت و داستان، بررسی می‌شود که از کدام متن تأثیر پذیرفته و تصویرسازی شده‌است، سپس بیش‌متن‌های درون‌رشته‌ای و بینارشته‌ای (قالیچه‌های تصویری) تحلیل خواهد شد. نظام کلامی نگاره از متون دینی به‌ویژه قرآن و هفت اورنگ برگفته شده‌است. داستان یوسف و زلیخا احسن القصص و الگوی زیبایی در پیوند دین و هنر است. مضمون نگاره حاضر اگرچه صحنۀ نجات و بردن یوسف به مصر است، ولی پیوندی به موضوع اصلی یعنی عشق زلیخا به یوسف دارد. از این رو یکی از مهم‌ترین کلیدواژه‌ها در پیوند با این موضوع عشق، است که موضوع محوری هفت اورنگ و منظومه یوسف و زلیخا است. «یکی از بن‌مایه‌های اصلی فکری وی که بی‌شک برخاسته از عرفان وی نیز می‌باشد داستان قدیمی عشق است» (حسنعلیان، ۱۳۹۴: ۵۴). قصه به دو بخش کودکی، مجازات و فروش یوسف توسط برادران به کاروان و آغاز زندگی و فراز و فرود آن در مصر بخش‌بندی می‌شود. روایت دلبستگی و عاشقی زلیخا به یوسف، مهم‌ترین بخش از این داستان عاشقانه و معنوی است. جامی به مناسبت جهان‌بینی و نگرش عرفانی درآثار خویش، عشق را جلوه‌گاه و شأنیّت داده‌است. چه اینکه کیمیای عشق جلوه‌گاه مهمی در منظومه‌های هفت اورنگ و خاصه یوسف و زلیخا، به‌شمار می‌رود. «جامی افلاک را زاده و ارکان زمین را افتادۀ عشق و این گوهر شریف را خمیرمایۀ حیات موجودات، راز آفرینش، سر منشأ کارهای خطیر، اساس شور و شوق و وجد و مبنای آفرینش و جود دانسته و با یادآوری فضیلت عشق حریم دل را بدون درد عشق دارای ارزش و رسالت نمی‌داند» (امینی‌منفرد، ۱۳۸۴: ۱۳۶). این جهان‌بینی جامی در واقع ارجاعی به سختی‌کشیدن در راه عشق و رسیدن به معشوق است. حال چه سختی‌های یوسف برای عشق حقیقی و چه سختی‌های زلیخا برای عشق مجازی. پیام داستان، رسیدن از عشق مجازی به عشق حقیقی است.

دلِ فارغ ز درد عشق، دل نیست
تن بی‌درد دل جز آب و گل نیست
ز عالم روی آور در غم عشق
که باشد عالمی خوش عالم عشق[۴]

از دیگر عناصر نشانه‌های نمادین در نظام کلامی در پیرامتن، دو شخصیت اصلی و محوری داستان یعنی «یوسف و زلیخا» است. یوسف که برگزیده و انتخاب حق‌تعالی از میان خاندان یعقوب نبی است در نزد پدر جایگاه و شوکت دارد و از این روی، مورد کینه و نفرت برادران قرار گرفته و در چاه حسادت و کینه‌ورزی ایشان گرفتار می‌شود. ولی در پرتو عشق و محبت خداوند و جهان‌بینی عرفانی جامی از این کیمیای رازآلود، به‌وسیلۀ مالک کاروان‌بان از این چاه نجات می‌یابد. طناب به‌صورت ظاهری، ابزار نجات یوسف و واصل زمین و آسمان است، عشق نیز هم‌چون طناب، واصلی حقیقی بین او و معبود است. طناب نمادی از وصل، پیمان، عهد و وفا است که هم جامی و هم مظفرعلی با انتخاب این صحنه و روایت تصویری بر یادآوری و نگاهداشت عشق و وفا بین عابد و معبود، طالب و مطلوب و عاشق و معشوق تأکید می‌ورزند. به احتمال بالا، انتخاب داستان یوسف و زلیخا و منظوم کردن آن از سوی جامی به‌واسطه نزدیکی جهان‌بینی جامی و برخی تذکره‌های طریقت نقشبندیه با جوهره و ماهیت این داستان و نیز آموزه‌های عاشقانه-عارفانه، تربیتی، معنوی و اخلاقی آن، بوده‌است. آن‌جا که بر این باور است که عاشق برای وصال با معشوق باید از همه داشته‌های خویش بگذرد همچون زلیخا. به‌واقع جامی برای تفسیر عشق از سه داستان عاشقانه یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و سلامان و ابسال مدد می‌گیرد. «جز عشق در عالم چیزی نیست»، و کیف ینکر العشق و ما فی‌الوجود الاّ هو «چون ناشناخته ماند عشق و حال آن‌که در وجود نیست الاّ عشق» (جامی، ۱۳۸۳، اشعه اللّمعات، شرحه لمعه هفتم: ۳۷۹). نشانه‌های کلامیِ ضمنی دیگری در وصف یوسف در غزل مربوط موضوع وجود دارد که شامل «ماه نخشب، خضر سیما، ماه جهان‌آرا، جهان‌افروز ماهی، آب، گل، گنج (سعادت)، جنس جان، متاع جان»، است.

الف: نشانه‌های تصویری

این نشانه‌ها، شامل انواع نقوش منفرد همچون نقوش جانوری (حیوانات و پرندگان)، انسانی، فرشته، گیاهان، اشیاء، ابزارآلات و در سطحی دیگر، صحنه‌های روایی

است که در جدول (۴)، دیده می‌شود. اشاره به این نکته الزامی است که در خوانش تصویری متون به‌صورت کلی نشانه‌ها به دو طبقه اصلی شامل نشانه‌های فرهنگی و طبیعی دسته‌بندی می‌شوند که مهم‌ترین آن‌ها تحلیل و تفسیر می‌شوند. نشانه‌ها به‌صورت دیگری یعنی نمادهای فرارونده نیز قابل بازگویی است که در ادامه به شرح آن‌ها پرداخته‌ایم.

جدول ۴: انواع نشانه‌های (نقش‌ها) تصویری در نگاره (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

نمادهای منفرد	فرهنگی	انسانی	یوسف، افراد کاروان (مردان و یک زن)	
	اشیاء (ابزار)	دلو، طناب، مشک آب، تُنگ، آبریز، کتاب، زین اسب، خیمه، لباس، پشتی، پای‌افزار		
	طبیعی	جانوری	حیوانی	اسب، شتر، درازگوش، گوسفند
		پرندگان	اردک، تذرو، کبک، قرقاول (قرقی)، بلدرچین، زاغ (کلاغ)، شاهین	
	گیاهی	درخت نارون، درخت بید مجنون، گل و بوته، اسلیمی و ختایی		
نمادهای روحانی (استعلایی)، عرفانی			فرشته، سیمرغ، حاله‌های نورانی، بال فرشته، برهنگی، خواب.	
صحنه‌های روایی			بیرون‌آوردن یوسف از چاه، ذبح گوسفند، خواب (استراحت)، پخت نان، آب‌دادن به اسب، مردی با مشک آب، درآوردن زین اسب، گفتگو و کتاب خواندن، گردآوری هیزم.	

نشانه‌های فرارونده

برای خوانش و تحلیل نشانه‌ها در نگاره می‌توان یک طبقه‌بندی ویژه‌تری از آن‌ها نیز ارائه داد. بر مبنای رویکرد چارلز چدویک درباره نمادگرایی، نمادها به دو دسته «انسانی و فرارونده» گروه‌بندی می‌شوند. نمادهای انسانی مشتمل بر نشانه‌ها و نقوشی است که برساخته از جهان‌بینی و بینش و تخیّل و افکار هنرمند و ادیب است و به آن‌ها معناهایی رمزی و تمثیلی می‌بخشد. همانند مِی و کوزه در غزلیات حافظ و خیام. نمادهای فرارونده که شامل نمادهای دینی، فرهنگی و هنری است، نشانه‌های عینی از جهان کنونی و نمایش ناتمامی از آن است (چدویک، ۱۳۷۵: ۶۷). نمادهای فرارونده «دینی بر محتوای دینی و نمادهای فرارونده فرهنگی بر ادبیات و فرهنگ دلالت دارند و نمادهای فرارونده هنری برگرفته از اصول نگارگری ایران و عناصر طبیعت هستند» (طاهر و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۹). چه اینکه نمادهای هنری خود به دو نوع هندسی (مربع، دایره، مثلث) و طبیعی و برگرفته از طبیعت (انواع نقش‌های گیاهی، حیوانی، پرندگان)، دسته‌بندی می‌شوند که در جدول (۴)، به‌گونه‌ای دیگر ارائه شدند. به هر روی، نظام تصویری نگاره شامل نمادهایی با ماهیت نمادین و تأویلی، در این جا معرفی، تحلیل و تفسیر می‌شوند.

نمادهای گیاهی

این نمادها شامل دو درخت سپیدار و بیدمجنون (تصویر ۴) و نیز گل نیلوفر یا آبزاد (تصویر ۵) است که درخت سپیدار در ترکیب‌بندی نگاره، سمت راست و بخش پایین و بالای چاه نقش‌پردازی شده‌است. سپیدار را به‌واسطه دورنگ بودن برگ‌هایش، نمادی از دوگانگی‌ها می‌دانند. «سپیدار به‌دلیل رنگ تیره و روشن برگ‌هایش نماد دوگانگی و خیر و شر و باز زایی و تولد است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۵۳۳) و از این‌رو که بر بالای چاه

تصویر۴: درخت سپیدار و بیدمجنون در نگاره (منبع: گالری فریر شماره a ۱۰۵)

محل گرفتار شدن یوسف تصویرپردازی شده‌است گویی اشاره‌ای ضمنی و رمزی به فراز و فرود و انواع خیر و شر در زندگی یوسف که پس از افتادن در چاه برای او پیش می‌آید، دارد. این تغییرات را در قرارگرفتن یوسف در مکانی تاریک و ظلمانی، بیرون‌آمدن و تولدی دیگر و آغاز زندگی جدید، دوباره گرفتارشدن در چاه و سختی‌های خانه زلیخا،

زندانی‌شدن به‌وسیلۀ او و سپس آزادی و رسیدن به جایگاه بالا، می‌توان دید. در فرهنگ عامه، سپیدار نمودی از «مرد نیکو سرشت» است که درباره یوسف صدق می‌کند. درخت بید مجنون نیز که در بخش بالایی و چپ نگاره بین صخره‌های گونه‌گون و پس‌زمینه قهوه‌ای رنگ است، از آن به نمودی از غم و اندوه یاد کرده‌اند. «بید مجنون به نشانه غمی که یوسف پس از این بدان مبتلا و سرگردان می‌شود، دیده می‌شود.» (طاهر و همکاران، ۱۴۰۲: ۹۴). برخی بر این باورند که «بید مجنون یا بید گریان نمادی از غم و اندوه بوده و در فرش‌های عزا و برای پوشش قبر به خصوص در منطقه غرب ایران استفاده شده‌است» (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۴). همچنین این درخت را «نمادی از سوگواری» (هال، ۱۳۹۰: ۲۸۸)، دانسته‌اند. نقش‌مایه نیلوفر یا گل آبزاد، بر روی لبه چادر و خیمه، از دیگر نمادهای گیاهی است. نیلوفر نمادی از تولد آفرینش و خلقت دوباره است که در میان تمدن‌های یونان، مصر، ایران و هند جایگاه رمزی و تمثیلی دارد. باور بر این است که بودا و مهر هر دو از درون این گل متولد شدند. نیلوفر در میان مرداب- مکانی پلشت و بدیُمن- رشد می‌کند که می‌تواند اشاره‌ای ضمنی به یوسف داشته باشد از این رو که بیرون‌آمدن او از چاه هم تولدی دیگر است و از دیگر سو، رشد نمودن او درمیان برادران بد ذات و حسود، نمودی از شباهت به گل نیلوفر است.

تصویر۵: نگاره نمادین گل نیلوفر بر خیمه یا چادر کاروانیان (منبع: پیشین)

نمادهای جانوری

نمادهای جانوری شامل انواع پرنده‌ها و حیوانات است. در نگاره حاضر هفده پرنده مشتمل بر تذرو (تُرنگ، قرقاول)، کلاغ (زاغ)، مرغابی، کبک و چهار اسب و یک درازگوش، وجود دارد. برخی از آن‌ها به‌ویژه پرندگان جنبه نمادین داشته و مواردی نیز بی‌گمان نمی‌توان گفت که آیا جنبه نمادین داشته و یا صرفاً نقشی تزئینی است همچون اُردک بر زین اسب سیاه و دارکوب بر تنۀ درخت سپیدار.

پرندگان

تذرو (تُرنگ،قرقاول)

در آثار هنری و در رویارویی با اندیشه نمادین هنرمند، پرندگان به فراخور موقعیت و جایگاه نمادین خویش حضور دارند. یکی از اندک پرندگانی که در نگاره مورد بررسی حضوری پُر رنگ داشته و شمار آن‌ها تأکید نقاش را به دنبال دارد، تذرو است. بی‌گمان نگارگر هوشمندانه و بر اساس ارتباطی منطقی آن‌ها را نشانه‌گذاری و تصویر کرده‌است. به نظر می‌رسد مظفرعلی نگارگر برای تصویرپردازی تعدادی تذرو بر روی درخت سپیدار (تصویر ۶) افزون بر هفت اورنگ از پیش‌متن‌های دیگری همچون منطق‌الطیر عطار و ویژگی‌های پرنده تذرو در شعرهای داستان مرغان مسافر بهره برده‌است. او لطیفانه و به‌صورت رمزی و ضمنی اشتراکات یوسف و تذرو را یادآوری نموده و ارتباطی نمادین را شکل داده؛ تذرو به‌واسطه رنگ‌های گونه‌گون و درخشان (زردطلایی، قهوه‌ای و سبز)، پرنده‌ای زیباست؛ که بر مبنای باور عطار در چاه زندگی می‌کند، همچون یوسف زیباروی که در چاه گرفتار آمده‌است. عطار در آغاز و مقدمه داستان پرندگان مسافر در منطق‌الطیر برای آشنایی و آماده‌کردن خواننده، ساختاری سه‌جزئی (یک پرنده، یک هادی و رهنما و یک شخصیت مانع و بازدارنده (ضد قهرمان) را با استفاده از نمادهای موردِ نظر خویش زمینه‌سازی و آفریده است که در بیش‌تر موارد بین مرغ و رهنما (پیامبر) نوعی ارتباط و تناسب برقرار کرده مانند اشتراکاتی که بین هدهد با سلیمان، کبک با صالح، تذرو با یوسف (به‌اعتبار حضورشان در چاه)، وجود دارد. در جدول (۵)، توصیه نمادین عطار به تذرو که از چاه و زندان نفس خویش رها شو تا به جایگاه بزرگی و عزت برسی، مشاهده می‌شود.

جدول۵: ارتباط و اشتراک نمادین و سمبلیک تذرو(قرقاول) با یوسف از منظر عطار (منبع: عطار، ۱۳۶۸: ۶۶۰-۶۵۶)	
مرحبـــا ای خـــوش تـــذرو دوربـــین	چشـــمه دل غـــرق بحـــر نـــور بـــین
ای میـــــان چـــــاه ظلمـــــت مانـــــده	مبـــــتلای حـــــبس محنـــــت مانـــــده
خـــویش را ز ایـــن چـــاه ظلمـــانی بـــرآر	ســـر ز اوج عـــرش رحمـــانی بـــرآر
همچـو یوسف بگـذر از زندان و چاه	تـــا شـــوی در مصـــر عزت پادشـــاه
گـــر چنـــین ملکـــی مســـلم آیـــدت	یوســـف صـــدیق همـــدم آیـــدت

تصویر ۶: نقش پرنده تذرو بر روی درخت سپیدار (منبع: پیشین)

فاخته

از دیگـر پرنـدگان نمادیـن کـه بـر بـالای بیـد مجنـون غمگیـن نقش‌پـردازی شده‌اسـت، فاختـه یـا کوکـوی اسـت کـه همـواره درحـال سـرودن آوای حزن‌انگیـز اسـت (تصویـر۷). ایـن پرنـده در نماهـای مختلـف و متضـاد بـه کار رفته‌اسـت. عطـار آن را نمـاد «انسـان‌های دروغ‌گـو، بی‌وفـا و بی‌مهـر» (عطـار، ۱۳۹۲: ۵۲) دانسـته کـه می‌توانـد اشـاره بـه بـرادران یوسـف داشـته باشـد. فاختـه در قامـوس کتـاب مقـدس[5] نمـاد امانـت‌داری و بی‌گناهـی» (هاکـس،۱۴۰۰: ۱۰۷) اسـت. در ایـن نـگاره، فاختـه می‌توانـد دوگانـه نمادیـن و اشـاره بـه یوسـف و زلیخـا باشـد. اشـاره‌ای نمادیـن و رمـزی بـه یوسـف و بی‌گناهـی او در دو بزنـگاه فرورفتـن در چـاه حسـادت بـرادران و زنـدان نفـس و شـهوت زلیخـا دارد. چـه اینکـه همـواره و به‌ویـژه در خانـه عزیـز مصـر و در هنگامـه مدیریـت مصـر قحطـی زده، امانـت‌داری پـاک بـود. همچنیـن ایـن پرنـده را «نمـاد یـک عاشـق پنهـان و عشـق یـک طرفـه» (هـال،۱۳۹۰: ۷۲) دانسـته‌اند کـه می‌توانـد در اشـاره بـه زلیخـا و عشـق یک‌طرفـه او بـه یوسـف باشـد.

تصویر ۷: فاخته بر روی درخت بیدمجنون (منبع: پیشین)

سیمرغ

سـیمرغ از دیگـر پرنـدگان برجسـته و نمادهـای فرارونـده فرهنگـی در ایـن نـگاره اسـت کـه بـا توجـه بـه جایـگاه و منزلـت آن، نـه در فضایـی قابـل انتظـار بلکـه در میـان انبوهـی از عناصـر و نشـانه‌های طبیعـت و بـر روی چـادر گروهـی از کاروان و بـر زمینـه‌ای قهـوه‌ای (دارچینـی)، نقش‌پـردازی شده‌اسـت (تصویـر۸). سـیمرغ نمـادی از «نیـروی ماورایـی حامـی و پشـتیبان شـخصیت اصلـی داسـتان و نمـاد نفـس پنهـان اسـت» (شـوالیه و گرابـرن،

۱۳۸۴، ج۳: ۷۱۰). از این رو یوسف هم پشتیبانی نیروی الهی را دارد و هم گویی سفر طولانی برای یافتن خویشتن در پیش دارد. سیمرغ نماد ذات باری‌تعالی و خیرخواهی است که در رویۀ درگیری با اژدها و پیروزی بر آن، در پی نجات طبیعت یا جان مردم از مرگ و زوال و سمبل زندگی بخشی است (عسگری و داوودی‌مقدم، ۱۳۹۷: ۱۶۰). با توجه به این صفت‌ها، نگارگر، نقش سیمرغ افزون بر تزئین، می‌تواند اشاره‌ای نمادین به یوسف و رسالت او داشته باشد.

تصویر ۸: نقش سیمرغ بر روی چادر خیمه کاروان (منبع: پیشین)

کبک

کبک از دیگر نمادهای جانوری در نگاره حاضر است (تصویر۹). احتمالاً مظفرعلی دو کبک در حال عشق‌بازی در فضای بالا و انتهایی نگاره بر روی درخت بیدمجنون و بالای صخره‌ها را برای اشاره‌ای تلویحی و ضمنی و هم‌سویی به عشق و دلداگی ابراهیم‌میرزا و همسر او گوهر سلطان‌خانم دختر شاه تهماسب، نقش‌پردازی کرده‌است. از دید عطار، کبک نمادی از «مردم دنیادوست، خوش‌گذران و محدود که چشم خود بر نعمات بسته‌اند» (عطار، ۱۳۹۲: ۵۴)، است.

تصویر ۹: نقش کبک بر درخت بیدمجنون (منبع: پیشین)

زاغ (کلاغ)

این پرنده که بر درخت بید مجنون (تصویر۱۰)، غمگین و گویی سر در جیب مراقبت فروبرده، دیده می‌شود. در فرهنگ عامیانه آن را نماد پیام‌رسانی، نفس هواپرست، خبرچینی، دلیری، زیرکی، حیله‌گیری، عداوت، وفاداری؛ محافظت، زمستان، کافربودن، زاهدان ریاکار می‌دانند (مولوی،۱۳۶۳: ۲۰۲؛ انوری،۱۳۴۰: ۲۱۶؛ قزوینی،۱۳۴۰: ۵۴۲؛ جاحظ،۱۹۹۷: ۲۹۳؛ ناصرخسرو، ۱۳۴۸: ۱۴۰). اگرچه کلاغ (زاغ) در جهان‌بینی جامی گاه چهره‌ای مثبت دارد، برای نمونه، در هم‌دمی با مجنون و رساننده پیام او به لیلی. [مجنون]...رخشنده بصر بدید زاغی * چون دود چراغی و چراغی (جامی،۱۳۶۱: ۷۳۹) و اینکه گاهی نیز به‌عنوان نماد تصوف و جهان دیگر، شناخته می‌شود. برای نمونه، در بیتی، صفت «توکل» به او نسبت داده شده‌است: مخور خون بهر طعمه از کلاغی کم نه‌ای کورا * توکّل چون درست آمد برآمد از زمین نانش (جامی، ۱۳۶۱: ۶۰). با توجه به برخی صفت‌های این پرنده و نیز موقعیت آن بر درخت و رواج صوفی‌گری، احتمالاً بر چهره و نماد نیک، نقش‌پردازی شده و گویی اشاره به خود مظفرعلی و یا جامی باشد که نمایانگر یادکرد و یادآوری آدمی است.

شتر

شتر (تصویر۱۱) در این نگاره و بر مبنای صفات و نمادهای مثبت آن، اشاره به یوسف و تداعی‌گر جنبه‌های مطلوب از دیدگاهی عرفانی و سلوک صوفیه باشد. در منظومه‌های ادبی و عرفانی و در نزد مولانا و سنایی، نماد اصحاب کشف و شهود، حقیقت پنهان، عشق، صنع و فطرت الهی، پیر راه‌دان، انسان کامل و عارف، نرم‌خو و با بصیرت است. این حیوان نماد «انسان‌های کامل و عارف، نرم‌خو و با بصیرتی هستند که همواره از مرتبه‌ای بالاتر به این جهان می‌نگرند و هرگز اسیر شهوات و کوته‌بینی‌های مادی نمی‌شوند و به مقام روشن‌بینی رسیده‌است (زمانی، ۱۳۷۷: ۴۴۵).

تصویر ۱۱: نقش شتر در نگاره (منبع: پیشین)

نماد فراطبیعی (فرشتۀ جبرئیل، هالۀ نور) و انسانی (یوسف)

از دیگر نمادهای برجسته، شخصیت جبرئیل، یوسف و هالۀ نور (تصویر ۱۲) است که کانون و عنوان نگاره است. در ارتباط با یوسف پیش‌تر سخن رفت. جبرئیل نمادی از واسط حق‌تعالی و رسول است. «دیدار با فرشته از بن‌مایه‌های اصلی بسیاری از داستان‌های رمزی است که صورت نمادین دیدار روح با اصل آسمانی خویش را نشان می‌دهد، این اصل آسمانی فرشته‌ای است که در پیکری انسانی در برابر دیدگان سالک نمایان می‌گردد. فرشتگان پیام‌آوران بال‌داری هستند که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می‌کنند» (هال، ۱۳۸۴: ۲۶۰). فرشته «موجودی از جنس روح، پیام‌آور و مجری دستورات است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۳۸۳). در این نگاره به اذن خداوند، برای کمک و حمایت یوسف فرود آمده‌است. نگارگر با رنگ‌های نمادین سبز و سرخ و نیز هالۀ نورانی بر گِرد سر فرشته و یوسف، جایگاه این دو را در نگاره تمییز داده‌است. رنگ سرخ نمادی از نشاط و «خوش‌بینی و جوانی» (الشاهر، ۲۰۰۲: ۲) و نیز «کنایه از فتنه و آشوب و غم و اندوه» (مولانا، ۱۳۸۹: ۴۱) و نمادی برای احیای حیات، معراج درون و پاکی نفس است. علاءالدوله سمنانی برای مراکز هفتگانه لطیفه، رنگی را یادکرده که سرخ در لطیفه سوم قراردارد. «سوم، لطیفۀ «قلبیه»، پایگاه منِ معنوی که به «ابراهیم وجود تو» تعبیر شده. در این مرتبه، آدمی قدم در دایره اسلام و ایمان نهاده و از ظلمت طبیعت بیرون آمده که به رنگ سرخ عقیقی است» (سمنانی، ۱۳۹۱: ۲۶۹). بخشی از این جمله اشاره‌هایی نمادین به یوسف و نجات از چاه طبیعت و (ظلمت) دارد. رنگ سبز نیز نمادی از معنویت، آرامش و «ایمان و عرفان و استعاره از به کمال رسیدن و بقاء است» (مولانا، ۱۳۸۹: ۵۴۸). بال‌ها نمادی از حضور موجودی ماورایی و نیروی ملکوتی و متعالی است.

تصویر ۱۲: شمایل جبرئیل و یوسف (منبع: پیشین)

انسان برهنه و خفته

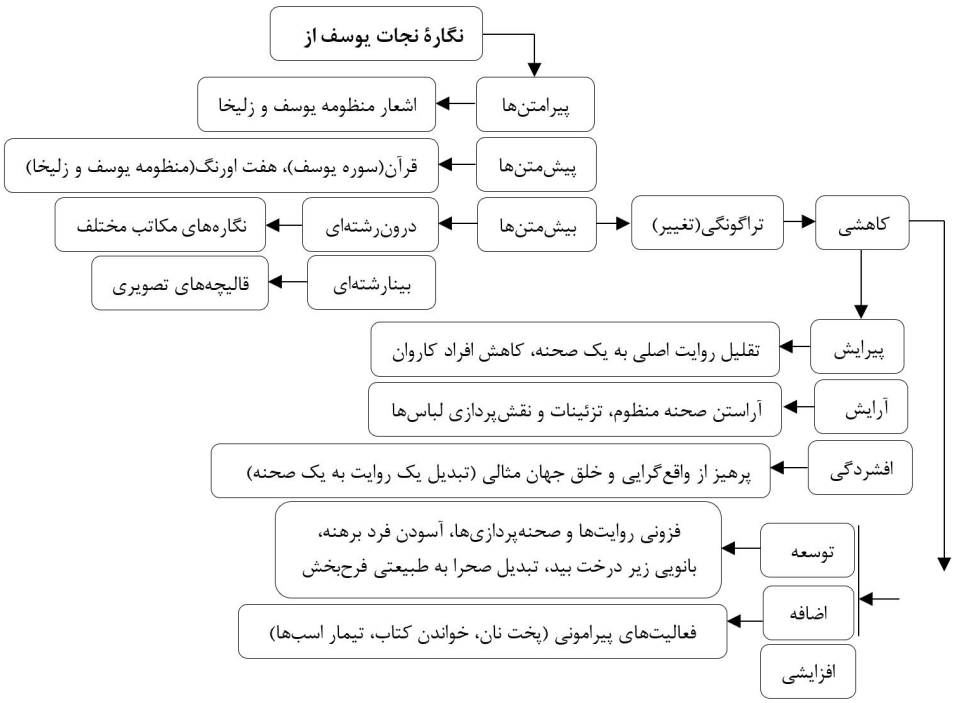
یکی از نمادهای غریب‌گونه و قابل نگریستن در نگاره، نقش انسانی برهنه و خفته (تصویر ۳۱) با پیاله‌ای آب (یا شراب) در زیر درخت سپیدار است که انبانی کوچک و کم‌حجم و سفید از بالای سر او آویزان است. خفتگی همراه با برهنگی بی‌گمان نمی‌تواند امری معمول از سوی نگارگر باشد، چه اینکه عمل خوابیدنِ معمول، در سمت چپ و میانه نگاره فردی از کاروان کَه بر پُشتی یا بالشتی مزیّن به نقوش اسلیمی، تکیه داده و درحال خوابیدن و استراحت است، دیده می‌شود. از این رو می‌توان گفت محتملاً مظفرعلی تمایل به نمودارکردن جهان‌بینی و باورهای صوفیانه و شخص جامی است. «برهنگی تن این پیکره احتمالاً اشاره به از میان برداشتن قالب تن برای پرواز روح باشد» (نبوی و دادگر،۱۳۹۱: ۴۶). چه اینکه «عریانی جسم نماد رهاشدن هستی جسم از قیدهای موجود است» (رهنورد، ۱۳۸۲: ۴۶). در این‌جا، خواب مجازی از گوشه‌گیری و عزلت -راهی برای خودسازی- همراه با برهنگی که اشاره‌ای به رهیدن انسان از تعلقات دنیا بوده، است. خواب رهایی روح از قید جسم است چنان که مولانا گوید: خواب نوعی آزادی روح و رهایی از تنگی است (محسنی و مرندی، ۱۳۸۸: ۱۸۰). در زمان خواب چون آزاد

شـــد * زان کان بنگـر کـه جـان چـون شـاد شـد (دفتـراول، ابیـات ۳۹۱-۳۸۸). خـواب کنایـه‌ای از خاموشـی، رازداری و بازگشـت بـه اصـل اسـت کـه یکـی از مهم‌تریـن سـاحت‌ها و الگوهـا در منظومـه عرفـان و تصوف و در نزد عرفا و صوفیان است.

تصویر۱۳: انسان برهنۀ خفته (منبع: پیشین)

بازتاب گونه‌های بیش‌متنیت و زیرمجموعه‌های وابسته به آن در نگاره

دسـتاورد آن‌چـه در رویکـرد بیش‌متنیـت به‌عنـوان گونـه‌ای از ترامتنیـت اشـاره شـد، به‌طـور مختصـر و در تصویـر (۱۴)، شـامل مجموعـه رویکردهـای پیرامتـن، پیش‌متـن، بیش‌متـن و انـواع آن (درون‌رشـته‌ای و بینارشـته‌ای) به‌همـراه مصداق‌هایـی از آن‌هـا، نشـان داده شده‌اسـت.



تصویر۱۴: گونه‌های بیش‌متنیت در نگاره نجات یوسف از چاه (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

بیش‌متن‌های درون رشته‌ای

در ایـن بخـش بـه بیش‌متن‌هـای درون رشـته‌ای مرتبـط بـا موضـوع (جـدول۶) پرداختـه می‌شـود. بنابرایـن چهـار نـگاره بـا موضـوع نجـات یوسـف از چـاه در ایـن بخـش معرفـی می‌شـود کـه منبـع نگهـداری، رقـم و امضـای آن‌ها نامعلـوم اسـت. ولـی به‌واسـطۀ ضـرورت موضـوع و نیـاز بـه پیش‌متـن دراین‌جـا بررسـی و تحلیـل می‌شـود. دو نمونـه مربـوط بـه مکتـب صفـوی و یـک نمونـه مربـوط بـه مکتب بخـارا اسـت. صحنـه اصلـی (نجـات یوسـف از چـاه) در ایـن بیش‌متن‌هـا، نـه در مناطـق کانونـی و طلایـی نگاره‌هـا، بلکـه در بخش‌هـای پایینـی و در گوشـه‌های راسـت، چـپ و یـا میانـه، تصویرپـردازی شده‌اسـت. در نگاره‌هـای (۱) تـا (۳)، هم‌چـون نـگاره مـورد بررسـی، زاویـه دیـد از روبـه‌رو بـوده و شـمایل یوسـف و جبرئیـل در داخـل چـاه و افـراد بـالای چـاه بـه تصویـر درآمده‌اسـت، ولـی در نـگاره (۴)، نگارگـر زاویـه دیـد بـالا را برگزیـده و فقـط بـه تصویرکـردن سَـر و چهـره یوسـف بسـنده کرده‌اسـت؛ گویـی دیگـر روایت‌هـای جانبـی از اهمیـت بالاتـری برخـوردار بـوده کـه بیش‌تـر بدان‌هـا پرداختـه شده‌اسـت.

نگارۀ اول

در نـگاره نخسـت(تصویر۱۵)، یوسـف در درون دلـو و در میانـه چـاه بـا لباسـی از جنـس خـاک و چهـره‌ای خنثی در گفت‌وگـو بـا جبرئیـل اسـت کـه بـا بال‌هایـی بـه رنـگ قرمـز و دورگیـری طلایی‌گـون و لبـاس سـرخ مس‌گـون و آبـی دیـده می‌شـود. کلیّـت فضـا بهرمنـد از رنگ‌هـای نیمه‌گـرم و سـاده و تهـی از نقـش و نگاره‌هـای پُرکننـده به‌ویـژه در فضاهـای چادرهـا و خیمه‌هـا، اسـت. تنهـا نشـانه کلامـی نـگاره، یـک بیـت شـعر بـا مضمـون: روان یوسـف ز روی سـنگ برجسـت * چـو آب چشـمه در دلـو بنشـت (جامـی، منظومـۀ یوسـف و زلیخـا)، اسـت. نـگاره شـامل هشـت صحنـه مشـتمل بـر فـردی غـرق در تفکـر، گفت‌وگـو، تیمـارداری اسـبان، شـطرنج‌بازی، کتاب‌خوانـی، طبـخ خـوراک و ماسـاژدادن یـک فـرد (ارباب) است.

تصویـر۱۵: نـگارۀ نجـات یوسـف از چـاه و بخشـی از جزئیـات، مکتـب و رقـم نامشـخص (منبـع: URL1)

نگارۀ دوم

درایـن نگاره(تصویـر۱۶)، نگارگـر صحنـۀ اصلی را در سـمت چـپ، هـم در درون چـاه و هـم بـالای چـاه و در نزدیک‌تریـن موقعیـت بـه بیننـده و پیش‌زمینـه مجلـس نشـان داده‌اسـت، بـا ایـن تفـاوت کـه جـای فرشـته و یوسـف تغییـر یافتـه و عمـق چـاه نسـبتاً کم‌تـر و یوسـف درحـال رفتـن بـه دلـو، اسـت. در فضـای کلـی نـگاره، آشـفتگی برآمـده از اُتـراق، همچنیـن حضـور طبیعـت پُـر رنگ‌تـر و نقـش و نگاره‌هـا بیش‌تـر و برجسـته‌تر از نـگاره نخسـت، ولـی سـاده‌تر اسـت. ضمـن اینکـه حضـور زنـان و نیـز صحنه‌هایـی از پرداختـن بـه کارهـای روزمـره ماننـد تیمـارداری مرکبـان، هیـزم‌آوردن، رام‌کـردن شـتر، مـادر و نگهـداری نـوزاد، پختـن نـان، طبـخ خـوراک، روشـن‌کردن آتـش، گفت‌وگـوی زنـان، خوابیـدن، و حضـور جانورانـی همچـون خرس‌هـا بـر روی درخـت و پلنگـی بـر صخـره، در ایـن بیش‌متـن، بیش‌تـر از نـگاره پیشـین اسـت. همچنیـن نشـانه کلامـی شـامل دو مصـرع جـدا، یکـی در بـالا و و دیگـری در پاییـن نـگاره وجـود دارد: بـه گـرد چـاه منزلـگاه کردنـد * بقصـد آب رو در چاه کردند (پیشین).

تصویـر۱۶: نـگارۀ نجـات یوسـف از چـاه و بخشـی از جزئیـات، مکتـب و رقـم نامشـخص (منبـع: URL2)

نگارۀ سوم

درایـن نگاره(تصویـر۱۷) کـه در کتابخانـۀ پرینسـتون آمریـکا و نگارنـدۀ نامعلـوم، نگهـداری می‌شـود، بـا کُلیتـی از فضاهـا و پالت‌هـای رنگـی گـرم و سـرد و بـدون ریزنقش‌هـای پُرکننـده و بـه نسـبت خلـوت- در مقایسـه بـا نـگاره پیشـین-، روبـه‌رو هسـتیم. صحنـۀ اصلـی در سـمت چـپ قرارگرفتـه کـه درآن یوسـف بـا لباسـی بـه رنگـی آبـی و جبرئیـل بـا رنـگ قرمـز بـدون سَـربند و دَسـتار و فقـط یـک نفـر در بـالای چـاه، دیـده می‌شـود. ایـن نـگاره شـامل ویژگی‌هایـی همچـون نبـود نشـانۀ کلامـی، نشـان‌دادن شـب در بخـش بالایـی نـگاره و افـرادی بـر بـالای تپه‌هـا غـرق در عالم‌هـا و خیـالات خویـش و حضـور جانورانـی همچـون سـگ و آهـو و به‌مراتـب، کم‌تـر و کم‌رنـگ بـودن مَرکب‌هـا و اختصـاص بیش‌تـر فضـا بـه صخره‌هـا، اسـت. همچنیـن تعـداد صحنه‌هـا و روایت‌هـا در ایـن نـگاره نسـبت نگاره‌هـای پیشـین کم‌تـر اسـت، ضمـن اینکـه تهـی از آرایه‌هـا و پُـرکاری نقـوش تزئینـی اسـت.

تصویر ۱۷: نگارۀ نجات یوسف از چاه و صحنۀ اصلی، مکتب صفوی و رقم نامشخص (منبع: URL3)

تصویر ۱۸: نگارۀ نجات یوسف از چاه و صحنۀ اصلی، مکتب صفوی و رقم نامشخص (منبع: URL4)

نگارۀ چهارم

در نگاره چهارم (تصویر ۱۸) که دارای کلیّت و ساختاری بسیار متفاوت با آن‌چه که در سایر نگاره‌های بیش‌متن دیده شد، نگارگر، خالق صحنه‌ای متفاوت و تازه از موضوع نجات یوسف از چاه است. در این نگاره خبری از فرشته نجات و گفت‌وگوی او با یوسف و همچنین طبیعت و عناصر موجود آن و کاروانیان نیست و صحنه نجات در فضایی رسمی و بی‌روح با چند شخصیت شگفت‌زده و سرگشته دیده می‌شود. فضای نگاره تهی از تراکم نقوش، فشردگی و در هم فرورفتن صحنه‌های گوناگونِ مرتبط و غیر مرتبط با موضوع روایت است. به‌واقع در فضای این نگاره، طبیعت و عناصر آن غایب است. چاه در یک زمینه تخت و روشن، بدون درخت و گل‌بوته که فقط دهانه آن و نیم‌تنۀ بالایی یوسف و بدونِ جبرئیل، دیده می‌شود.

گویی نگارگر به ترسیم فضای بیرونی چاه نسبت به داخل آن و نیز مجلسی برآمده از حضور چهار فرد بر روی قالیچه‌ای مزیّن به پیچک‌های اسلیمی و ختایی همراه با دو خادم و ملازم در میانه نگاره و نیز اشترانی بر بالای تپه، تمایل بیش‌تری نشان داده‌است. از دیگر عناصر جلب‌کننده، دو کادر عمودی و افقی مربوط به نشانه‌های کلامی است که به خط نستعلیق محصور در اشکال ابری‌گون همراه با تزئینات حواشی گوش‌های آغازین و پایانی کادرها است. در پایان، به‌صورت خلاصه، یک جمع‌بندی از چهار نگاره بیش‌متن در جدول زیر آمده‌است.

نتیجه‌گیری

نگارگری ایرانی هم در شکل و ساختار و هم در متن و محتوا، همواره متأثر از مبانی و جهان‌بینی عرفان شرقی،

جدول۶: جمع‌بندی از توصیفات، عناصر افتراقی و اشتراکات نگاره‌ها (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

نگاره (۱)	غالب بودن رنگ‌های گرم و خنثی (نبود تنوع رنگ)، فضاهای ساده رنگی و بدون ریزنقش‌های پُرکننده، کم‌بودن صحنه‌های پیرامونی و حاشیه‌ای، قراگیری دَلو در میانۀ چاه، نبود درخت و نقش‌های گیاهی و وحوش، طراحی نیم‌تنۀ بالایی یوسف و قرارگرفتن در دلو، قرارگرفتن فرشته در سمت چپ تصویر. نشانه کلامی شامل دو بیت. لباس فرشته آبی و قرمز
نگاره (۲)	تنوع رنگی فزون‌تر، حضور ریزنقش‌ها (گل و بوته‌ها و اسلیمی) در فضاهای رنگی، افزایش تراکم و شلوغی زمینه و صحنه‌های پیرامونی، دلو در پایین نقطه و یوسف درحال رفتن به آن، حضور فرشته در سمت راست تصویر. نشانه کلامی شامل یک بیت. لباس فرشته آبی و خاکی. وجود درختان و وحوش (خرس‌ها).
نگاره (۳)	کم‌شدن صحنه‌های پیرامونی، حضور شب در نگاره و نیز صحنه‌های به نسبت متفاوت‌تر، متن فضاهای رنگی عاری از ریزنقش‌های پُرکننده، صحنه‌های پیرامونی به نسبت کم‌تر، حضور مرد برهنۀ خوابیده (صحنه‌ای متفاوت)، یوسف با لباس آبی فیروزه‌ای، به نسبت عامی‌تر و دارای هالۀ نور درخشان‌تر، حضور تنها یک جانور (آهو) در نگاره. نبود تنوع رنگی در زمینۀ نگاره.
نگاره (۴)	حضور فقط دو صحنۀ پیرامونی داستان در نگاره و تمرکز و توجه بر صحنۀ گفتگوی افراد که بر روی قالی پر نقش و نگار نشسته‌اند. رفتن صحنۀ اصلی (نجات یوسف) به حاشیه، عدم نمایش درون چاه و فرشته، تهی‌بودن زمینه از نقوش متنوع گیاهی و گل و بوته‌ها و انواع جانوران به نسبت دیگر نگاره‌ها. وجود نشانه‌های کلامی فزون‌تر، حضور دو شتر در بالای نگاره.

ایرانی و اسلامی است. در جهان این نوع از نقاشی، نگارگر که خود کمابیش وابسته به این بینش است؛ در روند آفرینش و مجلس‌آرایی موضوعات نگاره‌ها در پی به‌کارگیری زبان عرفانی و نمادین بوده‌اند. افزون بر این، برای خلق نگاره‌ها و موضوع‌های گوناگون نگارگر کوشیده تا از متون ادبی و متن‌های پیشین بهره ببرد و از این رهگذر، کتاب‌های دینی (قرآن و تورات)، ادبی و منظوم همچون منظومهٔ هفت‌اورنگ جامی و خاصه اورنگ یوسف‌وزلیخا یکی از منابع الهام‌بخش و پیش‌متن‌های برجسته در تصویرسازی موضوع زندگی یوسف و زلیخا بوده‌است. نگارهٔ «نجات یوسف از چاه»، یکی از بخش‌های مهم زندگی این پیامبر است که دست‌مایهٔ طراحی و نقاشی و خلق یک روایت تصویری در مکتب‌های مختلف نگارگری ایران است. این نگاره در پژوهش حاضر و بر مبنای پیش‌متن منظومهٔ یوسف‌وزلیخای جامی و درکنار آن، بیش‌متن‌های درون‌رشته‌ای (چهار نگاره) و بینارشته‌ای (سه قالیچه) مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. آن‌چه که به دست آمد این بود که نگارگر در نگارهٔ اصلی ضمن بهره‌گیری از کُلیت داستان در منظومهٔ پیش‌متن و وفاداری به آن، بر مبنای خلاقیت و سلیقهٔ خویش و نهفته‌های قلبی آن را ساخته و پرداخته نموده‌است و صحنه‌های جنبی و حاشیه‌ای مختلف و گوناگونی را برای نمایش یک جهان مثالی و یادآوری آموزه‌های دینی، اخلاقی و مهم‌تر نگرش‌های صوفیانه رایج در دورهٔ نگارگر که خود نیز متأثر از این جهان‌بینی بود، خلق کرده‌است. مظفرعلی با طراحی انواع نشانه‌ها به‌ویژه نقش‌های نمادین برگفته از عناصر طبیعت همچون درختان، حیوانات، پرندگان، چاه و ریسمان، رنگ‌ها، خزان و بهار زمینه‌ای برای بازتاب لایه‌های نهانی و ضمنی فراهم نموده و ضمن بازگوکردن اصل داستان، با یاری چنین عناصری مخاطب را به یادآوری و توجه به اصول، باورها و آموزه‌هایی دربارهٔ عشق، کامیابی برآمده از توکل، فناپذیری، بی‌مهری و مانند آن، فرا می‌خواند.

پی‌نوشت

1. Endnotes
2. Transformation

۳. ابراهیم میرزا در خطاطی و سرودن شعر و فنون بلاغت و صناعات ادبی سرآمد روزگار خویش بود و با تخلص جاهی اشعاری به زبان فارسی و ترکی دارد. هم‌چنین قاضی احمد به تحسین دست‌های طلایی شاهزاده در نقاشی و تذهیب پرداخته و از تسلط او بر جلدسازی، تذهیب، طلااندازی و ترکیب‌رنگ‌ها آفرین گفته است(شرو سیمپسون،۱۳۸۲: ۹۶).

٤. جامی،۱۳۸۶: ۶۴۳-۶۴۲.

٥. منظومه یوسف و زلیخا

٦. یک کتاب مرجع شامل واژگان و لغت‌های کتاب مقدس عهد عتیق (تورات) و عهد جدید (انجیل)، رسایل و نوشته‌های دینی اولیا، مذاهب یهود و مسیحیت است که برای هر واژه شرحی به همراه مرجع واژه آمده است.

منابع

- آذر، اسماعیل (۱۳۹۵). «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی»، ***پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***،۳ (۲۴)، ۱۱-۳۱.
- آفرین، فریده (۱۳۹۰). «چالش ساختار و معنا: خوانش واساز از نگاره «بیرون آوردن یوسف از چاه»»، ***باغ نظر***، ۸ (۱۶)، ۶۴-۵۵.
- امینی‌منفرد، تقی (۱۳۸۴). «کیمیای عشق در هفت اورنگ عبدالرحمن جامی»، ***ادبیات فارسی***، ۲ (۷ و ۸)، ۱۳۴-۱۴۴.
- انوری ابیوردی، اوحدالدین محمد (۱۳۴۰). ***دیوان***، مدرس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- جاحظ، ابی عثمان عمرو بن بحر (۱۹۹۷). ***الحیوان***، شرح و تحقیق یمینی شامی، ، بیروت: مکتب الهلال.
- جامی، نورالدین عبدالرّحمن (۱۳۶۱). ***هفت اورنگ***، تصحیح مدرس گیلانی، تهران: کتابفروشی سعدی.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۸۳). ***اشعه اللّمعات، شرحه لمعه هفتم***، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.
- جهان‌یار، آذر؛ قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۶). «معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره های منظومه یوسف و زلیخا از نسخه هفت اورنگ جامی

مکتب مشهد»، ***نگره***، ۱۲ (۴۴)، ۶۹-۵۹.
• چدویک، چالز (۱۳۷۵). ***سمبولیسم***، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز نشر.
• حسنعلیان، سمیه (۱۳۹۴). «حدیث عشق در غزلیات عبدالرحمن جامی»، ***مجموعه مقالات دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی***، به کوشش خدابخش اسداللهی، اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی، صص ۷۵۲-۷۳۸.
• حسینی، مهدی (۱۳۸۵). «هفت اورنگ جامی به روایت تصویر»، ***کتاب ماه هنر***، ۱۰۱، ۶-۱۹.
• حکیم، اعظم، نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۸)، «خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت براساس گونه‌شناسی ژرار ژنت»، ***نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۲۲، ۱۲-۵.
• خدیور، هادی؛ شریفی، فاطمه (۱۳۸۹). «تأثیرپذیری جامی از شعرا و نویسندگان پیش از خود در آفرینش مثنوی هفت اورنگ»، ***مطالعات تفسیر و تحلیل متون زبان و ادب فارسی*** (دهخدا)، ۶، ۱۶۸-۱۹۹.
• رهنورد، زهرا (۱۳۸۲). ***حکمت هنر اسلامی***، تهران، سمت.
• زمانی، کریم (۱۳۷۷). ***شرح جامع مثنوی معنوی***، تهران: اطلاعات.
• ژوله، تورج (۱۳۸۱). ***پژوهشی در فرش ایران***، تهران: یساولی.
• سمنانی، علاء الدوله (۱۳۹۱). ***مصنفات فارسی***، به کوشش نجیب مایل هروی، تهران: علمی و فرهنگی.
• سیمپسون شرو، ماریانا (۱۳۸۲). ***شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر در ایران***، ترجمه عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، تهران: نسیم دانش.
• الشاهر، عبدالله (۲۰۰۲). ***الأثر النفسی للون***، مجله الموقوف الأدبی، العدد ۳۷۹.
• شایگان، داریوش (۱۳۹۳). ***بُت‌های ذهنی و خاطره ازلی***، تهران: امیرکبیر.
• شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۸۴). ***فرهنگ نمادها (جلد اول)***، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران، جیحون.
• طاهر، زهره؛ فرخ‌فر، فرزانه؛ فدوی، صبا (۱۴۰۲). «بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصرصفوی در نمادپردازی نگاره‌های نسخه هفت اورنگ ابراهیم میرزا (با تأکید بر دو داستان یوسف و زلیخا لیلی و مجنون)»، ***نگره***، ۶۷، ۱۰۱-۸۷.
• عسگری، زهرا؛ داوودی‌مقدم، فریده (۱۳۹۷). «بررسی بازتاب نزاع سیمرغ و اژدها در قالی‌های ایرانی با تکیه بر اسطوره‌ها و متون ادبی»، ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***، ۱۴ (۵۰)، ۱۶۸-۱۳۷.
• عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۲). ***منطق الطیر***، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
• فتوحی، محمود (۱۳۸۵). ***بلاغت تصویر***، تهران: سخن
• قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۴۰). ***دیوان عارف قزوینی***، تهران: امیرکبیر.
• کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۷). ***احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی***، تهران: مستوفی.
• کلانتر، نوش‌آفرین؛ صادقی، طاهره (۱۳۹۵). «درخت در نمادپردازی عارفانه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن»، ***ادبیات عرفانی***، ۸ (۱۵)، ۶۷-۹۳.
• کنگرانی، منیژه (۱۳۹۱). «ترامتنیت و از آن خودسازی»، ***نقدنامه هنر ۲***، به کوشش مجید سرسنگی، تهران: نشر موغام.
• کنگرانی، منیژه (۱۳۹۳). «خوانش نشانه‌شناسانهٔ یک اثر نگارگری»، ***نقدنامه***، ۵، ۱۳۸-۱۱۹.
• محسنی، محمدباقر؛ مرندی، لیلا (۱۳۸۸). «تجلّی خواب عارفان در مثنوی مولانا»، ***عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)***، ۵ (۱۹)، ۱۷۴- ۱۹۵.
• مولانا، جلال‌الدین (۱۳۸۹). ***مثنوی معنوی***، بر اساس نسخه نیکلسون، چاپ سوم، تهران، فرهنگسرای میردشتی.
• مولوی، جلال‌الدین (۱۳۶۳). ***کلیات شمس***، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
• ناصرخسرو قبادیانی (۱۳۴۸). ***کلیات (دیوان اشعار)***، به تصحیح نصرالله تقوی، تهران: طهوری.
• نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، ***پژوهش‌های ادبی***، ۹ (۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲.
• نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۶). «ترامتنیّت: مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، ***پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی***، ۵۶، ۳۸-۹۸.
• نایب‌پور، صفورا؛ اسفندیاری، زهرا (۱۳۹۴). ***بررسی نمادین ساختار و موقعیت پیکره حضرت یوسف در نگاره های منظومه یوسف و زلیخا***، ارائه شده در همایش بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر، محیط زیست، تهران.
• نبوی، فرزانه، دادگر، محمدرضا (۱۳۹۱). ***بررسی تصویرگری‌های دیوان حافظ دوران صفوی و قاجار***، پایان نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران.
• نبوی، فرزانه؛ دادگر، محمدرضا (۱۳۹۱). ***بررسی تصویرگری‌های دیوان حافظ دوران صفوی و قاجار***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
• هاکس، جیمز (۱۴۰۰). ***قاموس کتاب مقدس***، ترجمه و تألیف مستر هاکس، تهران، اساطیر.
• هال، جیمز (۱۳۸۴). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها درهنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
• هال، جیمز (۱۳۹۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها درهنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
• یاوری، فاطمه؛ وفایی، عباسعلی (۱۳۹۶). «واکاوی و تحلیل کهن الگو و نمادهای فرارونده عرفانی درگلشن راز با رویکرد به نظریه روان‌شناختی یونگ»، ***عرفانیات در ادب فارسی***، ۸ (۳۱)، ۱۷۴-۱۵۹.

References

• Afarin, F. (2011). "A Deconstructive Reading of the Persian Painting "The Drawing Out of Yusof from the Well", ***Bagh-e Nazar***, 8(16), 55-64 (Text in Persian).
• Al-Shahar, A. (2002). The psychological impact of color, ***Al-Mawqif Al-Adabi Magazine,*** No. 379. (Text in Persian).
• Amini-Monfared, T. (2014). The alchemy of love in Haft Awrang 'Abd ar-Rahmān Jāmī, ***Persian Literature,*** 2 (7 & 8), 134-144. (Text in Persian).
• Anvari- Abiverdi, O- M. (1963). ***"Divan"***, Modares Razavi, Tehran, Book Translation and Publishing Company. (Text in persian).
• Atar Neyshabouri, F. (2013). ***"Al-Tir logic, revised by Mohammad Reza Shafiei Kadkani"***, Tehran, Sokhn. (Text in persian).
• Azar, I. (2015). An Analysis of Genette's Intertextuality Theories, ***Literary Criticism and Stylistics Research***, 24 (7), 11-31 (Text in persian).
• Chadwick, C. (1996). ***Symbolism,*** Translated by Mehdi Sahabhi, Tehran: Publishing Center. (Text in Persian).
• Fotouhi, M. (2007). ***The rethoric of Image,*** Tehran: Sokhon (Text in Persian).
• Genette, G. (1982). ***"Palimpsestes. La littérature au second degré"***, Paris: Seuil. (Text in persian).
• Hakim, A., & Namvar Motlagh, B. (2019). Transtextuality reading on Joconde painting by Rene magritte based on the Gerard Genette`s typology***. Journal of Visual and Applied Arts***, 11(22), 5-21. doi: 10.30480/vaa.2019.700 (Text in Persian).
• Hawks, J. (2021). ***Bible Dictionary***, Translated and compiled by Mr. Hawkes, Tehran: Asatir. (Text in Persian).
• Hall, J. (2005). ***Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art***, Translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture. (Text in Persian).
• Hall, J. (2011). ***"Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art"***, Translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture. (Text in Persian).
• Hasanaliyan, S. (2014). ***"Hadith of love in Abdurrahman Jami's poetry"***, In Kh. Asad allahi (Ed.), collection of articles of the International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature (pp. 738-752), Ardabil: University of Mohaghegh Ardabili (Text in persian).
• Hosseini, M. (1385). Haft Owrang Jami according to the image, ***Ketab-e-Mah-e-Honar, 101,*** 19-6. (Text in Persian).
• Jahan Yar, A., & Ghazizadeh, K. (2017). Introduction and analysis building designs in images of Joseph and Zuleikha poem of Haft awrang copy of Jami, school Mashhad. ***Negareh***, 12(44), 59-69 (Text in Persian)
• Jahez, A. (1997). ***"Al-Haiwan"***, commentary and research by Yamini Shami, Beirut, Al-Hilal School, (Text in persian).
• Jami, N. A. (2004) ***Ash'a'at ai-loma'at***. Tehran: Islamic Propagation Office (Text in Persian).
• Johle, T. (2013). ***"a research on Iranian carpets"***, Tehran, Yesavali.(Text in persian).
• Kalantar, N. A., & Sadeghi Tahsili, T. (2016). "Tree" in Mystical Symbolizations and Its Mythological Roots. ***Mystical Literature***, 8(15), 67-93. doi: 10.22051/jml.2017.13250.1255. (Text in persian).
• Kangrani, M. (2012), Transtextuality and its Self-Building, ***Art Criticism 2***, in Majid Sarsangi (Ed.). Tehran: Mogham (Text in Persian).
• Kangrani, M. (2013). Semiotic reading of a painting, ***Review***, 5, 119-138. (Text in Persian).
• Karim-zadeh Tabrizi, M. (1998), ***"the status and works of old Iranian painters and some famous Indian and Ottoman painters"***, Tehran, Mustofi.(Text in persian).
• Khadivar, H.; Sharifi, F. (2010). "Jami's influence of poets and writers before him in the creation of Haft Owrang Masnavi", ***Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)***, 6, 168-199 (Text in Persian).
• Maulavi, J. (1984). ***"Koliyyat Shams, with corrections and margins by Badi-ul-Zaman Forozanfar"***, Tehran, Amir Kabir. (Text in persian).
• Mohseni, M.; Marandi, L. (2009). Manifestation of the dreams of mystics in Maulana's Masnavi", ***Religions and Mysticism***, 5(19), 174-195. (Text in Persian).
• Mowlana, J.M. (2010). ***"Masnavi Manavi, based on Nicholson's edition"***, Ch3, Tehran, Farhangsarai Mirdashti. (Text in persian).
• Nabawi, F.; Dadgar, M. (2013), ***"study of paintings of Diwan Hafez during Safavid and Qajar eras, master's thesis in painting"***, Faculty of Fine Arts, University of Tehran (Text in persian).

• Namvar Motlagh, B. (2007). "Transtextuality: Studying the relationships of one text with other texts", ***Humanities Research,*** 56, 83-98. (Text in Persian).
• Namvar Motlagh, B. (2013), Hypotextual Genrologie, ***literary Research,*** 9 (38), 139-152. (Text in persian).
• Naser Khosro ghobadyani, A. (2005). ***"Koliyyat (Divan of Poems)"***, corrected by Nasrollah Taghavi, Tehran. (Text in persian).
• Nayebpour, S.; Esfandiari, Z. (2016). ***"Symbolic investigation of the structure and position of the figure of Prophet Yusuf in the paintings of Yusuf and Zuleikha"***, International Conference on Architecture, Urban Planning, Civil Engineering, Art, Environment, Tehran. (Text in Persian).
• Qazvini, A. (1961). ***"Divan Aref Qazvini"***, Tehran, Amirkabir. (Text in persian).
• Rahnavard, Z. (2003). ***"Islamic Art Hekmat"***, Tehran, position.(Text in persian).
• Semnani, A. (2013), ***"Persian works, by the efforts of Najib Mayel Heravi"***, Tehran, scientific & cultural. (Text in persian).
• Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (2005). ***Dictionnaire des symboles***, Translated by Soudabeh Fazeli, Tehran, Jayhun. (Text in Persian).
• Shaygan, D. (2013). ***"mental idols and eternal memory"***, Tehran, Amir Kabir. (Text in persian).
• Simpson, M. (2013). ***"Iranian poetry and painting - supporting art in Iran"***, [Introduction to Ayin Aghdashlo], translated by Abdul Ali Barati and Farzad Kiani, Nasim Danesh. (Text in persian).
• Simpson, M. (1997). ***"Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: a Pricely Manuscript from Sixteen Century Iran"***, Yale University Press. (Text in Persian).
• Taher, Z.; Farokhfar, F.; Fadavi, S. (2023). Reflection of religious and cultural beliefs of the Safavid era in the symbolism of the paintings of Ibrahim Mirza's Haft Awrang edition (with emphasis on the two stories of Yusuf and Zulaikha, Layla and Majnun), ***Negreh,*** 67, 101-87. (Text in Persian).
• Yavari, F.; Vafaei, A. (2016). The Analysis of Archetype and Theosophical Ultraism Symbols for Golshane Raz with Approach to Jung's Theory, ***Erfaniyat Dar Adab Farsi***, 8 (31), 159-174. (Text in Persian).
• Zamani, K. (1998). ***"comprehensive description of Masnavi Manavi"***, Tehran, information. (Text in persian).

URLs

• URL1:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Yusuf_is_Drawn_Up_from_the_Well%22,_Folio_from_a_Yusuf_and_Zulaikha_of_Jami_MET_DP318359.jpg. 2022/08/06.
• URL2: Jamis--allegorical-romance-Yusuf-or_4122_f069r. 2015/03/18
• URL3: http://pudl.princeton.ed. 2010/07/27
• URL4: http://pinterest.com. 2018/11/07
• گالری هنر فریر شماره a105

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۲۳-۳۸)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

خوانش اسطوره‌ای رمان گرافیکی رستم در هفت‌خوان با رویکرد سفرقهرمان جوزف کمبل

چکیده

بازتاب اساطیر در داستان‌های حماسی و کهن ایرانی مانند شاهنامه و انتقال بن‌مایه‌های آن، زمینه‌ساز پیوند رمان‌های گرافیکی با روایت‌هایی از میراث ارزشمند گذشته است. یکی از این روایات، سفر رستم در هفت‌خوان شاهنامه است که حوادث این سفر از منظر اسطوره‌شناسی با مؤلفه‌های کهن‌الگویی سفرقهرمان کمبل (عزیمت، تشرف و بازگشت)، قابل تحلیل است. از این رو، در مقالهٔ حاضر نگارندگان با هدف خوانش تصاویر ترسیم‌شده در رمان گرافیکی رستم در هفت‌خوان با رویکرد سفر قهرمان جوزف کمبل، به این پرسش پاسخ می‌دهند که تصویرهای ترسیم‌شده در این رمان گرافیکی، تا چه اندازه ظرفیت پذیرش الگوی سفرقهرمان جوزف کمبل را با تأکید بر بخش تصویری این نظریه دارد؟ مقاله حاضر به روش توصیفی- تحلیلی برروی تصاویری از خوان‌های رستم با گردآوری مطالب به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی و تحلیل آن‌ها به نگارش درآمده‌است. الگوی سفرقهرمان جوزف کمبل به‌عنوان رویکردی نظری و مراحل سه‌گانه آن به‌عنوان متغیر این پژوهش به کار رفته شده‌است. همچنین یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، ترسیم دقیق رخدادها و هماهنگی تصاویر با فضای کلی داستان سبب شده تا رمان گرافیکی مورد بررسی با تأکید بر بخش تصویری مؤلفه‌های سفرقهرمان کمبل، برای درک بهتر مخاطب از مراحل اصلی و فرعی آن، ارتباط معناداری پیدا کند.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، رستم، هفت‌خوان، جوزف کمبل، سفرقهرمان.

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

مریم شیخ زاده
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
M.sheikhzade@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۶-۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۰-۱۸
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.44968.1214

مقدمه

بخش عظیمی از ادبیات حماسی ایران، برخاسته از قصه‌های پریان و داستان‌های عامیانه است. یکی از شاخصه‌های پژوهشی در ارتباط با این داستان‌ها، مطالعات اسطوره‌شناسی است. به‌بیانی اسطوره‌ها تاریخ تمدن و فرهنگ کهن یک ملت را بیان می‌کنند و انتقال‌دهنده آن به راویان و حماسه‌سرایان هستند. همچنین از ناخودآگاه جمعی و دنیای ماورالطبیعه سرچشمه گرفته‌اند و در پی شرح عقاید و وقوع پدیده‌های طبیعی و در ارتباط مستقیم و غیر مستقیم با دین و سنت‌های یک ملت هستند. «روایت و داستان در اسطوره، در پی رابطه قهرمان اصلی در کنار موجودات ماورای‌طبیعی و داستان‌گونه با چالش‌های غیر قابل پیش‌بینی و بالاتر از اندازهٔ توان ذهنی و جسمی انسان شکل می‌گیرد و از این جهت که دیدگاه‌های آدمی را نسبت به خویش و جهان بیان می‌کنند، دارای اهمیت هستند» (شکرپور و عزیزی یوسفکند، ۱۳۹۹: ۵۰). تاریخ ایران با تمدنی باستانی و میراثی غنی، سرشار از داستان و حماسه‌های کهن است و مسئله‌ای که مطرح می‌شود آن است که این میراث گوهربار، تا چه اندازه دارای ارزش‌های اسطوره‌شناختی است. در این مقاله برای پرداختن به این موضوع مهم، رمان گرافیکی[1] «رستم در هفت‌خوان» از گنجینه پربار شاهنامه فردوسی، انتخاب شده و بر مبنای کهن الگوی سفرقهرمان جوزف کمبل[2]، بررسی شده و سه مرحله مطرح‌شده در آن، به‌عنوان متغیرهای تحلیل به کار گرفته شده‌است. در ادامه، نگارندگان در پی پاسخ به این پرسش اند که تصویرهای ترسیم‌شده در این رمان گرافیکی، تا چه اندازه ظرفیت پذیرش الگوی سفرقهرمان جوزف کمبل را با تأکید بر بخش تصویری این نظریه دارد؟ در پیوند با فرضیه پژوهش می‌توان گفت به نظر می‌رسد تصویرهای «رستم در هفت‌خوان»، ضمن پیروی از سلیقه تصویرگر در استفاده از بیان واقع‌گرایانه همراه با اغراق (در برخی تصویرها)، و نمایش جزئیات برای تأثیرگذاری فهم مخاطب از داستان، با مؤلفه‌های تصویری کهن‌الگوی سفرقهرمان کمبل قابل انطباق است. به‌بیانی می‌توان این الگوها را در قالب تصویر در رمان‌های گرافیکی دید. اهمیت و ضرورت پژوهش، واکاوی در ساختار انسجام‌یافته و پی‌درپی روایت، و تحلیل تصاویر مربوطه با رویکرد مورد نظر برای درک بهتر مخاطب از الگوی سفر قهرمان است که نگارندگان را به بررسی این مهم کشانده‌است. از این رو در پژوهش حاضر، افزون بر مفاهیم و ادبیات پژوهش درباره رمان گرافیکی، اسطوره، تکاسطوره از نگاه کمبل، به خوانش رمان گرافیکی «رستم در هفت‌خوان» بر مبنای کهن‌الگوی سفرقهرمان کمبل، پرداخته شده‌است.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی مستقل در زمینه تفسیر و تحلیل تصاویر گرافیکی از داستان‌های شاهنامه بویژه هفت‌خوان رستم، و ارتباط آن با کهن‌الگوی سفرقهرمان کمبل انجام نگرفته‌است. ولی پژوهش‌های گوناگونی به بررسی رویکرد مورد مطالعه در حوزه ادبیات و هنر پرداخته‌اند. شفیقی (۱۴۰۱)، در مقاله «آزمون آب در شاهنامه فردوسی به روایت تصویر»، با هدف بررسی شش نمونه از نگاره‌های آزمون آب متعلق به عصر صفوی، وجوه بصری این عنصر گران‌مایه در ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی را واکاوی نموده‌است. بطحائی و همکاران (۱۴۰۱) در «امکان سنجی فناوری ویدئو آرت در روایتگری داستان رزم سهراب و گرد آفرید»، داستان رزم سهراب و گردآفرید را بر اساس نظریه روایت والتر فیشر و امکان‌سنجی استفاده از ویدئو آرت بررسی کرده‌اند. شکرپور و عزیزی یوسفکند (۱۳۹۹)، در اثر «بررسی و تحلیل اسطوره شاماران براساس الگوی سفرقهرمان جوزف کمبل» به ساختار و محتوای افسانه کهن و اساطیری شاماران (در استان‌های کردستان و کرمانشاه)، بر مبنای رویکرد سفرقهرمان جوزف کمبل پرداخته‌اند. دستاورد این پژوهش بیانگر آن است که ساختار داستان شاماران اگرچه در بیشتر مراحل با الگوی اسطوره کمبل تطابق دارد، ولی بخش‌هایی از آن وجود نداشته و مراحل آن نیز به‌صورت پی‌درپی رعایت نشده‌است. در ادامه، قهرمان داستان جایزه برکت سفر خود را، در دنیای انسان‌ها دریافت می‌کند نه در سرزمین اسطوره‌ها. یدالهی شاه (۱۳۹۲)، در پژوهش «تکامل شخصیت وهاب در زمینه عشق در داستان خانه ادریسی‌ها بر مبنای کهن‌الگوی سفرقهرمان کمبل»، به بررسی و تحلیل رمان خانه ادریسی‌ها اثر غزاله علیزاده پرداخته و تکامل شخصیت وهاب، یکی از قهرمانان اصلی داستان را با الگوی سفرقهرمان کمبل تطبیق داده و این تکامل را با استفاده از الگوی بالا نشان داده‌است. در مقاله دیگر با نام «تحلیل قصه شهر خاموشان با تاکید بر کهن‌الگوی سفرقهرمان جوزف کمبل» نوشته یاسمی فر و همکاران (۱۳۹۹)، به این نکته اشاره شده‌است که قصه شهرخاموشان قابلیت بازنمایی مراحل سه‌گانه عزیمت، تشرف و بازگشت الگوی کمبل را دارد و این یافته به دست آمد که روایت این قصه، خودآگاهی، اصالت، فردیت و دستیابی به کمال حقیقی قهرمان را به نمایش می‌گذارد. قهرمان قصه با پشت سرگذاشتن مراحل مادی و معنوی، وجودی هماهنگ و خدای‌گون می‌یابد که با آن می‌تواند در جهان مادی تصرفی مفید داشته باشد. در مقاله دیگر با نام «نقد کهن‌الگویی سفر قهرمان در داستان ماهی سیاه کوچولو بر اساس نظریه کمبل و پیرسون» نوشته عبدالله زاده و ریحانی

(۱۳۹۸)، نگارندگان به نقد کهن‌الگوی سفر قهرمان در داستان ماهی سیاه کوچولو نوشته صمد بهرنگی پرداخته و در ادامه، ماهی سیاه کوچولو را قهرمانی دانسته‌اند که با تأثیر گرفتن از اندرزهای حلزون پیر و با بیان نارضایتی خود از گردش های تکراری و یکنواخت، پا در سفر می‌گذارد. او در طول مسیر، زمینه رشد و تحقق کهن الگوها را در خود ایجاد می‌کند تا سرانجام بتواند به دریا که نمادی از ناخودآگاهی او است، برسد و با آنیما دیدار کند. پایان نمادین داستان نیز سبب شده‌است تا مرحله بازگشت قهرمان، آشکار نشود. اخوانی و محمودی (۱۳۹۷) در مقاله «مطالعه تطبیقی در اساطیر ایران و شرق دور (اسطوره سیاوش ایران و کوتان اوتونای قوم آینو با رویکرد جوزف کمبل»، الگوی سفر قهرمان کمبل را به‌عنوان رویکردی نظری و مراحل سه‌گانه آن را به‌عنوان متغیر این بررسی تطبیقی به کار گرفته‌اند. یافته‌های پژوهش آن‌ها به این نکته اشاره می‌کند که انسان اسطوره‌ای بدون در نظر گرفتن مکان و زبان متمایز، دارای بنیان‌های معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی مشترک است که این الگوها، در اساطیر بازنمایی شده‌اند. ایروانی و همکاران (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای دیگر با نام «تحلیل داستان شیخ صنعان در منطق الطیر عطار براساس کهن‌الگوی سفرقهرمان جوزف کمبل» به این نکته اشاره شده‌است که داستان رمزی شیخ صنعان در منطق‌الطیر، قابلیت‌های فراوانی برای خوانش‌های رمزگرایانه دارد و برای درک ساختار رمزی این داستان از کهن‌الگوی سفرقهرمان کمبل استفاده کرده‌اند. بر همین اساس، در مقایسه با الگوی کمبل داستان سفر شیخ صنعان، مراحل ردّ دعوت، آشتی و هماهنگی با پدر و امتناع از بازگشت را ندارد و همچنین ترتیب کلی الگوی کمبل در این سفر رعایت نشده‌است. همچنین در مقاله «بررسی و تحلیل ساختار روایی هفت‌خوان رستم» نوشته نبی‌لو (۱۳۹۰)، داستان هفت‌خوان رستم از منظر ساختارگرایانی چون پراپ، گریماس و تودوروف تحلیل و بررسی شده‌است و نگارنده به این نکته اشاره کرده‌است که در الگوی پراپ، جستجوی خویش‌کاری‌ها و حوزه‌های اعمال شخصیت‌ها برجسته‌تر است. از نگاه گریماس، داستان‌ها دارای کنشگرهای شش‌گانه و سه زنجیره اجرایی، میثاقی و انفصالی هستند و تودوروف نیز در بررسی روایت، داستان را به قضیه‌ها و جمله‌ها کاهش می‌دهد که شامل یک نهاد و گزاره است. قلی‌زاده و نوبخت‌فرد (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای دیگر با نام «نقد و بررسی روند تکامل شخصیت قهرمان در هفت‌خوان رستم و اسفندیار بر اساس نظریه یونگ» نوشته، با توجه به نظریه تکامل شخصیت یونگ، بر اهمیت ارتباط موجود میان مضمون هفت‌خوان و مکتب روان‌شناسی یونگ تأکید کرده‌اند. در ادامه، هریک از ارکان تشکیل‌دهنده نظریه یونگ (سایه، آنیما، آنیموس، پرسونا و مانند آن) را در هفت‌خوان رستم مورد بررسی و تحلیل قرار داده و کیفیت وقوع آن‌ها را در هفت‌خوان اسفندیار مورد نظر قرار داده‌است. در پژوهشی دیگر با نام «بازخوانی سفرقهرمان در داستان هفت‌خوان رستم و معلقه عنتره بن شداد عبسی» نوشته حیدریان شهری و حاجی هادیان (۱۳۹۴)، با هدف تمایز میان تفاوت‌ها و تشابهات ساختارهای داستان، سفرقهرمان در داستان هفت‌خوان رستم و معلقه عنتره بن شداد، بررسی شده و در ادامه نگارندگان به معرفی ویژگی‌ها و صفت‌های کهن‌الگوهای مربوطه از جنبهٔ نقد کهن‌الگویی پرداخته‌اند.

مقاله حاضر، افزون بر تحلیل روش‌مند یک اسطوره ایرانی در قالب رویکرد اسطوره‌شناسی، در تلاش است از طریق مطالعه میان تصویر و الگوی سفرقهرمان کمبل، برای درک بهتر مخاطب از رویکرد مورد نظر این حماسه کهن ایرانی را نشان دهد که در این زمینه هیچ پژوهش مکتوبی انجام نگرفته‌است.

روش انجام پژوهش

این پژوهش از جنبهٔ ماهیت از نوع کیفی بوده و به روش توصیفی- تحلیلی انجام گرفته‌است. همچنین شیوه گردآوری اطلاعات و تصویرها به روش اسنادی (با بهره‌گیری از منبع‌های مختلف چاپی و الکترونیک) است. در پیوند با جامعه آماری پژوهش، از میان ۱۵۰ نمونه (تصویرگری داستان رستم در هفت‌خوان)، تعداد ۵۶ نمونه تصویر انتخاب و براساس الگوی سفرقهرمان کمبل مورد تحلیل قرار گرفته‌است. مبنای این انتخاب، دارابودن بیشترین میزان خوانش با مؤلفه‌های کهن‌الگوی سفر قهرمان کمبل از جنبهٔ تصویری است. افزون بر این، کیفیت‌های بصری به‌کاررفته و خلاقیت تصویرگر در ترسیم تصاویر برای درک بهتر مخاطب از رویکرد مورد بررسی، از دلایل دیگر انتخاب تصاویر مورد نظر است و نیز عدم انتخاب دیگر تصاویر، به سبب شباهت آن‌ها با یک‌دیگر و جلوگیری از تکرار مطالب در روند تحلیل است. این کتاب تصویری با نام رستم در هفت‌خوان در سه جلد به روایت و تصویرگری مصطفی حسینی از انتشارات موسسه فرهنگی و هنری خراسان در سال ۱۳۹۴ به چاپ رسیده‌است. این مجموعه از ابتدا هفت‌خوان رستم را به طور کامل روایت کرده و با نثری شیوا و دلچسب نوجوانان را به شاهنامه و داستان‌های بومی ایران زمین علاقه‌مند می‌کند. در پیوند با روش تجزیه و تحلیل پژوهش پیش‌رو، افزون بر شناسایی تنوع تصاویر در روش ترسیم، توجه به مفاهیم و محتوای

تصاویر به‌عنوان الگوهای سازنده و ساختاری در رویکرد کمبل اهمیت اصلی را دارند.

مبانی نظری

الف) رمان گرافیکی

رمان گرافیکی عنوان کتاب‌هایی است که برای مخاطبان نوجوان، به سبک کمیک استریپ نوشته و تصویرسازی شده‌است و در اندازه و روند روایی شبیه رمان هستند. کهن‌ترین نمونه‌های موجود از رمان‌های گرافیکی را می‌توان در غارها جستجو کرد. دلیل این امر، داستان‌گویی و ارتباط منطقی تصاویر منقوش بر دیواره‌های غارها و موضوعات روزانه‌ای است که نقاشان باستان به آن توجه داشته‌اند. پس از آن دیوارنگاره‌هایی که نقاشان رنسانس از داستان‌های کتاب مقدس، بر روی دیوارها و یا سقف کلیساها از خود به یادگار گذاشته‌اند، دیگر سند تاریخی رمان‌های گرافیکی است. برای تفکیک رمان گرافیکی (از داستان‌های تصویری و تصویرسازی یک رمان)، داستان‌های آن‌ها با ترکیبی از واژگان و تصاویر در سرتاسر صفحه ارائه می‌شود و در هر ژانری نوشته شده و داستانی را بیان می‌کند. این گونه از کتاب‌ها با وجود شباهت‌هایی که با داستان‌های کمیک دارند، دارای تفاوت‌هایی از جنبهٔ موضوع، مخاطب و شیوه ارائه دارند (جدول ۱).

جدول ۱: تفاوت‌های بین رمان گرافیکی و داستان‌های کمیک (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	رمان گرافیکی	داستان‌های کمیک استریپ
۱	توالی داستان از ابتدا، میانه و پایان در همان چاپ نخست.	داستان‌های دنباله‌داری که به نقطه انجام‌رسیدن هر داستان بین ۴ تا ۸ نسخه چاپ طول می‌کشد.
۲	مستقل و به‌صورت کتاب عرضه می‌شود.	انتشار آن‌ها در مجله‌ها و نشریه‌های هفتگی با قیمت پائین.
۳	مانند قصه، به‌مثابه یک اثر هنری دقیق، پرداخت و اجرا می‌شود.	به دلیل سرعت در کار، فرصت چندانی برای بروز و ظهور خلاقیت‌های هنری طراح باقی نمی‌گذارد.
۴	جزئیات دقیق در تصاویر، ترکیب‌بندی، رنگ و اجرا.	نبود جزئیات دقیق در تصاویر.

رمان گرافیکی به‌مثابه زبان و فرم هنری «به هم می‌پیوندند تا از نوشتار و هنر، بافته‌ای بسازند که قواعد، دستور و قراردادهای مخصوص خود را دارد و می‌تواند ایده‌ها را به روشی بسیار منحصر به فرد انتقال دهد» (کریر، ۲۰۱۴: ۲۵). همچنین هر تصویر می‌تواند پیام مستقلی را روایت کند. ولی مجموع این تصویرها، روایت اصلی داستان را کامل می‌کند و تصویرها برای عملی ساختن معنای خود به مشارکت مخاطب نیاز دارد. برای ارائه تعریفی جامع از توالی تصاویر در رمان‌های گرافیکی می‌توان چهار اصل مهم را برای این‌گونه از آثار هنری معرفی کرد. ۱- باید ترتیبی از تصاویر جداگانه وجود داشته باشد. ۲- فزونی تصویر نسبت به متن باید آشکار باشد. ۳- رسانه باید رسانه جمعی باشد. ۴- این توالی باید داستانی را روایت کند که هم موضوع و هم اخلاقی باشد.

ب) اسطوره

پژوهشگران تعریف‌های گوناگونی از اساطیر ارائه کرده‌اند. برخی آن را یک داستانی خرافی یا نیمه‌خرافی درباره قواهای طبیعی و خدایان می‌دانند که در قالب روایت از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌است. این واژه از کلمه عربی «اسطوره» و از ریشه « س ط ر» به معنای «نوشتن و نگارش» گرفته شده‌است. همچنین از یونانی «lotopia» به‌معنای پژوهش، آگاهی، داستان، تاریخ و روایت گرفته شده و از طریق «historia»[2] به زبان‌های اروپایی راه پیدا کرده‌است (حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۹۶). بنابراین می‌توان گفت «اسطوره کلمه معربی است که از واژه یونانی هیستوریا به معنی جستجو، آگاهی و داستان نشأت گرفته‌است» (آموزگار، ۱۳۹۳: ۳) و بازتاب یک سنت کهن در فرهنگ یک منطقه جغرافیایی گسترده است. در واقع «اساطیر یک ملت و تاریخ، کلیتی زنده و مجموعه‌های طبقه‌بندی شده‌ای هستند که با ساختارهای خود، ابعاد زمان را که امروزه قابل قبول است، رها می‌کنند و یا از آن فراتر می‌روند. در اسطوره مرز دقیقی میان زمان حال، گذشته و آینده وجود ندارد. در واقع آن‌ها حالت‌های وجودی یک قوم را بیان می‌کنند و آن‌ها را بدون در نظرگرفتن هر نوع تکامل، از حالتی به حالت دیگر تقسیم می‌کنند» (زرافا، ۱۳۸۶: ۱۴۶). از این رو، اسطوره داستانی است در چارچوب میتولوژی[3]، یعنی نظام‌ها و مجموعه‌های متجانسی از متن‌های قدیمی موروثی که زمانی در نظرگروهی از مردم حقیقت داشتند. داستان‌هایی که بر اساس مقاصد و اعمال موجودات فراطبیعی شرح داده می‌شدند که چرا به این صورت است و چرا امور آن‌گونه که عمل می‌کنند، رخ می‌دهد (انوشه، ۱۳۸۱: ۹۱). با این تعاریف، می‌توان گفت اساطیر، روایات‌هایی نمادین از موجودات فراطبیعی هر تمدن و سرگذشتی راستین

است که در زمانی خاص رخ می‌دهد و به‌گونه‌ای نمادین و تخیلی، می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده یا از بین می‌رود. همچنین پیوندی نزدیک با ادبیات دارد و سرنوشت یکی وابسته به دیگری است. پس هر گاه که افسون اسطوره‌زدایی مطرح شود، آینده ادبیات نیز در خطر خواهد بود.

ج) اسطوره و تک اسطوره از نگاه جوزف کمبل

از نگاه جوزف کمبل، «کهن‌الگوهای کشف و درک شده در واقع، آن‌هایی هستند که طول تاریخ و فرهنگ بشریت، تصاویر اسطوره‌ای، الهامی و آیینی را برانگیخته‌اند. ولی نباید آن‌ها را با شکل‌های نمادین شخصی که در کابوس‌ها و شوریدگی‌های فرد مضطرب نمایان می‌شوند، اشتباه گرفت. به‌بیانی رویا یک اسطوره شخصی است و اسطوره نیز، رویایی تهی از فردیت است. به طور کلی اسطوره و رویا، در دینامیک روان به‌گونه‌ای سمبولیک عمل می‌کنند، ولی در رویا شکل‌های اسطوره‌ای به سبب رنج‌های رویایی، از اصل خود منحرف می‌شود، در حالی که اساطیر، مشکلات و مسائلی را مطرح می‌کنند که در مورد تمام افراد بشر صدق می‌کند» (کمبل، ۱۳۸۹: ۱۵). همچنین، وی با تأثیرپذیری از دیدگاه‌های یونگ، نظریه تک اسطوره را مطرح کرده‌است که مورد توجه بسیاری از منتقدان و هنرمندان قرار گرفت. در واقع، نظریه تک‌اسطوره کمبل یکی از ساختارگراترین نظریه‌ها در زمینه مطالعات اسطوره‌شناسی است، زیرا بیش از هر نظریه دیگری بر اشتراکات میان اساطیر تأکید می‌کند. بر همین مبنا، او بر این باور است که «قهرمان‌ها، از الگوی معینی تبعیت می‌کنند و می‌توان اعمال آن‌ها را از داستان‌های سراسر جهان و در دوره‌های گوناگون تاریخی استخراج کرد. حتی شاید بتوان گفت؛ یک قهرمان اسطوره‌ایِ کهن‌الگویی وجود دارد که زندگی او در سرزمین‌هایِ گوناگون توسط عده کثیری از مردم نسخه‌برداری می‌شود. قهرمان افسانه‌ای، معمولا بنیان‌گذار چیزی است. بنیان‌گذار یک عصر تازه، دین تازه، شهر تازه و یا شیوه‌ای تازه از زندگی» (کمبل، ۱۳۸۰: ۲۰۵ و ۲۰۶). بر همین مبنا، تک‌اسطوره برای اساطیر با تمام خصوصیاتش، یک اسطوره بزرگ یعنی اسطوره قهرمان را بازنمایی کنند. قهرمان از نگاه کمبل فراتر از یک اسطوره ساده است و اسطوره‌های همه ملت‌ها، صورت‌های گوناگون این ابر اسطوره به شمار می‌آیند.

د) کهن‌الگوی قهرمان

قهرمان از محورهای اصلی اسطوره‌شناسی و یکی از قدیمی‌ترین کهن‌الگوها به شمار می‌آید. آن «واژه‌ای یونانی است و از ریشه‌ای به معنای محافظت‌کردن و خدمت‌کردن آمده‌است. بنابراین مفهوم قهرمان در اساطیر مرتبط با مفهوم ایثار است» (وولگر، ۱۳۸۷: ۵۹). کمبل سال‌ها درباره قهرمان تحقیق و پژوهش کرد و سرانجام، حاصل کار خود را در کتابی با نام قهرمان هزارچهره به چاپ رسانید. بنابر دیدگاه وی همه متن‌ها و اسطوره‌های قهرمانی جهان، دارای یک ساختار روایی واحد هستند و هسته‌ای را که دربردارنده سه بخش عزیمت، تشرف و بازگشت می‌شود، برای همه متن‌ها و اساطیر قهرمانی جهان در نظر گرفته‌است. و به این نکته اشاره می‌کند که «یک قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطه شگفتی‌های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند. با نیروهای شگفت روبرو می‌شود و در نهایت به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمزوراز، وی نیروی آن را دارد که به یاران و سرزمینش برکت و فضل نازل کند» (کمبل، ۱۳۸۹: ۴۰). همچنین از دیدگاه کمبل، قهرمان کسی است که بر ویژگی‌های شخصی یا بومی‌اش تسلط یابد و از آن‌ها عبور کند تا به شکل‌های مفید و معمولاً انسانی برسد. به بیانی قهرمان به‌منزله انسانی مدرن (و رها از قید و بند اسطوره) می‌میرد. ولی به دلیل آنکه انسانی کامل و متعلق به تمام جهان است، دوباره زاده خواهد شد. وظیفه مهم او بازگشت به سوی ما است با پیکری جدید و آموزش درسی که از این زندگی دوباره آموخته‌است. والتر کی گوردن در مقاله «درآمدی برنقد کهن‌الگویی» مراحل سفر قهرمان کمبل را به صورت زیر بیان کرده‌است. **عزیمت:** این موتیف بیانگر پویشی است برای پیداکردن شخص یا طلسمی که پس از رسیدن به آن، باروری به یک سرزمین بی‌حاصل بازگردانده می‌گردد. ویرانی این سرزمین بازتابی است از بیماری و ناتوانی رهبر آن. قهرمان داستان برای نجات سرزمینش، دست‌یابی به بانوی زیبا و مورد علاقه‌اش و اثبات هویت خود به منظور تثبیت مقام به حق‌اش، باید به پاره‌ای اعمال شگفت‌انگیز دست زند. **تشرف:** معمولا به معنای واردشدن به زندگی است و در توصیف نوجوانی که به مرحله بلوغ و پختگی می‌رسد به کار می‌رود. چنین کسی در روند رشد با مشکلات و مسئولیت‌های گوناگونی روبه‌رو می‌گردد. بیداری، آگاهی و دانش بیشتر نسبت به جهان و انسان‌هایی که در آن می‌زیند، معمولا نقطه اوج این موقعیت کهن‌الگویی را شکل می‌بخشد. **بازگشت:** قهرمان پس از یافتن طلسم به سرزمینش باز می‌گردد تا خشکسالی را از بین برد و یا شیشه عمر دیو را بشکند. اکنون سفر توانایی این کار را به او داده‌است که کشورش را نجات دهد (کی گوردن، ۱۳۷۰: ۲۸). کمبل برای هریک از این مراحل سه‌گانه نیز، مراحل دیگری را به عنوان زیر مجموعه آن بیان

کرده‌است که مشتمل اند بر مرحله نخست: عزیمت یا جدایی شامل دعوت به ماجرا و ردّ دعوت، امداد غیبی، عبور از نخستین آستان، شکم نهنگ. مرحله بعد: آیین تشرف شامل جاده آزمون‌ها، ملاقات با خدابانو یا الهه، زن در نقش وسوسه‌گر، آشتی با پدر، خدای‌گون شدن و برکت نهایی. مرحله پایانی: بازگشت شامل امتناع از بازگشت، پرواز جادویی، دست نجات از خارج، عبور از آستان بازگشت، ارباب دو جهان، آزاد و رها در زندگی (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۰۶) (جدول۲). کمبل این ساختار تکرارشونده را سفر می‌نامد و مانند الیاده از واژه گذار برای این ساختار استفاده می‌کند. ولی برخلاف الیاده این ساختار را یک پدیده روانی می‌انگارد و گذار را، گذری روانی برای عبور از مشکلات پیچیده روان انسان می‌داند و لازمه چنین گذاری را تغییر در الگوی زندگی خودآگاه و ناخودآگاه جمعی انسان‌ها به شمار می‌آورد. به‌بیانی او به روان‌شناسی فردی در اساطیر پرداخته و کوشیده‌است رشد روانی فرد را بر مبنای الگوی تک اسطوره تحلیل کند.

جدول۲: مراحل سه‌گانه سفر قهرمان جوزف کمبل (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

۱	عزیمت	دعوت به ماجرا، ردّ دعوت، امداد غیبی، گذر از نخستین آستان، شکم نهنگ
۲	آیین تشرف	جادّه آزمون‌ها، ملاقات با خدابانو یا الهه، زن در نقش وسوسه‌گر، آشتی با پدر، خدای‌گون شدن، برکت نهایی
۳	بازگشت	خودداری از بازگشت، پرواز جادویی، دست نجات از خارج، گذر از آستان بازگشت، ارباب دوجهان، آزاد و رها در زندگی

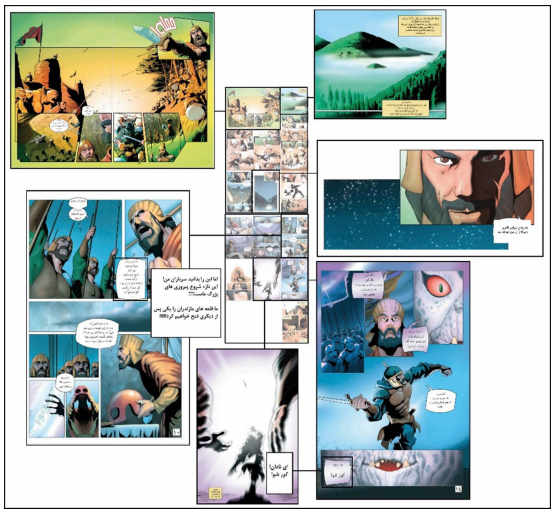
یافته‌ها

تحلیل اسطوره رستم در هفت‌خوان طبق الگوی سفرقهرمان کمبل

داستان «رستم در هفت‌خوان»، درباره ماجراجویی‌های کیکاووس ساخته و پرداخته شده‌است و با سفر او به مازندران شکل می‌گیرد. کیکاووس در زندان دیوان مازندران اسیر است و رستم برای نجاتش باید از هفت بلا جان سالم به در ببرد. این داستان گرچه به سرگذشت کیکاووس مرتبط می‌شود ولی از وحدت روایی برخوردار است. مرکز ثقل روایت، سفر رستم است و رخدادهایی که با آن دست و پنجه نرم می‌کند، به پیشبرد روایت می‌انجامد. مانند این هفت‌خوان در حماسه‌های ملل دیگر نیز مشاهده می‌شود و در همه این ملت‌ها، وحدت ساختاری و محتوایی آن به چشم می‌خورد. محتوای عمومی هفت‌خوان‌ها مشتمل اند بر دشوارگزینی پیاپی قهرمان و سرانجام کامیاب بیرون‌آمدن از همه دشواری‌هایی که با نخستین گزینش، خود را با آن‌ها درگیر ساخته‌است. همچنین شگرد عمومی در آن‌ها، وقوع رویدادهای دشوار و تسلسل چیرگی قهرمان بر آن‌ها است.

عزیمت رستم

سفر قهرمان از جایی شروع می شود که شاه ایران (کیکاووس) برای تصاحب سرزمین مازندران همراه سپاهیانش لشکرکشی می‌کند ولی در نهایت اسیر دیو سپید می‌شود. در تصویر (۱) که به‌نوعی علت آغاز سفر رستم (قهرمان) است، چشم‌اندازی از مازندران همراه با مه‌های غلیظ و سرسبزی درختان دیده می‌شود و روایت داستان با توالی تصاویری از حمله سپاه کیکاووس به دیوان ادامه می‌یابد تا جایی که از دید کیکاووس سراسر قلمرو دیوها از آن او شده‌است. ولی ناگهان نگهبان سرزمین دیوان در یک حمله غافلگیرکننده کیکاووس و سپاهیانش را در بند می‌کشد و با شمشیر چشمان او را نابینا می‌کند. تصویر با نمایش جزئیاتی از این مقابله و چهره دیو، هراس میدان را نشان می‌دهد و در واژه‌هایی کوتاه در قالب پنجره‌هایی، اوج حوادث را نمایش می‌دهد. یادآور می‌شوند که پنجره‌های زرد رنگ، نمایش متن اصلی در کتاب است و برای بهتر دیده‌شدن، نگارندگان متن را در پنجره‌های مستطیل شکل سیاه و سفید آورده‌اند.



تصویر ۱: دربند شدن کیکاووس و سپاهیانش، (علت آغاز سفر رستم)، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر (۲)، اسارت سپاه را آن هم فقط یک روز پس از پیروزی، به دست دیو سپید و نابینایی و استیصال کیکاووس در فضایی برهوت و با رنگ‌هایی متضاد از

سیاهی و نور با عباراتی کوتاه در کنار آن، شرایط سپاه زندانی را شرح می‌دهد.

تصویر ۲: زندانی شدن کیکاووس و سپاهیانش در زندان، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

در تصویر (۳)، کیکاووس به وسیله پیکی به نام «پَشوتَن» زال را از گرفتاری خود آگاه می‌کند تا چاره‌ای برای او بیاندیشد.

تصویر۳: (دعوت به آغاز سفر)، فرستادن پشوتن نزد زال برای چاره‌اندیشی، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

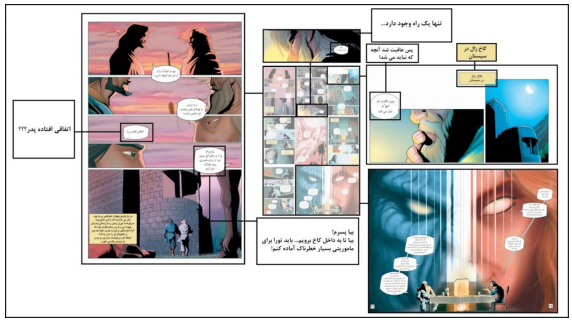
زال نیز برای این امر مهم فرزندش رستم را انتخاب و او را فرا می‌خواند. در واقع بر مبنای تصویر (۴)، که نخستین مرحله از سفر قهرمان است، فضای داخل کاخ و گفت‌و گوی زال و رستم ترسیم شده‌است و زال به پسرش می‌گوید تنها راه نجات کیکاووس سفر او به مازندران است. به بیان دیگر، این تصویر نشان می‌دهد که دست سرنوشت، قهرمان را با ندایی به خود فرا می‌خواند و او را از چارچوب امن خود، به‌سوی قلمروی ناشناخته هدایت می‌کند. این پیک که همان ندای ناخودآگاه است، قهرمان را از چالش و تغییری که در شرف رخداد است آگاه می‌کند. از دیدگاه یونگ «برای اینکه فرآیند فردیت تحقق یابد، آدمی باید گوش فرا دهد تا بفهمد تمامیت درون یعنی «خود» در هر لحظه و وضع از او چه می‌خواهد» (یونگ، ۱۳۸۹: ۲۴۹).

همانا که از بهر این روزگار
تورا پروراند پروردگار

از این کاریابی تو نام بلند
رهایی دهی شاه را از گزند

همان گردن شاه مازندران
همه مهره بشکن به گرز گران

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۹۲)



تصویر ۴: (مرحله عزیمت) فراخواندن رستم توسط زال برای آغاز سفر،(منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

رستم دعوت پدر را پذیرفته و دشوارترین و کوتاه‌ترین راه را انتخاب می‌کند. زیرا خویشکاری در خطرکردن است و پهلوان حماسه برای پیروزشدن بی‌تاب و شگفت‌زده است. به این ترتیب، رستم وارد سرزمین مازندران می‌شود. گفتنی است که مقابله آغازین در این سفر و انگیزه جستجو و کمک برای قهرمان از طرف زال است، به‌بیانی زال حس جست‌وجو را در رستم ایجاد کرده‌است زیرا در ابتدا رستم اصراری به جست‌وجو ندارد (تصویر ۵)

بر اساس تصویر، در دل هردو پهلوان غوغایی برپا بود. زال می‌دانست که با این مأموریت سرنوشت ایران زمین را با زندگی پسرش پیوند می‌زند و رستم نگران بود که آیا شایستگی برآورده‌کردن

خواست پدر و اطمینان او را دارد یا نه؟ لحظه سرنوشت‌ساز پدر و پسر به زودی رقم می‌خورد. تصویرها در جزئیات کوچک افزون بر نمایش صحنه، چشم ودست و فضا نیز تشویش و نگرانی و عظمت عزیمت و این تصمیم را نشان می‌دهد.

تصویر ۵: (مرحله عزیمت) پذیرفتن دعوت رستم از سوی زال برای سفر، (ردّ دعوت)، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

این ردّ دعوت و گذر به سرزمین آیین تشرف، تجربه تازه‌ای از زندگی است. رستم در این مرحله، به امدادهای غیبی چشم دوخته‌است. «درحقیقت آنان که به دعوت پاسخ مثبت داده‌اند، در اولین مرحله سفر خود با موجودی حمایتگر روبه‌رو می‌شوند» (کمبل، ۱۳۸۹: ۲۵). در این سفر نیز رَغَم[۴]، رخش و سپس اولاد در این مسیر دشوار ضامن اجرای این نقش هستند و در نهایت دست یاریگر خدا همراه قهرمان است. زیرا در پایان هر خوان، خداوند را به دلیل یاریگری ستایش می‌کند. در مرحله بعد که عبور از نخستین آستان است، قهرمان با امید حتمی به طرف قلمرو ناشناخته قدم برمی دارد. در تصویر ۶ زال، رستم را برای سفر بزرگی که در پیش است آماده می‌کند.

تصویر ۶: (مرحله عزیمت) دادن ببر بیان و گرز گاو سر به رستم توسط زال، (امداهای غیبی) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

با پیدایش پیام‌آوران سرنوشت، برای راهنمایی و کمک به قهرمان، او قدم به جاده‌های سفر می‌گذارد تا هنگامی‌که مقابل درب ورود به سرزمین قدرت اعلاء، با نگهبانان آستانه روبه‌رو شود (همان، ۸۵). از نظر کمبل این حوزه که در اسطوره‌ها و متون به‌صورت صحرا، جنگل، دریای عمیق، قلمروهای بیگانه و مانند آن تجلی می‌یابد، «دربردارنده محتویات ناخودآگاه آدمی است. اگرچه بهتر است انسان هیچ‌وقت نگهبان مرزهای تعیین‌شده را به چالش نخواهد، ولی از سوی دیگر فقط با عبور از این مرزها و برانگیختن دیگر جنبه نابودگر همین نیرو است که می‌توان زنده یا مرده وارد حیطه تجربه‌های نوین شد» (همان، ۹۰). تصویر (۶) در سمت راست تجهیزات اهدایی پدر به پسر و در سمت چپ اراده رستم و خروج از دنیای مرزها و به‌عبارتی ناخودآگاه و یا درون را نشان می‌دهد. هنگام گذر از آستانه و دروازه ورودی قلمرو ناشناخته، در واقع در مرحله انتقال به دنیای دیگری است. به‌بیانی گذر از آستان جادویی، مرحله انتقال انسان به دنیای دیگری است که در آن دوباره زاده می‌شود و این باور در قالب شکم نهنگ، نمادی از رحم جهان نمود پیدا می‌کند. در این نماد نیز، قهرمان به‌جای آنکه بر نیروهای آستانه پیروز شود و یا رضایت آن‌ها را جلب کند، به‌وسیلهٔ موجودی ناشناخته بلعیده می‌شود و می‌میرد. به این ترتیب فصل اول سفر رستم با عنوان عزیمت به پایان می‌رسد.

تشرف رستم

این مرحله که با ورود قهرمان به جاده آزمون‌ها آغاز می‌شود، تمامی مراحل سفر هفتگانه رستم را در بر می‌گیرد. در این آزمون، رستم برای رسیدن به هدف (نجات شاه)، راهی سفر می‌شود. بنابراین آنچه زندگی را برای او معنادار کرده، سبب شده تا برای رسیدن به آن قبول رنج و زحمت کند. در این‌جا وجود معنا و هدف در آزمون برابر با رنج‌کشیدن رستم است به‌شرطی که معنا و مقصودی در آن رنج باشد که با درک ارزشی هدف، آرامش درونی به او دست دهد که رنج خود را بپذیرد. این عوامل سبب می‌شود که قهرمان آزمون خود را در برابر وضعی معین مشاهده کند و راه خود را برگزیند. این مرحله، مرحله‌ای جذاب در سفرهای اساطیری است. در واقع، همان امدادرسانان غیبی که پیش از ورود به این قلمرو با قهرمان ملاقات کرده‌اند، اکنون با طلسم‌های خود، به طور پنهانی به وی یاری می‌رسانند و یا ممکن است قهرمان نخستین بار همین‌جا نیروی حمایتگری را که در عبور از گذارهای فرابشری حامی او است، ملاقات کند. رستم در خوان اول با نیروی اهریمنی شیر روبه‌رو می‌شود. شیر در این‌جا به‌عنوان کهن‌الگوی برخاسته از سایه رستم در عرصه ناخودآگاهی او نمایان شده و می‌کوشد تا خودآگاه خفته و غافل قهرمان را از پای درآورد. در تصویر (۷) شیر، رستم را خوابیده می‌یابد و قصد کشتن رخش و سپس خود او را دارد ولی به‌وسیله مرکب وی، به هلاکت می‌رسد و از نزدیک چهره برخاک افتاده شیر و پیروزی رستم، در حال تاختن آشکارا تصویر شده و در پنجره، پایان‌یافتن مرحله اول سفر نوشته شده‌است. نقش رخش در خوان‌های رستم، نشانه‌ای از اهمیت حضور او در این سفر است. «رخش در یک ارزش‌گذاری نمادین و اهمیت آن در پیروزی‌های رستم در راه نیک و نجات شاه ایران که صاحب فرّه کیانی است» (آموزگار، ۱۳۹۳: ۳۴) می‌تواند نماد اهورایی باشد به این ترتیب رخش در تقابل با شیری که تجلی سویه اهریمنی است، نقش مثبتی دارد. بر همین اساس «رستم نمادی از ناخودآگاهی و تجلی است که تنها در صورت خفته بودنش، ناخودآگاهی با تمام نیروهای خیر و شر که در این خان شیر و رخش تمثیل آن است، مجال بروز می‌یابد» (آقاخانی بیژنی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۱۶).

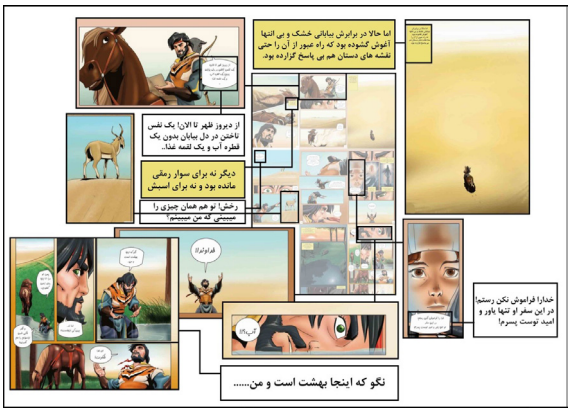
همانگه یکی میش نیکوسرین
بپیمود پیش تهمتن زمین

تصویر ۷: (مرحله تشرف) خوان اول، (جاده‌های آزمون) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

در خوان دوم که مبارزه با تشنگی و گرما است، مقاومت رستم به آزمایش گذاشته می‌شود. در این خوان قهرمان از شدت تشنگی دست به نیایش خداوند برمی‌دارد. زیرا «معتقد است که برای تیرگی و در راه حق شمشیر می‌زند و این اعتقاد او را به یاری آفریدگار رهنمون می‌سازد» (اسلامی ندوشن،

۱۳۷۴: ۳۰۴). به همین سبب ناگهان از سوی خداوند میشی در پیشگاه او نمایان می‌شود (تصویر ۸) تنهایی رستم در پهنه‌ای وسیع و آفتاب سوزان صحرا را از دور و نزدیک نشان داده و پنجره‌ها بر تشنگی و نیاز به آب آشکارا آمده‌است. همچنین در چرخش تصویر از راست (بیابان و تشنگی) به سمت چپ میش و در نهایت شکرگذاری رستم تصویر شده‌است. همان‌گونه که فردوسی بیان کرده‌است، تصویر نیز بر نمایشی از کمک اهورایی و شکر رستم را تأکید می‌کند.

بر آن عزم بر، آفرین کرد چند
که از چرخ گردان مبادت گزند



تصویر ۸: (مرحله تشرف) خوان دوم (جاده‌های آزمون) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

حیوانی که خداوند در این مرحله از سفر رستم در قالب راهنما برای رساندن او به چشمه آب می‌فرستد «کهن الگوی پیک و نمادی از لطف و بخشش الهی و نیز ظهور محسوس و رویت شدنی فرّه ایزدی است» (رستگارفسایی، ۱۳۸۸: ۶۱) که در برابر صبر بر عطش و توسل بر خداوند، به رستم داده شده‌است. رستم پس از رسیدن به چشمه بدن خود را در آب می‌شوید «چرا که آب فضیلتی تزکیه کننده و قدرتی رستگاربخش است و موجب باززایی می‌شود» (گربران و شوالیه، ۱۳۸۸: ۲۰۳).

کشتن اژدها در تصویر (۹)، نیز (خوان سوم) یکی از دشوارترین آزمون‌های قهرمانان و از کهن‌الگوهای مشترک بشری است. در پی این کهن الگو، نخستین شاهان و قهرمانان آن را تکرار کرده‌اند. گرشاسب، رستم، اسفندیار و دیگر قهرمانان باید اژدهاکشی کنند تا در آسایش ازلی قرار گیرند و مایه سعادت مردمان باشند. تصویر درگیری رستم و اژدها (تصویر ۹) با نمایش بزرگی و ابعاد اژدها و خیز پرقدرت رستم در مقابله با آن (در بالا و سمت چپ تصویر) به‌خوبی این حادثه را نشان می‌دهد. ضمن آنکه تصویر از پس نمایش صحنه به‌جای توضیحات کلامی فردوسی برآمده است و در جزئیات حادثه نیز، مانند زمین خوردن رستم و قدرت ایستادگی رخش به‌خوبی عمل کرده‌است.

تصویر ۹: (مرحله تشرف) خوان سوم (جاده‌های آزمون) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر (۱۰)، در واقع چهارمین مرحله جاده‌های آزمون یعنی رویارویی رستم با زن جادوگر است که با نیروهای مرموزی در ارتباط است و توصیفاتی که از آن ارائه شده به‌خوبی بیانگر این موضوع است. در واقع، این زنان در اساطیر «نمود آنیمای مخربی هستند که سعی در غفلت یک مرد دارند و تلاش آن‌ها، برانگیختن هوای نفسانی در قهرمان است. به همین سبب تصویر چهره زیبای ساختگی جادوگر و پذیرای‌اش را رستم نشان می‌دهد ولی آن امری که موجب رهایی رستم از حیله و جادوگر است، بر زبان آوردن نام خداوند است. همان‌گونه که فردوسی می‌سراید، جادوگر با شنیدن نام ایزد کبود و سیاه شد (سمت راست و مجدد دورنمایی در سمت چپ) تصویرها آشکارا ابیات فردوسی را با نمایش جزییاتی نشان داده‌است و در پنجره نوشتار نیز بر نام ایزد همچون فردوسی تأکید شده‌است.

ندانست کو جادوی ریمن است
نهفته برنگ اندراهریمن است

بَرِ رستم آمد پُر از رنگ و بوی
بپرسید و بنشست نزدیک اوی

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۱۴۰)

تصویر ۱۰: (مرحله تشرف) خوان چهارم (ملاقات با زن وسوسه‌گر در قالب خدابانو) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر ۱۱: (مرحله تشرف) خوان پنجم (جاده‌های آزمون) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

سیه گشت چون نام یزدان شنید
تهمتن سبک چون درو بنگرید

یکی گنده پیری شد اندر کمند
پُر آژنگ و نیرنگ و بند و گزند
(فردوسی، ۱۳۸۷: ۱۴۱)

در تصویر (۱۱)، رستم در گذر از خوان‌های باقیمانده با دیوها روبه‌رو می‌شود. در واقع، حضور این موجودات پلید در آیین‌های گذار، حضوری غیر قابل پیش‌بینی است که معمولاً در ارتباط با گنج، آب و پدیده‌های این چنینی هستند. به همین سبب، آن‌ها با جادو در ارتباطاند. بر مبنای همین ویژگی هنگامی که رستم به اولاد نزدیک می‌شود (خوان پنجم) اولاد با نیروی جادویی خود هوا را تاریک می‌کند تا از چنگ او رها شود در قسمت چپ تصویر این تاریکی نشان داده شده ولی رستم بر اوضاع مسلط شده و اولاد را به چنگ میاورد. در پایین تصویر (۱۱)، ترس و زبونی اولاد و گفت‌وگوی رستم با اولاد دیده می‌شود. رستم به اولاد وعده حکومت در دیار مازندران را به ازای همکاری کردن با او می‌دهد.

عنان را بتابید با سرکشان
بدان سو که بود از تهمتن نشان

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۱۴۲)

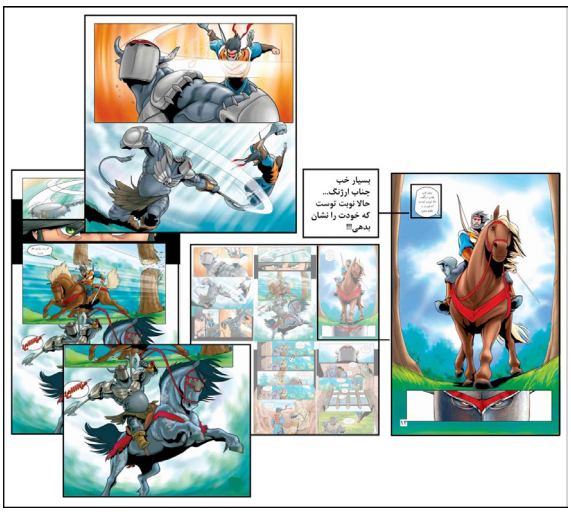
به این ترتیب در تصویر (۱۲)، اولاد جایگاه دیو سپید و کیکاووس را به رستم نشان می‌دهد. در این‌جا اولاد به‌عنوان نگهبان آستانه در ابتدا با رستم مقابله می‌کند ولی با دادن وعده پادشاهی به او، به نقش حامی و یاری دهنده تبدیل می‌شود.

تصویر ۱۲: (مرحله تشرف) نشان دادن مکان ارژنگ دیو به رستم توسط اولاد، (جاده‌های آزمون) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

اولاد خطاب به رستم: وقتی روز بشود و آفتاب بالا بیاید، بیشتر دیوها را خواب می‌گیرد و تعداد نگهبان‌ها کم می‌شود. ولی تازه آن موقع است که خود ارژنگ دیو از چادرش بیرون می‌آید و همراه با بهترین نگهبانانش به سرکشی از دیوارهای قلعه می‌پردازد!

همچنین در خان ششم، در تصویر (۱۲) تسلیم‌بودن اولاد که با پای پیاده رستم را به محل زندان هدایت می‌کند و همچنین تسلط رستم در سواره بودن نشان داده شده‌است. به این ترتیب، رستم با کمک اولاد بر ارژنگ دیو چیره می‌شود. او نگهبان آب است و رستم برای عبور از آب باید در ابتدا دیو را شکست بدهد (تصویر ۱۳). در این مرحله آزمون گذر، نمادی از مرگ و تولد دوباره است. یعنی مردان «از صورتی کهنه برای زندگی یافتن به صورتی تازه تبدیل

می‌شود که همان گذر از زندگی مادی و رسیدن به حیات معنوی است. به بیانی دیگر در این آزمون «من انسان در اعماق تاریک ضمیر ناخودآگاه جمعی، ظهور مجدد یا تولد دوباره‌ای را در قالب بازگشتی کمال یافته به خودآگاهی، از سر می‌گذراند» (یونگ، ۱۳۸۹: ۹۸). رستم با وجود فر، ارژنگ دیو را شکست داده و در نهایت راهی خوان هفتم می‌شود. «عدد هفت نماد کمال و نمایانگر کل جهان درحال حرکت است. این عدد با عدد سه (نماد آسمان) و چهار (نماد زمین و چهار جهت اصلی) در ارتباط است. از طرفی دیگر پایان یک دوره و آغاز دوره بعدی تلقی می‌شود» (گربران و شوالیه، ۱۳۸۸: ۵۷۴).



تصویر ۱۳: (مرحله تشرف) نبرد رستم و ارژنگ دیو، (جاده‌های آزمون) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

این هفت مرحله از سفر قهرمان، نمایانگر تلاشی برای رساندن حکومت به نظام مطلق گذشته و آغاز دوره جدیدی است تا کیکاووس به‌عنوان نمادی از حکومت و قدرت با این مرحله از شرّ تیرگی نجات پیدا کند. در خوان پایانی و تصویر (۱۴)، رستم پس از شکست و کشتن دیو سپید و چکاندن خون او در چشمان پادشاه ایران و سپاهیانش، آن‌ها را نجات داده و طلسم را از بین می‌برد. این حرکت قهرمان نمادی از خنثی‌کردن شر و از بین بردن پلیدی و سیاهی است که در تصویر بیشتر بر مبارزه و پیروزی رستم و دیو تأکید شده‌است.

به چشمش چو اندر کشیدند خون
شد آن دیده تیره خورشیدگون

سرانجام رستم، پادشاه (کیکاووس) را از بند دیوان نجات داده و از این جاده‌های آزمون سربلند بیرون می‌آید و برکت نهایی که پایان مرحله تشرف است

تصویر ۱۴: (مرحله تشرف) نبرد رستم با دیو سپید، (جاده‌های آزمون) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

را به دست می‌آورد که همان سر افراز بیرون آمدن و برکت برای مردمان سرزمینش است.

از طرفی، عبور از آزمون‌ها و سختی‌های رویارویی با دشمنان، قهرمانان را به شناخت بیشتر خود رهنمون می‌سازد. به‌بیانی، نجات پادشاه سبب می‌شود که فردیت رستم در داستان تکمیل شود و از نقش بنده به شاهی برسد و با اثبات قهرمانی و قدرت خود، همتای پدرش زال شود و به وسیله فردیت‌یابی رستم، زال نیز نزد کیکاووس و کیانیان، به مقام خدای گونی رسد.

بازگشت رستم

با پایان خوان آخر و نجات پادشاه ایران در تصویر (۱۵)، رشته روایت کیکاووس و رستم به هم گره می‌خورد. در پنجره‌های ترسیم‌شده در تصویر به این مطالب اشاره شده‌است که کیکاووس بینایی‌اش را بازیافته و سپاه دیوها با جنگاوری رستم از هم پاشیده می‌شود. به این ترتیب، رستم در نقش حامی، ادامه سفر را در پی می‌گیرد. افزون بر این حامی دیگری که در این سفر حضورش ملموس است، پروردگار است که همانند روایت رستم در مسیر راه به او توسل می‌جوید. به همین صورت، آن دو پس از رسیدن به هدف نهایی که همان نابودی دیوان است، به سرزمین خود بازگشته و با غنیمت‌هایی که از این رهگذر به دست آورده‌اند، نیازمندان را بهره‌مند می‌نمایند.

تصویر ۱۵: (مرحله بازگشت) بازگشت رستم، رمان گرافیکی رستم در هفت‌خوان (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

جدول ۳: تطبیق رمان گرافیکی رستم در هفت خوان بر اساس الگوی سفر قهرمان کمبل (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	اسطوره سفر قهرمان	رستم در هفت خوان
۱	عزیمت	**دعوت به آغاز سفر:** فرستادن پیکی از سمت کیکاووس، دستور زال برای سفر رستم (تصاویر۳ و ۴) **ردّ دعوت:** رستم در مرحله اول میلی به سفر نداشت (تصویر ۵) **امداد غیبی:** پروردگار، گرز گاوسر، ببر بیان (تصویرهای ۶ و ۸) **عبور از نخستین آستان:** قدم بر قلمرو ناشناخته (تصویر ۷) **شکم نهنگ:** انتقال به دنیای دیگر، ترک دنیای سنت‌ها و معیارهای آشنا (تصویر۷)
۲	تشرف	**جاده آزمون‌ها:** از خوان اول تا نابودی دیو سپید در خوان هفتم (تصاویر ۷ به بعد) **ملاقات با خدابانو:** ملاقات با زنی زیبارو (تصویر ۹) **زن در نقش وسوسه‌گر:** رهایی از شر زن وسوسه گر (جادوگر) با نام خدا (تصویر ۱۰) **آشتی و یگانگی با پدر:** یگانگی با شاه و نجات او (کیکاووس) **خدای‌گون شدن:** فردیت‌یابی رستم **برکت نهایی:** به دست آوردن غنایم برای نیازمندان
۳	بازگشت	امتناع از بازگشت: معادلی ندارد **فرار جادویی:** رهایی کیکاووس به‌سبب دست نجات رستم **دست نجات از خارج:** دست رستم برای نجات پادشاه **عبور از آستان بازگشت:** برگشتن از قلمرو ناشناخته به سرزمین خود (تصویر ۱۵) **ارباب دو جهان:** پیروزشدن بر مشکلات **آزاد و رها:** از برکات سفر، مغتنم و ارزشمند می‌شود

نتیجه‌گیری

بررسی داستان هفت‌خوان رستم به پیروی از نقد کهن‌الگوی کمبل و تحلیل تصاویر این رمان گرافیکی نشان می‌دهد که اسطوره موردِ اشاره با مراحل اصلی مطرح‌شده توسط کمبل (عزیمت، تشرف و بازگشت) و زیر مجموعه این سه مرحله اصلی که مراحل فرعی را شامل می‌شود و در متن مقاله به آن اشاره شده‌است، مطابقت کامل دارد. در واقع، این پژوهش نشان می‌دهد در رمان گرافیکی تصویرگر حوادث داستان را با جزئیات دقیق و تصویرگری قوی به نمایش می‌گذارد. در واقع، ترسیم دقیق وقایع و هماهنگی تصویر با متن و فضای کلی داستان، سبب شده‌است که الگوی سفر قهرمان کمبل از جنبهٔ تصویری، با داستان مورد نظر، برای درک مخاطب از مراحل اصلی و فرعی کمبل، ارتباط معناداری پیدا کند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت رمان گرافیکی و یا مصور می‌تواند پا به پای متن و یا داستان و به قوت آن با تصاویر دورنمای کلی و یا با جزییات نمایشی و به‌ویژه با تکمیل برخی موارد در پنجره‌ها با نوشتار، شیوه مناسبی برای انتقال مفاهیم و در این‌جا اسطوره سفر قهرمان از دیدگاه کمبل باشد.

پی‌نوشت

1. graphic novel

۲. Joseph Campbell (اسطوره‌شناس آمریکایی، استاد ادبیات در کالج سالارنس نیویورک و تخصص او اسطوره‌شناسی تطبیقی و دین‌شناسی تطبیقی بود. کارهای او شامل وجوه گوناگون تجربه انسانی است. مشهورترین اثر او کتاب قهرمان هزارچهره (سفرقهرمان) است که در آن از نظریه خود در مورد سفر کهن الگووار قهرمان که در بسیاری از اسطوره‌های چهان مشترک است بحث می‌کند. وی این الگوی مشترک در اساطیر جهان را تک اسطوره می‌نامد).

3. mythology

٤. نام میشی که از سوی پروردگار برای رستم فرستاده شد .

منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۹۳). ***تاریخ اساطیری ایران***، چاپ شانزدهم، تهران: سمت.
- آقاخانی بیژنی، محمود؛ طغیانی، اسحاق؛ محمدی فشارکی، محسن (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل نمادشناسی نگاره‌های هفت خوان رستم»، ***متن پژوهی ادبی***، ۲۲(۷۷)، ۲۱۱-۲۳۴. DOI: ۱۰,۲۲۰۵۴ltr/۲۰۱۸,۹۱۹۳
- انوشه، حسن (۱۳۸۱). ***دانشنامه ادب فارسی***، جلد اول، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۷). «مطالعه تطبیقی در اساطیر ایران و شرق دور (اسطوره سیاوش ایران و کوتان اوتونای قوم آینو با رویکرد جوزف کمبل)»، ***فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی***، ۱۴(۵۳)، ۴۱-۸۲
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۴). ***زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه***، چاپ ششم، تهران: آثار.
- ایروانی، فاطمه؛ حاتمی، سعید؛ شاکری، جلیل (۱۳۹۴). «تحلیل داستان شیخ صنعان در منطق الطیر عطار بر اساس کهن الگوی «سفر قهرمان» جوزف کمپبل»، ***نخستین همایش پژوهش های زبان و ادبیات فارسی***، تهران: انجمن علمی زبان و ادب فارسی، ۲۴۰-۲۳۱.
- بطحائی، یاسمن؛ رهبرنیا، زهرا؛ کشمیری، مریم (۱۴۰۱). امکان‌سنجی فناوری ویدئو آرت در روایتگری داستان رزم سهراب و گردآفرید، ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***، ۵ (۹)، ۳۶-۴۷.
- حسن‌دوست، محمد (۱۳۹۳). ***فرهنگ ریشه شناختی زبان فارسی***، جلد اول، تهران: نشر آثار فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- حیدریان شهری، احمدرضا؛ حاجی‌هادیان، منصوره (۱۳۹۴). «بازخوانی سفر قهرمان در داستان هفت خوان رستم و معلقه عنتره بن شداد عبسی»، ***زبان و ادبیات فارسی***، ۷ (۱۳)، ۳۰- ۵۷.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۸). ***پیکرگردانی در اساطیر***، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- زرافا، میشل، (۱۳۸۶). ***جامعه شناسی ادبیات داستانی (رمان و واقعیت اجتماعی)***، ترجمه نسرین پروینی، تهران: سخن.
- شکرپور، شهریار؛ عزیزی یوسفکند، علیرضا (۱۳۹۹). «بررسی و تحلیل اسطوره شاماران براساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل»، ***جلوه هنر***، ۴ (۱۲)، ۴۹-۵۹.
- شفیقی، ندا(۱۴۰۱). «آزمون آب در شاهنامه فردوسی به روایت تصویر»، ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***، ۶ (۱۰)، ۹۸-۱۱۲. ۲۰۲۳,۴۱۴۲۹۰۱۱۴۵.

10.22051/PGR

• گربران، آلن؛ شوالیه، ژان، (۱۳۸۸). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: کتاب‌سرای نیک.
• عبدالله زاده برزو، راحله، ریحانی، محمد (۱۳۹۸). «نقد کهن الگویی سفر قهرمان در داستان ماهی سیاه کوچولو بر اساس نظریه کمپبل و پیرسون»، ***مطالعات ادبیات کودک***، ۱۰ (۱)، ۱۰۱-۱۲۲
• فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷). ***شاهنامه***، به کوشش جلال خالقی مطلق، چاپ دوم، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
• قلی‌زاده، خسرو، نوبخت فرد، سحر (۱۳۹۳). «نقد و بررسی روند تکامل شخصیت قهرمان در هفت‌خوان رستم و اسفندیار براساس نظریه یونگ»، ***زبان و ادبیات فارسی***، ۲۲ (۷۷)، ۲۳۷-۲۷۰
• کمبل، جوزف، (۱۳۸۹). ***قهرمان هزارچهره***، ترجمه شادی خسروپناه، چاپ چهارم، مشهد: گل آفتاب.
• کمبل، جوزف، (۱۳۸۰). ***قدرت اسطوره***، ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: مرکز.
• کی گوردن، والتر، (۱۳۷۰). ***درآمدی بر نقش کهن الگویی***، ترجمه جلال سخن‌ور، تهران، ادبستان فرهنگ و هنر.
• کریر، د، اچ، ر و سابین، (۲۰۱۴). ***کتاب کمیک: تاریخچه کتاب کمیک در جهان***، ترجمه مرجان نعمتی، تهران: نظر.
• نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲). ***درآمدی بر اسطوره شناسی: نظریه ها و کاربردها***، چاپ اول، تهران: سخن.
• نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰). بررسی و تحلیل ساختار روایی هفت خوان رستم، ***پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***، ۴ (۵)، ۹۳-۱۱۸.
• وولگر،کریستوفر، (۱۳۸۷). ***سفر نویسنده: ساختار اسطوره‌ای در خدمت نویسندگان***، ترجمه محمدگذرآبادی، تهران: مینوی خرد.
• یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۹). ***انسان و سمبولهایش***، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ هفتم، تهران: جامی.
• یدالهی شاه، رویا (۱۳۹۲). «تکامل شخصیت وهاب در زمینه عشق در داستان خانه ادریسی‌ها بر مبنای الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل»، ***فصلنامه علمی نقد ادبی***، ۶ (۲۴)، ۱۶۹- ۱۹۸
• یاسمی‌فر، معصومه؛ خسروی شکیب، محمد؛ سپهوندی، مسعود (۱۳۹۹). «تحلیل قصه «شهر خاموشان» با تاکید بر کهن‌الگوی «سفر قهرمان» جوزف کمپبل، ***ماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه***، ۷ (۳۴)، ۹۳-۱۲۳.

References

• Amozegar, J., (2014). ***Mythological History of Iran***, Tehran: Samt, (Text in Persian).
• Aghakhani Bijani, M., Toghiani, E and Mohsen Mohammadi Pushharaki. (2017). "review and analysis of zymology of Haft Khan paintings". ***Journal of Literary research text***, 22(77), 211-234. (Text in Persian).
• Anoushe, H., (2000). ***Persian Literary Dictionary***, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, (Text in Persian).
• Akhwani, S., Mahmoudi, F (2017). "a comparative study in the mythology of Iran and the Far East (the myth of Siavash of Iran and Kotan Otunai of the Ainu people with Joseph Campbell's approach)", ***Journal of Mystical Literature and Cognitive Mythology Quarterly***, 14(53), 41-82. (Text in Persian).
• Abdullahzadeh Barzou, R., Rehani, M (2017). "an archetypal critique of the hero's journey in the story of the little black fish based on Campbell and Pearson's theory", ***Journal of Children's literature studies*** ,1(10), 101-122. (Text in Persian).
• Batahai, Y., Rahbarnia, Z and Maryam Kashmiri (2022). "Feasibility of video art technology in narrating the story of Razm Sohrab and GardAfrid",***Journal of Graphic Painting Research***, 9, 36-47. (Text in Persian).
• Campbell, Joseph, (2010), ***Hero of a Thousand Faces***, translated by Shadi Khosrupanah, 4th edition, Mashhad: Gol Aftab, (Text in Persian).
• Campbell, Joseph, (2001), ***The Power of Myth***, translated by: Abbas Mokhbar, Ch. 2, Tehran: Marzan, (Text in Persian).
• Carrier, David, (2014), ***The history of comic books in the world***, translated by: Marjan Nemati, Tehran: Manzar, (Text in Persian).
• Ferdowsi, A., (2008). ***Shahnameh***, by the efforts of Jalal Khaleghi Mutlaqh, Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia, (Text in Persian).
• Gerberan, Alan ,Shovalieh, Zhan, (2009), ***Culture of Symbols***, translated by: Sudabah Fazali, Tehran: Nice bookstore, (Text in Persian).
• gholizadeh, KH., Nobakht Fard, S (2013). Criticism and review of the evolution of the hero's character in Haftkhuan Rostam and Esfandiar based on Jung's theory, ***Journal of Persian Language and Literature***, 22 (77), 238-270, (Text in Persian).
• Hasan Dost, M., (2013). ***Etymology of Persian Language***, Volume 1, Tehran: Publication of Persian Language and Literature Academy, (Text in Persian).
• Heidarian Shahri, A., Hajihadian, M (2014). "Reinterpreting the hero's journey in the story of Haft Khwan Rostam and Antare ibn Shaddad Abbasi's", ***Journal of Persian language and literature***, 7(13), 57-29. (Text

in Persian).
• Islami Nadushan, M., (1374). ***the life and death of the warriors in Shahnameh***, Ch6, Tehran: Athar, (Text in Persian).
• Irvani, F., Hatami, S and Jalil Shakri (2014). "Analysis of Sheikh Sanan's story in Al-Tir Attar logic based on the archetype of Joseph Campbell's Hero's Journey"***, the first Persian language and literature research conference***, Tehran. Scientific Association of Persian Language and Literature, 231-240 (Text in Persian).
• Jung, Carl Gustav, (2010)***, Man and His Symbols***, translated by: Mahmoud Soltanieh, Tehran: Jami, (Text in Persian).
• Kay Gordon, Walter, (1991). ***An introduction to archetypal role***, translated by: Jalal Sokhnvar, No. 16, Tehran, Culture and Art Library, (Text in Persian).
• Namvar Motlaqh, B., (2012). ***An Introduction to Mythology: Theories and Applications,*** Ch. 1, Tehran: Sokhn. (Text in Persian).
• Nabilou, A., (2018). "review and analysis of the narrative structure of Rostam's Seven Readers", ***Journal of Persian Language and Literature Research***, 4(5), 118-93. (Text in Persian).
• Rastgarfasai, M., (2008). ***Figuring in Mythology***, Chapter 2, Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies, (Text in Persian).
• Shekarpour, SH,, Azizi Yousefkand, A (2019). "Review and analysis of Shamaran myth based on Joseph Campbell's hero's journey model", ***Journal of The effect of art*** , 4(12), 49-59. (Text in Persian).
• Shafiqi, N., (2022). "The water test in Ferdowsi's Shahnameh according to the image", ***Journal of Graphic Painting Research***, 10, 98-112. (Text in Persian).
• Vovleger, Christopher, (2007), ***The Author's Journey: a mythic structure in the service of writers,*** translated by: Mohammad Ghazabadi, Tehran: Minoy Kherad, (Text in Persian).
• Yadolah Shah, R., (2012). "The evolution of Wahhab's character in the context of love in the story of the hydrangea house based on the model of Joseph's journey", ***Journal of Literary Criticism***,6(24),169-198, , (Text in Persian).
• Yasmifar, M.,, Khosravi Shakib, M., and Masoud Sepahvandi (2019). "Analysis of the story of the Silent City with an emphasis on the archetype of Joseph Campbell's hero's journey"***, Popular culture and literature Monthly,*** 7(34), 93-123. (Text in Persian).
• Zarafa, Michel, (2006), ***Sociology of fiction (novel and social reality)***, translated by: Nasrin Parvini, Tehran: Sokhon, (Text in Persian).

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۳۹-۵۰)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

تحلیل محتوای شخصیت‌های جنگاور نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی در تطبیق با نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای بر مبنای آرای ژیلبر دوران

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای از معدود هنرهای عامیانه برجامانده در ایران است که برآمده از نگرش‌های ملی و مذهبی مردم در عصر قاجار بوده و بر پایهٔ مضامین حماسی و مذهبی و با بن‌مایه‌های اسطوره‌ای خلق می‌شدند. انتقال مفاهیم این روایات به مخاطب، بر دوش جنگاوران اسطوره‌ای این نقاشی‌هاست که تداعی‌کنندهٔ مفهوم حماسه‌اند؛ تلاشی بزرگ در اندازهٔ ایثار جان، برای دست‌یابی به هدف‌هایی بزرگ. چنین شخصیتی، در اندیشهٔ اسطوره‌شناسانی همچون ژیلبر دوران، نمایانگر نمادهای مرگ‌گریز و مرگ‌ستیز است. پژوهش حاضر جنگاوران نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی را در تطبیق با جنگاوران نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای بر مبنای آرای دوران تحلیل می‌کند. هدف این پژوهش، شناخت محتوای شخصیت‌های جنگاور نقاشی‌های صادقی در تطبیق با نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای، بر مبنای منظومه‌های روزانه و شبانهٔ دوران است. روش این پژوهش توصیفی، تحلیل محتوا با رویکرد تطبیقی و گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و تصویرخوانی بوده‌است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای، جنگاورانِ هر دو نیروی خیر و شرّ حضور داشته و نقاش به جانب‌داری از نیروهای خیر پرداخته و با این روش، حماسه‌های مذهبی یک قوم را نمایانِ ساخته‌است، ولی در مقابل، نقاشی‌های صادقی کاملاً تک‌قطبی و با ارزش‌گذاری‌های منفی ارزیابی شده که متمایل به منظومهٔ شبانهٔ دوران است. منظومه‌ای که در آن صحبتی از تقابل قهرمانانه و حماسی به میان نمی‌آید.

کلیدواژه‌ها: جنگاور، علی‌اکبر صادقی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، ژیلبر دوران، منظومه‌های روزانه و شبانه.

مهدی بخشی پور مقدم
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
mahdi72117@gmail.com

محسن مراثی
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، نویسنده مسئول
marasy@shahed.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۰۸

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46160.1239

مقدمه

از معدود هنرهای عامیانه برجامانده در ایران نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که از نگرش‌های ملی و مذهبی مردم عوام جامعه عصر قاجار ریشه گرفته‌است. بن‌مایه این نقاشی‌ها، روایت‌های حماسی و مذهبی است که با مضامین خیالی و اسطوره‌ای ترکیب شده و «آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را باز می‌تابید» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰۱). در این نقاشی‌ها، خیال، درون‌مایهٔ صوری را شکل داده و اسطوره‌های ملی و مذهبی نیز درون‌مایه‌های محتوای آثار را می‌سازند که خود ریشه در فرهنگ غنی و روح جمعی ایرانیان دارد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر پایه‌های تخیل و اسطوره‌مداری استوار است، چنانکه نقاشان این شیوه، کار خویش را خیالی‌نگاری نامیده و ارتباط آن را با تخیل، منشأ آفرینش آثارشان اعلام می‌کردند. اسطوره‌مداری (ترسیم اساطیر ملی و مذهبی) نیز از ارکان مهم این هنر به شمار می‌آید و تقابل نیروهای خیر و شرّ، مفهوم اصلی این اسطوره‌مداری را شکل می‌دهد (رحمانی و شعبانی‌خطیب، ۱۳۹۵: ۱۹). در تاریخ ایرانیان باستان، پیوسته دو نیرو در ستیزند. یکی نیروی نور و روشنایی که مظهر نیکی، خیر و پاکی است، دیگر نیروی ظلمت و تاریکی که نمایندهٔ شر و بدی است. نیروی اول، نیروی اهورایی و نیروی دومین نیروی اهریمنی است. در بیشتر افسانه‌های ایرانی نبردی آرمانی دیده می‌شود. بن‌مایهٔ نبرد میان خیر و شر در افسانه‌ها به دلایل گوناگونی انجام می‌پذیرد (کاظمی‌راد، ۱۴۰۱: ۱۴۷). این نمودهای تقابل‌گونه در ناخودآگاه این هنرمند نهفته است. این ویژگی‌های صوری و محتوایی منحصربه‌فرد، دلیلی شد تا هنرمندان گوناگونی راه استادهای خود را ادامه داده و سبک و سیاق آنان را پیش گیرند. همچنین هنرمندانی در دهه‌های گذشته نیز دست به الگوبرداری از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای زده، که یکی از نمونه‌های بارز آن علی‌اکبر صادقی است (یاسینی، ۱۳۹۲: ۱۰۹؛ شادقزوینی و رفایی، ۱۳۹۶: ۵۴-۵۵). این نقاش معاصر به اقرار پژوهشگران و منتقدان گوناگون هنرهای تجسمی، استفاده گسترده‌ای از عناصر صوری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای برای ترسیم شخصیت‌های جنگاور نقاشی‌های خود نموده‌است (شادقزوینی و رفایی، ۱۳۹۶: ۵۵). به همین سبب، شباهت‌های آشکاری بین نقاشی‌های او و نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای از جنبهٔ صوری، وجود دارد. در عین حال، چنین به‌نظر می‌رسد که کنش‌های شخصیت‌های جنگاور در نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی دارای تفاوت‌های عمیقی با کنش و محتوای حماسی و مذهبی جنگاوران نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دارد.

هدف از انجام این پژوهش، تحلیل محتوای شخصیت‌های جنگاور نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی، برای یافتن تفاوت‌های آن با جنگاوران نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای، بر مبنای آرای ژیلبر دوران و برخلاف وجود شباهت‌های صوری آن‌ها است. نظریهٔ منظومه‌های شبانه و روزانهٔ ژیلبر دوران[1] به این پژوهش کمک می‌کند تا مصداق‌های شخصیت‌های مثبت و منفی و یا به تعبیری دیگر، خیر و شرّ شناسایی شده و وجود و یا عدم وجود این مصداق‌ها در جنگاوران نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی، در تطبیق با نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای آشکار شوند. همچنین دلایل بروز این تفاوت‌ها در نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی، که موجب ایجاد فاصله از اهداف حماسی، مذهبی و ملی‌گرایی موجود در بطن خاستگاه نقاشی‌های او، یعنی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای شده‌است نیز مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. از این رو، پژوهش حاضر عهده‌دار پاسخگویی به این پرسش است که بر اساس نظریه منظومه‌های روزانه و شبانه دوران، شخصیت‌های جنگاور نقاشی‌های صادقی چه شباهت‌ها و تفاوت‌های محتوایی با جنگاوران نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای دارد؟ نبود یک الگوی قاعده‌مند و طبقه‌بندی شده در رابطه با نمادهایی که ارکان یک حماسه و اسطوره و تخیل تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها را شکل می‌دهند، اهمیت و ضرورت انجام این پژوهش را نشان می‌دهد.

پیشینه پژوهش

قاسم‌پور و همکاران (۱۳۹۹) در پژوهش خود به مطالعه و چگونگی دگردیسی تخیل مابین نقاشی قهوه‌خانه‌ای و کنش نمایشی در پرده‌خوانی پرداخته و این هدف را بر مبنای آرای ژیلبر دوران و منظومه‌های شبانه و روزانه‌اش پرداخته‌اند. امیری‌مندی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود، به تطبیق ساختار صوری نقش سرباز در آثار علی‌اکبر صادقی، با نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای پرداخته و به این نتیجه می‌رسد که شخصیت‌های سرباز در آثار صادقی، تحت تاثیر نقاشی قهوه‌خانه‌ای و هنر چاپ‌سنگی قرار گرفته‌است. رحمانی و شعبانی‌خطیب (۱۳۹۵) در پژوهش خود به بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، با

استفاده از روش ژیلبر دوران پرداخته و به این نتیجه می‌رسد که هنرمند قهوه‌خانه‌ای با نگاه به باورها و اساطیر ملی و مذهبی خویش به تقابل و مبارزه با حس هراس از مرگ و زمان پیش‌برنده به سوی مرگ، دست می‌زنند. این پژوهش قرابت زیادی با پژوهش حاضر دارد. حسین‌آبادی و محمدپور (۱۳۹۵) در پژوهش خود به بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازند. جوانی و کاظم‌نژاد (۱۳۹۵) در پژوهش خود به تحلیل و بررسی ویژگی‌های شمایل‌نگاری‌های شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، با توجه به وجوه نمادین وابسته به سپاهیان خیر و شر می‌پردازند. معلمی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خود، به تاثیر آموزه‌های دینی و ملی بر محتوای نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد. ذکرعلی (۱۳۹۴) در کتاب خود به نقش ملی و مذهبی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای اشاره کرده و گسترش مفاهیم ملی و مذهبی و همچنین حماسی را از طریق رواج نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در ایران بررسی و تحلیل می‌کند. یاسینی (۱۳۹۴) در کتاب خود به تأثیر هنرهای سنتی از جمله نقاشی قهوه‌خانه‌ای، بر نقاشی معاصر ایران پرداخته و نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی را گونه‌ای جدید از نقاشی قهوه‌خانه‌ای معرفی می‌کند که متأثر از همین نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. عباسی (۱۳۹۰) در کتاب خود با نام ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران، به بررسی نظام تخیلی دوران پرداخته‌است. وی در پژوهشی دیگر (۱۳۸۰) نیز منظومه‌های شبانه و روزانه دوران را بررسی و تحلیل نموده‌است. مجابی و زرین‌کلک (۱۳۷۷) در کتاب خود، مجموعه نقاشی‌های برگزیده از آثار علی‌اکبر صادقی را که در بین سال‌های ۱۳۵۶ تا ۱۳۷۶ خلق شده‌اند، گردآوری کرده و توضیحاتی کلی در مورد این آثار بیان نموده‌اند. سیف (۱۳۶۹) نیز در کتاب خود به گردآوری آثار گوناگونی از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای از خالقان نام‌آشنای این سبک پرداخته و بایگانی مطلوبی را برای این دست از پژوهش‌ها فراهم آورده‌است.

با توجه به پژوهش‌های انجام‌گرفته، آشکار شد که تاکنون پژوهشی به تحلیل محتوایی جنگاوران نقاشی‌های صادقی و کنش شخصیتی آن‌ها، در تطبیق با نقاشی قهوه‌خانه‌ای و به‌ویژه نقاشی‌های مذهبی آن، با رویکرد نظریات ژیلبر دوران انجام نشده‌است. به همین سبب الزامی است که نبود پژوهشی در این زمینه جبران شود.

روش پژوهش

در این پژوهش، از روش تحقیق توصیفیِ تحلیلی محتوا و رویکرد تطبیقی استفاده شده و گردآوری داده‌ها، به روش کتابخانه‌ای و تصویرخوانی است. انتخاب نقاشی‌ها از آثار صادقی و آثار مذهبی قهوه‌خانه‌ای که به‌صورت هدفمند انجام خواهد پذیرفت. سپس بررسی و تحلیل داده‌ها از دیدگاه کنش‌های جنگاوران، منطبق بر رویکرد منظومه‌های تخیل‌محور ژیلبر دوران و تطبیق آن‌ها با یکدیگر انجام می‌شود. بر این اساس، ۱۲ نقاشی از آثار صادقی و ۵ نقاشی از آثار مذهبی قهوه‌خانه‌ای حجم نمونهٔ پژوهش را تشکیل می‌دهد. قراردادن نمونه‌ها در جدول‌ها، مبنای تحلیل و بازشناسی وجوه افتراق و اشتراک و همچنین تحلیل و ارزیابی را ممکن می‌سازد و شیوهٔ تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز به‌صورت کیفی است.

علی‌اکبر صادقی

در میان هنرمندان معاصر ایران، شخصیت‌های هنرمند با ایده‌آل‌ها و نظریه‌های گوناگونی وجود دارند که توجه اصلی آثارشان را در طول چندین دهه، متمرکز بر اجرای شیوه‌های متفاوت از آبستره[۲] تا واقع‌گرایی نموده‌اند. در این میان، شخصیت هنری علی‌اکبر صادقی (متولد ۱۳۱۶ شمسی) دارای ویژگی‌های فراواقع‌گرا بوده که با هویت پویا و خلاقش درهم آمیخته و جذابیتی منحصربه‌فرد به آثارش بخشیده است. او که فعالیت هنریش را در سال ۱۳۲۷ با ورود به دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به‌صورت رسمی آغاز کرد، زیر نظر استاد آواک هایراپتیان نیز به فراگیری تکنیک نقاشی آبرنگ پرداخت و از سال ۱۳۳۸ به سبک ویژه‌ای از هنر ویترای دست یافت که هویت ایرانی در آن نمایان بود (مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۱۲). یکی از بارزترین شخصیت هنرمندانه صادقی چندوجهی بودن توانمندی‌هایش در خلق آثار هنری است. به‌گونه‌ای‌که در کارنامه هنری‌اش ساخت فیلم، پویانمایی برای کانون پرورش فکری، گرافیک تبلیغاتی و تصویرسازی کتاب کودک به چشم می‌خورد که در هر بخش جوایز گوناگونی را از جشنواره‌های داخلی و خارجی از آن خود کرده‌است. هم‌اکنون تمرکز اصلی کار او در دو دهه اخیر، فقط بر روی نقاشی بوده‌است. در بررسیِ آثار او تأثیر هنر نگارگری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای کاملاً آشکار است (شادقزوینی و رفایی، ۱۳۹۶: ۵۵-۵۶).

تصویر ۱: به‌اضافهٔ بی‌نهایت، علی‌اکبر صادقی (منبع: مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۱۳)

تصویر ۲: جنگ دو برادر در روز عاشورا، حسن اسماعیل‌زاده (منبع: چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۸۳)

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

بر اساس مدارک موجود، دوران اوج این شیوه از نقاشی ایرانی را می‌توان هم‌زمان با جنبش مشروطهٔ ایران در اواخر دوران قاجار و اوایل دوره پهلوی دانست. «نقاشی قهوه‌خانه با هنرمندانی چون حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر، به اوج شکوفایی رسید و بر هنر معاصر نیز تأثیر گذاشت. اینان شاگردانی چون فتح الله قوللر، حسین همدانی، حسن اسمائیل‌زاده (چلیپا) و عباس بلوکی‌فر را پروردند که راه آن‌ها را ادامه دادند. امروزه این نوع نقاشی مردمی به‌سبب آنکه خصلت کارکردی اولیه‌اش را از دست داده، کاملاً از رونق افتاده‌است» (پاکباز، ۱۳۹۲: ۵۸۹). نقاشی قهوه‌خانه‌ای آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را بازتاب داده و داستان‌های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصه‌های قرآن، و حکایت‌های عامیانه، مضامین اصلی این گونهٔ نقاشی را تشکیل می‌دهند. نقاش، این مضامین را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید، و همان‌گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود داشت، به تصویر می‌کشید. کوشش نقاش قهوه‌خانه‌ای در بازنمایی صحنه و نمایش ویژگی‌های ظاهری و درونی شخصیت‌ها، همواره تحت تأثیر جانب‌داری او از نیروهای خیر است. او با همین انگیزش اخلاقی و عقیدتی و بنا بر منطق روایی آثارش، قراردادهای ویژه‌ای را در شیوهٔ ترسیم پیکرها و جامگان، رنگ‌گزینی، و ترکیب‌بندی رعایت می‌نمود (همان، ۱۳۷۹: ۲۰۱).

ژیلبر دوران و نظریهٔ منظومهٔ تخیلات روزانه و شبانه او

ژیلبر دوران در سال ۱۹۲۱.م در فرانسه چشم به جهان گشود و پس از پایان تحصیلات خود در رشته فلسفه از سال ۱۹۴۷ تا ۱۹۶۵م. ابتدا در رشته فلسفه، و سپس در رشته‌های جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی در دانشگاه دولتی گرونوبل مشغول به تدریس شد. او همچنین از اعضای نهضت مقاومت ورکور[۳] و مجمع ارانوس[۴] بود. دوران یکی از دوستان صمیمی هنری کربن[۵] و گوستاو یونگ[۶] بود و از شاگردان مهم گاستون باشلار[۷] به شمار می‌آمد (عوض‌پور و نامورمطلق، ۱۳۹۳: ۲). ژیلبر دوران با اشاره به مبدأ تخیلات انسانی ثابت می‌کند که تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی هستند که بازنمایی ما را از جهان پیرامون تعیین می‌کنند. به باور او هستهٔ تفکر انسانی از تخیل شکل گرفته‌است. روش ژیلبر دوران در شناخت تخیل یک نویسنده، مبتنی بر بازیابی قطب‌های تخیلی و پیداکردن رابطهٔ بین این قطب‌ها و در پایان طبقه‌بندی آن‌ها است (عباسی، ۱۳۹۰: ۳۹-۴۰). وی با شناسایی گروه‌های نمادینی که با حرکت‌ها یا ژست‌های اصلی در ارتباط هستند و همچنین جست‌وجوی اشیای برگزیده‌ای که به دور آن‌ها مجموعه‌ای از نمادها می‌کوشند به‌صورت طبیعی نمایان شوند، خوشه‌های طبقه‌بندی‌شدهٔ تخیلی را ایجاد می‌کند (همان: ۷۸). او با این روش، مجموعه‌هایی از نمادها که یک درون‌مایهٔ کهن‌الگویی مشترک را گسترش می‌دهند و نیز هم شکلی‌ها یا دو قطبی‌ها را از میان تصاویر بیان می‌کنند، به ثبت می‌رساند.

ژیلبر دوران همهٔ تصاویر را دسته‌بندی کرده و

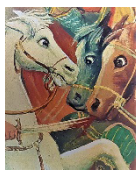
این دسته‌بندی را به دو منظومهٔ روزانه و شبانه گروه‌بندی می‌کند. منظومه روزانه، خود به دو گروه از نمادها طبقه‌بندی می‌شود که تصاویر را در مقابل یک‌دیگر قرار می‌دهد: تصاویر گروه اول که معنای ترس زیاد از زمان را منتشر می‌کنند و تصاویر گروه دوم که آرزوی پیروزی و غلبه بر اضطراب از زمان و میل بالارفتن و گذرکردن از شرایط انسانی است. در واقع، افکار انسان در این ساختار، همان افکار انسان ابتدایی است. بر اساس این تفکر، انسان، جهان را به دو قطب خوب و بد گروه‌بندی می‌کند و با این روش، دنیا را ارزش‌گذاری می‌نماید (همان: ۸۲ -۸۳). تصاویر این منظومه به دو گروه ناسازگار با یک‌دیگر گروه‌بندی می‌شوند: گروه اوّلِ تصاویرِ زمان و نشان‌دهندهٔ چیره‌شدن تاریکی بر نوراند. در حقیقت نمادهای این دسته با به تصویرکشیدن مرگ و تاریکی، می‌کوشند که مفاهیم زوال و اضطراب و در کل، تصاویری با بار معنایی منفی را نشر و گسترش دهند. این تصاویر، بیانگر ترس از حیوانات، تاریکی و سقوط هستند. طبقهٔ دوم تصاویر منظومهٔ روزانه، نمادهای جداکننده، روشناییَ و عروج بوده و در این منظومه، تصاویری با بار معنایی مثبت، در تقابل تصاویری با بار معنایی منفی قرار می‌گیرند (Durand, 1992: 70-71). در منظومهٔ شبانه، به‌جای اینکه تصاویر نمایانگر تقابل و تعارض باشند، تصاویر تلطیف کنندهٔ نگرانی و ترس از زمان هستند؛ به بیان دیگر، در منظومهٔ شبانه، تصویر پایین‌رونده تلطیفی، برای تصویر سقوط و تصویر غروب تلطیفی، برای تصویر شب است (Durand, 1992: 220).

در پژوهش حاضر، شخصیت‌های جنگاور در نقاشی‌های صادقی در تطبیق با نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای، بر مبنای نظریهٔ منظومه‌های روزانه و شبانهٔ ژیلبر دوران، مورد بررسی و تحلیل محتوایی قرار می‌گیرند. در منظومهٔ روزانهٔ دوران نمادها با ارزش‌گذاری منفی در سه طبقه خود را نمایان می‌سازند: ۱. نمادهای ریخت حیوانی ۲. نمادهای ریخت تاریکی ۳. نمادهای ریخت سقوطی. در تقابل نمادهای منفی، نمادها با ارزش‌گذاری مثبت وجود داشته که به این ترتیب است: ۱. نمادهای جداکننده ۲. نمادهای روشنایی ۳. نمادهای عروجی. همچنین در منظومهٔ شبانه نیز نمادهای تلطیف‌کننده و نمادهایی که میان دو قطب مثبت و منفی تعامل ایجاد می‌کنند را مبنای تحلیل محتوا و تطبیق شخصیت‌های جنگاور و کنش جنگاورانهٔ آن‌ها، در آثار انتخاب‌شده قرار می‌دهیم.

نمادهای ریخت حیوانی

هر نمود و تصویری از خصلت‌های منفی حیوانات که انسان، یا در حقیقت قهرمان روایت را نگران کرده و سبب ایجاد هراس در او شود، در قلمروی نمادهای ریخت حیوانی قرار می‌گیرد. حرکت ناآرام یک حیوان، که حرکتی نگران‌کننده است یا هر حرکت غرّشی و پر جنب‌وجوش، حملهٔ برّنده و یا تازنده، همگی جزء همین نماد ریخت حیوانی هستند (شریفی‌ولدانی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۹). این تصویرهای تخیلی بیان‌گر دو ویژگی از زمان هستند: ویژگی نخست، گذر و حرکت زمان و دیگری، نابودی همه چیز از طریق گذر زمان. تصویر حیوان نمایندهٔ دو ویژگی در تخیل است: ۱. حیوان چیزی است که دارای جنب‌وجوش است، فرار می‌کند و نمی‌توان او را گرفت. ۲. از طرفی حیوان همان موجودی است که می‌درّد و پاره می‌کند و در نتیجه می‌کشد (عباسی، ۱۳۸۰: ۸۴). این نوع خصلت‌های منفی حیوانی به‌عنوان نمادی منفی از منظومه‌های روزانه دوران، هم در نقاشی‌های صادقی و اسب‌های جنگاوران آثار او مشهود است و هم در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای که در جدول مربوطه (جدول ۱) با یک‌دیگر به تطبیق گذاشته شده‌اند.

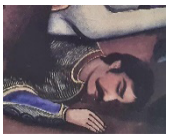
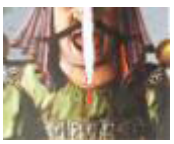
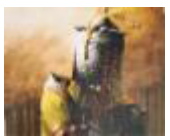
جدول ۱: تطبیق تصاویر بر اساس نمادهای ریخت حیوانی منظومهٔ روزانهٔ تخیلات در نقاشی‌های صادقی و نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای (منبع: نگارندگان: ۱۴۰۲)

	نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای			نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی		
نمادهای ریخت حیوانی						
	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۸۳)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۷۰)	(سیف، ۱۳۸۳: ۱۸۱)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۰۴)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۱۶۲)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۱۳)

نمادهای ریخت تاریکی

بخش دیگری از منظومه‌های تخیل دوران که هراس از زمان را نشان می‌دهند، تصاویر مربوط به تاریکی هستند. ریخت‌های تاریکی در حقیقت نمایانگر صورت‌هایی است که حالات بیم‌ناکی را از طریق توصیف یا توضیح فضای تاریک و یا سازه‌های وابسته به تاریکی القا می‌کند (شریفی ولدانی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۷). شب، خون، ناپاکی، آب سیاه و همچنین تصاویر کورشدگی مفاهیمی هستند که نمادهای ریخت تاریکی را نمایندگی می‌کنند (صدیقی، ۱۳۹۲: ۶). از این رو، وجود این نماد در کنش‌های جنگاوران نقاشی‌های صادقی و نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای مورد بررسی قرار گرفته و با یکدیگر تطبیق داده می‌شود (جدول ۲).

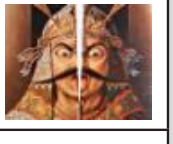
جدول ۲: تطبیق تصاویر جنگاوران بر اساس نمادهای ریخت تاریکی منظومهٔ روزانهٔ تخیلات در نقاشی‌های صادقی و نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای (منبع: نگارندگان: ۱۴۰۲)

نمادهای ریخت تاریکی	خون	اجساد	تاریکی (فضای جنگاوری)	چهره‌های تاریک و ناپاک جنگاوران	چهره‌های بیم‌ناک جنگاوران
نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای					
	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۸۲)	(سیف، ۱۳۸۳: ۱۸۱)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۷۰)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۸۳)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۸۳)
نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی					
	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۱۶۲)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۵۰)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۲۸)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۱۰۱)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۰۴)

نمادهای ریخت سقوطی

منظور از ریخت‌های سقوطی، تصاویری است که سقوط از بلندی یا نقطهٔ اوج به پستی را به تصویر می‌کشد (شریفی، ولدانی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۶). تخیل سقوط، حتماً به این معنا نیست که کسی از آسمان بیفتد، تخیل سقوط یعنی اینکه نویسنده یا انسان حس سقوط داشته باشد؛ برای نمونه، سرگیجه، سردرد یا حس تهوع، همگی حس سقوط را ایجاد می‌کنند. در این میان، خون نیز، هم در بین نمادهای ریخت تاریکی موجود است و هم ریخت سقوطی و یکی از نمادهای سقوط تخیلی است (عباسی، ۱۳۸۰: ۸۳) (جدول ۳).

جدول ۳: تطبیق تصاویر جنگاوران بر اساس نمادهای ریخت سقوطی منظومهٔ روزانهٔ تخیلات در نقاشی‌های صادقی و نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای (منبع: نگارندگان: ۱۴۰۲)

نمادهای ریخت سقوطی	تهوع و سرگیجه در چهرهٔ جنگاوران	حس سنگینی و حس گناه	زخم روی صورت و خون جنگاوران	لِه شدگی	سقوط جنگاوران
نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای					
	(سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)	(سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۷۰)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۸۳)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۸۳)
نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی					
	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۴۲)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۱۳)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۱۶۲)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۵۰)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۰۴)

نمادهای جداکننده

در نظریه دوران نمادهای ریخت‌های جداکننده در منظومهٔ روزانه تخیل با ارزش‌گذاری مثبت قرار گرفته، که ترس و اضطراب حاصل از نمادهای حیوانی را کنترل می‌کنند. این نمادها، وسایلی هستند که به‌نوعی جنگاور را در مقابل خطرات محافظت کرده و خاصیتی متلاشی‌کننده و نابودکننده دارند (Durand, 1992: 178). در نظریه دوران، شمشیر نمادی جداکننده است و شمشیر سلاحی است که با آن می‌توان اهریمن را نابود ساخت. سلاحی که قهرمان به آن مجهز شده و نماد قدرت و پاکی است (عباسی، ۱۳۸۰: ۸۸) (جدول ۴).

جدول ۴: تطبیق تصاویر جنگاوران بر اساس نمادهای جداکننده منظومه روزانه تخیلات در نقاشی‌های صادقی و نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای (منبع: نگارندگان: ۱۴۰۲)

نمادهای جداکننده	شمشیر	زره	پیکان	سپر
نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای				
	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۷۰)	(سیف، ۱۳۸۳: ۱۸۱)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۸۳)	(سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۹)
نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی				
	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۱۳)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۱۰۱)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۳۱)	(مجابی و زرین‌کلک، ۱۳۷۷: ۲۱۳)

نمادهای روشنایی

جنگاوران پیروز در روایت هنری، به‌وسیلهٔ نماد روشنایی و دیگر نمادها (عروج) تطهیر شده و دست‌یابی به الوهیت را مد نظر دارند. در نظریّهٔ دوران نمادهای روشنایی نمادهایی هستند که هراس انسان را در مقابل گذر زمان و مرگ کنترل کرده و چشم او را خیره می‌گرداند. خورشید، نور، رنگ، هوا، سحر و آسمان آبی برخی از نمادهای روشنایی هستند. ژیلبر دوران همچنین بین نور و سفیدی ارتباط برقرار نموده و رنگ سفید را نمادی از روشنایی و گسترش دهندهٔ خوبی در سطح زمین و در پیوند با عروج بیان کرده‌است. به باور وی در نمادهای روشنایی، چشم و نگاه هم جایگاه خاصی دارند. نگاه می‌تواند موجب پیشرفت شود؛ چشم‌های کسی که می‌تواند قضاوت روشن‌بینانه داشته باشد یا چشمی که بدی‌ها را تشخیص می‌دهد؛ مانند خورشیدی که از بالا بر همه‌چیز مسلط است. این تیزبینی در نظر دوران نگاهی همراه با شناخت و دانایی است که به ماهیت چیزی پی می‌برد. در حقیقت، بین دیدن و سخن‌گفتن رابطه برقرار می‌شود. همچنین چشم نماد کسی است که قدرت را در دست دارد (Durand, 1992: 162-165). رحمانی و شعبانی خطیب (۱۳۹۵) در پژوهش خود پیرامون رابطه نظریهٔ دوران با نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نور و هاله تقدس، آسمان، فرشتگان، آب و آتش را نمادی از ریخت‌های روشنایی بیان می‌کند (رحمانی و شعبانی خطیب، ۱۳۹۵: ۲۶) (جدول ۵).

جدول ۵: تطبیق تصاویر جنگاوران بر اساس نمادهای روشنایی منظومهٔ روزانهٔ تخیلات در نقاشی‌های صادقی و نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای (منبع: نگارندگان: ۱۴۰۲)

نمادهای روشنایی	هاله نور قدسی	چشمان تیزبین و نگاه متعالی	لباس‌ها با رنگ‌های روشن	آسمان آبی و نورانی	کلام الهی
نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۷۰)	(سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۹)	(سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۹)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۷۰)	(سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۹)
نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد

نمادهای عروجی

در برابر ریخت‌های سقوطی، صورت‌های عروجی قرار گرفته که مراد از آن‌ها به تصویرکشیدن سیر صعودی و به اوج‌رسیدن شخصیت‌ها و یا قهرمان روایت است (شریفی ولدانی و شمعی، ۱۳۹۰: ۳۰۶). آقای علی عباسی (۱۳۸۱) در تحلیل و کارکرد صورت‌های «منظومهٔ روزانهٔ تخیلات» بیان می‌دارد که نمادهای عروجی با یک حرکت عمودی و با ترک‌کردن قطب مخالف خود که همان مکان پایین (جایگاه شیطان، جای کثیف، بدبو، جهنم و مانند آن) است، می‌کوشند به بالا (جایگاه خداوند یکتا یا بر اساس اسطوره‌ها جایگاه خدایان، مکانی تمیز، خوش‌بو، بهشت و مانند آن) صعود کند که این صعود همیشه با نور که متعلّق به نمادهای روشنایی است، پیوند دارد (در بلندی کوه‌ها به‌راحتی می‌توان نور خورشید را دید). همچنین این صعود و حرکت عمودی، به‌وسیله نمادهای جداکننده تقویت می‌شوند (عباسی، ۱۳۸۱: ۱۱). در همین راستا، در پژوهش رحمانی و شعبانی خطیب (۱۳۹۵)، نمودهای حرکت صعودی، پرنده، فرشتگان و آرامش در چهره جزئی از نمادهای عروجی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای شمرده شده که هیچ‌گاه در نقاشی‌های متأثر از آثار قهوه‌خانه‌ایِ علی‌اکبر صادقی دیده نمی‌شود و در عوض، همان‌گونه که در جدول (۶) مشخص است، این نمادها به شکل‌های گوناگون در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای حضور دارند (جدول ۶).

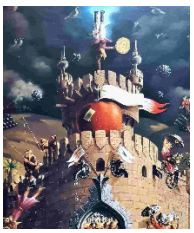
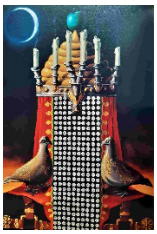
جدول ۶: تطبیق تصاویر جنگاوران بر اساس نمادهای عروجی منظومه روزانه تخیلات در نقاشی‌های صادقی و نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای (منبع: نگارندگان: ۱۴۰۲)

نمادهای عروجی	حرکت صعودی جنگاوران	آرامش و تبسم در چهره	تعادل در رزم و حالت عروج	فرشتگان	ایستادن بر بلندی حکمرانی آسمانی
نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۸۳)	(چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۷۰)	(سیف، ۱۳۸۳: ۱۸۱)	(سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۹)	(سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)
نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد

نمادهای منظومهٔ شبانهٔ

با ورود به منظومهٔ شبانه، ترس از مرگ کمتر می‌شود ولی هیچ‌گاه به طور کامل از بین نمی‌رود و همیشه در این منظومه، اثری از منظومهٔ روزانهٔ تخیلات با ارزش‌گذاری منفی وجود دارد. به همین سبب، ژیلبر دوران بر این باور است که همهٔ تصاویری که در منظومهٔ روزانه حضور دارند در منظومهٔ شبانه هم دیده می‌شوند با این تفاوت که ترس در آن‌ها بسیار کمتر و کم‌رنگ‌تر می‌شود. در واقع، منظومهٔ شبانه، برعکس منظومهٔ روزانه، عملی قهرمانانه (حماسی و جنگاورانه) نیست و نوعی تعامل بین دو قطب مثبت و منفی برقرار است (همان، ۱۳۹۰: ۸۹). از همین جهت، نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای به‌سبب هماهنگی کامل با منظومهٔ روزانه و نمادهای آن، هیچ قرابتی با منظومهٔ شبانهٔ دوران ندارد. در برخی از آثار صادقی اما، انگاره‌هایی از کاهش ترس و کمرنگ شدن ترس به وسیلهٔ تناقضات فراواقع‌گرایانه و همچنین همنشینی و نزدیکی برخی از نمادهای مثبت و منفی منظومهٔ روزانه با یک‌دیگر، امکان تحلیل این آثار را در دستهٔ منظومهٔ شبانه ایجاد نموده‌است و از همین رو، ایجاد تعامل در دو سوی این نمادها را تا اندازه‌ای ممکن ساخته است؛ گرچه همهٔ این آثار دارای شخصیت‌های جنگاور و به دنبال آن می‌بایست دارای کنش جنگاورانه باشند. از همین رو، چهار اثری که می‌توان نمادهای تلطیف‌کننده را در آن یافت، در جدول (۷)، مورد تحلیل قرار می‌دهیم. با توجه به داده‌های به‌دست‌آمده از این جدول، برخی از آثار صادقی را می‌توان نزدیک به منظومهٔ شبانهٔ دوران ارزیابی کرد.

جدول ۷: نمادهای تلطیف‌کنندهٔ منظومهٔ شبانه دوران موجود در آثار علی‌اکبر صادقی (منبع: نگارندگان: ۱۴۰۲)

نقاشی‌های دارای نمادهای منظومهٔ شبانه				
	(مجابی و زرین‌کلک،۱۳۷۷ : ۱۸۷)	(موسوی، ۱۳۹۶: ۲۸۲)	(موسوی، ۱۳۹۶: ۲۲۳)	(موسوی، ۱۳۹۶: ۲۹۷)
توضیحات	ماه به‌عنوان تلطیف‌کنندهٔ فضای تاریک و خوراکی به‌عنوان تلطیف‌کنندهٔ فضای رزم	خورشید مصنوعی به‌عنوان تلطیف‌کنندهٔ فضای تاریک خوراکی به‌عنوان تلطیف‌کنندهٔ فضای رزم	ماه به‌عنوان تلطیف‌کنندهٔ فضای تاریک	ماه به‌عنوان تلطیف‌کنندهٔ فضای تاریک، بال پرنده

با توجه به جدول‌های تطبیقی ارائه شده، آشکارا روشن است که کنش‌های جنگاوران آثار صادقی، که رنگ و ظواهر خویش را از نقاشی‌های حماسی قهوه‌خانه‌ای گرفته‌اند، با کنش جنگاوران نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای تفاوت‌هایی ماهوی داشته‌است. هنگامی‌که نظریهٔ منظومه‌های روزانه و شبانهٔ ژیلبر دوران را مبنای تحلیل محتوای این شخصیت‌ها و کنش آنان قرار می‌دهیم، نبود تقابل دو نیروی خیر و شر، در آثار صادقی دیده می‌شود و این تک‌قطبی بودن و سرگشتگی جنگاورانی که در بیشتر موارد، در جامهٔ سقوط و با نمادهای تاریکی بر روی بوم نقش بسته‌اند، در ناسازگاری عمیق با رویکرد اساطیری ژیلبر دوران بوده که نبرد دو قطب خیر و شرّ را نتیجهٔ تقابل ذهنی انسان با مرگ و ترس از فناپذیری می‌دانست. جنگاوران نقاشی‌های صادقی، بیش از هر چیز، خسته‌اند و گویی تنها در نبرد با خویشتن به سر می‌برند، هیچ طلیعه نور امیدی در رفتار، نگاه، کنش و حتی فضای جنگاوری آن‌ها دیده نمی‌شود و فقط در برخی از آثار وی، جنگاوران با یک یا چند نماد تلطیف‌کننده همنشین هستند. با توجه به رویکرد دوران در منظومه‌های روزانه و شبانه‌اش، جنگاوران نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای، در دو قطب و نیروی جداگانه دسته‌بندی شده‌اند؛ نیروهای مثبت و نیروهای منفی، درست بر خلاف آن‌چه که در نقاشی‌های صادقی قرار دارند، دیده می‌شود. هر یک از این دو نیروی خیر و شرّ نیز برای خود هدفی را دنبال می‌کنند که به بیان دوران، نیروی شر، همانا نیروهای مبلغ گذر زمان و ترس انسان از مرگ و نیروهای خیر، نمایانگر مقابله انسان با این ترس قلمداد شده که جنگاوران تاریک‌دل و جنگاوران نیک‌اندیش و خیرخواه، مصداق‌های این مفاهیم ذهنی انسان و هنرمند می‌شوند. در این

صورت، قوه خیال انسان و به دنبال آن هنرمند، بیشترین توان خویش را بر بهترین نمایش و تجلی از این دو نیرو گذارده و با یاری‌گرفتن از نمادهایی با نام‌های ریخت‌های حیوانی و تاریکی و سقوطی، در پی نمایش دقیق‌تر جنگاوران سقوطی و شرور بوده و با ترسیم فضا و ادواتی متناسب با کنش این شخصیت‌ها، به درک مخاطب از معانی سقوط و ترس کمک می‌کند. افزون بر این، محیطی را برای کنشگران و جنگاوران مثبت و نیک‌سیرت فراهم آورده تا ذهن مخاطب را به سوی امید، امنیت و آرامش و همچنین شجاعت در برابر ترس ناشی از نابودی، هدایت کند. نمادهای جداکننده و روشنایی (تماشایی) در کنار نمادهای عروجی، سبب ایجاد چنین تجلی‌ای در ذهن مخاطب می‌گردد. بدین‌گونه، تفاوت بنیادین بین شخصیت‌های جنگاور نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی با همین شخصیت‌ها در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای، نمایان می‌شود و این تفاوت نیز بیانگر نبود مفاهیمی در نقاشی‌های صادقی است که در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای بسیار یافت می‌شود. نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، با جانب‌داری از نیروهای خیر در مقابل نیروهای منفی و شرور، در پی ایجاد مفاهیمی حماسی، در راستای مؤلفه‌های ملی و مذهبی‌اند که روح شجاعت و حق‌طلبی را در مقابل شرارت‌ها و پلشتی‌های زمان، در اذهان مخاطب زنده و او را دعوت به قرارگیری در کنار نیروها و جنگاوران خیر می‌کند. در حالی که نقاشی‌های صادقی در تسلسلی مبهم فرو رفته و مخاطب خویش را سردرگم می‌کند و او را از هر گونه امید خالی و آن را واهی شمرده و این گفته، از آثار تک‌قطبی او نتیجه می‌شود.

نتیجه‌گیری

شخصیت جنگاور در طول تاریخ ملت‌ها، شخصیتی اسطوره‌ای و نمادین داشته، چراکه تداعی‌کنندهٔ مفهوم حماسه است؛ تلاشی بزرگ و در اندازهٔ فداکاری جان برای دست‌یابی به هدف‌هایی بزرگ، هدف‌هایی در راه ایستایی و پایداری باورهای دینی و آیینی و یا حفظ کیان ملت‌ها. چنین شخصیتی، در اندیشهٔ اسطوره‌شناسان و به‌ویژه ژیلبر دوران، نمایانگر نمادهایی از پایداری انسان‌ها در برابر مرگ و فناپذیری آن‌ها است؛ انسانی که از مرگ و نیستی و نمادهای تصویری آن در این جهان ترس داشته و با همهٔ قوای مادی و معنوی خویش، سعی در مقابلهٔ با آن دارد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای هنری است در راستای همین سعی و تلاش، و نمایش استقامتی در برابر تاریکی‌ها و ویژگی‌های ناپسند اخلاقی و ظاهری. به همین سبب، هنرمندان این شیوه از نقاشی را، یک‌سره پایبند به حماسه و وابستگی‌های مذهبی و ملی یاد می‌کنند. بر اساس رویکرد ژیلبر دوران، همهٔ روایات هنری هنرمندان دنیا، دارای مؤلفه‌های نمادین منظومه‌های روزانه و شبانه‌ای هستند که او طبقه‌بندی نموده‌است. بر این اساس، در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای، جنگجویانِ هر دو نیروی خیر و شرّ حضور داشته و نقاش به جانب‌داری از نیروهای خیر پرداخته و به این روش، حماسه‌های مذهبی یک قوم را نمایان ساخته‌است، ولی در مقابل و در یک مقایسه تطبیقی، نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی، کاملاً تک‌قطبی ارزیابی شده و همهٔ جنگاوران عضو یک گروه هستند و گویی در جنگ با یک‌دیگر، تسلسلی‌وارونه را می‌نمایاند و با توجه به دسته‌های منظومه‌های روزانه و شبانهٔ دوران، در بیشتر نقاشی‌های صادقی، جنگاوران فقط نیروهای منفی را نمایندگی می‌کنند و در برخی نیز دارای نمادهای تلطیف‌کننده‌اند که به‌صورت ضمنی می‌توانند نمودی از منظومهٔ شبانهٔ دوران باشند. از این رو است که می‌توان سبک صادقی در نمایش جنگاوران که برگرفته از خیال‌پردازی فراواقع‌گرایانهٔ بوده را فقط تا اندازهٔ کمی متمایل به نظریه‌های تخیل‌محورانهٔ ژیلبر دوران دانست و کاملاً در تضاد با نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای ارزیابی کرد.

پی‌نوشت

1. Gilbert Durand
2. Abstract
3. Vercor
4. Cercle d›Eranos
5. Henry Corbin
6. Gustav Jung
7. Gaston Bachelard

منابع

• امیری‌منـدی، الهـام (۱۳۹۷). ***تحلیـل تطبیقـی سـاختار سورئالیسـتی نقـش سـرباز در آثـار علی‌اکبرصادقـی و نقاشـی قهوه‌خانـه‌ای***، پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد، گـروه تصویرسـازی، موسسـه آمـوزش عالـی فـردوس.

• پاکباز، رویین (۱۳۹۲). ***دایرة المعارف هنر***، چاپ سیزدهم، تهران: موسسه فرهنگ و هنر معاصر.

• پاکباز، رویین (۱۳۷۹). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، چاپ اول، تهران: زرین و سیمین.

• جوانـی، اصغـر؛ کاظم‌نـژادی، حبیـب‌الله (۱۳۹۵). بررسـی ویژگی‌هـای شـمایل‌نگادی شـیعی در نقاشـی‌های قهوه‌خانـه‌ای عصـر قاجـار (بـا تأکیـد بـر واقعـهٔ عاشـورا)، ***فصلنامـه علمـی پژوهشـی شیعه‌شناسـی***، ۱۴(۵۵)، ۲۷-۴۶.

• چلیپا، کاظم و رجبی، علی (۱۳۸۵). ***حسن اسماعیل‌زاده نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای***، چاپ اول، ترجمه مهدی افشار، تهران: نظر.

• حسین‌آبادی، زهرا؛ محمدپور، مرضیه (۱۳۹۵). بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، ***پیکره***، ۵ (۹)، ۳۵-۵۰.

• ذکرعلی، نرگس (۱۳۹۴). ***نقاشی قهوه‌خانه‌ای نمایشی از فرهنگ ملی و مذهبی***، چاپ اول، تهران: ندای تاریخ.

• رحمانـی، نجیبـه؛ شـعبانی خطیـب، صفرعلـی (۱۳۹۵). بررسـی جایـگاه خیـال و اسـطوره در نقاشـی قهوه‌خانـه‌ای (روش ژیلبـر دوران)، ***بـاغ نظـر***، ۱۳(۴۲)، ۱۹-۳۲.

• سیف، هادی (۱۳۶۹). ***نقاشی قهوه‌خانه‌ای***، چاپ اول، تهران: میراث فرهنگی.

• سیف، هادی (۱۳۸۳). ***نقاشی خیالی‌ساز مردم کوچه و بازار، سوته‌دالان نقاش***. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

• شـادقزوینی، پریسـا؛ رفایـی، عادلـه (۱۳۹۶). «علی‌اکبـر صادقـی نقـاش؛ نشـانه‌ها و نمادهـای ایرانـی، مـروری بـر آثـار و زندگـی علی‌اکبـر صادقـی»، ***مـوزه هنرهای معاصـر***، ۵۴-۶۰.

• شـریفی ولدانـی، غلام‌حسـین؛ شـمعی، میـلاد (۱۳۹۰). «تحلیـل صورت‌هـای خیالـی در شـعر پایـداری براسـاس نقـد ادبـی جدیـد (روش ژیلبـر دوران)»، ***نشـریه ادبیـات پایـداری***، ۲(۳)، ۲۹۹-۳۲۱.

• صدیقـی، مصطفـی (۱۳۹۲). تحلیـل داسـتان «سـاداکو و هـزار درنـای کاغـذی» بـر پایـهٔ نظریـهٔ «ژیلبـر دوران»، ***نقـد زبـان و ادبیّـات خارجـی***، ۶ (۱۰)، ۲۵۸ – ۲۷۰.

• عباسـی، علـی (۱۳۸۱). «بررسـی سـاختاری و تخیّل‌شناسـی آثـار محمدرضـا بایرامـی براسـاس روش‌هـای نقـد ادبـی جدیـد»، ***پژوهـش نامـهٔ ادبیـات کـودک و نوجـوان***، ۴(۲۹)، ۱۲۰-۱۴۴.

• عباسی، علی (۱۳۸۰). «ژیلبر دوران، منظومه شبانه، منظومه روزانه»، ***کتاب ماه کودک و نوجوان***، (۴۶)، ۷۹-۹۴.

• عبّاسی، علی (۱۳۹۰). ***ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران***. تهران: علمی و فرهنگی.

• عوض‌پـور، بهـروز؛ نامورمطلـق، بهمـن (۱۳۹۳). «ژیلبـر دوران و نقـد اسـطوره‌ای (پیکـره مطالعاتـی: رمـان قلـب سـگی اثـر میخاییـل بولگاکـف)»، ***ادبیـات عرفانـی و اسـطوره شـناختی***، ۱۰(۳۷)، ۲۰۵-۲۳۵.

• قاسـم‌پور، همـا؛ شـهبازی، رامتیـن؛ معین‌الدینـی، محمـد (۱۳۹۹). «مطالعـه دگردیسـی بیـان تخیـل در پرده‌خوانـی براسـاس آراء ژیلبـر دوران (مطالعـه مـوردی: تصویـر بهشـت و جهنـم)»، ***رهپویـهٔ هنـر***، ۳(۲)، ۱۷-۲۸.

• کاظمی‌راد، محمد (۱۴۰۱). «تقابل خیر و شر در سه نمونه از نگاره‌های خاوران‌نامه»، ***پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی***، ۵(۹)، ۱۴۶-۱۵۵.

• مجابی، جواد؛ زرین کلک، نورالدین (۱۳۷۷). ***علی‌اکبر صادقی: برگزیدهٔ آثار ۱۳۷۶-۱۳۵۶***. تهران: هنر ایران.

• معلمـی، زهـرا (۱۳۹۵). ***مطالعـهٔ تاثیـرات آموزه‌هـای دینـی و ملـی بـر محتـوای نقاشـی معاصـر ایـران***، پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد، رشـته نقاشـی، دانشـکده هنـر، دانشـگاه تربیـت مـدرس.

• موسوی، فرشته (۱۳۹۶). ***مروری بر آثار و زندگی علی‌اکبر صادقی***. تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.

• یاسینی، سیده راضیه (۱۳۹۲). ***تأثیر هنرهای سنتی بر نقاشی معاصر ایران***. تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.

References

• Abbasi, A., (2001). "Gilbert Durand, Diurnal Regime and the Nocturnal Regime", ***Journal of Children & Young Adults Monthly Book***, (46), 79-94, (Text in Persian).

• Abbasi, A., (2001). ***Structures of imagination system from Gilbert Doran's point of view***, Tehran: Scientific and Cultural, (Text in Persian).

• Abbasi, A., (2002). "Analyzing the structure and imagination of Mohammadreza Bayrami's works based on new literary criticism methods", ***Journal of Pajhouheshnameh-ye Adabyat-e Koudak Va Nojavan***, 4(29), 120-144, (Text in Persian).

• - Amiri Mandi, E., (2018). ***A comparative analysis of the surrealist structure of the soldier's role in the works Ali Akhbar Sadeghi and the Coffee House Painting***, Master's thesis, Illustration, Ferdowsi Institute of Higher Education, (Text in Persian).

• Evazpour, B., Namvar Motlaq, B., (2015). "Gilbert Durand and mythical criticism (Corpus-based Studies:

Novel of Doggish Heart by Mikhail Bulgakov)", ***Mystical and mythological Literature Journal***, 10 (37), 1-18, (Text in Persian).
• Chalipa, K., Esmaeilzadeh, H., (2007). Hasan Ismaeelzadeh: coffeehouse school painter. Tehran: Nazar, (Text in Persian).
• Durand, G., (1992). Les Structures Anthropologiques de L'imaginaire, 11 eme Edi. Paris: Bordas.
• Ghasempoor, H., Shahbazi, R., Moeinaldini, M., (2020). "A Study of the Transformation of Expression of Imagination in Pardeh-Khani Based on the Opinions of Gilbert Durand (Case Study: Image of Heaven and Hell)", ***Journal of Rahpooye Honar***, 3(2), 17-28, (Text in Persian).
• Husseinabadi, Z., & Mohammadpour, M. (2016). Examination of Visual Shia Symbols in the Iranian Teahouse Paintings. Paykareh, 5(9), 35-50. doi: 10.22055/pyk.2016.14548 (Text in Persian).
• Javani, A., Kazem Nejadi, H., (2015). "Investigating the features of Shiite iconography in Qajar era coffee house paintings (with emphasis on the Ashura event)", ***Shi'ite Studies***, 14 (55), 27-46, (Text in Persian).
• Kazemi Rad, M., (2022). "The Conflict between Good and Evil in Three Samples of Paintings of Khavaran-nameh", ***Journal of Graphic Arts and Painting Research***, 5(9), 146-155, (Text in Persian).
• Moalemi, Z., (2015). ***A Study of Effects in the Religious and National Doctrine on the Content of Iranian Contemporary Painting, master's thesis, field of painting***, Tarbiat Modares University, (Text in Persian).
• Mojabi, J., Zareen Kelk, N., (1998). ***Ali Akbar Sadeghi: selected works of 1356-1376***, Tehran: Art of Iran, (Text in Persian).
• Mousavi, F., (2016). ***A review of the works and life of Ali Akbar Sadeghi***. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Arts, (Text in Persian).
• Pakbaz, R., (2001). ***Iranian Painting from Long Ago to Today*** (7th ed.), Tehran: Zarrin and Simin Publications, (Text in Persian).
• Pakbaz, R., (2011). ***Art Encyclopedia***, Tehran: Farhang Moaser, (Text in Persian).
• Rahmani, N., Shabani Khatib, S., (2015). "To Study the Place of Imagination and Myth in Coffee House Painting (Gilbert Durand Method)", ***Bagh- e Nazar***, 13 (42), 19-32, (Text in Persian).
• Sedighi, M., (2012). "An Analysis of Sadako's " the Thousand Paper Cranes" in the Light of " Gilbert Duran"Theory", ***Critical Language & Literary Studies***, 6(10), 258-270.
• Seif, H., (1990). ***Coffee House Painting***, Tehran: Cultural Heritage Press, (Text in Persian).
• Seif, H., (2013). ***Sote Dalan Naqsh: Imaginary painting of street and bazaar people***, Tehran: Children and Adolescent Intellectual Development Center, (Text in Persian).
• Shad Qazvini, P., Refai, A., (2016). "Ali Akbar Sadeghi painter; Iranian signs and symbols, a review of the works and life of Ali Akbar Sadeghi", Tehran Museum of Contemporary Arts, 54-60, (Text in Persian).
• Sharifivaldani, Gh., Shamei, M. (2012). Analysis of Imagery in Resistance Poem based on the New Criticism (Gilbert Durand Method). Journal of Resistance Literature, 2(3), 299-321. doi: 10.22103/jrl.2012.297 (Text in Persian)
•
• Yasini, S., (2012). ***The influence of traditional arts on contemporary Iranian painting***, Tehran: Art and Communication Research Institute, (Text in Persian).
• Zekr Ali, N., (2014). ***Coffee house painting showing national and religious culture***, Tehran: Nedaye Tarikh, (Text in Persian).

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۵۱-۶۹)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

مقایسه نگاره‌های خاوران‌نامه کاخ گلستان با بازتصویرگری آن در دوره معاصر (با تأکید بر چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی ۱۳۸۷)

چکیده

توجه به وحدتی پایدار در محتوای دینی و عرفانی موضوعات هنر اسلامی، موجب توجه مخاطبان در دهه‌های اخیر شده‌است. به این معنا که روحی مشترک با استحاله از الگوهای مذهبی در نمودهای گوناگون پدیدار شده‌اند. این پژوهش با مطالعات اسنادی، تصاویر بازنگری‌شده از نگاره‌های خاوران‌نامه کاخ‌موزه گلستان به شماره ۷۰۷۵ در تصویرسازی‌های معاصر را بررسی می‌کند. ارزیابی تأثیر تصویرسازی‌های معاصر از نسخه مصور خاوران‌نامه کاخ گلستان هدف این پژوهش است و این پرسش مطرح می‌شود که تصویرساز چه عناصری از نگاره‌های خاوران‌نامه را وام گرفته و از تکنیک‌هایی در اثر خود بهره برده‌است؟ بر این اساس، از نسخه مصور کاخ‌موزه گلستان و تصویرسازی معاصر، شانزده اثر از هشت موضوع، به شیوه توصیفی–تحلیلی با رویکرد تطبیقی و رهیافتی نظری، بر مبنای فرایند توصیف، تفسیر و تبیین واکاوی می‌شوند. گفتنی است هنرهای تجسمی و نگارگری‌های شیعی حماسی همزمان، برخوردار از فضای فرهنگی و اجتماعی زمان خود و سنت‌های هنری پیش از خود هستند. نوآوری و تطبیق عناصر با گرایش‌های فکری معاصر هنرمندان دو دوره، در آثارشان موج می‌زند. نگاره‌های خاوران‌نامه در شیوه اجرا، در مقایسه با تصویرسازی‌های معاصر، واقع‌گراتر هستند؛ آن‌چه موضوع را از یک اثر رئالیستی متفاوت می‌کند، وفاداری به متن است. تصویرسازی‌های معاصر تا اندازهٔ بسیاری وابسته به اصل نگاره‌ها هستند، ولی در آن‌ها، تجربیات هنری معاصر، به‌روزرسانی و گرایش‌های فکری هویداست. در هر دو طیف، توجه انسان به کالبد آرمانی انسانی و مسائل عقیدتی جامعه‌شان پیداست. ولی تصویرسازی‌ها، به‌جای جنبه شجاعانه و دلاورانه حضرت در جنگ،

ناهید جعفری دهکردی
دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. اصفهان. ایران.
jafari.nahid20@gmail.com

سمیرا ربیع زاده هفشجانی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد. تهران. ایران، نویسنده مسئول.
s.rabizadeh29@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۹-۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۱-۲۸
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45867.1227

بر جنبه اخلاقی و اندرزگویانه شخصیت ایشان، تأکید دارند.

کلیدواژه‌ها: سبک نگارگری ترکمانان، نسخه مصور خاوران‌نامه، تصویرسازی معاصر، حضرت علی (ع).

مقدمه

در کنار حماسه‌های قهرمانی گوناگونی که با الهام از شاهکار سترگ فردوسی شکل گرفته یا مستقل از آن آفریده شده‌اند، حماسه‌های مذهبی، درخور توجه‌اند. از این‌رو به اندازه کافی به آن‌ها توجه نشده و بسیاری از آن‌ها در سایه مانده‌اند. علت‌های عمده را می‌توان در این‌ها نکته‌ها یافت: ۱) بسیاری از آن‌ها، متن‌هایی خام‌دستانه دارند و توسط اشخاصی مؤمن و متقی، ولی بدون آشنایی با رموز ادبی شعر فارسی نگاشته شده‌اند. ۲) هنرمندان آن‌ها برخلاف حماسه‌های شاهانه و قهرمانانه، اغلب فاقد حامی مالدار و نیرومند بوده‌اند. ۳) رویاپردازی در حماسه مذهبی، چندان پسندیده و مطلوب نیست و با تاریخ رسمی مذهبی تناقض دارد. از این‌رو، این نکته می‌تواند منتقدین خشمگینی را در دایره مؤمنان آگاه و فقها بیابد. برخی از آثار حماسی مذهبی، بخت آن را داشتند که هنرمندان قابلی را جذب نمایند تا آن‌ها را به جامهٔ هنر آراید. خاوران‌نامه در این شمار بود.

تصویرسازی موضوعات دینی در تاریخ هنر ایران، پیشینه‌ای بس دراز دارد و می‌توان آن را تا نخستین نمودهای تمدن در گوشه و کنار تمدن ایران ردیابی کرد. هنرمندان به این نکته توجه داشتند که هنر، می‌تواند محمل خوبی برای انتقال پیام مذهبی و اثرگذاری آن بر مخاطب باشد (کپس، ۱۳۹۲: ۱۱). یک تصویر می‌تواند فراتر از متن با مخاطب خود ارتباط برقرار کند و بین بیننده و شخصیت‌ها و احساسات آنان، ارتباط برقرار سازد (جعفری دهکردی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۹۶). در آثار تصویرسازی چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی جوان که به مدت ۱۶ روز (۱۴-۳۰ آبان‌ماه) در تاریخ ۱۳۸۷ش. برگزار گردید، موضوع‌های مذهبی مرتبط با نسخه ادبی خاوران‌نامه که برگرفته از رشادت‌های امام اول شیعیان است دیده می‌شود. پژوهش حاضر، آثار دو مجموعه (نگارگری و تصویرسازی) را کاویده و بر این عقیده استوار است که بین هنر تصویرسازی معاصر و نگاره‌های یادشده، ریسمانی ظریف است که هر دو را در راستای یک خط واحد از هنر نقاشی ایرانی [به‌معنای فراگیر آن] می‌نشاند. گفتنی است هنرمندان کنونی و دیروزی، گرچه در اسلوب‌ها، شیوه‌ها، باورها و مواد اولیه به هم‌نوعان پیشین خود متفاوت‌اند، ولی هنوز بر یک رویه و روال هستند و اصولی را می‌توان دریافت که می‌توان از زاویه آن‌ها گفت: هنوز هم درب بر همان پاشنه می‌چرخد!

هدف از این پژوهش ارزیابی تأثر تصویرسازی‌های معاصر از نسخه مصور خاوران‌نامه کاخ گلستان و سبک و تجارب به‌کارگرفته‌شده در آن است؛ نگارندگان می‌کوشند به این پرسش‌ها پاسخ دهند. نخست اینکه، تصویرساز چه عناصری را از نگاره‌های خاوران‌نامه وام گرفته و آن‌ها را با چه تکنیک‌هایی در اثر خود به نمایش گذاشته‌است؟ دوم آنکه، وجوه اشتراک و افتراق این آثار هنرهای تجسمی معاصر و نگارگری سبک ترکمانان شیراز در موضوع واحد چیست؟

بر این اساس تصاویر در دو طیف متفاوت هنری در جهت ارائه مفاهیم مورد واکاوی قرار می‌گیرند تا با پرداختن به ویژگی نگاره‌ها با توجه به ارزش‌های فرهنگی هر دو جامعه، بتوان پیش‌زمینه و بافت فرهنگی را در آثار با ویژگی‌های تجسمی هویدا ساخت.

پیشینه پژوهش

بر مبنای مطالعات پیشین تاکنون پژوهشی با موضوع مقاله پیش رو انجام نپذیرفته‌است. اما پژوهش‌هایی که مرتبط با نسخه خاوران‌نامه کاخ گلستان بوده از این قرارند:

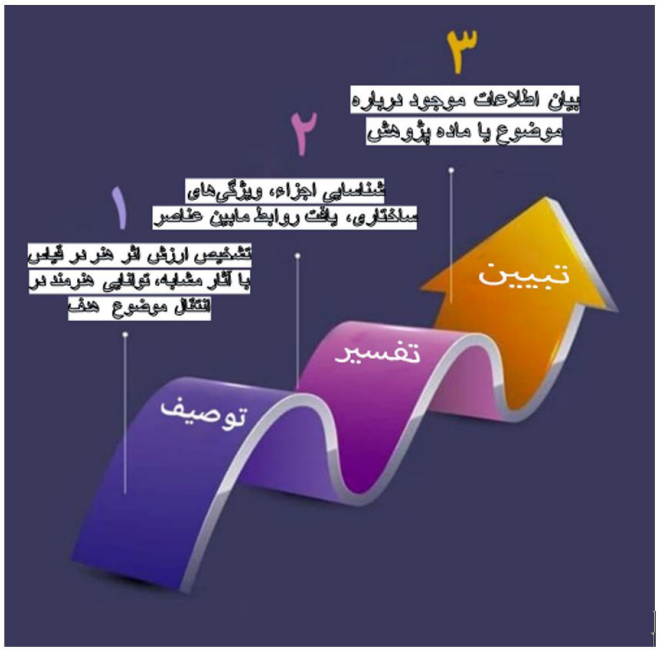
بوذری (۱۳۸۳) در مقاله «بررسی و تحلیل نگاره‌های خاوران‌نامه» به ویژگی‌های تصویری نقاشی‌های این نسخه مصور می‌پردازد. رضی‌زاده (۱۳۸۴)، در اثر «در شیوه و مکتب نگاره‌های خاوران‌نامه» از نظر تاریخی نگاره‌های این نسخه را تحلیل می‌کند و نظریه یکی از پژوهشگران را که نسخه خاوران‌نامه را به مکتب هرات نسبت داده بود رد کرده و آن را متعلق به سبک ترکمانان شیراز می‌داند. شریعت و زینلی (۱۳۸۸)، در مقاله «جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران‌نامه مکتب شیراز» و بهنام‌فر (۱۳۸۸) در اثر «شاهنامه و خاوران‌نامه دو جلوه از هویت ملی ایرانیان»، بر این باورند که تصاویر خاوران‌نامه از جنبهٔ مضامین حماسی در ابعاد اسطوره‌ای و تاریخی و همچنین مضامین ملی و مذهبی برگرفته از شاهنامه فردوسی است. شادقزوینی و دادی (۱۳۹۰)، در مقاله «بررسی تطبیقی حرکت در نگاره‌هایی از نسخه خاوران‌نامه (۸۸۱ ه.ق) از مکتب شیراز با نسخه خمسه طهماسبی (۹۴۵ - ۹۴۹ ه. ق)

از مکتب تبریز» بیان می‌کنند که اگرچه عنصر حرکت در نگاره‌های هر دو نسخه خطی وجود دارد ولی دارای تفاوت‌های ساختاری است و اینکه نقش سفارش‌دهندگان و حامیان هنری بر تفاوت نگاه هنرمند در خلق آثار این دوران یکی از عوامل مهم تأثیرگذار بوده‌است. کلاته صالحی (۱۳۹۳)، در اثر «بررسی نسخه نگاره خاوران‌نامه محفوظ در موزه گلستان تهران در مکتب نگارگری شیراز» پرداخته‌است. دستاورد پژوهش وی پی‌بردن به این نکته است که خاوران‌نامه در فضایی ظهور کرد که پیش از آن، شاهنامه‌های نفیسی مصور شده و سنت‌هایی را در زمینه نگارگری در شیراز پایه‌ریزی کرده بودند. تحلیل الگوها و نمودهای تصویری که موجب برانگیختگی دینی مخاطبان و هنرمندان از سنت‌های تصویری ماقبل خود شده نوآوری پژوهش حاضر است.

روش انجام پژوهش

این پژوهش از نظر هدف رهیافتی بنیادی دارد و از جنبهٔ ماهیت، توصیفی- تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی و ابزار گردآوری مطالب برگه شناسه است. نگارندگان از بین نقاشی‌های نسخه خاوران‌نامه کاخ‌موزه گلستان به شماره ۷۰۷۵، هشت نگاره و از آثار هنرهای تجسمی معاصر برگرفته از مجموعه تصویرسازی‌های چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی آبان ۱۳۸۷ش، هشت تصویر به صورت هدفمند با موضوع واحد انتخاب کرده‌اند. نگارندگان می‌کوشند با رویکرد تطبیقی و روش کیفی، آثار مورد نظر را تجزیه و تحلیل کنند. فرایند پژوهش حاضر نیز مبتنی بر سه مرحله توصیف، تفسیر و تبیین است (شکل ۱).

در مرحله توصیف، اطلاعات موجود درباره نگاره یا تصویر بیان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که خواننده بتواند از میان متن، کار را مجسم کند (سپهر، ۱۳۹۶: ۱۲۸). اطلاعاتی که بتواند پاسخگوی پرسش‌هایی پیرامون چیستی موضوع باشد و ما را به سوی کیفیات رهنمون سازد که معنای اثر را بازگو می‌کنند (دارابی و حسینی، ۱۳۹۴: ۴۰). در این مرحله جلوگیری از ورود قضاوت به ادراک زیباشناسی ممکن نیست، یا دست کم نمی‌توان بر تحلیل کیفی که در نخستین رویارویی با اثر رخ می‌دهد، فائق آمد (Anderson, ۱۹۹۱: ۲۰۵). در مرحله دوم که تفسیر نامیده می‌شود، به شناسایی اجزاء سازنده اثر، بررسی ویژگی‌های ساختاری، موضوعی، محتوایی و سرانجام به روابط مابین عناصر می‌پردازیم (مقبلی، ۱۳۹۷: ۵۳). بخش آخر که تبیین نام دارد برآمده از دو مرحله پیشین است. ارج و برازندگی اثر هنر در قیاس با آثار مشابه خود، توانایی و هنر خودِ هنرمند در انتقال موضوع و هدف خود و یا قدرت او در برانگیختگی ذهنی مخاطب؛ در این مرحله بدون قضاوت شخصی تشخیص داده می‌شود (دارابی و حسینی، ۱۳۹۴ :۴۱). تبیین به‌عنوان یک شالوده‌ای در محور اجتماعی، به بازتولید زمینه‌ای یک متن با توجه با تغییر دانش زمینه‌ای می‌پردازد.



شکل ۱: فرایند پژوهش در جستار حاضر (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

مبانی نظری پژوهش

معرفی نسخه مصور خاوران‌نامه کاخ گلستان

خاوران‌نامه، یکی از حماسه‌های مذهبی فارسی بوده که در آن به جنبه‌های مافوق انسانی پرداخته شده‌است و به‌واسطه آیین شیعه، پیوندهای استوار با جهان‌بینی بیشتر ایرانیان دارد. رشد سریع ادبیات حماسی مذهبی در کنار ادبیات حماسی ملی، چنین القا می‌کند که این رگه از ادبیات فارسی، روگردانی ایرانیان را از فرهنگ باستانی خود می‌نمایاند؛ ولی این دیدگاه مخالفینی دارد و به دلایلی معتبر رد شده‌است[1] (بهنام‌فر، ۱۳۸۸: ۱۷۸). خاوران‌نامه توسط شمس‌الدین محمد بن حسام‌الدین معروف به اِبْن‌حُسام قُهِسْتانی، یا خوسفی، (متولد ۷۸۹، متوفی ۸۳۷ ق)، از شاعران معروف شیعی قرن نهم ق. نوشته شده‌است (آیتی، ۱۳۲۷: ۲۵۱-۲۵۲؛ دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۷۴، ج ۳، ۳۵۶-۳۵۷). ابن‌حسام با چشم‌داشتی به حماسه‌های ملی و قدرت رویاپردازی در انتقال مفاهیم به مخاطبین عام، می‌کوشد قهرمانان اسلامی را در شمار قهرمانان ملی، ولی با صبغه مذهبی درآورد (احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۳۳). صفا حماسه‌پژوه ادبیات فارسی با اشاره به محتوای آثاری از این دست، آن‌ها را «حماسه عامیانه دین» می‌نامد (صفا، ۱۳۸۷، ج۱: ۶۵). نسخه کاخ‌موزه گلستان به شماره ۷۰۷۵ ، دارای ۵۴۶ ورق از جنس ختایی به اندازه ۲۷,۵ × ۳۸,۳ سانتی‌متر (انواری، ۱۳۸۱: ۶)؛ ۲۹۰ صفحه نظم و ۱۵۵ نگاره[2] است؛ صفحات منظوم خاوران‌نامه در ۴ ستون در هر صفحه تنظیم شده‌اند که در هر ستون ۲۶ مصرع کتابت شده‌است. «از تاریخ برخی نگاره‌ها چنین برمی‌آید که نسخه مذکور در سال‌های ۸۸۱ تا ۸۹۲ ق. نگاشته و نگاریده شده» (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۳۰). صفحه مطلع نسخه، شمسه‌ای مُذهب دارد و در نام کتاب با عنوان «خاورنامه»، در مرکز آن به خط ثلث و رنگ سفیداب نقش بسته‌است. صفحه‌های دوم و سوم دارای جدول‌کشی و آرایه‌های هنری هستند؛ جلد جدول‌دار آن نیز از جنس تیماج مشکی مایل به قهوه‌ای است (انواری، ۱۳۸۱: ۶). تصاویر از سنت‌های نگارگری اساطیری پیروی می‌کنند و نام «فرهاد» که نقاش آن‌هاست، بر برخی نگاره‌ها دیده می‌شود (رضی‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۸-۵۹). خط متن نسخه، بر اسلوب خط نسخ هنرمندی‌شده در شیراز است (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۳۰). تصاویر نسخه، شاخصه‌های کامل مکتب شیراز را در خود دارند (پاکباز، ۱۳۹۲: ۷۷). مکتب شیراز به تصویرگری پیکره‌های فربه و نامتناسب، کاربرد رنگ‌های روشن درخشان و روشن، ابرهای چینی، گل‌های آتشین و نمایش احساسات و عواطف شناخته می‌شود (کنبی، ۱۳۹۱: ۷۲-۷۳).

چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی جوان ۱۳۸۷

چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی جوان ۱۴ تا ۳۰ آبان ماه ۱۳۸۷ش. در حوزه هنری تهران برگزار شد. این مجموعه با مدیریت مرتضی اسدی انجام پذیرفت و هنرمندان بسیاری در عرصه‌های فرهنگی و هنری فعالیت‌های تجسمی خود را به نمایش گذاشتند. در این جشنواره آثاری در رشته‌های پوستر، کاریکاتور، خوشنویسی و تصویرسازی ارائه شد.

یافته‌ها

انطباق نگاره‌های خاوران‌نامه با تصویرسازی‌های معاصر

تردیدی نیست که هنرهای معاصر ایران، تحت تأثیر کلان هنر نگارگری سنتی هستند. این نکته در هنرهای مذهبی معاصر، بیشتر نمایان است؛ چرا که هنر مذهبی، با احتیاط گام برمی‌دارد، پیشتاز سنت‌شکنی نیست و از تأثیر هنرهای غربی، تا اندازهٔ بسیاری پرهیز می‌کند. از این رو، جای آن است که بخشی از هنر مذهبی معاصر، با هنر نگارگری در برهه، مکتب، هنرمند یا نسخه خاصی، باهم سنجیده شوند. آثار ارائه شده در جشنواره هنرهای تجسمی سال ۱۳۸۷ش در مقایسه با نگاره‌های خاوران‌نامه نسخه کاخ‌موزه گلستان، می‌تواند مورد مناسبی برای این ارزیابی باشد. البته در این بررسی باید در نظر داشت که جدای از ویژگی‌های زمانی، تکوین و پیشرفت مواد اولیه و تکنیک‌های هنری، تعدد و تفرق هنرمندان نیز بایستی در نظر گرفته شود؛ چه اینکه، سلیقه‌های شخصی و تفاوت اندیشه‌ها در این آثار، قابل پیمایش هستند.

گشوده‌شدن خیبر به دست حضرت علی(ع).

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: در تصویر (۲) نگاره و متن، در درون و بروج جداول، درهم امتزاج یافته‌اند. امیر(ع) در مرکز تصویر قرار دارد و کالبد مبارک ایشان در مقایسه با دیگران، ستبر و سترگ است. بالای سر او کنگره‌های دژ خیبر، صفی از مدافعان دیده می‌شود و در پشت سر

حضرت نیز، تیزتازان سپاه اسلام که خود و اسبانشان پوشیده از زره و جنگ‌افزارند، در حال تاخت به سوی دژی هستند که سردار سپاه اسلام، آن را بر بالای سر خود گرفته و فتح الفتوح بزرگ را گشاده‌است. در این نگاره، حضرت تفاوت چندانی با دیگر مؤمنان ندارد و هنری واقع‌گرا است. جز اینکه جایگاه حضرت در طلایه سپاه، حرکت شجاعانه و گردانه وی در کندن درب دژ و فراز بردن آن به آسمان در میان انبوه مدافعان دژ و هاله‌نورانی شعله‌ور بر گرد سرش، او را متمایز از دیگران می‌سازد. در دستان حضرت، دژ خیبر دیده می‌شود که آن را فراز برده‌است که یکی از خیبری‌ها بر پیش پای وی افتاده‌است. رنگ آبی در این نگاره، چشمگیرتر است و جامه حضرت نیز به آن رنگ ولی با طیفی سیرتر دیده می‌شود. حتی بخش‌های از آسمان نیز رنگی نیلگون دارد. ولی تفاوت بزرگ رنگ جامه حضرت با دیگران، در گل‌ها یا ستارگان آن است. به نظر می‌آید که ستارگان راه شیری در برابر پرتو بامدادی، سودای ایستادگی دارند ولی یکایک از دیده نهان می‌شوند و جای خود را به آفتاب جهان‌تاب می‌سپارند. در مورد نقش رنگ آبی در فرهنگ اسلامی، می‌توان به همین بسنده کرد که کاشی‌کاری‌های بناهای مذهبی (مساجد، تکایا، امامزاده‌ها و مانند آن)، به همین رنگ بودند و آیه‌ها، دعاها، نقوش اسلامی و گره‌چینی، کارکرد روانی خود را از همین رنگ می‌گرفتند. نمونه بارز آن را می‌توان در ورودی مسجد امام اصفهان دید؛ که آن هم از جنبهٔ تبارشناختی می‌تواند با دروازه ایشتار بابِل (محفوظ در موزه پرگامون برلین) پیوند یابد. رنگ ردای حضرت و رنگ خشن دروازه شکسته دژ دشمنان، گویا خبر از جایگزینی دروازه‌های آسمان با دروازه تباهی و تیرگی دارد.

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی: در تصویر (۳)، ویژگی‌های آرمان‌گرایی جسمانی به سبک معاصر دیده می‌شود؛ حضرت در اوج جوانی است؛ اندام او کشیده و قد او چون سرو بلند است. رنگ جامه‌اش آبی روشن است و این رنگ در عمامه‌اش هم دیده می‌شود که با چین و شکن‌هایی که دارد، به دریایی مواج مانند است. سر ایشان، در هاله‌ای از نوری به شکل ترنج قرار دارد؛ و این هاله نور در راستای قامت حضرت به سمت بالا کشیده شده‌است. در دستان حضرت، تیره دروازه دژ خیبر دیده می‌شود که کاملاً متفاوت از رنگ کالبد مطهر ایشان است و آن را نقشی منفی می‌بخشد. زیر پای حضرت، صحنه نبرد مجاهدان با خیبریان درگرفته است. مجاهدان، سوار بر اسبان رهوار و نژاده، به قلب دشمنی می‌تازند که گویا همگی رونوشت یگانه‌ای از دیو سپید مازندران هستند. گویا حضرت علی (ع) جدای از ماجرای جنگ و بدون اتکا به صفوف مجاهدان، وظیفه‌ای آسمانی را انجام داده و جنگ بر روی زمین در جریان است و با مشاهده دو طرف می‌توان پیروزی حتمی مسلمانان را دریافت.

تبیین محتوایی عناصر بصری: قرارگیری دوسوی جبهه، بر مبنای یک مفهوم اسلامی است که در آن، انسان‌ها از دیدگاه اعتقادی به اصحاب یمین (راست، درستکاران) و اصحاب شِمال (چپ، کافران) گروه‌بندی می‌شود. مفهوم یادشده، در قرآن کریم (سوره‌های واقعه، حاقه، انشقاق، مدثر، اسراء و بلد) تفسیر و در کتاب‌ها اشاره شده‌است (طباطبایی، ۱۳۷۸، ج۲: ۲۴۴، ۲۴۵). هنرمندان هر دو اثر، از یک رنگ برای ترسیم پوشاک حضرت استفاده کرده‌اند؛ برخلاف آن‌چه که واقع‌گرایی را مشخصه بارز دوران کنونی می‌دانند، ولی حداقل در مقایسه این دو اثر هنر، همه‌گرایی این اظهار آشکار می‌شود و ما محق هستیم واقع‌گرایی یا خیال‌گرایی را متأثر از خصیصه‌های زمان خود بشناسیم؛ ولی باید آن‌ها را ثابت و پایدار در طول زمان و گرایش فکری نوع انسان به هر دوی آن‌ها دانست. از دیگر سو، هر دو اثر هنری، وام‌داری خود از گرایش‌های اجتماعی زمان خود را به‌ویژه در طراحی کالبد انسانی (آرمانی) نشان می‌دهند. چنان‌که از نگاره‌های آن دوره بر می‌آید، در عصر نگارش خاوران‌نامه، بر تنومندی شخص تأکید می‌شد و در دورهٔ کنونی، بر کشیدگی اندام؛ و این دو گرایش، در هر دو اثر هنری دیده می‌شود. هنرمند معاصر خود را مجاز می‌داند که در شیوه‌های هنری سنتی، قوه ابتکارش را به نمایش بگذارد. برای نمونه، هاله دور سر حضرت و نقش ترنج (گل نیلوفر)، هر دو الگوی هنری قدیمی هستند ولی هاله به‌شکل نقش ترنج (گل نیلوفر)، یا ابتکاری است و یا چندان شناخته‌شده و معمول نیست؛ ولی هنرمند آن را در آثارش به کار برده‌است.

تصویر ۲: نگاره «گشوده‌شدن خیبر به دست حضرت علی (ع)» (ابن‌حسام، ۱۳۸۱: ۶۱).

تصویر ۳: (اثر نسترن میرمحمد صادق، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸ : ۵۷).

نبرد میان ابوالمحجن و پادشاه

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: ابوالمحجن در داستان خاوران‌نامه، شخصیتی بود که به همراه سعد وقاص مأموریت داشت تا به خاورزمین سفر کند و مأموریتی مذهبی انجام دهد. سرانجام به یاری حضرت، خاوران یا خاورزمین، مسخر سپاهیان اسلام می‌شود. در تصویر (۴)، ابوالمحجن به بالین شاه دشمنان آمده و قصد کشتن او را دارد. نگاره، در میان متن شاعرانه چهارستونی گنجانده شده و محصور جدول است. تصویر مورد سخن که در آن، شبیخون ابوالمحجن بر فراز شاهی شرقی را نشان می‌دهد، معرف یک سراسرای با جزئیات اشرافی آن است. شاهی در ایوان خفته و در آن، فرش‌ها، تختخواب، پرده‌ها و نقوش هندسی دیوار دیده می‌شوند. هنرمند خواسته است هر آن‌چه را که دیده، فرو گذار نکند؛ این است که شاه غنوده در ایوان را، با تاج زرین نشان داده‌است! ابوالمحجن و ملازمان شاه هم (که گویا یکی از آن‌ها همسر یا کنیزک اوست) همه با لباس مصور شده‌اند.

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی: تصویر (۵) نیز مرتبط با موضوع شماره پیشتر است. این تصویر، شباهت بسیار زیادی با آن دارد و بسیار رمانتیک است. غیر واقع‌گرایی در این تصویر، فزون‌تر از تصویر پیشین نیز هست. چرا که در این‌جا، ابوالمحجن با رفتاری متکلفانه، گویا در حال انجام یک نقش تئاتر کلاسیک است. برای نشان‌دادن قامت بلند قهرمان - که باید گویای رشادت، چالاکی و گُردی اوست- حتی قامت وی خم نشده‌است تا فاصله خنجر با شاه نگون‌بخت کمتر شود. بر خلاف نگاره مرتبط، در این نگاره از طیف رنگ روشن بسیار بهره گرفته شده و صحنه با بیرون از کاخ مرتبط شده‌است. در هر صورت، شباهت‌ها بیشتر از تفاوت‌ها هستند و تصویرگر، از الگوهای هنریِ ذهنی یا تجارب مربوطه سود نگرفته‌است.

توصیف آراستگی کاخ شرقی در شعر ابن حسام مورد توجه بوده و نگارگر در کار خود، چشمی بدان داشته است:

ز دیبا و دینار و خز و حریر
همان مفرش و فرش و تاج و سریر

ز شمشیر و گرز و کلاه و کمر
ز تیر و کمان و کمند و سپر
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۱۱۱).

تبیین محتوایی عناصر بصری: با بررسی ویژگی‌های بصری هر دو تصویر، موضوعی که بیشتر برای مخاطب امروزی ممکن است ناپسند آیند و حتی نفس عمل نیز مورد پرسش است: اینکه کدام معیار اخلاقی بر می‌تابد که کسی را شبیخون زد و

چنیـن کشـت؟! هنرمنـد در همـه مـوارد اغـراق کـرده و حتـی رنگ‌هـا را بـا شـدت بـالا نشـان داده‌اسـت. او بـا مخاطب‌هایـی روبـه‌رو بـود کـه می‌خواسـتند تصویرهـای نمایانگـر حقیقـت مقدسـین نباشـند؛ تصاویـر وظیفـه

خاوران نامه

تصویر ۴: (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۴۱)

داشـتند آن‌هـا را بـه آن سـطح از برانگیختگـی برسـانند کـه در تجربـه دینـی و خلسـه و خلجـان روحـی یـاری رسـاند و حـس قرابـت بـا روح ازلـی مقـدس را در خـود بیابنـد.

معاصر

تصویر ۵: (اثر راضیه فعال چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۵۲)

شکستن میل از چاه توسط حضرت علی (ع)

توصیـف و تفسـیر ویژگی‌هـای بصـری نـگاره خاوران‌نامـه: تصویـر (۶)، نـگاره‌ای از خاوران‌نامـه را نشـان می‌دهـد کـه حضـرت علـی (ع) در مقـام قهرمانـی اسـاطیری، میـل یـا سـتون بـزرگ چـاه را بـر می‌شـکند. چاه‌هـا و چشـمه‌ها، یکـی از بخش‌هـای کهن‌الگویـی باسـتانی بوده‌انـد. در درون چاه‌هـا و لـب چشـمه‌ها، موجـودات یـا افسـون‌های منفـی پیوسـته سـکونت داشـتند و مترصـد میهمـان یـا طعمـه نگون‌بختـی بودنـد کـه بـرای آشـامیدن جرعـه آب بـه آن‌جـا درآیـد. خوسـفی در ایـن معنـی، چشـمه را بـه لـب یـار تشـبیه کـرده و گویـد:

لبت منبع چشمه آب نوش
خضر بر کنار لبت آب نوش (خوسفی، ۱۳۸۲: ۶۲)

و عطـار، مشـابه ایـن تشـبیه را آورده و زلـف یـار را بـه چاهـی تاریـک تشـبیه می‌کنـد کـه خضـر نبـی از آن آب حیـات نوشـید:

به تاریکی زلف او فرو رفت
به دست آورد از آب خضر، چاهی
(عطار نیشابوری، ۱۳۶۳: ۶۸۴

حضـرت بـا آرامـش کامـل و بـا یـک دسـت، در حـال برکنـدن یـک سـتون اسـت. تماشـاگران جنگ‌جـو، صف‌بسـته و آزمـون قهرمـان را بـه نظاره‌انـد. مـورد جالـب در آن‌هـا تنـوع رنـگ پوشـاک اسـت کـه آن‌هـا را بـه جامه‌هـای مراسـم آیینـی ماننـد می‌کنـد. اصـل شـفاف‌بینی در نگارگـری ایرانـی، در تصویرگـری درون چـاه آشـکارا دیـده می‌شـود. ابرهـای اسـلیمی و چشـم‌های بادامـی کـه یـادگار دوران پـس از مکتـب تبریـز اول اسـت، نیـز در این‌نـگاره دیـده می‌شـود.

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی

تصویرسازی منطبق با این نگاره (تصویر ۷)، تفاوت بسیار با این نگاره دارد. تصویرسازی، نه با عکس، که با شیوه کلاژ ایجاد شده‌است. حضرت، ستونی شگرف را از بیخ کنده و در حال انتقال آن است. نماد چاه، با رنگ آبی مشخص شده که از پی ستون در حال جوشیدن است و خود چاه مشخص نیست. این‌جا نیز در دو سو، صف‌های تماشاچیان به‌صورت نمادگرایانه، شبیه به گروه همخوانان یا سرایندگان (گروه کُر) در نمایش‌های تراژیک به نظاره‌اند. جامه حضرت در کمال سادگی و به رنگ سپید روشن است. دست‌ها و صورت ایشان نیز به صورت معناگرایانه، سپید هستند. ولی این مورد، در پاهای ایشان رعایت نشده‌است. جدای از این ستون، سه ستون دیگر نیز در تصویر دیده می‌شوند که می‌توانند نشان از خان‌های دشوار آینده برای قهرمان باشند.

تبیین محتوایی عناصر بصری: هنرمند توانسته است بدون تقلید و تکیه بر تصویر دیگری در این موضوع، به‌صورت ساده، موضوع را به مخاطب خود انتقال دهد. در تصویر معاصر هاله نوری برای امیرالمومنین (ع) لحاظ نکرده ولی پرسپکتیو مقامی را سرلوحه کار خود قرار داده‌است. این در حالی است که در نگاره حضرت با لباسی سبز و هاله نور گرداگرد سرش درون گودالی تیره و تار نقاشی شده‌است. با وجود اینکه ملاک زیبایی‌شناسی مبتنی بر کشیدگی قامت، در دوره معاصر مرسوم است و نقاشی اندام فربه حاصل سبک نقشی ترکمانان شیراز بود؛ ولی در هر دو اثر ستون‌ها بلندیی قامت و پیکر امیر (ع) نسبت به میل بلندتر است.

نبرد دُلدُل و شیر

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: تصویر (۸)، نگاره چیرگی دلدلِ بر شیر ژیان را نشان می‌دهد. شیر را معمولاً سرور حیوانات نشان می‌دهند و در منابعی چون

خاوران نامه

تصویر ۶: (ابن حسام، ۱۳۸۱ : ۶۵)

معاصر

تصویر ۷: (اثر الهام السادات قائم مقامی، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸، ۵۴)

کلیله و دمنه و افسانه‌های ازوپ، امثال و حکم و داستان‌های فولکلوریک، فراوان از آن توان دید. در ادبیات مذهبی اسلامی نیز، امیر (ع) با لقب اسدالله و اسدالرسول (ابن شهرآشوب ۱۳۷۹: ۲۵۹). با عبارت اسدالله الغالب الکرار نامیده شده‌اند.

بدان کوه شد شیر کشورگشا
سر کوه را کرد در زیر پای

(خوسفی، ۱۳۸۲: ۱۲۰).

سراینده تازیان‌نامه (خلاصه خاوران‌نامه)، دلدل را به شیر تشبیه می‌کند:

چو چشم علی بر نبی فتاد
فرود آمد از دلدل شیرزاد
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۳۱۳)

و البته خود ابن حسام نیز علی (ع) را با همین عنوان توصیف می‌کند:

بلرزید در بیشه غران هژبر
تو گفتی که رعد اندر آمد به ابر
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۹۸).

دلدل هم اسب ویژه آن حضرت شناخته می‌شود و در ردیف بُراق، خر بلعم، سگ اصحاب کهف، گرگ یوسف و امثال آن‌ها، پیوسته با نیکی یاد شده‌اند. حیوانات و انسان‌ها، یار و یاور هم در همه جنگ‌های تاریخ بوده‌اند (جعفری دهکردی، ۱۳۹۶: ۸۳-۸۴). اسب‌ها از این نظر ممتاز بودند و گاهی رفتار انسانی و قهرمانی به آن‌ها نسبت داده می‌شد (واحد دوست، ۱۳۸۶: ۲۰۰). دلدل در این تصویر، بر شیر بیشه‌زار تاخته و آن را سرکوب کرده‌است. این امر، خلاف کهن‌الگوی باستانی شرقی بود که در آن، شیر را در حال شکار گور، گوزن، آهو یا امثال آن به تصویر می‌کشیدند و نمونه‌های فراوانی از آن در هنر میانرودان باستان، هخامنشی و پس از آن می‌توان دید. در این‌جا با یک سنت‌شکنی، گفته می‌شود که دوره حکومت سلطان‌ها به پایان رسیده‌است و البته، با متن داستان پیوند دارد که در آن، شاه شرق شکست می‌خورد و سپاهیان اسلام پیروز می‌شوند. برخلاف دیگر جنگاوران، حضرت علی (ع) در این‌جا دارای لباس رزم نیست و بلکه جامه ایشان، به هیأتی فاخر دیده می‌شود و شیر در میان ایشان و دلدل در حال کشتن است. ناظران بر فراز بلندی، با شگفتی داستان را می‌بینند و در حال گفت‌وگو در چگونگی این امر غریب هستند. در میانهٔ تصویر، دو سرو ناز دیده می‌شوند که البته بهتر می‌بود به‌جای آن‌ها از گونه سرو کوهی استفاده می‌شد. ولی گویا نقاش متوجه نشده که سروهای مابین اشخاص و سانحه، بایستی بسیار بزرگ‌تر از این می‌بودند.

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی: تصویرسازی این روایت (تصویر ۹)، بسیار آشکار و روشن از موضوع را ارائه می‌دهد؛ که شباهت بسیار با آثار هنری طبقه سنی نوجوانان دارد؛ از این نظر که می‌کوشد عناصر داستانی در آن‌ها به صورت مشخص، جدا و متفاوت از هم بیان شوند ولی همچنان، آثار نگارگری دوره‌های پیشین در آن‌ها دیده می‌شود. با این وجود، چند نکته وجود دارند که باید به آن‌ها توجه می‌شد: بین اعضاء بدن اسب، تناسبی وجود ندارد. سر اسب، به نژاد دیگری از همان گونه تعلق دارد و ظرافت لازم در آن دیده نمی‌شود و دیگر اینکه، چون نژاد شیر ایرانی منقرض شده‌است، هنرمندان امروزی، آن‌ها را بر اساس شکل و صورت شیرهای اروپایی نقاشی می‌کنند؛ در حالی‌که شیرهای ایرانی دارای یال کوتاه‌تر و تُنک‌تری بودند و نمونه آن‌ها را می‌توان در نگاره‌ها، تصویرسازی‌های جانورشناسی و سنگ‌نگاره‌ای باستانی دید. استفاده از رنگ‌های روشن، نمادگرایی در رنگ اسب، همگونی رنگ و شکل ابرها با آب‌ها و موج آن و قرارگیری تنه اسب در امتداد کوه‌ها، ویژگی‌های برتر این اثر هستند. ولی غیبت حضرت در اثر، به چشم می‌آید.

تبیین محتوایی عناصر بصری: در روایات حماسی و افسانه‌های کهنی که متضمن ماجرای قهرمان و حوادثی فرا روی اوست، اسب پر کاربردترین نمادینه جانوری است که مانند همهٔ عناصر غیر انسانی جهان اساطیر، صاحب هویتی انسانی شده‌است (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۰). به‌گونه‌ای که اسب از ارزشی بنیادین برخوردار است. از سویه کردار همچون انسان رفتار می‌کند، زبان صاحب خویش را می فهمد، با پهلوانان ارتباط نزدیک دارد و در مواقع بحرانی آن‌ها را یاری می‌کند (واحد دوست و ربیعی، ۱۳۸۶: ۲۰۰). حتی در این داستان‌های خاوران‌نامه نیز ارتباط بین حضرت و دُلدُل به‌صورت دوسویه

خاوران نامه

تصویر ۸: نگاره نبرد «دُلدُل و شیر» (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۱۰۶)

معاصر

تصویر ۹: (اثر نجوا عرفانی، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۵۱)

بوده‌است، مهرورزی امیر(ع) نسبت به اسبی که در همهٔ میدان‌های جنگ با اوست همواره در برخی از تصاویر نمایش داده شده‌است. در این تصویرها، به قدرت شگفت‌انگیز اسب تأکید دارد، که آن را به‌گونه‌ای نشان داده که مهار شده‌است و کوچکترین نشانی از ناتوانی در آن دیده نمی‌شود و به‌راحتی بر شیر غلبه کرده‌است. در نگاره خاوران‌نامه ویژگی رنگ‌ها متناسب با رنگ‌های ایرانی به کار رفته‌اند؛ ولی در اثر تصویرسازی‌شده از رنگ‌های درخشان و متناسب با اثر در خلق چنین تصویری استفاده شده‌است. در نگاره پرداختن به جزئیات تک تک عناصر، از دلدل و تزئینات زین، شیر، حضرت علی (ع)، ناظران که پوشش لباسی آن‌ها کاملاً شخص است و حتی طبیعت مدنظر بوده ولی در اثر تصویرسازی شده کلیت اثر با همان شاخصه‌های تصویرسازی، اجرا شده‌است.

نبرد حضرت علی (ع) با موجودات افسانه‌ای (دیوها).

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: تصویر (۱۰)، صحنه‌ای غریب از نبرد افسانه‌ای قهرمان با موجودات زیرزمینی است. احتمال دارد که وجود موجودات گزندرسان افسانه‌ای در درون زمین، در ادامه فرهنگ‌های باستانی باشند؛ که در این‌جا به سیمای اساطیری قهرمان مذهبی اسلام افزوده شده‌است. چه اینکه ارجاع دنیای ممزوج، مترادف و ماورایی دیگر به درون زمین را، باید در آیین اولیه میانرودان باستان و دنیای هادس یونانی‌ها جست. در این تصویر، حضرت به جنگ با موجودات افسانه‌ای رفته و آن‌ها را طعمه شمشیر بّران خود می‌کند. تصاویری از این گونه، در چند جای دیگر خاوران‌نامه و در احسن الکبار[۳] نیز دیده می‌شوند. آتشی مقدس و آسمانی که نماد هاله است، بر سر ایشان شعله می‌کشد و آتش خشم یا آتش زمینی دیگری نیز از شمشیر ایشان در حال زبانه‌کشیدن است. دو نیروی مقدس آسمانی و زمینی، موجودات ضد انسانی را آماج خود گرفته‌اند. رزم‌آوران در جامه‌های رنگارنگ، به حیرت و شگفتی ایستاده و انگشت به دهان می‌گزند. این شمشیر، چنان‌که هنرمند اشاره کرده، نماد خشم اسلام بر علیه دشمنان بود. عطار در وصف شمشیر حضرت گوید:

بت شکن بر پشتی دوش رسول
گشته اندر کعبه آن صاحب قبول

در ضمیرش بود مکنونات غیب
زان برآوردی ید بیضا ز جیب

گر ید بیضا نبودیش آشکار
کی گرفتی ذوالفقار آنجا قرار
(عطار نیشابوری، ۱۳۷۶، ۲۵۳۶: ۲۶)

در نـگاره سـقوط قلعـه خیبـر، دیدیـم کـه قلعـه بـزرگ یـا نماینـده‌ای از سـوی او، بـه حالـت نالـه و زاری، در برابـر حضـرت بـه خـاک افتـاده و امـان می‌طلبـد. در ایـن نـگاره نیـز شـخصی کـه گویـا بـزرگ یـا واسـط آن‌هـا اسـت، بـه حـال زاری و پریشـانی از قهرمـان مقـدس، امـان می‌خواهـد و در نـزد وی بـه زاری افتاده‌اسـت. چنیـن صحنـه‌ای یـادآور شکسـت و تسـلیم دیـوان در برابـر سـلیمان، پادشـاه - پیامبـر یهودیـان اسـت. ابن‌حسـام گویـد:

که این تحفه ایدر، سلیمان نهاد
ندانم که او را کجا برد باد!

کجا شد سلیمان که دیو و پری
نهادیش گردن به فرمانبری
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۱۹۴)

البتـه بایـد در نظـر داشـت کـه انتقـال از دیـوان بـه خـدای یگانـه، مرحلـه‌ای تکوینـی و تاریخـی در پیشـینه فکـری انسـان اسـت. چراکـه در گذشـته، دیـوان به‌عنـوان مظاهـر نیروهـای طبیعـت و عهـده‌دار سرنوشـت انسـان بودنـد و سـپس بـه مظاهـر شـرک و پلیـدی دگردیسـی یافتنـد (یاحقـی، ۱۳۹۴: ۳۷۱). ولـی از آن‌جـا کـه همـهٔ داسـتان در بیـن جهـان اسـاطیری و جهان تاریخـی آویزان اسـت، روایتگـر خـود را ملـزم می‌دانـد کـه ماجـرای دیـوان را تمام‌شـده بهلـد و بـه ماجراهـای قهرمانـی دیگـر بپـردازد. ابـن حسـام در توصیـف گسـتردگی سـپاه دیـوان، چنیـن گویـد:

همه دشت شد پر سر و یال و دیو
بر و سینه و سفت و چنگال دیو

بیفکند چندان ز دیوان گروه
که از کشته هر سو تلی شد چو کوه
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۱۱۳)

توضیـح و تفسـیر ویژگی‌هـای نـگاره در تصویرسـازی: تصویرسـازی انجام‌شـده بـرای ایـن موضـوع (تصویـر ۱۱)، بسـیار نوآورانـه و بدیـع اسـت. حضـرت، سـوار بـر اسـبی بـال‌دار اسـت و کالبـد ایشـان و اسبشـان، آمیختـه بـه نـوری آبـی رنـگ اسـت. همـاورد حضـرت به‌عنـوان مظاهـر پلیـدی، نـه موجـودات زیرزمینـی یـا موجوداتـی بـا اعضـاء و جـوارح غریـب، بلکـه گویـا روح خشـمگین طبیعـت اسـت کـه شهسـوار دلاور، بـه قلـب حادثـه شتافته‌است. ایـن موجـود، همـان طبیعتـی اسـت کـه آکنـده از عـوارض طبیعـی ماننـد کـوه ابـر، بـاد و آتـش اسـت و در این‌جـا بـه شـکل یـک روح طغیان‌گـر، بـدون هیـچ حـب و بغـض، راه را بـر قهرمـان مسـدود کرده‌اسـت.

تبییـن محتوایـی عناصـر بصـری: در بازنگریـی اثـر تصویرسازی‌شـده، چنیـن صحنه‌هایـی در داسـتان‌های اسـاطیری بسـیار دیـده می‌شـود؛ آن‌جـا کـه یکـی از مظاهـر طبیعـت، گرهـی بـر گـره ماجـرا و خانـی بـر

تصویر ۱۰: (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۶۴)

تصویر ۱۱: (اثر نجوا عرفانی، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۵۲).

خـان دلاور می‌افزایـد و البتـه کـه سـرانجام، طبیعـت پرخاش‌جـو، بـه انقیـاد طبیعـت درآمـده و بـه روزگار کنونـی می‌افتـد کـه انسـان متوجـه می‌شـود در مهـار طبیعـت، سـنگ‌دلی بسـیار کـرده و رامـگاه و آرامـگاه خـود را در آسـتانه نابـودی افکنده‌اسـت.

نبرد حضرت علی (ع) با اژدها.

توصیـف و تفسـیر ویژگی‌هـای بصـری نـگاره خاوران‌نامـه: تصویـر (۱۲)، نـگاره سـتیز حضـرت بـا اژدهـا را نشـان می‌دهـد. اژدهـای مهیبـی، دچـار تـرس شـده و واکنشـی خشـم‌آلود ولـی خواهش‌گرانـه دارد. حضـرت، همچـون دیگـر نگاره‌هـا، اطـواری آرام و بـا طمأنینـه دارد و حتـی یـال و کوپـال جنگجویـان محتاط را هـم در بـر نـدارد. چهـره حضـرت، جـز از نقـش اسـاطیری وی و هالـه سرشـان، فاقـد هرگونـه مشـخصه دیگـری اسـت. همـه فضاهـای خالـی نـگاره از خطـوط هندسـی آکنـده شـده‌اند. داسـتان نبـرد قهرمـان بـا موجـودات اهریمنـی و مظاهـر شـر و پلیـدی در درون چـاه [یـا غـار]، کهن‌الگویـی بسـیار شـناخته اسـت و در این‌جـا و همچنیـن در احسـن‌الکبار، در چهـره اسـطوره‌ای حضـرت علـی (ع) نمایـان شده‌اسـت. در حماسـه شـاهنامه، از نبـرد رسـتم و کیخسـرو دیوبنـد بـا دیـوان در درون غـار سـخن مـی‌رود:

تهمتن به نیروی جان‌آفرین
بکوشید بسیار با درد و کین

بزد دست و برداشتش نره شیر
به گردن برآورد و افگند زیر

فرو برد خنجر دلش بردرید
جگرش از تن تیره بیرون کشید

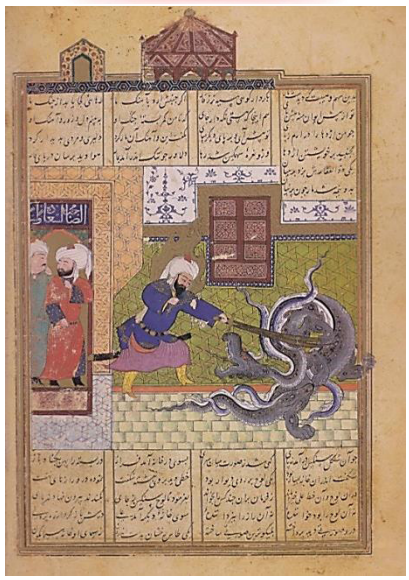
همه غار یکسر پر از کشته بود
جهان همچو دریای خون گشته بود
(فردوسی، ۱۳۷۶: ۱۰۸)

جـدای از ایـن حماسـه شـیعی، در فرهنـگ اسـلامی از چاهـی بـه نـام «وَیـل» سـخن مـی‌رود کـه در آن، کافـران بـه مـدت چهـل سـال سـقوط می‌کننـد (حاکـم نیشـابوری، ۱۴۱۱: ۵۵۱). احتمـال دارد بیـن واژه شـیطان و چـاه در زبـان عربـی، ارتباطـی وجـود داشـته باشـد؛ چـرا کـه واژه «شـطون» در عربـی، به‌معنـای «چـاه ژرف» اسـت. در عربسـتان جاهلـی، چاهـی بـرای بـت هبـل وجود داشـت کـه پیشـکش‌هایی را نصیبـش می‌سـاختند و در ایـران نیـز، چاه‌هـای رازآمیـز فـراوان بودنـد و ایـن نکتـه، توجـه جهانگـردان فرنگـی را در گذشـته جلـب می‌کـرد (Masse, ۱۹۳۸: ۲۳۶-۲۳۷). الگـوی نقاشـی اژدهـا در نگاره‌هـای ایرانـی، معمـولاً از دوره تأثیـر هنـر چینـی در دوره ایلخانیـان بازمانـده و نمونـه آن را می‌تـوان در معبـد متـروک بودائیـان در داش‌کَسَـن سـلطانیه زنجـان، بـر روی یـک سـنگ کنده‌کاری‌شـده دیـد. گویـا فـرم اژدهـا در هنـر ایرانـی، فـرم ثابـت و پذیرفتـه‌ای شـده بـود کـه ابتـکار و رویاپـردازی در آن امکان‌پذیـر نبـود. نبـرد قهرمـان بـا اژدهـا، جـزء جدایی‌ناپذیـر از داسـتان‌های قهرمانـی بـود کـه در حماسـه‌های ملـی ایرانـی همیشـه دیـده می‌شـد و البتـه در دیگـر فرهنگ‌هـا هـم مشـابه آن بـه فراوانـی دیـده می‌شـود (سـرکاراتی، ۱۳۷۸: ۴۴). ایـن رویارویـی، نـه فقـط بـرای نشـان‌دادن نیـروی فـراوان قهرمـان، بلکـه نمائـی از پیـروزی نیروهـای خیـر بـر شـر بـود.

توصیـف و تفسـیر ویژگی‌هـا نـگاره در تصویرسـازی: تصویـر (۱۳)، نبـرد حضـرت بـا اژدهـا را نشـان می‌دهـد. نگارگـران شـاهنامه نیـز بـرای ایـن موضـوع، هنرنمایـی کرده‌انـد و می‌تـوان نـگاره مـورد بررسـی و نـگاره همگـون آن در احسـن‌الکبار یـا فالنامـه طهماسـبی را بـا نگاره‌هایـی از موضـوع شـاهنامه، مـورد بررسـی قـرار داد (بـرای نمونـه نـگاه کنیـد بـه حسـنی، ۱۳۸۵: ۱۵۱). چنیـن صحنـه‌ای بـرای خواننـده آثـار کلاسـیک، غریـب نمی‌نمایـد: چنان‌کـه هماننـد آن را در داسـتان یونانـی اودیسـه می‌تـوان دیـد کـه اودیسـه (قهرمـان داسـتان)، بـه درون غـاری مـی‌رود و غـول شـروری بـه نـام سـیکلوپ را در آن‌جـا می‌کشـد. فولکلـور و ادبیـات بسـیاری از ملت‌هـا، آکنـده از داسـتان‌هایی دربـاره چاه‌هـا و مغاک‌هایـی اهریمنـی اسـت. یکـی از آخریـن نمونه‌هـای آن را می‌تـوان در بخـش سـوم از سـه‌گانه سـینمایی «کلبـه وحشـت»[۴] بـا نـام جداگانـه «ارتـش تاریکـی»[۵] دیـد کـه در آن، موجـودی اهریمنـی در بـن سـردابه و مغاکـی می‌زیـد و قهرمـان داسـتان بـا آن می‌سـتیزد. هالـه، برقـع و زره حضـرت، مطابـق الگوهـای شـمایل‌نگاری دوره قاجـار اسـت و از همـه مهم‌تـر تفـاوت بسـیار مهـم در فـرم غالـب اژدهاسـت کـه تأثیـر هنـر ژوراسـیکی قـرن بیسـتمی را می‌تـوان در آن دیـد. ولـی الگـوی نگارگـری دلـدل در آن، همچنـان پابرجاسـت.

تبییـن محتوایـی عناصـر بصـری: نگارگـر بـا انتخـاب دو رنـگ در پوشـش حضـرت علـی(ع) جنبـه الهـی و برتـری

خاوران نامه



تصویر ۱۲: (ابن‌حسام، ۱۳۸۱: ۹۸)

معاصر

تصویر ۱۳: (اثر شهاب شفیعی مقدم، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۴۹).

آن حضرت را نسبت به دیگران نشان می‌دهد. نگارگر برای جدانمودن بیکر حضرت علی(ع) از دیگران افزون بر رعایت پرسپکتیو مقامی از هاله مخروطی شکل نیز استفاده نموده‌است، ولی تصویرساز بین چهره‌نگاری امیرالمومنین و دیگران تفاوت گذاشته و چهره حضرت را با روبنده‌ای سفید پوشانیده و هاله نور مدور پیرامون سر ایشان دیده می‌شود. در بررسی عناصر تصویری پویایی هنر پیکره‌نگاری مذهبی و به‌روزآیی آن با هنر و فرهنگ معاصر، چندان چشمگیر نیست و آثاری از این‌گونه که پیش‌رو داریم، بسیار نیستند. تردیدی نیست که این امر می‌تواند در جذب مخاطبینی از نسل جوان، مؤثر باشد. چنین عملکردی سبب شده تا تصویرساز آن موضوع را با مهارت‌های تکنیکی بازنمایی کند.

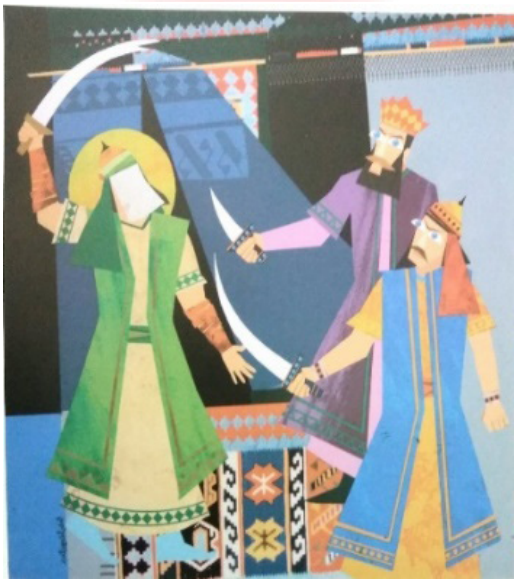
نبرد حضرت علی(ع) در دربار شاه خاور

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: تصویر (۱۴)، نگاره نبرد حضرت در دربار شاه خاور را نشان می‌دهد. پیشتر درباره الگوی واقعی صحنه سقوط کاخ قباد و مطابقت آن با سقوط تیسفون یا استانبول، سخن گفته شد. حضرت علی در این صحنه ذوالفقار دودَم خود را بالا برده و در برابر ایشان، محافظان و ملازمان نگون‌بخت کاخ دیده می‌شوند که هنوز خیال ایستادگی دارند. پوشاک حضرت، به احتمال زیاد از پوشاک دراویش و صومه‌نشینان دوره تیموری گرفته شده‌است. همچنین، نعلین حضرت در برابر چکمه دیگران را باید به این نکته افزود به احتمال بالا، چنین سبک‌هایی به‌طور آگاهانه برای جلب توجه حامی هنرمند انجام می‌شده‌است. توجه‌نکردن به نمایش احساسات در چهره انسان‌ها، در بیشتر نگاره‌های ایرانی دیده می‌شود و هیچ هنرمندی در مقام آن بر نمی‌آمد که خط پایانی بر این سیر بیفکند. رنگ سبز در ردای حضرت، نشانگر تعقل، تفکر، آسایش و آرامش خردمندانه است (آیت‌الهی، ۱۳۸۴ :۱۵۷). دیگر نکته قابل توجه در نگاره، آزمون دورنما است که خطوط موازی متمرکز به سوی درب پشت صحنه آن را نشان می‌دهد. ویژگی قابل توجهی در نگارگری گذشته دیده می‌شود که نگاره‌های خاوران‌نامه نیز به‌طور کامل از آن پیروی می‌کنند. در نگاره‌ها، شخصیت‌ها همانند بازیگران یک نمایش بزرگ انگاشته می‌شدند. همانی مفهومی که سده‌ها پس از آن، هنگام گشایش نمایش‌خانه شکسپیر به سال ۱۵۹۹ م. سر داده شد و جهان را به مثابه یک نمایش‌خانه بزرگ و انسان‌ها را بازیگران آن می‌انگاشت (Marjorie and Garber, ۲۰۰۸: ۲۵۲).[۶]

خاوران نامه

تصویر ۱۴: (ابن‌حسام، ۱۳۸۱: ۱۰۴).

معاصر



تصویر ۱۵: (شهاب شفیعی مقدم، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸ : ۴۸).

توصیف و تفسیر ویژگی‌های نگاره در تصویرسازی: تصویرسازی موضوع مورد سخن (تصویر ۱۵)، شباهت بسیار به نگاره خاوران‌نامه دارد و گرایش‌های فکری روزگار معاصر در آن راه یافته‌است. حضرت در ردایی سبزرنگ است که رنگ قبیله بنی‌هاشم و سپس مسلمانان شد و در حال حاضر، در پرچم بیشتر کشورهای اسلامی دیده می‌شود. شاهی که در برابر ایشان ایستاده، هیأت کامل شاهان هخامنشی را دارد و این نکته، حتی در ریش پیراسته وی، تاج هخامنشی و رنگ پوشاک او دیده می‌شود. رنگ بنفش که در درفش کاویانی دیده می‌شد. فردوسی در توصیف درفش کاویانی گوید:

فرو هِشت ازو سرخ و زرد و بَنفش
همی خواندْش، کاویانی دَرَفش (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۹۲: ۶)

دیگر کس حاضر در تصویر، بی‌شباهت به پوشاک ایرانیان باستان نیست و اسباب زیر پای آن‌ها هم، همانند صنایع دستی و بومی‌بافت‌های معاصر ایران است. در طرح‌های پرده کاخ پادشاه، واژه عبری ۲۸ (به‌معنای شتاب و عجله: حییم، ۱۳۴۴: ۲۶) به‌شکلی معکوس دیده می‌شود و روشن نیست که آیا هنرمند، این واژه را خودآگاهانه و در ارتباط با برخی ادعاها مبنی بر نفوذ یهودیان در دربار هخامنشیان (لوی، ۱۳۳۴: ، ۲۹۶، ۳۶۵) نگاشته یا اینکه این امر، اتفاق محض است.

تبیین محتوایی عناصر بصری: از جمله داستان‌های خاوران‌نامه نبرد حضرت علی (ع) با اژدها بوده که این داستان یادآور پهلوانان ایرانی با اژدها است. مسئله پهلوان و کشتن اژدها، یک انگاره کهن اساطیری است، که نه تنها در افسانه‌های هند و اروپایی و سامی، بلکه در اسطوره‌شناسی اقوام ابتدایی تقریباً سراسر جهان با چندین سیمای مختلف جلوه‌گری می‌کند. هرگاه بخواهیم اصطلاح‌های یونگی به‌کار ببریم، کشتن اژدها یک کهن‌الگو یا نمودگار باستانی بوده که منشا آن روان ناخودآگاه دسته‌جمعی مردم است. اثر تصویرسازی‌شده بیشتر با رویکردی از ویژگی‌های نقاشی ایران باستان نمایش داده شده‌است.

دیدار امیر مومنان (ع) با شاه خاورزمین

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: دیدار حضرت با شاه خاورزمین، برای

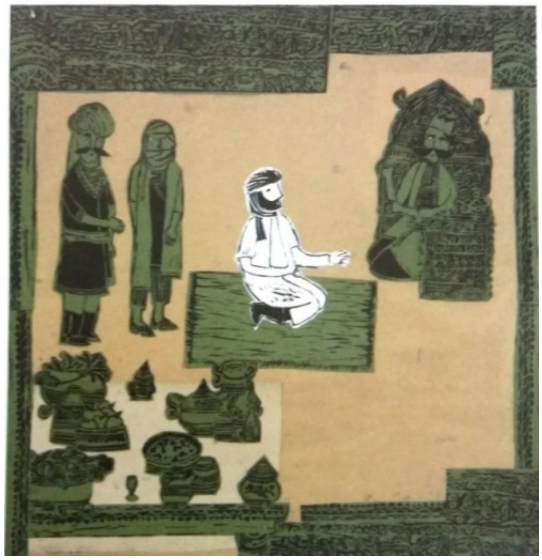
جلب وی و وابستگانش به دین اسلام انجام می‌گیرد. با توجه به این جمله حکَمی که «الناس علی دین ملوکهم»؛ (در تصویر ۱۶)، شاه با حالت تبختر و غرور، بر اریکه خود نشسته و در برابرش، علی [شاه مردان] نشسته با حالت خضوع و فروتنی و به شیوه درویشان، اسلام را بر او عرضه می‌دارد. حضرت

خاوران نامه

تصویر ۱۶: (ابن‌حسام، ۱۳۸۱: ۷۲).

به نشانه گوشه‌نشینی و قناعت، بر تکه‌ای جاجیم نشسته و قوس تنه درخت به سوی ایشان، گویا عامدانه و به نشانه احترام طبیعت در برابر اوست. بین ایشان، شخصی ایستاده که گویا نقش مترجمٍ را بر عهده دارد. رنگ چهره اشخاص نیز احتمالاً آگاهانه نقاشی شده‌است. شاه و همه همراهان و

معاصر



تصویر ۱۷: (نرگس دلاوری، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۴۴).

پرستارانش، سپیدچهره‌اند و حضرت همانند اعراب شبه‌جزیره، چهره‌ای سبزه دارد.

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی: در تصویر (۱۷)، که با تکنیک چاپ دستی اجرا است. همه عناصر زنده و بی‌جان در این نگاره، به طیفی از رنگ یک‌دست تیره هستند و تنها حضرت به رنگ سپید محض دیده می‌شود. سجایای بی‌همتای اخلاقی ایشان، در این عنصر هم به‌خوبی دیده می‌شود. نازپروردگی شاه و بهره‌مندی او از تمام مصارف انسانی، در این تصویر نمایان است.

تبیین محتوایی عناصر بصری: در اثر تصویر سازی، گویای همان نکته در نگاره است که نتیجه درخواست حضرت را نشان می‌دهد: او گوشش بدهکار حرف‌های از این نوع نیست؛ چنان‌که در ماجرای نامه پیامبر اسلام به پادشاهان و امپراتوران زمان و یا دعوت حسین بن علی از خلیفه اموی مشخص شد همگی زمینه جنگ را فراهم آوردند. باز هم بازگشت به همان «زندگی به‌مثابه اجرای نقش خود در نمایش» است. قهرمان مقدس، وظیفه خود در ابلاغ پیام الهی را انجام می‌دهد؛ هرچند می‌داند که خواست او در دل طرف مقابل کارگر نخواهد شد. تمام ویژگی‌های مطرح‌شده از ایمان و برتری حضرت علی (ع) در سرزمین خاور پس از روبه‌رو شدن با

حوادث بسیار در میدان جنگ که همگی در مورد نبرد میان خیر و شر بودند. تصویرساز نیز می‌کوشد تا این نیروی شگفت‌انگیز شخصیت اصلی را در میان اهل خاور و مردان سپاه در تصویر مشخص کند و با توجه به مضمون ملی و مذهبی این‌گونه تصویر را اجرا کرده‌است. هر چند پرداختن به جزئیات در اثر ۱۶ کمتر مورد نظر تصویرساز است ولی همه توجه افراد و چرخش و بررسی عناصر تصویر، به سمت رنگ سفید به‌کاربرده‌شده در مرکز کادر گرایش پیدا می‌کنند. درحالی‌که در نگاره (۱۶)، نقاش در بالای سر ایشان هاله تقدس را با رنگ طلایی نشان داده‌است و ایشان با لباس سبز روشنی که بر تن

دارد برروی سجاده‌ای در مرکز تصویر نشسته‌است. افزون بر این تنوع رنگی و جزئیات در پرداختن به چهره‌ها و عناصر به‌کاربرده‌شده متناسب با نقاشی ایرانی است؛ ولی در اثر (۱۷) نیز هرچند بر اساس تکنیک چاپ، هنرمند نتوانسته جزئیات بسیاری از نقش و رنگ را نشان دهد؛ ولی به مرکزیت قرار گرفتن پیکر نشسته حضرت بر روی سجاده تأکید کرده‌است؛ پیکری سفیدرنگ که نشان از ساده‌زیستی این شخصیت دارد.

نتیجه‌گیری

خاوران‌نامه برآیند یک گرایش هنری در میان ادیبان و هنرمندان مذهبی است که تصور می‌کردند حق سخن و هنر در مورد حماسه اسلامی ادا نشده‌است؛ و البته این نمونه تنها مورد از نوع خود نیست. در نگاره‌های خاوران‌نامه کاخ گلستان، واقع‌گرایی تا اندازهٔ زیادی وجود دارد و تفاوت بارز حضرت با دیگران، در هاله ایشان است. در دیگر موارد، جامه آراسته ایشان، رنگ معنادار پوشاک، پرهیز از آلات دفاعی جنگی (که نشان احتیاط است)، بی‌توجهی به تماشای حاضرین و وضعیت جنگی میدان نبرد، خضوع و فروتنی و جدیت در بیشتر نگاره‌ها دیده می‌شود. کانونیت و تمرکز هنرمند بر خود پیکر حضرت، در برخی موارد موجب غفلت هنرمند از دیگر عناصر تصویری از نظر اصول هنری و حتی قوانین فیزیکی شده‌است. کهن‌الگوها و وام‌داری متن و هنر به محیط خارج از خود، بسیار دیده می‌شوند و هم در خود متن (اشعار ابن‌حسام) و هم در خود هنر (نگاره‌های فرهاد)، مشخص است که هدف، جلب مخاطب عام و اظهار وجود در آوردگاه نمود گوهر خود در برابر رقیبان غیر مذهبی است؛ و البته از این نظر، نباید توانایی‌های آن‌ها را کم‌ارج و بی‌بها شمرد. اگر از این بُعد بنگریم که نگاره‌های خاوران‌نامه در راستای رقابت و نمایش با نگارگری حماسی زمان خود بودند، می‌توان تصویرسازی معاصر از آن صحنه‌ها را در همان راستا برشمرد و گفت که هنرمندان خواسته‌اند به تراز هنر خاوران‌نامه، از زاویه‌ای دیگر دست یابند. نکته مهم اینکه هنرمندان معاصر، به احتمال قریب به یقین به خود این نگاره‌ها یا حداقل به نگاره‌های مشابه این موضوعات در چند نسخه مصور دیگر نظر داشته‌اند. این نکته سبب شده هنرمندان تا اندازهٔ زیادی از نوآوری و رویاپردازی و درانداختن طرحی نو و سقف‌شکافی فلک دوری کنند. با این حال، نوآوری، تکنیک‌های گوناگون و تطبیق عناصر با گرایش‌های فکری معاصر، در آن‌ها موج می‌زند. به این معنا که تصویرسازی‌های مورد سخن، همچون نگاره‌های خاوران‌نامه، معلول زمان خود هستند. دیگر تغییر در آن‌ها، تأکید بر چهره عطوفت‌آمیز قهرمان اسلام، به‌جای چهره متهورانه و جنگاورانه ایشان، به پیروی از گرایشی در هنر شمایل‌نگاری بوده، که از زمان قاجار پا گرفته‌است. همین نکته را می‌توان در پیروی نگاره‌ها از اصول شمایل‌نگاری (به‌ویژه در شکل هاله‌ها و سکوت و سکون شمایل) دید.

پی‌نوشت

۱. نام شاهی که در خاوران‌نامه حاکم خاورزمین [ایران] است و در مقابل سپاه عرب مسلمان شکست می‌خورد، قباد است (بینا تملی، ۱۳۹۴: ۴۰۳). نگارندگان احتمال می‌دهند که برگزیدن این نام، ممکن است بازمانده خاطره برخورد خشماگین قباد اول ساسانی با مزدکیان (کریستنسن، ۱۳۱۰: ۶۱۱) باشد که در مورد نقش آن‌ها در تاریخ صدر اسلام، اظهارنظرهایی می‌شود. گفته می‌شود سلمان فارسی، پیوندی با آیین مزدکی داشته (جاوید انوری، ۱۳۹۳: ۳۴) و حتی بیشتر آموزه‌های مزدک، در روح اصلاحات حکومت اسلامی، اثرگذار بوده است (دریایی، ۱۳۸۳: ۱۶۹).

۲. ۱ برگ در موزه رضا عباسی تهران و ۴۰ برگ دیگر در موزه‌های بیرون از کشور نگهداری می‌شود.

۳. نسخه مصور احسن‌الکبار در دوره شاه‌طهماسب تدوین شده‌است و با شماره ۲۲۵۸، در کتابخانه کاخ گلستان قرار دارد.

4. Evil Dead III
5. Army of Darkness
6. All the world's a stage; And all the men and women merely players
7. Ats

منابع

- قرآن کریم (۱۳۷۵). ترجمه مهدی الهی‌قمشه‌ای، تهران: اسوه.
- ابـن حسـام، محمـد بـن حسـام الدیـن (۱۳۸۱). ***خاوران‌نامـه/ ابن‌حسـام خوسـفی‌بیرجندی؛ نگاره‌هـا و تذهیب‌هـای فرهـاد نقـاش***، تهـران: وزارت فرهنـگ و ارشـاد اسـلامی.
- ابن شهرآشوب، محمد بن علی (۱۳۷۹). ***مناقب آل ابی‌طالب***، جلد ۳، قم: ذوی القربی.
- احمـدی بیرجنـدی، احمـد (۱۳۶۹). «دیدگاه‌هـای اخلاقـی و اجتماعـی محمـد ابـن حسـام در منظومـۀ خاوران‌نامـه». ***خراسـان‌پژوهی***. مرکـز خراسـان شناسـی، ۲۳(۳-۴)، ۴۱۴-۴۱۵.
- ابن ازرق - ابن سیرین (۱۳۷۴). ***دایره المعارف بزرگ اسلامی***، جلد ۳، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- انواری، مسعود (۱۳۸۱). ***خاوران‌نامه ابن‌حسام خوسفی بیرجندی***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آیت‌الهی، حبیب الله (۱۳۸۴). ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، تهران: سمت.
- آیتی، محمد حسین (۱۳۲۷). ***بهارستان: در تاریخ و تراجم رجال قاینات و قهستان***، تهران: شرکت سهامی چاپ.
- بهنام‌فر، محمد (۱۳۸۸). «شاهنامه و خاوران‌نامه دو جلوه از هویت ملی ایرانیان». ***پاژ***، ۷، ۱۷۷- ۱۹۰.
- بوذری، علی (۱۳۸۳). «بررسی و تحلیل نگاره‌های خاوران‌نامه». ***هنرنامه***، ۲۴، ۱۱-۲۱.
- بینـا تملـی، مریـم (۱۳۹۴). نقـش حضـرت علـی (ع) در خاوران‌نامـه. ***مجموعـه مقاله‌هـای همایـش بین‌المللـی ترویـج زبـان و ادب فارسـی***، ارائـه شـده در دهمیـن همایـش بین‌المللـی انجمـن ترویـج زبـان و ادب فارسـی ایـران، دانشـگاه محقـق اردبیلـی، ۴-۶ شـهریور ۱۳۹۴.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۲). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تاکنون***، تهران: زرین و سیمین.
- جاوید انوری، احمد (۱۳۹۳). سلمان فارسی و خاورشناسان. ***نیستان ادیان و مذاهب***، ۴، ۳۱-۴۰.
- جعفری دهکردی، ناهید (۱۳۹۶). ***از سمند رزم تا اسبان جان: اسب در اندیشه و هنر ایرانی از عصر باستان تا صفویه***، تهران: مرندیز.
- جعفـری دهکـردی، ناهیـد؛ فرجـی، سـارا؛ تـرک‌زاده، ابراهیـم (۱۳۹۸)، مقایسـه تطبیقـی متـن و نـگاره در شـاهنامه صفـوی W۶۰۲ والتـرز. مطالعـه مـوردی «درآوردن رسـتم، بیـژن را از چـاه»، ***مطالعـات ادبیـات تطبیقـی***، ۴۹، ۱۹۵- ۲۱۷.
- چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی (۱۳۸۸). ***تصویرسازی، پوستر، کاریکاتور و خوشنویسی***، تهران: سوره‌مهر.
- حیکم نیشابوری، محمد بن عبد الله (۱۴۱۱). ***المستدرک علی الصحیحین***. جلد ۲، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- حسـنی، غلامرضـا (۱۳۸۵). ***بررسـی و تحلیـل ویژگی‌هـای سـاختاری و تصویـری هفـت خـان رسـتم در نگاره‌هـای سـنتی ایـران***، گـرگان: مؤسسـه فرهنگـی و انتشـاراتی مختومقلـی فراغـی.
- حییم، سلیمان (۱۳۴۴). ***فرهنگ عبری – فارسی***، اسرائیل: برادران القانیان.
- خوسفی بیرجندی، محمدبن حسام‌الدین (۱۳۶۶). ***دیوان خوسفی***، تهران: اداره کل حج و اوقاف و امور خیریه استان خراسان.
- خوسفی، ابن حسام (۱۳۸۲). ***تازیان‌نامه پارسی: خلاصه خاوران‌نامه***، تصحیح حمیدالله مرادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- دارابی، هلیا؛ حسینی، مهدی (۱۳۹۴). «معرفی الگوهایی برای آموزش دانشگاهی نقد هنر تجسمی»، ***مطالعات تطبیقی هنر***، ۵ (۱۰)، ۳۵-۵۰.
- دریایی، تورج (۱۳۸۳). ***شاهنشاهی ساسانی***، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.
- رضایی دشت ارژنه، محمود (۱۳۹۲). جایگاه درفش کاویانی در شاهنامه فردوسی. ***متن‌پژوهی ادبی***، ۵۵، ۵-۲۰.
- رضی‌زاده، راضیه (۱۳۸۴). در شیوه و مکتب نگاره‌های خاوران‌نامه، ***گلستان هنر***، ۱ (۲)، ۵۸- ۶۹.
- سپهر، مسعود (۱۳۹۶). ***تجزیه و تحلیل آثار گرافیک***، تهران: فاطمی.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸). ***سایه‌های شکارشده: گزیده مقالات فارسی***، تهران: قطره.
- شـادقزوینی، پریسـا و دانـا دادی (۱۳۹۰). بررسـی تطبیقـی حرکـت در نگاره‌هایـی از نسـخه خاوران‌نامـه (۸۸۱ ه.ق) از مکتـب شـیراز بـا نسـخه خمسـه طهماسـبی (۹۴۵ - ۹۴۹ ه. ق) از مکتـب تبریـز، ***فُصلنامـه مطالعـات هنرهـای تجسـمی***، ۱۰(۱)، ۱-۲۲.
- شریعت، زهرا؛ زینلی، لیلا (۱۳۸۸). جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران‌نامه مکتب شیراز، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۱۰، ۴۳-۵۸.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷)، ***حماسه‌سرایی در ایران: از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری***، جلد ۱، تهران: امیرکبیر.
- طباطبایـی، محمدحسـین (۱۳۷۸). ***المیـزان فـی تفسـیر القـرآن***. ترجمـه سـیرمحمدباقر موسـوی همدانـی، قـم: بنیـاد علمـی فکـری علامـه طباطبایـی، مرکـز نشـر فرهنگـی رجـاء.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۶). ***دیوان***، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی و محمدبن ابراهیم عطار، تهران: علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۵۶). ***منطق الطیر (مقامات الطیور)***، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۶). ***بهین‌نامه باستان: خلاصه شاهنامه فردوسی***، مشهد: آستان قدس رضوی.
- قائمـی، فـرزاد و محمدجعفـر یاحقـی (۱۳۸۸). اسـب پرکابردتریـن نمادینـه جانـوری در شـاهنامه و نقـش آن در تکامـل کهـن الگـوی قهرمـان، ***زبـان و ادب پارسـی***، ۱۳ (۴۲)، ۹-۲۶.
- کلاتـه صالحـی، میتـرا (۱۳۹۳). چیدمـان گرافیـک: بررسـی نسـخه نـگاره خاوران‌نامـه محفـوظ در مـوزه گلسـتان تهـران در مکتـب نگارگـری شـیراز، ***چیدمـان***، ۳ (۷)، ۷۰-۷۵.

- کپس، جئورگی (۱۳۹۲). ***زبان تصویر***، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
- کریستنسن، آرتور؛ فلسفی، نصرالله (۱۳۱۰). سلطنت قباد و ظهور مزدک، ترجمه نصرالله فلسفی. ***مجله شرق***، فروردین، ۴، ۶۱۱-۶۱۸.
- کنبی، شیلا (۱۳۹۱). ***نقاشی ایرانی***، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- لوی، حبیب (۱۳۳۴). ***تاریخ یهود ایران***، جلد ۱، تهران: کتابفروشی یهودا بروخیم.
- مقبلی، آناهیتا (۱۳۹۷). ***تجزیه و تحلیل و نقد آثار نقاشی***، تهران: دانشگاه پیام‌نور.
- واحد دوست، مهوش؛ فاطمه ربیعی (۱۳۸۶). عواطف حیوانی در شاهنامه، ***مطالعات ایرانی دانشکده ادبیات و علوم انسانی***، ۱۲، ۱۹۷-۲۱۴.
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۹۴). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.

References

- ***The Holy Qur'an***. (1996). Translated by Mehdi Elahi Qomshaei, Tehran: Osveh (Text in Arabic & Persian).
- Ahmadi Birjandi, A., (1993). Moral and social perspectives of Mohammad Ibn Hosam, Khosfi. ***Khorasan Research***, (2nd ed), 33-47 (Text in Persian).
- Anderson, T., (1991). The Content of Art Criticism. ***Art Education***.44 (1): 162-205.
- Anvari, M., (2002). ***Khavaran Nameh of Ibn Hosam Khosfi Birjandi***, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance (Text in Persian).
- Attar Nishabori, F., (1976). ***Manṭeq al-ṭayr (Al Tayyur authorities)***, Corrected by Sadeq Ghoharin, Tehran: Translation and publishing company (Text in Persian).
- Attar Nishabori,F., (1983). ***Divan***, Corrected by Taqi Tafzali, Tehran: Elmi and Farhangi (Text in Persian).
- Ayati, M., (1948). ***Baharestan in the history and translations of Rizal Qaynat and Qahestan***, Tehran (Text in Persian).
- Ayatollahi, H., (2005). ***Theoretical foundations of visual arts***, Tehran: Samt (Text in Persian).
- Behnamfar, M., (2009). Shahnameh and Khavarannameh two manifestations of Iranian national identity,***Pazh***, 7: 177-190 (Text in Persian).
- Bina Tamali, M., (2015). The role of Hazrat Ali in Khavarannameh, ***10th International Conference for the Promotion of Persian Language and Literature***, Persian Language and Literature Promotion Association of Iran, Mohaghegh Ardabili University (Text in Persian).
- Bouzari, A., (2004).Review and analysis of Khavarannameh paintings, ***Honarnameh***, 24:11-21 (Text in Persian).
- Canby. Sh., (2012). ***Persian Painting***, Translated by Mehdi hosseini, Tehran: Art university (Text in Persian).
- Christensen, A,. (1931) ***The reign of Qabad and the emergence of Mazdak***, translated by Nasrallah Philosopher (2). Magazine Sharq Farvardin, 8: 611-618 (Text in Persian).
- Darabi, H., Hosseini, M., (2015). Introducing Models of Teaching for Visual Art Criticism Courses, ***Criticism of visual art***, 7: 35-50 (Text in Persian).
- Daryaee, T., (2004). ***The Sasanian Empire***, Translated by Morteza Saghebfar, Tehran: Qoqnus. (Text in Persian).
- Ferdowsi, A., (1997). ***Bihin Nama Bastan(a Summary of Shahnama)***, Corrected by Mohammad Jafar Yahaghi, Mashhad: Astan-e Qods Razavi, (Text in Persian).
- Ghaemi, F., Yahaghi, M., (2009). Horse animal symbol frequent in Shahnameh and its role in the evolution of the archetype of hero, Persian language and literature, 42, 9-26 (Text in Persian).
- Hakim Nishapuri, M., (1990). ***Al-Mustadrak ala al-Sahihayn***, Beirut :Dar Al-Kotob Al Ilmiyyah (Text in Persian).
- Hasani, Gh., (2006). ***Investigation and analysis of the structural and visual features of Haft Khan-e Rostam in traditional paintings***, Gorgan: Islamic Azad University (Text in Persian).
- Hayemm, S., (1965). ***Hebrew Persian Dictionary***, Israel: Reserved by Elghanayan bros (Text in Persian).
- Ibn Ḥussam, M., (2002). ***Khavaran Nameh (Golestan Palace)***, Painter Farhad Shirazi, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance (Text in Persian).
- Ibn Shahr Ashub, M., (2000). ***Managheb Al Abi Taleb*** (Virtues of Abi Taleb's Family), Qom: Allameh (Text in Persian).
- Jafari Dehkordi, N., (2016). ***From Samand Razm to Esban Jan, "Horse in Iranian thought and art from ancient times to Safavid era"***, Tehran: Marandiz (Text in Persian).
- Jafari Dehkordi, N., (2018). Comparative Study of Text and Pictures of Walters's Shahnameh (W602),

Journal of Comparative Literature Studies Jiroft, 49: 195-217 (Text in Persian).
• Javid Anvari, A., (2013). Salman Farsi and Orientalists, ***Nayestan Adian and Madhab***, 4: 31-40 (Text in Persian).
• Kalate Salehi, M., (2013). Graphic Layout: Examining the copy of Mahfouz's Khavarannameh in the Golestan Museum of Tehran at Shiraz Painting School, ***Chidman Magazine***. 7: 70-75 (Text in Persian).
• Kazemi Rad, M. (2023). The Conflict between Good and Evil in Three Samples of Paintings of Khavarannameh. ***Painting Graphic Research***, 5(9), 146-155. (Text in Persian).
• Kepes, Gyorgy. (2013). ***The Language of Vision***, Translated by Firuze Mohajer, Tehran: Soroush (Text in Persian).
• Khousfi Birjandi, M., (1987). Divan Khusfi, General Department of Hajj and Endowments and Charitable Affairs of Khorasan Province, Mashhad (Text in Persian).
• Khousfi Birjandi, M., (2003). ***Parsi Taziannameh*** (summary of Khavarannameh), Tehran: University Publication Center. (Text in Persian).
• Levy, H., (1955). ***Comprehensive History of the Jews of Iran***, Tehran: Yehuda Brokhim bookstore (Text in Persian).
• Marjorie, BG., (2008). ***Profiling Shakespeare***. First Published. New Yourk: Routledge
• Masse, H., (1938). ***Croyances et Coutumes persanes***, suivies de contes et chansons populaires. Vol. 1. Paris.
• Moqbali, A., (2017). ***Analysis and criticism of paintings***, Tehran: Payam Noor University (Text in Persian).
• Pakbaz, R., (2012). ***Iranian painting from long ago until now***, Tehran: Zarin and Simin (Text in Persian).
• Razizadeh, R., (2005). In the style and school of paintings of Khavarannameh, ***Golestan_e_Honar***, 2, 58-69 (Text in Persian).
• Rezaee Dasht Arjaneh, M., (2013).The Status of Kaviani Flag in Shahnameh of Ferdowsi, ***Literary Text Research***, No 55, 5-20 (Text in Persian).
• Safa, Z., (2008). ***Epic Poetry in Iran***, Tehran: Amir kabir (Text in Persian).
• Sarkarati, B., (2008). ***Hunted Shadows***, Tehran: Ghatreh (Text in Persian).
• Sepehr, M., (2016). ***Analysis of graphic works***, Tehran: Fatemi (Text in Persian).
• Shad Qazvini, p., Dadi, D., (2014). A comparative study of movement in illustrations from the Khavarannameh version (881 AH) from the Shiraz school with the Khamseh Tahmasabi version (945-949 AH) from the Tabriz school, ***Visual arts studies***, 10, 1-22 (Text in Persian).
• Tabatabai, M., (2018). ***Al-Mizan an Exegesis of The Quran***, Translated by Sayed Mohamad Bagher Mousavi, Qom: Islamic Publications (Text in Persian).
• Vahad Dost, M., (2016), Animal Emotions in the Shahnameh, ***Iranian Studies of the Faculty of Literature and Human Sciences***, 12, 197-214 (Text in Persian).
• Yahaghi, M., (2014). Culture of Mythology and Stories in Persian Literature, Tehran: Contemporary Culture
• Youth art, 4th Visual Art Festival. (2009). ***Illustration,Poster,Cartoon,Calligraphy***, Tehran: surehmehr. (Text in Persian).

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۷۰-۸۳)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

بررسی ذهن مجسم از دیدگاه لسینگ و تجلی آن در پیکره لائوکن

چکیده

پیکرۀ مرمرین «لائوکن و پسرانش» متعلق به سده‌های میانه مسیحیت، سه قرن پیش از میلاد مسیح تا یک قرن پس از میلاد مسیح، یکی از برترین و مشهورترین مجسمه‌های تاریخ به شمار می‌آید که در سال ۱۵۰۶ میلادی در شهر رم در ایتالیا از زیر خاک بیرون آورده شد. گوتهولد افرایم لسینگ نمایش‌نامه‌نویس و فیلسوف آلمانی، کتابی با نام «لائوکن» در سال ۱۷۶۶ میلادی نگاشت که به بررسی زیبایی‌شناسی این تندیس می‌پردازد و بحث هنرهای مکانی و زمانی را مطرح می‌کند. با وجود اینکه، برخی این کتاب را آغازگر بررسی‌های زیبایی‌شناسی دانسته‌اند، ولی لائوکن لسینگ را می‌توان از منظر اثرگذاری نیز تفسیر کرد. این پژوهش بر آن است به تحلیل نقادانه پیکرۀ مرمرین «لائوکن و پسرانش» با شناسایی لائوکن لسینگ، از منظر اثرگذاری بپردازد. پژوهش‌های لسینگ در مورد بازنمایی یا انتقال معنای مجسمه لائوکن به‌صورت این پرسش مطرح می‌شود که ذهن مجسم چگونه به تصویر بدن انسان واکنش نشان می‌دهد؟ در نظریه نوین ذهن مجسم که به مسئله دیرینه نفس (خود) می‌پردازد، این مسئله اهمیت می‌یابد که فهم ما از جهان کاملاً به تأثیرات حسی بستگی دارد. بنابراین، فرضیه این پژوهش را می‌توان این‌گونه مطرح کرد که متن لائوکن لسینگ فقط مربوط به موضوع زیبایی‌شناسی نیست، بلکه پدیدآورنده موضوع زیبایی‌شناسی بوده که در آن ایجاد مجسم از ادراک حسی و اثرگذاری مسأله اصلی است. پژوهش حاضر از نوع، توصیفی- تحلیلی و روش آن تحلیل محتوا است و روش گردآوری داده‌ها به شیوۀ اسنادی انجام پذیرفته‌است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بدن مجموعه‌ای اثرات تولیدشده به‌وسیلۀ چشم و حساسیت بیننده است و پیدایش موضوع زیبایی‌شناختی نه از طریق اثر هنری، بلکه به‌وسیلۀ فرآیند محاکات انجام می‌شود.

کلیدواژه‌ها: لسینگ، لائوکن، ذهن مجسم، اثرگذاری، محاکات، زیبایی‌شناسی.

منصور حسامی کرمانی
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
m.hessami@alzahra.ac.ir

نگار نجیبی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
negar.najibi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۷-۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۱-۱۱
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45092.1216

مقدمه

اطلاعات و اسنادی که از نامهٔ معمار پاپ کلیسای کاتولیک روم در قرن شانزدهم میلادی به دست آمده، نشان می‌دهد، «مجسمه «لائوکن و پسرانش»[1] در ۱۴ ژانویه ۱۵۰۶ میلادی در اتاق زیرزمینی با دیوارهای رنگی در باغ انگور کنار کلیسای سن‌پیترو در وینکولی[2]، شمال شرقی کولوسئوم[3] پیدا شد» (Sichtermann, 1957: 34). دیدن چنین اثری عظیم از هنر باشکوه کلاسیک، اندیشمندانی همچون لسینگ را بر آن داشت تا نقدهایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی لائوکن[4] ارائه دهند. گوتهولد افرایم لسینگ[5] (۱۷۲۹–۱۷۸۱)؛ نویسنده، فیلسوف، ناشر و منتقد ادبی آلمانی و از چهره‌های مهم دورهٔ روشنگری است. نمایشنامه و نوشته‌های مهم او بر رشد و پیشرفت ادبیات آلمان تأثیرگذار بوده‌است (Luckhurst, 2006: 23). لسینگ، برای نخستین بار کتاب خود با نام «لائوکن یا فراتر از مرزهای نقاشی و شعر» را در سال ۱۷۶۶ میلادی به چاپ رسانید. طی ۲۵۰ سال گذشته، این نوشتهٔ لسینگ، تأثیر مهمی بر تفکر نقادانه غرب داشته‌است که این امر نه تنها تاریخ زیبایی‌شناسی پس از دورهٔ روشنگری را هدایت کرد، بلکه شیوه‌های «شعر» و «نقاشی» را نیز به شکل‌های گوناگون تحت تأثیر قرار داده‌است. بر این اساس، دیدگاه‌های لسینگ همچون مهره‌ای تأثیرگذار مابین دگرگونی روشنگری فرانسوی و رومانتیسیسم آلمانی[6] قرار گرفت. «او نخستین شخصیت ادبی بزرگی است که در عصر جدید آلمان پدیدار شد» (ولک، ۱۳۸۸، ۲۰۸). «لسینگ، لائوکن یا «یا فراتر از مرزهای نقاشی و شعر» را با توضیحات جانبی دربارهٔ نکته‌های گوناگونی از تاریخ هنر باستان در بیست و نه فصل در سال ۱۷۶۶ میلادی در حوزه زیبایی‌شناسی تدوین کرد. دستاورد لسینگ برای آغاز اندیشیدن درباره «فراتر از مرزهای نقاشی و شعر» از ملاحظه‌ای دربارهٔ نظریهٔ وینکلمان و اندیشه او درباره قانون اصلی و اولیه هنرهای طراحی در میان مردم باستان آغاز می‌شود. لسینگ با نقد نظریهٔ وینکلمان[7] و مخالفت با اندیشه‌های او در باب زیبایی‌شناسی هنر یونانی، بحث خود را در این رابطه پایه گذاری می‌کند» (محمدی، ۱۳۹۴: ۵۳).

از دیدگاه لسینگ، بازنمایی یا انتقال معنا را نمی‌توان از رسانه آن جدا کرد. او بر این باور است که یک اثر هنری بصری و یک اثر ادبی از شرایط مکانی و زمانی متفاوت سرچشمه می گیرند، تا هنر را از سنت «اوت پیکچورال پوئزیس[8] رهایی بخشد و در عوض، اثر هنری به روشی غیر مستقیم از طریق ادراک حسی خواننده یا بیننده دریافت شود» (Sjöholm, 2013: 18). او از ورای بحث جنجالی لائوکن، به بررسی و دسته‌بندی هنرها (هنرهای مکانی و هنرهای زمانی) و عملکرد ویژه هر یک پرداخت (Durant, 2011: 209) و در متن او، بدن انسان جایگاه اصلی در درک زیبایی شناسی را به خود اختصاص داد.

به این ترتیب، این مقاله با تلفیق دیدگاه‌های مختلف چندرشته‌ایی (از جمله تاریخ سیر دگرگونی اندیشه‌ها، زیبایی‌شناسی، مطالعات تطبیقی و تاریخ هنر) به بررسی لائوکن با استفاده از جنبه نقادانه می‌پردازد. می‌توان چنین پنداشت که این پژوهش، تفسیری کوتاه از هنر و شعر باستان از منظر لسینگ است که منجر به شناسایی زمینه‌های فرهنگی قرن هجدهم و اعتبار مشاهدات لائوکن در زمینه زیبایی‌شناسی می‌شود. این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه لائوکن از مدل‌های یونانی و رومی برای ترسیم «مرزهای» مکانی و زمانی مناسب (آن‌چه لسینگ «شعر» و «نقاشی» می‌نامید) بهره می‌برند. در عین حال، مشخص می‌نماید که چگونه نوشتار لسینگ در نظریه‌های روشنگری دربارهٔ هنر، ادراک و تفسیر تاریخی، تأثیرگذار بوده‌است. در این پژوهش، کوشش شد نخست، مجموعه مجسمه‌های لائوکن بررسی و سپس، به توصیف و تحلیل متن لسینگ در باب لائوکن پرداخته شود.

روش انجام پژوهش

این نوشتار از جنبهٔ ماهیت از گونهٔ تحلیل محتوای کیفی است و داده‌های آن به‌شیوهٔ اسنادی از منبع‌های کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر الکترونیکی گردآوری شده‌است. در مقالهٔ حاضر بر اساس شیوه‌ایی منطقی به بررسی لائوکن لسینگ از منظر اثرگذاری پرداخته شده‌است. آن‌چه در این زمینه اهمیت می‌یابد، بررسی مبحث‌های مرتبط با ذهن مجسم، اثرگذاری و زیبایی‌شناسی است که بر اساس رویکردها و دیدگاه‌های نقادانه کوشش شده به طرح این موضوع از زاویه بدیعی پرداخته شود.

پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌های بسیاری به نقد و بررسی مجسمه «لائوکن و پسرانش» و همچنین، دیدگاه های منتقدانی همچون لسینگ پرداخته شده‌است که در این نوشتار فقط به بخشی از آن ها اشاره می‌شود. در میان این پژوهش‌ها، می‌توان به مطالعات والن استین (۲۰۱۰) با نام «فضا، زمان و هنرها: بازنویسی لائوکن» اشاره کرد که به بررسی نقش مفاهیم فضا و زمان در ارتقاء استقلال زیبایی‌شناسی و پیدایش نظام هنرهای زیبا می‌پردازد. وی چنین استدلال می‌کند

که ارتباط بین هنرها از دیدگاه یک نظریه عمومی «زیبایی‌شناختی» مستلزم ظهور موضوعی است که آن‌ها را به یک‌دیگر پیوند می‌زند. این موضوع پس از مسئله ادراک ذهنی هنر، تفاوت اساسی بین هنرهای فضایی و زمانی را نیز ممکن می‌سازد (Wallenstein, 2010: 41).

لیفشیتس و اسکوئر (۲۰۱۷) نیز، در مقاله خود با نام «بازنگری در لائوکن لسینگ: باستان، روشنگری و «مرز» نقاشی و شعر» به این موضوع اشاره کرده‌است. در این مقاله، در مورد نقاشی و شعر بحث‌هایی پیرامون تجربه زیبایی‌شناسی و تمایزات درونی بین واژه‌ها و تصاویر ارائه شده‌است. همچنین، با ارزیابی تفسیر لسینگ از هنر و شعر باستان، زمینه‌های روشنگری و میراث بعدی آن در زمینه‌های زیبایی‌شناسی، نشانه‌شناسی و فلسفه و ارزیابی دوبارهٔ آن را ارائه می‌دهد (Lifschitz & Squire, 2017: 19).

گرتلین (۲۰۱۷) نیز در پژوهش‌های خود در کتابی با عنوان «لائوکن لسینگ، تجربه مانند زیبایی شناسی» به‌عنوان پیش‌نویس فصلی که به‌وسیلهٔ انتشارات دانشگاه آکسفورد به چاپ رسیده، بر مباحث زیبایی‌شناسی و تمایز هنرهای مکانی و زمانی تأکید کرده‌است. از دیدگاه او در این کتاب، در لائوکن لسینگ، تمایز مکان و زمان بر علائم و نشانه‌ها تأثیرگذار است (Grethlein, 2017: 307).

همچنین، در پژوهش نیسبت[9] با مقاله‌ایی با عنوان «لائوکن لسینگ: نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی در عصر استدلال»، به جنبه‌های نشانه‌شناسی در مبحث زیبایی‌شناسی در لائوکن لسینگ اشاره شده‌است (Nisbet, 1985: 24). اما آن‌چه این نوشتار را در مقایسه با منابع موردِ اشاره متمایز می‌کند، وجه نوآورانه و بدیع مقاله در بررسی لائوکن لسینگ از منظر اثرگذاری و پرداختن به نظریه نوین ذهن مجسم است. وی با مطالعه دیدگاه‌های مختلف از دیدگاه رشته‌های مختلفی چون تاریخ سیر تحول اندیشه‌ها، زیبایی‌شناسی، مطالعات تطبیقی و تاریخ هنر به این مسئله می‌پردازد.

مبانی نظری

پیکرهٔ مرمرین لائوکن و پسرانش

برخی از آثار پیکرسازی کلاسیک که در دوره‌های بعد، از بالاترین شهرت برخوردار شدند، در دوره یونانی‌مآبی به وجود آمدند. از جمله می‌توان به مجسمهٔ «لائوکن و پسرانش» اشاره کرد که صحنهٔ هولناکی را بازنمایی می‌کند. «بر اساس افسانه‌ها، لائوکن در زمان جنگ تروا[10] کاهن بود. او اهالی تروا را از قبول اسب چوبی، هدیه‌ای که یونانی‌ها را در دل خود پنهان کرده بود، بیم داد. الههٔ مینروا[11] از سوی یونانی‌ها، دو مار عظیم‌الجثه را برای مجازات کاهن از دریا برون فرستاد تا او و دو پسر نگون‌بختش را در حلقه گیرند و آن‌ها را به نحو زجرآوری خفه کنند. این یکی از داستان‌های مربوط به سنگدلی‌های بی‌معنای خدایان اُلمپ است که در برابر آدمیان بی‌گناه، اعمال می‌کرده‌اند و در اساطیر یونانی-رومی مکرر ذکر شده‌است» (گامبریج، ۱۳۷۹، ۹۹).

مجسمه پیکرهٔ مرمرین «لائوکن و پسرانش» از سنگ مرمر یونانی ساخته شده‌است و سه پیکره و دو مار را در مقابل محراب نشان می‌دهد. پیکره‌ها تقریباً در ابعاد بزرگ به‌طور کامل ساخته شده و شامل مردی ریش‌دار در وسط و همچنین، دو پسر در دو طرفین این مرد هستند. پسر سمت چپ کوچک‌تر از سمت راست است که به‌معنای تفاوت سنی آن‌ها است. از آن‌جا که لباس‌های آن‌ها به‌سمت پایین آویزان شده‌است، همه فیگورها تقریباً برهنه هستند. افزون بر این، آن‌ها در حال تکاپو و تلاشی پُررنج هستند؛ چهره پیکره‌ها بسیار تحریف شده در حالی مارها به دور آن‌ها حلقه زده، به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد، بخش انسانی این مجسمه به زنجیر کشیده شده و بی‌حرکت است. به این سبب، آشکارا مبارزه‌ای بین

تصویر ۱: لائوکن و پسرانش معروف به گروه لائوکن، موزه‌های واتیکان، موزه پیوس-کلمنتین، حیاط هشت‌ضلعی، ۱۰۵۹. (Kekulé, 1883: 2).

مـرگ و زندگـی بـه نمایـش در آمده‌اسـت (تصویـر ۱). در ایـن مجموعـه مجسـمه، پسـر سـمت چـپ گزیـده شـده و گویـی از هـوش مـی‌رود، یـا در حـال مـرگ اسـت. بـا ایـن وجـود، نمی‌تـوان وضعیـت دقیـق پیکره‌هـا را به‌درسـتی تعییـن کـرد. بـه نظـر می‌رسـد کـه پسـر سـمت راسـت بـه انـدازۀ بـرادرش تحـت تأثیـر قـرار نگرفته‌اسـت. او می‌کوشـد از شـر مـار رهایـی یافتـه و ناامیدانـه بـه پـدرش نـگاه می‌کنـد. شـاید بتـوان تصـور نمـود او فرصتـی بـرای فـرار از مـار و مـرگ حتمـی بـه دسـت خواهـد آورد (Kekulé, 2015: 60).

قدمـت ایـن مجسـمه موضوعـی بسـیار بحث‌برانگیـز بـوده و پیوسـته به‌وسـیلۀ پژوهشـگران مـورد کنـکاش قـرار گرفته‌اسـت. بـرای نمونـه، از دیـدگاه کنـوز (۲۰۰۲) اگـر ویژگی‌هـای سـبکی ایـن مجموعـه مجسـمه را بررسـی کنیـم، احتمـالاً تاریـخ سـاخت آن در اواخر دوره هلنیسـتی رقـم زده خواهـد شـد (Kunze, 2002: 36). بنابرایـن، ایـن اثـر به‌عنـوان شـاهکاری از سـبک یونانی‌مـداری (عصـر هلنیسـتی)، می‌بایسـت بـه قـرن سـوم یـا دوم پیـش از میـلاد مربـوط شـود. از سـوی دیگـر، شـواهد حاصـل از نوشـته‌ها و مسـتندات در مـورد مجسمه‌سـازی کـه پلینـی[۱۲] در آن از ایـن مجموعـه مجسـمه نـام بـرده را بـه میانـۀ قـرن اول پیـش از میـلاد مرتبـط می‌سـازد و سـبب می‌شـود کـه نتـوان مجسـمه را بـا دوران اوج دورۀ یونانی‌مـداری یکـی دانسـت. بـا ایـن حـال، در مسـتندات مکتـوب، بـا مـواردی می‌تـوان روبـه‌رو شـد کـه نـام هنرمندانـی در نسـل‌های مختلـف تکـرار شـده و مشـخص نیسـت ایـن مجسـمه همانـی باشـد کـه پلینـی ستوده‌اسـت. پلینـی بـر ایـن مسـئله تأکیـد کـرده کـه لائوکـن از سـنگ مرمـر سـاخته شـده، ولـی ایـن مجسـمه از جنـس مرمـر نیسـت. مهم‌تـر از آن، اینکـه سـنگ مرمـر کارارا[۱۳] تـا زمـان پادشـاهی آگوسـتوس[۱۴] (بیـن سـال‌های ۲۷ پیـش از میـلاد تـا ۱۶ میـلادی) در دسـترس نبـوده کـه در سـاخت ایـن پیکره‌هـا بـه کار گرفتـه شـود. از ایـن رو، بحث‌هایـی نـه تنهـا دربـارۀ تاریـخ سـاخت ایـن مجسـمه، بلکـه در ارتبـاط بـا اصـل یـا بدل‌بـودن آن نیـز مطـرح شده‌اسـت (جنسـن، ۱۳۸۸: ۱۷۸). بـه بـاور پلینـی، مجسـمه لائوکـن کـه در کاخ تیتـوس قرار داشـت، دسـتاورد کار سـه مجسمه‌سـاز اهـل رودس[۱۵] بـه نام‌هـای مگاسـاندروس[۱۶]، پولیـدروس[۱۷] و آنتـودروس[۱۸] بوده‌اسـت. همیـن نـام بـر بدنـه عقـب کشـتی مرمریـن به‌عنـوان بخشـی از چندیـن مجموعـه پیکـر تراشیده‌شـده کـه از غـار بزرگـی بـه نـام اسـپرلونگا[۱۹] در نزدیکـی دریـا و ۱۲۰ کیلومتـری جنـوب رم بـه دسـت آمده‌اسـت، حکاکـی شده‌اسـت (گاردنـر، ۱۳۷۹: ۱۵۸- ۱۵۹).

در سـال ۱۵۰۶ میـلادی مجموعـه پیکره‌هـای لائوکـن دیگـری در زیـر کاخ تایتـان[۲۰] پیـدا شـد. ایـن مجسـمه به‌وسـیلۀ مجسمه‌سـازان رودس سـاخته شـده و در محوطـه بلـودر[۲۱] واقع در مـوزه واتیکان[۲۲] در قرن شـانزدهم میـلادی قـرار گرفته‌اسـت. در آن زمـان، میـکل آنـژ[۲۳] در ایـن کشـف نقـش بسـیاری داشـت. بـاغ مجسـمه‌ای کـه در محوطـه بلـودر در قـرن شـانزدهم میـلادی ایجـاد شـده بـود از نمونه‌هـای اولیـه نمایـش آگاهانـه و معمارانـه از هنـر بـود کـه نـه تنهـا بـرای نمایـش هنـر ایجـاد شـده بـود، بلکـه ایـن مـکان به‌عنـوان یـک فضـای آکادمیـک بـا جمعـی از نوازنـدگان، شـاعران و هنرمنـدان همراه شـده بـود. جایی‌کـه شـعر، بیـان و موسـیقی سـاخته می‌شـد؛ مکانـی کـه آثـار هنری خـود مـورد محـاکات قـرار گرفتند. در ایـن مـکان بـود کـه شـعر دقیقـاً ماننـد مجسـمه‌هایی کـه هنرمنـدان از آن هـا محـاکات می‌کردنـد، از مجسـمه هـا سـاخته می‌شـدند (Sjöholm, 2013: 22). همان‌گونـه کـه گیلگـرن گفته‌اسـت، ایـن مجسـمه‌ها به‌عنـوان عوامـل نمایشـی، همـکاری مابیـن هنرهـا را در قالب‌هـای مختلفـی ماننـد طراحـی، نقاشـی، شـعر و موسـیقی ایجـاد می‌کننـد (Gillgren, 1998: 53). در میـان ایـن تفسـیرها، سـادولتوس[۲۴] تمـام صحنـه را به‌عنـوان فریـاد هشـداردهندۀ پـدری بـه پسـرانش پـس از حملـه بـه خویـش تعبیـر می‌کنـد (Anzieu & Csikszentmihalyi, 2011: 48). بـه ایـن ترتیـب، بیـان درد توسـط مجسـمه بـه موضوعـی اصلـی بـدل گردیـده و جایگزیـن تصاویـر خیالـی روایت‌هـای افسـانه‌ای شـد. چنانکـه، متفکرانـی همچـون لسـینگ بیانـات قابـل تأملـی دربـارۀ مجموعـه مجسـمه‌های لائوکـن ارائـه داده‌انـد. دیدگاه‌هایـی کـه ذهـن را بـه سـوی مبحث‌هـای جدیـدی دربـاره تفکـر زیبایی‌شناسـانه می‌کشـاند. در ادامـه ایـن نوشـتار، بـه تاریخچـه پیکـره لائوکـن کـه آغازگـر اندیشـه ایـن متفکـر در بـاب هنـر اسـت، می‌پردازیـم.

نقطـه آغـاز اندیشـه هـای گوتهولـد افرایـم لسـینگ

لسـینگ در سـال ۱۷۲۹ میـلادی در کامنـز زاکسـن زاده[۲۵] شـد و از نسـب پیشـوای روحانـی لوترین‌هـای[۲۶] شایسـته و سـخت‌کوش بـود. او از کودکـی در فضـای فکـری آمـوزش دیـده‌ای رشـد کـرد. در هجـده سـالگی نمایشـنامه‌ای نوشـت و در صحنـه تئاتـر شـهر دانشـگاه لایپزیـک[۲۷] مـورد اسـتقبال و سـتایش قـرار گرفت. در بیسـت سـالگی، نویسـنده فعـال مطبوعـات در برلیـن بـود و آن‌جـا، در نمایـش خـود بـا بـازی خانـم سـارا سامپسـون[۲۸] نخسـتین تـراژدی و اولیـن کمـدی بـر اسـاس زندگـی خصوصـی آن زمـان نوشته‌شـده توسـط یـک آلمانـی را بـه نمایـش گذاشـت.

در سـال ۱۷۶۶، بـا نـگارش مقالـه‌ای در مـورد لائوکـن دیدگاه‌هـای خـود را مـورد توجـه عمـوم قـرار داد کـه

لـرد ماکـولای[۲۹] آن را بزرگتریـن اثـر قابـل توجـه در میـان ادبیـات مـدرن اعـلام کـرد. گفتنـی اسـت کـه وینکلمـان پیـش از انتشـار اثـر بزرگـش کتـاب «تاریـخ هنـر باسـتان»[۳۰] (۱۷۶۴) رسـاله‌ای بـه نـام «اندیشـه‌هایی در بـاب تقلیـد از هنـر یونانـی در نقاشـی»[۳۱] (۱۷۵۵- ۵۶) بـه چـاپ رسـانده بـود. آن‌چـه او در ایـن رسـاله دربـاره مجسـمه لائوکـن می‌نویسـد، نقطـه آغازیـن شـروع تفکـرات لسـینگ در دوره‌هـای بعـدی شـد. لائوکـن لسـینگ دو سـال پـس از تاریـخ هنـر باسـتان وینکلمـان نوشـته شـد، یعنـی پیـش از انتشـار کتـاب اصلـی بـه پایـان رسـیده بـود (Goodyear, 1917: 21).

بـه بیـان دقیق‌تـر، لائوکـن لسـینگ، نقطـه آغـاز متـن خـود را از اثـر اولیـه وینکلمـان وام می‌گیـرد و پیـش از پایـان آن نیـز، بـه اثـر بزرگ‌تـر و متأخـر وینکلمـان؛ «تاریـخ هنـر باسـتان» اشـاره می‌کنـد (Bosaquet, 1934: 216). پیـش از وینکلمـان، ناظـران قدیمی‌تـری ماننـد میکلانـژ و روبنـس[۳۲] بـرای ایـن مجموعـه مجسـمه بـه سـبب حالـت نمایشـی و بیانگـری شـگفت‌انگیز آن، ارزش در نظـر گرفتـه بودنـد (پرتجـان، ۱۳۹۲: ۳۹). امـا، بایـد بـه ایـن نکتـه توجـه کـرد کـه «ویژگـی عمومـی شـاهکارهای یونانیـان در نقاشـی و پیکره‌تراشـی، نـزد وینکلمـان عبـارت بـود از سـادگی بـا نجابـت و شـکوه آرام، هـم در حالـت[۳۳] و هـم در بیـان[۳۴]» (Lessing, 1788: 23).

کتاب لائوکن

کتـاب «لائوکـن یـا فراتـر از مرزهـای نقاشـی و شـعر» اثـر لسـینگ کـه در سـال ۱۷۶۶ میـلادی بـه چـاپ رسـید، یکـی از نظامندتریـن آثـار در زمینـه نقـد هنـری در سـده هجدهـم پیرامـون فلسـفه زیبایی‌شـنایی و بیانگـر دیدگاه‌هایـی نویـن پیرامـون زیبایی‌شناسـی اسـت. لحـن لسـینگ در ایـن کتـاب بـا نقـدی تأثیرگـذار همـراه اسـت و بـا حفـظ ادب و متانـت، تندتریـن انتقـادات را بیـان می‌کنـد و البتـه گاه از ایـن انـدازه هـم فراتـر مـی‌رود. بـرای نمونـه، او در جـای جـای کتـاب خـود، ملـت فرانسـه را ملتـی بـی‌ذوق و کج‌سـلیقه می‌خوانـد کـه هیـچ بویـی از زیبایـی اصیـل بـه مشامشـان نرسـیده و اسـتعدادی هـم بـرای نوشـتن تـراژدی ندارنـد (Lessing, 1788: 65). ایـن دیـدگاه تنـد لسـینگ در ایـن بـاره کـه نشـان‌دهندهٔ موضع‌گیـری شـدید او اسـت، واکنش‌هایـی را در میـان منتقـدان بـه همـراه داشـت. امـا آن‌چـه در کتـاب او بـه شـهرت دسـت یافـت، دیـدگاه نویـن وی دربـاره زیبایی‌شناسـی و نـگاه تـازه او بـه مسـئله‌ای بـود کـه تأثیـرات بسـیاری در هنـر زمـان خـود و دوره‌هـای بعـدی بـر جـای گذاشـت.

یافته‌ها

دیدگاه‌هـای لسـینگ؛ اسـتدلال و رویکـرد روش‌شـناختی

بـه منظـور بررسـی دیدگاه‌های اندیشـمندان و اسـتدلال‌های آن هـا در مـورد ایـن مبحـث، در ایـن پژوهـش بهتر اسـت از دیدگاه‌هـای لسـینگ نـام بـرد کـه از رویکردهـای مختلفـی بـرای پژوهـش در مـورد ایـن مجموعـه مجسـمه بهـره گرفته‌اسـت. وی در مقالـه خـود بـا نـام «لائوکـن: یـا فراتـر از مرزهـای نقاشـی و شـعر. بـا توضیحاتـی همـراه در مـورد نـکات مختلـف در تاریـخ هنـر باسـتان»، بـه بررسـی سـه احتمـال می‌پـردازد: اول، مجسمه‌سـازان لائوکـن و پسـرانش، بـر اسـاس نسـخه ویرژیل[۳۵] (شـاعر رومی باسـتان دوره آگوسـت) ایـن مجموعـه مجسـمه را سـاخته‌اند؛ دوم، مجسـمه‌ها پیـش از زمـان ویرژیـل و بـدون یـک مـدل دقیـق اسـاطیری مجسـمه سـاخته شـده‌اند؛ سـوم، مجسمه‌سـازان و همچنیـن، ویرژیـل از نسـخه پیشـین افسـانه به‌عنـوان الگـو بهـره گرفته‌انـد (Lessing, 1788: 324).

لسـینگ ایـن واقعیـت را بـا مـدرک و دلیـل اثبـات می‌کنـد کـه پلینـی از مجسمه‌سـازانی یـاد می‌کنـد کـه در اوایـل امپراتـوری روم بـرای خانـواده امپراتـوری کار می‌کردنـد. در نتیجـه، وی تصـور می‌کنـد کـه ایـن موضـوع در مـورد هاگسـندر، پولیـدوروس و آتنـودورس، مجسمه‌سـازان لائوکـن و پسـرانش نیـز صـدق می‌کنـد. او ارتبـاط بـا امپراتـوری روم اولیـه را دلیـل ایـن موضـوع می‌دانـد و بـه ایـن نتیجـه می‌رسـد کـه نسـخه ویرژیـل بایـد پایـه و اسـاس طراحـی مجسـمه لائوکـن و پسـرانش باشـد. ایـن شـیوه از مصـداق‌دادن لسـینگ، شـاید دور از ذهـن بـه نظـر برسـد. ولـی لسـینگ در ایـن اسـتدلال کوشیده‌اسـت کـه بـه ماهیـت فرامکانـی و فرازمانـی تأثـرات زیبایی‌شناسـی توجـه کنـد. همیـن امـر سـبب شـده کـه اسـتدلال‌های او به‌نحـوی بـا ایجاد ذهـن مجسـم از ادراک حسـی و اثرگذاری مرتبـط گـردد و شـاید بتـوان آن را به‌عنـوان روشـی مبتنـی بـر منبع‌هـای مکتـوب اسـطوره‌ایی در نظـر گرفـت.

مقالـه لسـینگ بـر روی مجموعـه مجسـمه باسـتانی و تفسـیر آن متمرکـز شده‌اسـت، متن‌هـا و تصاویـر یونانـی و رومـی را دوبـاره مـرور می‌کنـد تـا دربـاره «مرزهـای» مکانـی و زمانـی؛ آن‌چـه کـه لسـینگ «شـعر» و «نقاشـی» می‌نامـد، اندیشـیده شـود. بـا ایـن وجـود، ایـن تفسـیر جـدا از نظریه‌هـای روشـنفکرانه دربـاره هنـر، ادراک و تفسـیر تاریخـی و نیـز مطالعـات باستان‌شناسـی کلاسـیک قـرن هجدهـم نیسـت. بلکـه، اندیشـه‌های لسـینگ را از دیدگاه‌هـای گوناگـون بررسـی می‌کنـد و اهمیـت لائوکـن را نـه تنهـا بـرای روشـنگری بلکـه به‌طـور کلـی، در تغییـر نگـرش بـه گذشـته کلاسـیک نیـز برجسـته می‌کند.

لسینگ و وینکلمان

آن‌چه از بررسی‌های آرای لسینگ و وینکلمان بر می‌آید، نشان‌دهنده تفاوت نگاه این دو متفکر دربارهٔ شناخت و ادراک زیبایی‌شناسی بوده‌است. این موضوع که در آن زمان، چه نسخه‌ایی از مجموعه مجسمه لائوکن پیدا شد، در ایجاد دیدگاه‌های متفاوت لسینگ و وینکلمان قابل اندیشیدن و بررسی است. «هنگامی‌که آن‌ها در سال ۱۵۰۶ میلادی مجسمه را پیدا کردند، بازوهای لائوکن و پسر کوچکتر مفقود شده بودند. با اینکه، بازوها تعویض شدند، اما بازوها متفاوت از نسخه اصلی بودند. بنابراین، در قرن هجدهم میلادی، بینندگان لائوکن را همراه با دست دیدند. وینکلمان نیز این مجموعه مجسمه را در شرایط نامناسبی مشاهده کرد. در زمان او، مجموعه مجسمه‌ها در معرض دید نبود، چون در یک جعبه نگهداری می‌شد و فقط با یک شمع، قابل مشاهده بود. گوته نیز به‌نوبه خود، این مجموعه مجسمه را در سال ۱۷۸۶ میلادی در نور روز دید و پس از دیدن این مجموعه، بسیار متأسف شد. زیرا فکر می‌کرد اگر فقط زیر نور شمع آن را می‌دید، بسیار زیباتر بود. این مجسمه توسط ناپلئون به پاریس آورده شد و در سال ۱۸۱۵ میلادی به رم بازگشت» (Richter, 1992: 23-25). البته هیچ مدرکی وجود ندارد که لسینگ هرگز خودش مجسمه را دیده باشد. در لائوکن لسینگ نیز هیچ اشاره‌ای به این موضوع نشده‌است و شاید به این دلیل باشد که تصور او از نمایش محاکات، اثرگذاری باشد.

به‌طور کلی، وینکلمان در مورد خوانش اخلاقی بحث کرد. از دیدگاه او، مسیری که علت درد را به تصویر می‌کشد، اهمیتی نداشت. بلکه روشی که ما با شکوه‌بودن فاجعه لائوکن را تجربه می‌کنیم، شگرف می‌نماید (Winckelmann et al., 1986: 31). با وجود اینکه، وینکلمانِ این رنج را بسیار با وقار جلوه می‌دهد، ولی کاملاً آشکار است که نمی‌توان جلوه‌ایی از شکوه و وقار را در نمایش درد و رنج احساس کرد. در اثبات این نکته برخی از اندیشمندان بر این باورند که «در حالی که، فیلوکتس[۳۶] در جزیره با صدای بلند فریاد می‌کشد و غر می‌زند. کجای این واقعه را می‌توان با شکوه نامید؟» (Tatius, 2020: 296).

فقدان مفهوم تصویرگری در مجسمه لائوکن، دلیل بر عدم وجود جنبه اخلاقی نیست که این موضوع را می‌توان به‌نوعی زیبایی قلمداد کرد: «گشوده‌شدن ساده دهان، جدا از انقباضات شدید و دافعه‌آور که در قسمت‌های دیگر صورت ایجاد می‌شود، نوعی بدنامی برای نقاشی، و همچون ورطه‌ای در مجسمه است که بیشترین تأثیر ممکن را فراهم می‌آورد» (Lessing, 1788: 14). بنابراین، آن‌چه می‌بینیم حرکت و پیش‌فرض یک فریاد است. به‌بیانی، لحظات انتظار پیش از وقوع رخدادی حتمی و توالی در حال وقوعی است که در آن می‌توان فریادی پنهان را پیش‌بینی کرد. در این‌جا، لسینگ تجزیه و تحلیلی را از گفتمانی تازه انجام می‌دهد که از شکوه و وقار مجسمه لائوکن چیزی کم نمی‌کند. همان‌گونه که وینکلمان بر شکوه و جلال این مجسمه تأکید کرده بود، ولی به شیوه‌ایی دیگر. در عوض، لسینگ بر آن است تا این بازخوردها را از جنبه‌های اخلاقی به سوی زیبایی‌شناسی سوق دهد.

تمایز ادبیات و هنرهای تجسمی

از مبحث‌های بیان‌شده پیشین، این پرسش مطرح می‌شود که در واقع، متن لسینگ، در قیاس با اثر هنری ساخته شده، بیان‌گر چیست؟ مجسمه لائوکن به‌عنوان تجلی بیرونی و مادی اثر، از طریق احساسات شدیدی با حالت باز دهان، درد و فریادی خاموش، بر مخاطب خویش تأثیر می‌گذارد. بر مینای دیدگاه لائوکن لسینگ، در نقاشی و مجسمه‌سازی از رنگ و لعاب در فضا بهره گرفته می‌شود، ولی در ادبیات، شعر، لحن در زمان در شکلی از تداوم محاکات بیان می‌شود. شعر جنبه‌های محسوس بدن را تقلید می‌کند، ولی از آن‌جا که در شعر از نشانه‌ها استفاده می‌شود، آزادی ادبیات یا شعر بیشتر از هنرهای تجسمی است. بنابراین، شعر جرقه تخیل است. به نظر می‌رسد که این مسئله برای لسینگ بسیار مهم است، زیرا سبب می‌شود مسئله اثرگذاری به‌جای واکنش فیزیکی صرف، با محاکات گره زده شود. بنابراین، علائم و نشانه‌ها، دقیقاً به‌سبب اختیاری‌بودن آن‌ها، می‌توانند موارد احتمالی را در همه ترکیبات ممکن بیان کنند. به بیان دیگر، در هنرهای تجسمی، فضا با محدودیت‌هایی برای خلق ترکیبات جدید روبه‌رو است (Lessing, 1788: 91).

در عین حال، لسینگ نسبت به چگونگی تعامل هنرها به‌ویژه از جنبه ترسیم بدن انسان بسیار واکنش نشان می‌دهد. این امکان وجود دارد که بسیاری از ادراکات را همزمان در یک تصویر دریافت کنیم، ولی در موارد محدودی امکان‌پذیر است. از دیدگاه او، محاکات نه‌تنها عملکرد بدن، بلکه جنبه‌های معقول بدن را نیز می‌سازد. این همان موضوعی است که او مطرح می‌کند و وارد بحث اصلی خود با وینکلمان می‌شود. لائوکن مفاهیم ادبی، روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی دورهٔ خود را با چیدمان جدیدی برای اعتراض به محدودشدن حوزه ادبیات توسط هنرهای تجسمی

ارائه می‌دهد. لسینگ در مقدمه لائوکون به اشاعه اشعار سیمونیدس[۳۷] می‌پردازد که می‌نویسد: «نقاشی، شعر خاموش است و شعر، نقاشی سخن گو» و ناقدان مدرن و تأکید آنان بر همانندی این دو را به‌گونه‌ای که گویی هیچ تمایزی بین آن‌ها وجود ندارد را رد می‌کند (Grethlein, 2017: 312).
لسینگ با بیان‌کردن عبارت هنرهای زمانی و مکانی بین حوزه شعر و نقاشی فاصله‌ایی دست‌نیافتنی ایجاد می‌کند. «جان کلام استدلال لسینگ این است که نقاشی فضایی است و با عناصر هم‌زیست، سروکار دارد. در حالی‌که شعر زمانی است و با عناصر متوالی و پیاپی سروکار دارد. به بیان دیگر، نقاشی چیزهای انضمامی را بازنمایی می‌کند. ولی شعر کُنش‌ها را بازنمایی می‌کند. بنابراین، همچنان‌که عنوان مقاله لسینگ روشن می‌سازد، نقاشی و شعر هنرهای متمایزی با مرزهای ذاتی هستند (Bright, 2000: 71-72). لسینگ، تمایز بین ادبیات و هنرهای تجسمی را در قالب تفاوت شعر (واژه) و تصویر بیان می‌کند. آن‌چه از دیدگاه‌های لسینگ در لائوکون دریافت می‌شود را می‌توان به‌صورت خلاصه در جدولی به نمایش گذاشت (جدول ۱).

جدول ۱: بررسی تقابل ادبیات و هنرهای تجسمی از دیدگاه لسینگ (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).

	ادبیات	هنرهای تجسمی
ماهیت	هنرهای زمانی	هنرهای مکانی
عناصر	عناصر متوالی و پی‌درپی	عناصر هم‌زیست
بازنمایی	کُنش‌ها و احساس	چیزهای انضمامی و پیوستگی کنش‌ها
کارکرد	ایجاد فضایی زیبا	ایجاد شیئی زیبا
اعمال	علائم و نشانه‌ها	اشیاء

تمایز هنرهای مکانی و زمانی

اساسی‌ترین و مهمترین تمایزی که لسینگ میان نقاشی و شعر مطرح کرده، همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره شد، مانند پایه و اساسی است که همهٔ تمایزات، به‌شکلی برآیند آن به شمار می‌آیند. «اصالت (اندیشه) تلقی روشنفکرانه از مسئله فضا- زمان، و ساده‌سازی او از مرز عمومی هنرها و توجه به این تفاوت اساسی بود. اگر نیوتن، جهان ابژکتیو مادی و کانت جهان سوبژکتیو متافیزیکی را به معقولات فضا و ماده ساده کردند، لسینگ همان کار را برای جهان میانجی نشانه‌ها و رسانه‌های هنری انجام داد» (Mitchell, 1984: 98).
بنابراین، لسینگ در کتاب خود پس از بررسی خصوصیات زیباشناسانه مجموعه مجسمه «لائوکون و پسرانش»، آن را نمونه‌ای از هنرهای مکان‌مند و فضایی قرار داد و پس از آن، به طرح نظریه خود درباره تمایز هنرهای زمان‌مند و مکان‌مند پرداخت. او بر این باور بود که کارکرد هنرهای دیداری، ایجاد شیئی زیباست و این هنر برای آنکه بتواند توجه مخاطبان را جلب کند، می‌بایست در آن لحظه و زمان خلق شود که انسان یا شیء در نهایت زیبایی خود قرار دارد (Lessing, 1788: 26). لسینگ در مقابل این نوع از هنرها (مکان‌مند و هم‌زمان)، هنرهای زمان‌مند را در زمانی را قرار داد که اجرای آن‌ها در یک لحظه در مقابل مخاطب قرار نمی‌گیرد، بلکه به‌طور پی‌درپی در زمان پدید می‌آیند و تا لحظه اولیه تمام نشده، لحظه ثانوی شروع نمی‌شود؛ مانند تئاتر، داستان، سینما و مانند آن‌ها که کُنش و احساسات درونی را بازنمایی می‌کنند. از دید لسینگ، مجسمه‌سازی را می‌توان هنر مکانی متمایز از هنرهای زمانی قلمداد کرد که فقط در یک لحظه ثابت منفرد، پیوستگی کُنش‌ها را بازنمایی می‌کند. بنابراین، لسینگ توجه را به فضا به عنوان یکی از عناصر اصلی درک این مجموعه مجسمه معطوف می‌کند و بیان می‌کند که مجسمه همچون نقاشی می‌تواند در لحظه، نشان‌دهنده زیبایی مادی باشد. «در لائوکن، دوگانگی فضا و زمان بر علائم و اشیاء اعمال می‌شود» (Grethlein, 2017: 19). بنابراین، از دیدگاه او مجسمه، به طور تلویحی ارائه‌دهنده علائم و نشانه‌های زیبایی‌شناسی است که از طریق ادراک حسی دریافت می‌شود.

تمایز بین نشانه‌ها و اثرگذاری

لسینگ در کتاب خود درباره «لائوکن و پسرانش» بررسی می‌کند که مجموعه مجسمه رومی است که یک کشیش ترویایی با پسران خود به‌وسیلهٔ مارهای

عظیمی در حال خفه‌شدن هستند. این پرسش، ذهنیت لسینگ را به چالش کشانده‌است که چگونه عبارتی بدون قابلیت ساده‌پذیری به‌مفهوم زبانی، هنوز هم می‌تواند به بازنمایی یا انتقال معنا ادامه دهد؟ می‌توان صدای جیغی را که از دهان توخالی لائوکن بیرون می‌آید با اندک تفاوت بارزی تجربه کرد. بنابراین، تجزیه و تحلیل لسینگ تأثیر بسیار زیادی داشته‌است. به این ترتیب، می‌توان امکانات و محدودیت‌های آثار هنری از ژانرهای مختلف را شناخت. همان‌گونه که گوته بیان می‌کند، این موضوع به‌معنای رهایی از شعار قدیمی اوت پیکچورا پوئزیس است: «این کار ذهنیت ما را به اندیشه آزاد کشاند» (Goethe, 1998: 341). همچنین، لائوکن لسینگ اغلب با بازخوردهایی در بازنمایی یا انتقال معنای یک اثر هنری مستقل، مرتبط بوده‌است. به باور لسینگ هیچ اثر هنری به‌معنای واقعی وجود ندارد و از دیدگاه او کار هنری از طریق اثرگذاری که بر خواننده یا بیننده دارد، به روشی غیرِ مستقیم مشخص می‌شود (Lessing, 1788: 263). بنابراین، می‌توان دیدگاه لسینگ را از بحث درباره چگونگی درک او از کار هنری و مبحث‌های نشانه‌شناختی وابسته به آن، به چگونگی درک او از بیننده تغییر داد. چنین برداشتی از دیدگاه‌های لسینگ نمی تواند دور از ذهن باشد، اگر بتوان این فرضیه را به نظریه نوین ذهن مجسم[38] مرتبط دانست. در این نظریه به این مسئله پرداخته می‌شود که فهم ما از جهان کاملاً به تأثرات حسی بستگی دارد (Wetherell, 2012: 18). موضوع ماهیت تجربه حسی ما و نقشی که در دانش ما از جهان ایفا می‌کند، یکی از بحث‌های مطرح شده در معرفت‌شناسی است که به‌تازگی مطرح شده‌است. بنابراین، نظریه ذهن مجسم نظریه‌های دیگر مانند شناخت‌گرایی، محاسبات و دوگانگی دکارتی را به چالش می‌کشد. باید گفت که در این‌جا، بدن انسان جایگاه و مفهوم متمایزی دارد. «ذهن مجسم به‌عنوان مؤلفه اصلی شناخت در رویکردهای امروزین، بیشتر مدیون نظریات پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی[39] است. در این رویکرد، شناخت عمیقاً فیزیکی بدن، عامل است و در فرآیند شناخت، نقش بدن، برتر از نقش مغز است» (Wilson & Foglia, 2017: 22). اما این پرسش در ذهن پیش می‌آید که ذهن مجسم چگونه به تصویر بدن انسان واکنش نشان می‌دهد؟ متن لسینگ فقط به موضوع زیبایی‌شناسی نگاه نمی‌کند، بلکه موضوع زیبایی‌شناسی را می‌سازد. در اوایل قرن بیستم میلادی، بابیت متن لسینگ را دوباره با نوشتن مقاله‌ایی با نام « لائکون نوین: مقاله ای درباره سردرگمی هنر»[40]، احیا کرد. او نبوغ انتقادی لسینگ را ستود، ولی سرسپردگی دائمی وی از ایده‌های تقلیدی در هنر را زیر سوال برد (Babbitt, 1910: 35). «گرایش گرینبرگ به سوی اکسپرسیونیسم انتزاعی در دهه ۱۹۴۰ میلادی با مقاله «به سوی لائوکن جدیدتر» اتفاق افتاد. او کوشید تا دیدگاه‌های لسینگ را گسترش دهد که هر ژانر در هنر به عنوان یک دستاورد از رسانه خود بوده و بنابراین، اکسپرسیونیسم انتزاعی شکل مناسبی برای مدرنیسم در نقاشی است» (Greenberg, 1940: 296-310).

به این ترتیب، هر ژانر هنری به لطف رسانه خود است که منحصربه‌فرد است و دقیقاً خودش از نظر هنرهای تجسمی، این رسانه فیزیکی به شمار می‌آید. از این رو، یک نقاشی خالص و یک مجسمه ناب بیش از هر چیز به دنبال این است که تماشاگر را از نظر جسمی تحت تأثیر قرار دهد. در واقع، باید گفت گرینبرگ جنبه فیزیکی متن لسینگ را می‌دید. این‌جا است که ولبری، نویسنده یکی از مشهورترین مطالعات در مورد لسینگ، بیان می‌کند که لسینگ، یک نشانه‌شناس[41] تمام‌عیار است (Wellbery, 1984: 22).

با بررسی و توجه چنین دیدگاه‌هایی در ارتباط با تفکرات لسینگ دربارهٔ هنر، با دیدگاه‌هایی روبه‌رو می‌شویم که می‌توانند به‌طور تلویحی جنبه‌ایی خاص از پدیدآورنده موضوع هنری را مطرح نماید. همان‌گونه که دیلتای[42] حدود یک قرن پیش نشان داد که زمینهٔ اثر برای ایجاد نوع جدیدی از گفتمان در علوم انسانی که زیبایی‌شناسی را از روان‌شناسی جدا می‌کند، فوق‌العاده است (Dilthey, 1906: 30-35). این دیدگاه‌ها به این پرسش منجر می‌شود که چرا و چگونه باید پدیدآورنده موضوع زیبایی‌شناسی از خود موضوع زیبایی‌شناسی جدا شود؟

شاید از این نظر نیز، لائوکن لسینگ باید مورد توجه قرار گیرد. او مسلم‌بودن زیبایی را ذات هنر می‌داند. ولی خیلی بیشتر در مورد زشتی، انزجار و وحشت صحبت می‌کند. در نتیجه، لائوکن لسینگ توجه‌ها را به جهانی پیش از عقاید کانت می‌کشاند که در آن تجسم و محرک‌های بینایی از طریق شبکه‌ایی از عوامل تأثیرات بررسی می‌شوند. جسمانی‌بودن مجسمه لائوکن، خیلی کمتر از جنبه قضاوت و داوری و خیلی بیشتر از جنبه مشاهده تأثیرات، همیشه در کانون توجه او بوده‌است.

از دیدگاه لسینگ، پرسش اصلی، به جسمانیت مربوط می‌شود که شامل هم تجسم بیننده و هم روشی که بدن در یک اثر هنری به تصویر کشیده می‌شود، می‌گردد. به این ترتیب، او آغازگر مباحث

معاصر درباره اثرگذاری و جسمانی‌بودن است. از دید لسینگ، اثرگذاری، انگیزه اصلی در محاکات[۴۳] هنری به شمار می‌آید. بنابراین، مطالعه مجموعه مجسمه لائوکن، به‌ویژه در بررسی اثرگذاری آن در هنر از اهمیت بالایی برخوردار است و درد و رنج نشان داده‌شده در اثر لائوکن، می‌تواند الگویی برای تصویرسازی، محاکات و انتقال به رسانه‌های مختلف قلمداد شود.

همان‌گونه که بابیت بیان کرد، محاکات یک اصل ساختاری در تحلیل کار لسینگ است. از دیدگاه وی، در لائوکن لسینگ، محاکات با توجه به اثرگذاری، به اصل ساختار بدن تبدیل می‌شود (Babbitt, 1910: 94). در واقع، با نگاهی دقیق به محاکات و لائوکن، به این مسئله می‌توان پی برد که تجسم باید یکی از علاقه‌های اصلی لسینگ باشد. لازم به اشاره است که در همه نسخه‌های مجسمه لائوکن، اثر مورد محاکات قرار گرفته‌است. در همه این آثار هنری در نحوه روایت داستان تفاوت وجود دارد. در برخی از آن ها، لائوکن می‌میرد و در برخی دیگر، پسرانش می‌میرند. وینکلمان که لسینگ با او در مورد مجسمه بحث می‌کند، می‌پرسد: چگونه جسم دردمند را باید به تصویر کشید؟ اما پرسش اصلی لسینگ این است که چگونه ما، به‌عنوان موجودات دارای جسم به یک تصویر از جسم دردمند، پاسخ می‌دهیم؟ و این یکی از مهم‌ترین پرسش‌های مربوط به اثرگذاری است. بنابراین، لائوکن موضوعی بحث‌برانگیز است، به‌ویژه در جایی که به نسخه‌های محاکات از اثرگذاری می‌رسد. نسخه‌های مختلف روایت‌های لائوکن از شیوه‌های مختلف تصویرگری برای نشان‌دادن تحمل درد، استفاده کرده‌است. در همه نسخه‌ها، لائوکن نماینده بی‌عدالتی غیر قابل تحملی است که با سرنوشت او گره خورده‌است. به بیانی دیگر، این مجسمه تلاشی برای هشدار به تروایی‌ها؛ به مردمان خود در مورد رخداد مرگ است که در اسب تروا، منتظر آن‌ها است. حرف‌های لائوکن نه تنها شنیده نمی‌شود، بلکه در برخی نسخه‌های دیگر، باعث مرگ او نیز می‌شود. در برخی روایت‌ها، آتنا دو مار می‌فرستد تا نه تنها او، بلکه دو پسرش را نیز بکشند. بنابراین، اسطوره لائوکن درباره دردی غیر قابل تحمل است که می‌توان آن را در ابعاد گوناگون بررسی کرد.

اول، دردی جسمانی که ماهیچه‌ها را درگیر کرده، بدن را دچار تنش شدید حاصل از نیش مار سمی عذاب‌آور نموده‌است. دوم، دردی که از سکوت اجباری، با وجود همه دانش فرد از وقایع و آگاهی از مرگ زودهنگام مردم و محکوم به سکوت سرچشمه گرفته‌است. سوم، درد دانستن این موضوع که فرزندان نیز در حال مرگ هستند. در برخی از روایت‌ها، پسران پیش از پدر و در برخی دیگر، همزمان می‌میرند (تصویر ۲ و ۳). در تصویرهای (۲) و (۳)، این درد در چهره لائوکن و صورت پسرش؛ تیمبرائوس[۴۴] کاملاً آشکار است.

همان‌گونه که روشن است روایت این درد در ادبیات و هنر متفاوت است و نسخه‌های مختلفی از شیوه به تصویرکشیدن بدن لائوکن ارائه شده‌است: برهنه یا با لباس و نسخه‌های مختلف نحوه نگه‌داشتن بازوها (تصویر ۴).

در نسخه‌های قدیمی از این افسانه، لائوکن در کنار

تصویر ۲: نمای نزدیک از چهره لائوکن، نمایش درد نهفته در چهره لائوکن (عکس از جاسترو، ۲۰۲۰).

تصویر ۳: نمایانگر حالت ناراحت‌کننده صورت پسر کوچک لائوکن با نام تیمبرائوس (عکس از جاسترو، ۲۰۲۰).

تصویر ۴: نمای نزدیک از بازوی لائوکن (عکس از جاسترو، ۲۰۲۰).

همسرش آنتیوپ[۴۵] در مقابل تصویر آپولو خوابیده‌است. آپولو مارها را می‌فرستد ولی با این حال، یکی از پسران فرار می‌کند. همچنین، در نسخه تراژیک دیگری که در بخشی از سوفوکلس[۴۶] وجود دارد، سبب می شود هر دو پسر بمیرند و لائوکن زنده بماند. به هر حال، توصیف جزئیات دقیق از متن‌هایی که

تصویر ۵: چشمه چهار رودخانه، چشمه مرمر توسط جیان لورنزو برنینی، ۱۶۴۸-۵۱ ؛ میدان ناونا، رم (عکس از جاسترو، ۲۰۲۰).

دربارهٔ لائوکن نوشته شده، توصیف دردی بی‌نهایت است و این دقیقاً همان چیزی است که در روایت‌های گفته‌شده دربارهٔ لائوکن، چه در هنرهای تجسمی و چه در ادبیات، انتقال یافته‌است. توصیف ویرجیل از لائوکن همان‌گونه که او مرگ لائوکن را در کتاب انه ایید[۴۷] به تصویر می‌کشد، بسیار حالت گرافیکی دارد: سر مارها بزرگ و وحشتناک است و آن‌ها دو پسر را خفه می‌کنند. دور کمر و اطراف گلوی آن‌ها می‌غلتند. پدر نفس نفس می‌زند. ویرژیل می‌گوید: سپس غرش می‌کند (Drew, 1924: 83). اما، نکته قابل تأمل در توصیف‌های ویرژیل این است که این روایت از لائوکن هم وحشتناک است و هم معمایی.

چگونه ممکن است که او پس از نفس نفس زدن غرش کند؟ و چرا او بیش از درد، بر سر پسرانش غرش می‌کند؟

به این ترتیب کم کم، درد لائوکن افسانه‌ای با درد مجسمه یکی شد. برای نمونه، در دوره باروک در آثار برنینی[۴۸]، آن‌چه جالب توجه بود، سبکی بود که در آن، روح آزاردیده گروهی از عضلات را به تصویر می‌کشیدند (تصویر ۵). پیکره‌سازان عصر باروک، بیشترین تلاش خود را به کار می‌بستند تا حرکت و جنب‌وجوش را در آثار خود بیافرینند (Hibbard, 1966: 84).

در این‌جا، درد لائوکن نه رنج یک پدر داغدیده، بلکه

یـک رنـج متجلـی در جسـم اسـت کـه بـه حملههـای مـار مربـوط میشـود. ایـن دقیقـاً همـان چیـزی اسـت کـه بـه نظـر میرسـد، بیشـتر مـورد علاقـۀ لسـینگ بـوده و نـه جنبههـای اخلاقـی داسـتان، بلکـه درد و رنـج بـدن و جسـم انسـانی اسـت.

لسینگ و محاکات از اثرگذاری

در پایـان، پرسشـی کـه در اینجـا مطـرح مـی شـود ایـن اسـت کـه چـه عواملـی بـر ایـن اثرگـذاری میتوانـد ایفـای نقـش کنـد؟ دکارت[۴۹] در کتـاب «مصائـب روح» اسـتدلال میکنـد کـه هیجانـات و احساسـات شـدید[۵۰] بـا بـدن فیزیولوژیکـی ارتبـاط دارد. ولـی احساسـات، فقـط پاسـخ بـه مـوارد معقـول بـدن نیسـت. از دیـدگاه او، حـواس بـه محرکهـای بیرونـی پاسـخ میدهنـد و ایـن محرکهـای بیرونـی بـر ذهـن تأثیـر میگذارنـد. ولـی چیـزی نیـز در ذهـن وجـود دارد کـه مسـتقل از اجسـام خارجـی عمـل میکنـد. وقتـی بـه رخدادهـا میاندیشـیم، مـی توانیـم احساسـاتی ماننـد غـم، شـادی و ماننـد آن را حـس کنیـم کـه ایـن احساسـات میتوانـد از رویاهـا و مـوارد مشـابه ناشـی شـود (Kant, 2000: 255). همچنیـن، دکارت، گاهـی از واژۀ اثرگـذاری[۵۱] بـرای توصیـف احساسـات بهـره میگیـرد. در واقـع، در اندیشـه دکـارتی، حـس و محسوسـات سرچشـمه هـر شـناختی پنداشـته میشـوند. یعنـی بـرای او، دادههـای حسـی از جنبـۀ ترتیـب توجـه در اولویـت قـرار دارد (Simmons, 2003: 463).

دکارت در پاسـخ بـه پرسـش: «مـن چیسـتم؟» دو پاسـخ یکـی اجمالـی و دیگـری تفصیلـی مـیآورد: نخسـت پاسـخ میدهـد »چیـزی کـه میاندیشـد» و بیدرنـگ، در ادامـه، پرسـش دیگـری را پـیش مـیکشـد کـه: «آن چیسـت؟» و اینـک پاسـخ تفصیلـی خـود را اینگونـه مـیآورد: «چیـزی کـه شـک میکنـد، میفهمـد، تصدیـق میکنـد، انکـار میکنـد، میخواهـد، نمیخواهـد و همچنیـن، تخیـل میکنـد و دارای ادراکات حسـی اسـت» (Alanen, 2009: 211).

بـه جـز دکارت، اسـپینوزا[۵۲] نیـز دیـدگاه محاکاتـی دربـاره اثرگـذاری دارد کـه از طریـق آن اجسـام بـر یکدیگـر تأثیـر میگذارنـد. بـر مبنـای گفتههـای او «اگـر تصـور کنیـم کـه چیـزی ماننـد خودمـان کـه هیـچ اثرگـذاری در آن نداشـته ایـم، تحـت تأثیـر برخـی از اثرگذاریهـا قـرار گیـرد، در نتیجـه، تحـت اثرگـذاری مشـابه قـرار خواهیـم گرفـت» (Renz et al., 2011: 196).[۵۳] بنابرایـن، هم دکارت و هـم اسـپینوزا جنبـه خـلاق اثرگـذاری را میبیننـد. ولـی از دیـدگاه لسـینک، ایـن فقـط یـک پاسـخ فیزیولوژیکـی بـه محرکهـا نیسـت. بنابرایـن از ایـن طریـق، میتـوان جنبـه خلاقانـه اثرگـذاری را در برخـورد لسـینگ بـا مجموعـه مجسـمه لائوکـن دیـد.

نتیجهگیری

بـا بازگشـت بـه گذشـته تاریخـی روم و مطالعـه دربـاره دیدگاههـای متفکـران دربـاره مجموعـه مجسـمه «لائوکـن و پسـرانش»، ایـن نوشـتار نشـان میدهـد کـه لسـینگ مبـدع یـک سـنت نوآورانـه از زیباییشناسـی مـدرن اسـت. لسـینگ اسـتدلال میکنـد کـه ادراک حسـی میتوانـد از نظـر اثرگـذاری جسـمانی بـر اسـاس توجـه ویـژه بـه بیننـده تجزیـه و تحلیـل شـود. از دیـدگاه او، آنچـه مـا در آن بازتـاب میدهیـم، خودمـان هسـتیم. بنابرایـن، بـدن تقلیدشـده محصـول هنـری نیسـت، بلکـه مجموعـهای از اثرگـذاری تولیدشـده بهوسـیلۀ چشـم و حساسـیت بیننـده اسـت. پیدایـش موضـوع زیباییشـناختی نـه از طریـق اثـر هنـری، بلکـه بهوسـیلۀ فرآینـد محاکات انجـام میپذیـرد. بنابرایـن، وجـود زیباییشناسـی بـا مشـاهدات بـدن انسـان گـره خوردهاسـت و درگیـر احساسـات و اثرگـذاری هـا میشـود. تجربـهای کـه مـورد توجـه قـرار میگیـرد، زیبایـی نیسـت بلکـه حضـور فیزیکـی آن اثـر اسـت کـه در مقابـل چشـمان فـرد تجسـم میپذیـرد. بنابرایـن، بهتریـن راه بـرای پیدایـش اثـر، تجربـه زیباییشـناختی بیننـده اثـر هنـری اسـت. بنابرایـن، در پاسـخ بـه پرسـش اصلـی پژوهـش، میتـوان نتیجـه گرفـت کـه آنچـه از متـن لائوکـن لسـینگ میتـوان دریافـت، موضوعـی اسـت کـه از طریـق احساسـاتی کـه در بـدن دیگـری ایجـاد میشـود، بـه خـود بازتـاب مییابـد و بیـش از هـر چیـز، موضوعـی اسـت کـه از طریـق آثـار هنـری میتوانـد حالتـی دربـاره چیونگـی تجربـه درد، انـدوه، شـادی، مهربانـی و اثرگـذاری را در بـدن انسـان یعنـی در مخاطـب اثـر هنـری ایجـاد کنـد.

پینوشت

1. The statue Laocoön and his Sons
2. San Pietro Wingley
3. Colosseum
4. Laocoön
5. Gotthold Ephraim Lessing
6. German Romanticism
7. J. J. Winckelmann
8. «Ut pictura poesis»، یـک عبـارت لاتیـن بهمعنـای «بـه همـان صـورت کـه نقاشـی شـعر اسـت» اسـت. ایـن جملـه (کـه اغلـب تکـرار میشـود) مشـهورترین جملـه در «Ars Poetica» هـوراس اسـت (Golden, 2010: 22).
9. H. B. Nisbet
10. Trojan War
11. Minerva
12. Pliny

13. Carrara marble
14. Augustus
15. Rhodes
16. Megasandros
17. Polydros
18. Antodros
19. Sperlonga
20. Titan
21. Belvedere
22. Vatican
23. Michel-Ange
24. Sadoletus
25. Kamenz in Saxony
26. Lutheran
27. Leipsic
28. Sarah Simpson
29. Macaulay
30. History of Ancient Art
31. Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and the Art of Sculpture
32. Rubens
33. Attitude
34. Expression
35. «Publius Vergilius Maro» مشهور به «Vergil» یا «Virgil»
36. Philoctetes
37. Simonides
38. Embodied Mind
39. Maurice Merleau-Ponty، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی بود که بسیار تحت تأثیر ادموند هوسرل و مارتین هایدگر بود. اساس معنا در تجربه انسانی علاقه اصلی او بود و او در زمینه ادراک، هنر، سیاست، دین، روانشناسی، روانکاوی، زبان، طبیعت و تاریخ نوشته هایی را به چاپ رسانید (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2016).
40. The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts
41. Semiotician
42. Dilthey
43. Mimesis : محاکات، اصطلاحی در نقد ادبی و فلسفه است که شامل تقلید دیونوسیوسی، تقلید، شباهت غیر حسی، پذیرایی عاملی، بازنمایی، وانمایی، کنش بیان، کنش شباهت، عرضه خویش می شود (Tatarkiewicz, 1980: 68).
44. Thymbraeus
45. Antiope
46. Sophocles
47. II Aenid
48. Bernini
49. Descartes
50. Passion
51. Affectus
52. Spinoza
53. برای درک کامل‌تر مفهوم این جمله به متن زیر نگاه کنید: If we imagine a thing like us, toward" which we have had no affect, to be affected with some affect, we are thereby affected with a like affect." (Renz et al., 2011, 196).

منابع

- پرتجان، الیزابت (۱۳۹۲). ***زیبایی و هنر***، ترجمه سعید خاوری نژاد، تهران: سوره مهر.
- هفریچر، دنی؛ روبرتز، سیمون و جاکوبز، دیویس (۱۳۸۸). ***تاریخ هنر جنسن***، ترجمه: فرزان سجودی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- گاردنر، هلن (۱۳۷۹). ***هنر در گذر زمان***، ترجمه محمد تقی فرامرزی، چاپ سوم، تهران: آگاه.
- گامبریچ، ارنست هانس (۱۳۷۹). ***تاریخ هنر***، ترجمه علی رامین، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- محمدی، فرزانه (۱۳۹۴). تقابل تصویر و کلمه در پاراگون لئوناردو و لائوکوئون لسینگ، ***پایان نامه کارشناسی ارشد***، رشته فلسفه هنر، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنرهای کاربردی، صص ۵۳- ۷۴.
- ولک، رنه (۱۳۸۸). ***تاریخ نقد جدید***، ترجمه سعید ارباب شیروانی، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

References

- Alanen, L., (2009). ***Descartes's concept of mind***. Harvard University Press.
- Anzieu, D., & Csikszentmihalyi, M., (2011). Laocoon: The group as a work of art Rome, 1506. ***Group Identity in the Renaissance World***, 36.
- Babbitt, I., (1910). ***The new Laocoon: An essay on the confusion of the arts***. Houghton Mifflin.
- Bosanquet, B., (1934). ***A History of Aesthetic***, London, New York: Oxford University Press.

• Clement, G., (1940). Towards a Newer Laocoon. ***Partisan Review***, 7, 296-310.
• Dilthey, W., (1906). The experience and the poetry: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin: four essays. BG Teubner.
• Drew, D. L., (1924). Virgil's Marble Temple: Georgics III. 10-39. The Classical Quarterly, 18(3/4), 195-202.
• Durant, W., (1991). ***The Story of Civilization***, translated by: Hamid Enayat Parviz Dariush & Ali Asghar Soroush, (3nd ed), Tehran: Islamic Revolution Publishing and Education Organization, (Text in Persian).
• Durant, W., (2011). ***The Life of Greece: The Story of Civilization***, Volume II (Vol. 2). Simon and Schuster.
• Gardner, H., (2000). ***Art Through the Ages***, translated by: Mohammad Taghi Farmarzi, (1nd ed), Tehran: Agah and Negah Publication, (Text in Persian).
• Gillgren, P., (1998). Klassicism och antiklassicism i Michelangelos konst. Barocken och antiken, ed. Margaretha Rossholm Lagerlöf (Stockholm: ***Barockakademien, forthcoming), and Sylvie Deswarte-Rosa," Francisco de Holanda et le Cortile del Belvedere", in Il cortile delle statue: Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan (Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998)***, 394-95.
• Goethe, J. W., (1998). Sämtliche Werke nach Eopchen seines Schaffens, ad Karl Richter et all, München Hanser 1985-1998, vol 16, 341. ***Transl in A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing***, Beate Allert.
• Goodyear, W. F., (1917). Lessing's Essay on Laocoön and its Influence on the Criticism of Art and Literature. ***The Brooklyn Museum Quarterly,*** 4(4), 221-239.
• Golden, L. (2010). Reception of Horace's Ars Poetica. ***A companion to Horace***, 391-413.
• Gombrich, E. H., (2000). ***The Story of Art***, translated by: Ali Ramin, (1nd ed), Tehran: Nei Publication, (Text in Persian).
• Hibbard, H., (1966). ***Bernini and others***, Columbia University.
• Jensen, S., (2008). ***History of Iranian art***, translated by: Farzan Sojodi, (1nd ed), Tehran: Farhangsarai Mirdashti Publication, (Text in Persian).
• Kant, I., (2000). Critique of the Power of Judgment. Cambridge University Press.
• Kekulé, R., (1883). ***Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon***. W. Spemann.
• Kunze, C., (2002). ***Zum Greifen nah: Stilphänomomene [ie Stilphänomene] in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation***. Biering & Brinkmann.
• Lessing, G. E., (1788). ***Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie... Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Thl***. 1.
• Lifschitz, A., & Squire, M., (Eds.). (2017). ***Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment***, and the 'Limits' of Painting and Poetry. Oxford University Press.
• Luckhurst, M., (2006). ***Dramaturgy: A revolution in theatre***. Cambridge University Press.
• Mitchell, William John Thomas (1984), "The Politics of Genre: space and time in Lessing's Laocoon", In Representations, Issue 2, ***University of California Press.***
• Mohammadi, F., (2014). "Comparison of image and word in the paragon of Leonardo da Vinci and Lessing's Laocoon, ***Master's Thesis***, Al-Zahra University, 53-74. (Text in Persian).
• Nisbet, H. B., (1985). ***Lessing's' Laocoon': Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason.***
• Prettejohn, E., (2012), ***Beauty and art***, translated by: Saeed Khavari Nejad, (1nd ed), Tehran: Surah Mehr Publication, (Text in Persian).
• Renz, U., Hampe, M., & Schnepf, R., (2011). Spinoza's Ethics: a collective commentary. ***Brill's studies in intellectual history***, 196.
• Richter, S., (1992). ***Laocoon's body and the aesthetics of pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe***. Detroit: Wayne State University Press.
• Sichtermann, S., (1957). ***Bankgeheimnis und Bankauskunft***. Knapp.
• Simmons, A., (2003). Descartes on the cognitive structure of sensory experience. ***Philosophy and Phenomenological Research***, 67(3), 549-579.
• Sjöholm, C., (2013). Lessing's Laocoon: Aesthetics, Affects and Embodiment. ***Nordic Journal of Aesthetics,*** (46).
• Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2016). Ted Toadvine. Access in 26 January 2021. https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/
• Tatius, A., (2020). Subject index for Resurrection of Homer. ***Poetics***, 199(237), 287-313.
• Tatarkiewicz, W., (1980). Art: History of Classification. ***In A History of Six Ideas*** (pp. 50-72). Springer, Dordrecht.
• Wellek, R., (2008). ***History of Modern Criticism***, translated by: Saeed Arbab Shirvani, Tehran: Nilufar

Publication, (Text in Persian).
• Wellbery, D. E., (1984). Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason.
• Wetherell, M., (2012). Affect and emotion: A new social science understanding. Sage Publications.
• Wilson, R. A., and Foglia, L., (2017). "Embodied cognition" in The stanford encyclopedia of philosophy. ed. E. N. Zalta (California, US: Metaphysics Research Lab, Stanford University).
• Winckelmann, J. J., Heyer, E., & Norton, R. C., (1986). Reflections on the imitation of Greek works in painting and sculpture. Open Court.

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۸۴-۹۹)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

طراحی به‌مثابه فعالیتی فرهنگی- شناختی: طرح رویکردی نو به بررسی تفکر طراحی

چکیده

از دهه ۱۹۲۰ میلادی تاکنون مطالعات طراحی از دیدگاه‌های متفاوتی بررسی شده‌است. ابتدا با توجه به پارادایم علمی مسلط بر آن دهه، طراحی تنها به‌مثابه علم معرفی می‌شد ولی پس از تحولات بسیار، امروزه با رویکردهای بینارشته‌ای جدید، دچار دگرگونی شده‌است. تغییر در رویکردهای مورد استفاده در مطالعات طراحی سبب به وجودآمدن نگاهی متفاوت به عملکردهای مرتبط با طراحی شده‌است. در نتیجه «طراحی به‌مثابه ...» به راهکاری برای تعریف طراحی تبدیل شده‌است. این مقاله با هدف طرح رویکردی مناسب برای مطالعه طراحی به‌مثابهٔ فعالیتی فرهنگی- شناختی به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه رویکرد و روشی برای مطالعه تفکر طراحی جمعی در یک فرهنگ خاص مناسب خواهد بود؟ در این پژوهش که با رویکرد کیفی انجام شده‌است، با بهره‌گیری از روش توصیفی تحلیل محتوا به بررسی نظریه مدل‌های فرهنگی به‌عنوان یکی از نظریه‌های مطرح در انسان‌شناسی شناختی پرداخته شده و امکان استفاده از این رویکرد نظری برای مطالعه تفکر طراحی در یک فرهنگ خاص، نشان داده شده‌است. در پایان، مدلی مفهومی برای توصیف تفکر طراحی از منظر شناختی- فرهنگی ارائه شده‌است تا راهنمای پژوهشگران برای برقراری ارتباط بین مقوله‌بندی‌ها، استعاره‌ها و طرحواره‌های فرهنگی برای دست‌یابی به مدل‌های فرهنگی تفکر طراحی باشد. مدل‌های فرهنگی این امکان را به پژوهشگر می‌دهد تا از طریق کشف استعاره‌های مفهومی به کارگرفته‌شده توسط طراح و به دنبال آن شناسایی طرحواره‌های مرتبط با آن، ویژگی‌های بومی فرهنگی در تفکر طراحی را به‌مثابه دانشی جمعی نمایان کند.

کلیدواژه‌ها: استعاره‌های فرهنگی، انسان‌شناسی شناختی، روش‌شناسی طراحی، طراحی‌شناسی شناختی، طرحواره‌های فرهنگی، مدل‌های فرهنگی، مقوله‌بندی فرهنگی.

این مقاله برگرفته از رساله دکتری مائده حسینی کومله با عنوان: " بررسی تفکر طراحی گرافیک در ایران: از منظر رویکرد شناختی-فرهنگی " است.

مائده حسینی کومله
دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
ma.hosseini@tabriziau.ac.ir

مهدی محمدزاده
استاد دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول.
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

امیر فرید
استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
a.farid@tabriziau.ac.ir

بابک امرایی
استادیار دانشکده طراحی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
b.amraee@tabriziau.ac.ir

لیلا اردبیلی
استادیار گروه مطالعات علم و فناوری، پژوهشگاه مطالعات فرهنگی، اجتماعی و تمدنی وزارت عتف، تهران، ایران.
leila.ardebili1361@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۲۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46164.1242

مقدمه

مطالعات طراحی از دهه ۱۹۲۰ میلادی آغاز شد و تاکنون با رویکردهای متفاوتی به انجام رسیده‌است. در ابتدا با توجه به پارادایم علمیِ مسلط بر دهه‌های آغازین، تلقی پژوهش‌گران از طراحی، «طراحی به‌مثابه علم» بود ولی رفته‌رفته با استفاده از رویکردهای بینارشته‌ای جدیدتر دگرگون شد. یکی از رویکردهای بینارشته‌ای جدید که به یاری مطالعات طراحی آمده‌است، رویکرد مرتبط با علوم شناختی است. از آن‌جا که «طراحی یک فعالیت شناختی است» (Cross, 2006: 22)، به مطالعاتی که بر جنبه‌های شناختی طراحی تأکید دارند و به بررسی عملکردهای ذهنی مرتبط با طراحی می‌پردازند، طراحی‌شناسی شناختی[1] می‌گویند. ولی بیشتر پژوهش‌هایی که تاکنون در حوزه طراحی‌شناسی شناختی انجام پذیرفته، عملکردِ افراد (طراحان) چه به‌صورت فردی و چه به‌صورت گروهی به‌مثابه فعالیتی فردی مورد بررسی قرار گرفته‌است. در نتیجه، بهره‌گیری از روش‌های تجزیه و تحلیل پروتکل[2]، جعبه سیاه[3] و روش‌های مرتبط با مطالعات عصب‌شناختی[4] و عملکردهای فیزیولوژیک فقط در جهت مطالعه مشخصه‌های فردی تفکر طراحیِ طراحان بوده‌است. ولی اگر بخواهیم فعالیت‌هایِ طراحی را در مقیاس یک فرهنگ جمعی مورد بررسی قرار دهیم چه رویکرد و روشی برای مطالعه مناسب خواهد بود؟ از آن‌جا که چنین رویکردی در مطالعات مرتبط با طراحی‌شناسی شناختی یافت نشد، این پژوهش با هدف معرفی رویکردی تازه به مطالعات طراحی‌شناسی شناختی، به این پرسش پاسخ می‌دهد که در مطالعات تفکر طراحی به‌مثابه یک فعالیت فرهنگی-شناختی، چه رویکرد و روشی می‌تواند مناسب باشد؟

بنابراین در این مقاله ابتدا پس از بررسی پیشینه مطالعات، روش انجام پژوهش شرح داده می‌شود. سپس در بخش مبانی نظری ابتدا مروری بر سیر تاریخی مطالعات مرتبط با روش‌شناسی طراحی می‌شود. پس از آن، طراحی‌شناسی شناختی به‌عنوان یکی از روش‌های مطالعات تفکر طراحی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در نهایت رویکرد انسان‌شناسی شناختی مورد بررسی دقیق برای کشف نظریه‌ای مناسب برای مطالعه تفکر طراحی در مقیاس یک فرهنگ قرار می‌گیرد؛ چرا که این رویکرد به مطالعه شناختیِ فرهنگ افراد یک گروه یا اجتماع می‌پردازد. از آن‌جا که در طراحی‌شناسی شناختی نیز به مطالعه عملکردهای ذهنی طراحان پرداخته می‌شود، پس رویکرد انسان‌شناسی شناختی بستر مناسبی برای جستجو در زمینه انتخاب نظریه‌ای عملیاتی و چارچوب روش‌شناختی مناسب در حوز مورد نظر است.

پیشینه پژوهش

برای بررسی پیشینه مطالعات، به پژوهش‌هایی خواهیم پرداخت که طراحی را به‌مثابه عملکردهای فرهنگی و شناختی مورد بررسی قرار داده‌اند. ستا لو[5] در مقالهٔ «**جنبه‌های فرهنگی طراحی: مقدمه‌ای بر این رشته**» ابتدا گونه‌شناسی برای جنبه‌های فرهنگی پژوهش، نظریه و روش‌شناسی طراحی را به چهار حوزه دسته‌بندی می‌کند. این حوزه‌ها بر فرآیندهای فرهنگی‌ای که با طراحی محیط بیان می‌شوند، تمرکز می‌کنند و عبارتند از: ۱) فرهنگ به‌مثابه ساختار اجتماعی، ۲) فرهنگ به‌مثابه ساختار شناختی، ۳) فرهنگ به‌مثابه یک نظام معنا، و ۴) فرهنگ به‌مثابه تفسیر. این رویکرد از طریق حوزه‌های مطالعاتی معرفی‌شده به مطالعهٔ ساختار شهری و فضای خانه‌ها و جنبه‌های فرهنگی طراحی شهری می‌پردازد (Low, 1988).

اندی دانگ[6] در پژوهش خود با نام «**طراحی به مثابه یک سیستم شناختی اجتماعی-فرهنگی**» به ایجاد چارچوبی برای توصیف طراحی به‌عنوان یک نظام شناختی فرهنگی-اجتماعی پرداخت. مقاله یک مدل محاسباتی طراحی با استفاده از سایبرنتیک[7] ارائه می‌کند. استدلال اساسی نظریه شناختی اجتماعی-فرهنگی طراحی این است که عملکرد طراحی توسط سازماندهی اجتماعی فرآیندهای شناختی فردی و توزیع‌شده هدایت می‌شود که توسط ابزارها و روش‌های طراحی فنی (رسانه فرهنگی تیم طراحی) ارائه می‌شود (Dong, 2004).

لی دانتِک[8] در پژوهش خود «**دیزاین موقعیت‌مند: در جهت درک طراحی از طریق خلق اجتماعی و شناخت فرهنگی**»، به درک فرآیند طراحی از طریق شناخت توزیع‌یافته[9]، شناخت فرهنگی[10] و شناخت موقعیت‌مند[11] پرداخته‌است. در واقع، این مطالعه بر اساس مشاهدهٔ دو جلسهٔ طراحی در موقعیت فیزیکی استودیوی طراحی و با توجه به مکالمه‌های طراحان و همچنین ابزار و وسایل کار طراحان انجام شد. شناخت فرهنگی، هم به نقش محیط و هم به عملکردهای اجتماعی -حرفه ای یا غیر حرفه‌ای- اشاره دارد که به شناخت منجر می‌شود. در واقع بر اساس رویکرد شناخت فرهنگی فرآیند طراحی نه تنها در یک زمان و مکان خاص قرار دارد، بلکه در یک زمینه فرهنگی نیز قرار دارد که انواع مسائل و راه‌حل‌هایی را که از طریق طراحی تصور می‌شوند، نشان می‌دهد. در

شناخت توزیع‌یافته نقش و توزیع مسئولیت طراحان بررسی شد و در شناخت موقعیت‌مند، محل جلسه به دقت مطالعه شد (Le Dantec, 2009).

جو هیون لی[12] و همکاران در پژوهش خود با نام «**زبانِ تفکر طراحی**» به رابطهٔ بین زبان و شناخت طراحی پرداختند که در آن از داده های به‌دست‌آمده از یک مطالعه تجربی برای بررسی رابطه بین تفکر طراحی و زبان طراحی در طول ارتباطات طراحی بهره گرفته می‌شود. این پژوهش، نتایج یک آزمایش طراحی را گزارش می‌کند که در آن ۲۳ شرکت‌کننده از سه گروه متفاوت از نظر فرهنگی و زبانی، یک کار طراحی را انجام دادند. تجزیه و تحلیل پروتکل ویژگی‌های «تفکر طراحی» و «زبان طراحی» را در بین گروه‌ها نشان می‌دهد. تحلیل تطبیقی تأیید می‌کند تفاوت‌های قابل مشاهده در شناخت طراحی، اطلاعات طراحی و زبان فضایی بین طراحان استرالیایی و آسیایی وجود دارد. این پژوهش، دانش بنیادی را در مورد چگونگی درک، ارتباط و انجام طراحی گروه‌های فرهنگی و زبانی مختلف گسترش می‌دهد (Lee et al., 2020).

یوتانگ لیو[13] در پژوهش خود با نام «**مدل‌های شناختیِ فرهنگیِ خلاقیت طراحی در مقابل مدل‌های شناختی فردی آن**» دیدگاه دو پژوهشگر -سایمون و سیزنتمیهالی[14] - را در رابطه با مدل فردی شناخت خلاقیت و مدل فرهنگی/اجتماعی مقایسه کرده و می‌کوشد چارچوبی ترکیبی ارائه دهد. در واقع شکاف بین رویکرد سایمون و سیزنتمیهالی به خلاقیت این است که آن‌ها دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به خلاقیت را مورد توجه قرار دادند. لیو (Liu, 1998) مدل شناختی خلاقیت طراحی را بر اساس ترکیب دو مدل اشاره‌شده ارائه می‌کند. این مدل برگرفته از مدل سیزنتمیهالی که برای شناخت خلاقیت به سه حوزهٔ شخص (ژنتیک و تجربه‌های شخصی)، بافت (نظام اجتماعی) و دامنه (ملاحظات فرهنگی) تکیه می‌کند، است. در واقع لیو نظام شناختی سایمون را با تغییراتی به حوزهٔ شخصی مدل سیزنتمیهالی ارائه می‌کند (Liu, 1998).

همان‌گونه که پیش‌تر نیز گفته شد این پژوهش به دنبال دست‌یابی به رویکرد مطالعاتی مناسب، در ارتباط با بررسی شناختی- فرهنگی تفکر طراحی است. نزدیک‌ترین پژوهش به مقاله حاضر، پژوهش لی و همکاران (۲۰۲۰) است. در این پژوهش، زبان طراحی به روش تجزیه و تحلیل پروتکل مورد بررسی قرار گرفته‌است. ولی از آن‌جا که در مسائل پژوهشی مرتبط با یک فرهنگ، لازم است ویژگی‌ها و مسائل بومی در نظر گرفته شود و رویکردی انتخاب شود که قالبی از پیش‌تعیین‌شده و نامناسب به فرهنگ مورد نظر تحمیل نکند؛ این پژوهش می‌کوشد با استفاده از بررسی رویکرد انسان‌شناسی شناختی پیوندی میان این رویکرد و طراحی‌شناسی شناختی ایجاد کند، به‌گونه‌ای که با استفاده از روش‌های قوم‌نگارانه، فرآیند مطالعه در طبیعی‌ترین حالت ممکن و به دور از بررسی‌های آزمایشگاهی در شرایط مصنوعی، شکل بگیرد.

روش انجام پژوهش

این پژوهش از نظر هدف بنیادی بوده و با رویکرد کیفی به شیوه توصیفی تحلیل محتوا، به مطالعه دقیق منابع می‌پردازد. در بررسی منابع، ابتدا گزارشی منظم از سیر تاریخی روش‌شناسی طراحی ارائه می‌شود. سپس کاستی‌های روش‌شناسی پژوهش‌های طراحی‌شناسی شناختی برای مطالعه تفکر طراحی در مقیاس یک فرهنگ بررسی می‌شود. پس از آن انسان‌شناسی شناختی با هدف بررسی امکان استفاده از آن برای مطالعات طراحی‌شناسی شناختی و یافتن رویکردی جدید برای بررسی تفکر طراحی در مقیاس یک فرهنگ، تحلیل می‌شود. روش گردآوری داده، مطالعه اسناد کتابخانه‌ای و الکترونیک است. همچنین تجزیه و تحلیل داده‌ها با راهبرد کیفی و به شیوه تحلیل محتوا انجام پذیرفته‌است.

مبانی نظری

۱. روش‌شناسی طراحی

مطالعات مربوط به طراحی از دهه ۱۹۲۰ میلادی آغاز شد و با اینکه چندان علمی و دانشگاهی نبودند با هدف تولید «طراحی علمی[15]» شکل گرفتند. ولی این مطالعات در دهه ۱۹۶۰ میلادی، به شکلی علمی‌تر و جدی‌تر ادامه یافت. در این دهه مطالعات طراحی با هدف تولید «فرآیند طراحی علمی» گسترش یافتند. همچنان‌که در پژوهش‌ها دیده می‌شود؛ تغییر اصطلاح طراحی علمی به «علمِ طراحی[16]»، نمایانگر جدی‌ترشدن علم‌پنداریِ طراحی است (تندی و امرایی، ۱۳۹۸: ۱۴۲). هربرت سایمون[17] از جمله پژوهشگرانی است که مروج این رویکرد در دهه ۱۹۶۰ میلادی بوده‌است. ولی در دهه ۱۹۷۰ میلادی این رویکرد به‌وسیلهٔ پژوهشگرانی که خود با گسترش رویکرد علمی، به تولید فرآیند طراحی شده بودند مود انتقاد قرار گرفت. کریستوفر الکساندر[18]

که در کتاب یادداشت‌هایی بر ترکیب فرم[19] از روش تحلیلی دکارتی برای طراحی بهره برده بود، در دهه ۷۰ به منتقدین این رویکرد پیوست. در این دهه هورست ریتل[20] و ملوین وبر[21] مسایل طراحی را مسایل شرور[22] توصیف کردند. به باور ریتل، مسایل طراحی با فناوری‌های علم و مهندسی سازگار نیستند چرا که مسایل مهندسی در برابر مسایل طراحی مسایلی رام[23] هستند (Cross, 2006: 95-96). ریتل پژوهش‌های پیش از دهه ۱۹۷۰ را که با رویکرد علمی انجام می‌شد پژوهش‌های نسل اول روش‌شناسی طراحی نامید. همچنین نسل دوم روش‌شناسی طراحی با پژوهش‌های ریتل و وبر در پیوند با مسایل شرور آغاز شد. در پژوهش‌های نسل دوم، یک فرآیند استدلالی و مشارکتی جایگزین قدرت مطلق طراح شد که در آن طراح، فرآیند طراحی را در کنار دیگر ذی‌نفعان پروژه پیش می‌برد. این رویکرد از این نظر مورد انتقاد قرار گرفت که اساساً طراحی مشارکتی تنها برای طراحی معماری ممکن است منجر به پاسخ مطلوب شود و در پیوند با دیگر رشته‌های طراحی، همچون طراحی مهندسی و طراحی صنعتی به درستی عمل نخواهد کرد (Cross, 1993: 17).

در دهه ۸۰ نایجل کراس[24] بر مبنای تعریف خود از روش‌شناسی طراحی - مطالعه اصول، شیوه‌ها و رویه‌های طراحی- اصطلاح «علم به طراحی[25]» را معرفی کرد. به گمان وی، روش‌شناسی طراحی شامل مطالعه چگونگی کار و تفکر طراحان، ایجاد ساختارهای مناسب برای فرآیند طراحی، توسعه و به کارگیری روش‌ها، تکنیک‌ها و رویه‌های جدید طراحی، و تأمل در ماهیت و میزان دانش طراحی و کاربرد آن برای مسایل طراحی بود. کراس علم به طراحی را مجموعه‌ای از اعمال برای بهبود درک ما از طراحی، از طریق روش‌های پژوهش «علمی» (یعنی نظام‌مند و قابل اعتماد) معرفی می‌کند و آن را «مطالعه طراحی» می‌داند (همان: ۲۱).

در پژوهش‌های دهه ۹۰ میلادی، طراحی به‌مثابه یک نظام مستقل عقلی شناخته شد و تأکید شد که بررسی علمی طراحی (علم به طراحی) هرگز نباید با تولید علمی طراحی (طراحی علمی) یا تولید علمی فرآیند طراحی (علم طراحی) اشتباه گرفته شود. در این دهه، پژوهش‌های مرتبط با طراحی در سه حوزه ویژگی‌های خاص تفکر طراحی، ویژگی‌های خاص مسأله طراحی و ویژگی‌های خاص حل مسأله در طراحی قابل ردگیری است. پژوهشگران به دو شیوه تجربی و منطقی در پژوهش‌هایشان پی بردند که شیوه تفکر طراحان و الگوها و سازوکارهای ذهن در هنگام طراحی متفاوت با دیگر افعال است. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به پژوهش برایان لاوسون[26] در سال ۱۹۷۲ در پیوند با تفاوت کار طراحان و دانشمندان به روش تجربی و همچنین به پژوهش لیونل مارچ[27] در رابطه با استفاده از الگوی منطقی چارلز سندرس پیرس[28] برای شناخت الگوی منطقی مورد استفاده در فرآیند طراحی اشاره کرد[29] (تندی و امرایی، ۱۳۹۸: ۱۴۴-۱۴۵).

همچنین دیدگاه پژوهشگران نسل دوم روش‌شناسی طراحی، در پیوند با ویژگی‌های مسایل طراحی، با توجه به مطالعات بینارشته‌ای و الزامات صنعت دچار تحول شد. پژوهش‌گرانی چون جان مککارتی[30] (۱۹۶۱)، والتر ریتمن[31] (۱۹۶۴)، آلن نویل[32] (۱۹۶۹) در حوزه‌های بینارشته‌ای، به مسایل نامتعین پرداختند. و همان‌گونه که پیش‌تر نیز گفته شد هورست ریتل و ملوین وبر پژوهش در پیوند با نامتعین‌بودن مسایل طراحی را گسترش دادند. آن‌ها ده ویژگی را برای مسایل شرور تبیین کردند. به همین روال، تفاوت میان دیدگاه پژوهشگران نسل اول و نسل دوم در رابطه با حل مسأله در طراحی وجود داشت. پژوهشگران نسل اول مانند سایمون (۱۹۷۳) بر این باور بودند با تجزیه مسایل بدساختار به ریزمسأله‌ها، می‌توان مسایل را ساختارمند کرد. خروجی این شیوه از حل مسأله یک الگوی خطی سه‌مرحله‌ایِ تحلیل، ترکیب و ارزیابی بود. ولی پژوهش‌گران نسل دوم دریافتند که مسأله جدای از طراحی نیست و فرآیند طراحی نیز خطی نیست بلکه مراحل سه‌گانه طراحی، از الگوی چرخه‌ای پیروی می‌کنند و نظم مشخصی نیز ندارند. همچنین گروه دیگری از پژوهشگران نسل دوم بر راهکارمحور بودن مسایل طراحی تأکید داشتند. به این معنا که فهم مسأله از طریق یک راهکار اولیه انجام می‌پذیرد. نخستین بار پیتر لوین[33] در مقاله خود در سال ۱۹۶۶ به این مسأله اشاره می‌کند. او بخشی از اطلاعات مورد نیاز برای حل مسأله طراحی را مجهول می‌داند. بنابراین، طراح همیشه اندکی اطلاعات از داشته‌های خود به اطلاعات مسأله می‌افزاید تا بتواند مساله را حل کند که می‌تواند خودآگاه یا ناخودآگاه انجام پذیرد. پس از آن لاوسون در سال ۱۹۷۲ آزمایش معروف خود را انجام می‌دهد و دانشمندان را مساله‌محور و طراحان را راهکارمحور معرفی می‌کند. همچنین جین دارکی[34] نیز در سال ۱۹۷۹ در پی پژوهشی در می‌یابد که طراحان همیشه یک راهکار اولیه در ذهن خود ایجاد می‌کنند و به مرور آن را دگرگون می‌کنند تا به راهکار نهایی دست یابند. وی این راهکار را مولد اولیه[35] می‌نامد (همان: ۱۴۶-۱۴۸).

در دهه نخست قرن ۲۱، دیدگاه‌ها در پیوند با ویژگی‌های حل مساله طراحان تغییر کرد. کیز دُرست[۳۶] و نایجل کراس در سال ۲۰۰۱، در پژوهش خود که بر روی نُه طراح انجام دادند، به این نتیجه رسیدند که طراحان در رویارویی با مسأله می‌کوشند راهبردی مناسب انتخاب کنند و هر کدام راهبرد متفاوتی برای حل مسأله بر می‌گزینند (Dorst & Cross, 2001: 430). این گزارش پژوهش دورست و کراس، به تکامل دوسویه مسأله-راهکار اشاره دارد که لو ماهر[۳۷] در سال ۱۹۹۶ در مقاله خود مطرح کرد. به گمان وی «طراحی بررسی دامنه راهکارها برای یافتن نتیجه نیست؛ بلکه رابطه راهکار و مسأله، رابطه‌ای دوسویه است و خود راهکار هم متأثر از مسأله تکامل می‌یابد» (لوهر، ۱۹۹۶؛ به نقل از تندی و امرایی، ۱۳۹۸: ۱۵۰). همچنین در سال ۲۰۰۶ کروگر[۳۸] و کراس مقاله خود را با تمرکز بر راهبرد حل مسأله انجام دادند و به این نتیجه رسیدند که طراحان با توجه به نوع مسأله، راهبردی برای حل مسأله بر می‌گزینند و راهکارمحور بودنِ طراحان تنها راهبرد ممکن نیست بلکه یکی از راهبَردهایی است که آنان انتخاب می‌کنند. از نظر آن‌ها چهار عامل اثرگذار در فعالیت طراحی، اعم از مسأله، اطلاعات گردآوری شده، راهکارهای تولیدشده و دانش از پیش‌داشته، در انتخاب راهبرد طراحان مؤثر است. کروگر و کراس راهبردهای انتخابی طراحان را در مقوله‌بندیِ ۱. مسأله‌محور، ۲. راهکارمحور، ۳. اطلاعات‌محور و ۴. دانش‌محور قرار دادند (Kruger & Cross, 2006: 533). در رابطه با انتخاب راهبرد توسط طراحان، دونالد شون[۳۹] نیز دیدگاهی مشابه دارد. اگرچه از لحاظ زمانی پژوهش او را باید در طبقه‌بندی دهه ۸۰ میلادی قرار داد ولی دیدگاه او در رابطه با تفکر طراحی، به رویکردهای متأخرتر نزدیک است. وی در پژوهشی در سال ۱۹۸۴ می‌نویسد «طراحان با یکدیگر متفاوت هستند و در طول زمان با توجه به قضاوت‌های طراحی خاص، روش‌های قاب‌بندی مسائل و دیدگاه‌های عمومی در انتخاب موقعیت مسأله، ابزارها و مسیرهای جستجوی خود را تغییر می‌دهند» (Shon, 1984: 132). او در این نقل از اصطلاح‌هایی همانند موقعیت طراحی[۴۰] و قاب‌بندی[۴۱] و جستجوی مسیر طراحی بهره می‌گیرد. شون گفتگو با موقعیت طراحی را شیوه طراحی طراحان می‌داند. همچنین این گفت‌وگومندی با موقعیت طراحی، طراح را به چارچوب‌بندی (قاب‌بندی) دوبارهٔ مسأله می‌کشاند و این وضعیت می‌تواند بارها تکرار شود تا نتیجه مطلوب به دست آید.

برایان لاوسن نیز در سال ۲۰۰۴، در مقاله‌ای در رابطه با تخصص طراحی، تجربه را یکی از عوامل تأثیرگذار برای طراحِ حرفه‌ای‌شدن می‌داند. به گمان وی، طراح در طول به‌دست‌آوردن سابقه در طراحی، پیش‌داشته‌هایی[۴۲] کسب می‌کند که از آن برای درک یک موقعیت طراحی، با توجه به طرحواره‌های[۴۳] طراحی، بهره می‌گیرد. همچنین تجربه وی سبب می‌شود که در حل مسائل طراحی از ترفندهای[۴۴] مناسب برای موقعیت مورد نظر استفاده کند. در واقع، به باور لاوسون، طراح باتجربه در طی زمان کوتاه‌تری مسائل طراحی را درک می‌کند (Lawson, 2004: 456-457).

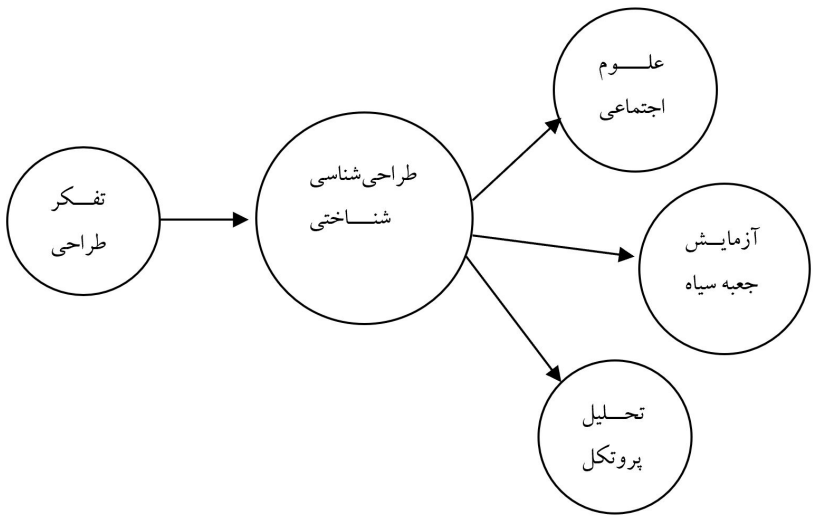
۲. طراحی‌شناسی شناختی

طراحی‌شناسی شناختی به فرآیندهای ذهنی و بازنمایی‌های دخیل در طراحی اشاره دارد و از زمان پیدایش پژوهش‌های طراحی در دهه **۱۹۶۰**، حوزهٔ مورد علاقهٔ قابل توجهی بوده‌است. از همان زمان، مشخص شده‌است که درک جامع از طراحی، مستلزم دانش قوی از فرآیندهای شناختیِ زیربنایی آن است. تجزیه و تحلیل طراحی با رویکرد شناختی، فهمِ جامعی از طراح و تیم طراحی، فرآیند طراحی، مصنوعات طراحیِ در حال اجرا و در نهایت، کاربران مصنوع طراحی را در پی دارد. طی سال‌های گذشته، تلاش‌های گسترده‌ای برای ترسیم این فرآیندها و تعاملات آن‌ها انجام پذیرفته‌است. تجزیه و تحلیل طراحی با رویکرد شناختی اکنون یک حوزهٔ پژوهشی اساسی است که دامنه‌های گوناگونی را در بر می‌گیرد (Hay et al., 2020: 1-2). ردیابی آغاز پژوهش‌های طراحی‌شناسی شناختی به مطالعات پروتکلی توسط چارلز ایستمن[۴۵] در دهه ۱۹۶۰ می‌رسد (Cross, 2001: 79; Hay et al., 2020: 2). مطالعات او و پژوهش‌های بعدی منجر به شکل‌گیریِ دو حوزهٔ پژوهشی متمایز شد: یکی مرتبط با درک خود طراحی و دیگری مرتبط با ابزارهای روش‌شناختی و تحلیلی برای ارزیابی این شناخت. در پیوند با درک طراحی، در ۶۰ سال گذشته سه پارادایم اصلی شکل گرفته و وجود دارد: پارادایم حل مسئله مبتنی بر دیدگاه سیمون، پارادایم بازتابی مبتنی بر دیدگاه شون و پارادایم شناخت موقعیت. به‌تازگی، در دهه‌های ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۰، طراحی به‌عنوان یک فرآیند موقعیت‌یافته، اکتشافی و تکاملی توسط گلداشمیت[۴۶]، ماهرو همکاران[۴۷]، جیرو و کاننگیسر[۴۸] و دیگران رسمیت یافته‌است. این امر سبب نوسازی پیوند علوم شناختی و مفهوم‌سازی‌های طراحی شده‌است که در شناخت با چندین حرکت به سمت کاربرد نظریه روان‌شناسی مدرن در پژوهش‌های طراحی پایه‌گذاری شده‌اند (Hay et al., 2020: 1-3).

ولی در رابطه با ابزارهای روش‌شناختیِ طراحی‌شناسی شناختی، از بین همهٔ روش‌های پژوهش تجربی برای تجزیه و تحلیل فعالیت‌های طراحی، تجزیه و تحلیل پروتکل، بر اساس کار اریکسون[۴۹] و سایمون، روشی است که در سال‌های اخیر بیشترین استفاده و توجه را به خود جلب کرده‌است (Cross, 2001: 80; Hay et al., 2020: 3). از دیدگاه کراس (۲۰۰۱) این روش، که به‌عنوان محتمل‌ترین روش برای آشکارساختن توانایی‌های شناختی تا اندازه‌ای مرموز طراحان در نظر گرفته شده‌است، به‌وسیلهٔ کارگاه پروتکل‌های طراحی دلفت[۵۰] در سال ۱۹۹۴ به طور چشمگیری تقویت شد. با این حال، محدودیت های شدیدی دارد (Cross, 2001: 80). اگرچه این رویکرد از علوم شناختی در دههٔ ۷۰ پدیدار شد، رویکردهای دیگری نیز به‌وسیلهٔ پژوهشگران حوزهٔ علوم شناختی مورد استفاده قرار می‌گرفت که کمتر مورد اقبال پژوهشگران حوزهٔ طراحی‌شناسی شناختی بود. رویکردهایی همچون آزمایش‌های رفتاری[۵۱]، روان‌سنجی[۵۲]، تصویربرداری عصبی[۵۳] و مدل‌سازی محاسباتی[۵۴] که امروزه رفته‌رفته در پژوهش‌های طراحی‌شناسی شناختی مورد استفادهٔ پژوهش‌گران قرار گرفته و تغییر پارادایمی در پژوهش‌های طراحی‌شناسی شناختی را سبب شده‌است (Hay et al., 2020: 3). جیرو و میلووانوویچ[۵۵] با نگاهی شناختی و با استفاده از ابزار رشتهٔ علوم‌شناختی چارچوبی برای مطالعهٔ تفکر طراحی ارائه کرده‌است. آن‌ها این کار را از طریق سه روش پیشنهادی ممکن دانسته‌اند. ۱. طراحی‌شناسی شناختی، ۲. فیزیولوژی طراحی[۵۶] و ۳. شناخت عصبی طراحی[۵۷]. طراحی‌شناسی شناختی از طریق تجزیه و تحلیل پروتکل، آزمایش‌های جعبه سیاه، روش‌های علوم اجتماعی (مصاحبه و پرسشنامه) بررسی می‌شود. (Gero & Milovanovic, 2020: 1). از آن‌جا که ما در پی بررسی ویژگی‌های مشترک در تفکر طراحی در فرهنگی چون ایران هستیم و با توجه به اینکه امکانات مطالعات فیزیولوژی طراحی و شناخت عصبی طراحی در ایران فراهم نیست؛ روش طراحی‌شناسی شناختی را به کار می‌بریم. هدف طراحی‌شناسی شناختی سنجشِ استدلال، فرآیندها و الگوهای طراحی است.

جیرو و میلووانوویچ چندین روش رایج برای مطالعه تفکر طراحی از دید رفتار شناختی را که در میان پژوهش‌گران مورد بهره‌برداری قرار گرفته‌اند، معرفی کردند. مانند روش تفکر با صدای بلند[۵۸] در تجزیه و تحلیل پروتکل، مشاهده رفتار ترسیم، قوم‌نگاری و روش‌های دفتر خاطرات در آزمایش‌های جعبه سیاه، مصاحبه‌های گذشته‌نگر و نظرسنجی‌ها؛ که می‌توان این روش‌ها را به سه دسته گروه‌بندی کرد: روش‌های علوم اجتماعی، آزمایش‌های جعبه سیاه و تجزیه و تحلیل پروتکل (شکل ۱).

هرچند جیرو و میلووانوویچ در زیرمجموعهٔ طراحی‌شناسی شناختی، روش‌های مطالعهٔ برگرفته از علوم اجتماعی را آورده‌اند ولی هیچ اشاره‌ای به چگونگی بهره‌گیری از این روش‌ها نکرده‌اند؛ چیزی که بیش از هر چیز ما را برای رسیدن به اهداف این پژوهش یاری خواهد کرد. بنابراین ما برای رسیدن



شکل ۱: ابزار طراحی‌شناسی شناختی از طریق رفتار شناختی. منبع: (Gero and Milovanovic, 2020: 4).

به اهداف پژوهش از رویکرد انسان‌شناسی شناختی که از شاخه‌های علوم اجتماعی است، بهره خواهیم برد. چرا که این رویکرد از میان همهٔ رویکردهای علوم اجتماعی، فرهنگ‌محورتر است و فرهنگ را با رویکرد علوم شناختی مورد بررسی قرار می‌دهد.

۳. انسان‌شناسی شناختی

انسان‌شناسی شناختی در نیمهٔ دوم قرن بیستم پدیدار شد. این رشته از انسان‌شناسی در پی بررسی قوم‌نگاران برای یافتن دیدگاه بومی و به‌کارگیری رویکردی امیک[۵۹] (از درون) به وجود آمد (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۱-۲). انسان‌شناسی شناختی، توانایی ذهنی را به طور نامحدودی انعطاف‌پذیر و متأثر از محیط می‌داند و بر این باور است که محتوا و ساختار دانش در نتیجهٔ تعامل فرد با محیط و تجربهٔ وی ایجاد می‌شود. (همان: ۶). این رشته فرهنگ را به‌مثابه نظام شناختی مورد بررسی قرار می‌دهد.

در سال ۱۹۵۷، وارد گودیناف[۶۰] تعریفی از فرهنگ ارائه داد که اهداف شناختیِ انسان‌شناختی را آشکارا بیان می‌کرد و سبب شد انسان‌شناسان بر سر اینکه فرهنگ پدیده‌ای ذهنی است به توافق برسند (بناردو و دمانک، ۱۳۹۶: ۸۲؛ ترایتلووا، ۱۳۹۴: ۵۱). به گمان وی فرهنگ در جامعه، مجموعه‌ای از دانش است که عام و قابل اشتراک‌گذاری است و اعضای جامعه باید از آن آگاه بوده یا به آن باور داشته باشند تا رفتار آن‌ها از دید دیگر اعضا قابل قبول باشد (Goodenough, 1956: 167). البته این دانش نه تنها هوشمندانه و آگاهانه است بلکه دربردارندهٔ ارزش‌های جامعه و شیوه‌های تفسیر کنش و رفتار دیگران است. فرهنگ افراد را قادر می‌سازد تا در کنش‌های جمعی ایفای نقش کنند و به‌عنوان یک عضو از گروه، در نظام پیچیدهٔ فرهنگی شرکت داشته باشند (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۴۴).

ولی در واقع فرهنگ را نمی‌توان اموری صرفاً فردی یا جمعی پنداشت بلکه فرهنگ دارای ماهیت فردی و جمعی است. پس امری مشترک و همچنین اکتسابی است. بر مبنای دیدگاه کراننفلد[۶۱]، بازنمایی جمعی، نوعی بازنماییِ فردیِ بازنمایی جمعی است. در واقع، بازنمایی‌های جمعیِ فردی، از طریق محدودیت تجربه‌ها، تمایلات و اطلاعات دست دوم دربارهٔ فرهنگ، پرورش می‌یابد. بازنمایی جمعی به‌گونه‌ای عمل می‌کند تا با بازنمایی‌های دیگران انطباق یابد. این انطباق در نتیجهٔ مشاهدهٔ این بازنمایی در تعاملات اجتماعی، چگونگی قضاوت رفتارهای دیگران و همچنین نیروی قهری اعضای یک جامعه تکوین می‌یابد (بناردو و دمانک، ۱۳۹۶: ۵۵).

انسان‌شناسان شناختی معتقدند که فرهنگ از قواعدی منطقی تشکیل شده که بر پایهٔ نظریه‌های موجود در ذهن استوار است. این همان نقطه‌ای است که انسان‌شناسی شناختی را از روان‌شناسی جدا می‌کند؛ چرا که انسان‌شناسی شناختی به‌جای تأکید بر رفتار، به قواعد حاکم بر رفتار توجه دارد. همچنین آن‌ها مطالعهٔ شناخت را چیزی بیش از گزاره‌های شکل‌گرفته بر پایهٔ پژوهش‌های آزمایشگاهی می‌دانند؛ چرا که هدف اصلی انسان‌شناسی درک دنیای طبیعی زندگی انسان‌هاست. در واقع، انسان‌شناسان به نظریه‌ای نیازمندند که با کمک آن دریابند مردم عادی چگونه دانش خود را به کار می‌گیرند و سازمان می‌دهند. می‌توان گفت «هدف انسان‌شناسی شناختی مطالعه و بررسی دانش فرهنگی است، یعنی دانش اکتسابی و مشترکی که در خلق ساحت‌های مختلف فرهنگ مادی یک جامعه، مانند صنایع دستی، ابزار کار، ادبیات و شعر و مانند آن به کار گرفته می‌شوند». انسان‌شناسی شناختی در پی دست‌یابی به توصیفی مشخص از بازنمودهای فرهنگی و ارائه آن است و در این راستا، پیوند میان فرهنگ و روان برای نیل به این اهداف ضروری می‌نماید. می‌توان گفت تجربه‌های اجتماعی‌شدگی بر نظام‌های شخصیتی تأثیرگذارند و همچنین رابطهٔ دیالکتیکی با هم برقرار می‌کنند. افزون بر این، روان تحت تأثیر بازنمودهایی قرار دارد که خود به‌عنوان بخشی از میراث اکتسابی فرهنگ هستند و رابطهٔ میان بازنمودهای فرهنگی و فرآیندهای شناختی امری دوجانبه است (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۲۷-۲۶).

دی اندراده[۶۲] سیر پیدایش انسان‌شناسی شناختی را به چهار دوره گروه‌بندی می‌کند. در دوره اول فرهنگ به‌مثابه دانش معرفی شد. مشخص‌نمودن سازمان و محتوای چنین دانشی، هدف پژوهش‌ها قرار گرفت. همچنین برای ایجاد تمایز روش‌شناختی با دیگر علوم، فرضیه‌هایی برای قوم‌نگاری نو[۶۳] به‌وسیلهٔ گودیناف ارائه شد. این رویکرد جدید که علوم قومی[۶۴] نیز نامیده می‌شود، افزون بر توصیف مردم‌نگارانه از آن‌چه مشاهده می‌شد، به یافتن ساختار زیربنایی مفاهیمی که مردم در ارتباط با جهان اطراف خود دارند، تأکید داشت. در دورهٔ دوم انسان‌شناسی شناختی نظریهٔ پیش‌نمونه[۶۵] در میانهٔ دههٔ ۱۹۷۰ به‌وسیلهٔ النور رش[۶۶] مطرح شد. این نظریه مدعی است همهٔ اعضای یک مقوله از اهمیت یکسانی برخوردار نیستند و برخی از اعضای مقوله‌های زبانی، ویژگی‌های پیش‌نمونه‌ای دارند.

در واقـع، عضـو پیش‌نمونـه‌ای موجودیتـی روان‌شـناختی دارد و بـه سـبب اینکـه نسـبت بـه دیگـر اعضـای مقولـه برجسـته‌تر اسـت، بـر حافظـه و قـوۀ اسـتدلال تأثیرگـذار اسـت. هـدف اصلـی پژوهش‌هـای ایـن دوره همچـون گذشـته، مشـخص‌کردن دانـش مربـوط بـه انـواع اشـیاءِ متعلـق بـه یـک قلمـرو و ارتبـاط آن‌هـا بـا یک‌دیگـر بـود بـا ایـن تفـاوت کـه این‌بـار پژوهشـگران تـلاش بـرای دسـت‌یابی بـه یافته‌هایـی بـا واقعیتـی روان‌شـناختی را مـورد توجـه قـرار دادنـد (D`Andrade, 1995: 244-246؛ اردبیلـی، 1394: 20-12).

دو نظریـۀ مهـم طرحـواره[۶۷] و مدل‌هـای فرهنگـی[۶۸]، در دوره سـوم انسان‌شناسـی شـناختی مطـرح شـدند. نظریـۀ طرحـواره بـه کمـک شـبکه‌های ارتباط‌گـرا[۶۹] کـه برگرفتـه از مـدل ارتباط‌گرایـی[۷۰] بـود، ایـن امـکان را بـه وجـود مـی‌آورد کـه بتـوان بـدون نیـاز بـه زبـان، خوشـه‌ای از ویژگی‌هـای معنایـی را بـا هـم ترکیـب کـرد و آن‌هـا را بـه پدیده‌هـای پیچیـده نسـبت داد. در نتیجـه مـوج جدیـدی از گرایـش بـه فرآیندهـای ذهنـی، ماننـد اسـتدلال، اسـتعاره و حافظـه، بـه وجـود آمـد. افـزون بـر نظریـۀ طرحـواره، مدل‌هـای فرهنگـی نیـز در ایـن دوره مطـرح شـد (D`Andrade, 1995: 246-247) کـه بـر مبنـای نظـر هولنـد[۷۱] و کوییـن[۷۲]، این‌گونـه تعریـف می‌شـود: «انـگاره‌ای پیش‌فـرض و مسلم‌انگاشـته از جهـان کـه به‌صـورت گسـترده‌ای میـان اعضـای یـک جامعـه مشـترک اسـت و نقـش برجسـته‌ای در درک جهـان و نحـوۀ رفتـار انسـان‌ها بـازی می‌کنـد». هـدف از پژوهش‌هـای مرتبـط بـا مدل‌هـای فرهنگـی، دسـت‌یابی بـه توصیـف سـازمان دانـش و ارتبـاط آن بـا اندیشـۀ انسـان بـود. همچنیـن از دسـتاوردهای مهـم انسان‌شناسـی شـناختی در دورۀ سـوم، می‌تـوان بـه تجزیـۀ فرهنـگ بـه اجـزای تشـکیل‌دهندۀ شـناختی آن، ماننـد ویژگی‌هـا، پیش‌نمونه‌هـا، طرحواره‌هـا، گزاره‌هـا، نظریه‌هـا و ماننـد آن نیـز اشـاره کـرد. پـس از ایـن دسـتاورد و در پـی پاسـخ بـه ایـن پرسـش کـه ایـن واحدهـای فرهنگـی چگونـه در میـان افـراد جامعـه توزیـع می‌شـوند؟ نظریـۀ مدل‌هـای فرهنگـی و مـدل شـناخت توزیع‌یافتـه[۷۳] توجـه انسان‌شناسـان را جلـب کـرد (اردبیلـی، ۱۳۹۴: ۲۰-۲۳). دسـتاوردهای ایـن دوره، کمـک شـایانی بـه حـل مسـئله ایـن پژوهـش می‌کنـد. چـرا کـه اگـر طراحـی را در یـک سیسـتم شـناختی و فرهنگـی ببینیـم بـه روش‌هایـی نیازمندیـم کـه بتوانیـم واحدهـای شـناختی فرهنـگ را در جامعـه طراحـی تفکیـک کـرده و سـپس بـا بررسـی آن‌هـا بـه ویژگی‌هـای شـناختی فرهنگـی تفکـر طراحـی در ایـران دسـت بیابیـم. در نهایـت، دورۀ چهـارم انسان‌شناسـی شـناختی کـه بـا نـام نظریـۀ احساسـات[۷۴] و انگیزه‌هـا[۷۵] شـناخته می‌شـود، گرایـش بـه مسـائلی همچـون احساسـات، انگیزه‌هـا، رابطه‌هـا و تأثیـر آن‌هـا در رفتـار انسـان‌ها و نیـز فرآیندهـای درونی‌سـازی و اجتماعی‌شـدگی[۷۶] را در بـر می‌گیـرد کـه بسـیار جدیـد و شـکل‌نیافته اسـت (D`Andrade, 1995: 247-248؛ اردبیلـی، 1394: 20).

۴. شناخت فرهنگی

از آن‌جـا کـه قابلیت‌هـای شـناختی انسـان تجلـی‌گاه و در عیـن حـال متأثـر از فرهنگ‌انـد و همچنیـن امـروزه جوامـع بشـری فعالیت‌هـای شـناختی او را در چارچـوب فرهنـگ قـرار می‌دهنـد؛ مطالعـه فرهنـگ بـا علـوم شـناختی مرتبـط می‌شـود (شـریفیان، ۱۳۹۱: ۲۸). شـناخت فرهنگـی دربردارنـدۀ دانـش فرهنگـی اسـت و در فرآینـد تعامـل بیـن اعضـای یـک گـروه فرهنگـی، به‌طـور تکوینـی[۷۷]، در طـول زمـان و مـکان شـکل می‌گیـرد. تکوینی‌بـودن آن بـه ایـن معناسـت کـه شـناخت حاصـل از تعامـل میـان اجـزاء یـک گـروه، چیـزی بیـش از مجمـوع شـناخت تـک تـک اعضـای آن گـروه خواهـد بـود. همچنیـن شـناخت فرهنگـی دارای نظامـی پویاسـت؛ چـرا کـه در طـول نسـل‌ها و در تعامـل بـا فرهنگ‌هـای دیگـر مـدام مـورد بازنگـری قـرار می‌گیـرد (همـان: ۱۲). واحدهـای موجـود در شـناخت فرهنگـی، بـه صـورت تقریبـی بـا ذهن‌هایـی کـه در یـک شـبکه مشـارکت دارنـد -کـه همـان ذهـن اعضـای یـک گـروه فرهنگـی اسـت- قابـل مقایسـه اسـت. گروه‌هـای فرهنگـی فقـط از مجـاورت فیزیکـی افـراد شـکل نمی‌گیـرد، بلکـه فـرآوردۀ مشـارکت نسـبی افـراد در جهـان مفهومـی یکدیگـر اسـت. شـناخت فرهنگـی از طرحواره‌هـای فرهنگـی و نیـز مقوله‌هـای فرهنگـی تشـکیل شده‌اسـت کـه می‌تـوان آن‌هـا را الگوهایـی از دانـش توزیعـی در میـان گروه‌هـای فرهنگـی دانسـت. بـه ایـن معنـا کـه شـناخت فرهنگـی به‌صـورت ناهمگـن و متباین در میـان اعضـای یـک گـروه فرهنگـی توزیـع می‌شـود. در واقـع طرحواره‌هـای فرهنگـی و مقوله‌هـای فرهنگـی همـان مفهوم‌سـازی‌های فرهنگی‌انـد کـه در سـطح جمعـی، نظام‌هـای شـناختی کلانـی همچـون جهان‌بینـی را سـازمان می‌دهنـد (همـان: ۱۶-۱۷).

در واقـع شـناخت فرهنگـی به‌وسـیلۀ سـازوکارهای مفهوم‌سـازی فرهنگـی بـه دسـت می‌آیـد و همان‌گونـه کـه گفتـه شـد، مفهوم‌سـازی بـه فرآیندهـای شـناختی بنیادینـی همچـون مقوله‌بنـدی، طرحواره‌بنـدی و اسـتعارۀ مفهومـی اشـاره دارد (شـریفیان، ۱۳۹۱: ۱۵). سـه فرآینـد شـناختی‌ای کـه بـرای بررسـی مدل‌هـای فرهنگـی در مقیـاس یـک فرهنـگ مـورد بررسـی قـرار می‌گیرنـد. همچنیـن مفهوم‌سـازی‌های فرهنگـی در آثـار هنـری مختلـف همچـون نقاشـی، آداب و رسـوم، زبـان و حتـی

سکوتِ گروه‌های فرهنگی بازتابانده می‌شود.

۵. نظریه مدل‌های فرهنگی

یکی از نخستین تعریف‌های مدل فرهنگی مربوط به تعریف دی‌اندراده (۱۹۸۷) است. به گمان وی «مدل فرهنگی، طرحواره‌ای شناختی است که به شکل درون‌ذهنی در میان اعضای یک گروه اجتماعی مشترک است. این مدل‌ها معمولاً شامل تعداد معدودی از ابژه‌های مفهومی و ارتباط آن‌ها با یکدیگرند» همچنین از تعاریفی که به‌شکلی گسترده نقل شده‌است، می‌توان به تعریف هولند و کوئین (۱۹۸۷) اشاره کرد: «مدل‌های فرهنگی امور پیش‌فرضی هستند؛ مدل‌های بدیهی و مسلمی از جهان که به طور گسترده‌ای (اگرچه نه از روی اجبار، به قیمت صرف نظر کردن از سایر مدل‌های جایگزین) میان اعضای یک جامعه مشترک‌اند و نقش بزرگی در فهم آن‌ها از جهان و رفتارهایشان در این جهان ایفا می‌کنند» (هولند و کوئین، ۱۹۷۸؛ به نقل از بناردو و دمانک، ۱۳۹۶: ۸۴). شریفیان (۱۳۹۱) نیز «مدل‌های فرهنگی را مفهوم‌سازی‌هایی در نظر می‌گیرد که به نحوی سلسله مراتبی، گره‌های بالاتر دانش فرهنگی ما را مشخص می‌کند و شبکه‌ای از طرحواره‌ها، مقوله‌ها و استعاره‌ها را دربرمی‌گیرند» (همان: ۳۴). مدل‌های فرهنگی بازنمایی‌های ذهنیِ مشترک در میان اعضای یک فرهنگ‌اند. معنادار کردن و تفسیر درون‌دادهای حسی، تولید و شکل‌دهی به رفتارهای هدفمند و ارتباطی، خوانش مقاصد، نگرش‌ها، احساسات و موقعیت‌های اجتماعی را می‌توان از کارکردهای مدل‌های فرهنگی دانست. مدل‌های فرهنگی در خودآگاه فرد جای ندارند و در نتیجه فرد قادر به بیان آن نیست. از این رو، نمی‌توان مدل‌های فرهنگی را مانند یک نشانه دانست که فقط به یک معنای خاص دلالت داشته باشد (بناردو و دمانک، ۱۳۹۶: ۱۳-۱۴). می‌توان دریافت برای کشف مدل‌های فرهنگی باید شیوه مقوله‌بندی افراد گروه و استعاره‌های مفهومی مورد استفاده را مورد بررسی قرار داد تا طرحواره‌های فرهنگی آشکار شوند.

یکی از طبقه‌بندی‌های مهم مفهوم‌سازی فرهنگی مربوط به مقوله‌های فرهنگی است. با اینکه مقوله‌بندی یکی از توانایی‌های شناختی همگانی است، ولی افراد در فرهنگ‌های مختلف، تجربه‌های خود را به شکل متفاوتی مقوله‌بندی می‌کنند. انسان‌ها نه‌تنها جزئی‌ترین امور محیط اطراف خود، بلکه پدیده‌های شناختی‌ای را که مصداق‌های انضمامی و عینی در جهان بیرون ندارند، مقوله‌بندی می‌کنند. البته گروه‌های فرهنگی مختلف تحت تأثیر تجارب افراد گروه، این مقوله‌بندی را به شیوه‌ای متفاوت انجام می‌دهند (شریفیان، ۱۳۹۱: ۴۴).

نظریهٔ مدل‌های فرهنگی[۷۸] از طرحوارهٔ فرهنگی که ریشه در دستاوردهای زبان‌شناسی دههٔ ۱۹۸۰ دارد، تکوین یافته‌است. کوییِن بر این باور است برای دست‌یابی به مدل‌های فرهنگی، باید طرحواره‌های فرهنگیِ زیربنایی به‌طور عمیق بررسی شوند. به گمان وی رابطهٔ این دو با هم رابطه‌ای جزء به کل است (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۵۰). انسان‌شناسان شناختی از مفهوم طرحواره برای توصیف و تبیین معناهای فرهنگی و جمعی بهره می‌گیرند. آن‌ها بر این باورند انسان‌های دارای تجربه‌های مشابه، در ذهن خود، طرحواره‌های مشترکی دارند. در واقع، این طرحواره‌ها، بازنمودهای عامی[۷۹] از تجربهٔ مشترک آن‌هاست که طرحواره‌های فرهنگی نامیده می‌شوند. آشنایی انسان‌شناسان با نظریهٔ طرحواره، به ابعاد فرهنگیِ این نظریه، اهمیت ویژه‌ای داد و سبب شد طبقه‌بندی‌های مختلفی از طرحواره‌های فرهنگی ارائه شود؛ که طرحوارهٔ رویدادی[۸۰]، طرحوارهٔ نقشی[۸۱]، طرحوارهٔ تصویری[۸۲] و طرحوارهٔ گزاره‌ای[۸۳] از آن جمله‌اند (همان: ۵۴-۵۲).

استعاره‌های مفهومی نیز به‌عنوان یک قابلیت شناختی در مدل‌های فرهنگی هم‌گرا می‌شوند و آن‌ها را تولید می‌کنند. استعاره‌ها، همزمان، فرهنگی و شناختی‌اند چرا که بازنمایی‌های ذهنیِ جنبه‌هایی از جهان‌اند که از لحاظ فرهنگی ویژه‌اند. در واقع، استعاره فقط ویژگی واژه‌ها نیست، بلکه یک پدیدهٔ زبانی، مفهومی، اجتماعی- فرهنگی، نورونی و بدنی است و همزمان در همهٔ این سطوح وجود دارد (کووچش، ۱۳۹۵: ۲۱۱-۲۱۲). در واقع استعاره برهم‌کنش دو مدل فرهنگی است؛ یک حوزهٔ مبدأ و یک حوزهٔ هدف. حوزه‌های مبدا مفاهیم ملموسی هستند که عموماً برای فهم حوزه‌های انتزاعیِ هدف، در یک ترکیب استعاری به کار گرفته می‌شوند. می‌توان دریافت که بخشی از فهم‌های مشترک ما از جهان، بر پایهٔ چارچوب‌های استعاری شکل می‌گیرد. نمادهای فرهنگی، مبتنی بر استعاره‌های جاافتاده در فرهنگ هستند و ما آن‌ها را از طریق استعاره‌هایی که فرا می‌خوانند می‌فهمیم (همان: ۲۵۲).

می‌دانیم نظریهٔ مدل فرهنگی بر پایهٔ نظریهٔ طرحواره در روان‌شناسی شناختی و هوش مصنوعی استوار است. پس اگر طرحواره‌ها را نظام‌های شناختیِ ارتباط‌دهنده میان ارزش‌ها، اهداف و دانش‌ها با کنش‌ها باشند، می‌توان گفت که پژوهشگر با

گـردآوری طرحواره‌هـای مشـترک در رابطـه بـا یـک قلمـرو خـاص و تجزیـه و تحلیـل آن‌هـا، بـه مـدل فرهنگی آن قلمـرو دسـت خواهـد یافت. نکتـهٔ مهمـی کـه در رابطهَ بـا مدل‌هـای فرهنگـی وجـود دارد ایـن اسـت کـه در واقـع مـدل فرهنگـی بـا طرحواره‌هـای شـخصی متفـاوت اسـت و تجزیـه و تحلیـلِ طرحواره‌هـای مشـترک میـان اعضـای یـک گـروه یـا جَامعـه می‌توانـد پژوهشـگر را بـه مدل‌هـای فرهنگـی بـا بازنمایی‌هـای جمعـی برسـاند (اردبیلـی، ۱۳۹۴: ۶۱-۶۲).

۶. استعاره‌ها در طراحی

درک مـا از مفاهیـم اساسـی طراحـی، از جملـه خـود طراحـی، اسـتعاری اسـت. هنگامـی کـه مـا طراحـی را به‌عنـوان یـک فرآینـد کاوش در نظـر می‌گیریـم یـا هنگامـی کـه گـرد هـم می‌آییـم تـا «ایده‌هـا را از یک‌دیگـر بیـرون بکشـیم»، مفاهیـم انتزاعـی طراحـی و ایده‌هـا را بـه صـورت اسـتعاری درک می‌کنیـم. ایده‌هـا بـه معنـای واقعـی کلمـه پرتـاب نمی‌شـوند، و مـا بـه معنـای واقعـی کلمـه در هنـگام طراحـی در حـال جسـت‌وجو نیسـتیم. نویسـندگان کتاب‌هـای طراحـی، بـا دیدگاه‌هـای متفـاوت از طراحـی، در واقـع بـر اسـتعاره‌های متفاوتـی بـرای مفاهیـم اصلـی طراحـی تأکیـد می‌کننـد. اسـتعاره‌ها در فرآینـد طراحـی رایـج هسـتند زیـرا یـک گـروه تخصصـی طراحـی روی یـک چالـش کار می‌کنـد و می‌کوشـند تـا یـک چشـم‌انداز مشـترک از آنچـه طراحـی می‌کنـد ایجـاد کنـد. همچنیـن از اسـتعاره‌ها به‌عنـوان یـک هـدف مشـترک قـوی بـرای تیم‌هـای طراحـی بهـره گرفتـه می‌شـود، زیـرا آن‌هـا بـرای غلبـه بـر یـک چالـش فنـی یـا توسـعه یـک محصـول جدیـد تـلاش می‌کننـد (Hey & Agogino, 2007: 125-127). شـون (Shon, 1979) نیـز بـر ایـن بـاور اسـت کـه اسـتعاره می‌توانـد نقـش مهمـی در چارچوب‌بنـدی موقعیـت طراحـی به‌وسـیلهٔ یـک تیـم طراحـی بـازی کنـد. او از یـک گـروه پژوهشـی توسـعهٔ محصـول در پیونـد بـا تولیـد قلم‌مـوی نقاشـی بـا اسـتفاده از مـوی مصنوعـی و مقایسـهٔ آن بـا مـوی طبیعـی نمونـه‌ای مـی‌آورد. هنگامی‌کـه یکـی از اعضـا از جملـهٔ «می‌دونـی یـک قلم‌مـو نوعـی پمپـه؟» اسـتفاده می‌کنـد، ایـن خـط فکـری گـروه را بـه سـمت اختراعـات جدیـد می‌کشـاند. در واقـع قلم‌مـو و پمـپ دو پدیـدهٔ کامـلاً متفـاوت بـا کاربردهـای متفاوت‌انـد. ولـی اسـتفادهٔ یکـی از اعضـا از جملـهٔ اسـتعاری بـالا سـبب شـد، دیدگاه‌هـا از درک قلم‌مـو بـه عنـوان ابـزاری کـه رنـگ را از طریـق چسـبندگی بـه کاغـذ منتقـل می‌کنـد، بـه درک قلم‌مـو به‌مثابـه کانـال انتقـال رنـگ بـه کاغـذ تغییـر دهـد. ایـن جملـه سـبب شـد او و دیگـر پژوهشـگران متوجـه ویژگی‌هـای جدیـد قلم‌مـو و فرآینـد نقاشـی شـوند. مجموعـه‌ای از مفاهیـم آشـنا بـا پمپـاژ کـه پژوهشـگران بـر روی موقعیـت نقاشـی طـرح می‌کننـد و درک آن‌هـا از پمپـاژ را تغییـر می‌دهنـد. بـرای نمونـه، آن‌هـا به‌جـای اینکـه فقـط بـه موهـا توجـه کننـد، بـه فضـای بیـن موهـا توجـه می‌کننـد. و آن‌هـا ایـن فضاهـا را کانال‌هایـی می‌داننـد کـه رنـگ می‌توانـد از طریـق آن‌هـا جریـان یابـد (Shon, 1979: 139-142).

هـی[۸۴] و اگوگینـو[۸۵] بـا مطالعـهٔ نُـه کتـاب درسـی پرکاربرد در زمینـهٔ طراحـی مهندسـی بـه بررسـی اسـتعاره‌ها در طراحـی پرداختنـد. آن‌هـا دریافتنـد کـه بـرای توصیـف مفاهیـم مرتبـط بـا طراحـی از جملـه ایده‌هـا، راه‌حل‌هـا، مفاهیـم، مسـائل، طراحـی، ابـزار یـا روش‌هـای طراحـی و نیازهـای کاربـر بارهـا از جمله‌هـای اسـتعاری بهـره گرفتـه شده‌اسـت. بـرای نمونـه، ایده‌هـا مـواد منفجـره، موجـودات زنـده و اشـیاء هسـتند یـا مسـائل، مکان‌هـا، اشـیاء و معمـا هسـتند (Hey & Agogino, 2007: 130). محمـدی و تفضلـی نیـز بـر ایـن باورنـد پژوهش‌گـران در مطالعـات طراحی‌پژوهـی بـرای کشـف معنـای طراحـی از اسـتعاره‌ها بهـره گرفته‌انـد. بـه بـاور ایشـان، دو پارادایـم عمـده در ارائـهٔ تعریـف طراحـی، یعنـی حـل خردگرانـهٔ مسـئله و اندیشـیدن در عمـل نیـز از اسـتعاره‌های ویـژه‌ای بهـره می‌گیرنـد. در پارادایـم اول طراحـی به‌مثابـه حـل مسـئله بـه شـیوه‌های تجزیـه و تحلیـل عقلانـی تعریـف می‌شـود و در پارادایـم دوم به‌عنـوان گفت‌وشـنود تأملـی بـا موقعیـت. آن‌هـا همچنیـن اسـتعاره‌های طراحـی به‌مثابـه بریکـولاژ، تکامـل تعاملـی و رخـداد هرمنوتیکـی را پـس از پارادایـم دوم از منابـع اسـتخراج کرده‌انـد (محمـدی و تفضلـی، ۱۳۹۷: ۷ و ۲۲).

یافته‌ها

۱. مطالعـه تفکـر طراحـی بـا رویکـرد نظریـه مدل‌هـای فرهنگـی امکان‌پذیـر اسـت؟

همان‌گونـه کـه پیش‌تـر نیـز گفتـه شـد انسان‌شناسـان شـناختی بـر ایـن باورنـد کـه فرهنـگ از قواعـدی منطقـی تشـکیل شـده کـه بـر پایـهٔ نظریه‌هـای موجـود در ذهـن اسـتوار اسـت. و اساسـاً انسان‌شناسـی شـناختی بـه جـای تأکیـد بـر رفتـار، بـه قواعـد حاکـم بـر رفتـار توجـه دارد. همچنیـن گفتـه شـد هـدف انسان‌شناسـی شـناختی مطالعـه و بررسـی دانـش فرهنگـی اسـت، یعنـی دانـش اکتسـابی و مشـترکی کـه در خلـق جنبه‌هـای مختلـف فرهنـگ مـادی یـک جامعـه، ماننـد صنایـع دسـتی، ابـزار کار، ادبیـات و شـعر و ماننـد آن بـه کار گرفتـه می‌شـوند. پـس مطالعـه شـیوه طراحـی طراحـان می‌توانـد یکـی

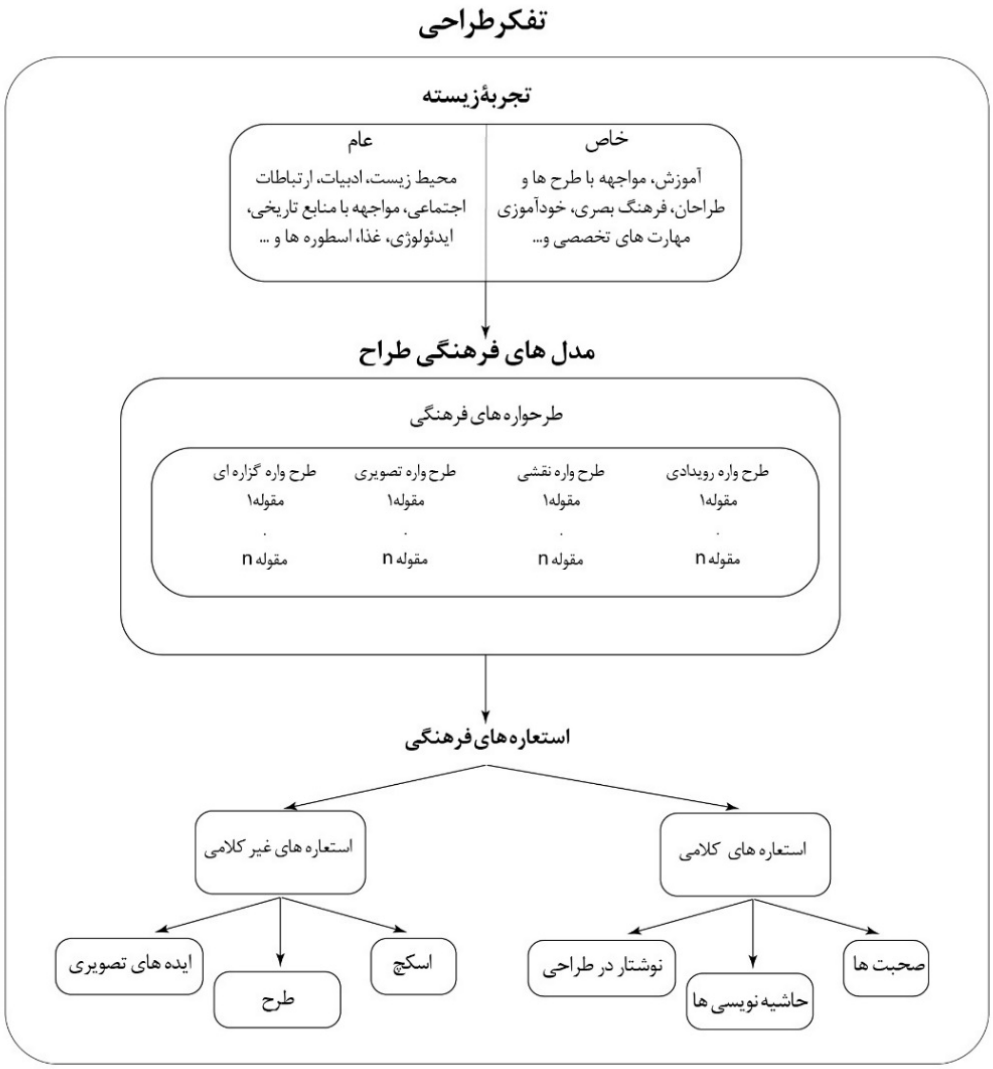
از موضوعات مناسب برای به کار گیری رویکرد انسان‌شناسی شناختی باشد. یکی از نظریه‌های مهم انسان‌شناسی شناختی، نظریه مدل‌های فرهنگی است که از طریق بررسی شیوه مقوله‌بندی، طراحواره‌ها و استعاره‌های مفهومی مورد استفاده در اطلاع‌رسان‌ها به دست می‌آید. در واقع، از طریق مطالعه شناخت فرهنگی که دربردارندهٔ دانش فرهنگی است و در فرآیند تعامل بین اعضای یک گروه فرهنگی، به‌طور تکوینی، در طول زمان و مکان شکل می‌گیرد، می‌توان به مدل‌های فرهنگی آن گروه دست یافت.

بنابراین چون مدل‌های فرهنگی بازنمایی‌های ذهنیِ مشترک در میان اعضای یک فرهنگ‌اند و تولید و شکل‌دهی به رفتارهای هدفمند، خوانش مقاصد، نگرش‌ها و موقعیت‌های اجتماعی را می‌توان از کارکردهای مدل‌های فرهنگی دانست؛ تفکر طراحی به‌عنوان یک عملکرد ذهنیِ فرهنگی که در بستر یک فرهنگ خاص منجر به تولید اثر می‌شود نیز می‌تواند موضوع مورد مطالعه انسان‌شناسان شناختی قرار بگیرد. همچنین از طریق استخراج مدل‌های فرهنگی یک گروه فرهنگی می‌توان به شیوه طراحی آن گروه پی برد؛ چرا که بر مبنای دیدگاه انسان‌شناسان شناختی، انسان‌های دارای تجربه‌های مشابه، در ذهن خود، طرحواره‌های مشترکی دارند. در واقع، بر طبق چارچوب نظری این پژوهش، زیرمجموعه‌ای از مدل‌های فرهنگی مشترک، با نام شناخت، طراحان را برای درک محیط حرفه‌ای خود یاری می‌دهند. افزون بر این، مدل‌های فرهنگی، طی فرآیندهای تجربی و مشترکِ طراحان، درونی می‌شوند و سپس به طرحواره‌های فرهنگیِ فردی تبدیل می‌شوند. همچنین بر اساس این طرحواره‌ها طراحان از استعاره‌های مشخصی استفاده می‌کنند که می‌تواند در گفتار و یا خلق آثارشان نمایان شود. شکل (۲)، یک مدل مفهومی برای مطالعه تفکر طراحی با استفاده از نظریه مدل‌های فرهنگی ارائه می‌دهد. در واقع این مدل، مسیر مطالعه گروهِ فرهنگیِ طراحان را نشان می‌دهد و پژوهشگر را برای دست‌یابی به نتیجه مطلوب یاری می‌کند. بدون توجه به اینکه رشته مورد بررسی، طراحی گرافیک، طراحی صنعتی، طراحی معماری و مانند آن باشد، تفکر طراحی در مقیاس یک فرهنگ به تجربه زیسته مشترک طراحان آن فرهنگ وابسته است. این تجربه زیسته مشترک به شکل‌گیری طرحواره‌های فرهنگی مشترک در آن سپهر فرهنگی می‌انجامد. این طرحواره‌های مشترک نیز قواعدی هستند که حاکم بر رفتار و فعالیت‌های طراحانه‌اند و به‌شکل استعاره‌های فرهنگی بروز می‌یابند. در واقع پژوهشگر برای دست‌یابی به مدل‌های فرهنگی تفکر طراحی ناگزیر به مطالعه طراحان و استخراج استعاره‌های فرهنگی مورد استفاده آنان است که در قالب استعاره‌های کلامی و غیر کلامی در آثار طراحی‌شده و همچنین در فعالیت‌های مرتبط با طراحی و در کلام‌شان نمایانده می‌شود.

با توجه به مبانی نظری و همچنین بحث استعاره‌ها در طراحی، می‌توان دریافت در فرهنگ‌های گوناگون، نه تنها نویسندگان کتاب‌های طراحی و نظریه‌پردازان در این زمینه، بلکه طراحانی که در بستر این آموزش‌ها و محیط فرهنگی خاص خود رشد می‌کنند، افزون بر ویژگی‌های جهان‌شمول طراحی، بسیاری از ویژگی‌های طراحی و اساساً تفکر طراحی را تحت تأثیر فرهنگ خود، متفاوت از سایر فرهنگ‌ها درک می‌کنند؛ چرا که طراحی، خود مفهومی انتزاعی است و انسان برای درک مسائل انتزاعی از استعاره بهره می‌گیرند و همچنین افراد در فرهنگ‌های مختلف بر اساس طرحواره‌های غالب در آن فرهنگ، استعاره‌های متفاوت را به کار می‌برند. در واقع، استعاره‌هایی که در طراحی مورد بررسی قرار می‌گیرند، هم به درک مفاهیم استعاریِ طراحی به‌وسیلهٔ طراحان اشاره دارد و هم نوع بیانَ مفاهیم مرتبط با موضوع طراحی در مصنوع‌های طراحی مورد نظر است. در حالت دوم، استعاره به نمایش در می‌آید. «در نمایش استعاره، مبدأ و مقصد از دو عالم متفاوت هستند. مبدأ استعاره همان شئ به نمایش درآمده در قالب فیزیکی است و مقصد استعاره یعنی مفهوم انتزاعی مد نظر را از طریق تصویرسازی به مخاطب منتقل می‌سازد» (نیکیان و آفرین، ۱۴۰۱: ۵).

۳. روش‌شناسی تحقیقات تفکر طراحی با رویکرد فرهنگی-شناختی

گونه‌شناسی پژوهش‌های مرتبط با مدل‌های فرهنگی را می‌توان بر اساس نوع داده‌های آن به سه‌گونه گروه‌بندی کرد: داده‌های قوم‌نگاری[۸۶]، زبان‌شناختی[۸۷] و آزمایشگاهی[۸۸]. در ابتدای پژوهش‌های مدل‌های فرهنگی لازم است داده‌های قوم‌نگاری گردآوری شود؛ چراکه داده‌های قوم‌نگاری به‌منزلهٔ اطلاعات اولیه‌ای است که پژوهش‌ها در مراحل بعدی را شکل می‌دهد؛ اینکه برای تنظیم مصاحبه‌ها و تکالیف آزمایشگاهی چه راهبردی می‌توان انتخاب کرد، به پژوهش‌های اولیهٔ قوم‌نگاری وابسته است. در مرحلهٔ دوم به‌دست‌آوردن اطلاعات زبان‌شناختی پیشنهاد می‌شود. انجام مصاحبه‌های نیمه‌ساخت‌یافته در رابطه با قلمروی مدل‌های خاص دانش در دست بررسی برای دست‌یابی به مدل(های) فرهنگی و توصیف و تحلیل



شکل ۲: مدل مفهومی پژوهش‌های تفکر طراحی به‌مثابه فعالیت‌های فرهنگی- شناختی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

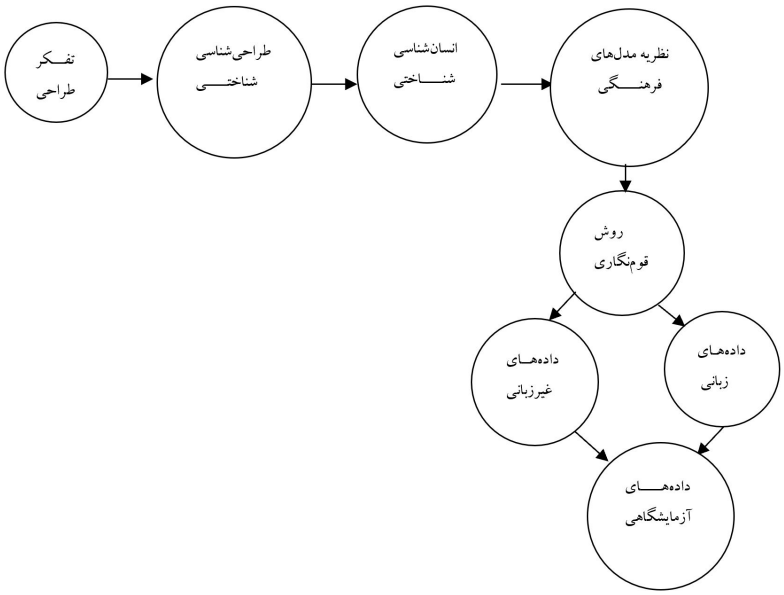
آن(ها) دومین گام مهم است. تحلیل‌ها در هر سه سطح ساختار زبانی یعنی واژه، جمله و گفتمان انجام می‌گیرد. یافته‌های دو تحلیل قوم‌شناسی و تحلیل زبان‌شناختی پژوهشگر را برای طراحی، آماده‌سازی و اجرای تمرین‌های آزمایشگاهی آماده می‌کند (بناردو و دمانک، ۱۳۹۶: ۲۵۵) در شکل (۳)، مدلی که جیرو و میلووانوویچ برای مطالعه طراحی‌شناسی شناختی ارائه کرده بودند با داده‌های روش‌شناختی در تحقیقات مدل‌های فرهنگی ترکیب شده‌است.

در واقع براساس شکل (۳)، به روش قوم‌نگاری با طراحان صحبت‌هایی شکل می‌گیرد و همچنین پیشینهٔ کاری و تجربه‌های بصری‌شان مورد بررسی قرار می‌گیرد. یعنی دو نوع داده‌های زبانی و غیر زبانی (یا در یک تقسیم‌بندی دیگر داده‌های زبانی کلامی و غیر کلامی) خواهیم داشت که داده‌های زبانی از مصاحبه‌های نیمه‌ساخت‌یافته به‌دست خواهد آمد و در این میان، به داده‌های غیر زبانی (تصویری) طراح که در گذشتهٔ حرفه‌ای و یا غیر حرفه‌ای او وجود دارد، دسترسی خواهیم یافت. این مرحله اطلاعات اولیه ما برای طراحی آزمایش‌ها و همچنین پس از آن، تفسیر آزمایش‌ها فراهم می‌شود.

گفتنی است در تنظیم نظریهٔ مدل‌های فرهنگی از دانش زبان‌شناسی شناختی و روان‌شناسی شناختی بهره برده شده‌است. در نتیجه، در صورت استفاده از این نظریه برای تحلیل نمونه‌ها از مقوله‌های دو

حوزهٔ موردِ اشاره نیز بهره گرفته خواهد شد. ولی این به این معنا نیست که به سبب ارتباط تنگاتنگ انسان‌شناسی شناختی با روان‌شناسی شناختی، در روش‌شناسی پژوهش‌هایی نیز پیروی این شاخهٔ نظری است؛ چرا که بر مبنای دیدگاه بوستر[۸۹]، روش‌شناسی پژوهش در این دو حوزه تفاوت‌های ماهوی دارند. اردبیلی (۱۳۹۴) به نقل از بوستر، تمایز میان روش‌شناسی به‌کاررفته در این دو رویکرد را به‌شکل جدولی بیان کرده‌است (جدول ۱).

پس می‌توان دریافت آزمایش‌های کنترل‌شده‌ای که در مدل مطالعه طراحی‌شناسی شناختی مانند تجزیه و تحلیل پروتکل به کار برده می‌شوند، نمی‌توانند برای روش پژوهشی مرتبط با رویکردهای انسان‌شناسی مورد استفاده قرار گیرد. بلکه در این



شکل ۳: مدل پژوهش‌های تفکر طراحی از طریق رفتار شناختی(منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

پژوهش‌ها با توجه به اطلاعات زبانی به‌دست‌آمده، آزمایش‌ها با شیوه‌ای متفاوت و همچنین مطابق با شرایط موجود بسیار منعطف‌تر طراحی می‌شوند. برای نمونه، در مطالعه طراحان گرافیک ایرانی برای دست‌یابی به مدل‌های فرهنگی تفکر طراحی گرافیک در ایران، لازم است ابتدا گروهی از طراحان با معیارهایی مشخص (برای همگونی بین مشارکت‌کنندگان) برگزیده شوند. سپس با انجام مصاحبه‌های غیر رسمی و بررسی طراحی‌ها و اتودها، با رجوع به نقل‌قول‌های طراحان، حاشیه‌نویسی‌ها،

جدول ۱: مقایسهٔ روش‌شناسی به کاررفته در انسان‌شناسی و روان‌شناسی شناختی (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۸۹)

انسان‌شناسی شناختی	روان‌شناسی شناختی
بررسی محتوای اندیشه و دانش	بررسی پردازش‌های اندیشه
بررسی جوامع در شرایط طبیعی	بررسی افراد در شرایط آزمایشگاهی
درهم و نامنظم، ورود به میدان پژوهش بدون هیچ‌گونه برنامه از پیش تعیین‌شده	مرتب و منظم، ورود به میدان پژوهش با برنامه از پیش تعیین‌شده
مردم‌نگارانه، توصیفی و تبیینی	آزمایشگاهی
کشف الگوها از میان پیچیدگی‌ها	کنترل الگوهای آزمایشگاهی
کشف پرسش‌های پژوهش در میدان پژوهش	فرضیه‌آزمایی
به دست‌آوردن ابزار آزمایش در هنگام مطالعه	طراحی ابزارها پیش از آغاز مطالعه
کوشش در به دست‌آوردن اعتبار بوم‌شناختی	کوشش در به دست‌آوردن پایایی

توصیف وضعیت‌ها، شیوه‌های ایده‌یابی، تکنیک‌های به‌کارگیری در اجرا و مانند آن به چگونگی مقوله‌بندی‌ها و استعاره‌های مورد استفادهٔ طراحان دست یافت. در مرحله پایانی، با توجه به استعاره‌های استخراج‌شده، می‌توان به طرحواره‌های فرهنگی‌ای که پایه استعاره‌های فرهنگی‌اند و در درون خود دارای مقوله‌ها و نیز طرحواره‌های زیرمجموعه‌اند، رسید.

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالعه انجام‌گرفته در این پژوهش دریافتیم رویکرد انسان‌شناسی شناختی و نظریه مدل‌های فرهنگی برای مطالعات تفکر طراحی در مقیاس یک فرهنگ یا گروه مناسب است. چرا که فرهنگ از دیدگاه انسان‌شناسی شناختی به‌مثابه دانشی است که افراد گروه، از آن به‌عنوان قواعد حاکم بر رفتار و عملکردهای خود به شکل خودآگاه یا ناخودآگاه بهره می‌گیرند. همچنین از دیدگاه نظریه مدل‌های فرهنگی، افراد در فرهنگ‌های مختلف به شیوه‌های مختلفی مقوله‌بندی می‌کنند و همین مسأله سبب به‌وجودآمدن طرحواره‌های متفاوت در فرهنگ‌های مختلف می‌شود. پس نمی‌توان از یک مدل و نظریه از پیش تعیین‌شده و مشخص برای مطالعه طراحان در فرهنگ‌های مختلف بهره گرفت. بلکه لازم است مدل و رویکرد نظری ناظر بر ویژگی‌های بومی آن فرهنگ باشد و برآمده از درون فرهنگ باشد. مدل‌های فرهنگی این امکان را به پژوهشگر می‌دهد تا با کشف استعاره‌های مفهومی به کارگرفته‌شده توسط طراح و در پی آن شناسایی طرحواره‌های مرتبط با آن، ویژگی‌های بومی فرهنگی در تفکر طراحی را به‌مثابه دانشی جمعی نمایان کند. همچنین برای مطالعه طراحان در یک فرهنگ خاص از این طریق، پژوهشگر نه تنها باید به گفتمان طراحی آن فرهنگ، همچنین باید به منابع مهمی که ممکن است سبب شکل‌گیری طرحواره‌ها در طراحان شده باشند و از تجربه‌های زیسته مشترک افراد آن فرهنگ بر آمده باشد، اشراف داشته باشد. همچنین با توجه به اینکه طراحان تحت تأثیر فضای آموزشی و گفتمان طراحی مسلط در فرهنگ خود قرار می‌گیرند، ردگیری استعاره‌ها در فرهنگ بصری و گفتمان فضاها و کتاب‌های آموزشی نیز به پژوهشگر برای دست‌یابی به مدل‌های فرهنگی یاری می‌رساند.

پی‌نوشت

۱. design cognition: از آن‌جا که ترجمه این عبارت به «شناخت طراحی» گویای مطالعات طراحی با رویکردهای علوم شناختی نیست، از عبارت «طراحی‌شناسی شناختی» بهره گرفته شده‌است.
2. protocol analysis
3. black box
4. neurocognition
5. Setha Low
6. Andy Dong
۷. Cybernetics: نام نظریه‌ای در فرهنگ ارتباطات که مناسبات انسان و ماشین، و مناسبات ماشین‌ها با یکدیگر را تبیین می‌کند.
8. Le Dantec
9. Distributed Cognition
10. cultural cognition
11. situated cognition
12. Ju Hyun Lee
13. Yu-Tung Liu
14. Csikszentmihalyi
15. Scientific design
16. design science
17. Herbert Simon
18. Cristopher Alexander
19. Notes on the Synthesis of Form
20. Horst Rittel
21. Melvin Webber
22. wicked problems
23. tame problem
24. Nigel Cross
25. science of design
26. Brayan Lawson
27. Lionel March
28. Charls Sanders Pierce
۲۹. پیش از پیرس الگوهای منطقی قیاس و استقرا تنها سازوکارهای تفکر بودند اما وی الگوی تفکر ربایشی (ابداکتیو) را معرفی کرد که امروزه ترکیبات تفکر خلاق و استدلال سازنده به این الگوی تفکر اشاره دارند.
30. John McCarthy
31. Walter R. Reitman
32. Allen Newell
33. Peter Levin
34. Jane Darke
35. Primary Generator
36. Kees Dorst
37. Mary Lou Maher
38. Corinne Kruger
39. Donald Shon
40. design setting
41. framing
42. precedents

43. schemata
44. gambits
45. Charls Eastman
46. Goldschmidt
47. Maher
48. Kannengiesser
49. Ericsson
50. Delft Design Protocols Workshop
51. behavioural experiments
52. psychometrics
53. neuroimaging
54. computational modelling
55. Gero & Milovanovic
56. Design Physiology
57. Design neuro-cognition
58. think aloud
59. emic approach
60. Ward Goodenough
61. Kronenfeld
62. Roy D'Andrade
63. new ethnography
64. ethnoscience
65. prototype theory
66. Eleanor Rosch
67. schema theory
68. cultural models
69. connectionist network
70. connectionism
71. Dorothy Holland
72. Noami Quinn
73. distributed cognition
74. emotions
75. motivations
76. socialization
77. emergent
78. cultural schema
79. general representation
80. event schema
81. role schema
82. image schema
83. propositional schema
84. Jonathan H G Hey
85. Alice M Agogino
86. Ethnographic data
87. Linguistic data
88. Experimental data
89. Boster

منابع

- -اردبیلی، لیلا (۱۳۹۴). ***درآمدی بر انسان شناسی شناختی نظریه‌ها و مفاهیم***. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- -بنـاردو، جووانـی؛ دمانـک، ویکتـور (۱۳۹۶). ***مدل‌هـای فرهنگـی پیدایـش، روش‌هـا و آزمـون***، ترجمـۀ لیـلا اردبیلـی، تهـران: پژوهشـگاه فرهنـگ، هنـر و ارتباطـات.
- -تنـدی، احمـد؛ امرایـی، بابـک (۱۳۹۸). «بازنگـری در نظریـۀ طراحـی به‌مثابـه یـک نظـام تحلیـل محتـوای مطالعـات روش شناسـی طراحـی معاصـر»، ***مبانـی نظـری هنرهـای تجسـمی***، ۴(۱)، ۱۴۱-۱۵۴.
- -ترایتلووا، یانا (۱۳۹۴). ***انسان‌شناسی شناختی گزیده‌ای از مباحث***، ترجمه لیلا اردبیلی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- -شریفیان، فرزاد (۱۳۹۱). ***مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی فرهنگی***، ترجمه و تلخیص لیلا اردبیلی، تهران: نویسه پارسی.
- - کووچش، زولتان (۱۳۹۵). ***زبان، ذهن و فرهنگ، مقدمه‌ای مفید و کاربردی***، ترجمۀ جهانشاه میرزابیگی، تهران: نشر آگاه.
- -محمدی، علی؛ تفضلی، زهره (۱۳۹۷). «طراحی به مثابه ... بازخوانی استعاره‌های مفهومی طراحی»، ***صفّه***، ۲۸ (۴)، ۵-۲۴.
- -نیکیـان، سـاجده؛ آفریـن، فریـده (۱۴۰۱). «جنبه‌هـای زیبایی‌شـناختی نشـان‌های ملـی (سـلطنتی) دوره دوم پهلـوی ایـران و بریتانیـا بـا تأکیـد بـر اسـتعاره‌ها». ***پژوهشـنامه گرافیـک و نقاشـی***، ۵ (۹)، ۴-۱۹.

References

- -Ardebili, L. (2015). ***An introduction to cognitive anthropology: theories and concepts***, Tehran: Scientific & Cultural Publication (Text in Persian).
- -Bennardo, G., De Munck, V. (2017). ***Cultural models: genesis, methods and experiences***, Translated by Leila Ardebili, Tehran: Research centre for culture, art and communication publication (Text in Persian).
- -Cross, N. (1993). A history of design methodology. ***Design methodology and relationships with science***, 15-27.
- - Cross, N. (2001). Design cognition: Results from protocol and other empirical studies of design activity. ***Design knowing and learning: Cognition in design education***, 79-103.

• -Cross, N. (2006). ***Designerly ways of knowing***. London, UK: Springer-Verlag.
• - d'Andrade, R. (1987). A folk model of the mind. In D. Holland and N. Quinn (Eds). ***Cultural models in language and thought*** (pp. 112-148), Cambridge University Press.
• -d'Andrade, R. G. (1995). ***The development of cognitive anthropology***. UK: Cambridge University Press.
• -Dong, A. (2004). Design as a socio-cultural cognitive system. In ***DS 32: Proceedings of DESIGN 2004, the 8th International Design Conference*** (pp. 1467 - 1474), Dubrovnik: Croatia,
• - Dorst, K., & Cross, N. (2001). Creativity in the design process: co-evolution of problem–solution. ***Design studies***, 22(5), 425-437.
• -Gero, S., J & Milovanovi, J. (2020). A framework for studying design thinking through measuring designers' minds, bodies, and brains. ***Design Science***, 6, e19.1-40.
• - Goodenough, W. (1956), cultural anthropology and linguistics. ***In Report of the Seventh Annual Round Table on Linguistics and Language Study*** (pp. 167-177). Washington DC: Georgetown University.
• - Hay, L., Cash, P., & McKilligan, S. (2020). The future of design cognition analysis. ***Design Science***, 6, e20, 1-26
• - Hey, J. H., & Agogino, A. M. (2007, January). Metaphors in conceptual design. ***In International Design Engineering Technical Conferences and Computers and Information in Engineering Conference*** (Vol. 48043, pp. 125-134).
• - Holland, D., & Quinn, N. (Eds.). (1987). ***Cultural models in language and thought***. Cambridge University Press.
• -Kovecses, Z. (2006). ***Language, Mind, and Culture***: a Practical Introduction, Translated by Jahanshah Mirzabeigi, Tehran: Agah publication. (Text in Persian).
• - Kruger, C., & Cross, N. (2006). Solution driven versus problem driven design: strategies and outcomes. ***Design Studies***, 27(5), 527-548.
• - Lawson, B. (2004). Schemata, gambits and precedent: Some factors in design expertise. ***Design Studies***, 25(5), 443–457.
• - Le Dantec, C. A. (2009, October). Situated design: toward an understanding of design through social creation and cultural cognition. ***In Proceedings of the seventh ACM conference on Creativity and cognition*** (pp. 69-78).
• - Lee, J. H., Ostwald, M. J., & Gu, N. (2020). ***Design thinking: creativity, collaboration and culture***. Cham, Switzerland: Springer.
• - Liu, Y. T. (1998). Personal versus cultural cognitive models of design creativity. ***International Journal of Technology and Design Education***, 8, 185-195.
• -Low, S. (1988). Cultural aspects of design: An introduction to the field. ***Journal of Arch. & Comport./ Arch. Behav***, 4(3), 187-190.
• -Mohammadi, A., Tafazzoli, Z., (2019). "Design as… A re-reading of 'Design as' Conceptual Metaphors". ***Soffeh***, 28(4), 5-24. (Text in Persian).
• -Nikian, S., Afarin, F. (2023). "The Aesthetic Aspects of the Royal Emblems of the Second Pahlavi Period of Iran Britain with Emphasis on Metaphors", ***Painting Graphic Research,*** 5 (9), 4-19 (Text in Persian).
• -Sharifian, F., (2012). ***Cultural conceptualisations and language: Theoretical framework and applications***, Translated by Leila Ardebili, Tehran: Neviseh Parsi Publication. (text in Persian).
• - Schön, D. A. (1984). Problems, frames and perspectives on designing. ***Design studies***, 5(3), 132-136.
• -Schön, D. A. (1979). Generative metaphor: A perspective on problem-setting in social policy. ***Metaphor and thought***, 2, 137-163.
• -Simon, H. A. (1973). The structure of ill structured problems. ***Artificial intelligence***, 4(3-4), 181-201.
• -Tondi, A., Amraee, B. (2019). "Revision of the theory of design as a discipline Content analysis of contemporary design methodology". ***Theoretical Principles of visual Arts***, 4(1), 141-154. (Text in Persian).
• -Trajtelova, J. (2015). ***Cognitive anthropology: Selected Issues***, translated by Leila Ardebili, Tehran: Scientific & Cultural Publication (Text in Persian).

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۰۰-۱۱۹)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

نقش کلیدی استوری‌بورد در روند تولید انیمیشن (مطالعه موردی شخصیت ناقهرمان داستان اسباب بازی ۴)

چکیده

یکی از مهمترین و بحث‌برانگیزترین بخش‌های تولید انیمیشن، استوری‌بورد[1] یا همان کارگردانی تصویری بر اساس نما به نمای یک انیمیشن است. استوری‌بردها، همان جدول‌های تصویری هستند که صحنه به صحنه هر سکانس را به تصویر می‌کشند. تا بتوانند روند داستان را بر اساس فیلم‌نامه و همچنین حالت‌های شخصیتی، زاویه دوربین و نمابندی دقیق و نظمی ریاضی‌وار به تصویر بکشند. انیمیشن داستان اسباب‌بازی‌های۴ نیز دارای استوری‌بوردی منظم و دقیق است، که با توجه به کاراکتر و ویژگی‌های شخصیتی آن می‌کوشد بهترین نما، زاویه دوربین، ترکیب‌بندی و زبان بدن را به تصویر بکشد تا شخصیت‌ها ملموس‌تر و واقعی‌تر به نظر برسند. یکی از روش‌های شناخت تیپ‌های داستانی، از دیدگاه مایرز بریگز شیوه‌ای است که توسط یک مادر و دختر ابداع و بر اساس کهن‌الگوهای یونگ پی‌ریزی شده‌است. چهار مؤلفهٔ اصلی این آزمون، درون‌گرا یا برون‌گرابودن، شهودی یا حسی‌بودن، احساسی یا منطقی‌بودن و قضاوتی یا ادراکی‌بودن است. با توجه به چنین الگویی، می‌توان یک کاراکتر را به‌راحتی با توجه به معیارهای فکری، احساسی، رفتاری و اجتماعی مورد نقد قرار داد. یکی از شخصیت‌هایی که همیشه مورد توجه فیلم‌نامه‌نویسان بوده، شخصیت شرور و ناقهرمان[2] است. بیان مسئله مربوط به چگونگی طراحی کاراکتر و کنش او در داستان بر اساس طرح‌ریزی استوری‌بورد است، تا تغییراتی کلی در داستان ایجاد کند. به همین سبب، این شخصیت می‌تواند در استوری‌بورد به مانند شخصیت قهرمان مهم انگاشته شود. هدف مقاله حاضر، شناخت یکی از مهمترین مراحل فنی و راهنمای تولید انیمیشن یعنی طراحی استوری‌بورد است؛ همچنین نگارش متنی پژوهشی درباره استوری‌بورد که می‌تواند برای دانشجویان و پژوهشگران مفید باشد. روش پژوهش کیفی است. داده‌های پژوهش به روش اسنادی گردآوری شده و مقاله‌ها در پایگاه‌های علمی بررسی شده‌اند که

احد روان جو
استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر شوشتر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران، نویسنده مسئول.
ravanjoo.ahmad@gmail.com

مینا بهمنش
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر شوشتر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
minasterazure@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۷-۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۹-۲۲
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.45187.1217

با دیدن انیمیشن مربوطه و مطالعه بصری استوری‌بورد آن شکل گرفته‌است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که استوری‌بوردهایی که برای شخصیت گبی‌گبی یا ناقهرمان داستان ترسیم شده، برای او شخصیت قدرتمندی خلق نموده و تغییر کاراکترش نسبت به دیگر شخصیت‌ها را برنامه‌ریزی می‌کند. مهم این است که طراح استوری‌بورد تغییر شخصیت و رستگاری ناقهرمان را بر مبنای داستان در طرح های خود با همه جزئیات باز نمایانده‌است.

کلیدواژه‌ها: انیمیشن داستان اسباب‌بازی‌های۴، استوری‌بورد، سکانس، ناقهرمان، تیپ‌های داستانی از دیدگاه مایرز بریگز.

مقدمه

استوری‌بورد یکی از بخش‌های جذاب انیمیشن‌سازی است، هنرمندان استوری‌بورد، طراحان زبردستی هستند که از قدرت تخیل و حس کارگردانی خود بهره می‌گیرند تا بهترین صحنه را برای بینندگان خلق کنند. این صحنه‌ها باید از هر لحاظ، چه از جنبهٔ زیبایی‌شناسی و چه ترکیب‌بندی و شخصیت‌پردازی از نگاه بیننده جذاب و هیجان‌انگیز بیاید، تا بتواند توجه مخاطب را بر روی تک تک صحنه‌ها جلب‌کند. نخست، پیش از پیدایش استوری‌بورد، کمیک استریپ‌ها رواج داشتند که فیلم‌سازان با الگوبرداری از کمیک استریپ‌ها و افزودن یا کم‌کردن مواردی از آن، استوری‌بوردهای ویژهٔ خود را ساختند که امروزه بدون آن‌ها حتی یک پروژه هم کلید نمی‌خورد. انیمیشن داستان اسباب‌بازی‌های۴ هم از این امر استثنا نیست. استوری‌بورد این انیمیشن با توجه به داستان‌گویی، شخصیت‌پردازی و سفر قهرمان تولید شده تا بتواند با توجه به ویژگی‌های شخصیتی و جایگاه اجتماعی کاراکترها، آن‌ها را وارد بازیگری و نمایش خود کند. یکی از شخصیت‌های داستان با توجه به اینکه چگونه در روند سفر قهرمان قرار می‌گیرد و از شخصیت منفی داستان به مثبت تبدیل می‌شود، و در نهایت به رستگاری می‌رسد (میرشکاری، ۱۳۹۸)، گبی‌گبی شخصیت ناقهرمان داستان است. که استوری‌بوردها با توجه به آن‌چه او هست و تغییر شخصیت او طراحی شده‌است (تصویر ۱-۲).

روش انجام پژوهش

در این مقاله برآنیم با توجه به شناخت استوری‌بورد در انیمیشن داستان اسباب‌بازی و چگونگی شکل‌گیری شخصیت ناقهرمان (Antihero)، به بررسی طراحی تغییر شخصیت ناقهرمان بپردازیم. این مقاله، به شیوه کیفی انجام شده‌است که پس از مطالعه منابع اسنادی، همچنین خوانش مقاله‌ها، مجله‌های معتبر و بررسی سکانس‌های انیمیشن داستان اسباب‌بازی‌های، یافته‌های پژوهش ارائه شده‌است. **هدف** مقاله، شناخت اصول طراحی استوری‌بورد با توجه به ویژگی‌های کاراکتر است و آن‌چه که در روند داستان اتفاق می‌افتد. همچنین در این مقاله بر آنیم تا با نگاهی به شخصیت ناقهرمان انیمیشن داستان اسباب‌بازی‌های ۴ و شناخت ویژگی‌های شخصیتی او، بر مبنای الگوی مایرز بریگز، سکانس‌های مربوطه را با توجه به اصول اولیه استوری‌بورد مورد بررسی قرار دهیم.

پیشینه پژوهش

استوری‌بورد را مهم‌ترین و جدایی‌ناپذیرترین بخش اصلی تولید هر انیمیشن دانسته‌اند. در این مقاله، با توجه به کتب و منابع اصلی در نقش استوری‌بورد در تولید انیمیشن، پیشینه بحث را مرور می‌کنیم.

در کتاب «استوری‌برد»، به قلم اصغر فهیمی‌فر و سیدجواد شبانی (۱۳۸۶)، کوشش شده تا با گردآوری منابع خارجی و نقل قول‌هایی از بزرگان سینما و انیمیشن، نقش و جایگاه مهم استوری‌بورد شرح داده شود. کارگردانی روی کاغذ اصطلاحی است که این دو نویسنده برای طراحی استوری‌بورد به کار می‌برند. همچنین این کتاب، چگونگی ساخت استوری‌بورد و جایگاه جهانی آن را به روش علمی مورد بررسی قرار داده‌است.

همچنین محمدهادی ایران‌دوست (۱۳۸۹) در کتاب «عناصر جذابیت در سینمای انیمیشن» (۱۳۸۹)، در فصل‌هایی استوری‌بورد را تعریف کرده و راهکارهایی برای جذاب‌تر کردن آن ارائه می‌دهد. در این کتاب، در مورد انواع زاویه دوربین و پلان‌بندی‌ها نیز بحث شده‌است.

گری‌شومر، کیت‌الکساندر و کارن‌سالیوان در کتاب «ایده‌هایی برای انیمیشن کوتاه» (۱۳۹۰) در مورد انواع انیمیشن به‌ویژه انیمیشن کوتاه، مبحث‌هایی را مطرح کرده‌اند که یکی از این مباحث مورد توجه، نحوه کشیدن استوری‌بورد و قوانین مورد استفاده و لازم در آن است. موضوعاتی که در باره استوری‌بورد در این کتاب مطرح شده، تخیل طراح در زمان طراحی، زبان فیلم، انواع نما، قانون ۱۸۰ درجه و بازیگری در استوری‌برد را بیان می‌نماید.

«هنر شناخت مردم» کتابی‌است نوشتهٔ باربارا بارون‌تیگر و پل دی‌تیگر (۱۳۸۸) که در مورد تیپ‌های شخصیت‌شناسی مایرز بریگز یا «MBTI»

به نگارش درآمده‌است. نویسندگان دلیل واقعی رفتار آدم‌ها را بر اساس شخصیت آن‌ها شرح می‌دهند. در این کتاب، انواع تیپ‌های شخصیتی را با توجه به زبان بدن و چگونگی رفتار آن‌ها با دیگران به‌طور کامل شرح داده می‌شود.

«حرکت دوربین در رابطه با روایت در انیمیشن: مطالعه‌ای در جهت استخراج الگوهای کاربردی»، مقاله‌ای است که به قلم محمدرضا حسنائی و فاطمه ملکی (۱۳۹۳)، به نگارش درآمده‌است. در این مقاله، نویسندگان به بررسی زوایای دوربین و انتقال حس ژانر از طریق حرکت دوربین همراه با کاربرد ابزار اغراق و نمابندی پرداخته‌اند که بیان داستان را با آوردن مثال برای مخاطب راحت‌تر می‌نماید.

منیژه حاتمیان در مقاله‌ای با نام «استوری‌بورد» (۱۳۸۹)، ضمن بیان تاریخچه کوتاهی از استوری‌بورد، به شرح موارد به‌کارگیری استوری‌بورد و چگونگی تولید و تأثیراتش در تجارت می‌پردازد که برای پژوهشگران و هنرمندان بسیار سودمند است.

با مرور پیشینه پژوهش درباره چگونگی و کیفیت داستان تصویری (استوری‌بورد)، کمتر مقاله یا کتابی یافت شد که به واکاوی و جستارورزی جایگاه

تصویر ۱ و۲: پوسترهای انیمیشن داستان اسباب بازی ۴ (اکران ۲۱جون ۲۰۱۹)، (منبع: URL3)

استوری‌بورد در تغییر شخصیت و سفر قهرمان در داستان، در زبان بدن و کنش پرتره از جنبهٔ تغییر شخصیت و رستگاری پرداخته باشد. ولی مقاله پیش‌رو این موضوع را دنبال می‌کند و تأثیر برنامه‌ریزی و حسابگری بصری را در آفرینش اثری جذابِ بصری مورد واکاوی قرار می‌دهد.

مبانی نظری

تاریخچه استوری‌بورد

استوری‌بورد، شیوه بیان مفاهیم از طریق مجموعه طراحی‌ها توصیف شده‌است که هدف اصلی‌اش بیان داستان تصویری برای تولید انیمیشن است؛ پیشینهٔ آن توان به دورهٔ مصری‌های باستان باز می‌گردد. مصری‌های در آن زمان از نوعی خط تصویری به نام هیروگلیف استفاده می‌کردند. در این خط برای نشان‌دادن مفهوم از تصویرهای قراردادی بهره می‌گرفتند. «در قرن شانزدهم داوینچی هنرمند و مخترع ایتالیایی از اشکال کاریکاتورگونه برای تصویرسازی ایده‌هایش استفاده می‌کرد. همچنین در قرن هفدهم دستگاهی بهنام فانوسِ‌خیال[۳] ابداع شد که قابلیت نشان‌دادن تصاویر نوریِ از منظر خیال‌انگیز را داشت. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم با تلاش‌های یک فرانسوی بهنام ژرژ ملیس که او را به حق جادوگر نام نهاده‌اند، تاریخ حقیقی استوری‌بورد و انیمیشن آغاز شد» (فهیمی‌فر و شبانی، ۱۳۸۶، ۱۰). از سوی دیگر «ملیس چون احتیاج به فیلمنامه‌ای بسیار دقیق داشت تمام قاب‌های فیلمش را نقاشی

می‌کرد. همان چیزی که امروزه به آن استوری‌بورد می‌گوییم» (کریر، ۱۳۸۲، ۴۰).

در اوایل قرن بیستم، وینزور مک‌کی[۴]، برای ساخت انیمیشن‌هایش از روشی به نام کمیک‌استریپ[۵] استفاده می‌کرد. کمیک‌استریپ نوعی روایت داستانی است که قصه را به‌صورت طرح‌هایی در مجموعه از قاب‌ها به‌ترتیب پشت سر هم روایت می‌کند. این روش سبب شد تا نخستین استوری‌بوردها شکل بگیرند. در فرایند تولید استوری‌بورد، برخی افراد، مسئول داستان بودند و اسکچ[۶]های بسیاری از صحنه‌های اصلی و شخصیت ها را انجام می‌دادند که به آن‌ها طراح استوری‌برد[۷] می‌گفتند و این روند به شکلی پیش می‌رفت که همهٔ صحنه‌های فیلم‌نامه را طراحی می‌کردند. در نهایت، این استوری‌برد را به دیوار و روی تابلویی چوبی قرار می‌دادند، تا همهٔ گروه آن‌ها را ببینند و اگر نیازی به افزودن، حذف و تغییر ایده‌ها بود آن را مطرح کنند. دلیل نام‌گذاری استوری‌برد هم همین بود.

در رسانه‌هایی که ارتباط بین مخاطب و هنرمند دوسویه است، استوری‌برد به تصویرکشیدن ترتیب رخدادهایی است که بیننده در متن یا اطلاعات می‌بیند. در هنگام تهیه استوری‌برد، جزئیات پروژه در حال تولید، می‌توانند به‌صورت تصویر یا متن توصیف شوند. کارگردانان انیمیشن نیاز به استوری‌برد گسترده‌ای دارند که گاهی جای فیلم‌نامه را می‌گیرد.

رواج گسترده استوری‌برد در کمپانی دیزنی در دهه سی میلادی آغاز شد (فهیمی‌فر و شبانی، ۱۳۸۶، ۱۱). این استوری‌بوردها نقش ویژه‌ای در سرعت و راهنمای روند کار و تولید داشتند. به طور کلی، در طی این سال‌ها با این روش دیزنی توانست شخصیت‌های بسیاری را به دنیای انیمیشن معرفی کند مانند میکی موس، سفید برفی، دونالد داک و موارد مشابه.

فرآیند شکل‌گیری استوری‌برد

استوری‌برد، ابزاری است که کمک می‌کند تا طراح به شکل قاب به قاب یا نما به نما بتواند فیلم‌نامه را به تصویر ترجمه کند. استوری‌برد یک بسته کامل از تصاویری طراحی شده‌است که به هم مربوط هستند و به شکل متوالی و موازی در کنار هم قرار می‌گیرند. این تصاویر متحرک نیستند اما به‌اندازه‌ای دقیق و متناسب طراحی شده‌اند که کارگردان و عوامل تولید را به‌طور کامل متوجه داستان می‌کنند. همهٔ اتفاق‌های موجود در فیلم‌نامه، تمامی زوایای دوربین، نورپردازی‌ها، صحنه‌ها و اسباب و ادوات صحنه باید در استوری‌برد آورده شود، حتی دیالوگ‌ها باید به‌طور کامل در کنار تصاویر ثبت شوند. به بیان دیگر، استوری‌برد شبیه به کمیک استریپی است که قرار است پروژه‌ای (پویانمایی) از روی آن ساخته شود. این کار ممکن است برای یک انیمیشن، یک فیلم، یک برنامه تلویزیونی، کارهای تبلیغاتی و یا ترکیبی انجام شود.

از آن‌جا که در انیمیشن‌ها، فیلم به شکل نمابه‌نما طراحی می‌شود. استوری‌برد اهمیت بیشتری دارد. زیرا افزون بر هزینه‌بربودن روند تولید چه از جنبهٔ مالی، چه نیروی کار و چه زمان، نیازمند یک برنامه دقیق است که فیلم را سازماندهی کند.

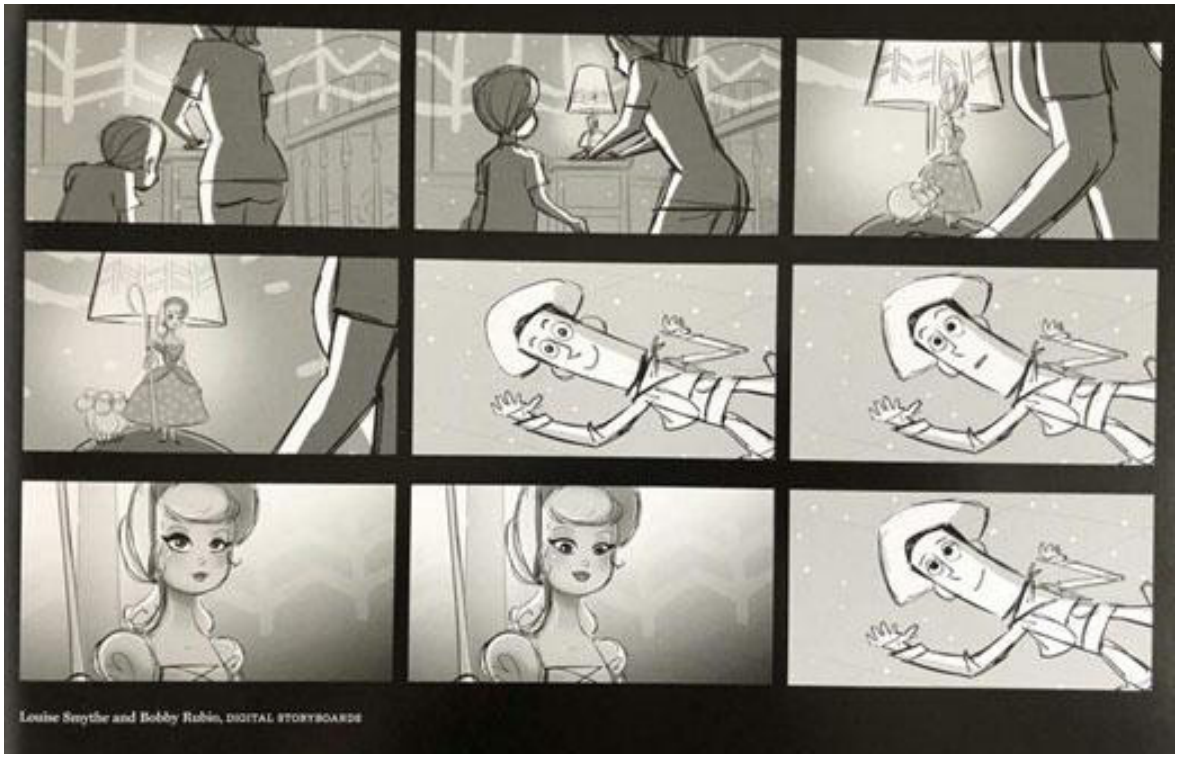
هارولد وایتکر[۸] یکی از ماهرترین انیماتورها درباره استوری‌برد انیمیشن این‌گونه می‌نویسد: «ایجاد یک جریان روایی تصویری از مهمترین هدف‌های هر فیلم‌ساز است به‌ویژه اگر هدف، ایجاد یک جریان فیلم‌سازی انیمیشن است. تداوم خوب در فیلم به هماهنگی حرکت شخصیت‌ها، رقص‌نگاری، تغییر صحنه‌ها و حرکت دوربین بستگی دارد. هیچ‌یک از این موارد نمی‌توانند به‌شکلی جداگانه مورد توجه قرار گیرند، بلکه تمام این اجزا باید با یک‌دیگر هماهنگ شوند تا داستان بیان شود. استوری‌برد باید به‌عنوان نسخه دقیقی از فیلم، اولین بیان تصویری آن عمل کند. بیشتر مسائل فنی و خلاق که ممکن است در روند تولید فیلم بروز کند، باید در استوری‌برد مورد بررسی قرار بگیرد» (Whitaker, 1981: 14).

مقدار واردشدن به جزئیات و ریزه‌کاری‌های استوری‌برد بستگی به نوع فیلم و پروژه و کیفیت آن دارد. برای نمونه، در انیمیشن‌های دیزنی، به‌اندازه‌ای جزئیات در استوری‌بوردها طراحی‌شده که می‌توان گفت جای کار بسیاری برای طراحان زمینه باقی نمی‌گذارد. به همین سبب است که برای یک انیمیشن در کمپانی دیزنی یک سال یا بیشتر وقت برای استوری‌برد به افراد داده می‌شود تا بتوانند به‌خوبی همهٔ صحنه‌ها و ایده‌هایشان را بر روی کاغذ بیاورند. «طراحان استوری برد انیمیشن نسبت به سایر گونه‌ها باید انعطاف‌پذیرتر باشند زیرا هر اثر انیمیشن نگاه خاص خودش را دارد و استوری‌برد باید در راستای این نگاه باشد» (فهیمی‌فر و شبانی،

۱۳۸۶، ۱۴۹).

دونالد گراهام[۹]، مدرس طراحی دیزنی، در این زمینه می‌نویسد: «هر طرحی می‌تواند در جای جدیدی از بورد طراحی قرار گیرد، حذف شود یا جایگزین گردد. بورد طراحی، وضعیتی ناپایدار دارد. هیچ‌چیزی در آن ثابت نبوده و هیچ‌چیزی هم غیر قابل تغییر نیست. یک طرح، به دلیل موقعیتش بر روی بورد می‌تواند بداهه، شوخی یا قسمتی اضافی را به مجموعه داستان پیشنهاد کند. همه بخش‌ها می‌توانند با یک‌دیگر جایگزین شوند. بنابراین، بخشی‌هایی از یک فیلم جدید نمایان می‌شود: پیش‌برش‌های فیلم[۱۰]. نماهای کلوزآپ می‌توانند جایگزین نماهای مدیوم شوند؛ یا صحنه‌های بلند را حذف کرد و به‌جای آن صحنه‌های کوتاه را نشاند. به این ترتیب از انیمیت‌کردن صحنه‌های غیر ضروری به‌صورت خودکار جلوگیری شده و صرفه‌جویی بزرگ مالی رخ می‌دهد.» (Glebas, 2009: 105).

یکی از مواردی که اهمیت استوری‌برد را نشان می‌دهد، این است که ممکن است در طراحی استوری‌برد، شکل ظاهری اشیا، نورپردازی و جهت حرکت شخصیت‌ها بسیار باشد یا تغییر کند. یا حتی کات‌های غیر منتظره را در برداشته باشد و منجر به



تصویر ۳: بخشی از استوریبورد داستان اسباب بازی ۴، هنرمندان استوری بورد Louise Smythe و Bobby Rubio، (منبع: URL4)

سردرگمی بیننده شود. در نتیجه باید استوری‌بردها به‌خوبی طراحی شوند تا مشکلی پیش نیاید. به همین سبب، معمولاً پیشنهاد می‌شود که نقشه مکان‌های مختلف فیلم طراحی شده و در کنار دست طراحانِ استوری‌بورد قرار بگیرد، تا بتوانند با توجه به این نقشه، موقعیت شخصیت‌ها و اشیا و زوایا دوربین را تصور کنند و در نهایت کارگردان و عوامل بتوانند با توجه به نقشه راهی که در استوری‌بوردها ترسیم شده، فیلم را تولید کنند (تصویر ۳).

در بحث شناسایی کاراکترها هم در استوری‌بورد می‌توان بیان داشت که این کاراکتر (شخصیت) کیست؟ ویژگی‌های رفتاری او چیست؟ چه نقشی در داستان دارد؟ عادت رفتاری و زبان بدن او چیست؟ تا بتوان با توجه به شخصیتش، زوایای دوربین، موقعیت اشیا و شیوهٔ ایستادنش را در استوری‌بورد به نمایش گذاشت. طراح استوری‌برد باید به این بیاندیشد که، کاراکتر چگونه فکر می‌کند و چه احساسی دارد و خط داستانی و نقش او درون داستان چیست؟ به همین سبب، بیشتر هنرمندان از آیینه، برای یافتن بهترین حالت برای نمایش شخصیت در استوری‌بورد بهره می‌گیرند.

تصویر ۴: اتود طراحی شخصیت وودی، هنرمند Josh Cooley، (منبع: URL2)

در انیمیشن کاراکترها در مبالغه‌شده‌ترین نماهای آن صحنه هستند که با تخیل و ثبت کنش (حرکت) در آمیخته است. این نماهای برجسته‌شده هرکدام بیانی دارند (تصویر ۴). در نهایت، «Story men» باید این طراحی‌ها را برای انیماتورها ارسال کنند تا آن‌ها با توجه به تصاویر کشیده‌شده در استوری‌برد، کاراکترها را متحرک‌سازی کنند. این نماها باید کاملاً جذاب و قانع‌کننده باشند؛ زیرا در غیر این صورت صحنه‌ها خسته‌کننده خواهند بود و دیگر ارزشی برای نمایش ندارند.

یافته‌ها

تعیین نماها در استوری‌برد

از آن‌جا که تعیین نما، زاویه و چشم‌انداز دوربین به عهده لحن، روال داستان و بازی بازیگران است، به‌طور کلی آن‌چه نما و «p.o.v» نامیده می‌شود، مشتمل بر گونه‌های زیرند:

– **نمای معرف (دانای کل)**: نمای ابتدایی و آغازین هر صحنه است که می‌تواند معرف نوع داستان، کاراکترها و مکان اتفاق افتادن داستان باشد. این نما معمولاً یک لانگ‌شات است که اطلاعاتی کلی درباره مکان و اتفاق مورد نظر در بعد زمان و وضعیت آب و هوا ارائه می‌دهد. همچنین می‌تواند حسی نسبت به داستان در ما ایجاد کند. برای نمونه، یک خانه خوش‌رنگ در وسط جنگل با هوایی آفتابی که حس آرامش بخشی به ما می‌دهد.

– **نمای معکوس و نمای از روی شانه**[11]: نمای معکوس دوربین را جهت عکس نمای قبل قرار می‌دهد. یعنی اگر کاراکتر را از پشت سر ببینیم که دارد وارد اتاق می‌شود، در نمای بعد می‌تواند از زاویه‌ای باشد که دوربین از داخل اتاق واردشدن کاراکتر را به آن مکان نشان می‌دهد. این نما، اغلب زمانی نشان داده می‌شود که دو کاراکتر روبه‌روی هم در حال گفت‌وگو باشند. همچنین این نما را می‌توان با استفاده از (نمای روی شانه) هم

تصویر ۵: نمای اورشولدر، انیمیشن داستان اسباب بازی ۴ (لحظه ۱:۰۲:۳۵) (منبع: URL1)

گرفت. در این نما دوربین پشت سر کاراکتر قرار می‌گیرد و بیننده از زاویه‌ای که شامل بخشی از شانه و یا سر کاراکتر است کاراکتر روبه‌رو را می‌بیند. در این نما، باید حواسمان به قانون ۱۸۰ درجه باشد. قانون ۱۸۰ درجه به ما گوشزد می‌کند که قرارگیری کاراکترها و اشیاء را به‌درستی در مکان تشخیص دهیم، تا جای سوژه و شخصیت‌ها عوض نشود. برای نمونه، اگر سوژه در سمت راست قرارگرفته باید حواسمان باشد که در صحنه‌های بعدی همچنان در جای خود و در سمت راست قرار بگیرد نه در سمت دیگر (تصویر ۵).

- **نمای دید** یا «P.O.V»: هنگامی که دوربین کاراکتر را در حال نگاه‌کردن به چیزی نشان می‌دهد و سپس بلافاصله آن را به مخاطب نشان می‌دهد؛ که کاراکتر چه چیزی را دیده‌است، به گونه‌ای که انگار از دید کاراکتر، آن چیز را دیده‌ایم؛ به این نما «p.o.v» یا نمای دید می‌گویند. معمولاً در نمای دوم (آن چیزی که کاراکتر می‌بیند را به مخاطب نشان می‌دهد) در آن سکانس چیز مورد نظر با جزئیات بیشتر و دقیق‌تر تصویر می‌شود. در این نما می‌توانیم احساس کاراکتر را به‌خوبی در رویارویی با آن چیز یا اتفاق ببینیم (تصویر ۲).

- **نمای تفکر، تصمیم و واکنش**: در یک پروژه اگرچه انیماتور و بازیگر مسئولیت عملکرد نهایی کاراکتر را به دوش می‌کشد، ولی در واقع استوری‌بورد است که پایه‌گذاری اولیه تمامی صحنه‌ها، حالت‌های رفتاری و بدنی، زاویه‌ها و مانند آن را مدیریت می‌کند. مثالی که می‌توان در مورد این نما ارائه کرد این است که کاراکتر ما وارد تالاری می‌شود. نمای بعد، نمای دید است که تالار را پر از مهمان نشان می‌دهد. و سپس نمای تفکر یا واکنش است که صورت کاراکتر را نشان می‌دهد. که از بودن در این مکان ناراضی یا خشنود است. این نمایی است که کاراکتر در حال فکرکردن به این تالار و افراد درون تالار است. ما باید بدانیم که کاراکتر در چه مورد می‌اندیشد و چه احساسی نسبت به اتفاقات دارد. در این صورت است که یک کاراکتر برای بیننده ملموس و قابل درک می‌شود.

انواع زاویه‌های دوربین در استوری‌بورد

زاویهٔ دید در سینما و انیمیشن یکی از جذاب‌ترین بخش‌های یک پروژه است. زیرا می‌توان با توجه به شناخت دوربین، شناخت کاراکترها و انتخاب بهترین زاویه یک کاراکتر را برجسته کرد، ضعیف کرد یا او را در موقعیت مخاطب قرار داد. زاویه دوربین می‌تواند روایت داستان را برای مخاطب آسان‌تر و جذاب‌تر کند. تا او از فیلم لذت بیشتری ببرد و کاراکترها را بهتر درک کند.

- **زاویهٔ تخت**[۱۲]: زاویه‌ای که از دید آن، نگاه به موضوع بدون عمق باشد و فقط یک جانب از آن قابل دیدن باشد. این نما می‌تواند نگاه تخت از جلو، پشت سر، طرفین و یا زیر یک موضوع باشد که نتیجه آن موضوعی فاقد بعد است. این مسأله سبب می‌شود تا جزئیات و اطلاعات ما نسبت به موضوع محدود شود. این زاویه‌ها نسبت به زاویه‌های جانبی دارای فعالیت بصری کمتری هستند و تقریباً تحرکی در آن‌ها دیده نمی‌شود.

- **زاویه جانبی**: در این دید و زاویه موضوع از چندین وجه قابل دیدن است، به همین سبب، دارای عمق است و اطلاعاتی که از موضوع به ما می‌دهد بیشتر است. در زاویه‌های جانبی، ترکیب‌بندی، کادر، نور، رنگ و سایه‌ها ساده‌تر است؛ که در نهایت حس بصری را در اثر افزایش می‌دهد.

- **زاویه هم‌تراز چشم**[۱۳]: این زاویه همان زاویه معمولی و مستقیم دوربین است؛ که از سوژه گرفته می‌شود. زاویه‌ای منطبق بر خط دید یا «sight line». این زاویه نشان‌دهنده برابربودن و تساوی بین نیروها، مخاطب و موضوع است.

- **نمای زاویه بسیار بالا**[۱۴]: دید خدایی، دیدن موضوعات از فاصلهٔ بسیار دور، از زاویه بالا، که برای معرفی و شناسایی منطقه گسترده‌است، که برای کوچک‌شمردن کاراکتر استفاده می‌شود.

- **نمای زاویه بالا**[۱۵]: اگر زاویه دید اندکی از زاویه مستقیم چشم بالاتر باشد زاویه دید بالا به شمار می‌آید. این زاویه موضوع را از بالای سر آن‌ها نشان می‌دهد و معمولاً برای ایجاد تأثیرات روانی بر مخاطب، کوچک‌شدن قد کاراکترها و برتربودن مخاطب نسبت به موضوع و کاراکتراستفاده می‌شود. این اختلاف فاصله هرچه بیشتر باشد مخاطب را برتری بخشیده ولی منجر به ضعیف نشان‌دادن موضوع می‌شود (تصویر ۵).

تصویر ۶، نمای پایین به بالا، انیمیشن داستان اسباب بازی۴ (لحظه ۱:۰۳:۰۲) ، (منبع: URL1)

– **زاویه پایین**[۱۶]: این زاویه کمی پایین‌تر از خط همتراز دوربین است و حرکت چشم به سمت بالا است و مخاطب، سوژه را از پایین مشاهده می‌کند. این زاویه برای قدرت‌بخشیدن به سوژه است و سبب می‌شود تا سوژه بر مخاطب و دوربین برجسته‌تر شود.

– **زاویه بسیار پایین**: زاویه‌ای بسیار پایین‌تر از خط چشمی که سوژه را به شکل اغراق‌آمیزی بلند قامت نشان می‌دهد. همچنین ضعف مخاطب و قدرت موضوع را به‌خوبی می‌توان در این زاویه دید (ایران‌دوست، ۱۳۸۹: ۵۴) (تصویر۷).

تصویر ۷: انیمیشن داستان اسباب بازی۴ (لحظه ۱:۴:۹)، (منبع: URL1)

دکوپاژ، تقطیع یا کات

منظور از تقطیع و تکه‌کردن داستان (یافتن نقطه‌های عطف داستان برای تبدیل به تصویرشدن است.) یا فرازها و سیناپس‌هایی که برای ترسیم استوری‌بورد لازم است.

برای به تصویر کشیدن نماها، افزون بر اینکه به موارد گفته‌شده، نیاز است؛ ترتیب موضوع انتقال به نماهای بعدی هم بسیار اهمیت دارد. دکوپاژ، تقطیع یا کات روشی است که نماها را به شیوه‌های گوناگون با توجه به نیاز کارگردان و حال و هوای صحنه، به هم پیوند می‌زند. با کمک دکوپاژ تغییر در زمان و مکان فیلم روایت می‌شود.

از انواع کات‌ها می‌توان موارد زیر را نام برد:

کات: رایج‌ترین شکل انتقال از یک نما به نمای دیگر

است. با کات‌زدن دو نما پشت سر هم و بدون هیچ فاصله‌ای، نماها به هم پیوسته می‌شوند. این روش نوعی انتقال بصری خشن، به شمار می‌آید. این کات ساده می‌تواند در جایی از فیلم برای تغییر لحن داستان و تغییر صحنه در ریتم فیلم به کار گرفته شود.

برش تطبیقی (مچ‌کات)[۱۷]: پیوند دو نمای پشت سر هم که در میان آن‌ها اشتراکاتی وجود داشته باشد. برای نمونه، دو چیز که از جنبهٔ شکل یا رنگ به هم شباهت داشته باشند. مثلاً در یک پلان سطل زباله‌گردی را از دید بالا نشان می‌دهد و در پلان بعدی سالنی استوانه‌ای و گرد پر از جمعیت که از بالا نمایش داده می‌شود.

برش‌پرشی (جامپ‌کات)[۱۸]: وقتی یک سکانس از فیلم بسیار طولانی باشد برای اینکه حواس بیننده همچنان متوجه فیلم باشد از برش، پرشی برای گذر زمان در آن فیلم استفاده می‌شود. در واقع برش پرشی یا جامپ‌کات، برشی است که به شکل ناگهانی از یک نما به نمای دیگر پرش می‌کند. برای نمونه، در پلانی صدای گلوله شنیده می‌شود و در پلان بعدی شاهد مراسم خاک‌سپاری هستیم.

میان‌نما (اینسرت)[۱۹]: کات‌اینسرت در واقع یک نوع نماست که اطلاعات مهم یا چیز خاصی را به ما نشان می‌دهد. برای نمونه، شخصی نامه‌های پیدا می‌کند و به آن نگاه می‌کند، در نمای اینسرت و با کات‌اینسرت ما برگه نامه را می‌بینیم و در نمای بعدی صورت بازیگر، که از خواندن نامه شگفت‌زده شده‌است را در می‌یابیم.

کات اِوی[۲۰]: کات اِوی نماهایی هستند که شامل مقدارهای اصلی نیست ولی معمولاً همزمان با جریان اصلی داستان رخ می‌دهد. در کات اوی می‌توان کنش و واکنش شخصیت‌های فرعی را مشاهده کرد. برای نمونه، در پلانی، دختری درحال جر و بحث‌کردن با مادرش است اما ناگهان یک پلان از خدمتکار خانه نشان داده می‌شود که با نگرانی آن دو را نگاه می‌کند و پلان بعدی دوباره صحنه جر و بحث مادر و دختر است. گاهی از کات اوی برای یادآوری خاطرات هم بهره گرفته می‌شود.

کات روی عمل: این عمل هنگامی ایجاد می‌شود تا بازیگر را افزون بر حرکاتش حس کنیم. کات روی عمل از میانهٔ بازی کاراکتر شروع می‌شود و از نماهایی دیگر عمل او را نشان می‌دهد. این کار می‌تواند توجه مخاطب را بیشتر به فیلم جلب کند، برای نمونه، در صحنه‌ای ما شاهد دختری هستیم که قهوه درست می‌کند و در پلان بعدی دست او درحال ریختن قهوه در فنجانش است. این نوع کات در فیلم‌های اکشن بسیار به کار برده می‌شود.

کات موازی: یک نوع برش برای نشان‌دادن پلان‌ها و صحنه‌هایی است که در زمانی یکسان، در حال رخدادن هستند. این کات ضمن پیوستگی داشتن اتفاقاتی که در یک زمان خاص اتفاق می‌افتد را نشان می‌دهد. برای نمونه، در پلانی دختری جلوی آینه در حال شانه‌کردن موهایش است و در پلان بعدی مردی کلید به در خانه می‌زند و وارد خانه می‌شود.

ورود و خروج ساده: ورود ساده یعنی دوربین در جایی ثابت، شخصی یا چیزی را نشان می‌دهد که وارد کادر می‌شود و خروج ساده به معنای خارج‌شدن همان چیز از کادر است، همچنین چند ثانیه از صحنه خالی که نمایش داده می‌شود. معمولاً از این روش برای نشان‌دادن گذر زمان هم بهره گرفته می‌شود.

پرده دوقسمتی کلاژ و برهم‌نمایی تصویر: در این نما دو قسمت از داستان یا دو نما را نشان می‌دهد که در حال ارتباط‌گرفتن با هم هستند و نماها با هم در یک سکانس نمایش داده می‌شوند مانند صحنه صحبت‌کردن با تلفن، که دو بازیگر در حال صحبت‌کردن با هم را در مکان‌هایی متفاوت نشان می‌دهد.

جی‌کات: در این کات در ترتیب‌بندی یک پلان ابتدا صدای پلان دوم روی پلان اول می‌آید و سپس پلان دوم نمایش داده می‌شود. برای نمونه، زنی در سکوت نشسته و ناگهان صدای جیغ می‌آید و در پلان بعدی، تازه دلیل صدای جیغ نمایش داده می‌شود.

کلاژ: اصطلاحی است که برای پیونددادن چند تصویر باهم به کار می‌رود. از انواع آن می‌توان، برهم‌نمایی تصویر یا سوپر ایمپوس ویژن، قاب ایستا و جی‌کات را نام برد.

برهم‌نمایی تصویر: شیوه‌ای است که در گذشته، بسیار از آن استفاده می‌شده‌است. به این منظور که یک پلان به شکل نیمه‌شفاف بر روی پلانی دیگر قرار می‌گرفت. این تکنیک معمولاً برای نشان‌دادن خواب یا به یادآوری خاطرات استفاده می‌شود.

قاب ایستا: نوعی کات است که پس از نشان‌دادن پلان به شکلی ثابت و منجمد می‌ماند و دیگر تغییر

نمی‌کـرد. ایـن کات در پایان‌بنـدی بسـیاری از فیلـم هـا اسـتفاده شده‌اسـت.

تروکاژهـای فنـی یـا همـان ترنزیشـن‌ها، بـه مـچ دیزالـو (یـک شـی در دو پـلان پشـت سـر هـم در جایـی یکسـان و ثابـت باشـد)، وایـپ (نمـا بـه ماننـد برف‌پاک‌کـن بـا اسـتفاده از یـک خـط بـه نمـای بعـدی تبدیـل می‌شـود)، ظهـور یـا محـو تدریجـی (زمانـی که یـک پـلان درون یک رنـگ واحـد محـو می‌شـود)، تلفیـق یـا برهم‌نمایـی یـا دیزالـو (پلانـی در پلانـی دیگـر محـو می‌شـود و تعویـض پـلان انجـام می‌گیـرد)، مـورف (یـک تصویـر یـا شـکل به‌طـور نامحسـوس تبدیـل بـه شـکل یـا تصویـر دیگـر می‌شـود) و مـورد آخـر آیـرس (هنگامی‌کـه یـک دایـره کوچک‌شـونده روی سـوژه مـورد نظـر جمـع می‌شـود؛ بـه گونـه‌ای کـه تمامـی قسـمت‌ها در کادری سـیاه قـرار بگیرنـد و دیگـر دیـده نشـوند).

بازیگری و دیالوگ

اغلـب گفتـه می‌شـود دیالـوگ بایـد ماننـد موسـیقی متـن باشـد. اگـر صـدای فیلـم را قطـع کنیـد، بایـد هنـوز قـادر باشـید داسـتان فیلـم را تشـخیص دهیـد. ایـن مسـئله تـا انـدازۀ بسـیاری درسـت اسـت. بـه ایـن معنـا کـه اطلاعـات تصویـری، حـرکات کاراکتـر، حـالات صـورت و محیـط هسـتند کـه بـا مخاطـب ارتبـاط برقـرار می‌کننـد. فرانـک گلدسـتون، تهیه‌کننـده و هنرمنـد انیمیشـن، می‌نویسـد: «ایـن یکـی از دلایلـی اسـت کـه توضیـح می‌دهـد چـرا بیشـتر طراحـان اسـتوری‌بورد در ابتـدا انیماتـور بوده‌انـد. بچه‌هـای طـراح اسـتوری‌برد نیـز ماننـد انیماتورهـا، بایـد درکـی از بازیگـری داشـته باشـند. و اینکـه چگونـه تکنیک‌هـای بازیگـری بـه ایجـاد متـن اصلـی و موضوعـات فرعـی داسـتان کمـک می‌کنـد. البتـه طراحـان اسـتوری‌بورد نیـز هماننـد بازیگـران و انیماتورهـا بایـد بـه مهارت‌هـای خـوب و ثابتـی در مشـاهدات خـود برسـند.» ایـن مهارت‌هـا بـه معنـی توجـه بـه زندگـی واقعـی و رفتـار افـراد اسـت.

نحوه کشیدن استوری بورد

در اسـتوری بـرد نیـازی بـه اجـرا دقیـق کاراکتـر و عناصـر نیسـت زیـرا در اسـتوری‌بورد آن‌چـه مطـرح و مهـم اسـت؛ حـالات شـخصیت، قرارگیـری کاراکترهـا و اشـیا، زاویـۀ دوربیـن و پلان‌بنـدی اسـت ولـی نبایـد اجـرا به‌گونـه‌ای باشـد کـه شـخصیت شـبیه بـه شـخصیت دیگـری باشـد.

در فیلم‌سـازی انیمیشـن بـه سـبب اینکـه کار بـه شـکل فریـم بـه فریـم بسـته می‌شـود، احتیـاج بـه تعـداد قاب‌هـای بیشـتری اسـت. کارکـرد عوامـل مهـم دیگـر در تعـداد فریم‌هـا و قاب‌هـای اسـتوری‌بورد می‌توانـد بـه کیفیـت فیلـم، نـوع فیلـم و برداشـت فکـری کارگـردان هـم بـر انتخـاب تعـداد تصاویـر اسـتوری‌بورد مؤثـر باشـد. بـرای نمونـه، یـک انیمیشـن یـازده دقیقـه‌ای بـه ششـصد قـاب اسـتوری‌بورد نیـاز دارد.

«معمـولاً کارگـردان مجموعـه‌ای از قاب‌هـای سـاده را بـرای نشـان‌دادن نـگاه و اعمـال در طـول کار را اجـرا می‌کنـد» (فهیمی‌فـر و شـبانی، ۱۳۸۶). ایده‌هـا و نظـرات خـود را در ایـن قاب‌هـا جـا داده و بـه طـراح ارائـه می‌دهـد تـا پـروژه اسـتوری‌بورد وارد تولیـد شـود.

ابتـدا هنرمنـدان قاب‌هـای کوچکـی به‌نـام حرکت‌نمـا[۲۱] می‌کشـند ایـن طراحی‌هـا سردسـتی و بسـیار سـاده هسـتند و فقـط حرکـت را نمایـش می‌دهنـد. تصاویـر حرکت‌نمـا بسـیار کوچـک هسـتند بـه همیـن سـبب می‌تـوان تعـداد بسـیاری از آن‌هـا را در یـک صفحـه جـا داد و ایـن بهتریـن گزینـه بـرای نشـان‌دادن توالـی حـرکات اسـت. همچنیـن بـا طراحـی ایـن قاب‌هـای کوچـک می‌تـوان به‌خوبـی و به‌سـرعت یـک توالـی زمانـی را طراحـی کـرد و بـا کارگـردان بررسـی و مـورد نقـد قـرارداد تـا کارگـردان بتوانـد بهتریـن انتخـاب را داشـته باشـد (تصویـر ۷).

ریچـارد ویلیامـز نویسـنده کتـاب «دانسـتنی‌های نجات‌بخـش انیمیشـن» از زبـان رامبرانـد (۱۶۰۹-۱۶۶۹) می‌نویسـد: «همیشـه در ابتـدای کار چنـد طراحـی کوچـک سردسـتی (حرکت‌نمـا) می‌زنـم. ایـن طـرح هـای کوچـک و فکرشـده اغلـب به‌خوبـی نشـان می‌دهنـد کـه ایـده، خـوب عمـل می‌کنـد یـا نـه» (ویلیامـز، ۱۳۸۸، ۳۳۵).

پـس از اینکـه کارگـردان قاب‌هـا را بررسـی کـرد می‌توانـد تغییراتـی در آن‌هـا اعمـال کننـد. بـرای نمونـه، جـای کاراکتـر در قـاب و زاویـه دوربیـن و سـپس پـس از تغییـرات نسـخه قابـل قبـول از اسـتوری‌بورد آمـاده می‌شـود تـا طرح‌هـا بـه شـکل بزرگتـر و بـا جزییـات بیشـتر آمـاده شـوند. ایـن جزئیـات بیشـتر می‌توانـد فضـا، تحـرکات و کاراکتـر را در طراحـی اعمـال کنـد در

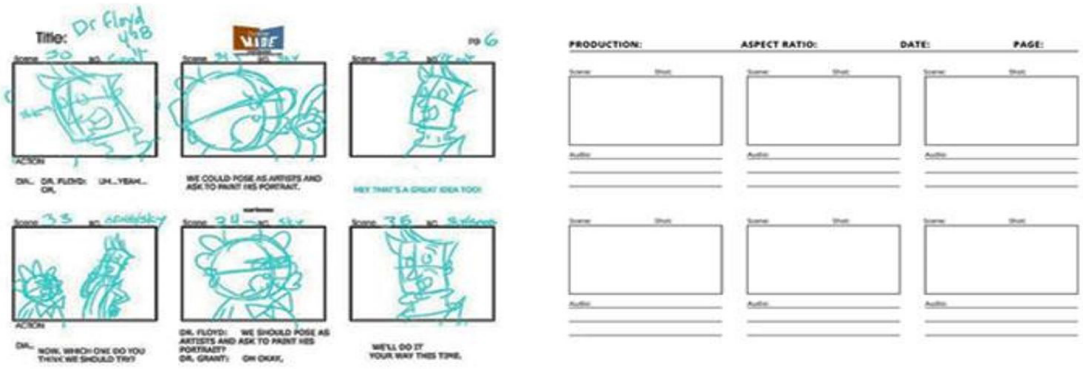
واقـع کاراکترهـا در ایـن مرحلـه بـه شـکل اصلی‌شـان نزدیکتـر می‌شـوند و افـراد غیـر هنرمنـد هـم می‌تواننـد آن‌هـا را متوجـه شـوند. نتیجـه ایـن مرحلـه بـرای تهیه‌کننـدگان و سـرمایه‌گذاران پـروژه، فرسـتاده می‌شـود. ایـن مرحلـه هـم دچـار تغییـرات بسـیاری می‌شـود کـه در نهایـت بـرای اجـرای تمیـز فرسـتاده

می‌شـــوند.

مرحلـه نهایـی مرحلـه‌ای اسـت کـه قاب‌هـا بـه شـکل کامـل تصویـر می‌شـوند. جزئیـات، کاراکترهـا، اشـیا، زاویـه دوربیـن و سـایه‌ها بـه دقـت رسـم می‌شـود. ولـی نه‌خیلـی کامـل زیـرا در اسـتوری بـرد نیـازی بـه جزئیـات کامـل نیسـت. در نهایـت، بـرای مرحلـه لـی‌اوت فرسـتاده می‌شـود. چنـد نمونـه از برگه‌هـای آمـاده اسـتوری‌بورد را می‌تـوان در زیـر مشـاهده کـرد (تصویـر ۸).

نکته‌هایی دیگر در مورد طراحی استوری‌بورد

-یکـی از مـواردی کـه افـزون بـر متـن داسـتان بـه



تصویر ۸.:نمونه آماده سازی صفحات برای ترسیم استوری‌بورد (منبع: URL5)

تصویر ۹: بخشی از استوری بورد داستان اسباب بازی ۳، هنرمند طراح Jason Katz ۲۰۰۷ (منبع: URL5)

طـراح اسـتوری‌بورد می‌توانـد در خلـق داسـتان تصویـری کمـک کنـد؛ صـدای ضبط‌شـده شـخصیت‌ها اسـت. ایـن صداهـای ضبط‌شـده می‌تواننـد در طراحـی اسـتوری‌برد، شـخصیت‌ها، محیـط و ماننـد آن کمـک بسـزایی داشته‌باشـند. دیالوگ‌هـا هـم در قسـمت پاییـن هـر قـاب نوشـته می‌شـود.

- نماهـای بسـته، یکـی از بهتریـن نماهـا بـرای بیـان احساسـات و حـالات درونـی و چهـره هسـتند.

- یکی از کارهایی که می‌توان برای جذابیت بیشتر کار انجام داد استفاده از نماهای مختلف یک موضوع در چندین سکانس است که منجر به شناخت بیشتر موضوع از زوایای مختلف توسط مخاطب می‌شود.

- کاراکتر اصلی همیشه باید به‌گونه‌ای در استوری‌بورد طراحی شود که نماهای پشت سر و اجزای غیر ضروری چندان به چشم نیایند. در واقع تمرکز اصلی به موضوع اصلی و کاراکتر باشد.

- با به‌کارگیری تکنیک‌های میزانسن یعنی قراردادن اشیا در جلو یا پس‌زمینهٔ کاراکتر، می‌توان به قاب استوری‌بورد عمق اضافه کرد. همچنین از خطوط اریب درکنار خطوط راست و مستقیم و حتی تضاد این دو در کنار هم می‌توان بر عمق‌نمایی کار افزود.

- فرانک گلدستون، انیماتور کهنه‌کاری که ۳۵ سال در این کار بوده و تهیه‌کننده و مدرس کارگردان‌های چند استودیوی مهم انیمیشن مانند دیزنی، دریم ورکس و برادران وارنر است، می‌نویسد: «در واقع من فکر می‌کنم استوری‌بوردهایی که با جزئیات فراوان کار شده‌اند، فهم‌شان دشوارتر است. بهتر است استوری‌بورد رسا و شفاف باشد» (شومر، الکساندر و سالیوان، ۱۳۹۰).

- طراحی خوب و تخیل تصویری می‌تواند بهترین ایده‌ها و در نهایت بهترین استوری‌بوردها را خلق کند. زیرا کسانی که با طراحی مشکل دارند ممکن است در به تصویرکشیدن ایده‌هایشان به مشکل بخورند. در نتیجه استوری‌بورد جذابی، از جنبهٔ داستانی و حرکات کاراکترها نخواهند داشت.

- طرح‌های استوری‌بورد در انیمیشن باید بسیار بیشتر از فیلم زنده دارای حس اغراق و کاریکاتور باشند. کاراکترهای انیمیشن می‌توانند به‌سرعت نور حرکت کنند، یا چشمانشان از حدقه بیرون بزند، کارهای فیزیکی ناممکن انجام دهند و جاذبه زمین را به چالش بکشند. هنرمند استوری‌بورد هیچ محدودیتی جز قدرت تخیل‌اش و توانایی طراحی‌اش ندارد» (شومر، الکساندر و سالیوان، ۱۳۹۰).

- ناتان گرنو[۲۲] ناظر داستان و طراح استوری‌بورد در بخش انیمیشن بلند دیزنی می‌نویسد: «آیا می‌توانید یک سلسله افکار را به‌صورت تصویر نشان دهید؟ برای اینکه هنرمند خوبی در عرصه طراحی استوری‌بورد شوید، باید ذهنی خلاق و قدرت تخیلی قوی داشته باشید؛ شما باید بازیگری، ظاهرشدن در صحنه، حس و حال و نورپردازی را بفهمید. باید قادر باشید دیالوگ بنویسید یا کاراکتر خلق کنید. یک هنرمند استوری‌بورد نسخه اولیه فیلم را تهیه می‌کند. استوری‌بورد اساس و پایه یک فیلم است. یک ساختمان بدون پایه‌ای قوی استوار نخواهد بود» (شومر، الکساندر و سالیوان، ۱۳۹۰).

- طراحان استوری‌برد باید بتوانند همهٔ داستان را جزء به جزء به تصویر در بیاورند تا مفاهیم روایی داستان را به مخاطب القا کنند (تصویر ۱۰).

تصویر۱۰: استوری‌بورد یکی از سکانس‌های حذف شده داستان اسباب‌بازی ۴(۲۰۱۹)، (story board by Domee Shi)، (منبع: URL6)

داستان انیمیشن و معرفی شخصیت ناقهرمان

داستان اسباب‌بازی‌های۴ ادامه سه‌گانه داستان اسباب‌بازی‌هاست. این داستان از جایی آغاز می‌شود که اندی در قسمت پیشین اسباب‌بازی‌های دوران کودکی‌اش را به دختر کوچکی به نام بانی اهدا می‌کند. در این قسمت بانی به مهدکودک جدیدی می‌رود که در یکی از کلاس‌هایش با وسایل دورریختنی یک اسباب‌بازی برای خود درست می‌کند. او با چسب، یک چنگال، دو چشم عروسکی و یک طناب شخصیتی به نام فورکی را خلق می‌کند. در این داستان، وودی که همیشه نقش قهرمان را در مجموعهٔ داستان‌های اسباب‌بازی دارد می‌خواهد مراقب فورکی باشد. فورکی چون از وسایل دورریختی ساخته‌شده فکر می‌کند که یک زباله است و تلاش می‌کند تا خود را درون سطل آشغال بیاندازد. اما وودی می‌کوشد تا او را قانع کند که او حالا یکی از اسباب‌بازی‌های بانی است. وودی در تلاش است تا به او بفهماند که بانی چقدر او را دوست دارد و اسباب‌بازی‌بودن چقدر می‌تواند لذت‌بخش باشد. اما در یکی از تلاش‌های فورکی برای رفتن به سطل زباله او از بانی و خانواده‌اش که گردش رفته بودند و بانی هم اسباب‌بازی‌هایش را با خود برده بود، جا می‌ماند. وودی هم تلاش می‌کند تا او را برگرداند اما با مشکلاتی روبه‌رو می‌شود. در راه برگشت وودی با یک عتیقه‌فروشی روبه‌رو می‌شود و نشانه‌هایی از دوست قدیمی خود بو پیپ (یکی از اسباب‌بازی‌های قسمت اول انیمیشن داستان اسباب‌بازی‌ها) را می‌بیند و برای پیداکردن او وارد عتیقه‌فروشی می‌شود. در این میان با عروسکی به نام گبی‌گبی آشنا می‌شود. گبی‌گبی که یک عروسک دختر سخنگو است. ولی چون جعبه صدای او خراب‌شده نمی‌تواند مانند یک عروسک سالم و واقعی باشد. به همین سبب، کسی با او بازی نمی‌کند. از قضا متوجه می‌شود که جعبه صدای وودی سالم است و تلاش می‌کند تا جعبه صدای وودی را به زور از او بگیرد، تا بتواند به آرزویش که بازی با نوه عتیقه‌فروش است، برسد. این شرح داستان اصلی است که وودی قهرمان آن و گبی‌گبی نقش ناقهرمان را در آن بازی می‌کنند. گبی‌گبی به دنبال رستگاری است که در ذهن خود دارد یعنی بازی‌کردن با دختر مورد علاقه‌اش. اما چون جعبه صدای او خراب شده این شانس را در خود نمی‌بیند.

تصویر ۱۱: اتود طراحی شخصیت گبی‌گبی، هنرمند Bob Moyer ، **(منبع: URL9)**

از ویژگی‌های شخصیتی گبی‌گبی می‌توان به ظاهری دوست‌داشتنی، برون‌گرا و اجتماعی اشاره کرد. او ترس از پذیرش دارد. او دوست دارد تا مورد نیاز قرار گیرد. در سراسر انیمیشن متوجه می‌شویم که گبی‌گبی جدای از هدف شومی که دارد، به بقیه کمک می‌کند. در یکی از سکانس‌ها او به فورکی کمک می‌کند تا دست‌هایش که خراب شده‌اند را تعمیر کند. همهٔ این ویژگی‌های شخصیتی می‌تواند نشانگر یک نوع تیپ شخصیتی باشد. از نظر تیپ‌شناسی مایرز بریگز این نوع تیپ را می‌توان «ESFJ» نامید E. (برونگرا)، S (حسی)، F (احساسی)، J (قضاوت‌گر) تمامی این ویژگی‌ها را در گبی‌گبی می‌توان مشاهده کرد از احساسی‌بودنش، که همیشه در حال تصور خود با دختر محبوبش است تا برون‌گرا و اجتماعی‌بودنش، که آن‌چه در ذهنش می‌گذرد را با بقیه در میان می‌گذارد و حتی قضاوت‌گر بودنش، که وودی را قضاوت می‌کند. چون او

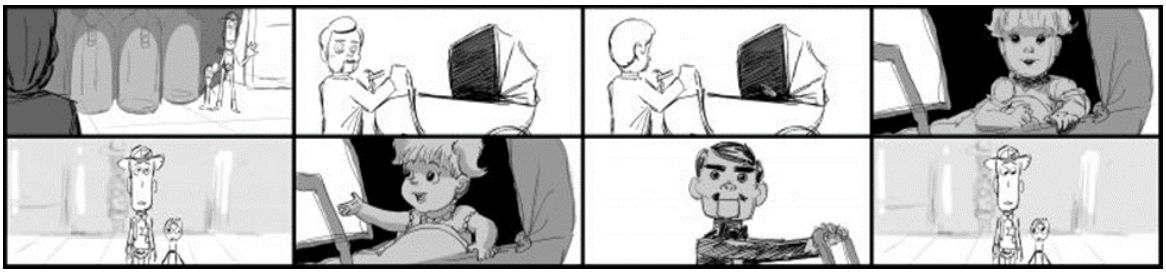
دیگر سال‌هاست با بچه‌ها بازی کرده و دیگر نیازی به جعبه صدای خود ندارد. و جعبه صدای وودی را حق خود می‌داند. همهٔ این نکته‌ها می‌تواند ما را به یاد تیپ «ESFJ» بیاندازد. این در حالی است که شعار این گروه از شخصیت‌ها، پشتیبان‌بودن آن‌هاست چیزی که به‌طور کامل در مورد گبی‌گبی می‌بینیم. او عتیقه‌فروشی را کنترل می‌کند. چند عروسک که به او کمک می‌کنند را دوست دارد و حواسشان به آن‌هاست و وقتی فورکی را هم می‌بیند با او صمیمی برخورد می‌کند و او را درمان می‌کند. ولی برای یک هدف می‌جنگد و آن جعبه صداست. در نهایت و در آخر فیلم هم وودی با فداکاری، جعبه صدای خود را به گبی‌گبی می‌دهد، تا اعتماد به نفس به او برگردد. گبی‌گبی هم به شکلی می‌کوشد با دختر مورد علاقه‌اش دیدار کند تا با او بازی کند. ولی این روبه‌رو شدن نتیجه‌ای ندارد. زیرا آن دختر بچه از گبی‌گبی خوشش نمی‌آید و او را به‌سرعت کنار می‌گذارد. در این زمان است که وودی به او کمک می‌کند تا صاحب دیگری بیابد و در پایان هم دوباره ویژگی حامی‌بودن گبی‌گبی را می‌بینیم. او خود را بر سر راه دختر بچه‌ای که گم شده و گریه می‌کند قرار می‌دهد تا به او آرامش ببخشد؛ که در نهایت دختر بچه او را با خود می‌برد و او صاحب جدیدش را می‌یابد. او حامی است و دوست دارد مورد نیاز قرارگیرد. این مهم‌ترین ویژگی گبی‌گبی است. اکنون با توجه به اینکه ما در این انیمیشن با شخصیت ناقهرمانی چون گبی‌گبی روبه‌رو هستیم -که هم شخصی با ویژگی‌های بد است و هم ویژگی‌های بسیار خوب- و با توجه به نکته‌هایی که در استوری‌بورد به آن اشاره شد، به بررسی سکانس‌هایی که نقش گبی‌گبی پر رنگ‌تر است، می‌پردازیم.

نقاط عطف داستان با توجه به شخصیت گبی گبی

از نقاط عطف داستان می‌توان به این موارد اشاره کرد: لحظه ورود گبی‌گبی و بیان خواسته‌اش از وودی که در این سکانس نمایش داده می‌شود. نخستین سکانسی که گبی‌گبی در انیمیشن دیده می‌شود. می‌توان فضاسازی وهم‌آلود و کمی ترسناک را در این سکانس شاهد بود. همچنین در این سکانس قدرت و نفوذ گبی‌گبی در عتیقه‌فروشی را نیز نشان می‌دهد (تصویر ۱۱، ۱۲ و ۱۳). سیناپس بعدی که با آن روبه‌رو هستیم، آشنایی و معرفی گبی‌گبی بدون سوگیری است و شخصیت واقعی او را هم‌تراز با دید مخاطب به همراه پیشینه شخصیت ناقهرمان بازگو می‌کند (تصویر ۱۴ و ۱۵). در این سکانس، هدف واقعی او که بازی با دختر موردِ علاقه‌اش است مشخص می‌شود. همچنین، ویژگی‌های شخصیتی دیگر مانند پشتیبان‌بودن، مهربانی و کمی خودشیفتگی که می‌توان آن‌ها را در او مشاهده کرد. در سیناپس بعدی، ما شاهد نخستین درگیری و جنگ میان نیروهای شرور که همان گبی‌گبی و ملازمانش هستند و نیروهای خوبی که وودی و دوستانش است، هستیم (تصویر ۱۶). در این سکانس نه گبی‌گبی و نه وودی به خواسته‌های خود نمی‌رسند. گبی‌گبی جعبه صدا را به دست نمی‌آورد و وودی هم فورکی را نمی‌تواند از چنگ گبی‌گبی آزاد کند. در نقطه عطف بعدی داستان، وودی با فداکاری و از خودگذشتگی به پیش گبی‌گبی می‌رود و جعبه صدای خود را در ازای آزادی فورکی به گبی‌گبی می‌دهد (تصویر ۱۷). این لحظهٔ رسیدن به خواسته ناقهرمان است، ولی طولی نمی‌کشد که در سکانس دیگر شاهد ضعف، ناتوانی و ناامیدی ناقهرمان هستیم. جایی که دختر مورد علاقه گبی‌گبی او را پس‌میزند. این سکانس گبی‌گبی را در نهایت ناتوانی خود نشان می‌دهد (تصویر ۱۸). این سکانس از جنبهٔ نمابندی و زاویه دوربین، شباهت بسیار زیادی به سکانسی در قسمت اول داستان اسباب‌بازی‌ها دارد. هنگامی‌که دوباره لایتیر متوجه می‌شود نمی‌تواند پرواز کند. او در حالی که بر زمین افتاده‌است دوربین از او دور می‌شود. در سیناپس بعدی وودی گبی‌گبی را آرام می‌کند و او را با خود می‌برد تا رستگاریش را در جایی دیگر جستجو کند. او همراه با وودی از عتیقه‌فروشی خارج می‌شود. آخرین سکانسی که ما از گبی‌گبی می‌بینیم رستگاری اوست. هنگامی که او خود را در کنار دیوار و روی زمین، بر خلاف جایگاهش در عتیقه‌فروشی که همیشه در بالاترین قفسه زندگی می‌کرد، به کودکی گمشده نشان می‌دهد. او خود را حامی کودک گمشده می‌کند تا کودک نترسد. از این رو هم کودک یک دوست پیدا می‌کند و هم گبی‌گبی به خواسته‌اش که بازی با یک کودک است می‌رسد.

بررسی استوری‌بورد شخصیت شرور انیمیشن گبی‌گبی

سکانس ابتدایی که بیننده با گبی‌گبی آشنا می‌شود سکانسی است که او با وودی دیدار می‌کند. در حالی که در کالاسکه‌ای نشسته و توسط یکی از عروسک‌های خدمتکارش در عتیقه‌فروشی می‌گردد. زاویه دوربین در این سکانس زاویه پایین است و گبی‌گبی را از جنبهٔ

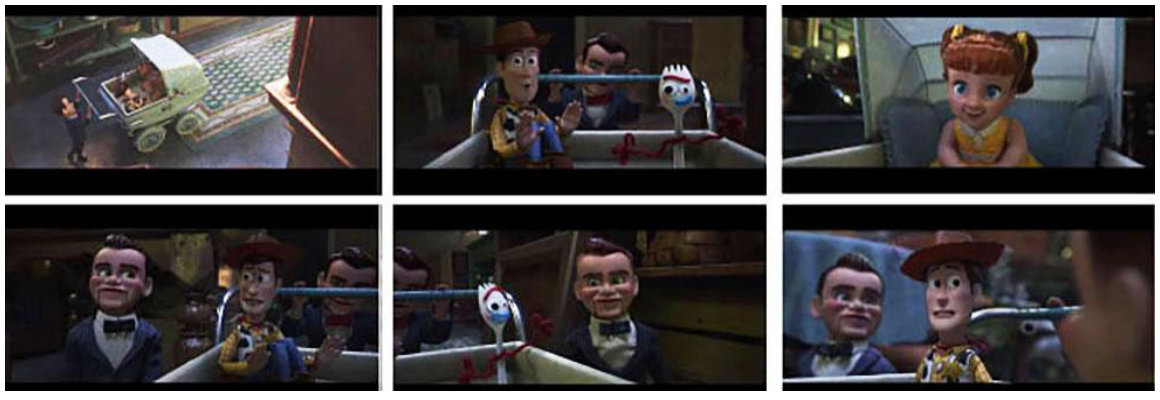


تصویر ۱۲: استوری برد سکانس ورود شخصیت ناقهرمان به داستان، (منبع: URL7)

تصویر ۱۳: نمای اورشولدر، انیمیشن داستان اسباب‌بازی۴ (لحظه ۲۸:۴۵)، (منبع: URL8)

قدرت، نسبت به وودی برتری می‌دهد. گبی‌گبی در میانهٔ تصویر و در توجه قرار دارد. نور به شکل مستقیم به او تابیده و حالت چهره‌اش بسیار دوستانه است. همچنین از نمای پشت شانه (اورشولدر) استفاده شده‌است، زیرا ما سر و شانه وودی را می‌بینیم و آنچه وودی می‌بیند (تصویر ۱۳ و ۱۲).

در نمای بعدی که هدف شوم گبی‌گبی مشخص می‌شود. او خدمت‌کارانش را دورتادور خود و وودی قرار می‌دهد تا در هنگام صحبت با او نتوانند جایی بروند. در این سکانس‌ها استوری‌بوردی که طراحی‌شده دارای کات‌های بسیاری است که از چند نما این گفتگو را نشان می‌دهد. نمایی که



تصویر ۱۴: انیمیشن داستان اسباب‌بازی۴ (دقیقه ۳۰)، (منبع: URL8)

گبی‌گبی در حال صحبت است، نمایی از وودی و فورکی و نمای دیدخدایی که از بالای قفسه‌های عتیقه‌فروشی گرفته شده، می‌توان آن‌ها را مشاهده کرد. همچنین از زاویه‌های جانبی بسیاری استفاده شده که عمق‌نمایی را به‌روشنی نشان می‌دهد (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۵: انیمیشن داستان اسباب بازی۴ (لحظه ۴۱:۱۰)، (منبع: : URL8)

در بیشتر سکانس‌ها گبی‌گبی و افراد دیگر در زاویه هم‌تراز با هم قرار دارند که این برابری میان نیروها را نشان می‌دهد حتی می‌توانند این را تا اندازه‌ای نشان دهد که گبی‌گبی آن‌قدرها هم بد نیست. ولی باز هم کمی زاویه بالاتر را برای گبی‌گبی قرار می‌دهند تا مرکز توجه قرار بگیرد (تصویر۱۴).

تصویر ۱۶: انیمیشن داستان اسباب بازی۴ (لحظه ۴۱:۴۷) ، (منبع: URL8)

گبی‌گبی بالای یکی از قفسه‌های عتیقه‌فروشی زندگی می‌کند. او می‌تواند کامل به آن محیط اشراف داشته باشد به همین سبب، بیشتر سکانس‌ها با نگاه دیدخدایی است. زیرا گبی‌گبی از بالا دیگر

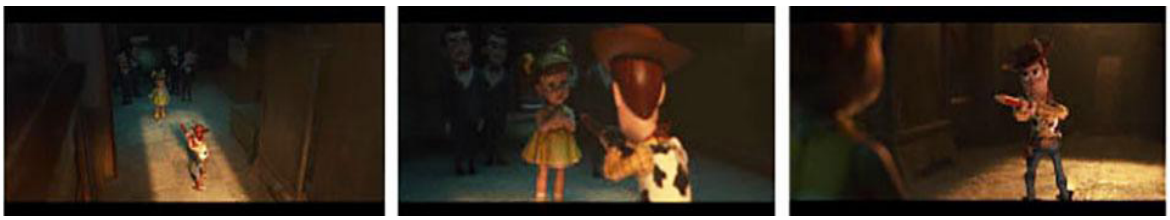
تصویر ۱۷: انیمیشن داستان اسباب بازی۴ (لحظه ۵۱:۰۲ راست و لحظه ۵۱:۲۷ چپ)، (منبع: URL8)

اسباب‌بازی‌ها و حتی دختر مورد علاقه‌اش را از بالا زیر نظر دارد (تصویر ۱۶).

بیشتر زاویه‌دیدهای وودی یا همان قهرمان داستان از زاویهٔ بسیار پایین گرفته شده‌اند که نشان از ضعف

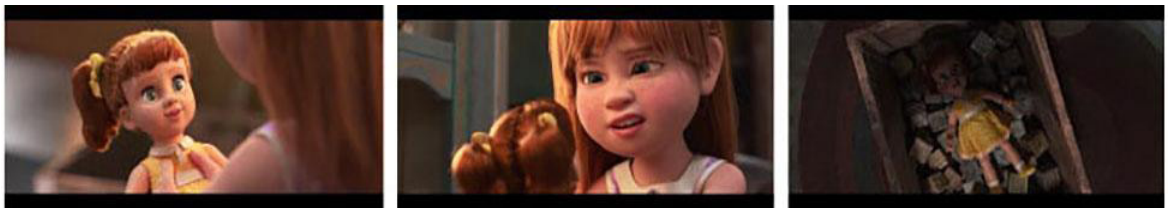
وودی نسبت به گبی‌گبی دارد (تصویر ۱۶).

در سکانسی که گبی‌گبی می‌خواهد جعبه صدا را به زور از وودی بگیرد. صحنه‌ای گفتگو را مشاهده می‌کنیم که گبی‌گبی به همراه ملازمانش وودی را تهدید می‌کنند و وودی که تنهاست می‌کوشد با یک مداد از خود دفاع کند. این سکانس با توجه



تصویر ۱۸: انیمیشن داستان اسباب بازی۴ (دقیقه ۶۸)، (منبع: URL8)

به اینکه از زاویه هم‌تراز استفاده شده، ولی حس ترس را در وودی با توجه به زبان بدنش و حالت‌های قدرت را در گبی‌گبی به‌خوبی نشان می‌دهد. استفاده از زاویه جانبی به‌خوبی در این سکانس دیده می‌شود (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۹: انیمیشن داستان اسباب‌بازی۴ (دقیقه ۷۴)، (منبع: URL8)

این یکی از سکانس‌هایی است که گبی‌گبی را در ضعف نشان می‌دهد. در این سکانس دختر بچه‌ای گبی‌گبی را دور می‌اندازد. زاویه بسیار بالا است و دختر محبوب و گبی‌گبی در قدرت قرار دارد. دوربین از بالا و با نمای تخت گبی‌گبی را نشان می‌دهد که کاملاً درمانده

تصویر ۲۰: انیمیشن داستان اسباب‌بازی ۴ (لحظه ۱:۱۷:۱۹)، (منبع: URL8)

شده‌است (تصویر ۱۸).

در دقیقه‌های پایانی فیلم هم، بیشتر زوایایی که گبی‌گبی به نسبت دیگر اسباب‌بازی‌ها دارد زاویه هم‌تراز چشم است. زیرا در دقیقه‌های پایانی فیلم، با دیگر اسباب‌بازی‌ها دوست شده و دیگر نیروی خیر و شر با هم برابر هستند (تصویر ۱۹-۲۰-۲۱).

همچنین همهٔ شخصیت‌ها در دقیقه‌های آخر نسبت به هم، هم‌زاویه و هم‌تراز هستند. ولی نسبت به مخاطب زاویه پایین‌تری دارند. در این سکانس کوشش شده تا به مخاطب فهمانده شود که همهٔ شخصیت‌ها قهرمان و قدرتمند هستند و در آخر به رستگاری می‌رسند (تصویر

تصویر ۲۱: انیمیشن داستان اسباب‌بازی (لحظه ۱:۱۹:۱۰)، (منبع: URL8)

۲۰). در سراسر فیلم با توجه به دیالوگ‌محوربودن فیلم و صحنه‌های اکشن بیشترین نما و زاویه‌هایی که به کار گرفته شده، نمای «p.o.v» و یا از روی شانه (اورشولدر) است و زاویه‌های بسیار بالا و بالا تقریبا در همهٔ کار دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

استوری‌بورد یکی از مراحل تصویری مهم و راهنمای اساسی تولید فیلم به شمار می‌آید که هر انیمیشن پشت سر می‌گذارد تا به مرحلهٔ نهایی ساخت برسد. در این مرحله کوشش می‌شود تا فیلم‌نامه به‌گونه‌ای بر روی کاغذ تصویر شود که بیننده با دیدن تک‌نماها بنا به میزانسن و درج کنش بازیگرانه و زبان بدن شخصیت‌ها بتواند داستان فیلم را ادراک کند. از این رو، سازندگان فیلم از روی استوری‌بورد همهٔ صحنه‌ها، چیدمان و جایگاه کاراکترها و اشیاء صحنه را به شکل تصویری، نقشه راه خود قرار داده و نما به نما روایت تصویری یکپارچه از کل فیلم پیش رو دارند. کارگردان استوری‌بورد را که طراحان از روی متن فیلم‌نامه ترسیم کرده‌اند، نظارت می‌کند و پس از آن برای تهیه‌کنندگان هم شرح داده می‌شود و هنگامی که مورد تأیید قرارگرفت، وارد مرحله ساخت می‌شود. استوری‌بورد فقط ترتیب‌بندی سکانس‌ها نیست. در استوری‌بورد به چگونگی قرارگیری اشیاء و چیدمان کاراکترها نسبت به موضوع و محیط پس‌زمینه توجه می‌شود. زاویه دوربین و تعیین نما در این مرحله دقیقاً مورد توجه قرار می‌گیرد، همهٔ سکانس‌های موجود در انیمیشن ابتدا در استوری‌بورد کشیده می‌شوند، سپس به دست انیماتورها، هنرمندان و سازندگان و طراحان پس‌زمینه و مانند آن سپرده می‌شود تا کار را واقعی‌تر و با جزئیات بیشتر برای تولید بسازند. طراحان استوری‌بورد تلاش می‌کنند تا استوری‌بوردها را متناسب با موضوع و کاراکترها به تصویر بکشند و بسته به شخصیت، جایگاه اجتماعی و زمان‌بندی فیلم و موقعیت آن، بر روی کاغذ ترسیم نمایند. این عمل سبب می‌شود تا صحنه‌پردازی واقعی‌تر و زیباتر به نظر برسد. نمونه‌ای که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفت سکانس‌هایی از انیمیشن داستان اسباب‌بازی‌ها ۴ است. استوری‌بردهایی که برای شخصیت گبی‌گبی یا همان ناقهرمان در نظر گرفته شده‌است. و او را بیشتر در جایگاه قدرت خلق شخصیت و تغییر کاراکتر او به نسبت دیگر شخصیت‌ها قرار می‌دهد. زاویه دوربین برای گبی‌گبی، تنظیم شده به‌گونه‌ای تا او را برتری ببخشد و دنیا را از دید او بازنمایی کند. با این همه، انیمیشن از زاویه‌های اغراق‌شده به سبب منش و محل زندگی گبی‌گبی بسیار به کار برده شده‌است؛ ولی به سبب رفتار عاطفی و احساسی شخصیت او کوشش شده تا در جایگاه‌هایی او را هم‌تراز با دیگر شخصیت ها قرار دهند. به‌ویژه در سکانس‌های آخر که به رستگاری می‌رسد. رستگاری در کاراکتر و فیگور او از جنبهٔ شخصیتی هم دیده می‌شود و به نوع تیپ‌شناسی مایرز بریگز در کاراکتر گبی‌گبی که بر مبنای الگوی او یکی از اهداف این تیپ شخصیتی حامی بودن آن‌هاست، نزدیک می‌شود و در نهایت به آن دست می‌یابد.

طـرح‌زدن یـا کشـیدن اتـود و طراحـی اولیـه اسـت.

پی‌نوشت

1. 1 storyboard
2. 2 Antihero (ضدقهرمان یا ناقهرمان)
3. 3 Spiral balance spring
4. 4 Winsor Mccay
5. 5 Comic Strip
6. 6 Sketch
7. اسـکچ در هنـر یا اسـکچینگ (Sketching)، یکـی از انـواع طراحـی در هنر و صنعت اسـت کـه در اصطـلاح بـه آن اسـکیس هم می‌گوینـد. اسـکچ به‌معنای پیـش
8. 7 story men
9. 8 Harold Whitaker
10. 9 Frank Goldstone
11. 10 pre-film cutting
12. 11 Over shoulder view
13. 12 flat angle orthography
14. 13 eye level
15. 14 god point
16. 15 High angle
17. 16 low angle
18. 17 Mach cut
19. 18 Jump cut
20. 19 Insert
21. 20 Cut away
22. 21 thumbnail
23. 22 Nathan Greno

منابع

- ایراندوست، محمد هادی(۱۳۸۹) ***عناصر جذابیت در سینمای انیمیشن***، تهران، نشر سوره مهر
- امرایی، حامد(۱۳۹۴) ***خلاقیت نمایشی***، تهران، نشر شباهنگ
- بگلیتـر، مارسـی و تیموریـان، میتـرا(۱۳۸۹) ***از کلمـه تـا تصویـر: اسـتوری بـورد و فراگـرد فیلـم سـازی***، مترجـم مسـعود مـددی، تهـران، انتشـارات سمت
- تیگر، پل دی و تیگر، باربارا بارون(۱۳۸۸) ***هنر شناخت مردم***، تهران، نشر هرمس
- حاتمیان، منیژه(۱۳۸۹) استوری برد، ***مجله رشد آموزش هنر***، ۱۳۸۹تابستان، دوره هفتم، شماره ۴، صفحات ۱۷تا ۱۹
- حسـنائی، محمدرضـا و ملکـی، فاطمـه(۱۳۹۳) حرکـت دوربیـن در رابطـه بـا روایـت در انیمیشـن: مطالعـه‌ای در جهـت اسـتخراج ۳ الگوهـای کاربـردی، ***دوفصلنامـۀ علمی-پژوهشـی دانشـگاه هنـر***، پاییـز و زمسـتان ۹۴، شـماره۱۱، صفحـات ۸۱ تـا ۹۵
- شومر، گری؛ الکساندر و کیت؛ سالیوان، کارن(۱۳۹۰) ***ایده هایی برای انیمیشن کوتاه***، ترجمه تورج سلحشور، تهران، نشر آبان، چاپ سوم
- فهیمی فر، اصغر و شبانی، سید جواد(۱۳۸۶) ***استوری برد***، تهران، نشر مارلیک
- کشاورز، اردشیر(۱۳۸۰) ***فیلمنامه نویسی برای فیلمهای انیمیشن***، تهران، نشر دانشکده صدا و سیما
- کریر، ژان کلود(۱۳۸۳) فیلمنامه مثل پیله ابریشم است، ***ماهنامه سینمایی فیلم***، شماره ۳۱۷، صفحه ۴۰
- نان، جانت و گارساید، گراهام(۱۳۹۰)، ***آموزش شخصیت‌سازی و مرجع حرکت‌شناسی***، تهران، نشرخانه هنرمندان
- میرشـکاری، جـواد (۱۳۹۸) ***فرهنـگ واژه‌گزینـی***، ویراسـتار جـواد میرشـکاری، دفتر سـوم، فرهنـگ واژه‌هـای مصـوب فرهنگسـتان، تهران: انتشارات فرهنگسـتان زبـان و ادب فارسی، شـابک ۹۶۴-۷۵۳۱-۵۰-۸ (ذیل سـرواژه ناقهرمان)
- ویتاگر، هاروارد و هالاس، جان و سیتو، تام(۱۳۹۶) ***زمان بندی در انیمیشن***، ترجمه سید جواد شبانی و مصطفی خادمی، تهران، نشر مارلیک
- ویندر، کاترین و دولت آبادی(۱۳۸۸) ***تهیه کنندگی انیمیشن***، ترجمه فاطمه نصیری فرد، تهران، نشر سوره مهر
- ویلیامز، ریچارد(۱۳۹۰) ***راهنمای جامع انیمیشن: آنچه درباره انیمیشن باید بدانیم***، ترجمه فریده خوشرو، تهران، نشر کتاب آبان
- ویلیامز، ریچارد(۱۳۸۸) ***دانستنی‌های نجات‌بخش انیمیشن***، مترجم فرناز خوشبخت، تهران، نشر بنیاد سینمایی فارابی

References

- Amrai, H., (2014), ***Dramatic creativity*** , Tehran:Shabahang Publication, (Text in Persian).
- Begleiter, M., (2010), ***From word to image: storyboard and filmmaking process*** , Translated by Masoud Madadi, Mitra Teimurian , Tehran:Samt publication, (Text in Persian).
- Carrier ، J., (2004), “The script is like a silk cocoon” , ***Monthly movie magazine***, 22(317), 40, (Text in

Persian).
• Fahimifar, A., Shabani, J., (2007). ***Story board***. Tehran:Marlik publication.(Text in Persian).
• Glebas, F., (2009), ***Directing the Story***, Massachusetts: Focal Press Publication.
• Hasnaei, M., Maleki, F., (2012), "Camera movement in relation to narration in animation: a study to extract 3 applied patterns". ***Biannual journal of the University of Arts,*** 94(11),81-95. (Text in Persian).
• Hatmian, M., (2010), "Storyboard", ***Art Education Growth Journal*** . 7(4), 17-19. (Text in Persian).
• Irandoost. M., (2010), ***Elements of attraction in animation cinema***, Tehran:Sooremehr publication. (Text in Persian).
• Keshavarz , A., (1380) ***Script writing for animated films*** , Tehran:IRIB university.(Text in Persian).
• Mirshekari,B., (2019). ***Vocabulary culture***, (1st ed), Tehran: The Academy of Persian Language and Literature Publication, (Text in Persian).
• Schumer, G., Alexander, K., Sullivan, K., (2011). ***Ideas for the Animated Short***, Translated by: Toraj Selahshor. Tehran:Aban publication. (Text in Persian).
• Tieger, P., Barron-Tieger, B., (2009). ***The art of speed reading people: how to size people up and speak***, Tehran: Hermes Publication. (Text in Persian).
• Whitaker, H., Halas, J., (2017), ***Timing for Animation*** , translated by: Seyed Javad Shabani, Tehran:Marlik Publication, (Text in Persian).
• Winder, C., (2009), ***Producing Animation*** , translated by: Fatemeh Nasiri Fard, Tehran:Sooremehr Publication, (Text in Persian).
• Williams, R. (2009) ***Lifesaving knowledge of animation***, Translated by: Farnaz Khokhbat, Tehran: Publication of Farabi Cinema Foundation. (Text in Persian).
• Williams, R., (2011) ***The Complete Guide to Animation: What You Need to Know About Animation***, Translated by: Farida Khoshrou, Tehran:Aban publication. (Text in Persian).
• Wright, J., (2005), ***Animation Writing and Development***, Massachusetts: Focal Press Publication.

URLs

• URL1: https://www.youtube.com/@pixar
• URL2: https://www.pixar.com/toy-story-4
• URL3: https://www.disney.fandom.com
• URL4: https://www.aminoapps.com
• URL5: https://www.livlily.blogspot.com
• URL6: http://www.storystruggles.blogspot.com
• URL7: https://www.allears.net
• URL8: https://www.movies.disney.com
• URL9: https://www..buzzfeed.com

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۲۰-۱۳۳)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

رده‌بندی فرمالیستی سیمامعنایی در تایپوگرافی عناوین کتاب‌های تصویری کودک

چکیده

غریب‌سازی و نامعمول‌نمایی از شگردهای مورد توجه نظریه‌پردازان فرمالیست است. از آن‌جا که تایپوگرافی ماهیتاً کارکرد برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی دارد، رویکرد فرمالیست برای مطالعهٔ موضوع موردِ اشاره اختیار شده‌است. با توجه به اینکه هنر تایپوگرافی افزون بر کارکرد تزئینی می‌تواند محملی برای معنای متن نوشتاری نیز باشد، هدف پژوهش حاضر رده‌بندی آن دسته از شگردهای گرافیکی است که بین وجه بصری واژه‌ها و وجه زبان‌شناختی آن‌ها پیوند معنایی برقرار می‌کنند. مقالهٔ پیش‌رو به روش تحلیلی-توصیفی و با رهیافتی فرمالیستی در پی پاسخ به چگونگی کارکرد تمهیدات گرافیکی غالبی است که موجد آشنایی‌زدایی بصری می‌شود. شکلوفسکی اصطلاح «تمهید» را برای اشاره به شگردهای شکل‌بندی زیبایی‌شناختی متن به کار می‌برد. جامعهٔ آماری این پژوهش کتاب‌های تصویری گروه سنی «الف» و «ب» است. لزوم پژوهش از آن‌جا ناشی می‌شود که با وجود اینکه کودک با زبان دیداری بیش از زبان خوانداری ارتباط برقرار می‌کند و دیداری کردن نوشتار در کتاب‌های کودک یک موتیف رایج است؛ ولی مطالعاتی بسنده در این باره انجام نگرفته‌است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد تایپوگرافی را به‌لحاظ شگردهای صوری می‌توان از زوایای مختلفی مورد توجه قرار داد. مقالهٔ حاضر شگردهای صوری تایپوگرافی را از نظر سطح آشنایی‌زدایی، کارکرد محورهای جانشینی و همنشینی، درجهٔ بینامتنیت و استقلال، چگالی فضای صوری بین حروف و همچنین شکل-زمینگی حروف دسته‌بندی می‌کند. دسته‌بندی موردِ اشاره می‌تواند آموزش تایپوگرافی را برای هنرجویان و مقایسهٔ آثار هنری را برای پژوهشگران هنرهای تطبیقی تسهیل کند.

کلیدواژه‌ها: کتاب تصویری، عنوان کتاب، تایپوگرافی، فرمالیسم، آشنایی‌زدایی.

امیرحسین زنجانبر
کارشناسی ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران.
mosafer_e_barfi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۲۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45973.1240

مقدمه

تایپوگرافی[1] از دو عبارت «تایپ[2]» به‌معنای حروف چاپی و «گرافی[3]» به‌معنای نگاری تشکیل شده‌است. در دانشنامهٔ آکسفورد تایپوگرافی به طراحی هنرمندانه، خلاق و حساس نسبت به حروف و واژه‌ها در هر زبانی گفته می‌شود. «حروف نشانه‌هایی هستند که هم به نظام نشانه‌ای زبان‌شناسی و هم به نظام‌های نشانه‌ای تصویری مرتبط هستند» (دمیرچلیو و سجودی، ۱۳۹۰: ۹۰)؛ ولی وجه تصویری آن‌ها در هنگام خواندن تحت سلطهٔ وجه زبان‌شناختی‌شان رنگ می‌بازد. احیای هویت بصریِ نوشتار یکی از مهم‌ترین کارکردهای تایپوگرافی است. در واقع، تایپوگرافی ابزاری است که توسط آن به یک ایدهٔ نوشتاری، فرم تصویری داده می‌شود (امبروز و هریس، ۱۳۹۶: ۳۸). ادبیات کودک بدون بازیِ تصویر معنا ندارد. در همین راستا، تایپوگرافرهای[4] کتاب‌های کودک در کنار دلالت‌های ذاتیِ زبان‌شناختی، دلالت‌های بصری مازادی را برایِ واژگان می‌آفرینند. در فنون و صنایع ادبی، به کارکرد معنایی سیمای صوری نوشتار، اصطلاحا «سیمامعنایی[5]» گفته می‌شود. اگرچه صورتگرایی به بی‌توجهی به محتوا و معنا متهم است؛ محتوا و معنا را نفی نمی‌کند؛ بلکه به باور شکلوفسکی «همان چیزی را که دیگران به اصطلاح محتوا می‌خوانند؛ این مکتب جزو جنبه‌های صورت به شمار می‌آورد» (Erlich, 1955: 160). هدف از مقالهٔ حاضر بررسی کارکرد سیمامعنایی تایپوگرافی‌ها در چهارچوب رهیافتی صورتگراست. در همین راستا، مقالهٔ حاضر در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش در تایپوگرافی عناوین کتاب‌های کودک است: ۱- کدام تمهیدات[6] صوری، موجد سیمامعنایی نوشتار می‌گردد؟ ۲- هر یک از این تمهیدات صوری به چه زیردسته‌هایی گروه‌بندی می‌شوند؟

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر به‌لحاظ گردآوریِ داده، کتابخانه‌ای و از جنبهٔ روش، تحلیلی‌توصیفی است. جامعهٔ هدف، کتاب‌های تصویری گروه سنی «الف»، «ب» و «ج» است. نمونه‌ها به روش هدفمند گزینش شده‌اند؛ بدین معنا که کتاب‌هایی که عنوان‌بندی روی جلد یا صفحهٔ عنوان آن‌ها، مبتنی بر تایپوگرافی (چه به زبان فارسی و چه غیرفارسی) بوده، از میان یکصد و ده عنوان کتاب تصویری گروه سنی «الف»، «ب» و «ج» انتخاب شده‌است. نمونهٔ آماریِ به‌دست‌آمده شامل نود و هفت عنوان بوده‌است که در ادامه شگردهای فرمالیستی هجده عنوان از آن‌ها از جنبهٔ تایپوگرافی تحلیل می‌شوند.

پیشینه پژوهش

اختراع چاپ توسط گوتنبرگ[7] در ۱۴۴۸ انقلابی در تایپ ایجاد کرد و از همان زمان اصطلاح تایپوگرافی در اروپا رواج یافت. اواخر قرن نوزدهم حروف‌چینی ماشینی جای حروفچینی دستی را گرفت. در ۱۹۲۰ گروپیوس[8] مدرسهٔ معماری و هنرهای کاربردی «باهاوس[9]» را در آلمان تأسیس کرد و با شعار کاربردگرایی، پیروی فرم از کارکرد را در دستور حروف‌نگاری قرار داد (آینسلی، ۱۳۸۹: ۶۲).

در ایران اگرچه کتاب‌هایی مانند *تایپوگرافی سبک‌ها و اصطلاحات* (حسنی، ۱۳۹۴)، *تایپوگرافی* (مثقالی، ۱۳۹۶) و *خلاقیت در تایپوگرافی* (چارئی، ۱۳۹۸) تألیف شده‌اند؛ ولی در این حوزه کمتر کتابی به‌صورت مستقل نگارش یافته‌است؛ در بیشتر موارد، فصلی از کتاب‌های گرافیک مانند *تحلیل آثار گرافیکی* (افشارمهاجر، ۱۳۹۳)، یا بخشی از کتاب‌های مربوط به صنعت چاپ، مانند *چالش‌های طراحی جلد کتاب دهه اخیر در ایران* (معنوی‌راد و مرسلی، ۱۳۹۶)، به تایپوگرافی اختصاص داده می‌شود. در بازار نشر اندک کتاب‌هایی که اختصاصاً در این حوزه منتشر شده‌اند ترجمه هستند؛ از جمله می‌توان اشاره کرد به تأملی در طراحی حروف، ایدئولوژی کاربردی در تایپوگرافی (وایت، ۱۳۹۳ الف)، درون پاراگراف چه می‌گذرد (های‌اسمیت، ۱۳۹۵) و *تایپوگرافی مجازی* (هیلنر، ۱۳۹۵).

پایان‌نامه‌های اندکی نیز با موضوع تایپوگرافی نوشته شده و اغلب آن‌ها در رشته‌های ارتباط تصویری و گرافیک بوده‌است. پایان‌نامهٔ رهنما (۱۳۹۲) تایپوگرافی ضرب‌المثل‌های پوسترها و جلدها را مورد نظر قرار داده و طالب‌زاده (۱۳۹۳) تایپوگرافی عنوان‌های کتاب‌های کانون پرورش فکری کودکان را بررسی کرده‌است. عنوان پایان‌نامهٔ رضوی (۱۳۹۷) نیز ادعای بررسی تایپوگرافی در طراحی جلد کتاب کودک را داشته‌است؛ ولی در عمل تحلیل‌های ایشان، هم از جنبهٔ کمی (تعداد صفحات) و هم به‌لحاظ کیفی ادعای موردِ اشاره را پشتیبانی نکرده‌است. نگارندهٔ آن به نظرهای سلیقه‌ای و کلی‌ای مانند «ارتباط تایپوگرافی با تصویر در این کتاب خوب است یا خلاقانه است» بسنده کرده‌است. افزون بر این، بخش فربهٔ مبانی نظری‌اش هیچ استفاده‌ای برای

بخش تحلیل نداشته‌است. مقصودلو و نورانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ خود مکتب باهاوس را با رویکرد فرمالیست مرور کرده‌اند. امامی‌فر و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ خود تایپوگرافی‌های تولیدشده توسط مواد بازیافتی را در یازده اثر هنری تحلیل کرده‌اند. زنجانبر (۱۴۰۲) با تکیه بر آرای اسکات و نیکولایوا تعامل دو وجه شمایلی و نمادین عناوین تایپوگرافیک را در هفت فیلم کودک و نوجوان و پوسترهای آن بررسی کرده‌است. تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های مشابه، در دسته‌بندی نوین تمهیدات تایپوگرافیکی است که با رویکردی صورتگرا در ادامه به تفصیل خواهد آمد.

فرم

«فرم مفهومی است ذهنی و برای اینکه بتواند وجود داشته باشد، احتیاج به چیزی هست که بتواند آن فرم را نشان دهد» (اعرابی، ۱۳۸۹: ۳۸). در هنرهای تجسمی آن چیزی که فرم را از ذهنیت محض به عینیت بدل می‌سازد سازه‌های بصری است. در واقع، فرم هر اثر هنری چیزی جز شکل و آرایش اجزا و جنبهٔ مرئی آن نیست (رید، ۱۳۸۰: ۱۸).

فرمالیسم

در هنرهای بصری برخلاف ادبیات، این اصطلاح، کاربردی مبتنی بر اصول معین ندارد و چنین است که گاه حذف موضوع یا هر گونه کژنمایی یا انتزاع در هنر، سهل‌انگارانه فرمالیسم انگاشته می‌شود. در همین راستا، می‌توان تعریف زیر را پیشنهاد داد: «فرمالیسم کاربرد قراردادهایی است که صرفاً جلوهٔ صوری یک اثر را بارز می‌کند» (علی‌بیگی، ۱۴۰۰: ۴۴). صورتگراها به‌جای اصطلاح‌هایی همچون محتوا و فرم از اصطلاحات ماده و تمهید استفاده می‌کنند. ماده یا محتوا منابع خام زندگی و زبان روزمره‌اند. تمهید (فرم) شگردهای شکل‌بندی زیبایی‌شناختی این ماده‌های خام است (تسلیمی، ۱۳۹۵: ۴۳). شکلوفسکی بر این باور است که «هنر چیزی جز تمهید نیست». «آشنایی‌زدایی» مهمترین اصطلاح نظریهٔ شکلوفسکی است. بر مبنای نظر شکلوفسکی[۱۰] در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ تمهید» (Shklovski, 1998)، «آشنایی‌زدایی[۱۱]» تمهیدی است که واقعیتی مألوف را به گونه‌ای غریب بازنمایی می‌کند و معمولاً مبتنی بر زاویهٔ دید و چشم‌انداز غیر عادی است. پیچیده‌کردن فرم و افزایش زمان ادراک موجد تمهیدِ آشنایی‌زدایی و غریب‌نمایی است (شکلوفسکی، ۱۳۹۲: ۸۹). موکاروفسکی[۱۲]، به‌عنوان نظریه‌پرداز کارکردگرا، اصطلاح «برجسته‌سازی» را جایگزین «آشنایی‌زدایی» کرده‌است. «برجسته‌سازی توجهی است به عناصر چشمگیر و غالب متن که [در نتیجهٔ آن] عناصر غیرغالب به پیرامون رانده می‌شود» (تسلیمی، ۱۳۹۵: ۴۷). به باور موکاروفسکی و سایر کارکردگرایان، تمهیداتی مانند آشنایی‌زدایی با گذشت زمان دچار خودکارشدگی می‌شوند و برای احیای تأثیر اولیه و خروج از خودکارشدگی، خودِ آن تمهیدات نیز نیاز به آشنایی‌زدایی دارند. بنابراین ایشان به پتانسیل برجسته‌سازی سازه‌های هنری کهنه امیدی ندارند. توماشفسکی[۱۴] با طرح نظریهٔ بن‌مایه‌های آزاد[۱۵] و همبسته[۱۶]، از اصطلاح «یکه‌سازی[۱۷]» به‌جای آشنایی‌زدایی بهره می‌گیرد. یاکوبسن[۱۸] با طرح نظریهٔ «عنصر غالب[۱۹]»، به سازه‌ای که چیرگی مشهودی دارد و سایر سازه‌ها را حاشیه‌ای می‌نماید، عنصر غالب می‌گوید. یاکوبسن نه‌تنها هر اثر هنری و ادبی را مبتنی بر عنصری غالب می‌داند؛ بلکه هر دورهٔ هنری یا ادبی و هر مکتب هنری یا ادبی را نیز مبتنی بر عنصری غالب می‌انگارد.

یافته‌ها

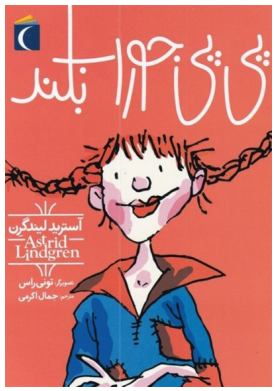
۱. گسترهٔ آشنایی‌زدایی

تایپوگرافی، ماهیتاً کارکرد برجسته‌سازی دارد و از صورتِ خودکارشدهٔ نوشتار آشنایی‌زدایی می‌کند. آشنایی‌زداییِ تایپوگرافیک به دو صورت موضعی[۲۰] و سراسری[۲۱] محقق می‌شود.

۱-۱. آشنایی‌زدایی موضعی: در این صورت، فقط بخش خاصی از نوشتار دستخوش دگردیسی بصری می‌شود و کارکرد شمایلی پیدا می‌کند، نه همهٔ حروف و اجزای آن. در *اسکار لنگه‌جورابی* (بنجامین، ۱۴۰۰) فقط به‌جای حرف «ر» در فرم نوشتاریِ عنوان (صورت نمادین) از لنگهٔ جوراب استفاده شده‌است و بقیهٔ حروف همچنان وجه نمادین (فرم قراردادی و هنجار نگارش) خود را حفظ کرده‌اند (تصویر ۱).

در *پی‌پی جوراب‌بلند* (لیندگرن، ۱۴۰۰) فقط حرف «ل» از واژهٔ «بلند» دچار تغییر ارتفاع شده‌است؛ ولی بقیهٔ حروف (حتی الف واژهٔ «جوراب») بدون تغییر ارتفاع، صورت هنجار خود را حفظ کرده‌اند (تصویر ۲).

تصویر ۱: اسکار لنگه‌جورابی (بنجامین، ۱۴۰۰)



تصویر ۲: پی‌پی جوراب‌بلند (لیندگرن، ۱۴۰۰)

۱-۲. آشنایی‌زدایی سراسری

در این حالت، دگریختی بصری در سطح تمامی اجزای عبارتِ نوشتاری گسترده می‌شود. سیمامعنایی به دو صورت در سراسر عبارتِ تایپوگرافیک می‌تواند گسترش یابد: گشتالتی[۲۲] و توزیعی[۲۳].

الف) آشنایی‌زدایی سراسری گشتالتی: در این‌صورت، گشتالتِ دال نمادین (کلیت عبارتِ تایپوگرافیک) تبدیل به دالی شمایلی می‌شود؛ نه فقط بخشی از آن. در *کلاغ مثل کلاغ* (خدایی، ۱۳۸۸) کلیت واژهٔ تایپوگرافیکِ «کلاغ» شمایل کلاغ را بازنمایی می‌کند (تصویر ۳).

تصویر ۳: کلاغ مثل کلاغ (خدایی، ۱۳۸۸)

ب) آشنایی‌زدایی سراسری توزیعی: در این صورت، سیمامعنایی در یک موضع خاص (در یک حرف از واژه‌ای یا در یک واژه از کل کلام) تجمیع نشده‌است؛ بلکه در همه یا اغلب حروف عبارتِ تایپوگرافیک توزیع شده‌است. در *از مارها خوشم نمی‌آید* (دیویس، ۱۴۰۱)، اگرچه جانشینی سراسری است ولی کلیت عنوان روی جلد، ایجاد سیمامعنایی خاصی نکرده است، بلکه هر یک از حروفی که در صورت نوشتاری عنوان به کار رفته‌است، به شمایل مار بازنمایی شده‌است. در واقع، گشتالت عنوان شباهتی با مار ندارد ولی تک‌تک سازه‌های آن شمایل مار را بازنمایی می‌کنند (تصویر ۴). تفاوت سیمامعنایی توزیعی و گشتالتی در این است که برای نمونه در کتاب موردِ اشاره که مبتنی بر تمهید توزیعی است، می‌توان یک یا چند حرف از حروف را به شکل مار ننوشت؛ ولی در تمهید گشتالتی اگر دخل و تصرفی در یک یا چند سازه وارد شود، دیگر گشتالت شمایلی اثر از بین می‌رود. برای نمونه، اگر در *کلاغ مثل کلاغ* (خدایی، ۱۳۸۸) حرف غین شبیه نوک کلاغ و نقطه‌اش شبیه چشم کلاغ نباشد و یک غین معمولی نوشته شود؛ دیگر کلیت تصویر از حیّزِ بازنمایی کلاغ ساقط می‌شود.

تصویر۴: از مارها خوشم نمی‌آید (دیویس، ۱۴۰۱)

۲. محور جانشینی و همنشینی در سیمامعنایی

سوسور[۲۴] نقش دو محور جانشینی[۲۵] و همنشینی[۲۶] را در تولید زبان مطرح کرد. برای خلق سیمامعنایی در عناوین کتاب‌های کودک نیز از این دو محور استفاده می‌شود. یاکوبسن به‌جای محور جانشینی از محور متداعی[۲۷] و به‌جای محور همنشینی از محور مجاورت نام می‌برد.

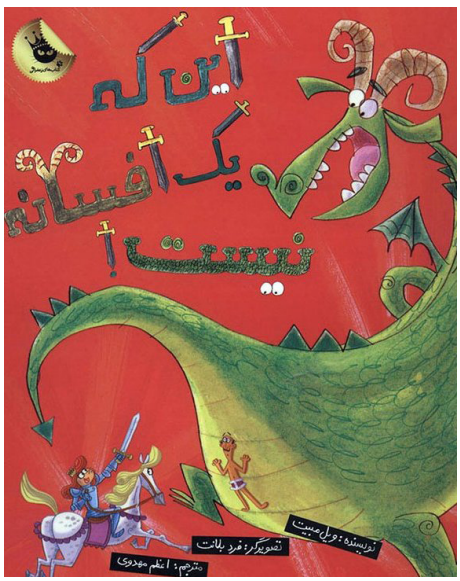
۲-۱. سیمامعنایی مبتنی بر محور جانشینی (تداعی)

یکی از تمهیدات شمایلی‌سازیِ دال‌های نمادینِ زبان، استفاده از محور جانشینی است.

الف) **«دالّ شمایلی به‌جای دالّ نمادین»**[۲۸]: از منظر سوسور، رابطهٔ جانشینی مبتنی بر قابلیت جایگزینیِ واحدهای زبانی است. برای نمونه، به‌جای حرف «o» در واژهٔ «love» می‌توانند حرف «i» قرار بگیرد و واژهٔ موردِ اشاره به واحد زبانیِ جدیدِ «live» تبدیل شود. در تایپوگرافی می‌توان این جانشینی را با استفاده از جایگزینیِ واحدهای زبانی- هنری انجام داد. برای نمونه، به‌جایِ حرف «o» که دالی نمادین (زبانی) است می‌توان از تصویر یک قلب که دالی شمایلی (تصویری) است، بهره گرفت (تصویر ۵). در این‌صورت دالّ زبانی- هنری مذکور همزمان دو کارکرد زبانی و شمایلی را خواهد داشت. یعنی هم از جنبهٔ تصویری بر مفهوم قلب (به‌عنوان کانون عشق) دلالت و هم به‌لحاظ زبان‌شناختی، حرف «o» را بازنمایی می‌کند.

تصویر ۵: 1ove Can Come in Many Way (Pierce, 2020)

درواقع، یک آیکون یا یک ابژهٔ شمایلی جانشین یکی از حروف در عبارتی زبانی می‌شود. به بیانی دقیق‌تر، در ساختار صوریِ یک عبارت می‌توان از شباهت یک صورتِ شمایلی با یک یا بخشی از یک صورت نمادین (زبانی) بهره گرفت. در نتیجه، آن صورتِ شمایلی، جانشین صورتِ نمادین می‌شود و کارکرد تصویری آن تبدیل به کارکرد زبانی می‌شود. در *اسکار لنگه‌جورابی* (بنجامین، ۱۴۰۰) از شباهت لنگهٔ جوراب به حرف «ر» استفاده شده‌است و به‌جای حرف «ر» در فرم نوشتاریِ عنوان (صورت نمادین) از لنگهٔ جوراب بهره گرفته شده‌است (تصویر ۱). در واقع مشبه‌بهی شمایلی جایگزین مشبهی زبانی می‌شود. جانشینی می‌تواند نه در سطح یک حرف (به‌عنوان دال نمادین) بلکه در بخش کوچکی از یک حرف (بخشی از دال نمادین) رخ دهد. در این که یک افسانه نیست (مبیت، ۱۳۹۸)، افزون بر اینکه شمایلِ شمشیر جایگزین حرف «الف» در واژه‌های «این» و «افسانه» شده، جایگزین سرکافِ حرف «ک» در واژه‌های «که» و «یک» (یعنی جانشین بخش کوچکی از یک حرف) نیز شده‌است (تصویر ۶).



تصویر ۶: این که یک افسانه نیست (مبیت، ۱۳۹۸)

ب) **«دالّ نمادین به‌جای دالّ شمایلی»**[۲۹]: در این صورت، نظامی از حروف جانشین بخشی از تصویر می‌شود. در اغلب شمایل‌نگاری‌ها حروف جانشین کل تصویر می‌شوند. طرح روی جلد *کتاب‌بازی الفبا* (Berner, 2010) را تصویر گربه‌ای تشکیل می‌دهد که به‌جای شکمش، مجموعه‌ای از حروف الفبا قرار گرفته‌است (تصویر ۷).

تصویر ۷: (Berner, 2010) Das ABC-Spielebuch

۲-۲. سیمامعنایی مبتنی بر محور همنشینی (مجاورت)

یاکوبسن (۱۹۶۳) به همنشینی در زنجیرهٔ زبان و گفتمان، «مجاورت جایگاهی[۳۰]» و به همنشینی در جهان واقعی «مجاورت معنایی» می‌گوید (متز، ۱۳۹۵: ۱۰۲). همنشینی عناصر زبانی (مانند «ح»، «س» و «ن» در کلمهٔ «حسن») از نوع مجاورت جایگاهی است و همنشینی تاج با سر پادشاه، از نوع مجاورت معنایی. در تایپوگرافی، مفهوم اصطلاح «همنشینی» به مفهوم مجاورت جایگاهی یاکوبسن نزدیک است. «رابطهٔ همنشینی در اصل رابطهٔ موجود میان واحدهایی است که در ترکیب با یکدیگر قرار می‌گیرند و واحدی را از سطح بالاتر تشکیل می‌دهند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷-۲۸). برای نمونه، همنشینی سه واج «ح»، «س» و «ن» منجر به تشکیل واژهٔ «حسن» می‌شود. برخلاف شگرد جانشینی که تغییری در سطح واحدهای زبانی ایجاد نمی‌کند، همنشینی سه واحد زبانی (سه واج) به یک واحد زبانی در سطح بالاتر (واژه) می‌انجامد. در تایپوگرافی‌های مبتنی بر محور همنشینی، با ورود دال شمایلی، دال نمادین حذف نمی‌شود؛ بلکه هر دو در مجاورت یکدیگر افادهٔ دلالت می‌نمایند. در عنوان کتاب *عینک جادویی* (شوارتس، ۱۳۹۷) دو نقطهٔ زیر کلمهٔ «عینک» به‌مثابهٔ چشمی بازنمایی شده‌است که عینکی روی آن قرار گرفته‌است. از واژهٔ عینک چیزی حذف نشده‌است، بلکه در مجاورت واژهٔ عینک تصویر عینک نیز قرار گرفته‌است (تصویر ۸).

تصویر ۸: عینک جادویی (شوارتس، ۱۳۹۷)

۳. درجهٔ استقلال

۳-۱. سیمامعنایی نابسنده[۳۱]

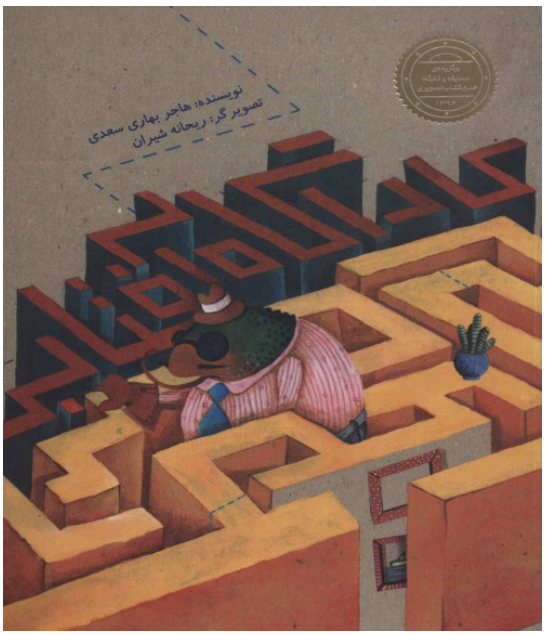
سیمامعنایی می‌تواند بینارسانه‌ای باشد. یعنی رسانهٔ نوشتار می‌تواند از رسانهٔ دیگری (مانند رسانهٔ تصویر) برای تشکیل تایپوگرافی خود بهره بگیرد. بر همین اساس سیمامعنایی نابسنده دو گونه است: تصویرپیوست[۳۲]، تصویرتنیده[۳۳].

الف) نابسندگی تصویرپیوست: در تایپوگرافیِ تصویرپیوست، تصویر به نوشتار الحاق شده‌است. در *عینک جادویی* (شوارتس، ۱۳۹۷) تصویر عینک به نقطه‌های حرف «ی» پیوست شده‌است (تصویر ۸). علی خدایی در *حرف‌آباد* (خانجانی، ۱۴۰۲) از انضمام یک کلاه، حرف «آ»ی باکلاه را شکل داده‌است (تصویر ۹).

تصویر ۹: حرف‌آباد (خانجانی، ۱۴۰۲)

ب) نابسندگی تصویرتنیده: در تایپوگرافیِ تصویرتنیده، عبارتِ نویسه‌نگاری‌شده بخشی از یک کلان‌تصویر است و در لابه‌لای بدنهٔ تصویر تنیده شده‌است.

تصویر روی جلد *کارآگاه آفتابی* (بهاری سعدی، ۱۳۹۶)، یک طرح لبیرنتی دوپاره (ماز) را نشان می‌دهد. با نگاهی دقیق می‌توان دریافت تصویر روی جلد و وجه شمایلی عنوان روی جلد درهم تنیده شده‌اند. یعنی پارهٔ بالایی ماز چیزی جز عنوان کتاب نیست که در شمایل دیوارهای ماز به رنگ تیره طراحی شده‌است. غلبهٔ تصویر چنان است که طرح ماز بر عنوان کتاب چیرگیِ بصری دارد (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰. کارآگاه آفتابی (بهاری سعدی، ۱۳۹۶)

۳-۲. سیمامعنایی خودبسنده[۳۴]

سیمامعنایی می‌تواند تک‌رسانه‌ای باشد. یعنی فقط از نظام نوشتاری، بدون کمک از رسانهٔ تصویر برای تایپوگرافی خود استفاده نماید. برای نمونه، در *«i» کوچک* (Hall, 2017) شخصیت داستان حرف انگلیسیِ «i» است. حرف «i» انسان‌انگارانه به تصویر کشیده شده‌است، به‌گونه‌ای که نقطهٔ قرمزرنگ روی آن به‌مثابهٔ کلهٔ او و درازای نارنجی‌رنگ آن به‌مثابهٔ بدنش و سریفِ پایینِ این حرف به‌عنوان پای او و سریف بالای آن به‌مثابهٔ دستان او بازنمایی شده‌است. از همین رو، گشتالت این حرف، تجسمی آیکونیک از شمایلی انسانی نامتعادل است که گویی در وضعیتی نامتعادل در حال افتادن است؛ ولی شمایلی‌شدن این حرف، در همین نظام نوشتاری شکل می‌گیرد، نه از پیوست تصویری غیر نوشتاری (تصویر ۱۱). این در حالی است که در تایپوگرافی عنوان *حرف‌آباد* (خانجانی، ۱۴۰۲) برای انسان‌انگاری حرف «آ» از پیوست چشم و ابرو به حروف نوشتاری و همچنین پیوست البسهٔ انسانی (کلاه) بهره گرفته شده‌است (تصویر ۹).

تصویر ۱۱: little i (Hall, 2017)

دنیا چه‌قدر بزرگ است؟ (تکنت‌راپ، ۱۳۹۱)، نیز خودبسنده است. چراکه فقط با افزایش امتداد حرف «ی»، سیمامعنایی شکل گرفته‌است (تصویر ۱۶).

۴. چگالی فضاهای مثبت و منفی

۴-۱. «چیرگی فضای مثبت»[۳۵]

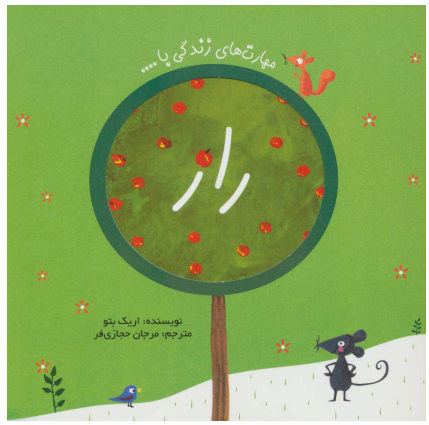
وجود متن نوشتاری مستلزم وجود زمینه است. با توجه به رویکرد گشتالت (رویکرد شکل-زمینه)، غلبهٔ فضای مثبت می‌تواند در دو سطح اتفاق بیفتد: ۱- در سطح حروف (متن نوشتاری)، ۲- در سطح زمینه.

الف) چگالی مثبت حروف: غلبهٔ فضای مثبت حروف می‌تواند به برجستگی تایپوگرافی بیانجامد. در *عَه‌عَه‌عَه* (Karsten, 2019) چگالی مثبت حروف از طریق تکثر و تنوع قلم‌ها ایجاد و باعث برجستگی شده‌است. درونمایهٔ کتاب موردِ اشاره زیست‌محیطی است و موضوعش آلودگی صوتی جامعهٔ شهری است. از همین رو، تایپوگرافر در جای جای کتاب فشار صدا را با تراکم و تنوع قلم کامپیوتریِ دو حرف H و A به نمایش گذاشته‌است و با ایتالیک‌کردن حروف، جهت فشار صوتی (که رو به بیرون کتاب منتشر می‌شود) را نیز بازنمایی کرده‌است (تصویر ۱۲).

ب) چگالی مثبت زمینه: کنتراست یک زمینهٔ شلوغ با عبارت نوشتاریِ خلوت می‌تواند سبب برجستگی آن عبارت تایپوگرافیک شود. برگ‌های درخت سیب، زمینه‌ای است که عنوان کتاب *راز* (بتو، ۱۳۹۷)[۳۶] را شکل داده‌است. درخت پر از سیب است و نقطهٔ حرف «ز» نیز در زیر سیب گم شده‌است (یک

تصویر ۱۲: AaaHHH (Karsten, 2019)

سیب جانشین نقطهٔ آن شده‌است). پنهان‌ماندن نقطهٔ حرف «ز» در واژهٔ «راز» می‌تواند تلویحی بصری از مفهوم «رازآلودگی» باشد که با وجود استقرار در کانون ذره‌بین، همچنان نامکشوف مانده‌است. انبوه سیب‌ها و تضاد رنگ سفید با سیب‌های قرمز و برگ‌های سبز سبب برجستگی سه حرف سفیدرنگ عنوان کتاب شده‌است (تصویر ۱۳).

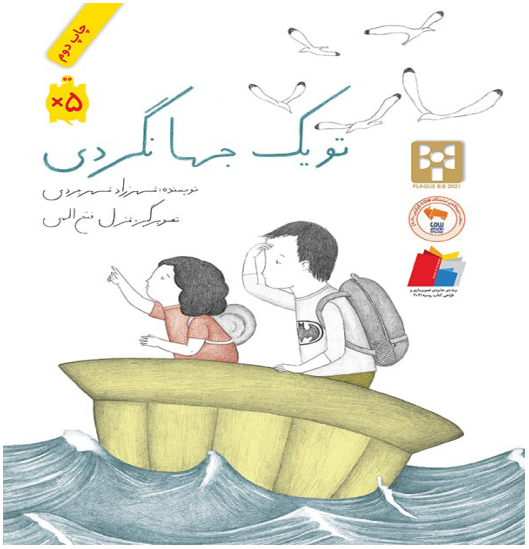


تصویر ۱۳: راز (بتو، ۱۳۹۷)

۴-۲. «چیرگی فضای منفی»[۳۷]

بر اساس رویکرد شکل-زمینه، فضای منفی در دو سطح امکان برجسته‌سازی تایپوگرافی را دارد: ۱- در سطح حروف (شکل)، ۲- در سطح زمینه

الف) چگالی منفی حروف: در این حالت، برجسته‌سازی از طریق نمایش خلوتی و افزایش ترکینگ[۳۸] (فاصلهٔ عمومی بین حروف) شکل می‌گیرد. بیشتر گرافیست‌ها صرفاً از فضای مثبت (از افزایش ضخامت و اندازهٔ حروف) برای جلب توجه مخاطب بهره گرفته می‌کنند و از قابلیت فضای سفید در جلب نظر مخاطب غافل می‌مانند (وایت، ۱۳۹۳: ۱۷ ب). نازکی قلم کامپیوتری و نیز کشیدگی حروف و فاصلهٔ بین حروف و نبود حروفی مثل «ش»، «چ»، «پ» که پرنقطه هستند و استفاده از رنگ‌مایهٔ آبی کمرنگ بر پس‌زمینهٔ سفید سبب شده در تایپوگرافی عنوان *تو یک جهانگردی* (شهرجردی، ۱۴۰۰)، فضای منفی به چشم بیاید (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴: تو یک جهانگردی (شهرجردی، ۱۴۰۰)

ب) چگالی منفی زمینه: زمینهٔ خلوت یا بافتی که به‌لحاظ رنگ دارای تونالیته‌ای متضاد با عبارت تایپوگرافیک است، می‌تواند سبب کانونی‌شدن نوشتار شود. *راز* (باتو، ۱۳۹۴)، زمینهٔ بسیار خلوتی را برای عنوان کتاب اختیار کرده‌است؛ حتی تصویرگری روی جلد نیز آن‌قدر محدود است که باعث تزاحم و تخدیش این زمینهٔ منفی نشده‌است (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵: راز (باتو، ۱۳۹۴)

۴-۳. ناچیرگی[۳۹] فضای مثبت و منفی

در این حالت، هیچ یک از دو فضا مثبت و منفی بر دیگری چیرگی ندارد. ناچیرگی در دو سطح امکان ظهور دارد: ۱- «ناچیرگی دوقطبی»[۴۰] ۲- «ناچیرگی همگن»[۴۱].

الف) ناچیرگی دوقطبی: در این حالت، عبارت تایپوگرافیک دوپاره است. در نیمی از آن، فضای مثبت غالب است و در نیمی دیگر، فضای منفی. به بیان دیگر، در هر پاره از عبارت تایپوگرافیک چیرگی موضعی یکی از فضاهای مثبت یا منفی دیده می‌شود؛ ولی در سطح گشتالت (کلیت عبارت تایپوگرافی‌شده) هیچ یک بر دیگری غالب نیست.

در *دنیا چه‌قدر بزرگ است؟* (تکنت‌راپ، ۱۳۹۱)، عنوان کتاب در دو سطر نوشته شده‌است. واژهٔ «دنیا» به‌تنهایی در سطر بالایی و بقیهٔ واژه‌ها در سطر زیرین آن قرار گرفته‌است. وسعت فضای تنک در تک‌واژهٔ «دنیا» در سطر نخست از عنوان و فشردگی واژه‌ها در سطر دوم چگالی فضا را دوقطبی کرده‌است. هدف از دوقطبی‌سازی فضا در تایپوگرافی موردِ اشاره، عینی‌کردن صفت «بزرگی» برای واژهٔ «دنیا» است (تصویر ۱۶).

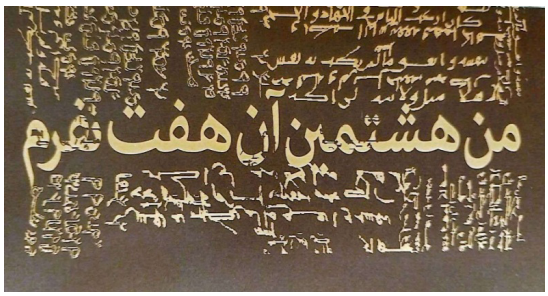
تصویر ۱۶: دنیا چه‌قدر بزرگ است؟ (تکنت‌راپ، ۱۳۹۱)

ب) ناچیرگی همگن: در این حالت، چگالی دو فضای مثبت و منفیِ حروف هم‌سنگ و یکنواخت[۴۲] است و این همسنگی هم به‌صورت موضعی در جای‌جای عبارت تایپوگرافیک و هم به‌صورت سراسری در کل آن آشکار است. یعنی برخلاف ناچیرگی دوقطبی که دارای چیرگی موضعی و فاقد چیرگی سراسری است؛ در ناچیرگی همگن افزون بر فقدان چیرگی سراسری، فقدان چیرگی موضعی نیز حاکم است. در هر حرف از حروف *بغلم کن* (چیرائولو، ۱۳۹۸)، از یک سو ضخامت حروف سبب افزایش چگالی فضای مثبت حروف شده‌است، از سویی دیگر کشیدگی حروف، چگالی را منفی کرده‌است. بازشدن و گشودگی حروف از یکدیگر، با گشودن بغل تناسب دارد (تصویر ۱۷).

تصویر ۱۷: بغلم کن (چیرائولو، ۱۳۹۸)

۴. پس‌زمینهٔ تایپوگرافیک[۴۳]

با رویکرد شکل-زمینه لزوما همیشه متن نوشتاری در جایگاه شکل قرار ندارد؛ بلکه متن نوشتاری نیز می‌تواند در جایگاه زمینه قرار گیرد. در واقع، تایپوگرافی می‌تواند به جای اینکه کارکرد متنی داشته باشد، فقط کارکرد پس‌زمینه‌ای داشته باشد. پس‌زمینهٔ مبتنی بر تایپوگرافیک می‌تواند خوانا[۴۴] یا ناخوانا[۴۵] باشد. در بیشتر طرح‌های گرافیکی و شمایل‌نگاری‌های *من هشتمین آن هفت نفرم* (نظرآهاری، ۱۳۹۱) تایپوگرافی نقش پس‌زمینه‌ساز و فضاساز را ایفا می‌کند. متن‌های تایپوگرافی‌شدهٔ آن با خطی کوفی به گونه‌ای نوشته شده‌اند که قابلیت خواندن ندارند؛ ولی موجد بافتی کهن و اسطوره‌ای هستند (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۸: من هشتمین آن هفت نفرم (نظرآهاری، ۱۳۹۱: ۲۹)

نتیجه‌گیری

عنوان‌های روی جلد کتاب‌های کودک جولانگاه هنر گرافیک و تایپوگرافی است. چراکه ناشران

کودک، جلد را هم به چشم یک آگهی تبلیغاتی برای جذب مخاطب می‌بینند و هم به چشم یک اثر هنری که پل ارتباط خواننده با متن داخلیِ کتاب است. این مقاله تایپوگرافی را از منظر گسترهٔ آشنایی‌زدایی، محورهای متداعی و مجاورت، درجهٔ استقلال و بینامتنیت، چگالی حروف و شکل-زمینه بررسی و دسته‌بندی کرده‌است.

گسترهٔ آشنایی‌زدایی تایپوگرافی‌ها در دو سطح امکان تحقق دارد: یکی به‌صورت موضعی و دیگری به‌صورت سراسری. در آشنایی‌زدایی موضعی، یکی از حروف یا بخش کوچکی از عبارت، دستخوش تمهید آشنایی‌زدایی می‌شود؛ این در حالی است که در آشنایی‌زدایی سراسری، تمهید آشنایی‌زدایی به یک بخش یا یک حرف تحدید نمی‌شود؛ بلکه در سراسر آن واژه یا عبارت مشهود است. یعنی یا گشتالت کلیِ عبارت تایپوگرافیک بازنماییِ آشنایی‌زدا دارد یا تمهید آشنایی‌زدایی در همه یا اغلب حروف آن گسترانیده شده‌است.

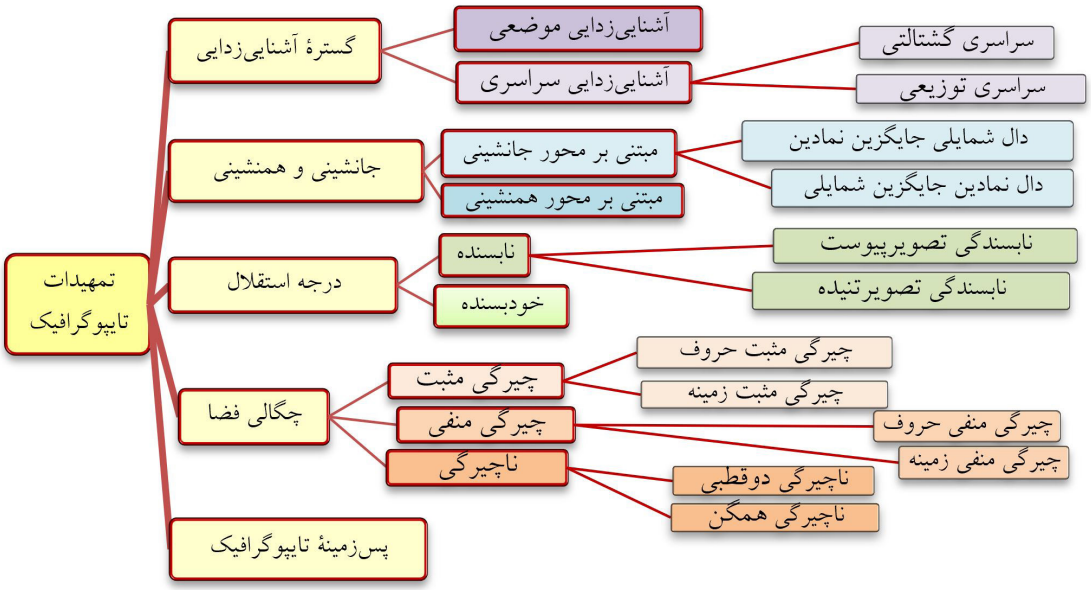
از منظری دیگر، هر تمهید تایپوگرافیک در راستای یکی از دو محور همنشینی و جانشینی عمل می‌کند. در تایپوگرافی‌های مبتنی بر محور جانشینی، یک تصویر به‌جای یکی از حروف قرار می‌گیرد یا اینکه مجموعه‌ای از حروف به‌جای بخشی از تصویر قرار می‌گیرد. یعنی یا حروف جانشین بخشی از یک تصویر می‌شوند و یا تصویری جانشین بخشی از یک نوشته می‌شود. در تایپوگرافیِ مبتنی بر محور همنشینی، تصویر و نوشتار همنشین یک‌دیگر قرار می‌گیرند و ورود یکی به حذف دیگری نمی‌انجامد.

تایپوگرافی‌ها را از منظر بینامتنیت نیز می‌توان به دو گروه دسته‌بندی کرد: خودبسنده و نابسنده. نابسندگی یا از طریق الحاق یک تصویر به عبارت تایپوگرافیک به دست می‌آید که موسوم به نابسندگی تصویرپیوست است و یا اینکه تصویر در تاروپود عبارتِ نوشتاری تنیده شده و موسوم به نابسندگی تصویرتنیده است. برخلاف تایپوگرافی نابسنده، تایپوگرافی‌های خودبسنده از رسانه‌هایی همچون تصویر بی‌نیازند و تایپوگرافی آن‌ها فقط از سیمای نوشتار شکل می‌گیرد.

بر اساس رابطهٔ گشتالتیِ شکل-زمینه نیز می‌توان دسته‌بندی دیگری از تمهیدات تایپوگرافی‌ها ارائه داد. بر حسب میزان فشردگی فضای بین حروف (به‌عنوان شکل) یا فشردگی فضای پس‌زمینهٔ حروف (به‌عنوان زمینه)، تمهیدات تایپوگرافیک به سه گروه دسته‌بندی می‌شوند: الف) چگالیِ مبتنی بر چیرگی فضای منفی حروف یا مبتنی بر چیرگی فضای منفی پس‌زمینه، ب) چگالیِ مبتنی بر چیرگی فضای مثبت حروف یا مبتنی بر چیرگی فضای مثبت پس‌زمینه ، ج) چگالیِ مبتنی بر ناچیرگی. ناچیرگی نیز خود بر دو گونه است: دوقطبی و همگن. در ناچیرگی دوقطبی، فضای حروف دوپاره است، یک سویهٔ عبارتِ تایپوگرافی‌شده، فضایی کاملا منفی و تُنُک را به نمایش می‌گذارد، و در سویهٔ دیگرش، فضایی کاملاً مثبت و فشرده را. در ناچیرگی همگن، در سراسر عبارت تایپوگرافی‌شده، نه فضای منفی حروف غالب است و نه فضای مثبت آن. یعنی نه حروف فضایی تُنُک و خلوت را به نمایش می‌گذارند و نه فضایی بسیار شلوغ و فشرده را.

پنجمین دسته‌بندی نیز مبتنی بر قاعدهٔ گشتالتی شکل-زمینه است. بر اساس این دسته‌بندی، تمهید تایپوگرافی گاهی کارکرد شکل دارد و گاهی کارکرد زمینه.

نگارنده جملگیِ دسته‌بندی‌های بالا را در تصویر (۱۹) خلاصه کرده‌است. مقالهٔ حاضر نشان می‌دهد تایپوگرافی خلاق نتیجهٔ آشنایی‌زدایی صوریِ سازه‌های نوشتاری است که از وجوه بصری مختلف قابل دسته‌بندی است. با توجه به اینکه در آثار هر تایپوگرافر شگردهای خاصی از آشنایی‌زدایی بصری عنصر غالب است؛ بنابراین پیشنهاد می‌شود پژوهشگران با اتکا به دسته‌بندی ارائه‌شده در این مقاله، سبک هر تایپوگرافر را بازشناسی و یا اینکه سبک تایپوگرافی‌های مختلف را با یک‌دیگر مقایسه کنند.



تصویر ۱۹: رده‌بندی تمهیدات تایپوگرافیک

پی‌نوشت‌ها

1. typography
2. type
3. graphy
4. typographers
5. calligram
6. devices
7. J. Gutenberg
8. W. Gropius
9. Bauhaus
10. V. Shklovsky
11. defamiliarization
12. J. Mukarovsky
13. foregrounding
14. B. V. Tomashevsky
15. free motif
16. associe
17. singularisation
18. R. Jakobson
19. Dominant
20. local
21. global
22. global gestalt
23. global distributive
24. F. de Saussure
25. paradigmatic axis
26. syntagmatic axis
27. associative axis
28. Replacing a symbolic signifier with a paradigmatic iconic signifier
29. Replacing a symbolic signifier with a paradigmatic iconic signifier
30. positional continguity
31. inadequacy
32. image-adjacent
33. image-intertwined
34. self-sufficient
35. positive density dominance
36. اگرچه بنا به نسخهٔ زبان‌اصلی کتاب (فرانسوی) ترجمهٔ «راز» درست‌تر است؛ اما اگر عنوان به‌صورت «موش کوچولو و راز بزرگ» به فارسی برگردانده می‌شد؛ با بزرگیِ اندازهٔ فونت کلمهٔ «راز» و کوچکیِ تصویر موش‌کوچولوی روی جلد، هارمونی بیشتری می‌داشت. در نسخهٔ زبان انگلیسی، ضمن بازی با اندازهٔ فونت‌های عنوان، نام این کتاب با عبارت «موش کوچولو و راز بزرگ» Little mouse's Big Secret (Battut, 2011) ترجمه شده است.
37. negative density dominance
38. tracking
39. non-dominance
40. bipolar
41. homogeneous
42. uniform
43. Typography as background
44. legible
45. Illegible

منابع

- آینسلی، جرمی (۱۳۸۹). ***یک قرن طراحی گرافیک***، ترجمهٔ محبوبه توتونچی و آزاده اعتصام، تهران: یساولی.
- اعرابی، جعفر (۱۳۸۹). ***آفرینش فرم***، تهران: هنرمند.
- افشارمهاجر، کامران (۱۳۹۳). ***تحلیل آثار گرافیکی***، تهران: فاطمی.
- ۶۴. امامی‌فر، نظام‌الدین؛ حسینی ولمی، سیده زهرا؛ آرزوفر، سمیه (۲۰۴۱). «بررسی ارتباط هنر بازیافت با تایپوگرافی در حفاظت از محیط زیست»، ***پژوهشنامهٔ گرافیک و نقاشی***، 6(10)، 4-16. https://doi.org/10.22051/pgr.2023.41970.1205
- امبروز، گوین؛ هریس، پل (۱۳۹۶). ***اصول پایهٔ طراحی گرافیک***، ترجمهٔ شروین شهامی‌پور، تهران: نظر.
- ۷۴. بتو، اریک (۷۹۳۱). ***راز***، ترجمهٔ مرجان حجازی‌فر، تهران: راز بارش.
- باتو. اریک. (۱۳۹۴). ***راز***، ترجمهٔ شراره وظیفه‌شناس، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- بنجامین، ای. اچ (۱۴۰۰). ***اسکار لنگه‌جورابی***، با تصویرگری مرتضی رخصت‌پناه، ترجمهٔ آناهیتا حضرتی، تهران: پرتقال.
- بهاری سعدی، هاجر (۱۳۹۶). ***کاراگاه آفتابی***، با تصویرگری ریحانه شیران، تهران: علمی و فرهنگی.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۵). ***نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی)***، تهران: کتاب آمه.
- تکنت‌راپ، بریتا (۱۳۹۱). ***دنیا چه‌قدر بزرگ است؟***، ترجمهٔ نورا حق‌پرست، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- چارئی، عبدالرضا (۱۳۹۸). ***خلاقیت در تایپوگرافی***، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- چیرائولو، سیمونا (۱۳۹۸). ***بغلم کن***، ترجمهٔ رامتین فرزاد، تهران: زعفران.
- حسنی، پیمان (۱۳۹۴). ***تایپوگرافی (سبک‌ها و اصطلاحات)***، تهران: ساکو.
- خانجانی، علی (۱۴۰۲). ***حرف‌آباد***، با تصویرگری علی خدایی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خدایی، علی (۱۳۸۸). ***کلاغ مثل کلاغ***، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- دمیرچیلو، هدی؛ سجودی، فرزان (۱۳۹۰). «تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی»، ***کتاب ماه هنر***. ۱۵۲، ۹۰-۱۰۱.
- دیویس، نیکولا (۱۴۰۱). ***از مارها خوشم نمی‌آید***، با تصویرگری لوچیانو لوزالو، ترجمهٔ محبوبه نجف‌خانی. تهران: زعفران.
- رضوی، سیده‌طاهره (۱۳۹۷). ***نقش تایپوگرافی در طراحی جلد کتاب کودکان گروه سنی ب***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشتهٔ گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.
- رهنما، مژده (۱۳۹۲). ***کاربرد تایپوگرافی در بیان مفهوم ضرب‌المثل‌های ایرانی***، پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ ارتباط تصویری. دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.
- رید، هربرت (۱۳۸۰). ***معنی هنر***، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- زنجانبر، امیرحسین (۱۴۰۲). «برهم‌کنش دو وجه خوانداری و دیداری «عناوین تایپوگرافیک» در تیتراژ و پوستر هفت فیلم کودک و نوجوان: بر اساس نظریهٔ اسکات- نیکولایوا». ***نامه هنرهای نمایشی و موسیقی***، ۱۴(۳۵)، ۱۲۹-۱۴۴. https://doi.org/۱۰,۳۰۴۸۰/dam.۱۸۶۱,۵۱۶۰,۲۰۲۴
- شکلوفسکی، ویکتور (۱۳۹۲). «هنر همچون فرایند». ***نظریهٔ ادبیات: متن هایی از فرمالیست های روس***. به کوشش تزوتان تودوروف، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران. صص ۸۱-۱۰۷.
- شوارتس، بریتا (۱۳۹۷). ***عینک جادویی***، با تصویرگری کارستن مرتین، ترجمهٔ منیژه نصیری. تهران: زعفران.
- شهرجردی، شهرزاد (۱۴۰۰). ***تو یک جهانگردی***، با تصویرگری غزل فتح‌الهی، تهران: طوطی.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۳). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***. جلد۲. تهران: سورهٔ مهر.
- طالب‌زاده، رضوان. (۱۳۹۳). ***بررسی نامنوشته‌های کتاب‌های انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته ارتباط تصویری، دانشکده پردیس البرز، دانشگاه تهران.
- علی‌بیگی، ریحانه (۱۴۰۰). ***ویژگی‌های شاخص دیداری آثار سینمایی انیمیشن ایسائو تاکاها با تمرکز بر فیلم‌های همین دیروز، همسایه من یاماداِ، و افسانهٔ شاهدخت کاگویا بر اساس نظریهٔ فرمالیسم نوین***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشتهٔ انیمیشن، دانشکده هنری و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- لیندگرن، آسترید (۱۴۰۰). ***پی‌پی جوراب‌بلند***، ترجمهٔ جمال اکرمی، تهران: محراب قلم.
- میبت، ویل (۱۳۹۸). ***این که یک افسانه نیست***، با تصویرگری فرد بلانت، ترجمهٔ اعظم مهدوی، تهران: زعفران.
- متز، کریستین (۱۳۹۵). «بررسی نظرات ژان میتری دربارهٔ استعاره و نماد و زبان در سینما» در ***ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما***. به کوشش بیل نیکولز. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس. صص ۹۵-۱۹۲.
- مثقالی، فرشید (۱۳۹۶)، ***تایپوگرافی***، تهران: نظر.
- مقصودلو، مریم؛ نورانی، سیدمهدی (۱۳۹۸). «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب (باهاوس) آلمان»، ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، ۲ (۳)، ۲۱۹-۲۲۸. https://doi.org/۱۰,۲۲۰۵۱/pgr.۱۰۲۳,۲۴۲۷۷,۲۰۱۹

• نظرآهاری، عرفان (۱۳۹۱). ***من هشتمین آن هفت نفرم***، با تصویرگری سحر بردایی، تهران: صابرین.
• وایت، الکس (۱۳۹۳ الف). ***تأملی در طراحی حروف، ایدئولوژی کاربردی در تایپوگرافی***، ترجمهٔ عاطفه متقی، تهران: هنر نو.
• وایت، الکس (۱۳۹۳ ب). ***عناصر طراحی گرافیک***، ترجمهٔ الهه بور، تهران: آبان.
• های‌اسمیت، سایرس (۱۳۹۵). ***درون پاراگراف چه می‌گذرد؟***، ترجمهٔ فرزانه آرین‌نژاد، تهران: مشکی.
• هیلنر، ماتیاس (۱۳۹۵). ***تایپوگرافی مجازی***، ترجمهٔ جمشید آراسته، تهران: آبان.

References

• Afshar mohajer, K. (2014). ***Analysis of Graphic Works*** (Tahlil-e *Āsār*-e Grāfiki). Tehran: Fatemi,(Text in Persian).
• Alibeygi, R. (2022). ***"The Visual Characteristics of Isao Takahata's Animated Movies, Only Yesterday, My Neighbors The yamada and The Tale of The Princess Kaguya Based on Neoformalism Film Theory"***. For the Degree of M.A in Animation. Department of Animation, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modarres University,(Text in Persian).
• Ambrose, G. & Harris, P. (2017). ***The Foundamentals of Graphic Design***. Translated by Shervin. Shahamipour. Tehran: Nazar,(Text in Persian).
• 'Arabi, J. (2010). ***Form Creation***. Tehran: Hirmand,(Text in Persian).
• Aynsley, J. (2010). ***A Century of Graphic Design***. Translated by Mahboube Toutounchi and Azade E'etesam,Tehran: Yasavoli,(Text in Persian).
• Bahari S'adi, H. (2017). ***Sunny Detective*** (Kārāgāh *Āftābi*). Illustrated by: Reyhane Shiran. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company,(Text in Persian).
• Battut, E. (2018). ***Secret*** (Rāz), Translated by Marjan Hejazifar, Tehran: Raze Baresh,(Text in Persian).
• Battut, E. (2018). ***Le Secret*** (Rāz), Translated by Sharareh Vazifeh-shenas, Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults,(Text in Persian).
• Battut, E. (2011). ***Little Mouse and Big Secret***. NewYork: Union Square Kids Publisher,(Text in Persian).
• Benjamin, A. H. (2021). ***One Sock Oscar*** (Oskār-e Lenge-Jūrābi). Illustrated by: Morteza Rokhsatpanah. Translated by: Anahita Hazrati. Tehran: Poteghal,(Text in Persian).
• Berner, R. S. (2010). ***Das ABC-Spielebuch***. Berlin: Jacoby & Stuart, (in German).
• Chare'ei, A. R. (2019). ***Creativity in Typography*** (Khallāqiyyat dar Tāypografi). Tehran: Farhang-sarā-ye Mirdashti. [Text in Persian].
• Ciaolo, S. (2019). ***Hug me (Baqal-am Kon)***, Translated by Ramtin Farzad, Tehran: Z'aferan,(Text in Persian).
• Davies, N. (2022). ***I do'nt Like Snakes*** (Az mār-hā Xošam Nemiāyad). Illustrated by: Luciano Lozano. Translated by: Mahboube Najafkhani. Tehran: Z'aferan,(Text in Persian).
• Demircillo, Hedi; Sojudi, Farzan (2018). "Semiotic Analysis of Persian Typography", Book of Art Month. 152, 90-101, (Text in Persian).
• Emamifar, S. N.; Hossini Valami, S. Z. & Arezoofar, S. (2023). A Study of the Ralationship between Recycled art and Typography in Environmental Protection, ***Painting Graphic Research***, 6(10), 4-16,(Text in Persian). https://doi.org/10.22051/pgr.2023.41970.1205
• Erlich, V. (1955). ***The Russian Formalist***. Holland: The Hague.
• Hall, M. (2017). ***Ittle i***. New York. Greenwillow Books.
• Hasani, P. (2015). ***Typography, Styles and Terms***. Tehran: Sako,(Text in Persian).
• Highsmith, C. (2016). ***Inside Paragraphs: Typographic Fundamentals?*** (Darūn-e Pārāgrāf če Migozarad?), Translated by Farzane Aryannezhad, Tehran: Meshki. Saberin,(Text in Persian).
• Hilner, M. (2016). ***Virtual Typography*** (Tāypogrāfi-ye Majāzi), Translated by Jamshid Araste, Tehran: Aban,(Text in Persian).
• Kanjani, Ali (2023). ***Village of Words*** (Harf-ābā). Illustrated by: Ali Khoda'ei. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults,(Text in Persian).
• Karsten, G. (2019) ***AaaHHH***. NewYork: harpercollins,(Text in Persian).
• Khoda'ei, A. (2009). ***A Crow like Crow*** (Kalāq Mesl-e Kalāq). Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults,(Text in Persian).
• Lindgren, A. (2021). ***Pippi Langstrump.*** Translated by Jamal Akrami, Tehran: Mehrab-e-Ghalam,(Text in Persian).

• Mabbit, W. (2019). ***This Is not a Fairy Tell*** (In ke Yek Afsāne Nist). Illustrated by: Fred Blunt. Translated by: ′Azam Mahdavi. Tehran: Z′aferan,(Text in Persian).
• Maghsoudlou, M. & Nourani, S. M. (1919). The Formalism Style and Its Application in Bauhaus School of Germany, ***Painting Graphic Research***, 2(3), 219-228,(Text in Persian). https://doi.org/10.22051/pgr.2019.24277.1023
• Mesghali, F. (2017). ***Typography*** (Tāypogrāfi). Tehran: Nazar,(Text in Persian).
• Metz, Ch. (2016). "Studying Jean Mitry's comments about metaphor, symbol and language in cinema". In ***Structuralism and semiotics of cinema*** (Sāxtgarāyi, Nešāe-šenāsi-ye Sinemā). Edd: Bill Nichols. Translated by ′Allaoddin Tabatabayi. Tehran: Hermes. 95-192,(Text in Persian).
• Mirsadeghi, j. & M. (1998). ***Glossary of the Art of Story Writing*** (Vāže-nāme-ye Honar-e Dāstā-nevisi). Tehran: Ketabe Mahnaz,(Text in Persian).
• Pierce, T. (2020). ***Love Can Come in Many Ways.*** (Ultman, S.; Illus). California. Chronicle Books.
• Nazarahari, E. (2012). ***I Am The Eighth of the Seven*** (Man Hašt-omin-e Ān Haft Nafar-am). Illustrated by: Sahar Bardaei. Tehran: Saberin,(Text in Persian).
• Rahnama, M. (2013). ***"The Use of Typography in Expressing the Consept of Iranian Proverbs"***. For the Degree of M.A in Viual Communication. Facualty of Arts and Architecture, Islamic Azad University. Yazd Unit,(Text in Persian). Razavi, S. T. (2018). ***"The Role of Typography in Designing the Cover of Children's Book Age Group B"***. For the Degree of M.A in Grphic. Facualty of Arts and Architecture, Islamic Azad University. Yazd Unit,(Text in Persian). Read, H. E. (2001). ***The Meaning of Art*** (M′ani-ye Honar), Translated by Najaf Daryabandari, Tehran: Elmi-va-Farhanghi,(Text in Persian).
• Safavi, K. (2004). ***From Linguistics to Literature***. Second Volume. Tehran: Soure Mehr,(Text in Persian).
• Schwarz, B. (2018). ***Meine Brille Kann Zaubern*** ('Einak-e Jādū-yi), Illustrated by Carsten Martin, Translated by Manizhe Nasiri, Tehran: Zaferan,(Text in Persian).
• Shafi′ei, Sh. (2006). ***The Adventures of Mouchoul And Kouchoul*** (Mājarā-hā-ye Mūčūl va Kūčūl). Illustrated by: Golmohammad Khodaverdi.Tehran: Peydayesh,(Text in Persian).
• Shahrjerdi, Sh. (2021). ***You Are a Tourist*** (To Yek Jahān-gardi). Illustrated by: Ghazal Fathi. Tehran: Touti,(Text in Persian).
• Shklovski, V. (1998). "Art as Technique" in ***Literary Theory: An Anthology (pp. 81-107)***, Julie Rivkin & Michael Ryan (eds.), Malden: Blackwell.
• Shklovski, V. (2013). "Art as Artifice" in ***Literary Theory: Texts of Russian Formalists***. In Tzvetan Todorov (Ed.), Translated by Atefe Taha′ei, Tehran: Akhtaran,(Text in Persian).
• Talebzade, R. (2014). ***"A Survey of Logotypes of the books of Intellectual Development of Children and Young Adults Publication"***. For the Degree of M.A in Viual Communication. Faculty of Art and Architecture Pardis Alborz. University of Tehran,(Text in Persian).
• Taslimi, A. (2016). ***Literary Criticism*** (Naqd-e Adabi: Nazariye-hā-ye Adabi va Kārbord-hā-ye Ān-hā dar Adabiyyāt-e Fārsi). Tehran: Ketabe Ammeh,(Text in Persian).
• Teckentrup, B. (2012). ***How Big Is the World?*** (Donyā Čeqadr Bozorg Ast), Translated by Noura Haghparast, Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults,(Text in Persian).
• Will, M. (2018). ***This is not a fairy tale*** (In ke Yek afsāne Nist), Translated by Azam Mahdavi, Tehran: Zaferan,(Text in Persian).
• White, A. W. (2014a). ***Thinking in Type: the Practical Philosophy of Typography*** (T′ammol-i dar Tarrāhi-ye Horuf), Translated by: Ātefe Mottaghi. Tehran: Honar-e-No,(Text in Persian).
• White, A. W. (2014b). ***The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page, Architecture, and Type*** (Anāser-e Tarrāhi-ye Grāfik), Translated by Elāhe Bour, Tehran: Aban, (Text in Persian).
• Zanjanbar, A. H. (2023). Interaction of Reading and Visualizing "Typographic Titles" in the Opening Sequence and Posters of Seven Children and Youth Films: Based on the Scott-Nikolajeva Theory, ***Dramatic Arts and Music***, 14(35), 129-144.9,(Text in Persian). https://doi.org/10.30480/dam.2024.5160.1861.

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۳۴-۱۵۲)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

تزیینات و کتیبه‌های ضریح مطهر حضرت علی علیه السلام

چکیده

ساختار ضریح به‌سبب احترام به فرد مدفون‌شده و آسان‌شدن زیارت بر روی قبر در شکل‌های مختلفی ساخته و گذارده می‌شود. از نمونه‌های عالی هنر ضریح‌سازی می‌توان ضریح امام علی (علیه السلام)، را نام برد که به‌وسیلهٔ هندیان انجام پذیرفته‌است. در این پژوهش، ضمن بررسی تاریخ و چگونگی شکل‌گیری ضریح امام علی (علیه السلام)، در طول تاریخ، به معرفی ساختار و تزئینات آن پرداخته شده‌است. بنابراین، برآنیم به این پرسش پاسخ دهیم که ساختار ضریح و تزئینات به‌کاررفته در آن چیست و محتوای کتیبه‌ها از منظر فقه شیعی چیست؟ روش پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی بوده و شیوهٔ گردآوری داده‌ها به‌صورت اسنادی و مشاهدات میدانی است. یافته‌ها بیانگر آن است که هنرمندان در ابراز اندیشه و عقیده خود، از عناصر شیعی و علاقه به خاندان پیامبر (ص) و ائمه اطهار (علیهم السلام) بهره گرفته‌اند. افزون بر این، موضوع‌هایی مانند آیه‌های قرآنی، اسماء الهی، احادیث و روایات قدسی و نبوی، شهادتین شیعه و حتی اشعار و ابیات ادبی در وصف و رثای ائمه اطهار (علیهم السلام) را بر روی ضریح می‌نگاشتند. کتیبه‌های ضریح امام علی (علیه السلام)، برگرفته از آیه‌ها و مضمون‌هایی است که در وصف، مقام و ویژگی حضرت آورده شده و عمدتاً با سه خط خوشنویسی فارسی-عربی ثلث، نستعلیق و کوفی به نگارش درآمده‌اند. مضمون کلی آن‌ها به‌درستی بیانگر حضور کلام وحیانی خداوند، مقام و منزلت شخص متوفی و تفکر ولایت‌مدارانه در آیین اسلام است. همچنین، بیشترین تزئینات انجام‌شده بر روی سطوح ضریح امام علی (علیه السلام) تزئینات اسلیمی و ختایی بوده‌است.

کلیدواژه‌ها: کتیبه‌های تزئینی ابنیه متبرکه، ضریح امام علی (علیه‌السلام)، تزیینات اسلامی، خوشنویسی فارسی-عربی، فقه شیعی.

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

عطیه جهانیان
کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
atiyeh.jahaniyan@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۷-۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۶-۱۹
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42051.1194

مقدمه

ضریح‌ها، سازه‌هایی هستند که برای احترام به ولی مدفون و آسان‌سازی امر زیارت بر روی سنگ‌قبر پیامبران، امامان و امامزادگان قرار می‌گیرند. از زمان شهادت ائمه تا به امروز صندوق قبرها، از جنس چوب و فلز بر روی مزار امامان قرار گرفته‌است ولی باگذشت زمان این ضریح‌های چوبی به‌عنوان صندوق قبر معروف گردیدند و در اطراف این صندوق قبرهای چوبی، سازه‌هایی فلزی و مشبک قرار گرفتند که امروزه ضریح نامیده می‌شود. این سازه‌های مشبک در ابتدا خالی از کتیبه و تزئین بودند اما به‌تدریج از حالت مشبک فلزی ساده خارج‌شده و به هنری ماندگار از گرایشات هنر فلزکاری تبدیل شد. امام علی (علیه السلام) در سال ۴۰ هجری به شهادت رسیدند و بنا به وصیت ایشان، مخفیانه دفن شدند. برخی بیان کرده‌اند که آرامگاه کنونی حضرت امیرالمؤمنین (علیه السلام) شامل رواق‌ها و ایوان‌های گوناگونی است که به دو بنای قدیمی و جدید بر می‌گردد. اگرچه از جنبهٔ دوره و سبک مشابه هم دیگر هستند. برخی بر این باورند که احتمال دارد بنای قدیمی، تغییرات شاه‌عباس اول باشد و بنای جدید نیز همان بنای شاه صفی باشد. تاریخ دقیق نخستین پنجره مشبک که بر روی قبر مبارک حضرت علی (علیه السلام) گذارده شده‌است، روشن نیست ولی آشکار است که به بیش از سال (۱۰۷۳ ه.ق) باز می‌گردد. در سال (۱۲۱۱ ه.ق) سلطان محمدشاه قاجار پنجره مشبک جدیدی جایگزین شبکه قدیم کرد. پس از آن عباس‌قلی خان در سال (۱۲۶۲ ه.ق) پنجره مشبکی را به مرقد امام علی (علیه السلام) اهداء کرد که دورتادور آن آیه‌هایی از قرآن، اسم‌های ائمه و شعر فارسی نوشته شده بود. ضریح بعدی نقره‌ای بود که به‌وسیلهٔ سید محمد شیرازی هدیه و در سال ۱۳۶۱ ق نصب شده بود. ضریح کنونی که از باشکوه‌ترین ضریح‌هاست به‌وسیلهٔ پیشوای طایفه بهره‌ای هندوستان؛ سید طاهر سیف‌الدین به حرم هدیه شده‌است. این ضریح طی ۵ سال ساخته شد. گفته شده‌است که در این ضریح ۱۰۰کیلوگرم نقره و ۵۵۲ کیلوگرم طلا به کار رفته‌است. تزئینات گوناگونی از نقش‌ها و کتیبه‌ها بر ضریح نقش بسته که گویای دوستی و مودّت به این امام همام است. در این پژوهش برآنیم تا ضمن بررسی ساختمان ضریح امام علی (علیه‌السلام)، در طول تاریخ، به معرفی ساختار آن‌ها و نقش تزئینات و مضامین کتیبه‌های به‌کاررفته برروی ضریح امام علی (علیه‌السلام)، با توجه به مضامین شیعی بپردازیم. همچنین می‌کوشیم تا دریابیم ساختار و ترکیب تزیینات در این ضریح چگونه اجرا شده‌است؟ و کتیبه‌ها از منظر تفکر شیعی در ضریح چه معنا و مفهومی دارند؟ وجود این کتیبه‌ها برروی ضریح، افزون بر زیبایی یادآور ذکرهای الهی و سوق‌دادن بیننده به‌سوی بهشت برین است. بی‌گمان، شناخت ساختارهای ضریح‌سازی، آدمی را در درک بهتر این هنر مقدس یاری می‌رساند. همچنین این‌گونه پژوهش‌ها می‌توانند، مطالعات تاریخی این حوزه را کامل کرده و راه‌کارهایی جدید برای هرچه بهتر، نفیس‌تر، مقاوم‌تر و به‌روز بودن ضریح‌ها در آینده را فراهم نماید.

پیشینه پژوهش

تاکنون درباره ضریح امام علی (علیه السلام) آثار اندکی از جمله کتاب، مقاله و پایان‌نامه به رشته تحریر درآمده‌است. پرویز اسکندرپورخرّمی (۱۳۹۶) در رساله دکتری «گونه‌شناسی ضریح در هنر و تمدن شیعی» به همهٔ ساختار ضرایح موجود برروی قبرهای حضرات معصومین (علیهم‌السلام) از گذشته تابه‌حال پرداخته و روند تکامل‌یافته هنر ضریح‌سازی را در هر دوره نشان می‌دهد. صلاح مهدی فر طوسی (۱۳۹۳) در کتاب «تاریخچه آستان مطهر امام علی (علیه السلام)»، اطلاعات جامعی را دربارهٔ پیدایش شهر نجف، قبر مبارک امیرالمؤمنین (علیه‌السلام) و بناهای ساخته‌شده توسط خاندان‌های مختلف مورد بررسی قرار داده‌است. علیرضا بهرمان (۱۳۹۱) در مقاله «تزئینات طلاکاری حرم مطهر مولای متقیان امام علی (علیه السلام)»، به شناسایی مفاهیم به‌کاررفته در کتیبه گنبد و ایوان مطلای حرم مطهر امام علی (علیه‌السلام) و نوع تزیینات طلاکاری در این حرم پرداخته‌است. گفتنی است که تزیینات ضریح مطهر امام علی (علیه‌السلام) تاکنون مورد بررسی و پژوهش قرار نگرفته‌است.

روش انجام پژوهش

روش پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌است. نخست، پیشینه تاریخی ضریح مطهر مرور گردید. سپس، با بررسی اسناد و بازدید از ضریح مطهر به بیان شکل ظاهری و ساختاری ضریح (طول، عرض و ارتفاع) و اجزای سازنده آن (بدنه، اسکلت، ستون‌ها، گوی، ماسوره‌ها و مانند آن) اهتمام ورزیده شد. پس از آن، به توصیف کمی و کیفی تزئینات

ضریح کنونی پرداخته شد. در پایان، نقش‌مایه‌ها و کتیبه‌ها بازشناسی شد و در هر بخش معانی نقش و یا تعداد آن، کتیبه‌ها و مضمون آن از منظر تفکر شیعی مورد بحث و بررسی قرار گرفت.

مبانی نظری

تاریخچه ضریح

هنگامی که امام علی (علیه‌السلام) به شهادت رسیدند، ایشان را در مکانی به نام الغری[1] دفن نمودند (یعقوبی، ۱۳۸۳: ۲۱۲) که مقام فعلی قبر امام علی (علیه‌السلام) همین مکان امروزی در نجف اشرف است. نخستین ساختمان ساخته‌شده بر قبر امام علی (علیه السلام) به دوره فرمانروایی هارون‌الرشید (نمودار ۱) بر می‌گردد (امین، ۱۳۷۶، ج ۱۰، ۱۹۸: ۳۷۹). پس از آن، متوکل عباسی قبر امام را تخریب نمود، ولی محمد بن زید معروف به داعی در سال (۲۸۷ ه.ق) دوباره بنایی باشکوه بر قبر آن حضرت بنا کرد. در سال ۲۸۳ هجری گنبد بزرگی بر بالای قبر مطهر امام توسط ابوالهیجاء عبدالله بن حمدان[2] ساخته شد (میلانی، ۱۳۷۷: ۲۹) در سال ۳۵۰ هجری عمر بن یحیی یکی از نقیبان سادات علوی گنبد کوچکی بر حرم مطهر بنا نمود (آل محبوبه، ۱۳۶۴، ج ۱: ۴۴). پس از آن در دوران عضدالدوله دیلمی[3] یکی از حکمرانان آل‌بویه مرقد مطهر امام علی(علیه السلام) را به‌صورت گسترده‌ای مورد بازسازی و توسعه قرارداد. این بنا تا سال (۷۵۵ ه.ق) پابرجا بود، ولی به‌سبب آتش‌سوزی در همان سال دچار حادثه شد که دوباره به‌وسیلهٔ ایلخانان مغول موردِ بازسازی قرار گرفت. پس از آن شاهان صفوی به‌ویژه شاه اسماعیل صفوی برای آبادانی آن اقداماتی انجام داد (میلانی، ۱۳۷۷:۳۱). در سال ۱۱۵۶ هجری به‌فرمان نادرشاه افشار کاشی‌های گنبد و گلدسته‌های بارگاه را به خشت‌های طلا مزین ساختند (بابایی حائری، ۱۳۸۷: ۷۵). شاهان قاجار نیز کوشش‌های بسیاری برای توسعه و بازسازی حرم انجام دادند از جمله آقا محمدخان قاجار که ضریحی از جنس نقره را در سال ۱۲۱۱ هجری به آستان حرم هدیه کرد. همچنین در دوره حکمرانی فتحعلی شاه (۱۲۳۶ ه.ق) تعمیراتی بر روی بارگاه انجام گرفت و در سال ۱۲۶۲ هجری عباس‌قلی‌خان وزیر محمدشاه ضریحی دیگری از جنس نقره بر روی قبر حضرت نصب کرد (بابایی حائری، ۱۳۸۷: ۱۳۷). از هر نظر می‌توان نتیجه

تصویر ۱: سیر تاریخی بنا و ضریح مطهر امام علی (علیه السلام) از شهادت تاکنون (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

گرفت که ایرانیان از دوره صفوی تا دوره موجود به جز دوره حکمرانی دیلمی‌ها به توسعه و بازسازی مرقد مطهر امام علی (علیه‌السلام) پرداختند. تاریخ دقیق نخستین پنجره مشبک که بر روی قبر مبارک حضرت علی (علیه السلام) گذارده شده‌است روشن نیست، ولی آشکار است که به بیش از سال ۱۰۷۳ هجری قمری باز می‌گردد. در سال ۱۲۱۱ هجری سلطان محمدشاه قاجار پنجره مشبک جدیدی جایگزین شبکه قدیم کرد. پس از آن عباس‌قلی خان در سال۱۲۶۲ هجری پنجره مشبکی را به مرقد امام علی (علیه السلام) اهداء کرد که دورتادور آن آیاتی از قرآن، اسامی ائمه و اشعاری به زبان فارسی نوشته شده بود.

سپس سید محمد شیرازی[۴] شبکه نقره‌ای دیگری جایگزین آن کرد که نام سید محمد شیرازی و تاریخ ساخت بر روی آن حکاکی شده‌است (آل محبوبه،۱۳۶۴، ج ۱، ۳۳۵).

شبکه کنونی مرقد امام علی (علیه السلام)، ازنظر زیبایی، نقش و ظرافت کارهای هنری یکی از زیباترین، بزرگ‌ترین و گران‌قیمت‌ترین پنجره‌های مشبک در بین پنجره‌های واقع بر قبر امامان معصوم (علیهما سلام) است. این شبکه به‌وسیلهٔ سیدطاهرسیف‌الدین (نمودار ۱) رهبر طایفه بهره‌ای هندوستان به حرم حضرت اهدا شده‌است. طرح این ضریح به مدت پنج سال به طول انجامیده و در ساخت آن افزون بر ۱۰۰ کیلوگرم نقره و ۵۵۲ کیلوگرم طلا به کار رفته که در آن زمان هزینه ساخت آن هشتاد هزار دینار شده‌است. این شبکه بر روی پایه‌ای از جنس مرمر ایتالیایی گران‌قیمت با ارتفاع ۳۰ سانتیمتر در وسط حرم قرارگرفته (آل محبوبه، ۱۴۲۷: ۴۴۰-۳۳۸) و دارای یک در نقره‌ای در پایین‌ترین ضلع جنوبی از سمت شرق به سبک درهای مشبک قدیمی است.

ضریح

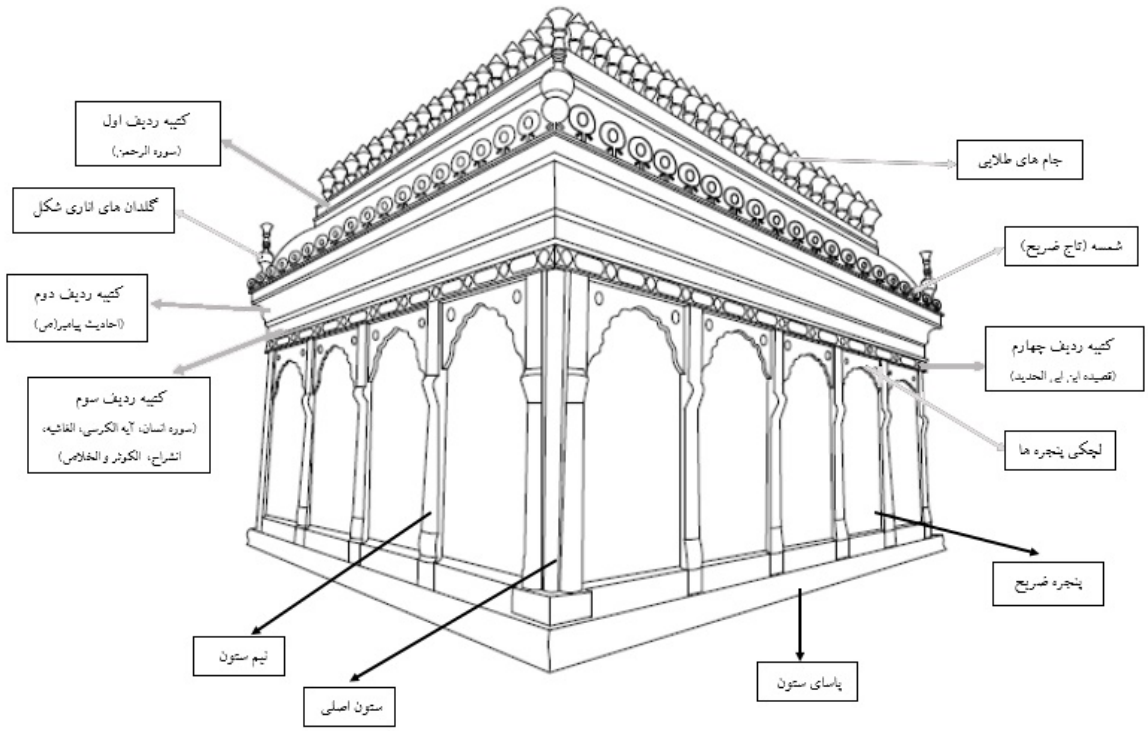
در لغت، واژه ضریح به‌معنای آرامگاه بزرگ، مقبره، معبد و زیارتگاه بیان شده‌است. در اصطلاح به ضریح، سازه مشبکی گویند که از طلا، نقره، مس و یا چوب ساخته می‌شود که بر روی قبرهای امامان، امامزادگان و یا بزرگان مذهبی قرار می‌گیرد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۰: ۱۵۱۶۹). در تاریخ از پیدایی ضریح به شکل کنونی سخنی به میان نیامده‌است، ولی از میانهٔ قرون اسلامی به‌ویژه در عهد تیموری، ضریح‌ها به شکل مشبک چوبی و فلزی تغییر یافته‌اند (صالحی و همکاران، ۱۳۹۳: ۵). ساختار ضریح را می‌توان در این قالب بر شمرد:

۱. اسکلت چوبی ضریح: این ساختار شالوده اصلی ضریح‌ها را تشکیل می‌دهد که تزئیناتی مانند ورق طلا و نقره را در بر می‌گیرد. ۲. ستون‌ها و چهارچوب اصلی: از عناصر سازه‌ای ضریح تشکیل‌شده که در برخی از این ستون‌ها با استقامت بیشتر نگهدارنده سقف و دیگر عناصر ضریح هستند و جنس عمده آن‌ها از چوب است. ۳. گوی یا توپک: پنجره‌ها از گوی و ماسوره‌ها تشکیل‌شده‌اند که افزون بر زیبایی و گذر نور و نیروی بصری داخل ضریح برای زائرین قابل مشاهده باشد. ۴. پنجره: در ساختار ضریح محیط بین ستون‌ها، با پنجره زینت داده‌شده است که در این بین، افزون بر ایجاد ارتباط حسی و عارفانه، بیشترین قسمت از ضریح را در بر می‌گیرد. ۵. کتیبه: بین فضای سقف و پنجره‌ها کتیبه‌ها قرار می‌گیرند که به این قسمت پیشانی ضریح می‌گویند. کتیبه‌ها اغلب و یا در بیشتر موارد با هنر میناکاری و یا قلم‌زنی انجام می‌گیرند که بر روی آن‌ها آیه‌های قرآن کریم، روایت‌ها و یا اشعار به نگارش درآمده‌است. ۶. تاج: ترکیبی از طرح گل‌های مختلف و خطوط اسلیمی است که همراه با اسماء جلاله و نقاشی گل و مرغ به‌صورت میناکاری شده بر روی فلز است. ۷. در ضریح: این در، بر اساس اندازه صندوقچه طراحی می‌شود که ورود به فضای داخلی ضریح به‌صورت آسان امکان‌پذیر باشد. همچنین در فرهنگ اسلامی با توجه به جهت تدفین و تقدس، در ورودی در سمت روبه‌رو و بالای سر قرار نمی‌گیرد و در جهت زیر پای متوفی قرار می‌گیرد.

مشخصات کیفی و کمی ضریح کنونی امیرالمؤمنین (علیه السلام)

ضریح کنونی حضرت امیرالمؤمنین (علیه السلام) پس از هشت دهه توسط هندی‌ها به آستان مقدس حرم علوی اهدا شده‌است. در این ضریح، از ۵۵۲ کیلوگرم طلا و ۱۰۰ کیلوگرم نقره استفاده شده‌است (آل محبوبه، ۱۳۶۴: ۷۶). ارتفاع ضریح از کف تا بلندای تاج ۴ متر است که طول آن ۶/۳۵ و عرض آن ۵/۱۰ متر است. ضریح دارای ۱۸ پنجره است که در طرف شمال ۵ پنجره، جنوب ۵ پنجره با این شاخصه که یکی از پنجره‌های جنوبی، در ورود به داخل ضریح است و از دو سوی شرق و غرب دارای ۴ پنجره برابر است. ضریح امام از دو بخش تشکیل

شده‌است. بخش نخست، پنجره نقره‌ای و بخش دوم تاج طلا که در قسمت بالای ضریح نقره‌ای جای گرفته‌است. بخش بالایی هر یک از این پنجره‌ها به‌صورت منحنی طراحی شده‌است که در آن‌ها، نقش‌های برجسته‌ای به چشم می‌خورد. در میان هر یک از این پنجره‌ها ستون‌های از جنس نقره قرار گرفته‌است و نیز در چهارگوشه ضریح، چهارستون با نقش خوشه‌های انگور وجود دارد.



تصویر ۲: مشخصات کمی و کیفی ضریح مطهر (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

یافته‌ها

تزئینات ضریح امام علی (علیه السلام)

هنر مقدس خود در نهایت امر نتیجه الهام الهی است. می‌توان با جرأت گفت که در فرهنگ و هنر هند، اسلام برجسته‌ترین و عمیق‌ترین تأثیر را داشته، زیرا هیچ‌یک از فرهنگ‌های گذشته که از اسلام تأثیر پذیرفته و متحول شده‌اند، به‌اندازه سرزمین هند دارای تفاوت و تضاد با اسلام نبوده‌اند (ذکرگو، ۱۳۸۴: ۸۷). در این میان، ضریح‌سازی، هنری است که مبانی شیعه با تکیه بر مفاهیم قرآن، احادیث و روایات، به آفرینش پدیده‌ای چشمگیر و ناب دست یافته‌است (اسکندرپور خرمی، ۱۳۹۶: ۷۹). از این رو، می‌توان از ضریح امام علی (علیه السلام) به‌عنوان یکی از عالی‌ترین و زیباترین ضریح‌ها در هنر ضریح سازی نام برد. این ضریح در ۱۳ رجب سال ۱۳۶۱ قمری به‌دست هنرمندان بهره‌ای۵ هندوستان ساخته شده‌است که پس از ۸۰ سال قدمت، دوباره توسط رئیس طایفه بهره‌ای وقت به‌مدت پنج سال مورد بهسازی و ترمیم قرار گرفته‌است که در تاریخ نهم ربیع الثانی سال ۱۴۳۸ هجری مصادف با ۱۹ دی ۱۳۹۵ از ضریح رونمایی شده‌است.

اجزای تشکیل‌دهنده ضریح حضرت امیرالمؤمنین (علیه السلام)

ضریح امام علی(علیه‌السلام) متشکل از قاب‌های ساختاری و تزئینی است که ترتیب قرارگیری اجزای ضریح از بالا به پایین به این شرح است:

۱- جام طلایی؛ ۲-کتیبه ردیف اول؛ ۳- نعلین یا نعل؛ ۴- تاج فوقانی ضریح؛ ۵- گلدان اناری شکل ساده طلایی؛ ۶- شرفه یا پر طاووسی؛ ۷-کتیبه ردیف دوم؛ ۸- تزیینات پیشانی؛ ۹- کتیبه ردیف سوم؛ ۱۰- کتیبه ردیف چهارم؛ ۱۱- کتیبه ختایی بروی نیم ستون‌ها؛ ۱۲- ستون اصلی؛ ۱۳- نیم ستون؛ ۱۴- در ورودی ضریح؛ ۱۵- لچکی پنجره‌ها؛ ۱۶- پنجره ضریح؛ ۱۷- پاسای ستون (تصویر ۳).

تصویر ۳: اجزای تشکیل‌دهنده ضریح (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

جام‌های طلایی

در بالاترین قسمت ضریح، دورتادور سقف را جام‌هایی کوتاه شکل از جنس طلا فراگرفته که این جام‌ها دارای سرپوش‌هایی هستند. تعداد کل این جام‌ها ۹۸ عدد است که در دو ضلع، غرب و شرق ۲۱ عدد و در قسمت شمال و جنوبی ضریح، تعداد این جام‌ها ۲۸ عدد است. در قسمت پایین این جام‌ها (تصویر ۴)

تصویر ۴: جام‌های طلایی، نوار اول تزیینی روی ضریح (منبع: URL۱)

توپک‌هایی دایره شکل وجود دارد.

به باور پیشینیان دایره یکی از اشکال و نمادهایی است که با جاودانگی پیوند دارد و در اسلام نشانه‌ای از جلال خداوند و به معنای آسمان است (ناصری پورتکلو، ۱۳۹۰: ۳۶۲). در میان این نمادها گل نیلوفر آبی، لوتوس و یا سوسن شرقی موردِ توجه بیشتری قرارگرفته و در بیشتر ادیان به‌عنوان علامت و نشان همگانی بیان‌شده است (رفیعی، ۱۳۹۲: ۱). در پایه جام‌ها بخشی از گل نیلوفر در وسط دو برگ کنگره‌ای همراه با پیچک قرار گرفته‌است. همچنین در پایین نقش گل نیلوفر، طرحی نسبتاً ساده و هندسی از برگ درخت نخل وجود دارد. شکل این گیاه در هنرهای مذهبی جلوهٔ خاصی از تقدّس داشته و به منظور تبرک و خوش‌یمنی به کار برده می‌شده‌است (مبینی و شافعی،۱۳۹۴: ۵۳). مابین هر کدام از این جام‌ها (تصویر ۴)، نقش گل نیلوفری وجود دارد که گلبرگ‌های آن، پیرامون یک دایره مرکزی با اندازه‌هایی برابر طراحی‌شده‌اند، تساوی گلبرگ‌ها و حذف کاسبرگ‌ها از گل سبب شده که گلی از روبرو به نظر آید که فقط نیمی از آن طراحی‌شده که در مرکز آن نقشی از درخت سرو وجود دارد. این درخت

نیـز جـزء درختـان مقـدس اسـت و نمـادی از مـردان بـزرگ، جاودانگـی، عظمـت، نیکـی، آزادی و آزادگـی اسـت (کوهـزاد، ۱۳۸۹: ۹). همچنیـن، مابیـن گلدان‌هـا و گل‌هـای نیلوفـر، نقشـی از گل‌هـای شـش‌پر وجـود دارد کـه قسـمت پاییـن ایـن بخـش، فریـزی[۶] بـا طـرح خوشـه انگـور مزیـن شده‌اسـت. نظـام شـکل‌گیری گل شـش پـر آن‌قـدر دقیـق و هماهنـگ اسـت کـه هـر جـزء آن جلـوه‌ای از صـورت کلـی خـود گل اسـت. عـدد شـش از دیـدگاه حکمـا عـدد کاملـی اسـت و در عرفـان ایـن عـدد متعلـق بـه حـرف (واو) اسـت کـه جـزء حـروف آسـمانی قـرار می‌گیـرد (URL۱). ایـن عـدد ۷ بـار در قـرآن آمـده و در همـه مـوارد بـا آفرینـش آسـمان‌ها و زمیـن مرتبـط اسـت؛ همچنیـن خانـه کعبـه شـش وجـه دارد کـه آفرینـش تمـام عالـم از ایـن نقطـه بوده‌اسـت (مـکارم شـیرازی، ۱۳۵۳، ج ۶: ۲۰۰).

تصویر ۵: کتیبه ردیف اول (سوره الرحمن)، نوار دوم ضریح (منبع: URL۱)

کتیبه ردیف اول

در هنـر اسـلامی یکـی از مهم‌تریـن فنـون تزئینـی کـه از آغـاز تـا بـه امـروز متفـق بـا تمامـی نوآفرینی‌هـای هنـری بـه همـان شـکل ریشـه خـود را نگهـداری کـرده و سـبب نظـم و ترتیبـی در صناعـت اسلامی‌شـده، هنـر خـط و خوشنویسـی بوده‌اسـت (رازانـی و همـکاران، ۱۳۸۹: ۶۲). ضریـح امیرالمؤمنیـن (علیه‌السـلام) چهـار ردیـف کتیبـه دارد. کتیبـه ردیـف اول (تصویـر ۳ و ۵)، سـوره الرحمـن بـه خـط ثلـث نگاشـته شده‌اسـت. ایـن کتیبـه از ضلـع غربـی (بـاب الفـرج) از اول سـورۀ الرحمـن تـا آیـه ۱۸، در ضلـع شـمالی از آیـه ۱۹ تـا ۳۶، در ضلـع شـرقی از آیـه ۳۷ تـا ۵۱ و در ضلـع جنوبـی از آیـه ۵۲ تـا آخـر سـوره نقـش بسته‌اسـت. ایـن سـوره دربـاره احسـان و انعـام پـروردگار بـر مخلوقـات خـود و علـل توحیـد، یکتاپرسـتی و بازخواسـت بشـر پـس از مـرگ و پـاداش و جـزای آن‌هـا اسـت (بروجـردی، ۱۳۸۰، ج ۷: ۳۰). علامـه بروجـردی در کتـاب خـود تفسـیر جامـع بـه نقـل از حسـین بـن خالـد[۷] آورده، معنـای آیـات (عَلَّـمَ الْقُـرْآنَ، خَلَـقَ الْإِنْسـان) را از حضـرت رضـا (علیه‌السـلام) پرسـیدم ایشـان فرمودنـد: پـروردگار، قـرآن کریـم را بـه پیامبـر اکـرم (صلـی‌الله و علیـه و آلـه وسـلم) بیاموخـت و منظـور و مقصود از انسـان در ایـن آیـات وجـود مقـدس امیرالمؤمنیـن (علیه‌السـلام) اسـت (همـان: ۳۳-۳۱).

لازم بـه گفتـن اسـت کـه مابیـن هـر ردیـف از کتیبه‌هـای قرارگرفتـه بـر روی ضریـح، نـواری منقـوش بـه خوشـه‌های درهم‌تنیـده انگـور قـرار دارد کـه در چهـار ردیـف، انـدازه و طـرح نقـوش یکسـان اسـت ولـی در قسـمت کتیبـه ردیـف دوم (تصویـر ۶) کـه منقـوش بـه احادیـث پیامبـر (ص) در وصـف مقـام امیرالمؤمنیـن و ائمـه معصومیـن (علیهـا سـلام) اسـت. ایـن حدیث‌هـا را می‌تـوان در چهـار موضـوع ولایـت، علـم، شـجاعت و فـداکاری امیرالمؤمنیـن علـی (ع) دسـته‌بندی کـرد. همچنیـن در شـروع هـر کتیبـه (تصویـر ۷) قـاب مسـتطیلی وجـود دارد کـه داخـل آن بـا خوشـه انگـور تزییـن شده‌اسـت. در هـر چهـار طـرف ضریـح نقشـی از ایـن نشـان‌ها وجـود دارد.

تصویر۶: کتیبه ردیف دوم، احادیث پیامبر صلی الله علیه و اله و سلم و قاب‌های منقوش‌شده به خوشه‌های انگور (منبع: URL۱)

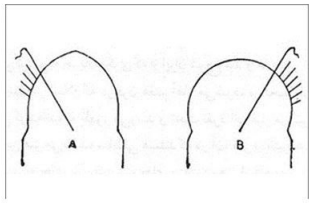
تصویر ۷: از راست به چپ: نشان‌ها در کتیبه ردیف اول (سوره الرحمن)، دوم (احادیث پیامبر صلی‌الله علیه و اله و سلم) و سوم (آیه‌الکرسی)، قرارگرفته در ضلع جنوبی (منبع: URL۱)

نعلین یا نعل

این نقش بی‌شباهت به نعلین و نعل نیست. اگر واژه نعلین را از دید عرفا بنگریم، در می‌یابیم که بیشتر بازگوکننده این است که کفش، ابزاری است برای سفر و وسیله‌ای برای مسلک. برخی نیز گفته‌اند: «مراد از نعلین، دنیا و آخرت است. گویی که خداوند بندهٔ خود را به استغراق در معرفةالله و مشاهدهٔ خود و وادی مقدس که همان مقام قدسِ جلال الله و عزّت پاکش است، فرا می‌خواند؛ بنابراین، پس از وصول به مقصود، دیگر جایی برای توجه به مقدمه‌ها (نعلین) نمی‌ماند، چرا که قلب سالک دیگر مستغرق در نور قدس خداوند می‌شود. پس

تصویر ۸: نعلین، نوار سوم بروی ضریح (منبع: URL۱)

گویی که خداوند می‌فرماید: فکر دلیل و برهان را از خود دور کن، زیرا پس از مقام مشاهده و عیان، دیگر ارزشی برای برهان متصور نیست: ساکنان حرَم از قبله‌نما آزادند.» (موحدی، ۱۳۹۰: ۲۱). ولی اگر این نقش را به شکل نعل در نظر بگیریم می‌توانیم آن را در طاق‌های نعل اسبی که مسلمانان بارها در معماری به کار می‌بردند، ببینیم. همچنین از ابتکارات هنرمندان هندی استفاده آن‌ها از قوس‌های نعل اسبی در معابد خود بوده‌است (شوازی، ۱۳۸۶: ۱۵۰). این نقش (تصویر ۸) در هر دو ضلع ۳۰ عدد و در قسمت جنوب و شمال ۳۸ عدد که روی هم رفته ۱۳۶ عدد است.



تصویر ۹: پلانی از کمان‌های نعل اسبی (شوازی، ۱۳۸۶: ۱۵۰)

تاج فوقانی یا کتیبه محدب با نقوش برجسته

این کتیبه به‌صورت برجسته و همراه با تزئینات مشبک اسلیمی به‌وسیله نوارهای ضخیم هشتی از هم جدا شده‌است. برروی این کتیبه نقشی از سبد درخت تاک که شاخه‌های آن سر به فلک کشیده و پر از خوشه‌های انگور، همراه با برگ‌های آن منقوش شده‌است. در پایین سبد، نقوشی از گل و برگ وجود دارد که می‌توان گفت برای پرکردن فضاهای خالی طراحی شده‌است. در هنر اسلامی وجود درخت، با ریشه‌های فرورفته در زمین و شاخه‌های بالابرده‌شده به‌سوی آسمان، سمبلی از پیوند زمین و آسمان است و با سه جهان پایینی (دوزخ)، میانی (زمین) و اعلی (بهشت) مرتبط است. به گفته دوبوکور (۱۳۷۳)

تصویر۱۰: کتیبه محدب با نقوش برجسته، نوار چهارم ضریح (منبع: URL۱)

«درخت تمثیلی است از انسانی که ریشه در خاک دارد و هوای عروج به آسمان را دارد» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۱۲-۹). در اسطوره‌ها درخت انگور نمادی از شعور و خرد آدمی است. یک شاخه از درخت انگور نشانی از باروری و تجلی زندگی و لایزالی است. دربارهٔ چگونگی منشأ و سرچشمه درخت انگور در عهد عتیق آمده‌است که نخستین بار حضرت نوح (علیه السلام) به کاشت تاک و ایجاد تاکستان پرداخته‌است (هاکس،۱۳۷۷: ۲۴۳). لازم به گفتن است که در هر چهار ضلع ضریح نقش (تصویر ۱۰) واگو شده‌است، با این تفاوت که در دو ضلع شرقی و غربی ضریح ۱۳ عدد و در شمال و جنوب ۱۷ عدد که روی‌هم‌رفته ۶۰ عدد است. نقش هفتم در ضلع‌های شرق و غرب و نقش نهم در ضلع‌های شمال و جنوب مزین به ذکر شهادتین شده‌است.

تصویر ۱۱: گلدان اناری شکل طلایی در ضلع شرقی (منبع: URL۱)

تصویر ۱۲: پرطاووسی، اسما احسنی (یا تواب) ضلع غربی، نوار پنجم ضریح (منبع: URL۱)

گلدان اناری شکل ساده

در هر گوشه ضریح حضرت یک عدد گلدان اناری شکل بلند و بزرگ از جنس طلا (تصویر ۱۱) موجود است که روی هم رفته چهار گلدان بوده که خالی از هرگونه نقش و نگار است. همهٔ ضریح‌های ائمه دارای گلدان‌هایی هستند که گاه ساده و گاهی با نقش و نگاره‌های مزین شده‌اند که در عیدها و مناسبت‌ها در آن‌ها گل قرار می‌دهند.

شرفه یا پرطاووسی

به تزیینات بالای کتیبه‌ها گویند که به دلیل گوناگونی انواع و اقسام شکل‌ها بیشتر اوقات تلفیقی از نقوش اسلیمی، ترنج که آمیخته‌شده با اسماء جلاله یا اسامی چهارده معصوم است (روحانی، ۱۳۸۸: ۶۳). در قسمت تاج ضریح گل‌هایی به شکل گل لوتوس یا نیلوفر (تصویر ۱۲) وجود دارند که در میانهٔ این گل‌ها، نقشی از گل نسترن است که در مرکز آن‌ها اسماءالحسنی با هنر مرصع‌کاری[۸] با یاقوت سرخ مزین شده‌است. مجموع کل این گل‌ها که برروی نوار پنجم ضریح قرار گرفته‌اند ۱۰۴ عدد که جنس آن‌ها از طلای خالص است. این گل در کشور هند نشانی از پاکی و تقدس است که همیشه با پرهیزگاری و تقوا همراه بوده‌است. لوتوس یا نیلوفر آبی، نماد کسانی است که در دشوارترین و سخت‌ترین شرایط، با وجود ذاتی و توانایی‌های خود رسالت آدمی بودن خود را به ثبات رسانده‌اند (حسنوند و شمیم، ۱۳۹۳: ۳۰). شاید بتوان گفت این نقش جلوه‌ای از حضرت علی (علیه السلام) است.

نمونه‌ای کامل از انسانی که رسالت خود را با تمام مشکلات به‌وجودآمده پس از پیامبر (صلی‌الله و علیه و اله و سلم) به حقانیت رساند.

کتیبه ردیف دوم

دربردارنده احادیثی از پیامبر (ص) در مقام امیرالمؤمنین و ائمه معصومین (علیهما سلام) است. در ضلع غربی آن چهارده حدیث، ضلع شمالی هشت حدیث، ضلع شرقی و ضلع جنوبی آن نه حدیث، که روی هم رفته ۴۰ حدیث از پیامبر (ص) آورده شده‌است. این حدیث‌ها را می‌توان در چهار موضوع ولایت، علم، شجاعت و فداکاری امیرالمؤمنین علی (علیه السلام) دسته‌بندی کرد.

تزئینات پیشانی ضریح

در طراحی پیشانی از نقش انگور بهره گرفته شده‌است، با این تفاوت که خوشه‌های انگور در اطراف این تزئینات قرار دارند. از بالا به پایین نقش هفت خوشه انگور و برگ مشاهده می‌شود که همهٔ فضای حاشیه را در برگرفته‌است. همچنین در دو گوشهٔ قسمت بالا، دو گل شش پر که در دایره‌هایی محصور شده‌اند، خودنمایی می‌کنند. در مرکز این کتیبه (تصویر ۱۴)، نقشی از سبد حصیری پر از گلی وجود دارد که آکنده از گل‌های لاله، رز، چهارپر، پنج پر، هشت پر و زنبق است. همچنین دو طرف این سبد نقشی ازگل‌های لاله طراحی شده‌است. طرح‌های حاشیه‌ای این بخش از تزئینات

تصویر ۱۳: احادیث پیامبر صلی‌الله علیه واله وسلم، نوار ششم ضریح،کتیبه ردیف دوم، ضلع جنوبی (منبع: URL۱)

تصویر ۱۴: پیشانی ضریح، نوار هفتم ضریح (منبع: URL۱)

به‌صورت قرینه طراحی‌شده‌اند. این طرح (تصویر ۱۴) دورتادور ضریح تکرار شده‌است. در دو ضلع شرق و غرب ضریح، ۱۳ طرح و در قسمت شمال و جنوب، ۱۶ عدد که روی هم رفته، ۵۸ عدد از این نقش بروی ضریح وجود دارد.

در نزد هندیان نیز عدد هفت مقدس بوده و نشانه‌ای از یک امپراتور جهانی است که در هنگام ظهور، هفت نشان (چرخ، فیل، اسب، گوهر درخشان، ملکه، خزانه‌دار و وزیر) با خود به همراه دارد (همان: ۷۰). همچنین عدد هفت از دید برخی از عرفا عبارت است از: «تسویه باطنی و آسمان سرّ انسانی به هفت درجه و مرتبه است: نفس، قلب، عقل، روح، سرّ، خفی، اخفی، یا -عقل فطری، بالقوه، بالاستعداد- تا عقل فعال» (طالقانی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۱۱۱).

کتیبه ردیف سوم (پیشانی ضریح)

پیشانی ضریح مملو از سوره‌های قرآن است. در ضلع غربی ضریح آیه‌الکرسی، ضلع شمالی سورهٔ انسان (از آیه نخست تا آیه هفده)، ضلع شرقی از (آیه هجده تا آخر سوره) و در ضلع جنوبی ضریح سوره‌های الغاشیه، الانشراح، الکوثر و الاخلاص (تصویر ۱۵) نقش بسته‌اند. در تفسیر عیاشی[۹] از امام صادق (علیه السلام) روایت‌شده که ابوذر از پیامبر (ص) پرسید، برترین آیه‌هایی که بر شما نازل شده کدام آیات است، ایشان فرمودند: آیه‌الکرسی، علت باعظمت‌بودن این آیات به سبب ارائهٔ مبحث توحید خالص و قیومیت مطلق خداوند است (علامه طباطبایی، ۱۳۷۸، ج ۲، ۳۴۳-۳۳۷). سوره انسان سوره‌ای است مکی و دارای اسامی هل اتی، انسان، دهر و ابرار. عموم مفسرین شیعه، امامیه و اهل سنت نظر بر این دارند که از آیه ۵ (ان الابرار یشربون) تا آیه ۲۱ (و کان سعیکم مشکورا) این سوره درباره امام علی، حضرت فاطمه و حسنین علیهم‌السلام و فضه (کنیز آنان) نازل شده‌است (صالحی و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۷). در سوره غاشیه، به فرموده امام صادق (علیه‌السلام) «هر ناصب و دشمنی نسبت به ما اگر عبادت کند و کوشش کند مصداق این آیه خواهد بود» (طبرسی:۱۳۸۴، ج۲۷، ۴۰-۳۸-۳۲). بر مبنای گفته علامه طباطبایی در تفسیر المیزان منظور از این سخن امام صادق (علیه السلام) این است که هر مسلمان ناصبی که با حضرت علی و اهل‌بیت ایشان دشمنی کند هرچند هم که اهل عبادت باشد باز مورد آتش جهنم قرار می‌گیرد (علامه طباطبایی، ۱۳۷۸: همان،۶۴۹). آیه هفتم سوره انشراح فَإِذا فَرَغْتَ فَانْصَبْ، اشاره به منسوب کردن ولایت حضرت علی (علیه السلام) از سوی پیامبر اکرم(ص) دارد. در کتاب شواهد التنزیل[۱۰] در پیوند با این آیه آورده شده که به استناد از ابی بصیر و او از حضرت امام صادق (علیه السلام) فرمود: «بعد از آن که از تبلیغ رسالت فارغ شدی. تعیین نما علی علیه‌السلام برای ولایت». همچنین در تفسیر جامع ذیل سوره کوثر آمده است، روزی پیامبر (ص) در حال گریه بودند. ابن عباس از ایشان پرسیدند: ای پیامبر چرا گریه می‌کنید. فرمودند: ای ابن عباس اولین سخنی که در معراج با من شد گفتند: ای محمد، به پایین پای خود نگاه کن زمانی که نگاه کردم علی (علیه السلام) را دیدم که سرش به‌سوی آسمان بلند بود و به من نگاه و با من صحبت می‌کرد. پروردگار هم با من سخن می‌فرمود و به من خطاب می‌کرد که ای محمد، علی را وزیر، وصی و خلیفه تو منسوب کردم و بدان علی (علیه السلام) سخن من و تو را می‌شنود (بروجردی،۱۳۸۰، ج ۷: ۵۷۹). همچنین کلینی در کتاب کافی خود در ذیل تفسیر سوره اخلاص به استناد از ابن عباس روایت کرده که پیامبر اکرم (ص) به امام علی (علیه السلام) فرمودند: بدون شک مثال تو مانند قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ است. کسی که یک‌مرتبه آن را بخواند یک‌سوم آن را خوانده، کسی که دومرتبه بخواند دوسوم آن را خوانده و کسی که سه مرتبه بخواند مانند آن است که تمام قرآن را خوانده. همان‌گونه کسی که تو را با دلش بخواند برای او یک‌سوم ثواب بندگان را قرار می‌دهیم و کسی که تو را با دل و زبان دوست داشته باشد برای او دوسوم ثواب بندگان نوشته می‌شود و کسی که تو را با دل و زبان و دستش دوست داشته باشد برای او ثواب

تمام بندگان را خواهیم نوشت (طبرسی،۱۳۸۴: ۳۷۸-۳۷۶). بر این اساس می‌توان گفت، افرادی که این سوره‌های قرآنی را برای ضریح مطهر امیرالمؤمنین (علیه السلام) برگزیده‌اند، بدون شک با شناخت و آگاهی از محتوی این آیات آن‌ها را برای توصیف مقام و منزلت ولی خدا مناسب دیده‌اند.

تصویر ۱۵: کتیبه ردیف سوم (سوره غاشیه)، نوار هشتم، ضلع جنوبی (منبع: URL۱)

کتیبه ردیف چهارم

این کتیبه پایین‌ترین و آخرین نوار قرارگرفته بروی ضریح است که جنس آن از نقره با ترکیبی از رنگ آبی و هنر میناکاری[11] است. در تلفیق این کتیبه (تصویر ۱۶) از قاب‌هایی به شکل گل چهارپر استفاده‌شده که درون آن اسامی چهارده معصوم (علیه السلام) به خط نستعلیق نوشته شده‌است. همچنین برروی این کتیبه، قصیده عینیه ابن ابی الحدید[12] در مدح و ستایش امام علی(ع) که در قاب‌های چهارپر کشیده به خط ثلث نوشته شده‌است، قرار دارد.

تصویر ۱۶: کتیبه ردیف چهارم، قصیده ابن ابی الحدید، نوارنهم، ضلع جنوبی (منبع: URL۱)

قاب‌های ختایی

قاب ۱۷ بالای نیم‌ستون‌های ضریح قرار گرفته‌است. در ضریح پیشین فقط دو کتیبهٔ در به طلا مزین شده بود، ولی پس از بازسازی ۲۰ قاب دیگر هم باکمی تفاوت از کتیبه‌های در با طلا مورد تزیین قرار گرفته‌است (تصویر ۱۸). در قسمت بالای قاب که به شکل محراب طراحی‌شده نقشی از یک بوته انگور وجود دارد، که هر بوته دارای چهار خوشه انگور (هر خوشه در حدود ۱۹ حبه انگور) برجسته و حدود ۱۵ الی ۱۶ برگ به‌صورت ستاره‌ای پنج‌گوش دارد. در داخل کتیبه طرحی از گلدان و درخت تاک پر از خوشه و برگ وجود دارد که پیرامون آن به‌وسیله گره چینی بسیار ظریف و ساده تزیین شده‌است.

تصویر ۱۸: کتیبه طلا و نقرهٔ ضریح کنونی، پس از بازسازی، ضلع غربی (منبع: URL۱)

تصویر۱۷: قاب طلایی در ضریح پیش و پس ار بازسازی، ضلع جنوبی (منبع: URL۱)

پایین گلدان زمینه خشتی و گل شش‌پر است. جنس این قاب در قسمت در طلایی و در بالای دیگر ستون‌ها از نقره است. از این قاب در دو ضلع شرق و غرب ۵ عدد و در شمال و جنوب که ۶ عدد است.

ستون اصلی

ضریح دارای ۴ ستون اصلی از جنس نقره است (مجموعه تصویری ۱۹) و به‌صورت فصالی[۱۳] از داخل یک‌دیگر به‌صورت پیچک‌هایی، منظم و متناوب درهم قفل شده‌اند. در مرکز این طرح خوشه‌های انگور برجسته از جنس طلا وجود دارد که بالای هر یک از آن‌ها واژه یا علی با خط ثلث نوشته و با نشان مرصع به یاقوت سرخ مزین شده‌است. در قسمت بالای ضریح کادری دایره شکل حاوی نقش انگور است. این قاب به هو العلی العظیم با خط کوفی نگارش و مرصع به یاقوت سرخ شده‌است. پایه ستون و سرستون با نقوش برگ کنگره‌ای تزیین شده‌است. سرستون سه نوار از جنس یاقوت سرخ وجود دارد؛ ولی قسمت پایینی ستون فاقد نوار یاقوت سرخ است. وجود این ستون‌ها در ضریح موجب استحکام بنا و امنیت زائرین می‌شود (اسکندرپور خرمی، ۱۳۹۶: ۵۴).

مجموعه تصویری ۱۹: نمای کامل ستون اصلی ضریح (منبع: URL۱)

- نقش سرستون اصلی مزین‌شده به یاقوت سرخ

- کتیبه هو العلی العظیم با خط کوفی مزین به یاقوت سرخ- نقش انگور و کتیبه یا علی به خط ثلث و پایه ستون اصلی

نیم‌ستون ضریح

نیم‌ستون‌ها که مابین پنجره‌ها قرار گرفته‌اند، در ابتدا و انتهای آن‌ها تزییناتی وجود دارد. این نیمه‌ستون‌ها در اضلاع شمال و جنوب تعداد ۶ نیم‌ستون و در شرق و غرب ۵ نیم‌ستون وجود دارد (مجموعه تصویری ۲۰). طرح سر نیم‌ستون‌ها تشکیل‌شده از برگ ختایی برجسته و گل پنج پر در دل این طرح است. در پایه نیم‌ستون‌ها نقشی از برگ کنگره‌ای وجود دارد و در پایین برگ‌ها ردیفی ازگل‌های چهارپر به چشم می‌خورد. بدنه اصلی

مجموعه تصویری۲۰: سرنیم‌ستون‌های ضریح، قبل و پس از بازسازی (منبع: URL۱)

تصویر ۲۱: درورودی ضریح، ضلع جنوبی (منبع: URL۱)

ستون‌ها به‌وسیله شیارهای خیاری شکل است که پس از بازسازی ضریح تمام نیم‌ستون‌ها همانند قسمت در یک میان با طلا و نقره کار شده‌است. همچنین از طلا در بازسازی سر و پایه نیم‌ستون‌ها استفاده شده‌است.

در ورودی ضریح

از گذشته تا به امروز محراب نمادی از دروازهٔ بهشت بوده‌است به‌ویژه، هنگامی‌که بالای محرابی پنجره‌ها، به آیه‌های شریفه قرآن و یا احادیث مزین شده باشد (اسکندرپور خرمی، ۱۳۹۶: ۵۴). از این رو، در ورودی ضریح حضرت که جایگزین پنجره پنجم در سمت جنوبی شده (تصویر۲۱) مزین به آیه ۱۱۰ سوره اسراء، در قسمت محراب در ۵۸ سوره بقره[۱۴]، آیه‌های ۳۵ و ۲۴-۲۳ سوره رعد (در لنگه‌های در) دو حدیث ازپیامبر(ص): «أنا مدینه العلم و علی بابها» و «أول من یدخل الجنه علی بن أبی طالب» (در قسمت نوار پایینی در) با خط ثلث تزئین شده‌است. همچنین در داخل دستگیره‌های در دو کتیبه یا علی به خط ثلث وجود دارد. در لچکی‌ها دو کتیبه یا علی به خط ثلث، مرصع به یاقوت سرخ است. کل نمای در با نقوش متراکم‌تری از برگ و خوشه‌های انگور تزیین شده‌است که این نقوش به‌صورت منظم تکرار شده‌اند.

لچکی پنجره‌ها

لچکی‌ها تزئیناتی هستند که اطراف پنجره‌های شامل گوی و ماسوره را در بر می‌گیرند. طرح نقوش موجود در لچکی‌های پنجره‌ها با هم یکسان است، (تصویر۲۲) با این تفاوت که لچکی‌های قسمت در (ضلع جنوبی) از جنس طلا و دیگر لچکی‌ها ضریح از جنس نقره است. درون این فضا به‌وسیله طرح برگ و خوشه‌های انگور پر شده‌است. گوشه‌های بالای لچکی‌ها، نقشی از گل آفتابگردان وجود دارد که در وسط آن به خط ثلث واژهٔ یا علی کتابت شده‌است. در ضریح بازسازی‌شده گل‌های آفتابگردان با طلا به‌صورت برجسته درآمده و واژهٔ یا علی نوشته‌شده در وسط گل‌ها با نشان مرصع یاقوت سرخ تزئین شده‌اند.

تصویر ۲۲: لچکی پنجره ضریح کنونی، پیش و پس از بازسازی از جنس نقره، ضلع غربی- کتیبه یا علی در داخل لچکی با یاقوت سرخ (منبع: URL۱)

پنجره‌های ضریح

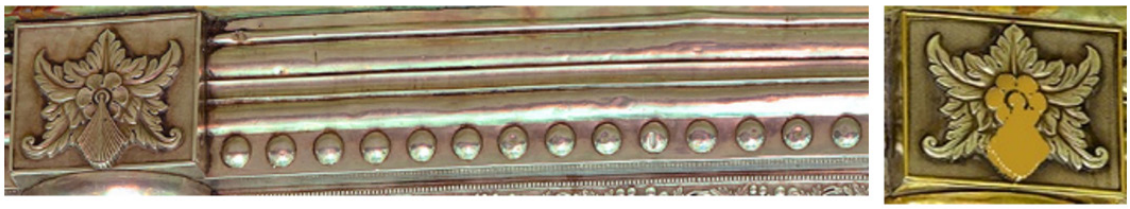
پیش از پنجره‌های نقره، از جنس فولاد برای ساختن شبکه‌های ضریح استفاده می‌شده‌است که به‌مرورزمان به سبب زیبایی و مقاومت به نقره تبدیل‌شده‌است (روحانی، ۱۳۸۸: ۶۳). بیشترین سطح ضرایح را پنجره‌های تشکیل‌شده از گوی و ماسوره فرا گرفته‌اند که افزون بر زیبایی و عبور روشنایی، زائران بتوانند از داخل پنجره‌ها، صندوق قبر امامان (علیه‌السلام) را ببینند. این گوی و ماسوره‌ها در نگاه اول نمادی از تسبیح و ذکر الهی را بازگو می‌کند. ازاین‌رو، در قسمت

تصویر ۲۳: پنجره نقره‌ای ضریح (منبع: URL۱)

شرق و غرب ضریح امیرالمؤمنین (علیه السلام)، تعداد چهار پنجره محرابی شکل مشبک و در قسمت شمال و جنوب تعداد پنج پنجره مشبک از جنس نقره وجود دارد (تصویر ۲۳). در قسمت جنوبی پنجره پنجم، در ضریح از جنس طلا قرار گرفته‌است. روی‌هم‌رفته، ضریح حضرت دارای ۱۷ پنجره نقره‌ای است. تعداد گوی‌ها ۱۷۶ عدد است. در عرض بخش توری می‌توان به ۱۵ مورد اتصال اشاره کرد که به دلیل حرمی‌بودن و کم‌بودن متراژ عرض در بخش توری پنجره‌ها، از تعداد توپک‌ها کم شده‌است.

پاسای ستون

این قسمت حمل‌کننده ضریح است که فشار و سنگینی وزن ضریح و زائرین را تاب می‌آورد و جنس آن از سنگ مرمر است. پاسنگ این ضریح از جنس نقره بوده که سرتاسر آن را پرچم‌های نقره‌ای برای اتصال ضریح به پایه اصلی تشکیل داده‌است. در پایین هر نیم‌ستون قابی با نقش گل شش پر وجود دارد که پس از بازسازی مزین به طلا شده که برگ‌های ختایی آن را احاطه کرده‌اند. تعداد این قاب‌ها ۲۲ عدد است که در قسمت شمال و جنوب ۶ عدد و در قسمت شرق و غرب ۵ عدد است. (تصویر ۲۴)



تصویر ۲۴: پایین نیم ستون‌های ضریح پیش و پس از بازسازی (منبع: URL۱)

نتیجه‌گیری

ساختمان ضریح امام علی (علیه السلام) دارای یک طرح کلی بوده که در گذر سالیان دراز این طرح و نقشه در هم پیچیده و از بعد زیبایی تکامل یافته‌است. ضریح امام علی (علیه السلام) مکعب مستطیل است. به گمان بسیار تا عهد صفوی ضریح‌ها بدون سقف و تزیینات بوده‌اند و بر بالای آن‌ها چادری آویزان بوده‌است. ولی بی‌گمان می‌توان بیان کرد که از آغاز حکومت قاجار ضریح‌ها دارای سقف و تزییناتی همچون قلم‌زنی، معرق چوب و مانند آن شده‌اند. از این رو، ضریح امام علی (علیه السلام) را باید کانون پیوند طراحی سقف ضریح از دیدگاه ارتفاع دانست که با افزودن گلدان‌های بالایی به دگرگونی سقف در قالب هندی تحکیم بخشیده‌است. در میان مضامین مذهبی به‌کاررفته در کتیبه‌های ضریح امام علی (علیه السلام) نام ایشان در کنار الله و محمد (ص)، همچنین اسامی چهارده معصوم ازجمله محتوایی است که نه تنها گویای دوستی و علاقه به این امام همام است، بلکه مستقیماً گرایش به مذهب شیعی و ارادت برخی از مذاهب را آشکار می‌سازد. در واقع، هنرمندان دینی می‌کوشند که اندیشه و باور به عناصر شیعی و علاقه به خاندان پیامبر (ص) و ائمه اطهار (علیهم‌السلام) و همچنین موضوع‌هایی همانند آیه‌های قرآنی، اسماء الهی، حدیث‌ها و روایات قدسی و نبوی، شهادتین شیعه و اشعار و ابیات ادبی در وصف و رثای ائمه اطهار (علیهم‌السلام) را با هنر خود برروی ضریح‌ها می‌نگارند. وجود این کتیبه‌ها برروی ضریح فقط به سبب زیبایی نیست، بلکه آیه‌های الهی این امکان را فراهم می‌کند تا معانی آن‌ها در وجود زائر نمایان شود و تفسیرهای سوره‌های نوشته‌شده برروی ضریح‌ها بیانگر شأن و منزلت اهل‌بیت (علیهم السلام) است. در ضریح امام علی (علیه السلام) سوره‌های انسان، الرحمن، اخلاص، فجر، حمد، ضحی، غاشیه، انشراح و کوثر به شکل کامل و قصیده ابن ابی الحدید و اسامی چهارده معصوم (علیه السلام) در دو خط ثلث و نستعلیق بر روی ضریح کتابت شده‌است. در ضریح حضرت سه کتیبه ردیف دوم (احادیث)، سوم (سور قرآنی) و چهارم (قصیده و اسامی چهارده معصوم) بیشترین نمود را در بین کتیبه‌ها دارا هستند ولی کتیبه ردیف اول (سوره الرحمن) به سبب قرارگرفتن در بالای ضریح، کمترین امکان دیده‌شدن را دارد. از نظر تناسب رنگ، خط و آلیاژ سه کتیبه ردیف اول، دوم و سوم باهم یکسان هستند. در این میان، کتیبهٔ ردیف چهارم (قصیده) تفاوت‌هایی با سه کتیبه دیگر دارد. در این کتیبه، تعامل خط با نقوش گیاهی و در آمیختگی رنگ‌ها بسیار ملموس است. بیشتر کتیبه‌ها برروی پیشانی و بالای در ورودی ضریح نگاشته می‌شود و به دلیل داشتن آیه‌های قرآنی در قسمت‌های بالای ضریح که دور از دسترس هستند، نقش می‌بندند تا دست بی وضو به آن‌ها برخورد نداشته باشد. به همین سبب، آخرین کتیبه نوشته‌شده بر روی ضریح قصیده ابن ابی الحدید و اسامی چهارده معصوم است.

تـا دوره صفـوی بـر روی ضریح‌هـا فقـط یـک کتیبـه اول وجـود داشته‌اسـت. ولـی بـرای نخسـتین بـار در ضریـح اهدایـی داعـی هنـد بـا کتیبـه دومـی کـه بـر روی سـینه کفتـری قـرار گرفتـه مواجـه هسـتیم کـه کتیبـه اول دارای قـاب وکتیبـه دوم فاقـد قـاب اسـت. از ایـن دوره بـه بعـد، کتیبـه دوم بـه جزیـی از ضریح‌هـای مبـدل می‌شـود.

همچنیـن، هماهنگـی انـدازه کتیبه‌هـا بـا حجـم ضریـح بسـیار اهمیـت دارد تـا خوانـدن آن‌هـا مشـکل نباشـد. افـرون بـر ایـن، در ضریـح حضـرت علـی (علیـه السـلام) از شـرح مضامیـن بـا هنـر مرصـع و جواهـر نشـانی در دل فلـز نیـز بهـره گرفتـه شده‌اسـت.

جدول ۱: تزئینات ضریح امام علی علیه‌السلام (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

شماره	تصویر	نوع تزیین	محل قرارگیری	توضیحات
۱		جام‌های طلا- گل نیلوفر- درخت سرو- گل شش پر- برگ درخت نخل	نوار اول تزیینی بروی ضریح	تعداد این جام‌ها ۹۸ عدد است.
۲		شباهت به نعل، نعلین و یا طاق‌های نعل اسبی دارد.	نوار سوم بروی ضریح	تعداد این نقش ۱۳۶ عدد است.
۳		سبد درخت تاک- نوارهای ضخیم هشتی- نقوش ختایی	نوار چهارم، کتیبه محدب با نقوش برجسته	تعداد این نقش ۶۰ عدد است. این کتیبه در چهار ضلع ضریح دارای ۴ کتیبه شهادتین است.
۴		گلدان اناری شکل بلند، از جنس طلا	گلدان‌های چهار ضلع ضریح	تعداد این گلدان‌ها، ۴ عدد است
۵		گل لوتوس، نسترن، هنر مرصع‌کاری با یاقوت سرخ	نوار پنجم، پرطاووسی، تاج ضریح	تاج ضریح با گل لوتوس و وسط آن‌ها گل نسترن است و مرکز آن‌ها اسماءالحسنی
6		خوشه‌های انگور- سبد حصیر پر ازگل‌های لاله، رز، چهارپر، پنج پر، هشت پر و زنبق و در دو طرف سبد نقشی ازگل‌های لاله	نوار هفتم، پیشانی ضریح	تعداد این نقش ۵۸ عدد است.
7		خوشه‌های انگور- گلدان و درخت تاک پر از خوشه و برگ- گره چینی- نقشی از زمین خشتی- گل شش پر با ختایی	کتیبه طلایی درب ضریح، ضلع جنوبی	این کتیبه در بالای نیم ستون‌های ضریح قرار گرفته‌است. تعداد این کتیبه‌ها ۲۲ عدد است.
8		نقوش برگ کنگره‌ای، مزین شده با ۳ نوار از یاقوت سرخ	چهار ضلع ضریح	ضریح دارای ۴ ستون اصلی از جنس نقره است که سرستون آن‌ها از جنس طلا است.
9		کادر دایره‌ای شکل که نقشی از برگ‌های انگور آن را احاطه کرده‌اند.	چهار ضلع ضریح	بخشی از تزیینات میانی ستون اصلی، با کتیبه هو العلی العظیم با نشان مرصع به یاقوت سرخ
10		خوشه‌های انگور برجسته از جنس طلا	چهار ضلع ضریح	بر روی ۴ ستون اصلی ضریح نقش‌های طلاکوب شده وجود دارد که به‌صورت فصالی از داخل یک‌دیگر به‌صورت پیچک‌هایی، منظم و متناوب رد شده‌اند بخشی از تزیینات میانی ستون اصلی با کتیبه یا علی با نشان مرصع به یاقوت سرخ.
11		نقوش برگ کنگره‌ای پایه ستون‌های اصلی	چهار ضلع ضریح	جنس پایه ستون‌ها از طلا است.
12		سر نیم‌ستون‌ها با نقشی از برگ ختایی برجسته و گل پنج پر که با طلا مزین شده‌است.	مابین پنجره های ضریح	نیم ستون‌ها مابین پنجره‌ها قرارگرفته‌اند که در ابتدا و انتهای آنان تزییناتی وجود دارد. تعداد این نیم ستون ها ۲۲ عدد است.

13		نقش پایه نیم ستون، برگ کنگره‌ای، ردیفی از برگ‌ها و گل‌های چهارپر که جنس‌ها از طلا است.	مابین پنجره‌ها	بدنه اصلی نیم ستون‌ها به‌وسیله شیارهای خیاری شکل است که در تزیین آن‌ها یک‌درمیان از طلا و نقره استفاده شده‌است.
۱۷		کل نمای درب با نقوش متراکمی از برگ و خوشه‌های انگور تزیین شده‌است که این نقوش به‌صورت منظم تکرار شده‌اند.	لچکی درب ضریح، ضلع جنوبی	در لچکی‌های قسمت درب دو نوشته یا علی به خط ثلث با نشان مرصع به یاقوت سرخ است مزین شده‌است.
۱۸		-	نوارهای قرارگرفته در حاشیه درب ضریح	-
۱۹		درون لچکی‌ها به‌وسیله طرح خوشه‌های انگور و برگ آن‌ها پرشده است. در گوشه‌های بالای لچکی‌ها، نقشی از گل آفتابگردان وجود دارد.	قرارگرفته در اطراف پنجره‌های ضریح	نقش گل‌های آفتابگردان به‌صورت برجسته و از جنس طلا است. قسمتی از تزیینات لچکی پنجره‌ها، با کتیبه یا علی، با نشان مرصع به یاقوت سرخ
۲۰		قابی با نقش گل شش پر، مزین به طلا که‌برگ‌های ختایی آن را احاطه کرده‌اند.	پایین نیم ستون‌ها	تعداد نقش گل در پایین هر پاسای ضریح ۲۲ عدد است.

جدول ۲: کتیبه‌های ضریح امام علی علیه‌السلام (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

شماره	متن کتیبه	نوع کتیبه	نوع تزیین	محل قرارگیری	توضیحات
۱	سوره الرحمن	ثلث		نوار دوم ضریح، کتیبه ردیف اول	کتیبه از ضلع غربی(باب‌الفرج) شامل سوره الرحمن تا آیه ۱۸، در ضلع شمالی آیه ۱۹ تا ۳۶، در ضلع شرقی آیه ۳۷ تا ۵۱ و در ضلع جنوبی آیه ۵۲ تا پایان سوره است.
۲	احادیث پیامبر صلی‌الله علیه واله وسلم	ثلث	-	نوار ششم، کتیبه ردیف دوم	این کتیبه دارای ۴۰ حدیث در چهار ضلع ضریح است.
۳	سوره انسان، الغاشیه، الانشراح، الکوثر، الاخلاص و آیه‌الکرسی	ثلث	-	نوار هشتم، کتیبه ردیف سوم	در ضلع غربی ضریح آیه‌الکرسی، در ضلع شمالی سورهٔ انسان از آیه نخست تا آیه هفده، در ضلع شرقی از آیه هجده‌تا آخر سوره انسان و در ضلع جنوبی ضریح سوره‌های الغاشیه، الانشراح، الکوثر و الاخلاص نگارش شده‌اند
۴	اسامی چهارده معصوم قصیده ابن ابی الحدید	نستعلیق، ثلث	جنس نقره با هنر میناکاری است. تزیین با گل چهارپر	نوار نهم، کتیبه ردیف چهارم	این کتیبه پایین‌ترین و آخرین نوار قرارگرفته بروی ضریح است .
۵	قسمتی از تزیینات درب ضریح آیه ۱۱۰ سوره اسراء	ثلث		سر درب ضریح	«قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمنَ أَيًّا ما تَدْعُوا فَلَهُ الْأَسْماءُ الْحُسْنى» این آیه در قسمت محرابی درب قرار گرفته‌است.
۶	قسمتی از تزیینات درب ضریح آیه ۵۸ سوره بقره	ثلث		نوار بالای سر درب ضریح	«وَ ادْخُلُوا الْبابَ سُجَّداً وَ قُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطاياكُمْ وَ سَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ»
۷	قسمتی از تزیینات درب ضریح آیات ۲۴-۲۳ سوره رعد	ثلث	-	نوار بالای درب ورودی	«الْمَلائِكَةُ يَدْخُلُونَ عَلَيْهِمْ مِنْ كُلِّ بابٍ» (۲۳) «سَلامٌ عَلَيْكُمْ بِما صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّارِ» (۲۴)
۸	قسمتی از تزیینات درب ضریح آیه ۳۵ سوره رعد	ثلث	-	نوار میانی درب	«مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهارُ أُكُلُها دائِمٌ وَ ظِلُّها»
۹	قسمتی از تزیینات درب ضریح احادیث پیامبر اکرم صلی‌الله علیه واله وسلم	ثلث	-	نوار پایین درب	«انا مدینه العلم و علی بابها» «اول من یدخل الجنهٔ علی بن ابی الطالب»

پی‌نوشت

۱. ۱ در لغت به معنای نیک است و غریان نام دو بنای مشهور نزدیک به کوفه بود که گفته می‌شد پیش از اسلام به‌وسیلهٔ منذر پسر امرئ القیس یکی از پادشاهان حیره بنا شده‌اند و حضرت امام علی (علیه السلام) نیز در حوالی همان موضع به خاک سپرده شد. بعدها یکی از آن دو بنا ویران‌شده و لفظ الغری و نیز الغُرِیّان که تثنیه است به کار برده شد. (نگاه کنید به بابایی حائری (۱۳۸۷: ۱۱)).

۲. ۲ عبدالله بن حمدان متوفی (در ۲۹۲ ق/۹۰۴ م)، از سوی خلیفه مکتفی فرمانروای موصل گشت (نگاه کنید به سجادی، ۱۳۶۷، جلد ۱: ۶۸۹-۶۸۸.

۳. ۳ عضد الدوله دیلمی فرزند حسن رکن الدوله در سال ۳۲۴ قمری در اصفهان به دنیا آمد. وی پس از ۳۴ سال حکومت بر ایران و عراق، سرانجام در سال ۳۷۲ ق درحالی‌که ۴۸ سال داشت، از دنیا رفت. وی بر مبنای وصیتش، در نجف اشرف کنار قبر امام علی (ع) دفن گردید (نگاه کنید به ابن‌اثیر، ۱۳۷۰، ج ۵: ۴۲۰).

٤. ۴ سید محمد حسینی شیرازی (متوفی ۱۳۰۷-۱۳۸۰ شمسی) در قم از مراجع تقلید شیعه. وی فرزند میرزا مهدی شیرازی از خاندان حسینی شیرازی است.

٥. ۵ بخشی از مستعلیون اسماعیلی و وارث بلافصل فاطمیان‌هستند(نگاه‌کنیدبه‌هالیستر،۱۳۷۳:۳۱۳).

٦. ۶ نواری مزین به نقوش برجسته که بالای ستون‌ها در سرتاسر حاشیه سقف قرار دارد (نگاه کنید به URL۲)

۷. ۷ این مرد از راویان بنام سده سوم بوده و نامش در زنجیره بسیاری از حدیث و خبرها هست. وی گاهی به لقب صیرفی و گاهی پسر ابوالعلاء و گاهی حسین بن خالد بن طهمان خوانده‌شده است (نگاه کنید به URL۱)

۸. ۸ به معنای گوهر نشاندن و یا جواهر در جای گل‌وبوته و اسامی است (نگاه کنید به URL۲)

۹. ۹ محمد بن مسعود عیاشی سمرقندی صاحب تفسیر معروف قرآن و از بزرگان فقهای شیعه است. او مردی جامع بوده و در رشته‌های فقه، ادب، حدیث و تفسیر متبحر بوده‌است. زرکلی، صاحب الأعلام تاریخ وفات عیاشی را ۳۲۰ هجری دانسته‌است (نگاه کنید به احمدی‌نژاد بلخی، ۱۳۸۲، جلد ۳: ۱۰).

۱۰. ۱۰ تألیف حاکم حسکانی (متوفای ۴۹۰ق)، عالم اهل سنت. این کتاب با توجه به ۲۱۰ آیه قرآنی که در شأن اهل بیت پیامبر نازل شده، به بیان فضائل و مناقب امیرالمؤمنین علی (علیه السلام) و خاندان وی پرداخته‌است. شواهد التنزیل از منابع معتبر تفسیر روایی اهل سنت به شمار می‌رود (نگاه کنید به کتاب شناخت سیره معصومان، مرکز تحقیقات رایانه‌ای علوم اسلامی نور، URL۳).

۱۱. ۱۱ نقاشی و تزیین فلزاتی همانند طلا، نقره و مس به‌وسیله‌ی رنگ‌های لعاب‌دار مخصوصی که در حرارت بسیار زیاد پخته و ثابت شود (نگاه کنید به URL۲)

۱۲. ۱۲ عزالدین ابو حامد عبدالحمید بن هبه الله بن محمد بن حسین بن ابی الحدید مداینی، دانشمند، شاعر، فقیه شافعی و اصولی معتزلی (متوفی ۵۸۶-۶۵۶ ق/) در مداین دیده به جهان گشود (نگاه کنید به. ر.ک. آصف فکرت،۱۳۷۹، جلد ۲: ۶۴۰).

۱۳. ۱۳ بسته‌هایی را گویند که در گردش اسلیمی و ختایی (بیشتر اسلیمی) از داخل یکدیگر رد شده باشند و به‌وسیله‌ی ترنج‌هایی کوچک، خطوط را از یکدیگر جدا سازند و درعین‌حال آن‌ها را به یکدیگر وصل کنند (نگاه کنید به URL۲)

۱٤. ۱۴ وَ إِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هذه الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَداً وَ ادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّداً وَ قُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطاياكُمْ وَ سَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ (آیهٔ ۵۸ سورهٔ بقره)

منابع

- ابن‌اثیر، عزالدین (۱۳۷۰). ***کامل فی التواریخ***، جلد پنجم، ترجمهٔ سید حسین روحانی، تهران: اساطیر.
- جمعی‌ازپژوهشگران‌حوزه‌علمیه قم ،زیرنظر پژوهشکده باقرالعلوم علیه‌السلام سازمان تبلیغات اسلامی (۱۳۸۵). ***تلخیص از کتاب گلشن ابرار***. قم: ناشر معروف.
- اسکندرپورخرمی، پرویز، (۱۳۹۶)،***گونه شناسی ضریح در هنر و تمدن شیعی***، رسالهٔ دکتری، پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد.
- امین، سید محسن، (۱۳۷۶). ***سیره معصومان: امام علی (ع) دوران خلافت***، ترجمهٔ علی حجتی کرمانی، تهران: سروش.
- آصف فکرت، محمد (۱۳۷۹). ***مدخل«ابن ابی الحدید»***. دایره المعارف بزرگ اسلامی. جلد ۲. تهران: بنیاد شهید سعید محبی.
- آل محبوبه، جعفر الشیخ باقر (۱۳۶۴)، ماضی النجف و حاضرها، قم: کتابخانه مؤسسه علمی فرهنگی دارالحدیث.
- بابایی حائری، سعید (۱۳۸۷). ***گزیده سیمای نجف اشرف***، تهران: مشعر.
- بروجردی، سید محمد ابراهیم (۱۳۸۰). ***تفسیر جامع***، تهران: جلیل.
- بهرمان، علیرضا (۱۳۹۱). «تزیینات طلاکاری حرم مطهر مولای متقیان امام علی (ع) در نجف اشرف»، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۸ (۱۶): ۶۳-۷۶.
- حسنوند، محمدکاظم؛ شمیم، سعیده (۱۳۹۳). «بررسی نقش‌مایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند»، ***جلوه هنر***، ۱۱: ۲۲-۳۹.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). ***لغت نامه دهخدا***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳). ***رمزهای زندهٔ جان***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: مرکز.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۸۴). «معماری هند و اسلامی: اجتماع نقیضین»، ***کتاب ماه هنر***، ۸۹-۹۰: ۸۴-۹۳.
- رازانی، مهدی؛ بخشنده فرد، حمیدرضا؛ توکلی، اصغر (۱۳۸۹). «فلزکاری سلجوقی هنری اسلامی با هویت ایرانی»، ***دانش مرمت و میراث***

فرهنگـــی، ۴ (۵): ۵۵-۶۳.
• رفیعـی، الهـام، (۱۳۹۲)، «بررسـی سـیر تاریخـی مفاهیـم گل نیلوفـر آبی(لوتـوس) در هنـر و معمـاری اسـلامی و ایرانـی»، ***مجموعـه مقـالات اولیـن کنفرانـس ملـی معمـاری و شهرسـازی اسـلامی و ترسـیم سـیمای شـهری پایـدار بـا گـذر از معمـاری ایرانـی - اسـلامی و هویـت گمشـده آن. بـه کوشـش مرکـز علمـی- کاربـردی زاهـدان۲ - گـروه معمـاری و شهرسـازی***، زاهـدان: مـوزه جنـوب شـرق.
• روحانی، محمود (۱۳۸۸). «ضریح، نمادی از تجسم نور»، ***کتاب ماه هنر***، ۱۲۷: ۶۰-۶۴.
• سجادی، سیدجعفر صادق (۱۳۶۷). ***دائرةالمعارف بزرگ اسلامی***، مدخل «آل‌حمدان»، تهران: انتشارات مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
• شوازی، آگوست (۱۳۸۶). ***تاریخ معماری***، ترجمهٔ لطیف ابوالقاسمی، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
• صالحی، اسـراء؛ نعمتـی بابـای لـو، علـی؛ وندشـعاری، علـی، (۱۳۹۳)، بررسـی و شـناخت سـاختار ضریـح بـا تاکیـد بـر تاریـخ و چگونگـی سـاخت ضریـح کنونـی حضـرت عباس(علیـه السـلام). ***مجموعـه مقـالات اولیـن همایـش بیـن المللـی میـراث مشـترک ایـران و عـراق. بـه کوشـش دبیرخانـه اولیـن همایـش بیـن المللـی میـراث مشـترک ایـران و عـراق، قـم موسسـه آل البیت(علیهـم السـلام) الاحیـاء التـراث***، تهـران، قـم: مجمـع ذخائـر اسـلامی، صـص ۵-۳۳.
• طالقانی، سیدمحمود (۱۳۶۲). ***پرتوی از قرآن***، تهران: شرکت سهامی انتشار.
• طبرسی، فضل بن حسن (۱۳۸۴). ***مجمع البیان فی تفسیر القرآن***، چاپ سوم. جلد ۲، ۱۳، ۲۷، قم: ناصر خسرو.
• علامـه طباطبایـی، سـید محمدحسـین (۱۳۷۸)، المیـزان فـی تفسـیر القـرآن، جلـد دوم، قـم: دفتـر انتشـارات اسـلامی وابسـته بـه جامعـه مدرسـین حـوزه علمیـه قـم.
• فر طوسی، صلاح مهدی (۱۳۹۳). ***تاریخچه آستان مطهر امام علی علیه السلام***، ترجمهٔ حسین طه‌نیا، تهران: مشعر.
• کوهزاد، نازنین (۱۳۸۹). «تقدس نقش سرو در هنر ایران»، ***نقش مایه***، (۳) ۵: ۷-۱۶.
• مبینـی، مهتـاب؛ شـافعی، آزاده (۱۳۹۴). «نقـش گیاهـان اسـاطیری و مقـدس در هنـر سـاسـانی (بـا تأکیـد بـر نقـوش برجسـته و فلـزکاری)»، ***جلـوه هنـر***، ۱۴: ۴۵-۶۴.
• مکارم شیرازی، ناصر و جمعی از نویسندگان (۱۳۵۳). ***تفسیر نمونه***. [بی‌جا]: دار الکتب الاسلامیه.
• موحدی، محمدرضا (۱۳۹۰)، ***خلع نعلین در تفسیر عرفان***، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، ۷ (۲۳): ۱۳۸-۱۶۶.
• میلانی، محمد علی (۱۳۷۷). ***راهنمای عتبات عالیات عراق***، مشهد: محب.
• ناصـری پورتکلـو، رضـا (۱۳۹۰). «بازشناسـی خاسـتگاه معمـاری تعزیـه»، ***مجموعـه مقـالات اولیـن همایـش ملـی معمـاری و شهرسـازی اسـلامی تبریـز***، بـه کوشـش علـی محمـد باقـری، تبریـز: دانشـگاه صنعتـی سـهند و دانشـگاه هنـر اسـلامی تبریـز، صـص ۳۴۵-۳۶۶
• هاکس، جیمز (۱۳۷۷). ***قاموس کتاب مقدس***، تهران: اساطیر.
• هالیستر، جان نورمن (۱۳۷۳). ***تشیع در هند***، ترجمهٔ آذرمیدخت مشایخ فریدنی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
• یعقوبی، احمدبن اسحاق (۱۳۸۳). ***تاریخ یعقوبی***، ترجمهٔ محمد ابراهیم آیتی، چاپ نهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

References

• Allamah Tabatabai, Seyyed Mohammad Hussein. (1995). ***Al-Mizan fi Tafsir al-Quran.*** Qom: Islamic Publications Office affiliated with the Society of Seminary Teachers of Qom, Volume 2, (Text in Persian).
• Amin, Seyyed Mohsen. (1997). ***Sirat Ma'sumin***. Translated by Ali Hojati Kermani. Tehran: Soroush, (Text in Persian).
• Babai Ha'iri, Saeed. (1999). ***Gozideh Simaye Najaf***. Tehran: Moshar, (Text in Persian).
• Borujerdi, Seyyed Mohammad Ibrahim. (2001). ***Tafsir Jame'***. Tehran: Sadr Publications, (Text in Persian).
• Dehkhoda, Ali Akbar. (1998). ***Loghatnameh Dehkhoda***. Tehran: University of Tehran Press, (Text in Persian).
• Dubucq, Monique. (1994). ***The Secrets of Life***. Translated by Jalal Setari. Tehran: Center, (Text in Persian).
• Hassanzadeh, Mohammad Kazem; Shemim, Saideh. (2014). ***A Study of the Role of the Lotus Motif in Egyptian, Iranian, and Indian Art***. Jelveh Honar, 38, 22-39, (Text in Persian).
• Hawks, James. (1998). ***A Dictionary of the Bible***. Tehran: Asatir, (Text in Persian).
• Koohzad, Nazanin. (2010). ***The Sanctity of the Cypress Motif in Iranian Art***. Naghsh-e-Mayeh, 3, 7-16, (Text in Persian).
• Iskandarpour Khorrami, Parviz. (2017). ***Typology of Shrines in Shia Art and Civilization. Doctoral dissertation***, Shahed University, Tehran. Supervisor: Dr. Ali Asghar Shirazi, (Text in Persian).
• Makarem Shirazi, Naser, et al. (1974). ***Tafsir-e Nemuneh***. Dar al-Kotob al-Islamiyah, [Location not given], (Text in Persian).
• Milaney, Mohammad Ali. (1998). ***Rahnama-ye Atabat Aaliyat***. Mashhad: Moheb, (Text in Persian).

• Mobini, Mahtab; Shafiei, Azadeh. (2015). ***The Role of Mythological and Sacred Plants in Sassanian Art***. Golzar Honar, 14, 45-64, (Text in Persian).
• Mohebadi, Mohammad Reza. (2011). ***Khale Naelein dar Tafsir Erfan***. Edbarat-e Erfani va Ostoura-shenakhti, (Text in Persian).
• Naseri Pour Takkalu, Reza. (2011). ***Rediscovery of the Origins of Tazieh Architecture***. Proceedings of the First National Conference on Islamic Architecture and Urban Planning, Tabriz. Tabriz: Sahand Industrial University and Tabriz Islamic Art University, pp. 345-366, (Text in Persian).
• Razani, Elham. (2013). ***Historical Evolution of the Concept of Blue Lotus (Niloofar) in Islamic and Iranian Art and Architecture***. Proceedings of the First National Conference on Islamic and Iranian Architecture and the Re-Identification of its Lost Identity. Zahedan: Southeast Museum, (Text in Persian).
• References
• Rohani, Mahmoud. (2009). Zarikh: A Manifestation of Light. ***Ketab-e Mah-e Honar***, 127, 60-64, (Text in Persian).
• Salehi, Esraa; Nemati Babai Lou, Ali; Vandshari, Ali. (2014). ***Study and Recognition of the Structure of Zarikh with Emphasis on the History and Construction of the Current Zarikh of Hazrat Abbas (AS)***. Proceedings of the First International Conference on the Shared Heritage of Iran and Iraq. Qom: Al al-Bayt Institute, (Text in Persian).
• Shwazi, Auguste. (2007). ***History of Architecture***. Translated by Latif Abu al-Qasimi. Tehran: University of Tehran, (Text in Persian).
• Tabarsi, Fadl ibn Hassan. (2011). ***Majma' al-Bayan fi Tafsir al-Quran***. Introduction by Mohammad Javad Balaghi, Nasser Khosrow. Tehran: Third Edition, Volume 2, pp. 13-27, (Text in Persian).
• Taleqani, Seyyed Mahmoud. (1983). Partooye Az Quran (Digital Edition). Qaemiyeh Computational Research Center, Isfahan, (Text in Persian).
• Ya'qubi, Ahmad ibn Ishaq. (2003). ***Tarikh Ya'qubi***. Translated by Mohammad Ibrahim A'iti. Tehran: Scientific and Cultural Publications, Ninth Edition, (Text in Persian).
• Zekrgoo, Amir Hossein. (2005). Islamic Hindu Architecture; Confluence of Opposites. ***Ketab-e Mah-e Honar***, 89-90, 84-93, (Text in Persian).

URLs

• URL1: https://imamali.net
• URL2: https://vajehyab.com
• URL3: https://www.noorsoft.org/fa/software/View/6319

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۵۳-۱۶۸)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

خوانش بیش‌متنی نقاشی‌های نبرد قاسم (ع) در نگاره‌های مذهبی دوره قاجار (با تأکید بر نگاره‌های میرزا علیقلی خویی)

چکیده

نقاشی ایرانی همواره در پیوندی ناگسستنی با ادبیات بوده‌است؛ ادبیات مذهبی در دوران قاجار شامل داستان‌هایی از زندگی پیامبران، مصیبت کربلا و مانند آن است. نبرد قاسم (ع) از موضوع‌های مشترک میان، نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصاویر کتاب‌های مصور چاپ سنگی است. در پژوهش پیش‌رو با تکیه بر نظریه ترامتنیت ژنت به خوانش بیش‌متنی میان نقاشی‌های نبرد قاسم (ع) در بقاع متبرکه گیلان در مقایسه با تصویرگری‌های چاپ سنگی علیقلی خویی، نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌پشت‌شیشه پرداخته شده‌است. در بیش‌متنیت ارتباط یک متن با متن‌های پیش از خود مورد توجه قرار می‌گیرد. پرسش اصلی پژوهش این است که، میان تصویرسازی‌های نبرد قاسم (ع)، نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصویرگری‌های علیقلی خویی چه پیشامتن‌هایی تاثیر گذار بوده‌است؟ پژوهش پیش‌رو به روش توصیفی تحلیلی انجام شده و شیوه گردآوری مطالب به‌صورت اسنادی از طریق یادداشت‌برداری و تصویرخوانی است. همچنین تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی انجام گرفته‌است. یافته‌ها نمایانگر آن است که میان این آثار رابطه تراگونگی و همانگونگی به‌صورت همزمان برقرار است. از این رو، ارجاع‌های آشکار به پیشامتن‌های مکتوب در نوع شخصیت پردازی و تکرار الگوهای ثابت در بیش‌متن‌ها قابل پیگیری است. همانگونگی از نوع شارژ و فورژی میان نگاره‌های خویی و پیش‌متن‌های مصور نیز برقرار است. برگرفتگی‌ها در تصویرسازی‌های خویی شامل افزایش و کاهش در فرم و محتوی نسبت به پیش‌متن‌ها قابل مشاهده‌است.

کلیدواژه‌ها: بیش‌متنیت، نقاشی های نبرد قاسم (ع)، نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار، همانگونگی، تراگونگی.

این مقاله، برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد منیر صحت قول فرد ، با عنوان» ترامتنیت نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت شیشه برمبنای نظریه ژنت « است.

منیر صحت قول فرد
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
monir.sehat.fard@gmail.com

حسین عابددوست
دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران،نویسنده مسئول.
habeddost@guilan.ac.ir

زیبا کاظم پور
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
zkazempoor@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۹-۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۲۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45793.1226

مقدمه

می‌توان گفت هنر تصویری در ایران، تا اندازهٔ بسیاری متأثر از متن‌های ادبی بوده‌است. نقاشی‌های بقاع‌متبرکه گیلان، نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصاویر کتب مصور چاپ سنگی با موضوعات مذهبی، نمود هنر شیعی دوران قاجاراند. رخدادهای کربلا از جمله موضوع‌های مشترک میان این نقاشی‌ها است که از طریق تعزیه‌خوانی و مرثیه‌سرایی و کتاب‌های مصور چاپ سنگی در تیراژ انبوه در اختیار عامه مردم در دوره قاجار قرار گرفته‌است. محبوب‌ترین دیوان‌های مراثی چاپ‌شده در دوره قاجار شامل طوفان‌البکاء، ماتمکده و اسرار و شهدا است (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۳۳). نبرد قاسم (ع) از موضوع‌هایی است که در هر چهار گونه از نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار مورد توجه تصویرگران قرار گرفته‌است. ژنت ترامتنیت را نمایانگر رابطه یک متن با متون دیگر دانسته‌است (Graham, 1993: 97). ژنت مفهوم بیشمتنی را به‌عنوان یکی از پنج نوع از آنچه «ترامتنیت» یا «تعالی متنی متن» مینامد، معرفی میکند و تقریباً این‌گونه تعریف میکند «همه آنچهکه آشکارا یا پنهان، متن را در ارتباط با متون دیگر قرار میدهد» (Genette, 1997: 1)

در پژوهش پیش‌رو، روایت‌های تاریخی در کنار نخستین متن‌های در دسترس مربوط به نبرد قاسم (ع)، به‌عنوان پیش‌متن اول، شامل روایت‌های تاریخی و احادیث تا قرن هفت هجری، و پیش‌متن دوم کتاب روضه‌الشهدا، به‌عنوان متن مستتر در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاش‌های مذهبی پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و تصویرسازی‌های خویی (کتاب‌های مصور چاپ سنگی) در نظر گرفته شده‌است. در ادامه، ضمن بررسی و تطبیق نظام نشانه‌ای مکتوب با نظام‌های تصویری به بررسی روابط ترامتنی میان این نقاشی‌ها میپردازیم. پرسش اصلی پژوهش این است که چه نوع تغییرات بیش‌متنی میان نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار با موضوع نبرد قاسم (ع) برقرار است؟ نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار همواره مورد توجه پژوهشگران بوده‌است. ولی تا کنون موضوع‌های این نقاشی‌ها (بقاع متبرکه‌گیلان، نقاشی پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصاویر چاپ سنگی) در مقایسه با پیش‌متن مکتوب، از دیدگاه ترامتنی مورد بررسی قرار نگرفته و از این رو هرگونه پژوهش در این زمینه الزامی است.

پیشینه پژوهش

با توجه به جست‌وجوهای انجام‌شده، در زمینه نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار (نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نقاشی پشت‌شیشه و نسخ مصور چاپ سنگی) به‌شکلی جداگانه پژوهش‌های بسیاری انجام گرفته‌است. بخشی از پژوهش‌ها به بازشناسی هر یک از شیوه‌های به‌کاررفته در تولید نقاشی‌های مذهبی بستذه کرده و برخی دیگر موضوع‌ها و شیوه‌های مختلف نقاشی‌های مذهبی این دوره خاص تاریخی را با یکدیگر مقایسه کرده‌اند. برای نمونه، جباری و مراثی (۱۳۹۲)، در «مطالعه تطبیقی تصاویر چاپ سنگی و کاشی‌های مصور دوره قاجار» با بررسی ویژگی‌های آثار چاپ سنگی و کاشی‌نگاری در دوران قاجار به تأثیر آثار چاپ سنگی در آن‌ها پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که رواج چاپ‌های سنگی سبب گسترش هنرهای تصویری و واقع‌گرایی در حکومت قاجار شده‌است.

در پژوهش‌های دیگر، نویسندگان ضمن بررسی شیوه‌های به‌کاررفته در نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار موضوع‌های ویژه‌ای را مورد توجه قرار داده و چگونگی کاربرد عناصر بصری و یا نمادهای مشترک مورد استفاده و موارد مشابه را تحلیل کرده‌اند. عسگری و شایستهفرد (۱۴۰۰) در مقالهای با نام «روایتگری تصاویرشهادت امام حسین(ع) در نسخههای چاپ سنگی»، به بررسی ویژگیهای بصری تصاویر در کتب اسرارالشهاده، طوفانالبکاء و وسیلهالنجات پرداخته و نقش عناصر بصری را در روایتگری تصاویر تحلیل نمودهاند. احمدی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «تحلیلی بر آثار قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی با موضوع عاشورا» ضمن تحلیل ویژگی‌های نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نسخ چاپ سنگی، با موضوع عاشورا، ویژگی‌های بصری میان این دو گونه را شرح و نتیجه گرفته‌است که این دو نمونه دارای شیوه‌ای مشترک در استفاده از عناصر بصری هستند. ولی متن مکتوب کتاب‌های مذهبی با نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار که دارای موضوع‌های مشترک هستند، کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌است.

ترامتنیت

از جمله نظریه‌های ادبی است در حوزه هنرهای

تجسمی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌است. نامورمطلق (۱۳۹۴)، در کتاب، درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها به بررسی بینامتنیت، و کاربردهای آن پرداخته‌است. افضل‌طوسی و مهاجری (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «عنوان خوانش بیش‌متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخش و شیر در قرن دهم هجری» رابطه اثر هنری و متن ادبی مستتر بررسی و تغییرات بیش‌متنی در تصویرگری نبرد رخش و شیر بررسی نموده و نتیجه گرفته‌اند که همانگونگی و تراگونگی شامل کاهش، افزایش و جابه‌جایی با تغییر دادن عناصر تصویری و روایت داستان شکل گرفته‌است. در زمینه هنرهای مذهبی دوره قاجار پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است که مقدار آن‌ها با توجه به حجم بالای تصاویر، کم است. هم‌چنین بررسی میان چهار گونه‌ی : نقاشی‌های بقاع متبرکه، نقاشی پشت‌شیشه، نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای و تصاویر چاپ سنگی، از منظر نظریات ادبی تا کنون صورت نگرفته‌است. از این رو هرگونه پژوهش در این زمینه ضروری است.

روش انجام پژوهش

جامعه آماری پژوهش، مشتمل بر نقاشی‌های بقاع متبرکه، نقاشی‌های پشت شیشه، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و آثار علیقلی خویی است که با توجه به موضوع نبرد حضرت قاسم در این آثار انتخاب شده‌اند. دو تصویر از نقاشی‌های بقاع‌متبرکه گیلان، دو تصویر از نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، یک تصویر از نقاشی قهوه‌خانه‌ای و چهار تصویر از تصویرگری‌های خویی با موضوع نبرد قاسم (ع)، در مقایسه با دو پیش‌متن مکتوب، بررسی شده‌است. پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است. گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای انجام شده‌است. با استفاده از نظریه ترامتنیت ژرارژنت و با تأکید بر بیش‌متنیت به بررسی پیش‌متن‌های تصویرسازی‌های خویی با موضوع نبرد قاسم (ع) پرداخته شده‌ایم و میزان برگرفتگی یا تراگونگی میان این آثار مورد بررسی قرار گرفته‌است (نگاه کنید به نمودار ۱).

شکل ۱: الگوی خوانش بیش‌متنی متون تصویری برمبنای نظریه ژنت (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

مبانی نظری

بینامتنیت[1] رویکردی رایج در خوانش متون ادبی است که به‌وسیلهٔ کریستوا[2] ارائه شده‌است. در

این رویکرد هر متنی معنای خود را از نسبت و رابطه‌اش با دیگر متون می‌یابد (آلن، ۱۳۸۵: ۱۷). بررسی ارتباط یک متن با دیگر متن‌ها، امروزه در زمینه هنرهای تجسمی نیز پرکاربرد است. از این رو می‌توان چنین انگاشت که آثار هنری نیز در طول تاریخ در امتداد هم در مسیر خلق معنا و هدایت مخاطب گام برداشته‌اند. «بینامتنیت واژه‌ای است برای بیان این مطلب که همه متن‌ها، چه مکتوب و چه شفاهی، چه هنری و غیر هنری با هم مرتبط اند» (Van zoonen, 2017:1). بر این اساس، بررسی چگونگی تأثیرگذاری و تأثیر پذیری آثار هنری و ادبی بر یکدیگر موجب ایجاد افق‌های تازه‌ای در زمینه پژوهش‌های هنری از منظر فرم و محتوا شده‌است. نظریه‌پردازان گوناگونی پس از کریستوا به شرح و بست بینامتنیت پرداخته‌اند.

ژرارژنت شارح ترامتنیت[3]، بینامتنیت را این چنین تعریف کرده‌است: رابطه همکاری بین دو یا چند متن، یعنی حضور تأثیرگذار یک متن در متن دیگر (Alfaro, 1996: 281). وی در تلاش برای بررسی تأثیر متن‌ها بر یگدیگر ترامتنیت را بر پایه همانگونگی متن‌های مختلف در معنا و شکل و میزان ارجاع‌های مستقیم و غیر مستقیم متن پایه در متن‌های بعدی آن و تغییرمتن‌ها و شیوه‌های مختلف تغییر را در شش دسته گروه‌بندی کرده‌است. ژنت در ارائهٔ مفهوم ترامتنیت کوشیده‌است شیوه‌های مختلف تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آثار بر یکدیگر را تشریح کند. انواع بینامتنیت از دید ژنت صریح و اعلام‌شده، غیر صریح و پنهان‌شده و ضمنی است (حسن‌زاده و نامورمطلق، ۱۴۰۱: ۷۷).

نقاشی‌های مذهبی بقاع گیلان، پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و کتب مصور چاپ سنگی متأثر از متنی ادبی خلق شده‌است که مشتمل بر روایات، مراثی و تعزیه‌ها است. این متن مشترک سبب‌ساز ویژگی‌های بیناترامتنی است که ژنت آن را تشریح کرده‌است. در مطالعه ترامتنی متن‌ها (تصاویر)، بررسی پیش‌متن‌ها (متن ادبی و تصویرهای مشابه پیشین)، افق‌های تازه‌ای را در اختیار مخاطبان و پژوهشگران قرار خواهد داد و سبب روشن‌شدن افق مطالعاتی جدید نسبت به موضوع میگردد. از دید ژنت حالت‌های تغییر در شکل‌گیری یک متن بر مینای متون دیگر مشتمل بر کاهش و افزایش است که هریک در دسته‌هایی گروه‌بندی شده‌اند. گونهٔ کاهش مشتمل بر پیرایش، آرایش و افشردگی است و گونهٔ افزایش دربرگیرندهٔ توسعه، اضافه و گسترش است.

مفهوم تراگونگی میزان تغییر در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن است. تراگونگی[4] بر اساس تغییر در گفتن چیزی به شیوه‌ای دیگر است در حالی که تقلید بر اساس گفتن چیزی دیگر به روش مشابه است (عذاوری، ۲۰۰۶، ۵۴). در ادامه، افزون بر بررسی متن‌هایی که به تشریح نبرد قاسم (ع) پرداخته‌اند به‌عنوان پیش‌متن پایه به بررسی میزان ارجاعات صریح متنی در تصاویر مورد بررسی، پرداخته شده‌است. همچنین با بررسی تقدم و تأخر نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصویرگری‌های خویی با موضوع نبرد قاسم (ع)، به بررسی روابط بیش‌متنی میان این آثار پرداخته شده‌است.

تاریخچه منابع

شمایل نگاری مذهبی بر اساس مضامین مذهبی تشیع، در ایران از اواخر دوره بوئیان[5] (۳۲۰-۴۴۸ق) رایج بوده‌است. این هنر که در دوره‌های بعد به رشد خود ادامه داد، در زمان صفویان با رسمیت‌یافتن مذهب شیعه ابعاد گسترده‌تری به خود گرفت. تا اندازه‌ای که هنرمندان در سراسر ایران به خلق آقار هنری از نقاشی پشت‌شیشه تا نقاشی‌های دیواری پرداختند. دیوارنگاری مذهبی در پیوند با رسمیت‌یافتن مذهب تشیع در دوران صفوی آغاز و در دوره قاجار به اوج رسید (نوروزی و دادور، ۱۳۹۷: ۸۸). نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان نیز فرآوردهٔ این دوران است. در کتاب از آستارا تا استرآباد، نویسنده به حدود ۴۰ بقعه در شرق گیلان اشاره کرده‌است که اغلب آن‌ها دارای نقاشی دیواری بوده‌است، امروزه حدود ۸ یا ۹ عدد از این بقاع همچنان باقی مانده‌اند.

نقاشی پشت شیشه پیش از مشروطه همراه با شکوفایی هنر و فرهنگ عامیانه از در و دیوار و سقف‌ها جدا و بر چهارچوب قاب‌ها جای می‌گیرد (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۹). از دلایل رونق این نقاشی‌ها می‌توان به اندازه کوچک و قابلیت جابه‌جا کردن آن‌ها و دسترسی‌پذیری آسان این‌گونه از نقاشی‌ها میان عموم مردم اشاره کرد. از این رو، می‌توان دلیل پیوستگی فرمی و مضامین مشترک پر تکرار میان نقاشی‌ها بقاع متبرکه گیلان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصویرهای چاپ سنگی را تعدد و در دسترس‌بودن نقاشی‌های پشت شیشه دانست.

تاریخ پیدایش نقاشی قهوه‌خانه‌ای که تزئین‌کننده قهوه‌خانه‌ها و پاتوقها و حسینیه‌ها بوده، جدا از

تاریخ نقاشی ایران نبوده است (چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۱۰). رونق همزمان نقاشی‌های پشت‌شیه و ادامه سنت نقاشی روی دیوار بقاع متبرکه گیلان که از دلایل آن آب و هوای مرطوب و وجود فرهنگ نذر نقاشی دیواری میان مردم این سرزمین بود، در کنار رشد نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و ترویج نسخ چاپ سنگی با عنوان‌های مذهبی و روضه‌خوانی روند تأثیر همزمان این نظام‌های بصری بر یکدیگر را شدت بخشید. به‌ویژه اینکه توانایی حمل نقاشی‌های پشت‌شیشه و کتب چاپ سنگی آن‌ها را به منابع بصری قابل استناد برای دیگر نقاشان و تصویرگران تبدیل کرده‌است.

میرزا علیقلی خوی (زادهٔ ۱۲۳۰ قمری در خوی؛ درگذشتهٔ ۱۲۷۲ قمری در تهران) پرکارترین و تواناترین تصویرگر کتاب‌های چاپ سنگی دوره قاجار بود (مارزلف، ۱۴۰۰: ۵۲). بر این اساس، بینامتنیت صریح از منظر تاریخی به‌ترتیب میان نقاشی‌های بقاع متبرکه، پشت‌شیشه، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و کتب مذهبی چاپ سنگی قابل مشاهده‌است. توجه عامه مردم به مضامین مذهبی که در دوران ماضی رشد و اوج گرفته بود سبب شد تا در دوران بعد (اواخر قاجار) نیز مورد توجه چاپگران قرار گیرد.

ادبیات مذهبی و واقعه عاشورا، سومین گروه از کتاب‌های چاپ سنگی مصور را در بر می‌گیرد. این کتاب‌ها بر اساس احادیث و اطلاعات تاریخی در دوران‌های مختلف در اختیار مردم قرار گرفته‌است. در دوره قاجار، بیشترین نمایندگان این گروه ادبی از آنِ دسته‌ای بود که در اصطلاح «روضه‌خوانی» نامیده می‌شد و رخدادهای قیام کربلا و شهادت حسین (ع)، از ارکان آن به شمار می‌آمد (مارزلف، ۱۴۰۰: ۶۲). از این رو، به غیر از اسناد تاریخی مربوط به واقعه کربلا، ادبیات مذهبی مانند روضه‌خوانی‌ها و متن تعزیه‌ها دومین پیش‌متن مستتر میان شمایل نگاری‌های مذهبی است. بر این اساس، شرط اصلی وجود روابط بیش‌متنی یعنی وجود دستِ کم دو پیش‌متن میان نگاره‌های مذهبی دوره قاجار برقرار است.

توجه حکومت صفویه به ترویج مذهب شیعه در میان عامه مردم سبب شده‌است تا مراثی و روضه‌خوانی‌ها در قالب تصاویر در قرن‌های بعد نقشی جدی در فرهنگ عامه بازیِ کنند. نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان که احتمالاً در دوران صفویه نمود یافته‌است در دوران قاجار نیز مورد توجه مردم بوده‌است. دردوره زندیه، این مضامین در قالب نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، و در دوران قاجار در بستر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی، جانی دوباره یافت. ژنت در بیش‌متنیت به بررسی تأثیر یک متن بر متن دیگر پرداخته‌است. بر این اساس، هر متن بر پایه متنهای پیشین شکل میگیرد.

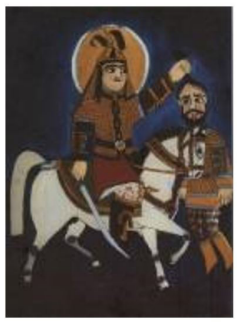
از این رو، پیش‌متن‌های مکتوب تصاویر چاپ سنگی، نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، مشتمل بر اطلاعات تاریخی، احادیث و روضه‌الشهدا است. نقاشی‌پشت‌شیشه به‌عنوان پیش‌متن دیگر نقاشی‌ها از دیدگاه تاریخی در نظر گرفته شده‌است که از دلایل آن می‌توان به پیشینهٔ تاریخی، قابلِ حمل‌بودن، و ارزان‌بودن اشاره کرد. همچنین نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای پیش‌متن دوم و نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان پیش‌متن سوم تصویرسازی‌های خویی در کتب مصور چاپ سنگی با موضوع نبرد قاسم (ع) است.

یافته‌ها

نظام نشانه‌ای متنی

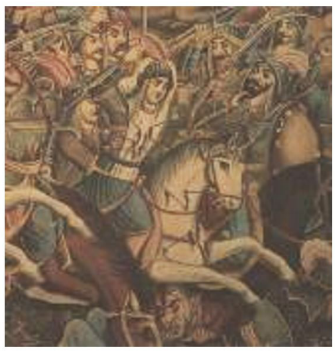
متن روضه‌خوانی‌های رخدادهای کربلا در دوره تیموری و صفویه به چاپ می‌رسیده‌است. از این رو، روایت‌های مکتوب واقعه کربلا پیش‌متن‌های، تصویرگری‌های مذهبی هستند. تصویرگری روایت‌های مذهبی نیز از دوره صفویه در ایران رواج داشته‌است. پس، پیش‌متن پایه میان نقاشی‌های مذهبی با موضوع قاسم (ع)، در نقاشی‌های مذهبی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت‌شیشه به‌عنوان پیش‌متن و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و تصویرگری‌های علیقلی خویی به‌عنوان بیش‌متن، مستتر است.

اطلاعات تاریخی و احادیث در زمینه زندگی قاسم (ع): در پژوهش پیش‌رو اطلاعات تاریخی و احادیث در باره قاسم (ع)، به‌عنوان پیشامتن پایه در نظر گرفته شده‌است. بر مبنای برخی از متن‌ها می‌توان نسبت به سن تقریبی قاسم (ع)، در واقعه کربلا آگاهی یافت. در لباب الانساب، سن او شانزده سال و در مقتل خوارزمی آمده است که در کربلا «او پسری کوچک و هنوز به سن بلوغ نرسیده بود» (لعل شاطری و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۳۷). روضه‌الشهدای واعظ کاشانی از قدیمی‌ترین منبع‌های مکتوب در



تصویر ۱: پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷: ۱۳۳)

تصویر۲: پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷: ۱۳۲)



تصویر۳: نقاشی قهوه‌خانه‌ای(سیف، ۱۳۶۹: ۱۸۴)

زمینه ادبیات تعزیه و روضه‌خوانی است که قدمت آن به دوره تیموری و صفویه می‌رسد. از این رو، متن روضه‌الشهدا در پژوهش پیش‌رو به عنوان پیشامتن میانه درنظر گرفته شده‌است.

روضه‌الشهدا: در روضه‌الشهدا نبرد قاسم (ع)، چنین بیان شده‌است: پسر ازرق با زره به سمت میدان حرکت کرد. [...] و بر قاسم (ع) حمله کرد. قاسم (ع)، نیزه‌ای حوالۀ سینه وی کرد. پسر ازرق دیگرباره تیغ برآورد تا بر قاسم (ع) زند. اسبش به سر درآمد و از پشت مرکب افتاده، سرش برهنه شد و بر سر موی دراز داشت. قاسم (ع) از پشت مرکب دست بیازید و موی او را بر دست پیچید، مرکب برانگیخت و او را از روی زمین در ربوده، گرد میدان بگردانید،[...]. پسر دوم به میدان رفت[...]، قاسم (ع) نیزه بر پهلوی او زد که از دیگر جانب بیرون رفت... . برادر سوم حاضر شد [...] قاسم (ع) نیزه بر شکمش زد[...]. پسر چهارم بانگ بر اسب زد و [...] نیزه حواله قاسم (ع) کرد. شاهزاده تیغی که در دست داشت بزد و دست راست وی را با نیزه قلم کرد [..]. ازرق[...]. از

تصویر۴: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید علی‌ابن امام موسی کاظم (ع) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر ۵: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید کاظم (ع)، باباجان دره (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر۶: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع) (شایسته‌فر و همکاران،۱۴۰۰: ۴۷)

خشم، سلاح بر خود راست کرده بر مرکب تازی سوار شد؛ [...]، قاسم (ع) نیز تیغی چون برق سوزان از نیام برآورد[...] و ضربتی زدش بر میان که چون خیار تر به دونیم شد (کاشفی،۱۳۹۰ : ۵۸۷-۵۹۳).

نظام نشانه‌ای تصویری

بینامتنیت چون بسیاری دیگر از نظریه‌های ادبی امروزه در زمینه هنرهای تجسمی پرکاربرد است. از دید کریستوا، متن‌ها نه تنها از همه متن‌های پیشین بهره گرفته‌اند، بلکه نظام نشانه‌ای آن را دگرگون و دستگاه نشانه‌ای جدید را بازنمایی کرده‌اند (آلن، ۱۳۸۵: ۸۲). بر این اساس، این نظریه قابلیت کاربست در سایر نظام‌های نشانه‌ای از جمله هنرهای تجسمی را داراست. همان‌گونه که پیشتر اشاره شد متن‌های مکتوب تاریخی و متن روضه‌خوانی متن‌های پیشینی است که در شکل‌گیری نظام نشانه‌ای نگاره‌های مذهبی دوره قاجار به کار رفته‌اند. نبرد قاسم (ع)، از موضوع‌هایی است که در نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای، بقاع‌متبرکه گیلان

و تصویرگری‌های علیقلی خویی در نسخه‌های مصور چاپ‌سنگی مورد توجه نقاشان بوده‌است. پیش‌تر متن مکتوب مشترک میان این آثار مورد توجه قرار گرفت. در ادامه، به معرفی متن‌های تصویری خواهیم پرداخت.

نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه با موضوع نبرد قاسم (ع)

در تصویر (۱)، قاسم (ع)، با پیکری کوتاه قامت، چهره‌ای گرد، چشمان درشت مشکی، خال سیاه بالای لب، ابروان پیوسته و بدون محاسن که نشان از سن کم ایشان دارد و حکایت از حضور متون تاریخی نظام نشانه‌ای تصویری دارد، با لباس رزم و کلاه‌خود مزین به دو پر نقش شده‌است. پیکر او در حالت سه‌رخ، سوار بر اسبی سفید رنگ و نیم‌رخ، بازنمایی شده‌است. از دیگر مشخصه‌های شخصیت‌پردازی ایشان می‌توان به هاله نور گرد سر ایشان اشاره کرد. قاسم (ع)، در این نقاشی، در حالی‌که موهای دراز، پسر ازرق را در دست گرفته‌است و شمشیر از نیام بر آمده‌ای در دست راست دارد، نقش شده‌است که اشاره مستقیم به متن روضه‌الشهداست.

از دیگر مشخصه‌های مورد اهمیت این تصویر می‌توان به چهره‌پردازی اغراق‌شده نیروی متخاصم اشاره کرد. چشمان گشاد و از حدقه بیرون‌زده، موهای آشفته، سبیل نامتعارف الگویی است که در سایر نقاشی‌های مذهبی نیز به چشم می‌خورد (تصویرهای (۲)، (۳)، (۴) و (۶)). تصویر (۲) نیز نمونه‌ای دیگر از نقاشی‌های پشت‌شیشه با موضوع نبرد قاسم (ع) است. در این نقاشی، قاسم (ع) با الگوهای قراردادی مشابه با تصویر (۱) نقش شده‌است با این تفاوت که نقاش چیره‌دست‌تر و نقاشی از پرداخت دقیق‌تری است. نقاش لحظه جداشدن سر پسر اول ازرق را از بدنش به تصویر کشیده‌است و پیکر بی‌سر او را زیر سم اسب قاسم (ع)، نقاشی کرده‌است.

نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوع نبرد قاسم (ع)

در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای کلی‌گویی و همزمانی رخدادها در نقاشی‌ها الگویی ثابت است. تصویر (۳) بخشی از یک نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که به موضوع نبرد قاسم (ع) با ازرق پرداخته و پیکر بیجان یکی از پسران او زیر سم اسب قاسم (ع) قابل مشاهده است. در این نقاشی پیچیدگی بصری و اندام‌وارگی پیکرها قابل مقایسه با تصویرهای (۱) و (۲) نیست. همچنین نقاش لحظه‌ای پیش از کشته‌شدن ازرق را به تصویر کشیده‌است. اسلوب چهره‌پردازی قاسم (ع) مشتمل بر صورت گرد و بدون محاسن، چشمان بادامی و لب‌های کوچک است.

شیوهٔ قرارگرفتن پیکر ایشان روی اسب سه‌رخ سوار بر اسب نیم‌رخ است. قاسم (ع)، در این اثر، لباس رزم بر تن دارد کلاه خود بر سر و شمشیر در دست. به جز الگوی به‌کاررفته در بازنمایی چهره قاسم (ع) به‌عنوان جوانی کم‌سن برگرفته از متن‌های تاریخی بینامتن مستتر دیگری در این اثر قابل مشاهده نیست.

تصویر۷: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع) (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۲)

تصویر ۸: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع) (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۱)

تصویر ۹: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع) (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۲)

نبرد قاسم (ع)

نبرد قاسم (ع) با ازرق در نقاشی‌های بقاع گیلان نیز مورد توجه نقاشان بوده‌است. در تصویر (۴)، قاسم (ع)، با پیکری کوتاه قامت، به‌صورت سه‌رخ سوار بر اسب با کلاه خود و هاله نورانی گرد سر، در حالی تصویر شده، که موهای سر پسر اول ازرق را در دست

نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان با موضوع

گرفته و پیکر او را، در هوا معلق کرده‌است. زیر پای اسب او سر بریدهٔ سه فرد دیگر به چشم می‌خورد. اشاره مستقیم به متن‌های مکتوب در این اثر قابل ردیابی است. تصویر (۵)، نیز نبرد قاسم(ع) را با پسر ازرق نمایش می‌دهد. در پس‌زمینه ازرق و دو سوار دیگر، نقش شده‌است و در پیش‌زمینه قاسم (ع) در حالت سه‌رخ سوار بر اسب خود نشسته و با دست چپ پسر اول ازرق را از موهایش گرفته و گویی او را گرد سر خود می‌چرخاند.

تصویرسازی‌های علیقلی خویی با موضوع نبرد قاسم (ع) در کتب مصور چاپ سنگی

خویی نیز در آثارش به‌صورت‌های مختلف صحنه نبرد قاسم (ع)، را به تصویر کشیده‌است. نوع انداوم‌وارگی به‌کاررفته در آثار او بسیار پیچیده‌تر از نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های پشتِ شیشه است(تصویرهای (۱)، (۲)، (۴) و (۵)). ظرافت در پرداخت و انبوه جزئیات به کاررفته در پس‌زمینه و پیش‌زمینه آثار او چه در بازنمایی طبیعت و چه در نمایش افراد و شخصیت‌ها نسبت به پیش‌متن‌ها کم‌نظیر است. البته در مقایسه آثار خویی با نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نوعی پیوستگی و هماهنگی در معیارهای طراحی قابل مشاهده است. با این همه از کلی‌گویی و سیل اتفاقات همزمان در آثار خویی برخلاف نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای اثری نیست.

در تصویر (۶)، پس‌زمینه و پیش‌زمینه به‌واسطه خطی مواج صحنه نبرد از تماشاگران واقعه جدا شده‌است. در پیش‌زمینه قاسم (ع) سوار بر اسب درحال بلندکردن پسر اول ازرق از زمین است. او که موهای پسر ازرق را دردست گرفته است با چهره‌ای گرد و پیکری ظریف، در حات سه‌رخ سوار بر اسبی نیم‌رخ بازنمایانده شده‌است. در کنار اسب ایشان اسب دیگری در حال دویدن است. روی زمین کلاه خود، سپر و شمشیر به چشم می‌خورد. در پس‌زمینه سمت چپ نیز فردی در حال لباس دریدن است. نوع چهره‌پردازی قاسم (ع)، از اسلوب به‌کاررفته در پیش‌متن‌های تصویری اشاره‌شده (تصویرهای (۱)، (۲)، (۳)، (۴) و (۵))، پیروی کرده‌است. در تصویر (۷)، قاسم (ع)، درحالی سوار بر اسب به نقش درآمده‌است که سیمایی گرد و جوان دارد و لباس رزم بر تن کرده‌است. پیکر او به‌صورت سه‌رخ نمایانده شده‌است. او که موهای پسر ازرق را در دست دارد، درحال بلندکردن اوست. زیر سم اسب ابزار جنگی افتاده‌است. چشمان گشاد و دهان باز پسر ازرق یادآور تصویرهای (۱)، (۲) و (۴) است. پیش‌زمینه و پس‌زمینه توسط تپه‌ای برآمده از یک‌دیگر جدا شده‌اند، در دو طرف پس‌زمینه برخی با چشمان گشاد در حال نگاه‌کردن هستند.

در تصویر (۸) ریزه‌کاری‌ها به‌مراتب بیشتر است. فضای تصویر آکنده از فیگورهای انسانی است و سپاهیان دشمن در نیمه بالای تصویر صف‌آرایی کرده‌اند. در پایین تصویر قاسم (ع)، در قامت جوانی کم‌سن، بدون محاسن با سیمایی ظریف، نقش شده‌است. در حالی که لباس رزم بر تن دارد و به‌صورت سه‌رخ سوار بر اسبی نیم‌رخ نشسته است. در این اثر قاسم (ع) در حال از زمین برکندن فرزند اول ازرق است. زیر سم اسب‌ها پیکر سه فرد دیگر قابل مشاهده‌است. ظرافت و چگونگی قلم‌گیری به کاررفته در آثار خویی یادآور نگارگری‌های ایرانی است. نوع بازنمایی اسب‌ها، چهره‌ها، تپه‌ها،گیاهان و مانند آن همه نمایانگر پیروی از اسلوبی خاص و یک‌پارچه است که ویژگی اصلی آثار خویی است. در تصویر (۹)، تمام ویژگی‌های اشاره شده قابل مشاهده است. در این نقاشی قاسم (ع)، موهای پسر اول ازرق را در دست گرفته‌است و در حال کشیدن وی بر زمین است. دو گروه تماشاگران در پس‌زمینه بینندهٔ رخدادها هستند.

شیوه ارتباط دو نظام متنی و تصویری همانگونگی

یکی از دو رابطه مهم میان بیش‌متن و پیش‌متن همانگونگی یا تقلید است. در تقلید نیت نویسندهٔ بیش‌متن، حفظ متن نخست در وضعیت جدید است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۶). در ارتباط با نگاره‌های نبرد قاسم (ع)، با پیش‌متن مکتوب نوع شخصیت‌پردازی ایشان الگویی ثابت را دارا است (تصویرهای ۱ تا ۹). این ویژگی‌ها شامل صورت گرد و بدون محاسن، چشمان درشت، لبان کوچک است که نمایانگر سن کم ایشان است و در متن‌های تاریخی و احادیث به آن اشاره شده‌است. تقلید در نمایش پیکر پسر اول ازرق در هوا اشاره مستقیم به متن روضه‌الشهدا است که در تصویرهای (۴)، (۵)، (۶)، (۷)، (۸)، (۹) قابل مشاهده است.

از دیگر نمونه‌های تقلید از نوع همانگونگی شیوه شخصیت‌پردازی و حالت نمایش پسر اول ازرق است. در تصویرهای (۱) و (۲) اشاره به متن روضه‌الشهدا مبنی بر بریده‌شدن سر پسر اول ازرق توسط قاسم (ع)، دیده می‌شود. این‌گونه از بازنمایی در حالی که موهای سرش در دست قاسم(ع) است در تصویرهای (۴)، (۵)، (۶)، (۷)، (۸)، (۹) قابل مشاهده‌است.

تراگونگی

تراگونگی که نوعی تغییر در بعد نشانه‌شناسی است، دگرگونی نشانه‌ها را در پی دارد. دگرگونی نشانه‌ها برای تولید معنا منجر به جایگشت یا تراجایی می‌شود که در دو بعد شکل و محتوا قابل بررسی است (حسینی و همکاران، ۱۳۹۹: ۳۵). از این رو، متن‌ها نه تنها بر پایه متن‌های پیشین شکل گرفته، بلکه نظام‌های نشانه‌ای آن را تغییر داده و نظام نشانه‌ای جدیدی را خلق خواهند کرد. بر این اساس، در گذر از متن‌های تاریخی و روضه‌خوانی به متن‌های تصویری نقاش به‌عنوان نویسنده، نظامی جدید از نشانه‌ها را ساخته‌است. تراگونگی در محتوا در تصویرگری‌های نبرد قاسم (ع) با پسر ازرق در تصویرهای (۱) و (۲) از نوع بی‌انگیزگی در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن (روضه‌الشهدا) است. ژنت در کتاب در کتاب پالمست: ادبیات درجه دوم (۱۹۹۷)، تراانگیزگی را در سه نوع، طرح انگیزه، بی‌انگیزگی و دگرانگیزگی. گشتار انگیزه[۶]، گشتار ارزش[۷] و گشتار کیفی[۸] شرح داده‌است. در تشریح گشتار انگیزه آن را چنین مطرح کرده است که جابجایی انگیزه‌ها که خود بر سه گونه است: طرح انگیزه که در متن پیشنهاد شده است؛ این مورد مثبت و ساده‌ترین حالت این گشتار است. نوع دوم منفی است و عبارت است از حذف انگیزهٔ اصلی و اولیهٔ اشاره‌شده در متن که بی‌انگیزگی[۹] نامیده می‌شود. نوع سوم هم جایگزینی کامل و به تعبیر دیگر دگرانگیزگی[۱۰] نامیده می‌شود.

در تصویرهای (۱) و (۲)، نقاش پشت‌شیشه علاقه‌ای به بازنمایی کلیات واقعه نشان نداده‌است و فقط به صحنه کشته‌شدن پسر اول ازرق پرداخته‌است. در تصویر (۱)، اندکی پیش از سر بریده‌شدن بازنمایانده شده‌است و در تصویر (۲)، سر بریده پسر ازرق در دست قاسم (ع)، نقش شده‌است. همچنین در تصویر (۳)، مربوط به نقاشی قهوه‌خانه‌ای، دگرانگیزگی قابل مشاهده است. در روضه‌الشهدا نبرد قاسم (ع)، از ابتدا تا انتها نقل شده‌است و قصد آن توصیف رشادت‌ها و جنگاوری‌های قاسم (ع)، بوده‌است. در حالی که در تصویر (۳)، نقاش تنها به آخرین پخش از نبرد اشاره کرده‌است، یعنی نبرد قاسم (ع)، با خود ازرق. بر این اساس، در تصویرهای (۴)، (۵)، (۶)، (۷)، (۸)، (۹) طرح انگیزه قابل مشاهده است. نقاشان بقاع متبرکه گیلان و علیقلی خویی در روند خلق آثار خود با موضوع نبرد قاسم (ع)، انگیزه موجود در پیش‌متن مکتوب (روضه‌الشهدا) را حفظ کرده‌اند.

جدول ۱: تطبیق سه گونه گشتار انگیزه میان نقاشی‌های پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای، بقاع گیلان و تصویرگری‌های خویی از نبرد قاسم (ع)، (منبع: نگارنده‌گان، ۱۴۰۲)

طرح انگیزه		بی انگیزگی	دگرانگیزگی
تصاویر شماره ۴،۵،۶،۷،۸،۹	تصاویر شماره۱ و۲	تصویر شماره ۳	

شیوه ارتباط بیش‌متنی در نگاره‌های نبرد قاسم (ع)

همانگونگی

بیش‌متنیت در یک عملیات تقلیدی شامل پاستیش، شارژ و فورژری است. از دید ژنت، پاستیش برای مدح یا ذَم به کار می‌رود. با این وجود، ژنت نیز بیان می‌دارد که رایج ترین پاستیش، به‌گونه‌ای است که ترکیبی از ذَم با تفسیر مدح‌گونه یک متن باشد (Genette, ۱۹۹۷: ۱۰۳). در مقایسه تصویرهای (۶)، (۷)، (۸) و (۹) با پیش‌متن‌ها (تصویرهای (۱) و (۲)) نوع بازنمایی پیکر پسر اول ازرق و نحوه نمایش قاسم (ع) نمودی از تقلید آگاهانه سبک پیش‌متن در بیش‌متن است. این نوع حفظ سبک در بازنمایی چهره خود ازرق نیز در تصویر (۳)، نیز قابل ردگیری است. چشمان از حدقه بیرون‌زده و ریش نامتعارف از ویژگی‌های اصلی بازنمایی دشمن‌ها در این نقاشی‌ها است.

در جدول (۲)، روابط همانگونگی از نوع فورژی (تقلید جدی) در شخصیت‌پردازی قاسم (ع) بررسی شده است. همان‌گونه که روشن است سه پیش‌متن نقاشی پشت شیشه، قهوه‌خانه‌ای و بقاع متبرکه در ستون (۱) با تصویرگری‌های خویی به‌عنوان متن جدید مقایسه شده‌است و وجوه مشترک در ستون سوم بیان گردیده‌است. فورژری تقلید جدی از پیش‌متن انگاشته میشود. در فورژری تقلید از سبک پیش‌متن، کارکردی جدی دارد و تداوم

پیش‌متن را به همراه دارد (نامور مطلق،۱۳۹۱: ۱۴۸). همانگونگی شخصیت‌پردازی قاسم (ع)، در تصویرگری‌های خویی در مقایسه با پیش‌متن‌های تصویری (پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و بقاع گیلان) شامل ویژگی‌های چهره و لباس رزم و چگونگی قرارگیری پیکر ایشان بر روی اسب از نوع فورژری در تصویرهای (۱ تا ۹) قابل مشاهده است.

جدول (۳)، پیش‌متن‌های تصویری شخصیت‌پردازی پسر اول ازرق را از جنبهٔ روابط همانگونگی از نوع مدح‌گونه (پاستیش) را نشان می‌دهد، در این نمونه‌ها، خویی با مدح پیش‌متن به تکرار الگوهای تصویری به‌کاررفته در متن‌های اولیه پرداخته‌است.

تقلید همراه با مدح پیش‌متن در نوع شخصیت‌پردازی پسر ازرق در تصویرهای (۶)، (۷)، (۸) و (۹) در مقایسه با تصویرهای (۱)، (۲)، (۴) و (۵) نیز دیده می‌شود. موهای بلند، چشمان از حدقه بیرون‌زده و سبیل از بناگوش در رفته پسر اول ازرق، و شیوهٔ در دست گرفتن موهای او توسط قاسم (ع) از موارد تقلید آگاهانه و صریح و همراه با مدح بیش‌متن از پیش‌متن است. سیر رخدادها و تمهیدات به‌کاررفته در بازنمایی

جدول ۲: روابط همانگونگی در شخصیت‌پردازی قاسم (ع)، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

شخصیت پردازی قاسم (ع)			الگوهای تصویری به‌کاررفته
پیش‌متن‌های مصور		تصویرگری‌های خویی (بیش‌متن)	همانگونگی از نوع فورژی (تقلید جدی از پیش‌متن)
پشت شیشه	تصویر۱: پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷: ۱۳۳) تصویر۲: پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷: ۱۳۲)	تصویر۶: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (شایسته‌فر و همکاران،۱۴۰۰: ۴۷) تصویر۷: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۵۲) تصویر ۸: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۱) تصویر ۹: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۲)	معصویت شامل هاله نورانی، سن کم شامل صورت گرد، چشمان درشت، بدون محاسن. لباس رزم مانند کلاه خود مزین به دو پر، زره برتن، حالت فیزیکی سه رخ سوار بر اسب سفید. در تمام تصاویر یکسان است.
قهوه‌خانه‌ای	تصویر۳، نقاشی قهوه‌خانه‌ای (سیف، ۱۸۴:۱۳۶۹)		
بقاع متبرکه	تصویر۴، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید علی‌ابن امام موسی کاظم(ع)، (نگارنده‌گان) تصویر۵، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید کاظم(ع)، باباجان دره،(نگارنده‌گان)		

عناصر در ترکیب‌بندی نیز از نمودهای بارز تقلید بیش‌متن از پیش‌متن در تصویر (۷) است. در تصویرهای (۴) و (۵) نوع روایت تصویر خوانش مشابهی با تصویرهای (۷) و (۸) وجود دارد که نمودی دیگر از همانگونگی از نوع فورژری (تقلید جدی از بیش‌متن) و پاستیش (تقلید با قصد مدح بیش‌متن) در این آثار است. همچنین در جدول (۴) ویژگی‌های بازنمای شخصیت ازرق در تصویرگری‌های خویی نسبت به پیش‌متن‌های اشاره‌شده مورد بررسی قرار گرفته که از نوع تقلید جدی است.

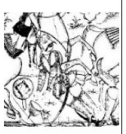
تراگونگی

هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و هر متنی همواره بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شود و خود در ساختن متن‌های آینده حضور می‌یابد (نامور مطلق،۱۳۹۱: ۲۷). از این رو، هر گونه برگرفتگی از یک متن پیشین موجب شکل‌گیری متن جدید خواهد شد که در میزان تقلید و تغییر شامل افزایش یا کاهش در فرم و محتوی از متن‌های پیشین متفاوت خواهد بود.

افزودگی در تصاویر

در تصویرهـای (۶)، (۷)، (۸) و (۹)، پس‌زمینـه حجـم گسـترده‌ای از فضـای تصویـر را بـه خـود اختصـاص داده‌اسـت. عناصـر موجـود در پس‌زمینـه اشـاره بـه موضوعاتـی دارد کـه در پیش‌متـن مکتـوب (روضه‌الشـهدا)، بـه آن پرداختـه شده‌اسـت. ایـن در حالـی اسـت کـه در پیش‌متن‌هـای تصویـری (تصویرهـای ۱، ۲، ۳ و ۴)، نـه پس‌زمینـه‌ای در کار اسـت و نـه پیش‌زمینـه‌ای. ایـن نـوع از افزایـش حجـم را ژنـت انبسـاط نامیده‌اسـت. انبسـاط[11] به‌واسـطهٔ افزودگـی گسـتره[12] در بیش‌متـن انجـام می‌گیـرد کـه جنبـه‌ای موضوعـی دارد (Genette, ۱۹۹۷: ۲۵۳-۲۶۱). در جدول (۲)، افزودگـی در عناصـر به‌کاررفتـه در تصویرگری‌هـای خویـی در مقایسـه بـا نقاش‌هـای پشت‌شیشـه، بقـاع متبرکـه و قهوه‌خانـه‌ی بررسـی شده‌اسـت. در سـتون اول جـدول شـخصیت‌های انسـانی، حیوانـات، عناصـر پس‌زمینـه و پیش‌زمینـه دسـته‌بندی شده‌اسـت و در سـتون دوم وجـود ایـن عناصـر در پیش‌متن‌هـا مشـخص شده‌اسـت. و در سـتون سـوم حضـور و عـدم حضـور هـر یـک از عناصـر تشریح‌شـده در سـتون اول در آثـار خویـی مشـخص شده‌اسـت.

جدول ۳: روابط همانگونگی در شخصیت‌پردازی پسر اول ازرق، (منبع: نگارنده‌گان۱۴۰۲)

شخصیت پردازی پسر اول ازرق		الگوهای تصویری به‌کاررفته	
پیش‌متن‌های مصور		تصویرگری‌های خویی(بیش‌متن)	تقلید کامل(فورژری)	تقلید مدح گونه (پاستیش)
پشت شیشه	تصویر۱: پشت‌شیشه، (سلحشور و کازرونی، ۱۳۳:۱۳۸۷) تصویر۲: پشت‌شیشه، (سلحشور و کازرونی، ۱۳۲:۱۳۸۷)	تصویر۶، تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (شایسته‌فر و همکاران،۱۴۰۰: ۴۷) تصویر۷، تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۵۲) تصویر ۸ ، تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۱)  تصویر ۹، تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (لعل شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۲)	الگوهای مشترک چهره‌پردازی از جمله: موهای بلند، سبیل، چشمان از حدقه بیرون زده پوشش شامل لباس رزم، چکمه حالت فیزیک در تصاویر شماره ۷ و ۸ مانند پیش‌متن‌های شماره ۱ و ۴ و ۵ در حال تعلیق در هوا است.	حالت فیزیکی درتصویر شماره ۶ و۹ در حال برکنده شدن از زمین قبل از معلق شدن.
قهوه‌خانه‌ای	----------			
بقاع متبرکه	تصویر۴، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید علی‌ابن امام موسی کاظم(ع)، (نگارنده‌گان) تصویر۵، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید کاظم(ع)، باباجان دره،(نگارنده‌گان)			

گشتار کمی کاهشی در تصاویر

در مقایسـه تصویرهـای (۶)، (۷)، (۸) و (۹)، بـا پیش‌متن‌هـای تصویـری (تصویرهـای (۴) و (۵))، عناصـری ماننـد سـرهای بریـده و پیکرهـای بی‌جـان در پیش‌زمینـه حـذف شده‌اسـت. حضـور ایـن عناصـر در پیش‌زمینـه تصویرهـای (۴) و (۵)، اشـاره بـه نبردهـای قبلـی قاسـم (ع)، اسـت. از ایـن رو، علیقلـی خویـی بـا حـذف ایـن عناصـر در پیش‌زمینـه تنهـا بـه نبـرد قاسـم (ع)، بـا پسـر اول ازرق در نـگاره‌اش پرداخته‌اسـت. از ایـن

رو، رابطه بیش‌متن با پیش‌متن از نوع تقلیل است و ژنت آن را برش متن نامیده‌است. در این گونه از گشتار کمّی، مؤلفِ بیش‌متن بنا به ضرورت‌های ادبی-هنری بخش‌هایی از پیش‌متن را حذف می‌کند

جدول ۴: روابط همانگونگی در شخصیت‌پردازی ازرق، (منبع: نگارنده‌گان، ۱۴۰۲)

شخصیت پردازی ازرق			الگوهای تصویری به‌کاررفته
	پیش‌متن‌های مصور	تصویرگری‌های خویی (بیش‌متن)	تقلید کامل (فورژری)
پشت شیشه	----------	تصویر۶: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (شایسته‌فر و همکاران، ۱۴۰۰: ۴۷)	الگوهای مشترک چهره‌پردازی از جمله شخصیت متخاصم سبیل، ریش نامتعارف، لباس رزم، چشمان گشاد و از حدقه بیرون زده در همه نمونه‌ها.
قهوه‌خانه‌ای	تصویر۳: نقاشی قهوه‌خانه‌ای (سیف، ۱۳۶۹: ۱۸۴)	تصویر ۷: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۲)	حالت فیزیکی: سوار بر اسب در حال نظاره به‌صورت سه‌رخ، مانند پیش‌متن (تصویر ۵)
بقاع متبرکه	تصویر ۵: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید کاظم (ع)، باباجان دره (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)	تصویر ۸: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۱)	
		تصویر ۹: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۲)	

جدول ۵: روابط بیش‌متنی نقاشی‌های پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و بقاع متبرکه گیلان با تصویرگری‌های خویی از نبرد قاسم (ع)، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

اجزای تشکیل‌دهنده تصویر شخصیت‌های انسانی، حیوانات، عناصر پس‌زمینه و پیش‌زمینه			پیش‌متن‌های مصور			بیش‌متن تصاویر چاپ سنگی				
						همانگونگی		تراگونگی		
			پشت‌شیشه	قهوه‌خانه‌ای	بقاع متبرکه	فورژری	پاستیش	ترانسپوزیسیون	گشتار کاهشی	گشتار افزایشی
قاسم (ع)	شخصیت‌پردازی	معصویت	●	●	●	●				
	چهره‌پردازی	بزرگ‌نمایی فیگور، هاله نورانی چشمان درشت، صورت گرد، بی‌محاسن	●	●	●	●				
	پوشش	لباس رزم، کلاه‌خود	●	●	●	●				
	حالت فیزیکی	سوار بر اسب، چرخاندن پسر ازرق در هوا			●		●			
		سوار بر اسب، نبرد با ازرق		●						
		سوار بر اسب، سر بریده در دست	●							
		سوار بر اسب، بلندکردن پسر ازرق با موهایش	●				●			
	ابزار جنگی	سپر			●		●			
		شمشیر	●	●	●					

پسر اول ازرق	شخصیت‌پردازی		متخاصم و از پا در آمده	●		●	●				
	چهره‌پردازی		موهای بلند، سبیل، زبان آویزان	●		●	●				
			چشمان از حدقه بیرون‌زده	●		●	●				
	پوشش		لباس رزم، چکمه	●		●	●				
	حالت فیزیکی		سر بریده	●						●	
			معلق در هوا	●		●	●				
			بدن بی‌سر زیر سم اسب	●							
	ابزار جنگی		شمشیر، سپر			●	●				
ازرق	شخصیت‌پردازی		متخاصم		●						
	چهره‌پردازی		چشمان گشادو ریش نامتعارف		●						
	پوشش		لباس جنگی		●	●	●				
	حالت فیزیکی		سوار بر اسب در حال تماشا			●	●				
			سوار بر اسب در حال نبرد		●						
اسب	قاسم (ع)	حالت	ایستاده	●							
			درحال دویدن		●	●	●				
		ظاهر	سفید	●	●						
			قهوه‌ای			●					
	پسر ازرق	بدون اسب		●							
		حالت	درحال فرار				●				
			رم کرده			●					
پیش زمینه	تپه							●			
	گیاه							●			
	بدن بی‌سر			●		●				●	
	کله‌های بریده					●		●			
	عدوات جنگی							●			
	کلاه‌خود							●			
پس زمینه	تپه					●		●			●
	گیاه							●			●
	تماشاچیان					●		●			●

که جنبه‌ای موضوعی دارد (حسن‌زاده و نامور مطلق، ۱۴۰۱: ۲۰).

پیوستگی ادبیات با تصویرگری موجب اهمیت متون در بازخوانی تصاویر در این آثار شده‌است. در جدول (۵)، اجزا مورد اهمیت در پیش‌متن مکتوب با پیشامتن‌های تصویری در مقایسه با آثار خویی مورد ارزیابی قرار گرفته‌است.

نتیجه‌گیری

چگونگی برگرفتگی متن‌ها و آثار هنری در گذر زمان از جمله مسائلی است که در بیش‌متنیت به آن پرداخته شده‌است. تصویرگری‌های خویی از منابع مصور و مکتوب واقعه کربلا مربوط به دوره قاجار است. متن مکتوب این تصاویر بر پایه متن‌هایی شکل گرفته‌است که برگرفته از احادیث تاریخی و

روضه‌الشهدا است که متعلق به دوران تیموری و صفوی است. نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار همواره نقشی پررنگ در ترویج فرهنگ شیعه میان مردم داشته‌است و توسط رسانه‌های مختلف تصویری در اختیار عموم قرار گرفته‌است.

بر مبنای بررسی‌های انجام‌گرفته، نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، قدیمی‌ترین پیش‌متن، مصور میان این گونه از هنرهای تصویری است. پس از آن نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و بقاع متبرکه گیلان به‌ترتیب، پیش‌متن‌های تصویری، نگاره‌های علیقلی‌خویی، هستند. از این رو بینامتنیت صریح میان نگاره‌های مذهبی دوره قاجار قابل مشاهده است و متن مکتوب مشترک میان این نقاشی‌ها دلیلی بر این ادعاست.

نبرد قاسم (ع)، با ازرق و پسرانش از جمله موضوع‌های مشترک میان نقاشی‌های مذهبی است. در پژوهش پیش‌رو، ضمن بررسی میزان حضور پیش‌متن مکتوب در بیش‌متن‌ها، به بررسی تغییرات شکل‌گرفته در نگاره‌های علیلقلی خویی پرداخته شده‌است. همان‌گونه که بر می‌آید رابطه همانگونگی، همراه با تقلید از نوع فورژری (تقلید جدی) و پاستیش (تقلید مدح‌گونه)، همزمان با رابطه تراگونگی در تغییر محتوا و فرم‌های بصری از نوع جایگشت، میان نقاشی‌های پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و بقاع متبرکه با تصویرگری‌های خویی برقرار است.). بر این اساس، نشانه‌های بصری به‌کاررفته در آثار خویی بر پایه پیش‌متن‌های تصویری قبلی شکل گرفته‌است. ولی به‌شکلی همزمان، تغییراتی در ترکیب‌بندی، نوع انتخاب محتوی مکتوب شامل افزایش، کاهش محتوی و یا برش متن و در موادی انگیزه‌های متفاوت خویی سبب خلق نظام نشانه‌ای تازه‌ای شده‌است. از آن جهت که در نسخه‌های چاپ سنگی متن و تصویر همزمان مورد توجه مخاطب قرار می‌گرفته‌است میزان ارجاع به متن مکتوب در نگاره‌های خویی به‌مراتب بیشتر از دیگر پیش‌متن‌ها است.

شیوه ارتباط بیش‌متنی در نظام متنی و تصویری شامل به‌کارگیری الگوهای برگرفته از متن احادیث و روضه‌خوانی‌ها در تصویرگری شخصیت‌های اصلی به‌ویژه نوع چهره‌پردازی و چگونگی بازنمایی شخصیت‌های متخاصم و معصوم از نوع همانگونگی شامل تقلید است. تراگونگی میان متن و تصویر در پیش‌متن و بیش‌متن شامل انواع طرح انگیزگی، بی‌انگیزگی و دگرانگیزگی است. می‌توان گفت خویی بر حسب اهمیت و علاقه گاه انگیزه موجود در بیش‌متن‌ها را تکرار، حذف و یا با انگیزه‌ای متفاوت مورد تقلید قرار داده و یا تغییر داده‌است.

همچنین میان نگاره‌های حضرت قاسم در تصویرگری‌های خویی با نقاشی‌های بقاع‌متبرکه روابط همانگونگی از نوع پاستیش و فورژری قابل مشاهده است. تفسیر مدح‌گونه (پاستیش)، شامل تغییرات اندک در بیش‌متن بر اساس متن اولیه است که فقط جنبه تزیین و با تأکید بیشتر بر متن اولیه دارد. همچنین فورژی تکرار و تقلید صرف از پیش‌متن است که دلیلی است بر وجود رابطه همانگونگی میان تصویرگری‌های خویی و پیش‌متن‌ها. چگونگی انتخاب متن پایهٔ مکتوب و بهره‌گیری از آن در آثار خویی مشابهتهای زیادی با نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان دارد، چه از منظر انگیزه و چه از منظر نشانه‌های بصری.

آن‌چنان که بر می‌آید افزودگی عناصر در پس‌زمینه سبب انبساط به‌واسطه افزودگی گستره شده‌است که دارای جنبه موضوعی است و توجه بیشتر خویی به پیشمتن مکتوب را نمایان کرده‌است. انبساط در تصویرگری‌های خویی نسبت به نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان در محتوی با به کاربردن عناصری شامل شخصیت‌های انسانی، عناصر به‌کاررفته در پیش‌زمینه و پس‌زمینه است که سبب افزایش مفهوم در آثار خویی شده که بیشتر برگرفته از پیش‌متن‌های مکتوب است. از آن رو که متن و تصویر در آثار خویی همزمان مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌داده‌است خویی در ساخت و پرداخت پس‌زمینه آثارش با اقزودن افراد و شخصیت‌ها کوشیده تا پیش‌متن مکتوب را برای مخاطب باز آفرینی کند. از این رو، نسبت به سایر نگاره‌های مذهبی دوره قاجار متن تصویرگری‌های چاپ سنگی در بیان جزییات انبساط یافته‌است. افزایش حجم در دسته تراگونگی در جدول (۵) مشخص شده که شامل عناصر پس‌زمینه مانند تپه‌ها، گیاهان و خیل تماشاچیان و سپاهیان است.

همچنین، گشتار کاهشی عناصر در پیش‌زمینه تصویرگری‌های خویی نسبت به تصاویر نقاشی‌های پشت‌شیشه و بقاع متبرکه و قهوه‌خانه‌ای روند تقلیل بیش‌متن را نسبت به پیش‌متن فراهم کرده‌است. در تصویرگری‌های خویی حذف سرهای بریده و بدن‌های بی‌سر در پیش‌زمینه جنبه موضوعی دارد و نمایانگر گشتار کمی است. در واقع، خویی با حذف آگاهانه برخی از رخدادهای اشاره‌شده در متن مکتوب و با عناصر موجود در پیش‌متن‌های تصویری

شـرایط بـرش متـن را فراهـم کـرده کـه بیشـتر جنبـه موضوعـی دارد.

در نهایـت، چنیـن دریافـت شـده کـه تصویرگری‌هـای خویـی متأثـر از نقاشـی‌های پشت‌شیشـه، نقاش‌قهوه‌خانـه‌ای و نقاش‌بقـاع متبرکـه گیـلان اسـت و در ایـن میـان، بـر اسـاس شـواهد مطرح‌شـده بیشـترین تأثیـر را نقاشـی‌های بقـاع متبرکـه گیـلان بـر تصویرگری‌هـای خویـی داشته‌اسـت در هـر دو دسـته از ایـن نقاشـی‌ها حضـور متـن مکتـوب روضه‌الشـهدا ملموس‌تـر اسـت نسـبت بـه دیگـر نمونه‌هـا. همچنیـن نـوع شـخصیت‌پردازی، اندام‌وارگـی پیکره‌هـا، شـیوه قلم‌گیـری، ترکیب‌بندی‌هـا و انتخـاب عناصـر موجـود در روایـت در نمونه‌هـای انتخاب‌شـده از نقاشـی‌های بقـاع متبرکـه گیـلان بـا تصویرگری‌هـای خویـی دارای مشـابهت‌های فروانـی اسـت.

پی نوشت

1. Intertextuality
2. Julia Kristeva
3. Transtextuality
4. Transformation
5. حکمرانـان گیلانـی کـه از حـدود ۳۲۰ تـا ۴۴۸ ه.ق بـر سرتاسـر امپراطـوری عباسـی بـه نـام خلیفـه حکومـت می‌کرده‌انـد
6. Transmotivation
7. Transvaluatio
8. Transmodalization
9. Demotivation
10. Transmotivation
11. Extension.
12. Massive addition

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- احمدی،صدیقه(۱۳۹۶). تحلیلی بر آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی با موضوع عاشورا،کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد.
- افضل طوسی، عفت السادات, مهاجری, & مهدیس. (۲۰۲۱). خوانش بیش‌متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخش و شیر در قرن دهم هجری. ***نگارینه هنر اسلامی***, ۸(۲۱), ۳۶-۵۱.
- جباری، فاطمه؛ مراثی، محسن (۱۳۹۲). «مطالعه تطبیقی تصاویر نسخ چاپ سنگی و کاشی‌های مصوردوره قاجار»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۱۸ (۱)، ۱-۱۴.
- چلیپا، کاظم؛ رجبی، علی (۱۳۸۵). ***حسن اسماعیل‌زاده نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای***، ترجمهٔ مهدی افشار، تهران: نظر
- حسینی، صدیقه؛ حاجی‌زاده، مهین؛ ولی‌زاده، حمید (۱۳۹۹). «تراگونگی محتوای رمان فرانکشتاین فی‌بغداد احمد سعداوی در تطبیق با فرانکشتاین مری شرلی»، ***ادب عرب***، ۱۲ (۱)، ۲۳-۴۶.
- حسن زاده، حسام؛ نامور مطلق، بهمن (۱۴۰۱). بیش‌متنیتِ ژنتی به‌مثابهٔ رویکردی در خوانش متون تصویری (مطالعهٔ موردی: لوگوی هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران)، ***رهپویه هنرهای تجسمی***، ۵ (۱)، ۱۷-۲۵.
- سلحشور، فریال؛ کازرونی، جهانگیر (۱۳۸۷). ***نقاشی پشت شیشه: از مجموعه شخصی جهانگیر کازرونی و فریال سلحشور***، تهران: نظر
- سیف، هادی (۱۳۶۹). ***نقاشی قهوه‌خانه***، تهران: موزه رضا عباسی.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۶). «حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوران قاجار»، ***نگره***، ۵، ۵-۳۳.
- شایسته‌فر، مهناز؛ عسگری، فاطمه؛ احمدپناه، سیدابوتراب (۱۴۰۰). «معرفی ویژگی‌های طراحی و شخصیت‌پردازی در نسخه چاپ سنگی مجالس المتقین، مصورشده توسط عبدالجلیل (تصویرگرناشناس) و تطبیق آن با نمونه‌های مشابه»، ***نگره***، ۶۰، ۳۹-۵۷.
- عداوی، سلیمه (۲۰۰۶)، الرثایه و التاریخ دارسه فی العلاقات النصیه روایه العلامه لبن سالم حمیش، ***مذکره لنیل درجه الماجستیر فی الادب العربی***، الجمهوریة الجزائریة الدیمقراطیة الشعبیة وزارة التعلیم العالی والبحث العلمی جامع بن یوسف بن خدة-الجزائر-اللغة العربیة وأدبة.
- عسگری، فاطمه؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۴۰۰). «روایت‌گری تصاویر شهادت امام حسین(ع) در نسخه‌های چاپ سنگی»، ***پژوهش‌نامه گرافیک و نقاشی***، ۴ (۷)، ۶۹-۸۷.
- کاشفی، حسین (۱۳۹۰). ***روضه‌الشهدا***، تصحیح حسین ذوالفقاری، تهران: معین.
- لعل‌شاطری، مصطفی؛ وکیلی، هادی؛ ناظمیان‌فرد، علی (۱۴۰۰). «تأثیر گفتمان بصری در تداوم و تقویت قرائت‌های تحریفی از واقعه کربلا (مطالعه موردی تصویرسازی محاربه قاسم‌بن الحسن(ع) در مراثی دوره قاجار، اثر میرزا علی‌قلی خویی)»، ***مجله پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام***، ۱۵ (۲۸)، ۲۳۱-۲۶۱.
- مارزلف، اولریش (۱۴۰۰). ***چاپ مصور***، ترجمهٔ محمدجواد احمدی‌نیا، ساری: مان.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، ***پژوهش‌های ادبی***، ۹ (۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». ***شناخت***، ۵۶، ۸۳-۹۸.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴). ***درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها***، تهران: سخن.

• نـوروزی، نسـترن؛ دادور، ابولقاسـم (۱۳۹۷). تطبیـق زیبایـی شـناختی دیوارنـگاری هـای مذهبـی (واقعـه کربـلا) بقعـه شـاه زیـد و تکیـه معـاون الملـک در تعامـل بـا تعزیـه، ***نگـره***، ۴۸، ۸۸، ۹۰ .

References

• Alfaro, M. J. M. (1996 December). "Intertextuality: Origins and development of the concept". ***Atlantis***, 268-285.
• Allen, Graham, (1385), ***Intertextuality***, translated by: Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).
• Asgari, F., & Shayestehfar, M. (2022). The Narration of Images of Husayn Ibn Ali's Martyrdom in Lithographic Versions(Asrar al-Shahadat, Tufan al-Boka, Vasilat al-Nejat). Painting Graphic Research, 4(7), 69-87. doi: 10.22051/pgr.2022.41426.1143 (Text in Persian).
• Azavari, Salimeh, (2006), ***alriwayat waltaarikh dirasat fi alealaqat alnasiyat riwayat alealamat liban salim Hamish, Jamieih Aljazayi (Novel and History, A Study in Textual Relationships, the novel by the scholar Laban Ben Salem Himmish)*** , Memoranda of the Master's Degree in Arabic Literature, aljumhuriat aljazayiriat aldiymuqratiat alshueaybiat wizarat altaelim aleali walbahth aleilmii jamie bin yusif bin khidat-aljazayir-allughat alearabiat wa'adabatu.. (Text in Arabic).
• Chalipa, Kazem and Rajabi., Ali (2006). ***Hasan Ismaeelzadeh : coffeehouse school painter***,Translated by: Mehdi Afshar, Tehran: Nazar. (Text in Persian).
• Graham, A. (1993). Intertextuality. London & Routledge New York: Routledge.Genette, G. (1997). ***Palimpsests: Literature in the second degree*** (Vol. 8). U of Nebraska Press.
• Hoseini, S., Hajizadeh, M., & Valizadeh, H. (2020). A Comparative Study of Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad and Mary Shelley's Frankenstein. Arabic Literature, 12(1), 23-46. doi: 10.22059/jalit.2019.268460.611985 (Text in Persian)
• Hassanzadeh, H., & Namvar Motlagh, B. (2023). Genette's Hypertextuality as an approach in visual texts reading (Case study: the logo of Islamic Republic of Iran Airline). ***Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi***, 5(1), 17-25. doi: 10.22034/ra.2021.532024.1059 (Text in Persian).
• Jabari, F., & Marasy, M. (2013). Comparative Study of Manuscript Images Lithography and Illustrated Tiles in the Qajar Period. Journal of Fine Arts: Visual Arts, 18(1), 1-14. doi: 10.22059/jfava.2013.36280
• Kashefi, H., (2018). ***Rouzah al-Shohada***, translated by: Hossein Zulfiqari, Tehran: Moin,(Text in Persian).
• Lal Shateri, M., vakili, H., & nazemianfard, A. (2021). The effect of visual discourse on the continuation and strengthening of distorted readings of the Karbala incident (Case study: Illustration of Moharebeh Qasim Ibn Al-Hassan (AS) in the Qajar period, by Mirza Ali Gholi Khoi). Journal of Historical Researches of Iran and Islam, 15(28), 231-262. doi: 10.22111/jhr.2020.35590.2909 (Text in Persian).
• Marzolph, Ulrich, (2001), Narrative Illustration in Persian Lithographed Books, translated by:Mohammed Javad Akhmadinia, Sari: Maan. (Text in Persian).
• Namvar Motlagh.B. (2013). Hypotextual Genrologie, Literary Research, 9(38),139-153. (Text in Persian).
• Namvar Motlagh, B. (2006). Transtextual study, the relationships of a text with other texts. ***Shinakht***, 56, 83-98. (Text in Persian).
• Norouzi, N., Dadvar,A.(2018). Comparative Aesthetics of Religious Murals (Karbala Event) in Imamzadeh of Zeyd and Tekyeh of Moaven al-Molk in Interaction with Ta'ziyeh. ***Negareh*** Scientific-Research journal, 13(48), 88- 90(Text in Persian).
• Namvar Motlagh, Bahman (2008). ***An Introduction to Intertextuality***. Tehran: sokhan(Text in Persian).
• Salahshour,Faryal,. Kazeruni ,Jahanghir (2008).***Reverse glass painting Jahangir Kazeruni and Ferial Salahshour's collection***, Tehran: Nazar.(Text in Persian).,
• Seyf, Hadi.)1990).***Coffee -house painting***, Tehran: Reza Abbasi Museum.(Text in Persian).
• Shayetehfar, M. (2006). "The presence of Ashura event in Qajar era painting", ***Negreh***, 5, 5-33. (Text in Persian).
• Shayetehfar, M., Asgari, F., Ahmadpanah,S.A.T(2022) " An Introduction to Design and Characterization Features In The Lithographic Manuscript Of Majalis Al-Muttaqin, Illustrated By Abdul Jalil (Anonymous Illustrator) And Its Adaptation To Similar Works ". ***Negreh***, 60, 39-57. (Text in Persian).
• Van Zoonen, L. (2017). Intertextuality. The International Encyclopedia of Media Effects, 1-12.

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۶۹-۱۸۸)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

خوانش بیش‌متنی بافت نقاشی معاصر ایران با پیش‌متن‌هایی از نقوش ایران باستان بر اساس گونه‌شناسی ژرار ژنت (آثار هشتمین دوسالانه نقاشی)

چکیده

چگونگی بازتاب نقوش آثار برجای‌مانده از ایران باستان در بافت نقاشی معاصر ایران بر مبنای رویکرد بینامتنیت ژرار ژنت، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر است. هدف مقاله، توجه به قابلیت‌های بافت در هویت‌بخشی به نقاشی معاصر ایران است. در این پژوهش، پس از معرفی مفاهیم، به مطالعهٔ بافت‌های ملی و باستانی و ارائهٔ نتایج آماری پرداخته شد. روش پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی بوده‌است. گردآوری داده‌ها، به روش اسنادی انجام پذیرفته و تجزیه و تحلیل داده‌های پژوهش، به شیوهٔ کمی (به کمک نرم افزار اکسل) و کیفی بوده‌است. یافته‌های مقاله حاضر نشان می‌دهد هنرمندان در بازتاب نقوش باستانی، به نقوش آثار هنری پیشاتاریخی گرایش بیشتری دارند. همچنین بررسی بیش‌متنی انجام‌شده در این نوشتار، بیانگر آن است که بافت در این آثار با دگرگونی در پیش‌متن بازآفرینی شده‌است. این تغییر و دگرگونی‌ها که نشان‌دهنده گونهٔ تراگونگی بیش‌متن‌ها است، بیشتر بر اساس ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و ساختاری آن‌ها انجام گرفته و با انواع تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی، نشانه‌ای، محیطی و تغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی همراه بوده‌است که منجر به حفظ ساختار و ایجاد تحول در بافت بیش‌متن نسبت به پیش‌متن شده‌است. در حقیقت، نقاشان معاصر ایران با ایجاد انواع تراگونگی و تغییرات، به خلق بافت‌های ملی و باستانی دست یافته‌اند که افزون بر حفظ ساختار نقوش، دارای دگرگونی‌هایی در سبک و نوع اجرا نسبت به پیش‌متن است. مقالهٔ حاضر، نگاه هنرمندان را به بافت‌های ملی و باستانی که تاکنون توجه کافی به آن‌ها نشده‌است، متمایل ساخت و ضرورت انجام پژوهش را مسلم نمود.

کلیدواژه‌ها: نقاشی معاصر، هشتمین دوسالانه، بیش‌متنیت، ژرار ژنت، بافت، نقوش باستانی.

این مقاله، برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد سودابه صفری سنجانی ، با عنوان" تاثیرگذاری بافت در نقاشی معاصر ایران از منظر زیباشناسانه(بررسی هشتمین دو سالانه)" است.

سودابه صفری سنجانی
دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول.
S.safari@tabriziau.ac.ir

پریسا علیخانی
دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
p.alikhani@tabriziu.ac.ir

اصغر کفشچیان مقدم
دانشیارگروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
kafshchian@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۹-۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۲۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45793.1226

مقدمه

نقاشی معاصر ایران نتیجهٔ تحولاتی عمیق و فرآوردهٔ جریان‌های گوناگونی است که از فضای خیالی نقاشی ایرانی آغاز شده و پس از گذر زمان به سمت هنر نوین غرب تمایل پیدا کرده‌است. با این وجود، نقاشان همواره در جهت یافتن هویت ملی-شرقی خویش و بازنمایی آن در آثارشان به تکاپو بوده‌اند و این دغدغهٔ هویت از ابتدای حیات نقاشی معاصر ایران تاکنون وجود داشته‌است. جست‌وجوی هویت و نشان‌دادن آن در نقاشی معاصر، سعی در ایجاد شیوه‌ای مرتبط با فرهنگ و هنر ملی می‌نماید و باید بررسی کرد که استفاده از عناصر بصری در راهیابی به این هدف چه تأثیراتی خواهند داشت. بافت‌ها دارای قابلیت‌های منحصربه‌فردی هستند که می‌توانند تأثیرات بصری قوی بر مخاطب بگذارند. درک این عنصر تجسمی ممکن است فقط با استفاده از حس لامسه انجام پذیرد؛ یا تنها دارای کیفیت بصری باشد و با استفاده از قوهٔ بینایی شناسایی شود. گروهی از بافت‌ها نیز به وسیلهٔ هر دو حس بینایی و قوهٔ لامسه قابل درک هستند که در این صورت به مخاطب درک وسیع‌تری می‌دهند. بافت در نقاشی معاصر ایران تنوع زیادی پیدا کرده‌است.

در این میان، توجه به این نکته ضروری است که نقاش ایرانی برای یافتن راهی به‌سوی هویت، می‌تواند از بافت‌های ملی-باستانی در آثارش بهره گیرد. نقوش باستانی ایران به‌عنوان یکی از زیباترین جلوه‌های فرهنگ ایرانی، دارای ویژگی‌های بینشی، مضمونی و ساختاری هستند که آن‌ها را مورد توجه هنرمندان امروزی می‌سازد. بر این مبنا، چگونگی بازتاب نقش‌های آثار برجای‌مانده از ایران باستان در بافت نقاشی معاصر ایران با توجه به رویکرد بینامتنیت مسئلهٔ اصلی این پژوهش است.

ژرار ژنت، از صاحب‌نظران نسل دوم بینامتنیت است. در نسل اول، ژولیا کریستوا، خالق نظریه بینامتنیت قرار دارد. دیدگاه ژنت، در راستای تغییر و تکامل کار کریستوا در پی نظام‌مندکردن روش بینامتنیت برآمد و بیش‌متنیت شکل گرفت. متن جدید (بیش‌متن) بر روی متن قبلی (پیش‌متن) استوار است ولی تغییر می‌کند، اصلاح می‌شود، کاهش یا افزایش پیدا می‌کند (Ind Iuvien, 2003: 148). این برگرفتگی و حضور، رابطه‌ای هدفمند و آگاهانه است که از سوی نویسنده ایجاد می‌شود و از آن‌جایی که نگارندگان نیز ارتباط میان بافت آثار نقاشی را با نقوش باستانی، آگاهانه و هدفمند یافتند، این پژوهش برای نخستین‌بار با خوانشی جدید انجام شد.

پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که هنرمندان برای ایجاد بافت بصری[1] در نقاشی معاصر ایران به نقوش کدام دورهٔ باستانی گرایش بیشتری دارند؟ همچنین رابطه میان بافت آثار نقاشی معاصر ایران با نقوش باستانی به‌عنوان پیش‌متن‌های خود چگونه تبیین می‌شود؟ و در فرآیند اقتباس بافت این آثار از نقوش باستانی ایرانی چه تغییراتی انجام گرفته‌است؟ از این‌رو، تلاش می‌شود تا چگونگی ارتباط و تعامل میان متن‌های مورد نظر با روش بینامتنی مورد مطالعه و ارزیابی قرار گیرد. در این راستا، آثار هشتمین دو سالانه نقاشی به‌عنوان جامعهٔ آماری، مورد بررسی قرار می‌گیرد. هدف این پژوهش، شناخت قابلیت بافت‌های ملی-باستانی و بهره‌گیری از آن‌ها در نقاشی معاصر ایران است. این مقاله، نگاه هنرمندان را به بافت‌های ملی و باستانی که قابلیت آن در هویت‌بخشی به نقاشی معاصر ایران از نظر دور مانده‌است، متمایل می‌کند. همچنین، پژوهش حاضر می‌تواند به غنی‌ساختن نقاشی معاصر ایران مورد استفادهٔ هنرمندان بیانجامد که ضرورت انجام پژوهش حاضر را مسلم می‌کند.

پیشینه پژوهش

از منابع مهم در نظریه بینامتنیت می‌توان به کتاب «درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها» نوشتهٔ بهمن نامورمطلق، اشاره کرد که به شکل‌گیری بینامتنیت، ریشه‌ها و زمینه‌های تأثیرگذار، تفاوت نسل اول و دوم و بیش‌متنیت، می‌پردازد. همچنین پژوهش‌های ارزشمندی در باب بیش‌متن و پیش‌متن در آثار هنری وجود دارد که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

صادق‌زاده و مبینی (۱۳۹۹)، در پژوهش خود با نام «بررسی چند اثر از هانیبال الخاص با نظریه بیش‌متنیت» به این مسئله اشاره کردند که الخاص به‌عنوان نقاش نوگرای ایرانی و تأثیرگذار بر تاریخ هنر نقاشی ایران، در خلق نقاشی‌های مدرن خود، همواره نگاهی به گذشته داشته و تأثیرپذیری از متون گذشته در خلق آثارش را نمی‌توان نادیده گرفت. آن‌ها اشاره می‌کنند که بیشتر عناصر نقاشی‌های او از آثار گذشتگان وام گرفته شده و راوی اندیشه‌های الخاص هستند. وی در آثار خود از دیگر هنرمندان و اساطیر و تغییر آن‌ها از جنبهٔ سبک و مضمون و آفرینش مفاهیم جدید از پیش‌متن‌ها برای بیان تفکرات و روایت‌های نو بهره می‌برد.

حکیم و نامورمطلق (۱۳۹۷) در مقاله خود با نام «خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت براساس گونه‌شناسی ژرار ژنت» به این نتیجه می‌رسند که نسخه ژکوند مگریت، به‌وسیله پیوستگی‌ها و مناسبات متنی ویژه با پیش‌متن خود، می‌تواند گونه‌ای متفاوت از جناس‌های تصویری پارودیک نقاش به شمار آید و با توجه به بافت فراواقعی اثر، عنوانش به ناسازگاری معنایی و درنتیجه خلق امر شگفت، منجر شود. امر شگفت، از طریق پیچیده‌سازی رابطه میان زبان و تصویر و به‌پرسش‌کشیدن آن‌چه طبیعی بنظر می‌رسد، ایجاد می‌شود.

نوروزی و نامورمطلق (۱۳۹۷) در مقاله خود با نام «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با بیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی» به ارتباط تنگاتنگ میان متن‌های پیشین و پسین از نوع درزمانی و بینافرهنگی پی بردند و اشاره کردند که بیش‌متن‌ها با تغییر و تراگونگی در پیش‌متن‌ها ایجاد شده‌اند.

یزدان‌پناه و همکاران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی آثار نقاش هندی آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت» به وجود روابط بینامتنی قوی بین آثار و خلق هدفمند بیش‌متن براساس پیش‌متن اشاره می‌کنند. یافته‌های این پژوهش، نمایانگر تغییر شیوه‌های رایج غربی به‌وسیلهٔ این هنرمند و خلق سبک ترکیبی مختص به خود با استفاده از عناصر مغولی، راجپوتی و ژاپنی است.

در هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌شده بافت ملی و باستانی نقاشی معاصر ایران با رویکرد بینامتنیت و بیش‌متنی ژنتی مورد بررسی

قرار نگرفته است که بدیع‌بودن پژوهش را نشان می‌دهد.

روش انجام پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر نظریه بینامتنیت و رویکرد بیش‌متنی ژرار ژنت انجام گرفته است. ابزار گردآوری داده‌ها، منابع کتابخانه‌ای و روش تجزیه و تحلیل تحقیق، کمی (به کمک نرم افزار اکسل) و کیفی است.

مبانی نظری

بینامتنیت یکی از مهمترین روش‌های نقد و مطالعه آثار هنری و ادبی است که در سده بیستم مطرح گردید. بینامتنیت به مطالعه روابط بین متون می‌پردازد و از اعتبار شایانی در حوزه مطالعات تطبیقی برخوردار است. بستر پیدایش بینامتنیت به‌وسیلهٔ پژوهشگران گوناگونی پی‌ریزی شد؛ ولی ژولیا کریستوا به‌عنوان مهمترین چهره بینامتنیت و بنیان‌گذار این حوزه در سال‌های ۱۹۶۰ م. شناخته می‌شود. با گسترش مطالعات و رفع ابهامات اولیه در این حوزه، ژرار ژنت، واژه ترامتنیت را برای بررسی ارتباط میان متون گوناگون مطرح کرد و آن را به پنج شاخه شامل بینامتنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت و بیش‌متنیت دسته‌بندی کرد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴). بنابراین، با توجه به دسته‌بندی ژنت، بینامتنیت، همان روش مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌هاست. ژنت فراتر از این در مطالعات خود، افزون بر چگونگی روابط میان متون، به منبع و مرجع این روابط و تعاملات نیز می‌پردازد. بر این مبنا، پژوهش پیش‌رو براساس آرا ژنت پی‌ریزی می‌شود.

بیش‌متنیت بر چگونگی روابط بین دو متن که آن‌ها را پیشین و پسین می‌خوانیم، استوار است و این ارتباط دارای اشتیاق و برگرفتگی است. به این معنا که یک متن متأثر و الهام‌گرفته از متنی دیگر است. در زمینهٔ خلق و خوانش آثار هنری نیز روابط بینامتنی وجود دارد. در واقع می‌توان گفت که «هنر تقلید هنر است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹۸).

پیش‌متن به متنی گفته می‌شود که به‌عنوان منبع و مرجع برای متنی دیگر به کار گرفته می‌شود و بیش‌متن نیز همان متنی است که با الهام و برگرفتگی از پیش‌متن ایجاد شده‌است. باید توجه کرد که بدون حضور پیش‌متن، امکان خلق متن دوم یا بیش‌متن وجود ندارد و شناسایی و هویت بیش‌متن در گروی شناسایی پیش‌متن یا متن اولیه است (همان: ۹۵). متون از آحاد متنی گذشته بهره گرفته، آن‌ها را دگرگون کرده و موضوع تازه‌ای به آن‌ها می‌بخشند (آلن، ۱۳۸۰:۷۸).

در ادامه می‌خواهیم بدانیم که چند گونه ارتباط میان بیش‌متن و پیش‌متن وجود دارد؟ نخست، همان‌گونگی یا تقلید و دوم، تراگونگی یا تغییر و دگرگونی. دو دسته کلی روابط میان پیش‌متنی و بیش‌متنی در یک ارتباط بینامتنیت هستند. در دسته نخست، همانگونگی یا تقلید قرار دارد که می‌کوشد سبک پیش‌متن با کمترین یا حتی بدون تغییر و

دگرگونی در بیش‌متن تغییر و حفظ شود؛ ولی در تراگونگی این چنین نیست. در تراگونگی برخلاف همانگونگی، اساس بر تغییر و دگرگونی سبک پیش‌متن به منظور خلق و ایجاد بیش‌متن است. از این‌رو تراگونگی با تنوع، پویایی و خلاقیت بسیار بیشتری در ایجاد بیش‌متن همراه است و به‌طبع، گونه‌ها و دسته‌بندی‌های مختلفی نیز دارد که از آن‌ها می‌توان به فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی، جنسیتی، سنی، زیانی و نشانه‌ای اشاره کرد که هرگاه یکی از این تغییرات در فرآیند اقتباسی انجام پذیرد، نتیجه دارای تحول و دگرگونی قابل توجهی در مقایسه با پیش‌متن است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۷-۹۶).

تغییرات درونی تراگونگی می‌تواند شامل حذف، افزایش و دگرگونی باشد. در حذف، شاهد کاستن و حذف برخی عناصر متن پیشین در متن پسین هستیم و بیش‌متن در مقایسه با پیش‌متن خلاصه می‌شود؛ ولی در افزایش، روندی برخلاف روش حذف مشاهده می‌شود و بیش‌متن، عنصر یا عناصری را به پیش‌متن می‌افزاید و شکل می‌گیرد. بنابراین بیش‌متن نسبت به پیش‌متن، گسترده‌تر است. در مقابل، دگرگونی، همان‌گونه که از نام آن پیداست، به دنبال تبدیل پیش‌متن به بیش‌متن از طریق ایجاد دگرگونی و تغییر در سبک آن است. البته باید دقت داشت که یک ارتباط بیش‌متنی، فقط منحصر به یک گونه تراگونگی نیست و امکان حضور هم‌زمان چند گونه تراگونگی در یک رابطه بیش‌متنی وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۶۴؛ کنگرانی، ۱۳۸۸: ۶۱).

بافت

بافت در هنر و معماری، ماهیت سطح یک نقاشی، مجسمه، ساختمان و مانند آن را شکل می‌دهد (سید صدر، ۱۳۸۸: ۱۰۴). ا. داندیس بافت را این‌گونه تعریف می‌کند؛ «بافت آن عنصر بصری است که بسیاری از اوقات به‌عنوان بدل برای ارضای یکی از حواس، که همان حس لامسه باشد، ایجاد می‌شود، اما درحقیقت، ما می‌توانیم بافت یک پدیده را با دیدن تنها یا لمس کردن تنها یا با تلفیق این دو باز شناسیم و ارزش آن‌را دریابیم. ممکن است بافتی فقط کیفیت بصری داشته باشد و فاقد کیفیت ملموس باشد، مانند بافت بصری حاصل از چیده شدن حروف و کلمات کنار یک‌دیگر، یک صفحهٔ کتاب یا روزنامه و یا بافت شطرنجی قابل دیدن روی یک کاغذ شطرنجی و یا یک نقاشی» (داندیس، ۱۳۸۹: ۸۸). «در آثار هنری چهار نوع بافت قابل تشخیص‌اند: واقعی، ساختگی، انتزاعی و ابداعی» (سید صدر، ۱۳۸۸: ۹۶).

منظور از بافت در تحقیق پیش‌رو بافت بصری موجود در نقاشی است.

یافته‌ها

معرفی بیش‌متن جامعهٔ مطالعاتی

جامعهٔ مورد بررسی در این نوشتار، شامل بیش‌متن‌هایی از بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی ایران است که بر اساس پیش‌متن‌هایی از نقوش باستانی ایجاد شده‌اند. هشتمین دوسالانه ملی نقاشی ایران با شرکت هنرمندانی از استان‌های مختلف و ارسال آثارشان از یکم مهر ۱۳۹۰ به دبیرخانه آغاز شد. لازم به گفتن است که در این دوسالانه رکورد شرکت‌کنندگان در بین دوره‌های برگزار شدهٔ دوسالانهٔ نقاشی شکسته و ۶۲۲۶ اثر از ۱۵۸۹ هنرمند به دوسالانه ارائه گردید. پس از دو مرحله بررسی توسط هیات داوران، ۳۱۷ اثر از ۲۸۶ هنرمند در این دوسالانه انتخاب شدند.

حضور فرهنگ ملی و سنتی با تمرکز بر نقش‌مایه‌های باستانی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران

به عنوان پیش متن جامعهٔ مطالعاتی

تأثیرپذیری نقاشی ایران از جریان‌های هنری معاصر جهان گاهی به دوری از فرهنگ ایرانی انجامیده‌است. بخشی از هویت‌سازی در نقاشی معاصر ایران بر عهدهٔ بافت است که به نظر می‌رسد هنرمندان در مواردی نسبت به قابلیت‌های بافت در بازتاب سنت و فرهنگ ملی غافل بوده‌اند. بازتاب فرهنگ ملی و سنتی در بافت نقاشی معاصر ایران می‌تواند در غنی کردن آثار، نقش بسزایی داشته باشد. ردپای هنر و فرهنگ ملی و سنتی ایران در بافت نقاشی‌های راه‌یافته به هشتمین دوسالانه نقاشی از سه منظر قابل بررسی است:

۱. استفاده از هندسه نقوش و طراحی سنتی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران.
۲. استفاده از بافت هنرهای سنتی در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران.
۳. استفاده از نقشمایه‌های باستانی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین

دوسالانه ایران (صفری‌سنجانی و کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۸).

۱. استفاده از هندسه نقوش و طراحی سنتی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران

در بین آثار راه‌یافته به هشتمین دوسالانهٔ نقاشی برخی از هنرمندان از طراحی سنتی و هندسه نقوش در جهت ایجاد بافت سود برده‌اند که فضای آشنایی را برای مخاطب ایرانی یادآور می‌شوند. گره‌های هندسی اسلوب منظمی از نقوش هندسی با مجموعه‌ای خاص از عناصر قابل تعریف ریاضی است (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۳۰). «گره‌ها نقوش هندسی هستند که از چیدن لت‌های (قطعات) مختلف در کنار یکدیگر پدید می‌آیند. گره‌ها را با مواد و مصالح مختلف مانند چوب، کاشی، آجر و ... می‌توان به وجود آورد. اکثر این نقش و نگارها در شکل‌های هندسی مانند مربع، مستطیل یا چند ضلعی ساخته می‌شوند» (فرقدان، ۱۳۸۹: ۵۵). گره‌های هندسی در هنرهای ایرانی و به‌ویژه معماری سنتی ایران کاربرد بسیاری دارند. گره‌سازی تزییناتی هندسی هستند که با قواعد مشخص رسم می‌شوند. در طراحی و رسم یک گره معمولاً یک «واگیره» طراحی می‌شود. این نقش با تکرار خود نقش اصلی را ایجاد می‌کند و گسترش می‌یابد (همان: ۲۱و۲۲).

۲. استفاده از بافت هنرهای سنتی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران

برای هنرهای سنتی تعریف‌های بسیاری ارائه شده است. بر مبنای آخرین تعریفی که از هنرهای سنتی، توسط فرهنگستان هنر ارائه شده‌است: هنرهای سنتی، هنرها و صنایع بدیعی است که جوهر آن برگرفته از مبدأ و حیاتی بوده و دارای صورتی متناسب با گوهر آن است و تأسیس آن به‌گونه‌ای به اولیاء دین و یا تجلیات باطنی هنرمندان مربوط می‌شود و طی قرون پی‌درپی، از طریق هنرمندان و هنروران با حفظ آداب معنوی، سینه‌به‌سینه به‌عنوان میراثی گران‌قدر به ما رسیده‌است. هنرهایی که افزون بر اصول ثابت، دارای فروع متغیری است که سبب تطبیق آن با شرایط هر دوره می‌شود (یاوری، ۱۳۸۳: ۱۳).

در برخی آثار راه‌یافته به هشتمین دوسالانه نقاشی، از هنرهای سنتی ایران برای ایجاد بافت استفاده شده‌است. در این آثار، بافت هنرهای سنتی مانند چاپ قلمکار، مشبک فلزی و مانند آن به‌خوبی القا می‌شود. هنرهای سنتی ایرانی با گستردگی زیاد، دارای بافت‌های گوناگونی هستند که قابلیت خوبی برای نوآفرینی در بافت نقاشی معاصر ایران دارند.

۳. استفاده از نقش‌مایه‌های باستانی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران

برای نقشمایه تعریف‌های بسیاری ارائه شده‌است. وصف ساده «نقش‌مایه» (motif) دشوار است. چکیده و بی‌پیرایه نقش‌زدن، موجز و مجرد جوهر وجود را شکل‌دادن، همانا رسیدن به بیان ساده نقش‌مایه است و البته نقش‌مایه نه به معنای جزئی از کل، بلکه به‌معنای از کل به جزء رسیدن -جزئی که همهٔ صفات و ویژگی‌های کل را داراست- (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱). یکی از راه‌های هویت‌بخشیدن به نقاشی معاصر ایران، بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های ایرانی برای ایجاد بافت است که سبب پیوند نقاشی‌ها با گذشته می‌شود. در میان سه نوع روش ایجاد بافت‌های ملی و سنتی، در این پژوهش به دستهٔ سوم یعنی استفاده از نقش‌مایه‌های باستانی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران پرداخته شده‌است. نقش‌مایه‌های به جامانده بر روی آثار تاریخی ایران تنوع و گوناگونی‌های زیادی دارند و هریک دارای نشانه‌ای هستند. خطهای موج‌دار نشان آب، یک صفحهٔ شطرنجی نشان‌دهندهٔ زمین کشاورزی، مثلثی که داخل آن خطوط شطرنجی طرح شده معرف کوه، دایره با چلیپا در وسط نشان خورشید و حتی برخی از حیوانات نیز نشان از موضوع‌های خاص است (فرقدان، ۱۳۸۹: ۲۲).

عمده این نقوش شامل موارد زیر هستند:

مربع و مستطیل: در آثار کهن، مربع و مستطیل نماد زمین هستند (قادر، ۱۳۸۸: ۶).

مثلث: مثلث نماد طبیعت سه گانه است. در سنت هندو مثلث متساوی‌الساقین نماد جنس نر و ماده است. اگر راس آن رو به بالا باشد، نماد مرد و اگر راس آن رو به پایین باشد، نماد زن است و ترکیب نمادهای زن و مرد نماد تفکر است (هال، ۱۳۸۰: ۱۷). گاهی مثلث روبه بالا، نماد کوهستان است که به صورت پلکانی به تصویر کشیده می‌شود (مرادی غیاث‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۱۷).

دایره: دایره نماد آب‌های محاط و دارای اصل مادرانه زنانه است (کوپر، ۱۳۸۷: ۱۴۰). و بیان‌گر ارتباط دیرآشنای طاق و آسمان است (هیلن برند، ۱۳۸۰: ۱۹). دایره نماد عالم معنا در ارتباط با زمین

و نمـاد آسـمان کیهانـی و دارای پیونـد بـا نمادهـای الوهیـت اسـت کـه میـل بـه آفریـدن دارد و زندگـی ایجـاد می‌کنـد (شـوالیه و گربـران، ۱۳۸۵: ۱۶۵). دایـره نمـاد کمـال، همگونـی و یکدسـتی اسـت. دایـره متحدالمرکـز درجـات موجـودات و سلسـله مراتـب مخلوقـات را نشـان می‌دهـد. همچنیـن، دایـره نمـاد زمـان اسـت (هـال، ۱۳۸۰: ۱۶).

مارپیـچ: مارپیـچ نمـاد و مظهـر هـوا، آب‌هـا، آذرخـش و گـرداب و بـه معنـای آفرینـش و اسـتمرا اسـت (کوپـر، ۱۳۸۷: ۳۳۷).

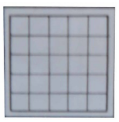
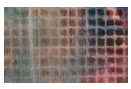
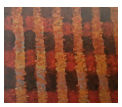
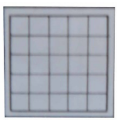
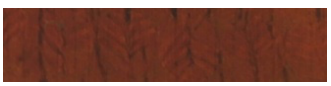
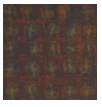
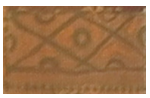
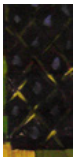
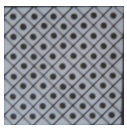
خطـوط زیگـزاگ: در شـوش ایـن علامـت مفهـوم آب یا رودخانـه یـا آب جـاری در بـاغ را می‌رسـاند (هرتسـفلد، ۱۳۸۱: ۴۴). کاربـرد خطـوط زیگـزاگ را می‌تـوان در تزئینـات معمـاری کهـن ایـران مشـاهده کـرد کـه احتمـالا نقـش آب هسـتند (مقـدم، ۱۳۹۲: ۱۹۷).

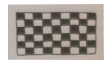
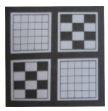
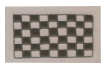
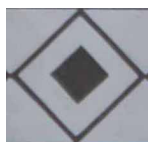
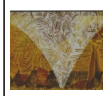
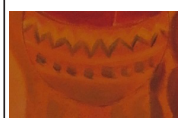
چلیپـا: چلیپـا را نمـاد خورشـید دانسـته‌اند و مفاهیـم روشـنایی، حاصلخیـزی و خوشـبختی را بـرای آن بیـان کرده‌انـد (هـال، ۱۳۸۰: ۵). چلیپـا از جملـه نقوشـی اسـت کـه در هنـر کهـن ایـران باسـتان بـه وفـور دیـده می‌شـود. ایـن نقـش بـا مفاهیمـی چـون خـوش یمنـی همـراه بـوده و نمـاد عمـل، ظهـور، مـدار و باززایـش دائمی اسـت (شـوالیه و گربـران، ۱۳۸۵: ۳۶۲).

لازم بـه اشـاره اسـت کـه منظـور نگارنـدگان از نقـوش ایـران باسـتان در ایـن پژوهـش، نقوشـی اسـت کـه بـر روی آثـار تاریخـی دوران ایـران باسـتان(از پیدایـش دولت ماد تـا پایـان دوران ساسـانی) نقـش بسـته‌اند.

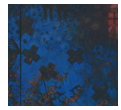
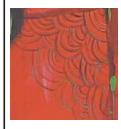
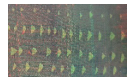
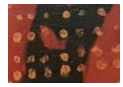
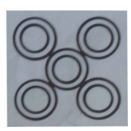
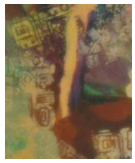
نقـوش باسـتانی بهره‌گرفته‌شـده در بافـت نقاشـی‌های هشـتمین دوسـالانه به‌صورت‌هـای مختلفـی نمایـان شده‌اسـت. در جـدول (۱)، بافـت ملـی و باسـتانی آثـار هشـتمین دوسـالانهٔ نقاشـی به‌عنـوان بیش‌متـن و نیـز پیشـینهٔ تاریخـی و مصادیـق نقـوش به‌عنـوان پیـش متـن آورده شده‌اسـت.

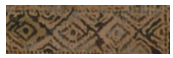
جدول ۱: بافت‌های ملی- باستانی هشتمین دوسالانه نقاشی ایران و پیش متن‌های آن‌ها (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	بیش‌متن	پیش‌متن	ردیف	بیش‌متن	پیش‌متن
۱	 مهدی پرستار شهری (همان: ۱۶۷). بخشی از اثر. ریحانه قلی‌زاده (همان: ۱۲۵). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. ظرف یافت‌شده در سیلک، ۱۰۰۰ ق.م. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۴).	ادامهٔ ردیف ۱	 خدیجه علی‌مردانی (همان: ۱۱۶). بخشی از اثر.  سمیرا عبدالهی (همان: ۱۱۳). بخشی از اثر. احمد حاجیوند (همان: ۸۱). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. ظرف یافت‌شده در سیلک، ۱۰۰۰ ق.م (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۴).
۲	 ندا غیوری متعصب (همان: ۲۰۱). بخشی از اثر.  ندا غیوری متعصب (همان: ۲۰۱). بخشی از اثر.  ندا غیوری متعصب (همان: ۲۰۱). بخشی از اثر.	 جام طلا. تپه چراغعلی. با نقش درخت و بز کوهی کوهاندار و نقش مرغ ماهیخوار. (منتخب، ۱۳۸۳: ۳۳۹).	۳	 محمد هادی فدوی (همان: ۲۰۲). بخشی از اثر.  یعقوب مشفقی‌فر. (همان: ۲۱۱). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. سفالینه پیش‌تاریخی. سیلک (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۲)، بخشی از اثر

۴	 اعظم السادات جهادی حسینی (همان: ۷۸). بخشی از اثر. لیلا اسلامی (همان: ۱۵۵). بخشی از اثر. غلامعلی طاهری (همان: ۴۴). بخشی از اثر. علی نصیری تهران (همان: ۲۱۶). بخشی از اثر.	 سفالینه پیشاتاریخی، سیلک، سفالگری آغازین (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۴). سفالگری آغازین. ظرف یافت‌شده در سیلک، ۱۰۰۰ ق.م. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۴).  صفحه شطرنجی. نمودار زمین کشاورزی. نقشی از سفال شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۳).	ادامهٔ ردیف ۴	 سید مهدی ریحانی کاظمی (همان: ۱۸۳). بخشی از اثر. فرحناز فرضی (همان: ۱۲۲). بخشی از اثر. مریم عاشوری برمچه (همان: ۱۹۷). بخشی از اثر.	 سفالینه پیشا تاریخی، سیلک، سفالگری آغازین (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۴).  سفالگری آغازین. ظرف یافت‌شده در سیلک، ۱۰۰۰ ق.م. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۴).  صفحه شطرنجی. نمودار زمین کشاورزی. نقشی از سفال شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۳).
۵	 فاطمه علیپور (همان: ۲۰۰). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲)، بخشی از اثر.	۶	 دنیا پازوکی (همان: ۱۶۶). بخشی از اثر.	 قطعاتی از گچ بری پرستشگاه الحضر بین‌النهرین. عراق. اواخر دوره اشکانی. قرن دوم پیش از میلاد (فرقدان، ۱۳۸۹: ۳۶)، بخشی از اثر.
۷	 سید مهدی ریحانی کاظمی (همان: ۱۸۳). بخشی از اثر. سید مهدی ریحانی کاظمی (همان: ۹۷). بخشی از اثر.  سید مهدی ریحانی کاظمی (همان: ۱۸۳). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۱). سفالگری آغازین، کاسه سفالین منقوش، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۵).	۸	 فرناز سندانی (همان: ۱۸۹). بخشی از اثر.  فرناز سندانی (همان: ۱۸۹). بخشی از اثر. حمید جعفری شکیب (همان: ۷۵). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین، سفالینه پیشاتاریخی، سیلک (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۲). بخشی از اثر. خمره سفالین- دوره: هزارهٔ سوم پیش از میلاد (منتخب، ۱۳۸۴: ۲۷۶)، بخشی از اثر.

همان‌گونه که در جدول (۱) نشان داده شد، در نقاشی‌های هشتمین دوسالانهٔ ایران، از پیش‌متن نقوش باستانی برای ایجاد بافت به‌خوبی بهره گرفته شده‌است. بهره‌گیری از نقوش سفالینه‌های سیلک و شوش،

۹	 رضا بانگیز (همان: ۲۰). بخشی از اثر. آمنه آقایی (همان: ۶۰). بخشی از اثر.  سید محمد موسوی جوردی (همان: ۱۴۰). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین، سفالینه شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۶).	۱۰	 مارال جعفریان (همان: ۷۷). بخشی از اثر.  مریم ابطحی (همان: ۱۵۲). بخشی از اثر.	 نقوش باستانی (منتخب، ۱۳۸۴: ۳۳۵).
۱۱	 محمد رضا توکلی راد. (موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر، ۱۳۹۱: ۷۳). بخشی از اثر	 سفالینه پیشاتاریخی،سیلک، سفالگری. (تذهیبی و شهبازی ۸۳،۱۳۸۸)	۱۲	 مژگان حبیبی (همان: ۸۲). بخشی از اثر.	 دستبافت دیوارکوب پشمی، ساسانی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۳۴).
۱۳	 حمید بهداد (همان: ۱۶۳). بخشی از اثر.	 آذین گچبری در معماری پارتی، (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۸).	۱۴	 محمد هادی فدوی (همان: ۱۲۲). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. سفالینهٔ نهاوند (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۴).
۱۵	 مریم عاشوری برمچه (همان: ۱۱۲). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین، سفالینه پیشاتاریخی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۲). بخشی از اثر.	۱۶	 ندا غیوری متعصب (همان: ۲۰۱). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. سفالینهٔ شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸).
۱۷	 پروانه فرمانی (همان: ۲۰۴). بخشی از اثر.  نیلوفر لهراسبی مهدی پرستار شهری (همان: ۱۳۱). بخشی از اثر.	 تمدن سیلک (منتخب، ۱۳۸۴: ۳۳۵).	ادامهٔ ردیف ۱۷	 احمد وکیلی (همان: ۵۶). بخشی از اثر.	 تمدن سیلک (منتخب، ۱۳۸۴: ۳۳۵).
۱۸	 نسرین ابریشمی اشکذری (همان: ۱۴۹). بخشی از اثر.	 گلوبند، از نقش برجسته‌ای در طاق بستان که نمودار صحنه شکار است (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۳۵).	۱۹	 زهرا کیقبادی (همان: ۲۰۶). بخشی از اثر.	 گچبری برجسته، کاخ کیش، ساسانی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۸).

۲۰	 محمد هادی فدوی (همان: ۲۰۲). بخشی از اثر. لاله حسینی نسب (همان: ۱۷۴). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲).	ادامهٔ ردیف ۲۰	 سلاله عبدالپناه (همان، ۱۹۹). بخشی از اثر. شاهین گرکانی دشته. (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲).
۲۱	 .سمانه رهبرنیا (همان: ۱۸۲). بخشی از اثر	 سفالگری آغازین. سفالینهٔ شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸).	۲۲	 شهلا حبیبی (همان: ۲۵). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۳).
۲۳	 سیما شاهمرادی (همان: ۱۹۰). بخشی از اثر.	 سینی مفرغین، ساسانی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۴).	۲۴	 مهدی پرستار شهری (همان: ۱۶۷). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲).
۲۵	 شاهین گرگانی دشنه (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین، سفالینه پیش‌تاریخی، سیلک. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۲).	۲۶	 شاهین گرگانی دشنه (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 ظروفی از سیلک کاشان ۱۰۰۰ ق.م. (منتخب، ۱۳۸۴: ۳۳۱). بن‌نگارهایی از سفالینه نگارین پیش‌تاریخی تا سده نهم قمری (منتخب، ۱۳۸۴: ۴۴۵).
۲۷	 شهلا حبیبی (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 سفالینه پیشاتاریخی، تخت جمشید، سفالگری آغازین (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۳).	۲۸	 شهلا حبیبی (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲).
۲۹	 شهلا حبیبی (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 آذین گچبری در معماری پارتی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۸).	۳۰	 علی‌اکبر صادقی (همان: ۴۰). بخشی از اثر.	 گچ بری برجسته، کاخ کیش، ساسانی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۷).

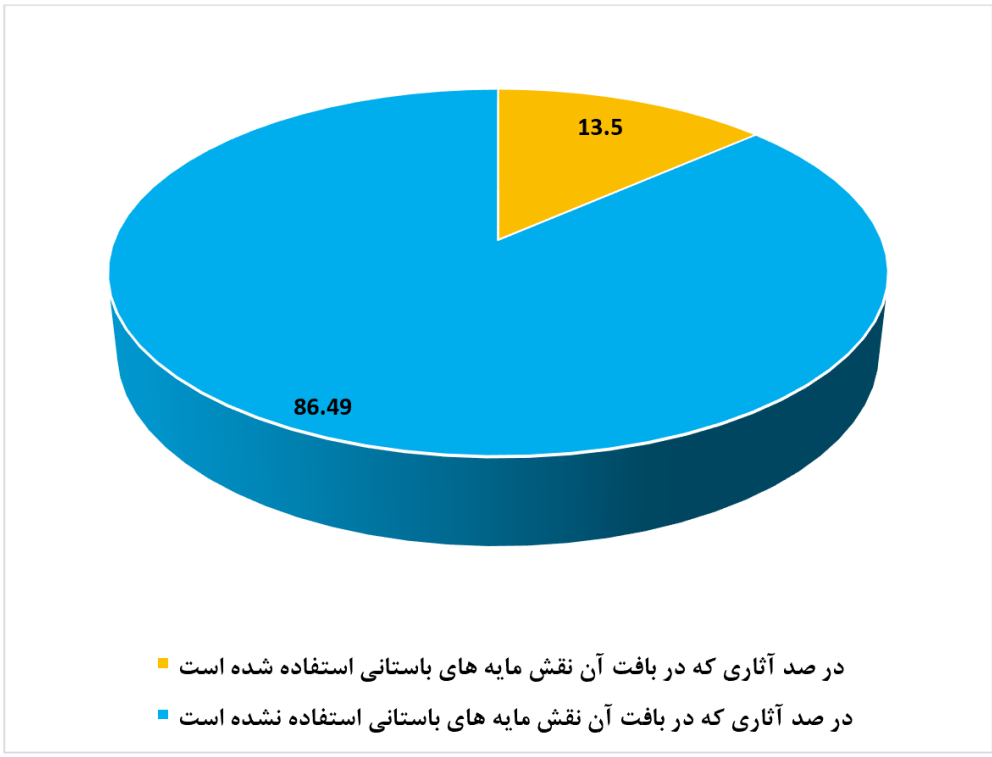
۳۱	 علی‌اکبر صادقی (همان: ۴۰). بخشی از اثر.	 نقش مهر.۳۰۰۰ پیش از میلاد. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۸).

گچبری‌های اشکانی، نقوش دوره ساسانی و تکرار نقوش لوزی، خطوط شکسته، دایره، مربع و مثلث‌ها، بافت بصری قدرتمندی را در آثار به وجود آورده‌است. برای نمونه، شهلا حبیبی در اثرش برای ایجاد بافت از پیش‌متن‌هایی از نقوش سفالینه‌های شوش استفاده کرده‌است، افزون بر این شباهت بسیاری میان برخی آثار بیش‌متن و نقش‌های سفالینه‌های تخت جمشید وجود دارد. حمید بهداد نیز در اثر خود به پیش‌متن‌هایی از نقش‌مایه‌های گچبری ساسانی مراجعه کرده‌است.

چگونگی میزان بهره‌گیری از نقوش باستانی در بافت نقاشی معاصر ایران را در نمودار (۱) می‌توان دید.

همان‌گونه که در نمودار (۱) مشاهده می‌شود، به طور کلی در مجموع ۳۷۰ اثر راه‌یافته به هشتمین دوسالانه ۵۱. ۱۳درصد از آثار دارای از بافت‌هایی با

تصویر ۱: یافته‌های آماری بررسی میزان استفاده از نقش‌مایه‌های باستانی در بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی ایران (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).



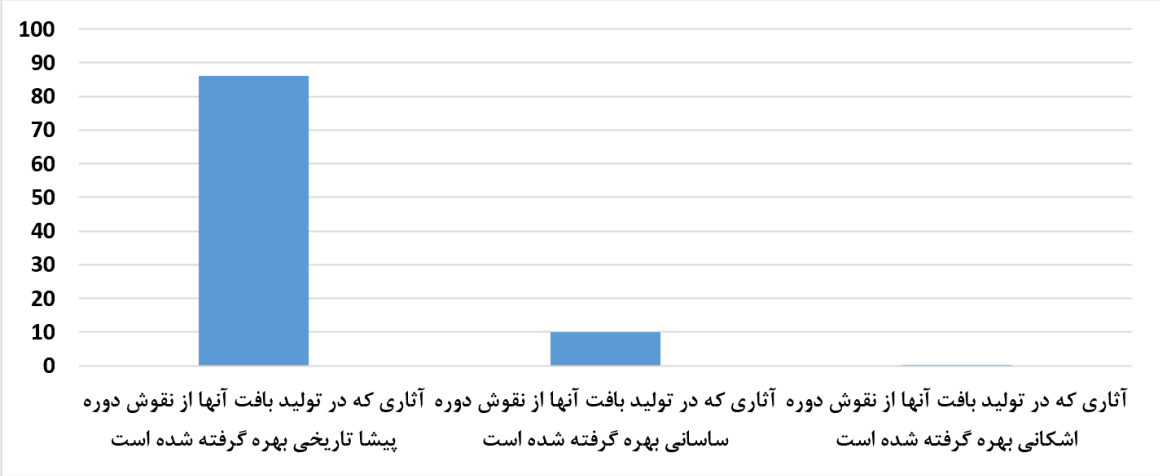
نقش‌مایه‌های باستانی هستند.

در میان این ۵۱. ۱۳ درصد اثر، در بافت ۴۳نقاشی، نقوش دوران پیش از تاریخ و در بافت ۵ نقاشی، نقوش دوران ساسانی و در بافت ۲ نقاشی، نقوش دوران اشکانی بازآفرینی شده‌است. یافته‌های آماری این بازآفرینی در نمودار (۲) آورده شده‌است.

باید دقت شود که نقوش باستانی دارای ویژگی‌های معنایی ویژه‌ای هستند. این ویژگی‌ها، حوزه‌های مختلف بینش و جهان‌بینی را در بر می‌گیرد. با توجه به اینکه همهٔ بیش‌متن‌های بررسی‌شده مربوط به یک دوسالانه است و از سویی دیگر، پیش‌متن آن‌ها، مستقیماً از فرهنگ ایرانی انتخاب شده، به چند نکته می‌توان اشاره کرد.

نخست، به دلیل فاصله زمانی چند قرنی میان متن‌های پیش‌متن و بیش‌متن، رابطه تأثیرگزاری آن‌ها از نوع طولی و درزمانی است. نکته دیگر آنکه خاستگاه فرهنگی بیش‌متن و پیش‌متن با یکدیگر

شکل ۲: یافته‌های آماری بررسی مقایسه میزان بهره‌گیری از نقوش باستانی در بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).

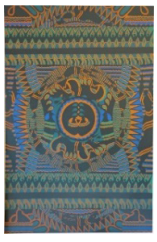
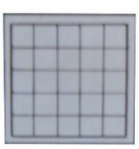


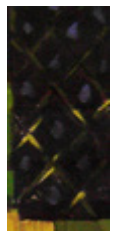
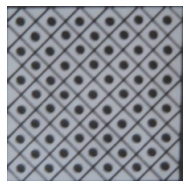
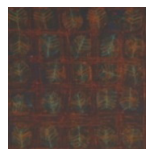
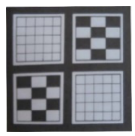
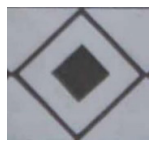
یکسان است. و دیگر آنکه بر اساس ماهیت ذاتی نقش‌ها، قوانین رویت جهان واقعی نقوش متفاوت از کمیت‌های فیزیکی است. بنابراین آثار بیش‌متن تولیدشده بر اساس آن‌ها دارای نظام زیبایی‌شناسی با همان اصول و قواعد خاص خود خواهند بود. نقوش ذاتاً دارای نور نیستند؛ بنابراین، بازتاب آن‌ها به‌واسطهٔ تکرار نقوش، به‌عنوان بافت بصری نقاشی معاصر، موفقیت‌آمیز بوده‌است.

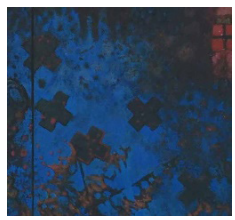
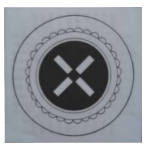
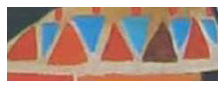
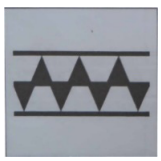
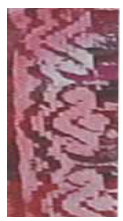
در ادامه، چگونگی ارتباط بیش‌متن بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی با نقوش باستانی به عنوان پیش متن بافت‌ها در جدول (۲)، آورده شده‌است:

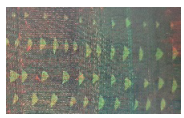
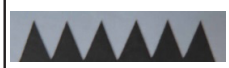
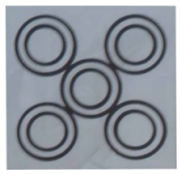
همان‌گونه که در جدول (۲) می‌توان دید، نوع

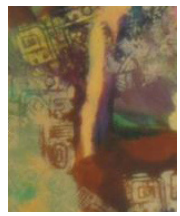
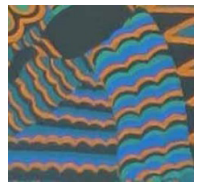
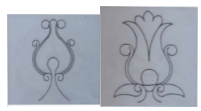
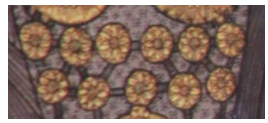
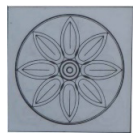
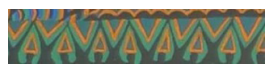
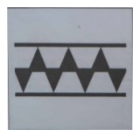
جدول ۲: بررسی بیش‌متنی بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی ایران

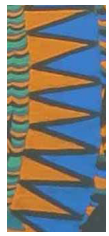
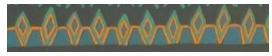
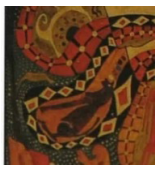
ردیف	بیش‌متن	پیش‌متن	گونهٔ پیش‌متن	گونهٔ بیش‌متن	گونهٔ تراگونگی	گونهٔ تراگونگی برای تغییرات درونی
1			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۲			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی

۳			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی
۴			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۵			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۶			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی
۷			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی

۸			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۹			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	-
۱۰			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۱۱			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۱۲			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۱۳			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی

۱۴			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۱۵			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی
۱۶			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۱۷			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی
۱۸			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۱۹			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی

۲۰			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۱			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۲			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۳			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۴			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۵			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۶			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جایگزینی

۲۷			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جایگزینی
۲۸			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جایگزینی
۲۹			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جایگزینی
۳۰			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جایگزینی
۳۱			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جایگزینی

ارتباط بیش‌متنی بین بافت‌های باستانی و نقوش باستانی از نوع انحصاری و ترکیبی و گونهٔ ترگونگی روایی، زمانی، نشانه‌ای و محیطی و با هر سه نوع حذف، افزایش و جایگزینی در نوع و فرم خطوط و دیگر عناصر بصری است.

مشاهده و قیاس بافت بیش‌متن‌ها در مقایسه با پیش‌متن‌ها که در جدول (۲) آمده‌است، رابطه برگرفتگی و اشتیاق میان آن‌ها به‌همراه اندکی تغییر و دگرگونی را نشان می‌دهد. به این معنا که پیش‌متن در فرآیند تبدیل به بیش‌متن، دچار تحول و دگرگونی شده و از این‌رو این رابطه از نوع تراگونگی است. از سویی دیگر، از آن‌جایی که بیش‌متن‌ها فقط به یک پیش‌متن ارجاع ندارند، بنابراین دارای پیش‌متنی انحصاری نیز نیستند؛ به‌جز برخی از آثار مانند بافت نقاشی‌های شهلا حبیبی و سیما شاهمرادی که انحصاری هستند.

همچنین، ساختار صوری بیش‌متن‌ها، به‌طور کامل بر پیش‌متن‌ها منطبق است و در فرآیند تبدیل به بیش‌متن رابطه در زمانی تأثیر چندانی نداشته‌است.

بر اساس دیدگاه‌های میخائیل باختین[۴] نیز جامعه و تاریخ همچون متن هستند که نویسنده در آن‌ها و با آن‌ها می‌نویسد و به همین سبب میان متن نویسنده، جامعه و تاریخ، ارتباطی شکل می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۰ الف: ۸۱ و ۱۳۱). این ارتباط، منحصر به متون ادبی نیست و متون هنری را نیز در بر می‌گیرد. در روابط بینامتنیت، مطالعه این نوشتار اهمیت دارد، چراکه بسیاری از تغییرات بیش‌متن نسبت به پیش‌متن، ناشی از تفاوت در جامعه، تاریخ و فرهنگ در زمان شکل‌گیری دو متن است.

بر پایه همین تفاوت‌هاست مضمون و محتوای پیش‌متن‌ها نیز به موضوعات روزمره و درگیری‌های ذهنی هنرمند معاصر تغییر یافته‌است و دگرگونی زمانی در پی تغییر زمان از گذشته به عصر حاضر و از پیش‌متن در بیش‌متن ایجاد شده و تفاوت فضاسازی و عناصر در هر دو متن آشکار است.

در همهٔ بیش‌متن‌ها، فضای سنتی و قدیمی به فضایی مدرن و معاصر بر اساس سبک‌های روز نقاشی تغییر یافته و دگرگونی زمانی به‌خوبی روشن است.

نتیجه‌گیری

بافت‌ها با بهره‌گیری از فرهنگ ملی قابلیت خوبی برای هویت‌سازی در نقاشی معاصر ایران دارند. بافت‌های ملی به‌سبب نهفته‌بودن در حافظهٔ بصری، به بازآفرینی خاطرات جمعی مخاطب انجامیده که به‌دنبال آن ملموس‌ترشدن اثر نقاشی و ایجاد تعامل بهتر با مخاطب را در پی دارد. از راه‌های ایجاد بافت‌های ملی، بهره‌گیری از نقش‌های باستانی است. این پژوهش به میزان و چگونگی بازآفرینی نقوش ایران باستان در بافت نقاشی معاصر ایران با تکیه بر نظریه بینامتنیت و رویکرد بیش‌متنی ژرار ژنت پرداخت. جامعهٔ آماری پژوهش، نقاشی‌های آخرین (هشتمین) دوسالانه است. برای پرداختن به مسئلهٔ پژوهش بافت‌های ملی-باستانی حاصل بازتاب نقوش آثار ایران باستان با مصادیق و پیشینهٔ نقوش در جدولی مورد تطبیق و بررسی قرار گرفت. یافته‌های آماری جدول به‌صورت نموداری تنظیم شد. این پژوهش نشان می‌دهد که در میان ۳۷۰ اثر راه‌یافته به هشتمین دوسالانه، ۵۱. ۱۳ در صد آثار، دارای بافت‌های ملی-باستانی هستند. در بین هنرمندان این آثار، ۸۶ درصد هنرمندان گرایش به بازآفرینی نقوش پیش از تاریخ، ۱۰ درصد گرایش به بازآفرینی نقوش دورهٔ ساسانی و ۴ درصدگرایش به بازآفرینی نقوش اشکانی داشته‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد نقش‌های متعلق به دوران پیش از تاریخ در بافت نقاشی‌های هشتمین دوسالانهٔ ایران حضور بیشتری دارند. همچنین این پژوهش نتیجه می‌گیرد بر اساس نظریه بیش‌متنیت که چگونگی رابطه و تأثیر متون گذشته در خلق متون جدید را مورد توجه قرار می‌دهد، خلق بخشی از بافت آثار نقاشی هشتمین دوسالانه نقاشی ایران به‌عنوان بیش‌متن براساس پیش‌متن‌هایی از نقوش باستانی انجام شده‌است. این بیش‌متن‌ها واجد نظام زیبایی‌شناختی و ویژگی‌های ساختاری هنر ایران هستند. این اقتباس با توجه به فاصله زمانی بیش از هزار سال میان این دو دوره هنری، درخور توجه و اهمیت است. اهمیت آن به این سبب است که به‌واسطهٔ روابط بیش‌متنی و برگرفتگی‌ها گونه‌ای از انتقال و تأثیرگذاری فرهنگی و هنری در نقاشی معاصر ایران رخ داده‌است. همچنین نمایش و برگزیدگی این آثار در یک رویداد ملی درخور توجه است و بر اهمیت آن می‌افزاید.

مطالعهٔ بیش‌متنی مطرح‌شده در این نوشتار، بیان‌گر آن است که بافت در این آثار با اندکی تفاوت و دگرگونی در پیش متن بازآفرینی شده است. قابل توجه است که بیش‌متن‌ها بیشتر نقوش پیش‌متنی پیش از تاریخ را بازتاب می‌کنند. تغییر و دگرگونی در بیش‌متن‌ها که نشان‌دهنده گونهٔ تراگونگی بیش‌متن‌ها است، بیشتر بر اساس ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و ساختاری آن‌ها انجام گرفته که با انواع تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی، نشانه‌ای، محیطی و تغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی همراه بوده‌است و منجر به حفظ ساختار و ایجاد تحول در بافت بیش‌متن نسبت به پیش‌متن شده‌است. در حقیقت، نقاشان معاصر ایران با ایجاد انواع تراگونگی و تغییرات، به خلق بافت‌های ملی و باستانی دست یافته‌اند که افزون بر حفظ ساختار نقوش، دارای دگرگونی‌هایی در سبک و نوع اجرا نسبت به پیش‌متن است. این پژوهش می‌تواند جهت جدیدی را به هنرمندان در مورد بهره‌گیری از بافت‌های ملی بدهد و هنر نقاشی ایران را که در مواردی از هویت ملی و فرهنگی خود دور افتاده، به استفاده از بافت‌هایی بکشاند که حس بومی و ملی و ریشهٔ فرهنگ ایرانی در آن نهفته باشد؛ اگر، هنرمند معاصر بتواند ارزش‌های گذشته را به‌صورت آگاهانه، با بیانی تازه و در قالب بافت‌هایی اصیل به جهانیان عرضه کند.

پی‌نوشت

۱. بافت در دو نوع لامسه و بصری وجود دارد: «بافت بصری، ویژه سطوح دوبعدی است و تنها از طریق چشم می‌توان آن‌ها را شناخت» (نامی، ۱۳۸۷: ۹۶).

۲. Donis A.dondis

۳. به نقش برجسته گلی که از هنرهای سنتی ایرانی است، نقش کنده نیز گفته می‌شود.

٤. نقش کنده گلی یکی از شیوه‌های تزیین در هنر سفالگری است و سابقه طولانی دارد. از همان ابتدای سفالگری نیز به‌عنوان روشی تزیینی برای سفالگری به کار برده می‌شده‌است. در کاوش‌های باستان‌شناسی ایران (از شمال تا جنوب) نمونه‌های گوناگونی از سفالینه با نقش کنده از اوایل اسلام تا قرن هفتم هجری به دست آمده‌است (ریاضی، ۱۳۷۵: ۲۳۸).

5. Mikhail Bakhtin

منابع

- اِ. داندیس، دونیس (۱۳۸۹). ***مبادی سواد بصری***، ترجمه مسعود سپهر، چاپ بیست و چهارم، تهران: سروش.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدان جو، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- تذهیبی، مسعود؛ شهبازی، فریده (۱۳۸۸). ***نقش‌مایه‌های ایرانی***، چاپ هفتم، تهران: سروش (انتشارات صداو سیما).
- چندلر، دانیال (۱۳۸۷)، ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، چاپ چهارم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر.
- حکیم، اعظم؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۷). «خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت براساس گونه‌شناسی ژرار ژنت»، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۲۲: ۵-۲۱.
- ریاضی، محمد رضا (۱۳۷۵). ***فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران***، تهران: دانشگاه الزهرا.
- سید صدر، ابولقاسم (۱۳۸۸). ***دایرةالمعارف نقاشی***، تهران: سیمای دانش.
- سید صدر، ابولقاسم (۱۳۸۸). ***دایرةالمعارف هنر***، تهران: سیمای دانش.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۵)، ***فرهنگ نمادها: اساطیر، رویاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها و اعداد***، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
- صادق‌زاده، سارا. مبینی، مهتاب. (۱۳۹۹). «بررسی چند اثر از هانیبال الخاص با نظریه بیش‌متنیت»، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۲۹: ۵-۲۱.
- صفری سنجانی، سودابه؛ کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۹۸)، «چگونگی گرایش هنرمندان به ابعاد زیباشناسانه و محتوایی بافت های ملی و سنتی در نقاشی معاصر ایران: بررسی هشتمین دو سالانه»، ارائه شده در ***ششمین همایش ملی با عنوان هنر متعهد در ایران معاصر***، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران، https://www.civilica.com/Paper-AVOA۰۶-AVOA۰۶_۰۱۱.html
- فرقدان، عاطفه (۱۳۸۹). ***هندسه نقوش***، تهران: مبنای خرد.
- قادر، حسن (۱۳۸۸). ***نخستین گامهای مدیریت نوشتار***، تهران: نشر علم.
- کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸). «بیش‌متنیت روشی برای مطالعات تطبیقی هنر»، ***مجموعه مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی***، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، به کوشش منیژه کنگرانی، صص ۵۵-۸۲.
- کوپر، جی، سی (۱۳۸۷). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، چاپ دوم، تهران: نشر نو.
- مرادی غیاث آبادی، رضا (۱۳۸۲). ***بناهای تقویمی و نجومی ایران***، چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز.
- مقدم، آژیده (۱۳۹۲). «هندسه باستان نگارش، هنر، ریاضیات»، ***باستان‌شناسی حوزه هلیل رود جنوب شرق ایران؛ جیرفت مجموعه مقاله‌های دومین همایش بین‌المللی تمدن حوزه هلیل رود جیرفت***، به کوشش یوسف مجید زاده و محمد رضا میری، تهران: موسسه ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر (۱۳۹۱). ***هشتمین دو سالانه ملی نقاشی ایران***، تهران: موزه هنرهای معاصر.

• منتخب، صبا (۱۳۸۴). ***جایگاه نقوش نمادین یا سمبلیک در هنرهای سنتی ایران***، جلد اول، تهران: نور حکمت.
• زنده روح کرمانی، مسعود (۱۳۹۱). ***هشتمین دو سالانه ملی نگارگری ایران***، تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر.
• نامی، غلامحسین (۱۳۸۷). ***مبانی هنرهای تجسمی (ارتباطات بصری)***، تهران: توس.
• نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، ***پژوهشنامه علوم انسانی***، ۵۶: ۸۳-۸۹.
• نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها***، تهران: نشر سخن.
• نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، ***پژوهش‌های ادبی***، ۳۸: ۱۳۹-۱۵۲.
• نجیب اوغلو، گل‌رو (۱۳۷۹)، ***هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توپقاپی)***، ترجمه مهرداد قیومی بید هندی، تهران: روزنه.
• نوروزی، نسترن. نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۷). «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی»، ***نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی***، ۲۳ (۱): ۵-۱۶.
• هال، جیمز (۱۳۸۰)، ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
• هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱)، ***ایران در شرق باستان***، ترجمه همایون صنعتی زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.
• هیلن برند، رابرت (۱۳۸۰)، ***معماری اسلامی***، ترجمه باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران: روزنه.
• یاوری، حسین (۱۳۸۳)، ***آشنایی با هنرهای سنتی***، تهران: صبای سحر.
• یزدان‌پناه، مریم؛ کاتب، فاطمه؛ دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۶). «بررسی آثار نقاش هنری آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت»، ***فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان***، ۹ (۳۱): ۱۳۷-۱۵۷.

References

• Dandis, Dennis, (2010). ***Basics of visual literacy***, translated by Masoud Sepehr ,Twenty-fourth edition, Tehran: Soroush, (Text in Persian).
• Allen, Graham, (2001). ***Intertextuality,*** translated by Payam Yazdan Jo, First Edition ,Tehran: Markaz, (Text in Persian).
• Chandler, Daniel, (2008). ***Basics of semiotics***, translated by Mehdi Parsa, fourth edition ,Tehran: Culture and Art Research Institute ,(Text in Persian).
• Chevalier, Jean and Gerbran, Alain. (2006). ***A Culture of Symbols, translated by Sudaba Fadaeli,*** Tehran: Jeyhoon, (Text in Persian).
• Cooper, J., C. (2007)***. An Illustrated Dictionary of Traditional Symbols***, translated by Maleeha Karbasian, second edition ,Tehran: Nashre No,(Text in Persian).
• Farghdan, A., (2010). ***Geometry of motifs***, Tehran: Scientific and applied publications ,(Text in Persian).
• Farghdan, A., (2010). ***Geometry of motifs,*** Tehran: Basi al-Khord, (Text in Persian).
• Hakim, A., Namvarmotlaq, B. (2017). "A multi-textual reading of René Magritte's Jacund painting based on Gérard Genet's typology". ***Letter of visual and applied arts***. 22, 5-21, (Text in Persian).
• Hall, James. (2001). ***An Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***, translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture Publications ,(Text in Persian).
• Hertzfeld, Ernest. (2008). ***Iran in the Ancient East***, translated by Homayoun Sanetizadeh, Tehran: Shahid Bahonar University of Kerman Publication, (Text in Persian).
• Hillenbrand, Robert. (2008). ***Islamic Architecture***, translated by Baqir Ayatollah Zadeh Shirazi, Tehran: Rozhan, (Text in Persian).
• Ind iuvien, I. (2003). "Transsexual Bridge Between the postmodern and the modern: The Theme of the (Otherness) in Monique Truong's Novel the book of Salt and Gertrude stein's The Autobiography of Alice B Toklas (1932)", ***Literaturam***, 49(5), 147-155
• Kangrani, Manijeh. (2009)***. Hypertextuality is a method for comparative art studies,*** Collection of articles of the second and the third consensus of comparative art. Institute for authoring, translating and publishing text artworks. Tehran, (Text in Persian).
• Moghadam, A., (2012). ***The ancient geometry of writing, art, mathematics,*** Archeology of the Halil River Basin in Southeast Iran, the collection of articles of the second international conference on the civilization of Halil River, Jiroft***, by the efforts of Yousef Majidzadeh and Mohammad Reza Miri***, Tehran: Markaze Tarjome va Taalif Asare Honari, (Text in Persian).
• Montakhab, S., (2005)***. The position of symbolic motifs in the traditional arts of Iran***, first volume, Tehran: Noor Hekmat, (Text in Persian).

• Montakhab, S., (2004). ***Manifestation of motifs in traditional works of art of Iran,*** Mashhad: Noor Hekmat, (Text in Persian).
• Moradi Ghayasabadi, R., (2004). ***Calendar and Astronomical Monuments of Iran***, Shiraz: Navid Shiraz Publishing, (Text in Persian).
• Najiboglu, Gul-Ro. (2000). ***Geometry and decoration in Islamic architecture(Topkapi scroll),*** translated by Mehrdad Qayyomi Bid Hendi, Tehran: Rozaneh, (Text in Persian).
• Nami, Gholam Hossein, (2008), Basics of visual arts (visual communication,Tous (Text in Persian).

• Namvarmotlaq, Bahman. (2007). Transtextuality, the study of the relationships of one text with other texts, ***literature and humanities research journal (two quarterly journals of cognition)***. 98, 56-83, (Text in Persian).
• Namvarmotlaq, B., (2011). ***An introduction to intertextuality: theories and applications,*** Tehran: Sokhan Publishing, (Text in Persian).
• Namvarmotlaq, Bahman. (2011). Multitext typology. ***Literary Research Quarterly.*** (38), 139-152, (Text in Persian).
• Nowrozi, Nastaran. Namvarmotlaq, Bahman. (2017). Multi-textual reading of four selected works of illustration by Claudia Palmarossi with pre-texts of Iranian painting. ***Fine Arts Magazine***. Visual Arts. 23 (1), 5-16, (Text in Persian).
• Qader, H., (2009). ***The first steps of writing management***, Tehran: Science publication, (Text in Persian).
• Rafiei Rad, Reza. Barat, Marjan. (2022). Analyzing the image of the ascension of the Prophet in Tahmasbi's Horoscope with the method of Panovsky iconography. ***Graphic and painting research quarterly.*** 8, 42-50,(Text in Persian).
• Riyazi, M .R., (1996)***. An Illustrated Dictionary of Iranian Art Terms,*** Tehran: Al-Zahra University, (Text in Persian).
• Sadeghzadeh, Sara. Mobini, Mahtab. (2019). Examining several works of Hannibal with the theory of hyper-textuality. ***Letter of visual and applied arts.*** 29, 5-21, (Text in Persian).
• Safari Sanjani, Soudabeh and Moghadam Asghar. (2018). ***How artists tend to the aesthetic and content dimensions of national and traditional contexts in contemporary Iranian painting: a review of the 8th biennial, 6th national conference entitled Committed Art in Contemporary Iran***, University of Tehran, University of Fine Arts Campus, University of Fine Arts Amphitheater Hall , Tehran, A., Scientific Association of Visual Arts of Iran, (Text in Persian).
• Seyyed Sadr, A. Q., (2009). ***Encyclopaedia of painting***, Tehran: Simaye Danesh (Text in Persian).
• Seyyed Sadr, A. Q., (2009)***. Encyclopaedia of Art***, Tehran: Simaye Danesh (Text in Persian).
• Tazhibi, M., and Shahbazi, F., (1388), ***Iranian motifs,*** The seventh edition, Tehran: Soroush (Sedav Sima Publishing) (Text in Persian).
• Yavari, Hossein. (2004). ***Familiarity with traditional arts,*** Tehran: Sabaye Sahar (Text in Persian).
• Yazdan Panah, Maryam. Kateb, Fatima. Dadvar, Abulqasem. (2016). Examining the works of painter Abanindranath Tagore and the pre-texts of the works according to Gérard Genet's theory of polytextuality. ***Subcontinent Studies Quarterly of Sistan and Baluchistan University.*** 9 (31), 37-157, (Text in Persian).
• Zendeh Rooh Kermani, Massoud(2012), ***The 8th Biennial of Iranian National Painting,*** Tehran: Contemporary Visual Arts Development Institute,(Text in Persian).

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۸۹-۲۰۳)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

تحلیل مضمون دیهیم‌ستانی بر سنتوری خانه‌های قاجاری شیراز (مطالعه موردی خانه حسنی اردکانی)

چکیده

مضمون دیهیم‌ستانی اردشیر از اورمزد، از موضوع‌های مورد توجه کاشی‌نگاران شیرازی است که بر سنتوری برخی از خانه‌ها دیده می‌شود. خانهٔ حسنی اردکانی از این جمله است. بازنمایی این مضمون در کاشی‌نگارهٔ مورد بحث، با دگرگونی‌هایی همراه بوده که از آن جمله می‌توان به حذف یا ایجاد تغییر در برخی اجزاء اشاره کرد. بر این مبنا مهم‌ترین مسئله پژوهش حاضر، پرداختن به تغییرات ایجادشده در شیوهٔ بازنمایی دیهیم‌ستانی است. این پژوهش در پی پاسخگویی به این پرسش است که چرا نقش دیهیم‌ستانی بر سنتوری بسیاری از خانه‌های قاجاری شهر شیراز مصور گردیده و تغییرات ایجاد شده در سنتوری خانهٔ حسنی اردکانی چه تأثیری در دریافت معنا دارد؟ هدف این پژوهش، تبیین چگونگی نمایش دیهیم‌ستانی در سنتوری خانه‌ها است. روش پژوهش تحلیلی-توصیفی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، تصویر ترسیم‌شده در سنتوری، عیناً نقش دیهیم بخشی اردشیر اول نیست. با توجه به تغییراتی که در دیهیم و حلقه رخ داده‌است می‌توان گفت این دو عنصر نقش اسطوره‌ای خود را در تصاویر خانه‌ها از دست داده‌اند. با حذف، جانشینی و همنشینی‌هایی که در تصویر ایجاد شده‌است می‌توان نوعی چرخش صورت اسطوره‌ای به نمایش قدرت و بیان هویت ایرانی در تصویر را مشاهده کرد. ایدئولوژی پنهان در تصویر را نیز با توجه به تغییرات موردِ اشاره، هم‌سطح بودن دو پادشاه و وجود دو حلقهَ، در نمایش قدرت شاه قاجار و هویت ایرانی وی که صاحب همان فر و شکوه شاهان هخامنشی است، دانست.

کلیدواژه‌ها: کاشی‌نگاره، دیهیم‌ستانی، دورهٔ قاجار، خانه‌های تاریخی شیراز، خانهٔ حسنی اردکانی.

ساحل عرفان منش
، استادیار گروه صنایع دستی ، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران، نویسنده مسئول.
sahelerfanmanesh61@gmail.com

سکینه خاتون محمودی
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. mah-mahmoodi.s@arts.usb.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۹-۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۰۹
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45926.1230

مقدمه

دستاورد هنری دوران قاجار، بیش از همه در کاشی‌نگاره‌های رنگارنگ این دوره قابل مشاهده است. در این دوره افزون بر تزئین کاخ‌ها، حسینیه‌ها و کوشک‌ها با کاشی، در خانه‌های اشراف نیز کاربرد کاشی‌های تصویری رونق یافت. شیراز در این دوره، از جمله مراکز تولید و کاربرد انواع کاشی بوده که جلوه‌های آن در بافت تاریخی این شهر به یادگار مانده‌است. تنوع و گوناگونی این تصاویر، ضمن آنکه بازتابی از نگرش مردم به انواع روایت‌های تاریخی، فرهنگی و مذهبی است، چگونگی بروز تغییرات در تصویرگری کاشی و از این رهگذر ادراک معنا را نیز آشکار می‌سازد.

جست‌وجوی نگارندگان در برخی از این اماکن یعنی خانه‌های عطروش، حسنی اردکانی، سعادت، یزدیان، ضیائیان، منطقی‌نژاد، دخانچی، خلیلی، قلم‌فرسا، توکلی و صالحی، نشان از گستردگی مضامین تصویری این مجموعه دارد. برخی از خانه‌های موردِ اشاره دارای تزئینات کاشی‌کاری در سنتوری هستند. در سنتوری برخی از این خانه‌ها مضمونی مشترک به کار رفته‌است که از آن جمله می‌توان به خانه‌های سعادت، حسنی اردکانی، عطروش و یزدیان اشاره کرد. نمایش دیهیم‌ستانی، مضمون مشترک این خانه‌ها است که در قیاس با نگارهٔ تاریخی دیهیم‌ستانی اردشیر از اورمزد، دگرگونی‌هایی را در بازنمایی آشکار می‌سازد. نمودهای این دگرگونی در سنتوری خانهٔ حسنی اردکانی بارزتر است که از آن جمله می‌توان به حذف یا ایجاد تغییر در برخی اجزاء و عناصر تصویری اشاره کرد.

با توجه به جایگاه سنتوری در خانه‌ها که مهم‌ترین بخش نمای خانه به شمار می‌آید، رواج چنین نقشی و تغییرات ایجادشده در آن را می‌توان بیانگر اندیشه و تفکری دانست که بر آن‌جا حاکم است. بر این مبنا، پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش است: نخست اینکه، چرا نقش دیهیم‌ستانی اردشیر اول بر سنتوری بسیاری از خانه‌ها نقش بسته و تغییرات موجود در تصویر خانه حسنی اردکانی چه تأثیری در دریافت معنا داشته است؟ دوم، آنکه، برای رسیدن به پاسخ مناسب و دریافت ایدئولوژی پنهان در کاشی‌کاری موردِ اشاره، اثر به مانند تولید اجتماعی در نظر گرفته شده‌است. بر این مبنا، ضمن توجه به ویژگی‌های تصویری نگاره کوشش می‌شود لایه‌های پنهان متن در ارتباط با ساختار، فرم و رنگ تبیین گردیده و سپس معانی قراردادی در ارتباط با گفتمان حاکم و ایدئولوژی مکنون در اثر آشکار گردد.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ نقاشی روی کاشی در دوره قاجار پژوهش‌های بسیاری انجام شده‌است، از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که ارتباط بیشتری با موضوع پژوهش دارد، اثر سجادی (۱۴۰۲)، با نام «مطالعه شخصیت‌نگاری در کاشی‌های تصویری خانه‌های تاریخی شیراز» است. نگارنده در این پایان‌نامه گونه‌های موضوعی آرایه‌ها را بر اساس شخصیت‌نگاری در ۱۱ خانه تاریخی، به یازده گونه شخصیت‌های اساطیری و باستانی، مذهبی دینی، ادبی غنایی، رزمی حماسی، فراواقعی، عامیانه، شخصیت‌های مهم حکومتی، واقعه‌نگاری، تک‌فریم‌نگاری، زندگی روزمره، و بزمی گروه‌بندی کرده‌است. پنجه‌باشی و خامه‌چیان (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «مطالعه تصویر در دیوارنگاره‌های خانه‌های بروجردی‌های کاشان در دوره قاجار» به ارتباط تصاویر با اسطوره‌ها پرداخته‌اند. آن‌ها به این نتیجه رسیده‌اند که نقاشی‌های موجود در تالار بیش از نقش تزئینی، بیانگر پیامی فرهنگی، سیاسی و اجتماعی است و نقش‌های آن الهام‌گرفته از افسانه‌ها و اسطوره‌های ایرانی است. پنجه‌باشی و دولاب (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «مطالعه ویژگی و ساختار نقوش سردر بناهای کاشی‌کاری شده در شیراز دوره قاجار»، مضامین موجود در نقش‌ها را به اسطوره‌ای، حماسی، تاریخی، مذهبی و سیاسی گروه‌بندی کرده‌اند. آن‌ها به این نتیجه دست یافته‌اند که نقوش روی کاشی‌های سر در با توجه به اهمیت و جایگاه آن‌ها جنبه نمادین داشته و بسته به موقعیتِ نقش و ترکیب‌بندی، بیانگر کارکرد متفاوتی یافته‌اند. سلاحی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامهٔ «نشانه‌شناسی هنر قاجار در خانه‌های شیراز (در هنر کاشی‌نگاری)»، به این نتیجه رسیده‌است که در برخی کاشی‌نگاره‌ها که از نقاشی‌های غربی، کارت‌پستال‌ها، عکس‌ها و مانند آن وام گرفته‌اند تأثیرات شیوه اروپایی در

قیاس با نقوشی که مضمونی فرهنگی باستانی دارند بیش‌تر است. این پایان‌نامه شیوه کار و ترسیم نقش‌ها در موضوع‌هایی که برگرفته از هنر ایران باستان است را دارای مهارت و اصالت بیش‌تری در مقایسه با دیگر موضوع‌ها می‌داند.

با توجه به موارد اشاره‌شده به نظر می‌رسد، اگرچه کاشی‌های تصویری خانه‌های شیراز، توجه پژوهشگران بسیاری را به خود جلب نموده، ولی کمتر پژوهشی به مضمون دیهیم‌ستانی پرداخته‌است. با توجه به اهمیت این نقش در تاریخ ایرانی، به نظر می‌رسد چگونگی و دلایل بازنمایی چنین مضامینی، نیازمند انجام پژوهشی مستقل بوده و این موضوع می‌تواند به شناخت اندیشه حاکم بر دوره قاجار یاری رساند. این موضوع ضرورت انجام این پژوهش را بیش‌تر نمایان می‌سازد.

روش انجام پژوهش

روش پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی بوده، داده‌های آن با جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌است. بازدید از بافت تاریخی شیراز و عکس‌برداری از نمونه‌های مورد بررسی بخش دیگری از این پژوهش را تشکیل می‌دهد. جامعه آماری چهار خانهٔ قاجاری در شهر شیراز یعنی: خانه‌های سعادت، حسنی اردکانی، عطروش و یزدیان است که به شکل هدفمند خانهٔ حسنی اردکانی انتخاب شده‌است. شیوهٔ تجزیه و تحلیل اطلاعات به‌روش کیفی با در نظر گرفتن مضمون روایی و تصویری اثر تحلیل می‌گردد.

مبانی نظری

سبک در رایج‌ترین مفهوم، عبارت است از «روش انجام یک کار». با این‌حال سبک موقعیتی فراتر از روش‌های فردی دارد. زیرا انتخاب‌های هنرمند بی‌آنکه بخواهد یا بداند، به‌وسیلهٔ ساختارهای اجتماعی و نظام ایدئولوژیک قدرت جهت داده می‌شود (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۴). از این رو، بسیاری از نظریه‌پردازان هنر را محصولی اجتماعی قلمداد می‌کنند که مانند هر محصول اجتماعی دیگری در بستر شکل‌گیری‌اش قابل بررسی است. بنابراین، برای بستر شکل‌گیری اثر به گفتمان‌های رایج در دوره قاجار پرداخته می‌شود.

گفتمان‌های رایج در دوره قاجار

دوره قاجار، حد واسط میان حفظ ارزش‌های کهن و سنتی و همچنین جاذبه‌های نو است. از این جنبه، هنرهایی که در این دوره آفریده می‌شوند میان این دو ارزش در نوسان هستند (کدی، ۱۳۸۱: ۹). در این دوران ارتباط با غرب باعث ایجاد اندیشه‌هایی نوین در افکار ایرانیان شد (شمیم، ۱۳۷۴: ۱۶۱-۱۸۲). از سوی دیگر جامعهٔ قاجار جامعه‌ای مذهبی بود و شاهان قاجار برای مشروعیت‌بخشیدن به حکومت خود، در ترویج مذهب و جلب نظر علما نیز کوشش بسیار کردند. از این رو، گفتمان دینی- مذهبی حضور پررنگی در جامعه داشت. گفتمان مشروطه از دیگر گفتمان‌های رایج بود که آن را نخستین برخورد مستقیم میان اندیشه‌های غرب‌گرایی در ایران و فرهنگ سنتی اسلامی قلمداد کرده‌اند (نظری، ۱۳۸۶: ۳۳). در این گفتمان تمایلاتی به غرب نیز قابل مشاهده است که در میدان هنر با ظهور کمال‌الملک و تأسیس هنرستان نمایان گشت (گودرزی، ۱۳۸۱: ۸۹). رشد طبقه متوسط از دیگر عوامل اثرگذار بر این فرایند است که به شکل‌گیری فرهنگ دیداری تازه‌ای منجر شد. سلیقهٔ زیبایی‌شناسی‌ای که با بهره‌گیری از رئالیسم در برابر ایده‌آلیسم تصویری دربار، نظام دیداری نوینی را به رخ می‌کشید (مریدی، ۱۳۹۷: ۵۱).

کشف اماکن تاریخی از رخدادهای شاخص و تأثیرگذار این دوره بود (غفاری، ۱۳۶۸: ۱۰۵). تصاویر بسیاری از این کاوش‌ها به‌وسیلهٔ فرصت‌الدوله در کتاب المعجم چاپ شد که نقش مؤثری در آشنایی با گذشتهٔ باستانی ایران داشت و به پررنگ شدن هویت ایرانی منجر شد. در همین راستا، موضوع ناسیونالیسم ایرانی و بازگشت به گذشتهٔ باستانی ایران که وجه تمایز ایرانیان از اعراب بود، به‌عنوان دال مرکزی، در جامعه رواج یافت (ایمانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۵). این موضوع نه تنها از سوی روشنفکران، بلکه از سوی حکومت نیز به گفتمانی غالب

در عرصه‌های مختلف اجتماع و فرهنگ تبدیل گردید. درون این گفتمان اراده ملوکانه مشروعیت یافت و مفاهیم دیداری تازه‌ای خلق گردید. در کنار گفتمان باستان‌گرایی گفتمان استبداد شکل گرفت که در آن، شاه ظل‌الله، سایه خدا و در رأس دولت قرار دارد (سجودی و مرادی ۱۳۹۱: ۱۰۴). برجسته‌نمایی عنصر شاه در این گفتمان، به تثبیت نشانه و معنا حول شاه و قدرت شاهانه منجر گردید. سجودی از جمله ویژگی‌های شاخص این گفتمان را ، انتقال دال «شاه» به دال مرکزی می‌داند (همان: ۹۱). دال مرکزی یا هستهٔ اصلی گفتمان، جایی است که در آن یک معنا از معناهای گوناگون برجسته و در پیوند با عناصر موجود تثبیت می‌گردد. این نقطه دارای قطعیت معنایی است و نشانه‌های دیگر با آن هماهنگ می‌شوند (سلطانی،۱۳۹۱: ۷۴ و ۷۵). به نظر می‌رسد گفتمان قدرت و استبداد در کنار گفتمان باستان‌گرایی را می‌توان از دلایل اقبال هنرمندان به موضوعات باستانی دانست به‌ویژه دیهیم‌ستانی دانست.

نقش دیهیم‌ستانی در قاجاری شیراز

نقش دیهیم‌ستانی در چهار خانهٔ تاریخی سعادت، حسنی اردکانی، عطروش و یزدیان (تصویرهای (۱) تا (۴)) با تفاوت‌هایی در شیوهٔ تصویرگری، یادآور نقش دیهیم‌ستانی پادشاهان ساسانی است که در پژوهش حاضر کاشی‌نگارهٔ خانهٔ حسنی اردکانی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

تصویر ۱: سنتوری خانهٔ حسنی اردکانی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر ۲: سنتوری خانه سعادت (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).

تصویر ۳: سنتوری خانه عطروش(منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر ۴: سنتوری خانه یزدیان (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

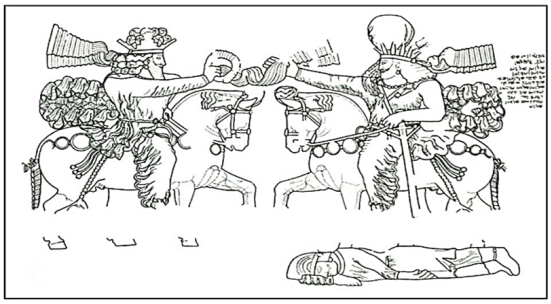
برای بررسی دقیق‌تر موضوع، ابتدا به پیشینهٔ این نقش در هنر ساسانی پرداخته می‌شود.

دیهیم‌ستانی

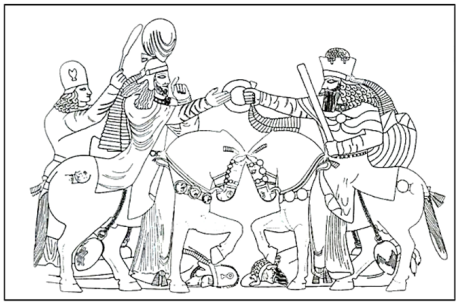
دیرینه‌شناسی: یکی از آشناترین موضوع‌ها در سنگ‌نگاره‌های باستانی ایران، صحنهٔ اعطاء قدرت و تأیید الهی شخص شاه از سوی یک شخصیت مقدس است. صحنهٔ دیهیم‌ستانی پادشاهان ساسانی از جمله اردشیر اول، شاپور اول، بهرام اول، اردشیر دوم و خسرو دوم از این شمارند. به نظر می‌رسد وضعیت سیاسی حاکم در زمان هر یک از پادشاهان ساسانی از عوامل اثرگذار بر تولید چنین آثاری بوده و نهاد سیاسی برای القای برتری خویش، حفظ مرکزیت و جلوگیری

از هرج‌ومرج بیش از پیش با مذهب درآمیخت. خداشاهی و قهرمان‌شاهی از اصول دینی جنگاورانه‌ای بودند که از دیرباز همراه شهریاران نمود داشته و جزو ضرورت‌های مقام شاهانه قلمداد می‌شدند. شاهان ساسانی نیز اصل خداشاهی را بارها از طریق نگارکندهای صخره‌ای در رگ‌های جامعه تزریق کردند (کریستین‌سن، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

برخی از این صحنه‌ها شباهت بیش‌تری با نمونهٔ مورد بررسی در این پژوهش یعنی کاشی‌نگارهٔ خانهٔ حسنی اردکانی دارند. از آن جمله می‌توان به دیهیم‌بخشی اورمزد به شاپور اول، دیهیم‌بخشی اورمزد به بهرام اول، و دیهیم‌بخشی اورمزد به اردشیر اول اشاره کرد (تصویرهای (۵) و (۶)). از این میان دیهیم‌ستانی اردشیر اول از جنبهٔ ساختار و عناصر صوری، مشابهت بیش‌تری با نمونهٔ مورد بررسی در این پژوهش دارد.



تصویر ۵: دیهیم‌ستانی بهرام اول، تنگ چوگان (Overlaet, 2013: 342, pl.3.bottom)



تصویر ۶: دیهیم‌ستانی اردشیر اول در نقش رستم، (Overlaet, 2013: 341, pl.2.top)

نمادشناسی: دیهیم، شمشیر، برسم، تاج و گرز از مهم‌ترین اشیاء موجود در نگاره‌های ساسانی است که با جایگاه شهریاری در ارتباط هستند. مهم‌ترین ابزار «دیهیم» است که به‌عنوان نماد سلطنت شناخته می‌شود. دیهیم با تاج مخصوص پادشاهان نیز معادل دانسته شده‌است. ظاهراً دیهیم به نوار مخصوصی که بر گرد تاج شاهان می‌بستند نیز گفته می‌شده‌است (معین، ۱۳۶۰، ج۲: ۱۶۰۳). نمادگرایی دو نواری که از این حلقه آویزان می‌شد، با نیروی سپنتامینو یا نیکی و انگرمینو یا بدی در ارتباط بوده‌است (عتیقه‌چی، ۱۳۸۱: ۴۹). از سوی دیگر شکل حلقه از نمادهای ویژهٔ آیین میترائیسم است که به نشان حکمت، معرفت، عطوفت و مهربانی و روحانیت نیز شناخته می‌شود. از آن‌جا که در حلقه نشانی از گسست دیده نمی‌شود، بنابراین اتحاد و پیوند با میترا نیز قابل گسست نبوده‌است (رضی، ۱۳۸۱: ۳۸۸). شکل مدور تاج نیز با کهن الگوی دایره در ارتباط است. دوبوکور از تاج با عنوان «طوق اقتدار» یاد کرده و آن را نماد سلطنت و حشمت خسروی دانسته‌است (ماه‌وان و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۲۹). پادشاهان ساسانی در زمان تاج‌گذاری، دیهیم پادشاهی را از ایزد یا الهه مورد علاقهٔ خویش که عموماً اهورامزدا و میترا یا آناهیتا بوده دریافت می‌کردند (هرمان، ۱۳۷۳: ۱۰۰). در بیش‌تر سنگ‌نگاره‌های ساسانی، یک حلقه یا دیهیم دیده می‌شود که پادشاه و شخصیت مقدس دو طرف آن را گرفته‌اند. ولی در برخی نمونه‌ها مانند دیهیم‌بخشی اورمزد به بهرام اول در تنگه چوگان (تصویر ۵) و دیهیم‌بخشی اورمزد به پیروز اول در تاق بستان (تصویر ۷) تفاوت‌هایی دیده می‌شود. در مورد اول دست شاه در حال گرفتن نوارهای دیهیم است و در مورد دوم دو دیهیم در سنگ‌نگاره دیده می‌شود. اهورامزدا در سمت راست و آناهیتا در سمت چپ هر کدام یک دیهیم در دست دارند و شاه در حال گرفتن دیهیم از اهورامزدا است. به نظر می‌رسد حضور آناهیتا در راستای تأکید بر رسالتش در پاسخ‌گویی به نیازهای جامعهٔ آن روزگار باشد (خراشادی و باصفا، ۱۳۹۶: ۱۱۶).

تصویر ۷: دیهیم‌ستانی پیروز اول در تاق بستان ((Overlaet, 2013: 343, pl4, botton pl.4.botton)

اسب از دیگر عناصر نمادین موجود در سنگ‌نگاره‌های ساسانی است. در اندیشه اقوام هند و اروپایی، از اسب به‌عنوان نشانهٔ ویژه ایزد آفتاب، ایزد ماه و ایزد باد سخن رفته‌است. با توجه به اسطوره‌های آفرینش، اسب به مفهوم هستی، ستاره‌ای از ستارگان رونده، برج نهم سال و فرشته گردونه‌کش خورشید نیز آمده و مهر از ایزدانی است که بر گردونهٔ مینوی نشسته‌است (یاحقی، ۱۳۹۴: ۱۱۱- ۱۱۳).

نقش دیهیم‌ستانی در خانه حسنی اردکانی

خانه آقای حسنی اردکانی، در خیابان لطفعلی‌خان زند کوچه دوازده امام پلاک ۳ قرار دارد. این خانه در تاریخ ۱۳۵۷/۲/۲۶ به شماره ۱۶۰۱ در فهرست آثار ملی فارس ثبت شد. در قمست سنتوری یا خورشیدی خانه، تصویری ملهم از دیهیم‌ستانی اردشیر اول از اورمزد قرار دارد (تصویر ۸).

تصویر ۸: تصویر دیهیم‌بخشی بر سنتوری خانهٔ حسنی اردکانی (منبع: نگارندکان، ۱۴۰۲)

توصیف

سنتوری خانهٔ اردکانی، در نگاه اول نمایشی از دیهیم‌ستانی است که در بخش مرکزی آن دو پیکره سوار بر اسب دیده می‌شود. این دو مرد حلقه‌ای در دست دارند و حلقه‌ها با یک دستار به هم مرتبط شده‌اند. پیکره سمتِ راست که کلاهی مزین به نگین سبز رنگ و لباسی ارغوانی‌رنگ بر تن دارد، دارای مو و ریش سیاه و بلند است. در پای اسب این مرد، فردی بر زمین افتاده‌است. پیکره سمت چپ لباس آبی‌رنگی داشته و تاجی طلایی، مزین به دو پر بر سر دارد. این پیکره بدون ریش بوده و موهای کوتاهی دارد. حالت نشستن هر دو پیکره بر اسب و فرم دستانشان شبیه به یکدیگر است ولی پشت سر پیکرهٔ سمت راست، فردی ایستاده و با وسیله‌ای که در دست دارد، عهده‌دار نگهداری از او است. اسب‌های موجود در این صحنه، مزین به زین و ساز و یراق جواهر نشان هستند.

در پیش‌زمینهٔ تصویر، صحنه شکار شیر در سه بخش جداگانه دیده می‌شود. از راست به چپ: ۱- جوانی در حال پرتاب نیزه به سمت شیری است که خود در حال حمله به یک گاو سیاه

رنگ است. ۲- در وسط تصویر جوانی با شمشیر در حال حمله به یک شیر است. ۳- در آخرین بخش، جوانی در حال حمله به یک گوزن است در کنار وی فردی میان‌سال با شیری در نبرد است که خود این شیر نیز به دریدن گاوی مشغول است. پس‌زمینهٔ تصویر، منظره‌ای است از دوردست با خانه‌هایی که دارای سقف شیروانی شکل هستند. در این منظره دو زوج که بسیار کوچک ترسیم شده‌اند، به چشم می‌آیند. با توجه به پوشش زن‌ها که بدون حجاب هستند به نظر می‌رسد که خارجی باشند. در بخش پایانی تصویر، بالای سر دو اسب‌سوار، پیکره سماوی خورشید قرار گرفته‌است.

اجزاء و عناصر تصویری موجود در این صحنه را می‌توان بر مبنای جدول (۱)، مورد توجه قرار داد.

جدول ۱: اجزاء و عناصر تصویری سنتوری خانهٔ حسنی اردکانی، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).

اجزاء و عناصر تصویری سنتوری خانه حسنی اردکانی			
مضمون		دیهیم‌ستانی	
عناصر تصویری			
شخصیت‌ها	**شخصیت‌های اصلی**	دو پیکره سوار بر اسب که جایگاه محوری تصویر را به خود اختصاص داده‌اند.	
	شخصیت‌های فرعی	پیکره بر زمین افتاده – شکارچیان- محافظ- مرد و زن با جامه اروپایی.	
کنش‌ها	**کنش‌های اصلی**	گرفتن حلقه (دیهیم) توسط دو اسب‌سوار.	
	کنش‌های فرعی	ملازمت پیکره اسب‌سوار- شکار.	
آرایه‌ها	**طبیعت**	خورشید: خورشید دارای چهره زنانه و تشعشعات زرد و قرمز است.	
		جانوران: اسب- شیر- گاو	
		منظره با خانه‌ای در دورست: خانه‌هایی دارای سقف شیروانی که بسیار شبیه خانه‌های اروپایی هستند.	
	اشیاء	دیهیم- تاج – شمشیر- گرز	

تحلیل رمزگان موجود در تصویر

خورشید: خورشید نیز از جمله نقش‌های مهمی است که به کاشی‌نگارهٔ قاجاری افزوده شده‌است. خورشید فرشتهٔ فروغ و روشنایی و نام یکی از ایزدان مزدیسناست که در بخش‌های اوستا از آن سخن رفته و فرشتهٔ فروغ و روشنایی و مهر معرفی شده‌است. در نمادگرایی ایرانی، گاه اهورامزدا را به شکل خورشید مجسم کرده‌اند و گاه خورشید به‌منزلهٔ چشم اهورامزدا دانسته شده‌است. همچنین خورشید در منبع‌های کهن علامت اقتدار و عظمت ایران زمین بوده و به‌عنوان مظهر مملکت بالای چادر شاه و حتی بر روی درفش پاشاهان، قرار داشته‌است (یاحقی، ۱۳۹۴: ۳۳۸- ۳۳۹). برخی پژوهشگران خورشید را با مهر یکی دانسته و بر شباهت میان آن‌ها تأکید دارند (بهار، ۱۳۸۱: ۲۲۶). مهر یا میترا خدای پیمان است و پیمان‌ها، نظم و راستی را نگاهبانی می‌کند (آموزگار، ۱۳۷۴: ۱۸). مهر را نمایندهٔ جنگاوری و دلیری برای حمایت از صلح و دوستی نیز دانسته‌اند. وظایف دیگری مانند نگهبانی کشت‌زارها، پاسبانی مردم و بخشندگی رامش و آسایش به سرزمین ایران نیز به او انتساب یافته‌اند (یاحقی، ۱۳۹۴: ۷۸۸).

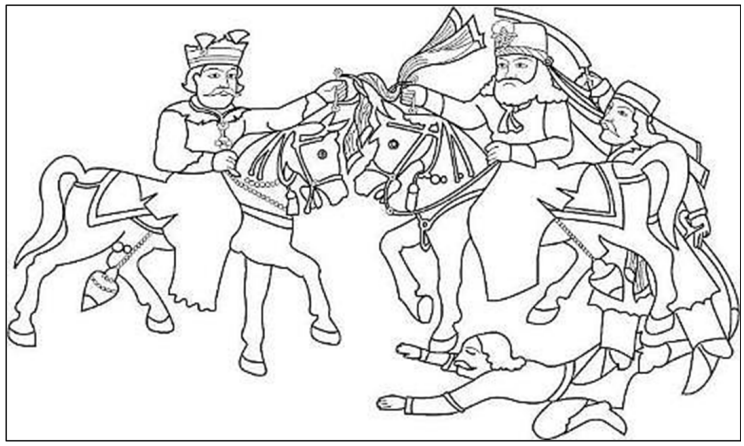
تاج: تاج برجسته‌ترین و بارزترین نماد سلطنت است تاج را عطیه‌ای از عالم بالا هم دانسته‌اند که به‌واسطهٔ برخورداری از شکل مدور، نشانهٔ کمال و تشریک با طبیعت آسمانی است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ۲۹۳). تاج‌ها در ادوار و فرهنگ‌های گوناگون شکل‌های مختلفی داشته‌اند. در ایران بنا بر فرهنگ و باورهای رایج، تاج پادشاهان به شکل‌های گوناگونی طراحی می‌شده‌است. تاج پادشاهان در دوره هخامنشی، کلاهی بلند بود که شباهت بسیاری به تاج اهورامزدا داشت (ادی، ۱۳۴۷: ۶۹). این نوع تاج که کیداریس نامیده می‌شد، دارای کنگره بود (دادور و مکوندی، ۱۳۹۱: ۲۵-۲۸). ولی در دورهٔ ساسانیان، تنوع زیادی در طراحی تاج به وجود آمد به‌گونه‌ای‌که هر پادشاهی تاجی مخصوص به خود داشت (هینتس، ۱۳۸۷: ۲۶۵). در دورهٔ قاجار با گسترش اندیشه‌های پیشااسلامی و از آن جمله اندیشه‌های مرتبط با فر کیانی، تاج کیانی طراحی و ساخته شد.

شیر: شیر مظهر قدرت، توان و نیرو است. در روزگار باستان شیر مظهر و نماینده خورشید بوده‌است (یاحقی، ۱۳۹۴: ۲۸۱). نقش شیر یکی از پرتکرارترین نقش‌ها در هنر ایران پیش و پس از اسلام است. شکار از دیگر نشانه‌های دیداری پربسامد در هنر ایران باستان بوده و در نقوش برجسته تخت جمشید و فلزکاری ساسانی دیده می‌شود. آذرپای آن را بازتاب‌دهندهٔ زندگی شاه و تعلیمات وی دانسته‌است (Azarpay, 2000: 26, 69). شاه در این تصاویر نمادی از انسان مطلق بوده و دارای نیروهای فراطبیعی است (اخوان اقدم، ۱۳۹۳: ۳۹). شکار و نبرد با شیر افزون بر آنکه نشان‌دهندهٔ قدرت شاه است، بیانگر تکامل معنوی شاه نیز می‌تواند باشد (همان: ۴۸). با توجه به کارکرد می‌توان ارتباطی را میان میترا و شیر در نظر گرفت. در آیین مهرپرستی کشتن گاو به‌دست مهر بوده و اغلب به‌معنای آفرینش تعبیر شده‌است (هیلنز، ۱۳۷۵: ۱۲۵). شکار شیر از دیگر نقوش موجود در کاشی‌نگاره قاجاری است.

اسب: اسب از روزگاران کهن در اساطیر ملل مورد توجه بوده و در ایران گردونهٔ مینوی مهر را اسب‌های سفید نامیرا می‌کِشند (آموزگار، ۱۳۷۴: ۱۹). همچنین اسب در ذهن اقوام هند و اروپایی نشانهٔ ویژه ایزد آفتاب، ایزد آفتاب و ایزد ماه بوده‌است. در چشم ایرانیان رزم‌آور داشتن اسب و گردونه نشانهٔ اشرافیت و امتیاز به شمار می‌آمده‌است (یاحقی، ۱۳۹۴: ۱۱۱- ۱۱۲).

تحلیل کاشی‌نگاره بر مبنای زمینه اجتماعی

در نگاه نخست به نظر می‌رسد کاشی‌نگاره سنتوری خانه حسنی اردکانی، بازنمایی دیهیم‌ستانی اردشیر اول از اورمزد است (تصویر ۷). ولی مقایسهٔ ساختار و جزئیات، فقط شباهتی کلی را در بازنمایی نمایان می‌سازد.



تصویر ۹: دیهیم‌ستانی سنتوری خانهٔ حسنی اردکانی (منبع: نگارندکان، ۱۴۰۲).

مقایسهٔ پیکره‌ها، نوع پوشش آن‌ها و عناصر طبیعت، نمایانگر تغییرات ساختاری در روایت است و بنابراین موضوع با توجه به آنکه تاج و ظاهر پیکره‌ها تغییر کرده‌است دیهیم‌ستانی اردشیر نیست. همچنین هر دو پیکره حلقه در دست دارند که فقط با یک دستار به هم پیوسته شده و بیش از آنکه موضوع تصویر بیانگر دیهیم بخشیدن ایزد به شاه باشد، بیانگر دوستی و پیوند میان دو انسان یا قوم است.

نظام نشانه‌ای پوشاک

از آن‌جا که تاج، کلاه و پوشش پیکره‌ها می‌تواند بیانگر شخصیت پیکره باشد و به شناسایی وی کمک کند، می‌توان بر این اساس، پیکره‌ها را تا اندازه‌ای شناسایی کرد. پیکره سمت راست کلاهی بر سر دارد که مزین به نقش بته‌جقه و جواهرات است. پژوهش‌ها نشان می‌دهد، کلاه‌های تک‌پر همراه جقه‌های کوچک از سنگ قیمتی مورد استفاده ناصرالدین شاه، مظفرالدین شاه و احمد شاه بوده‌است (شیخی و میرصانع، ۱۳۹۸: ۴۰). تصویر (۱۰)، ناصرالدین‌شاه را با انواع کلاه‌های مورد استفاده نشان می‌دهد.

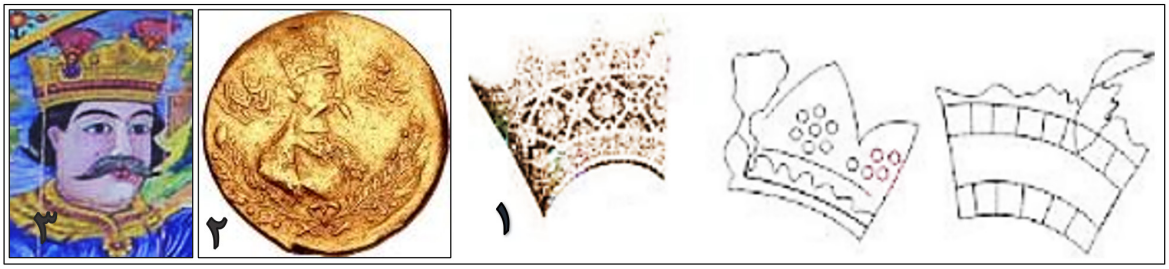
تصویر ۱۰: تصویر انواع کلاه پادشاهان قاجاری، منبع‌ها از راست به چپ: ۱۰ (الف) (شیخی و میرصانع، ۱۳۹۸: ۴۰). ۱۰ (ب): (URL6). ۱۰ (ج) (URL3). ۱۰ (د) (URL2).

بررسی ویژگی‌های ظاهری پیکرهٔ یادشده، نمایانگر وجود شباهت‌هایی میان او و تصاویر تخت جمشید است. همچنین فرم کلی کلاه شباهت بسیار به کلاه کوروش و اهورامزدا دارد (تصویر ۱۱). به نظر می‌رسد هدف نقاش بازنمایی پیکره‌ای از دوران هخامنشی بوده‌است. ولی افزودن آرایه‌هایی همچون جقه، پر و گل زینتی با نشان فیروزه‌ای از آرایه‌های هنری دورهٔ قاجار بوده و به تغییر ساختار فرمی کلاه منجر شده‌است. همچنین با توجه به آنکه فرم کلاه پادشاهان نوگرای قاجار از غرب و لباس‌های محلی‌تر ایرانی و حتی کشورهای همسایه نیز الهام گرفته، کلاه را کلاهی قاجاری در نظر گرفت؛ ولی به نظر می‌رسد با توجه به آنکه نقش برجسته‌ای از دوره ساسانی مورد الهام هنرمندان بوده و از این جنبه که در سنتوری دیگر خانه‌ها

در نقش دیهیم ستانی، این فرم کلاه و خطوط شیار آن به کلاه موجود در نقش برجسته‌های هخامنشی شباهت بیشتری دارد، (تصویر ۱۲) این فرضیه را در نظر گرفت که هنرمند قصد بازنمایی پیکره‌ای از دوره هخامنشی را داشته‌است.

تصویر ۱۱: مقایسه چهره‌نگاری کاشی‌نگاره قاجاری و نقوش تخت جمشید ، منبع‌ها از راست به چپ: ۱۱ (الف): برگرفته از تصویر ۸. ۱۱؛ (ب): (URL5)؛ ۱۱ (ج) (ویسهوفر، ۱۳۷۸: ۱۲۰).

تصویر ۱۲: قسمتی از نقش دیهیم ستانی، خانه سعادت شیراز (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).



تصویر ۱۲: مقایسه چهره و کلاه کاشی‌نگاره قاجاری با نمونه‌های مربوط به دورهٔ قاجار، منبع‌ها از راست به چپ: ۱۲ (الف): (شیخی و میرصانع، ۱۳۹۸: ۴۰)؛ ۱۲ (ب): (URL4)؛ ۱۲ (ج): برگرفته از تصویر (۸).

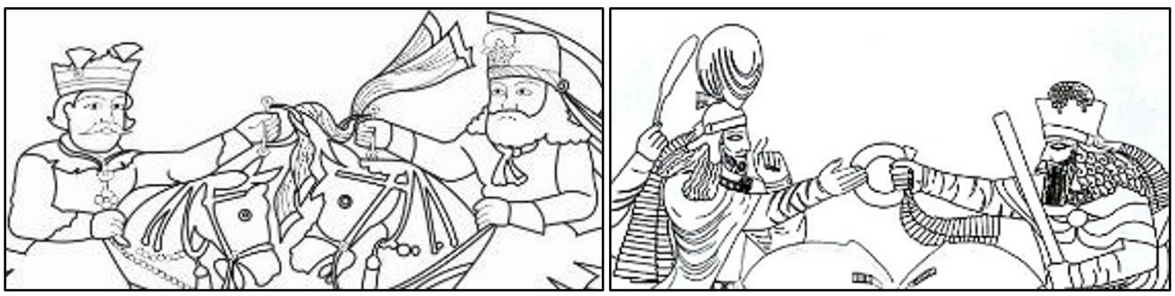
با توجه به انتشار آثاری همچون «العجم» به نظر می‌رسد مردم و از جمله هنرمندان با آثار هنری آن دوره آشنایی داشته‌اند. البته مجاورت شهر شیراز با منطقهٔ باستانی تخت جمشید نیز از دیگر مواردی است که می‌توانسته بر هنرمندان تأثیرگذار باشد.

در بازنمایی پیکرهٔ اسب‌سوار سمت چپ، تأثیرات فضا و هنر دوران قاجار مشهودتر است. نوع تاج این پیکره با سبیل‌های بلند، شباهت زیادی با نمونه‌های قاجاری دارد. (تصویر ۱۲).

با توجه به موارد گفته‌شده و بر مبنای ویژگی‌های ظاهری پیکره‌ها به نظر می‌رسد، شخصی که در سمت راست تصویر قرار دارد، از پادشاهان باستانی یا از اعقاب پادشاهان هخامنشی باشد و فرد سمت چپ که تاجی شبیه تاج کیانی بر سر دارد، نمادی از شاه قاجار به معنای کلی و یا پادشاه خاص آن دوره باشد.

کنش‌ها

مهم‌ترین کنش موجود در کاشی‌نگارهٔ خانهٔ حسنی اردکانی، دیهیم‌ستانی است که بر مبنای تحلیل‌های پیشین می‌توان آن را کنشی ایدئولوژیک انگاشت. نقش سنتوری از این نظر که در پیشانی و در رفیع‌ترین جایگاه خانهٔ اعیان کار شده، دارای اهمیت است. با توجه به تکرار این نقش در برخی دیگر از خانه‌های اعیانی شیراز، می‌توان چنین مضمونی را با اندیشه‌ها و تفکرات حاکم بر جامعه در ارتباط دانسته و آن را محصولی در نظر گرفت که ایدئولوژی طبقه حاکم از طریق آن به جامعه منتقل می‌گردد. با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در شیوهٔ چهره‌پردازی و نوع پوشاک، می‌توان موضوع جانشینی پیکرهٔ قاجاری را به جای شاه باستانی، نمایشی از آیین فره‌بخشی و مصادره به مطلوب روایتی تاریخی قلمداد کرد. در این تصویر افزون بر آنکه با جانشینی پادشاه هخامنشی یا به طور کلی پادشاهی از ایران باستان و شاه قاجار، روبه‌رو می‌شویم، می‌بینیم که هر دو پادشاه حلقه در دست داشته و هیچ‌کدام بخشندهٔ فرّ یا قدرت نیستند، بلکه حلقه‌ها به برقراری ارتباط میان دو پادشاه یاری رسانده‌است. دیهیم نیز نقش و جایگاه اسطوره‌ای پیشین خود را از دست داده و فقط مانند دستاری دو حلقه را به یکدیگر متصل کرده‌است. تغییرات شکلی دیهیم از دو نوار آویزان که بیانگر نیروی نیک و بد است، به چهار نوار آویزان از هر سو، نشان می‌دهد اندیشه اسطوره‌ای نهفته در نقش دیهیم و حلقه، در دورهٔ قاجار ارتباط خود با ریشه‌های کهن را از دست داده‌است. (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳: مقایسه دیهیم و حلقه در سنگ‌نگاره ساسانی با کاشی‌نگاره قاجاری، منبع: (نگارندگان، ۱۴۰۲).

این فرضیه وقتی تقویت می‌گردد که سنتوری خانهٔ حسنی اردکانی با دیگر خانه‌های قاجاری شیراز مقایسه شود (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴: مقایسه دیهیم‌ستانی در خانه‌های قاجاری شیراز. از راست به چپ: ۱۴ (الف) و ۱۴ (ب): خانه عطروش؛ ۱۴ (ج): خانه سعادت (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).

در دیهیم‌ستانی دیگر خانه‌ها نیز، گاه دو حلقه و دیهیم با چهار نوار آویزان و گاه نیز یک حلقه بدون دیهیم دیده می‌شود. این خود بیانگر آن است که دیهیم در این تصویرها، فقط بر مبنای نمونه‌های باستانی بازنمایی شده و در این فرایند از مفاهیم قدسی، تهی گردیده‌است و حلقه هم بیش از آنکه بیان قدرت باشد، نوعی ارتباط و پیمان را نشان می‌دهد. با توجه به تغییرات ایجادشده، این مهم که ایدئولوژی در تصویر و در تکرار آن نهفته است تقویت می‌گردد.

اگر این فرض را بپذیریم که هدف این‌گونه تصاویر مصادره به مطلوب روایت تاریخی و جایگزینی شاه قاجاری با پادشاه باستانی است، به نظر می‌رسد تصویر امکان خوانش در دو گفتمان باستان‌گرایی و استبداد را داشته باشد. در گفتمان باستان‌گرایی اهمیتی ویژه برای ایران باستان در نظر گرفته و بازنمایی نگاره‌های باستانی در این گفتمان برجسته‌سازی هویت ایرانی بوده‌است. در گفتمان استبداد نیز مردم رعیت هستند و شاه سایه خداوند و دارای فرّ و شکوه الهی است. در کاشی‌نگارهٔ مورد بررسی، نوعی پیوند فرازمانی میان پادشاه قاجار و پادشاه باستانی ایران یا اهورامزدا برقرار شده‌است؛ و خورشید بالای سر که مهر یا میترا است شاهد این پیمان و میثاق است. حضور خورشید نشان‌دهنده اهمیت این پیمان است.

از دیگر کنش‌های موجود در نگاره که پیشینهٔ تاریخی کهنی در ایران دارد، می‌توان به مضمون شکار اشاره کرد. در پیش‌زمینهٔ کاشی‌نگارهٔ قاجاری، صحنهٔ شکار طراحی شده‌است. نقش حملهٔ شیر به گاو بیانگر گردش فصل‌ها، تصویری از زمستان و تابستان که یک‌دیگر را در چرخشی همیشگی در بر می‌گیرند (هینتس، ۱۳۸۷: ۱۹۴). این نقش در سنگ‌نگاره‌های باستانی تخت جمشید دیده می‌شود. شیوهٔ تصویرگری این صحنه در کاشی‌نکارهٔ قاجاری شباهت زیادی با سنگ‌نگارهٔ تخت جمشید دارد. شیری که به روبه‌رو نگاه می‌کند، فرم دست‌های او و حمله به گاو بیانگر آگاهی هنرمند از این نقش‌برجسته و تأثیرپذیری از آن است. (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵: مقایسه شکار گاو توسط شیر در کاشی‌نگارهٔ قاجاری شیراز از راست به چپ: منبع‌ها: ۱۵ (الف) و ۱۵ (ب): نگارندگان، ۱۴۰۲)؛ ۱۵ (ج): (URL1).

پیوستگی شیر با مقام سلطنت که پیش‌تر بدان پرداخته شد، می‌تواند از دلایق چسباندن چنین تصاویری به صحنهٔ دیهیم‌ستانی باشد. افزون بر این، در دورهٔ قاجار شیر نماد ایران و نشانی سلطنتی نیز به شمار می‌آمده‌است. بنابراین، می‌توان گفت رواج این نقش بر سنتوری خانه‌ها به‌نوعی بیانگر قدرت حاکمه و جایگاه آن در رفیع‌ترین بخش خانه است.

مورد دیگر خانه‌ای با سقف شیروانی است که در پس‌زمینهٔ تصویر نمایان است و نشان از سبک هنری خاص دوران قاجار دارد. سبک ساختمان‌ها و پوشش افراد غربی است. بنابراین افزون بر آنکه شاه قدرت و مشروعیت خود را از پادشاه یا ایزد باستانی به دست می‌آورند، در زمانهٔ خویش و از جریان‌های موجود، از جمله ارتباط با غرب نیز تأثیر پذیرفته‌است.

آرایه‌ها

از مهم‌ترین آرایه‌های موجود در کاشی‌نگارهٔ قاجاری می‌توان به دیهیم، تاج، شمشیر و گرز اشاره کرد که با جایگاه سلطنت در ارتباط هستند.

نتیجه‌گیری

گستردگی این نقش در خانه‌های شیراز در دو گفتمان باستانگرایی و استبداد قابل خوانش است. با توجه به این دو گفتمان می‌توان ایدئولوژی

پنهان در کاشی‌نگاره‌های مورد بحث را نمایشی از قدرت و تلاش برای القای مشروعیت به مخاطبان دانست. ایجاد رابطهٔ فرازمانی میان پادشاهان قاجاری با گذشتهٔ کهن ایرانی و پادشاهان باستانی که مقام سلطنت را موهبتی قدسی انگاشته و برای القای مشروعیت خویش به مفاهیم و شخصیت‌های مقدس التجا می‌کردند، می‌توانند از دلایل تولید مضمون دیهیم‌ستانی در دوران قاجار باشد. ولی تغییرات ایجادشده در روند این بازنمایی، دگرگونی‌هایی را در معنا و روایت رقم زده و متناسب با زمانهٔ آفرینش اثر، معانی متفاوتی را به آن افزوده‌است. ایجاد ارتباط میان پادشاه قاجار با ایزد یا پادشاه باستانی، تغییر شکل دیهیم و استفاده از دو حلقهٔ قدرت از نمودهای این دگرگونی است که به تعلیق معنا و مفاهیم باستانی منجر گردیده و چرخشی را در این فرایند آشکار می‌سازد. چرخش از جایگاه دین‌محوری به عرصهٔ اسطوره و تاریخ.

از سوی دیگر نمایش چنین انگاره‌هایی در بالاترین بخش خانه را می‌توان با اهمیت چنین تصویرسازی‌هایی در ارتباط دانست. در کاشی‌نگارهٔ خانهٔ حسنی اردکانی، مخاطب با نوعی جانشینی پادشاه قاجار و پادشاه ایران باستان روبه‌رو می‌شود. هم‌سطح قرار دادن پادشاه ایران باستان با پادشاه قاجار را می‌توان تأکیدی بر اصل و نسب به منظور تشخص‌بخشی به سلسلهٔ قاجار و انتساب آن‌ها به پادشاهان ایران باستان نیز دانست. این نقش در بیشتر خانه‌های این دوره تکرار می‌شود، زیرا دال مرکزی در این تصویر هویت ایرانی است که از طریق پادشاه ایران باستان به پادشاه قاجار داده می‌شود.

منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۷۴). ***تاریخ اساطیری ایران***، تهران: سمت.
- اخوان اقدم، ندا (۱۳۹۳). «تفسیر شمایل‌نگارانه صحنه‌های شکار در ظروف فلزی ساسانی»، ***کیمیای هنر***، ۳(۱۲)، ۳۳-۵۰.
- ادی، ساموئل کندی (۱۳۴۷). ***آیین شهریاری در شرق***، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ایمانی، الهه، طاووسی، محمد؛ چیت‌سازیان، امیرحسین؛ شیخ‌مهدی، علی (۱۳۹۴). «گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار». ***گلجام***. ۱۱(۲۸)، ۲۳-۳۸.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۱). ***پژوهشی در اساطیر ایران***. چاپ چهارم، تهران: آگه.
- پنجه‌باشی، الهه؛ دولاب، فاطمه (۱۳۹۷). «مطالعه ویژگی و ساختار نقوش سردر بناهای کاشی‌کاری‌شده در شیراز دوره قاجار»، ***نگره***، ۱۳(۴۸)، ۱۰۵-۱۲۵.
- پنجه‌باشی، الهه؛ خامه‌چیان، بهناز (۱۳۹۹). «مطالعه تصویر در دیوارنگاره‌های خانه بروجردی‌های کاشان در دوره قاجار»، ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، ۳(۴)، ۳۱-۴۵.
- خراشادی، شکوه؛ باصفا، حسن (۱۳۹۶). «معناکاوی نوسانات مذهبی نمودیافته در نگارکندهای صخره‌ای ساسانی». ***پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران (نامه باستان‌شناسی)***، ۷(۱۴)، ۱۰۳-۱۲۲.
- دادور، ابوالقاسم؛ مکوندی، لیلا (۱۳۹۱). «بررسی طرح تاج شاهان در سکه‌های ایران از دوره هخامنشی تا ساسانی»، ***نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۴(۵۰)، ۲۳-۳۲.
- رضی، هاشم (۱۳۸۱). ***دانشنامه ایران باستان، عصر اوستایی تا پایان دوره ساسانی***، جلد چهارم، تهران: سخن.
- سجادی، پریسا (۱۴۰۲). ***مطالعه شخصیت‌نگاری در کاشی‌های تصویری خانه‌های تاریخی شیراز***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- سجودی، فرزان؛ قاضی مرادی، بهار (۱۳۹۱). «تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره قاجار»، ***جامعه شناسی هنر و ادبیات***، ۴(۱)، ۹۳-۱۲۲.
- سلاحی، لادن (۱۳۹۱)، ***نشانه‌شناسی هنر قاجار در خانه‌های شیراز (در هنر کاشی‌نگاری)***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، ارتباط تصویری. دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.
- سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۹۱). ***قدرت، گفتمان و زبان: ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران***، تهران: نشر نی.
- شمیم، علی اصغر (۱۳۹۷). ***ایران در دوره سلطنت قاجار***، تهران: انتشارات مدبر.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۷۹). ***فرهنگ نمادها***، ترجمهٔ سودابه فضایلی، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: جیحون.

• شیخی، علیرضا؛ میرصانع، عاطفه (۱۳۹۸). «مطالعه تطبیقی فرم سرپوش شاهانه در دوره‌های صفویه و قاجار»، ***جلوه هنر***، ۱۱(۳)، ۳۳-۴۳.
• عتیقه‌چی، نسرین (۱۳۸۱)، ***قرص بالدار(نماد مقدس مشترک در خاور نزدیک باستان)***، تهران: میعاد شکوفه‌ها.
• غفاری، ابوالحسن (۱۳۶۸). ***تاریخ روابط ایران و فرانسه از ترور ناصرالدین شاه تا جنگ جهانی اول(۱۳۳۳-۱۳۱۳ق)***. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
• کدی، نیکی‌آر (۱۳۸۱). ***ایران دوره قاجار و برآمدن رضاخان***، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس.
• کریستین‌سن، آرتور (۱۳۸۷)، ***ایران در زمان ساسانیان***، ترجمهٔ رشید یاسمی، چاپ دوم، تهران: زرین.
• گودرزی، مرتضی(۱۳۸۱). ***جست و جوی هویت در نقاشی معاصر ایران***، تهران: علمی فرهنگی.
• ماه‌وان، فاطمه، یاحقی، محمدجعفر، قائمی، فرزاد (۱۳۹۴). «بررسی نمادهای تصویری فر (با تأکید بر نگاره‌های شاهنامه)»، ***پژوهشنامه ادب حماسی***، ۱۱(۱۹)، ۱۱۹-۱۵۷.
• مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷)، ***گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر***، تهران: آبان.
• معین، محمد (۱۳۶۰)، ***فرهنگ فارسی***، جلد دوم، تهران: فرهنگ معاصر.
• نظری، علی اشرف (۱۳۸۶). «هویت مدرن و ظهور گفتمان مشروطیت در ایران»، ***فصلنامه مطالعات ملی***، ۸ (۳۲)، ۲۹-۵۴.
• ویسهوفر، یوزف (۱۳۷۸). ***ایران باستان (از ۵۵۰ پیش از میلاد تا ۶۵۰ پس از میلاد)***، ترجمهٔ مرتضی ثابت‌فر، چاپ سوم، تهران: ققنوس
• هرمان، جورجینا (۱۳۷۳). ***تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان***، ترجمه مهرداد وحدتی، تهران: دانشگاه تهران.
• هیلنز، جان راسل (۱۳۷۵)، ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه
• هینتس، والتر (۱۳۸۷). ***داریوش و ایرانیان (تاریخ فرهنگ و تمدن هخامنشی***، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران: ماهی.
• یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۴). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***، چاپ پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.

References

• Akhavan Aghdam, N (2014), Iconographic Interpretation of Hunting Scenes in Sasanian Metalwork. ***Kimīyā-ye-Honar,*** 3(12), 33-50, (Text in Persian).
• Amoozgar, J. (1995). ***Mythological History of Iran.*** Tehran: Samt. (Text in Persian).
• Atighechi, N. (2002). ***Winged tablet (sacred symbol common in the ancient Near East).*** Tehran: Miaade shekoufeha (Text in Persian).
• Azarpay, Guity. (2000). **Sasanian Art Beyond the Persian World, Mesopotamia and Iran in the Parthian and Sasanian Periods**: Rejection and Revival C.238 B.C-A. D London, British Museum.

• Bahar, Mehrdad. (2002). ***Research in Iranian mythology***. Tehran: Agh. (Text in Persian).
• Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2000) **Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes**. Translated by Sudabeh Fazali. vol.2, Tehran: Jeyhoon. (Text in Persian).

• Christensen, A. (2008). ***L'Iran sous les sassanides***. Translated by Rashid Yasmi. Tehran: Zarin. (Text in Persian).
• Dadvar, A., Makvandi, L, (2012). Survey Kings Crown Design in Iran's Coins from Achaemenid to Sassanid Period, ***Journal of Fine Art***, 4(50), 23-32. (Text in Persian).
• Eagleton, T., (1976). ***Marxism and Literary Criticism***. London: Methuen.
• Eddy, S. K. (1968). ***The king is dead, Translated by Fereydon Badrei***. Tehran: Book Translation and Publishing Company. (Text in Persian).
• Ghaffari, A. (1989***). The history of relations between Iran and France from the assassination of Naser al-Din Shah to the First World War (1313-1333 AH).*** Tehran: Academic Publishing Center. (Text in Persian).
• Gudarzi, M. (2001). ***Searching for identity in contemporary Iranian painting***. Tehran: Scientific and Cultural. (Text in Persian).
• Herrmann, G. (1994). ***The Iranian revival***. Translated by Mehrdad Vahdati. Tehran: University of Tehran. (Text in Persian).
• Hints, W. (2008). ***Darius and the Iranian.*** Translated by Parviz Rajabi. Tehran: Mahi, (Text in Persian).
• Hinnells, J. (1996**). *Persian Mythology***. Translated by Jale Amoozegar and Ahmad Tafazoli, Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).
• Imani, E., Tavoosi, M., Chitsaziyan, A. & Sheykh Mehdi, A. (2016). The Discourse of Archaism in Persian

Pictorial Rugs during Qajar Era. ***Goljaam***, 11 (28), 23-38. (Text in Persian).
• Keddie, N. R. (2002). ***Qajar Iran and the rise of Reza Khan.*** Translated by Mehdi Haqhiqhatkhah. Tehran: Qoqnoos. (Text in Persian).
• Koulabadi, R.,Ataie, M. (2022). The Spiritual Being in the Material World; The Reflection of Zoroastrian Tradition on the Iconography of Ohrmazd in Sasanian Rock Reliefs, **Parseh J Archaeol Stud**, 5(18), 71-90**.** (Text in Persian).
• Khorashadi, S., & basafa, H. (2017). Understanding the Meaning Religious Fluctuations Reflected in the Sassanian Rock Reliefs. pazhoheshha-ye Bastan shenasi Iran, 7(14), 103-122. doi: 10.22084/nbsh.2017.7757.1341 (Text in Persian)

• Mahvan, F., Yahaghi M.J. (2015). The Study of Symbolic Imagery of farr (in Conneection With images in Shahnameh). ***The Journal of Epic Literature***, 11(19), 119-152, (Text in Persian).
• Moin, Mohammad (1981), ***Moin Encyclopedic Dictionary***. Tehran: Contemporary culture, (Text in Persian).
• Moridi, Mohammad Reza. (2017). ***cultural discourses and artistic trends of Iran, an exploration in the sociology of painting in contemporary Iran***. Tehran: Aban. (Text in Persian).
• Nazari A.A. (2007). Modern Identity and the Rise of Constitutional discourse in Iran. ***National Studies Journal***, 8 (32), 29-54, (Text in Persian).
• Overlaet, B. (2013). "And Man Created God? Kings, Priests and Gods on Sasanian, Investiture Reliefs". In: ***Iranica Antiqua,*** No. 48, Pp: 313-354.
• PanjehBashi,E., Doulab, F. (2018). Study of the Features and Structure of the Embellishments of Facades in Tiled Buildings in Shiraz. ***Negareh.*** 13(48), 105-125. (Text in Persian).

• PanjehBashi, E., & Khamechian, B (2020). Studying The Image in the Murals of Kashan's Boroujerdi House during Qajar Period. **Painting Graphic Research** , 3(4), 31-45 (Text in Persian).
• Razi, H. (2002). **Encyclopaedia of ancient Iran, Avesta era to the end of the Sassanid period.** Tehran: Sokhan. (Text in Persian).
• Sajadi, P. (2023). **A Study of Characterization in the Pictorial Tiles of Historical houses in Shiraz**, The Thesis of M.A in Research of Art, Faculty of Art and Architecture, The University of Sistan and Baluchestan. (Text in Persian).
• Selahi, L. (2013). **Semiotics of Qajar's Art the houses of Shiraz (in tile painting art),** Facualty of Art, Alzahra University. (Text in Persian).
• Shamim, A A. (2017). **Iran during the Qajar dynasty.** Tehran: Madber Publications. (Text in Persian).
• Sheikhi, A., Mirsane, A. (2019). Comparative Study of the Form of Kings' Cap in the Safavid and Qajar Era, **Glory of Art (Jelve-y Honar)**, 11(3), 33-43, (Text in Persian).
• Sojoodi, F., Ghazimoradi, B. (2012). A study on Constitutionalism Discourse and visual norms in Qajar era. **Sociology of Art and Literature**, 4(1), 93-122. (Text in Persian).
• Soltani, S. A.A. (2011). **Power, discourse, and language: mechanisms of power flow in the Islamic Republic of Iran.** Tehran: Ney Publishing. (Text in Persian).
• Yahaghi, M. J. (2007). **The Culture of Mythology and Storytelling in Persian Literature**. Tehran: Contemporary Culture (Text in Persian).
• Wiesehofer, J. (1989). **Ancient Persia**. Translated by Morteza Sabetfar. Tehran: Qoqnoos.

URLs

• URL1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coin_of_Naser_al-in_Shah_Qajar,_minted_in_Tehran.jpg (31 October 2023)
• URL2: https://www.bonhams.com/auction/18061/lot/272/iran-a-cabinet-portrait-of-naser-al-din-shah-qajar-of-persia-by-l-and-v-angerer-of-vienna-a-carte-de-visite-portrait-of-the-same-by-w-and-d-downey, (31 October 2023)
• URL3: https://www.britannica.com/biography/Naser-al-Din-Shah, (31 October 2023)
• URL4: https://www.getty.edu/art/exhibitions/persia/(27October 2023)
• URL5: https://www.getty.edu/art/exhibitions/persia/explore.html(30October 2023)
• URL6:https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/b/a/562808-1446140227.jpg,(31October 2023).

added different meanings to it according to the time of the creation of the work. Establishing a connection between the Qajar king and Izad or the ancient king, changing the form of the diadem, and using two rings of power manifest this transformation, which led to the suspension of the ancient meaning and concepts and revealed a turn in this process; turning from a religious position to the arena of myth and history. The display of such images in the highest part of the house can be associated with the importance of such depictions. The audience is confronted, in the tile painting of the Hasani Ardakani house, with a kind of succession between the Qajar king and the ancient Iranian king. Placing the king of ancient Iran on the same level as the king of Qajar can emphasize origin and lineage, identify the Qajar dynasty, and attribute them to the kings of ancient Iran. This motif is repeated in most of the houses of this period because the central signifier of this image is Iranian identity, which is given to the Qajar king through the king of ancient Iran.

Keywords: Tile Works, Receiving Diadem, Qajar Period, Historical Houses of Shiraz, Hasani Ardakani House.

and prevent chaos. Theocracy was among the warlike religious principles that have been associated with princes for a long time and were supposedly among the necessities of the royal position. This coronation motif inspired by the Sassanid period becomes also popular in the Qajar period, and the coronation of Ardashir I is more similar to the sample under study in this research in the structure and formal elements. Changes occur in the reproduction of this coronation scheme in the houses of the Qajar period. The manifestations of this transformation are more obvious in the pediment of the Hasani Ardakani house, like the removal or change of some visual components and elements.

As for the position of pediment in the houses, which is the most important part of the facade of the house, the prevalence of such a motif and its changes can be an expression of the era's prevailing thought. This research explains the coronation representation in the houses' pediments and the effect of popular discourse and ideology in the Qajar period on the motif of pediment. Therefore, the present research answers the following questions: Why is the motif of the coronation of Ardashir I on the pediments of many houses and what effect did the changes in the image of the Hasani Ardakani house have on the perception of meaning? The work has been seen as a social production to reach an appropriate answer and get the hidden ideology in the mentioned tiling. Thus, we pay attention to the pictorial features of the painting, explain the hidden layers of the text structure, form, and colour, and then reveal the conventional meanings of the work's dominant discourse and ideology. The pictorial tiles of Shiraz houses have attracted the attention of many researchers, but little research has been done on the coronation theme in the houses despite its importance in Iranian history. It seems that the way and reasons for the representation of such themes need independent research that can help to understand the ruling thought of the Qajar period, so our research can meet this need.

The research was descriptive-analytical, and its data was collected by searching library and field sources. Visiting the historical texture of Shiraz and photographing the samples under study is another part of this study. Its statistical population consists of 4 Qajar houses in Shiraz, namely: Saadat, Hasani Ardakani, Atrvash, and Yazdian houses. The Hasani Ardakani house has been purposefully selected as a sample. The data is analysed qualitatively, taking into account the narrative and visual content of the work.

The findings show that the extent of this motif in the houses of Shiraz is readable in the two discourses of archaism and despotism. The most important action in the Hasani Ardakani house tile painting is the coronation theme as an ideological action, as some interpretations propose. The motif of the pediment is important in the sense that it is worked on the forehead and in the highest position of the noble house. Because the motif is repeated in some other noble houses of Shiraz, such a theme is related to the ruling thoughts of the society, as a product through which the ideology of the ruling class is transmitted to the society. According to the investigations on the manner of make-up and clothing, the issue of the succession of the Qajar body instead of the ancient king can be considered as a ritual display of giving Khvarenah and as Petitio Principii of a historical narrative. We see in this picture the succession of the Achaemenid king or in general a king from ancient Iran and a Qajar king; both kings have rings in their hands and neither of them are the givers of Khvarenah or power. Rather, the rings have helped establish communication between the two kings. Diadem has also lost his previous mythological role and position and has only connected two rings like a turban. The formal changes of the diadem from two hanging bands that represent good and bad power to four hanging bands on each side show that the mythological thought hidden in the motif of the diadem and the ring has lost, in the Qajar period, its connection with the ancient roots. So, we can see, according to these two discourses, the hidden ideology in the discussed tile paintings as a display of power and an effort to instil legitimacy in the audience. The creation of a trans-temporal relation between the Qajar kings with the ancient Iranian past and the ancient kings who considered the position of kingship as a holy gift and appealed to sacred concepts and personalities to instil their legitimacy can be a reason for the production of the coronation theme in the Qajar era. However, the changes in the process of this representation have made changes in the meaning and narrative and have

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Analysing Coronation Theme (Receiving Diadem) on the Pediments of Qajar Houses of Shiraz (Case Study: Hasani Ardakani House)

Abstract:

The artistic achievement of the Qajar period is observable most of all in the colourful tile paintings of this period. The desire of the Qajar kings for luxury and displaying it with the glitter of colour and light on the tile background is supposedly a reason for the prosperity of the art of tiling in the Qajar period. The use of pictorial tiles in this period also flourished in the houses of nobles besides decorating palaces, assembly halls for ceremonies, and pavilions with tiles. One of its reasons is the expansion of the art of painting on tiles during the reign of Nasir al-Din Shah and its widespread popularity among the public. Shiraz besides Tehran was also one of the centres of production and use of various types of tiles in this period, whose effects have remained in the historical texture of this city. The diversity of these images reflects people's attitude towards various historical, cultural, and religious narratives, and reveals the changes in the depiction of tiles and their perception of meaning. The authors' search in a number of these places, i.e., the houses of Atrvash, Hasani Ardakani, Saadat, Yazdian, Ziaian, Manteghinejad, Dokhanchi, Khalili, Qalamfarsa, Tavakoli and Salehi, shows a wide range of visual themes of this collection. Some of the mentioned houses have decorated tiles on the pediments. A common theme has been used in the pediments of some of these houses, among which are Saadat, Hasani Ardakani, Atrvash, and Yazdian houses. Coronation representation is the common theme of these houses, which reveals changes in the representation in comparison with Ardeshir's historical coronation painting of Ahura Mazda.

Diadem is one of the most familiar subjects in the ancient bas-reliefs of Iran. The coronation scenes of Sassanid kings are among these: Ardashir I, Shapur I, Bahram I, Ardashir II, and Khosrow II. It seems that the prevailing political situation at the time of each of the Sassanid kings was an influencing factor in the production of such works, and the political institution mixed with religion to instil its superiority, maintain its centrality,

sahelerfanmanesh61@gmail.com
Sahel Erfanmanesh, Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art and Architecture, ,University of Sistan and bluchestan. Zahedan. Iran, Corresponding Author.
sahelerfanmanesh61@gmail.com

mahmoodi.s@arts.usb.ac.ir
Sakineh Khatoon Mahmoodii, Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and bluchestan, Zahedan, Iran.
mahmoodi.s@arts.usb.ac.ir

Date Received: 2023-12-18
Date Accepted: 2024-02-28

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.45926.1230

pretexts are directly selected from Iranian culture, several points can be pointed out. First, due to the time gap of several centuries between pretext and hypertext texts, their influential relationship is longitudinal and temporal. Another point is that the cultural origin of multi-text and pre-text is the same. And another, based on the inherent nature of patterns, the rules of seeing the real world of patterns are different from physical quantities. Therefore, the multi-text works produced based on them will have an aesthetic system with the same principles and rules. Patterns do not have light by nature; therefore, their reflection through the repetition of motifs, as the visual texture of contemporary painting, has been successful. It shows the relationship of excitement and passion between them along with a little change and transformation. This means that the pre-text has undergone a transformation in the process of becoming a hyper-text, and therefore this relationship is of the type of tragonism. On the other hand, since multiple texts do not refer to only one pre-text, they do not have an exclusive pre-text; Except for a few works such as texture paintings by Shahla Habibi and Sima Shahmoradi, which are exclusive. In addition, the formal structure of polytexts is completely consistent with the pre-texts and has not had much effect on the process of becoming a polytext. By using national culture, textures have a good ability to create identity in contemporary Iranian painting. Due to being hidden in the visual memory, the national textures have caused the re-creation of the audience's collective memories, which leads to the painting effect becoming more tangible and creating a better interaction with the audience. One of the ways to create national textures is to use ancient motifs. This research dealt with the extent and manner of recreating ancient Iranian motifs in the texture of contemporary Iranian painting, relying on the theory of intertextuality and the hypertextual approach of Gérard Genettete.

Keywords: Contemporary Painting, 8th Biennial, Hyper-Textuality, Gérard Genette, Texture, Ancient Motifs.

Genette's intertextuality is based on copresence; that is, if a part of a text appears in another text, either implicitly or in the form of a copy, it is considered intertextual. It has been said about several details that Genettete's typology of intertextuality is difficult because he never addressed it directly. In a work dedicated to intertextuality, Piquero has examined Genetteic intertextuality in four types, which include; Quoting, referring, stealing and hinting. Quotation is a perfect example of objective and obvious copresence of one text in another text. From Genette's point of view, the most explicit and literal form of intertextuality is quotation. That is, the text should appear in the second text exactly as it was in the first text. The second is referral. Citation often comes with documentation and means mentioning the sources that part of it is used in a work. In this type of intertextuality, a part of the pre-text is not present in the text, but sometimes this copresence is done by referring to the name of the work or its author. Plagiarism, which is the third type of intertextuality, is a less explicit and less formal form of intertextuality. In this type of intertextuality, a person tries to hide this copresence. Among the types of intertextualities that were expressed, hint has the least clarity in the copresence of texts. A hint is a relationship between two texts, one of which is obvious and the other is hidden. In most cases, an allusion is not a word but an image that refers one text to another. The purpose of this research is to pay attention to the capabilities of texture in the identity of contemporary Iranian painting. In this research, after introducing the concepts, the study of national and ancient textures and the presentation of statistical results have been done. The types of intertextuality are examined in them and the first text is also introduced. In this research, each and every painting has been carefully studied and their relationship with the previous paintings has been carefully examined. This research shows that artists are more inclined to prehistoric artworks in reflecting ancient motifs. The influence of Iranian painting from the contemporary art movements of the world has sometimes led to distance from Iranian culture. A part of identity building in contemporary Iranian painting is the responsibility of texture, which seems that artists have been oblivious to the capabilities of texture in reflecting national tradition and culture. The reflection of national and traditional culture in the texture of contemporary Iranian painting can play a significant role in enriching the works. The traces of the national and traditional art and culture of Iran in the texture of the paintings entered into the 8th painting biennial can be seen from three perspectives; Using the geometry of motifs and pillar design, using the texture of traditional arts in paintings and using ancient motifs in their texture production. Also, the multi-text analysis carried out in this article indicates that the texture in these works has been recreated by changing the pre-text. These changes and transformations, which indicate the metamorphosis of polytexts, are mostly based on their aesthetic and structural characteristics, which are related to all kinds of cultural, narrative, temporal, symbolic, environmental and Internal changes include deletion, addition and replacement and have led to maintaining the structure and creating changes in the texture of the polytext compared to the pre-text. In fact, the contemporary painters of Iran have achieved the creation of national and ancient textures by creating different types of distortions and changes, which, in addition to preserving the structure of the motifs, have changes in the style and type of execution compared to the original. This research inclines the view of artists to the national and ancient textures that have not been paid enough attention to, which determines the necessity of conducting the above research. The method of conducting this research is descriptive-analytical, the data collected through litreture review and the research analysis method is quantitative (with the help of Excel software) and qualitative. In the paintings of the 8th biennial of Iran, the pre-text of ancient motifs has been well used to create texture. The use of silk and Susa terracotta patterns, Parthian plasters, Sassanid period patterns and repetition of rhombic patterns, broken lines, circles, squares and triangles have created a powerful visual texture in the works. For example; In her work, Shahla Habibi used pre-texts from Susa pottery motifs in order to create texture, besides that, there is a great similarity between some of the overtext works and the pottery motifs of Persepolis. It should be noted that ancient motifs have special semantic characteristics. These features include different fields of vision and worldview. Considering that all the studied texts are related to a biennial and on the other hand, their

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

A Multi-Textual Reading of the Texture of Contemporary Iranian Painting with Pre-Texts of Ancient Iranian Motifs Based on Gérard Genette's Typology (Works of the 8th Painting Biennial)

Abstract:

How to reflect the motifs of works left over from ancient Iran in the texture of contemporary Iranian painting according to Gérard Genettete's intertextuality approach is the main issue of this research. Gérard Genettete is one of the researchers who investigates any relationship between the text and other texts in a wider and more systematic way than Kristeva. Unlike Kristeva, he is also explicitly looking for relationships of influence and impressionability and puts any relationship that a text can have with other texts under the theory of transtextuality. Genette examines any relationship between texts, this examination includes all the details and dependents of the text. He studies the relationships of texts from the perspective of transtextuality in five subgroups, which include paratextuality, intertextuality, metatextuality, sertextuality, and hypertextuality. Gérard Genettete's theory of intertextuality as a subset of metatextuality; It is about the relationship of each text including artwork or other texts and its borrowing from previous texts and their reading. The influence of texts on each other has long been the concern of researchers in various fields, and sometimes the issue of plagiarism has also been raised, but in the present era, special attention is paid to the influence of texts on each other, and this acceptance of influence is not a reprehensible thing, but It is considered inevitable. In the current era, the text is neither a self-sufficient unit nor the result of the author's invention, but it has a plural nature that originates from other texts. So, with these words, in every text, traces of other texts can be observed and it can be accepted that every text is the passage of contemporary or previous texts, so paying attention to the intertextual nature of the texts and examining its predecessors can give us an accurate reading of the text. Genette used the term Kristeva to examine the impact relationships of texts. with the difference that Genette's intertextuality is more limited and practical than Kristeva's. He reduces intertextuality to the simultaneous presence of two or several texts and the actual presence of one text in another text.

The Present Paper is Extracted from the MA Thesis by Soudabeh Safari Senejani, Entitled: "texture impact on Iranian contemporary painting from viewpoint aesthetic (check eighth biennial)".

S.safari@tabriziau.ac.ir
Soudabeh Safari Senejani, PhD Student of Islamic Art, Faculty of Islamic Handcrafts,Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author.
S.safari@tabriziau.ac.ir

p.alikhani@tabriziu.ac.ir
Parisa Alikhani, PhD Student of Islamic Art, Faculty of Islamic Handcrafts,Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
p.alikhani@tabriziu.ac.ir

kafshchian@yahoo.com
Asghar Kafshchian Moghadam, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Tehran University, Tehran, Iran.
kafshchian@yahoo.com

Date Received: 2023-04-09
Date Accepted: 2023-09-13

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43387.1208

compared to reverse glass paintings, Guilan holy shrine and coffee house paintings, in Khoei's illustrations, omitting the heads which have been cut and beheaded bodies in foreground has a subjective matter and indicates killing massacre in small scales. In fact, Khoei provided the condition to cut the text by conscious removal of mentioned events in written text and existing elements in pretexts: which has a more subjective matter.

Finally, it is concluded that Khoei's illustrations are affected by the reverse glass paintings, the coffee house paintings and Guilan holy shrine paintings and in the meantime based on the suggested evidence, the most influential was Guilan holy shrine paintings. In both categories of these paintings, the presence of the written text of Rawdat Al-Shuhada is more tangible than other samples.

Also, the type of characterisation, the figures' body, the delineation, the compositions and the selection of the elements of the narrative in the samples from the Guilan holy shrine paintings have many similarities with Khoei's illustrations.

Keyword: Hypertextuality, Qasim's Battle Paintings, Qajar Religious Paintings, Homogeneity, Transtextuality.

symbolic system to the pictorial systems have been addressed, in the meantime it analyses the transtextuality relations in these paintings.

According to the studies, religious reverse glass paintings are the oldest pictorial pretext among these kinds of pictorial arts.

After that, the coffee house paintings and Guilan holy shrine paintings, respectively, are illustrated pretexts and Ali Qoli Khoei's illustrations. Therefore, the explicit intertextuality can be seen among the Qajar religious illustrations. The Qasim's battle with Azraq and his sons are one of the most common issues among religious paintings. As it appears, a homogeneity relation accompanied with simulated forgery and pastiche, simultaneously with the transtextuality relation in the change of visual permutation contents and forms, exist among the reverse glass paintings, coffee house paintings and Guilan holy shrine paintings.

The visual symbols used in the Khoei's works are shaped, based on previous pictorial pretexts, but simultaneously changes in the combination, the type of written content selection, including increasing or reducing content or cutting text and in some cases, different Khoei's motivations have created a new sign system. Because in the lithographed version, text and image simultaneously have caught the audience's eyes; there has been more references to written texts in Khoei's illustration than other pretexts. The way of communication in the hypertextuality in textual and pictorial system includes the use of patterns derived from the text of the Hadith and preaching in illustration of the main characters, especially the type of portraying and representing the hostile and innocent characters in a homogeneous way include imitation. Transtextuality between text and image in the pretext and hypertext includes sketch of motives and avolition and hetero motive. It can be said that based on importance and interest, he sometimes repeats, omits or imitates with a different motive or even changes it. The syntactic selection of the basic written text and its use in Khoei's works has similarities with the Guilan holy shrine paintings, whether from the aspect of the motivation or visual signs. As it appears, the extension of the elements in the background has expanded by the extension of its range that is related to the subject and reveals Khoei's attention to the written pretext. Content wise, expansion in Khoei's illustrations has an increase compared to Guilan holy shrine paintings with the use of elements including human characters, elements used in the foreground and background, which that is further derived from written pretexts.

Pastiche and forgery homogeneous relations can be seen between Qassim's Images in the Khoei's illustrations and Guilan holy shrine paintings.

The pastiche interpretations include small changes in hypertext based on the original text which only has a decorative aspect and with more emphasis on the original text. Also, forgery is a duplication and imitation of pretext which is the cause of the homogeneous relations between Khoei's illustrations and pretexts.

Since the text and image in Khoei's works affects the audience, he tried to recreate the written pretext for the audience in constructing and polishing his works; and the text of lithographed illustrations in expressing details have expanded more compared to other Qajar religious illustrations. The reducing permutation of the element in the foreground of Khoei's illustrations has provided a reduction current

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Hypertextual Reading of Qasim's Battle Paintings in Qajar Religious Illustrations (With Emphasis on Mirza Ali Qoli Khoei's Illustrations)

Abstract:

The battle of the Qasim is a common issue among the Guilan holy shrine paintings, religious paintings, the coffee house paintings and the images of the lithographed books. In the following research with the emphasis on Genette's transtextuality theory, it has addressed the hypertextuality reading among the paintings of Qasim's battles in Guilan holy shrine paintings, compared to the illustrations of Mirza Ali Qoli Khoei's lithography, coffee house painting and reverse glass painting .

In hypertextuality, the relationship of a text to its pre-written texts gets analysed. The main question of this research is; what effective pretextuality existed among Illustrations of Qasim's battle, the holy shrine paintings, the coffee house paintings and the Ali Qolii Khoei's illustrations? Also, what kind of hypertextuality changes exist among the Qajar religious paintings with the issue of the Qassim's battle? The following research is done in descriptive-analytic methods and the method of collecting the content is library through taking notes and studying pictures. Data analysis also carried out qualitatively. In the following research, historical narratives along with the first available texts related to the Qasim's battle, as the first pretext, includes historical narratives and Hadiths to the seventh A.H. century and in the second pretext of the book, Rawdat al-shuhada as the veiled text in Guilan holy shrine paintings, the religious reverse glass paintings, coffee house paintings and Khoei's illustrations (illustrated lithographed books) are considered; later in text the adaptation and analysis of written

The Present Paper is Extracted from the MA Thesis by Monir Sehatgholfard, Entitled: "Transtextuality in Guilan's holy shrines Paintings and Under-glass Paintings based on the Theory of Genette".

monir.sehat.fard@gmail.com
Monir Sehatgholfard, MA Student of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.
monir.sehat.fard@gmail.com

habeddost@guilan.ac.ir
Hossein Abeddoost, Associate Professor, Department of Graphic, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran, Corresponding Author.
habeddost@guilan.ac.ir

zkazempoor@yahoo.com
Ziba Kazempoor, Assistant Professor,Department of Art Research , Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.
zkazempoor@yahoo.com

Date Received: 2023-12-06
Date Accepted: 2024-03-16

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.45793.1226

the perspective of Shia thought in the zarih?

The research method used is descriptive-analytical, and the information is collected through literature review and field research. The history of zarih, the specifications of the current zarih of Imam Ali (PBUH), the decorations of the zarih of Imam Ali (PBUH), and the constituent elements of the zarih of Imam Ali (PBUH) are all examined.

Finally, based on the studies and conducted investigations, it can be said that the zarih of Imam Ali (PBUH) structure has a general design that has evolved and become more intricate and aesthetically pleasing over the years. The zarih of Imam Ali (PBUH) is a rectangular cube. It is believed that until the Safavid period, zarih structures were without roofs and decorations, and a hanging cloth was placed on top of them. However, it is certain that since the Qajar era, zarih structures have been adorned with roofs and decorations such as metal pen carving, wood carving, and more. Therefore, the zarih of Imam Ali (PBUH) should be considered the focal point of the roof design from the perspective of height, which has been strengthened by adding upper vases in an Indian style. Among the religious themes used in the inscriptions of the zarih of Imam Ali (PBUH), the inclusion of his name alongside Allah and Prophet Muhammad (PBUH) as well as the names of the fourteen infallibles signifies not only the love and affection for this Imam but also directly reveals the inclination towards Shia ideology and devotion of some other certain beliefs. In fact, religious artists strive to reflect their thoughts and beliefs about Shia elements, their affinity for the Prophet's household (Peace Be Upon Them), and subjects such as Quranic verses, divine names, holy and prophetic traditions, Shia testimonies, and literary poems and verses describing and mourning the infallible Imams (PBUT) through their art on the zarih structures. The presence of these inscriptions on the zarih is not only for the sake of beauty but also allows the divine verses to manifest their meanings in the soul of the pilgrims, and the interpretations of the written chapters on the zarih convey their significance and the status of the Ahl al-Bayt (PBUT). In the zarih of Imam Ali (PBUH), complete chapters of Surahs such as Al-Insan, Ar-Rahman, Al-Ikhlas, Al-Fajr, Al-Hamd, Ad-Dhuha, Al-Ghashiyah, Al-Inshirah, and Al-Kawthar are inscribed, as well as a complete qasida by Ibn Abi al-Hadid and the names of the fourteen infallibles (PBUT) in two types of calligraphy, Thulth and Nastaliq, are written on the zarih. In the zarih of Imam Ali (PBUH), the three inscriptions of the second row (hadiths), third row (Quranic chapters), and fourth row (qasida and names of the fourteen infallibles) have the most prominent presence among the inscriptions, but the first row (Surah Ar-Rahman) has the least visibility due to its placement at the top of the zarih. In terms of colour harmony, calligraphy, and alloy, the first, second, and third rows of inscriptions are consistent with each other. Additionally, in the zarih of Imam Ali (PBUH), around the themes and inscriptions, the art of jewelry engraving in the heart of the metal has also been used.

Keywords: Decorative Inscriptions of Holy Shrines, Zarih of Imam Ali (PBUH), Islamic Ornaments, Farsi-Arabic Calligraphy, Shia Jurisprudence.

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Decorations and Inscriptions of the Holy Zarih of Imam Ali (Peace Be upon Him)

Abstract:

Zarih is a structure placed on the tombstone of prophets, imams, and imamzadehs to show respect for the buried holy figures and facilitate pilgrimage. From the time of the martyrdom of the imams until today, wooden and metal boxes have been placed on the graves of imams, but over time, these wooden structures became known as grave boxes, and metal and lattice structures were placed around these wooden boxes, which are now called zarih. These lattice structures were initially plain and devoid of inscriptions and decorations, but gradually evolved from simple metal lattices into enduring works of metalwork art. Imam Ali (Peace Be Upon Him) was martyred in the year 40 A.H. and was secretly buried according to his will. Some have stated that the current tomb of Imam Ali (PBUH) includes multiple arches and porticoes that belong to both ancient and modern structures, although they are similar in terms of period and style. Some believe that the older structure may be from the time of the first Safavid king (Shah Abbas the first), while the new structure may be attributed to Shah Safi, another Safavid king. The exact date of the first zarih placed on the blessed tomb of Imam Ali is unknown, but it is clear that it goes back to before the year (1073 A.H.). In the year (1211 A.H.), Sultan Mohammad Shah Qajar replaced the old zarih with a new one. After that, Abbas Qoli Khan donated a new zarih to the shrine of Imam Ali (PBUH) in 1262 A.H., on which verses of the Quran, the names of the imams, and Persian poetry were inscribed. The next zarih was made of silver, presented as a gift by Seyyed Mohammad Shirazi, and installed in 1361 A.H. The current zarih, one of the most magnificent Zarih structures, was gifted to the shrine by the leader of the Indian Bohra community, Seyyed Tahir Saifuddin. It took five years to construct this zarih. It is said that 100 kilograms of silver and 552 kilograms of gold were used in its construction.

How is the structure and combination of decorations executed in this zarih? And what is the meaning and significance of the inscriptions from

a.sheikhi@art.ac.ir
Alireza Sheikhi. Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art. Tehran. Iran, , Corresponding Author. a.sheikhi@art.ac.ir

atiyeh.jahaniyan@gmail.com
Atiyeh Jahaniyan, MA of Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
atiyeh.jahaniyan@gmail.com

Date Received: 2022-10-17
Date Accepted: 2023-09-10

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42051.1194

space effectively emphasises typography across two dimensions: at the level of the letters (figure) and the background level (ground). The emphasis at the letter level is achieved by creating a sense of openness and increasing tracking (the overall spacing between letters). When negative density dominates the background, a sparse texture or a contrasting colour tone to the typographic phrase highlights the text.

c) Non-dominance: In this context, neither positive nor negative spaces take precedence. This lack of dominance presents itself in two variations: bipolar absence and uniform absence. In the case of bipolar absence, the typographic phrase is divided into two parts. Each segment exhibits localized dominance of either positive or negative space; however, from a gestalt perspective, no dominance prevails. In "How Big Is the World?" (Teckentrup, 2012), the title spans two lines. "World" stands alone on the upper line, with the rest of the words positioned below. The expansive open space surrounding the single word "World" in the title's first line, juxtaposed with the dense arrangement of words in the second line, creates a bipolar density of space. The objective of this bipolar spatial configuration is to visually convey the attribute of "largeness" for the word "world."

Pic 5. How Big Is the World? (Teckentrup, 2012)

In the context of homogeneous non-dominance, there is a balance between positive and negative spaces around letters, visible in segments and throughout the text. This differs from bipolar non-dominance, where local dominance doesn't affect the overall composition. Homogeneous non-dominance lacks both local and global dominance. As per the figure-ground principle, written content can be both foreground and background. Typography may serve as a backdrop rather than just text, with legible or illegible textures.

In "I am the Eighth of Those Seven" (Nazar Ahari, 2012), typography is crucial for texture and spatial dynamics. Children's book covers showcase graphic arts and typography, serving as marketing tools and artworks connecting readers to the narrative. This study suggests that innovative typography results from changing textual structures based on visual elements.

Keywords: Picture book, Book title, Typography, Formalism, Defamiliarization.

b) Replacing an iconic signifier with a paradigmatic symbolic signifier: In this instance, a sequence of letters replaces a portion of the illustration. Often in iconography, letters assume the role of the entire image. For example, the cover of Das ABC-Spielebuch (Berner, 2010) showcases a cat illustration, wherein its abdomen is ingeniously substituted with a series of alphabet letters (pic 3).

Pic 3. Das ABC-Spielebuch (Berner, 2010)

c) In typographies that utilise the syntagmatic axis, introducing an iconic signifier does not remove the symbolic signifier; rather, they both exist adjacent to each other, jointly conveying meaning.

Regarding intertextuality, the calligrams of the typographic title are classified into three types: image-adjacent inadequacy, image-intertwined inadequacy, and self-sufficient calligrams.

a) In image-adjacent calligrams, the image is affixed to the text.

b) In image-intertwined calligrams, the typography integrates into a larger image and is interlaced throughout the image's structure.

c) In self-sufficient calligrams, the calligram may be mono-media, meaning it exclusively employs the writing system without relying on visual media for its typography.

Typographers occasionally craft calligrams by modifying the ratio of letter density to texture. This ratio of letter density to texture is categorised into three types: positive density dominance, negative density dominance, and non-dominance.

a) Positive density dominance: The existence of textual content necessitates a backdrop or context. Adhering to the gestalt principle (the figure-ground perception), the dominance of positive space can be observed in two primary areas: within the text characters themselves and their surrounding background. This dominance of positive space within the characters serves to enhance the visibility of the typographic design. In (Karsten, 2019) AaaHHH, the positive density of the letters is achieved through a diverse and varied selection of fonts, thereby highlighting the typography. The book delves into environmental concerns, with a particular focus on the issue of noise pollution in urban settings. Consequently, the typographer has depicted the concept of sound pressure throughout the book by employing the density and variety of fonts for the letters A and H. Moreover, italicizing these letters symbolically represents the direction of the sound pressure (emanating outward from the book).

Pic 4. AaaHHH (Karsten, 2019)

In instances where there is a dominance of positive density at the background level, the contrast created between a cluttered texture and a sparsely written phrase can result in the typographic expression becoming prominent.

b) Negative Density Dominance: Negative

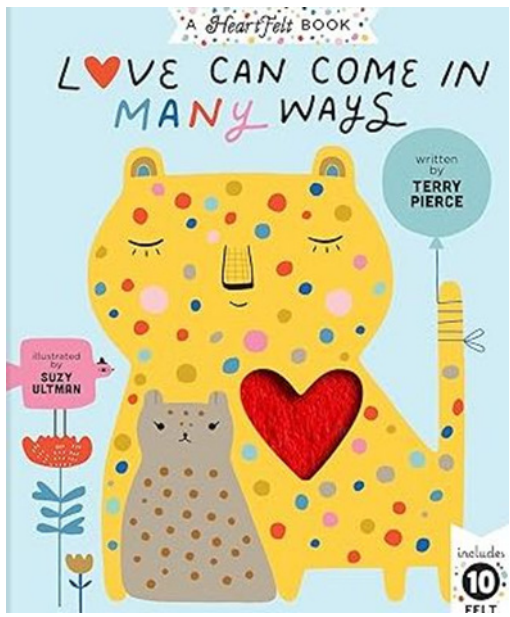
this domain. The findings of this study indicate that the typography in children's literature can be dissected through an array of formal aspects. This document categorises these formal aspects of typography based on various criteria: the degree of defamiliarization, the functions of the paradigmatic and syntagmatic axes, the levels of intertextuality and independence, the density of visual spacing between characters, and the contextual relevance of letters. This classification aims to streamline the teaching of typography to students and assist researchers in the comparative art fields with their analysis of artistic works.

Fundamentally, typography is predicated on the concept of defamiliarization. This research delineates three principal forms of defamiliarization encountered in the typographic titles of children's books: "local," "global gestalt," and "global distributive." a) Local defamiliarization entails the visual alteration of a specific part of the text, endowing it with an iconic function without altering all components of the text. b) Global gestalt defamiliarization converts the overall gestalt, or the entire typographic representation, into an iconic signifier, rather than merely a portion. For example, in "A Crow Like a Crow" (Khodaei, 2009), the full typographic depiction of the word "crow" visually represents a crow.

Pic 1. A Crow Like a Crow (Khodaei, 2009)

c) In global distributive defamiliarization, calligram elements are not confined to a specific location (such as a single letter or word); instead, they are dispersed across the entirety or most of the letters in the typographic composition. Another method for producing iconic representations of symbolic elements in language utilises both the paradigmatic and syntagmatic axes. For generating calligram significance, typography adopts three approaches involving these axes: substituting a paradigmatic iconic signifier for a symbolic one, replacing a paradigmatic symbolic signifier with an iconic one, and integrating a syntagmatic iconic signifier with a symbolic signifier.

a) Replacing a symbolic signifier with a paradigmatic iconic signifier: According to Saussure, the paradigmatic relationship is characterized by the ability to interchange linguistic elements. For example, replacing the letter "O" in "love" with an "I" transforms the word into a new linguistic entity, "live." This principle of paradigmatic substitution is also applicable in typography through the exchange of linguistic-artistic elements. For instance, instead of the letter "O," which is a symbolic (linguistic) signifier, one can employ the image of a heart, which acts as an iconic (visual) signifier (pic 2). Consequently, this linguistic-artistic signifier assumes both iconic and linguistic roles. It visually represents the concept of the heart (as a symbol of love), while linguistically, it stands in for the letter "O."



Pic 2. 1ove Can Come in Many Ways (Pierce, 2020)

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Classification of Calligrams from a Formalist Perspective in the Typography of Titles for Children's Illustrated Books

Abstract:

Letters serve as symbols within both linguistic and visual sign systems, yet their visual characteristics often become overshadowed by their linguistic functions during the reading process. A key role of typography is to rejuvenate the visual essence of written text. Typography not only enhances the aesthetic appeal but also contributes to the interpretive understanding of the text. This study aims to categorise graphic techniques that forge a meaningful connection between the visual presentation of words and their linguistic meanings. Techniques such as estrangement and defamiliarization are of particular interest to formalist scholars. Typography naturally emphasises these techniques through its ability to highlight and make the familiar unfamiliar, thus a formalist perspective has been utilised to explore this topic. This paper investigates how prevalent graphic elements in typography can induce visual defamiliarization, employing the concept of "device" as defined by Shklovsky to denote methods of aesthetic creation within texts. Employing an analytical-descriptive methodology, this research focuses on picture books for specific age categories "A" and "B," selected intentionally. Consequently, books selected for analysis have titles on their covers or title pages that rely heavily on typographic design, either in Persian or other languages, from a collection of one hundred and ten titles for the specified age groups. From this, ninety-seven titles were chosen, and the typographic formalist techniques of eighteen titles are scrutinized within this paper. The study seeks to address two primary questions regarding the typography of children's book titles: 1) What formal devices are employed to generate calligram meanings within the text? 2) How are these formal devices further categorized?

The motivation for this research stems from the observation that children have a stronger connection with visual language than with written language, and while the incorporation of visual elements in children's literature is widespread, there is still a notable deficiency in comprehensive research within

mosafer_e_barfi@yahoo.com

Amir Hossein Zanjanbar, MA of Children's and Young Adults'Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. mosafer_e_barfi@yahoo.com

Date Received: 2024-01-13
Date Accepted: 2024-03-16

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45973.1240

(moment 1:17:19) www.movies.disney.com

Also, all the characters are relatively equal in the last minutes. But they have a lower angle than the audience. In this sequence, an attempt is made to make the audience understand that all the characters are heroes and powerful and have reached salvation (image 10).

Image 10: Toy Story 4 animation movie (moment 1:19:10) www.movies.disney.com

In the whole film, due to the dialogue-oriented nature of the film and the action scenes, most of the views and angles used are POV or over-the-shoulder views, and very high and high angles are seen throughout the work.

Conclusion

Storyboard is one of the important visual stages and a basic guide for film production. Therefore, the filmmakers put all the scenes, the arrangement and the position of the characters, and the objects of the scene on the storyboard in the form of a picture, their road map, and imagine a unified visual narration of the entire film frame by frame. The director supervises the storyboard drawn by the designers from the script and after the approval of the producers, he enters the production stage. In addition to arranging the sequences, the storyboard pays attention to the placement of the objects and the arrangement of the characters concerning the subject and the background environment. The angle of the camera and the determination of the shot are carefully considered at this stage, all the sequences in the animation are first drawn in the storyboard, then they are entrusted to the hands of animators, artists and creators and background designers, etc., to make the work more realistic and with more details. Storyboard designers to depict it according to the subject and characters and draw it on paper depending on the character, social status, and timing of the film. This makes the scene look more realistic. The example that was examined in the upcoming article, the sequences of the Toy Story 4 animation are considered for the character of Gabby Gabby, or the protagonist of the story. And it pays more attention to him in terms of creating his character and changing his character compared to other characters. The camera angle for Gabby Gabby is adjusted to give him the upper hand and show the world from his point of view. Especially in the last scenes that lead to salvation. Redemption can be seen in his character and figure in terms of personality, and she approaches the type of typology of Myers Briggs in the character of Gabby Gabby, which according to this model is one of the goals of this supporting personality type, and finally achieves it.

Keyword: Toy Story 4 Animation, Storyboard, Sequence, Antihero, Villain, Story Stereo Types from the Point of View of Myers Briggs.

Image 3: Toy Story 4 animation movie (minute 30) www.movies.disney.com

In most sequences, Gabby Gabby and others are seen at the same angle to show that Gabby Gabby is not so bad. But again, a slightly higher angle is chosen to make Gabby Gabby the centre of attention (image 4).

Image 4: Toy Story 4 animation movie (moment 41:10) www.movies.disney.com

Gabby Gabby lives on top of one of the antique store shelves. She has a completely aristocratic view of her surroundings, so most of the sequences are from a divine perspective. This is because Gabby Gabby has an eye on other toys and even on her favourite girl from below (image 5).

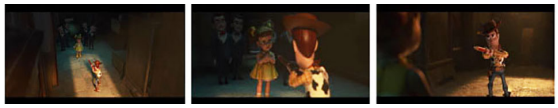


Image 5: Toy Story 4 animation movie (moment 41:47) www.movies.disney.com

Most of the views of Woody, i.e., the hero, are shot from a very low angle, which shows Woody's weakness compared to Gabby Gabby (image 6)

Image 6: Toy Story 4 animation movie (moment 51:02 right, and 51:27 left) www.movies.disney.com

In the scene of Toy Story 4 where Gabby Gabby forcefully tries to take Woody's voice box, there is a conversation between them where Gabby Gabby and her minions threaten Woody. Woody, who is alone, tries to defend himself with a pencil. This sequence shows the sense of fear in Woody through his body language and Gabby Gabby's sense of power. The use of the side angle is well executed in this sequence. (Image 6)

Image 7: Toy Story 4 animation movie (minute 68) www.movies.disney.com

This is one of the sequences that shows Gabby Gabby's weakness. In this sequence, a little girl throws Gabby Gabby away. The angle is very high and the Gabby Gabby's popular girl is in power. The camera from above and with a flat view shows Gabby Gabby who is completely desperate (Image 7).

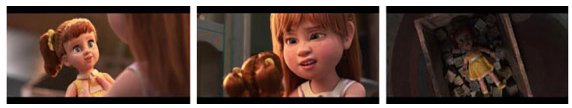
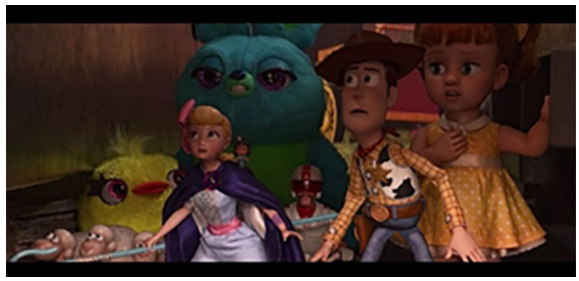


Image 8: Toy Story 4 animation movie (minute 74) www.movies.disney.com

In the last minutes of the movie, most of the angles that Gabby Gabby has compared to other toys are eye-level angles. In the last minutes of the movie, she becomes friends with other toys and the forces of good and evil are equal (Image 8-9-10).

Image 9: Toy Story 4 animation movie



Research background:

Storyboard is considered the most important and integral part of the production of any animation movie. In this article, we present the background to the discussion, taking into account the most important books and sources on the role of the storyboard in animation production. In the book "Storyboard" by Asghar Fahimifar and Seyed Javad Shabani (2006), an attempt was made to explain the important role and position of storyboard by collecting foreign sources and quotes from the greats film and animation. Also, in the book "Elements of attraction in animation cinema" (2009) by Mohammad Hadi Irandoost, an attempt was made to define the storyboard and offer solutions to make it more attractive. In the book "Ideas for Short Animation" (1390), Gary Schumer, Keith Alexander and Karen Sullivan discussed how to draw a storyboard and which rules are used and necessary. "The Art of Knowing People" is a book by Barbara Barron-Tieger and Paul DeTiger about the Myers-Briggs Personality Types or MBTI. The authors explain the true cause of people's behavior based on their personality. "Camera Movement in Relation to Narration in Animation: a study to extract practical patterns" (2013) is an article by Mohammad Reza Hasnaei and Fateme Maleki that examines camera angles and provides a sense of genre through camera movement, in addition to the use of exaggeration.

In an article titled "Storyboard" (2009), Manijeh Hatmian writes a brief history of storyboards, the use of storyboards, it's creation and impact in business. Studying the background of the article on the nature and quality of visual story (storyboard), there are few articles or books that have analysed and explored the place of storyboard in changing the character and hero's journey in the story, body language and plot of the portrait in terms of changing the character and redemption. But the upcoming article follows this theme.

Storyboard Review of Gabby Gabby; the Villain of Toy Story 4

The opening sequence with Gabby Gabby is the one in which she meets Woody while sitting in a carriage and being looked at by one of his servant dolls in an antique store. The camera angle in this sequence is low, giving Gabby an advantage over Woody in terms of power. Gabby Gabby is in the centre of the frame and in focus. The light shines directly on her and his facial expression is very friendly. (Images 1 and 2)

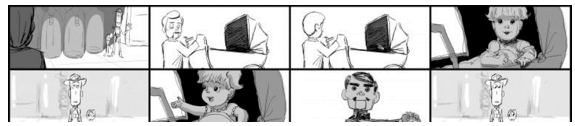


Image1: Storyboard of opening sequence villain. resource: www.allears.net

Image 2: over the shoulder view (moment 28:45) resource: www.movies.disney.com

In the next scene, Gabby Gabby reveals her sinister intentions. She places his servants around her and Woody so that he has nowhere to go while she talks to him. Here you can see the storyboard with some shots of this conversation. A shot of Gabby Gabby during the conversation, a shot of Woody and Forky, and a shot from the top of the antique store shelves. (Image 2).

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Key Role of the Storyboard in the Animation Production Process (A case study of the antihero of Toy Story 4)

Abstract:

Introduction:

The storyboard is one of the most fascinating parts of animation. Storyboard artists are great designers who use their imagination and sense of direction to create the best scene for the viewers' eyes. These scenes should be attractive and exciting for the audience in every aspect, be it from the esthetic aspect or from the composition and characterization. The Toy Story 4 Animation is no exception in this regard. The storyboard of this animated film was created with storytelling, characterization and the hero's journey in mind so that he can incorporate them into his acting and show them according to the characters' traits and social status. One of the characters in the story, according to how he is placed in the hero's journey and turns from a negative character to a positive one and finally achieves redemption is Gabby Gabby the "antihero" (Mireshkari, 2018) character of the story, that the storyboards are designed according to who he is and the change in his personality.

Problem Statement: In this article, an attempt is made to examine the way of designing to change the character of the antihero, considering the knowledge of the storyboard in the animated film Toy Story 4 and how the antihero character is formed.

Research Method: A qualitative research was conducted in this article. The results were obtained by studying library sources, reading articles and authoritative journals, and investigating the animated sequences of Toy Story 4.

ravanjoo.ahmad@gmail.com
Ahad Ravanjoo, Assistant Professor,Department of Graphics, Shushtar Faculty of Arts, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran, Corresponding Author.
ravanjoo.ahmad@gmail.com

minasterazure@gmail.com
Mina Behmanesh, MA Student of Art Research, Shushtar Faculty of Arts, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
minasterazure@gmail.com

Date Received: 2023-10-06
Date Accepted: 2023-12-13

1- DOI: 10.22051/PGR.2023.45187.1217

achieve cultural models.

Keywords: Cultural Metaphors, Cognitive Anthropology, Design Methodology, Cognitive Design Studies, Cultural Categorizations, Cultural Models, Cultural Schemas

shared schemas are also the rules that govern design behaviour and activities and appear in the form of cultural metaphors. In fact, to obtain cultural models of design thinking, the researcher should study designers and extract cultural metaphors used by them, which appear in the form of verbal and non-verbal metaphors in designed works, as well as in design-related activities and in their words. It is possible to find in different cultures, not only the authors of design books and theoreticians in this field, but also the designers who grow in the context of these trainings and their specific cultural environment, in addition to the universal features of design, many features of design and basically design thinking are influenced by culture. They understand themselves differently from other cultures; because design itself is an abstract concept and people use metaphors to understand abstract issues, also people in different cultures use different metaphors based on the dominant schemas in that culture.

Also, in terms of methodology, it is necessary to collect ethnographic data at the beginning of cultural model research; because the ethnographic data is the primary information that shapes the research in the next stages; what strategy can be chosen to set up the interviews and laboratory assignments depends on the primary ethnographic research. In the second stage, it is suggested to acquire linguistic information. Conducting semi-structured interviews in relation to the domain of specific knowledge models under investigation is the second important step to obtain the cultural model(s) and describe and analyse them. Analyses are carried out on all three levels of linguistic structure, i.e., word, sentence, and discourse. The results of ethnographic analysis and linguistic analysis prepare the researcher for the design, preparation, and implementation of laboratory exercises. Controlled experiments that are used in the cognitive design study model, such as protocol analysis, cannot be used for research methods related to anthropological approaches. Rather, in these researches, according to the obtained linguistic information, the experiments are designed in a different way and also according to the existing conditions in a much more flexible way.

According to the study conducted in this research, it can be concluded that the approach of cognitive anthropology and the theory of cultural models is suitable for studies of design thinking on the scale of a culture or group. In fact, it is not possible to use a predetermined and specific model and theory to study designers in different cultures. Rather, it is necessary for the theoretical model and approach to observe the native characteristics of that culture and emerge from within the culture. Cultural models allow the researcher to reveal the indigenous cultural features in design thinking as a collective knowledge through the discovery of conceptual metaphors used by the designer and, accordingly, the identification of schemas related to it. Also, to study designers in a specific culture in this way, the researcher must not only be familiar with the design discourse of that culture, but also the important sources that may have caused the formation of schemas in designers and come from the common lived experiences of the people of that culture. Also, considering that designers are influenced by the educational space and dominant design discourse in their culture, tracking metaphors in the visual culture and discourse of spaces and educational books will also help the researcher to

method of content analysis. In the review of sources, first, a systematic report of the historical course of design methodology was presented, and then the shortcomings of cognitive design research methodology for studying design thinking at the scale of a culture were examined. After that, cognitive anthropology was analysed with the aim of investigating the possibility of using it for cognitive design studies and finding a new approach to study design thinking at the scale of a culture. Because this approach deals with the cognitive study of the culture of the people of a group or community. Since in cognitive design, the mental functions of designers are also studied, the cognitive anthropology approach is a suitable platform for searching in the field of choosing an operational theory and a suitable methodological framework in the desired field.

Cognitive anthropologists believe that culture consists of logical rules that are based on theories in the mind. And basically, cognitive anthropology pays attention to the rules governing behaviour instead of emphasizing on behaviour. It was also said that the purpose of cognitive anthropology is to study and investigate cultural knowledge, that is, the acquired and shared knowledge that are used in the creation of various aspects of the material culture of a society, such as handicrafts, work tools, literature, and poetry, etc. So, the study of designers' design methods can be one of the appropriate topics for applying the cognitive anthropology approach. One of the important theories of cognitive anthropology is the theory of cultural models, which is obtained by examining the categorization method, conceptual designs and metaphors used by informants. In fact, through the study of cultural knowledge, which includes cultural knowledge and is formed in the process of interaction between the members of a cultural group, formatively, over time and space, it is possible to achieve the cultural models of that group.

Therefore, because cultural models are common mental representations among the members of a culture, and the production and shaping of purposeful behaviours, the reading of intentions, attitudes, and social situations can be considered one of the functions of cultural models. Design thinking as a cultural mental function that leads to the production of works in the context of a specific culture can also be studied by cognitive anthropologists. Also, by extracting the cultural models of a cultural group, one can understand the design method of that group; because according to cognitive anthropologists, people with similar experiences have common schemas in their minds. In fact, according to the theoretical framework of this research, a subset of common cultural models, under the title of cognition, help designers to understand their professional environment. In addition, cultural models are internalised during the designers' collaborative and experiential processes and then become individual cultural schemas. Also, based on these schemas, designers use specific metaphors that can appear in their speech or creation.

When a researcher seeks to study design thinking as a cultural-cognitive activity, regardless of whether the field of study is graphic design, industrial design, architectural design, etc., design thinking at the scale of a culture is dependent on the common lived experience of the designers of that culture. This common lived experience causes the formation of common cultural schemas in that cultural sphere. These

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Design as a Cultural-Cognitive Activity: Identifying an Approach to Study of Design Thinking

Abstract:

Design studies began in the 1920s and have been carried out with different approaches. At first, according to the scientific paradigm that dominated the early decades, researchers' perception of design was "design as science", but it gradually changed with the use of newer interdisciplinary approaches. One of the new interdisciplinary approaches that have helped design studies is the approach related to cognitive sciences. Since design is a cognitive activity, studies that emphasize the cognitive aspects of design and study the mental functions related to design are called cognitive design. However, most of the studies that have been conducted in the field of cognitive design have studied the performance of people (designers) either individually or in groups as an individual activity. As a result, the use of protocol analysis methods, black box and methods related to neurological studies and physiological functions have only been aimed at studying the individual characteristics of designers' design thinking. But if we want to study design activities on the scale of a collective culture, what approach and method would be appropriate for the study? Since such an approach was not found in studies related to cognitive design, this research, with the aim of introducing a new approach to cognitive design studies, answers the question that what approach and method can be appropriate in studies of design thinking as a cultural-cognitive activity?

This research has studied the sources in detail with a qualitative approach to the descriptive

The Present Paper is Extracted from the PhD Thesis by Maedeh Hosseini Komeleh, Entitled: "Graphic Design Thinking in Iran: from the Perspective of Cognitive-Cultural Approach ".

ma.hosseini@tabriziau.ac.ir
Maedeh Hosseini Komeleh, PhD student of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
ma.hosseini@tabriziau.ac.ir

m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir
Mehdi Mohammadzadeh, Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author.
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

a.farid@tabriziau.ac.ir
Amir Farid, Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
a.farid@tabriziau.ac.ir

b.amraee@tabriziau.ac.ir
Babak Amraee, Assistant Professor, Faculty of Design, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
b.amraee@tabriziau.ac.ir

leila.ardebili1361@gmail.com
Leila Ardebili, Assistant Professor, Department of Technological Studies, Institute for Cultural, Social and Civilization Studies, Tehran, Iran.
leila.ardebili1361@gmail.com

Date Received: 2024-01-15
Date Accepted: 2024-03-16

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.46164.1242

subject occurs not through the work of art but through the process of imitation. Therefore, the existence of aesthetics is tied to the observations of the human body and is involved in emotions and influences. The experience that is considered is not beauty, but the physical presence of the effect that is visualized in front of the individual's eyes. Therefore, the best way to create the effect of the aesthetic experience of the viewer of the work of art. Therefore, in answer to the main question of the research, it can be concluded that what can be deduced from Laocoon Lessing's text is a subject that is reflected in itself through the emotions that are created in another body and, above all, it is a subject that through works of art can create a state about how to experience pain, sorrow, joy, kindness and other effects on the human body, i.e., the viewer.

Keywords: Lessing, *Laocoon*, Embodied Mind, Affects, Mimesis, Aesthetics.

To begin pondering *the Limits of Painting and Poetry*, Lessing began with a reflection on Winkelmann's views on harmony and expression in the visual arts. Lessing established his discussion based on criticizing the Winkelmann's book named "Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture" about the progression of art on the development of Greek art. "Lessing dismantles Horace's famous claim "*ut pictura poesis*" (as is painting, so is poetry), arguing that these media are inherently different, because while poetry unfolds in time, painting exists in space. He refers to the media as "two equitable and friendly neighbors". Lessing contends that an artwork, in order to be successful, needs to adhere to the specific stylistic properties of its own medium, and the transmission or representation's possible meanings cannot be separated from its medium. From Lessing's point of view, "a visual work of art and a literary work originates in different spatial and temporal conditions, Lessing argued, serving thereby to liberate art from the tradition *of ut pictura poesis*". "Beyond *Laocoon*, he examined and categorized the arts (The distinction between the temporal and spatial arts) and the specific function of each". In his text, the human body has a key place in the aesthetic understanding.

This article combines different perspectives from interdisciplinary subject areas (including the history of evolutionary thoughts, aesthetics, comparative studies, and the history of art) and examines *Laocoon*, using critical angles. It can be considered that this research is a short interpretation of ancient art and poetry from Lessing's view, which leads to the recognition of the cultural contexts of the eighteenth century and the credibility of *Laocoon*'s observations in the field of aesthetics. Thus, this study shows how *Laocoon* used Greek and Roman models to draw the appropriate spatial and temporal " limitations" (what Lessing calls "poetry" and "painting"). Also, it explains how Lessing's article has been rooted in Enlightenment theories of art, historical perception, and interpretation, as well as in emerging ideas such as affects. In this research, it has been tried to first study the collection of *Laocoon* sculptures and then to analyse the Lessing's text about *Laocoon.*

This article has a qualitative and analytical nature and the method of collecting information is based on library studies, documents and valid electronic databases. What is important in these discussions is this paper is issues related to the embodied mind, affects and aesthetics, based on critical approaches and opinions in this regard, this issue has been addressed from a new perspective.

Research question: Lessing's research on the representation or transfer of the meaning of the statue of *Laocoon* is raised as a question, how does the embodied mind react to the image of the human body?

Research Methodology: In terms of its nature, this article is of the qualitative content analysis type, and its method of collecting information is based on library studies, documents, and reliable electronic databases, prepared, organized, and edited, and based on a logical method, *Laocoon* Lessing's research is done from the perspective of affects, is what is important in these topics is the investigation of topics related to the embodied mind, affects and aesthetics, which, based on critical approaches and opinions, tries to address this topic from an innovative angle.

Conclusion: Going back to Roman history and studying the views of thinkers on the Laocoon and his sons sculpture collection, this article shows that Lessing is the creator of a whole new tradition of modern aesthetics. Lessing argues that sensory perception can be analyzed in terms of physical impact based on particular attention to the viewer. In his view, what we reflect in it is ourselves. Thus, the imitated body is not a product of art, but a set of effects produced through the eye and the sensitivity of the viewer. The emergence of the aesthetic

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Study of Lessing's Laocoon from the Aesthetics Affects Perspective

Abstract:

Problem Statement: The information taken from the letter of an architect Pope in the 16th century A.D. shows that " The statue Laocoon and his sons was found on 14th of January 1506 in a subterranean chamber with an adorned floor and coloured walls in a vineyard in the vicinity of the church of San Pietro in Vincoli, north-east of the Colosseum". Finding such a great work of magnificent classical art prompted thinkers such as Lessing to critique Laocoon's aesthetics.

Gotthold Ephraim Lessing (22 January 1729 – 15 February 1781) was a German writer, philosopher, dramatist, publicist and art critic, and an outstanding representative of the Enlightenment era. His plays and theoretical writings substantially influenced the development of German literature. Gotthold Ephraim Lessing first published *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (Laocoon, or on the Limits of Painting and Poetry) in 1766. Over the last 250 years, Lessing's essay has exerted an incalculable influence on western critical thinking. Not only has it directed the history of post-Enlightenment aesthetics, it has also shaped the very practices of 'poetry' and 'painting' in a myriad of different ways. Lessing is a key conduit between the transformation into German Romanticism transition from the destroyed enlightenment French. "He is the first literary figure of greatness that Germany has brought into existence in the New Age". Lessing wrote *Laocoon; An Essay on the Limits of Painting and Poetry* into the field of aesthetic philosophy in 1766 with remarks illustrative of various points in the history of ancient art in twenty-nine chapters.

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

negar.najibi@gmail.com
Negar Najibi, PhD Student of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
negar.najibi@gmail.com

Date Received: 2023-09-26
Date Accepted:2024-01-31

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.45092.1216

is clear that the goal is to attract the general audience and express its existence and value against non-religious rivals; and of course, from this point of view, their abilities should not be underestimated. If we look at it from this point of view that Khavaran Nameh paintings were in line with the competition and show with the epic paintings of their time, we can count the contemporary depiction of those scenes in the same direction and say that the artists wanted to reach the level of Khavaran Nameh art from another angle. The important point is that the contemporary artists, almost certainly, have considered these pictures themselves or at least similar pictures of these subjects in some other illustrated versions. This point has caused artists to avoid innovation and dreaming to a great extent, and putting in a new design and breaking the ceiling of the sky. However, innovation, multiple techniques and matching elements with contemporary intellectual trends, are abundant in them. This means that the illustrations in question, like the pictures of Khavaran Nameh, are a result of their time. Another change in them is the emphasis on the compassionate face of the Islamic hero, instead of his bold and warlike face, following a trend in the art of iconography, which has started since the Qajar era. The same point can be seen in the adherence of the paintings to the principles of iconography (especially in the form of halos and the silence and stillness of the icon).

Keywords: Turkman Painting Style, Illustrated Manuscript of Khavaran Nameh, Contemporary Illustration, Hazrat Ali (A.S.).

brings both of them in line with a single line of Iranian painting art (in its comprehensive sense). It should be said that the artists of today and yesterday, although they are different in their styles, ways, beliefs and raw materials from their previous counterparts, but they are still on the same approach and routine and principles can be found that it can be said from their perspective: the door still turns on the same hinge!

The purpose of this research is to evaluate the influence of contemporary illustrations from the illustrated version of Khavaran Nameh of Golestan Palace and the style and experiences used in it; The authors try to answer the following questions.

1- What elements did the illustrator borrow from Khavaran Nameh paintings and with what techniques did he display them in his work?

2- What are the similarities and differences between these works of contemporary visual arts and Shiraz Turkmen style painting with the same subject?

Based on this, images in two different artistic spectrums are analyzed in order to present concepts, so that by addressing the characteristics of the images according to the cultural values of both societies, the background and cultural context can be made evident in the works with visual characteristics.

This research has a fundamental approach in terms of goal and is descriptive-analytical in nature. The method of collecting documentary information and the tool of collecting information is the note sheet. The authors have purposefully selected eight images with a single theme among the paintings of the Golestan Palace Museum's Khavaran Nameh edition numbered 7075, eight paintings, and from the works of contemporary visual arts taken from the collection of illustrations of the 4th Visual Arts Festival in November 2017, and they are trying to use a comparative approach and qualitative method to analyse the intended works. The current research process is based on three stages of description, interpretation and explanation.

In the description stage, the available information about the picture or image is expressed; in such a way that the reader can imagine the work through the text. Information that can answer questions about the subject and guide us to the qualities that tell the meaning of the work. At this stage, it is not possible to prevent the entry of judgment into aesthetic perception, or at least it is not possible to overcome the qualitative analysis that occurs in the first encounter with the work. In the second stage, which is called interpretation, we identify the components of the work, examine the structural, thematic, and content characteristics, and finally, the relationships between the elements. The last part, which is called explanation, is the result of the previous two stages. The dignity and elegance of the work of art in comparison with similar works, the ability and art of the artist in conveying his subject and purpose, or his power in stimulating the mind of the audience is recognized without personal judgment, at this stage. Explanation, as a foundation in the social axis, deals with the contextual reproduction of a text by changing the contextual knowledge.

The results show that Khavaran Nameh is the result of an artistic trend among writers and religious artists who thought that the right of speech and art about the Islamic epic had not been fulfilled; and of course, this example is not the only one of its kind. In the paintings of Khavaran Nameh of Golestan Palace, realism exists to a great extent and the obvious difference between Hazrat and others is in his aura. In other cases, his ornate clothes, the meaningful colour of his clothes, avoiding war defense tools (which is a sign of caution), ignoring the spectators and the war situation of the battlefield, submission, humility and seriousness can be seen in most of the pictures.

The focus of the artist on the body of the Holy Prophet, in some cases, has caused the artist to neglect other visual elements in terms of artistic principles and even physical laws. Archetypes and indebtedness of text and art to the external environment are seen a lot, and both in the text itself (Ibn Hussam's poems) and in the art itself (Farhad's paintings), it

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Comparing the Pictures of Khavaran Nameh of Golestan Palace with its Reimagining in the Contemporary Period (with emphasis on the 4th visual arts festival 2017)

Abstract:

Along with various heroic epics that were inspired by Ferdowsi's masterpiece or created independently of it, religious epics deserve attention. Therefore, not enough attention has been paid to them and many of them have remained in the shadows. The main reasons can be found in these points: 1) Many of them have crude texts and were written by religious and pious people, but without familiarity with the literary codes of Persian poetry. 2) Unlike royal and heroic epics, their artists often lacked wealthy and powerful patrons. 3) Dreaming in the religious epic is not very acceptable and desirable and contradicts the official religious history. Therefore, this point can find angry critics in the circle of knowledgeable believers and jurists. Some religious epic works were lucky enough to attract talented artists to decorate them as art. Khavaran Nameh was in this issue and was painted many times, only one of which is kept in the collection of Golestan Palace Museum under number 7075.

The depiction of religious subjects in the history of Iranian art has a long history and can be traced back to the first manifestations of civilization in the corners of Iranian civilization. Artists paid attention to the fact that art can be a good vehicle for conveying religious messages and influencing the audience. An image can communicate with its audience beyond the text and establish a connection between the viewer and their characters and feelings. In the visual works of the 4th Youth Visual Arts Festival, which was held for 16 days (November 14-30) in 1387 Shamsi, religious themes related to the literary version of Khavaran Nameh, which is derived from the wisdom of the First Shiite Imam, can be seen. The current research has explored the works of two collections (painting and illustration) and is based on the opinion that between the art of contemporary illustration and the above-mentioned paintings, there is a delicate thread that

jafari.nahid20@gmail.com
Nahid Jafari Dehkirdi, PhD of Art Research, Faculty of Advanced Studies in Arts and Entrepreneurship, Isfahan University of Art. Isfahan. Iran.
jafari.nahid20@gmail.com

s.rabizadeh29@gmail.com
Samira Rabizadeh Hafshejani, PhD Student of Art Research, Faculty of Art, Shahed university, Tehran, Iran, Corresponding Author.
s.rabizadeh29@gmail.com

Date Received: 2023-12-12
Date Accepted: 2024-02-17

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.45867.1227

are presented in three categories: 1. Symbols of the animal form 2. Symbols of the dark form 3. Symbols of the fallen form. In opposition to negative symbols, there were symbols with positive values, which are as follows: 1. Separating symbols 2. Illumination symbols 3. Ascension symbols. Also, in the nightly system, we put the harmonising symbols and the symbols that create interaction between two positive and negative poles as the basis of content analysis and the adaptation of warlike characters and their warlike actions in the selected works.

According to the comparative tables presented in the research, it is clear that the actions of the warriors in Sadeghi's paintings had significant differences from the actions of the warriors in the paintings of the coffee house. When we use Gilbert Duran's theory of daily and nightly systems as the basis for analysing the content of these characters and their actions, the absence of opposition between the two forces of good and evil can be seen in Sadeghi's works. This unipolarity and bewilderment of the warriors, who are mostly drawn in a fallen state and with dark symbols, has been in deep conflict with Gilbert Duran's mythological approach. An approach that considered the conflict between the two poles of good and evil as the result of human mental confrontation with death and fear. The warriors of Sadeghi's paintings are, more than anything else, tired and as if they are only fighting with themselves, no glimmer of hope can be seen in their behavior, look, action, and even their fighting atmosphere. Only in some of his works, warriors are accompanied by one or more stylized symbols. According to Doran's approach in his daily and nightly systems, the warriors of the coffee house religious paintings are classified into two separate poles and forces; Positive forces and negative forces, just the opposite of what happens in Sadeghi's paintings. Each of these two forces of good and evil also pursue a goal for themselves. According to Gilbert Doran, the force of evil is the force of the passage of time and human fear of death. The forces of good represent humans' confrontation with this fear that the dark-hearted warriors and the good-thinking and benevolent warriors become examples of these mental concepts of man and artist.

The findings of this research show that in religious coffee house paintings, the warriors of both good and evil forces were present and the painter took the side of the good forces and in this way, showed the national and religious epics of a nation, but on the other hand, Ali Akbar Sadeghi's warrior-oriented paintings are completely unipolar and evaluated negatively. This is the reason why Ali Akbar Sadeghi's style can be considered to be inclined to the nightly System. A collection in which there is no mention of heroic and epic confrontation.

Based on this, in the coffee house religious paintings, warriors of both good and evil forces were present, and the painter sided with the good forces, in this way, he showed the religious epics of a nation. But in contrast and a comparative evaluation, Ali Akbar Sadeghi's paintings are completely unipolar and all warriors are members of the same group. Also, according to the categories of Gilber Doran's daily and nightly systems, in most of Sadeghi's paintings, warriors represent only negative forces, and some of them have stylized symbols that can implicitly represent Gilbert Doran's nightly system. Therefore, it is possible to consider Sadeghi's style in depicting warriors, which was derived from surrealist fantasy, only to a small extent inclined to the imagination-oriented ideas of Gilbert Duran, and it can be evaluated completely in contrast with the religious paintings of coffee houses.

Keywords: Warrior, Ali Akbar Sadeghi, Coffee House Painting, Gilber Doran, Daily and Nightly Poems.

wish to win and overcome the anxiety of time ascension and immortality. Human thoughts in this structure are the same as primitive human thoughts. Based on this thinking, man divides the world into two poles, good and bad.

The images of this system are divided into two opposing groups: the first group is images of time and shows the dominance of darkness over light. The symbols of this category try to show the concepts of decay and anxiety by depicting death and darkness. In general, these are images with a negative meaning. These images express the fear of animals, darkness, and falling. The second category of images of the daily system are symbols of separation, illumination, and ascension. In this system, images with a positive meaning are contrasted with negative images. In the nightly system, instead of the images representing confrontation and conflict, the images soften the worry and fear of time. In other words, in the night system, negative images are displayed gently.

The method of this descriptive research was content analysis with a comparative approach.

Based on the available documents, the peak period of the coffee house painting style can be considered to be the same time as Iran's constitutional movement, in the late Qajar period and the early Pahlavi period. Coffee house painting reached its peak of prosperity with artists such as Hossein Qollar Agassi and Mohammad Modbar and had an impact on contemporary art as well. These artists trained students such as Fathullah Qollar, Hossein Hamedani, Hassan Ismailzadeh (Chalipa), and Abbas Bloukifar, who continued in their footsteps. The painting of a coffee house reflects national hopes and interests, religious beliefs, and the spirit of the special culture of the middle layers of the urban society. The stories of Ferdowsi's Shahnameh and Nizami's Khamsa, the events of Karbala, Quranic stories, and folk tales are the main themes of this type of painting. The painter painted these themes according to the description he heard from the narrators and religious speakers, and as they existed in the minds of the city's people. The coffee house painter's effort in representing the scene and portraying the external and internal characteristics of the characters is always influenced by his favouring the forces of good. With this moral and ideological motive and according to the narrative logic of his works, he observed certain conventions in the way of drawing bodies and clothes, colour selection, and composition.

In the meantime, some artists in the past years have also tried to imitate coffee house paintings, one of the obvious examples of which is Ali Akbar Sadeghi. This contemporary painter has widely used the formal elements of coffee house paintings to draw the warrior characters of his paintings, as acknowledged by many researchers and critics of visual arts. For this reason, there are obvious similarities between his paintings and the religious paintings of the coffee house in terms of form. At the same time, it seems that the actions of warrior characters in Ali Akbar Sadeghi's paintings have deep differences from the actions and epic and religious content of warriors in coffee house paintings.

Sadeghi officially started his artistic activity in 1948 by entering the Faculty of Fine Arts of Tehran University. He also learned the technique of watercolor painting under the supervision of Avak Hayraptian. Since 1959, he achieved a special style of stained glass art in which Iranian identity was visible. One of the most obvious characteristics of Sadeghi is his multifaceted capabilities in creating works of art in such a way his artistic career includes making films, animations, advertising graphics, and illustrating children's books. He has won many awards from domestic and foreign festivals in each department. Now, the main focus of his work in the last two decades has been solely on painting. In examining his works, the influence of Iranian painting and coffee house painting is evident.

In the present research, the warrior characters in Sadeghi's paintings in comparison with religious coffee house paintings, based on the theory of daily and nightly systems of Gilbert Doran, are analysed. In Gilbert Doran's daily system, the symbols with negative valuation

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Analysis of Warrior Characters in Ali Akbar Sadeghi's Paintings in Comparison with Religious Coffee House Paintings Based on Gilbert Doran's Views

Abstract:

Coffee house painting is one of the few remaining folk arts in Iran, the origin of which is the national and religious attitudes of the people in the Qajar era, and imagination forms the basis of the images of the paintings, and national and religious myths are also the basis of the content of these paintings. Transferring the concepts of these narratives to the audience is on the shoulders of the warriors of these paintings; warriors who, like the myth, evoke the concept of epic and heroic acts; a great effort to the extent of sacrificing their own life to achieve great and ideal goals. Such a character, in the opinion of mythologists such as Gilbert Doran, represents the symbols of human endurance, who stand against death and mortality with all their material and spiritual powers. Analysing the content of the warrior characters of Ali Akbar Sadeghi's paintings, to find their differences with the warriors of the religious coffee house paintings, based on the opinions of Gilbert Duran and contrary to their formal similarities, is the aim of this research. Also, the causes of these differences in Sadeghi's paintings are analysed and investigated.

Referring to the origin of human imagination, Gilbert Duran proves that the products of imagination have an inherent meaning that determines our representation of the surrounding world. According to him, the core of human thinking is formed from imagination. Gilbert Doran's method of understanding the imagination of an author is based on recovering the imaginary poles and finding the relationship between these poles. He also classifies them at the end. Gilbert Duran categorises all images and divides this category into daily and nightly systems. The daily system itself is classified into two groups of symbols that contrast the images: the images of the first group that spread the meaning of the great fear of time. The images of the second group

mahdi72117@gmail.com
Mehdi Bakhshipour Moghaddam, MA of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
mahdi72117@gmail.com

marasy@shahed.ac.ir
Mohsen Marasy, Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran,Corresponding Author.
marasy@shahed.ac.ir

Date Received: 2024-01-12
Date Accepted:2024-02-27

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.46160.1239

images and also not choosing other images, due to their similarity with each other and preventing repetition of content in the process. Regarding the analysis method of the upcoming research, in addition to identifying the diversity of images in the drawing method, paying attention to the concepts and content of images as constructive and structural patterns in Campbell's approach is of main importance. Also, the findings of the research show that the analysis of the story of Rostam's Seven Labours, following the criticism of Campbell's archetype and the analysis of the images of this graphic novel, shows that the mentioned myth has the main stages proposed by Campbell (departure, honour and return) and the subset of these three main stages which it includes sub-steps and it is mentioned in the text of the article, it is fully compliant. In picture one in the text of the article, which is the reason for the beginning of Rostam's journey, the graphic novel is seen with a view of Mazandaran, and the narration of the story continues with a sequence of images of the attack of kykavus' army on divan until, in a surprise attack, Kaykavus and his troops are attacked by demons. Imprisoned and makes Kaykavus blind. The picture shows the fear of the field by showing details of this confrontation and the face of the demon. In the second picture, the conditions of the prisoner corps are depicted in a barren atmosphere and with contrasting colours of black and light. In picture three, Kaykavus informs Zal of his predicament through a courier named Pashtun. Also, in images four and five, Zal chooses his son Rostam for this important task, which also shows the interior of the palace and the conversation between Zal and Rostam. His picture shows equipment donated by father to son. From Campbell's point of view, this sign contains the unconscious contents of a person. In the honour stage, the hero enters the test roads, which includes all the seven labours of Rostam from images seven to fourteen. In the stage of Rostam's return and the rescue of the king of Iran in the fifteenth image, the thread of the narrative of Kaykavus and Rostam is tied together. In the windows drawn in the picture, it is mentioned that Kaykavus regains his sight and the army of demons is disintegrated by the fighting of Rostam. In this way, Rostam continues the journey as a supporter. In a summary, this research shows that in the illustrator's graphic novel, the events of the story are displayed with precise details and strong imagery. In fact, the accurate drawing of the events and the coordination of the image with the text and the general atmosphere of the story has caused the pattern of Campbell's hero's journey to find a meaningful connection with the story in terms of imagery, for the audience to understand the main and secondary stages of Campbell. Therefore, it can be concluded that the graphic or illustrated novel can follow the text or the story and its strength with the general perspective images or with the dramatic details and especially by completing some items in the windows with writing, a suitable way to convey concepts and here the myth of the hero's journey is from Campbell's point of view.

Keywords: Myth, Rostam, The Seven Labours, Joseph Campbell, Hero's Journey.

Labours", while following the illustrator's taste in using realistic expressions with exaggeration (in some pictures), and showing details to influence the audience's understanding of the story, with the archetypal image components of Campbell's hero's journey it is adaptable, and in other words, you can observe these patterns in the form of images in aforementioned graphic novel. The importance and necessity of the research, the analysis of the integrated and sequential structure of the narrative, and the analysis of the related images with the desired approach for a better understanding of the audience of the hero's journey model, which has led the writers to this task. Therefore, in the present study, in addition to the research concepts and literature about the graphic novel, myth, single myth from Campbell's point of view, the reading of the graphic novel "Rostam's Seven Labours" based on Campbell's hero's journey archetype has been discussed. Also, the present article has been compiled using a descriptive-analytical method on the images of Rostam's readers by collecting materials in the form of literature review and analysing them. Regarding the statistical population of the research, among 150 examples (illustrations of Rostam's Seven Labours), 56 examples of images were selected and analysed based on Campbell's hero's journey model. This picture book in three volumes narrated and illustrated by Mustafa Hosseini was published by Khorasan Cultural and Artistic Institute in 2014. This collection fully narrates Rostam's Seven Labours from the beginning and with eloquent and heart-warming prose makes teenagers interested in the Shahnameh and native stories of Iran. The basis for selecting the samples among the many images was having the most readings (images) with the components of Campbell's hero's journey model. In addition to this, the visual qualities used and the creativity of the illustrator in drawing images for a better understanding of the audience from the studied approach are other reasons for choosing the desired characteristics and transcends them to reach a useful and usually human form. Therefore, the steps of Campbell's hero's journey are as follows: departure, indicates a campaign to find a person or a charm or a charm that after its acquisition and return, fertility is restored to a barren land. The destruction of this land is a reflection of the illness and incapacity of its leader. In order to save his country, get his beautiful and favourite lady and prove his identity in order to establish his rightful status, the protagonist must do some extraordinary actions. Honour, usually means to enter life and is used to describe a teenager who reaches the stage of maturity and maturity. Such a person faces many problems and responsibilities in the process of growth. Awakening, awareness and more knowledge about the world and the people who live in it, usually forms the culmination of this archetypal situation. On his return, after finding the charm, the hero returns to his land to cure the drought. For each of these three stages, Campbell has stated other stages as its subset, which include the first stage: departure or separation including invitation to the adventure and rejection of the invitation, unseen assistance, crossing the first threshold, the belly of the whale. Next stage: honour ritual including the road of tests, meeting with the goddess, the woman in the role of temptress, reconciliation with the father, turning into god and the final blessing. The final stage: return including refusal to return, magical flight, saving hand from outside, crossing the threshold of return, master of two worlds, free and loose in life. Campbell calls this repetitive structure a journey. In this regard, in this article, the authors, with the aim of reading the images drawn in Rostam's Seven Labours graphic novel with the approach of joseph Campbell's hero's journey, answer the question whether the images drawn in this graphic novel have the capacity to accept the model of joseph Campbell's hero's journey? Regarding the research hypothesis, it can be said that it seems that the pictures of "Rustam's Seven

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Mythological Reading of Graphic Novel of Rostam's Seven Labours with the Approach of Joseph Campbell's Hero's Journey

Abstract:

A huge part of Iran's epic literature originates from fairy tales and folk tales. One of the research indicators related to these stories is mythological studies. In other words, a myth is a story within the framework of mythology, that is, a system and a coherent collection of old inherited stories that were once seen by a group of real people. Stories based on the intentions and actions of supernatural beings explained why things are the way they are and why things happen the way they do. On the other hand, the reflection of mythology in ancient Iranian epic stories such as the Shahnameh and the transmission of its themes is the basis for the connection of graphic novels with narratives of the valuable heritage of the past. One of these narratives is Rustam's Seven Labours in Shahnameh, the events of this journey can be analysed from the point of view of mythology with the archetypal components of Campbell's Hero's Journey (departure, visit and return). From Joseph Campbell's point of view, the discovered and understood archetypes are actually those that have evoked mythological, inspirational and ritual images throughout human history and culture. But they should not be confused with the personal symbolic figures that appear in the nightmares and agitations of the anxious person. Based on this, Campbell researched and researched the hero and finally created the result of his work in a book titled "The Hero with a Thousand Faces". According to him, all texts and mythologies of the world's heroism have a single narrative structure, and he has considered a core that includes the three parts of departure, appreciation and return, for all texts and mythologies of the world's heroism. Therefore, from Campbell's point of view, a hero is someone who masters his personal or native

afzaltousi@alzahra.ac.ir
Effatolsadat Afzaltousi, Professor, Department of Graphic design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
afzaltousi@alzahra.ac.ir

M.sheikhzade@alzahra.ac.ir
Maryam Sheikhzade, PhD Student of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran. Iran.
M.sheikhzade@alzahra.ac.ir

Date Received: 2023-09-13
Date Accepted: 2024-01-08

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.44968.1214

scenes is a picture of Prophet Yusuf's rescue from the well by caravans. Considering the important place of the story of Yusuf and Zuleikha in the Quran and the title of Ahsan al-Qasas (the best story), this story was very important for Jami in such a way that he dedicated one of the seven Masnavis to this story and its two main actors. In this symbolic and simultaneous (multidimensional) space, based on the aesthetic system resulting from his desired rules, the painter has depicted eight narratives on different levels, each of which contains a specific and independent event without any logical connection to others. But all of these scenes show the relaxation of the caravan, such as slaughtering sheep, drawing water from the well, baking bread, gathering firewood, etc. "These levels create a moving space that cannot be seen objectively, but the audience creates it with the help of their visual participation" (Shaygan, 2013: 83). In this painting, we are faced with a crowded, compact, and dense space and a scattered arrangement, and the variety of narratives and the crowding of human figures in it are remarkable. The main part of the current research is the image of Yusuf's rescue from the well in Haft Awrang Ebrahim's manuscript, first, its visual and verbal systems and then other hyper-texts, including the four rug images, will be studied. This research, based on the hypertextuality approach to reading and analyzing a picture from the Haft Awrang illustrated by Ebrahim Mirza with the theme "Rescuing Yusuf from the well", as the main picture and text along with other hypertexts that include four paintings from different schools and three pictorial rugs with the mentioned subject will be discussed. The chosen picture is from Yusuf and Zuleikha's love poem and one of the seven Masnavis of Haft Awrang by Jami, a poet of the Timurid period, which was illustrated by painters like Sheikh Mohammad, Mozafarali, Mirza Ali and Agha Mirak. The Masnavi of Yusuf and Zuleikha has six paintings and the painter is Mozafarali.

Keywords: Iranian Painting , Haft Awrang, Yusuf, Zuleikha, Pre-textuality, Carpet.

Makhzan-al-Asrar Nizami. (Khadivar & Sharifi, 2009, 81-80). Also, the Masnavi of Selsele-al-Zahb is adapted from the Masnavi of Rumi, the Tazkare-al-Awliya of Attar, and Nafahat-al-Ouns and the Chahar-Maghale of Aruzi Samarghandi. The Sabha-al-Abrar is adapted from the book of Tawasin by Mansour Hallaj, and the Tohfa-al-Ahrar is adapted from Kelileh and Demneh Nasrollah Monshi and the Kheradnameh from the Iskandarname Nezami. In addition, Mantehgh-al-Tayr Attar is also one of the other pre-texts of this painting. Haft Awrang was illustrated in the painting school of Mashhad during the reign of Sultan Ebrahim Mirza. What is known as the Mashhad School of Painting is the royal workshop and library of the Safavid artist Prince Sultan Ebrahim Mirza, the son of Bahram Mirza, the nephew and son-in-law of Shah Tahmasp Safavid, where valuable works such as Jami's Haft Awrang were written and illustrated. "During his reign in Mashhad, the Safavid prince, like his uncle Shah Tahmasp, had a library with many artists under his supervision, and Moheb-Ali, as a librarian or library supervisor, helped the prince in preparing Haft Awrang" (ibid., 17-18). This system's technical and artistic features, such as the originality and quality of the assemblies, show the highest standards of Safavid era painting, which can be under the influence of the Tabriz school. This work's general characteristics and content, which are kept in the Freer Art Gallery of Washington, can be seen in Tables 1 and 2. Four of the six paintings of this poem have been illustrated by Mozafarali and Sheikh Mohammad (Nayebpour & Esfandiari, 2016, 1). These seven Masnavis "have 304 leaves of cream-coloured paper and margins with golden gilding, with 28 illustrated frames and 9 gildings in the beginning and end of each Masnavi" (Simpson, 1997, 339). Paintings regularly mix familiar visual elements with new and creative ones, while some common features can show the artist's creativity. The creation of scenes can be considered a reflection of the alignment of the images with the text.Its style is in harmony with the taste of the patron, Ibrahim Sultan. Also, a large part of the space of the paintings is dedicated to landscapes with very complex details. One of the Haft Awrang

emphasize hypertextuality, and conscious change is done with the intention of transformation" (Namvar Motlagh, 2006, 10-11). This change includes increasing, decreasing, and displacement, which includes other elements. "Transformation and change of the hyper-textuality compared to the pre-text can be subjective, formal and thematic" (Hakim & Namvar Motlagh, 2017, 18). Hypertextuality is based on adaption, in other words, in hypertextuality, the effect of one text on another text is examined, not its presence. Of course, there is an impact in every presence and there is presence in every impact, but in hypertextuality, a broader and deeper impact is considered (Azar, 2015: 24). In hypertextuality "Identity or imitation, it is important to preserve the original version without any change or transformation. In this case, the artist or author tries to create his work by imitating and copying another work; However, no imitation can be imagined without partial transformation (Kangarani, 2011, 320). The main pre-text in this research is The Haft Awrang by Jami. Maulana Nur -ud-Din Abd-ur-Rahman, known as Jami and the last Persian poet, is one of the most prominent mystics of Iran in the Timurid era (ninth century A.H.). Among his important works are seven Masnavis or Haft Awrang, written in imitation of Nizami's Khamsa. "Three Masnavis out of Haft Awrang are allegorical romances, the names of the main characters of these poems are Yusuf and Zuleikha, Salaman and Absal, Layla and Majnun, and the other three Masnavis contain informative speeches" (Shru Simpson, 2002, 14). In composing his works, Jami used pre-texts and previous sources in literature and religious sources and books such as the Quran, Torah, and the Bible. He was a follower of Naghshbandiye religion in mystical thought. The Masnavi of Yusuf and Zuleikha "is based on the Quranic verses of Surah Yusuf, and of course, traces of non-Islamic sources from the Talmud and other literature can be seen in it. Layla and Majnun were adapted from Layla and Majnun by Nizami and Majnun and Layla by Amir Khosrau Dehlavi and Salaman adapted from one of the two commentaries written by Khajeh Nasiruddin Tousi on Avicenna's Esharat and Tuhfa-al-Ahrar was written in the style of

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Reading of Picture "Saving Yusef from the Well" Based on the Approach of Hypertextuality

Abstract:

The most important materials for studying literary theories and approaches are religious, mythological, epic, and lyrical stories depicted in the painting, which simultaneously has two visual and written systems. Also, knowing and investigating the types of intertextual relationships in works of art, especially paintings, requires the study of trans-textual types, especially the multi-textual approach, which has more affinity and relevance in analysing and decoding artistic text. This research studies Nejat-e Yusuf-e Nabi az Chah from the illustrated version of Haft Ourang-e Ebrahim Mirza with the approach of hyper-textuality which is one of the five kinds of trans-textuality. Its purpose is to analyse the interaction and connection between the literary text (poetry) and the image, as well as to study the visual characteristics of these texts. The main question is what are the visual and structural characteristics and content of the painting and other hypertexts, and how was the artist influenced by the text of the poem? Hypertextuality is one of the types of Gérard Genette's theory of transtextuality, which examines the relationship between two texts, one of which is derived from the other. "Any relationship that causes a link between a text (B) and a pre-text (A), as long as this relationship is not of an interpretative type" (Genette, 1982, 5). Also, Genette considers three main conditions for hypertextuality: textuality of the subject, having two or more texts, having a certain relationship between pre-text and hypertext (Namvar Motlagh, 2011, 141). The basis of this approach is based on "adaptation" and includes two types of identity (imitation) and transformation. In the first case, the change is not the goal, but in the second case, this change is necessary. "In the Identity, the goal is not to create change, and of course, the amount of change will not be significant either; because the goal is to highlight and be specific about the pre-text of the work. But in Transformation, the conscious change is to

m-afrough@Araku.ac.ir

Mohammad Afrough ,Associate Professor ,Department of Carpet ,Faculty of Art ,Arak University ,Arak ,Iran.
m-afrough@Araku.ac.ir

Date Received: 2024-01-13
Date Accepted: 2024-03-16

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.46171.1241

Contents

– The Reading of Picture "Saving Yusef from the Well" Based on the Approach of Hypertextuality
Mohammad Afrough (3-5)

– Mythological Reading of Graphic Novel of Rostam's Seven Labours with the Approach of Joseph Campbell's Hero's Journey
Effatolsadat Afzaltousi / Maryam Sheikhzade (6-8)

– Analysis of Warrior Characters in Ali Akbar Sadeghi's Paintings in Comparison with Religious Coffee House Paintings Based on Gilbert Doran's Views
Mehdi Bakhshipour Moghaddam / Mohsen Marasy (9-11)

– Comparing the Pictures of Khavaran Nameh of Golestan Palace with its Reimagining in the Contemporary Period (with emphasis on the 4th visual arts festival 2017)
Nahid Jafari Dehkirdi / Samira Rabizadeh Hafshejani (12-14)

– The Study of Lessing's Laocoon from the Aesthetics Affects Perspective
Mansour Hessami Kermani / Negar Najibi (15-17)

– Design as a Cultural-Cognitive Activity: Identifying an Approach to Study of Design Thinking
Maedeh Hosseini Komeleh / Mehdi Mohammadzadeh / Amir Farid / Babak Amraee / Leila Ardebili (18-21)

– The Key Role of the Storyboard in the Animation Production Process (A case study of the antihero of Toy Story 4)
Ahad Ravanjoo / Mina Behmanesh (22-25)

– Classification of Calligrams from a Formalist Perspective in the Typography of Titles for Children's Illustrated Books
Amir Hossein Zanjanbar (26-29)

– The Decorations and Inscriptions of the Holy Zarih of Imam Ali (Peace Be upon Him)
Alireza Sheikhi / Atiyeh Jahaniyan (30-31)

– Hypertextual Reading of Qasim's Battle Paintings in Qajar Religious Illustrations (With Emphasis on Mirza Ali Qoli Khoei's Illustrations)
Monir Sehatgholfard / Hossein Abeddoost / Ziba Kazempoor (32-34)

– A Multi-Textual Reading of the Texture of Contemporary Iranian Painting with Pre-Texts of Ancient Iranian Motifs Based on Gérard Genette's Typology (Works of the 8th Painting Biennial)
Soudabeh Safari Senejani / Parisa Alikhani / Asghar Kafshchian Moghadam (35-37)

– Analysing Coronation Theme (Receiving Diadem) on the Pediments of Qajar Houses of Shiraz (Case Study: Hasani Ardakani House)
Sahel Erfanmanesh /Sakineh Khatoon Mahmoodii (38-40)

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

Journal of Graphic Arts and Painting Research, Alzahra University

Field of publication: **Art**
Vol.6 No.11 Autumn – Winter 2024
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:
Marziye Khara Hafshejani

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 1396/9/18 to No. 3/18/213044 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 2012 ,11, by the Ministry of Culture and Islamic Guidance in cooperation with the Scientific Association of Visual Arts of Iran.