پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
سال هفتم، شماره دوازدهم، بهار و تابستان ۱۴۰۳
صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر پریسا شادقزوینی
سردبیر: دکتر منصور حسامی کرمانی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیئت داوران مجله انجام شده است.

مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات «پژوهشنامه گرافیک و نقاشی » نبوده و مسئولیت مقالات برعهده نویسندگان محترم می‌باشد.

این دوفصلنامه براساس نامه ی مورخ ۱۸ / ۹/ ۱۳۹۶ به شماره‌ی ۲۱۳۰۴۴ / ۱۸ / ۳/ از کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری و همچنین براساس شماره مجوز ۸۴۷۲۱ مورخ ۲۹ / ۱۱ / ۱۳۹۷ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران منتشر می‌گرد

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

دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: زینب کریمی
مترجم انگلیسی: عاطفه حسینی
طراح نشانه و طراح جلد: دکتر میترا معنوی‌راد
صفحه‌آرا: شادی مددی

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

نشانه‌شناسی امر واقعی و نقش بازنمایی آن در خلق اثر هنری
– فرشته دیانت (صفحات مقاله ۴-۱۶)

بازشناسی نحوه‌ی بازنمایی نقش مایه‌ی زنان در قلمدان کاظم فرزند نجفعلی هنرمند دوره‌ی قاجار فروخته شده در حراج چیس ویک لندن
– الهه پنجه‌باشی (صفحات مقاله ۱۷-۲۷)

امکان‌سنجی فراگیری سواد بصری در شکل عام بر مبنای رویکرد نشانه‌شناختی
– زهرا پاکزاد | حبیبه روضه خوان آخونی (صفحات مقاله ۲۸-۴۰)

واکاوی سویه‌های نظریه ارتباطی یاکوبسن در پوسترهای فرهنگی معاصر ایران
– منصور کلاه‌کج | فهیمه طحان (صفحات مقاله ۴۱-۵۴)

درآمدی بر نمایش احساسات در نگارگری ایران
– ادهم ضرغام | الناز دستیاری (صفحات مقاله ۵۵-۶۸)

خوانش نمادین آرابسک هندسی در پارچه بروکار دمشقی بر اساس نظریه‌ی اروین پا نو فسکی
– منی الغبره | زهرا رهبرنیا (صفحات مقاله ۶۹-۸۴)

کارکرد هنر در فضای شهری: بررسی تجربه هنر گرافیتی آتن در بحبوحه فروپاشی اقتصادی یونان
– مصطفی جعفری دهکردی (صفحات مقاله ۸۵-۹۹)

بررسی تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه استنادی وب‌آوساینس
– فاطمه تاکیان/ سمیه رمضان ماهی (صفحات مقاله ۱۰۰-۱۱۶)

تحلیل بینانشانه‌ای دو متن کلامی و تصویری در دو نگاره‌ی «مجنون در کعبه» خمسه نظامی مکتب هرات با تأکید بر نقش نگارگر در خلق اثر
– محمدحسین براتی/ خشایار قاضی‌زاده/ پرویز حاصلی (صفحات مقاله ۱۱۷-۱۳۱)

خوانش بیش متنی نقش‌مایه خورشید در هنر سلجوقیان (نمونه موردی: قمقمه سفالی سلجوقی و اشکانی)
– علیرضا عزیزی یوسفکند / فرنوش شمیلی / محمد خزایی / بهمن نامور مطلق (صفحات مقاله ۱۳۲-۱۴۶)

میزان استفاده از عناصر مؤثر در القای هویت ایرانی- اسلامی در لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی
– سمیه رسولی‌پور / محسن مراثی (صفحات مقاله ۱۴۷-۱۶۳)

بررسی تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه استنادی وب آو ساینس
– فاطمه ابجدیان / الهام عبداله‌پور (صفحات مقاله ۱۶۴-۱۷۹)

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۶-۴)
/https://arjgap.alzahra.ac.ir

نشانه شناسی امر واقعی و نقش بازنمایی آن در خلق اثر هنری

چکیده

برخی آثار هنری با بازنمایی و جایگزینی با موضوع عادی و غیر هنری در پی بیان مفهومی جدید هستند تا مخاطب را به اندیشیدن پیرامون زندگی روزمره فرا خوانند. بنابراین، این مقاله با طرح این پرسش که «چگونه موضوعات روزمره منجر به دلالت‌های معنایی و ابژه هنری شده و مخاطب را به اندیشیدن در مورد پدیده های عادی و معمولی زندگی روزمره فرا می‌خوانند»، بر آن است تا با نشانه شناسی آثار به اهمیت و چگونگی تولید اثر هنری با استفاده از موضوعات از پیش حاضر و روزمره بپردازد. بنا به یافته‌های این پژوهش می‌توان بیان داشت، از آن‌جایی که اثر هنری فقط به‌واسطه ارتباط با عنصر واقعی قابل شناخت و تفسیر است، عنصر روزمره یا امر واقعی، سند انگاشته شده و همچنین آثار هنری با نمایش و جانشینی ابژه اصلی، نه تنها با بیان ایده، بلکه با استفاده از روش هایی چون آشنایی زدایی، ساختارشکنی، تأکید و جانشینی بر عنصر روزمره و مکان نمایش اثر هنری به معنا و مفهومی جدید دست یافته و ایجاد شگفتی می کنند. این آثار هنری (عکس ها) با تأکید بر امر روزمره ای که بر اثر تکرار ملال آور شده اند، معناسازی کرده و مخاطب را به تأمل وامی دارند. یافته‌های این بررسی که به عوامل تأثیرگذار و مقایسه آن‌ها در آثار مختلف می پردازد، به‌صورت جداگانه در جدول شماره یک ارائه شده‌است. نمونه های موردی مشتمل بر آثار ویکتور برگین، مهران تمدن، ویلیام آناستازی، فرهاد فخریان، کنت جوزفسن، رابرت اسمیتسون هستند

کلیدواژه‌ها: نشانه شناسی، امر واقعی، عکاسی، بازنمایی.

فرشته دیانت
استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
f.dianat@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۱۱-۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۹-۱۸
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42974.1203

مقدمه

غییر مسیر قائده های آشنا در هنر، مستلزم عبور از گستره فرآیندهای آشنای گذشته و آشنایی زدایی[1] از آن‌ها است. چارلز سندرز پیرس در تبیین تأملات خویش، فرآیند نشانگی را تعامل بین متعلق نشانه شناختی، تفسیر و نمود می نامد. به تعبیری دیگر، فرآیند نشانگی تعاملی است که پیوسته میان نشانه ها با عالم خارج، نشانه ها در نسبت با یکدیگر و همچنین نشانه ها با مخاطب آن وجود دارد. بر این اساس توجه به نسبت های مشترک میان آشنایی زدایی و فرآیند نشانگی، منجر به درک و دریافت مناسب تری از آفرینش هنری می گردد که بیش از هر چیز بر نظام نشانه ها استوار است؛ چرا که نظام نشانه ها، در عین حال که به بررسی ویژگی های ساختاریِ خود مبنی بر فرایند پیدایش، نحوه دلالت و کاربردهایش می پردازد، همواره نسبتی برقرار می سازد با فرآیندهای متفاوتی از ادراک. ادراک، شیوه ای از کشف‌کردن است که در سیر تکاملی خویش و در گذار از صورت عینی نشانه به منظور دریافت معنای باطنی آن، همواره تعاملی دگرگون و متغیر را با اندیشه، خیال و تجربه برقرار می سازد. نمایش ابژه های زندگی روزمره و دعوت به تأمل و اندیشیدن درباره آن‌ها به‌گونه‌ای می تواند به خلق هنر مفهومی که مهم ترین وجه آن را اندیشه و تأمل در امور پیش پا افتاده زندگی تشکیل می دهد، منجر شود. همچنین از آن‌جایی که موضوع آثار نمایش امر روزمره کاملا از امر واقعی مشتق شده‌است، با بیش‌ترین شباهت به موضوع، نشانه‌های شمایلی به شمار می‌آیند که گاهی فقط به‌واسطه بیان با رسانه های متفاوت (عکاسی یا نقاشی) نقش نماد و گاه نقش نمایه پیدا کرده و در انتقال معنا و مفهوم اثر هنری، نقشی اساسی و محوری بازی می‌کنند. بررسی آثار هنری که موضوع و محوریت آن‌ها از دل زندگی روزمره گرفته شده‌است، منشأ نگارش مقاله حاضر بوده‌است. همچنین با بررسی نظریه‌های ساختارشکن‌هایی همچون رومن یاکوبسن و نشانه‌شناسی مانند پیرس، می‌توان نتیجه گرفت که استفاده از رسانه (به‌ویژه عکاسی و نقاشی) برای نمایش امر روزمره و همچنین بهره‌بردن از دلالت‌های شمایلی، در برخی آثار هنری نقشی اساسی بازی می‌کنند. رهایی از عادت و تکرار زندگی روزمره و موضوع‌های پیش پا افتاده و پناه‌بردن به خیال و همچنین یاری‌گرفتن از قدرت اندیشه در خلق اثر هنری به هنرمندان یاری می رساند. به این منظور، برای نمونه و ارائه بهتر، از آثار هنرمندان ایرانی و غیر ایرانی استفاده شده‌است.

پیشینه پژوهش

هنرمندان بسیاری از نشانه شناسی به‌عنوان روشی برای پژوهش و تحلیل آثار هنری بهره برده اند. از جمله این موارد می توان به مقاله «ماهیت وجودی استویودم و پونکتوم در عکس»، نوشته محمد حسن پور که در سال ۹۰ در مجله ۀلمی پژوهشی نقش مایه انتشار یافت، اشاره کرد. وی در آن مقاله به اثبات دلالت های معنایی مبنی بر نظریه رولان بارت در اتاق روشن می پردازد. «نشانه شناسی زمان و گذر آن در عکس های یادگاری»، نوشته افسانه کامران و همکاران که در سال ۱۳۹۲ به چاپ رسید، از دیگر مقاله های منتشرشده در این زمینه، پیرامونِ نشانه شناسی و عکس هستند. کتاب «زندگی روزمره در ایران مدرن با تأمل بر سینمای ایران» از جمله نوشتارهای ارزشمند در پیوند با امور روزمره است که به‌وسیلۀ هاله لاجوردی در سال ۱۳۸۸ به چاپ رسید. نویسنده این اثر با نگاهی به سینمای ایران از دهه ۱۳۷۰ به بعد، زندگی روزمره مردم ایران را بررسی می کند. آن‌چه این پژوهش را از پژوهش های پیشین متمایز می کند، هم در تحلیل آثار برای تأکید بر محتوای امر روزمره و استفاده از نمونه های موردی متفاوت است. بنابراین، این مقاله بر آن است تا به تحلیل و واکاوی نشانه ها در آثار هنرمندانی که با استفاده از نمایش امر روزمره به خلق اثر هنری پرداخته و مخاطب را به اندیشیدن فرا می خوانند، بپردازد

روش انجام پژوهش

از آن‌جا که نشانه‌شناسی آثار هنری، نقش مهمی در انتقال معنا دارد، هنرمندان بسیاری بدان پرداخته اند. بنابراین، با بررسی و مطالعه نظریه ساختارشکنانی چون رومن یاکوبسن و نشانه شناسانی چون پیرس و همچنین مطالعه آثار هنری (عکاسی، نقاشی و اجرا) که الگوی آن‌ها از محیط طبیعی گرفته شده اند، این مقاله به روش تحلیل نشانه شناسانه به توصف و تبیین آثار پرداخته‌است. همچنین، شیوه گردآوری منابع آن به روش اسنادی بوده‌است.

مبانی نظری

نظریه امر واقعی

مفهوم امر واقعی، تحت رهبری و هدایت ژ.آ. میلر[۲]، به هسته اصلی پژوهش‌های مکتب جدید روان کاوی بدل شده‌است. لاکان، امر واقعی را در رابطه با دو ساحت اصلی دیگر- ساحت نمادین و ساحت خیالی- تعریف می کند. از دید لاکان، آن‌چه ما «واقعیت» می‌نامیم از طریق دلالت‌گری (امر نمادین) و شکل خاصی از دسته-بندی خیال‌ها یعنی همان امر خیالی، تشکیل می‌گردد. امر واقعی، به نظام دلالت (نمادین-خیالی) تعلق ندارد، بلکه دقیقاً همان امری است که این نظام را نفی می‌کند. امر واقعی به‌مثابه نوعی ساحت ابدی فقدان بر جای می‌ماند، و هر گونه تعبیر یا دلالت نمادین- خیالی نیز نوعی پاسخ تاریخی خاص با این فقدان بنیادین است (ژیژک، ۱۳۸۴، ۲۱). ژیژک[۳] می‌کوشد تا بر ابعاد و سویه‌های ظریف‌تر امر واقعی تأکید کند. از این رو، امر واقعی فقط به‌مثابه نوعی مرز بیرونی (سخت) برای دلالت عمل نمی‌کند، بلکه در عین حال، ایفاگر نقشی ظریف‌تر و نامحسوس‌تر است: ایجاد نوعی چرخش یا پیچشِ درون ماندگار- نامرئی که به واقعیت شکل می‌بخشَد و بافت آن را تعیین می‌کند (همان، ۲۲).

آشنایی زدایی از منظر تاریخ

باز بیگانه‌ساختن یا آشنایی زدایی می توان به‌عنوان مفاهیم کاربردی در نظریه‌های نقد هنری و ادبی نام برد. ویکتور شکلوفسکی[۴] کسی بود که در سال ۱۹۱۹ این واژه برای نخستین بار مطرح کرد. بر پایهٔ این مفهوم، هدف هنر انتقال حسّ چیزها به‌شیوه‌ای که ادراک می‌شوند است، نه آن سان که دانسته می شوند؛ بدین ترتیب هنر با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک از آن‌ها آشنایی زدایی می کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۳). به باور شکلوفسکی، ادراک ما از زندگی همواره در اثرِ عادت ملال آور شده و رهایی از این عادت وارگی، نیازمند ایجاد زبانی نو در حوزه تفکر، تجربه و خیال از زبان معمول و معیار است، که هنر اصلی ترین نمودار تجلی آن است. ولی ایجاد تغییر مسیر روش های قریب و آشنا در هنر، به عبور از گستره فرآیند نشانه ها در یک مواجه هنری نیاز دارد که این امر همواره با زمینه هایی که مولد آشنایی زدایی هستند از ویژگی های یکسانی برخوردار است. «فرمالیست ها معتقد بودند، به‌جای جستجوی «مفهوم اثر»، باید در پی کشف شگردها باشیم. این است معنای گفته یویکتور شکلوفسکی نظریه پرداز بزرگ دیگر فرمالیست، که «هنر همان شگرد است». برای شناخت این شگرد باید نوع «ز شکل انداختن» و دگرگون‌کردن ماده اثر هنری را مشخص کرد. برای نمونه، در شعر: ماده شعر چیست؟ زبان. ما از راه بررسی «شکل دیگر کاربرد زبان» یعنی شکل نامتعارف و غریب کاربرد زبان، که همان زبان شاعرانه باشد، می‌توانیم به دنیای شعر راه یابیم» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۰۷). به باور شکلوفسکی، اشیا و ساختارها در روزمرگی زندگی پنهان هستند و در نتیجه قوانین ادراک، کنش ها و سخن ها برای ما خودکار می شوند. ولی در این میان، به‌واسطه هنر می توان حس زندگی و اشیا پیرامون را به انسان ها بازگرداند. هنر به این سبب که ما اشیا و پدیده های پیرامون مان را احساس می کنیم، وجود دارد (احمدی، ۱۳۷۰ : ۴۹). ولی درک هنر، نیازمند ادراک مولفه های نشانه ای و مفهومی مناسب از سوی آن است که کل فرآیند هنر و به‌نوعی کارکرد آن را شکل می دهد. شکلوفسکی، کارکرد اصلی هنر را در تغییر عادت های روزمره و آشنایی‌زدایی از آن‌ها تلقی می کند. او بر این باور است که کارکرد هنر، همان آشنایی زدایی است؛ چرا که در رویاویی با امور زندگی روزمره، ادراک ما از آن چیزی که به آن عادت کرده ایم، نامطمئن شده و تلقی ها و صورت های ذهنی ما، جانشین واقعیت هایی می گردد که از سویی آن‌ها را دیده و از سوی دیگر آن‌ها را نمی بینیم (Shklovsky, 1965:22). هنر، رویکردهای ناآشنا و شیوه های غیر منتظرهٔ دیدن را امکان‌پذیر می کند تا بتوان از منظری به امور نگریست که گویی برای نخستین بار است که دیده می شوند.

نشانه‌شناسی[۵]

چارلزپیرس[۶]، نشانه‌شناسِ امریکایی، نشانه‌ها را بر اساس رابطه و مرجع به سه بخش گروه‌بندی می‌کند: ۱- نشانه‌های نمایه ای[۷]، که در این نشانه، بین نشانه و عنصری که به آن اشاره دارد، یک رابطه علّی برقرار است، مانند: دود و آتش ۲- شمایل[۸] که بین نشانه و عنصری که به آن اشاره دارد، رابطه شباهت برقرار است. ۳- نمادها[۹] که رابطه‌ای قراردادی بین نشانه و عنصر اشاره شده وجود دارد. مانند: واژهٔ میز و خود میز. نقش فرآیند نشانگی در مواجههٔ هنری عبارت است از سه نوع دریافت متمایز و در عین حال همزمان از موضوع، نشانه و مفهوم.

منظـور از فرآینـد نشـانگی، تعامـل بیـن نمـود، موضـوع و تفسـیر اسـت کـه شـاید بتـوان آن را کلیـت فرآینـد معناسـازی نامیـد (چندلـر، ۱۳۸۷ :۶۰). هنـر عبـارت اسـت از نوعـی شـناخت واقعیـت کـه از طریـق تجربـه، بـا اتـکاء بـر یـک فلسـفه و بـا تاکیـد بـر کیفیـت تجلـی مـی یابـد(آریانپـور،۱۳۹۴: ۶۳). دریافـت مـا از محیـط پیرامـون، برآمـده از تفسـیر نشـانه هاسـت کـه در پـی شـناخت واقعیـت اشـیا اسـت(Strazny, 2005:820). پیـرس در شـرح ایـن مطلـب مـی نویسـد: نشـانه چیـزی اسـت کـه از جهتـی یـا برحسـب ظرفیـت خـود بـه جـای چیـز دیگـر نشسـته و کسـی را مخاطـب قـرار مـی دهـد؛ یعنـی در ذهـن آن شـخص نشـانه ای بسـط‌یافته تـر یـا نشـانه ای برابـر مـی سـازد. «تفسـیر نشـانه نخسـت»، آن نشـانه ای را کـه نمـود در ذهـن مخاطـب مـی آفرینـد، نـام گذاشـته ام. نشـانه جایگزیـن امـر دیگـری مـی شـود کـه ابـژه نشـانه یـا موضـوع اسـت. ولـی نشـانه از تمامـی وجـوه جایگزیـن موضـوع یـا ابـژه-اش نمـی شـود، بلکـه در ارجـاع بـه وجهـی از اندیشـه کـه «زمینـه نمـود» نامیـده ام، جانشـین مـی گـردد(Pierce, 1931: 58). «نشانه‌شناسـی بـا هـر چیـزی کـه بتوانـد همچـون نشـانه بـه نظـر آیـد، سـر و کار دارد. نشـانه‌ها همـهٔ آن چیزهایـی هسـتند کـه بتواننـد به‌جـای چیـز دیگـر دلالـت معنایـی یابنـد. وجـود چیزهـای دیگـر الزامـی نیسـت. یعنـی نبایـد لزومـاً در جایـی و لحظـه‌ای کـه نشـانه آن‌جـا و آن زمـان بیانگـر اسـت وجـود داشـته باشـد (Chandler, 2001: 9).

نمونه های تاریخی استفاده از امر روزمره برای تشکیل اثر هنری

شـاید از اسـتون هنـج هـا بتـوان به‌عنـوان نخسـتین نمونـه از اجـرای امـر روزمـره به‌منظـور ایجـاد اثـر هنـری در زندگـی روزمـره و به‌سـبب اجـرای آن‌هـا در فضاهـای روبـاز و رویـه هـای پرداخت‌نشـده، نـام بـرد. ایـن اثـر نوعـی گـذار دیـداری میـان زمیـن و آسـمان خلـق مـی کنـد، ولـی چـون سـاختهٔ دسـت انسـان اسـت و مفهـوم هایـی فرهنگـی را بیـان مـی کنـد، از طبیعـت متمایـز اسـت (آدامـز، ۱۳۹۳: ۱۹). لویـت[۱۰]در سـال ۱۹۶۸ طراحـی روی دیـوار را شـروع کـرد. نقاشـی روی کاغـذ و چسـباندن آن بـه دیـوار طبیعـی بـه نظـر مـی آمـد، ولـی اجـرای نقاشـی مسـتقیماً روی آجـر یـا گـچ دیـوار سـبب مـی شـد کـه طراحـی کامـلاً جزئـی از معمـاری آن فضـا بـه شـمار رود (آرچـر، ۱۳۹۸: ۷۳). بـا ایـن تفـاوت کـه نقاشـی هـای او از همـان دیـوار یـا محیـط نبـوده انـد. آن‌چـه در کار لویـت ساختارشـکنی بـه شـمار مـی رود کاربـرد نقاشـی روی مـواد غیـر متعـارف و غیـر هنـری (آجـر یـا دیـوار) بـود کـه نشـانه ای جدیـد بـرای شـهروندان بـه شـمار مـی رفـت. نمـادی از کاربـرد هنـر در زندگـی روزمـره. ویژگی‌هـای کلـی و محتوایـی ایـن اثـر کـه در نگارخانـه هنر فریـر واشـنگتن نگهـداری می‌شـود، در جدول‌هـای (۱) و (۲) دیـده می‌شـود. چهـار نـگاره از شـش نـگاره ایـن منظومه بـه دسـت مظفرعلـی و شـیخ محمـد مصـور گشـته اسـت (نایب‌پـور و اسـفندیاری، ۱۳۹۴: ۱). ایـن هفـت مثنـوی «دارای ۳۰۴ بـرگ کاغـذ کـرم رنـگ و حاشـیه‌هایی بـا تشـعیر طلایـی اسـت کـه ۲۸ مجلـس مصـور و ۹ تذهیب در سـرلوح‌های آغـاز و خاتمـه هـر مثنـوی بـه چشـم می‌آیـد (Simpson, 1997: 339). نگاره‌هـا به‌طـور منظـم عناصـر آشـنای تصویـری را بـا عناصـر نـو و خلاق بـه هـم می‌آمیزند، در حالـی کـه برخـی ویژگی‌هـای عـام می‌توانـد ناشـی از خلاقیـت نقـاش باشـد. آفرینـش مجالـس می‌توانـد بازتابـی از هم‌سـویی نگاره‌هـا بـا متـن شـمرده شـود و هم‌آهنگـی بـا شـیوه‌ای کـه در آن قریحـه و ذوق حامـی منظومـه ابراهیم سـلطان منظـور نظر بوده‌اسـت. همچنیـن بخش گسـترده‌ای از فضـای نگاره‌هـا بـه مناظـر و چشـم‌اندازها همـراه بـا جزئیـات بی‌نهایـت پیچیـده اختصـاص یافته‌اسـت. نمونـه مهـم دیگـر اثـر کارل انـدر اسـت. او بـا بیـان ایـن پرسـش کـه «آیـا مـی تـوان تکه‌هـای جـدا از از هـم امـا شـبیه بـه هـم را جابه‌جـا کـرد و یـا کنـار هـم قـرار داد و بـا ایـن تکـه هـای شکسـته یـا از قبـل حاضـر، روشـی افقـی بـرای خلـق یـک مجسـمه کـه هـر جزئـی از کار بتوانـد جـای جـزء دیگـر قـرار بگیـرد، را بـه وجـود آورد». در آسـپن در کلارادو، کـه یکـی از مقاصـد اسـکی معـروف آن زمـان در آمریـکا بـه شـمار مـی رود، انـدر یـک سـری از شـاخه هـای چوبـی سـنگین و بریده‌شـده را مسـتقیماً کـف جنـگل قـرار داد. در واقـع او بـا تبدیـل مـاده غیـر هنـری بـه اثـر هنـری و نمایـش آن در مکانـی نامتعـارف، دسـت بـه خلـق و ایجـاد اثـر هنـری زد. زمانـی بـود کـه مرزهـا آشـکارتر از ایـن بـه نظـر مـی آمـد، اثـر هنـری یـک چیـز بـود و مطالبـی کـه مـردم دربـاره اش مـی گفتنـد و مـی نوشـتند، چیـزی دیگـر. پیشـتر مینیمالیسـم[۱۱] دریافتـه بـود کـه معنـای شـیء هنـری، تـا انـدازهٔ بسـیاری در خـارج از خـود، در رابطـه اش بـا محیـط اطـراف، نهفتـه اسـت، و حـال کانسپچوالیسـم[۱۲]، نقـد و تحلیـل را بـه حیطـه آفرینـش هنـر کشـاند. زمانـی فقـط تابلوهـای نقاشـی و مجسـمه هـا را در نمایشـگاه هـا مـی دیدیـم، ولـی امـروز اسـناد، مـدارک، نقشـه، عکـس، توضیـح برنامـه و اطلاعـات مختلـف، کارهـای هنرمنـدان را تشـکیل مـی دهـد (آرر، ۱۳۹۸: ۸۰).

ویکتور برگین[۱۳]

در اثری با نام «راه عکس»، او عکس‌هایی از کف گالری گرفت که باید در همان گالری و دقیقاً سر جای خود جای‌گذاری شده و به‌اندازه‌ای بزرگ می‌شدند که مطابق با اندازه واقعی کف اتاق به نظر می‌رسیدند (تصویر ۱). عکس های کف زمین تا اندازه‌ای بزرگ شده بودند که دقیقاً با مقیاس کف سالن برابری می کرد (مارزونا، ۱۳۹۰: ۵۲). این عکس‌ها در فضای نمایشگاه به‌شکلی روی زمین قرار می‌گرفتند که دقیقاً جای قسمتی را که از آن عکاسی شده بود را می‌پوشاندند. بدین ترتیب در «راه عکس» برگین، واقعیتی عینی را به شکل عکس ارائه می‌داد، و این اثر، پرسش‌های کلی را در رابطه با بازنمایی تصویری ایجاد می‌کرد. «موضوع هر چه باشد، این مجذوبیت ما نسبت با ماهیت فریبنده عکاسی است که همیشه پیروز می شود» (آرچر، ۱۳۹۸: ۱۸۵). هم‌زمان، اثر برگین در کارکرد شی که اکنون با بازنمایی تصویری آن در هم آمیخته شده بود، مداخله می‌کرد. زیرا دیگر نمی‌شد بر روی عکس (همچون کف اتاق) راه رفت (Marzona, 2005: 50). در این‌جا تصویر اهمیت دارد؛ به این اعتبار که جداکردن تصویر و تغییردادن مفهوم آن، موضوع اصلی را تشکیل می‌دهد. از ما خواسته می‌شود که اساس قضاوت خود را بر پیام اثر متمرکز کنیم، زیرا شیوه ارائهٔ این آثار به‌عمد از نشان‌دادن هر نوع ویژگی شخصی، پرهیز می‌کند (جانسون و جنسن، ۱۳۸۱: ۱۰۳). این عکس‌ها، اگر چه بر دیوار نصب نشده‌اند، به دلیل شباهت به موضوع، منشأ شمایلی پیدا کرده‌اند؛ در این‌جا عکس‌ها غیر از کارکرد شمایلی که بر شباهت استوار است، کارکردی نمادین نیز می‌یابند و این به دلیل چاپ بر روی کاغذ عکس است. از آن‌جا که این عکس ها دلالت بر حضور معنا داشته‌اند، مخاطبان را از راه‌رفتن بر روی عکس‌ها باز می‌دارند. زیرا بر مبنای قرارداد، عکس، اثر هنری به شمار می‌آید. عکس‌بودن و چیدمان، نقشی تازه به پارکت‌های کف گالری می‌دهد. در واقع، کف‌پوش، نقش کاربردی خود را از دست داده و در همنشینی با لایه‌های دیگر (با عکس‌های دیگر)، نقش یا به بیان فنی‌تر ارزش نشانه‌ای تازه‌ای می‌یابد. این عکس بر کارکرد هم دلالت می‌کند، ولی به‌واسطه متریال عکس و مجاورت با عکس‌های دیگر، ارزش کارکردی آن به‌شدت کم‌رنگ می‌شود و به‌واسطه دیگر فریم‌ها، ارزش نشانه‌ای کاملاً متفاوتی می‌یابد (سجودی، ۱۳۹۲ :۶۸). آن‌چه در این اثر و نشانه‌شناسی آن قابل اهمیت است، متریال عکس و مکان است. عکس‌ها در گالری، مکانی که معمولاً آثار هنری در آن به نمایش گذاشته می‌شوند، ارائه شده‌است، ولی این شی (که در این‌جا همان عکس است) در محل متعارف خود قرار ندارد. پس این اثر ارزش نشانه‌ای تازه‌ای پیدا می‌کند، و یک فرآورده (تصور سنتی نسبت به هنر) نیست، بلکه فرآیندی است محصول روابط پیچیده تعاملی بین لایه‌های هم‌نشینی و رمزگان متفاوت فرهنگی (همان: ۷۱)؛ همهٔ غافلگیری‌ها، تابع نافرمانی و سرپیچی هستند. عکاس، همانند آکروبات‌باز، نباید به قواعد احتمال یا حتی قواعد امکان توجه کند. در نهایت، او نباید به قواعد جذابیت وقعی بگذارد. عکس هنگامی «غافل‌گیر» می‌کند که ندانیم به چه علت گرفته شده‌است (برت، ۱۳۹۸: ۶۳).

تصویر ۱: ویکتور برگین، راه عکس، ۱۹۶۷، (منبع: URL5)

راه عکس، البته گفتمانی پست‌مدرنیستی فراتر از اشیاء حاضر آماده دادائیستی را نیز مطرح می ساخت. عکس ها کاملاً فانی بودند و پس از پایان نمایشگاه به دور انداخته می شدند. آن‌ها اصولاً متناسب با کف هر گالری تهیه و در محلی دیگر غیر قابل ارائه بودند. بدین ترتیب اثر یک توجه مفهومی به فرایند دیدن و ندیدن در ادراک هنری را یادآوری می کرد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۱: ۱۱۷). جایگاه دوربین در مقام یک ابزار ثبت مکانیکی بدین معنا نیست که تصاویر آن، در مقایسه با نقاشی، از هر گونه جهت‌گیری به دور باشد. در دوره کنونی، توانایی دوربین برای شکل‌دهی دوباره به جهان، پذیرفته شده‌است (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۲۱۸).گرفته‌است. افزون بر این‌ها، منطق‌الطیر عطار نیز از دیگر پیش‌متن‌های این نگاره است. یکی دیگر از عنصرها یا سازنده های تصویرگری، بافت است که می تواند واقعی یا توهمی باشد و تا اندازه ای به ماهیت ماده یا رسانه ای که هنرمند به کار می برد و تا اندازه ای

هم به توهم ایجاد شده با فن و شگرد ویژه ی به کار رفته بستگی دارد (آدامز، ۱۳۹۳: ۳۱). این اشیا در ما حس زیبایی را بر نمی انگیزانند، بلکه حس والایی را زنده می کنند. یعنی حسی مرکب از شگفت‌زدگی، مرعوب‌کنندگی، ترس‌آفرینی و مهم تر از همه ابهام‌آفرینی (احمدی، ۱۳۸۳: ۷۸). آشنایی زدایی در راه عکس اثر برگین دقیقاً به سبب جانشینی عکس ها به‌جای عنصر واقعی و در مکان روزمره اتفاق می افتد. اگر چه عکس ها دارای معنای ماهوی نیستند، ولی حضورشان در گالری، فضای نمایش اثر هنری و جانشینی آن‌ها به‌جای امر واقعی آن‌ها را به یک اثر مفهومی که مخاطب را به اندیشه می دارد، فرا می خواند. در این‌جا هر تصویر همچون هر صحنه ای از دنیای واقعی، افق های فضایی خاص خود را داراست. ما در این‌جا مشابه یک صحنه را در تصویر دیده و سپس از آن‌جا به‌سوی رویت افق های بیرونی صحنه حرکت می کنیم (سونسون، ۱۳۸۷: ۱۴۲ و ۱۴۳). ذهن انسان دارای نوعی قدرت خلاق متعلق به خودش است. این نیروی خلاق در دو زمینه نمایان می شود: تمایل به بازنمایی تصویرهای ذهنی اشیا و پدیده ها به‌همان ترتیب و نظامی که از طریق حواس دریافت می‌شوند، یا ترکیب و تلفیق‌کردن این تصویرها به سبک و روالی تازه و بر اساس نظامی متفاوت. این قدرت خلاق تخیل نام دارد، و آن چیزهایی که هوش و قریحه، خیال، ابداع و مانند آن نامیده می شود، همگی به همین نیرو وابسته‌اند (برت، ۱۳۹۸: ۳۸ و ۳۹).

مهران تمدن

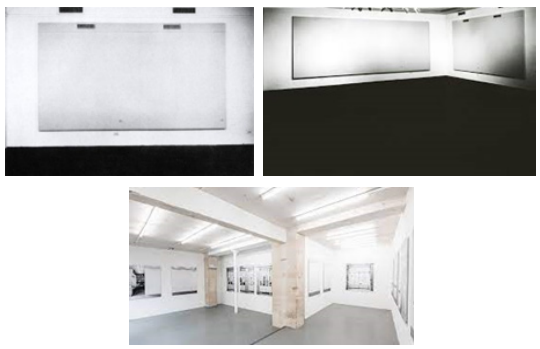
اثر «بدون عنوان» مهران تمدن، که در سال ۱۳۸۱ در نمایشگاه هنرجدید موزه هنرهای معاصر ارائه شد، نیز نمونه دیگری است (۴-۱۱). این اثر اتاقی است که کف، دیواره‌ها و سقف آن را عکس‌ها تشکیل می‌دادند. عکس‌هایی که لحظه های گذرا از خیابان را به نمایش می گذاشت و هریک به‌تنهایی بخشی از تجربهٔ روزانه ما انگاشته می شدند. ورود به این اتاق تأکیدی بر این امر بود که در دنیای کنونی، تصویرها همه زندگی ما را اشغال کرده و به انحصار درآورده‌اند. به‌همین سبب، برای مخالفت با این امر، اینک عکس‌ها همانند شیئی بی‌ارزش زیر پا قرار می‌گیرند. در این مجموعه به‌ویژه به سبب آنکه عکس‌ها از خیابان گرفته‌شده‌اند، تأکید بیشتری بر ترکیب عکس و زندگی روزمره دارند. در واقع، مهران تمدن با این اینستالیشن واقعیت عینی و روزمره را به شکل عکس ارائه داده و بخشی از تجربهٔ روزانه را با بازنمایی تصویری در هم می‌آمیزد؛ زیرا با ورود به این اتاق مجبور به راه‌رفتن از روی عکس‌هایی که در کف این اتاق قرارگرفته‌اند، شده و به خاطر عبور از روی عکس‌ها به تردید می‌افتیم. در حالی که هر عکس تجربه‌ای است که ما به‌راحتی از آن گذرکرده و پشت سر گذاشته‌ایم. ولی حالا که به‌صورت تصویر زیر پا قرار گرفته‌اند برای عبور ما را به‌تردید می‌اندازند. از سوی دیگر، قرارگیری عکس به‌عنوان یک اثرهنری در زیر پای مخاطب به‌نوعی بیزاری و بی‌اهمیتی به تصاویری است که از اندازه گذشته و تمام دنیای ما را به محاصره درآورده‌اند. کمکی که عکس با کادربندی به هنرمند می‌کند، همانند کمکی است که صدا و حرکتِ تصویر در ویدئو و سینما انجام می‌دهد. زیرا به‌این ترتیب هنرمند زیرکانه بدون دخالت در قدرت تخیلِ مخاطب توجه او را با سکوت و ثبات و پی‌درپیِ بودن تصویر، به سمت هدف و نیت خود می‌برد. تبدیل لحظات واقعی و روزمره به عکس، ماده ای که به‌طور ناخوادآگاه مخاطب را به دیدن و اندیشیدن وا می دارد و از سوی دیگر چسباندن آن بر کف و دیوار گالری در اندازه های کوچک که موجب زیر پا قرارگرفتن و عدم تمرکز کافی بر روی آن‌ها می‌شود از جمله عوامل آشنایی زدا به شمار می رود. از طرفی، به سبب نمایش واقعی لحظه های زندگی روزمره یک نشانه شمایلی به شمار رفته که اکنون کاربردی نمادین پیدا کرده‌است.

تصویر ۲: مهران تمدن، ۱۳۸۱، نمایشگاه موزه هنرهای معاصر، آرشیو شخصی

ویلیام اناستازی[۱۴]

ویلیام آناستازی نقاش معاصر آمریکایی برای نمایشگاهی در سال ۱۹۶۷ در گالری دوان نیویورک، بوم هایی را ازدیوار آویخت که همان دیوارها را به نمایش می گذاشت. بدون هیچ تغییری در بازنمایی از امر واقعی. در این مورد، نسخهٔ اصل کدام است؟ (آرچر، ۱۳۹۸، ۷۶). در این‌گونه آثار هنرمند به‌واسطه شباهت کامل اثر هنری به موضوع اصلی (نشانه شمایلی) و همچنین اجرای موضوع‌های غیر هنری

بـر روی بـوم و نمایـش آن در گالـری بـه ساختارشـکنی پرداختـه و موجـب شـگفتی مخاطـب مـی شـود. در واقـع، مـکان نمایـش اثـر بـه تلقـی مخاطـب از هنـر کمـک کـرده و بـوم کـه عنصـر اجـرای اثـر بـرای نمایـش امـر روزمـره و دیـوار کـه واقعیـت هـر روزه زندگـی اسـت، مخاطـب را بـه اندیشـیدن در معنـای اثـر وامـی‌دارد. در ایـن اثـر نیـز مشـابه اثـر ویکتـور برگیـن اگـر چـه یـک عنصـر واقعـی از امـر روزمـره بـه نمایـش درآمده‌اسـت، در عیـن حـال بـا تصویـری پـوچ یـا تهـی روبروییـم. همیـن نمایـش از چیـزی کـه در زندگـی روزمـره آن را هیـچ مـی پنداریـم، بـا اجـرا بـر روی بـوم، مخاطـب را بـه اندیشـه وا مـی دارد. ایـن اثـر دارای نشـانه شـمایلی و نمادیـن اسـت. عوامـل خارجـی در خلـق و تکویـن اثـر هنـری بـی تأثیـر نبـوده و بسـیاری اوقـات هنرمنـد خـود را در رویارویـی بـا ایـن قبیـل عوامـل خارجـی قـرار داده و از طریـق ایـن تأثیرپـذی هـا، امـکان آفرینـش آثـار هنـری را درخـود ایجـاد می‌کنـد (خیـری، ۱۳۸۹: ۲۱-۲۲). تصویـر عکاسـی به‌واقـع خـود شـی اسـت. شـیئی اسـت کـه به‌نوعـی از شـرایط زمانـی حاکـم بـر خـود، رهایـی جسته‌اسـت. اگـر چـه ممکـن اسـت تصویـر عکاسـی مبهـم، بـد شـکل یـا بد رنـگ باشـد، ولـی در هـر صـورت به‌واسـطه همـان فرایـد تکویـن خـود، بـا هسـتیِ آن چیـزی کـه آن را بازسـازی یـا بازنمایـی کرده‌اسـت، اشـتراک دارد. ایـن تصویـر، همـان مـدل اسـت (سارکوفسـکی، ۱۳۸۲: ۱۲).



تصویـر ۳: ویلیـام آناسـتازی، ۱۹۷۶، گالـری دوان نیویـورک (منبـع: URL4)

ـین کار ایـن پرسـش را بـر می‌انگیزانـد کـه مـرز بیـن هنـر و غیـر هنـر کجاسـت و بـر ایـن مسـئله تأکیـد دارد کـه ایـن تصمیـم ممکـن نیسـت بـه یـک قضـاوت زیبایـی شـناختی بسـتگی داشـته باشـد، حـال بـه هـر شـیوه‌ای کـه صـورت بنـدی شـده باشـد، مگـر بـه شـکل عرفـی (مارزونـا، ۱۳۹۰: ۱۰). در واقـع، در نقاشـی هایـی از ایـن دسـت، نوعـی خودآگاهـی وجـود دارد، ولـی ایـن خودآگاهـی از آن شـکلی نیسـت کـه مُبلـغ هویتـی بـه سـبک و سـیاق سـنتی باشـد، خودآگاهـی در ایـن آثـار به‌گونـه ای اسـت کـه آگاهـی مـا نسـبت بـه بازنمایـی عکاسـانه و نیـز نقـش دوربیـن در آفرینـش و انتشـار کالاهـای فرهنـگ بصـری را افزایش مـی دهـد (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۲۴). در واقـع، ایـن آثـار کـه بـا نسبتشـان بـه امـر روزمـره و عنصـر واقعـی قابـل تعریـف هسـتند بـا دعـوت از مخاطـب بـه تأمـل و اندیشـیدن دارای معنـی مـی گردنـد و نقـش مخاطـب در تکمیـل ایـن فراینـد غیـر قابـل انـکار اسـت. «ایـن آثـار گویـی واقعیـت مفـرط را برایمـان بـه نمایـش مـی گذارنـد. نظریـات بودریـار[۱۵] دربـارۀ واقعیـت مفـرط، بـه تشـریح جهانـی می-پرداخـت کـه در آن تصاویـر، دیگـر بـر یـک شـی حقیقـی دلالـت نداشـته، بلکـه بیننـده را بـه تصویـری دیگـر ارجـاع مـی-دادنـد. آن هـم در زنجیـره ای بـی پایـان بـه دیگـری. در چنیـن جهانـی، شـبیه سـازی نمـود یـک تجربـۀ واقعـی نیسـت، بلکـه خـود، تنهـا واقعیتـی اسـت کـه مـی تـوان آرزویـش را داشـت. از دسـت‌رفتن آفرینندگـی، بـه ایـن معنـا بـود کـه هـر چیـزی رونوشـتی از روی چیـز دیگـری اسـت و حـال بـدون وجـود یـک نسـخه ی اصـل، مفهـوم کپی‌کـردن دیگـر بـار منفـی قبـل را نداشـت» (آرچـر، ۱۳۹۸: ۱۷۰ و ۱۷۱).

فرهاد فخریان

مجموعـه «دیـوار بـر روی دیـوار» کـه در سـال ۱۳۹۲ اجـرا شـد، شـامل عکس‌هایـی در ابعـاد بـزرگ از دیوارهـای شـهر تاریخـی جـورج تـاون مالـزی اسـت کـه بـه مـرور زمـان و در اثـر شـرایط اقلیمـی ویـژه دسـتخوش دگرگونـی شـده و نقـش و نگارهـای شـگرفی در آن‌ها پدید آمده‌اسـت. نکتـه قابـل توجـه ایـن مجموعـه، نحـوه بـه نمایـش درآمـدن آن‌هـا اسـت. چراکـه عکس‌هـا بـر روی همـان مـکان خـود و دیوارهایـی کـه عکسشـان گرفتـه شـده (بـر روی موضـوع خـود)، بـه نمایـش درآمده‌انـد. دیوارهایـی کـه در ایـن پـروژه مـورد اسـتفاده قـرار گرفته‌انـد، در محله‌هـای قدیمـی جـرج تـاون قـرار دارنـد کـه بخش‌هایـی از آن به‌عنـوان میـراث فرهنگـی جهانـی توسـط یونسـکو در سـال ۲۰۰۸ بـه ثبـت رسیده‌اسـت.

تصویـر ۴: فرهـاد فخریـان، ۱۳۹۲، دیـوار بـر روی دیـوار، شـهر جـورج تـاون مالـزی (منبـع: نگارنـده، ۱۴۰۲)

به گفته فرهاد فخریان، هدف از این نحوهٔ نمایش آن است که بیننده عکس، همزمان با موضوع آن نیز مواجه شده و بین واقعیت و بازنمایی واقعیت از طریق عکس، در آمد و شد باشد. وی بر این باور است که نگاه مردم به اصل واقعیت نگاه عام‌تری است تا به آن واقعیتی که از طریق رسانه تصویر برایشان می‌شود. «در این آثار درک مبنی بر نقش محیط، مالکیت و هویت فرهنگی در تعیین معنای اثر هنری مهم است» (آرچر، ۱۳۹۸: ۱۳۶). آن‌چه بارز است در این آثار محتوای واقعی تولید و محتوای واقعی دلالت رخ داده‌است (کهون، ۱۳۹۱: ۴۵۹). عکس بازتاب موضوع خود است و اگر توجه بیننده را جلب کند بدان جهت است که جانشین چیزی شده که آن را به نمایش گذاشته‌است. پس اگر از دید شخصی فلان عکس زیبا باشد از آن روست که آن شخص موضوع عکس را زیبا یافته‌است (اسکروتون، ۱۳۸۶: ۵۷). ویتگنشتاین[۱۶] در مقاله ای به نام هنر بعد از فلسفه در سال ۱۹۶۹ می‌نویسد: «یک اثر هنری توضیح واضحات است. نوعی نمایش قصد هنرمند، یعنی هنرمند با آن میگوید که آن اثر هنریِ خاص، همان هنر، یا به عبارتی تعریفی از هنر است. بنابراین وقتی می گوییم این اثر خاص، همان هنر است، درست است.» (آرچر، ۱۳۹۸، ۸۵)در این اثر نیز نمایش یک امر عادی و روزمره بر روی عکس موجب آشنایی زدایی گشته و مخاطب را به دقت و اندیشیدن در امور و پدیده های آشنای زندگی روزمره فرا می خواند. همچنین این اثر با استفاده نشانه های شمایلی مبنی بر شباهت بر موضوع و قرارگیری به‌جای اصل موضوع، کاربردی نمادین پیدا می کند.فخریان همچنین در مجموعه «همزیستی مسالمت آمیز» که در سال ۱۳۹۴ در شهر جرج تاون مالزی اجرا شد، عکس هایی از فضای قدیمی و تاریخی خانه ها و بناهای آن شهر را با چاپ عکس های بزرگ بر روی دیوار همان منطقه‌ها به نمایش گذاشت (تصویر ۴-۲۷). همخوانی فضای عکس ها با محیط نمایش اثر، مخاطب‌ها را با این دوگانگی امر روزمره یا اثر هنری مواجه می ساخت. در این‌جا هنرمند با استفاده از نمایش موضوعات روزمره و مکان زندگی هر روزه مخاطب را به دیدن چیزهایی که از چشم او پنهان می ماند، دعوت می کند.

تصویر ۵: فرهاد فخریان، ۱۳۹۴، همزیستی موزون (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

نگاه دوربین عکاسی یک نگاه عینی است که هیچ محدودیتی به غیر از پارامترهای فنی ندارد. حتی عینی ترین نقاش نمی تواند با یک چنین مساوات نگری آزادانه ای یک صحنه را مورد توجه قرار دهد، و در نتیجه قرائتش از عکسی که گرفته‌است نیز به درجاتی صبغه شخصی می یابد (لینتون، ۱۳۸۳: ۳۵۴). بیرون رفتن شیئی که به‌عنوان کار هنری قابل شناسایی است از داخل گالری، این فکر را می رساند که ما به عنوان بیننده، باید تصمیم بگیریم که با مَنشی هنری به همهٔ پدیده های جهان بنگریم. ولی ممکن است از خود بپرسیم فرض بر اینکه به‌عنوان هنر، با آن‌ها برخورد کنیم، پس از آن چه معنایی برایمان خواهند داشت. پرسشی که در این‌جا مطرح می شود دیگر این نیست که اثر حقیقی را باید در گالری یافت یا در همان چشم‌انداز، بلکه این بار مسأله این است که با توجه به اهمیت خواستگاه متریال ها، آن چشم انداز چه نقشی در تأثیر اثر بر مخاطب دارد؟ (آرچر، ۱۳۹۸: ۹۶ و ۹۷). نباید از نظر دور داشت که مفاهیم پنهان در فرایند کاری این هنرمندان مفاهیم اجتماعی بوده و از نوعی همنوایی با محیط مادی آن‌ها و رابطه ای سازنده و خوش‌بینانه با کلیت جهان، حکایت دارند. فعالیت آن‌ها، الگوی یک زندگی اجتماعی است و همین امر آثارشان را در زمره آثار مفهومی قرار می دهد. در قطب دیگر، هنرمندانی قرار دارند که فقط و فقط با انگیزه ناخودآگاه خود کار می کنند، هنرمندی که فعالیتش اساساً معطوف به حصول تصاویر ذهنیِ ناخودآگاه خویش است. هنر، نه تنها باید شباهتی با اشیا معمول داشته باشد، بلکه شیوهٔ نگریستن به آن هم باید مبتنی بر تجربیات روزمره باشد (همان: ۵۸). در واقع، این نمونه آثار از جدایی بین سبک و معنا، تصویر و متن، شی و نیت در دنیای تجسمی امروز سخن می‌گوید. با عمل نقاب‌زدن، نقاب آن را بر می دارد، یا به‌قول دریدا، شالوده

شکنی می کند. (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۲۴). بر پایه دیدگاه ساختگرایان، مشاهدات ما فقط به ما می گویند که مشاهدات ما چیست اند و چیزی درباره شرایط واقعی جهان نمی گویند. همچنین، هیچ روشی برای رسیدن به معنای غایی چیزی وجود ندارد. معنا، همیشه از ما دریغ می شود، و خلاف این را پذیرفتن در حکم تن‌دادن به اسطوره است (همان: ۲۱). یکی از مفاهیم سبک پسامدرنیستی این است که باید ترکیبی از رسانه ها را در برگیرد تا به‌واسطه آن تمرکز وسواس‌گونه مدرنیسم بر رسانه به‌مثابه پیام- نقاشی درباره نقاشی، عکاسی درباره ی عکاسی و مانند آن- را از میان ببرد. برای نمونه، می توان نقاشی های تئاتری یا عکس های فیلمی خلق کرد، یا تصاویر را با کلام مکتوب ترکیب کرد. نتیجهٔ طبیعی این است که کاربرد رسانه های به‌اصطلاح جایگزین مشخصه سبک پسامدرن به شمار می رود. این دیدگاهی است که عملاً عکاسی را از جایگاه درجه دوم سنتی خود فراتر برده و آن را به‌عنوان رسانه ای امروزی مطرح می کند (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۲۲).

کنت جوزفسون[17]

هنرمندی که از عکس برای بازنمایی واقعیت بهره میبرد، کنت جوزفسون است. او با عکاسی از مکان های مختلف و نمایش آن‌ها در همان مکان ولی در زمانی متفاوت، واقعیت دیگری را رقم می زند. و تردید لحظه واقعی یا امر هنری را برای مخاطب ایجاد می کند. در واقع او به مدد عکس ها، لحظه ها را تکامل می بخشد. در مجموعه او، عکس ها نه فقط به کمک نشانه های شمایلی که بر مبنای بیشترین شباهت با موضوع هستند، بلکه به واسطه ترکیب دو زمان در یک مکان دید کامل تر و شاید خیال پردازانه تری به مخاطب می دهد. «با استفاده از یک قیاس هنری، می توان بیان داشت که این امر واقعی نامحسوس به مانند«نقطه ی غیبی» عمل می کند. یعنی به مانند چیزی که نمی تواند بازنمایی شود، اما با این حال برسازنده عملِ بازنمایی است» (ژیژک، ۱۳۸۴، ۲۲). واقعیت همواره یک روایت یا برداشت «مجازی» از امر واقعی است (همان: ۲۵). اگر چه مکان تصاویر یکسان هستند ولی در واقع در لحظات و زمان های متفاوتی عکاسی شده‌اند، حالا هنرمند با تداخل و نمایش زمانی از گذشته در یک مکان ثابت که آن هم به مرور زمان دستخوش تغییر شده‌است، و با کمک نشانه های نمایه ای، شمایلی و نمادین در تلاش است به گذاربودن لحظات در حال عبور اشاره کند. این مجموعه با ثبت لحظات متفاوت از زندگی روزمره و ادغام آن‌ها در یک مکان، انسان معاصر درگیر زندگی روزمره را مخاطب قرار می دهد و یادآور این سخن هراکلیتوس[18] است که می گفت هیچ‌کس قادر نیست در یک رودخانه دو بار داخل شود. زیرا که بار دوم، رودخانه همانی نیست که بود. زیرا که آب جریان داشته و فرد نیز تغییر کرده‌است (گیدنز و بردسال، ۱۳۹۳: ۶۱). این مجموعه نیز به لحظه های جاری و در حال عبور اشاره دارد و اینکه و بازگشت به گذشته امکان پذیر نیست، حتی اگر شبیه هم به نظر برسند. به گفته رزالیند کراس[19] ما اکنون در شرایطی به سر می بریم که او آن را وضعیت پست‌مدیوم می نامد. و آن شرایطی است که حضور سرسام‌آور عکس و ویدئو در هنر، بیشتر به سبب حضور همه جایی و فراگیر این رسانه ها در فرهنگ عمومی است، به این دلیل است که ما با تصاویر بیش از هر چیز دیگری ارتباط برقرار می-کنیم (آرچر، ۱۳۹۸: ۲۳۱). نباید فراموش کرد که مشاهده هنر به‌معنای مصرف منفعلانه آن نیست. در جریان آن بخشی از جهانی می شویم که هنر و مخاطب، هر دو، به آن متعلق اند. نگریستن عملی منفعلانه نیست و امور را بی‌تغییر نخواهد گذاشت. هنر، رویارویی مداوم و ژرفی است که در آن اثر هنری به‌مثابه آغازگر و نقطه عطفی در فرایند کنکاش مداوم معناست، و به هیچ‌وجه نقطه غیبی این فرایند به شمار نمی‌آید (همان: ۲۵۲ و ۲۵۳).

تصویر ۶: کنت جوزفسون، ایلینُی، ۱۹۷۰، (منبع: URL1)

تصویر ۷: کنت جوزفسن، شیکاگو، ۱۹۷۳، (منبع: URL۲)

تصویر ۸: کنت جوزفسن، گرنت کنین، آریزنا ۱۹۷۰، (منبع: URL3)

رابرت اسمیتسون[۲۰]

او در این اثر تکه ذغال‌سنگ هایی را که از جاهای مختلف برداشته، همراه با عکس هوایی از همان مناطق در گالری به نمایش می گذارد و در واقع آثاری از مکانی که به آن تعلق دارند، به گالری که محل قرارگیری اثر هنری است می برد. در واقع، نمایش چیزهای غیر مرسوم در گالری به‌مفهوم بی نظمی و خطر نابودی تدریجی زمین می پردازد. نمایش عکس های هوایی و حضور فیزیکی ذغال‌سنگ ها از همان مناطق گذری از نماد به نشانه های شمایل شناسانه هستند و با ساختارشکنی حضور آن‌ها در گالری به‌مفهوم خطر نابودی طبیعت می-پردازد. از نگاه هنرمند، این عکس ها تنش میان دیدن و نابینایی را به تصویرکشیده و وعده نگاهی عمیق را به بیننده می دهند. آن‌ها از جهتی چشم‌انداز و از جهتی دیگر نوعی انتزاع اند. ساختارشکنی در این‌جا نمایش امر روزمره و غیره هنری در قالب متریال عکس و در مکانی به نام گالری است. عکس با داشتن نشانه شمایلی و نمادین و حضور فیزیکی ذغال‌سنگ‌ها نشانه های نمایه ای را دارا هستند و همگی به کمک هم مخاطب را به اندیشیدن و تأمل وا می‌دارند. «هنر کنشی است انسانی که در آن فرد آگاهانه و به یاری چند نشانه بیرونی احساساتی را که تجربه کرده به دیگران منتقل می کند، دیگران نیز از این احساسات متأثر می شوند و خود تجربه شان می کنند.» (ویلکینسون، ۱۳۸۸: ۲۶۱).ما فقط از طریق احساس است که به درک رابطهٔ پویا و درهم‌تنیده ساختار پیشانظری جهان به‌مثابه کلیتی به هم‌پیوسته آگاه می شویم و خود را در میان آن میبینیم. ما جهان را نه به‌گونه ای منفصل و بی علاقه، بلکه به گونه ای می بینیم که به‌سبب رابطه اش با ما برایمان معنا دارد. ما همواره با محیط و جهان خویش درگیریم و در آن چیزهای تازه ای را کشف می کنیم. محیط برای ما پروژه ای ناتمام است (Dewey, 1958: 30).

عکاسی از دید برخی از این هنرمندان، وسیله انتخاب است (گراندبرگ، ۱۳۹۲، ۳۱). این آثار به‌نوعی به تشدید این واقعیت می پردازد که هنر نمی تواند بدون پشتیبانی اجتماعی رونقی داشته باشد (لینتن، ۱۳۸۳: ۳۰۳). به گفته واینر «در واقع ممکن است اثر تنها در قالب زبان ارائه شود.» اختیاراتی که به بیننده داده می-شود، بسیار مهم اند. چرا که «هنر همواره نوعی عرضه است، هیچ‌گاه تحمیل یا تکلیف نیست.» در این‌جا هم برداشت خوبی نسبت به تلقی هنر به‌عنوان بیان احساس یا تفکر خاص هنرمند وجود ندارد. اکنون به‌جای اینکه گیرنده، معنای اثر را بپرسد، یعنی بکوشد بفهمد که هنرمند قصد بیان چه چیزی را داشته، بهتر است به این بیاندیشد که اطلاعات داده‌شده چگونه می توانند دربردارندهٔ معنا باشند (آرچر، ۱۳۹۸، ۸۲). از دید لاکان، آنچه ما «واقعیت» می نامیم از طریق دلالت گری (امر نمادین) و شکل خاصی از دسته بندی خیال ها ، یعنی همان امر خیالی، تشکیل می گردد. امر واقعی، به نظام دلالت (نمادین-خیالی) تعلق ندارد، بلکه دقیقاً همان امری است که این نظام را نفی می کند. امر واقعی به‌مثابه نوعی ساحت ابدی فقدان بر جای می-ماند، و هر گونه تعبیر یا دلالت نمادین- خیالی نیز نوعی پاسخ تاریخی خاص با این فقدان بنیادین است (ژیژک، ۱۳۸۴: ۲۱). ژیژک می‌کوشد تا بر ابعاد و سویه های ظریف تر امر واقعی تأکید کند. از این رو، امر واقعی فقط به‌مثابه نوعی مرز بیرونی (سخت) برای دلالت عمل نمی کند، بلکه در عین حال ایفاگر نقشی ظریف تر و نامحسوس تر است: ایجاد نوعی چرخش یا پیچشِ درون ماندگار- نامرئی که به واقعیت شکل می-بخشد و بافت آن را تعیین می کند (همان: ۲۲).

تصویر ۹: رابرت اسمیتسون، ۱۹۶۸، بدون عنوان (منبع: URL6)

مشاهده این آثار و وابستگی و همبستگی شدیدشان با امر واقعی یا جهان واقعی مخاطب را به شگفت وا می‌دارد؟ (لینتون، ۱۳۸۳: ۳۳۷). آن‌چه این آثار هنری بر آن است تا نشان دهد این است که «هنر جز جدایی‌ناپذیری از ساختار اجتماعی است، جزئی که با همهٔ اجزای دیگر کنش متقابل دارد و خود تغییر می-پذیرد، زیرا هم قلمرو هنر و هم رابطه آن با دیگر اجزا تشکیل‌دهنده ساختار اجتماعی در سیلان دیالکتیکی پیوسته قرار دارند (لچت، ۱۳۸۳: ۱۳۷).این جدول به عوامل مؤثری که برای بیان ایده هنرمند به‌منظور عوامل مهم و تأثیرگذاری که منجر به ایجاد اثر هنری شده و مخاطب را به اندیشیدن وامی دارند، می پردازد. این عوامل مشتمل اند بر دعوت مخاطب به تفکر، آشنایی زدایی، نمایش امر روزمره بدیهی انگاشته شده، مکان، نشانه های نمایه ای، شمایلی و نمادین. همان-گونه که در جدول پیشِ رو نشان داده

جدول ۱: روش های به‌کارگرفته‌شده در مجموعه های نام‌برده

نام هنرمند و اثر	به تفکر واداشتن مخاطب	آشنایی زدایی	تأکید بر زندگی روزمره	نمایش موضوعات روزمره	مکان بازنمایی	نشانه نمایه-ای	نشانه شمایلی	نشانه نمادین
ویکتور برگین	❋	❋	❋	❋	❋		❋	❋
مهران تمدن	❋	❋	❋	❋	❋		❋	❋
ویلیام آناستازی	❋	❋	❋	❋	❋		❋	❋
فرهاد فخریان	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	
کنت جوزفستون	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	
رابرت اسمیتسون	❋	❋	❋	❋	❋	❋		❋

نتیجه گیری

این مقاله با طرح این پرسش که چگونه موضوعات عادی و غیر هنری زندگی روزمره منجر به دلالت‌های معنایی و ابژه هنری می شوند، به دعوت از مخاطب در اندیشیدن به پدیده های عادی و معمولی زندگی روزمره می پردازد. اینکه چگونه امر واقعی و غیر هنری به اثر هنری بدل گشته‌است. مخاطبان با گذر از مکان واقعی و هر روزه و با روبه‌روشدن با همان موضوعی که آن را عادی می انگاشتند، فقط به‌واسطه ماده خام اثر هنری در قالب عکس یا نقاشی با مفهومی جدید روبه‌رو می شوند. در واقع این آثار با جانشینی با امر واقعی، به آشنایی-زدایی پرداخته و مخاطب را به اندیشه در مورد پدیده های روزمره فرا می‌خواند. الزام ساختارشکنی به‌منظور «بیگانه سازی» با روش‌هایی چون شکل گیری ابهام در معنای اثر، از میان بردن عادت های دیداری، اجرای اثر هنری خارج از گالری، نمایش ماده غیر هنری در گالری، توجه روزافزون به زندگی روزمره، ستایش امر واقعی و مکان بازنمایی یا نمایش اثر انجام میپذیرد. در این مقاله، کوشش شد تا به آثاری پرداخته شود که هنرمند با بهره‌بردن از بازنمایی عنصر واقعی که

در زندگی روزمره عادی انگاشته می گردد، و مکان نمایش اثر هنری، به تولید آثاری پرداخته‌است که مخاطب را به اندیشیدن درباره اثر هنری، ماده خام آن، ایده شکل‌گیری و جهان پیرامونش دعوت کند. در واقع، این بازنمایی به بیننده کمک می کند تا درک بیش تری از دنیای پیرامون خود داشته باشد و جنبه هایی از آن را مشاهده کند که تاکنون به آن‌ها توجه نکرده‌است. آن‌چه بیش از همه مخاطب این آثار را به شگفتی وامی‌دارد، نشانه های شمایلی آثار است که بدون کوچکترین تغییر یا تفاوتی با ماده خام یا امر واقع ایجاد شده اند و با نمایش بر روی مواد پذیرفته‌شده برای اجرای اثر هنری یا مکان غیر هنری تبدیل به اثر هنری شده اند.

پی‌نوشت

1. defamiliarization
2. Jacques-Alain Miller(1994) روانکاو و نویسنده
3. Slavoj Zizek(1949) فیلسوف و روانکاو
4. Victor Shklofsky(1948-1893) فرمالیست روس
5. semiotics
6. Charles Sanders Peirce(1914-1839) نشانه شناس آمریکایی
7. index
8. iconic
9. symbolic
10. Sol Lewitt(2007-1928) هنرمند آمریکایی
11. minimalism
12. conceptualism
13. Victor Burgin هنرمند بریتانیایی
14. William Anastasi هنرمند آمریکایی
15. Jean Baudrillard جامعه شناس فرانسوی
16. Ludwig Wittgenstein فیلسوف اتریشی
17. Kent Josephson
18. Heraclitus
19. Rosalind Cross
20. Robert Smithson هنرمند آمریکایی

می شود، همهٔ آثار در سه عامل به تفکر واداشتن مخاطب، آشنایی زدایی و بازنمایی موضوعات روزمره و غیر هنری با هم مشترک هستند.

منابع

• احمدی، بابک (۱۳۸۳). ***حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر***، چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز
• احمدی، بابک (۱۳۷۰). ***ساختار و تأویل متن***، تهران: نشر مرکز.
• احمدی، بابک (۱۳۷۴). ***حقیقت و زیبایی: درس های فلسفه هنر***، تهران: نشر مرکز.
• آرچر، مایکل (۱۳۹۸). ***هنر بعد از ۱۹۶۰***، ترجمه کتایون یوسفی، چاپ ششم، تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
• آریان‌پور، امیر حسین (۱۳۹۴). ***اجمالی از تحقیق دربارهٔ (جامعه شناسی هنر)***، تهران: دانشکده هنرهای زیبا.
اسکروتون، راجر (۱۳۸۶). ***عکاسی و بازنمایی***، ترجمه بابک محقق، تهران: فرهنگستان هنر.
• آدامز، لوری (۱۳۹۳). ***روش شناسی هنر***، ترجمه علی معصومی، چاپ سوم، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• برت، آر، ال (۱۳۹۸). ***تخیل***. ترجمه مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
• جانسون، هرست ولدمر؛ جنسن، آنتونی اف (۱۳۸۱). پست- مدرنیسم: هنر پست- مدرن، ترجمه مجید گودرزی، تهران: نشر عصر هنر.
• چندلر، دانیال (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
• خیری، محمد (۱۳۸۹). ***اقتباس برای فیلمنامه (پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبی برای نگارش)***، چاپ سوم، تهران: نشر سروش.
• ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۴). ***گزیده مقالات: نظریه، سیاست، دین***، گزینش و ویرایش، مراد فرهاد پور، مازیار اسلامی و امید مهرگان، تهران: انتشارات گام نو.
• سارکوفسکی، جان (۱۳۸۲). ***نگاهی به عکس ها***، ترجمه فرشید آذرنگ، تهران: سمت
• سجودی، فرزان (۱۳۹۲). ***مقالات اولین هم اندیشی نشانه شناسی هنر: نشانه شناسی لایه ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری***، چاپ دوم، تهران: فرهگستان هنر.
• سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۱). ***انقلاب مفهومی: تاریخ هنر معاصر جهان***، تهران: نظر.
• سونسون، گوران (۱۳۸۷). ***نشانه شناسی عکاسی***، ترجمه: مهدی مقیم نژاد، تهران: نشر علم.
• گیدنز، آنتونی؛ بردسال، کارل، (۱۳۹۳). ***جامعه شناسی***، چاپ بیست‌ونهم، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نی
• کهون، لارنس (۱۳۹۱). ***از مدرنیسم تا پست مدرنیسم***. ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ نهم، تهران: نشر نی.
• گراندبرگ، اندی (۱۳۹۲). ***بحران واقعیت: در باب عکاسی معاصر***، ترجمه مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، چاپ دوم، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری فرهنگستان هنر (متن).
• لچت، جان (۱۳۸۳). ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر***، ترجمه محسن حکیمی، چاپ سوم، تهران: انتشارات خجسته.
• لینتون، نوربرت (۱۳۸۳). ***هنر مدرن***. ترجمه علی رامین، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
• مارزونا، دانیل (۱۳۹۰). ***هنر مفهومی***. ترجمه منصوره عبادی،

تهـران: نشـر نظـر.
• مکاریـک، ایرنـا ریمـا (۱۳۸۴). ***دانشـنامه نظریـه هـای ادبـی معاصر***. ترجمـه مهـران مهاجـر و محمـد نبـوی، تهـران: آگـه.
• ویلکینسـون، رابـرت (۱۳۸۸). ***هنـر، بیـان، احسـاس***. ترجمـه امیـر مازیـار، چـاپ دوم، تهـران: آثـار هنـری متـن

References

• *A*dams, L., (2013). ***"Art Methodology"***. Translate by Ali Masoumi, Tehran: Nazar. (Text in persion).
• Ahmadi, B.,(1993). *"**Truth and Beauty"***. Tehran: Center. (Text in persion)**.**
• Ahmadi, B., (2005). *"**The text-Structure and textual interpretation"***. Tehran: Center. (Text in persion).
• Anthony F, J., (1913). ***"History oF Art".*** Tehran: Time of Art. (Text in persion).
• Archer, M., (2020). "Art after 1960". Tehran: ***Herfeh: Honarmand***. (Text in persion).
• Arianpour, A.(2012). ***"Sociology of Art"***. Tehran: Gostareh. (Text in persion).
• Scruton, R., (2008). *"**Photography and representation"***, Translate by Babak Mhaghegh, Thehran: Art Academy. (Text in persion).
• Barret, R.L., (2020). ***"Fancy and imagination"***, Tehran: center. (Text in persion).
• Cahoone, L.E., (2013), ***"From modernism to post modernism"***: an anthology, translated by: Abdolkarim Rashdian, Tehran: Ney. (Text in ***persion).***
• Chandler, D. (2001). ***Semiotics (The Basic),*** USA & Canada: Routledge.
• Dewey, J., (1958). ***"Art as Experience"***, New Yourk, Capricon Books, G. P. Putnam's Sons.
• Giddens, A., (2002). ***"Sociology"***. Tehran: Ney. (Text in persion).
• Grundberg, A., (2014), ***"Crisis of the real: writings on photography since 1974"***, translated by: Masoud Ebrahimi Mogadam & Maryam Ladoni, Tehran; Art Academy. (Text in persion).
• Kheiri, M., (2011), ***"Adaptation for the Screenplay".*** Tehran: Soroush. (Text in persion).
• Lechte, J., (2003). *"**Fifty key contemporary thinkers".*** Tehran: Kkojasteh. (Text in persion)._ Lynton, N., (2005), ***"The story of Modern art"***, translated by: Ali Ramin, Tehran: Ney. (Text in persion).
• Makaryk, I, R., (2015), ***"Encyclopedia of Contemporary Litrary Theory"***, translated by: Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah. . (Text in persion).
• Marzane, D., (2002), ***"Conceotual art"***, translated by: Fatemeh Ebadi, Tehran: Nazar. (Text in persion)
• Marzona, D., (2005). Conceptual Art, Cologne: Taschen.
• Pierce, C., (1931-58). ***Collected Writings***, In Charles Hartshorne, Paul Weiss and Aurthur w Burks (Eds.), Cambridge: Harvard University Press.
• Sarukhani, B., (2015), ***"Reaserch Methods in Social Sciences"***, Volum 1, Tehran: Institude of
• Shklovsky, V. (1965). "Art as Technique." In Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Eds.), ***Russian Formalist Criticism: Four Essays*** (pp. 3-25), Lincoln: University of Nebraska.
• Sonesson, G., (2008). ***"Semiotics of Photography"***. Teran: Science. (Text in persion).
• Sojoudi, F., (2011). ***"Semiotics of Art***. Tehran": Academy of Art. (Text in persion).
• Strazny, P., (2005). ***Encyclopedia of linguistics,*** Vol (1), Fitzroy Dearborn, New York & Oxon: Taylor and Francis Group.
• Wilkinson, R., (2008), *"**Art,Emotion & Expression"***, Tehran: Academy of Art. (Text in persion).
• Zizek, S., (2006), ***"Selected Articles"***: Theory, Politics, Religion, Tehran: New Step. . (Text in persion)
• **URLs**
• URL1: www.akkasee.com
• URL2: www.akkasee.com
• URL3: www.akkasee.com
• URL4: www.foundationforcontemporaryarts.org
• URL5: www.honaragah.com
• URL6: www.honaragah.com

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۲۷-۱۷)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

بازشناسی نحوه‌ی بازنمایی نقش مایه‌ی زنان در قلمدان کاظم فرزند نجفعلی هنرمند دوره‌ی قاجار فروخته شده در حراج چیس ویک لندن

چکیده

آثار هنری جدا از جنبه هنری و تاریخی، انتقال سنت‌های فرهنگی و موارد متنوعی در دوره‌های مختلف را بازگو می‌کنند. مطالعه این آثار می‌تواند در شاخه تصویرگری قلمدان‌ها در بازنمایی زنان، نحوه پوشش و آرایش آن را بررسی شود و به جهت ویژگی‌های مفهومی و نمادین، تزیینی و بصری حائز اهمیت است. قلمدان نگاری که بیشتر در دوره قاجار رونق گرفته است به لحاظ سبک هنری و بازنمایی از زنان به شیوه اروپایی حائز اهمیت بوده و زمینه مناسبی برای مطالعات تحولات در شناخت ویژگی‌های بصری، شناخت تغییرات فرهنگی و بازنمایی اروپایی زنان این دوره کمک نماید. هدف از این پژوهش بررسی و تحلیل تک چهره زنان قاجار و نگاه زنانه به عنوان بخشی از عملکرد بازنمایی زنان در فرهنگ دوره قاجار است. نمونه مطالعاتی این پژوهش قلمدان متعلق به کاظم فرزند نجفعلی قلمدان نگار دوره قاجار فروخته شده در حراج چیس ویک است که چند زن را در قاب در خود جای داده است و از این منظر ویژه و دارای نگاهی زنانه محسوب می‌شود. میزان کنش نگاه زنانه در میان عناصر تصویرغربی در پیوند با نشانه‌های دیگر همچون گل و مرغ برآمده و مفهوم متفاوتی را در برمی گیرد. پیوند میان عناصر درون تصویر قلمدان با بدن زن نشانگر تحولات فرهنگی غربی و نگاه معنا گرا به زن می‌باشد. سوال این پژوهش این است که سوژه زن در این قلمدان لاکی اثر کاظم ابن نجفعلی چگونه بازنمایی شده و به چه معنایی اشاره دارد؟ روش تحقیق در این پژوهش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بررسی نمونه موزه‌ای قلمدان فروخته شده درحراج چیس ویک لندن پرداخته است و از نوع تحقیق کیفی است.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد سوژه زن با آرایش و پوشش اروپایی بازنمایی شده و در قاب‌بندی‌های محصور شده در فضای گل و مرغ دیده می‌شود. زنان در این قلمدان و در قاب‌ها به صورت انفرادی و دو نفری در قاب‌های مجزا تصویر شده اند. مهم‌ترین ویژگی این قاب حضور پررنگ زنان در قاب‌های روشن در پس‌زمینه تیره برای تاکید می‌باشد. تمایل به تغییرات فرهنگی و ساختارشکنی در نمایش زنان در قاب‌های تصاویر بازنمایی شده است.

کلیدواژه‌ها: قاجار، زن، قلمدان، کاظم، نجفعلی، نقش مایه.

الهه پنجه باشی
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۰۲-۰۹-۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۱-۱۱-۱۴۰۲
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45692.1222

مقدمه

در طـول تاریـخ آثـار هنـری، علائـم و نشـانه‌هایی از بازنمایـی و شـرایط اجتماعـی و سیاسـی زمانـه خـود را آشـکار می‌کننـد. یکـی از نخسـتین نشـانه‌هایی کـه در مطالعـه آثـار هنـری می‌تـوان بـه آن توجـه کـرد نحـوه بازنمایـی زنـان اسـت. موضـوع بـدن زنانـه بـا لبـاس بـاز اروپایـی و نیمـه برهنـه بـا آرایـش مـوی غربـی بـه مثابـه فرهنـگ دیـداری جدیـدی محسـوب می‌شـود کـه تاکنـون در ایـن قلمـدان مـورد تفحـص قـرار نگرفته اسـت، تفـاوت دیـدگاه هنـر ایـن اثـر و اشـاره بـه مضامیـن پنهـان در پشـت لایه‌هـای سـوژه از دلایـل انتخـاب ایـن موضـوع اسـت. هنرمنـد اثـر کاظـم، تحـت تاثیـر نشـانه‌های تصویـری غربـی و فرهنـگ آن دنیـای تصویـری تزیینـی در بازنمایـی زن در دوره قاجـار را بـه سـمت واقـع گرایـی سـوق می‌دهـد و از ایـن منظـر در ترکیـب بـا نقاشـی گل و مـرغ نمادیـن ایـن دوره و پیونـد دو موضـوع واقـع گرایانه و تزیینـی، دارای اهمیـت ویـژه‌ای بـرای مطالعـه معنـای زن در علـم تصویـر اسـت. بازنمایـی زنـان در ایـن قلمـدان دارای تغییـرات عمـده‌ای در فـرم و مضمـون نسـبت بـه زمانـه خـود می‌گـردد. نحـوه بازنمایـی و تحـولات نمایـش زنـان، ویژگی‌هـای فرمـی، تزیینـی، در ایـن قلمـدان ویـژه بـوده و نـگاه جدیـدی را نشـان می‌دهـد، بـه همیـن جهـت ایـن پژوهـش تـلاش دارد بـه بررسـی نحـوه بازنمایـی زنـان و ویژگی‌هـای تجسـمی آن‌هـا در قاب‌هـای تصویـر قلمـدان مذکـور بپـردازد. هـدف ازایـن پژوهـش بررسـی و تحلیـل تـک چهـره از زنـان قاجـار و نـگاه زنانـه بـه عنـوان بخشـی از عملکـرد بـدن بـا اسـتفاده از نشانه‌شناسـی فرهنگـی در دوره قاجـار اسـت. میـزان کنـش نـگاه زنانـه در میـان عناصـر تصویـری در پیونـد بـا نشـانه‌های دیگـر همچـون گل و مـرغ برآمـده و مفهـوم متفاوتـی را در برمـی گیـرد. پیونـد میـان عناصـر درون تصویـر قلمـدان بـا بـدن زن نشـانگر تحـولات فرهنگـی تصویـر و نـگاه معنـا گـرا بـه زن بـه عنـوان نقـش اصلـی می‌باشـد. سـوال ایـن پژوهـش ایـن اسـت کـه سـوژه زن در ایـن قلمـدان لاکـی اثـر کاظـم ابـن نجفعلـی چگونـه بازنمایـی شـده و بـه چـه معنایـی اشـاره دارد؟ ضـرورت و اهمیـت تحقیـق در ایـن اسـت کـه بازنمایـی زنـان در دوره قاجـار بـه لحـاظ بررسـی‌های فرهنگـی و هنـری شـایان اهمیـت اسـت، ایـن آثـار از حیـث طراحـی و سـبک آن در بازنمایـی زنـان جـای مطالعـه داشـته و نقـوش و علایمـی کـه در بازنمایـی زنـان اسـتفاده شـده اسـت از حیـث تغییـرات فرهنگـی و نمایـش اروپایـی شـایان اهمیـت می‌باشـند. زنـان در ایـن قلمـدان بیانگـر ویژگی‌هـای تغییـر یافتـه فرهنگـی و هنـری نسـبت بـه سـوژه زن می‌باشـد و ایـن موضـوع در قلمـدان پسـر نجفعلـی کاظـم تاکنـون پژوهـش نشـده و ضـرورت ایـن پژوهـش را نشـان می‌دهـد.

روش تحقیق

ایـن پژوهـش کیفـی بـوده بـه روش توصیفـی- تحلیلـی و بـا اسـتفاده از منابـع کتابخانـه‌ای و فیـش بـرداری انجـام شـده و نسـبت بـه مطالعـه نقـش مایـه زن در قلمدانـی قاجـاری اقـدام می‌کنـد. تصاویـر قلمـدان بارگیـری تصویـر از نسـخه‌های اینترنتـی برداشـت شـده انـد. جامعـه آمـاری ایـن پژوهـش قلمـدان لاکـی نقاشـی شـده تزیینـی بـا موضـوع زنـان بـه شـماره Lot۸۳ اسـت که در حـراج چیـس ویـک فروختـه شـده و خریـدار تمایلـی بـه اعـلام قیمـت فروختـه شـده نداشـته اسـت. شـیوه تحلیـل اطلاعـات کیفـی و براسـاس اصـول و قواعـد بـه بـه کار رفتـه در ویژگی‌هـای ظاهـری زنـان بـر اسـاس تحلیـل منطقـی اسـت. در ایـن پژوهـش بـه ویژگی‌هـای سـوژه زنـان و نـگاه متفـاوت بـه آن پرداختـه می‌شـود.

پیشینه تحقیق

تاکنـون تعـداد معـدودی از پژوهش‌هـای مربـوط بـه دوره قاجـار بـه موضـوع قلمدان‌هـا و قلمـدان نـگاری پرداختـه انـد. ایـن پژوهش‌هـا تنهـا بـه معرفـی قلمدان‌هـا پرداختـه شـده و بـه عنوان آن بسـنده شـده اسـت. درمجمـوع توجه محققیـن بـه خوانـش اساسـی و اصلـی نمونه‌هـای مهـم متمرکـز نبـوده و از لحـاظ بررسـی و تجسـمی مـورد بحـث قـرار نگرفتـه شـده اسـت و بـه خصـوص در هیـچ یـک از پژوهش‌هـا بـه قلمـدان کیانـی مـورد بحـث در پژوهـش حاضـر نپرداختـه انـد، همیـن موضـوع ضـرروت ایـن پژوهـش و جنبـه نـوآوری آن را نشـان می‌دهـد. در ادامـه بـه معرفـی پژوهش‌هـای نـام بـرده پرداختـه می‌شـود. کتـب: یـاوری. (۱۳۹۱)، بـه سـیری در قلمدان‌هـای لاکـی ایـران پرداختـه اسـت. خلیلـی. (۱۳۸۶)، کارهـای لاکـی را در مجموعـه خـود معرفـی و بررسـی نمـوده اسـت. فلـور، دیگـران. (۱۳۸۱)، بـه نقاشـی در دوره قاجـار و هنرمنـدان آن پرداختـه اسـت و در بخـش کارهـای کوچـک بـه قلمـدان نـگاری نیـز اشـاراتی داشـته اسـت. کریـم زاده تبریـزی. (۱۳۷۹) ، در جلـد سـوم کتـاب خـود ایـن هنـر و هنرمنـدان را مـورد بحـث و بررسـی قـرار داده اسـت کـه ایـن کتـاب سـند جامعـی از هنرمنـدان نقـاش ایرانـی در همـه دوره‌هـا و هنرهـا می‌باشـد. فریـه. (۱۳۷۴)، در کتـاب «هنرهـای ایرانـی»، بـه بررسـی ایـن هنـر پرداختـه اسـت. احسـانی. (۱۳۶۸)، بـه جلدهـا و قلمدان‌هـای ایرانـی پرداختـه اسـت. برومنـد. (۱۳۶۶)، هنـر قلمـدان را

مورد بررسی قرار داده است. معین. (۱۳۶۰)، در کتاب «فرهنگ لغت» خود این هنر را معرفی نموده است. بهنام. (۱۳۲۴)، هنر و صنعت قلمدان‌سازی را مورد بررسی قرار داده است. مقالات: شهبازی، افشاری. (۱۳۹۹). قلمدان جنگ چالدران در دوره افشاریه اثر محمد باقر، را بررسی تاریخی نموده است. محمودی (۱۳۸۹)، در مقاله «تصویرگری آثارلاکی قاجار با رویکرد آیکونوگرافی» به این قلمدان اشاره شده است. دیده‌ور فومنی. (۱۳۹۵)، نقوش قلمدان‌های روسی و ایرانی به سبک روسی در مجموعه آثار لاکی ناصر خلیلی، را مورد تطبیق قرار داده است. همچنین نادری عالم، چلیپا، کاظم. (۱۳۸۹)، منظره‌سازی در قلمدان نگاری دوره صفوی را مورد پژوهش قرار داده است. اسکندری. (۱۳۸۱)، درمقاله خود نقاشی روغنی و لاکی در هنر پاپیه ماشه مورد بررسی قرار داده است. پایان نامه: زاهدی سرشت. (۱۳۹۱)، در پایان نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی خود در دانشگاه هنر تهران، به بررسی نمونه‌های قاجاری قلمدان در موزه ملک تهران پرداخته است. همچنین بختیاری در پایان نامه کارشناسی ارشد خود در دانشگاه تربیت مدرس به نقاشی گل و مرغ از دوره صفوی تا قاجار پرداخته است ولی به این قلمدان اشاره‌ای نداشته است. همچنین در کتاب است .Khalili, N, D (1977) Lacquer of the Islamic Lands, part 2 (Islamic Art), Khalili Collection. Publisher Khalili Collections، خلیلی در کتابی که از مجموعه شخصی خود به چاپ رسانیده در بخش دوم آن به قلمدان کیانی اشاره کرده است؛ در مجموع می‌توان نتیجه گرفت که مقالات و کتب مربوط به این زمینه پژوهشی کم بوده و قلمدان نگاری علی رغم اهمیت هنری مورد غفلت واقع شده است و قلمدان کیانی مورد بحث در هیچ پژوهش نبوده است، بنابراین در این مقاله سعی می‌شود با بهره گیری از منابع مرتبط و همچنین معرفی و خوانش نمونه موجود به بررسی علمی و تحلیل این موضوع مهم پرداخته شود.

قلمدان نگاری و آثار لاکی در ایران

در فرهنگ فارسی، قلمدان را وسیله‌ای استوانه‌ای که مرکب از دو قطعه داخلی به شکل ناوک است می‌دانند که قلم نی، قیچی، قلم تراش و قلم زن را درآن جای می‌دهند. قطعه خارجی به منزله غلاف قطعه داخلی است که از مقوا یا کاغذهای به هم فشرده ساخته شده است و غالباً با نقوش زیبا منقوش است (معین،۲/۱۳۶۰: ۲۷۱۸). قلمدان درتقسیم‌بندی آثار هنری، جزو آثار لاکی یا روغنی محسوب می‌شود که با دور هم پیچیدن کاغذ و چسب ساخته می‌شود، به فرانسه به آن پاپیه ماشه (کاغذ فشرده شده)، به انگلیسی لاکور و در فارسی به علت آنکه نقاشان و صورتگران بر روی جلدها و قلمدان‌ها هنگام ساخت روغن کمان به کار می‌بردند آن را روغنی‌سازی نام نهاده اند (نادری عالم، چلیپا، ۱۳۸۹: ۴۴). قلمدان وسیله‌ای است که از آن برای نگهداری و حمل لوازم خوشنویسی و خطاطی و کتابت استفاده می‌شود. در دوران باستان از وجود قلمدان و کاربرد آن، اطلاع دقیقی در دست نیست ولی بعد از اسلام کاربرد قلمدان‌های فلزی در ایران رایج بوده است (زاهدی سرشت، ۱۳۹۱: ۴۴). احسانی از کاربرد قلمدان‌های فولادی و مفرغی در دوره ساسانی نام برده که سند و مدرک متقنی برصحت و سقم این ادعا ارائه نداده است (احسانی، ۱۳۶۸: ۳۵). قلمدان‌سازی از مهم‌ترین انواع هنرهای سنتی ایرانی در فن کتابت است که درباره پیشینه آن در دوره‌های گذشته و باستان اطلاعات دقیقی وجود ندارد، با توجه به نمونه‌های موجود قدیمی‌ترین قلمدان‌ها متعلق به دوره ساسانی و صدراسلام بوده است (یاوری،۱۳۹۰: ۱۹). با ورود اسلام به ایران، تقدس کتب دینی و اهمیت ادبیات، قلمدان‌سازی رونق و وجهه اجتماعی بیشتری یافت، در این میان می‌توان به قلمدان‌های ممتاز با تزیینات نقره کوب متعلق به دوره سلجوقیان اشاره کرد (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۹، ج۳: ۴۲۳). درگذشته هر آن کس که با قلم و داوات به عنوان ابزار نوشتن سروکار داشت نیازمند محفظه‌ای برای قلم‌ها به نام قلمدان بود که این ابزارها را نگهداری کند. از دوران صفویه تا انتهای دوره قاجار، ساخت قلمدان با استفاده از چسباندن لایه‌های کاغذی، مانند خمیرکاغذ رواج داشته است. هنرمندان نقاش ایرانی با تصویرسازی‌های خود بر سطح قلمدان، این آثار را زیباتر نمودند (دیده ورفومنی، ۱۳۹۵: ۲). قدیمی‌ترین قلمدان کشف شده از جنس فلز و به صورت نقره کوب می‌باشد که درموزه قاهره نگه داری می‌شود و به دوره سلجوقی تعلق داشته است. برخی هنرمندان در دوره‌های مختلف بنا بر ذوق و سلیقه خود به ساخت قلمدان‌هایی از جنس چینی، چوب، عاج و استخوان پرداخته اند. وزن سنگین قلمدان‌های فلزی در دوره صفوی هنرمندان این دوره را بر آن داشت تا قلمدان‌های سبک‌تر از جنس کاغذ یا مقوای فشرده بسازند و برای دوام هر چه بیشتر آن با روغن کمان

تمام سطح آن را پوشش دهند و به این دلیل این آثار به آثار لاکی شهرت یافته‌اند و از آن‌ها با عنوان قلمدان روغنی نیز نام برده می‌شود. سید حسین بن مرتضی حسینی استرآبادی در کتاب تاریخ سلطانی اختراع قلمدان و مقراض را از ابداعات شاه عباس صفوی می‌داند (زاهدی سرشت، ۱۳۹۱: ۴۴-۴۶). لک یا لکا که در فارسی آن را لاک می‌نامند، در فرهنگ‌های مختلف فارسی به آن لاک گفته می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۹۵۴۶). گل گلاب در کتاب گیاهان دارویی نوشته، اصطلاح روغنی در اصل به روغناس باز می‌گردد و اشاره به گیاه روناس دارد و از ریشه این گیاه ماده قرمز رنگی به نام آلزارین به دست می‌آید که در رنگ رزی ایرانی به کار می‌رفته و لاکی‌کاران قرمز خوش رنگ و شفافی از آن به دست می‌آورده و استفاده می‌کردند (محمودی، ۱۳۹۸: ۱۶۱). هنرلاکی ارتباط پیوسته‌ای با نقاشی دارد و در عصر قاجار به شکوفایی رسید و با نقاشی بر روی قاب آینه، قلمدان، جلد و انجام می‌شد (بختیاری، ۱۳۹۰: ۵۵). ادیب برومند پژوهشگر، این مطالب را رد کرده و معتقد است با توجه به قلمدان موجود در مجموعه خلیلی که دارای شباهت با جلدهای دوره تیموری دارد، قدمت این هنر به دوران تیموری می‌رسد (برومند، ۱۳۶۶: ۳۲). با توجه به قلمدان‌های فلزی پیش از دوره قاجار که برای تزیین آن‌ها از مفتول‌های فلزی و نقره‌ای استفاده می‌شد و وزن فراوان آن‌ها، ساخت قلمدان‌های سبب از جنس پاپیه ماشه یکی از جنبه‌های پاپیه ماشه سازان شد و با استقبال از قلمدان‌های جدید کارگاه‌های متعددی در ایران ایجاد شد که این اشیا درجهت نگه داری از قلم و سایر ابزار خوشنویسی بود و هنرمندان ایرانی با ذوق و خلاقیت خود به تصویرسازی و هنرنمایی روی آن پرداختند (فریه، ۱۳۷۴: ۲۴۳؛ اسکندری، ۱۳۸۱: ۱۵۰). هنر قلمدان‌سازی پس از دوره صفوی در دوره‌های زند، افشار و بخصوص قاجار، از رشد و رونق بالایی برخوردار بود و نمونه‌های نفیسی از این زمان‌ها برجای مانده است (شهبازی، افشاری، ۱۳۹۹: ۶). در قلمدان‌سازی نقاشان پس از اتمام، کارشان را امضا و ترقیم می‌کردند و البته برخی از آنان نیز در اثر فروتنی و بی‌ادعایی رقم نمی‌زدند. رقم زدن تا اواخر دوره صفویه بسیار ساده بود و هنرمند تنها به نام و نسب و شهرت خود و احیاناً تاریخ اثر اکتفا می‌کرد، ولی از اواخر دوره صفویه هنرمندان بنا بر تفنن عبارت رمزی و اشارات مسجع را با توجه به امور مذهبی و تاریخی برای آثار خود بر می‌گزیدند که سال‌ها معمول و برقرار بود (ذابح،۱۳۶۴: ۳۰). در دوره قاجار، ساخت صنایع لاکی در شیراز آغاز و سپس در تهران به عنوان یکی از قطب‌ها ادامه پیدا کرد و هنرمندان لاکی جذب دربار ناصرالدین شاه قاجار شدند (خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۲۱).).تاثیرات هنرغربی بر هنرهای لاکی دوره قاجار و تجربیات قلمدان نگاری دوره زند و صفوی با پختگی بیشتری دیده می شود(پنجه باشی، ۱۳۹۸: ۸۰). با توجه به تعاملات گسترده ایران و اروپا درعصر ناصری درسال‌های نخستین سده سیزدهم م، پیوندهای اقتصادی و سیاسی با اروپا آغاز شد (فلور، ۱۳۸۱: ۸۹). یکی از ویژگی‌های ممتاز نقاشی قلمدان‌های ناصری، توجه به پیکره‌ها و ترسیم ویژگی‌های آن می‌باشد، چنان که توجه به جای‌گیری شخصیت اصلی درون کادرهایی مشخص جهت تاکید بیشتر بر اهمیت آن و هماهنگی با ترکیب‌بندی با فضای حاکم بر قلمدان در تمامی آثار محسوس است (لعل شاطری، جعفری دهکردی، ۱۳۹۵:۵۴). در پی تداوم نفوذ هنر غرب در عصر ناصری، این موضوع زمینه ایجاد سبکی را در نقاشی ایرانی فراهم آورد که به مکتب قاجار معروف گردید. در بیشتر آثار هنری نقاشان این مکتب که در عصر ناصری در فعالیت بوده اند، تلفیقِ دو نگرش ایرانی اروپایی مشهود است که متعاقباً پیامد آن، ایجاد گونه خاصی از هنر در نقاشی دوره قاجار محسوب می‌گردد. به عبارتی دیگر هنرمندان با دارا بودن پیش زمینه‌های نقاشی اصیل ایرانی و بهره گیری از ویژگی‌های هنری اروپا و انتخابی سنجیده، آثاری را پدید آورد که دارای ماهیتی ایرانی اما متناسب با باورهای زمانه و علایق حامیان آن بود (لعل شاطری، جعفری دهکردی، ۱۳۹۵: ۵۴). در دوره قاجار، هنر نقاشی روی قلمدان به صورت هنری منسجم شکل گرفت و هنرمندان این دوران درصدد برآمدند تا آثاری ممتاز روی قلمدان و جعبه به وجود آورند (بهنام، ۱۳۲۴: ۶۷). هنرمند ایرانی فارغ از برداشتی یک سویه (غرب زدگی) به اقتباس از ویژگی‌های ممتاز بصری مکتب‌های نقاشی اروپایی پرداخت و با ترکیب سنجیده آن با عناصر نقاشی ایرانی به خلق آثاری بدیع پرداخت به نحوی که این شیوه تا حد بسیار زیادی مبدل به سنتی رایج در ادوار بعد گردید و مورد تایید هنرمندان و حامیان هنری قرار گرفت (لعل شاطری و دیگران، ۱۳۹۵، ۲۰۱). زیبایی‌های جسمانی و تمرکز بر مادیات و انسان محوری و زیبایی‌های مادی و جسمانی تا مرز ملکوت و آسمان بوده است. تناسبات طبیعی اندام نیز با توجه به رده سنی در نقاشی‌ها قابل بررسی است (لعل شاطری و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۰۱). با شروع نقاشی در ابعاد بسیار بزرگ در دوره قاجار و چاپ سنگی درایران، برخی نگارگران این دوران به هنرهای

لاکی و قلمدان‌سازی روی آوردند (کن بای، ۱۳۹۱: ۱۱۵).در دوره ناصری، موضوعات قلمدان نگاری شامل مجالس بزم، رزم، شکارگاه، چهره افراد، نقوش ندسی و تزیینی، خط منظره و مضامین فرنگی بود که از رایج‌ترین تصاویر نقاشی لاکی و قلمدان نگاری محسوب می‌شد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۶۷). رواج قلمدان‌سازی تا انتهای سلطنت ناصرالدین شاه قاجار ادامه داشت و پس از آن در نتیجه ورود هنر عکاسی و قلمدان‌های روسی این هنر از ارزش آن کاسته شد (یاوری،۱۳۹۰: ۲۲). این گروه از قلمدان‌ها با عنوان جعبه قلم سلطنتی شناخته می‌شوند و از نوع تزیین قابل تشخیص هستند. در قلمدان معروف به قلمدان کیانی، تراکم نقوش، شخصیت قهرمانان و پادشاهان و درواپش در آن دیده می‌شود که باید ارتباطی با این حقیقت داشته باشد که نقوش تصویر شده مربوط به جهان پنهان روح بوده و در بیرون جعبه پادشاهان جهان مادی و درون جعبه درویشان جهان معنوی را نشان می‌دهند(Khalili,1977:76). چهره‌های به کار گرفته شده در پیکرنگاری صورت نیم رخ، تمام رخ، سه رخ به نمایش گذاشته شده است. اجزای صورت نیز شامل چشم‌های بادامی کشیده، ابروها پیوسته و پرپشت، صورت‌ها گرد و سرخ و سفید مبتنی بر ساختار فیزیکی افراد جامعه این عصر و یا تصاویر اروپایی هستند (لعل شاطری، جعفری دهکردی، ۱۳۹۵: ۵۶). با بررسی هنر قلمدان نگاری در ایران و تاریخچه آن مشخص می‌شود قلمدان نگاری هنری دارای قدمتی طولانی بوده و شکوفایی آن در ادامه دوره صفوی تا دوره قاجار می‌باشد، هرچند در دوره صفوی این هنر با هنر اروپایی آشنا شد و از آن تاثیراتی پذیرفت ولی جنبه نقاشی ایرانی آن بیشتر است. قلمدان‌ها در دوره قاجار ظریف‌تر از دوران صفوی بوده و تمام قسمت‌های آن منقوش و ویژگی‌های هنر این دوران را باز می‌نمایانده است. نمونه قلمدان با موضوع زنان اثر کاظم ابن نجفعلی را ضمن معرفی در حراج هنری چیس ویک می‌توان یکی از بهترین نمونه‌های قلمدان در ابعاد کوچک در بازنمایی از زنان به شمار آورد که در این پژوهش مورد مطالعه و کاوش قرارمی گیرد.

محمد کاظم بن آقا نجفعلی نقاش باشی

فرزند نجفعلی نقاشباشی معروف است که به نام‌های کاظم، محمد کاظم در عرصه هنری ایران شهره بوده و آثار زیادی نیز از خود به یادگار نهاده است. در قباله ازدواج خواهر این نقاش که به اسم صفیه سلطان خانم نامیده شده، محمد کاظم را جزو برادران عباس فیض‌ها برده و هنرها آموخته در آبرنگ و رنگ روغن و میناسازی و سیاه قلم و کارهای روغنی سر رشته داشته و آثار ارزنده‌ای نیز از خود به یادگار نهاده است. این استاد در برخی از آثارش نام پدر را یاد کرده و به فرزندی وی افتخار ورزیده است. زیبایی و پرداخت و رنگ‌آمیزی و تذهیب‌های ابتکاری وی تا حدی شبیه آقا اسماعیل نقاش باشی بوده و در بعضی موارد این تشابه به اندازه‌ای هم قرینه جلو می‌نماید که اگر امضا نداشت بیننده را در شک و تردید فرو برده و اجرای آن اثر را از آقا اسماعیل می‌دانست. محمد کاظم در مجلس آرایی و شبیه‌پردازی و نقش مناظر و دورنماسازی و سایر فنون تصویرنگاری و رائه هیکل اسب‌ها از عوامل جنبی تصویر دست استادانه داشت و در تذهیب و تشعیر و حل کاری نقاشی پر قدرت به شکار می‌آمد. این نقاش پرسپکتیو را خوب بلد بود و در بعضی موارد استادانه ترسیم می‌نمود. او گل‌ها را طبیعی و با طراوت می‌ساخت و در رنگ‌آمیزی و جایگزین کردن گل‌ها و انتخاب رنگ‌های ملایم و از طرفی نمود پرندگان رنگارنگی که در بستر گل‌ها ترسیم کرده، مناظر و باغ و بستان را استادانه می‌کشید و عظمت طبیعت را برملا می‌نمود. این استاد علاوه بر فنون یاد شده در کتابت خطوط گوناگون بخصوص نستعلیق استاد بود و در سرودن شعر نیز دست داشت (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۰، ج ۳: ۱۰۷۳).

قلمدان بازنمایی شده زنان ایرانی اروپایی و نقاشی گل و مرغ در دوره قاجار فروخته شده در حراج چیس ویک

یکی از گونه‌های نقاشی ایرانی در دوره قاجار، قلمدان نگاری درباری است که با کیفیت بالا و به احتمال برای سفارش شاه یا دربار تهیه شده است. در این نوع گونه‌ها تاکید بر بازنمایی انسانی و نقش مایه‌ها در ابعاد و اندازه‌های کوچک بصری، یکی از نقش مایه‌های تکرارپذیر بوده است. نقاشان قاجاری در دوره ناصرالدین شاه در پی تلاش برای بازنمایی و شکوه شاهانه، این اصل را در تصویرنگاری و مولفه‌های بصری به کار بستند. یکی از نمونه‌های آثار مرتبط، قلمدان کمتر شناخته شده‌ای با موضوع بازنمایی زنان لثر هنرمندی به نام کاظم فرزند نجفعلی است، پژوهش حاضر به معرفی و خوانش زنان و نحوه بازنمایی آنان در این قلمدان و قاب‌های تصویر آن می‌پردازد.

جدول۱. مطالعه مشخصات قلمدان اثر کاظم ابن نجفعلی (منبع: نگارنده)

نام هنرمند	اسم اثر	تکنیک	ابعاد	سال اثر	ویژگی اثر	معنای غالب	مکان	تصویر
کاظم ابن نجفعلی	قلمدان زنان	نقاشی روی قلمدان (قلمدان نگاری)	طول ۲۳ سانتی متر عرض ذکر نشده است.	۱۲۹۷ه.ق ۱۸۷۵ م	تمامی قسمت های اثر دارای پیکره های متعدد زنان ریزنگاری شده و پر تزیین است.	زنان با لباس اروپایی	مجموعه خصوصی لندن	

تصویر ۱. هنرمند: کاظم ابن نجفعلی، سال: ۱۲۹۷ه. ق/ ۱۸۷۵ م، عنوان: قلمدان با نقش زنان ایرانی- اروپایی، تکنیک: نقاشی روی قلمدان، ابعاد: طول ۲۳ سانتی متر، عرض نامشخص، محل نگهداری: فروخته شده در حراج چیس ویک، مجموعه خصوصی (URL۱).

تصویر ۳. امضای هنرمند کاظم و سال اثر، بخشی از اثر (URL۱).

تصویر۲. قاب اصلی افقی با نقش مایه زنان در طول قلمدان، بخشی از اثر (URL۱).

تصویر۵. زن در قاب افقی در عرض قلمدان، بخشی از اثر (URL۱).

تصویر۴. زن در قاب افقی در عرض قلمدان، بخشی از اثر (URL۱).

تصویر۶. محل نگهداری مرکب با نقش مگس بازنمایی واقع گرایانه، بخشی از اثر (URL۱).

تصویر۷. محل نگهداری مرکب با نقش مگس بازنمایی واقع گرایانه، بخشی از اثر (URL۱).

بازشناسی مولفه‌های تصویری جعبه قلم لاکی قاجار در بازنمایی از زنان

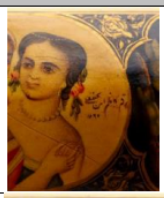
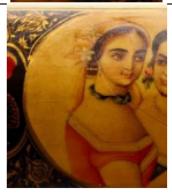
«هجوم عناصر غربی به عنوان فرهنگ بیرونی به نقاشی دوره قاجار برر وی بازنمایی تصویر زنان و حضور آنان در اجتماع موثر بوده است و بازنمایی زنان در تصاویر را با توجه به روند دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی، به هر شکلی افزایش می‌دهد» (افتخاری یکتا، نصری، ۱۳۹۸: ۹۹). بازنمایی زنانه در قلمدان مورد پژوهش نشان می‌دهد در پی تعاملات فرهنگی، هنرهای اصیل ایرانی نیز تحت تاثیر قرار گرفته و الگوارههای غربی در این تصاویر به اجرا درآمده است. در ترسیم پیکره‌ها در قلمدان‌های ایرانی شخصیت‌های اصلی را در درون کادرهایی مشخص تصویر کرده اند. انسان محوری و تاکید بر زیبایی‌های جسمانی زنان در این تصاویر قابل بررسی است. بازنمایی زنانه در این قلمدان از این حیث دارای اهمیت است که آمیخته‌ای از چند نوع نقاشی در کنار هم است، نقاشی تک چهره نگاری و نقاشی گل و مرغ، تاثیرات نقاشی غربی در بازنمایی زنانه متاثر از فرهنگ غربی در آرایش و پوشش است که برآمده از تحولات فرهنگی و اجتماعی دوره قاجار است. تک چهره زنان جوان به عنوان مهم‌ترین بخش در پیوند میان تصاویر و نقاشی پس زمینه قلمدان قرار می‌گیرد. حضور انسانی زنان به عنوان بخشی از هنرهای تزیینی در دوره قاجار محور اصلی نقاشی دوره قاجار و در پیوند با هنر نقاشی درباری قاجار قرار دارد. دو تک چهره از زنان (تصویر۲) کاملاً ویژگی‌های چهره نگاری از زن قاجاری با لباس اروپایی را نشان می‌دهد. زنانی آراسته که موها و گردن خود را به شیوه غربی آرایش داده‌اند و از زن سنتی بازنمایی شده در تصاویر فاصله گرفته اند. لباس نیمه باز غربی که تعلق به طبقه اشراف دارد و تغییرات یک زن درباری متاثر از فرهنگ غربی را نشان می‌دهد. موهای زنان مزین به گل نمادی از زیبایی و ظرافت است، زنان در این دو پیکره اصلی نمادی از فرهنگ غربی اروپایی محسوب می‌شود. زنان در این تصاویر به عنوان عامل کنشی بازتاب پررنگی از تغییرات اجتماعی و فرهنگی دوره قاجار دارد، برخلاف رقص دو جنس مذکر و مونث دو مونث در حال رقص با یکدیگر هستند، لباس زنان دارای رنگ مکمل بوده و کنش متقابل نمادینی را یادآوری می‌کند. میان تک چهره زن و قاب‌بندی آن تناسبی وجود دارد، محصور بودن زن در فضای قاب‌بندی محدود اطراف آن به فضای درونی خانه اشاره دارد. این قاب‌ها فضای زنانه‌ای را به نمایش در می‌آورد که با نقاشی گل و مرغ در اطراف قاب تزیین شده است. نقاشی اطراف فضای قاب زنانه آن را محصور و جذابیت فضای زنانه را در برگرفته است. رنگ‌های تیره نمایش قاب را جلوه داده و بر وجهی نوستالژی از باغ و بستان بهشتی در گذشته و سنت تاکید می‌بخشد. فضای قلمدان با گل و بوته و نقاشی گل و مرغ احاطه شده است ولی در اصل این نقوش به صورت پس‌زمینه بوده و تنها تک چهره‌های زنان است که در قاب تصویر خودنمایی می‌کند. تک چهره زنان در وسط قاب‌های طولی و عرضی قرار داشته و فرم قرارگیری قاب‌ها جهات توازن و تمرکزشان به سمت قاب‌های چهره زنان است پس‌زمینه تقریباً تیره نقاشی شده و و دارای رنگ‌هایی است که قاب‌ها با رنگ‌های روشن جلوه بیشتری دارد و حالت برجسته‌تری پیدا کند تا چهره‌های زنانه حضور و بودن خود را نمایش دهد استفاده از گل و پرنده در نقاشی درباری دوره قاجار در ترکیب با نقاشی زنان امری طبیعی است. . در این تصاویر زنانه نگاه مقتدرانه وجود دارد، بر خلاف نقاشی‌های زنانه پیکرنگاری درباری، نگاه خیره‌ای به مخاطب وجود ندارد و زنان سه رخ با نگاه به فضای بیرون یا در قاب اصلی در نگاه به یکدیگر ترسیم شده اند. دو تک چهره درون قاب حکایت از ارتباط فضای بدن با فضای گل و مرغ اطراف پیکره‌های زنانه دارد.

تصویـر زن‌هـای در قـاب همچـون پنجـره یـا دریچـه‌ای اسـت کـه بـه دنیـای بیـرون بـاز شـده اسـت. سـر زنـان جـوان جـوان بـه سـمت یکدیگـر چرخیـده اسـت. در قـاب اصلـی دو زن خیـره بـه یکدیگـر و در حـال رقـص و گرفتـن دسـت یکدیگـر هسـتند کـه در رقـص غربـی زن و مـرد و دو عاشـق را یـادآوری می‌کنـد ولـی در ایـن تصویـر دو زن در آغـوش یکدیگـر قـرار گرفتنـد از ایـن منظـر می‌تـوان گفـت جنسـیت زن و مـرد بـا توجـه بـه تغییـرات بافـت فرهنگـی نقاشـی قاجـار تبـادل کنشـی متقابـل و متضـادی را ایجـاد می‌کنـد کـه نـگاه دو عاشـق بـه یکدیگـر را در نـگاه زنانـه در قـاب تصویـر را نشـان می‌دهـد و در واقـع نوعـی گسسـت ایجـاد کـرده و تمامـی قانون‌هـای گذشـته را نقـض می‌کنـد و از نـگاه سـنتی فاصلـه می‌گیـرد و بـه گونـه‌ای گسسـت بـا سـنت‌های اجتماعـی در تمامـی مولفه‌هـای فرهنگـی اجتماعـی در هنـر قاجـار بازنمایـی می‌کنـد. زن در آسـتانه ورود بـه فضـا و دنیـای جدیـدی قـرار دارد و بـدن او در گسسـت بـا محدودیت‌هـای زنانـه درون قابـی قـرار گرفتـه کـه متفـاوت بازنمایـی شـده اسـت و تـلاش بـرای نمایـش تغییـر آن دارد. فرآینـد نـگاه زنانـه بـه بیـرون از قـاب تصویـر اسـت. حضـور بـدن زنانـه در قاب‌بنـدی تصویـر بـه عنـوان موضـوع اصلـی پررنـگ اسـت و مخاطبـرا از بیـرون بـه درون قـاب تصویـر و دنیـای زنانـه اثـر دعـوت می‌کنـد. ایـن قلمـدان بـا تصویـر سـه قـاب از زن، دو زن در حـال رقـص غربـی بـا یکدیگـر و در آغـوش هـم، بـا لبـاس و آرایـش غربـی هویت و اسـتقلال جنسـیتی متفاوتـی را بـرای زنـان قاجـار بازنمایـی می‌کنـد و در لایه‌هـای پنهـان معنـای تصویـر، تغییـرات فرهنگـی غربـی و نفـوذ آن در دنیـای قاجـار را تصویـر می‌کنـد. زن در ایـن قاب‌هـای پنجـره‌ای در روی قلمـدان حالـت تعلیـق حضـور و عـدم حضـور خـود را نشـان می‌دهـد. زنـی کنـار پنجـره کـه بیـن بـودن و نبـودن در قابـی محصـور شـده و در حـال تغییـر، گـذر از سـنت‌ها و وارد شـدن بـه دنیـای جدیـد متاثـر از فرهنـگ غربـی را نشـان می‌دهـد. زنـی در حـال تـلاش بـرای یافتـن هویـت و اسـتقلال، گسسـت از دنیـای سـنتی زنانـه دربـاری و تـلاش بـرای بیـرون آمـدن از قـاب تصویـر، تجلـی عملکـرد فضـای زنانـه بـر کلیـت بازنمایـی زنـان در تصویـر حاکـم اسـت و در قاب‌هـای قلمـدان بـه صـورت انفـرادی و دو نفـره خودنمایـی می‌کنـد. در جـداول ۲ و ۳ ایـن مـوارد جمع‌بنـدی می‌شـود.

جدول۲. مطالعه ویژگی‌های زنان لباس و پوشش در قلمدان کاظم ابن نجفعلی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲).

زن	ویژگی غالب معنایی	قاب	متن	نحوه بازنمایی	تاثیر از هنر اروپایی	جهت نگاه زنان	پوشش و آرایش	تصویر
دو	جایگاه تزیینی در مرکز تصویر	افقی در طول	رقم کاظم ابن نجفعلی	چهره ایرانی آرایش و پوشش اروپایی	دارد/ تاثیر از هنر اروپایی	دو زن خیره به هم	کاملاً اروپایی	
یک	جایگاه تزیینی در عرض انفرادی	عمودی در عرض	-	چهره ایرانی آرایش و پوشش اروپایی	دارد/ تاثیر از هنر اروپایی	خیره به مخاطب	کاملاً اروپایی	
یک	جایگاه تزیینی در عرض انفرادی	عمودی در عرض	-	چهره ایرانی آرایش و پوشش اروپایی	دارد/ تاثیر از هنر اروپایی	خیره به بیرون قاب	کاملاً اروپایی	

جدول۳. مطالعه جزییات لباس و پوشش زنان در قلمدان کاظم ابن نجفعلی (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲).

پوشش	رنگ لباس	گردنبند	مو	تزیینات سر	لباس	رخ	دست	تصویر
غربی	سبز با یقه سفید/ بالاتنه برهنه/ کنش تقابلی با رنگ سرخ پیکره مکمل	مروارید	آرایش شده غربی	تزیین گل	غربی دکلته	سه رخ	دست در دست پیکره مکمل	
غربی	قرمز با یقه سفید/ بالاتنه برهنه/ کنش تقابلی با رنگ سبز پیکره مکمل	پشم سبز	آرایش شده غربی	کلاه با تزیینات گل	غربی دکلته	سه رخ	دست در دست پیکره مکمل	
غربی	قهوه ای با یقه سفید/ بالاتنه برهنه	مروارید	آرایش شده غربی	تزیین گل	غربی دکلته	سه رخ	کنار دهان در حال خوردن میوه	
غربی	قرمز با یقه سفید/ بالاتنه برهنه	مروارید	آرایش شده غربی	بدون گل	غربی دکلته	سه رخ	به زیر چانه	

ماهیت و ساختار تصویری از حضور زنانه متاثر از فرهنگ ایرانی (نقاشی گل و مرغ) و نقاشی غربی (متاثر از آرایش و لباس غربی)، ژانری متفاوت از حضور زنان در این قلمدان را نمایش می‌دهد که هویت مستقل زنانه در دوره قاجار و تغییرات آن را یادآوری می‌کند. تصاویری که بیشتر از زیبایی زنانه به صورت آرمانی، تقابل با فضای سنتی زنانه را مورد گسست قرار می‌دهد. تک چهره‌های قاب گونه زنان جوان با لباس غربی و باز در این قلمدان می‌توانند بازنمایی قدرتمند از زنان در دوره قاجار و تلاش برای تغییر فضای درون به بیرون و تلاش برای یافتن هویت جدیدی محسوب گردد. این قلمدان، نحوه بازنمایی زنانه و تاثیرات غربی را در ظاهر نشان می‌دهد که در واقع حاکی از کارکردهای ایدئولوژیک فرهنگی جامعه قاجار در درون و بطن آن به صورت پنهان اشاره دارد. ارتباط ساختاری و فرمی زنان در قاب‌های تصویر، ارتباط با فضای نقاشی گل و مرغ، نمایش مرغی که به غنچه‌ای از گل می‌نگرد می‌تواند استعاره‌ای از نگاه مردانه باشد. زن به بیرون از قاب پنجره نگاه می‌کند، فضای گسترده‌ای که بیرون از قاب محصور زنانه وجود دارد. نسبتی که میان عناصر نقاشی گل و مرغ، حضور زنان در قاب‌های تصویر ایجاد شده است، ارتباط میان تقابل معنایی ایرانی و اروپایی بودن دنیای زنان را یادآوری می‌کند. تصویر زنی بین زن ایرانی اروپایی، نگاه زنانه به قلمدان به عنوان موضوع اصلی در فضای تصویر از این جمله است. قاب‌بندی اطراف زنان، استعاره‌ای از جهان بیرون است که زن آگاهانه همچون لباس غربی تمایل به تغییر آن دارد. تمامی این مفاهیم نشانه‌هایی از تغییرات تفکری زنان در دوره قاجار برخاسته از تحولات اجتماعی، نفوذ فرهنگ غربی در مطالعات اجتماعی است که در توصیر خود را نشان داده است. معنای متفاوتی در نگاه زنان را نشان می‌دهد که در چهره این زنان در قلمدان دیده می‌شود. در مطالعه شکل قسمت محل نگهداری جوهر در قلمدان می‌توان به ذکر این نکته اشاره کرد که از جنس نقره و به شکل مگس است که بسیار واقع گرایانه و با جزییات ترسیم شده است. واقع گرایی غربی در بازنمایی حشره بسیار جالب توجه است (تصویر۷) و نشان می‌دهد هنرمند ایرانی در هنر واقع گرایانه مشکلی ندارد ولی نوعی بازنمایی متاثر از واقعیت در دنیای خیال‌انگیز خود را ترجیح می‌دهد. جدول ۴ به نحوه بازنمایی زن و معنای آن می‌پردازد.

جدول۴. بازنمایی زن در قلمدان اثر کاظم (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲).

مراحل	غالب معنایی مراحل	نحوه بازنمایی زن
مرحله نخست: شکل	توصیف شکل	بازنمایی زن به شیوه اروپایی در لباس، آرایش
مرحله دوم: مضمون	تحلیل مضمون	محصور در قاب های تصویر
مرحله سوم: معنا	تفسیر معنا	تلاش برای تغییر جدا شدن از قالب سنتی زنانه

نتیجه‌گیری

به کارگیری فضایی متفاوت به زنان نسبت به آثار پیشین در قالب قلمدان نگاری، از نکات مهم در مطالعه این قلمدان محسوب می‌گردد. تاثیرات فرهنگ اروپایی در نقاشی این قلمدان در کادربندی و نحوه بازنمایی زنان در ظاهر چهره، آرایش و پوشش دیده می‌شود که مد نظر هنرمند تصویرگر بوده است. به کارگیری رنگ‌های تیره سعی در ایجاد بعد نمایی در قاب تصویر و تاکید بر سوژه زنان در قاب‌های تصویر داشته است. نقاشی دارای کادرهای مجزا در نمایش زنان به عنوان عناصر اصلی در تصویر بوده است. توجه به پیکره زنان و ترسیم ویژگی‌های آن، توجه به جایگیری زنان در قاب تصویر، تاکید بر زیبایی‌های جسمانی انسانی و تمرکز بر زن به عنوان نقش مایه اصلی و محوری، بدن محوری در این نقاشی‌ها قابل بررسی است. ماهیت و ساختار قلمدان متاثر از فرهنگ ایرانی در نمایش زنان، دید متفاوتی به زنان را نمایش می‌دهد که هویت مستقل زنانه را دوره قاجار را یادآوری می‌کند. تصاویری که بیشتر از زیبایی زنانه و داشتن صورت آرمانی زنان، تقابل با دنیای مردانه و تمایل به تغییر آن را مورد گسست قرار می‌دهد. چهره‌های قاب گونه زنان جوان با لباس اروپایی و برهنه در قسمت بالای بدن در این قلمدان می‌توانند تلاش برای تغییر فضای درون به عنوان فضای اکر برای زنان و تلاش برای به بیرون آمدن از فضای امن و برای یافتن هویت محسوب گردد. نحوه بازنمایی زنان در این قلمدان و نمایش تاثیرات غربی حاکی از کارکردهای تغییرات ایدئولوژیک فرهنگی جامعه قاجار دارد. ارتباط ساختاری و فرمی زنان در قاب‌های متعدد تصویر، ارتباط با فضای بیرون دارد. زن از فضای درون و بسته به بیرون از قاب پنجره نگاه می‌کند، نگاه او به فضای گسترده‌ای که بیرون از قاب محصور زنانه تصویر شده است. نسبتی که میان عناصر نقاشی گل و مرغ، حضور زنان در قاب‌های تصویر ایجاد شده است، ارتباط میان فرم ایرانی و اروپایی زنان را یادآوری می‌کند. ایرانی - اروپایی و نگاه زنانه به فضای این قلمدان فضای در حال تغییر و دگرگونی زنان در دوره قاجار و تمایل به شکستن فضای قاب‌بندی اطراف زنان را یادآوری می‌کند، تمامی این مفاهیم می‌توانند نشانه‌هایی از تغییرات دنیای زنان نه فقط در آرایش و پوشش باشد. بازنمایی زنان در قاب‌های این قلمدان برخاسته از تحولات اجتماعی، نفوذ فرهنگ غربی در مطالبات اجتماعی زنان است که در تصویر و مولفه‌ها آن بازنمایی شده است.

منابع

• افتخاری یکتا شراره، نصری امیر (۱۳۹۹). نگاه زنانه در پیوند با عناصر تصویری در طوطی با ظرف میوه و تک چهره زن. ***هنرهای صناعی اسلامی***. ۴ (۲) :۹۷-۱۰۶.

• احسانی، محمدتقی.(۱۳۶۸). جلدها و قلمدان های ایرانی، تهران: امیرکبیر.

• اسکندری، مینا.(۱۳۸۱). نقاشی روغنی(لاکی) پاپیه ماشه، ***کتاب ماه هنر***، ۵۳، ۱۴۹-۱۵۰.

• برومند، ادیب(عبدالعلی). (۱۳۶۶). ***هنر قلمدان***، تهران: جدید.

بهنام، پرویز.(۱۳۲۴). ***صنعت قلمدان سازی***، تهران: پیام نو.

• بختیاری، فریبا.(۱۳۹۰). ***گل و مرغ در هنرهای کاربردی ایران (عصر صفوی متأخر تا دوره قاجار آغازین)***، کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس.

• پاکباز، رویین.(۱۳۸۵). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***، تهران: زرین وسیمین.

• پنجه باشی، الهه. (۱۳۹۸). مطالعه نقش میرزابابا در دوره قاجار به عنوان هنرمند نقاش باشی. ***پژوهش نامه گرافیک و نقاشی***، ۲(۳)، ۶۸-۸۴.

• خلیلی، ناصر.(۱۳۸۶). ***کارهای لاکی***، ترجمه: سودابه رفیعی سخایی، تهران: کارنگ.

• دیده ورفومنی، سیدجلال. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی نقوش قلمدان های روسی و ایرانی به سبک روسی در مجموعه آثار لاکی ناصر خلیلی. ***دانش هنرهای تجسمی***، ۴(۱)، ۱-۲۳.

دهخدا، علی‌اکبر.(۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***، تهران: دانشگاه تهران.

• ذابح، ابوالفضل.(۱۳۶۴). هنر قلمدان سازی، ***مجله موزه ها***، ۲۲-۳۱.

• زاهدی سرشت، هانیه.(۱۳۹۱). ***بررسی تاثیرات فرهنگی و هنری دوره قاجار در ساخت قلمدان های موجود در موزه ملک***، کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر تهران.

• شهبازی، علی، افشاری، مرتضی. (۱۳۹۹). تحلیل بازنمایی جنگ چالدران در تزئین قلمدان لاکی دوره افشاریه اثر محمدباقر (موجود در موزه ملک تهران با شماره اموال ۱۳۹۳.۰۵.۰۰۰۵۵). ***جستارهای تاریخی***، ۱۱(۲)، ۱-۱۴.

• فریه، ر. دبلیو.(۱۳۷۴). ***هنرهای ایران***، ترجمه: پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.

• فلور، ویلم، چلکووسکی، پیتر، اختیار، مریم.(۱۳۸۱)***نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی

• کریم زاده تبریزی، محمدعلی.(۱۳۷۹). ***احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیرنگارگر هند و عثمانی***، جلدسوم، لندن:

مستوفی
• کن بای، شیلا.(۱۳۹۱). ***نقاشی ایرانی***، ترجمه: مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
• لعل شاطری، مصطفی، جعفری دهکردی، ناهید. (۱۳۹۵). تأثیر فعالیت میسیونرهای مسیحی بر مصورسازی قلمدان های عصر ناصری. ***نگارینه هنر اسلامی***،۳(۱۱)،۴۶-۶۱.
• لعل شاطری، مصطفی، سرافرازی، عباس، وکیلی، هادی. (۱۳۹۵). نفوذ غرب در نقّاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری. ***نشریه پژوهش های تاریخی ایران و اسلام***.
• معین، محمد.(۱۳۶۰). ***فرهنگ فارسی***، ج۲، تهران: سرایش.
• معین.محمد.(۱۳۳۸). ***تحلیل هفت پیکر***، تهران: دانشگاه تهران.
• محمودی، فتانه.(۱۳۹۸). تصویرگری آثار نقاشی زیرلاکی (پاپیه ماشه) در دوره قاجار با رویکرد آیکونوگرافی، ***مطالعات باستان شناسی پارسه***، دوره ۳، شماره ۸، ۱۵۹-۱۷۷.
• نادری عالم،علی، چلیپا، کاظم.(۱۳۸۹). بررسی تحول نقاشی به ویژه منظره سازی در قلمدان نگاری دوره صفوی تا اواخر دوره قاجار، ***نگره***، ۱۶، ۴۳-۵۵.

References

• Behnam, Parviz. (1945). ***Qalmadan Sazi Industry***, Tehran: Payam Nou.
• - Broumand, Adib (Abdol Ali). (1987). ***Honar Qalmadan***, Tehran: Jadid.
• - Bakhtiari, Fariba. (2018). ***Flowers and chickens in applied arts of Iran (late Safavid era to early Qajar period)***, Master's degree of Tarbiat Modares University.
• -Didevar Fomeni, Seyed Jalal. (2015). A comparative study of Russian and Iranian calligraphy motifs in the Russian style in the collection of Laki Nasser Khalili's works, ***Knowledge of Visual Arts***, 4(1), 1-23.
• Dehkhoda, AliAkbar. (1998). ***Dictionary***, Tehran: University of Tehran
• Eftekhari Yekta S, Nasri A. The Female gaze in proportion to pictorial elements in "A parrot with fruit and a portrait of a girl". JIC 2021; 4 (2) :97-106
• Ehsani, Mohammad Taghi. (1989). I***ranian volumes and notebooks***, Tehran: Amirkabir.
• Eskandari, Mina. (2008). ***Oil painting (lacquered) papier-mâché,*** Mahonar, vol.: 53, pp. 149-150.
• Freye, R. W. (1995). ***Arts of Iran***, translated by: Parviz Marzban, Tehran: Farzan Rooz
• Fleur, Willem, Chelkovski, Peter, Ekhtiar, Maryam. (1381). ***Painting and painters of the Qajar period***, translated by Yaqoub Azhand, Tehran: Ile Shahsoun Baghdadi.
• Karimzadeh Tabrizi, MohammadAli. (2000). ***Status and works of old Iranian painters and some famous Indo-Ottoman painters***, Volume 3, London: Mostofi
• Ken Bi, Sheila. (2011). ***Iranian painting***, translated by Mehdi Hosseini, Tehran: Art University.
• Khalili,N,D.(1997).***Lacquer of the Islamic Lands,part2(IslamicArt)***, Khalili Collection. Publisher:KhaliliCollections(December1, 1997),ISBN-10: 1874780633.
• -Khalili, Nasser. (2006). ***Laki's works***, translated by Soudabe Rafiei Sakhai, Tehran: Karang
• JLale Shateri, M., Jafari Dehkordi, N. (2016). Effect of Christian Missionaries Activities on the Paintings of Pen Cases in Naseri Era. Negarineh Islamic Art, 3(11), 46-61. doi: 10.22077/nia.2016.794
• Laal Shateri, Mustafa, Sarafrazi, Abbas, Vakili, Hadi (2017). West's influence on the Iranian painting from the beginning of Qajar rule to the end of Naseri Era. Journal of Historical Researches of Iran and Islam, 10(19), 185-210. doi: 10.22111/jhr.2017.2980
• Moin, Mohammad. (1981). ***Farhang Farsi***, Vol. 2, Tehran: Seraysh.
• Moin.Mohammed.(1959). ***Analyzing seven figures***, Tehran: University of Tehran.
• Mahmoudi, Fataneh. (2018). Illustration of Zirlak painting works (Papier Mache) in the Qajar period with an iconographic approach, ***Archaeological studies of Parse***, Vol.3, No, 8, 159-177.
• Naderi Alam, Ali, Chalipa, Kazem. (2010). Research on the evolution of painting, especially landscape painting in calligraphy from the Safavid period to the end of the Qajar period, ***Negareh*** 16, 43-55.
• Pakbaz, Rouyin. (2015). ***Iranian painting from ancient times to today,*** Tehran: Zarin & Simin.
• Panjehbashi, Elaheh. (2018). ***The study of Mirzababa's role as a Bashi painter in the Qajar period***, graphic painting research journal, third issue, autumn and winter, pp. 68-84.
• Shahbazi, Ali, Afshari, Morteza. (2019). ***Analysis of the representation of the Chaldaran war in the decoration of the Afshariya period lacquerware by Mohammad Baqir***, Historical Journals, year 11, vol. 2, pp. 1-19.
• Yavari, Hossein. (2012). ***Siri in Iran's oil-lacquered pencil cases***, Tehran: Azar.
• Zabeh, AbulFazl. (1985). The art of portfolio making, ***Museums Magazine***, 6, 22-31.
• Zahedi Sarasht, Haniyeh. (2011). ***Investigating the cultural and artistic influences of the Qajar period in the making of pencil cases in Malek Museum***, Master of Handicrafts, Tehran University of Arts.

URLs

• URL1: https://www.the-saleroom.com
• (https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۴۰-۲۸)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

امکان‌سنجی فراگیری سواد بصری در شکل عام بر مبنای رویکرد نشانه‌شناختی[1]

چکیده

به وجود آمدن و رشد شبکه‌های اجتماعی، تلویزیون، سینما و غیره، فضای غلیظ تصویری را ایجاد کرده که ارتباطات انسانی از کلام محوری به تصویر محوری، مبدل گشته است. اگرچه چگونگی و سرعت تولید تصاویر و دانش آن، تحت تأثیر تکنولوژی پیشرفت زیادی داشته است؛ اما سواد بصری و خوانش تصاویر از منظر مخاطبین و مصرف‌کنندگان تصاویر، متناسب با آن رشد و توسعه پیدا نکرده است، بنابراین ضرورت توسعه سواد بصری مورد تأکید این پژوهش می‌باشد. هدف این مقاله بررسی و امکان‌سنجی استفاده از روش نشانه‌شناسی در فراگیری و توسعه سواد بصری برای عموم کاربران تصاویر است. و در جستجوی پاسخی برای این سوال است که آیا نشانه‌شناسی که یکی از روش‌های تحلیل متون است، ابزار، مواد و اصول ساختاری لازم را برای توسعه سواد بصری عمومی فراهم می‌کند؟ و چگونه این عمل صورت می گیرد؟ روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی جمع‌آوری شده است. فرضیه این نوشتار بر این مبنا است که ویژگی‌های ساختاری تصاویر از ظرفیت و قابلیت لازم برای رشد و توسعه در چارچوب نظام نشانه‌ای برخوردار است. نتایج پژوهش در درجه اول نشان داد که ساختار نظام نشانه‌ای تصویری می‌تواند به محورهمنشینی و جانشینی، تقابل‌ها و تداعی‌ها، دلالت‌های مطابقتی و ضمنی، بلاغت‌های مجاز، استعاره و خطابه و در نهایت رمزپردازی و رمزگشایی تقسیم شود. و این حاکی از آن است که رویکرد نشانه‌شناسی، ابزار و مواد و روش‌های لازم را با گذر از نظام زبانی به منظور توسعه سواد بصری دارا است.

کلیدواژه‌ها: امکان سنجی، فراگیری، خوانش تصویر، سواد بصری، نشانه شناختی.

[1] این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم با عنوان "امکان سنجی فراگیری سواد بصری در شکل عام بر مبنای رویکرد نشانه شناختی"، است.

زهرا پاکزاد
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Zahrapakzad@ymail.com

حبیبه روضه خوان آخونی
کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
habibeh.roze@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۲-۱۵
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45999.1233

مقدمه

زیستن در فضای تصویری به جهت توسعه فناوری و تأثیر شگرف آن بر چگونگی زندگی انسان امروزی نسبت به چند دهه قبل، موجب گشته تا توجه به نقش تصاویر در ارتباطات بشری حتی در سطح جهانی، ضرورتی اجتناب ناپذیر باشد. شاید خوانش و تحلیل تصاویر و آثار هنری به لحاظ زیبایی شناسی توسط عموم مردم مورد انتظار نباشد، اما از آنجا که تصاویر در مقیاس وسیعی توسط رسانه‌های ارتباط جمعی، شبکه‌های اجتماعی و مانند آن ها در حال تکثیر و تولید هستند، توجه به آموزش و کسب مهارت‌های بصری، نه‌تنها در مقاطع مختلف تحصیلی، بلکه برای آحاد مردم جامعه ضروری به نظر می رسد. امروزه به جهت فناوری‌های پیشرفته و نرم افزارهای گرافیکی که سرعت تولید تصاویر را چند برابر کرده است، تصاویر به ابزار ارتباطی قدرتمند و تأثیرگذاری مبدل گشته است. در نتیجه، شیوه تولید، تفسیر و چگونگی گردش تصاویر و مخاطبان هدف، ما را به این امر رهنمون می‌کنند که آن ها کارکردهای متفاوتی نسبت به گذشته پیدا کردند و در قرن ۲۱ تبدیل به یک زبان ارتباطی گشته‌اند، البته باید این نکته مهم را در نظر داشت که مخاطبان، اغلب در مواجه با تصاویر، به مناسبات و پیام‌های پنهانی که از سوی تولیدکنندگان آن‌ها ارسال می‌شوند، توجهی ندارند و از مهارت کافی برای خوانش و تفسیر تصاویر برخوردار نیستند، زیرا ارتباط با آن ها را امری بدیهی می‌پندارند و ضرورتی برای فراگیری سواد بصری و کسب مهارت های لازم احساس نمی کنند. لذا استفاده بهینه از آن‌ها نیازمند چاره اندیشی و برنامه ریزی توسط نهادهای آموزشی و تحقیقاتی است. از این رو، دغدغه اصلی در این نوشتار توسعه سواد بصری است و پرسش از این قرار است که آیا روش نشانه‌شناختی امکانات لازم برای فراگیری و توسعه سواد بصری در شکل عام را دارا است؟ (امکان‌سنجی) و اگر این امکان وجود دارد چگونه می‌توان از آن بهره برد؟ این مقاله با تعریفی از سواد بصری به سراغ بررسی ساختار، زمینه‌ها و امکانات رویکرد نشانه‌شناسی می رود تا از این مسیر بتواند چارچوبی برای به کارگیری آن در خوانش تصویری و توسعه سواد بصری بیابد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام شده در ارتباط با توسعه سواد بصری در داخل و خارج از کشور، نشان دهنده اهمیت روزافزون فراگیری سواد بصری در عصر جهانی‌سازی است، که به منظور یافتن راهکارهایی برای توسعه سواد بصری، پژوهشگران بسیاری با رویکردهای متفاوت به این موضوع پرداخته‌اند. از آن جمله، جوانا کدرا[1] و راسا زاکیوسیتی[2] (۲۰۱۹)، در مقاله‌ای با عنوان «شیوه سواد بصری در آموزش عالی چرا؟ و چگونه است؟» به استفاده از تصاویر برای یادگیری در مقطع دبستان و پیش دبستان و همچنین توجه به آن در مقطع آموزش عالی پرداخته‌اند. سوزان سوینی[3] و دیوید هوجز[4] (۲۰۱۷)، در مقاله‌ای با عنوان «ادغام آموزش سواد بصری در برنامه کسب وکار. مطالعه موردی مدرسه بازرگانی دوبلین» به ضرورت آموزش سواد بصری در ارتباط با حوزه تجارت پرداخته اند. جوانا کدرا (۲۰۱۶)، در رساله دکتری خود با عنوان «تفسیر تصویرهای روزنامه‌نگاری به عنوان ابزار آموزش سواد بصری» به منظوردریافت معنا و توسعه سواد بصری، با ارائه چهار مقاله با رویکردهای متفاوت، مدل‌هایی با تفسیر تصویرهای روزنامه نگاری در نظر می‌گیرد. رساله دکتری فلیسیداد گارسیا سانچز[5] (۲۰۱۴)، با عنوان «تحلیل نشانه شناختی و فناوری عکاسی: مطالعه سواد بصری در حوزه آموزشی»، که تمرکز این تحقیق بر روی عکس‌هایی است که به صورت غیر عکاسانه یا غیرحرفه‌ای به صورت خلاقانه و ناگهانی تولید می شوند. صالحی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «روش شناسی‌های تحقیق بصری. خوانش تصاویر»، توجه به روش‌های تحقیق بصری را ضروری دانسته و تحلیل بصری را روش شناسایی‌هایی می‌داند که به وسیله آن‌ها تصاویر خوانده می‌شوند. عباسی (۱۳۸۵)، در مقاله‌ای با عنوان«تقابل‌ها وارابطه‌ها در تابلوهای نقاشی» روابط بین نشانه‌های تصویری را در نظر گرفته است. دونیس اِ داندیس[6] (۱۳۶۷) در کتاب «مبادی سواد بصری» در جستجوی یافتن ماهیتِ تجربه بصری، تجزیه تحلیل و تعریف، به منظور روش‌شناسی است که امکان آموزش همه مردم را به لحاظ توانایی سواد بصری فراهم آورد.

روش تحقیق

بیشتر نشانه‌شناسان از این نکته آغاز کرده‌اند که نشانه‌شناسی نظریه‌ای کلی در شناخت‌شناسی است، اما در ادامه بررسی‌هایِ خود از آن همچون «روش» بررسی یاد کرده‌اند (احمدی، ۱۳۹۹: ۱۲). روش تحقیق به‌کار رفته در این پژوهش به صورت توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری داده‌ها، به روش اسنادی-کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از منابع اینترنتی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به صورت کیفی و محتوایی بوده و جامعه آماری این پژوهش، تصاویر منتشر شده در شبکه‌های اجتماعی، سایت‌های معتبر اینترنتی و آثار هنری است، که از بین آنان چند تصویر انتخاب گردیده تا بتوان طرح تحلیلی را به واسطه آن‌ها امکان‌سنجی کرد.

تاریخچه و تعریف سواد بصری

اختراع عکاسی در ۱۸۳۹ م موجب شکسته شدن انحصار تولید تصاویر توسط نخبگان گردید، و به عنوان یک وسیله ارتباطی پیام‌رسان کارکرد پیدا کرد. لذا برای اولین بار به جهت پیشرفت‌های فنی و تولید تصاویر، سواد بصری در دهه ۷۰ م مورد توجه محافل آموزشی و علمی قرارگرفت و انجمن بین المللی سواد بصری در سال ۱۹۶۸ م پدیدار گشت، و برای اولین بار وجود زبان بصری مورد بحث قرار گرفت (سوزان سوینی، ۲۰۱۷: ۶۲). از آن موقع تحقیقات در مورد سواد بصری ادامه یافت. گر چه سواد بصری برای اولین بار توسط جان دبس[۷] (بنیانگذار موسسه بین المللی سواد بصری) به عنوان «توانایی تفسیر، مذاکره و معناسازی از اطلاعات ارائه شده در قالب تصویر» شناسایی شد و بر این ایده استوار بود که معنا را می توان از طریق خواندن تصاویر منتقل کرد، اما این مفهوم بسیار قدیمی تر است همانند، شاعری که اظهار داشت:کلمات، تصاویر چیزها هستند. به طور مشابه، ارسطو اظهار داشت: بدون تصویر، تفکر غیرممکن است (سوزان سوینی،۲۰۱۷: ۶۲). تعریف کاربردی سواد بصری با اجماع جامعه علمی، به عنوان گروهی از شایستگی‌های اکتسابی برای تفسیر و نوشتن پیام‌های قابل مشاهده تعریف می‌کنند. یک فرد با سواد بصری قادر است: الف. اشیاء قابل مشاهده را به عنوان بخشی از وحدت بینایی تشخیص دهد. ب. اشیاء قابل مشاهده ثابت و پویا را به طور مؤثر در یک فضای تعریف شده ایجاد کند. ج. قرادادهای بصری دیگران را درک کند. د. اشیاء را در چشم ذهن تداعی کند. از نظر عملی، این بدان معناست که برای ارتباط مؤثر، باید توانایی ایجاد یا انتخاب تصاویر مناسب برای انتقال طیفی از معانی از اطلاعات عینی گرفته تا مفاهیم و بیان انتزاعی را داشته باشد و همچنین قادر به خواندن، تفسیر و استخراج معنا از پیام های بصری ایجاد شده توسط دیگران نیز باشد (الن سیمز[۸] و همکاران، ۲۰۰۲: ۲). پیشینه پژوهش‌ها نشان می‌دهد، امروزه استفاده از انواع تصویر به عنوان ابزاری برای توسعه سواد بصری، به صورت روش‌شناسانه، بسیاری از پژوهشگران را برای رسیدن به فهم دقیق‌تر و عمیق‌تر و همچنین آموزش بهترِ مفاهیم یاری رسانده‌اند.

نشانه‌شناسی

از دهه‌ی ۱۹۵۰ م به این‌سو نشانه‌شناسی همچون روش پژوهش به ویژه در دو قلمرو شناخت دلالت‌ها و ادراک و ساز و کار ارتباط‌ها به کار رفته است (احمدی، ۱۳۹۹: ۶). نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی انواع نشانه و عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیه آن‌ها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد و چگونگی ارتباط و معنا را در پدیده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای مطالعه می‌کند (حسامی، ۱۳۹۸، ۴۷). فردینان دوسوسور[۹] زبان‌شناس سوئیسی (۱۹۱۳-۱۸۷۵ م) در پژوهش‌های خود زبان‌های معدودی را مورد مطالعه قرار داد؛ اما دامنه نظریه‌پردازی وی بسیار وسیع و گسترده است حتی به رشته‌های دیگر نیز کشیده شده است او را پدر زبان‌شناسی نوین می‌خوانند (سبزواری، ۱۳۹۷: ۴۶). وی واژه نشانه را برای مطالعه واحدهای زبانی به کار برد. برای نشانه دو عنصر دال و مدلول را در نظر گرفت. دال همان تصویر آوایی واژه گفتاری است و مدلول یا معنا عبارت از آن چیزی است که در ذهن مخاطب هنگام شنیدن دال خطور می‌کند. تصویر ذهنی از آن چیز مورد نظراست، از این رو به گفته او نشانه به سه چیز دلالت دارد ۱. دال ۲. مدلول ۳. وحدت میان دال و مدلول و آنچه میان دال و مدلول وحدت ایجاد می‌کند عامل فرهنگی است. سوسور زبان را پدیده‌ای فرهنگی می‌دانست همین امر هم نتایج خاصی را به دنبال داشت نخست آن‌که ساختار زبان قابل تجزیه دو گانه است. یعنی معنی به صورت مجزا از طریق ساخت قابل انتقال می‌گردد. از طرف دیگر هر نوع بیان و گفتاری عبارت است از مجموعه کلماتی که درطول زمان سامان می‌پذیرد، لذا در محور خاص همنشینی قرار می‌گیرد به این معنا که هر واژه تنها در سایه استقرار در کنار واژه‌های دیگر است که واجد معنا می‌شود (ضیمران، ۱۳۸۲: ۹). رولان بارت[۱۰] (۱۹۱۵-۱۹۸۰م) نظریه‌پرداز فرانسوی، چهره‌ای برجسته و از بسیاری جهت‌ها بی‌نظیر در عرصه نقادی و نظریه‌پردازی ادبی، هنری، فرهنگی است. بارت با تکیه بر دستاوردهای زبان‌شناختی سوسور مهم‌ترین نظریه در حوزه نشانه‌ها را تدوین نمود. به نظر او نشانه آن‌طور که سوسور در درس‌گفتارهای خود تشریح نمود، به طور عمده عبارت است از شکلی از دلالت و معنای صریح. به طور دلالت کننده یا به اصطلاح منطقیون دال، مستقیماً شی و یا پدیده خاصی را مورد اشاره قرار می‌دهد. افزون بر این، نشانه‌ها خود به استلزام‌های خاص فرهنگی اشاره دارند. در چنین صورتی بارت از آن‌ها با نام دلالت استلزامی یاد نمود (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۵). در نظام نشانه‌شناسی بارت، دال، معنا-شکل خوانده می‌شود و مدلول مفهوم نامیده می‌شود؛ و به نشانه دلالت اطلاق می‌گردد. بنابراین، بارت فرمول مشهور سوسور یعنی دال/ مدلول/ نشانه را به این فرمول تبدیل می‌کند: معنا-شکل/ مفهوم /دلالت. در اینجا باید توجه داشت که نشانه نظام اول به دال نظام دوم تبدیل می‌شد (لبیبی، ۱۳۸۷: ۱۰۴). از آنجایی که بخش عمده از تصاویر مخابره شده بر واحد مدیوم عکس است و نمونه‌های برگزیده نیز در این مقاله از همین رسانه انتخاب شده در ادامه به نشانه شناسی عکس نیز می‌پردازیم. بارت در پیام تصویری و بلاغت تصویری

عقیده داشت که در عکاسی دلالت ضمنی را می‌توان (به طور تحلیلی) از دلالت مستقیم مجزا دانست. دلالت مستقیم چیزی است که به تصویر درآمده و دلالت ضمنی چگونگی به این تصویر درآمدن است. با این وجود در عکاسی، دلالت مستقیم از برجستگی بیشتری برخوردار است. در عکاسی دال به طور مجازی، یکسان با مدلول خود به نظر می‌رسد و تصویر خود را به عنوان نشانه‌ای طبیعی نمودار می‌سازد که بدون دخالت رمزگان تولید شده است. بارت در تحلیل متون ادبی واقع‌گرا به این نتیجه رسید که دلالت ضمنی تولید کننده امر موهوم دلالت مستقیم، توهم شفافیت رسانه و این همان دال و مدلول است. بنابراین دلالت مستقیم خود یک دلالت ضمنی بیش نیست (چندلر[11]، ۱۴۰۰: ۲۱۰). این موضوع به ویژه در مورد رسانه های مجازی که مورد بحث ما نیز است صدق می کند. تصویر برای مخاطبان عمومی در این بستر به ظاهر غیر مبهم است و شفاف عمل می‌کند. در صورتی که با تحلیل آن می‌توان به معانی ضمنی آن پی برد. لذا همین‌جا است که سواد بصری به کمک مخاطبینِ تصاویرِ مخابره شده می‌آید. رویکرد و علم نشانه‌شناسی از سوی زبان‌شناسان برجسته اوایل قرن بیستم مطرح، و به صورت سیستماتیک مورد مطالعه قرار گرفت زبان شناسانی چون سوسور، لویس ترول یلمسف[12]، رومن یاکوبسن[13]با مطالعه‌های ساختارگرایانه که یک روش تحلیلی برای مطالعات زبانی است، الهام بخش ساختارگراهای اروپایی بودند. ساختارگرایی یک روش تحلیلی است که ابزار زبان‌شناسی را در محدوده گسترده‌تری از پدیده‌های اجتماعی به کار می‌گیرد. ژولیا کریستو[14] می‌گوید: «آنچه نشانه شناسی کشف کرده است، قانون حاکم یا قید عمده‌ای است که بر هر عمل اجتماعی که بر عاملی دلالت می‌کند، یعنی مثل یک زبان آن را بیان می‌کند، اعمال می‌شود» (چندلر، ۱۴۰۰: ۳۰). با قرار دادن ساختار در بافت آن‌گونه که نشانه‌شناسی عرضه می‌دارد و اتحاد جمعی نظام‌های ساختاری و نظام‌های پردازشی مشخص می‌شود که نظام ساختاری الزاما نظام بسته نیست: یک چارچوب ادراکی متشکل از عناصری است که از قابلیت معنا آفرینی برخوردار است و چیزی بیش از این نیست. تا امروز ساختار از منظر روش‌شناختی، هم در نشانه‌شناسی و هم در فهرست بالابلند نظام‌ها که برای مدل‌یابی به زبان‌شناسی میل یافته است استیلا و سیطره داشته است. به همین دلیل نظام نشانه‌شناختی (زبان طبیعی) به عنوان مدل و الگو اختیار شده که پایه‌گذاری نظام‌های نشانه شناختی همچون فیلم، تئاتر، سینما، مد، غذا، رخدادهای ورزشی، معماری و غیره را ممکن بسازند (یوهانسون ۱۳۸۷،[15]: ۵۰). یاکوبسن تأکید می‌کند که رابطه میان الگوی کلامی و دیگر الگوهای نشانه‌ای را می‌توان نقطه آغاز طبقه‌بندی آن‌ها قرار داد. جانشین‌های گوناگون زبان گفتاری، گونه‌ای نظام نشانه‌شناسی تشکیل می‌دهند؛ از آن جمله نظام نوشتار. او در ادامه اشاره می‌کند مسئله حضور و سلسله مراتب نقش‌های اساسی موجود در زبان، توجه به مصداق کد، گوینده، شنونده، رابطه میان آن‌ها و نهایتاً خود پیام، باید برای سایر نظام‌های نشانه‌ای نیز به کار گرفته شود. تحلیل تطبیقی ساخت‌هایی که از طریق تمرکز چشم‌گیر بر پیام (نقش هنری) یا به عبارت دیگر از طریق بررسی همزمان هنرهای کلامی، موسیقی، نقاشی، رقص، تئاتر و فیلم حاصل می‌شوند (یاکوبسن، ۴۴:۱۳۷۶)

روابط ساختاری در نظام‌های دلالتی.

سوسور تأکید داشت که معنا از تفاوت میان دال‌ها نشات می‌گیرد، تفاوت میان دال‌ها خود بر دوگونه است: یکی تفاوت ناشی از هم‌سازگی یا هم‌نشینی و دیگری تفاوت حاصل از محور جانشینی، که سوسور آن را مناسبت تداعی نامید. به طور کلی اختلاف میان این دو، اساس تحلیلِ نشانه‌شناسی ساختاری را تشکیل می‌دهد. معمولاً در اصطلاح نشانه‌شناسی این دو بعد به دو محور در زبان معروف است که یکی را محور افقی و دیگری را محور عمودی می‌شناسند (ضیمران، ۱۳۸۲: ۷۹). ساختار نظام‌های نشانه‌ای را می‌توان به محور هم‌نشینی و جانشینی، تقابل‌ها و تداعی‌ها، دلالت‌های مطابقتی و ضمنی، بلاغت‌های مجاز، استعاره، خطابه و در نهایت رمزگان (رمزپردازی و رمزگشایی) تقسیم کرد.

جدول ۱. محور همنشینی و جانشینی (مأخذ: نویسندگان).

محور جانشینی	محور همنشینی
در این محور چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم مقایسه آن ها و تمایز قائل شدن بین نشانه ها است.	در این محور چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم و ساختار سطحی موردنظر است. کل معنا دار.
در روابط بینامتنی به دال هایی ارجاع دارد که در متن غایب اند. هم در سطح دال هم مدلول.	همنشینی به روابط درون متنی به دیگر دال ها که در متن وجود دارند مربوط است.
روابط جانشینی در غیاب اتفاق می افتد که این روابط به صورت معنایی، آوایی، شکلی یا فرمی است.	از فضا به عنوان پشتیبان بهره برده در نوشتار روابط عناصر به صورت خطی و در تصاویر به صورت مکانی.

هم‌نشینی و جانشینی

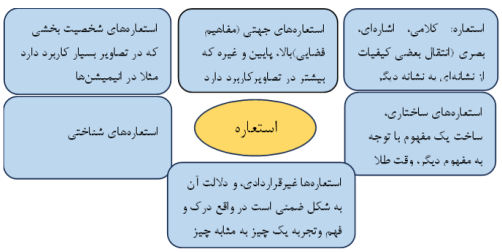
سطح اول، هم‌نشینی است: ترکیبی از نشانه‌ها که از فضا به عنوان پشتیبان بهره می‌برند. سطح دوم، سطح جانشینی است (متداعی‌ها). واژه‌های دارای اشتراکات در ذهن تداعی می‌شوند. بنابراین گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند که درون آن‌ها انواع روابط را می‌توان یافت (جدول ۱) (بارت، ۱۳۹۹: ۶۵). محور همنشینی چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم و محور جانشینی چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم است. روابط همنشینی امکاناتی برای ترکیب هستند اما روابط جانشینی شامل مقایسه میان عناصر و قائل شدن به تمایز بین آن‌ها می‌باشند. همنشینی به روابط درون متنی به دیگر دال‌ها که در متن وجود دارند مربوط است، در حالی که جانشینی به روابط بینامتنی به دال‌هایی ارجاع پیدا می‌کند که در متن غایب هستند (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۲۸).

تقابل‌ها و تداعی‌ها

ساختارگراها بر اهمیت تقابل‌های جانشینی تأکید داشته‌اند و تحت تأثیر یاکوبسن، روش‌های تحلیلی اولیه‌ای که توسط بسیاری از نشانه‌شناسان ساختارگرا به‌کار گرفته شد شامل تعیین تقابل‌های معنایی دوتایی یا قطبی (مانند ما، ایشان، عمومی، خصوصی) که در متون یا فرآیندهای دلالتی بود. چنین جست و جوهایی بر پایه نوعی «دوگانه‌انگاری» قرار دارد (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۵۸). به نظر سوسور، واژه‌های تقابلی دارای کارکردی عملی در زبان محسوب می‌شوند، زیرا که این تقابل‌ها زمینه تفکیک و دسته‌بندی را فراهم می‌سازند. یاکوبسن ضمن تأسی از اندیشه‌های سوسور، مدعی شد که واحدهای زبانی در چارچوب نظامی از تقابل‌های دوتایی به هم پیوند می‌خورند. این‌گونه تقابل‌ها برای افاده معنی امری ضروری محسوب می‌شوند (ضیمران، ۱۳۸۲: ۹۱).

بلاغت ها: مجاز، استعاره و خطابه

بلاغت‌ها در فهم و یادگیری ما نقش اساسی دارند، زبان مجازی، زبانی است که معنایی غیر از آنچه می‌گوید دارد. فراگیری مجازها در اشکال بصری همانند اشکال گفتاری نشانگر نسبی بودن کل فهم ما از واقعیت می‌باشد (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۸۹). مجاز و استعاره دو وجه اساسی ارتباط و انتقال مفاهیم به شمار می‌آیند. اساس استعاره (نمودار ۱) فهم و تجربه یک چیز به مثابه چیزی دیگر است، استعاره غیرقراردادی است زیرا شباهت‌های ملفوظ یا مستقیم را به کنار می‌نهد. مبنا قراردادن شباهت برای استعاره به نوعی، آن را در وجه شمایلی قرارمی‌دهد. بیشتر کوشش‌های تفسیری در پی معنا کردن استعاره‌ها برای یافتن دال‌های ملفوظ آن است، اما آن‌چه استعاره بیشتر به آن میل دارد این است که تلاش‌های تفسیری به عنوان یک امر لذت‌بخش تجربه شوند؛ در حالی که استعاره‌ها در استعمال ابتدایی، تخیل را به فعالیت می‌طلبند (در کاربردهای زیباشناختی در شعر یا هنرهای تجسمی). البته نیازی نیست که استعاره‌ها حتما کلامی باشند (چندلر،۱۴۰۰: ۱۹۳).



نمودار ۱. استعاره در نظام نشانه‌ای (مأخذ: نویسندگان).

درتبلیغات به طور مکرر از استعاره بصری استفاده می‌کنند با وجود این‌که بارها گفته شده با تصاویر نمی‌توان حکمی را تصدیق کرد، اما تصاویر استعاری، اغلب چیزهایی را بیان می‌کنند که کلمه‌ها قادر به بیان آن‌ها نیستند. استعاره‌های بصری می‌توانند هم‌چنین شامل یک کنش «انتقال» نیز باشند آن‌ها بعضی از کیفیات را از یک نشانه به نشانه‌ای دیگر منتقل می‌کنند جرج لیکاف[15] و مارک جانسون[16] نشان داده‌اند که بیشتر مفاهیم بنیادین متضمن چند نوع از استعاره‌ها هستند: «استعاره‌های جهتی» که به‌طور اولیه با مفاهیم فضایی ارتباط دارند (بالا/ پایین، درون/ بیرون و غیره) «استعاره‌های‌شناختی» که کنش‌ها، احساسات، عقاید را با هستی‌ها و جوهرها ارتباط می‌دهند (استعاره‌های شخصیت بخشی)؛ «استعاره‌های ساختاری» فراگیرترین استعاره‌ها هستند که اجازه می‌دهند بتوانیم ساختار یک مفهوم را با توجه به مفهوم دیگر بفهمیم (مانند وقت طلا است یا جدل جنگ است). لیکاف و جانسون معتقدند که استعاره‌ها از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر متفاوت است (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۹۵). اما خطابه (نمودار۲)، ارسطو در تعریف خطابه عنوان می‌کند، خطابه عبارت است از هنر یافتن ابزار مناسب در جهت اقناع مخاطب. وین فرید نورث[18] می‌گوید که هنر اقناع را باید در قلمرو نشانه‌شناسی مورد بحث قرار داد. باید گفت که خطابه و اجزای آن یعنی بلاغت و به طور کلی صنایع بدیع در بحث پیرامون نظریه نشانه شناسی از اهمیت خاصی برخوردار است (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۶۳). در متون تصویری نیز از آنجا که تصاویر (اشکال مختلف آن) در تعامل با افراد بی شماری هستند، به منظور اقناع مخاطب در سه حوزه، منش، گرایش و کنش مورد استفاده قرار می‌گیرد که در اقناع نوین، بر اساس اصل تبلیغ، به منظور اولویت قرار دادن امری در تفکر مخاطب، استفاده می‌شود. امروزه متوجه هستیم که چگونه با استفاده از تبلیغ اقناعی، احساسات مخاطب بر اندیشه و عقل چیره گشته و رفتارهای احساسی نمود بیشتری پیدا می‌کند.

نمودار ۲. خطابه (مأخذ: نویسندگان).

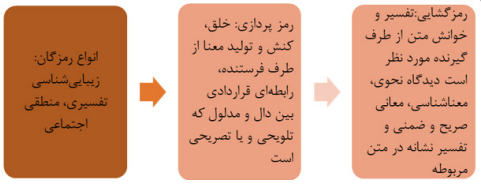
دلالت مطابقتی (مستقیم) و دلالت ضمنی

با اینکه تمایز میان زبان ملفوظ و زبان مجازی در سطح دال عمل می‌کند، عملکرد تمایز میان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی در سطح مدلول‌ها است. همه ما می‌دانیم که هر کلمه خاص فراسوی معنای ملفوظ خود (دلالت مستقیم)، می‌تواند دلالت‌های ضمنی نیز داشته باشد. اروین پانوفسکی[19] مورخ هنر، اعتقاد دارد که برای یک تصویر بصری دلالت مستقیم همان است که همه بینندگان آن، از هر فرهنگی و در هر زمانی که باشند در تصویر تشخیص می‌دهند (چندلر، ۱۴۰۰: ۲۱۰). اگر چه در اغلب پیام‌ها این دو حالتی آمیخته دارند، اما می‌توان بر اساس این‌که کدام یک از آن‌ها نقش مسلط در پیام دارند دو دسته پیام را از هم متمایز کرد. علوم، آن دسته از پیام‌هایی هستند که در آن‌ها دلالت مستقیم نقشی مسلط دارد و هنرها، آن دسته از پیام‌هایی را دارند که دلالت‌های ضمنی نقش مسلط دارند (گیرو[20]، ۱۳۸۷: ۴). پس هیچ نشانه‌ای نمیتواند فقط دلالت مطابقتی داشته باشد و از طرفی جدا کردن دلالت ضمنی از مستقیم برای تحلیل مفید است، اما در واقعیت امر،آن‌ها جدایی ناپذیرند.

رمز و رمزگان

زبان همچون نظامی بسته و محدود، شکل گرفته از عناصری دانسته می‌شود که بر اساس قاعده‌هایی ویژه ترکیب می‌شوند و رساننده معنا هستند. پیام را با این عناصر می‌توان شناخت؛ که آن‌ها را رمزگان می‌نامیم. تمام نظام های نشانه‌شناسیک دارای رمزگان هستند (نمودار۳) (احمدی، ۱۳۹۹: ۳۹). مفهوم رمز در نشانه‌شناسی بسیار بنیادی است، سوسور با رمزگان زبان سر و کار داشت و تأکید داشت که نشانه‌ها به تنهایی معنادار نیستند، و فقط وقتی که در ارتباط با یکدیگرهستند تفسیر پذیر می‌باشند. رومن یاکوبسن تأکید داشت تفسیر و تولید متون به وجود رمزگان یا قراردادهای ارتباطی بستگی دارد بنابراین معنای نشانه به رمزگانی که در آن قرار گرفته بستگی دارد (چندلر،۱۴۰۰: ۲۲۲). دو رمزگان نشانه‌ای که در مقابل هم قرار می‌گیرند: اولی رمزگان‌های فنی و تجربه منطقی که به دریافت عینی جهان خارج مربوط است، جهانی که عقل عناصر آن را در چهارچوب نظامی از روابط محصور می‌کند و دیگری رمزگان و تجربه زیبایی شناختی، که متضمن احساس درونی و ذهنی است (گیرو، ۱۳۸۷: ۹۶). در مورد نخست، با نظامی از قراردادهای آشکار و اجتماعی شده مواجهایم و در مورد دوم، با نظامی از نشانه‌های تلویحی، نهانی و کاملاً مشروط، که نسبتاً اجتماعی و قراردادی هستند، اما به نحوی آزادتر و مبهم‌تر (همان: ۶۳). بیشتر نشانه شناسان

پذیرفته‌اند که عکاسی شامل رمزگان بصری و فیلم و تلویزیون شامل هر دو رمزگان بصری و شنیداری است. از انواع دیگر رمزگان‌ها، رمزگان‌های اجتماعی، متنی، تفسیری و ادراکی را می‌توان نام برد (چندلر، ۱۴۰۰، ۲۴۴).

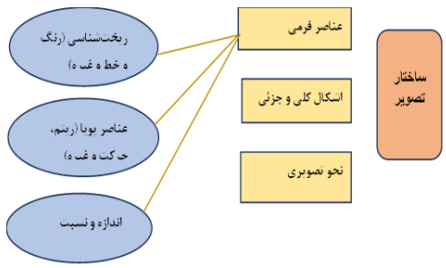


نمودار ۳. رمزگان (مأخذ: نویسندگان).

یافته‌ها

بررسی ساختار تصویر در نظام نشانه‌شناسی

در این بخش سعی می‌شود با استفاده از چارچوب مبانی نظری مطرح شده، و مطالعه‌های صورت گرفته، امکان‌سنجی و ارزیابی نظام نشانه‌ای را به منظور آموزش و توسعه سواد بصری مورد نظر قرار دهیم. حال باید دید آیا کاربران با استفاده از قابلیت‌های نظام نشانه‌شناسی، مهارت لازم را برای خوانش، درک و تفسیر تصاویر به‌دست می‌آورند؟ ساختار تصویر (نمودار ۴) شامل عناصر فرمی، اشکال کلی و جزئی و نحو تصویری است. در این مقاله عناصر فرمی از آن جهت که به صورت بنیادی با نظام نوشتار و دیگر نظام‌های نشانه‌ای متفاوت است مورد تأکید قرار نمی‌گیرند، بلکه آنچه در این پژوهش مورد نظر است بررسی نحو تصویری بر اساس ساختار و چارچوب نظام نشانه‌شناسی است.

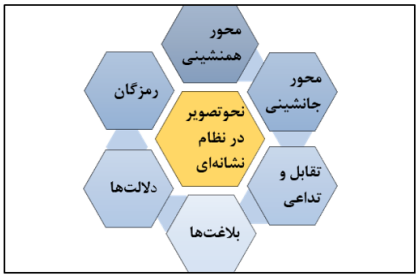


نمودار ۴. ساختار تصویر. (مأخذ: نویسندگان).

در یک نگاه کلی، نشانه‌های تصویری را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: عناصر و نشانه‌هایی موردی، که به امور جزئی خارج از تصویر اشاره دارند (همانند اسم خاص)، مثلاً تصویر یک انسان خاص یا یک بنای مشخص که به «آنجابودگی» اشاره دارد و عناصر و اشکال کلی که به امور جزئی خارج از تصویر اشاره‌ای ندارند، مثلاً تصویری از انسان که به مورد خاص خارج از تصویر اشاره ندارد مخصوصاً در نقاشی‌ها، همانند واژه انسان به معنایی کلی اشاره دارد (اسم عام). این‌گونه تصاویر می‌توانند خوانش جهانی داشته باشند.

نحو تصویری

نحو تصویری، روابط ساختاری بین عناصر و نشانه‌های متن تصویری را بررسی می‌کند (نمودار ۵). برعکس نظام نوشتاری، نشانه‌ها و روابط بین عناصر تصویری کاملاً قراردادی نیستند. در شیوه دلالتی تصویر، پیام‌ها و معانی تنها حاوی اندیشه‌های عقلانی و منطقی ناب نیستند، بلکه تولید کننده، اصولاً نگرش و احساسات خود را نسبت به موضوع بیان می‌کند. حال با عبور از عناصر فرمی، که شکل و ساختمان ظاهری تصویر (ریخت‌شناسی) را تشکیل می‌دهند، هر چند عناصر ریخت‌شناسی تصویر همانند عناصر ریخت‌شناسی نوشتاری (حروف) بی‌معنا و قراردادی نیستند که فقط در صورت ترکیب به صورت قراردادی معنادار شوند، بلکه هر کدام از این نشانه‌های بصری خود دارای بیان و معنا هستندکه به صورت حسی توسط مخاطبین قابل دریافت است، مثلاً خطوط تیز برای همه انسان‌ها تنش‌زا است. این عناصر بصری هم بیان و معنایی جهانی دارند و هم می‌توانند معانی محلی و منطقه‌ای داشته باشند، نحو تصویری در نظام نظام نشانه‌ای مورد بررسی قرار می‌گیرد.



نمودار ۵. نحو تصویری در نظام نشانه‌ای (مأخذ: نویسندگان).

محور همنشینی: نشانه‌های بصری در ساختار تصاویر به صورت «مکانی» ظاهر می‌شوند و با توجه به ترکیب بندی مورد نظر تولید کننده می‌توانند در بالا، پایین، راست، چپ، حاشیه، مرکز و یا در گوشه‌های تصویر، قرار بگیرند. این مکان‌ها در تصویر خنثی نبوده بار معنایی دارند، پس نگاه می‌تواند از چپ به راست یا از پایین به بالا هدایت شود. در واقع به قول سوسور به واسطه این همنشینی است (خطی یا مکانی) که نشانه‌ها در ارتباط با هم ارزش و معنا پیدا می‌کنند. این سخن در ارتباط با متون تصویری از اهمیت مضاعفی برخوردار است، چرا که نشانه‌های تصویری مختلف به واسطه ترکیب‌بندی‌های متفاوت، در شبکه‌های ارتباطی گوناگونی قرار می‌گیرند، و در هر کدام از

این ترکیب‌بندی‌ها، به واسطه همنشینی با دیگر نشانه‌ها بار معنایی آن‌ها می‌تواند متفاوت باشد، تقویت یا تضعیف شود، مثلاً عناصر بصری همچون خط، رنگ، نقطه و غیره به جهت آن‌که خود بیان دارند و بی‌معنا نیستند در یک همنشینی، معانی هم را تقویت و یا خنثی می‌کنند. مانند انباشت خطوط منحنی و دوار در همنشینی با خطوط تیز و برنده. محورجانشینی در نحو تصویری، در ارتباط با عناصر و نشانه‌های بصری است که همراه با مشترکات و مترادفات‌شان همزمان در تصویر حضور ندارند؛ بلکه تولید کننده با توجه به هدف و نوع ترکیب‌بندی، نشانه و عنصر موردنظر را ترجیح داده است که به جهت حضور خود موجب تداعی ذهنی دیگر نشانه‌ها در مخاطبین می‌گردند (اصل تداعی به جهت اشتراک فرمی و معنایی)؛ مثلاً انواع ماشینی که به جای هم می‌توانند در تصویر وجود داشته باشند و یا حس و معنای خشم را می‌توان با نشانه‌های تصویری گوناگون به تصویر کشید. همچنین در محور جانشینی اصل تقابل‌ها مطرح است، استفاده از انواع سبک‌ها، ژانرها، انواع رنگ‌های (سرد و گرم، مکمل، اشباع، مات و خنثی)، انواع بافت که حس‌های مختلف القاء می‌کنند و یا استفاده از انواع کنتراست، انواع حرکت، بودن یا نبودن ریتم و یا بسیار نشانه‌های تصویری دیگر که به جهت همین تداعی‌ها و تقابل‌ها معنی‌دار می‌شوند، و به واسطه حضور در ساختار تصویر موجب تقویت معنایی خود و دیگر نشانه‌ها می‌شوند. تقابل‌های دوتایی: معانی هم دیگر را تقویت می‌کنند، وجود یکی به وجود دیگری وابسته است؛ مثلاً فردگرایی در تصویر در تقابل با جمع‌گرایی و اجتماع است و یا تصویر طبیعت در تقابل با شهر و فرهنگ شهری است. یادآوری می‌شود که محور همنشینی و جانشینی جدا از هم نبوده و تنها ممکن است یکی غالب باشد.همان‌گونه که قبلاً نیز اشاره شد، بودن در فضاهای تصویری به معنای سواد بصری نیست یکی از توانایی‌های سواد بصری داشتن تفکر انتقادی و خلاقانه است، تا بتوان انواع رمزپردازی‌های تصویری را رمزگشایی کرد. یکی از آن رموز، «مجازهای تصویری» هستند، باید در نظر داشت که تصاویر همان‌گونه که چندلر می‌گوید مجاز از واقعیت‌ها و اندیشه‌های انسانی هستند. مجازها در نظام نشانه‌ای تصویر، دال‌هایی هستند که به مدلولی متفاوت از مدلول خود اشاره دارند، در محور همنشینی تصاویر به جهت مجاورت نشانه‌ها، همانگونه که یاکوبسن می‌گوید مجاز فعال می‌شود؛ مثلاً عنصری به رنگ قرمز در کنار دیگر عناصر تصویری قرار گرفته می‌تواند مجاز از خون و مرگ باشد، شکل پا مجاز (جزء از کل) از انسان باشد. البته به قول یاکوبسن، در تصاویر بیشتر مشابهت یا استعاره است که در محور «جانشینی» مورد توجه قرار می‌گیرد (استعاره آشکار)، مثلاً وجود یک گل نرگس سفید با مرکزیت رنگ تیره در ساختار یک تصویر می‌تواند استعاره از چشم باشد. اما نوع دیگر استعاره «مکنیه» یا به قول چندلر «استعاره هستی شناختی» است، که بیشتر در تصاویر کاربرد دارد، مشبه‌به حذف شده و تنها مشبه است، وجه تشبیه به انسان‌وارگی یا حیوان‌وارگی اشاره دارد که به آن تشخیص نیز گفته می‌شود، مانند تصاویری که به اشیاء، جامدات و یا هر چیزی دیگری، افعال و ویژگی‌های انسانی نسبت می‌دهند؛ مثلاً باد با موهای بلند و پریشان، یا کوه پا داشته باشد، این‌گونه شخصیت‌دهی، بیشتر در تصاویر و فیلم‌های خیالی، کارتونی قابل مشاهده است. در تبلیغات و آگهی‌های تصویری نیز استفاده از انواع استعاره بیشتر از نوشتار تأثیرگذار و مرسوم است. در ارتباط با متون تصویری که همنشینی نشانه‌ها به صورت مکانی است، «استعاره جهت» اهمیت مضاعفی پیدا می‌کند، زیرا قرار گرفتن یک نشانه در هر مکانی از تصویر- با توجه به وجه اشتراکی نشانه تصویری و مکان مورد نظر- معنای متفاوتی افاده می‌کند، مثل تصویری که در ترکیب‌بندی از پرسپکتیو برخوردار باشد، می‌تواند استعاره از جهان‌بینی انسان‌محور باشد و نبود عمق و پرسپکتیو نشأت گرفته از جهان‌بینی مذهبی عرفانی باشد. بالای تصویر: استعاره از ماورا، معنویت، قدرت، برتری است درحالی که پایین تصویر: مادیت، زمینی بودن، ضعف را به لحاظ حسی افاده می‌کند. در ارتباط با مجاز به نوع دیگری از آن که «مجاز مرسل» است می‌توان اشاره کرد. در مجاز مرسل، ارتباط و علاقه بین مجاز و حقیقت چیزی به جزء شباهت است، که در متون تصویری نیز این ویژگی با مطرح کردن مواردی چند مورد بررسی قرار می‌گیرد. واضح است که مجاز مرسل انواع مختلف دارد: یکی از آن‌ها مجاز جزء به کل است، خوب خود تصویر جزئی از یک کل است که به تصویر کشیده شده است، و یا دست مجاز از انسان، نوع دیگر، مجاز کل به جزء است؛ مثلاً تصویر یک خانه کوچک، نشان از اجزاء افراد خانه است که یک خانواده را تشکیل می‌دهند. تصویر خون می‌تواند مجاز از کشته شدن، شهادت و زخمی شدن باشد،که به آن مجاز لازمیه گفته می‌شود. همچنین، تصویر ادوات جنگی، مجاز از جنگ و خشونت کشت و کشتار است، که به آن مجاز ابزار یا آلیه گویند. در واقع در انواع مجاز مرسل، نوعی رابطه و تناسب برقرار است. در نتیجه، باید توجه داشت که در ترکیب‌بندی‌ها، تولید کننده تصویر از هر نوع تصویری که باشد، می‌تواند با استفاده از این نوع رمزگان و ابزار نظام نشانه‌ای به منظور آشنایی‌زدایی، و به چالش کشیدنَ مخاطب، و یا حتی پیشبرد اهداف خود، از نشانه‌های تصویری در جایگاه‌های غیر معمول تصویری استفاده کند. و اما خطابه، که بیشتر در سخنرانی و یا متون نوشتاری به منظور اقناع و تأثیرگذاری بر مخاطب،

در حوزه تفکر، احساسات و یا تأثیرگذاری بر چگونگی عملکرد استفاده می‌شود، در متون تصویری نیز، از آن‌جا که تصاویر، در تعامل با افراد بیشماری هستند، به منظور اقناع مخاطب خود در سه حوزه یاد شده، در عرصه‌های مختلف، مثلاً به وسیله تبلیغ تصویری، مخاطب را مجاب به امری می‌کنند، و یا با اغراق در به‌کار بردن رنگ، خط، غیره و یا یک ترکیب‌بندی پر احساس، و دیگر ترفندها، مخاطب خود را تحت تأثیر قرار می‌دهند، او را به حقیقت نزدیک و یا از آن دور می‌کنند. بنابراین: متون تصویری نیز سخنرانی می‌کنند البته با زبان خاص خود، در نتیجه تصاویر ذاتاً یک خطابه هستند.

دلالت مطابقتی (مستقیم)، دلالت ضمنی در تصویر

برعکس مجازها، که در سطح دال بررسی می‌شوند، دلالت‌ها در سطح مدلول مورد بررسی قرار می‌گیرند. در تصویر دلالت مستقیم همان است که آشکارا به تصویر کشیده شده، اما دلالت ضمنی، با ارزش‌های فردی، فرهنگی، اجتماعی که در معنای صریح رسوخ می‌کنند و معانی متفاوتی را به صورت سلسله وار بوجود می‌آورند مواجه هست. مثلاً بنای ساختمان یک دانشگاه، از جهتی دلالتی مستقیم است، اما از جهتی دیگر، این بنا دلالت ضمنی بر علم، دانش، پیشرفت، فناوری، آموزش، دانشجو و اساتید را به دنبال دارد، و یا احساس‌های خوشایند و ناخوشایند را برای اشخاص می‌تواند در پی داشته باشد. نشانه چند معنا، وقتی در بافت تصویری قرار می‌گیرد با توجه به قرینه‌ها و حال و هوای موجود در خود تصویر به سمت معنای غالب و مورد نظر هدایت می‌شود. ترکیب بندی، بافت تصویری و نشانه‌ها، در یک ارتباط هماهنگ و تأثیر گذار به معانی جهت می‌دهند. در واقع متن و رمزگان تصویری خود معانی نشانه‌ها را هدایت می‌کنند، و به این ترتیب، در تصاویر، به جهت وجه شباهتی نشانه‌های تصویری، در خوانش ابتدایی دلالت مستقیم متضمن یک معنای ابتدایی و مشترک بین مخاطبین تصویر است، ولی در مراحل بعد نشانه‌های تصویری تحت تأثیر ارزش‌های فردی و فرهنگی معنازایی می‌کنند و به کمک بافت تصویری، نشانه‌ها در ارتباط با هم، معنی را تا آنجا که ممکن است جهت‌دار می‌کنند، مانند تصویر یک چاقو، در ترکیب‌بندی‌های متفاوت تصویری، که می‌تواند معانی متفاوتی افاده کند. نتیجه آن‌که در تصویر نیز یک دال می‌تواند به مدلول‌های متعددی ارجاع داده شود، همچنین، یک مدلول به وسیله دال‌های مختلف بیان شود، مثلاً احساس خشم، به عنوان یک مدلول، به وسیله دال‌های گوناگون تصویری، همانند تصویر یک حیوان وحشی درنده، صحنه جنگ، حیوانی که به طرز فجیعی کشته شده، درختان جنگلی که بی‌رحمانه بریده شدند، نشان داد. در تمامی این تصاویر دال‌ها دلالت بر خشونت انسانی و طبیعت دارند. بالعکس نیز اتفاق می‌افتاد دالی در تصویر داریم که مدلول‌ها و معانی متفاوتی را افاده می‌کند، مثلاً تصویر پرچم ایران کنار کوه دماوند، علاوه بر دلالت مستقیم و آشکاری که دارد به مدلول‌های بی‌شماری، چون پرچمی که نشان از ملتی است همانند دماوند: استوار، قدرتمند، پابرجا، ریشه‌دار، اصیل و آزاده. تحلیل نشانه شناختی به ما کمک می‌کند تا عادت‌های ذهنی را کنار بزنیم و با نگاهی موشکافانه از دلالت‌های مستقیم عبور کرده و معانی پنهان در تصاویر را خوانش کنیم.

رمزگان تصویری

متن تصویری، در مقام یک نظام نشانه‌ای دارای رمزگان مخصوص به خود است. در بخش های قبلی یادآور شدیم که سوسور نشانه‌ها را در ارتباط با هم تفسیر پذیر می‌داند. پس نشانه‌ها، در رمزگانی که در آن قرارگرفته‌اند معنادار خواهند بود. در واقع نشانه‌ها ما را به رمزگان ارجاع می‌دهند تا به یک واقعیت جزئی خارج از تصویر. به نظر می‌رسد، فراگیران سواد بصری باید این موضوع را در نظر داشته باشند که در تصاویر بیشتر به دنبال جستجو، کند و کاو و معناسازی و تحلیل باشند تا اکتفا کردن به یک معنای صریح و مستقیم. در متون تصویری عناصر بصری بنیادی، رمزگان ابتدایی تصویر را تشکیل می‌دهند و در مرحله بعدی ویژگی مشابهتی که نشانه‌های تصویری با مصداق‌های جزئی خارج از تصویر دارند موجب می‌شوند مخاطبین در دلالت مستقیم و اولیه، معانی مشترک دریافت کنند، مثلاً تصویر یک کوه که به انتزاع میل نداشته باشد. اما نهایتاً حضور هر کدام از این نشانه‌های تصویری در بافت‌ها و ترکیب‌بندی‌های مختلف در یک ارتباط درون متنی با نشانه‌های دیگر (همنشینی)، همین‌طور یک ارتباط برون متنی (جانشینی) معانی ضمنی متفاوتی را افاده می‌کنند. به قول چندلر، در متون تصویری عمدتاً با رمزگان زیبایی شناختی مواجه هستیم، ولی این به آن معنی نیست که رمزگان‌های منطقی، فنی، یا اجتماعی کاربردی ندارند، برعکس اگر به تصاویر از منظر یک رسانه ارتباطی و پیام‌رسان توجه شود، رمزگان‌های اجتماعی و فرهنگی در تصاویر کارکرد بسیاری دارند. در تصویر انواع رمزگان با هم تداخل دارند و در خوانش نشانه‌شناختی متن تصویری ممکن است از چندین رمزگان و روابط میان آن‌ها استفاده کرد. در ادامه با خوانش چند تصویر، عملاً امکان استفاده از ظرفیت‌های نظام نشانه‌شناسی، برای خوانش تصاویر مورد سنجش قرار می‌گیرد. در تصویر۱، معنای صریح و آشکار آن مشخص است، تصاویر به جهت ساختار و ویژگی‌های نشانه‌ای خود قابلیت تولید معانی دیگری را به صورت سلسله‌وار

دارا هستند. پس از منظر نظام نشانه‌ای، نشانه‌های تصویری و عناصر بصری موجود در تصویر را مشخص می‌کنیم که شامل فیگورهای انسانی، سیم خاردار، کوه، زمین، آسمان ابری، دستانی که از سمت چپ پایین به تصویر ورود می‌کنند، همچنین خطوط تیز و راست، رنگ‌های سرد خاکستری، حرکت و ریتم و غیره می‌باشند؛ که همه در یک همنشینی مکانیِ تصویر، کنار هم تولید معانی صریح را موجب شدهَ و معانی ضمنی موردِ نظر عکاس را نیز به همراه دارند، همین‌طور، هر کدام از این عناصر در محور جانشینی تداعی‌گر نشانه‌هایی هستند با همان معنا (مترادفات)، مثلاً سیم خاردار تداعی‌گر انواع حصارها است و یا فیگورهای انسانی موجود در تصویر با تفاوت‌های جنسی، سنی، دیگر نژادها و اقوام انسانی را متداعی هستند. رنگ بنفش و آبی و زردَ تداعی‌گر اندوهی بی‌پایان است که می‌تواند در تصویر جایگزین‌های رنگی داشته باشد و با رنگ‌های شاد در تقابل است. سیم خاردار به لحاظ معنایی در تقابل با نبود سیم خاردار و آزادی است، و آسمان ابری در تقابل با آسمان آفتابی. همانطور که مشاهده می‌شود به قول بارت این نشانه‌ها در محور جانشینی ارزش و معنای خود را از نشانه‌های برون متنی تصویر دریافت می‌کنند، برعکس محور همنشینی که ارزش و معنای نشانه‌ها به صورت درون متنی کسب می‌شود. بلاغت‌هایِ تصویر، سیم خارداری است که استعاره از زندان و خشونت است و البته مجاز از جنگ نیز می‌تواند باشد. دست‌هایی که از سمت چپ پایین ورود کردند مجاز از انسان‌های خارج تصویر است. عکاس با تأکید بر کودکی که میان زمین وآسمان با عبور از سیم خارداری که نماد اسارت و جنگ آوارگی بی‌پناهی است به دنبال چیست؟ در ارتباط با دلالت معنایی (تصویر۱)، که به صورت آشکار و صریح، رهانیدن کودکی از اسارت است، اما در دلالت‌های ثانویه و ضمنی مورد نظر بارت، کودک نشان از آینده است، آینده‌ای که با توجه به فضای تصویر، مبهم و نامعلوم بوده و معصومیت کودک در تقابل با سیم خارداری است که ظلم و جنگ را تداعی می‌کند. از این رو، احساسات مخاطبین هدف قرار گرفته، تا تلنگری به وجدان‌های خفته بشریت باشد. معلق بودن کودک بین زمین و آسمان علارغم دستانی که کمک‌رسان هستند، دلالت بر موقعیت متزلزل او دارد. سیم خارداری که از سمت چپ پایین تصویر وِرود کرده و از سمت راست بالا خارج می‌شود احتمالاً دلالت از پایان ناپذیری جنگ‌ها توسط قدرت طلبان است. ترکیب‌بندی افقی تصویر نیز با حس و حال حاکم بر فضای تصویر هم‌خوانی دارد.

تصویر۱. عکاس: کارول گوزی (URL۱).

تصویر ۲، از تابلوهای جکسون پولاک[۲۱]، متشکل از خطوط در ضخامت‌های متفاوت، نقطه، رنگ‌های تند، خالص و خاکستری است، و به لحاظ پویایی: حرکت، ریتم، اندازه، هماهنگی، بافت و تعادل را شامل است، که در یک همنشینی مکانی، قابلیت تولید معنا را دارا هستند، هر چند این تابلو با پرتاب تصادفی رنگ‌ها با قلم‌مو بوجود آمدند، اما از ترکیب‌بندی منسجمی برخوردار است، زیرا به صورت یک کل قابل دریافت است. همان‌طور که می‌دانیم عناصر بصری و بنیادی در نظام نشانه‌ای تصویر برعکس نظام نوشتاری دارای بیان و معنا هستند. لذا با استفاده از این ویژگی در این تابلو، با خطوطی در اندازه‌ها و شکل‌های گوناگون مواجه هستیم که در یک همنشینی تصویریِ هویت وجودی هم را تقویت می‌کنند و احتمالاً به دنبال بیانِ کشمکش و آشفتگی در نوای زندگیِ انسان مدرنَ است. بیان موسیقیایی خطوط منحنیَ و مدور با پیچ و تاب‌های ناگهانی نشان از خودبیگانگی، خلسه و فرو رفتن در گردابی است که گریزی از آن نیست، با دقت در آن می‌توان چند نت موسیقی را تشخیص داد سمفونی که هماهنگی و تعادل را در عین آشفتگی دارا می‌باشد به نوعی این تز و سنتز این تقابل‌های درونی در حال تولید معنا هستند. رنگ‌های تند قرمز، زرد و سیاه در تداعی‌های معنایی، دلالت از تنش، ناامنی، ستیز و ناامیدی است. البته در نگاهی دیگر می‌توان شور و هیجان، حرکت را خوانش کرد. او با یک سبک شخصی، مرزها را در می‌نوردد و همه جهانیان را به تماشای تابلوی خود فرا می‌خواند تا به آن‌ها بگوید این جهانی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. تصویری که او از جهان پیرامونی خود دارد را با رنگ‌های مهیج، خطوط آشفته، چون بالرینی که بر روی شیشه‌های شکسته و نوک تیز به رقص در آمده نشان می‌دهد.

تصویر۲. حسابدار، جکسون پولاک، ۱۹۵۲ م، رنگ روغن روی بوم. ۷۵ ×۴۹ سانتی‌متر (URL۳).

در محور جانشینی تصویر، نشانه‌های تصویری، مثلاً رنگ قرمز و زرد انواع دیگر را تداعی‌گر هستند، رنگ‌های گرم با رنگ‌های سرد و مکمل که در تابلو حضور ندارند در تقابل هستند. خطوط منحنی در تقابل با خطوط تیز و شکسته بوده، و رنگ سیاه درتابلو، به جهت تأکیدی که دارد، استعاره از ظلمت، ناامنی، جنگ و ستیزی است که نوای زندگی را مختل و آشفته کرده است. رنگ قرمز، استعاره از قدرت طلبی، سلطه، آشفتگی، یا استعاره از مرگ میلیون‌ها نفری است که در جنگ جهانی دوم جان خود را از دست دادند، رنگ زرد استعاره از اضطراب و درماندگی است؛ و خود تصویر مجاز از دنیایی است که هرج و مرج و جنگ و ستیز در آن حاکم است. خوانش لوگوی اینستاگرام (تصویر۳)؛ این آرم در واقع یک نشان تجاری است برای همین ساده و بدون نوشته است عناصر بصری در ساده‌ترین شکل، به صورت مینیمالی خودنمایی می‌کنند. لوگو ظاهری شبیه یک دوربین عکاسی دارد با یک لنز و دکمه، همچنین با انواع رنگ‌ها که به سختی از هم قابل تشخیص هستند، رنگ‌هایی که غروب خورشید را تداعی می‌کنند، خطوط سفیدی که شکل دوربین را در لوگو نشان‌گر هستند بسیار قدرتمند است، که می‌تواند دلالت از حاکمیت تصاویر در این نوع از ارتباطات چند جانبه و عمومی در سطح جهانی باشند. انواع رنگ‌ها با یک پیوستگی و همبستگی شدید، که هیچ مرزی ندارند، مجاز از نژادهای انسانی، موضوع‌هایی که به اشتراک گذاشته می‌شوند، و یا مجاز از فرهنگ‌های مختلف در سطح جهان، همچنین مجاز از موقعیت‌های اجتماعی، اقتصادی و یا سیاسی باشد،که افراد انسانی در سطح جهان دارا بوده، و فارغ از هر نگرانی با هم در ارتباط هستند، و این به آن معنی است، که ارتباطات: گسترده، عمومی و جهانی است، و محدودیت‌های، مثلاً تلگرام یا واتساپ را ندارد. ولی آن‌چه مسلم است، عمده ارتباطات به صورت تصویر محوری در این شبکه اجتماعی است. طراحان لوگو و گردانندگان این شبکه اجتماعی با تأکید بر رسانه تصویر و دوربین عکاسی، به نظر می‌آید جهانیان را به زندگی در فضای مجازی دعوت می‌کنند، تا با پشت سر گذاشتن محدودیت‌های زمان، مکان، فرهنگ، حتی زبان، آنان را با دنیاهای جدیدی آشنا سازند، محدودیت‌های مرزی را از بین برده و دهکده جهانی مورد نظر اربابان زور و زر را مهیا کنند، و بازنمایی‌ها را آن‌گونه که می‌خواهند به عنوان حقیقت نمایان کرده تا اندیشه‌ها را به بند بکشند.

تصویر۳. لوگوی اینستاگرام (URL۲).

نتیجه‌گیری

بودن در فضاهای غلیظ تصویری عصر حاضر، به جهت توسعه فناورهای ارتباطی، و تأثیر شگرف تکنولوژی بر چگونگی و سرعت تولید تصاویر، کلام‌محوری تا حدودی، جای خود را به تصویرمحوری در ارتباطات انسانی داده است، که به نظر می‌آید توجه به آموزش سواد بصری، از آن جهت که سواد بصری و خوانش تصاویر از منظر مخاطبین و مصرف‌کنندگان آن به موازات تولید و تکثیر تصاویر، پیشرفت چندانی نداشته ضرورتی اجتناب ناپذیر است، از این‌رو، هدف پژوهش حاضر امکان‌سنجی رویکرد نشانه‌شناختی برای توسعه و فراگیری سواد بصری برای عموم مردم است. یکی از نتایج کلی به‌دست آمده تعریفی جامع، از سواد بصری است، که همانند نظام نوشتاری، در خواندن و نوشتن اولیه خلاصه نمی‌شود، یعنی علاوه بر توجه به اصول نحوی و دستوری زبان تصویر، ویژگی‌های ساختاری آن مستلزم به کارگیری توانایی‌های ذهنی: از قبیل قدرت تجزیه و تحلیل، قیاس، استقراء، استدلال، ترکیب، تبیین، تفسیر، استنتاج، نقد و خلاقیت است، که رویکرد نشانه‌شناختی از قابلیت لازمه برای رشد و پرورش توانایی‌های ذهنی ذکر شده برخوردار است. لذا با یک نگاه روش‌شناسانه به این دانش، و استفاده از ابزار و اصول ساختاری آن که با گذر از نظام زبانی ممکن است، و تأکید بر نحو تصویری، مانند محور همنشینی و جانشینی در تصویرکه از محورهای اساسی و بنیانی نظام نشانه‌شناسی است، همچنین، اصول تقابلی و تداعی در تصویر،که ماهیتاً معنازایی را به همراه دارند و بلاغت‌هایی، چون مجاز، استعاره، خطابه که زایش معنا را موجب می‌گردند، دلالت مستقیم، ضمنی و رمزگان‌ها در تصویر، به نظر می‌آید خوانش اصولی تصویر ممکن است. نتیجه به‌دست آمده نشان می‌دهد رویکرد نشانه‌شناختی از ظرفیت لازمه برای

آمـوزش و توسـعه سـواد بصـری بـرای عمـوم کاربـران برخـوردار اسـت. و در نهایـت پیشـنهاد می‌گـردد، مراکـز برنامه‌ریـزی و آموزشـی بـرای توسـعه سـواد بصـری بـه همـه رویکردهـا و روش‌هـای ممکـن توجـه نمـوده تـا چارچـوب عملـی مـدون و جامعـی بـرای ایـن منظـور مهیـا گـردد.

پی‌نوشت

1. Joanna Kedra
2. Rasa Žakevičiūtė
3. Susan Sweeney
4. David Hughes
5. Felicidad Garsia-Sanchez
6. Donis A. Dondis
7. Jhon Debes
8. Ellen Sims
9. Ferdinand de Saussure
10. Roland Barthes
11. Daniel Chandler
12. Louis Trolle Hjelmslev
13. Roman Jakobson
14. Julia Kristeva
15. Johansson
16. George Lakoff
17. Johnson
18. Winifred North
19. Erwin Panofsky
20. Giro
21. Jackson Pollock

منابع

• آاحمـدی، بابـک. (۱۳۹۹). ***از نشـانه‌های تصویـری تـا متـن***. چـاپ ۱۸. تهـران. مرکـز.

• بـارت، رولان. (۱۳۹۹). ***مبانـی نشانه‌شناسـی رولان بـارت***. ترجمـه صـادق رشـیدی و فرزانـه دوسـتی. تهـران. علمـی فرهنگـی.

• چندلـر، دانیـل. (۱۴۰۰). ***مبانـی نشانه‌شناسـی***. ترجمـه مهـدی پارسـا. تهـران. سـوره مهـر.

• حسـامی، شـیدا، امامی‌فـر، نظام‌الدیـن. (۱۳۹۸). مطالعـه نشانه‌شـناختی تصویـری در پوسـترهای دهـه اخیـر بـا تاکیـد بـر بن‌مایه‌هـای نگارگـری ایرانـی. ***پژوهش‌نامـه گرافیـک و نقاشـی***. شـماره دوم. ۵۲-۴۳.

• دانـدیس، دونیـس‌اِ. (۱۳۹۹). ***مبـادی سـوادبصری***. ترجمـه مسـعود سـپهر. تهـران. سـروش.

• سـبزواری، مهـدی. (۱۳۹۷). ***درآمـدی بـر مکاتـب زبان‌شناسـی***. تهـران. بـوی کاغـذ.

• صالحـی، سـودابه. (۱۳۹۴). ***روش‌شناسـی تحقیـق بصـری: خوانـش تصویـر***. نقـد کتـاب هنـر. شـماره ۵ و ۶. ۲۶۶-۲۵۱.

• ضیمـران، محمـد. (۱۳۸۲). ***درآمـدی بـر نشانه‌شناسـی هنـر***. تهـران. قصـه.

• عباسـی، علـی. (۱۳۸۵). ***تقابل‌هـا و رابطه‌هـا در تابلوهـای نقاشـی (مجموعـه مقاله‌هـای دومیـن هم‌اندیشـی نشانه‌شناسـی هنـر***. تهـران. فرهنگسـتان هنـر. ۱۷۸-۱۵۱.

• گیـرو، پیـر (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسـی . ترجمـه محمـد نبـوی***. تهـران. آگاه.

• لبیبـی، محمـد مهـدی. (۱۳۸۷). ***کتـاب زندگـی ومـرگ مؤلـف: نگرشـی بـه آراء رولان بـارت***. تهـران. افـکار.

• یاکوبسـن، رومـن. (۱۳۷۶). ***روندهـای بنیادیـن در دانـش زبان‌شناسـی***. ترجمـه کـورش صفـوی. تهـران. هرمـس.

• یوهـان سـن، یورگـن دنیـس و لارسـون، اریـک. (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسـی چیسـت؟. ترجمه علـی میـر دامـادی***. تهـران. ورجاوند.

References

• Ahmadi, B., (2020). ***Frome pictorial to the text, Toward the semiotics of visual communication,*** (18nd ed), Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).

• Abbasi, A., (2006). Contrasts and relationships in paintings, ***(Essys presented at the secondeminar on art semiotics)***, Tehran: Farhangestan Honar publication, 151-178, (Text in Persian).

• Barthes,R., (2020). ***Elements de Semiology.*** Translated by: Sadegh Rashidi and Farzaneh Dost, (2nd ed), Tehran: Almi and Farhangi Publication, (Text in Persian).

• Chandler, D., (2021). ***The basics semiotcs.*** Translated by: Mehdi Parsa, (7nd ed), Tehran: Sooremehr Publicaton, (Text in Persian).

• Dondis, D., (2020). ***A Primer of Visual Literacy.*** Translated by: Massoud Sepehr, (56nd ed), Tehran: Soroush Publication, (Text in Persian).

• Guiraud, P., (2008). ***Semiologie***, Translated by: Masood Nabavi, (3nd ed), Tehran: Agah publishing House, (Text in Persian).

• Hassami, SH., Emamifar, N., (2019). "A Semiotic study of pictorial art on posters of the last decade, with an emphasis on iranian painting" ***Journal of Graphic Arts and Painting Research,*** 2 (2), 43-52, (Text in Persian).

• Jacobsen, R., (2020). ***Fundamental trends in language knowledge***. Translated by: koresh Safavi, (4nd ed), Tehran: Hermes Publications, (Text in Pearsian).

• Johannesin, J., & Larsen, S., (2008). ***What is semiotics?***, Translated: by Seyed Ali Miremadi, (1nd ed),Tehran: Verjavand publication, (Text in Persian).

• Kędra, J., (2016). ***Interpretation of Journalistic***

Photographs as an Instrument of Visual Literacy Education Copyright © 2016, by University of Jyväskylä. https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/51976/978-951-39-6796-3_vaitos10122016.pdf (access date:2022/9/27).

• Kędra, J., & Žakevičiūtė, R., (2019). ***Visual literacy practices in higher education: what, why and how?*** Journal of Visual Literacy, https://doi.org/10.1080/1051144X.2019.1580438 (access date:2022/9/27).

• Labibi, M., (2008). ***The author's life and death book: an approach to the opinions of Roland Barthes***, Tehran: Afkar Publications, (Text in Persian).

• Sabzevari, M., (2018). ***An introduction to linguistics schools***, Tehran: Boi Kagaz Publications, (Text in Persian).

• Salehi, S., (2015). Visual research methodology; Image reading, ***Art Book Review Quarterly.*** 2 (5 and 6), 251-266, (text in persian).

• Sánchez Felicidad, G., (2014). ***Semiotic and Technological Analysis of Photography: A Visual Literacy Study in the Educative Area***. Salamanca, Spain.https://www.researchgate.net/profile/Roberto- (access date:2022/9/27).

• Sims, E., & O'Leary, R., (2002). ***Visual literacy: What is it and do we need it to use learning technoligies effectively?***Conference Paper January 2002, See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://eolas.etbi.ie/bitstream/handle/20.500.14036/61/sweeney_s_hughes_david_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y (access date:2022/9/27).

• Sweeney, S., & Hughes, D., (2017). I***ntegrating Visual Literacy Training intothe Business Curriculum. A Case Study at Dublin Business School. School of Business and Law Dublin Business School.*** this work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. https://eolas.etbi.ie/bitstream/handle/20.500.14036/61/sweeney_s_hughes_david_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y (access date:2022/9/27)

• **URLs**

• URL1: https://www.google.com/search

• URL2: https://www.khabaronline.ir/news/

• URL3:https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting.

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۵۴-۴۱)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

واکاوی سویه‌های نظریه ارتباطی یاکوبسن در پوسترهای فرهنگی معاصر ایران

چکیده

ارتباط تصویری یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارتباطی دنیای امروز است که در بستر آن پیام به وسیله تصاویر، نمادها، رنگ‌ها، اطلاعات و احساسات به دیگران منتقل می‌شود. این نوع ارتباطات از زمانی که انسان شروع به نقش پردازی‌کرده، وجود داشته و با پیشرفت فناوری و ابزارهای دیجیتال، امروزی، به یکی از اصلی‌ترین روش‌های ارتباطی تبدیل شده است. ارتباطات تصویری به دلیل قدرت بالایی که در جلب توجه و انتقال پیام دارد، در حوزه‌های مختلفی از تبلیغات و بازاریابی تا آموزش و ارتباطات سازمانی استفاده می‌شود. به همین دلیل ارتباطات بشری همواره از نظرگاه‌های مختلفی قابل بحث بوده است و رومَن یاکوبسن به عنوان یکی از نظریه‌پردازان حوزه ارتباطات با اصول شش‌گانه‌ای کنش‌های ارتباطی این حوزه را مشخص کرده است. در پژوهش حاضر که با هدف شناخت سویه‌های نظریه ارتباطی یاکوبسن در پوسترهای فرهنگی معاصر ایران به تحریر درآمده به پرسش، طراحان ایرانی با استفاده از عناصر ایرانی در بستر اصول شش‌گانه یاکوبسن چگونه با مخاطب خود ارتباط گرفته و تولید معنا کرده‌اند؟ پاسخ داده می‌شود. نتیجه این پژوهش با رویکردی کیفی بر پایه شواهد بصری و مدد جستن از منابع پایگاه‌های اطلاعاتی و نیز بهره‌گیری از گونه‌های تحلیل نشانه‌شناسانه به شیوه توصیفی و تحلیلی ارائه شده است. طراحان گرافیک ایرانی با انواع شیوه‌های ارتباطی با مخاطب خود ارتباط برقرار کرده و با رسانه گرافیک علاوه بر وفاداری به مفهوم اثر، هویت بومی منطقه‌ای و هویت خود (طراح)، را نیز را بازنمایی کرده و چارچوب شش‌گانه‌ای که یاکوبسن برای ارتباط بر شمرده، بسان سایر رسانه‌های ارتباطی و طراحان دیگر نقاط جهان، در آثارشان قابل شرح و بسط است. نتیجه نهایی آن که در ارتباطات انسانی، عناصر زبانی اعم از فرهنگ‌های مختلف با توجه به بافتِ همان فرهنگ، قابلیت رمزگذاری و رمزگشایی دارد و درپوسترهای ایرانی هم کارکردهای ارتباطی یاکوبسن با رمزگانی از فرهنگ بصری ایرانی به ترتیب بیشترین تکرار، عناصری چون خط فارسی، کتاب آرایی ایرانی، فرش ایرانی، معماری و اساطیر ایرانی به تناسب موضوع با دلالت‌های صریح و ضمنی بازنمایی شده و بدینگونه علایق خود را از فرهنگ بصری ایرانی رخنمون کردند و به نظر می‌رسد در میان آثار بررسی شده و از میان عناصر شش‌گانه یاکوبسن، بیشترین اقبال به کارکرد هنری (تاکید بر روی پیام)، همدلی (تسهیل ارتباط)، ترغیبی (اقناعی)، فرازبانی (رمزنگاری)، عاطفی (بیان مکنونات فرستنده) و سپس ارجاعی (جهت گیری به سمت موضوع) بوده است.

کلیدواژه‌ها: طراحی گرافیک ایرانی، پوستر، نشانه‌شناسی، نظریه ارتباطی رومن یاکوبسن

منصور کلاه کج
دانشیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران، نویسنده مسئول
mansor.kolahkaj@gmail.com

فهیمه طحان
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
tahan.fahimeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳-۰۲-۲۲

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46144.1238

مقدمه

تعاریف متنوع گرافیک دیزاین نشان‌دهنده‌ی آن است که وجه رسانگی و ارتباطی و تسهیل ارتباطات همواره در این رسانه اولویت داشته و در کارکردهای اصلی گرافیک دیزاین همچون اطلاع‌رسانی، هویت‌نمایی و تبلیغات نقشی تعیین‌کننده دارد. از آنجا که در فرآیند این ارتباط، انتقالِ معنا نیز رخ می‌دهد، مسئله‌شناسیِ انتقالِ معنی در این بافت، موضوعیت می‌یابد. از بسترهایِ انتقالِ معنا می‌توان به مبحث نشانه‌شناسی اشاره کرد. این مفهوم که در ذیل بحث زبان‌شناسی، رشد و نمو یافته در حوزه‌ی هنرهای‌تصویری هم وسعت یافته و نظریه‌پردازانِ مختلف در این زمینه آراء خود را ارائه کرده‌اند. یکی از این نظریه‌پردازان، رومَن یاکوبسن است که اصول شش‌گانه‌ای را برای انتقال معنا مشخص کرده است. بر همین اساس در این پژوهش به بررسی انتقال معنا بر اساس کارکردهای ارتباطی نظریه رومن یاکوبسن، در پوسترهای فرهنگی معاصر ایران پرداخته شده و با تحلیل نمونه آثار طراحان گرافیک ایرانی، یافته‌های آن ارائه می‌شود. در این فرآیند، مسئله‌ی این پژوهش آن است که بر اساس اصول شش‌گانه‌ی ارتباطی رومن یاکوبسن، طراحانی ایرانی با عناصر ایرانی در بستر این اصول چگونه با مخاطب خود ارتباط گرفته و تولید معنا کرده‌اند؟

روش تحقیق

این پژوهش کیفی بوده و با تلفیق دو شیوه‌ی تحلیل محتوای تصویری و نشانه‌شناسی بر اساس رویکرد نظری کارکردهای ارتباطی یاکوبسن، یافته‌های آن به روش توصیفی ـ تحلیلی ارائه شده است. این نظریه شامل شش کارکرد ارتباطی ازجمله: ارجاعی یا مصداقی، عاطفی یا بیانگر، تأثیرگذار یا ترغیبی، هنری یا زیبایی‌شناختی، همدلی یا سخن‌گشا، فرازبانی یا فراتصویری است. در این پژوهش شش‌کارکرد این نظریه با ۱۲ پوستر از پوسترهای فرهنگی معاصر ایران که به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند، تطبیق داده شده است و برای هر کارکرد دو پوستر تحلیل شده است. گردآوری اطلاعات این پژوهش به روش کتابخانه‌ای، اسنادی و مراجعه به منابعی مانند کتب، مقالات معتبر، پایان‌نامه‌ها، مجلات و نشریات است. لازم به ذکر است که تعداد آثار محدود، قضاوت جامع و بدون نقص از رویکرد طراحان گرافیک ایران با مخاطب خود در قالب آراء یاکوبسن به دست نمی‌دهد، همچنین از جمله تلاش‌های اولیه هر طراح گرافیک حرفه‌ای، تاثیرگذاری اثر خود و حفظ شاخص‌های هنری آن است که این دو در قالب دو کارکرد از کارکردهای شش‌گانه یاکوبسن یعنی کارکرد تأثیرگذار و هنری (زیباشناختی) خلاصه می‌شوند. به عبارتی این گونه انتظارمی‌رود که هر اثر گرافیک دستکم باید دو کارکرد تاثیرگذار و هنری را در خود داشته باشد. از سویی دیگر در برخی از آثار بررسی شده دو یاچند جز از اجزاء شش‌گانه یاکوبسن برای ارتباط دیده شده اما در بخش بحث بر حسب مورد بحث شده است. این پژوهش از آن جهت که عناصر ایرانی پوسترهای فرهنگی ایران را بر اساس نظریه یاکوبسن دسته‌بندی و تحلیل کرده ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینه پژوهش

عسگری (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تبیین نقش پرنده در اعلان‌های عاشورایی ایران (دهه ۸۰ و ۹۰ ش)، با رویکرد نظریه یاکوبسن» به بررسی و تحلیل نمونه‌های مصداقی از پوسترهای مورد هدف با رویکردهای شش‌گانه‌ی نظریه‌ی یاکوبسن پرداخته است. یزدانی (۱۳۹۶) در کتاب «درآمدی بر نشانه‌شناسی گرافیک معاصر ایران» به بحث پیرامون ارتباط و کنش‌های ارتباطی از طریق گرافیک پرداخته و ضمن تشریح آن از طریق عناصر گرافیکی مانند پوستر، نشانه، اعلان و... با تلفیق دانش نشانه‌شناسی، الگوهای ارتباطیِ نظریه رومن یاکوبسن را بررسی کرده است. رضوانی‌زاده (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «کاربرد نشانه‌شناسی در روند شکل‌گیری نشانه‌های تصویری» به راهنمایی عفت‌السادات افضل‌طوسی در دانشگاه الزهرا (س)، با طرح این بحث که نظریه‌های نشانه‌شناسی چگونه می‌توانند به طراحی نشانه و ارائه استانداردی برای آن کمک کنند، فاکتورهای علمی استاندارد طراحی نشانه را برشمرده است. وی به آراء نشانه‌شناسان و تطبیق آن با نشانه‌های تصویری پرداخته که یکی از این نظریه‌پردازان، رومن یاکوبسن بوده است. پهلوان (۱۳۹۰) درکتاب دیگری با نام«ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی» درباره‌ی کارکردهای ارتباطی یاکوبسن در طراحی آرم و نشانه، در دو بخش مطالبی را بیان کرده و این نظریه را سودمندترین و کامل‌ترین بحث در گستره‌ی نظام‌های نشانه‌شناسی غیرزبانی دانسته است. همچنین وی در سال (۱۳۸۴) در کتاب «درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم» به خاستگاه نشانه‌شناسی پرداخته و در بین مباحث کتاب، نظریه رومن یاکوبسن را کامل‌ترین نظریه ارتباط کلامی دانسته و پیرامون شش عنصر ارتباط کلامی این نظریه مباحثی را مطرح کرده است. پهلوان در سال (۱۳۸۴) نیز در

مقالـه‌ای بـا عنـوان «نقـش آرم در فراینـد ارتبـاط» بـه موضـوع ارتبـاط در گرافیـک بـر اسـاس نظریـه یاکوبسـن، پرداختـه و دربـاره‌ی گونه‌هـای کاربـردی آرم و انـواع کارکردهـای ارتباطـی در حـوزه‌ی نظـام نشانه‌شناسـی بـه تفصیـل سـخن گفتـه و انواعـی از نشـانه‌ها را بـر اسـاس نظریـه یاکوبسـن تحلیـل کـرده اسـت. همان‌گونـه کـه از نظـر گذشـت، اگرچـه در پژوهش‌هـای متعـددی نظریـه ارتباطـی رومـن یاکوبسـن شـرح و تفسـیر شـده امـا در ایـن پژوهـش منحصـراً عناصـر ایرانـی از دریچـه نظریـه ارتباطـی یاکوبسـن بررسـی شـده اسـت.

پوسترهای فرهنگی

پوسـترهای فرهنگـی ایـران بـه پوسـترهایی گفتـه می‌شـود کـه محـور پیـام آنهـا موضوع‌هـای مرتبـط بـا فرهنـگ از جملـه چهره‌هـا یـا رخدادهـای فرهنگـی اسـت. ایـن دسـته از آثـار بـه منظـور ارتقـاء و ترویـج ارزش‌هـا، مفاهیـم و میـراث فرهنگـی یـک جامعـه طراحـی و معمـولاً بـه منظـور افزایـش آگاهـی و توجـه بـه مسـائل فرهنگـی، هنـری، تاریخـی، مذهبی و سـایر مـوارد مرتبـط بـا فرهنـگ و هویـت ملـی یـا جهانـی اسـتفاده می‌شـوند. ایـن پوسـترها اغلـب بـه منظـور ترویـج فرهنـگ و هویـت ملـی، افزایـش ارتباطـات بیـن فرهنگـی و تشـویق بـه حفـظ و حراسـت از میـراث فرهنگـی یـا اطـلاع رسـانی فرهنگـی بـه کار گرفتـه شـوند.

گرافیک معاصر ایران

دوره معاصـر گرافیـک ایـران از نظـر ایـن پژوهـش مقطـع زمانـی ۱۳۴۰ بـه بعـد و مقـارن بـا تدریـس دانشـگاهی گرافیـک در دانشـگاه‌های ایـران اسـت. در ایـن مقطـع زمانـی طراحـی گرافیـک ایـران بـا رشـد و توسـعه جنبش‌هـای هنـری مـدرن و معاصـر دنیـا همـگام شـده و هنرمنـدان و طراحـان ایرانـی بـا تأثیـر گرفتـن از جریان‌هـا و مکتب‌هـای هنـری بین‌المللـی، آثـاری خلـق کـرده و ظهـور گرافیـک معاصـر ایـران و طراحی‌هـای نویـن در صنعـت چـاپ، تبلیغـات، هنرهـای تجسـمی و دیگـر زمینه‌هـای هنـری ایـران در ایـن مقطـع تاریخـی بـوده اسـت.

رومن یاکوبسن

رومـن یاکوبسـن[1] زبان‌شـناس و نظریه‌پـرداز ادبـی اهـل روسـیه و یکـی از بنیان‌گـذاران مکتـب زبان‌شناسـی پـراگ اسـت. «در آثـار و دسـتاوردهای یاکوبسـن، صراحتـاً بـه چیـزی بـا نـام نشانه‌شناسـی برخـورد نمی‌کنیـم امـا اثـری کـه از وی در نخسـتین کنگـره‌ی IASS در ژوئـن سـال ۱۹۷۴ در یـک سـخنرانی بـا عنـوان «نگاهـی بـه رشـد و بالندگـی نشانه‌شناسـی» ارائـه شـده و همچنیـن در دو مقالـه کـه پیـش از ۱۹۷۴ بـه رشـته‌ی تحریـر درآورد، بـه کلیّـت نشانه‌شناسـی پرداختـه اسـت» (اشـباخ، ۱۴۰۰: ۲۵۲). از نظر«بابـک احمدی» «نظریـه‌ی یاکوبسـن اکثـراً در بـاب ارتباط‌هـای زبان‌شناسـیک بـه کار مـی‌رود، ولیکـن بـه آسـانی می‌تـوان آن را در گسـتره‌ی نظام‌هـای نشانه‌شناسـی غیرزبانـی و خصوصـاً نشـانه‌های دیـداری بـه کار بسـت» (احمـدی، ۱۳۹۶: ۱۳۶). اُمبرتـو اِکـو در بیـان نمونه‌هایـی از صـورت نظام‌منـد اندیشـه‌های یاکوبسـن می‌نویسـد: «هـر زمـان کـه رابطـه‌ای واگشـتی[2]، یعنـی رابطـه‌ای مبتنـی بـر واگشـت دادن بـه چیـزی دیگـر[3]، در کار باشـد بـا نشـانه سـروکار داریـم، بـه بیانـی دیگـر، هنگامی‌کـه چیـزی به‌جـای چیـز دیگـری قـرار می‌گیـرد[4]» (اشـباخ، ۱۴۰۰: ۲۵۵). یـا بـه عبـارت دیگـر چیـزی کـه چیـز دیگـری را نماینـدگـی می‌کنـد.

چارچوب نظری

رومـن یاکوبسـن در کتـاب خـود بـا عنـوان سـبک در زبـان[5] نظریـه‌ی ارتباطـی خـود را بیـان و مـدل ارتباطـی مـورد نظـرش را کـه شـامل اجـزای شـش‌گانه‌ی: گوینـده[6]، موضـوع[7]، مجـرای فیزیکـی[8]، رمـز، پیـام و مخاطـب اسـت، ترسـیم می‌کنـد و می‌نویسـد: «پیـش از بحـث دربـاره کارکـردِ ادبـیِ زبـان، بایـد جایـگاه آن را در میـان دیگـر کارکردهـا تفسـیر کنیـم. ترسـیم دورنمایـی از ایـن کارکردهـا، نیازمنـد مطالعـه‌ی دقیـقِ اجـزای سـازنده‌ی هـر رویـدادِ کلامـی در ارتباطـات گفتـاری اسـت. گوینـده ، پیامـی را بـه مخاطـب می‌فرسـتد، پیـام بـرای آن‌کـه مؤثـر واقـع شـود، نیازمنـد موضوعـی[9] اسـت کـه بـرای گوینـده، قابـل بیـان و بـرای مخاطـب قابـل فهـم باشـد و نیازمنـد رمـزی[10] اسـت کـه تمـام یـا بخشـی از آن بیـن گوینـده و مخاطـب (بـه عبارتـی دیگـر بیـن رمزگـذار و رمزگشـا) مشـترک باشـد و درنهایـت، نیازمنـد تمـاس یـا مجرایـی فیزیکـی[11] و ارتبـاط روان‌شـناختی بیـن گوینـده و مخاطـب اسـت کـه هـر دوی آن‌هـا را قـادر بـه ورود و ادامـه ارتبـاط می‌سـازد»(یاکوبسـن، ۱۹۶۰ : ۳۵۳). تمـام ایـن اجـزا کـه در ارتبـاط کلامـی وجـود دارد در شـکل ۱ قابـل مشـاهده اسـت.

موضوع

گوینده ..... پیام ..... مخاطب

مجرای فیزیکی

رمز

شکل ۱. اجزا در ارتباط کلامی (Jakobson, Roman, ۱۹۶۰: ۳۵۳).

به گفته یزدانی، «در طراحی گرافیک، وقتی سخن از ارتباط می‌شود، منظور فقط ارسال پیام نیست. بلکه جنبه‌های ترغیب، اقناع، تأثیرگذاری و هم‌سو کردن مخاطبان با فرستنده‌ی پیام نیز از اهداف اصلی ارتباط محسوب می‌شود. در نظریه ارتباطی رومن یاکوبسن، شش ویژگی کلیدی را برای «ارتباط» می‌توان شناسایی کرد: ۱) فرستنده‌ی پیام؛ ۲) پیام؛ ۳) گیرندگان پیام؛ ۴) زمینه؛ ۵) رمزگان؛ ۶) تماس. یزدانی هم به‌مانند احمدی گفته است «از نظریه‌ی ارتباطی رومن یاکوبسن می‌توان در نظام نشانه‌شناختی طراحی گرافیک نیز بهره برد» (یزدانی، ۱۳۹۶: ۶۸). پیرامون مدل ارتباطی رومن یاکوبسن پهلوان، گفته است «ارائه تعریف کلی از نقش‌های ارتباطی، مستلزم بررسی مختصر اجزای سازنده‌ی هر گفتار، یعنی هر کنش ارتباط کلامی است. فرستنده پیام را برای گیرنده ارسال می‌کند. به‌منظور مؤثر بودن این پیام، باید به موضوع و مسئله‌ای اشاره شود. موضوع باید توسط گیرنده درک شود و به صورت کلامی و شفاهی بیان شود یا فقط بتواند به صورت کلامی بیان شود. دراین‌بین، رمزها(رمزگان) باید توسط فرستنده و گیرنده، یا به‌عبارت‌دیگر، رمزگذار و رمزگشای پیام - به طور کامل یا حداقل تا حدی - شناخته شوند؛ و درنهایت وجود یک کانال ارتباطی یا مجرای ارتباطی ضرورت دارد. این یک کانال فیزیکی و یک ارتباط روانی بین فرستنده و گیرنده پیام است که هم امکان برقراری ارتباط کلامی با یکدیگر و هم ادامه آن را فراهم می‌کند.» مجموعه‌ای از این عوامل که حضور آن‌ها در ارتباط کلامی اهمیت دارد (پهلوان، ۱۳۹۰: ۸۸-۸۹)، در مدل ارتباطی و شکل ۲ قابل مشاهده است:

موضوع پیام

فرستنده - - - - - - - - - - - - - - - - گیرنده

مجرای ارتباطی رمزگان

شکل ۲. عوامل با اهمیت در ارتباط کلامی (پهلوان، ۱۳۹۰: ۸۹).

ترتیب مراحل عناصر نظریه‌ی ارتباطی یاکوبسن در شکل ۳ قابل ترسیم است:

شکل ۳. عناصر نظریه‌ی ارتباطی یاکوبسن (نگارندگان).

نسبت پیام در گرافیک دیزاین به نظریه‌ی یاکوبسن

«هنگامی‌که در تحلیل نشانه‌شناختی آثار گرافیکی از طراحی صحبت می‌کنیم، در واقع منظورمان این است که طراح‌گرافیک با استفاده از مجموعه‌ی عناصر بصری، پیامی را تجسم می‌بخشد یا به عبارت دیگر، معنایی را رمزگذاری می‌کند. سپس مخاطب آن را رمزگشایی و تفسیر می‌کند. آثار گرافیکی حاصل فرآیند رمزگذاری و رمزگشایی به‌عنوان پیام‌های معنادار هستند و از درون آن بیرون می‌آیند و با رمزگان و زمینه‌های اجتماعی درگیر می‌شوند. اگر پیام در یک زمینه یا بافت مشخص قرار نگیرد و هیچ رمز مشترکی بین فرستنده و گیرنده وجود نداشته باشد، پیامی مؤثر منتقل نمی‌شود» (یزدانی،۱۳۹۶ : ۷۳). احمدی با استناد به نظریه‌ی یاکوبسن، «شش جنبه یا عنصر اصلی را در کنش ارتباط کلامی یاکوبسن، بیان کرده است» (احمدی، ۱۳۹۶: ۱۳۶). که در زیر به آن‌ها اشاره شده است.

•گوینده (فرستنده پیام): «مقصود از فرستنده‌ی پیام، همان طراح گرافیک است که در قالب آثار گرافیکی مانند پوستر، طرح جلد، نشانه (آرم)، طرح بسته‌بندی، طراحی وب‌سایت و ...، پیام‌های معنادار و هدفمند را به مخاطب معینی منتقل می‌کند» (یزدانی، ۱۳۹۶ :۶۸).

•پیام: احمدی پیام را در مقوله‌ی ارتباط، «یک‌سویه‌ی معناشناسی و نهایی از وجه ارتباط می‌داند و معتقد است در هر کنش ارتباطی این سویه وجود داشته و امکان شناخته شدن در حقیقت پیام، وجه معنایی و نهایی ارتباط است»(احمدی، ۱۳۹۶ : ۱۳۶). مهدی‌زاده

به نقل از مارشال مک لوهان، «نظام‌های ارتباطی و انواع رسانه‌ها در انتقال پیام را عامل اصلی توسعه و تحولات تاریخی و اجتماعی می‌داند. به گفته وی عامل اول یعنی نظام ارتباطی، عامل دوم یعنی محتوای پیام را تعیین می‌کند. او مبانی و اصول اساسی نظریه‌ی خود را در یک جمله بیان می‌کند: رسانه پیام است» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۹: ۲۵).

•گیرندگان پیام: به گفته‌ی پهلوان «گیرنده یا مخاطب پیام، گاهی یک فرد مشخص و شناخته شده یا ممکن است انبوهی از مردم عادی باشند» (پهلوان، ۱۳۸۴: ۵۰). به گفته یزدانی«گیرندگان یک پیام گرافیکی را، مخاطبانی می‌داند که در جایگاه صحیح ارتباطی و مناسب برای تفسیر و انتقال اثر گرافیکی قرار می‌گیرند» (یزدانی، ۱۳۹۶: ۶۸).

•زمینه: هر نوع پیام، خبر از زمینه‌ای می‌دهد. به گفته احمدی«چهارمین عنصر در نظریه‌ی ارتباطی یاکوبسن، زمینه یا بافت است. درواقع پیام در مرحله‌ی اول در یک زمینه یا بافت ویژه فرستاده می‌شود. زمینه‌ای که برای ارائه‌ی پیام، یعنی قرارگیری در موقعیت‌های نشانه‌شناسی، تاریخی- اجتماعی، روانشناسی، فلسفی، اخلاقی و درنهایت به دلالت‌های فرهنگی ویژه‌ای متکی است» (احمدی، ۱۳۹۶: ۱۳۷).

•رمزگان: چندلر به نقل از یاکوبسن می‌نویسد «برای ارسال هر پیام، به یک رمزگان نیاز است که میان فرستنده و گیرنده یا به‌عبارت‌دیگر بین رمزگذار و رمزگشای پیام، مشترک باشد» (چندلر، ۱۳۹۴: ۵۹ نقل شده از یاکوبسن).

•تماس: «از نظر یاکوبسن درنهایت پس از گذراندن مراحل قبلی، نیاز به تماس وجود دارد، یعنی یک مجرای فیزیکی و اتصال روانی میان فرستنده و گیرنده باعث می‌شود هر دو در یک کنش ارتباطی باقی بمانند» (یاکوبسن، ۱۹۶۰:۳۵۳).

انواع کارکردهای ارتباطی در گرافیک و تفسیر شش عنصر ارتباطی یاکوبسن و نمونه‌های مصداقی آن در گرافیک دیزاین پیرامون نظریه‌ی ارتباط کلامی احمدی به نقل از یاکوبسن گفته است، «این کارکردها در پیام‌های کلامی کشف و نام‌گذاری شده اما امکان تعمیم آن به سایر اشکال ارتباطی نیز رد نشده، به همین دلیل، در بحث ارتباط دیداری، کارکردهای شش‌گانه‌ی عناصر ارتباطی را می‌توان، به‌جای نام‌هایی که یاکوبسن داده است، با اسامی نو و جدیدی نام‌گذاری کرد(احمدی،۱۳۷۱: ۱۳۹، نقل شده از یاکوبسن).

بحث و تحلیل

از نظر یاکوبسن جهت‌گیری و تأکید بر روی هر کدام از عناصر این الگوی ارتباطی، موجب بروز کارکردهای خاصی در هر فرآیند ارتباط کلامی می‌شود. این کارکردها عبارت‌اند از کارکرد ارجاعی (مصداقی) جهت‌گیری به سوی موضوع، کارکرد عاطفی(بیانگر) جهت‌گیری به سمت فرستنده، کارکرد ترغیبی(تأثیرگذار) جهت‌گیری به سوی گیرنده، کارکرد هنری، جهت‌گیری و تأکید بر روی پیام، همدلی، جهت‌گیری به سمت تماس یا مجرای ارتباطی،کارکرد فرازبانی، جهت‌گیری به سوی رمز است (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵: ۵۲) با توجه به همین نگاه در ادامه به بحث و تحلیل آثار پرداخته می‌شود.

کارکرد ارجاعی (مصداقی)[۱۲]

«کارکرد ارجاعی به رابطه بین پیام و موضوعی که پیام به آن اشاره دارد گفته می‌شود (تصویر ۱ و ۲)، این کارکرد اطلاعات واقعی، عینی، قابل مشاهده و قابل اثبات در مورد مرجع پیام را تعیین می‌کند» (گیرو، ۱۹۷۳:۲۰). «اگر پیام ساده، واضح و قابل درک باشد، در این صورت موضوع را همراه با اطلاعات عینی و گزاره‌های خبری انتقال می‌دهد. تدوین اطلاعات حقیقی و تمثیلی در قالب تصاویر با کارکردهای شناختی تصویر را ثبت و قابل استناد می‌کند» (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۲۴). در تصویر ۱ که موضوع آن نمایشگاه، نگارگری ایرانی اسلامی است، ارجاع به موضوع از طریق کاربرد مستقیم یکی از عناصر اصلی نگارگری اسلامی به عنوان تصویر اصلی صورت گرفته است. این تصویر به طور خاص، به مینیاتور ایرانی اشاره دارد و برای مخاطب آشنا با نگاره‌های ایرانی شناخته شده است. این تصویر نمادی عینی و مصداقی از نگارگری ایرانی بوده و دلالتی صریح بر نگارگری ایرانی دارد. برخی از رنگ‌های استفاده شده در پوستر مصداقی از رنگ‌های سنتی ایرانی است که دلالتی عمدتا ضمنی است و سطح پلکانی زمینه، ارجاع غیر صریح به متون کتاب آرایی ایرانی دارد. در پژوهشی که رنگ‌های مرتبط با ایران در آثار طراحان گرافیک ایرانی بررسی شده، «کلاه‌کج» گفته است: رنگ‌هایی مرتبط با ایران، طیف‌هایی از رنگ قرمز

لاکی،زرد روشن و آجری و نیز آبی فیروزهای مانند فیروزه‌ای (کلاه‌کج، ۱۴۰۱: ۴۸).

تصویر ۱. پوستر نمایشگاه دو سالانه نگارگری ایرانی اسلامی، طراح: مصطفی اسدالهی (مشکی، ۱۳۸۳: ۵۱).

در مجموعه تصاویر ۲ که موضوع آن نمایشگاه پوسترهای فرهنگی ایران است، از عنصر خط نستعلیق به عنوان خط منحصرا ایرانی بهره گرفته شده است. در این اثر جهت‌گیری به موضوع با دلالتی غیر صریح است. نحوه کاربرد خط مشابه سیاه‌مشق‌های ایرانی است. سیاه‌مشق‌هایی که خود در میان اصحاب هنر به عنوان عنصر ویژه فرهنگ بصری ایرانی شناخته شده و در این اثر از خط نستعلیق به عنوان یکی از خطوط ایرانی بهره گرفته شده است. از آنجا که فرهنگ مفهومی انتزاعی است، کمتر می‌توان، عنصر ویژه و خاص یا مصداقی صریح برای آن متصور شد از این رو طراح در این اثر از عناصری با دلالت ضمنی برای ارجاع به فرهنگ ایران استفاده کرده یا به عبارتی مصادیقی از فرهنگ بصری ایرانی را به تصویر کشیده و با عناصر دیگر چون رنگ منتسب به فرهنگ ایران، به سامان رسیده است.

مجموعه تصاویر ۲. مجموعه چهارقابی پوستر نمایشگاه پوسترهای معاصر فرهنگ ایرانی طراح: رضا عابدینی (URL۲).

کارکرد عاطفی (بیانگر) [۱۳]

«در تعریف ارتباط عاطفی یا بیانگر می‌توان این‌گونه گفت که در این نوع ارتباط، فرستنده‌ی پیام با برجسته کردن ارزش‌ها، ایده‌ها و افکار خود به پیام، کارکرد و عملکرد واضحی از پیام را ارائه می‌دهد. این پیام‌ها بیش از اینکه مربوط به محتوا باشد، افکار و احساسات شخصی که پیام را ارسال کرده است را بیان و منعکس می‌کند. به همین دلیل این نوع ارتباط جنبه‌ی روان‌شناختی، ذهنی و بیان حالات درونی دارد» (یزدانی، ۱۳۹۶: ۷۵)، در حقیقت این کارکرد یک رابطه بین پیام و فرستنده ایجاد می‌کند. به عقیده‌ی«گیرو»، «زمانی که ما با استفاده از زبان یا سایر شیوه‌های دلالتی ارتباط برقرار می‌کنیم، افکاری را درباره ماهیت منبع پیام بیان می‌کنیم» (گیرو، ۱۹۷۳:۲۰). برای مثال می‌توان گفت که نمایش ارزش‌ها، ایده‌ها و اهداف یک سازمان کارکردی بیانگر دارد. از طرفی نمایش کلی مفهوم این پوستر با زبان نوشتاری است که به گفته حکیم (۱۴۰۲) در هنر معاصر کاربرد زبان نوشتار در بافت آن نقش مهمی در روایت‌گری دارد (حکیم، ۱۴۰۲: ۶۶).

در تصویر ۳، که موضوع آن دانش فرهنگ و تکنولوژی در خدمت انسان است، به گمان کارکرد عاطفی و بیانگر غالب بر سایر کارکردها است. در این پوستر، با استفاده از رنگ‌های شاد و گرم، تصاویر نمادین و فضای کلی پوستر، حسی از امید، شادمانی و پیشرفت به مخاطب القا شده است. استفاده از تصاویر نمادین مانند دست، چرخ دنده، کتاب و گل، در پیوند با فرهنگ ایرانی که به قدمت ایران باستان نیز اشاره دارد به این معنی غنا بخشیده‌اند. در این پوستر، از عنصر تکرار به طور موثری بهره گرفته شده است. تکرار تصاویر نمادین، به انسجام و هماهنگی بصری پوستر کمک کرده است و استفاده از خط دست‌نویس بر پایه‌ی نستعلیق به عنوان یکی از نمادهای هویت ایرانی، به زیبایی و اصالت پوستر افزوده است.

تصویر ۳. پوستردانش تکنولوژی فرهنگ در خدمت انسان، طراح: قباد شیوا (URL۵).

تصویر ۴. پوستر، به مناسبت افتتاح موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، ۱۳۵۶، طراح: قباد شیوا منبع تصویر: ترنم تقوی، ۱۴۰۱(URL۱).

تصویر۴، با عنوان سقاخانه، برای افتتاحیه‌ی موزه‌ی هنرهای معاصر تهران طراحی شده، طراح با تأکید بر عنصر سقاخانه که دست کم برای مخاطب ایرانیِ شیعه شناخته شده است، سعی در درگیر کردنِ مخاطب (گیرنده) و تحت تأثیر قرار دادن او به منظور دریافت پیام اثر دارد. نمایش خاطرات جمعی مذهبی شیعی با حسی توام با معنویت سویه‌ی خاصی از درگیری مخاطب را به باورهای مذهبی به نمایش گذاشته وتصویر سقاخانه نمادی معنوی در فرهنگ ایرانی اسلامی است.

کارکرد تاثیرگذار (ترغیبی)[۱۴]

«در تعریف ارتباط مؤثر می‌توان این‌گونه بیان کرد که در این شکل از ارتباط، طراح اساس کار خود را تأثیرگذاری بر مخاطب قرار می‌دهد. او سعی در برانگیختن کنش‌های ذهنی و رفتاری قابل پیش‌بینی در مخاطب دارد. مخاطب احساس می‌کند که جهت پیام به سمت او هدایت می‌شود و احساس قرابت و نزدیکی به آن می‌کند. آثار خبری، آموزشی، تبلیغاتی و سیاسی با هدف افزایش آگاهی در مورد یک موضوع خاص طراحی می‌شوند، کارکرد اصلی آن‌ها ارجاعی، تأثیرگذاری، محرک و برانگیختن واکنش مخاطبان است» (یزدانی، ۱۳۹۶: ۷۶). «به عبارتی کارکرد تأثیرگذار یا ترغیبی، رابطه میان پیام و گیرنده را تعیین می‌کند. از آنجا که اکثر ارتباطات به‌منظور برانگیختن واکنش گیرنده است، لذا می‌تواند بر عقل یا احساساتَ گیرنده تأثیر بگذارد. درنتیجه تمایزهای عینی- ذهنی و شناختی- احساسی نیز در این سطح یافت شده و قابل نظارت است» (پهلوان، ۱۳۹۰: ۱۰۰). «در کارکرد تأثیرگذار، رمزگان نمادین و برنامه‌های اجرایی بر اساس تمایز عینی-شناختی ساخته می‌شوند که هدف آن نظام گسترده‌تر کنش و فعالیت است و از سوی دیگر رمزگان‌های اجتماعی و زیبایی‌شناختی هستند که بر اساس تمایز ماهیت ذهنی ـ احساسی، با هدف جلب مشارکت گیرنده طراحی‌شده‌اند. این کارکرد نقش بسیار مهمی در تبلیغات دارد» (گیرو، ۱۹۷۳ :۲۱). البته باید افزود هر پیامی هدف نخست آن تاثیرگذاری است.

تصویر ۵. پوستر هفتمین نمایشگاه دو سالانه طراحان گرافیک ایران، طراح: قباد شیوا (کلاه‌کج، ۱۴۰۱: ۵۳).

تصویر۶. پوستر بین‌المللی بزرگداشت حافظ، طراح: قباد شیوا (URL۴).

همسانی آن با متن با محوریت تصویر قلم که نمادی از طراحی و نوشتن است، طراحی شده است. فرشته در فرهنگ ایرانی نماد خیر و نیکی است. استفاده از این تصویر در پوستر مفهومی از معنویت و پاکی را به مخاطب القا می‌کند. به نظر می‌رسد، عناصر ترغیب این اثر نشأت گرفته از انرژی بصری عناصر چندگانه پوستر با سیالی و رهایی رنگ (آبرنگ مانند) در کل عناصر است و رنگ غالب زرشکی اثر ناخوداگاه ذهن را معطوف به رنگ لاکی برآمده از هنر ایرانی می‌کند و وجه تأثیرگذار یا ترغیبی اثر از طریق طیف‌های رنگ‌های گرم و بازی آن در سطوح نقطه مانند کلمه تشدید شده است. در تصویر۶، طراح کوشیده است با استفاده از عناصری آشنا مانند مقبره‌ی حافظ برای مخاطب، شمع و شمعدان، نقش‌های برگرفته از گل‌ومرغ‌های ایرانی و نقوش سنتی، فضای تاثیرگذاری برای ارتباط با مخاطب را به نمایش بگذارد. استفاده از رنگ‌های تند و متضاد، خطوط پویا و ترکیب‌بندی نامتعارف، حسی از ترغیب و تاثیر را در اثر ایجاد کرده است. علاوه بر این، استفاده از عناصر ایرانی مانند خط نستعلیق و طرح‌های اسلیمی، پوستر را برای مخاطب ایرانی جذاب‌تر کرده است. در این اثر با طرح‌واره‌ای نقاشی‌گونه میان حافظ و نگارگری ایرانی پل ارتباطی ایجاد شده و به طور موثری مخاطب را به تأمل وا می‌دارد.

کارکرد هنری (زیبایی‌شناختی)[۱۵]

«یاکوبسن در تعریف کارکرد هنری، آن را رابطه‌ای بین یک پیام و خودش تعریف می‌کند. نمونه شاخص کارکرد زیبایی‌شناختی را می‌توان در آثار هنری یافت. آنجا که مرجع پیام، خود پیام است و این پیام دیگر ابزار ارتباط نیست بلکه موضوع آن است» (گیرو، ۱۹۷۳: ۲۲). در این نوع کارکرد«جهت‌گیری پیام به سمت خود پیام است. منظور یاکوبسن از پیام، محتوای جمله یا عبارت نیست، بلکه بخشی از خود گفتار و شکل زبانی آن است. نقش زیبایی‌آفرینی در صورت کلام هویدا می‌شود، نه در معنا یا محتوای کلماتی که آن را تشکیل می‌دهند» (سجودی،۱۳۷۷:۲۲۶-۲۲۵). در این نوع، صورت‌گرایی (فرمالیسم)[۱۱] و بُعد زیبایی‌شناسی نمایان‌تر می‌گردد. در طراحی اعلان‌هایی که شامل تایپوگرافی هستند، کارکرد هنری و صورت‌گرایی در تکنیک‌هایی که شامل اجرای دستی، فرم‌های تزئینی یا در بعضی موارد، رنگ‌بندی‌هایی که ارتباطی با عنوانِ اثر ندارند، مشاهده می‌شود به‌طوری‌که منحصراً، هارمونی رنگ مدنظر است. در اینجا«پیام، دیگر یک ابزار ارتباط نیست بلکه یک موضوع مهم است» (گیرو، ۱۳۸۷: ۲۲). در کارکرد زیباشناسی گاهی رویکرد طراحان به از آن خودسازی که به گفته «پاکزاد» و دیگران از خصلت‌های هنر مدرن است در آثار طراحان معمولاً وجود دارد (پاکزاد و دهنوی، ۱۴۰۲: ۱۶). پوستر «نمایشگاه فرهنگی جمهوری اسلامی ایران» تصویر ۷، نمونه‌ای از کارکرد زیباشناسی است که با ترکیبی برگرفته از فرش ایرانی وحدت یافته است. نقوش استفاده شده در پوستر و ترکیب‌بندی آن تشابه زیادی به نقوش رایج در فرش و گلیم ایرانی اسلامی دارند، ترکیب‌بندی شامل تقارن، تکرار و نظم است. همچنین رنگ‌های استفاده شده در پوستر نیز، با رنگ‌های رایج در فرش

و گلیم ایرانی اسلامی همانندی بسیاری دارند، این رنگ‌ها شامل قرمز، آبی، سبز، زرد و نارنجی هستند. رنگ‌های استفاده شده در پوستر، مانند سبز، سفید و قرمز، رنگ‌های پرچم ایران هستند و ارجاع به رنگ ملی پرچم ایران دارد. کلمه ایران در مرکز اثر به عنوان محور اصلی پوستر و نقش و حاشیه‌های رنگی در ترکیب با رنگ‌های مختلف پرچم ایران و تنوع رنگی اثر که حاکی از تنوع فرهنگی ایران است، جلوه‌ای دیگر از عملکرد زیباشناسانه این اثر است. ضمن اینکه شعر بالای پوستر«یاد یار مهربان آید همی» گونه‌ای از کارکرد همدلانه (که در ادامه درباره آن نیز بحث می‌شود) را در گستره فرهنگی ایران قدیم یادآور می‌شود.

تصویر ۷. پوستر نمایشگاه فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در قزاقستان، طراح: مصطفی اسدالهی (مشکی، ۱۳۸۳: ۸۳)

تصویر۸. پوستر کنگره بزرگداشت سعدی، طراح: قباد شیوا (وزیریان، ۱۳۹۷: ۱۱)

تصویر ۸ که اثری برای بزرگداشت سعدی شیرازی است از نظر زیباشناسی و کارکرد هنری، قابل تأمل است. ترکیب محکم این اثر و بهره‌گیری مناسب از کل فضا علیرغم تمرکز نقوش اسپیرال مرکز آن و ترکیب عناصر ایرانی با عناصر کتاب‌آرائی ایرانی و تلفیق شایسته آن و نیز جای‌گذاری مناسب خط، از سویه‌های زیباشناسی این پوستر است که در نهایت با حس و فضای ایرانی و تلفیق مناسب رنگ‌ها اثر مذکور قوام یافته است. در این اثر چند عنصر باکیفیت از فرهنگ بصری ایرانی در ترکیب با یکدیگر و همگرا باهم خودنمایی می‌کنند و با استفاده از عناصر بصری و متنی به طور موثری موضوع خود را به مخاطب منتقل می‌کنند. خط نستعلیق در میانه‌ی پوستر، نشانی از هویت و اصالت ایرانی است و تلفیق با ظرافت نقوش سنتی ایرانی مانند اسلیمی و ختایی به جذابیت بصری پوستر افزوده است. تصویر اشعار سعدی در چهار ستون، تداعی‌کننده‌ی کتاب‌آرایی نسخ خطی است که درمرکز و در زمینه پوستر تأثیر خود را برجا گذاشته است.

کارکرد سخن گشا (همدلی) [۱۶]

به گفته پهلوان «هدف از این کارکرد برقراری ارتباط، حفظ یا توقف آن است. لذا اولین کارکردی که ارتباط را تضمین می‌کند، کارکرد سخن‌گشا است (پهلوان، ۱۳۹۰: ۹۵-۹۴). به گفته یزدانی این نوع ارتباط با تأکید بر عامل تماس با مخاطب و برجسته کردن آن و حفظ ارتباط اجتماعی است، فرستنده می‌کوشد فضای همدلی و هماهنگی بین خود و مخاطب ایجاد کند و تداوم ارتباط را ممکن سازد» (یزدانی، ۱۳۹۶: ۷۸). این کارکرد به گونه‌ای تضمین کننده ارتباط فرستنده و گیرنده است. تصویر ۹، که موضوع آن پایداری است با ترکیبی از درخت سرو که در فرهنگ ایرانی نمادی از ایستادگی و آزادگی است و شعر مشهور «چو ایران نباشد تن من مباد»، به سامان رسیده است. شکل کلی درخت اعم از تنه و حجم کلی و بافت نقطه‌ای مانند برگرفته از خط نستعلیق پایین آن است. شعر چو ایران نباشد با خطی شکسته به مثابه ریشه درخت است که مخاطب ایرانی با دیدن آن، همنوا با پوستر میشود.و بدینسان است که شعر می‌تواند نقشی سخن‌گشا برای همدلی و هم‌آوایی با پوستر داشته باشد. خط نستعلیق در همنشینی با عناصر تصویری پیامی واحد ایجاد کرده و رنگ سبز این پوستر با مفهوم پایداری که در ادبیات دینی مکرر است، همخوانی دارد.

تصویر ۹. جشنواره پوستر پایداری، طراح: کوروش پارسانژاد (تندیس، ۱۳۹۱: ۱۸).

تصویر۱۰. پوستر کارگاه آواز ایرانی، طراح: فرزاد ادیبی (کلاه‌کج، ۱۴۰۱: ۶۱).

تصویر ۱۰، پوستر کارگاه آواز ایرانی است که به گمان، سویه‌های کارکرد سخن‌گشا یا همدلی نظریه یاکوبسن به طور موثری در آن دیده شده است. این اثر با استفاده از عناصر بصری و متنی به طور فزاینده‌ای موضوع خود را به مخاطب منتقل کرده است و به گمان شور و اشتیاق به موسیقی و آواز ایرانی را در مخاطب تقویت می‌کند. تصویر مرغ برگرفته از عناصر گل ومرغ ایرانی و سرکش حرف «آ» که از نوک مرغ نغمه‌خوان خارج شده، نمایانگر آواز ایرانی است و مَد بخشی از حرف «آ» نیز است که با زمینه رنگ سنتی ایرانی در مرکز پوستر قرار گرفته است. استفاده از تصویر پرنده برای موضوع آواز که در مشاهدات روزمره اشخاص و ادبیات ایران واژه‌ای پر بسامد است، نوعی همنوایی، همدلی و به گونه‌ای همسو کردن مخاطب طرفدار موسیقی این اثر است. متن «کارگاه آواز ایرانی» که به خط شکسته نستعلیق نوشته شده به مثابه تحریرهای آوازهای ایرانی درهم تنیده و رهاست. رنگ‌های استفاده شده در پوستر، مانند قرمز لاکی، زرد و نخودی و استفاده از عناصر ایرانی مانند مرغ، نقوش حاشیه پوستر و خطوط بکار رفته در آن حس هویت و همدلی را در اثر تقویت کرده است.

کارکرد فرازبانی(فراتصویری) [۱۷]

به گفته پهلوان «کارکرد فرازبانی به رابطه بین پیام و رمز اشاره دارد. هدف از این کارکرد آشکار کردن معنای پنهان در پیام است. کارکرد فرازبانی به رمزی که از طریق آن پیام منتقل و بیان می‌شود، بازمی‌گردد. فرازبانی، تبیین معنای نشانه‌هایی است که گیرنده پیام قادر به درک آن‌ها نیست» (پهلوان،۱۳۹۰: ۱۰۴). آن‌گونه که احمدی به نقل از یاکوبسن می‌گوید:«فرازبانی پیام کلامی است که در آن با رمزگان و نماد ایجاد ارتباط می‌شود به پیروی از این کارکرد در حوزه زبان می‌توان کارکرد پیام یا تصویری را که به رمزگان تصویری مرتبط می‌شود، فراتصویری نیز نامید» (احمدی،۱۳۷۱ :۱۴۱).یکی دیگر از کارکردهای فرازبانی در گرافیک دیزاین مربوط به نقش آن در طراحی پوستر است. به عنوان نمونه می‌توان به تصویر۱۱، اشاره کرد. در این پوستر حروفی که متعلق به انواع فونت‌ها است، به صورت منظم نوشته شده است، اما در میانه‌ی پوستر حروف با فونت ترافیک به عنصر تصویری تبدیل شده و در اقدامی غیرقابل باور و خلاقانه مفهوم ترافیک و فشردگی آن مشابه سیاه مشق ایرانی، اما بافونت ترافیک به نمایش گذاشته است. در این اثر معنای پنهان پیام از نوشتار فشرده حروف ترافیک آشکار شده و با استفاده از فونت بصری شده توجه بیننده به پیام جلب شده است. عناصر متنی مانند استفاده از جملات کوتاه و تأثیرگذار و بازی با کلمات، بیننده را به تفکر در مورد پیام پوستر تشویق می‌کند که بخشی از برون‌دادهای ارتباطی فرازبانی است. در ارتباط فرازبانی یا فراتصویری، رمزگانی که پیام توسط آن بیان گردیده، برجسته می‌شود و پیام کارکردی فراتر از معنای آشکار پیدا می‌کند. در این نوع ارتباط، نه شکل ظاهری بلکه این رمزگان هستند که ماهیت و معنای تصویر را مشخص می‌کنند. در این اثر، تراکم و فشردگی حروف ترافیک، مفهوم ترافیک را در بافتی کاملا غیر قابل باور به یکباره منتقل کرده است.

تصویر۱۱. پوستر ترافیک، طراح: مجید کاشانی (URL۳).

تصویر ۱۲. پوستر ۲۵ سال تئاتر ایران، طراح پیمان پورحسن (انجمن طراحان گرافیک ایران، ۱۳۸۹: ۶۷).

تصویر۱۲، پوستر «۲۵ سال پوستر تئاتر ایران» است که در سطح قابل قبولی کارکرد فرازبانی یا فراتصویری نظریه یاکوبسن، در آن نمایان است. در این پوستر با استفاده از عناصر بصری و متنی، رمزگان مورد نظر به طور موثری به مخاطب منتقل شده است. شکل فرش مانند پوستر، زمینه نقوش فرهنگی ایرانی که از معماری گرفته تا فرش و گلیم در آن مستتر است و همچنین نمادها و شخصیت انسانی و حیوانی عناصر زمینه که به مانند سلول‌های درون پوستر با فضایی به مثابه فضای منفی خط کوفی منقوش شده‌اند، این رمزگان و رازوارگی آن را به نمایش گذاشته‌اند. در نگاه اول، پوستر به مثابه فرش ایرانی است که خود سرشار از نقش، معنی و راز و رمز است. در باره نمونه‌ای از رمز و راز موجود در فرش «پشتوتنی‌زاده» گفته است، در اندیشهٔ طراحان فرش، نیروهای متافیزیکی همچون پلی واسط انتقال مفاهیم و معناها بوده است (پشتوتنی‌زاده، ۱۴۰۲: ۱۹). در پوستر مورد اشاره، نقوش نمادین در حاشیه وجهی از این رازوارگی را نشان می‌دهد. نوشتار اصلی پوستر در نقشی شبیه ترنج در وسط آن به مثابه آنچه که قالی‌های دارای نقش مرکزی بافته شده‌اند، جای گرفته است. در این پوستر با به تصویر کشیده شدن عناصر و نمادهای مرتبط با خطوط شکسته و هماهنگ با نقش تاروپود قالی، پوستر با تناسبی هم‌اندازه از فضای مثبت و منفی به تصویرکشیده شده و نمایشی فراتر از زبان معمول را از تاریخ و هویت این مرز و بوم به مخاطب نشان داده است. ضمن اینکه نوع آنالیز این نمادها، به گلیم بافی، فرش، نقاشی‌های درون غارهای ایران و نقاشی‌های روی سفالینه‌ها نیز ارجاع دارد و استفاده از غالب رنگ‌های سنتی ایرانی نیز در بیان اصالت موضوع، نقش داشته است.

نتیجه‌گیری

تحلیل آثار موضوع بحث نشان داد که از میان سویه‌های ارتباطی یاکوبسن در پوسترهای فرهنگی ایران، کارکرد ارجاعی و مصداقی در یک اثر با دلالتی صریح و در اثر دیگری با دلالت غیرصریح صورت گرفته که تصویری از نگارگری ایرانی برای نمایشگاه نگارگران ایران معاصر نمونه‌ای از ارجاع صریح و نمونه ارجاع غیر صریح آن به فرهنگ بصری ایرانی استفاده از فونت نستعلیق برای نمایشگاه پوسترهای فرهنگی ایران بوده است. همچنین در کارکرد عاطفی و بیانگر از ارزش‌ها و مفاهیم سفارش دهنده و طراح یا حاصل جمع تفکرات این دو، در قالب نمادها و عناصر فرهنگی دوران باستان و اسلامی ایران با ترکیب دیگر عناصر نمادین بهره گرفته شده است. ضمن اینکه رنگ‌های مرتبط با فرهنگ بصری ایرانی نیز در این راستا هم افزای موضوع بوده است. بازنمایی کارکرد تأثیرگذار در آثار بررسی شده در یک اثر ترکیبی از اشیاء کاربردی به منظور جلب توجه و پیوند آن با عناصر کتاب آرایی ایرانی بوده و در اثر دیگری از طرحواره‌ای نقاشانه و ارتباط آن با موضوع با دلالتی صریح و همسانی با کتاب‌آرائی ایرانی در قالبی نوین به سامان رسیده است که البته در این میان خط فارسی و رنگ نخودی به عنوان رنگ سنتی ایرانی در انتقال معنای نمادین اثر با دلالتی غیر صریح نقش داشته‌اند. کارکرد زیباشناختی(هنری) با ترکیب‌بندی و استحکام ساختاری در دو اثر تحلیل شده و بهره‌گیری از دو بن‌مایه فرهنگی ایران، یعنی فرش و کتاب‌آرایی و خط و رنگ شبیه رنگ‌های سنتی

ایرانی، تحقق یافته است. همچنین کارکرد سخن‌گشا و همدلی در دو اثر موضوع مطالعه علاوه بر فرم و رنگ‌های ایرانی با شعر و ادبیات فارسی در قالب خط نستعلیق بروز یافته که به نظر ادبیات و خط ایرانی ابزار مناسبی برای برقراری ارتباط همدلانه با مخاطب حتی در حوزه تصویر است. کارکرد فرازبانی در یک اثر با حروف فارسی در قالب ایدئوگرام با معنای نهفته و پنهان صورت گرفته است. تکرار حروف ترافیک برای بیان مفهوم ترافیک برگرفته از سیاه مشق ایرانی است. در اثری دیگر بیان فرازبانی با رجوع به مفاهیم و عناصر فرهنگ بصری ایرانی حاصل شده که علاوه بر استفاده چندگانه از عناصر نمادین ایرانی رنگ نیز در این میان کارکرد نمادین خود را رخنمون ساخته است. بدینسان آشکار شد که در پوسترهای فرهنگی ایرانی در جایگاه پیام‌رسان تصویری، سویه‌های ارتباطی زبان‌شناسیک یاکوبسن دیده شده که در این میان عناصر مختلفی از جمله رنگ‌ها و عناصر نمادین و متن همگرا با هم و با تلفیق هنرمندانه، برای ارتباط با مخاطب پوستر وساطت داشتند و از این راه، پیام‌های فرهنگی به مخاطبان منتقل شده است. براین اساس می‌توان گفت که طراحان ایرانی با انواع شیوه‌های ارتباطی با توجه به بافت، بستر و زمینه با مخاطب خود ارتباط برقرار کرده و با رسانه گرافیک به‌سان سایر نقاط جهان علاوه بر هویت خود(طراح)و هویت بومی و منطقه‌ای، موضوع را نیز به لحاظ ماهوی بازنمایی کرده و چارچوب شش‌گانه ارتباطی یاکوبسن، نیز در آثارشان قابل شرح و بسط است. نتیجه نهایی آن که در ارتباطات انسانی عناصر زبانی، اعم از زبان نوشتار و زبان تصویر در فرهنگ‌های مختلف با توجه به بافت همان فرهنگ قابلیت رمزگذاری و رمزگشایی دارد و درپوسترهای فرهنگی ایران هم کارکردهای ارتباطی یاکوبسن با رمزگانی از فرهنگ بصری ایرانی به ترتیب بیشترین کاربرد، عناصری از خطفارسی، کتاب‌آرایی ایرانی، فرش ایرانی، معماری ایرانی و اساطیر ایرانی به تناسب موضوع با دلالت‌های صریح و ضمنی بازنمایی شده‌اند و چنین تلقی می‌شود در میان همین نمونه‌های محدود بررسی شده از عناصر شش‌گانه یاکوبسن، بیشترین اقبال به کارکرد هنری (تاکید بر روی پیام)، همدلی (تسهیل ارتباط)، ترغیبی(اقناعی)، فرازبانی (رمزنگاری)، عاطفی (بیان مکنونات فرستنده) و سپس ارجاعی (جهت گیری به سمت موضوع) بوده است.

پی‌نوشت

۱. (زاده ۱۱ اکتبر ۱۸۹۶ - درگذشته ۱۸ ژوئیه ۱۹۸۲)

2. relation de renvoi
3. sending-back
4. aliquid stat pro aliquo
5. style in language
6. Adresser
7. Message
8. Adresse
9. Content
10. Code
11. Contect
12. Fonction Referentielle
13. Fonction Expressive
14. Fonction Impressive
15. Fonction Poetique
16. Fonction Phatique
17. Fonction Metalinguistique

منابع

• احمدی، بابک. (۱۳۷۱). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***. چاپ اول. تهران. نشر مرکز.

• اشباخ، آخیم، ترابانت، یورگن. (۱۴۰۰). ***متفکران بزرگ نشانه‌شناسی***. ترجمه مجتبی پُردل. مشهد. انتشارات ترانه.

• انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران(۱۳۸۹)، ***سرو نقره‌ای ۸۹*** . تهران: نشر نظر، ص۶۷.

• تنهایی، آرش. (۱۳۹۱). ***طراحان گرافیک ایران (کوروش پارسانژاد)***. تندیس. شماره ۲۲۱. ۱۹-۱۸.

• پاکزاد، زهرا، فروغی دهنوی، مینا. (۱۴۰۲). «از آنِ خودسازی» در پرتره‌های گلن براون. ***پژوهش نامه گرافیک نقاشی***. ۶ (۱۰).۱۶-۲۸.doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/۲۰۲۳,۴۲۱۲۳,۱۱۹۶.pgr

• پشوتنی‌زاده، آزاده. (۱۴۰۲). نمادهای پیشااسلامی در فرش‌های تصویری پادشاهان ایران. ***پیکره***.۱۹-۳۶. ۱۲ (۳۴) doi: ۱۰,۲۲۰۵۵/ ۲۰۲۳,۱۸۵۶۵.pyk

• پهلوان، فهیمه. (۱۳۸۴). ***درآمدی بر تحلیلِ عناصر تصویری در آرم***. تهران. دانشگاه هنر.

• پهلوان، فهیمه. (۱۳۹۰). ***ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی***. چاپ دوم. تهران. دانشگاه هنر.

• چندلر، دانیل. (۱۳۹۴). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمه مهدی پارسا. تهران. سوره مهر.

• حکیم، اعظم. (۱۴۰۲). مفصل‌بندی وجه روایی زبان نوشتاری در گفتمان چندوجهی نقاشی معاصر ایران. ***پژوهش نامه گرافیک نقاشی*** doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/۲۰۲۳,۴۱۴۹۲,۱۱۶۲.pgr .۶۶-۸۱. ۶ (۱۰).

• رضوانی‌زاده، نفیسه. (۱۳۹۴).***کاربرد نشانه‌شناسی در روند شکل‌گیری نشانه‌های تصویری***. پایان نامه کارشناسی ارشد گرافیک. استاد راهنما عفت السادات افضل طوسی. استاد مشاور

محبوبه مداری محدث. تهران. دانشگاه الزهرا (س).
• سجودی، فرزان. (۱۳۷۷). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی***. مجله فارابی. (نظریه‌های انتقادی). شماره ۳۰.
• عسگری، فاطمه. (۱۳۹۹)، واکاوی کارکردهای ارتباطی در تایپوگرافی (اعلان‌های اسماءالحسنی در ایران) با رویکرد نظری‌یاکوبسن. ***فصلنامه علمی کیمیای هنر***. سال نهم. شماره ۳۵. ۳۸-۲۱.
• عسگری، فاطمه. (۱۴۰۰)، تبیین نقش پرنده در اعلان‌های عاشورایی ایران (دهه ۸۰ و ۹۰ ش). با رویکرد نظریه یاکوبسن. ***فصلنامه علمی نگره***. شماره ۵۷. ۱۴۹-۱۳۱.
• کلاه‌کج، منصور. (۱۴۰۱). تحلیل بسامدی رنگ ایران در پوسترهای گرافیک با موضوع ایران. ***پیکره***. ۱۱ (۲۷). ۶۵-۴۸.
• گیرو، پی‌یر. (۱۹۷۳). ***نشانه‌شناسی***. ترجمه محمد نبوی (۱۳۸۰). چاپ اول. تهران. انتشارات آگاه.
• مشکی، ساعد. (۱۳۸۳). ***طراحان گرافیک ایران ۲***. مصطفی اسدالهی. تهران. یساولی.
• مهدی‌زاده، سیدمحمد. (۱۴۰۰). ***نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی. تهران***. همشهری.
• مهدی‌زاده، علیرضا. (۱۳۹۵). بررسی کارکردهای گوناگون عکس‌های مستند اجتماعی بر اساس کارکردهای زبان (نظریه ارتباطی یاکوبسن). ***مجله کیمیای هنر***. شماره ۱۸. ۶۷-۵۱.
• وزیریان، علی. (۱۳۹۷). ***اولین کتاب سال گرافیک مذهبی***. تهران. انتشارات سوره مهر.
• یزدانی، علیرضا. (۱۳۹۶). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی گرافیک معاصر*** ایران. تهران. مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر

References

• HEILBRUNN B. (2001), ***Le Logo***.Paris: PUF.
• Jakobson, Roman. (1960). ***"linguistics and poetics"***. In "style in language", Edited by Thomas A. Sebeok, 350-375. New York: Willey Publisher.
• Ahmadi, B., (1992). ***From visual signs to text***, (1nd ed), Tehran:Markaz Publication, (Text in Persian).
• Asgari ,F , Pourmand, H. (2020). "Analyzing the Communicative Functions in Typography (the Posters of Asma'ol Hosna in Iran) Using Jakobson's Approach". ***Kimiya-ye-Honar***, 9(35), 21-38. (Text in Persian).
• Chandler, Daniel, (2014), ***Basics of Semiotics***, translated by: Mehdi Parsa, (5nd ed), Tehran: Surah Mehr Publication, (Text in Persian).
• Eschbach, Acbim, Trabant, Jürgen, (2021), ***History of semiotics***, translated by: Mojtabi Purdel, (1nd ed), Mashhad:Taraneh Publication, (Text in Persian).
• Giraud, Pierre, (1973), ***Semiotics*** translated by: Mohammad Nabavi, (1nd ed), Tehran:Agah Publications, (Text in Persian).
• Hakim Salmani, A. (2023). Articulating the Textual Narrative Mode in the Multimodal Discourse of Contemporary Iranian Painting. ***Painting Graphic Research***, 6(10), 66-81. doi: 10.22051/pgr.2023.41492.1162, (Text in Persian).
• JHEILBRUNN B. (2001), ***Le Logo.Paris***: PUF.
• Iranian Graphic Designers Association, (2010). ***Collection of works of Silver Cypress book***, (89nd ed), Tehran:Nazar Publication, p: 67, (Text in Persian).
• Jakobson, Roman. (1960). ***"linguistics and poetics".*** In "style in language", Edited by Thomas A. Sebeok, 350-375. New York: Willey Publisher.
• Kolahkaj, M. (2022). Frequency analysis of Iranian color in graphic posters with the theme of Iran. ***Paykareh*** Research in Art and History, 11(27), 48-65, (Text in Persian).
• Mahdizadeh, A. (2016). ***examining the various functions of social documentary photos based on the functions of language***(Jacobsen›s communication theory), Kimiya-ye-Honar Magazine18, 51-67, (Text in Persian).
•
• Mahdizadeh, M., (2021). ***Media theories: popular ideas and critical perspectives***, Tehran:Hamshahri Publications, (Text in Persian).
• Meshki, S., (2013). ***Graphic Designers of Iran 2, Mostafa Assadollahi***, Tehran:Yassavoli Publication, (Text in Persian).
• Pahlevan, F., (2004), ***An introduction to analysis of the visual elements of logo***, (2nd ed), Tehran:University of Art Publication, (Text in Persian).
• Pahlevan, F., (2018), ***Visual Communication from Perspective of Semiotics***, (2nd ed),Tehran: University of Arts Publication, (Text in Persian).
• Pakzad, Z., & Foroughi Dehnavi,, M. (2023). "Appropriation" in Glenn Brown's Portraits. ***Painting Graphic Research***, 6(10), 16-28. doi: 10.22051/pgr.2023.42123.1196, (Text in Persian).
• Pashotanizade, A. (2023). Pre-Islamic Symbols in Pictorial Carpets of Iranian Kings. ***Paykareh***, 12(34), 19-36. doi: 10.22055/pyk.2023.18565, (Text in Persian).
• Rezvanizadeh, N., (2014), ***The use of semiotics in the process of formation of pictorial signs***, Tehran: University of Alzahra Arts Publication, (Text in Persian).
• Sojodi, F. (1998). "An Introduction to Semiotics", ***Farabi Magazine***, (Critical Theories).
• Tanhai, A. (2021), "Graphic Designers of Iran (Kourosh Parsanejad)". ***Tandis***, 221, 18-19, (Text in Persian).
• Vazirian, A., (2017). ***The first religious graphics book of the year***, Tehran:Surah Mehr Publications, p. 11, (Text in Persian).
• Yazdani, A., (2016). ***Semiotics of Contemporary Iranian Graphics,*** Tehran:Nazar Publications,.

URLs

• URL1.fa/magazine/note-ghobad-shiva-posters/959. 16.8.2023
• URL2. https://geotypografika.com. 12.9.2023
• URL3.http://www.momayez.ir. 14.8.2023
• URL4.http://posteriran.ir/ . 12.9.2023
• URL5.https://www.pinterest.com/pin/304978206015672623 . 16.8.2023

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۶۸-۵۵)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

درآمدی بر نمایش احساسات در نگارگری ایران

چکیده

نظریه‌ی بیانی در هنر بروز احساسات و عواطف هنرمند در اثر را مد نظر قرار می‌دهد. همان طور که از بررسی نگارگری ایرانی برمی‌آید، برخی از آثار نقاشی ایرانی خصوصیاتی را به نمایش می‌گذارند که زمینه را جهت بررسی و مطالعه‌ی جایگاه احساسات فراهم می‌آورند. در این راستا این سوال مطرح می‌گردد که احساسات چه نقشی در شکل‌گیری آثار نگارگری ایرانی ایفا می‌کند؟ هدف این پژوهش، تبیین احساسات در شکل‌گیری و آفرینش در نگارگری ایرانی است. روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی بوده و جهت تجزیه و تحلیل اطلاعات از روش کیفی استفاده شده است. در پژوهش حاضر اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای جمع آوری شده‌اند. برای پاسخ به پرسش پژوهش، سه نگاره با عناوین «تشییع جنازه‌ی اسفندیار» از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، «سوگواری بر مرگ تیمور» از ظفرنامه‌ی تیموری و «شیخی با ردای قهوه‌ای» اثر رضا عباسی انتخاب و مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته اند. سه نگاره‌ی مذکور متعلق به سه مقطع زمانی متفاوت از نگارگری ایران است و به ترتیب دوران عدم شکل گیری قواعد نگارگری، دوران تثبیت ویژگی‌های نگارگری ایران و تغییر برخی از مؤلفه‌های نگارگری ایران را به نمایش می‌گذارند. با بررسی و مطالعه‌ی سه نگاره‌ی یاد شده معلوم می‌گردد که در آفرینش آثار نقاشی ایرانی بروز احساسات مؤلفه‌ی اصلی قلمداد نمی‌شود و بینش هنرمند بر بروز عواطف ارجحیت دارد و دارای اولویت است. همچنین می‌توان مواردی نظیر ارتباط با متن، وجود سفارش دهنده و حمایت دربار را در این امر دخیل دانست.

کلیدواژه‌ها: نگارگری ایران، نمایش احساسات، نظریه‌ی بیانی هنر، شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، ظفرنامه‌ی تیموری، رضا عباسی.

ادهم ضرغام
دانشیار گروه آموزشی نقاشی و مجسمه سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران، تهران، ایران.نویسنده مسئول.
azargham@ut.ac.ir

الناز دستیاری
دکتری پژوهش هنر،دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
e.dastyari@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳-۰۱-۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳-۰۴-۱۹

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46836.1259

مقدمه

بروز عواطف و احوالات درونی انسان مسئله‌ای است که در نظریات معطوف به بیان در بررسی آثار هنری مد نظر قرار می‌گیرد. در حقیقت بنابر نظریات مذکور، هنرمند سعی بر آن دارد تا با بهره‌گیری از عناصر تجسمی نظیر نقطه، خط، سطح، بافت و رنگ عواطفی که خود که تجربه کرده را با مخاطب در میان بگذارد. پژوهش حاضر می‌کوشد، تا امکان‌سنجی به کارگیری نظریات بیانی هنر در نگارگری ایران بپردازد و جایگاه احساسات در شکل گیری نگاره های ایرانی را تبیین نماید. در این راستا این سوال مطرح می‌گردد که احساسات چه نقشی در شکل‌گیری آثار نگارگری ایرانی ایفا می‌کند؟ جهت پاسخگویی به این پرسش سه نگاره از سه مقع زمانی متفاوت انتخاب شده است. این سه نگاره «تشیع جنازه‌ی اسفندیار» از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، «زاری بر مرگ تیمور» از نسخه‌ی ظفرنامه‌ی تیموری و نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای» اثر رضا عباسی می‌باشند که به ترتیب به دوران ایلخانان، تیموریان و صفویان تعلق دارند. پرداختن به آثار هنری با به‌کارگیری نظریه‌های هنری از آن جهت ضروری می‌نماید که مشخص می‌سازد، نگارگران ایرانی چگونه به بروز و نمایش احساسات همت گمارده‌اند. پژوهش حاضر این هدف را دنبال می‌نماید که از دریچه‌ی نظریات بیانی در هنر به نگارگری ایران بپردازد و نقش احساسات در شکل گیری آثار نگارگری را تبیین نماید.

پیشینه پژوهش

غالباً منابعی که در ارتباط به موضوع نگارگری ایران پرداخته‌اند؛ در بخش‌هایی به نگارگری ایلخانان و دوران تیموریان اشاره کرده‌اند. همچنین برخی موارد به‌طور مشخص نگاره‌هایی با موضوع سوگواری را مدنظر قرار داده‌اند. ازجمله می‌توان به مقاله‌ی غنی‌زاده و کشمیری (۱۴۰۱)، در پژوهشی با عنوان «بازنمایی عزاداری در اثرِ سوگواری بر پیکر مسیح (جوتو) و نگاره‌ی زاری برِ نعش اسکندر (شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی)»، اشاره می‌کنند که در هر دو اثر نوآوری‌هایی جهت نمایش موضوع سوگ و عزاداری دیده می‌شود. همچنین ضرغام و دستیاری در مقاله ای با عنوان «امکان‌سنجی خوانش آثار نقاشی قهوه خانه‌ای با تأکید بر نظریه‌ی بیانی هنر» (۱۳۹۹)، نظریه‌ی بیانی هنر را بررسی کرده و چگونگی به‌کارگیری این نظریه در ارتباط با نقاشی قهوه خانه‌ای را مورد توجه قرار داده‌اند. و در نهایت با بررسی آثار نقاشان قهوه خانه‌ای دریافتند که احساسات در این آثار از اهمیت زیادی برخوردار بوده و از جمله اهداف مهم نقاش به شمار می‌آید. تفاوت عمده‌ی این پژوهش با پژوهش یادشده بررسی ایفای نقش احساسات در حیطه‌ی نقاشان قهوه خانه‌ای می‌باشد. در این مقاله شباهت‌ها وتفاوت‌های دو نگاره با یکدیگر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و سپس با یکدیگر مقایسه شده‌اند. بهلول، توفیقی و علیخانی (۱۳۹۷)، در مقاله‌ی «مقایسه تطبیقی آئین سوگواری در سه نگاره از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی با تک نگاره شاهنامه بایسنقری»، در نگاره های منتخب شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی و بایسنقری در دوره‌ی ایلخانی و تیموری، به چگونگی نمایش سوگ و عزاداری می‌پردازند و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را بررسی می‌نماید. در پژوهش مذکور تمرکز مشخصاً بر روی آیین سوگواری می‌باشد و بیان احساسات در اولویت قرار ندارد. خامنه‌ای (۱۳۸۸)، با عنوان «تحلیل ساختار بصری سوگواری: نگاره آوردن سر ایرج برای فریدون از شاهنامه بزرگ ایلخانی» اشاره کرد. در این مقاله به تحلیل ساختار بصری این نگاره توجه شده و با بررسی فرمالیستی اثر چگونگی پرداختن به موضوع مورد توجه قرار گرفته است. در واقع در این پژوهش تلاش شده که از طریق تحلیل ساختار اثر به چگونگی انتقال احساس غم و اندوه در دوران ایلخانی پرداخته شود، اما در پژوهش حاضر سعی بر آن است که با بررسی نگاره‌ای از دوران ایلخانی (به عنوان دورانی که هنوز قواعد نگارگری تثبیت نشده است)، به طور کلی جایگاه احساس در آفرینش آثار نگارگری مورد توجه قرار بگیرد. تأکید بر سوگواری محوریت این پژوهش می باشد. همچنین علی رغم آنکه موضوع نگاره‌ی انتخاب شده در ارتباط با سوگ می‌باشد، اما تحلیل و تطبیق آثار با یکدیگر مسئله‌ی اصلی پژوهش می‌باشد.

روش انجام پژوهش

روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی می‌باشد و اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اینترنتی جمع آوری و در جهت پاسخگویی به سؤال پژوهش ساماندهی شده‌اند. در این پژوهش به بررسی نقش احساسات در شکل‌گیری نگارگری ایرانی پرداخته شده است. در این راستا تلاش شده که آثار از منظر نظریه‌ی بیانی مورد بررسی قرار گیرند. در پژوهش حاضر سه نگاره‌ی«تشیع جنازه‌ی اسفندیار» از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی و مربوط به دوران ایلخانان، «زاری بر مرگ تیمور» از نسخه‌ی ظفرنامه‌ی تیموری، مربوط به دوره‌ی تیموریان و نگاره‌ی«شیخی با ردای قهوه‌ای» اثر رضا عباسی در دوران صفویان به عنوان نمونه‌ی موردی انتخاب شده‌اند. دلیل انتخاب نگاره‌های مذکور از آن جا ناشی می‌شود که این سه نگاره به واسطه‌ی موضوعی که در آن‌ها تصویر شده است، نسبت به دیگر آثار نگارگری بستری مناسب جهت بررسی مسئله‌ی پژوهش را فراهم می‌آورند. همچنین اولین نگاره مربوط به دورانی از تاریخ هنر ایران می‌شود که هنوز قواعد و چارچوب‌های نگارگری کاملاً شکل نگرفته و تثبیت نشده است. در مقاله‌ی «نگارگری ایران، فراتر از نظریات» اشاره شده است که «نگارگری از هنرهایی است که به شیوهای خاصی در هنر ایران دیده می شود، اما با برخی مفاهیم دیگر اشتباه گرفته شده و معانی چندگانه یافته است» (مبینی و شاهوردی، ۱۳۹۷: ۵۵). نگاره‌ی دوم نیز مربوط به زمانی می باشد که قواعد نگارگری ایرانی شکل گرفته‌اند. همچنین در مورد نگاره‌ی سوم اینگونه به نظر می‌رسد که قواعد ثبیت شده‌ی نگارگری به تدریج با تغییراتی مواجه شده‌اند. بدین ترتیب در ابتدا به نظریه‌ی بیانی در هنر پرداخته شده و سپس جهت تجزیه و تحلیل اطلاعات از روش کیفی استفاده شده است.

مبانی نظری

در نظریه‌ی محاکات[1]، ویژگی‌های عینی جهان مرئی مورد توجه قرار می‌گیرد و این نظریه بیشتر به ظواهر بیرونی می‌پردازد. حال آنکه از سده‌ی نوزدهم رفته رفته جهان درون مطرح می‌گردد. کارول اشاره می‌نماید، که واژه‌ی بیان برگرفته از بیرون آمدن است. به باور نظریات بیانی، هنر برون‌ریزی و ابزار عواطف و احساسات، به شکل قابل درک برای هنرمند و مخاطب اوست (کارول، ۱۳۹۲: ۹۸). بر این اساس چنین به نظر می‌آید که فرانمایی عاطفه کار اصلی هنر است. سابقه‌ی این تفکر محتملاً به یونان باستان می‌رسد، که در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی توسط رومانتیک‌ها اهمیت دوباره‌ای متوجه آن شد (شپرد، ۱۳۹۹: ۳۹) [2]. در کتاب «هنر چیست؟»[3] تولستوی ذکر می‌کند که در هنر احساسات هنرمند توسط عناصری نظیر خطوط، فرم ها، رنگ‌ها، حرکات، صداها یا کلمات، بروز می‌یابد و به مخاطبان منتقل می‌گردد. در واقع هنر اشاعه دادن و سرایت احساسات می‌باشد. در واقع هنرمند هم عاطفه را می‌نماید و هم آن را باز می‌نماید (Tolstoy,1904:34). شماری از فلاسفه و نظریه پردازان در مورد بیان و ارتباط آن با هنر سخن گفته‌اند. بندتو کروچه [4]و جورج کالینگوود [5] از جمله این افراد می‌باشند. کروچه معتقد است که نمی‌توان هنر را برداشتی میکانیکی از طبیعت قلمداد کرد، بلکه هر دانسته‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای بیان‌شدنی می‌باشد و به زبان درمی‌آید (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۶۱). او باور دارد که فعالیت‌های ذهنی انسان دو دسته‌ی نظری و عملی را در بر می‌گیرد و هنر شامل دانش شهودی فرد که به واسطه‌ی خیال می‌یابد، است. کروچه هنر را فعالیتی ذهنی در نظر می‌گیرد و احساسات را عامل آن می‌داند (هلگبی، ۱۳۸۹: ۲۷). به باور کالینگوود مخاطب باید در مواجهه با اثر هنری همچون هنرمند احساساتش را بیان نماید. در حقیقت هنرمندان به مخاطبان خود، چگونگی پرداختن به بیان احساسات موجود در اثر هنری را نشان می‌دهند. بدین ترتیب قابلیت هنر جهت واضح‌کردن و تفردبخشی به احساسات و عواطف معین ارزش هنر را تشکیل می‌دهد (واربرتون، ۱۳۸۸: ۶۵). چنانچه احساس را جنبه ای تک بعدی تلقی کنیم که هنرمند در خلاء و بدون دخالت هر رویداد و عوامل دیگری دریافته است، مرتکب خطا شده ایم. زیرا در کنار احساسات و عواطف اندیشه‌ها و تأملات نیز زمینه‌ی شکل‌گیری اثر هنری می‌باشند (مالمیر، محرمی و فتحی، ۱۳۹۹: ۱۱۳). نظریات معطوف به بیان در هنر تصریح می‌نمایند که لازم است، هنرمند راه‌کاری جهت بروز احساسات و هیجانات خویش بیابد. در کتاب «درآمدی بر فلسفه هنر» ذکر شده که بنابر نظریه‌ی بیانی در هنر، هنرمند در ابتدا باید حالتی از هیجان را تجربه نماید و این تجربه را به واسطه‌ی تلاش جهت پیداکردن ترکیبی متناسب از خطوط، اشکال، رنگ ها و اعمال و یا واژگان همخوان و مرتبط بیان کند و به عبارتی آن را از درون خویش بیرون بریزد. فی‌الواقع هنرمند در فرآیند ایجاد اثر

هنـری تـلاش می‌کنـد تـا احساسـات خـود را هـر چـه بیشـتر بـروز دهـد، حـال آنکـه رونـد خلـق اثـر هنـری بـه معنـای انفجـار یـا تخلیـه‌ی ناگهانـی هیجانـات نمی‌باشـد، بلکـه فرآینـدی ایضاحـی اسـت. مقصـود از ایضـاح منتقـل کـردن نوعـی از همسـانی میـان احساسـات تجربـه شـده توسـط هنرمنـد و تجربـه‌ی مخاطـب می‌باشـد. هـر چنـد بـه جهـت جلوگیـری از ایجـاد آثـار هنـری تمامـاً ذهنـی لازم اسـت ایـن نکتـه در نظـر گرفته‌شـود کـه رونـد ایضـاح و منتقل‌شـدن هیجانـات بایـد توسـط اسـتفاده از عناصـری نظیـر خطـوط، اشـکال، رنگ‌هـا، اصـوات، اعمـال و یـا کلمـات به‌وجـود آمـده باشـد. بـه زعـم نظریـات بیانـی در هنـر، هنرمنـد هیجـان مشـخصی را تجربـه می‌نمایـد و بعـداً آن تجربـه را بـه مخاطبـان خـود منتقـل می‌کنـد. می‌تـوان ایـن حـالات را بـه ترتیـب شـرط تجربـه و شـرط همسـانی نام‌گـذاری کـرد (کارول، ۱۳۹۲: ۹۹-۱۰۳). در نظریـات مربـوط بـه بیـان زیبایـی کیفیتـی ثانـوی بـه شـمار مـی آیـد. بـه عنـوان مثـال رنگ کـه بـه منزلـه‌ی یـک عاطفـه و تجربـه احسـاس می‌گـردد، تنهـا بـا ویژگی‌هایـی از پدیده‌هـا ارتبـاط علـی دارد کـه جهـت پدیـد آوردن عاطفـه مناسـب می‌باشـند (تاونزنـد، ۱۳۹۳: ۱۲۲). در حقیقـت ایـن مسـئله را می‌تـوان نـه یـک ویژگـی عینـی، بلکـه فعالیتـی ذهنـی دانسـت. در ایـن راسـتا ضـروری می‌نمایـد بـه ایـن نکتـه‌ی قابـل تأمـل اشـاره شـود کـه لزومـاً هنرمنـد نبایـد همـان احساسـی کـه در مخاطبـان خویـش به‌وجـود مـی‌آورد را بـه همـان شـکل تجربـه نمایـد. بـرای نمونـه نویسـنده‌ی داسـتان‌های ترسـناک ممکـن اسـت کـه لزومـاً تـرس و وحشـت را تجربـه نکنـد، امـا می‌دانـد کـه بـه چـه شـکل احساسـی از تـرس و وحشـت را در مخاطبـان خویـش ایجـاد نمایـد. بـه همیـن دلیـل کارول یـادآور می‌شـود کـه شـرط همسـانی را نمی‌تـوان بـه نحـوی فراگیـر صـادق دانسـت. بـه عـلاوه قسـمت اعظمـی از هنـر اختصـاص بـه هیجانـات نـدارد، بلکـه شـامل مضامیـن شـناختی می‌شـود و نـه مضامیـن احساسـاتی و هیجانـی (کارول، ۱۳۹۲: ۹۹-۱۰۳). در حقیقـت بیانگـری نوعـی تعمیـم تجربـی را ارائـه می‌نمایـد، حـال آنکـه شـمار زیـادی از هنرمنـدان بـه طـور کلـی منکـر بهره‌گیـری از احسـاس و عاطفـه در به‌وجودآمـدن آثارشـان می‌باشـند. نکتـه‌ی دیگـر ایـن اسـت کـه بایـد احساسـات بیـان شـده در آثـار هنـری در اثـر تجسـم یابـد. چـه بسـا هنرمنـد در زمـان ایجـاد اثـر، بـا تجربـه‌ای احساسـی مواجهـه شـده باشـد و مخاطـب اثـر هنـری نیـز در مواجهـه بـا آن عاطفـه‌ای را احسـاس کـرده باشـد.با ایـن حـال بیـان ایـن مسـئله کـه محتـوای اثـر را صرفـاً احساسـات ایجـاد می‌نمایـد، همچنـان ناصحیـح می‌باشـد (گات و مـک آیورلویـس، ۱۳۸۹: ۹۴-۹۵). غالبـاً رویـاروی شـدن بـا هـر پدیـده‌ای بـا احسـاس و هیجـان مشـخص و معینـی همـراه می‌باشـد و نمی‌تـوان تأثیـر ایـن امـر را بـر روی خلـق آثـار هنـری نادیـده گرفـت. بدیـن جهـت آثـار هنـری بیان‌کننـده‌ی احساسـات و شـخصیت هنرمنـدان اسـت، حتـی اگـر خـود هنرمنـد بـه ایـن موضـوع واقـف نباشـد.

دوران ایلخانان

حملـه‌ی مغول‌هـا اثـر غیـر قابـل انـکاری بـر رونـد هنـری ایـران داشـت. هولاکوخـان پایه‌گـذار حکومـت ایلخانـان در ایـران بـود کـه حکومـت آنـان تـا سـال ۷۳۶ هجـری قمـری بـه طـول انجامیـد و در ایـن دوران تحـولات فرهنگـی و هنـری اوج شـکوفایی را تجربـه می‌نمایـد. در همیـن راسـتا تغییـرات به‌وجـود آمـده در زمـان ایلخانـان اثـر خطیـری بـر رونـد نگارگـری ایـران و تحـولات آن گذاشـت. رفتـه رفتـه دربارهـای ایلخانـی تبدیـل بـه کانونـی جهـت تولیـد نسـخه‌های نفیـس و گران‌بهـا شـد کـه وسـیله‌ای بـرای تفاخـر آنـان در ایـن دوران به‌شـمار می‌آمدنـد. چنیـن گرایشـی از جانـب حکمرانـان ایلخانـی اثـرات چشـمگیر و خطیـری در تولیـد آثـار هنـری فاخـر گذاشـت. هنـر کتـاب آرایـی در دوران مغـول از جملـه هنرهایـی بـه شـمار می‌آمـد کـه قـادر بـود، علایـق و ارزش‌هـای مـورد توجـه حکمرانـان ایـن عصـر را بـه تصویـر بکشـد. در واقـع مغـولان بـا بهره‌گیـری از هنـر کتاب‌آرایـی و اسـتفاده از مفاهیـم ملـی و تاریخـی، میـان حکمرانـی خـود و انگاره‌هـای ملی-مذهبـی ایرانیـان پیونـد ایجـاد کردنـد و بـه ایـن طریـق بـر مشـروعیت سیاسـی خـود در ایـران تأکیـد ورزیدنـد. در ایـن راسـتا، حضـور نقاشـان و هنرمنـدان چینـی و مغولـی در دربارهـای ایلخانـان اثـر به‌سـزایی بـر جریـان نگارگـری ایـران داشـت و مؤلفه‌هایـی از نقاشـی چینـی وارد نگارگـری ایـران شـد کـه بسـیار بـر رونـد تحـولات ایـن هنـر در آینـده مؤثـر واقـع شـد (آژنـد، ۱۳۹۲: ۱۳۹-۱۴۱).

معرفی نسخه‌ی شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی

در حـال حاضـر از شـاهنامه‌ی بـزرگ ایلخانـی تعـداد ۵۷ نـگاره در قطـع بـزرگ در دسـترس اسـت، امـا بـه علـت عـدم دسترسـی بـه بخـش قابل توجهـی از نسـخه‌ی مذکور تاریـخ دقیـق اتمـام و همینطـور محـل کتاب‌آرایـی آن بـه دقـت مشـخص نمی‌باشـد. ایـن نسـخه در قطـع بـزرگ و در انـدازه‌ی ۲۹۰ در ۴۱۰ میلـی متـر کار شـده اسـت. بـه عـلاوه کیفیـت نـگاره هـای نسـخه‌ی مزبـور سـبب گشـته کـه آن‌هـا را منسـوب بـه کارگاه‌هـای هنـری در تبریـز بداننـد و زمـان خلـق آن‌هـا را نیـز پـس از تأسـیس کتابخانه‌هـای غازانیـه و رشـیدیه تبریـز در نظـر بگیرنـد.

تاریخ کتاب‌آرایی این شاهنامه را سال‌های ۷۳۰ تا ۷۳۵ هجری قمری ذکر کرده‌اند و تاریخ یاد شده به نوعی مورد پذیرش هنرپژوهان جهان نیز واقع شده است. همچنین بسیاری از هنرپژوهان باور دارند که حامی شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی غیاث الدین [۶] محمد فرزند رشیدالدین فضل الله [۷] می‌باشد که وزارت ابوسعید [۸] را نیز بر عهده داشت (همان: ۱۴۹). از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی در دوران معاصر با نام شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی نیز یاد می‌کنند. دموت همان فردی است که این شاهنامه را در سال‌های اوایل سده‌ی بیستم میلادی به دست آورده بود. شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی از کتابخانه‌ی ناصرالدین شاه قاجار [۹] به دست او می‌افتد که یک دلال هنری مقیم پاریس بود. وی نیز این نسخه را ورق ورق کرده و به موزه‌ها و مجموعه‌داران متفاوتی در جهان می‌فروشد. امروزه نگاره‌های این نسخه در گالری فری یر واشینگتن [۱۰]، موزه‌ی هنری دانشگاه هاروارد [۱۱]، انستیتو هنرهای دیترویت [۱۲]، موزه‌ی هنرهای زیبا بوستون [۱۳]، بنیاد اسمیتسونیان در واشینگتن [۱۴]، موزه‌ی لوور [۱۵] و موزه‌ی هنرهای زیبا مونترال [۱۶] موجود می‌باشند (پاکباز، ۱۳۹۴: ۸۸۹). اولک گرابار بر این باور است که در شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی برای بار اول موضوعات انتخاب شده از متن صرفاً برگردان ادبیات به نقاشی نمی‌باشند و هنرمندان به نمایش تفسیرهایی از رویدادهای زمان خویش فراتر از متن همت گمارده‌اند. به علاوه او اشاره می‌نماید که نگاره‌های این شاهنامه بازتابی از اتفاقات و دسیسه های دربار مغولان را به نمایش می‌گذارد (گرابار، ۱۳۹۰: ۷۲). با مطالعه‌ی نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی می‌توان این موضوع را دریافت که در اجرای نگاره‌های این نسخه نوعی عدم یکدستی مشهود است و از این نظر هماهنگی به چشم نمی‌خورد. همچنین براساس یافته‌های پژوهشگران، شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی شرایط دوران مغول را نشان می‌دهد. در شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی داستان‌ها و روایات شاهنامه به شکل ظریفی با وضع موجود در دوران ایلخانان ارتباط پیدا کرده است. به طور کلی در این شاهنامه‌ی تأکید بر مشروعیت سلطنت می‌باشد و نگاره‌ها نشان از اعتماد به نفس عمیق ایلخانان درست در آن هنگامی که بسیار نزدیک به فروپاشی می‌باشند را به تصویر کشیده‌اند. در واقع زمانی که هنرمندان به کار بر روی نگاره‌های شاهنامه دموت اشتغال داشتند، ایران از نظر سیاسی با هرج و مرج مواجهه بود (کنبی، ۱۳۹۱: ۳۶). مسئله‌ای که در این نسخه‌ی شاهنامه جلب نظر می نماید، اشتیاق هنرمندان به تصویر کردن احساسات و حالات عاطفی انسانی می‌باشد که مشخصاً تا پیش از این زمان در نقاشی ایرانی چندان توجهی به آن نمی شد. به ویژه توجه به احساسات و حالات عاطفی بیشتر از هر موضوع دیگری در بیان مضامین قهرمانی و سوگ مد نظر قرار گرفته است (تصویر شماره‌ی ۱)

تصویر شماره‌ی۱. تشیع جنازه اسفندیار، شاهنامه‌ی فردوسی، ۷۰۸ ه.ق (URL۱).

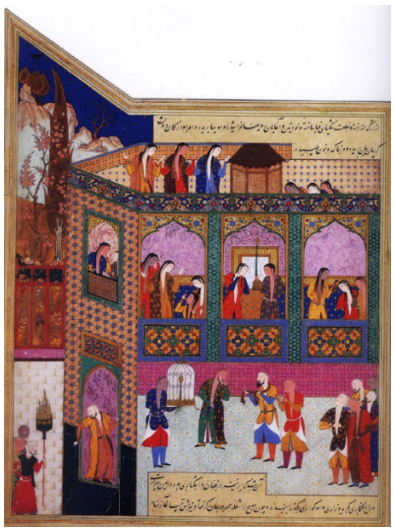
مکتب هرات

تیمور گورکانی در اواخر سده‌ی هشتم هجری قمری از سمت شمال شرقی به ایران حمله کرده و در زمان اندکی موفق می‌شود که سرتاسر ایران را بگیرد و تحت فرمانروایی خویش درآورد. مدتی پس از مرگ تیمور، پسرش شاهرخ که جانشین او نیز بوده است، شهر هرات را به عنوان پایتخت قلمرو خود انتخاب می‌نماید. الغبیک، ابراهیم سلطان و بایسنقر میرزا، پسران شاهرخ، به ترتیب حاکم شهرهای سمرقند، شیراز و هرات می‌شوند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۷۳). خاندان تیمور حامی هنرها بودند و هنرپروری آنان بیش از هر جای دیگری در شهر هرات جلوه‌گر شد. بایسنقر پس از به دست گرفتن حکومت هرات، اقدام به تأسیس کتابخانه-کارگاهی بزرگ در این شهر کرد. خود بایسنقر شاهزاده‌ای فرهیخته و هنرمندی زبردست بود و به سبب حسن شهرت او و به دلیل رعایت حال اهل فضل و هنر، خردمندان و هنرمندان در دربار وی جمع آمده بودند. بایسنقر میرزا علاوه بر آن که در هنر و هنرپروری زبانزد بود، خودش خطاطی می‌کرد و دستی در خوشنویسی داشت. افزون بر این به زبان فارسی و ترکی شعر نیز می‌سرود. در دوران فرمانروایی وی هنرهایی نظیر خط، شعر و نقاشی شکوفا شد و تا حد زیادی رواج پیدا کرد (آژند، ۱۳۹۲: ۲۳۸). بایسنقر میرزا پسر و جانشین شاهرخ، خود شاهزاده‌ای با قریحه و خوش ذوق بود.

او برجسته‌ترین و گران‌مایه‌ترین هنرمندان عصر را از جای به جای ایران در دربار خود گرد هم‌آورد. در کتاب «نقاشی ایرانی» اشاره شده که به باور بسیاری از هنرشناسان، پژوهشگران و شیفتگان هنر ایران، نسخ تهیه شده برای بایسنقر میرزا، نشان‌دهنده‌ی نقطه‌ی اوج نگارگری ایرانی به شمار می‌آیند. به هر صورت فضای تصویری دوران تیموریان به طور کلی تعالی و وحدت خود را به کتابخانه و کارگاه‌های سلطنتی در هرات مدیون می‌باشد (کنبی، ۱۳۹۱: ۶۱).

ظفرنامه‌ی تیموری

ظفرنامه‌ی تیموری کتابی تاریخی و تألیف شرف‌الدین علی یزدی مورخ و ادیب نیمه‌ی دوم سده‌ی هشتم و نیمه اول سده نهم هجری قمری می‌باشد. تألیف این کتاب به فرمان ابراهیم سلطان در شیراز آغاز شد و اتمام آن چهار سال به طول انجامید و سرانجام در سال ۸۲۸ هجری قمری پایان یافت. ظفرنامه‌ی تیموری روایتگر تاریخ زندگی تیمور از آغاز تا زمان مرگ می‌باشد که پیشتر توسط نظام شاهی و با عنوان ظفرنامه، براساس یادداشت‌های روزانه‌ی وقایع‌نگاران عصر تیمور تألیف شده بود. شرف‌الدین علی یزدی نیز با افزودن موارد تازه به ویژه اطلاعات مرتبط با اتفاقات و رویدادهای سال‌های پس از ۸۰۶ هجری قمری، کتاب خود با انشائی شیوا و به همراه اشعاری که بیشتر سروده خود می‌باشد، تألیف کرد. این نسخه از ظفرنامه‌ی تیموری در قطع رحلی کوچک، شامل ۷۵۰ صفحه و در هر صفحه ۱۹ سطر کتابت شده است. همچنین این کتاب به قلم نستعلیق و توسط سلطان محمد نور خوشنویسی شده است. تزئین چهار صفحه پیش از آغاز متن با تشعیر زرین و نقش سیمرغ و دو صفحه آغاز کتاب در برگیرنده دو سر لوح مذهب مرصع اثر میرعضد مذهب می‌باشد. این نسخه دارای ۲۴ نگاره با موضوع بزم و رزم و همچنین شامل صحنه‌هایی از مراسم درباری می‌باشد. نگاره‌های موجود در این کتاب از نظر طراحی حالت‌های انسانی، ترکیب‌بندی و ساختار صخره‌ها نشان‌دهنده‌ی ویژگی‌ها و شیوه‌ی آثار کمال‌الدین بهزاد می‌باشد. با این حال محتمل است که تمام قسمت‌های نگاره‌های این نسخه توسط کمال‌الدین بهزاد کار نشده باشد. در عین حال آن چه بیش از هر چیز دیگر نشان‌دهنده‌ی تعلق این آثار به کمال‌الدین بهزاد است، طراحی حالت‌های پیکره‌ها می‌باشد که نشانگر احوال روحی انسان‌ها در حالات مختلف است. این خصوصیت به ویژه در نمایش جنگجویان در میدان جنگ بیشتر مشاهده می‌گردد (حسین راد و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۵). همچنین پژوهشگران باور دارند که آثار کمال‌الدین بهزاد پس از دوران صفویان و انتقال او به تبریز کم‌تر شناخته شده‌اند و از این نظر آثار موجود در این نسخه از ظفرنامه دارای اهمیت خطیری در پیگیری فعالیت‌های کمال‌الدین بهزاد در سده‌ی دهم هجری قمری می‌باشند (تصویر شماره‌ی ۲) (همان: ۲۳).



تصویر شماره‌ی ۲. سوگواری بر مرگ تیمور، منسوب به کمال الدین بهزاد، ظفرنامه‌ی تیموری، ۹۳۵ ه.ق (حسینی‌راد، ۱۳۸۹: ۸۹).

مکتب اصفهان و رضا عباسی

نقاشخانه‌ی سلطنتی با شروع سلطنت شاه عباس اول بازسازی شد و هنرمندانی نظیر صادقی بیک افشار، علی اصغر کاشانی و فرزند او آقا رضا و تعدادی دیگر از هنرمندان به خدمت نقاشخانه مشغول شدند (آژند، ۱۳۹۲). در زمان شاه عباس اول پایتخت خود از قزوین به اصفهان منتقل شد و طبقه‌ای نوین از بازرگانان ثروتمند در این شهر به وجود آمد که بخشی از هنرپروران را تشکیل دادند و خواسته‌ها و سلیقه‌های تازه‌ای را به نمایش گذاشتند. بدین ترتیب تولید هنری از انحصار دربار بیرون آمد و هنرمندان به تدریج از سنت مصورسازی کتاب‌ها فاصله گرفتند. بدین سان در مکتب اصفهان نظام زیبایی شناختی نگارگری ایران دگرگون شد (پاکباز،

۱۳۹۲). در مکتب اصفهان هنرمندان تحولات عمده‌ای را در سبک نگارگری ایجاد کردند. در این دوران را عباسی با بهره‌گیری از خط پردازی دقیق و طراحی ظریف شیوه‌ای به وجود آورد که از نظر ضخامت خط متفاوت بود و به اندازه‌ی کافی حجم را نشان می‌داد. آژند خاطرنشان می‌سازد که رضا عباسی علاوه بر نقاشی به ورزش‌هایی چون کشتی‌گیری و صفات برآمده از آن یعنی سلوک عارفانه و زندگی ساده‌ی زاهدانه علاقمند بود، درحالیکه این مسئله چندان به مذاق دربار خوش نمی‌آمد. (آژند، ۱۳۸۸). بازتاب این علاقه در طراحی‌ها و نقاشی‌های رضا عباسی مشهود است. چنانچه در کتاب «رضا عباسی اصلاح گر سرکش» آورده شده است، او برای مدتی از دربار دور شد، هرچند که مجدد به دربار بازگشت و ۲۴ سال در دربار به سر برد. در این دوره در تک نگاره‌های او موضوعاتی نظیر گلگشت جوانان درباری، عشاق، شاه و سفیران، درویشان، شیوخ، شبانان، ساقیان و زیبارویان و درباریان را نشان می‌دهد. در بیست سال نخست زندگی هنری او آثارش سرشار از نور و سرعت و خوشبینی است، اما بر مبنای آثار شرح حال نویسان پس از سال ۱۰۱۱ ه.ق نشان از آن دارد که او با ترک دربار تصویرپردازی از جوانان و اعیان خودآرای اصفهان را نیز کنار گذاشت. در این زمان ترکیب‌بندی‌ها و عناصر طراحی‌های او نیز به ناگهان به هم ریخت و آرامش صحنه‌های پیشین به شلوغی و آشفتگی تبدیل شد. رضا عباسی سرانجام پشیمان و نادم به دربار باز می‌گردد، اما همواره پریشان حال بود که این بدمزاجی شخصیت وی در آثارش نیز راه منعکس می‌شود (کنبی، ۱۳۹۳: ۷۹). اینگونه به نظر می‌رسد که او دچار درگیری‌هایی با خود بوده که تحولی اساسی در زندگی و آثارش ایجاد می‌کرده است.

تصویر شماره‌ی ۳. شیخی با ردای قهوه ای، رضا عباسی، حدود ۱۰۱۱ه.ق تا ۱۰۱۸ ه.ق (کنبی، ۱۳۹۳: ۷۹)

نمایش احساسات در نگاره‌های «تشییع جنازه‌ی اسفندیار»، «سوگواری بر مرگ تیمور» و «شیخی با ردای قهوه‌ای»

در بحث نشان دادن احساسات در آثار هنری همواره ضروری می‌نماید، این نکته را مدنظر داشت که بنا بر نظریات بیانی هنر، هنرمند تجسمی می‌کوشد، تا به واسطه‌ی بهره‌گیری از عناصر بصری به نمایش احساسات بپردازد. چنانچه در کتاب «درآمدی بر فلسفه هنر» اشاره شده، آثار هنری می‌بایست با رسانه‌ای محسوس به اجرا دربیایند (کارول، ۱۳۹۲: ۱۲۲). در واقع هنرمند ناچار است که برای جلوگیری از ایجاد آثاری صرفاً ذهنی چنین رویکردی را برگزینند. از اینرو می‌توان جهت بررسی چگونگی بروز احساسات در آثار نگارگری ایران به مطالعه‌ی این جنبه از آثار پرداخت. از جمله عناصر بصری در نگارگری ایران می‌باشد که نقشی پررنگ در شکل گیری آثار ایفا می‌کند. در دوران ایلخانی و اسلوب بهره‌گیری از خط و نوع به کارگیری رنگ‌های خاموش از تاثیرات مشخص نقاشی چینی می‌باشند. در «تشییع جنازه‌ی اسفندیار»، عنصر بصری اصلی خط می‌باشد. در این نگاره خطوط بخش اعظم و قابل توجه‌ای از تصویر را پوشانده و نگارگر با استفاده از تنوع خطوط به ویژه از نظر رنگ و تغییر ضخامت خطوط دورگیری به تشدید

هرچه بیشتر آشفتگی و شلوغی هرچه بیشتر فضا دامن زده است. آشفتگی به وجود آمده از این طریق، می‌تواند اشاره‌ای به حالات درونی سوگوارانی باشد که اطراف تابوت اسفندیار قرار گرفته‌اند. این رویکرد به خطوط در ابرها نیز تکرار شده و ابرها علاوه بر پرکردن فضا به واسطه‌ی نوع خطوط استفاده شده نشان‌دهنده‌ی نوعی تنش می‌باشند. همچنین تنش تصویری مورد اشاره تنها مختص به موارد یاد شده نیست و هنرمند حتی در قسمت بالایی کادر پرندگانی را با رنگ روشن بر زمینه‌ی تیره کار کرده است که انعکاسی از تنش خطوط جامگان و... را می‌توان در قسمت گردن پرندگان تشخیص داد. همچنین اگرچه در نگاره‌ی «سوگواری بر مرگ تیمور» از نسخه‌ی «ظفرنامه‌ی تیموری» عنصر خط منحصر به خطوط کناره نما می‌باشد، اما در اثر رضا عباسی خطوط جهت ایجاد نوعی حالت خشم و عصبیت به کار رفته‌اند. در واقع رضا عباسی به طور کلی مؤلفه‌های فنی آثارش نظیر کیفیت خطوط روان را حفظ کرده است. اما در تصویر شماره‌ی ۳ حالتی از خشم و عصبیت به واسطه‌ی بهره گیری از خوط نمود یافته است. افزون بر کیفیت خطوط، مطالعه‌ی چگونگی نمایش و بروز احساسات در این سه نگاره از طریق بررسی عناصر تجسمی سطح، بافت و رنگ نیز میسر می باشد. در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار» و اثر رضا عباسی خطوط دورگیری سطوح را از یکدیگر جدا کرده، حال آنکه در نگاره‌ی «سوگواری بر مرگ تیمور»، مربوط به مکتب هرات سطوح رنگی تخت به همراه تزئینات فضای تصویر را پرکرده است. همچنین در تصاویر ۱ و ۳ سطوح علی رغم آنکه از جمله عناصر اصلی انتقال احساسات به شمار نمی‌آیند، اما در نشان دادن تشویش موجود در فضا اثری قابل توجه دارند. در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، پراکندگی سطوح تیره‌ی موها در کنار آشفتگی خطوط به نمایش بار احساسی نگاره کمک کرده است. در واقع نگارگر در این اثر از عناصری نظیر گیسوان آشفته‌ی عزاداران و چین و چروک جامگان در جهت به وجودآوردن آشفتگی بصری بهره گرفته است. پراکندگی رنگ سیاه موهای عزاداران در نگاه اول بیشترین جلب نظر را می‌نماید. نگارگر چین و چروک‌های لباس‌ها و... را با لایه‌های رنگی خاکستری نشان داده و این گزینش رنگ موجب تشدید فضای سوگواری شده و به تصویرکردن احساسات و حالات عاطفی عزاداران اشاره می‌نماید. نظیر این نگاره اثر رضا عباسی نیز عملاً رویکردی طراحی گونه را به نمایش می‌گذارد. در نگاره‌ی «زاری بر مرگ تیمور»، تعداد رنگ‌ها از تنوع بیشتری برخوردار است و حتی می‌توان گفت که بخش قابل توجه‌ای از اثر با عناصر تزئینی پوشانده شده است. با این حال نکته‌ی حائز اهمیت این است که در این اثر کیفیت بیانی رنگ به معنای ابزاری جهت انتقال احساسات مورد توجه قرار نگرفته است و عملاً این نوع رنگ گذاری از مؤلفه‌های ثابت نگارگری ایرانی است و بیش از آنکه ناشی از درونیات هنرمند باشد، مرهون بینش هنرمند نگارگر می‌باشد که همواره در طی سال‌ها پای برجا باقی مانده است. اینگونه به نظر می‌رسد که افزون بر مواردی نظیر استفاده از عنصر خط و بهره گیری از رنگ‌های محدود در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار» و اثر رضا عباسی که اشتراکاتی را به نمایش می‌گذارد، می‌توان مواردی نظیر چگونگی استفاده از تکرار، ریتم و حرکت را نیز مورد توجه قرار داد. در دو نگاره‌ی مذکور تکرار خطوط به ایجاد نوعی ریتم می‌انجامد و در نهایت حرکت را موجب می‌گردد. در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، تکرار خطوطی که نگارگر برای نمایش چین و چروک لباس افراد استفاده کرده و همچنین لکه‌های تیره‌ی گیسوان ریتم و حرکت را ایجاد کرده است. در نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای» اثر رضا عباسی نیز به همین طریق می توان تکرارخطوط و عناصر بصری را تشخیص داد. به ویژه تکرار عناصر نوک تیز طبیعت نظیر ابرها، برگ‌ها و شاخه‌ها حالت تشویش بار پیکره را دو چندان کرده‌اند و گویا احساس درونی هنرمند نگارگر را نیز به نمایش می‌گذارند. از سویی دیگر در نگاره‌ی «زاری بر مرگ تیمور»، متعلق به مکتب هرات نیز تکرار به چشم می‌خورد. به‌ویژه در تزئینات و چگونگی ترسیم پیکره‌ی زنان این تکرار قابل

تشخیص است که در نهایت به ریتم می‌انجامد، اما تکرار در این اثر نه راستای نمایش احساسات برآمده از موضوع بلکه بیشتر تابع ویژگی‌های نگارگری می‌باشد. همچنین اگرچه تکرار موجود در اثر هرچند که به ریتم منجر شده، لیکن در مقایسه با دو نگاره‌ی قبل تحرک تصویری چندانی را نمی‌توان در آن مشاهده کرد. اینگونه به نظر می‌رسد که با تبیت قواعد نگارگری و پررنگ شدن مؤلفه‌ها و شاخص‌های نگارگری نمایش احساس (چه احساس شخصی هنرمند و چه احساس برآمده از متن) به حاشیه رانده شده است. در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، ترکیب‌بندی شلوغ می‌باشد و سرتاسر نگاره سرشار از عناصر بصری در راستای بیان آشفتگی و احوالات درونی افراد است. در این نگاره از ترکیب‌بندی شلوغ برای نمایش احساس ماتم و سوگ بهره برده شده و تابوت اسفندیار که رنگی تیره‌تر از سایر عناصر موجود در اثر دارد، تقریباً در قسمت میانی کادر قرار داده شده است. در این نگاره پشوتن، برادر اسفندیار، در پس تابوت تصویر شده است. همچنین قرارگیری دو اسب با رنگ‌های تیره‌تر از کلیت عناصر اثر در طرفین تابوت اسفندیار موجب ایجاد یک خط افقی شده و عملاً اثر را به دو بخش تقسیم کرده است. در این اثر عزاداران مویه‌کنان دورتادور تابوت اسفندیار را گرفته‌اند و پراکندگی موی آنان بیش از هر عنصر بصری دیگر در مواجهه اول نظر موجب جلب توجه مخاطب می‌شود. افزون بر پراکندگی گیسوان، چین و چروک جامگان و پارچه‌ها به آشفتگی تصویر دامن می‌زند و ترکیب بندی شلوغ و آشفته ای را ایجاد می‌کند. رضا عباسی نیز در نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای»، ترکیب‌بندی شلوغ را مدنظر قرار داده است و زمینه‌ای مشوش برای نمایش پیکره رقم زده است. همچنین عناصر طبیعی و پخش شدن آن‌ها در تصویر تأثیری اضطراب‌آور بر مخاطب می‌گذارد. در مقابل «سوگواری بر مرگ تیمور»، از ظفرنامه‌ی تیموری دارای ساختار هندسی می‌باشد و بخش عمده‌ای از کادر به نمایش معماری و کاشی‌های تزئینی اختصاص دارد. چنانچه در مقاله‌ی «بهزاد و نسخه‌ی ظفرنامه‌ی تیموری ۹۳۵ هجری» اشاره شده، در این نگاره سوگواری برای مرگ تیمور به حرکات پیکره‌ها محدود می‌باشد و احتمالاً ترکیب‌بندی پیچیده‌ای مد نظر نگارگر نبوده است (نوروزیان، ۱۳۸۶: ۷۱). که فضای معماری در نگاره غالب است و به طور کلی نوعی نظم توجه به هندسه در ترکیب‌بندی مشاهده می‌گردد که این مسئله در تقابل با حالات پیکره است که آشفتگی ناشی از سوگ تیمور را تداعی می‌کنند.«سوگواری بر مرگ تیمور» و «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، به نوعی ارتباط با متن را به نمایش می‌گذارند و تصویر بر مبنای متن شکل گرفته است. نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، تشیع جنازه‌ی اسفندیار، پسر گشتاسب را نشان می‌دهد. چنانچه از متن شاهنامه برمی‌آید، رستم مقدمات بازگشت پیکر اسفندیار به ایران را فراهم می‌کند. همچنین متن به جزئیات تابوت آهنین اسفندیار که توسط رستم سفارش داده شده نیز اشاره می‌نماید که داخل آن قیراندود شده، با پارچه‌ی زربافت اعلای چینی پیچانده و با مشک و عنبر معطر نیز شده است. او همچنین جنازه‌ی اسفندیار را با پارچه‌ای زربافت کفن کرده و تاج فیروزه‌ای رنگ اسفندیار را بر روی آن قرار داده است (شیرازی و قاسمی، ۱۳۹۱: ۳۲). براساس متن فردوسی، پیکر اسفندیار در درون تابوت بر روی چند قاطر و همراه با اسب سیاه متعلق به اسفندیار به نزد گشتاسب برده می‌شود. برخلاف دو اثر مذکور رضا عباسی در نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه ای»، نه براساس یک متن مشخص بلکه بر مبنای احساس شخصی و فردی خود عمل کرده است. در این راستا می‌توان به این رویکرد نظریه‌پردازان نظریه‌ی بیانی اشاره کرد که باور دارند، احساسات و عواطف تجربه شده توسط هنرمند باید به نحوی به مخاطب اثر هنری نیز انتقال یابد. در واقع بر اساس نظریات بیانی در هنر، باید احساسات خاصی توسط هنرمند تجربه شود و سپس همان احساسات به مخاطب منتقل گردد. این شیوه از انتقال عواطف را می‌توان به عنوان شرط همسانی در نظر گرفت. همانگونه که قبلاً ذکر شد، لزومی ندارد که هنرمند حتماً تجربه‌ی احساسی مشابه آنچه در اثر هنری نشان

می‌دهد را داشته باشد. درمورد نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار» و «زاری بر مرگ تیمور» از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی این روش از به تصویر کشیدن عواطف در آثار با رویکردی که هنرمند تلاش می‌کند، تا صرفاً احساسات درونی و ذهنی خود را نشان بدهد، متفاوت است. با این حال آنچه که در نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای» تصویر شده و تأثیری نگران کننده بر مخاطب می‌گذارد، بازتابی از اضطراب خود رضا عباسی می‌باشد. با توجه به اینکه غالباً پیکره‌ی انسان نقشی قابل توجه در انتقال احساسات ایفا می‌کند، ضروری می‌نماید که از این جنبه نیز آثار مورد بررسی و مطالعه قرار گیرند. در مقاله‌ی «بررسی کارکرد استعاری اشکال انسانی در نگارگری ایران (مکاتب هرات و تبریز دو)»، اشاره شده است که اشکال انسانی از اساسی ترین عناصر نگارگری ایرانی به لحاظ ابعاد تجسمی، وجوه معنوی و تداعی‌های معنایی به شمار می‌آید (رجبی و حسنوند، ۱۴۰۰: ۴۴). در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، علاوه بر موها و لباس افراد نوع به تصویر کشیدن چهره‌ها نشان از تأکید بر احساسات و عواطف دارد. علاوه بر نشان دادن احوالات درونی در پرتره‌ها، جهت قرارگیری سرها و نگاه سرگردان سوگواران بار عاطفی فضا را بیشتر می‌کند و احساس آشفتگی را تشدید می‌نماید.پوپ خاطرنشان می‌سازد که در نگارگری ایرانی طبیعت همواره در پس زمینه قرار دارد و پیکره‌ها نیز به نوعی فدای مضامین تزئینی شده‌اند (پوپ، ۱۳۸۴: ۱۷۰). در آثار بهزاد، پیکره‌ی انسان بخشی از ترکیب بندی می‌باشد و از جمله موارد تاثیرگذار بر نگرش انسان در عصر بهزاد را می‌توان در ادبیات آن عصر جستجو کرد. جامی و امیرعلیشیرنوایی از جمله شعرای هم عصر بهزاد هستند که نگرش جدیدی به انسان را در آثار رقم می‌زنند. «آثار جامی و نوایی بیش از هر عامل دیگری موجبات توجه و علاقه‌ی بی سابقه‌ی نقاشان به شخصیت انسان را فراهم آورده و انگیزه‌ای برای شکوفایی این شیوه در هرات شده بود» (رحیموا و آرتیوموونا، ۱۳۸۳: ۱۲۵). نگارگر ایرانی پیکره‌ی انسان را طبق قواعدی رسم می‌کند که در طول دوران‌های متمادی ثابت مانده و چارچوب‌های مشخصی را برای ترسیم پیکره‌ها در اختیار نگارگران قرار می‌دهد. تنها با گرایش به دستاوردهای هنری غرب است که واقع‌گرایی در هنر ایران مطرح می‌شود و به مرور زمان این سنت‌ها و چارچوب ها کنار می‌رود. در آثار بهزاد پیکره‌ها از حالت تیپ خارج شده‌اند و شخصیت یافته‌اند. او پیکره‌ها را در حال انجام فعالیت‌های روزمره همچون بنایی، خوردن و نوشیدن و به صورت واقعی تر از نگاره‌های پیشین نشان داده است. اما نکته‌ی جالب توجه در آثار بهزاد این است که او هیچگاه از چارچوب نگارگری فراتر نمی‌رود. بهزاد به نمایش روحیات و مشخصات فردی آدم‌ها نیز توجه کرده و همانگونه که در کتاب «شاهکارهای نگارگری ایران» اشاره شده، طرز ترسیم صورت‌ها به نشان دادن فردیت آدم‌ها نزدیک می‌شود. بهزاد احساسات شخصی را به صورتی زنده نمایش می‌دهد. همچنین پیکره‌ها با سایر موضوعات ترکیب‌بندی پیوند یافته و فضایی یکدست و سرشار از حرکت و زندگی طبیعی را به وجود می‌آورند. همینطور همگی عناصر به نوعی در خدمت کل اثر می‌باشند (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۹: ۲۴). در نگاره‌ی «سوگواری بر مرگ تیمور»، بروز موضوع سوگواری توسط حرکات محدود پیکره‌ها نشان داده شده است. نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای» متعلق به دوره ای از زندگی رضا عباسی است که هنرمند دوران پر تلاطمی را پشت سر می‌گذارد. تا پیش از این دوره او مردان و زنان را گونه ای تصویر می‌کرد که مسلط بر محیط خود بودند، ولی در این زمان پیکره‌های نسبتاً ژولیده و نگران ضعف انسان را به نمایش می‌گذارند (کنبی، ۱۳۹۳). اینگونه به نظر می‌رسد که می‌توان سه نگاره‌ی بررسی شده را به عنوان نمونه‌هایی از سه مقطع زمانی در تاریخ نگارگری ایران در نظر گرفت. نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، از دوران ایلخانان مربوط به زمانی می‌باشد که قواعد نگارگری ایرانی هنوز تثبیت نشده است و راهی طولانی تا اوج‌های درخشان نگارگری ایران در پیش است. نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی آمیزش سنن ایرانی و بین النهرینی و همچنین سنت‌های

خـاور دور را بـه نمایـش می‌گذارنـد. چنیـن بـه نظـر می‌آیـد کـه در نگاره‌هـای ایـن نسـخه هنرمنـدان بـه صـورت آگاهانـه تـر بـا عناصـر بیگانـه مواجهـه شـده‌اند. صورت‌هـا، جنـگ افزارهـا و البسـه از جملـه اثـرات خـاور دور می‌باشـند کـه می‌تـوان بـه آن‌هـا اشـاره کـرد. در شـاهنامه‌ی بـزرگ ایلخانـی نگارگـران بـه نمایـش حـالات احساسـات انسـان‌ها و احـوال آن‌هـا توجـه کرده‌انـد. بـه خصـوص توجـه بـه احساسـات در بیـان مضامیـن مربـوط بـه قهرمانـی و سـوگ مـد نظـر قـرار می‌گیـرد. همـراه بـا آمـدن مغـولان بـه ایـران عناصـر چینـی نیـز وارد نقاشـی ایرانـی شـد و اثـرات مانـدگار و حائـز اهمیتـی نیـز در ایـن هنـر از خـود بـه جـا گذاشـت. بـا ایـن حـال در نگارگـری ایرانـی در ایـن دوران بـا تفسـیری ایرانـی از دسـتاوردها و عناصـر چینـی مواجهـه می‌باشـیم. بـه عنـوان مثـال در همیـن نـگاره گـروه افـراد عـزادار در نـگاره‌ی تشـیع اسـفندیار تعـدادی از مغـولان می‌باشـند کـه بـا چهره‌هـای واضـح نالـه سـر می‌دهنـد و گیسـوان شـان را بـا زاری و انـدوه می‌کننـد. شـیرازی و قاسـمی اشـاره می‌نماینـد کـه نـگاره‌ی مذکـور صحنـه‌ای از مراسـم تدفیـن سـلطنتی مغـولان را بـا اسـتفاده از خطـوط مشـخصی کـه مایـه گرفتـه از عناصـر نقاشـی چینـی می‌باشـد را ارائـه می‌نمایـد. بـه تصویـر کشـیدن ابرهـا در قسـمت بـالای کادر و سـه پرنـده‌ای کـه بـر فـراز آن‌هـا نشـان داده شـده‌اند، در اعتقـادات و باورهـای بودیسـم بیانگـر حرکـت بـه سـوی بهشـت می‌باشـند. ایـن تصویـر یکـی از نخسـتین نمونه‌هـای بیـان احساسـی و واقع‌گرایانـه از صحنه‌هـای منحصربـه فـرد می‌باشـد (شـیرازی و قاسـمی، ۱۳۹۱: ۳۲). «سـوگواری بـر مـرگ تیمـور» نـگاره‌ای از ظفرنامـه‌ی تیمـوری می‌باشـد کـه دوران تثبیـت و قـوام ویژگی‌هـای نگارگـری را بـه نمایـش می‌گـذارد. نـگاره‌ی سـوم یعنـی «شـیخی بـا ردای قهـوه‌ای» اثـر رضـا عباسـی نیـز نمایانگـر دورانـی از تاریـخ هنـر ایـران می‌باشـد کـه نقاشـی ایرانـی بـه واسـطه‌ی مواجهـه بـا غـرب بـا برخـی

جدول شماره‌ی ۱. تطبیق عناصر بیان در آثار نگارگری (مأخذ: نگارندگان).

عناوین	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
عناصر صوری	- عنصر بصری اصلی خط می‌باشد (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - استفاده از تنوع خطوط به آشفتگی فضا دامن زده است (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - خطوط دورگیری سطوح را از یکدیگر جدا کرده است (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - پراکندگی سطوح به نمایش بار احساسی نگاره کمک کرده است (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - تعداد رنگ‌های محدود (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - تکرار خطوط به ایجاد نوعی ریتم انجامیده و در نهایت حرکت را موجب شده است. (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - ترکیب‌بندی شلوغ در راستای بیان آشفتگی و احوالات درونی افراد است (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده).	- عنصر خط منحصر به خطوط کناره‌نما می‌باشد (تثبیت قواعد نگارگری). - استفاده از خطوط نقش چندانی در انتقال احساسات ندارد (تثبیت قواعد نگارگری). - سطوح رنگی تخت به همراه تزئینات فضای تصویر را پر کرده است (تثبیت قواعد نگارگری). - استفاده از سطوح از ترکیب‌بندی کلی نگاره تبعیت می‌کند (تثبیت قواعد نگارگری). - تنوع رنگ‌ها (تثبیت قواعد نگارگری). - تکرار نه راستای نمایش احساسات برآمده از موضوع بلکه بیشتر تابع ویژگی‌های نگارگری می‌باشد (تثبیت قواعد نگارگری). - نوعی نظم و توجه به هندسه در ترکیب‌بندی مشاهده می‌گردد (تثبیت قواعد نگارگری).
زمینه‌های شکل‌گیری آثار	- ارتباط با متن (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تثبیت قواعد نگارگری). - حمایت دربار (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تثبیت قواعد نگارگری). - آثار سفارش‌دهنده دارد (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تثبیت قواعد نگارگری). - تأثیرپذیری از هنر سرزمین‌های دیگر (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده).	- مستقل از متن (تغییر قواعد تثبیت شده). - مستقل از دربار (تغییر قواعد تثبیت شده). - آثار سفارش‌دهنده ندارد (تغییر قواعد تثبیت شده). - پررنگ شدن ویژگی‌های ایرانی (تثبیت قواعد نگارگری).
پیکره‌ی انسان	- نوع به تصویر کشیدن چهره‌ها نشان از تأکید بر احساسات و عواطف دارد (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده).	- تبعیت از قواعد نگارگری (تثبیت قواعد نگارگری).
احساس فردی و تجربه	- بیانگر احساس فردی و تجربه‌ی شخصی هنرمند (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده).	- عدم دخالت احساس فردی و تجربه‌ی هنرمند (تثبیت قواعد نگارگری).

تغییرات همراه شده است. چنین به نظر می رسد که این نگاره‌ها به عنوان نمونه‌هایی از سه مقطع زمانی متفاوت، اشتراکات و تفاوت‌هایی را به نمایش می‌گذارند. از خلال بررسی این تفاوت‌ها و اشتراکات معلوم می‌گردد، دو نگاره‌ی «تشییع جنازه‌ی اسفندیار» و «شیخی با ردای قهوه‌ای»، یعنی دو نگاره‌ای که نگارگری از قواعد و ویژگی‌های تثبیت شده فاصله دارند، به طور کلی اشتراکات بیشتری را به نمایش می‌گذارند و یکی از مرتبط‌ترین شباهت‌ها این است که در این دو نگاره که از قواعد ثابت نگارگری کمی فاصله دارند، ابراز احساسات به شکل ملموس تری به چشم می‌خورد. در همین راستا می‌توان تفاوت‌هایی را با نگاره‌ی «سوگواری بر مرگ تیمور» با دو اثر مذکور ملاحظه کرد. تفاوت‌ها و اشتراکات یاد شده را می‌توان در مواردی نظیر عناصر صوری، زمینه‌های شکل‌گیری آثار، پیکره‌ی انسان و احساس فردی و تجربه هنرمند بررسی کرد (جدول شماره‌ی ۱).

نتیجه گیری

در میان نگاره‌های ایرانی مصادیقی به چشم می‌خورد که مخاطب را ترغیب می‌نماید، تا جایگاه بروز احساسات در شکل‌گیری این آثار را بررسی کند. با بررسی سازوکار شکل‌گیری آثار نگارگری ایران معلوم می‌گردد که احساسات مؤلفه‌ی اصلی در آفرینش آن‌ها به شمار نمی‌آید و بیش از احساسات و تجربه‌های فردی هنرمند بینش خاص هنرمند به شکل‌گیری آثار می‌انجامد. در این میان مواردی نظیر ارتباط با متن، وجود سفارش دهنده و حمایت دربار را نیز می‌توان از جمله دیگر دلایل این مسئله در نظر گرفت. با توجه به بررسی و مطالعه‌ی آثار نگارگری انتخاب شده در پژوهش حاضر، می‌توان در مورد جایگاه و نقش احساسات در نگارگری ایرانی اینگونه نتیجه‌گیری کرد که در هر مقطع زمانی که نگارگری از اصول و قواعد تثبیت شده‌ی خویش فاصله داشته، نقش احساسات هنرمند تا حدی و در چارچوب نگارگری ایرانی پررنگ تر شده است. همچنین می‌توان اینگونه استنباط کرد، همان طور که اساس نگارگری ایرانی بر پایه‌ی بازنمایی واقعیت و جهان مرئی نیست، بروز احساسات نیز برای هنرمند نگارگر در اولویت نبوده است.

پی‌نوشت

۱. Mimesis، تقلید، بر هنر مبتنی بر بازنمایی و شباهت اشاره دارد.
2. Leo Tolstoy,1910-1828
3. What Is Art?
4. Benedetto Croce, 1952-1866
5. R. G. Collingwood, 1943-1889
۶. واجه غیاث الدین محمد وزیر مقتدر ایرانی است. عملکرد خواجه غیاث الدین محمد موجب شد یاد و میراث خاندان رشیدی پس از قتل پدر و در تاریخ ایران باقی بماند. خواجه غیاث‌الدین با احیا ربع رشیدی و حمایت گسترده از علما و شعرا و هنرمندان، نقش عمده ای در رونق علمی و ادبی ایران در عصر ایلخانی ایفا کرد.
۷. رشیدالدین فضل‌الله، رجل سیاسی، تاریخ‌نگار و پزشک ایرانی آخر سده هفتم بود. که کتاب جامع التواریخ را به دستور غازان خان به رشته تحریر درآورد. او در دوران وزارت خود بناهای فراوانی همچون ربع رشیدی ساخت. بسیاری او را یکی از برجسته ترین چهره ها در دوران مغول درنظر می گیرند.
۸. سلطان ابوسعید از ایلخانان مغول و پسر الجایتو بود. با مرگ ابوسعید حکومت ایلخانان عملاً پایان یافت اما درگیری و جنگ بین رقیبان و مدعیان جانشینی ایلخانان ادامه یافت و قلمرو ایلخانیان تا سال‌ها و ظهور تیمور ملوک‌الطوایفی شد.
۹. چهارمین شاه از دودمان قاجار ایران بود و دوران پادشاهی او نزدیک به ۵۰ سال به طول انجامید. همچنین، ناصرالدین‌شاه اولین پادشاه ایرانی بود که در رأس هیئت حاکمه برای بازدید از تمدن و تکنولوژی غرب عازم اروپای نوین شد.
10. Freer Gallery of Art
11. Harvard Art Museums
12. Detroit Institute of Arts
13. Museum of Fine Arts, Boston
14. Smithsonian Institution
15. Musée du Louvre
16. The Montreal Museum of Fine Arts

منابع

• آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). ***نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)***. تهران. سمت.

• احمدی، بابک. (۱۳۹۱). ***حقیقت و زیبایی درس های فلسفه هنر***. چاپ بیست و دوم. تهران. مرکز.

• بهلول، اعظم؛ توفیقی، پیوند؛ علیخانی، رویا. (۱۳۹۷). مقایسه تطبیقی آیین سوگواری در سه نگاره از شاهنامه دموت با تک نگاره شاهنامه بایسنقری. ***مطالعات تطبیقی هنر***. (۱۶). ۸۱-۹۳..

• پاکباز، روئین. (۱۳۹۴). ***دایرةالمعارف هنر***. جلد ۳، تهران. فرهنگ معاصر.

• پاکباز، روئین. (۱۳۹۰).ن***قاشی ایران از دیرباز تا امروز***. چاپ دهم. تهران. زرین و سیمین.

• پوپ، آرتوراپهام. (۱۳۸۴).***سیر و صور نقاشی ایران***. مترجم: یعقوب آژند. تهران. سمت.

• تاونزند، دبنی. (۱۳۹۳)، ف***رهنگ نامه تاریخی زیبایی شناسی***. مترجم: فریبرز مجیدی. فرهنگستان هنر.

• خامنه ای، مهسا. (۱۳۸۸). تحلیل ساختار بصری سوگواری: نگاره آوردن سر ایرج برای فریدون از شاهنامه بزرگ ایلخانی. ***کتاب ماه هنر***. (۱۳۲)، ۴۲-۴۹..

• رحیموا، ز. ای و آرتیوموونا، ایلنا. (۱۳۸۱). نقاشی و ادبیات ایرانی. مترجم: زهره فیضی. تهران. روزنه.

• رجبی، زینب و حسنوند، محمد کاظم. (۱۴۰۰). بررسی کارکرد استعاری اشکال انسانی در نگارگری ایران (مکاتب هرات و تبریز دو). ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***. ۴ (۷). ۴۱-۵۴.

• حسین راد، عبدالمجید؛ پیام پریشان زاده؛ کلود کرباسی؛ ماری پرهیزگاری؛ امید روحانی؛ محمدحسن اثباتی. (۱۳۸۹). ***شاهکارهای نگارگری ایران***. مترجم: کلودکرباسی، ماری پرهیزگاری و پیام پریشانزاده. تهران. موزه هنرهای معاصر تهران.

• شپرد، آن. (۱۳۹۱). ***مبانی فلسفه هنر***. مترجم: علی رامین. چاپ نهم. تهران.علمی و فرهنگی.

شیرازی، علی اصغر؛ قاسمی، صفورا. (۱۳۹۱). ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری. ***نگره***. ۷ (۲۲). ۲۴-۳۷.

• ضرغام، ادهم؛ دستیاری، الناز. (۱۳۹۹). امکان‌سنجی خوانش آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر نظریه بیانی هنر. ***مطالعات عالی هنر***. ۲ (۳). ۹۹-۱۰۸.

• غنی زاده، لیلا؛ کشمیری، مریم. (۱۴۰۱). بازنمایی عزاداری در اثرِ سوگواری بر پیکر مسیح (جوتو) و نگاره زاری بر نعش اسکندر (شاهنامه بزرگ ایلخانی). ***جلوه هنر***. (۳۵). ۸۷-۹۸.

•کارول، نوئل. (۱۳۹۲). ***درآمدی بر فلسفه هنر***. مترجم: صالح طباطبایی. تهران. فرهنگستان هنر.

• کنبی، شیلا. (۱۳۹۳)، ***رضا عباسی اصلاح گر سرکش***. مترجم: یعقوب آژند. تهران. نشر. فرهنگستان هنر.

• کنبی، شیلا. (۱۳۹۱). ***نقاشی ایرانی***. مترجم: مهدی حسینی. تهران. دانشگاه هنر.

• گات، بریس؛ مک آیورلویس، دومینیک. (۱۳۸۹). ***دانشنامه زیبایی شناسی***. مترجم: منوچهر صانعی و دیگران. تهران. فرهنگستان هنر.

•گرابار، اولگ. (۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایرانی***. مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند. تهران. متن.

•مالمیر، تیمور؛ محرمی، رامین؛ فتحی، چیمن. (۱۳۹۹). وحدت هنری در شاهنامه فردوسی براساس فلسفه هنر بندتو کروچه. ***پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت***. (۲). ۱۰۶-۱۲۴. پاکباز، روئین. (۱۳۹۴). ***دایرةالمعارف هنر***. جلد ۳، تهران. فرهنگ معاصر.

• مبینی، مهتاب؛ شاه وردی، امین. (۱۳۹۷). نگارگری ایران فراتر از نظریات. ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***. ۱ (۱).

•نوروزیان، گیتی. (۱۳۸۶). بهزاد و نسخه ظفرنامه تیموری ۹۳۵ هجری. ***هنرهای زیبا***. (۳۲).۷۳-۸۰.

• واربرتون، نایجل. (۱۳۸۸). ***پرسش از هنر***. مترجم: مرتضی عابدینی فرد. تهران. ققنوس.

•هلگبی، اشتاین. (۱۳۸۹). کالینگوود و کروچه.***اطلاعات حکمت و معرفت***. (۴). ۲۶-۲۹.

References

• Ahmadi,B., (2004). ***Truth beauty***, (7nd ed),

• Ahmadi,B., (2004). ***Truth beauty***, (7nd ed), Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).

• Azhand, Y., (2016). ***Persian Painting (a research on the history of Persian Painting and Miniature in Iran)***, Tehran: Samt Publication, (Text in Persian).

• Bohlool A, Tofighy P, Alikhani R., (2019). A Comparative Study of the Mourning Rituals in Three Illustrations of Demot Shahnameh and Single Illustrations of Baysonghori Shahnameh. ***Motaleate-e Tatbiqi-e Honar***. 8 (16), 81-93, (Text in Persian).

• Carroll, N., (2013). ***Philosophy of art: a contemporary introduction***, translated by: Saleh Tabatabai, Tehran: Iranian Academy of Art, (Text in Persian).

• Canby, sh., (2014). ***The rebellious Reformer: the drawings and paintings of Riza - yi Abbasi of Isfahan,*** translated by: Yaqub Ajand, Tehran: Iranian Academy of Art, (Text in Persian).

• Canby, Sh., (2012). ***Persian painting***, translated by: Mehdi Hosseini, Tehran: University of Art, (Text in Persian).

• Gaut, B., (2010). ***The routledge companion to aesthetics***, translated by: Manouchehr Sanei, Tehran: Iranian Academy of Art, (Text in Persian).

• Ghanizadeh, L., Keshmiri, M., (2022), The Reflection of Mourning on the Body of Christ (Giotto) and on the Corpse of Alexander (Great Ilkhanid Shahnameh), ***Glory of Art***, (35), 87-98, (Text in Persian).

• Grabar, O., (2011). ***Mostly miniatures: An Introduction to Persian painting***, translated by:

Mehrdad Vahdati Daneshmand, Tehran: Matn-e Hunar publication, (Text in Persian).
• Helgby, S., (2010). "Collingwood and Croce", ***Information of wisdom and knowledge***, (4), 26-29, (Text in Persian).
• ***Iranian masterpieces of persian painting,*** (2010). translated by: Claude Karbasi, Mari Parhizgari and Payam Parishanzadeh, Tehran: Tehran Museum of Contemporary Arts Publication, (Text in Persian).
• Khamenei, M., (2009). Analysis of the visual structure of mourning: bringing the head of Iraj to Fereydoun from Ilkhani's Great Shahnameh, ***ketabmah***. (132), 42-49.
• Malmir, T., moharrami., R., Fathi., Ch., (2020). The Art-Unity of Ferdowsi's Shahnameh according to Benedetto Croce's Philosophy of Art, Jornal of Literary Criticism and Rheteric, 106-124, (Text in Persian).
• Mobini., M. & SHahverdi, A., (2018). Iranian Painting beyond Theories, ***Journal of Graphic Arts & Painting Research***, 1 (1), (Text in Persian).
• Norouzian, G., (2007). Bihzad and the Timurid Zafarnameh version of 935 AH, ***Fine Arts***, -(32), 73-80, (Text in Persian).
• Pakbaz, R., (2015). ***Encyclopedia of Art***, Tehran: Farhang-e Muair Publication, (Text in Persian).
• Pakbaz, R., (2011). ***Iranian painting from long ago until today,*** Tehran: Zarrin-u Simin publication, (Text in Persian).
• Pope, A.U., (2005). ***survey of Persian art***, translated by: Yaqub Ajand, Tehran: Samt publication, (Text in Persian).
• Rajabi, Z., Hassanvand, M. K., (2022). An Investigation into Metaphorical Function in Human Forms of Persian Painting of Iran (Herat and Second Tabriz School), ***Journal of Graphic Arts & Painting Research***, 4 (7), 41-54, (Text in Persian).
• Rakhimova, Z.I., and. Poliakova, E.A., (2002). ***Miniatiura I Literatura vostoka: evoliustsiia obraza cheloveka***. translated by: Zohre Feiyzi, Tehran: Matn-e Hunar publication, (Text in Persian).
• Sheppard, A., (2012). ***introduction to the philosophy of art***, translated by: Ali Ramin, (9th ed), Tehran: Elmifarhangi, (Text in Persian).
• Shirazi, A., Ghasemi, S., (2012), Finding the origin of patriarchs customs and adapt them with Abu Saied Shahnameh with emphasis on the mourn illustrations, ***Negareh***, (Text in Persian).
• Townsend, D., (2014). ***Historical dictionary of aesthetics***, translated by: Fariborz Majidi, Tehran: Iranian Academy of Art, (Text in Persian).
• Tolstoy, L., (1904). ***what is Art?*** Translated from the original by Aylmer Maude, New York: Funk & Wagnalls Company.
• Warburton, N., (2009). ***The art question***, translated by: Morteza Abedini Fard, Tehran: Qoqnoos, (Text in Persian).
• Zargham A, Dastyari E., (2020). Feasibility Study of Interpreting Tea-House Paintings based on Expressive Theory of Art, ***Advanced Studies of Art***, 2 (3): 99-108, (Text in Persian).
• **URLs**
• URL1:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448938

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۸۴-۶۹)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

خوانش نمادین آرابسک هندسی در پارچه بروکار دمشقی بر اساس نظریه‌ی اروین پانوفسکی

چکیده

پارچه‌ی بروکار دمشقی از گرانبهاترین پارچه های ابریشم طبیعی و دستبافت جهان است. بر روی بسیاری از پارچه های بروکار دمشقی، نقوش هندسی بافته شده که ریشه در ظهور اسلام و هنر آرابسک دارد، نقوش هندسی و اسلیمی با معانی و نمادهایی که بیانگر تاریخ، فرهنگ و تمدن سوریه است، در منسوجات به کار رفته است. پارچه‌های ابریشمی زربفت دمشقی به‌عنوان عنصری از میراث سوریه طبقه‌بندی می‌شوند. هدف این پژوهش، تبیین معانی نقوش گزیده‌ای از این پارچه های ابریشم طبیعی آمیخته با طلا و نقره بوده، که قبلاً بررسی نشده است و به منزله شناخت فرهنگ سوری، در نظر گرفته شد. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس رویکرد آیکونولوژی در دیدگاه اروین پانوفسکی به تحلیل معانی فرهنگی-اسلامی نقوش آرابسک هندسی در پارچه بروکار دمشقی می‌پردازد و به این پرسش ها پاسخ گوید: ۱. معانی نقوش آرابسک در پارچه بروکار سوریه چیست؟ ۲. چه نقوشی در پارچه بروکار سوریه متعلق به کلیت فرهنگی جهان اسلام و چه نقوشی مختص فرهنگ سوری است؟ ۳. ارزش و اهمیت والایی نقوش قرار گرفته بر پارچه ابریشم زربفت نفیس بروکار در چیست؟ نمونه پارچه‌ی مورد بررسی در این مقاله، پارچه بروکار با نقوش آرابسک هندسی مندرج در کتاب فلورانس اولیوری است. برای درک نمادهای اثر هنری منتخب، از طریق سه مرحله‌ی توصیف، تحلیل و تفسیر صورت گرفته است. در مرحله تفسیر نقوش مشخص شد، اجزا و کلیت نقوش هنر آرابسک هندسی مورد مطالعه دارای معانی فرهنگی و مذهبی بوده و متکی به آیات قرآنی به عنوان معتبرترین مرجع است.

نتایج این پژوهش، نشان‌دهنده‌ی جایگاه ویژه نقوش آرابسک هندسی در پارچه بروکار نفیس سوریه است، که قابل طبقه‌بندی در دو دسته است: یکی آن دسته نقوشی که از توسعه هندسی یک گره اسلامی بوده و به کلیت فرهنگی جهان اسلام تعلق دارد و آنها که الحاقی به نقش اصلی است و اجزایی از فرهنگ سوری است.

کلیدواژه‌ها: پارچه بروکار دمشقی، نقوش هندسی، هنر آرابسک، آیکونولوژی.

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم با عنوان: " نمادشناسی نقوش وتزئینات منسوجات معاصر سوریه واحیای آن در طراحی لباس نمایشی " است.

منی الغبره
دانشجو دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
mu.ghabra@gmail.com

زهرا رهبرنیا
دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۱-۲۱

1-DOI:10.22051/PGR.2024.46099.1236

مقدمه

در حدود قرن یازدهم میلادی پارچه‌های بروکار[1] دمشقی، از فاخرترین و گرانبهاترین پارچه‌های دوران، در سوریه پدیدار شد. نظر به زیبایی و ظرافت نقوش پارچه‌های بومی و سنتی سوریه که سال‌های متمادی در بین اقوام رایج و مورد استفاده بوده است، احساس نیاز به احیا و رواج این پارچه‌های اصیل دمشقی در زندگی معاصر شهروندان سوری به عنوان یکی از علل انتخاب این پژوهش در نظر گرفته شد. صنعت کهن نساجی سوریه در دوران اسلامی توسعه یافت. پارچه‌ی بروکار در گذشته در تزئینات لباس‌های زنان و در بخش‌هایی از لباس مردان به کار می‌رفت. این پارچه همچنین در دکوراسیون داخلی منازل مانند روکش مبلمان، پرده‌ها و تزئینات مجلل رایج بود، هرچند که استفاده از آن به طبقه‌ی ثروتمند جامعه محدود می‌شد. اما در عصر فعلی استفاده از این پارچه کاهش یافته و نخ‌های ابریشم مصنوعی جایگزین نخ‌های ابریشم طبیعی شده است، به گونه‌ای که امروزه با دستگاه بافندگی صنعتی تولید شده و کاربردهای نادر آن مشاهده می‌شود. با ورود اسلام، پرهیز از تصاویر انسانی و حیوانی و استفاده بیشتر از نمادهای هندسی و گیاهی در هنر، منجر به شکل هنر تزئینی جدیدی تحت عنوان هنر آرابسک[2] شد. لازم به ذکر است که نقوش انتزاعی در دوران پیش از اسلام در سوریه به کار برده می‌شد. اما در دوران اسلامی به آن واژه آرابسک داده‌اند. پارچه‌های بروکار را می‌توان بر اساس نوع الگو به دو سبک اصلی تفکیک کرد: یکی پارچه های بروکار با نقوش مربوط به تمدن‌های مختلف، وصف رمان‌ها و حماسه‌های تاریخی که از طریق ابریشم و مبادلات تجاری وارد سوریه شده‌اند؛ و دیگری، پارچه‌ی بروکار با نقوش مربوط به عناصر موجود در محیط دمشق که خود به دو گونه تقسیم می‌شود: الف: پارچه‌ی بروکار با نقوش نباتی و الهام از طبیعت، گیاهان و درختان سوریه. ب: پارچه‌ی بروکار با نقوش هندسی و الهام از هنر اسلامی مانند آرابسک. این پژوهش بر نقوش گونه دوم، تمرکز دارد. فرضیه پژوهش این است که تبیین نمادهای پارچه‌ی آرابسک، نقش مهمی در حفظ میراث مردم سوریه و تثبیت هویت آنها دارد. لذا مضامین نقوش آرابسک روی پارچه بروکار دمشقی با رویکرد آیکونولوژی[3] تحلیل می‌گردد. در فرایند پژوهش میدانی این مقاله در موزه‌های بین‌المللی سوریه و همچنین کتاب‌های عربی و زبان‌های دیگر، در نهایت نمونه‌هایی از این پارچه، یافت و جهت الگوسازی برای احیا، خوانش شد. توصیف نقوش پارچه‌های بروکار، بررسی نقش‌ها و ترسیم مجدد آن‌ها به صورت دیجیتال، سپس تحلیل هر عنصر به صورت جداگانه و در آخر تفسیر معانی کتیبه ها برای به دست آوردن معنای ذاتی و عمیق آنها انجام شده است.

پیشینه‌ی پژوهش

در ابتدا لازم است مهم‌ترین مطالعاتی که به متغیرهای تحقیق پرداخته‌اند، معرفی شوند. در پژوهش‌های پیشین پیرامون نقوش آرابسک در پارچه‌های بروکار تجزیه و تحلیل دقیقی صورت نگرفته است و فقط به صورت توصیفی، بدون تحلیل و تفسیر معانی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. مطالعات زیادی در مورد صنعت بروکار دمشقی و الگوهای آن انجام شده است که در ادامه به برخی از آنها اشاره خواهد شد؛ فهیمه رزاقی و همکاران (۱۴۰۱)، در مقاله‌ی «خوانش آیکونولوژیک نشانه ی نمادین سیمرغ در منسوجات ساسانی مبنی بر دیدگاه پانوفسکی» به بررسی نقش سیاسی و مذهبی نقوش سیمرغ بر منسوجات ساسانی بر اساس این نظریه پرداخته است. صبا رزوق (۲۰۱۹)، در بخشی از مقاله‌ی خود با عنوان «کشف ابریشم و تحلیل خصوصیات و انواع ابریشم سوریه» صنعت ابریشم در سوریه، تاریخچه و چگونگی آن را مطالعه کرده و به این نتیجه رسید که صنعت ابریشم معرف کشور سوریه است و ضمن تلاش برای حفظ و احیای این میراث فرهنگی، می‌بایست از آن به عنوان یکی از عوامل توسعه‌ی اقتصادی بهره گرفت. رامی الافندی و آسیا عبدالرحیم (۲۰۱۵)، در مقالات «اتاق‌های چوبی رنگ‌آمیزی حلب (العجمی) در سوریه» و «گنج گمشده چوب های رنگین (العجمی) داخل بیت غزاله، حلب، سوریه» (۲۰۱۶)، تزئینات اولیه‌ی تابلوهای عجمی در خانه های حلب در سوریه و در خانه‌ی غزاله در حلب را به دقت توصیف کردند؛ این تزئینات تا حد زیادی به نقوش پارچه‌ی آرابسک شباهت دارد. همچنین کتاب هایی در مورد هنر آرابسک و تزئینات آغاز دوره‌ی اسلامی در سوریه منتشر گردیده است. به عنوان نمونه، سوسن الزغبی و همکاران (۲۰۱۸)، در کتاب «تزئینات عربی» در مورد ماهیت و تاریخچه‌ی هنر تزئین و ویژگی‌های آن در دوران باستان (عراق، سوریه، مصر، یونان و رومیان، و چین) تا زمانی که به هنر تزئین عربی برسد، بحث می کنند. مهمترین

این تزئینات آرابسک است که پس از تأسیس دولت اسلامی توسعه وگسترش یافت. طلال معلا (۲۰۱۴)، در کتاب «میراث فرهنگی ناملموس سوریه» از صنعت بروکار گفته و آن را میراث ناملموس سوریه می داند که باید حفظ شود. محمد فیاض الفیاض و مجید هاشم حمود (۲۰۱۱)، در بخشی از کتاب «صنایع دستی سنتی در سوریه» در مورد پارچه‌های بروکار و هنر تزئینات هندسی سوری و نکات برتر آن بحث کرده‌اند. ایوا ویلسون[۴](۱۹۹۹)، در کتاب «تزیینات و نگاره های اسلامی» نقوش و تزئینات دوره‌ی اسلامی را بررسی کرده است. فلورانس اولیوری[۵](۲۰۱۱)، در کتاب «ابریشم و شرق» در مورد صنعت بروکار در سوریه و خانواده مُزَنّر سخن گفته و در مورد تاریخ نقوش پارچه‌های بروکار در سوریه توضیح داده است. نمونه‌هایی که نویسنده از قدیمی‌ترین پارچه‌های بروکار در کتاب خود ثبت کرده، پس از بازدید کارخانه خاندان مُزَنّر به دست آمده است؛ مُزَنّر یکی از قدیمی‌ترین خانواده‌ها در صنعت پارچه‌بافی در دمشق به شمار می‌روند. ریم الأطرش (۱۹۹۶)، در کتاب «ابریشم در سوریه» انواع پارچه های سوری، از جمله بروکار، روش ساخت نخ‌های ابریشمی، رنگرزی و بافتن آن را تشریح و نام نقوش بروکار را ذکر کرده است. کالتر و همکاران[۶](۱۹۹۲)، در کتاب «هنرها و صنایع سوریه» انواع پارچه ها و گلدوزی های سوری و نحوه‌ی استفاده از آن را شرح داده‌اند. محمد عصام یوسف و منهل حسن (۲۰۰۶)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «طبقه‌بندی پارچه های سنتی سوریه»، ضمن طبقه‌بندی پارچه های سوری، رنگ نخ ها و نام نقوش بروکار را توضیح داده و با مستندسازی نقوش باستانی، الگوهای مدرن متناسب با سلیقه‌ی امروزی را پیشنهاد کردند. همچنین پیرامون، کتاب‌ها و مقالات بسیاری در مورد نظریه‌ی آیکونولوژی پانوفسکی و چگونگی کاربرد آن در هنرهای تجسمی منتشر شده است اما پژوهش‌ها در مورد چگونگی به کارگیری این نظریه بر روی پارچه بسیار اندک هستند. با توجه به مطالب فوق در پژوهش‌های انجام شده، به موضوع نمادهای منقوش بر پارچه‌های بروکار دمشقی و معانی قرآنی و فرهنگی آن پرداخته نشده است. روش بررسی پانوفسکی، روشی مناسب و مکفی برای درک و تحلیل نمادها و معانی و رسیدن به راز و جوهره‌ی نهانی این نقوش بنظر می‌رسد. لذا می‌توان پژوهش حاضر را نخستین مطالعه‌ای دانست که به مستندسازی، تحلیل و تفسیر معانی نقوش پارچه‌ی بروکار بر مبنای نظریه‌ی پانوفسکی پرداخته است.

روش پژوهش

روش تحقیق حاضر توصیفی- تحلیلی و بر اساس رویکرد آیکونولوژی اروین پانوفسکی[۷] برای ادراک نمادهای آثار هنری در قالب نقوش پارچه‌های بروکار دمشقی بوده، دلیل انتخاب این روش، تبیین معانی نقوش پارچه‌های بروکار دمشقی است. زیرا آیکونولوژی یا شمایل شناسی علمی است که به توصیف، تحلیل و تفسیر اثر هنری فراتر از چارچوب بصری درون متن، درک و تبیین معنای آن می‌پردازد. به آن معنی که هدف محقق تنها تجزیه و تحلیل فرم تصویر نیست، بلکه تحلیل محتوای تصویر و ارزش‌های فکری و فرهنگی آن نیز مورد نظر است. هدف رویکرد آیکونولوژی، ارتباط آثار هنری با بافت فرهنگی و تاریخی آنها و کشف معانی بالقوه و نیات اولیه‌ی آنهاست. تجزیه و تحلیل آیکونولوژیک بر توصیف تصاویر متکی بوده برای نشان دادن اشکال و نسبت دادن نمادها، با هدف تفسیر معنا است(Panofsky,1980:123-124). نمونه پارچه‌ی مورد بررسی در این مقاله، پارچه بروکار با نقوش آرابسک هندسی مندرج در کتاب فلورانس اولیوری است، زیرا این پارچه تا به امروز همچنان وجود دارد و نمونه‌هایی از آن در بازارهای سوریه کماکان یافت می‌شود (تصویر ۱). از این‌رو، این پارچه یکی از الگوهای زنده برای نشان دادن سبک نقوش هندسی بروکار است که با تجزیه و تحلیل فرم و محتوا در قالب فوق الذکر، می‌توان معانی عمیقی از آن استنباط کرد.

مبانی نظری

در فرآیند مطالعه اثر، کشف معنای قراردادی است که با خوانش و تحلیل فرامتن‌های موجود در پارچه، به انجام می‌رسد. به عبارتی، معنای نمادین نهفته در عناصر و نقوش شناسایی، معرفی و تحلیل می‌شوند. اروین پانوفسکی خوانش تصویر را در سه مرحله معرفی کرده است: مرحله‌ی اول، مرحله‌ی «توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه» است که از طریق مشاهده تصاویر و فرم‌هایی که حاوی معانی اولیه هستند، موضوعات واقع‌گرایانه و گویا را توصیف می‌کند. مرحله‌ی دوم، مرحله‌ی «تحلیل شمایل‌نگارانه» است که در آن تصاویر از نظر معانی سنتی بررسی می‌شوند و سعی دارد معانی ثانویه‌ی نهفته در تصویر شناسایی شوند. مرحله سوم، مرحله‌ی «تفسیر شمایل‌شناسانه» است که با تلفیق منابع مختلف تاریخی، اجتماعی و زمینه‌های دیگر مرتبط با اثر و با هدف دستیابی به معانی عمیق

صورت می‌گیرد (Panofsky,1980:12).

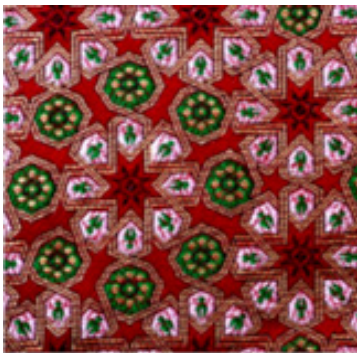
تاریخچه و معرفی پارچه بروکار دمشقی (زربفت)

بروکار دمشقی، پارچه‌ای زربفت از ابریشم طبیعی و از بهترین انواع پارچه در جهان است. صنعت بروکار دمشقی از قرن یازدهم میلادی در سوریه مورد استفاده بوده که برای بافتن آن از نخ‌های پنبه‌ای استفاده می‌شد، سپس این صنعت به تدریج رشد کرده و نخ‌های ابریشم طبیعی جایگزین نخ‌های پنبه‌ای شد (الأطرش، ۱۹۹۶: ۴۸). ریشه‌ی کلمه‌ی بروکار[۹] در ایتالیایی به واژه‌ی پوکاتلو[۸] باز می‌گردد که به معنای ابریشم مصنوع با نخ‌های طلا یا نقره‌ی گلدوزی شده است. سپس این واژه در فرانسه به بروکار به معنی پارچه‌ی ابریشمی تبدیل شده و پس از آن به زبان عربی رفته است(Razouk,2019:10). «منیر کیال[۱۰]» بروکار دمشقی را این‌گونه توضیح می‌دهد: «پارچه‌ای از جنس نخ‌های ابریشم طبیعی همراه با مقادیری نخ‌های ظریف طلا یا نقره به شکل پرندگان و آهو، جشن‌های آیینی و یا نقش‌های دیگر است. برای تهیه‌ی یک متر از این پارچه‌ی ابریشمی ساعت‌های طولانی کار مداوم پشت ماشین بافندگی لازم است» (کیال، ۲۰۰۷: ۶۶). هنگامی که دمشقی‌ها نخ‌های طلا و نقره را به نخ‌های ابریشم طبیعی در صنعت بروکار اضافه کردند، بروکار دمشقی از پارچه‌های سایر کشورها متمایز شد. در مورد روش بافت این پارچه گفته می‌شود که بروکار به‌وسیله‌ی بافنده‌ی ماهر بر روی دستگاه‌های بافندگی سنتی (جولایی) از نخ‌های ابریشم طبیعی بافته می‌شود (الفیاض و حمود، ۲۰۱۱: ۳۱۹). طلال المعلا به وجود نقوش متعدد بر روی پارچه‌های بروکار اشاره می‌کند؛ «پارچه‌ها با نام نقوش خود از جمله بادام، مهره، مهره‌ی نقطه‌دار، بخاری، مار، رقصنده، نخ عربی، هشت ضلعی و یاس نامیده می‌شوند» (معلا، ۲۰۱۴: ۴۵). بنیان‌گذاری محیط هنری در طراحی پارچه سوری، با توجه به زمینه فرهنگی، و باورها، در شکل عناصر هندسی جدید غنی‌تر شد. این سرمایه‌های آرابسک، تجسم نمود. طراح تحت تأثیر فراوان محیط اطراف خود بود که نقوش هندسی و زیبایی‌های آن اطراف او را فراگرفته بود. طراحان معاصر سوری نمادها و اشکال متنوع را با یکدیگر ترکیب کرد تا اشکال جدیدی ایجاد کند که توسط نقوش هندسی آرابسک با رنگ‌های زیبا بر پارچه بروکار دمشقی روایت شود. پارچه بروکار دمشقی کاربردهای متفاوتی داشته است، پارچه‌ای فاخر که در دوخت لباس‌های زنانه و برخی از قسمت‌های لباس‌های سنتی مردانه مانند عمامه و کمربند استفاده می‌شد. این پارچه همچنین برای تزئینات داخلی خانه، پوشش مبلمان، پرده‌ها و دکوراسیون مجلل استفاده می‌شد (معلا، ۲۰۱۴: ۴۵). بروانی[۱۱] در سفرش به دمشق در قرن هجدهم میلادی، در خاطرات خود خانه‌هایی را با دیوان‌ها و مبلمان بزرگ با تزئینات ابریشم مرغوب (بروکار) توصیف کرده است (pavalori et al.,1992:211). مطالعات نشان می‌دهد طبقه‌ی اجتماعی که از پارچه‌های بروکار دمشقی استفاده می‌کردند، ثروتمندان جامعه بودند. همانطور که ژان بیزون[۱۲] در فرهنگ لغت عمومی منسوجات باستانی و مدرن اشاره کرده است که صنعت پارچه‌های ابریشمی در دمشق بسیار گران و مجلل بود. این پارچه‌ها نه تنها به کشورهای همسایه، بلکه به کشورهای دوردست نیز صادر می‌شدند (ollivry.,2011:95). وضعیت فعلی پارچه‌های بروکار دمشقی به این صورت است که این صنعت به دلیل در دسترس نبودن مواد اولیه مورد تهدید قرار گرفته است. ماده‌ی اولیه‌ی این پارچه، ابریشم طبیعی است که از پیله‌هایی که از برگ توت سفید تغذیه می‌کنند، ساخته می‌شود. علاوه بر سخت بودن تهیه‌ی ماده‌ی اولیه، دشواری انتقال آن از محل تولید به محل ساخت باعث کاهش تولید آن در سال‌های گذشته شده است (معلا، ۲۰۱۴: ۴۸). با توجه به ارزانی ابریشم مصنوعی، بازرگانان پارچه‌ی بروکار را از ابریشم مصنوعی و قیمت پایین‌تر تهیه کردند و همان نقشه‌های ابریشم طبیعی را روی آن اعمال نمودند (الأطرش، ۱۹۹۶: ۵۸). از دیگر سو، با توجه به از بین‌رفتن پارچه در گذر زمان، پژوهش بر روی پارچه‌ها و انواع الگوهای نقوش آنها ضروری است. مهم‌ترین موانع انجام این تحقیق، فقدان مستندسازی پارچه‌های سوری و الگوهای آن، همچنین یافتن نمونه‌های قابل دسترس است.

تاریخچه و معرفی هنر آرابسک

با ورود اسلام، فاصله گرفتن از تصاویر واقع گرایانه انسانی و رعایت نمادهای هندسی و گیاهی، هنر تزئینی جدیدی به نام هنر آرابسک رواج یافت که نقوش شبیه آرابسک پیش از گسترش اسلام در هنر سوریه به اشکالی ساده‌تر و محدودتر موجود بوده است و سابقه دیرینه داشت اما با توجه به شریعت دین اسلام کاربرد پیشتر پیدا کرد. واژه‌ی آرابسک اصطلاحی است که در زبان‌های انگلیسی، آلمانی و فرانسوی به نقوش هنر اسلامی اشاره دارد (برکات، ۲۰۰۲: ۸۵). -آرابسک «هندسی» در پارچه

بـروکار دمشـقی، ریشـه در فرهنـگ و تمـدن دمشـق و پیشـینه‌ای در نقـاط دیگـر جهـان اسـلام نیـز دارد. آرابسـک، بـا شـکل‌های دقیـق هندسـی یـا نقش‌هـای گیاهـی سـاده شـده (اسـتیلیزه و قـراردادی) و دور از طبیعـت بـه شـکل انتزاعـی، در تذهیـب، کاشـی سـازی، قالیبافـی گچبـری، قلمزنـی، منبـت کاری، حجـاری و دیگـر زمینه‌هـای هنـری بـه کار مـی‌رود. ایـن اصطـلاح واژه‌ای فرانسـوی ماخـوذ از واژه «عـرب» بـه معنـی عربـی اسـت. در زبـان فارسـی، افـزون بـر ایـن واژه، عربانـه، طرح‌هـای طومـاری، اشـکال توریقـی، اشـکال طومـاری مجـرد و... نیـز بـرای ایـن مفهـوم بـه کار بـرده شـده اسـت (ویلسـون، ۱۳۹۷: ۱۴۱، ۱۴۲). تزئینـات در آرابسـک بـه دو دسـته‌ی اسـلیمی و هندسـی تقسـیم مـی شـوند؛ شـکل اسـلیمی کـه ریشـه‌ی خـود را از نقـوش گیاهـان می‌گیـرد و یـا شـکل هندسـی کـه از اشـکال انتزاعـی دایـره، مثلـث و مربـع نشـأت می‌گیـرد (بهنسـی، ۲۰۰۸: ۱۰۷). آرابسـک را برخـی از هنرشناسـان غربـی بـه معنـی بسـیار گسـترده‌تری بـه کار بـرده انـد و همـه نقش‌هـای هندسـی، گیاهـی، اسـلیمی، بنـد رومـی و گـره سـازی را کـه صرفـاً بـه گونـه‌ای نمایشـگر نقشـی مـوزون و مکـرر بـه شـیوه شـرقی باشـد، زیـر عنـوان آرابسـک آورده‌انـد؛ در حالـی کـه هـر یـک از اینهـا اصطلاحـی بـا مفهومـی خـاص اسـت (ویلسـون، ۱۳۹۷: ۱۴۲).

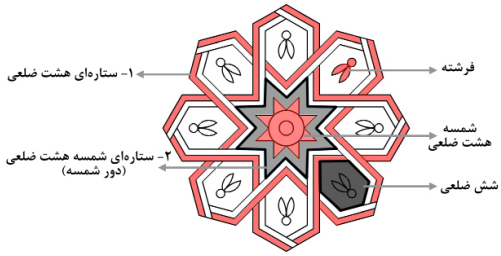


تصویر ۱. پارچه بروکار آرابسک هندسی
(Ollivry, 2017:147)

توصیـف، تحلیـل و تفسـیر آرابسـک هندسـی در پارچـه بـروکار دمشـقی

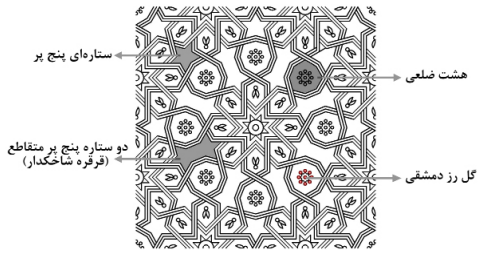
الف) توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه

توصیـف سـاختار شـکلی پارچـه بـروکار دمشـقی، گام اول در جهـت تجزیـه و تحلیـل اسـت. در ایـن مرحلـه بـا عنایـت بـه تجربه‌هـای کاربـردی و شـناخت مبنـا و سـاختارهای دیداری-تجسـمی موثـر در ترکیب‌بنـدی، سـاختار پارچـه مذکـور توصیـف مـی می‌شـود. پارچـه انتخابـی به‌منظـور توصیـف، تحلیـل و تفسـیر در ایـن پژوهـش، پارچـه بـروکار آرابسـک (تصویـر۱)، بـا نقـوش هندسـی و رایـج در نظـام بافندگـی سـوریه قـرن هفـده میلادی‌اسـت. ایـن پارچـه بـا نخ‌هـای ابریشـمی طبیعـی و بـا نخ‌هـای طلایـی در طرحـی پنـج رنـگ ملهـم از تزئینـات و کنـده‌کاری چوبـی دمشـق تزئیـن شـده اسـت. نقـش ایـن پارچـه از تلفیـق دو نقـش چلیپـا کـه بـه سـتاره هشـت ضلعـی تبدیـل شـده انـد، بوجـود آمـده اسـت کـه هـر هشـت ضلعـی سـتاره‌ای از دو قسـمت تشـکیل شـده اسـت؛ اول سـتاره‌ی هشـت ضلعـی و دوم سـتاره‌ی شمسـه هشـت ضلعـی کـه دور شمسـه را احاطـه کـرده اسـت (تصویـر۲).



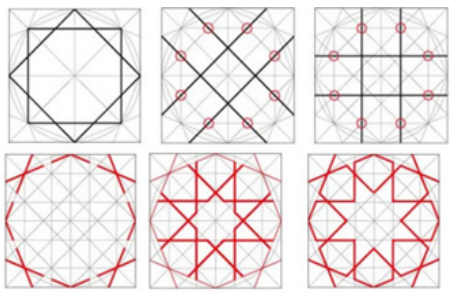
تصویر ۲. تزئینات پارچه آرابسک شامل صفحه هشت ضلعی ستاره‌ای (مأخذ: تجزیه نقش پارچه توسط نگارندگان)

در جایـی کـه شمسـه هشـت ضلعـی در وسـط قـرار دارد و بـه شـکل سـتاره‌ای هشـت ضلعـی اسـت، نقـوش اضافـی دیـده می‌شـود. همچنیـن در ایـن هشـت ضلعی، سـتاره‌ای وجـود دارد کـه هشـت بـار در داخـل شـکل شـش ضلعـی تکـرار شـده و نمـاد فرشـته اسـت. ایـن نقـوش بـا هـم ترکیـب شـده و یـک هشـت ضلعـی سـتاره‌ای پـر را تشـکیل مـی دهـد. در مـورد بقیـه نقـوش، هشـت واحـد هندسـی وجـود دارد کـه هشـت ضلعـی اسـت و در کنـار هـر هشـت ضلعـی دو سـتاره‌ی پنج‌پـر متقاطـع (قرقـره شـاخکدار) مشـاهده می‌شـود کـه تعـداد آنهـا نیـز هشـت اسـت. سـر دو سـتاره بـه سـمت هشـت ضلعـی سـتاره‌ای طرفیـن قـرار گرفتـه و داخـل هـر هشـت ضلعـی جوانه‌هـای گل رز دمشـقی دور یـک شمسـه هشـت ضلعـی قـرار گرفته‌انـد. در بـالای هـر هشـت ضلعـی، هشـت سـتاره‌ی پنج‌پـر نیـز وجـود دارد کـه آنهـا نیـز بـا تمـام نقـوش فوق‌الذکـر بـه شـکل دایـره‌ای احاطـه شـده‌اند (تصویـر ۳).



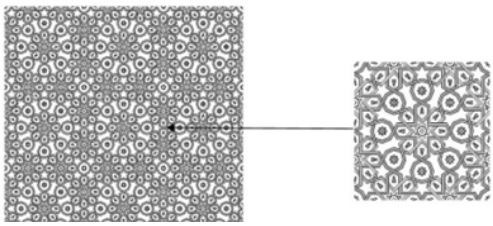
تصویر ۳. تزئینات پارچه آرابسک شامل صفحات هشت ضلعی ستاره‌ای و نقوش مجاور (مأخذ: تجزیه نقش پارچه توسط نگارندگان)

در پژوهش حاضر برای درک چگونگی شکل‌گیری این نقوش، آنها به صورت دیجیتالی بر اساس عناصر اصلی تشکیل دهنده (نقطه، خط مستقیم، دایره و مربع) مجدداً ترسیم شده‌اند. برای طراحی هشت ضلعی ستاره‌ای باید دو مربع با زاویه ۴۵ درجه ترسیم شود که در داخل دایره‌ای یکدیگر را قطع کرده و شکل ساده ستاره‌ای تولید شود. طول و قطر اضلاع مربع با اضلاع و قطر مربع دوم امتداد می‌یابد تا خطوط به هم پیوسته‌ای ایجاد شود که یک واحد تزئینی هندسی جدید را ایجاد می‌کند. با حذف خطوط و محورها، چند ضلعی ستاره‌ای متشکل از هشت شش ضلعی به وجود می‌آید که در مرکز آن یک شمسه هشت ضلعی قرار دارد (تصویر۴). شمسه هشت ضلعی داخل ستاره‌ای شمسه هشت ضلعی و فرشتگان به صورت هندسی داخل شش ضلعی‌ها ترسیم شده‌اند. سر فرشته دایره است و بال‌هایش به شکل لوزی هستند. بقیه عناصر، از امتداد و تلاقی خطوط هشت ضلعی ستاره‌ای مجاور تشکیل شده‌اند. در نتیجه، ستاره‌های پنج‌پر و قرقره شاخکدار و هشت ضلعی ایجاد شده است



تصویر ۴. مراحل ترسیم صفحه هشت ضلعی ستاره‌ای (مأخذ: تجزیه نقش پارچه توسط نگارندگان)

همانطور که آمد اکثر نقوش تزئینی به عدد هشت ختم می‌شدند. در نقوش مورد بررسی ما، هشت شش ضلعی با هشت فرشته در داخل آنها، یک صفحه‌ی هشت ضلعی ستاره‌ای تشکیل داده‌اند که مرکز آن خورشید با هشت پرتو قرار دارد. تمامی نقوشی که از تلاقی خطوط و اشکال هندسی با یکدیگر پدید آمده‌اند. همچنین نقوش فرشتگان، گل‌های رز دمشقی[۱۳] و خورشید را طراح پس از تکمیل شکل اولیه‌ی هندسی به پارچه الحاق کرده است. رنگ‌هایی که در این اثر هنری به کار رفته شامل ۵ رنگ است؛ از رنگ‌های سفید و قرمز برای نخ‌های تار و رنگ‌های مشکی و سبز برای نخ‌های پود استفاده شده است، به علاوه اینکه از نخ‌های طلا نیز استفاده شده است. هنرمند برای به دست آوردن یک اثر هنری یکپارچه، یک واحد تزئینی را به شکل مربع شامل هشت ضلعی ستاره‌ای که با تمام نقوش فوق احاطه شده را ترسیم کرده و سپس آن را در همه‌ی جهات تکرار می‌کند (تصویر ۵).



تصویر ۵. تکرار یک واحد تزیینی به شکل مربع برای رسیدن به یک اثر هنری (مأخذ: طراحی و تجزیه نقش پارچه توسط نگارندگان)

ب) تحلیل شمایل‌نگارانه

ریم الأطرش معتقد است «نقوش پارچه‌های بروکار بیشتر از زندگی روزمره مردم دمشق و نقوش اسلامی الهام گرفته شده است» (الأطرش، ۱۹۹۶: ۵۷). این منطقه به دلیل محیط کشاورزی حاصل‌خیز مشهور است، بنابراین خورشید در تأمین نور، انرژی و فعالیت مورد نیاز برای تولید کشاورزی اهمیت دارد (بهنسی، ۱۹۸۶: ۳۱). البته سابقه نقش شمسه هشت ضلعی با فرهنگ بیشتر تمدن‌های بشری پیوند خورده است و ارتباط آن با فرهنگ سوریه از دوران پیش از میلاد قوی بوده است. از دوران آشوری، نمایش خورشید پشت الهه‌ها مانند الهه اِانا[۱۴] ایجاد شد. همچنین، آنها تقدس خورشید را نشان دادند و الهه خورشید یا شَمش[۱۵] را ساختند (تصویر ۶). بنابراین خورشید در این منطقه جغرافیایی اهمیت

ویـژه‌ای داشـته اسـت. در دوران رومـی هـم، خورشـید را پشـت سـر مجسـمه‌های خدایـان قـرار می‌داده‌انـد.

تصویر ۶. خدایان نانایا و شمش، ۱۱۸۶-۱۱۷۲ ق. م (موزه‌ای لوور).

در مـورد گل دمشـقی، ایـن گل نمـاد فرهنگـی سـوریه محسـوب مـی شـود و نـام خـود را از سـرزمین اصلـی خـود، دمشـق گرفتـه اسـت. روی سـتون‌ها، مجسـمه‌ها و منسـوجات لباس‌هـای سـوریه در دوره روم یافـت می‌شـود، جایـی کـه رسـم رومی‌هـا و یونانی‌هـا بـر ایـن بـود کـه تـاج گل‌هایـی را دور سـر قهرمانـان یـا دور گـردن آن‌هـا بـه نشـانه تاییـد قـرار می‌دادنـد. سـپس ایـن رسـم بـه لبـاس منتقـل شـد و روی لبـاس هـای سـوری دوخـت و گلـدوزی شـد (الحسـن، ۲۰۰۸: ۱۶). نقـوش هندسـی پارچه‌هـای مـورد مطالعـه، بـه تاریخچـه سـاخت پارچه‌هـای بـروکار بـا نقـش آرابسـک، در دوره عثمانـی در سـوریه، برمی‌گـردد جایـی کـه سـوری‌ها علاقـه زیـادی بـه سـاخت پارچـه و تزئیـن آن بـا نقش‌هـای مختلـف داشـتند. علـوم مهندسـی نیـز در آن دوره توسـعه یافـت و نمادهـا و اشـکالی کـه قبـلاً ظاهـر نشـده بودنـد از ایـن تحـول پدیـد آمدنـد. یکـی از ایـن اشـکال هشـت ضلعـی سـتاره ای اسـت کـه در سـوریه نـه تنهـا روی پارچـه، بلکـه روی چـوب و صنایـع دسـتی مختلـف بسـیار رایـج شـده اسـت (مـرزوق، ۱۹۸۰: ۱۰۵). ایـن هشـت ضلعـی سـتاره ای بـا نمادهـای هندسـی مختلفـی در هـم آمیختـه بـود کـه در مرحلـه توصیـف شـرح داده شـد و معانـی آنهـا در مرحلـه تفسـیر بـه تفصیـل بیـان خواهـد شـد. رنگ‌هـای بـه کار رفتـه در پارچـه‌ی بـروکار، ثابـت هسـتند و قابلیـت تغییـر طبـق مـد روز ندارنـد؛ ایـن رنگ‌هـا از اولیـن منسـوجات در قـرن هفـده میـلادی تـا کنـون یکسـان بـوده و از دو دسـته رنـگ هفت‌تایـی در یـک قطعـه پارچـه شـروع می‌شـوند (معـلا، ۲۰۱۴: ۴۵). رنگ‌هـای سـفید و مشـکی بیشـترین اسـتفاده را بـرای نخ‌هـای تـار دارنـد، در حالـی کـه قرمـز، سـبز، آبـی و بـژ در مقادیـر کـم بـرای نخ‌هـای پـود اسـتفاده می‌شـوند. ایـن رنگ‌هـا در کنـار نخ‌هـای نقـره‌ای و طلایـی در بـروکار دمشـقی، درخشـندگی خاصـی بـه کار می‌بخشـند (الأطـرش، ۱۹۹۶: ۵۸). سـوری‌ها از رنگ‌هـای تنـد و روشـن در لبـاس هـای خـود ماننـد قرمـز روشـن و سـبز اسـتفاده می‌کننـد، ایـن ذائقـه رنگـی، بـه دلیـل فضـای روشـن و بـاز در سـوریه و خـاک سـنگ آهـک سـفید در برخـی مناطـق اسـت؛ کـه نـور خورشـید منعکـس کننـده آن اسـت و چشـم را خیـره می‌کنـد (حمامـی، ۱۹۷۱: ۵۶)، همین‌طـور رنـگ قرمـز، محبـوب اهـل ایـن منطقـه بـوده اسـت و ریشـه‌ای کهـن دارد کـه طبـق بـاور مـردم، رنـگ قرمـز کیفیـت شـگفتی دارد. بـه عقیـده آنـان ایـن رنـگ حاصل‌خیـزی زمیـن را می‌افزایـد و آنهـا را از ارواح خبیـث حفـظ می‌کنـد. قرمـز، رنـگ شـادی و ثـروت، رنـگ تابسـتان، رنـگ جنـوب و نمـادی از زندگـی طولانـی اسـت(Kalter et al.,1992:172). اجـزای دیگـر تصویـری نقـش هندسـی بـروکار دمشـقی هـر یـک قابـل مطـرح هسـتند کـه در بخـش هـای پیـش رو بـه تفکیـک اجـزای عناصـر و کیفیـات بصـری در پیشـینه نقـوش هندسـی در تمـدن و هنـر اسـلامی، همچنیـن در پیشـینه نقـوش هندسـی پارچـه بـروکار در فرهنـگ سـوری و همیـن طـور در توضیحـات تفسـیر شمایل‌شناسـانه بـه آنهـا پرداختـه خواهـد شـد.

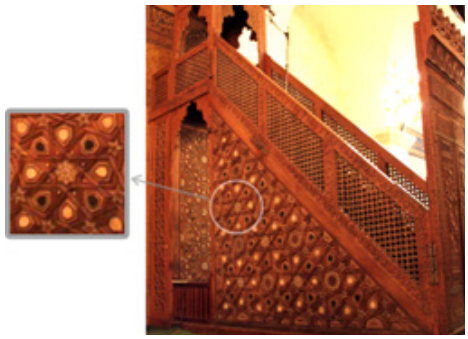
ج) تفسیر شمایل‌شناسانه

آشـنایی بـا ابعـاد فرامتنـی آثـار هنـری، امـری ضـروری بـه منظـور درک مفهـوم در تفسـیر نقـوش هندسـی منـدرج در پارچـه بـروکار سـوری بـه حسـاب می‌آیـد. در واقـع، تفسـیر ارزش‌هـای نمادیـن اثـر هنـری در جوامعـی کـه آن را تولیـد کرده‌انـد، منطبـق بـا دانـش و شـرایط فرهنگـی- اجتماعـی تولیـد آثـار، انجـام می‌شـود. بـه عبـارت دیگـر، ایـن تفسـیرها تصویـری واضـح از جوانـب فرهنگـی، هنـری و دینـی در اطـراف خـود ارائـه می‌دهنـد؛ بنابرایـن، مطالعـه نقـوش و درک عمـق معانـی آنهـا نیازمنـد آشـنایی بـا ارزش‌انـد محیـط اطـراف آن می‌باشـد (Quraishi,1967:17-28)، تمامـی نقـوش موجـود بـر روی پارچـه‌ی آرابسـک در تحقیـق حاضـر، بـه طـور عمیقـی بـا محیـط و جامعـه سـوری کـه آنهـا را تولیـد کرده‌انـد، ارتبـاط دارنـد. ایـن منطقـه

میزبان بسیاری از تمدن‌ها بوده است که از آن عبور کرده‌اند، از آنها تأثیر گرفته و بر آنها تأثیر گذاشته‌است، گاهی نمادها و نشانه‌های آنها را در فرهنگ بومی خود پذیرفته و آنها را در بخشی از ساختار خود گنجانده است. همچنین، واضح است که نقوش این پارچه‌ها از الگوهای هندسی پیچیده و تکراری تشکیل شده‌اند، که این سبک در دوره اسلامی اهمیت یافت. بدیهی است که آموزه‌های اسلام به منظور تکمیل سرمایه‌های اخلاقی و فرهنگی آمده است و این آموزه‌ها جامعه را به طرف کمال می‌برد. پیامبر اکرم فرمود: «من از آن جهت برانگیخته شدم که شرافت‌های اخلاقی را کامل کنم» (طبرسی، ۱۳۷۲: ۵۰۰) حدیث بالا به معنای آن است که پیامبر درصدد مراقبت از روح و اخلاق مردم و تربیت آنها بوده است، به عبارت دیگر، بر جنبه‌های برانگیزاننده اخلاقی تأکید می‌شود. این هدف معمولاً توسط هنرها نیز پیگیری می‌شود، و هنرمند طراح این رویکرد در اثر هنری خود ارائه داده است، که حاوی فرهنگ، هویت و معانی عمیقی در تمام عناصر زینتی هندسی در تکامل جدید موسوم به هنر اسلامی‌است. در پارچه مذکور دو رویکرد بازخوانی درون‌نقشی قابل طرح است؛ یکی در کلیت تمدن اسلامی و دیگر در بستر فرهنگ سوری که برآمده از سنن و آداب و طبیعت سوریه است.

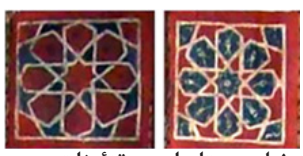
پیشینه نقوش هندسی در تمدن و هنر اسلامی

هنرهای انسانی فرآیند پیوسته‌ای است که با تغییرات اجتماعی و سیاسی اطراف خود تکامل می‌یابد و وضعیت و تأثیرات را منعکس می‌کند. یکی از ویژگی‌های برجسته در آثار هنر اسلامی استفاده از نقوش هندسی و گیاهی بوده است (الفیاض و حمود، ۲۰۱۱: ۲۳۳-۲۳۴). زمانی که علوم هندسی تداخل‌های نمادین، کیهانی و فلسفی داشت، سازندگان به طور چشم‌گیری به اصول هندسی پایبند بودند در ساختمان‌ها و ارتفاعات سازه‌ها و در طرح‌ها و ترکیب آنها در نقشه‌های معماری مشاهده شد (ویلسون، ۱۹۹۹: ۱۴). با توسعه علوم و پیشرفت هندسه در سرزمین‌های شام، فارس و بین‌النهرین، اشکال هندسی ساده موجود در طول دوران قبلی سوریه تحول یافته و شخصیت جدید و اهمیت بیشتری یافتند. این اشکال نه تنها به عنوان نماد و عناصر جزئی بلکه کلیت اثر هنری را نیز تشکیل می‌دادند (حسن، ۲۰۱۲: ۳۱). حضور پر رنگ هندسه از شاخصه‌های هنر اسلامی است و تمام تلاش هنرمندان مسلمان این است که، به مخاطب خود بیاموزد که چگونه علم را در اثر هنری بنگرد؛ علم هندسه (که در نقوش اسلامی کاربرد فراوان دارد) نه تنها نظمی شگفت‌انگیز را به تجلی می‌گذارد، بلکه زیبایی دنیا را نیز آشکار می‌سازد (طالبی، ۱۳۹۹: ۱۱۳). از طریق تلفیق عناصر اصلی و ساده‌ی هندسی با یکدیگر، اشکال زینتی جدید و پیچیده به وجود آمد که قبلاً در آثار هنری دیده نشده بودند. به همین دلیل این اشکال، به صورت مستقیم با هنر دینی اسلامی ارتباط دارند و به عنوان نماد این هنر تلقی می‌شوند (حسن، ۲۰۱۲: ۳۴-۳۶). از مهمترین این تزیینات می توان به هشت ضلعی ستاره‌ای اشاره کرد که روش طراحی آن در پارچه بروکار توضیح داده شد. این سبک هندسی هنری، در منطقه شام بسیار محبوب بوده است و به عنوان یکی از انواع هنر آرابسک مشهور در سوریه شناخته می‌شود (بهنسی، ۱۹۸۶: ۲۵۱). کاربردهای زینتی این هنر در عبادتگاه‌ها و روی منابر، مانند منبر چوبی در مسجد بنی امیه حلب (تصویر۷) مشاهده شده است.



تصویر ۷. هشت ضلعی ستاره‌ای در حکاکی منبر چوبی در مسجد بنی امیه حلب (Alafandi, Rahim ,2014:326)

این هنر همچنین در اتاق‌های پذیرایی اشرافی خانه‌های سوریه و تزئینات آنها، مانند سقف و دیوارهای اتاق‌های پذیرایی در کاخ العَظِم دمشق و تزئینات عَجَمی در قالب طراحی روی چوب در خانه غَزالِه در حلب (تصویر۸) نیز دیده شده است.



تصویر ۸. هشت ضلعی ستاره‌ای در تزئینات عجمی در خانه غَزالِه در حلب (Alafandi, Rahim ,2016:605)

خطوط راست عمود و افق در نقوش هندسی پارچه بروکار سوری

زمانی که خط افقی در تمدن‌های باستانی سوریه نمادی از مرگ بود، خط عمودی نماد زندگی و با تقاطع این دو خط، خیر بر شر برتری می‌یابد (حمامی، ۱۹۷۱: ۷۴-۸۱). پیام اسلام معنای جدیدی برای خط مستقیم آورد و آن را نمادی از راه مستقیم مطرح کرد (الجبلاوی، ۲۰۰۹: ۵۸). انسان با تمسک به خدا به راه هدایت می‌رسد که در سوره آل عمران به آن به عنوان «صراط مستقیم» اشاره شده است، «چگونه کفر می‌ورزید با اینکه آیات خدا بر شما خوانده می‌شود و پیامبر او میان شماست و هر کس به خدا تمسک جوید قطعا به راه راست هدایت شده است» [۱۶](سوره آل عمران، آیه ۱۰۱). تقاطع این خطوط در نقوش نمونه پارچه بروکار سوری، نمایانگر استقامت و تلاش برای دفع بدی‌ها فسادها است و در این صورت خیر پیروز شده و سلامت عمومی برقرار می‌شود.

-مربع در نقوش نمونه پارچه بروکار سوری

مربع در تمدن‌های باستانی سوریه به دلیل تعادلی که نشان می‌داد مورد توجه قرار گرفت و معانی مختلفی داشت، زیرا نماد چهار عنصر طبیعت بود: آب، آتش، هوا و خاک. همچنین، دلالت‌هایی را به هر چهار جهت نیز اشاره می‌کرد (الجبلاوی، ۲۰۰۹: ۵۸) این تعادل هندسی باعث شد که کعبه به عنوان اولین خانه در ادیان آسمانی مربع شکل باشد (مهدی سلامه، ۲۰۱۶: ۱۱).

-دایره در نقوش نمونه پارچه بروکار سوری

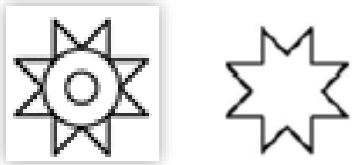
در فرهنگ‌های باستانی سوریه، دایره معنای مقدسی داشته، به عنوان نماد دوام و جاودانگی مورد استفاده قرار میگرفته است. همچنین، دایره به مسیرهای سیارات، چرخه شب و روز، گذر ماه و سال اشاره می‌کند (برکات، ۲۰۰۲: ۸۷). این نماد به حرکت سیاره، به زمینه فعالیت و حیات دائمی اشاره دارد (حمامی، ۱۹۷۱: ۷۴). این مفهوم قدسی که حرکت بی پایان را به مثابه طواف کعبه شکل می‌دهد. مشاهده می‌شود که این نماد مرتبط با بسیاری از نمادهای مقدس دیگر در فرهنگ‌های باستانی سوریه مانند خورشید و ماه است (قانصو، ۱۹۹۵: ۹۴).

-هشت ضلعی ستاره‌ای در نتیجه تلاقی دو مربع و دایره

با تلاقی دو مربع و دایره، شکل هشت ضلعی ستاره‌ای به وجود می‌آید و نظامی تکاملی بین ماده و روح را نمایان می‌کند (مهدی سلامه، ۲۰۱۶: ۱۱). لازم به توضیح است که هشت ضلعی از دو مربع تشکیل می‌شود: مربع اول نشانه ی چهار عنصر طبیعت شامل آب، آتش، هوا و خاک (ماده) و مربع دوم نشانه‌ی چهار جهت اصلی و وسعت کیهانی است (روح). این نظام دلالت‌هایی در مورد وجود یک قدرت عظیم که بر همه قوانین طبیعت حاکم است دارد. به همین دلیل هنر اسلامی ایده ارتباط میان هشت ضلعی ستاره‌ای و آیه‌ای که عرش الهی را با هشت ارکان «و فرشتگان در اطراف (آسمان)اند و عرش پروردگارت را آن روز هشت (فرشته) بر سر خود برمی‌دارند» (سوره الحاقه، آیه ۱۷)[۱۷] توصیف کرده، را پذیرفت.

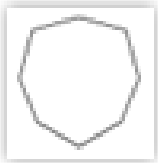
-شمسه هشت ضلعی به مثابه خورشید حیات بخش در نقوش نمونه پارچه بروکار سوری

در فرهنگ سوریه، خورشید نماد زندگی و منبع خوشبختی و انرژی مثبت انسان است. براساس مفاهیم عامه، خورشید نقش مهمی در زندگی و خوشبختی مردم دارد. آفتاب، گرما، نور و قدرت برای رشد کشاورزی است (حمامی، ۱۹۷۱: ۷۱). انرژی آفتاب با نور قوی خود، منبع نوری بیدار کننده برای روز و زندگی است همچنین دین نیز به مثابه خورشید جهت بیداری روح است. بنابراین، آفتاب یکی از نشانه‌های خدا و شاهد بر قدرت، وحدت و برنامه‌ریزی پروردگار برای اداره هستی است که به آن قسم خورده است «سوگند به خورشید و تابندگی‌اش»[۱۸] (سوره الشمس، آیه ۱). اوقات نماز و روزه نیز به این مفهوم صبح تا غروب مرتبط هستند، که خود الله در سوره نور، خود را نور آفتاب توصیف کرده است. «خدا نور آسمان‌ها و زمین است» [۱۹] (سوره النور، آیه ۳۵). از اینجاست که حضور آفتاب در مرکز هشت ضلعی ستاره‌ای، در این پارچه نشانه‌ای از قدرت الهی به منظور ایجاد مفهوم انرژی، قدرت و زندگی برای کسی که آن را پوشیده است، تلقی می‌شود.



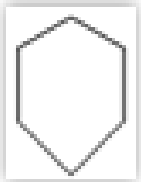
-ستاره‌ی هشت‌پر و هشت ضلعی در نقوش نمونه پارچه بروکار سوری

ستاره‌ی هشت‌پر در اصل نمادی از خورشید یا خدای خورشید در میان اشوریان (شَمش) بوده است (غزوان، ۲۰۱۲: ۵۲۱). به عبارت دیگر، ستاره‌ی هشت‌پر نمایانگر خورشید، نور و گرما می‌باشد. همچنین، این ستاره به ستاره‌ی ایشتار مرتبط بوده که با سیاره‌ی زهره هماهنگ بوده است. اما هنرمند مسلمانی که آن را به شکل هندسی نقاشی کرده، آن را به شکل هشت ضلعی بازگردانده و به آن معانی مربوط به عدد هشت از ابعاد روحانی و اعتقادی را افزوده است که با عظمت و کمال مرتبط می‌شود. همچنین، این ستاره با حاملان عرش الهی و هشت دروازه بهشت مرتبط شده (برکات، ۲۰۰۲: ۸۷)، پیامبر اکرم فرمود: «بهشت دارای هشت در است» (طبرسی، ۱۳۷۲: ۵۱۱).



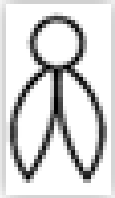
-شش‌ضلعی‌های پارچه بروکار دمشقی

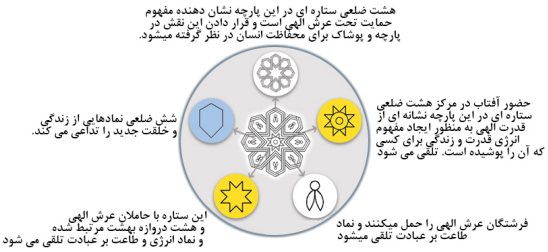
خداوند تعالی این جهان را در شش روز خلق کرد، که بر اساس باور هنرمند مسلمان، به این شکل، شش‌ضلعی نمادی از این شش روز می‌باشد (الزعبی و غنوم، ۲۰۱۸: ۱۱۳). از این رو، شش ضلعی نمادهایی از زندگی و خلقت جدید را تداعی می‌کند.



-فرشتگان در نقوش نمونه پارچه بروکار سوری

در اینجا این هشت ضلعی ستاره‌ای با هشت نماد معنوی که فرشتگانی عرش الهی را حمل می‌کنند اشاره دارند، ترکیب شده، این هشت ضلعی ستاره‌ای در این پارچه نشان‌دهنده مفهوم حمایت تحت عرش الهی است و قرار دادن این نقش در پارچه و پوشاک، برای محافظت انسان در نظر گرفته می‌شود.



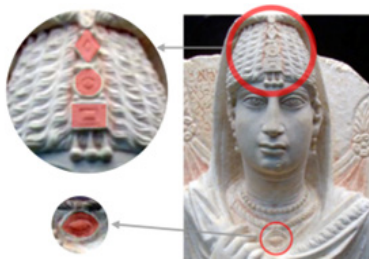


نمودار ۱. تفسیر نقوش پارچه آرابسک هندسی صفحه هشت ضلعی ستاره‌ای (مأخذ: تفسیر نقش پارچه توسط نگارندگان)

۲. پیشینه نقوش هندسی پارچه بروکار در فرهنگ سوری

مشاهده شد که همه‌ی نقوش موجود بر روی نمونه پارچه بروکار مورد مطالعه با استفاده از سبک هندسی طراحی شده‌اند و شامل خطوط مستقیم، مربع، دایره و لوزی، به همراه تلاقی برخی از آنها با یکدیگر، به شکلی که پیشتر ذکر شد، تشکیل شده‌اند. می‌توان این نقوش هندسی را به مراحل تاریخی قدیمی در سوریه نسبت داد؛ زیرا از ابتدای تاریخ، ساکنان منطقه از اصول ساده‌ی هندسی در محاسبات زمین‌کشاورزی، محاسبات ستاره‌شناسی، و ساخت ساختمان‌ها استفاده کرده‌اند. سپس یونانیان و رومیان این هندسه را توسعه دادند (ویلسون، ۱۹۹۹: ۱۴)، در دوره رومی در سوریه، به‌ویژه در شهر پالمیرا، آثاری بازمانده از قرن اول و دوم میلادی وجود دارد که شامل نقوش ساده‌ای از لوزی‌ها و دایره‌ها در ستون‌های طاق پیروزی (تصویر ۹)، و همچنین نقوش مربع، دایره و لوزی روی زیورآلات مجسمه زنان در آن دوره می‌باشد (تصویر ۱۰).

تصویر ۹. نقوش لوزی‌ها، دایره‌ها و گل‌های دمشقی در ستون‌های طاق پیروزی در قرن دوم میلادی، شهر پالمیرا (Schmidet,colinet ,1994:74)



تصویر ۱۰. نقوش مربع، دایره و لوزی در مجسمه زن زیبا، در قرن ۱۵۰ میلادی، شهر پالمیرا (الأسعد و هانس فیین، ۲۰۰۶: ۴۵)

-لوزی در نقوش نمونه پارچه بروکار سوری

لوزی یک شکل هندسی خلاصه شده از تصویر چشم انسان به حساب می‌آید و در گذشته، شهروندان باستان سوریه آن را به عنوان نگهبان امین می‌پنداشتند که از طریق آن از حسد و شر حفظ شوند این باور در تزئین سنگ‌های قیمتی با نقوش لوزی یا چشم، که بر پیشانی عروسان قرار می‌گرفت و به عناوین نگهبان نام‌های «ناطُور» یا «عُوَینه» شناخته می‌شد، استفاده می‌شد تا فرد از چشم حسود و شرور دور نگه داشته شود. به نظر می‌رسد که این اقدام به معنای دور کردن چشم حسود از نگاه مستقیم به چهره و چشمان عروس‌ها بوده است. باور به آسیب از چشم زخم و شر آن در اکثر جوامع ریشه‌دار است و همچنین از گذشته به عنوان نماد کف دست و پنج انگشت استفاده می‌شده است (حمامی ۱۹۷۱: ۷۷-۸۱). در قرآن، حسد و چشم حسود به صراحت ذکر شده‌اند. «و آنان که کافر شدند چون قرآن را شنیدند چیزی نمانده بود که تو را چشم بزنند و گفتند او واقعاً دیوانه است» [۲۰] (سوره القلم، آیه ۵۱)، همچنین در «و از شر (هر) حسود آنگاه که حسد ورزد»[۲۱](سوره الفلق، آیه ۵) آمده است، هر چند اسلام تأکید دارد که از اذکار وحدانی، قرائت قرآن و عبادات برای دوری از تأثیرات منفی حسودان استفاده شود، اما عادات و میراث‌های فرهنگی سوری همچنان باور به قدرت نقش لوزی به عنوان نماد دفاع از خود در مقابل حسد و بدی‌ها دارد.

-ستاره پنج‌پر و شکل قرقره شاخکدار در نقوش نمونه پارچه بروکار سوری

نقش مایه، در هر فرهنگی، عامل انتقال مفاهیم و معانی از جانب خالق اثر به مخاطبان است؛ و پشت هر نقش مایه، خالق آن حضور دارد که با نقوش و اشکال، صور خیال خود را در ضمن نقش مایه‌ها متجلی می‌سازد (طالبی، ۱۳۹۹: ۱۱۳). شکل های ستارگان این پارچه از طریق تقاطع خطوط، مانند ستاره پنج‌پر و دو ستاره (قرقره شاخکدار) نمایانگر یک پیشرفت در ترکیب خطوط شعاعی است، اما در واقعیت وجود این ستاره‌ها فاقد معنی و بیهوده نبوده، طراح این شکل هندسی، هنرمندی است که آثار خود را ایجاد و آن را به سمتی خاص هدایت می‌کند. عمداً خطوط اصلی را تمدید و قطع می‌کند تا به این شکل هندسی دست یابد و اثر به نتیجه دلخواه برساند.

ستاره پنج‌پر، طبق باورهای قدیمی در فرهنگی سوریه، ارتباطی با شکل کلی کف دست وجود دارد که افراد را از چشم بد محافظت می‌کند. (حمامی، ۱۹۷۱: ۸۱)

همچنین، این ستاره‌های پنج‌پر می‌توانند نمایانگر پنج نماز روزانه باشند که از جمله اصول اساسی دین اسلام محسوب می‌شوند، و تبعیت از دستورات خالق برای پایبندی به انجام نمازها «بر نمازها و نماز میانه مواظبت کنید و خاضعانه برای خدا به پا خیزید»[۲۲](سوره البقره، آیه ۲۳۸) انسان را از آسیب‌ها محافظت کرده، و او را از گناهان و معاصی دور نگه می‌دارد. «آنچه از کتاب به سوی تو وحی شده است بخوان و نماز را برپا دار که نماز از کار زشت و ناپسند

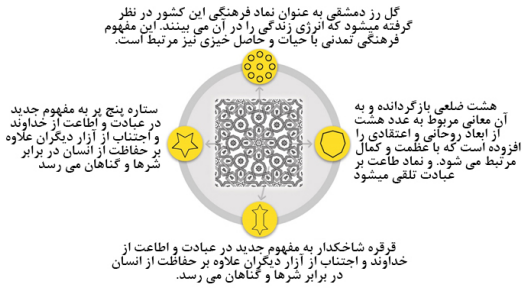
بـاز مـی دارد و قطعـا یـاد خـدا بالاتـر اسـت و خـدا مـی دانـد چـه می‌کنیـد»[۲۳] (سـوره العنکبـوت، آیـه ۴۵). از ایـن رو، نمـاد سـتاره پنج‌پـر و قرقـره شـاخکدار بـه مفهـوم جدیـد، در عبـادت و اطاعـت از خداونـد و اجتنـاب از آزار دیگـران عـلاوه بـر حفاظـت از انسـان در برابـر شـرها و گناهـان می‌رسـد. در مـورد نقـوش منسـوجات شـهر پالمیـرا در قـرون اول تـا سـوم میـلادی، برخـی نقـوش هندسـی ماننـد سـتاره هشت‌پر و گل رز دمشـقی (تصویـر ۱۱) بـوده اسـت و سـتون‌های طـاق پیـروزی مشـاهده می‌شـوند. فرهنـگ سـوریه بـه دلیـل علاقـه بـه طبیعـت شـناخته شـده و ایـن علاقـه باعـث شـده اسـت کـه معمـار سـوری در طـول دوره‌هـا ایـن رویکـرد را در طراحـی فضاهـای داخلـی خانه‌هـا و حیاط‌هـای پـر از درختـان و گل‌هـای مختلـف ماننـد انـار، یاسـمن شـامی، بابونـه، سوسـن و گل رز دمشـقی انعـکاس داده اسـت. بـه عنـوان مثـال، گل رز دمشـقی بـه دلیـل ارتبـاط بـا میـراث فرهنگـی، تمدنـی، مراسـم و آداب و رسـوم ملـی (معـلا، ۲۰۱۴ :۲۳)، توسـط یونسـکو بـه عنـوان یکـی از میراث‌هـای فرهنگـی ناملمـوس سـوریه در سـال ۲۰۱۹ میـلادی فهرسـت شـده اسـت. (URL۱).

تصویر ۱۱. نقوش ستاره‌ای هشت‌پر وگل رز دمشقی روی منسوجات شهر پالمیرا (Schmidet,colinet ,1994:47)

-گل رز دمشـقی در نقـوش نمونـه پارچـه بـروکار سـوری

امـا گل‌هـا بـه بخشـش اشـاره می‌کننـد و وجـود گل روی منسـوجات عـلاوه بـر زیبایـی، نمـاد خـوش بینـی بـه خوبـی، زندگـی و حاصل‌خیـزی اسـت. سـوری‌ها بـاور دارنـد کسـی کـه لباسـی بـا طـرح گل بپوشـد گویـی در میـان بـاغ شـادی، پـر از گل و عطـر می‌گـردد (حمامـی، ۱۹۷۱: ۶۶)، و گل رز دمشـقی بـه عنـوان نمـاد فرهنگـی ایـن کشـور در نظـر گرفتـه می‌شـود کـه انـرژی زندگـی را در آن می‌بیننـد. ایـن مفهـوم فرهنگـی تمدنـی بـا حیـات و حاصل‌خیـزی نیـز مرتبـط اسـت. شـکی نیسـت کـه نظـام تزیینـات آرابسـک و قواعـد آن، یـک میـراث محلـی باسـتانی اسـت کـه در آن هنرمنـد، تزئینـات دارای ترکیـب بنـدی منتشـر بـه طـوری کـه تمـام سـطح را مـی پوشـاند را بـه کار می‌گیـرد؛ گویـی تـرس از حضـور آشـکار و نهـان شـر وجـود دارد. ایـن بـاور قدیمـی اسـت کـه همچنـان در هنـر اسـلامی رواج دارد (بهنسـی، ۱۹۸۶: ۲۴۳). بـه همیـن دلیـل، هنرمنـد طـرح ایـن الگـوی هندسـی را بـا عناصـر تکمیلـی اشـباع کـرده اسـت. امـا آنچـه قابـل توجـه اسـت ایـن کـه او عمـداً فرهنـگ انباشـته خـود را از طـول تاریـخ یـادآوری می‌کنـد، کـه از دوران تمدن‌هـای باسـتانی سـوریه تـا زمانـی کـه ایـن پارچـه اختـراع شـد، از ایـن ویژگی‌هـای فرهنگـی بومـی بهره‌منـد بـوده اسـت. از آنجایـی کـه اقلیـم و محیـط در ماهیـت هنـر نقـش دارد، از گیاهـان در نقـوش و انتقـال مفاهیـم باورهای‌شـان اسـتفاده می‌کننـد (عـوض، ۱۹۹۹: ۸)، بنابرایـن بـرای هنرمنـد ضـروری بـوده اسـت کـه بـا افـزودن خورشـید و گل رز دمشـقی در ایـن فضاهـای خالـی نقـش اصلـی را پـر کند.ایـده‌ی پرکـردن سـطوح، شـاید بیانگـر ایـن اسـت کـه خداونـد همـه جـا هسـت گویـی اجـزای چنیـن اثـر هنـری بـا توحیـد پیونـد دارنـد. تکـرار یکنواخـت نقـوش هندسـی و خطـوط گوناگـون مؤیـد ایـن ایـده اسـت کـه هـر چـه واحدهـای تزئینـی بیشـتر باشـند، ایـن نقـوش بیشـتر تکـرار شـده و زیباتـر و درهـم تنیده‌تـر می‌شـوند (الفیـاض و حمـود، ۲۰۱۱: ۲۳۶) ایـن همـان چیـزی اسـت کـه در پارچـه‌ی آرابسـک بـه وضـوح یافـت می‌شـود، بنابرایـن تکـرار عناصـر یکـی از مهم‌تریـن ویژگی‌هـای نقـوش ایـن گونـه از پارچـه بـوده اسـت. از آنجایـی کـه همـه ایـن نقـوش هندسـی

بـر اسـاس ویژگی‌هـا و قواعـد هنـر اسـلامی ترسـیم شـده‌اند، مهم‌تریـن شـاخصه‌ی آنهـا انتـزاع و تجـرد، تکـرار مـوزون، پـر سـازی کامـل سـطوح اسـت (طالبـی، ۱۳۹۹: ۱۱۳). بـه نظـر می‌رسـد اسـاس زیبایـی شـناختی ایـن پارچه‌هـا، وحـدت در کثـرت و کثـرت در وحـدت می‌باشـد. لـذا در زیبایـی شناسـی، تجلـی وحـدت و کثـرت و دسـت یابـی بـه اندیشـه توحیـدی باعـث توجـه بـه سـوی خالـق یگانـه می‌گـردد کـه بـه گفتـه یکـی از محققیـن، منشـأ زیبایـی شناسـی توحیـد، عـدل و کـرم خداونـد اسـت کـه بـه صـورت وحـدت، تـوازن و کثـرت می‌تـوان در آثـار هنـر الهـی مشـاهده نمـود.



نمودار ۲. تفسیر نقوش پارچه آرابسک هندسی شامل صفحات هشت ضلعی ستاره‌ای و نقوش مجاور (مأخذ: تفسیر نقش پارچه توسط نگارندگان)

نتیجه‌گیری

پژوهـش حاضـر در پـی درک معانـی نقـوش آرابسـک در پارچـه بـروکار بـوده اسـت، هنرمنـد سـوری از طریـق بهره‌گیـری از نقـوش آرابسـک هندسـی، زیبایـی فرهنـگ خـود را بـه نمایـش می‌گـذارد و پیـام هنـری خـود را کـه از سـنت‌ها، عـادات و طبیعـت الهـام گرفتـه اسـت، تبییـن می‌کنـد. هنـر سـوریه بـر درک عمیـق از فرهنـگ و طبیعـت اسـتوار اسـت، کـه نشـانه صحیحـی از سـرمایه‌های فرهنگـی و عـادات سـوری اسـت. تأییـد ایـن فرضیـه کـه نمادهـای پارچـه‌ی آرابسـک هندسـی، نقـش مهمـی در حفـظ میـراث و شـخصیت مـردم سـوریه و تثبیـت هویـت آنهـا دارد؛ بـا اسـتخراج معانـی نقـوش آرابسـک نمونـه مـورد مطالعـه بـه دسـت آمـد؛ بـرای شـناخت آداب، میـراث و سـرمایه‌های فرهنگـی بازتـاب یافتـه در پارچـه هـای سـنتی سـوریه مطالعـات بسـیاری انجـام شـد. نمادهـای موجـود در نقـوش پارچه‌هـا بـر اسـاس رویکـرد آیکونولـوژی پانوفسـکی و در سـه مرحلـه‌ی توصیـف، تحلیـل و تفسـیر مـورد مطالعـه و تحلیـل قـرار گرفـت. نخسـت توصیـف نقـوش پارچه‌هـای بـروکار بـا بررسـی نقش‌هـا و ترسـیم مجـدد آن‌هـا بـه صـورت دیجیتـال، سـپس گـذر از تحلیـل هـر عنصـر بـه صـورت جداگانـه و در آخـر تفسـیر معانـی کتیبه‌هـا بـرای بـه دسـت آوردن معنـای ذاتـی و عمیـق آنهـا بـه شـرح زیـر آمـده اسـت. - از یافته‌هـای ایـن مطالعـه، آن کـه پارچـه هـای بـروکار موسـوم بـه نـام آرابسـک دو گونـه دارد؛ نقوشـی کـه برآمـده از توسـعه هندسـی یـک گـره اسـلامی اسـت کـه بـه کلیـت فرهنگـی جهـان اسـلام متعلـق اسـت؛ ماننـد: هشـت ضلعـی سـتاره ای، سـتاره هشـت ضلعـی، شـش ضلعـی، سـتاره پنـج پـر، قرقـره شـاخکدار و فرشـتگان. و نقوشـی کـه عناصـر الحاقـی تزیینـی بـه نقـش اصلـی اسـت و بیشـتر بـه فرهنـگ سـوری وابسـتگی داشته‌اسـت، ماننـد: خورشـید، و گل رز دمشـقی. در بخـش تحلیـل نقـوش، محققـان بـه ایـن نتیجـه رسـیدند کـه نقـوش پارچـه بـروکار تحـت تأثیـر فـراوان محیـط اطـراف هنرمنـد طـراح بـوده اسـت. و یـک ترکیـب از عناصـر جدیـد و سـرمایه‌های مرتبـط بـا باورهـای قدیمـی بـا نمادهـا و اشـکال آنهـا بـرای ایجـاد مجموعـه‌ای داسـتانی نویـن ایجـاد کنـد کـه توسـط نقـوش هندسـی آرابسـک بـر پارچـه بـروکار دمشـقی روایـت شـود. در مرحلـه تفسـیر نتیجـه گرفتـه شـد کـه نقـوش هنـر آرابسـک دارای معانـی فرهنگـی و مذهبـی متکـی بـر آیـات قرآنـی بهعنـوان معتبرتریـن مرجـع اسـت، هنـر آرابسـک در دوران اسـلامی معاصـر و چشـم‌اندازهای غنـی از نمادهـا و اصولـی کـه طـراح هنرمنـد سـوری در آن از نقـوش هندسـی اسـتفاده کـرده اسـت، نمایـان می‌شـود. ایـن نقـوش بـه گونـه‌ای تکامـل یافته‌انـد کـه یـک ترکیـب هندسـی، هماهنگـی فکـری و نمادیـن حـول محـور وحـدت در عیـن برخـورداری از کثـرت نقـوش را نمایـش می‌دهنـد. نقـوش هندسـی، عناصـر نمادیـن و الحاقـی را بـه تصویـر می‌کشـند کـه از فلسـفه توحیـد و اخـلاص در اطاعـت و عبـادت خالـق برخاسـته، وسـیله‌ای بـرای بیـان وحدانیـت الهـی هسـتند. همچنیـن هنرمنـد نشـان داده اسـت کـه تمایـل دارد یـک ترکیـب کلـی، متکـی بـر فلسـفه خلـق اثـر نمادیـن در زمینه‌هـای حاصل‌خیـزی، زیبایـی، و تجـدد در زندگـی بسـازد. جوانـب معنـوی ایـن اثـر هنـری، از اطاعـت و درک عمیـق ارزش‌هـای فرهنگـی و دینـی الهـام گرفته‌انـد. پـس پوشـیدن ایـن پارچـه به‌عنـوان لبـاس، یـک افتخـار اسـت. پارچـه بـروکار یـک پارچـه ارزشـمند از ابریشـم بـا نخ‌هـای طـلا اسـت، کـه گویـی بـا بهشـت ارتبـاط دارد. ایـن پارچه

نمـادی از توجـه بـه حضـور الهـی را در خـود جـای داده اسـت و نشـان‌دهنده‌ای اراده در اطاعـت و عبـادت اسـت. بـاور هنرمنـد مسـلمان بـه خلـق جهـان در شـش روز مبتنـی بـر آیـات الهـی، هماهنـگ بـا شـش‌ضلعی نمادیـن نقـوش هندسـی پارچـه بـروکار می‌باشـد کـه نمادهایـی از زندگـی و چگونگـی خلقـت را تداعـی می‌کنـد. «و اوسـت کسـی کـه آسـمان‌ها و زمیـن را در شـش هنـگام آفریـد و عـرش او بـر آب بـود تـا شـما را بیازمایـد کـه کـدام یـک نیکوکارتریـد» [۲۴](سـوره هـود، آیـه ۷). ارزش و اهمیـت والایـی نقـوش اسـلامی، قـرار گرفتـه بـر پارچـه ابریشـم زربفـت نفیـس دارای هـم شـأنی بـا لبـاس خـواص اهـل بهشـت اسـت، چنانچـه در کتـاب آسـمانی مسـلمین آمـده: لبـاس اهـل بهشـت ابریشـمین و دارای رنگ‌هـای سـبز اسـت. «آاننـد کـه بهشـت‌های عـدن بـه ایشـان اختصـاص دارد کـه از زیـر (قصرها)شـان جویبارهـا روان اسـت در آنجـا بـا دسـتبندهایی از طـلا آراسـته مـی شـوند و جامـه هایـی سـبز از پرنیـان نـازک و حریـر سـتبر می‌پوشـند در آنجـا بـر سـریرها تکیـه می‌زننـد چـه خـوش پـاداش و نیکـو تکیه‌گاهی»[۲۵](سـوره الکهـف، آیـه۳۱) ایـن مهـم، باعـث تأکیـد بـر اهمیـت معانـی عمیق نقـوش ایـن پارچـه فوق‌العـاده نفیـس و ضـرورت حفـظ و احیـای آن می‌شـود. پیشـنهاد پژوهـش حاضـر ایـن اسـت کـه ایـن پارچـه‌ی گرانبهـا در صنعـت پارچه‌بافـی بـه گـردش در آیـد تـا ارزش‌هـای هنـریِ سرشـار از معانـی آن حفـظ شـده و مانـع از بیـن رفتـن آن شـود. پارچه‌هـای بـروکار دمشـقی آرابسـک هندسـی بـه دلیـل نمادهـای توحیـدی، بـرای اسـتفاده در مجامـع مذهبـی رسـمی بسـیار مناسـب اسـت. بـه عنـوان نمونـه کشـور سـوریه علاقه‌منـد بـه برگـزاری نشسـت‌های مذهبـی و کنفرانس‌هـا در جهـت همگرایـی تمدن‌هـا و ایجـاد پیـام صلـح اسـت، ایـن نشسـت‌ها می‌توانـد محملـی بـرای بهره‌گیـری از ایـن پارچـه باشـد. عـلاوه بـر ایـن، بـا بـه کارگیـری ایـن پارچه‌هـا در لباس‌هـای زنانـه می‌تـوان ویژگی‌هـای هویـت سـوری را حفـظ کـرد. از دیگـر کاربردهـای پارچـه‌ی بـروکار می‌تـوان بـه گنجانـدن ایـن پارچـه در طراحـی و اجـرای لباس‌هـای مجلسـی بلنـد موسـوم بـه عبـا اشـاره نمـود، بـه عـلاوه می‌تـوان از آن در منسـوجاتی کاربردی‌تـر همچـون شـال و کیـف اسـتفاده کـرد. بـه ایـن ترتیـب ارزش هنـری ایـن میـراث برجسـته بـا اسـتفاده از آن در پوشـش افـراد و امتیـاز پیونـد آن بـا معانـی متعالـی توحیـدی هـر چـه بیشـتر حفـظ خواهـد شـد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Brocade: معادل کلمه بروکار در زبان فارسی، زربفت است.

2. Arabesque: آرابسک در سوریه شامل نقوش اسلیمی، هندسی و گیاهی می‌شود.

3. Iconology

4. Eva Wilson

5. Florence Ollivry

6. Johannes Kalter, Margareta Pabaloi, Maria Zernickel

7. Ervin Panofsky

8. Pocatello

9. Brocard

۱۰. منیر کیال: ۱۹۳۱-۲۰۲۰ میلادی، محقق دانشگاهی سوری است، مقالات متعددی در وزارت فرهنگ سوریه درباره تاریخ و صنایع دستی در سوریه منتشر کرده است.

۱۱. Antoine-Baronde:(1801-1872) خاورشناس و مترجم فرانسوی است. به ترجمه‌های متعددش از متون عربی کلاسیک و تاریخی به زبان فرانسوی مشهور است و سفرهای اکتشافی بسیاری به سوریه، مصر، ترکیه، مراکش و الجزائر انجام داد. در سال ۱۸۳۳ دمشق را زیارت کرد و مشاهدات و تجارب خود را در کتابی به ثبت رسانید و زندگی روزانه، فرهنگ و میراث معماری را در سوریه و مصر در قرن نوزدهم توصیف کرد.

12. Jean Bezon

13. Damascene rose

14. The goddess Nannaya

15. The goddess Shamash

۱۵.«وَكَيْفَ تَكْفُرُونَ وَأَنْتُمْ تُتْلَى عَلَيْكُمْ آيَاتُ اللَّهِ وَفِيكُمْ رَسُولُهُ وَمَنْ يَعْتَصِمْ بِاللَّهِ فَقَدْ هُدِيَ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ»

۱۶. «وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ»

۱۷.«وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا»

۱۸.«اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ»

۱۹. «وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ»

۲۰.«وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ»

۲۱.«حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلَاةِ الْوُسْطَى وَقُومُوا لِلَّهِ قَانِتِينَ»

۲۲.«اتْلُ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِنَ الْكِتَابِ وَأَقِمِ الصَّلَاةَ إِنَّ الصَّلَاةَ تَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَلَذِكْرُ اللَّهِ أَكْبَرُ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَصْنَعُونَ»

۲۳.«وَهُوَ الَّذِی خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِی سِتَّةِ أَیَّامٍ وَکَانَ عَرْشُهُ عَلَی الْمَاءِ لِیَبْلُوَکُمْ أَیُّکُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا»

۲۴.«ولَئِکَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِی مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ یُحَلَّوْنَ فِیهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَیَلْبَسُونَ ثِیَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّکِئِینَ فِیهَا عَلَی الْأَرَائِکِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا»

منابع

• آیات قرآن کریم. ترجمه فولادوند.

•رزاقی، فهیمه، دادخواه، پژمان و مسعود محمدزاده. (۱۴۰۱). خوانش آیکونولوژیک نشانه‌ی نمادین سیمرغ در منسوجات ساسانی مبنی بر دیدگاه پانوفسکی. ***فصلنامه‌ی رهپویه‌ی هنرهای صناعی***. ۱ (۳). ۷-۲۱.

• طالبی، حسن. (۱۳۹۹). قابلیت‌های نقوش اسلامی در گرافیک شهرهای اسلامی در دوران معاصر. ***دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***. ۳ (۴)، ۱۰۰-۱۲۱.

•ویلسون، اوا. (۱۳۹۷). ***طرح‌های اسلامی***. ترجمه محمد رضا ریاضی. تهران. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت). مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی

• الأسعد، خالد و هانس، فیین أوفه ویدبرغ. (۲۰۰۶). ***زنوبیا ملکه تدمر و الشرق***. دمشق. مؤسسة الصالحانی للطباعة و النشر..

• الأطرش، ریم منصور. (۱۹۹۶). ***الحریر فی سوریه***. الطبعه الأولی. دمشق. وزاره الثقافه.

• الجبلاوی، کمال محمود. (۲۰۰۹). ***موسوعه الأفکار الرمزیه بالعماره المصریه بعد دخول الاسلام***. المجلد الأول. القاهره.

•الحسن، أحمد محمود. (۲۰۰۸). ***الأزیاء الشعبیه النسائیه فی سوریه***. دمشق. منشورات الاتحاد العام النسائی.

• الزعبی، سوسن- غنوم، سمیر و غنوم، محمد. (۲۰۱۸). ***الزخرفه العربیه***. جامعه دمشق. کلیه الفنون الجمیله.

• الفیاض، محمد فیاض و حمود، ماجد هاشم. (۲۰۱۱). ***الحرف التقلیدیه فی سوریه***. دمشق: الاتحاد العام للحرفیین. دار الهدی للنشر.

• برکات، محمد مراد. (۲۰۰۲). الخط العربی والرقش (الأرابیسک). ***مجله الذخائر***. ۹. ۵۶-۹۳.

•بهنسی، عفیف. (۱۹۸۶). ***الشام الحضاره***. دمشق. وزاره الثقافه.

بهنسی، عفیف. (۲۰۰۸). الصناعه الیدویه الدمشقیه. ***مجله المعرفه***. ۵۳۲. ۹۵-۱۱۱.

• حسن، زکی محمد. (۲۰۱۲). ***فی الفنون الاسلامیه***. مصر، القاهره. مؤسسه هنداوی للتعلیم و الثقافه.

• حمامی، حسن. (۱۹۷۱). ***الأزیاء الشعبیه وتقالیدها فی سوریه***. دمشق. منشورات وزاره الثقافه.

•طبرسی، فضل بن حسن. (۱۳۷۲). ***مجمع البیان فی تفسیر القرآن***. چاپ سوم. ج۱۰. تهران. ناصر خسرو.

• عوض، عصمت أحمد. (۱۹۹۹). ***التعویذه و التمائم و الأحجبه***. القاهره. مکتبه مدبولی.

• غزوان، معتز. (۲۰۱۲). الدلالات الفکریه والرمزیه للفن الاسلامی فی التصمیم المعاصر. ***مجله کلیه الاداب***. ۱۰۱. ۵۰۵-۵۴۹.

•قانصو، أکرم. (۱۹۹۵). ***التصویر الشعبی العربی***. الکویت. عالم المعرفه.

• کیال، منیر. (۲۰۰۷). ***مآثر شامیه فی الفنون والصناعات الدمشقیه***. دمشق. الهیئه العامه السوریه للکتاب. وزاره الثقافه.

•مرزوق، محمد عبد العزیز. (۱۹۸۰)، ***قصه الفن الاسلامی***. القاهره. الانجلو المصریه.

•معلا، طلال. (۲۰۱۴). ***التراث الثقافی اللامادی السوری المهارات المرتبطه بالفنون الحرفیه التقلیدیه***. الجزء الأول. وزاره الثقافه-الأمانه السوریه للتنمیه.

• مهدی سلامه، هیام. (۲۰۱۶). جمالیات الشکل الهندسی فی الفن الاسلامی وتطبیقاتها المعاصره. ***مجله العماره و الفنون و العلوم الانسانیه***. ۱ (۳). ۳۰۷-۳۲۱.

• ویلسون، ایفا. (۱۹۹۹). ***الزخارف و الرسوم الاسلامیه***. ترجمه. آمال مریود. بیروت. دار قابس للطباعه و النشر و التوزیع.

•یوسف، محمد عصام و حسن منهل. (۲۰۰۶). ***تصنیف الأقمشه التقلیدیه السوریه***. رساله جامعیه. قسم النسیج. جامعه دمشق.

References

• Alafandi, R., Asiah, A. (2014). Umayyad Mosque in Aleppo yesterday, today and tomorrow. ***International Journal of Arts and Sciences***, 7 (5), 319-347.

• Alafandi, R., Asiah, A. (2015). Aleppine Polychrome Wooden (Ajami) Rooms in Syria. ***2nd International Scientific Conference on Applied Sciences and Engineering***,11-24.

• Alafandi, R., Asiah, A. (2016). The Lost Treasure of The Polychrome Wooden (`ajami) Interior of Ghazalyeh House, Aleppo, Syria. ***Procedia - Social and Behavioral Sciences***, 596-620.

• Alasaad, K., Hansen, V., (2006). ***Zenobia Malekat Tadmor wal Sharq***, Damascus: Salhani Printing Establishment, (Text in Arabic).

• AlAtrash, R., (1996). ***Alharir fi Dimashq***, (1st ed), Damascus: Ministry of Culture, (Text in Arabic).

• Alfayyad, M., Hammoud, M., (2011). ***Traditional Crafts in Syria***, Damascus: Al-Huda Publishing House, (Text in Arabic).

• Alhasan, A., (2008). ***Alazya' Alsha'biya Alnisaeiya fi Souria***, Damascus: General Federation of Women in Syria Publication, (Text in Arabic).

• Alzobi, S., Ghanom, S., Ghanom, M., (2018). ***Alzakhrafa Alarabiya***, Damascus: University of Damascus, Faculty of Fine Arts, (Text in Arabic).

• Awad, E., (1999). ***Alta'wiza wl Tamaem wl Ahjiba***, Cairo: Madbouly Bookshop, (Text in Arabic).

• Bahnassi, A. (2008). Alsina'a Alyadawiya Al-Dimashqia. ***Al-Marifa***, 532, 95-111. (Text in Arabic).

• Bahnassi, A., (1986). ***AlSham Alhadara***, Damascus: Ministry of Culture, (Text in Arabic).

• Barakat, M. (2002). Alkhat AlArabi w Alraqsh Arabesque. ***Dakhaer Journal***, 9, 65-93. (Text in Arabic).

Arts & Painting Research, 3 (4), 110-121, (Text in Persian).
• ***The Holy Quran***, Translated by Fouladvand, (Text in Arabic and Persian).
• Wilson, E., (1999). ***Islamic Decorations And Drawings***, translated by: Amal Aaryoud, Beirut: Qabes Publications, (Text in Arabic).
• Wilson, E., (2018). ***Islamic Designs,*** translated by: MohammadRiza Riazi, (9th ed), Tehran: SAMT, (Text in Persian).
• Yousif, M., Manhal, H., (2006). ***Classification of Syrian traditional fabrics***, Thesis, Damascus: University of Damascus, (Text in Arabic).
• **URLs**
• URL1:https://ich.unesco.org/en/RL/practices-and-craftsmanship-associated-with-the-damascene-rose-in-al-mrah-01369, date access: 2/12/2023

• Elgabalawy, K., (2009). ***Mawsoet Alafkar Alramzeya Belamara Almasriya Ba'ad Dokhoul Al-Islam***, (1st ed), Cairo, (Text in Arabic).
• Ghazwan, M. The intellectual and symbolic connotations of Islamic art in contemporary design. ***Al-Adab Journal***, 101, 505-549. (Text in Arabic).
• Hammami, H., (1971). ***Alazya Alsha'biya w Taqalidoha fi Souria***, Damascus: Ministry of Culture, (Text in Arabic).
• Hasan, Z., (2012). ***Fi Alfnon Al-Islamiya***, Cairo: Hindawi Publication, (Text in Arabic).
• Kalter, J. ,Pavaloi, M., Zerrnickel, M., and Behnstedt, P., (1992). ***The Arts and Crafts of Syria***, London: Thames and Hudson Ltd.
• Kayyal, M., (2007). ***Maather Shamiya fi Alfonoun wl Sina'at Al-Dimashqiya***, Damascus: Syrian General Organization of Books, (Text in Arabic).
• Mahdy Salama, H. (2016). Aesthetics geometric shape in Islamic arts and it's modern applications. ***Journal of Architecture, Arts and Humanistic Science***, 1 (3), 307-321, (Text in Arabic).
• Marzouk, M., (1980). ***Qessat Alfan Al-Islami***, Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop, (Text in Arabic).
• Moualla, T., (2014). ***Al-turath Al-thaqafi Al-lamadi Al-Souri***, (1st ed), Damascus: Syria Trust For Development, (Text in Arabic).
• Ollivry, F., (2011). ***La soie et l'orient***, Rouergue.
• Panofsky, E. (1980). The Icon as Logos. ***Visual Resources***, 1:2-3, 123-126.
• Qanso, A., (1995). ***Altasweer Alsha'bi Al-Arabi***, Kuwait: Aalam Almarifah, (Text in Arabic).
• Quraishi, L.H. (1967). Muslem Art. ***Al-Abhath Magazine***, 22 (1), 17-28.
• Razouk, S. (2019). Silk discovery and analysis of the characteristics and types of Syrian silk. ***Arab Journal for Scientific Publishing***, 13, 94-110.
• Razzaghi, F., Dadkhah, P., Mohammadzadeh, M. (2022). Iconological Reading of the Symbolic Motif of Simurq in Sassanid Textiles based on Panofsky's Views. ***Rahpooye Honarha-ye Sana›ee Quarterly***, 2 (1), 7-21. (Text in Persian).
• Schmidet-Colinet, A., (1994). ***Palmyra***, Selbstverlag des Instituts für Orientalistik der Universität Wien.
• Tabrisi, F., (1993). ***Majma› Albayan fi Tafsir AlQuran***, (3rd ed), Tehran: Naser Khosro Publication, (Text in Arabic).
• Talebi, H. (2020). Capabilities of Islamic Motifs in the Graphics of Islamic Cities in the Contemporary Era. ***Journal of Graphic***

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۹۹-۸۵)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

کارکرد هنر در فضای شهری: بررسی تجربه هنر گرافیتی آتن در بحبوحه فروپاشی اقتصادی یونان

چکیده

گرافیتی‌های آتن محصول یک جنبش اعتراضی در واکنش به بحران عمیق اقتصادی یونان در یکی دو دهه گذشته بوده‌اند که در بستر و زمینه، چگونگی ارائه و موضوع و محتوا از هم متفاوت بودند؛ اما همگی یک واکنش اعتراضی به موقعیتی بودند که مدیریت نشده بود. این پژوهش با مطالعه توصیفی-تحلیلی و روش کیفی، به بررسی محتوایی آثار گرافیتی آتن از یک جامعه آماری انتخابی که ۲۷ نمونه، است و با هدف شناخت تجربه جنبش گرافیتی‌های آتن به‌عنوان کارکرد هنرشهری در عبور از بحران به‌عنوان یک روش اعتراضی مدرن به این نکته مهم و مغفول می‌پردازد که «هنرمندان با چه تصاویری توانسته‌اند اعتراض خود را بر روی آثار گرافیتی آتن بیان کنند؟» با مطالعات میدانی و اسنادی سه طیف از اجراکنندگان گرافیتی را می‌توان شناسایی کرد. در ردیف نخست، احزاب هستند. آن‌ها با حمایت طرفداران‌شان ، پیام‌های خود را اغلب بر روی فضاهای عمومی تحت کنترل دولت، انتشار می‌دهند. طیف دوم از اجراکنندگان از شش گروه سیاسی، شهروندی، ضدتوتالیتر، مذهبی و زیست‌بوم تشکیل می‌شوند؛ پیام‌های مذهبی در گرافیتی‌های آتن در طیف سوم قرار می‌گیرند؛ طیف سومین متعلق به آثار افرادی است؛ که صدای‌شان در هیچ جمعی نمی‌پیچد، یا اصلاً قابل طرح در فضاهای عمومی نیستند و حتی ممکن است برای آن‌ها تبعاتی با پیگرد قانونی نیز داشته باشد.

کلیدواژه‌ها: آتن، سیمای شهری، فضای شهری، هنر اعتراضی، هنر گرافیتی.

مصطفی جعفری دهکردی
کارشناسی ارشد طراحی شهری، بخش شهرسازی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

mustafa_dehkordi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳-۰۲-۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳-۰۳-۱۶

1-DOI:10.22051/PGR.2024.47019.1262

مقدمه

واژه گرافیتی برگرفته از واژه یونانی گرافیا[1](به معنی نوشتن) است و از آن دو مفهوم استنباط می‌شود: نخست به معنی ویژگی‌های حروف (نوع‌شناسی، ارتباط بین حروف، جهت‌گیری، و غیره) و دیگری به روش‌های رونویسی کلمات یا انتخاب عبارت‌های مناسب برای املا آن‌ها(Vivani,2010:597).گرافیتی امروزه به‌عنوان یک هنر خیابانی مطرح است که با رنگ، قلم‌مو، اسپری، شابلن یا با ترفندهای گوناگون بر دیوارها، بدنه وسایل نقلیه یا فضاهایی دیگر حک می‌شود و در آن پیام طبقه سرکوب‌شده یا محروم جامعه بازتاب می‌شود. فضای شهری از دو جنبه کالبدی و اجتماعی مورد ارزیابی اندیشمندان قرار گرفته است. بدین معنا که نگاه معماران بیشتر معطوف به بررسی های کالبدی بوده و بررسی های اجتماعی از دید جامعه شناسان شهری، برنامه ریزان و جغرافی دانان شهری بوده‌است. تا پیش از قرن بیستم هنر، فلسفه، علم و نهادهای اجتماعی جدا از یکدیگر نبوده اند، فضای شهری نشان‌دهنده اجتماع بوده و تفاوتی بین فرم فضای شهری و عملکرد آن وجود نداشت. با آغاز قرن بیستم و اشاعه بیش از پیش تفکر نوگرایی، مدرنیسم، فضای شهری را نتیجه جبری عملکردهای اجتماعی دانست که در شهر اتفاق می افتد و با تکیه بر عملکردگرایی، جدایی عناصر شهری، منطقه بندی و تقسیم شهر به چهار عملکرد اصلی سکونت، کار، فراغت و رفت و آمد، فضای شهری را به دست فراموشی سپرد. در واقع مدرنیسم وجود هرگونه اطلاعات فرهنگی و تاریخی در فضاهای شهری را نه تنها زاید بلکه مضر می داند و تمامی تلاش خود را در جهت پاک نمودن این آثار به‌کار می گیرد. این دستاورد خردگرایی مدرن در دوران مدرن است. در دهه شصت، نگرش مدرن به فضاهای شهری که آن‌را چیزی نامتناهی و انتزاعی فرض می کرد، مورد تردید قرار گرفت و تلقی مدرنیستی از فضای شهری به زیر سوال رفت و از آن زمان به بعد فضای شهری به معنای واقعی بار دیگر مطرح شد. در دیدگاه های جدید، فضای شهری، فضایی پر از ازدحام و شلوغی جمعیت و دربر دارنده کاربری های مختلف اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بوده و برداشت جدیدی از فضای ادراک در حیطه های اندیشه های فلسفی، روان شناسی و جامعه شناسی ارائه می‌گردد. صاحب نظران این دوره فضای شهری را حاصل هنر ارتباط می دانند و معتقدند از آن جا که فضا چیزی جز جامعه نیست، لذا تغییر محیط به معنای تغییر روابط اجتماعی است. گرافیتی به‌عنوان شکلی از هنر مدرن که همانند بسیاری دیگر از گونه‌های هنری ریشه‌های خود را به اعماق تاریخ و پیشاتاریخ می‌رساند، دارای عمیق‌ترین ویژگی‌های اجتماعی مکانی‌ست که در آن دیده می‌شود. مسائل اجتماعی بنا به ویژگی‌های فرهنگی، سیاسی و جغرافیایی یک منطقه، ممکن است به اشکال مختلف بروز پیدا کند. اجتماعات آیینی گروهی، نمایش‌های سنتی یا کلاسیک، آواز و سرود و غیره، هرکدام مبین شکلی از هنر هستند که در آن‌ها، فرهنگ آن مردم قابل ارزیابی است. گرافیتی یکی از این اشکال هنر است که بیشتر با فضای شهری مدرن گره خورده‌است. به‌طوری‌که گاهی احساس می‌شود عده‌ای از شهروندان از آن برای تظاهر به ورود به عصر مدرن و گسست از فضای سنتی پیشین استفاده می‌کنند. هنر گرافیتی ریشه‌ای مشترک در تاریخ غرب و شرق دارد. هدف از انجام این پژوهش شناخت تجربه جنبش گرافیتی‌های آتن به‌عنوان کارکرد هنر شهری در عبور از بحران به‌عنوان یک روش اعتراضی مدرن است و این پرسش مطرح می‌شود که «هنرمندان با چه تصاویری توانسته‌اند اعتراض خود را بر روی آثار گرافیتی آتن بیان کنند؟» بر این اساس ابتدا واژه گرافیتی توضیح داده می‌شود؛ سپس مفاهیم پدیدارشناسی آن بررسی خواهند شد و در نهایت تحلیل نمونه‌ها صورت می‌گیرند.

پیشینهٔ پژوهش

هنر گرافیتی آتن موضوع پژوهش‌های متعددی بوده؛ لیکن به زبان فارسی در این مورد کاوش‌های انجام شده، محدود بوده است. از عمده پژوهش‌های غیرفارسی که گرافیتی آتن را از منظر زمینه‌های اجتماعی بررسی کرده‌اند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: امواکاس (۲۰۲۰) در مقاله «آتن، یک شهر جایگزین، گرافیتی و گردشگری رادیکال» اهمیت روزافزون گرافیتی را در شهر آتن در طول بحران اقتصادی یونان را بررسی می‌کند و به این مهم می‌پردازد که گرافیتی‌ها چگونه آتن را به مکانی ایده‌آل برای زیبایی‌شناسی جذاب و بنیادگرایی سیاسی، برای ساکنان آن و بازدیدکنندگان خارجی تبدیل کرده‌اند. گزارشی از نشریه ایندیپندنت[2]با عنوان «شهر گرافیتی: ظهور هنر خیابانی در آتن» در سال ۲۰۱۷، زمینه‌های اجتماعی گرافیتی‌های آتن به‌عنوان یک هنر خیابانی در واکنش به بحران این کشور بررسی می‌شوند. در گزارش دیگری از مجله اکونومیست[3]در سال ۲۰۱۷ با عنوان «هنر خیابانی خشمگین چقدر آتن را آراسته می‌کند». نویسنده از واکنش عمومی به بحران اقتصادی یونان سخن می‌گوید. استامپولیدیس (۲۰۱۶)، در مقاله «بازاندیشی

آتـن به‌عنـوان متـن؛ زمینـه زبانـی گرافیتـی آتـن در طـول بحـران»، نشـان می‌دهـد کـه نوشـته‌های دیـواری سیاسـی شـده یـک زبـان دیـواری مـدرن را تشـکیل می‌دهنـد و مـردم بـا ارائـه شـعارها و نقاشـی‌های دیـواری به‌عنـوان ابـزار واکنـش اجتماعـی سیاسـی عمـل می‌کننـد. زیماکیـس (۲۰۱۵)، در مطالعـه‌ای بـا عنـوان «بـه تمـدن تـرس خـوش آمدیـد: درآمـدی بـر هتروتوپیای[۴]گرافیتـی سیاسـی در یونـان در زمـان بحـران»، بـا تکیـه بـر تحقیقـات قوم‌نگارانـه در شـهرهای یونـان، اسـتفاده از گرافیتـی سیاسـی را به‌عنـوان پاسـخی خلاقانـه و پرهیجـان بـه رکـود اقتصـادی و تحـولات اجتماعـی می‌دانـد و آن‌را اقدامـی از نـوع نافرمانـی مدنـی و اعتـراض سیاسـی در زمینـه بحـران اقتصـادی یونـان دانسـته اسـت؛ و تشـریح می‌کنـد کـه چگونـه خلـق گرافیتـی، موجـی از واکنش‌هـای فرهنگـی بـه بحـران را آزاد کرده‌اسـت و همزمـان، بینشـی از تجربـه زیسـته مـردم یونـان در مواجهـه بـا شـرایط تاریـک جامعـه در بحـران، فراهـم می‌کنـد. کتـاب «ترسـیم مجـدد بحـران: راهنمـای آتـن»، اثـرت. پانگالـوس (۲۰۱۴)، یکـی از اولیـن آثـاری اسـت کـه صرفـاً بـر جنبه‌هـای اقتصـادی یونـان متمرکـز نیسـت. نویسـنده در سـخن خـود بـه داده‌هـای روزنامه‌نـگاری نیـز متکـی بـوده و دامنـه سـخن خـود را بـه جنبش‌هـای معاصـر ایـن بحـران به‌ویـژه بهـار عربـی یـا بیـداری اسـلامی نیـز تسـری داده‌انـد. ایـن امـر آن‌را بـه یـک پـروژه بین‌رشـته‌ای گسـترده تبدیـل می‌کنـد. در گزارشـی از روزنامـه نیویـورک تایمـز[۵]در سـال ۲۰۱۴ بـا عنـوان «سرتاسـر آتـن، گرافیتـی بـه ارزش هـزار کلمـه ناراحتـی»؛ نویسـنده بـه جنبه‌هـای خشـم و اسـترس عمومـی از بحـران بـا نشـان‌دادن گرافیتی‌هـا می‌پـردازد. در گـزارش دیگـر از سـایت هافپسـت[۶]در سـال ۲۰۱۵ بـا عنـوان «۱۹ قطعـه گرافیتـی آتـن کـه نگـرش جوانـان یونانـی را کامـلاً خلاصـه می‌کنـد» نگارنـده بـه معرفـی تعـدادی از آثـار ممتـاز و شـاخص گرافیتـی آتـن توجـه دارد. آن‌چـه نوشـتار پیـش‌رو را از سـایر پژوهش‌هـا جـدا می‌کنـد تأکیـد بـر فضـای شـهری بـوده کـه ایـن هنـر در آن شـکل گرفتـه اسـت.

روش انجام پژوهش

ایـن پژوهـش از نظـر هـدف رویکـردی نظـری دارد و از لحـاظ ماهیـت توصیفـی تحلیلـی اسـت؛ نگارنـده از میـان گرافیتی‌هـای آتـن ۲۷ اثـر را به‌صـورت هدفمنـد به‌گزیـن کرده‌اسـت. داده‌هـای فراهم‌آمـده مبتنـی بـر مطالعـات اسـنادی و میدانـی بـا روش کیفـی بررسـی می‌شـوند. ابـزار جمـع‌آوری اطلاعـات نیـز شـامل فیش‌بـرداری، رایانـه، دوربیـن عکاسـی و اسـکنر اسـت. رویکردهـا و دیدگاه‌هـای نقادانـه کوشـش شـده بـه طـرح ایـن موضـوع از زاویـه بدیعـی پرداختـه شـود.

تاریخچه گرافیتی

جـدا از دیوارنگاری‌هـای باسـتان، بایـد سـرآغاز هنـر گرافیتـی از کارهـای هنـری جوانـان طبقـه محـروم در دهـه ۱۹۶۰ نیویـورک بدانیـم. هنـری کـه بـه سـرعت بـه سـایر شـهرها نیـز گسـترده شـده و در دهـه بعـدی به‌عنـوان یـک شـیوه اعتراضـی نویـن پدیـدار شـد (Aral,2021:218). در دهـه ۱۹۷۰ فرهنگ‌هـای هنـری و اعتراضـی جوانـان کـه در فرهنـگ هیپ‌هـاپ تداعـی شـودبودند، در اعتـراض بـه بی‌عدالتی‌هـای اقتصـادی، نژادپرسـتی و نقـض حقـوق بشـر، انگیـزه مضاعفـی بـه گسـترش هنـر گرافیتـی داد(Üçer,2013:251). گسـترش سـریع گرافیتـی در ایـن دهـه کـه از آن بـا نـام عصـر طلایـی گرافیتـی نـام می‌برنـد(Hwee Kan,2001:20)، دگرگونـی سـیمای شـهری را درپـی داشـت و واکنش‌هایـی بـرای پاکسـازی و مجـازات گرافیتـی‌کاران را برانگیخـت. توجـه بـه مقابلـه بـا کارهـای گرافیتـی در سـال ۱۹۸۹ «جنبـش قطـار پـاک[۷]» را در نیویـورک راه انداخـت و طـی آن، خطـوط متـرو و قطـار از کارهـای گرافیتـی پاکسـازی شـدند(Saka,2012:8)واکنش مخالفیـن گرافیتـی‌کاران مؤثـر نیفتـاد و دو دهـه بعـد یعنـی در ۱۹۹۰، نمـادی از فرهنـگ آمریکایـی شـد و راه خـود را بـه سـوی تبلیغـات در بازارهـای تجـاری محصولاتـی ماننـد نایکـی[۸] و اسـپرایت[۹] بـاز کـرد(Hwee Kan,2001:20). در آغـاز هـزاره و دهـه ۲۰۰۰، پیـروزی گرافیتـی در تـلاش بـرای معرفـی خـود به‌عنـوان گرایـش هنـری طبقـه خاصـی از جامعـه قطعـی شـد. امـا عرصـه و فضـای هنـری جدیـد، بـا ویرانگـری[۱۰] ارتبـاط پیـدا کـرد و باندهـای تبهـکار مخالـف سـاختار و بافتـار اجتماعـی در آن جـولان دادنـد. بـه هـر روی، جذابیـت بصـری ویـژه‌ای از محتـوای آن درآمـد و توانایـی خـود را بـرای تـوان برقـراری ارتبـاط فرودسـتان جامعـه بـا طبقـه فرادسـت و عـرض انـدام در بـازار سـرمایه نشـان داد (Coraline,2015:27). هیجـان جوانـی نهفتـه در هنـر گرافیتـی، گاهـی آن‌را بـه سـوی ساختارشـکنی علیـه ایجـاد نظـم و سـاماندهی شـهری سـوق می‌دهـد. چنان‌کـه از آن بـا اصطلاحاتـی چـون «فرهنـگ پایانـه‌ای[۱۱]» و «هنـر ویرانگـری[۱۲]» یـاد مـی‌ک ننـد(Stiles,1987,2000:29-50).

پدیدارشناسی گرافیتی

نخسـتین توجه‌هـای جـدی بـه تأثیـر محیط‌هـای شـهری بـر شـکل گیـری هویـت، توسـط مکتـب جامعه‌شناسـان شـیکاگو[۱۳] صـورت گرفـت. آن‌هـا تحـت راهبـری هربـرت میـد[۱۴] بـا تمرکـز بـر بخش‌هـای شـهری شـیکاگو در اوایل

دهـه ۱۹۰۰ رابطـه تعامـل اجتماعـی بـا سیسـتم‌های نمادیـن را بررسـی کردنـد. نتایجـی کـه آنـان به‌دسـت آوردنـد گویـای ایـن واقعیـت بـود کـه «موقعیت‌هـا توسـط افـرادی سـاخته می‌شـوند کـه در جریـان تعامـل، حـس مشـترکی از زمـان حـال را ایجـاد می‌کننـد و رفتـار خـود را بـا توجـه بـه ایـن چارچـوب زمانـی تثبیـت شـده و موقعیتـی پایـدار شـکل می‌دهنـد»(Marazuelakim, Flores,2017:14). گرافیتـی -جـدا از مفهـوم هنـری آن بـه شـکل نوعـی بیـان اعتـراض ظاهـر می‌شـود. نوعـی تـلاش بـرای برهـم زدن نظـم موجـودی کـه بـر شـهر مسـلط شـده اسـت (Baudrillard, 1998,1976:81). گرافیتـی خـود را چنـان نمایانـده کـه بـا وجـود حضـور در یـک فضـای مشـخص، مدعـی آن اسـت کـه دولـت و قـدرت حاکـم بـر جامعـه کنتـرل خـود را در آن بخـش از دسـت داده‌است؛ بـه ایـن معنـی کـه کنتـرل فضـای جغرافیایـی توسـط قـدرت حاکـم، بـه معنـی کنتـرل واقعـی نیسـت و گرافیتـی فـارغ از پیـام مسـتقیم‌اش، مدعـی بـه چالـش کشـیدن قـدرت دولـت در آنجاسـت (Marazuela kim, Flores,2017:13).گرافیتـی از ایـن زاویـه سـه کارکـرد متفـاوت را بیـان می‌کند:۱.اجـازه ورود پیام‌هایـی را کـه توسـط رسـانه‌های دیگـر به‌عنـوان حاشـیه‌ای تلقـی می‌شـوند در فضـای گفتمـان عمومـی فراهـم می‌کنـد.۲. بـرای بیـان مطالـب بحث‌برانگیـز به‌صـورت عمومـی ایجـاد فرصـت می‌کنـد. ۳. بـه گروه‌هـای حاشـیه‌ای امـکان ابـراز وجـود عمومـی را می‌دهـد (Hanauer 2004:29-30;2011:302-305,). چنـان کـه گفتیـم، گرافیتـی بـا ظهـور خـود مدعـی آزادسـازی محـل خـود از حـوزه تسـلط گفتمـان غالـب اسـت. مـکان مـورد ادعـا هـم بخشـی از حـوزه عمومـی اسـت. در سـخن از ماهیـت و چیسـتی حـوزه عمومـی باید بـه زمینـه پیدایـش و شـکل‌گیری آن نگاهـی انداخـت. حـوزه عمومـی کنونـی بـه تعبیـر هابرمـاس[۱۵] در اروپـای قـرن هجدهـم بـا سـاخت فضاهایـی همچـون پارک‌هـای عمومـی، سـالن‌های اجتماعـات و قهوه‌خانه‌هـا و همچنیـن موسسـاتی ماننـد انتشـارات و کتابخانه‌هـا شـکل گرفتـه اسـت (Habermas , 1978:336). حـوزه عمومـی ایجادشـده فضایـی بیـن قـدرت دولـت و زندگـی خصوصـی ارائـه می‌کـرد کـه در آن امـکان گردهمایی‌هـا و بحث‌هـای حیاتـی بـرای نمایـش فعالیـت سیاسـی در قلـب دموکراسـی در دوره خـود را فراهـم می‌کـرد و بـه جامعـه مدنـی امـکان شـکوفایی مـی‌داد. هابرماس ازدسـت دادن ایـن قلمـرو و کارکـرد آن‌را بـا ظهـور مدرنیته تفسـیر می‌کنـد. بـه بـاور وی، زمانـی کـه پـول و قـدرت فضـای زندگـی را مسـتعمره کرده‌اسـت، «اشـکال ارتباطـی همبسـتگی» را جایگزیـن آن می‌شـوند. رافائـل شـاتر[۱۶]، انسان‌شـناس فرهنگـی، بـا اسـتناد بـه نظریـه هابرمـاس اسـتدلال کـرده کـه گرافیتـی (به‌عنـوان یکـی از اشـکال همبسـتگی جمعـی) و از آنجـا کـه فضایـی را بـرای شـیوه خاصـی از تبـادل مدنـی ایجـاد می‌کنـد، به‌صـورت مؤثـر در خدمـت بازآفرینـی همیـن حـوزه گـم شـده اسـت (Schacter, 2014:55). امـروزه گرافیتـی توسـط گروه‌هـای اجتماعـی مختلـف مـردم سـاخته می‌شـود. در آن صـدای گروه‌هـای قومـی سـاکن در آن محیـط (Erdoğan, 2009:34)، صـدای وقایـع و حوادث اجتماعی محـروم از تریبـون و سرکوب‌شـده بـا ناکارآمدی‌هـای سیاسـی (Avramidis, 2012:8-57)، صـدای جریانـات سیاسـی پس‌رانده‌شـده(; Mitchell,2000: 136 Hetherington, 1997:21 ; Topinka, 2010:59 ; Pettet, 1996: 140). شـنیده می‌شـود و نیازهـای اجتماعـی متعـددی را بیـان می‌کنـد. همچنیـن گرافیتی‌هـای سیاسـی گویـای تـلاش بـرای سـاخت گفتمانـی مـوازی اسـت کـه در آن، اعضـای گروه‌هـای اجتماعـی فرودسـت مهیـای ایجـاد ضدگفتمان‌هایـی بـرای تفاسـیری متضـاد از هویت‌هـا و فرمولـه کـردن منافـع خـود هسـتند (Hodge & Kress,1993: 212; Fraser, 1990:63). بـا همـه ایـن دیدگاه‌هـا، گرافیتـی به‌عنـوان زبـان جهانـی جوانـان [معتـرض] شـناخته شده‌اسـت,(Stewart,2008:14).

گرافیتی‌های آتن

گرافیتـی چنان‌کـه گفتـه شـد، محصـول دهه‌هـای پایانـی سـده بیسـتم آمریکاسـت. امـا دیوارنگاری‌هـای سیاسـی آتـن در دوره معاصـر، بـه دوره اشـغال دول محـور در سـال ۱۹۴۱، جنـگ داخلـی ۱۹۴۱-۱۹۴۹ و سـپس دوره دیکتاتـوری ۱۹۶۷-۱۹۷۴ برمی‌گـردد (Avramidis 2012:59,) کـه البتـه در ایـن دوره‌هـا بـا مفهـوم مـدرن گرافیتـی به‌عنـوان شـکلی هنـری تفـاوت دارد. شـکل نویـن گرافیتـی آتـن از سـال ۱۹۹۸ در یـک جشـنواره بین‌المللـی بـه مناسـبت برنـده شـدن آتـن بـرای میزبانـی بازی‌هـای المپیـک ۲۰۰۴ ظاهـر شـد(Avramidis 2012,). از آن دوره تاکنـون، دیوارهـای آتـن صحنـه انتقال پیـام سیاسـی بوده‌انـد. به‌طوری‌کـه ایـن شـهر به‌عنـوان «لکه‌دارتریـن و اشباع‌شـده‌ترین شـهر جهـان[۱۷]» توصیـف شده‌اسـت,(Orestis,2014:154). گرافیتی‌هـا بیشـتر فضاهـای اجتماعـی قابـل نمایـش در شـهر را پوشـانده‌اند و گفته‌می‌شـود کـه اجراکننـدگان آن‌هـا مرتکـب زیـاده‌روی و ویران‌گـری هـم شـده‌اند(جدول ۱). واکنـش بـه اشباع‌سـازی فضاهـای شـهری توسـط جوانـان معتـرض، ایـن پرسـش را در دیـد یـک نویسـنده شـکل

داده کـه آیـا آن‌هـا «هنرمنـدان خیابانـی یـا احمق‌هـای خیابانی»[18]هسـتند (Vamvakas, 2020:158). چنـان که پیداسـت، آن‌چـه کـه وسـیله‌ای بـرای ابـراز خشـم بـوده، خـود مبـدل بـه عامـل خشـم طـرف مقابـل شده‌اسـت. فـارغ از محتـوای موجـود در آن‌هـا گرافیتی‌هـای آتـن خبـر از یـک خرده‌فرهنـگ شـهری نوظهـور[19] می‌دهنـد کـه در تکاپـو بـرای دگردیسـی تصویـر یـک شـهر اسـت (Stampoulidis,2016:15).

جدول ۱. ویران‌گری در گرافیتی آتن (نگارنده).

هنرمنـدان گرافیتی‌هـای آتـن، ایـن شـهر را به‌عنـوان یـک مـکان ایـده‌آل بـرای بیـان درخواسـت‌های خـود دانسـته‌اند؛ شـهر بـا جذابیـت نوینـی کـه بـرای جهانگردان و خارجی‌هـا پدیـد آورده‌اسـت، یـک واکنـش هنـری را نیـز از زیرسـطح‌های فکـری جامعـه خـودش نشـان می‌دهـد. ایـن دیدگاه‌هـای فرهنگـی و سیاسـی کـه در آن‌هـا تبلـور می‌یابنـد، بـرای بسـیاری از خارجی‌هـا جالـب بـوده و بخشـی از تاریـخ معاصـر خـود را هـم در آن‌هـا بازمی‌یابنـد. در میـان آثـار گرافیتـی پیام‌هایـی بـا محتـوای رادیـکال ضدماتریالیسـتی، سوسیالیسـتی، ضدنازیسـم و فاشیسـم هـم دیـده می‌شـود. واکنـش دولـت یونـان بـه گرافیتـی، تنهـا متوجـه محتـوای آن نبـوده و حجـم و انـدازه تبلیغات را نیـز شـامل اسـت. آن‌هـا ناگزیـر از پذیـرش سـیمای جدیـد شـهر و سـپس قدردانـی از برخـی آثـار هنـری شـدند؛ بـا ایـن توضیـح کـه آن‌هـا مجبـور شـدند بیـن هنـر و برچسـب‌های بـدون ارزش زیبایی‌شـناختی کـه مصمـم بـه نابـودی آن‌هـا بودنـد، تفـاوت قائـل شـوند (Marazuelakim,Flores,2017:18) از همـان آغـاز مـوج نـو طراحـی گرافیتـی آتـن، بخش‌هایـی از دولـت نیـز بـا آن هم‌صـدا شـدند. از سـال ۲۰۰۰ میـلادی بـه بعـد، چندیـن پـروژه بـزرگ در مقیاسـی وسـیع توسـط مؤسسـات اجتماعـی سـفارش داده شـدند کـه بـر یـک المپیـاد فرهنگـی تأکیـد می‌کردنـد(Avramidis 2012:19,). طـی چندیـن دهـه فعالیـت گرافیتی‌کارهـا، آثـار موجـود اینـک به‌عنـوان نمـاد و امضایـی[20] از آتـن شـناخته شـده و نهادهـای دولتـی هـر از چندگاهـی مراسـمی در بزرگداشـت آن‌هـا برگـزار می‌کننـد (Marazuelakim,Flores,2017:15).

بـرای نمونـه می‌تـوان از برجسته‌سـازی آثـار گرافیتـی هنرمنـدی به‌نـام اینـو[21] نـام بـرد کـه در عرصـه بین‌المللی نیـز خـوش درخشـید. آثـار او شـامل نقاشـی‌های دیـواری در مقیـاس بـزرگ بـرای نمـای مرکـز فرهنگـی اوناسـیس در آتـن[22] (۲۰۱۰) (تصویـر ۱) و پارلمـان قبـرس در نیکوزیـا[23] (۲۰۱۶) (تصویـر ۲) اسـت، آثـاری کـه هـم در نیویـورک تایمـز[24] و هـم در گاردیـن[25] بـه نمایـش درآمده‌انـد(Marazuelakim,Flores,2017:18).

تصویر ۱. گرافیتی بر دیواره مرکز فرهنگی اوناسیس آتن (URL۱).

تصویر ۲. گرافیتی بر دیواره پارلمان قبرس (URL۲).

محتوای گرافیتی‌های آتن

گرافیتی‌هـای آتـن پـس از رکـود اقتصـادی بـزرگ و زمین‌گیرشـدن اقتصـاد کشـور اوج گرفتنـد. در آن‌هـا فریـاد اعتـراض طبقـه بـدون تریبـون جامعـه علیـه وضعیـت موجـود مشـخص بـود. بـرای شـناخت پایـه و شـاکله پیام‌هـای اعتراضـی، بایـد وضعیـت اجتماعـی اخیـر یونـان را کـه برانگیختـه از نابسـامانی اقتصـادی اسـت درنظـر آوریـم. در سـال ۲۰۰۹ اولیـن جنبه‌هـای فروپاشـی اقتصـادی یونـان مشـاهده شـد و دولـت اعـلام کسـری بودجـه بـالا کـرده و از حـوزه یـورو و صنـدوق بین‌المللـی پـول کمـک مالـی در قبـال اصلاحـات را دریافـت کرد(Vamvakas,2020:158).نخسـتین واکنش‌هـای جامعـه در قبـال سـخت‌گیری‌های اقتصـادی، سـال بعـد در ۲۰۱۰ سـربرآورد. یـک سـال پس

از آن، سرمایه‌گذاران خصوصی نیمی از طلب‌های معوقه خود از دولت را بخشیدند؛ اما گشایشی حاصل نشد و دولت تغییر کرد. سال ۲۰۱۲ دومین بسته حمایتی از خارج به اقتصاد یونان تزریق شد. اما در همان سال دولت یونان برای بار دوم و باز برای بار سوم تغییر کرد. سال‌های ۲۰۱۳ و ۲۰۱۴ اقدامات ریاضتی شدت گرفت و اعتراضات متناسب با آن نیز شکل گرفتند. ماه نخست ۲۰۱۵، برای بار چهارم دولت جدید با گرایش چپ و به رهبری الکسیس سیپراس روی کار آمد. او نیز برنامه کنترل سرمایه را سرلوحه خود قرار داد. همان سال یک همه‌پرسی اجرا شد و مردم علیه این برنامه‌ها رأی دادند؛ اما حزب حاکم به اصلاحات ریاضتی جدید روی آورد, (Stampoulidis,2016:15). در سال‌های ۲۰۱۷ صندوق بین‌المللی پول پایان برنامه‌های کمکی به یونان را اعلام و سال ۲۰۱۸ نیز اروپا به این تصمیم پیوست. بسته‌های کمک مالی بین‌المللی به ثبات مالی و تنظیم اقتصاد نینجامید و بلکه آن‌را به سوی یک رکود عمیق طولانی مدت و بیکاری سرسام‌آور سوق داد. اثرات بسته‌های ریاضتی بر خانوارهای کم درآمد و متوسط سنگینی می‌کرد و منجر به فقر عمیق کارگران و طبقه متوسط «ویران شده»، توزیع مجدد ثروت به سمت بالا، تعطیلی هزاران کسب و کار کوچک و کاهش چشمگیر استانداردهای زندگی برای اکثریت مردم شد(MatsaganisandLeventi,2014;Michael-Matsas,2010,2013;Petmesidou,2013;Sotirakopoulos and Sotiropoulos, 2013).

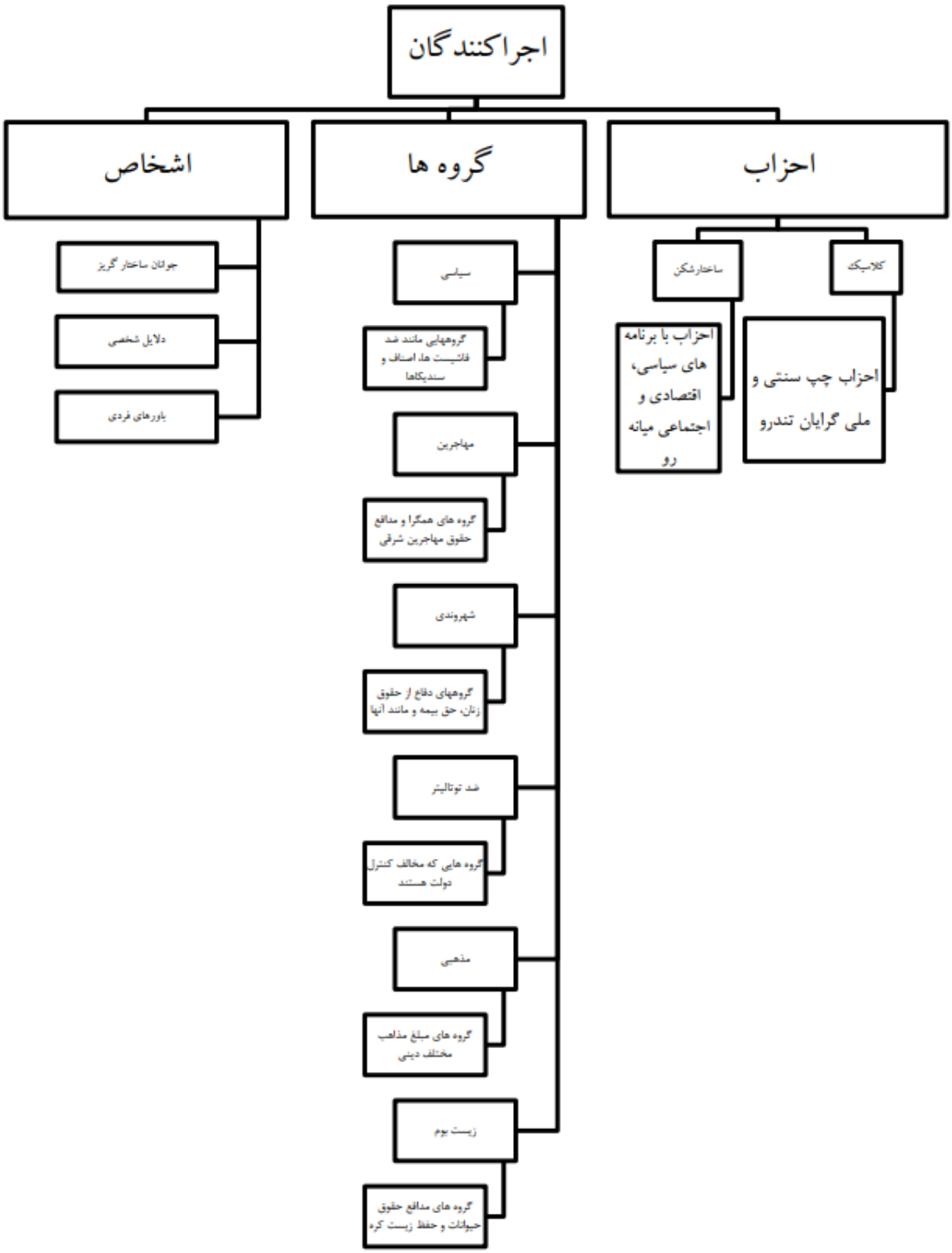
در کشوری که برای بحران موجود، هیچ راه‌حلی جز ریاضت اقتصادی ارائه نمی‌شد (Michael-Matsas,2013). هنرمندان گرافیتی‌کار برای ابراز بی‌عدالتی‌های پنهان، شرایط بد و روزافزون زندگی در شرایط بحران، آتن را به «دفترچه خاطرات اجتماعی»[۲۶]تبدیل کردند (Marazuela kim,Flores 2017: 27). دیوارها و فضاهای عمومی آتن از سیمای یک شهر باستانی که تلاش می‌کرد خود را به‌عنوان مادرشهر اروپا و گهواره فرهنگ غرب بنمایاند، اینک به ویرانه‌ای مانند بود که در آن، بافت اجتماعی شهر از بی‌عدالتی، پایگاه خشونت و بی‌رحمی فزاینده و دنیای ازهم‌گسیخته از نابرابری‌ها حرف اول را می‌زد (Avramidis 2012: 13). سرخوردگی اجتماعی از نبود افقی روشن برای خروج از بحران، تخلیه هیجان عمومی را بر دیوارهای شهر رقم زد. ناامیدی از دورنمای روشنی که تنها با ریاضت‌های اقتصادی مداوم نوید آن را می‌دهند، بهره‌کشی مخفیانه تبهکاران سیاسی از جمعیت ساکن در طبقات محروم را درپی داشت.

آن‌ها با ایده‌های فاشیستی آرمانگرایانه، شعارهایی تهاجمی با محتوای بیگانه‌هراسی، نژادپرستی، جنسیت‌محور و فاشیستی سر می‌دادند (Zaimakis, 2015: 393). بازخورد تنش اجتماعی ناشی از اقتصاد فروپاشیده، سربرآوردن جریان راست افراطی و نئونازی «طلوع طلایی»[۲۷] در سال ۲۰۱۲ با بیش از یک‌چهارم رأی‌ها بود که با برنامه‌های ملی‌گرایانه، نژادپرستی، بیگانه‌هراسی، همجنس‌گراهراسی و ضدکمونیستی، راه‌اندازی سازوکارهای قتل‌عام وحشیانه علیه مهاجران، نژادهای بیگانه، آنارشیست‌ها، چپ‌ها و همجنس‌گرایان ظاهر شد(Zaimakis,2015: 378). فروپاشی اقتصاد، فروپاشی حضور دولت در حوزه عمومی[۲۸] را در پی داشت. این حوزه از جهاتی خاص همانند قلمرو مشابه ایده سِنت[۲۹] در «میدان شهر»[۳۰] یا «آگورا»[۳۱] است که یورگن هابرماس[۳۲]، آن‌را «کنش ارتباطی»[۳۳] نام می‌برد (Marazuela kim, Flores 2017:29). جنبش ضد ریاضت اقتصادی یونان[۳۴]که در اثنای تحولات اقتصادی شکل گرفته بود، متشکل از هزاران نفر از دیدگاه‌های سیاسی بود که در جریان تجمعات در میادین، به ویژه در سینتاگما[۳۵](میدان مرکزی آتن) دو گفتمان سیاسی متفاوت با تفاوت‌های ظریف در درون هر یک پدیدار شد (Douzinas, 2011: 216-219; Sotirakopoulos and Sotiropoulos, 2013: 9). شهر با بحران‌های حاصل از اقتصاد آسیب‌دیده، زوایای آشفتگی در صحنه‌های اجتماعی و سیاسی را پدیدار ساخت و با برگزاری اعتراضات و تصرف ساختمان‌ها با روش‌های آنارشیستی، سلب صلاحیت پلیس را در آن بخش‌ها نشان می‌داد (Marazuela kim, Flores 2017: 14). در میان فعالیت گروه‌های مختلف فکری که بسیاری از آن‌ها رنگ‌وبوی خشونت‌بار داشتند، طیفی از ناسیونالیست‌ها نیز ظاهر شدند که با گفتمان وطن‌پرستانه، شعارهایی از همان سنخ گروه‌های فاشیستی داشتند. هنرمندان خیابانی از یک شیوه متنوع چندوجهی مبتنی بر مبانی نشانه‌شناسی به‌عنوان جلوه‌ای بصری برای درگیر کردن جهان و جامعه یونانی استفاده می‌کنند. به بیان کلی‌تر، تصاویر گرافیتی خشم و نومیدی ناشی از بحران اجتماعی-اقتصادی فعلی و اقدامات ریاضتی تحمیلی را به‌عنوان یک واقعیت زنده و همچنین امیدی برای آینده‌ای بهتر توضیح می‌دهد (Stampoulidis, 2016: 22). شعارهای ملی‌گرایان با مضمون‌هایی حاوی شکایت علیه هجوم مهاجران و/ یا «اشغال» خارجی یونان را با استفاده از نمادها و بنرهایی حاوی

پیام‌هـای ملی‌گرایانـه بـا شـعارهای پوپولیسـتی بیـان می‌کردنـد (Zaimakis, 2015: 378). آن‌هـا نیـز متوسـل بـه هنرمنـدان خیابانـی شـدند و بـا کاربـرد مـدرن نمادهـای باسـتانی، از مـردم می‌خواهنـد کـه در مـورد وضعیـت موجـود بـه تفکـر بپردازنـد (Stampoulidis, 2016: 17). هنرمنـدان گرافیتـی از بافتـی پیچیـده و جـذاب بـرای ابـراز اعتـراض خـود اسـتفاده می‌کننـد. به‌عنـوان مثـال، معیـار افزایـش سـن بازنشسـتگی بـرای بسـیاری از گروه‌هـای کارگـر موضـوع یـک گرافیتـی استنسـیل و شـابلن می‌شـود. هنرمنـد بـا ایـن ادعـای ملی‌گرایانـه منظـور خـود را مطـرح می‌کنـد کـه یونانیـان حـق انحصـاری اسـتفاده از نـام مقدونیـه را دارنـد و فقـط آن‌هـا نـوادگان واقعـی مقدونی‌هـای باسـتان، یعنـی زادگاه اسـکندر مقدونـی هسـتند. شـابلون یـک گفتگـوی سورئالیسـتی را ارائـه می‌دهـد کـه روی سـطح دو تابـوت اتفـاق می‌افتـد. کپشـن اول تابـوت می‌گویـد: «مطمئـن بـاش کـه تـا زمـان مـرگ کار خواهـی کـرد» و نفـر دوم بـا یـک نظـر کنایه‌آمیـز پاسـخ می‌دهـد: «امـا تـو در مقدونیـه یونانـی دفن‌خواهـی شـد» ایـن دیالـوگ بـا زمینـه فرهنـگ سیاسـی یونـان مطـرح می‌شـود کـه در آن، یونانیـان از نـام مقدونیـه بـرای یکـی از اسـتان‌های شـمالی کشـور و هم‌مـرز بـا کشـور مقدونیـه شـمالی اسـتفاده می‌کننـد؛ و هنرمنـد از ایـن ایـده بـرای تقویـت معنـای اعتـراض بـه اصلاحـات نئولیبرالـی در زمینـه روابـط کار و نشـان‌دادن غـرور ملی‌گرایانـه بهـره بـرده اسـت (Zaimakis, 2015: 380). پیام‌هـای گرافیتی‌هـا در بیشـتر مـوارد بـه زبـان یونانـی اسـت؛ امـا اسـتفاده از زبان‌هـای انگلیسـی، فرانسـوی و ایتالیایـی نیـز بسـیار بـه چشـم می‌خـورد. چـرا کـه هنرمنـدان در انتقـال پیـام خـود، مخاطبـان خارجـی را در شـهری کـه یکـی از مقاصـد گردشـگری جهـان بـوده، هـدف قـرار داده‌اسـت.

تحلیل نمونه‌های گرافیتی آتن

بررسـی کمّـی محتـوای پیام‌هـای موجـود در گرافیتی‌هـای آتـن موجـود نیسـت. چـرا کـه مرزهـای بیـن هنـر و تخریـب و فضاهـای عمومـی و شـخصی در آن‌هـا مشـخص نیسـت. ابعـاد، زاویه دیـد، امکان تشـخیص (بـه لحـاظ گذشـت زمـان، تداخـل دیگر آثـار و پاکسـازی) و ماننـد آن‌هـا مشـکلات فزاینـده‌ای را در مسـیر پژوهـش ایجـاد می‌کننـد. بـا این‌حـال، می‌تـوان بـدون توجـه بـه ویژگی‌هـای کمیتـی و کیفیتـی، محتـوای پیام‌هـا و آثـار را گروه‌بنـدی کـرد. بـا بررسـی‌های میدانـی و مطالعـات انجام‌شـده، سـه طیـف از اجراکنـدگان گرافیتی‌هـای آتـن را می‌تـوان شناسـایی کـرد (نمـودار ۱).

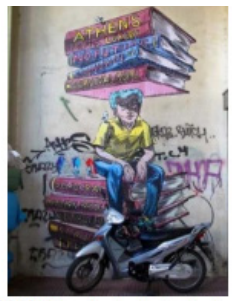


نمودار ۱. طیف‌های مختلف اجرای گرافیتی در آتن (نگارنده).

در ردیف نخست، احزاب هستند. آن‌ها معمولاً بخش بزرگی از اهداف و پیام‌های خود را نه به‌صورت رسمی، بلکه از طریق طرفداران خود انجام می‌دهند. نظر به وجود جنبه حقوقی و مسئولیت حزبی، آن‌ها از روش‌های تخریب‌گری خودداری کرده و پیام خود را اغلب با روش‌هایی نسبتاً مناسب ارائه می‌کنند. این پیام‌ها اغلب بر روی فضاهای عمومی تحت کنترل دولت و در مواقع خاصی که تبلیغات انتخاباتی اوج می‌گیرد در فضای شهری ظاهر می‌شوند. فروپاشی اقتصادی یونان که به آن اشاره شد، زمینه اجتماعی لازم را برای شعارهای احزاب چپ‌گرا فراهم کرده‌است. آن‌ها در کنار ملی‌گرایان تندرو (هرچند که هردو مخالف هم هستند) شعارهای تند برای دگرگونی‌های اساسی سر می‌دهند (جدول ۲).

به‌عنوان مثال در نمونه ۱ پسری غمگین را نشان می‌دهد که با ناراحتی روی انبوهی از کتاب‌هایی با عناوین افلاطون، سقراط و دموکراسی نشسته است و بار دوم بالای سرش سنگینی می‌کند و در حال خواندن آتن به معنای تجمل، راهنمای بقا، و بدون آینده است (Leventis, 2013: 7). مورد دیگر، نمونه ۲ است که فروپاشی اقتصادی یونان را نشان می‌دهد؛ این اثر پیکر زنی نحیف و لاغر را بر دیوارهای بورس آتن نمایان می‌کند که کیسه‌ای از یورو در آغوش خویش دارد و هاله‌ای نورانی مدور زرد بر گرد سرش دیده می‌شود (Leventis, 2013: 6). دیگر نمونه فروپاشی یونان را از نظر آلودگی نمایش می‌دهد چه آلودگی محیطی و چه آلودگی اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی.

جدول ۲. گرافیتی‌های یونان درارتباط با احزاب و ملی‌گرایان تندرو (نگارنده).



نمونه ۱. شعار تند برای تغییر اساسی اجتماعی (Leventis, 2013: 7).

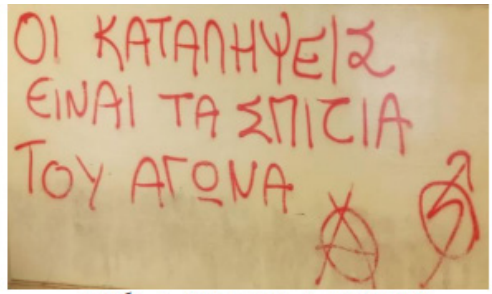
نمونه ۲. شعار تند جهت فروپاشی اقتصادی: چهل سال بدهکاری (Leventis, 2013: 6).

نمونه ۳. یک معترض در ارتباط با خطر آلودگی یونان (نگارنده).

طیف دوم از اجراکنندگان را «گروه‌ها» تشکیل می‌دهند. در این پژوهش، گروه‌ها نه به لحاظ موقعیت قانونی و فعالیت رسمی، بلکه به لحاظ ویژگی تکثری و کمّی آنان به‌عنوان یک گروه شناخته می‌شود. شش گروه مهم شناخته شده در این میان، شامل این موارد است: گروه‌های سیاسی که شامل فعالیت ضدفاشیستی(گروه مخالف ملی‌گرایان تندرو)، اتحادیه‌های صنفی می‌شود. (جدول ۳). بخش بزرگی از فعالیت آنان با گروه‌های طرفدار حقوق مهاجران تداخل دارد (نمونه ۱). و برخی دیگر به پیام‌هایی مخالف جنگ را بیان می‌کنند (نمونه ۲ و ۳). این نمونه‌ها بیشتر شامل خط‌نوشته‌ها هستند و گاهی از یک استنسیل جهت نشان دادن پیام، کمک می‌گیرند. یونان از نظر جغرافیایی یکی از مسیرهای مهاجرتی به اروپای غربی است و ضمن این‌که جمعیت بزرگی از مهاجرین شرقی را نیز در خود جای داده‌است. جمعیت بزرگی از مهاجرین یونان از کشورهای عرب‌زبان، آفریقایی، پاکستان، ایران و افغانستان است. برخی از این مهاجرین نسبت به وضع موجود و قوانین سختگیرانه اعتراض دارند که خواسته‌های خود را معمولاً از طریق تبلیغات خیابانی و گرافیتی به گوش مدیران اجتماعی می‌رسانند (نمونه‌های ۴ تا ۷).

جدول ۳. گرافیتی‌های آتن درارتباط با مفاهیم سیاسی (نگارنده).

نمونه ۲. استنسیل با پیام ضدفاشیستی (نگارنده).

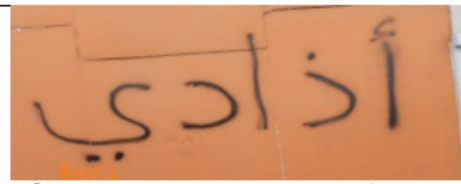


نمونه ۱. نوشته یونانی با مفهوم ضدفاشیستی (نگارنده).

نمونه ۲. پیامی حاوی محو مواتع مرزی برای مهاجرین (نگارنده).

نمونه۱. استنسیل با پیام ضدفاشیستی (نگارنده).

نمونه ۴. نه مرز و نه ملیت، یک پیام با محتوای دفاع از مهاجرین (نگارنده).



نمونه ۳. آزادی؛ شکل متفاوتی از این کلمه از کردهای مهاجر عراقی (نگارنده).

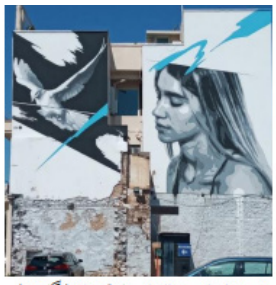
نمونه ۶. سلام، پیام یک زن مهاجر (نگارنده).

۵. یک کودک مهاجر با سلاحی در دست در اعتراض به قوانین ضدمهاجرتی (نگارنده).

گروه‌های شهروندی که اهداف آنان طرح مطالبات اجتماعی مانند حق زنان، بیمه و مانند آن‌هاست، یکی از فعالین عرصه گرافیتی آتن هستند. آن‌ها به ندرت روی به این شیوه پیام‌رسانی می‌آورند. اما در میان طرح‌هایی که صفحات آتن را آکنده‌اند، ردپای آنان نیز دیده می‌شود (جدول ۴).

جدول ۴. گرافیتی‌های آتن درارتباط با مطالبات اجتماعی (نگارنده).

نمونه ۱. مفهوم دفاع از حقوق زنان (نگارنده).



نمونه ۲. مفهوم دفاع از حقوق زنان (نگارنده).

فعالیت گروه‌های ساختارشکن و گرایش‌های نوین جهانی، زمینه را برای فعالیت گروه‌های ساختارشکن (غیرحزبی) فراهم می‌کند. فعالیت این گروه‌ها عمدتاً به سوی بازوهای نظامی قدرت حاکمه نشانه می‌رود که دولت‌های توتالیتر یا تمامیت‌خواه از آن‌ها برای بقای خود سود می‌جویند. هدف قراردادن بازوهای نظامی دولت‌ها ریشه در ادبیات انقلابی چپ در سده‌های ۱۹ و ۲۰ دارد و با این‌که دولت یونان گرایش نظامی در داخل و خارج ندارد، اما تبلیغات ضدجنگ و ضدنظامی در گرافیتی‌های آتن هویداست (جدول ۵).

جدول ۵. گرافیتی‌های یونان با پیام صلح‌جویانه (نگارنده).

نمونه ۱. شکل قلب و تصاویر صلح درون آن (نگارنده).

نمونه ۲. شکل نارنجک با نقوش گل (نگارنده).

پیام‌های مذهبی در گرافیتی‌های آتن بسیار قدرتمند عمل می‌کند. چرا که جامعه یونان، جامعه بسیارمذهبی است و آیین مسیح با قرائت ارتدوکسی‌اش، ریشه‌هایی بسیار مهم در فرهنگ هلنیستی دارد تصاویر مذهبی با مضامین اخلاقی اغلب توسط گرافیتیست‌های کارآزموده اجرا می‌شوند (جدول ۷) در مقابل این‌ها گرافیتی‌هایی نیز دیده می‌شود که پیام‌هایی ضدمسیح و آتئیستی دارند (جدول ۶).

جدول ۶. پیام‌های مذهبی در گرافیتی‌های آتن (نگارنده).

نمونه ۱. یک انسان با مضمون مذهبی (نگارنده).

نمونه ۲. یک جفت دست رو به پایین با مضمون مذهبی (نگارنده).

ششـمین گـروه از اجراکننـدگان گرافیتی‌هـای آتـن، گروه‌هـای فعـال محیط‌زیسـت و حفـظ زیسـت‌کره هسـتند. این‌هـا گروه‌هایـی هسـتند کـه ویژگـی خـاص ایـن شـهر نیسـتند و می‌شـود آن‌هـا را در اقصـی نقـاط جهـان یافـت. امـا عرصـه فعالیـت آنـان به‌عنـوان گروهـی کـه نمی‌خواهنـد در میـان هیاهوهـا صدایشـان گـم شـود، در دیوارهـای آتـن پیداسـت (جـدول ۷).

جدول ۷. پیام‌های حفظ محیط زیست در گرافیتی‌های آتن (نگارنده).

نمونه ۱. زیست کره (نگارنده).

نمونه ۲. طبیعت (نگارنده).

نمونه ۳. طبیعت (نگارنده).

طیـف سـومین کـه آن‌هـا را بـه هیـچ گـروه و حـزب خاصـی نمی‌تـوان منتسـب کـرد و پیام‌شـان را نیـز نمی‌تـوان بـا هیـچ محتـوای خاصـی دسـته‌بندی کرد(جـدول ۸)، «طیـف اشـخاص» اسـت. در ایـن طیـف، آثـار همـه کسـانی دیـده می‌شـود کـه صدای‌شـان در هیـچ جمعـی نمی‌پیچـد، هیـچ دسـته هم‌فکـر قابـل توجهـی نمی‌یابنـد یـا اصـلاً قابـل طـرح در فضاهـای عمومـی نیسـتند و حتـی ممکـن اسـت بـرای آن‌هـا تبعاتـی بـا پیگـرد قانونـی نیـز داشـته باشـد. تقریبـاً همـه گرافیتی‌هایـی کـه در طیف‌هـا و گروه‌هـا بـالا جـای نمی‌گیرنـد، متعلـق بـه ایـن بخـش هسـتند. آن‌هـا ملی‌گرایانـی هسـتند کـه دوره جذابیـت پیام‌هـای آنـان بـا گرایشـات اروپاگرایـی (ادغـام در اروپـا)، چپ‌گرایـی و جهانی‌سـازی سـپری شده‌اسـت؛ هرچنـد کـه قـادر بـه ارائـه محتواهایـی درخـور هسـتند (نمونه‌هـای ۱، ۲ و ۳). گرافیتی‌هـای بسـیاری از سـوی جوانانـی اجـرا شـده‌اند کـه بـا گرایش‌هـای تخریب‌گرایانـه، نگاهـی ساختارشـکنانه بـه همـه ابعـاد جامعـه دارنـد. در کارهـای آنـان می‌تـوان کهن‌الگوهـای باسـتانی «اهریمـن» (نمونه‌هـای ۴ و ۵)، پیام‌هـای دانش‌پژوهـی (تصویـر ۶) «دیـو و دلبـر» (نمونه‌هـای۷ و ۸)، و سـرانجام، میـل سـرکش و مفـرط بـه ویرانگـری محـض را تماشـا کـرد.

جدول ۸. طیف اشخاص در گرافیتی‌های آتن (نگارنده).

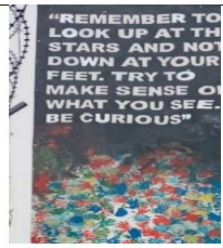
نمونه ۱. مضمون باستان‌گرایی (نگارنده).

نمونه ۲. مضمون باستان‌گرایی (نگارنده).

نمونه ۳. مضمون باستان‌گرایی (نگارنده).

نمونه ۴. نقش سربروس سگ نگهبان هادس (جهنم) (نگارنده).

نمونه ۵. مار در نقش یک موجود اهریمنی بر یک گرافیتی (نگارنده).



نمونه ۶. حاوی پیام دانشجویی با مضمون جدیت در کوشش علمی (نگارنده).

مونه ۷. مضمون کهن‌الگوی دیو و دلبر (نگارنده).

نمونه ۸ مضمون کهن‌الگوی دیو و دلبر (نگارنده).

نتیجه‌گیری

پیام‌های ملی‌گرایانه با شعارهای پوپولیستی بیان تجربه هنری آتن آشوب‌زده با گرافیتی‌هایش شاید در نظر اولیای امور و بازدیدکنندگان این شهر چندان هم خوش نیامده باشد، اما برای کسانی که تجربه شهرهای جنگ‌زده خاورمیانه را دارند، این تجربه یک دوره مغتنم بوده‌است. آن‌هایی که از حلب و موصل جنگ‌زده گریخته و در آتن بودند، نیک می‌دانستند که رنگ‌پاشی و تخلیه انرژی هیجانی بر روی دیوارها، بسیار بسیار بهتر از انفجار دیوارهاست. انسان باید آغازین‌ترین تجربه خود از تخلیه روانی خود بر سینه غارها را پاس دارد و آن را راهی آزموده و گرامی برای خالی کردن انرژی‌های منفی جامعه بداند. با بررسی‌های انجام‌شده، سه طیف از اجراکنندگان گرافیتی‌های آتن را می‌توان شناسایی کرد. در ردیف نخست، احزاب هستند. آن‌ها معمولاً بخش بزرگی از اهداف و پیام‌های خود را نه به‌صورت رسمی، بلکه از طریق طرفداران خود انجام می‌دهند. نظر به وجود جنبه حقوقی و مسئولیت حزبی، آن‌ها از روش‌های تخریب‌گری خودداری کرده و پیام خود را اغلب با روش‌هایی نسبتاً مناسب ارائه می‌کنند. این پیام‌ها اغلب بر روی فضاهای عمومی تحت کنترل دولت و در مواقع خاصی که تبلیغات انتخاباتی اوج می‌گیرد در فضای شهری ظاهر می‌شوند. فروپاشی اقتصادی یونان که به آن اشاره شد، زمینه اجتماعی لازم را برای شعارهای احزاب چپ‌گرا فراهم کرده‌است. آن‌ها در کنار ملی‌گرایان تندرو (هرچند که هردو مخالف هم هستند) شعارهای تند برای دگرگونی‌های اساسی سر می‌دهند. طیف دوم از اجراکنندگان را شش گروه سیاسی، شهروندی، ضدتوتالیتر، مذهبی و زیست‌بوم تشکیل می‌دهند. پیام‌های مذهبی در گرافیتی‌های آتن طیف سوم محسوب می‌شوند تصاویر مذهبی با مضامین اخلاقی اغلب توسط گرافیتیست‌های کارآزموده اجرا می‌شوند. طیف سومین متعلق به آثاری افرادی است؛ که صدایشان در هیچ جمعی نمی‌پیچد، هیچ دسته هم‌فکر قابل توجهی نمی‌یابند یا اصلاً قابل طرح در فضاهای عمومی نیستند و حتی ممکن است برای آن‌ها تبعاتی با پیگرد قانونی نیز داشته باشد.

پی نوشت

1. grafia
2. "Graffiti city: The rise of street art in Athens", Independent (2017/9/15).
3. "How angry street art is making Athens hip", The Economist (2017/9/30)
4. Heterotopias
5. "Across Athens, graffiti worth a thousand words of malaise", The New York Times (2014/4/15)
6. "19 pieces of Athens graffiti that perfectly sum up the attitude of young Greeks", Huffpost (2015/6/18)
7. Clean Train Movement
8. Nike
9. Sprite
10. Vandalism
11. terminal culture
12. destruction art
13. The Chicago School of sociologists
14. George Herbert Mead
15. Habermas
16. Rafael Schacter
17. 'stained and saturated cities in the world'
18. Street artists or street assholles?
19. emerging urban subculture
20. The Signature
21. INO
22. Onassis Cultural Centre in Athens
23. the Parliament of Cyprus in Nicosia
24. New York Times
25. Guardian
26. 'social diary'
27. Golden Dawn (Greek: Λαϊκός Σύνδεσμος – Χρυσή Αυγή, romanized: Laïkós Sýndesmos – Chrysí Avgí)
28. Richard Sennett
29. town-square
30. agora
31. Jürgen Habermas
32. 'communicative action'
33. "Indignant Citizens Movement"
34. Syntagma
35. Syndicat professionnel
36. Internationalism

References

• Aral, Arş. Gör. H., (2021). Kültürel Bir Pratik Olarak Grafiti Ve Sokak Sanati, ***Atina Örneği. Millî Folklor***, 17 (129).Pp: 217-228.

• Avramidis, K., (2012). Live your Greece in Myths: Reading the Crisis on Athens Walls. ***ProfessionalDreamers,workingpaper***.8.http://www.professionaldreamers.net/?p=2455

• Baudrillard, J,. (1988/1976). ***Kool Killer, or The Insurrection of Signs in I.H***. Grant, trans, Symbolic Exchange and Death, London: Sage.

• Coraline, A., (2015). ***The Streets Are Alive Erişim Tarihi***: 11 Ocak 2018. https://thebarbarianreview.files.wordpress. com/2015/01/barbarian-4-web-3-the-streets-are-alive.pdf

• Erdoğan, G., (2009). ***Kamusal Mekânda Sokak Sanatı: Grafiti İstanbul***, Beyoğlu: Yüksek Kaldırım Sokak İncelemesi.

• Fraser, N,. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. Social Text, 25/26: 56–80.

• Habermas,J.,(1987). ***The Theory of Communicative Action***, vol 2, Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason. Translated by Thomas McCarthy. Boston: Beacon Press.

• Hanauer, D,. (2004) Silence, voice and erasure: Psychological embodiment in graffiti at the site of Prime Minister Rabin's assassination. ***Psychotherapy in the Arts***. 31: 29–35.

• Hanauer, D. (2011) The discursive construction of the separation wall at Abu Dis: Graffiti as political discourse. ***Journal of Language and Politics***, 10 (3): 301–321.

• Hetherington, K., (1997). ***The Badlands of Modernity.*** London: Routledge.

• Hodge, R., Kress, G. (1993). ***Language as Ideology***. London: Routledge

• Hwee Kan (2001). Koon. Adolescents and Graffiti. ***Art Education***, 54 (1): 18-23.

• Marazuela kim, Anna; Tara Flores (2017). Overwriting the city: graffiti, communication, and urban contestation in athens. ***Defence Strategic Communications***, 4: 9-40.

• Matsaganis, M., Leventi, C. (2014). Poverty and inequality during the Great Recession in Greece. ***Political Studies Review***, 12 (2): 209–223.

• Michael-Matsas, S. (2010). Greece and the world capitalist crisis. Critique, 38 (3): 489–502.

• Michael-Matsas, S. (2013). Greece at the boiling point. ***Critique***, 41 (3): 437–443.

• Mitchell, D. (2000). ***Cultural Geography: A Critical Introduction.*** Oxford: Blackwell.

• Pangalos, O., (2016). Testimonies and Appraisals on Athens Graffiti, Before and After the Crisis', ***Remapping 'Crisis': A Guide to Athens***, edited by

URL

• URL1: https://www.behance.net/gallery/16995365/Creasing-INO (04/26/2023).
• URL2: https://www.isupportstreetart.com/mural-festival-parliament-cyprus/ (04/26/2023).

Myrto Tsilimpounidi and Aylwyn Walsh. London: Zero Books.
• Pettet, J., (1996). The writing on the walls: The graffiti of the intifada. Cultural Anthropology, 11 (2): 139–159.
• Saka, Yonca (2012). ***Banksy: Politik Sanatın Uzlaşmacı Yüzü***, (8 Aralık 2012) Erişim Tarihi: 11 Kasım 2017. https://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994
• Schacter, R,. (2014). ***Ornament and Order: Grafiti, Street Art and the Parergon. Surrey and Burlington***, VT: Ashgate.
• Sotirakopoulos, N., Sotiropoulos, G. (2013). Direct democracy now! The Greek indignados and the present cycle of struggles. Current Sociology, 61(4): 443–456.
• Stampoulidis, G. (2016). Rethinking Athens as Text: The Linguistic Context of Athenian Graffiti during the Crisis. ***Journal of Language Works,*** 1 (1): 10-23.
• Stewart, J., (2008). Graffiti vandalism? Street art and the city: some considerations. ***UNESCO Observatory E-Journal***, 1 (2): 86-107
• Stiles, K,. (1987). ***The Destruction in Art Symposium*** (DIAS), The Radical Cultural Project of Event-Structured Live Art" PhD Thesis. University of California.
• Stiles, K,. (2000). ***Thresholds of Control: Destruction Art and Terminal Culture, in Ars Electronica: Facing the Future: A Survey of Two Decades*** (Electronic Culture-History, Theory, Practice), ed. Timothy Druckrey, Cambridge: MIT Press.
• Topinka, R. J,. (2010). Foucault, Borges, heterotopia: Producing knowledge in other spaces. ***Foucault Studies***, 9: 54–70.
• Üçer, Merve Betül (2013). Müzikte Anlamın Yeniden Üretimi, Hip-Hop Kültürünün Türkiye'deki Görüntüleri Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme. ***II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı*** – I, s. 1:249-263.
• Vamvakas, V,. (2020). Athens, an Alternative City. Graffiti and Radical Tourism. in Panayis Panagiotopoulos, Dimitris P. Sotiropoulos (eds), Political and Cultural Aspects of Greek Exoticism. Edited by Panayis Panagiotopoulos; Dimitris P. ***Sotiropoulos. Palgrave Macmillan***. 5 (1): 153-166.
• Leventis, P,. (2013). Walls of Crisis: Street Art and Urban Fabric in Central Athens, 2000–2012. ***Architectural Histories***, 1(19): 1-10.
• Zaimakis, Y,. (2015). Welcome to the civilization of fear': on political graffiti heterotopias in Greece in times of crisis. ***Visual Communication***. 14 (4): 373–396.
• URLs

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۱۶-۱۰۰)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

کاربردهای گرافیک در میان‌نویس‌های فیلم‌های وس اندرسون

چکیده

در دوران سینمای صامت میان‌نویس‌ها پل ارتباطی میان شخصیت‌های فیلم، روایت و تماشاگران بودند. با اضافه شدن صدا به صنعت سینما، کاربرد و جایگاه میان‌نویس‌ها دچار تحول شد. این پژوهش تلاش دارد تا انواع میان‌نویس‌ها و عناصر گرافیکی موجود در فیلم‌های وس اندرسون را بررسی و به گونه‌شناسی انواع کاربردهای گرافیک در سینما بپردازد. در همین راستا میان‌نویس فیلم‌های وس اندرسون بر مبنای پنج مؤلفه که شامل انواع میان‌نویس، حرکت، تکنیک وارد کردن، اهمیت میان‌نویس‌ها با توجه به روایت فیلم و رابطه با دیگر عناصر فیلم است، مورد بررسی قرار گرفته و سپس گرافیک به کار رفته درون آن‌ها براساس سه مؤلفه‌ی ارتباط عناصر گرافیکی با روایت فیلم، حضور عناصر گرافیکی به عنوان یونیفرم و نوع عنصر گرافیکی به کار رفته درون میان‌نویس مورد تحلیل قرار می‌گیرند. این پژوهش که از نوع کیفی و با روش توصیفی تحلیلی انجام پذیرفته به دنبال پاسخ به این پرسش است میان‌نویس‌ها و گرافیک به کار رفته درون آن‌ها چه نقشی در شکل گرفتن هویت بصری فیلم‌های وس اندرسون ایفا می‌کنند؟ یافته‌های تحقیق بیانگر آن است که استفاده از عناصر گرافیکی در قالب یونیفرم در طراحی میان‌نویس‌ها و تکرار آن‌ها می‌تواند باعث شکل گرفتن هویت بصری فیلم در ذهن تماشاگر شود. رنگ‌ها، فونت و عناصر گرافیکی استفاده شده در هویت بصری و میان‌نویس‌های فیلم در تعیین محدوده زمانی فیلم تأثیرگذار هستند. جهت طراحی اشیاء گرافیکی و میان‌نویس‌ها درون فیلم ابتدا نیاز به تحقیق و بررسی و دسترسی به فیلم‌نامه است. پس از بررسی فیلم‌های هتل بزرگ بوداپست و گزارش فرانسوی این‌گونه به نظر می‌رسد که سبک شخصی کارگردان در شکل دادن هویت بصری فیلم تأثیرگذار بوده است

کلیدواژه‌ها: گرافیک‌کاربردی، گرافیک در سینما، میان‌نویس فیلم، وس اندرسون.

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم با عنوان " کاربردهای گرافیک در میان نویس فیلم های وس اندرسون " است.

فاطمه تاکیان
کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
fatemehtakian@gmail.com

سمیه رمضان ماهی
استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
ramezanmahi.s@soore.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳-۰۱-۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳-۰۵-۱۱

1-DOI:10.22051/PGR.2024.46831.1258

حالت[۳۳] و هم در بیان[۳۴]» (Lessing, 1788: 23).

مقدمه

طراحی گرافیک‌هایی که در فیلم‌سازی به‌کار گرفته می‌شوند، در شکل دادن دنیای سینمایی یک‌دست و قابل باور که مخاطب بتواند با آن‌ها ارتباط برقرار کند، تأثیر بسیاری دارند. با این‌حال طراحی گرافیک در فیلم‌سازی به‌طور کلی مورد تحقیق و بررسی چندانی قرار نگرفته است. در برخی فیلم‌ها، مانند آثار کارگردان آمریکایی وس اندرسون، طراحی گرافیک از اولویت بالایی برخوردار است. او با کمک گرفتن از طراحی گرافیک در آثار خود، دنیای سینمایی را به تصویر می‌کشد که دارای هویت بصری بسیار قوی هستند و مخاطبان را در نگاه اول به خود جذب می‌کنند. در اکثر فیلم‌های او میان‌نویس‌ها مسئولیت انتقال اطلاعاتی مانند تاریخ، زمان و مکان به مخاطب را دارند در صورتی که در اکثر فیلم‌ها این اطلاعات به صورت واضح ذکر نمی‌شوند و یا شخصیت‌های فیلم نقش انتقال آن‌ها را به مخاطبان دارند، این انتقال اطلاعات از طریق نوشتار، رنگ و فرم نقش بسیار مهمی در شکل دادن هویت بصری فیلم در ذهن مخاطب و روایت داستان فیلم دارد. هدف کلی در این پژوهش مطالعه کاربردهای گرافیک در میان‌نویس فیلم‌های وس اندرسون جهت آگاهی بر این کاربردها و دسته‌بندی ها است. در این پژوهش به واسطه مطالعه فیلم‌های وس اندرسون به شناخت و بررسی نوع میان‌نویس‌های استفاده شده در این فیلم‌ها پرداخته می‌شود. در این پژوهش به شفاف سازی رابطه میان طراحی گرافیک و سینما پرداخته می‌شود. تا به این پرسش پاسخ دهد که میان‌نویس‌ها و گرافیک به کار رفته درون آن‌ها چه نقشی در شکل گرفتن هویت بصری فیلم های وس اندرسون ایفا می‌کنند؟

پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی های انجام شده، در موضوع کاربردهای گرافیک در میان‌نویس‌های فیلم‌های وس اندرسون، پژوهشی به طور مشخص که فقط به بررسی کاربردهای گرافیک در میان‌نویس‌های فیلم‌های وس اندرسون پرداخته باشد؛ دیده نشده است. از پژوهش‌های هم‌راستا می توان به این موارد اشاره کرد، فدائی و سلیمیان (۱۴۰۱)، در مقاله خود تحت عنوان بررسی نقش ویدیومپینگ‌ها در گرافیک محیطی قرن بیست و یکم با تکیه بر نظرات پل ویریلیو و لو مانوویچ، به اهمیت و تأثیر ویدیومپینگ‌ها در گرافیک محیطی شهرهای امروزی و این مسئله که چگونه ویدیومپینگ‌ها در ارتباطات شهری امروزی به عنوان یک هنر و رسانه می‌توانند مؤثر باشند، پرداخته‌است. این مقاله نگاهی به کاربردهای معاصر گرافیک در دیگر شاخه‌های هنر دارد. شیخانی (۱۳۸۶)، در مقاله خود تحت عنوان «مرز بین سینما و گرافیک»، به بررسی ارتباط کمتر دیده شده میان هویت اثر سینمایی و اثر گرافیکی را با بهره گرفتن از مثال‌های تاریخ سینما و گرافیک همچون آثار سائول باس پرداخته است. او همچنین به این موضوع اشاره می‌کند که طراحی گرافیک به تنهایی کاربرد ندارد و همیشه با ضروریات اولیه مانند قصه و چگونگی بیان آن ارتباط دارد. انی اتکینز (۲۰۲۰)، در کتاب خود تحت عنوان «نامه‌های عاشقانه جعلی، تلگرام‌های جعلی و نقشه‌های فرار از زندان: طراحی وسایل گرافیکی برای فیلم‌سازی» به مراحل طراحی وسایل گرافیکی برای فیلم، که بازیگران با آن‌ها در تعامل هستند، اهمیت تحقیق قبل از شروع به طراحی برای رسیدن به آثاری دارای جزئیات برای ساخت هویت بصری فیلم و جزئیاتی در رابطه با آثارش در برخی فیلم‌ها می‌پردازد. صادقی (۱۳۸۷)، در کتاب خود تحت عنوان «گرافیک و سینما»، به تفصیل ارتباط میان گرافیک و سینما پرداخته، و سپس به بررسی ابتدائی‌ترین اشتراکات این دو حوزه، یعنی طراحی پوستر و تیتراژ سینمایی و مشترکات کمی پیچیده‌تر که به مباحث تطبیق رنگ با صدا و خط کرسی با خط نگاه اختصاص دارد می‌پردازد. او همچنین به بررسی تاریخچه گرافیک از دوران سینمای صامت تا دوران معاصر و کاربردهای آن می‌پردازد. سعیدی‌پور (۱۳۷۶)، در کتاب خود تحت عنوان «گرافیک در عنوان‌بندی فیلم»، به اهمیت عنوان‌بندی و نقش آن در شناخت سبک کارگردان، تاثیر متقابل تصویر، صدا و نوشته‌گذاری در فیلم، مفهوم عنوان‌بندی، تاریخچه تحول گرافیک در عنوان‌بندی و مصاحبه با کارگردان‌ها و طراحان گرافیک در فیلم می‌پردازد. تود (۲۰۱۹)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «طراحی گرافیک و سینما: آنالیز زبان گرافیک به عنوان یک استراتژی برای روایت فیلم در فیلم‌های معاصر هالیوود»، به رابطه میان گرافیک و سینما، سیستمی برای تشخیص کاربردهای گرافیک در سینما، نقش گرافیک در شکل دادن روایت داستان و هویت بصری فیلم می‌پردازد و تعدادی از فیلم‌هایی که از نظر طراحی گرافیک قوی هستند را مورد بررسی قرار داده و آنالیز می‌کند. آراگائو (۲۰۰۶)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «بُعد گرافیکی سینما، به نحوه کاربرد گرافیک در سینما» از دوران سینمای صامت تا سینمای معاصر می‌پردازد و در نتیجه

به راهی برای دسته‌بندی عناصر گرافیکی به کار رفته درون سینما دست یافت. او در این پایان‌نامه به بررسی نقش عناصر گرافیکی و نحوه استفاده از آن‌ها در فیلم می‌پردازد. بدیع بودن پژوهش حاضر از آن روست که طراحی گرافیک در فیلم و سینما به صورت گسترده مورد مطالعه و پژوهش قرار نگرفته است، مطالعه و آگاهی بر کاربردهای طراحی گرافیک در فیلم و سینما می‌تواند سبب اشتغال‌زایی شده و بهره گرفتن از امکانات آن در سینمای ایران می‌تواند باعث تولید فیلم‌هایی دارای هویتی منسجم شود که حاصل استفاده از فرم‌ها، رنگ‌ها و میان‌نویس‌هایی است که سبب ساخت دنیای سینمایی یکپارچه‌ای می‌شوند و در ذهن مخاطبان ماندگار هستند.

روش انجام پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و با روش توصیفی تحلیلی است.، شیوه و روش آن به روش کتابخانه‌ای با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای و مشاهده آثار به روش میدانی است. موردهای مطالعاتی در این پژوهش فیلم‌های ساخته شده توسط وس اندرسون هستند که از میان‌نویس درون آن‌ها استفاده شده و از لحاظ طراحی گرافیک و بهره‌گیری از آن غنی هستند. به این جهت فیلم‌های انتخاب شده باید دارای میان‌نویس بوده، هویت بصری آن‌ها از لحاظ گرافیکی غنی باشد، توسط وس اندرسون کارگردانی شده باشند و دنیای سینمایی آن‌ها دارای مشخصه‌ای منحصر به فرد باشد. بر همین اساس فیلم‌های متعددی مشاهده شدند و از میان آن‌ها دو فیلم انتخاب شد که حضور این خصوصیات درون آن‌ها به وضوح قابل مشاهده است. دو فیلم انتخابی به این شرح می‌باشند؛ فیلم هتل بزرگ بوداپست[1] اثر سال ۲۰۱۴ و فیلم گزارش فرانسوی[2] اثر سال ۲۰۲۱ پس از مشاهده فیلم‌های انتخابی و آنالیز آن‌ها با بهره گرفتن از سیستمی که هلنا تود در پایان‌نامه خود جهت دسته‌بندی اشیاء گرافیکی به کار برده است و تغییر آن براساس محتوای میان‌نویس‌های موجود در فیلم‌های وس اندرسون به شرح زیر دسته‌بندی شدند:

- انوع میان‌نویس: دیالوگ و توضیحی (میان‌نویس‌های توضیحی خود به چند دسته تقسیم می‌شوند: میان‌نویس‌های زمان و مکان، میان‌نویس‌های اطلاعات افزوده و یا مکمل فیلم‌نامه، میان‌نویس‌های جدا کننده بخش یا فصل)
- حرکت: میان‌نویس‌های ثابت و متحرک
- تکنیک وارد کردن میان‌نویس: بین سکانس، همراه با سکانس و یا درون سکانس
- اهمیت میان‌نویس‌ها با توجه به روایت فیلم: مهم و یا ثانویه
- رابطه با دیگر عناصر فیلم: اضافی، مستقل و یا مکمل

گرافیک موجود در میان‌نویس‌ها با در نظر گرفتن محتوا و نوع میان‌نویس می‌تواند متفاوت باشد و کاربردهای آن نیز متغییر است. پس از مشاهده فیلم‌های وس اندرسون عناصر گرافیکی موجود در میان‌نویس این فیلم‌ها به شرح زیر دسته بندی می‌شوند:

- ارتباط عناصر گرافیکی با روایت فیلم: ارتباط مستقیم، غیر مستقیم و خارج از روایت
- حضور عناصر گرافیکی به صورت یونیفرم در میا ن نو یس
- نوع عنصر گرافیکی به کار رفته درون میان‌نویس: عناصر نوشتاری، عناصر تصویری و عناصر گرافیکی که جهت انتقال بهتر زیبایی شناختی فیلم افزوده می‌شوند (بافت، پترن، نویز و ...)

تاریخچه حضور میان‌نویس در سینما

«سینما تقریباً تا دهه اول قرن بیستم به نام «سینمای جاذبه‌ها» معروف بود، جایی که مخاطبان برای دیدن مناظر بصری می‌رفتند که هیچ ارتباطی میان صحنه‌ها و اتفاقات آن نبود، این فیلم‌ها از طریق ارتباط مستقیم چشمی با دوربین، توجه کامل تماشاگر را به خود جلب می‌کردند (Gunning, 2006: 382). در ابتدا میان‌نویس‌ها به‌صورت دست‌نویس به‌روی زمینه‌ایی کاملا سیاه نوشته می‌شدند، تضاد رنگ زمینه سیاه و نوشتار سفید باعث جلب سریع توجه تماشاگر به نوشته‌ها می‌شد، در حدود دهه ۱۹۲۰ م در کنار استفاده از زمینه‌های سیاه برای میان‌نویس‌ها، استفاده از بافت نیز رایج شد. ثابت ماندن نگاه برای مدت طولانی بر نوشته‌های سفید که تضاد رنگی بسیاری با زمینه سیاه داشتند باعث اذیت شدن چشم تماشاگران می‌شد، تغییر زمینه میان‌نویس‌ها از سیاه به خاکستری تیره باعث می‌شد تا این مسئله تا حدودی کاهش یابد. بافت‌های استفاده شده در میان‌نویس‌های این دوره شبیه به بافت موکت یا پارچه است که حروف به‌صورت سفید برآن نوشته شده‌اند. در حدود همین دهه در میان‌نویس‌ها از قاب‌های خطی ساده و حتی قاب‌هایی با خطوط منحنی نیز استفاده می‌شد. «در زمان رضاشاه، تولیدکنندگان برخی از فیلم‌های صامت اکشن و حادثه‌ای؛ برای انتقال داستان، توضیحات متنی را به فیلم اضافه می‌کردند.

این توضیحات که میان‌نویس نام داشتند در سکانس‌های مختلف داستان نمایش داده می‌شدند. اما از آنجایی‌که میان‌نویس‌ها به زبان اصلی و اغلب انگلیسی نوشته شده بودند، مترجمی میان‌نویس‌ها را به‌صورت هم‌زمان ترجمه کرده و با صدای بلند برای تماشاگران می‌خواند. سرانجام در سال ۱۳۰۹ سینمادران اقدام به ترجمه متن میان‌نویس‌ها به زبان فارسی کردند. اما به دلیل آنکه بسیاری از تماشاگران بی‌سواد بوده و سواد خواندن نداشتند تأثیر مثبتی در انتقال داستان فیلم به وجود نیامده و سبب هرج‌ومرج سالن سینما می‌شد. چراکه افراد باسواد با صدای بلند اقدام به خواندن میان‌نویس‌ها کرده و و نظم را برهم می‌زنند. به همین دلیل در نهایت در سال ۱۳۱۵خواندن میان‌نویس‌ها با صدای بلند ممنوع شد (تاریخ سینما در ایران، ۱۴۰۰) ».

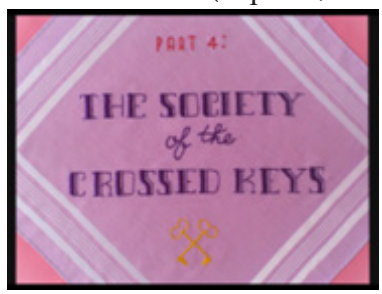
تصویر ۱. تعدادی از اشیاء گرافیکی طراحی شده در فیلم هتل بزرگ بوداپست (URL۱).

تصویر ۲. تیتراژ آغازین فیلم گتسبی بزرگ (URL۲).

اکثر نوشته‌هایی که درون میان‌نویس‌های این دوره دیده می‌شوند، فارغ از ژانر فیلم با یک نوع خط و یک نوع تایپوگرافی نوشته شده‌اند و صرفاً برای انتقال اطلاعات به تماشاگر هستند و توجهی به نوع حروف، زوایای آن‌ها و... نشده است. دی. دبلیو. گریفیث[۳]کارگردان و فیلمساز آمریکایی که در اکثر آثار خود از گرافیک و عناصر گرافیکی بهره می‌برد در فیلم تعصب[۴] اثر سال ۱۹۱۶م و فیلم تولد یک ملت[۵] اثر سال ۱۹۱۵م، از میان‌نویس‌ها برای انتقال بهتر مفهوم روایت فیلم و درک آن استفاده کرد. بدون شک اولین استفاده از گرافیک و عناصر گرافیکی در تاریخ سینما، در عنوان فیلم‌ها و میان‌نویس‌ها اتفاق افتاد. «میان‌نویس‌های استفاده شده در فیلم‌های صامت را می‌توان به دو زیردسته تقسیم کرد: میان‌نویس‌های توضیحی و میان‌نویس‌های دیالوگ. هدف میان‌نویس‌های توضیحی انتقال اطلاعات اضافی درباره داستان بود، که اغلب مربوط به عواملی مانند زمان و مکان بودند. هدف میان‌نویس‌های دیالوگ، ترجمه بصری صحبت‌ها میان شخصیت‌ها بود، با انتخاب نقاط مهم گفتگو که برای درک بهتر داستان ضروری بودند. ظهور میان‌نویس‌های دیالوگ نتیجه‌ای مستقیم از عدم وجود صدای هماهنگ بود. اما میان‌نویس‌های توضیحی به عنوان یک استراتژی روایتی بیرون از روایت فیلم معرفی شدند و قابلیت گرافیکی آن‌ها مورد بررسی قرار گرفت» (Chisholm, ۱۹۸۷ :۱۳۷). با رسیدن به اواسط دهه ۱۹۳۰م اکثر فیلم‌ها دارای صدا و دیالوگ بودند این امر باعث مرگ فیلم‌های صامت شد. رابطه فیلم و تماشاگران و زبان فیلم در این زمان متحول شد. پس از ورود صدا به فیلم‌ها طراحی گرافیک در عنوان میان‌نویس‌ها به‌طور کلی از صنعت سینما خارج نشد، درواقع نوعی از میان‌نویس‌ها که میان‌نویس‌های دیالوگ بودند از رده خارج شدند، اما میان‌نویس‌های توصیفی در حال پیدا کردن جایگاه خود در صنعت فیلم‌سازی و زبان بصری فیلم‌ها بودند. کارگردان‌ها بدون توجه به عنصر صدا همچنان می‌توانستند از میان‌نویس‌های توصیفی به عنوان ابزاری استراتژیک برای انتقال بهتر روایت فیلم استفاده کنند. هرچند میان‌نویس‌ها با حضور عنصر صدا در صنعت فیلم دچار تحول شدند و مورد تأثیر قرار گرفتند اما عنوان‌های آغازین و پایانی فیلم‌ها و وسایل گرافیکی فیلم‌برداری شده، چندان مورد تأثیر قرار نگرفتند چراکه پیامی که به تماشاگر منتقل می‌کردند وابسته به صدا نبود. استفاده‌از میان‌نویس‌ها دیگر ضروری نبود و همین امر موجب شد تا استفاده از آن‌ها خلاقانه و محدود شود، این لحظه مهمی برای تعیین قدرت و جایگاه طراحی گرافیک در سینما و فیلم‌سازی بود. «در پایان دوره‌ی سینمای صامت، سینما خود را به عنوان یک صنعت و نهایتاً به عنوان هنر هفتم معرفی کرد. هیچ‌کدام از این اتفاقات بدون فناوری رخ نمی‌داد، و به واقع سینما به عنوان یک هنر به وسیله خصوصیت فناوری‌اش تعریف می‌شود» (Smith, ۱۹۹۶ :۳).

گرافیک در سینمای معاصر

گرافیک در سینمای معاصر را می‌توان به سه دسته کلی تقسیم کرد؛ اشیاء گرافیکی فیلم‌برداری شده، تیتراژهای آغازین و پایانی و میان‌نویس‌ها. نمونه این سه دسته‌بندی را می‌توان در تصاویر ۱، ۲ و ۳ مشاهده کرد. اگرچه هر یک از این دسته‌ها می‌توان چندین زیر مجموعه داشته باشد چراکه با پیشرفت تکنولوژی طراحان گرافیک می‌توانند بیش از پیش با طراحی و تولید آثار گرافیکی در انتقال روایت داستان فیلم و ساخت هویت بصری تأثیر داشته باشند.«سائول می‌گوید که لوگو یک فیلم مانند لوگوی یک شرکت است، اما عمر کوتاه‌تر برای انجام وظیفه خود دارد. لوگو یک فیلم همچنان باید جذاب باشد و جوهر فیلم را بیان کند. بنابراین او لوگو و تیتراژ فیلم را به طور مشابه اختراع کرد. طراحی لوگو فیلم و تیتراژ قبل از شروع فیلم، احوال و حالت داستان را پیش از داستان روایت می‌کرد» (Petit, ۲۰۱۴, para. ۲).



تصویر ۳. نمونه استفاده از گرافیک در میان‌نوبس (مأخذ: فیلم هتل بزرگ بوداپست).

تصویر ۴. صحنه‌ایی از فیلم تسخیر ناپذیران که در طراحی روی زمین تشبیه کاپون به پادشاه خورشید را نشان می‌دهد (URL۳).

در برخی از فیلم‌ها طراحان از گرافیک و عناصر آن به صورت غیر مستقیم و یا در قالب استعاره استفاده می‌کنند، در فیلم تسخیر ناپذیران اثر سال ۱۹۸۷ که توسط برایان دیپالما کارگردانی شده است، آل کاپون فردی بسیار قدرتمند است که شهر شیکاگو حول محور او می‌چرخد، همان‌طور که در تصویر ۴ دیده می‌شود در صحنه‌ای از فیلم کاپون در آرایشگاه حضور دارد و افراد به دور آن و درحال ارائه خدمات به اون هستند در پس‌زمینه این صحنه طرحی بروی سرامیک‌های آرایشگاه وجود دارد که پاتریشیا فون براندنشتاین، تصویری از یک خورشید در مرکز اثر را ارائه می‌دهد که باقی عناصر در حال چرخیدن به دور آن هستند و خورشید به عنوان عنصری حیاتی به وجودشان معنا می‌بخشد. براندنشتاین به دلیل طماع بودن کارکترهای فیلم و حال و هوایی که در دهه بیست شیکاگو غالب بود رنگ سبز را در هویت فیلم استفاده کرده است. سائول باس طراح گرافیک آمریکایی، از نخستین طراحانی است که در حوزه تیتراژ، نشانه و پوستر فیلم به صورت همزمان فعالیت داشته است. تأثیر او در گرافیک سینمایی جهان انکار ناپذیر است. باس بنیانگذار شیوه نوینی در طراحی تیتراژ سینمایی بود. این تیتراژها متناسب با هویت فیلم و جدانشدنی از آن بودند. باس با استفاده از عناصر گرافیکی مانند شکل‌های هندسی و تایپوگرافی‌هایی که معمولا دست‌نویس بودند روایت پیچیده فیلم را به نمایش می‌گذاشت. طراحی‌های باس رویکردی مینیمالیست داشتند. او پوسترهای فیلم‌ها را نیز طراحی می‌کرد و هویت فیلم‌ها و طراحی‌های موجود در تیتراژ آغازین را دوباره تولید می‌کرد با این تفاوت که در پوسترها طرح‌هایش ثابت و بدون حرکت بودند، که نمونه آن در تصویر ۵ مشاهده می‌شود. «موضوع فیلم هرچه که باشد، طراح باید ساعت‌های زیادی را صرف اطمینان از دقیق بودن جزئیات بصری که در تصاویر به نمایش می‌گذارد، بگذراند. با وجود اینکه افراد زیادی برای او کار خواهند کرد، باز هم برای او لازم است که دانش عمومی بسیار گسترده‌ای از دوره‌ها و سبک‌های لباس، معماری، هنرهای تزئینی و... داشته باشد» (St. John Marner, & Stringer, ۱۹۷۴:۴۴).

تصویر ۵. پوستر فیلم آناتومی یک قتل اثر سائول باس (URL۷).

سه کاربرد گرافیک در فیلم می‌توانند به‌صورت فیزیکی و یا مجازی باشند، به‌طور مثال اشیاء گرافیکی فیلم‌برداری شده حضور فیزیکی دارند،

درون صحنه فیلم قرار گرفته و بازیگران با آن‌ها برخورد دارند. این اشیاء به‌صورت دستی و یا با استفاده از ماشین‌های چاپ تولید می‌شوند. اما تیتراژهای آغازین و پایانی و میان‌نویس‌ها توسط رایانه تولید شده و به‌صورت مجازی هستند و در مرحله پس از تولید در فیلم مونتاژ می‌شوند. سبکی از طراحی گرافیک در فیلم که در سال‌های اخیر رشد کرده است، ساخت و طراحی رابط کاربری است که فرمی مجازی دارد. این گونه از طراحی گرافیک‌ها اغلب در فیلم‌های علمی-تخیلی دیده می‌شوند که هدف اصلی حضورشان نمایش تکنولوژی موجود در آینده است. این رابط‌های کاربری اغلب فرضی بوده و در زندگی واقعی کاربردی نخواهند داشت و صرفاً به‌عنوان نمایی از آنچه به‌عنوان تکنولوژی در آینده وجود خواهد داشت ظاهر می‌شوند. یکی دیگر از موارد استفاده از گرافیک درون فیلم از طریق انیمیشن است. انیمیشن‌ها به انتخاب کارگردان و طراح تولید می‌توانند اطلاعاتی مضاعف را به تماشاگر انتقال دهند و به عنوان راهی برای پویاتر کردن داستان فیلم استفاده شوند. از دیگر کاربردهای جالب انیمشن‌های گرافیکی در فیلم استفاده از آن‌ها در غالب شبکه‌های اجتماعی است. در فیلم‌های معاصر هالیوود گاهی اوقات عناصر گرافیکی شکل عناصر رسانه‌های اجتماعی را به خود گرفته و از طریق گوشی‌های هوشمند و رایانه‌ها دیده می‌شوند، مانند پیام‌ها، شکلک‌ها و رابط کاربری شبکه‌های اجتماعی مانند تویتر، فیس‌بوک و... .

یافته‌ها

در این پژوهش ابتدا به خلاصه‌ای از داستان و اطلاعات موردهای مطالعاتی این پژوهش پرداخته می‌شود و سپس طبق دسته‌بندی که در روش تحقیق ارائه شد به انواع میان‌نویس‌ها و گرافیک به کار رفته در این فیلم‌ها پرداخته می‌شود. در انتهای توضیحات هر مورد مطالعاتی جدولی جهت سهولت شناسایی این میان‌نویس‌ها و گرافیک بکار رفته درون آن‌ها جایگذاری شده است.

هتل بزرگ بوداپست

مورد مطالعاتی اول فیلم هتل بزرگ بوداپست اثر سال ۲۰۱۴ م است. ژانر این فیلم کمدی-درام و به نویسندگی و کارگردانی وس اندرسون است. طراح تولید آن آدام استاک هیوسن[۶]کارگردان هنری آن استیو سامرزگیل[۷]و طراح گرافیک آن انی اتکینز است. روند روایت فیلم در سه دهه مختلف جریان دارد، دهه‌های ۳۰، ۶۰ و ۸۰ میلادی. در ارتفاعات پوشیده از برف، در دهه ۳۰ میلادی در مرز شرقی اروپا و در جمهوری خیالی و سابق زوبرفکا که حکومتی فاشیستی اداره آن را برعهده دارد هتلی با نام هتل بزرگ بوداپست وجود دارد که مهمانان آن اغلب افراد منزوی، مسن و غنی هستند. فیلم هتل بزرگ بوداپست تنها فیلم وس اندسون است که درون آن با ورود به دهه های تاریخی متفاوت تناسب تصویر تغییر می‌کند. فیلم با تناسب ۱۶:۹ که در سینمای امروز مورد استفاده است شروع می‌شود. این تناسب نشان دهنده دهه ۸۰ میلادی است این نسبت تصویر به تماشاگر سرنخ می‌دهد که سکانسی که در حال پخش است به زمان حال و معاصر نزدیک‌تر است و آنچه بعد از این صحنه مشاهده خواهد کرد به دوران قبل اشاره خواهند داشت. فیلم به نسبت ۲:۳۵:۱ تغییر می‌کند و به روایت فیلم در دهه ۶۰ می‌پردازد. این نسبت تصویر مورد استفاده در فیلم‌های دهه ۶۰ میلادی بوده و یادآور آن دوران است. میزان زیادی از روایت فیلم دارای تناسب ۴:۳ است که یادآور دهه ۳۰ میلادی است. وس اندرسون با انتخاب این تناسب سعی در القا حس سینما کلاسیک دهه ۳۰ به تماشاگران داشته است. پس از تماشای میزانی از فیلم تماشاگر با دهه‌های درون فیلم آشنا شده است و با دیدن هریک از این نسبت‌ها ناخودآگاه دهه تاریخی که درحال پخش شدن است را تشخیص می‌دهد. نورپردازی و رنگ از مواردی هستند که در فیلم‌های وس اندرسون جایگاه ویژه‌ایی دارند. به طور مثال در سکانس‌های آغازین فیلم هتل بزرگ بوداپست که زیرو مصطفی در میانسالی خود به سر می‌برد و به شرح زندگی خود و گوستاو می‌پردازد با نزدیک شدن دوربین به صورت او نورها برای القای حس دراماتیک شدن صحنه کم می‌شوند. این کم شدن نور علاوه بر القای حس دراماتیک بودن صحنه، علاقه مصطفی زیر به دورانی که در حال شرح دادن آن است و اتفاقات رخ داده و حضور گوستاو را نیز به مخاطب القا می‌کند. ترکیب بندی، چیدمان صحنه و حجم حضور شخصیت‌ها درون هرصحنه یکی دیگر از مواردی است که به عنوان مشخصه‌ای از سبک وس اندرسون شناخته می‌شود. جایگاه شخصیت‌ها در ترکیب‌بندی صحنه می‌توانند گویای اهمیت‌ها درون فیلم یا سکانس باشد. به طور مثال در سکانس‌های اولیه فیلم زیر و در پس‌زمینه و گوشه فریم دیده می‌شود درحالی که گوستاو در نمایی نزدیک به دوربین و در مرکز قرار دارد. فاصله موجود میان شخصیت‌ها و پررنگ‌تر بودن حضور گوستاو در پلان‌های اولیه دوربین نشان از فرمان‌برداری زیرو

از گوستاو به عنوان فردی که تصمیم‌گیرنده نهایی است دارد. در سکانس‌های بعدی فیلم جایگاه زیرو با کمک به گوستاو تغییر پیدا می‌کند، حال زیرو هم‌راستا با گوستاو درون سکانس‌ها دیده می‌شود

نوع میان‌نویس: میان‌نویس‌های زمان و مکان

در فیلمی مانند فیلم هتل بزرگ بوداپست که روایت آن در دهه‌ها و مکان‌های متفاوت رخ می‌دهد وجود میان‌نویس‌های زمان و مکان در انتقال اطلاعات و برداشت تماشاگر از روایت فیلم بسیار تأثیر گذار است. با حضور این نوع میان‌نویس‌ها ارتباطی که تماشاگر با روایت فیلم و خط زمانی آن برقرار می‌کند در مدت زمان کمتری اتفاق می‌افتد، نمونه این میان‌نویس را می‌توان در تصویر ۶ قابل مشاهده

تصویر ۶. نمونه میان‌نویس زمان و مکان در فیلم هتل بزرگ بوداپست (مأخذ: فیلم هتل بزرگ بوداپست).

حرکت

میان‌نویس‌های زمان و مکان در فیلم هتل بزرگ بوداپست ثابت بوده و دارای حرکت و انیمیشن نیستند.

تکنیک وارد کردن میان‌نویس

این نوع میان‌نویس‌ها به عنوان صحنه‌ایی جداگانه درون فیلم دیده نمی‌شوند بلکه همراه با تصویر فیلم و در زمانی بسیار کوتاه اطلاعات زمان و مکان را به تماشاگر منتقل می‌کنند. میان‌نویس‌های زمان و مکان در دو حالت در فیلم هتل بزرگ بوداپست مشاهده می‌شوند، حالت اول تنها با استفاده از فونت به عنوان نوشتاری افزوده بر تصویر فیلم مشاهده می‌شوند که بعد از فیلم‌برداری و با استفاده از برنامه‌های ادیت به فیلم اضافه شده‌اند و در حالت دوم این اطلاعات قبل از فیلم‌برداری درون سکانس وارد شده‌اند و در قالب نوشتاری بروی دیوار، تابلو و یا نوشتاری روی در دیده می‌شوند.

اهمیت میان‌نویس‌ها با توجه به روایت فیلم

میان‌نویس‌های زمان و مکان به دلیل نوع اطلاعاتی که به تماشاگر منتقل می‌کنند، در انتقال صحیح روایت فیلم و درک تماشاگر از دوره تاریخی و اتفاقاتی که در حال رخ دادن است، تأثیر بسیاری دارند.

رابطه با دیگر عناصر فیلم

این نوع میان‌نویس‌ها مکمل روایت فیلم و اتفاقاتی که درحال رخ دادن است، هستند و به دلیل تکنیک واردسازی آن‌ها میان‌نویس‌های زمان و مکان فیلم هتل بزرگ بوداپست همراه با تصویر فیلم و شخصیت‌ها مشاهده می‌شوند و سکانس را کامل می‌کنند.

ارتباط عناصر گرافیکی با روایت فیلم

در مقایسه با دیگر میان‌نویس‌های موجود در فیلم‌های اندرسون اینگونه به نظر می‌آید که میان‌نویس‌های زمان و مکان از لحاظ بصری اولویت کمتری نسبت به باقی میان‌نویس‌ها دارند هرچند از لحاظ نوع اطلاعات دارای اولویت بالایی هستند.

حضور عناصر گرافیکی به صورت یونیفرم در میان‌نویس

میان‌نویس‌های زمان و مکان در فیلم هتل بزرگ بوداپست دارای یونیفرم نیستند و صرفاً به صورت نوشتار بر تصویر فیلم اضاف شده‌اند و یا به صورت نوشتار بروی دیوارها، تابلوها و درها نوشته شده اند.

نوع عنصر گرافیکی به کار رفته درون میا ن نو یس

فونت استفاده شده در این میان‌نویس‌ها فونت Archer نام دارد، همان‌طور که در تصویر ۷ مشاهده می‌شود حروف این فونت سریف‌هایی دارند که حس نوشتارهای تایپ شده توسط ماشین‌های تایپ قدیمی را به تماشاگر منتقل می‌کنند. در برخی از این میان‌نویس‌ها که بروی دیوار و یا تابلو قرار دارند بافت‌هایی وجود دارد که حس کهنگی نوشتار در فضا و یکی بودن با صحنه را به مخاطب منتقل کند و در تضاد با این تلاش برای یکی بودن نوشتار با صحنه، مقیاس نوشته‌ها به‌گونه‌ای انتخاب شده است که در کمترین زمان نگاه تماشاگر را به خود جذب کند به طور مثال در سکانسی که زیرو در مقابل در زندان حضور دارد بروی دیوار آن در ابعادی بزرگ نام مکان نوشته شده است. نوشته اولین عنصری است که چشم تماشاگر را در این نقطه به خود جذب می‌کند.

تصویر ۷. آنالیز فونت میان‌نویس فیلم هتل بزرگ بوداپست (مأخذ: نگارندگان).

نوع میان‌نویس: میان‌نویس‌های اطلاعات افزوده و یا مکمل فیلم‌نامه

این نوع میان‌نویس‌ها شامل اطلاعاتی هستن که حضور آن‌ها در فیلم باعث انتقال بهتر روایت فیلم به تماشاگر می‌شود. این میان‌نویس‌ها می‌توانند تابلویی درون یک موزه، صفحاتی از یک روزنامه، پرونده یکی شخصیت‌های فیلم و یا حتی قبض تحویل لباس یکی از شخصیت‌ها باشند. نمونه این میان‌نویس را می‌توان در تصویر ۸ قابل مشاهده است.

تصویر ۸. نمونه میان‌نویس مکمل در فیلم هتل بزرگ بوداپست (مأخذ: فیلم هتل بزرگ بوداپست).

حرکت

میان‌نویس‌های مکمل نیز مانند میان‌نویس‌های زمان و مکان ثابت بوده و دارای حرکت و انیمیشن نیستند.

تکنیک وارد کردن میان‌نویس

این نوع میان‌نویس‌ها به دلیل تنوع اطلاعاتی که به تماشاگر منتقل می‌کنند با تکنیک‌های متفاوتی وارد فیلم می‌شوند، برخی از آن‌ها مانند تابلو موزه و اتوبوس در حین فیلم‌برداری وارد فیلم می‌شوند، برخی دیگر نیز مانند صفحات اول روزنامه به عنوان صحنه‌ایی جداگانه تمام تمرکز تماشاگر را به خود جلب می‌کنند، این نمونه از میان‌نویس‌های مکمل پس از فیلم‌برداری و در مرحله ادیت و تدوین به فیلم افزوده می‌شوند.

اهمیت میان‌نویس‌ها با توجه به روایت فیلم

این میان‌نویس‌ها شامل اطلاعات گوناگونی هستند که شاید عدم حضورشان درون فیلم صدمه‌ایی به روایت فیلم وارد نکند اما حضورشان در برداشت تماشاگر و درک بهتر او از روایت تأثیر بسیاری می‌گذارد.

رابطه با دیگر عناصر فیلم

این نوع میان‌نویس‌ها نیز مکمل روایت فیلم و اتفاقاتی که درحال رخ دادن است، هستند و با انتقال اطلاعات افزوده به تماشاگر باعث درک بهتر سکانس می‌شوند.

ارتباط عناصر گرافیکی با روایت فیلم

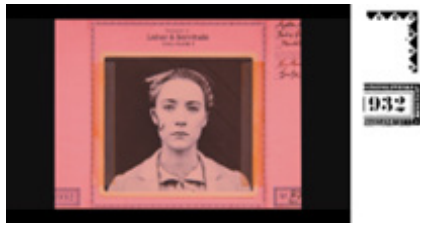
این میان‌نویس‌ها ارتباطی مستقیم با روایت فیلم دارند و خارج از آن نیستند. اطلاعاتی که به تماشاگر منتقل می‌کنند در راستای فیلم‌نامه بوده و برای درک بهتر تماشاگر است.

حضور عناصر گرافیکی به صورت یونیفرم در میان‌نویس

میان‌نویس‌های مکمل اطلاعات متفاوت و متنوعی را شامل می‌شوند و دارای یک یونیفرم کلی نیستند، با این حال میان‌نویس‌هایی که در قالب صفحات روزنامه پدیدار می‌شوند دارای یونیفرم هستند. که در آن تصاویر در در مرکز روزنامه و یا سمت چپ جایگذاری شده‌اند، عنوان روزنامه در بالای صفحه و به صورت وسط چین قرار دارد و تیتر اصلی خبر در بالای تصاویر قرار گرفته و طول آن همسان با طول روزنامه‌ایی است که تماشاگر مشاهده می‌کند.

نوع عنصر گرافیکی به کار رفته درون میا ن نو یس

در این میان‌نویس به دلیل تغییر دهه و خط زمانی فیلم از فونت‌ها و رنگ‌های مختلفی استفاده شده است. همان‌طور که در تصویر ۹ مشاهده می‌شود در این میان‌نویس پرونده اگتا مشاهده می‌شود که برای انتقال زیبایی شناختی دهه ۱۹۳۰م از فریم و کادرهای آرت دکو[۸] دارای فرم‌های مثلث شکل و



تصویر ۹. میان‌نویس پرونده اگتا (مأخذ: فیلم هتل بزرگ بوداپست)

این نوع میان‌نویس‌ها شامل اطلاعاتی هستند که در فیلم به کَرّات دیده می‌شود. در اکثر میان‌نویس‌های به کار رفته در این فیلم اطلاعات مهم در مرکز صفحه و به صورت وسط‌چین چیدمان شده‌اند. عمده فونت‌های به کار رفته در فیلم هتل بزرگ بوداپست را می‌توان در تصویر ۱۰ مشاهده کرد. در صحنه‌ایی از فیلم هتل بزرگ بوداپست که زیرو و گوستاو در حال تلاش برای رساندن پیامی از طریق هتل‌های متفاوت هستند با برقراری تماس با هریک از این هتل‌ها میان‌نویس مربوط به آن هتل در صفحه پدیدار می‌شود که تصاویری محو از فضای هتل در پس زمینه‌اش قرار دارد و در مرکز تصویر کلید مختص به هر هتل دیده می‌شود که اسم آن بروی کلید حکاکی شده است. هر هتل پالت رنگی، فونت و متریال مختص به خود را دارد که در تصویر ۱۱ می‌توان نمونه آن را مشاهده کرد.

Archer	Renaissance-Fraktur
Beaufort	TRAJAN
FF DIN	RUSSIAN
Old English	BEBAS
Münchner Fraktur	Cheltenham

تصویر ۱۰ . فونت‌های به کار رفته در فیلم هتل بزرگ بوداپست (مأخذ: نگارندگان).

تصویر ۱۱. میان‌نویس معرفی هتل‌ها (مأخذ: فیلم هتل بزرگ بوداپست).

نوع میان‌نویس: میان‌نویس‌های جدا کننده بخش یا فصل

میان‌نویس‌های مکمل نیز مانند میان‌نویس‌های زمان و مکان ثابت بوده و دارای حرکت و انیمیشن نیستند.

تکنیک وارد کردن میان‌نویس

این نوع میان‌نویس‌ها به دلیل تنوع اطلاعاتی که به تماشاگر منتقل می‌کنند با تکنیک‌های متفاوتی وارد فیلم می‌شوند، برخی از آن‌ها مانند تابلو موزه و اتوبوس در حین فیلم‌برداری وارد فیلم می‌شوند، برخی دیگر نیز مانند صفحات اول روزنامه به عنوان صحنه‌ایی جداگانه تمام تمرکز تماشاگر را به خود جلب می‌کنند، این نمونه از میان‌نویس‌های مکمل پس از فیلم‌برداری و در مرحله ادیت و تدوین به فیلم افزوده می‌شوند.

اهمیت میان‌نویس‌ها با توجه به روایت فیلم

این میان‌نویس‌ها شامل اطلاعات گوناگونی هستند که شاید عدم حضورشان درون فیلم صدمه‌ایی به روایت فیلم وارد نکند اما حضورشان در برداشت تماشاگر و درک بهتر او از روایت تأثیر بسیاری می‌گذارد.

رابطه با دیگر عناصر فیلم

این نوع میان‌نویس‌ها نیز مکمل روایت فیلم و اتفاقاتی که درحال رخ دادن است، هستند و با انتقال اطلاعات افزوده به تماشاگر باعث درک بهتر سکانس می‌شوند.

ارتباط عناصر گرافیکی با روایت فیلم

این میان‌نویس‌ها ارتباطی مستقیم با روایت فیلم دارند و خارج از آن نیستند. اطلاعاتی که به تماشاگر منتقل می‌کنند در راستای فیلم‌نامه بوده و برای درک بهتر تماشاگر است.

حضور عناصر گرافیکی به صورت یونیفرم در میان‌نویس

میان‌نویس‌های مکمل اطلاعات متفاوت و متنوعی را شامل می‌شوند و دارای یک یونیفرم کلی نیستند، با این حال میان‌نویس‌هایی که در قالب صفحات روزنامه پدیدار می‌شوند دارای یونیفرم هستند. که در آن تصاویر در در مرکز روزنامه و یا سمت چپ جایگذاری شده‌اند، عنوان روزنامه در بالای صفحه و به صورت وسط چین قرار دارد و تیتر اصلی خبر در بالای تصاویر قرار گرفته و طول آن همسان با طول روزنامه‌ایی است که تماشاگر مشاهده می‌کند.

نوع عنصر گرافیکی به کار رفته درون میان‌نویس

در ایـن نـوع میان‌نویـس نیـز بـه دلیـل تغییـر دهـه و خـط زمانـی فیلـم از فونت‌هـا و رنگ‌هـای مختلفـی اسـتفاده شـده اسـت. نوشـتار بـه کار رفتـه درون ایـن میان‌نویس‌هـا بـه صـورت دسـتی و بـا الهـام از فونت‌هایـی کـه در طـول فیلـم اسـتفاده شـده اسـت نوشـته شـده‌اند. در جـدول ۱ و ۲ میان‌نویس‌هـا و عناصـر گرافیکـی موجـود در ایـن فیلـم دسـته‌بندی و بررسـی شـده‌اند.جهت پرهیـز از تکـرار تنهـا یـک نمونـه از هرنـوع میان‌نویـس و یونیفـرم بـه کار رفتـه درون فیلـم تحلیـل شـده اسـت.

جدول ۱. دسته‌بندی میان‌نویس‌های فیلم هتل بوداپست (مأخذ: نگارندگان).

میان‌نویس	نوع میان‌نویس	نوع حرکت	تکنیک وارد کردن	اهمیت نسبت به روایت	رابطه با دیگر عناصر فیلم
	توضیحی جداکننده بخش	ثابت	بین سکانس	مهم	مکمل
	توضیحی مکان و زمان	ثابت	همراه با سکانس	مهم	مکمل
	توضیحی اطلاعات افزوده	ثابت	بین سکانس	ثانویه	مکمل
	توضیحی اطلاعات افزوده	ثابت	بین سکانس	مهم	مکمل
	توضیحی اطلاعات افزوده	ثابت	همراه با سکانس	ثانویه	اضافی
	توضیحی اطلاعات افزوده	ثابت	بین سکانس	ثانویه	مکمل

جدول ۲. دسته‌بندی عناصر گرافیکی در میان‌نویس‌های فیلم هتل بوداپس (مأخذ: نگارندگان).

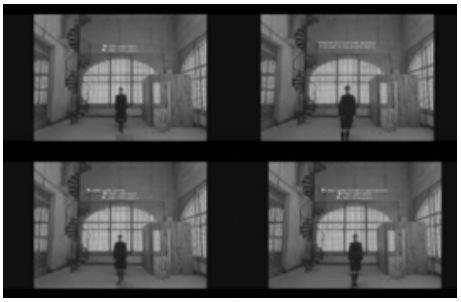
میان‌نویس	نوع عنصر گرافیکی به کار رفته	ارتباط با روایت فیلم	یونیفرم گرافیکی
	-استفاده از بافت و لکه‌های کاغذ -مهرها -فونت‌های مشابه ماشین تایپ و نوشتارهای دست‌نویس	غیر مستقیم	ندارد
	-لوگو زوبروکا -نوشتار تیتر و عنوان‌ها مناسب با هویت گزارش‌ها -استفاده ازمهرها و اثر انگشت -افزودن بافت برای نزدیک شدن به دهه تاریخی	غیر مستقیم	ندارد
	-استفاده از بافت کاغذ و جوهر در فصلی که مرتبط با وصیعت‌نامه است -استفاده از نوشتار دست‌نویس، مهر و بافت کاغذ	مستقیم	ندارد
	-استفاده از طرح روی در هتل که یادآور گوستاو است -استفاده از رنگ‌های صورتی و قرمز که در هویت هتل دیده می‌شوند.	مستقیم	ندارد
	-استفاده از سبک نقاشی رنگ روغن که مرتبط با شخصیت مادام کودات است. -استفاده از اشکال و بنرها برای نوشتار -استفاده از پترن در پس زمینه -استفاده از رنگ‌های هشدار دهنده و تاریک	مستقیم	ندارد
	-استفاده از پترن‌هایی که در اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ میلادی مورد استفاده قرار می‌گرفتند. -استفاده از رنگ‌های مرتبط با دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی	مستقیم	دارد
	-استفاده از فونت‌های داری سریف و یادآور ماشین‌های تایپ -افزودن خوردگی‌های بسیار ریز برای ایجاد حس جوهر و ماشین تایپ	مستقیم	ندارد
	-استفاده از فونت، لوگو و هویت بصری مختص هر هتل -حضور رنگ و فرم‌هایی که با هویت هر هتل هم‌خوانی دارند.	مستقیم	دارد
	-استفاده از فونت‌های متفاوت برای ایجاد تمایز میان لوگو روزنامه -استفاده از سلسله مراتب و کنتراست در اندازه نوشته‌ها -به کار بردن فونت‌های مرتبط با دهه تاریخی روزنامه	غیر مستقیم	دارد

فیلم گزارش فرانسوی

مورد مطالعاتی دوم فیلم گزارش فرانسوی اثر سال ۲۰۲۱ میلادی است. ژانر این فیلم کمدی-درام و به نویسندگی و کاگردانی وس اندرسون است. طراح تولید آن آدام استاک هیوسن، کارگردان هنری آن لوئیک چاوانن[۹] و طراح گرافیک آن اریکا دورن[۱۰] است که این فیلم اولین تجربه‌اش به عنوان طراحی گرافیک اصلی برای فیلم بود، هرچند او در فیلم‌های قبلی وس اندرسون نیز با او همکاری داشته است. روند روایت فیلم حول محور کارکنان یک نشریه به نام گزارش فرانسوی در شهری خیالی در فرانسه می‌گذرد، روایت فیلم آخرین مقالاتی که نویسندگان این نشریه منتشر خواهند کرد را به تصویر می‌کشد، که در چهار واقعه خلاصه می‌شوند، گزارش یک نویسنده سوار بر دوچرخه از شهر، دوران محکومیت یک نقاش دیوانه، شورش دانش‌آموزان و ماجرای یک گروگان‌گیری. سردبیر این نشریه پیش از مرگ خود وصیت کرده است که پس از مرگ او آخرین شماره نشریه منتشر شده و سپس نشریه به‌طور کامل متوقف شود. هویت بصری فیلم برپایه جلد و صفحات نشریه است که توسط اریکا دورن و با الهام از مجله نیویوکر[۱۱]طراحی شده است. طبق گفته دورن نسخه فیزیکی کاملی از این نشریه وجود ندارد و تنها جلد و صفحاتی از آن که به عنوان میان‌نویس در فیلم استفاده می‌شوند طراحی شده‌اند و باقی نشریه تنها در تخیلات تماشاگر وجود خواهد داشت. در یکی از سکانس‌های تعقیب و گریز فیلم تبدیل به انیمیشن می‌شود. رنگ‌های به کار رفته در فیلم گزارش فرانسوی همانند باقی فیلم‌های وس اندرسون، رنگ‌هایی روشن،شاد و دارای اشباع رنگی بالا هستند، پالت رنگی این فیلم تشکیل شده از رنگ‌های گرم است که شهر را در رنگ‌های کرم و قهوه‌ایی به تصویر می‌کشد. وس اندرسون در اکثر فیلم‌هایش قرینه بودن سکانس‌هارا کنترل می‌کند و سعی بر آن دارد تا شخصیت‌ها، نوشته‌ها و اشیاء گرافیکی در مرکز تصویر قرار گیرند.

نوع میان‌نویس: میان‌نویس‌های دیالوگ

میان‌نویس‌های دیالوگ پس از دوران سینما صامت بسیار اندک مورد استفاده قرار می‌گیرند. در فیلم گزارش فرانسوی برای انتقال بهتر صحبت شخصیت‌ها که میزانی از این صحبت‌ها به زبان فرانسوی هستند از میان‌نویس‌های دیالوگ استفاده شده است که در تصویر ۱۳ می‌توان نمونه آن را مشاهده کرد.



تصویر ۱۲. میان‌نویس دیالوگ (مأخذ: فیلم گزارش فرانسوی) (مأخذ: نگارندگان).

حرکت

میان‌نویس‌های دیالوگ به کار رفته درون فیلم گزارش فرانسوی به صورت کلمه به کلمه و همراه با صحبت شخصیت‌های فیلم افزوده و کامل می‌شوند. این میان‌نویس‌ها با ریتم دیالوگ‌های شخصیت فیلم هماهنگ هستند و تماشاگر این امکان را دارد تا همزمان با صحبت‌های شخصیت که به زبان فرانسوی هستند معادل انگلیسی آن‌ها را بخواند.

تکنیک وارد کردن میان‌نویس

این نوع میان‌نویس‌ها به عنوان صحنه‌ایی جداگانه درون فیلم دیده نمی‌شوند بلکه همراه با تصویر فیلم و در زمانی بسیار کوتاه اطلاعات زمان و مکان را به تماشاگر منتقل می‌کنند.

اهمیت میان‌نویس‌ها با توجه به روایت فیلم

اهمیت حضور میان‌نویس‌های دیالوگ با توجه وجود به عنصر صدا درون فیلم‌ها پایین می‌آید اما به دلیل فرانسوی بودن زبان شخصیت فیلم و برای انتقال بهتر جملات او همراه با ریتم گفتار شخصیت نوشتار دیالوگ‌های او در صحنه پدیدار می‌شوند.

رابطه با دیگر عناصر فیلم

این نوع میان‌نویس‌ها مکمل روایت فیلم و اتفاقاتی که درحال رخ دادن است، هستند و به دلیل تکنیک واردسازی آن‌ها میان‌نویس‌های دیالوگ فیلم گزارش فرانسوی همراه با تصویر فیلم و شخصیت‌ها مشاهده می‌شوند و سکانس را کامل می‌کنند.

ارتباط عناصر گرافیکی با روایت فیلم

در این نوع میان‌نویس‌ها که در واقع زیرنویس دیالوگ‌های شخصیت فیلم هستند، تنها از نوشتار استفاده شده است و بجز فونت استفاده شده در

آن‌ها از عنصر گرافیکی دیگری بهره نبرده‌اند و صرفاً در آن‌ها از نوشتار استفاده شده است.

حضور عناصر گرافیکی به صورت یونیفرم در میان‌نویس

میان‌نویس‌های دیالوگ در فیلم گزارش فرانسوی دارای یونیفرم نیستند و صرفاً به صورت نوشتار بر تصویر فیلم اضاف شده‌اند تا دیالوگ شخصیت‌ها را به تماشاگر بهتر منتقل کنند.

نوع عنصر گرافیکی به کار رفته درون میا ن نو یس

فونت استفاده شده در این میان‌نویس‌ها فونت Egyptian painters نام دارد، حروف این فونت به دلیل سریف‌هایی که دارند حس نوشتارهای تایپ شده توسط ماشین‌های تایپ قدیمی را به تماشاگر منتقل می‌کنند.

نوع میان‌نویس: میان‌نویس‌های زمان و مکان

میان‌نویس‌های موجود در فیلم گزارش فرانسوی همانند میان‌نویس‌های فیلم هتل بزرگ بوداپست با استفاده از فونتی کاربردی که ظاهری مشابه ماشین‌های تایپ دارند تلاش بر انتقال اطلاعات به تماشاگر را دارند که در تصویر ۱۴ می‌توان نمونه آن را مشاهده کرد.

تصویر ۱۴. نمونه میان‌نویس زمان و مکان در فیلم گزارش فرانسوی (مأخذ: فیلم گزارش فرانسوی).

حرکت

این میان‌نویس‌ها ثابت بوده و دارای حرکت و انیمیشن نیستند.

تکنیک وارد کردن میان‌نویس

برخی از این میان‌نویس‌ها به عنوان صحنه‌ایی جداگانه درون فیلم دیده نمی‌شوند بلکه همراه با تصویر فیلم و در زمانی بسیار کوتاه اطلاعات زمان و مکان را به تماشاگر منتقل می‌کنند و برخی دیگر از میان‌نویس‌های زمان و مکان در فیلم گزارش فرانسوی به صورت جداگانه و همراه با تصویری از شهر در صحنه پدیدار می‌شوند.

اهمیت میان‌نویس‌ها با توجه به روایت فیلم

میان‌نویس‌های زمان و مکان به دلیل نوع اطلاعاتی که به تماشاگر منتقل می‌کنند، در انتقال صحیح روایت فیلم و درک تماشاگر از دوره تاریخی و اتفاقاتی که در حال رخ دادن است، تأثیر بسیاری دارند.

رابطه با دیگر عناصر فیلم

این نوع میان‌نویس‌ها مکمل روایت فیلم و اتفاقاتی که درحال رخ دادن است، هستند و به دلیل تکنیک واردسازی آن‌ها میان‌نویس‌های زمان و مکان فیلم گزارش فرانسوی همراه با تصویر فیلم و شخصیت‌ها مشاهده می‌شوند و سکانس را کامل می‌کنند.

ارتباط عناصر گرافیکی با روایت فیلم

ادر این نوع میان‌نویس‌ها تنها از نوشتار استفاده شده است و بجز فونت استفاده شده در آن‌ها از عنصر گرافیکی دیگری بهره نبرده‌اند.

حضور عناصر گرافیکی به صورت یونیفرم در میان‌نویس

میان‌نویس‌های زمان و مکان در فیلم گزارش فرانسوی دارای یونیفرم نیستند و صرفاً به صورت نوشتار بر تصویر فیلم اضافه شده‌اند.

نوع عنصر گرافیکی به کار رفته درون میا ن نو یس

فونت استفاده شده در این میان‌نویس‌ها فونت **Futura** نام دارد، رنگ زرد به کار رفته در این نوشتار و جایگاه قرارگیری آن در پایین تصویر یادآور فیلم‌های کلاسیک است.

نوع میان‌نویس: میان‌نویس‌های اطلاعات افزوده و یا مکمل فیلم‌نامه

این نوع میان‌نویس‌ها شامل اطلاعاتی هستن که حضور آن‌ها در فیلم باعث انتقال بهتر روایت فیلم به تماشاگر می‌شود. این میان‌نویس‌ها می‌توانند تابلو اطلاعات و مقالات شماره بعد نشریه، نوشتار روی دیوار، مجموع هزینه و اسکناس‌ها و... باشد که در تصویر ۱۵ می‌توان نمونه آن را مشاهده کرد.

تصویر ۱۵. نمونه میان‌نویس مکمل در فیلم گزارش فرانسوی (مأخذ: فیلم گزارش فرانسوی).

حرکت

میان‌نویس‌های مکمل نیز مانند میان‌نویس‌های زمان و مکان ثابت بوده و دارای حرکت و انیمیشن نیستند.

تکنیک وارد کردن میان‌نویس

برای تمرکز و جذب بهتر نگاه و توجه تماشاگر این نوع میان‌نویس‌ها در بین دو سکانس و به عنوان صحنه‌ای جداگانه در فیلم دیده می‌شوند. این میان‌نویس‌ها برای ارتباط عمیق‌تر با تماشاگر در قالب صفحاتی از نشریه طراحی شده‌اند.

اهمیت میان‌نویس‌ها با توجه به روایت فیلم

با توجه به این موضوع که میان‌نویس‌های جداکننده فصل و بخش از مشخصه‌های فیلم‌های وس اندرسون هستند حضور آن‌ها از اولویت بالایی برخوردار است چرا که تأثیر بسیاری بر هویت بصری فیلم و برداشت تماشاگر خواهند داشت. در فیلم گزارش فرانسوی قبل از هر گزارش تماشاگر اطلاعاتی مختصر و کوتاه را در رابطه با گزارش پیش‌رو و بخشی که گزارش در آن قرار می‌گیرد دریافت می‌کند در این میان‌نویس‌ها علاوه بر اطلاعات ذکر شده تماشاگر با شخصیتی که گزارش را ارائه می‌دهد نیز آشنا می‌شود.

رابطه با دیگر عناصر فیلم

این نوع میان‌نویس‌ها نیز مکمل روایت فیلم و اتفاقاتی که درحال رخ دادن است، هستند و با انتقال اطلاعاتی همچون شماره بخشی که تماشاگر شاهد آن خواهد بود و تیتر آن باعث می‌شود تماشاگر اطلاعاتی، هرچند مختصر و کوتاه را درباره بخش پیش‌رو کسب کند.

ارتباط عناصر گرافیکی با روایت فیلم

در طراحی این نوع میان‌نویس‌ها از قالب ستون‌های نشریه استفاده شده است که همانند باقی آثار وس اندرسون چیدمانی وسط چین دارند که از اطلاعات و عناصر اضافی در آن پرهیز شده است. رنگ‌های اشباع و روشن در این نوع میان‌نویس دیده نمی‌شود بلکه تنها رنگ کاغذ و جوهر به چشم می‌آید. دلیل عدم حضور رنگ در صفحات مقالات فیلم گزارش فرانسوی می‌تواند برای تحکیم و القا حس حرفه‌ای بودن نویسندگان نشریه باشد، علاوه بر نوشتار و ترکیب وسط چین در نقطه مرکزی این میان‌نویس‌ها تصویرسازی خطی در آن قرار دارد که در تمامی این میان‌نویس‌ها تکرار می‌شود.

حضور عناصر گرافیکی به صورت یونیفرم در میان‌نویس

در طراحی این نوع میان‌نویس‌ها از قالب ستون‌های نشریه استفاده شده است که همانند باقی آثار وس اندرسون چیدمانی وسط چین دارند که از اطلاعات و عناصر اضافی در آن پرهیز شده است. در این نوع از میان‌نویس‌ها رنگ‌های اشباع و روشن دیده نمی‌شوند بلکه رنگ کاغذ و جوهر فقط به چشم می‌آید. دلیل عدم حضور رنگ در صفحات مقالات فیلم گزارش فرانسوی می‌تواند برای تحکیم و القا حس حرفه‌ای بودن نویسندگان نشریه باشد، علاوه بر نوشتار و ترکیب وسط چین در نقطه مرکزی این میان‌نویس‌ها تصویرسازی خطی قرار دارد که در تمامی این میان‌نویس‌ها تکرار می‌شود.

نوع عنصر گرافیکی به کار رفته درون میا ن نو یس

در این نوع میان‌نویس‌ها یونیفرم اصلی ثابت است و تنها عنوان و تصویرسازی آن تغییر است، در پروسه طراحی گرافیک این فیلم جاوی ازنارز مسئول طراحی تصویرسازی‌های موجود در میان‌نویس‌های جداکننده فیلم گزارش فرانسوی بود. او به طراحی هریک از نویسندگاه نشریه پرداخته است و با اضافه کردن آیتمی شخصی و کوچک به هر شخصیت سعی در معرفی آن‌ها درون میان‌نویس‌ها دارد. نوع دیگری از میان‌نویس‌های جدا کننده در فیلم گزارش فرانسوی موجود است که به تفکیک بخش‌های نشریه می‌پردازد و با پس زمینه تصویر و عنوان هر بخش و تعداد صفحات پیش رو به تماشاگر اطلاعات لازم را منتقل می‌کند. نمونه این میان‌نویس را در تصویر ۱۶ قابل مشاهده است. هویت و ماهیت اصلی فیلم گزارش فرانسوی با الهام از مجله نیویورکر صورت گرفته است به گونه‌ای که حتی شخصیت‌های نشریه نیز الهام گرفته از نویسندگان نیویورکر هستند. عنوان

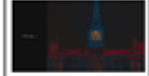
اصلی فیلم که با فونت Futura نوشته شده است طبق ایده اندسون مشابه تابلو نشریه طراحی حتی چراغ‌های درون تابلو نیز در آن اعمال شدند تا حس زیبایی شناختی آن دوره و نشریه گزارش فرانسوی به طور کامل به تماشاگر منتقل شود، صفحات نشریه جلد و عنوان آن و حضور رنگ‌های شاد و روشن آن در طول فیلم باعث شکل گرفتن هویت بصری فیلم در ذهن تماشاگر می‌شود. نمونه جلد مجله نیویورکر و نشریه گزارش فرانسوی در تصویر ۱۷ قابل مشاهده است.

تصویر۱۶. نمونه میان‌نویس جداکننده در فیلم گزارش فرانسوی (مأخذ: فیلم گزارش فرانسوی).

طراحی جلدهایی که برای این نشریه صورت گرفته است یادآور حس مجله‌های نیویورکر طی سالیان است. میان‌نویس‌های تفکیک مقالات و جلدهای نشریه از آیتم‌های مهم در هویت بصری فیلم گزارش فرانسوی هستند. در جدول ۳ و ۴ میان‌نویس‌ها و عناصر گرافیکی موجود در این فیلم دسته‌بندی و بررسی شده‌اند

تصویر۱۷. نمونه جلد مجله نیویورکر و نشریه گزارش فرانسوی (URL۵)

جدول ۳. دسته‌بندی میان‌نویس‌های در فیلم گزارش فرانسوی (مأخذ: نگارندگان).

میان‌نویس	نوع میان‌نویس	نوع حرکت	تکنیک وارد کردن	اهمیت نسبت به روایت	رابطه با دیگر عناصر فیلم
	توضیحی جداکننده بخش	ثابت	بین سکانس	مهم	مکمل
	توضیحی جداکننده بخش	ثابت	بین با سکانس	مهم	مکمل
	توضیحی اطلاعات افزوده	ثابت	بین سکانس	ثانویه	مکمل
	دیالوگ	متحرک	همراه با سکانس	مهم	مکمل
	توضیحی زمان و مکانف	ثابت	همراه با سکانس	ثانویه	مکمل
	توضیحی اطلاعات افزوده	متحرک	همراه با سکانس	ثانویه	مکمل

جدول ۴. دسته‌بندی عناصر گرافیکی در میان‌نویس‌های فیلم گزارش فرانسوی (مأخذ: نگارندگان).

میان‌نویس	نوع عنصر گرافیکی به کار رفته	ارتباط با روایت فیلم	یونیفرم گرافیکی
	-استفاده از نوشتار وسط چین و پس زمینه عکس -استفاده از فونت‌های به کار رفته در روزنامه	مستقیم	دارد
	-لوگو نوشتاری مجله -هویت بصری مجله شامل تصویرسازی و پترن به کار رفته در عطف	مستقیم	ندارد
	-نوشتار مشابه ماشین تایپ	مستقیم	ندارد
	-نوشتار دست‌نویس موجود بروی کاغذ	مستقیم	ندارد
	-لوگو نوشتاری مجله -متن تایپ شده توسط ماشین چاپ -امضاء	مستقیم	ندارد
	-بازسازی فضای روزنامه -وسط چین بودن عناصر -افزودن لبه‌های دارای خوردگی به تصاویر - استفاده از فونت‌های متفاوت جهت تیتر و نوشتار بدنه متناسب با دهه تاریخی	مستقیم	دارد
	-استفاده از فضای روزنامه -رنگ‌های کاهی و قهوه‌ای یادآور مجله -تصویرسازی مختص هر نویسنده به صورت مینیمال و تا حدی طنز گونه -عنوان مقاله و اطلاعات آن -لوگو نوشتاری مجله	مستقیم	دارد

نتیجه گیری

پس از بررسی موردهای مطالعاتی می‌توان کاربردهای طراحی گرافیک در سینما را به سه دسته تقسیم کرد؛ تیتراژهای آغازین و پایانی، میان‌نویس‌ها و اشیاء گرافیکی. انتخاب فونت و رنگ‌های متناسب با دهه تاریخی فیلم و تکرار آن‌ها در میان‌نویس، اشیاء گرافیکی و تیتراژهای آغازین و پایانی در شکل دادن هویت فیلم تاثیر بسیاری خواهند داشت. سبک هنری کارگردان نیز نقش مهمی در شکل گرفتن هویت فیلم ایفا می‌کند. استفاده از پالت‌های رنگی اشباع، رنگ‌های بسیار زنده که در اغلب موارد با جستار مایه فیلم و آنچه تماشاگر در حال مشاهده است، در تضاد هستند و فونت‌های استفاده شده درون فیلم‌های وس اندرسون آثار او را از باقی فیلم‌ها متمایز می‌کند. جهت طراحی عناصر و اشیاء گرافیکی درون فیلم ابتدا نیاز به تحقیق و بررسی و دسترسی به فیلم‌نامه است، پس از تحقیق و بررسی در رابطه با دوره تاریخی و محدوده مکانی فیلم عناصر گرافیکی و اشیاء مورد نیاز از درون فیلم‌نامه استخراج شده و جهت طراحی مورد بررسی قرار می‌گیرند. اشیاء گرافیکی می‌توانند دستی و یا با استفاده از برنامه‌های دیجیتال تولید شوند. میان‌نویس‌ها به دلیل تکرار در طول فیلم در ذهن تماشاگر ماندگار می‌شوند و اگر دارای مشخصه بصری خاص باشند می‌توانند به شکل‌گیری هویت بصری فیلم کمک بسیاری کنند. به طور کلی از طرح مباحث ذکر شده در این پژوهش می‌توان نتیجه گرفت که کاربردهای گرافیک در سینما به سه دسته تیتراژهای آغازین و پایانی، میان‌نویس‌ها و اشیاء گرافیکی تقسیم می‌شود. استفاده از طراحی گرافیک در فیلم می‌تواند در ذهنیت تماشاگر و برداشت او از روایت

فیلـم تأثیرگـذار باشـد و نقـش بسـیار مهمـی را ایفـا کنـد. اسـتفاده از نوشـتارهای دسـت‌نویس و طراحـی فونـت بـرای یـک فیلـم، تحقیـق و طراحـی هویـت فیلـم براسـاس روایـت و دهـه تاریخـی آن، اسـتفاده از رنگ‌هـای متناسـب بـا خـط زمانـی فیلـم و سـبک هنـری کارگـردان می‌تواننـد ابـزاری قدرتمنـد در تشـکیل دادن هویـت بصـری فیلـم باشـند. مشـخصه‌های بصـری اسـتفاده شـده در میان‌نویـس فیلم‌هـای وس اندرسـون اغلـب در قالـب یونیفـرم ارائـه می‌شـوند. اسـتفاده از یونیفـرم در طراحـی میان‌نویس‌هـا ایـن امـکان را بـه تماشـاگر می‌دهـد تـا بـا مشـاهده میان‌نویـس در مـدت زمـان کمتـری متوجـه نـوع اطلاعاتـی کـه در میان‌نویـس حاضـر اسـت شـود. بـا تکـرار میان‌نویـس در طـول فیلـم یونیفـرم و هویـت آن در حافظـه تماشـاگر مانـدگار می‌شـود. اسـتفاده از عناصـر گرافیکـی بـه عنـوان یونیفـرم در میان‌نویـس می‌توانـد ابـزاری قدرتمنـد در شـکل دادن هویـت بصـری فیلـم در ذهـن تماشـاگر باشـد.

پی‌نوشت

1. The Grand Budapest Hotel
2. The French Dispatch
3. D. W. Griffith
4. Intolerance
5. The Birth of a Nation
6. Adam Stockhausen
7. Steve Summersgill
8. Art Deco
9. Loic Chavanon
10. Erica Dorn
11. The New Yorker
12. Javi Aznarez

منابع

•سـعیدی پـور، فرشـته. (۱۳۹۷). ***گرافیـک در عنوان‌بنـدی فیلـم***. چـاپ سـوم. تهـران. سـروش.

•شـیخایی، رامیـن. (۱۳۸۶). ***مـرز بیـن سـینما و گرافیـک***. حرفـه هنرمنـد. شـماره ۱۹. ۷۶-۶۰.

•صادقـی، مهـدی. (۱۳۸۷). ***گرافیـک و سـینما***. چـاپ اول. تهـران. میردشـتی.

• فدائی، مجید؛ سلیمیان، ریحانـه. (۱۴۰۱). بررسـی نقـش ویدیومپینـگ هـا در گرافیـک محیطـی قـرن بیسـت و یکـم بـا تکیـه بـر نظـرات پـل ویریلیـو و لـو مانوویـچ. ***پژوهـش نامـه گرافیـک نقاشـی***. شـماره ۹. ۱۴۵-۱۳۰.

References

• Chisholm, B. (1987). Reading Intertitles. ***Journal of Popular Film and Television***, 15 (3).

• Fadaei, M; Salimian, R. (2022). Investigating the Role of Videomappings in 21st Century Environmental Graphics: Based on the Opinions of Paul Virilio and Lev Manovich. ***Journal of Graphic Arts and Painting Research***, No. 9, pp. 130-145, (Text in Persian).

• Gunning, T. (2006). The Cinema of Attraction: Early Cinema its Spectator and the Avant-Garde. In Strauven W. (ed.) ***The Cinema of Attractions Reloaded***. Amsterdam: Amsterdam University Press.

• Mars R. Hero props: graphic design film television. 2017. Available from: https://99percentinvisible.org/episode/hero-props-graphic-design-film-television/. Accessed March 1 2022.

• Nowell-Smith, G. (1996). ***The Oxford History of World Cinema***. New York: Oxford University Press.

• Petit, Z. (2014). When Saul Bass Met Hitchcock. ***Printmag***. Retrieved from https://www.printmag.com/imprint/saul-bass-hitchcock/ (Accessed: 7 June 2024).

• Saidi Pour, F. (2018). ***Graphics in Film Titles*** (3rd ed). Tehran: Sooreh Publication, (Text in Persian).

• Sadeghi, M. (2008). ***Graphics and Cinema*** (1st ed). Tehran: Mirdashti Publication, (Text in Persian).

• Sheikhaei, R. (2007). The Border Between Cinema and Graphics. ***Honar-e Honarmand***, 19, 60-76. (Text in Persian).

• St. John Marner, T & Stringer M. (1974). Film Design. New York: A. S. Barnes and Co.

• Tude, H (2020). ***Graphic design in film: building character identity and visual style in The Great Gatsby. Arts Culture Design***, 1. Available from: https://doi.org/10.12681/dac.25968. Accessed March 1 2022.

• Noornegar. (2021, September 11). The History of Cinema in Iran. ***Noornegar Magazine***. Retrieved September 6, 2023, from https://noornegar.com/blog/cinema-history-in-iran/, (Text in Persian).

URL

• URL1: https://dribbble.com/tags/film-props (Accessed: 7 June 2024).

• URL2: https://finnspencer.com/The-Great-Gatsby-Movie-Titles (Accessed: 7 June 2024).

• URL3: https://www.retrozap.com/the-untouchables-1987-cinemanalysis/ (Accessed: 21 July 2023).

• URL4: www.imdb.com (Accessed: 21 July 2023).

• URL5: https://arquitecturaviva.com/articles/the-new-yorker-writers-and-editors-who-inspired-the-french-dispatch (Accessed: 7 June 2024).

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۳۱-۱۱۷)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

تحلیل بینانشانه‌ای دو متن کلامی و تصویری در دو نگارهٔ «مجنون در کعبه» خمسهٔ نظامی مکتب هرات با تأکید بر نقش نگارگر در خلق اثر

چکیده

در تاریخ نگارگری ایران اسلامی «سفر مجنون به کعبه» در خمسهٔ نظامی، موضوعی جذاب برای مصورسازی بوده است. دو نگارهٔ «مجنون در کعبه» از مکتب هرات دارای مضمونی واحد است ولی میان عناصر تصویری این نگاره‌ها تفاوت‌هایی وجود دارد. هدف از این پژوهش: کشف تفاوت عناصر موجود در متن‌کلامی با دو متن‌تصویری «مجنون در کعبه» خمسهٔ نظامی مکتب هرات و شناسایی سهم نگارگر به واسطهٔ تفسیر وی در خلق اثر است. سؤال پژوهش عبارت است از: با مطالعهٔ بینانشانه‌ای متن‌کلامی و متون‌تصویری مجنون در کعبه از خمسهٔ نظامی مکتب هرات چه تفاوت‌هایی را می‌توان یافت که حاصل تفسیر نگارگر است؟ این پژوهش با گردآوری داده‌ها به شیوه اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای با روش تحقیق تحلیلی توصیفی و با استفاده از تحلیل بینانشانه‌ای با رویکرد ترامتنیت ژنت صورت گرفته است. دو متن تصویری مورد نظر با عنوان متن «الف» و «ب» تفکیک شده است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد؛ در بینامتنیت هر دو متن‌تصویری به صورت صریح با عناصری مهاجر به متن‌کلامی پرداخته‌اند. در بیش‌متنیت، خالق متن ب با حفظ متن نخست در وضعیت جدید توأم با برگرفتگی و همان‌گونگی با تقلید جدي تنها به تداوم متن پیشین و دگردیسی متن‌کلامی به متن‌تصویری پرداخته است، اما خالق متن الف با گسترش عناصر درونی پیش‌متن علاوه‌بر گسترش معانی متن‌کلامی در فضاي جدید، در رابطه‌ای فرامتنی، مفاهیمی ماوراءطبیعی را به متن‌تصویری افزوده است. در هر دو متن، توصیف تصویری موضوعی مشترک وجود دارد؛ اما نگارگر متن الف علاوه بر توصیف، به تبیین مفاهیم پنهان متن‌کلامی پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری ایرانی، خمسهٔ نظامی، مکتب هرات، نگارگر، ترامتنیت.

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم با عنوان: " تفسیر نگارگر در خلق نگاره‌های ماوراءطبیعی مکتب هرات " است.

محمدحسین براتی
دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
mohammadhoseinbarati@gmail.com

خشایار قاضی‌زاده
دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
ghazizadeh@shahed.ac.ir

پرویز حاصلی
مربی گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
haseli@shahed.ac.ir

تاریخ دریافت: ۲۶-۱۲-۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۸-۰۴-۱۴۰۳

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46678.1255

مقدمه

یکی از متون‌کلامی که در طول تاریخ نگارگری همواره به متن‌تصویری مبدل شده، خمسهٔ‌نظامی و منظومهٔ عاشقانه «لیلی و مجنون» است. هنرمندان نگارگر در تبدیل کلام به تصویر تلاش کرده‌اند، علاوه بر وفاداری به پیش‌متن با تفسیر فردی در قالب متن‌تصویری مخاطبین خویش را در القای فحوای متن‌کلامی بهره‌مند سازند. تفسیر فردی هنرمندان در خوانش متن‌کلامی منجر به تراگونگی[1] و درک مفاهیم در متن‌تصویری شده است. برخی از هنرمندان به جهت ابراز توانایی، نه در قالب مهارت تبدیل و دگردیسی کلام به تصویر بلکه به جهت ابراز هویت هنری خویش اقدام به خلق عناصری در بطن آثار تصویری کرده‌اند. تفکیک این عناصر، تفاوت تفسیر نگارگران از متون ادبی را آشکار می‌کند. در این نوشتار منظور از تفسیر هنرمند، فهم معنا و درون‌مایه‌هایی است که وی از تجزیه و تحلیل الگوهای معنایی زبان متن، ادراک کرده است تا در قالب زبان تصویر بازگو کند؛ دگردیسی کلام به تصویر و حضور عناصر آشکار به عاریت گرفته شده از متن‌قبلی، تفسیر وی نخواهد بود؛ اما آن بخش از عناصر که هنرمند مستقل از متن‌کلامی در کنار عناصر مهاجر به جهت تبیین و توصیف آن به متن‌جدید افزوده است درگاهی برای دریافت تفسیر او از معنا و درون‌مایه‌هایی متن‌کلامی خواهد بود. پژوهش حاضر با هدف کشف تفاوت عناصر موجود در متن‌کلامی با دو متن‌تصویری «مجنون در کعبه» از خمسهٔ‌نظامی مکتب هرات، به دنبال شناسایی سهم نگارگر به واسطهٔ تفسیر وی در خلق اثر است. از این‌رو به طرح این پرسش می‌پردازد که: با مطالعهٔ بینانشانه‌ای متن‌کلامی و متن‌تصویری «مجنون در کعبه» چه تفاوت‌هایی را می‌توان یافت که حاصل تفسیر نگارگر است؟ پیرامون آثار خلق‌شده با موضوع «لیلی و مجنون»، پژوهش‌های متعددی شکل گرفته است ولی تاکنون دو اثر مورد نظر در این پژوهش، اشتقاق و افتراق آن و نقش نگارگر در خلق اثر، از نگاه پژوهشگران پیشین مغفول مانده است.

پیشینه‌ی تحقیق

پژوهش‌های بینامتنی با رویکرد بینانشانه‌ای، پژوهش‌های نوظهوری است که مورد اقبال پژوهشگران حوزهٔ هنر واقع شده است؛ اما پژوهش‌های اندکی با رویکرد بینانشانه‌ای در ارتباط با خمسهٔ نظامی و آثار مورد مطالعه در این پژوهش می‌توان یافت. در ادامه به مهم‌ترین پیشینهٔ مرتبط با این پژوهش می‌پردازیم. خشایار قاضی‌زاده و حاصلی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسهٔ تهماسبی» به بررسی ارتباط بین ویژگی‌های بصری با متن داستانی دو نگاره با عناوین «مجنون در بیابان» و «آوردن مجنون بر در خیمهٔ لیلی» پرداخته‌اند. نتایج حاصل از این تحقیق حاکی از این امر است که هنرمندان با استفاده از نمادهای بصری در فضاسازی و ترکیب‌بندی به ترجمان تصویری متن پرداخته‌اند. الهام اعتمادی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفویه» به مطالعهٔ بازتاب ارزش‌های نمادین در نگاره‌ها و شرح فرهنگی و اجتماعی آن‌ها پرداخته است. براساس نتایج، نوع پوشش مجنون در نگاره‌ها نشان از عدم وابستگی او به هرگونه جایگاه اجتماعی در دوران صفویه است. سعید اخوانی و محمودی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مضامین بصری فالنامه‌های مصور عصر صفوی بر مبنای کاربرد در امر پیش‌گویی (مطالعهٔ موردی: نگاره‌های نسخهٔ فالنامهٔ فارسی موزهٔ توپقاپی‌سرای)» تلاش کرده‌اند با مطالعه و بررسي مضامین فالنامه‌هاي صفوي به خوانش نگاره‌هاي نسخهٔ فالنامهٔ مورد نظر بپردازند. نتایج به دست آمده نشان مي‌دهد؛ کارکرد تمثیلی مضامین علاوه‌بر القاي مفاهیم، منجر به باورپذیري پیش‌گویي و فال‌گیري و مشروعیت بخشیدن به آن در برابر ممنوعیت نهادهاي ديني شده است.
فریده آفرین (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش نوفرمالیستی از نگارهٔ دیدار لیلی و مجنون هفت اورنگ ابراهیم میرزا» برای تحلیل چگونگی روابط فرم و معنا از سطوح معنایی رولان بارت بهره جسته است. نتیجه این خوانش معرف آن است که عشق‌ورزی مجنون درکانون توجه نقاش نبوده است و گسست معناداری میان کانون‌های روایی و ترکیب‌بندی آثار وجود دارد. محسن مراثی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل کاربرد رنگ آبي در تصویر سازي شخصیت مجنون در نگارگري ایراني دوره‌هاي تیموري و صفوي» چنین نتیجه گرفته است که استفاده از این رنگ نتیجه آموزه‌هاي صوفیانه بوده و کارکردی نمادین داشته است.

روش پژوهش

این پژوهش از منظر هدف، بنیادی و براساس ماهیت و روش توصیفی، تحلیلی-تطبیقی است. روش تحلیل آثار کیفی است. شیوهٔ گردآوری و دست‌یابی به اطلاعات با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، اسنادی است. ابزار گردآوری اطلاعات فیش‌برداری و ابزار

پویش‌گری نوین است. جامعهٔ آماری این پژوهش دو نگارهٔ «مجنون در کعبه» از مکتب هرات است. یک اثر متعلق به خمسهٔ نظامی و محفوظ در موزهٔ استانبول، کتابخانهٔ توپقاپی با شناسه (H. 781, fol. 111v) حدود ۸۴۹ ه. ق. است (Milstein, 2021: 335). که در روند شکل‌گیری پژوهش با عنوان متن «الف» مورد بررسی قرار خواهد گرفت (تصویر ۱). اثر دوم متعلق به خمسهٔ نظامی حدود ۸۹۵ ه.ق. منسوب به بهزاد و محفوظ در کتابخانه‌ی بریتانیا است؛ در فرآیند پژوهش از این نگاره با عنوان متن ب یاد می‌شود (تصویر ۲). بررسی وجوه افتراق و اشتراک این متون به سبب ادراک سهم نگارگر و تأثیر آن در ادراک مفاهیم متن‌کلامی، در مطالعات هنری مغفول مانده است که ضرورت این پژوهش را محقق ساخته است.

چارچوب نظری

بینامتنیت برگرفته از نشانه شناسی[۲] است ؛ براساس بینامتنیت همواره گستره‌ای از متن‌های دیگر در شکل‌گیری متن جدید سهیم است. ژنت[۳] با رویکرد خویش در رابطهٔ یک متن با متن‌های دیگر، ترامتنیت[۴] را ابداع کرد. ویژگی ترامتنیت[۵] ژنت آن است که «هر نوع رابطه‌ای میان متن‌ها با متون دیگر را تحت پوشش قرار می‌دهد» (Samouault, 2005: 18). ترامتنیت به پنج دستهٔ: بینامتنیت (هم‌حضوری)، فرامتنیت[۶] (رابطهٔ انتقادی یا تفسیری)، پیرامتنیت[۷] (رابطهٔ تبلیغی و آستانگی)، بیش‌متنیت[۸] (رابطهٔ برگرفتگی) و سرمتنیت[۹] (رابطهٔ گونه شناسانه و تعلقی) تقسیم می‌شود. اگر بخشی از یک متن در متنی دیگر حضور یابد رابطهٔ میان دو متن، بینامتنیت محسوب می‌شود که در سه گونهٔ ۱. صریح[۱۰] ۲. غیرصریح[۱۱] ۳. ضمنی[۱۲] شناخته می‌شود. نقل‌قول و کلاژ از زیرشاخه‌های بینامتنیت صریح است. «نقل قول ورود یک متن را در متن دیگر آشکار می‌کند» (Piegay-Gross, ۱۹۹۶: ۴۵). در نقل‌قول لفظی عناصر عاریتی، بدون تغییر در متن جدید حاضر می‌شوند. اگر رابطهٔ میان دو متن براساس برگرفتگی و بر مبنای تأثیر یک متن بر متن دیگر باشد، بیش‌متنیت محسوب می‌شود. در این رابطه حضور متن اول در متن دوم الزامی نیست. «رابطهٔ برگرفتگی خود بر دو دسته‌ی کلی، تقلیدی (همان‌گونگی) و تراگونگی (دگرگونی و تغییر) قابل تقسیم است» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). همان‌گونگی کمترین تغییر و یا تقلیدی کامل از پیش‌متن است. ساده‌ترین نوع تقلید فورژری[۱۳] نام دارد. فورژری تقلیدی کامل است که تداوم پیش‌متن در وضعیت جدید محسوب می‌شود. در تراگونگی، بیش‌متن با دگرگونی پیش‌متن ایجاد می‌شود. تراگونگی با تغییرات درونی، چون حذف-جانشینی و افزایش همراه است. در تراگونگی افزایشی، بیش‌متن با افزودن عناصر جدید، متفاوت ظاهر می‌شود. تکثیرهای ترامتنی که بر پایهٔ بینانشانه‌ای صورت گرفته است و کارکردی جدی دارد، جایگشت[۱۴] نامیده می‌شود. «در فرامتنیت، یک متن تفسیر متن دیگر است» (Genette, 1997: 4). آن‌چنان که اگر متن نخست نبود فرامتن نیز شکل نمی‌گرفت. فرامتن تفسیری به تبیین متن‌پیشین می‌پردازد و می‌کوشد آن را توصیف و توجیه نماید. رابطهٔ گونه‌شناسانهٔ یک متن به‌گونهٔ خود سرمتنیت محسوب می‌شود. سرمتنیت وابستگی و رابطهٔ طولی-تعلقی یک متن با گونه‌های متعلق به آن است. سرمتن، متن‌های بی‌شماری را دربرمی‌گیرد؛ به‌طور مثال مکتب هرات یک متن نیست بلکه مفهومی کلی است که مجموعه‌ای از متن‌ها با ویژگی‌های خاص را دربرمی‌گیرد[۱۵].

معرفی متن‌کلامی و متون‌تصویری مورد مطالعه

متن‌کلامی مورد مطالعه در این نوشتار، روایتی عاشقانه از منظومهٔ «لیلی و مجنون» متعلق به خمسهٔ نظامی قرن ششم هجری است. براساس شواهد، این منظومه ریشه در ادبیات عرب داشته است؛ ولی نظامی برای اولین‌بار روایات پراکنده را جمع‌آوری و داستانی کامل پدید آورد؛ گویا «داستان پروردهٔ نظامی با آنچه در عرب رایج بوده فرق بسیار دارد» (آیتی، ۱۳۷۰: ۱۶). از این‌رو بیانگر رابطهٔ بینافرهنگی است؛ چرا که متن‌پیشین متعلق به قبایل عرب بوده و سپس از شاعری ایرانی مطرح شده است. در داستان «مجنون در کعبه» شوریدگی مجنون در عشق به لیلی تا آنجا پیش رفت که اطرافیان، پدر وی را توصیه کردند؛ برای شفای او راهی مکه شود. پدر، فرزند را به کعبه برد و گفت: از خداوند طلب‌کن تو را از عشق لیلی نجات دهد؛ شنیدن کلمهٔ عشق، مجنون را برآشفت تا وی خلاف اندیشهٔ پدر یکی از زیباترین مناجات‌های عاشقانه را به زبان آورد. مجنون پس از بازگشت، حوالی قبیلهٔ لیلی پرسه می‌زد تا این که لیلی دیده از جهان فروبست. مجنون پس از آگاهی از مرگ وی هلاک شد. متون‌تصویری مورد مطالعه در این پژوهش شامل دو نگاره متعلق به قرن نهم هجری و مکتب هرات است که دارای شاخصه‌های نقاشی ایران-اسلامی است. به دلیل فاصلهٔ زمانی به مدت چند قرن میان متن‌کلامی نظامی، به عنوان پیش‌متن[۱۶] و

متـون تصویـری بـه عنـوان بیش‌متن[17] رابطـۀ تأثیرگـذاری آن‌هـا از نـوع طولـی و درزمانـی اسـت (تصاویـر ۱-۲). نکتـۀ دیگـر آنکـه خاسـتگاه فرهنگـی پیش‌متـن آمیختـه بـا فرهنـگ قبایـل عـرب بـوده کـه دربطـن ادبیـات فارسـی شـکلی نوظهـور یافتـه اسـت و متن‌تصویـری بـا تبعیـت از آن در بطـن فرهنـگ ایرانـی دوران تیمـوری شـکل گرفتـه اسـت.

تصویر ۱. (متن الف) خمسۀ نظامی، «مجنون درکعبه»، حدود ۸۴۹ ه. ق.، محفوظ در موزه استانبول کتابخانه توپقاپی (Milstein, 2021: 335).

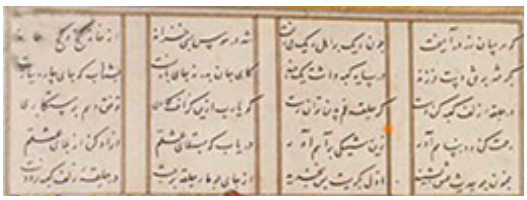
تصویـر ۲. (متـن ب) خمسـۀ نظامی، «مجنـون در کعبـه»، حـدود ۸۹۵ ه. ق.، منسـوب بـه بهـزاد، محفـوظ در کتابخانـه بریتانیـا، لنـدن (آژنـد، ۱۳۹۵: ۳۰۲).

براسـاس اصـول نقاشـی ایرانـی، در متون‌تصویـری زمـان و مـکان معیـن و کمیت‌هـای فیزیکـی و قوانیـن رؤیـت جهـان واقعـی مشـاهده نمی‌شـود؛ ایـن امـر سـاختار صـوری بیش‌متـن را به‌طـور کامـل بـر اسـاس اصـول سـاختار نقاشـی ایرانـی منطبـق می‌سـازد. فضـا و معمـاری بیت‌الله‌الحـرام و تمامـی شـخصیت‌ها، پوشـش انـدام و سـایر عناصـری کـه مصـوَّر شـده‌اند، تابعـی از فرهنـگ اسـلامی اسـت. اگرچـه در مطالعـۀ روابـط، هـر دو بیش‌متـن، دارای وجـوه مشـترک راز و نیـاز مجنـون بـا پـرورگار اسـت؛ امـا برخـلاف ایـن ویژگـی، بـه دلیـل تفـاوت در عناصـر تصویـری، متـن الـف بـا تراگونگـی روایـی همـراه اسـت.

خوانش بیش‌متنی و بینامتنی متون

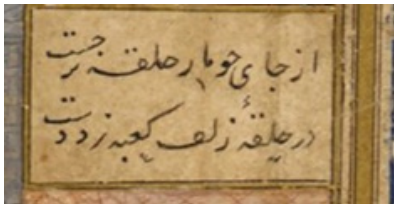
متـن الـف، شـامل دو نظام نشـانه‌ای (تصویری و نوشـتاری) اسـت. متـن نوشـتاری بـا عناصـری مهاجـر و نقل‌قولـی، لفظـی ارجاعـی مسـتقیم بـه پیش‌متـن کلامـی دارد. در چهـار سـتون، ده بیـت در قالـب نشـانه‌های نوشـتاری حضـور دارد. ایـن امـر منجـر شـده تـا متـن الـف دریافـت کننـده‌ای پیونـدی محسـوب شـود. ازایـن‌رو در رابطـۀ بینامتنیـت ارجاعـی آشـکار بـه متن‌کلامـی دارد (تصویـر ۳).

گوهر به میان زر برآمیخت
چون ریگ بر اهل ریگ می‌ریخت
از جای چو مار حلقه برجست
در حلقۀ زلف کعبه زد دست (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۰-۷۹).



تصویر ۳ بخشی از متن الف، نظام نوشتاری.

در متـن ب، بیتـی از پیش‌متـن و نوشـتارهایی بـه خـط عربـی بـه عنـوان کتیبـه و آرایه‌هـای تزیینـی معمـاری، در بخش‌هـای مختلـف وجـود دارد. براسـاس ایـن عناصـر پیونـدی، متـن دارای دو نظـام نشـانه‌ای (تصویـری و نوشـتاری) اسـت و بـا نقـل قـول لفظی و عناصـری مهاجر و آشـکار، ارجاعـی مسـتقیم بـه متن‌کلامـی دارد. حضـور ایـن پـاره متـن موجـب می‌شـود تـا متـن تصویـری دریافـت کننـده‌ای پیونـدی محسـوب شـود (تصویـر۴).



تصویر ۴ بخشی از متن ب، نظام نوشتاری.

بنابرایـن در بینامتنیـت رابطـهٔ میـان دو متـن صریـح و آشـکار اسـت. در متـن ب بـر روی پردهٔکعبـه بـه خـط ثلـث و بـا عنوان«سُـبْحَانَ ذِی الْمُلْـکِ وَ الْمَلَکُـوتِ سُـبْحَانَ الْمَلِـکِ الْحَـیِّ الَّـذِی لا یَمُـوتُ» ارجاعـی مسـتقیم، بـه دعـای عشـرات دارد. ایـن نوشـتار از دعاهـای معتبـر اهل‌تشـیع اسـت و می‌توانـد دلیلـی بـر مذهـب حامیـان ایـن نـگاره باشـد. در ادامـه، کتیبـه‌ی «عَجِّلُـوا بِالصَّـلاة قَبْـلَ الْفَـوْتِ» بـه خـط ثلـث و کتیبـه‌ی دیگـری بـه خـط کوفـی «الصَّلـوة عِمـادُ الدِّیـنِ»؛ ارجاعاتـی بـه احادیـث پیامبـر اکـرم (ص) دارد. بـا توجـه بـه حضـور ایـن عناصـر و نبـود ایـن نشـانه‌های نوشـتاری در پیش‌متـن، گسـتردگی عناصـر درونـی، تراگونگـی، جایگشـت و تکثیـر جـدی در فضـای جدیـد آشـکار اسـت. در متـن الـف چهـارده نفـر مـرد سـفید و رنگیـن پوسـت ملبـس بـه پوشـش احـرام قابـل تفکیـک اسـت. در پیش‌متـن اشـاره‌ای بـه همراهـان و اطرافیـان مجنـون نشـده اسـت؛ پـس در رابطـهٔ بیش‌متنیـت بـا تراگونگـی و گسـتردگی عناصـر در گونـهٔ جایگشـت و تکثیـری جـدی در فضایـی جدیـد همـراه اسـت. در متـن ب عناصـر انسـانی شـامل ده نفـر سـفید و رنگیـن پوسـت، همـه مـرد تـوأم بـا لبـاس احـرام و پوشـش عـادی در حـال نیایـش و اجـرای مناسـک حـج هسـتند. مجنـون بـه تبعیـت از متن‌کلامـی دسـت بـر حلقـه‌ی درب کعبـه دارد. تمامـی زُوّار بـه غیـر از مجنـون سـر تراشـیده‌اند؛ پـدر مجنـون و مـردی دیگـر بـا دسـتاری بـر سـر، لبـاس احـرام بـر تـن ندارنـد. در متن‌پیشـین ویژگی‌هـای ظاهـری مجنـون در روایـت سـفر بـه مکـه را نمی‌تـوان یافـت، امـا می‌تـوان در بخش‌هایـی دیگـر بـه بیـت زیـر اشـاره کـرد:

کز هفت به ده رسید سالش
افسانه خلق شد جمالش (نظامی، ۱۳۷۶: ۶۰).

نظامی پوشش مجنون را این‌گونه معرفی کرده است:

مانندهٔ مار پیچ بر پیچ
پیچیده سر از کلاه و سر پیچ
از چرم‌دان بدست واری
بر ناف کشیده چون ازاری (نظامی، ۱۳۷۶: ۱۵۱).

و یـا از زبـان مجنـون در برابـر کعبـه در راز و نیـاز بـا خـدا او را لاغـر چـون مـوی معرفـی می‌کنـد:

گرچه شده‌ام چو مویش از غم
یک موی نخواهم از سرش کم (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۱).

در تمامـی مـوارد مطـرح شـده، تعییـن فـردی بـرای سـیمای ظاهـری مجنـون نمی‌تـوان یافـت؛ نگارگـران بـا تراگونگـی و تغییـرات درونـی و افزایـش در گونـهٔ جایگشـت بـا تکثیـری جـدی در فضایـی جدیـد، اقـدام بـه چهره‌نـگاری کرده‌انـد. ایـن رابطـه در بینامتنیـت بـه صـورت ضمنـی قابـل ادراک اسـت. برهنگـی پـا و سـر مجنـون در بیش‌متنیـت بـا همان‌گونگـی و در بینامتنیـت بـه صـورت صریـح بـه متن‌کلامـی ارجـاع دارد. در هـر دو متـن، مجنـون درحـال گرفتـن حلقـهٔ درب خانـه خداسـت ایـن امـر ارجاعـی صریـح و آشـکار بـه متن‌کلامـی اسـت (تصاویـر ۵ و ۶).

در حلقهٔ کعبه کن دست
کز حلقهٔ غم بدو توان رست (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۰).

تصویر ۵. مجنون و پدر، بخشی از متن الف.

در مـورد سـاختار صـوری شـخصیت پدرمجنـون در پیش‌متـن مطلبـی نمی‌تـوان یافـت؛ هنرمنـدان نگارگـر بـا تراگونگـی و افزایـش، چهـرهٔ پـدر را متکـی بـه حافظـهٔ بصـری و پیش‌فرض‌هـای ذهنـی خویـش خلـق کرده‌انـد. در متـن الـف، پـدر سـالخورده‌ای اسـت کـه عـلاوه بـر پوشـش احـرام، روی از فرزنـد تابانـده و بـا حالتـی ناباورانـه و مأیـوس دسـت بـر صـورت نهـاده اسـت. ایـن ویژگـی شـمایلی بـه صـورت صریـح، اشـاره بـه بخشـی از روایـت نخسـتین دارد. رفتـار پـدر بـا همان‌گونگـی و تقلیـد جـدی فـورژری همـراه اسـت (تصاویـر ۱ و ۵).

می‌داشت پدر به سوی او گوش
کاین قصه شنید گشت خاموش
دانست که دل اسیر دارد
دردی نه دوا پذیر دارد (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۱).

در متـن ب پـدر در حالـی کـه نیایـش می‌کنـد، نزدیک‌تریـن فـرد بـه مجنـون اسـت. او سـالخورده‌ای اسـت کـه لبـاس احـرام بـر تـن نـدارد. رفتـار پـدر بـا همان‌گونگـی و تقلیـد جـدی فـورژری همـراه اسـت (تصاویـر۲-۶). در متـن الـف دو گلدسـته دیـده می‌شـود کـه در متـن ب وجـود نـدارد. خـروج عناصـر از کادر از ویژگـی هـر دو نـگاره اسـت. عناصـر بیـرون‌زده در متـن الـف وسـعت اثـر را گسـترانیده اسـت. ایـن ویژگـی در پـلان اول بـا دیوارهـای سـنگی قلعـه شـروع می‌شـود درحالی‌کـه در متـن ب صخره‌هـای اسـفنجی در پـلان

آغازیـن قـرار دارد. هـر دو متـن در کنگـره و رگ‌چیـن دیوارهـای سـنگی دارای مشـابهت هسـتند؛ در ادامـه، بنـا و معمـاری داخلـی امتـداد پیـدا می‌کنـد. در متـن الـف صخره‌هـا و کـوه در پـلان میانـی فضـا قـرار دارد؛ بعـد از آن چـادر زُوّار و شـتر مسـافران دیـده می‌شـود کـه وجـه تمایـز دو متـن تصویـری اسـت. ایـن عناصـر در پیش‌متـن حضـور نـدارد و بـا تراگونگـی و جایگشـت بـا تکثیـر جـدی در فضایـی جدیـد بـه بیش‌متـن افـزوده شـده اسـت (تصویـر ۱). در قالـب خلـق فضـا در متـن ب، در پـلان اول صخره‌هـا، در ادامـه دیـوار سـنگی قلعـه و در پلان‌هـای بعـدی دیوارهـای آجرچیـن و سـایر بناهـا نـگاه مخاطـب را تـا رکـن حطیـم[18] مشـایعت می‌کنـد. سـه گنبـد در اثـر دیـده می‌شـود. در قالـب نظـام نوشـتاری در رأس بالاتریـن گنبـد واژهٔ الله بـه خـط ثلـث بـه متن‌تصویـری افـزوده شـده اسـت. در بیش‌متـن خـروج یـک گنبـد از کادر و عبـور کادر از میانـه‌ی دو گنبـد، ترفنـدی تصویـری در بـازی بـا عناصـر بصـری را رقـم می‌زنـد (تصویـر ۲). در متـن الـف پـردهٔ سـیاه رنگـی تـوأم بـا نقـوش گیاهـی نیمـهٔ بالایـی کعبـه را پوشـانده اسـت؛ بـه شـکلی کـه ازارهٔ سـنگی خانـه‌ی خـدا مشـهود اسـت (تصویـر ۱). نگارگـر در متـن ب پـردهٔ کعبـه را بـا خطـوط شکسـته و به‌واسـطه‌ی عنصـر نقطـه و گل‌هـای پنج‌پـر مزیـن کـرده اسـت (تصویـر ۲). در هـر دو متـن، پرسـپکتیو آکسـومتریک[19] کـه از ویژگی‌هـای نقاشـی ایرانـی اسـت آشـکار اسـت. در متون‌تصویـری خانـهٔ کعبـه تمایـل بـه سـمت چـپ کادر دارد؛ امـا در متـن بـه علاوه‌بـر بزرگـی، یکـی از اضـلاع آن ممـاس بـا ضلـع عمـودی سـمت چـپ اسـت، ایـن ویژگـی عظمـت بیشـتری بـه آن بخشـیده و فرصـت حضـور عناصـر دیگـر را مهیـا سـاخته اسـت. هیچ‌کـدام از عناصـر معمـاری و سـاختار بصـری فضـای حاکـم در دو بیش‌متـن در روایـت پیش‌متـن وجـود نـدارد؛ از ایـن‌رو در بیش‌متنیـت، بـا افزایـش و تراگونگـی همـراه اسـت. در بینامتنیـت بـه صـورت صریـح بـه متـن نخسـتین اشـاره دارد. آنچـه کـه می‌توانـد خالـق دو متـن را در خلـق فضـا بـه متن‌کلامـی مرتبـط سـازد بیـت زیـر اسـت:

آمد سوی کعبه سینه پرجوش
چـون کعبه نهاد حلقه بر گوش (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۹).

در متـن الـف، هفـت فرشـته در حـال پاسـخ بـه حوائـج مجنـون هسـتند. آسـمان شـکافته اسـت و موجـودات سـماوی از پهنـهٔ آن عبـور کـرده و بـا کاسـه‌هایی زریـن بـا ریختـن انـوار آسـمانی در حـال شـعله‌ور سـاختن عشـق مجنـون بـه لیلـی هسـتند. ایـن ویژگـی در متـن ب حضـور نـدارد. حضـور فرشـتگان و شـعله‌های نورانـی یـادآور معراج‌نامـه میرحیـدر متعلـق بـه مکتـب پیشـین هـرات اسـت کـه «در سـال ۸۳۹-۸۴۰ ه. ق. مصـور شـده و هم‌اکنـون در کتابخانـه ملـی پاریـس نگهـداری می‌شـود» (سـگای، ۱۳۸۵: ۷). قرابـت تصویـری و سـاختار صـوری عناصـر نگاره‌هـای ایـن نسـخه بـا توجـه بـه تقـدم تاریخـی، بـرای متـن الـف پیش‌متنـی تصویـری محسـوب می‌شـود. نگارگـران ایرانـی «در طـول تاریـخ، ناظـر بـر روایـت متـن و نیـز ابعـاد فرهنگـی خـاص آن دوره موجودیـت فرشـته را بـه تصویـر کشـیده‌اند» (محسـنی تفتـی و کریمـی، ۱۳۹۸: ۲۰۴). امـا برخـلاف ایـن موضـوع حضـور فرشـتگان را در ایـن روایت‌کلامـی نمی‌تـوان یافـت. خالـق متـن الـف بـا افـزودن ایـن موجـودات ماوراءطبیعـی بـا جلوه‌هـای نورانـی و شعله‌آسـا در آسـمان مکـه، اجابـت دعـای مجنـون را در قالـب عناصـر تصویـری روایـت می‌کنـد؛ ایـن امـر رابطـهٔ فرامتنیـت را آشـکار می‌سـازد؛ چـرا کـه در راسـتای متـن اصلـی، نگارگـر متکـی بـه حافظـهٔ بصـری و پیش‌فرض‌هـای ذهنـی خویـش بـه تفسـیر، تبییـن و توصیـف متـن نخسـتین پرداختـه اسـت (تصویـر ۱).

گرچه ز شراب عشق مستم
عاشق‌تر ازین کنم که هستم
یـارب تو مرا به روی لیلی
هـر لحظه بده زیاده میلی (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۱).

ایـن بخـش بـا افزایـش و تراگونگـی عناصـر درونـی و تکثیـر جـدی در فضـای جدیـد تـوأم بـا جایگشـت همـراه اسـت. حضـور و عملکـرد فرشـتگان در تفسـیر متـن الـف بیانگـر روایـت خاصـی اسـت کـه در متـن ب حضـور نـدارد. بـه دنبـال افزایـش فرشـته‌های هفت‌گانـه توسـط نگارگـر و در جسـتجوی نشـانه‌های معناگـرا، در گام نخسـت در قـرآن بـه شـمارش هفت‌گانـه طبقـات آسـمان[20] و تأکیـد بـر عـدد هفـت در سـوره‌های یوسـف[21]، حجـر[22] و کهـف[23] می‌تـوان اشـاره کـرد. ایـن امـر منجـر شـده در تفکـر اسـلامی عـدد هفـت مجموعـهٔ کامـل و معنـاداری باشـد، تـا جایـی کـه در موسـم حـج بـا هفت‌بـار طـواف کعبـه و هفـت مرتبـه رمـی جمـرات ایـن عـدد نـزد مسـلمانان اعتبـار یافتـه اسـت. از سـوی دیگـر در ادبیـات مکاشـفه‌ای یهودیـت، فرشـتگان هفت‌گانـه‌ای وجـود دارنـد کـه مفسـران رؤیاهـای نمادیـن هسـتند و رهبـری دنیـای

فرشتگان را بر عهده دارند. این فرشتگان با اجازهٔ ورود به درگاه باری‌تعالی همواره در حال انجام وظایف الهی هستند. با توجه به اینکه حاکمان مسلمان به سبب مهارت از هنرمندان سایر اقوام و ادیان در کارگاه‌های هنری خود بهره می‌برده‌اند؛ این امکان وجود دارد؛ نگارگر هنرمندی غیرمسلمان در خدمت حامیان مسلمان بوده که در لایه‌های پنهان اثر به دور از خواست حامیان با نگرش ایمانی خویش فرشته‌های هفت‌گانه را به اثر افزوده است . در متن الف آسمان لاجوردی، ابرک‌های ریز نقش و حضور موجودات سماوی در بیان مفاهیم سهیم گشته است. آسمان حاصل افزوده‌های نگارگر است و با واژهٔ آسمان در پیش‌متن ارتباطی برقرار نمی‌کند:

حاجت گه جمله جهان اوست
محراب زمین و آسمان اوست (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۹).

در مورد انوار شعله‌آسا که در متن الف وجود دارد، می‌توان به بیت زیر اشاره کرد که در بینامتنیت به صورت ضمنی و در بیش‌متنیت با تراگونگی با خلاقیت نگارگر و افزایش عناصر درونی به گستردگی بیش‌متن افزوده است.

از چشمهٔ عشق، ده مرا نور
واین سرمه مکن ز چشم من دور (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۰).

در متن ب آسمان لاجوردی را به صورت عینی نمی‌توان یافت؛ اما این امکان وجود دارد که هنرمند، فضای خارج از کادر را با حضور گنبدی در آن جهت تداعی ذهنی مخاطب به آسمان تخصیص داده است (تصویر۲). این تغییرات در متون‌تصویری، از عمده‌ترین تراگونگی‌ها نسبت به پیش‌متن است. حضور این عناصر منجر شده در رابطه‌ای فرامتنی و تفسیری، محتوا و درک معانی در بیش‌متن‌ها با هم متفاوت باشد. به دلیل وجود نور فراگیر که از ویژگی‌های نقاشی‌ایرانی است؛ در هر دو نگاره نمی‌توان زمان و موقعیت مکانی خورشید را تشخیص داد، تنها زمانی که متون الف و ب راوی آن هستند موسم حج است.

چون موسم حج رسید برخاست
اشتر طلبید و محمل آراست
بگرفت به رفق دست فرزند
در سایه کعبه داشت یکچند (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۹).

در پیش‌متن، سایه دارای ایهام و دارای دو معنا است؛ یکی معنای تمثیل‌گونه و معنوی که بیان کنندهٔ سایهٔ وجود و حضور حضرت باری‌تعالی است و دیگری نشانه‌ای از حضور خورشید در آسمان مکه و گرمای میانهٔ روز است. این ویژگی در بیش‌متن‌های تصویری قابل تشخیص نیست. در متن الف اُشتُر و چادر مسافران در پشت کوه و صخره‌ها در پلان انتهایی در میانهٔ سمت راست دیده می‌شود (تصویر۱). در روایت‌کلامی در بخش رسیدن به منزلگاه در مکه این عناصر را نمی‌توان یافت؛ اما در شروع سفر که به بخش حضور مجنون در مکه مرتبط نیست، به این عناصر اشاره شده است.

چون موسم حج رسید برخاست
اشتر طلبید و محمل آراست (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۹).

در روایت سفر حج در متن‌کلامی توصیف رنگ، عناصر و فضا وجود ندارد. در متن ب، رنگ سیاه پرده به عنوان رنگ غالب و رنگ آجری ابنیه، آبی فیروزه‌ای کاشی‌ها و گنبدها، معماری اسلامی را تداعی می‌کند. در متن الف رنگ‌های آبی‌خاکستری دیوار سنگی، صخره‌ها، کوه، ازارهٔ خانهٔ کعبه و در ادامه رنگ آجری معماری ابنیهٔ داخلی و طلایی انوار منتشره و لاجوردی آسمان جملگی حاصل تراگونگی در بیش‌متن توأم با اشارهٔ ضمنی به پیش‌متن است.

خوانش پیرامتنی

حضور پاره متن‌های نوشتاری در اتصال و پیوند با متون الف و ب در حالی که متنی مستقل در اثر محسوب نمی‌شود، نقش ورودی برای ادراک روایت تصویری را ایفا می‌کند. نگارگران با هدف پوشش متن اصلی در قالب ترکیب‌بندی، این پاره متن‌ها را ضمیمهٔ متن خویش کرده‌اند تا همچون متنی پیوسته و مرتبط، به صورت هدفمند با مشایعت مخاطب، دریافت او را از متن کنترل نمایند. براساس رابطهٔ پیرامتنیت این عناصر عاریتی نقش آستانگی برای متون تصویری ایفا می‌کند.

خوانش سرمتنی

رابطهٔ سرمتنی و تعلقی آثار مورد مطالعه هر چند به مکتب هرات نسبت داده می‌شود، اما در ارتباط یک متن با گونه‌هایی که به آن تعلق دارد این

آثـار را می‌تـوان همسـو بـا متن‌هـا و آثـاری مشـابه دانسـت. در شـاهنامه‌ای مربـوط بـه دوران تیمـوری بـه تاریـخ ۸۳۸ ه. ق. متعلـق بـه کتابخانـه گمبریـج، روایـت «رفتـن اسـکندر بـه کعبـه» بـه تصویـر کشـیده شـده اسـت. ایـن نـگاره علاوه‌بـر رابطـهٔ تعلقـی و گونه‌شناسـانه می‌توانـد پیش‌متنـی تصویـری بـرای دو اثـر مـورد نظـر در ایـن پژوهـش مطمـح نظـر باشـد. در ایـن نـگاره اسـکندر حلقـهٔ درب خانـهٔ خـدا را بـه دسـت گرفتـه و سـادگی اثـر اشـاره بـه آثـار تجـاری مکتـب شـیراز دارد (تصویـر ۷). نـگاره‌ای از همیـن دوران بـه تاریـخ ۸۴۷ ه. ق. در مـوزهٔ ایالتـی ارمیتـاژ وجـود دارد کـه در آن مجنـون بـا دو دسـت حلقه‌هـای درب کعبـه را گرفتـه اسـت. در آسـمان، طلایـی دو فرشـته بـا شـانه‌هایی برهنـه بـا کمرشـال‌های مـواج وجـود دارد کـه می‌توانـد بـه عنـوان گونـه‌ای هم‌نـوع عـلاوه بـر رابطـه‌ای سـرمتنی و تعلقـی، پیش‌متنـی تصویـری بـرای فرشـته‌های هفتگانـه متـن الـف باشـد (تصویـر ۸). بـه همیـن دلیـل متـون مـورد نظـر در مطالعـهٔ ترامتنـی، متونـی ترکیبـی قلمـداد می‌شـود.

تصویـر ۷. شـاهنامه فردوسـی، رفتـن اسـکندر بـه کعبـه ۸۳۸ ه. ق.، کتابخانـه گمبریـج (URL1).

تصویـر ۸ . خمسـه نظامـی، «مجنـون در کعبـه» ۸۴۷ ه. ق.، هـرات، مـوزه ایالتـی ارمیتـاژ (URL۲).

عناصر مورد مطالعه	متن کلامی	متن تصویری الف							متن تصویری ب						
		متن الف	بیش‌متنیت		بینامتنیت			فرامتنیت	متن ب	بیش‌متنیت		بینامتنیت			فرامتنیت
عنوان	عناصر کلامی	عناصرتصویری	همان‌گونگی	تراگونگی	صریح	غیرصریح	ضمنی	تفسیری	عناصرتصویری	همان‌گونگی	تراگونگی	صریح	غیرصریح	ضمنی	تفسیری
چهرهٔ مجنون	اشاره ای نشده	صورت گرد موی آشفته	×	✓	×	×	✓	×	پیشانی بلند، بینی کوتاه، موی آشفته	×	✓	×	×	✓	×
لباس و اندام مجنون	گرچه شده‌ام چو مویش از غم...	بلند و لاغر، لباس احرام	✓	×	✓	×	×	×	بلند و لاغر، لباس احرام	✓	×	✓	×	×	×
چهرهٔ پدر مجنون	اشاره‌ای نشده	پیر و سالخورده با ریش سفید	×	✓	×	×	✓	×	پیر و سالخورده با ریش بلند سفید	×	✓	×	×	✓	×

جدول ۱. نتایج حاصل از پژوهش، براساس خوانش ترامتنی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳).

لباس و اندام پدر مجنون	زوّار	خانه کعبه	فرشته	تأکید بر عدد هفت	اثوار منتشره	×
اشاره‌ای نشده	اشاره‌ای نشده	امد سوی کعبه سینه برجوش...	اشاره‌ای نشده	اشاره ای نشده	ازچشمه عشق، ده مرا نور...	×
بلند و لاغر بدون لباس احرام	سفید و رنگین پوست (شانزده نفر مرد)	با پرده‌ای منقوش و ازاره‌ای سنگی	زنان بالدار ملبس تولّم با تاج	هفت فرشته	شعله‌های طلایی نورانی	×
×	×	✓	×	×	×	×
✓	✓	×	✓	✓	✓	×
×	×	×	×	×	×	×
×	×	×	×	×	×	×
✓	✓	×	✓	✓	✓	×
×	×	✓	×	×	×	×
بلند و لاغر با لباس احرام	سفید و رنگین پوست (ده نفر مرد)	با پرده‌ای سیاه و دارای عظمت	وجود ندارد	وجود ندارد	وجود ندارد	×
×	×	×	✓	✓	✓	×
✓	✓	×	×	×	×	×
×	×	×	×	×	×	×
×	×	✓	×	×	×	×
×	×	×	×	×	×	×
✓	✓	×	×	×	×	×
×	×	×	×	×	×	×

×	×	×	×	×	×
✓	✓	×	×	✓	×
×	×	×	×	×	×
×	×	✓	×	×	×
✓	✓	×	×	✓	×
×	×	✓	×	×	×
عناصری مهم در ترکیب و رؤایت	الصّلوه عِمادُ الدّین و ...	ارجاع مستقیم، نقل قول لفظی (یک بیت)	وجود ندارد	اسفنجی و دندانه دار	وجود ندارد
×	×	×	×	×	×
✓	×	×	✓	✓	✓
×	×	×	×	×	×
×	×	✓	×	×	×
✓	×	×	✓	✓	✓
×	×	✓	×	×	×
عناصری مهم در ترکیب و رؤایت	ناخوانا	ارجاع مستقیم، نقل قول لفظی متن (ده بیت)	سفید و منقوش	اسفنجی و دندانه دار	۴ شتر در پلان انتهایی
اشاره‌ای نشده	اشاره‌ای نشده	از جای چو مار حلقه برجست...	اشاره‌ای نشده	اشاره‌ای نشده	در زمان رسیدن به کعبه اشاره نشده‌است
بنا و معماری	**کتیبه تزیینی**	**تظام توشتاری در متن تصویری**	**خیمه**	**صخره و کوه**	**اشتر**

آسمان	ابر	رنگ	زمان		
اشاره ای نشده است	اشاره‌ای نشده	اشاره‌ای نشده	چون موسم حج رسید برخاست.	در سایه کعبه داشت یک چند	
لاجوردی و وسیع	ظریف و پراکنده	متنوع و حاصل خلاقیت نگارگر	راوی مناسک حج در زمانی مشخص	وجود ندارد	وجود ندارد
×	×	×	✓	×	×
✓	✓	✓	×	×	×
×	×	×	✓	×	×
×	×	×	×	×	×
✓	✓	✓	×	×	×
✓	✓	✓	×	×	×
وجود ندارد	وجود ندارد	متنوع وحاصل خلاقیت نگارگر	راوی مناسک حج در زمانی مشخص	وجود ندارد	وجود ندارد
×	×	×	✓	×	×
×	×	✓	×	×	×
×	×	×	✓	×	×
×	×	×	×	×	×
×	×	✓	×	×	×
×	×	×	×	×	×

روابط میان دو متن			تعداد عناصر مورد پژوهش در رابطه ترامتنی	
			متن الف	متن ب
بیش‌متنیت	همان‌گونگی	حفظ متن‌کلامی در متن تصویری	۴	۴
	تراگونگی	دگرگونی متن‌کلامی در متن تصویری	۱۴	۸
بینامتنیت	صریح	حضور آشکار متن‌کلامی در متن تصویری	۴	۴
	غیرصریح و پنهان	حضور پنهان متن‌کلامی در متن تصویری	۰	۰
	ضمنی	نشانه‌هایی که می‌توان متن کلامی را در متن‌تصویری تشخیص داد.	۱۵	۸
فرامتنیت	تفسیری	عناصری تفسیری که به سبب تبیین و توصیف متن‌کلامی به متن‌تصویری افزوده شده است.	۶	۰
نتایج خوانش روابط میان متن‌کلامی با دو متن تصویری			خالق متن الف با ایجاد تغییراتی متکی به حافظهٔ بصری و پیش‌فرض‌های ذهنی خویش، به تکثیری جدی در فضایی جدید پرداخته است. حاصل این عناصر تفسیری خلق مفاهیمی ماوراءطبیعی است.	خالق متن ب تلاش کرده‌است با تقلیدی جدی و کامل، متنی تصویری در تداوم و ادامهٔ متن کلامی خلق کند.

جدول ۲: نتایج حاصل از پژوهش، براساس خوانش ترامتنی و نتایج حاصل از جدول ۱ (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با مطالعهٔ بینانشانه‌ای روابط میان دو متن از نظام‌های نشانه‌ای متفاوت به نقاط اشتراک و افتراق دو نگارهٔ «مجنون در کعبه» خمسهٔ نظامی از مکتب هرات پرداخته شد. با تحلیل مضامین و روابط میان متون و نتایج مندرج در جدول‌های (۱) و (۲) مشخص شد، دو متن‌تصویری در بینامتنیت علاوه بر وفاداری به پیش‌متن با اشاراتی صریح و ضمنی حضور متن‌کلامی را در متن‌تصویری در نظر داشته و به صورت صریح با نقل قولی لفظی با عناصری عاریتی و مهاجر به متن‌پیشین پرداخته‌اند؛ خالق متن الف با تفسیر خویش به افزایش عناصر درونی متن پرداخته است؛ ولی خالق متن ب با وابستگی بیشتر به پیش‌متن به دگردیسی آن پرداخته و با تقلیدی جدی و کامل در گونه فورژری، در تداوم متن‌کلامی با تغییراتی اندک وفاداری خود را به مضمون و محتوای آن در وضعیت جدید ابراز کرده است. عناصری مبتنی بر تفسیر نگارگر در متن ب نمی‌توان یافت. در رابطهٔ هم‌حضوری عناصر به عاریت گرفته شده صریح و آشکار است. رابطهٔ متن الف با متن‌پیشین در بیش‌متنیت درگونهٔ جایگشت با تکثیری جدی در فضایی جدید با تراگونگی، افزایش و جانشینی منجر به گسترش عناصر درونی در بیش‌متن شده است. عناصری که نگارگر متن الف مستقل از متن‌کلامی در کنار عناصر مهاجر به متن‌تصویری افزوده است، تفسیر وی از تجزیه و تحلیل الگوهای معنایی زبان متن و درون‌مایه‌های متن‌کلامی را آشکار می‌کند. خالق متن الف نه تنها به مضمون کلی پیش‌متن اکتفا نکرده است، بلکه در رابطه‌ای فرامتنی به تبیین محتوای آن در بیش‌متن پرداخته است. حاصل تفسیر نگارگر با افزودن عناصر متکی به حافظهٔ بصری و پیش‌فرض‌های ذهنی او، خلق مفاهیم دست نیافتنی و ماوراءطبیعی، همچون اجابت دعای مجنون توسط پروردگار، به دست موجودات سماوی است. افزایش این عناصر تصویری تفاوت دو نگارگر را در فرآیند خلق موضوعی مشترک آشکار می‌کند. تأثیر تفسیر نگارگر متن الف علاوه بر توصیف و گسترش معانی، منجر به تبیین مفاهیم متن‌کلامی شده است.

پی نو شـــت

1. Transformation دگرگونی و تغییر

۲. نخستین بار ژولیا کریستوا در سال ۱۹۶۶میلادی آن را مطرح نمود.

3. Gerard Genette
4. Transtextuality
5. Intertextuality رابطه هم حضوری
6. Metatextuality
7. Paratextuality
8. Hypertextuality زبرمتنیت
9. Architextuality

۱۰. «بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸).

۱۱. «بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است و قصد دارد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸).

۱۲. در این گونه، نشانه‌هایی وجود دارد که می‌توان متن نخست را تشخیص داد و تنها کسانی که متن اول را می‌شناسند نشانه‌های متن دوم را ادراک می‌کنند.

13. Forgerie

14. Transposition

۱۵. برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به: (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۳-۹۸) و (آذر، ۱۳۹۵: ۱۱-۳۱).

۱۶. پیش‌متن Hypotext ، متن قبلی، متن نخستین و منبع الهام و برگرفتگی است.

۱۷. بیش‌متن Hypertext، متن جدید، متن دوم یا متن برگرفته از پیش‌متن است. شناسایی و هویت بیش‌متن در گرو شناسایی پیش‌متن یا متن نخست است.

۱۸. حطیم، فاصله میان در کعبه و حجرالاسود را گویند، جایی که خداوند توبه آدم را پذیرفت (ابن بابویه، ۱۴۱۳، ج۲: ۲۰۹). مقامی که مردم به‌خضوع و خشوع دعا کند.

19. Axonometric

۲۰. هُوَالَّذی خَلَقَ لَکُمْ مَا فِی الْأَرْضِ جَمیعًا ثُمَّ اسْتَوَی إِلَی السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِکُلِّ شَیْءٍ عَلِیمٌ ﴿بقره، ۲۹﴾

۲۱. وَقَالَ الْمَلِکُ إِنِّی أَرَی سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ یَأْکُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ یَابِسَاتٍ یَا أَیُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِی فِی رُؤْیَایَ إِنْ کُنْتُمْ لِلرُّؤْیَا تَعْبُرُونَ ﴿۴۳﴾

۲۲. لَهَا سَبْعَةُ أَبْوَابٍ لِکُلِّ بَابٍ مِنْهُمْ جُزْءٌ مَقْسُومٌ ﴿۴۴﴾

۲۳. سَیَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ کَلْبُهُمْ وَیَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ کَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَیْبِ وَیَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ کَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّی أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا یَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِیلٌ فَلَا تُمَارِ فِیهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِیهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا ﴿۲۲﴾

۲۴. برای مطالعه بیشتر مراجعه کنید به: (حسینی، ۱۳۹۳: ۱۱۹-۱۲۴) و (احمدی و مفتاح،۱۳۹۲: ۴۰-۴۳).

منابع

• قرآن مجید
• آذر، اسماعیل. (۱۳۹۵). تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی. پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی. ۳ .۱۱-۳۱.
• آژند، یعقوب. (۱۳۹۵). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری). تهران. سمت.
• آفرین، فریده. (۱۳۹۶). خوانش نوفرمالیستی از نگاره دیدار لیلی و مجنون هفت اورنگ ابراهیم میرزا. الهیات هنر. ۱۱. ۱۶۲-۱۹۵.
• احمدی، محمدصادق؛ مفتاح، احمدرضا. (۱۳۹۲). نماد هفت در قرآن و • مکاشفه یوحنا. فصلنامه معرفت ادیان. ۴ (۴). ۳۷-۵۳.
• اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه. (۱۳۹۸). تحلیل مضامین بصری فالنامه‌های مصور عصر صفوی بر مبنای کاربرد در امر پیش‌گویی (مطالعه‌ی موردی: نگاره‌های نسخه فالنامه‌ی فارسی موزه توپقاپی سرای). نگره. ۱۴ (۴۹). ۱۸- ۳۷. doi: ۱۰,۲۲۰۷۰/۲۰۱۹,۹۵۶.negareh
• اعتمادی، الهام. (۱۳۹۸). خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفویه. هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی. ۵۹ . ۶۸- ۷۷. doi: ۱۰,۲۲۰۵۹/ ۲۰۱۸,۲۵۹۸۵۹,۶۶۵۹۶۶.jfava
• حسینی، سید حسام الدین. (۱۳۹۳). نقش و جایگاه ملائکه تدبیرگر در عهدین. الهیات تطبیقی. ۵ (۱۱). ۱۱۵-۱۳۶. dor: ۲۰,۱۰۰۱,۱,۲۰۰۸۹۶۵ ۱,۱۳۹۳,۵,۱۱,۷,۴
• سگای، ماری‌رز. (۱۳۸۵). معراج نامه سفر معجزه آسای پیامبر. ترجمه‌ی • مهناز شایسته فر. تهران. موسسه مطالعات هنر اسلامی.
• ابن بابویه، محمدبن‌علی. (۱۴۱۳). من لایحضره الفقیه. تصحیح علی اکبر غفاری. قم. دفتر انتشارات اسلامی.
• قاضی‌زاده، خشایار؛ حاصلی، پرویز. (۱۳۹۸). بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی. نگره. ۵۰. ۷۷-۹۰. doi: ۱۰,۲۲۰۷۰/ ۲۰۱۹,۹۹۸.negareh
• مراثی، محسن. (۱۳۹۵). تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویر سازی شخصیت مجنون در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی. نگره. ۳۷. ۴۹-۶۱. doi: ۱۰,۲۲۰۷۰/negareh.۲۰۱۶. ۳۴۲
• محسنی تفتی، اعظم؛ کریمی، علیرضا. (۱۳۹۸). واکاوی نقش فرشته در نقاشی‌های معراج حضرت محمد (ص) در دوره‌های تیموری و صفوی. پژوهشنامه گرافیک و نقاشی. ۲ (۳) ۲۰۳-۲۱۸. ۱۰,۲۲۰۵۱/ doi: ۲۰۱۹,۲۷۹۵۹,۱۰۴۸.PGR
• نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه علوم انسانی. ۵۶. ۸۳-۹۸.
• نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۶). لیلی و مجنون. به کوشش سعید حمیدیان. تهران. قطره.

References

• The Holy Quran.
• Afarin, Farideh. (2019). A Neo-formalist Reading of Visiting Majnoon to Leili from Haft Awrang of Ibrhim Mirza. ***Theology of Art***, 11, 161-194, (Text in Persian).
• Ahmadi, M., Miftah, A. (2012). The symbol of seven in the Qur'an and Revelation of John.

• Art Studies, (Text in Persian).
• Samouault, Tiphaine (2005). ***Intertextuality. Memory of literature***. Paris: Armand Colin.

URLs

• URL1:https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/shahnameh/vgallery/section164b4/ (access date:2021/05/03).
• URL2:https://www.arthermitage.org/The-Khamsa-by-Nizami/Majnun-Taken-by-by-bather-to-The-Ka-bah.htm/ (access date:2021/05/03).

Ma`rifat-e Adyan, 4 (4), 37-53, (Text in Persian). ***science***, 15-27.
• Ajand, Y., (2015). ***Iranian paintings*** (Painting history research), (3nd ed), Tehran: Semat, (Text in persian).
• Akhavani, S., Mahmoudi, F, (2019). Analyzing the visual themes of Falnama paintings in Safavid era based on the use in prediction (Case study: Persian version of the Topkapi Saray museum Falnama). ***Negareh***, 14 (49), 18-37, (Text in Persian).
• Azar, I. (2016). An analysis of genette intertextuality. ***theories Journal of Literary criticism an stylistics Research***, 3, 11-31, (Text in Persian).
• Etemadi, E. (2019). An Iconological Reading of "Majnun" in Safavid Illustrations. ***Fine Arts: Visual Arts***. 77, 59-68, (Text in Persian).
• Genette, G (1997). ***Palimpsests: literature in the Second Degree***, Translator Channa Newman and Claude Doubinsky. University of Nebraska Press.
• Ghazizadeh, KH., Haseli, P. (2019). Artistic Expression in Persian Paintings of the Leili and Majnoon Story in Shah Tahmasp's Quintet Manuscript. ***Negareh***, 50, 76-89, (Text in persian).
• Hosseini, S. (2013). The Role and Place of Governing Angels in Bible. ***Comparative Theology***. 5 (11), 115-136, (Text in Persian).
• Ibn Babawayh, Mohammad bin Ali, (1992). ***Man La Yahduruhu al-Faqih***, edited by: AliAkbar Ghafari, Qom: Islamic Publications Office, (Text in Persian).
• Marasy, M. (2016). The Analysis of Blue Color Usage for Majnun,s Clothing in Persian Painting of Timurid and Safavid Periyods. ***Negareh***, 37, 49-61, (Text in persian).
• Milstein, Rachel (2021). Persian Painting: the page and the text as determinants in the construction of pictorial space. ***Jerusalem Studies in Arabic and Islam***. 313-356.
• Mohseni Tafti, A., karimi, A. (2020). The Analysis of Angel Motif in the Paintings of Prophet Muhammad's Ascension During Timurid and Safavid Periods. ***Graphic Arts & Painting***, 2 (3), 203-218, (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).
• Nizami, A. (1997). ***Layla and Majnun***, By Saeed Hamidian, Tehran: Drop, (Text in persian).
• Piegay-Gros, Nathalie (2005). ***Introduction à l'intertextualité***. Paris: Dunod.
• Saguy, M. R, (2006). ***The Ascension: The Miraculous Journey of the Prophet***, translated by: Mahnaz Shayestehfar, Tehran: Institute of Islamic

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۴۶-۱۳۲)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

خوانش بیش متنی نقش‌مایه خورشید در هنر سلجوقیان (نمونه موردی: قمقمه سفالی سلجوقی و اشکانی)

چکیده

هدف اولیه انسان از ساخت ظروف سفالین، نگهداری آب و مواد غذایی بوده، ولی به مرور زمان به زیبایی آن اهمیت داده و ساختار و سطوح این ظروف محلی برای بیان زیبایی‌شناسی برگرفته از فرهنگ و جهان‌بینی آن‌ها بوده است. اگرچه سفالینه‌های ایران در دوره‌های تاریخی مختلف مورد مطالعه و بررسی پژوهشگران ایرانی و غربی قرارگرفته است اما نقش مایه خورشید بر روی قمقمه‌های سفالی ایران برای اولین بار در این پژوهش به‌صورت مستقل مورد مطالعه واقع شده است. در ادوار تاریخی مختلف ایران، شاهد خلقمقمه‌هایی بسیار زیبا و کاربردی هستیم که در هر دوره نوع تزئینات و نگاره‌های ترسیم شده روی آن متفاوت و گاهی تکراری هستند. این پژوهش به دنبال شناخت مفاهیم نقش‌مایه خورشیدترسیم‌شده روی قمقمه‌های سفالین سلجوقی است. هدف اصلی این پژوهش، شناخت چگونگی ارتباط تصویرسازی نقش‌مایه خورشید در دو قمقمه سفالین سلجوقی و اشکانی با رویکرد بیش متنیت ژنت است. این پژوهش از نوع توسعه‌ای و شیوه کیفی است. روش گردآوری داده‌ها با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده عینی آثار بوده و تحلیل داده‌ها به شیوه توصیفی و تحلیلیبا رویکرد بیش متنیت ژرار ژنت است. این پژوهش در پی پاسخ به دو سؤال است: شیوه تأثیر در ترسیم نقش‌مایه خورشید خانم روی قمقمه سفالین سلجوقی از قمقمه سفالین اشکانی بیشتر به کدام گونه از بیش متنیت تمایل دارد؟ و در این فرآیند، چه تغییراتی در ترسیماین نقش‌مایه ایجادشده است؟ نتایج نشان می‌دهد که شیوه تأثیر ترسیم خورشید خانم در قمقمه سلجوقی از قمقمه اشکانی بر اساس گونه شناسی بیش متنیت ژنت در دسته جای گشت (ترانسپوزیشن) و تراگونگی با کارکرد جدی است. تراگونگی‌های ایجادشده در بیشمتن شامل تغییرات (جنسی، شکلی، ترکیب‌بندی و رنگی) است و هنرمند سلجوقی در خلق یک بیشمتن جدید و مستقل، نگاه تقلیدی صرف نداشته و بسیار خلاقانه به تکمیل آن پرداخته است.

کلید واژه ها: نقش مایه خورشید، قمقمه های سفالین، سفالینه های سلجوقی، سفالینه های اشکانی.

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم با عنوان: " خوانش بینامتنی نقش متن خورشید در هنر سلجوقیان ایران " است.

علیرضا عزیزی یوسفکند
دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
a.azizi@tabriziau.ac.ir

فرنوش شمیلی
دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول.
f.shamili@tabriziau.ac.ir

محمد خزایی
استاد گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
khazaiem@modares.ac.ir

بهمن نامور مطلق
دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
b_nmotlagh@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۱-۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳-۰۵-۲۶

1-DOI: 10.22051/pgr.2024.46353.1249

مقدمه

دوره سلجوقی یکی از ادوار پویای جهان اسلام در حوزه فرهنگ و هنر است. سلجوقیان در مناطق مختلف (ایران، آسیای مرکزی، ترکیه) حکمرانی می‌کردند. حمایت حاکمان سلجوقی (با راهنمایی وزیران دانشمند ایرانی) از هنرمندان و حکیمان، باعث گسترش چشم‌گیر فرهنگ و هنر در این دوره شد. باوجود گستردگی جغرافیای سیاسی سلجوقیان و مناطق اشغال‌شده هنر در همه زمینه‌ها پیشرفت چشمگیر داشته و ادامه هنر ایران باستان بوده است. در واقع یکی از ویژگی‌های بارز و برجسته هنر ایران اسلامی، تداوم و تکامل مکاتب مختلف هنری به تأثیر هنر ادوار قبل می‌باشد. بدین‌صورت که روند خلق آثار هنری در هر مکتب و دوره از تاریخ، در مکاتب و ادوار بعدی، ادامه داشته و رویکردی تکاملی به خود گرفته است. با این پیش‌فرض، بررسی و تحلیل آثار هنری در ادوار تاریخی هنر ایران اسلامی، مستلزم رویکردی نظری است که به بررسی و مطالعه تأثیر و روابط میان آثار هنری در ادوار مختلف این سرزمین پهناور بپردازد. بدین منظور در این پژوهش برای مطالعه و تحلیل داده‌ها، رویکرد بیش متنی ژرار ژنت انتخاب شد. بیش متنیت یکی از اقسام ترامتنیت در رویکرد ژرار ژنت است که به بررسی شیوه‌های اشتقاق و برگرفتگی آثار از یکدیگر می‌پردازد. در رابطه بیش متنی، امکان خلق متن (ب) بدون حضور متن (الف) یا پیش متن وجود ندارد. در این نوع از رابطه نه به الهام و تأثیر جزئی، بلکه به تأثیرپذیری کلی یک متن بر متن دیگر توجه می‌شود. این پژوهش با این زمینه نظری قصد دارد نقش‌مایه خورشید را در دو قمقمه سفالین (اشکانی و سلجوقی) مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. اگرچه سفالینه‌های ایران در دوره‌های تاریخی مختلف و با رویکردهای متفاوت مورد مطالعه و بررسی پژوهشگران ایرانی و غربی قرارگرفته است اما قمقمه‌های سفالین ایران برای اولین بار در این پژوهش به‌صورت مستقل مورد مطالعه واقع شده است. این پژوهش به دنبال شناخت مفاهیم و فهم فرایند تکوین نقش‌مایه خورشید ترسیم‌شده روی قمقمه سفالی دوره سلجوقیان است. مسئله اصلی این پژوهش درک معنای نهان در پس نقش‌مایه خورشید بر روی قمقمه سفالین سلجوقی است و هدف اصلی درک نحوه و نوع ارتباط این نقش‌مایه با متون پیشین و تأثیر آن بر شکل‌گیری معنای کلی و پنهان از منظر بیش متنیت است. عدم پژوهش مستقل در باب قمقمه‌های سلجوقیان، ضرورت پژوهش را برای نگارندگان ایجاب کرد. از این‌رو دو پیکره مطالعاتی منقوش به خورشید در دو دوره (اشکانی و سلجوقی) جهت مطالعه انتخاب شد. بر این اساس سؤال پژوهش بدین گونه مطرح شد: شیوه تأثیر ترسیم نقش‌مایه خورشید خانم روی قمقمه سفالین سلجوقیان از قمقمه سفالین اشکانی بیشتر به کدام گونه از بیش متنیت تمایل دارد؟ و در این فرآیند، چه تغییراتی در ترسیم این نقش‌مایه ایجادشده است؟ به‌منظور پاسخ به سؤال پژوهش، یکی از قمقمه‌های سفالین سلجوقی منقوش به نقش‌مایه خورشید را با نظریه بیش متنیت ژنت مورد بررسی قرار داده و به پرسش اصلی پژوهش که فهم روابط متنی شکل‌دهنده به نقش‌مایه خورشید و معنای برآمده از آن را بر اساس شاخص‌های دوگانه ژرار ژنت (کارکرد و رابطه) مورد بررسی و تحلیل قرار داده است.

پیشینه پژوهش

با بررسی‌های به‌عمل‌آمده در پایگاه‌ها و مراکز اسنادی داخل کشور، پژوهش‌های متفاوتی درباب هنرسلجوقیان شناسایی شد ولی پژوهشی مستقل درباره نقش‌مایه خورشید در دوره سلجوقیان و بررسی و مطالعه قمقمه‌های سفالی سلجوقیان شناسایی نشد. اما در راستای پژوهش، تحقیق‌های ذیل شناسایی و مورد مطالعه واقع گشت؛ اما تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های شناسایی‌شده در این است که در این پژوهش نقش‌مایه خورشید به‌مثابه یک متن در آثار هنری دوره سلجوقی موردمطالعه قرار می‌گیرد و با توجه به نوع و ماهیت رویکرد بینامتنیت در این پژوهش به‌عنوان شیوه نقد، پیش متن‌های نقش‌مایه خورشید در آثار سلجوقیان را در آثار هنری دوره‌ای قبل از سلجوقیان شناسایی کرده و نحوه و میزان ارتباط، وام‌گیری و میزان این تأثیرات در متن جدید را شناسایی و موردبررسی و مطالعه قرار می‌گیرد که به نوبه خود رویکردی جدید و نو در بررسی و نقد نقوش اسلامی خصوصاً دوره سلجوقیان می‌باشد که برای اولین بار در این پژوهش صورت خواهد گرفت. پیشینه‌های مورد مطالعه این پژوهش در گروه های ذیل دسته‌بندی شد: مقاله: معصومه محمدی سیف (۱۳۹۹)، در

مقالـه خویـش بـا عنـوان: نـگاره خورشـید در هنرهـای دسـتی ایـران؛ خاسـتگاه و جلوه‌هـا، درصـدد کشـف، شناسـایی و توصیـف زیبایی‌هـا و پیچیدگی‌هـای نقـش خورشـید در هنرهـای دسـتی ایـران برآمـده و بـه ایـن نتیجـه رسـیده کـه خورشـید در باورهـای اسـطوره‌ای و به‌ویـژه آییـن میتـرا جایـگاه والایـی دارد و انعـکاس ایـن نـگاره در هنرهـای دسـتی، نشـئت‌گرفته از تقـدس خورشـید بـوده و نـگاره خورشـید بـه شـکل انتزاعـی دایـره، در انـواع صنایع‌دسـتی ایـران نمـود دارد. محمدرضـا شـاه پـروری و محمدمهـدی میـرزا امینـی (۱۳۹۵)، در مقالـه خویـش بـا عنـوان: تجلـی نقـش خورشـید خانـم در قالـی ایـران، چرایـی کاربـرد نقش‌مایـه خورشـید خانـم در فرش‌هـای ایـران مـورد تحلیـل و بررسـی قـرار گرفتـه نتیجـه حاصـل نشـان می‌دهـد نقش‌مایـه خورشـید خانـم به‌جـز کارکـرد تزئینـی در فـرش، از مضامیـن معنـوی و نشـانه‌ای، ماننـد الهیـات، اقتـدار و متعالـی نیـز برخـوردار اسـت. رامونـا محمـدی (۱۳۸۷)، در مقالـه خویـش بـا عنـوان: نقـش خورشـید در هنرهـای اسـلامی، بـه بررسـی و نمادشناسـی نقش‌مایـه خورشـید در هنرهـای اسـلامی ایـران پرداختـه اسـت. حمیـد بهـداد و بهنـام جلالـی جعفـری (۱۳۹۲)، در مقالـه خویـش بـا عنـوان: بررسـی آرایـه خورشـید در صنایع‌دسـتی و تزیینـات معمـاری یـزد، بـه مطالعـه و بررسـی نقش‌مایـه خورشـید در هنرهـای دسـتی و تزئینـات معمـاری شـهر یـزد پرداختـه و بـه ایـن نتیجـه رسـیده‌اند کـه تغییـرات نقش‌مایـه خورشـید در صنایع‌دسـتی (فلـزکاری، سـفالگری، بافندگـی و تزیینـات معمـاری) در دوره‌هـای مختلـف یـزد دارای دو ویژگـی کلـی اسـت. اول رابطـه بیـن هنـر و اعتقـادات مـردم و دوم تداومـی اسـت کـه همـواره بیـن دسـتاوردهای جدیـد و قدیـم وجـود داشـته اسـت. کتـاب: حسـین یـاوری (۱۳۹۵)، در کتابـی بـا عنـوان: بررسـی نقـش و جایـگاه خورشـید در فرهنـگ، هنـر و اعتقـادات، بـه بررسـی اسطوره‌شناسـی خورشـید در ایـران و فرهنگ‌هـای مختلـف پرداختـه و در آخـر بـه تحلیـل نقشـینه صلیـب به‌عنـوان نمـاد خورشـید پرداختـه اسـت. حسـین یـاوری و نسـرین باوفـا (۱۳۹۱)، در کتـاب خویـش بـا عنـوان: دایـره مقـدس، بـه بررسـی و تحلیـل نقش‌مایـه خورشـید و نمـاد شناسـی آن در ایـران و مسـیحیت پرداخته‌انـد. نصـرت‌الله بختـور تـاش (۱۳۸۶)، در کتـاب خویـش بـا عنـوان: نشـان راز آمیـز: گردونـه خورشـید یـا گردونـه مهـر، نقش‌مایـه خورشـید را بـه لحـاظ محتوایـی در ایـران باسـتان و در ارتبـاط بـا آئیـن مهـر موردبررسـی قـرار داده اسـت. احمـد کسـروی (۱۳۰۹) در کتـاب خویـش بـا عنـوان: تاریخچـه شـیر و خورشـید، بـه واکاوی محتـوای نقش‌مایـه ترکیبـی شـیر و خورشـید، بـه لحـاظ تاریخـی در دوره‌هـای مختلـف ایـران باسـتان و ایـران اسـلامی پرداختـه اسـت. پایان‌نامـه: سـید فاطمـه طاهـری بـه راهنمایـی اسـاتید ایمـان زکریایـی کرمانـی، مهرنـوش شـفیعی و مشـاوره عظیـم شمیسـا (۱۳۹۶)، در پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد خـود: مطالعـه نمادهـای خورشـید در هنـر دوره ساسـانی در راسـتای طراحـی و سـاخت زیـورآلات سـرامیکی، بـه واکاوی نمـاد نقش‌مایـه خورشـید در ایـران باسـتان و دوره ساسـانی پرداختـه و بـه لحـاظ فرمـی ایـن نقش‌مایـه را مـورد تحلیـل قـرار داده و در طراحـی زیـورآلات به‌کاربرده‌انـد. زهـرا زمرشـیدی بـه راهنمایـی اسـاتید حسـنعلی پورمنـد و رضـا افهمـی (۱۳۹۴)، در پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد خـود: بررسـی نقـش شـیر و خورشـید در هنـر ایـران اسـلامی (از دوران ایلخانـی تـا پایـان قاجـار)، بـه بررسـی و تحلیـل نقش‌مایـه ترکیبـی شـیر و خورشـید بـه لحـاظ فـرم و محتـوا در هنـر ایـران اسـلامی در دوره ایلخانـی تـا پایـان قاجـار پرداختـه و آن را مـورد تحلیـل قـرار داده‌انـد. حسـین زراعتـی بـه راهنمایـی کاتریـن چرخیـان و حسـین مـراد نـژاد (۱۳۹۴)، در پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد خـود: مطالعـه نقـوش نمادیـن خورشـید در دنیـای باسـتان، بـه بررسـی و نمـاد شناسـی نقش‌مایـه خورشـید در ایـران باسـتان و کشـورهای هم‌جـوار پرداختـه و آن را در اعتقـادات و فرهنـگ و هنـر مـورد تحلیـل قـرار داده اسـت. میـلاد نبـی زاده بـه راهنمایـی اسـاتید ایـرج اسـکندری و صمـد سـامانیان (۱۳۹۲)، در پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد خـود: بررسـی نمـاد خورشـید در هنرهـای تجسـمی ایـران (پیـش از اسـلام)، نقش‌مایـه خورشـید را بـه لحـاظ فـرم و محتـوا در آثـار هنـری دوره ایـران باسـتان در ارتبـاط بـا آئیـن و اعتقـادات حاکـم موردبررسـی و تحلیـل قـرار داده‌انـد. در خـارج از کشـور تنهـا یـک پژوهـش در بـاب قمقمه‌هـای سـفالی بـه شـرح ذیـل شناسـایی و مـورد بررسـی قـرار گرفـت. میشـل مـارلار[1] (۱۹۹۹)، اسـتاد گـروه تاریـخ هنـر دانشـگاه هیوسـتون امریـکا، در پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد خویـش بـا عنـوان: کاوش در نمادهای بطری‌هـای مصـری سـال نـو[2]، در دانشـگاه ممفیـس امریـکا، بـه مطالعـه و تحلیـل نمادهـای ترسیم‌شـده روی قمقمه‌هـای مصـری پرداختـه اسـت. در مصـر باسـتان هنـگام برگـزاری مراسـم سـال نـو، رسـم بـر ایـن بـود کـه ایـن قمقمه‌هـا بـا آب رود نیـل یـا

شراب پر شده و به اقوام و نزدیکان هدیه داده می‌شد برای همین به قمقمه‌های سال نو شهرت دارند. این قمقمه‌ها با نقوش و فرم‌های برخاسته از هنر و تمدن مصر تزئین شده‌اند که مورد مطالعه پژوهش‌گر به لحاظ فرم و محتوا قرار گرفته است.

روش انجام پژوهش

این پژوهش از نوع توسعه‌ای، به لحاظ ماهیت از نوع کیفی، تحلیل داده‌ها به روش توصیفی و تحلیلی و با رویکرد بیش متنیت ژرار ژنت انجام شده است.اطلاعات این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و استناد به منابع دست اول تهیه شده‌اند. ابزارهای اندازه‌گیری این پژوهش عبارت‌اند از: جداول، اشکال، مقایسه کیفی اطلاعات حاصل از فیش‌برداری از کتاب‌ها، مقالات، پایان‌نامه‌ها. جامعه آماری این پژوهش، حدود ۴۵ عدد از قمقمه‌های سفالین در ایران باستان و ایران اسلامی بوده که از این میان دو نمونه به‌صورت کیفی (از دوره اشکانیان و سلجوقیان با تزئین نقش‌مایه خورشید) انتخاب و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. در روند پژوهش ابتدا پیکره‌های مطالعاتی، شامل پیش متن و بیش متن معرفی‌شده‌اند؛ سپس روابط موجود بین آن‌ها بر اساس درون نشانه‌ای، درون رشته‌ای و طولی (در زمانی) ارائه شده است. در نهایت پیکره‌های مطالعاتی با توجه به شاخص‌های دوگانه ژنت، یعنی رابطه و کارکرد ارزیابی شده‌اند. در تراگونگی که بیش متن نسبت به‌پیش متن ایجادشده است، سعی شده است تغییرات بر روی نقش مایه خورشید شرح داده شود.

مبانی نظری پژوهش

کریستوا اصطلاح بینامتنیت را نخستین بار در سال ۱۹۶۶م در مقاله‌ای با عنوان «کلمه، گفت‌وگو، رمان» مورداستفاده قرارداد. نظر کریستوا و بینامتنیت او بر این اساس است که متن‌ها، هیچ زمانی یک‌باره خلق نمی‌شوند و همیشه در خلق متن جدید، متن‌های دیگر دخالت و مشارکت دارند (آذر، ۱۳۹۵، ۱۱). بر اساس دیدگاه بینامتنیت، هر متن بافتی است که تاروپود آن از متن‌های دیگر اقتباس‌شده است و فقط آدم اسطوره‌ای و به‌کلی‌تنها که با اولین سخن خود به دنیایی بکر و هنوز بیان نا شده نزدیک می‌شد می‌توانست از این سمت‌گیری متقابل با سخن دیگر برکنار بماند (تودورو، ۱۳۷۷، ۱۲۶). بینامتنیت محدودکردن متن به یک یا چند منبع الهام را رد می‌کند و بر این باور است‌که متن به سراغ منابع می‌رود و آن‌ها را در خود هضم می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۹۵، ۳۴). ژرار ژنت، محور بینامتنیت را حضور هم‌زمان دو یا چند متن و نیز حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر می‌داند و به روابط تأثیر و تأثر متن‌ها می‌پردازد (احمدی، ۱۳۸۰، ۳۲۰). از منظر ژنت هیچ متنی مستقل از متون پیشین نیست. ژنت به‌صراحت در جستجوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هست و به‌ویژه در روابط بیش متن تأثیرگذاری میان دو یا چندین متن را محور اصلی مطالعات خود قرار می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۸۳). بینامتنیت رویکردی است که تجربه‌های تجسمی را در برداشت دم‌دستی یا ریشه‌ای آن از دیگران نمایان می‌کند؛ یعنی یافتن اینکه این اثر چه رابطه موضوعی با دیگر آثار دارد؟ (پرویزی، ۱۳۸۲، ۵۴). بینامتنیت ژنت به دودسته کلان (۱- صریح و آشکار ۲- ضمنی و پنهان) تقسیم می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۳۸). ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میانیک متن با متن‌های دیگریا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت نام‌گذاری کرد و آن را به پنج دسته تقسیم کرد که عبارت‌اند از: بینامتنیت، سر متنیت، پیرا متنیت، فرامتنیت و بیش متنیت (آذر، ۱۳۹۵، ۵۶). بیش متنیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بر اساس برگرفتگی این متون از یکدیگر تبیین می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۹۴). به‌این‌ترتیب می‌توان گفت در یک مطالعه بیشمتنی چگونگی تکثیر و گسترش متن‌ها بررسی می‌شود و برای این بررسی باید سه شرط اصلی برقرار باشد: ۱. متنی بودن موضوع ۲. دارا بودن دو یا بیش از دو متن ۳. مسلم داشتن رابطه پیش متن و بیشمتن (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۱). ژنت در مطالعه روابط بیشمتنی، شاخص‌های متعددی را مدنظر قرار می‌دهد که مهم‌ترین آن‌ها نوع ارتباط است، او بر این اساس ارتباط متن‌ها را به دو دسته همان‌گونگی (تقلید) و ترا گونگی (تغییر) تقسیم می‌کند و شاخص او در این تقسیم‌بندی سبک است. در نظامی که ژنت از تجلی یک متن در متنی دیگر شرح می‌دهد، از سه نوع نظام ادبی-هنری سخن می‌گوید که در گذار از یک متن به متن دیگر نقش اساسی بازی

می‌کننـــد و عبارت‌انـــد از: تفننـــی، طنـــزی و جـــدی. نحـوه ظهـور هریـک از ایـن نظام‌هـا بـر اسـاس ارتبـاط بیـــن دو متـــن، به‌طورخلاصـــه چنیـــن تبییـــن شـــده اســت (جـدول شـماره ۱) بـه طـور خلاصـه هریـک از ایـن آنهـا ظهـور در (جـدول شـماره۲) شـرح داده شـد (مهرابـــی و قانـــی، ۱۴۰۰، ۱۱۳).

جدول ۱. نحوه ظهور نظام‌های سه‌گانه هنری در هریک از انواع ارتباط بیش متنی (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۶)

ردیف	نظام بیانی	بیش متنیت	
		همان‌گونگی	ترا گونگی
۱	تفننی	پاستیش	پارودی در معنای خاص آن
۲	طنزی	شارژ پاستیش طنزی پارودی در معنای رایج کلمه	تراوستیسمان پارودی در معنای رایج کلمه
۳	جدی	فورژری	جایگشت

دلیـل اسـتفاده از رویکـرد بیـش متنیـت در ایـن پژوهـش، تطبیـق بیشـتر ایـن رویکـرد بـا هـدف اصلـی پژوهـش می‌باشـد زیـرا هـدف ایـن پژوهـش، بررسـی شـیوه‌های تأثیرپذیـری هنرمنـدان سـلجوقی از هنرمنـدان اشـکانی در ترسـیم نقـش مایـه خورشـید می‌باشـد و در بیـش متنیـت ژنـت شـیوه‌های تأثیـر یـک متـن بـر متـن دیگـر موردبررسـی قـرار می‌گیـرد.

جدول ۲. تشریح انواع ارتباط در نحوه ظهور نظام‌های سه‌گانه هنری بیش متنی (مهرابی، ۱۴۰۰، ۱۱۳).

ردیف	نوع ارتباط	تشریح معنی
۱	پاستیش	در این نحو شیوه تقلید می‌شود اما در اغلب موارد موضوع دیگری مورداستفاده قرار می‌گیرد، در واقع پاستیش تقلید سبکی بیش متن از پیش متن است.
۲	شارژ	به معنی غلو کردن بیشمتن نسبت به‌پیش متن است که همراه با طنز است.
۳	فورژری	تقلید جدی بیش متن از پیش متن است.
۴	پارودی	ترا گونگی سبکی بیشمتن نسبت به‌پیش متن است.
۵	تراوستیسمان	یعنی دگرگون کردن جنسیت و تغییر سرشت پیش متن و خلق بیشمتن از این طریق.
۶	جایگشت	به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد.

معرفی پیکره‌های مطالعاتی

پیکـره اول مطالعاتـی یـا بیـش متـن ایـن پژوهـش، یـک قمقمـه سـفالین بـا لعـاب آبیمنقـوش بـه نقش‌مایـه خورشـید متعلـق بـه قـرن ۶ هجـری قمـری (۱۳ میـلادی)، ارتفـاع ۱۴ سـانتی‌متر، متعلـق بـه دوره سـلجوقیان کـه در مـوزه طـارق رجـب کویـت[۳] نگهـداری می‌شـود (فهـواری، ۲۰۰۰، ۱۱۳) (تصویـر شـماره ۱الـف)

تصویر۱الف. قمقمه با نقش خورشید خانم،قرن ۶ هجری (فهواری، ۲۰۰۰، ۱۱۳).
ب. قمقمه سفالی با نقش هندسی ساده خورشید، دوره اشکانیان (فوکای، ۱۹۸۱، ۹۵).

پیکره دوم مطالعاتی یا پیش متن این پژوهش قمقمه سفالین با لعاب سفیدو نقش‌مایه خورشید، متعلق به دوره اشکانی و مکشوفه از اردبیل، قرن اول تا سوم پس از میلاد، ارتفاع ۱۴,۴ سانتی‌متر، نگهداری شده در مجموعه آقا و خانم کوجیرو ایشیگورو[۴]، توکیو (شماره: D. ۵۵) می‌باشد (فوکای، ۱۹۸۱، ۹۵) (تصویر شماره ۱ ب).

جدول ۳. مشخصات پیکره‌های مطالعاتی پژوهش (مأخذ: نگارندگان).

	پیکره مطالعاتی		تاریخو محل اثر	دوره	مستند شده	محل نگهداری
۱	پیش متن	قمقمه سفالین با لعاب سفید و نقش‌مایه هندسی خورشید	قرن اول تا سوم پس از میلاد، اردبیل	اشکانی	شینجی فوکای، سرامیک ایران باستان (نیویورک) (ودرهیل، ۱۹۸۱، ۹۵).	Collection of Mr. and Mrs. Kōjirō Ishiguro, Tokyo (no. D. 55)
۲	بیش متن	قمقمه سفالین با لعاب آبی و نقش‌مایه خورشیدخانم	قرن ۶ هجری قمری، ۱۳ میلادی، ایران	سلجوقی	گزا فهواری، سفالینه‌های جهان اسلام، (لندن، دانشگاه بلومزبری، ۲۰۰۰)	موزه طارق رجب (کویت)

روابط موجود پیکره های مطالعاتی

در نظر ژنت، متن‌ها دارای نظام‌های نشانه‌ای مختلف (کلامی، تصویری و غیره) هستند. اگر متن‌های مطالعاتی دارای نظام نشانه‌ای یکسان باشند، ارتباط بین آن‌ها درون نشانه‌ای یا نظام نشانه‌ای همسان است، در غیر این صورت ارتباط آن‌ها از نوع بینانشانه ای یا نظام نشانه‌ای غیرهمسان خواهد بود (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۲۶۰). بر این اساس بین پیکره‌های مطالعاتی این پژوهش، رابطه درونشانه‌ای حکم‌فرماست و هر دو نمونه موردمطالعه دارای نظام تصویری هستند (جدول شماره ۳) در نظر ژنت متن‌های مطالعاتی ازنظر فرهنگی ممکن است دو حالت داشته باشند. اگر متن‌ها متعلق به یک فرهنگ خاص باشند، رابطه آن‌ها (درون فرهنگی) و اگر متن‌ها به فرهنگ‌های متفاوتی تعلق داشته باشند، بین آن‌ها رابطه (بینا فرهنگی) وجود دارد (همان، ۲۶۰). بر این اساس متن‌های موردمطالعه در این پژوهش دارای رابطه درون فرهنگی بوده؛ چرا که هر دو متعلق به فرهنگ ایرانی می‌باشند. به دلیل وجود فاصله زمانی نسبتاً زیاد بین متون (پیش متن و بیش متن) رابطه این دو متن را می‌توان از نوع طولی (در زمانی) در نظر گرفت. اگر آثار موردمطالعه در یک‌رشته باشند، رابطه آن‌ها (درون رشته‌ای) و اگر آثار به رشته‌های متفاوتی تعلق داشته باشند، بین آن‌ها رابطه (بینارشته‌ای) وجود دارد. بر این اساس آثار مورد مطالعه در این پژوهش دارای رابطه درون رشته‌ای بوده؛ چرا که هر دو پیکره مطالعاتی متعلق به سفال‌گری هستند (جدول شماره ۵).

جدول ۴. خلاصه روابط موجود در دو پیکره موردمطالعه پژوهش (مأخذ: نگارندگان).

ردیف	نظام ارتباطی	مصداق
۱	درون نشانه‌ای	هر دو نمونه مورد مطالعه پژوهش دارای نظام یکسان تصویری هستند.
۲	درون فرهنگی	هر دو نمونه مورد مطالعه پژوهش متعلق به فرهنگ ایرانی می‌باشند.
۳	طولی (در زمانی)	دو نمونه مورد مطالعه پژوهش متعلق به دوره متفاوت تاریخی هستند.
۴	درون رشته‌ای	دو نمونه مورد مطالعه پژوهش متعلق به یک رشته هنری (سفال) هستند.

گونه شناسی بیش متنی

ژرار ژنت برای گونه شناسی آثار ابتدا دو شاخص (کارکرد و رابطه) را ارائه می‌دهد، سپس آثار را در یکی از گونه‌های شش‌گانه بیشمتنی طبقه‌بندی می‌کند. گونه شناسی بیشمتنی ژرار ژنت عبارت‌اند از: پاستیش، شارژ، فورژری، پارودی، تراوستیسمان (تراپوشی) و ترانسپوزیشون (جایگشت).

شاخص کارکرد

این شاخص به بررسی نیت یا تأثیر هر عمل که می‌تواند تفننی، طنزی یا جدی باشد، می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۵). در کارکرد تفننی، نسبت بیشمتن با پیش متن برای تکثیر همراه با شوخی و تفنناست و جنبه سرگرم‌کننده دارد. در کارکرد طنزی نسبتآن با پیش متن ارزش زدایی و نقدی است. در کارکرد جدی هدف ادامه دادن اثر، ترجمه اثر، اقتباس‌های ادبی و هنری و غیره است. با توجه به اینکه در شیوه ترسیم تزئینات بیش متن هیچ‌گونه از نشانه‌های نقد، ارزش زدایی، شوخی و غیره نسبت به‌پیش متن نمی‌توان در آن سراغ گرفت. از این‌رو بر اساس شاخص کارکرد، شیوه تأثیر بیش متن این پژوهش از پیش متن در دسته جدی قرار می‌گیرد. درنهایت با توجه به تحلیل‌های صورت گرفته از بیشمتن و پیش متن، گونه شناسی بیشمتنی نقش مایه خورشید خانمدر گونه جایگشت (ترانسپوزیشن) قرار می‌گیرد. یعنی بیشمتنی متأثر از پیش متنخود که در فرم و بافتی دیگر بازتولید شده است. جایگشت دو نوع (صوری و مضمونی) را دربرمی گیرد. به لحاظ گونه جایگشت، بیش متن پژوهش حاضر در گونه جایگشت صوری قرار می‌گیرد. چرا که مضمون و محتوا تغییر نکرده و فقط صورت یا شیوه طراحی و ترسیم خورشیدخانم تغییر کرده است. همچنین به لحاظ انواع جایگشت در گروه جایگشت هنری و زیر مجموعه جایگشت درون هنری قرار می‌گیرد چرا که بیش متن و پیش متن متعلق به یک رشته هنری (سفال گری) هستند (جدول شماره ۵).

جدول۵. انواع و گونه شناسی جایگشت (ترانسپوزیشن) (مأخذ: نگارندگان).

ردیف	نظام ارتباطی	مصداق
۱	درون نشانه‌ای	هر دو نمونه مورد مطالعه پژوهش دارای نظام یکسان تصویری هستند.
۲	درون فرهنگی	هر دو نمونه مورد مطالعه پژوهش متعلق به فرهنگ ایرانی می‌باشند.
۳	طولی (در زمانی)	دو نمونه مورد مطالعه پژوهش متعلق به دوره متفاوت تاریخی هستند.
۴	درون رشته‌ای	دو نمونه مورد مطالعه پژوهش متعلق به یک رشته هنری (سفال) هستند.

شاخص رابطه

رابطه در نظر ژرار ژنت به معنی میزان وفاداری بیش متن یا متن دومبه‌پیش متن یا متن اول است. شاخص رابطه به بررسی همان‌گونگی یا تقلیدو ترا گونگی یا تغییر، بیش متن نسبت به‌پیش متن می‌پردازد. در ادامه ژنت جدول بیش متنی خود را بر اساس دو شاخص رابطه و کارکرد بدین گونه ارائه می‌دهد (جدول شماره ۲). به نظر می‌رسد هنرمند سفالگر سلجوقی در فرآیند اقتباس از قمقمه سفالین اشکانی، در ساختار کلی اثر به‌پیش متن تصویری خود وفادار بوده است، ولی در برخی از عناصر طراحی و جزئیات چندان تقلیدگر صرف نبوده است. به‌عبارت دیگر، بین پیش متن و بیش متن پژوهش حاضر، رابطه ترا گونگی برقرار است و بیش متن دقیقا مثل پیش متن اجرا نشده است. این تغییرات در چهار نوع ترا گونگی قابل ملاحظه است: (جنسی، شکلی، ترکیب‌بندی و رنگی).

تراگونگی جنسی

در تراگونگی جنسی، به تغییرات جنسیت نگاره‌ها در دو پیکره مطالعاتی نسبت به یکدیگر توجه می‌شود. خورشید خانم در پیکره اول مطالعاتی (بیش متن) یعنی قمقمه سفالین سلجوقی، بصورت مونث و خانم ترسیم شده است در حالی که در پیکره دوم مطالعاتی (پیش متن) یعنی قمقمه سفالین اشکانی، خورشید به صورت هندسی و فاقد جنسیت ترسیم شده است (جدول شماره ۶).

جدول ۶. تراگونگی جنسی در دو پیکره مورد مطالعه پژوهش (مأخذ: نگارندگان).

	پیکره های مطالعاتی		نقش مایه خورشید
تراگونگی جنسی	پیش متن	قمقمه سفالین اشکانی	فاقد جنسیت-هندسی
	بیش متن	قمقمه سفالین سلجوقی	زن

تراگونگی شکلی (فرم)

در تراگونگی شکلی تأکید روی تغییرات ترسیمی و فرمی نقوش ترسیمی دو پیکره مطالعاتی نسبت به یکدیگر توجه می‌شود. اگر چه ساختار دو اثر نسبتاً شبیه هم هستند ولی در تزئینات بیش متن این پژوهش تغییراتی چشم‌گیر نسبت به پیش متن اعمال شده که در ادامه به تفکیک مورد مطالعه قرار می‌گیرد (جدول شماره ۷).

جدول۷. تراگونگی شکلی (فرم) در دو پیکره مورد مطالعه پژوهش (مأخذ: نگارندگان).

ردیف	پیکره مطالعاتی			دایره	نیلوفر آبی	نقوش انسانی	نقوش گیاهی
۱	پیش متن	قمقمه سفالین اشکانی				-	-
۲	بیش متن	قمقمه سفالین سلجوقی					

دایره

ساختار اصلی دو قمقمه از دو دایره قالب گیره شده و به هم پیوسته شکل‌گرفته سپس دو دسته نیم‌دایره‌ای روی شانه‌ها و دهانه‌ای کوتاه دایره‌ای به ساختار اصلی الحاق شده‌اند. پیکره دوم مطالعاتی (قمقمه سفالین با لعاب سفید اشکانی به‌عنوان پیش متن پژوهش) با یک نقش‌مایه خورشید هندسی ساده با شعاع‌های درخشان حول محور یک دایره ترسیم شده و کل نقش داخل یک دایره بزرگ‌تر قرار گرفته است اما در پیکره اول مطالعاتی (یعنی قمقمه سفالین با لعاب آبی سلجوقی به‌عنوان بیش متن پژوهش) نقش‌مایه خورشید در قالب انسانی و جنسیت مؤنث (خورشید خانم) در قالب دایره ترسیم‌شده و تعداد شعاع‌های آن چند برابر شده و داخل یک دایره بزرگ‌ترقرارگرفته است. همچنین پیرامون آن را یک دایره بزرگ‌تر با نقوش گیاهی دربر گرفته است (جدول شماره ۷) استفاده از نقش دایره به‌عنوان نماد خورشید، دارای بن‌مایه‌های اعتقادی بوده و نمونه آثار سفالین زیادی در ادوار تاریخی ایران را تزئین کرده است. در موزه ملی قمقمه‌ای سفالی نگه‌داری می‌شود که متعلق به هزاره دوم پیش از میلاد بوده و در شوش کشف شده است (تصویر شماره ۲الف) این قمقمه سفالین به رنگ نخودی است و با سه رشته دایره سیاه‌رنگ تزئین شده است که نقش‌مایه خورشید در مرکز آن‌ها با قالب گیاهی احتمالاً هشت پر (مرکز طرح کمی مخدوش شده است) ترسیم‌شده است. نمونه دیگر قمقمه‌ای سفالین متعلق به دوره سلوکیان است. این قمقمه سفالی ساده با ساختاری دایره‌ای شکل و ساخت به روش قالب‌گیری، مشابه نمونه مورد نظر پژوهش و بدون تزئینات در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود. احتمال زیاد این

قمقمه نیمه‌کاره مانده و هنرمند فرصت نکرده به آن تزئینات مورد نظر را اضافه کند (تصویر شماره ۲ب) .

تصویر۲الف. قمقمه مکشوفه شوش، هزاره دوم قبل از میلاد (URL۱).
تصویر ۲ب: الف. قمقمه سفالی بدون تزئینات، دوره سلوکیان (URL۲).

چنانچه مشاهده می‌شود دایره اساس تزئین پیکره‌های مطالعاتی این پژوهش است. انسان قبل از هر چیز، فرم هندسی دایره را در آسمان مشاهده کرده است. ماه و خورشید، این دو ستاره نورانی، در بسیاری از تمدن‌های بشری مورد پرستش بودند. در تمامی ادیان و اساطیری که خورشید نقش مهمی ایفا می‌کند تصویر خورشید به‌تدریج تبدیل به دایره شده و به عنوان نماد خورشید در هنرهای دینی آنان مطرح گردیده است (موسوی نیا، ۱۳۸۸، ۱۰۸). فضای درون دایره فضایی مقدّس، جادویی و محافظت شده نزد مردم ایران باستان است و به این دلیل نقش مهمی در طراحی‌های اولیه ایران داشته است (مهرداد و روشن، ۱۳۹۸، ۳). خورشید به‌عنوان خدای بلندمرتبه و خدای روشنی، همه نگر و منبع حاصلخیزی و حیات مورد پرستش بود. همچنین به علت غروب و طلوع خود، نماد مرگ و رستاخیز به شمار می‌آمد (هال، ۱۳۸۰، ۲۰۵).

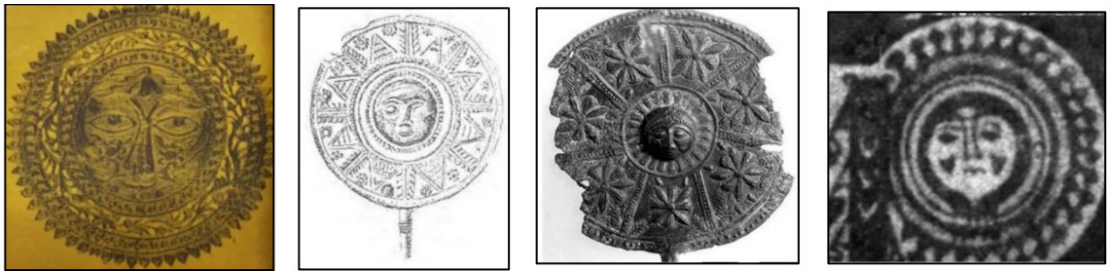
نیلوفر آبی

هنرمند در پیکره اول مطالعاتی (قمقمه سفالین سلجوقی با لعاب آبی به‌عنوان بیش متن پژوهش) در ترسیم شعاع های خورشیدی توجه به نقش مایه نیلوفر آبی دارد که در بسیاری از آثار هنری ایران باستان بعنوان تزئین به کار رفته است. هنرمند در پیکره دوم مطالعاتی (قمقمه سفالین اشکانی با لعاب سفید به‌عنوان پیش متن پژوهش) که اثری برآمده از دل ایران باستان است در ترسیم شعاع های خورشیدی توجه به نقش مایه نیلوفر آبی دارد (جدول شماره ۷) این برگرفتگی به صورت عمدی و با توجه به محتوا و مضمون نماد نقش مایه نیلوفر آبی صورت گرفته که در ادامه به آن اشاره خواهد شد. نمونه آثار زیادی از ادوار تاریخی ایران یافت می‌شود که با نقش‌مایه گل نیلوفر تزئین شده‌اند. به عنوان نمونه می‌توان به یکپارچه ساسانی اشاره کرد که با نقش‌مایه گل نیلوفر تزئین شده است (تصویر شماره ۳الف) همچنین قمقمه سفالی دوره اشکانی که با یک خورشید بزرگ در قالب گیاهی به‌صورت نقش برجسته تزئین شده است (تصویر شماره ۳ب) بسیاری از باورهای متعلق به دین مهر و آناهیتا بعد از زرتشت نیز در جامعه رواج داشته و مردم آن‌ها را ارج نهاده‌اند. اشکانیان و ساسانیان همواره در تلاش پاسداشت فرهنگ هخامنشی و ایرانی بوده‌اند برای همین بعد از شکست سلوکیان و خروج اقوام بیگانه از ایران، با برپایی مجدد معابد زرتشتی، جشن‌ها و مراسم گذشته تمام تلاش خود را برای زنده کردن آن به کار بردند. در زمان اشکانیان ایزدهای آناهیتاو اهورامزدا در اوج احترام و قداست بوده‌اند. ساخت بنای عظیم و باشکوه معبد آناهیتا در کنگاور خود شاهدی انکار نشدنی بر این ادعا است. گل نیلوفر از نقوش رایج و مورد استفاده در تزئینات ایران باستان است که ارتباط نزدیک با آناهیتا و خورشید دارد. مهم‌ترین متنی که اشاره به ارتباط گل نیلوفر با ایزد بانو آناهیتا دارد بندهش است که در نام بردن ازگل‌های همبسته با ایزدان، نیلوفر را متعلق به آبان (آناهیتا) می‌داند. باید به یادداشت که نام آناهیتا (نیالوده و پاک) و نگهبانی‌اش از آب‌ها می‌تواند ارتباطی نیرومند میان او و گل نیلوفر آبی برقرار کند (طاهری، ۱۳۹۶، ۷۰). نقش گل نیلوفر آبی دستکم از هفت هزار سال پیش در هنر مردمان خاور باستان دیده می‌شود. آنان این گل را به سبب همسانی با خورشید ارج بسیار نهاده‌اند (طاهری، ۱۳۹۶، ۸۶). نیلوفر در فرهنگ و ادبیات ایران نماد خورشید است و از این حیث با چرخ در ارتباط است (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۳۲۱).

تصویر۳الف. پارچه ساسانی با نقش‌مایه خورشید (URL۳).
تصویر ۳ب. قمقمه اشکانی با نقش خورشید در قالب گیاهی (URL۴).

نقوش انسانی

پیکره اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (قمقمه سفالین سلجوقی با لعاب آبی) با یک نقش‌مایه انسانی (خورشید خانم) در مرکز سطح رویه آن تزئین شده است در حالی‌که پیکره دوم مطالعاتی یا پیش متن (قمقمه سفالین اشکانی با لعاب سفید) فاقد هرگونه نقش‌مایه انسانی است (جدول شماره ۷) اگرچه هیچ قمقمه‌ای با نقش‌مایه زن یا خورشید خانم در ادوار تاریخی قبل از سلجوقیان پیدا نشد اما می‌توان به نمونه آثاری دیگر منقوش به نقش‌مایه زن و خورشید خانم نزدیک به پژوهش حاضر اشاره کرد که نشان از رواج استفاده از نقش‌مایه زن در تزئینات هنری ایران باستان دارد. نمونه اول متعلق به اثری از دوره هخامنشیان است (تصویر شماره ۴ الف) در فرهنگ ایران از روزگاران دور به‌ویژه زمان هخامنشیان خورشید را مانند پرهون (دایره) یا چند پرهون در درون هم به چهره زنی با گیسو فروریخته پیرامون رخساره می‌نمودند (بخورتاش، ۱۳۸۶، ۲۶۸). دو نمونه بعدی متعلق به سر سنجاق‌های مفرغی است که در لرستان پیداشده است (تصویر شماره ۴ب و ج) مرکز این سر سنجاق‌ها با نقش‌مایه خورشید خانم تزئین شده است. همچنین لوحی طلا متعلق به دوره اشکانی از منطقه غرب ایران کشف‌شده است که با نقش‌مایه خورشید خانم تزئین شده است (تصویر شماره ۴د).



تصویر ۴الف. جزئی از یک اثر، نقش صورت زن درون چند دایره، هخامنشی (بختورتاش، ۱۳۸۶، ۲۶۹).
ب. سر سنجاق مفرغی، لرستان، هزاره ی اول ق. م. (URL۴).
ج. سر سنجاق مفرغی، لرستان، هزاره اول ق. م. (گدار، ۱۳۵۸، ۶).
د. لوح مشبک طلا، نقش صورت زن درون دایره، مکشوفه از غرب ایران، قطر۱۱/۸ سانتیمتر، اشکانی (بختورتاش، ۱۳۸۶، ۲۷۰).

یکی از ویژگی‌های نقوش دوره سلجوقی، پرداختن به موضوعات انسانی است.کاربرد نقوش زنان بر سفال دوران اسلامی به‌طور خاص طی ادوار سلجوقی و ایلخانی، تحت تأثیر عوامل متعددی ازجمله: ورود اقوام جدید با نگرش‌های نو به زن، شکوفایی ادبیات در قالبِ داستان‌های ملیِ ایرانیان مانند شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و رواجِ مفاهیم خاص نجومیِ توأم با نمادهای مؤنث، صورت گرفته است (هاشمی، ۱۳۹۱، ۶۳). تلفیق و ترکیب چهره زن با خورشید و ساخت نقش‌مایه خورشید در این دوره نشان از جایگاه والای زن در دوره سلجوقیان دارد. خورشید همواره جایگاه والا و ویژه در باورها و عقاید ترک‌ها و مغول‌های مهاجم به ایران داشته است. در سفرنامه کارپن شرح این اعتقاد بدین‌صورت توصیف‌شده است که: آن‌ها خورشید را پرستش کرده و برای آن خوراک و نوشیدنی تقدیم می‌کردند. همچنین رو به آفتاب قرارگرفته و بر آن سجده می‌نمودند (کارپن، ۱۳۶۳، ۴۱). بی‌تردید خورشید، ماه و ستارگان، مهم‌ترین نمادهای اساطیری ترکان و مغولان به حساب می‌آید. به همین خاطر، نقوش آن‌ها را به طرز قابل‌توجهی در تصاویر، نوشته‌ها و پرچم‌ها نشان داده‌اند. آن‌ها آتش و نور را جزو عناصر مقدس شمرده و بعداً به خورشید و قدرت‌هایی ماورائی او تجسم بخشیده و آن را به‌صورت حیوانی و انسانی ترسیم و تصور کرده‌اند. همچنین در مراسم خود، هنگام سوگند، رو به آسمان کرده و خورشید را شاهدی بر سوگند خود قرار می‌دادند. جالب اینجاست که به همین دلیل در کتیبه‌های اورخون و یئنی سئی، کلمه «آند-آنت» (سوگند) را با نقش خورشید دایره‌ای با یک نقطه در وسط آن نشان داده‌اند (حسین پورمیزاب و همکاران، ۱۳۹۹، ۸۶). یکی از ویژگی‌های نقوش دوره

سلجوقی، پرداختن به موضوعات انسانی است.کاربرد نقوش زنان بر سفال دوران اسلامی به‌طور خاص طی ادوار سلجوقی و ایلخانی، تحت تأثیر عوامل متعددی ازجمله: ورود اقوام جدید با نگرش‌های نو به زن، شکوفایی ادبیات در قالب داستان‌های ملی ایرانیان مانند شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و رواج مفاهیم خاص نجومی توأم با نمادهای مؤنث، صورت گرفته است (هاشمی، ۱۳۹۱، ۶۳). تلفیق و ترکیب چهره زن با خورشید و ساخت نقش‌مایه خورشید در این دوره نشان از جایگاه والای زن در دوره سلجوقیان دارد. خورشید همواره جایگاه والا و ویژه در باورها و عقاید ترک‌ها و مغول‌های مهاجم به ایران داشته است. در سفرنامه کارپن شرح این اعتقاد بدین‌صورت توصیف‌شده است که: آن‌ها خورشید را پرستش کرده و برای آن خوراک و نوشیدنی تقدیم می‌کردند. همچنین رو به آفتاب قرارگرفته و بر آن سجده می‌نمودند (کارپن، ۱۳۶۳، ۴۱). بی‌تردید خورشید، ماه و ستارگان، مهم‌ترین نمادهای اساطیری ترکان و مغولان به حساب می‌آید. به همین خاطر، نقوش آن‌ها را به طرز قابل‌توجهی در تصاویر، نوشته‌ها و پرچم‌ها نشان داده‌اند. آن‌ها آتش و نور را جزو عناصر مقدس شمرده و بعداً به خورشید و قدرت‌هایی ماورائی او تجسم بخشیده و آن را به‌صورت حیوانی و انسانی ترسیم و تصور کرده‌اند. همچنین در مراسم خود، هنگام سوگند، رو به آسمان کرده و خورشید را شاهدی بر سوگند خود قرار می‌دادند. جالب اینجاست که به همین دلیل در کتیبه‌های اورخون و یئنی سئی، کلمه «آند-آنت» (سوگند) را با نقش خورشید دایره‌ای با یک نقطه در وسط آن نشان داده‌اند (حسین پورمیزاب و همکاران، ۱۳۹۹، ۸۶).

نقوش گیاهی

در پیکره اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (قمقمه سفالین سلجوقی با لعاب آبی) پیرامون نقش‌مایه خورشید یک دایره که از نقوش گیاهی پر شده ، شکل‌گرفته است. اما در پیکره دوم مطالعاتی یا پیش متن این پژوهش (قمقمه سفالین اشکانی با لعاب سفید) اثری از استفاده از نقوش گیاهی نبوده و پیرامون خورشید سفید و خالی از هرگونه تصویر می‌باشد (جدول شماره ۷) استفاده از نقوش گیاهی از ویژگی‌های هنر ساسانی است (تصویر شماره ۵) در ادامه جهت صحت این ادعا چند نمونه از نقوش گیاهی گچی و سفالین دوره ساسانی را مشاهده می‌کنیم. همچنین باید اشاره کرد که از ویژگی‌های هنر اسلامی پر کردن فضای خالی با نقوش گیاهی و دوری از خلوت و سفیدی فضا می‌باشد. استفاده از نقش‌مایه گیاهی سابقه کهنی در هنر ایرانی دارد، همچنان که در سرتاسر تخت جمشید از دوران هخامنشیان نقش‌مایه گیاهی به‌وفور یافت می‌شود (پوپ، ۱۳۸۸، ۳۰). ساسانیان مدعی ادامه امپراتوری هخامنشیان، با الهام از هنر پارسیان به تزئین بناها و آثار خود پرداختند. نقوش گیاهی و تکرار آن در سطح اثر، از ویژگی‌های بارز هنر ساسانی محسوب می‌شود که بعدها در هنر اسلامی رسوخ کرده و وجه متمایز آن محسوب می‌گردد. در صدر اسلام، هنر ساسانی موجب الهام بسیاری از انواع هنری در کشورهای اسلامی شد و به آنجا انتقال یافت. در ایران باستان بخصوص دوره ساسانیان طرح‌های اسلیمی حرکت و نرمش کمتری دارد و به طرح‌های هندسی نزدیک‌تر است (هزاوه‌ای، ۱۳۶۳، ۹۶).

تصویر ۵. گچبری ساسانی با نقوش گیاهی، تیسفون (URL۴).

تراگونگی ترکیب‌بندی

در تراگونگی ترکیب‌بندی به تنظیم جایگاه اجزای تشکیل‌دهنده اثر به‌منظور ایجاد وحدت و تناسب در کلیت و بین بخش‌های مختلف، نقش‌مایه خورشید در دو پیکره مطالعاتی نسبت به یکدیگر توجه می‌شود. در نوع ترکیب‌بندی پیکره‌های ترسیمی در بیش متن تغییراتی چشم‌گیر نسبت به پیش متن اعمال‌شده است. در پیکره اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (قمقمه سفالین سلجوقی با لعاب آبی)، هنرمند با بهره‌گیری از عناصر بصری زیاد و انتخاب رنگی آبی تیره یک ترکیب‌بندی شلوغ را به نمایش گذاشته است همچنین جهت تمرکز روی نقش اصلی، نقش‌مایه خورشید را بزرگ‌تر از پیش متن خود ترسیم کرده و آن را در مرکز دایره قمقمه و کمی متمایل به سمت بالا قرار داده است. هنرمند برخلاف پیش متن خود بعد از نقش‌مایه خورشید خانم تعداد بیشتری دایره ترسیم

کـرده و بعـد از آن یـک دایـره را بـا نقـوش گیاهـی پرکـرده اسـت بـه صورتـی کـه هیـچ فضـای خالـی در اطـراف نقش‌مایـه خورشـید و رویـه و سـطح قمقمـه باقـی نگذاشـته اسـت. در حالی‌کـه هنرمنـد در پیکـره دوم مطالعاتـی یـا پیـش متـن ایـن پژوهـش (قمقمـه سـفالین بـا لعـاب سـفید)، جهـت تمرکـز روی نقـش اصلـی، از کمتریـن عناصـر بصـری بهـره گرفتـه و خورشـید را در مرکـز اصلـی و کمـی متمایـل بـه سـمت پاییـن ترسـیم کـرده و هیـچ عنصـر بصـری دیگـری بـکار نبـرده و اطـراف نقش‌مایـه خورشـید خالـی بـوده و حتـی در جهـت تکمیـل یـک ترکیب‌بنـدی خلـوت از رنـگ خنثـی و سـفید بـرای لعـاب و پوشـش کلیـت قمقمـه بهـره گرفتـه اسـت (جـدول شـماره ۸).

جدول۸. تراگونگی ترکیب‌بندی در دو پیکره مورد مطالعه پژوهش (مأخذ: نگارندگان).

	پیکره‌های مطالعاتی		تغییرات
تراگونگی ترکیب‌بندی	پیش متن	قمقمه سفالین اشکانی	ترکیب‌بندی با عناصر بصری کم استفاده از خورشید هندسی ساده، لعاب سفید، فضای خالی زیاد
	بیش متن	قمقمه سفالین سلجوقی	ترکیب‌بندی با عناصر بصری زیاد استفاده از خورشید خانم، لعاب آبی تیره، دایره‌ای پر شده با نقوش گیاهی، عدم وجود فضای خالی

تراگونگـی رنگـی

در تراگونگـی رنگـی، تأکیدبـر مطالعـه تغییـرات رنگـی در سـاختار کلـی و تزئینـات روی دو پیکرهمطالعاتـی نسـبت به یکدیگـر مـی باشـد. در نـوع رنـگ گـذاری سـاختار کلـی و تزئیناتبیـش متـن تغییراتـی چشـم‌گیر نسـبت بـه پیـش متـن اعمال‌شـده اسـت. در پیکـره اول مطالعاتـی یـا بیـش متـن ایـن پژوهـش (قمقمـه سـفالین سـلجوقی بـا لعـاب آبـی)، هنرمنـد کل قمقمـه و تزئینـات مربوطـه را بـا لعـاب آبـی پوشـش داده و از رنگـی دیگـر در قسـمت‌های دیگـر اسـتفاده نکـرده اسـت در حالی‌کـه پیکـره دوم مطالعاتـی یـا پیـش متـن ایـن پژوهـش (قمقمـه سـفالین بـا لعاب سـفید) هنرمنـد کل قمقمـه و تزئینـات مربوطـه را بـا لعـاب سـفید پوشـش داده‌اسـت و از رنگـی دیگـر بـرای تزئینـات و اجـزای آن اسـتفاده‌نکرده اسـت (جـدول شـماره ۹).

جدول ۹. تراگونگی رنگی در دو پیکره موردمطالعه پژوهش (مأخذ: نگارندگان).

	پیکره‌های مطالعاتی		تغییرات
تراگونگی رنگی	پیش متن	قمقمه سفالین اشکانی	کل ساختار و تزئینات دارای لعاب سفید
	بیش متن	قمقمه سفالین سلجوقی	کل ساختار و تزئینات دارای لعاب آبی

نتیجه‌گیری

هنـر در ایـران از آغـاز تـا زمـان حـال، یـک جریـان به‌هم‌پیوسـته بـوده و همـواره سـویه تکاملـی داشـته و هنرمنـدان در همـه دوره‌هـای تاریخـی دارای شـناخت کامـل از هنـر دوره‌هـای پیشـین خـود بوده‌انـد و تـلاش کرده‌انـد بـا بهره‌گیـری از تجـارب گذشـتگان هنـر زمـان خویـش را به‌حداعـلای خـود برسـانند. بـا ایـن پیش‌فـرض در ایـن پژوهـش سـعی شـد تأثیرپذیـری طراحـی و ترسـیم نقش‌مایـه خورشـید در پیکـره ی اول مطالعاتـی یـا بیـش متـن ایـن پژوهـش (قمقمـه سـفالین بـا لعـاب آبـی) متعلـق بـه دوره سـلجوقیان از پیکـره دوم مطالعاتـی یـا پیـش متـن ایـن پژوهـش (قمقمـه سـفالینبا لعـاب سـفید) متعلـق بـه دوره اشـکانیان، را بـا رویکـرد بیـش متنـی ژرار ژنتمـورد بررسـی و تحلیـل قراردهـد. در پاسـخ بـه سـؤال اول بـا توجـه بـه بررسـی و مطالعـات ذکرشـده می‌تـوان نتیجـه گرفـت کـه طراحـی و ترسـیم نقش‌مایـه خورشـید خانـم در پیکـره اول مطالعاتـی یـا بیـش متـن ایـن پژوهـش (قمقمـه سـفالین سـلجوقی بـا لعـاب آبـی)، بـه لحـاظ شـاخص رابطـه نسـبت بـه پیـش متـن دارای تراگونگـی (تغییـر) اسـت؛ همچنیـن بـر اسـاس رابطـه کارکـرد در دسـته جـدی قـرار می‌گیـرد، در نتیجـه در رویکـرد بیشـمتنی ژرار ژنـت در گونـه ترانسپوزیشـن یـا تراگونگـی بـا کارکـرد جـدی قـرار می‌گیـرد. در پاسـخ بـه سـؤال دوم می‌تـوان بـه تفکیـک، بـه چهـار نمونـه از تراگونگـی و تغییـرات اشـاره کـرد: (جنسـی، شـکلی، ترکیب‌بنـدی، رنگـی). بـا وجـود اینکـه هنرمنـد در خلـق نقش‌مایـه خورشـید خانـم از یـک پیـش متـن دوره تاریخـی پیـش از خـود تأثیـر گرفتـه اسـت، امـا او خـود را محـدود بـه کپی‌بـرداری صـرف

از آن نکرده و از خلاقیت خود نیز بهره برده است. به‌عبارت‌دیگر، هنرمند در پیکره ی اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (قمقمه سفالین سلجوقی با لعاب آبی) در تأثیرپذیری از هنرمندان اشکانی نگاهی تقلیدی ندارد و سعی می‌کند تا از پیش متن خود فراتر رود و در این مسیر از سنت نقاشی ایرانی و جامعه خود تأثیر می‌پذیرد.در فرآیند خلق بیشمتن و تأثیرپذیری در پیکره ی اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (قمقمه سفالین سلجوقی با لعاب آبی) از هنرمند قمقمه سفالین اشکانی، به دلیل تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی، هنری و اجتماعی، بیشمتن دچار تراگونگی و تغییر شده است. تغییرات ایجاد شده در تزئینات پیکره اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (قمقمه سفالین سلجوقی با لعاب آبی) علاوه بر اینکه موجب خلق اثری جدید و مستقل شده است، سبب ایجاد بیش متنی مرتبط با هنر و جامعه خلق اثر نیز شده است. هنرمند در برخی از قسمت‌های تزئینات به ویژگی‌های فرهنگی- هنری و اجتماعی جامعه خلق اثر اشاره دارد، به‌عنوان مثال استفاده از نقش‌مایه انسانی برای خلق نقش‌مایه خورشید خانم، ویژگی‌های چهره ترکی مغولی برای ترسیم خورشید خانم و نقش‌مایه گیاهی برای پر کردن فضای خالی، اشاره به قواعد زیبایی‌شناسی نگارگری سلجوقی دارد. در نهایت می‌توان چنین اذعان کرد که اگرچه نقش‌مایه خورشید خانم در اثر سلجوقی از یک اثر با خصوصیات فرهنگی هنری ایران باستان، تأثیر گرفته است، ولی با اقتباس‌های سنجیده به اثری مستقل و جدید دست‌یافته که در آن فرهنگ و سنت نگارگری ایرانی استمرار و تداوم یافته است.

پی‌نوشت

1. Ann Michelle Marlar
2. Exploring the symbolism of Egyptian "new year's"bottles
3. Exploring the symbolism of Egyptian "new year's"bottles
4. Kojiro Ishiguro

منابع

• آذر، اسماعیل. (۱۳۹۵). تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی. ***فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***. شماره ۳.

• احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن***. چاپ هفتم. تهران. مرکز.

• اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۱). تیرماسیزّه شو (جشن تیرگان) اسطوره ی تیشتر. ***نشریه علمی نامه انسان‌شناسی***. ۷۷-۹۹.

• بختور تاش، نصرت‌الله. (۱۳۸۶). ن***شان راز آمیز:گردونه خورشید یا گردونه مهر***. تهران. آرتامیس.

• بهداد، حمید، جلالی جعفری، بهنام. (۱۳۹۲). بررسی آرایه خورشید در صنایع‌دستی و تزیینات معماری یزد. ***نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی***. دوره ۱۸. شماره۲.

• پوپ، آرتور. (۱۳۸۸). ***معماری ایران***. مترجم غلام‌حسین صدری افشار. تهران. اختران.

• پرویزی، محمد (۱۳۸۲) تبارشناسی اصطلاح بینامتنیت. ***دوهفته‌نامه تندیس***. شماره پانزدهم. تهران.

• تودوروف. تزوتان. (۱۳۷۷). ***منطق گفتگویی میخائیل باختین***. ترجمه داریوش کریمی. تهران. مرکز.

• زمرشیدی، زهرا، پورمند، حسنعلی، افهمی، رضا. (۱۳۹۴). بررسی نقش شیر و خورشید در هنر ایران اسلامی (از دوران ایلخانی تا پایان قاجار). پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه تربیت مدرس. تهران.

• زراعتی، حسین، چرخیان ،کاترین، مراد نژاد، حسین. (۱۳۹۴). مطالعه نقوش نمادین خورشید در دنیای باستان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

• طاهری، فاطمه، کرمانی، زکریایی، شفیعی، مهرنوش، شمیسا، عظیم. (۱۳۹۶). مطالعه نمادهای خورشید در هنر دوره ساسانی در راستای طراحی و ساخت زیورآلات سرامیکی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اصفهان.

• میرشکاری، جواد (۱۳۹۸) ***فرهنگ واژه‌گزینی***، ویراستار جواد میرشکاری، دفتر سوم، فرهنگ واژه‌های مصوب فرهنگستان، تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شابک ۹۶۴-۷۵۳۱-۵۰-۸ (ذیل سرواژه ناقهرمان).

• طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۶). ***نشانه‌شناسی کهن‌الگوها***. تهران. شورآفرین.

• کارپن، پلان. (۱۳۶۳). ***سفرنامه پلان کارپن***. مترجم ولی‌الله شادان. تهران. یساولی.

• کسروی، احمد. (۱۳۰۹). ***تاریخچه شیر و خورشید***. تهران.

• کمالی دولت‌آبادی، رسول. (۱۳۹۶). ***بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی***. تهران. سوره مهر.

• کوپر، جین. (۱۳۸۰). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. مترجم ملیحه کرباسیان. تهران. فرشاد.

• مهرابی، فاطمه، قانی، افسانه. (۱۴۰۰). خوانش روابط بیشمتنی در قالی ایلام با تکیه بر آرا ژرار ژنت. ***نشریه علمی پژوهشی هنرهای زیبا هنرهای تجسمی***. دوره ۲۶. شماره ۱. ۱۲۱ - ۱۱۱.

• موسوی نیا، زهره. (۱۳۸۸). دایره نماد دینی در تمدن‌های بین‌النهرین، ایران، آیین بودائی، هند و چین. ***کتاب ماه هنر***. شماره ۱۳۱. ۱۰۸-۱۱۳.

• مهرداد، جواد، روشن، محسن. (۱۳۹۸). الگوهای هندسی معماری ایران و بررسی این الگوها از پیدایش اولین تمدن‌ها تا دوران معاصر. ***نشریه علمی معماری شناسی***. شماره۱۳. ۶۳-۵۳.

• محمدی، رامونا. (۱۳۸۷). نقش خورشید در هنرهای اسلامی. ***مجله***

علمی نقش‌مایه. شماره ۲. ۶۱-۵۱.
• محمدی سیف، معصومه. (۱۳۹۹). نگاره خورشید در هنرهای دستی ایران؛ خاستگاه و جلوه ها. ***فصلنامه فرهنگ مردم ایران***. شماره ۶۲. ۴۱-۶۲.
• نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). ***ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن ها***. پژوهشنامه علوم انسانی. شماره ۵۶. ۸۳-۹۸.
• نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۱). گونه شناسی بیشمتنی. ***فصلنامه پژوهش‌های ادبی***. سال ۹. شماره ۳۸. ۱۵۲-۱۳۹.
• نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۴). ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها***. تهران. سخن.
• نامور مطلق، بهمن، کنگرانی، منیژه. (۱۳۹۴). ***فرهنگ مصور نمادهای ایرانی***. تهران. شهر.
• نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵). ***بینامتنیت، از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم***. تهران. سخن.
• نبی زاده، میلاد، اسکندری، ایرج، سامانیان، صمد. (۱۳۹۲). بررسی نماد خورشید در هنرهای تجسمی ایران پیش از اسلام. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنرهای تجسمی. دانشگاه هنر تهران.
• هال، جیمز. (۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***. مترجم رقیه بهزادی. تهران. فرهنگ معاصر.
• هزاوهای، هادی. (۱۳۶۳). اسلیمی، زبان از یاد رفته. ***فصلنامه هنر***. شماره ۶ . ۱۱۷-۹۰.
• یاوری، حسین، باوفا، نسرین. (۱۳۹۱). ***دایره مقدس: بررسی جایگاه شمسه (نماد خورشید) در ادیان توحیدی اسلام و مسیحیت***. تهران. سیمای دانش.
• یاوری، حسین. (۱۳۹۵). ***بررسی نقش و جایگاه خورشید در فرهنگ. هنر و اعتقادات***. تهران. بیهق.

References

• Ahmadi, B. (2001).***The Text Structure and Textural Interpretation***, Tehran:Markaz Publishing Center, 7th ed, (Text in Persian).
• Azar, E. (2016). An analysis of Genette intertextuality theories, Tehran, ***Journal of Literary Criticism and Stylistic Research Quarterly***, 7 (24): 11-31. https://sanad.iau.ir/Journal/lit/Article/1020623, (Text in Persian).
• Ann Michelle, M,. (1999). ***Exploring the symbolism of Egyptian "New Year's" bottles.Alumni*** - M.A. in Egyptian Art.The University of Memphis.Institute of Egyptian Art & Archaeology.
• Bakhtor Tash, N. (2007(. ***[Mysterious Sign: the orbit of the sun or the orbit ofMehr]***, Tehran: Artemis, (Text in Persian).
• Behdad, H., &JalaliJafari, B. (2013). Investigation of Sun Array in Yazd Architectural Handicrafts and Decorations. ***Journal of Fine Arts: Visual Arts***, 18(2), 1-17. doi: 10.22059/jfava.2013.36375, (Text in Persian).
• Cooper, J. C. (1978). ***An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols***, Translated by: MalihehKarbasian (2001), Tehran: Farshad Publication, (Text in Persian).
• Esmailpour, A. (2002). Tirgan festival and the Myth of Tistrya (Tishtar), ***Scientific Iranian Journal of Anthropology***, pages: 77-99, (Text in Persian).
• Fehervari, G,.(2000). ***Ceramics of the Islamic World(I.B.Tauris;*** Co Ltd London- New York).
• Hall, J. (1994). ***Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***, translated by: RoghiehBehzadi (2001), Tehran: FarhangMasazer Publication, (Text in Persian).
• Hazaveh, H. (1984). Eslimi (Arabesque), a forgotten Language, ***Art Quarterly,*** No. 6, P. 117-90, (Text in Persian).
• KamaliDolatabadi, R. (2017). ***Mystical Reading of the Visual Arts Foundation***, Tehran: SoorehMehr Publication, (Text in Persian).
• Karpen, P. (1985). ***Plan Karpen travelogue, translated by ValiullahShadan***, Tehran: Yesavali Publication, (Text in Persian).
• Kasravi, A. (2011). ***The History of Linon-Sun Motif***, Tehran: Roshdiyeh Publication, (Text in Persian).
• Mehrabi, F., & Ghani, A. (2021). Reading hypertextual Relation of Ilam rug by Gerard Genette's Theory. ***Journal of Fine Arts: Visual Arts***, 26(1), 111-121. doi: 10.22059/jfava.2019.290699.666337, (Text in Persian).
• Mehrdad, J., Roshan, M. (2019). Geometric patterns of Iranian architecture and review them from the emergence of the first civilizations to the contemporary era, ***Scientific Journal of Architecture***, No. 13, P: 53-63, (Text in Persian).
• MohammadiSaif, M. (2020). The sun-motif in Iranian handicrafts; Origins and Effects, ***Culture of Iranian People Quarterly***, No. 62, Pages: 41-62, (Text in Persian).
• Mohammadi, R. (2008). The Role of the Sun in Islamic Arts, ***Naqshmayeh Scientific Journal***, 1 (2): 51-60, (Text in Persian).
• Moosavinia, Z. (2009). [Circle, asA Religious Symbols in Mesopotamian Civilizations, Persian Culture, Buddhism, India and China], ***Art Book Journal***, No. 131, P. 108-113, (Text in Persian).
• Nabizadeh, M., Eskandari, I. Samanian, S. (2013). ***Reviewing the Sun Symbol in Visual Arts of Pre-Islamic Iran***, Master Dissertation, Faculty of Visual Arts, Tehran University of Arts, (Text in Persian).
• NamvarMotlagh, B. (2013). Typology of Hypertextuality. ***Journal of Literary Research Quarterly***, 9 (38) Winter, P: 139-152, (Text in Persian).
• NamvarMotlagh, B. (2015). ***An Introduction to Intertextuality: Theories and Applications,*** Tehran:

University, Tehran, (Text in Persian).

URLs

• URL1: www.irannationalmuseum.ir/fa
• URL2: www.metmuseum.org/art/collection/search/326384
• URL3: https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/byzantium-and-islam/blog/topical
• essays/posts/Sasanians
• URL4 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/323719
• URL 5: https://www.antiques.com/classified/Antiquities/Ancient-Near-East/Antique-A-PARTHIAN-GLAZED-CERAMIC-PILGRIM-FLASK

Sokhan Publication.
• NamvarMotlagh, B. (2016). ***Intertextuality: from structuralism to postmodernism***, Tehran: Sokhan publication, (Text in Persian).
• NamvarMotlagh, B. (2017). Transtextuality: the study of the textual relationships, ***Research Journal of Humanities***, No. 56, Winter, p. 83-98, (Text in Persian).
• NamvarMotlagh, B., Kangarani, M. (2015). ***An Illustrated Encyclopedia of Iranian Sign & Symbols,*** Tehran: Shahr Publication, (Text in Persian).
• Parvizi, M. (2003). [Reviewing the expression of Intertextuality], ***Tandis Biweekly Journal***, No. 15, Tehran, (Text in Persian).
• Pope, A.U (1976). ***Persian Architecture***, Translated by: Gholamhossein Sadri Afshar (2009). Tehran: Akhtaran Publication, (Text in Persian).
• shahparvari, M. R., &mirzaamini, M. M. (2016). Manifestation of sun motif in Iranian carpet. ***Glory of Art*** (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 8 (1), 55-66. doi: 10.22051/jjh.2016.2403, (Text in Persian).
• Shinji ,F, .(1981). ***Ceramics of Ancient Persia*** (New York: Weatherhill).
• Taheri, F., Kermani, Zakariai, Shafiei, Mehrnoosh, Shamisa, Azim (2016). ***The study of sun symbols in the art of the Sasanian period in the direction of designing and making ceramic ornaments***, Master's Thesis, Isfahan Art University, (Text in Persian).
• Taheri, S. (2017). ***Semiotics of Archetypes (Ancient Patterns)***, Tehran: ShoorAfarin Publication.
• Todorov, T. (1984). ***Mikhail Bakhtin: The dialogical principle,*** Translated by Darius Karimi, (2015), Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).
• Yavari, H., Bavafa, N. (2013). ***Sacred Circle: Reviewing the Place of Shamse (Symbol of the Sun) in the Monotheistic Religions of Islam and Christianity,*** Tehran: SimayeDanesh Publication, (Text in Persian).
• Yavari, Hossein (2016). ***Studying the role and position of the sun in culture, art and beliefs***, Tehran: Beyhagh Publication, (Text in Persian).
• Zarei, H., Charkhian, Kathrine, Moradnejad, H. (2014). ***Studying the symbolic motifs of the sun in the ancient world***, Master Dissertation, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, (Text in Persian).
• Zomorshidi, Z., Pourmand, H., Afhami, R. (2015). '***Studying the motif of Shiro-Khurshid in the art of Islamic Iran (from the Ilkhanidto the end of Qajar)',*** Master dissertation, Department of Art and Architecture, (Text in Persian). TarbiatModares

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۶۳-۱۴۷)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

میزان استفاده از عناصر مؤثر در القای هویت ایرانی- اسلامی در لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی

چکیده

پیام‌رسان‌ها می‌توانند ابزار عرضه و نشر ارزش‌های ایرانی و اسلامی در جامعه باشند. هم‌چنین با توجه به هجمه فرهنگی گسترده پیام‌رسان‌های غربی و ابزارهای گوناگون تبلیغات که عمدتا در راستای تضعیف ارزش‌ها و به طور کلی هویت جوامع گام برمی‌دارند، ضرورت طراحی پیام‌رسان‌های داخلی با هویت ایرانی اسلامی را دو چندان می‌کند و ضرورت پژوهش در این مورد را نشان می‌دهد. هدف پژوهش شناسایی عناصر هویت بخش ایرانی- اسلامی به لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی است. این پژوهش درجهت تحقق هدف تحقیق، در پی پاسخ به این سوالات است: ۱. عناصر اصلی طراحی لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی کدامند؟ ۲. میزان کاربرد عناصر مبین هویت و فرهنگ ایرانی اسلامی لوگوهای پیام‌رسان‌های داخلی چقدر است؟ پژوهش حاضر به روش تطبیقی انجام شده و جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای است. مطابق روش کیفی و با روش نمونه‌گیری هدفدار الگوی ۲۳ پیام‌رسان داخلی انتخاب و مورد مطالعه قرار گرفتند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که در طراحی لوگوی پیام‌رسان‌های مورد مطالعه از عناصر یا نمادهای متاثر از هویت و فرهنگ ایرانی کمتر استفاده شده و تنها جنبه‌ی کاربردی و اصول طراحی مدنظر قرار گرفته است. این در حالی است که در مورد کاربرد عناصر بصری، باید گفت در نگاه کلی به تمام لوگوهای پیام‌رسان‌های داخلی تلاش در جهت هویت‌بخشی قابل تشخیص است و می‌توان به پیام‌رسان‌هایی مانند سروش، ایتا، انار، هدهد، شاد، سلام و لنزو، با اجزایی مرتبط با نقوش ایرانی اشاره کرد. همچنین آن‌چه حائز اهمیت است ورود بعضی از عناصر خارجی مانند حروف انگلیسی و همچنین کاربرد عناصر فرنگی‌مآبی همچون حجم‌نمایی و سایه‌روشن‌کاری در طراحی تعدادی از لوگوها است که سبب تداعی پیام‌رسان‌های غیرایرانی می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: لوگو، پیام‌رسان، هویت، ایرانی، اسلامی.

سمیه رسولی‌پور
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
somayeh.66.rasouli@gmail.com

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

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۲-۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳-۰۴-۱۳
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46507.1251

مقدمه

لوگوها طرح‌هایی ملموس و ویژه‌ای هستند که برای نشان دادن یک گروه، محصول یا خدمات مشخصی که در کنار اشاره به برخی مفاهیم، گاهی ویژگی‌ها و هویت یک موسسه یا محصول را نیز به نمایش می‌گذارند، به کار می‌روند و به همین دلیل شرکت‌های بین‌المللی برای ارتباط تصویری موثر با مشتریان خود از لوگوی شرکت استفاده می‌کنند (فلاحی و سلیمانی، ۱۳۹۸: ۴۴). یکی از رسانه‌هایی که در شکل‌گیری هویت اجتماعی و از جمله هویت ملی، هویت قومی، هویت مذهبی و هویت جهانی افراد نقش دارد، نرم‌افزارهای پیام‌رسان تلفن همراه مانند: تلگرام، اینستا، واتساپ، ایتا، سروش و نظایر آن است که ارتباط با فضای مجازی را میسر می‌سازد. نرم‌افزارهای پیام‌رسان،برنامه‌هایی هستند که امکان ارتباط کاربران زیادی را در یک کار یا فعالیت یا اهداف و فعالیت مشترک فراهم می‌سازد. امروزه استفاده از تلفن همراه و نرم‌افزار پیام‌رسان بر همه‌ی جنبه‌های زندگی افراد تاثیر گذاشته است و افراد ترجیح می‌دهند از گوشی‌هایی استفاده کنند که نرم‌افزارهای مختلفی را پشتیبانی می‌کنند. استفاده روزافزن از گوشی‌های هوشمند و تبلت، به همین دلیل است. ظهور این فناوری‌ها شرایط تازه‌ای را برای گفتگو، تفاهم و تعادل در دنیای مجازی و حقیقی فراهم می‌کنند (باقریان‌فر و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۰). از این‌رو نیاز به پیام‌رسان‌های ایرانی نیازی نه تنها فرهنگی، بلکه اجتماعی و سیاسی نیز تلقی می‌شود. به این ترتیب پیام‌رسان می‌تواند در به نمایش گذاشتن هویت یک جامعه نقش داشته باشد. هویتی که از جهانی شدن فرهنگ‌ها به‌کمک تسلط دانش جدید رسانه‌ای و ارتباطی، متأثر و دستخوش تغییرات مداوم قرار گرفته است. بنابراین از نمادهای فرهنگی که ریشه در فرهنگ و باورهای مردمی دارند، می‌توان در طراحی لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی بهره برد. این مطالب نشان می‌دهد که طراحی لوگو پیام‌رسان‌های داخلی مستلزم طرحی ایرانی‌اسلامی است. هدف پژوهش حاضر شناسایی عناصر هویت بخش ایرانی‌اسلامی به لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی است. بر همین اساس سوالات تحقیق چنین مطرح می شود: ۱. عناصر اصلی طراحی لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی کدامند؟ ۲. میزان کاربرد عناصر مبین هویت و فرهنگ ایرانی اسلامی لوگوهای پیام‌رسان‌های داخلی چقدر است؟ برای پاسخ گویی به این سوالات و براساس مستندات تاریخی که درباره فرهنگ غنی ایرانی وجود دارد، می‌توان با تحلیل لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی دریافت که عوامل مؤثردر القای هویت ایرانی اسلامی در لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی چه مواردی هستند. بدین منظور ابتدا لازم است عناصر اصلی طراحی لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی شناسایی شوند و همچنین مشخص شود که میزان همخوانی عناصر لوگوهای پیام‌رسان‌های داخلی، با هویت و فرهنگ ایرانی- اسلامی چقدر است. پیام‌رسان‌ها می‌توانند ابزار عرضه و نشر ارزش‌های ایرانی و اسلامی در جامعه باشند. هم‌چنین با توجه به هجمه فرهنگی گسترده پیام‌رسان‌های غربی و ابزارهای گوناگون تبلیغات که عمدتا در راستای تضعیف ارزش‌ها و به طور کلی هویت جوامع گام برمی‌دارند، ضرورت طراحی پیام‌رسان‌های داخلی با هویت ایرانی‌اسلامی را دو چندان می‌کند و ضرورت پژوهش در این مورد را نشان می‌دهد.

پیشینه پژوهش

همانگونه که بیان شد، این تحقیق در پی شناسایی عناصر هویت‌بخش ایرانی اسلامی لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی است. بنابراین ضرورت دارد پیشینه و مبانی نظری موضوع در محورهای مرتبط با طراحی لگوتایپ و هویت ایرانی- اسلامی بررسی شود. سری و آژند (۱۴۰۱)، در مقاله خود با عنوان «کاربرد نقوش در گرافیک معاصر (با نگاهی به نقوش مسجد جامع اصفهان)»، مجموعه نقوش به کار رفته در مسجد جامع اصفهان که شامل نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی هستند را از لحاظ ساختار مبانی هنرهای تجسمی و انرژی‌های حاکم بر آن‌ها بررسی کرده‌اند. در نتایج تحقیق آمده است که این نقوش که توسط هنرمندان مسلمان با رعایت اصول مبانی هنرهای تجسمی پی‌ریزی شده‌اند، دارای اصول منطقی همراه با ابداع و خلاقیت ذهنی آفریننده هستند و می‌توانند بخشی از نیازهای گرافیک امروز را بر طرف کنند. پاکزاد و شاهرودی (۱۴۰۰)، در مقاله خود با عنوان «هویت و هویت‌سازی در آثار گرافیک معاصر»، دریافتند که هویت در گرافیک را به دو صورت می‌توان مطرح نمود:۱. حفظ و نمود هویت در آثار گرافیست که سبب ایجاد سبک و استیل شخصی یا جمعی می‌گردد ۲. نقش گرافیک برای ایجاد و ساخت هویت، برند و هویت سازمانی که امروز کارکرد گسترده‌ای یافته است. زریابی و

عابد دوست (۱۴۰۰)، در تحقیقی با عنوان «بررسی بازتاب هویت ملی در طراحی بسته‌بندی ایران با تأکید بر مؤلفه‌ی خط فارسی (مطالعه موردی: بسته‌بندی‌های برگزیده‌ی محصولات مواد غذایی دوسالانه‌ی طراحی گرافیک ایران «سرو نقره‌ای») دریافتند که ۱. فقدان (و یا) ضعف بهره‌گیری از خط و نوشتار فارسی در طرح و ارجحیت استفاده از نوشتار لاتین؛ ۲. استفاده از قلم‌هایی با کیفیات بصریِ متأثر از هندسه، تناسبات و روحیه‌ی خط و خوشنویسی عربی؛ ۳. شباهت بسته‌بندی‌ها و حروف‌نگاری آن‌ها به نمونه‌های دیگر و نداشتن هویت مستقل در ایجاد هویت ملی موثر هستند. صدیقیان حکاک و رستمی (۱۳۹۹)، در پژوهش خود با عنوان «بازنمایی هویت گرافیک ایران در نمایشگاه‌های بین‌المللی (اکسپو)» جوانب تازه‌تری از اکسپو را بررسی می‌کنند و به بازشناسی و بازنمایی مولفه‌های هویت، هویت فرهنگی-اجتماعی با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی امبرتو اکو در هنر گرافیک و تعامل آن با هنر معماری می‌پردازند. کلاه‌کج (۱۳۹۸)، در پژوهشی با عنوان «جستاری در هویت‌نمایی ملی، ۵۰ سال گرافیک معاصر ایران (مقطع زمانی ۱۳۴۰ تا ۱۳۹۰)» نشان می‌دهد که عناصر غالب و ویژه هویت‌نمایی در گرافیک ایران، عناصر تصویری، خوشنویسی ایرانی، رنگ‌های خاص ایرانی، عناصر معماری، قالی و گلیم ایرانی و نیز عناصر خاطرات جمعی است. مینایی و مراثی (۱۳۹۸)؛ در مقاله خود تحت عنوان «شناخت قابلیت تصاویر ملی و سنتی در شناسایی بسته بندی محصولات صادراتی (مطالعه موردی: صادرات خوراکی ایران)»، نشان می‌دهند که در بین همه جنبه‌های هویتی در این پژوهش به ترتیب از جنبه جغرافیای بازنمایی، زبان و نگارش فارسی، هنر ایرانی و بعد تاریخی موثرترین عوامل در شناسایی بسته‌بندی محصولات ایرانی هستند. الیاسی و همکاران (۱۳۹۶)، دز پژوهش خود با عنوان «هماهنگی معنای اولیه و ضمنی نماد با هویت برند، در راستای خلق لوگوی فرهنگ محور» از تحلیل و بررسی نمونه‌های موردی بین‌المللی دریافتند که در اکثر موارد، به معنای ضمنی نماد، توجه بیشتری شده است؛ بنابراین جدای از خدشه به ارزش‌های فرهنگی، استفاده نامناسب از نمادها می‌تواند تاثیر منفی بر هویت برند داشته باشد. شریف‌زاده و کریمی‌پور (۱۳۹۶)، در تحقیق خود با عنوان «تحلیل عوامل هویت بخش در طراحی بسته‌بندی صنایع‌دستی روستایی ایران با رویکرد صادرات»، دریافتند که در صادرات محصولات و کالاهای صنایع دستی روستایی، اهمیت بسته‌بندی‌های چندفرهنگی ضروری است. سپس به منظور ادغام آگاهانه هویت و فرهنگ در طراحی بسته بندی، مدل طراحی فرهنگ محور پیشنهاد شده است. مینایی (۱۳۹۶)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسي كاربرد عناصر تصويري ملي و سنتي در هويت بخشي به بسته بندي محصولات سوغات خوراكي ايراني» دریافت که از بررسي كاربرد عناصر تصویری ملی و سنتی در هویت بخشی به بسته بندی محصولات سوغات خوراکی ایرانی، می‌توان با نمود بُعد فرهنگ و میراث فرهنگی، جغرافیا، زبان و خط فارسی، هنر ایرانی و بُعد تاریخی تصاویر بسته‌بندی سوغات خوراکی حال حاضر ایران را هویت‌مند خواند. جوانی و همکاران (۱۳۹۵)، در تحقیقی با عنوان «چیستی هویت بصری ایرانی از منظر گرافیک» به این نتیجه رسدند که هویت بصری ایرانی به دوشاخه هویت بصری عام ایرانی و هویت بصری سازمانی ایرانی قابل‌تقسیم است. هویت بصری عام ایرانی مبتنی بر تأثیر، تشابه، الهام، بازنمایی، بازآفرینی، از نگاره‌ها و تصاویری است که به ایران تعلق دارد. هویت بصری سازمانی ایرانی هم دربرگیرنده نمادها و نشانه‌های مصوب چون پرچم و سایر نشانه‌های رسمی کشور است که معمولاً کاربرد آنها تابع قوانین و ضوابط خاصی است. کاظمی‌اسفه (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای تحت عنوان «طراحی لباس ایرانی- اسلامی با بهره‌گیری از نقوش اسلامی در جهت هویت بخشیدن به فرهنگ و هنر ایران» توانست که با استفاده از نقوش ایرانی-اسلامی طرح‌هایی در زمینه طراحی لباس ارائه دهد تا علاوه بر فرهنگ‌سازی در بکارگیری این نقوش بر روی پوشاک و جایگزین کردن آن‌ها به جای اشکال، حروف و نوشتار بیگانه، که عاری از هرگونه هنر، فرهنگ و هویتی هستند، استفاده کند. ملکی و همکاران (۱۳۹۵)، مقاله با عنوان «بازنمایی هویت ملی ایران در طراحی گرافیک با تأکید بر عصر جهانی شدن» انجام دادند و به این نتیجه نائل آمده که طراحی گرافیک ایران بر بازنمایی مؤلفه های هویت ملی در مقابل آنچه تنها دلالتگر فرهنگ جهانی است، تفوق یافته است. هنرپرورتمیز (۱۳۹۵)، در مقاله خود «رمزگشایی نشانه‌ها در طراحی آرم‌ها و لوگو در ایران» را مورد مطالعه قرار داده و دریافته است که اکثر آرم‌ها و لوگوهای موجود در ایران عموما براساس نشانه‌های رمزگذاری شده طراحی شده‌اند. افضل‌طوسی و حسن‌پور (۱۳۹۱)، پژوهشی با عنوان

«نقش نمادهای آیینی و دینی در نشانه‌های بصری گرافیک معاصر ایران» انجام دادند که کوششی برای بازخوانی هویت ایرانی با تکیه بر نقش سازنده نشانه‌ها و نمادهای به جای مانده از ادیان و آیین‌های ایرانی است. به طوری رهاورد کاربرد این نشانه‌ها درآثار گرافیک هنری که خود نقش رسانه در جامعه را ایفا می‌کند، حفظ و تقویت همبستگی و انسجام فرهنگ ملی ایرانیان است. توفیق (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی تاثیر طراحی بسته‌بندی بر هویت برند در صنایع غذایی (مطالعه موردی برند تک ماکارون)»، دریافت که امروزه یک نام تجاری در زمان تولد و یا جایگاه سازی مجدد، باید بر عنصر هویت به عنوان عنصری مهم در عین حال غیرقابل رویت تاکید داشته باشد. طراحی بسته‌بندی به عنوان راهی برای ایجاد و انتقال هویت محصولات مورد استفاده قرار می‌گیرد. قادری سلیمان‌دارابی (۱۳۸۸)، در پایان‌نامه‌ارشد خود تحت عنوان «هویت هنر ایرانی در گرافیک معاصر ایران (دهه‌ی اخیر)» دریافت که چالش‌های هویتی در هنر جهان به ایران هم وارد شده و دغدغه از دست ندادن عناصر قومی، ملی ایرانی وجود دارد. اما هویت به معنای امروزین آن، تنها به قومیت و ملیت و بر سنت‌های گذشته، تأکید ندارد و عنصری است التقاطی، به مفهوم مدرن و امروزی. هنرمند هم، خواسته و یا ناخواسته در همان مسیر گام بر می‌دارد. پهلوان (۱۳۸۱)، در کتاب خود تحت عنوان «درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم» در قالب سه فصل به طراحی آرم از منظر نشانه شناسی پرداخته است. هدف از این پژوهش آن است که از طریق نوعی دسته‌بندی، تا حد امکان گونه‌های متفاوت آرم‌ها از نظر ویژگی‌های خاص عناصر تصویری و کارکرده‌های گوناگون آن‌ها شناسایی و خصوصیات و ماهیت تصویری آن‌ها مشخص گردد. بخش سوم عمدتا شامل تصاویر آرم‌های مختلف سازمان‌های دولتی است. با جستجو در پایگاه‌های اطلاعاتی مشخص شد که در مورد لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی پژوهشی صورت نگرفته است. به‌همین دلیل و به عنوان نوآوری در موضوع تحقیق، در این پژوهش لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفت تا عوامل مؤثر در القای هویت ایرانی- اسلامی در آن‌ها شناسایی شود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از منظر ماهیت و روش، تطبیقی از مجموعه روش‌های کیفی است و با تکیه بر نتایجی که از مشاهده و مطالعه به دست آمده، در جهت پاسخ‌گویی به سوالات پژوهشی تلاش شده است. جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای بوده است. پیکره مطالعاتی شامل لوگوی ۲۳ پیام‌رسان داخلی است که به روش تمام شماری مورد بررسی و تحلیل قرارگرفت.پیام‌رسان‌های ایرانی مورد مطالعه عبارتند از: ایتا، سروش، بله، گپ، آی‌گپ، هدهد، انار، سایناا، درنا، زالزالک، نزدیکا، لنزور، آیوا، نوآ، ابرک، تبیان، فانوس، روبیکا، شاد، بیسفون، سلام، رینگ و ویسگون که تا زمان انجام تحقیق مورد استفاده کاربران ایرانی قرار داشته‌اند.

مبانی نظری پژوهش

هویت

مفهوم هویت یعنی آن چیزی که شناسایی فرد را سبب می‌شود (فرهنگ معین، ۱۳۹۱: ۵۲۲۸). و یا حقیقت شیئ یا شخص را که بر صفات جوهری او دلالت دارد، بیان می‌کند. (فرهنگ عمید، ۱۳۹۱: ۱۲۱۲). شهید مطهری (ره) هویت را اساس رشد و پرورش هر فرد می‌داند که موجب ظهور استعدادهای فرد می‌شود، همچنین با ذات و سرشت او سازگار است (مطهری، ۱۳۸۲: ۵۵). یکي از مباحث مهم جامعه‌شناسی در مطالعات جامعه هویت‌شناختی دو سده اخیر هویت و مفاهیم آن است؛ اما همواره در تاریخ بشری مورد بحثِ ادیان، مکاتب و اندیشمندان بسیاري براي رسیدن به پاسخ آن بوده‌اند. مانوئل‌کاستلز جامعه‌شناس اسپانیایی معتقداست: «هویت سرچشمه معنا و تجربه برای مردم است.... فرایند معناسازی بر اساس یک ویژگی فرهنگی یا مجموعه به هم پیوسته‌ای از ویژگی‌های فرهنگی که بر منابع معنایی دیگر اولویت داده می‌شود» (کاستلز، ۱۳۸۰: ۲۲). اما به طور کلي، روند هویت‌سازی در جامعه ایران پیرامون دو مسئله اساسی قابل بررسی است: ۱. آمیختگی عناصر ایران باستان (قبل از اسلام) با عناصر اسلامی در قالب هویت تلفیقی ایراني ـ اسلامی، با ورود اسلام به ایران. ۲. تقابل جامعه ایران با غرب و مدرنیته که بحران هویتی در جامعه ایران را به همراه داشت. هویتِ جمعی از لایه‌های فرهنگی به هم‌پیوسته سرچشمه گرفته است.

و هویت‌های متنوعی مانند قومی، ملی، دینی، تاریخی و فرهنگی را پوشش می‌دهد. بازنگری متون هویت و هویت ملی حاضر درجامعه ایران نشان می‌دهد که تقریباً گواه برآن دارند که مؤلفه‌های هویت ملی در ایران در عصر حاضر از سه حوزه ایران، اسلام و غرب تاثیر پذیرفته‌اند (شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۱). آنچه محرز است، در میان همه شاخه‌های گرافیک ایران درجاتی از هویت قابل تشخیص است. از عناصر هویت‌نما در گرافیک ایران، با دو هدف پیوند با موضوع اثر (بازنمایی مفهومی) و هویت‌نمایی خالص (بازنمایی تصویری) استفاده شده است. در بعضی از آثار گرافیک ایران این دو ویژگی همزمان مشهود است (کلاه‌کج، ۱۳۹۸: ۱۵۳- ۱۵۲).

هویت ایرانی

هویت ایرانی، هویتی است که بر نوعی زندگی معنایی و معنوی شامل فرهنگ محوری، جهت مداری، معنوی در زندگی، اصالت سنت‌های گذشتگان، منش و بینش گذشتگان، استوار است. معمولا و اصالتا، بازتاب هویت‌ها و نوع جهان‌بینی یک تمدن بر عهده هنر است. یعنی بازخوانی باطن و هویت یک تمدن با بررسی آثار و مکاتب هنری آن تمدن امکان‌پذیر است (کاظمی‌اسفه، ۱۳۹۵: ۱۲۹). احمد اشرف اذعان دارد که مفهوم تاریخی هویت ایرانی در نهضت‌های قومی، سیاسی و دینی دوران ساسانیان شکل گرفته است و در دوران اسلامی با توجه به پستی و بلندی‌های بسیاری برقرار ماند و در عصر صفوی مجدد ظهور پیدا کرد و در عصر جدید به صورت هویت ملی ایران جلوه‌گر شد (اشرف، ۱۳۷۸: ۵۲۲). ورود مسلمانان عرب به ایران نقطه عطف و مهم‌ترین واقعه تاریخ کهن ایرانیان در تحولات سیاسی و اجتماعی به شمار می‌رود و منجر به دگرگونگی فرهنگ باستانی ایران می‌شود.

هویت ایرانی-اسلامی

تا زمان ساسانیان که شاه را دارای فره ایزدی می‌دانستند، هویت ایرانی در گرو وفاداری به شاه بود؛ اما از آن به بعد به‌خصوص با ورود اسلام به ایران، وفاداری به مذهب جای شاه را می‌گیرد. منظور از هویت ایرانِ اسلامی، اندیشه و فرهنگی است که همراه با گسترش اسلام در طول تاریخ، رشد فرهنگ و تمدن ایرانی نیز هویدا شده است. در عالم پیوستگی امری وجودی است یعنی هیچ چیز در آن از هم گسسته نیست و ایضا تاثیر علت در معلول هم علتِ در معلول و ایضا تنها و هزاران علت امکان اثرگذاری دارد و این تعریف در معماری و شهرسازی سنتی وجود داشت (شایگان، 1386: 185). به طور کلی در نظر هنرمندان ایرانی و به‌ویژه در هنر ایرانی اسلامی، «عناصر تزیینی همچون نقوش هندسی به مستقیم‌ترین وجه وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را نمودار می‌سازد و نمود ثبات در تغییر است. خلق فضای معنوی بدین صورت را رجوع به عالم توحید دانسته‌اند» (مدد پور، 1374: 135).

هویت اسلامی

هنر اسلامی دارای ماهیت دینی و معنوی و تبلور روح ایمان توحیدی مسلمانان است. هنرمند مسلمان شیفتگی به نور و رنگ و تناسب رنگ‌ها را در کار خود به‌نمایش می‌گذارد. رنگ و درخشش کاشی‌ها، نقوش حجاری و گچبری، رنگ‌های درخشان لعاب و تذهیب کتب همگی چشم نوازند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۷۲۵- ۷۲۶). به طور رسمی پس از ورود اسلام به ایران هویت اسلامیِ ایرانیان و پس از صفویه هویت شیعی ایران آغاز و شکل یافت. تشیع، به عنوان یک عامل هویتی پس از قرن نهم دانسته می‌شود. از دوره صفویه به بعد، مذهب شیعه، یک عامل هویت‌بخش ولیکن نه به عنوان بازتاب روح ایرانی بساکه به عنوان عاملی ریشه‌ای در قوام ملیت ایرانی، همواره مطرح بوده است (شیرازی، ۱۳۹۵: ۴۲). اسلام به طور کامل از تصویرسازی ممانعت نکرده است. تصویر گیاهان و جانوران مورد پذیرش است. اما تزیینات گیاهی و هندسی، از نمونه‌های هنر مقدس در نظر گرفته شده‌اند. در اندیشه اسلامی، هنر یعنی ساخت و پرداخت اشیاء مطابق طبیعتشان که خود دارای زیبایی بالقوه است (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۱۳۱-۱۳۴).

هویت فرنگی‌مآبی

مهم‌ترین نمود فرهنگی- تاریخي ایران بعد از اسلام، نحوه مواجهه ایرانیان با تمدن غرب است (بهنام، ۱۳۷۵: ۱۹). ایرانیان با نمونه‌های جدید هنر اروپا از طریق روابط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی صفویان با اروپا آشنا شدند و این آشنایی رفته‌رفته در بافت هنرهای تجسمی ایران تاثیر گذاشت چنانکه تاثیرپذیری از هنر اروپا با اصطلاح «فرنگی» در هنر ایران متداول شد. بعضی از نگارگران ایرانی در آثار هنری خود از نقاشان فرنگی اقتباس کردند. از عوامل مؤثر در آشنایی‌های هرچه بیشتر هنرمندان ایران با نقاشی طبیعت‌گرای[1] اروپایی، ورود نقاشان اروپایی به ایران، اهدای

نقاشی‌های طبیعت‌گرایانه شاهان اروپا به دربار ایران، ورود آثار چاپی و گراورهای نقاشان اروپایی به عنوان کالاهای تجاری به جامعه ایران، ارتباط تجاری و سیاسی ایرانیان با اروپا، همچنین ارتباط تجاری دربار ایران با دولت‌های‌عثمانی و هندگورکانی بود. این عوامل موجب شد از دوره شاه عباس دوم، هنرمندانی تحت تعلیم طبیعت گرایی اروپایی، شیوه‌ای موسوم به «فرنگی‌سازی» شکل گرفت. در حقیقت کاربرد ترکیبی از عناصر فرنگی و ایرانی در نقاشی، سبک فرنگی‌سازی را تشکیل می‌داد. از جمله ویژگی‌های این سبک بکارگیری عمق‌نمایی،فضاسازی‌های فرنگی‌مآب از صحنه‌های اروپایی، شکل و ظاهر واقع‌نمایانه پیکره‌هاو سایه‌روشن‌کاری بود (آژند، ۱۳۹۳: ۴۰). با توجه به گسترش ارتباط با غرب در زمان حکومت ناصرالدین‌شاه، از نظر اقتصادی و فرهنگی کشور تحت نفوذ خارجی‌ها قرار گرفت. شاه در سفرهایی که به اروپا داشت تحت تاثیر پیشرفت‌های صنعتی و دیگر جاذبه‌های غربی و نیز اخلاق و منش اروپاییان قرار گرفت (کنبای، ۱۳۸۲: ۱۲۰). از عوامل مؤثر نفوذ بیشتر غرب افزایش تجارت خارجی با غرب و تأسیس مدرسه دارالفنون در سال ۱۲۶۸ ه.ق/۱۸۵۱م بود که در آن علوم مختلف توسط استادان خارجی تدریس می‌شد (محبوبی‌اردکانی، ۱۳۷۹: ۳۱۱). همچنین گسترش آداب و رسوم خارجی در ایران، ورود صنعت چاپ و انتشار روزنامه‌ها از دیگر عوامل تأثیرگذار بودند. عباس‌میرزا یکی از افرادی بود که تلاش کرد تا ایران نخستین گام‌ها را به سوی تجدد بردارد. اقدام مهم او فرستادن عده‌ای از جوانان ایرانی به انگلستان برای فراگرفتن علوم و فنون جدید و آوردن برخی از صنعتگران اروپایی برای تعلیم جوانان به ایران بوده است (نفیسی، ۱۳۸۳: ۷۳۱). فرنگی‌سازی نشان از روابط گسترده با غرب دارد و نتیجه ترکیب شیوه‌های هنری غربی با شیوه‌های هنری ایرانی است. اصطلاح فرنگی‌سازی یعنی الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی که به طور سطحی از روش‌های برجسته‌نمایی و ژرفنمایی و گاه حتی موضوعات و نقشمایه‌های اروپایی تقلید می‌کند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷۱). یکی از اندیشمندان حال حاضر نقد پسااستعماری به نام هومی‌کی بابا مجموعه مقالاتی با نام جایگاه فرهنگ در سال ۱۹۹۴ منتشر کرد که در مطالعات علوم انسانی معاصر دارای مرتبه خاصی است. هومی بابا از مفاهیمی چون نژاد، طبقه، جنسیت عبور می‌کند و به ارتباط روانشناختی میان فرهنگ مسلط و فرهنگ زیردست می‌پردازد. بنابر این دیدگاه، استعمارگر و استعمارشده برای سامان هویت خود به یکدیگر نیاز دارند. این اندیشمند با ایجاد تعادل در این رابطه، به بررسی روابط بین آن دومی‌پردازد. بر این اساس هومی بابا پژوهشی با رویکردهای روانشناختی بر روابط فرهنگی صورت داده و آن را جایگزین روش‌های سیاسی و یا نظامی می‌کند و با استفاده از مغایرت‌های فرهنگي بین استعمارگر و استعمارشونده، آن را روشی براي ارتباط بین الاذهانی بین آن دو لحاظ می‌کند (پورمختار و مراثی، ۱۳۹۹: ۱۱۱). بر این اساس می‌توان گفت که فرنگی مآبی گونه‌ای ارتباط و واکنش بین فرهنگ استعمارگر و فرهنگ بومی است.

لوگو[۲]

لوگو یک عنوان به اشکال و صورت‌های مختلف گرافیکی است که طراحی این اشکال بستگی به سلیقه و خلاقیت طراحان گرافیک دارد. مهم‌ترین ویژگی لوگوها این است که فقط یک نمونه از آن‌ها در دنیا وجود دارد و خاص هستند؛ چون زاییده خلاقیت‌های یک نفر می‌باشند و با توجه به اینکه ذاتا خلاقیت هیچ انسانی متشابه انسان دیگری نیست، لوگوهایی منحصر به فرد کلید می‌خورد (هنرپرور تمیز، ۱۳۹۵: ۴). لوگو به منظور شناسایی کالاها و خدمات یک فروشنده بکار گرفته می‌شود؛ که در طراحی آن از نام، اصطلاح، علامت، نماد، طرح و یا ترکیبی از آنها استفاده می‌شود (Keller,1993: 2). واژه لوگو به گستره وسیعی از عناصر تصویری و گرافیکی، از کلمات گرفته تا مفاهیم و شکل‌دهی ساده و پیچیده را در بر می‌گیرد که تصور می‌شود تاثیر ذهنی روی بیننده بر جای می‌گذارد (Henderson et al, 2003:299). کلمه لوگو به گروهی از نگاره‌ها و نشانه‌ها، حروف و ... اشاره دارد؛ از منظر نمادشناسی، لوگوها به عنوان قسمتی از سیستم علایم شرکت برای برقراری ارتباط با حضار درونی و بیرونی به‌کار می‌رود .(Henderson and Cote, 1990:15) هویت یک شرکت از نظر روش و راهبرد برای جذب مخاطب و متمایز شدن از سایر رقبا دارای اهمیت است. لوگو دارای عناصر مختلفی از جمله شکل، سبک و اندازه و همچنین رنگ یا رنگ‌هایی است که سبب منحصر به فرد شدن لوگو می‌شوند(Hynes, 2008:545) . بسیاری از نویسندگان در ادبیات راهبردی لوگو اتفاق نظر دارند و معتقد هستند که یک لوگو باید به سهولت معنای مورد نظر را در بین مخاطبان خود برانگیزد.(Henderson and Cote, 1990:15) در حوزه‌ی طراحی لوگو ۳ نوع کلی لوگو وجود دارد که به ۳ دسته تصویری،

نوشتاری یا لوگوتایپ، و ترکیبی تقسیم می‌شوند. لوگو تصویری به لوگویی گفته می‌شود که در طراحی آن فقط از تصاویر خلاصه شده استفاده می‌شود و فاقد هرگونه نوشته‌ای است لوگوی نوشتاری یا لوگوتایپ به لوگویی گفته می‌شود که در ساخت آن به جای تصویر فقط از حروف، کلمه و یا جمله استفاده شده است. و نیز لوگوی ترکیبی به لوگویی گفته می‌شود که در طراحی آن از تصویر و از حروف و کلمات به صورت ترکیبی از قابلیت‌های هر دو استفاده می‌شود (صفابخش، ۱۳۹۵: ۱۴- ۲۶).

پیام‌رسان[۳]

توسعه و تنوع و افزایش محبوبیت برنامه‌های پیام‌رسان تلفن‌همراه با تغییرات سریع در رفتار مصرف کننده همراه است که موجب افزایش وابستگی به این برنامه‌ها شده است (باقریان‌فر و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۵). پیام‌رسان‌ها به عنوان بخشی از رسانه اجتماعی با اهداف مختلفی سبب جذب کاربران بسیاری شده‌اند. این پیام‌رسان‌ها با خدماتی که ارائه می‌دهند و کاربردهایی که دارند امروزه خود به یك رسانه خبری تبدیل شده‌اند و اثرات ژرفی بر وقایع مختلف در دنیای واقعی و بر زندگی افرادی که در آن عضو هستند گذاشته‌اند. مك‌لوهان[۴] بیان می‌کند که رسانه‌های هر عصر، ماهیت جامعه آن عصر را تعیین می‌کنند. از نظر او پیشرفت هر جامعه‌ای مقارن با رشد فناوری بوده است. جوامع انسانی از رسانه‌ها و فناوری ـ از حروف الفبا تا اینترنت اثر پذیرفته و بر آن‌ها اثر نهاده‌اند. وی رسانه‌های ارتباطی را عصاره تمدن می‌داند و معتقد است که تاریخ از طریق رسانه‌های غالب در هر عصر و زمانی هدایت می‌شود. رسانه‌ها آن‌چه را در یك دوره تاریخی اتفاق می‌افتد و با اهمیت به نظرمی‌رسد، تعیین‌می‌کنند. او به عنوان منادی ایده دهکده جهانی، تاثیرات شگرف فناوری بر الگوهای رفتاری و ساخت اجتماعی را یادآور می‌شود (مک لوهان به نقل از منصوری‌شاد و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۳۴). با گسترش آموزش مجازی، پیام‌رسان‌ها برای نسل جوان و به ویژه برای دانشجویان مزایایی در بر دارند؛ از جمله دست‌یابی سریع به اهداف آموزشی، تسهیل فعالیت‌های آموزشی و انجام تکالیف درسی، افزایش انگیزه در یادگیرندگان و بهبود شناخت مواد آموزشی به دلیل دریافت پاسخ‌های فوری از طرف استاد، تصمیم‌گیری صحیح در موقعیت‌های دشوار، ارسال پیام چندرسانه‌ای، ارسال فایل‌های صوتی و تصویری و... است (باقریان‌فر و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۵).

نقوش سنتی

طبیعت مهم‌ترین و با ارزش‌ترین الگو و معلم برای هنرمند است. در گنجینه طبیعت عناصری موجود است که هنرمند برای زیباتر کردن آثار خود از آن بهره می‌برد. خطوط ساده و منحنی که به صورت حرکت‌های حلزونی بر روی سطوح کشیده می‌شوند که به دلیل سادگی در فرمِ بسیار ابتدایی به طور قطع می‌توان گفت در گروهِ اولین تزییناتی بودند که انسان برای زیبا ساختن سطوح مختلف از آن بهره برده است (آشوری و مرادی، ۱۳۸۷: ۲۳). نقوش سنتی به گونه‌های مختلف انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و نوشتاری دسته‌بندی می‌شوند (تامسن، ۱۳۹۴: ۴۵).

نقوش انسانی: از زمان دور نقوش انسانی مورد استفاده قرار گرفته و در آثار ابتدایی تمدن‌های اولیه درمناطق مختلف ایران نیز به وفور دیده می‌شوند. بنابراین سابقه حضور نقوش انسانی، را باید در نقوش سفالگری پیش از اسلام بررسی نمود. همچنین با توجه به گسترش هنر نساجی، گچبری و فلزکاری نقوش انسانی به صورت فردی و گروهی، در حال بزم و شکار برجای مانده است. اما هنرمندان ایران به علت محدودیت در صورتگری که از قرن سوم تا پنجم هجری قمری آغاز شد، شیوه‌های انتزاعی‌تری، ابداع کردند. همین امر سبب پی‌ریزی زیبایی‌شناسی خاصی که حاصل برخورد هنرمند با سنت‌های گذشته از دیدگاه اسلامی بود، شد (توحیدی، ۱۳۷۹: ۲۶۷).

نقوش حیوانی: انسان از دیرباز برای بیان ترس‌ها، امیدها و نمایش قدرت‌های آسمانی از نقوش حیوانی بهره برده است. نقاشی‌های عهد پارینه‌سنگی در غارها از تصاویر حیوانات نمونه‌هایی از این نقوش هستند. دلایلی وجود دارد که نشان می‌دهد هدف ترسیم این نقوش چیزی فراتر از بازتاب طبیعت و زندگی روزمره بوده است. «این تصاویر به نوعی جادو دلالت دارد که انسان با کشتن نمادین حیوان در شکار حقیقی آن موفق می‌شود. به تعبیری، این گونه نقوش نمونه و نشانه‌ی لایه‌های عمیق ضمیر ناخودآگاه انسان و غریزه‌ی اوست. حیواناتی که اغلب در رؤیاها و نقاشی‌ها دیده می‌شوند، جنبه‌ها و تصاویری از طبیعت پیچیده‌ی انسان را نشان می‌دهند و مانند آینه‌ای دربرابر گرایش‌های عمیق انسانی هستند» (آیت‌اللهی و همکاران،۱۳۹۷: ۳۲-۳۳).

نقـــوش گیاهـــی: در طـول تاریـخ طبیعـت یکـی از اصلی‌تریـن تأمیـن کننـده‌ی نیازهـای حیاتـی بـوده اسـت. طبیعـت همیشـه در بردارنـده‌ی منابـع مهـم غذایـی و آرامـش روانـی بـرای انسـان شـناخته شـده اسـت (ژولـه، ۱۳۸۱: ۷). بنابرایـن می‌تـوان گفـت کـه، اعتقـاد بـه تقـدس درختـان و گیاهـان، در ریشـه‌ها و بنمایه‌هـای فرهنگـی بسـیاري از اقـوام متمـدن جهـان وجـود داشـته اسـت. بسـیاري از اقـوام باسـتانی درخـت را بـه عنـوان جایـگاه خـدا و در واقـع، خـود خـدا می‌پرسـتیدند. همچنیـن درخـت، نمـاد کیهـان و منبـع بـاروري و نمـاد دانـش و حیـات جاودانـه بـود (هـال، ۱۳۹۳: ۲۸۵). «ایـن نقـوش کـه در هنـر صـدر اسـلام و حتـی در ادامـه تمـدن اسـلامی مـورد اسـتفاده بوده‌انـد، شـامل نقـوش گـردان اسـت کـه خـود بـه دو بخـش اسـلیمی‌ها و خطایی‌هـا (ختایـی) تقسـیم می‌شـوند کـه حکـم الفبـای اصلـی زبـان تصویرسـازی سـنتی ایـران را دارنـد. ایـن نقش‌هـا بـا تنـوع بیشـمار خـود عرصـه گسـترده‌ای از طراحـی سـنتی ایـران را بـه خـود اختصـاص داده‌انـد. نقـوش مذکـور بـر پایـه فـرم دایـره بـا اسـتفاده از قوس‌هـای حلزونـی شـکل گرفته‌انـد کـه بنمایـه‌ای کامـل گیاهـی دارد و عقیـده برخـی از هنرشناسـان ایـن اسـت کـه ایـن نقـش متأثـر از بـرگ کنگـره‌ای هخامنشـی اسـت کـه گاهـی بـه نـدرت بـه دلیـل شـباهت بـا نقـوش جانـوری بـه نام‌هـای دیگـر چـون اسـلیمی دهـان‌اژدری معروفانـد» (زمانـی، ۱۳۵۲: ۱۲۶).

نقـــوش هندســـی: مجموعه‌ای از نقـوش هندسـی کـه هرکـدام تحـت نظـام سـاختاریافته‌ای سـطوح را می‌پوشـانند در هنرهـای ایرانـی وجـود دارنـد. هـر کـدام از اشـکال هندسـی بـا عـددی متناظـر قـرار می‌گیـرد کـه از نظـر معنـای رمـزی بـا یکدیگـر تطابـق دارنـد. «عـدد یـک میتوانـد اصـل وحـدت را ارائـه دهـد و اغلـب بـه عنـوان نمـاد خـدا عرضـه می‌شـود و از نظـر شـکل بیانگـر نقطـه اسـت. عـدد دو اصـل دوگانگـی و نیـروی کثـرت را عرضـه می‌کنـد و از نظـر فـرم بـا خـط مطابقـت دارد. عـدد سـه بـه عنـوان یـک مثلـث، اصـل تثلیـث را ارائـه می‌کنـد و بـا سـطح رابطـه دارد. عـدد چهـار نخسـتین وجـود متولـد یعنـی جهـان طبیعـت را ارائـه می‌دهـد و از نظـر شـکل مربـع را می‌نمایـد« (لالـر، ۱۳۶۲: ۲۰). از طرفـی نقـوش هندسـی طبیعـت را بـه طـور شـاخص و انتزاعـی نشـان می‌دهنـد کـه بـا مبحـث رشـد مرتبطنـد و ایـن نقـوش در تفکـر باسـتانی ایـران مقدس‌انـد. بـه طـور کلـی در نظـر هنرمنـدان ایرانـی و به‌ویـژه در هنـر ایرانـی اسـلامی، «عناصـر تزیینـی همچـون نقـوش هندسـی بـه مسـتقیم‌ترین وجـه وحـدت در کثـرت و کثـرت در وحـدت را نمـودار می‌سـازد و نمـود ثبـات در تغییـر اسـت. خلـق فضـای معنـوی بدیـن صـورت را رجـوع بـه عالـم توحیـد د انسـته‌اند»(مددپور،۱۳۷۴:۱۳۵).

نقـــوش نوشـــتاری: در تمـدن اسـلامي خـط و نوشـتار بـه واسـطه پیام‌رسـانی و گسـترش آموزه‌هـای متـون مقـدس- بـه ویـژه قـرآن- در فرهنـگ اسـلامی دارای احتـرام و ارزش زیـادی اسـت. از طـرف دیگـر اهمیـت نـگاه بـه خـط و نوشـتار در تمـدن اسـلامی، گسـتره اسـتفاده از نوشـتار در اکثـر فرایندهـای صناعـی هنرهـای اسـلامی مـی باشـد. در اکثـر مواقـع در هنـر صناعـی اسـلامی از نوشـتار اسـتفاده شـده اسـت. بجـز مباحـث اطلاع‌رسـانی، تبلیغـی، زیباشناسـانه و غیـره ایـن شـیوه می‌توانسـت بـه کارکـرد تزئینـی صـرف نیـز بیانجامـد. در واقـع کارکـرد دوگانـه نوشـتار؛ هـم بـه منظـور خوانـش و هـم آراسـتن بـوده اسـت. هرچنـد خوشنویسـی عمومـاً بـراي خوانـش و پیام‌رسـانی کاربـرد داشـته امـا بهره‌گیـری از آن در معناهـا و آفرینـش تزئینـات، بـدون نیـاز بـه خوانـش نیـز مـورد اسـتفاده بـوده اسـت (فریـد، ۱۴۰۱: ۴۷).

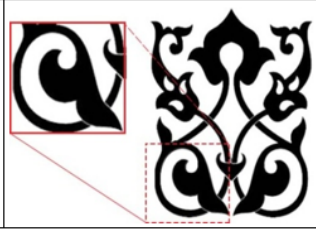
یافته‌های پژوهش

بررسی لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی

عناصـر تجسـمی بـرای خلـق و درک لوگـوی پیام‌رسـان‌ها نقـش مهمـی دارنـد. در واقـع ارتبـاط بصـری لوگـوی پیام‌رسـان‌های داخلـی بـر دوش ایـن عناصـر اسـت. در ایـن پژوهـش کیفیـت ادراک و ارتبـاط پیام‌رسـان‌ها بـا عناصـر و کیفیـات بصـری هویت‌منـد از جملـه طرح‌هـا و نقـوش سـنتی، خوشنویسـی و ... بـه کار رفتـه در طراحـی آن‌هـا گـردآوری شـده و بـه تفکیـک در خصـوص هـر مـورد در ادامـه متـن ارائـه گردیـده اسـت. بـا شـرح و شـناخت شـاخص‌های هویـت ایرانـی- اسـلامی می‌تـوان بـه مطالعـه هویـت در لوگـوی پیام‌رسـان‌های داخلـی پرداخـت. در یـک بررسـی مـوردی و بـه منظـور معرفـی شـیوه مطالعـه، نقـوش سـنتی و هویـت ایرانـی- اسـلامی در پنـج نمونـه لوگـوی پیام‌رسـان داخلـی بررسـی و تحلیـل خواهـد شـد. ایـن شـیوه مطالعـه بـرای تمـام پیکـره مطالعاتـی انجـام شـده کـه نتایـج آن در شـکل جـداول تطبیقـی ارائـه شـده اسـت.

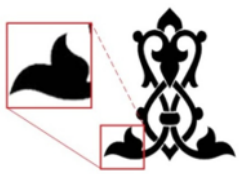
پیام‌رســـان ایتـــا: لوگـوی پیام‌رسـان ایتـا برگرفتـه از نقـوش گیاهـی اسـت و از نقـوش سـنتی گیاهـی اسـلیمی سـاده، الگـو گرفتـه شـده اسـت. بـه گونـه‌ای ایـن نقش‌مایه طراحـی و اجـرا شـده اسـت کـه حـرف (e) از حـرف اول

کلمه ایتا به انگلیسی را به نمایش می‌گذارد. در واقع این لوگو ترکیبی از عناصر سنتی و غربی است. یعنی هم هویت ایرانی- اسلامی دارد و هم اثراتی از فرهنگ غرب در آن وارد شده و مشهود است. در واقع می‌توان گفت لوگوی ایتا از روش فرنگی‌مآبی استفاده کرده است (تصویر ۱).

لوگوی پیام‌رسان ایتا	طرح خطی لوگو	تأثیرپذیری از نقش‌گیاهی اسلامی	تاثیرپذیری از غرب (حرف e)
			

تصویر۱. تحلیل لوگوی پیام‌رسان ایتا (نگارندگان: ۱۴۰۲)

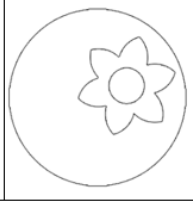
پیام‌رسان هدهد: یکی از پرندگانی که در قرآن از آن نام برده شده است،پرنده هدهد (شانه‌به‌سر) است که نامه‌ی حضرت سلیمان (ع) را برای ملکه‌ی قوم سبا (بلقیس) می‌برد. در واقع این پرنده در روایات اسلامی اهمیت زیادی دارد. در نقوش برجای مانده از باستان نیز از جمله دوره ساسانی نقش این پرنده مشهود است. هدهد نماد پرنده پیام‌آور و خبررسان است. از این رو طراح نام این پرنده را برای پیام‌رسان انتخاب کرده است و در طراحی لوگوی آن از نقوش سنتی گیاهی (اسلیمی ساده) و همچنین از خطوط خوشنویسی استفاده کرده است. حرف (ه) به گونه‌ای طراحی شده است که سر پرنده‌ی هدهد و حرف (دال) دم آن را تداعی می‌کند (تصویر ۲).

لوگوی پیام‌رسان هدهد	طرح خطی لوگو	تأثیرپذیری از نقش‌گیاهی دوره اسلامی	تاثیرپذیری از خوشنویسی دوره اسلامی (حرف ه و دال)
			د ه

تصویر۲. تحلیل لوگوی پیام‌رسان هدهد (نگارندگان: ۱۴۰۲)

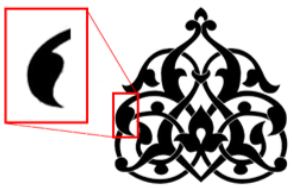
پیام‌رسان انار: در ابتدا باید عنوان کرد که انار میوه‌ای است که در ایران و بعدها در سایر مناطق روئیده است و از این رو اصالتی ایرانی دارد. نخستین تصویر انار در نقوش گیاهی عیلام باستان به دست آمده است. هم‌چنین در فرهنگ هخامنشی و ساسانی به عنوان یکی از درختان مقدس محسوب می‌شده است. می‌توان گفت یکی از پرکاربردترین نقوش گیاهی در طی تاریخ بوده است. این نقش‌مایه همواره از باستان تا امروز جز نقش‌مایه‌های مورد توجه در دیوارنگاره‌ها، زیورآلات و حتی منسوجات قرار داشته است. در واقع انار یک نماد تزیینی در هنر شرق شناخته شده است و سمبل عشق، باروری، حاصلخیزی، برکت و بی‌مرگی (جاودانگی) است. نقش انار در دوره‌ی بعد از اسلام همچنان مورد توجه هنرمندان است و برای نمونه می‌توان از جمله گل ختایی (شاه عباسی) را نام برد که انواع مختلفی دارد اما طرح انار آن معروف‌تر است. از عنوانی که برای پیام‌رسان انتخاب شده است، آشکار است که طراح به هویت بخشیدن پیام‌رسان اهمیت داده است. از این‌رو در طراحی لوگوی آن نیز هویت ایرانی- اسلامی

را مـد نظـر داشـته و آن را سـرلوحه کار خـود قـرار داده است و ایـن امـر را بـه واسـطه انتخـاب نـام میـوه‌ای ایرانـی و کاربـرد نقـوش سـنتی (گیاهـی) در طراحـی لوگـو نشـان داده اسـت. نقـوش سـنتی بـه کار رفتـه در ایـن لوگـو نقـوش هندسـی (دایـره و مثلـث) و نیـز گل انـار از نقـوش گیاهـی (شـش پـر) اسـت (تصویـر ۳).

لوگوی پیام‌رسان انار	طرح خطی لوگو	الگو تأثیرپذیری اسلامی (نقش‌گیاهی)	الگو تأثیرپذیری اسلامی (نقش‌هندسی)
			

تصویر ۳. تحلیل لوگوی پیام‌رسان انار (نگارندگان: ۱۴۰۲)

پیام‌رسـان سـروش: یکـی دیگـر از پیام‌رسـان‌های داخلـی پیام‌رسـان سـروش اسـت کـه در طراحـی لوگـوی ایـن پیام‌رسـان از نقـوش سـنتی گیاهـی (اسـلیمی سـاده) بهـره بـرده شـده اسـت. از طرفـی اگـر لوگـو سـروش بـه دو قسـمت فضـای منفـی و فضـای مثبـت تقسـیم شـود. می‌تـوان گفـت کـه عـلاوه بـر نقـش گیاهـی کـه فضـای مثبـت لوگـو را شـکل می‌دهـد در فضـای منفـی، نقـش پرنـده‌ای انتزاعـی بـه ماننـد خـروس تداعـی می‌شـود. ایـن نقش‌مایـه بـه گونـه‌ای طراحـی و اجـرا شـده اسـت کـه حـرف (s) در نـگارش انگلیسـی سـروش را بـه نمایـش می‌گـذارد؛ بنابرایـن می‌تـوان گفـت کـه از نقـوش نوشـتاری در طراحـی ایـن لوگـو نیـز اسـتفاده شـده اسـت. همچنیـن بـا توجـه بـه حالـت سـر و نـوک پرنـده کـه بـالا و سـینه‌ی پرنـده کـه جلـو داده شـده اسـت و همچنیـن بـا توجـه بـه نـام پیام‌رسـان کـه از ایـزد مزدایـی بـه نـام سـروش انتخـاب شـده اسـت، می‌تـوان دریافـت کـه هنرمنـد در تـلاش بـوده اسـت بـا خطوطـی سـاده پرنـده خـروس (سـروش) را بـه بیننـده القـا کنـد. از ایـن‌رو می‌تـوان گفـت طـراح از فضـای مثبـت و منفـی بـه درسـتی بهـره بـرده و موفـق شـده اسـت هـم مفهـوم لوگـو را بـه خوبـی برسـاند و هـم اینکـه هویـت ایرانـی- اسـلامی بـه آن ببخشـد (تصویـر ۴).

لوگوی پیام‌رسان سروش	طرح خطی لوگو	تأثیرپذیری از نقش‌گیاهی دوره اسلامی	تاثیرپذیری از نقش حیوانی دوره اسلامی (خروس)
			

تصویر ۴. تحلیل لوگوی پیام‌رسان سروش (نگارندگان: ۱۴۰۲)

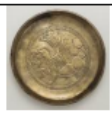
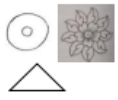
پیام‌رسـان درنـا: نقش‌مایـه پرنـده درنـا از جملـه نقوشـی حیوانـی اسـت کـه وارداتـی هسـتند و از کشـور چیـن وارد ایـران شـده‌اند. در نقـوش بـه کار رفتـه در آثـار هنـری سـامانی نقـش ایـن پرنـده بـه چشـم می‌خـورد و همچنیـن ایـن پرنـده جـای خـود را در نقـوش اسـلامی نیـز پیـدا کـرده اسـت و یکـی از نقـوش حیوانـی در طراحی‌هـای اسـلیمی اسـت کـه در دیوارنگاره‌هـا، ظـروف، منسـوجات و... مشـهود اسـت؛ درنا در دوره سـامانی سـمبل پرنـده خوش‌یمـن و باشـکوه و پیـام‌آور خدایـان بـر روی بسـیاری از منسـوجات بـه کار می‌رفـت. بـه ایـن جهـت بـرای طراحـی لوگـوی پیام‌رسـان از نـام و تصویـر ایـن پرنـده اسـتفاده شـده اسـت چـرا کـه همان‌طـور کـه گفتـه شـد نمـاد پیـام‌آوری اسـت بنابرایـن مفهـوم آن بـا کاربـرد لوگـو هم‌خوانـی دارد. در طراحـی ایـن لوگـو پرنـده درنـا بـا اسـتفاده از خطـوط و ایجـاد اشـکال هندسـی (سـگرو یـا

سِکِرون) بـه گونـه‌ای سـاده ترسـیم شـده اسـت (تصویـر ۵).

لوگوی پیام‌رسان درنا	طرح خطی لوگو	تأثیرپذیری از نقش هندسی اسلامی

تصویر۵. تحلیل پیام‌رسان درنا (نگارندگان: ۱۴۰۲)

جدول۱. بررسی نقوش سنتی دارای هویت ایرانی اسلامی در لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی (نگارندگان: ۱۴۰۲)

ردیف	نمونه پیام رسان‌های داخلی		کادر یا قاب	نمونه در آثار اسلامی	نقوش به کار رفته در لوگو	نوع شاخصه				انواع نقوش			
	نام	لوگو				ایرانی (باستان‌گرایی)	اسلامی	اسلامی-ایرانی	فرنگی‌مآبی	حیوانی	گیاهی	هندسی	نوشتاری
۱	ایتا					-	*	*	-	-	*	-	*
۲	هدهد					-	*	*	-	*	*	-	*
۳	انار					*	-	*	*	-	*	*	-
۴	سروش					*	*	*	*	*	*	-	*
۵	سایتا				S	*	-	*	*	*	-	-	*
۶	شاد					*	-	*	-	-	-	*	*
۷	سلام					-	-	*	*	-	*	*	*
۸	ابرک					_	_	*	-	-	-	-	-
۹	لنزور					-	*	*	-	-	*	*	-

جدول ۲. بررسی نقوش سنتی فاقد هویت ایرانی اسلامی در لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی (نگارندگان: ۱۴۰۲)

ردیف	نمونه پیام رسان‌های داخلی		کادر یا قاب	نمونه در آثار اسلامی	نقوش به کار رفته در لوگو	نوع شاخصه				انواع نقوش			
	نام	لوگو				ایرانی (باستان‌گرایی)	اسلامی	اسلامی-ایرانی	فرنگی‌مآبی	حیوانی	گیاهی	هندسی	نوشتاری
۱	درنا		-	-	-	-	*	*	-	*	-	*	-
۲	ویسگ ون			_		-	-	-	*	-	-	_	-
۳	نوآ		-	-		-	*	*	-	-	-	_	*
۴	آی‌گپ		-	-		-	-	-	*	-	-	*	-
۵	روبیکا		-	-		-	-	-	*	-	-	_	-
۶	رینگ		_	-		-	-	-	*	-	-	*	-
۷	نردیکا		_	-		-	-	-	-	-	-	_	-
۸	زالزالک		_	_	Z	_	-	-	*	-	-	_	*
۹	گپ		-	-		_	-	-	*	-	-	_	-
۱۰	بیسفون		-	-	b p	_	-	-	*	-	-	_	*
۱۱	آیوا		-	-		_	-	-	*	-	-	_	-
۱۲	بله		-	-		-	-	-	*	-	-	_	-
۱۳	فانوس		-	-	ف	-	*	*	-	-	-	*	*
۱۴	تبیان		-	-	ت ب	_	*	*	*	-	-	-	*

در ایـن بخـش ۲۳ لوگـوی پیام‌رسـان داخلـی در جـداول ۱ و ۲ مـورد تحلیـل قـرار گرفـت کـه نتایـج آن در جـداول (۳، ۴ و ۵) در قالـب شـاخص‌ها، نقـوش و عناصـر فرنگی‌مآبـی طبقه‌بنـدی و ارائـه شـده اسـت. همچنیـن فراوانـی و درصـد نسـبی فراوانـی هـر کـدام بـه طـور مجـزا بررسـی شـده اسـت. آنچـه کـه در ایـن محاسـبات حائـز اهمیـت اسـت، احتمـال بهره‌منـدی یـک لگـو از چندیـن شـاخص می‌باشـد.

جدول۳. فراوانی نوع شاخصه‌های لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی (نگارندگان: ۱۴۰۲)

ردیف	نوع شاخصه	فراوانی	درصد فراوانی نسبی
۱	ایرانی (باستان‌گرایی)	۴	۱۷/۳۹
۲	اسلامی	۸	۳۳/۸۸
۳	ایرانی اسلامی	۱۴	۶۰/۸۶
۴	فرنگی‌مآبی	۱۵	۶۵/۲۱

جدول ۴. فراوانی نقوش لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی (نگارندگان: ۱۴۰۲)

ردیف	انواع نقوش	فراوانی	درصد فراوانی نسبی
۱	حیوانی	۴	۱۷/۳۹
۲	گیاهی	۶	۲۶/۰۸
۳	هندسی	۹	۳۹/۱۳
۴	نوشتاری	۱۱	۴۷/۸

جدول۵. فراوانی عناصر فرنگی‌مآبی لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی (نگارندگان: ۱۴۰۲)

ردیف	عناصر فرنگی‌مآبی (خارجی)	فراوانی	درصد فراوانی نسبی
۱	حروف انگلیسی	۶	۲۶/۰۸
۲	حجم‌نمایی	۲	۸/۶۹
۳	سایه‌روشن	۱۰	۴۳/۴۷

نتیجه‌گیری

امـروزه نقشـی کـه پیام‌رسـان‌ها در دگرگونـی اجتماعـی بـر عهـده دارنـد را نمی‌تـوان انـکار کـرد. از طرفـی سـیطره و نفـوذ پیام‌رسـان‌های خارجـی را نیـز نبایـد غافـل شـد. بنابرایـن بـا توجـه بـه مخاطراتـی کـه این‌گونـه پیام‌رسـان‌ها بـا عـدم اسـتمرار محتـوا و عناصـر بصـری ایرانـی بـر روی افـکار و فرهنـگ جوامـع می‌گذارنـد و دغدغه‌هایـی از ایـن دسـت موجـب شـده اسـت، بـرای جلوگیـری از ایـن تهاجـم فرهنگـی و حفـظ هویـت ایرانی-اسـلامی پیام‌رسـان‌های داخلـی سـاخته شـوند. کـه در جسـتار حاضـر ۲۳ مـورد از لوگـوی پیام‌رسـان‌های داخلـی از نظـر هویتـی مـورد مطالعـه قـرار گرفتنـد. یکـی از عوامـل متمایـز شـدن هـر لوگـو نسـبت بـه سـایرین، کیفیـت طراحـی آن اسـت و طراحـان از شـیوه‌های مختلـف طراحـی بهـره برده‌انـد. یکـی از فنـون طراحـی لوگـو، طراحـی بـا اسـتفاده از نقـوش سـنتی اسـت. نقـوش سـنتی همانطـور کـه پیش‌تـر مطـرح شـد دارای انـواع گوناگونـی از جملـه (انسـانی، حیوانـی، گیاهـی، هندسـی و نوشـتاری) اسـت. ایـن نقـوش هـر کـدام دارای مفاهیـم کثیـری هسـتند کـه همـواره در فرهنـگ و اعتقـادات ایرانیـان وجـود داشـته کـه برگرفتـه از فرهنـگ پیـش از اسـلام و فرهنـگ اسـلامی اسـت. هنرمنـدان در طراحـی لوگـو سـعی کرده‌انـد از ایـن نقـوش و مفاهیـم در خلـق آثـار خـود بهـره بـرده و نقـوش مختلفـی را کـه بعضـی از آن‌هـا دارای معانـی نمادیـن بـوده اسـت

را در آثار خود ایجاد کنند. با توجه به تحلیل‌ها و بررسی‌های صورت گرفته و طبق نتایج حاصل از جدول (۱) در پاسخ به سوال اول تحقیق می‌توان گفت که هنرمندان از نقوش سنتی در طراحی لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی استفاده کرده‌اند. اما در بین انواع این نقوش، نقوش انسانی هیچ سهمی نداشته است و هم‌چنین از چهار نوع نقوش دیگر، به ترتیب نقوش هندسی، نوشتاری، گیاهی و حیوانی در طراحی لوگو پیام‌رسان‌های داخلی سهم بیشتری داشته‌اند و در طراحی اکثر لوگوهای مذکور از ترکیب چند نوع نقوش بهره جسته‌اند. به جز لوگوی ۱۱ پیام‌رسان از جمله (نزدیکا، ویسگون، نوآ، آی‌گپ، روبیکا، رینگ، گپ، آیوا، ابرک، بله و درنا) با درصد فراوانی ۴۷/۸۲که تنها از یک نقش استفاده کرده‌اند.در پاسخ به سوال دوم و با توجه به بررسی‌های عناصر بصری لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی، این نتایج حاصل شد که در طراحی آن‌ها از عنصر یا نمادهای بر گرفته از هویت، فرهنگ و هنر ایرانی کمتر استفاده شده و تنها جنبه‌ی کاربردی آن‌ها مانند اصول طراحی مدنظر طراح قرار گرفته است. این در حالی است که تلاش‌هایی در زمینهٔ هویت‌بخشی به لوگوی پیام‌رسان‌های داخلی صورت گرفته است و می‌توان به لگوی پیام‌رسان‌هایی چون «سروش، ایتا، انار، هدهد، شاد، سلام و لنزو» با مضامینی مرتبط با نقوش ایرانی اشاره کرد. نقوشی که از آیین‌ها، حماسه‌ها، سنت‌ها و شخصیت‌هایی که در فرهنگ، مذهب، تاریخ و هویت ایرانی اسلامی ریشه دارند، برگرفته شده است. با این‌حال این تلاش‌ها با در نظر گرفتن ظرفیت‌های موجود در هنر و فرهنگ ایرانی، در خور توجه و کافی به نظر نمی‌رسد. از این‌رو در پاسخ به پرسش دوم پژوهش می‌توان گفت عناصر بصری لوگوهای پیام‌رسان‌های داخلی با قابلیت‌های فرهنگ و هویت ایرانی همخوانی درخور توجهی ندارند. آن‌چه‌که حائز اهمیت است ورود بعضی از عناصر خارجی (حروف انگلیسی) در طراحی تعدادی از لوگوها از جمله «حرف e در طراحی لوگوی پیام‌رسان ایتا، کلمه سلام در لوگوی پیام‌رسان سلام، حرف z در لوگوی پیام‌رسان زالزالک و حروف b، p در لوگوی پیام‌رسان بیسفون و حرف s در پیام‌رسان سروش» است. همچنین کاربرد عناصر فرنگی‌مآبی چون حجم‌نمایی (لوگوی پیام‌رسان‌های ویسگون و انار) و سایه‌روشن‌کاری (لوگوی پیام‌رسان‌های بله، ایوا، رینگ، آی‌گپ، ساینا و انار) سبب تداعی پیام‌رسان‌های غیرایرانی می‌شوند. با توجه به اطلاعات جداول ۳ و ۵، شاخص فرنگی‌مآبی با ۶۵/۲۱ بیشترین درصد فراوانی را دارد و شاخص ایرانی (باستان‌گرایی) با ۱۷/۳۹کمترین فراوانی را به خود اختصاص داده‌اند. بر این اساس می توان گفت که سهم شاخص‌های هویت ایرانی- اسلامی در مجموعه لوگوی پیام‌رسان‌های ایرانی بسیار ناچیز است.

پی‌نوشت

1. Naturalism
2. logo
3. Messenger
4. McLuhan
5. spiral
6. Eiita

منابع

• آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). بازکاوی یک اشتباه، محمد زمان فرنگی‌خوان (مترجم). محمد زمان فرنگی ساز (نقاش). ***نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی***. ۱۹ (۳). ۳۹- ۴۴.

• آیت‌اللهی، زهره؛ ساروخانی، سعیده؛ حضوری، مژگان. (۱۳۹۷). ***نمادها سخن می‌گویند***. تهران. عترت نو.

• آشوری، محمدتقی؛ مرادی، علی. (۱۳۸۷). بررسی تطبیقی نقوش سنتی با طبیعت. ***نشریه نگره***. شماره۶. ۲۱- ۲۹.

• افضل‌طوسی، عفت‌السادات؛ حسن‌پور، مریم. (۱۳۹۱). نقش نمادهای آیینی و دینی در نشانه‌های بصری گرافیک معاصر ایران. ***نشریه مطالعات ملی***. ۱۳ (۱)، ۱۳۵- ۱۶۱.

• الیاسی، الهام؛ شفیعی، زاهد؛ افشارمهاجر، کامران؛ امیرشاهی، میراحمد؛ شیرازی، محمود. (۱۳۹۶). هماهنگی معنای اولیه و ضمنی نماد با هویت برند. در راستای خلق لوگوی فرهنگ محور. ***نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی***. شماره ۶. ۸۵- ۹۸.

• اشرف، احمد. (۱۳۸۷). ***هویت ایرانی در بین ایرانیان خارج از کشور***. جلد دوم سنت و تجدید. تهران. بولتن فرهنگی معاونت امور بین‌الملل وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

• باقریان‌فر، مصطفی؛ سیادت، علی؛ لهرابی، یعقوب. (۱۳۹۷). تبیین مؤلفه‌های هویت اجتماعی دانشجویان بر اساس استفاده از برنامه‌های پیام‌رسان موبایلی (مورد مطالعه: دانشجویان کارشناسی دانشگاه اصفهان). ***نشریه جامعه‌شناسی کاربردی***. ۲۹ (۴). ۷۹- ۹۸.

• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲). ***هنر مقدس***. ترجمه جلال ستاری. تهران. سروش.

• بهنام، جهانبخش. (۱۳۷۵). ***ایرانیان و اندیشه جدید***. تهران. فرزان روز.

• پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). ***دایره‌المعارف هنر***. تهران. فرهنگ معاصر.

• پاکزاد، ناهید؛ شاهرودی، فاطمه. (۱۴۰۰). هویت و هویت‌سازی در

آثار گرافیکی معاصر. ***پنجمین کنفرانس بین المللی و ششمین کنفرانس ملی عمران، معماری، هنر و طراحی شهری.***
• پورمختار، صدیقه؛ مراثی، محسن. (۱۳۹۹). تحلیل امکان تحقق فضای سوم در نقاشی معاصر ایران بر مبنای اندیشه پسااستعماری هومی بهابها. ***نشریه نگره***. شماره ۵۶. ۱۱۹-۱۰۹.
• پسااستعماری هومی بهابها. ***نشریه نگره***. شماره ۵۶. ۱۱۹-۱۰۹.
• پهلوان، فهیمه. (۱۳۸۱). ***درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری آرم***. چاپ اول. تهران. ناشر دانشگاه هنر.
• تامسن، منصور. (۱۳۹۴). ***کارگاه طراحی نقوش سنتی (۱)***. چاپ دهم. تهران. شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
• توحیدی، فائق. (۱۳۷۹). ***فن و هنر سفالگری***. تهران. سمت.
• توفیق، یگانه. (۱۳۸۹). ***بررسی تاثیر طراحی بسته‌بندی بر هویت برند در صنایع غذایی «مطالعه موردی برند تک ماکارون»***. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. استاد راهنما: محمدمهدی پرهیزگار، مشاور: اوژن کریمی، دانشگاه پیام نور-دانشگاه پیام نور استان تهران. دانشکده علوم اجتماعی و اقتصادی.
• جوانی، اصغر؛ خزایی، محمد؛ کلاه‌کج، منصور. (۱۳۹۵). چیستی هویت بصری ایرانی از منظر گرافیک. ***نشریه باغ نظر***. ۱۳ (۴۰). ۴۴-۳۵.
• زریابی، محمد؛ عابددوست، حسین. (۱۴۰۰). بررسی بازتاب هویت ملی در طراحی بسته‌بندی ایران با تأکید بر مؤلفهٔ خط فارسی (مطالعه موردی: بسته‌بندی‌های برگزیدهٔ محصولات مواد غذایی دوسالانهٔ طراحی گرافیک ایران «سرو نقره‌ای»). ***نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***. ۱۳ (۲). ۱۷۹-۲۰۷.
• زمانی، عباس. (۱۳۵۲). طرح آرابسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران. ***نشریه هنر و مردم***. شماره ۱۲۶. ۳۴-۱۷.
• زهیری، علیرضا؛ بابایی، رضا. (۱۳۸۱). ***انقلاب اسلامی و هویت ملی***. تهران. زلال کوثر.
• ژوله، تورج. (۱۳۸۱). ***پژوهشی در فرش ایران***. تهران. یساولی.
• سری، فهیمه؛ آژند، یعقوب. (۱۴۰۱). کاربرد نقوش در گرافیک معاصر «با نگاهی به نقوش مسجد جامع اصفهان». ***نشریه گرافیک و نقاشی***. ۶ (۴). ۸۱-۶۸.
• شایگان، داریوش. (۱۳۸۶). ***افسون زدگی جدید، هویت چهل تکیه و تفکر سیال***. ترجمه فاطمه ولیانی. تهران. فروزان.
• شریف‌زاده، محمدرضا؛ کریمی‌پور، زهرا. (۱۳۹۶). تحلیل عوامل هویت بخش در طراحی بسته‌بندی صنایع دستی روستایی ایران با رویکرد صادرات. ***نشریه اقتصاد فضا و توسعه روستایی***. ۶ (۳). ۵۵-۳۷.
• شیرازی، ماه‌منیر. (۱۳۹۵). بازیابی لایه‌های هویتی در نسخه‌های مصور چاپ سنگی قاجار (نمونه موردی: تعداد سیزده نسخه با محتوای حماسی و ادبی). ***نشریه نگارینه هنر اسلامی***. ۳ (۱۱). ۴۵-۲۸.
• شیرازی، ماه‌منیر؛ موسوی‌لر، اشرف‌السادات. (۱۳۹۶). بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دورهٔ قاجار (مطالعه موردی کاشی‌های دوره قاجار). ***نشریه نگارینه هنر اسلامی***. ۳ (۴۱). ۱۷-۳۰.
• صدقیان حکاک، نسرین؛ رستمی، پروین. (۱۳۹۹). بازنمایی هویت گرافیک ایران در نمایشگاه‌های بین‌المللی (اکسپو). ***پژوهشنامه اورمزد***. شماره ۵۳. ۶-۲۳.
• صفابخش، درسا. (۱۳۹۵). ***مطالعه طراحی لوگوهای نوشتاری و تصویری در گرافیک معاصر ایران*** (۱۳۷۰- ۱۳۸۰)، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ارتباط تصویری. استاد راهنما: الهه پنجه‌باشی. دانشگاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکز. دانشکده هنر و معماری.
• عمید، حسن. (۱۳۹۱). ***فرهنگ عمید***. چاپ ۳۸. تهران. امیرکبیر.
• فرید، امیر. (۱۴۰۱). دسته‌بندی کتیبه‌های شبیه نوشتاری در هنر اسلامی. ***نشریه نگره***. شماره ۶۳. ۴۵-۵۵.
• فلاحی، فرزانه؛ سلیمانی، بهزاد. (۱۳۹۸). ارزیابی تطبیقی تأثیر لوگو از منظر نشانه‌شناسی بر نگرش مشتریان به برند. ***نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***. ۲۴ (۳). ۴۳-۵۰.
• قادری سلیماندارابی، تانیا. (۱۳۸۸). ***هویت هنر ایرانی در گرافیک معاصر ایران (دهه‌ی اخیر)***. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. راهنما: عبدالرضا چارئی. وزارت علوم، تحقیقات و فناوری -موسسه آموزش عالی غیرانتفاعی و غیر دولتی نبی اکرم. دانشکده هنر.
• کاستلز، مانوئل. (۱۳۸۰). ***عصراطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ؛ قدرت هویت***. جلد دوم. ترجمه حسن چاوشیان. تهران. طرح نو.
• کاظمی‌اسفه، نگار. (۱۳۹۵). طراحی لباس ایرانی اسلامی با بهره‌گیری از نقوش اسلامی در جهت هویت بخشیدن به فرهنگ و هنر ایران. ***مجموعه مقالات برگزیده دهمین کنگره پیشگامان پیشرفت***. ۱۲۶-۱۳۴.
• کلاه‌کج، منصور. (۱۳۹۸). جستاری در هویت‌نمایی ملی، ۵۰ سال گرافیک معاصر ایران (مقطع زمانی ۱۳۴۰ تا ۱۳۹۰). ***نشریه مطالعات ملی***. ۲۰ (۳). ۱۴۰-۱۵۶.
• کنبای، شیلا (۱۳۸۳). ***نقاشی ایرانی***. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران. موسسه انتشارات هنر اسلامی.
• لالر، رابرت. (۱۳۶۲). هندسه قدسی. استعاره نظام عالم. ***نشریه هنر و معماری***. شماره ۳. ۸۵-۷۶.
• محبوبی اردکانی، محمدحسین. (۱۳۷۹). ***تاریخ موسسات تمدنی جدید در ایران***. تهران. دانشگاه تهران.
• مددپور، محمد. (۱۳۷۴). ***تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی***. تهران. شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.
• مطهری، مرتضی. (۱۳۸۲). ***تعلیم و تربیت در اسلام***. چاپ چهارم.تهران. صدرا.
• معین، محمد. (۱۳۹۱). ***فرهنگ معین***. جلد ششم. چاپ ۱۱.
• ملکی، سپیده؛ اسداللهی، مصطفی؛ شاهرودی، فاطمه. (۱۳۹۵). بازنمایی هویت ملی ایران در طراحی گرافیک با تاکید بر عصر جهانی شدن. ***مطالعات ملی***. ۱۷ (۳). ۶۹-۸۲.
• مینایی، لیلا. (۱۳۹۶). ***بررسی کاربرد عناصر تصویری ملی و سنتی در هویت بخشی به بسته‌بندی محصولات سوغات خوراکی ایرانی***. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. استاد راهنما: محسن مراثی. دانشگاه شاهد. دانشکده هنر.
• منصوری‌شاد، طیبه؛ دلاور، علی؛ مظفری، افسانه. (۱۳۹۷). بررسی میزان و نوع استفاده از پیام‌رسان‌های تلفن همراه هوشمند نزد زنان خانه‌دار تهران. ***نشریه پژوهشنامه زنان***. ۹ (۲). ۱۲۹-۱۵۰.
• نفیسی، سعید. (۱۳۸۳). ***مجموعه سخنرانی‌های سعید نفیسی با موضوع پیشرفت‌های ایران در عصر پهلوی***. تهران.

چاپخانـه فردوسـی.
• هـال، جیمـز. (۱۳۹۳). ***فرهنـگ نـگاره‌ای نمادهـا در هنـر شـرق و غـرب***. ترجمـه رقیـه بهـزادی. چـاپ دوم. تهـران. فرهنـگ معاصـر.
• هنرپرورتمیـز، سـیدحامد. (۱۳۹۵). رمزگشـایی نشـانه‌ها در طراحـی آرم‌هـا و لوگوهـا در ایـران. ***سـومین کنفرانـس پژوهش‌هـای نویـن در عمـران، معمـاری و شهرسـازی***. برلیـن. آلمـان.

References

• Afzal Tousi, E. S., Hasanpour, M., (2011). "The role of ritual and religious symbols in the visual signs of contemporary Iranian graphics". ***Journal National Studies,*** 13 (1), 135-161, (Text in Persian).
• Ashraf, A., (2007). ***Iranian identity among Iranians abroad, the second volume of tradition and modernity,*** Tehran: Cultural Boatan of the International Affairs Department of the Ministry of Culture and Islamic Guidance, (Text in Persian).
• Ashuri, M. T., Moradi, A., (1387). "A comparative study of traditional motifs with nature" ***Negre Journal***, 6, 21-29, (Text in Persian).
• Ayatollahi, Z.; Sarukhani, S., Hozouri, M., (2017). ***The symbols speak***, Tehran: Atrat No publishing house, (Text in Persian).
• Azhand, Y., (2013). "Re-examination of a mistake, Mohammad Zaman Farangikhuan (translator); Mohammad Zaman Farangisaz (painter)", ***Journal of Fine Arts, Visual Arts***, 19 (3), 39-44, (Text in Persian).
• Bagheriyanfar, M., Siyadat, A., Lohrabi, Y. (2017). "Explaining the components of students' social identity based on the use of mobile messaging programs (case study: undergraduate students of Isfahan University)". ***Journal of Applied Sociology***, 29 (4), 79-98. (Text in Persian).
• Behnam, J., (1375). ***Iranians and New Thought***, Tehran: Farzan Rooz. (Text in Persian).
• Burkhart, T., (2012). ***Sacred Art***, translated by: Jalal Sattari, Tehran: Soroush. (Text in Persian).
• Mirshekari,B., (2019). ***Vocabulary culture***, (1st ed), Tehran: The Academy of Persian Language and Literature Publication, (Text in Persian).
• Castells, M., (1380). ***Information age: economy, society and culture; The power of identity,*** vol. 2, translated by: Hassan Chavishian, Tehran: Tareh Nu. (Text in Persian).
• TEliyasi, E., Shafi'i, Z., Afshar Mohajer, K., Amirshahi, M. A.; Shirazi, M., (2016). "Coordinating the primary and implicit meaning of the symbol with the brand identity, in order to create a culture-oriented logo". ***Theoretical Principles of Visual Arts***, 6, 85-98. (Text in Persian).
• Falahi, F., Soleimani, B., (2018). "A comparative evaluation of the effect of the logo from a semiotic point of view on the attitude of customers towards the brand". ***Journal of Fine Arts - Visual Arts***, 24(3), 43-50. (Text in Persian).
• Farid, A., (1401). "Classification of inscriptions similar to writing in Islamic art" ***Negreh Journal***, 63, 55-45. (Text in Persian).
• Hall, J., (2014). ***A pictorial dictionary of symbols in the art of the East and the West,*** translated by: Ruqieh Behzadi, Tehran: Farhang Masazer, second edition. (Text in Persian).
• Henderson, P.W., Cote, J.A., Leong, S.M., Schmitt, B., (2003). "Building strong brands in Asia: selecting the visual components of image to maximize brand strength". International Journal of Research in Marketing, Vol. 20: 297-313.
• Henderson, P.W., Cote, J.A. (1998). "Guidelines for Selecting or Modifying Logos", Journal of Marketing, 62: 14–30.
• Honarparvar Tamiz, S.H., (2015). ***Decoding signs in the design of logos and logos in Iran***, the third conference on modern researches in civil engineering, architecture and urban planning, Berlin, Germany. (Text in Persian).
• Hynes, N. (2009). "Colour and meaning in corporate logos: An empirical study", Journal of Brand Management. 16 (8): 545- 555.
• Javani, A., Khazaei, M., Kolahkej, M., (2015). "What is Iranian visual identity from a graphic perspective". ***Journal of Baghe Nazar***, 13(40), 35-44, (Text in Persian).
• Joule, T., (2011). ***Research on Iranian carpets***, Tehran: Yasawli Publications, (Text in Persian).
• Keller, K.L. (1993). "Conceptualizing, Measuring, and Managing Customer-Based Brand Equity", Journal of Marketing, 57 (1): 1–22.
• Kanbai, S.R., (2013). ***Iranian painting***, translated by: Mahnaz Shaistafar, Tehran: Islamic Art Publishing Institute, (Text in Persian).
• Kazemi-asfe, N., (2015). "Designing Iranian Islamic clothing using Islamic motifs in order to identify Iran's culture and art". ***a collection of selected articles of the 10th Congress of Pioneers of Progress***, 126-134, (Text in Persian).Kolahkaj, M., (2018). "Research on national identity, 50 years of contemporary Iranian graphics (1340 to 1390)". ***National Studies Journal***, 20 (3), 140-156, (Text in Persian).
• Lawler, R., (1362). "Qudsi geometry, the metaphor of the universe". ***art and architecture magazine***, 3, 76-85, (Text in Persian).
• Madadpour, M., (1374). ***Manifestations of spiritual wisdom in Islamic art;*** Tehran: International Publishing Company, (Text in Persian).
• Mahboubi Ardakani, M. H., (1379). ***History of new civilizational institutions in Iran***, Tehran: Tehran University Press. (Text in Persian).
• Maleki, S., Asadollahi, M., Shahroudi, F., (2015).

graphics (2010-2015), master's thesis in visual communication, supervisor: Elaha Panjebashi, Islamic Azad University, Tehran Branch, Faculty of Art and Architecture, (Text in Persian).
• Sedeqian Hakak, N., Rostami, P., (2019). "Representation of Iran's graphic identity in international exhibitions (expo)". ***Ourmozd Research Journal,*** 53, 6-23, (Text in Persian).
• Seri, F., Azhand, Y., (2021). The use of motifs in contemporary graphics, "Looking at the motifs of Isfahan Jame Mosque", Graphic and Painting Journal, 4 (6), 68-81.
• Sharifzadeh, M.R., Karimipour, Z., (2016)." Analysis of the identity factors in the packaging design of rural handicrafts of Iran with an export approach". ***Journal of Space Economy and Rural Development***, 6 (3), 37-55, (Text in Persian).
• Shaygan, D., (2016). ***The new enchantment, identity of 40 reliance and fluid thinking***, translated by: Fateme Valiani, Tehran: Forozan Publishing, (Text in Persian).
• Shirazi, M., Mousavilar, A. A., (2016). "Recovery of layers of identity in the art of the Qajar period (a case study of Qajar period tiles)". ***Negarineh Islamic Art***, 3(41), 17-30, (Text in Persian).
• Shirazi, M., (2015). "Retrieving the layers of identity in illustrated versions of Qajar lithographs (case example: 13 versions with epic and literary content)" ***Islamic Art Illustrated***, 3 (11), 28-45, (Text in Persian).
• Thomson, M., (2014). ***Traditional Pattern Design Workshop (1)***, Tehran: Iran Textbook Publishing Company, 10th edition, (Text in Persian).
• Towhidi, F., (1379). ***The art of pottery***. Tehran: Side, (Text in Persian).
• Towfiq, Y., (2009). I***nvestigating the impact of packaging design on brand identity in the food industry, "Tek Macaron brand case study"***, senior thesis, supervisor: Mohammad Mehdi Parhizgar, advisor: Ojan Karimi, Payam Noor University - Payam Noor University, Tehran Province - Faculty of Social and Economic Sciences, (Text in Persian).
• Zariyabi, M., Abeddoost, H., (1400). "Investigating the reflection of national identity in Iran's packaging design with an emphasis on the Persian calligraphy component (case study: selected packages of food products of the two-year Iranian graphic design "Silver Cypress")". ***Sociological Journal of Art and Literature,*** 13 (2), 179-207, (Text in Persian).
• Zamani, A., (1352). "Arabesque and Islamic designs in Islamic historical works of Iran". ***Art and People Magazine***, 126, 17-34, (Text in Persian).
• Zohiri, A., Babaei, R., (1381). ***Islamic revolution and national identity***, Tehran: Zalal Kausar, (Text in Persian).
"Representation of Iran's national identity in graphic design with an emphasis on the era of globalization". ***National Studies***, 17 (3), 69-82, (Text in Persian).
• Mansourishad, T., Delawar, A., Mozafari, A., (2017). "Investigating the amount and type of use of smart cell phone messengers among housewives in Tehran". ***Women's Studies Journal***, 9 (2), 129-150, (Text in Persian).
• Minaei, L., (2016). ***Investigating the use of national and traditional image elements in giving identity to the packaging of Iranian edible souvenir products,*** Master's thesis, supervisor: Mohsen Morathi, Shahid University, Faculty of Arts, (Text in Persian).
• Minaei, Leila; Marasy, Mohsen (2018). "Recognizing the Capability of National and Traditional Images in Identifying the Packaging of Products for Export (Case Study: Iranian Edible Export)". Journal of History Culture and Art Research, 7 (1), 205 -214.
• Moin, M., (2011). ***Farhang Moin***, volume 6. 11th edition, (Text in Persian).
• Motahari, M., (1382). ***Education in Islam***, 4th edition, Tehran: Sadra, (Text in Persian).
• Nafisi, S., (1383). ***Saeed Nafisi's collection of lectures on Iran's developments in the Pahlavi era***, Tehran: Ferdowsi Publishing House, (Text in Persian).
• Omid, H., (2011). ***Farhang Omid***, 38th edition, Tehran: Amirkabir, (Text in Persian).
• Pahlevan, F., (2011). ***An introduction to the analysis of logo image elements***, Tehran: Hanar University Publisher, 1st edition, (Text in Persian).
• Pakbaz, R. (1378). ***Encyclopaedia of Art***, Tehran: Contemporary Culture, (Text in Persian).
• Pakzad, N., Shahroudi, F., (1400). identity and identity creation in contemporary graphic artist, ***5th International Conference and 6th National Conference on Civil Engineering, Architecture, Art and Urban Design***, (Text in Persian).
• Pourmokhtar, S., Marathi, M., (2019). "Analysis of the possibility of realizing the third space in contemporary Iranian painting based on the post-colonial thought of Homi Bhabha". ***Negre Journal***, 56, 119-109, (Text in Persian).
• Qadri Suleimandarabi, T., (2008). ***The identity of Iranian art in contemporary Iranian graphics (recent decade)***, master's thesis, supervisor: Abdolreza Charei, Ministry of Science, Research and Technology - Nabi Akram Non-Profit and Non-Governmental Higher Education Institute - Faculty of Arts, (Text in Persian).
• Safabakhsh, D., (2015). ***Studying the design of written and visual logos in contemporary Iranian***

مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۷۹-۱۶۴)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

بررسی تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه استنادی وب آو ساینس

چکیده

این پژوهش با هدف بررسی وضعیت تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین نمایه شده در پایگاه وب آوساینس نگارش شده است و روش پژوهش آن کاربردی و از نوع توصیفی است که به روش علم‌سنجی انجام شده است. جامعه آماری این پژوهش ۱۳۶۴مدرک در حوزه گرافیک دیزاین از سال ۱۹۲۰ تا ۲۰۲۲ میلادی است که در پایگاه وب آو ساینس نمایه شده است. در این مطالعه با استفاده از تحلیل هم‌واژگانی موضوعات کلیدی حوزه گرافیک دیزاین بررسی و نقشه هم‌رخدادی با نرم‌افزار وس ویوور ترسیم و با تجزیه و تحلیل داده‌ها در نرم‌افزار اکسل به سؤالاتی چون چیستی موضوعات اصلی پژوهش‌های حوزه‌ی گرافیک دیزاین و اینکه چه کشورها و سازمان‌هایی در تولید پژوهش‌های این حوزه مشارکت داشته‌اند، پاسخ داده می‌شود. همچنین معرفی برترین مجلات و مقالات این حوزه‌ی موضوعی و وضعیت پژوهش‌های ایران در پایگاه اطلاعاتی وب‌آو ساینس از سوالات دیگر این پژوهش است. یافته‌های پژوهش نشان داد بیشترین تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین در مباحث هنر، علوم کامپیوتر، تحقیقات آموزشی و پرورشی، مهندسی و معماری انجام شده‌است. مجله Grafica Journal of Graphic design بعنوان برترین مجله حوزه گرافیک دیزاین با دارا بودن بیشترین انتشار مقالات این حوزه معرفی شد. همچنین مشخص گردید که کشور آمریکا بیشترین تولیدات را در این حوزه و دانشگاه آنادولا ترکیه و اتومونوس بارسلونا رتبه اول و دوم را در مشارکت تولیدات این حوزه داشته‌اند. نتایج نشان داد، روند انتشار برون‌دادهای علمی حوزه گرافیک دیزاین صعودی است و در سال ۲۰۱۹ بیشترین تولیدات علمی این حوزه را داشته است. همچنین نتایج بیانگر این است که وضعیت انتشار مقالات محققان ایرانی در سطح بین المللی این حوزه با ۹ مقاله در جایگاه مناسبی نیست و کشور ایران دارای رتبه ۱۹ در میزان تولید انتشارات این حوزه است.

کلیدواژه‌ها: تولیدات علمی، وب آو ساینس، هم‌رخدادی، گرافیک‌دیزاین، علم سنجی.

فاطمه ابجدیان
کارشناس پژوهشی، موسسه استنادی و پایش علم و فناوری جهان اسلام، شیراز، ایران.
f.abjadian@gmail.com

الهام عبداله‌پور
کارشناس ارشد علم اطلاعات و دانش‌شناسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران، نویسنده مسئول.
abdolahpour14@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳-۰۱-۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳-۰۵-۱۱

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.47322.1269

مقدمه

گرافیک دیزاین زیر مجموعه ارتباطات بصری است و شامل طیف گسترده‌ای از مباحثی چون طراحی پوستر، نشانه، بسته‌بندی، تصویرسازی تعاملی، ارتباطات دیجیتال و طراحی چندرسانه‌ای است که با ظهور ابزارهای نرم افزاری پیشرفته و تکنیک‌های نوآورانه، تکامل یافته و به طراحان این امکان را می‌دهد تا عملکرد خلاقانه خود را در این گستره توسعه دهند. باتوجه به گستردگی و تنوع حوزه گرافیک دیزاین، این پژوهش در نظر دارد تا پژوهش‌های این حوزه را با روش‌های علم سنجی مورد مطالعه قرار دهد. از متداول‌ترین روش‌های ارزیابی فعالیت‌های علمی روش علم‌سنجی است که بصورت کمی تولیدات علمی پژوهشگران را بررسی و به ترسیم نقشه‌های علمی می‌پردازد. بررسی پژوهش‌های حوزه گرافیک دیزاین روشی کاربردی و سبب ارتقاء کیفیت فعالیت‌ها در این زمینه است. همچنین ترسیم ساختار مفهومی به روش تحلیل هم‌واژگانی بوسیله ایجاد تصویری از چگونگی وضعیت پژوهش‌های انجام‌شده در زمینه گرافیک دیزاین ضرورت دارد. بر اساس بررسی‌های صورت گرفته، تاکنون روند تولیدات علمی در زمینه گرافیک دیزاین به‌صورت علمی و نظام‌مند مورد بررسی و مطالعه قرار نگرفته است و با توجه به اهمیت موضوع گرافیک دیزاین پژوهش حاضر با شناسایی خلاءهای موجود به بررسی متون این حوزه طی بازه زمانی ۱۹۲۰ تا ۲۰۲۲ میلادی در پایگاه وب آو ساینس پرداخته شده است. بررسی وضعیت تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین نمایه شده در پایگاه وب آوساینس[1] هدف پژوهش حاضر است و به سؤالاتی چون چیستی موضوعات اصلی پژوهش‌های حوزه‌ی گرافیک دیزاین و اینکه چه کشورها و سازمان‌هایی در تولید پژوهش‌های این حوزه مشارکت داشته‌اند، پاسخ می‌دهد. همچنین معرفی برترین مجلات و مقالات این حوزه‌ی موضوعی و وضعیت پژوهش‌های ایران در پایگاه اطلاعاتی وب‌آو ساینس از سوالات دیگر این پژوهش است. در این فرآیند با ارائه نقشه مفهومی این حوزه؛ پژوهشگران مرتبط با گرافیک دیزاین با دانش روز و تولیدات علمی این حوزه آشنا شوند. این پژوهش با بررسی سیر روند انتشار پژوهش‌های حوزه گرافیک دیزاین، وضعیت هم‌رخدادی کلمات کلیدی ،کشورهای پیشرو در این حوزه، پُرکارترین پژوهشگران این حوزه، تعیین نشریات هسته، تعداد استنادها تولیدات علمی ایران معرفی‌شده تا پژوهشگران حوزه گرافیک دیزاین، با آگاهی و شناخت کافی از نقشه جامع علمی این حوزه و شناسایی همکاران تأثیرگذار حوزه و آثار علمی آنان، در مسیر اصلی پژوهش حرکت کنند و دچار دوباره کاری نشوند.

پیشینه پژوهش

در بررسی پیشینه‌ها، در پژوهشی با عنوان «ترسیم نقشه‌ی علمی تولیدات پژوهشگران هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی در پایگاه وب‌آوساینس» نوشته سوری، نوروزی، فامیل روحانی و زارعی (۱۳۹۹)، دیده شد که تولیدات علمی پژوهشگران هنر و معماری در پایگاه وب‌آوساینس را تحلیل کرده‌اند و نشان داده‌اند که اولین رکورد علمی نمایه‌شده‌ی دانشگاه آزاد اسلامی در زمینه‌ی هنر و معماری در پایگاه وب‌آوساینس مربوط به سال ۲۰۰۸ میلادی و بیش‌ترین تولیدات علمی مربوط به سال ۲۰۱۶ میلادی بوده و بیش‌ترین همکاری علمی را کشورهای استرالیا و مالزی با پژوهشگران این دانشگاه داشته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که وضعیت تولیدات علمی این دانشگاه در حوزه‌ی هنر و معماری از لحاظ کمی و کیفی نامطلوب است و دانشگاه آزاد اسلامی نقش بسیار کم‌رنگی در شناساندن هنر ایرانی و معماری اسلامی در سطح جهانی داشته است، به طوری که فقط ۳۵ درصد از مشارکت تولید علمی دانشگاه آزاد اسلامی به حوزه‌ی هنر و معماری برمی‌گردد. همچنین عاصمی و صفری‌نژاد (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی وضعیت سبک‌های نقاشی در نمایه‌ی استنادی هنر و علوم انسانی: یک تحلیل بسامد استنادی» به تعیین وضعیت تولیدات علمی حوزه سبک‌های نقاشی در پایگاه وب‌آوساینس پرداختند و نشان دادند که ۱۰ سبک نقاشی آپ آرت، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم، رئالیسم، رنسانس، سوپررئالیسم، سورالیسم، کوبیسم و هنر انتزاعی بیشترین استناد را به خود اختصاص دادند و کشور فرانسه را بعنوان مبدا پیدایش بیشترین سبک و دانشگاه واشنگتن را با بیشترین استناد بعنوان رتبه اول در تولید مقالات این حوزه معرفی و همچنین مجله برتر این حوزه را مشخص کردند. جعفری و گلتاجی (۱۳۹۱)، در پژوهشی با عنوان «مطالعه‌ی وضعیت تولیدات علمی اعضای

هیـأت علمـی دانشـکده‌های علـوم انسـانی و هنـر و علـوم اجتماعـی دانشـگاه‌های دولتـی کشـور طـی سـال‌های ۲۰۰۰- ۲۰۰۸ میـلادی» وضعیـت تولیـدات علمـی حـوزه‌ی علـوم انسـانی و هنـر و علـوم اجتماعـی را پایـگاه وب‌آوسـاینس بررسـی کردنـد کـه طـی ایـن پژوهـش سـیر تحـول تولیـدات ایـن حـوزه را در دانشـگاه‌های دولتـی ایـران نشـان دادنـد و همچنیـن مجـلات برتـر ایـن حـوزه را شناسـایی و ضریـب تأثیـر آن‌هـا را مشـخص کردنـد. وفائیـان (۱۳۹۶)، در مقالـه‌ای بـا عنـوان «مطالعـه‌ی وضعیـت تولیـدات علمـی در حـوزه‌ی بازیابـی اطلاعـات موسـیقی در پایـگاه اسـکوپوس» بـه تحلیـل تولیـدات علمـی حـوزه بازیابـی اطلاعـات موسـیقی در پایـگاه اسـکوپوس پرداخـت و تصویـر جامعـی از وضعیـت فعالیت‌هـای علمـی ایـن حـوزه را ارائـه داد. وی نشـان داد کـه از سـال ۲۰۰۴ تولیـدات علمـی ایـن حـوزه آغـاز بـه رشـد کـرده و در سـال ۲۰۰۸ بـه دوران بالندگـی خـود رسـید. پرکارتریـن نویسـندگان ایـن حـوزه را معرفـی کـرد و کشـور آمریـکا و موسسـه پژوهشـی جوهانـس کپلـر را بـه ترتیـب فعالتریـن کشـور و موسسـه پژوهشـی نشـان داد و عنـوان کـرد کـه بیشـترین آثـار ایـن حـوزه مربـوط بـه رشـته‌های کامپیوتـر، علـوم انسـانی و مهندسـی اسـت. عبداله‌پـور و ابجدیـان (۱۴۰۲)، در مقالـه‌ای بـا عنـوان «ارزیابـی موضوعـی پژوهش‌هـای حـوزه‌ی هنـر اسـلامی در پایـگاه اطلاعاتـی اسـکوپوس بـا تأکیـد بـر مقـالات پژوهشـگران ایرانـی» نشـان دادنـد کـه پرتکرارترین کلمات کلیدی در کل بازه‌ی زمانی بررسی‌شده، به‌جز هنـر اسـلامی، مـوزه، صنایـع دسـتی، هنـر و هندسـه‌ی نقـوش بـوده و مجلـه‌ی Hali به‌عنـوان برتریـن مجلـه‌ی حـوزه‌ی هنـر اسـلامی بـا دارا بـودن بیش‌تریـن انتشـار مقـالات بـوده اسـت. همچنیـن مشـخص گردیـد کـه کشـور آمریـکا بیش‌تریـن تولیـدات را در ایـن حـوزه و دانشـگاه محمـد بـن عبدالـه، آکسـفورد و هنـر اسـلامی تبریـز رتبـه‌ی اول را در مشـارکت تولیـدات ایـن حـوزه داشـته‌اند. دیگـر نتایـج نشـان داد رونـد انتشـار پژوهش‌هـای حـوزه‌ی هنـر اسـلامی صعـودی اسـت و بیش‌تریـن تولیـدات علمـی ایـن حـوزه در سـال ۲۰۱۶ میـلادی منتشـر شـده اسـت. همچنیـن کشـور ایـران رتبـه‌ی پنجـم میـزان تولیـد انتشـارات حـوزه اسـلامی را بـه خـود اختصـاص داده اسـت. همچنیـن مقالـه‌ای بـا عنـوان «تجسـم سـبک‌های هنـری» توسـط وانـگ و تاکاسـوکا (۲۰۱۳)، منتشـر شـد کـه در آن پژوهـش بـه تجزیـه و تحلیـل روابـط بیـن سـبک‌های هنـری بـر اسـاس SOM بـه منظـور سـهولت در بررسـی‌های تاریـخ هنـر پرداخته‌انـد. گریـر (۲۰۱۶)، رفتـار اطلاع‌یابـی دانشـجویان رشـته‌ی هنـر را بـا تحلیـل اسـتنادی پایان‌نامه‌هـای هنـر در مقالـه‌ای بـا عنـوان «تحلیـل اسـتنادی پایان‌نامه‌هـای هنرهـای تجسـمی مقطـع کارشناسـی ارشـد» موردبررسـی قـرار داده اسـت. مـرور پژوهش‌هـای پیشـین نشـان می‌دهـد تـا کنـون پژوهشـی در حـوزه علـم سـنجی گرافیـک دیزایـن در ایـران انجـام نشـده اسـت. بـا توجـه بـه اینکـه تـا کنـون پژوهشـی در خصـوص بررسـی وضعیـت برون‌دادهـای علمـی و اثرگـذاری حـوزه گرافیـک دیزایـن انجـام نشـده اسـت، انجـام چنیـن پژوهشـی ضـروری بـه نظـر می‌رسـد.

روش پژوهش

ایـن پژوهـش از نـوع پژوهش‌هـای کاربـردی اسـت کـه هـدف آن ارزیابـی تولیـدات علمـی حـوزه گرافیـک دیزایـن می‌باشـد. جامعـه آمـاری پژوهـش حاضـر کلیـه تولیـدات علمـی حـوزه گرافیـک دیزایـن از سـال ۱۹۲۰ تـا سـال ۲۰۲۲ میـلادی اسـت کـه در پایـگاه وب آوسـاینس نمایـه شـده اسـت. ایـن پژوهـش بـه روش کتابخانـه‌ای اسـت و بـرای گـردآوری داده‌هـا از پایـگاه وب آو سـاینس اسـتفاده شـده اسـت. اطلاعـات مقـالات بازیابـی شـده شـامل: عنـوان، نویسـنده، سـال، نـام مجلـه، کلیـدواژگان و تعداداسـتنادات در فایـل بـا فرمـت Excle csv ذخیـره شـد. اطلاعـات بازیابـی شـده وارد نـرم افـزار اکسـل شـد تـا از صحـت روایـی و پایایـی داده‌هـا اطمینـان حاصـل گـردد. همچنیـن مـدارک بازیابـی شـده بررسـی گردیـد تـا مشـخص شـود کـه مـدارک به‌طـور کامـل بـا حـوزه گرافیـک دیزایـن منطبـق اسـت. جهـت تحلیـل داده‌هـای مربـوط بـه هم‌رخـدادی واژگان همـه داده‌هـا وارد نـرم افـزار وس ویـوور[۲] شـدند. از کلمـات کلیـدی مـورد اسـتفاده نویسـندگان مقـالات بـرای تحلیـل هم‌واژگانـی در ایـن پژوهـش اسـتفاده شـد زیـرا ایـن کلمـات توسـط پژوهشـگران متخصـص ایـن حـوزه نـگارش شـده اسـت و می‌توانـد درک بهتـری از موضـوع مقـالات را بازتـاب دهـد.

مبانی نظری

برای ساماندهی وضعیت سیاست گذاری برنامه‌ریزی توسعه به ویژه توسعه علم مصوبات، برنامه‌ها و اسناد متعددی تدوین و برخی از برنامه‌ها اجرا شده است. بررسی، تجزیه و تحلیل وضعیت موجود بخش اساسی در تدوین هر سند و برنامه است و از آنجا که پژوهش‌های علم سنجی به‌خوبی می‌توانند بخش تجزیه و تحلیل وضعیت موجود را پشتیبانی کنند از اینرو سیاستگذاران و برنامه‌ریزان علم همواره به نتایج پژوهش‌های علم سنجی نیازمند خواهند بود (سوری و همکاران، ۱۳۹۹، ۱۳۰ به نقل از زندی‌روان و همکاران، ۱۳۹۵). همچنین پیشرفت علمی هر حوزه‌ای با تلاش‌های محققان و آثار علمی پیشینیان آن حوزه بوده و دانشمندان هر حوزه به‌منظور دیدن فراسوی دانش در حوزه‌ی تخصصی خود آثار اصیل پیشین را مطالعه نموده و با اتکا به گذشته‌ی علم، آینده‌ی علمی حوزه‌ی تخصصی خود را پیش‌می‌برند تا به درک کلی از چارچوب علمی حوزه‌ی موردنظر برسند (سهیلی، شعبانی و خاصه، ۱۳۹۴، ۲۱). از سویی، چون حوزه‌های علمی مختلف رو به رشد و باسرعت درحال منتشر شدن هستند، رصد روندهای علمی را دشوار کرده است. از این رو، متخصصان علم‌سنجی و علوم رایانه[۳] با تلفیق ابزارهای مصورسازی شاخص‌ها و فنون علم‌سنجی به‌منظور ایجاد تصور کامل و جامع از علوم مختلف، ترسیم نقشه‌ی حوزه‌های علمی را ارائه کرده‌اند. در حوزه علم‌سنجی می‌توان بررسی کمی تولیدات، میزان همکاری‌های علمی پژوهشگران و ترسیم نقشه‌های علمی را انجام داد (عصاره و همکاران، ۱۳۸۸، ۷۳). با روش علم سنجی، به بررسی مسیرهایی که یک حوزه علمی طی کرده و شاخه‌های مختلفی که موضوع‌های درون حوزه ایجاد کرده، می‌پردازند و نقش و اهمیت و پیشرفت و یا نقصان آن‌ها را ارائه می‌کند و به ترسیم نقش و جایگاه افراد، مؤسسات و کشورها در پیشرفت حوزه‌های مختلف علمی می‌پردازد تا در تدوین سیاست‌های علمی و پژوهشی، سیاست‌گذاران علمی و فرهنگی دانشگاه‌ها و مؤسسات تحقیقاتی و در سطح کلان کشور را یاری نماید (سوری و همکاران، ۱۳۹۹، ۱۲۸). نقشه در اصطلاح نقشه علم، به معنایی که در رهنگاشت به‌کار می‌رود نیست، بلکه همانند نقشه‌های جغرافیایی‌ای است که قرن‌هاست برای اکتشاف و مسیریابی به ما کمک کرده‌اند (رمضانی، علی‌پورحافظی و مؤمنی، ۱۳۹۳، ۵۶). نقشه‌های علم نیز به همین روش، بازیابی دانش را پشتیبانی و نتایج علمی را مصورسازی می‌کنند (زندی‌روان، داورپناه و فتاحی، ۱۳۹۵، ۵۸ به نقل از برنر، ۲۰۱۰). سهیلی و همکاران معتقدند که نقشه‌های علمی از عناصری به نام بروندادهای حوزه‌های پژوهشی تشکیل می‌شوند که در این نقشه‌ها حوزه‌های علمی که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند از ارتباط مفهومی قوی‌تری برخوردارند و هرچه از هم دورتر باشند، این ارتباط مفهومی ضعیف‌تر است (سهیلی، توکلی‌زاده راوری، حاضری، و دوست‌حسینی، ۱۳۹۷، ۲). تحلیل هم‌رویدادی واژگان نوعی تحلیل هم‌استنادی است که روابط میان مفاهیم علمی را بصری‌سازی می‌سازد و با شیوه‌ی تحلیل کمی به کشف شبکه‌ی مفاهیم حوزه‌های علمی می‌پردازد (Small & Griffith, 1974, 17-40). به گفته ژانگ و همکارانش تجزیه و تحلیل هم واژگانی، تحلیل استفاده از واژگان یا اصطلاحاتی است که هم‌زمان در یک مجموعه ادبیات رخ می‌دهد تا ارتباط بین مضامین مختلف پژوهشی در بین رشته‌ها را نشان دهد که توسط مجموعه ادبیات استفاده شده است (ژانگ و همکاران، ۲۰۱۶، ۲۹۷-۳۱۰). تحلیل هم‌رخدادی واژگان ابزاری‌است که برای کشف دانش و ترسیم نقشه‌های علمی استفاده می‌شود (مکی‌زاده و ابراهیمی، ۱۳۹۸، ۱۰۷ به نقل از ناصری جزه، ۱۳۹۱). بر اساس آنچه گفته شد نقشه علم ابزاری با ارزش جهت مشخص نمودن منابع، روند علمی یک حوزه، محدودیت‌ها و کمبودهای آن است (باب الحوائجی، زارعی، نشاط و حریری، ۱۳۹۳، ۵). بنابراین ترسیم نقشه علمی حوزه گرافیک دیزاین می‌تواند باعث ارتقای تولیدات علمی این حوزه شود.

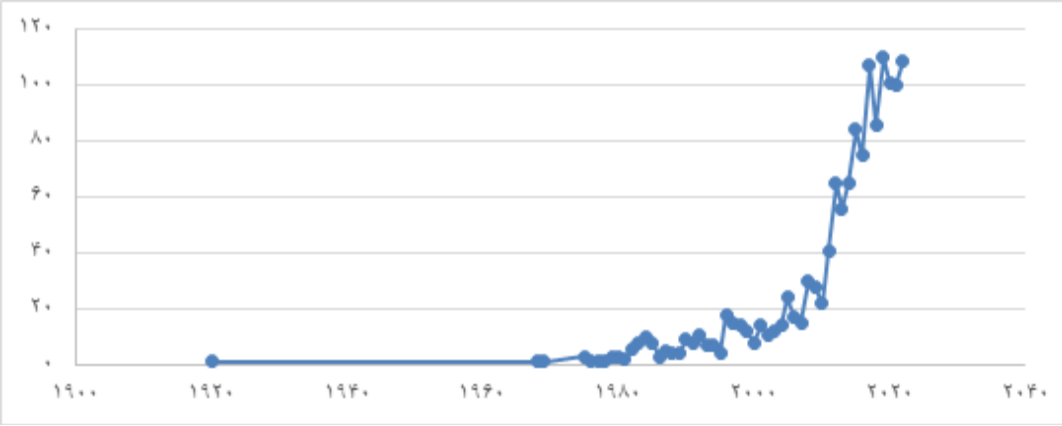
پایگاه استنادی وب آو ساینس

منظور از پایگاه‌های استنادی آن دسته از پایگاه‌هایی هستند که با استفاده از رابطه میان مدارک و اسناد به آن‌ها امکان دریافت نتایج و گزارش‌هایی را فراهم می‌سازند. نمایه‌های استنادی بخشی عمده از پایگاه‌های استنادی را تشکیل می‌دهند؛ با این حال پایگاه‌های استنادی فقط به نمایه‌های استنادی محدود نمی‌شوند. علاوه بر آن‌ها، پایگاه‌هایی را که با استفاده از داده‌های مندرج در نمایه‌های استنادی امکان

تجزیه و تحلیل‌های بیشتر و دریافت گزارش‌هایی کامل‌تر را فراهم می‌سازند نیز شامل می‌شوند (نوروزی‌چاکلی، ۱۳۹۰، ۳۰۱). پایگاه استنادی وب آو ساینس که در بین برخی از افراد به ISI معروف است در مجموع بیش از ۸۵۰۰ عنوان نشریه معتبر در بخش علوم و بیش از ۳۰۰۰ عنوان نشریه در بخش علوم اجتماعی را در بر می‌گیرد. مدارک در پایگاه وب آو ساینس شامل مقاله، مقاله کامل همایش‌ها چکیده نشست‌های علمی، مقاله سردبیر، مرور، نامه، تصحیح نسخ علمی، نقد کتاب، مقاله روزنامه‌ها، کتاب‌شناسی، مرور نرم افزار، مرور پایگاه داده و فصل کتاب است (غفاری، قره بقلو و قلی‌زاده شیروان، ۱۴۰۰ به نقل از ستاد و بررسی ۱۱ ۱۲ راهبری اجرای نقشه جامع علمی کشور، ۱۳۹۶).

یافته‌های پژوهش

روند انتشار تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس تعداد کل مقالات منتشرشده در حوزه‌ی گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس حدود ۱۳۶۴ مقاله پژوهشی و مروری است. فرآیند رشد انتشار پژوهش‌های حوزه‌ی گرافیک دیزاین در نمودار ۱ نشان داده شده است. همانطور که این نمودار نشان می‌دهد، تولیدات علمی این حوزه از سال ۲۰۱۰ میلادی روند افزایشی داشته است. به عنوان مثال، تعداد مقالات از ۲۲ مقاله در سال ۲۰۱۰ به ۱۱۰ مقاله در سال ۲۰۱۹ رسیده است، که این نشان‌دهنده رشد قابل توجهی در تولیدات علمی این حوزه می‌باشد.



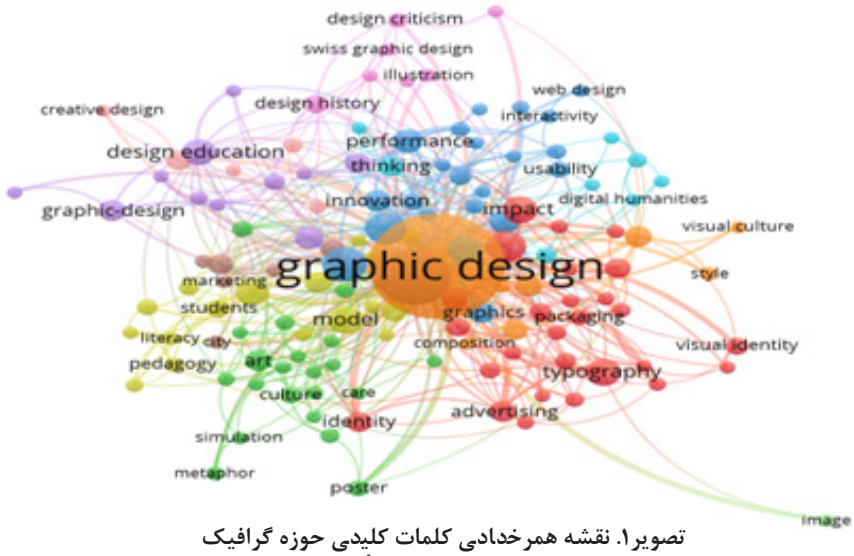
نمودار۱. روند تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین (مأخذ: نگارندگان).

بیشترین تولیدات علمی مربوط به سال ۲۰۱۹ با ۱۱۰ مقاله است (جدول۱). داده‌های این جدول تا زمان استخراج داده از پایگاه وب آو ساینس سال ۲۰۲۲ میلادی معتبر است. همانگونه که جدول ۱ نشان می‌هد اولین مدرک منتشر شده حوزه گرافیک دیزاین مربوط به سال ۱۹۲۰ است و پس از آن تا سال ۱۹۶۸ مدرکی در این حوزه یافت نشد. همین عدم انتشار طی سال‌های ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۵ مشاهده می‌گردد و از سال ۱۹۷۵ به بعد شاهد انتشار مدارک این حوزه در سال‌های متوالی و بدون توقف انتشار هستیم.

جدول ۱. تعداد انتشار مقالات حوزه گرافیک دیزاین پایگاه وب آو ساینس (مأخذ: نگارندگان).

سال انتشار	تعداد پژوهش‌ها	سال انتشار	تعداد پژوهش‌ها	سال انتشار	تعداد پژوهش‌ها
2019	110	2006	17	1994	7
2022	109	1997	15	1982	6
2017	107	2007	15	1987	5
2020	101	1998	14	1988	4
2021	100	2001	14	1989	4
2018	86	2004	14	1995	4
2015	84	1999	12	1975	3
2016	75	2003	12	1979	3
2012	65	1992	11	1980	3
2014	65	2002	11	1986	3
2013	56	1984	10	1981	2
2011	41	1990	9	1920	1
2008	30	1983	8	1968	1
2009	28	1985	8	1969	1
2005	24	1991	8	1976	1
2010	22	2000	8	1977	1
1996	18	1993	7	1978	1

طبق جدول ارائه شده، بیشترین تعداد مقالات منتشر شده در سال ۲۰۱۹ با ۱۱۰ مقاله بوده و کمترین تعداد مربوط به سال‌های اولیه مثل ۱۹۲۰، ۱۹۶۸، ۱۹۶۹، ۱۹۷۶، ۱۹۷۷ و ۱۹۷۸ با تنها یک مقاله است. این روند افزایشی بیانگر افزایش علاقه و توجه پژوهشگران به حوزه گرافیک دیزاین در دهه‌های اخیر است. از سال ۱۹۷۵ به بعد، انتشار مقالات در این حوزه به طور پیوسته ادامه داشته است. این افزایش می‌تواند به دلایل مختلفی از جمله پیشرفت تکنولوژی‌های مرتبط با گرافیک دیزاین، رشد تعداد پژوهشگران و دانشگاه‌هایی که در این حوزه فعالیت می‌کنند و افزایش نیاز به پژوهش‌های مرتبط با طراحی گرافیک در صنایع مختلف باشد. با تحلیل دقیق‌تر نمودار و جدول، مشاهده می‌شود که پس از یک دوره نسبتاً ثابت در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، تعداد مقالات به طور قابل توجهی افزایش یافته است. به طور مثال، تعداد مقالات از ۳ مقاله در سال ۱۹۸۰ به ۶۵ مقاله در سال ۲۰۱۲ و سپس به ۱۱۰ مقاله در سال ۲۰۱۹ رسیده است. این رشد نشان‌دهنده توجه فزاینده به اهمیت و کاربردهای گرافیک دیزاین در دنیای مدرن است. در نهایت، روند صعودی انتشار مقالات در این حوزه نشان می‌دهد که گرافیک دیزاین به عنوان یک حوزه پژوهشی پویا و رو به رشد، همچنان پتانسیل بالایی برای تحقیقات جدید و نوآورانه دارد. افزایش تعداد مقالات در سال‌های اخیر، علاوه بر نشان دادن رشد علمی، می‌تواند به ایجاد پایه‌های علمی قوی‌تر و توسعه فناوری‌های نوین در این حوزه کمک کند. وضعیت هم‌رخدادی کلمات کلیدی مقالات حوزه‌ی گرافیک دیزاین (موضوعات اصلی) در تصویر شماره ۱ نقشه هم‌رخدادی کلمات کلیدی نشان داده شده است. از آنجا که هر چه پراکندگی در نقشه بیشتر باشد تنوع موضوعی در آن حوزه بیشتراست، میزان پراکندگی واژگان حوزه گرافیک دیزاین (تصویر ۱) نشان می‌دهد که این حوزه از تنوع محدود موضوعی برخوردار است. با توجه به اندازه دایره‌ها در نقشه، فراوانی تکرار واژه «گرافیک دیزاین» از سایر واژگان بیش‌تر است. اندازه دایره‌ها، تعداد تکرار واژه‌های کلیدی را نشان می‌دهد و هرچه اندازه دایره بزرگتر باشد، فراوانی تکرار واژگان آن حوزه بیشتراست. فاصله نزدیک دایره‌ها در واژگان«هنر-فرهنگ»[۴] و «بسته بندی، تبلیغات، تایپوگرافی» [۵]نشان‌دهنده‌ی ارتباط بیش‌تر این مفاهیم با یکدیگر است؛ زیرا در نقشه هرچه واژگان کلیدی به هم نزدیک باشند، ارتباط بین مفاهیم با یکدیگر بیشتر است. همچنین ضخامت خطوط بین واژه‌های «هنر، استعاره، شبیه سازی»[۶]و «ترکیب بندی، تبلیغات، تایپوگرافی»[۷](دوایر قرمزرنگ) ارتباط نسبتاً قوی آن‌ها را با یکدیگر نشان می‌دهد؛ چون هرچه خطوط از ضخامت بیش‌تری برخوردار باشد، ارتباط بین واژه‌ها قوی‌تر است.



تصویر۱. نقشه همرخدادی کلمات کلیدی حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس. (مأخذ: نگارندگان).

جدول ۲. موضوعات حوزه‌ی گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس (مأخذ: نگارندگان).

ردیف	رنگ خوشه	اقلام خوشه	کلمات کلیدی	
1	قرمز	27	Advertising, Attention, Brand, Branding, Consumer, Corporate Identity, Food, Health, Identity, Impact, Information, Legibility, Logo, Logo Design, Multimodality, Packaging, Packaging Design, Perception, Perceptions, Product, Quality, Semiotics, Shape, Social semiotics, Sustainability, Typography, Visual identity	تبلیغات، توجه، نام تجاری، برندسازی، مصرف کننده، هویت سازمانی، غذا، سلامت، هویت، تاثیر، اطلاعات، خوانایی، لوگو، طراحی لوگو، چندوجهی، بسته بندی، طراحی بسته بندی، ادراک، ادراکات، محصول، کیفیت، نشانه شناسی، شکل، اجتماعی نشانه شناسی، پایداری، تایپوگرافی، هویت بصری
2	سبز	21	Art, Artificial intelligence, Behavior, Care, Consumption, Critique, Culture, Emotion, Gender, Guidelines, History, Images, Information design, Metaphor, Poster, Qualitative research, Risk, Simulation, Social media, Trust, Visual perception	هنر، هوش مصنوعی، رفتار، مراقبت، مصرف، نقد، فرهنگ، احساسات، جنسیت، دستورالعمل ها، تاریخ، تصاویر، طراحی اطلاعات، استعاره، پوستر، تحقیقات کیفی، ریسک، شبیه سازی، رسانه‌های اجتماعی، اعتماد، ادراک بصری
3		21	Augmented reality, Communication, Education, Experience, Feedback, Graphics, Innovation, Interactivity,Learning, Management, Memory, Motivation, Multimedia, Performance, Presentations, Strategies, Strategy, Usability, Virtual reality, Visual Communication, Web design	واقعیت افزوده، ارتباطات، آموزش، تجربه، بازخورد، گرافیک، نوآوری، تعامل، یادگیری، مدیریت، حافظه، انگیزه، چند رسانه‌ای، عملکرد، ارائه‌ها، استراتژی‌ها، استراتژی، قابلیت استفاده، واقعیت مجازی، ارتباطات بصری، طراحی وب
4	زیتونی	17	Art education, Collaboration, Community, Creativity, Curriculum, Framework, Graphic design Education, Higher education, Infographics, Internet, Literacy, Model, Pedagogy, Prediction, Students, System, Web	آموزش هنر، همکاری، جامعه، خلاقیت، برنامه درسی، چارچوب، آموزش طراحی گرافیک، آموزش عالی، اینفوگرافیک، اینترنت، سوادآموزی، مدل، آموزش، پیش بینی، دانش آموزان، سیستم، وب
5	بنفش	11	Case study, Children, Co-design, Communication design, Design education, Graphic-design, Industrial-design, Knowledge, Participatory design, Product-delay algorithm, Technology	مطالعه موردی، کودکان، طراحی مشترک، طراحی ارتباطات، آموزش طراحی، طراحی گرافیکی، طراحی صنعتی، دانش، طراحی مشارکتی، الگوریتم تاخیر محصول، فناوری
6	آبی	9	Cad, Data visualization, Digital humanities, Graphic design history, Graphs, Information visualization, Thinking, User experience, Visualization	کاد، تجسم داده، علوم انسانی دیجیتال، تاریخچه طراحی گرافیک، نمودارها، تجسم اطلاعات، تفکر، تجربه کاربر، تجسم
7	نارنجی	8	Aesthetics, Color, Complexity, Composition, Graphic design, Layout, Style, Visual culture	زیبایی‌شناسی، رنگ، پیچیدگی، ترکیب‌بندی، طراحی گرافیکی، چیدمان، سبک، فرهنگ بصری

در نقشه‌ی هم‌رخدادی کلمات کلیدی ۱۱ خوشه با رنگ‌های متفاوت وجود داردکه برای تمایز خوشه‌ها از رنگ‌های مختلف استفاده شده است. در هر خوشه مفهومی که بیش‌ترین تکرار را دارد، با اندازه‌ی بزرگ‌تری که مفهوم اصلی خوشه است نشان داده شده است. در جدول ۲، خوشه‌های دارای موضوعات اصلی و مهم حوزه‌ی گرافیک دیزاین آمده است. عبارت «گرافیک دیزاین» در خوشه‌ی نارنجی مفهوم اصلی و مهم این حوزه را نشان می‌دهد.

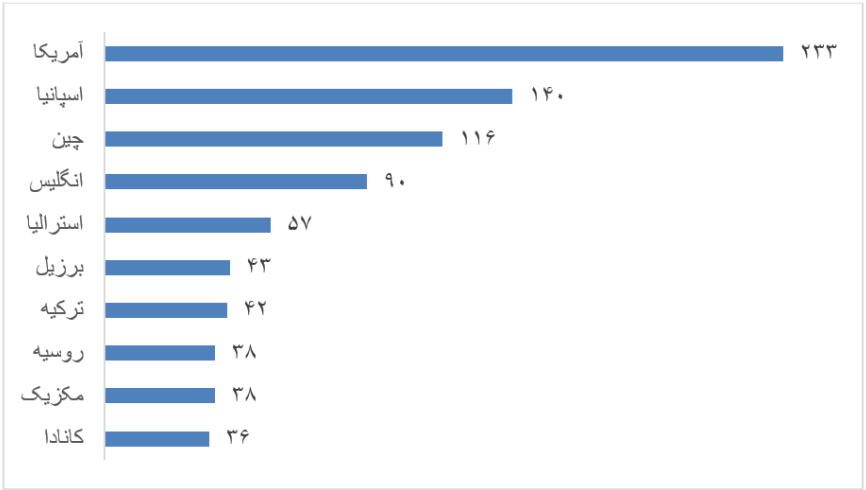
ردیف	رنگ خوشه	اقلام خوشه	کلمات کلیدی	
8	قهوه‌ای	8	Architecture, City, Design, Exhibition design, Marketing, Models, Optimization, Support	معماری، شهر، طراحی، طراحی نمایشگاه، بازاریابی، مدل ها، بهینه سازی، پشتیبانی
9	صورتی	7	Design criticism, Design history, Design practice, Globalization, Illustration, Postmodernism, Swiss Graphic design	نقد طراحی، تاریخ طراحی، عمل طراحی، جهانی شدن، تصویرسازی، پست مدرنیسم، طراحی گرافیک سوئیس
10	صورتی کم‌رنگ	5	Creative design, Design creativity, Design process, Design tools, Drawing	طراحی خلاقانه، خلاقیت طراحی، فرآیند طراحی، ابزار طراحی، طراحی
11		1	Image	تصویر

تعدادی از حوزه‌های موضوعی که مورد توجه پژوهشگران حوزه گرافیک دیزاین در جدول ۳ نشان داده شده‌اند. تعداد ۴۳۳ مقاله در زمینه موضوعی هنر و تعداد ۰۷۱ مقاله در زمینه علوم کامپیوتر می‌باشد. لازم به ذکر است، بسیاری از مقالات بین رشته‌ای بوده و شامل چند زمینه موضوعی هستند.

جدول۳. حوزه های موضوعی برتر تولیدات علمی در حوزه گرافیک دیزاین (مأخذ: نگارندگان).

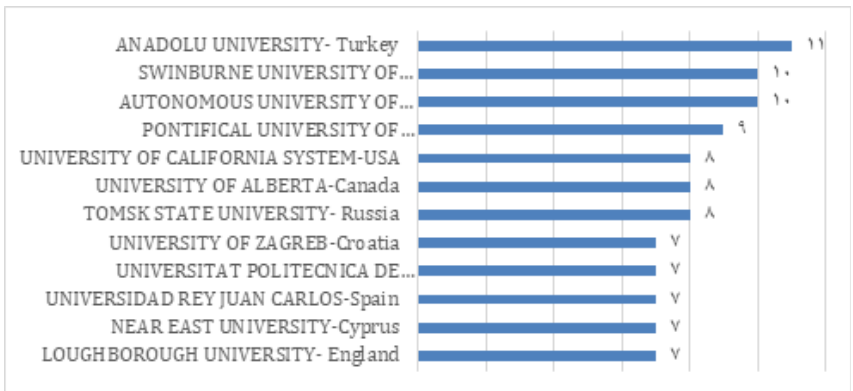
رتبه	زمینه های موضوعی	تعداد تولیدات	سهم تولیدات
1	Art	334	24.49
2	Computer Science	170	12.46
3	Education Educational Research	135	9.90
4	Engineering	130	9.53
5	Architecture	107	7.85
6	Communication	91	6.67
7	Arts Humanities Other Topics	85	6.23
8	Business Economics	46	3.37
9	Social Sciences Other Topics	43	3.15
10	Linguistics	36	2.64

حوزه گرافیک دیزاین، علی‌رغم تنوع محدود موضوعی، از اهمیت و جایگاه بالایی در بین پژوهشگران برخوردار است. توجه به ارتباطات قوی بین مفاهیم کلیدی و تحلیل خوشه‌های موضوعی، می‌تواند به درک بهتر روندهای پژوهشی و شناسایی اولویت‌های آینده کمک کند. کشورها و سازمان‌های مشارکت‌کننده در انتشار تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین مطابق با نمودار ۲ کشور آمریکا با ۳۳۲ مقاله، اسپانیا با۰۴۱ مقاله و چین با ۶۱۱ مقاله سه کشور اول از نظر میزان تولیدات علمی در این حوزه هستند و کشور ایران با ۹ مقاله به همراه کشورهای شیلی و اندونزی در مقام نوزدهم قرار دارند.



نمودار ۲. تولیدات علمی کشورهای مختلف در حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس (مأخذ: نگارندگان).

با بررسی داده‌های ارائه شده، مشاهده می‌شود که کشورهایی مانند آمریکا، اسپانیا و چین، با تولید بالای مقالات علمی در حوزه گرافیک دیزاین، پیشتاز هستند. این توزیع نشان‌دهنده تمرکز بالای پژوهش و توسعه علمی در این کشورها است و می‌تواند به دلایل مختلفی از جمله سرمایه‌گذاری‌های کلان در تحقیق و توسعه، وجود زیرساخت‌های پیشرفته علمی و پژوهشی، و همچنین حمایت‌های دولتی و خصوصی از پروژه‌های علمی باشد. ایران با تولید ۹ مقاله، در مقایسه با کشورهای پیشرو، در رتبه پایین‌تری قرار دارد. این وضعیت می‌تواند به چالش‌های مختلفی اشاره داشته باشد، از جمله محدودیت‌های منابع مالی، کمبود زیرساخت‌های پژوهشی، و یا نیاز به تقویت همکاری‌های بین‌المللی و افزایش سرمایه‌گذاری در حوزه‌های علمی و پژوهشی. نمودار ۳ تعداد تولیدات علمی دانشگاه‌های پرتولید در حوزه گرافیک دیزاین را نشان می‌دهد، مطابق با نمودار ۳، دانشگاه«Anadolu Uviversity» از کشور ترکیه با ۱۱ مقاله رتبه اول تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین را دارا می‌باشد و دانشگاه‌های«Autonomous University of Barcelona» و«Swinburne University of Technology» به ترتیب از کشور اسپانیا و استرالیا با ۱۰ مقاله در رتبه دوم قرار دارند و دانشگاه«Pontifical University of Salamanca»از کشور اسپانیا با ۹ مقاله در رتبه سوم قرار دارد. این دانشگاه‌ها با تولید مقالات قابل توجه، نقش مهمی در پیشرفت علمی و تخصصی حوزه گرافیک دیزاین ایفا می‌کنند. این امر می‌تواند به سیاست‌های علمی و پژوهشی این دانشگاه‌ها، کیفیت و قابلیت‌های علمی اعضای هیأت علمی و همچنین منابع و امکانات تحقیقاتی آن‌ها مرتبط باشد.



نمودار ۳. تولیدات علمی سازمان‌های شرکت کننده در انتشار تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس (مأخذ: نگارندگان).

مجلات برتر منتشر کننده تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین

مجله‌هایی که بیش‌ترین میزان پژوهش‌ها را در حوزه‌ی گرافیک دیزاین منتشر می‌کنند در جدول ۴ دیده می‌شوند. مجله‌ی «Grafica Journal of Graphic design» با انتشار ۳۷ مقاله در حوزه‌ی گرافیک دیزاین، رتبه اول را در میزان انتشار مقالات این حوزه دارد و به عنوان برترین مجله در این حوزه شناخته می‌شود. این میزان بالای انتشار می‌تواند به اهمیت و تأثیرگذاری این مجله در پیشبرد تحقیقات و تبادل علمی در حوزه گرافیک دیزاین اشاره داشته باشد. مجله‌های«Design and Cultur» با انتشار ۱۹ مقاله و «Anadolu Universitesi Sanat Tasarim Dergisi Anadolu Uviversity Journal of Art Design» با ۱۸ مقاله به‌ترتیب رتبه‌ی دوم و سوم را به‌خود اختصاص داده‌اند. این مجله‌ها نیز به دلیل تعداد قابل توجه مقالات خود، نقش مهمی در انتشار و ترویج تحقیقات در این حوزه دارند.

جدول ۴. پرتولیدترین مجله‌ها در حوزه گرافیک دیزاین (مأخذ: نگارندگان).

رتبه	عنوان مجله	ناشر	کشور	تعداد مقالات
1	Grafica Journal of Graphic Design	Universitat Autonoma de Barcelona	Spain	37
2	Design And Culture	Taylor and Francis Ltd.	United Kingdom	19
3	Anadolu Universitesi Sanat Tasarim Dergisi Anadolu University Journal of Art Design	Anadolu Univ	Turkey	18
4	Design Journal	Taylor and Francis Ltd.	United Kingdom	16
5	Design Issues	MIT Press Journals	United States	15
5	Journal of Design History	Oxford University Press	United Kingdom	15
6	International Journal of Art Design Education	Wiley-Blackwell Publishing Ltd	United Kingdom	14
7	Journal of Visual Communication in Medicine	Informa Healthcare	United Kingdom	12
8	Art Design Communication in Higher Education	Intellect Ltd.	United Kingdom	10
8	Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kulturologiya I Iskusstvovedenie Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History	Tomsk State Univ	Russia	10
8	Visual Communication	SAGE Publications Ltd	United Kingdom	10

توزیع جغرافیایی نشان می‌دهد که کشورهای متعددی از جمله اسپانیا، بریتانیا، ترکیه، و ایالات متحده، سهم قابل توجهی در انتشار مقالات علمی در حوزه گرافیک دیزاین دارند. به ویژه، بریتانیا با چندین مجله در صدر جدول، به عنوان یک مرکز عمده تولید و انتشار مقالات علمی در این حوزه برجسته است. همچنین، وجود چندین مجله از ترکیه و روسیه نشان‌دهنده حضور و فعالیت علمی در این کشورها است و می‌تواند به تلاش‌های پژوهشی و توسعه علمی در این مناطق اشاره کند. همچنین تمرکز در انتشارات علمی در چند مجله خاص، مانند ««Grafica Journal of Graphic Design و «Design and Culture»، نشان‌دهنده تأثیرگذاری این مجله‌ها در تعیین روندها و جهت‌گیری‌های تحقیقاتی در حوزه گرافیک دیزاین است. این تمرکز می‌تواند به دلیل کیفیت بالای مقالات منتشر شده، روند بررسی دقیق و سیاست‌های تحریریه این مجله‌ها باشد.پر استنادترین مقالات حوزه گرافیک دیزاین مقالات پر استناد در هر حوزه علمی نشان‌دهنده تأثیر و اهمیت بالای آنها در پژوهش‌های مرتبط هستند.

طبـق جـدول ارائـه شـده، مقالـه«An overview of online trust: Concepts, elements, and implications» بـا ۴۲۵ اسـتناد، بـه عنـوان پراسـتنادترین مقالـه در حـوزه گرافیـک دیزایـن معرفـی شـده اسـت. ایـن مقالـه بـه دلیـل دریافـت بالاتریـن میـزان اسـتناد، بـه عنـوان یـک منبـع کلیـدی و مرجـع معتبـر در ایـن حـوزه شـناخته می‌شـود. همچنیـن، مقالـه «Show me: Automatic presentation for visual analysis» بـا ۲۰۸ اسـتناد، در رتبـه دوم قـرار دارد و نشـان‌دهنده اهمیـت موضوعـات مرتبـط بـا تحلیـل بصـری و نمایش‌هـای خـودکار اسـت. اسـتفاده از جـدول ۵ بـه پژوهشـگران حـوزه گرافیـک دیزایـن نشـان می‌دهـد کـه چـه مقالاتـی نـگارش شـود تـا اسـتناد بـه نویسـنده بیشـتر شـود و اینکـه چـه موضوع‌هایـی دارای اهمیـت بالایـی بـرای پژوهـش هسـتند.

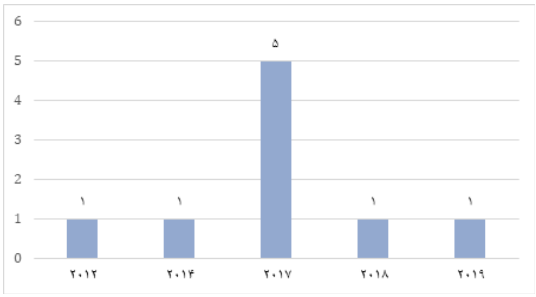
جدول ۵. مقالات پراستناد حوزه‌ی گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس (مأخذ: نگارندگان).

عنوان مقاله	نویسنده	منبع	سال انتشار	تعداد استناد
An overview of online trust: Concepts, elements, and implications	Wang, YD; Emurian, HH	COMPUTERS IN HUMAN BEHAVIOR	2005	425
Show me: Automatic presentation for visual analysis	Mackinlay, Jock D.; Hanrahan, Pat; Stolte, Chris	IEEE TRANSACTIONS ON VISUALIZATION AND COMPUTER GRAPHICS	2007	208
Function-behavior-structure paths and their role in analogy-based design	Qian, L; Gero, JS	AI EDAM-ARTIFICIAL INTELLIGENCE FOR ENGINEERING DESIGN ANALYSIS AND MANUFACTURING	1996	191
The Cognitive Science of Visual-Spatial Displays: Implications for Design	Hegarty, Mary	TOPICS IN COGNITIVE SCIENCE	2011	164
Collaborating on multiparty information systems development projects: A collective reflection-in-action view	Levina, N	INFORMATION SYSTEMS RESEARCH	2005	160
Large-Strain, Multiform Movements from Designable Electrothermal Actuators Based on Large Highly Anisotropic Carbon Nanotube Sheets	Li, Qingwei; Liu, Changhong; Lin, Yuan-Hua; Liu, Liang; Jiang, Kaili; Fan, Shoushan	ACS NANO	2015	137
A TASK-ANALYTIC APPROACH TO THE AUTOMATED DESIGN OF GRAPHIC PRESENTATIONS	CASNER, SM	ACM TRANSACTIONS ON GRAPHICS	1991	134
The new economy of the inner city	Hutton, TA	CITIES	2004	134
New graphic schemes for Stata: plotplain and plottig	Bischof, Daniel	STATA JOURNAL	2017	127
Probabilistic Graphlet Transfer for Photo Cropping	Zhang, Luming; Song, Mingli; Zhao, Qi; Liu, Xiao; Bu, Jiajun; Chen, Chun	IEEE TRANSACTIONS ON IMAGE PROCESSING	2013	119
Development of Smartphone Applications for Nutrition and Physical Activity Behavior Change	Hebden, Lana; Cook, Amelia; van der Ploeg, Hidde P.; Allman-Farinelli, Margaret	JMIR RESEARCH PROTOCOLS	2012	110

بررسی سال‌های انتشار مقالات پراستناد نشان می‌دهد که مقالات قدیمی‌تر، مانند مقاله‌های سال ۱۹۹۱ و ۱۹۹۶، هنوز هم به دلیل محتوای بنیادی و تأثیرگذار خود، استنادهای زیادی دریافت کرده‌اند. این امر نشان‌دهنده ماندگاری و اهمیت طولانی‌مدت این تحقیقات در حوزه گرافیک دیزاین است. مقالات جدیدتر، مانند مقاله‌های سال ۲۰۱۵ و ۲۰۱۷، نیز به دلیل موضوعات نوین و کاربردی خود، توانسته‌اند تعداد قابل توجهی استناد دریافت کنند. این وضعیت نشان‌دهنده اهمیت پژوهش‌های جاری و پیشرفت‌های اخیر در این حوزه است. استفاده از مقالات پراستناد به پژوهشگران کمک می‌کند تا درک بهتری از موضوعات مهم و پرطرفدار در حوزه گرافیک دیزاین پیدا کنند. مقالات با تعداد بالای استناد معمولاً به دلیل ارائه رویکردهای نوین، نظریه‌های مؤثر، یا نتایج عملی قابل توجه، مورد توجه قرار می‌گیرند. این داده‌ها می‌توانند به پژوهشگران در انتخاب موضوعات تحقیقاتی و طراحی پروژه‌های خود کمک کنند تا نتایج تحقیقاتشان تأثیر بیشتری داشته و احتمال استناد به مقالات آن‌ها افزایش یابد.

وضعیت تولیدات علمی ایران در حوزه گرافیک دیزاین

تعداد کل مدارک منتشر شده حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس حدود ۱۳۶۴ مدرک است. از این تعداد پژوهش‌ها کشور ایران در حوزه گرافیک دیزاین ۹ مقاله در پایگاه وب آو ساینس منتشر کرده که بار استناد دریافت کرده‌اند. از ۹ مقاله ایرانی منتشر شده در حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس ۸ مقاله به زبان انگلیسی و ۱ مقاله به زبان عربی منتشر شده است. با توجه به داده‌های موجود، ایران با تولید ۹ مقاله در حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس، سهم نسبتاً کوچکی از کل مقالات منتشر شده (۱۳۶۴ مقاله) را به خود اختصاص داده است. این تعداد نشان‌دهنده نیاز به تقویت پژوهش‌های علمی در این حوزه است. ۱. روند انتشار مقالات ایران: همانطور که نمودار ۳ نشان می‌دهد بیشترین مقالات حوزه گرافیک دیزاین کشور ایران مربوط به سال ۲۰۱۷ با ۵ مقاله است. این روند می‌تواند به دلیل توجه خاص به این حوزه در آن سال یا افزایش فعالیت‌های پژوهشی در آن دوره باشد. و در سال‌های ۲۰۱۸، ۲۰۱۹، ۲۰۱۲ و ۲۰۱۴ هر کدام ۱ مقاله در این حوزه از پژوهشگران ایرانی منتشر شده است که نشان‌دهنده نوسانات در میزان تولید مقالات در این حوزه در سال‌های مختلف است.



نمودار ۳. روند انتشار مقالات ایرانی حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس. (مأخذ: نگارندگان).

۲. پر استنادترین مقالات ایران: جدول ۶ مقالات ایرانی حوزه گرافیک دیزاین که استناد بالایی داشته‌اند را نشان می‌دهد. طبق جدول، مقاله‌ای از هانیه تربتی (۲۰۱۸) با عنوان «The Role of Environmental Graphic in the Identification of Urban Public Spaces»، با ۶ استناد، به عنوان پر استنادترین مقاله ایرانی در این حوزه شناخته می‌شود. این مقاله نشان‌دهنده توجه خاص به طراحی گرافیک محیطی و کاربردهای آن در شناسایی فضاهای عمومی شهری است. مقالات دیگر از جمله مقاله‌های منتشر شده در سال‌های ۲۰۱۹ و ۲۰۱۴ نیز به دلیل موضوعات خاص و کاربردی خود، استنادهای قابل توجهی دریافت کرده‌اند، که نشان‌دهنده اهمیت و تأثیر این مقالات در پژوهش‌های مرتبط است.

جدول ۶. مقالات پر استناد ایرانی در حوزه گرافیک دیزاین (مأخذ: نگارندگان).

رتبه	عنوان مقاله	نویسنده	وابستگی سازمانی	تعداد استناد	سال انتشار
1	The Role of Environmental Graphic in the Identification of Urban Public Spaces	Torbati Eshaghzadeh, Hanieh	دانشگاه بجنورد	5	2018
2	Regarding color psychology principles in adventure games to enhance the sense of immersion	Roohi, Samad; Forouzandeh, Aynaz	دانشگاه تبریز	4	2019
3	Acoustic analysis of a semi-anechoic chamber with intersection layout of rectangular fibrous absorbents	Nassiri, P.; Monazzam, M. R.; Delavar, K. Zivary	دانشگاه علوم پزشکی تهران	1	2014

۳. نویسندگان پرتولید ایران: نویسندگان ایرانی با بیشترین تولید علمی در حوزه گرافیک دیزاین خانم‌ها «هاجر سلیمی نمین» و «هانیه اسحاق زاده تربتی» از دانشگاه الزهرا و بجنورد هر کدام با ۲ مقاله در رتبه اول بین نویسندگان این حوزه در پایگاه وب آو ساینس است که ۲۵ درصد کل مقالات ایرانی را شامل می‌شود و نقش مهمی در پژوهش‌های علمی در این زمینه دارند. همانطور که جدول ۷ نشان می‌دهد «جوانی»، «روحی»، «موسوی‌لر»، «افشارمهاجر»، «خزائی»، «صادقی»، «باقری»، «کلاه‌کج»، «طاهری»، «دلاور»، «منظم»، «فروزنده»، «نصیری» و «زاویه» هر کدام ۱ مقاله در این حوزه منتشر کرده‌اند که نشان‌دهنده فعالیت‌های پژوهشی متنوع در بین محققان ایرانی است، اما به نظر می‌رسد که تمرکز تولید مقالات بر روی تعداد کمی از نویسندگان متمرکز شده است.

جدول ۷. نویسندگان پرتولید ایرانی در حوزه گرافیک دیزاین (مأخذ: نگارندگان).

نویسندگان	تعداد مقاله	سهم هر نویسنده در تولید مقاله
Namin HS, Torbati HE	2	25
Afsharmohajer K, Bagheri AA, Delavar KZ, Forouzandeh A, Javani A, Khazaei M, Kolahkaj M, Monazzam MR, Nassiri P, Roohi S, Sadeghi S, Taheri A, Zavieh SS, Mousavilar A	1	12.5

۴. دانشگاه‌های مشارکت‌کننده ایران: در بررسی دانشگاه‌های مشارکت کننده در تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین ۱۰ دانشگاه ایرانی شناسایی شد که دانشگاه الزهرا با ۳ مقاله و دانشگاه هنر تهران با ۲ مقاله پرتولیدترین دانشگاه‌های ایران در حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس هستند که این نشان‌دهنده فعالیت‌های پژوهشی متمرکز در این دانشگاه‌ها در این حوزه است. سایر دانشگاه‌های ایرانی نیز با تولید مقالات، نشان‌دهنده تنوع و گستردگی فعالیت‌های پژوهشی در سطح کشور هستند. دانشگاه‌های هنر اصفهان، شهید چمران اهواز، هنر اسلامی تبریز، تربیت مدرس، علوم پزشکی تهران، بجنورد، سیستان و بلوچستان و تبریز هر کدام ۱ مقاله در این حوزه دارند.

نتیجه‌گیری

تولید علم در حوزه‌های مختلف حائز اهمیت است و می‌توان برتری یک کشور، سازمان و یا افراد را با میزان انتشارات آن‌ها سنجید. بر این اساس بررسی و ارزیابی فعالیت‌های علمی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌است، پژوهش حاضر نیز با هدف ارزیابی تولیدات علمی حوزه گرافیک دیزاین در طی سال‌های ۱۹۲۰ تا ۲۰۲۲ میلادی انجام شده است. بررسی‌ها نشان داد که تعداد ۱۳۶۴ رکورد تولیدات علمی جهان در حوزه گرافیک دیزاین در پایگاه وب آو ساینس نمایه شده است و روند انتشار مقالات در طی این سال‌ها با افت و خیزهایی مواجه بوده و بیشترین میزان تولیدات متعلق به سال ۲۰۱۹ میلادی با ۱۱۰ مقاله است. تجزیه و تحلیل داده‌های پژوهش نشان داد در حوزه گرافیک دیزاین ۱۱ موضوع اصلی (خوشه) وجود دارد. موضوعات هنر، علوم کامپیوتر، تحقیقات آموزشی و پرورشی، مهندسی و معماری پرکاربردترین مباحث مورد علاقه پژوهشگران این حوزه هستند. این محورهای موضوعی مربوطه دارای موضوعات مهمی هستند که می‌توانند مورد توجه دانشگاهیان و سیاست‌گذاران قرار گیرد. جامعه علمی و حرفه‌ای با استفاده از نقشه علم می‌توانند دیدی جامع نسبت به مباحث مهم گرافیک دیزاین در سطح بین المللی پیدا کند و با موضوعات اصلی پژوهشی این حوزه آشنا شود. نتایج نشان داد پژوهشگران آمریکایی و اسپانیا از اصلی‌ترین تولیدکننده علمی حوزه گرافیک دیزاین در سطح بین‌المللی هستند و کشورهای چین، انگلیس و استرالیا رتبه‌های سوم تا پنجم را در تولیدات این حوزه دارند. با توجه به این نکته که یک کشور به مبدأ مؤسسه‌ای که مقاله را منتشر می‌کند مربوط می‌شود، اما تابعیت محققانی که مقاله را می‌نویسند، در نظر گرفته نمی‌شود. پژوهشگران ایرانی تنها ۹ مقاله در این حوزه داشتند که نشان‌دهنده سهم پایین انتشارات ایران در مجلات بین‌المللی است. که می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد از جمله اینکه بیشتر مجلات نمایه شده در پایگاه وب آو ساینس به زبان انگلیسی است و نویسندگان ایرانی نسبت به زبان انگلیسی از سطح بالایی برخوردار نیستند و انتشار مقاله به زبان انگلیسی برایشان دشوار است. عوامل دیگری همچون عدم حمایت مالی و معنوی سازمان‌ها و دانشگاه‌ها از انتشارات بین المللی پژوهشگران و عدم داشتن انگیزه کافی پژوهشگر در پایین بودن این سطح انتشارات بین‌المللی موثر است. همچنین بررسی‌های مربوط به میزان انتشار تولیدات علمی سازمان‌ها نشان داد از بین موسسات داخلی دانشگاه الزهرا بیشترین تولیدات علمی را داشته و در بین موسسات خارجی پژوهشگران دانشگاه آنادولا ترکیه و اتوموتوس بارسلونا بیشترین تولیدات را داشته‌اند که بیان‌گر این موضوع است که گرچه کشور آمریکا بیشترین تولیدات را داشته اما در مورد موسسات کشورهای ترکیه و اسپانیا رتبه اول و دوم پژوهش‌های این حوزه را بخود اختصاص داده‌اند و ایران با رتبه ۱۹ با توجه به جمعیت ایران جایگاه مناسبی در تولید علم این حوزه برخوردار نبوده است. یافته‌ها نشان داد مجله «Grafica Journal of Graphic design» بیشترین مقالات گرافیک دیزاین را منتشر کرده است. معرفی مجلات پرتولید هم می‌تواند در انتشار راحت نتایج تولیدات علمی کمک کند و هم راهنمایی برای پژوهشگران در بازیابی اطلاعات مورد نیاز باشد. با توجه به این موضوع، شناخت مجلات هسته و پراستناد حوزه گرافیک دیزاین می‌تواند ابزاری برای محققان این حوزه باشد. پرارجاع ترین مقاله مربوط به پژوهش ونگ و همکاران (۲۰۰۵) است. مقاله داغ پژوهشی در حوزه گرافیک دیزاین متعلق به بیسچوف (۲۰۱۷) است. با توجه به تازه بودن این مقاله، پژوهشگران می‌توانند از این مقاله برای نگارش مقالات جدید استفاده نمایند. سلیمی نمین با ۲ مقاله پرکارترین پژوهشگر ایرانی در این حوزه است. همچنین اسحاق زاده تربتی (۲۰۱۸)، پر استنادترین مقاله را داشته‌اند. این پژوهش تلاش کرد با شناخت موضوعات کلیدی حوزه گرافیک دیزاین، مقالات پر استناد و داغ پژوهشی، مجلات برتر این حوزه و وضعیت ایران در سطح بین‌المللی توجه محققان را به حوزه‌های پر اهمیت پژوهشی گرافیک دیزاین جلب نمایید. یافته‌های پژوهش ارائه‌ای از نمای کلی وضعیت علمی در تحقیقات گرافیک دیزاین است. محدودیت‌هایی دریافته‌های پژوهش وجود داشت از جمله اینکه این پژوهش داده‌های پایگاه وب آو ساینس را بررسی کرده است و سایر

پژوهش‌های تاثیرگذاری که در این پایگاه نمایه نشده‌اند در این مطالعه گنجانده نشده است. به طور مثال پایین بودن تعداد مقالات ایرانی ناشی از آن است که فارسی زبانان مقالات خود را بیشتر در مجلات داخلی منتشر می‌کنند که بیشتر این مجلات در پایگاه وب آو ساینس نمایه نشده‌اند و دیگر اینکه ممکن است پژوهشگران ایرانی مقالاتی در مجله خارجی چاپ کرده باشند که در پایگاهی غیر از پایگاه وب آو ساینس نمایه شده باشد.

تقدیر و تشکر

نویسندگان این پژوهش بر خود لازم می‌دانند مراتب قدردانی و سپاسگزاری خود را از اعضای محترم هیأت علمی گروه گرافیک دانشکده‌ی هنر دانشگاه شهید چمران اهواز در جهت مستند نمودن پاره‌ای از یافته‌ها، منابع و اصطلاحات تخصصی حوزه‌ی گرافیک اعلام نمایند.

پی‌نوشت

1. Web of Science
2. VosViewer
3. Computer Science
4. Art- Cultural
5. Packaging- advertising- typography
6. Art- metaphor- simulation
7. Composition-advertising-typography

منابع

• باب الحوائجی، فهیمه، زارعی، عاطفه، نشاط، نرگس و حریری، نجلا. (۱۳۹۳). نقشه دانش علم اطلاعات و دانش شناسی براساس مقوله بندی موضوعی اصلی و فرعی. ***مطالعات کتابداری و علم اطلاعات***. دوره ۶. شماره ۱۳. ۲۴-۱.

• جعفری، فاطمه و گل‌تاجی، مرضیه. (۱۳۹۱). مطالعه وضعیت تولیدات علمی اعضای هیئت علمی دانشکده‌های علوم انسانی و هنر و علوم اجتماعی دانشگاه‌های دولتی کشور طی سال‌های ۲۰۰۰-۲۰۰۸. ***پژوهشنامه پردازش و مدیریت اطلاعات***. دوره ۲۷. شماره ۳. ۵۶۱-۵۷۵.

• رمضانی، هادی، علی‌پور حافظی، مهدی و مؤمنی، عصمت. (۱۳۹۳). نقشه‌های علمی فنون و روش‌ها. ***ترویج علم***. دوره ۵. شماره ۶. ۵۳-۸۴.

• زندی‌روان، نرگس، داورپناه، محمدرضا و فتاحی، رحمتاله. (۱۳۹۵). مروری بر رسم نقشه‌ی علم و روش‌شناسی آن. ***پژوهش نامه علم سنجی***. دوره ۲. شماره ۳. ۵۷-۷۶.

• سهیلی، فرامرز، توکلی‌زاده راوری، محمد، حاضری، افسانه و دوست حسینی، ندا. (۱۳۹۷). ***ترسیم نقشه علم***. تهران. دانشگاه پیام نور.

• سهیلی، فرامرز، شعبانی، علی و خاصه، علی اکبر. (۱۳۹۴). ساختار فکری دانش در حوزه رفتار اطلاعاتی: مطالعه هم واژگانی. ***تعامل انسان و اطلاعات***. دوره ۲. شماره ۴. ۲۱-۳۶.

• سوری، فرشته، نوروزی، یعقوب، فامیل روحانی، علی اکبر و زارعی، عاطفه. (۱۳۹۹). ترسیم نقشه علمی تولیدات پژوهشگران هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی در پایگاه وب‌آوساینس. ***پژوهشنامه علم سنجی***. دوره ۶. شماره ۱۱. ۱۲۷-۱۴۸.

• عاصمی، عاصفه و صفری‌نژاد، اکرم. (۱۳۹۹). بررسی وضعیت سبک‌های نقاشی در نمایه استنادی هنر و علوم انسانی: یک تحلیل بسامد استنادی. ***پژوهش نامه علم سنجی***. دوره ۶. شماره ۱۱. ۲۶۱-۲۷۶.

• عبداله‌پور، الهام و ابجدیان، فاطمه. (۱۴۰۲). ارزیابی موضوعی پژوهش‌های حوزه‌ی هنر اسلامی در پایگاه اطلاعاتی اسکوپوس با تأکید بر مقالات پژوهشگران ایرانی. ***پیکره***. دوره ۱۲. شماره ۳۲ doi:10/22055/pyk.2023.18322.

• عصاره، فریده، حیدری، غلامرضا، حاجی زین العابدینی، محسن، حری، عباس و زارع فراشبندی، فیروزه. (۱۳۸۸). ***از کتاب‌سنجی تا وب‌سنجی: تحلیلی بر مبانی، دیدگاه‌ها، قواعد و شاخص‌ها***. تهران. کتابدار.

• غفاری، سعید، قره‌بغلو، وحید و رضا قلی‌زاده شیروان، مریم. (۱۴۰۰). ارزیابی برون‌دادهای علمی ایران در حوزه کامپیوتر در پایگاه وب آو ساینس. ***پژوهشنامه علم سنجی***. دوره ۷. شماره ۲. ۹۹-۱۱۴.

• مکی‌زاده، فاطمه و ابراهیمی، وجیهه. (۱۳۹۶). ترسیم نقشه‌ی علمی حوزه‌ی موضوعی مدیریت ریسک در پایگاه نمایه‌ی استنادی علوم ایران (ISC). ***مدیریت بحران***. دوره ۶. شماره ۲. ۱۰۵-۱۱۷.

• نوروزی چاکلکی، علیرضا. (۱۳۹۰). ***آشنایی با علم سنجی***. تهران. سمت.

• وفائیان، امیر. (۱۳۹۶). مطالعه‌ی وضعیت تولیدات علمی در حوزه‌ی «بازیابی اطلاعات موسیقی» در پایگاه اسکوپوس. ***پژوهش‌نامه علم‌سنجی***. دوره ۳. شماره ۵. ۳۳-۴۸.

References

• Abdolahpour, E., & Abjadian, F. (2023). Thematic Evaluation of Islamic Art Studies in the Scopus Database with an Emphasis on the Articles of Iranian Researchers. ***Paykareh***, 12 (32), 21-36. doi: 10.22055/pyk.2023.18322, (Text in Pesian).

• Asemi, A., & Safari Nejad, A. (2020). A survey on the painting different styles in A&HCI: ***A citation frequency analysis. Scientometrics Research Journal***, 6 (11), 261-276, (Text in Pesian).

• Heydari, Gh, Asareh, F, Haji Zain al-Abidini, M, Hori, A, & Zare Farashbandi, F. (2008). ***From bibliometrics to web metrics: an analysis of basics, perspectives, rules and indicators***. Tehran: Librarian, (Text in Pesian).

• Jafari F, & Goltaji M. (2012). The Study of Scientific Outputs Status of Faculty Members of Humanities, Art and Social Sciences Faculties of State Universities of Iran during 2000-2008. ***Iranian Journal of Information Processing & Management,*** 27 (3), 561-575, (Text in Pesian).
• Ghaffari, S., Gharebaghloo, V., & Rezagholiza-deh Shirvan, M. (2021). Scientific Evaluation of Iranian Researchers in the Field of Computer Engineering With Emphasis on Citations.***Scientometrics Research Journal***, 7 (2), 99-114. doi: 10.22070/rsci.2020.5204.1354, (Text in Pesian).
• Greer, K. (2016). Undergraduate Studio Art Information Use: A Multi-School Citation Analysis.
• Makkizadeh, F., & Ebrahimi, V. (2018). Scientific Mapping of Risk Management Field in ISC. ***Emergency Management***, 6 (2), 105-117, (Text in Pesian).
• Norozi Chakalki, Alireza. (2011). Familiarity with scientometrics. Tehran: Samt, (Text in Pesian).
• Ramezani, H., Alipour-Hafezi, M., & Momeni, E. (2014). Scientific Maps: Methods and Techniques. ***Popularization of Science***, 5 (1), 53-84, (Text in Pesian).
• Small, H., & Griffith, B. C. (1974). The structure of scientific literatures I: Identifying and graphing specialties. ***Science studies***, 4 (1), 17-40.
• Sohaili F, Shaban A, Khase A. (2016). Intellectual Structure of Knowledge in Information Behavior: A Co-Word Analysis. ***Human Information*** Interaction, 2 (4), 21-36, (Text in Pesian).
• Soheili, F, Tavakolizadeh Raori, M, Ashedi, A, & Dost Hosseini, N. (2017). ***Drawing a map of science***. Tehran: Payam Noor University, (Text in Pesian).
• Sory, F., Norouzi, Y., FamilRohani, A., & Zarei, A. (2020). Drawing the scientific map of Islamic Azad university researchers' products in the field of Art and Architect in Web of Science site. Scientometrics Research Journal, 6 (11), 127-148, (Text in Pesian).
• Vafaeian, A. (2017). A Study of the Scientific Research Output on Music Information Retrieval Indexed in Scopus. ***Scientometrics Research Journal***, 3 (5), 33-48, (Text in Pesian).
• Zandi Ravan, N., Davarpanah, M., & Fattahi, R. (2016). Review of Science Map Visualization and its Methodology. ***Scientometrics Research Journal***, 2 (3), 57-76, (Text in Pesian).
• Zhang, K., Wang, Q., Liang, Q. M., & Chen, H. (2016). A bibliometric analysis of research on carbon tax from 1989 to 2014. ***Renewable and Sustainable Energy Reviews***, (58), 297-310

graphic design. The introduction of highly productive journals can both help in the easy publication of the results of scientific productions and guide researchers in retrieving the required information. Accordingly, knowing the core and most cited journals in graphic design can be influential for researchers in this area. The most cited article is related to the research of Wong et al. (2005). A marked research paper in graphic design belongs to Bischoff (2017). Considering the novelty of this article, researchers can use it to write new papers. Salimi Namin is the most active Iranian researcher in this field, having written two articles. Torbati Eshaghi (2018) also had the most cited article. This research tried to draw the attention of researchers to the most important research areas of graphic design by identifying the key topics of graphic design, highly cited and marked research articles, the best journals in this area, and the status of Iran at the international level. The research findings present the general view of the scientific situation in graphic design research. There were some limitations to the research findings; this research examined the data of the Web of Science database, and other influential papers that were not indexed in this database were not included in this study. For example, the low number of Iranian articles is because Persian speakers publish their articles mostly in local journals, most of which are not indexed in the Web of Science database. Moreover, Iranian researchers may have published articles in foreign journals indexed in a database other than the Web of Science database.

Keywords: Scientific Productions, Web of Science, Co-word Analysis, Graphic Design, Scientometric.

The statistical population of the current research is all scientific productions in graphic design from 1920 to 2022, which are indexed in the Web of Science database. The data collection method is library-based, using the Web of Science database as the primary resource. The information of retrieved articles, including title, author, date, journal title, keywords, and the number of references, were recorded on an Excel CSV format file. The retrieved information was entered into Excel software to ensure the validity and reliability of the data. Also, the retrieved documents were checked to determine that they were completely consistent with the field of graphic design. All the data related to the co-occurrence of words were entered into Wes Viewer software to analyse the data related to the co-occurrence of words. The keywords used by the authors of the articles were used for co-word analysis in this research because expert researchers wrote these words, which can reflect a better understanding of the subject of the articles. In this process, graphic design researchers get acquainted with the modern knowledge and scientific productions of this field of study by presenting a conceptual map of this field. In this research, by examining the trend of publishing studies in graphic design, the co-occurrence of keywords, the leading countries in this field, the most active researchers in this area, the determination of core publications, and the number of references of scientific productions of Iran, were introduced so that the researchers of graphic design, with sufficient knowledge of the comprehensive scientific maps and the identification of the influential colleagues of the field and their scientific works, move in the main path of their research and do not get reworked. The findings of this research showed that 1364 records of scientific productions in the world in graphic design have been indexed in the Web of Science database, and publishing articles during these years has faced fluctuations. Also, the highest number of productions is in 2019, with 110 articles. The first certification published in the field of graphic design dates back to 1920, and after that, no certification was found until 1968. The same lack of publication can be seen from 1969 to 1975, and from 1975 onwards, we witness the publication of certifications in this field in consecutive years with nonstop publications. Finally, the upward trend of publishing articles in this field shows that graphic design, as a dynamic and growing research area, still has ahigh potential for new and innovative research. The increased number of articles in recent years and the growth in scientific research can help create stronger scientific foundations and develop new technologies in this area. The research data analysis showed 11 main topics (clusters) in graphic design. The subjects of art, computer science, education research, engineering, and architecture are the most used topics of interest to researchers in this field. These relevant thematic principles have important subjects that can interest academics and policymakers. The scientific and professional community can find a comprehensive view of the important topics of graphic design at the international level using the map of science and learn about the main research topics of this area. The results showed that American and Spanish researchers are among the main scientific producers in graphic design at the international level. Also, China, England, and Australia have the third to fifth ranks in producing these themes. Because a country is related to the origin of the institution that publishes the article, the nationality of the researchers who write the article is not considered. Iranian researchers had only nine articles in this area, which shows the low share of Iranian publications in international journals; this might be for various reasons, such as that most of the journals indexed in the Web of Science database are in English. Also, Iranian authors do not have a high level of English proficiency. It is troublesome for them to publish articles in this language. Other factors, such as the lack of financial and spiritual support of organisations and universities for the international publications of researchers and the lack of sufficient motivation of researchers, are effective in the low level of international publications. Also, the investigations related to the number of publications of the scientific productions of the organisations showed that Alzahra University had the most scientific productions among the local institutions. Among the international institutions, the researchers of the Anadolu University of Turkey and the Autonomous University of Barcelona had the most productions. By producing remarkable articles, these universities play an important role in graphic design's scientific and professional development. This can be related to the scientific and research policies of these universities, the quality and scientific capabilities of the faculty

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

A Review of Scientific Productions in Graphic Design in the Web of Science Citation Database

Abstract:

Graphic design is a subcategory of visual communication and includes a wide range of topics such as poster design, sign, packaging, interactive illustration, digital communication, and multimedia design, which has evolved with the emergence of advanced software tools and innovative techniques, and allows designers to develop their creative performance in this area. Considering the extent and diversity of graphic design, this research intends to examine the research in this field using scientometric methods. One of the most common methods of evaluating scientific activities is scientometrics, which quantitatively examines the scientific productions of researchers and draws scientific maps. Exploring studies in graphic design is a practical way to improve the quality of activities in this field. Also, it is necessary to draw a conceptual structure using the co-word analysis method by creating an image of the state of research conducted in graphic design. Based on the investigations, the trend of scientific production in graphic design has not been scientifically and systematically studied. Due to the importance of graphic design, the current research has been conducted by identifying the existing gaps and examining the texts of this field from 1920 to 2022 in the Web of Science databaseThis research aims to examine the status of scientific productions in graphic design indexed in the Web of Science database and to answer the question, "What is the process of publishing scientific productions in graphic design in the Web of Science database?" It also addresses "the co-occurrence status of keywords in articles of graphic design (main topics), countries and organisations participating in the publication of scientific productions in graphic design, top journals publishing scientific productions in graphic design, the most cited articles in graphic design, and the status of scientific productions in Iran in graphic design" The research method of the present study is applied and descriptive, and it has been carried out using the scientometric method.

Fateme Abjadian,MA of Knowledge and Information Science, Islamic World Science & Technology Monitoring and Citation Institute.
f.abjadian@gmail.com

Elham Abdolahpour, MA of Knowledge and Information Science, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran, Corresponding Author.
abdolahpour14@gmail.com

Date Received: 2024-05-31
Date Accepted: 2024-08-14

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.47322.1269

of 11 messengers, including (Nasdika, Wisgon, Noa, iGap, Rubika, Ring, Gap, Aiwa, Abarak, Bela, and Dorna) with a frequency of 47.82 that have used only one motif.In response to the second question and according to the reviews of the visual elements of the logos of domestic messengers, these results were obtained that elements or symbols taken from Iranian identity, culture and art are used less in their design and only their practical aspects such as design principles has been considered by the designer. Meanwhile, efforts have been made to give identity to the logo of domestic messengers, and we can mention the logo of messengers such as "Soroush, Eita, Anar, Hudhud, Shad, Salam, and Lenzo" with themes related to Iranian motifs. Patterns are taken from rituals, epics, traditions, and personalities rooted in Iranian Islamic culture, religion, history, and identity. However, considering the existing capacities in Iranian art and culture, these efforts do not seem worthy of attention and sufficient. Therefore, in response to the second question of the research, it can be said that the visual elements of the logos of the domestic messengers do not match the capabilities of Iranian culture and identity. What is important is the introduction of some foreign elements (English letters) in the design of several logos, such as "the letter "E" in the design of the Eita Messenger logo, the word Salam in the Salam Messenger logo, the letter "Z" in the Zalzalak Messenger logo, and the letters "B" and "P" in the logo of Bisphone messenger and the letter "S" is in Soroush Messenger. Also, the use of European elements such as Exponential volume (the logo of Visgun and Anar messengers) and shading (the logo of Bale, Eva, Ring, iGap, Saina, and Anar messengers) cause the association of non-Iranian messengers. According to the information in Tables 3 and 5, the Europeanism index has the highest frequency with 65.21 and the Iranian index (Archaicism) has the lowest frequency with 17.39. Based on this, it can be said that the share of Iranian-Islamic identity indicators in the collection of logos of Iranian messengers is very small.

Keywords: Logo, Messenger, Identity, Iranian, Islamic.

The current research aims to identify the identity elements of the Iranian-Islamic sector in the logo of domestic messengers. Based on this, the research questions are raised as follows: 1- What are the main design elements of the logo of internal messengers? 2- What is the extent of use of elements that show Iranian Islamic identity and culture in the logos of internal messengers? To answer these questions and based on the historical documents that exist about the rich Iranian culture, it is possible to find out what factors are effective in inducing Islamic Iranian identity in the logo of domestic messengers by analysing the logo of domestic messengers. For this purpose, first of all, it is necessary to identify the main design elements of the logo of internal messengers and also to determine how compatible the logo elements of domestic messengers are with Iranian-Islamic identity and culture. Messengers can be a tool to spread Iranian and Islamic values in society. Also, considering the widespread cultural attack of Western messengers and various advertising tools, which are mainly aimed at weakening the values and the identity of societies in general, it doubles the necessity of designing domestic messengers with Iranian-Islamic identity. And it shows the necessity of research in this case. In terms of nature and method, the current research is an adaptation of a set of qualitative methods and by relying on the results obtained from observation and study, efforts have been made to answer the research questions. The collection of information was in the form of a library and observation. The body of the study includes the logo of 23 domestic messengers, which were examined and analysed using the full number method. The studied Iranian messengers are: Eita, Soroush, Bale, iGap, Hudhud, Anar, Saina, Dorna, Zalzalek, Nazdika, Lanzor, Aiwa, Noa, Abarak, Tebian, Fanus, Rubika, Shad, Bisphone, Salam, Ring and Visgun, which were used by Iranian users until the research was conducted. Today, the role of messengers in social transformation cannot be denied. On the other hand, the dominance and influence of foreign messengers should not be neglected. Therefore, considering the risks that such messengers pose to the thoughts and culture of societies with the lack of continuity of content and Iranian visual elements, such concerns have led to the creation of internal messengers to prevent this cultural invasion and preserve the Iranian-Islamic identity. In this research, 23 logos of internal messengers were studied in terms of identity. One of the factors differentiating each logo from others is the quality of its design, and designers have used different design methods. One of the logo design techniques is using traditional motifs. As mentioned earlier, traditional motifs have various types, including (human, animal, vegetable, geometric, and written). Each of these motifs has many concepts that have always existed in Iranian culture and beliefs, which are derived from pre-Islamic and Islamic culture. Artists in logo design have tried to use these patterns and concepts in creating their works and create different patterns, some of which have symbolic meanings in their works. According to the analyses and investigations and according to the results of Table (1), in response to the first question of the research, it can be said that artists have used traditional motifs in designing the logo of domestic messengers. But among the types of these motifs, human motifs have not had any contribution and also from the other four types of motifs, geometric, written, vegital, and animal motifs have had a greater contribution in the design of internal messengers' logos. In the design of most of the mentioned logos, they have used a combination of several types of motifs. Except for the the logo

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The amount of use of Effective elements in inducing Iranian-Islamic identity in the logo of domestic messengers

Abstract:

Logos are tangible and special designs that are used to show a specific group, product, or service, which, in addition to referring to some concepts, sometimes also display the characteristics and identity of an institution or product, and for this reason, international companies use the company's logo to communicate effectively with their customers.One of the media that plays a role in the formation of social identity, including national identity, ethnic identity, religious identity, and global identity, is instant messaging software such as Telegram, Instagram, WhatsApp, Eita, Soroush, etc. and the like that makes communication with virtual space possible.Messaging software allows users to communicate in a task or activity or common goals and activities. Nowadays, the use of mobile phones and messaging software has affected all aspects of people's lives, and people prefer to use phones that support different softwares. This is the reason for the increasing use of smartphones and tablets. The emergence of these technologies provides new conditions for dialogue, understanding, and balance in the virtual and real world.Therefore, the need for Iranian messengers is considered not only cultural but also social and political. In this way, the messenger can play a role in displaying the identity of a society. An identity that has been affected by the globalisation of cultures with the help of the mastery of new media and communication knowledge and has undergone continuous changes. Therefore, cultural symbols that are rooted in popular culture and beliefs can be used in the design of the logo of internal messengers. This material shows that the logo design of internal messengers requires an Iranian-Islamic design.

Somayeh Rasoulipour, PhD Student of Art Research, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.
somayeh.66.rasouli@gmail.com

Mohsen Marasy, Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran,Corresponding Author.
marasy@shahed.ac.ir

Date Received: 2024-02-22
Date Accepted: 2024-07-03

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.46507.1251

canteens were made, and in each period, the types of decorations and pictures drawn on them are different and sometimes repeated. This research seeks to understand the concepts of the motif of the sun drawn on Seljuk clay canteens. The main goal of this research is to know how the depiction of the motif of the sun in two Seljuk and Parthian terracotta flasks is related to Genette's hypertextual approach. In the intertextual relationship, it is not possible to create text (b) without the presence of text (a) or pretext. In this type of relationship, attention is paid not to the inspiration and partial influence, but to the overall impact of one text on another text. With this theoretical background, this research aims to investigate and analyse the role of the sun in two Seljuk and Parthian terracotta works. The main problem of this research is to understand the hidden meaning behind the motif of the sun on the Seljuk works, and the main goal is to understand the way and type of connection between this motif and the previous motifs from the perspective of intertextuality. This research is of a developmental type and a qualitative method. The method of data collection is using library sources and objective observation of the works, and the data analysis is descriptive and analytical with Gerard Genette's multitextual approach. This research seeks to answer two questions: Which type of hypertextuality tends more towards the influence of the drawing of the motif of Khurshid Khanum on the Seljuk terracotta canteen than the Parthian terracotta canteen? And in this process, what changes have been made in drawing this role?? In order to answer the research question, at first, two Seljuk and Parthian terracotta canteens inscribed with the motif of the sun were selected in a purposeful way and were studied and investigated in terms of thematic aspects of the period in question. Then, structurally based on Gerard Genette's dual indicators indicators (function and relationship) it was examined and analysed and the research questions were answered. The results show that the effect of Khursheed Khanum drawing in Seljuk canteen from Parthian canteen based on Genette's typology of polytextuality in the category transposition and transposition have a serious function. The transpositions created in the bitext include changes (gender, shape, composition and color) and the Seljuk artist did not just look at imitation in creating a new and independent bitext and completed it very creatively.

Keywords: Sun Motif, Pottery Canteens, Seljuk Pottery, Parthian Pottery.

gradual changes and took place in the mysticism, thought and culture of the people of this land. The motif of the sun is considered one of the visual elements that still maintains its previous position in the art of Islamic Iran and has a special place in the art and culture of Islamic Iran, especially the Seljuk period. In ancient Turco–Mongol myths and legends, the sun is embodied as a man and a woman; That is, in one period based on ethnic beliefs, the sun was imagined as masculine and male, and in another period it was imagined as femal. Even the creation of mankind is attributed to the sun in this people. The researches conducted on the mythological texts of the Turk and Mongol people show that among these people, the sun is shown as the source of reproduction and creation. After expanding their rule from Central Asia to Egypt, the Seljuks created new conditions, a scientific-cultural renaissance in the Islamic world, especially in Iran. The cultural atmosphere of the society and the emergence of many scientists and artists made the sultans and the rich always patronise artists and craftsmen. These supports caused the emergence of a certain style and method in arts and industries. The period of Seljuk rule in Iran is another period of flourishing of Iranian-Islamic culture. During this period, Iranian art experienced a tremendous change and it led to the fact that the history of Iranian art recorded another of its most brilliant periods in this period. The art of this period has progressed in all fields and fields of art and continues and completes the art of the previous era. Art developed and expanded to its highest extent in Iran during the Seljuk period. Seljuk sultans always supported artists and scientists and tried to expand culture and art based on Iranian, Islamic and Turkish beliefs. The art of this period is influenced by the rich treasure of ancient Iranian art, Islamic art, and the art of immigrant Turks, which combined the special art of the Seljuk period. The Seljuk period is considered one of the most brilliant periods in the history of Islamic Iran in terms of the development of science and technology, art and literature. Persian language developed and spread more and more. The construction and establishment of military schools, caravanserais, monasteries, mosques, libraries and other scientific centers had a great impact on the development of culture and art of this period. In this period, great progress was made in most fields of arts and sciences. Seljuk sultans were great patrons of industry and art and gathered artists and professionals in their palaces and government headquarters in Merv, Nishapur, Herat, Ray and Isfahan. After accepting the religion of Islam according to Sharia, Iranians tended to live a simple life. Since the Islamic laws forbade the making of decorative works of gold and silver, the attention of Iranians was more focused on the making of clay works. Also, the progress of construction techniques, special elegance, skill and variety of pottery works caused the further development of Seljuk pottery art. With the development of Seljuk pottery, the golden age of Iranian pottery emerged. As a result, the potter was able to sign their name and the date of creation of his work on their pottery. The Seljuk period is one of the dynamic periods of the Islamic world in the field of culture and art. The Seljuks ruled in different regions (Iran, Central Asia, Türkiye). The support of the Seljuk rulers (presentations of Iranian scientific ministers) to artists and sages caused a remarkable expansion of culture and art in this period. Despite the extent of the political geography of the Seljuks and the occupied regions, art has made significant progress in all fields and has continued the path of ancient Iranian art. In fact, one of the prominent features of Iranian Islamic art is the continuity and evolution of different art schools influenced by the art of previous eras. In this way, the process of creating works of art in every school and period of history, in subsequent schools and periods, has continued and has taken an evolutionary approach. With this premise, examining and analysing works of art in the historical periods of Islamic Iranian art requires a theoretical approach to investigate and study the influence and relationships between works of art in different periods of this vast land. For this purpose, in this study, the intertextual approach was chosen to study and analyse the data. The primary purpose of man in making earthenware vessels was to store water and food, but over time, he gave importance to its beauty and the structure and surfaces of these vessels were a place to express aesthetics derived from their culture and worldview. Although the pottery of Iran has been studied and examined by Iranian and Western researchers in different historical periods, but the role of the sun on Iranian clay canteens has been independently studied for the first time in this research. In different historical periods of Iran, very beautiful and practical

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

A Hypertextual Interpretation of the Sun Motif in Seljuk Art (Case Study: A Clay Canteen of Seljuk and Parthian)

Abstract:

The motifs obtained from the early civilizations had a conceptual value and were not based on symbols, legends or religious rituals just to express beauty. These same values and conceptual expression have turned the patterns into a kind of signs, and drawing them became a contract and symbol that the prehistoric tribes used to convey messages. From the very beginning of humanity's understanding of its surroundings, man has symbolically depicted the influential factors in his life in his handmade works. In most of the historical periods of ancient Iran, artists used the motif of the sun as a symbol and drew it on works of art, and this process can be seen in various works of art until modern times. The sun is the largest star in the solar system and is located in its center. The sun is a complete sphere made of hot plasma and is the main source of light, energy, heat and life on earth. This important fact has been revealed to man since the beginning of creation, that is why it has a significant presence in the mythology of all the nations of the world. Even in some ancient civilizations, the sun has been considered and worshiped as God and creator. When man turned to agricultural life and realised that the sun would make the earth fertile, grow plants, warm and give strength to man, they worshiped the sun. Also, in different eras, it has had different genders, so that sometimes the sun is known as the female sun and sometimes as the male sun, and it has been depicted and honored. The most popular prayer in the world is addressed to our Father who is in heaven. The sun star has always had its own special place in Iranian civilization and has had a significant and symbolic presence in culture and art in all historical periods before and after Islam. The sun is reflected in Iran's art as a symbol and symbol in different forms in the historical periods of Iran. This bold presence of the symbol of the sun in Iranian arts has always been beyond formaldecoration with a belief support and the attitude of the living society. After the arrival of Islam in the land of Iran, the beliefs and teachings of the previous religions were removed or adapted to the Islamic religion with

The Present Paper is Extracted from the PhD Thesis by Aliraz Azizi YusofKand, Entitled: "Intertextual interpretation of the Sun-motif as a text in the art of the Seljuks era in Iran".

Aliraz Azizi YusofKand, PhD of Islamic Arts, Faculty of Visual Arts,Tabriz Islamic Art University,Tabriz, Iran.
a.azizi@tabriziau.ac.ir

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

Mohammad Khazaei, Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
khazaiem@modares.ac.ir

BahmanNamvarMotlagh,Associate Professor, Department of French and Latin Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Shahid-Beheshti University, Tehran, Iran.
b_nmotlagh@sbu.ac.ir

Date Received: 2024-01-31
Date Accepted:2024-08-16

1-DOI:10.22051/pgr.2024.46353.1249

and The association of this research is two depictions of "Majnun in Ka'bah" from the Herat school. An illustration belonging to Nizami's Khamsa and preserved in the library and archive of Topkapı Palace Museum, with the ID (H. 781, fol. 111v) is about 1445 AD (Milstein, 2021: 335), which will be studied in the process of formation of the research with the title text A (image 1). The second illustration belongs to Nizami's Khamsa around 1517 AD. It is attributed to Behzad, which is kept in the British Museum Library; in the research process, this illustration is called text B (image 2). Examining the differences and commonalities of these texts has been neglected in art studies due to the perception of the illustrator's contribution and its effect on the perception of verbal text concepts, which has made the necessity of this research a reality. By analysing the themes and relationships between the texts and the results listed in tables (1) and (2), it was determined, two visual texts in intertextuality, in addition to faithfulness to the hypotext with explicit and implicit references, have considered the presence of the verbal text in the visual text, and have explicitly addressed the hypotext with a verbal quotation with borrowed and migrant elements; The illustrator of text A has increased the internal elements of the text with her interpretation. But the illustrator of text B has transformed it by depending more on the hypotext and with a serious and complete imitation in the form of Forgery, in the continuation of the verbal text with little changes, he has expressed his loyalty to its theme and content in the new situationElements based on the interpretation of the illustrator cannot be found in text B. In relation to the Intertextuality of borrowed elements, it is clear and obvious. The relationship of the hypotext with the hypertext in the hypertextuality is transposition by serious transformation in a new space with distortion, increase and substitution, which has led to the expansion of internal elements in the hypertext. The elements that the illustrator of text A has added to the visual text, independent of the verbal text, along with the migrant elements, reveal her interpretation of the analysis of the semantic patterns of the text language and the contents of the verbal text. The illustrator of text A has not only limited herself to the general theme of the hypotext, but has explained its content in the hypertext in a metatextual relationship. The result of the illustrator's interpretation is the creation of unattainable and supernatural concepts by adding elements based on her visual memory and mental assumptions, such as mad prayer by the Majnun, by the hands of heavenly beings. The increase of these visual elements makes the difference between the two illustrators in creating a common theme. In addition to describing and expanding the meanings, the effect of the illustrative interpretation of text A has caused the explanation of the concepts of the verbal text.

Keywords: Iranian Painting, Nizami's Khamsa, Herat School, Illustrator, Transtextuality.

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

An Intersemiotic Analysis of the Verbal Text of "Majnun in Ka'bah" from Nizami's Khamsa with Two Visual Texts from the Herat School with an Emphasis on the Role of the Illustrator in the Creation of the Artwork

Abstract:

One of the verbal texts that have always been transformed into visual texts throughout the history of Islamic Iranian painting is the Nizami's Khamsa and the romantic poem, "Layla and Majnun". Among the Nizami stories, "Majnun trip to the Ka'bah" has been an attractive subject for illustration. Illustrators have tried to convert verbal texts into visual texts, in addition to being faithful to the hypotext, they can help their viewers in inducing the contents of the verbal text with individual interpretation in the form of visual text. The individual interpretation of the illustrators in reading the verbal text has led to transformation and understanding the concepts in the visual text. Some illustrators, in order to express their ability, not in the form of the skill of transforming verbal texts into visual text, but in order to express their artistic identity, have created elements in their illustrations. The separation of these elements reveals the difference in interpretation of literary texts by illustrators. The two illustrations of "Majnun in Ka'bah" from the Herat school have a single theme, but there are differences between the visual elements of these illustrations. The current research aims to find out the difference between the elements in the verbal text and the two visual texts "Majnun in Ka'bah" in Nizami's Khamsa, painted in the Herat School, and seeks to identify the illustrator's contribution through his interpretation in the creation of the work. Therefore, it raises the question: What differences can be found by studying the verbal and visual texts of "Majnun in Ka'bah" that are the result of the illustrator's interpretation? This research has been done by collecting data through documentation and library studies with the method of intersemiotic comparison and analysis and with Gérard Genette's transtextuality approach. This approach is an efficient approach due to the reading and classification of relationships between two texts in separating the contribution of the illustrator from the author.

The Present Paper is Extracted from the PhD Thesis by Mohammad Hossein Barati, Entitled: "The painter's interpretation of the creation of supernatural paintings of the Herat school".

Mohammad Hossein Barati, PhD Student of Comparative and Analytic History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
mohammadhoseinbarati@gmail.com

Khashayar Ghazizadeh, Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran,Corresponding Author.
ghazizadeh@shahed.ac.ir

Parviz Haseli, Instructor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Date Received: 2024-03-16
Date Accepted: 2024-07-08

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.46678.1255

appropriate to the historical period of the film, and their repetition in subtitles, graphic objects, and opening and closing credits, significantly contribute to shaping the film's identity. The director's artistic style also plays a vital role in shaping the film's identity. The use of saturated colour palettes, vibrant colours contrasting with the film's themes and what the viewer sees, and the fonts used in Wes Anderson's films distinguish his works from others. For designing graphic elements and objects within a film, initial research and access to the screenplay are necessary. After researching the historical period and location range of the film, graphic elements and necessary objects are extracted from the screenplay and analysed for design purposes. Graphic objects can be produced manually or using softwares. Subtitles, due to their repetition throughout the film, remain memorable in the viewer's mind, and if they possess specific visual characteristics, they can greatly contribute to forming the film's visual identity. The applications of graphics in cinema are divided into three categories: opening and closing credits, subtitles, and graphic objects. The use of graphic design in film can be influential in the viewer's perception and interpretation of the film narrative, playing a significant role. The use of handwritten scripts and font design for a film, research, and designing the film's identity based on its narrative and historical period, and the use of colours suitable for the film's timeline and the director's artistic style can be powerful tools in shaping the film's visual identity. Visual characteristics used in subtitles of Wes Anderson's films are often presented in a uniform format. The use of uniformity in designing subtitles allows viewers to quickly understand the type of information presented in the subtitles within a shorter period of time. With repeated subtitles throughout the film, their uniformity and identity remain memorable in the viewer's memory. The use of graphic elements as a uniform in subtitles can be a powerful tool in shaping the film's visual identity in the viewer's mind.

Keywords: Functional Graphics, Graphics in Cinema, Intertitle, Wes Anderson.

graffiti performers can be identified. first row, there are parties. . In this regard, the subtitles of Wes Anderson's films are analysed based on five components, including types of subtitles, movement, insertion techniques, the importance of subtitles in relation to film narration, and their relationship with other film elements. Then, the graphics used within them are analysed based on three components: the relationship of graphic elements with film narration, the presence of graphic elements as a uniform, and the type of graphic element used in subtitles. This qualitative research, conducted using a descriptive-analytical method, seeks to answer the question of what role subtitles and the graphics used within them play in shaping the visual identity of Wes Anderson's films. The findings of the study indicate that the use of graphic elements in the form of a uniform design of subtitles and their repetition can shape the visual identity of the film in the viewer's mind. Colours, fonts, and graphic elements used in the visual identity and subtitles of the film are influential in determiningthe film's time frame. Research and access to the film script are necessary for designing graphic objects and subtitles within the film. After examining films such as "The Grand Budapest Hotel" and "The French Dispatch," it appears that the director's personal style has been influential in shaping the visual identity of the films. Subtitles and graphic elements used in these films play a vital role in creating cinematic spaces, conveying hidden messages within the film. These elements contribute to establishing a distinctive visual identity for the films that remains memorable in the minds of audiences, utilising specific colour combinations, unique fonts, and creative graphic designs. . In "The Grand Budapest Hotel," subtitles and graphic elements, characterised by saturated colours and precise designs based on the screenplay, help evoke a sense of nostalgia and recreate the atmosphere of the 1930s. In a film like "The Grand Budapest Hotel," which spans different decades and locations, the presence of time and place subtitles significantly influences how viewers interpret the film's narrative in a shorter timeframe. In "The French Dispatch," graphic elements and subtitles are used in a manner that reflects the cultural and artistic atmosphere of France in past decades. The film employs complex graphics and a variety of colours inspired by The New Yorker magazine, successfully creating a dynamic and engaging visual identity for its audience. The visual identity of the film is based on the cover and pages of a magazine designed by Erica Dorn, inspired by The New Yorker magazine. According to Dorn, there is no complete physical version of this magazine; only the cover and pages used as subtitles in the film are designed, and the rest of the magazine exists only in the imagination of the audience. The colours used in "The French Dispatch," like other Wes Anderson films, are bright, cheerful, and highly saturated. The colour palette of this film is composed of warm colours, depicting the city in shades of cream and brown. Wes Anderson maintains symmetry in most of his films, aiming to centre characters, texts, and graphic objects in the frameUltimately, this research concludes that intelligent use of graphic elements in subtitles can strengthen the visual identity of films and enhance their impact on audiences. These findings can serve as a practical guide for directors and graphic designers in the cinema industry to produce films with stronger and more appealing visual identities by employing similar techniques. A detailed analysis of subtitles and graphic elements in Wes Anderson's films demonstrates that these elements not only serve as decorative tools but also play crucial roles in creating and enhancing the visual identities of the films. Therefore, subtitles and graphic elements influence how viewers perceive and experience the film, contributing to a richer and more diverse cinematic experience. The choice of fonts and colours

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Applications of the Graphics in Wes Anderson's Film Subtitles

Abstract:

In the beginning, intertitles were handwritten on a completely black background. The contrast between the black background and white text quickly attracted the audience's attention to the text. Most of the intertitles from this era, regardless of the film genre, were written in a single font and typography style, solely intended to convey information to the audience without much emphasis on letter style, angles, etc. Around the 1920s, alongside the use of black backgrounds, the use of textures became common. Staring at white text with such high contrast against black backgrounds for extended periods strained the viewers' eyes. Changing intertitle backgrounds from black to dark gray somewhat alleviated this issue. The textures used in intertitles of this period resembled carpet or fabric textures, with white letters written on them. Around the same decade, both simple linear frames and frames with curved lines were used for intertitles. By the mid-1930s, most films had sound and dialogue, marking the end of the silent film era. The relationship between films and audiences and the language of film changed during this time. With the advent of sound in films, graphic design in intertitles did not entirely disappear from the cinema industry. In fact, a type of intertitle known as descriptive intertitles became obsolete, but descriptive intertitles found their place in the filmmaking industry and the visual language of films. Directors could still strategically use descriptive intertitles as a tool for better narrative communication, even without the sound element. Although intertitles underwent changes due to the introduction of sound in the film industry, opening and closing titles and filmography were not greatly affected, as they conveyed a message that did not depend on sound. The use of intertitles was no longer necessary, and this made their creative use more limited. This was a significant moment in determining the power and position of graphic design in cinema and filmmaking. This research aims to examine the types of subtitles and graphic elements present in Wes Anderson's films and to categorise the various uses of graphics in cinema.

The Present Paper is Extracted from the M.A. Thesis by Fatemeh Takian, Entitled: The study of graphic applications of intertitles in Wes Anderson's films".

Fatemeh Takian, MA of Visual Communication, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
fatemehtakian@gmail.com

Somayeh Ramezanmahi, Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.Corresponding Author.
ramezanmahi.s@soore.ac.ir

Date Received: 2024-04-06
Date Accepted: 2024-08-01

1-DOI:10.22051/PGR.2024.46831.1258

institutions hold ceremonies in their commemoration from time to time. Athens' graffiti boomed after the country's Great Depression. In them, the protesting cry of the voiceless class of the society against the existing situation was clear. In 2009, the first aspects of Greece's economic collapse were seen, and the government declared a high budget deficit and received financial aid for reforms from the Eurozone and the International Monetary Fund. The first reactions of the society towards the economic strictures, the next year in 2010. A year later, private investors forgave half of their outstanding claims from the government; but an opening was not achieved and the government changed. In 2012, the second foreign support package was injected into the Greek economy. But in the same year, the Greek government changed for the second time and again for the third time. In 2013 and 2014, austerity measures intensified and protests were formed accordingly. In the first month of 2015, for the fourth time, a new leftist government led by Alexis Tsipras took office. He also put the capital control program on his agenda. In the same year, a referendum was held and people voted against these plans; but the ruling party turned to new austerity reforms. In 2017, the International Monetary Fund announced the end of aid programs to Greece, and in 2018, Europe joined this decision. The international financial aid packages did not lead to financial stability and regulation of the economy, but instead led it to a long-term deep recession and skyrocketing unemploymentThe effects of the austerity packages weighed heavily on low- and middle-income households, leading to deep poverty for the working and "ruined" middle classes, upward redistribution of wealth, the closure of thousands of small businesses, and a dramatic decline in living standards for the majority of people. With the conducted investigations, three spectrums of Athens' In the first row, there are parties. They usually do a large part of their goals and messages not officially, but through their fans. Due to the legal aspect and party responsibility, they refrain from destructive methods and present their message often in relatively appropriate ways. These messages often appear on public spaces under the control of the government and in the urban space at certain times when election campaigns are peaking. The mentioned economic collapse of Greece has provided the necessary social context for the slogans of leftist parties. Together with the radical nationalists (although both of them are opposites), they make strong slogans for fundamental changes. The second range of performers consists of six political, citizen, anti-totalitarian, religious and ecological groups. Religious messages in Athens' graffiti are considered the third spectrum. Religious images with moral themes are often executed by experienced graffiti artists. The third spectrum belongs to the works of individuals; whose voices do not resonate in any group, they do not find any significant groups of like-minded people or they cannot be proposed in public spaces at all, and it may even have consequences for them with legal prosecution.

Keywords: Athens, Urban Landscape, Urban Space, Protest Art, Graffiti Art

the urban space in the hands of oblivion. In fact, modernism considers the existence of any cultural and historical information in urban spaces not only unnecessary but also harmful and uses all its efforts to erase these works. This is the achievement of modern rationalism in modern times. In the sixties, the modern attitude towards urban spaces, which assumed it to be something infinite and abstract, was questioned, and the modernist view of urban space was questioned, and since then, urban space in its true sense was raised again. In new perspectives, the urban space is a space full of crowd and includes various economic, social, political and cultural uses and a new understanding of the space of perception in the fields of philosophical, psychological and sociological thoughts. is presented. The experts of this period consider urban space to be the result of the art of communication and believe that since space is nothing but society, changing the environment means changing social relations. Graffiti, as a form of modern art, which, like many other types of art, has its roots in the depths of history and prehistory, has the deepest social characteristics of the place where it is seen. Social issues may appear in different ways depending on the cultural, political and geographical features of a region. Group ritual gatherings, traditional or classical shows, singing and hymns, etc., each one shows a form of art in which the culture of that people can be evaluated. Graffiti is one of these forms of art that is more connected with the modern urban space. So that sometimes it is felt that some citizens use it to pretend to enter the modern age and break from the previous traditional atmosphere. Graffiti art has a common root in the history of the West and the East. Athens graffiti were the product of a protest movement in response to the deep economic crisis of Greece in the last one or two decades, which were different in context, how they were presented, and the subject and content; but they were all a protest reaction to a situation that was not managed. The purpose of this research is to know the experience of the Athens' graffiti movement as a function of urban art in overcoming the crisis as a modern method of protest. This research has a theoretical approach in terms of purpose and is descriptive and analytical in nature; The author has purposefully selected 27 works from Athens' graffiti. The provided data based on documentary and field studies are analysed with a qualitative method. The artistic experience of chaotic Athens with its graffiti may not be very pleasant to the mayor and visitors of this city, but for those who have the experience of the war-torn cities of the Middle East, this experience has been a fascinating period. Athens' graffiti artists have considered this city as an ideal place to express their requests; with the new attraction it has created for tourists and foreigners, the city also shows an artistic reaction from the intellectual sublevels of its own society. These cultural and political views in which they are crystallised are interesting for many foreigners and they also find a part of their contemporary history in them. Among the graffiti works, there are messages with radical anti-materialist, socialist, anti-Nazism and fascism content. The Greek government's response to graffiti is not only directed at its content, but also includes the volume and size of advertisements. They had to accept the new look of the city and then appreciate some works of art; By explaining that they were forced to distinguish between art and the labels without aesthetic value that they were determined to destroy. From the very beginning of the new wave of graffiti design in Athens, parts of the government also agreed with it. During several decades of activity of graffiti artists, the existing works are now recognised as symbols and signatures of Athens, and government

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Function of Art in Urban Space: Investigating the Experience of Athens' Graffiti Art in the Midst of Greece Economic Collapse

Abstract:

Today, graffiti is considered as a street art that is carved with paint, brush, spray, stencil or with various tricks on walls, vehicle bodies or spaces, and in which the message of the oppressed or deprived class of society is reflected. Urban space has been evaluated by thinkers from two physical and social aspects. This means that the view of architects was mostly focused on physical studies and social studies were from the perspective of urban sociologists, planners and urban geographers. Graffiti is the product of the last decades of the 20th century in America. But the political murals of Athens in the contemporary period go back to the occupation period of the Axis powers in 1941, the civil war of 1949-1941 and then the dictatorship period of 1974-1967. In these periods, it is different from the modern concept of graffiti as an art form. A new form of Athens' graffiti appeared in 1998 at an international festival celebrating Athens' winning bid to host the 2004 Olympic Games. From that period until now, the walls of Athens have been the stage for the transmission of political messages. So that this city has been described as "the most stained and saturated city in the world".Until the 20th century, art, philosophy, science and social institutions were not separate from each other, the urban space represented the community and there was no difference between the form of the urban space and its function. With the beginning of the 20th century and the spread of modernism, modernism considered the urban space to be the result of of the social functions that take place in the city, and relying on functionalism, the separation of urban elements, zoning and dividing the city into four main functions of residence, work, leisure and commuting left

Mostafa Jafari Dehkordi, MA of Civil Department, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.
mustafa_dehkordi@yahoo.com

Date Received: 2024-04-29
Date Accepted: 2024-06-05

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.47019.1262

fabrics are very suitable for formal religious gatherings because of their monotheistic symbols.

Keywords: Damascus Brocade Fabric, Geometric Motifs, Arabesque Art, Iconology.

different motifs and symbols are a cultural and social heritage that reflects the details of the life values of its time. The purpose of this research was to explore the meanings of selected motifs found in natural silk fabrics mixed with gold and silver. These motifs had not been previously investigated and are considered part of Syrian culture. This research examines the cultural-Islamic significance of geometric arabesque motifs in Damascus brocade fabric. It employs Erwin Panofsky's iconological approach to answer the following questions: oWhat do arabesque motifs symbolise in Syrian brocade fabric?oWhich motifs in Syrian fabric belong to Islamic culture and which are unique to Syria?o What is the value and importance of the designs placed on the meticulously woven silk fabric?In this research paper, we explore a specific cloth with geometric arabesque motifs. This cloth is mentioned in Florence Oliveri's book and can still be found in Syrian markets. To understand the symbols of the selected artwork, three stages of description, analysis, and interpretation were conducted. To understand the intrinsic meaning of brocade fabrics, the motifs are examined and digitally redrawn, followed by analysing each element individually and interpreting the inscriptions.The presence of geometric arabesque motifs on silk fabrics carries cultural and Islamic significance, symbolising life, fertility, and the pursuit of spiritual enlightenment. The motifs of geometric arabesque art have cultural and religious meanings, which were determined during the interpretation stage. The components and whole motifs definitely rely on Quranic verses as a reliable reference.The results of this research demonstrate the significant role of geometric arabesque designs in the beautiful Syrian brocade fabric, which can be categorised into two groups: one consists of the patterns that are the geometric evolution of an Islamic knot and are part of the overall culture of the Islamic world. The other one is a cultural addition to the main role like the sun and the Damascus rose in Syrian culture. Arabesque art motifs were found to possess cultural and religious meanings, with Quranic verses serving as the most reliable reference. In the contemporary Islamic era, Syrian textile artists and designers utilised geometric motifs to create visions abundant in symbols and principles.The motifs have evolved to showcase a geometric composition, intellectual harmony, and symbolic unity while maintaining a variety of motifs. Geometric motifs depict symbolic and supplementary elements that arise from the philosophy of monotheism and sincerity in obeying and worshiping the Creator and are a means of expressing divine unity. In his works, the artist demonstrates a preference for creating general compositions that symbolise fertility, beauty, and modernity in life. Cultural and religious values deeply inspire the spiritual aspects of this artwork through obedience and understanding so wearing this fabric as a dress is an honor. Brocade textile is a precious fabric of silk with gold threads, which is seemingly associated with heaven. Islamic motifs on silk fabric hold significant value and are considered as dignified as the clothes of the people of heaven, as mentioned in the Holy Book of Muslims. This relevance highlights the significance of the profound meanings of the motifs of this exceptionally exquisite fabric and the need to preserve and revive it. The current research proposes to circulate this precious fabric in the textile industry to preserve its artistic values full of meanings and prevent its destruction. Geometric arabesque on Damascus brocade

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

A Symbolic Reading of Geometric Arabesques in Damask Brocade Fabric Based on Erwin Panofsky's Theory

Abstract:

Fabric weaving stands as one of the oldest handicrafts in Syria. Hand-woven, Damascus brocade fabric is one of the world's most precious silk fabrics. Syria's ancient textile industry developed during the Islamic era. In the past, the brocade fabric was used to decorate women's clothes and in parts of men's clothes. This fabric was commonly used in interior decoration for furniture covers, curtains, and luxurious decorations. However, its usage has declined in the current era as artificial silk threads have replaced natural silk threads. Nowadays, it is produced using industrial weaving machines. There are two main styles of brocade fabrics, distinguished by their patterns. The first style showcases motifs influenced by different civilizations, descriptions of novels, and historical epics that were introduced to Syria through silk and trade exchanges. The other type is brocade fabric with motifs related to the elements in the environment of Damascus. It is divided into two types: A) brocade fabric with plant motifs inspired by nature, plants, and trees of Syria. B) Brocade fabric with geometric motifs inspired by Islamic art such as arabesque. This research focuses on the motifs of the second type.Damascus brocade fabrics often feature woven geometric motifs that can be traced back to the emergence of Islam and arabesque art. These motifs, rooted in Islamic culture, hold meanings and symbols that reflect the vibrant history and civilization of Syria. Damascene silk brocade fabrics are classified as an element of Syrian heritage; because fabrics containing

The Present Paper is Extracted from the PhD Thesis by Mona Alghabra, Entitled: "Symbology of Motifs and Decorations of Contemporary Syrian Textiles and Their Revival in Costume Design".

Mona Alghabra, Ph.D Student of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
mu.ghabra@gmail.com

Zahra Rahbania, Associate Professor, Department of Research of Ar, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

Date Received: 2024-01-06
Date Accepted:2024-02-10

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.46099.1236

the most related similarities between these two paintings, which deviate slightly from the established rules of Persian painting, is the more tangible depiction of emotions. Conversely, the painting "Mourning on the death of Timur" shows differences compared to the other two works. These differences and similarities can be examined in aspects such as visual elements (components such as line, surface, and composition), the context of artwork creation (factors such as relationship to the text, court patronage, commissioning, and influence from other countries' art), human figures, and the artist's individual feelings and experiences. According to the examination of paintings, some examples allow viewers to investigate how emotions are depicted. Studying how Persian paintings were created reveals that the artist's specific vision takes priority, and the personal emotions and experiences of the artist play a minor role. Factors such as text illustration, the importance of the commissioner, and court patronage contribute to this. Ultimately, it can be concluded that whenever Persian paintings deviated from their established principles and rules, emotions, within the framework of Iranian miniature painting characteristics, played a more prominent role. Additionally, Persian paintings were not based on the representation of reality and the visible world. Even though some paintings depicted emotions, showing emotions was not a priority for artist

Keywords: Persian Painting, Expression Emotions, Aesthetic Expressivism Theory, Great Ilkhanid Shahnama, Timurid Zafarnama, Reza Abbasi.

somehow represents the Mongol era. In this Shahnama, the artist subtly relates the stories and narratives of the Shahnama to the prevailing conditions of the Ilkhanid era. In general, this Shahnama emphasises the legitimacy of the Ilkhanid dynasty, depicting their deep confidence even as they approached their collapse. During the creation of the miniatures in the Great Ilkhanid Shahnama, Iran was politically tumultuous. What stands out in this version of the Shahnama is the artists' enthusiasm for depicting human emotions and human states, particularly in expressing heroic themes and mourning scenes.

The painting "Mourning on the death of Timur" is from the Timurid Zafarnama. The Timurid Zafarnama is a historical book narrating the life of Timur from its beginning until his death, previously compiled by Nizam Shahi and titled Zafarnama, based on the daily notes of Timurid chroniclers. This version contains 24 paintings depicting feasts, battles, and court ceremonies. The paintings in this book reflect the characteristics and style of Kamal ud-Din Behzad's works in terms of human posture design, composition, and the structure of rocks. The painting "An Old Man with a Brown Robe" is by Reza Abbasi. During the reign of Shah Abbas, the capital was moved from Qazvin to Isfahan, and a new class of wealthy merchants emerged in the city, forming part of the art patrons who displayed new tastes and preferences. Therefore, artistic production became independent of the court, and artists gradually distanced themselves from the tradition of book illustration. Consequently, the aesthetic system of Persian painting transformed during the Isfahan School. During this period, Reza Abbasi developed a style characterized by precise line work and delicate designs that varied in line thickness and adequately represented volume. Reza Abbasi distanced himself from the court for a time, although he returned and spent 24 years at court. In the first twenty years of his artistic life, his works were filled with light, speed, and optimism. However, after leaving the court, Reza Abbasi's works changed, becoming more chaotic and crowded. It seems that examining these three works provides a foundation for determining the role of emotions in Persian painting. Investigating artworks using theories is necessary to understand how Persian artist incorporated emotions into their works. This study aims to analyse Persian painting from the perspective of expressive theories in art and determine the role of emotions in creating these artworks. The research method was descriptive-analytical, and the data were collected using library and internet studies to answer the research question. This study explored the role of emotions in creating Persian paintings. In this regard, the artworks were analysed from the perspective of expressive theory. The selected case studies included three paintings: "The Funeral of Isfandiyar" from the Great Ilkhanid Shahnama, "Mourning on the death of Timur" from the Timurid Zafarnama, and "An Old Man with a Brown Robe" by Reza Abbasi from the Safavid period. These paintings were chosen because their subjects provide a suitable basis for examining the research question. The first painting belongs to a period in Iranian art history where the rules and frameworks of painting had not yet fully formed and stabilised. The second painting corresponds to a time when the rules of Persian painting had been established. For the third one, it appears that the established rules of painting gradually underwent changes. Initially, the expressive theory of art was addressed, and then a qualitative method was used for data analysis. It seems that these paintings from three different periods display similarities and differences. The study of these similarities and differences reveals that the two paintings "The Funeral of Isfandiyar" and "An Old Man with a Brown Robe", which diverge slightly from the established rules of Persian painting, generally exhibit more similarities. One of

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

An Introduction to the Representation of Emotions in Persian Paintings

Abstract:

The expressive theories emphasise the manifestation of emotions and inner states. Based on this approach, the artist seeks to communicate their feelings to the audience using visual elements such as line, surface, texture, and colour. According to expressive theories, art is the expression of emotions and the release of feelings. Essentially, art disseminates and transmits emotions. Benedetto Croce and George Collingwood are among the theorists who have articulated theories in this realm. Therefore, the artist seeks to manifest their emotions while creating an artwork. It is worth noting that the creation process is not a sudden outburst or release of emotions but often occurs gradually. As evidenced by examining Persian paintings, some Iranian paintings possess characteristics that provide a foundation for studying the role of emotions. This research aims to explore the feasibility of expressive theories of art for Persian painting and to determine the role and significance of emotions in creating these artworks. In this regard, the present study raises the question of what role emotions play in creating Persian paintings. To answer this question, three paintings from different historical periods have been selected: "The Funeral of Isfandiyar" from the Great Ilkhanid Shahnama, "Mourning on the death of Timur" from the Timurid Zafarnama, and "The Old Man with a Brown Robe" by Reza Abbasiwhich belonged to the Ilkhanid, Timurid, and Safavid eras respectively. In the Great Ilkhanid Shahnama, for the first time, the subjects chosen from the text, do not merely translate literature into painting but artists strive to depict interpretations of the events of their time beyond the text. Additionally, the painting scenes in this Shahnama reflect the events, occurrences, and intrigues of the Mongol court. Examination of the paintings in the Great IlkhanidShahnama reveals a noticeable lack of uniformity and coordination in the miniatures.The Great Ilkhanid Shahnama

Adham Zargham, Associate Professor, Department of Painting and Sculpture, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran, Corresponding Author.
azargham@ut.ac.ir.

Elnaz Dastyari, PhD of Art Research, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
e.dastyari@gmail.com

Date Received: 2024-04-06
Date Accepted: 2024-07-09

1- DOI:10.22051/PGR.2024.46836.1259

in one work and, in another work, the use of painterly layout and its connection with the subject in an explicit and similar denotation to the Iranian book decoration in a modern framework. However, the Persian script and the khaki colour, a traditional Iranian colour, provide a symbolic meaning for the work using implicitness. The poetic function was achieved through compositional and structural integrity in the two analysed works, utilising two Iranian cultural themes: Carpets and books as decoration elements and writings and colours that are the same as traditional Iranian ones. Furthermore, phatic function is also presented in the two studies alongside Iranian forms and colours, Persian literature and poetry in the form of Nastaliq script, which implies that literature and calligraphy from Iran are appropriate means of building an empathetic relation with the viewers, even in the field of visual art.The work about Persian letters was created as an ideogram with a hidden and implicit meaning in one of the works. The word 'traffic' was repeated in Iranian calligraphy exercise books. In the other work, the multilingual expression was done by mentioning the concepts and elements of Iranian visual culture, where, in addition to the multifarious use of Iranian symbolic elements, colour also had symbolic functions. As a result, it was clear that the Iranian cultural posters with a visual medium serve as Jakobson's linguistic communicative aspects. Thus, elements like colours, symbols, and text were converging and artistically combining to communicate with the poster's audience, and as a result, cultural messages were being conveyed. Consequently, it could be concluded that Iranian designers have created a dialogue with their audience by using different communicative strategies, including the context and background, and they have depicted the theme through the graphic medium, like other parts of the world, and represented their identity (as designers), local and regional identity. Based on this, Jakobson's six-fold communication framework, can be outlined and explained through the examples in their works Therefore, the outcome.

is that the language of humans, which is articulated through the use of both written and visual symbols, is culturally specific in each culture and can both encode and decode depending on the context of that culture. In Iranian cultural posters, Jakobson's communication function has been represented by the codes of Iranian visual culture through the most frequent use of Persian calligraphy, Iranian book decoration, Iranian carpets, Iranian architecture, and Iranian mythology according to the subject, implicit and explicit denotations. It appears that among the limited cases taken into consideration of Jakobson's six elements, the most critical function for the audience is the poetic (the message is emphasized), phatic (the communication is facilitated), conative (the message is persuasive), multilingual (the encoding process), emotive (the sender's inner thoughts are expressed), and then referential (the process involves the subject) functions

Keywords: Iranian Graphic Design, Poster, Semiotics, Roman Jakobson's Communication Theory.

Research Method:

This qualitative study comprises two methods of visual content analysis based on semiotics according to Jakobson's theoretical approach to communicative functions. It is showcased through a descriptive-analytical method. This theory includes six communicative functions: referential, emotive, conative, poetic, phatic, and multilingual. In this research, these six functions are used to analyse 12 posters from the Iranian culture, chosen carefully to have two posters for each function. Research for data was conducted via the library, documentation, and references from source materials that include books, credible articles, theses, journals, and periodicals.It should be noted that the limited number of works does not give a comprehensive and flawless judgment of the approach of Iranian graphic designers with their audience in the form of Jacobson's opinions, also among the initial efforts of every professional graphic designer is the impact of his work and preserving its artistic indicators. These two are summarised in the form of two functions of Jacobsen's six functions, i.e. effective and artistic (aesthetic) functions. In other words, it is expected that every graphic work should have at least two effective and artistic functions. On the other hand, in some of the reviewed works, two or more of Jacobson's six components are seen to be related, but in the discussion section, they are discussed according to the case. This research seems necessary because it has categorised and analysed the Iranian elements of Iran's cultural posters based on Jacobson's theory.

Research Background:

The most relevant research in this area is written by "Fatemeh Asgari" (2022) in the article entitled "Ashura Announcements (2000s and 2010s) in Iran: Explanation of Birds Role with Jakobson's Theory". She has studied and thought over different examples of the posters involved in the theory through the six perspectives of Jakobson's theory. Concerning the fact that Jakobson's communication theory has been studied and interpreted by many scholars, this paper, however, holds a particular viewpoint in that, it looks at Iranian elements through the lens of Jakobson's communication theory. Also, Nafiseh Rezvanizadeh (2014) in her thesis entitled "Application of semiotics in the process of formation of visual signs" under the guidance of Dr. Afzal Tousi at Alzahra University, with the discussion that how semiotic theories can help to design a sign and provide a standard for it has listed the standard scientific factors of sign design. He discussed the opinions of semioticians and its comparison with visual signs, one of these theorists being Roman Jacobson. Alireza Yazdani (2016) in the book "Introduction to Contemporary Graphic Semiotics of Iran" discusses communication and communication actions through graphics and while explaining it through graphic elements such as posters, signs, notices, etc., by combining knowledge of semiotics, patterns has examined the relevance of Roman Jacobson's theory.

Conclusion:

The examination of the works under consideration highlighted that among the communicative aspects in the Iranian cultural posters, the referential function was depicted in one work by explicit denotation and in another by implicit denotation. The image of Iranian miniature paintings for the exhibition of contemporary miniaturists illustrates explicit reference. At the same time, the font of Nastaliq symbolizes an implicit reference to Iranian visual culture for the poster of Iranian culture. Moreover, as for the emotional function of the logo design, I used the client›s and my values and ideas, represented through the symbols and cultural elements taken from the ancient and Islamic Iranian eras and other symbolic elements. Besides that, in Iranian visual culture, colours were also the primary source of the content. The conative function in the analysed works was shown through the use of different objects of everyday life to draw attention and link it with the Iranian book decoration elements

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

An Evaluation of the Components of Jakobson's Communication Theory That Are Reflected in Today's Iranian Cultural Posters.

Abstract:

Visual communication, is one of the most powerful communication tools of the day, whereby one can send messages of all sorts using images, symbols, colours, information, and emotions. This is one of the old forms of communication that man started doing when he began depiction. With the development of modern digital technology and tools, it became the primary method of communication. Visual communication is a high-power tool that can be applied in both advertising and marketing, as well as in the domains of education and organizational communication. Therefore, the topic of human communication has always been open to different discussions. On the other hand, the various definitions of graphic design show that media and communication and facilitation of communication have always been a priority in this media and it has a decisive role in the main functions of graphic design such as information, identity and advertising. Since the transfer of meaning also occurs in the process of this communication, the problem of the transfer of meaning in this context becomes relevant. Among the platforms of meaning transfer, we can mention the subject of semiotics. This concept, which has been developed under the discussion of linguistics, has also expanded in the field of visual arts and different theorists have presented their opinions in this field. In this regard, Roman Jakobson, one of the theorists in the sphere of communication, has specified the six aspects of communicative acts in this field. The present research, which aims to identify the aspects of Jakobson's communication theory in contemporary cultural posters of Iran, seeks to answer the question: How have designers from Iran used Iranian components per Jakobson's six principles to transmit and created meaning among the audience?

Mansour Kolahkaj, Associate Professor, Department of Graphics, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran, Corresponding Author.
mansor.kolahkaj@gmail.com

Fahimeh Tahan, MA Student of Art Research, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
tahan.fahimeh@gmail.com

Date Received: 2024-01-10
Date Accepted: 2024-05-11

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.46144.1238

literacy by transcending the linguistic system. Furthermore, since a significant portion of images is based on the medium of photography, out of which the selected examples in this article are selected, this study also delves into the semiotics of photography. The hypothesis in this paper is postulated based on the premise that the structural characteristics of images possess the necessary capacity and capability for growth and development within the framework of the semiotic system. This study is descriptive-analytical in method, and it uses library-based documentation as well as online sources. Data analysis is qualitative and content-based, and the samples of this study includes the images published on social networks, reputable websites, and art works out of which some images are selected to determine the feasibility of the analytical exploration plan. One of the results obtained in this study is a comprehensive definition of visual literacy, which, as for the writing system, is not merely limited to initial reading and writing. In other words, in addition to paying attention to the principles of visual grammar and syntax, the structural characteristics of it necessitate the use of mental abilities such as analytical power, analogy, induction, reasoning, synthesis, explanation, interpretation, inference, criticism, and creativity, and the semiotic approach possesses the necessary capacity for the growth and development of the mentioned mental abilities. Therefore, with a methodological insight into this knowledge, and using its tools and structural principles that are made feasible by transcending beyond the linguistic system, and emphasising the pictorial syntax, such as the axis of synchronic and diachronic relations of the image (one of the primary axes of the semiotic system) as well as the principles of contrast and association in the image, which are basically meaning generating, and rhetoric principles such as metonymy, metaphor, oratory, denotation and connotation, and code words in the image, it can be concluded that a fundamental interpretation of the images can be obtained. The results show that the semiotic approach has the required capacity to teach and develop visual literacy for the public. Finally, it is suggested that planning and educational centres pay due attention to all potential approaches and methods to provide an organised and comprehensive practical framework for developing visual literacy.

Keywords: Feasibility, Learning, Image Reading, Visual Literacy, Semiotics.

thoughts of people so that through developing curious attitudes and strong arguments, we can engage in thinking independently. In the age of globalisation, due to easier communication, many institutions, including business centers, political institutions, mass communication media operators, and educational centers are interested in images. However, it is crucial to remember that although the methods and speed of producing images and their respective knowledge have developed, thanks to technology, visual literacy and interpreting images from the audience's point of view have not grown and developed correspondingly. When faced with images, the audience do not typically notice the associations and hidden messages sent by their producers; they do not have enough skills to read and interpret pictures, because they find communication obvious and do not feel the need to achieve visual literacy and the required skills. On the other hand, educational institutions and centres responsible for developing visual literacy have not kept up with the developments in image production technologies and have failed to adequately incorporate the acquisition of visual literacy into their agenda. Prioritising education and acquisition of visual skills seem necessary not only at different levels of education but also for all members of society. Therefore, the importance of developing visual literacy and utilising it effectively necessitates that educational and research institutions seek solutions and plan accordingly. This will enable the audience to avoid visual exploitation by gaining visual literacy as well as the necessary skills to accurately understand the meanings conveyed by images in diverse interactions. Through this process, individuals can discern both explicit and implicit meanings of images using tools of the semiotic system. The significance of conducting this research lies in the fact that it tries to develop visual literacy, and it aims to investigate and qualitatively assess the feasibility of using semiotics in acquiring and developing visual literacy for all image users. The present study attempts to answer the following research questions: 1. . Does semiotics, as a method of text analysis, provide the necessary tools, materials, and structural principles for the development of public visual literacy? How can the tools and methods of the semiotic system be used to develop and teach visual literacy? 2. What novel dimensions does visual literacy include in the era of globalisation, characterised by technological developments? Research conducted on visual literacy in both Iranian and non-Iranian contexts also indicate the growing importance of acquiring visual literacy in the era of globalisation.

This study attempts to explore models for interpreting images using a semiotic system. Semiotics is referred to as a research method, particularly in the discovery of implications and connections within different texts that allows for the exploration of hidden meanings beyond surface ones. Therefore, by referring to the views of Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, and other scholars in this field, as well as research on the development of visual literacy, from a structuralism in some aspects and functionalism in others within the framework of the semiotic system, and with an emphasis on visual syntax and transcending formal elements that constitute the visual form and structure (iconography), and by providing a comprehensive definition of visual literacy, this study serves to examine the structure, contexts, and possibilities of the semiotics approach. This framework can then be applied to image interpretation and the development of visual literacy. Initial investigations have shown that the structure of the semiotic system of an image can be divided into synchronic and diachronic relations, contrasts and associations, connotative and denotative meanings, figurative languages, metaphor, and address, and finally encoding and decoding. This indicates that the semiotic approach possesses the necessary tools, materials, and methods for the development of visual

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

A Feasibility Study of Acquiring General Visual Literacy through Semiotic Approach

Abstract:

Considering the rapid development of technology and its tremendous impact on people's way of living today compared to a few decades ago, the advent and growth of social networks, television, cinema, etc., has stimulated global attention to the indispensable role of images in human communication. The ability to analyse images and works of art from an aesthetic perspective may not be a sensible expectation from the public. However, since images are being produced and reproduced on a large scale by mass communication media and social networks, and due to the development of graphic software that has increased the speed of image production, images have become powerful and effective communication tools. Consequently, the way images are produced, interpreted, and circulated, as well as the target audience, lead us to the conclusion that they serve functions much different from those of the past. In the 21st century, images have created such a dense image space that it has transformed human communication from being word-oriented to image-oriented. Nowadays, images are used as widely as words and are even more powerful in conveying meanings and facilitating communication. Undoubtedly, we live in a world dominated by images, and regardless of the text and context in which they are produced, images have a strong and captivating expression that exerts control over us; we encounter virtual realities that consist of moving images, not just in front of us, but we feel ourselves within them! Visual spaces shape the users' identity and convey the values and meanings promoted by centres of power, wealth, and media instantly. Therefore, it is essential to possess the necessary skills to comprehend and interpret the visual spaces that are poised to capture the minds and

The Present Paper is Extracted from the M.A. Thesis by Habibeh Rozehkan Akhouni, Entitled: " learning visual literacy in a general form based on semiotics approach".

Zahra Pakzad, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University,Tehran, Iran,Corresponding Author.
Zahrapakzad@ymail.com

Habibeh Rozehkan Akhouni, M.A of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

Date Received: 2023-12-27
Date Accepted:2024-05-04

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.45999.1233

in the interpretation. It shows a different meaning in the eyes of women, which can be seen in the faces of these women on qalamdan. In studying the shape of the part where the ink is stored in the pencil case, it can be mentioned that it is made of silver and is in the shape of a fly, which is very realistic and drawn in detail.Applying a different space to women compared to previous works in the form of qalamdan is one of the important points in the study of this one. The effects of European culture in the painting of this painting can be seen in the framing and the way women are represented in their facial appearance, make-up and clothing, which was considered by the illustrator. The use of dark colours has tried to create a visual dimension in the picture frame and emphasize the subject of women in the picture frames. The painting has separate frames showing women as the main elements in the image. Paying attention to women's body and drawing its features, paying attention to the placement of women in the image frame, emphasizing human physical beauty and focusing on women as the main and central motifs, the central body in these paintings can be investigated. The nature and structure of qalamdan influenced by Iranian culture in the representation of women shows a different view of women, which reminds the independent female identity of the Qajar period.The images that, more than women's beauty and having the ideal face of women, break the confrontation with the male world and the desire to change it. The framed faces of young women in European clothes and naked in the upper part of the body can be considered as an attempt to change the inner space as an open space for women and to try to get out of the safe space and to find an identity.The way women are represented in this book and the display of western influences indicate the functions of ideological and cultural changes in the Qajar society. The structural and formal relationship of women in multiple frames of the image is related to the outer space. The woman looks out of the window frame from the inner and closed space, her gaze is on the vast space that is depicted outside the female enclosed frame. The relationship between the elements of gol-o morgh painting, the presence of women in the picture frames, reminds us of the connection between the Iranian and European forms of women. The Iranian-European woman and the feminine look at the space of this qalamdan reminds of the changing space and transformation of women in the Qajar period and the desire to break the framing space around women, all these concepts can be signs of changes in the world of women, not only in makeup, and cover. The representation of women in the frames of this book originated from social developments, the influence of western culture in the social demands of women, which is represented in the image and its components.

Keywords: Qajar, Woman, Qalamdan, Kazem, Najaf Ali, Decorative Pattern.

around the female figures. . The image of women in the frame is like a window or a window that is opened to the outside world. The young women's heads are turned towards each other. In the main frame, two women are staring at each other and are dancing and holding each other's hands, which reminds of a man and a woman and two lovers in western dance, but in this picture, two women are in each other's arms. And the man, according to the changes in the cultural context of Qajar painting, creates a mutual and opposite exchange of action, which shows the two lovers looking at each other in the woman's view in the picture frame, and actually creates a kind of break and violates all the laws of the past, and departs from the traditional view and represents a break with social traditions in all social cultural components in Qajar art. The woman is on the verge of entering a new space and world, and her body is in a break with the female limitations within the frame, which is represented differently and tries to show its change. It is the process of looking out of the frame of a woman. The presence of the female body in the image framing is the main theme and invites the audience from the outside into the image frame and the female world of the work. With the image of three frames of a woman, two women dancing with each other and in each other's arms, with western clothes and make-up, this frame represents a different gender identity and independence for Qajar women, and in the hidden layers of the meaning of the image, western cultural changes and depicts its influence in the Qajar world. In these frames, the woman shows her suspended state of presence and absence. A woman by the window, between being and not being enclosed in a frame and changing, shows the passing of traditions and entering the new world influenced by western culture. A woman is trying to find her identity and independence, breaking away from the traditional world of court women and trying to get out of the frame of the picture, the manifestation of the function of the female space dominates the whole representation of women in the picture, and in the frames of qalmadan, she shows herself individually and in pairs. The nature and structure of an image of the presence of women influenced by Iranian culture (gol-o morgh painting) and western painting (influenced by western makeup and clothing) shows a different genre of the presence of women in this collection, which shows the independent identity of women in the Qajar period and changes it reminds. The images that break the contrast with the traditional feminine space more than ideal feminine beauty. The portrait of young women with open and western clothes in this collection can be considered a powerful representation of women in the Qajar period and the attempt to change the space from inside to outside and to find a new identity. This qalamdan shows the way of female representation and western influences on its surface, which actually indicates the ideological and cultural functions of the Qajar society inside and inside it in a hidden way. The structural and formal connection of women in the picture frames, the connection with the painting space of gol-o morgh, the representation of a bird (morgh) looking at a flower bud (gol) can be a metaphor for the male gaze. The woman looks out of the window frame, the vast space that exists outside the feminine enclosed frame. The relation that has been created between the elements of gol-o morgh painting, the presence of women in the picture frames, reminds us of the relationship between Iranian and European meaning of women's world. The image of a woman between Iranian and European women, the feminine attitude about the qalamdan as the main subject in the image space is one of these. Framing around women is a metaphor of the outside world that women consciously tend to change like western clothes. All these concepts are signs of the changes in women's thinking in the Qajar period arising from social changes, the influence of Western culture in social studies, , which has shown itself

auction in London, and it is a qualitative research. The results of this research show that the female subject is represented with European makeup and clothing and can be seen in frames surrounded by gol-o morgh Motifs. Women in this qalamdan and in the frames are depicted individually and as two people in separate frames. The most important feature of this frame is the bold presence of women in light frames on a dark background for emphasis. The desire for cultural changes and deconstruction in the representation of women is represented in the picture frames. The representation of women in the case study shows that due to cultural interactions, authentic Iranian arts have also been affected and western patterns have been implemented in these images. In the drawing of figures in Iranian pencil cases, the main characters are depicted in specific frames. Anthropocentrism and emphasis on the physical beauty of women can be examined in these images. The representation of women in this collection is important in the sense that it is a mixture of several types of paintings in a row, portrait painting and painting of gol-o morgh, the effects of western painting in the representation of women are influenced by western culture in makeup and clothing. It is one of the cultural and social developments of the Qajar period. The portrait of young women is placed as the most important part in the connection between the images and the background painting of Qalamdan. The human presence of women as a part of decorative arts in the Qajar period is the main focus of the painting of the Qajar period and is in connection with the art of Qajar court painting. Two portraits of women (picture 2) completely shows the characteristics of a portrait of a Qajar woman in European clothes. Well-groomed women who have done their hair and neck in a western style and are far away from the traditional woman represented in the pictures. A semi-open western dress that belongs to the aristocracy and shows the changes of a court woman influenced by western culture. Women's hair decorated with flowers is a symbol of beauty and elegance, women in these two main figures are considered a symbol of Western European culture. . The women in these pictures as an active agent are a strong reflection of the social and cultural changes of the Qajar period, unlike the dance of the two genders, male and female, two females are dancing with each other, and the women's clothes have complementary colors and remind of the symbolic interaction. There is a proportionality between the portrait of the woman and its framing, the confinement of the woman in the limited framing space around it refers to the inner space of the house. These frames show a feminine space decorated with gol-o morgh around the frame. The painting around the space of the female frame encloses it and covers the charm of the female space. The dark colors make the display of the frame stand out and emphasize a nostalgic aspect of the paradise garden in the past and tradition. The space of qalmadan is surrounded by flowers and bushes and paintings of flowers and chickens, but basically these motifs are in the background and only women's faces stand out in the frame of the picture. The portrait of the women is located in the middle of the longitudinal and transverse frames, and the form of the placement of the frames is the direction of balance and their focus towards the frames of the women's faces. The background is painted almost dark and has colours that make the frames with bright colours more visible and more prominent to show the presence of female faces. The use of gol-o morgh in the court painting of the Qajar period in combination with painting of women is usual in Qajar paintings. In these female images, there is an authoritative look, unlike the court portrait female paintings, there is no staring at the audience, and the women's three-quarter profile are drawn looking at the outer space or looking at each other in the main frame. The two portraits in the frame indicate the relationship between the body space and the gol-o morgh space

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Recognizing the Representation of Women's motif in the Qalamdan of Kazem Son of Najaf Ali, A Qajar Artist, Sold at the Chiswick Auction

Abstract:

Apart from the artistic and historical aspect, the works of art tell the transmission of cultural traditions and various cases in different periods. The study of these works can be examined in the field of depictions of women in the representation of women, the way they are covered and made up, and it is important for its conceptual and symbolic, decorative and visual features. Calligraphy, which flourished mostly in the Qajar period, is important in terms of artistic style and representation of women in a European way, and it is a suitable field for studies of changes in the recognition of visual characteristics, recognition of cultural changes, and the European representation of women of this period.The purpose of this research is to investigate and analyse the portraits of Qajar women and the female gaze as a part of the performance of the representation of women in the culture of Qajar period. The study sample of this research is a qalamdan belonging to Kazem son of Najaf Ali, the Qajar calligrapher, sold in the Chiswick auction, which contains several women in the frame, and from this point of view, it is considered special and has a feminine attitude. The level of female gaze action among the elements of the western image in connection with other symbols such as gol-o morgh has a different meaning. The connection between the elements in the imag of the qalamdan and the woman's, body shows the western cultural developments and the semantic view of women. The question of this research is how the female subject is represented in this lacquered qalamdan by Kazem son of Najaf Ali and what does it mean? The research method in this research is descriptive and analytical, using library sources and examining a museum sample of qalamdan, sold at the Chiswick

Elaheh Panjeh Bashi, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University,Tehran, Iran.
afzaltousi@alzahra.ac.ir
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

Date Received: 2023-11-23
Date Accepted: 2024-02-10

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.45692.1222

everyday life and mundane subjects and taking refuge in imagination and considered deconstructive in Levitt's work was the use of painting on non-conventional and non-art materials (bricks or walls), which was considered a new sign for citizens. A symbol of the application of art in everyday life. There was a time when the boundaries seemed clearer than this, the work of art was one thing and the things people said and wrote about it were another. Earlier, minimalism realized that the meaning of the art object, to a large extent, lies outside itself, in its relationship with the surrounding environment. And now, conceptualism brought criticism and analysis to the scope of art creation. At one time, we only saw paintings and sculptures in exhibitions, but today documents, documents, maps, photos, program explanations, and various information constitute the works of artists (ibid.: 80). According to the mentioned examples, the present article aims to introduce works that either their subject matter or their constituent material is not taken into consideration in everyday life. But when they become the subject of a work of art, they are considered art without any deficiency, only in the form of art, be it photography or painting. In this sample of works, the representation and replacement of the everyday thing with artwork that shows the same subject were one of the concerns of the artists to create the artwork. Audiences passing by the place every day and facing the same subject that they considered normal, now only through the raw material of the artwork in the form of a photo or painting, they defamiliarize it and by showing the work. And replacing it with everyday matters, they invite the audience to reflect on everyday phenomena The necessity of deconstruction in order to "alienate" with methods such as forming ambiguity in the meaning of the work, eliminating visual habits, performing the artwork outside the gallery, or displaying non-artistic material in the gallery and paying more and more attention to everyday life. And the praise of the real thing and the place of representation or display of the work takes place. In this article, an attempt was made to discuss the works that the artist created by using the representation of the real element in everyday life, which is considered normal and the place where the work of art is displayed and made the audience think about the work of art, its raw material, the idea of formation and the world around it invites. In fact, this representation helps the viewer to have a better understanding of the world around him and to observe aspects of it that he has not paid attention to until now. What surprises the audience of these works the most are the symbolic signs of the works that were created without the slightest change or difference from the raw material or the real thing, and by displaying on the material accepted for the performance of the work of art or other places. Art has become a work of art.

Keywords: Semiotics, Real Object, Photography, Representation..

same wall or environment. What is considered deconstructive in Levitt's work was the use of painting on non-conventional and non-art materials (bricks or walls), which was considered a new sign for citizens. A symbol of the application of art in everyday lifeWhat is considered deconstructive in Levitt's work was the use of painting on non-conventional and non-art materials (bricks or walls), which was considered a new sign for citizens. A symbol of the application of art in everyday lifedefamiliarization and the symbolic process leads to a more appropriate understanding and acceptance of artistic creation, which is based on the system of signs above all else. Because the system of signs, at the same time as it examines its structural features based on the process of its origin, its meaning, and applications, always establishes a relationship with different processes of perception. Perception is a way of discovering that in its evolutionary process and in the transition from the objective form of the sign in order to receive its inner meaning, it always establishes a changing and variable interaction with thought, imagination, and experience.Showing the objects of daily life and inviting the audience to reflect and think about them in such a way can lead to the creation of conceptual art, the most important aspect of which is thought and reflection on the mundane matters of life. Also, since the subject of the works of daily life is completely derived from the real thing, with the most similarity to the subject, they are considered to be symbolic signs, which sometimes play the role of a symbol and sometimes only through expression with a new media (photography or painting). They have found the role of index plays a fundamental and central role in conveying the meaning and concept of the artwork. The study of works of art, whose subject and centrality are taken from the heart of everyday life, is the source of writing this article. Also, by studying the theories of deconstructionists such as Roman Jakobson and modern semiotics such as Peirce, we can conclude that the use of media (especially photography and painting) to represent every day and also the use of symbolic meanings plays a fundamental role in some works of art. Getting rid of the habit and repetition of

Semiotics is one of the important forms of semiotics (Ezkia, 1396:169). It can also be acknowledged that semiotics is one of the most common and valuable research methods. And in fact, it can be claimed that semiotics is a method that every researcher is somehow related to. In this method, there is no need to collect information. In fact, the information already exists and only needs to be deduced or analysed. In this method, the role of the researcher's thinking is more than his theories and information (Saroukhani, 2013: 279). In fact, semiotics is a way of classifying signs and describing the explicit content of the message (Krippendorf, 2013: 217). Semiotics is a method to recognize and highlight the important points of a text (or photo, video, etc.) (Saroukhani, 2013: 281). One of the common techniques in semiotics is the use of signs. According to Peirce, the index has a causal link with the event that is considered its sign - such as smoke, which represents fire - rather than based on a symbol or simile (Krippendorf, 1383: 57). In the qualitative semiotics method, the researcher is trying to establish a balance between description and interpretation (Ezkia, 2016:229). In short, the semiotics method has evolved into a scientific method that promises to yield conclusions obtained from symbolic and communication data. The semiotics looks for two types of reality: the reality of the data and the reality of what the researcher wants to know. These two facts do not interfere with semiotics, and the researcher must discover a way to consider analysable data as a symbol or signPerhaps, Stonehenge can be mentioned as the first example of the implementation of everyday things in order to create a work of art in everyday life and because of their implementation in open spaces and unpaid procedures. This work creates a kind of visual transition between the earth and the sky, but because it is made by human hands and expresses cultural concepts, it is different from nature (Adams, 1392: 19). Levitt started drawing on the wall in 1968. Painting on paper and sticking it to the wall seemed natural, but painting directly on the brick or plaster of the wall made the design a part of the architecture of that space (Archer, 2018: 73). With the difference that his paintings were not from the

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The semiotic of the Real Object and the Role of Its Representation in Making Artworks

Abstract:

Some artworks seek to express a new concept by representing and replacing the everyday subject to invite the audience to reflect on everyday life. In view of this, this article intends to deal with the importance and method of producing artwork using present and everyday topics through the method of qualitative semiotics. By raising the question of how everyday issues lead to semantic implications and artistic objects, they invite the audience to reflect on the normal phenomena of everyday life.According to the findings of this research, it can be acknowledged that since the work of art can be known and interpreted only by the relationship and through the relationship with the real element, the everyday element or the real thing is considered a document, as well as the works of art with the representation and substitution of the object. The original, not only by expressing the idea but also by using methods such as defamiliarization, deconstruction, emphasizing and replacing the everyday element and the place of display of the artwork, achieve new meaning and concept and create surprises. These works of art create meaning by emphasizing the everyday things that have become boring due to repetition and encourage the audience to reflect. The results of this study, which deals with the influencing factors and their comparison in different works, are shown separately in Table No. 1.Case examples: Victor Burgin, Mehran Tamadon, William Anastasia, Farhad Fakhrian, Kenneth Josephsen, Robert Smithson.Changing the direction of familiar rules in art requires crossing the range of familiar processes of the past and defamiliarizing them. In explaining his reflections,Charles Sanders Peirce calls the symbolic process the interaction between semiotics property, interpretation, and representation. In other words, the signification process is an interaction that exists continuously between signs and the outside world, signs in relation to each other, and signs with their audience.

Fereshteh Dianat, Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
f.dianat@alzahra.ac.ir

Date Received: 2023-02-19
Date Accepted: 2023-12-09

1- DOI: 10.22051/PGR.2023.42974.1203

Contents

– The Semitics of the Real Object and the Role of Its Representation in Making Artworks
Fereshteh Dianat (3-5)

– Recognizing the Representation of Women's motif in the Qalamdan of Kazem Son of Najaf Ali, A Qajar Artist, Sold at the Chiswick Auction
Elaheh Panjeh Bashi (6-9)

– A Feasibility Study of Acquiring General Visual Literacy through Semiotic Approach
Zahra Pakzad / Habibeh Rozehkan Akhouni (10-12)

– An Evaluation of the Components of Jakobson's Communication Theory That Are Reflected in Today's Iranian Cultural Posters
Mansour Kolahkaj / Fahimeh Tahan (13-15)

– An Introduction to the Representation of Emotions in Persian Paintings
Adham Zargham / Elnaz Dastyari (16-18)

– A Symbolic Reading of Geometric Arabesques in Damask Brocade Fabric Based on Erwin Panofsky's Theory
Mona Alghabra /Zahra Rahbania (19-21)

– The Function of Art in Urban Space: Investigating the Experience of Athens' Graffiti Art in the Midst of Greece Economic Collapse
Mostafa Jafari Dehkordi (22-24)

– The Applications of the Graphics in Wes Anderson's Film Subtitles
fatemehtakia/Somayeh Ramezanmah (25-27)

– An Intersemiotic Analysis of the Verbal Text of "Majnun in Ka'bah" from Nizami's Khamsa with Two Visual Texts from the Herat School with an Emphasis on the Role of the Illustrator in the Creation of the Artwork
Mohammad Hossein Barati /hedazizahG rayahsahK / Parviz Haseli (28-29)

– A Hypertextual Interpretation of the Sun Motif in Seljuk Art (Case Study: A Clay Canteen of Seljuk and Parthian)
Aliraz Azizi YusofKand / FarnooshShamili / Mohammad Khazaei/ Bahman NamvarMotlagh (30-32)

– The amount of use of Effective elements in inducing Iranian-Islamic identity in the logo of domestic messengers
Somayeh Rasoulipour / Mohsen Marasy (33-35)

– A Review of Scientific Productions in Graphic Design in the Web of Science Citation Database
Elham Abdolahpour / Fateme Abjadian (36-38)

پژوهشنامه گرافیک نقاش

Journal of Graphic Arts and Painting Research, Alzahra University

Field of publication: **Art**
Vol.7 No.12 Spring – Summer 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 Art,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 Art,AlzahraUniversity
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 Art,AlzahraUniversity
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 Art, 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: Zeynab Karimi
English translator: Atefeh Hoseyni
Logotype & Cover Designer:
Dr. Mitra Manavi Rad
Page layout designer:
Shadi Madadi

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.