پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
سال سوم، شماره پنجم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹
صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س) ، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر پریسا شاد قزوینی
سردبیر: دکتر منصور حسامی کرمانی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

دکتر اصغر جوانی
دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنراصفهان

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

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

دکتر علیرضا طاهری
استاد، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر سیدمحمد فدوی
استاد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

دکتر فاطمه کاتب
استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)

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

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

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

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

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

دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: سوسن پورشهرام
مترجم انگلیسی: پینکی چادها
طراح نشانه و طراح جلد: دکتر میترا معنوی راد
صفحه آرا: فرشته سعیدا

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

فهرست

ـ روایت تقابل عکاسی و نقاشی با رویکرد به آراء والتر بنیامین
عفت السادات افضل طوسی / فاطمه یوسفی (صفحات مقاله ۴-۱۸)

ـ مطالعهٔ درون‌مایهٔ دیوارنگاره‌های کوشک باغ فین کاشان در دورهٔ قاجار
الهه پنجه‌باشی / بهناز خامه‌چیان (صفحات مقاله ۱۹-۳۷)

ـ مطالعهٔ بیش‌متنی نگاره‌های «آبتنی شیرین» در نگارگری ایرانی و نقاشی معاصر«خسرو و شیرین» بر مبنای آرای ژرار ژنت
سارا خندابی (صفحات مقاله ۳۸-۵۲)

ـ بررسی ترکیب‌بندی در بیلبوردها و عرشه‌های پلِ شهری تهران (۱۳۹۶-۱۳۹۴)
فهیمه دانشگر / مونا طاهری (صفحات مقاله ۵۳-۶۵)

ـ مطالعهٔ تحلیلی انواع صناعات و مشاغل در نگارهٔ‌پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری
سحر ذکاوت / علیرضا چارئی (صفحات مقاله ۶۶-۷۶)

ـ نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی
سمیرا ربیع‌زاده هفشجانی / ناهید جعفری دهکردی (صفحات مقاله ۷۷-۹۰)

ـ مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر در ایران و افغانستان
رضا رفیعی‌راد / مهدی محمدزاده (صفحات مقاله ۹۱-۱۰۷)

ـ پیامدپژوهی هنر مشارکتی با تأکید بر آرای باختین
زهرا رهبرنیا / سهیلا نمازعلیزاده (صفحات مقاله ۱۰۸-۱۱۶)

ـ بررسی تحول کارکرد پیکرنگاری در دورهٔ دوم قاجار و پیامدهای گفتمانی آن
فرزان سجودی / شلیر عطایی (صفحات مقاله ۱۱۷-۱۲۷)

ـ تجلی کهن‌الگوی قهرمان در نگارهٔ جام زرین حسنلو (عصر آهن) براساس رویکرد جوزف کمبل
چنور سیدی / فاطمه سیدی (صفحات مقاله ۱۲۸-۱۴۰)

ـ تحلیل صوری و محتوایی نقاشی‌های دیواری حمام‌های گنجعلی‌خان کرمان و مهدی‌قلی بیگ مشهد
علیرضا شیخی/ اکرم پیله‌چیان / فاطمه زحمت‌کش (صفحات مقاله ۱۴۱-۱۶۳)

ـ بازنمایی مضمون کارزار در چند نگارهٔ رزمی از دو شاهنامهٔ قاجاری (داوری و عمادالکتاب)
آمنه مافی‌تبار (صفحات مقاله ۱۶۴-۱۸۱)

ـ مطالعهٔ تأثیرات صوری نسخهٔ الحشایش موجود در آستان قدس (قرن ۶) بر تصویرسازی نسخه‌های الحشایش مربوط‌به دورهٔ صفوی
ابوذر ناصحی (صفحات مقاله ۱۸۲-۱۹۸)

پژوهشنامه گرافیک نقاش

روایت تقابل عکاسی و نقاشی با رویکرد به آراء والتر بنیامین

چکیده

در بررسی عکاسی و تأثیر متقابل آن بر هنر نقاشی، فراز و فرودهایی در روابط میان این دو هنر ازسویِ هنرمندان و نظریه‌پردازان ایجاد شد؛ از آغازِ پیدایش عکاسی که برای عکس ارزش هنری قائل نبودند تا زمانی که کم‌کم توانست جای خود را میان سایر هنرها باز کند و در دادگاهی برای عکس حق هنری قائل شدند، راه بسیار طولانی پیموده شد. این در حالی است که نقاشی همواره بر صدر نشسته و هنر فاخر و نمادی از ثروت و فرهنگ و تمدن بوده است. سؤال این است که با گذشت زمان و پیشرفت تکنولوژی، عکاسی چه جایگاهی در مقابل نقاشی یافته است و رقابت تاریخی هنرمندان عکاس و نقاش چه مرزهای جدیدی را در دوران معاصر گشوده است. این مقاله با روش توصیفی‌تحلیلی، به تحلیل جایگاه عکاسی در هنر معاصر، با رویکرد به آراء والتر بنیامین، می‌پردازد. به نظر می‌رسد، عکاسی به‌دلیل ماهیتش در انعطاف‌پذیری و ایجاد خلاقیت، بازتولیدپذیر شده و به ابزار جدیدی در هنر پسامدرن بدل شده است، به‌گونه‌ای که می‌توان آن را هنری مستقل و با بیانی نو و حتی پایه‌گذار بسیاری از سبک‌های هنری دانست.

واژگان کلیدی: هنر معاصر، عکاسی، نقاشی، والتر بنیامین.

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

فاطمه یوسفی
کارشناس ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
sharareh_yousefi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۰۱-۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۰۲-۲۸

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.35787.1104

مقدمه

عکاسی از ابتدای پیدایشِ آن، توسط لویی ژاک مانده داگر[1](۱۸۵۱- ۱۷۸۷)، در سال ۱۸۳۹، رقابت ویژه‌ای با نقاشی پیدا کرد و همواره نیز مدنظر بسیاری از نظریه‌پردازان قرار گرفته است؛ چراکه این رسانه یا هنر رازآمیز، همواره در حال جداکردنِ خود از دیگر هنرها و پیشی‌گرفتن از آنها به‌عنوان مهمترین رسانهٔ بیانگر دغدغه‌های هنری دوران جدید بوده است. برخی هنرمندان، عکاسی را متعلق به گروهی خاص می‌دانند و برخی آن را به تمسخر می‌گیرند. این در حالی است که نقاشان بسیاری از ابتدای پیدایش عکاسی، از این تکنیک، در ثبت جزئیاتی بهره بردند که نقاشی از آن غافل می‌ماند. اما رفته‌رفته این دو هنر تأثیر بسیاری برهم گذاشتند تا بدانجاکه شیوه‌های عکاسی متأثر از نقاشی و بالعکس پدید آمد. عکاسی ثبت جزئیات را در کمترین زمان آسان می‌کرد، ازاین‌رو همواره ازسوی نقاشان در جهت خلق تابلو، به‌ویژه فیگورهای انسانی استفاده می‌شد. از سوی‌دیگر عکاسی به‌عنوان هنر، محل تردید برای هنرمندان و نظریه‌پردازان قرار گرفته است. هدف اصلی این مقاله بررسی سیر تحول جایگاه عکاسی در هنر و چگونگی همزیستی آن با نقاشی و حتی دستیابی آن به هنری فرارونده است. پرسش اصلی دربارهٔ جایگاه عکاسی در تقابل با نقاشی، در دوران معاصر و هنر پسامدرن است. این پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی با ابزار اطلاعات کتابخانه‌ای و با توجه به آراء نظریه‌پرداز قرن بیستم والتر بنیامین[2] دربارهٔ بازتولید اثر هنری انجام شده است و نویسنده بر آن است تا جایگاه عکاسی در هنر را در رقابت با نقاشی ارزیابی و به استناد آثار هنرمندان تا دوران معاصر، جایگاه عکاسی را در تقابل یا رقابت با نقاشی در هنر بررسی کند. والتر بنیامین از نظریه‌پردازان قرن بیستم است که به‌طور مستقیم دربارهٔ تقابل تاریخی عکاسی و نقاشی بحث کرده است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ عکاسی و نقاشی، بارها علاقه‌مندان مطالعه کرده‌اند و پیشتر، هنرمندان دربارهٔ این دو هنر به داوری نشسته‌اند. دربارهٔ تأثیر عکاسی و نقاشی بر یکدیگر مطالب مرتبط با موضوع این پژوهش را برمی‌شماریم:

۱. در کتاب نقاشان بزرگ و عکاسی نوشتهٔ محسن مراثی (۱۳۸۰) با نگاهی توصیفی، به تأثیر این دو هنر بر یکدیگر پرداخته شده است؛

۲. کتاب معماری ِعکاسی از بهزاد صحتی (۱۳۹۵) یک فصل را به سیر تکامل عکاسی و نقاشی اختصاص داده است؛

۳. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه هنر رشتهٔ نقاشی با عنوان تأثیر عکاسی بر نقاشی پسامدرن اروپا(۱۳۹۰) نوشتهٔ الهام رفیعی بهمن به بررسی و تأثیر عکاسی بر نقاشی در دوران پسامدرن پرداخته و پس از مرور آثار هنرمندان نقاش پسامدرن که از عکس برای راهکار پسامدرنیستی استفاده کرده‌اند نتیجه گرفته است که در پسامدرنیسم مرز عکاسی با سایر هنرها مبهم پنداشته شده و با عکاسی بسیاری از نظریه‌های پسامدرنیسم ایجاد شده است؛

۴. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ نقاشی دانشگاه هنر با عنوان تأثیر عکاسی بر نقاشی سی سال اخیر غرب (۱۳۸۹) نوشتهٔ دل‌آرا پاکدل، به بررسی سبک‌های مختلف نقاشی و تأثیر آن بر عکاسی و نقاشان متأثر از عکاسی پرداخته است و درنتیجه با تأکید بر تفاوت‌های عکاسی و نقاشی از قبیل ذهنیت و عینیت (در نقاشی ذهن نقاش بر اثر مؤثر است، اما عکس تصویری عینی از نمود شیء را نشان می‌دهد) در دنیای کنونی، عکاسی را مرجع بسیاری از هنرها دانسته است؛

۵. پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه هنر با عنوان بررسی نقش تکنیک‌های عکاسی در بازخلق آثار برجستهٔ نقاشی در سه دههٔ اخیر، (۱۳۹۵) نوشتهٔ ستاره مشهدی‌زاده، به تأثیر دو رسانهٔ عکاسی و نقاشی و آفرینش آثار هنری با این دو هنر پرداخته است؛

۶. مقالهٔ «جایی که نقاشی و عکاسی در هم ادغام می‌شوند» نوشتهٔ ریچارد وودوار (۱۳۹۲) ترجمهٔ فروغ خبیری به بررسی نمایشگاهی از چند نقاش در تلفیق با عکاسی پرداخته است. این مقاله شرح فعالیت چند هنرمند نقاش است که با اسکن طرح‌های خود روی بوم و تلفیق طرح‌ها روی کاغذ عکاسی به تنش میان رسانه‌ها می‌پردازند و نتیجه اینکه هر کسی می‌تواند آزادانه از هر تکنیکی برای ارائهٔ هنر خود بهره برد؛

۷. مقالهٔ «مقایسهٔ مفهوم نقاشی مدرن از منظر ضیاپور و گرینبرگ» نوشتهٔ رضا رفیعی‌راد و علیرضا اکرمی نیز حسن کیاده (۱۳۹۸)، به بررسی و مقایسهٔ نظریهٔ جلیل ضیاپور و گرینبرگ دربارهٔ نقاشی مدرن پرداخته است؛

۸. مقالهٔ «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب باهاوس آلمان» نوشتهٔ مریم مقصودلو و سیدمهدی نورانی (۱۳۹۸)،

تأثیر سبک فرمالیسم بر مکتب باهاوس و سپس ورود آن به سایر وجوهات زندگی را بررسی می‌کند؛

۹. دربارهٔ آراء والتر بنیامین در مجلات فلسفی و گاه در حوزهٔ ادبیات مقالاتی نوشته شده است؛ مانند مقالهٔ «والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر» (۱۳۸۷) از زهرا کمالی و مجید اکبری که در آن بحث کمرنگ‌شدن نقش آیینی هنر و راه یافتن هنر به زندگی روزمره را مطرح کرده است. این مقاله به بررسی مستقیم آراء والتر بنیامین در بحث تاریخی تقابل عکاسی و نقاشی می‌پردازد که دربارهٔ آن پژوهش مستقلی مشاهده نشده است.

روش انجام پژوهش

نویسنده در این پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی، با مرور اجمالی بر سبک‌های نقاشی و عکاسی و طبقه‌بندی آن، بر آن است تا تأثیر متقابل عکاسی و نقاشی و وامداری هریک به دیگری را بررسی و تبیین کند. جامعهٔ آماری به‌صورت هدفمند برگزیده شده است. از رویکرد فلسفی والتر بنیامین که از اولین نظریه‌پردازان معاصر در این زمینه است در جهت پاسخ به این پرسش که جایگاه عکاسی در هنر دوران معاصر چیست، استفاده می‌شود.

چهارچوب نظری

از پژوهشگرانی که در دوران مدرن به بررسی اهمیت و جایگاه عکاسی با دیگر هنرها پرداخت، والتر بنیامین (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، متفکر و فیلسوف آلمانی و از اعضای مکتب فرانکفورت است. بنیامین دربارهٔ هنرهای نوظهور دوران خود، عکاسی و سینما، در مقالهٔ «اثر هنری در عصر مکانیکی» سخن گفته است. او در این مقاله قدرت تکثیر در دوران مدرن را بررسی کرده و تأثیر آن را بر هنرها و بر تودهٔ مردم بر شمرده است. در این زمینه بیش از هر هنر دیگری قدرت عکاسی و تکثیر تصاویر عکاسی جلب توجه می‌کند. به عقیدهٔ بنیامین اثر هنری همواره تکثیرشدنی است. «هرکسی می‌تواند مصنوعات دیگران را تقلید کند.»(بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۱۱)

بنیامین معتقد است که عکاسی هنر است و نه غیر هنر. عکاسی شکل تازه‌ای از تولید است که کل ماهیت هنر را تغییر می‌دهد. مسئلهٔ اصلی در بازتولیدپذیری تکنولوژی این نیست که آیا عکاسی هنر است یا نه، بلکه در این است که چرا تمام هنرها عکاسی هستند. از نظر بنیامین به محض آنکه تکنیك بازتولید به مرحلهٔ عکاسی می‌رسد، معیار اصالت دیگر معنای تولید هنری نمی‌دهد. عکاسی در حقیقت کل هنر را به دگردیسی می‌کشاند. (کاداوا، ۱۳۹۱ :۵۰-۴۹) بنیامین می‌گوید اثر هنری فراگیر و دسترس‌پذیر شده و قداست و اشرافیت خود را از دست داده است؛ چرا که می‌توان آن را تکثیر کرد. (سارکوفسکی، ۱۳۸۲: ۱۴- ۱۳)

بنیامین عقیده داشت که از سال ۱۸۸۰ و با پیدایش لنزهای سریع‌تر با قابلیت نوردهی بیشتر، آن کیفیت تاریک عکس‌های قدیمی‌تر حذف شد و به موازات آن «هاله» نیز کمرنگ و بی‌اثر شد و به جایش عکاسان کوشیدند تا هاله را شبیه‌سازی کنند. درواقع با انواع روتوش که جزئی از عکاسی شد، سعی در بازتولید آن اثر جادویی هاله برآمدند. (روشن،۱۳۹۸ URL) به‌عبارتی هاله توهم فاصله از اثر هنری را در بیننده ایجاد می‌کند و آن را در فضای زمان و مکان رویداد یا سوژه نگه می‌دارد و ممتاز و یکه جلوه می‌دهد. تجلی یا هاله یا به‌تعبیری حال‌وهوا در اثر هنری سه ساحت اصلی دارد: ۱. اثر یکه است؛ ۲. با ما فاصله دارد؛ ۳. جاودانه است.

بازتولید مکانیکی هر سه ساحت تجلی را از میان می‌برد. در توضیح این ساحت‌ها می‌توان گفت، به‌عنوان مثال با تکثیر یک نقاشی مانند مونالیزا به شکل پوستر، این اثر دیگر یکه نیست، بلکه در اختیار همه است. لذا فاصلهٔ میان مردم با اثر تکثیرشده از میان می‌رود و هرگاه نیز که به آن بی‌میل شدیم، می‌توانیم نسخهٔ تکثیرشدهٔ دیگر جایگزین کنیم، لذا دیگر جاودانه نیز نیست.

والتر بنیامین عکاسی را عاری از هنر نمی‌بیند، بلکه همگانی‌بودن آن را طلیعه‌ای برای کارکرد هنری آن می‌داند. خاصه آنکه او از آثار اوژن آتژه (۱۹۲۷-۱۸۵۷) عکاس فرانسوی قرن نوزدهم یاد می‌کند که با عکاسی از فضای شهر بدون چهره و فیگور انسانی، از آخرین ارزش‌های آیینی عکس یعنی چهرهٔ انسان کاسته و ارزش نمایشی آن را بالا برده است. (بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۱۵) درواقع به نظر می‌رسد بنیامین بیشتر به اهمیت اختراع عکاسی و تأثیر آن در هنر می‌اندیشد. امروزه تأثیر عکاسی بر هنرهای معاصر که بخشی از آن، در ادامه خواهد آمد، بر همگان آشکار است و با وجود تغییرات تکنولوژی بیش‌ازپیش افزایش یافته، هنر تقدس‌زده شده و وارد زندگی مدرن و هنر مدرن شده است. در این مقاله، مفاهیم برآمده از نظریهٔ بنیامین دربارهٔ عکاسی به‌صورت مستند، بررسی می‌شود.

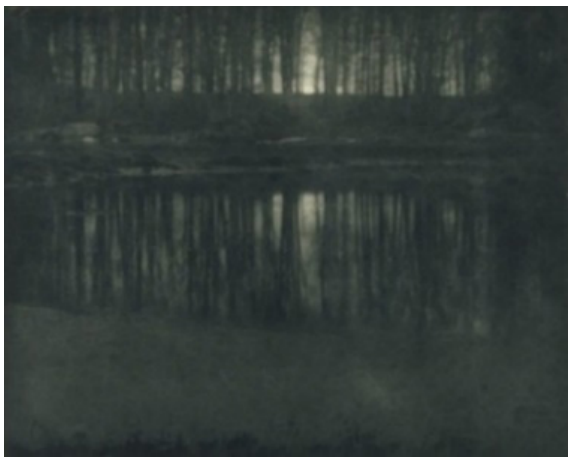
مروری بر تأثیر متقابل عکاسی و نقاشی

در قرن ۱۹ انجمن‌هایی برای هنری‌کردن عکاسی تشکیل شد، ازجمله انجمن عکاسی سلطنتی[۳] در سال ۱۸۵۳ که راجر فنتون[۴](۱۸۶۹- ۱۸۱۹) عکاس بریتانیایی، آن را تأسیس کرد. رویکرد این انجمن متمایزدانستن هنرمند عکاس و استادکار عکاس بود؛ چراکه بین عکاسی ساده و هنری تفاوت وجود دارد. نخستین عکاسان جهان و پدیدآورندگان آن، اعتقادی به «هنر»بودن صنعت عکس نداشتند. ویلیام هنری فوکس تالبوت[۵] (۱۸۷۷- ۱۸۰۰)، یکی از پایه‌گذاران صنعت عکاسی، معتقد بود عکاسی قلم طبیعت است و به‌این‌ترتیب توانایی‌های آن را برای بدل‌شدن به هنر رد کرد. هیپولیت بایار[۶] (۱۸۸۷- ۱۸۰۱)، جزو اولین عکاسانی بود که به آثار خود، با صحنه‌پردازی، جنبهٔ هنری بخشید. عکس «غریق»[۷] او نمونه‌ای از این دست است. (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۰۵-۱۰۴) تصویر ۱

تصویر ۱. «غریق» هیپولیت بایار ۱۸۴۰
(منبع: URL 1)

شارل نگر[۸] (۱۸۸۰-۱۸۲۰) نقاش و عکاس پیشرو قرن نوزدهم بود که اغلب برای تهیهٔ طرح مقدماتی نقاشی‌هایش عکس می‌گرفت، تابلوی «صحنهٔ بازار»[۹] (تصویر ۲) را مستقیماً از عکس نقاشی کرد. (شارف، ۱۲۱:۱۳۹۱) ادوارد استایکن[۱۰](۱۹۷۳- ۱۸۷۹) ازجمله عکاسانی است که کوشید به آثارش رنگ و بوی نقاشی دهد و تأثیر زیادی در به وجود آمدن سبک پیکتوریالیسم[۱۱] داشت. یکی از معروف‌ترین عکس‌های او در این سبک عکس «برکهٔ مهتاب»[۱۲] است. (تصویر ۳) عکاسانی که می‌خواستند آثارشان شبیه نقاشی باشد، از این ویژگی‌ها بهره می‌بردند؛ نور کم و ملایم از اشیاء دارای انکسار، فضای مه‌آلود و سوژهٔ خارج از فوکوس لنز دوربین.

تصویر ۲. «صحنهٔ بازار» شارل نگر ۱۹۰۴
(منبع: URL 2)



تصویر ۳. «برکهٔ مهتاب» ادوارد استایکن ۱۸۵۰
(منبع: URL 3)

لوییس فدریک مایر[۱۳] (۱۹۱۳- ۱۸۲۲) و پیر لویی پیرسون[۱۴] (۱۹۱۳- ۱۸۲۲) دو عکاسی بودند که در فرایند هنری‌شدن عکاسی تأثیر به‌سزایی داشتند؛ چراکه آنان عکاسانی را به سرقت عکس‌هایشان متهم کردند. در آن دوره قوانین حق کپی مختص آثار هنری بود. بنابراین ابتدا در دادگاه باید ثابت می‌شد که عکاسی هنر است. سرانجام در دادگاه فرانسه تصویب شد که عکاسی همان حقوقی را داراست که یك اثر هنری مثل نقاشی آن را دارد. پیرسون و مایر کتاب عکاسی را به منظور تحکیم موقعیت عکاسی در میان هنرهای دیگر منتشر کردند. به گفتهٔ آنان عکاسی باعث شد تا نقاشان فاقد اصالت و خلاقیت از ادامهٔ فعالیت بازبمانند. عکس برای نقاش رومانتیسیستی چون

اوژن دلاکروآ[15] (۱۸۶۳- ۱۷۹۸) و نقاش واقع‌گرایی چون جان بابتیست کورو[16](۱۸۷۵- ۱۷۹۶) نقش کاربردی داشت. این نقاشان از عکس برای الگوی کارهایشان بهره می‌بردند. اوژن دلاکروا نخستین نقاشی بود که از عکاسی حمایت کرد و بیانیه‌ای برای حمایت از عکاسی صادر کرد. اونوره دومیه[17] (۱۸۷۹- ۱۸۰۸) نقاش سبک رئالیسم از شیوهٔ عکاسی فلیکس نادار[18](۱۹۱۰- ۱۸۲۰) عکاس بهره برد. او در نقاشی‌هایش از سایه‌روشن‌های شدیدی بهره برد که در عکس‌های نادار دیده می‌شود. نادار واسط میان نقاشی و عکاسی بود و به نقاشان در ارائهٔ پرتره کمک می‌کرد. (صحتی، ۱۳۹۵: ۷۷-۸۱) در تصویر ۴ رویکرد رئالیسم گوستاو کوربه[19] را که شبیه به عکاسی است می‌بینیم. بعدها امپرسیونیست‌ها ازجمله ادگار دگا[20](۱۹۱۷- ۱۸۳۴) از عکاسی در جهت خلق نقاشی‌های با کادرهای ویژه و زاویهٔ دید طبیعی بهره بردند.

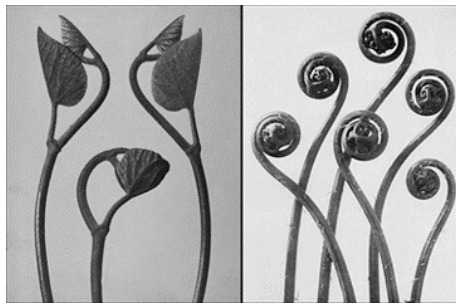
تصویر ۴. «خاکسپاری» گوستاو کوربه ۱۸۵۱
(منبع: URL 4)

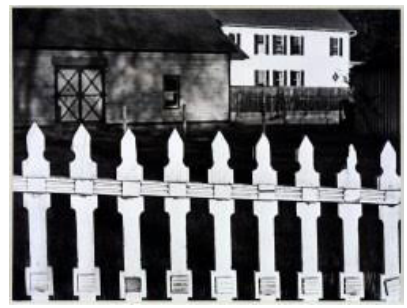
عکاسی هنری مستقل

اندی گراندبرگ[21] منتقد و نویسنده (۱۹۴۷)، در کتاب بحران واقعیت اشاره می‌کند که عکاسان برای اینکه ثابت کنند عکاسی را می‌توان هنر دانست، فعالیت‌های زیادی انجام دادند: عکاسان تصمیم گرفتند در عکس‌هایشان دست ببرند و در فرایند تولید تصویر ردپای استادگونه از خود به جا گذارند. (گراند برگ :۱۳۹۶: ۸۸) لویی دوکودوهرن[22](۱۹۲۰- ۱۸۳۷) دستگاهی را ابداع کرد که همانند آینه‌های تحریک‌کننده می‌توانست جلوه‌های ظاهری موضوع عکس را تغییر دهد. قدم بعدی وسیلهٔ دیگری بود که عکاسی را به سمت‌وسوی هنر برد. به این وسیله پنوماتیک[23] می‌گفتند که بعدها برای ترسیم فرم‌های غیرفیگوراتیو با سایه‌روشن‌های ظریف اهمیت به‌سزایی یافت. برای نخستین‌بار به سال ۱۸۵۰ و در نشریهٔ انجمن هلیوگرافی فرانسه، به مجموعه عکس‌های گوستاو لوگره[24]، عنوان هنر دادند. (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۰۵)

گراهام کلارک[25] در کتاب عکس به تلاش‌های آلفرد استیگلیتز[26](۱۹۴۶- ۱۸۶۴) برای ارتقای عکاسی تا مقام هنری اشاره می‌کند. استیگلیتز عکاس مستند آمریکایی، مجموعهٔ عکس «هم‌ارزها»[27] را به‌عنوان نمونه‌های اصلی زیبایی‌شناسی هنری خلق کرد؛ زیرا در آن عکس معادل سوژه است. (تصویر ۵) این مجموعه عکس به‌صورت شعرگونه است. (کلارك، ۱۳۹۳: ۲۵۴)

عکاسی صریح[28] به شیوهٔ عکاسی پیکتوریالیستی واکنش نشان داد و بر ویژگی‌های اختصاصی عکاسی یعنی وضوح در جزئیات و ثبت دقیق و خودکار واقعیت تأکید کرد. در تصاویر۶ و ۷ نمونه‌ای از این رویکرد دیده می‌شود. پل استرند[29](۱۹۸۶- ۱۸۹۰) اولین عکاس قرن بیستمی بود که به عکاسی تصویرگرا پشت کرده و عکس‌هایی خلق کرد که به لحاظ زیبایی‌شناسی خوشایند و صریح بودند. یعنی نمایش موضوع به‌صورت واقعی و نه با دستکاری فرایند عکاسی بود. (لانگفورد، ۱۳۸۶ :۱۵۵) تصویر ۸ نمونه‌ای از آثار او است.





تصویر ۵. از مجموعهٔ «هم‌ارزها»آلفرد استیگلیتز. (منبع: URL 5)
تصویر ۶ و ۷. اثر کارل بلاسفلد. (منبع: URL 6-7)
تصویر ۸. از آثار پل استرند ۱۹۱۴. (منبع: URL 8)

هنر آوانگارد و استقبال نقاشان از سبک‌های عکاسی

در این بخش به تحول نگرش هنرمندان نقاش قرن بیستم به عکاسی پرداخته می‌شود. هنرمندانی که از تکنیک‌های عکاسی برای خلق و آفرینش آثاری بدیع در نقاشی استفاده کردند که منجربه شکل‌گیری سبک‌هایی نو در این قرن شد. از هنرمندان پیشرو در این زمینه می‌توان از مارسل دوشان[۳۰] (۱۹۰۸- ۱۸۸۷) نقاش نام برد که با الهام از عکس‌های ماری نقاشی «زنی از پلکان پایین می‌آید»[۳۱] را کشید و بدین‌ترتیب فتوریست‌ها[۳۲] از عکاسی الهام گرفتند. (همان: ۱۴۹) فتوریست‌ها از پیشرفت‌های فنی صورت‌گرفته در عکاسی مانند فلش استروبوسکوپیك [۳۳]در جهت ثبت حرکت در تصویر استفاده کردند. (تصویر۹) میل به بیان احساس حرکت، ویژگی بارز فتوریسم بود. آنها با رویکرد فوتو دینامیك[۳۴] لحظات را تجزیه کرده و آن را با اشکال محو نشان می‌دادند. (مورا، ۱۳۹۴: ۲۰۷) از فن کولاژ عکس، داداها[۳۵] و کوبیسم‌ها[۳۶] استقبال کردند. بیشتر عکاسان، علاقه‌مند به سبک و کارهای هنری پیکاسو بودند و مصمم بودند آثار او را سرمشق فعالیت‌های خود قرار دهند. شیوه‌های عکاسی آلوین لنگدان کابورن[۳۷] (۱۸۸۲-۱۹۶۶) براساس اصول مکتب کوبیسم، با برش و تجزیه سطوح در عکاسی ورتوگراف[۳۸]خوانده شد. (تاسک،۱۳۷۷: ۱۰۱-۱۰۲) بعدها دیوید هاکنی[۳۹] (۱۹۳۷) با پیروی از عقاید پیکاسو رابطهٔ میان نقاشی و عکاسی را یک بار دیگر با تغییر پرسپکتیو در عکس‌های مکررش از سوژه به نمایش گذاشت. هاکنی با عکاسی شهودی و عکس‌های پولاروید مرزهای زمان و مکان را در عکاسی معمولی و در نقاشی کلاسیک که مانع دیدن کامل سوژه بود، درنوردید. (نک حکمی، ۱۳۷۷) (تصویر۱۰)

تصویر ۹. اثر براگاگلیا، فتوریست ۱۹۱۱. (منبع: URL 9)
تصویر ۱۰. اثر دیوید هاکنی. (منبع: URL 10)
تصویر ۱۱. رابرت راشنبرگ ۱۹۶۲. (منبع: URL 11)

تولید انبوه اشیا و مصرفی‌شدن بار دیگر موقعیتی اجتماعی را پدید آورد که باعث شکل‌گیری جنبش نئودادائیست شد. این جنبش با عنوان یکی‌سازی هنر و زندگی کوشید تا دنیای به‌هم‌پیوسته و مبتذل تولید و مصرف را برای آفرینش یک شکل هنری دربرگیرد. نئودادائیسم به رهبری رابرت راشنبرگ[۴۰] (۲۰۰۸- ۱۹۲۵) در آمریکا راه‌اندازی شد و به‌عنوان نئورئالیسم شناخته شد، اما بعدها که موضوعات آن فقط بر فرهنگ مصرف‌گرایی و واقعیت زندگی شهری متمرکز شد و به پاپ آرت شهرت یافت. هنرمندان پاپ آرت همچون اندی وارهول[۴۱] (۱۹۸۷- ۱۹۲۸) اغلب یك عکس واحد را بارها به کار می‌برند. (تاسك، ۱۳۷۷: ۲۳۶ - ۲۳۵) (تصویر ۱۱) اصطلاح لومینیسم[۴۲] در دههٔ ۱۹۷۰ رویکردی در عکاسی رنگی است که در آمریکا شکل گرفت. همچنین کاوش‌های عکاسانهٔ این عکاسان در دنیای رنگ تحت تأثیر نقاشی‌های انتزاعی مارك روتکو[۴۳] (۱۹۷۰-۱۹۰۳) و بارنت نیومان[۴۴](۱۹۷۰-۱۹۰۵) قرار داشت. (مورا: ۱۳۹۳:۲۲۶) (تصویر ۱۲)

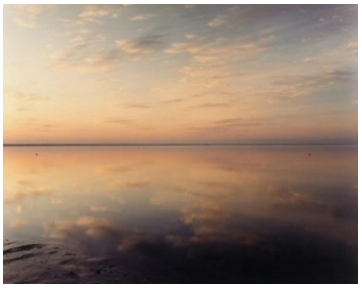
عکاسی به‌عنوان رسانه

نقاشی‌هایی که در سال ۱۹۷۲ سیدنی جنیس[۴۵] (۱۹۶۲) در نمایشگاهی با عنوان رئالیسم نمایش داد، با گرایش به واقع‌گرایی و دوری از سبک انتزاعی و با توجه به زندگی روزمره و سبک نئورئالیسم خلق شدند. «اغلب شرکت‌کنندگان در نمایشگاه جنیس را می‌توان به‌نوعی فتورئالیست دانست چون همگی آنان با تصاویر بسیار روشن یا واضحی که به عکس می‌مانست، کار می‌کردند.» این هنرمندان به‌طرق مختلف از عکس بهره جستند. ازجملهٔ ایشان آثار ریچارد

استیز[۴۶] را می‌توان نام برد که از مناظر شهری و ساختمان‌ها عکاسی و سپس نقاشی می‌کرد و ترکیبی از انتزاع و رئالیسم را جلوه‌گر شد. (هوارد جی، ۱۳۸۱: ۲۲۲) همچنین دید عکاسانه حتی در مجسمه‌سازی به هنرمندی چون جکی وینزر[۴۷] کمک کرد.

ادوارد لوسی اسمیت[۴۸](۱۹۳۳) به‌عنوان تاریخ‌نگار هنر معاصر، در کتاب جهانی‌شدن و هنر جدید یک فصل با تیتر «رسانهٔ عکاسی» دارد و ضمن تأکید بر تمایز آن با ویدئو آرت، می‌نویسد: یکی از جنبه‌های مهم تجربیات اخیر هنر عکاسی، کشف دوبارهٔ تکنیک‌هایی در تولید عکس است که در گذشته به نظر می‌رسید برای همیشه فراموش شده‌اند. (لوسی اسمیت، ۱۳۸۴: ۶۴) لوسی اسمیت یکی دیگر از ویژگی‌های عکاسی معاصر را میل رایج به آفرینش تصاویری به دقت صحنه‌پردازی شده مانند آثار بینیکا شونیبار[۴۹] (۱۹۲۲) و الیزابت اولسون[۵۰] (۱۹۶۱) می‌داند. (همان : ۶۵) این آثار عکاسی شباهتی با ترکیب‌بندی‌های رایج در نقاشی کلاسیک دارند. او برای مثال به آثار چاک کلوز[۵۱] (۱۹۴۰) اشاره می‌کند.

نقاشی‌های فتورئالیسم[۵۲]چاك کلوز به یادماندنی هستند. در این مکتب نقاشی کیفیات عینی عکس و دقت توصیفی عکاسی را به نقاشی منتقل می‌کند. فتورئالیسم در نقطهٔ مقابل پیکتوریالیسم قرار دارد. (مورا، ۱۳۹۳: ۱۸۶)(تصویر ۱۳) کندال والتون[۵۳](۱۹۳۹) می‌گوید، جنس رئالیسم عکاسانه با رئالیسم نقاشانه متفاوت است. والتون مدعی است که برداشت ما از عکاسی می‌تواند توصیفی موجه به دست دهد. به‌عبارتی‌دیگر تجربهٔ ما در مواجهه با یك تصویر و نگرش ما به آن منجر به دگرگونی‌های عمیقی می‌شود. به‌عنوان مثال وقتی پرتره‌های چاك کلوز را می‌بینیم در می‌یابیم که اثر مذکور یك نقاشی است و نه یك عکس و احساس ما کمی فروکش می‌کند. (واربرتون، ۱۳۹۲: ۲۳۳-۲۳۴)



تصویر ۱۲. اثر جویل میروویتز. (منبع: URL 12)
تصویر ۱۳. اثر چاک کلوز. (منبع: URL 13)
تصویر ۱۴. اثر گری متز ۱۹۶۲. (منبع: URL 14)

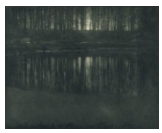
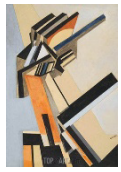
توسعهٔ پاپ آرت پیامدهای مهم‌تری برای عکاسی داشت؛ بار دیگر به تفسیر واقعیت به شکل فرم هنری توجه شد و این گرایش باعث قدردانی از عکس خوب و به رسمیت شناختن گسترده‌تر عکاسی به‌عنوان رسانهٔ هنری شد. (تاسک، ۱۳۷۷: ۲۳۹) عکاسی در بسیاری از هنرها کاربرد و جایگاه خود را پیدا کرده بود و انعطاف‌پذیری از ویژگی‌هایی بود که باعث شد به‌سرعت در بسیاری از هنرها نفوذ کند و هنرهای ترکیبی را به وجود آورد.

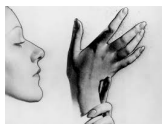
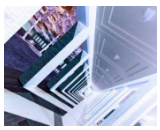
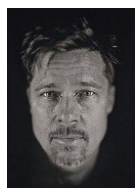
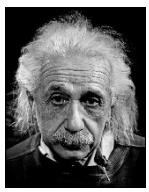
از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و با آثار «عکاسی‌های بدون عنوان» سیندی شرمن[۵۴] (۱۹۵۴) عکاس پسامدرنیسم همچنین «نقاشی‌های مصیبت» سیلک اسکرین های اندی وارهول، از سال‌های ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۴ سبب شد که منتقدان و هنرمندان به عکاسی به‌عنوان یک عامل رسانه‌ای در زندگی معاصر توجه کنند. دههٔ ۱۹۷۰ عکاسی به‌عنوان یک رسانه در بسیاری از سبک‌های هنر معاصر به‌ویژه در آثار هنر زمینی و گرایش‌های متنوع آن به‌عنوان یک رسانه به کار رفت، اما عکاسان نیز به‌طور مستقل سعی کردند با واقع‌نگاری یا مستندسازی از محیط خود به بیان‌های هنری پسامدرن، به‌ویژه در موضوع محیط زیست هماهنگ شوند، عکاس‌های مکان‌نگاری نوین را می‌توان از آن جمله برشمرد. (تصویر ۱۴) در جدول شمارهٔ ۱ سبک‌های مشترک به وجود آمده از تأثیرات متقابل عکاسی و نقاشی بر یکدیگر، نمایه می‌شود.

در این جدول که به سبک‌های مشترک عکاسی و نقاشی پرداخته شده است، وابستگی آثار عکاسی را به سبک‌های

نقاشی می‌بینیم. رفته‌رفته این وابستگی کم می‌شود و عکاسی شکلی جدید در هنر معاصر را می‌آفریند و خلاقیت را در هنرمندان نقاش بیش از پیش شکوفا می‌کند.

جدول شمارهٔ ۱: سبک های مشترک عکاسی و نقاشی

سبک نقاشی	سبک عکاسی
 پیش رافائلی پروسرپاین، اثر دانته گابریل روستی، ۱۸۷۴	 صحنه‌آرایی / اسطوره‌ای / شاعرانه جولیا مارگاریت کمرون، ۱۸۷۰
 کارت پستالی ویلیام گیلپین، ۱۷۹۴	 خوش منظره راجر فنتون، بولتون، صندلی عشاق، ۱۸۵۴
 امپرسیونیسم نقاشی از چارلز ویلیام ویلی	 ناتورالیسم[۵۵] پیتر هنری امرسون، شکارچی پایک،۱۸۸۶
 سمبولیسم گوستاو مورا،۱۸۷۵	 پیکتوریالیسم[۵۶] برکهٔ مهتاب ادوارد استایکن ۱۹۰۴
 فتوریسم مارسل دوشان، زنی از پلکان پایین می‌آید، ۱۹۱۲	 فتوریسم اثر براکاگلیا
 انتزاعی پرتره ای از زن انگلیسی، ویندهام لوییس، ۱۹۱۳	 فتوگرام لازلو موهولی ناگی،۱۹۲۵

 کوبیسم پترہ پابلو پیکاسو	 کوبیسم/ورتوگراف/ کرونوگرافی آلوین لنگدان کابورن
 سورئالیسم گولکوند، ۱۹۵۳، اثر رنه مگریت	 فتومونتاژ اثر من ری
 داداییسم رابرت راشنبرگ۱۹۶۲	 داداییسم مارسل دوشان ۱۹۱۹
 آپ آرت ویکتور وازارلی، گور اسب، ۱۹۳۷	 آپ آرت نیک بنسون
 میدان رنگ مارک روتکو، ، ۱۹۵۶، نارنجی و زرد	 لومینیسم اثر جویل میروویتز ۱۹۹۱
 هایپررئالیسم/ فتورئالیسم اثر چاک کلوز	 رئالیسم فیلیپه هالسمن
 دقت‌گرا اثر چارلز شیلر	 مکان‌نگاری /توپوگرافی اثر گری متز

آراء والتر بنیامین در باب جایگاه عکاسی

ازآنجاکه در طی تاریخ عکاسی آراء متفاوتی در باب جایگاه آن در هنر ازسوی هنرمندان و منتقدان وجود دارد، پس از ذکر سبک‌های مشترک در نقاشی و عکاسی، جهت تبیین جایگاه عکاسی در هنر به بررسی آن با توجه به آراء والتر بنیامین نظریه‌پرداز قرن بیستم پرداخته شد.

الیزابت ایست‌لیگ[۵۷] منتقد و نویسندهٔ هنری (۱۸۹۳-۱۸۰۹) معتقد بود عکاسی باید در خدمت هنر و هنرمند باشد و در مقالهٔ مهمی که در سال ۱۸۵۷ نوشت، چنین بیان کرد: «عکاسی در بهترین حالتش دون کار یک هنرمند واقعی قرار می‌گیرد.» عکاسی رونوشتی دقیق از چیزها به دست می‌داد و سبب می‌شد هنرمند در تلاش کار و زمان خود صرفه‌جویی کند و بتواند آزادانه بر کار خلاقانه و نوآورانهٔ خود تمرکز کند. آنان که با تولید این شکل تصور مخالف بودند استدلال می‌کردند که عکاسی تنها نوعی نسخه‌برداری بی‌روح و ماشینی است. (ادواردز، ۱۳۹۰: ۳۴) ایست‌لیگ از این هویت با عنوان جذابیت تاریخی در عکس‌ها یاد می‌کند. چیزی که به‌درستی با هنر ساخته نمی‌شود. (برونه، ۱۳۹۳: ۹۷ – ۹۶)

بنیامین در ادامه، مزایای تکثیر مکانیکی یا فنی قرن بیستم را با مثال‌هایی از عکاسی چنین برشمرد: ۱. مثلاً در عکاسی تکثیر فنی آن جنبه‌هایی از اثر را نمایان می‌کند که با دید غیر مسلح دست نیافتنی است. در عکاسی به‌دلیل ترفندهای خاص آن، مانند حرکت آهسته، تصاویری را می‌توان ثبت کرد که به دید انسان نمی‌آید؛ ۲. نسخهٔ بدل فنی به موقعیت‌هایی در می‌گشاید که از دسترس خود اثر فنی بیرون است؛۳. تکثیر فنی، موجب نزدیکی بیشتر اثر هنری چه به‌صورت تصویر یا موسیقی و... به بیننده یا شنونده می‌شود. (بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۱۲) لذا به نظر می‌رسد که بنیامین بر عکاسی و توانایی آن در ثبت جزئیاتی که به‌طور عادی از دید انسان پنهان است، صحه می‌گذارد. همان ویژگی‌ای که نقاشان نیز بدان نیازمند بودند و تاب رقابت با آن را نداشتند. والتر بنیامین برای اصل اثر هنری یک ارزش تاریخی قائل است که تکثیر فنی یا مکانیکی اثر فاقد آن است. از سویی اصل اثر هنری دارای تجلی است. تجلی برای اشیاء تاریخی و برای اشیاء طبیعی به کار می‌رود.«تجلی به معنای پدیدهٔ یگانه‌ایی است که از ما فاصله(ای هر چند اندک) دارد. تجلی ادراک حسی خاصی است، مانند آنکه در یک بعدازظهر تابستانی نگاهتان رشته کوه‌هایی در افق را دنبال کند و به شاخه‌ای که رویتان سایه افکنده می‌نگرید درواقع تجلی آن شاخه و آن کوه‌ها را تجربه می‌کنید. اما این تصویر درک زوال بنیان‌های اجتماعی زوال تجلی در دوران معاصر را میسر می‌کند.» (همان: ۲۱۲) البته بنیامین چه هوشیارانه خاطر نشان می‌کند که «کاستن از ارزش این تجلی و زوال تجلی» با «اهمیت فزایندهٔ توده‌ها در دنیای معاصر» ارتباط دارد. لذا توده‌ها می‌کوشند تا با پذیرش نسخهٔ بدل اثر هنری نفی یگانگی هر واقعیتی را با پذیرش نسخهٔ بدل آن بپذیرند و «اشتیاق آنها برای نگهداری شیء (اثر هنری) در فاصله‌ایی بسیار نزدیک، یعنی در قالب تصویر آن شدیدتر می‌شود. (همان: ۲۱۲) درواقع می‌توان گفت هنر عکاسی ضرورت علم و ضرورت همهٔ هنرهاست و آثار هنری را به توده‌ها نزدیک‌تر کرده، حتی اگر از تجلی آن کاسته شود.

بنیامین در مقالهٔ «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»، تأثیر تولید و مصرف توده‌ای و تکنولوژی مدرن بر جایگاه آثار هنری و اثر آنها را بر اشکال معاصر هنر عامه یا فرهنگ عامه ارزیابی کرد. به گمان او، ازآنجاکه آثار هنری، در مذهب و در مراسم و آداب مذهبی ریشه دارند، حالت خاصی به خود گرفته‌اند که حاکی از قدرت و انحصاری‌بودن و یگانگی آن از نظر زمان و مکان است. همچنین آثار هنری جایگاه خاصی را در مراسم مذهبی اشغال می‌کرده‌اند که توانسته است نظم حاکم را به لحاظ فرهنگی مشروعیت و به لحاظ اجتماعی انسجام بخشد. اما هنر بازتولیدپذیر جدید امکان تجربهٔ هنری را به میان تمامی توده‌های مردم برده و می‌تواند تجربهٔ جمعی را که هنر نخبه‌گرا از انسان مدرن دریغ داشته شده به او بازگرداند. (کمالی، اکبری، ۱۳۸۷: ۱۲۸)

والتر بنیامین در مقاله ای دیگر با عنوان«یک تاریخچهٔ کوتاه بر عکاسی» به اهمیت عکاسی در کنار تکثیر مکانیکی در دوران معاصر که به نظریه هاله تجلی وشهرت می یابد اینگونه اشاره می کند:

از دید بنیامین اثر هنری، مثلاً مجسمه‌های خدایان یونانی، در طی تاریخ در دل سنت‌ها و مراسم آیینی شکل گرفت و همواره در خدمت آن بود. والتر بنیامین با صراحت عکاسی را ظهور «اولین ابزار واقعاً انقلابی تکثیر» می‌خواند و برآن است که در دوران معاصر «برای اولین بار در تاریخ جهان، تکثیر مکانیکی اثر هنری را از زندگی انگلی آن در کنار آیین، رهایی بخشید.» (بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۱۴) درواقع با تکثیر فنی، از ارزش آیینی اثر کاسته و به ارزش نمایشی آن افزوده می‌شود. دربارهٔ اشیاء تاریخی

با کاهش کارکرد جادویی و آیینی آن بر کارکرد هنری آن افزوده شد. او تلویحاً ایجاد کارکرد نویی را با افزایش ارزش نمایشی اثر هنری نوید می‌دهد که یکی از آن کارکردهای نو، کارکرد هنری است که ممکن است بعدها به‌عنوان کارکرد همگانی به رسمیت شناخته شود و تأکید می‌کند: «یک چیز قطعی است امروزه عکاسی و سینما مهم‌ترین نمونه‌های این کارکرد نو هستند.» (همان: ۲۱۵) لذا به نظر می‌رسد والتر بنیامین عکاسی را عاری از هنر نمی‌بیند، بلکه همگانی‌بودن آن را طلیعه‌ای برای کارکرد هنری آن می‌داند. او در قسمت هفتم مقاله‌اش به صراحت به اختلاف تاریخی آراء دربارهٔ تقابل یا رقابت میان نقاشی و عکاسی تأکید می‌کند و آن را بحثی «آشفته و پرت» می‌خواند. او بر آن است که این اختلاف دگرگونی تاریخی است که طرفین دعوا تأثیر همگانی آن را درک نمی‌کنند. (همان:۲۱۶) درواقع به نظر می‌رسد بنیامین بیشتر به اهمیت اختراع عکاسی و تأثیر آن در هنر می‌اندیشد. امروزه تأثیر عکاسی بر هنرهای معاصر که بخشی از آن در این مقاله آورده شد، بر همگان آشکار است و با وجود تغییرات تکنولوژی، بیش از پیش گشته است.

لیز ولز[۵۸] نویسنده و نظریه‌پرداز عکاسی (۱۹۴۸)، در کتاب عکاسی درآمدی انتقادی آورده است؛ عکاسی به‌دلیل تولید تصویر دقیق ستایش می‌شد. او می‌گوید: «فرض بر این بود که تصاویر عکاسی چون به روش مکانیکی تولید شده‌اند از اعمال سلیقه و گزینش چشم و دست انسان به دور هستند و درست به همین دلایل جایگاهی که برای این رسانه در نظر گرفته می‌شد، اغلب بیرون حوزهٔ هنر بود.» (ولز:۱۳۸۹:۲۴) به‌عبارتی روش مکانیکی تولید عکس آن را از ارزش‌های هنری و انتخاب خوب هنرمند نمی‌کاهد.

انتقاد دیگر به عکاسی دربارهٔ اصالت آن است. سوزان سانتاگ[۵۹] نویسنده و منتقد معاصر(۲۰۰۴- ۱۹۳۳)، معتقد است گذشت زمان عکس را جذاب می‌کند. نسخه‌های اصل عکسی که در موزه‌ها قرار دارند، دارای اصالت هستند؛ چراکه به‌دلیل قدمت، لذت دیداری به وجود می‌آورند. این در حالی است که از بین رفتن فیزیکی نقاشی‌ها در طول زمان باعث می‌شود که مزیت یکی‌بودن اثر از بین برود. ولی به عکس کمك می‌کند تا هاله برای خود به دست آورد. سانتاگ پذیرفته شدن عکاسی را به‌عنوان هنر توسط موزه‌ها، پایان یک قرن مبارزه برای رسیدن به تعریفی از هنر می‌داند و عکاسان به مجادلات خود پیرامون هنر بودن آن پایان دادند. (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۲۲) درواقع سوزان سانتاگ کمبود هاله را که به عقیدهٔ بنیامین بر اثر تکثیر مکانیکی در دوران معاصر ایجاد شده است، رد کرده و گذشت زمان را که بر کیفیت عکس و رنگ آن یا حتی سوژهٔ آن مرتبط می‌شود، نوعی ایجاد هاله می‌داند. لذا به نظر می‌رسد در تلاش جهت ارزش‌گذاری بر تقابل عکس و نقاشی، آنچه مهم است کاربرد عکس و زبان و بیانی است که هنرمند برای آن انتخاب می‌کند. می‌توان به قول آلن سکولا[۶۰] عکاس و منتقد معاصر(۲۰۱۳- ۱۹۵۱)، توجه داشت که عکاسی نه علم است و نه هنر، بلکه در میان گفتمان علمی و هنری در نوسان است. عکاسی رسانهٔ مکانیکی است که تلاش می‌کند شکاف عمیق فلسفی و نهادین موجود در میان علم و هنر را که شاخصهٔ جامعهٔ بورژوازی در اواخر سدهٔ هجدهم بود، پرکند. (سکولا، ۱۳۸۸ :۲۸-۲۷)

نگارنده بر این گمان است که به‌عبارتی عکاسی علم را به هنر و به عموم مردم پیوند داده است. عکاسی با زبانی پنهان و بی‌ریا اهمیت تکنولوژی و علم را در زندگی همگان تثبیت کرده است. اگرچه هنوز اثبات اهمیت تکنولوژی در تغییر ادراک حسی و فهم انسان از جهان آفرینش که والتر بنیامین نیز آن را یادآور شد، در برخی جوامع سنتی کاملاً پذیرفته نیست، قاطعانه می‌توان گفت در هرصورت عکاسی پایهٔ زبان رسانه‌ها و ارتباط با توده‌ها در دوران معاصر است. با بررسی آثار هنرمندان نقاش و عکاس و آشنایی با سبک‌های متأثر از این دو هنر، به ردپای عکاسی در به‌وجودآمدن هنر پسامدرن رسیدیم. عکاسی در خلق آثار هنری نمودی واضح و روشن دارد، لذا در پیگیری این روند و دخالت عکاسی درآثار هنری می‌توان نظریهٔ بنیامین را دربارهٔ عکاسی و سایر هنرها به وضوح درک کرد. اکنون با دید کلی که پس از بررسی آثار و سبک‌های هنری به وجود آمد، می‌توان این سؤال را که عکاسی هنر است یا خیر، منتفی دانست؛ چراکه با تغییر رویکردها و نگرش‌ها دربارهٔ عکاسی و روند پیشرفت و رسوب آن در بافت و نسوج هنرها، اکنون از عکاسی به‌عنوان پایه و پدیدآورندهٔ هنرها یاد می‌شود؛ زیرا هنر پسامدرن در بستری از عکاسی ایجاد شده است.

نتیجه‌گیری

طبق آنچه در مرور سبک‌های هنر عکاسی و نقاشی گذشت به نظر می‌رسد، در تاریخ هنر رقابت عکاسی و نقاشی خواسته یا ناخواسته در شیوهٔ بیان یکدیگر مؤثر بوده‌اند. ازاین‌رو سبک‌هایی با تأثیرگرفتن از نقاشی در

عکاسی یا با گذاشتن تأثیر از عکس بر نقاشی پدید آمد. چه بسا بتوان گفت عکاسی و نقاشی در طی دو قرن رقابت، هر روز تغییر کرده و هنوزگنجایش تغییر دارند. با دوری از دوران مدرن و اهمیت یافتن مسائل اجتماعی در هنر، رفته‌رفته عکاسی در بسیاری از سبک‌های هنری مانند پاپ آرت و هنر زمینی اهمیت به‌سزایی یافته است. در هنر پسامدرنیسم نیز عکاسی در خلق سبک‌های مختلف هنری و به‌ویژه نقاشی تأثیر به‌سزایی داشته است. درپاسخ به بررسی جایگاه این دو هنر، با توجه به آراء بنیامین و سبک‌های هنری که در دوران پسامدرن به وجود آمده است، به نظر می‌رسد به این جواب می‌رسیم که عکاسی با قابلیت پویایی و فراگیری خود، در هنر پسامدرنیسم توانسته نقش به‌سزایی داشته باشد. رویکرد مقاله به آراء والتر بنیامین با اشاره به از بین رفتن اصالت در هنر، آشکارکنندهٔ اهمیت عکاسی در دوران بازتولید یا تکثیر مکانیکی، در میان تودهٔ مردم و نقش فزایندهٔ آن در رقابت با نقاشی در هنر معاصر است. عکاسی هنری است که روزبه‌روز بر هنرهای دیگر به‌ویژه در دوران پسامدرن تأثیر می‌گذارد و در جهت زایش آثار هنری و عمومیت یافتن آن در میان مردم گام برداشته است. عکاسی جزء جدایی‌ناپذیر هنر پسامدرن است؛ چراکه به استناد آثار نقاشان (گرهارد ریشتر[۶] ۱۹۳۲، نقاش پسامدرن آلمانی) از نازل‌ترین عکس می‌توان اثری هنری و باشکوه خلق کرد. به استناد آراء بنیامین، عکاسی هنر را همه‌گیر کرد و نگرشی جدید به هنرمندان در جهت تولید آثار هنری داد که براساس آن می‌توان گفت هنر از مفهوم اصالت و خاص بودن و متعلق‌بودن به قشری خاص در جهت عمومیت داشتن و در اختیار تودهٔ مردم قرار گرفتن تغییر مسیر داد. هنوز برخی بر برتری نقاشی اذعان دارند اما والتر بنیامین با نظریهٔ هاله در عکاسی و بیان اهمیت بازتولید مکانیکی در هنر و تأثیرات آن به صراحت دربارهٔ این بحث تاریخی به کنکاش پرداخته و از تحلیل آراء او چنین به نظر می‌رسد که عکاسی دریچه‌ای بر ارزش‌های جدید در هنر معاصر راگشوده است و نمی‌توان آن را عاری از کارکرد هنری دانست. عکاسی فرایندی است مکانیکی و عینی بدون دخالت مستقیم دست، اما نقاشی با دخالت مستقیم دست و ذهن هنرمند صورت می‌گیرد و انرژی و ارتباطی که هنرمند می‌تواند بدین‌وسیله بر اثر خود منتقل کند به مراتب بیشتر از اثر هنری ایجادشده توسط شیء مکانیکی است. اما نباید نادیده گرفت که بازتاب پرده‌ای باشکوه از واقعیت، بسیار تأثیرگذارتر از آن چیدمانی است که به سلیقهٔ ذهن نقاش جلوی دید مخاطب قرار می‌گیرد. از سوی‌دیگر عکاسی از آن جهت که با جهان بیرون در ارتباط است می‌تواند جریان‌ساز باشد. عکاسی با تولید علم و تکثیر آن توانسته جایگاه فراگیری نسبت‌به نقاشی به‌دست آورد و در پی گسترش و تکثری که در ذات عکاسی است، از فاصلهٔ هنر با توده‌های مردم که والتر بنیامین آن را متذکر شده بود، روزبه‌روز کاسته شده است. در کنار بیان آراء بنیامین شاید بتوان گفت عکاسی مثل کاتالیزور در دورهٔ خود عمل کرد و توانست تغییرات فراوانی در نگرش هنرمندان نقاش و سبک‌های هنری نقاشی به وجود آورد. دقت در جزئیات و شکار زمان «ثبت لحظه» با کمک نور، قابلیتی است که نقاشی هرگز نتوانسته است از آن برای به تصویر کشاندن تخیل استفاده کند، مگر به کمک عکاسی. قداستِ لحظه در زندگی روزمره بدون‌شک ارزشمند و شکار آن و جاودان‌کردن «آنی» که اکنون نیست، بسیار ارزشمند است و این امر شگفت‌انگیز بدون رسانهٔ عکاسی دشوار است.

پی نوشت

1. Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851)

۲. Walter Benjamin (۱۸۹۲-۱۹۴۰) فیلسوف و نویسندهٔ سوسیال آلمانی و از منتقدان مشهور سرمایه داری است

3. Royal Photographic Society (1853)

4. Roger Feneton (1819-1869)

5. William Henry Fox Talbot (1800-1877)

6. Hippolyte Bayard (1801-1887)

7. Drowned Man (1840)

8. Charles Negre (1820-1880)

9. Market Scence (1850)

10. Edward Steichen (1879-1973)

11. Pictorialism

12. The Pond Moonlight (1904)

13. Louis Federic Mayer (1822-1913)

14. Pieree Louis Pierson (1822-1913)

15. Eugène Delacroix (1798-1863)

16. Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875)

17. Honore Daumier (1808-1879)

18. Félix Nadar (1820-1910)

19. Gustave Courbet (1819-1877)

20. Edgar Degas (1834-1917)

21. Andy Grundburg (1947-)

22. Louis Arthur Ducos Du Haurn (1837-1920)

23. Panomatic

24. Gustav Le Gray (1820-1884)

25. Graham cklarc

26. Alfred Stieglitz (1864-1946)

27. Equivalent (1925-1934)

28. Straight Photography

29. Paul Strand (1890-1986)

30. Marcel Duchamp (1887-1908)

31. Nude Descending A Staircase (1912)

۳۲. جنبشی است که در ایتالیا شکل گرفت. هدفش تخریب گذشتهٔ هنری و ادبی و در کنار آن ستایش ماشین، سرعت و خشونت بود. آنها معتقد بودند برای تجسم پویایی باید بر نور و حرکت تاکید کرد. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷۷)

33. Stroboscopic Flash

34. Photodynamic

۳۵. سبکی معترض، پوچگرا و خردستیز بود که همه‌چیز ازجمله هنر را به سخره می‌گرفت (پاکباز، ۱۳۸۷ :۲۰۹)

۳۶. کوبیسم: جنبش هنری که به‌سبب نوآوری در روش دیدن، انقلابی‌ترین و با نفوذترین جنبش هنری سدهٔ بیستم به شمار می‌رود. کوبیست‌ها به این نتیجه رسیده بودند که نه فقط باید چیزها را همه جانبه دید، بلکه باید از ظاهر به درون رسید و درون را نیز نشان داد (پاکباز،۱۳۷۸:۴۲۶-۴۲۷).

37. Alvin Langdon Coburn (1882-1966)

38. Vertuograph

39. David Hockney (1937-)

40. Robert Rauschenberg (1925-2008)

41. Andy Warhol (1928-1987)

42. Luminisem

43. Mark Rothko (1903-1970)

44. Barnet Newman1905-1970))

45. Sidney Janis(1962-)

46. Richard Estes

47. Jackie Winser

48. Edward Lucie-Smith(1933)

49. Yinika shonibar (1922)

50. Elizabeth olsen (1961-)

51. Chuck Close1940-))

۵۲. مکتبی در نقاشی که اثر کاملاً شَبیه عکس است

53. Kendall Walton (1939-)

54. Cindy Sherman (1954-)

۵۵. حالت محوی اشیاء متحرک که به‌علت حساسیت پایین صفحات عکاسی بود، همچنین برخی خصوصیات عکاسی امپرسیونیسم همانند ویژگی‌های عکس فوری است، .برش خوردن آزادانهٔ انسان در قاب تصویر از ویژگی‌های نقاشی امپرسیون است. (شارف، ۱۳۹۱: ۱۹۰) پیروان عکاسی طبیعت‌گرا در عکاسی، همانند نقاشان امپرسیونیسم با فوکوس نرم، قصد نزدیک‌شدن به واقعیت موجود در طبیعت چشم انسان را دارد (مورا، ۱۳۹۳:۱۷۵).

۵۶. منیفست عکاسی پیکتوریالیسم، سمبولیسم است؛ چراکه از میان‌بردن واقعیت در ازای زیبا کردن اثر از راه محوسازی با مضامین طبیعت و عشق در آثار پیکتوریالیست‌ها دیده می‌شود. (مورا،۱۳۹۳: ۸۶)

۵۷. Elizabeth Eastlake (۱۸۰۹-۱۸۹۳) منتقد و نویسنده هنری انگلیسی است

۵۸. Liz Welz (۱۹۴۸-) نویسنده و نظریه پرداز انگلیسی

۵۹. Susan Sontag (۱۹۳۳-۲۰۰۴) منتقد و نظریه‌پرداز مشهور عکاسی

60. Allan Sekula1951-2013))

61. Gerhard Richter (1932-)

منابع

ادواردز، استیو (۱۳۹۰) ***عکاسی***، ترجمهٔ مهران مهاجر، تهران: انتشارات ماهی.

اسماگولا، هوارد جی (۱۳۸۱)***گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری***، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

برونه، فرانسوا (۱۳۹۳)، ***عکاسی و ادبیات***، ترجمهٔ محسن بایرام‌نژاد، تهران: حرفهٔ هنرمند.

بنیامین، والتر (۱۳۷۷) «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی»، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: ***نشریهٔ فارابی***، شمارهٔ۳۱، صص۲۲۵- ۲۱۰.

پاکباز، رویین (۱۳۷۸) ***دایرةالمعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.

تاسك، پیتر (۱۳۷۷) ***سیر تحول عکاسی***، ترجمهٔ محمد ستاری، تهران: انتشارات سمت .

حکمی، شیرین (۱۳۷۷) «دیوید هاکنی و عکاسی شهودی»، تهران: ***فصل‌نامهٔ هنر***، شمارهٔ ۳۶.

روشن، نعمام(۱۳۹۸) «مفهوم هاله در نوشته‌های والتر بنیامین»، تاریخ مشاهده (۱۴-۱-۱۳۹۹) https://www.akkasee.com/article/1398/85476

سارکوفسکی، جان (۱۳۸۲)***گاهی به عکس‌ها***، تهران: انتشارات سمت.

سکولا، آلن (۱۳۸۸) ***بایگانی و تن***، ترجمهٔ مهران مهاجر، تهران: انتشارات آگاه.

شارف، آرون (۱۳۹۱) ***هنر و عکاسی***، ترجمهٔ حسن زاهدی، تهران: انجمن سینمای جوان ایران.

صحتی، بهزاد (۱۳۹۵) ***معماری عکاسی***، تهران: انتشارات دانشگاه پارس.

کاداوا، ادواردو (۱۳۹۱) ***تزهایی درباب تاریخ عکاسی***، ترجمهٔ میثم سامان‌پور، تهران: رخداد نو.

کلارك،گراهام (۱۳۹۳) ***عکس***، ترجمهٔ حسن خوبدل و زیبا مغربی، تهران: انتشارات شورآفرین.

کمالی، زهرا؛ اکبری، مجید(۱۳۸۷) «والتر بنیامین و هنر بازتولید»، ***پژوهش‌های فلسفی***، شمارهٔ ۱۴، صص ۱۴۶- ۱۲۵

گراندبرگ، اندی (۱۳۸۹) ***بحران واقعیت***، ترجمهٔ مسعود ابراهیمی‌مقدم و مریم لدنی، تهران: فرهنگستان هنر.

لنگفورد، مایکل(۱۳۸۶) ***داستان عکاسی***، ترجمهٔ رضا نبوی، تهران: انتشارات افکار.

لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۷) ***مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های قرن بیستم*** (جهانی‌شدن و هنر جدید)، ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر، تهران: انتشارات نظر.

مورا، ژیل (۱۳۹۳)***کلمات عکاسی***، ترجمهٔ حسن خوبدل و کریم متقی، تهران: حرفهٔ نویسنده.

واربرتون، نایجل (۱۳۹۲) ***زیبایی‌شناسی هنرها***، ترجمهٔ محمدمهدی ساعتچی و نریمان افشاری، تهران: فرهنگستان هنر.

ولز، لیز(۱۳۹۰) ***عکاسی؛ درآمدی انتقادی***، ترجمهٔ مهران مهاجر و دیگران، تهران: انتشارات مینوی خرد.

References:

Benjamin, W. (1998), The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, ***Farabi Cinema Foundation***, Translated by Omid Nikfarjam, Vol 31, (Page: 21-225).

Brunet, F. (2014), ***Photography and Literature***, Translated by Mohsen Bayram Nezhad, Tehran: Herfeh Honarmand .(text in Persian)

Cadava, E. (2012), ***Theses on the History of Photography***, Translated by Meysam Saman poor, Tehran: Rokhdad no. (text in Persian)

Clark, G. (2014), ***The photograph***, (2nd ed), Translated by Hasan Koobdel, Ziba Maghrebi, Tehran: Shoor Afarin. (text in Persian)

Edwards, S. (2011), ***Photography***, (4th ed), Translated by Mehran Mohajer, Tehran: Mahi. (text in Persian)

Grundberg, A. (2010), ***Crisis of the Real***, Translated by Masood Ebrahimi Moghadam, Maryam Ladoni, Tehran: Farhangestan Honar. (text in Persian)

Hekmi, S. (1998), David Hockney and Intuitive Photography, ***Art***, Vol 36.

Kamali, Z. Akbari, M. (2016), Walter Benjamin and Reproducible Art, ***Philosophical Investigations***, Vol 5-2 (Page 125-146).

Langford, M. (2014), ***The Story of Photography***, (4thed), Translated by Reza Nabavi, Tehran: Afkar. (text in Persian)

Lucie - Smith, E. (2008), ***Movements in Art Since*** 1945, Translated by Alireza Sami Azar, Tehran: Nazar. (text in Persian)

Mora, G. (2014), ***Photo Speak***, (5thed), Translated by Hasan Koobdel, Karim Mottaghi, Tehran: Herfeh Nevisandeh. (text in Persian)

Pakbaz, R. (1999), ***Encyclopedia of Art***, (2nd ed), Tehran: Contemporary Culture.

Roshan, N. (2019), ***The Concept of "Aura" in the Writings of Walter Benjamin, https://www.akkasee.com/article/1398/85476***

Sekula, A. (2018), ***The Body and the Archive***, (2nd ed), Translated By Mehran Mohajer, Tehran: Ban. (text in Persian)

Scharf, A. (2012), ***Art and Photography***, (2nded), Translated by Hasan Zahedi, Tehran: Iranian Youth Cinema Association. (text in Persian)

Sehati, B. (2016), ***Structure of Photography***, Tehran: Pars University Press.

Smagula ,H ,(2002) .***Currents: Contemporary Directions in the Visual Arts***, Translated by Farhad Ghobraei, Tehran: Iran Cultural Studies. (text in Persian)

Szarkowski, J. (2003), ***Looking at Photogrphs***, Translated by Farshid Azarang, Tehran: Samt. (text in Persian)

Tausk, P. (1998), ***Photography in the 20th Century***, Translated by Mohammad Sattari, Tehran: Samt. (text in Persian)

Warburton, N. (2013), ***Aesthetic Issues of Specific Art Forms***, Translated by Mohammad Mehdi Saatchi, Nariman Afshari, Tehran: Farhangestan Honar. (text in Persian)

Wells, L. (2011), ***Photography A Critical Introduction***, (2nd ed), Translated by Mehran Mohajer, Tehran: Minoye Kherad. (text in Persian)

URL:

Url 1: http://www.Artstor.org/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۰/۱۳)
Url 2: http://www.pinterest.Es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۰/۱۳)
Url 3: http://www.pinterest.Es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 4: http://www gustave-courbet.com/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 5:http://www.moma./tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۷/۱۶)
Url 6-7:http://www.Moma.org /tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۷/۱۶)
Url 8:http://www.moma.com/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۱۲/۹)
Url 9:http://www.pinterest.es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۷/۱۶)
Url 10:http://www.kanopy.com/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۷/۱۶)
Url 11:http://www.tate.org.uk/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 12:http://www.pinterest.es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 13:http://www.moma.com/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 14:http://www.pinterest.es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۷/۱۶)

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

مطالعهٔ درون‌مایهٔ دیوارنگاره‌های کوشک باغ فین کاشان در دورهٔ قاجار

چکیده

بنای اولیهٔ باغ فین به پیش از اسلام و با تمدن سیلك پیوند خورده است، تمدن سیلك نیز پیوندی ناگسستنی با چشمهٔ جوانی دارد که در بالای باغ جاری است و به چشمهٔ سلیمانیه معروف است و از دیرباز همچنان در آبادی منطقهٔ فین مؤثر بوده است. با گذشت زمان و روی‌کارآمدن سلسله‌های گوناگون، عمارت‌های مختلفی به باغ افزوده شد. در دورهٔ قاجار به‌ویژه در دوران سلطنت فتحعلی‌شاه قسمت‌های مختلفی به این عمارت افزوده و همچنین بازسازی شد؛ ازجمله کوشک فتحعلی‌شاهی که در ضلع جنوب غربی باغ ساخته شد. هدف از این پژوهش، مطالعهٔ درون‌مایهٔ دیوارنگاره‌های باغ فین در شهر کاشان و تحلیل ویژگی‌های نقوش آن است. این پژوهش با رویکرد تاریخی-محتوایی انجام شده است و به مطالعهٔ موردی درون‌مایهٔ دیوارنگاره‌های باغ فین و کوشک فتحعلی‌شاهی آن می‌پردازد. سؤال اصلی پژوهش این است که درون‌مایهٔ دیوارنگاره‌های باغ فین براساس چه موضوعاتی نقاشی شده است. نوع تحقیق در این پژوهش، توصیفی‌تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که دیوارنگاره‌های کوشک فتحعلی‌شاهی در دورهٔ قاجار با رعایت قواعد بصری در فرم، دارای درون‌مایه‌های موضوعی است که متأثر از نقاشی دورهٔ اول قاجار است و به‌صورت درون‌مایه‌های روایی، داستانی، نمادین و سیاسی نقاشی شده است.

واژگان کلیدی: دورهٔ قاجار، کاشان، باغ فین، دیوارنگاری، کوشک فتحعلی‌شاهی، درون‌مایه.

الهه پنجه‌باشی
استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

بهناز خامه‌چیان
کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران.
behnazkhamechian@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۰۲-۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۰۷-۰۱

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.35869.1105

مقدمه

هنر دورهٔ قاجار، یکی از دوره‌های پر اهمیت در تاریخ هنر ایران است که می‌توان آن را دورهٔ نوآوری در هنر و معماری این سرزمین دانست. در معماری این باغ بیشترین و متنوع‌ترین دیوارنگاری‌ها در کوشک فتحعلی‌شاهی یعنی قدیمی‌ترین قسمت قاجاری باغ، اجرا شده است و با مصالحی مانند گچ، آجر، کاشی، سنگ و نقاشی، زیباترین موضوعات ارائه شده‌اند که مظهر تمدن و فرهنگ اصیل این سرزمین در دورهٔ قاجار است. سؤال اصلی پژوهش این است که موضوعات نقاشی‌شده در این بنا دارای چه شناسه‌هایی است و چه ارتباطی با نقاشی دورهٔ اول قاجار دارد و سؤالات فرعی این است که این نقاشی‌ها دارای چه درون‌مایه‌هایی است، ارتباط آن با نقاشی دورهٔ اول قاجار به چه صورت است و طبقه‌بندی موضوعات چگونه است. هدف اصلی پژوهش حاضر، شناخت درون‌مایه در این دیوارنگاری‌ها و اهداف فرعی شامل چگونگی طبقه‌بندی موضوعات در این درون‌مایه‌هاست. در این پژوهش نخست به دیوارنگاری و تاریخ نقاشی در دورهٔ قاجار پرداخته می‌شود و پس از شرح تاریخ ساخت بنا و چگونگی آن، دیوارنگاره‌های کوشک فتحعلی‌شاهی براساس طبقه‌بندی موضوعات و مطالعهٔ تطبیقی آن با نقاشی پیکرنگاری درباری بررسی می‌شود. دیوارنگاری این بنا، در مضامین اجرا متأثر از نقاشی پیکرنگاری درباری دورهٔ اول قاجار است و الگوهای تصویری رایج در نقاشی دورهٔ اول قاجار در این دیوارنگاره‌ها رعایت شده است. استفاده از مضامین شاه، شاهزادگان، صحنه‌های شکار و تأکید بر فتحعلی‌شاه به‌عنوان موضوعات اصلی نقاشی قاجار با محوریت شاه و مشروعیت سلطنت است. دربارهٔ باغ فین بخش کوشک فتحعلی‌شاهی تاکنون پژوهشی نشده است و ضرورت این پژوهش مطالعهٔ این نقاشی‌ها و ارتباط آن با هنر نقاشی دورهٔ اول قاجار است.

روش تحقیق

این پژوهش با رویکرد تاریخی-محتوایی و به روش توصیفی‌تحلیلی است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است و نگارندگان تصاویر را به‌صورت میدانی تهیه کرده‌اند. این پژوهش از نوع کیفی است و شیوهٔ استدلال داده‌ها، استقرایی است. جامعهٔ آماری این پژوهش، دیوارنگاری کوشک فتحعلی‌شاهی قاجار باغ فین در کاشان است. طبقه‌بندی نقوش به‌صورت انسانی، حیوانی، گیاهی، معماری، هندسی و اشیا است و شیوهٔ گزینش براساس نمونه‌هایی است که از دورهٔ قاجار در این بنا برجای مانده است. روش تجزیه و تحلیل این پژوهش کیفی است و به مضمون نقوش این دیوارنگاری به‌عنوان موضوع اصلی این دیوارنگاره می‌پردازد.

پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ پژوهش حاضر مبتنی‌بر مطالعاتی است که حول بخش نظری دربارهٔ تحلیل دیوارنگاری دورهٔ قاجار و همچنین مطالعات مرتبط با حوزهٔ هنر و معماری دورهٔ قاجار متمرکز می‌شود. در تحقیقات و پژوهش‌های داخلی در زمینهٔ مطالعات هنر این دوره کوشش‌های شایانِ توجهی در جهت گسترش مفاهیم محوری صورت گرفته است؛ کتاب نقاشی دیواری دورهٔ قاجار (فلور، ۱۳۹۵)، به ویژگی دیوارنگاری در این دوره پرداخته است. (کمالی،۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی معماری دورهٔ قاجار» مشخصاً به ویژگی معماری و تزئینات دورهٔ قاجار پرداخته است. (علوی‌نژاد،۱۳۸۷) در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی در کاربرد دو اصطلاح تزئینات معماری و دیوارنگاری در منابع هنر اسلامی» به بررسی و مطالعهٔ مفاهیم دیوارنگاری در دورهٔ اسلامی پرداخته‌اند. (آژند،۱۳۸۱) در کتابی با عنوان نقاشی دورهٔ قاجار به تاریخ نقاشی و چگونگی آن در این دوره پرداخته است. در زمینهٔ معماری بنا (ادیب‌نیشابوری، ۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان نشانه‌شناسی باغ ایرانی با تأکید بر باغ فین کاشان و (رجبی، ۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ معماری داخلی موزهٔ باغ فین کاشان به تحلیل معماری و مطالعهٔ نحوهٔ ساخت بنا پرداخته‌اند؛ اما براساس بررسی‌های صورت‌گرفته بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ معماری و دیوارنگاری باغ فین، به‌صورت کلی است و مشخصاً به تحلیل تصاویر دیوارنگاری و طبقه‌بندی نقوش آن پرداخته نشده است.

معماری در دورهٔ قاجار

معماری قاجار ادامه‌دهندهٔ معماری دوره‌های پیش به‌خصوص صفویه است. در بسیاری موارد به‌علت ورود عناصری مانند خیابان و میدان به ایران و همچنین سفر به اروپا و ... تغییراتی در معماری قاجار رخ می‌دهد و معماری در این دوران با توجه به این عناصر شکل می‌گیرد. «در دوران قاجار عناصر و اشکالی مانند روزن‌های قوسی‌شکل و هلالی بالای ارسی، سنتوری و حوض‌خانه و ... وارد معماری می‌شوند که از مشخصات معماری این دوره

به‌حساب می‌آیند. بنابراین در دوران قاجار با وجود ورود عناصر جدید مانند خیابان و میدان (به معنای امروزی) شاهد رشد و تکامل معماری هستیم.» (کمالی،۱۳۸۹: ۴۷). «معماری و خانه‌سازی در دورهٔ قاجاریه با توجه به تأثیرپذیری از ارتباطات برون‌مرزی، که بیشتر در مواردی به تقلید صرف از آثار غربی منجر می‌شود، در برگه‌ها و عناصر سازه‌ای و معماری ظاهر می‌گردد.» (پیرنیا،۱۳۸۳: ۳ ۴۳) «در دورهٔ ناصری، معماری عمارت و قصرهای ارگ، مانند عمارت حرم‌خانه و خوابگاه ناصرالدین‌شاه و عمارت شمس‌العماره، تحت تأثیر اسلوب عمارت قصرها و ساختمان‌های اروپایی، به‌خصوص فرانسوی، بود و معماران ایرانی با آمدن مهندسان و معماران اروپایی و تحصیل معدودی از دانشجویان ایرانی در فرانسه و تقلید از معماران فرانسوی، به‌تدریج صبغهٔ اروپایی به خود گرفت.» (بانی مسعود،۱۳۸۸: ۷۹) کوشک فتحعلی‌شاهی در باغ فین قاجار بخش قدیمی این بنا و متعلق به دورهٔ فتحعلی‌شاه است که مضامین دیوارنگاره‌های آن در این پژوهش بررسی می‌شود.

دیوارنگاری در دورهٔ قاجار

«دیوارنگاره اصطلاحی تخصصی و رایج در حوزهٔ هنر است و بر اثری که بر دیوار کشیده و یا نوشته شده باشد، دلالت دارد.» (علوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۹) در تعریف فرهنگ و اصطلاحات هنری فارسی و لاتین آراستن و تزئین محیط و بنا به‌عنوان یکی از اهداف و جنبه‌های هنر دیوارنگاری بیان شده و نقاشی دیواری را علاوه‌بر آراستن محیط، شکلی در بیان احساسات، عقاید و تفکرات نیز برشمرده‌اند (علوی‌نژاد و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۰). در دورهٔ قاجار روند دیوارنگاری در بناها، در ادامهٔ سنت‌های گذشته استمرار و تداوم داشت. در دوران پادشاهی سه تن از نخستین شاهان قاجار، در بازهٔ زمانی میان سال‌های ۱۸۴۸-۱۷۸۵م، روند بسیار پویایی در خصوص پوشش و نقاشی دیوار کاخ‌ها، عمارت‌ها و اقامتگاه‌های شخصی با صحنه‌هایی از نبرد، حماسه‌های عاشقانه، خاندان سلطنتی و زنان در دستور کار قرار گرفت. در این میان تزئینات معمول اصولاً شامل گل و پرنده و نقوش اسلیمی بود. در میان طبقهٔ سلطنتی نیز، تصویر تمثال اشخاص و خاندان سلطنت، نقش غالب را ایفا می‌کرد (فلور،۱۳۹۵: ۳۷). «هنرمندان دیوارنگار قاجاریه به‌جز معدودی، از طبیعت و بوته‌های گل و برگ و پیچک الهام گرفتند و ادامهٔ تکامل نقش‌ها و طرح‌های ایرانی را زمینهٔ اصلی کار قرار دادند و استفاده از رنگ‌های روحی و جسمی و لعابی و روغنی و نیمه‌روغنی (تمپرا)، ورق طلا یا آب طلا در شکل‌گیری خطوط تزئینی و هندسی، اسلیمی و ختایی، گل‌وبوته و ترنج‌ها و نیز تشعیر، مقامی والا به خود اختصاص داده است.» (اینانلو و دیگران،۱۳۷۲: ۹۲). در این دوره طیف رنگ‌ها گسترده بود و علاوه‌بر استفاده از رنگ‌های دوره‌های قبل از رنگ‌های جدیدی نیز استفاده می‌شد (Fehevvar,2000:232). دیوارنگاری در دورهٔ قاجار با درهم‌آمیختن سنت‌های فنی و طراحی با شمایل‌گری و نگاره‌گزینی سرزنده و شوق‌انگیز خود، حیات و حرکت تازه به این هنر می‌بخشد (Ferrier,1995:290).

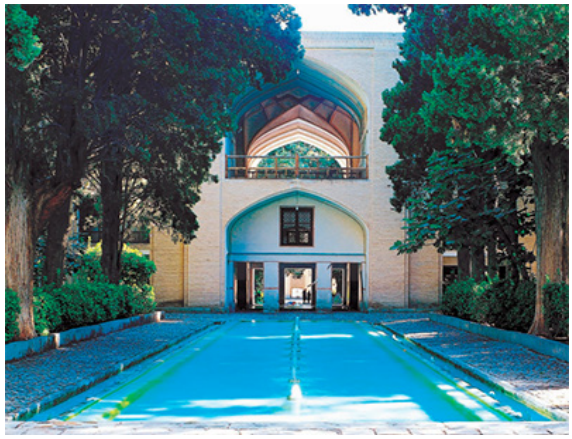
نقاشی در دورهٔ اول قاجار

دورهٔ قاجار یکی از دوره‌های مهم سیاسی‌اجتماعی و فرهنگی‌هنری ایران است. نقاشی در دورهٔ قاجار از قرن نوزدهم شروع شد و تا اوایل قرن بیستم ادامه یافت. نقاشی در دورهٔ قاجار یکسره در حیطهٔ قدرت پادشاه و در خدمت خانوادهٔ دربار و قشر مرفه و وسیله‌ای برای نشان‌دادن جلال و شوکت درباریان به رخ دیگران بود. زبان ویژهٔ آکادمیک غربی در نتیجهٔ پیوندهای تنگاتنگ با اروپا، با آگاهی و شناخت نوخاسته‌ای از سنت بومی، تلفیق و ترکیب یافت و صحنه‌های روزمرهٔ نقاشی متأخر قاجار را که الهام اصیل مردمی و عامیانهٔ خود را کاملاً از دست نداده بود، تحت‌تأثیر قرار داد (اسکارچیا،۱۳۷۶: ۴۸). برخلاف دورهٔ صفوی که ما با مضامین معنوی و رنگ‌های روح‌نواز روبه‌رو هستیم، در این دوره، هنر از آن چهارچوب خارج می‌شود و موضوعات، رنگی زمینی به خود می‌گیرند و پیکرنگاری‌ها، به‌گونه‌ای برای نشان‌دادن بزرگی و عظمت شاهان قاجار، بسیار مجلل ترسیم می‌شود تا در ذهن جهانیان ماندگار و جاودان شود و چشم بینندگان را مسحور کند (پنجه‌باشی و دیگران، ۱۳۹۹: ۴۸). «سلطنت فتحعلی‌شاه (دورهٔ اول قاجار) شرایط مساعدی را برای شکوفایی هنرهای مختلف فراهم ساخت که برای تجدید حیات هنر درباری مناسب بود. فتحعلی‌شاه از تمام امکانات تصویرپردازی کلامی و تجسمی به منظور نمایش احیای قدرت و شوکت شاهانه بهره گرفت و در این میان پرده‌های نقاشی نقش اساسی ایفا می‌کردند.» (Roby,1999: 11) غرور مفرط فتحعلی‌شاه و قوارهٔ زیبای او، هر نقاشی را که می‌توانست جلال و جبروت مناسب شخص شاه را بنمایاند، برای کار تمام‌عیار مجهز می‌کرد (اتینگهاوزن و دیگران، ۱۳۷۹: ۳۴۲). ازاین‌رو پیکره‌نگاری در این دوره اهمیت ویژه‌ای

یافت و نقاشی قاجاری با تأکید بر نمایش وجوه شاهانه به‌صورت هنری کاملاً درباری درآمد. «پیکره‌نگاری درباری نمایانگر اوج هم‌آمیزی سنت‌های ایرانی و اروپایی است در یک قالب پالایش‌یافته و شکوهمند. این مکتبی است که در آن روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذین‌گری به طرز درخشان با هم سازگار شده‌اند.» (پاکباز،۱۳۹۰: ۱۵۱) عمده مشخصات سبک نقاشی در این دوران عبارت است از ترکیب‌بندی متقارن و ایستا با عناصر افقی، عمودی و منحنی، سایه‌پردازی مختصر در چهره و جامه، تلفیق نقش‌مایه‌های تزئینی و تصویری و رنگ‌گزینی محدود با تسلط رنگ‌های گرم، به‌ویژه قرمز (پنجه‌باشی، ۱۳۹۸: ۷۰). در دیوارنگاره‌های باغ فین شکل‌ها به‌صورت پیکره‌نگاری درباری ترسیم شده است و در آنها از پیکرهٔ فتحعلی‌شاه و شاهزادگانش در قسمت‌های مختلف بنا استفاده شده تا تأکیدی بر نمایش اقتدار و قدرت شاهانهٔ قاجاریان باشد.

باغ فین در دورهٔ قاجار

بیشترین تغییرات پلانی و ساختمانی باغ فین در دورهٔ زندیه و قاجاریه است که پس از حمله افغان‌ها و ویرانی و متروکه‌ماندن آن، انجام شد. با تلاشِ کریم‌خان زند و سپس در دورهٔ قاجار به همت فتحعلی‌شاه، بار دیگر این عمارت، رونق و زندگی دوباره یافت. دورهٔ قاجار دوران شکوفایی و اوج باغ شاه، پس از دوران صفوی بود که سرآمد پادشاهان قاجار، فتحعلی‌شاه، طی دوران حکومت خود، علاوه‌بر مرمت و بازسازی قسمت‌های تخریب‌شدهٔ باغ، بناها و آثاری نیز بر آن افزود که بنای کوشک (شترگلو) و خلوت‌های طرفین آن، حمام کوچک و فضاهای جنب حمام بزرگ از آن جمله است. این بنا که در جنوب باغ واقع شده، «به دستور فتحعلی‌شاه ساخته شده است و شامل شترگلو و صفهٔ مجاور و دارای دو حیاط خلوت در قسمت شرق و غرب آن است که کف صفه کلاً از سنگ مرمر مفروش بوده است و سقف آن به طرز جالبی نقاشی شده است که هنوز قسمت‌هایی از آن دیده می‌شود. کتیبهٔ نستعلیق زیبای دور تا دور صفهٔ مجاور حوض به خط محمدتقی حسینی کاشانی از خوشنویسان معروف اوایل دورهٔ قاجار است.» (جیحانی و دیگران،۱۳۸۶: ۲۱۰) «در زیر این کوشک که به چهار طاقی شباهت دارد، حوض کاشی فیروزه‌ای رنگی با فواره‌های زیبا جای گرفته است. شترگلو فتحعلی‌شاهی محل بیرون‌آمدن دوبارهٔ نهر سلیمانیه از چشمهٔ زنانه است که پس از آن به حوض جوش و حوض صد فواره می‌ریزد و نمای زیبایی را به وجود می‌آورد. تالار منقوش به تابلوهای نقاشی از شاهان و شاهزادگان قاجاری در پشت شترگلو، هنرنمایی دیگر دوران فتحعلی‌شاهی است.» (مشکوتی،۱۳۸۷: ۱۵) بخش فتحعلی‌شاهی بخش قدیمی باغ فین است که در دوره‌های بعد در دورهٔ قاجار بخش‌هایی به آن اضافه و بارها مرمت شد. در این بخش به مضامین دیوارنگاری بخش فتحعلی‌شاهی پرداخته می‌شود.



شکل ۱. نمایی از کوشک صفوی باغ فین کاشان (نگارندگان: ۱۳۹۹)

درون‌مایهٔ دیوارنگاره‌های باغ فین

در این باغ، تزئینات متنوع گچ‌بری، مقرنس‌کاری، یزدی‌بندی، کاشی‌کاری (به‌صورت محدود) و نقاشی استفاده شده است. به عقیدهٔ (علوی‌نژاد و دیگران،۱۳۸۹: ۱۳) واژهٔ دیوارنگاری و تزئینات معماری یکسان نبوده و گاه در مقابل هم معنا می‌یابند. به گونه‌ای که هر کجا اثر دیواری، پیکرنما، فیگوراتیو و شبیه آن باشد، از اصطلاح دیوارنگاری (نقاشی دیواری) یا واژگان مترادف آن و در غیر این صورت از تزئینات معماری یا واژگانی از این دست استفاده می‌شود. بنابراین تزئینات گچ‌بری، کاشی‌کاری و... تنها شیوه‌هایی هستند که در فرایند طراحی اثر دیوارنگاری ارزیابی و انتخاب شده‌اند و هر کدام از این روش‌ها عناصری هستند که در ترکیب یک مجموعهٔ واحد، نقش تکمیل‌کننده را دارند (علوی‌نژاد،۱۳۸۷: ۲۴). بیشترین حجم دیوارنگاری‌ها در کوشک قاجاری است که مربوط به دورهٔ فتحعلی‌شاه است. هنرمند دیوارنگار، به منظور انتقال ایده‌ها و موضوعات متنوع، روش‌های گوناگونی را در ساختار، ترکیب‌بندی و نوع اجرا برگزیده است که این روش‌ها اصولی است که از الگوهای نقاشی دورهٔ اول قاجار و واکنش‌های عاطفی هنرمند نشئت

می‌گیرد. رسیدن به معنای مدنظر و نمایش روایت‌ها و موضوعات رایج در این دوره، بستگی زیادی به نوع اجرا، چگونگی استفاده از رنگ‌ها و ترکیب‌بندی دارد و هنرمند که درصدد فعال‌کردن فضاهای خالی دیوارنگاره‌ها بوده، با این موارد دست و پنجه نرم کرده است. در نمونه نقاشی‌های ترسیم‌شده که بیشتر موضوعات سیاسی، داستانی، تزئینی و کهن الگوهای ایرانی را در خود جای داده‌اند، تک‌رنگ لاجوردی است؛ یکی از کلیدی‌ترین و پرتکرارترین رنگ‌هایی که استفاده شده است و هنرمند به روش آب‌رنگی و در اغلب موارد بدون حجم‌پردازی و به‌صورت دورگیری خطی آن را اجرا کرده است. در این بخش به مطالعهٔ این تصاویر به‌صورت مجزا پرداخته می‌شود.

درون‌مایهٔ دیوارنگاره‌ها در دربار فتحعلی‌شاه

در طاسهٔ یزدی‌بندی‌های سقف این بنا، تصویری از دربار فتحعلی‌شاه نقش بسته است. (شکل۲). دیوارنگاره‌های این بنا، یادآور نقاشی‌های صف سلام شاهی بوده است که شاه را در وسط تصویر و نشسته بر تخت پادشاهی نشان می‌دهد. از پرتکرارترین ترکیب‌بندی‌های این دوره، ترکیب‌بندی به‌صورت قرینه است. وجود قرینگی در این نقاشی‌ها نیز به کار رفته است و نقش تکرارشونده، نقش شاه است که در دیوارنگاره‌های سیاسی بنا، در وسط کادر ترسیم شده است. همچنین از ترکیب‌بندی مقامی نیز استفاده شده است و هنرمند سوژهٔ اصلی (شاه) را در وسط، به شکل بزرگ‌تر و سوژه‌های کم‌اهمیت را در اطراف به‌صورت قرینه یا پراکنده کنار یکدیگر چیده است. ویژگی‌های ترکیب‌بندی، نوع اجرا،

شکل ۲. دیوارنگارهٔ صف سلام فتحعلی‌شاه قاجار در سقف بنا (نگارندگان: ۱۳۹۹)

موضوعات استفاده‌شده و گونهٔ چیدمان پیکره‌های درباری، از مواردی است که این دیوارنگاره را در تقابل با نقاشی‌های صف سلام شاهی قرار می‌دهد. در اطراف گل و بوته، ظروف میوه، جام شراب و قلیان به شیوهٔ نگارگری جای‌گذاری شده است که از آرایه‌های تصویری رایج در نقاشی دورهٔ اول قاجار است. فتحعلی‌شاه عصای هدهدنشان در دست و تاج کیانی بر سر دارد و لباس مزین به تزئینات مرسوم در این دوره را بر تن دارد. دو پیکره نیز در پشت سرش در حال خدمت به پادشاه به تصویر کشیده شده‌اند. در دو طرف او زنان درباری قرار دارند که هرکدام مشغول به نواختن موسیقی یا رقص و آواز هستند و موقعیت اجتماعی زنان دربار قاجار را نشان می‌دهد.

یکی دیگر از دیوارنگاره‌های این قسمت نیز، تصویر دربار فتحعلی‌شاه را نشان می‌دهد که تقریباً مشابه اثر قبلی، فتحعلی‌شاه در وسط و درباریانش در اطراف قرار دارند. (شکل۲) این اثر نیز مشابه دیوارنگارهٔ صف سلام عبدالله‌خان معمارباشی است و در آن فتحعلی‌شاه برتخت نشسته است و درباریان و پسران به‌صورت قرینه در دو طرف وی قرار گرفته‌اند. در این دیوارنگاره حوضی در پیش‌زمینه ترسیم شده است. پرسپکتیو همانند اثر قبل در پیش‌زمینه رعایت نشده است و در مناظر پس‌زمینه رعایت شده است. ترکیب‌بندی اثر، مقامی است و براساس اهمیت پیکره‌ها، شخصیت فتحعلی‌شاه بزرگ‌تر از پیکره‌های دیگر ترسیم شده است و اگر نسبت آناتومی در پیکره‌ها پرسپکتیو آن رعایت نشده است، اصول زیبایی‌شناسی نقاشی قاجار این‌گونه حکم کرده است.

نقاشی شاهزادگان قاجاری، در چهار گوشهٔ طاق‌نمای هلالی دیوارهای بنا اجرا شده است. در این نقاشی‌ها پرداختن به موضوع مانند نقاشی‌های دورهٔ فتحعلی‌شاه توأم با نشانه‌های تصویری و نمادپردازانه است و موضوعات آن با موضوع نقاشی‌های پیکره‌نگاری درباری در این دوران یکسان است. استفاده از تک‌پیکره‌های شاه و شاهزادگان در نقاشی‌ها دیده می‌شود که در نقاشی‌های دیواری این کوشک نیز وجود دارد و مانند هنر این دوران تک‌پیکره به‌صورت مجزا در مرکز تصویر و با لباس و آرایش و جواهرات قاجاری نقاشی شده است. (جدول۱). این مقایسهٔ تطبیقی نشان می‌دهد بین نقاشی درباری و دیوارنگاره‌های درباری دورهٔ اول قاجار ارتباط مستقیم وجود دارد و نقاشی این دوران متأثر از قوانین پیکره‌نگاری دربار در پایتخت است.

جدول ۱: مطالعهٔ درون‌مایهٔ تک‌پیکره‌های قاجار در دیوارنگاری بنا و نقاشی دورهٔ اول قاجار			
شباهت‌ها	**نشانه‌ها**	**دیوارنگارهٔ کوشک فتحعلی‌شاهی فین کاشان**	**تک پیکرهٔ نقاشی دورهٔ اول قاجار**
تأکید بر نشانه‌های قدرت در دورهٔ قاجار	نوع پوشش و آرایش صورت متأثر از نقاشی قاجار دست بر کمر، استفاده از جواهرات و زیورآلات و لباس‌های منقوش		 (کیکاووسی،۱۳۸۹:۴۲)
رنگ‌گذاری	حجم‌پردازی و سایه‌روشن اندک، کمر باریک، آرمان‌گرایی، زیبایی باستانی، متأثر از معیارهای زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی در دوره‌های قبل (صفویه و زندیه)		 (Roby & others, 1998:182)
فضای خالی اطراف پیکره	استفاده از فضای ساده و خالی در اطراف پیکره برای تمرکز در تصویر		 (seemorgh.com)
مضمون تک پیکره	استفادهٔ مستقل از پیکره در کانون تصویر		 (seemorgh.com)

(منبع: نگارندگان)

درون‌مایهٔ روایی

الف. خسرو و شیرین

در طاسهٔ یزدی‌بندی‌های سقف کوشک قاجاری، دیوارنگاره‌هایی با تک‌رنگ لاجوردی اجرا شده است که هر کدام براساس روایت یا داستانی عامیانه، ترسیم شده است. داستان‌های عامیانهٔ خمسهٔ نظامی در برخی از آنها نیز اجرا شده است که یکی از آنها خسرو و شیرین است. از معروف‌ترین صحنه‌های حکایت خسرو و شیرین، تماشای شیرین توسط

خسرو است که روایت تصویری آن در بناهای گوناگون کاشان بازتاب گسترده‌ای داشته است. «مثنوی خسرو و شیرین دومین منظومه از خمسه یا پنج گنج نظامی است که در سال ۵۷۶ ه.ق به پایان رسیده است و در ماجرای عشق‌بازی خسرو پرویز با شیرین سروده و ساخته شده است.» (لویمی،۱۳۹۶: ۱۹۰) در این دیوارنگاره، در سمت راست، شیرین در حال آب‌تنی و در کنار جوی آب به تصویر کشیده شده است و خسرو سوار بر اسب در سمت چپ، نظاره‌گر اوست. خسرو تاجی بر سر دارد و با لباسی در شأن یک شاهزاده به تصویر کشیده شده است (شکل۴). ندیمه به‌صورت نیمرخ در پشت سر شیرین ایستاده است و جهت نگاه وی به خسرو باعث نوعی چرخش سوژه در ترکیب‌بندی شده است که در نوع خود خاص بوده و در دورهٔ قاجار این‌گونه ترکیب‌بندی کمتر دیده شده است.

شکل۴. دیوارنگارهٔ دیدار خسرو و شیرین در کوشک قاجار (نگارندگان: ۱۳۹۹)

ب. شیرین و فرهاد

از داستان‌های دیگری که در درون‌مایهٔ دیوارنگاره‌های این بنا دیده می‌شود، داستان شیرین و فرهاد خمسهٔ نظامی است. این داستان نیز بخشی از مثنوی خسرو و شیرین است. در میانهٔ داستان عشق خسرو و شیرین چنین روایت می‌شود که «شیرین، شاهزادهٔ ارمنی، مرتباً هوس نوشیدن شیر می‌کرد و گلهٔ گوسفندان از قصر محل زندگی شیرین دور بود. خدمتکاران برای آوردن شیر باید راهی دراز را می‌پیمودند و شیرین دوست نداشت آنها را به زحمت بیندازد. همچنین به‌خاطر طولانی‌بودن مسیر، شیر تازه در راه طولانی کهنه می‌شد. وقتی شاپور متوجه این مسئله شد، فرهاد را به او معرفی کرد و گفت او استاد سنگ‌تراشی است و در این کار مهارت بسیاری دارد. او می‌تواند از کوهستان محل نگهداری گوسفندان تا قصر شیرین جویی در دل سنگ بکند تا شیر دوشیده‌شده در آن روان شود و مستقیماً به کاخ شیرین برسد. شاپور فرهاد را یافت و او به دستور شیرین، کار کندن کوه را آغاز کرد.» (جوشگون،۱۳۹۵: ۹۸)

در این دیوارنگاره، فرهاد در حال کندن کوه و تیشه به دست به تصویر کشیده شده است (شکل۵) و شیرین و کنیزانش سوار بر اسب، در سمت راست دیده می‌شوند و به بخشی از داستان اشاره دارد که شیرین به دیدن فرهاد می‌رود. چهره و نگاه فرهاد به طرف شیرین است و نظاره‌گر اوست. کوه‌ها به‌صورت قرینه در دو طرف قرار دارد و در پس‌زمینه دورنمایی از شهر دیده می‌شود. چوپانی در پیش‌زمینهٔ کار دیده می شود، اما توجه اصلی مخاطب بر شیرین و فرهاد معطوف است. پیکرهٔ آنها با جزئیات بیشتری اجرا شده است و طبیعت نیز به سبک مینیاتور با جزئیات در این دیوارنگاره مشهود است.

شکل۵. دیوارنگارهٔ شیرین و فرهاد کوه‌کن در قسمتی از سقف بنا (نگارندگان: ۱۳۹۹)

ج. یوسف و زلیخا

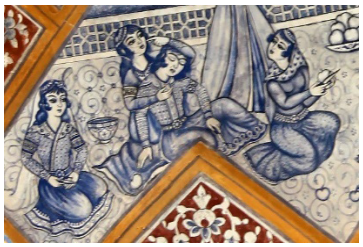
داستان قرآنی یوسف و زلیخا نیز در این بنا ترسیم شده است. این دیوارنگاره را می‌توان با داستان یوسف و زلیخا در هفت اورنگ جامی مرتبط دانست. مثنوی یوسف و زلیخا یکی از هفت مثنوی هفت اورنگ جامی است که به تقلید از نظامی سروده است. «هفت اورنگ، شامل هفت مثنوی است که به تقلید از خمسهٔ نظامی، توسط مولانا

نورالدین عبدالرحمان جامی (۸۹۷-۸۱۷ هجری قمری) بین سال‌های ۸۹۲-۸۷۵ هجری قمری تصنیف شده است.» (حسینی،۱۳۸۵: ۶) مجلس چهارم این مثنوی مربوط به حضرت یوسف و ندیمان زلیخا است. «زلیخا که به عشق حضرت یوسف گرفتار است، همچنان در پی رخنه به دل محبوبی است که هواهای ناسوتی در سر دارد. این بار زلیخا ترفند جدیدی می‌یابد و از ندیمه‌ها می‌خواهد که شب به نزد حضرت یوسف روند و در جهت اغوای او کوشش نمایند. تمام شب ندیمه‌ها نزد حضرت یوسف باقی می‌مانند و در این مدت حضرت یوسف آنها را حدیث و ارشاد می‌کند و زلیخا او را در حال موعظه به آنها می‌یابد.» (همان:۹) در این دیوارنگاره نیز، حضرت یوسف در سمت چپ ایستاده است و ندیمه‌های زلیخا تقریباً به‌صورت مساوی در دو طرف قرار گرفته‌اند تا هماهنگی حفظ شود و ترکیب‌بندی متقارنی که در اغلب آثار حفظ شده است، در این دیوارنگاره نیز رعایت شده است (شکل۶).

شکل ۶. دیوارنگارهٔ یوسف و زلیخا و ندیمان در سقف بنا (نگارندگان: ۱۳۹۹)

حضرت یوسف در این دیوارنگاره با سبدی از میوهٔ سیب ایستاده است و هاله‌ای مقدس، متأثر از نقاشی اروپا، در پشت سرش دیده می‌شود (شکل۷). ندیمه‌های زلیخا مدهوش از دیدن زیبایی حضرت یوسف دیده می‌شوند و هرکدام در جهت اغوای حضرت یوسف، در حالتی دلبرانه به تصویر کشیده شده‌اند. زلیخا در سمت چپ تصویر و کمی بزرگ‌تر از ندیمه‌هایش ترسیم شده است تا پرسپکتیو مقامی رعایت شود. پس‌زمینه با ازاره‌ای به سمت منظره‌ای در دورنما ختم می‌شود که می‌تواند تداعی‌کنندهٔ دورنماسازی فرنگی باشد که در این دوره وارد نقاشی شده است. از عناصر دیگری که استفاده شده است ظروف میوه به‌ویژه سیب است که در دست یکی از ندیمه‌ها نیز قرار دارد و یکی از روایت‌هایی که وجود دارد این است که ندیمه‌ها از دیدن زیبایی حضرت یوسف ناخودآگاه به بریدن دست و مجروح‌کردن خود پرداختند و چاقوی در دستشان نیز می‌تواند برگرفته از همین روایت قرآنی باشد. (شکل۸).

شکل ۷. تصویر حضرت یوسف در دیوارنگارهٔ سقف کوشک قاجار (نگارندگان: ۱۳۹۹)



شکل ۸. تصویر ندیمان زلیخا در حال تماشای حضرت یوسف، بخشی از دیوارنگارهٔ سقف بنا (نگارندگان: ۱۳۹۹)

درون‌مایهٔ نمادین

الف. حیوانات

در کوشک قاجاری باغ فین، تصاویر حیوانات مختلفی دیده می‌شود که احتمالاً جزء اصلی نقاشی بنا بوده است و خوشبختانه هیچ تحریفی در آن صورت نگرفته است[۱]. اکثر عناصر حیوانی در این بنا در حاشیهٔ تزئینات دیوارها

شکل ۹. تصاویر حیوانی در دیوارنگاره های کوشک قاجار (نگارندگان: ۱۳۹۹)

و طاق‌ها و در میان ترنج‌هایی متشکل از نقوش اسلیمی و گل‌وبوته دیده می‌شود. (شکل۹).

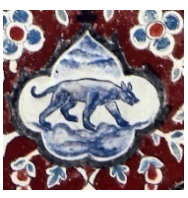
در دورهٔ قاجار نقش حیوانات، از اهمیت خاصی در هنر برخوردار بود، چرا که به سبب کاربردشان در زندگی روزمره چه به‌صورت شکار یا حیوانات اهلی، همواره در زندگی انسان‌ها نقش مهمی ایفا کرده‌اند. در این بنا، حیواناتی مثل گرگ، شیر، خرس، روباه، لک‌لک، گاو و فیل دیده می‌شود. گرگ، حیوانی است که عمدتاً شهرت بدی دارد. «شیر، حیوانی است که روزگاری در ایران می‌زیسته است و ازاین‌رو، در نگاره‌های ایرانی دیده می‌شود. شیر نماد قدرت و نگهبانی نمادین بوده است.» (رستم‌بیگی،۱۳۹۰: ۶۲) «روباه در فرهنگ ادبیات شفاهی ایرانی، به‌عنوان حیوانی حیله‌گر یاد می‌شود. می‌گفتند که روباه در سن پنجاه سالگی، می‌تواند خود را به‌صورت زنی و در سن صد سالگی به‌صورت دختری فریبنده یا جادوگری درآورد.» (همان: ۵۰)

در قسمت‌های مختلف بنا، شاهد عناصری هستیم که ذهن بیننده را درگیر معنا و مفهوم آن می‌کند. برای مثال در یکی از ترنج‌های تزئینات حاشیهٔ بنا، دو خرس دیده می‌شود که مانند آدمیان ایستاده‌اند و عصایی در دست دارند و به حالتی که نگهبانی می‌دهند، به‌صورت قرینه، روبه‌روی هم قرارگرفته‌اند (شکل ۱۰).

شکل۱۰. تصاویر خرس در دیوارنگاره های کوشک قاجار (نگارندگان: ۱۳۹۹)

ترکیب انسان و حیوان در موجودات افسانه‌ای و اساطیری هنر ایران باستان دیده می‌شود و می‌تواند تجسم ماهیت پست و حیوانی بشر باشد. «جانوران ترکیبی، موجوداتی زادهٔ تخیل بشر هستند که شکل ظاهرشان براساس تغییر شکل در اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک جانور، چه به‌صورت بسط‌دادن اجزایی از انسان یا حیوان با کم‌شدن اجزا به وجود می‌آید.» (قاسمیان،۱۳۹۷: ۵۳) اما در این دیوارنگاره این تصویر از موجودات ترکیبی نیست؛ بلکه تنها خرسی است که به آن شخصیت انسانی داده شده است. نقوش حیوانی غالباً دوتایی است. زوج‌های دوگانه می‌توانند نشانه‌ای از آدم و حوا و اشاره‌ای به آغاز خلقت آدمیان باشد که در ستون‌های اصلی بنا به نشانهٔ نگهبانی به تصویر درآمده‌اند. در مجموع، تصاویر حیوانی در این بنا، گاه به‌عنوان عنصر تزئینی و گاه به‌عنوان عنصری نمادین استفاده شده است و در برخی از دیوارنگاره‌ها نقش حیوان در کنار نقش انسان به‌عنوان عنصری زیسته به تصویر کشیده شده است. در جدول (۲) به برخی از تصاویر حیوانی در این بنا پرداخته شده است.

جدول ۲: تصاویر حیوانات در دیوارنگاره‌های کوشک قاجار باغ فین

	۱	۲	۳	۴	۵
تصویر					
نام حیوان	فیل	آهو	گوزن	روباه	گرگ
ویژگی بصری	استفاده از نقوش ترنج‌شکل و با تک رنگ لاجوردی	نقوش ترنج‌شکل و تأکید بر آهو با مرکزیت در کانون	به‌صورت تخت و بدون حجم‌پردازی تصویر شده	اجرای سر روباه در جهت مخالف برای نشان‌دادن حرکت	به‌صورت تخت و با رنگ لاجوردی، متأثر از شیوه‌های غربی در طراحی

(منبع: نگارندگان)

ب. درون‌مایهٔ شکار و شکارگاه

دیوارنگاره‌های دیگری در طاسهٔ یزدی‌بندی‌های این بنا نقش بسته است که تصویر شکارگاه (نخجیرگاه)، مکتب‌خانه یا درویشان و مناظر طبیعی را نشان می‌دهد. شکار برای شاهان قاجاری اهمیت ویژه‌ای دارد و در اکثر این دیوارنگاره‌ها شاهان و شاهزادگان قاجاری در حال شکار و غلبه بر حیوانات وحشی نشان داده شده‌اند تا قدرت خود را در جنگاوری و شجاعت به ثبت برسانند. شکار سلطنتی یکی از تفریحات اصلی شاه و درباریان قاجار بود که معمولاً سالی یک بار و در جایی به اسم شکارگاه یا نخجیرگاه صورت می‌گرفت که اغلب نزدیک دربار انتخاب می‌شد. در این بنا دو دیوارنگاره ساخته شده است که صحنهٔ شکار در نخجیرگاه را نشان می‌دهد. یکی از آنها شکارگاه درباریان است که در حال تاخت و تاز و شکار هستند و دیگری که احتمالاً نوعی شکار سلطنتی است، شاهزادهٔ قاجاری را در وسط تصویر نشان می‌دهد و درباریان در اطراف وی دیده می‌شوند. در جدول (۳) این دو دیوارنگاره و ویژگی‌های آن بررسی شده است.

جدول۳: دیوارنگاره‌های مربوط به شکارگاه در کوشک قاجار باغ فین

	نحوهٔ اجرا	ویژگی‌های موضوعی	درون‌مایهٔ تصویری	تصویر
۱	رنگ روغن، با استفاده از رنگ لاجوردی به‌صورت آبرنگی	صحنهٔ شکار عده‌ای از درباریان قاجاری و درباریان در اطراف و حیوانات گوزن و شیر و کرکس و خرگوش دیده می‌شوند. شکار صورت گرفته است و بر حیوان غلبه شده است.	سوارکاران پراکنده، به‌صورت تک‌رنگ، پس‌زمینه طبیعت و صحنهٔ شکار	
۲	رنگ روغن، با استفاده از رنگ لاجوردی به‌صورت آبرنگی	صحنهٔ شکار سلطنتی شاهزادهٔ قاجاری و درباریان در اطراف در حال نظاره و حیوانات شیر و گرگ دیده می‌شوند. هنوز شکار صورت نگرفته است و شاهزادهٔ قاجاری در حال جدال با شیر است.	سوارکاران و افراد پیاده، به‌صورت تک رنگ و پس‌زمینه طبیعت، صحنهٔ شکار	
۳	رنگ روغن، با استفاده از رنگ لاجوردی به‌صورت آبرنگی	صحنهٔ شکار عده‌ای از درباریان قاجاری و هرکدام از پیکره‌ها با نیزه، تیر و کمان و شمشیر در حال شکار گوزن، شیر، کرکس و آهو هستند.	سوارکاران، تک رنگ، پس‌زمینه طبیعت و کوشک شاهی، صحنهٔ شکار	

(منبع: نگارندگان)

ج. طناب‌بازی

یکی از دیوارنگاره‌های دیگر این قسمت که مرتبط با یکی از مراسم و رسومات قاجاری است، طناب‌بازی است که در این بنا نیز اجرا شده است (شکل ۱۱). سابقهٔ بندبازی به دورهٔ صفویه بازمی‌گردد. «بندبازی و شعبده‌بازی از وسائل تفریحی

متداول آن زمان بود. بندبازان گروهی ماهر و استاد بودند و معمولاً در وقت نمایش دو سر طناب را بر دو چوب که در وسط میدان قرار داشت، می‌بستند و از روی طناب عبور می‌کردند.» (اشراقی،۱۳۸۶: ۳۱)

شکل ۱۱. تصویر دیوارنگارهٔ بندبازی در سقف کوشک قاجار (نگارندگان: ۱۳۹۹)

این دیوارنگاره نیز همانند آثار قبلی با استفاده از تک‌رنگ لاجوردی و با روش رنگ روغن اجرا شده است. نوع برخورد با عناصر پس‌زمینه مشابه آثار قبلی است و هنرمند به نسبت مساوی پیکره‌ها را در اثر قرار داده است و به این واسطه حرکت و چرخشی ایجاد کرده است که چشم بیننده خسته نمی‌شود. پیکره‌های قاجاری در اطراف در حال نظارهٔ مسابقه و تشویق یا نواختن موسیقی هستند و این تصویر روایتگر یکی از تفریحات و ورزش‌های این دوره است که اغلب در میدان شهرها برگزار می‌شده است.

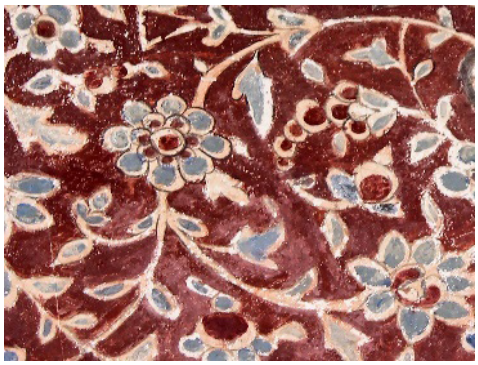
درون‌مایهٔ گرفت و گیر

شکل ۱۲. تصویر جدال شیر و گاو در دیوارنگاره‌های کوشک قاجار (نگارندگان: ۱۳۹۹)

در یکی دیگر از قسمت‌های بنا، تصویر جدال شیر و گاو ترسیم شده است (شکل۱۲) که مربوط به درون‌مایهٔ گرفت‌وگیر حیوانات است که در دورهٔ قاجار از آن استفاده شده است. گرفت‌وگیر یا همان نبرد دو حیوان یا انسان با حیوان، به گونه‌ای نبرد بین دو نیروی خیر و شر را بیان می‌کند و برخی این نبرد را نماد ستیز بین فصل‌ها می‌دانند. گاو در هنر هخامنشی، پاینده و نگهدارنده است و به همین دلیل در سر ستون‌های اغلب بناها به کار رفته است؛ اما از طرفی، گاو به ماه هم مربوط می‌شود و به حاصلخیزی و باروری نیز اشاره دارد. به گفتهٔ هال گاو نماد ماه و شیر نماد خورشید است (هال،۱۳۹۰: ۸۶). شاید فائق‌آمدن شیر بر گاو، فائق‌آمدن خورشید بر ماه و روز بر شب و روشنایی بر تاریکی است. «گاو و شیر (ثور و اسد) هر دو از صورت‌های فلکی هستند. در نزدیکی‌های اعتدال ربیعی (نوروز)، برج اسد بر برج ثور تفوق می‌یابد و بهار می‌شود و حاصلخیزی و تجدد حیات آغاز می‌شود.» (رستم بیگی،۱۳۹۰: ۵۸)

درون‌مایهٔ تزئینی

الف. گیاهی



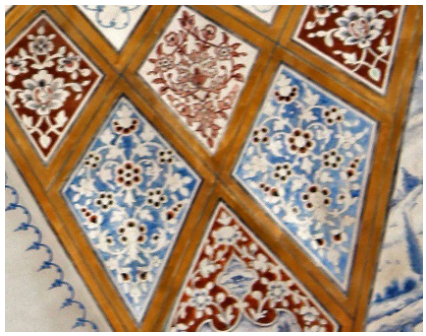
شکل ۱۳. تصاویر گیاهی در دیوارنگاره‌های کوشک قاجار (نگارندگان:۱۳۹۹)

درون‌مایه و تصاویر گیاهی، به‌صورت اسلیمی، لچک و ترنج و ختایی است که متأثر از نقوش قالی کاشان اجرا شده است. طرح لچک و ترنج طرحی است عمومی، معروف و زیبا و بسیار رایج در قالی ایران که از مکتب شاه‌عباسی به این‌سو در قالی‌بافی مناطق مختلف کشور ازجمله در شهر کاشان کاربردهای زیادی داشته است. در این بنا نیز، نقش گل شاه‌عباسی و ترنج در حاشیهٔ تزئینات کار شده است که داخل آن تصاویر معماری و حیوانی مشاهده می‌شود و اطراف آن با نقوش گل و بوته آراسته شده است (شکل۱۳).

در این دیوارنگاره‌ها رنگ‌های قرمز، زرد اخرایی و آبی لاجوردی از رنگ‌های غالبی است که در پس‌زمینه‌ها اجرا شده و گل‌ها اکثراً با رنگ‌های روشن سفید، زرد، آبی‌کمرنگ و نارنجی ترسیم

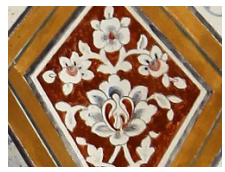
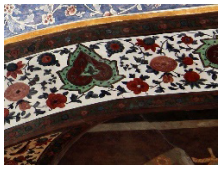
شده است. استفاده از تصاویر گیاهی و گل و بوته در حاشیهٔ ستون‌ها و هلالی‌های کوشک اجرا شده است که ارتباط‌دهندهٔ فضاها و طاسه‌های یزدی‌بندی با یکدیگر است و درنهایت تصاویر و موضوعات ازطریق این نقوش و دورگیری‌هایی به رنگ اخرایی، با هم مرتبط شده و باعث چرخش رنگ‌ها و فرم‌ها در چشم مخاطب می‌شود (شکل۱۴).

تصاویر گیاهی در این بنا، تنها شامل نقوش اسلیمی است و از عناصر گلدان یا جام استفاده نشده است؛ ازاین‌رو صرفاً جنبهٔ تزئینی و پرکنندهٔ فضا را دارند. در جدول (۴) نمونه‌هایی از نقوش و تصایر گیاهی در این بنا بررسی شده است.



شکل ۱۴. درون‌مایهٔ گیاهی در سقف دیوارنگارهٔ کوشک قاجار (نگارندگان: ۱۳۹۹)

جدول۴: درون‌مایهٔ گیاهی در دیوارنگاره‌های کوشک قاجار باغ فین

	۱	۲	۳	۴
تصاویر				
نام	گل لوتوس	ترنج	گل و مرغ	گل و بوته

(منبع: نگارندگان)

درختان سرو نیز که در اکثر دورنماسازی‌های مناظر ترسیم شده است، جزء تصاویر گیاهی بنا است. درخت همواره در اعتقادات و فرهنگ‌های مختلف جایگاه ویژه و ارزش و تقدسی خاص دارد. ایرانیان نیز به درختان احترام بسیار می‌گذاشتند. ازجمله درختانی که نزد مردم ایران دارای مفاهیم رمزی و نمادین و دارای قدرت اساطیری بوده، سرو است که همواره شاعران و ادیبان در دوره‌های مختلف به‌ویژه سده‌های چهارم و پنجم هجری به آن توجه داشتند. «سرو رمز جاودانگی و نامیرایی است. به برکت عمر طولانی و همیشه سبزبودن در میان بسیاری از اقوام درخت زندگی نام گرفته و در بین درختان جنبهٔ اساطیری قدرتمندی دارد.» (آل‌ابراهیم دهکردی،۱۳۹۴: ۱۰۵) از آن جایی که باغ فین مملو از درختان سرو است، استفاده از این عنصر تصویری نیز به تأثیر از محیط باغ نقاشی شده است (شکل۱۵). سروهای منطقهٔ فین از دیرباز مشهور بوده است. اهمیت سروهای این منطقه به حدی است که در متون و کتاب‌های زیادی از آن سخن به میان آمده است. پیرنیا سرو را مخصوص کاشان و کرمان ذکر می‌کند. «درخت سرو به لحاظ زیبایی دائمی، تناسب و کشیدگی‌اش محبوب مردم ایران است و شعرا در وصف آن بسیار سروده‌اند و زیبایی آن را الگو قرار داده و به آن تشبیه کرده‌اند.» (پیرنیا، ۱۳۷۳: ۸)

شکل ۱۵. تصویر درختان سرو در دیوارنگاره‌های کوشک قاجار (نگارندگان: ۱۳۹۹)

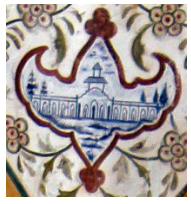
ب.درون‌مایهٔ معماری

در این بنا، تصاویر معماری در قاب‌های ترنج‌شکل و تزئینی بنا به‌صورت دورنماسازی دیده می‌شود که تداعی‌کنندهٔ ساختمان‌هایی ایرانی- اروپایی است و برخی از آنها شبیه کوشک‌های قاجار ترسیم شده است (شکل ۱۶).

در برخی از این ساختمان‌ها، عناصر معماری با استفاده از نمادهای ایرانی مانند محراب و قوس‌های هلالی‌شکل اجرا شده است و در برخی نیز ساختمان و قصرهایی اروپایی به تصویر کشیده شده است. این دورنماسازی‌ها اغلب با رنگ لاجوردی و به روش آب‌مرکب و آب‌رنگی تصویر شده است. رنگ به‌صورت رقیق استفاده شده است و راحتی قلم و جسارت هنرمند در این قسمت‌ها بیشتر از دیوارنگاره‌های سقف بناست که احتمالاً این تفاوت اجرایی به‌دلیل مرمت‌هایی است که در قسمت سقف انجام شده است و شناخت فن و گونهٔ طراحی در این دو قسمت با یکدیگر متفاوت ترسیم شده است. در جدول (۵) به مطالعهٔ تصاویر معماری و ویژگی‌های آن در این بنا پرداخته شده است.

شکل ۱۶. تصاویر معماری در دیوارنگاره‌های کوشک قاجار (نگارندگان: ۱۳۹۹)

جدول ۵: درون‌مایهٔ معماری در دیوارنگاره‌های کوشک قاجار و ویژگی‌های آن

	نماد اروپایی	نماد ایرانی	نشانه ها	تصویر
۱	دارد	دارد	نماد محراب در ساختمان استفاده شده و گنبدی در پس‌زمینه دارد و کوشک و قصری در طبقهٔ دوم دارد که مشابه کلاه فرنگی است و متأثر از نمادهای اروپایی است.	
۲	دارد	ندارد	دو مرغابی به‌صورت قرینه در دو طرف دیده می‌شود که در هیچ‌جای بنا از آن استفاده نشده است. ساختمان مشابه کوشک اروپایی است و نماد ایرانی در آن دیده نمی‌شود.	
۳	ندارد	دارد	این ساختمان شبیه مساجد ایرانی است و هلال‌هایی محرابی شکل در ساختمان استفاده شده است و نمادی اروپایی در آن دیده نمی‌شود.	
۴	دارد	ندارد	با استفاده از نمادهای اروپایی و قصرهای فرنگی ترسیم شده است و در پس‌زمینه درختان سرو ترسیم شده است.	
۵	دارد	دارد	ساختمان با تلفیق عناصر ایرانی محراب و عناصر اروپایی همچون کوشک و قصرهایی به شکل کلاه‌فرنگی نقاشی شده است.	

(منبع: نگارندگان)

ج. دیوارنوشته‌ها

از درون‌مایه‌های دیگری که در دیوارنگاره‌ها درخور توجه است دیوارنوشته یا کتیبه‌هاست. بیشترین کتیبه‌ها در کوشک فتحعلی‌شاهی با موضوعیت و محوریت شهنشاه و در جهت توصیف جلال و شکوه وی سروده شده است. این نقوش به‌صورت برجسته و با تکنیک نقاشی روی گچ اجرا شده است و با استفاده از شعرها و خط‌نوشته‌هایی در وصف فتحعلی‌شاه در جهت نشان‌دادن عظمت و قدرت وی سروده شده است (شکل ۱۷). اشعار کتیبه‌ها در وصف شاه سروده شده است. از آن جایی که اغلب کتیبه‌ها تخریب شده است، اشعار به‌درستی مشاهده نمی‌شود. یکی از کتیبه‌های اجراشده در کوشک فتحعلی‌شاهی اشاره‌ای به این شعر دارد (نراقی،۱۳۷۴: ۵۰):

تمثال شهنشاه فلک‌جاه است این　　با پیکر مهر و طلعت ماه است این

هرکس که بدو نظر کند می‌گوید　　سلطان جهان فتحعلی‌شاه است این

کتیبه‌های این بنا به رنگ‌های لاجوردی، اخرایی، سبز و طلایی اجرا شده و اغلب در کادری مستطیل‌شکل و به‌صورت برجسته ساخته شده است. «یکی دیگر از کتیبه‌های نستعلیق زیبای این کوشک در دورتادور حوض به خط محمدتقی حسینی کاشانی از خوشنویسان معروف دورهٔ اول قاجار است.» (جیحانی و دیگران،۱۳۸۶: ۲۱۰)

براساس پژوهش‌ها و تحلیل‌های صورت‌گرفته در باغ فین کاشان، درون‌مایهٔ آثار، متأثر از نقاشی دورهٔ اول قاجار (پادشاهی فتحعلی‌شاه) است. این دیوارنگاره‌ها در چهار دسته موضوعات سیاسی، روایی و داستانی، نمادین، تزئینی و نقوش گرفت‌وگیر است که در مجموع شامل هشت دیوارنگارهٔ اصلی در سقف بنا و نقاشی‌های تزئینی دیگر در ستون‌ها و حاشیهٔ طاق‌های یزدی‌بندی نقش بسته است. اهداف تبلیغی این دیوارنگاره‌ها از دو منظر تحلیل‌پذیر است؛ نخست آنکه درون‌مایهٔ این دیوارنگاره‌ها جنبهٔ نمایشی دارد و دوم نشانه‌ای از اتحاد و پیوستگی حکومت قاجار است. صف سلام که از مضامین پرکاربرد در دیوارنگاری این بنا است، تصویر روشنی از هرم قدرت در جامعهٔ آن روزگار است؛ ازاین‌رو مضامین این دیوارنگاره‌ها با تأکید بر واقع‌گرایی، نشان‌دهندهٔ قدرت شاهی است و این موضوعات با نقاشی دورهٔ اول قاجار شباهت نزدیکی دارد. مضامین شکار، صف سلام شاهی و نقوش مربوط به دربار فتحعلی‌شاه، در راستای احاطهٔ قدرت و نفوذ قاجاریان به تصویر کشیده شده است. رأس و رئیس مرکز آثار، بی‌تردید شخص شاه است که آراسته‌ترین پیکر را در میانهٔ تصویر دارد و خط‌نوشته‌هایی که به‌صورت کتیبه دورتادور بنا اجرا شده، در توصیف و وصف خاقان (فتحعلی‌شاه) سروده شده است. فقط او بر تخت شاهی جلوس کرده است و بقیه به احترام وی ایستاده‌اند یا در حال نوازندگی و مطربی دیده می‌شوند. نزدیک‌ترین افراد به وی، شاهزادگانش هستند که در اغلب دیوارنگاره‌ها پشت سر او ترسیم شده‌اند. تأکید بر فراوانی شاهزادگان، از مضامین مشترکی است که در نقاشی دورهٔ اول قاجار و دیوارنگاری این بنا مشاهده می‌شود. در این دیوارنگاره‌ها شاهزادگان از همه به او نزدیک‌تر هستند و نگاه همه به سمت شاه و نگاه شاه به دوردست‌هاست. ترکیب‌بندی متقارن و ایستا است و شاه در مرکز تصویر توازن و تعادل ایجاد کرده و تقارن پیکره‌ها با او معنی می‌یابد. در شیوهٔ رنگ‌گذاری، طراحی، روش اجرا، آرایش و نحوهٔ پوشش ویژگی‌های نقاشی دورهٔ اول قاجار را دارد. این نزدیکی و شباهت در تک‌پیکره‌های شاهزادگان به‌روشنی نمایان است. ترکیب رنگ‌ها با غلبهٔ رنگ‌های گرم است و چهره‌ها با چشمان درشت، ابروان کمانی و صورت گرد، به شیوهٔ چهره‌نگاری دورهٔ اول قاجار ترسیم شده است. شاهزادگان دست به کمر یا دست به شمشیر ایستاده‌اند و با لباس، تزئینات و جواهراتی مشابه پیکره‌نگاری‌های نقاشی قاجار آراسته شده‌اند. این ویژگی‌ها در پیکره‌های متعدد دیگر نیز رعایت شده است. پیکرهٔ زنان اغلب با چهره‌های گرد، چشم‌ها و گیسوان مشکی و ابروهای به هم پیوسته دیده می‌شوند. زنان اغلب با نشانه‌های تصویری مثل جام، ظروف میوه یا در حال نوازندگی هستند و نحوهٔ استفاده از عناصر بصری، عیناً به‌صورت نقاشی‌های دورهٔ اول قاجار است (شکل۱۸ و

شکل ۱۷. دیوارنوشته‌ها در کوشک فتحعلی‌شاهی باغ فین (نگارندگان: ۱۳۹۹)

۱۹). ویژگی‌های صورت دو دختر با ابروان پیوسته، چشمان بادامی‌شکل و لب‌های غنچهٔ جمع‌شده، همچنین، آرایش زنان با این فرم مخصوص و زرق‌وبرقدار، بازتاب ایدئال زیبایی در اواخر زندیه و اوایل دوران قاجار است. کیفیت زیبایی و شباهت شایانِ‌توجه میان این دو چهره نشان می‌دهد که دیوارنگاری این بنا براساس اصول نقاشی قاجاری اجرا شده است (Roby & Others,1998: 270).

از نظر اجرایی و بصری دیوارنگاری‌های کوشک قاجار دارای کیفیت بالایی است. هنرمند در نقاشی‌ها به‌ویژه ترسیم پیکره‌ها و فضاسازی آنها، خلاقیت و مهارت بیشتری داشته است. احتمال می‌رود که نقاش این بنا نقاش درباری بوده است و نقاشی‌ها با رعایت اصول پیکره‌نگاری درباری در دورهٔ فتحعلی‌شاه، ترسیم شده است و نبوغ و توانایی نقاش در اجرای پیکره‌های پسران فتحعلی‌شاه و نقاشی گل‌وبوته در حاشیهٔ دیوارنگاره‌ها به‌خوبی نمایان است. با توجه به نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در دیوارنگاری‌ها، طیف رنگی نقوش بسیار گسترده است. ترکیب رنگ‌های قرمز، نارنجی، زرد، سبز، لاجوردی و ورقهٔ طلا باعث شده است تا شیوایی رنگ‌ها به‌صورت دلنشین و جذاب جایگاه هنری دورهٔ قاجار را به نمایش گذارد. این تصاویر با گرایش به واقع‌نگاری و دورنماسازی، به تجلی قدرت شاهی دارد که حکومت قاجار از گذشتگان خود به ارث برده است و مضامین پیروزی در جنگ، صف سلام شاهی دربار، غلبه شاهزادهٔ قاجار بر شیر، به تصویر کشیدن تعدد شاهزادگان فتحعلی‌شاه، صحنه‌های شکار و شکارگاه، همگی در پی اثبات اقتدار فتحعلی‌شاه ترسیم شده است و عیناً متأثر از نقاشی‌های دورهٔ اول قاجار است و هنرمند دانسته یا نادانسته، مضامینی را به تصویر کشیده است که ریشه در قدرت پادشاهی در ایران دارد.

شکل ۱۸. تک‌پیکرهٔ زن قاجاری در دیوارنگارهٔ باغ فین کاشان (نگارندگان: ۱۳۹۹)

شکل ۱۹. نقاشی دو دختر در حرمسرا، اثر میرزابابا، حدود ۱۸۱۴-۱۸۱۱م.، رنگ‌روغن، لندن (Roby & Others,1998: 270)

نتیجه‌گیری

دورهٔ قاجار یکی از تأثیرگذارترین هنری ایران محسوب می‌شود. نظام حکومتی ایران، هنرپروری متمرکزی در دربار پدید آورد که شاه و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آن بودند. در دورهٔ اول قاجار، هنر نقاشی در تسلط دربار قرار داشت و فتحعلی‌شاه قاجار یکی از حامیان اصلی هنر درباری در این دوره بود. پیکرنگاری درباری با هدف نشان‌دادن قدرت و نفوذ پادشاهان قاجار در این دوره رواج یافت که آمیزه‌ای از الگوهای پیشین و تأثیر از الگوهای غربی بود. صحنه‌های پیکره‌نگاری درباری هنر ایران به زمان و مکان خاصی مربوط نمی‌شود. نشان‌دادن شاه و درباریان در حالت‌های مختلف، نمایش ثروت، قدرت، جمال و عظمت شاهان و درباریان از موضوعات این نوع نقاشی‌های درباری است که به ایجاد مکتبی به نام پیکره‌نگاری درباری منجر شده است. در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه تزئین داخل کاخ‌ها و ارگ‌های سلطنتی به شیوهٔ دیوارنگاری با رنگ روغن رواج یافت و ارتباط نقاشی و معماری در این دوره افزایش یافت. از نمونه‌های بارز این باغ‌ها و عمارت‌های قاجاری در شهر کاشان قرار دارد که مجموعه‌ای از نقاشی‌ها به‌صورت دیوارنگاری با مضامین متنوع، سقف‌ها و تالارهای کوشک این بنا را مزین کرده است. در این پژوهش نقاشی‌های کوشک قاجار از نظر عناصر موضوعی، شیوهٔ اجرا، ترکیب‌بندی، مضامین رنگی و عناصر تزئینی تحلیل شد. پاسخ به سؤال اصلی تحقیق به این گونه است که دیوارنگاری در باغ فین با موضوعات سیاسی، روایی و داستانی، نمادین و نقوش تزئینی نقاشی شده است. در این زمینه مشخص شد که نشانه‌های تصویری در این بنا و نقاشی دورهٔ اول قاجار دارای گفتمان‌های بصری مشترک است و این اشتراک در روند فرایند شکل‌گیری معنای آثار و چگونگی اجرای آن مشاهده می‌شود. در این آثار از مفاهیم نشانه‌ای یکسان برای انتقال پیام‌ها و روایت‌های متفاوتی از دربار فتحعلی‌شاه به مخاطب استفاده شده است.

استفاده از نشانه‌های رنگی، عناصر ترکیب‌بندی، اشیا و تصاویر پیکره‌ها از ویژگی‌های مشترک این دیوارنگاره‌ها با نقاشی دورهٔ اول قاجار است. در این نقاشی‌ها نشانه‌های به‌کاررفته، ارتباط مستقیم با دربار شاهان و شاهزادگان قاجار دارد. همگامی قالب و محتوا، ساختار متناسب، ترکیب متقارن و موزون، اسلوب اجرایی تزئینی و شکوهمند و رنگ‌های درخشان با آرایه‌های تزئینی متنوع، از شاخصه‌های درخشش دیوارنگاری باغ فین است که با تلفیق امکانات بصری هنر معماری و نقاشی جهت تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، برایندی باشکوه از یک هنر فاخر درباری و چکیدهٔ هنر جامعهٔ خویش است. در انتهای این مقاله نتیجه گرفته می‌شود که درون‌مایه در دیوارنگاره‌های این بنا در جهت نشان‌دادن موقعیت سیاسی دربار قاجار، خواسته‌ها، تفریح، نمایش زیبایی آرمانی شاهزادگان، نحوهٔ پوشش و تغییرات ایجادشده در جامعه به تصویر کشیده شده است.

پی‌نوشت

۱. این مسئله در نوع رنگ و نحوهٔ برخورد با قلم‌گذاری و طراحی کارها به‌وضوح تشخیص داده می‌شود.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۵) «دیوارنگاری در دورهٔ قاجار»، **نشریهٔ هنرهای تجسمی**، شمارهٔ ۲۵.

آل‌ابراهیم دهکردی، صبا (۱۳۹۴) «نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره‌هایی از شاهنامهٔ تهماسبی»، **باغ نظر**، ۱۳ (۴۵)، صص ۱۱۴-۱۰۵.

اتینگهاوزن، ریچارد؛ یارشاطر، احسان (۱۳۷۹) **اوج‌های درخشان هنر ایران**، ترجمهٔ هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: آگاه.

اسکارچیا، ج (۱۳۷۶) **هنرصفوی، زند و قاجار**، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

اشراقی، احسان (۱۳۸۶) «اشاره‌ای به تفریحات و نظام تفریحی دوران صفویه»، **هنر و مردم**. ۱۴۱ و ۱۴۰، صص ۳۵-۲۸.

اینانلو، جهان؛ صدرالسادات، مهران (۱۳۷۲) **گل‌وبوته در هنر اسلامی**، چاپ۲، مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

بانی مسعود، امیر (۱۳۸۸) **معماری معاصر ایران**، تهران: نشر هنر معماری قرن.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰) **نقاشی ایران از دیرباز تاکنون**، تهران: زرین و سیمین.

پنجه‌باشی، الهه (۱۳۹۶) «بررسی بازتعریف گفت‌وگومندی در آرا مخائیل باختین با نقاشی‌های فتحعلی‌شاه در دورهٔ اول قاجار» **پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران**، ۷ (۲)، صص ۱۵۱-۱۳۵.

ـــــــــ (۱۳۹۸) «مطالعهٔ نقش میرزابابا در دورهٔ قاجار به‌عنوان هنرمند نقاش‌باشی»، **پژوهش‌نامهٔ گرافیک و نقاشی**. ۲(۳)، ص۷۰

پنجه‌باشی، الهه؛ خامه‌چیان، بهناز (۱۳۹۹) «مطالعهٔ تصویر در دیوارنگاره‌های خانهٔ بروجردی‌های کاشان در دورهٔ قاجار»، **پژوهش‌نامهٔ گرافیک و نقاشی**. ۴، ص ۴۸.

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۷۳) باغ‌های ایرانی، مجلهٔ آبادی. سال۴ ، شمارهٔ ۱۵، ص۸

ـــــــــ (۱۳۸۳). **معماری ایرانی**، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: سیمای دانش.

جوشگون، گوکحان (۱۳۹۵) «بررسی و مقایسهٔ داستان خسرو و شیرین نظامی و داستان فرهاد و شیرین لامعی چلبی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران.

جیحانی، حمیدرضا؛ عمرانی، سیدمحمدعلی (۱۳۸۶) **باغ فین**، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری و صنایع دستی.

حسینی، مهدی (۱۳۸۵) «هفت اورنگ (جامی به روایت تصویر)» **کتاب ماه هنر**، ۱۰۱ و ۱۰۲، صص۱۹-۶.

رستم‌بیگی، سمانه (ثمین) (۱۳۹۰) نقش‌مایه‌های مهری در نقوش تزئینی هنر ایران، **فصل‌نامهٔ علمی پژوهش نگره**. شمارهٔ ۱۸، صص ۶۷-۴۹.

علوی‌نژاد، سیدمحسن (۱۳۸۷) بررسی مفهوم دیوارنگاری در منابع هنر اسلامی، **فصل‌نامهٔ نگره**، شمارهٔ ۷، صص۲۴-۱۹

علوی‌نژاد، سیدمحسن؛ نادعلیان، احمد؛ کفشچیان‌مقدم، اصغر (۱۳۸۹) «مطالعهٔ تطبیقی در کاربرد دو اصطلاح «تزئینات معماری» و «دیوارنگاری» در منابع هنر اسلامی»، **فصل‌نامهٔ نگره**. شمارهٔ ۳۵، صص ۱۳-۱۰

فلور، ویلم (۱۳۹۵) **نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار**، ترجمهٔ علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.

قاسمیان، مهلا (۱۳۹۷) «مطالعهٔ موجودات ترکیبی در هنر مارلیک و زیویه»، **دوماه‌نامهٔ علمی‌تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی**، سال۳، شمارهٔ ۳، صص ۵۹-۵۱.

کمالی، محمدرضا (۱۳۸۹) «بررسی معماری دورهٔ قاجار»، **دو فصل‌نامهٔ تخصصی دانش مرمت و میراث فرهنگی**، شمارهٔ ۴.

کیکاوسی، نعمت‌الله (۱۳۸۹) **گلگشت در نگارستان**، تهران: نگاه.

گودرزی (دیباج)، مرتضی (۱۳۸۸) **آینهٔ خیال**، تهران: سورهٔ مهر.

لویمی، سهیلا (۱۳۹۶) «اخلاق‌مداری در شخصیت‌های مطرح در منظومهٔ خسرو و شیرین». **پژوهش‌های اخلاقی**، ۸ (۲)، صص ۲۰۸-۱۸۹.

مشکوتی، نصرت‌الله (۱۳۸۷)، «سروستانی در ربع مسکون یا باغ تاریخی فین»، **فصل‌نامهٔ هنر و مردم**. ۵۸، صص ۲۵-۸.

هال، جیمز (۱۳۸۰) **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

References:

Ajand Y., (2006). "***Mural painting in the Qajar era***". Journal of Visual Arts, 25. (text in persian)

Attinghausen R., (2002). ***Brilliant peaks of Iranian art. Translated by Hormoz Abdollahi and Rouin Pakbaz***, First Edition. Tehran: Agah. (text in persian)

Askarchia J., (1997). ***Art Safavid, Zand and Qajar***, Translated by Yaqub Azhand. First Edition. Tehran: Molly. (text in persian)

Alavi Nejad M., (2006). ***Investigating the concept of murals in Islamic art sources,*** Negative Quarterly. No. 7. 24-19. (text in persian)

Bani Massoud A., (2009). ***Contemporary Iranian Architecture***. First Edition, Tehran: Century Architecture Publishing. (text in persian)

Dehkordi S., (2015). "***The role of the cypress tree and its symbolic meanings in drawings of Tahmasebi Shahnameh***", Garden Comment. 13 (45), 114-105. (text in persian)

Fehevvar, G. (2000). ***The Art of the Islamic World in the Tareq Rajab museum***, London: I.B. Tauvis& co. (text in persian)

Ferrier. R. W. (1995). ***The Arts of Persia***, translated by P. Marzban, Tehran: Farzan. (text in persian)

Flora W., (2015). ***Mural painting in the Qajar period***, Translated by Alireza Baharlou, first edition, Tehran: Peykareh. (text in persian 27- J. Hall, (2000). ***Dictionary of symbols in Eastern and Western art***, Translated by Roghayeh Behzadi, First Edition, Tehran: Contemporary Culture. (text in persian)

Goodarzi M. (Dibaj), (2006). ***Imagination mirror***, First Edition, Tehran: Surah Mehr. (text in persian)

Hosseini M., (2007). "***Seven oranges (cup according to the picture)***", Book of the Month of Art. 101 and 102, 19-6. (text in persian)

E. Ishraqi, (2007). "***A reference to entertainment and the entertainment system of the Safavid era.***" Art and people, 141 and 140, 35-28. (text in persian)

Inanloo J. and Sadr al-Sadat M., (1995). ***Flower bushes in Islamic art***. Second Edition, Mashhad: Astan Quds Razavi Publishing Institute. (text in persian)

Jihani H., (2008). ***Garden Finn***, First Edition, Tehran: Research Institute of Cultural Heritage, Tourism and Handicrafts. (text in persian)

Joshgun G., (2015). "***Study and comparison of the story of Khosrow and Shirin Nezami and the story of Farhad and Shirin Lamei Chalabi***", Master Thesis. Faculty of Literature, University of Tehran. (text in persian)

Kamali M., (2007). "***Study of Qajar period architecture***", Two specialized quarterly journals of restoration knowledge and cultural heritage. number 4. (text in persian)

Keikavoosi N. (2010). ***Golgasht in the gallery***. First Edition. Tehran: Negah. (text in persian)

Luimi S., (2018). "***Orbital ethics in prominent characters in Khosrow and Shirin***," Ethical research. 8 (2), 208-189. (text in persian)

Mashkuti N., (2007). "***Sarvestani in the residential quarter or the historical garden of Finn***", Art and People Quarterly. 58, 25-8. (text in persian)

Nadalian A., (2009). ***A comparative study on the use of the two terms "architectural decorations" and "murals" in Islamic art sources***, Negative Quarterly. No. 35. 13-10. (text in persian)

Panjebashi E., (2018). ***Investigating the redefinition of dialogue in the votes of Bakhtin's imaginations with the paintings of Fath Ali Shah in the first Qajar era***, Haas Anthropological Research in Iran. 7 (2), 151-135. (text in persian)

Panjbashi E., (2019). ***Studying the role of Mirzababa in the Qajar period as a painter, Journal of Graphic Painting***. 2 (3), 70. (text in persian)

Panjebashi E., Khamechian B. (2020). ***The study of mural painting of Borojerdi's house of Kashan***, Journal of Graphic Painting. 4. 48. (text in persian)

Pakbaz R., (2010). ***Iranian painting from a long time ago***. First Edition. Tehran: Zarrin and Simin. (text in persian)

Pirnia M., (2009). ***Persian architecture***, Edited by Gholam Hossein Memarian. Tehran: Danesh TV. (text in persian)

Pirnia M., (1994). ***Iranian gardens***, Abadi Magazine. forth year. 15, 8. (text in persian)

Qasemian M., (2017). "***Study of composite beings in Marlik and Zivieh art***", Bi-monthly scientific journal of research in arts and humanities. Third Year, No. 3. 59-51. (text in persian)

Rostam Beigi S., (2010). ***Mehri motifs in the decorative motifs of Iranian art***, Scientific Research Quarterly. No. 18. 67-49. (text in persian)

Roby & Others. (1998). ***Royal Persian Painting The Qajar Epoch 1785-1952***, Broklyn, New York: I.B Tauris Publishers. (text in persian)

Roby J., (1999). ***Qajar Portraits, London***, New York: I.B Tauris Publishers .(text in persian)

URL:

URL1: https://seemorgh.com/culture/visual-arts/189729-189729/

پژوهشنامه گرافیک نقاش

مطالعهٔ بیش‌متنی نگاره‌های «آبتنی شیرین» در نگارگری ایرانی و نقاشی معاصر «خسرو و شیرین» بر مبنای آرای ژرار ژنت

چکیده

ژرار ژنت، از پژوهشگرانی است که به مطالعهٔ روابط بین متون ادبی و طبقه‌بندی آنها پرداخت. او اصطلاح بیش‌متنیت را دربارهٔ رابطهٔ تأثیرگذاری و برگرفتگی میان دو یا چند متن ادبی، به کار برد. روابط بیش‌متنی منحصر به مباحث ادبی نیست و آثار هنری را نیز در بر می‌گیرد و می‌توان آثار هنری را از منظر بیش‌متنیت بررسی کرد. تابلوی «خسرو و شیرین» رکنی حائری‌زاده، ازجمله آثاری است که شناسایی و خوانش آن در گرو شناسایی آثار هنری پیشین است. نگارهٔ «آبتنی شیرین» از شاخص‌ترین نگاره‌ها در نسخه‌های مصور خمسهٔ نظامی در دوره‌های مختلف نگارگری ایرانی است و هنرمند معاصر با بهره‌گیری و دگرگونی آن، اثر جدیدی را خلق کرده که از پویایی و خلاقیت خاص خود برخوردار است. این نوشتار درصدد پاسخ به این پرسش است که در فرایند این برگرفتگی، چه نوع تغییراتی صورت گرفته است و این تغییرات چه معناهای جدیدی را در اثر معاصر تولید کرده‌اند. ازاین‌رو، تابلوی «خسرو و شیرین» رکنی حائری‌زاده و نگاره‌های مختلف «آبتنی شیرین» در نگارگری ایرانی از منظر بیش‌متنیت ژرار ژنت مطالعه شد تا گونه‌های بیش‌متنی در رابطهٔ میان این آثار مشخص شود. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که گونهٔ بیش‌متنی در این برگرفتگی از نوع تراوستیسمان است. گونهٔ تراوستیسمان به تخریب پیش‌متن می‌پردازد و از تلاقی دو شاخص کارکرد طنز و رابطهٔ تراگونگی، تغییر سبک پیش‌متن، حاصل می‌شود. این پژوهش به لحاظ هدف بنیادی و از جهت روش پژوهشی، توصیفی‌تحلیلی، تطبیقی است.

واژگان کلیدی: بیش‌متنیت، ژرار ژنت، آبتنی شیرین، رکنی حائری‌زاده، تراوستیسمان.

سارا خندابی
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران (نویسنده مسئول).
sara_khandabi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۲۸-۰۸-۱۳۹۹
تاریخ پذیرش: ۰۸-۰۲-۱۴۰۰
1-DOI: 10.22051/pgr.2021.34016.1093

مقدمه

نگارۀ «آبتنی شیرین» ازجمله نگاره‌هایی است که در تاریخ نگارگری ایرانی بارها تصویر شده است. به نظر می‌رسد نگارگران در مصورسازی این آثار، متأثر از متن مکتوب منظومۀ خسرو و شیرین و همچنین نسخه‌های مصور پیش از خود بودند. در این گونه موارد می‌توان اصطلاح بیش‌متنیت را به کار برد که مبنای آن بر برگرفتگی استوار است و ژرار ژنت آن را مطرح کرد. بیش‌متنیت به روابط بین آن دسته از متون ادبی می‌پردازد که وجود متن دوم به متن اول وابسته است. در اینجا متون مطالعه‌شده، متون تصویری هستند. همان گونه که این نگاره‌ها روابطی تنگاتنگ با متون پیشین خود دارند، در دوران معاصر نیز با آثاری روبه‌رو می‌شویم که خوانش اثر در گرو شناخت آثار پیشین است. یکی از این آثار تابلوی «خسرو و شیرین» رکنی حائری‌زاده است. این نوشتار درصدد پاسخ به این پرسش پژوهشی است که چگونه می‌توان این اثر را براساس نظریات ژنت درخصوص بیش‌متنیت تحلیل کرد و این اثر معرف کدام گونۀ بیش‌متنی، از نظر ژنت است. ژنت در بیش‌متنیت با در نظر گرفتنِ دو شاخص نوع ارتباط میان متن‌ها (براساس سبک) که در دو دستۀ همان‌گونگی (تقلید) و تراگونگی (تغییر) جای می‌گیرند و شاخص کارکرد که به سه دستۀ طنز، غیر طنز و تفننی تقسیم می‌شوند، شش گونۀ بیش‌متنی را معرفی می‌کند. یکی از این گونه‌ها که از تلاقی دو شاخص تراگونگی و طنز ایجاد می‌شود، تراوستیسمان است که به تخریب و استهزای شدید پیش‌متن می‌پردازد. در این راستا، نگاره‌های آبتنی شیرین به‌عنوان متون پیشین در نظر گرفته می‌شوند و در روندِ خوانش بیش‌متنی اثر معاصر بررسی می‌شوند تا امکان وجود گونۀ بیش‌متنی تراوستیسمان در این برگرفتگی بررسی شود.

پیشینۀ پژوهش

نگاره‌های «آبتنی شیرین» از جنبه‌های متفاوتی، در پژوهش‌های هنری مختلف بررسی شده است. ندا جاودانی در سال ۱۳۸۵ در پژوهش «بررسی و مقایسۀ هفت نگارۀ ایرانی با موضوعی واحد دیدن خسرو، شیرین را در حال آبتنی» به بررسی نگاره‌های مختلف خسرو و شیرین و بیان ویژگی‌های بصری آنها پرداخته است. فاطمه چاوشی نجف‌آبادی و دیگران در سال ۱۳۹۷ در پژوهش «مطالعۀ تطبیقی پوشش خسرو و شیرین در متن منظوم نظامی گنجوی و نگاره‌های آن» پوشش در نگاره‌های خسرو و شیرین را بررسی کردهاند. مریم حاجی ابراهیم‌زاده و دیگران در سال ۱۳۹۷، در پژوهش «مطالعۀ تطبیقی تصویر زن در نگاره‌های خسرو و شیرین خمسۀ نظامی مکتب‌های هرات و تبریز دوم» نگاره‌های مربوط به داستان خسرو و شیرین را در چارچوب نظری نشانه‌شناسی امبرتو اکو بررسی کردهاند. منیژه کنگرانی و دیگران در سال ۱۳۹۸ در پژوهش «برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگارۀ بهزاد»، به مقایسۀ بیش‌متنی سه اثر معاصر پرداخته‌اند که متأثر از نگاره‌های بهزاد است، و نسترن نوروزی و بهمن نامور مطلق در سال ۱۳۹۸ در پژوهش «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیدۀ تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی»، با رویکرد بیش‌متنیت ژنت تصویرسازی کلودیا پالماروسی و نقاشی ایرانی را بررسی کرده‌اند. هیچ‌یک از پژوهش‌ها، از منظر بیش‌متنیت به نگاره‌های آبتنی شیرین نپرداخته‌اند. همچنین در هیچ‌یک از این مقالات، گونۀ بیش‌متنی تراوستیسمان بررسی نشده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به لحاظ هدف، پژوهشی بنیادی محسوب می‌شود و از جهت روش، در بخش نخست (معرفی نگاره‌ها) توصیفی‌تاریخی و در قسمت مقایسۀ بیش‌متنی، توصیفی‌تحلیلی، تطبیقی (تطبیق بینامتنی درزمانی) به حساب می‌آید. روش گردآوری داده‌ها در این پژوهش، کتابخانه‌ای و از لحاظ نوع داده و تجزیه و تحلیل آن، کیفی است و جامعۀ آماری آن، «نگاره‌های آبتنی شیرین» موجود در نسخه‌های مصور خمسۀ نظامی از سدۀ ۹ه.ق. تا سدۀ ۱۳ه.ق. است که تعداد ۱۰ نمونه از آنها به‌طور تصادفی انتخاب شده، همچنین تابلو معاصر «خسرو و شیرین» رکنی حائری‌زاده است.

بیش‌متنیت نزد ژرار ژنت

ژرار ژنت[1] از محققان و منتقدان برجستۀ ادبیات و هنر در نیمۀ دوم قرن بیستم است. او یکی از کسانی است که طرح‌هایی تازه و متناسب برای گونه‌شناسی آثار به‌ویژه آثار متأخر ادبی و هنری ارائه داد و یکی از نظریه‌های نو در حوزۀ گونه‌شناسی را مطرح کرد (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۰) یکی از حوزه‌هایی که ژنت به آن پرداخت و موجب شهرت بیش‌تر این محقق نیز شد، ترامتنیت[2] است. (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۱۹) ترامتنیت دستگاه تازه و

پیچیده‌ای است و می‌کوشد تا همهٔ ارتباطات میان‌متنی را زیر پوشش خود قرار دهد. (همان: ۲۱) ترامتنیت نیز به پارادایم ساختارگرایی و به‌طور دقیق‌تر، به ساختارگراییِ باز یعنی نیمهٔ دومِ ساختارگرایی تعلق دارد و به شدت متن‌گراست .(همان: ۲۳) ساختارگرایی به دو دورهٔ بسته و باز تقسیم می‌شود که در دورهٔ بسته به یک متن بسنده می‌کند و دلالت‌های متنی را در درون آن جست‌وجو می‌کند؛ اما در دورهٔ ساختارگرایی باز، از یک متن فراتر می‌رود و می‌کوشد تا دلالت‌پردازی یک متن را در پیوندی که با متن‌هایی دیگر دارد، جست‌وجو کند. (همان: ۱۷) ژنت با طرح ترامتنیت قصد داشت تا هر گونه رابطه‌ای را که یک متن با متنی غیر از خودش برقرار می‌کند، شناسایی، دسته‌بندی و مطالعه کند. (همان: ۲۴)

ژرار ژنت پنج دسته از مناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت معنای متون نقش دارند، از هم جدا کرد و هر یک را شکلی از مناسبات «تعالی دهندهٔ متن» خواند. این مناسبات دلالت معنایی متن را آشکار می‌کنند و بیش از این، موجب تعالی معنایی آن هم می‌شوند. (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۰) پنج گونهٔ رابطهٔ ترامتنی عبارتند از، بینامتنیت[۳]، پیرامتنیت[۴]، فرامتنیت[۵]، سرمتنیت[۶] و بیش‌متنیت[۷]. هر یک از این گونه‌ها براساس نوع خاصی از روابط ترامتنی استوار شده است که عبارتند از، بینامتنیت براساس رابطهٔ هم‌حضوری (بخشی از متن در متن دیگر حضور داشته باشد)، پیرامتنیت براساس رابطهٔ تبلیغی و آستانگی (عنوان، طرح روی جلد، مقدمه و...) فرامتنیت براساس رابطهٔ انتقادی یا تفسیری (روابط تأویلی و تفسیری) سرمتنیت براساس رابطهٔ (گونه‌شناسانه و تعلقی) و بیش‌متنیت براساس رابطهٔ برگرفتگی. (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۵)

ژنت در سال ۱۹۸۲، کتاب الواح بازنوشتنی؛ ادبیات درجهٔ دوم[۸] را درخصوص بیش‌متنیت نوشت. (آلن، ۱۳۹۲: ۱۶۰) گرانیگاه کتاب الواح بازنوشتنی، بیش‌متنیت (زبر متنیت) نام دارد. این پدیده، به نظر ژنت متضمن هر گونه مناسبتی است که متن دوم (بیش متن[۹]) را با متن اول (پیش متن[۱۰]) متحد می‌کند. (همان: ۱۵۶) رابطهٔ بیش‌متنی رابطه‌ای وجودشناسانه است. یعنی اگر متن نخست نباشد، متن دوم نیز شکل نخواهد گرفت. (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۹) ژنت دغدغهٔ روابط نیت‌مندانه و خودآگاهانه میان متون را دارد. بیش‌متنیت (زبرمتنیت) نیز نشان‌دهندهٔ حوزه‌ای از آثار ادبی است که جوهرهٔ ژانری آنها در مناسباتشان با آثار پیشین بوده است. (آلن، ۱۳۹۲: ۱۵۷) بحث ژنت این است که معنای آثار بیش‌متنی وابسته به دانش خواننده از پیش‌متنی است که بیش‌متن آن را به نحو هزل‌آمیزی دگرگون کرده یا به جهت اقتباس ازآن تقلید می‌کند. (همان: ۱۵۷) گونه‌شناسی بیش‌متنی به بررسی انواع متن‌هایی می‌پردازد که دارای رابطهٔ برگرفتگی باشند. (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵) متنی‌بودنِ موضوع (متن ادبی، هنری و...)، دارابودن دو یا بیش از دو متن، مسلم‌داشتن رابطهٔ پیش‌متن (متن نخستین است که منبع الهام و برگرفتگی است) و بیش‌متن (متنی که برگرفته از پیش‌متن است) برای مطالعهٔ بیش‌متنی و گونه‌شناسی بیش‌متنی لازم است. (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۱) ژنت پس از نگاهی گذرا به تاریخچه گونه‌شناسی و شاخص‌های تقسیم‌بندی گونه‌های ادبی به سراغ شاخص‌هایی می‌رود که از آنها برای گونه‌شناسی بیش‌متنی بهره خواهد برد. (همان: ۱۴۲) یکی از شاخص‌ها کارکرد است و ژنت کارکردها را به دو دستهٔ طنز و غیرطنز تقسیم می‌کند؛ سپس به مهم‌ترین شاخص خود یعنی نوع ارتباط میان متن‌ها پرداخته است. وی ارتباط میان متن‌ها را در بیش‌متنیت به دو دستهٔ بزرگ تقسیم کرده است که عبارتند از، همان‌گونگی[۱۱] و تراگونگی[۱۲]. شاخص این تقسیم‌بندی مهم براساس سبک صورت می‌گیرد. منظور از همان‌گونگی، تقلید در سبک و تراگونگی تغییر در سبک است. (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳)

ژنت کوشید تا در محور سرشت رابطهٔ میان‌متنی یعنی همان‌گونگی و تراگونگی و سه نوع نظام ادبی‌هنری که می‌توانند در گذار از یک متن به متن دیگر نقش اساسی بازی کنند (بر مبنای کارکرد طنزی یا غیر طنزی): تفننی (نه طنز و نه جدی)، طنزی و جدی، به صورت‌بندی گونه‌های ادبی بپردازد. (همان: ۱۴۶) این محورها در شش نقطه به هم برخورد می‌کنند که موجب شکل‌گیری شش‌گونه می‌شود. این شش‌گونه عبارتند از، پاستیش[۱۳]، شارژ[۱۴]، فورژری[۱۵] ، پارودی[۱۶]، تراوستیسمان[۱۷] و جایگشت[۱۸]. (همان: ۱۴۷) پاستیش گونه‌ای است که از تلاقی دو شاخص همان‌گونگی و تفننی ایجاد شده است و تقلیدی سبکی است که کارکردی تفننی دارد. شارژ گونه‌ای است که از تلاقی دو شاخص همان‌گونگی و طنز ایجاد شده است و تقلیدی سبکی است که کارکردی طنز دارد. (همان: ۱۴۸) فورژری تقلیدی جدی از پیش‌متن است (کارکرد غیرطنز و جدی). (همان: ۱۴۹) پارودی از یک‌سو تراگونگی سبکی بیش‌متن را نسبت به پیش‌متن بیان می‌کند و از سوی‌دیگر، دارای کارکردی تفننی است. در پارودی هدف شوخی و خلق پیش‌متن‌های تازه و اغلب سرگرم‌کننده است، ولی جایگشت (تراسپوزیسون) به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد.

اقتباس‌های بیناهنری اغلب از این دست هستند (همان: ۱۴۹) و سرانجام تراوستیسمان، از تلاقی دو شاخص تراگونگی و طنز ایجاد می‌شود.

انواع روابط بیش‌متنی مرتبط با نگارهٔ آب‌تنی شیرین

خسرو و شیرین، یکی از پنج منظومهٔ خمسهٔ نظامی، روایتگر داستان عشقی خسروپرویز پادشاه ساسانی و شیرین شاهزادهٔ ارمنی است. نظامی در سرودن این اثر، تحت تأثیر روایات محلی و شاهنامهٔ فردوسی بود. گویا این داستان در نواحی گنجه از دیرباز شهرت و آوازه‌ای داشته است. (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۷۵) همچنین فردوسی نیز ماجرای خسرو و شیرین را تحت عنوان «گفتار اندر داستان خسرو و شیرین» در ذکر احوال خسرو پرویز آورده است. ولی آنچه برای فردوسی اهمیت دارد، بازنویسی تاریخ شاهان گذشته است. (اقبالی، ۱۳۸۳: ۱۲۷) نظامی با شاهنامهٔ فردوسی اُنسی دیرین داشت؛ ولی عشق‌نامهٔ خسرو و شیرین را آن‌گونه که در گنجه نقل می‌شد، به نظم درآورد و روایات شاهنامه را در باب جزئیات فرمانروایی خسرو دنبال کرد. (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۷۴-۷۵) در اینجا می‌توان متون شفاهی و مکتوبی را که نظامی تحت تأثیر آنها این منظومه را سرود، جزء اولین پیش‌متن‌ها در روابط بیش‌متنی محسوب کرد. در مرحلهٔ بعدی با برداشت‌های نگارگران مکاتب و دوره‌های مختلف از این ابیات روبه‌رو می‌شویم. در اینجا ابیات منظومه، به‌عنوان پیش‌متنی مکتوب در اختیار نگارگران بوده و مهمترین اتفاقات داستان را آنها تصویر کرده‌اند. یکی از این صحنه‌ها، «آبتنی شیرین» است که نگارگران مکاتب مختلف نگارگری ایران در سده‌های متوالی آن را بازآفرینی کرده‌اند. ازاین‌رو هر نگاره را می‌توان به‌عنوان پیش‌متنی برای نگاره‌های بعدی در نظر گرفت. در اینجا با انواع روابط بیش‌متنی بین منظومهٔ خسرو و شیرین و روایات پیشین، متن مکتوب منظومه و نگاره‌های نسخه‌های مصور، همچنین بین نگاره‌های نسخه‌های مختلف روبه‌رو هستیم. اثر معاصر بحث‌شده نیز می‌تواند برداشتی از تمام این متون محسوب شود. ازاین‌رو، ابتدا باید این نگاره‌ها بررسی شوند.

جنبه‌های تزیینی نگارگری ایرانی

باید گفت که نگارگری ایرانی برداشتی عقلانی از ماهیت هستی به دست نمی‌دهد. جهان‌بینی ایرانی اساساً و به‌طور تغییرناپذیر، خیالی و رمانتیک است. نگارگر ایرانی صحنهٔ خود را برای لذت خویش و تماشاگر می‌آراید. (گری و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۶) نگارگران ایرانی را به‌دلیل حس لذت‌جویی پر لطافتشان ستوده‌اند، ولی دربارهٔ نگارگری ایرانی چه کسی می‌تواند بگوید که مستیِ چشم از دیدن نور و رنگ و آسمان و شکوفه‌ها، دقیقاً کجا با جذبهٔ ژرف‌تر عظمت دنیا و خالقش یکی می‌شود. (همان: ۳۰) در آینهٔ نگارگری ایرانی، همه‌چیز از مادیت، وزن، حجم و سایهٔ خود عاری می‌شود تا به ذات رنگی منتقل شود که نه جوی و محیطی است، نه لمس‌پذیر و نه حسی است، بلکه فقط دارای حساسیتی موسیقایی، مجرد و بینشی است. (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷: ۳۷) عملکرد مهم نگارگری در این است که نگاه دقیق بیننده را بر شمار بسیار زیادی از جزئیات نگارگری پخش می‌کند و در همان حال، هم‌نوایی و سازگاری درونی، وحدت تزیینی تمامی آن را ماهرانه و استوار ایجاد می‌کند. (همان: ۲۱) تزیین اقتضا می‌کند که همه‌چیز، همهٔ عناصر به شیوه‌ای سازگار و همگن، به هم مرتبط باشد و تزیین خود بازی بی‌پایان پیوندها و رابطه‌ها می‌شود. (همان: ۴۷) بنابراین صرف‌نظر از موضوع تصویر (حماسی، تغزلی و...)، شیوهٔ اجرا در نگارگری ایرانی، تابع سنت‌های تصویری است که در آن جنبهٔ تزیینی و زیبایی اهمیت نخست را دارد. با توجه به اینکه رویکرد بیش‌متنیت ژرار ژنت دربارهٔ متون ادبی، بیشتر متوجه ساختار متن است، در مطالعهٔ متنی مانند نگاره، به‌عنوان پیش‌متن نیز ویژگی‌های بصری و ساختاری آنکه درون خود متن قرار دارند، مدنظر است؛ از جمله، ترکیب‌بندی اثر، رنگ‌ها، عناصر تصویری و چگونگی تصویرکردن روایت مکتوب و... .

نگاره‌های آب‌تنی شیرین (معرفی ۱۰ نگاره به‌عنوان پیش‌متن)

با توجه به این نکته که چگونگی مصورسازی نسخه‌های خطی، به سنت‌های نگارگری مربوط به هر دوره بستگی دارد، در اینجا به معرفی ده نگاره با عنوان «آبتنی شیرین» پرداخته شد که از حیث مکتب‌های نگارگری و تاریخ آفرینش، متنوع و متفاوت‌اند. نگارهٔ اول از نسخهٔ خسرو و شیرین مربوط به دورهٔ جلایری حدود ۸۰۳ ه.ق. است. فراخی فضای تصویر و پرداخت ظریف جزئیات از ویژگی‌های این نگاره است. (URL1) نگارهٔ دوم از نسخهٔ خمسهٔ نظامی منسوب به شهر شیراز که در سال ۸۵۱ ه.ق. تصویر شده است. (URL2) نگارهٔ بعدی از نسخهٔ خمسهٔ نظامی مربوط به مکتب ترکمانان است که در سال ۸۸۵ ه.ق. به تصویر درآمده است. منظره‌نگاری

خیال‌انگیز با رنگ‌های جان‌دار از ویژگی‌های مکتب ترکمانان است. (پاکباز، ۱۳۸۹: ۷۸) (URL3) نگارهٔ بعدی از خمسهٔ نظامی متعلق به مکتب هرات پسین و سال ۹۳۱ ه.ق. است. در این دوره رنگ‌بندی به حد اعلای نفاست رسید و طراحی و خط‌پردازی پخته و پرورده شد. (آژند، ۱۳۹۴: ۲۶۶) (URL4) نگارهٔ پنجم از نسخهٔ خمسهٔ نظامی در سال ۹۵۴ ه.ق. تهیه شده است. (URL5) نگارهٔ بعدی از خمسهٔ تهماسبی، مربوط‌به مکتب تبریز و در سال ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق. به تصویر درآمده است. (URL6) نگارهٔ هفتم در شیراز و سال ۹۵۵ ه.ق. و دورهٔ صفوی تصویر شده است. استفاده از رنگ‌های صورتی، زرد و قفایی در این دوره ارجحیت دارد. (آژند، ۱۳۹۲: ۷۱۲) (URL7) نگارهٔ بعدی از نسخهٔ خسرو و شیرین مربوط‌به مکتب اصفهان و اثر رضا عباسی است که در سدهٔ ۱۱ه.ق به تصویر درآمده است. سبک نمایهٔ رضا عباسی بر ارزش‌های بصری خط استوار بود. (پاکباز، ۱۳۸۹: ۱۲۳) (URL8) اثر بعدی تابلوی رنگ‌روغن مربوط‌به سدهٔ ۱۲ ه.ق. و شهر شیراز در دورهٔ زند است (URL9) و آخرین اثر، کاشی با نقش آبتنی شیرین مربوط‌به دورهٔ قاجار است.(۱۳۰۲ ـ ۱۲۹۷ ه.ق.) (URL10)

یافتن کدهای تصویری مشترک در نگاره‌های آبتنی شیرین

با توجه به اینکه نگارگران همواره می‌کوشیدند که آنچه تصویر می‌شود، به گونه‌ای گویا و رسا بیان‌کنندهٔ روایت مدنظر باشد و پیام اثر با کمترین ابهامی منتقل شود و همچنین یکسانی روایت پیش‌متن در تمامی این نگاره‌ها، به مواردی برمی‌خوریم که کدهای پیام‌رسان و اساسی در تصویر به شمار می‌آیند و در طی سده‌های مختلف حفظ شده و تغییر چندانی نیافته‌اند. در بررسی نگاره‌ها یافتن این کدهای مشترک اساسی ملاکِ پژوهش است. در بررسی تصویر جنبه‌هایی از روایت که به تصویر راه یافته، ترکیب‌بندی و رنگ، پرداخت چهره‌ها و حالات انسانی و همچنین طبیعت‌نگاری و پرداخت زمینهٔ کار، در هر نگاره مدنظر قرار گرفت، در انتها به چگونگی دگرگونی این کدهای بصری مشترک، به‌عنوان پیش‌متنی فرضی برای نقاشی حائری‌زاده با رویکرد بیش‌متنیت توجه شد.

کدهای تصویری نگاره‌ای از خمسهٔ تهماسبی (برای نمونه)

در اینجا برای نمونه، نگارهٔ آبتنی شیرین از خمسهٔ تهماسبی که دومین پروژهٔ مهم نقاش‌خانهٔ مکتب تبریز

تصویر ۱. نگاره «آبتنی شیرین» از نسخه خمسه تهماسبی،۱۵۳۹-۱۵۳۴م./۹۴۶-۹۵۰ ه.ق.، مکتب تبریز، کتابخانه بریتانیا لندن،
شماره ثبت: URL6 or 2265.f.53v

دورهٔ صفوی طی سال‌های ۹۴۵ تا ۹۴۶ است (آژند، ۱۳۹۲: ۵۱۷) و سلطان محمدنقاش آن را تصویر کرده است، در نظر گرفته شد. (تصویر ۱)

تصویرسازی روایت: ابتدا به مقایسهٔ نگاره با روایت مکتوب پرداخته و کدهایی را که روایت در اختیار تصویر می‌گذارد، شناسایی شد. اولین نکته‌ای که از روایت وام گرفته شده است، وجود مرغزار و چشمه‌سار در نگاره است. در بیتی از منظومه چنین آمده است: پدید آمد چو مینو مرغزاری/ درو چون آب حیوان چشمه‌ساری. (نظامی گنجوی، ۱۳۹۲: ۱۸۱) نکتهٔ دوم سیمای شیرین در چشمه‌سار است که پرندی آبی‌رنگ بر کمر بسته است که بیت هماهنگ با آن در منظومه چنین است: درآب نیلگون چون گل نشسته/ پرند نیلگون تا ناف بسته. (همان: ۱۸۵) از موارد دیگری که ذکر آن در روایت آمده است، همراهی شبدیز (اسب سیاه‌رنگ شیرین) با اوست. بت شکرشکن بر پشت شبدیز / سواری تند بود و مرکبی تیز. (همان: ۱۷۸) همچنین نظارهٔ خسرو با این بیت توصیف شده است: عروسی دید چون ماهی مهیا/ که باشد جای آن مه بر ثریا. (همان: ۱۸۵)

ترکیب‌بندی و رنگ: ازجهت ویژگی‌های بصری نیز این نگاره حاوی کدهایی است که در ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی آن جای دارند. ازجمله جای‌گیری دو پیکرهٔ

خسرو و شیرین به‌صورت اریب که بهترین حالت برای تلاقی نگاه‌هاست، قرار گرفتن خسرو چند پلان عقب‌تر از جایگاه شیرین، بنابر اصول نگارگری ایرانی در قسمت بالای نگاره، حضور شبدیز در جلوترین پلان به‌صورت تمام‌نما، قرارگیری مثلثی سه پیکرهٔ خسرو و شیرین و شبدیز، القا حس چرخش در کل نگاره به سبب فرم‌های نرم و رنگ‌های تپنده که اثر مثلث را از بین می‌برد. همچنین جهانی که سلطان محمد نقاش می‌آفریند، جهانی است رنگارنگ، پر تپش و رمزآمیز. (پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۱) ظرافت قلم، غنای رنگ و زیبایی تجسم صحنه از مهارت‌های اوست. (همان: ۸۶) شکوه تزیین، وفور رنگ و پرمایگی احساس، از کیفیت‌های مکتب تبریز به شمار می‌رود. (همان: ۹۱)

پرداخت چهره‌ها و حالات: شیرین در این نگاره، جوان، شاداب و ظریف در میان صخره‌ها، در حالت نشسته و ساکن ترسیم شده است. خسرو با لباسی شاهانه، سوار بر اسب، درحالی‌که از شگفتی انگشت بر دهان نهاده به شیرین می‌نگرد. خسرو در اینجا کلاه دوازده ترک قزلباشی بر سر دارد که از ویژگی‌های دورهٔ صفوی است (آژند، ۱۳۹۲: ۵۱۲) و در حال حرکت ترسیم شده است.

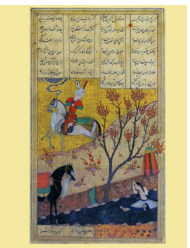
طبیعت‌نگاری و پرداخت زمینه: در این نگاره، جلوه‌گری طبیعت به بهترین شکل نشان داده شده است. وجود گیاهان مختلف، چشمه‌سار و صخره‌های اسفنجی رنگارنگ، آسمان طلایی و ابرهای پیچان، درخت چنار و درختی غرق در شکوفه که در نزدیک‌ترین فاصله به شیرین قرار دارد. منظره نگاری خیال‌انگیز با رنگ‌های جاندار، تسلط منظره بر انسان و حال‌وهوای بهشتی نگاره ازجمله تأثیرات مکتب ترکمنان بود که توسط سلطان محمد به نگارگری عهد صفوی متقدم راه یافت. (پاکباز، ۱۳۸۹: ۷۸)

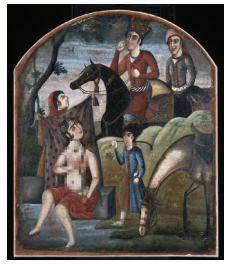
جدول نگاره‌ها و یافتن کدهای تصویری هر نگاره

در اینجا ده نگاره از دوره‌های مختلف نگارگری ایرانی، از چهار منظر تصویرسازی روایت، ترکیب‌بندی و رنگ، پرداخت چهره‌ها و حالات انسانی و همچنین طبیعت‌نگاری و پرداخت زمینهٔ کار، بررسی شد و کدهای مربوط به هر جنبه شناسایی و اشتراکات آن یافت شد. (جدول ۱)

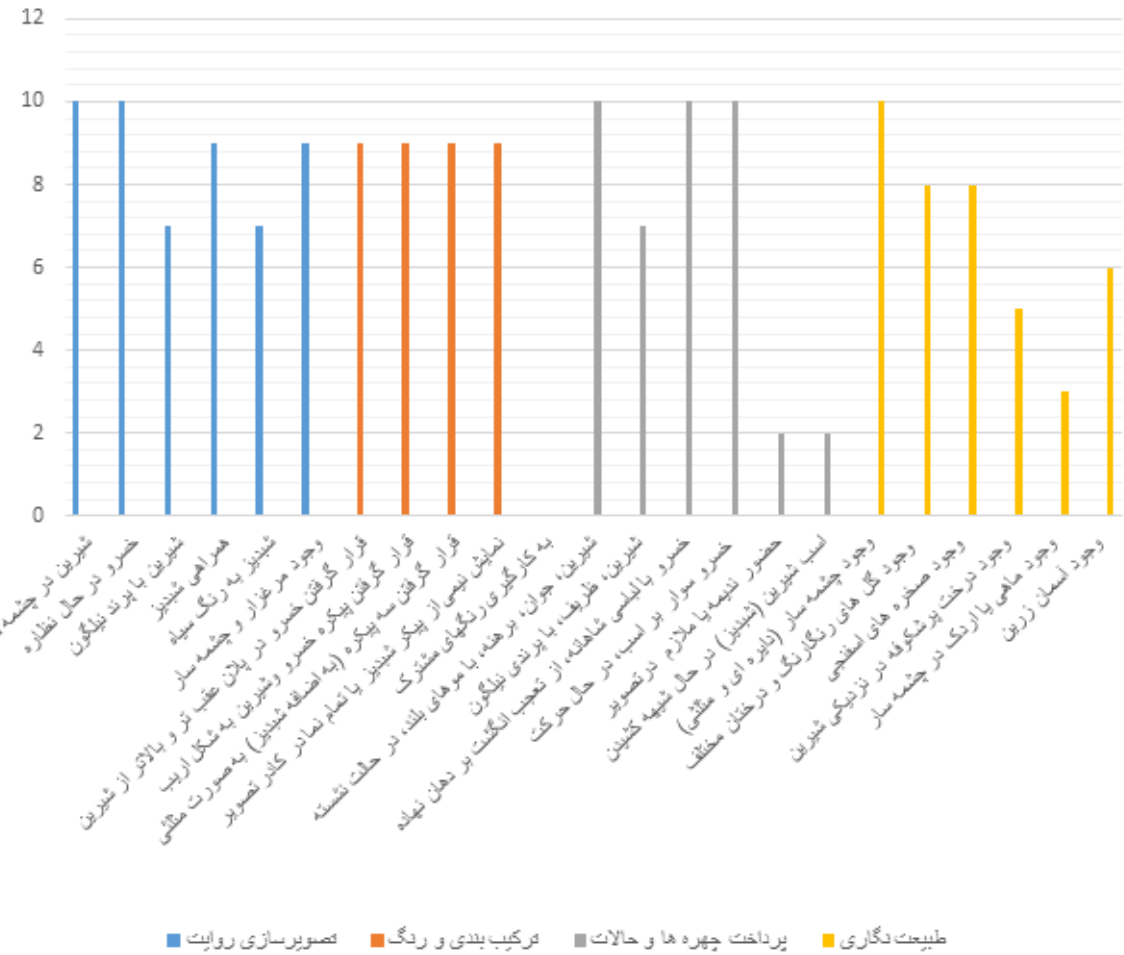
جدول۱: مشخصات نگاره‌ها و کدهای تصویری هر یک از نگاره‌ها

تصویر	نگاره	مشخصات نگاره	کدهای تصویری
۱		نگارهٔ «آبتنی شیرین» از نسخهٔ *خسرو و شیرین نظامی*، ۹۰۰۴۱م./۳۰۸ ه. ق، دورهٔ جلایری. گالری فریر واشنگتن. شمارهٔ ثبت:F1931.32 (URL1)	* شیرین در چشمه، خسرو در حال نظاره، همراهی شبدیز. * قرارگرفتن خسرو در بالای سر شیرین، تنها سر شبدیز در تصویر مشخص است استفاده از رنگ‌های روشن، وفور تزیینات، فراخی فضای تصویر. * شیرین: جوان، برهنه، با موهای بلند ،پرند آبی‌رنگ بر کمر بسته/ خسرو: با لباسی به رنگ سبز ملایم، تاجی بر سر، انگشت بر دهان نهاده. * پس‌زمینهٔ روشن پوشیده از گل‌های رنگارنگ، درخت سرو سبزی در مرکز تصویر، چشمه‌سار دایرهٔ شکل، صخره‌های اسفنجی با رنگی روشن.
۲		نگارهٔ «آبتنی شیرین» از نسخهٔ *خمسهٔ نظامی*، ۱۴۴۷م./۸۵۱ه.ق. منسوب‌به شیراز، موزهٔ متروپولیتن۲۸،۲۲ شمارهٔ ثبت: (URL2)	* وجود تپهٔ سرسبز، شیرین در چشمه، خسرو در حال نظاره، همراهی شبدیز. * قرارگرفتن دو پیکره به‌صورت اریب، قرارگرفتن نیمی از پیکر شبدیز خارج از کادر، رنگ‌بندی ملایم، تزیینات اندک. * شیرین: جوان، ظریف، برهنه با موهای بلند، پرند آبی‌رنگ بر کمر بسته، ساکن/ خسرو: با لباس شاهانه، تاج مربوط‌به دورهٔ تیموری، انگشت بر دهان، درحال حرکت به سمت راست نگاره. شیهه‌کشیدن شبدیز. * افق بلند، آسمان طلایی، ابرهای پیچان، تپه با رنگ ملایم .چشمه دایره‌ای.

۳		نگارهٔ «آبتنی شیرین» از نسخهٔ *خمسهٔ نظامی*، ۱۴۸۰م./۸۸۵ه.ق. تبریز، مکتب ترکمانان، موزهٔ توپقاپی استانبول. شمارهٔ ثبت: h.762 (URL3)	* وجود مرغزار در نگاره، شیرین در چشمه، نظارهٔ خسرو، همراهی شبدیز. * قرارگرفتن دو پیکره به‌صورت اریب، خسرو چند پلان عقب‌تر از شیرین، قرارگرفتن نیمی از پیکر شبدیز خارج از کادر، رنگ‌ها طبیعی‌تر و نزدیک‌تر به طبیعت. * شیرین: جوان، ظریف، برهنه درحالی‌که پرند آبی بر کمر بسته در چشمه، ساکن، در حال شانه‌کردن موی مشکی خود/ خسرو: با لباس شاهانه، سوار بر اسب، در حال حرکت به خارج از نگاره، انگشت بر دهان. کلاه عمامه‌ای. * افق صخره‌ای، فقدان آسمان، وجود درختچهٔ پر شکوفه در نزدیکی شیرین، صخره‌های آکنده از گل و گیاه به رنگ طبیعی، چشمه به شکل دایره.
۴		نگارهٔ «آبتنی شیرین» از نسخهٔ *خمسهٔ نظامی*، ۴۲۵۱م./۱۳۹ه.ق. هرات، موزهٔ متروپولیتن. شمارهٔ ثبت: ۱۳،۲۲۸،۷،۳ (URL4)	* شیرین در چشمه، خسرو در حال نظاره، همراهی شبدیز. * قرارگرفتن دو پیکره به شکل اریب، خسرو در پلان عقب‌تر، قرارگرفتن قسمتی از بدن شبدیز خارج از کادر. تشکیل مثلث با سه پیکره، رنگ‌های ملایم و گرم. * شیرین: جوان و ظریف، برهنه با پرندی آبی بر کمر، در جویبار وسیع نشسته درحالی‌که لباس‌هایش کنارچشمه و تیروکمان بر درخت نهاده شده/ خسرو با لباس قرمز شاهانه و کلاه عهد صفوی در حال حرکت به سمت چپ نگاره. * تپه و صخرهٔ کوچک به رنگ گرم، چشمه مثلث‌شکل و نسبتاً وسیع و دو اردک در آب چشمه، تک درخت تناور در مرکز تصویر، آسمان طلایی.
۵		نگارهٔ «آبتنی شیرین» از نسخهٔ *خمسهٔ نظامی*، ۱۵۴۷م./۹۵۴ ه.ق. موزهٔ کاخ گلستان. (URL5)	* شیرین در چشمه، خسرو در حال نظاره، همراهی شبدیز. * قرارگرفتن دو پیکره به شکل اریب، خسرو در پلان عقب‌تر، قرارگرفتن نیمی از شبدیز خارج از کادر. تشکیل مثلث با سه پیکره. به‌کارگیری رنگ‌های گرم. * شیرین: جوان، برهنه با پرندی آبی بر کمر، لباس‌های رنگارنگش را بر درخت آویخته/ خسرو: لباس شاهانهٔ قرمز به تن و کلاه عهد صفوی بر سر دارد. * آسمان زرین وسیع، تپهٔ پوشیده از گل‌های سرخ و صورتی، جویبار مثلث‌شکل با چند ماهی در آن، درخت پرشکوفه بالای سر شیرین.
۶		نگارهٔ «آبتنی شیرین» از نسخهٔ *خمسهٔ تهماسبی*، ۱۵۴۳۵۱۹م./ ۹۴۹ه.ق. مکتب تبریز صفوی، کتابخانهٔ بریتانیا لندن. شمارهٔ ثبت: f.53v Or ,2265. (URL6)	* وجود مرغزار و چشمه‌سار در نگاره، شیرین درچشمه‌سار با پرندی آبی‌رنگ، خسرو در حال نظاره، همراهی شبدیز. * جای‌گیری دو پیکره به‌صورت اریب، خسرو چند پلان عقب‌تر از شیرین(بالای نگاره)، حضور شبدیز تمام‌نما، القای حس چرخش در نگاره به‌سبب گردش رنگ‌ها و نرمی فرم‌ها، وفور رنگ و شکوه تزیین. * شیرین: جوان، ظریف، برهنه نشسته و ساکن/ خسرو: با لباس شاهانه، سوار براسب، انگشت بر دهان نهاده، با کلاه دوازده ترک قزلباشی، در حال حرکت. * وجود گیاهان، چشمه‌سار، آسمان طلایی، صخره‌های اسفنجی، درخت چنار تناور و درخت غرق در شکوفه در نزدیکی شیرین، وفور تزیین.

۷		نگارهٔ «آبتنی شیرین» از نسخهٔ *خمسهٔ نظامی*، ۱۵۴۸م. /۹۵۵ ه.ق. شیراز، دورهٔ صفوی، گالری فریر. شمارهٔ ثبت: F1908.262 (URL7)	* وجود مرغزار و جویبار در نگاره، شیرین در جویبار با پرندی آبی‌رنگ، خسرو در حال نظاره، همراهی شبدیز. * جای‌گیری دو پیکره به‌صورت اریب، خسرو در پلان عقب(در بالای نگاره)، حضور شبدیز تمام‌نما، سه پیکره تشکیل مثلث بصری می‌دهند. ترکیب‌بندی قطری، رنگ‌های زرد اخرایی، صورتی و قفایی ارجحیت دارند. * شیرین جوان و شاداب در جویبار نشسته، لباس‌های رنگارنگش را بر درخت آویخته/ خسرو سوار بر اسبی سفید با جامهٔ قرمز رنگ و کلاه دورهٔ صفوی. * منظره‌پردازی لطیف و خیالی، تپهٔ ابرگون با گل و بته‌های صورتی، سنگ‌های به شکل آبنبات، جویبار جاری و دو ماهی، درخت پرشکوفه در کنار شیرین.
۸		نگارهٔ «آبتنی شیرین» از نسخهٔ *خسرو و شیرین*، سدهٔ ۱۷م./ سدهٔ۱۱ ه.ق. اصفهان، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. شمارهٔ ثبت: MSL/1885/364 (URL8)	* وجود چشمه‌سار در نگاره، شیرین در جویبار با دامنی زردرنگ، خسرو در حال نظاره، همراهی شبدیز. * قرارگرفتن خسرو در بالای سر شیرین، شبدیز به رنگ سفید نمایش داده شده، کشیدگی فضای تصویر، رنگ‌های صورتی اخرایی و زرد ارجحیت دارد. * شیرین: عریان و فربه، در حالت نشسته/ خسرو: با تاجی برسر، در حال حرکت به‌سوی خارج نگاره. تأکید بر ارزش‌های بصری خط، حجم‌پردازی با تغییر ضخامت خط. * صخره‌های صورتی رنگ اسفنجی، آسمان زرین، درختچه با برگ‌های زرد.
۹		تابلو با موضوع «آبتنی شیرین» ، سدهٔ ۸۱م./ سدهٔ ۲۱ ه.ق. شیراز، دورهٔ زند، موزهٔ بروکلین. متریال: رنگ روغن. شمارهٔ ثبت: ۱۹۹۷،۱۰۸،۷ (URL9)	* چشمه‌سار یا مرغزاری در تصویر دیده نمی‌شود. شیرین روی سکویی نشسته و پای در آب دارد. خسرو در حال نظاره. * قرارگرفتن خسرو در بالای سر شیرین، حضور چند پیکره در تصویر، شبدیز به رنگ روشن تصویر شده است، رنگ‌های تصویر کدر و تیره هستند. * شیرین: برهنه، نسبتاً فربه، با دامنی قرمزرنگ روی سکو نشسته و پای در آب دارد/ خسرو: با تاجی بر سر و لباس قرمز، سوار بر اسب. * به پس‌زمینه و طبیعت نگاری توجه چندانی نشده است.
۱۰		کاشی با موضوع «آبتنی شیرین» ۱۸۸۰-۱۸۸۵م./ ۱۲۹۷-۱۳۰۲ ه.ق. دورهٔ قاجار، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. شمارهٔ ثبت: ۱۸۸۷-۲۲۸ (URL10)	* چشمه‌سار یا مرغزاری در تصویر دیده نمی‌شود. شیرین روی سکویی نشسته و پای در آب دارد. شبدیز حذف شده است. * قرارگرفتن خسرو روبه‌روی شیرین، حضور چند پیکره در تصویر، فضای تصویر به رنگ لاجوردی. پس‌زمینه منظرهٔ شهری و نقوش گل و بته. * شیرین: جوان، برهنه، روی سکویی نشسته، خدمتکار در پشت سر او پارچه‌ای قرار داده است/ خسرو: تاج بر سر، جوان، سوار بر اسب، ملازمی در پی او می‌راند.

تحلیل جدول و یافتن کدهای تصویری مشترک



نمودار۱: کدهای تصویری مشترک در نگاره‌ها (دفعات تکرار ۳۲ کد تصویری در ۱۰ نگاره از آبتنی شیرین)

در نمودار ۱، بیست‌وسه کد تصویری مشترک، متعلق به چهار دسته (تصویرسازی روایت، ترکیب‌بندی و رنگ، پرداخت چهره و حالات انسانی و طبیعت‌نگاری) در ده نگارهٔ متفاوت از آبتنی شیرین بررسی شده و تعداد تکرار آن در ده نگاره روی نمودار مشخص شده است.

خوانش بیش‌متنی نقاشی «خسرو و شیرین» رکنی حائری‌زاده

حال می‌توان این کدهای تصویری مشترک در ده پیش‌متن فرضی برای نقاشی خسرو و شیرین حائری‌زاده را به‌عنوان پیش‌متنی یگانه در نظر گرفت و چگونگی تغییر این کدها در اثر معاصر را بررسی کرد.

معرفی اثر و هنرمند

اثر پیش‌رو، یکی از آثار رکنی حائری‌زاده با عنوان خسرو و شیرین، از مجموعه‌ای با همین نام است. کارهای اولیهٔ حائری‌زاده، رؤیاهای شخصی او را به‌صورت بصری و نمادپردازانه تفسیر می‌کند. (تحت تأثیر تفسیر رؤیاهای فرویدی) نقاشی‌های غنی او، با بذله‌گویی و طنز، طیف حیرت‌آوری از استعاره‌ها و تجلی‌های بصری را برای خطاب قراردادن سیاست‌های معاصر، درکشور مادری‌اش و خارج از آن، ترکیب می‌کند. (URL12) همچنین او از نقاشی به‌عنوان راهی برای نقد جنبه‌های متظاهرانهٔ فرهنگ کشورش استفاده می‌کند. (URL13) کارهای او بر تنش‌های اساسی بین آداب و رسوم سنتی و نقش‌های جنسیتی و نفوذ فزایندهٔ فرهنگ غربی، تمرکز یافته است. عوامل الهام‌بخش و تأثیرگذار در آثار

او، تاریخ ایران، تفسیر رؤیاهای فرویدی، ادبیات سنتی فارسی و فرهنگ عامه هستند. (URL14) حائری‌زاده با مشاهدهٔ تناقض‌های زندگی روزمره، تصویری محرک، ولی در نهایت شفقت‌آمیز از جامعه‌ای که اساساً دارای عیب و نقصان است، ولی درعین‌حال دارای روابطی دوستانه و همراه با اعتماد است، ارائه می‌کند. (URL13) اثر حاضر نیز از ادبیات کهن ایران و داستان خسرو و شیرین نظامی برای بیان دغدغه‌های معاصر بهره جسته است.

تصویر ۱۲. خسرو و شیرین، رکنی حائری‌زاده ۲۵۰×۱۵۰ سانتی‌متر اکریلیک روی بوم، تاریخ حراج: ۲۰۰۸ م. (URL11)

مقایسهٔ کدهای تصویری مشترک در نگاره‌های آبتنی شیرین و نقاشی معاصر

با یافتن کدهای تصویری مشترک در پیش‌متن‌های فرضی، برای نقاشی خسرو و شیرینِ حائری‌زاده و در نظر گرفتنِ مجموعه‌ای از این کدها به‌عنوان پیش‌متنی یگانه، به بررسی میزان تغییر هر یک از آنها و حفظ و استفاده از برخی دیگر که بدون آنها امکان ارجاع به اثر گذشته وجود نخواهد داشت، در اثر معاصر پرداخته شد. با اینکه در این نوشتار تنها به پیش‌متن‌های مربوط به نگاره‌های آبتنی شیرین توجه شد، ولی به نظر می‌رسد معرفی پیش‌متنی دیگر (از همان مجموعهٔ خسرو و شیرین خمسهٔ نظامی) ضروری باشد. این نگاره قسمتی دیگر از این داستان با عنوان «فرهاد اسب شیرین را بر دوش حمل می‌کند» را تصویرسازی می‌کند که به‌عنوان بیست‌وچهارمین کد تصویری در نظر گرفته شد. (تصویر ۱۳)

تصویر ۱۳. نگاره «فرهاد اسب شیرین را بر دوش حمل می‌کند»، ۱۵۴۸م./۹۵۵ ه.ق. شیراز، گالری فریر، شماره ثبت: (URL15).f1908.264

جدول مقایسه کدهای تصویری

درنهایت در جدول ۲، چگونگی تغییرات بصری بیست‌وچهار کد تصویری در بیش‌متن معاصر بررسی شد.

جدول ۲: چگونگی تغییرات کدهای تصویری مشترک درتابلوی حائری‌زاده

	کدهای تصویری مشترک در ده نگارهٔ آبتنی شیرین	انتقال یافته به بیش‌متن	چگونگی تغییر بصری این کدها در بیش‌متن
۱	شیرین در چشمه‌سار	حفظ شده	حضور زنی در چشمه‌سار که می‌تواند اشاره به شیرین باشد.
۲	خسرو در حال نظاره	تغییریافته	خسرو به شیرین نمی‌نگرد و به نظر می‌رسد به شکل مضحکی از هوش رفته یا خوابیده است.
۳	شیرین و پرندی نیلگون بر کمر	تغییریافته	پرند نیلگون شیرین، به پارچه‌ای طرح‌دار با کیفیتی نازل تبدیل شده است.
۴	همراهی شبدیز با شیرین	تغییریافته	شبدیز به‌جای اینکه در کنار چشمه باشد، به شکل طنزآمیزی بر شانهٔ شیرین قرار دارد.

۵	نمایش شبدیز به رنگ سیاه	حفظ شده	حضور اسب سیاه‌رنگ بر دوش شیرین که اشاره به شبدیز دارد.
۶	وجود مرغزار و چشمه‌سار در تصویر	تغییریافته	مرغزار خرم به فضای مسطح تیره و عجیب و چشمه نیز به گردابی سرگیجه‌آور تبدیل می‌شود.
۷	قرارگرفتن خسرو چند پلان عقب‌تر و بنابه سنت تصویری بالاتر در نگاره.	تغییریافته	پیکره سوار بر اسب (خسرو) هم‌ردیف و روبه‌روی شیرین قرار دارد.
۸	قرارگیری پیکرهٔ خسرو و شیرین به شکل اریب	تغییریافته	پیکره‌ها روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند.
۹	قرارگیری سه پیکره(خسرو، شیرین، شبدیز) به شکل مثلثی در تصویر.	تغییریافته	بین پیکره‌ها (خسرو، شیرین، شبدیز) مثلث بصری وجود ندارد.
۱۰	نمایش نیمی از پیکر شبدیز یا تمام‌نما در کادر تصویر.	تغییریافته	پیکر شبدیز تماماً داخل کادر تصویر قرار دارد، ولی نحوهٔ قرارگرفتنش دگرگون شده است.
۱۱	وجود رنگ‌های مشترک با نگاره	حذف	چنین کدی در تصویر دیده نمی‌شود.
۱۲	شیرین، جوان، برهنه با موهای بلند، در حالت نشسته ترسیم شده	تغییریافته	شیرین جوان به زنی تبدیل شده که سن مشخصی ندارد و با حالتی مضحک در چشمه ایستاده است و برهنگی زننده‌ای دارد.
۱۳	شیرین، ظریف‌اندام با پرندی نیلگون	تغییریافته	شیرین ظریف و معصوم به زنی بی‌ظرافت با اندامی زننده تبدیل شده است.
۱۴	خسرو با لباسِ شاهانه، از تعجب انگشت بر دهان نهاده	تغییریافته	خسرو وجه شاهانه و مقتدرانه ندارد. با چهرهٔ جوان و بی‌تجربه ترسیم شده که به شکل جنینی به خواب رفته یا از دیدن شیرین به طرز مضحکی ازهوش رفته است.
۱۵	خسرو سوار بر اسب، در حال حرکت	حفظ شده	حضور پیکره‌ای سوار بر اسب و در حال گذر که می‌تواند به خسرو اشاره کند.
۱۶	حضور ندیمه یا ملازم در تصویر	تغییریافته	در پلان عقب‌تر، ندیمه و ملازمی در حال گفت‌وگو هستند.(به‌جای همراهی خسرو یا شیرین)
۱۷	اسبِ شیرین (شبدیز) در حال شیهه‌کشیدن	تغییریافته	در چند نگاره، شبدیز به نشانهٔ اعتراض به حضور خسرو در کنار چشمه به سمت او شیهه می‌کشد. ولی در اینجا اسب سوار سرخ‌پوش (خسرو) به سمت او برگشته شیهه می‌کشد.
۱۸	وجود چشمه‌سار به شکل دایره‌ای یا مثلثی	تغییریافته	چشمه در تصویر با خطوط درهم و هذیان‌آوری ترسیم شده است.
۱۹	وجود گل‌ها و درختان رنگارنگ	حذف	در تصویر درخت یا گلی وجود ندارد.
۲۰	وجود صخره‌های اسفنجی در تصویر	تغییریافته	صخره‌های اسفنجی به اشکالی همچون پارچه‌های چروکیدهٔ گسترده در افق، تبدیل می‌شود.
۲۱	درخت پرشکوفه در نزدیکی شیرین	تغییریافته	درخت پرشکوفه و شاداب، به درختی خشکیده با تک‌گُلی به شکل لکهٔ رنگ تبدیل شده است.
۲۲	وجود ماهی یا اردک در چشمه‌سار	تغییریافته	اردکی که در یکی از نگاره‌ها در چشمه و نزدیک شیرین ترسیم شده، به شکل طنزآمیزی به اردک پلاستیکی زرد تبدیل شده است.
۲۳	وجود آسمان زرین	حفظ شده	آسمان تصویر طلایی و زردگون است.
۲۴	فرهاد اسب شیرین را بر دوش حمل می‌کند.	تغییریافته	در اینجا به شکل کنایه‌آمیزی زن (شیرین) خود اسب را بر دوش می‌کشد و فرهادی (عاشقی) وجود ندارد.

تحلیل داده‌ها بر مبنای بیش‌متنیت ژنتی

بنابر آنچه دربارهٔ بیش‌متنیت ژنت گفته شد و با در نظر گرفتن مجموعه کدهای تصویری مشترک به‌عنوان پیش‌متنی یگانه، در نمودار ۱ و تابلوی خسرو و شیرین حائری‌زاده به‌عنوانِ بیش‌متن و بررسی تغییرات ایجاد شده در پیش‌متن، (جدول ۲) اکنون می‌توان روابط این متون را با رویکرد ژنت بررسی کرد. (جدول ۳)

جدول ۳: تحلیل داده‌ها بر مبنای بیش‌متنیت ژنتی

شاخص‌های اصلی بیش‌متنیت از نگاه ژنت		بررسی شاخص‌های اصلی در روابط بیش‌متنی متون مطالعه‌شدهٔ این نوشتار	گونهٔ بیش‌متنی
شاخص روابط میان متن‌ها (همانگونگی یا تراگونگی) مبنا در این زمینه تقلید یا تغییر در سبک اثر است.	تراگونگی	* کادر نگاره‌ها در بیشتر موارد عمودی بوده، ولی نقاشی حائری‌زاده در کادر افقی ترسیم شده است. * نگاره‌ها معمولاً با تکنیک آبرنگ و استفاده از طلا و مرکب ترسیم می‌شدند، ولی مواد استفاده شده در نقاشی معاصر رنگ اکریلیک است. * ابعاد نگاره‌ها معمولاً کوچک و در اندازهٔ صفحه‌ای از کتاب است، ولی اندازهٔ نقاشی معاصر ۱۵۰×۲۵۰ سانتی‌متر است. * شیوهٔ اجرای نگاره براساس سنت‌های کتاب‌نگاری است، ولی نقاش فیگوراتیو معاصر، از نظر هیجان‌نمایی و نمادپردازی و نوع اجرا و استفاده از خط و رنگ کاملاً شخصی عمل کرده است. * کارکرد نگاره، تصویرسازی متون ادبی و... بوده، ولی نقاشی معاصر اثری مستقل است و کارکردی ندارد. * نگاره‌ها مربوط‌به سده‌های ۹ تا ۱۳ ه.ق. هستند، ولی نقاشی در قرن ۲۱م./۱۵ه.ق. خلق شده است. * ترکیب‌بندی در نگاره‌ها وابسته به سنت نگارگری است، ولی در اثر معاصر با توجه به موارد ذکرشده در جدول ۲، این ترکیب‌بندی به‌طورکامل دگرگون شده است. * در نگاره‌ها از رنگ‌های خالص و درخشان استفاده شده، ولی رنگ‌های اثر معاصر، کدر و تیره هستند. با توجه به تغییر کدهای تصویری در جدول ۲ و اطلاعات یادشده در بالا، نوع رابطهٔ پیش‌متن‌ها و بیش‌متن، تراگونگی (تغییر اساسی در سبک پیش‌متن) است.	تراگونگی + طنز ← تراوستیسمان
شاخص کارکرد که به دو قسمت کارکرد طنز یا غیرطنز تقسیم می‌شود.	طنز	با توجه به تغییر کدهای تصویری در جدول ۲، اغلب تغییراتی که در کدهای مشترک پیش‌متن‌های فرضی صورت گرفته است، تغییری طنزآمیز و در جهت پایین‌آوردن ارزش‌های آرمانی پیش‌متن‌ها است. ازجمله، تغییر کدهای ۲، ۳، ۴، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲و۲۴. بنابراین کارکرد در این زمینه طنز است.	

تراوستیسمان

همان‌طورکه گفته شد، بنابر نظر ژنت گونهٔ بیش‌متنیِ تراوستیسمان، از تلاقی دو شاخص رابطهٔ تراگونگی (تغییر) و کارکرد طنز ایجاد می‌شود؛ ازاین‌رو با توجه به نتیجه‌های گردآمده در جدول ۳، می‌توان این‌طور برداشت کرد که برگرفتگیِ نقاشی «خسرو و شیرین» رکنی حائری‌زاده از نگاره‌های آبتنی شیرین، گونه‌ای بیش‌متنی از نوع تراوستیسمان است. گونهٔ پارودی نیز پیش‌متن را دگرگون می‌کند، ولی ژنت بین تراوستیسمان و پارودی تفاوت قائل می‌شود. از نظر وی، پارودی و تراوستیسمان هر دو ازطریق دگرگونی متن ناشی می‌شوند. (Genette, 1997: 25) پارودی گونه‌ای است که به‌صورت تفننی به کار برده می‌شود و موضوع را تحریف می‌کند و آن را تنزل می‌دهد. (ibid: 24) در تراوستیسمان، محتوا ازطریقِ سیستمی از دگرگونی‌های تنزل‌دهندهٔ متن تخریب می‌شود. این تخریب هم در زمینهٔ سبک و هم موضوع است. (ibid: 25) پارودی درحقیقت بیش‌متن را با رفتاری سَبکی، به‌صورت تحقیرآمیزی دستخوش تغییر نمی‌کند، ولی

تراوستیسمان نسبت‌به پارودی به‌طور انکارناپذیری در مقابل پیش‌متنِ خود، خشن‌تر و مهاجم‌تر است. (ibid: 27) پس پارودی کارکردی تفننی دارد و در پارودی هدف تخریب و تحقیر نیست، بلکه شوخی و خلق متن‌های تازه و اغلب سرگرم‌کننده است (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۹) ، ولی تراوستیسمان براساس کارکردی طنز، به تخریب و تحقیر پیش‌متن خویش می‌پردازد و سرشتِ آن را دگرگون می‌کند. هیچ رابطه‌ای به اندازهٔ تراوستیسمان، تخریب‌کنندهٔ پیش‌متن نیست. (همان: ۱۵۰) در اثر «خسرو و شیرین» حائری‌زاده نیز می‌توان تخریب طنزآمیز پیش‌متن‌ها را مشاهده کرد. نقاش روح شاعرانه و رمانتیک اثر و موضوع تغزلی دیدار عاشقان را که در ادبیات فارسی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، به سُخره می‌گیرد و با ارجاعاتی به پیش‌متن‌ها، در حدی که مخاطب بتواند رابطهٔ بین آنها را درک کند، به دگرگونی آنها و ایجاد معناهای جدید می‌پردازد. معناهایی که تنها با درک درست پیش‌متن، در دسترس خواهند بود. در اینجا، نشاط و زیبایی آرمانی طبیعت بهشت‌گون اثر به‌کلی دگرگون می‌شود و منظرهٔ بهشتی به ناکجاآبادی تبدیل می‌شود. همچنین هویت و اصالت شخصیت‌های داستان شدیداً به استهزا گرفته می‌شود. شیرین شاهزاده‌خانمی جوان و معصوم، به زنی با هویت و سن نامشخص تبدیل می‌شود که اسب بر دوش گرفته و در چشمه‌ای هذیان‌آور ایستاده و گویی در حال خودنمایی است و خسرو جوان با مقام و جامهٔ شاهانه به مردی ظاهراً جوان تبدیل می‌شود که گویی به خواب رفته یا به شکل تمسخرآمیزی از جلوه‌گری زن از هوش رفته است. شکوه و زیبایی صحنهٔ عاشقانه، به نمایشی عجیب و بی‌معنی تبدیل می‌شود که در فضایی هر چه زمینی و مادی‌تر اجرا می‌شود. گویی تمام عناصر تصویر به بدل‌های کم‌ارزشی از اصلشان تبدیل شده‌اند. مسلماً وجود پیش‌متن‌های نگارگری و پی‌گیری فرایند دگرگونی آنها، به درک و خوانش اثر کمک زیادی می‌کند.

نتیجه‌گیری

ژرار ژنت در گونه‌شناسی بیش‌متنی به بررسی متن‌هایی می‌پردازد که دارای رابطهٔ برگرفتگی باشند. او در این‌باره به دو شاخص کارکرد (طنزی، تفننی، جدی) و رابطهٔ میان متن‌ها (تراگونگی و همان‌گونگی) توجه و براین‌اساس شش گونهٔ بیش‌متنی را معرفی کرد. در این نوشتار، تابلوی «خسرو و شیرین» رکنی حائری‌زاده به‌عنوان بیش‌متنی برای نگاره‌های آبتنی شیرین متعلق به سده‌های ۹ تا ۱۳ ه.ق. در نظر گرفته شد و با رویکرد بیش‌متنیت بررسی شد. نتایج به دست آمده، نشان می‌دهد که گونهٔ بیش‌متنی در این برگرفتگی از نوع تراوستیسمان، تخریب پیش‌متن و تنزل دادن آن، است و از تلاقی دو شاخص کارکرد طنز و رابطهٔ تراگونگی، تغییر سبک پیش‌متن، حاصل می‌شود. در اثر «خسرو و شیرین» حائری‌زاده می‌توان برگرفتگی و تخریب طنزآمیز پیش‌متن‌ها را مشاهده کرد. نقاش با دگرگونیِ پیش‌متن‌ها و روح شاعرانه و رمانتیک آنها، اثری جدید می‌آفریند که بیانگر دغدغه‌های معاصر است و به لحاظ محتوا و معنا دگرگون شده است. بنابراین گونهٔ بیش‌متنی در این برگرفتگی، تراوستیسمان است.

پی‌نوشت

1. Gerard Genette
2. Transtextuality
3. Intertextuality
4. Paratextuality
5. Metatextuailty
6. Architextuality
7. Hypertextuality
8. Palimpsests: Literature in the Second Degree
9. Hypertext
10. Hypotext
11. Imitation
12. transformation
13. Pastiche
14. Charge
15. Forgery
16. Parody
17. Travesty (travestissement)
18. Transposition

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۲) **نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری)** جلد ۲، تهران: سمت.

--------- (۱۳۹۴) **نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری)** جلد ۱، تهران: سمت.

آلن، گراهام (۱۳۹۲) **بینامتنیت**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) **ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)**، تهران: مرکز.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۹۷) **مینیاتور ایرانی. رنگ‌های نور: آینه و باغ**، ترجمهٔ جمشید ارجمند، تهران: دمان.

اقبالی، ابراهیم (۱۳۸۳) مقایسه داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی، **دو فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، ۳، صص ۱۳۶-۱۲۵.

پاکباز، رویین (۱۳۸۹) **نقاشی ایران؛ از دیرباز تا امروز**، تهران: زرین و سیمین.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹) **پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد**، تهران: انتشارات علمی.

گری، بازیل؛ بینیون، لورنس و ویلکینسون،ج.و.س (۱۳۹۶) **تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی**، ترجمهٔ محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجه‌ای (۱۳۹۲) **خسرو و شیرین؛ متن علمی. انتقادی از روی ۱۴ نسخهٔ خطی به تصحیح بهروز ثروتیان**، تهران: امیرکبیر.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶) ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، **پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی**، (۵۶)، صص ۹۸-۸۳.

--------- (۱۳۹۱) گونه‌شناسی بیش‌متنی، **فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی**، سال نهم (۳۸) ، صص ۱۵۲- ۱۳۹.

--------- (۱۳۹۵) **بینامتنیت؛ از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم**، تهران: سخن.

References:

Ajand, Y.(2015) ***Iranian paintings (Painting history research) Volume 1***, (3rd ed), Tehran: Semat. (text in persian)

Ajand, Y.(2013) ***Iranian paintings (Painting history research) Volume 2***, (2nd ed), Tehran: Semat. (text in persian)

Allen, G.(2013) ***Intertextuality***, Translator: Payam Yazdanjoo, (4th ed), Tehran: markaz. (text in persian)

Ahmadi, B.(1991) ***The Text Structure and textural interpretation (Semiotics & Structuralism)*** *Volume 1*, (1st ed), Tehran: markaz. (text in persian)

Ishaqpour, Y.(2018) ***Persian Miniature - Light Colors: Mirror & Garden***, Translation: Jamshid Arjmand, (1st ed), Tehran: Damaan. (text in persian)

Eghbali, I.(2004) Comparing Ferdowsi's Khosrow & Shirin Story with Nezaami, ***Half-Yearly Persian Language & Literature, 3***, (125_ 136). (text in persian)

Pakbaz, R.(2010) ***Iranian Paintings: From Ancient Times to Today***, (9th ed), Tehran: Zarrin & Simin. (text in persian)

Zarrinkoob, A.(2010) ***Pir ganjeh in search of nowhere***, (8th ed), Tehran: Scientific Publications. (text in persian)

Gary, B.; Benion, L. & Wilkinson, J.(2017), Persian miniature painting ***(Analytical History of Iranian Paintings)***, Translation: Mohammad Iranmanesh, (4th ed), Tehran: Amirkabir. (text in persian)

Nezaami (2013) ***Khosrow and shirin: Scientific-Critical Text from 14 Manuscripts*** Edited by Behrouz Servatian, (2nd ed), Tehran: Amir Kabir. (text in persian)

Namvar Motlagh, B.(2008) Transtextual study, ***Human Sciences, 56***, (83-98). (text in persian)

_____ (2013) Hypertextual genrologie, ***Quarterly Journal of Literary Research***, 38, (139-152). (text in persian)

_____ (2016) ***Intertextuality: From Structuralism to Postmodernism***, (1st ed) Tehran: Sokhan. (text in persian)

Genette, Gerard (1997) ***Palimpsests: literature in the Second Degree***, Translation: Channa Newman & Claude Doubinsky, University of Nebraska Press. (text in persian)

URL:

(URL1): https://asia.si.edu/object/F1931.32/#tms-object-citation 15 May 2020

(URL2): https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44817615 May 2020

(URL3):https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:15th-century_paintings_of_bathing_females#/media/File:Shaykhi_002.jpg15 May 2020

(URL4): https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446594 15 May 2020

(URL5):http://fotografia.islamoriente.com/en/content/miniatures-book-%E2%80%9Cpanj-ganj%E2%80%9D-persian-miniature-made-16th-century-ad-book-khamse-or-panj-4 15 may 2020

(URL6): https://imagesonline.bl.uk/asset/7879 25 JULY 2020

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_fs001r 25 JULY 2020

(URL7): https://asia.si.edu/object/F1908.262/#object-content 15 May 2020

(URL8):http://collections.vam.ac.uk/item/O1390759/khusraw-and-shirin-manuscript-ganjavi-nizami/ 15 May 2020

(URL9): https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157598 15 May 2020

(URL10):http://collections.vam.ac.uk/item/O274042/khusrau-spying-shirin-bathing-tile-unknown/15 May 2020

(URL11):http://www.artnet.com/artists/rokni-haerizadeh/khosrow-and-shirin-SeruhLvw8yciGxTPvTfNIw217JULY2020

(URL12): https://www.guggenheim.org/artwork/artist/rokni-haerizadeh 17 JULY 2020

(URL13): https://www.saatchigallery.com/artists/rokni_haerizadeh.htm17 July 2020

(URL14): https://www.artsy.net/artist/rokni-haerizadeh17 JULY 2020

(URL15): https://asia.si.edu/object/F1908.264/ 18 JULY 2020

پژوهشنامه گرافیک نقاش

بررسی ترکیب‌بندی[1] در بیلبوردها و عرشه‌های پلِ شهری تهران (۱۳۹۶-۱۳۹۴)[2]

چکیده

گیرایی و اثربخشی تبلیغاتِ محصولات یا خدمات، روشی نسبتاً قدیمی است، ازجمله رسانه‌های اثرگذار معاصر، بیلبوردهای شهریِ چاپی هستند که هر روزه چهرهٔ کلان‌شهرها را دگرگون می‌کنند. یکی از روش‌های تأثیرگذار که اهمیت ویژه‌ای دارد، استفاده از ترکیب‌بندی جذاب، متنوع و متناسب با محتوای مدنظر برای حفظ زیبایی شهری و البته اثربخشی است که درنهایت موجب رضایت شهروندان می‌شود. سؤال‌های پژوهش این است که گونهٔ ترکیب‌بندی و فنون بصری به کار رفته در بیلبوردهای شهری تهران در سال‌های ۱۳۹۴ تا۱۳۹۶ به چه صورت است و آیا در این سه سال روند تغییرپذیری مشاهده می‌شود؟ هدف این جستار آن است که بیلبوردها و عرشه‌های پل منتشرشده در سطح شهر تهران در بازهٔ زمانی ذکر شده، ازمنظر تنوع ترکیب‌بندی و فنون بصری، تحلیل و بررسی شود تا راه‌گشایی برای خلق آثاری زیباتر و اثربخش‌تر در رسانه مدنظر باشد. روش این پژوهش، توصیفی‌تحلیلی و پیمایشی مقطعی است. نتایج نشان می‌دهد که آثار جامعهٔ آماری ما به لحاظ ساماندهی ترکیب‌بندی تجسمی، هرچند عمدتاً متعادل و دارای گشتالت[3] نسبتاً مناسب بودند، از بهرهٔ متوسطی برخوردار بوده و بیشتر در وضعیت ایستای افقی قرار دارند. نیز بهره‌گیری از فنون بصری برای خلق ترکیب‌بندی‌های خاص با هدف تأکید و تقویت بیان‌های ویژه به‌جز پراکندگی، استفادهٔ چندانی نشده است. حال‌آنکه این روند ممکن است موجب کسالت شهروندان و بی‌تأثیرشدن پیام‌ها شود.

واژگان کلیدی: تبلیغات شهری تهران، بیلبورد، عرشهٔ پل، ترکیب‌بندی تجسمی، فنون بصری.

فهیمه دانشگر
دانشیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
fahimeh.daneshgar@gmail.com

مونا طاهری
مربی، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد واحد یادگار امام، تهران، ایران.
taherimona1@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹-۰۷-۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹-۰۹-۱۵
1-DOI: 10.22051/pgr.2020.33322.1088

مقدمه

امروزه در سراسر دنیا، چه در شهرهای بزرگ و چه شهرهای کوچک، شاهد بمباران تبلیغاتی محیطی هستیم. هر برند و خدماتی، چه نوپا و چه معتبر و آشنا برای دریافتگر، از انواع رسانه‌های دیداری برای معرفی و تبلیغ محصولات و خدمات خود استفاده می‌کند؛ ازجملهٔ این رسانه‌ها بیلبوردها و عرشه‌های پل در سطح شهرهاست. البته با روند تغییر چهرهٔ شهرها و همچنین کمک به محیط زیست، استفاده از الکتروبیلبوردها، بیلوردهای دیجیتال و تلویزیون‌های شهری را هر روزه بیشتر شاهد هستیم؛ اما استفاده از رسانه‌های چاپیِ تبلیغات محیطی شهری به‌عنوان یکی از عناصر زیباساز در محیط شهری امری اجتناب‌ناپذیر است. در این پژوهش قصد بر آن است که گونهٔ ترکیب‌بندی و تناسب عملکرد آن در جهت اثربخشی، در بیلبوردها و عرشه‌های پل چاپی و ثابت شهری را بررسی کنیم.

فرضیهٔ اصلی: گونهٔ ترکیب‌بندی‌های استفاده‌شده در بیلبوردهای شهری تهران در سال‌های بینِ ۱۳۹۴ تا ۱۳۹۶ هرچند متعادل ولی به‌طورِعمده ایستای افقی و بدون تنوع بیانی هستند، لذا انگیزشی به لحاظ دیداری در مخاطب ایجاد نمی‌کنند. فرضیهٔ فرعی: در بازهٔ زمانی این جستار روند استفاده از ترکیب‌بندی تغییر چشمگیری نداشته است.

هدف این جستار بررسی نوع ترکیب‌بندی‌های استفاده‌شده در بیلبوردها و عرشهٔ پل‌های شهری در سطح شهر تهران در بازهٔ زمانی سال‌های ۱۳۹۴ تا ۱۳۹۶ از منظر تنوع و توازن ترکیب‌بندی و همچنین بررسی فنون بصری به‌کاررفته در ترکیب‌بندی‌ها با تأکید بر اثربخشی است.

هرچند پژوهش‌های انگشت‌شماری دربارهٔ بیلبورد از منظرهایی عمدتاً غیر از حوزهٔ تجسمی یافت شد که از آن جمله مدیریت بارزگانی و تبلیغات محیط، تحلیل فضایی و مکانی نصب بیلبوردها، تحلیل گفتمان متون بیلبوردهای تجاری بانک‌داری،جامعه‌شناسی و جذب مخاطب و تأثیر بیلبورد بر تجارت است، تنها یک پایان‌نامه با عنوان «اهمیت سهم نقش و نوشتار در بیلبورد» به راهنمایی معنوی‌راد و مداری محدث و نگارش بهناز آریانفر در دانشگاه الزهرا انجام شده است که به بررسی نوشتار و تقابل تصویر و نوشتار در طراحی بیلبورد پرداخته است؛ نیز مقاله‌ای با عنوان «کاربرد قوانین ادراک دیداری گشتالت در طراحی گرافیک بیلبوردهای تبلیغاتی» در نشریهٔ باغ نظر چاپ شده که به تطبیق قوانین نظریهٔ گشتالت، به‌طورکلی، با طراحی گرافیک و تصاویر بیلبوردهای تبلیغاتی سال ۱۳۹۴ تهران پرداخته است (اتحاد محکم و همکاران،۷۱:۱۳۹۶)، اما در زمینهٔ ترکیب‌بندی در بیلبورد و عرشهٔ پل پژوهشی، گزارش نشده است.

ادبیات پژوهش

محیط شهر

فراهم‌آوردن امکان بهره‌وری رفاهی و زیبایی‌شناختی از محیط زیست، به‌معنای ارج‌نهادن به زندگی و ارزش‌های تمدن است (محمدی‌فر۶۱:۱۳۷۷). دراین‌خصوص باید ابتدا چند نکتهٔ مهم را در نظر بگیریم: اولین و اصلی‌ترین نکته این است که هیچ‌کدام از فضاهای تبلیغات محیطی نباید مناسبات تعادل، توازن و هماهنگی و زیبایی شهری را بر هم بزند و موجب آلودگی بصری شود (احمدی، ۱۶۰:۱۳۸۸)؛ نکتهٔ دوم، حتی‌الامکان طرح‌های هنری و گرافیکی تبلیغاتی باید در راستای توسعه، نشاط، فرهنگ، آموزش‌های شهروندی و زیبایی محیط باشد (احمدی، ۱۶۵:۱۳۸۸) و نکتهٔ سوم بدون نوآوری نمود کار تبلیغات به‌خصوص در فضای شهر کاملاً شکست خواهد خورد؛ زیرا پس از مدت کوتاهی تابلو تبدیل به یک عنصر اضافی و بی‌دلیل می‌شود که باعث کسالت شهروندان و محیط شهری شده و هیچ ارزشی نخواهد داشت (محمدی‌فر۹۷:۱۳۷۷). چنانچه به نکات بیان شده توجه نشود، مهم‌ترین نتیجهٔ آن آشفتگی و به‌هم‌ریختگی نما و محیط شهر است که باعث بی‌نظمی و زشتی محیط و نارضایتی مردم خواهد شد (همان: ۷۰) که درنهایت شهری نازیبا و مملو از تصاویری آزاردهنده خواهیم داشت.

تبلیغات

دربارهٔ تبلیغ و ارزشمندی آن باید گفت که تبلیغات به خودی خود نه خوب است نه بد، خوبی و بدی آن بسته به استفاده‌ای است که از آن می‌شود (حسینی لاهیجی، ۴:۱۳۹۰). همچنین حسینی لاهیجی (۳:۱۳۹۰) به نقل از برتیز می گوید: «تبلیغات نوین، تلاشی است پیوسته در جهت ایجاد یا شکل‌دادن رخدادها برای تحت تأثیر قراردادن روابط عامهٔ مردم» یا تعریفی دیگر از لامون به نقل از کالن(۱۹۴:۱۳۹۵) «تبلیغات در معنای گستردهٔ آن، فنِ تحت تأثیر قراردادن عمل انسان ازطریق دستکاری تصورات یا بازنمودهاست» یا در ارتباط با تبلیغات محیطی محمدی فر (۱۴۷:۱۳۷۷) به نقل از کالن معتقد

است «تبلیغات بیرون از ساختمان با ارزش‌ترین نوع مشارکت در تجلی هنر منظر شهری قرن بیستم می‌باشد، تبلیغات موجب افزایش رقابت شده و هزینه‌های فراهم‌آوری اطلاعات برای مصرف‌کننده‌ها و توزیع کالا را کاهش می‌دهد از منظری دیگر تبلیغات غالباً قیمت‌ها را کاهش می‌دهد» (محمدی فر۱۵۴:۱۳۷۷). پس تبلیغ چیزی بیشتر از توضیح و تشریح محصول و خدمات است، بلکه طرز تفکر مخاطب را تغییر می‌دهد. درنتیجه موجب تغییر فرایندهای اجتماعی و اقتصادی جامعه می‌شود. تبلیغ واقعی و درست خود را به مخاطب تحمیل می‌کند و گریز از تأثیرات آن امکان‌پذیر نیست.

ازاین‌رو تبلیغ به‌طورکلی عبارت از جلب توجه دریافتگر به فروش محصول یا خدمات یک مؤسسه ازطریق استفاده از انواع مختلف رسانه‌های گرافیکی به‌صورت چاپی یا الکترونیکی است. بنابراین تبلیغ ارتباط بین محصولات یا خدمات یک مؤسسه و مصرف‌کننده است. هدف آن اطلاع‌رسانی دربارهٔ محصولات و خدمات، تبلیغ تولیدات جدید، مجاب‌کردن مصرف‌کننده به اینکه تولیدات مدنظر دقیقاً مطابق با احتیاجات اوست، ارتقاء تصویر مؤسسه و تشویق مصرف‌کننده به درخواست اطلاعات بیشتر، درخواست نمونه و نهایتاً سفارش تولیدات مؤسسهٔ مدنظر است.

تولیدات ⟷ تبلیغ ⟷ مصرف‌کننده

نمودار ۱. رابطهٔ تبلیغ با تولیدات و مصرف‌کننده. (۱۳۹۸) مأخذ: نگارندگان

پیام علاوه‌بر سه عنصر پیام، گیرندهٔ پیام، فرستندهٔ پیام که در هر ارتباط اعم از تعلیمات وجود دارد، در تبلیغات عنصر چهارمی نیز دخیل است و آن عنصر انگیزش اجتماعی، به‌وسیلهٔ نفوذ پیام در بستر یک حرکت تبلیغی است (حسینی لاهیجی، ۱۹:۱۳۹۰) و باید افزود، کوچک‌ترین خطای محتوایی یا تکنیکی در معرض دید مردم قرار دارد و در درازمدت ناهنجاری‌هایی را در جامعه نمایان می‌کند (غفاری، ۱۹:۱۳۷۹).

تبلیغات شهری

تبلیغات شهری عبارت‌اند از تبلیغات در صفحات تبلیغاتی که در یک موقعیت ثابت بوده و حرکت و جابه‌جایی ندارد. صفحات ثابت تبلیغی شامل صفحات بیلبوردها، عرشه‌های پل عابر پیاده و سواره... است(احمدی، ۱۵:۱۳۸۸) یا به گفته‌ای دیگر، هنرهای شهری رسانه‌های جمعی قدرتمندی است که در ارتباطی مدام با مردم، همواره در حال پیام‌رسانی و تحریک اذهان عمومی هستند (فدوی، ۱۱:۱۳۹۲). آثار تصویری شهری همواره در حال سخن‌گفتن با مردم هستند و این گفتمانی دائمی و ممتد است (همان: ۱۳). کالن به نقل از ارتپ (۲۰۰۹) می‌نویسد: اکثر مراکز فعال شهرهای دنیا از تابلوهای رنگارنگ نئون پوشیده شده و یکی از جذابیت‌های آنها حضور فراوان و پرتراکم این تابلوهای تبلیغاتی است (کالن ۱۹۵:۱۳۸۷). اما این تبلیغات به چه میزان اثرگذار هستند و آیا زیباسازی شهرها را افزایش می‌دهند یا آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند.

در سال‌های اخیر در شهر تهران نیز استفاده از رسانه‌های تبلیغات محیطی به‌عنوان یک عنصر زیباساز در محیط شهری افزایش چشمگیری داشته است. اما باید به این مسئله پرداخته شود که آیا این تبلیغات سبب زیبایی شهر تهران شده است، یا تنها انبوهی از تصویر هستند که مخاطبان خود را دچار سردرگمی می‌کنند. ازجهتی دیگر طرح تبلیغاتی فقط فرم، رنگ، تصویر و... نیست بلکه حتماً باید محتوا و پیام خاص را به مخاطب برساند (احمدی، ۱۹۳:۱۳۸۸). ازجهتی باید به جنبهٔ مالی این تبلیغات نیز توجه شود، زیرا نکتهٔ مهم این است که به‌دلیل گردش مالی فراوان در این حوزه درصورت نبود کنترل و ابزار نظارتی مناسب، تبلیغات شهری به‌صورت عنصری مزاحم و نازیبا بدل خواهد شد (محمدی فر، ۴۱:۱۳۷۷).

بیلبورد و عرشهٔ پل

بیلبوردها و عرشه‌های پل از خانوادهٔ پوسترها هستند؛ ازاین‌رو به تعریف علمی پوستر فقط از جنبهٔ کارکرد آن می‌پردازیم؛ زیرا بیان ماهیت فیزیکی و فنیِ پوستر و خانوادهٔ آن تناسبی با موضوع این جستار ندارد. مک لوهان[۴] (۱۹۶۴) فیلسوف کانادایی گفته است: پوستر تصویری است جمعی که در ژرفای جامعه‌ای زنده در فضا و زمان فرو می‌نشیند. این تصویر تدریجاً احساس مخاطب را تغییر می‌دهد تاجایی‌که تخیل خلاق او را برمی‌انگیزد؛ بنابراین مخاطب را به‌نوعی به تغییر فرایندهای اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی سوق می‌دهد. بنابه عقیدهٔ رکس بتیت[۵] طراح پوستر، پوستر خوب باید پیام خود را درست، سریع و واضح منتقل کند. آبراهام مول (۱۹۲۰-۱۹۹۹) می‌نویسد: «پوستر معمولاً تصویری رنگی است که با نوشتاری اصلی که مضمون آن با مضمون تصویر هماهنگ است، همراهی می‌شود، این تصویر برای قرارگرفتن در مسیر دید رهگذران طراحی و

منتشر می‌شود» (فاژ و همکاران، ۱۹۷۱: ۶).
ظاهراً از ترکیب بیل به این مفهوم (بلیت) و بورد به‌معنی تخته شاسی و صفحهٔ مسطح بزرگ، واژهٔ بیلبورد ساخته شده است. خواص این رسانه، همان ویژگی‌های پوستر است و می‌توان گفت که بیلبورد پوستری در ابعاد بزرگ است (افشار مهاجر،۱۳۹۴: ۲۷۸). بیلبوردها انواع مختلفی دارند: گروهی با هدف نصب در بزرگراه‌ها طراحی می‌شوند که مستطیل کادر آنها باید افقی باشد تا ناظری که با سرعت از مقابل آنها عبور می‌کند، مجال کافی برای درک تصویر و پیام را داشته باشد (همان: ۲۷۹) اما مدتِ توجه بیننده به بیلبورد کوتاه است و به‌دلیل سرعت و حرکت بیننده و نبودِ تمرکز، ممکن است بیلبورد تخیل و ذهنیت او را تحریک نکند (همان :۲۷۸).
جنبهٔ دیگری که باید به آن پرداخته شود، محتوای تابلوی تبلیغاتی، گرافیک، رنگ و پیام است که بر اثربخشی و ظاهر شهر تأثیر می‌گذارد. شهرهایی که هر روزه در آنها بزرگراه‌های جدیدی احداث می‌شود؛ بزرگراه‌هایی که شرق و غرب و شمال و جنوبِ شهرها را به هم پیوند می‌زند و جمعیت زیادی از مردم هر روزه از آنها گذر می‌کنند و ساعات زیادی از شبانه‌روز مملو از وسیلهٔ نقلیه و حجم زیادی از ترافیک است؛ بسیاری از این بیلبوردها در مسیر این بزرگراه‌ها ساخته می‌شوند. حال‌آنکه ترافیک سنگین امروزه در کلان‌شهرها بر ارزش بصری معابر و تبلیغات محیطی افزوده و رانندگان و مسافران را مجبور به مشاهده و دیدن تبلیغات شهری می‌کند. بنابراین سنگینی ترافیک در کلان‌شهرها کم‌کم تبدیل به شاخص ارزش‌گذاری تبلیغاتی محورها و مناطق شهری می‌شود (احمدی، ۱۸۵:۱۳۸۸). این بیلبوردها به میزان زیادی امنیت بزرگراه را زیر سؤال می‌برند که به این جنبه از مسئله نیز کمتر پرداخته شده است. ازسوی دیگر تمامی اشکال تبلیغات محیطی که در فضاهای شهری و حریم خدماتی و استحفاظی شهر اتفاق می‌افتد و بر سیما و منظر شهری تأثیر می‌گذارد و برای نصب سازهٔ تبلیغاتیِ تبلیغات باید از شهرداری (سازمان زیباسازی در تهران) مجوز لازم گرفته شود، جزء تبلیغات شهری محسوب می‌شوند (همان: ۱۰). در مسیر بسیاری از بزرگراه‌های شهر تهران، ما با انبوهی از بیلبوردها مواجه هستیم که با فاصلهٔ نامناسب و اندکی از هم قرار دارند، حتی بسیاری از آنها در قسمت‌های نامناسبی نصب شده است. درنتیجه بسیاری از این محصولات که تبلیغ شده‌اند پیام تبلیغاتی آنها در هیاهوی جنگل تبلیغاتی گم خواهد شد (محمدی‌فر، ۱۸۶:۱۳۷۷). همچنین باید افزود طرح‌های شلوغ برای معابر بزرگراه و درجهٔ یک که اتومبیل با سرعت زیادی در حرکت است مناسب نیست (احمدی، ۱۶۳:۱۳۸۸). پس توجه به سادگی طرح و محتوای پیام برای جذب و مجاب‌کردنِ دریافتگر امری بسیار مهم است.
اما عرشهٔ پل در حقیقت یک بیلبورد افقی باریک است که بر روی نرده‌های پل عابر پیاده نصب می‌شود. طول آن گاهی به اندازهٔ عرض یک جهت بزرگراه و گاهی به اندازهٔ عرض دو جهت آن است. اما استاندارد خاصی ندارد، پس می‌تواند هر عرض و طولی داشته باشد.
بنابراین درمی‌یابیم که تفاوت پوستر و بیلبورد و عرشهٔ پل در ابعاد و عملکرد هر یک بنابه مؤلفه‌های فاصلهٔ مخاطب تا تابلو، مدت زمان برقراری ارتباط، سرعت حرکت مخاطب از مقابل آن، محل نصب تابلو و زاویهٔ آن نسبت‌به دریافتگر و اینکه در فضای باز ارائه شود یا در فضای بسته، باشد؛ بدین‌معنا که «هرچه فاصله بیشتر، مدت برقراری رابطه کوتاه‌تر، سرعت حرکت بیشتر، زاویهٔ تابلو نسبت‌به کنارهٔ اتوبان کمتر از ۶۰ درجه باشد، تصویر باید بزرگ‌تر و ساده‌تر باشد. این سادگی یک ضرورت است» (همان: ۷۹). تفاوت دیگر در تعداد واژگان استفاده‌شده در هر یک از این رسانه‌هاست. هرچه فاصلهٔ مخاطب تا تابلو بیشتر باشد و سرعت حرکت او از مقابل رسانه بیشتر باشد، تعداد واژگان کمتر و اندازهٔ آنها بزرگتر می‌شود. «طراحان علاوه‌بر قابل فهم‌بودن تبلیغ، به گیرایی آن نیز توجه دارند» (دانشگر و دیگران، ۶:۱۳۹۷). ازجمله مؤلفه‌های بی‌شماری (در مقالات بعدی به آنها خواهیم پرداخت) که تابلوی تبلیغاتی شهری را اثربخش می‌کند، توجه به ترکیب‌بندی متنوع و استفاده از فنون بصریِ متناسب با القای محتوای اثر است.

ترکیب‌بندی تجسمی

به‌طور غریضی اولین و ماندگارترین برخورد دیداری، احساسی و تأثیرپذیری دریافتگر با اثر، ترکیب‌بندی تجسمی آن است. هرگنهان گفته است: «گشتالت را علم روان‌شناسی شناخت فرم و شکل، معنا می‌کنند که از سال ۱۹۲۰ در بین روان‌شناسان آلمانی مطرح شد. نظریهٔ گشتالت بیان می‌کند که مغز انسان برای درک موضوعات پیچیده‌ای که از اجزای گوناگون تشکیل شده‌اند، این روش را پیش می‌گیرد که تمام اجزا را در قالب یک موضوع واحد جمع‌بندی می‌کند و در ابتدا یک درک کلی از آن

موضوع حاصل می‌کند. هرچقدر اجزا این مجموعه وابستگی و ارتباط منطقی‌تری با یکدیگر داشته باشند، گشتالت آن مجموعه مستحکم‌تر است و درک پیچیدگی آن نیز با تلاش کمتر و راحت‌تر صورت می‌پذیرد... طبق نظریهٔ گشتالت ما دنیا را در کل‌های معنی‌دار تجربه می‌کنیم و محرک‌های جداگانه را نمی‌بینیم و کلاً هرآنچه می‌بینیم محرک‌های ترکیب‌یافته در سازمان‌ها (گشتالت‌ها)یی است که برای ما معنی دارند.»(هرگنهان، ۱۳۸۲: ۲۸۵).

واژهٔ ترکیب در لغت به‌معنای مرکب‌کردن یا از چند جزء، کل جدیدی را به وجود آوردن است، چیزی که متفاوت از اجزای تشکیل‌دهندهٔ نخستین آن باشد. ترکیب سازمان‌دهی اجزای مختلف اثر هنری به‌گونه‌ای است که یک کل منسجم و معنادار حاصل آید. در ترکیب ممکن است هر عنصر با ویژگی‌های ذاتی خود جلوه کرده، ولی باید به‌طریقی عمل کند که کل مهم‌تر از جزء نمایان شود(سیدصدر، ۱۳۸۸). احساس رضایتمندی و دلبستگی، زمانی به وجود می‌آید که اصول و قوانین و ضوابط طراحی و اجرایی متخصصان امر به‌نحوی به کار گرفته شود تا بیننده شاهد نظم، آراستگی، هماهنگی بصری و دیگر عناصر زیبایی‌شناختی و ساماندهی باشد (محمدی‌فر، ۱۳۷۷: ۱۲۲).

در رسانه‌های گرافیکی، ترکیب‌بندی یک علم است. این علم مبتنی است بر تعیین وضعیت عوامل رسانه در داخل کادر به‌طوری‌که بر هدف پیام تأکید داشته باشد. پس رابطهٔ بین اندازه‌ها و تعداد عناصر، فاصله‌ها، جهت‌ها، جاها، تأکید بر اهمیت عناصر، تضادها، ارزش‌های رنگی بررسی و اعمال می‌شود. در این راستا نیروهای درونی و برهم کنش اجزای تصویر باید متوجه هدف پیام باشد؛ نکته‌ای که ترکیب‌بندی در آثار گرافیکی را از ترکیب‌بندی در هنرهای تجسمی متمایز می‌کند. ترکیب گرافیکی از دو قسمت تصویر و نوشتار تشکیل می‌شود. خود تصویر به‌وسیلهٔ ایده، ترکیب، فرم و رنگ به وجود می‌آید.

انواع ترکیب‌بندی‌هایی که در گرافیک تجربه شده است عبارت‌اند از، ترکیب‌های افقی، عمودی، مورب، مرکزی، منتشر، مثلثی، ته‌نشست، آویخته، پراکنده، حلزونی، متقاطع، هرکدام از این گونه‌ها می‌توانند فاصله‌ها و حالات مختلفی نسبت‌به کادر داشته باشند که بیان‌های آنها را متفاوت می‌کند. همچنین ممکن است دو یا چند نوع ترکیب در یک اثر با هم تلفیق شوند و بیان‌های تلفیقی به وجود آورند. آنچه ذکر شد چند تعریف مرتبط با موضوع این جستار، از ترکیب‌بندی بود که به طراح کمک می‌کند تا در فرایند خلق طرح خود به آنها توجه کند. اما برای ایجاد یک ترکیب‌بندی هدف‌دار از تکنیک‌هایی بهره گرفته می‌شود، به این تکنیک‌های سامان‌دهی دیداری که به‌وسیلهٔ عناصرِ اثر، نمود می‌یابند و در خلق ترکیب‌بندی بسیار مؤثر هستند، فنون بصری گفته می‌شود.

فنون بصری

در آثار گرافیکی، به‌کارگیری فنون بصری به کمک عناصر اثر، برای بیان شکل منطبق‌بر محتوا، ضروری است تا به‌این‌ترتیب، طراح به کمک فنون بصری معانی گوناگونی را خلق کند. برای رسیدن به هر منظوری راه‌های زیادی وجود دارد؛ آن راهی باید انتخاب شود که بیان ما را واضح‌تر و قوی‌تر منتقل کند و واکنش بیشتری از طرف بینندگان برانگیزد (داندیس، ۱۳۶۸:۱۴۹). اسلوبِ بیان بصریِ یک پیام بستگی زیادی به فهم و توانایی استفاده از فنون بصری دارد. این فنون ابزار کار کمپوزیسیون‌های بصری هستند (همان:۱۵۰). طراح به کمک فنون بصری واکنش بینندگان را تحت اختیار خود قرار می‌دهد (همان: ۱۵۱) و این فنون به طراح امکانات بی‌شماری برای بیان بصری معانی گوناگون می‌دهد (همان: ۱۵۶). شکل‌ها (عناصر) هر کدام نسبت‌به فضایی که در آن قرار می‌گیرند، جلوه و نمودی متفاوت پیدا می‌کنند و در اثر فعل و انفعالات و نیروی بصری ناشی از شکل و زمینه، مفهومی جداگانه می‌یابند(حلیمی، ۱۳۷۲:۲۲۵). بدین‌ترتیب می‌بینیم که هر نقش و شکلی نسبت‌به شکل (عنصر) و فضایی که پیرامونش وجود دارد، جلوه و معنی خاص پیدا می‌کند که آن ناشی از مجموعه‌ای فعل و انفعالات و نیروی بصری است. درنتیجه هر واحد بصری موقعیت فضایی و جلوه و نمود را به‌واسطهٔ روابط فعال و متقابل واحدهای تصویری پیرامون خود کسب می‌کند و نیروهای تصویری که از جهات مختلف بر آن اثر می‌گذارند، موقعیت فضایی آن را ایجاد می‌کنند (حلیمی، ۱۳۷۲:۲۲۵).

اکنون که به اهمیت فنون بصری در ایجاد ترکیب‌بندی پی بردیم، برای پرهیز از اطالهٔ کلام، در اینجا فقط به تعریف فنونی می‌پردازیم که در نمونه‌های تحقیق، کم‌وبیش، استفاده شده‌اند. باید گفت که تکنیک‌ها و فنون بصری به‌صورت دو قطب متضاد عمل می‌کنند: ۱. منظم و نامنظم: منظم‌بودن طرح بدان معنا است که

عناصر در آن همگی به تبعیت از یک شیوه و نقشهٔ واحد استفاده شده باشند. ضد این حالت، نامنظم بودن طرح است (داندیس، ۱۵۹:۱۳۶۸).

۲. ساده و بغرنج: نظم و ترتیب سهم به‌سزایی در به وجودآوردن یک طرح ساده ایفا می‌کند. صراحت و منفرد یا محدودبودن عناصر و حذف ریزه‌کاری‌ها و جزئیات کم‌اهمیت از خصوصیات یک فن ساده‌کردن طرح‌اند. در نقطهٔ مقابل این فن، بغرنج‌بودن قرار دارد که در آن ریزه‌کاری‌ها و عناصر و نیروهای بصری بسیاری وجود دارد که درنتیجه، جمع‌آوری آنها به‌وسیلهٔ ذهن برای یافتن معنای موجود در نقشِ کلی کمی دشوار است (همان: ۱۶۰). می‌توان سادگی را تجربه و قضاوت مشاهده‌گری دانست که مشکلی برای آنچه به او ارائه شده، احساس نمی‌کند. آنچه اسپینوزا دربارهٔ سامان می‌گوید می‌توان دربارهٔ سادگی نیز صادق دانست. زمانی که چیزها چنان ترکیب یافته باشند که اگر به حواس ما ارائه شوند بتوانیم به‌سادگی آنها را مجسم کنیم، آنها را سامانمند و درصورت مقابل بی‌سامان یا آشفته می‌نامیم (آرنهایم ۷۱:۱۳۹۲).

۳. وحدت و پراکندگی: وحدت در طرح به معنای آن است که عناصر مختلف به‌نحوی با یکدیگر ادغام شده باشند که همهٔ آنها روی هم تبدیل به یک کل واحد و یکپارچه شوند. پراکندگی زمانی است که عناصر و واحدهای بصری در طرح با آنکه به یکدیگر مربوط هستند، ولی هر یک خصوصیت فردی خود را حفظ کنند (داندیس، ۱۶۱:۱۳۶۸).

۴. یک‌دستی و تنوع: یک‌دستی فنی در ترکیب‌بندی است که در آن از یک موضوع به‌صورت یکنواخت استفاده شود. در حالت تنوع عکس این معنا صدق می‌کند. هرگاه بخواهیم تنوع و گوناگونی را نشان دهیم از فن دوم استفاده می‌کنیم. (همان: ۱۶۸).

۵. تک عنصری و چند عنصری: تک عنصری عبارت از تمرکز و توجه تمام به روی یکی از عناصر موجود در ترکیب‌بندی به تنهایی است. مهم‌ترین کیفیت این تکنیک در این است که تأکید بسیاری روی یک موضوع دارد. حالت عکس آن وقتی است که دو یا چند عنصر بصری را به نحوی در جوار یکدیگر قرار دهیم که به‌علت همجواربودن به یکدیگر معنایی خاص بخشند. (همان: ۷۲).

۶. جزء و کل: چیزهایی که می‌بینیم در مقام کلیت از خود واکنش نشان می‌دهند. ممکن است یک جزء با ایجاد تغییری در ساختار کل، تأثیر زیادی بپذیرد و ممکن است اینگونه نباشد. هر حوزهٔ هنری به‌مثابهٔ یک گشتالت عمل می‌کند (آرنهایم، ۸۶:۱۳۹۲). در این مکتب این عقیده گسترش یافت که کلیت یک چیز معنایی غیر از مجموع اجزای آن دارد؛ یعنی کلیت یک مجموعه را نمی‌توان با ترکیب سادهٔ اجزای آن درک کرد (آرنتسون،۱۶۵:۱۳۹۵).

۷. متعادل و ناپایدار: تعادل چه از نظر فیزیکی و چه از نظر بصری وضعیتی است که عناصر در آن به نحوی توزیع یافته‌اند که هرگونه کنشی به حالت سکون در آمده است. یک ترکیب‌بندی نامتعادل، تصادفی، گذرا و درنتیجه ناموجه به نظر می‌رسد (آرنهایم، ۲۹:۱۳۹۲). در فن متعادل‌کردن، طرح در مرکز ثقل یا محور تعادلی حسی بین عناصر موجود قرار دارد و دو سمت محور یا مرکز ثقل از نظر سنگینی دارای وزن‌هایی مساوی هستند. ناپایدار حالت فقدان تعادل است و از نظر بصری بسیار ناآرام و تحریک‌کننده است (داندیس، ۱۵۷:۱۳۶۸). ترکیبی برای چشم خوشایند است که متعادل باشد. فقدان تعادل در ترکیب‌بندی مخاطب را می‌آزارد و ارتباط را تضعیف می‌کند. وقتی تنش بین عناصر متعادل می‌شود به احتمال زیاد پیام منتقل می‌شود. در غیر این صورت چشم سرگردان می‌ماند. تعادل ازطریق دو نیروی برابری که جهت مخالف هم قرار دارند یا با نیروهای چندگانه‌ای که در جهت‌های متفاوتی قرار دارند و یکدیگر را متعادل می‌کنند به دست می‌آید. ترکیب‌بندی کلیشه‌ای که وحدتی بیش از حد دارد، مانند بی‌نظمی زیاد ما را می‌آزارد. ما مشتاق تنوع و وحدت هستیم. (آرنتسون ،۱۳۹۶: ۱۹۶-۱۹۵).

روش پژوهش

در این جستار، روش پژوهش توصیفی‌تحلیلی براساس پیمایش مقطعی است که دربارهٔ ۴۰۴ بیلبورد و عرشهٔ پل انجام شده است که در سال‌های ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶ در شهر تهران انتشار یافته‌اند. انتخاب این بازهٔ زمانی اختیاری نبوده و تنها به‌دلیل دستیابی به این آثار بوده که ظاهراً موارد بررسی شده در آنها در همهٔ زمان‌ها مشاهده شده است. برای طبقه‌بندی و تحلیل اطلاعاتی، ابتدا آثار از منظر انواع ترکیب‌بندی، عوامل مؤثر بر ترکیب‌بندی و نیز استفاده از انواع فنون بصری بررسی‌شده و سپس مجموعهٔ هر یک از سال‌ها به شکل جداگانه و درنهایت فراوانی هر سه سال به‌صورت مشترک محاسبه شده است تا به نتایجی بیش از ظن و گمان برسیم و به درک بهتری از نکات مثبت و منفی ترکیب‌بندی جامعهٔ آماری، با هدف بررسی اثربخشی آن، دست یازیم؛ زیرا مدرکات ترکیب‌بندی یک اثر که تأثیر بر مخاطب و رضایتمندی وی را به دنبال دارد، در ناخودآگاه دریافتگر متراکم می‌شود.

بحث ترکیب‌بندی و فنون بصری در تابلوهای تبلیغاتی شهری تهران

دو نمونه بیلبورد. طراح (؟) (۱۳۹۵) (مأخذ: آرشیو سازمان زیباسازی شهری تهران)

دو نمونه عرشهٔ پل. طراح(؟) (۱۳۹۴) (مأخذ: آرشیو سازمان زیباسازی شهری تهران)

در اینجا به بررسی فراوانی وضعیت ترکیب‌بندی‌ها و فنون بصری به کار رفته در تعداد ۴۰۴ نمونه بیلبورد و عرشهٔ پلِ شهری تهران در سه سال ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶می‌پردازیم. این بررسی برمبنای یافته‌های اسنادی و مشاهده‌ایِ آثار انجام پذیرفته و در جداول (۱) و (۲) تنظیم شده است.

جدول۱: فراوانی ترکیب‌بندی بیلبوردها و عرشه‌های پل تهران در سال‌های ۱۳۹۴ تا ۱۳۹۶. (۱۳۹۸) (مأخذ: نگارندگان)

عوامل مؤثر بر ترکیب‌بندی نمونه‌های تحقیق			۱۳۹۴	۱۳۹۵	۱۳۶	کل
وضعیت عناصر اصلی	اندازه	بزرگ	٪۳۸	٪۴۵	٪۴۵	٪۴۲
		متوسط	٪۴۵	٪۴۲	٪۴۳	٪۴۳
		کوچک	٪۱۷	٪۱۳	٪۱۰٫۴	٪۱۳
	مکان	بالا	٪۷	٪۱۳	٪۶	٪۹
		وسط	٪۴۷	٪۶۳	٪۴۵	٪۵۴
		پایین	٪۵	٪۵٫۵	٪۴	٪۵
		چپ	٪۱۱	٪۳۱	٪۱۸	٪۲۱
		راست	٪۱۳	٪۲۳	٪۱۴	٪۱۷
		خروج از کادر	٪۱۵	٪۲۲	٪۱۰	٪۱۸
کادر(محدوده)	عمودی	متعارف	٪۱۰	٪۶٫۵	٪۶	٪۸
		نامتعارف	٪۱٫۵۱	٪۰٫۵	٪۱۰	٪۲
	افقی	متعارف	٪۶۲	٪۷۱	٪۶۶	٪۶۶
		نامتعارف	٪۲۷	٪۲۱	٪۱۸	٪۲۳

ترکیب‌بندی	ایستا	عمودی		٪۱۱	٪۸	٪۱۶	٪۱۰
		افقی		٪۸۸	٪۹۲	٪۸۳	٪۸۹
		مثلث استوان	متساوی‌الاضلاع	٪۴	٪۳,۵	٪۸	٪۴
			متساوی‌الساقین	٪۳	٪۱,۵	۰	٪۲
			قائم‌الزاویه	٪۴	٪۳۹	۰	٪۳
			مختلف‌الاضلاع	٪۱۴	٪۱۶	٪۲۰	٪۱۶
		مرکزی		٪۴,۵	٪۲	۰	۰
		ته‌نشست		۰		۰	۰
	پویا	آویخته		٪۱	٪۰,۵	٪۴	٪۱
		مورب		٪۷,۵	٪۵	٪۸	٪۶
		متقاطع	مورب	٪۷	٪۷	۰	٪۶
			عمودی و افقی	٪۷,۵	٪۱۳	٪۱۰,۴	٪۱۰
		حلزونی		٪۰,۵۰	٪۲,۵	٪۲	٪۱
		زیگزاگ		٪۶,۵	٪۲		٪۳
		مثلث نااستوان		٪۱۳	٪۲۰	٪۸	٪۱۵
		پراکنده		٪۴۴	٪۴۱	٪۳۱	

وضعیت ترکیب‌بندی در مجموع سه سال

از جدول(۱) چنین استنباط می‌شود که در وضعیت اندازهٔ عنصر اصلی تابلوها، بیشترین فراوانی متعلق به اندازهٔ بزرگ (۴۲٪) و اندازهٔ متوسط (۴۳٪) است که تا حدودی از میانگین کمتر هستند. دربارهٔ مکان عنصر اصلی در کادر بیشترین فراوانی متعلق به قرارگیری در وسط کادر(۵۴٪) است. خوشبختانه بیشترین فراوانی دربارهٔ وضعیت کادر آثار به‌صورت افق متعارف (۶۶٪) است. بیشترین فراوانی در ترکیب‌بندی، ساختار ایستا در وضعیت افقی(۸۹٪) است. بیشترین فراوانی در ترکیب‌بندی پویا، ساختار مثلثی نااستوان(۱۵٪) است که به‌دلیل کمی‌فراوانی، بسیار محدود بوده است.

مقایسهٔ وضعیت ترکیب‌بندی در سه سال به تفکیک

از جدول(۱) استنباط می‌شود که در بازهٔ زمانی پژوهش‌شده وضعیت عنصر اصلی در کادر به اندازهٔ متوسط و بزرگ به‌ترتیب با فراوانی ۳۸٪ تا ۴۵٪ استفاده شده است که در حدود میانگین است. درخصوص مکان عنصر اصلی در کادر از تنوع فاحشی در بیان استفاده نشده است؛ چون بیشترین فراوانی متعلق به قرارگیری عنصر اصلی در وسط کادر بوده (۴۵٪ تا ۶۳٪) که در سال ۱۳۹۶ بیشترین استفاده از این وضعیت صورت گرفته است (۶۳٪) که به هرحال در حدود میانگین است. بیشترین وضعیت کادر متعلق به افقی متعارف (۶۲٪ تا ۷۱٪) بوده است و از وضعیت‌های دیگر به میزان اندک استفاده شده است. در این میان استفاده از کادر افقی متعارف در سال ۱۳۹۵ به میزان ۷۱٪ است. بیشترین ترکیب‌بندی ایستای افقی بوده (۸۳٪ تا ۹۲٪) و از ترکیب‌بندی ایستای مثلثی قائم‌الزاویه در این سال به میزان ۳۹٪ استفاده شده است. از ترکیب پویا فقط از گونهٔ پراکنده، کمی زیر میانگین در سال‌های ۱۳۹۴ (۴۴٪) و ۱۳۹۵ (۴۱٪) استفاده شده است. به‌هرحال در مجموع از انواع ترکیب‌بندی مناسب در تبلیغات برای القای حالات و مفاهیم گوناگون استفاده‌ای نشده است.

جدول ۲: فراوانی فنون بصری بیلبوردها و عرشه‌های پل تهران در سال‌های ۱۳۹۴ تا ۱۳۹۶. (۱۳۹۸) (مأخذ: نگارندگان)									
عوامل مؤثر بر فنون بصری نمونه‌های تحقیق		۱۳۹۴	۱۳۹۵	۱۳۹۶	کل		۱۳۹۴	۱۳۹۵	۱۳۹۶	کل
فنون بصری	منظم	٪۴۸	٪۶۰	٪۸۵	٪۵۷	نامنظم	٪۵۱	٪۴۰	٪۱۵	٪۴۲
	ساده	٪۴۱	٪۵۴	٪۶۸	٪۵۹	بغرنج	٪۵۸	٪۲۴	٪۳۲	٪۴۱
	وحدت	٪۲	٪۶	٪۰	٪۳	پراکندگی	٪۹۷	٪۹۳	٪۱۰۰	٪۹۶
	یکدستی	٪۷	٪۱۳	٪۲۲	٪۱۱	تنوع	٪۹۲	٪۸	٪۷۹	٪۵۳
	تک‌عنصری	٪۳۵	٪۴۴	٪۶۶	٪۴۳	چندعنصری	٪۶۵	٪۵۶	٪۴۱	٪۵۵۷
	جزء	٪۹	٪۱۹	٪۶/۲۵	٪۱۳	کل	٪۹۱	٪۸۰	٪۹۴	٪۸۶
	متعادل	٪۴۷	٪۴۶	٪۵۴	٪۴۷	ناپایدار	٪۵۳	٪۵۶	٪۴۶	٪۵۳

وضعیت فنون بصری در مجموع سه سال

در جدول (۲) بنابه بیشترین فراوانی‌های کیفیت فنون بصری منظم (٪۵۷) و نامنظم (٪۴۲)، ساده (٪۵۹) و بغرنج (٪۴۱)، پراکندگی (٪۹۶)، تنوع (٪۵۳)، تک‌عنصری (٪۴۳) و چندعنصری (٪۵۷)، توجه به کل(٪۸۶)، متعادل (٪۴۷) و ناپایدار (٪۵۳) چنین استنباط می‌شود که به‌طورکلی فراوانی وضعیت فنون بصری ذکر شده در این سه سال، حول و حوش میانگین بوده و سایر فنون، فراوانی بسیار کمی داشته است. فقط فراوانی فن بصری پراکندگی و توجه به کل به میزانی زیاد، توجه شده است.

● وضعیت فنون بصری در هر یک از سه سال به تفکیک

از جدول (۲) استنباط می‌شود که میزان فن بصری منظم در سال ۱۳۹۵،(٪۴۸) در سال ۱۳۹۵،(٪۶۰)و در سال ۱۳۹۶، (٪۸۵) بوده که این آخرین میزان بسیار شایان توجه است. به کارگیری فن ساده در سال‌های ۱۳۹۵(٪۵۴) و ۱۳۹۶ (٪۶۸) بوده که حول و حوش میانگین است. درضمن فن متضاد آن یعنی بغرنج در سال ۱۳۹۴(٪۵۸) بوده است. فراوانی فن پراکندگی در هر سه سال سطح بالایی داشته است (به‌ترتیب سال‌های این بازهٔ زمانی ٪۹۷ و٪۹۳ و ٪۱۰۰). فن تنوع نیز نرخ قابل ملاحظه‌ای داشته است (٪۷۹ و ٪۹۲) ولی این تنوع در سال ۱۳۹۵ بسیار کم بوده است. استفاده از تک‌عنصری در سال‌های ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶ حول و حوش میانگین بوده است (به‌ترتیب ٪۴۴ و ٪۶۶)؛ این درحالی است که فن چندعنصری هم در هر سه سال حدود میانگین بوده است (٪۶۵ و٪۵۶ ولی در سال ۱۳۹۶ زیر میانگین قرار گرفته است). توجه به کل در آثار در هر سه سال بسیار بالا بوده (٪۹۱ و ٪۸۰ و ٪۹۴) ترکیب‌بندی پایدار و ناپایدار در هر سه سال حدود میانگین بوده است.

نتیجه‌گیری

از پژوهش اسنادی و تحلیل آماری نمونه‌های پژوهش، این نتیجه حاصل شد که براساس قانون گشتالت به‌طور غریضی اولین و ماندگارترین برخورد دیداری، احساسی و تأثیرپذیری دریافتگر با اثر، ترکیب‌بندی تجسمی آن است. در گرافیک با استفاده از فنون بصری، ترکیب‌بندی‌های متنوعی به کمک عناصر بصری صورت می‌گیرد تا بیان‌های زیبا و اثربخش را که متناسب با محتوای مدنظر باشد، واضح‌تر، صریح‌تر و قوی‌تر به دریافتگر منتقل کند. ترکیب‌بندی کلیشه‌ای که وحدتی بیش از حد دارد، مانند بی‌نظمی زیاد دریافتگر را می‌آزارد. مردم، مشتاقِ تنوع و وحدت هستند، زیرا در آن هرگونه کنشی به حالت سکون در آمده است. ازاین‌رو دریافتیم که در بیلبوردها و عرشه‌های پلِ تبلیغات محیطی سال‌های ۱۳۹۴ تا ۱۳۹۶ در سطح شهر تهران وضعیت ترکیب‌بندی و فنون بصری به شرح زیر بوده است:

ترکیب: آمار نشان می‌دهد که بیشترین فراوانی وضعیت عنصر اصلی از لحاظ اندازه در مقیاس بزرگ و متوسط بوده،

ولی اندکی از میانگین کمتر بوده است. پس در کمتر از نیمی از آثار بررسی‌شده، اندازهٔ مناسبی به حساب می‌آید و در نیم دیگر آثار، بر عنصر اصلی تأکیدی ایجاد نشده و توجه دریافتگر را جلب نمی‌کند. در مکان عنصر اصلی هم، پویایی شایان توجهی برای جلب مخاطب مشاهده نمی‌شود و در پی القای معنای خاصی نبوده است؛ زیرا در حدود نیمی از آثار عنصر اصلی در موقعیت وسط کادر لحاظ شده است، لذا تکاپویی برای خلق ترکیب‌بندی‌های متنوع در جهت القای مفهومی خاص نشده است. بدین‌معنا که ترکیب‌ها فقط دارای وحدت هستند. خوشبختانه بیشترین فراوانی وضعیت کادر افقی متعارف بوده که رابطهٔ معناداری با الزام افقی‌بودن کادر تابلوی شهری در بزرگراه، به‌دلیل سرعت زیادِ دریافتگر در هنگامِ حرکت، دارد. از انواع ترکیب‌بندی‌های ساده و تلفیقی، ساختار افقی ایستا، فراوانی بسیار بالایی دارد که البته فاقد پویایی و بیان جذب‌کننده در جهت اثربخشی است. از ترکیب مثلثی نااستوان که بسیار پویا و پُرهیاهو است فقط در (۱۵٪) آثار بهره گرفته شده است. ذکر این نکته بایسته است که در طول ۳ سال بازهٔ زمانی این پژوهش تغییر فاحشی در ترکیب‌بندی تبلیغات مدنظر مشاهده نشده است. فقط از ترکیب‌بندی پویا از گونهٔ پراکنده در سال‌های ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵در حد میانگین استفاده شده که هرچند جاذب توجه هستند، در تجانس آنها با موضوعات مرتبط جای سؤال دارد و شاید بیشتر آشفتگی را نمایان می‌کند. همچنین میزان استفاده از ترکیب مثلث قائم‌الزاویهٔ ایستا تا (۳۹٪) در سال ۱۳۹۵ افزایش یافته است.

فنون بصری: فنون بصری استفاده شده در آثار به شیوهٔ منظم و نامنظم، ساده و بغرنج، فقط تنوع، تک عنصری و چند عنصری، متعادل و ناپایدار به میزان حدود میانگین بوده است؛ فقط از فن پراکندگی و نیز توجه به کل به‌ترتیب با فراوانی ۹۶٪ و ۸۶٪ بهره گرفته شده است که اولی تجانسی با موضوعات مرتبط نداشته و بیشتر القای آشفتگی کرده است. زیرا عناصر بصری در طرح با آنکه به یکدیگر مربوط هستند، ولی هر یک خصوصیت فردی خود را حفظ کرده‌اند؛ اما دومی از گشتالت خوبی برخوردار است؛ هرچند اشتیاق دریافتگر را دربارهٔ تنوع بصری، چندان راضی نمی‌کند، از سایر فنون بصری استفاده‌ای نشده است؛ ازاین‌رو توجه کمی به ترکیب‌های متنوع با استفاده از فنون بصریِ متناسب با موضوعات برای بیان واضح و قوی آنها را شاهد هستیم.

در بازهٔ زمانی پژوهش به تفکیک هر یک از سه سال، بیشترین فراوانی فنون بصری به کار رفته متعلق به استفاده از فن منظم در سال ۱۳۹۶(۸۵٪) است که نمایانگر توجه به ساختار متعادل و متوازن است. اما در ۲ سال دیگر میزان استفاده از این فن در حدود میانگین بوده است. پس از آن فن ساده در حدود میانگین، فن بغرنج فقط در سال ۱۳۹۴ در حدود میانگین، تک عنصری در حد میانگین، چند عنصری در حد میانگین، فن پایدار و ناپایدار هر دو در حد میانگین به کار رفته‌اند. اما فن پراکندگی و فن تنوع و نیز فن توجه به کل در هر ۳ سال از نرخ بالایی برخوردار بوده است که اولی بیان آشفتگی، دومی و سومی در وضعیت مطلوب هستند. درمجموع نتیجهٔ این جستار حاکی از این است که آثار جامعهٔ آماری ما به لحاظ ساماندهی ترکیب‌بندی تجسمی، هرچند عمدتاً متعادل است، از بهرهٔ متوسطی برخوردار است و بیشتر در وضعیت ایستای افقی است. نیز بهره‌گیری از فنون بصری برای خلق ترکیب‌بندی‌های خاص با هدف تأکید و تقویت بیان‌های ویژه که در آثار گرافیک از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، به‌جز در مواردی که ذکر شد، به‌خصوص استفاده از فن پراکندگی، استفادهٔ چندانی نشده است. حال‌آنکه این روند ممکن است موجب کسالت شهروندان و بی‌تأثیرکردنِ پیام‌ها شود. چون طرح تبلیغاتی فقط فرم، رنگ، تصویر و... نیست، بلکه حتماً باید محتوا و پیام خاصی را به دریافتگر برساند و او را تحت‌تأثیر قرار دهد. یکی از راه‌های تأمین این مهم استفاده از ترکیب‌بندی‌های متنوع و متناسب با موضوع و نیز به کارگیری فنون بصری برای خلق ترکیب‌های زیبا و اثر بخش است.

پی‌نوشت

1.Composition.

۲. مقالۀ مستخرج از هستۀ پژوهشی دانشگاه الزهرا، باعنوان «گرافیک شهری»

۳. گشتالت: یک طراح نه‌تنها با خطوط بلکه با ساختار ادراکی روی صفحه نیز کار می‌کند. با یادگیری اصول ادراکی گشتالت می‌توان از مزایای روش بصری ترکیب بهره برد (آرنتسون۱۳۹۶: ۱۶۹). در این مکتب این عقیده گسترش یافت که کلیت یک چیز معنایی غیر از مجموع اجزای آن دارد؛ یعنی کلیت یک مجموعه را نمی‌توان با ترکیب سادۀ اجزای آن درک کرد (آرنتسون، ۲۳۹۶: ۱۶۵). روان‌شناسی گشتالت در زمینۀ دریافت‌های حسی، تحقیقات و بررسی‌های ارزنده‌ای انجام داده است (داندیس، ۱۳۶۸:۴۷). بیشتر کنش و واکنش و تأثیر ادراک انسانی در معانی بصری نتیجۀ تحقیقات و آزمایش‌هایی است که روان‌شناسی گشتالت بر این مبناست؛ برای شناخت هر دستگاه یا شئ یا واقعه‌ای ابتدا باید اجزای تشکیل‌دهندۀ آن را تشخیص داد و این اجزا را می‌توان جدا از یکدیگر و به‌صورت منفرد بررسی کرد. مشاهده می‌شود که با تغییر یکی از آن اجزا، کل دستگاه نیز تغییر و دگرگونی می‌یابد. یک پدیدۀ بصری نمونۀ بسیار خوبی از آن دستگاه است (همان: ۶۹). توجه خاص متخصصان رشته‌های گوناگون به نحوۀ سازمان‌یافتن دریافت‌های حسی معطوف شده است که درحقیقت بررسی چگونگی جریان تشکیل و بیرون‌آمدن کلیت‌ها از درون اجزاست... رودلف آرنهایم در اجرای اصول نظریۀ گشتالت برای تفسیر هنرهای بصری کارهایی بس ارزنده انجام داده است و این نظریه به‌وسیلۀ اشخاصی مانند ورتهایمر و کهلر و کوفکا مطرح شده است. آرنهایم نه فقط نحوۀ کار دریافت‌های حسی را بررسی کرده است، بلکه کیفیت واحدهای مجزای بصری و برنامۀ وحدت‌بخشیدن به آنها را به‌صورت یک کل تمام‌شده و نهایی نیز مورد تحقیق خود قرار داده است. در تمام موارد و انواع پدیده‌های بصری، معنا فقط در تصاویر و اطلاعات شبیه‌سازی‌شده از واقعیت یا رمزها و سمبل‌ها وجود ندارد، بلکه می‌توان معنا را در ترکیب‌بندی آنها نیز یافت.(همان: ۳۸-۳۷). نظریۀ گشتالت ویژگی‌های فرم مطلوب را بر پایۀ آزمایشاتی با مشاهدات حیوانی بیان کرده است. فرم چیزی است که همۀ دریافت‌های حسی را ممکن ساخته است. به دیگر سخن چشمی که نگاه می‌کند، ساختار عمل مشاهده را که با نیروی بالقوه وجود داشته است، می‌سازد. این نظریه نتایج فراوانی برای زیباشناسی و به خصوص مونتاژهای بصری و تصویر به‌طورکلی، دربرداشته است (فاژ، ۱۹۷۱: ۱۲۱).

4. Marshall McLuhan

۵. Rex Peteet از ۱۹۸۲ تا ۲۰۲۱ کارگاه طراحی گرافیک داشته است

منابع

اتحاد محکم، سحر؛ ناظری، افسانه؛ سبحانی فرد، یاسر؛ فرامرزی، سالار(۱۳۹۶) «کاربرد قوانین ادراک دیداری گشتالت در طراحی گرافیک بیلبوردهای تبلیغاتی، نمونهٔ موردی: بیلبوردهای تجاری تهران در سال ۱۳۹۴»، **باغ نظر**، شمارهٔ ۵۵.

آرنتسون، اِیمی ای (۱۳۹۶) **مبانی طراحی گرافیک**، ترجمهٔ حسام حسن‌زاده. تهران: سورهٔ مهر.

آرنهایم، رودلف (۱۳۹۲) **هنر و ادراک بصری، روان‌شناسی چشم خلاق**. ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: سمت.

احمدی، تقی (۱۳۸۹) **مهندسی تبلیغات محیطی (مهندسی تبلیغات شهری)**، تهران: فرازاندیش سبز.

افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۴) **گرافیک تبلیغات چاپی در رسانه‌ها**، تهران: سمت.

بی.آر. هرگنهان متیو اچ السون (۱۳۸۳) **مقدمه‌ای بر نظریهٔ یادگیری**، ترجمهٔ علی‌اکبر سیف، تهران: دوران.

حسینی لاهیجی، سیدرضا(۱۳۹۰) **آشنایی با تبلیغات شهری**، تهران: راه‌دان، انتشارات سازمان شهرداری‌ها و دهیاری‌های کشور.

حلیمی، محمدحسین(۱۳۷۲) **اصول و مبانی هنرهای تجسمی**، تهران: شرکت افست.

داندیس، دونیس اِ (۱۳۶۸) **مبادی سواد بصری، ترجمهٔ مسعود سپهر**، تهران: سروش.

دانشگر، فهیمه؛ حسینی، عاطفه(۱۳۹۷) «سطح دشواری آرایه‌های ادبی و میزان استفاده از آنها در تبلیغات چاپی، مطالعهٔ موردی: تبلیغات چاپی برگزیده و نامزد جایزهٔ کلایو ۲۰۱۶-۲۰۰۷ »، دانشگاه الزهرا: **پژوهشنامهٔ گرافیک و نقاشی**.

سیدصدر، سید ابوالقاسم (۱۳۸۸) **دایرةالمعارف نقاشی**، تهران: سیمای دانش.

غفاری، مسعود(۱۳۷۹) «رنگ و تأثیرات آن بر واکنش‌های ما»، **انتخاب**، ۳ آبان.

فدوی، سیدمحمد (۱۳۹۲) **فضای شهری و هنرهای کاربردی، مجموعه مقالات همایش علمی اولین دوسالانهٔ دیوارنگاری شهری و گرافیک محیطی**، تهران: سازمان زیباسازی شهر تهران.

کالن، گوردن (۱۳۹۵) **گزیدهٔ منظر شهری**، ترجمهٔ منوچهر طبیبیان، تهران: دانشگاه تهران.

محمدی‌فر، محمدرضا(۱۳۷۷) **فرهنگ تبلیغات**، تهران: سازمان چاپ و انتشار وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

References:

Arntson, Amy. E (2017). ***Graphic Design Basics***. (1st ed) Tehran: Sore Mehr. (text in Persian)

Arnehiem, R. (2013). ***Art and Visual Perception, Psychology of the Creative Eye***. (7th ed) Tehran: Samt. (text in Persian)

Ahmadi, T (2010). ***Environmental Advertising Engineering (Urban Advertising Engineering)***. (1st ed) Tehran: Faraz Andish Sabz. (text in Persian)

Afshar Mohajer, K. (2015). ***Graphics for Advertising in Print Media***. (2nd ed) Tehran: Samt. (text in Persian)

Daneshgar, f; Hosseini, A. (2019) ***Difficulty Level and Usage Rate of Literary Devices in Print Advertising. Case study: Clio Award-winning and Shortlist Print Ads (2007-2016)***. Alzahra research Journal of Graphic Arts & Painting. 1(1) 4-16. (text in Persian)

Donis, D. A. (1989). ***A Primer of Visual Literacy.*** (1st ed) Tehran: Soroosh. (text in Persian)

Fadavi, S. M. (2013). ***Urban Space & Applied Arts***, Proceeding of the First Scientific Conference of Biennial of Urban Graffiti and Environmental Graphics, (1st ed). Tehran: Beautification Organization of Tehran City. (text in Persian)

Fages, Jean Baptiste et les collègues (1971). Dictionnaire des media, technique-linguistique-sémiologie. Paris: Mame.

Cullen, G. (2016), ***The Concise Townscape***. (5th ed). Tehran: University of Tehran. (text in Persian)

Ghafari, M. (2000). ***Color and Its Effects on Our Reactions***. (1st ed) Entekhab 3 Aban. (text in Persian)

Hergenhahn, B. R. (2004). ***An introduction to theories of learning***. (7th ed) Tehran: Doran. (text in Persian)

Hosseini Lahiji. R (2011). ***Knowledge of Urban Advertising***. (1st ed) Tehran: Rahdan, Journal of Urban and Rural Management, Urban and Rural Research Center. (text in Persian)

Halimi, M. H. (1993), ***Basic Design: Language, Meaning, Exercise***. (1st ed) Tehran, Offset company. (text in Persian)

Seid Sadr, A. (2009). ***Art encyclopedia***. (1st ed) Tehran: Simaye Danesh. (text in Persian)

McLuhan, Marshall (1964). Understanding Media. McGraw-Hill. (text in Persian)

Mohammadifar, R. (1998), ***Advertising Culture***. (1st ed). Tehran: Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance. (text in Persian)

Nazeri, A.; Sobhani Fard, Y.; Faramarzi, S. (2017) ***Application Study of Gestalt Visual Perceptual Laws in Advertising Billboard Graphic Design***. Tehran: Bagh-e Nazar. 55 (71-86) scientific research/ ISC. (text in Persian)

پژوهشنامه گرافیک نقاش

مطالعهٔ تحلیلی انواع صناعات و مشاغل در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری

چکیده

هنر نگارگری هم بازنمای غنای هنر ایرانی است و هم اهمیتی تاریخی در بازجست مسائل فرهنگی و اجتماعی سرزمین ایران دارد. شاهنامهٔ بایسنقری از نسخه‌های مهم و زیباست که موضوع پادشاهی جمشید، یکی از ۲۲ نگارهٔ این نسخه است. از آنجا که جمشید شاه از نخستین پادشاهانی است که در گسترش فرهنگ و تمدن ایران نقش مهمی داشته است و روایاتی از حکومت و عملکرد او در متن شاهنامهٔ فردوسی آمده و صحنه‌هایی از حکومت او در نسخهٔ شاهنامهٔ بایسنقری نیز به تصویر درآمده است؛ بنابراین لازم است تا شناخت انواع صناعات در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری و شناسایی چگونگی بازنمایی این مشاغل به‌عنوان هدف پژوهش بررسی شود. در این راستا سؤالات زیر مطرح می‌شود: ۱. چه مشاغل و صناعاتی در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری تصویرسازی شده است؛ ۲. مشاغل و صناعات مختلف در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری با چه ویژگی‌هایی و چگونه به تصویر درآمده‌اند؟ پژوهش پیش‌رو به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام شده و داده‌های آن با جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است و نتایج نشان می‌دهد که براساس متن شاهنامه ساخت ابزارآلات جنگی، نرم‌کردن آهن، پارچه‌بافی و خیاطی در نگاره بازتاب یافته است.

واژگان کلیدی: پادشاهی جمشید، شاهنامهٔ بایسنقری، مشاغل، صناعات، نگارگری.

سحر ذکاوت
دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
Sahar.zekavat@shahed.ac.ir

عبدالرضا چارئی
استادیار،گروه هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
chareie@shahed.ac.ir

تاریخ دریافت: ۰۲-۱۱-۱۳۹۹
تاریخ پذیرش: ۱۸-۰۲-۱۴۰۰

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.34803.1098

مقدمه

هنر اسلامی از بزرگترین تجلیات فرهنگ و تمدن اسلامی است و هنر نگارگری هم ازجمله هنرهایی است که در میان هنرمندان مسلمان جایگاه والایی دارد (مبینی و دیگران، ۱۳۹۷: ۵۲) و سندی مصور از تاریخ ایران به شمار می‌آید و با رجوع به نسخ نگارگری دوره‌های مختلف می‌توان به اطلاعات جامعی از آداب، رسوم و فرهنگ مردمان قدیم دست یافت. شاهنامهٔ بایسنقری از نسخه‌های ارزشمندی است که شامل ۲۲ نگاره است. شایان ذکر است پادشاهی جمشید موضوع یکی از نگاره‌های این نسخه است که به داستان جمشید و پادشاهی او اختصاص دارد. اهمیت جایگاه جمشید و عملکرد او در توسعهٔ تمدن انسانی و نیز گسترش مشاغل و صناعات به وسیلهٔ او ضرورت «مطالعهٔ تحلیلی انواع صناعات و مشاغل در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری» را ایجاد کرده است. هدف پژوهش، شناسایی مشاغل و صناعات بازنمایی‌شده در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری و نیز شناخت ویژگی‌های این مشاغل و چگونگی بازنمایی آنها است. در این راستا سؤالات زیر مطرح شده است:

۱. چه مشاغل و صناعاتی در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری تصویرسازی شده است؟

۲. مشاغل و صناعات مختلف در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری با چه ویژگی‌هایی و چگونه به تصویر درآمده‌اند؟

برای دستیابی به پاسخ سؤالات مطرح‌شده ابتدا شخصیت جمشید در شاهنامهٔ فردوسی و متون کهن و عملکرد این پادشاه ارائه شده است. سپس نسخهٔ شاهنامهٔ بایسنقری و ویژگی‌های این نسخه بررسی و نگارهٔ پادشاهی جمشید تحلیل و درنهایت مشاغل بازنمایی‌شده در این نگاره، طبقه‌بندی و تحلیل شده است.

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش حاضر، پژوهشی با عنوان دقیق «مطالعهٔ تحلیلی انواع صناعات و مشاغل در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری» مشاهده نشده است، دربارهٔ موضوع جمشید در متون شاهنامه و نیز نگارهٔ دربار جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری به‌طور مجزا پژوهش‌هایی صورت گرفته است. «بررسی بینامتنی نگارهٔ پادشاهی جمشید از شاهنامهٔ بایسنقری» نوشتهٔ احمدی توانا (۱۳۹۳) عنوان پژوهشی است که نویسنده در آن به شناسایی ویژگی‌های نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری پرداخته است و نتایج حاکی از آن است که تصویر نگاره به متن اصلی وفادار بوده و روابط بینامتنی واضح و قابل تأکید در آن بسیار است. «بررسی و تحلیل نمادهای بخش اساطیری شاهنامه» هم از دیگر پژوهش‌هایی است که حاصل تلاش پرنیان و بهمنی (۱۳۹۱) است و نویسندگان در مقاله، شخصیت جمشید را به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اساطیری شاهنامه، تحلیل و بررسی کرده‌اند. پژوهشگر دیگری که دربارهٔ جمشید به پژوهش پرداخته، اردستانی رستمی (۱۳۹۶) است، «تیامت میان دورودی (بین‌النهرینی)، جمشید و ضحاک» عنوان مقالهٔ اردستانی است. هم‌چنین دربارهٔ صناعات در نگارگری هم می‌توان به مقالهٔ «صناعت دست‌ریسی در نگارگری ایرانی سدهٔ نهم تا یازدهم» نوشتهٔ مجابی و فنایی (۱۳۸۹) اشاره کرد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که صنعت ریسندگی از مشاغل رایج قرن نهم تا یازدهم بوده است.

روش تحقیق

پژوهش پیش‌رو به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام شده و داده‌های آن با جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. هم‌چنین نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری جامعهٔ آماری پژوهش حاضر است و به روش کیفی و با استدلال استقرایی تحلیل شده است.

شخصیت‌شناسی جمشید در شاهنامهٔ فردوسی و متون کهن

جمشید از پادشاهان مهمِ دورهٔ پیشدادی و اصیل‌ترین اسطورهٔ هند و ایرانی است. (ایزدی و دیگران، ۱۳۹۵: ۶۳) در اساطیر ایرانی، جمشید، پادشاه سرزمین ایرانویج در کنار رود نیک دائیتی نیز دارندهٔ رمهٔ خوب عنوان شده است. (آذری، ۱۳۸۷: ۱۴) هم‌چنین تمام ویژگی‌های ایزد مهر، مانند «وظایف قضایی- روحانی، جنگاوری، متحدکنندهٔ طبقات اجتماعی و باروری به او نسبت داده شده است و در مفهوم اساطیری نماد آب و باران و ترسالی و خداوند موکل بر آب و باران است که با نظارت بر کار خورشید و پدیده‌های آسمانی موجب حیات و رونق زندگی می‌شود.» (پرنیان و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۸) جمشید «در اوستا تنها کسی است به‌جز زرتشت که رویاروی اهورامزدا سخن می‌گوید. عظمت بی‌نظیری که جمشید در مقام پادشاهی می‌یابد باعث می‌شود عصر او یکی از درخشان‌ترین دوره‌های اساطیری ایران باشد و آرزوهای

قومی یک ملت در سیمای او نمود یابد. در عهد سلطنت جمشید تا سیصد سال در جهان، مرگ و بیماری و سرما و گرما وجود نداشت. افتخار بنیان‌نهادن نوروز که عید بزرگ سالیانهٔ ایرانیان است و فرصتی برای شادمانی‌ها و عیدی‌دادن‌ها به جمشید تعلق دارد.» (ایزدی و دیگران ۱۳۹۵: ۶۳) جمشید در شاهنامه بزرگترین و نیرومندترین پادشاه پیشدادی و پسر تهمورث و نمونهٔ بارز شاه آرمانی در ایران‌شهر و دارندهٔ فره ایزدی، موبدی و شهریاری بیان شده و ... بسیاری از وجوه تمدن بشری به جمشید نسبت داده شده است. (احمدی توانا، ۱۳۹۳: ۴۸) او نخستین کسی است که به ساخت آلات جنگی نظیر خود، زره و شمشیر می‌پردازد. هم‌چنین فنونی نظیر پارچه‌بافی، خانه‌سازی، کشتی‌سازی، پزشکی و استخراج سنگ‌های قیمتی از کوه‌ها و دریا و استخراج فلزات از معادن به او نسبت داده شده است. (اردستانی رستمی، ۱۳۹۶: ۲۶) باید افزود جمشید در افزایش سطح بهداشت مردمان کوشید و گرمابه را به ایشان سفارش کرد. دستیابی به گلاب و عود و عنبر و جاده‌سازی و آبادانی به او منسوب است. (احمدی توانا، ۱۳۹۳: ۴۹) او هم‌چنین طبقات چهارگانهٔ اجتماعی را پایه‌گذاری کرد. (یاحقی و دیگران، ۱۳۸۶: ۲۹۱) در شاهنامه دوران حکومت جمشید هفتصد سال بیان شده و نمادی از دوران طلایی جهان است (پرنیان و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۸) و درنهایت بر اثر خودپسندی و غرور بی‌جا فره ایزدی از او برمی‌گردد (احمدی توانا، ۱۳۹۳: ۴۹) و «در اوستا جمشید سرانجام به فرمان اژی‌دهاک و به دست یکی از یاران اهریمن کشته می‌شود و در شاهنامه نیز، ضحاک او را با اره به دو نیم می‌کند.» (یاحقی و دیگران، ۱۳۸۶: ۲۹۴)

شاهنامهٔ بایسنقری و ویژگی‌های نسخه

شاهنامهٔ بایسنقری از نسخه‌های ارزشمند و از منابع مهم هنری و تاریخی است که متعلق به دورهٔ تیموری و مکتب هرات است و در تاریخ ۸۳۳ ه.ق به دستور بایسنقرمیرزا فرزند شاهرخ و نوهٔ تیمور گورکانی تهیه و مصور شده و دارای ۲۲ نگاره یا مجلس به کتابت مولانا جعفر تبریزی است. (لطیفیان و دیگران، ۱۳۸۱: ۶۱) نقاشان نسخه، استاد امیر خلیل و استاد غیاث‌الدین (همان پیراحمد یا سیداحمد) هستند و تذهیب نسخه را به استاد خواجه‌علی و صحافی آن را به استاد قوام‌الدین نسبت می‌دهند. (ندرلو و دیگران، ۱۳۸۶: ۸۲) این نسخه در کتابخانهٔ کاخ گلستان در تهران نگهداری می‌شود و تعداد و اندازهٔ صفحات آن به‌ترتیب ۶۹۰ صفحه و ۳۸۴ در ۲۶۵ میلی‌متر و قطر ۷۵ میلی‌متر و متعلق به مکتب هرات است. (بیک‌مرادی، ۱۳۸۷: ۲۴۵) به‌طورکلی محققان اروپایی تصاویر شاهنامهٔ بایسنقری را تلفیق و ترکیبی از عناصر بصری و تصویری سبک‌های هنری شیراز، تبریز و بغداد مطرح می‌کنند. (ندرلو و دیگران، ۱۳۸۶: ۸۲) هم‌چنین ترکیب‌بندی و آرایش اجزا، تناسبات اجزا و نوع رنگ‌آمیزی نگاره‌ها اوج نگارگری دورهٔ تیموری را نشان می‌دهد. «پیکره‌های بلندقامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار، گل‌بوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی‌های کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری است.» (احمدی توانا، ۱۳۹۳: ۵۰- ۴۹) هم‌چنین شایان ذکر است که رنگ در نگاره‌های نسخهٔ بایسنقری جایگاه مهمی داشته و با خلوص و درخشندگی خاصی به‌کار رفته است. (ندرلو و دیگران، ۱۳۸۶: ۸۲)

نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری

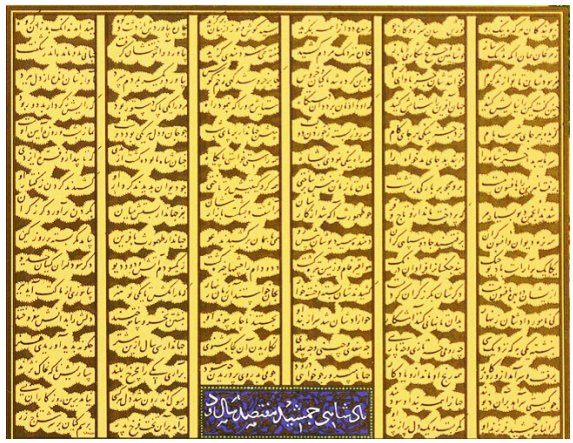
پادشاهی جمشید یکی از نگاره‌های مصور شده در شاهنامهٔ بایسنقری است که جمشید در آن نشسته برتختی به تصویر کشیده شده و افرادی با عنوان دقیق پیشه‌ورزان و صنعتگران در اطرافش در حال صنعتگری و اعمال حرفه‌ای صناعات خود هستند. در نگارهٔ پادشاهی جمشید دو بخش متن و تصویر مشاهده می‌شود و مساحتی تقریباً برابر باهم دارند. در بخش کتیبه‌ها متن داستان به پادشاهی تهمورث پدر جمشید اختصاص یافته و در بخش پایین متن اشعار عبارت «پادشاهی جمشید هفتصد سال دو» مشاهده می‌شود و دو بیت آخر از کتیبه به پادشاهی خود جمشید اشاره دارد و متن دو بیت به شرح زیر است:

گران‌مایه جمشید فرزند او کمر بست یک‌دل پر از پند او

برآمد برآن تخت فرخ پدر به رسم کیان بر سرش تاج زر

بعد از بیان دو بیت بالا متن کتیبه خاتمه می‌یابد و نگاره و تصاویر نگاره به چشم می‌خورد. گویا متن به پادشاهی تهمورث اشاره دارد و داستان جمشید و پادشاهی او در قالب تصویر و نگاره بازنمایی شده است. جزئیات کتیبه در تصویر (۱) ارائه شده است:

در نگارهٔ پادشاهی جمشید در مرکزیت نگاره، تخت جمشید ترسیم شده و ساختار ترکیب در گردشی پویا و حلزونی ترکیب‌بندی شده است و محوریت نگاره بر شخصیت جمشید معطوف شده که در مرکز نگاره است. در سمت راست نگاره و بالا یک درخت دیده می‌شود و محیط طبیعی با بوته‌ها و گل‌بوته‌ها مزین شده است. به‌بیان‌دیگر در کل نگاره تصویر تک‌درختی به چشم می‌خورد. فضای نگاره، فضای آزاد و طبیعی است که



تصویر ۱. متن کتیبه نگاره پادشاهی جمشید، شاهنامهٔ بایسنقری. منبع: URL 3

تخت جمشید از پارچه و با تجمل کمی در مقایسه با ابهت شاهانه به نمایش درآمده است و شاه نشسته بر روی بالشی دیده می‌شود که دستکش به دست در حال رد و بدل‌کردن پرنده‌ای شکاری با فرد دیگری است و آن شخص هم دستکش به دست دارد. با دقت در جزئیات نگاره چرخ نخ‌ریسی و دستگاه پارچه‌بافی مشهود است. در قسمتی دیگر لوازم آهنگری و قلم‌زنی و ذوب فلزات و کورهٔ ذوب فلزات و دستگاه دمنده مشاهده می‌شود و افرادی مشغول کارند. تصویر کلاه‌خود موجود در نگاره اشاره به ساخت آلات جنگ در زمان این پادشاه دارد. فرد قیچی به دست نمایشگر رواج فن خیاطی و دوخت و دوز لباس و پارچه است. در سمت چپ نگاره فردی ایستاده و کیفی کوچک بر کمر بسته دیده می‌شود که شاید اشاره به حمل مکتوب و نامه یا پیک‌بودن او دارد. تعداد کل افراد، ۱۵ فیگور انسانی است. در ادامه تصویر (۲) نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری را نشان می‌دهد:

صناعات و مشاغل رایج در عهد تیموری

دربارهٔ هنرهای صناعی در دورهٔ تیموری باید گفت، شاهزادگان تیموری در محیطی دانش‌پرور و هنرپرور، رشد یافته و پس از تیمور در قلمرو خود در ماوراءالنهر، خراسان، عراق و دیگر مناطق به پرورش هنر و تشویق و گردآوردن هنرمندان پرداختند. (جهان‌دار، ۱۳۹۵: ۲۱) پسران و نوادگان تیمور که حکومت شهرهای فتح‌شدهٔ تیمور را عهده‌دار شدند، ازطریق پایتخت‌های مظفریان[۱] (شیراز و اصفهان)، جلایریان[۲] (تبریز و بغداد) و گروهی به نام کرت‌ها[۳] (هرات) به هنرمندان و صنعتگران دسترسی داشتند. (کنبای، ۱۳۸۰: ۵۰) غیاث‌الدین‌بن‌شاهرخ

تصویر ۲. نگارهٔ پادشاهی جمشید، شاهنامهٔ بایسنقری. منبع: URL 3

ملقب به بایسنقرمیرزا بهادرخان نوهٔ تیمور و فرزند سوم شاهرخ بعد از الغ‌بیگ و ابراهیم‌سلطان بود. (یزدی، ۱۳۳۶: ۵۲۲) براساس منابع دست اول و مستندات تاریخی باید گفت بایسنقر میرزا، شخصیتی فرهیخته، هنرمند، هنردوست و هنرپرور بود. (یعقوبی هشجین، ۱۳۹۵: ۴۵) میرخواند دربارهٔ هنرپروری و دانش‌دوستی بایسنقرمیرزا نقل می‌کند: «غیاث‌الدین میرزا بایسنقر فرزند شاهرخ، به هوش و کیاست و شجاعت و دانش‌دوستی و هنرپروری، موصوف بود. فضلا و دانشمندان و هنرمندان و پیشه‌وران، برای ادب‌دوستی و دانش‌پروری او، از اکناف مملکت، روی به درگاه او می‌آوردند. ...مهندسان و نقاشان در تذهیب و تصویر کار به جایی رساندند که مزیدی بر آن متصور نبوده است.»

(میرخواند، ۱۳۷۵: ۳/ ۱۱۶۵) در مطلع‌السعدین و مجمع‌البحرین نیز آمده است: «... در همهٔ احوال مجالست اصحاب کمال و مخالفت اهل علم و ارباب فضل بر خود فرض عین و عین فرض می‌دانست ...و انواع هنرمندان و پیشه‌وران را به‌نوعی تربیت فرمود که هریک وحید زمان و یگانهٔ دوران شدند.» (سمرقندی، ۱۳۸۳: ۲/ ۴۳۱ و ۴۳۰) هم‌چنین در بخش دیگری از این منبع

آمده: «... و جلدساختن و باقی نقوش و صنایع‌پرداختن، چنان نازک و زیبا شد که همانا در اَزمنهٔ سابقه و سعی ملوک سالفه کمتر میسر شده باشد و باقی حرفه‌ها، زرگری و نجاری و خاتم‌بندی و حدّادی[۴] از آنچه خیال مردم گذرد، زیاده‌تر شد.»(سمرقندی، ۱۳۸۳: ۲/ ۴۳۲) در خلد برین نیز نقل شده: «میرزا بایسنقر ...به فرط کیاست و فراست و وفور ذکاء و فطنت از سایر برادران ممتاز ...بود ...هنرمندان و پیشه‌وران از اصحاب صناعت و ارباب حرف در سایهٔ آفتاب عنایت و احسانش به رفاه حال آسوده بودند ...خطاطان و نقاشان و مُذَهِّبان و صحافان[۵] و زرگران[۶] و خاتم‌بندان و درودگران[۷]، به تربیت آن حضرت، در نازکی، کار را به جایی رسانیدند که مزیدی بر آن متصور نیست.» (واله اصفهانی قزوینی، ۱۳۷۹: ۵۲۴) هم‌چنین بایسنقرمیرزا علاوه‌بر اینکه حامی هنرمندان و صنعتگران عصرش بوده، خود نیز دستی در هنر داشته است. او ازجمله خطاطان و خوشنویسان برجستهٔ نیمهٔ اول قرن نهم هجری قمری بوده است. (یعقوبی هشجین، ۱۳۹۵: ۵۴) هم‌چنین «او بزرگترین مشوق هنرهای زیبا در عصر خود شناخته می‌شود» و می‌توان او را بزرگترین کتاب‌دوست عالم برشمرد. (میرجعفری، ۱۳۷۹:۱۲۴) بنابراین قرن نهم هجری قمری، عصر طلایی هنر تجلید در ایران محسوب می‌شود و پیشرفت کارگاه بایسنقرمیرزا در هنر تذهیب و صحافی و تجلید به حد اعلای خود رسید و از لحاظ فنی و نیز کاربرد نقوش تزئینی از غنای شگفت‌انگیزی برخوردار بود. (شراتو و دیگران، ۱۳۸۴: ۵۴) کتیبه‌نگاری از هنرهای وابسته به معماری و از صنایع رایج در عصر تیموری است و بایسنقرمیرزا علاوه‌بر کتابت به کتیبه‌نگاری نیز تسلط داشت و کتیبه‌ای منحصربه‌فرد از او، در مسجد گوهرشاد مشهد برجای مانده است. (یعقوبی هشجین، ۱۳۹۵:۷۳) مسجد جامع گوهرشاد یکی از بناهای شاخص عهد تیموری است که از پیشرفت هنر معماری در دورهٔ تیموری حکایت دارد. این بنا را همسر شاهرخ، گوهرشاد خاتون ساخت و در سال ۸۲۱ هجری قمری به اتمام رساند. (میرخواند، ۱۳۷۵: ۶/ ۱۱۵۴). باید گفت باغ‌آرایی و باغ‌سازی در دوران تیموری بسیار پراهمیت بوده است، به‌گونه‌ای که این دوران را شروع رنسانس باغ‌سازی در ایران نامیده‌اند. (انصاری، ۱۳۹۰: ۸) در دورهٔ تیموری هنر سفالگری نیز رایج بوده است و با پیروی از طرز عمل و متأثر از نقوش تزئینی دورهٔ مغول تداوم یافت. (دیماند، ۱۳۶۵: ۱۹۶) هنرهای چوبی و تزئینات روی چوب نظیر منبت‌کاری هم متأثر از هنر دورهٔ مغول و پیرو روش‌های پیشین بوده است. (یعقوبی هشجین، ۱۳۹۵: ۴۵) بافت منسوجات ابریشمی از مشاغل رایج دیگر دوران تیموری است؛ زیرا در این دوره مراکز مهم پرورش کرم ابریشم در مناطق یزد، کرمان، خراسان، گیلان و مازندران وجود داشت و جزو صنایع ملی ایران محسوب می‌شد. (جمشیدی، ۱۳۹۳: ۱۰۳) شکار و تربیت پرندگان شکاری و بازداری نیز در دورهٔ تیموری رونق خاصی داشته است. مغولان اهمیت زیادی برای شکار قائل بودند و شکار هم برای امرار معاش و هم به‌عنوان مراسمی برای آمادگی‌های جنگی انجام می‌شد. باید خاطرنشان کرد که منصب قوشچی‌باشی در دربار خان‌های ترک و مغولان جایگاه ویژه‌ای داشته است و زیر نظر قوشچی‌باشی ده‌هزار قوش‌دار آمادهٔ خدمت به شاه بودند. (حسینی، ذکاوت، ۱۳۹۹: ۵۴) شاهرخ تیموری در دوران حکومت خود به شکار در مناطق مختلف می‌پرداخت و از انواع حیوانات و پرندگان شکاری مانند سگ و یوزپلنگ و باز، شاهین و لاچین استفاده می‌کرد. (سمرقندی، ۱۳۸۳: ۳/ ۱۹۰- ۱۸۹)

تحلیل صناعات در نگارهٔ پادشاهی جمشید شاهنامهٔ بایسنقری براساس اشعار شاهنامه و مشاغل عهد تیموری

همان‌طور که در بخش قبلی نیز بدان اشاره شد، در نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری جمشید بر روی تختی نشسته و در حال رد و بدل کردن پرنده‌ای شکاری است و اطرافیانش پیشه‌ورزانی هستند که هر یک مشغول به صنعتی به نمایش درآمده‌اند. برای بررسی دقیق‌تر جزئیات پیشه‌ورزی بازنمایی‌شده در نگاره به متن شاهنامه رجوع شده است و متن شاهنامه نشان می‌دهد که جمشید شاه در دوران حکومت خود به رواج برخی مشاغل و گسترش وجوه تمدنی و فرهنگی پرداخته است. مطالبی نظیر ساخت ابزارآلات جنگی (خود، زره، جوشن، خفتان، تیغ و برگستوان و پوشش جنگی)، نرم‌کردن آهن، بافت پارچه از کتان، ابریشم و موی قز و تولید دیبا و خز، دوخت‌ودوز لباس و جامه، ترویج زراعت و کشاورزی، گسترش معماری و ساخت خانه، گرمابه و کاخ از مصالح سنگ و گچ، استخراج گوهر و سنگ‌های قیمتی، تولید عطر و بوی خوش مانند بان[۸]، کافور، مشک ناب، عود[۹] و عنبر[۱۰] و گلاب، پزشکی و درمان امراض و نیز کشتی‌سازی از صناعات و مشاغلی هستند که آشکارا به آنها اشاره شده و رواج آنها به جمشیدشاه منسوب است. مقایسهٔ موارد یادشده با جزئیات تصویر

نگاره نشان می‌دهد که موارد ساخت ابزارآلات جنگی (خود، زره، جوشن، خفتان، تیغ و برگستوان و پوشش جنگی)، نرم‌کردن آهن، بافت پارچه از کتان، ابریشم و موی قز[11] و تولید دیبا و خز، دوخت‌ودوز لباس و جامه در نگاره تصویرسازی شده و موارد ترویج زراعت و کشاورزی، گسترش معماری و ساخت خانه، گرمابه و کاخ از مصالح سنگ و گچ، استخراج گوهر و سنگ‌های قیمتی، تولید عطر و بوی خوش مانند بان، کافور، مشک ناب، عود و عنبر و گلاب، پزشکی و درمان امراض و نیز کشتی‌سازی در نگاره به چشم نمی‌خورد. هم‌چنین باید خاطرنشان کرد تربیت پرندگان شکاری که از حالت جمشید استنباط می‌شود (در حال ردوبدل‌کردن پرندهٔ شکاری است) و نیز فردی که کیفی چون کیف نامه و مکتوب به کمر بسته هم در تصویر نگاره دیده می‌شود و در متن اشعار به رسم بازداری و نیز کتابت یا نامه‌رسانی اشاره نشده است. دربارهٔ جزئیات مشاغل تصویرشده هم باید افزود، ساخت آلات جنگی در متن اشعار با عبارت ساخت خود، زره، جوشن، خفتان، تیغ و برگستوان و پوشش جنگی به‌کار رفته که در تصویر نگاره، صنعتگران در حال کار با چکش و قلم دیده می‌شوند و کلاه‌خودی بر روی زمین و در کنار یکی از پیشه‌ورزان که در حال چکش‌کاری است، مشاهده می‌شود. هم‌چنین لوازمی چون قیچی فلزبری و جعبهٔ ابزار فلزکاری هم مشاهده می‌شود. دربارهٔ نرم‌کردن آهن، هنرمند مصورکار این شغل را با به تصویرکشیدن یک کورهٔ ذوب فلزات، دستگاه دمنده برای افزایش دمای کوره و فردی که در حال کار با دستگاه دمنده است، بازنمایی کرده است. در قسمت پایین‌تر هم دو نفر در حال چکش‌کاری فلز و حالت‌دادن به آن و به‌اصطلاح در حال نرم‌کردن آن ترسیم شده‌اند. بافتن پارچه نیز در قالب دستگاه پارچه‌بافی و چرخ نخ‌ریسی به نمایش درآمده است. شغل خیاطی نیز به‌صورت فردی در حال بریدن پارچه و فردی دیگر در حال دوخت‌ودوز پارچه دیده می‌شود. جدول (۱) جزئیات این تطبیق را ارائه می‌دهد:

جدول ۱: طبقه‌بندی صناعات و مشاغل در نگارهٔ پادشاهی جمشید براساس اشعار *شاهنامه* و مشاغل رایج دورهٔ تیموری

ردیف	مشاغل ایجادشدهٔ جمشید به روایت اشعار شاهنامهٔ فردوسی	جزئیات تصاویر نگارهٔ پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری	مشاغل و صناعات رایج در دورهٔ تیموری
۱	ساخت آلات جنگی (خود، زره، جوشن، خفتان، تیغ و برگستوان و پوشش جنگی) (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۶)		فلزکاری (اسلحه‌سازی، حدادی یا آهنگری، زرگری و ...) پارچه‌بافی و دوخت و دوز لباس سفالگری زراعت و کشاورزی و رواج باغ‌سازی و باغ‌آرایی معماری و تزئینات وابسته به معماری چون کتیبه‌نگاری، کاشی‌کاری و ... پزشکی و طب بازداری و پرورش پرندگان شکاری
۲	نرم‌کردن آهن (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۶)		
۳	بافت پارچه از کتان، ابریشم و موی قز و تولید دیبا و خز (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۶)		

۴	دوخت و دوز لباس و جامه (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۶)		
۵	ترویج زراعت و کشاورزی (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۷)	بازنمایی تصویری از این حرفه در نگاره وجود ندارد.	
۶	گسترش معماری و ساخت خانه، گرمابه و کاخ از مصالح سنگ و گچ (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۷)	بازنمایی تصویری از این کار در نگاره وجود ندارد.	
۷	استخراج گوهر و سنگ‌های قیمتی (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۷)	بازنمایی تصویری از این مطلب در نگاره وجود ندارد.	
۸	تولید عطر و بوی خوش مانند بان، کافور، مشک ناب، عود و عنبر و گلاب (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۷)	بازنمایی تصویری از این کار در نگاره وجود ندارد.	
۹	پزشکی و درمان امراض (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۷)	بازنمایی تصویری از این حرفه در نگاره وجود ندارد.	
۱۰	کشتی‌سازی (فردوسی، ۱۳۹۱: ۲۷)	بازنمایی تصویری از این شغل در نگاره وجود ندارد.	
۱۱	در متن شاهنامه به شغل بازداری جمشید شاه و تربیت پرندگان شکاری اشاره‌ای نشده است.		
۱۲	در متن شاهنامه به امر کتابت یا نامه‌رسانی هم تحت عنوان عملکردهای جمشید اشاره نشده است.		

منبع: (نگارندگان با استناد به متن *شاهنامهٔ فردوسی* به تصحیح پژمان پورحسین)

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در متن شاهنامه اموری نظیر ساخت ابزارآلات جنگی (خود، زره، جوشن، خفتان، تیغ و برگستوان و پوشش جنگی)، نرم‌کردن آهن، بافت پارچه از کتان، ابریشم و موی قز و تولید دیبا و خز، دوخت‌ودوز لباس و جامه، ترویج زراعت و کشاورزی، گسترش معماری و ساخت خانه، گرمابه و کاخ از مصالح سنگ و گچ، استخراج گوهر و سنگ‌های قیمتی، تولید عطر و بوی خوش مانند بان، کافور، مشک ناب، عود و عنبر و گلاب، پزشکی و درمان امراض و نیز کشتی‌سازی از صناعاتی هستند که جمشید آنها را پایه‌گذاری کرده است و در این میان ساخت ابزارآلات جنگی (خود، زره، جوشن، خفتان، تیغ و برگستوان و پوشش جنگی)، نرم‌کردن آهن و آهنگری، پارچه‌بافی و خیاطی در تصویرنگاری صحنهٔ پادشاهی جمشید بازنمایی شده است و مواردی نظیر ترویج زراعت و کشاورزی، گسترش معماری و ساخت خانه، گرمابه و کاخ از مصالح سنگ و گچ، استخراج گوهر و سنگ‌های قیمتی، تولید عطر و بوی خوش مانند بان، کافور، مشک ناب، عود و عنبر و گلاب، پزشکی و درمان امراض و نیز کشتی‌سازی که در متن اشعار شاهنامه به جمشید نسبت داده شده، در جزئیات نگاره به چشم نمی‌خورد. هم‌چنین باید گفت در متن اشعار نیز به بازداری و تربیت پرندگان شکاری، نیز به نامه‌رسانی و پیک درباری هم اشاره نشده، ولی در جزئیات نگاره، شخص جمشیدشاه در حال ردوبدل‌کردن پرندهٔ شکاری به تصویر درآمده است. هم‌چنین مقایسهٔ جزئیات نقاشی با مشاغل و صناعات موجود در دورهٔ تیموری نشان می‌دهد نگارگر به مواردی چون باغ‌سازی، کتاب‌سازی، خوشنویسی و کتابت، زرگری، نجاری، سفالگری و معماری و هنر خاتم‌سازی اشاره نکرده است. جزئیات نگاره نشان می‌دهد که نگاره بر مهارت جمشیدشاه در بازداری و شکار با پرندگان شکاری تأکید دارد و هنرمند در تصویرپردازی اثر به شغل بازداری از مشاغل رایج دورهٔ تیموری پرداخته است و از مشاغل و صناعات رایج زمان خود فقط مواردی چون تربیت پرندگان شکاری، ذوب فلزات، آهنگری و ساخت کلاه‌خود، نخ‌ریسی و بافتن پارچه، خیاطی و دوختن لباس را به تصویر کشیده است.

پی‌نوشت

۱. سلسله‌ای که از ۷۳۷ تا ۸۳۲ هجری بر نواحی مختلفی از ایران به‌جز خراسان حکومت کرد.

۲. حکومت آل‌جلایر که تعدادی از بازماندگان مغول از ۷۴۰ تا ۸۳۵ هجری در مناطقی از ایران فرمان‌روایی می‌کرد.

۳. آل کرت، سلسله‌ای که از حدود ۶۴۳ تا ۷۸۳ هجری در خراسان حکومت می‌کردند.

۴. آهنگری

۵. جلدساز، شیرازه‌بند

۶. جواهرساز، جواهری، طلاساز، طلاکار

۷. نجار

۸. درختی خوشبو و معطر

۹. ماده‌ای معطر و خوشبوکننده

۱۰. عنبر یا به فارسی شاه‌بوی، ماده‌ای مومی است که از نهنگ عنبر به دست می‌آید. در گذشته بیشتر در عطرسازی به کار می‌رفت. (منبع: URL2)

۱۱. ابریشم خام بدقماش. (URL1

منابع

احمدی توانا، اکرم (۱۳۹۳) «بررسی بینامتنی نگارهٔ پادشاهی جمشید از شاهنامهٔ بایسنقری»، **باغ نظر**، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۸،

صص ۵۴- ۴۷.

اردستانی رستمی، حمیدرضا (۱۳۹۶) «تیامت میان‌دورودی (بین‌النهرین) جمشید و ضحاک»، **تاریخ‌نامهٔ خوارزمی**، سال ۵، شمارهٔ ۲۰، صص۳۹- ۱۳.

انصاری، مجتبی (۱۳۹۰) «باغ ایرانی، زبان مشترک منظر در ایران و هند»، **منظر**، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۳، صص ۱۱- ۶.

ایزدی، عباس، احمدپناه، سید ابوتراب (۱۳۹۵) «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های دربار جمشید و دربار فریدون در شاهنامهٔ طهماسبی با تأکید بر ترکیب‌بندی نگاره‌ها»، **نگره**، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۳۸، صص ۷۸- ۶۰.

آذری، علاءالدین (۱۳۸۷) «پژوهشی در زمینهٔ اساطیر مشترک ایران و هند»، **فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی تاریخ**، سال ۳، شمارهٔ۱۰، صص ۲۶- ۵.

بیکمرادی، نرگس (۱۳۸۷) «بررسی تطبیقی فرم و رنگ در دو نگارهٔ به‌بندکشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری و شاهنامهٔ شاه طهماسبی»، **فصل‌نامهٔ هنر**، شمارهٔ ۷۷، صص ۲۶۰- ۲۴۲.

پرنیان، موسی؛ بهمنی، شهرزاد (۱۳۹۱) «بررسی و تحلیل نمادهای بخش اساطیری شاهنامه»، **متن‌شناسی ادب فارسی**، سال ۴، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۰- ۹۱.

جمشیدی، فرخ‌لقا (۱۳۹۳) **بررسی اوضاع اقتصادی و اجتماعی خراسان در عصر شاهرخ تیموری**، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، رشتهٔ تاریخ، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان.

جهان‌دار، حوریه (۱۳۹۵) **مطالعه و شناسایی جنبه بیانگری نگاره‌هایی از شاهنامهٔ ابراهیم‌سلطان و محمد جوکی با تکیه بر ویژگی‌های اجتماعی و هنری**، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران.

حسینی، سیدرضا؛ ذکاوت، سحر (۱۳۹۹) مطالعهٔ تحلیلی تصاویر پرندگان شکاری در نگاره‌های شاهنامه طهماسبی، **نگره**، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۳، صص ۶۹- ۵۱.

دیماند، موریس‌اسون (۱۳۶۵) **راهنمای صنایع دستی**، ترجمهٔ عبدالله فریار، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزاق (۱۳۸۳) **مطلع‌السعدین و مجمع‌البحرین**، به اهتمام عبدالحسین نوایی، جلد ۲ و ۳، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.

شراتو، امبرتو؛ گروبه، ارنست (۱۳۸۴) **هنر ایلخانی و تیموری**، ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: مولی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۱) **شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی**، به‌تصحیح پژمان پورحسین، نسخهٔ پی‌دی‌اف

کنبای، شیلا (۱۳۸۰) **نگارگری ایرانی**، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

لطیفیان، نارملا، شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۱) «بررسی ویژگی‌ها و مطالعهٔ تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی (دوشاهنامهٔ بایسنقری- شاه طهماسبی)»، **دوفصل‌نامهٔ مدرس هنر**، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ۶۶- ۵۵.

مبینی، مهتاب، شاه‌وردی، امین (۱۳۹۷) نگارگری ایران فراتر از نظریات، **پژوهش‌نامه گرافیک و نقاشی**، دوره ۱، شمارهٔ ۱، صص ۶۰- ۵۱.

میرجعفری، حسین. (۱۳۷۹) **تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ تیموریان و ترکمانان**، اصفهان: انتشارات دانشگاه اصفهان.

میرخواند، محمدبن‌خاوندشاه‌بن‌محمود (۱۳۷۵) **روضه‌الصفا فی سیرة الانبیاء و الملوک و الخفا**، تهذیب و تلخیص عباس زریاب، جلد ۳ و ۶، تهران: علمی و فرهنگی.

ندرلو، مصطفی، پورعلی‌اکبر، مریم (۱۳۸۶) «بررسی ساختار تصویری و طراحی (دیزاین) کتب کهن شاهنامهٔ بایسنقری و هفت‌اورنگ جامی»، **دوفصل‌نامهٔ مدرس هنر**، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۹۳- ۷۷.

واله اصفهانی قزوینی، محمدیوسف (۱۳۷۹) **خلد برین**، به‌کوشش هاشم محدث، روضه ۶، تهران: میراث مکتوب.

یاحقی، محمدجعفر، قائمی، فرزاد (۱۳۸۶) «نقد اساطیری شخصیت جمشید از منظر اوستا و شاهنامه»، **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**، شمارهٔ ۲۱، صص ۳۰۵- ۲۷۳.

یزدی، شرف‌الدین علی (۱۳۳۶) **ظفرنامه**، به تصحیح محمد عباسی، جلد ۲، تهران: امیرکبیر.

یعقوبی هشجین، سیدکمال (۱۳۹۵) **مقایسهٔ اقدامات فرهنگی هنری ابراهیم سلطان و بایسنقرمیرزای تیموری**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ تاریخ، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی (ره).

References:

Ahmadi Tavana, A. (2014), An Intertextual Study of Jamshid's Kingdom painting in Baysonqor's Shahnama, ***Bagh- e Nazar***, 11(28), 47- 54. (text in Persian)

Ansari, M. (2011), Persian Garden, the common language of landscape architecture in India and Iran, ***Manzar***, 3(13), 6- 11. (text in Persian)

Ardestani Rostami, H. (2017), Tiamat of Mesopotamia (Bina al-Nahreyn), Jamshid and Zahak, ***Kharazmi History***, 5(20), 13- 39. (text in Persian)

Azari, A. (2008), Research in the field of common myths of Iran and India, ***History***, 3(10), 5-26. (text in Persian)

Bikmoradi, N, (2008), "Comparative study of form and color in two paintings: Zahak's arrest in Baysonghory Shahnameh and Shah Tahmasebi Shahnameh", ***Art Quarterly***, (77), 242- 260. (text in Persian)

Canby, Sh. (2001), ***Persian Painting***, Translated by: Mahnaz Shayestefar, Tehran: Institute of Islamic Art Studies. (text in Persian)

Dimand, M S. (1986), ***a handbook of Muhammadan art***, translated by Abdullah Faryar, (nd ed2), Tehran: Scientific and Cultural Publications. (text in Persian)

Ferdowsi, A. (2012), ***Shahnameh of Hakim Abolghasem Ferdowsi***, edited by Pezhman Pourhossein, PDF version: www.takbook.com. (text in Persian)

Hoseini, S R. Zekavat, S. (2020), an Analytical Study of Images of Birds of Prey in the Miniature Paintings of Tahmasebi Shahnameh, ***Negareh***, 15(53), 51- 69. (text in Persian)

Izadi, A. Ahmadpanah, S A. (2016), A Comparative Study of the Visual Elements of the images of the Jamshid Court and the Court of Fereydoun in the Tahmasebi's Shahnameh, Emphasizing the Composition of the images, ***Negareh***, 11(38), 78-60. (text in Persian)

Jahandar, H. (2016). ***Study and identification of expressive aspects of the Shahnameh of Ebrahim Sultan and Mohammad Joki based on social and artistic features***, Master, Tehran University of Arts. (text in Persian)

Jamshidi, F. (2014), ***A Study of the Economic and Social Situation of Khorasan in the Age of Shahrokh Teymouri***, Master Thesis, Lorestan University. (text in Persian)

Latifiyan, N. Shayestehfar, M. (2002), A Study of the features and Comparative Study of Iranian Paintings in the Timurid and Safavid Periods (Baysonghor's and Tahmasp's Shahnameh), ***Modarres-e honar***, 1(2), 55- 66. (text in Persian)

Mirjafari, H. (2000), ***History Evolutions of Political, Social, Economic and Cultural in Iran during the Timurid and Turkmen Periods***, Isfahan: Isfahan University Press. (text in Persian)

Mirkhand, M. (1996), ***Rozaho al-Safa fi Sira al-Anbiya va al-Muluk va al-Khafa***, Refinement and summarization of Abbas Zaryab, Volumes 3 and 6, Tehran: Scientific and Cultural Publications. (text in Persian)

Mobini, M. Shahvordi, A. (2018). Persian painting, beyond theories. ***Painting Graphics***, (1), 51- 60. (text in Persian)

Naderlo, M. Poraliakbar, M. (2007), the pictorial structure and design of ancient books of Baysonghory Shahnameh and Haft Awrang Heroes", ***Modarres- e honar***, 2(2), 77- 93. (text in Persian)

Parnian, M. Bahmani, SH. (2012), Study and analysis of the symbols of the mythological part of Shahnameh, ***Textology of Persian literature***, 4(1), 91- 110. (text in Persian)

Samarghandi, K A. (2004), ***Matlaa Al-Saadin va Majmaa al-Bahrain, by Abdolhossein Navaii***, Volumes 2 and 3, Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies. (text in Persian)

Valeh Esfahani Qazvini, M Y. (200), ***Khald Barin***, by Hashem Mohaddes, Rouzeh 6, Tehran: Written Heritage. (text in Persian)

Yaghobi Hashjin, S K. (2016), ***Comparison of cultural- art activities of Ibrahim Sultan and Baysonghor Mirza Timurid***, Master Thesis, International University of Imam Khomeini (RA). (text in Persian)

Yahaghi, M. Ghaemi, F. (2007), Mythological Critique of Jamshid's Personality from the Perspective of Avesta and Shahnameh, ***Journal of the Faculty of Literature and Humanities***, Shahid Bahonar University of Kerman, (21), 305-273. (text in Persian)

Yazdi, Sh A. (1957), ***Zafarnameh***, to correct Mohammad Abbasi, Volume 2, Tehran: Amir Kabir. (text in Persian)

URL:

URL 1: https://abadis.ir/fatofa/%D9%82%D8%B2/(access date: 2021/05/04).

URL 2: https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D9%86%D8%A8%D8%B1 (access date: 2021/05/04).

URL 3: http://www.mehremihan.ir/ebook/2788-%D8%AF%D8%B1%DB%8C%D8%A7%D9%81%D8%AA-%DA%A9%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%B4%D8%A7%D9%87%D9%86%D8%A7%D9%85%D9%87-%DB%8C-%D8%A8%D8%A7%DB%8C%D8%-B3%D9%86%D9%82%D8%B1%DB%8C (access date: 2021/05/04).

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی

چکیده

یکی از روش‌هایی که برای درک و تحلیل متن، به کار برده می‌شود، استفاده از اصول نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی تصویری توانایی تجسم و شکل‌پذیری را دارد و در مجموعه‌ای از جمله تضاد، تناسب، تعادل، زاویه دید و... می‌توان جایگاه نشانه‌ها را در یک متن تصویری بررسی کرد. از داستان‌های مهم در شاهنامهٔ طهماسبی، رزم رستم با سهراب است که در نسخ متعددی مصورسازی شده است. هدف از انجام این پژوهش بررسی نشانه‌های دیداری به‌کاربرده‌شده در سه نگاره از رزم رستم با سهراب است. نگارندگان تلاش دارند با روش توصیفی تحلیلی حاصل از مطالعات کتابخانه‌ای، همچنین مفاهیم و روابط ساختاری نهفته را که مدنظر هنرمند بوده، بررسی کنند و به پرسش‌هایی زیر پاسخ دهند:
۱. نگارگران نسخهٔ مصور شاهنامهٔ طهماسبی برای انتقال معنای درونی متن در تصویر، چه شیوه‌ای از نشانه‌شناسی تصویری را در ترکیب‌بندی نگاره‌ها به کار برده‌اند؟
۲. نگارگران نسخهٔ مصور شاهنامهٔ طهماسبی چگونه از نظام نشانه‌شناسی دیداری برای انتقال مفاهیم در نگاره بهره گرفته‌اند تا مخاطب مفهوم را از آن نشانه‌های معنادار دریافت کند؟
یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر نشانه‌های کلامی را به‌صورت نشانه‌های تصویری به مخاطب منتقل می‌کند و حتی با توجه به نشانه‌های درونی متن، لایه‌های معنادار در متن تصویر، موجبات تکثیر معانی را فراهم کرده است.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، شاهنامهٔ طهماسبی، نگارگری، نشانه‌شناسی تصویری، نبرد رستم و سهراب.

سمیرا ربیع‌زاده هفشجانی
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسندهٔ مسئول).
s.rabizadeh29@gmail.com

ناهید جعفری دهکردی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان.
Jafari.nahid20@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹-۰۶-۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۰۴-۲۳

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.33136.1086

مقدمه

در تاریخ ایران همواره آفرینش‌های هنری و ادبی در کنار هم موجب شکل‌گیری قالب‌های نسخ مصور بسیاری شده است. در این نسخ مصور همواره دگرگونی‌های هنری شاعر و نگارگر به چشم می‌خورد که بر اساس جهان‌بینی هنر تصویری شکل گرفته است. به‌طوری که با وجود زیبایی‌های حاضر در این جهان، میان ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی برقرار است که بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی همانند، موجب خلق مضمون‌های متنوعی در این زمینه‌های هنری شده است. از این رو منطبق‌بودن صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی موجب همان وصف‌های ناب است که سخنوران از عناصر طبیعت، برای انسان و اشیا ارائه می‌کنند، در مصورسازی کار نقاشان می‌توان این معنا را یافت (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱). همچنان که نقاش، اشخاص و صحنه‌های داستان و بن‌مایه‌های درونی را با زبان خط و رنگ مجسم می‌کند، می‌توان چنین ارتباطی را میان متن نوشتاری و تصویری در شاهنامهٔ طهماسبی دید. این اثر بر اساس شاهنامهٔ فردوسی و با توجه به جهان‌بینی هنرمند تصویرگری شده است که در آن تأثیرات فرهنگی و هنری ایرانی مربوط به دورهٔ صفوی مشهود است. از روایت‌های تأثیربرانگیز از کتاب سترگ شاهنامه، داستان کشته‌شدن رستم و سهراب است، این تراژدی از نظر نگارگران نیز نگذشته است و تصاویر متعددی از آن را مصور کرده‌اند. شاهنامهٔ طهماسبی یکی از نسخ مصوری است که شاهکار هنری-ادبی مکتب تبریز دوم را شامل می‌شود. نقاشان مشهور این داستان را از ابتدا تا انتها به‌صورت مصور نقاشی کرده‌اند. هدف از انجام این پژوهش بررسی نشانه‌های به کار برده شده در نگاره‌های رزم رستم با سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی است. سؤالات محوری پژوهش بر این عناوین تنظیم شده‌اند که:

۱. نگارگران برای انتقال معنای درونی نشانه‌ها از متن به تصویر چه شیوه‌ای را به کار برده‌اند؟

۲. چگونه نظام نشانه‌شناسی برای انتقال مفاهیم در نگاره انجام گرفته شده است تا مخاطب مفهوم را از آن نشانه‌ها و دلالت‌های معنادار دریافت کند؟

به‌طور کلی هفت نگاره مرتبط با این داستان مصور شده‌اند که عبارتند از ۱. سهراب در حال گرفتن اسب، ۲. نبرد میان سهراب با گردآفرید، ۳. درخواست کی‌کاووس از رستم برای جنگ با سهراب، ۴. نخستین روز از رزم رستم با سهراب، ۵. اندر افکندن سهراب، رستم را، ۶. مرگ سهراب، ۷. زاری رستم در مرگ سهراب. از بین این مجالس سه نگارهٔ نبرد رستم و سهراب بر مبنای نشانه‌شناسی دیداری پژوهش و بررسی شد؛ این نگاره‌ها بر اساس متن اصلی و نشانه‌شناسی تصویری بررسی و تفسیر شدند. شایان ذکر است که کاربرد نشانه‌های تصویری در قالب پیام دیداری در متن تصویری، نقش تعیین‌کننده‌ای را بر عهده دارد؛ چراکه تصویر به طرز فوق‌العاده‌ای بر چند معنایی تأثیر دارد و دلالت‌های بی‌شمار و متفاوتی را به وجود می‌آورد. از این رو، با خوانش نشانه‌های تصویری از متن نگاره‌ها، لایه‌های معنایی آنها آشکار و پیام‌های نهفتهٔ درون متن و تصویر تحلیل و بررسی می‌شود.

روش تحقیق

در انجام این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با تکیه بر روش نشانه‌شناسی تصویری(دیداری)، سه نگارهٔ مرتبط با داستان نبرد رستم با سهراب، از شاهنامهٔ طهماسبی انتخاب و سپس بر اساس هر یک از نگاره‌ها شرح کلی از آن مطرح شد و با مشخص‌کردن عناصر به‌کاربرده‌شده در هر یک از نگاره‌ها جدول‌هایی تعیین شد که منطبق بر تحلیل نشانه‌های تصویری درون متن است تا بتوان ارتباط معنایی عناصر تصویری را معین کرد.

پیشینهٔ پژوهش

بر اساس مطالعات انجام‌شده تاکنون پژوهشی مستقل در ارتباط با نشانه‌شناسی تصویری مجالس رستم و سهراب از شاهنامهٔ مصور شاه طهماسبی انجام نپذیرفته است؛ اما تعدادی پژوهش در راستای نگاره‌های رستم و سهراب را پژوهشگران به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند که به شرح زیر است:

۱. مینا بهنام (۱۳۸۸)، در مقاله‌ای با عنوان «شاهنامهٔ فردوسی پیش‌متن سترگ شاهنامهٔ شاه طهماسب (بر بنیاد نظریهٔ ترامتنی ژنت)»، بر این باور است که شاهنامهٔ طهماسبی با داشتن بیش از دویست نگاره و نمایش صحنه‌های اسطوره‌ای، تاریخی و حماسی ضمن برقراری پیوند بینامتنی میان شعر و نقاشی، شاهد تبدیل‌شدن عناصر کلامی به نشانه‌ای نیز هستیم؛

۲. سیدمحتشم محمدی و همکاران (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «شاهنامهٔ فردوسی پیش‌متن شاهنامهٔ شاه طهماسبی با تأکید بر نگاره‌های داستان رستم و سهراب» با بررسی متن این داستان از شاهنامهٔ فردوسی، چگونگی کارکرد هنرمندان برای خلق تصاویری هماهنگ

در هفت نگاره و میزان وفاداری نگارگران در انتقال متن به تصویر بررسی شده است و به این مهم دست پیدا کرده‌اند که با وجود نگارگران متعدد در تصویرسازی این داستان، نگاره‌ها به هم بسیار نزدیک‌اند و انسجام این ۷ نگاره، یک روایت کامل تصویرسازی را بیان می‌کند. ضمن اینکه با نوشتن اشعار مرتبط تا حد زیادی داستان را بازگو کرده‌اند؛

۳. علی محمدی و نوشین بهرامی‌پور (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی» از دیدگاه ساختارگرایی که مبتنی بر روایت‌شناسی است؛ داستان رستم و سهراب را به‌عنوان یک روایت در دو سطح داستان و کلام (گفتمان) بررسی کرده‌اند: در سطح داستان با تکیه بر نظریات تولان[1] و مارتین[2]، ارزیابی رویدادهای به هم مرتبط، چگونگی شکل‌گیری بحران و فرایند گذر از بحران شده و بنابر الگوی گرماس[3]، نقش شخصیت‌ها در پیشبرد داستان و ارتباط آنها با زمینهٔ داستانی مدنظر قرار گرفته است. در سطح کلام یا گفتمان بنابر «دید روایی» راجر فالر[4]، موقعیت فردوسی به‌عنوان راوی، نوع ارتباط و نگرش راوی به شخصیت‌ها و تأثیر آنها در روند روایت ارزیابی شده است؛

۴. مهناز محمدی خشوئی و فرزانه فرخ‌فر(۱۳۹۵)، در مقاله‌ای تحت عنوان «تأثیر اوضاع سیاسی و اجتماعی دورهٔ آل‌مظفر بر مصورسازی شاهنامه؛ مطالعهٔ موردی: مجلس نبرد رستم و سهراب» به بررسی زیرساخت‌هایی مانند مضمون و عناصر بصری در مجلس نگارگری نبرد رستم و سهراب در شاهنامه‌های مکتب شیراز آل‌مظفر پرداخته‌اند تا ضمن کشف وجوه اشتراك و افتراق، تأثیر اوضاع و شرایط سیاسی و اجتماعی آن روزگار را در مصورسازی این مجلس دریابند. نتایج پژوهش گویای آن است که نگارگران این دوره، هم‌سو با تحولات سیاسی و شرایط جامعهٔ خود، به صحنه‌پردازی این داستان پرداخته‌اند و این امر به‌ویژه در منظره‌پردازی، پیکره‌نگاری، اجرا و فضاسازی آثار آشکار است؛

۵. امین مجلسی و نادیا معقولی (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای با عنوان «شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب» در این تحقیق شکل و شمایل رستم را در نگاره‌های دوره‌های مختلف از منظر پیرس[5] تحلیلی نشانه‌شناسانه کرده‌اند و در پایان پژوهش چنین به نظر می‌رسد که ارتباط با موضوع داستان و به تصویرکشیدن کاراکترها از سوی نگارگران، از مسیرهای شنیدن داستان و دریافت پیام‌های زبانی-گفتاری، خواندن متن داستان از طریق پیام‌های زبانی- متنی و دیدن تصاویر از پیش موجود، شکل می‌گیرد و در نهایت با دخالت اندیشه و خلاقیت‌های فردی و به‌کارگیری عناصر بصری، اعم از متن و تصویر، در قالب نگاره‌ها، انتقال به مخاطب امکان‌پذیر می‌شود. در مجموع، نگارگران برای معرفی و شناساندن رستم به مخاطب، از نشانه‌های با رابطهٔ قراردادی در وجه نمادین و علت و معلولی در وجه نمایه‌ای، بیشتر بهره برده‌اند؛

۶. شیدا حسامی و سیدنظام‌الدین امامی‌فر (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دههٔ اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی» ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری را در پوسترهای مرتبط با همین موضوع بررسی کرده‌اند و به این مهم دست یافته‌اند که اغلب ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در این پوسترها، عناصر شمایلی است.

گفتنی است خلأ مطالعاتی در زمینهٔ پژوهش حاضر مشوق نویسندگان در ارائهٔ چنین مقاله‌ای شد.

تصویر و نشانه‌شناسی تصویری(دیداری)

انسان برای ثبت و انتقال تفکرات و اطلاعات خویش از ویژگی‌های تصویری نیز بهره برده است. این ابداع همچون یک رسانه جهت انتقال اندیشهٔ ذهنی فردی به فرد دیگر به کار برده می‌شود. ساختار این رسانه مراحل مختلفی را طی کرده که حاصل آن شکل‌گیری انتزاعی‌ترین ساختار فرمی نظام الفبایی، برای انتقال واژه‌های زبانی و اندیشه در قاب تصویر است. تصویر، همان ابزار بیان و تأثیرگذاری در متن نوشتاری است که صحنه‌های دیده‌شده را به‌صورت تصویرهای متحرک و خیره‌کننده تبدیل می‌کند و بر ژرفای روان درونی آدمی به شیوه‌های مختلف از طریق عقل، اندیشه، حس و خیال و عاطفه نفوذ می‌کند. امروزه آنچه به نام خط می‌شناسیم، عبارت است از مجموعه‌ای از علائم سمبولیک که هر یک از آنها به‌صورت جدا یا ترکیبی، مفاهیم خاصی را منتقل می‌کنند (فدوی ، ۱۳۸۸: ۱۵). برای مطالعهٔ یک متن تصویری و بررسی چگونگی تولید معنا در آن می‌توان از کارکردهای نشانه‌ای بهره‌مند شد. امروزه در بیشتر متون فرهنگی، هنری و فکری چه به‌صورت نوشتاری و تصویری استفاده از اصول و نظام نشانه‌شناسی به کار برده می‌شود و از طریق این نظام می‌توان به کارکردهای معنایی و دلالتی در آن اثر پی برد. دانش نشانه‌شناسی به‌عنوان یک رویکرد و روش نوین در نقدهای هنر و ادبی اهمیت ویژه‌ای دارد. در واقع نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند نشانه دانسته شود سروکار دارد و حتی

نشانه‌شناسی در اشکال فراوان با تولید معنا و بازنمایی نیز ارتباط دارد (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰). ارتباط‌دادن چنین نشانه‌هایی به‌صورت ناخودآگاه از طریق ویژگی‌ها و قراردادهای اجتماعی امکان‌پذیر است. از این رو استفاده از نشانه‌ها در کانون اهمیت برای یک اثر قرار دارد (ماجدی و دیگران، ۱۳۸۹ :۵۰). در دانش نشانه‌شناسی اصلی‌ترین مفهومی که مطرح می‌شود، مفهوم نشانه است. نظریه‌پردازان نشانه‌شناس، انسان را نوعی نشانه می‌دانند که توانایی خلق و تغییر معنا را داراست. در اصول نشانه‌شناسی و نقد فرهنگی، همیشه برای شروع ضرورتاً از نشانه‌ها بهره گرفته می‌شود (مرزبان، ۱۳۹۱: ۸). نباید این نکته را فراموش کرد که نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر معنا می‌یابند، همین امر موجب می‌شود که در ارتباط با نشانه‌های مختلف معانی متفاوتی پیدا کنند. امروزه نشانه‌شناسان به الگوی مادی‌تری برای پذیرش معنا تمایل دارند، به‌طوری که «اکنون دال عموماً به‌صورت مادی یا فیزیکی نشانه، یعنی چیزی که می‌تواند دیده شود، شنیده شود، لمس گردد، بوییده یا چشیده شود، تلقی می‌گردد.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۴) حال انسان در این مسیر است تا از رمزگان و قراردادهایی که ناآگاه است، بهره گیرد و در پی رسیدن به معنا باشد، زیرا انسان در جهانی زندگی می‌کند که نشانه‌های بصری هر لحظه در آن بیشتر می‌شود و لازم است که آنها را بیاموزد، در واقع نمایان‌ترین نشانه‌ها همان چیزهایی نیستند که نشانمان می‌دهند(همان: ۲۷).

نشانه‌شناسی تصویری یا دیداری، یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که موضوع آن، بررسی تصویر یا آیکون[۶] است. شایان ذکر است که نخستین بار رولان بارت[۷] «نشانه‌شناسی دیداری» را در اروپا، در دههٔ شصت میلادی مطرح کرد. در نشانه‌شناسی تصویری مدل‌هایی برای تجزیه و تحلیل تصاویر و اشیا به کار برده شد که بعدها مبنایی بر نظریات نشانه‌های اجتماعی قرار گرفتند که در آن منطق روش‌های تشکیل تصاویر، شبکه‌هایی معنایی منشعب را تحلیل می‌کردند که مرتبط با زبان دیداری بودند. ژان ماری فلوش[۸](۱۹۸۶) یکی از بنیانگذاران در مطالعهٔ متون دیداری است که سه ویژگی را برای همهٔ تصاویر در نظر دارد: ۱. ویژگی اول: سطح[۹] مداری یا دوبعدی[۱۰] بودن آنهاست؛ ۲. ویژگی دوم: بهره‌مندی هر سطح دیداری از نظام نشانه‌ای مختلف است. به همین دلیل در متون به‌طور هم‌زمان نظام نشانه‌ای (تصویر، رنگ، حرکت، نور، فضا و...) در هم آمیخته و همگن دیداری را که موجب وحدت‌بخشی در متن دیداری شده است، به وجودآورده‌اند؛ ۳. در مطالعات متون دیداری ژان ماری فلوش، بُعد شکل‌پذیربودن نشانه‌های دیداری را مدنظر قرار داد که به‌دنبال طبقه‌بندی نشانه‌ها نیست، بلکه هدف کشف روابط نظام‌مند است که سبب می‌شود تا تصویر، یک ابژهٔ معنادار باشد (شعیری، ۱۳۹۱: ۳۳). بر تحلیل‌های فلوش یک اصل دوگانه حاکم است: اتصال و انفصال نشانه با مرجع خود. این همان چیزی است که به دور و نزدیک در مطالعات تصویری مرتبط است؛ یعنی تصویر می‌تواند دور یا نزدیک به مرجع خود باشد(همان: ۳۴). بر همین اساس تفکیک و تحلیل هر یک از نشانه‌های تجسمی در توصیف یک تصویر یا نوشتار، از لابه‌لای متن مشخص می‌شوند و به پیام‌های بصری در محتوای اثر پی برده می‌شود.

از پیام‌های تجسمی در تحلیلی نشانه‌های تجسمی آنچه برای توجه و تفسیر اهمیت دارند، عبارت‌اند از:

۱. کادر یا قاب: در یک اثر هنری، اولین عنصری که یک هنرمند آن را انتخاب می‌کند، کادر است. محدودهٔ فیزیکی که فضای کادر را به دو قسمت، بیرونی و درونی اثر تقسیم می‌کند و بر ذهن و تخیل بیننده اثر می‌گذارد. کادر عناصر دیداری را در خود جمع می‌کند و به آن شکل می‌دهد و به‌عنوان معیار مهمی در ارزیابی روابط موجود بین اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک اثر هنری، در شناخت و بررسی عناصر بصری ترکیب‌بندی به شمار می‌رود؛

۲. زاویهٔ دید: در زوایهٔ دید، هنرمند فضا و موضوع مرئی را مشخص می‌کند و به‌طور گزینشی وضعیتی است که مخاطب از آن زاویه موضوع را بررسی می‌کند. تغییر زاویهٔ دید موجب به تعویق انداختن آن، افشای داستان و ایجاد تنوع بصری می‌شود. به‌طوری که با تغییر زاویهٔ دید، وقایع داستانی و موضوعی نیز در متن تغییر می‌کند که ویژگی‌های احساسی و بصری تصویر و حتی معنای ضمنی دستخوش دگرگونی‌هایی می‌شوند (صدفی و دیگران،۱۳۹۰: ۱۱).

۳. ترکیب‌بندی: طراحی و سازماندهی عناصر دیداری، آثار هنرهای تجسمی نیازمند ترکیب‌بندی است. مجموعه تصاویر، از عناصر بصری ایجاد شده‌اند که در یک کیفیت ویژه به لحاظ ارزشی به وجود آمده‌اند که در القای مفاهیم مدنظر به مخاطب نقش با ارزشی را در انتقال محتوای اثر انجام می‌دهند. کیفیت‌های بنیادی در یک ترکیب‌بندی خوب شاملِ تعادل، تناسب، حرکت، ریتم و... است (پهلوان، ۱۳۸۹: ۵۲).

شاهنامهٔ طهماسبی

از آنجا که در طول تاریخ بشری نگاریدنِ صُور و اشکال، یاری‌بخش القای مفاهیم و توصیف داستان‌ها و روایات

بوده، این امر موجب التزام دو جانبهٔ ادب و هنر شده و تبلوری بی‌نظیر به فرهنگ می‌بخشد. عواملی چند که شاخصهٔ اصلی فرهنگ و تمدن ایرانی است، موجب شدند که مصورسازی نسخ ادبی به‌ویژه شاهنامه تبدیل به سنتی پایا شوند و بر همین اساس، نسخ زیادی در ادوار گذشته نگاشته و مصور شدند؛ چرا که تصویرگری ادبی می‌تواند در جهت فهم صریح داستان و ارتباط او با شخصیت‌ها و بروز احساسات و فهم و درک بیشتر موضوع ازسوی مخاطب مؤثر واقع شود و خواننده به جایگاهی فراتر از توان متن، دست پیدا کند (جعفری دهکردی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۹۶). یکی از این نسخ ارزشمند شاهنامه‌ای موسوم به طهماسبی است که در مکتب تبریز دورهٔ صفوی به سال ۹۲۸ه.ق. نگاشته شده است (بینیون و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۱۶). از ویژگی‌های بارز در این مجموعه استفاده از عناصری بصری که در نگاره‌ها به‌صورت مشترک با هم در ارتباط‌اند و موجب تدوین و تکمیل بصری در یک روایت شده است (بنی‌اسدی، ۱۳۹۳: ۵).

داستان رستم و سهراب

یکی از پرشورترین داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی داستان رزم رستم و سهراب است. این داستان از نظرها و دیدگاه‌های متفاوتی بررسی شده است و حتی از متن به تصویر نیز، هنرمندان زیادی در یک اثر هنری با روش‌های خاصی آن را به اجرا درآورده‌اند. ذبیح‌الله صفا دربارهٔ شاهنامه چنین بیان کرده «فردوسی در متن استفاده شده کوشیده است تا از زیاده‌روی و نقص مطالب برکنار باشد، ولی در توصیف میادین و مناظر از الفاظ و نیروی عالی ذهن و تخیل تا حد ممکن بهره برده است. به نقل از سخن فردوسی، ماخذ این داستان را به موبد پیری اشاره کرده است» (صفا، ۱۳۶۳: ۱۶۷). توانایی هنر داستان‌پردازی فردوسی اثری با صحنه‌پردازی قدرتمند و با شگردهایی روایی را به وجود آورد، در این اثر حماسی چنین قوتی به کار برده شده که از تمام زوایا نیازمندِ بررسی و تحلیل است (جعفری،۱۳۸۹ : ۴). روایت فردوسی از داستان رزم میان سهراب و رستم در ۲۵ بخش و در قالب شعر، بیشتر به ویژگی‌های سهراب می‌پردازد؛ سرنوشت جوانی که فرزند رستم و زادهٔ دختر شاه سمنگان که جویای نامی است. او در نوجوانی به‌سرعت بالیده و قدرت و قامتی همچون مردان پیدا می‌کند. سهراب در پی یافتن پدری که هرگز او را ندیده بود، تلاش می‌کند؛ افراسیاب که دشمن سرسخت ایران و حتی رستم است، سهراب جوان را در این مسیر خطرناک و پر ماجرا تشویق می‌کند. افراسیاب، موکبی با ارزش در اختیار سهراب می‌گذارد و او را به‌سمت مرزهای ایران می‌فرستد تا اینکه طبق آیین جنگاوری، در حوادثی که رخ می‌دهد؛ سهراب و رستم پیش روی هم قرار می‌گیرند (محمدی و دیگران، ۱۳۹. : ۱۴۲). در رزم‌های متعدد با بی‌خبری پدر و پسر نسبت به یکدیگر، رستم پهلوی سهراب را می‌شکافد و ناگاه با دیدن نشانی از خود بر بازوی سهراب، پی به پدر و فرزندی‌شان می‌برد؛ رستم از کی‌کاووس نوشدارو می‌خواهد، ولی کی‌کاووس از دادن آن امتناع می‌کند و سهراب جان می‌دهد و رستم بر مرگ سهراب زاری می‌کند، رستم به زابلستان برمی‌گردد و تهمینه را از کشته‌شدن سهراب آگاه می‌کند.

تحلیل نگاره‌های نبرد رستم با سهراب

نخستین نبرد سهراب به لشکرگاه کی‌کاووس

سهراب در طی یافتن پدرش، به لشکر ایرانیان و کاووس رسید و به آنها حمله برد و با گفتار دشنام، از کی‌کاووس هم‌رزم خواست تا با او نبرد کند و دلاوری خودش را که برای یافتن پدرش آمده به او و دیگر لشکریان نشان بدهد. ولی هیچ‌یک از افراد تنومند سپاه کی‌کاووس خودشان را هماورد سهراب نمی‌دیدند. سهراب برای از پای‌درآوردن سپاه دشمن به سراپرده یورش می‌برد تا دشمن با حملهٔ غافلگیرانهٔ شبانه به‌سمت سپاهش حمله نکند. کی‌کاووس قاصدی به نام گیو را به سمت رستم می‌فرستد و از او کمک می‌خواهد. رستم زمانی که خبر را می‌شنود دستور می‌دهد که رخش را زین کنند و از گرگین می‌خواهد که عجله کند و همهٔ سپاه بزرگش را به این جنگ فرا بخواند:

به دل گفت کین رزم آهرمن است
نه این رستخیز از پی یک تن است
(خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۱۶۹)

هنگامی که رستم به میدان نبرد با سهراب می‌رسد، رقیبش را (سهراب) به رزم می‌خواهد، ولی سهراب با دیدن رستم می‌خندد که تو با این سن زیاد چگونه من را به نبرد تن‌به‌تن دعوت می‌کنی، رستم در جواب چنین می‌گوید: من تمام عمر خود را در حربگاه گذرانده‌ام و اگر از دست من زنده نجات یافتی، از مرگ هراسی نداشته باش. هر دو با گفتارهایشان بر دل یکدیگر مهر و محبت نشان دادند تا اینکه سهراب از رستم نامش را می‌پرسد، ولی رستم از گفتن نژاد و تبار خود امتناع می‌کند. پس از این گفتارها هر دو پهلوان به نبرد می‌پردازند که گاه با شمشیر، گاه با نیزه و گاه با گرز و تیر و کمان به یکدیگر

حمله می‌کنند، اما هیچ‌کدام بر رقیبش چیره نمی‌شود؛ در حالی که همهٔ لباس‌های رزمشان تکه‌تکه و پاره شده بود، سپس با هم کشتی می‌گیرند، اما هیچ‌کدام پیروز نمی‌شوند و به سمت سپاه خود می‌روند. سهراب بار دیگر کهنسالی و خستگی رستم را به طعنه می‌گیرد، ولی او این حرف‌ها را تاب نمی‌آورد و به سمت لشکر توران حمله می‌کند و سهراب هم در مقابل به سپاه ایران یورش می‌برد و چند تن از مردان قهرمان سپاه را از بین می‌برد. وقتی که رستم از جاه و مقام کی‌کاووس هراسناک می‌شود، سهراب را پند می‌دهد که چرا چون گرگی که به گله می‌زند و همه را از بین می‌برد و آنها را می‌کشد. رستم بار دیگر سهراب را به نبرد در روز دیگر دعوت می‌کند (رجبی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۷۲).

تصویر ۱. نخستین نبرد رستم و سهراب، منسوب به عبدالعزیز، موزهٔ هنرهای معاصر تهران مأخذ: (Canby, 2014: 164)

تصویر ۱ نخستین صحنهٔ نبرد میان رستم و سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی است که فضای خارج از بارگاه پادشاهان را نشان می‌دهد. نگارگر زاویهٔ دیدی هم‌سطح با دید مخاطب را انتخاب کرده است و فضای دور و نزدیک را به‌خوبی در یک ترکیب‌بندی به کار برده است. با توجه به نظام تصویری به کار برده شده، تقابلی از طبیعت و فرهنگ را می‌توان بررسی کرد که شامل نشانه‌های نظام طبیعت با عناصر منطبق با نگاره و نشانه‌های نظام فرهنگ که شخصیت‌های انسانی هستند. در این نگاره نشانه‌های نظام فرهنگی با وجود تعداد بسیار زیاد افراد ناظر بر صحنهٔ نبرد بر نشانه‌های نظام طبیعت تسلط یافته‌اند. در این تصویر رستم در حال حمله به سپاه توران است و سپاهیان در حال فرارند. در قسمت پایین سهراب با گرز آهنین افرادی را از پای درآورده که نقش بر زمین شده‌اند. کی‌کاووس که روبنده‌ای سیاه چهره‌اش را پوشانده در قسمت راست و سوار بر اسب همراه با محافظانش، شاهد صحنهٔ نبرد است. از هر دو سپاه افرادی در بالای تصویر در حال نواختن طبل و کوس جنگی هستند. افرادی نیز ناظر بر این ماجرای نبرد هستند و دیگر افرادی از سپاهیان ایران که در نگاره ترسیم شده‌اند، از توانایی و نیروی جسمانی سهراب حیرت زده‌اند که چگونه این جوان قادر به روحیهٔ جنگاوری و دلاوری است. حتی می‌توان اشاره کرد که وجود رنگ‌های متنوع در نگاره بر هیجان‌انگیزبودن این صحنه افزوده است. در پایین نگاره دو بیت انتخاب شده که به صراحت بیانی از این صحنهٔ نبرد را در بردارد. برای مشخص‌کردن دیگر عناصر طبق نشانه‌شناسی تصویری از نگاره در جدول۱ شرح داده شده است.

جدول۱: بررسی نشانه‌های تصویری در نگارهٔ نخستین نبرد رستم با سهراب

عناصر تصویری نگاره	ویژگی نشانه‌های تصویری به کار رفته
رستم	در سمت چپ نگاره رستم با پوشش جنگی در حال حمله به سپاه توران است.
سهراب	سهراب در سمت راست و پایین نگاره در حال حمله به سپاه ایران است و چند فرد را تباه کرده است.
کی‌کاووس	کی‌کاووس سوار بر است و پوشش سیاهی بر روی صورتش به‌دلیل خصلت پلید که نگارگر چنین او را به تصویر کشیده، در حال مشاهدهٔ جنگ و نبرد رستم و سهراب است و محافظانش گرداگرد او قرار دارند.
پهلوانان هر دو سپاه و ناظران صحنهٔ نبرد	دیگر افراد که در سراسر نگاره قرار دارند، به پهلوانی پدر و پسر توجه دارند و به شجاعت جوانی سهراب که اینگونه نبرد می‌کند، حالتی متحیر و متعجب دارند.

اسب	اجرای اسب‌های رئال با همان سبک نقاشی ایرانی که تعداد زیادی و با رنگ‌های متنوع در این صحنه وجود دارند که هر کدام به مراتب کارایی ویژه‌ای دارد و به‌عنوان عنصری سودمند و با ارزش در ترکیب‌بندی به کار رفته است.
ابر	ابرها در آسمانی لاجوردی در رنگ‌های درخشان نمایش داده شده‌اند.
درخت‌ها و عناصر گیاهی	درختچه‌های خشک‌شده در نگاره به کهنسالی رستم و دیگر پهلوانان هر دو سپاه و بوته‌های کنار آب بر جوانی و شادابی سهراب اشاره دارد.
آب	ادامه‌داربودن داستان و جریان زندگی و روشنایی است و حتی به همان دل مهربان و نرم‌شدهٔ سهراب به رستم را نیز را تداعی می‌کند.
سیمرغ	نقش سیمرغ به‌عنوان پرندهٔ افسانه‌ای خردمند و اسطوره‌ای، در مسیر شناخت حق در ادبیات و فرهنگ داستانی ایرانی استفاده شده است. در اینجا نیز استفاده از این نقش بر روی زین اسب رستم به کار برده شده است که صورت اساطیری‌بودن این داستان را نمایانده است.
نقوش تذهیب و هندسی	از میان نقوش و آرایه‌های هنری بیشتر از همه نقش اسلیمی بر روی البسه، تیردان‌ها و زره‌های جنگی اسب‌ها استفاده شده است. کاربرد نقوش هندسی در کنار نقوش دیگر بر زیبایی آنها افزوده است.
سر درفش‌ها	استفاده از فرم اژدها در بالای پرچم‌ها و علم‌های جنگی به خصلت پلید و شرکی‌کاووس و هومان در هر دو سپاه اشاره دارد.
تنوع رنگی	استفاده از تعداد زیادی رنگ که در کل نگاره استفاده شده‌اند به هیجان صحنهٔ نبرد و حتی حیران‌بودن افراد ناظر از نیروی جسمانی این دو پهلوان نیز افزوده است.

دومین نبرد: و اندر افکندن سهراب، رستم را

در نبرد نخست هیچ‌یک از پهلوانان نتوانستند بر دیگری چیره شوند. سحرگاهان رستم با زین‌کردن اسبش به آوردگاه می‌رود. سهراب هم که نشانی از پدرش نیافته است به جنگ با رستم روانهٔ میدان نبرد می‌شود. یکی از سرداران سپاه سهراب، به نام هومان، به دستور افراسیاب مانع از گفتن نام و نشان رستم به سهراب می‌شود و رستم را رقیب جنگی سهراب خطاب می‌کند. وقتی آن دو در آوردگاه روبه‌روی هم می‌ایستند، ابتدا از احوال یکدیگر جویا می‌شوند؛ سهراب دست دوستی و آشتی به سمت رستم می‌برد، ولی رستم آن را رد می‌کند و می‌گوید که من فریب این سخن‌های تو را نمی‌خورم و برای جنگ به اینجا آمده‌ام. سهراب در جواب رستم می‌گوید: اگر نظر تو چنین است به دستور پروردگار نبرد تن‌به‌تن می‌کنیم تا یکی بر دیگری پیروز شود و از اسب‌هایشان با پیاده‌شدن به مبارزه و کشتی گرفتن می‌پردازند.

بزد دست سهراب چون پیل مست — برآوردش از پای و بنهاد پست
نشست از بر سینهٔ پیلتن — پر از خاک چنگال و روی و دهن
یکی خنجری آبگون برکشید — همی خواست از تن سرش را برید

(خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۱۸۲).

رستم که می‌بیند سهراب با خنجری می‌خواهد او را بکشد، چاره‌ای جز این ندارد که به سهراب بگوید در رسم و آیین پهلوانان، کسی که رقیب را برای بار اول بر خاک زند، نباید او را بکشد و سر از تنش جدا کند. ولی برای بار دوم که بر او چیره شد، نامی از آن شیراوژن را از او بخواهد و سپس سر از تنش جدا کند و بکشد. سهراب فریب حرف‌های رستم را از سر ناپختگی و جوانی قبول می‌کند. بدین گونه رستم از دست سهراب رهایی می‌یابد و سهراب به سمت لشکر خود می‌رود. هومان او را ملامت و عتاب می‌کند و از سرانجام جنگ او را آگاه می‌گرداند. رستم نیز به سمتی می‌رود و بعد از شستن دست و صورتش به نیایش یزدان بزرگ مشغول می‌شود(رجبی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۷۴).

در تصویر ۲ شاهد دومین صحنهٔ نبرد رستم و سهراب هستیم که عنوان این نگاره در بالا وسط جدولی نوشته شده که ابیات مرتبط با داستان است و با نقوش تذهیب در اطرافش تزیین شده است. در این نگاره نیز همچون نگارهٔ پیشین در فضای آزاد و بدون هیچ نمایی از معماری و فضای گسترده‌ای از فضای طبیعت مشاهده می‌شود. با توجه به نظام تصویری و تقابل موجود میان طبیعت و فرهنگ در این نگاره نشانه‌های طبیعت بر نشانه‌های فرهنگ برتری دارد، ولی

تصویر ۲. به زیر افکندن سهراب، رستم را، منسوب به قدیمی، موزهٔ هنرهای معاصر تهران (Canby, 2014:164)

نگارگر به گونه‌ای عناصر را ترکیب کرده که دو شخصیت اصلی را در مرکز نگاره و دو ناظر بر صحنه در بالا و پایین سمت راست و چپ قرار داده که با چنین تقسیم‌بندی از این دو نظام موجب پویایی در صحنه شده است. با انتخاب زاویهٔ دیدی هم‌سطح به دید مخاطب نگاره اجرا شده است. همان‌طور که در نگاره دیده می‌شود، سهراب بر سینهٔ رستم نشسته و او را بر خاک زده است و با خنجری که در دست دارد در تلاش است رستم را از پای درآورد و سرش را از تنش جدا کند. همین مضمون در گرفت‌وگیر دو حیوان در سمت چپ و بالای نگاره نشان داده شده است که شیر در حال شکار یک آهوی پیر است. همچنین هر دو پهلوان همراهان و اسب‌هایی دارند که نظاره‌گر صحنهٔ نبردند که نبرد تن‌به‌تن و کشتی‌گرفتن آنها را تماشا می‌کنند. حتی عناصر طبیعی تصویرشده مرتبط با داستان است، همچون وجود دو درخت یکی در بالای نگاره و درخت دیگر در سمت راست که تنها شاخه‌های آن در کادر نمایش داده است و این درختان شامل یک درخت کهنسال و دیگری درختی مملو از شکوفه است که به شخصیت‌های اصلی این نبرد اشاره دارد. تصویرگر نیز با نهایت قوهٔ تصویری صحنه بر اساس ابیات مشخص شده در کادرهای بالا اجرا کرده است. در جدول ۲، نشانه‌شناسی تصویری از صحنهٔ دومین نبرد بر اساس ترکیب‌بندی تصویر۲ شرح داده شده است.

جدول۲: بررسی نشانه‌های تصویری در نگارهٔ دوم نبرد رستم با سهراب

عناصر تصویری نگاره	ویژگی نشانه‌های تصویری به کار رفته
رستم و سهراب	در این نگاره این دو شخصیت اصلی در مرکز نگاره قرار دارد و سهراب بر سینهٔ رستم نشسته و با خنجر در دست قصد دارد سینهٔ او را بشکافد، ولی رستم او را فریب می‌دهد؛ چنین نمایشی را در شاهنامه با کلمات بیان‌شده که سهراب همچون یک شیر شجاع به رقیب خود حمله کرده است.
ناظر	تنها دو سواره از هر دو سپاه ناظر بر این نبرد هستند که وسایل رزم هر دو پهلوان میدان نبرد را در دستان خود نگه داشته‌اند.
شیر و آهو	در سمت چپ نگاره شیری به آهویی حمله کرده و او را از پای درآورده است که اشاره به نبرد سهراب و رستم دارد و دیگر حیوانات در حال نگاه‌کردن به شیر و آهو هستند. شیر با داشتن اصلی بر نور و خورشید و آهو بر ویژگی زمینی و طبیعت که دو نیروی متضاد بر هم هستند که در تصویر در سمت چپ و بالای نگاره اجرا شده‌اند.
اسب	اسب به‌عنوان عنصری با ارزش در میدان نبرد و با دو رنگ قهوه‌ای نشان داده شده است که به یکی‌بودن نژادشان اشاره دارد و از هیجان صحنه در حال کوبیدن سم‌هایشان بر زمین‌اند و آرام و بی‌حرکت نیستند.
ابر	فرم ابرها در حال حرکت و جهش‌اند که به ادامه‌داربودن داستان اشاره دارند و رنگ استفاده‌شده بر آنها به رنگ‌های تیره تمایل دارند که بر زمینهٔ طلایی رنگ انجام گرفته است و دنباله‌های همچون شعله‌های آتش‌اند.
درخت و عناصر گیاهی	در وسط قسمت بالای نگاره درخت کهنسال و تنومندی اجرا شده که ویژگی شکوه و تعلیم در نگاره را دارد و به پند رسم پهلوانی رستم بر سهراب اشاره دارد. در پایین و همهٔ اطراف نگاره بوته‌های گل وجود دارد که باعث طراوت و شادی شده‌اند و وجود درخت‌های کنار آب نمادی از سرسبزی و زندگی‌اند شکوفه‌داربودن درخت که از سمت راست وارد نگاره شده است، به جوانی و پرانرژی‌بودن سهراب اشاره دارد که ناگاه این‌گونه وارد عرصهٔ نبرد با پهلوان ایرانی شده است.
نقوش هندسی و تذهیب	کاربرد این نقوش تکرارشونده بر روی لباس‌های رزم و وسایل جنگی زیبایی و هماهنگی خاصی که ویژهٔ هنر اسلامی‌ایرانی است به نگاره بخشیده است.

سومین نبرد و مرگ سهراب

در جنگ دوم رستم و سهراب، با وجود اینکه رستم توانست با حیله و نیرنگ خودش را از دست سهراب نجات دهد، سهراب از رستم خواست که شمشیر و گرز و تیر را رها کند و با یکدیگر دست دوستی و صلح دهند؛ ولی رستم نپذیرفت و هر دو به کشتی‌گرفتن و نبرد پرداختند. سهراب در این نبرد زور و توان جنگی خود را همچون قبل نداشت و خسته بود که ناگه رستم بر سر و یال او چنگ می‌برد و همچون شیری، شکار خود را بر زمین می‌زند. رستم که مطمئن است سهراب زیر دست و پای او آرام نمی‌گیرد، خیلی سریع با دشنهٔ تیز و آبدار، بر پهلوی سهراب فرو می‌برد. سهراب ناله و آهی سر می‌دهد و چنین به رقیبش می‌گوید: که عاقبت و سرانجام مرگ من در دستان تو بود. سهراب در همان حال از جوان و ناپخته بودنش و نشانه‌هایی از پدرش که تهمینه به او داده بود، برای رستم تعریف می‌کند. حال اگر قصد کشتن من را داری در امان نخواهی بود، چون اگر همچون ماهی در آب بروی و یا در سیاهی شب پنهان شوی و به آسمان‌ها بروی مانند ستارگان پدرم تو را خواهد یافت و می‌کشد (محمدی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۶۸). زمانی که رستم سخنان سهراب را می‌شنود جهان، دور سرش می‌چرخد و گیج و مبهوت می‌شود. رستم گفت: آیا نشانی از پدرت به همراه خود داری؟ سهراب پاسخ داد: مادرم مهره‌ای را بر بازویم بسته که نشانی از پدرم است و اگر تو پدر من باشی، تو من را از روی کینه و خشم کشتی و هرچند که بارها تو را بر سر مهر خود قرار دادم، ولی تو نپذیرفتی. هرچند که این نشان موقعی به‌کار آمد که بی‌فایده است. در همان حال آشفته رستم بند جوشن و لباس رزم سهراب را باز کرد و نشان را بر بازوی سهراب دید. رستم به گریه و زاری پرداخت.

همی ریخت خون و همی‌کند موی
سرش پر از خاک و پر از آب روی
بدو گفت سهراب کین بتری‌ست
به آب دو دیده نباید گریست
ازین خویشتن خستن اکنون چه سود؟
چنین بود و این بودنی کار بود

(خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۱۸۷).

در تصویر۳ به خوبی چنین فضایی از میدان جنگ میان رستم و سهراب نمایان است. در این نگاره نیز همچون ۲نگارهٔ قبل در فضای باز طبیعت صحنهٔ نبرد به تصویر کشیده شده که هیچ نمایی معماری‌گونه مشاهده نمی‌شود. با توجه به نظام تقابل موجود در این نگاره نشانه‌های طبیعت بر نشانه‌های فرهنگ برتری دارد، ولی نگارگر با برقراری تعادل در نظام تصویری، دو شخصیت اصلی را در مرکز نگاره قرار داده که با چنین ترکیب‌بندی از این دو نظام فضای اثیری و زمینی را در صحنه به هم متصل کرده است. در این نگاره نیز زاویهٔ دیدی هم‌سطح با دید مخاطب وجود دارد که اشاره به نمایش نیروی درونی هر دو پهلوان این داستان اساطیری دارد. در این صحنه همان‌گونه که مشاهده می‌شود؛ تنها رستم و سهراب به تصویر کشیده شده است. رستم که بند خفتان لباس رزم سهراب را باز کرده و در حالی که سهراب بر روی پایش قرار دارد بازوبندی که همان نشان بر روی دست راستش بسته شده، مشخص است. ابیات انتخاب‌شده از شاهنامه که بر اساس آن نگاره نمودار شده است، فضایی غم‌آلود و وهم‌آلود دارد که هیچ‌یک از افراد سپاه رستم و سهراب در آن حضور ندارند و تنها اسب هر دو پهلوان است که این حیوانات نیز از دیدن چنین صحنه‌ای در حالت‌های متفاوت در حال شیهه‌کشیدن هستند و هر دو در ظاهری متفاوت تصویر شده‌اند که یکی با پوشش و زره جنگی و دیگری بدون پوشش و عریان است و تنها

تصویر ۳. سومین نبرد میان رستم و سهراب، منسوب به قدیمی و عبدالوهاب، موزهٔ هنرهای معاصر تهران (Candy, 2014:164)

زین بر روی کمرش وجود دارد که در مقابل هم قرار دارند. اما نقطهٔ مرکزی نگاره همان جایی است که سهراب بر روی پای رستم نقش بر زمین شده است که یک کثرت و تقابل به وحدت را در پایان داستان نشان می‌دهد. حتی از لحاظ نشانه‌شناسی همان ابیات از پیش متن اصلی بودند که در یک متن تصویری اجرا شده‌اند. حتی شناسایی و وداع در همان حال میان پدر و پسر در تصویر نمایش داده شده و به گونه‌ای که ابیات به نوعی یک ارتباط بینامتنی را ایجاد کرده‌اند و تنها برخی از ابیات در کادرهای تقسیم شده در نگاره، خوشنویسی و برخی از آنها به انتخاب نگارگر حذف شده‌اند (بهنام، ۱۳۸۸: ۳۲). در پرداختن به مباحث نشانه‌شناسی تصویری این قسمت از نبرد رستم و سهراب، با توجه به ترکیب‌بندی منسجم نگاره، در جدول۳ شرح داده شده است.

جدول۳: بررسی نشانه‌های تصویری در نگاره، سومین نبرد رستم با سهراب (کشتن سهراب)

عناصر تصویری نگاره	ویژگی نشانه‌های تصویری به کار رفته
رستم و سهراب	در مرکز این نگاره پیکره‌های رستم و سهراب قرار دارند. رستم وقتی که توانست سهراب را در نبرد کشتی‌گرفتن بر زمین بزند با خنجری تیز فوراً پهلوی او را شکافت. این نگاره مربوط به زمانی است که رستم به منظوریافتن مهرهٔ بسته‌شده بر بازوی سهراب، لباس وی را چاک می‌دهد. در این تصویر نگارگر سهراب را بر روی زانوی رستم تصویرسازی کرده و گویی از عمد خلوتی پدرپسرگونه را در فضای طبیعت به دور از چشم سایرین تداعی کرده است و هیچ ناظری بر ثبت رخداد فرزندکشی، در این میدان وجود ندارد و غم و اندوه بر چهرهٔ رستم کاملاً هویدا است.
اسب‌های دو پهلوان	در سمت راست نگاره، اسب سهراب برگُستوان[۱۱] پوشیده است؛ اسب از دیدن صحنهٔ نابودی صاحبش پا بر زمین می‌کوبد. اسب رستم نیز در سمت چپ تصویر قرار دارد، اسبی که از دیدن این صحنه میخکوب شده است و مات و مبهوت چشم به کشته‌شدن سهراب به دست رستم دوخته است.
ابر	ابرها در آسمان آبی لاجوردی با رنگ‌های خاکستری در حال حرکت‌اند و به نوعی در حالت تکاپویی هستند که بساط گریه آسمان را بر زمین فراهم آورند.
تپه	وجود تپه‌های سنگی در بالای نگاره به فضای آزاد اشاره دارد که کسی از این مکان و محل نبرد این دو پهلوان اطلاعی ندارد، چنین با ساختار طبیعت ولی متناسب با نگاره‌های مکتب صفویه، به تصویر کشیده شده‌اند.
درخت و عناصر گیاهی	درخت‌ها و بوته‌هایی در سرتاسر نگاره وجود دارند و تنها یک درختچه در سمت راست نگاره خشک شده و دیگر درختچه‌ها در اندازه و انواع متخلفی به تصویر کشیده شده‌اند که استفاده از این عناصر در کنار هم به مرگ و پایان زندگی سهراب در میان پهلوانان دیگر اشاره دارد.
آب	در این نگاره نقش آب در قسمت پایین با وسعت کمی نمایش داده شده است که بر پایان و ادامه‌دارنبودن زندگی سهراب تأکید دارد.
کلاه‌خود	وجود کلاه‌خودهای افتاده بر زمین که در مقابل هم قرار گرفته‌اند به روبه‌روشدن پدر و پسر اشاره دارد. در اینجاست که کلاه‌خود سهراب همچون خودش بر زمین افتاده و حالت ایستایی ندارد، ولی کلاه‌خود رستم اینگونه نیست.
رنگ‌های تیره	بیشتر رنگ‌ها در نگاره با تن رنگ خاکستری استفاده شده‌اند که غم و انده ایجادشده بر پایان داستان را دارند که تنها رنگ‌های درخشان در مرکز نگاره برای لباس رستم و تن عریان شدهٔ سهراب استفاده شده تا چشم ببیننده به این نقطه متمرکز باشد.
نقوش هندسی و تذهیب	کاربرد این نقوش در نگاره بر نظم نقوش که ویژهٔ هنر ایرانی است افزوده و حتی هماهنگ بودنشان و کاربرد منطقی و به‌جا در جاهای مناسب در کادر تصویری بر هنرنمایی نگارگر در این نگاره اشاره دارد که بر روی پوشش‌های جنگی رستم و سهراب و حتی بر روی زین و پوشش اسب‌ها نیز اجرا شده‌اند.

نتیجه‌گیری

با بررسی ساختار نشانه‌های تصویری در ۳ نگاره از شاهنامهٔ طهماسبی، بیانگر این موضوع است که هنرمند توانسته پیام واضحی را بر اساس کیفیت ادراکی در جهت ملموس و قابل درک‌بودن نگاره‌ها در ترکیب‌بندی‌ها رقم بزند. حتی معنای تصویری که به‌صورت یک نشانه میان موضوع و ترکیب بوده، فرایندی منسجم در نحوهٔ پیکره‌بندی تصویر را موجب شده است. از این رو در این پژوهش، با شناسایی عناصر ساختاری و تصویری در نگاره‌ها، آن پیچیدگی را در ورای سادگی از طریق نشانه‌های تصویری و دیداری می‌توان آشکار کرد. از آنجایی که میان موضوع نگاره و نشانه‌های تصویری و عناصر ترکیب‌بندی‌شده ارتباط مشخصی وجود دارد، نگارگر برای انتقال معنا از طریق نشانه‌های تصویری

از مواردی همچون ۱. استفاده از زاویهٔ دید هم‌سطح با دید مخاطب در هر ۳ نگاره و حتی اشاره به نیروی درونی دو شخصیت اصلی داستان دارد؛ ۲. تناسب عناصر که بر اساس موضوع به کار برده شده در هر ۳ نگاره، در جهت انتقال سریع مفاهیم و موضوع تصویرگری شده‌اند؛ ۳. تضادی از نیروهای خیر و شر که بر تمرکز و ادامه داربودن داستان به کار برده شده و این متغیرهای وابسته توجه مخاطب را برمی‌انگیزاند؛ ۴. تعادل ترکیب‌بندی و تمهیداتی که برای تصویرگری هر سه موضوع از نبرد رستم و سهراب مشخص شده‌اند و با وجود متغیرهای بسیار در موضوع اصلی، ولی تعادلی سنجیده میان عناصر و نشانه‌های تصویری ارائه شده است؛ ۵. استفاده از فضای دور و نزدیک که بر حضور مستقیم مخاطب بر حوادث داستان دلالت دارد و همین امر بر کلیات داستان را در هر ۳ نگاره مطرح می‌شود و حتی استفاده از تکرار فضای آزاد بدون نمایی از معماری بر گستردگی و تنوع‌پذیری موضوع را برای مخاطب فراهم می‌کند، همه این موارد را نگارگران در کادر ترکیب‌بندی آثار خویش به بهترین وجه استفاده کرده‌اند.

نتایجی از وجوه نشانه‌های تصویری و دیداری در مفهوم عناصر ترکیب‌بندی ۳ نگاره از نبرد رستم و سهراب که چنین می‌توان مطرح کرد:

۱. نشانه‌های تصویری در نگاره‌ها بیشتر بر اساس جهان‌بینی هنرمند صورت گرفته و با الهام از اصل داستان در نگاره‌ها اجرا شده‌اند که می‌توان به تصویر رستم، سهراب،کی‌کاووس و دیگر افراد که نقشی بر این داستان داشتند، اشاره کرد، ولی نگارگر تنها به اعضای اصلی داستان توجه کرده و آنها را در نگاره نمایش داده است و به نوعی ارتباط میان دال و مدلول بین دو متن نوشتاری و تصویری را برقرار کرده است؛

۲. وجوه نشانه‌های تصویری به‌صورت نقوش هندسی و آرایه‌هایی مانند هنر تذهیب استفاده شده‌اند که در لباس‌های رزم پهلوانان و دیگر افراد حاضر و لوازم جنگی در نگاره به‌خوبی اجرا و ترکیب شده‌اند. در نگاره‌ها از تنوع رنگ‌ها بهره برده شده که همچون تنوع رنگ‌ها در نگارهٔ نخستین روز رزم رستم و سهراب بر هیجان و تحرک در میدان نبرد غالب شده است؛

۳. وجوه نشانه‌های تصویری از عناصر طبیعی در نگاره‌ها همچون ابر، درختچه‌ها و بوته‌های کنار آب که به سرسبزی و ادامه‌داربودن داستان اشاره دارند و خود آب که دارای معنای طراوت و سرزندگی را به همراه دارد و به نوعی از بین‌بردن هر گونه ناپاکی است که در هر ۳ نگاره نقشی بر تصویر دارد و در هر کدام سمت و سوی متفاوت از موضوع نگاره را نمایش می‌دهد. همچون نگارهٔ سومین روز از نبرد رستم و سهراب، عنصر آب در ترکیب‌بندی قسمت کمی از پایین نگاره را پوشش داده که نگارگر برای پایان زندگی سهراب از این وجه نشانه‌ای تصویری بهره گرفته و به نوعی به مرگ و پایان داستان مرتبط می‌شود، در این وجه از نشانه‌شناسی به نوعی دال ایجادشده از عناصر به قراردادهایی مرتبط است که معناهای آنها به مدلول‌های تصویری در نگاره‌ها نسبت داده می‌شوند.

پی‌نوشت

1. Michael Toolan
2. Wight, Martin.
3. Algirdas Julius Greimas.
4. Roger Fowler.
5. Charles Sanders Peirce.
6. Icon.
7. Roland Barthes.
8. Jean-Maria Floch.
9. Plan.
10. Bidimensionnel.

۱۱. برگستوان پوششی است که روز نبرد پوشند و بر اسب پوشانند (جعفری دهکردی، ۱۳۹۶: ۱۶۷)

منابع

اشرفی، م.م. (۱۳۶۷) **هم‌گامی نقاشی با ادبیات در ایران**، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه.

بنی‌اسدی، محمدعلی (۱۳۹۳) «بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامهٔ طهماسبی از منظر تصویرسازی»، **نگره**، سال ۹، شمارهٔ ۳۲، صص ۹۵-۹۰.

بهنام، مینا (۱۳۸۸) شاهنامهٔ فردوسی پیش‌متن سترگ شاهنامهٔ شاه طهماسب (بر بنیاد نظریهٔ ترامتنی ژنت)، **کتاب ماه ادبیات**، شمارهٔ ۳۳، صص ۳۲-۳۰.

بینیون، لارنس و ویلکینسون، جیمزوراستیوارت و گری، بازیل (۱۳۸۷) **سیر تاریخ نقاشی ایران**، ترجمهٔ محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.

پهلوان، فهیمه (۱۳۸۷) **ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی**، تهران: دانشگاه هنر.

جعفری دهکردی، ناهید (۱۳۹۶) **از سمند رزم تا اسبان جان اسب در اندیشه و هنر ایرانی از عصر باستان تا صفویه**، تهران: تایماز.

جعفری دهکردی، ناهید و فرجی، سارا و ترک‌زاده، ابراهیم (۱۳۹۸) «مقایسهٔ تطبیقی متن و نگاره در شاهنامهٔ صفوی W602 والترز (درآوردن رستم، بیژن را از چاه)، **فصل‌نامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی**، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۴۹، صص ۲۱۷- ۱۹۵.

جعفری، اسدالله (۱۳۸۹) **نامهٔ باستان در بوتهٔ داستان**، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷) **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

حسامی، شیوا و امامی‌فر، سیدنظام‌الدین(۱۳۹۸) «مطالعهٔ نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دههٔ اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی»، **پژوهش‌نامهٔ گرافیک نقاشی**، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۵۳- ۴۳.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۹) **شاهنامهٔ ابوالقاسم فردوسی**، جلد۲، تهران: نشر کالیفرنیا.

رجبی، محمد و همکاران (۱۳۹۲) **شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی**، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»؛ موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱) **نشانه‌معناشناسی دیداری**، تهران: نشر سخن.

صدفی، مهرداد و آیت‌اللهی، حبیب‌الله و گودرزی، مصطفی (۱۳۹۰) «تغییرات زاویهٔ دید و همبستگی آن با دگرگونی‌های معنایی در هنرهای دیداری»، **نشریهٔ هنرهای زیبا**، شمارهٔ۴۶، صص ۱۴-۵.

فدوی، سید محمد (۱۳۸۸) «از توکن تا نوشتار؛ احجام سفالین، بدوی‌ترین فرم نوشتار»، **نشریهٔ هنرهای تجسمی**، شمارهٔ۳۹، صص ۲۴-۱۵.

ماجدی، حمید و زرآبادی، زهرا سادات (۱۳۸۹) «جستاری در نشانه‌شناسی شهری»، **آرمان‌شهر**، شمارهٔ ۴، صص۵۶- ۴۹.

مجلسی، امین و معقولی، نادیا (۱۳۹۸) «شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب»، **کیمیای هنر**، شمارهٔ ۳۳، صص ۱۱۲-۹۳.

محمدی خشوئی، مهناز و فرخ‌فر، فرزانه (۱۳۹۵) «تأثیر اوضاع سیاسی و اجتماعی دورهٔ آل‌مظفر بر مصورسازی شاهنامه؛ مطالعهٔ موردی: مجلس نبرد رستم و سهراب»، **پژوهش هنر**، دانشگاه هنر اصفهان، شمارهٔ ۱۱، صص ۲۳ -۱۱.

محمدی، سیدمحتشم و بازیاری، ایوب و رئیسی، مهوش (۱۳۹۴)، «شاهنامهٔ فردوسی پیش‌متن شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی با تأکید بر نگاره‌های داستان رستم و سهراب»، هشتمین همایش‌های زبان و ادبیات فارسی، صص۲۷۲- ۲۵۸.

محمدی، علی و بهرامی‌پور، نوشین (۱۳۹۰) «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی»، **مجلهٔ ادب‌پژوهی**، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۶۸- ۱۴۱.

مرزبان، پرویز (۱۳۹۱) **خلاصهٔ تاریخ هنر**، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

References:

Baniasadi, M.A. (1393). A study of drawings related to the story of Zahak in Tahmasepi Shahnameh from the perspective of illustration, ***Nagareh***, Volume 9, Number 32, pp. 95-90. (text in Persian)

Behnam, M. (1388). Shahnameh of Ferdowsi Preface to the great Shahnameh of Shah Tahmasp (on the theory of genetic transcendence theory), ***Ketab-E- Mah-E-Honar***, No. 33, pp. 32-30. (text in Persian)

Binion, L. Et al. (2008), ***The History of Iranian Painting***, translated by Mohammad Iranmanesh, Tehran: Amirkabir.

Chandler, Daniel (2008), ***Fundamentals of Semiotics***, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Institute of Islamic Culture and Art. (text in Persian)

Fadavi, S.M. (1998). From token to text; Pottery volumes, the earliest form of writing, ***Honar-Ha-Ye- Ziba Honar-Ha-Ye Tajassomi***, No. 39, pp. 24-15. (text in Persian)

Hesami, Sh; E, S.N (2019). A Semiotic Study of Pictorial Art on Posters of the Last Decade, with an emphasis on the themes of Iranian painting, ***Alzahra Research Journals of Graphic Arts & Painting***, Volume 2, Number 2, pp. 43-53. (text in Persian)

Jafari Dehkordi, N (1396). From Samand Razm to the horses of the horse in Iranian thought and art from ancient times to Safavid, Tehran Time. (text in Persian)

Jafari Dehkordi, N et al. (2019). Comparative Study of Text and Pictures of Walters's Shahnameh (W602). (Removing Rostam, Bijan from the well). ***Comparative Literature Studies***, Volume 13, Number 49, pp. 195-217. (text in Persian)

Khaleghi Motlagh, J. (1369), ***Shahnameh of Abolghasem Ferdowsi***, Volume 2, Tehran: California Publishing. (text in Persian)

Majidi, H, Zarabadi, Z. S. (2010), A Study in Urban Semiotics, ***Armanshahr***, No. 4, pp. 56-49. (text in Persian)

Majlisi, A; Maghuly, N. (2020) The Identification of Iconic Aspect of Rostam in Miniatures of Combat between Rostam and Sohrab, ***Kimiya-ye-Honar***. No. 33, pp. 93-112. (text in Persian)

Marzban, p. (2012), ***Summary of Art History***, Tehran: Scientific and Cultural Publishing. (text in Persian)

Moghaddam Ashrafi, M. (2018). ***The Simultaneity of Painting with Literature in Iran***, translated by Rouin Pakbaz, Tehran: Negah. (text in Persian)

Mohammadi Khoshoei, M ; Farrokhofar, F. (2016) The Impact of the Political and Social Situations of Al-Muzaffar Period on the Illustration of Shahnameh Case Study: Rostam and Sohrab Battle Assembly, ***Reaserch of Art***. No. 11, pp. 11-23. (text in Persian)

Mohammadi, S. M et al. (2015), Ferdowsi's Shahnameh, the foreword to Shah Tahmasebi's Shahnameh "with emphasis on the drawings of the story of Rostam and Sohrab", ***the 8th Conference on Persian Language and Literature***, pp. 272-258. (text in Persian)

Pahlavan, F. (2007). ***Visual communication from the perspective of semiotics***, Tehran: University of Arts. (text in Persian)

Shaeiri, H. (2007). ***Sign_Visual Semantics***, Tehran: Sokhan Publishing. (text in Persian).

Rajabi, M. et al. (2013), ***Shah Tahmasebi Shahnameh, Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Institute of Compilation***, Translation and Publication of "Text" works of art; Tehran Museum of Contemporary Art. (text in Persian)

Sadafi, M. Et al. (2010). Relationship between variations of "Point of view" and modification of message in visual arts, ***Honar-Ha-Ye- Ziba Honar-Ha-Ye Tajassomi***. No. 46, pp. 5-14. (text in Persian)

Jafari. A. (1389). ***Ancient Letter in the Story Plant***, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. (text in Persian)

Muhammadi. A; Bahramipour, N. (2021). Analysis of the story of Rostam and Sohrab based on theories of narratology, ***Adab Pazhuhi***, No. 15, pp. 141-168. (text in Persian)

Canby. S. (2014), ***The Shahnama of Shah Tahmasp***, The Metropolitan Museum of Art, Distributed by Yale University Press.

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک نقاش

مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر در ایران و افغانستان

چکیده

ورود مبانی هنر مدرن، از زمان صفوی و قاجار به ایران و از زمان زمامداری شاه امان‌الله به بعد در افغانستان، تغییرات بنیادینی را در هنر، به‌ویژه نقاشی، به وجود آورد و سنت‌های تصویری نگارگری را به حاشیه راند. از طرف‌دیگر، افزایش حضور زنان به‌عنوان هنرمند، به‌نحوی بی‌سابقه، سبب شکل‌گیری گروه پرشمار، جدید و مؤثر در تاریخ هنر این دو کشور شد. نحوهٔ تعاملات زنان نقاش معاصر این دو کشور به‌عنوان قشر تأثیرگذار در حوزهٔ هنرهای تجسمی که مانند مردان، از یک‌طرف با سنت تصویری نگارگری و از طرف‌دیگر با واردات مبانی هنرهای تجسمی مدرن و تأثیرات آن مواجه بوده‌اند، مسئلهٔ پژوهش حاضر است. حال سؤال این است که آثار بانوان نقاش معاصر ایران و افغانستان، چه شیوه‌هایی را در جهت کاربست سنت‌های تصویری و ترسیمی نگارگری در نقاشی معاصر ارائه کرده‌اند و این شیوه‌ها، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند. در این راستا یافته‌های پژوهش حاضر که با روش توصیفی‌تحلیلی و تطبیقی انجام شده، ضمن معرفی زنان نقاش این دو کشور که سنت تصویری و ترسیمی نگارگری را به کار گرفته‌اند، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی را نیز در این شیوه‌ها و تکنیک‌ها در آثارشان متمایز می‌کند که شیوه‌های مشترک آنها را می‌توان در قالب تحلیل سطوح، به کارگیری ابژه‌های معاصر، کاربست تلفیقی نقوش گیاهی و جانوری، تبعیت از تحولات نگارگری معاصر، کاربست مبانی هنرهای تجسمی غربی در نگارگری و تغییر و تحول در مصالح و مفاهیم، با تفاوت‌های جزئی یا کلی مشاهده کرد. در ذیل هر کدام از این شیوه‌های مشترک می‌توان ابداعات و نوآوری‌هایی را مشاهده کرد که به‌طوراخص، به کشور ایران یا افغانستان، اختصاص دارد.

واژگان کلیدی: نقاشی معاصر ایران، نقاشی معاصر افغانستان، سنت‌های نگارگری، نقاشان زن ایران و افغان.

رضا رفیعی‌راد
دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران (نویسنده مسئول).
r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

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

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹-۰۴-۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹-۰۸-۱۱

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.32007.1069

مقدمه

در نقاشی معاصر ایران، برخلاف گذشته، زنان به‌عنوان نقاش، حضور شایان توجه و تعیین‌کننده‌ای داشته و حضور پر شمار آنان بر وضعیت هنر کشور تأثیرات محسوس کیفی و کمی نهاده است. در تاریخ هنر افغانستان تا قبل از دوران معاصر، نشانی از حضور زنان هنرمند، دیده نمی‌شود. حال‌آنکه، مشحون از قله‌های فتح‌ناشدنی چون بهزاد و درخشش نام مردانی نظیر شاهرخ، ابوسعید، سلطان حسین بایقرا و شاهزادگانی مانند بایسنقر، ابراهیم، مؤمن و مظفرحسین به‌عنوان هنرمندپرور و هنرمند، از فضای مردسالارانه حاکم در تاریخ هنر افغانستان حکایت دارد. حتی ظهور هنرمندانی که بعد از بهزاد در دربارها ظهور کردند، مانندِ «محمد عظیم ابکم» در پادشاهی امیر دوست محمدخان یا «میرزمان‌الدین‌خان» و «میریار بیک‌خان» و همچنین استاد «حسام‌الدین» در زمان امیر عبدالرحمن‌خان (شهرانی،۱۳۵۰: ۲۵-۵) نیز بر این امر صحه می‌گذارد. به‌رغم گستردگی تفکرات افراطی طالبانی که حقوق زنان را به‌طور جدی ابطال کرد (Appelrouth, S., & Edles, 2011: 315) و تأثیرات این قوانین مردسالارانه در افغانستان، حتی بعد از سرنگونی نیز مردسالاری هنری در برخی مناطق کماکان ادامه یافته است (Najafizada & Bourgeault & Ronald Labonté,2019: 24) همچنین باید به این نکته نیز توجه شود که شهرهای هرات، قندهار و کابل که امروزه مراکز هنری مهمی هستند، روی هلالی واقع شده‌اند که سالیان دراز تحت تأثیر افکار صوفیانهٔ دو خاندان با نفوذ «مجددی» و «گیلانی» قرار داشته(متقی و دیگران،۱۳۹۱: ۹۰) و این امر در محدودکردن حضور زنان، در عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی و هنری مؤثر بوده، اما پژوهش‌های جامعه‌شناسانه که در سال‌های اخیر، در دانشگاه هرات انجام شده است، نشان می‌دهد که حضور زنان در عرصه‌های هنری ازجمله نقاشی معاصر، گسترش یافته است. (کاوه، ۱۳۹۷: ۵۱؛ آزاد، ۱۳۹۶: ۷۲)

دلایل حضور گستردهٔ زنان در تاریخ نقاشی معاصر ایران و افغانستان، موضوع پژوهشی دیگر است، اما آنچه که به پژوهش حاضر ارتباط پیدا کرده و بر ضرورت تحقیق تأکید می‌کند، پا به عرصه‌گذاشتن انبوهی از نقاشان زن است که تاکنون جایگاهی در تاریخ هنر این دو کشور نداشته و اکنون برخلاف گذشته، بخش مؤثری را در تاریخ نقاشی ایران و تاریخ نقاشی افغانستان، تشکیل داده و در تعیین مسیر حال و آیندهٔ هنر این کشورها، نقش مؤثری ایفا می‌کنند. بنابراین، رویه‌ای که آنان در قبال تعامل سنت هنری با واردات مبانی هنر در پیش گرفته‌اند، در تاریخ هنر این دو کشور، امری سرنوشت‌ساز است.

در ایران نقاشی قاجاریه پیش از عهد ناصری، «فاقد ارتباط با تمدن کهن» و «تحت تأثیر ورود عناصر غربی و وابسته به آن» بود، همچنین «عناصر عامیانه» از یک‌طرف و از طرف‌دیگر «باستان‌گرایی» نیز از ویژگی‌های آن به شمار می‌رفت، اما با نفوذ هنر اروپایی در عصر ناصرالدین‌شاه، این وابستگی چنان شدت یافت که به «حذف تقریب نقاشی سنتی و کتاب‌آرایی» انجامید و نقاشی رنگ و روغن با مضامین و شیوه‌های کاملاً غربی در ابعاد وسیعی گسترش یافت(موسوی‌لر و دیگران، ۱۳۹۸: ۹۱)؛ اما جست‌وجو برای یافتن راه‌حل‌های بینابینی در نقاشی معاصر، همچنان در گروه نقاشانی که از نقش‌مایه‌ها و اشکال اجرایی قدیمی در هنرهای مدرن استفاده می‌کردند، ادامه یافت چندان‌که برخی این کنکاش‌ها را «ادامهٔ تلاش برای به دست آوردن مخاطب گمشده(آغداشلو، ۱۳۸۵: ۱۳۲) می‌دانند. برخی پژوهشگران نیز معتقدند «شکل‌گیری سنت‌های تصویری نگارگری در نقاشی معاصر می‌تواند نشانی از ظرفیت‌های بصری آن در تأثیرگذاری بر هنرمندان امروز باشد.»(محبی،۱۳۸۹: ۷۸) در افغانستان، از دوران کرزی، تمرکز اقتصاد هنر بر آثار هنری مدرن، نگارگری را در حاشیه قرار داده است (عمرزاد، ۱۳۹۷: ۱۵). چنین مسائلی بر ضرورت شناسایی، حفظ و به کارگیری سرمایه‌های بومی تجسمی نظیر نگارگری و تحلیل و بررسی کارکردهای آن در هنر معاصر تأکید می‌کند. حال مسئله، نحوهٔ تعامل نقاشان زن معاصر این دو کشور، به‌عنوان قشر نوظهور و مؤثر، در عرصهٔ هنرهای تجسمی است که دوشادوش مردان نقاش، از یک‌طرف با سرمایهٔ تصویری و تجسمی نگارگری و از طرف‌دیگر با واردات مبانی تجسمی مدرن و تأثیرات آن مواجه بوده‌اند. سؤال این است که در تطبیق آثار بانوان نقاش معاصر ایران و افغانستان، چه شیوه‌هایی در جهت کاربست نگارگری در نقاشی معاصر ارائه شده و این شیوه‌ها، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند.

روش پژوهش

این پژوهش با بهره‌گیری از روش توصیفی‌تحلیلی و تطبیقی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، اینترنتی و آرشیوی به انجام رسیده است. در تاریخ نقاشی معاصر ایران و افغانستان، جمع کثیری از نقاشان زن و مرد، فارغ‌التحصیل هنر یا غیره، فعالیت می‌کنند و بنابراین در پژوهش حاضر، انتخاب نقاشان، براساس احراز ویژگی‌های حرفه‌ای نظیر سن بالای سی سال به‌همراه دورهٔ بلندمدت کار حرفه‌ای نقاشی، فارغ‌التحصیلان

دانشکده‌های هنر داخل یا خارج از این دو کشور که حداقل یک نمایشگاه داخلی یا خارجی برگزار کرده‌اند، منتخبان جشنواره‌های معتبر داخلی یا خارجی یا برگزارکردن نمایشگاه‌های انفرادی در داخل و خارج از این دو کشور، محدود شد. براین‌اساس، آثار نود و چهار نقاش مرد و پنجاه و شش نقاش زن معاصر در ایران و افغانستان، انتخاب شد و پس از بررسی آنها، هر کدام از نقاشان زن و مردی که به شیوه‌ای، عناصر و امکانات نگارگری چه به صورت فرمی یا محتوایی را، در آثار خود به کار گرفته بودند، مشخص شدند. سپس، در بررسی آثار این نقاشان، شیوه‌های انحصاری زنان در کاربست امکانات تصویری نگارگری، تفکیک و تحلیل و تطبیق داده شد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی که در زمینهٔ نقاشی زنان معاصر ایران، انجام شده، محدود هستند که از آن میان می‌توان به پایان‌نامهٔ الهه فراهانی در سال ۱۳۹۴ با عنوان «مطالعهٔ تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر، مطالعهٔ موردی ده نگارگر ایرانی» اشاره کرد که درصدد معرفی پنج نگارگر در دهه‌های ۱۰تا۱۱هـ.ق و پنج نگارگر معاصر، ازجمله کلارا آبکار، مهین افشان‌پور، زینت‌السادات امامی، فریده تطهیری‌مقدم و فرح اصولی، برآمده است. تحقیق بعدی مقالهٔ «جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصهٔ تاریخ هنر ایران» نوشتهٔ مرجان ادراکی و جواد علی‌محمدی اردکانی در سال ۱۳۹۴ است که در این مقاله صرف‌نظر از آثار خلق‌شدهٔ نقاشان زن، تنها به شرایط اجتماعی و چگونگی پرورش نقاشان زن به‌ویژه بعد از انقلاب اسلامی ایران پرداخته است. در باقی مقالات منتشرشده، نقاشان زن معاصر و آثارشان به‌تنهایی مطالعه نشده است، بلکه بیشتر از باب تصویرگری چهرهٔ زن در نگارگری معاصر یا درحوزهٔ صرف نقاشی و بدون توجه به نگارگری، بررسی‌هایی صورت گرفته است. مقالات ذیل در راستای این اهداف گردآوری شده‌اند. مقالهٔ «نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن» نوشتهٔ فاطمه زهتاب و منصور حسامی در سال ۱۳۹۶، مقالهٔ «نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی» نوشتهٔ محبی و دیگران در سال ۱۳۹۶ و مقالهٔ «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران» نوشتهٔ اعظم راودراد، مریدی و تقی‌زادگان در سال ۱۳۸۹ و مقالهٔ «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران(با تأکید بر نگاه جنسیتی به زن)» نوشتهٔ سارا شریعتی مزینانی و مریم مدرس صادقی در سال ۱۳۹۰.

تاکنون در زمینهٔ نقاشی زنان معاصر افغانستان، پژوهشی صورت نگرفته است، اما از پژوهش‌های علمی انجام‌شده در زمینهٔ هنر معاصر افغانستان که در نشریهٔ علمی‌تحقیقی هنرهای زیبای دانشگاه کابل، به چاپ رسیده است، می‌توان به پژوهش عبدالواسع عمرزاد با عنوان «هنر افغانستان در سدهٔ اخیر» و دو مقاله با عنوان «کارکرد پیکره در نقاشی دو دههٔ اخیر افغانستان» و نیز «نشانه‌شناسی بازنمایی معماری در نقاشی معاصر افغانستان» که حاصل پژوهش‌های نگارندهٔ مقالهٔ حاضر و پژوهشگری دیگر است، اشاره کرد. همچنین مقالهٔ «سیر تاریخی نقاشی و نگارگری در افغانستان»، نوشتهٔ عبدالکریم رحیمی در نشریهٔ افق، و کتاب هنر در افغانستان نوشتهٔ عنایت‌الله شهرانی، منتشرشده در سال ۱۳۵۰ شمسی، نگاه مختصری به نقاشی معاصر افغانستان داشته‌اند. کتاب‌ها و مقالات دیگری نیز به نحو جسته و گریخته، مطالبی در این زمینه عنوان کرده‌اند که از این جمله می‌توان به کتاب صنایع دستی افغانستان، نوشتهٔ محمدعارف فرهاد، کتاب در امتداد هنر، که گردآوری آثاری از چند هنرمند در هرات است که سروری هروی منتشر کرده است. همچنین می‌توان به کتاب آرشیو ملی افغانستان نوشتهٔ عابده حیدری و همچنین مقدمهٔ دکتر دبورا هوتون، گالری «تی، سی، ان جی» در دانشگاه نیوجرسی دربارهٔ نمایشگاه «هنر علیه جنگ» و نیز به آرشیو دوسالانه‌های نقاشی و نگارگری افغانستان اشاره کرد. در ایران نیز یک پایان‌نامه با عنوان «معرفی و بررسی موضوعی نگارگری افغانستان از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰» وجود دارد که متأسفانه چندان شایان توجه نیست. یکی از مهمترین دلایل آن این است که حمیده انصاری، پژوهشگر این پایان‌نامه، تنها به پنج هنرمند پرداخته که بیشتر آنها شاخص نبوده و از طرف‌دیگر، بسیاری از نگارگران معاصر شاخص افغانستان که از شاگردان استاد سعید مشعل بوده‌اند تا سال ۱۳۷۶ که استاد مشعل از دنیا رفتند، حدود ۷۰ شاگرد در تذهیب و نگارگری تربیت کرده بودند، در این پایان‌نامه نامی برده نشده است که نشان‌دهندهٔ نبودِ جامعیت این پژوهش است. آنچه می‌توان ذکر کرد این است که مقالهٔ حاضر، تنها مقاله‌ای است که به مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در نقاشی معاصر ایران و افغانستان، می‌پردازد.

سنت‌های تصویری و ویژگی‌های نگارگری و ظرفیت‌های کاربردی آن در نقاشی معاصر

تاریخ هنر ایران که ادوار مختلفی را پشت سر گذارده، نشان از تأثیرات فرهنگ‌های دیگر و آمیختگی آن با تفکر ایرانی داشته و جلوه‌های هنری این دوره‌ها، از تأثیرات فرهنگ‌های دیگر و تصاویر مختلفی به وجود آمده و نیز در ادواری که پیش رفتن در شکل و مسیری نامتناسب، در حال ایجاد هنری ناهمگون بوده، تفکر ایرانی، آنها را به نتایج جدیدی رسانده است. این امر نشان‌دهندهٔ دو موضوع مهم است: اول اینکه هیچ‌گاه جریان‌های هنری مطرح، با حفظ قالب‌های آزمون‌شدهٔ قبلی، قادر به آزادکردن روح نوجو و آینده‌گرای خویش نبوده‌اند. همچنین «با تمام تلفیق‌های فرهنگی، فضا و روح کلی نقاشی ایرانی، همواره در طول زمان، قابل شناسایی بوده است که این امر حاکی از وجود سنت‌های ثابت در شیوهٔ خلق آثار نگارگری است.» (محبی،۱۳۸۹: ۷۸) چنان‌که می‌توان به توجه نگارگر به عرفان از طریق الفت با ادبیات و حکمت کهن(دهخدا،۱۳۷۳: ۹۲)، ترسیم جوهر صور مادی(گودرزی و کشاورز،۱۳۸۶: ۹۲)، نداشتنِ بازنمایی عین به عین(پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۹۹) و ثوابت بسیاری نام برد. «بررسی‌ها نشان داده که نقاشان معاصر ایران از شیوه‌های متعددی از سنت‌های تصویری نگارگری استفاده می‌کنند. تحلیل نقاشان و هنرمندانی که در حال حاضر با شیوه‌های مختلف به خلق آثار هنری مبادرت دارند، نیازمند شناسایی اصول بیانی‌ای است که در سیر نقاشی ایرانی وجود داشته و در مقطع کنونی، با ابزار و شیوهٔ تازه‌ای اجرا شده است: تلفیق، ساختارشکنی، جمع تضادها و لایه‌لایه‌کردن تصاویر، ازجمله راه‌کارهای نقاشان در این بین است.»(محبی، ۱۳۸۹: ۷۸)

عموماً نظریه‌های موجود دربارهٔ نگارگری را به سه دسته تقسیم کرده‌اند: دستهٔ اول، نظریه‌هایی هستند که در درک نگارگری ایران به هویتی نسبتاً پایدار توجه دارند و معتقدند نگارگری ایران زیرمجموعه‌ای از هنر اسلامی است. دستهٔ دوم، نظریه‌هایی هستند که نگارگری ایران را تلاشی دائمی برای رهایی از عالم ماده و دستیابی به نوعی شهود عالم ماورای ماده و عرفان می‌دانند و دستهٔ سوم نیز نظریه‌هایی هستند که الهام‌گرفته از آثار فیلسوفان مسلمان هستند (مبینی و دیگران،۱۳۹۷ : ۵۴)؛ بنابراین ذکر این نکته ضروری است، اولاً سنت‌های تصویری نگارگری، در این پژوهش تنها به جلوه‌های بصری اختصاص دارد که در قالب وجه ساختاری نگارگری محقق می‌شود؛ ثانیاً ارزشیابی شیوه‌های کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر، موضوع این پژوهش نیست، چراکه ممکن است برخی پژوهشگران، این شیوه‌ها را با انگیزه‌های ابداع و کسب نوعی هویت(گودرزی،۱۳۷۷ :۶۴) و برخی دیگر آنها را «عدم حصول دستاورد جامع»(پاکباز،۱۳۸۷: ۱۵)، «حاصل برداشتی ناقص از اصول سنت و گاه خارج از این اصول»، «همراه با عدم شناخت صحیح» و «ماندن در فرم‌های ظاهری و صور سطحی»، (محبی، ۱۳۸۹: ۷۶) ارزیابی کنند. نگارگری براساس پنج ویژگی «بینشی»، «مضمونی»، «ساختاری»، «کارکردی» و «فنی» (پاکباز،۱۳۸۷: ۵۹۹) شایستهٔ بررسی و تجزیه و تحلیل است. در ویژگی بینشی، نقاشان معاصر ایران و افغانستان، نه عارف هستند و نه الزامی به عدم بازنمایی ناتورالیستی دارند و حتی می‌توانند به‌طور همزمان جوهر صور طبیعی را نیز با سبک‌های مختلف هنری به کار برده و به نمایش بگذارند. در زمینهٔ ویژگی مضمونی، نقاشان معاصر این دو کشور، هیچ‌گونه الزامی بر روایتگری در آثار خود نداشته و در تطبیق ویژگی کارکردی، نیز برخلاف نگارگری، نظام سفارش و تولید اثر در نقاشی معاصر این دو کشور، با گذشته و مسائل دربار کاملاً متفاوت است. همچنین در ویژگی فنی، برخلاف شیوهٔ استادشاگردی در نگارگری، شیوهٔ آموزشی نقاشی در آموزشگاه‌ها و دانشکده‌های هنر، به غیر از رشتهٔ مینیاتوری دانشگاه هرات، و در دانشکده‌هایی که رشتهٔ نگارگری را در ایران تدریس می‌کنند، کاملاً غربی است. تغییرات در نقاشی معاصر ایران و افغانستان، عموماً بر ویژگی‌های گفته‌شده متمرکز نیست و شیوه‌های کاربردی نگارگری در نقاشی معاصر این دو کشور را می‌توان در ویژگی‌های ساختاری نگارگری پی گرفت. در ویژگی ساختاری، روش و شیوهٔ هنری نگارگر، اساساً با طبیعت‌گرایی همخوان نیست و بر پایهٔ سنت‌های تصویری پیش از اسلام و با بهره‌گیری از نقاشی چینی، نظام زیبایی‌شناختی منسجمی حاصل می‌شود که اصول و قواعد خاص خود دارد(همان: ۶۰۰). بنابراین در پژوهش حاضر، کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر، رفتار نقاشان در قبال هر نوع کاربست جنبه‌های کارکردی این ویژگی یعنی ویژگی ساختاری مانند به کارگیری هفت اصل تزئینی، فضای چند ساحتی، عدم بازنمایی طبیعت‌گرا، نور بدون سایه، جهان مثالی، نقوش هندسی، نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی، و تمامی عناصر به کار رفته در نگارگری ایام پیشین، در همنشینی با نقاشی معاصر است.

حضور زنان در نقاشی معاصر ایران و افغانستان

اگرچه در تاریخ هنر ایران، به زنان به‌عنوان نقاش و هنرمند توجه کمتری شده و اطلاعات چندانی در دسترس نیست، در این رهگذار می‌توان از هنرمندانی نظیر جهان خانم، فخرجهان خانم، شاه بیگم، عالیه خانم، ماه‌رخسار، تاج‌السلطنه، علویه خانم، هما، صحیفه بانو و مِسکینه که در نقاشی دستی داشتند(دلریش، ۱۳۷۵ : ۱۴۲ - ۱۴۰) و نیز شاگردان کمال‌الملک نظیر شوکت‌الملوک شقاقی، عفت‌الملوک خواجه‌نوری، فصل‌بهار خانم و شمس‌الضحی نشاط اصفهانی (مهاجر و دیگران،۱۳۹۳ : ۴۲) نام برد. دوران قبل از انقلاب نیز، خالی از حضور زنان در عرصهٔ نقاشی نیست. با توجه به آمارهای دوسالانه‌های قبل از انقلاب می‌توان دریافت که حضور زنان نقاش، در اولین، دومین و سومین دوسالانهٔ نقاشی ایران ۲۰ درصد، در چهارمین دوسالانه به ۲۱ درصد افزایش و در پنجمین دوسالانه به ۵٫۵ درصد کاهش یافت. اولین دوسالانه بعد از انقلاب در سال ۱۳۷۰ با ۲۶۴ هنرمند که ۳۹ نفر آنان نقاشان زن بودند، برگزار شد(افسریان، ۱۳۸۹: ۲۰). در دوسالانهٔ سوم در سال ۱۳۷۴ نیز ۵۰۰ هنرمند که ۱۴۶ نفر آنها زن بودند پذیرفته شدند. در دوسالانه‌های بعدی حتی شاهد حضور نقاشان زن به‌عنوان داور هستیم. در چهارمین و پنجمین دوسالانه از ۱۲۰ نفر ۵۳ نفر نقاش زن هستند.(خرمی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۹۷) در دوسالانهٔ ششم برای اولین بار یک زن به‌عنوان دبیر بی‌ینال انتخاب شد و در هیئت انتخاب نیز چهار زن حضور داشتند.» (همان: ۲۱) براساس این آمارها می‌توان در جدول ۱، درصد حضور زنان در دوسالانه‌های قبل و بعد از انقلاب را محاسبه کرد. (جدول شمارهٔ ۱)

جدول شمارهٔ ۱: آمار حضور زنان در دوسالانه‌های قبل و بعد از انقلاب

دوسالانه‌های قبل از انقلاب		دوسالانه‌های بعد از انقلاب	
	حضور زنان (به در صد)		حضور زنان (به در صد)
اولین دوسالانه	۲۰	اولین دوسالانه	۱۴٫۷
دومین دوسالانه	۲۰	دومین دوسالانه	-
سومین دوسالانه	۲۱	سومین دوسالانه	۲۹٫۲
چهارمین دوسالانه	۵٫۵	چهارمین دوسالانه	۴۴
-	-	پنجمین دوسالانه	۴۴

در سال ۱۳۷۹، اولین گروه هنری بعد از انقلاب با نام «مثبت سی(+۳۰)»، تشکیل شد که از ۲۳ نفر، ۹ نفر زن بودند (گودرزی،۱۳۸۴: ۱۸۸). دومین گروه در سال ۱۳۸۰ با نام «دنا» تشکیل شد که از ۱۳ نفر زن تشکیل شد و هدف خود را احترام به زنان نقاش و حمایت از آنها معرفی کردند. سومین گروه، در سال ۱۳۸۱، با نام «گروه هفت» ، آغاز به کار کرد که دو نفر از هفت نفر زن بودند. گروه چهارم ، مرکب از ۱۲ نقاش در سال ۱۳۸۲ آغاز به کار کردند که سه نفر از آنها زن بودند. در سال ۱۳۸۲ دو گروه دیگر به نام‌های «ایفا» و «رود» ، نیز تشکیل شدند که حمایت از زنان هنرمند را به‌عنوان هدف شکل‌گیری خود معرفی کردند(همان، ۱۹۳-۱۹۰). آمارها نشان می‌دهد که زنان در عرصهٔ نگارگری نیز، حضور شایان توجهی داشته‌اند. چنان‌که در دهمین دوسالانهٔ نگارگری ایران، از میان ۱۹۵ هنرمند که آثارشان پذیرفته شد، ۱۰۴ نفر آنها زن بودند. در دوسالانهٔ نهم از ۱۵۶ هنرمند، ۸۹ نفر زن بودند. در هشتمین دوسالانهٔ نگارگری، نیز از ۵ برگزیده در رشتهٔ نگارگری، سه نفر زن بودند. در جشنوارهٔ فجر در سال ۱۳۹۶ نیز، از ۵۰ هنرمند نگارگر که آثارشان پذیرفته شد، ۳۸ نفر زن بودند.

در افغانستان نیز دوران زمامداری شاه امان‌الله‌خان، در حدود ۱۳۰۰ هـ. ش سرآغاز دسترسی زنان به منابع و امکانات ازجمله در حوزهٔ هنر است (Omrani, 2007: 156-157). تاریخ هنر این دوران، مملو از فعالیت‌های سترگ هنری است. در این دوران «نخستین مکتب هنرها و صنایع»، سپس دومین مرکز هنری به نام «صنایع مستظرفه» در حدود سال ۱۳۵۱ و نیز دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه کابل تأسیس شدند(کشککی، ۱۳۰۳: ۳۵-۳۴). در این زمان، آثار هنرمندان زن مانند خانم سیمون شکورولی، پابه‌پای نقاشان مرد چون امان‌الله پارسا، سیدمقدس نگاه، اسرائیل رؤیا، یوسف کهزاد، شبنم غزنوی درخشیدند. از سال ۱۳۵۷، جنگ میان طالبان و اتحاد جماهیر شوروی، سبب از بین رفتن

مراکز هنری، فرهنگی و آموزشی شد و پس از جنگ نیز، طالبان تدریس هنر را به‌کلی از برنامه مکتب‌ها حذف کرد(رفیعی‌راد و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۰). در بیست سال اخیر در افغانستان، فضای جدیدی در جهت نوگرایی و همچنین حضور گستردهٔ زنان در عرصهٔ هنر گشوده شده است. پیشگامی زنان در این دوره یکی از ویژگی‌های این فصل جدید است و پایه‌گذاری نخستین مرکز هنرهای معاصر افغانستان در سال ۱۳۸۳، گام مهمی در این زمینه محسوب می‌شود(عمرزاد،۱۳۹۷: ۱۶). ذکر این نکته ضروری است که قدرت پدرسالارانهٔ رهبران قبیله- جامعه در افغانستان، موفقیت خود را در برابر مدرنیسم، ازطریق ارائهٔ تعریف سنتی و تحمیل این نقش متحجرانه برای زنان و پافشاری به آن، برجسته نشان می‌دهند(Ahmed-Ghosh,2003: 1-2)؛ به‌این‌ترتیب، گرایش زنان معاصر افغانستان، به هنرهایی مانند نقاشی مدرن، دارای پژواک‌های عمیق سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است و می‌تواند حتی وضعیت حیاتی نقاشان زن را نیز تحت تأثیر قرار دهد. بااین‌حال استقبال بانوان از هنر نقاشی در افغانستان به حدی است که در برخی مراکز آموزشی، تعداد دانشجویان نقاشی زن از مردان بیشتر است[1] طبق تحقیقات جامعه‌شناسان در دانشگاه هرات، حضور زنان در حوزهٔ نقاشی، خصوصاً در شهر هرات، به شدت افزایش یافته است و زنان افغانستان، از طریق هنر توانسته‌اند خود را در جامعه مطرح کنند(کاوه، ۱۳۹۷: ۵۱). علی‌الله آزاد نیز علی‌رغم حاشیه‌ای دانستن این جایگاه، افزایش کمی آن را تأیید کرده است (آزاد، ۱۳۹۶: ۷۲).

شیوه‌های مشترک کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی زنان و مردان

مردان و زنان نقاش معاصر، چه در ایران و چه در افغانستان، بر لزوم کاربست شیوه‌های تصویری نگارگری در نقاشی معاصر تأکید داشته و گاه به راه‌کارهای مشترکی در هر کشور دست یافته‌اند. در حراجی‌ها، نمایشگاه‌ها، دوسالانه‌ها و جشنواره‌های نقاشی و نگارگری هر دو کشور، مصادیق این شیوه‌ها دیده می‌شود. «کندوکاو در هنر گذشتهٔ ایران با الهام و کپی‌برداری از آثار مینیاتور و نقاشی‌های دورهٔ قاجار در آثار نقاشانی چون معصومی، آیدین آغداشلو که سعی کرد تا در دوره‌ای به آثار خود شکل و محتوایی شرقی‌ایرانی بدهد و هراچ کاراپتیان نیز عناصر و موضوعات سنتی را دستمایه برای شرقی و ایرانی‌کردن آثار خویش قرار داده بود، نمایان شد.»(گودرزی، ۱۳۸۵: ۷۶) ذکر این نکته دربارهٔ افغانستان ضروری است که بیشتر زنان نقاش معاصر افغانستان، در دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌ها، نزد اساتید مرد، نقاشی را آموخته‌اند، اما برخی از آنها، بعدها به شیوه‌های شخصی خود دست یافته‌اند. کاربست فضای چندساحتی نگارگری و نیز هندسهٔ پنهان و تنوعات رنگی نگارگری در نقاشی معاصر، از مواردی است که آثار زنان نقاش معاصر دیده نمی‌شود و مختص نقاشان مرد مانند عبدالناصر صوابی، اکبرخراسانی، نویدالحق فضلی، توفیق رحمانی، کریم عرب‌زاده است. همچنین در آثار خادم علی و نیز زنان نقاشی چون رمزیه عسکرزاده (فارغ‌التحصیل از دانشگاه بلخ)، ثنا هستی، نقاش اهل هرات و خاطره هاشمی مدیر آموزشگاه باران در کابل، شاهد کارکردهای وسیع ویژگی‌های نگارگری ازجمله طراحی انسان، دیو و حیوان، همراه با خوشنویسی متن در کنار تصاویر هستیم. در برخی آثار فرامرز سروری هروی نیز می‌توان چنین شگردی را ملاحظه کرد. تصویری از مولانای بلخی که سراسر با خوشنویسی شکستهٔ نستعلیق پر شده است(سروری هروی، ۱۳۹۲: ۴۰). نقاشی‌های علی‌بابا اورنگ، آیت‌الله احمدی و فؤاد حقیقت نیز مملو از کارکردهای نقاشانه از خوشنویسی خصوصاً نستعلیق در کنار فضای نگارگری است.

در آثار نقاشانی مانند رضا هزاره، امین تاشه، حامد حسن‌زاده و عارف بهادری نیز می‌توان به نحو نوآورانه‌ای، به‌روزشدن فرمول‌های طراحی نگارگری، به‌ویژه در فیگورها، را در نقاشی معاصر مشاهده کرد. در آثار نقاشان زن، چنین راهبردهایی کمتر دیده می‌شود. سارا ورانگه، نمونه‌ای است که هرچند آثار او، ارزش‌های کیفی کمتری در مقابل طراحی مردان دارند، در طراحی‌های او، خصوصاً اسکیس‌ها، می‌توان برخی روش‌های سنتی را مشاهده کرد. همچنین استفاده از سنت غربی در پلان‌بندی، ازجمله محو و کمرنگ‌کردن پس‌زمینه (اتمسفر) به شیوه‌های مرسوم در کواتروچنتو، همنشین با عناصر طبیعی منظره در نگارگری در آثار نقاشانی چون صالحه وفا جواد نیز یکی دیگر از این راهبردهای مشترک است.

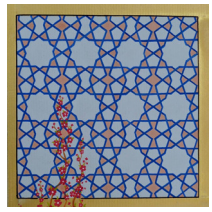
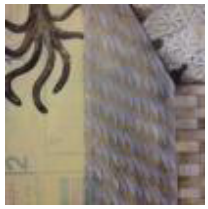
مقایسهٔ کاربست شیوه‌های زنان نقاش در ایران و افغانستان

الف. تحلیل سطوح

بسیاری از نقاشان زن، با استفاده از شیوه‌های خلاقانه در تحلیل سطوح چه سطح کل کادر یا سطوح اشیا بازنمایی‌شده در اثر، آثار خود را خلق کردند. آثار ندیما یوسفی که جوایز زیادی در افغانستان، ایران و باکو کسب کرده، براساس تحلیل سطوح به‌شیوهٔ نگارگری، خلق شده‌اند. به‌طوری‌که صفحهٔ اصلی اثر، شامل چند اثر

کوچک که با نظم خاصی در کنار هم قرار گرفته و هر یک از این آثار کوچک، خود، یک اثر نگارگری هستند که بعضی از آنها، شامل تذهیب نیز می‌شوند. در نمونه‌ای که در (جدول شمارهٔ ۱)، نشان داده شده، گره‌سازی با تصویر گل‌هایی که از کادر زیرین وارد می‌شود، تلفیق شده است. این نوآوری، درواقع انتقال یک سنت تصویری از نگارگری به نقاشی معاصر است که در آن بخشی از کادر با درخت، اسب و سوار، بنای معماری و دیگر عناصر تصویری نگارگری شکسته می‌شود.

جدول۱: تحلیل سطوح به شیوهٔ نگارگری در نقاشی معاصر زنان ایران و افغانستان

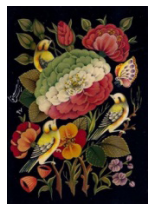
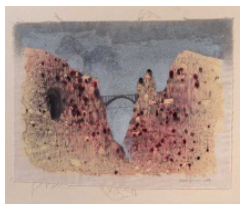
				
ندیما یوسفی ۵×۵۰ سانتیمتر (سمت چپ دیتیل است) گواش بر روی مقوای ضخیم، پنجمین دوسالانهٔ مینیاتور دانشگاه هرات	سوسن الهامیان (سایت اینترنتی مجموعهٔ آبرنگ ایران)	شیلا جلیل پیران (آرشیو آرتیبیشن)	فاطمه آهنی (آرشیو شخصی هنرمند)	

در آثار زنان نقاش معاصر ایران نیز تحلیل سطوح به شیوهٔ نگارگری، به شکل متفاوتی صورت گرفته است. سوسن الهامیان با استفاده از آموزه‌های مدرن نقاشی در پرداختن به مدیوم ازطریق کارکرد سطح، مانند سطوح کاشی و عوامل فنی، با برجسته‌سازی کارکرد سطوح و نیز تقسیم‌بندی کادر نقاشی و تأکیدنداشتن بر نقش‌مایه ازطریق محوکردن و شیلا جلیل‌پیران نیز با تغییر و تحول در کارکرد معماری و سطوح آن و نیز فاطمه آهنی نیز با تقسیم‌بندی‌هایی که در کادرهای کوچکتر انجام داده و بخشی از تصویر را نیز به پرسپکتیو برده است به نحو شایان توجهی، با تکیه بر شیوه‌های تحلیل سطوح در نگارگری، نقاشی معاصر خود را خلق کرده‌اند.

ب. به کارگیری ابژه‌های معاصر

در آثار زنان نقاش معاصر ایرانی و افغانستان، آثاری که در آنها، ابژه‌هایی که متعلق به دنیای معاصر هستند، مشاهده می‌شود. مثلاً اشیائی مانند پرچم در آثار صالحه وفا جواد، یا اسمال‌فیس‌های اینترنتی در آثار صغری حسینی، همچنین در آثار ایرانی نیز می‌توان تصویر پرچم در اثر گل و مرغ نرگس قاسمی و کلید را در اثر ریحانه امین‌السادات و پل فلزی مدرن را در اثر عسل پیروی، مشاهده کرد.(جدول ۲)

جدول ۲: به کارگیری ابژه‌های معاصر در نقاشی معاصر زنان ایران و افغانستان

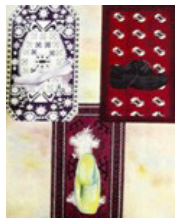
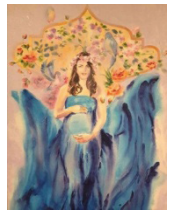
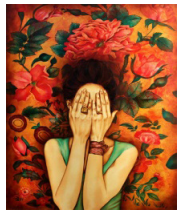
				
صالحه وفا جواد، ۶۰×۴۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوای اشتنباخ، دوسالانه‌های نگارگری دانشگاه هرات	صغری حسینی،۳×۴۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوا ۱۳۹۳ (انصاری ، ۱۳۹۳: ۶۸)	نرگس قاسمی (آرشیو آرتیبیشن)	ریحانه امین‌السادات (منبع: آرتیبیشن)	عسل پیروی نمایشگاه انفرادی، (گالری زیرزمین دستان ۱۳۹۷)

ج. کاربست نقوش گیاهی و جانوری

نقوش گیاهی و جانوری، ازجمله عناصر مهم ساختار نگارگری هستند، به‌نحوی‌که اتینگهاوزن، انبوه گیاهان در نگارگری را متأثر از خلاهراسی نگارگر می‌داند(لیمن،۱۳۹۱: ۳۵). زنان نقاش معاصر ایرانی، از این سرمایهٔ تصویری گاه در پس‌زمینه مانند آثار عالمه باقریان، نگار مطهری، گاه در تلفیق با زمینهٔ اثر، مانند آثار شادی داوری، مژگان صفرزاده، فرزانه تاجیک و گاه به‌صورت فرم‌های اصلی مانند آثار شقایق اصلاحی، مامک آزرمگین و فرزانه محجوب استفاده کرده‌اند.

در آثار شینکای عالم، شمسیه حسینی، زینب نظری، شکیبه سیفی نیز می‌توان ردپای نگارگری را ازطریق الصاق نقوش سنتی در نقاشی مدرن مشاهده کرد. به‌عنوان مثال می‌توان به کاربست «اصل ابر» در اثر ام‌البنین (شمسیه) حسنی اشاره کرد. در برخی از آثار تورپیکی نبی‌زاده نیز، تزئینات سنتی، بر روی طبیعت بی‌جان نشان داده می‌شود.

جدول ۳: کاربست نقوش گیاهی و جانوری در نقاشی معاصر زنان ایران و افغانستان

				
شینکای عالم،۱۳۰×۹۰ سانتیمتر، رنگ و روغن و کلاژ بر روی بوم، ۲۰۰۷، (AACC،۲۰۱۰: ۱۱۴)	شمسیه حسنی، ۱۳۰×۹۰ سانتیمتر، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰۷ (همان: ۱۰۹)	زینب نظری، ۶۰×۹۰ سانتیمتر، رنگ و روغن روی بوم (همان: ۲۰۰)	شکیبه سیفی، ۶۵×۹۰ سانتیمتر، اکریلیک روی بوم، ۲۰۰۷ (همان: ۱۳۴)	تورپیکی نبی‌زاده، ۱۰۰×۷۰ سانتیمتر، ۲۰۱۰ (کار عملی پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نقاشی)
				
نگار مطهری (نمایشگاه گالری آتشزاد، ۱۳۹۸)	فرزانه محجوب (آرشیو Art Store)	شادی داوری (آرشیو آرتیبیشن)	عالمه باقریان (منبع: نمایشگاه انفرادی بانوی صلح، گالری سیحون، ۱۳۹۶)	ساحل طلیس‌چی (نمایشگاه انفرادی عروسک،گالری سایه، ۱۳۹۵)

در نقاشی افغانستان، رویکردهای تلفیقی وجود دارد که از ترکیب نقش حیوانات افسانه‌ای مانند سیمرغ به‌شیوهٔ سنتی، با نقاشی معاصر حاصل می‌شود که می‌توان به آثار هلیا فیروزی اشاره کرد(رفیعی‌راد و دیگران۱۳۹۹: ۱۵) و گاهی نیز استفاده از تصویر اشیا نقش‌دار سنتی (مانند فرش، سفال و...) در نقاشی با مصالح و تکنیک‌های مدرن حاصل می‌شود. (جدول ۳)

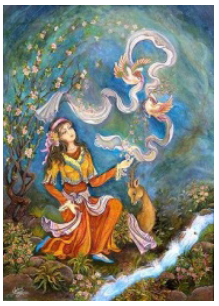
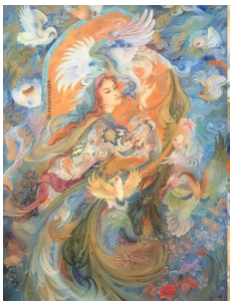
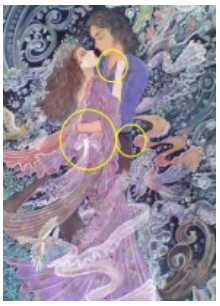
د. تبعیت از تحولات نگارگری معاصر

تحولاتی که در نگارگری به‌عنوان نگارگری معاصر شناخته می‌شود، بیش از همه به نوآوری‌های محمود فرشچیان، استاد نگارگری در ایران نسبت داده می‌شود. «اقدامات او از آنجا بیشتر اهمیت پیدا می‌کند که بیگانگان با چپاول همهٔ آثار هنری ایران، سبب شدند که هنرمندان از دیدن آثار هنرمندان والای اعصار قدیم خود محروم شده و از نظر روحی و

معنوی با فقدان هنر اصیل روبه‌رو شدند. به‌این‌ترتیب از صفوی به بعد، نقاشی ایرانی رو به فنا نهاد.» (خزایی، ۱۳۶۸: ۳۱) بااین‌حال فرشچیان ازطریق دعوت به دانشگاه‌ها و مراکز معتبر هنری جهان و ایراد سخنرانی و نمایشگاه، هنر ایران را به جهانیان شناسانده است (داوودی‌پور و دیگران، ۱۳۸۵: ۹) کری ولش معتقد است او با تلفیق معیارهای نقاشی سنتی ایران و نقاشی کلاسیک اروپایی، مکتب خود را پایه‌گذاری کرده است(کری ولش،۱۳۷۴: ۱۷۱-۱۷۲). خطوط روان، موضوع نوین، ترکیب‌بندی‌های ظریف ازجمله ویژگی‌هایی است که برای آثار او ذکر کرده‌اند (خسرویان،۱۳۸۹: ۲۸). همچنین، دستهٔ دوم از اساتید نگارگری معاصر مانندِ محمدباقر آقامیری، مجید مهرگان، اردشیر مجرد تاکستانی، طی سال‌ها کار و تجربه‌اندوزی، زبان و بیان بصری منحصربه خویش را یافته و ارائه کرده‌اند که اتفاقاً تأثیرات این شیوه‌های فردی‌شده در آثار شاگردان آنها اعم از مرد و زن، دیدنی است. در آثار زنان نقاشی مانند لیلا بهروزی مطلق، شهلا نظام وظیفه، شهلا کربلایی، راضیه بخشی‌زاده، ریحانه برزشی، ماهرخ وحیدنیا، مریم ذاکری‌مقدم، مریم میرصدرایی، ناهید اکرمی، نغمه طباطبایی با ادامهٔ این شیوه یعنی سعی در بازنمایی کلاسیک غربی و تلفیق آن با نقاشی سنتی ایرانی در نقاشی معاصر روبه‌رو هستیم.

هم‌اکنون در افغانستان، آثار فرشچیان، به‌عنوان الگویی برای نگارگری معاصر شناخته شده و آثار فراوانی با تأسی از این استاد بزرگ، خلق شده‌اند. به‌عنوان مثال فریده صبوری، نقاش مهاجر و ساکن در فلوریدا، فارغ‌التحصیل مینیاتور از دانشگاه هرات، ازجملهٔ این گروه نقاشان است. در آثار این هنرمند، می‌توان، احیای امکانات نگارگری نظیر اسلیمی‌ها، فقدان خلا، نبودِ پرسپکتیو غربی و نیز نور یک‌دست و بدون سایه در نقاشی معاصر را بر شمرد.(جدول ۴)

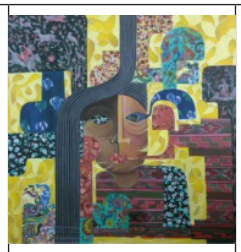
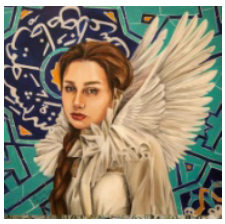
جدول ۴: تبعیت از تحولات نگارگری معاصر در آثار زنان نقاش ایران و افغانستان

				
لیلا بهروزی مطلق (منبع: آرشیو کانون نگارگران زرافشان)	شهلا نظام وظیفه (منبع: کاتالوگ Art Store)	ریحانه برزشی، آرشیو اینترنتی زرافشان (URL 1)	مریم میرصدرایی، آرشیو اینترنتی زرافشان (URL 2)	فریده صبوری، ۴۰×۳۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوا، ۱۳۹۳، گالری هفت‌قلم

هـ. کاربست مبانی هنرهای تجسمی غربی در نگارگری

دانش‌آموختگان رشته‌های نقاشی در دانشگاه‌های هنر افغانستان، عموماً به روش غربی آموزش دیده‌اند و به‌دلیل شناختی که از مبانی هنرهای تجسمی غربی دارند، در برخی از آثارشان با استحالهٔ عناصر نگارگری مانند شمسه، قاب و... به عناصر بصری و ایجاد ترکیب‌بندی به شیوهٔ غربی، به شیوه‌های نوینی دست یافته‌اند که می‌توان به اثر نجیبه حسینی و بهنوش رحمانی اشاره کرد که در آثار آنها، عناصر نگارگری مانند شمسه، تذهیب، تشعیر و... به فرم‌های ساده تقلیل یافته و ترکیب‌بندی می‌شوند. در ایران نیز کاربست مبانی تجسمی به‌شیوهٔ غربی نظیر کارکردهای بافت، تناسبات هندسی و اهمیت کادر، محوکردن نقش‌مایه، استفاده از خوشنویسی و تذهیب و تغییر مصالح رنگ‌گذاری در نگارگری، در برخی آثار زنان نقاش مانند فرشته زمانی، فاطمه رضوی‌راد و عالیه عابدینی دیده می‌شود (جدول ۵)

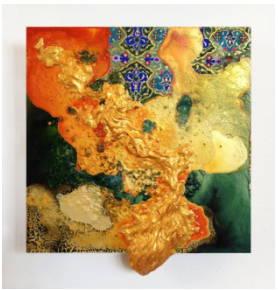
جدول ۵: کاربست مبانی هنرهای تجسمی غربی در نگارگری در آثار زنان نقاش ایران و افغانستان

				
نجیبه حسینی، ۷۰×۵۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوا، دوسالانهٔ مینیاتور دانشگاه هرات	بهنوش رحمانی، ۴۰ سانتیمتر، گواش روی مقوا، دوسالانهٔ نگارگری دانشگاه هرات	فرشته زمانی (نمایشگاه انفرادی ناکجا گالری هنر، ۱۳۹۵)	فاطمه رضوی‌راد (آرشیو Art Store)	عالیه عابدینی (آرشیو آرتیبیشن)

و. تغییر و تحول در مصالح و مفاهیم

برخی نوآوری‌ها در نقاشی معاصر با تکیه بر سنت تصویری نگارگری، به شکل تغییر و تحول عمدی در کارکرد مصالح رخ داده است. در ایران می‌توان به برخی آثار گیزلاوارگا سینایی و نیز فرح اصولی اشاره کرد که در آنها، عناصر نگارگری، از کاغذ به بوم و از آبرنگ، به رنگ روغن، تغییر می‌کنند. همچنین، گاه این عناصر، به سطوح چوب، سنگ و... نیز منتقل می‌شوند. همچنین در آثار هدیه جوانشیر ایلچی و ملک رسولی نیز می‌توان این تغییرات را مشاهده کرد. در افغانستان، این نوع تغییر مصالح را بیشتر در آثار هنرمندان مرد مانند شعیب سلجوقی می‌توان دید، اما در آثار زنان، تغییر و تحولات مصالح، به‌صورت جزئی صورت پذیرفته است. مثلاً مصالحی مانند رنگ طلا در نگارگری، هیچگاه به‌عنوان شکل، به کار نمی‌رفت، اما در کار افسانه یزدان‌شناس، رنگ طلایی، سازندهٔ یک شئی بازنمایی شده از قفس است که از اساس به وجه مفهومی قفس به‌عنوان قفسی طلایی، مددرسانی می‌کند. (جدول ۶)

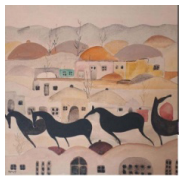
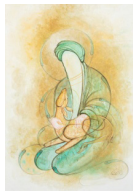
جدول ۶: تغییر و تحول در مصالح و مفاهیم در آثار زنان نقاش ایران و افغانستان

		
هدیه جوانشیر ایلچی (منبع: نمایشگاه جمعی در گالری شیرین در اسکوپ میامی ۲۰۱۳)	ملک رسولی (نمایشگاه انفرادی، گالری هفت ثمر، ۱۳۹۴)	افسانه یزدان‌شناس،۴۰×۳۰ سانتیمتر، گواش بر روی مقوا، دوسالانهٔ نگارگری دانشگاه هرات

باید توجه داشت که شیوه‌های غیر مشترکی از کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر نیز در میان آثار زنان نقاش ایران و افغانستان وجود دارد. به‌عنوان مثال بازنمایی اسب، تک پیکره به‌شیوه‌ای که در نگارگری انجام می‌شود و نیز استفاده از حروف الفبای فارسی، به‌طورکلی در آثار زنان نقاش معاصر افغانستان دیده نمی‌شود؛ اما در ایران، در آثار نقاشان زیادی نظیر نرگس متعارفی، شادی داوری، فاطمه بهرامی، انسیه طبری‌پور، پروین حسین‌زاده، فاطمه منفرد، عارفه پیمان و زهرا تندکار، بازنمایی اسب و در آثار نقاشانی نظیر زهره مهانی‌نژاد، کتایون گیتی، فریده اشرفی، سمیه رشیدی، منصوره یکتا، لوئیزا افشان، آرام مسلم‌زاده و زهره عطایی، تک پیکره را می‌توان مشاهده کرد. استفاده

از حروف الفبای فارسی نیز در آثار پگاه لاری، به وفور استفاده شده است که می‌تواند واکنشی در ارتباط با حضور همیشگی متن ادبی در کنار تصویر در نگارگری انگاشته شود. اثر حمیرا مستور، تصویری از یک شیطان است. در این تصویر شیطان لباسی قرمز پوشیده و هاله‌ای سیاه و عصایی در دست دارد. رنگ سیاه هاله دور سر، کارکردی نوین و بی‌سابقه از این عنصر تصویری در نگارگری است. تطورات اصل ابر را این بار نه به رنگ سفید یا طلایی، بلکه به رنگ سیاه، نشان می‌دهد. همچنین نوآوری دیگری که در آثار نقاشان زن معاصر افغانستان وجود دارد به نحوی است که از دریچهٔ نگارگری، نوعی نقاشی ژانر تولید شده است. مانند آثار حنیفه جعفری که تصویری از یک عروسی و هنرمندی نظیر زهرا باقری تصویری از برداشتن آب از چشمه و همچنین هنرمندانی نظیر صغری حسینی که کار در بازار را به تصویر کشیده‌اند. (جدول ۷)

جدول ۷: شیوه‌های غیر مشترک، از کاربست سنت نگارگری در نقاشی معاصر در آثار زنان نقاش ایران و افغانستان

						
نرگس متعارفی (منبع:کاتالوگ Art Store)	شادی داوری (منبع: URL)[۳]	زهره مهانی نژاد (منبع: موزه آستان قدس رضوی)	کتایون گیتی (منبع: نمایشگاه گالری آرت نگر، ۱۳۹۷)	پگاه لاری (منبع: آرشیو آرتیبیشن)	حمیرا مستور، ابعاد۰۲×۰۳ سانتیمتر، گواش و آبرنگ، ۱۳۸۸ (انصاری ، ۱۳۹۳:۸۷)	حنیفه جعفری، ابعاد۴۰×۳۰ سانتیمتر، گواش و آبرنگ، ۱۳۸۸ (انصاری ، ۱۳۹۳: ۶۸)

در یک جمع‌بندی می‌توان رویکردهای مشابه نقاشان زن معاصر ایران و افغانستان به کاربست سنت نگارگری در نقاشی معاصر را در جدول ۸ مشاهده کرد:

جدول ۸: شیوه‌های مشترک نقاشان معاصر زن افغانستان و ایران در کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر

افغانستان	ایران
*تقسیم‌کردن صفحهٔ اصلی اثر به کادرهای کوچک که شامل تذهیب، گره‌سازی و نقاشی است، سپس، به‌کارگیری سنت تصویری شکستن کادر در نگارگری.	* تحلیل سطوح نگارگری و ایجاد نمودهای بصری جدید * تغییروتحول در کارکرد سطوح معماری در نگارگری در ترکیب‌بندی
* به کارگیری ابژه‌های معاصر مانند پرچم یا اسمال‌فیس‌های اینترنتی در نگارگری. * استفاده از شیوهٔ نگارگری معاصر مانند استاد فرشچیان با موضوعات عاشقانه و همچنین به‌کارگیری امکاناتی از نگارگری در پس‌زمینه، نظیر اسلیمی‌ها، فقدان خلا، نبودِ پرسپکتیو غربی و نیز نور یکدست و بدون سایه	* نگاه نوین به ترکیب‌بندی، استفاده از نقوش نگارگری در پس‌زمینه، تلفیق نقوش باستانی و نگارگری و همچنین واردکردن موضوعات معاصر در نگارگری
* رویکردهای تلفیقی که از ترکیب نقش حیوانات افسانه‌ای مانند سیمرغ به شیوهٔ سنتی، با نقاشی معاصر حاصل می‌شود * استفاده از تصویر اشیا نقش‌دار سنتی، مانند فرش، سفال و...، در نقاشی با مصالح و شیوه‌های مدرنیستی * تغییرات فرمال در ساختار نقوش سنتی جهت ایجاد محتواهای جدید و کارکردهای زیباشناسانه.	* کارکرد تلفیقی نقوش گیاهی و جانوری

* استحالهٔ عناصر نگارگری مانند شمسه، قاب و... به عناصر بصری و ایجاد ترکیب‌بندی به شیوهٔ نامتعارف.	* کاربست مبانی تجسمی به شیوهٔ غربی نظیر کارکردهای بافت، تناسبات کادر، محوکردن نقش‌مایه و تغییر مصالح رنگ‌گذاری در نگارگری
* استفاده از کیفیت جسمانی و قابلیت‌های بیانی رنگ طلایی در نقاشی معاصر	* ایجاد نمودهای معاصر از نگارگری در نقاشی معاصر با تغییر مصالح
شیوه‌های غیر مشترک نقاشان معاصر زن افغانستان و ایران در کاربست سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر	
** تغییر رنگ در هاله دور سر (رنگ سیاه)، و دست‌یابی به معناهای جدید در نقاشی معاصر. ** استفاده از مبانی نگارگری، جهت ارائهٔ نقاشی ژانر (Genre Painting).	** کاربست تک‌پیکره به شیوهٔ نگارگری ** استفاده از حروف الفبای فارسی ** بازنمایی اسب به شیوهٔ نگارگری

نتیجه‌گیری

نگارگری پس از یک‌سری تحولات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی که با ایجاد روابط با کشورهای غربی و ورود تفکر مدرن و ابزارهای آن که در ایران از دورهٔ صفوی به بعد و در افغانستان از سال‌های زمامداری امان‌الله شاه به وجود آمد، متأثر شد، ولی با افت‌وخیزهای فراوانی که داشت، متوقف نشده و به اشکال مختلف در برخی آثار نقاشی معاصر ظهور یافت. هنر معاصر ایران و افغانستان، شاهد افزایش حضور زنان به‌عنوان هنرمند در حوزهٔ هنر، به‌ویژه نقاشی است که سبب‌ساز حضور قشری جدید و مؤثر در تاریخ هنر این دو کشور شده است. همچنین ورود و تأثیر مدرنیسم در وجه زیباشناسانه‌اش که ازطرق مختلف ازجمله تأسیس دانشگاه و مراکز آموزشی هنر و به کارگیری دانش‌آموختگان غرب در آنها گسترش یافت، بر شیوه‌ها، مضامین و تکنیک‌های هنری نیز تأثیر گذاشت. بااین‌حال، زنان نقاش معاصر این دو کشور، با عنایت به جنبهٔ ساختاری سنت تصویری نگارگری، برخی وجوه تصویری از نگارگری را در آثار نقاشی معاصر، منعکس کردند که برخی از آنها، در آثار مردان نقاش معاصر نیز مشاهده نمی‌شود. در این راستا، یافته‌های مقالهٔ حاضر حاکی از وجود شباهت‌ها و تفاوت‌هایی، در این شیوه‌ها و تکنیک‌های بانوان نقاش معاصر این دو کشور است. شیوه‌های مشترک آنها را می‌توان در قالب تحلیل سطوح، به کارگیری ابژه‌های معاصر، کاربست نقوش گیاهی و جانوری، تبعیت از تحولات نگارگری معاصر، کاربست مبانی هنرهای تجسمی غربی در نگارگری و تغییر و تحول در مصالح و مفاهیم، با تفاوت‌های جزئی یا کلی مشاهده کرد. در شیوهٔ تحلیل سطوح، نقاش زن افغانستان، با تقسیم صفحهٔ اصلی و به کارگیری سنت تصویری شکستن کادر در نگارگری و زن نقاش ایرانی با تغییراتی که در سطوح خصوصاً در سطوح بنای معماری به‌شیوهٔ نگارگری ایجاد می‌کند، سعی در به‌کارگیری جلوه‌هایی از سنت تصویری نگارگری دارند. هر دو گروه نقاشان، ابژه‌های معاصر را در شیوه‌های سنتی نقاشی خود به کار گرفته، همچنین، شیوهٔ نگارگری معاصر خصوصاً شیوهٔ استاد فرشچیان در آثار زنان نقاش هر دو کشور مشاهده می‌شود. تفاوت کاربست نقوش گیاهی و جانوری به شیوهٔ نگارگری در آثار زنان این دو کشور این است که نقش حیوانات افسانه‌ای در افغانستان و بازنمایی اسب در ایران، الگویی پرتکرار هستند. در نقاشی زنان افغانستان، نقوش گیاهی و جانواری، معمولاً در بازنمایی اشیا سنتی مانند فرش، سفال و... که بر روی سطح خود تزئینات گیاهی و جانوری دارند، دیده می‌شود. ازآنجاکه نقاشان زن هر دو کشور، فارغ‌التحصیلان دانشگاهی هستند، با مبانی هنرهای تجسمی غربی، آشنایی زیادی دارند. در آثار برخی از زنان افغانستان، می‌توان مشاهده کرد که گاهی، شمسه، قاب و تذهیب، به عنصری بصری مانند خط یا سطح استحاله شده و در ترکیب‌بندی شرکت کرده‌اند. همچنین، شیوه‌هایی در کاربست نگارگری در نقاشی معاصر زنان نقاش دو کشور وجود دارد که مختص هر کشور است و نمی‌توان آنها را در یک عنوان مشترک خلاصه کرد. از این جمله می‌توان به برخی آثار نقاشی معاصر زنان افغانستان اشاره کرد که از مبانی نگارگری، در جهت ارائهٔ نقاشی ژانر استفاده کرده‌اند. همچنین، با تغییر رنگ هالهٔ دور سر که از تطورات اصل پنجم تزئینی نگارگری است به رنگ سیاه، به معنایی جدید در نقاشی معاصر دست یافته‌اند. در ایران نیز حروف الفبای فارسی که همچون نگارگری همنشینی متن و تصویر را تداعی

می‌کند، در آثار نقاشان زن معاصر دیده می‌شود؛ اما در آثار زنان نقاش افغانستان سابقه ندارد. بازنمایی اسب نیز، در افغانستان، در آثار مردان نقاش معاصر، به وفور یافت می‌شود، اما در آثار زنان، سابقه ندارد.

پی‌نوشت

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری رضا رفیعی راد با عنوان «تحلیل گفتمان-های نقاشی معاصر افغانستان از ۱۳۰۰ ه.ش تاکنون» است.

۱. به‌عنوان نمونه می‌توان از انستیتو فیروزکوه در کابل نام برد. در این انستیتو در سال ۲۰۱۸ از شش استاد، دو استاد زن دارای مدرک کارشناسی‌ارشد و از ۳۲ دانشجوی نقاشی، ۲۰ نفر زن هستند. همچنین در هر کدام از دانشکده‌های هنرهای زیبای کابل و هرات بیش از چهار استاد زن، در حال تدریس نقاشی هستند.

منابع

آزاد، علی‌الله (۱۳۹۶) «تحلیل ساختاری- کارکردی جامعهٔ مدنی در افغانستان، با تکیه بر مولفه‌های نظام اجتماعی»، دانشگاه هرات: **نشریهٔ بین‌المللی علوم اجتماعی**، سال۱، شمارهٔ۲، پیاپی.

ادراکی، مرجان و علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۴) «جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصهٔ تاریخ هنر ایران»، **فصلنامهٔ هنر علم و فرهنگ**، دورهٔ ۴ ، شمارهٔ ۴، ۱۶-۱.

آغداشلو، آیدین (۱۳۸۵) «هنر بی‌مخاطب»، **فصلنامهٔ حرفه و هنرمند**، شمارهٔ ۱۸.

افسریان، ایمان (۱۳۸۹) «بی‌ینال قدرت، رقابت هنرمندان نقاش بر سر سرمایه‌های چهارگانه در ارتباط با میدان قدرت سیاسی»، **فصلنامهٔ حرفه و هنرمند**، شمارهٔ ۳۵.

پاکباز، رویین (۱۳۸۷) **دایرةالمعارف هنر**، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

خرمی‌نژاد، آیتای (۱۳۸۳) **نقش و تأثیر زن در هنرهای تجسمی ایران**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی تهران.

خزایی، محمد(۱۳۶۸) **کیمیای نقش، مجموعه آثار طراحی اساتید بزرگ نقاشی ایران و مکاتب نقاشی**، جلد۱، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

خسرویان، فریبرز(۱۳۸۹) تأکید استاد محمود فرشچیان بر تقویت و اشاعهٔ هنر در مدارس، (مصاحبه)، **مجلهٔ رشد آموزش هنر**، شمارهٔ ۲۴ ، ۲۹-۲۶

داوودی‌پور، محمدعلی و دیگران (۱۳۸۵) **نقاشی‌های برگزیدهٔ محمود فرشچیان**، جلد۳، تهران: زرین و سیمین.

دلریش، بشر (۱۳۷۵) **زن در دورهٔ قاجار**، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۳) **لغت‌نامهٔ دهخدا**، چاپ اول از دورهٔ جدید، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

راودراد، اعظم و مریدی، محمدرضا و تقشی‌زادگان، معصومه (۱۳۸۹) «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران»، **نشریهٔ زن در توسعه و سیاست**، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱ ، ۱۴۱-۱۲۵

رفیعی‌راد، رضا و تومیریس، تهمینه (۱۳۹۶) «کارکرد پیکره در نقاشی دو دههٔ افغانستان»، دانشگاه کابل: **نشریهٔ هنرهای زیبا**، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ۶، نمایهٔ ISC ، افغانستان.

رفیعی‌راد، رضا و محمدزاده، مهدی (۱۳۹۹) «راهبردهای زنان نقاش افغانستان در بازآفرینی و احیای میراث تصویری نگارگری در نقاشی معاصر این کشور»، **پژوهشنامهٔ خراسان بزرگ**، شمارهٔ ۳۹.

زهتاب، فاطمه و حسامی، منصور (۱۳۹۶) «نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن»، **فصلنامهٔ کیمیا هنر**، جلد ۶ ، شمارهٔ ۲۵، ۱۰۹- ۹۳

شریعتی مزینانی، سارا و مدرس صادقی، مریم (۱۳۹۰) «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسی به زن)»، **نشریهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲، ۵۴- ۳۵

عمرزاد، عبدالواسع (۱۳۹۷) «فرازوفرود هنر افغانستان در سدهٔ اخیر»، **نشریهٔ هنرهای زیبا**، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ۹، دانشگاه کابل، نمایهٔ ISC ، افغانستان.

فراهانی، الهه (۱۳۹۴) **مطالعهٔ تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر ایران (مطالعهٔ موردی ده نفر)**، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تهران.

کاوه، علی احمد (۱۳۹۷) «بررسی وضعیت زنان ولایت هرات براساس پلان کاری ملی برای زنان افغانستان «NAPWA»، دانشگاه هرات: **نشریهٔ بین‌المللی علوم اجتماعی**، سال۲، شمارهٔ۳ پیاپی.

کری ولش، استوارت(۱۳۷۴) برگزیدۀ آثار یونسکو، **مجلۀ ایران‌شناسی**، سال۷، شمارۀ ۷، ۱۹- ۱۳

کشککی، برهان‌الدین (۱۳۰۳) «تاریخ افغانستان»، کابل: **جریدۀ حقیقت**، شمارۀ۷۵.

گودرزی، مرتضی(۱۳۸۵) **جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران**، چاپ۲، تهران: نشر مطالعات علمی فرهنگی.

گودرزی، مصطفی و کشاورز، گلناز (۱۳۸۶) «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی»، **نشریۀ هنرهای زیبا**، شمارۀ ۳۱ ، ۹۵-۸۷.

گودرزی، مصطفی، (۱۳۷۷) درآمدی بر نقاشی معاصر ایران، **مجله هنرهای تجسمی**، شمارۀ۲، ۶۹-۵۸

لیمن، اولیور (۱۳۹۰) **درآمدی بر زیباشناسی اسلامی**، مترجمان: نازنین اردوبازارچی و جواد فندرسکی، تهران: نشر علم.

مبینی، مهتاب و شاه‌وردی، امین (۱۳۹۷) «نگارگری ایران فراتر از نظریات»، **پژوهش‌نامۀ گرافیک و نقاشی**، دورۀ۱، شمارۀ۱، شمارۀ پیاپی، ۶۰-۵۱.

محبی، بهزاد (۱۳۸۹) «عناصر تصویری و شیوه های ترسیمی نگارگری در نقاشی معاصر ایران»، **کتاب ماه هنر**، شمارۀ ۱۴۱، ۸۱-۷۶.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات و شیرازی، ماه‌منیر (۱۳۹۸) «بازیابی و تفکیک لایه‌های هویتی در نسخه‌های مصور چاپ سنگی قاجار(مطالعۀ موردی: نسخه‌های ادبیات عامیانه)»، **نشریۀ مبانی نظری هنرهای تجسمی**، دورۀ ۴، شمارۀ ۱، ۱۰۱- ۸۹

مهاجر، شهروز و حامدی، حسن (۱۳۹۳) **مکتب کمال‌الملک**، تهران: نشر پیکره.

References:

Ahmed-Ghosh, H. (2003). A History of Women in Afghanistan: Lessons Learnt for the Future or Yesterdays and Tomorrow: Women in Afghanistan. ***Journal of International Women's Studies***, 4(3), 1-14.

Aghdashloo, A. (2006). Unsolicited Art. ***Herfeh-honarmand***, No. 18. (text in Persian)

Afsarian, I. (2010). Biennale of Power, Competition of Painters over Four Capitals concerning the Field of Political Power. ***Herfeh-honarmand***, No. 35. (text in Persian)

Appelrouth, S.; Edles, L. (2011). ***Feminist and Gender Theories. In Sociological Theory in the Contemporary Era.*** Los Angeles: SAGE Publications.

Azad, A.(2017). Structural-Functional Analysis of Civil Society in Afghanistan, Based on the Components of the Social System. ***International Journal of Social Sciences***, Herat University, 1(2). (text in Persian)

Carrie Welch, S. (1995). Selected Works of UNESCO. ***Journal of Iranian Studies***, 7(7)19-19.

Davoodipour, M. A et al. (2006). ***Selected Paintings by Mahmoud Farshchian Production Management***. Tehran: Zarrin and Simin. (text in Persian)

Delrish, B. (1996). ***Women in the Qajar period***. Tehran: Surah Mehr Publications. (text in Persian)

Dehkhoda, A. A (1998), ***Dehkhoda Dictionary***. Tehran: University of Tehran Press. (text in Persian)

Edraki, M.; AliMohammadi Ardakani, J. (2015). The Position of Female Painters in the Field of Art History of Iran. ***Quarterly Journal of Art, Science, and Culture***, 4(4)1-16. (text in Persian)

Farahani, E. (2015). ***Analytical Study of the Works of Women Painters of Ancient and Contemporary Iran (a case study of ten people)***, M.A. Thesis at the University of Tehran. (text in Persian)

Goodarzi, M. (2006). ***The Search for Identity in Contemporary Iranian Painting***. Tehran: Publication of Scientific and Cultural Studies.(text in Persian)

Goodarzi, M. and Keshavarz, G. (2007). A Study of the Concept of Time and Place in Iranian Miniature***. Journal of Fine Arts***, 31, 58-69. (text in Persian)

Goodarzi, M. (1998). An Introduction to Contemporary Iranian Painting***. Journal of Visual Arts.*** (2)58-69. (text in Persian)

Kaveh, A. (2015). Study of the Situation of Women in Herat Province According to the National Work Plan for Afghan Women "NAPWA". ***International Journal of Social Sciences***, Herat University. 2(3). (text in Persian)

Kashkaki, B. (1924). History of Afghanistan. ***Haghighat Journal***. 75.(text in Persian)

Khazaei, M. (1989). ***The Chemistry of Role, Collection of Design Works of the Great Masters of Painting of Iran and Schools of Painting***. Vol. I. Tehran: The Art Center of the Islamic Advertisement Organization. (text in Persian)

Khoraminejad, A. (2004). ***The role and Influence of Women in Iranian Visual Arts***. M.A. Thesis, Islamic Azad University of Tehran. (text in Persian)

Khosravian, F. (2010). ***Mahmoud Farshchian's Emphasis on Strengthening and Disseminating Art in Schools***. (Interview), Journal of Art Education Development, 24, 26-29. (text in Persian)

Lyman, O. (2011). ***An Introduction to Islamic Aesthetics.*** (N. Ordobazarchi; J. Fenderski, trans.). Alam Publishing: Tehran.

Mobini, M.; Shahverdi, A. (2018). Miniature of Iran beyond Theories***. Journal of Alzahra Research Journals of Graphic Arts & Painting***. 1 (1), 51-60. DOI: 10.22051 / pgr.2019.21818.1010. (text in Persian)

Mohajer, Sh.; Hamedi, H. (2014). ***Kamal Al-Molk School***. Tehran: Peykareh Publishing. (text in Persian)

Mohebbi, B. (2010). ***Visual Elements and Miniature Drawing Methods in Contemporary Iranian Painting***. Book of the Month of Art. 141,76 to 81. (text in Persian)

Mousaviller, A.; Shirazi, M. (2019). Retrieval and Separation of Identity Layers in Illustrated Copies of Qajar Lithography (Case Study: Folk Literature Versions). ***Journal of Theoretical Foundations of Visual Arts***.4 (1), 89-101. DOI: 10.22051 / jtpva. 2019.25326.1052). (text in Persian)

Najafizada, S.; Bourgeault, I.; Labonté, R. (2019). ***A Gender Analysis of a National Community Health Workers Program: A Case Study of Afghanistan***. Global Public Health. 14(1), 23-36.

Omarzad, A. (2018). The Rise and Fall of Afghan Art in the Recent Century. ***Journal of Fine Arts***. No. 9, Kabul University, ISC Index, Afghanistan. (text in Persian)

Omrani, B. (2007). ***Afghanistan and the Search for Unity. Asian Affairs***, 38(2),145-157. DOI: 10.1080/03068370701349086.

Pakbaz, R. (2008). ***Encyclopedia of Art***. Tehran: Contemporary Culture Publishing. (text in Persian)

Rafiei Rad, R.; Tomyris, T. (2017). The Function of the Body in Painting in Afghanistan for Two Decades. ***Journal of Fine Arts. Faculty of Fine Arts***, No. 6, Kabul Universit, Afghanistan. (text in Persian)

Rafiei Rad, R.; Mohammadzadeh, M. (2020). Strategies of Afghan Women Painters in Recreating and Reviving the Miniature Visual Heritage in Contemporary Painting of this Country. ***Journal of Greater Khorasan***.No 39. (text in Persian)

Ravadrad, A.; Moridi, M.; Taghshi Zadegan, M. (2010), an Analysis of the Representation of Women in Contemporary Iranian Painting. ***Journal of Women in Development and Politics***. 8(1), 125 to 141. (text in Persian)

Shariati Mazinani, S.; Modarres Sadeghi, M. (2011). Representation of Women in the Works of Contemporary Iranian Women Painters (with Emphasis on the Sexual View of Women). ***Journal of Sociology of Art and Literature***. 3(2),35-54. (text in Persian)

Zehtab, F.; Hesami, M. (2017). Female Painters and the Representation of Gender in Modern Iranian Art. ***Kimia-e- Honar***. 6(25),93-109. (text in Persian)

URL:

URL 1: www.zarafshannegar.ir/Images/MemberDesign/3006/c1957f1b-b0c8-4311-bd2b-5ef7d3cf457d.jpg

URL 2: www.zarafshannegar.ir/Images/MemberDesign/3007/e7386f8d-9c7c-4190-a302-2b59a33130c4.jpg

URL 3: Artibition Archive: http://arthibition.net/en/product/show/36117

URL 4: Iran Watercolor Collection Archive: https://naghashi-abrang.ir

پژوهشنامه گرافیک نقاش

پیامدپژوهی هنر مشارکتی با تأکید بر آرای باختین

چکیده

در دنیای معاصر، ارزش هنر ازطریق چگونگی فرایند شکل‌گیری و میزان تأثیرگذاری آن بر جامعه سنجیده می‌شود و هنرمندان به منظور ایجاد تحولات و نواندیشی‌های مطلوب در اجتماع، در پی یافتن راه‌حل‌هایی مناسب با همیاری مردم هستند. به‌عبارتی، تیم هنری متشکل از هنرمندان و تماشاگران، حرکتی پویا آغاز کرده‌اند تا در بهبودی بحران‌های اجتماعی سهیم شوند. ازآنجاکه چیره‌شدن بر چالش‌های مکان زیستی از جمله مسائل مهمی است که امروزه توجه بسیاری از اقشار مختلف جامعه را به خود معطوف داشته است در این راستا، هنرمندان نیز به مقابله با آن برخاسته و تلاش دارند با برپایی فعالیت‌های خلاقانهٔ هنری و مشارکتی، دگرگونی‌های سودمند و پایدار بیافرینند. جستار حاضر، مطالعه‌ای تطبیقی است و پیامدهای گفت‌وگومندی و حضور صداهای متنوع و متکثر مخاطبان هنر مشارکتی را بر مکان زیستی می‌جوید. گفت‌وگومندی و چندصدایی در کانون اندیشهٔ میخائیل باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵)، نظریه‌پرداز روسی جای دارد. به عقیدهٔ باختین، انسجام فرهنگی ازطریق سخن‌گفتن شکل می‌گیرد، فرایندی که در آن، باور، هویت و روابط افراد همسو می‌شود. ازاین‌رو، مقالهٔ پیش‌رو، درصدد پاسخگویی به این پرسش است که چگونه در یک فعالیت هنری مشارکتی، گفت‌وگو و حضور صداهای متنوع مخاطبان، موجب بهبودی چالش‌های مکان زیستی می‌شود. روش این تحقیق، توصیفی‌تحلیلی بوده و ابزار گردآوری اطلاعات، منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد، هنر مشارکتی با ارائهٔ فرصت‌های برابر به مشارکت‌کنندگان، به‌مثابهٔ همنوازی هنرمندانه، فضایی مشارکتی و گفتمانی می‌آفریند تا افراد با تغییر در نگرش و دریافتی نو از مکان زیستی، به رفع چالش‌های آن رهنمون شوند.

کلیدواژه‌ها: هنر مشارکتی، باختین، گفت‌وگو، چند صدایی.

زهرا رهبرنیا
دانشیار پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

سهیلا نمازعلیزاده
دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
so.alizadeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸-۱۱-۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹-۰۴-۰۱

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.30184.1062

مقدمه

هنر مشارکتی، مفهوم اثر هنری هنرمند و مخاطب را دگرگون کرد و راه‌گشای حرکتی نو شد. ازاین‌رو، هنرمندان، مخاطبان، مؤلفان یا ناظران در آفرینش هنری سهیم شدند و بدون شرکت آنها، فعالیت خلاقانهٔ هنری تلاشی نافرجام دانسته شد. ازطرفی، در فعالیت هنری مشارکتی، هنرمند رویدادی چند ساحتی و چند معنایی آفرید تا علاوه‌بر ایجاد پیوندهای مردمی، امکان بهبودی آسیب‌های اجتماعی را نیز فراهم آورد. هدف این مقاله، شناسایی پیامدهای هنر مشارکتی برای بهبودی چالش‌های مکان زیستی است. ازآنجاکه بنیان دیدگاه میخائیل باختین[1](۱۹۷۵-۱۸۹۵) اندیشمند روسی، بر مؤلفه‌هایی همچون گفت‌وگو، چندصدایی، کارناوال و کرونوتوپ استوار است، تحلیل فعالیت‌های هنر مشارکتی در این مقاله، براساس دیدگاه باختین نهاده شد. به‌عبارتی، هدف پژوهش حاضر، پیامدپژوهی هنر مشارکتی بر مکان زیستی، در پیوند با زمینهٔ فکری باختین به‌صورت زیرساخت نظری است. بنابراین، پژوهش حاضر بر آن است تا با شرح آرای باختین از یک‌سو و توصیف نمونه‌ای از فعالیت هنری مشارکتی که در سال ۲۰۱۳ در کشور پرتقال انجام شده، زوایای تازه‌ای از مشارکت افراد در یک فعالیت هنری مشارکتی را بررسی کند و بر تأثیرات گفت‌وگو و حضور صداهای متنوع و متکثر مخاطبان در بهبودی مکان زیستی تأیید کند.

پیشینهٔ پژوهش

مروری بر مطالعات انجام‌شده پیرامون هنر مشارکتی، حاکی از توجه پژوهشگران به این گرایش هنری است. مقالهٔ «بررسی مداخلهٔ دموکراتیک در رویکردهای مشارکتی هنر معاصر با نگاه به نمونه‌هایی از اکتیویسم هنری» (۱۳۹۵)، براساس نظریات والتر بنیامین و ژاکرانسیر شکل گرفته تا ویژگی‌های دموکراتیک هنر مشارکتی و رابطهٔ آن با سیاست را بررسی کند؛ نیز «پژوهشی در تعریف و تحدید انواع هنرهای مشارکتی تعاملی» (۱۳۹۳)، نوشتهٔ عرفان قادری و محسن مراثی، عنوان مقاله‌ای دیگر است که تلاش کرده به منظور فهم دقیق گونه‌های مختلف هنر مشارکتی و تعاملی، ازطریق طبقه‌بندی تعاریف متمایزی را پیش نهد. ازطرفی، تاکنون آثار بسیاری براساس آرای باختین در حوزه‌های مختلفی ازجمله سیاست و هنر منتشر شده است. تودوروف در کتاب منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین به ترجمهٔ داریوش کریمی، مبانی نظری باختین را بررسی می‌کند. بهمن نامور مطلق نیز همواره در مطالعات بینامتنی و پیشابینامتنی خویش به آرای باختین نظر داشته و مقاله‌ای با عنوان «گفت‌وگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی» (۱۳۸۷)، نمونه‌ای از آنهاست. اعظم راودراد به همراهی مجید سلیمانی و رؤیا حکیمی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل بازنمایی گفتمان‌های دینی در سینمای ایران» (۱۳۹۱)، فیلم کتاب قانون را از منظر نظریهٔ چند آوایی باختین بررسی می‌کنند. در حوزهٔ ادبیات نیز محمود رنجبر در مقاله‌ای با عنوان «خوانش باختینی رمان حیاط خلوت» (۱۳۹۵)، تلاش کرده رمان حیات خلوت نوشتهٔ فرهاد حسن‌زاده را برمبنای نظریه‌های باختین تحلیل کند. اما، جستار پیش‌رو، بر آن است تا در یک تحقیق چندساحتی، ضمن بررسی ویژگی‌های هنر مشارکتی و مبانی نظری باختین، چگونگی تأثیرات هنر مشارکتی بر مکان زیستی را دریابد.

روش تحقیق

روش این تحقیق، توصیفی‌تحلیلی بوده و ابزار گردآوری اطلاعات، منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی است تا حضور مخاطبان به‌عنوان کنشگرانی مؤثر در روند شکل‌گیری هنر مشارکتی بررسی شود.

مبانی نظری پژوهش

پژوهش حاضر، از مبانی نظری باختین ازجمله گفت‌وگومندی، چندصدایی، کارناوال و کرونوتوپ جهت بررسی حضور فعال مشارکت‌کنندگان در یک فعالیت هنری مشارکتی بهره برده است. گفت‌وگو، گوهر اصلی اندیشهٔ باختین در زمینهٔ انسان‌شناسی فلسفی است. براساس دیدگاه باختین، ما خود را از چشم دیگری می‌شناسیم و لحظات دگرگونی و تبدیل اندیشهٔ خود را در مناسبت با دیگری بازمی‌یابیم. به‌عبارتی، بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک می‌کنیم. درواقع، «من» هرگز خود را در ساحت بیرونی خویش نمی‌یابم و ادراک حسی از آن ندارم، بلکه تنها بازتاب حضورم را در دیگران بازمی‌شناسم؛ بدین‌سبب، اهمیت هستی‌شناسیک «دیگری» برای آگاهی است. ازمنظر باختین، مکالمه یک راه برای ارتباط با دیگران شمرده می‌شود. ازاین‌رو، زندگی یک مکالمه است و زنده‌بودن نیز به معنای شرکت‌کردن در مکالمه خواهد بود (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۰۲).

براساس دیدگاه باختین، اساساً ماهیت گفت‌وگو بر زبان نهاده شده و زبان به بهترین صورت می‌تواند ویژگی‌های گفت‌وگومندی را ظاهر کند (نامور مطلق، ۸۵:۱۳۹۰). افزون‌بر آن، گفت‌وگو امری انتزاعی نیست، بلکه بین دو یا چند نفر (گوینده، شنونده، خالق و مخاطب، هنرمند و تماشاگر) اتفاق می‌افتد (Bakhtin, 1984: 293). باختین بر این مهم تأکید کرد که گفتار در بستر روابط اجتماعی شکل می‌گیرد و با گفتارهای دیگر در ارتباط است (تودوروف، ۷۳:۱۳۷۷).

بنابه عقیدهٔ باختین، هر سخن (آگاه یا ناآگاه، عمدی یا غیرعمد) با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی دارند و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آنهاست، گفت‌وگو می‌کند و آوای هر متن در این «همسرایی» معنا می‌یابد (احمدی، ۱۳۸۰: ۹۳). وی بر این مهم تأکید کرد که در میان انواع بیان هنری، رمان شکلی است که همسرایی یا «چندآوایی» را بهتر بازتاب می‌دهد. ازاین‌رو، بخش عمده‌ای از افکار باختین بر ساختار رمان متمرکز شد. باختین با تأمل در آثار داستایوفسکی، چنین دریافت که استقلال نسبی شخصیت‌های داستانی و حضور صداهای متکثر، از ویژگی‌های مهم رمان‌های داستایوفسکی به شمار می‌آید (Bakhtin,1984:204).

از نظر باختین، برای داستایوفسکی عمل متقابل گفت‌وگوگرایی از اهمیت بیشتری برخوردار است. درنتیجه، در آثار داستایوفسکی سخن بر سخن دیگر واقع شده و خطاب به آن ادا می‌شود (تودورف، ۱۳۷۷: ۱۳۱). براساس مطالعات او، شخصیت‌های رمان داستایوفسکی در فضایی متفاوت قرار می‌گیرند؛ ازاین‌رو، در منطق پذیرش «دیگری»، چندین صدا به وضوح شنیده می‌شود. صداهایی که براساس منطق گفت‌وگویی در مکالمه حضور دارند، پاسخ یکدیگر را می‌دهند، اما بر دیگری تسلط ندارند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۶).

به این اعتبار، میان گفت‌وگومندی و چندصدایی رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد، چنان‌که چندصدایی، ویژگی گفت‌وگومندی است. درواقع، چندصدایی که در آن همهٔ صداها به شیوه‌ای مساوی بازتابانده می‌شوند، موجب گفت‌وگومندی می‌شود (نامورمطلق، ۶۸:۱۳۹۴).

به عقیدهٔ باختین، این نکته تنها در ادبیات صادق نیست، بلکه در هر شکل از سخن نیز کارآیی دارد. درنتیجه، فرهنگ هم نوعی از مکالمه پنداشته می‌شود که در ناخودآگاه همگانی وجود دارد. درواقع، داستایوفسکی به باختین نشان داد که هستی انسان اساساً در گرو مکالمه است و فرهنگ در جریان مکالمه ادامه می‌یابد (احمدی، ۹۳:۱۳۸۰).

ازطرفی، باختین با طرح مبحث کارناوال به‌عنوان بارزترین و کامل‌ترین شکل بازنمایی فرهنگ مردمی بر منطق گفت‌وگویی تأکید کرد. به باور وی، در کارناوال، علاوه‌بر اینکه سلسله مراتب اجتماعی به تعلیق می‌افتد، دنیایی مملو از معانی و صداهای چندگانه و متکثر نیز به تصویر کشیده می‌شود. درواقع، در چارچوب کارناوال، اختلاف طبقاتی برچیده می‌شود و زمان و مکان در خدمت تعامل اجتماعی قرار می‌گیرد. بنابراین، همه با هم برابر می‌شوند و ارتباطی صمیمانه بین افراد برقرار می‌شود که معمولاً با سن، شغل و غیره از یکدیگر متمایز می‌شوند (Bakhtin, 1984: 15).

در کارناوال با فروریختن جنبه‌های رسمی حاکمیت، جریانی از درهم شکستن نظام جزم‌گرایی و صورت‌های پلی‌فونیک (چند صدایی، چندآوایی و خنده) پدید می‌آید (تودورف، ۱۳۷۷: ۹۹). درواقع، کارناوال، صحنهٔ پیوند مردم از جایگاه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی است که در آن، مشارکت‌کنندگان پیکری واحد دانسته می‌شوند. آنها در این ضیافت نقش بازی نمی‌کنند؛ بلکه نقش‌هایشان را زندگی می‌کنند. کارناوال به‌عنوان بخشی از فرهنگ عامهٔ مردم، جنبهٔ غیررسمی زندگی افرادی را نمایش می‌دهد که مردم را از نظم تثبیت‌شدهٔ حاکم، می‌رهاند (رمضانی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۴۸).

در کانون اندیشهٔ باختین، علاوه‌بر مفاهیم گفت‌وگومندی، چندصدایی و کارناوال، بررسی عناصر زمانی و مکانی درون متن نیز اهمیت ویژه‌ای دارد. باختین مفهوم کرونوتوپ یا پیوستار زمانی‌مکانی را به گونه‌های مختلفی به کار برد. کرونوتوپ با فراهم‌کردن فضای مناسب برای رخ‌دادن حوادث، پیرنگ یک داستان را شکل می‌دهد و این حوادث را به کمک نشانه‌های زمانی، قابل بیان می‌کند. درواقع، کرونوتوپ با ایفای دو نقش داستان‌آفرینی و بازنمایی در داستان و با جست‌وجو در عناصر زمانی و مکانی آن، ژانرهای داستان را تعیین می‌کند. درنتیجه، تصویر انسان نیز به کرونوتوپ مربوط می‌شود و از زمان و مکان خاصی که فرد در آن قرار می‌گیرد، تأثیر می‌گیرد (Bakhtin, 1981:85).

از نظر باختین، ارتباط و پیوند میان کرونوتوپ‌های واقعی و کرونوتوپ‌های ادبی، از دیگر ویژگی‌های مهم کرونوتوپ است. به‌این‌معنا که هر کرونوتوپ ادبی که در یک

داستان خلق می‌شود، برداشتی از کرونوتوپ‌های حقیقی در دنیای واقعی است. این دو نوع کرونوتوپ، همواره با یکدیگر در تعامل‌اند و میان آنها، تبادل بی‌وقفه‌ای وجود دارد، مانند تبادل‌هایی که میان موجودات زنده و محیط پیرامونی آنها صورت می‌گیرد. (Ibid:254). ازاین‌رو، تحلیل کرونوتوپی یک متن، به ارزیابی میان کرونوتوپ‌های واقعی و ادبی وابسته است. ازطرفی، ارتباط بین این دو نوع کرونوتوپ، به کرونوتوپ‌های ادبی نیز جنبه‌ای ارزشی می‌بخشد، به‌این‌معنا که هر خواننده واکنش احساسی متفاوتی به یک زمان و مکان خاص نشان می‌دهد، چراکه درک او از زمان و مکان با دیگران متفاوت است. این ویژگی کرونوتوپ را «بُعد ارزشی» می‌نامند. (Holquist, 2002:150)

از توضیحات ارائه‌شده چنین استنباط می‌شود که مفاهیم اصلی باختینی همچون گفت‌وگومندی، چندصدایی، کارناوال و کرونوتوپ به معنای آمیختگی صداها و زبان‌های نامتجانس نیست؛ بلکه بیانگر ابراز دیدگاه‌ها و اندیشه‌های متنوع افراد در جامعه‌ای برابر است. ازاین‌رو، شخصیت‌های داستانی رمان یا مشارکت‌کنندگان در یک فعالیت جمعی، علی‌رغم اختلاف نظر و اندیشه، توانایی گفت‌وگوی آزادانه را دارند. ازآنجاکه جستار حاضر تلاش دارد تأثیرات گفت‌وگومندی و چندصدایی را در هنر مشارکتی بررسی کند، بنابراین تبیین ویژگی‌های هنر مشارکتی و شرح نمونه‌ای موردی ضرورت می‌یابد.

هنر مشارکتی[1]

هنر مشارکتی، فرایندی است که با همیاری تماشاگران شکل می‌گیرد تا مخاطبان از راه کنش مؤثر خود، مراحل لازم را به پایان رسانند. در دهۀ ۱۹۷۰ میلادی، این فعالیت «مشارکت تماشاگر» نامیده شد و هدف آن، ارائۀ فرصت‌های برابر به مشارکت‌کنندگان برای بیان نظرات آنها بود (میه، ۵۸:۱۳۸۹). به‌عبارتی، در فعالیت‌های هنری مشارکتی، هنرمندان به منظور به اشتراک‌گذاری تجارب مشارکت‌کنندگان با ایجاد موقعیت‌های مناسب و ارائۀ فرصت‌هایی برابر، منجربه تحکیم پیوندهای اجتماعی می‌شوند. بنابراین، هنر مشارکتی تلاشی در جهت ایجاد یک حس خودانگیختۀ اجتماعی است تا مشارکت‌کنندگان ازطریق گفت‌وگو و تبادل تجربه‌های مشترک، با یکدیگر پیوند یابند (McIntosh, 2014: 3).

درواقع، مخاطبان هنر مشارکتی، در آفرینش‌های هنری سهیم می‌شوند و بدون همکاری آنها فرایند آفرینش هنری، فعالیتی ناقص دانسته می‌شود. افزون‌بر آن، هدف هنر مشارکتی به چالش‌کشیدن شکل سنتی هنر است که در آن، گروه کوچکی از هنرمندان حرفه‌ای به آفرینش آثار هنری می‌پردازند و عموم مردم ناظرانی منفعل یا خریداران آثار هنری هستند (Ross, 1980 :45-47).

ازطرفی، در فعالیت‌های هنری مشارکتی، هنرمندان مخاطبان را به همکاری تشویق می‌کنند تا به جای خریداری شیء هنری، تجارب هنری را کسب کنند. ازاین‌رو، پیوند میان هنرمندان و مشارکت‌کنندگان در مکانی که رویداد هنری در آنجا شکل می‌گیرد، از دیگر اهداف هنر مشارکتی است (McIntosh, 2014 :79).

ازآنجاکه مخاطبان هنر مشارکتی، توانا در ایجاد تغییر یا دگرگونی نمایشگری اثر هستند، درک معنا و مفهوم اثر نیز ازطریق تغییر نمایشگری صورت می‌گیرد. اما، ایجاد تغییر در نمایشگری اثر، بدون میانجیگری واسطه‌ای رایانه‌محور خواهد بود (قادری و مراثی، ۹۶:۱۳۹۳).

در این مقاله، نمونه‌ای از حضور فعال مخاطبان در یک فعالیت هنری مشارکتی مطرح می‌شود تا ضمن بازخوانی ویژگی‌های هنر مشارکتی، پیامدهای آن بر مکان زیستی بررسی شود. با توجه به موضوع جستار حاضر، مقاله‌ای با عنوان «نمک و تعاملات هنری با کاسترو ماریم و کاسلاوله: دو پروژۀ هنر عمومی براساس دیدگاه یکپارچگی مکان با طراحی مشارکتی»[3]، نوشتۀ پائولاری‌از پینتو[4] چاپ‌شده در نشریۀ مطالعات بین‌المللی علوم‌انسانی و اجتماعی (۲۰۱۳)، انتخاب شد تا پیامدهای گفت‌وگو و صداهای متنوع مخاطبان در فعالیت هنری مشارکتی و ارتباط آن با مکان زیستی آشکار شود. این فعالیت هنری مشارکتی، حاصل تحقیقات پائولاری‌از پینتو، استاد و محقق دانشگاه اورا[5]، دانشکدۀ هنر و معماری در کشور پرتقال است و با هدف بهبودی روابط انسانی با مناطق کاسترو‌ماریم و کاسلاوله[6] انجام گرفته است. همچنین، تلاش شده ازطریق گفت‌وگو و به اشتراک‌گذاری تجارب مخاطبان در ارتباط با مکان زیستی، پیوندی صمیمانه میان مشارکت‌کنندگان ایجاد شود. هدف از این فرایند هنری، افزایش احساس افتخار مشارکت‌کنندگان به مکان زیستی و منابع طبیعی آنهاست. ازآنجایی‌که نمک در اقتصاد و آیین‌های این مناطق نقش به‌سزایی دارد؛ ازاین‌رو، در ابتدا از مخاطبان خواسته می‌شود تا دربارۀ نمک گفت‌وگو کنند. سپس، آنها با نمک به دست آمده از کوه‌های اطراف، قطعاتی بزرگ به اشکال هندسی می‌سازند (Pinto, 2013:65).

درنتیجه، آثار گوناگونی ازجمله مجسمه‌ها و بناهای نمادین از نمک ساخته شدند. نکتهٔ شایان توجه اینکه مراحل ساخت آثار نمکی با خوانش و بازگویی افسانه‌های کهن مربوط به نمک همراه بود. بنابراین، روایت برخی از افسانه‌ها منجربه ساخت آسیاب‌هایی از نمک شد که با بارش اولین باران ناپدید شدند. ازطرفی، به منظور بالابردن سطح آگاهی افراد به‌ویژه کودکان از مکان زیستی و آیین‌های کهن مذهبی مربوط به آن، در کلیسا و با کمکِ کودکان عمل نمادین تهیهٔ «نان نمکی» برگزار شد. همچنین، به هر یک از مشارکت‌کنندگان فرصت داده شد تا مهمترین بخش زندگی و تجربیات خود را در رابطه‌با مکان زیستی بازگو کنند. این عمل، رخدادی خودانگیخته، جهت افزایش آگاهی مخاطبان از مکان زیستی‌شان بیان می‌شود (Pinto, 2013: 67).

در مرحلهٔ بعد، از مشارکت‌کنندگان خواسته می‌شود تا در ارتباط با مکان زیستی‌شان یک شیء را انتخاب کنند. اکثریت مشارکت‌کنندگان، اشیایی را انتخاب کردند که کاربردی روزانه داشت (قلاب ماهیگیری، اره، چکش، داس و غیره). سپس، از اشیا فیلم و عکس تهیه شد تا به نمایش گذاشته شوند. سرانجام، در یک فضای صمیمانه، امکان روایت تجارب مشارکت‌کنندگان در ارتباط با شیء انتخابی آنها فراهم آمد که درواقع، ارائهٔ فرصت مناسب برای شنیده‌شدن صداهای متنوع و متکثر مخاطبان بود. شایان ذکر است که گوش‌دادن به صداهای متنوع و متکثر مشارکت‌کنندگان ازطریق گوشی[۷] صورت می‌گیرد. بدین‌ترتیب، جنبه‌های متمایز اشیا انتخابی مشارکت‌کنندگان که متکی‌بر تجارب صاحبان آنها است، آشکار می‌شود. این مرحله از فعالیت هنری مشارکتی، روشی آموزشی و تعلیمی است که علاوه‌بر ایجاد ارتباط میان مشارکت‌کنندگان، منجربه افزایش شناخت و آگاهی افراد از مکان زیستی‌شان می‌شود (Pinto, 2013: 68).

تصویر ۱. مکعب ساخته‌شده از نمک، (مأخذ: Pinto, 2013:65)

تصویر ۲. ساخت آسیاب نمکی، گفت‌وگوی مشارکت‌کنندگان، بازگویی داستان‌های کهن در ارتباط با نمک (مأخذ: dibl, 76)

تصویر ۳. نمایش اشیا انتخابی مشارکت‌کنندگان (مأخذ: Pinto, 2013:68)

تصویر ۴. نمایش عکس و فیلم در ارتباط با اشیا انتخابی مشارکت‌کنندگان (مأخذ: همان)

درواقع، بازگویی تجارب شخصی مشارکت‌کنندگان در رابطه‌با مکان زیستی، مقایسه‌ای تطبیقی میان وضعیت کنونی منطقه با شرایط گذشته از یکسو و تعیین نقش مخاطبان در ایجاد دگرگونی‌ها است. برای مثال، نجار در تبیین تجارب خود در زمینهٔ ساخت لوازم چوبی، توضیح می‌دهد که چگونه در طی سال‌های عمرش با چوب درختان محلی و ابزارهایی مانند اره، چکش و میخ به ساخت لوازم چوبی پرداخته است. به‌عبارتی، او به‌طور غیرمستقیم به انبوه پوشش گیاهی و جنگلی اشاره می‌کند که سال‌ها پیش در سرزمین او وجود داشته و اکنون نابود شده‌اند. ماهیگیر نیز در تبیین تجارب خود، به‌طور ضمنی از خشکی تالاب‌ها، آبگیرها، رودخانه‌ها و درنتیجه، انقراض برخی از گونه‌های حیات ازجمله ماهی‌ها می‌گوید. ازطرفی، نقش کلیدی اهالی در مصارف نادرست آب و آلوده‌کردن آن مطرح می‌شود که منجربه نابودی بعضی از خصوصیات زیست محیطی و اکولوژی رودخانه‌ها و دریا شده. کشاورز نیز در بازگویی تجارب خود در رابطه‌با مکان زیستی درواقع، به مقایسه بین کشاورزی مدرن و سنتی می‌پردازد و از جایگزینی ماشین‌های کشاورزی با ابزارهایی همچون داس می‌گوید. به‌عقیدهٔ او، مزایای کاربرد ماشین‌آلات کشاورزی انکارناشدنی است؛ اما، مضراتی که آفت‌کش‌ها و کودهای شیمیایی بر خاک سرزمین او گذاشته‌اند، نیز از نظر پنهان نمی‌ماند. کارگران و مهندسان نیز با تبیین فرایند تولید محصول، به نقش کلیدی منابع طبیعی و معادن در پیشرفت اقتصادی منطقه اشاره می‌کنند؛ اما از اثرات مخرب مواد زائد معادن، نقش سموم و فاضلاب‌های صنعتی بر منطقه نیز بحث می‌شود. ازآنجاکه معادن روباز ازجمله معادن نمک در بلندمدت از میزان محصولات کشاورزی منطقه می‌کاهد و بر روی اکوسیستم‌های آبی و زمینی اثر مخرب می‌گذارد، در طی فرایند هنری مشارکتی تلاش می‌شود در یک فضای گفتمانی و با همیاری مشارکت‌کنندگان، راه‌کارهایی جهت غلبه بر اینگونه چالش‌ها پیشنهاد شود.

تحلیل هنر مشارکتی با تأکید به آرای باختین

۱. چندصدایی و گفت‌وگومندی: فعالیت هنری مطالعه‌شده در این پژوهش، شکلی از هنر مخاطب‌محور را معرفی کرد که برخلاف الگوی سنتی هنرمندمحور بر مشارکت و همیاری مخاطبان نهاده شده و به نظر می‌رسد مراحل مختلف آن با رهیافت گفت‌وگومندی و چندصدایی باختین مناسبت دارد. با نواندیشی‌های هنرمند، برخلاف شکل غالب هنر مدرن که در آن، گروه کوچکی از هنرمندان حرفه‌ای به آفرینش اثر هنری می‌پردازند و عموم مردم ناظرانی منفعل به‌شمار می‌آیند، هر یک از مخاطبان با خوانش داستان‌های اساطیری در فعالیت هنری شرکت کردند. ازطرفی با تبیین تجارب خود، به‌طور ضمنی از تأثیرات فعالیت‌های خود بر مکان زیستی (آب، خاک، جنگل، کوه و غیره) سخن گفتند. به نظر می‌رسد نمایش اشیا انتخابی هریک از مشارکت‌کنندگان، عملی نمادین و توصیف برهم‌کنش‌های آنها با مکان زیستی‌شان است. این شیوهٔ هنر واقع‌گرایانه، خاطرات جمعی مشارکت‌کنندگان را در رابطه‌با مکان زیستی بیان می‌کند تا با یادآوری ویژگی‌های مطلوب پیشین منطقه، چالش‌های آن نیز مطرح شود. درواقع، این شکل از هنر مشارکتی، ترکیبی از دانش و تجارب مخاطبان است و ازطریق گفت‌وگو، تغییراتی در نگرش مشارکت‌کنندگان ایجاد می‌کند تا آنها با ادراکی نو به رفع بحران‌ها مکلف شوند.

۲. کارناوال: به‌عقیدهٔ باختین، کارناوال، ضیافتی متشکل از اقشار مختلف جامعه است که به منظور تحکیم

روابط انسانی و همبستگی مردم از جایگاه‌های مختلف اجتماعی شکل می‌گیرد. به‌عبارتی، صحنه‌ای برپا می‌شود تا افراد مشارکت‌کننده با ویران‌کردن برساخته‌ها و شادی و امید به مرحلهٔ سازندگی دست یابند. در نمونهٔ مطالعه‌شده در این پژوهش نیز مشارکت‌کنندگان از اقشار و گروه سنی گوناگون و در طی مراحل مختلف (ساخت آثار هنری نمکی، نمایش اشیا انتخابی، تهیهٔ عکس و فیلم از اشیا انتخابی، شنیده‌شدن صداهای مشارکت‌کنندگان ازطریق گوشی، بازگویی داستان‌های اساطیری، عمل نمادین تهیهٔ نان نمکی)، تجارب خود را در رابطه با مکان زیستی‌شان بیان می‌کنند. در نتیجه، صحنه‌ای هنری خلق می‌شود که در آن، سلسله مراتب اجتماعی و جزم‌اندیشی‌های تک‌صدایی فرو می‌پاشد. ازاین‌رو، در یک ضیافت صمیمانه و برابر نوع خاصی از انسجام فرهنگی شکل می‌گیرد تا عزت نفس مشارکت‌کنندگان ارتقا یابد.

۳. پیوستار زمانی‌مکانی: بررسی مؤلفه‌های زمانی و مکانی، ازجمله مفاهیمی است که باختین به آن توجه نشان داد. به‌عقیدهٔ باختین، پیوستار زمانی‌مکانی یا کرونوتوپ، با فراهم‌آوردن فضای مناسب و نشانه‌های زمانی، موقعیت شخصیت‌های داستانی و چگونگی رویداد حوادث متن را مشخص می‌کند. ازآنجاکه نمونه‌های مطالعه‌شدهٔ این پژوهش نیز در گسترهٔ مکانی و زمانی خاص شکل می‌گیرد، به نظر می‌رسد ارائهٔ فرصت‌های زمانی عادلانه در یک صحنهٔ هنری، به جایگاه انسان در مکان زیستی خاص اشاره می‌کند. ازطرفی، فرصت‌های برابر برای بازگویی تجارب مشارکت‌کنندگان و روایت داستان‌های اساطیری و افسانه‌های کهن، پیوند میان دنیای خلق شده با دنیای واقعی را پدید می‌آورد. ازآنجاکه خوانش کرونوتوپی یک تجربهٔ شخصی یا روایت اساطیری با نگرش راوی و مخاطبان مناسبت دارد، به نظر می‌رسد درک کرونوتوپ‌های واقعی موجود در فعالیت هنر مشارکتی این پژوهش، با زندگی روزمره، مسائل اقتصادی، باورهای اعتقادی، مراسم آیینی و درنتیجه، تاریخ و فرهنگ مشارکت‌کنندگان در یک مکان زیستی خاص ارتباط می‌یابد.

نتیجه‌گیری

باختین با بررسی متون ادبی و تأکید بر مفاهیم ارزشمندی همچون چندصدایی و گفت‌وگومندی، ابراز اندیشه و دیدگاه‌های متنوع افراد را در جامعه‌ای برابر مدنظر قرار داد. تطبیق آرای باختین با فعالیت‌های هنر مشارکتی مطالعه‌شده در این مقاله نشان داد که در مراحل مختلف یک فرایند هنر مشارکتی مخاطب‌محور، با ابتکارات محلی ساده و اقدامات عاری از هرگونه الگوهای رایانه‌محور نیز می‌توان صحنه‌ای هنری خلق کرد که همچون ضیافتی صمیمانه، افراد از هر طبقه و گروه سنی به یکدیگر می‌پیوندند تا آزادانه گفت‌وگو کنند. درواقع، هنر مشارکتی با ارائهٔ فرصت‌های برابر و طنینی که به مشارکت‌کنندگان می‌دهد، شکلی از هنر واقع‌گرایانه را معرفی می‌کند تا در مراحل مختلف آن، تجارب مشارکت‌کنندگان در رابطه‌با مکان زیستی مطرح شود. ازاین‌رو، بازگویی ویژگی‌های یک مکان زیستی خاص و یادآوری خاطرات در پیوستار زمانی، پیامدهایی همچون افزایش فهم و تقویت احساس افتخار مشارکت‌کنندگان را به مکان زیستی‌شان به دنبال خواهد داشت. بدین‌سبب، راه‌کارهای مردمی نیز برای رفع بحران‌های آن پیش نهاده می‌شود.

پی‌نوشت

1. Mikhail Bakhtin
2. Participatory Art
3. Paths of salt and artistic interactions with Cacela Velha: Two public Art Projects Sustained by An Integrated View of Place Through Participatory Design
4. Paula Reaes Pinto
5. Evora
6. Castro Marim and Cacela Velha
7. Headphone

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰) **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

اسماعیل‌زاده، خیزران (۱۳۹۵) «بررسی مداخله دموکراتیک در رویکردهای مشارکتی هنر معاصر با نگاه به نمونه‌هایی از اکتیویسم هنری»، **کیمیای هنر**، شمارهٔ ۱۸، ۴۹-۳۵.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) **منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین**، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.

میه، کاترین (۱۳۸۹) **هنر معاصر تاریخ و جغرافیا**، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نشر نظر.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴) **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه.

راودراد، اعظم؛ مجید سلیمانی؛ رؤیا حکیمی (۱۳۹۱) «تحلیل بازنمایی گفتمان‌های دینی در سینمای ایران (مطالعه موردی فیلم کتاب قانون)»، **فصل‌نامهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی ایران**، شمارهٔ ۱، ۸۸-۷۱.

رنجبر، محمود (۱۳۹۵) خوانش باختینی رمان حیاط خلوت، **ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان**، ۲۲۹-۲۰۵.

رمضانی، ابوالفضل،؛ یزدانی، انیسه (۱۳۹۴) «بررسی سه مضمون باختینی کارناوال، گفت‌وگوگرایی و کرونوتوپ در نمایشنامهٔ سر فرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب اثر الیور گلدسمیث»، **پژوهش ادبیات معاصر جهان**، شمارهٔ ۲، ۲۷۴-۲۴۵.

قادری، عرفان؛ محسن مراثی (۱۳۹۳)، پژوهشی در تعریف و تحدید انواع هنرهای مشارکتی- تعاملی، دانشگاه تهران: **مجلهٔ جهانی رسانه**، شمارهٔ ۱ ، ۱۱۲- ۸۸.

نامورمطلق بهمن (۱۳۸۷)، باختین، گفت‌وگومندی و چندصدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینی، **پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی**، شمارهٔ ۵۷، ۴۱۴ - ۳۹۷.

_____ (۱۳۹۰) **درآمدی بر بینامتنیت: نظریه و کاربردها**، تهران: نشر سخن.

Refrences:

Ahmadi, B. (2001). ***Structure and Interpretation of Text***. Tehran:Markaz. (text in Persian)

Bakhtin, M. (1984). ***Problems of Dostoevsky's Poetics, Theory and History of Literature***. London: University of Minnesota press. (text in Persian)

_____. (1981). ***The Dialogic Imagination: Four Essays, Edited by Michael 3- Holquist, Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist***. Austin: University of Texas Press. (text in Persian)

Esmailzadeh, Kh. (2016). ***A Study of Democratic Intervention in Participatory Approaches to Contemporary Art by Looking at Examples of Art Activism***. Kimiya-ye- Honar. (18), 49-35. (text in Persian)

Ghaderi, E.; Marathi, M. (2014). ***Research in Defining and Limiting the Types of Participatory-Interactive Arts***, Journal of World Media. (1),112- 88.(text in Persian)Holquist, M. (2002). ***Dialogism: Bakhtin and his World***. London: Routledge Press. (text in Persian)

Millet, C. (2010). ***Contemporary Art of History and Geography***. (M. Nonhali. trans.) Tehran: Nazar. (text in Persian)

Makaryk, I.(2005). ***Encyclopedia of Contemporary Literary Theories***. (M. Mohajer; M. Nabavi, trans.) Tehran: Agah. (text in Persian)

McIntosh, Karly A. (2014). ***Come Together: An Exploration of Contemporary Participatory Art Practices***. Ontario: University of Western Ontario. (text in Persian)

Namvar Motlagh, B. (2011). ***Introduction to Intertextuality: Theory and Applications***. Tehran; Sokhan. (text in Persian)

_____ (2008). ***Bakhtin, Conversation and Polyphony, The Study of Bakhtin Pre-Textual***. Journal of Humanities.(57), 414 - 397. (text in Persian)

Pinto, P. R. (2013). ***Paths of Salt and Artistic Interactions with Cacela Velha: Two public Art Projects Sustained By An Integrated View Of Place Through Participatory Design.*** International E-Journal of Advances in Social Sciences and humanities. (IJASOS) (text in Persian)

Ravradrad, A.; Soleimani, M.; Hakimi, R.(2012). ***Analysis of the Representation of Religious Discourses in Iranian Cinema (Case Study of the Book of Law)***. Iranian Social Studies and Research Quarterly. (1), 88-71. (text in Persian)

Ranjbar, M. (2017). ***Studing of the Novel Hayat khalvat based on Bakhtin Theories***. Journal of Paidari Literature. 229-205. (text in Persian)

Ramezani, A.; Yazdani, A. (2015). ***A Study of the Three Themes of Bakhtin Theories (Carnival, Conversationalism, and Chronotope) in the play of She Stoops to Conquer or, The Mistakes of a Night, written by Oliver Goldsmith***. Journal of Research in Contemporary World Literature. (2), 274-245. (text in Persian)

Ross, R. (1980). ***At Large In Santa Barbara***. Laica Journal. No.28. Los Angeles Institute of Contemporary Art. (text in Persian)

Todorov, T. (1998). ***The Conversational Logic of Mikhail Bakhtin***. (D. Karimi, trans.). Tehran: Markaz. (text in Persian)

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

بررسی تحول کارکرد پیکرنگاری در دورهٔ دوم قاجار و پیامدهای گفتمانی آن[1]

چکیده

گفتمان تجدد در ایران حاصل مفصل‌بندی دال‌هایی چون عدالت، آزادی، اصلاحات، حول دال مرکزی قانون بود. به‌نحوی که دال قانون، در تعارض با دال مرکزی گفتمان دربار (پادشاه) قرار داشته و تک‌گویی حاکم بر گفتمان دربار را نشانه گرفته بود. هدف این مقاله نشان‌دادن تأثیر گفتمان تجدد بر بازنمایی چهرهٔ پادشاهان قاجار بر اساس نظریهٔ گفتمان در آرا لاکلا و موفه است. سؤال این است که تغییرات گفتمانی حاکم بر فضای اجتماع درگذار از عهد فتحعلی‌شاه به عهد ناصرالدین‌شاه، چه تأثیری در بازنمایی چهرهٔ پادشاه و سایر افراد درگیر در مناسبات قدرت دارد. یافته‌های پژوهش، نشان می‌دهد که گفتمان تجدد با مرکزیت قانون قبل از هر چیز تفاسیر فرازمینی و تقدس‌نمایی را از چهرهٔ پادشاهان این دوره زدوده است و دسترسی به شاه در تصاویر آسان‌تر شد. بدین‌ترتیب پیکر شاه در تصاویر واقعی و ملموس شد و تصاویر کارکرد خود را که تبلیغ و تثبیت قدرت بود رفته‌رفته از دست داد. به این ترتیب فردیت از رأس هرم قدرت به سطوح پایین‌تر انتقال یافت. با هژمونیک‌شدن دال قانون شاهد تغییرات بیشتری در بازنمایی هستیم. در واقع ژست‌های معرف قدرت به حاشیه رانده می‌شود و تصویر شاه از مرکزیت خارج می‌شود.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان، لاکلا و موفه، تجدد، چهره‌نگاری، قاجار.

فرزان سجودی
استاد، گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
fsojoodi@gmail.com

شلیر عطایی
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ ،تهران، ایران (نویسنده مسئول).
shler.ataie@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۰۲-۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۰۴-۲۳

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.36099.1109

مقدمه

چهره‌نگاری و ثبت چهرهٔ پادشاهان و سایر عوامل قدرت در تاریخ هنر ایران، سنتی دیرپا به شمار می‌آید. اما قاجاریان به شکلی اختصاصی به چهره‌نگاری پرداختند. «این تحول توسط فتحعلی‌شاه آغاز شد و پس از آن ادامه یافت. او دریافته بود که حمایت از هنرها می‌تواند قدرت او را تحکیم بخشد.» (خلیلی، ۱۳۸۳: ۹۶) نقاشی‌های زیادی از دوران فتحعلی‌شاه باقی مانده؛ چرا که «فتحعلی‌شاه به استفاده از چهره‌نگاری درباری برای تبلیغ حکومت اشتیاق وافر داشت.» (ورنویت، ۱۳۸۳: ۹۷) چهره‌نگاری و پیکرنگاری‌های برجای‌مانده از او دارای خصلت‌های ایدئالیستی، آرمان‌گرایانه است که در جهت اثبات قدرت پادشاه عمل می‌کنند. اما با اتمام پادشاهی فتحعلی‌شاه و قدرت‌گرفتن ناصرالدین‌شاه شاهد تغییراتی در بازنمایی هستیم که به نظر می‌رسد علاوه بر ورود تکنولوژی ثبت تصویر، ریشه در تحولات اجتماعی و چرخش گفتمان در این دوره دارد.

در دیدگاه لاکلا و موفه امور اجتماعی به‌مثابهٔ ساخت‌های گفتمانی فهمیده می‌شوند، اما ساخت‌هایی که پایدار و ازلی نیستند و همواره معناهای بالقوهٔ دیگری وجود دارند که ممکن است ساختار گفتمان را به چالش کشیده یا آن را دستخوش تحول کنند. «در واقع گفتمان، پیکرهٔ نظام‌مندی است که از مفصل‌بندی عناصر و مفاهیم مرتبط حاصل می‌شود و مجموعه‌ای از واژگان را در برمی‌گیرد که به گونه‌ای معنادار با هم مرتبط‌اند. به عبارت دیگر، گفتمان‌ها، مفصل‌بندی مجموعه‌ای منسجم از افراد، مفاهیم و واژگان هستند که حول یک دال برتر قرار گرفته و به زندگی انسان معنی می‌دهد.» (خلجی، ۱۳۸۶: ۵۴) از نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار در سطح اجتماع شاهد نزاع و درگیری میان دو گفتمان کلان، گفتمان دربار و گفتمان مدرنیته، بر سر تثبیت معنا هستیم. گفتمان مدرنیته در حاشیهٔ گفتمان مرکز شکل گرفت و دال‌های این گفتمان در تضاد ذاتی با دال‌های گفتمان مرکز قرار داشت. سرانجام گفتمان مدرنیته در دورهٔ ناصرالدین‌شاه به حد بالایی از اجماع رسید و در نهایت در عصر مظفرالدین‌شاه در قالب جنبشی سیاسی- اجتماعی تحت نام مشروطه هژمونیک شد. حال سؤال این است که تغییرات در گفتمان کلان حاکم بر فضای اجتماع، درگذار از عهد فتحعلی‌شاه به عهد ناصرالدین‌شاه، چگونه بازنمایی چهرهٔ پادشاه را تحت تأثیر قرار داد. برای یافتن پاسخ این سؤال، پس از ارائهٔ تعاریف، سیر تحولات گفتمان تجدد از دورهٔ فتحعلی‌شاه تا دورهٔ ناصرالدین‌شاه بیان شد و در ادامه تأثیر تغییرات گفتمانی در سطح اجتماع بر قرادادهای زیبایی‌شناسانه در بازنمایی شاه بررسی شد و پس از بحث و بررسی، نتایج به‌دست‌آمده بیان شد.

پیشینهٔ پژوهش

به‌دلیل ویژگی میان‌رشته‌ای این تحقیق، پیشینهٔ تحقیق می‌تواند بسیار مفصل باشد، اما به‌منظور پرهیز از زیاده‌گویی به مطالبی پرداخته می‌شود که ارتباط مستقیمی با موضوع تحقیق دارند. پژوهش‌هایی که به‌نحوی با پژوهش حاضر، قرابت دارند، اما از اساس با پژوهش حاضر تفاوت‌های بنیادین دارند که می‌توان در دسته‌بندی زیر به آنها پرداخت:

الف. پژوهش‌هایی که در حوزهٔ گفتمان هنر قاجار انجام شده‌اند:

علی‌اصغر میرزایی مهر و مهدی حسینی(۱۳۹۶) در «کشف ارزش تصویر در هنر عهد فتحعلی‌شاه قاجار» به دنبال بررسی هدف تولید آثار هنری در دورهٔ فتحعلی‌شاه هستند و به این نتیجه رسیدند که تولیدکنندگان عرصهٔ هنر با رأس هرم قدرت در تعامل بودند و با مرکزیت‌دادن به تصویر شاه به‌عنوان نشان وحدت ملی و تکثیر و ارائهٔ آن به شیوه‌های گوناگون اهداف مختلفی را دنبال می‌کردند، مثلاً تولید تصویر به‌مثابهٔ هدیه‌ای آیینی یا مذهبی یا تصویر به‌مثابهٔ هدیه‌ای تشریفاتی و درباری. زهرا علیزاده بیرجندی و اکرم ناصری(۱۳۹۵) در مقالهٔ «پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجار و پیامدهای آن» به‌دنبال بررسی تأثیر عناصر فرازیبایی شناختی همچون سیاست و سیاست‌گذاری‌های نخبگان حکومتی در هنر این دوران است. نگارندگان بنا بر دیدگاه فوکو در مناسبات دانش-قدرت روابط هنر و سیاست را بررسی کردند و به این نتیجه رسیده‌اند که تعاملات هنر و سیاست در این دوران در قالب حمایت‌های سیاست از هنر و در مواردی هم تقابل سیاست و هنر است. تفاوت این مطالعات با پژوهش حاضر این است که در این مطالعات تولید هنر درون گفتمان قدرت (دربار) بررسی شده است؛ در حالی‌که پژوهش حاضر به‌دنبال یافتن مجادلات گفتمانی در دربار و خارج از دربار است تا بدین‌وسیله به تأثیر این تغییرات بر بازنمایی شاه تأکید شود.

ب. پژوهش‌هایی که به بازنمایی تصویر شاهان قاجار پرداخته‌اند:

در ارتباط با آثار مرتبط با بازنمایی شاهان قاجاری

می‌توان به مقالهٔ «تحلیل گفتمانی نحوهٔ قرارگیری بدن فتحعلی‌شاه و بدن ناصرالدین‌شاه در سپهرنشانه‌ای قاجار» اثر شراره افتخاری و محمد مهدی‌زاده (۱۳۹۸) اشاره کرد. نویسندگان این مقاله به بررسی و مقایسهٔ نوع کارکرد و جایگاه تصویر بدن فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه با استفاده از نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان می‌پردازند. نویسندگان با بهره‌گیری از مفهوم «تن-نشانه‌ها» در رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان به این نتیجه رسیده‌اند که تصویر تن ناصرالدین‌شاه بیش از تن فتحعلی‌شاه در معرض تغییر و استحاله قرار گرفته است و تن فرهنگی شاه به‌تدریج کمرنگ می‌شود. حسنعلی پورمند و روشنک داوری (۱۳۹۱) با مطالعهٔ تطبیقی گفتمان قدرت در هنر دورهٔ فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه در مقالهٔ «تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجار» به این نتیجه رسیده‌اند که هر دو پادشاه با انتشار آگاهانه و ابزاری از تصاویر، در پی تثبیت قدرت و هویت شرعی خود هستند. الهه پنجه‌باشی (۱۳۹۸) در «بازاندیشی مفهوم قدرت از دیدگاه فوکو در نقاشی پیکرنگاری فتحعلی‌شاه در آثار مهرعلی» کوشیده است با استفاده از نظریات فوکو دربارهٔ قدرت، تحول معنای قدرت و جایگاه آن را در پیکرنگاری درباری قاجار و آثار مهرعلی بیابد. نگارنده به این نتیجه می‌رسد که نمایش قدرت در آثار مهرعلی در راستای مسائل سیاسی و نمایش قدرت شاه بوده است و نقاشی به‌عنوان ابزاری برای نمایش قدرت در گفتمان سیاسی به کار رفته است. از دیگر آثار می‌توان به مقالهٔ دیبا (۱۳۷۸)، «تصویر قدرت و قدرت تصویر» اشاره کرد که در آن به بررسی پرتره‌های فتحعلی‌شاه و نحوهٔ برخورد با آنها می‌پردازد. در هیچ‌یک از این مطالعات به رابطهٔ متن اجتماعی با اثر هنری و تأثیر گفتمان‌های اجتماعی بر گفتمان زیبایی‌شناسانه پرداخته نشده است و تغییر در بازنمایی چهرهٔ شاهان قاجار بر اساس تغییر در گفتمان‌های کلان اجتماعی و سیاسی بررسی نشده است.

روش پژوهش

این تحقیق با استفاده از روش تحلیل گفتمان انجام گرفته است. «در تحلیل گفتمان نظریه و روش در هم تنیده شده‌اند و محققان برای استفاده از تحلیل گفتمان به‌عنوان روش تحقیق باید مفروضات فلسفی اصلی را بپذیرند.» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۴) بنابراین در این پژوهش، از روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه به‌منظور شناسایی دال‌های مرکزی در دو گفتمان دربار و مدرنیته و همچنین چگونگی مفصل‌بندی این دو گفتمان استفاده شد. تحلیل داده‌ها با استفاده از منابع مکتوب و کتابخانه‌ای انجام گرفته است. نمونه‌های تصویری در این پژوهش شامل یک تصویر از فتحعلی‌شاه (به‌عنوان نمونه‌ای از تمامی تصاویر یکسان او) و ۴ تصویر از ناصرالدین‌شاه است. پیامدهای گفتمانی هم در چند تصویر مربوط به افراد غیردرباری بررسی شد.

مفاهیم نظری

تحلیل گفتمان: تحلیل گفتمان نه یک رویکرد، بلکه مجموعه‌ای از رویکردهای بینارشته‌ای و گسترده‌ای است که به تحلیل روابط متنی و عواملی چون بافت تاریخی اجتماعی و مناسبات قدرت در جامعه‌ای می‌پردازد که متن در آن تولید شده است و بر این فرض استوار است که موقعیت و شرایط گفتمان‌ها نه تنها در تولید متون بلکه بر دریافت‌کنندهٔ متون نیز تأثیر قطعی و تعیین‌کننده‌ای دارد.کم‌وبیش آثاری که زیر اصطلاح «نظریهٔ گفتمان» گرد می‌آیند، از نظرات میشل فوکو[1] فیلسوف فرانسوی متأثرند و آثار او نقش کلیدی در فهم آنها دارد. «زبان‌شناسی انتقادی و به‌ویژه رویکردهای جدید تحلیل گفتمانی بسیار وامدار اندیشه‌های اوست. همچنین او اولین کسی است که گفتمان را به‌مثابهٔ یک نظریه تدوین کرده است.» (سلطانی،۱۳۸۴:۳۸) در نظریهٔ گفتمان ارنستو لاکلا و شانتال موفه که در واقع بسط نظریهٔ گفتمان فوکو و روش دیرینه‌شناسی[1] اوست، همهٔ پدیده‌های اجتماعی خصلتی گفتمانی دارند و تنها در قالب گفتمان فهمیده می‌شوند. «لاکلا و موفه از مفهوم گفتمان نه فقط زبان بلکه تمام پدیده‌های اجتماعی را مراد می‌کنند.» (یورگنسن و فیلیپس،۱۳۸۹:۶۷) «نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه بر آن است که از همهٔ پدیده‌های اجتماعی برداشتی گفتمانی ارائه دهد. از دیدگاه این نظریه، امور اجتماعی به‌مثابهٔ ساخت‌های گفتمانی قابل فهم‌اند.»(سلطانی،۱۳۸۴:۷۰) از این منظر، گفتمان‌ها سازندهٔ جهان ما، حقایق، هویت‌ها و حتی زبان است و این گفتمان است که چگونگی کاربرد زبان راتعیین می‌کند. رئوس کلی نظریهٔ گفتمان بر اساس مفاهیم زیر بنا شده است:

مفصل‌بندی[2]: «ما مفصل‌بندی را هر گونه عملی به شمار خواهیم آورد که رابطه‌ای را میان مؤلفه‌ها تثبیت می‌کند، به‌طوری که هویتشان در نتیجهٔ عمل مفصل‌بندی دستخوش تغییر شود. آن کلیت ساختاریافته ناشی از عمل مفصل‌بندی را گفتمان خواهیم خواند. مواضع مبتنی بر

تفاوت را تا زمانی که در قالب یک گفتمان مفصل‌بندی شده باشد «بعد» خواهیم نامید. در مقابل هر تفاوتی را که به شکل گفتمانی مفصل‌بندی نشده باشد «عنصر» نام خواهیم نهاد.» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۹)

دال مرکزی: مفهوم مهم دیگری که در ارتباط با مفصل‌بندی مطرح می‌شود، دال مرکزی یا «گره‌گاه» است. گره‌گاه نشانه‌ای است که سایر نشانه‌ها حول آن نظم می‌گیرند و معنا و هویت خود را از طریق ارتباط با آن دریافت می‌کنند. در واقع انسجام معنایی در سایهٔ مفصل‌بندی دال‌ها حول دال مرکزی حاصل می‌شود. «دال مرکزی به‌مثابهٔ عمود خیمه است که اگر برداشته شود، خیمه فرو می‌ریزد. گفتمان منظومه‌ای منسجم است و گره‌گاه هستهٔ مرکزی آن و نیروی جاذبهٔ آن سایر نشانه‌ها را جذب می‌کند.» (خلجی،۱۳۸۶:۴)

مفهوم دیگری که باید به آن پرداخته شود «میدان گفتمان»[1] است. همانطور که گفته شد هر گفتمان تلاش می‌کند با کاستن از معانی دال‌های شناور و تبدیل‌کردن عناصر به بعد به تثبیت معنا بپردازد. مازاد معنا که از عناصر گرفته می‌شود وارد «میدان گفتمان» می‌شود. «میدان گفتمان محفظه‌ای است از معانی اضافه و بالقوه در بیرون از منظومهٔ گفتمانی خاص که توسط آن طرد شده‌اند و مواد خامی برای مفصل‌بندی جدید محسوب می‌شوند. هر دال معانی متعددی می‌تواند داشته باشد و هر گفتمان با تثبیت یک معنا، معناهای بالقوهٔ زیادی را طرد می‌کنند. این معانی همچنان موجودند و امکان ظهور در گفتمانی دیگر و شرایطی دیگر را دارند.» (حسینی‌زاده،۱۳۸۳:۱۹۰) آنچه به وسیلهٔ آن معنا درون یک گفتمان تثبیت می‌شود، یک بست موقتی[2] است؛ اگر چه این تثبیت دائمی نیست، اما بست موقت تلاشی است در جهت فروکاستن معانی عناصر و تقلیل آنها به یک معنی ثابت.

هژمونی: در نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه، هیچ گفتمانی ثبات دائم ندارد و همواره از سوی گفتمان‌های رقیب و معانی طردشده تهدید می‌شود. به عبارتی رقابت بر سر معنا امری است دائمی و پایدار. هر کدام از این فرایندها پیامدهایی دارد و دستورالعمل‌های متفاوتی را برای کنشگران طرح می‌کند و هویت‌های متفاوتی خلق می‌شود. تخاصم زمانی رخ می‌دهد که هویت‌های متقابل یکدیگر را طرد کنند. به عبارتی گفتمان از طریق غیرسازی هم هویت کسب می‌کند و هم خود را در معرض فروپاشی قرار می‌دهد. لاکلا و موفه از مفهوم هژمونی[3] گرامشی برای تبیین چگونگی تفوق و سلطهٔ طبقهٔ حاکم استفاده می‌کنند. از نظر گرامشی «هژمونی ناشی از قدرتی است که طبقهٔ حاکم می‌تواند به واسطهٔ آن طبقات دیگر را قانع کند که منافع آن طبقه منافع همه است، در نتیجه سلطه به واسطهٔ زور یا حتی به واسطهٔ استدلال فعال اعمال نمی‌شود؛ بلکه به واسطهٔ قدرتی پیچیده‌تر و فراگیر بر اقتصاد و ابزارهای حکومتی، مانند آموزش و پرورش و رسانه‌های جمعی اعمال می‌شود که به کمک آنها منافع طبقهٔ حاکم به‌عنوان منافع مشترک همگان ارائه می‌شود و بالطبع چندان جدی گرفته نمی‌شود.» (سلطانی،۱۳۸۴:۸۲) هژمونی یا استیلا هدف و غایت هر گفتمان است. هژمونی که از طریق تثبیت معنا رخ می‌دهد، تعیین‌کنندهٔ نوع رفتار و شیوهٔ تفکر است و به طور کلی معیار صدق و کذب را مشخص می‌کند. ساختارشکنی (واسازی) از جمله مفاهیم این نظریه است که ذیل مفهوم هژمونی درک می‌شود. «مفهوم هژمونی یا استیلا حول این موضوع است که در ساحت سیاست و اجتماع، چه کسی برتر است. به عبارت دیگر، کدام نیروی سیاسی دربارهٔ شکل‌های مسلط رفتاری در جامعه تصمیم خواهند گرفت.» (مارش و استوکر، ۱۳۷۸: ۲۰۹)

سوژه و هویت

برای نشان‌دادن جایگاه سوژه در نظریهٔ گفتمان ابتدا شرح مختصری از آرای فوکو بیان می‌شود. فوکو مفهوم دکارتی سوژه را کنارگذاشت. سوژه نزد فوکو صاحب اختیار نیست. فوکو معتقد است که سوژه‌ها و روابط میان سوژه‌ها در گفتمان خلق می‌شود. نظریهٔ گفتمان عمدتاً دنباله‌رو فوکو است و ساختارها را تعیین‌کنندهٔ افراد می‌داند. فوکو در این‌باره می‌گوید: «ما باید سوژه‌ای را که گویی همه‌چیز از اوست کنار بگذاریم، باید از شر خود سوژه خلاص شویم، به عبارت دیگر به تحلیلی دست یازیم که ساخته‌شدن سوژه در درون یک چارچوب تاریخی را بتواند توضیح دهد و این همان چیزی است که من تبارشناسی می‌نامم، یعنی شکلی از تاریخ که می‌تواند شکل‌گیری دانش‌ها، گفتمان‌ها، مصداق‌های ابژه و غیره را توضیح دهد، بدون اینکه به اجبار به سوژه‌ای رجوع کند که یا در ارتباط به عرصهٔ رخدادها استعلایی است یا بی‌تغییر و خالی سراسر طول تاریخ را درمی‌نوردد.»(به نقل از میلز،۱۳۸۸:۴۸)

سیر تحولات گفتمان تجدد، از دورهٔ فتحعلی‌شاه تا دورهٔ ناصرالدین‌شاه

نخستین جرقه‌های انعکاس فرهنگ و دانش جدید در میان درباریان و شاهزادگان قاجاری زده شد و افرادی از

دربار و حکام دولتی با پی‌بردن به عقب‌ماندگی و ضعف ایران، به فکر اصلاح و ترقی افتادند. فتحعلی‌شاه و محمدعلی‌شاه پای محصلان ایرانی را به اروپا بازکردند و عباس‌میرزا و قائم مقام اعزام محصل هنرآموز را پی‌گرفتند و با پذیرش هیئتی نظامی از فرانسه به رهبری ژنرال گاردان، مقدمات اصلاحات نظامی را فراهم کردند (قائم مقامی، ۱۳۲۰: ۱۴-۷). بنابراین گفتمان تجدد در حاشیهٔ گفتمان مرکزی و با توسعهٔ نهادهای جدید وابسته به سلطنت در دورهٔ قاجار شکل گرفت. بی‌تردید نقش نهاد سلطنت در توسعه و تثبیت گفتمان تجدد نقشی تأثیرگذار و چشمگیر بوده است. از اصلاحات امیرکبیر گرفته تا دولت سپهسالار، اقدامات مهمی جهت نوسازی ایران و استقرار قانون صورت گرفت.

گفتمان تجدد با واردکردن مفاهیم و واژگان جدید در ساختار زبانی ایرانیان موجب بروز تحولاتی در سطوح مختلف اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و هنری شد. تأسیس نهادهای آموزشی، رواج مفاهیم و ارزش‌های جدید سبب تشکیل قشر جدیدی از افراد روشنفکر شد. «جهان‌بینی این روشنفکران تحصیل‌کردهٔ جدید با اندیشه‌های روشنفکران قدیم درباری تفاوت‌های بنیادی داشت. آنان نه به حق الهی پادشاهان بلکه به حقوق واگذارناشدنی فرد معتقد بودند؛ نه مزایای استبداد سلطنتی و محافظه‌کاری سیاسی بلکه اصول لیبرالیسم، ناسیونالیسم و حتی سوسیالیسم را تبلیغ می‌کردند. آنان به تکریم ضل‌الله‌های روی زمین نمی‌پرداختند، بلکه اصول برابری، آزادی و برادری را می‌ستودند.» (آبراهامیان، ۱۳۹۲: ۶۶)

مهم‌ترین آرمان تجددگرایان دستیابی به عدالت و برابری و پیشرفت و ترقی با محوریت قانون بود. میرزا ملکم‌خان به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های تجددگرا که در درون گفتمان قدرت جایگاه مهمی داشت، سعی در نهادینه‌کردن دال قانون داشت. از مهم‌ترین اقداماتش تأسیس روزنامهٔ «قانون» بود. ملکم با تدبیر خاصی سعی داشت شاه را به قبول قانون ترغیب کند، چنان‌که می‌گوید: «اعلی‌حضرت همانند برخی از سلاطین سابق، دشمن قانون می‌شد ما نیز به اقتضای آیین شاه‌پرستی نام قانون را بر زبان نمی‌آوردیم. ولی با نهایت وجد مشاهده می‌کنیم که پادشاه ما مصرتر از هر کسی هوا خواه و داوطلب قانون شده است.»[۷] بنابراین در دورهٔ ناصرالدین‌شاه مفصل‌بندی جدیدی حول دال «قانون» شکل گرفت که دال‌های دیگری مثل «مساوات»، «برابری»، «عدالت»، «ترقی»، «ملت» را در نظام معنایی ویژه‌ای به هم مرتبط می‌کرد. «سپهسالار، مفهوم جدید ملت و وطن را بیش از هر کس در نوشته‌های رسمی این دوره وارد ساخت: مفهوم رعیت را به ملت تغییر داد و اصطلاحات سیاسی جدیدی همچون مشروطه، ملیت، حریت شخصی، حقوق اساسی، آزادی افکار، افکار عمومی، نظام‌نامه، منافع عمومی و هیئت مجتمعه دولت در نظام فکری ایشان مطرح گردید.» (زیباکلام،۱۳۷۷:۲۸۸) تأکید بر دال قانون و برجسته‌کردن آن که معنی‌بخش به گفتمان تجددگرا بود در تضاد با دال اصلی گفتمان استبداد (شخص پادشاه) بود و ثبات معنایی آن را با تهدید مواجه می‌کرد. به همین دلیل اقداماتی از سوی دربار در جهت به حاشیه‌راندن و ساختارشکنی دال قانون به وسیلهٔ اسلام و قرآن صورت می‌گرفت. اعتمادالسلطنه به دستور شاه در روزنامهٔ اطلاع چنین می‌نویسد: «میرزا ملکم‌خان به این شیادی و طراری خود اکتفا نکرده روزنامه به زبان فارسی ایجاد کرد، موسوم به قانون که تماماً شیطنت و فساد و بدذاتی است که خود را در آن روزنامه زبان اهل ایران قلمداد کرده و می‌گوید قانون می‌خواهیم. همه‌کس می‌داند که یک نفر ارمنی که معلوم نیست پایه و مایهٔ دین او چیست، بلکه به واسطهٔ نفع شخصی ممکن است با تمام ادیان به مبانیت و ضدیت برخیزد، چگونه می‌شود برای مملکتی مثل ایران که مملکت اسلام است و حال آنکه خود مسلم نیست محض خیرخواهی قانون بخواهد، کدام قانون بهتر از قرآن مجید است که پیغمبر صلی الله و علیه و آله گذاشته و الان معمول دولت و ملت است.» (کهن، ۱۳۶۰: ۱۶۱) گفتمان استبدادی قاجار حول دال «پادشاه» شکل گرفته بود که نشانه‌های دیگری چون «رعیت»، «شریعت»، «انتظام»، «امنیت»، «آسایش» را به هم مرتبط می‌کرد.

تفسیری که گفتمان دربار از «پادشاه» ارائه می‌کرد، تفسیری فراقانونی و فرازمینی بود به‌گونه‌ای که مردم هیچ‌گونه نقشی در انتخاب وی ندارند. «شاهان قاجار به‌عنوان ضل الله، فاتح الهی و حافظ الرعایا در زندگی ، مقام و ثروت مردم دخالت و اعمال قدرت می‌کردند.» (آبراهامیان۱۳۹۲:۶۲) اما تجددگرایان سعی داشتند آن را در چارچوب قانون معنا کنند و نقش مردم را برجسته کنند. تجددگرایان سعی کردند بر این عنصر گفتمان سنتی که قدرت سیاسی را برخوردار از قدسیت می‌دانست، نقطهٔ پایانی گذارند. از آنجایی که دال‌های مرکزی در هر گفتمان نقطهٔ اصلی محل بحث است به این ترتیب دال مرکزی این گفتمان در تعارض ذاتی با دال مرکزی گفتمان رقیب «ارادهٔ ملوکانهٔ پادشاه» قرار گرفت و

با اقداماتی که اصلاح‌طلبان در دورهٔ ناصرالدین‌شاه جهت استقرار دال قانون انجام دادند، ثبات معنایی گفتمان استبدادی دربار با تهدید مواجه شد. حتی اصطلاحاتی، در نوشته‌های رسمی دربارهٔ نظم سیاسی جدید این دوره مانند «کنستیتوسیون»، «مشروطه»،«دولت منظم»،«دولت مسئول»(آدمیت۱۳۵۶:۱۹۱) به کار گرفته شد که دلالت بر صورت‌بندی مفاهیم جدید در دورهٔ ناصرالدین‌شاه و تضعیف معنی دال مرکزی گفتمان مسلط دربار دارد.

در گفتمان حکومت استبدادی «هویت شاه» در مقابل رعایای او شکل می‌گیرد، به عبارتی رعیتی باید وجود داشته باشد تا هویت شاه تثبیت شود. رعایا با هم یکسان اما در برابر هویت شاه متمایز و جدا هستند. نابرابری ذاتی و طبیعی میان شخص پادشاه و رعیت نوع خاصی ازکنش و واکنش را میان دو هویت ایجاد می‌کند. ارتباطی که مبتنی بر «تقدیس پادشاه» به‌عنوان وجودی متمایز و یکه است. از آنجایی که پادشاه به نوعی با خداوند و امر قدسی در ارتباط است، ذاتی مقدس و فرازمینی برای او قائل هستند. هر چیزی جز او غیر مقدس است و زمینی. امر قدسی به جهت فرازمینی و غیرمادی‌بودن بعدی ناشناخته دارد و به تولید قدرت می‌پردازد. رابطهٔ انسان با حاکم در چنین نظامی مبتنی بر ناتوانی در شناخت اوست و همین امر یکی از ویژگی‌های تعیین‌کنندهٔ رابطهٔ شاه و رعیت است. آنچه ناشناخته است عظیم، جذاب، قیاس‌ناپذیر، ماندگار و زوال‌ناپذیر است. واقعیتی که در نتیجهٔ استیلای مفاهیم گفتمان تجدد شکل گرفته بود، رابطهٔ انسان با جهان و خدا را به‌گونه‌ای متفاوت با گفتمان استبداد تعریف می‌کرد. اینجا «شاه» دیگر «قبلهٔ عالم» نیست. تقدس و رازورزی زدوده می‌شود. وضع قوانین زمینی مرتبهٔ آسمانی شاه را به زیر می‌کشد و شاه نیز همچون سایر افراد شهروند محسوب می‌شود.

تحولات بازنمایی پیکرنگاری با توجه به تغییرات گفتمانی در گذار از عهد فتحعلی‌شاه به عهد ناصرالدین‌شاه

بر اساس نظریهٔ گفتمان هیچ‌پدیده‌ای در حوزهٔ اجتماع خارج از گفتمان تولید نمی‌شود. بر همین اساس تولید هنری، خارج از گفتمان‌هایی که در اجتماع جریان دارند، امکان بررسی ندارد. در دورهٔ قاجار گفتمان مرکز با در اختیار گرفتن منابع تولید هنر و فرهنگ به خود مشروعیت می‌بخشید و آن چیزی مجوز بازنمایی داشت که به‌نحوی در راستای تثبیت قدرت و مشروعیت‌دهی به حاکمیت در جریان بود. «در عهد فتحعلی‌شاه، بر اساس برنامه‌ریزی‌هایی که مصدر آن دربار بود فهم متفاوت و بسیار گسترده‌ای از ارزش تصویر پدید آمد که منتج به تولید انبوهی از شمایل‌های شاهانه شد. به طوری که تصویر شاه سطح جامعه را فراگرفت. هیات حاکمه و در راس آن شاه، بیشتر برای مردم کوچه و بازار یک مفوم ذهنی بود چه بسا بسیاری از مردم در طول عمر خویش، هرگز شاه را ندیده بودند و درکی عینی و ملموس از شاه نداشتند. اما در عهد فتحعلی‌شاه و پس از آنکه کارآمدی‌ها و ارزش‌های متنوع تصویر کشف شد، اقدامات وسیعی در راستای تولید و تکثیر انواع آن صورت گرفت.» (میزایی مهر، ۱۳۹۶: ۱۰۸) شاه به کارکرد و ارزش تصویر خود پی برده بود. «او بیش از همهٔ شاهان قاجار با حالت و چهره‌های گوناگون در شماری از تابلوهای گوناگون ظاهر شد تا به جهانیان قدرت و شوکت خود را نشان دهد.» (فلور، ۱۳۸۱: ۳۱). در گفتمان مرکز (دربار) آنچه بیش از هر چیز شایستگی مشاهده و دیده‌شدن را دارد، چهره و پیکر پادشاه است. به عبارتی به قدرت مشاهده‌پذیری شاه به‌شدت تأکید می‌شود. در تمامی آثار به‌جای‌مانده شخص پادشاه در مرکز تصویر، در اولین سطح تصویر با نگاهی مرموز و آمرانه، در ژست‌های یکسان و تکرارشونده حضور خود را به مخاطب عرضه می‌کند. معنایی که پرتره‌های شاه تولید می‌کند، ابزاری کلیدی جهت تثبیت مناسبات قدرت است. طرز قرارگیری پیکره در مرکز تصویر و پرکردن فضای قاب توأم با تأکید فراوان بر نمایش جزئیات سیطرهٔ وجود وی را بر همهٔ امور تداعی می‌کند. در تمامی پیکره‌ها طرز قرارگیری سر و نگاه شاه هیچ تغییری نمی‌کند. شاه در گذر زمان تغییر نمی‌پذیرد. به نظر می‌رسد زوال‌ناپذیری او استعاره از جاویدماندن نهاد سلطنت و استمرار آن است. رعیت قدرت و ثروت را در وجود او متمرکز می‌بینند. در کل می‌توان گفت مخاطب همان نشانه‌ها و عناصر سازندهٔ گفتمان استبدادی دربار را از این آثار استخراج می‌کند. عناصری چون نظم و ثبات، رفاه، شریعت (شاهان قاجار شمشیر صفویه را به‌عنوان نماد تشیع می‌بستند). به بیان دیگر گفتمان مسلط دربار در ارائه و تحمیل نشانه‌های مدنظر خود موفق عمل می‌کند. تاج کیانی، چهرهٔ مثالی، عصای جواهرنشان، شمشیری که در همه حال همراه پادشاه است، همگی برجسته‌کنندهٔ هویت شاه به‌عنوان حافظ و مالک سرزمین و رعایایش هستند. تصاویر می‌توانند روابط خاصی را میان بیننده‌ها و جهان درون قاب شکل دهند و طرز فکری را مشخص می‌کنند که بیننده باید در قبال آنچه بازنمایی شده، انتخاب کند.

شیوهٔ بازنمایی شاه به‌صورت تمام قد و از روبه‌رو و چگونگی اشغال فضا توسط وی موجب بالابردن میزان بازشناسی مخاطب از تصویر و درگیرشدن با ابژهٔ بازنمایی‌شده است. در تمامی تصاویر مربوط به فتحعلی‌شاه (تصویر شمارهٔ۱) فاصله به‌گونه‌ای یکنواخت و ثابت، هنجارهای حاکم بر رابطهٔ شاه و رعیت را در نظام سلطان-بنده بازنمایی می‌کند. شاه به هیچ قشری متعلق نیست، ولی از سوی دیگر به‌عنوان پدر ملت باید شناسانده شود.

تصویر ۱. فتحعلی‌شاه قاجار، مأخذ (ریبی،۱۹۹۹:۱۴)

همانطور که مشاهده می‌شود دستورالعمل‌های کنترل‌کننده و دیکته‌شده از سوی گفتمان دربار به هویت شاه به زبان تصویر بازنمایی می‌شود. به این ترتیب تصاویر شاه در راستای تقویت این هنجارهای کنترل‌کننده کارکرد می‌یابد. با شکافی که در سامانهٔ معرفتی ایرانیان از نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار ایجاد شد، مناسباتی که جامعه در سطح خرد و کلان با شاه برقرار می‌کند، از حالت نمادین و اسطوره‌ای خارج شد. شاه دیگر یک پیکرهٔ حماسی و مقدس نبود که یک تصویر از او به‌مثابهٔ تصویری روحانی در تعداد زیاد و در حالتی استعاری تکثیر شود. اگر درتصاویر فتحعلی‌شاه، شاه در هیبتی ابدی و بی‌نقص باید نشان داده شود، در نظام معنایی جدید بازنمایی آرمانی شاه موضوعیت ندارد. چرخش گفتمان و استقرار دال‌هایی چون «قانون»، «برابری»، «عدالت» که مهم‌ترین دال‌های گفتمان حاشیه در دورهٔ ناصرالدین‌شاه بودند، علاوه بر تأثیر بر گفتمان مرکز در ایران، فردیت و نمایش ویژگی‌های فردی که در طول تاریخ هنر ایران تحت تأثیر جهان‌بینی و قواعد حاکم بر هنرکلاسیک تحقیر شده بود، برجسته شد و چهره‌ها از خصلت مثالی و آرمانی خارج شدند. گفتمانی که حول مفاهیمی چون قانون، عدالت و برابری شکل گرفته بود در بالاترین سطوح گفتمان مرکزی در ایران نفوذ پیدا کرده بود، نتیجه آن شد که دسترسی به شاه به‌عنوان مرجع قانون و عدالت امکان‌پذیر شد. هر چه شاه در دسترس‌تر قرار می‌گرفت، هالهٔ تقدسش کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شد و ارتفاع هرم قدرت کمتر می‌شد. بدین ترتیب هر چه دسترسی به شاه بیشتر می‌شد، تصاویرش هم واقعی‌تر و ملموس‌تر و نزدیک به دنیای واقعی نمود می‌یافت.

همانطور که پیشتر عنوان شد وضع قوانین در آن دوره، دال مرکزی گفتمان استبدادی دربار را نشانه گرفته بود و مهم‌ترین پیامد آن فروریختن روح تقدس حاکم بر دربار بود که در زبان بصری به صورت زدودن سویه‌های اسطوره‌ای و رازآلود در پرتره‌های شاه بازنمایی شد. مقایسهٔ تصاویر مربوط به اوائل سلطنت ناصرالدین‌شاه و اواخر سلطنت وی (تصاویر شمارهٔ۲و ۳و ۴و ۵) مؤید رخنهٔ مفاهیم مربوط به گفتمان تجدد در گفتمان دربار است. تصویر (شمارهٔ۲) به دوران اولیهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه مربوط می‌شود. عناصر مشروعیت‌بخش به قدرت سیاسی-اجتماعی پادشاه را به زبان تصویر در کنار هم می‌بینیم: هالهٔ نور دور سر شاه، نور منتشر در سطح تصویر و فرشتگانی که شمایل همایونی را احاطه کرده‌اند. تصاویر پادشاهان قاجار به‌طور همزمان هم منعکس‌کنندهٔ شخصیت مدنی آنهاست و هم شخصیت مذهبی آنها. آنان گرایشات مذهبی قوی داشتند. فرهٔ ایزدی برای حکومت خود قائل بودند و وجود پادشاه را مرکز دریافت حقیقت آسمانی می‌دانستند.

البته این گرایشات در دورهٔ اول قاجار پررنگ‌تر بود و به‌صورت نمادین در پرتره‌های فتحعلی‌شاه مشهود است. در این تصاویر تأکید بر وجود مقدس و آسمانی شاه مفهومی است که در وهلهٔ اول به نگرش مخاطب جهت می‌دهد. آنچه در تصاویر شاهان این دوره شاهد بازنمایی‌اش هستیم، حاصل موقعیتی است که گفتمان استبدادی دربار برای آنها فراهم کرده است. شاهان قاجار با تکیه بر دال هژمونیک اسلام برای سلطنت خود کسب مشروعیت می‌کردند و بازتاب آن را در چهره‌نگاری‌های دورهٔ اول قاجار و همچنین اولین تصاویر ناصرالدین‌شاه به وضوح می‌توان دید. هر چه به سمت از دست رفتن شأن سلطنت پیش می‌رویم شاهد بروز تغییراتی در

سطح بازنمایی هستیم. استقرار رژیم حقیقتی جدید که قبل از هر جا رأس هرم قدرت را با خود درگیر کرد، موجب تضعیف قدرت مشاهده‌شدنی یا مشاهده‌پذیری شاه شد. همانطور که مشاهده شد با وضع قوانین زمینی قبل از هر چیز تفاسیر پدرسالارانه از شاه به حاشیه رانده و قدسیت وی به چالش کشیده شد و واقعیت به‌گونه‌ای متفاوت مفصل‌بندی شد. هر چه به سمت هژمونیک‌شدن گفتمان تجدد پیش می‌رویم، با عرضهٔ نمونهٔ تازه‌ای از سلطنت مواجهیم که این خود نتیجهٔ تحول در ماهیت گفتمان‌های واسطه در بازنمایی است. تصاویری که در آنها تلاش برای ترمیم مشروعیت آسیب‌دیدهٔ سلطنت مشهود است. نشانه‌های قدرت فرازمینی و قدسیت شاه به حاشیه رانده شده است. عناصر تشکیل‌دهندهٔ فضا کاملاً زمینی است و برخورد نقاش با ابژهٔ بازنمایی‌شده کاملاً واقع‌گرایانه و به دور از هرگونه رازورزی است. (تصویر شمارهٔ ۴ و ۵)

تصویر ۲. ناصرالدین‌شاه، مأخذ (ریبی،۱۹۹۹:۱۴)

تصویر ۳. ناصرالدین‌شاه، مأخذ (دیبا و اختیار:۱۹۹۹:۲۴)

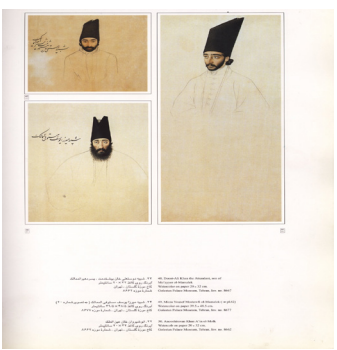
تصویر ۴. ناصرالدین‌شاه، مأخذ (دیبا و اختیار،۱۹۹۹:۲۴۶)

تصویر ۵. ناصرالدین‌شاه، مأخذ (سهیلی خوانساری ،۱۳۶۷:۹۰)

یکی از پیامدهای استقرار نظام حقیقتی جدید، دیده‌شدن و به رسمیت شناخته‌شدن آحاد جامعه بود. مردم عادی در گفتمان حاشیه به رسمیت شناخته شدند و بی‌تردید این به رسمیت شناختن در گفتمان مرکز و قبل از هر جا بر درباریان اثر گذاشت. اگر پادشاه پیش از این جایگاهی بود برای مشاهده و دیده شدن، اکنون خود مشاهده‌کننده است. بازنمایی چهرهٔ سایر درباریان و حکمرانان محلی در روزنامه‌ها خبر از به حاشیه رانده‌شدن مفهوم تک صدایی حاکم بر نهاد سلطنت و نیاز به دیده شدن سایر ارکان قدرت دارد. نگاهی به نقاشی‌ها و تصویرسازی‌های صنیع‌الملک ما را به این نکته رهنمون می‌کند که دیگر فقط پیکر شاه نیست که لایق دیده‌شدن و جاودان‌ماندن در تاریخ است، بلکه حتی آقاعبدالله رخت‌دار و آقاجبار پیشخدمت تبریزی یا حسینعلی‌خان و دوستعلی‌خان پیشخدمت هم شایستگی به تصویر درآمدن را دارد(تصاویر ۸و۷و۶).

تصویر ۶. عبدالله رخت‌دار، مأخذ (ذکا،۱۳۸۲:۱۰۵)

تصویر ۷. پیشخدمت تبریزی، مأخذ (ذکا،۱۳۸۲:۱۰۵)



تصویر ۸. حسینعلیخان افشار پیشخدمت. مأخذ (ذکا، ۱۶۹۹۱۳۰۲)

در تصاویر مربوط به افراد دون‌پایه قواعد بازنمایی دگرگون می‌شود. نقاش در مقام سوژه آزادی عمل می‌یابد و به‌دلیل رهایی از سلطهٔ قواعد زیبایی‌شناسانهٔ دربار توانایی خلق صورت و محتوای جدیدی می‌یابد. هیچ عامل برتری دهنده‌ای در جهت معرفی شخصیت و جایگاه افراد در خلق این تصاویر مشارکت ندارند. آنچه بیش از هر چیز معناپردازی می‌کند، چهره و جزئیات آنهاست. چهره‌های خسته و فرسوده‌ای که امکانی برای دیده‌شدن یافته‌اند.

نتیجه‌گیری

گفتمان تجدد دسترسی به شاه را امکان‌پذیر کرد و هالهٔ تقدس شاه کوچک‌تر و تصاویرش به دنیای واقعی نزدیک‌تر شد و واقعیت به‌گونه‌ای متفاوت مفصل‌بندی شد. بازنمایی چهرهٔ آرمانی و بی‌مثال شاه مشروعیت خود را از دست داد. هر چه به سمت هژمونیک‌شدن دال قانون پیش می‌رویم با تغییرات بیشتری مواجهیم. به‌عنوان جمع‌بندی می‌توان گفت با مطالعه و مقایسهٔ چهره‌نگاری‌های دروهٔ اول و دوم قاجار با تغییراتی در بازنمایی روبه‌رو هستیم. نمادپردازی و قدسیت بخشیدن در بازنمایی چهرهٔ شاهان به حاشیه رانده می‌شود و شاه از جایگاه فرازمینی‌اش به زمین کشیده می‌شود و این رخداد معلول علت‌هایی است که تغییر در ماهیت گفتمان‌ها زمینه‌ساز آنهاست. تحلیل تصاویر گویای این نکته است که بازنمایی شاه به‌عنوان وجودی که بر هستی مخاطبانش مؤثر است، خارج از دستورالعمل‌های گفتمانی امکان‌پذیر نیست. فاصلهٔ تصویر شاه با مخاطب فاصله‌ای است اجتماعی، نه آنقدر دور که مخاطب توانایی بازشناسی وجود او را نداشته باشد و نه آنقدر نزدیک که تمایز و تفاوت دو هویت متقابل (شاه-مخاطب) پوشیده شود. در حالی که دربارهٔ افراد دون‌پایه و معمولی دربار وضعیت متفاوت است. چهرهٔ آنها در اوج واقع‌گرایی در مرکز تصویر با نگاهی مستقیم به روبه‌رو بازنمایی می‌شوند. مخاطبان این آثار می‌توانند و اجازه دارند آنها را در گروه «خودی» جای دهند.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد شلیر عطایی با عنوان «بررسی تحول کارکرد چهره نگاری در دوره دوم قاجار و پیامدهای گفتمانی آن» است.

2. Michel Foucault

3. Archaelagy

4.Articulation

5.Field of discursivity

6.Clouser

7.Hegemony

۸. روزنامهٔ قانون ، شمارهٔ ۱، رجب ۱۳۰۷، ص۳

منابع

آدمیت، فریدون (۱۳۵۱) **اندیشهٔ ترقی و حکومت قانون**، تهران: نشر خوارزمی.

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۲) **ایران بین دو انقلاب**، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

افتخاری یکتا، شراره و محمدزاده، مهدی و نصری، امیر (۱۳۹۸) «تحلیل گفتمانی نحوهٔ قرارگیری بدن فتحعلی‌شاه و بدن ناصرالدین‌شاه در سپهرِ نشانه‌ای قاجار»، **مطالعات تطبیقی هنر**، ۹(۱۸)، صص ۱۳۵- ۱۲۱

پورمند، حسنعلی و داوری، روشنک (۱۳۹۱) «تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه؛ مطالعهٔ تطبیقی در هنر دورهٔ فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه قاجار در گفتمان قدرت، **مطالعات تطبیقی هنر**، ۲(۴)،صص ۹۳-۱۰۵.

سلطانی، علی اصغر (۱۳۸٤) **قدرت، گفتمان،زبان**، تهران: نشر نی.

حسینی‌زاده، سیدمحمدعلی (۱۳۸۳) «نظریهٔ گفتمان و تحلیل سیاسی»، **نشریهٔ علوم سیاسی**، شمارهٔ ۲۸، صص۲۱۳ -۱۸۱.

خلیلی، ناصر (۱۳۸۳) **گرایش به غرب (در هنر قاجار، عثمانی و هند)** ترجمهٔ پیام بهتاش، تهران: نشر.

خلجی، عباس (۱۳۸۶) **ناسازه‌های نظری و ناکامی سیاسی گفتمان اصلاح طلبی(۸٤-۱۳۷٦)**پایان‌نامهٔ دکتری تخصصی، دانشگاه تهران.

دیبا، لیلا. س. (۱۳۷۸) «تصویر قدرت و قدرت تصویر»، بنیاد مطالعات ایران، **ایران‌نامه**، سال ۱۷ (۳)، بازیابی از سایت مجلهٔ مذکور (بازیابی شده در تاریخ ۲۵ آذر ۱۳۸۹) http://www.fis –iran.org

ذکا، یحیی (۱۳۸۲) **زندگی و آثار استاد صنیع الملک**، ویرایش و تدوین سیروس پرهام، تهران: نشر سازمان میراث فرهنگی کشور.

زیباکلام، صادق (۱۳۷۷) **سنت و مدرنیته**، تهران: روزنه.

سهیلی خوانساری، احمد (۱۳٦۷) **کمال هنر(احوال وآثار محمد غفاری)** تهران: انتشارات علمی.

علیزاده بیرجندی، زهرا و ناصری، اکرم (۱۳۹۵) «پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجار و پیامدهای آن»، **باغ نظر**، سال۱۳، شمارهٔ۴۲،صص ۷۸- ۶۷.

فلور، ویلم و چلکوسکی، پیتر و اختیار، مریم (۱۳۸۱) **نقاشی و نقاشان در دورهٔ قاجار**، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.

قائم مقامی، جهانگیر (۱۳۲۰) **قائم مقام در جهان ادب و سیاست**، تهران: بی‌نا

کهن، گوئل (۱۳۶۰) **تاریخ سانسور در مطبوعات ایران**، تهران: نشر آگاه

میلز، سارا (۱۳۸۸) **گفتمان**، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: نشر هزارهٔ سوم.

مارش، دیوید و استوکر، جری (۱۳۷۸) **روش و نظریه در علوم سیاسی** ، ترجمهٔ امیرمحمد حاجی یوسفی، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات راهبردی.

میرزا ملکم‌خان(۱۳۵۵)، **روزنامهٔ قانون**، به‌کوشش هما ناطق، تهران، امیرکبیر

میرزایی مهر، علی‌اصغر و حسینی، مهدی (۱۳۹۶) «کشف ارزش «تصویر» در هنر عهد فتحعلی‌شاه قاجار»، **مبانی هنرهای تجسمی**، صص ۱۱۰- ۹۹.

محمدزاده، مهدی (۱۳۸٦) «نشان‌های مصور و تقدیس قدرت در قاجاریه»، **فصل‌نامهٔ گلستان هنر**، (۸)، صص۶۸-۶۱

ورنویت، استفان (۱۳۸۳) **گرایش به غرب**، ترجمهٔ پیام بهتاش، تهران: کارنگ.

یورگنسن، ماریان و فلیپس، لوئیز (۱۳۸۹) **تحلیل گفتمان**، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

Refrences:

Diba,L.S.Q; Ekhtiar, M (1999) ***Royal Persian Painting: The Qajar Epoch 1785-1825***. Brooklyn Museum of Art: LB.Tauris Publishers. (text in Persian)

Raby, J. (1999) ***Qajar Portraits***, I.B.Tauris Publishers: London. (text in Persian)

Adamiyat, F. (1972) ***The Politics Of Reform In Iran 1858-1880***, Tehran: kharazmy. (text in Persian)

Abrahamian, E. (2013) ***Iran Between two Revolution***, (A.Golmohamadi. M.Fatahi trans.) Tehran: nashre ney. (text in Persian)

Alizade Birjandi, Z.; Naseri, A (2016) The Links between Art and Politics during the Qajar Era and Its Consequences, ***Bagh-e-Nazar*** (42) 67-78. (text in Persian)

Diba,L.S.Q; Ekhtiar, M(1999) ***Royal Persian Painting: The Qajar Epoch 1785-1825***. Brooklyn Museum of Art: LB.Tauris Publishers. (text in Persian)

Diba, L. (1999) ***Images Of Power And The Power of Image, Foundation For Iranian Studies. Iran name*** (3) http://www.fis –iran.org. (text in Persian)

Eftekhary, Y.; SH. Mohamadzade, M. (2019) Discourse Analysis of the Position of Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah' s Bodies in Qajar Semiospher, ***journal of Motaleate Tatbighie Honar***, (18) 121-135. (text in Persian)

Ghaemmaghami, G. (1941) ***Ghaem magham In The World of literature And Politics***.Tehran: Bina

Hoseynizade, M. (2004) Discourse Theory And Political Analysis, ***jounal of Political Science***, (28) 181-213. (text in Persian)

KHalili, N. (2004) ***Occidentalism***,(P. Behtash trans) Tehran: nashre karang. (text in Persian)

Mills, S. (2009) ***Discourse*** (F.Mohamadi trans), Zanjan: third millennium. (text in Persian)

Mirzaeimehr, A.; Hosseini, M (2018) An Assessment of the Valu of "Image" in the Art of Fath-Ali shah Qajar's Era, ***journal Of Theoretical Principles Of Visual Arts*** (4) 99-110. (text in Persian)

Mohamadzade, M (2007) Illustrated symbols and sanctification of power in Qajar, ***Golestane Honar*** (8) 61-68. (text in Persian)

Pourmand, H.; Davari, R. (2012) The king's portrait and the representation of power in Qajar era comparative study of power discourse in the art of Fath-ali-shah and Naser-aldin shah's era, ***journal of Motaleate Tatbighie Honar***, (4) 93-105. (text in Persian)

Raby, J. (1999) ***Qajar Portraits***, I.B.Tauris Publishers: London. (text in Persian)

Soltani, A. (2005) ***Power, Discourse, Language***, Tehran: Nashreney. (text in Persian)

Soheili khansari, A. (1988) ***Life and works of Mohamad ghafari***, Tehran: Elmi Farhangi. (text in Persian)

Yorgensen, M.; Philips, L (2010) ***Discourse Analysis as Theory and Method***, Tehran: Nashreney. (text in Persian)

Zaka, Y. (2003) ***Life and works of Sani-AL-Molk***, Tehran: Cultural Heritage Agency. (text in Persian)

Zibakalam, S. (1998) ***Tradition and Modernity***, Tehran: Roozbeh. (text in Persian)

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

تجلی کهن‌الگوی قهرمان در نگارهٔ جام زرین حسنلو (عصر آهن) براساس رویکرد جوزف کمبل

چکیده

جوزف کمبل با توجه به رویکرد کهن‌الگوی «قهرمان» کارل یونگ، «الگوی سفر قهرمان» را مطرح کرد. وی با مطالعهٔ ساختار اسطوره‌ای در تمدن و فرهنگ‌های گوناگون، بر این باور بود، در ساختار اسطوره برای سفر قهرمان، سه مرحلهٔ عزیمت، تشرف و بازگشت وجود دارد که می‌توان آنها را در نگارهٔ جام زرین حسنلو جست. هدف از جستار حاضر این است تا با بهره‌گیری از نظریهٔ جوزف کمبل اسطوره‌شناس شهیر آمریکایی، نگارهٔ جام‌زرین حسنلو را مطالعه و بررسی کند و در پی پاسخگویی به این پرسش‌هاست: نگارهٔ جام زرین حسنلو، با «الگوی سفر قهرمان» جوزف کمبل هم‌پوشانی دارد؟ در صورت حضور این کهن‌الگو، چگونه می‌توان آنها را براساس نظریهٔ کهن‌الگوی سفر قهرمان جورف کمبل تحلیل کرد؟ جستار حاضر، با بررسی و مطالعات کتابخانه‌ایی به‌صورت توصیفی‌تحلیلی انجام شده است. برای پاسخ به پرسش‌های مذکور با بررسی نگارهٔ جام زرین حسنلو که متعلق به عصر آهن است، می‌توان به این نتیجه رسید که براساس الگوی کمبل، نگارهٔ جام زرین حسنلو، بیانگر آن است که قهرمان روایت هنری با استمداد نیروهای ماوراءالطبیعه از جهان دنیوی خارج می‌شود و به معنویت و جاودانگی دست می‌یابد و هنگام سفر در مرحلهٔ عزیمت با یاری‌دهندگان معنوی ازجمله خدایان روبه‌رو می‌شود، سپس در مرحلهٔ تشرف، گام در جادهٔ آزمون‌ها گذاشته و با شیر، مار، دیو و خدابانو روبه‌رو می‌شود و به نبرد با نیروهای متخاصم می‌پردازد. قهرمان داستان درنهایت با شخصیتی دگرگونه، در قالب حمایت از جامعه، دوباره به سرزمین خود بازمی‌گردد.

واژگان کلیدی: نگارهٔ جام زرین حسنلو، سفر قهرمان، عزیمت، تشرف، بازگشت، جوزف کمبل.

چنور سیدی
کارشناسی ارشد باستان شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
c.saidi@modares.ac.ir

فاطمه سیدی
دانشجوی کارشناسی ارشد باستان شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
f.saidi1638@gmail.com

تاریخ دریافت: ۰۵-۰۹-۱۳۹۹
تاریخ پذیرش: ۱۲-۱۲-۱۳۹۹

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.34094.1094

مقدمه

یکی از مباحث نقد کهن‌الگویی، کهن‌الگوی «سفرقهرمان» است. در این کهن‌الگو، قهرمان روایت‌های هنری قصد سفر به دنیای معنوی را دارد. او سفر خود را شروع می‌کند، در راه سفر با متخاصمانی مواجه می‌شود و بعد از غلبه بر آنها از عالم دنیوی خارج می‌شود. درنهایت با شخصیتی معنوی و متفاوت از قبل به سرزمین و جامعهٔ خود برمی‌گردد. نخستین بار کارل یونگ، روان‌پزشک سوئیسی این نظریه را مطرح کرد. وی بر این باور بود «هرچند اسطوره‌ها در جزئیات متفاوت‌اند، اما هرچه بیشتر موشکافی کنیم، بیشتر متوجه می‌شویم که ساختارشان بسیار شبیه یکدیگر است و اگرچه توسط گروه‌ها یا افرادی که هیچ‌گونه رابطهٔ مستقیم فرهنگی با یکدیگر نداشته، آفریده شده‌اند، اما همگی الگوی جهانی و مشابه دارند.» (یونگ ۱۳۹۲: ۱۶۲) این شیوه از نقد ادبی با همت ناقدانی همچون، ماد بادکین، فرای، اتو رنک و کمبل رونق گرفت. «نقد کهن‌الگویی با کتاب نمونه‌های کهن‌الگو در شعر، اثر ماد بادکین، جان تازه‌ای گرفت و در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ رونق یافت.» (آبرامز، ۱۳۸۶: ۲۲) اتو رنک با مطالعه و بررسی قهرمان داستان‌ها به نتایجی همانند نتایج کارل یونگ دست یافت. وی «در اسطورهٔ تولد قهرمان، در بررسی حدود هفتاد قهرمان مختلف ازجمله موسی، هرکول، ادیپ، زیگفرید و عیسی، عناصر اصلی را عناصر تشکیل‌دهندهٔ چیزی می‌یابد که برایش اصطلاح «داستان معیار قهرمانی‌ها» را وضع کرده است.» (گرین، ۱۳۸۵: ۱۶۷) در سال ۱۹۴۹جوزف کمبل، اسطوره‌شناس آمریکایی این رویکرد یونگ را مورد آزمون قرار داد و قهرمان روایات داستانی هر ملل و تمدنی را واکاوی کرد و به نتیجهٔ مشابه نظریهٔ یونگ دست یافت که اساطیر هر تمدن و فرهنگ علی‌رغم تمایزات در جزئیات، در ساختار روایات حاوی تشابهات بسیار زیادی است. به‌بیان‌دیگر، در هر داستانی کهن‌الگوی «سفر قهرمان» حضور دارد که «نمونه‌ای انعطاف‌پذیر و قابل انطباق است و می‌تواند اشکال و زنجیره‌های بی‌نهایت متنوعی از مراحل را در خود جای دهد؛ به‌عبارت‌دیگر بسته به نیازهای هر داستان، می‌توان مراحل سفر را حذف یا تکرار یا جابه‌جا کرد» (ویتیلا، ۱۳۹۰: ۹)؛ بنابراین «در همهٔ افسانه‌ها، قهرمان سمبل ظهور خودآگاهیِ من و تلاش او برای تکامل و رشد است.» (اسنودن، ۱۳۹۲: ۱۴۹) تلاش و هدف اصلی قهرمان روایت داستانی «پیروزی بر جهل و نادانی است.» (فیست و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۸) نمونهٔ بارز این موضوع را می‌توان در نگارهٔ جام زرین حسنلو مشاهده کرد. در این نگاره که جزء آثار شاخص و ممتاز هنری در ایران است، کهن‌الگوی سفر قهرمان را با استمداد از رویکرد اسطوره‌شناسی جوزف کمبل می‌توان مطالعه و بررسی کرد. این جستار، سعی بر آن دارد تا با بهره‌گیری از نظریهٔ کمبل نشان دهد که در نگارهٔ جام زرین حسنلو، هنرمند چگونه با استفاده از کهن‌الگوی سفر قهرمان بر منِ خویشتن غلبه می‌کند و درنهایت به شخصیتی معنوی و تکامل‌یافته می‌رسد. اهمیت موضوع در این است که با توجه به مباحث مذکور، هدف غایی هنرمند انعکاس مضامین ملی در آثار هنری خود بوده است و برای به تصویرکشیدن این نگرش ملی از تصاویر اسطوره‌ایی بهره برده است.

پیشینهٔ تحقیق

اگرچه دربارهٔ تجلی کهن‌الگوی قهرمان در نگارهٔ جام زرین حسنلو (عصر آهن) براساس رویکرد جوزف کمبل تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است، پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ اسطوره، سفر قهرمان جوزف کمبل و جام زرین حسنلو به چاپ رسیده است که در روند این جستار، تا حد زیادی کمک می‌کنند. کتاب‌های فراوانی از اسطوره‌شناسان درخصوص اسطوره به چاپ رسیده است، مانندِ کتاب‌های اسطوره و چشم‌اندازها و اسطوره، رؤیا و راز اثر میرچا الیاده، نویسنده در این کتاب‌ها، مباحث مختلف اسطوره‌شناسی را مطرح کرده است. درخصوص سفر قهرمان جوزف کمبل، کتاب سفر نویسنده اثر کریستو ووگلر، نویسنده در آثار خود نظریهٔ کمبل را واکاوی و همهٔ عناصر نظریهٔ وی را بررسی کرده است. در مقالهٔ «تحلیل سفر اسکندر در داراب‌نامهٔ طرسوسی براساس الگوی کهن «سفر قهرمان» جوزف کمبل»، نوشتهٔ رحمان ذبیحی و پروین پیکانی که نشریهٔ پژوهش زبان و ادب فارسی با شمارهٔ ۳۳ در سال ۱۳۹۳ آن را منتشر کرده، نویسندگان به بحث سفر اسکندر در کتاب داراب‌نامه براساس رویکرد سفر قهرمان کمبل پرداخته‌اند. درخصوص جام زرین حسنلو، می‌توان به مقالهٔ «جستاری در نقوش هنری جام طلایی حسنلو و پیشینهٔ نقوش آن» نوشتهٔ محمدرضا قره‌آغاجی اشاره کرد که در نشریهٔ هنرهای تجسمی نقش‌مایه در سال ۱۳۹۰ با شمارهٔ ۷ به چاپ رسیده است، در این جستار، نگارنده، به بررسی چگونگی ارتباط نقوش جام حسنلو و پیشینهٔ آن با مردمان آن روزگار از طوایف مختلف پرداخته است. همچنین می‌توان از مقالهٔ «بررسی تطبیقی جام‌های زرین حسنلو، مارلیک و کلاردشت» نوشتهٔ پریناز زردشتی، در کتاب مجموعه

مقالات کنفرانس ملی دو سالانهٔ باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران در سال ۱۳۹۸ با شمارهٔ ۹ یاد کرد که در این مقاله، نگارنده، به بررسی نقوش اساطیری بر سه جام زرین، مارلیک و حسنلو و کلاردشت پرداخته است. جستار حاضر با بهره‌گیری از اسطوره‌شناسی به‌عنوان ابزار نو در مطالعات، گوشه‌هایی از رموز هنری و ادبی نگارهٔ جام زرین حسنلو با توجه به کهن‌الگوی سفر قهرمان، نقوش آن اثر را با روش اسطوره‌شناسی کمبل بررسی و تبیین می‌کند.

روش تحقیق

روش تحقیق در جستار حاضر، به‌صورتِ توصیفی‌تحلیلی انجام شده است که نگارنده با بهره‌گیری ازتعاریف کهن‌الگویی و با در نظر داشتن نظریهٔ «سفر قهرمان» جوزف کمبل، کهن‌الگوی بخش «سفر قهرمانِ» روایت هنری نگارهٔ جام را مطالعه و بررسی کرده است. روش جمع‌آوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای است.

۱.چارچوب نظری

۱،۱. نظریهٔ جوزف کمبل

جوزف کمبل، براساس روان‌شناختی فروید و کارل یونگ آثار خود را نوشته است (Campblle, 1990: 121). وی در اثر خود، یعنی قهرمان هزارچهره، کهن‌الگوی سفر قهرمان را مطرح می‌کند و به تبیین و تشریح آن می‌پردازد. «جوزف کمبل آنجا که قهرمان را در موقعیت گوناگون دارای چهرهایی متفاوت می‌داند، از کهن‌الگوهای یونگ به‌ویژه نقاب بهره برده است. هنگامی که قهرمان به خدابانو راه می‌یابد و با یافتن نیمهٔ گمشده‌اش به خدایی می‌رسد، به «آنیما» و مهم‌تر از آن به «خودِ» یونگی دست یافته است. هنگامی که قهرمان، صفت‌های خشم، مهربانی و کمال را بر چهره می‌زند، با دیو می‌جنگد و برای مردم برکت و مهربانی را به ارمغان می‌آورد، به «خدامردان فریزر» نزدیک می‌شود و آنجا که قهرمان‌ها در همهٔ افسانه‌ها و اسطوره‌ها، هفت‌خان‌ها و مرحله‌هایی را می‌پیمایند تا به هدف خود دست یابند با کنشگرهای پراپ شباهت می‌یابند.» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۴۲) پراپ در اثر خود «ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه به تحلیل موتیف‌ها و الگوهای تکرارشونده در صدها قصهٔ روسی پرداخته است.» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۵۴) هستهٔ سفر قهرمان در نظریهٔ کمبل به سه مرحله دسته‌بندی می‌شود: «جدایی، تشرف و بازگشت است که می‌توان آن را هستهٔ اسطورهٔ یگانه نامید.» (کمبل، ۱۳۹۴: ۴۰) وی این‌چنین مطرح می‌کند که «قهرمان اسطوره‌ای به راه می‌افتد و به‌سوی آستان سیر و سلوک کشیده می‌شود، در آنجا با سایه‌ای مواجه می‌شود که از گذار نگاهبانی می‌کند. قهرمان ممکن است این نیرو را شکست دهد یا اینکه نیروی مخالف او را می‌کشد. در آن‌سوی آستان قهرمان در جهانی سفر می‌کند که سرشار از نیروهایی است که بعضی از این نیروها به شدت او را تهدید می‌کنند و بعضی دیگر با امدادهای جاودیی به یاری او می‌آیند و مشقتی عظیم را تحمل می‌کند و در عوض پاداشی می‌گیرد. پیروزی ممکن است به‌صورت وصلت با خدابانو و یا به‌صورت قبول‌شدن در درگاه پدر و یا به‌صورت خدایگون‌شدنِ خود قهرمان یا به‌صورت ربودن برکت باشد. آخرین کار بازگشت است در آستان بازگشت قهرمان باید نیروهای ماورایی را پشت سر بگذارد و از قلمرو وحشت خارج شود.» (کمبل، ۱۳۹۲: ۲۵۲) این الگو خود حاوی زیربخش‌هایی است: مرحلهٔ اول جدایی یا عزیمت است که به بخش‌های آغازین سفر مربوط است «۱. دعوت به آغاز سفر و یا آشکارشدن نشانه‌های دعوت الهی برای انجام وظیفهٔ خاص؛ ۲. رد عودت یا فرار حماقت‌بار، از دست خدایان؛ ۳. امداد غیبی یعنی امداد و یاری که از غیب به کمک آن کس می‌آید که قدم در راه تعیین‌شده گذاشته است؛ ۴. عبور از نخستین آستان؛ ۵. شکم نهنگ یا عبور از قلمرو شب.» (کمبل، ۱۳۹۴: ۴۵) مرحلهٔ دوم سفر تشرف، به مواجه‌شدن قهرمان با متخاصمان مربوط است که قهرمان با آن به تکامل و رشد معنوی می‌رسد و شامل ۶ مرحله است: «۱. جادهٔ آزمون‌ها یا صورت خطرناک خدایان؛ ۲. ملاقات با خدابانو و یا پس‌گرفتن نشاط دوران کودکی؛ ۳. زن به عنوان وسوسه‌گر یعنی درک تجربهٔ عذاب ادیپ؛ ۴. آشتی با پدر؛ ۵. خدای‌گون شدن؛ ۶. برکت نهایی.» (همان: ۴۵) بخش سوم یعنی بازگشت شامل ۶ مرحله است: «۱. امتناع از بازگشت یا انکار جهان؛ ۲. فرار جاودیی؛ ۳. رسیدن کمک از خارج؛ ۴. عبور از آستان بازگشت یا بازگشت به دنیای عادی؛ ۵. ارباب دو جهان؛ ۶. دستیابی به آزادی در زندگی یا ماهیت یا عملکرد برکت نهایی.» (همان: ۴۶)

۲،۱. محوطهٔ حسنلو و جام زرین حسنلو

«محوطهٔ باستانی حسنلو یکی از مهم‌ترین و شاخص‌ترین محوطه‌های باستانی ایران است که در مجاورت روستایی به همین نام در وسط درهٔ حاصلخیز سلدوز در جنوب دریاچهٔ ارومیه واقع شده است. این محوطه در سال ۱۳۱۳ هـ. ش یک هیئت باستان‌شناسی ایران

کاوش کرد و مجدداً در سال ۱۳۱۵ هـ.ش یک جهانگرد و باستان‌شناس انگلیسی به سال‌های ۱۳۲۶ و ۱۳۳۶ ازسوی باستان‌شناسان ایرانی کاوش شد.» (طلایی، ۱۳۹۴: ۷۳) محوطهٔ حسنلو متشکل از ده دورهٔ استقراری است و از هزارهٔ ششم پیش از میلاد تا اوایل دورهٔ اسلامی را در بر می‌گیرد. طبقه‌بندی تسلسل فرهنگی تپهٔ حسنلو از بالا به پایین انجام شده است. باید بیان کرد که دورهٔ V مربوط به (عصر آهن I حدود ۱۲۰۰- ۱۵۰۰ق.م)، دورهٔ IV مربوط به (عصر آهنII حدود ۱۲۰۰-۸۰۰ ق.م) و دورهٔ III مربوط به (عصر آهن III حدود ۸۰۰ – ۵۰۰ ق.م). (Dyson, ۱۹۹۸: ۷). رابرت دایسون، جام طلایی را در کاوش‌های خویش در محوطهٔ تپهٔ حسنلو سال ۱۹۵۸ میلادی کشف کرد، برای نخستین بار گزارش این جام در مجلهٔ لایف چاپ شد و در سال ۱۹۶۲ همراه «نمایشگاه هفت هزار سال ایران» در اروپا و ایالات متحده به نمایش گذاشته شد (صدرایی و دیگران، ۱۳۸۷: ۳۳). اکنون در موزهٔ ایران باستان نگهداری می‌شود و قدمتی ۳۲۰۰ ساله دارد. جنس آن از طلا، وزنش ۹۵۰ گرم و اندازهٔ آن ۲۱ سانتیمتر بلندی و ۲۵ سانتیمتر قطر دارد. برخی افراد که دربارهٔ جام زرین پژوهش‌هایی انجام داده‌اند بر این باورند که اثری سرشار از اعجاب است. بر روی سطح آن، نقوشی ترسیم شده که این نقوش در غایت کوچک‌بودن پر از مفاهیم و مضامین است و همین موضوع، توجه مخاطبان را به خود جلب می‌کند. ترسیم نقوش اساطیری و افسانه‌ایی با جزئیات، نشانهٔ علاقه و توجه آن جوامع به هنر است (پرادا، ۱۳۸۶: ۱۳۲). «تصاویری اسطوره‌ای فراوانی بر جام زرین حسنلو نقش بسته است. تصاویر مذکور به وسیلهٔ دو حاشیه با تزئیناتی گیس‌بافت، از بالا و پایین احاطه شده‌اند و حاشیهٔ بالا از دو ردیف به هم بافته تشکیل شده است تا شکل تزئینی متفاوتی را با ردیف پایین به نمایش بگذارد. در قسمت بالای تصاویر، سه گردونه می‌یابیم که سه رب‌النوع را حمل می‌کنند: اولی از راست، رب‌النوعی است بالدار که بر گردونهٔ جنگی خود ایستاده و گاو نری آن را پیش می‌برد. تصویر بعد، خدای خورشید است که تصویر قرص آفتاب بالداری بالای سرش دیده می‌شود. تصویر سوم، رب‌النوعی است که تاجی شاخدار بر سر دارد. در جلو گاو نر اولین ارابه، خطوطی موجدار دیده می‌شود که نماد آب است. در سمت راست آب‌راهی کوچک مردی با موی تراشیده ایستاده است، وی کاهنی است جام به دست که آن را به رب‌النوع تقدیم می‌کند. دو مرد دیگر که هر کدام قوچی برای قربانی آورده‌اند در پی کاهن می‌آیند. در پایین این تصویر، صحنهٔ نبردی است میان قهرمان ریشدار و دیو افسانه‌ای. از پشت دیو تنهٔ ماری بیرون آمده است که به سرهای سه گرگ با دهانی باز منتهی می‌شود. در زیر این تصویر، شیری نشسته است. در قسمت پایین‌تر تصویر زنی است که کودکی را به مردی تبربه‌دست تقدیم می‌کند. در کنار این تصویر، نبرد دو مرد با مرد ریشدار به تصویر کشیده شده است. در سمت راست تصویر بالایی، کرکسی با بال‌های افراشته، زنی را بر پشت خود به همراه می‌برد. در میان نقوش تصویر تیراندازی با تیر و کمان در دست دیده می‌شود.» (خواکرمی، ۱۳۸۴: ۱۱۹-۱۱۸) (تصویر ۱و۲)

تصویر ۱. جام زرین حسنلو شمال غرب ایران (طلایی، ۱۳۹۷: ۱۸۸)

تصویر ۲. جام زرین حسنلو شمال غرب ایران (همان: ۱۸۸)

۲. تحلیل الگوی سفر قهرمان در نگارهٔ جام زرین حسنلو

۱،۲. جدایی و عزیمت

قهرمان روایت «نخست باید خود را از مادر جدا کند، انرژی خود را متمرکز کند و سپس به حرکت درآید.» (کمبل، ۱۳۹۲: ۲۰۸). در نگارهٔ جام زرین حسنلو، قهرمان داستان باید مادر خود را ترک کند و به سفر برود، در این نگاره قهرمان به سفر معنوی می‌رود که تداعی‌کنندهٔ

ناخودآگاهی است. این سفر شخصیت قهرمان داستان را دگرگون می‌کند و روح و روان وی را از نظر علم روان‌شناسی به تغییر و تحول می‌کشاند. عزیمت قهرمان به سرزمین اهریمنی مراحل زیر را در بر دارد.

الف. دعوت به شروع سفر و ماجرا

اولین زیربخش در مرحلۀ جدایی و عزیمت دعوت به سفر و ماجراست. «دست سرنوشت، قهرمان را با ندایی به خود می‌خواند و مرکز ثقل، او را از چهارچوب‌های جامعه به‌سوی قلمرویی ناشناخته می‌گرداند. این قلمرو و سرنوشت که هم سرشار از گنج و هم جایگاه خطرهاست، به شکل‌های گوناگون نمایان می‌شود، همچون سرزمینی دور، یک جنگل، قلمرویی در زیر زمین، زیر امواج یا فراسوی آسمان‌ها و... ولی درهرحال، این مکان همیشه جایی است که موجوداتی سیال و متغیر، شکنجه‌هایی غیرقابل تصور، اعمال فوق بشری و لذت‌های غیر ممکن را در خود جای داده است.» (کمبل، ۱۳۹۴: ۶۶) حملۀ دیو اهریمنی به سرزمین قهرمان داستان سبب می‌شود قهرمان به این سفر برود. از آنجاکه کسی جرئت رویارویی با دیو را ندارد، پیغامی ازسوی بزرگ یا پادشاه آن سرزمین به قهرمان داستان فرستاده می‌شود که در نگارۀ جام، صحنۀ بعد تولد بچه، صحنۀ مردی است که جامی را بر دست دارد و در مقابل آن تختی قرار دارد که به احتمال همان منادی باشد (تصویر۳). «شخصیتی که کارکرد منادی را دارد، ممکن است مثبت، منفی یا خنثی باشد، اما کار او همیشه این است که با ارائۀ یك دعوت یا چالش به قهرمان برای رویاروشدن با ناشناخته‌ها، داستان را به حرکت درآورد.» (ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۳۱) «ندای پیک هم ممکن است انسان را به پذیرش تعهدی بزرگ و تاریخی بخواند یا ممکن است، نشانگر طلوع تفکر مذهبی باشد، چنان‌که اهل تصوف بیان می‌کنند. این ندا، نشانگر بیداری خویشتن است.» (کمبل، ۱۳۹۴: ۶۱)

تصویر ۳. تصویر دعوت به سفر قهرمان روی جام زرین (نجفی قره‌آغاجی، ۱۳۹۰: ۸۳)

در نگارۀ جام وقتی قهرمانِ داستان ازسوی بزرگِ سرزمین به سفر دعوت شده است، درحقیقت وی به سفری دعوت می‌شود که باید از عالم دنیوی خارج شود. به باور کمبل «سفر همیشه و همه‌جا، عبور از حجاب دانسته‌ها به‌سوی ناشناخته‌هاست. نیروی نگهبان مرزها خطرناک هستند و روبه‌روشدن با آنها مخاطره‌انگیز است؛ ولی برای آن کسی که شجاعت و شایستگی دارد، خطری وجود نخواهد داشت.» (کمبل: ۱۳۹۴: ۹۰) در نگارۀ جام حسنلو تنها قهرمان داستان است که برای نبرد با اهریمن و دشمنان، دعوتِ رفتن به سفر را پذیرفته است. ووگلر بر این باور است در روایات داستانی دو نوع قهرمان وجود دارد: گروهی بسیار راغب و متمایل هستند که از تمام تعلقات دنیوی بگذرند، بدون اینکه در دل آنها تردیدی به وجود بیاید، در دل ماجرا و مخاطرات می‌روند؛ گروه دیگر بر خلاف این گروه‌اند رغبت چندانی برای سفر ندارند و برای رفتن و جنگیدن با دشمنان شک و تردید می‌کنند (ووگلر، ۱۳۹۴: ۶۴). قهرمان نگارۀ جام زرین، جزء گروه اول است. وی در پی آن است که از ورود دشمنان و اهریمنان به داخل سرزمین‌اش جلوگیری کند. قبول‌کردن دعوت برای رفتن به سفر ازسوی قهرمان داستان، مرحله‌ای است که شخصیت اصلی روایت داستانی منقوش روی جام را به قهرمان داستان تبدیل می‌کند، چراکه اگر دعوت را رد می‌کرد، دیگر قهرمانی در کار نبود. دعوت قهرمان به سفر و ماجرا زمانی اتفاق افتاده است که دیو و نیروهای شرور به دنیای قهرمان روایت داستانی وارد شده‌اند.

ب. امداد غیبی

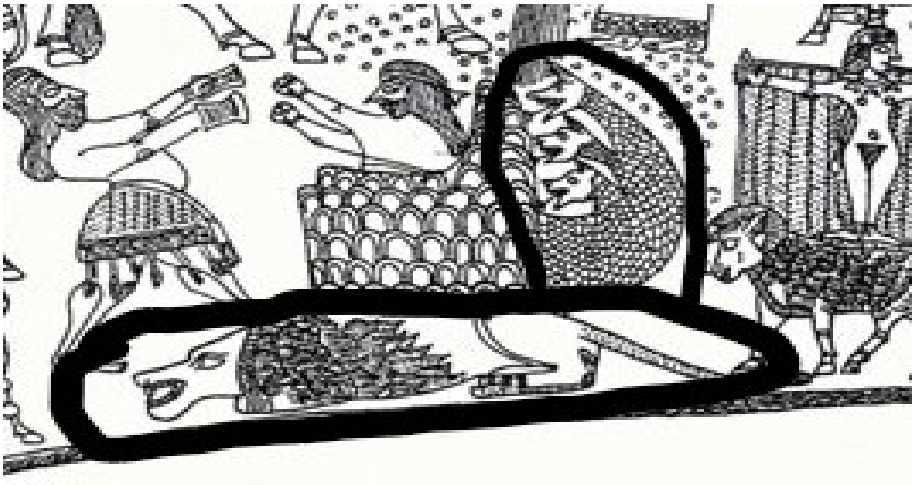
قهرمان نگارهٔ جام حسنلو مانند دیگر قهرمانان روایات داستانی از حمایت نیرو و قدرت خدایان برخوردار است. «در بسیاری از افسانه‌ها، قدرت‌های پشتیبان یا نگاهبانان، ناتوانی اولیهٔ قهرمان را جبران می‌کنند و وی را قادر می‌سازند تا عملیات خود را که بدون یاری‌گرفتن از آنها نمی‌تواند انجام دهد، به سرانجام برساند.» (یونگ، ۱۳۸۱: ۱۶۴) «آنان‌که به دعوت پاسخ داده‌اند، در اولین مرحلهٔ سفر با موجودی حمایتگر روبه‌رو می‌شوند که معمولاً در هیئت عجوزه‌ای زشت و یا یک پیرمرد ظاهر می‌شود و طلمسی به رهرو می‌دهد که در برابر نیروهای هیولاوشی که در راه هستند، از او محافظت می‌کند.» (کمبل، ۱۳۹۴: ۷۵) در این نگاره، قهرمان داستان از حمایت معنوی رب‌النوع سوار بر ارابه که در هیئت پیرمردی قرار دارد، استفاده می‌کند (تصویر۴). این مرد «معرف دانش، تأمل، بینش درونی، خرد و هوشمندی ...است و افزون‌براین، حتی خصوصیات اخلاقی دیگران را هم محک می‌زند و براساس این آزمون، هدایایی می‌دهد» (گرین، ۱۳۸۵: ۱۶۵) و «قهرمان را برای مواجه‌شدن با ناشناخته‌ها آماده می‌کند و او ممکن است پند، راهنمایی یا وسیلهٔ جادویی را در اختیار قهرمان قرار دهد.» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۴۲) در این نگاره آنچه که یاریگر به قهرمان می‌دهد آب جاودانگی است که از دهن گاوش جریان دارد که به‌وسیلهٔ آن قهرمان از دیگر دشواری‌ها به آسانی گذر می‌کند. بعد از آنکه قهرمان در جادهٔ آزمون‌ها قدم می‌گذارد، یاریگر با آب جاودانگی و پاکی به وی کمک می‌کند و با همان آب جاودانگی است که در نبرد با شیر، مارها و دیو زنده می‌ماند.

تصویر ۴. تصویر امداد غیبی به قهرمان روی جام حسنلو (نجفی قره‌آغاجی، ۱۳۹۰: ۸۳)

ج. عبور از نخستین آستان

«قهرمان با عبور از نخستین آستانه برای نخستین بار به‌طورکامل وارد دنیای ویژهٔ داستان می‌شود و با دعوت به ماجرا روبه رو می‌شود. لحظهٔ آغازین داستان و شروع واقعی ماجرا از همین‌جاست.» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۴۲) «در این مرتبه قهرمان با ورود به دنیای جدید تولدی دوباره می‌یابد.» (کمبل،۱۳۹۲: ۹۶) واردشدن به سرزمین وحشت و جنگ با دیو و کشتن و نابودکردن در حقیقت حکایت از مرگ و تولدی دوباره دارد. .قهرمان در زمان ورود به سرزمینی که سرشار از نیروهای اهریمنی است در ابتدا به نبرد با شیر رفته است. وی برای رسیدن به دیو باید از دشواری‌های زیادی عبور کند. قهرمان در آغاز به نبرد حیوانات وحشی و گزنده‌ایی همانند مار و شیر می‌رود که نگهبانان دیو هستند و در تصاویر جام می‌توان آنها را مشاهده کرد (تصویر ۵). برای رسیدن به آب حیات باید تمامی این موانع را بردارد. این جنگِ ما بین قهرمان و حیوانات، درحقیقت، جنگی بین قهرمان و سایه‌های درونی وی است. «سایه، شامل غرایزی است که انسان طی تکامل طبیعی خود از انواع حیوان پایین‌تر به ارث برده است. بنابراین، سایه جنبهٔ حیوانی طبیعت انسان را نشان می‌دهد و مسئول نمایان‌ساختن تمایلات گناه‌آلود بشر است.» (شاملو، ۱۳۹۰: ۵۱) حیواناتی که قهرمان در حال نبرد با آنهاست نمادی برای شهوت‌ها و خواهش‌های نفسانی هستند و برای تطهیر خود از آن الودگی‌ها به نبرد و نابودکردن آنها روی

آورده است. «در حماسۀ ملی ایران، یکی از آزمون‌های پهلوان کشتن شیر است و این کار به معنای غلبه و برتری قهرمان بر نیروهای طبیعی و اثبات قدرت اوست.» (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۸، ۴/ ۱۱۲) «مار به‌سان اوهام ناگهان و به طرزی نامنتظر از تاریکی سر بر می‌آورد و در جایی، در سوراخی که انتظار و گمان نمی‌رود، می‌خزد. تغییر شکل منظم و دائمی این جانور، بیانگر ادوار ناخودآگاهی و مراحل مختلف رشد روانی است.» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۴۱)



تصویر ۵. تصویر عبور از نخستین آستان قهرمان روی جام حسنلو (نجفی قره‌آغاجی، ۱۳۹۰: ۸۳)

۲،۲. تشرف

در این مرحله، قهرمان روایت که نخستین آستان را طی کرده به دنیایی سفر می‌کند که در آن شخصیت قهرمان متحول و به یک شخصیت معنوی تبدیل می‌شود؛ چراکه قهرمان بعد از عبور از آزمون‌ها و روبه‌روشدن با شخصیت‌های متخاصم و یاریگر، به جاودانگی دست پیدا می‌کند و توانایی بازگشت به سرزمین خود را دارد. در نگارۀ جام حسنلو می‌توان مشاهده کرد که قهرمان با پذیرشِ دعوت منادی، خود را آماده می‌کند که با رخدادها مواجه شود.

تصویر ۶. تصویر نبرد قهرمان با دیو روی جام حسنلو (نجفی قره‌آغاجی، ۱۳۹۰: ۸۳)

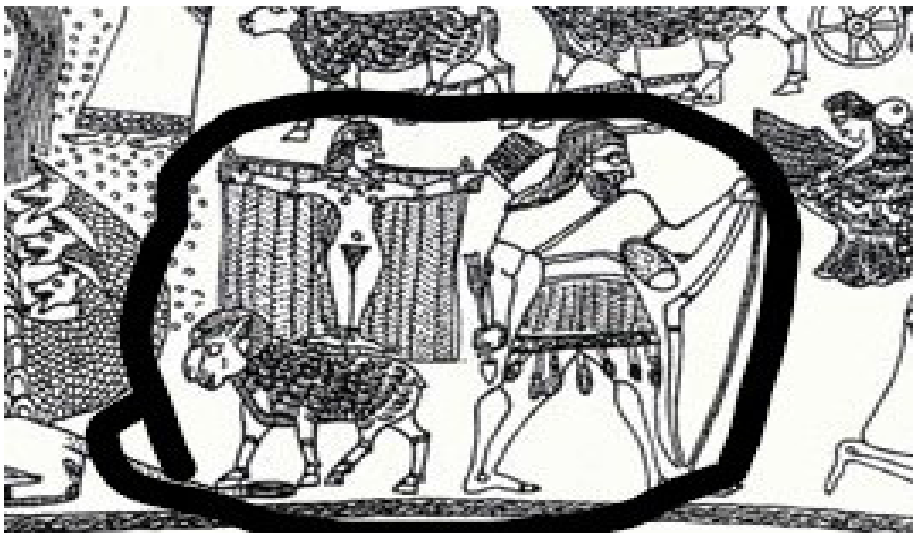
الف. ورود به جادۀ آزمون

*** نبرد با دیو**

قهرمان در نخستین مرحلۀ ورود به جادۀ آزمون‌ها و رسیدن به تولدی دوباره و آب زندگانی باید موانعی را رد کند که یکی از این موانع دیو است. قهرمان، نبرد با شیر و مارها را پشت سر گذاشته و به اهریمن یا دیو می‌رسد (تصویر ۶). در این مرحله وظیفۀ قهرمان از بین‌بردن دشمنان است؛ «آنان که خصم‌طلب هستند، اغلب آدم‌های مشئومی هستند از قبیلِ غولان، ساحره‌ها و غولان هستند که موانع برای قهرمان‌اند» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۳۴)، در نگارۀ دیو، نقش دشمن شریر را ایفا می‌کنند. «شریر می‌کوشد قربانی‌اش را بفریبد تا بتواند بر او یا چیزهایی که به وی تعلق دارد، دست یابد.» (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۶) دیوها جزء نخستین آفریده‌هایی هستند که اهریمن آنها را خلق کرده است. «اهریمن باز به تازگی تاخت. پس دیو آفرید: آن آفریدگان مرگ‌آور مناسب برای نبرد با هرمزد را.» (دادگی، ۱۳۶۹: ۳۵) قهرمان روایت جام حسنلو در نبردهای دشوار و با یاری رب‌النوع دیو را نابود می‌کند. قهرمان باید دیو را از بین ببرد تا به آب زندگانی و جاودانگی دست یابد. «تمام راه‌های معطوف به ثروت، افتخار، شناخت، آمرزش و جاودانگی حراست می‌شدند و جز با عملی قهرمانانه، ممکن نبود بر آنها مسلط شد. غول کشته‌شده، چه در بیرون و چه در درون ما، به معنای دسترسی به گنج است.» (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۸: ۴/ ۳۶۷)

ب. ملاقات با خدابانو

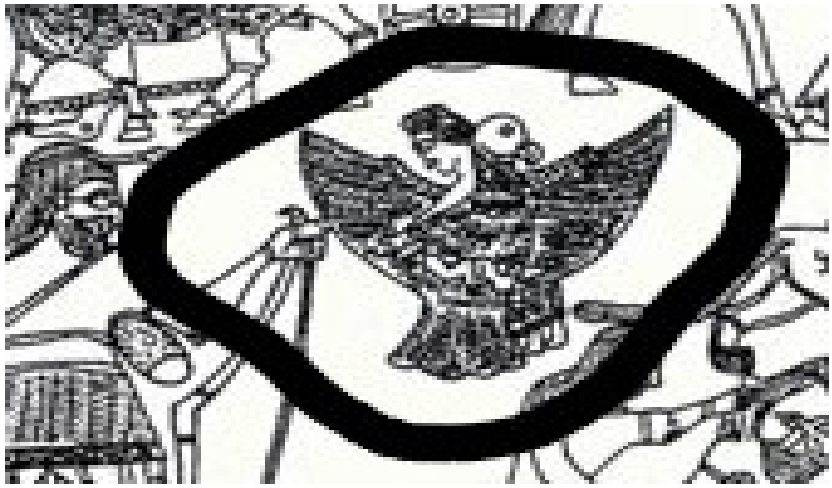
پس از عبور از جادۀ آزمون‌ها و رسیدن به آب جاودانگی و تولدی دوباره، قهرمان داستان در نگارۀ جام با خدابانو ملاقات می‌کند. «ملاقات با خدابانو که در تک‌تک زنان تجلی یافته است، آخرین آزمون قهرمان، برای به دست‌آوردن موهبت عشق یا مهر و محبت است و این موهبت چیزی جز لذت‌بردن از زندگی به‌عنوان نمونه‌ای کوچک از جاودانگی نیست.» (کمبل، ۱۳۹۲: ۱۲۶) کارل یونگ، در تعاریف الگوی‌های خود در علم روان‌شناختی برای خدابانو الگوی آنیما را مطرح کرده است. یونگ بیان می‌دارد «بخش جنس مخالف در روان مرد است. تصویر جنس مخالف که مرد در ناهشیاری فردی و جمعی خود عمل می‌کند. بنابراین، ضرب‌المثل آلمانی قدیمی، هر مردی، حوایش را در درون خود دارد. در ادبیات، شخصیت‌های چون هلن تروا، بئاتریس دانته، حوای میلتون و اوی رایدر هاگارد را تجسم مادینۀ روان می‌دانند.» (گرین، ۱۳۸۵: ۱۸۳) «آنیما در حکم روح یا جان، یعنی اصل اولیۀ موجودات زنده و دم یا شعلۀ سحرآمیز است. آنیما، بخش زنانۀ روح را تشکیل می‌دهد. آنیما، گنجینه‌ایی از تمام تجربیات اجدادی مردان با زنان است.» (مورنو، ۱۳۹۳: ۱۵۱- ۱۵۰) در نگارۀ جام حسنلو قهرمان با خدابانویی که عریان است و سوار بر قوچی است روبه‌رو شده است و باید «از وسوسه‌های او گذر کند و در فضای اثیری پاک پرواز کند.» (کمبل، ۱۳۹۲: ۱۲۹) در این نگاره آنیما از نوع منفی است و نمودی از زن وسوسه‌گر است، این مرحله از سفر با غلبه بر آنیمای منفی به پایان می‌رسد (تصویر ۷).



تصویر ۷. تصویر ملاقات قهرمان با خدابانو روی جام حسنلو (نجفی قره‌آغاجی، ۱۳۹۰: ۸۳)

ج. خدایگان

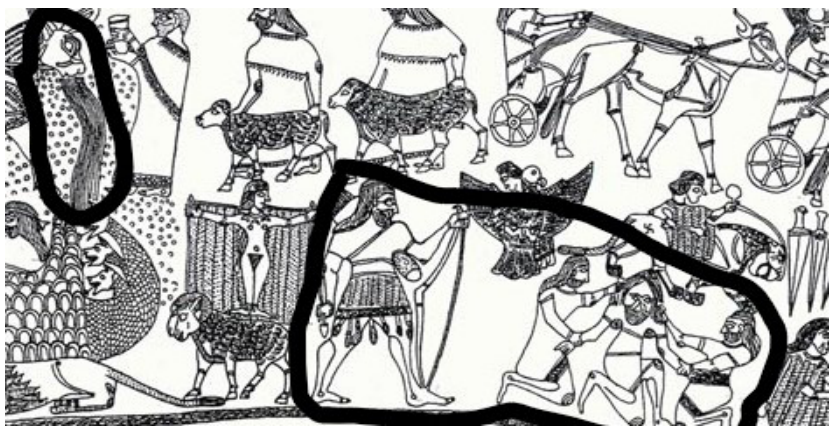
این مرحله از سفر قهرمان «الگوی موقعیتی الهی است که قهرمان انسانی پس از گذشتن از آخرین وحشت‌های جهل به آن می‌رسد. هنگامی که حجاب آگاهی از میان رفت، آنگاه او از تمام وحشت‌ها رهایی یافت و به آن‌سوی تغییر و تحول رسید. این توان بالقوه، رسیدن به رهایی در همۀ ما هست و هر کس با رسیدن به مقام قهرمانی می‌تواند، به آن نائل شود.» (کمبل، ۱۳۹۲: ۱۵۶) هدف قهرمان روایتِ جام حسنلو خارج‌شدن از دنیای عادی است. در هر مرحله از سفر که آنها را طی کرده، درنهایت توانسته بر عالم دنیوی چیره شود و از لحاظ روحی و روانی مستقل شود و درنتیجه به رشد انسانی دست یافته است. به‌نوعی از زندگی دنیوی رهایی یافته و به عروج آسمانی رسیده است. در (تصویر۸) هنرمند، رسیدن به عروج آسمانیِ قهرمان را با الهه‌ای سوار بر پرنده‌ای به تصویر کشیده است.



تصویر ۸. تصویر خدایگان جام حسنلو (نجفی قره‌آغاجی، ۱۳۹۰: ۸۳)

د. برکت نهایی

مرحلۀ آخر سفر در تشرف، برکت نهایی است. قهرمانِ روایت هنری برای دستیابی به جایگاه و مقامی والا، گنج، اکسیر زندگی یا نجات شخصی به سفر می‌رود و با دستیابی به برکت نهایی به آخرین مرحله از سفر می‌رسد. «اسطورۀ یگانه، هنگامی تمام می‌شود که قهرمان با سعی و تلاش جادوی سخن حکیمانه، پشم طلایی و یا شاهزاده خانم خفته را به ملک بشری بازگرداند، یعنی جایی که این برکت می‌تواند به تجدید حیات جامعه کمک کند.» (کمبل، ۱۳۹۲: ۲۰۳) با توجه به نگارۀ جام حسنلو، می‌توان گفت سفر قهرمان که برای رسیدن به اهدافی صورت گرفته بود، درنهایت به دو برکت نهایی دست یافته است: یکی رسیدن به آب جاودانگی و تولدی دوباره و دیگری، نجات شخصی از دست ظلم و ستم.



تصویر ۹. تصویر بازگشت قهرمان روی جام حسنلو (نجفی قره‌آغاجی، ۱۳۹۰: ۸۳)

۳،۲. بازگشت

براساس الگوی کمبل، مرحلهٔ بازگشت آخرین مرحله از سفر قهرمان است. «قهرمان پس از یافتن طلسم به سرزمین‌اش برمی‌گردد. اکنون قهرمان این توانایی را دارد تا کشور را نجات دهد.» (کی گوردن، ۱۳۷۰: ۲۸) در نگارهٔ جام حسنلو قهرمان با نجات شخصی از دست ظالمان وارد مرحلهٔ بازگشت می‌شود. قهرمان در نهایت کار می‌خواهد جامعهٔ دورهٔ خود را از بدی‌ها برهاند و عدالت را برقرار کند. در (تصویر ۹) مشاهده می‌کنیم به‌عنوان یک مُبلغ می‌خواهد مظلومی را از دست دو ظالم نجات دهد. بنابراین او بر ناپاکی‌های خود پیروز شده و به دنبال آن است که به مردمان سرزمین خود کمک کند.

نتیجه‌گیری

نقد کهن‌الگو، ازجمله نظریات مهم و برجستهٔ نقد ادبی است که می‌توان آن را مبنای مطالعات و بررسی‌های نگرش ملی قرار داد. کهن‌الگوی سفر قهرمان یکی از مضامین این نقد است. جوزف کمبل اسطوره‌شناس شهیر با بهره‌گیری از نظریات فروید به‌ویژه کارل یونگ و با مطالعه دربارهٔ قهرمانان هر تمدن و ملیتی این کهن‌الگو را مطرح کرد. از دیدگاه وی کهن‌الگوی سفر قهرمان حاوی سه مرحلهٔ عزیمت و جدایی، تشرف و بازگشت است که هر کدام از اینها به زیرمجموعه‌هایی تقسیم می‌شوند. وی در آثار خود مطرح کرد که قهرمان روایت داستانی ازسوی بزرگی به سفر معنوی خوانده می‌شود و پس از جدایی از تعلقات دنیوی و دنیای روزمره و با یاری امدادهای غیبی و نبرد با جانوران و حیوانات که هر کدام از آنها نمادی برای خواهش و آرزوهای نفسانی هستند، به جادهٔ آزمون وارد می‌شود و بعد از غلبه بر دیو به اکثیر جاودانگی می‌رسد، بعد از آن با آنیما ،خدابانو ملاقت می‌کند که این خدابانو با جذابیت‌های خود در پی فریب‌دادن قهرمان است. قهرمان به کمک نیروی معنوی بر وی پیروز می‌شود و بعد از گذر از این دشواری‌ها به برکت نهایی دست می‌یابد. در آخرین مرحله بعد از دستیابی به برکت نهایی برای کمک به مردمان، به سرزمین خود برمی‌گردد. نگارهٔ ترسیم‌شده بر روی جام زرین حسنلو کاملاً با الگوی کمبل مطابقت دارد. در این نگاره، قهرمان روایت هنری پس از تولد و ترک مادر ازسوی بزرگِ سرزمین، به نبرد با اهریمن دعوت می‌شود و وی دعوت را می‌پذیرد. در مرحلهٔ آغاز داستان با امداد غیبی رب‌النوعِ سوار بر ارابه با حیواناتی ازجمله شیر درنده و سه مار می‌جنگد و بعد در مرحلهٔ آزمون با دیو که نمادی برای اهریمن است، می‌جنگد و وی را نابود می‌کند و به آب زندگانی دست می‌یابد. در این مرحله با غلبه بر آرزوهای نفسانی به تکامل و رشد انسانی رسیده است و با آنیمای عریان روبه‌رو می‌شود که خدابانو با اندام عریان خود می‌خواهد وی را فریب دهد، قهرمان، به کمک نیروهای امدادی بر وی غلبه می‌کند و به برکت نهایی که نجات مردم سرزمین خود از دست ظلم و ستم است، می‌رسد. در پایان سفر، برای کمک به مردمان سرزمین خود برمی‌گردد.

منابع

آبرامز، مایر هوارد (۱۳۸۶) **فرهنگ واره اصطلاحات ادبی**، ترجمهٔ سیامک بابایی، تهران: جنگل، جاودانه.

اخلاقی، اکبر (۱۳۸۶) **تحلیل ساختاری منطق الطیر**، اصفهان: فردا.

اسنودن، روث (۱۳۹۲) **یونگ، مفاهیم کلیدی**، ترجمهٔ افسانه شیخ الاسلام‌زاده، تهران: عطایی.

الیاده، میرچا (۱۳۶۲) **چشم‌اندازهای اسطوره**. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

ـــــــ (۱۳۸۲) **اسطوره، رؤیا، راز**، ترجمهٔ رؤیا منجم، تهران: نشر علم.

پرادا، آیدت (۱۳۸۶) **هنر ایران باستان**، ترجمهٔ یوسف مجیدزاده، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

تسلیمی، علی (۱۳۹۰) **نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی**، تهران: آگه.

خواکرمی، نسرین (۱۳۸۴) «جام زرین حسنلو»، مترجمان زهرا زارعی و علی بحران‌پور، **گزارش گفت‌وگو**، سال ۴، شمارهٔ ۱۶، ۱۲۰- ۱۱۸.

دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳) **رمزهای زندهٔ جان**، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: مرکز.

ذبیحی، رحمان؛ پیکانی، پروین (۱۳۹۳) «تحلیل سفر اسکندر در داراب‌نامه طرسوسی براساس الگوی سفر قهرمان»، **پژوهش زبان وادب فارسی**، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۳۳، ۵۶- ۳۳.

زردشتی، پریناز (۱۳۹۸) **مجموعه مقالات اولین کنفرانس ملی دو سالانهٔ باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران**، بابلسر: دانشگاه مازندران.

شاملو، سعید (۱۳۹۰) **مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت**، تهران: رشد.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۸) **فرهنگ نمادها**، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

صدرایی، علی؛ علیون، صمد (۱۳۸۷) **کتاب مجموعه مقالات جام زرین حسنلو**، تهران: گنجینهٔ هنر.

طلایی، حسن (۱۳۹۴) **عصر مفرغ ایران**، تهران: سمت.

ـــــــ (۱۳۹۷) **عصر آهن ایران**، تهران: سمت.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۷) **تحلیل نقد**، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

فیست، جیس؛ گریگوری، جی (۱۳۸۸) **نظریه‌های شخصیت**، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران: روان.

قره‌آغاجی، محمدرضا (۱۳۹۰) «جستاری در نقوش هنری جام طلایی حسنلو و پیشینهٔ نقوش آن»، **هنرهای تجسمی نقش‌مایه**، دو فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی، سال ۴، شمارهٔ ۷، ۸۸- ۸۱.

کمبل، جوزف (۱۳۹۲) **قدرت اسطوره**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

ـــــــ (۱۳۹۴) **قهرمان هزارچهره**، ترجمهٔ شادی خسروپناه، مشهد: گل آفتاب.

کی گوردن، والتر(۱۳۷۰) «درآمدی بر نقد کهن‌الگویی»، ترجمهٔ جلال سخنور، **مجلهٔ ادبستان فرهنگ و هنر**، سال ۳، شمارهٔ ۱۶، ۳۱-۲۸.

گرین، ویلفرد و همکاران (۱۳۸۵) **مبانی نقد ادبی**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

مورنو، آنتونیو (۱۳۹۳) **یونگ، خدایان و انسان مدرن**، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران: مرکز.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷) **ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه**، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نیلوفر.

ـــــــ (۱۳۹۴) **سفر نویسنده**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: مینوی خرد.

ویتیلا، استوارت (۱۳۹۰) **اسطوره و سینما**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۱) **انسان و اسطوره‌هایش**، ترجمهٔ حسن اکبریان طبری، تهران: دایره.

ـــــــــ (۱۳۹۲) **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمهٔ محمود سلطانی، تهران: جامی.

Campbell, J. (1990). ***An Open Life***. (J. M. Maher; D. Briggs. Ed.) New York: Harper Collins & Row.

Dyson, RH. (1989). ***Rediscovering Hasanlu. Expedition***. The magazine of the University of Pennsylvania, 2(31): 3–11

References:

Abrams, M. H. (2007). ***A Glossary of Literary Terms.*** (S. Babaei, trans.).Tehran: Jangal, Javdaneh. (text in Persian)

Akhlaghi, A. (2007). ***Structural Analysis of Atter's Mantigh al –Tayr***. Isfahan: Farda. (text in Persian)

Campbell, J. (1990). ***An Open Life***. (John M. Maher and Dennie Briggs. Ed.) New York: Harper Collins & Row. (text in English)

Campbell, J. (2013). ***The Power of Myth***. (A. Mokhber, trans.). Tehran: Markaz. (text in Persian)

_____ (2015). ***The Hero with a Thousand Faces***. (Sh. Khosrow Panah, trans.). Mashhad: Gol Aftab. (text in Persian)

Dubocor, M. (1989). ***Les Symboles Vivants***, Tehran: Markaz. (text in Persian)

Eliyadeh, M. (1983). ***Aspects du Mythe***. (J. Sattari. Trans.). Tehran: Toos. (text in Persian)

_____ (2003). ***Myths, Dreams, Mysteries***.(R. Monjem, trans.). Tehran: Alam Publishing. (text in Persian)

Fist, J; Gregory, J. (2009). ***Theories of Personality***. (Y. Seyed Mohammadi, trans.) Tehran: Ravan. (text in Persian)

Fry, N. (1998). ***Anatomy of Criticism****: Four Essays*. Tehran: Niloufar. (text in Persian)

Green, W and et al. (2006). ***A Handbook of Critical Approaches to Literature***. Tehran: Niloufar. (text in Persian)

Jung, C.G. (2007). ***Man and His Myths***. *(H. Akbarian Tabari*, trans.) Tehran: Daireh. (text in Persian)

_____ (2013). ***Man and His Symbols***. (M. Soltani, ed.). Tehran Jami. (text in Persian)

Kay Gordon, W. (1989). ***Introduction to Archetypal Criticism.*** (J. Sokhanran, trans.). Journal of Literature, Culture and Art, 3 (16), 28-31. (text in Persian)

Khakarami, N. (2005). ***Hasanlu Golden Cup***. (Z. Zarei; A. Bahranpour, trans.) .Monthly Report and Conversation, 4 (16), 118-120. (text in Persian)

Moreno, A. (2014). ***Jung, Gods, and Modern Man***. (D. Mehrjoui, trans.). Tehran: Markaz. (text in Persian)

Qara Aghaji, M.R. (2011). ***Search in the Artistic of Hasanlu Golden Cup and the Background of its Designs***. Naghsh-Mayeh. 4 (7), 81-88. (text in Persian)

Prada, A. (2007). ***Ancient Iranian Art***. (Y. Majidzadeh, trans.). Tehran: University of Tehran Press. (text in Persian)

Sadraei, A; Alion, S. (2008). ***Hasanlu Golden Cup Collection of Articles***. Tehran: Ganjine-e Honar. (text in Persian)

Shamlu, S. (2011). ***Schools & Theories of Personality***. Tehran: Roshd. (text in Persian)

Shoalieh, J; Gerbaran, A. (2009). ***Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Coutumes***, Tehran: Jeyhun. (text in Persian)

Snowden, R. (2013). ***Jung: The Key Ideas***. (Shaykh al-Islam, trans.) Tehran: Atai. (text in Persian)

Talaei, H. (2015). ***The Bronze Age of Iran***. Tehran: Samat. (text in Persian)

_____ (2018). ***The Iron Age of Iran***. Tehran: Samat. (text in Persian)

Taslimi, A. (2011). ***Persian Literature – History and Criticism***, Tehran: Agah. (text in Persian)

Vogler, C. (2008). ***The Mythical Structure of the Screenplay***. (A. Akbari, trans.). Tehran: Niloufar. (text in Persian)

_____ (2015), ***the Writer's Journey: Mythic Structure***. (M. Gozarabadi, trans.). Tehran: Minavi Kherad. (text in Persian)

Vitila, S. (2011). *Myth and the Movies Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*. Tehran: Hermes. (text in Persian)

Zabihi, R; Peykani, P. (2014). ***The analysis of Alexander's Journey in Darab-Name of Tarsusi Based on Archetype of "The Journey of Hero by Joseph Campbell***. Persian Language and Literature Research, 4(33), 33-56. (text in Persian)

Zaroastrian, P. (2019). ***Proceedings of the First Biennial National Conference on Archeology and Art History of Iran.*** Babolsar: Mazandaran University. (text in Persian)

مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

تحلیل صوری و محتوایی نقاشی‌های دیواری حمام‌های گنجعلی‌خان کرمان و مهدی‌قلی بیگ مشهد

چکیده

حمام در فرهنگ ایرانی کارکردهای فرهنگی و اجتماعی جالب توجهی دارد. همواره محلی برای اجرای آیین و سنن بسیار، نشر اخبار، نقل داستان‌های ملی و اساطیری و روایت‌های عامیانه بوده است. این مفاهیم و رسوم در قالب نقاشی بر دیواره‌های برخی از حمام‌های تاریخی هنوز روایتگر این داستان‌ها هستند که بخشی از تاریخ هویت قومی این سرزمین است. حمام‌های گنجعلی‌خان کرمان و مهدی‌قلی بیگ مشهد مربوط‌به دورهٔ صفوی، با نقاشی‌های دیواری قاجاری، شایستهٔ تأمل و قیاس هستند. هدف پژوهش حاضر، مطالعهٔ بصری و موضوعی نقاشی‌های دیواری در سردر و سربینهٔ دو حمام گنجعلی‌خان و مهدی‌قلی بیگ است و به دنبال تحلیل و تطبیق دیوارنگاره‌ها از نظر موضوعی و عناصر بصری آن است. جمع‌آوری داده‌ها، کتابخانه‌ای و به‌ویژه بر عکاسی میدانی استوار شده است. یافته‌ها نشان از آن دارد که در دیوارنگاره‌های دو حمام مذکور، نقاش، صحنه‌های اسطوره‌ای و خیالی، داستان‌های ادبی و عاشقانه، رویدادهای واقعی زندگی مردم کوچه‌بازار، پهلوانان، موجودات خیر و شر را به‌صورت نمادین نقش زده است و آیین حاکم بر فرهنگ عامه را به‌صورت شفاهی برای مردمان نقل کرده است. نقاشی‌های سردرِ حمام کرمان به‌دلیل وحشت ایجادشده در دورهٔ قاجار، بیشتر نمادین بوده، اگرچه نقاش با زیرکی آیین پهلوانی در بین مردم و اعتراض آنها را به تصویر کشیده است. در سربینهٔ حمام مشهد اندکی صریح‌تر موضوعات به تصویر کشیده شده که کتیبه‌های مذهبی، ورود به جهان تکنولوژی و بازنمایی محلات شهری، تردید در پذیرش پوشش غربی در این زمره‌اند. می‌توان گفت اوضاع اجتماعی در حمام مشهد با صحنه‌های بیشتری تصویرگری شده است.

واژگان کلیدی: حمام گنجعلی‌خان کرمان و مهدی‌قلی بیگ مشهد، نقاشی دیواری، عناصر بصری و موضوعی.

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

اکرم پیله‌چیان
کارشناسی ارشد نقاشی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
akrampilechian@ymail.com

فاطمه زحمت‌کش
کارشناسی ارشد نقاشی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
Mahshid70@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹-۰۶-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹-۰۸-۲۵

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.32846.1079

مقدمه

نظر به اهمیت نظافت در اسلام، تأکید بر حرمت و قداست آب و رعایت مبانی و احکام فقه شیعه، استفاده از حمام در زندگی مردم بسیار ضروری محسوب می‌شود. از سوی دیگر، فقط جنبه‌های پاکیزگی در این حمام‌ها مطرح نبوده است؛ زیرا، در تمامی ادوار و تمامی اقوام، حمام و اماکنی که برای شست‌وشو به کار گرفته می‌شده است، محل انجام‌دادن آئین‌ها، سنت‌ها، و رسوم زیادی نیز بوده است. ازاین‌رو حمام‌ها از جنبهٔ فرهنگی و آئینی حائز اهمیت است. در گرمابه‌ها، نقاشی‌های به یادگار مانده که بیان‌کنندهٔ فرهنگ، آداب و رسوم مردم در زمانهٔ خویش است. از نمونه نقاشی‌های خلق شده در حمام‌های دورهٔ صفویه و قاجار می‌توان به سردرِ حمام گنجعلی‌خان در کرمان و سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ در مشهد اشاره کرد. حمام گنجعلی‌خان در سال ۱۰۲۰ هجری قمری به دستور گنجعلی‌خان حاکم کرمان در عصر صفوی احداث شده است. این مجموعه در طی سال‌های ناآرامی اوایل حکومت قاجار و در حملهٔ آغامحمدخان به کرمان، آسیب دید و طی سالیان بعد نیز به‌دلیل تغییراتی کاربری، در خطر نابودی قرار داشت که خوشبختانه در دهه‌های اخیر بازسازی شده است[1]. حمام مهدی‌قلی بیگ از بناهای دورهٔ صفوی است که مهدی‌قلی بیگ، میرآخورباشی شاه‌عباس صفوی، آن را وقف کرده و تا ۱۳۶۹ هجری شمسی به‌عنوان حمام از آن استفاده می‌شد. در سربینهٔ حمام، نقاشی دیواری مشاهده شد که دارای ۲۸ لایه است که ۱۳ لایه از آن دارای نقوش تزئینی است. نقوشی با مضامین و موضوعات اسطوره‌های ایران و شاهنامه، صورفلکی، صحنه‌های عامیانه و افسانه‌ها و نقوش گیاهی و جانوری است. نگارندگان در این پژوهش، به تحلیل و تطبیق عناصر بصری و موضوعی نقاشی‌های موجود در دو حمام مذکور پرداخته‌اند. پرسش بنیادین پیش روی این جستار، در چیستی موضوعات و عناصر بصری نقاشی‌ها و تطبیق نقاشی‌ها از نظر دسته‌بندی موضوعی نقاشی است. اهداف تحقیق شامل تحلیل و بررسی بصری نقاشی‌های حمام گنجعلی‌خان و مهدی‌قلی بیگ و مطالعهٔ موضوعی دیوارنگاره‌های دو حمام در دورهٔ قاجار است. در ضرورت تحقیق می‌توان بیان کرد که گرچه در مطالعات گذشته به بررسی ساختار و معماری بناهای حمام و توصیف و تحلیل اجتماعی نقاشی‌های دو حمام پرداخته شده، دسته‌بندی نقاشی‌های دیواری از منظر مطالعهٔ عناصر بصری و موضوع نقاشی‌ها و همچنین تطبیق دو حمام از لحاظ بصری، پژوهشی صورت نگرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهش‌های متعددی در حیطهٔ مرمت و معماری و بررسی موضوعات اجتماعی دربارهٔ دو حمام گنجعلی‌خان و مهدی‌قلی بیگ انجام شده است که می‌توان به مقالهٔ علیرضا شیخی و مینا دشتبانی(۱۳۹۷) با عنوان «خوانشی بر نقاشی‌های دیواری حمام مهدی‌قلی بیگ مشهد» اشاره کرد که به مطالعهٔ نقش حاکمیت، عناصر اجتماعی در خلق نقاشی‌های سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ پرداخته‌اند. وحیده جلال کمالی و حمیدرضا محبی (۱۳۹۶) در مقالهٔ خود با عنوان «هنر نقاشی روی آهک بر سردر حمام گنجعلی‌خان کرمان» تنها به توصیف هنر نقاشی آهک بر سردر حمام گنجعلی‌خان کرمان پرداخته‌اند. هادی شبلی(۱۳۹۶) در مقالهٔ خویش با عنوان «مطالعهٔ مقایسه‌ای حمام‌های گنجعلی‌خان و ابراهیم‌خان کرمان از لحاظ فرم معماری، شیوهٔ ساخت، عملکرد و تزئینات» به بررسی و مقایسهٔ کیفیت ساخت دو حمام گنجعلی‌خان و ابراهیم‌خان پرداخته است. وحیده جلال کمالی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خویش با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی نقاشی‌های روی آهک حمام گنجعلی‌خان کرمان و حمام مهدی‌قلی بیگ مشهد با رویکرد شمایل‌شناسی» به مطالعهٔ تطبیقی بر روی نقاشی‌های روی آهک حمام گنجعلی‌خان کرمان و حمام مهدی‌قلی بیگ مشهد با رویکرد شمایل‌شناسانه پرداخته، اما هیچ اشاره‌ای به عوامل اجتماعی نکرده است. الهه پنجه‌باشی(۱۳۹۴) در مقالهٔ خویش با عنوان «مطالعهٔ دیوارنگاره‌های حمام مهدی‌قلی بیگ مشهد در دورهٔ قاجار» به مطالعه و بررسی دیوارنگاره‌های حمام مهدی‌قلی بیگ در دورهٔ قاجار پرداخته است. شهره جوادی (۱۳۸۷) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی و تحلیل تزئینات معماری «مجموعهٔ گنجعلی‌خان» شاهکاری از هنر عصر صفوی در کرمان» به بررسی و تحلیل تزئینات معماری و همچنین یافتن نقش‌ها و نمادهای استثنایی و بدیع که به واسطهٔ ارتباطات تجاری وارد کرمان شده، در مجموعهٔ گنجعلی‌خان پرداخته است. طاهره رستمی(۱۳۸۳) در مقالهٔ خویش با عنوان «گزارش تصویری عملیات مرمتی حمام رضوی (شاه)» به تغییرات ایجاد شده و مرمت در بخش‌های مختلف حمام و لایه‌های نقاشی به‌دست‌آمده از ۱۳ دورهٔ تاریخی پرداخته است. میترا کریمی(۱۳۸۳) در مقالهٔ خود با عنوان «گزارش مستندسازی و مرمت نقاشی‌های سربینهٔ حمام

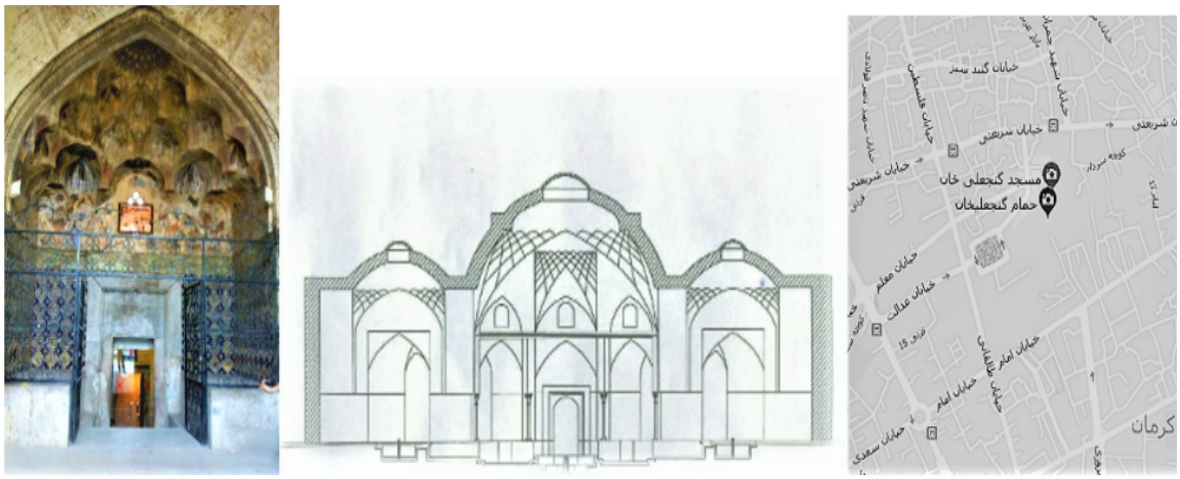
رضوی (شاه)» به مستندسازی مرمت نقاشی‌های سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ و به شناخت بنا از لحاظ موقعیت و آسیب‌شناسی و مرمت نقاشی سربینهٔ حمام اهتمام ورزیده است. آنچه نیازمند مطالعه است این است که گونه‌شناسی روشنی از تزئینات دو حمام، به‌خصوص تأثیرات فرهنگی، آئینی و فضای حاکم در دورهٔ قاجار در این نقاشی‌ها انجام نشده است.

روش تحقیق

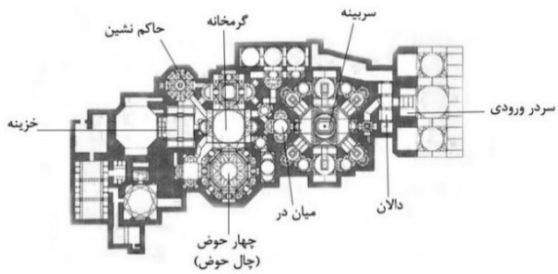
رویکرد پژوهش، کیفی بوده و ماهیت آن توصیفی، تحلیلی و تطبیقی است. نخست دو حمام گنجعلی‌خان و مهدی‌قلی بیگ معرفی و توصیف شده، سپس دسته‌بندی نقوش و عناصر بصری صورت گرفته است و درنهایت، تطبیق و مقایسه‌ای بین دیوارنگاره‌های دو حمام از لحاظ مطالعهٔ عناصر بصری و دسته‌بندی موضوعی صورت گرفته است. گردآوری اطلاعات براساس مطالعات کتابخانه‌ای و به‌ویژه بر عکاسی میدانی استوار است.

معرفی بنای حمام گنجعلی‌خان

«حمام گنجعلی‌خان به دستور گنجعلی‌خان[۲] حاکم کرمان بنا شده و این مجموعه در ۲۶ اردیبهشت سال ۱۳۴۷با شمارهٔ ۸۲۹ در فهرست آثار ملی به ثبت رسیده است.»(قیومی، ۱۳۷۸: ۵۳) «ورودی حمام در بازار جنوبی واقع است. معمار حمام و مجموعه استاد محمد معمار یزدی است(تصویر۱). درِ ورودی حمام ازطریق یک راهروی خمیده به یک هشتی کوچک و سپس به سربینه‌ای وسیع متصل می‌شود. سنگی و گرم‌خانه با کاشیکاری الوان، این حمام را در ردیف یکی از زیباترین حمام‌های تاریخی ایران قرار داده است.» (کیانی، ۱۹۱:۱۳۹۰) «این گرمابه از سه بخش اصلی سربینه (رختکن)، میان‌در و گرم‌خانه تشکیل شده است. (تصویر ۲). رختکن (سربینه) بر تقسیم‌بندی اجتماعی عهد خود به شش غرفه تقسیم شده و هر غرفه مخصوص یک طبقه از مردم آن روزگار بوده و سادات و روحانیون و خوانین و اعیان و بازاری‌ها و رعایا، هر کدام جای خاص داشته‌اند.» (باستانی پاریزی، ۱۳۵۱: ۶۷۶)



تصویر ۱. موقعیت ماهواره‌ای حمام گنجعلی‌خان کرمان، پلان و نمای برش عمودی بنا
(منبع: URL 2)



تصویر ۲. پلان حمام گنجعلی‌خان
(منبع: URL 2)

نقاشی‌های دیواری حمام گنجعلی‌خان کرمان

تصویر ۳. نقاشی‌های سر در ورودی حمام گنجعلی‌خان (منبع: URL 1)

نمای بیرونی و سردر حمام این عمارت کهن، با مصالحی مانند آجر و سنگ مرمر و نقاشی روی سقف و مقرنس تزئین شده است. در بالای درب ورودی حمام، نقاشی‌هایی از دوران صفویه و قاجاریه وجود داشته که به‌تازگی استادان و معماران، آن را بازسازی کرده‌اند. بر سردر حمام کتیبهٔ شعری به خط نستعلیق بر سنگ مرمر سبز حک شده که مصرع آخر آن، سال اتمام بنا را با تبدیل به حروف ابجد نشان داده و تاریخ آن را ۱۰۲۰هـ.ق (۱۶۱۱م) بیان کرده است. موضوع‌های این نقاشی‌ها به شکلی ساده، پهلو به پهلوی هم کشیده شده‌اند و داستان بهرام گور، خسرو و شیرین، شاهان درحال شکار، کاروان شتر و حیوانات درنده را روایت می‌کنند. نقاشی‌ها دارای رنگ‌های زنده، نقوش هندسی، گل و گیاه و اسلیمی و اشکال حیوانات و انسان است که این‌گونه نقاشی‌ها با این نوع ترکیب و رنگ‌آمیزی مربوط به دوران قاجار است (تصویر ۳). متن شعر کتیبهٔ پاطاق ورودی به این شرح است:

تبارک‌الله ازین جان‌فزا بنا که ندید — نظیر آن نظر شخص بینش اوهام
زبس لطافت آب و هوا درو صورت — سزد که روح پذیرد چو طفل در ارحام
برون درگه این روح‌بخش گرمابه — ستاده خسرو چارم فلک که گردد جام
چیست این شرفش زآنکه کشت تصدق وقف — برآستان رضا قبلهٔ خواص و عام
شه سریر امامت ابوالحسن که بود — بر آستانهٔ او جبرئیل ز خدام
به دور چاکر اولاد مرتضی عباس — که هست خسرو و کی‌خسروش کمینه غلام
چنین عمارت عالی‌سپاس گنجعلی — فکند طرح و به اقبال شاه کرد تمام
رقم کشید ملک بر فلک پی تاریخ — کسی نداده نشان در جهان چنین حمام(۱۰۲۰)

نقاشی‌های دیواری به‌صورت نقاشی قهوه‌خانه‌ای کار شده است. اصول، موازین و قراردادهای ویژهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان، توجه به اصالتِ فرهنگی و قومی و مذهبی، توجه به مردم و بیداری آنها، پرهیز از فرهنگ بیگانه و... مطرح کرد(تقوی، ۱۳۹۴: ۱۷). نقاشی‌های سردر ورودی حمام در دورهٔ صفویه و قاجاریه را میرزا شکرالله و فتح‌الله نقاشی کرده‌اند. موضوع نقاشی‌ها در موارد ذیل دسته‌بندی می‌شوند(جداول ۱ تا ۶): ۱. صحنه‌های اسطوره‌ای و خیالی، ۲. تصاویر مربوط به داستان‌های ادبی و عاشقانهٔ خمسه نظامی و...، ۳. چهرهٔ رویدادهای واقعی زندگی مردم کوچه و بازار و پهلوانان، ۴. موجودات خیر و شر، ۵. طراحی سنتی و نقوش طبیعت‌گرا، ۶. نقوش حیوانی.

تحلیل بصری و موضوعی نقاشی‌های حمام گنجعلی‌خان

«حکومت قاجار برای نشان‌دادن قدرت خود، درباری پر زرق و برق به وجود آورده و به بذل و بخشش پرداخت و از هنر حمایت نمود و بسیاری از نقاشان و نگارگران مورد حمایت قرار گرفتند. در جریان همکاری طبقهٔ نوخاسته با عوام، طبقهٔ نو که به‌طور موقت پیشرفت عوام را برای مقاصد خویش مفید دید، با شوق به فرهنگ عوام روی آورد و با واقع‌گرایی دیرین عوام، واقع‌گرایی نوبنیاد خود را نیرو بخشید. بنابراین هنر عوام مورد توجه قرار گرفت.» (آریان‌پور، ۴۶:۱۳۵۴) کرمان بر سر راه ادویه، شعبه‌ای از جادهٔ ابریشم بوده است. بسیاری از کاروانیان که از شرق دور کالاهای خود را می‌آوردند، از این مسیر می‌گذشتند که بدون‌شک طرح‌ها و نقش‌های موجود بر کالاها بر تزئینات کرمان تأثیر

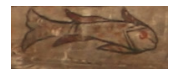
گذاشته است. کاروان شتر که در دیوار غربی به تصویر درآمده است، گواه این مطلب است و اشاره به شهر کرمان دارد که در مسیر کاروانیان قرار داشته است.

جدول ۱: صحنه‌های اسطوره‌ای و تاریخی در نقاشی دیواری سر در حمام گنجعلی‌خان کرمان.

محل	رنگ	موضوع	داستان	توضیح	تصویر
دیوار شمالی	قهوه‌ای. خاکستری	اسطوره‌ای	نبرد شیر با اژدها	شیر و اژدها دو موجود افسانه‌ای با قدرتی جادویی، نفوذ و تأثیرپذیری از هنر چین	

(نگارندگان)

جدول ۲: صور فلکی در نقاشی دیواری گنجعلی‌خان کرمان

محل نقاشی	رنگ	فصل	موضوع	تصویر	حیوان
دیوار شمالی	سیاه، کرم، اخرایی	پاییز	صور فلکی		قوس (کمان). رامی (تیرانداز)
دیوار شمال	اخرایی و سفید	زمستان	صور فلکی		بز (جدی)
دیوار غرب و شرق	اخرایی،سیاه	زمستان	صور فلکی		ماهی (حوت)
دیوار غرب	سیاه	تابستان	صور فلکی		شیر (اسد)
دیوار شرق	قهوه‌ای، خاکستری، سیاه	تابستان	صور فلکی		فرشته (سنبله) با ترازو

(نگارندگان)

«تلفیق نقوش ایرانی که از دوره‌های قبل رواج داشته با نقوشی که توسط بازرگانان شرقی و غربی به کرمان وارد می‌شده، وضعیتی منحصربه‌فرد را به نمایش می‌گذارد که شاخص مهم نقوش تزئینی دورهٔ صفوی در کرمان به شمار می‌رود.» (جوادی، ۱۳۸۷: ۵۰) رنگ‌های دیوارنگارهٔ دورهٔ قاجار، به‌طورکلی رنگ‌های شیرین، زنده و شادابی هستند که برای چشم خوشایند و لذت‌بخش است. در دورهٔ قاجار، دیوارنگاری روی گچ برای زیباسازی و تزئین درون و بیرون خانه‌ها، باغ‌ها و کاخ‌ها، سردر گرمابه‌ها، زورخانه‌ها و سقاخانه‌ها، تکیه‌ها و حسینیه‌ها، گذرگاه‌ها و دروازه‌ها به کار برده می‌شد. نقش‌های دیوارنگاری گچی دنبالهٔ سنت مینیاتور و قالی‌بافی است، با همان طرح‌های پُر انحنای اسلیمی، گل و مرغ، اسب و سوار و شکار جانوران شکاری و رزم و بزم بیشتر درونمایه‌ها برگرفته از داستان‌های شاهنامه، منظومه‌های عاشقانه و سرگذشت‌های پیامبران و امامان است. گویا این روند در نقاشی‌های دیواری حمام گنجعلی‌خان تأثیر داشته و بعضی از سنت‌های پایدار در نقاشی مشاهده می‌شود. در این نوع دوگانگی، نوعی پیوستگی شیوهٔ نگارگری اواخر دورهٔ صفوی با سبک قاجاری دیده می‌شود و فرنگی‌مآبی که در اواخر دورهٔ صفوی شروع شده و در دورهٔ قاجار به اوج رسیده است، نه فقط در صحنه‌ها و ترکیب‌بندی‌ها و مناظر و نقش‌مایه‌ها بلکه در نوع به کارگیری سبک واقع‌نمایانه و در پوشش سنتی عمامه، شال کمر، کلاه بلند قاجاری، به سبک هنر قهوه‌خانه نقاشی شده است. موضوع نقاشی‌ها

در این حمام بیشتر اساطیری و حماسی است. ترویج مضامین شاهنامه در این دوره، پیوندی محتوایی با بنای حمام دارد(جهانی، ۱۳۹۸: ۱۰۵). داستان‌هایی که برای بیننده بدون تفسیر و بی‌هیچ ابهام واضح و مشخص است. موضوعاتی که نسل‌به‌نسل و سینه‌به‌سینه به شیوه‌های مختلف در میان مردم کوچه و بازار شناخته شده و فراموش‌نشدنی و برگرفته از ادبیات، اعتقادات و باورهای مردم است. رنگ در تمام تصاویر یکسان گذاشته شده است تا از بُعدنمایی در موضوعات جلوگیری شود، ولی در اصل حاشیه‌هایی در اطراف هر موضوع قرار داده تا تصاویر را برجسته‌تر نشان دهد. تمامی فضاها و نقش‌ها در میان کادرهای مشکی و قرمز احاطه شده و سعی شده، تمامی فضاهای خالی با گل و میوه پُر شود. مطالبی که در کنار نقاشی‌ها به یادگار مانده، در قابی از خطوط منحنی و اسلیمی جای داده شده‌اند.

جدول ۳: صحنه‌های عاشقانه و ادبی و عامیانه در نقاشی دیواری حمام گنجعلی‌خان کرمان

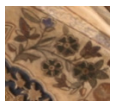
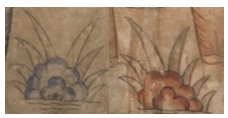
محل	رنگ	داستان	موضوع	توضیح	تصویر
دیوار شرق	آبی، اخرایی، سیاه، نارنجی	بهرام گور در حال شکار	ادبی	بهرام پنجم فرزند یزدگرد، پادشاه ساسانی ملقب به بهرام گور در حال شکار آهو	
دیوار شرق	آبی، اخرایی، سیاه	دیدار خسرو و شیرین	عاشقانه	شیرین در سر راه مدائن درون چشمه در حال شانه‌کردن گیسوان و خسرو که نخستین بار او را دیده، به او دل می‌نهد.	
دیوار شرق	آبی، اخرایی، سیاه.	بهرام گور و آزاده	عاشقانه	بهرام از آزاده می‌پرسد که کدام آهو را بزند، آزاده می‌گوید آهوی ماده را نر سازد و آهوی نر را ماده.	
مقرنس شمال و غرب	اخرایی، مشکی	پهلوانان در زورخانه	عامیانه	پهلوانان در زورخانه در حال وزنه‌زدن و مرشد در حال ضرب‌زدن و خواندن.	
دیوار شمال	اخرایی، سیاه	زورنمایی پهلوان	عامیانه	پهلوان در حال پاره‌کردن زنجیر	
دیوار شرق و غرب	اخرایی، مشکی	پهلوان ایستاده بر روی دست	عامیانه	حرکات نمایشی پهلوانان زورخانه	
دیوار شمال	آبی، اخرایی، سیاه	حملهٔ فیل به مرد	------	------	

(نگارندگان)

جدول ۴: موجودات خیر و شر در نقاشی دیواری حمام گنجعلی‌خان کرمان

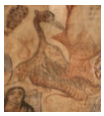
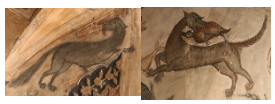
محل نقاشی	رنگ	خیرو شر	عنوان	تصویر
دیوار شرق	سیاه و قهوه ای	شر	شیطان	
دیوار شمال	آبی، سیاه	شر	شیطان	

(نگارندگان)

جدول ۵: طراحی سنتی و طبیعت در نقاشی دیواری حمام گنجعلی‌خان کرمان			
محل نقاشی	مضمون	رنگ	تصویر
مقرنس های شمال، شرق و غرب	گلابی، گل و بوته	سبز، اخرایی، سیاه	
مقرنس شمال	گل و بوته	آبی، قرمز، سیاه، سبز	
دیوار غرب	درخت انگور و گلابی	سبز، اخرایی، سیاه	
مقرنس های شمال	درخت سرو	قرمز، سیاه	
مقرنس شمال	درخت گلابی	اخرایی، سبز، سیاه	
مقرنس های شمال و دیوارهای شرق، غرب و شمال	سیب و گلابی	اخرایی، سبز و سیاه	
مقرنس شمال	گل و بوته	اخرایی، سیاه، سبز و سفید	
دیوار غرب	گل و بوته	اخرایی، سیاه، سبز	
دیوار غرب	گل و بوته	اخرایی سیاه، سبز	
دیوار غرب	گل و بوته	اخرایی، سیاه، سبز، آبی	
دیوار شرق	گل و بوته	اخرایی، سیاه	
دیوار شمال	گل و بوته و سبزه	اخرایی، آبی، سیاه	
دیوار شمال	ظرف گلابی	اخرایی، سیاه و آبی	
مقرنس غرب	درخت سرو	اخرایی، سیاه، سبز	

(نگارندگان)

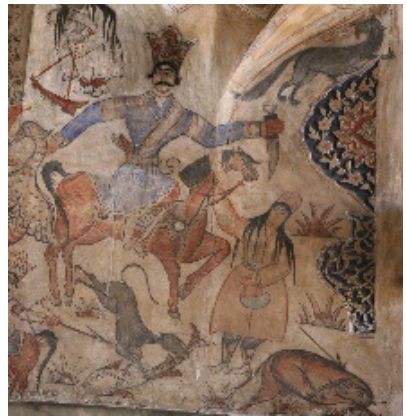
جدول ۶: حیوانات در نقاشی دیواری حمام گنجعلی‌خان کرمان

محل نقاشی	رنگ	موضوع	تصویر	حیوان
دیوار شرقی و شمالی	سیاه، اخرایی	سگ در میان گله		سگ
دیوار شرقی	اخرایی، سیاه	پس‌زمینه		لک‌لک
دیوار شرقی	اخرایی، سیاه	شکار بهرام گور		اسب رزم
دیوار غربی	اخرایی، سیاه	پس‌زمینه		گوزن
دیوار غربی و شرقی	اخرایی، سیاه	پس‌زمینه		گراز
دیوار شرقی	اخرایی، سیاه	دیدار خسرو و شیرین برکه		مرغ دریایی
دیوار شمالی و شرقی	آبی، اخرایی، سیاه.	پس‌زمینه		طاووس
دیوار شمالی، غربی و شرقی	سیاه، آبی	پس‌زمینه		خرگوش
دیوار شمالی	سیاه	پس‌زمینه		فیل
دیوار شرقی و غربی	خاکستری، سیاه	پس‌زمینه		روباه
دیوار شمالی	اخرایی، سیاه	در میان گله و چوپان		گرگ
دیوار غربی	اخرایی، سیاه	کاروان شتر		شتر
دیوار شمالی	آبی، اخرایی، خاکستری، سیاه	پس زمینه		لاک‌پشت

دیوار شمالی	اخرایی، سیاه	گله همراه چوپان		قوچ

(نگارندگان)

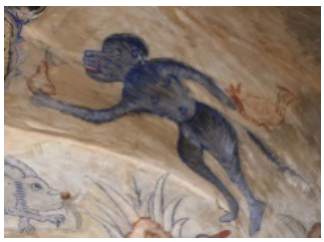
در قسمتی دیگر از دیوار شرقی، پادشاهی سوار بر اسب در حال پرتاب تیر به آهو است که اشاره به داستان شکار بهرام گور دارد (تصویر۴). بخش دیگر، تصویر زنی در حال شست‌وشوی بدن خویش است که اشاره به داستان خسرو و شیرین دارد(تصویر۵). بخشی دیگر مربوط به موجودات خیر و شر است. در دو قسمت از دیوارهای شرقی و شمالی، شیطان به تصویر درآمده که در دیوار شرقی به رنگ سیاه و در دیوار شمالی به رنگ آبی نقاشی شده است.



تصویر ۴. بهرام گور و آزاده (نگارندگان)

تصویر ۵. خسرو و شیرین (نگارندگان)

«یکی از باورهای عامیانه این است که گرمابه پناهگاه جن‌ها و ارواح شرور است و قرآن‌خواندن و نمازخواندن در آنجا جایز نیست. لذا در سردر و درون گرمابه تصویر شیطان زشت‌روی را نقش می‌کردند که از همین باور سرچشمه گرفته است.» (جلال کمالی، ۱۳۹۶: هشت) (تصویر۶) در قسمتی دیگر، موجودات اساطیری همچون نبرد شیر و اژدها به تصویر درآمده که کاملاً نمادین و برگرفته از فضای اساطیری است. «در باورهای قومی و اساطیری ایران، اژدها نمودار خشک‌سالی و موجودی است که بر کنار چشمه می‌نشیند و جلوی آب را می‌گیرد، اما شیر نماد ابهت و دلاوری است و در باورهای قومی، نماد باروری زمین به شمار می‌آید.» (بهدانی: هشت) (تصویر۷)



تصویر ۶. بوزینه یا شیطان (نگارندگان)

واقع‌گرایی از ویژگی‌های نقاشی‌های دیواری دورهٔ قاجاریه و صفویه است. در حمام گنجعلی‌خان، قسمتی از نقاشی‌ها، تصویر درختان میوه، گل‌ها و میوه‌ها در کنار حرکات پویا و آرام انسان‌ها، تلاش در تجسم زیبایی‌های دنیای بیرون دارد. در مجموع وجود عناصر طبیعی درخت، گل و بوته و... نقش مهمی را در زمینهٔ تصویر اصلی بر سقف سردر ورودی حمام به خود اختصاص داده‌اند. از عناصر گیاهی، گل‌ها و بوته‌های قرمزرنگ به‌صورت حاشیه و نوار در تزئین سایر قسمت‌ها به وفور استفاده شده است. نقوش نمادینی از درخت سرو نیز در سایر قسمت‌ها، تزئین‌کنندهٔ مقرنس‌های سردر ورودی حمام است. درخت، همواره به‌عنوان صورت مثالی و نماد تجدید حیات و بازگشت به اصلی واحد، آئینهٔ تمام‌نمای انسان و انگاره‌ای منحصربه‌فرد نسب‌شناسی آدمی محسوب شده است. «سرو، درختی آزاد، با رمز جاودانگی و نامیرایی است. به برکت عمر طولانی و همیشه سبزبودن در میان بسیاری از اقوام درخت زندگی نام گرفته و در بین درختان جنبهٔ اساطیری قدرتمندی دارد. برخی گفته‌اند هر درختی را کمالی و زوالی هست چنان‌که گاهی پر برگ و تازه است و گاهی پژمرده و بی‌برگ. سرو را

هیچ‌یک از اینها نیست و همیشه سرسبز است به‌همین‌علت صفت آزادگان است.»(آل‌ابراهیم دهکردی، ۱۳۹۴: ۱۰۷) (تصویر۸) در قسمت دیگری از دیوار شرقی، دو ماهی (حیوان تلفیقی: بدن ماهی و سر حیوان درنده) به‌صورت قرینه نقاشی شده که در حال بلعیدن دو لک‌لک هستند. (تصویر۹)

تصویر ۷. نبرد شیر و اژدها (نگارندگان)

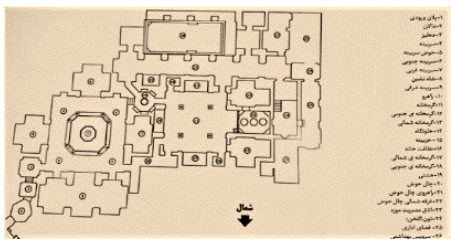
تصویر ۸. درخت سر (نگارندگان)

تصویر ۹. لک‌لک و ماهی (نگارندگان)

«ماهی به یقین نماد آب است، یعنی نماد جایی که در آن می‌زید.» (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۳۹) لک‌لک، پرنده‌ای گرمسیری که به‌عنوان لاشخور شناخته می‌شود. لک‌لک بین گل‌ولای‌ها به‌دنبال غذای خود می‌گردد، درنتیجه سمبل فردی است که گرفتار بدی و شرارت و کثیفی است و به دیگران نیز آن را تزریق می‌کند. گویا نقاش با به تصویرکشیدن این نقش، قصد نشان‌دادن پاکی و خلوص حمام را داشته و نشان می‌دهد که در حمام کثیفی و زشتی و شرارت از بین رفته و پاکی و طهارت بر جای مانده است. به‌طورکلی مضامین نقش‌ونگارهای حمام گنجعلی‌خان به چهار دسته تفکیک می‌شود: شکار؛ داستانی و اساطیری (بزمی)؛ نقش‌ونگارهای تزئینی و گل و بوته و میوه؛ اوضاع فرهنگی، سیاسی و اجتماعی دورهٔ قاجار

حمام مهدی‌قلی بیگ

حمام مهدی‌قلی بیگ معروف به «حمام شاه»، واقع در ضلع غربی حرم امام رضا (ع) در کنار مقبرهٔ امیر غیاث‌الدین ملک‌شاه است. کالبد قدیمی بنا، گرمابه‌ای است که در سال ۱۰۲۷هـ.ق (۹۸۵هـ.ش) مهدی‌قلی بیگ، میرآخور شاه عباس صفوی، وقف آستان قدس رضوی کرده است. مرمت و بازسازی این اثر ارزشمند هنری، نزدیک به هفت سال طول کشید تا سرانجام از بنایی مخروبه در گوشه‌ای خلوت از شهر مشهد، شاهکار عصر صفوی دوباره متولد می‌شود(طبسی، ۱۳۸۴: ۲۴۵). «بنای حمام شاه مشتمل بر ورودی و راهروی پشت سر آن، سربینه، گرمخانه و فضاهای مرتبط به آنهاست. سربینهٔ آن مربع شکل است که پوشش طاق و گنبدی آن در میانه بر روی چهار جفت ستون قرار گرفته و در اطراف دارای سکون‌های نشیمن و رختکن و در میانه دارای حوضچه است. ستون‌ها از سنگ ساخته شده و با فاصلهٔ یک‌ونیم متر از یکدیگر قرار گرفته است.»(ملازاده، ۱۳۷۹: ۱۰۵) (تصویر۱۰و۱۱) «گرم‌خانه فضایی مربع شکل است و حدود صد متر مربع وسعت دارد. غرفه‌هایی در اطراف این فضا قرار دارد که به شاه‌نشین موسوم است.»(افروغ، ۱۳۸۸: ۹۹)



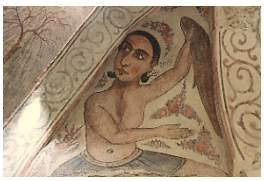
تصویر ۱۱. پلان حمام مهدی‌قلی بیگ مشهد. (مأخذ: تصویر: آرشیو عکس موزهٔ مهدی‌قلی بیگ).

تصویر ۱۰. موقعیت ماهواره‌ای حمام مهدی‌قلی بیگ مشهد، پلان و نمای بیرونی. (نگارندگان)

نقاشی‌های سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیک

قسمت سربینهٔ حمام، نقاشی دیواری دارای ۲۸ لایه است که ۱۳ لایه از آن دارای نقوش تزئینی است. تصاویر برجای مانده مربوط به آخرین لایه است که دارای دیوارنگاره‌هایی با مضامین داستانی از ایران قدیم و شاهنامه است. در بخش گنبدی سربینهٔ حمام تصویری از دورهٔ قاجار دیده می‌شود که کاملاً تحت تأثیر فضای این دوران نقاشی شده است. «در این لایه مضمون اصلی در ترسیم تصاویر شناخت و توجه تصویرگر به ادبیات در داستان‌های قدیم بوده که جهت شناخت عامهٔ مردم به تصویر در آمده است. نقوش ترسیم‌شده همان تصاویر داستان‌ها و برگرفته از سبک هنری دورهٔ صفویه و قاجار است در این حمام تمام لایه‌ها دارای نقاشی نیست و در بین آن لایه‌های ۶ تا ۸ بدون نقاشی است که دارای ضخامت‌های مختلفی است.»(کریمی، ۱۳۸۲: ۳۵) «ملات‌های مورد استفاده در این حمام جهت ترسیم تصاویر، اغلب از نوع آهکی و بسیار متنوع است. از علل به‌کاربردن ملات آهکی، وجود تعداد زیادی نقاشی خصوصاً در قسمت سربینه می‌باشد. زیرا این ملات امکان کشیدن نقاشی بر روی دیوار را فراهم آورده و به‌تدریج در برابر رطوبت محکم‌تر و باعث تثبیت نقاشی‌ها می‌شده است.»(رستمی، ۱۳۸۳: ۴۰) موضوع نقاشی‌ها در این بنا بیشتر اساطیری و حماسی است که برای بیننده بدون تفسیر و بی‌هیچ ابهام، واضح و مشخص است و نسل‌به‌نسل و سینه‌به‌سینه در میان مردم کوچه‌وبازار شناخته شده است. (جداول ۷ تا ۱۴)

جدول ۷: صحنه‌های اسطوره‌ای و تاریخی در نقاشی دیواری سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ.

محل	رنگ در نقاشی‌های به‌کاررفته	موضوع	نام داستان	توضیح	تصویر
صفهٔ شمالی	سیاه، آبی تیره، سبز آبی، قرمز نارنجی، زرد، کرم، قهوه‌ای	حماسی	فرامرز پسر رستم	رستم سه پسر و دو دختر داشت. که یکی از آنها فرامرز نام داشت که بیشتر به شکار و سواری می‌پرداخت.	
صفهٔ شرقی	سبز آبی، آبی سبز، سیاه، اخرا سبز، کرم، قرمز زرد، نارنجی	حماسی	بانو کیسیا و نبرد با تازیان	دختر دلیر ایرانی که در نبرد مردان ایرانی که جبهه رفته بود، در جنگ با اعراب در سال ۱۳ هجری در دوران امپراطوری ساسانی پیروز شد	
صفهٔ غربی	کرم، اخرا، قرمز زرد، نارنجی آبی سبز، سیاه خاکستری	اسطوره	عوج‌بن‌عنق	عوج پسر عنق و آدم که قدش به آسمان می‌رسید. از ابر می‌نوشید و از دریا ماهی می‌گرفت. نوح او را بر کشتی خود سوار نکرد. سه هزار سال عمر کرد.	

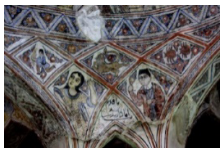
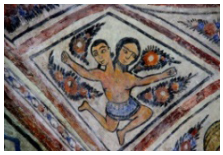
«در هر دوره‌ای، به دستور امیران لایه‌ای آهکی روی دیوار کشیده می‌شد و نقش‌های مطلوب و دلخواه آنان، بر روی لایهٔ سفید آهکی مصور می‌شده است. از آن‌جایی‌که در نقاشی قهوه‌خانه‌ای خواسته‌ها و علایق مردم عامه، اساس کار نقاش است، به تصویرکشیدن نقش‌هایی که دربرگیرندهٔ موضوعات حماسی، فرهنگی و ادبی است، نشان از اهمیت و ارزش این مضامین در میان تودهٔ مردم این دوره می‌دهد. ازجمله مضامین نقاشی‌های حمام، شخصیت‌های داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی همچون گیسیابانو نوهٔ رستم و فرامرز پسر رستم هستند. ترسیم نقاشی‌های شاهنامه به‌دلیل رواج نوعی از نقاشی در میان طبقات عامهٔ جامعه در دورهٔ قاجار به نام «نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای» با مضامین حماسی و مذهبی بوده است.» (شیخی و دیگران، ۱۳۹۷: ۵۲) بخش دیگری از نقاشی‌ها با مضامین اساطیری و عاشقانه به چشم می‌خورد. به‌طورکلی این‌گونه نقاشی‌ها در موضوعات بزمی تقسیم‌بندی می‌شوند؛ زیرا بیشتر به داستان‌ها و افسانه‌های عاشقانه و هیجان‌انگیز اشاره دارد. (تصویر۱۲).

الف: فرامرز پسر رستم

ب: دختر دلیر ایرانی (پیروز در جنگ اعراب)

تصویر ۱۲. صحنه‌های اسطوره‌ای و تاریخی (نگارندگان)

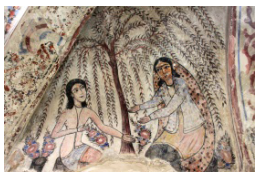
جدول ۸: صور فلکی در نقاشی دیواری سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ

محل	رنگ/نما	فصل جنسیت	موضوع	تصویر
داخل گنبد قسمت صفهٔ غرب جنوبی	قرمز، آبی، زرشکی، کرم اخرا، زرد، سفید، سیاه نارنجی	زمستان	بز(جدی) به جای این تصویر نقاشی لایه دورهٔ صفویه نمایان است. سطل(دلو) ماهی(حوت)	
داخل گنبد قسمت صفهٔ شرق شمالی	قرمز، آبی، زرشکی،کرم اخرا، زرد، سفید، سیاه نارنجی	تابستان	خرچنگ(سرطان) شیر(اسد) مردی در حال دروی خوشه‌های گندم (سنبله)	
داخل گنبد قسمت صفهٔ شمال غربی	قرمز آبی زرشکی، کرم اخرا، زرد سفید، سیاه، نارنجی	پاییز	کژدم (عقرب) کمان(قوس)	
داخل گنبد قسمت صفهٔ جنوب شرقی	قرمز، آبی، زرشکی،کرم اخرا، زرد، سفید، سیاه نارنجی	بهار	بره (حمل) دوپیکر(جوزا)	
داخل گنبد	سه رخ	زن و مرد	صور فلکی	
داخل گنبد	سه رخ	مرد	صورفلکی	

داخل گنبد	سه رخ	مرد	صورفلکی	
داخل گنبد	سه رخ	زن	صورفلکی	

(نگارندگان)

جدول ۹: صحنه‌های عاشقانه و ادبی در نقاشی دیواری سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ

محل	رنگ	نام داستان	موضوع	توضیح	تصویر
صفهٔ غربی	قهوه‌ای، آبی کم‌رنگ مشکی، اخرا زرد	دیدار شیرین و فرهاد در بیستون	عاشقانه نظامی گنجوی	پرویز پسر خسرو پرویز پادشاه ایران در خانهٔ یک روستایی خطایی می‌کند، پدر اسب او را می‌کشد غلامش را می‌گیرد.خسرو با شفاعت بزرگان ازسوی پدر بخشیده می‌شود. به علت اینکه خسرو از اجرای عدلت ازسوی پدر خشمگین نشده. انوشیروان به او یک اسب و دل‌آرامی زیبا و نوازنده می‌دهد.	
صفهٔ شمالی	قهوه‌ای سبز، آبی، صورتی قرمز، زرد، آبی تیره اخرا، کرم	درخت بید مجنون	عاشقانه عامیانه	تصویر دو عاشق و معشوق در کنار درخت بید در حال گفت‌گو. جزء مفاهیم عام عاشقانه	
صفهٔ غربی	سیاه، آبی کم‌رنگ، اخرا، کرم، زرد قهوه‌ای،قرمز	بهرام گور و گل‌اندام	عاشقانه	بهرام پنجم فرزند یزد گرد. پادشاه نامدار ساسانی مقلب به بهرام گور که در شکار گور خر تبحر خاصی داشت. عاشق کنیزک زیبای خود گل‌اندام می‌شود که درسوارکاری و نواختن ساز متبحر بود	
صفهٔ جنوبی	سفید، خاکستری زرد، قرمز زرشکی آبی کم‌رنگ، اخرا سیاه	نبرد شیرویه و سرهنگ	عامیانه آذربایجانی	پادشاه مغرب سلطان ملک را دو پسر به نام ارچه و شیرویه بود، و چون شیرویه نزدیک به مقام پادشاهی بود. روزی در شکار شیر ارچه به شیرویه در گوشش آرام گفت اگر مردی برو به جلو تا همه بفهمند حکومت را به چه کسی سپردند. شیرویه با خنجر به شکار شیر رفت، پیروز آمد. تاج بر سر او شد	
صفهٔ غربی	آبی، زرشکی، قهوه‌ای خاکستری سیاه، اخرا زرد قرمز	امیر ارسلان نامدار و فرخ‌لقا	عامیانه	امیر ارسلان پسر پادشاهی روم بر تخت سلطنت می‌نشیند و عاشق فرخ‌لقا می‌شود. فرح را طلسم می‌کنند. وزیر فرح را می‌دزدد و پنهان می‌کند. ارسلان در جست‌وجوی فرخ‌لقا بی‌قرار و غمگین رهسپار بیابان‌ها و سرزمین عجیب و طلسم شده می‌شود. در ماجراهایی با جنیان و پریان روبه‌رو می‌شود. فولاد و زره دیو را می‌شکند و فرح را می‌یابد و با او ازدواج می‌کند.	

(همان)

در نقش و نگارهای حمام شاه نیز صحنه‌هایی از داستان شیرین و فرهاد کوه‌کن (صفهٔ غربی)، بهرام گور و کنیزک (صفهٔ غربی) دو عاشق (صفهٔ شمالی) جزو نقاشی‌های بزمی به تصویر کشیده شده است، علاوه‌بر این، داستان امیر ارسلان و فرخ‌لقا (صفهٔ غربی) از افسانه‌های عامیانه‌ای است که دربار قاجاری و مردم عامه از آن استقبال کردند. امیر ارسلان پسر پادشاه روم، عاشق فرخ‌لقا می‌شود. وزیر، فرخ را طلسم کرده، دزدیده و پنهان می‌کند. ارسلان در جست‌وجوی فرخ‌لقا بی‌قرار و غمگین رهسپار بیابان‌ها و سرزمین عجیب و طلسم‌شده می‌شود. در ماجراهایی با جنیان و پریان روبه‌رو می‌شود. فولاد و زره‌دیو را می‌شکند و فرخ را می‌یابد و با او ازدواج می‌کند. همان‌طورکه در شرح داستان امیرارسلان و فرخ‌لقا آمد، این اثر ادبی از داستان‌های مدنظر ناصرالدین شاه قاجار بود تا جایی که دخترش داستان را مکتوب و نقاشی می‌کرد؛ نیز شاید گریزی به مراد شاه قاجار باشد که به هر ترتیبی شده به دختران مدنظرشان می‌رسیدند، بنابراین به‌عنوان نمونهٔ هنری مطرح در این دوره در حمام دیوارنگاری شده است. از تصاویر عاشقانهٔ دیگر، داستان دیدار شیرین و فرهاد در بیستون است. تصویر عوج‌بن‌عنق، نقاشی دیگری است که مربوط‌به افسانه‌ای قدیمی مردم‌پسندی می‌شود که ریشهٔ مذهبی دارد. از موضوعات حماسی و رزمی می‌توان اشاره‌ای به داستان نبرد شیرویه و سرهنگ (صفهٔ جنوبی) داشت که داستان از این قرار است: پادشاه مغرب سلطان ملک را دو پسر به نام ارچه و شیرویه بود و چون شیرویه نزدیک به مقام پادشاهی بود، روزی در شکار شیر، ارچه در گوش شیرویه آرام گفت اگر مردی برو به جلو تا همه بفهمند حکومت را به چه کسی سپردند. شیرویه با خنجر به شکار شیر رفت، پیروز آمد. وی پدر خویش خسرو و ۱۵ برادر خویش را به قتل رساند و تاج پادشاهی را بر سر گذاشت. (تصویر۱۳)

الف: دیدار شیرین و فرهاد

ب: دوعاشق

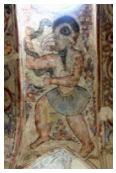
ج: بهرام گور و کنیزک

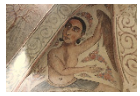
د: نبرد شیزویه و سرهنگ

هـ: امیر ارسلان و فرخ‌لقا

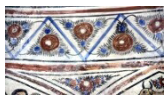
تصویر ۱۳. صحنه‌های عاشقانه و ادبی (نگارندگان)

جدول ۱۰: موجودات خیر و شر در نقاشی دیواری سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ

محل	رنگ	خیر و شر	عنوان	موضوع	تصویر
صفهٔ شمالی	زرد	خیر	هدهد	امیر ارسلان	
صفهٔ شمالی	سیاه، قهوه ای نارنجی	شر	دیو سیاه	امیر ارسلان	
صفهٔ شرقی	زرد، سیاه سفید نارنجی، آبی	شر	جن	نقاشی تک	

صفهٔ شرقی	کرم، صورتی زرد، نارنجی	شر	دیو شاخ دار	امیر ارسلان	
صفهٔ غربی	کرم، سیاه،آبی تیره،نارنجی	شر	انسان	عوج بن عنق	

جدول ۱۱: طراحی سنتی و طبیعت در نقاشی دیواری سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ

مکان	مضمون	رنگ	موضوع	تصویر
صفهٔ غربی	اسلیمی	سیاه، قرمز، نارنجی، زرد	آخرین لایهٔ تاریخ ۱۳۴۳ با کتیبهٔ سبحان ربیل اعلی	
صفه‌های شمالی، غربی، شرقی	اسلیمی دوار	قرمز	در سرتاسر سربینه در زیر طاق‌ها	
صفهٔ شمالی، قسمت شاه‌نشین	بته جغه و ترنج	آبی، اخری، قرمز	نقوش بته جغه‌ها و ترنج‌ها نامفهوم بوده و به‌علت تخریب نقوش داخل آنها دیده نمی‌شود	
صفهٔ شمال شرقی	گل و بوته	قهوه‌ای، سبز، آبی	گل و بوته	
بیشتر در صفحه‌های جنوبی در سرتاسر طاق‌ها	گل و بوته	قرمز، سبز، سفید، آبی	گل و بوته	
دورتادور گنبد	گلدون گل لوتوس	قرمز، سبز، زرد، اخری، سفید	گلدون گل نیلوفر	
صفهٔ شمال شرقی	منظره	قهوه‌ای، سبز، قرمز، نارنجی	درخت بید مجنون	

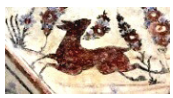
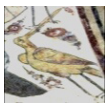
(همان)

تصویرگری داستان‌های عامیانه و مردم کوچه‌وبازار چون شیرویه و سرهنگ به‌عنوان تبلیغ در زمان صفویه در جنگ علیه ازبک‌ها استفاده می‌شد و حکومت قاجار هم به جهت ساختار قبیله‌ای خود، به توسعهٔ این‌گونه فرهنگ بی‌علاقه نبود و به تهییج جوانان برای جنگ‌های پی‌درپی با روس‌ها به روحیه و توجیه مذهبی نبردها نیاز داشت. عوج پسر عنق (عانق) و آدم که قدش به آسمان می‌رسید، از ابر می‌نوشید و از دریا ماهی می‌گرفت. نوح او را بر کشتی خود سوار نکرد. وی سه هزار سال عمر کرد. تمامی این نقاشی‌ها، گونه‌ای از داستان‌های پندآموز عامیانه است و پیامی آموزنده برای مخاطب دارد.(تصویر۱۴) قسمت دیگر نقاشی‌ها، مربوط به نقش و نگارهای تزئینی و گل و بوته‌های حاشیهٔ

تصویر ۱۴. عوج‌بن‌عنق (نگارندگان)

نقاشی‌هاست. در حمام شاه نیز قسمتی از نقاشی‌ها، تصویر درختان میوه، درختان شکوفه، گلدان‌ها و باغچه‌های گل در کنار حرکات پویا و نرم انسان‌ها و پرستوها بر دیوار و سقف سربینه، تلاش در تجسم زیبایی‌های دنیای بیرون دارد.

جدول ۱۲: حیوانات در نقاشی دیواری سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ

محل	رنگ	موضوع	تصویر	حیوان
داخل گنبد	قهوه‌ای، سیاه	حیوان معمولی		آهو
داخل گنبد	قهوه‌ای روشن	صور فلکی		گوسفند
داخل گنبد	زرد، اخرا، کرم، قرمز، آبی	صور فلکی		بز
داخل گنبد	زرد، کرم، سیاه، نارنجی	حیوان معمولی		سگ
داخل گنبد	زرد، کرم، سیاه، آبی	صور فلکی		عقرب
داخل گنبد	قهوه‌ای قرمز، سیاه	صور فلکی		خرچنگ
داخل گنبد	کرم، اخرا زرد، سیاه	صور فلکی		شیر
داخل گنبد	آبی، سیاه	صور فلکی		ماهی
صفهٔ غربی	زرد، نارنجی قرمز، سیاه	شیرین و فرهاد در بیستون		یاکریم
در سرتاسر گنبد	سیاه	در پس زمینه		پرستو
صفهٔ غربی	زرد، اخرا کرم، نارنجی	در پس زمینه		لک‌لک
صفهٔ غربی	قهوه‌ای سیاه	شیرین و فرهاد در بیستون		اسب رزم
صفهٔ جنوبی	سفید، سیاه، قرمز، نارنجی	نبرد شیرویه و سرهنگ		اسب رزم

صفهٔ غربی	سیاه، زرد، اخرا، سفید	فرخ‌لقا و امیر ارسلان نامدار		اسب رزم
صفهٔ جنوبی	اخرا، قرمز، زرشکی	نبرد شیرویه و سیمین عذرا		اسب رزم

(همان)

جدول ۱۳: ورود تکنولوژی به زندگی مردم در نقاشی دیواری سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ

محل	رنگ	موضوع	توضیح	تصویر
صفحهٔ شرق شمالی زیر گنبد	زرد، سیاه خاکستری اخرا، کرم سیاه،آبی	ورود اتومبیل به ایران	ورود فناوری به ایران	
صفحهٔ جنوب شرقی زیر گنبد	آبی کم‌رنگ سیاه قهوه‌ای زرشکی، کرم	ورود دچرخه به ایران	ورود فناوری به ایران	
صفحهٔ غرب شمالی زیر گنبد	سیاه	ورود بالن به ایران	ورود فناوری به ایران	
صفحهٔ جنوب غربی زیر گنبد	سیاه	ورود هواپیما به ایران	ورود فناوری به ایران	

(همان)

جدول ۱۴: کتیبه‌های مذهبی در نقاشی دیواری سربینهٔ حمام مهدی‌قلی بیگ

محل	رنگ زمینه	رنگ متن	پیام	تصویر
گنبد زیر صور فلکی	کرم	سیاه	اسماء الحسنی یاقدیم	
گنبد زیر صور فلکی	کرم	سیاه	اسماء الحسنی یاکریم	
گنبد زیر صور فلکی	کرم	سیاه	اسماء الحسنی یاستار	
گنبد زیر صور فلکی	کرم	سیاه	اسماء الحسنی یارحیم	

(همان)

به‌این‌ترتیب استفادهٔ مستقیم از عناصر گیاهی در تصویر اصلی، گل‌ها و بوته‌های قرمزرنگ به‌صورت حاشیه و نوار در تزئین سایر قسمت‌ها در زیر گنبد به وفور استفاده شده است. نقوش التزامی و نمادینی از درخت سرو نیز در سایر قسمت‌ها، تزئین‌کنندهٔ سربینهٔ حمام است. بخش دیگر نقاشی‌های سقف، فرهنگ و اوضاع و احوال اجتماعی جامعه را نشان می‌دهد. در قسمتی از نقاشی‌ها، خیابان کوهسنگی مشهد به تصویر کشیده شده است. منطقهٔ کوهسنگی، از قدیم‌الایام به‌عنوان یکی از تفریحگاه‌های مهم مشهد به شمار می‌آمد و محل سیاحت و تفریح ساکنان و زائران بوده که نام آن در منابع تاریخی عهد صفویه، محل تاج‌گذاری شاه عباس صفوی، نیز آمده است. یکی از تصویرهای دیگر، نقاشی باغ ملی است. محل دیگری که از گذشته برای خوشگذارانی و تفریح مردم در نزدیکی حمام و حرم مطهر قرار داشته و هم‌اکنون نیز از مناطق گردشگری معروف حوالی حرم است. سومین نقاشی مربوط‌به یکی از مناطق دیگر مشهد، «میدان اعدام» که امروزه، «میدان عدالت» نام گرفته، در پایین‌خیابان مشهد واقع و از میدان‌های اصلی متعلق به زمان قاجار است. این مکان، با کاربری خاص ساخته شده بود که تنها در زمان‌های معین برای اجرای حکم مجرمان، گروهی از مردم برای تماشای مراسم اعدام در آن جمع می‌شدند. تا دورهٔ مشروطیت، حکم گردن‌زنی برای مجرمان اجرا می‌شد، اما بعد از انقلاب مشروطه، انقلابی‌ها، گردن‌زنی را وحشی‌گری دانسته و با تصویب قانونی، این عمل را ممنوع اعلام کردند، از آن به بعد انجام اعدام به‌وسیلهٔ دار و تیرباران جایگزین گردن‌زنی شد(شیخی و دیگران، ۱۳۹۷: ۵۲). در تصویر به دار آویزشدن مجرم و سربازان تفنگدار قاجاری، مشاهده می‌شود. با انتخاب این تصویر، نقاش اهمیت این میدان را هم از لحاظ اجرای عدالت و پندآموزی به مردم و هم اینکه به‌نوعی مرکز سرگرمی برای مردم تماشاچی بوده و همچنین مدرن‌شدن نوع اعدام را به بینندگان یادآور شده است. بخش دیگر سرگرمی‌ها و تفریح‌های مردم، مربوط‌به وسائل جدیدی است که در دورهٔ قاجار، به‌تازگی وارد ایران شد. مانند گرامافون، اتومبیل و دوچرخه که استفاده از این صنایع جدید فرنگی از مباهات و افتخارات مردم به شمار می‌آمد. دستگاه گرامافون از زمان مظفرالدین شاه در ایران اشاعه و ترویج پیدا کرد و تاریخچهٔ ورود اتومبیل به ایران در سال ۱۲۸۱ هـ.ق در زمان مظفرالدین شاه قاجار است. دوچرخه را نیز در این دوره کارکنان سفارت انگلستان، وارد ایران کردند. نقاش با به تصویرکشیدن وسائل صنعتی مذکور در حمام، به استفاده از وسائل پیشرفته و تفریحات جدید و خاص در مشهد اشاره دارد. تصویر دیگری که به چشم می‌خورد، ظاهر دو مرد قاجاری است که با دو پوشش متفاوت ایرانی و فرنگی در حال گفت‌وگو با یکدیگرند. در این میان نکتهٔ شایستهٔ تأمل، نوع پوشش افراد در دورهٔ قاجار است. این تصویر، به شکل خاص، مرسوم‌بودن و پذیرفته‌بودن دو پوشش فرنگی و ایرانی را در زمان قاجار نشان می‌دهد. در نقش و نگارهای حمام با تأکید بر ترسیم ابزارهای وارداتی چون اتومبیل، دوچرخه و گرامافون و سرگرمی‌های مردم با این وسائل پیشرفته و جدید صنعتی منعکس‌کنندهٔ تجددخواهی و مدرن‌شدن طبقهٔ پایین جامعه در عهد قاجار است و همچنین با به تصویرکشیدن دو نوع پوشش فرنگی و سنتی در کنار یکدیگر، دوگانگی فرهنگ افراد جامعه و پذیرش و گرایش عامه را به تغییر و غرب‌گرایی نمایش می‌دهد.(تصویر۱۵) نکتهٔ دیگر این است که لایه‌لایه بودن نقاشی‌های حمام که از ادوار گذشتهٔ تاریخی به‌ترتیب سلسله حکومت‌ها بر روی یکدیگر مدفون‌شده بیانگر اهمیت نقاشی دیواری و الزام وجود آن در حمام شاه از عصر صفوی تا دورهٔ قاجار است. به‌طوریکه نمونهٔ نقاشی‌های دورهٔ قاجار در این مکان نمایانگر هویت ملی و فرهنگی جامعه و منطقهٔ خاص مشهد است. از موارد شاخص چهره‌نگاری در حمام می‌توان به چهرهٔ زنان اشاره کرد که گاهی سرلخت، درباری و گاهی اوقات با شال، شلیتهٔ بلند، پیراهن گشاد، چشمان درشت، ابروهای کمانی در نقش زنان روستایی به تصویر کشیده شده‌اند. زنان بدون حجاب با لباس درباری و خال‌کوبی در صورت، خال لب و گردن یا با صورتی گرد و چشمانی خمار و درشت تصویر شده‌اند. انتخاب مضامین حماسی از شاهنامه، با در نظر گرفتن زبان ایما و اشاره مایهٔ زنده‌نگهداشتن امید و بیداری مردم در مقابل استبداد بوده است. اسماء الحسنی نشان از تکیه به خداوند داشته و در این میدان، نگاهی به وضع اجتماعی مردم مشهد در باغ ملی یا میدان اعدام نیز داشته است که نگاه حاکمانهٔ دربار را در مقابل زندگی ساده یا روستایی سنتی ایران در پی دارد. (همان: ۵۲). به‌طورکلی مضامین نقش و نگارهای حمام شاه (مهدی‌قلی بیگ) به چهار دسته تفکیک می‌شود: حماسی و رزمی؛ داستانی و اساطیری، عاشقانه (بزمی)؛ نقش و نگارهای تزئینی و گل و بوته؛ اوضاع فرهنگی و اجتماعی دورهٔ قاجار.

الف ب ج د

تصویر ۱۵. ورود مدرنیته به ایران. نقاشی زیر گنبد حمام مهدی‌قلی بیگ (نگارندگان)

تطبیق نقاشی‌های حمام گنجعلی‌خان کرمان و حمام مهدی‌قلی بیگ مشهد

پس از تحلیل و بررسی نقاشی‌های دو حمام گنجعلی‌خان کرمان و مهدی‌قلی بیگ مشهد، در جدولی براساس تصاویر از منظر مطالعهٔ عناصر بصری و موضوعی مقایسه شده است.

جدول ۱۵: تطبق و مقایسهٔ دو حمام گنجعلی‌خان و مهدی‌قلی بیگ از منظر مطالعهٔ عناصر بصری و موضوعی

عناصر بصری وموضوعی	حمام گنجعلی‌خان کرمان	حمام مهدی‌قلی بیگ مشهد
صحنه‌های اسطوره ای و تاریخ	اسطوره‌ای: نبرد شیر با اژدها	اسطوره‌ای: عوج‌بن‌عنق
	تاریخی: ----------	تاریخی: فرامرز پسر رستم، بانو کیسیا و نبرد تازیان.
صور فلکی	قوس(کمان)، بز(جدی)، ماهی(حوت)، شیر(اسد)، فرشته(سنبله)	بز(جدی)، ماهی(حوت)، شیر(اسد)، فرشته(سنبله)، سطل(دلو)، خرچنگ(سرطان)، کژدم(عقرب)، کمان(قوس)، بره(حمل)، دوپیکر (جوزا)
صحنه‌های عاشقانه و ادبی و عامیانه	ادبی: بهرام گور در حال شکار	ادبی: نبرد شیرویه و سرهنگ.
	عاشقانه: دیدار خسرو شیرین، بهرام گور و آزاده	عاشقانه: دیدار شیرین و فرهاد، درخت بید مجنون، بهرام گور و گل اندام، امیرارسلان نامدار و فرخ‌لقا
	عامیانه: پهلوانان در زورخانه، زورنمایی پهلوان در بین عامهٔ مردم	----------
موجودات خیر و شر	خیر: ----------	خیر: هدهد.
	شر: شیطان	شر: دیوسیاه، جن، دیو شاخ‌دار، انسان(عوج‌بن‌عنق)
طراحی سنتی و طبیعت	گل و بته، درخت انگور و گلابی، درخت سرو، گل شش پر وارونه، گل لوتوس	
حیوانات در نقاشی	قوچ، لاک‌پشت، شتر، گرگ، روباه، فیل، خرگوش، طاووس، مرغ دریایی، گراز، اسب رزم، لک‌لک، سگ	آهو، سگ، یاکریم، پرستو، لک‌لک
کتیبه‌های مذهبی	----------	اسماء الحسنی(یاقدیم، یاکریم، یاستار، یارحیم).
تکنولوژی و فناوری	----------	اتومبیل، دوچرخه، بالن، هواپیما

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

پاکی و تطهیر در دین مبین اسلام باعث به وجودآمدن حمام، مکانی برای طهارت شد. البته حمام فقط مختص به تطهیر نبود، بلکه مکانی برای انجام سنن، رسوم و آیین‌های فرهنگی، اجتماعی و اجتماعی بوده است. چه‌بسا تحولات اجتماعی مهمی در گرمابه‌ها صورت گرفته است. در شیوه‌ای از جهان‌بینی که تطهیر جسم و تسلای روح و روان دارای اهمیت باشد و در محیطی که آب از ارزش والایی برخوردار است، حمام‌ها در شهرها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار می‌شوند. دیوارنگاری دو حمام گنجعلی‌خان کرمان و مهدی‌قلی بیگ مشهد مربوط به دورهٔ صفوی، با مضامین متنوع و تزئینات با رنگ‌بندی خاص، توجه و دقت هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند. اساس کار نقاشی قهوه‌خانه‌ای، سنن، فرهنگ، آداب، خواسته‌ها و علائق مردم عام و کوچه‌وبازار است و کار نقاش به تصویرکشیدن نقش‌هایی که در برگیرندهٔ موضوعات حماسی، فرهنگی و ادبی است. با توجه به مطالب مذکور می‌توان عنوان کرد که در نقاشی‌های دیواری هر دو حمام، شباهت‌های ساختاری، بصری و موضوعی دیده می‌شود. تلاش هنرمند و نقاش در دو حمام، بازگوکردن موضوعات اجتماعی پیرامون زندگی و ارائهٔ تصویری آرمانی از واقعیت است. هنرمند قصد داشته اتفاقات عامیانه را به گویاترین وجه بیان کند. در بعضی جاها نمادپردازی و اسطوره‌سازی را بر واقع‌گرایی ترجیح داده که سرچشمهٔ بسیاری از آنها در داستان‌های حماسی، اسطوره‌ای، عاشقانه و خاطرهٔ قومی او بوده است. هنرمند در موقعیتی است که اجرای اوامر طبقهٔ حاکم را برمی‌تابد، اما ویژگی‌های هنر خویش و طبقه‌اش را در نقاشی به‌صورت نیمه‌پنهان به تصویر می‌کشد. نقاشی‌های هر دو حمام، به‌صورت نمادین کار شده و تفاوت‌هایی که مشاهده شده است، در حمام مهدی‌قلی بیگ، نقاش با ترسیم ابزارهای وارداتی چون اتومبیل، دوچرخه و گرامافون و سرگرمی‌های مردم با این وسائل پیشرفته و جدید صنعتی منعکس‌کنندهٔ تجددخواهی و مدرن‌شدن طبقهٔ پایین جامعه در عهد قاجار را نشان داده است و همچنین با به تصویرکشیدن دو نوع پوشش فرنگی و سنتی در کنار یکدیگر، دوگانگی فرهنگ افراد جامعه و پذیرش و گرایش عامه را به تغییر و غرب‌گرایی نمایش داده است. نقاشی‌ها نمایانگر هویت ملی و فرهنگی جامعه و منطقهٔ خاص است. به‌عنوان نمونه، معرفی داستان‌های حماسی و عاشقانه از منابع ادبی و ترسیم برخی ازسرگرمی‌ها و مناطق تفریحی مشهد درصدد آشنایی بینندگان چه بومی و چه غیر بومی (زائران و مسافران) با فرهنگ ملی و محلی بوده است. درنهایت نقاش با در نظر گرفتن فضا و مکان و علائق مردم دست به انتخاب مضامینی زده که باعث فخر و مباهات عامهٔ افرادجامعه می‌شده و با استفاده از رنگ‌های نسبتاً ثابت و گرم و شاد به خلق اثر هنری پرداخته که حس میهن‌پرستی و درعین‌حال تجددخواهی را در روح و جان آدمی به شکل خوشایندی زنده نگه می‌دارد. درحالی‌که در حمام گنجعلی‌خان، به‌دلیل شرایط اقلیمی، اقتصادی، سیاسی همچون حملات و کشتار وحشیانهٔ مهاجمان، نیز خشکسالی، تنگدستی بیشتر مضامینی نمادین، خیالی و اسطوره‌ای را به تصویر کشیده است. فضاهای خیالی همچون برکه‌هایی سرشار از آب و مکانی سرسبز، به نظر می‌رسد، در زمان خلق نقاشی‌های دیواری حمام گنجعلی‌خان، باتوجه به عبور کاروانان از شهر کرمان و ارتباط با کشورهای دیگر و همچنین ورود خارجیان و تولید کارخانجات، نقاش علاقه‌ای به تصویرپردازی از تکنولوژی و مدرنیته نداشته است و بیشتر نقاشی‌هایی را خلق کرده که در میان عوام رواج داشته و تمامی رؤیاها و آرزوهای خویش و همچنین جنگ و خونریزی و ظلم و ستم حکام را پنهانی به تصویر درآورده است. روی‌هم‌رفته نقاشی‌های هر دو حمام، بخشی از خاطرات قومی تاریخی را با عوامل محیطی و خاطرهٔ ملی آنها را، آرام و خوب نمایان کرده است.

پی‌نوشت

۱. شرایط اجتماعی کرمان به طرز خاصی با مذهب عجین شده است. با اطمینان می‌توان گفت که بسیاری از تحولات اجتماعی و سیاسی این شهر که زمینه‌ساز شکل خاص شهرسازی بوده، نیز ناشی از حضور مداوم و فعال گرایش‌های مختلف مذهبی در منطقه است. همزیستی مسالمت‌آمیز گرایش‌های مختلف و گاه متضاد در یک زمان متأثر از نوع فرهنگ و برداشت خاص فکری مردم این سرزمین بوده و مسئلهٔ قابل تأملی است. این روحیه در طول قرون تاریخ کرمان در سرنوشت این شهر بی‌تأثیر نبوده است. خصوصاً زرتشتیان که از پیش از اسلام تا امروز این شهر را به‌عنوان یکی از مراکز اصلی خود حفظ کرده‌اند و جز در چند مورد در طول تاریخ که با آنان برخورد شده در سایر مواقع به‌راحتی زندگی کرده‌اند (جوادی، ۱۳۸۷: ۳۷).

۲. گنجعلی‌خان از حاکمان کرمان در زمان شاه عباس، به‌دلیلِ ساخت ابنیهٔ عام‌المنفعه ازجمله گرمابه، تحسینِ نویسندهٔ رستم‌التواریخ را سبب شد: «مرحوم گنجعلی‌خان اگرچه رافضی بوده، اما به اهل سنت، بدی نکرده، مگر نیکی‌های بسیار کرده و بناهای خیر بسیار در هرات نهاده است.» (کرمانی، ۱۳۸۴: ۲۷۵). وضع کرمان و بلوچستان از زمان شاه اسماعیل به بعد آشفته بود تا گنجعلی خان

حاکم شد. انتخاب این حکمران تام‌الاختیار، از جهت آبادانی شهر و دلجویی از مردم بود و گنجعلی‌خان نیز با تدابیری که به کار برد به زودی توانست بر اوضاع مسلط شود. (باستانی پاریزی، ۱۳۴۲: ۶۷)

منابع

آریان‌پور، امیرحسین(۱۳۵۴) ***جامعه‌شناسی هنر***، انجمن کتاب دانشجویی. دانشکدهٔ هنرهای زیبا، تهران: دانشگاه تهران.

افروغ، محمد(۱۳۸۸) «ویژگی‌های حمام‌های ایران در دورهٔ صفوی»، ***کتاب ماه هنر***، شمارهٔ ۱۳۰.

آل‌ابراهیم دهکردی، صبا(۱۳۹۴) «نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره‌هایی از «شاهنامه تهماسبی»»، ***باغ نظر***، سال۱۳، شمارهٔ ۴۵، ۱۱۴-۱۰۵.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم(۱۳۴۲) «گنجعلی‌خان»، ***نشریهٔ دانشکده ادبیات اصفهان***، سال۱(۱).

ـــــــــــــ(۱۳۵۱) «مجموعه‌های تاریخی در کرمان: مجموعهٔ گنجعلی‌خان (۲)»، ***نشریهٔ زبان و ادبیات یغما***، سال ۲ (۲۹۴).

بهدانی، مجید؛ مهرپویا، حسین(۱۳۸۹) «گذری بر جدال اژدها در هنر ایران»، ***جلوهٔ هنر***، دورهٔ جدید، شمارهٔ۴.

تقوی، لیلا (۱۳۹۴) «از متن تا تصویر: نشانه‌شناسی صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، ***رشد آموزش هنر***، دورهٔ۱۳ (۲).

جلال کمالی، وحیده؛ محبی، حمیدرضا(۱۳۹۶) «هنر نقاشی روی آهک بر سر در حمام گنجعلی‌خان کرمان»، ***کنگرهٔ بین‌المللی مهندسی عمران، معماری و شهرسازی***، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

جوادی، شهره(۱۳۸۷) «بررسی و تحلیل تزئینات معماری در «مجموعهٔ گنجعلی‌خان» شاهکاری از هنر عصر صفوی در کرمان»، ***باغ نظر***، سال ۵ (۹).

جهانی، میلاد(۱۳۹۸) «بررسی نقوش کاشی‌کاری‌های حمام حاجی در رشت»، ***پژوهشنامهٔ گرافیک و نقاشی***، شمارهٔ۳.

رستمی، طاهره(۱۳۸۳) «گزارش تصویری عملیات مرمتی حمام رضوی(شاه)»، مشهد: معاونت فنی و عمرانی موقوفات آستان قدس رضوی.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن(۱۳۷۸) ***فرهنگ نمادها، اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایما و اشاره***، ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران: جیحون.

شیخی، علیرضا؛ دشتبانی ملک‌آباد، مینا(۱۳۹۷) «خوانشی بر نقاشی‌های دیواری حمام مهدی‌قلی بیگ مشهد»، ***نشریهٔ هنرهای زیبا***، هنرهای تجسمی، دورهٔ ۲۳ (۱).

قیومی، مهرداد(۱۳۷۸) «حمام گنجعلی‌خان»، ***رواق***، سال ۴(۴).

طبسی، محسن(۱۳۸۴) ***جلوه‌های هنر ایرانی در حرم مطهر امام رضا(ع)***، خراسان، طرح پژوهشی، مشهد: صدا و سیما خراسان.

کیانی، محمدیوسف(۱۳۹۰) ***تاریخ هنر معماری ایران در دورهٔ اسلامی***، تهران: انتشارات سمت.

کریمی، میترا(۱۳۸۲) «گزارش مستندسازی و مرمت نقاشی‌های سربینهٔ حمام رضوی (شاه)»، مشهد: معاونت فنی و عمرانی موقوفات آستان قدس رضوی.

ملازاده، کاظم(۱۳۷۹)، ***دایرةالمعارف بناهای تاریخی ایران در دورهٔ اسلامی***، بناهای عام‌المنفعه، تهران: حوزهٔ هنری.

References:

Afrough, M.(2009). ***Features of Iranian Bathhouses in the Safavid Era***. Mahe Honar Book. No.130. (text in Persian)

Aryanpour, A.(1975). ***Sociology of Art***. Student Book Association. Collage of Fine Art, University of Tehran. (text in Persian)

Bastani Parizi, M(1963). ***Ganj Ali Khan***. Journal of Isfahan Faculty of Literature. Vol 1. (text in Persian)

_____. (1972). ***Historical Buildings in Kerman: Ganjali Khan Complex*** (2). Yaghma Language & Literature Publisher. Vol.2, No.294. (text in Persian)

Chevalier, J; Cheerbrant, A(1969). ***Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Costumes***. (S.Fazayeli, trans.) Tehran: Jeihoon. (text in Persian)

Ghayumi, M(1999). ***Ganjalikhan Bathhouse***. Ravagh. 4(4),47-53. (text in Persian)

Jalal kamali, V; Mohebbi, H. (2017). ***The Art of Painting on Lime on the Head of Ganjali Khan Bathhouse in Kerman***. International Congress of Civil Engineering, Architecture and Urban Planning, Shahid Beheshti University, Tehran. (text in Persian)

Javadi, Sh.(2008). ***The Study of Analysis of Architectural Decorations in "Ganjali Khan Complex", a Masterpiece of Art from the Safavid Perion in Kerman***. Bagh-e Nazar. 5(9). (text in Persian)

Karimi, M(2003). ***Documentation Report and Restoration of Sarbineh's Painting of Razavi Bath (Shah Bath).*** Mashhad: Astan Quds Razavi Endowments. (text in Persian)

Kermani, M(2005). ***Safihatol Ershad***. (M. Bastani Parizi, ed.). Science Publisher, Tehran. (text in Persian)

Kiani, M(2011). ***History of Iranian architectural art in the Islamic period***. Tehran: Samt. (text in Persian)

Mollazadeh, K.(2000). ***Encyclopedia of Iranian Historical Monuments in the Islamic Period, Public Works***. Tehran: Hozeye Honari. (text in Persian)

Pakbaz, R.(2004). ***Naqqash-I Iran***. Tehran: Zarrin. (text in Persian)

Rostami, T.(2004). ***Video report of the restoration operation of Razavi Bath (Shah Bath)***. Mashhad: Astan Quds Razavi Endowments. (text in Persian)

Sheikhi, A; Dashtbani Malek Abad, M. (2018). A Reading on the Bathroom Wall Paintings of Mehdi-Qolibeyg in Mashhad. ***Honar-Ha-Ye-Tajassomi (Honar-Ha-Ye-Ziba)***. 23(1), 39-52. (text in Persian)

Tabasi, M.(2005). ***Manifestations of Iranian art in the holy shrine of Imam Reza (PBUH)***. Research Project. Broadcasting. Khorasan Province, Mashhad, Iran. (text in Persian)

Taghavi, L.(2015). ***From Text to Image: Semiotics of Picture and Meaning in Coffee House Painting"***, Roshd Amoozesh Honar. 13(2). (text in Persian)

URL:

URL 1: www.noandishaan.com (تاریخ ۱۳۹۸/۲/۱)

URL 2: www.noandishaan.com (تاریخ ۱۳۹۸/۲/۱)

URL 3: www.kojaro.com (تاریخ ۱۳۹۸/۲/۱)

پژوهشنامه گرافیک نقاش

بازنمایی مضمون کارزار در چند نگارهٔ رزمی از دو شاهنامهٔ قاجاری (داوری و عمادالکتاب)

چکیده

شاهنامه، منظومه‌ای حماسی است که بیش از هر اثر ادبی فارسی، به استنساخ و تصویر درآمده است. شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب، دو نمونه از آخرین نسخ دستنویس عصر قاجار هستند که به‌ترتیب مقارن با فرمانروایی چهارمین و پنجمین حکمرانان این سلسله، یعنی در عهد ناصری و مظفری شکل گرفته و بدون‌شک هر دو به تبعیت از متن ادبی، به تصویرنگاری داستان‌های رزمی شاهنامه پرداخته‌اند. هدف این مقاله، مطالعه دربارهٔ چگونگی بازنمایی مفهوم جدال و پیکار در دو شاهنامهٔ داوری و عمادالکتاب است که با مطالعهٔ تطبیقی، تاریخی، نیز نمونه‌گیری احتمالی طبقه‌بندی شش صحنهٔ رزم از این دو مجموعه دنبال می‌شود. بر این اساس پرسش آن است: در مجالس رزمی مصور در دو شاهنامهٔ قاجاری داوری و عمادالکتاب، بازشناسی مضمونی و تشخیص شخصیت‌های محوری، چگونه و با نظر به چه مؤلفه‌هایی امکان‌پذیر می‌گردد؟ نتیجهٔ بررسی‌ها نشان می‌دهد به‌رغم تفاوت‌های صوری درخور توجه در تصویرنگاری هر دو اثر، نمایش صحنه‌های رزم با اسلوب تقریباً ثابتی دنبال شده است تاآنجاکه یگانگی عناصر ترکیب تصویری همچون شکل، رنگ و اندازه در سپاه خودی و دشمن مانع تمایز ایشان از یکدیگر می‌شود و حتی بازشناسی شخصیت‌های محوری داستان یعنی سرکردگان سپاه نیز دشوار به نظر می‌رسد. با این حساب می‌توان ادعا کرد در این صحنه‌ها، نمایش مضمون و محتوای رزم در مقایسه با شخصی‌سازی داستان اولویت دارد و تمیز دقیق احتمالی موضوع یا شناسایی شخصیت‌ها نه‌فقط با رجوع به نگاره که با تسلط بر متن ادبی امکان‌پذیر خواهد بود.

واژگان کلیدی: قاجار، نگارگری، شاهنامهٔ داوری، شاهنامهٔ عمادالکتاب، نگاره‌های رزمی

آمنه مافی‌تبار
استادیار، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
a.mafitabar@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۶-۰۲-۱۴۰۰
تاریخ پذیرش: ۲۳-۰۴-۱۴۰۰

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.36018.1107

مقدمه

شاهنامۀ فروسی، منظومۀ حماسی مشهورِ ایرانی است که در گذر تاریخ بر جغرافیای ایران، بیش از هر اثر ادبی دیگر نسخه‌برداری و تصویرپردازی شده است. ازاین‌روست که آخرین نسخۀ دست‌نویس مصور در عصر قاجار نیز شاهنامه‌ای است که به خط خوشنویس آن یعنی عمادالکتاب[1] شهرت دارد. مسلماً کلیت متن ادبی شاهنامه گواه بر آن است که افزون‌بر دیگر داستان‌های اخلاقی، عاشقانه یا... که در این بستر جان گرفته‌اند، محوریت مضمونی حول رزم‌هایی است که بین پهلوانان ایرانی و اغیار درگرفته است. بر این حساب جدال و جدل، ازجملۀ موضوعاتی است که بارها در شاهنامه‌های مصور، محل توجه بوده است. شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب نیز این قاعده مستثنی نیستند، چنان‌که هرچند به لحاظ سبکی تفاوت‌های بارزی را نشان می‌دهند، هر دو به سنت تصویری پیشینیان در نمایش دلاوری‌های پهلوانان ایرانی کوشیده‌اند. با این نگاه، پرسش مقالۀ پیش‌رو آن است: در مجالس رزمی مصور در دو شاهنامۀ قاجاری داوری و عمادالکتاب، بازشناسی مضمونی و تشخیص شخصیت‌های محوری، چگونه و با نظر کدام‌یک از مؤلفه‌های تصویری امکان‌پذیر است؟ هدف این پژوهش، تحلیل چگونگی بازنمایی مفهوم رزم و پیکار در دو شاهنامۀ داوری و عمادالکتاب است که از مسیر بررسی تطبیقی شش نگاره از منظر ویژگی‌های ساختار صوری امکان‌پذیر است. بدین قیاس این مقاله نشان می‌دهد که هر کدام از نسخ بحث‌شده، تا چه اندازه به نمود متمایز یک تصویر رزمی خاص به سبب شاخصه‌های تصویری ویژه و برآمده از متن ادبی پرداخته‌اند. در ضرورت انجام این مطالعه آنکه جنگ و جنگاوری، از جمله محورهای مطرح‌شده در شاهنامه است که از مسیر هنر و خاصه نگارگری کمتر به آن پرداخته شده و به‌عکس صورت مصداقی آن همچون ابزار و ادوات جنگی بیشتر بررسی شده است. از سوی دیگر به‌سبب ارزش‌های مغفول شاهنامۀ عمادالکتاب، معمولاً شاهنامۀ داوری به‌عنوان آخرین شاهنامۀ دست‌نویس قاجاری معرفی می‌شود و این مطالعه گام مؤثری در شناخت و معرفی این دو اثر مکتوب، در مقایسه با یکدیگر خواهد بود، چراکه ارزش‌های تجسمی هر اثر تصویری در قیاس با دیگری به‌صورت دقیق‌تر به تحلیل درمی‌آید؛ «پژوهشگران تطبیقی کیفی، چگونگی قرارگرفتن علل و شرایط در یک مورد را در مقابل شیوۀ تجسم آنها در موردی دیگر قرار می‌دهند تا هر موجودیت مشاهده‌شده را به‌صورت ترکیب قابل تفسیری از اجزا به‌طورکلی تحلیل کنند.» (ریگین، ۱۳۸۸: ۴۵) به این ترتیب، آنچه در پی می‌آید با نگاه مختصر به صحنه‌های رزم در ابیات شاهنامۀ فردوسی، سنت تصویرگری کتاب و خاصه شاهنامه‌نگاری قاجاری را بررسی می‌کند. آنگاه با اشارۀ کوتاه به نسخه‌شناسی شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب، شش مجلس رزم از این دو نسخه مطابقت داده شده و نتیجه بیان می‌شود.

پیشینۀ تحقیق

دربارۀ صحنه‌های رزمی در شاهنامه، مقالاتی در حوزۀ ادبیات فارسی تدوین شده‌اند که ازجملۀ آنها می‌توان به «نوای رزم در شاهنامه» از محمدعلی صادقیان و محمدحسین حسن‌زاده اشاره کرد که در سال (۱۳۸۷) در نشریۀ زبان و ادب به چاپ رسیده است. مقالۀ دیگر، «شبیخون در شاهنامه» است که آن نیز به همت محمدحسین حسن‌زاده در سال (۱۳۹۰) در فصل‌نامۀ کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی منتشر شد. اما در چهارچوب نظری مقالۀ پیش‌رو یعنی پژوهش هنر باید به «بررسی تطبیقی تصاویر شاهنامۀ بایسنقری با ادبیات حماسی شاهنامه» از مسعود همتی در دو فصل‌نامۀ نقش‌مایه (۱۳۸۹) و «بررسی نقوش سپرهای جنگی در نگاره‌های شاهنامۀ بایسنقری و شاه‌طماسبی» ازجواد ده‌ده‌جانی و احمد زارع در دو فصل‌نامۀ مطالعات هنر اسلامی اشاره کرد (۱۳۹۷). دربارۀ شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب نیز مطالب پراکنده‌ای به نگارش درآمده که هریک از این دو نسخۀ قاجاری را به‌صورت جداگانه مطالعه کرده‌اند. شاهنامۀ داوری، به‌دلیل ثبت رسمی در فهرست نسخ تاریخی، بیشتر محل توجه بوده؛ به‌طوری که پژوهش‌های انجام گرفته دربارۀ آن نه فقط در قالب مقاله که در شکل پایان‌نامه نیز ارزیابی شده است. ازجمله مقالات این حوزه، «بررسی تطبیقی شیوه‌های خوشنویسی در نسخ خطی شاهنامه‌های رشیدا و داوری» به قلم عبدالکریم عطارزاده و آمنه گلستان در دو فصل‌نامۀ مطالعات تطبیقی هنر است (۱۳۹۷) و «بررسی رقم در آثار لطفعلی صورتگر شیرازی» در پژوهش‌نامۀ گرافیک و نقاشی است (۱۳۹۷). از پایان‌نامه‌های چندی که با محوریت این موضوع، تألیف شده‌اند، باید به قدیمی‌ترین آن یعنی رسالۀ دکتری ندا بخشنده با عنوان بررسی تحلیلی نگاره‌های شاهنامۀ داوری در دانشگاه تربیت مدرس اشاره کرد که با نگاه توصیفی‌تحلیلی، بیش از هرچیز،

معرفی این شاهنامه را محور سخن قرار داده است (۱۳۸۵) اما بیشتر پژوهش‌ها، همچون مقالۀ عطارزاده و گلستان، نگاه تطبیقی را دنبال کرده و این شاهنامه را با شاهکارهای هنری اعصار پیش قیاس کرده‌اند. ازجملۀ آنها بررسی بصری تصویر زن در شاهنامۀ طهماسبی و داوری از غزاله فرتاش‌طلوع در دانشگاه هنر تهران است (۱۳۹۴). درنهایت آنکه پژوهش نزدیک‌تر به موضوع حاضر به‌دلیل دنبال‌کردن سبک و شیوۀ آقالطفعلی شیرازی[۲] در شاهنامۀ داوری، پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد لادن دانایی در دانشگاه پیام‌نور است که با عنوان مطالعۀ سبک و روش‌های کار نگارگران دورۀ قاجار با تأکید بر منتخب نگاره‌های آقالطفعلی صورتگر شیرازی در شاهنامۀ داوری در سال (۱۳۹۳) دفاع شده است. ازسوی دیگر دربارۀ شاهنامۀ عمادالکتاب نیز که به‌دلیل ثبت‌نشدن در فهرست نسخ خطی کاخ موزۀ گلستان کمتر محل توجه بوده؛ چند مقاله به همت آمنه مافی‌تبار و همکارانش به رشتۀ تحریر درآمده که می‌توان به قدیمی‌ترین آنها یعنی «مطالعۀ تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامۀ عمادالکتاب» اشاره کرد که با همراهی اشرف‌السادات موسوی‌لر در دو فصل‌نامۀ مطالعات تطبیقی هنر به نشر رسید و مقایسۀ ضمنی چند نگاره از این نسخه با سایر نمونه‌های هم‌عصر همچون شاهنامۀ داوری را بررسی کرده‌اند (۱۳۹۴). مقالۀ دیگر، «مقایسۀ انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامۀ عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم» در هنرهای زیبا.تجسمی است (۱۳۹۷) که با همراهی فاطمه کاتب و منصور حسامی به نتیجه رسیده و همانندی صور پادشاهی در نگاره‌های این نسخه را بررسی کرده‌اند. به‌عنوان اخیرترین پژوهش نیز باید به «بازشناسی شمایل رستم در شش نگاره از شاهنامۀ عمادالکتاب در سنجۀ تطبیق نشانه‌های تصویری» در رهپویۀ هنر اشاره کرد(۱۳۹۹) که با محوریت کارکرد لباس در صورت‌بخشی به نشانه‌های تصویری مشهورترین پهلوان شاهنامه، یعنی رستم تألیف شده است. درنهایت آنکه مطالعۀ تطبیقی در دو شاهنامۀ قاجاری هم‌عصر یعنی داوری و عمادالکتاب، آن هم با ژرف‌نگری در نمونه‌های مشخص نگاره‌های رزمی، به‌عنوان محور موضوعی شاهنامه، مسئله‌ای است که پیش از این از منظر مطالعاتی پژوهشگران به دور مانده است؛ بنابراین بررسی در آن، طی یک روند دو سویه، با ایجاد شناخت بیشتر دربارۀ نگاره‌پردازی متأخر قاجار، خاصه شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب، عرصۀ مفهومی رزم و کارزار را در قالب تصویر و نگارگری بررسی می‌کند.

روش تحقیق

این مقاله به‌لحاظ هدف، توسعه‌ای و به جهت ماهیت، تطبیقی.تاریخی است که به تحلیل مصداقی پرداخته است. با این شیوه، گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) بوده و ابزار آن، به متن‌خوانی و تصویرخوانی محدود می‌شود. جامعۀ آماری، مجالس رزمی مصور از دو شاهنامۀ داوری و عمادالکتاب است. از میان آنها شش تصویر، سه نگاره از هر نسخه به شیوۀ احتمالی طبقه‌بندی نمونه‌گیری شد، به طریقی که ساختار ترکیب‌بندی آن مبیّن بیشترین میزان همگنی با نمونۀ تصویری مقابل باشد. براین اساس نگاره‌های گزینشی از شاهنامۀ داوری به قلم آقالطفعلی صورتگر شیرازی است که به لحاظ سبک‌شناسانه شباهت بیشتری با نگاره‌پردازی‌های شاهنامۀ عمادالکتاب دارد. به جهت موضوعی نیز نگاره‌ها به مضمون نبرد تن‌به‌تن، حملۀ گروهی سپاهیان و بزنگاه یورش یا ظفر می‌پردازد تا پراکندگی آنها در شکل متناسب تعریف شود. در این مطالعۀ کیفی، متغیر ثابت، نمایش مجلس رزم و جنگ خواهد بود و متغیر وابسته، شیوۀ تجسمی پیکار است که در قالب اقسام گوناگون ویژگی‌های صوری همچون شکل، رنگ، اندازه، فضاسازی و... امکان ظهور یافته است.

مختصری بر صحنه‌های رزم در شاهنامۀ فردوسی

به تعبیر ادب‌پژوهان، شاهنامه (۴۰۰- ۳۶۷/ ۱۰۱۰- ۹۷۸)، اثر حکیم ابوالقاسم فردوسی، بی‌گزافه از حماسه‌های بزرگ بشری است که نامۀ فرهنگ و تمدن اقوام آریایی به حساب می‌آید. فردوسی، فرهنگ کهن نیاکان و گنجینۀ تمدن این مرز و بوم را در میدان رزم به نمایش درآورده است. وی روش و منش پسندیدۀ ایرانی را در پهلوان شاهنامه می‌نهد و در آوردگاه‌های گوناگون که پهلوانان ایرانی و انیرانی را در برابر یکدیگر می‌آراید، با چیره‌دستی و مهارت خاص خود، آن را چنان‌که می‌خواهد در رفتار، گفتار و کردار پهلوانان باستانی آشکار می‌کند (صادقیان و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۹۹). به‌واقع مسئلۀ اصلی آنجاست که لازمۀ یک منظومۀ حماسی، فقط جنگ و خونریزی نیست، بلکه منظومۀ حماسی کامل، آن است که درعین توصیف پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نمایندۀ عقاید و آرا تمدن او نیز باشد و این خاصیت در تمام منظومه‌های حماسی مهم جهان ازجمله شاهنامۀ

فردوسی موجود است. بدین قرار این ادعا وجود دارد که حماسه، تجلی‌گاه تمدن یا قسمتی از تمدن یک ملت در لحظه‌ای است که به وجود می‌آید یا در حال وجود یافتن است(صفا، ۱۳۳۳: ۹). با این وجود ارزشمندی شاهنامه در آن است که سرمشق بودن و شخصیت منحصربه‌فرد قهرمانان شاهنامه و رفتار و صورت ایشان، حکایت را عاری از صراحت و هیجان نمی‌کند تاجایی‌که به عقیدهٔ برخی کارشناسان، فردوسی سعی در بیان تناقض پیچیده در شخصیت برخی قهرمانان داشته است(پولیاکووا و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۳) درمجموع آنکه، نبردهای شاهنامه با تمام ظرفیت‌های مفهومی و آموزنده در شکل ظاهری به انواعی چون نبرد تن‌به‌تن، شبیخون، حملهٔ گروهی سپاهیان به یکدیگر و جنگ با موجودات اهریمنی و خیالی تقسیم می‌شود که فردوسی هر کدام را با روش ویژهٔ خود، توصیف کرده است(سجادی‌فر و دیگران، ۱۳۹۶: ۱) این صحنه‌ها در گذر زمان و با شکل‌گیری اولین شاهنامه‌های مصور از اوایل سدهٔ هشتم/ پانزدهم به کارمایهٔ هنرمندان نگارگر بدل شد و جلوه‌های بصری متن ادبی را تقویت کرد. سنتی که تا دوره‌های متأخر دوام یافت و در ماندگاری شاهنامه و اقبال بیشتر مردم به آن مؤثر واقع شد.

سنت تصویرگری کتاب در عصر قاجار

«حکومت قاجار در ۱۲۱۰/ ۱۷۹۶ با روی کار آمدن آغامحمدخان پاگرفت. پس از سلطنت کوتاه‌مدت او، فتحعلی‌شاه با از میان برداشتن رقبا تاجگذاری کرد.»(رضایی، ۱۳۹۴: ۵۶۱) با تلاش‌های دومین سلطان قاجار و جانشینان بعد از وی در قالب سلسلهٔ پادشاهی هفتگانهٔ قاجار، سنت‌های هنری مشخص این عهد شکل گرفت. «با این حال، نگارگری در دورهٔ قاجار شامل مفهومی از نگارگری کهن ایران، همچون آثار دورهٔ تیموری یا اوایل صفوی نیست.» (گودرزی، ۱۳۸۴: ۸۴) چراکه نظام حکومتی ایران، هنرپروری متمرکزی در دربار پدید آورد که شاه و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آن بودند و براساس معیارها و سلایق خود از هنر حمایت می‌کردند. در نتیجه رشد هنر، مرتبط‌بودن آن با سیاست، پیدایش سبک‌های رسمی و قراردادی و تأثیر مستقیم نظریات شاه و دربار از پیامدهای این مقوله محسوب می‌شود (پنجه‌باشی، ۱۳۹۸: ۸۲). بدین ترتیب بود که در این دوره با ورود ماشین چاپ به ایران در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، تهیه و تولید نسخه‌های خطی، به‌تدریج رو به افول گذاشت و دو شیوهٔ چاپ سربی (حروفی) و سنگی جایگزین شیوهٔ سنتی شد(مارزلف، ۱۳۹۰: ۹). آن‌طورکه صحیح‌تر است از میان هنرهایی که در این دوره به حد اعلای خود رسیدند، می‌توان به نقاشی لاکی، مینای رنگارنگ و نقاشی رنگ‌وروغن اشاره کرد(فالک، ۱۳۹۳: ۱۷). بدین ترتیب در دورهٔ قاجار، نگارگری ایران به‌جز چند اثر که دارای چندین نقاشی جالب توجه است، کمابیش از شعر و ادب بریده می‌شود(کارگر و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۲۸). «بهترین وجه نگارگری عصر قاجار در نقاشی لاکی و میناکاری جلوه می‌کند، اما در این بین، هنوز هم گهگاه نسخه‌های مصور زیبا خلق می‌شود که نمونه‌های واقعاً چشمگیر در بین آنها اندک است.» (رابینسون، ۱۳۷۹: ۳۶۲) در این نوع نسخه‌پردازی‌ها به تبعیت از سنت مکتب اول قاجار در عصر فتحعلی‌شاه یعنی پیکرنگاری درباری، روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذین‌گری به‌صورت درخشانی با یکدیگر سازگار می‌شوند و به‌رغم اهمیت پیکر انسان، همواره شبیه‌سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود؛ مثلاً مردان، با ریش بلند، نگاه خیره و کمر باریک به تصویر درمی‌آیند و تلاشی برای نمایش خصوصیات روانی مشهود آنها نیست(پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۱). البته برخلاف باور برخی، این خصایص از جغرافیای دیگری نشئت نگرفته یا به تأثیر از سرزمین‌های اروپایی نیست. تمام این الگوها برگرفته از معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ ادبیات ایران است که پیشینهٔ بسیار دیرین در هنرهای تصویری این سرزمین دارد و باید علت آن را در بطن ادبیات ایران جست‌وجو کرد (علی‌محمدی‌اردکانی، ۱۳۹۲: ۸۲ و ۱۳۲) پس به تبعیت از این اصل، چهرهٔ گرد، با چشمان بادامی خمار، ابروان پیوسته و کمانی با بینی باریک و دهان کوچک زیبا شناخته می‌شود و در جلوه‌های تجسمی این عهد به بروز می‌رسد(ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶: ۸۵). افزون‌براین، در این نقاشی‌ها، همچنان به سبک پیکرنگاری درباری، سایه‌روشن‌کاری و تلاش در جهت به‌کار گرفتن پرسپکتیو به‌طور هم‌زمان در فضای صرفاً دوبعدی درخور تأمل است(کن‌بای، ۱۳۸۲: ۱۲۵). ترکیب‌بندی، متقارن و ایستاست؛ تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری با رنگ‌گزینی محدود صورت می‌گیرد(پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۱) و در بسیاری موارد، نام هر شخصیت در حاشیهٔ پیکرهٔ وی کتابت می‌شود. به‌طوری‌که مجموع این عوامل باعث می‌شود تا غالب تصویرگری کتب در بازهٔ تاریخی صد و سی سالهٔ قاجار، یادآور سنت‌های مکتب هنری دورهٔ حکومت فتحعلی‌شاه باشد.

شاهنامه‌نگاری در عصر قاجار

شاهنامهٔ فردوسی، از منظومه‌های حماسی شاخص در ادب فارسی است که بیش از هر اثر ادبی هم‌عرض، دستمایهٔ نسخه‌برداری و تصویرگری قرار گرفته است «تا بدآنجاکه ایرج افشار تعداد نسخ خطی تاریخ‌دار و بدون تاریخ شاهنامه تا سدهٔ دوازدهم/ هجدهم (پیش از عصر قاجار) را نزدیک به ششصد برآورد کرده است. البته ازآنجاکه این نسخ بیشتر به‌واسطهٔ تصویر و تزیین موردتوجه عوام و فرهیختگان قرار می‌گرفت، به صحت متن چندان توجه نمی‌شد.» (صمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۷) چنان‌که حتی تعداد صحنه‌های مصورشده از شاهنامه‌های تاریخی را بیش از ده هزار تصویر دانسته‌اند(گرابار، ۱۳۸۳: ۹۷). «در این میان، از شاهنامه‌های قاجاری مشهور می‌توان به کلاله خاور با پنجاه و دو نگاره اشاره داشت که در کتابخانهٔ مجلس نگهداری می‌شود. در موزهٔ رضا عباسی نیز چند نسخهٔ مصور از شاهنامه‌های قاجاری موجود است که ازجملهٔ آنها، نسخه‌ای با نوزده نگاره است که کتابت آن به خط نستعلیق اسماعیل شیرازی[۳] در سال ۱۲۴۳/ ۱۸۲۸ به پایان رسیده است. شاهنامهٔ مشهور به داوری نیز با شصت و هشت نگاره در این مجموعه نگهداری می‌شود. شاهنامهٔ دیگری با چهل و یک نگاره به هنرمندی آقانجفعلی شیرازی در کاخ گلستان نگهداری می‌شود.» (تقوی و دیگران، ۱۳۸۹: ۶- ۵) که به نظر می‌رسد نمونه‌ای دیگر جز شاهنامهٔ عمادالکتاب باشد که تقریباً تعداد مشابهی یعنی چهل مجلس مصور را در خود جای داده است. افزون‌بر نسخ دیگری که به‌صورت پراکنده در موزه‌ها و مجموعه‌های داخلی نگهداری می‌شود، نمونه‌های دیگر نیز در خارج از مرزهای ایران به دست آمده که بر رواج شاهنامه‌نگاری در عصر قاجار گواهی می‌دهد. به‌عنوان یک نمونه از موارد موجود «نسخهٔ ماتنادارن مربوط به سال ۱۲۴۵/ ۱۸۳۰ و به خط نسخ است که با پنجاه و شش نگاره مقارن با فرمانروایی فتحعلی‌شاه تهیه شده است.» (کریمی، ۱۳۹۷: ۱۸۱- ۱۷۹) با این حساب برخلاف باور رایج به افول کامل هنرها در عصر قاجار می‌توان مدعی بود، حداقل شاهنامه‌نگاری در این عهد همچنان ادامهٔ حیات دارد. حتی «پژوهشگران اظهار داشته‌اند که روند مصورسازی شاهنامه در اثنای تاریخ ایران تا دوران مدرن استمرار داشت و بعدها به موازات، در قالب کتاب‌های چاپ سنگی در عصر قاجار ادامه یافت.» (سیمپسون، ۱۳۸۸: ۲۳) به‌طوری‌که پس از رواج فن چاپ سنگی در ایران، تهیهٔ نخستین نسخهٔ مصور شاهنامهٔ فردوسی مشهور به نام میرزاعلی خویی، یک سال پس از به تخت نشستن ناصرالدین‌شاه در تهران آغاز شد (۱۲۶۵/ ۱۸۴۹) که البته اتمام آن دو سال به طول انجامید(صمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۳) آخرین آنها نیز به دستور حسین پاشاخان، امیربهادر جنگ، تهیه و چاپ شد. ساخت این نسخه نیز که به خط عمادالکتاب بود، میان سال‌های ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۶/ ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ به طول انجامید. به همین جهت صفحات آغازین آن به تصویر دو پادشاه قاجاری متأخر یعنی مظفرالدین‌شاه و محمدعلی‌شاه مزین شده است(حسینی‌راد و دیگران، ۱۳۸۴: ۸۰) به این ترتیب باید نتیجه‌گیری کرد دو نسخهٔ مدنظر در این مقاله یعنی داوری و عمادالکتاب هم‌زمان با انحلال تهیهٔ نسخ دست‌نویس و مقارن با نخستین گام‌های رواج چاپ سنگی در ایران به ظهور رسیدند و میراث پیشینیان را متجلی کردند.

نسخه‌شناسی شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب

شاهنامهٔ داوری، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی، به خط محمد داوری[۴] است. این اثر در چهار مجلد با یک‌هزار و دویست و بیست و سه صفحه (ششصد و دوازده برگ) تنظیم شده و شصت و هشت مجلس مصور را درخود جای داده است. اولین نگارهٔ آن به رقم داوری بوده و تاریخ ۱۲۷۰/ ۱۸۵۴ بر آن ثبت شده است، اما نقاشی‌های آقالطفعلی مربوط به سال‌های پایانی کتابت این اثر مقارن با ۱۲۷۹ و ۱۲۸۰ / ۱۸۶۳ و ۱۸۶۴ است(کمالی‌سروستانی، ۱۳۸۲: ۳). به این ترتیب در این شاهنامهٔ غیرسفارشی که مقارن با فرمانروایی ناصرالدین‌شاه در شیراز نسخه‌برداری شد، سیزده مجلس مصور به هنرمندی محمد داوری و برادر او در مجلدات ابتدایی درخور توجه است و به عکس پنجاه و پنج نگارهٔ مرقوم به امضای آقالطفعلی صورتگر شیرازی در بخش‌های بعدتر قرار دارد. شایان توجه آنکه نقاشان این نسخه یعنی «آقالطفعلی و برادران داوری دو سبک کاملاً متفاوت را در تصویرگری این اثر اتخاذ کردند؛ چرا که اولی به سنن نگارگرانهٔ قاجاری وفادار است و دیگری در طبیعت‌نگاری، سایه‌پردازی و بعدنمایی به شیوهٔ غربی کوشیده است.» (موسوی‌لر و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۳۸) از این حیث است که نمونه‌گیری این مقاله بر آثار آقالطفعلی تمرکز دارد تا قیاس با نسخهٔ عمادالکتاب که وام‌دار میراث پیکرنگاری درباری است، به راه‌گشایی بیشتر منتهی شود.

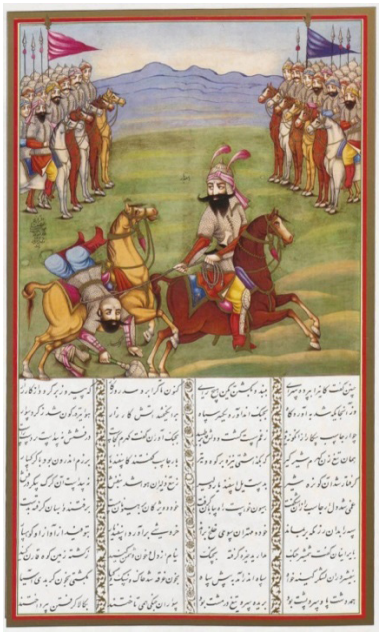
شاهنامهٔ عمادالکتاب، با قید احتمال آخرین نسخهٔ دست‌نویس مصور شاهنامه در عصر قاجار است که حدوداً سی و پنج سال پس از نسخهٔ داوری و مصادف با فرمانروایی مظفرالدین‌شاه به دستور نقیب‌الممالک[5] در ۱۳۱۶/ ۱۸۹۸ در دارالخلافهٔ تهران به استنساخ رسید. اثری که با شصت و چهار هزار بیت در ششصد و چهل برگ، معادل یک هزار و دویست و هشتاد صفحه، رونگاری و حدود چهل مجلس از آن مصور شد. به‌رغم تأخر زمانی این اثر و البته تهیهٔ آن به‌صورت سفارشی، اطلاعاتی از تصویرگر این کتاب در دست نیست، اما محمدحسین سیفی قزوینی مشهور به عمادالکتاب، خوشنویس به‌نام قاجاری عهده‌دار کتابت آن بوده است. نقاشی‌های آن نیز نشان‌دهندهٔ تأثیر سبکی از هنرهای تجسمی در دورهٔ نخست قاجار است. به هر روی، دکتر میرزا علی‌اکبرخان نفیسی مشهور به ناظم‌الاطبا[6] این اثر را پس از اتمام در ربیع‌الاول سال ۱۳۱۷/ ۱۸۹۹ خریداری و به کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان انتقال داد؛ اما به‌دلیل ثبت‌نشدن در فهرست رسمی نسخ خطی این مجموعه، از یادها مغفول ماند. به‌سبب این غفلت، شاهنامهٔ داوری، عنوان آخرین شاهنامهٔ دست‌نویس مصور را از آن خود کرد و بررسی‌های تاریخی را تحت‌الشعاع قرار داد.

مقایسهٔ شش نگارهٔ رزمی از دو شاهنامهٔ داوری و عمادالکتاب

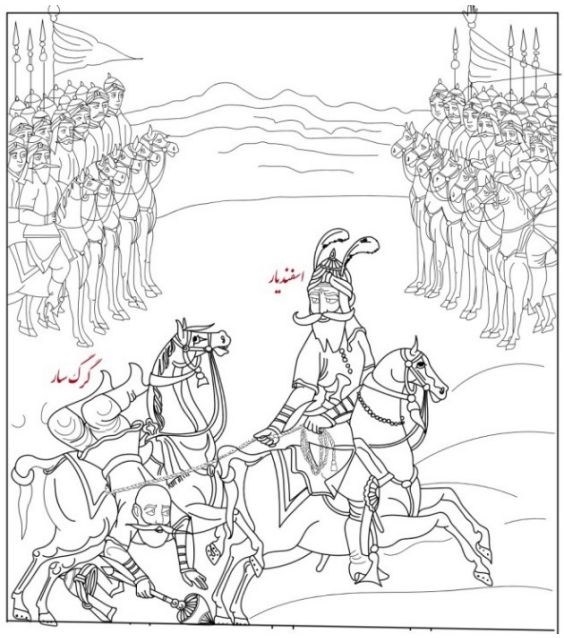
نبرد تن‌به‌تن

براساس منظومهٔ حماسی شاهنامه، اسفندیار در گذر از هفت‌خانی که رهایی خواهرانش، همای و به‌آفرید از رویین‌دژ را به دنبال دارد، گرگسار، پهلوان اسیر تورانی را با وعدهٔ آزادی در پایان راه با خود همراه می‌کند، اما گرگسار، با وجود اخلاص در همراهی و به‌گزین کردن مسیرها، امید به مرگ پهلوان ایرانی یعنی اسفندیار دارد. او در خان هفتم، مکنونات قلبی خود را آشکار می‌کند و لب به نفرین اسفندیار می‌گشاید. در نتیجهٔ این اقدام، اسفندیار با ضربهٔ هولناک به میانهٔ سر وی، دستور می‌دهد او را در آب اندازند تا خوراک ماهیان شود(فردوسی، ۱۳۸۰: ۳۳۴). این مضمون در تصویر ۱.۱، با عنوان «نبرد اسفندیار و گرگسار» به نمایش درآمده است. دربرابر، تصویر ۲.۱ با ترکیب‌بندی مشابه از شاهنامهٔ عمادالکتاب است که با قید احتمال و با استناد به متن ادبی مکتوب در این برگ، نبرد رستم با یکی از وابستگان سپاه تورانی را نشان می‌دهد که در مقام پادشاهی بوده است. در متن شاهنامهٔ عمادالکتاب، ابیات الحاقی بسیاری وجود دارد که تصویرگری بسیاری از صفحات نیز بر پایهٔ همان داستان‌ها انجام شده که در متن شاهنامه‌های معتبر امروزی نیز امکان بازیابی ندارد و تصویر ۲.۱ مصداق آن است. «به تعبیر جلال خالقی مطلق، شاهنامه‌پژوه معاصر ایرانی، شاهنامه قریب به چهل و نه هزار و پانصد و بیست و اندی بیت دارد و به پنجاه هزار نمی‌رسد؛ اما برخی از نسخه‌های شاهنامه هست که بیش از شصت هزار بیت دارد و در آن اشعاری از سعدی و گرشاسپ‌نامه هم پیدا می‌شود.» (کویر، ۲۰۱۱: ۳۹۵) به هر روی متن این نگاره، مؤید یکی از تنش‌های سرزمین ایران و توران است که رستم در کهنسالی به توطئهٔ پیران ویسه، سپهسالار افراسیاب تورانی، در برابر هومان، لهاک و فرشیدورد قرار می‌گیرد. با بررسی بیشتر در تطبیق جزئیات تصویر و متن مکتوب به نظر می‌رسد، این مجلس، نمایانگر فصلی از داستان رستم و خاقان چین باشد که رستم در برابر هر یک از سرداران لشکر دشمن، کمند از فتراک می‌گشاید، ایشان را به خم آن گرفتار می‌کند، سپس دست بسته به سپاه ایران می‌سپارد(فردوسی، ۱۳۸۰: ۲۰۰). با این حساب پادشاه فروافتاده از اسب نیز یکی از متحدان نظامی تورانیان در این جنگ (غیر از خاقان چین)[7] همچون غرچه‌شاه است که از اسب به زیر آمده و تاج از سرش فرو افتاده است.

در بررسی جزئیات بیشتر در دو نگارهٔ بحث‌شده، فارغ از سنت تسخیر (شکست کادر) در تصویر۲،۱، یگانگی ترکیب‌بندی به‌صورت شایانِ توجهی نمود پیدا می‌کند: پیکربندی خشک و رسمی لشکریان در دو سوی قاب به‌صورت قرینه و حضور شخصیت‌های اصلی داستان در میانهٔ آن که جایگاه ایشان را از سایرین مجزا می‌کند. البته به‌غیر از نمایش کوچک‌تر سپاهیان در پس‌زمینه که ناشی از ویژگی‌های نقاشی قاجار در خلق فضاهای میان دوبعدی و سه‌بعدی است، تمایزی در چهره‌پردازی و پوشش سرداران سپاه و لشکریان آشکار نیست. به‌طوری که نه تنها در شخصیت‌های اصلی که در تمام پیکره‌ها شباهت شگرفی در صورتگری، رنگ‌پردازی، اندازه و ابعاد درخور توجه است و تنها رویارویی ایشان بر مفهوم ضمنی عداوت دلالت می‌کند. در بررسی بیشتر دربارهٔ وجوه داستانی در تصویر ۱.۱ حتی رجوع به متن مکتوب نشان می‌دهد که گرگسار به تنهایی همراه سپاه اسفندیار شده است؛ پس باید هر دو سویهٔ سپاه حاضر در تصویر، متعلق به اسفندیار باشد که به رسم قرینه‌سازی نظاره‌گران در نگارگری عصر قاجار در دو سوی



تصویر ۱،۱. نبرد اسفندیار و گرگسار، شاهنامهٔ داوری، موزهٔ رضا عباسی (کمالی سروستانی، ۱۳۸۲)



تصویر ۱،۲. آنالیز خطی نبرد اسفندیار و گرگسار، شاهنامهٔ داوری، موزهٔ رضا عباسی (نگارنده)

قاب قرار گرفته‌اند، اما جزئیاتی همچون پرچم‌های قرمز و آبی در تقابل با یکدیگر در دو سوی سپاه و آرایش تقابلی منظم سپاهیان، بیش از هرچیز صف‌آرایی نظامی در هنگامهٔ شروع جنگ را یادآوری می‌کند. بدین‌طریق موضوع جنگ و رزم‌آوری از طریق چینش لشکریان، مقابلهٔ تن‌به‌تن در میانهٔ تصویر و به‌کارگیری ادواتی چون گرز، شمشیر، سپر و کمند و حتی پوشش جنگی افراد همچون کلاه‌خود و زره به‌راحتی دریافت می‌شود؛ اما در تمییز شخصیت‌های اصلی داستان راه‌گشا نیست. در تصویر ۱.۱، فارغ از نام اسفندیار و گرگسار که در کنار پیکرهٔ آنها کتابت شده است، فقط بر اساس نشانه‌های مفهومی احتمال می‌رود که سردار سپاه غالب، ایرانی باشد چراکه سنت هنری نگارگری بر پاسداشت دلاوری و فیروزی نژاد ایرانی و بازنمایی بزنگاه ظفر بنیان گرفته است؛ هرچند که در این نمونهٔ خاص، شاخصه‌های تجسمی ویژه همچون بزرگ‌نمایی دربارهٔ آن، استفاده نشده است (ر.ک. تصویر ۱،۲). نقاش این نگاره یعنی آقالطفعلی صورتگر فقط در تجسم یک ویژگی بیانی برای اسفندیار از اصل عام چهره‌پردازی عدول کرده و آن نمود ریش دو شاخ است که آن نیز به‌عنوان نشانهٔ تصویری در شناخت اسفندیار مؤثر واقع نمی‌شود، چراکه این ویژگی در تاریخ شاهنامه‌نگاری

تصویر ۲،۱. نبرد رستم و تورانیان، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)

تصویر ۲،۲. آنالیز خطی نبرد رستم و تورانیان، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)

با چهره‌سازی رستم پیوند دارد، بنابراین توجه به آن بیشتر احتراز از اصل داستانی را به دنبال خواهد آورد. «چند نقش‌مایه در دوره‌های مختلف همواره در شمایل رستم وجود دارد و باعث تمایز وی از سایر شخصیت‌های شاهنامه شده است. سه نمونه از اصلی‌ترین آنها مشتمل بر ببر بیان، کلاه‌خود و ریش دو شاخ است.» (شریفی، ۱۳۹۴: ۱)

با وجود این ویژگی اعلامی در مقابل و در تصویر ۲٫۱ به‌رغم سنت معمول نگارگری ایرانی، رستم نه با آرایش صورت، مثل ریش دو شاخ، پوشش جنگی ویژه، مثل مغفر دیوسر و ببربیان یا حتی بزرگ‌نمایی غیرمتعارف به شیوهٔ شرح مقامی که به‌صورت معمول یک سردار سپاه تصویر شده است، چنان‌که شاید بتوان، دشمن مقابل وی با نمود تاج پادشاهی را در مقام برجسته‌نمایی بیشتر قرار داد که البته آن نیز به شناسایی فحوای داستان یاری نمی‌رساند. با این حساب در مجموع، نبودِ شخصیت‌پردازی فردی یا تمییزگذاری مؤثر در صورت و شکل افراد، از اصلی‌ترین خصایص تصاویر بحث به شمار می‌آید (ر.ک. تصویر ۲٫۲)؛ آن‌چنان که تأثیر ترکیب عناصر تصویری در تشخیص مضمون داستان، با رویارویی سپاهیان در دو سوی قاب تصویر و هماورد دو تن در میانهٔ صحنهٔ کارزار تا آن اندازه درک‌شدنی است که درون‌مایهٔ رزم و رزم‌آوری به مخاطب منتقل شود، اما در مرتبهٔ فراتر یعنی استنباط اصل داستان و درک جزئیات دقیق‌تر صرفاً رجوع به متن ادبی، البته آن نیز تا اندازه‌ای، راه‌گشا خواهد بود (جدول ۱).

جدول ۱: مقایسهٔ نشانه‌های رزم در تصاویر ۱٫۱ و ۲٫۱ (نگارنده)

تصویر		۱٫۱: نبرد اسفندیار و گرگسار		۲٫۱: نبرد رستم و تورانیان	
شخصیت‌های اصلی داستان		اسفندیار	گرگسار	رستم	شاه متحد با تورانیان
نشانه‌های موجود در متن ادبی		پهلوان ایرانی	پهلوان تورانی	مشهورترین پهلوان ایرانی، با چهرهٔ کهن‌سال و آراسته به مغفر دیوسر، ببربیان و ریش دوفاق	----
نمود شخصیت‌های اصلی تصویر	شکل	شبیه به سایرین به انضمام ریش دوشاخ	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین و فاقد نشانه‌های متن ادبی	تاج پادشاهی دارد.
	رنگ	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین
	اندازه	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)
	جهت‌مندی	رویارویی با سوی مقابل (دشمن)		رویارویی با سوی مقابل (دشمن)	
فضاسازی داستانی		پوشش نظامی سپاهیان		پوشش نظامی سپاهیان	
		آرایش منظم سپاهیان در مقابل هم		آرایش منظم سپاهیان در مقابل هم	
		به‌زیر کشیده‌شدن گرگسار از اسب توسط اسفندیار		به‌زیر کشیده‌شدن سرکردهٔ سپاه توران از اسب توسط رستم	

حملهٔ گروهی سپاهیان به یکدیگر

هرچند نمونه‌های مشابه با ترکیب تصاویر ۳٫۱ و ۴٫۱ بارها در شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب قابل بازیابی است، اما آنچه در این پاره به عاریت می‌آید، به‌ترتیب داستان‌های «نبرد منوچهر و تور» و «لشکرکشی شاه قیروان» را از دو نسخهٔ مذکور نشان می‌دهد. بنابر متن ادبی شاهنامه، منوچهر، یکی از درستکارترین پادشاهان پیشدادی، به کین نیای خویش یعنی ایرج با همراهی پهلوانان ایرانی چون قارن، سام نریمان و گرشاسپ بر سپاه سلم و تور می‌تازد. در فرازی از داستان با انداختن نیزه‌ای از پشت، سبب‌ساز افتادن خنجر از دست تور شده؛ او را از پای درمی‌آورد(فردوسی، ۱۳۸۰: ۲۶). در تصویر ۳٫۱ و در کشاکش میانهٔ تصویر، بنا به اشارهٔ مکتوب در نگاره، منوچهر با نیزه‌ای در دست در سوی چپ تصویر و تور با خنجر برافراشته در سوی راست قرار دارد. در مقابل این نمونه، تصویر ۴٫۱ به‌دلیل ترکیب‌بندی و ویژگی‌های صوری مشابه به قیاس آمده است. این تصویر، برگی از شاهنامهٔ عمادالکتاب با داستانی از گرشاسپ‌نامه[۸]

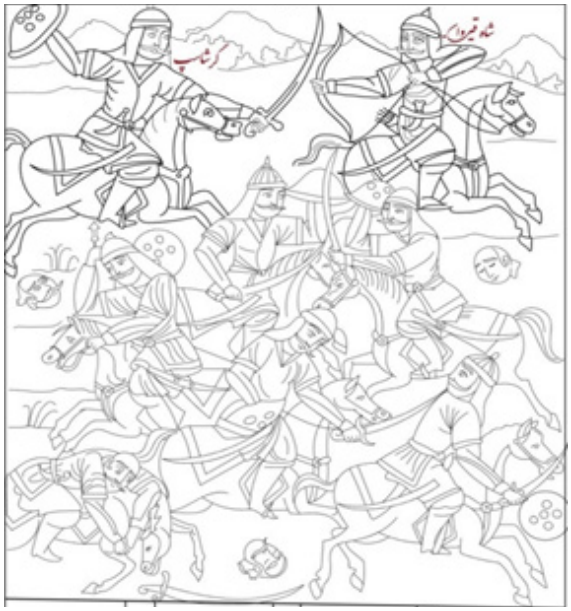
است که مطابق با اشارۀ پیش‌تر به متن شاهنامه الحاق شده است. این مجلس، لشکرکشی شاه قیروان را روایت می‌کند. در این راهبرد نظامی، گرشاسپ پهلوان، در مقابل شاه قیروان و سپاهیان او قرار می‌گیرد که به پوشش نامأنوس برای ایرانیان همچون چرم پلنگ، مهره و دندان ماهی مجهز بوده است. در این جنگ سهمگین که چند روز به‌طول می‌انجامد، خون‌های بسیار بر زمین می‌ریزد تا آنجاکه دشت، آکنده از سرهای بی‌تن می‌شود(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۳۰۰).

تصویر ۳،۱. نبرد منوچهر و تور، شاهنامۀ داوری، موزۀ رضا عباسی (کمالی سروستانی، ۱۳۸۲)

تصویر ۳،۲. آنالیز خطی نبرد منوچهر و تور، شاهنامۀ داوری، موزۀ رضا عباسی (نگارنده)

در هر دو نمونۀ تصویری ۳،۱ و ۴،۱ تشخیص سرکردگان سپاه فقط به‌سبب موقعیت قرارگیری ایشان، امکان‌پذیر است: در تصویر ۳،۱، منوچهر و تور با قرارگیری در پلان اول تصویر، اندکی بزرگتر از سایر سپاهیان به نمایش درآمده‌اند. درحالی که به لحاظ صورت‌گری، پوشش رزمی، ابزار، ادوات جنگی و رنگ‌گزینی هیچ وجه برتری به سایرین یا تمایزی با یکدیگر ندارند(ر.ک. تصویر ۳،۲). حتی برای تجسم ایشان نسبت به سپاهیان همچون تصاویر ۱.۱ و ۲.۱، فضای مجزا تعریف نشده است. افزون بر این، در تطبیق با متن ادبی، سویۀ اندام منوچهر و تور در یک جانب است و فقط به سبب چرخش پیکر تور به‌سوی منوچهر، به تقابل ایشان با یکدیگر اشاره شده است و با حرکت دست تور در بهره‌گیری از خنجر به تأکید درآمده است. در قیاس سپاهیان ایشان نیز جملۀ افراد از الگوی صوری ثابت در طراحی و رنگ‌پردازی پیروی کرده‌اند، به‌طوری که یکی، مصداق دیگری است. با این حساب، مفهوم جنگ تنها به‌واسطۀ نمود صحنۀ پرتنش با شمشیرهای آخته مورد دست‌اندازی قرار می‌گیرد و تشخیص شخصیت‌های اصلی تنها به‌واسطۀ اندک بزرگ‌نمایی ایشان، آن هم به واسطۀ قرارگیری در پیش‌زمینه و نه شرح مقامی، با اشارۀ متنی فوق هر پیکره میسر می‌شود. به‌واقع شیوۀ تصویرپردازی در فرایند بازشناسی به‌صورت آشکار کارساز نیست، با این وجود در تصویر ۴،۱ به قید احتمال می‌توان متصور بود که شخصیت‌های قرارگرفته در قسمت فوقانی تصویر بر گرشاسپ و شاه قیروان دلالت دارند. این در شرایطی است که براساس متن ادبی، سپاه قیروان به ادوات جنگی نامتعارفی مجهز بوده که نقاش برای تجسم‌بخشی به آن می‌توانسته به‌عنوان ابزار شناخت استفاده کند. ازسویی تورّق شاهنامۀ عمادالکتاب نشان می‌دهد که در بسیاری از نگاره‌های این نسخه، به‌دلیل نبودِ تمایز گرشاسپ، پهلوان ایرانی در گرشاسپ‌نامه از گرشاسپ، پادشاه پیشدادی در شاهنامه، وی را حتی در داستان‌های برآمده از متن گرشاسپ‌نامۀ اسدی طوسی همچون این نگاره، با تاج پادشاهی به تصویر درآورده‌اند که این سهل‌انگاری منجر به ایجاد تمایز، از این نگاره دریغ شده است. در این تصویر، حتی پادشاه قیروان نیز نه به‌صورت شاهنشاه تاج‌دار که در قالب یک فرماندۀ نظامی به تصویر درآمده تا هر دو سرکردۀ سپاه، صورتی کاملاً همانند و غیرقابل تشخیص از یکدیگر داشته باشند (ر.ک. تصویر۴،۲). هرچند که همچون

تصویر ۴،۱. لشکرکشی شاه قیروان، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)



تصویر ۴،۲. آنالیز خطی لشکرکشی شاه قیروان، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)

تصویر ۳،۱ به نظر می‌رسد، پیکرهٔ سمت چپ با حالت حمله و شمشیر آخته، نیروی خودی یعنی گرشاسپ باشد. با این تعبیر، پیکرهٔ سمت راست با تداعی صورت دفاع و چرخش اندام به‌سوی مهاجم، نیروی دشمن یا همان شاه قیروان را تداعی می‌کند که کمان کشیده است پس در تصویر ۴،۱ همارویی دو دشمن در بالاترین سطح ترکیب تصویر در خور توجه است و به تبعیت از ایشان، سپاهیان در جنگی برابر در مقابله با یکدیگر هستند. سرهای بسیاری، بی‌تن روی زمین افتاده است و آمیختگی لشکریان به اندازه‌ای است که نه‌تنها بازشناسی هویت نام‌آوران جنگ که تمییز قشون خودی و بیگانه از یکدیگر کمی دشوار می‌شود (جدول ۲).

جدول ۲: مقایسهٔ نشانه‌های رزم در تصاویر ۳،۱ و ۴،۱ (نگارنده)

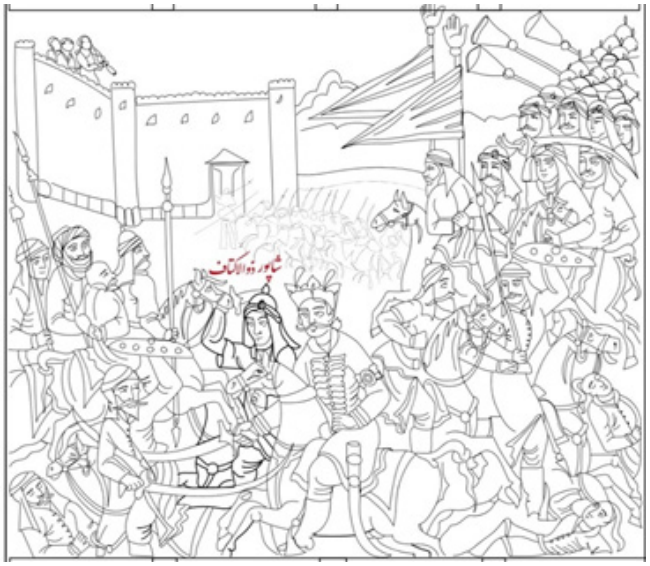
تصویر		۱.۳: نبرد منوچهر و تور		۱.۴: لشکرکشی شاه قیروان	
شخصیت‌های اصلی داستان		منوچهر	تور	گرشاسپ	شاه قیروان
نشانه‌های موجود در متن ادبی		پادشاه پیشدادی	پادشاه تورانی	پهلوان ایرانی	پادشاه قیروان آراسته به سلاح جنگی نامأنوس با فرهنگ ایرانی
نمود شخصیت‌های اصلی تصویر	شکل	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین
	رنگ	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین
	اندازه	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)
	جهت‌مندی	رویارویی با سوی مقابل (دشمن)		رویارویی با سوی مقابل (دشمن)	
		قرارگیری در پیش‌زمینهٔ تصویر		قرارگیری در بالای قاب‌بندی تصویر	
فضاسازی داستانی به‌هم پیچیدگی سپاهیان در هنگامهٔ نبرد		پوشش نظامی سپاهیان		پوشش نظامی سپاهیان	
			به‌هم پیچیدگی سپاهیان در هنگامهٔ نبرد		
		سرهای افتاده بر زمین			

با این حساب در تصاویر بررسی‌شدۀ متأخر (۳٫۱ و ۴٫۱) همچون نمونه‌های متقدّم (۱٫۱ و ۲٫۱)؛ موضوع رزم‌آوری و مقابله نسبت به بازنمود شخصیت‌های کلیدی برتری داشته است. با این تفاوت که در نمونه‌های اخیر این ارزش‌گذاری تا اندازه‌ای پیش‌روی دارد که حتی فضای مجزا برای اصلی‌ترین شخصیت‌های داستانی در نظر گرفته نشده و به عوض آن تنش جنگی با برجستگی بیشتر به نمایش درآمده است. به‌طوری که سپاهیان به‌صورت منظم در برابر یکدیگر صف‌آرایی ندارند و به مواجهۀ اصلی‌ترین سرکردگان سپاه بسنده نکرده‌اند که آنها نیز در هیاهوی میدان و بازنمایی همهمۀ جنگ، نقش مهم‌تری از تقابل ایفا کرده و با حرکات سهمگین خود بر درشتی و خشونت آن افزوده‌اند.

بزنگاه یورش یا ظفر

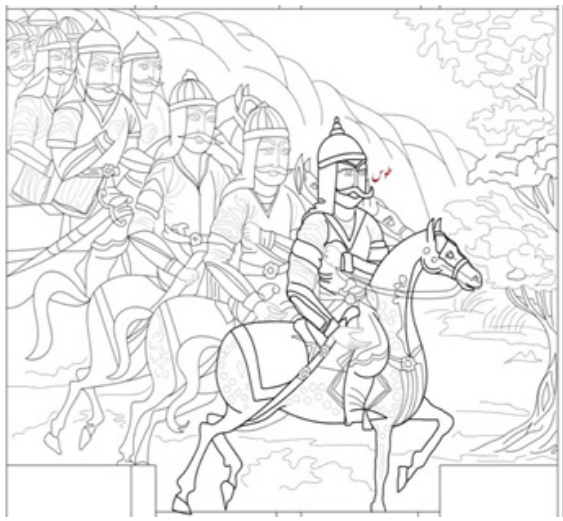
دربارۀ تصاویر ۵٫۱و ۵٫۲ می‌توان مدعی بود که حداقل به‌صورت تقریبی، تجسم یک سوی میدان رزم اولویت داشته و تمامیت تصویر را از آن خود کرده است. آن‌طور که در نمونۀ مستخرج از شاهنامۀ داوری به رقم آقالطفعلی صورتگر و با عنوان «محاصرۀ دژ طایر به دست شاپور ذوالکتاف»، محاصرۀ قلعۀ دشمن به دست شاپور دوم به قدرت به نمایش درآمده و مقاومت سنگین نیروهای دشمن در حد اشاره‌های پراکندۀ تصویری مدنظر نقاش قرار گرفته است. بنابر متن ادبی، شاپور که از کودکی به پادشاهی رسیده بود، در سن جوانی به رزم‌آوری و دلاوری شهرت گرفت پس در بیست و شش سالگی، لشکری گرد آورد و به قصد سرکوب اقوام مهاجم حرکت کرد: جوشن سیاه پوشید، دشمنان را شکست داد، دژ طایر را به محاصره درآورد و با هم‌دستی مالکه، دختر طایر آن را تصرف نمود.» (فردوسی، ۱۳۸۰: ۴۳۰) حصر و تسخیر دژ، موضوع مجلس صحنه‌آرایی شده در تصویر ۵٫۱ است. در مقابل، در تصویر ۵٫۲ از شاهنامۀ عمادالکتاب «حرکت سپاه توس در سرحد قلمروی توران‌زمین» دست‌مایۀ عمل نقاشی قرار گرفته است. مطابق با متن ادبی شاهنامه، توس پس از شکست در برابر لشکر تورانیان در جنگ کاسه‌رود از فرماندهی سپاه ایران برکنار می‌شود، اما پس از چندی به وساطت رستم، پادشاه از گناه وی درمی‌گذرد، پس وی دوباره در مقام سپهبد کارآزموده و البته میانسال، با هدف کین‌خواهی جنگ پیشین، رهسپار خاک توران می‌شود. زمانی‌که توس با سپاه مجهز خویش به رود شهد در سرحدات قلمروی ایران و توران می‌رسد، رسولی را به‌سوی پیران ویسه روانه می‌کند تا ایشان را از لشکرکشی خویش آگاه کند(پیشین: ۱۷۷). موضوعی که به یکی از نگاره‌های رزمی آخرین نسخۀ دست‌نویس قاجاری بدل شده است. به واقع در تصاویر ۵٫۱ و ۶٫۱ نه هنگامۀ نبرد که لحظات بعد و قبل از آن مصداق سخن قرار گرفته است. لحظاتی که آگین به اضطراب و دلهرۀ جنگ است و آرایش سپاه پیروزمند یا مقتدر را به نمایش می‌گذارد.

تصویر ۵٫۱. محاصرۀ دژ طایر به دست شاپور ذوالاکتاف، شاهنامۀ داوری، موزۀ رضا عباسی (کمالی سروستانی، ۱۳۸۲)



تصویر ۵٫۲. آنالیز خطی محاصرۀ دژ طایر به دست شاپور ذوالاکتاف، شاهنامۀ داوری، موزۀ رضا عباسی (نگارنده)

تصویر ۶،۱. حرکت سپاه توس در سرحد قلمروی توران‌زمین، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)



تصویر ۶،۲. آنالیز خطی حرکت سپاه توس در سرحد قلمروی توران‌زمین، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)

در تصویر ۵،۱، شاپور ذوالاکتاف به‌صورت جوانی، جوشن‌پوش، اما تازه بلوغ‌یافته و بدون ریش و سبیل در پیشاپیش سپاهیان در حرکت است. هرچند شاپور از نونهالی بر مسند قدرت نشست و در این زمان در مقام امارت قرار داشت، در جوار فردی تاجور به تصویر درآمده که بر اساس متن ادبی توجیهی برای حضور او وجود ندارد، این شخص شاید طایرشاه باشد که به جای نمایش به صورت مغلوب، شاپور را در ورود به قلعه همراهی می‌کند! این در شرایطی است که در سوی دیگر و در مطابقت با منبع مکتوب، مالکه در بالای قلعه در حال نظارهٔ پیروزمندی شاپور بزرگ در تصرف قلعهٔ پدرش یعنی طایر است. آنچه در این تصویر، حضور شاپور را از دیگر سپاهیان متمایز می‌کند، نه بزرگ‌نمایی در ابعاد، اندازه (شرح مقامی) یا حتی رنگ‌پردازی ویژه که کتابت نام وی در کنار پیکره است (ر.ک. تصویر ۵،۲). او تنها به‌سبب جای‌گیری در پیشاپیش سپاهیان بر دیگران برتری می‌جوید، اما با نادیده‌گرفتن نام وی، در بین دو شخصیت پیشگام در خط حملهٔ سپاه، شاید شخصیت تاج‌دار برای نمایش شاپور بزرگ مناسب‌تر است، چرا که به تعبیر شاعر، شاپور در آن برهه در بیست‌وشش سالگی و در مقام سلطنت بوده است. به لحاظ صوری نیز پادشاه مذکور با ابعاد بزرگ‌تری تصویر شده که ناشی از قرارگیری وی در پلان اول تصویر است و رنگ‌های لباس او در برابر پوشش جنگی جوان تازه بلوغ‌رسیدهٔ مجاورش که در صورتی شبیه به کسوت دیگر سپاهیان دون‌پایه با رنگ‌های بی‌فام تعریف شده با درخشندگی بیشتری نمود پیدا می‌کند. دربارهٔ مضمون داستانی نیز صرف‌نظر از نوشته‌های تصویر همچون نام مالکه، این قلعه می‌تواند هر یک از دژهای مشهور شاهنامه همچون رویین؛ بهمن، الانان یا... باشد که ممکن است هرکدام از دیگر پهلوانان شاهنامه آن را به تصرف درآورده باشد.

این مستندات، دال بر پیشی‌جستن مفهوم نسبت به مصداق در دو نسخهٔ قاجاری متأخر است. چنان‌که در تصویر ۶،۱ نیز که آن هم در قالب ترکیب‌بندی اریب ظاهر می‌شود تا بیش از پیش با موضع جنگ و اختلال هم‌سویی ایجاد کند، تمام سپاهیان در صورت مشابه به سبک هنر تصویری قاجار در پس یکدیگر قرار گرفته و صف‌آرایی کرده‌اند و به‌سبب پیروی از الگوی تصویری واحد، تمییز یکی از سایرین ممکن نیست (ر.ک. تصویر ۶،۲). آنچه در این تصویر نمود دارد بر میانسالی هیچ‌یک از پیکره‌های مصور گواهی نمی‌دهد و همه را در هیئت بالغ اما جوان به تجسم درآورده است. بر این قاعده تنها می‌توان متصور بود که توس به‌دلیل راهبری سپاه ایران در این جنگ در پیشاپیش لشکر قرار گرفته باشد. واضح آنکه دربارهٔ جزئیات داستانی جنگ پیش‌رو، نشان ویژه‌ای به نمایش درنیامده است، به‌طوری که می‌توان آن را به صف‌آرایی سپاهیان هر سرزمین تعبیر داشت که در فضایی سرسبز و در کنار نهری روان به انتظار ایستاده‌اند (جدول ۳). نتیجهٔ این طیف از تحلیل‌ها نشان می‌دهد که در نمونه‌های بررسی‌شده از کتاب‌آرایی عصر قاجار حتی در شیوهٔ نمایش یک سویهٔ سپاهیان خودی، جنگ و جنگاوری فارغ از نام و نشان تأثیرگذارترین شخصیت‌های آن، بیشتر به‌صورت یک مفهوم کلی به دست‌مایهٔ اصلی تصویرگری بدل شده است.

جدول ۳: مقایسهٔ نشانه‌های رزم در تصاویر ۵،۱ و ۶.۱ (نگارنده)			
تصویر		۵،۱. محاصرهٔ دژ طابر به دست شاپور ذوالاکتاف	۶،۱. حرکت سپاه توس در سرحد قلمروی توران‌زمین
شخصیت‌های اصلی داستان		شاپور ذوالاکتاف	
نشانه‌های موجود در متن ادبی		پادشاه جوان. با پوشش جوشن سیاه به هنگام نبرد	پهلوان ایرانی میان‌سال
نمود شخصیت‌های اصلی تصویر	شکل	شبیه به سایرین (حتی با درجهٔ اهمیت کمتر از همراهان)	شبیه به سایرین و تقریباً جوان
	رنگ	شبیه به سایرین (حتی با درجهٔ اهمیت کمتر از همراهان)	شبیه به سایرین
	اندازه	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)
	جهت‌مندی	قرارگیری در پیش‌زمینهٔ تصویر و در پیشاپیش سپاه	قرارگیری در پیشاپیش سپاه
فضاسازی داستانی پوشش نظامی سپاهیان		ترکیب‌بندی اریب	ترکیب‌بندی اریب
		پوشش نظامی سپاهیان	

نتیجه‌گیری

شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب، دو نسخهٔ دست‌نویس متأخر قاجاری هستند که همچون هر شاهنامهٔ مصور دیگر صفحات متعددی از تصویرگری آنها به تبعیت از فحوای این منظومهٔ حماسی، به موضوعات رزمی اختصاص یافته است و از این حیث بستر مناسبی برای مطالعه دربارهٔ چگونگی بازنمایی مضمون پیکار به شمار می‌روند. در پاسخ به پرسش اصلی این پژوهش مشخص شد که در این دو نسخه به تبعیت از ویژگی‌های سبکی تصویرسازی در عصر قاجار، کلیت ترکیب‌بندی تصویر و جزئیات آن همچون صورت‌پردازی اشخاص تابع قواعد خاص آن دوره است؛ اما به‌رغم پایبندی به این اصل، بزرگ‌نمایی به شیوهٔ شرح مقامی کمتر در نمود برجستهٔ اصلی‌ترین شخصیت‌های صحنهٔ کارزار به کار آمده و حضور ایشان به واسطهٔ پوشش یا نمود رنگی ویژه تمییز پیدا نکرده است. با این حساب بیش از هر چیز فضای داستانی همچون رویارویی، نبرد سپاهیان و درهم پیچیدن آنها، شمشیرهای آخته و در حرکت، تیر و کمان‌های کشیده‌شده و حتی سرهای بریده و بر زمین افتاده، مفهوم جنگ در شکل کلی را تداعی می‌کند. با این نگاه در تصاویر نمونه‌گیری شده از شاهنامهٔ داوری، با موضوع «نبرد اسفندیار و گرگسار»، «نبرد منوچهر و تور» و «محاصرهٔ دژ طابر به دست شاپور ذوالاکتاف»، هیچ نشانهٔ تصویری برای تمایز شخصیت‌های نام‌برده به‌کار نیامده، چنان‌که منوچهر بسیار شبیه به سایرین و ازجمله سپاه دشمن همچون شخصیت پیشاپیش آنها یعنی تور به تصویر درآمده است یا دژ موصوف در داستان شاپور ذوالاکتاف نیز در پس‌زمینه، فارغ از متن مکتوب در نگاره، یادآور بسیاری از دژهای اشاره‌شده در متن شاهنامه همچون رویین و بهمن است. حتی در برخی موارد صور تصویری نامناسب همچون ریش دوشاخ برای اسفندیار یا نمایش شاپور در هیئت نوجوانی تازه بلوغ‌یافته در تشخیص ایشان دشواری بیشتر ایجاد کرده است تا جایی که نقاش با استفاده از نوشته در تصویر، به سبک دورهٔ قاجار، شناخت ایشان را تسهیل کرده است. در شاهنامهٔ عمادالکتاب نیز که آکنده از داستان‌های الحاقی است، مجالس «نبرد رستم و تورانیان»، «لشکرکشی شاه قیروان» و «حرکت سپاه توس در سر حد قلمروی توران‌زمین» ازجمله مواردی هستند که موضوع نبرد را تجسم کرده‌اند. در جلوه‌های بصری این تصاویر نیز نه تنها نمودهای متداول همچون ریش دوشاخ، مغفر دیوسر و ببربیان رستم یا ویژگی‌های صوری گرشاسپ، خصایص متفاوت شاه قیروان و البته میان‌سالی توس از ایشان دریغ شده که متن ادبی نیز به‌دلیل پایبندنبودن به اصل شاهنامه و بهره‌مندی از اضافات، کمتر راه‌گشاست، اما به‌رغم تمام این کاستی‌ها،

شیوهٔ تصویرگری در هر سه مطلب مؤید صف‌آرایی سپاه نظامی و رویارویی با دشمن است. امری که در هر شش نگاره از طریق پوشش نظامی سپاهیان، قرارگیری در زاویهٔ اریب یا تقابل ایشان در دو سوی قاب و حتی پیچش و درهم‌تنیدگی آنها با یکدیگر حاصل می‌شود. با این حساب می‌توان مدعی بود در هر دو نسخهٔ قاجاری داوری و عمادالکتاب، حداقل در برخی موارد که نمونه‌هایی از آنها در این مطالعه بررسی شد، نمایش مفهوم کلی جنگ و جنگاوری به برجسته‌نمایی شخصیت‌های داستانی و انطباق امری آن ارجحیت داشته است، به‌طوری که صحنهٔ کارزار مصور، از این ظرفیت برخوردار است که ضمن تعلق به متن ادبی خاص خود، نمودی از بسیاری از جنگ‌های منظوم در متن شاهنامه و دشواری‌های سرانجام دادن به آن باشد. امید است سایر پژوهندگان با مطالعه در میراث از یادرفته و کمتر شهرت یافتهٔ هنر ایرانی، آن هم در چهارچوب نظری خاص، به نمود ارزش‌های نهادین آنها بپردازند.

پی‌نوشت

۱. محمدحسین سیفی (۱۳۵۵- ۱۲۷۷/ ۱۹۳۶- ۱۸۶۱) در خط نستعلیق استاد بود و شیوهٔ محمدرضا کلهر را دنبال می‌کرد و البته در نقاشی آبرنگ و سیاه‌قلم نیز طبع‌آزمایی کرد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۱۸).

۲. آقالطفعلی صورتگر شیرازی، نقاش و قلمدان‌نگار ایرانی (۱۲۸۱- ۱۲۲۰/ ۱۸۷۱- ۱۸۰۵) بیشتر با آبرنگ کار می‌کرد اما در نقاشی زیرلاکی و نقاشی رنگ‌روغن نیز چیره‌دست بود(همان: ۴۷۹).

۳. محمداسماعیل شیرازی از کاتبان گمنام سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم است.

۴. محمد داوری (۱۲۸۳- ۱۲۳۸/ ۱۸۶۷- ۱۸۲۳) سومین فرزند شاعر، خوشنویس و استاد بزرگ محمدشفیع وصال شیرازی است که خوشنویسی شاهنامه مشهور به داوری را عهده‌دار بود. درضمن دوازده نگاره در این نسخه به رقم او و یکی نیز به هنرمندی برادرش است. (کمالی‌سروستانی، ۱۳۸۲: ۲).

۵. میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک شیرازی، نقال‌باشی اواخر عهد قاجار، ریاست صنف سخنوران و نقالان را عهده‌دار بود و ادارهٔ نقابت دربار را سرپرستی می‌کرد. داستان مشهور امیر ارسلان، اثر اوست(نقیب‌الممالک، ۱۳۷۸: نه).

۶. دکتر میرزاعلی‌اکبر خان نفیسی مشهور به ناظم‌الاطبا کرمانی (۱۳۴۲- ۱۲۶۳ / ۱۹۴۲- ۱۸۴۷) پزشک، ادیب و دانشمند ایرانی اواخر عهد قاجار و مؤثر در امضای فرمان مشروطیت بود(نفیسی، ۱۳۴۳: پ).

۷. جنگ رستم با خاقان چین در نگارهٔ دیگری از همین نسخه، موضوع تصویرسازی قرار گرفته است.

۸. گرشاسپ اشاره‌شده در متن شاهنامه، پادشاه پیشداد، پسر زو است که نباید با گرشاسپ پهلوان، نیای بزرگ رستم به‌عنوان شخصیت محوری گرشاسپ‌نامهٔ اسدی طوسی اشتباه شود.

منابع

ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۶) «جلوهٔ شکل انسان در نقاشی دورهٔ قاجار»، **گلستان هنر**، ۳ (۳)، صص ۸۸- ۸۲.

اسدی طوسی، علی‌بن‌محمد (۱۳۵۴) **گرشاسپ‌نامه**، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: طهوری.

بخشنده، ندا (۱۳۸۵) **بررسی تحلیلی نگاره‌های شاهنامهٔ داوری**، رسالهٔ دکتری پژوهش هنر، به راهنمایی حبیب‌اللهی، دانشکدهٔ هنر و معماری، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳) **دایرةالمعارف هنر**، چاپ ۴، تهران: فرهنگ معاصر.

ـــــــ(۱۳۸۵) **نقاشی ایران**، چاپ ۵، تهران: زرین و سیمین.

پنجه‌باشی، الهه (۱۳۹۸) «مطالعهٔ نقاشی میرزابابا به‌عنوان هنرمند نقاش‌باشی در دورهٔ قاجار»، **پژوهش‌نامهٔ گرافیک و نقاشی**، ۲ (۳)، صص ۸۴- ۶۳.

پولیاکووا، آ. و رحیموا، ز. ی. (۱۳۸۱) **نقاشی و ادبیات ایرانی**، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.

تقوی، علی و رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۹) «تأثیر و حضور شاهنامه در برخی از هنرهای ایران»، **کهن‌نامهٔ ادب پارسی**، ۱ (۲)، صص ۱۳- ۱.

حسن‌زاده، محمدحسین (۱۳۹۰) «شبیخون در شاهنامه»، **فصل‌نامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی**، ۱۲ (۲۲)، صص ۱۳۰ – ۱۰۵.

حسینی‌راد، عبدالمجید و خان‌سالار، زهرا (۱۳۸۴) «بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور دورهٔ قاجار». **هنرهای زیبا**. (۲۳) صص ۸۶- ۷۷.

دانایی، لادن (۱۳۹۳) **مطالعهٔ سبک و روش‌های کار نگارگران دورهٔ قاجار با تأکید بر منتخب نگاره‌های آقالطفعلی صورتگر شیرازی در شاهنامهٔ داوری**، کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، به راهنمایی الیاس صفاریان، دانشکدهٔ هنر و معماری، تهران: دانشگاه پیام‌نور.

ده‌ده‌جانی، جواد و زارع ابرقویی، احمد (۱۳۹۷) «بررسی نقوش سپرهای جنگی در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی»، **دو فصل‌نامهٔ مطالعات هنر اسلامی**، ۱۴ (۳۲)، صص ۱۴۵- ۱۳۲.

رابینسون، ب. و. (۱۳۷۹) «نقاشی ایرانی در دورهٔ قاجار». **اوج‌های درخشان هنر ایران**، گردآوری ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، ترجمهٔ هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: آگه.

رضایی، عبدالعظیم. (۱۳۹۴) **گنجینهٔ تاریخ ایران**، جلد ۱۲، چاپ ۲، تهران: آسیم و پیکان.

ریگین، چارلز (۱۳۸۸) **روش تطبیقی فراسوی راهبردهای کمی و کیفی**، ترجمهٔ محمد فاضلی، تهران: آگاه.

سجادی‌فر، کلثوم و تجلی اردکانی، اطهر (۱۳۹۶) «شگرد فردوسی در توصیف صحنه و فضای رزم در شاهنامه»، **نهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی**، صص ۱۷- ۱.

سیمپسون، مری‌ینا شریو (۱۳۸۸) «شاهنامه در مقام متن و شاهنامه در مقام تصویر». **زبان تصویری شاهنامه**، به کوشش رابرت هیلن برند، ترجمهٔ سیدمحمد طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

شریفی حشمت‌آباد، بهروز (۱۳۹۴) **بررسی نگاره‌های رستم از منظر شمایل‌نگاری (از دورهٔ ایلخانی تا کنون)**، کارشناسی‌ارشد نقاشی، به راهنمایی بهنام کامرانی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، تهران: دانشگاه هنر.

شه‌کلاهی، فاطمه (۱۳۹۷) «بررسی رقم در آثار لطفعلی صورتگر شیرازی»، **پژوهش‌نامهٔ گرافیک و نقاشی**. ۱ (۱)، صص۵۰ – ۴۱.

صادقیان، محمدعلی و حسن‌زاده، محمدحسین (۱۳۸۷) «نوای رزم در شاهنامه». **نشریهٔ زبان و ادب فارسی**، دورهٔ جدید (۲۳)، صص ۲۲۱- ۱۹۹.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳) **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: پیروز.

صمدی، هاجر و لاله‌یی، نعمت (۱۳۸۸) **تصاویر شاهنامهٔ فردوسی**، تهران: فرهنگستان هنر.

عطارزاده، عبدالکریم و گلستان، آمنه (۱۳۹۷) «بررسی تطبیقی شیوه‌های خوشنویسی در نسخ خطی شاهنامه‌های رشیدا و داوری»، **دو فصل‌نامهٔ مطالعات تطبیقی هنر**، ۸ (۱۵)، صص ۹۹- ۸۵.

علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲) **همگامی ادبیات و نقاشی قاجار**، تهران: یساولی.

فالک، اس.جی. (۱۳۹۳) **شمایل‌نگاران قاجار**، ترجمهٔ علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.

فرتاش‌طلوع، غزاله (۱۳۹۴) **بررسی بصری تصویر زن در شاهنامهٔ طهماسبی و داوری**، کارشناسی‌ارشد تصویرسازی، به راهنمایی محمدرضا دادگر، پردیس بین‌المللی فارابی، تهران: دانشگاه هنر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۰) **شاهنامهٔ فردوسی بر اساس چاپ مسکو**، تهران: کارنامهٔ کتاب.

کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید (۱۳۹۰) **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران**، تهران: سمت.

کریمی، مجید (۱۳۹۷) «معرفی نسخهٔ شاهنامهٔ قاجاری در ماتناداران»، **فصل‌نامهٔ آرشیو ملی**، ۴ (۱)، صص ۱۸۷- ۱۷۸.

کمالی سروستانی، کوروش (۱۳۸۲) **مجالس شاهنامه**، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

کن‌بای، شیلا (۱۳۸۲) **نقاشی ایرانی**، ترجمهٔ مهدی حسینی، چاپ ۲، تهران: دانشگاه هنر.

کویر، محمود (۲۰۱۱) **بر بال سیمرغ: جستارهایی دربارهٔ شاهنامه**، آلمان: آیدا.

گرابار، الگ (۱۳۸۳) **مروری برنگارگری ایرانی**، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

گودرزی، مصطفی (۱۳۸۴) **تاریخ نقاشی ایران**، تهران: سمت.

مارزلف، اولریش (۱۳۹۰) **تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی**، ترجمهٔ شهروز مهاجر، تهران: نظر.

مافی‌تبار، آمنه (۱۳۹۹) «بازشناسی شمایل رستم در شش نگاره از شاهنامهٔ عمادالکتاب در سنجهٔ تطبیق نشانه‌های تصویری»، **رهپویهٔ هنر**، ۳ (۴)، صص ۷۳- ۶۳.

مافی‌تبار، آمنه و کاتب، فاطمه و حسامی، منصور (۱۳۹۷) «مقایسهٔ انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامهٔ عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم»، **هنرهای زیبا. تجسمی**، ۲۳ (۳)، صص ۴۰ – ۳۱.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات و مافی‌تبار، آمنه (۱۳۹۴) «مطالعهٔ تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامهٔ عمادالکتاب»، **دو فصل‌نامهٔ مطالعات تطبیقی هنر**، ۵ (۱۰)، صص ۱۳۹- ۱۲۱.

نفیسی، علی‌اکبر (۱۳۴۳) **فرهنگ نفیسی**، جلد ۱، تهران: خیام.

نقیب‌الممالک، محمدعلی (۱۳۷۸) **امیر ارسلان**، تهران: الست فردا.

همتی وینه، مسعود (۱۳۸۹) «بررسی تطبیقی تصاویر شاهنامهٔ بایسنقری با ادبیات حماسی شاهنامه»، **دو فصل‌نامهٔ نقش‌مایه**، ۳ (۵)، صص ۷۴- ۶۷.

Refrences:

Alimohammadi Ardekani, J. (2013) ***Harmony of Qajar Literature and Painting,*** Tehran: Yassavoli. (text in Persian)

Asadi Tousi, A. (1975) ***Garshasbnameh***. Edited by H. Yaghmaei, Tehran: Tahoori Publishers. (text in Persian)

Attarzadeh, A. & Golestan, A. (2018). "A Comparative Study of Calligraphy Styles in Shahnameh Manuscripts of Rashida and Davari", ***Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar***, 8 (15), Spring & Summer: 85- 99. (text in Persian)

Bakhshandeh, N. (2006). ***Analytical Study of Shahnameh Davari Illustrations***, Thesis in Art Research, Under Supervisor H. Ayatollahi, Ph.D. Faculty of Art and Architecture, Tehran: Tarbiat Modares University. (text in Persian)

Canby, Sh. (2003). ***Persian Painting***, Translated by M. Hoseyni (2nd ed), Tehran: University of Art. (text in Persian)

Dahdahjani, J. & Zare Abarghouei, A. (2018). "Studying the Motifs on Shields in Miniatures of Baysonghor and Shah Tahmasp Shahname", ***Scientific Quarterly Islamic Art***, 14 (32), Autumn & Winter, 132- 145. (text in Persian)

Danaei, L. (2015). ***Studying of Ghajar Age Painters Style with Emphasis on Mr. LotfAli Sooratgar Shirazi Chosen Painting in Epopee***, M.A. of Art Research, Under Supervisor E. Safaran, Faculty of Art and Architecture, Tehran: Payame Noor University. (text in Persian)

Ebrahimi Naghani, H. (2007). "Representation of Human Shape in Qajar Period Painting", ***Golestan-e Honar***, 3 (3), Autumn, 82- 88. (text in Persian)

Goodarzi, M. (2005). ***History of Iranian Painting from the Beginning to the Present***, Tehran: Samt Organization. (text in Persian)

Falk, S. J. (2014). ***Qajar paintings: Persian oil paintings of the 18th & 19th centuries***, Translated by A. Baharlou, Tehran: Peykareh. (text in Persian)

FartashToloue, Gh. (2016). ***Study on Image of Woman in Shahnameh (Tahmasbi and Davar)***, M.A. of Illustration, Under Supervisor M. Dadgar, Farabi International Campus, Tehran: University of Art. (text in Persian)

Ferdowsi, A. (2001). ***Shahnameh Ferdowsi Based on Moscow Edition,*** Tehran: Karnameketab. (text in Persian)

Grabar, O. (2004). ***Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting***, Tehran: Iranian Academy of Arts. (text in Persian)

Hassanzadeh, M. (2011). "Warfare in Shahnameh", ***Journal of Research in Persian Language and Literature (Kavoshnameh)***, 12 (22), Spring & Summer, 105- 130. (text in Persian)

Hemmati Vineh, M. (2010). "Comparative Study on Baysanghari Shahnameh Illustrations with Epic Literature of Shahnameh", ***Quarterly Journal of Visual Arts (Naghshmayeh)***, 3 (5), Spring & Summer, 67- 74. (text in Persian)

Hoseini Rad, A. & Khansalar, Z. (2005). "A Review of Illustrated Lithographic Books of the Qajar Period", ***HONAR-HA-YE-ZIBA***, (23), Autumn, 77- 86. (text in Persian)

Kamalisarvestani, K. (2003). ***Ferdowsi Shahnameh Album***, Shiraz: Farsshenasi Foundation. (text in Persian)

Karegar, M & Sarikhani, M. (2011). ***The Illumination in Islamic civilization of Iran***, Tehran: Samt Organization. (text in Persian)

Karimi, M (2018). "Introducing the Qajar Shahnameh (Version in Matnadaran)", ***National Archives Quarterly***, 4 (1), Spring, 178- 187. (text in Persian)

Kavir, M. (2011). ***On the Wings of Simorgh: Essays about Shahnameh***, Germany: Ayda. (text in Persian)

Mafitabar, A. (2021). "A Study on the Icon of Rostam in Six Persian Paintings of Emad al-Kottab Shahnameh from Comparative Visual Signs", ***Quarterly Journal of Visual Arts (Rahpooye Honar)***, 3(4), Winter. 63- 73. (text in Persian)

Mafitabar, A. & Kateb, F. Hessami, M. (2018). "A Comparative Study in the Idea of Monarchy in Several Paintings of Imad Al Kottab's Shahnameh from Rudolf Arnheim's Point of View", ***HONAR-HA-YE-ZIBA (HONAR-HA-YE TAJASSOMI)***, 23 (3), Autumn: 31-40. (text in Persian)

Marzolf, U. (2012). ***Narrative Illustration in Persian Lithographed Book***, Translated by Sh. Mohajer, Tehran: Nazarpub. (text in Persian)

Mousavi Lar, A. & Mafitabar, A. (2016). "Comparative Study in the Painting Components of Qajar Period and Emad al-Kottab Shahnameh", ***Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar***, 5 (10), Autumn & Winter, 121- 139. (text in Persian)

Naghibolmamalek, M. (1999). ***Amirasalan,*** Tehran: Alastefarad. (text in Persian)

Nafisi, A. (1964). ***Encyclopedia of Nafisi***, Vol. 1, Tehran: Khayyam. (text in Persian)

Pakbaz, R. (2004). ***Encyclopedia of Art*** (4th ed.), Tehran: Farhangmoaser. (text in Persian)

_____ (2006). ***Persian Paintings: from Ancient Times to the Present*** (5th ed.), Tehran: Zarrinosimin. (text in Persian)

Panjehbashi, E. (2020) "Studying the Role of Mirzababa in the Qajar Period as a Painter", ***Alzahra Research Journal of Graphic Arts & Painting***, 2 (3), Fall & Winter, 63- 84. (text in Persian)

Poliakova, A. & Rakhimova, Z. (2004). ***Miniatiura i Literatura Vostoka: Evoliutsiia Obraza Cheloveka***, Translated by Z. Feyzi, Tehran: Iranian Academy of Arts. (text in Persian)

Rabinson, B. W. (2000). "Persian Painting in the Qajar Period", ***Highlights of Persian Art***, Book Collecting by R. Ettinghausen & E. Yarshater, Translated by H. Abdollahi & R. Pakbaz, Tehran: Agahpub. (text in Persian)

Ragin, Ch. (2009). ***The Comparative Method: Moving Beyond Qualitative and Quantitative Strategies***, Translated by M. Fazeli, Tehran: Agahpub (text in Persian)

Rezaei, A. (2015). Treasure in Iranian History, Vol 12 (2nd ed.), Tehran: Nashrasimopeykan. (text in Persian)

Sadeghian, M. & Hassanzadeh, M. (2008). "The Song of War in Shahnameh", ***Journal of Prose Studies in Persian Literature***, (23), Spring, 199- 221. (text in Persian)

Safa, Z. (1954). ***Epic in Iran***, Tehran: Pirooz. (text in Persian)

Sajadifar, K. & Tjalli Ardekani, A. (2017). "Ferdowsi's Trick in Describing the Scene and Atmosphere of Battle in Shahnameh", ***9th National Conference on Persian Language and Literature Research***, 1- 17. (text in Persian)

Samadi, H. & Laleie, N. (2009). ***Illustrations of Ferdowsi Shahnameh***, Tehran: Iranian Academy of Arts. (text in Persian)

Shahkolahi, F. (2019). "The Study of Ragham in Lutf Ali Suratgar Shirazi's Works", ***Alzahra Research Journal of Graphic Arts & Painting,*** 1 (1), Fall & Winter, 41- 50. (text in Persian)

Simpson, M. Sh. (2009). "Shahnama as Text and Shahnama as Image: a Brief Overview of Recent Studies", ***Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings***, Collecting by R. Hillenbrand, Translated by S. M. Tabatabaei, Tehran: Iranian Academy of Arts. (text in Persian)

Sharifi Heshmatabad, B. (2015). ***A Comparative Study on Painting of Rustam from Iconography***, M.A. of Painting, Under Supervisor: B. Kamrani, Visual Arts Faculty, Tehran: University of Art. (text in Persian)

Taghavi, A. & Radfar, A. (2010). "The Effect and the Presence of Shahnameh in some of the Iranian Arts", ***Kohan-name-ye Adab-e Parsi***, 1 (2), Autumn & Winter, 1-13. (text in Persian)

پژوهشنامه گرافیک نقاش

مطالعهٔ تأثیرات صوری نسخهٔ الحشایش موجود در آستان قدس (قرن ۶) بر تصویرسازی نسخه‌های الحشایش مربوط‌به دورهٔ صفوی

چکیده

مقالهٔ پیش رو بخشی از رسالت خود را در معرفی شاخه‌ای از تصویرسازی می‌بینند که امروزه باعنوان تصویرسازی علمی مطرح است، چراکه هم‌زیستی و همراهی علم و هنر از دیرباز جزئی از شاخصه‌های پیشرفت هر تمدنی بوده و هست. عصر صفوی به‌عنوان یکی از پیشاهنگان تمدن ایرانی‌اسلامی بی‌شک قدم‌های ارزنده‌ای در حوزهٔ تصویرسازی علمی برداشته است. این پژوهش به تطبیق نسخه‌ای از الحشایش قرن ششم، محفوظ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی و سه نسخهٔ الحشایش عهد صفوی، محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، موزهٔ کاخ گلستان، موزهٔ سن پترزبورگ، می‌پردازد. مقاله در پی یافتن ارتباط صوری نسخه‌های متعدد الحشایش عهد صفوی و نحوهٔ تداوم سنت‌های تصویری این نسخه‌ها با منبع استنساخ در قرون پیشین است تا از آن طریق سیر تحول در شیوهٔ تصویرسازی علمی در تمدن ایرانی‌اسلامی را به دقت بررسی کند. روش تحقیق در این مقاله توصیفی‌تطبیقی است و گردآوری اطلاعات آن با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه مجازی موزه‌ها و کتابخانه‌ها صورت گرفته است. یافته‌های حاصل از پژوهش به شباهت‌های کتابت و تصویرسازی نسخه‌های متعدد عهد صفوی و نسخهٔ ماقبل، در قرن ششم پرداخته است. تصویرسازان نسخه‌های عهد صفوی ضمن تعهد به متن علمی و تصویرسازی‌های نسخهٔ آستان قدس در بسیاری موارد ناآشنا از خلاقیت و برداشت خود از متن کمک گرفته یا تصاویر نسخهٔ آستان قدس را عیناً استنساخ کرده‌اند و در موارد آشنا، مهارت خود را در بازآفرینی محیط اطراف به رخ کشیده و تغییراتی اندک را ایجاد کرده است.

واژگان کلیدی: الحشایش آستان قدس (قرن ۶)، دیوسکوریدس، تصویرسازی علمی، عهد صفوی.

ابوذر ناصحی
استادیار، گروه گرافیک و تصویرسازی، دانشکده هنر های تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).
a.nasehi@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۰۵-۰۶-۱۳۹۹
تاریخ پذیرش: ۱۲-۱۲-۱۳۹۹
1-DOI: 10.22051/pgr.2021.32823.1075

مقدمه

اگرچه مبدأ گیاه‌درمانی نامعلوم است، قدر مسلم این است که قدیمی‌ترین نوشته‌هایی که دربارهٔ استفاده از گیاهان به دست آمده، دربارهٔ فواید پزشکی آنها بوده است. در روزگاران گذشته، مردم رابطه‌ای نزدیک و غریزی با جهان طبیعی داشته‌اند و نه تنها از نظر مواد غذایی، بلکه برای درمان و تأمین سلامت خود به رستنی‌ها وابسته بودند. نیاکان ما ازطریق فرایندهای طولانی و تاحدودی خطرناک آزمون و خطا، دانش جامعی از کاربرد گیاهان دارویی را جمع‌آوری کردند و مردمی که غذای خود را از گیاهان و میوه‌های جنگلی تأمین می‌کردند، یاد گرفتند که چطور از خواص دارویی گیاهان برای معالجه و همچنین حفاظت مواد غذایی و نوشیدنی‌های زمستانی خود استفاده کنند. این دانستنی‌های ارزشمند که نسل به نسل منتقل می‌شدند، درواقع، عامل بقای نسل بشر و به‌خصوص جوامعی شدند که در مناطق دورافتاده، زندگی می‌کردند. استفاده از گیاهان برای درمان بیماری‌ها در این جوامع یک ضرورت بوده؛ زیرا که خدمات پزشکی و درمانی در دسترس بیشتر خانواده‌ها نبوده است.

ازجمله بنیان‌گذاران یونانیِ تأثیرگذار در علم گیاه‌شناسی و جانورشناسی، پزشک شهیر یونانی دیوسکوریدوس پدانیوس است. وی، پزشک، داروساز و گیاه‌شناس یونانی زمان نرون است. دیوسکوریدوس در قرن اول میلادی، حدود سال‌های ۴۰تا۹۰ میلادی، جراح ارتش نرون بود. حین سفرهای نظامی به بررسی گیاهان و جانوران برخی مناطق ازجمله ایتالیا، یونان، آسیای صغیر، اسپانیا و فرانسه پرداخت و تعداد زیادی از نمونه‌های معدنی، گیاهی و جانوری را جمع‌آوری کرد و در هر فرصت ممکن، به تحقیق دربارهٔ خواص درمانی نمونه‌های جمع‌آوری‌شده پرداخت و کتابی با عنوان ماتریا مدیکا را به رشتهٔ تحریر درآورد که در تمدن اسلامی به الحشایش شهرت یافت.

با ورود منابع علمی غرب ازجمله کتاب دیوسکوریدس به تمدن اسلامی، تصویرسازی این متون نیز توجه هنرمندان مسلمان را به خود جلب کرد. کتاب دیوسکوریدس بارها در تمدن اسلامی بازتولید و به دست هنرمندان هر دوره تصویرسازی شده است. ازآنجایی‌که کاتب و تصویرساز کتاب الحشایش در هر دوره برای استنساخ آن به نسخه‌های متأخترِ کتاب رجوع می‌کردند، می‌توان شباهت‌های صوری بسیاری را در نسخه‌های الحشایش در تمدن اسلامی مشاهده کرد. هرچند هنرمندان تصویرساز کتاب الحشایش در طول تاریخ، خود را متعهد به متن علمی و کپی‌برداری از کار پیشینیان خود می‌دانستند، این محدودیت مانع بروز و ظهور خلاقیت و شیوهٔ شخصی هنرمند نشده است.

توجه مردم در عهد صفوی به مفردات دارویی و پزشکی قدیم و همچنین پیشرفت در حوزهٔ کتاب‌آرایی و تصویرسازی منجربه فراهم‌آمدن نسخه‌های متعدد الحشایش در این دوره شده است. به نظر می‌رسد نسخهٔ الحشایش مجلس شورای اسلامی که تنها ۱۸ تصویر از آن در دست است، قدیمی‌ترین نسخهٔ الحشایش در عهد صفوی باشد که از قرن دهم به یادگار مانده است.

نسخهٔ دیگر الحشایش از قرن یازدهم، در موزهٔ کاخ گلستان نگهداری می‌شود و در کارگاه شهر مشهد و با حمایت منوچهرخان به ثمر رسیده است. این نسخه آخرین نسخه به زبان عربی از ترجمهٔ مهران‌بن‌منصور است که تابه‌حال یافت شده است. نسخهٔ دیگری به زبان فارسی از الحشایش در موزهٔ سن پترزبورگ نگهداری می‌شود که قرن دوازدهم در شهر مشهد، ترجمه و تصویرسازی شده است.

مقالهٔ حاضر به بررسی نسخهٔ الحشایش آستان قدس و سه نسخهٔ مرتبط در کتابخانهٔ مجلس، موزهٔ کاخ گلستان و موزهٔ سن پترزبورگ می‌پردازد که با توجه به نیاز موضوع پژوهش حاضر و همچنین با توجه به وجود تنها ۱۸ صفحه از یکی از نسخه‌ها (الحشایش مجلس) و کیفیت تصاویر در بقیهٔ نسخه‌ها، تعداد ۹ نمونه جهت تطبیق، به روش غیر احتمالی و انتخابی برگزیده شده است.

بررسی جایگاه نسخهٔ الحشایش آستان قدس (قرن ششم هـ. ق) در علم گیاه‌شناسی و جانورشناسی عهد صفوی می‌تواند هدف کلی این پژوهش باشد. اینکه تصویرسازی‌های این نسخه چه ویژگی‌ها و چه تشابه‌هایی به لحاظ روش هنری و سبک‌شناسی با نسخه‌های الحشایش پس از خود دارد، از ویژگی‌های این تحقیق است. بر این قرار شناسایی منبع استنساخ نسخه‌های الحشایش موجود در عهد صفوی دیگر هدف این مقاله است تا ازطریق بررسی تطبیقی تصاویر، نتایج تحقیق حاصل شود. با توجه به رویکرد کیفی این پژوهش، روش تحلیلی‌توصیفی بر پایهٔ تحلیل داده‌ها، برای دستیابی به اهداف و پاسخ به پرسش‌های پیش رو در این مقاله انتخاب شده است و گردآوری اطلاعات نیز در این پژوهش با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، اسنادی و پایگاه مجازی موزه‌ها و کتابخانه‌ها صورت گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

بیش از هزار سال استنساخ و تصویرسازی کتاب الحشایش در جهان اسلام، حکایت از پیشینهٔ غنی و وسیع کتاب دیوسکوریدس در غرب و شرق جهان دارد. در این مدت مسلمانان ازطریق ترجمه‌های متعدد و فراهم‌آوردن نسخه‌های الحشایش که متن علمی بیشتر آنها با نگاره‌های مرتبط همراه می‌شوند، تأثیر انکارناپذیری از کتاب دیوسکوریدس گرفته‌اند. نگارنده با سفر مطالعاتی به برخی کشورهای اروپایی چون اتریش، سوئیس، فرانسه و آلمان و مکاتبه با برخی از موزه‌ها ازجمله موزهٔ آستان قدس، موفق به جمع‌آوری حداقل ۱۵ نسخهٔ الحشایش از اروپا و آسیا شده است. نگارنده در طول مدت حدود ده سال به بررسی جنبه‌های مختلف نسخه‌های جمع‌آوری‌شده پرداخته و مقالات متعددی در این زمینه نگاشته است ازجمله:

۱. «نسخهٔ الحشایش کاخ گلستان (منوچهرخان) اوج تصویرسازی علمی در تمدن اسلامی»، مجلهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران، دورهٔ۲۲، شمارهٔ۳، پاییز۱۳۹۶. در این مقاله بر اهمیت نسخهٔ الحشایش کاخ گلستان از منظر زیبایی‌شناسی پرداخته شده است و مهارت تصویرساز در به تصویرکشیدن گیاهان بررسی شده است، هرچند نیم‌نگاهی به متن علمی کتاب نیز از ویژگی‌های مقاله است؛

۲. «مقایسهٔ تطبیقی تصویرسازی علمی نسخهٔ الحشایش آستان قدس رضوی با نسخه‌های الحشایش پیش از آن»، مجلهٔ مطالعات تطبیقی هنر، دورهٔ ۷، شمارهٔ۱۳،پاییز ۱۳۹۶. در این مقاله بر ارتباط نسخهٔ الحشایش آستان قدس با نسخه‌های پیش از آن تأکید دارد و تشابهات و تفاوت‌های نسخهٔ یونانی و اسلامی بررسی شده است؛

۳. «مقایسهٔ تطبیقی تصویرسازی علمی نسخهٔ الحشایش آستان قدس رضوی با تصاویر عینی گیاهان دارویی»، مجلهٔ نگره (تأییدیه مقاله). بررسی تطبیقی تصویرسازی علمی با نمونه‌های طبیعی گیاهان از اهداف این مقاله است؛

۴. «نگاهی به تصویرسازی علمی نسخهٔ الحشایش آستان قدس رضوی»، همایش نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی ۱۳۹۴. در این مقاله به بررسی نسخه‌شناسانهٔ الحشایش آستان قدس پرداخته شده است.

۵. «نقش خاندان قرچغای‌خان در پیشبرد هنرهای مکتوب قرن یازدهم شهر مشهد (بررسی موردی نسخهٔ الحشایش «کاخ گلستان: منوچهرخان»»، در مجلهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران، دورهٔ۱۹، شمارهٔ۳، پاییز ۱۳۹۳. در این مقاله به نقش مؤثر خاندان قرچغای‌خان در توسعهٔ علوم پرداخته و نسخه‌هایی چون الحشایش و صورالکواکب به عنوان نمونه بررسی شده است.

دربارهٔ اثر دیوسکوریدس تحقیقات تاریخی و علمی بسیاری در جهان وجود دارد که پژوهشگران ایرانی نیز دستی در آن داشته‌اند. پژوهشگرانی چون محمدتقی دانش‌پژوه (فهرست میکروفیلم‌های بنیاد خاورشناسی لنینگراد)، ایرج افشار (فهرست‌نویسی کتاب‌های خطی)، هوشنگ اعلم (دانشنامهٔ جهان اسلام و مقدمهٔ فاکسیمیله الحشایش)، غلامعلی عرفانیان (فهرست‌نویسی کتاب‌های خطی و مقدمهٔ فاکسیمیله الحشایش) و نجیب مایل هروی (نسخه‌شناسی) و بهنام کامرانی (رسالهٔ دکتری در زمینهٔ نقاشی گیاهان دارویی) نقش مهمی در شناساندن نسخه‌های الحشایش و علم گیاه‌شناسی در جهان اسلام داشته‌اند. در زمینهٔ ماهیت هنر اسلامی مقاله «نگارگری ایران فراتر از نظریات» در دو فصل‌نامهٔ علمی پژوهشنامهٔ گرافیک و نقاشی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، پاییز ۱۳۹۷ راه‌گشای این مقاله بوده است. استفادهٔ هم‌زمان از منابع دست اول و دست دوم در کنار تجربهٔ حرفه‌ای و آموزشی نگارنده در حوزهٔ تصویرسازی علمی پشتوانهٔ این پژوهش است.

سرگذشت کتاب الحشایش در تمدن اسلامی

کتاب الحشایش دیوسکوریدس، از منابع اصلی علم گیاه‌شناسی و جانورشناسی اسلامی است. بسیاری ازحکما و دانشمندان اسلامی کتاب الحشایش را به‌عنوان مرجعی شایستهٔ اعتماد در آثار خود استفاده کرده‌اند. این کتاب بارها در تمدن اسلامی ترجمه و استنساخ شده است. اولین ترجمه از کتاب دیوسکوریدس مربوط‌به دوران تمدن اسلامی، ترجمه‌ای است که حنین‌بن‌اسحاق قبل از سال ۲۵۰ هجری از یونانی به زبان سریانی انجام داده است.

ترجمهٔ مهم و معروف دیگر، یعنی مأخذ ترجمهٔ نسخهٔ الحشایش مشهد (آستان قدس) به دست مهران‌بن‌منصوربن‌مهران انجام شد که هر دو زبان سریانی و عربی را خوب می‌دانست و ترجمهٔ سریانی کتاب را استفاده کرد که حنین‌بن‌اسحاق انجام داده بود و آن را در دیار بکر در زمان شاه نجم‌الدین در حدود سال ۵۵۰ هجری قمری به زبان عربی ترجمه کرد (اعلم، ۱۳۸۳ : ۲۵).

نخستین کوشش برای ترجمهٔ فارسی کتاب دیوسکوریدس

به دست علی‌بن‌الشریف‌الحسینی در سدهٔ نهم هجری قمری به انجام رسید که از روی ترجمهٔ عربی مهران‌بن‌منصور و برای امیر رستم کوهدمی، از حاکمان محلی گیلان، در گذشته به ۸۹۳ هجری قمری، به فارسی ترجمه شده است.

ترجمهٔ فارسی دیگری هم، از آن غیاث‌الدین محمد رضوی است که احتمالاً در زمان سلطنت شاه عباس دوم صفوی(۱۰۷۷- ۱۰۵۲هـ. ق) انجام گرفته است. هوشنگ اعلم دربارهٔ کیفیت ترجمهٔ فارسی رضوی چنین می‌گوید: «ترکیبی از عیوب مزبور نسخهٔ اصلی با اشتباهات و خطاهای خود مترجم منتج‌به ترجمه‌ای شده است، غالباً لفظی و تابع نحو و جمله‌بندی عربی و در بعض موارد بی‌معنی یا گمراه‌کننده.» (اعلم، ۱۳۸۳: ۱۶-۱۵)

بررسی ارتباط نسخهٔ‌آستان قدس با سه نسخهٔ مجلس، کاخ گلستان و سن‌پترزبورگ

الحشایش آستان قدس نسخه‌ای است به قلم نسخ جلی خوش و عناوین موضوعات و اسامی نباتات با ۶۸۰ تصویر رنگین از گیاهان و نباتات و ۲۸۴ تصویر ازحیوانات بری و بحری که به‌ندرت در کنار بعضی از تصاویر اسامی آنها به زبان سریانی نیز مسطور است، مشتمل‌بر ۲۷۲ ورق متن و ۲۵ صفحهٔ قودیکس codex یا فهرست مطالب جمعاً ۲۸۵ برگ به طول ۴۶ و عرض ۲۹ سانتیمتر و غالباً ۱۹ سطری و به لحاظ اینکه چند ورقی از آخر آن ساقط است، نام کاتب و مصور و تاریخ و محل کتابت اگر مذکور بوده، فعلاً نامعلوم است. این نسخه به شمارهٔ ۷۰۵۹ در موزهٔ آستان قدس مشهد نگهداری می‌شود.

بسیاری از تاریخ‌دانان حوزهٔ علم، به‌ویژه طب دوران اسلامی بر این باورند که نسخهٔ آستان قدس جزء مهم‌ترین نسخه‌های الحشایش با ترجمهٔ مهران‌بن‌منصور در تمدن اسلامی است. نگارنده، نسخهٔ آستان قدس را منبع مستقیم یا غیرمستقیم استنساخ تعدادی دیگر از نسخه‌های الحشایش در ایران می‌داند. هرچند تعدادی از برگ‌ها ازجمله ترقیمهٔ کتاب مفقود شده است، اطلاعات خوبی از راه بررسی نسخهٔ آستان قدس و نسخه‌های بعد از آن که همگی از ترجمهٔ مهران‌بن‌منصور سود برده‌اند، به دست آمده است. مایل هروی (۱۳۷۸: ۴۷۲) درخصوص سرگذشت نسخهٔ آستان قدس معتقد است: «نسخهٔ مشهد در غرب ایران و به‌تعبیری دیگر در شرق جهان اسلام فراهم شده است، اما پس از چند قرن به شرق ایران آورده شده و در مشهد نگهداری شده است. اینکه نسخهٔ مشهد را در چه زمانی به مشهد آورده‌اند و اینکه چه کسی در انتقال این نسخه اهتمام داشته، برما پوشیده است، اما از قراین تاریخی می‌توان حدس زد که نسخهٔ یادشده در روزگار صفویان از غرب ایران به مشهد منتقل شده است. صفویان به پزشکی و مفردات طبی توجه داشته‌اند. بدیهی است که انتقال نسخه‌هایی چون الحشایش دیسقوریدس به پایتخت یا به دیگر مراکز حکمرانی آنان امری بدیهی است.»

توجه و اهتمام صفویان به اندوخته‌های دانش پزشکی و خواص درمانی گیاهان، سبب استنساخ دست‌کم سه نسخهٔ الحشایش در این دوره شده است. استنساخ نسخهٔ مجلس در قرن دهم و یازدهم، احتمالاً در دورهٔ شاه طهماسب اول، نسخهٔ کاخ گلستان درقرن یازدهم، دورهٔ شاه عباس اول، و نسخهٔ سن‌پترزبورگ در اواخر قرن یازدهم، دورهٔ شاه عباس دوم، ازجمله نسخه‌های فراهم‌شده از کتاب الحشایش دیوسکوریدس در عهد صفویه است.

به فرض استنساخ نسخهٔ مجلس در اواخر قرن دهم، می‌توان این نسخه را اولین تجربهٔ صفویان در استنساخ کتاب الحشایش دانست. علاقهٔ شاه طهماسب اول (۹۸۴-۹۳۰ هـ.ق) به تصویرگری و هنرهای مکتوب همچنین وجود احتمالی نسخهٔ الحشایش آستان قدس در دربار این پادشاه، چنانچه از وقف‌نامه استنباط می‌شود(شکل ۱)، در کنار میل روزافزون جامعه به دانش مفردات، از علل فراهم‌آمدن این نسخهٔ شاهانه است. شناخت ما از این نسخه فقط بر پایهٔ ۱۸ صفحهٔ باقی‌مانده از آن است. بررسی تطبیقی همین تعداد تصویر با نمونه‌های مشابه در نسخهٔ آستان قدس بر کپی بودن بی‌کم‌وکاست آن از روی نسخهٔ آستان قدس تأکید می‌کند.

به نظر می‌رسد نسخهٔ مجلس جزء دارایی‌های موروثی شاه عباس بوده و او این نسخه و نسخهٔ آستان قدس را به پایتخت جدیدش در اصفهان منتقل کرده است. نگارنده احتمال می‌دهد این دو نسخه یا حداقل نسخهٔ آستان قدس جزء کتاب‌هایی بوده که شاه عباس در سال(۱۰۱۷ هـ.ق) وقف بارگاه امام رضا (ع) کرده و به‌همراه تعداد زیادی از کتب مذهبی به مشهد فرستاده است.

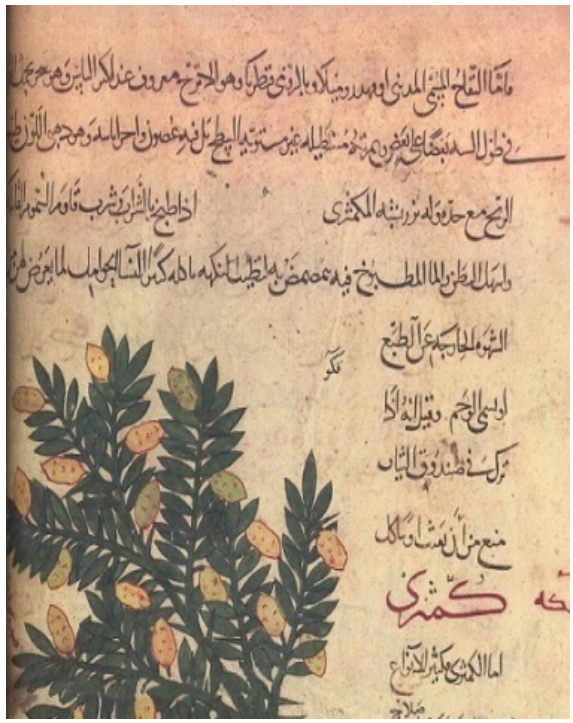
مایل هروی (همان: ۴۷۳) دربارهٔ وقف نسخهٔ آستان قدس چنین می‌گوید: «از وقف‌نامهٔ نسخهٔ مشهد چنین برداشت می‌شود که گویا نسخهٔ مشهد در عهد شاه طهماسب اول به پایتخت صفویه منتقل شده و شاه عباس صفوی آن را در(۱۰۱۷ هـ.ق) وقف «آستان مقدسهٔ رضوی» کرده است و به‌همین‌منظور برکت ثواب این وقف را متوجه روح شاه طهماسب دانسته است.»

تصویر ۱. تصویر «وقف‌نامه» در نسخهٔ *الحشایش*، برگ اول، محفوظ در موزهٔ آستان قدس، مشهد به شمارهٔ ۷۰۵۹، احتمالاً قرن هفتم هجری (مأخذ: متن چاپ تصویری نسخهٔ *الحشایش* دیوسکوریدس «آستان قدس مشهد»)

حضور نسخهٔ آستان قدس و احتمالاً نسخهٔ مجلس، باتوجه به وقف اغلب نسخه‌های علمی توسط شاه عباس، در شهر مشهد می‌تواند دلیلی بر شباهت‌های صوری این دو نسخه و نسخهٔ استنساخ‌شده در مشهد، نسخهٔ کاخ گلستان، در اوایل قرن یازدهم هجری باشد.

پس از آنکه محمدباقر حافظ، کاتب نسخهٔ کاخ گلستان، دست‌نویس‌اش را از الحشایش بر پایهٔ نسخهٔ آستان قدس در رمضان(۱۰۳۸هـ.ق) به پایان رسانید، نسخهٔ او همراه‌با نسخهٔ آستان قدس در دسترس تصویرساز، ملک‌حسین و احتمالاً شاگردان، قرار گرفت و او با توجه به نسخهٔ آستان قدس به ترسیم اَشکال و کشیدن تصاویر اهتمام ورزید. چون کاتب و تصویرساز نسخهٔ کاخ گلستان هم‌زمان با هم در فراهم‌کردن نسخهٔ کاخ گلستان همکاری نداشته‌اند، ازاین‌رو به اعتبار پیوند تصویر با متن علمی کتاب الحشایش، در نسخهٔ مذکور ناهماهنگی‌هایی بروز کرده است، به‌طوری که در بیشتر موارد در نسخهٔ کاخ گلستان، تصاویر به پایان بحث منتقل شده و به‌این‌صورت پیوند دیداری که خواننده در نسخهٔ آستان قدس میان تصویرسازی و متن علمی احساس می‌کند، در نسخهٔ کاخ گلستان وجود ندارد.

تمام تصویرسازی‌های نسخهٔ کاخ گلستان، به قیاس با تصویرسازی نسخهٔ آستان قدس، بسیار هنرمندانه فراهم شده تا جایی که می‌توان تصویرسازی‌های نسخهٔ کاخ گلستان را نمونه‌ای ممتاز از پیوند میان هنر و طبیعت دانست. تصاویر و اَشکال نسخهٔ کاخ گلستان در نیمهٔ نخست قرن یازدهم هجری کشیده شده است و پس از فراهم‌شدن تصاویر، نسخهٔ کاخ گلستان همراه نسخهٔ آستان قدس در اختیار محمدباقر حافظ قرارگرفته تا توضیحات مربوط به تصاویر و اَشکال را کتابت کند. ضمن بررسی ارتباط سه نسخهٔ آستان قدس، کاخ گلستان و سن‌پترزبورگ می‌توان گفت که تصویرسازی نسخهٔ کاخ گلستان در خراسان، یعنی مشهد، در قلمرو حکمرانی منوچهرخان بیگلربیگی و در حوزهٔ کار محمدباقر حافظ، فراهم شده باشد. به عقیدهٔ احمد منشی قمی رونق نسخه‌نویسی و نسخه‌آرایی در مشهد که با سکنی‌گزیدن عده‌ای از تصویرگران، جدول‌کشان و خوشنویسان هرات در مشهد، در قرن دهم هجری، به اوج خود رسید(۱۳۸۳: ۱۶۰-۱۴۱)، ازجمله دلایل فراهم‌آمدن چنین نسخهٔ شاهانه‌ای در کارگاه منوچهرخان (در مشهد) بوده است. از مواردی که بر کپی‌بودن نسخهٔ کاخ گلستان از نسخهٔ آستان قدس تأکید می‌کند، همانندی جاهای خالی در کتابت نسخه‌های یاد شده است. بیش از بیست مورد در نسخهٔ آستان قدس هست که ازسوی کاتب آن خالی گذاشته شده‌اند، بیشتر این موارد در اوراق پایانی



تصویر ۲. تصویر نمونهٔ۱: «جای خالی در متن» در نسخهٔ *الحشایش*، برگ ۶۳ پشت، محفوظ در موزهٔ آستان قدس، مشهد به شمارهٔ ۷۰۵۹، احتمالاً قرن هفتم هجری (مأخذ: متن چاپ تصویری نسخهٔ *الحشایش* دیوسکوریدس «آستان قدس مشهد»)

تصویر ۴. تصویر نمونهٔ۲ «جای خالی در متن» در نسخهٔ *الحشایش*، برگ ۵۳پشت، محفوظ در موزهٔ آستان قدس، مشهد به شمارهٔ ۷۰۵۹، احتمالاً قرن هفتم هجری (مأخذ: متن چاپ تصویری نسخهٔ *الحشایش* دیوسکوریدس «آستان قدس مشهد»)

تصویر ۳. تصویرنمونهٔ۱ «جای خالی در متن» در نسخهٔ *الحشایش*، برگ‌های۸۳ رو، محفوظ در کاخ گلستان به شمارهٔ ۲۲۵۱، قرن یازدهم هجری (مأخذ: متن چاپ تصویری نسخهٔ *الحشایش* دیوسکوریدس «کاخ گلستان»)

تصویر ۵. تصویر نمونهٔ۲ «جای خالی در متن» در نسخهٔ *الحشایش*، برگ‌های ۶۹پشت، محفوظ در کاخ گلستان به شمارهٔ ۲۲۵۱، قرن یازدهم هجری (مأخذ: متن چاپ تصویری نسخهٔ *الحشایش* دیوسکوریدس «کاخ گلستان»)

نسخهٔ آستان قدس دیده می‌شود. جای همهٔ این موارد در نسخهٔ کاخ گلستان خالی مانده و همان‌طور که در ترقیمهٔ نسخه در فصل اول دیدیم، خود محمدباقر بر این موضوع تأکید داشته است. برای روشن‌شدن نکتهٔ بحث‌شده، به نشان‌دادن دو نمونه بسنده می‌کنیم. (شکل۲ تا شکل۵)

وجود نسخهٔ الحشایش کاخ گلستان و نسخهٔ الحشایش آستان قدس در شهر مشهد همزمان با حضور و فعالیت غیاث‌الدین رضوی باعث شد تا او پیش از (۱۰۵۴ هـ.ق) در همان شهر کتاب الحشایش را به فارسی ترجمه کند.

غیاث‌الدین رضوی که از فضلای مشهد بود، در پایان ترجمه‌اش در برگ ۱۷۰ خود را «تراب عتبه مرتضوی» خواند: «تمام شد این کتاب الحشایش که اصل او حکیم دیسقوریدس به یونانی جمع نموده و از آن به سریانی نقل شد و از سریانی در زمان یکی از ملوک فارس به عربی نقل شده است و تراب عتبه مرتضوی غیاث الدین رضوی به فارسی نقل نموده است.» (مایل هروی،۱۳۷۸: ۵۰۱)

ترجمهٔ نسخهٔ فارسی الحشایش در زمانی نزدیک به روزگار فراهم‌شدن نسخهٔ کاخ گلستان انجام شده است و این نکته‌ای است که پیوند آن را به نسخه‌های آستان قدس و کاخ گلستان تأیید می‌کند، به‌ویژه که به‌لحاظ حوزهٔ جغرافیایی نیز این پیوند تأیید می‌شود، به‌طوری‌که هم دو نسخهٔ آستان قدس و کاخ گلستان در مشهد بوده و هم مترجم فارسی در مشهد می‌زیسته است.

مایل هروی معتقد است که نسخهٔ کاخ گلستان که در زمرهٔ اموال منوچهرخان از خاندان شاه عباس صفوی بوده، بعد از مرگ منوچهرخان به پایتخت منتقل شده و از آن طریق در عصر قاجار به کتابخانهٔ سلطنتی آنان در تهران رسیده است (همان: ۴۷۶).

ترجمهٔ فارسی کتاب الحشایش از غیاث‌الدین محمد رضوی است که احتمالاً در زمان سلطنت شاه عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ هجری) انجام گرفته و نسخهٔ مصور رنگین آن به شمارهٔ ۱۴۳ در کتابخانهٔ انستیتوی مطالعات شرقی فرهنگستان علوم روسیه، شعبهٔ سن‌پترزبورگ نگهداری می‌شود (دیوسکوریدس، ۱۳۸۳، مقدمهٔ اصفهانی، ۱۶-۱۵).

این نسخه را کاتبی ناشناس از روی کتاب الحشایش در جمادی‌الثانی(۱۰۶۸ هجری) استنساخ کرده و شامل ۴۹۰ تصویر رنگی است. میکروفیلم تصاویر نسخهٔ الحشایش سن‌پترزبورگ به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه ثبت و به شمارهٔ ۴۳۱۳ در بخش میکروفیلم‌های کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران نگهداری می‌شود.

براساس یادداشتی در صفحهٔ اول سمت راست، تاریخ سوم جمادی‌الاول (۱۱۱۴ هـ.ق)، چهار صفحه از این دست‌نویس مفقود شده است. در یادداشت دیگری در این نسخه نیز به مالکیت این نسخه توسط محمدولی قاجار در خراسان اشاره شده است. محمدولی، متولد یکم شوال (۱۲۰۳ هـ.ق)، سومین پسر فتحعلی شاه قاجار است که از طرف پدر به حکومت خراسان منصوب شد (Beschaouch 254 :2009,).

گمان می‌رود نسخهٔ سن‌پترزبورگ در اصفهان نسخه‌برداری و ترسیم شده باشد، چراکه فیگورهای انسانی به شیوهٔ مکتب اصفهان در نیمهٔ قرن هفدهم و یازدهم تزیین شده است، ولی برخی از تصاویر گیاهان به‌طرز شگفت‌آوری متأثر از مکتب تصویرگری هند است.

در نسخهٔ الحشایش فراهم‌شده از متن ترجمهٔ فارسی غیاث‌الدین رضوی، نسخهٔ سن‌پترزبورگ، در اواخر قرن یازدهم می‌توان تأثیرات نسبی از دو نسخهٔ آستان قدس و کاخ گلستان را مشاهده کرد. به نظر می‌رسد تصویرساز نسخهٔ سن‌پترزبورگ هر دو نسخهٔ آستان قدس و کاخ گلستان را مشاهده کرده است. مایل هروی معتقد است که پیوند نسخهٔ سن‌پترزبورگ به لحاظ تصویرسازی با نسخهٔ آستان قدس بیشتر است تا با نسخهٔ کاخ گلستان (همان:۵۰).

نکتهٔ شایستهٔ تأمل، وجود تفاوتی آشکار میان شیوه و فرم‌های تصویرسازی‌شده در دو نسخهٔ کاخ گلستان و سن‌پترزبورگ است که تقریباً هم‌زمان، با فاصلهٔ زمانی حدود ۳۰ سال، فراهم شده‌اند. آن‌چنان‌که نسخهٔ کاخ گلستان به شیوه و مکتب هنری مشهد قرن یازدهم تصویرسازی شده و نسخهٔ سن‌پترزبورگ به شیوهٔ مکتب هنری اصفهان.

نگارنده وجود دو مکتب هنری متفاوت در بازتولید دو نسخهٔ الحشایش را فاصلهٔ جغرافیایی محل استنساخ یا تفاوت مراکزی می‌داند که هنرمندان هر یک از نسخه‌ها در آن پرورش یافته‌اند. هنرمند نسخهٔ کاخ گلستان در کارگاه مشهد و به تأثیر مکتب هنری هرات و گورکانیان هند بوده و این در حالی است که هنرمند نسخهٔ سن‌پترزبورگ آموزش‌دیدهٔ مکتب هنری اصفهان است. بر این قرار، احتمالی هرچند اندک وجود دارد که نسخهٔ سن‌پترزبورگ از روی نسخهٔ کاخ گلستان و در پایتخت صفویان فراهم آمده یا هنرمندانی از مکتب هنری اصفهان آن را در مشهد از روی دو نسخهٔ آستان قدس و کاخ گلستان تصویرسازی کرده باشند.

به نظر می‌رسد جهت تحلیل بهتر تأثیرات صوری نسخهٔ آستان قدس بر نسخه‌های عهد صفوی بررسی چهار نمونه از کتاب الحشایش در نسخه‌های متعدد خالی از فایده نباشد. بر این قرار نگارنده نمونه‌های موردی را به‌همراه تعدادی بیشتر از تصاویر در جدولی در پایان مطالب ارائه کرده است تا مصادیق پژوهشی در تصاویر بررسی شود.

ایرسا

«ریشهٔ گیاهی است که نمای برگ‌های آن همچون برگ‌های سوسن دشتی است، اما درازا و پهنای بیشتری دارد. شکوفه‌های آن هم مانند شکوفه‌های سوسن دشتی و رنگ آنها آبی آسمان‌گون یا همچون رنگین‌کمان

است. البته باید دانست که سوسن دشتی به رنگ‌های گوناگونی همچون سفید، زرد و کبود یافت می‌شود و تنها، ریشهٔ سوسن آسمان‌گون را ایرسا می‌نامند. بهترین گونهٔ ایرسا آن است که سخت و پرمایه باشد، سوراخ‌دار و میان‌تهی نباشد، سراسر آن گره‌دار، خوشبو و همچون گونه‌ای باشد که در مقدونیه و ایلوریقی، گردآوری می‌شود؛ زیرا این‌گونه از ایرسا، پرمایه، توپر و سفت است و ساییدن، شکستن یا جداکردن لایه‌های آن، دشوار است. افزون‌بر ویژگی‌های یادشده، باید گونه‌ای از ایرسا را برگزید که رنگ آن به سرخی روشن و درخشان گرایش داشته، بوی خوشی از آن برخیزد. ویژگی‌های دارویی: همهٔ گونه‌های ایرسا، گرمی‌زا و لطیف‌کننده هستند.» (دیوسقوریدس،۱۳۹۱: ۱/ ۵۵)

بر طبق متن علمی، گیاه سوسنی را ایرسا می‌نامند که شکوفهٔ آن به رنگ آبی (لاجوردی) باشد. این رنگ در نسخهٔ آستان قدس، مجلس در نمایش ایرسا به‌کار رفته است، ولی در نسخهٔ کاخ گلستان به سرخی تمایل بیشتری دارد که نشانهٔ کیفیت برتر این‌گونه از ایرسا است و در متن، البته به‌صورت کلی، بر آن تأکید شده است.(جدول ۱)

جدول ۱: تصاویر ایرسا در نسخهٔ *الحشایش* آستان قدس و سه نسخهٔ عهد صفوی (منبع: نگارنده)

الف. تصویر گیاه «ایرسا» در نسخهٔ *الحشایش*، محفوظ در موزهٔ آستان قدس، مشهد به شمارهٔ ۷۰۵۹، احتمالاً قرن ششم هجری. (مأخذ: متن چاپ تصویری نسخهٔ *الحشایش* دیوسکوریدس «آستان قدس مشهد»)

ب. تصویر گیاه «ایرسا» در نسخهٔ *الحشایش*، محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، تهران، به شمارهٔ ۸۹۳۰۵، احتمالاً قرن نهم و دهم هجری (مأخذ: کپی تصاویر دریافتی از کتابخانهٔ مجلس از تمام صفحات نسخه)

ج. تصویر گیاه «ایرسا» در نسخهٔ *الحشایش*، برگ ۲۴ پشت، محفوظ در کاخ گلستان به شمارهٔ ۲۲۵۱، قرن یازدهم هجری. (مأخذ: متن چاپ تصویری نسخهٔ *الحشایش* دیوسکوریدس «کاخ گلستان»)

د. تصویر «ایرسا» در نسخهٔ *الحشایش*، پایین صفحه، محفوظ در کتابخانهٔ انستیتوی مطالعات شرقی فرهنگستان علوم روسیه، شعبهٔ سن پترزبورگ، به شمارهٔ۱۴۳، اواخر قرن ۱۱ هـ. (مأخذ: میکروفیلم شمارهٔ ۴۳۱۳ مخزن نسخه‌های خطی کتابخانهٔ دانشگاه تهران)

تصویرسازی گیاه ایرسا در نسخهٔ سن‌پترزبورگ بسیار ماهرانه است، ولی تصویرساز در ترکیب عناصر بصری پا را فراتر گذاشته و با اضافه‌کردن پروانه حس و حال خاصی به صحنه‌ای علمی داده است. این نوع شیوهٔ برخورد در هیچ یک از نسخه‌های الحشایش مشاهده نمی‌شود؛ چراکه در این نسخه‌ها سعی بر آن شده که تمامی اجزای تصویر مطابق متن دیوسکوریدس تصویرسازی شوند.

نکتهٔ دیگر آنکه در تمامی نسخه‌های الحشایش، در این پژوهش، گیاه ایرسا جزء اولین نمونه‌های بررسی شده است. فرم شکوفه‌های گیاه در دو نسخهٔ آستان قدس و مجلس که بی‌گمان منبع استنساخ نسخهٔ کاخ گلستان به شمار می‌روند، نوک‌تیز و در هم تنیده طراحی شده‌اند و حال آنکه در نسخهٔ کاخ گلستان شکوفهٔ ایرسا منعطف با نوکی منحنی ترسیم شده که در کنار تغییر شکل جوانهٔ مرکزی از حالت سه پر به یک پر تغییراتی ساختاری در طراحی گیاه ایجاد کرده است. این تفاوت‌ها دو چندان می‌شود، آنجایی‌که تصویرساز نسخهٔ کاخ گلستان شاخه‌ای در سمت راست گیاه به‌همراه جوانه اضافه کرده است. در قسمت ریشهٔ گیاه نیز تفاوت رنگی نسخهٔ کاخ گلستان با نسخه‌های پیشین توجه مخاطب را به این قسمت جلب می‌کند، چراکه خواص گیاه و نام دارو مربوط به ریشهٔ گیاه است. نکتهٔ مهم در نسخهٔ سن‌پترزبورگ توجه ناکافی تصویرساز در نمایش ریشهٔ گیاه است که احتمالاً از اشراف کم او به متن علمی یا نگاه متفاوت او در تصویرسازی علمی حکایت دارد. به نظر می‌رسد تعهد تصویرساز به متن علمی از مؤلفه‌های اصلی تصویرسازی علمی است که در نسخهٔ سن‌پترزبورگ کمرنگ شده است. در نسخهٔ کاخ گلستان، طراحی گیاه و نحوهٔ نمایش برگ‌ها با پرداز، به‌صورت توده‌های بافت‌دار، از دید قوی و فکر لطیف و زیبای تصویرساز خبر می‌دهد. استفاده از پرداز در ایجاد این گیاه نمونهٔ زیبایی از نورپردازی است. تاریکی‌های انتهای برگ‌ها و نور نوک برگ‌ها، تاریکی در اجزا و شکاف‌ها، نمونه‌های بارزی از نورپردازی در این اثر است. استفاده از خط با تندی و کندی آن، برای نمایش پیچیدگی‌های گیاه، نشانهٔ مهارت در اجرای این طرح است.

بطباط

«این گیاه که به زبان یونانی به نام‌های گوناگونی شناخته می‌شود و نیازی به یادآوری آنها نیست، دارای ساقه‌های فراوان باریک و نرمی است که همچون ساقه‌های گیاه ثیل بر روی زمین گسترده شده و گره‌های زیادی دارند. برگ‌های این گیاه همچون برگ‌های سذلب بوده اما اندکی درازتر و نرم‌ترند و بر کنار هر برگ، یک دانه یافت می‌شود که بر پایهٔ همین ویژگی، آن را به نام گونهٔ نر می‌شناسند. گل‌های این گیاه سفید و یا بنفش می‌باشد. برگ‌های این گیاه، قبض‌کننده هستند، افشرهٔ آنها برای درمان دفع اخلاط خونی از دهان سودمند بوده، ترشحات ناهنجار دستگاه گوارش را هم بند می‌آورد، برای درمان دفع ادرار چکه‌چکه‌ای سودمند است.» (دیوسقوریدس،۱۳۹۱، ۴/ ۷-۶)

نکته‌ای که بررسی گیاه بطباط را اهمیت می‌بخشد، زاویهٔ دید از بالا در تصویرسازی گیاه در نسخهٔ آستان قدس است. ازآنجایی‌که در اکثر تصاویر موجود از کتاب الحشایش زاویهٔ دید از روبه‌رو است، این تغییر ناگهانی و نگاه از بالا نقش به‌سزایی در جذابیت صوری کتاب ایفا کرده است و به‌نوعی حس گسترده‌شدن گیاه بر روی زمین را القا می‌کند و این قابلیت همان چیزی است که در تصویرسازی این گیاه در نسخهٔ کاخ گلستان و سن‌پترزبورگ دیده می‌شود. هنرمند مسلمان ازطریق به‌کارگیری علم ریاضیات و همچنین ساده‌سازی عناصر طبیعی، نگاه متفاوتش را به جهان پیرامون نشان داده است. هرچند این شائبه وجود دارد که ساده‌سازی، راهی است برای پوشاندن ضعف‌های هنرمند مسلمان در طراحی واقع‌گرا از طبیعت.

فرم ستاره‌ای گیاه بطباط ازطریق تقارن در پنج محور شکل گرفته است. هرچند وجود تقارن در اکثر تصاویر گیاهی و برخی جانوران، بین دو گونه از یک نوع یا جانور نر و ماده، دیده می‌شود، ولی فقط در یک محور اتفاق افتاده است. گفتنی است، نظم و دقتی در طراحی صورت نگرفته است. نسخهٔ آستان قدس یکی از دقیق‌ترین و زیباترین فرم‌های اسلیمی حاصل از تقارن چندمحوری گیاه بطباط است. هرچند نسخهٔ سن‌پترزبورگ و کاخ گلستان همین مسیر را طی کرده‌اند، در جزئیات و همچنین فرم ستاره در مرکز اختلافاتی دیده می‌شود که حاصل اختلاف سلیقهٔ تصویرگران است. در نسخهٔ سن‌پترزبورگ همانند نسخهٔ علمی هم‌عصر خود، تقارن گیاه در چهار محور تکرار شده است، با این تفاوت که فرم ستاره‌مانند گیاه در مرکز به‌دلیل حدود کادر مدنظر، با حرکت به سمت بیرون تبدیل به فرم مربع شده است.

بلسان

ترجمهٔ فارسی محمد طباطبایی از ترجمهٔ عربی مهران‌بن‌منصور از کتاب الحشایش (دیوسکوریدس) درخصوص گیاه بلسان: «بزرگی و اندازهٔ این درخت، همانند درخت مراره الفیل یعنی فیلزهرج می‌باشد. اما برگ‌های

سذاب داشته، رنگ آنها گرایش بیشتری به سفیدی دارد و زیباترند. تنها رویشگاه این درخت، دشت کم‌دامنه‌ای در سرزمین یهود می‌باشد. نهال‌های این گیاه از نظر بلندی، ستبری و نازکی شاخه‌ها، ناهمگن بوده، کوچک‌ترین گونهٔ آن را که دارای شاخه‌های باریک و نازکی است به نام نهال کوچک درویده می‌نامند؛ زیرا باتوجه به کوچکی و نازکی شاخه‌ها و تنهٔ درخت، اندام‌های آن، به آسانی چیده و گردآوری می‌شوند. اما شیرابهٔ بلسان، هنگام برآمدن ستارهٔ کلب جبار، این‌چنین به‌دست می‌آید که پوست درخت بلسان را با نیشتری آهنین می‌شکافند و شیرابه‌ای را که اندک‌اندک بیرون می‌آید و هر ساله بیش از شش تا هفت کوزه نیست، گردآوری می‌کنند و همان‌جا به بهای دو برابر سنگینی آن از طلا می‌فروشند. بهترین شاخه‌های درخت بلسان آن است که تازه، باریک و نازک، ناهموار، به رنگ سرخ آذرگون و خوشبو باشد و بوی روغن بلسان از آن برخیزد. روغن بلسان گرمی‌زای نیرومندی است، چشم‌ها را پاک و بینایی را نیرومند می‌سازد.» (دیوسقوریدس،۱۳۹۱، ۱/ ۹۲-۸۹)

در تصویر بلسان از نسخهٔ الحشایش کاخ گلستان تعاملات هنری بین ایران و هند به چشم می‌خورد(شکل ۳-۱) هر چند روح حاکم بر این نگاره کاملاً ایرانی است. هنرمند نسخهٔ کاخ گلستان همچنان خود را در کپی‌برداری از نسخه‌های پیشین الحشایش ازجمله نسخهٔ آستان قدس متعهد می‌داند و به ناگزیر این ویژگی‌های هنر هندی ازطریق نسخهٔ منبع منتقل شده است. اگرچه شرایط حاکم بر آن دوره و روابط حسنهٔ سیاسی و فرهنگی بین ایران و هند در انتقال فرم‌های هندی بی‌تأثیر نبوده است. فرم گیسوان مرد نشسته(شکل۷)، تیرگی پوست بدن و نوع پوشش فیگورهای انسانی، ازجمله تأثیرات هنر هندی است.

تصویر ۷. تصویر «گرفتن شیرهٔ درخت بلسان» و تصویر بزرگنمایی‌شده از فرد نشسته در سمت چپ در نسخهٔ *الحشایش*، برگ ۳۲ پشت، محفوظ در کاخ گلستان به شمارهٔ ۲۲۵۱، قرن یازدهم هجری (مأخذ: متن چاپ تصویری نسخهٔ *الحشایش* دیوسکوریدس «کاخ گلستان»)

از نکات توجه‌برانگیز در ترکیب‌بندی عناصر بصری در صفحه، استفادهٔ مناسب و خلاقانه از نوارحاشیهٔ پایین صفحه جهت قراردادن ظرف ذخیرهٔ صمغ گیاه بلسان است. در تمامی نسخه‌های ارائه‌شده در این پژوهش، افراد، بین دو درخت بلسان جای گرفته‌اند. هنرمند نسخهٔ کاخ گلستان ازطریق جابه‌جاکردن مرد نشسته، از سمت راست درخت به سمت چپ، سلیقهٔ خود را در صفحه‌آرایی کتاب به‌خوبی نشان داده است.

در این تصویر، قسمت‌هایی از بدن با خط قلم‌گیری شده که نقاط قوت و قدرت است؛ شانه‌ها، آرنج، زانوها، ساعد

و کپل. خطوط، زمانی که در لباس حرکت می‌کنند، محو می‌شوند. در قلم‌گیری چروک لباس از تندی و کندی استفاده شده است. به‌این‌صورت که برای لبهٔ چروک لباس از خط کلفت استفاده شده و سپس خط، نازک شده و محو می‌شود. در تصویرگری این دوره، صورت‌ها فرم گرد و سه‌رخ دارد که با چشمان بازتر نسبت‌به مکاتب قبلی کار شده است. صورت، پشت بینی، گونه‌ها، پشت چشم‌ها و زیر لب، اندک پردازی خورده و سعی شده ضمن داشتن احساس آرامش در چهره، ویژگی‌های سنی چهره نمایان و صورت حجم‌پردازی شود.

پرداز ماهرانه با رنگ‌های تیره در صورت و دست‌ها، قلم‌گیری دقیق در خطوط بیرونی و درونی، نشان‌دادن چین و چروک لباس با خطوط موازی و استفادهٔ مناسب از خطوط کند و تند، از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این نسخه نسبت‌به دیگر نسخه‌ها است. هنرمند در تصویرسازی درخت بلسان، کم‌وبیش راه پیشینیان را رفته و ابتکار کمتری به خرج داده است. در بررسی نسخهٔ ناقص مجلس، می‌توان به شباهت کامل و بی‌کم‌وکاست تصویرسازی «گرفتن شیره از درخت بلسان» در این نسخه و نسخهٔ آستان قدس پی برد. با توجه به ویژگی‌های فیزیکی و تکنیکی نسخهٔ مجلس که متأخرتر از نسخهٔ آستان قدس به نظر می‌رسد، می‌توان چنین استنباط کرد که نسخهٔ مجلس از روی نسخهٔ آستان قدس کار شده است.

اقاقیا

«این درختچه که در کشور مصر می‌روید، خاردار است و خیلی بلند یا کوتاه نیست، شاخه‌های راست و ایستاده‌ای ندارد، گل‌های سفید و میوه‌هایی همچون ترس سفیدرنگ دارد که درون پوشینه جای دارند. اقاقیا، از نظر ویژگی دارویی، قبض‌کننده و سردکننده است و افزون‌بر اینکه برخی از داروهای چشم را با آن می‌آمیزند، برای ساختن داروهای بهبوددهنده ماشرا، نمله، کبودی پدیدآمده از سرمازدگی اندام‌ها، گوشت نابه‌جای کنار ناخن‌ها، زخم‌های دهان و فیستول گوشهٔ فراخ چشم به‌کار می‌رود. اما صمغی که از این درختچهٔ خاردار به دست می‌آید، بهترین‌اش آن است که نمایی همچون کرم داشته، رنگ آن درخشان همچون آبگینه باشد.» (دیوسقوریدس،۱۳۹۱، ۱/ ۲۲۳-۲۲۰)

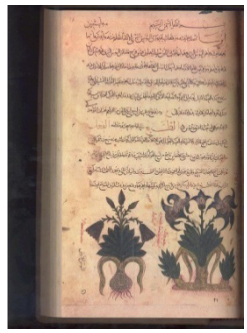
به نظر می‌رسد تصویرسازی درختچهٔ اقاقیا در نسخهٔ کاخ گلستان از روی نسخهٔ آستان قدس کار شده است. هنرمند در این اثر سعی کرده تمام اجزای گیاه را بی‌کم‌وکاست از روی متن علمی تصویرسازی کند. بر این قرار محدودیت‌هایی در اِعمال سلیقهٔ هنرمندانه وجود داشته است و تصویر گیاه عجیب به نظر می‌رسد. هنرمند سعی کرده ازطریق ایده‌های خلاقانه در حوزهٔ ترکیب‌بندی و صفحه‌آرایی برای اثر خود جذابیت ایجاد کند. بده‌بستان متن علمی و تصویر گیاه در صفحه، طریقهٔ ورود تصویر درختچه به گسترهٔ تعیین‌شده، محل قرارگرفتن ریشه‌ها زیر حاشیهٔ قسمت پایین صفحه که گویی ریشه‌ها در درون زمین قرار گرفته‌اند، همه از مواردی هستند که جذابیت صوری اثر را افزایش داده‌اند.

تصویر صمغ تهیه‌شده از گیاه اقاقیا در پایین صفحهٔ هر دو نسخهٔ آستان قدس و کاخ گلستان دیده می‌شود. در اکثر نسخه‌های الحشایش، هنرمندان، گیاهان صمغ‌دار را همراه ظروف تصویرسازی کرده‌اند. این ظروف نحوهٔ نگه‌داری صمغ حاصل از گیاه را نشان می‌دهند. درخصوص درختچهٔ اقاقیا با توجه به توضیح دیوسکوریدس دربارهٔ شکل ظاهری صمغ، هنرمند آن را به‌صورت کرمی در خود پیچیده در پایین ریشهٔ گیاه، تصویرسازی کرده است.

در نسخهٔ کاخ گلستان، به‌دلیل کوچک‌بودن فضای پیش‌بینی‌شده برای درختچه در صفحه و لزوم تصویرکردن ریشه، ساقه و برگ‌ها، تصویرگر احساس کرده اگر تمام اجزای گیاه را در فضای مدنظر لحاظ کند، درخت کوچک می‌شود. بر این قرار، ترجیح داده است از فضای مرکزی فقط برای تصویرکردن برگ‌ها استفاده کند و ریشه و ساقه را خارج از کادر تعیین‌شده، تصویر کرده است. چنین فرایندی در نمونه‌های دیگری از گیاهان نسخهٔ کاخ گلستان مشاهده شد و جزء ویژگی‌های نسخهٔ کاخ گلستان نسبت‌به سایر نسخه‌های این کتاب محسوب می‌شود. در هیچ‌یک از نسخه‌های مطالعه‌شده چنین رابطهٔ بصری بین متن و تصویر صورت نگرفته است. در نسخهٔ آستان قدس، کمبود فضا ازطریق کج‌کردن و واژگونی گیاهان، مرتفع شده، چراکه قطر یک مربع به نسبت ۱/۳ واحد بزرگ‌تر از اضلاع است. البته بخشی از گیاهان در نسخهٔ آستان قدس در مرحلهٔ صحافی برش خورده‌اند.

کمبود فضای اثر در نسخهٔ سن‌پترزبورگ ازطریق پُرکردن تمام فضای داخل کادر قابل مشاهده است. هنرمند از کمترین امکان به منظور نشان‌دادن تمام اجزای گیاه استفاده کرده و چنانچه جای خالی دیگری یافته، با استفاده از تصویر گیاهان نامشخص پُر کرده است. نداشتن تقارن درخت از ویژگی‌های این تصویرسازی است.

جدول ۲: تصاویر برخی از گیاهان کتاب *الحشایش* در نسخهٔ آستان قدس (قرن ۶) و سه نسخهٔ عهد صفوی
(منبع: نگارنده)

نام تصویر	نسخهٔ *الحشایش* آستان قدس (قرن هفتم)	نسخهٔ *الحشایش* مجلس (قرن دهم)	نسخهٔ *الحشایش* کاخ گلستان (اوایل قرن یازدهم)	نسخهٔ *الحشایش* سن‌پترزبورگ (اواخر قرن یازدهم)
ایرسا				
قسط				
اذخر				
سلسان				

روباه				
خشخاش				
اقاقیا				
سلجم ، شلغم ، لفت				
بطباط				

نتیجه‌گیری

این پژوهش، توجه و اهتمام انسان عصر صفوی به اندوخته‌های دانش پزشکی و مفردات دارویی خود را در بازتولید دست‌کم سه نسخهٔ شاهانه از الحشایش دیوسکوریدس در این دوران نشان می‌دهد. بسیاری از حکما و دانشمندان اسلامی کتاب الحشایش را به‌عنوان مرجعی مطمئن در آثار خود استفاده کرده‌اند. این کتاب بارها در تمدن اسلامی ترجمه و استنساخ شده است. تأثیرگذارترین ترجمه از کتاب دیوسکوریدس در ایران نسخهٔ الحشایش آستان قدس از آنِ مهران‌بن‌منصور است، این ترجمه منبع استنساخ بسیاری از نسخه‌های الحشایش در تمدن اسلامی است. به نظر می‌رسد، کتابت و تصویرسازی تمامی نسخه‌های الحشایش عهد صفوی، نسخهٔ مجلس شورای اسلامی، کاخ گلستان و سن‌پترزبورگ، از روی نسخهٔ آستان قدس انجام شده باشد. تقارن در کنار ساختار منسجم نگاره‌ها حکایت از هندسهٔ زیربنایی دقیقی در تصویرسازی نسخهٔ الحشایش دارد. ترکیب‌بندی‌های آثار به تبع تغییر در موضوع، گستره و ساختار نگاره با تغییر همراه است و خطوط رهنمون‌گر اغلب به‌گونه‌ای قرار گرفته‌اند که یک نظام تک‌کانونی و گاه بر مبنای خطوط شعاعی و شکل لوزی را به‌صورت تک‌پلانی در صفحه به نمایش گذاشته است. استنساخ نسخهٔ مجلس در قرن دهم و یازدهم، احتمالاً در دورهٔ شاه طهماسب اول، نسخهٔ کاخ گلستان درقرن یازدهم، دورهٔ شاه عباس اول، و نسخهٔ سن‌پترزبورگ در اواخر قرن یازدهم، دورهٔ شاه عباس دوم، ازجمله نسخه‌های فراهم‌شده از کتاب الحشایش دیوسکوریدس در عهد صفویه است. به نظر می‌رسد نسخهٔ آستان قدس به‌عنوان قدیمی‌ترین نسخهٔ ترجمهٔ مهران، منبع تمامی نسخه‌های عهد صفوی باشد. کپی بی‌کم‌وکاست صفحات باقی‌ماندهٔ نسخهٔ مجلس از نسخهٔ آستان قدس تأییدی بر این مدعاست. از نسخهٔ مجلس فقط ۱۸ صفحه وجود دارد. بررسی‌های تاریخی و نسخه‌شناسانه در کنار شباهت‌های صوری این فرضیه را اثبات می‌کند. تصویرساز نسخهٔ مجلس تعهد خود را در استنساخ دقیق از نسخهٔ آستان قدس دانسته و مسیری مشابه پیشینیان در پیش گرفته است؛ هرچند مهارت در طراحی و استفاده از رنگ‌های پیچیده از ویژگی‌های تصویرساز نسخهٔ الحشایش مجلس است. بر پایهٔ مستندات و بررسی تصاویر نسخهٔ کاخ گلستان از روی نسخهٔ آستان قدس کتابت و تصویرسازی شده است. کاتب نسخهٔ الحشایش متن نوشتاری در نسخهٔ آستان قدس را بی‌کم‌وکاست کپی کرده است. محمدباقر الحافظ، کاتب نسخهٔ کاخ گلستان، حتی در انتقال جاهای خالی نوشتار نسخهٔ آستان قدس به نسخهٔ کاخ گلستان دقت کرده است. تصویرساز نسخهٔ کاخ گلستان ضمن تعهد به متن علمی و تصویرسازی‌های نسخهٔ آستان قدس در بسیاری موارد خلاقیت و مهارت خود را در بازآفرینی محیط اطراف به رخ کشیده و تغییراتی اندک را ایجاد کرده است. ظرافت و اهتمام در طراحی و توجه بیشتر به قسمت‌های اشاره‌شده در متن علمی، آنجایی‌که از تمامی امکانات بصری در جلب توجه مخاطب استفاده کرده است، حکایت از آشنایی تصویرساز با متن می‌کند. ترکیب‌بندی‌های متنوع و چیدمان مناسب همچون درخت اقاقیا سبب فرآهم‌آمدن نسخه‌ای فاخر از الحشایش در عهد صفوی شده است. حضور نسخهٔ آستان قدس، هنگام فراهم‌آمدن نسخهٔ کاخ گلستان در شهر مشهد و هم‌چنین افتادگی برخی صفحات نسخهٔ آستان قدس در کنار قدمت آن، دلایل دیگری بر این نتیجه‌گیری است که منبع استنساخ نسخهٔ کاخ گلستان، نسخهٔ آستان قدس است. نسخهٔ سن‌پترزبورگ در فاصلهٔ زمانی اندک، بعد از نسخهٔ کاخ گلستان فراهم آمده است. شیوهٔ اجرا و فرم‌ها در این نسخه شباهت شایان تأملی به مکتب هنری اصفهان عهد صفوی دارد. هنرمند نسخهٔ سن‌پترزبورگ ضمن تأثیرپذیری فراوان از نسخهٔ آستان قدس و کاخ گلستان ارادت چندانی به متن علمی نشان نمی‌دهد. او که مسیری متفاوت از پیشینیان در پیش گرفته، بیشتر سلیقهٔ زیبایی‌شناسی انسان عهد صفوی را نمایندگی می‌کند. نگاه تزئینی و ترکیب‌بندی‌های یک‌دست تفاوت‌های صوری آشکار بین نسخهٔ سن‌پترزبورگ و نسخهٔ کاخ گلستان را نشان می‌دهد و حکایت از تفاوت در اصول تصویرسازی علمی دو مکتب اصفهان و مشهد عهد صفوی دارد.

جدول ۳: شباهت‌ها و تفاوت‌های صوری نسخهٔ *الحشایش* آستان قدس (قرن ۶) با سه نسخهٔ *الحشایش* عهد صفوی (منبع: نگارنده)

نسخه‌های *الحشایش* عهد صفوی	شباهت	تفاوت
نسخهٔ *الحشایش* مجلس (قرن ۱۰)	- کپی بی‌کم‌وکاست در طراحی و ترکیب‌بندی نمونه‌های گیاهی و انسانی - رنگ‌آمیزی یکسان با کمی تفاوت که احتمالاً بر اثر مرور زمان ایجاد شده است. - جاگذاری یکسان نمونه‌ها در صفحه - کتابت یکسان	- جدول‌کشی - دورگیری دقیق‌تر
نسخهٔ *الحشایش* کاخ گلستان (قرن ۱۱)	- کپی‌برداری در اغلب نمونه‌های گیاهی و جانوری و انسانی - رنگ‌آمیزی مشابه در تعداد اندکی از نمونه‌ها - جاگذاری مشابه در برخی از نمونه‌ها در صفحه - کتابت یکسان	- جدول‌کشی - دورگیری و پرداز دقیق - رنگ‌آمیزی متفاوت برخی نمونه‌ها - جاگذاری متفاوت بسیاری از نمونه‌ها در صفحه - طراحی برخی از نمونه‌ها
نسخهٔ *الحشایش* سن‌پترزبورگ (قرن ۱۲)	- کپی‌برداری در تعداد اندکی از نمونه به‌خصوص موارد ناآشنا	- جدول‌کشی - جاگذاری متفاوت نمونه‌ها در صفحه - ترکیب‌بندی متفاوت نمونه‌ها - طراحی در اغلب موارد - رابطهٔ اندک بین متن و تصویر در برخی از نمونه ها - کتابت فارسی

در پایان براساس جدول ۳ می‌توان به این نتیجه رسید که گذر زمان باعث ایجاد تفاوت‌هایی آشکار در استنساخ نسخه‌های عهد صفوی از نسخه‌های اولیه شده است. آن‌چنان‌که تصویرگران به‌مرور تعییراتی اندک در برخی نمونه‌ها ایجاد کرده‌اند و درنهایت از مبانی اصلی تصویرسازی علمی فاصله گرفته‌اند. هرچند نسخهٔ مجلس (قرن ۱۰) در نمونه‌های به‌جامانده، دارای بیشترین شباهت صوری با نسخهٔ آستان قدس (قرن ۶ و ۷) است؛ این شباهت‌ها در نسخهٔ کاخ گلستان (قرن ۱۱) اندک شده و درنهایت در نسخهٔ سن‌پترزبورگ (قرن ۱۲) به حداقل خود می‌رسد و جای خود را به تزیئناتی می‌دهد که ارتباط چندانی با متن علمی ندارد.

منابع

اعلم، هوشنگ (۱۳۸۳) **الحشایش. «مقدمه» در تصویر نسخه الحشایش / دیوسکوریدس (دیوسقوریدس)، «نسخه کاخ گلستان»**، ترجمهٔ مهران‌بن‌منصوربن‌مهران، تهران: موزهٔ ملی تاریخ علوم پزشکی جمهوری اسلامی ایران.

دیوسکوریدس، پدانیوس (۱۳۹۱) **الحشایش**، ترجمهٔ مهران‌بن‌منصوربن‌مهران، با مقدمهٔ غلامعلی عرفانیان، به‌کوشش ادارهٔ مخطوطات کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی، مشهد: سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.

دیوسقوریدس، پدانیوس آنازربی (۱۳۹۱) **دیوسقوریدس (حشایش)**، ترجمهٔ محمود طباطبایی، ۵ جلد، دانشگاه علوم پزشکی تهران.

دیوسکوریدس (۱۳۹۲) **الحشایش: (هیولی‌الطب فی‌الحشائش و السموم)**، تألیف پداتیوس‌دیوسکوریدس عین زربی (متوفی حدود ۹۰ م)، ترجمهٔ عربی از اصطفن‌بن‌بسیل، حنین‌بن‌اسحاق، اصلاح ابوعبدالله حسین‌بن‌ابراهیم‌بن‌حسین‌بن‌خرشید طبری‌ناتلی، به کوشش یوسف بیگ باباپور. تهران: سفیر اردهال.

عرفانیان، غلامعلی (۱۳۷۰) **فهرست کتب خطی کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد آستان قدس رضوی**، جلد ۱۹، کتب طیب، مشهد: آستان قدس رضوی، کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد.

قهرمان، احمد (۱۳۸۴) «تاریخ شناخت گیاهان دارویی»، **کیهان فرهنگی**، شمارهٔ ۲۲۵، ۲۹- ۲۲.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۸) **سایه‌به‌سایه**، دفتر مقاله‌ها و رساله‌های عرفانی، ادبی و کتاب‌شناختی، تهران: گفتار.

منشی قمی، احمد (۱۳۸۳) **گلستان هنر**، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

References:

Alam, H. (2002). ***Al- Hashayesh. "Introduction" in the Image of the Marginal Version / Dioscorides (Dioscorides), "Golestan Palace version"***, (Mehran Ibn Mansour Ibn Mehran, Trans.) Tehran: National Museum of the History of Medical Sciences of the Islamic Republic of Iran. (text in Persian)

Dioscorides, P. (2012). ***Al- Hashayesh.*** (Mehran Ibn Ben Mansour Ibn Mehran, trans. Gh. Erfanian, Ed.). Mashhad: Organization of Libraries, Museums, and Documentation Center of Astan Quds Razavi. (text in Persian)

Dioscorides, P. (2012). ***Dioscorides (Hashayesh)***, (M. Tabatabai, Trans.). Tehran University of Medical Sciences. (text in Persian)

_____ (2013). ***Al- Hashayesh***. (Istifan Ibn Basil, Hnyn Ibn Ashaq, Abu Abdullah Hussein, Ibn Ibrahim, Ibn Hussein, Ibn Khurshid Tabari Natali, trans.).(Y. Babapur, ed.)Tehran: Safir-e Ardehal. (text in Persian).

Erfanian, Gh. (1991). List of Books in the Library of the Center and the Center of the Documents of the Holy Qur'an (vol. 19). Mashhad: Astan Quds Razavi, Central Library and Documentation Center. (text in Persian)

Ghahreman, A. (2002). ***History of Medicinal Plants.*** Cultural Universe, (225)22-29. (text in Persian)

Kossak, S. (1983). ***Indian Court Painting 16th-19th Century***. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Mayele Heravi, N. (1999). ***Saye be Saye***, Office of Mystical articles, Treatises, Literary, and Scholarly Books, Tehran: Sokhan. (text in Persian)

Mazal, O. (1999). ***Griechisch-römische Antike,*** Akademische Druck- u, Verlagsanstalt.

Monshi Ghomi, A. (2004). *Golestan-e- Honar*. (A. Soheili Khansari, Ed.)Tehran: Manouchehri. (text in Persian)

caused obvious differences in the reproduction of the Safavid versions from the original versions. As illustrators have gradually made little changes to some of the examples, they have ultimately distanced themselves from the basic tenets of scientific illustration. However, the Majlis version (10th century) in the surviving examples bears the most formal resemblance to the Astan Quds version (6th and 7th centuries). These similarities are diminished in the version of Golestan Palace (11th century) and finally reach their minimum in the version of St. Petersburg (12th century) and give way to decorations that have little to do with the scientific text.

Keywords: Al-Hashayesh Astan Quds, Pedanius Dioscorides, scientific illustration, Safavid era

Arabic translation of the Syriac liturgical edition by Hunayn Ibn Ishaq (260-194 AD), which was originally by Pedanius Dioscorides the physician, botanist, and pharmacologist Greek on foods and health and especially simple drugs, mineral, animal and especially plant. In this paper, we try to introduce this version of the exquisite analyzing imagery from the perspective of science and art and its impact on subsequent editions of the special edition of the Safavid era i.e. Al-Hashayesh House, Al-Hashayesh Golestan Palace, and Al-Hashayesh of Petersburg. The most influential translation of Dioscorides› book in Iran is the Al-Hashish version of Astan Quds by Mehran Ibn Mansour, this translation is the source of reproduction of many Al-Hashish versions in Islamic civilization. It seems that all the manuscripts and illustrations of the Safavid era, the version of the Islamic Consultative Assembly, Golestan Palace, and St. Petersburg, were written and illustrated from the copy of Astan Quds. The symmetry along with the coherent structure of the drawings indicates the precise underlying geometry in the illustration of the marginal version. The composition of the works changes as a result of the change in the subject, scope, and structure of the painting, and the guidelines are often arranged in such a way that a monoclonal system, sometimes based on radial lines and rhombus shape, is displayed on the page as a single plan. Reproduction of the Majlis version was done in the 10th and 11th centuries, probably in the period of Shah Tahmasb I; the Golestan Palace version in the 11th century, the period of Shah Abbas I; and the St. Petersburg version in the late 11t century, the period of Shah Abbas II; It seems that the version of Astan Quds, as the oldest version of Mehran›s translation, is the source of all the copies of the Safavid era. An unrestricted copy of the remaining pages of the Majlis version of the Astan Quds version confirms this claim. There are only 18 pages of the parliamentary version. Historical and typological studies along with formal similarities prove this hypothesis. The illustrator of the Majlis version considers his commitment to be an exact copy of the Astan Quds version and has taken a similar path to his predecessors; however, the skill in designing and using complex colors is one of the hallmarks of the Majlis al-Hashish version of the illustrator. Based on the documents and review of the images, the version of Golestan Palace has been written and illustrated from the version of Astan Quds. The author of the Al-Hashaish version has copied the text of the Astan Quds version directly. From the endowment letter of the Mashhad version, it is understood that the Mashhad version was transferred to the Safavid capital during the reign of Shah Tahmasb I and Shah Abbas Safavid dedicated it to the «Holy Astan of Razavi» in (1017 AH) and therefore noticed the reward of this endowment. Mohammad Baqir Al-Hafez, the scribe of the Golestan Palace version, has even been careful in transferring the blanks of the text of the Astan Quds version to the Golestan Palace version. The illustrator of the Golestan Palace version, while committing to the scientific text and illustrations of the Astan Quds version, in many cases has shown his creativity and skill in recreating the surrounding environment and has made small changes. Delicacy and diligence in designing and paying more attention to the parts mentioned in the scientific text, since it has used all visual facilities to attract the audience›s attention, indicates the illustrator›s familiarity with the text. Various compositions and proper arrangements, such as the acacia tree, have led to the production of lavish versions of al-Hashish in the Safavid era. The presence of Astan Quds' copy when the copy of Golestan Palace was provided in Mashhad and also the fall of some pages of Astan-e-Quds copy along with its antiquity are other reasons for concluding that the source of reproduction of Golestan Palace copy is Astan-e-Quds' copy. The St. Petersburg version was provided shortly after the Golestan Palace version. The method of execution and forms in this version bears a remarkable resemblance to the Isfahan School of Safavid Art. The artist of the St. Petersburg version, while being greatly influenced by the Astan Quds and Golestan Palace versions, does not show much devotion to the scientific text. Taking a different path from his predecessors, he mostly represents the human aesthetic taste of the Safavid era. The decorative look and uniform compositions show the obvious formal differences between the version of St. Petersburg and the version of Golestan Palace and indicate the difference in the principles of scientific illustration of the two schools of Isfahan and Mashhad in the Safavid era. In the end, based on Table 3, it can be concluded that the passage of time has

Study of the Formal Effects of the Al- Hashayesh Version in Astan Quds on the Illustration of Al- Hashayesh Versions Related to the Safavid Period

Abstract:

The present article sees part of its mission in introducing a branch of illustration that is known today as a scientific illustration because the coexistence and association of science and art have long been part of the characteristics of the progress of any civilization. The Safavid era, as one of the pioneers of Iranian-Islamic civilization, has undoubtedly taken valuable steps in the field of scientific illustration. The Al-Hashayesh_the indelible mark of Pedanius Dioscorides, a famous Greek philosopher_is the major source of Botany, and Zoology in Islam. Many Islamic scholars and scientists have used Al-Hashayesh as a reliable reference book in their works. This book has been in the Islamic civilization, translation, and transcription. The most important is the translation of the book Pedanius Dioscorides for M. Ben Mansour In the sixth century and the governor of Diyarbakir in West Iran. Many historians in the field of science, especially medicine of the Islamic era, believe that the version of Astan Quds is one of the most important manuscripts translated by Mehran Ibn Mansour in Islamic civilization. The author considers the Astan Quds version as a direct or indirect source of reproduction of a number of other versions of Al-Hashish in Iran. Although a number of pages, including the translation of the book, have been lost, good information has been obtained by examining the Astan Quds version and later versions, all of which have benefited from Mehran Ibn Mansour›s translation. In the Illustrated version of Astan Quds, some images committed to the version of the source are copied unchanged (and possibly the lack of visual dominance over the animal and plant samples) and some others are drawn according to the visual tastes of the artist. The author of this comparative study has gained historical images in the description and analysis of the results. The version of Mashhad has been provided in the west of Iran i.e. the east of the Islamic world, but after a few centuries, it was brought to the east of Iran and kept in Mashhad. It is not known when the copy of Mashhad was brought to Mashhad and who was responsible for transferring it, but from historical evidence, it can be inferred that the copy was transferred from western Iran to Mashhad during the Safavid period. The Safavids paid attention to medicine and medical content. It is obvious that the transfer of copies such as Al-Hashish Disqorides to the capital or other centers of their rule is obvious. The Al-Hashayesh Ben Mansour bin Mehran Mehran did the

Abouzar Nasehi
Assistant Professor, Department of Graphics and Illustration, Faculty of Visual Arts, University of Arts Isfahan, Iran. (Corresponding Author).
a.nasehi@aui.ac.ir

Date Received: 2020-08-26
Date Accepted: 2021-03-02

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.32823.1075

clear stylistic differences, both series of illustrations depict battle scenes in almost the same fashion: They use the same shapes, forms, colors, proportions, and other formal elements for the soldiers of both sides in every scene, which makes the armies indistinguishable and even hinders the recognition of the main characters, namely the army leaders. For this reason, any given battle scene illustration from the books not only depicts its related part of the story but can also fit the description of many other Shahnameh battle scenes and represent the struggles to win those wars. In the studied scenes, a general depiction of warfare is preferred to subjectivization of the story, and the subject matter or the main characters cannot be discerned from the illustrations alone and require familiarity with the content of the source text.

Keywords: Qajar, Persian Painting, Davari Shahnameh, Emad ol-Kottab Shahnameh, Epic Persian Painting

this formalist comparison, the study shows how stylistically unique each version depicts a given battle scene while remaining faithful to the source text. The significance of the study is that while warfare is the principal theme in the Shahnameh, its artistic manifestations, especially in the form of miniature illustrations, have been studied less than its material elements, such as the weaponry used in the battles. Furthermore, the true value of the Emad ol-Kottab Shahnameh has long been overshadowed by the Davari version, which is often mistakenly regarded as the last Qajar handwritten Shahnameh; therefore, this study is an influential step towards a better examination and introduction of both books. The study's approach is to compare their illustrations, as comparison of works of visual art can reveal their formal merits more accurately. The research question is: "How and based on what elements can we identify the themes and main characters in the battle scene illustrations from the Davari and the Emad ol-Kottab versions of the Shahnameh?" In terms of purpose, the research is developmental, and in terms of method, it is a comparative and historical study that analyzes a set of particular cases. The data was collected from existing text and images, and the statistical population consisted of the illustrated battle scenes from the two Shahnameh versions. Of these illustrations, three from each book were selected through stratified random sampling, and each artwork was paired with a compositionally similar one selected from the other book. The studied illustrations from the Davari Shahnameh are the work of Agha Lotf-Ali Suratgar Shirazi and are stylistically closer to those from the Emad ol-Kottab version. The artworks depict hand-to-hand combats, charging armies, and battlefield victories, making the studied set thematically diverse. In this qualitative study, the control variable was the representations of warfare, and the dependent variable was the artistic style and constituent formal elements (e.g. shapes, colors, proportions, and atmosphere) of those representations. The study found that the artworks from both books follow Qajar illustration conventions in terms of composition as well as drawing style of faces and some other elements; however, they deviate from those rules by not distinguishing the main characters by giving them distinct outfits or marking them with special colors. The actions and elements in the scenes, such as the clash and entanglement of armies, brandishing of swords, ready-to-release bows, and arrows, and even severed heads on the ground, create a generic picture of warfare. The selected illustrations from the Davari Shahnameh - titled "The Battle of Esfandiyar and Gorgsar", "The Battle of Manuchehr and Tur," and "The Siege of Castle Tayer by Shapur Zol'aktaf" - demonstrate the aforementioned qualities. The titular characters are not visually distinguished in any way: for instance, Manuchehr is depicted very much like the others, including the enemy soldiers and even his rival Tur; and Castle Tayer, placed in the background in the Shapur Zol'aktaf illustration, resembles many of the other castles in the Shahnameh, such as castles Ruyin and Bahman, and is only identifiable by the text included in the illustration. In some cases, inappropriate depiction of characters, such as Esfandiyar with a forked beard and Shapur as a just-turned-teenager boy, makes them even more difficult to recognize, insofar as the artist had to write their names in the illustration (as was common in the Qajar era) to aid their identification. In the Emad ol-Kottab Shahnameh, which features many stories later added to the original epic, the scenes of "The Battle of Rostam and the Turanians", "The Campaign of the King of Kairouan," and "The Army of Tus Moves along the Border of Turan-Zamin" are among those that depict warfare. The main characters in these illustrations are denied some of their visual features; for instance, Rostam is depicted without his characteristic forked beard, demon-head helmet, and tiger-skin war shirt, and Tus is not a middle-aged man. Moreover, the source text is only slightly helpful in identifying those characters, as it deviates from the original Shahnameh and contains additional material. Regardless of all these flaws, however, the illustrations are clear in their depiction of rival armies confronting each other. This is achieved in all six artworks by giving the soldiers appropriate uniforms, arranging them slantwise, having them clash on both sides of the page, and even making them entangled with each other. Accordingly, it can be argued that illustrations from both the Davari and the Emad ol-Kottab versions - or at least those that were explored in this study - prioritize general representation of warfare over distinguishing the main characters and depicting them as described in the source text. While they have

Representation of Warfare in Some Epic Persian Paintings from Two Shahnameh Manuscripts of the Qajar (the Davari and the Emad ol-Kottab Versions)

Abstract:

Ferdowsi's Shahnameh is not only the most famous Persian epic poem but also the most reproduced and illustrated work of Iranian literature. The Davari and the Emad ol-Kottab versions of the Shahnameh are two of the last handwritten versions from the Qajar era, dating back to the reign of the fourth and fifth Qajar rulers, namely Naser al-Din Shah and Mozaffar al-Din Shah, respectively. The Davari Shahnameh, kept in the Reza Abbasi Museum, is calligraphed by Mohammad Davari. Spanning 1,223 pages, it comes in four volumes and contains 68 illustrated scenes. The first illustration is signed by Davari and dated 1854, whereas the illustrations by Agha Lotf-Ali date from the later years of the book's production, namely 1863 - 1864. Probably the last of Qajar-era handwritten and illustrated versions of the epic, the Emad ol-Kottab Shahnameh came roughly 35 years after the Davari version, during the reign of Mozaffar al-Din Shah. It was commissioned by Naqib ol-Mamalek and created in the capital Tehran in 1898. The version spans 64,000 verses in 1,280 pages and includes about 40 illustrated scenes. While nothing is known about the illustrator despite the book being more recent and a commissioned work, the calligraphy was done by Mirza Mohammad Hossein Seifi Qazvini, better known as Emad ol-Kottab, a renowned calligrapher of the era. The illustrations show stylistic influences from early-Qajar visual arts. After completion, the book was acquired in 1899 by Mirza Ali-Akbar Khan Nafisi, better known as Nazem al-Atebba, and transferred to the Golestan Palace Royal Library. However, it was forgotten due to not being registered in the library's official list of manuscripts. This failure at registration led the Davari version to win the title of the last illustrated handwritten Shahnameh, influencing later historical studies. Although there are morality tales and love stories in the Shahnameh, the central theme in every version of the epic is the battles between legendary Persian heroes and foreign enemies, making battle scene illustrations one of the most frequent in the illustrated versions, including the Davari and the Emad ol-Kottab. Despite their marked stylistic differences, the illustrations from both books follow an old visual tradition in representing the bravery of legendary Iranian heroes. This study aims to analyze how the theme of warfare is represented in the Davari and the Emad ol-Ketab versions of the Shahnameh, by comparing the visual elements and structure of six illustrations from the books. Through

Ameneh Mafitbar
Assistant Professor, Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding Author).
a.mafitabar@art.ac.ir

Date Received: 2021-06-05
Date Accepted: 2021-07-14

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.36018.1107

on plaster were used to beautify and decorate the inside and outside of houses, gardens and palaces, the entrance of baths, Zoorkhane and Saghakhane, masques, passages, and gates. Hence, they performed in large dimensions, unlike paintings in the books. Murals on plaster follow the tradition of miniatures and carpet weaving with the same curved arabesque motifs, flowers, and birds, horses, horse riding, hunting the predatory animals, combatting and banquets and most of the themes are taken from the stories of Shahnameh, the romantic poems, and the stories of the Prophets and Imams. accordingly, this painting follows its previous examples in form and content. In this painting, the colors are cheerful, lively and Ghalamgiri is free. Bathhouses have significant space for social and cultural issues in Iranian civilization. It has always been a place to perform many rituals and traditions, comfort, publish news, narrate national and mythological stories and folk tales. the theme of the paintings is taken from the literary and romantic stories and the real-life events of the people of Bazaar, and apparently, the stories are narrated for the common public. These concepts and customs in the form of paintings on the walls in some historical bathhouses still narrate these stories, which are part of the history of the ethnic identity of this land. The Safavid bathhouses such as Ganjalikhan in Kerman and Mahdi Gholi Beyk in Mashhad can be considered and compared due to Qajar murals painted on their walls. The aim of the present paper is the visual and thematic study of the murals in these two bathhouses. The data were gathered through the library and field-based photography. The findings depict that in murals of the two bathhouses, the painter deliberately has been illustrated mythical and imaginative scenes, literary and romantic stories, the real-life events of people, heroes, and also good and evil creatures for a higher and preferred purpose. In Ganjalikhan›s bathhouse due to the horror created during the Qajar period, the paintings were more symbolic, although the painter cleverly depicted the heroic ritual among the people and their protest. In Mahdi Gholi Beyk›s bathhouse, the subject or issues are illustrated more explicitly in which religious inscriptions, entry into the world of technology and representation of urban neighborhoods, and hesitation in accepting Western dressing have been shown. It can be said that the social situation in the bathhouse of Mashhad has been illustrated with more scenes.

Keywords: Kerman and Mashhad, Ganjali Khan baths and Mehdi Gholibegh, painting, subject matter, and social content.

Comparative Analysis of th Graffities of the Baths of Ganjali Khan in Kerman and Mahdi Gholibegh in Mashhad

Abstract:

Iranians have always been pioneered in the construction of public buildings, including baths during the Islamic era. Purification in the religion of Islam led to the emergence of the bathhouse, a place of purification. Of course, the bathroom was not only for purification but also a place for performing customs and rituals and cultural and social traditions. And it seems that Islam›s recommendations to observe purity in the development of bathhouses have played a significant role especially during the flourishing of Islamic civilization. Bathhouses with murals in various fields have remained during the Qajar period which is the continuation of Safavid and Zand art. Mural painting reached its peak during the Safavid period and continued until the Qajar period. It is one of the visual arts which has changed from cave murals to designs on the walls of palaces, baths, coffee houses, and city walls and is a way to communicate with the audience through painting. To connect the wall parts and the whole architecture of the building, mural painting requires a style that conforms to logical principles. So that the painting should be executed in an appropriate place of the architecture of the building that arouses the admiration of the viewers. In general, each period has a common method and special style in creating works of art Which fits into a single principle and common perception of aesthetics. In particular, the works of the Qajar period are one of these outstanding samples. The Qajar and Zand periods can be considered as an important step in the transition from traditional Iranian painting to a new style and the emergence of an Iranian school with a combination of miniature paintings and the achievements of Western art. In terms of visual approaches, Qajar painting is based on depicting human figures and faces with extreme embellishments. Perhaps the root of these tendencies is towards the ancient greatness of Iran, the re-creation of the brilliant Iranian culture and history, and the introduction of power and glory of the Qajar dynasty. The Features of Qajar paintings are such adding some decorative elements to the figures, especially various jewels, and using patterns and motifs, using the Western style, the predominance of warm colors, performing landscapes, trees, and sky in the background. And also, a tendency to structural symmetry and the replacement of most figures in the middle of the painting, the limited use of light-shadow and exponential volume, soft and gentle shadows on faces and unibrows. During the Qajar period, paintings

Alireza Sheiki
Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts. University of Art, Tehran, Iran. (Corresponding Author)
a.sheikhi@art.ac.ir

Akram Pilechian
M.A., Painting, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
akrampilechian@ymail.com

Fatemeh Zahmatkesh
M.A., Painting, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
Mahshid70@gmail.com

Date Received: 2020-08-26
Date Accepted: 2020-11-15

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.32846.1079

used as a basis for studies of national attitudes. The archetype of the hero's journey is one of the themes of this critique. The famous mythologist Joseph Campbell, using Freud's theories, especially Carl Jung, and by studying the heroes of every civilization and nation, proposed this archetype. In this archetype, the hero of artistic narratives intends to travel to the spiritual world and begins his journey. On the way, he encounters adversaries and after overcoming them, he leaves the worldly world. A spiritual figure returns to his homeland and communities. In Joseph Campbell's view, the archetype of the hero's journey consists of three stages: departure, separation, arrival, and return, each of which is subdivided. He puts it this way: The mythical hero sets off and heads for The threshold of the path drawn, where it encounters a shadow that guards the transition. The hero may defeat this force or the opposing force will kill him. On the other side of the threshold, the hero travels in a world full of forces, some of which threaten him severely, while others come to his aid with eternal help, enduring great hardship and rewarding him in return. Victory may be in the form of a connection with the Goddess, or the form of acceptance in the presence of the father, or the form of the god himself becoming a hero, or in the form of stealing blessings. The last task is to return. On the eve of the return of the hero, he must overcome the transcendental forces and leave the realm of terror. This pattern itself contains the following sections: The first stage is separation or departure, which is related to the initial parts of the journey. From the hands of the gods 3. Unseen help means relief and help that comes from the unseen to help the one who has set foot on the determined path 4. Crossing the first threshold 5. Whale belly or crossing the realm of night. The second stage of the journey is related to the encounter of the hero with the adversaries, with which the hero reaches spiritual development and growth, and consists of 6 stages: 1. The path of trials or the dangerous face of the gods 2. Childhood 3. Woman as a tempter means understanding the experience of Oedipus› torment 4. Reconciliation with the father 5. Becoming a god 6. The final blessing. The third part, the return, consists of 6 items. Refusing to return or deny the world 2. Eternal escape 3. Reaching help from outside 4. Crossing the threshold of returning or returning to the normal world 5. Lord of two worlds 6. Achieving freedom in life or the nature or function of the ultimate blessing» on the Golden Cup Hasanloo, the hero of the narrative, is called by a great man to the spiritual journey, and after separating from worldly belongings and the everyday world, and with the help of occult aids and battles with animals and creatures, each of which is a symbol for carnal desires and aspirations, The test arrives, the hero of the artistic narrative is invited to fight the devil by the great land after birth and leaving his mother, and he accepts the invitation at the beginning of the threshold with the unseen help of the lord of the species riding in a chariot with animals such as lions and three The snake fights and then in the test phase fights the demon who is a symbol for the devil and destroys him and gains the water of life. At this stage, by overcoming carnal desires, he has reached human evolution and growth, and he is confronted with a naked anime in which God wants to deceive him with his naked body. He overcomes it with the help of relief forces, and after overcoming He attains much immortality on the demon, and after overcoming these difficulties, he achieves the final blessing, which is to save the people of his land from oppression.

Keywords: Hasanlu Golden Cup Gallery, Heroic Journey, Departure, Arrival, Return, Joseph Campbell.

The Archetype of Hero archetype in the Hasanlu Golden Cup Gallery (age of iron) Based on joseph Campbell's Approach

Abstract:

In 1949, the American mythologist Joseph Campbell tested this approach of Jung, the hero of the narratives of every nation and civilization. He analyzed and came to a similar conclusion to Jung›s theory that the myths of each civilization and culture, despite the differences in details, contain many similarities in the structure of narratives. That is, in every archetype, there is a pattern of the «hero›s journey» which is a flexible and adaptable example and can contain infinitely diverse forms and chains of stages; In other words, depending on the needs of each story, the journey steps can be omitted, repeated, or moved. Therefore, in all myths, the hero is a symbol of the emergence of self-awareness and his effort to evolve and grow. The main effort and goal of the hero of the story «Victory over ignorance» he studied the mythical structure in various civilizations and cultures, he believed that in the mythical structure for the hero's journey, there are three stages of departure, arrival and return. They can be found in Hasanlu's Golden Cup portrait. A clear example of this can be seen in Hassanlous Golden Cup photo. The purpose of this article is to study the archetype of the hero's journey in this painting, which is one of the most significant and distinguished works of art in Iran, using the mythological approach of Joseph Campbell. This essay tries to show, using Campbell's theory, how in the painting of Hassanlou's Golden Cup, the artist overcomes himself by using the archetype of the hero's journey, and finally reaches a spiritual and evolved personality. The importance of this issue is that according to the mentioned topics, the ultimate goal of the artist has been to reflect national themes in his works of art and he has used mythical images to depict this national attitude. Now the question is: Does Hassanlu's Golden Cup portrait overlap with Joseph Campbell›s «Pattern of the Hero's Journey»? If these archetypes are present, how can they be analyzed based on the archetypal theory of the hero Joseph Campbell?

The method of research in the present study is descriptive-analytic and the authors use the archetypal orthography and considering the theory of «hero journey» of Joseph Campbell, with which the electronic part of the «hero journey» of the artistic narrative of the World Cup illustrations needed to be studied. The method of collecting information is the library method.

Archetypal critique is one of the most important and prominent theories of literary criticism, which can be

Chnoor Saidi
M.A., Archeology, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. (Corresponding Author).
c.saidi@modares.ac.ir

Fateme Saidi
M.A., Archeology, Faculty of Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
f.saidi1638@gmail.com

Date Received: 2020-11-25
Date Accepted: 2021-03-02

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.34094.1094

and since the institution of power is relying on the hegemonic signifier 'Islam', any opposition to the king is considered to be opposition to God and Shari›a. In accordance with the system of belief in this semantic structure, belief in religion and the unseen contributes to inherent inequality among humans. Reasoning has no function in this system.

Artistic production cannot be investigated out of the context of social discourses. During the Qajar era, nodal discourse gained legitimacy through possession of sources of producing culture and art. What was authorized to be represented had to be in accordance with legitimizing the government of the time. Nodal discourse, by nature, always selects the kind of media which are traditionally-oriented and have repetitive criteria. Such a discourse always tries to preserve its stability which puts it in a defensive position with fewer changes. The court intends to promote a kind of art that comes with fixed, established, and high norms.

As is observed, dictated orders by royal court discourse to the king's identity have been portrayed. In his way, the function of the king's portraits is to strengthen such ruling norms. Due to the gap in the epistemological framework of Iranians living during the second Qajar era, micro-and macrosocial relations between the king and the society kept a distance from symbolism and mythology. The king was no longer a sacred epic figure to be multiplied in impressionistic portraits. Although Fath-Ali shah must be portrayed with pure authority, the ideal representation of the king no longer bears importance in the new semantic system.

With discursive turn and establishment of such signifiers as 'law', 'equality, and 'justice' as the most important signifiers of the marginalized discourse during the Naser al-Din shah era, degraded under the influence of the world view and the norms ruling over classic art, individuality and individual portraits gained ground and influenced, in turn, the nodal discourse in Iran. In portraits, faces kept a distance from ideals.

Evolving around such concepts as law, justice, and equality, a special kind of discourse penetrated the highest discursive levels in Iran as a result of which access to the king as an authority holding the highest position of power was made possible. With the king being in access more than before, he became smaller and smaller; in this way, his portraits became more realistic, more tangible, and more materialistic. with the establishment of laws, patriarchal interpretations of the king and his sacredness were marginalized and challenged, respectively, and the fact was differently articulated. As we move towards the hegemony of modern discourse, we witness a new representation of monarchy which is a result of developments like discourses intervening with the representation. Portraits attempting to renew the damaged legitimacy of the monarchy are signs of transcendental power and sacredness of the marginalized king. The elements of the portraits are material and the portrait maker had adopted a realistic manner towards the representations of the objects.

Modern discourse increased the king's availability, with the halo around his head getting smaller, him becoming more real, and reality being differently articulated. An ideal representation of the king lost its legitimacy. Moving closer to harmonization of the signifier 'law ', we experience growing changes.

To sum it up, it can be claimed that a study of portraiture in the first and second Qajar era shows changes in representation. Symbolism and sacralization of the king are increasingly marginalized, with the king dethroned; this is caused by factors accounted for by the change in the nature of discourses.

Portrait analysis reveals that a representation of the king as an existence dominating that of his audience is far from probable out of the context of discourse. In the portraits, the king keeps his social distance from the audience, in such a way that the distance is not an obstacle to him being easily recognized by the audience, nor is the nearness blurring the distinction between him and his audience. However, the situation is not the same as far as portraits made of common people are concerned. A most realistic representation of their faces is made in the center of the portrait with a direct look into the eyes of the audience, who may recognize such common faces as 'insiders'.

Keywords: Discourse Analysis, Laclau and Mouffe, Modernism, Portraiture, Qajar.

Investigating the Function of Evolution in Portraiture in Second Age of Qajar and Its Discursive Consequences

Abstract:

Portraiture and making portraits of kings and others in a position of power have, for long, been considered to be an old tradition in human history. Generally speaking, in Iran, portraiture has always had a definite framework that originated in the world view and epistemology of Iranians. As of the mid-Qajar era, during their encounters with the West, Iranians' epistemological framework underwent drastic changes due to global and regional developments at the time. This period marks the beginning of the so-called 'discursive turn'. Modernism, as a form of discourse, introduced new terms and concepts into the Persian language, which in turn, brought about big changes in several fields.

From Laclau and Mouffe's perspective, social affairs serve as discursive structures which are fathomable but unstable and come with other potential meanings capable of challenging or transforming the structure of discourse. Inventing new terms such as 'articulation', 'nodal point', 'floating signifier', 'element', 'moment', and 'chains of equivalence and difference', Laclau and Mouffe showed how a cluster of signs with fixed meanings are formed into a network within a discourse, and therefore, create a unified meaning.

The second Qajar era witnessed a social conflict between two macro discourses over fixing the meaning. Signifiers of modern discourse were in inherent conflict with those of nodal discourse. Modern discourse appeared in the margins of nodal discourse and reached its climax during the Naseral-Din Shah era; ultimately, it was transformed into hegemony in the form of a political-social movement called 'constitutionalism'. A question arises here: what is the effect of the changes made in the macro discourse dominating the society on the portraiture of Qajar kings and others holding a position of power?

The main issue in a theory of discourse is that how people in societies come to perceive themselves. In other words, how people in different societies define themselves, and, consequently, of what nature their behavioral pattern is. In hegemonic systems, there is no mutual relationship between the king and peasants. They are innately separated from each other. In hegemonic governments based on the coalition between religion and the royal court, 'sacredness' is a tool to legitimize the authoritative nature of the government. In such an authorial discourse, the king is the only competent authority who can establish laws,

Image Source: SHAHREFARANG.COM

Farzan Sojoudi
Professor, Department of Drama, Faculty of Cinema and Theater, University of Arts, Tehran, Iran.
fsojoodi@gmail.com

Shelir Ataei
M.A., Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Science and Culture, Tehran, Iran (Corresponding Author).
shler.ataie@yahoo.com

Date Received: 2021-05-12
Date Accepted: 2021-07-14

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.36099.1109

The research method is descriptive-analytical. The data collected by library and internet resources. Since Bakhtin`s view is focused on Dialogue and Polyphony Heteroglossia, in this article the analysis of participatory art is based on Bakhtin`s ideas.

The purpose of this article is to investigate the effectiveness of participatory art in improving environmental challenges. In this regard, the stages of specific participatory art activities that took place in Portugal (2013) were selected to survey based on Bakhtin`s views. Adapting Bakhtin`s ideas with the mentioned participatory art activities show that in different stages of an audience-centered participatory art process, the artist can use the local initiatives, simple actions, without using computer-centric patterns. Participatory art by providing equal opportunities allows participants to talk freely and express their ideas and experiences concerning the place where they live. Expressing the features of a particular place and recalling its favorable past conditions, cause to increase participants' understanding of the place. Therefore, in an appropriate atmosphere by dialogue, audiences can suggest useful solutions to solve the environmental challenges.

Keywords: participatory Art, Bakhtin`s view, Dialogue, Polyphony, Carnival, Environment

theory, ethics, and the philosophy of language. His writings, on a variety of subjects, inspired scholars working in many different traditions (Marxism, Semiotics, Structuralism, Religious Criticism) and disciplines as diverse as literary criticism, history, philosophy, sociology, anthropology, and psychology. Bakhtin's communication legacy reaches beyond rhetoric, social constructionism, and semiotics as he has been called the philosopher of human communication. Bakhtin concentrates heavily on language and its general use. Bakhtin's theories on dialogism influence interpersonal communication research, and dialogism represents a methodological turn towards the reality of communication, in all its many language forms. To understand Bakhtin as a communication scholar, it is important to recognize the features of dialogue. For Bakhtin, the social world is also made up of multiple voices, perspectives, and subjective 'worlds'. To exist is to engage in dialogue, and dialogue must not come to an end. According to Bakhtin`s perspective, dialogue does not occur between fixed positions or subjects. People are also transformed through dialogue, fusing with parts of the other's discourse. The other's response can change everything in one's own consciousness or perspective. Dialogue can produce a decisive reply which produces actual changes. In addition to dialogism, he is known for a series of concepts that have been used and adapted in many disciplines: the carnivalesque, the chronotope, and heteroglossia. Carnivalization is a term used by Bakhtin to describe the techniques Dostoevsky uses to disarm this increasingly ubiquitous enemy and make true intersubjective dialogue possible. The "carnival sense of the world", a way of thinking and experiencing that Bakhtin identifies in ancient and medieval carnival traditions, has been transposed into a literary tradition that reaches its peak in Dostoevsky's novels. The concept suggests an ethos where normal hierarchies, social roles, proper behaviors, and assumed truths are subverted in favor of the "joyful relativity" of free participation in the festival. Carnival, through its temporary dissolution or reversal of conventions, generates the 'threshold' situations where disparate individuals come together and express themselves on an equal footing, without the oppressive constraints of social objectification: the usual preordained hierarchy of persons and values becomes an occasion for laughter, its absence an opportunity for creative interaction. In carnival, "opposites come together, look at one another, are reflected in one another, know and understand one another. Dostoevsky's art: love and hate, faith and atheism, loftiness and degradation, love of life and self-destruction, purity and vice, etc. Everything in his world lives on the very border of its opposite. According to Bakhtin's opinion, Dostoevsky was the creator of the polyphonic novel, and it was a fundamentally new genre that could not be analyzed according to preconceived frameworks and schema that might be useful for other manifestations of the European novel. Dostoevsky does not describe characters and contrives plot within the context of a single authorial reality: rather his function as the author is to illuminate the self-consciousness of the characters so that each participates on their terms, in their voice, according to their ideas about themselves and the world. Bakhtin calls this multi-voiced reality "polyphony": a plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices. Later he defines it as "the event of interaction between autonomous and internally unfinalized consciousnesses. On the other hand, Polyphony in literature is the consequence of a dialogic sense of truth in combination with the special authorial position that makes possible the realization of that sense of truth on the page. Bakhtin reads Dostoevsky's work as containing many different voices, unmerged into a single perspective, and not subordinated to the voice of the author. Each of these voices has its perspective, its validity, and its narrative weight within the novel. Dostoevsky's 'dialogical principle' is counterpoised to the 'monologue' (single-thought discourse; also termed 'homophony' – single-voice) characteristic of traditional writing and thought. In the monologue, one transcendental perspective or consciousness integrates the entire field, and thus integrates all the signifying practices, ideologies, and desires that are deemed significant. Anything irrelevant to this perspective is deemed superfluous or irrelevant in general. This investigation studies the effectiveness of participatory art on the environment and seeks to answer this question: How the participatory art can improve the challenges of the environment by diverse voices of audiences and their discourses?

Investigating the Effects of Participatory Art on the Environment Based on Mikhail Bakhtin`s View

Abstract:

Participatory Art is an approach to making art that engages public participation in the creative process, and observers of the work. This type of art is incomplete without audiences' physical interaction. The activities of participatory art challenge the dominant form of making art, in which a small class of professional artists makes the art while the public takes on the role of passive observer or consumer. Participatory art requires the artists either not to be present, or that they somehow can recede far enough to become equal with the participants. Participatory art creates a dynamic collaboration between the artist, the audience, and their environment. This kind of art is not just something that audiences stand and look at. The fact is that the aim of the artist is that the audiences take part in the process of making art to create and learn more and more. It is important to mention that participatory art exists under a variety of overlapping headings, including interactive, relational, cooperative, activist, dialogical, and community-based art. In some cases, participation by a range of people creates an artwork, in others the participatory action is itself described as the art. Participation in the collective creation of art is not new. Across the globe, throughout recorded history people have participated in the creation of art from traditional music and dance to community festivals to mural arts. Today, the value of participatory art is measured by its effects on a specific society or around the world. Therefore, the artists of participatory art try to find out the suitable solutions to improve the important problems of societies by attractive interesting ways and new artistic ideas. Today, the artistic team consisting of artists and participants has started an effective movement to decrease the difficulties of the environment too. At present, one of the important issues to attract the attention of many different groups of society such as artists is environmental problems. In this regard, artists attempt to overcome the challenges of environmental difficulties by unique and new methods, including participants' voices and their discourse. Dialogue is a written or spoken conversational exchange between two or more people, and a literary and theatrical form that depicts such an exchange. Dialogue and polyphony which include a diversity of simultaneous points of view and voices are relevant to the thought of Mikhail Bakhtin (1895-1975). Mikhail Bakhtin was a Russian philosopher, literary critic, and scholar who worked on literary

Zahra Rahbarnia
Associate Professor, department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran. (Corresponding Author).
z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

Soheila Namazalizadeh
PhD, Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
so.alizadeh@gmail.com

Date Received: 2020-02-04
Date Accepted: 2020-06-21

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.30184.1062

well acquainted with the basics of Western visual arts. In the works of some Afghan women, it can be seen that sometimes, the sun, the frame, and the gilding, have been transformed into a visual element such as a line or a surface and have participated in the composition. there are ways to use paint in the contemporary painting of women painters of two countries that are specific to each country and can not be summarized in a common title. These include some of the contemporary paintings of Afghan women who have used the basics of painting to present the genre of painting. Also, by changing the color of the halo around the head, which is an evolution of the fifth decorative principle of painting, to black, they have achieved a new meaning in contemporary painting. In Iran, the letters of the Persian alphabet (which, like painting, evoke the accompaniment of text and image) are seen in the works of contemporary female painters but have no precedent in the works of Afghan women painters. The representation of the horse is also abundant in Afghanistan, in the works of contemporary male painters, but has no precedent in the works of women.

Keywords: Contemporary Iranian Painting, Contemporary Afghan Painting, Painting Traditions, Iranian and Afghan Women Painters

with the import of the basics of art is crucial in the art history of these two countries. In Iran, Qajar painting before the Nasserite era was «unrelated to ancient civilization» and «influenced by the arrival of Western elements and its affiliates». Also, «folk elements» on the one hand and «archeology» on the other hand are its features. However, with the influence of European art in the era of Nasser al-Din Shah, this dependence intensified so much that it led to the «elimination of traditional painting and book decoration» and oil painting with completely Western themes and methods spread on a large scale. (Mousavi Lor and Shirazi , 2019: 91) But the search to find intermediate solutions in contemporary painting, continued in the group of painters who used the old motifs and forms of performance in modern art, so much so that some of these explorations «continue to try to find a lost audience» (Aghdashloo, 2006: 132).

Now the problem is how the contemporary female painters of these two countries interact, as an emerging and influential group, in the field of visual arts, which, along with male painters, on the one hand with visual and visual capital of painting, and on the other hand with the import of modern visual principles and influences. The question is, in the application of the works of contemporary Iranian and Afghan women painters, what methods have been proposed for the use of painting in contemporary painting? And what are the similarities and differences between these methods?

This research has been done by using descriptive-analytical and comparative methods, using the library, internet, and archival resources. In the history of contemporary painting in Iran and Afghanistan, there are a large number of male and female painters (art graduates, etc.) and therefore in the present study, the selection of painters is based on professional characteristics such as age over thirty with a long career in painting. Graduates of art schools inside or outside the two countries who have held at least one domestic or foreign exhibition, selected from prestigious domestic or foreign festivals, or solo exhibitions inside and outside the two countries were restricted.

The painting was affected by a series of economic, political, and cultural developments that took place with the establishment of relations with Western countries and the introduction of modern thought and its tools in Iran from the Safavid period onwards and in Afghanistan during the reign of Amanullah Shah. Problems did not stop and appeared in various forms in some contemporary paintings. Contemporary art of Iran and Afghanistan is witnessing an increase in the presence of women as artists in the field of art, especially painting, which has led to the presence of a new and influential stratum in the art history of these two countries. The entry and influence of modernism in its aesthetic aspect, which spread through various means, including the establishment of universities and art training centers and the use of Western graduates, also influenced artistic methods, themes, and techniques. However, the women contemporary painters of these two countries, considering the structural aspect of the visual painting tradition, reflected some aspects of painting in contemporary paintings, some of which are not seen in the works of contemporary painters. In this regard, the findings of the present article indicate the similarities and differences in these methods and techniques of women contemporary painters of these two countries. Their common methods can be seen in the form of surface analysis, the use of contemporary objects, the use of plant and animal motifs, following the evolution of contemporary painting, the application of the basics of Western visual arts in painting, and changes in materials and concepts, with minor or general differences. In the surface analysis method, the Afghan female painter divides the home page and the visual tradition of breaking the frame into painting. Iranian women painters use the effects of the pictorial tradition of painting with the changes that they make on the surface, especially in the facades of the architectural building. Both groups of painters have used contemporary objects in their traditional painting methods. contemporary painting style, especially the style of Farshchian, can be seen in the works of women painters of both countries. The difference between the use of plant and animal motifs in the paintings of women in these two countries is that the role of mythical animals in Afghanistan and the representation of horses in Iran are recurring patterns. In Afghan women›s paintings, plant and animal motifs are usually seen in the representation of traditional objects such as carpets, pottery, etc. that have plant and animal ornaments on their surface. As the female painters of both countries are university graduates, they are

Comparison of the Methods of Applying the Visual Traditions of Iranian Painting in the Paintings of Contemporary Women Painters in Iran and Afghanistan

Abstract:

In contemporary Iranian painting, unlike in the past, women as painters have had a significant and decisive presence and their numerous presence has had a significant qualitative and quantitative impact on the state of the country›s art. In the history of Afghan art, before the contemporary era, there is no sign of the presence of women artists. Meanwhile, full of impregnable peaks such as Behzad and the brilliance of the names of men such as Shah Rukh, Abu Saeed, Sultan Hussein Bayqara and princes such as Baysanghar, Ibrahim, Momen, and Muzaffar Hussein as patrons of art and artist, indicate the patriarchal atmosphere in the history of Afghan art. Even the emergence of artists who appeared in the courts after Behzad, such as: «Mohammad Azim Abkam» in the reign of Amir Dost Mohammad Khan or «Mirzamanuddin Khan» and «Mir Yar Beyk Khan» and also the master of «Hesamuddin» during the reign of Amir Abdul Rahman Khan (Shahrani, 1971: 5-25) also emphasizes this. Contrary to the prevalence of Taliban extremist ideology, which has seriously undermined women›s rights (Appelrouth, & Edles, 2011: 315), the effects of these patriarchal laws in Afghanistan have continued, even after the overthrow of artistic patriarchy in some areas. (Najafizada & Bourgeault & Labonté, 2019: 24)

It should also be noted that the cities of Herat, Kandahar, and Kabul (which are important artistic centers today) are located on a crescent that has been influenced for many years by the Sufi thoughts of two influential families, Mujaddidi and Gilani (Mottaqi and Rashidi, 2012: 90) and this has been effective in limiting the presence of women in the social, cultural and artistic fields, but sociological research conducted in recent years at Herat University shows that the presence of women in the field of art, including Contemporary painting, is widespread. (Kaveh, 2018: 51) and (Azad, 2017: 72) reasons for the widespread presence of women in the history of contemporary painting in Iran and Afghanistan is another research topic. what is relevant to the present study and emphasizes the need for research is the emergence of a large number of women painters who have a place in the history of art. They do not have a country and now, unlike in the past, they form an effective part in the history of Iranian painting and the history of painting in Afghanistan, and they play an effective role in determining the present and future direction of the art of these countries. Therefore, the way they have reacted to the interaction of the artistic tradition

Reza Rafiei Rad
Ph.D Student of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author).
r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

Mehdi mohammadzadeh
Professor of Islamic Arts Department, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

Date Received: 2020-06-30
Date Accepted: 2020-11-1

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.32007.1069

shrubs, and shrubs by the water, indicate the greenness and continuity of the story, and the water itself, which means freshness and vitality, and in a way eliminates any impurity. Is that in all 3 drawings has a role on the image and in each of them shows a different side of the subject of the drawing. The painting of the third day of the battle between Rostam and Sohrab, the element of water in the composition, covers a small part of the bottom of the painting, which the painter uses as a visual sign for the end of Sohrab›s life and is somehow related to death and the end of the story; In this sense, semiotics is a kind of sign created from elements to related conventions whose meanings are attributed to the visual meanings in the drawings.

Keywords: semiotics, Tahmasepi Shahnameh, painting, visual semiotics, the battle of Rostam and Sohrab.

the beginning to the end by famous painters.

In general, seven illustrations related to this story have been illustrated, which are: 1- Sohrab taking a horse, 2- Sohrab›s battle with Gerd Afrid, 3- Kikavous asking Rustam to go to war with Sohrab, 4- The first day of Rustam With Sohrab, 5- throwing Sohrab into Rostam, 6- Sohrab›s death, 7- Rostam›s lament in Sohrab›s death can be mentioned. Among these assemblies, 3 images of the battle of Rostam and Sohrab are studied based on visual semiotics; these drawings will be interpreted and examined based on the original text and visual semiotics. It is worth mentioning that the use of visual cues in the form of visual messages in the visual text plays a decisive role. Because the image has an extraordinary effect on multiple meanings and creates innumerable and different meanings. Therefore, by reading the visual cues from the text of the drawings, the semantic layers of them are revealed and the messages hidden inside the text and the image are analyzed and examined.

The purpose of this study is to investigate the visual cues used in 3 pictures of Rostam›s battle with Sohrab; the authors try to use the descriptive-analytical method of library studies as well as the underlying concepts and structural relationships that examine the artist and answer the following questions.

1- What method of visual semiotics have the painters of the illustrated version of Tahmasepi Shahnameh used to convey the inner meaning of the text in the image in the composition of the drawings?

2- How did the painters of the illustrated version of Tahmasepi Shahnameh use the system of visual semiotics to convey concepts in the painting so that the audience receives the concept from those meaningful signs?

By examining the structure of visual symbols in 3 drawings of Tahmasepi Shahnameh, it indicates that the artist has been able to formulate a clear message based on perceptual quality to make the drawings tangible and understandable in the compositions. Even the meaning of the image, which is a sign between the subject and the composition, has led to a coherent process in how the image is configured. Therefore, in this research, by identifying the structural and visual elements in the drawings, that complexity can be revealed beyond simplicity through visual and visual cues. Since there is a clear connection between the subject of the drawing and the visual cues and the combined elements; To convey the meaning through visual cues, the painter uses items such as 1) using the same angle of view with the audience in all 3 drawings and even referring to the inner force of the two main characters in the story, 2) the proportion of elements based on the subject In all 3 drawings, they are illustrated in order to quickly transfer the concepts and the subject. 3) Contradiction of the forces of good and evil that is used to focus and continue the story and these dependent variables attract the audience›s attention; And despite the many variables in the main subject, but a balanced balance between the elements and visual signs is presented, 5) the use of far and near space, which indicates the direct presence of the audience on the events of the story and the same in the general story in all 3 The painting is presented and even provides the audience with the use of repetition of free space without showing the architecture on the breadth and variety of the subject, all of which the painters have used in the best way in the composition of their works.

Results of the aspects of visual and visual signs in the concept of the elements of the composition of the three images of the battle of Rostam and Sohrab, which can be presented as follows:

1- The visual signs in the paintings are mostly based on the artist›s worldview and are inspired by the original story in the paintings, which can be referred to as the image of Rostam, Sohrab, Kikavous, and other people who had a role in this story; But the painter has only paid attention to the main members of the story and has shown them in the picture, and has established a kind of connection between the signifier and the signified between the two written and visual texts.

2- The elements of the visual signs are used in the form of geometric patterns and arrays such as the art of gilding, which are well executed and combined in the war costumes of the heroes and other people present and the war equipment in the painting. The variety of colors has been used in the paintings, which, like the variety of colors in the painting of the first day of the battle of Rostam and Sohrab, has overcome excitement and movement on the battlefield.

The features of the visual signs of natural elements in the paintings, such as clouds,

Visual Semiotics of three Paintings of Rostam›s Battle with Sohrab in Shahnameh of Shah Tahmasp

Abstract

One of the methods used to understand and analyze a text is the use of semiotic principles. Visual semiotics can visualize and shape, and in a set such as contrast, proportion, balance, angle of view, etc., the position of symbols in a visual text can be examined. In the history of Iran, artistic and literary creations have always led to the formation of many illustrated forms. In this illustrated version, there are always artistic transformations of the poet and painter, which is based on the worldview of visual art. So that despite the beauties in this world, there is an internal link between Persian literature and Iranian art, which has led to the creation of various themes in these artistic fields based on a unique vision and the same mentality. Therefore, the conformity of imaginary forms in Persian poetry and Iranian painting causes the same pure descriptions that speakers give of human elements to nature and objects, this meaning can be found in the illustration of painters› work. Just as the painter visualizes the characters and scenes of the story and the inner themes with the language of calligraphy and color. Such a connection can be seen between the written and visual text in Tahmasepi›s Shahnameh. This work is based on Ferdowsi›s Shahnameh and according to the worldview of the illustrator, in which he shows the cultural and artistic influences of Iran related to the Safavid era. Throughout human history, the writing of forms and shapes has helped to induce concepts and describe stories and narratives, this has led to a mutual commitment of literature and art and gives a unique crystallization to culture. Several factors that are the main feature of Iranian culture and civilization, caused the illustration of literary manuscripts, especially the Shahnameh, to become a stable tradition, and accordingly, many manuscripts were written and illustrated in previous periods. One of these valuable copies is the Shahnameh called Tahmasepi, which was written in the Safavid era in Tabriz in 928 AH. Written. One of the prominent features in this collection is the use of visual elements that are commonly related in the drawings and has led to the compilation and visual completion of a narrative.

One of the most influential narratives from the great book of Shahnameh is the story of the killing of Rostam and Sohrab. This tragedy has not passed by the painters and they have illustrated several pictures of it; Tahmasepi Shahnameh is one of the illustrated copies that include the artistic-literary masterpiece of Tabriz II School. This story has been illustrated from

Samira Rabiezadeh Hafshejani
M.A. Faculty of Advanced Studies in Arts and Entrepreneurship University of Art Isfahan. Isfahan. Iran (Corresponding Author).
s.rabizadeh29@gmail.com

Nahid Jafari Dehkordi
Ph.D. Candidate. Faculty of Advanced Studies in Arts and Entrepreneurship, University of Art Isfahan. Isfahan. Iran.
Jafari.nahid20@gmail.com

Date Received: 2020-09-17
Date Accepted: 2021-07-14

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.33136.1086

are other functions of Jamshid Shah. He also established the four social classes and levels. Therefore the present study was done to answer these questions: 1- What professions and crafts have been depicted in the Jamshid's kingdom miniature in Baysonqor's Shahnameh? 2-What are the Properties of types of professions and crafts in the Jamshid's kingdom miniature in Baysonqor's Shahnameh and how are these crafts portrayed? It should be noted this research is a descriptive-analytical study and its data and information were collected by searching in the library, documentary, and visual resources. Findings show that in the painting of Jamshid kingdom in Baysonqor's Shahnameh, Jamshid Shah is sitting on a throne and he is wearing gloves and is exchanging the hunting bird and around him, there are craftsmen and artisans, each engaged in a specific industry and activity. The text of Shahnameh shows that Jamshid Shah during his rule has expanded some jobs and aspects of civilization and culture such as making war tools (helmets, armor, and war clothing), softening iron, weaving linen, silk, and Ghez hair, and producing Diba and fur, sewing clothes, promoting agriculture, expanding architecture and building houses, baths, and palaces From stone and gypsum materials, extraction of gems and precious stones, production of fragrant aromas such as ban, camphor, pure mushk, uod and amber, and Gholab, medicine and treatment of diseases, as well as shipbuilding. Comparison of the mentioned cases with the details of the picture shows that the cases of making war tools (helmet, armor, and war coat), softening iron, weaving of linen, silk, and Ghez hair and producing Diba and fur, sewing clothes in the picture Illustrated and promoting agriculture, expansion of architecture and building of houses, baths and palaces from stone and gypsum materials, extraction of gems and precious stones, production of aromas such as ban, camphor, pure mushk, uod and amber, and Gholab, medicine And the treatment of diseases as well as shipbuilding is not seen in the picture of the painting. Also, it should be noted that Jamshid Shah is seen exchanging the hunting bird, which shows the expansion of the bird-hunting training industry during the Timurid period and Ferdowsi has not mentioned this issue in the text of Shahnameh. Also, it can be seen a person in the painting who has a bag such as a letter bag on his waist, and the text of the poems does not mention the development of writing or correspondence. Regarding the details of the illustrated industries and occupations, it should be added that the making of war tools in the text of the poems is used with the phrase-making helmets, armor, and war clothing, which can be seen in craftsmen working with hammers and Special engraving tools in the picture of the painting and a helmet can be seen on the ground next to one of the craftsmen was hammering. Also, there are tools such as metal cutting scissors and a metalworking toolbox. In the case of iron softening, the illustrator depicts these cases by picture a metal smelting furnace, a blower machine to increase the temperature of the furnace, and a person working with the blower machine. In the lower part of the painting, two people have depicted hammering and shaping the metal and so-called softening it and the weaving of the cloth is also shown in the form of a weaving machine and a spinning machine and The sewing job is also seen as a person cutting the cloth and another person sewing the cloth. It should be noted that the industrial arts in the Timurid period, the Timurid princes had grown up in a knowledgeable and artistic environment and after Timur Gurkhani, they cultivated art and encouraged and gathered artists and craftsmen in their territory in Transoxiana, Khorasan, Iraq, and other regions. Baysonghor Mirza Bahadur Khan was the grandson of Timur Gurkhani and the third child of Shahrukh after Elegh Beyg and Ibrahim Sultan and according to historical documents, he was an educated person, artist, art lover, and litterateur. During the reign of Baysonghor Mirza, Developed literature and poetry and the arts such as painting, calligraphy and writing, bookbinding, goldsmith, carpentry, blacksmithing, pottery, textile weaving, gardening, and architectural arts such as inscriptions technique and wooden arts such as inlaying and expansion of the bird-hunting training. A comparison of the details of painting with the occupations and industries of the Timurid period shows that the painter did not mention gardening, bookbinding, calligraphy and writing, goldsmith, carpentry, pottery and architecture, and the art of inlaying, and also, in the details of the painting, Jamshid Shah is Illustrated exchanging a bird-hunting and this shows that the painting emphasizes the skill of Jamshid Shah in Training birds-hunting and hunting with birds of prey and in this painting, the painter Illustrated the job and industry of the bird-hunting training from the common occupations of the Timurid period and painter from the common industries of his time, he only illustrated occupations such as the bird-hunting training, smelting metals, blacksmithing and making the helmet, spinning and weaving cloth, dressmaking.

Keywords: Jamshid's kingdom, Baysonqor's Shahnameh, professions, crafts, miniatures.

Analytical study of Professions and Crafts in the Jamshid's kingdom Miniature in Baysonqor's Shahnameh

Abstract:

Persian miniature art represents the enrichment of Iranian art and it also has a historical significance in the cultural and social subjects. The Shahnameh of Baysonghor Mirza is one of the most important and beautiful manuscripts and it belongs to the Timurid period and it is the result of the efforts of Herat school Painters In the art workshop of Baysonghor Mirza. This manuscript was prepared and illustrated in 833 AH by the order of Baysonghor Mirza, son of Shahrokh and grandson of Timur Gurkhani and it has 22 paintings written by Molana Jafar Tabrizi. Also, the painters of Baysonqor's Shahnameh are Master Amir Khalil and Master Ghiyas al-din (same as Pir Ahmad or Seyyed Ahmad) and Master Khajeh Ali Illuminated it and Master Ghavam al-Din also made its cover. Baysonqor's Shahnameh is kept in the library of Golestan Palace in Tehran and the number and size of this manuscript pages are 690 pages and 384 by 265 mm and its diameter is 75 mm, respectively. It is necessary to mention that Jamshid›s kingdom is one of the 22 miniatures in this Shahnameh of Baysonghor manuscript. Also, Jamshid Shah is one of the first kings to play an important role in the deployment of Iranian culture and civilization and the text of the Shahnameh narrates his Empire and function and scenes of his government have been illustrated in the Baysonqor's Shahnameh. Therefore, it seems necessary to study the identification of the types of artifacts and Persepolis in the Jamshid's kingdom miniature in Baysonqor's Shahnameh and to recognize how Illustration these professions and crafts as a research purpose. In Ferdowsi Shahnameh, Jamshid Shah is introduced as the greatest and most powerful Pishdadi king and son of Tahmorath and a prominent example of an idealistic king in Iranshahr and it is one of the most original myths of India and Iran. Jamshid Shah is the only person in Avesta except for Zoroaster who speaks face to face with ahura Mazda. His era is one of the most brilliant mythological periods in Iran and during the reign of Jamshid Shah, there was no death, disease, cold, or heat in the world for three hundred years. Jamshid Shah has established the great and annual Nowruz among Iranians and many aspects of human civilization have been attributed to Jamshid Shah. He was the first to make weapons such as helmets, armor, and sword. He has also developed techniques and occupations such as textile weaving, house building, shipbuilding, medicine, and the extraction of precious stones from mountains and the sea, as well as the extraction of metals from mines. It should be added that Jamshid tried to increase the level of public health and hygiene. Achieving Gholab, oud, and amber and building roads, and developing cities

Sahar Zakavat
Ph.D. candidate, Comparative and Analytical History of Islamic Art, Shahed University, Tehran.
Sahar.zekavat@shahed.ac.ir

Abdolreza chareie
Assistant Professor, Department of Art, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
chareie@shahed.ac.ir

Date Received: 2021-01-21
Date Accepted: 2021-05-08

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.34803.1098

of composition and visual techniques and the appropriateness of their performance to be effective in urban printed static billboards and bridge decks. Also in graphic works, the use of visual techniques with the help of the elements of the work is necessary to express the form that matches the content; in this way, the designer can create various meanings with the help of visual techniques. We intend to investigate the type of composition and visual techniques and the appropriateness of their performance to be effective in billboards and bridge decks.

The main question of this research is what is the type of composition and visual techniques used in urban billboards and bridge decks in Tehran (2014-2016)? And the sub-question is whether there is a trend of change in these three years.

The main hypothesis: The types of compositions used in urban billboards and bridge decks in Tehran (2014-2016), although balanced, are mostly horizontal static and without expressive variety, so they do not create visual motivation in the audience. Sub-hypothesis: During the period of this research, the process of using composition and visual techniques has not changed significantly.

The purpose of this study is to investigate the type of compositions used in urban billboards and bridge decks in the city of Tehran in the period from 2014 to 2016 from the perspective of diversity and balance of composition and also to study the visual techniques used in the compositions with emphasis on their effectiveness; to pave the way for creating more beautiful, expressive and effective works in the desired media.

Related to previous studies according to this subject, it can be acknowledged that no research has been reported in the field of composition on billboards and bridge decks, and only one case of MA thesis entitled "The Importance of the Sharing of Image and Lettering on the Billboard" has been done under the guidance of Manavirad and Madari Mohaddes and written by Behnaz Arianfar at Al-Zahra University, which examines the strengths and weaknesses of lettering and the confrontation of image and lettering on Billboard design.

1.The research method is descriptive-analytical based on a cross-sectional survey, which has been done about 404 printed billboards and printed bridge decks that were published in Tehran in 2014, 2015, and 2016. The choice of this period was not optional and was only due to our access to these works, which the cases studied in them can be observed and generalized at all times. For classification and information analysis, first, the works are examined from the perspective of types of composition, factors affecting the composition, and then the use of visual techniques. Finally, the frequency of each year is calculated separately and the average frequency of three years is calculated together, to avoid any doubtful results and to achieve a better understanding of the positive and negative points of the composition of the statistical community with the aim to examine its effectiveness. Because the evidence of the composition of a work, which affects the audience and their satisfaction and motivation, is concentrated in their subconscious.

Overall, the result of this study suggests that, according to Gestalt theory, instinctively the first and most enduring visual contact, emotional and affective response of the audience to the work is its plastic composition. In graphics by using visual techniques, various compositions are made with the help of visual elements to convey beautiful and effective expressions that fit the desired content to the audience more clearly, explicitly, and more powerfully. A clichéd composition that is too unified bothers the audience with too much disorder. People are eager for diversity and unity i.e. any action is at a standstill position. The works of our statistical community have a moderate interest in terms of organizing the visual composition, although they are mostly balanced and have a relatively good gestalt, which is due to the visual knowledge of the designers; because they are mostly in a horizontal static position. Also, the visual techniques to create special compositions to emphasize and reinforce special expressions, that have particular importance in graphic works, except the use of high-frequency dispersion technique, has not been used much. So, this process may make citizens bored and the messages become ineffective. Because the advertising design is not just the form, color, image, etc., but it must convey a specific content and message to the audience and impress him. One way to provide this is to use a variety of compositions which is appropriate to the subject and also use visual techniques to create beautiful and effective compositions.

Keywords: Tehran urban advertisement, Billboard, Deck of the bridge, plastic composition, Visual techniques.

A composition Survey on Urban Billboards and Bridge Decks of Tehran (2017-2015)

Abstract:
Today, we are observing environmental propaganda bombardment all over the world, both in the metropolis and small cities. Every brand and service, whether new, reputable and familiar to the audience, uses a variety of visual media to introduce and promote their products and services; these media include billboards and bridge decks in the cities. Of course, with the trend of changing the face of cities as well as helping the environment, we are observing the use of electric billboards, digital billboards, and urban televisions more and more every day. But the use of printing media in urban environmental advertising as one of the beautifying elements in the urban environment is inevitable. Billboards and bridge decks belong to the family of posters; hence, we will define the poster scientifically only in terms of its function, because the expression of the physical and technical nature of the poster and its family is not appropriate to the subject of this study. The Canadian philosopher McLuhan has said that the poster is a collective image that sinks into the depths of a living society in space and time. This image gradually changes the audience's feelings to the extent that it motivates their creative imagination; thus, it somehow leads the audience to change social, economic, cultural, and political processes. One of the effective methods, which has special importance, is the use of attractive, diverse, and appropriate compositions to maintain the desired urban beauty and, of course, effectiveness, which ultimately leads to citizen satisfaction. In graphic media, the composition is a science. This science is based on determining the status of media elements within the frame so that it emphasizes the purpose of the message. Therefore, the relationship between the sizes and number of elements, their distances, their directions, their places, the emphasis on the importance of elements, their contrasts, and their color values are examined and applied. In this regard, the internal forces and the interaction of the image components must be aware of the purpose of the message; which is a point that distinguishes composition in graphic works from composition in plastic arts. The graphic composition consists of two parts, image, and typography. The image itself is created by the idea, composition, form, and color. Also in graphic works, the use of visual techniques with the help of the elements of the work is necessary to express the form that matches the content; in this way, the designer can be able to create various meanings with the help of visual techniques. In this research, we intend to investigate the type

Fahimeh Daneshgar
Associate Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran. (Corresponding Author).
fahimeh.daneshgar@gmail.com

Mona Taheri
Instructor, Department of Visual Communication, Faculty of Arts, Yadegar Imam Branch, Tehran, Iran.
taherimona1@gmail.com

Date Received: 2020-09-29
Date Accepted: 2020-12-05

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.33322.1088

of the reader's ability to perceive them. These meanings are only perceivable by a correct understanding of the Hypertext. Here, the idealistic blitheness and beauty of nature are deformed entirely and the heavenly landscape turns into the middle of nowhere. The identity and originality of the characters in the story are also severely ridiculed. The splendor and beauty of the romantic scene turn into a strange and meaningless show that is performed in a more earthly and materialistic atmosphere. It is as if all the elements of the image have become worthless imitations of their origin. Certainly, the presence of painting prefixes and following the process of their transformation helps a lot in understanding and reading the work. This study is basic in terms of its purpose and descriptive-analytical in terms of its research method.

Keywords: Hypertextuality, Gérard Genette, Shirin Bathing, Rokni Haerizadeh, travesty (travestissement).

field of typology has been proposed by him. "Palimpsests: Literature in the Second Degree" is a book written by Gérard Genette in 1982 on the concept of hypertextuality. Linguistic typology of hypertextuality deals with the excerption-originated texts. According to Genette, this phenomenon implies any occasion that unites the second text (more than one text) with the first text (hypertext). The hypertextual relation is an ontological relation. That is, if it is not the first text, the second text will not be formed. Genette argues that the meaning of hyper-textual works depends on the reader's knowledge of the hypertext that the hyper-text alters or imitates for adaptation. The textuality of the subject (literary, artistic text, etc.), having two or more texts, having a definite relation between the text (the first text that is considered as a source of inspiration and excerpt) and more text (text that Adapted from the text) is required for the study of hypertextuality and the typology of hypertextuality. Genette attempts to discover impressive and influential relations. Upon a short literature review on linguistic typology and factors to classify literary tips, he goes with indices for the linguistic typology of hypertextuality. Functionality is one of them, which Genette classifies it into two satirical and non-satirical categories (fanciful, satirical, and non-satirical). He then describes the central concept of intertextuality (to being connected to other texts) and classifies it in hypertextuality into two imitations (stylistic emulation) and transformation (stylistic alteration). According to these two categories, he introduces six hypertextual groups, including pastiche, charge, forgery, parody, travesty (travestissement), and transposition. pastiche is a species that is created by the intersection of two indicators of imitation and recreation and is a style imitation that has a recreational function. a charge is a type that is created by the intersection of two indicators of imitation and humor. And it is a style imitation that has a humorous function. forgery is a serious imitation of the text (non-humorous and serious function). Parody, on the one hand, expresses the light transformation of the text concerning the text, and on the other hand, has a fun function. In a parody, the goal is to joke and create new and often entertaining lyrics. But transposition seriously changes the style and reproduces the text. Intra-art adaptations are often like this. Finally, travesty arises from the intersection of two indices of transformation and humor. Genette's hypertextuality approach to literary texts mainly deals with the text's structure, we further consider visual and structural features of the text when studying texts like paintings as a sketch.

By examining these drawings, we try to find common codes in the image that have not changed much over time and are common to some of these drawings. Considering that the painters always tried to express what is depicted clearly and expressively and to convey the message of the work with the least ambiguity, we come across cases where the codes are the main messengers in the image. And have been preserved over the centuries and have not changed much. In the following, considering the contemporary work (Khosrow and Shirin Haerizadeh's painting) as a hypertext, we examine how to change each of these codes and try to find a type of hypertextuality in this excerpt. In examining the images, one can consider aspects of the narrative that lead to the image, composition and color, payment of faces and human states, as well as naturalism and background payment of the work in each painting. Examining the changes in these image codes, we find that the type of relationship between the hypertext and the hypertext is transformation (a fundamental change in the style of the hypertext), and most of the changes that occur in the common code of the hypothetical hypertext. It is a humorous change aimed at lowering the ideal values of the prefaces. The painter has referred to the preceding paintings and stylistic and thematic destruction of them to express associated modern concerns. It seems that the hypertextual genre in this case is a travesty or satirical transformation of previous works. The results show that the hypertextuality type in this adaptation is a kind of Travestissement. According to Genette's opinion, the travesty hypertextuality is formed by crossing two indices of transformation relation and the satirical function. The travesty destroys its Hypotexts and alters its reality according to a satirical approach. We further can see such satirical destruction of the Hypertext in Khosrow and Shirin of Rokni Haerizadeh. The painter ridicules the poetic and romantic spirit of the work and the singing love of lovers, which is well accepted in Persian literature, and then attempts to alter them and create new meanings by referring to texts to the extent

A Hypertextual Study of the Miniature of "Shirin Bathing" in Persian Miniature and Contemporary Painting "Khosrow and Shirin" Based on the Views of Gerard Genette

Abstract

Gérard Genette is one of the researchers who has examined the relationships between literary texts and classified them. He uses the term hypertextuality concerning interaction and adaptation between two or more literary texts. Hypertextual relations are not confined to literary texts and also include works of art, and artworks can be observed from the perspective of hypertextuality. Rokni Haerizadeh's painting "Khosrow and Shirin" is one of the works in which interpretation and classification depend on the recognition of preceding works of art. "Shirin Bathing" is one of the most prominent paintings in the illustrated manuscripts from Khamsa of Nizami in different historical phases of Persian painting. By adopting and modifying it, the contemporary artist has created a new work of art that owns its unique dynamism and innovation. The painting Shirin Bathing is one of the paintings that has been depicted many times in the history of Iranian painting. It seems that the painters in the illustration of these works were influenced by the written text of Khosrow and Shirin poems as well as the illustrated copies before them. In such cases, the term hypertextuality can be used, which is based on excerpts and was coined by Gerard Genette. hypertextuality deals with the relationships between those literary texts in which the existence of the second text depends on the first text. Here the studied texts are visual.

This article seeks to answer this question that how to analyze Rokni Haerizadeh's painting "Khosrow and Shirin" based on Genette's theories about hypertextuality and what kind of hypertext does it represent (according to Genet)? Here, Shirin Bathing's paintings are considered as a hypertext to this work. This study investigates different kinds of modifications that have taken place in the process of this adaptation and new meanings which have been created in contemporary artwork. Therefore, it has scrutinized Rokni Haerizadeh's painting Khosrow and Shirin and variants of Shirin Bathing (as subject matter) in Persian painting from the perspective of Gérard Genette's hypertextuality to determine the relations between these works.

Gerard Genette is one of the most prominent scholars and critics of literature and art in the second half of the twentieth century. He is one of those who have proposed new and appropriate designs for the typology of works, especially recent literary and artistic works, and one of the new theories in the

Sara khandabi
M.A. student, Art Research, Alzahra University, Tehran-Iran.
sara_khadabi@yahoo.com

Date Received: 2020-11-11
Date Accepted: 2021-04-28

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.34016.1093

court of Fath Ali Shah to the audience. The use of color symbols, composition elements, objects, and images of statues are common features of these murals with the first Qajar period painting. In these paintings, the symbols used are directly related to the court of Qajar kings and princes. Conformity of format and content, proportionate structure, symmetrical and harmonious combination, decorative and glorious executive style, and bright colors with various decorative arrays, are the hallmarks of Finn Garden wall painting, which combines the visual possibilities of architecture and painting to further influence the audience. It is a magnificent court art and a summary of the art of its community. At the end of this article, it is concluded that the paintings of this building are depicted to show the political situation of the Qajar court, desires, entertainment, show the ideal beauty of princes, how to cover and changes in society and understanding of Iranian chromatography, decoration, limited shadows. , I notice the influence of the methods of using little perspective in landscapes and buildings and little in the used figures.

Keywords: Qajar, Kashan, Fin, mural, Fath Ali Shahi pavilion, painting.

and the artist who has been trying to activate the empty spaces of the murals has struggled with these cases. In the sample of paintings that contain most of the political, fictional, decorative, and archetypal themes of Iran, the use of azure monochrome is one of the key and most repetitive colors that have been used and the artist in a watercolor method and often without volume. And has implemented it as a linear intercept. In this section, these images are studied separately.

The purpose of this study is to study the murals of Finn Garden in Kashan and to analyze the characteristics of its designs. This research has a historical approach and a case study has been done on the theme of the murals of Bagh-e Fin and its Fath Ali Shahi pavilion. The main question of the research is what subjects were painted on the frescoes in the Finn Garden during the Qajar period? What are the themes of these topics and how are they categorized? What is its relation to the painting of the first Qajar period and what is the classification of the subjects? The type of research in this research is descriptive-analytical and the method of collecting information is library and field. The main purpose of this study is to identify the content and themes of murals and sub-objectives including how the image element is necessary for the buildings of this period and its relationship with Qajar painting, especially court iconography. The results of this study show that the murals of Fath Ali Shahi pavilion in the Qajar period have content values by observing the visual rules in the form and have been used to decorate the building in accordance with the social status of the client. Children are hunting and so on. The theme of the works is influenced by the painting of the first Qajar period (the reign of Fath Ali Shah). These murals are divided into four categories: political, narrative and fictional, symbolic, decorative, and motifs, which include a total of eight main murals on the roof of the building and other decorative paintings on the columns and margins of Yazdibandi arches. The propaganda purposes of these murals can be analyzed from two perspectives; First, the theme of these murals is theatrical, and second, it is a sign of the unity and solidarity of the Qajar government. The line of greetings, which is one of the most widely used themes in the murals of this building, is a clear picture of the pyramid of power in the society of that time; Hence, the themes of these murals, with their emphasis on realism, show the power of the monarchy, and these themes are closely similar to the paintings of the first Qajar period. The themes of hunting, the line of Salam Shahi, and the motifs related to the court of Fath Ali Shah have been depicted to surround the power and influence of the Qajar people. In this research, first, the murals and the history of painting in the Qajar period are studied and after describing the date of construction of the building and how it is done, the murals of Fath Ali Shahi pavilion are examined based on the classification of subjects and its comparative study with court iconography paintings. The murals of this building, in their themes, have been influenced by the court iconography of the first Qajar period, and the common pictorial patterns in the paintings of the first Qajar period have been observed in these murals. The use of themes of the Shah, princes, hunting scenes, and emphasis on Fath Ali Shah as the main subjects of Qajar painting has been centered on the Shah and the legitimacy of the monarchy. The murals of this building are reminiscent of the paintings of the royal line, which shows the king in the middle of the picture and sitting on the throne. One of the most frequent combinations of this period is symmetrical composition. The presence of symmetry is also used in these paintings, and the repetitive role is the role of the king, which is drawn in the middle of the frame in the political murals of the building. The composition of the maqam is also used, and the artist arranges the main subject (king) in the middle, in a larger form, and the less important subjects around each other symmetrically or scattered side by side. The compositional features, the type of execution, the subjects used, and the type of arrangement of the court statues are some of the things that contrast this mural with the paintings of the royal line. Around the flowers and plants, fruit containers, wine glasses, and hookahs are placed in a painting style, which has been one of the common pictorial arrays in the paintings of the first Qajar period. As a result of the present study, it is clear that the visual signs in this building and the painting of the first Qajar period had common visual discourses, and this commonality can be seen in the process of forming the meaning of the works and how it is performed. In these Artworks, the concepts of the same sign have been used to convey different messages and narrations from the

Study of the themes of Kashan Fin Garden pavilion murals in Qajar period

Abstract:

The art of the Qajar period is one of the most important periods in the history of Iranian art, which can be considered a period of innovation in the art and architecture of this land. Mural of the Qajar period, due to the taste of architects and art-loving commissioners, is considered one of the most valuable developments and changes in this period.

Murals are the intermediary media for expressing art and transmitting the original and ancient features of this land that became popular in this period. During the Qajar period, the process of fresco painting in buildings continued in the continuation of traditions. During the reign of three of the first Qajar kings, between 1848 and 1785, a very dynamic process of covering and painting the walls of palaces, mansions, and private residences with scenes of battle, romantic epics, the royal family and women were on the agenda. In this period, the architecture and decorations of the building have been used as a tool to display the culture, customs and finally to record the authority and royal glory throughout history. One of these magnificent buildings is Finn Garden, which is located in Kashan. The original structure of the Finn Garden is related to pre-Islamic and Silk civilizations. The Silk civilization is also inextricably linked to a young spring that flows above the garden and is known as the Sulaimaniyah spring and has long been influential in the development of the Fin region. From 1135 AH, after the Afghan invasion, Abadani Bagh stagnated, but by the order of Karim Khan Zand, especially the mansion named «Khalut Karimkhani» located on the south side of the garden, Bagh-e Fin turned to Abadani, but with the famous earthquake of 1192 AH Finn also saw the overall damage. Fath Ali Shahi pavilion was decorated with various paintings and murals by the order of the Shah. This building, which is located in the south of the garden, has two backyards in the east and west, the floor of which is made of marble, and all around it is decorated with inscriptions in Nasta›liq script. The largest volume of murals is in the Qajar pavilion, which belongs to the period of Fath Ali Shah. To convey various ideas and themes, the mural artist has chosen various methods in the structure, composition, and type of performance, which are principles that derive from the painting patterns of the first Qajar period and the emotional reactions of the artist. Achieving the desired meaning and showing the common narratives and themes in this period depends a lot on the type of performance, how to use colors and composition,

Elaheh Panjebashi
Assistant Professor Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (Corresponding Author).
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

Behnaz Khamechian
M.A., Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
behnazkhamechian@yahoo.com

Date Received: 2021-04-23
Date Accepted: 2021-09-23

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.35869.1105

universalized the art and brought artists a novel attitude based on which one may say the art has rerouted from the concepts of originality and specialty and belonging to a certain class of the society to the direction of popularity and accommodation to the popular masses. It seems by analyzing his views that Walter Benjamin does not look at photography as something void of art, but he regards its universality as a forerunner for its artistic application. More specifically, he points to the works of Eugène Atget (1857-1927) – the nineteenth-century French photographer – who has reduced the last of the cult values of the photographs - the human portrait - and has increased its exhibitory value by taking photographs of deserted urban spaces with no human portraits and figures (Benjamin, 1998: 215). Indeed, it seems that Benjamin thinks more about the importance of the invention of photography and its impact on art and its impression on the value of art in the eyes of the popular masses. Today, the impact of photography on the contemporary arts is publicly evident and has increased more than ever despite technological changes. In Benjamin's view, the art has lost its sanctity due to the technological advancement of photography alongside the loss of the sacred undertone of the photographs, gradually becoming accessible by the popular masses. In other words, photography has been effective in the loss of the personification undertone as an instrument of the mechanical age of artistic reproduction.

Aside from Benjamin's views, one may depict that photography worked like a catalyst in its age and managed to bring about abundant changes in the attitudes of the painters and painting art styles. It managed to dissolve and attach the antagonists to itself. Precision in details and shooting the seconds or "capturing the moments" with the help of light is a possibility painting has never been able to take benefit of in picturing the imagination, but using photography. The sanctity of the moment in daily life is undoubtedly precious, and shooting it and eternizing "a moment" that no more exists is way too valuable, and this amazing thing is difficult to be done without the medium of photography.

Keywords: Contemporary Art, Photography, Painting, Walter Benjamin.

accessible than painting, meaning that many walks of people could make a self-portrait in the photo studios. Yet, painting art was still in use and accessible by the better-to-do class of society. On the other hand, many painting artists including Charles Negre (1820-1880) and Edgar Degas (1834-1917) used photographs in their paintings. This made photographers such as Edward Steichen (1879-1973) and advocates of pictorialism liken their photographs to the romantic and sometimes imaginary atmosphere of paintings to produce an identity for their works and getting them closer to the world of art.

Lewis Frederick Meyer (1822-1913) and Pierre-Louis Pierson (1822-1913) were two photographers who left a significant impact on the process of turning photography into art since they accused some photographers of stealing their photographs. In that period, copyright laws were enforceable only to works of art. Therefore, it had to be proven in the court of law that photography is an art. At last, the French court ratified that photography is entitled to the same rights attributed to a work of art like painting. Pierson and Meyer published the book "Photography" to consolidate the position of photography among the rest of the arts. According to them, photography stopped groundless and uncreative painters working.

Therefore, the present paper reviews the history of photography and the advent of various photography schools inspired by the painting schools and vice versa, examining the course of evolution and interplay of these two arts. From among the various views of the painting or photography artists and the relevant theoreticians, Walter Benjamin speaks seriously and severally about the newly emerging arts of his time – photography and cinema – in an essay titled "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In this essay, he investigates the power of reproduction in the modern age and enumerates its impacts on the arts and the popular masses. More than any other art, the power of photography and reproducibility of photographic images, attracts attention in this context. In Benjamin's opinion, works of art have always been reproducible. "Everyone can copy works of others". In his opinion, photography has altered the substance of art.

In part seven of his essay, he explicitly emphasizes the historical disputes as to the reciprocity or competition between painting and photography, dubbing it as "devious and confused". He believes that this dispute is a historical transformation the universal impact of which was not realized by either of the rivals (Benjamin, 1998: 216). Today, the impact of photography on the contemporary arts – some of which we have laid down in this paper – is evident to all, and it has further increased despite the technological changes.

Since late in the 1970s, the work of the postmodern photographer - Cindy Sherman – called "Untitled Film Stills" (1954), and Andy Warhol's "The Death and Disaster" painting silk-screens from 1963 to 1964 made the critiques and artists pay attention to photography as a media element in the contemporary life. In the 1970s, photography was used as a medium in many contemporary art styles, especially in the works of land art and its various principles. On the other hand, photographers also independently tried to get attuned to the postmodern artistic values - especially in the topic of the environment – by the realization or documentation of their surroundings. Modern topography images are included in the category. The impression and impressionability between photography and painting in their various styles are manifested in the works of photographers and painters, insofar as photography leaves effect in creating an artistic style like photorealism as an independent and powerful medium according to Edward Lucie-Smith as he has conceived in his book "The Globalization and the Modern Art".

In response to the study of these two arts' position, and considering the views of Benjamin and the artistic styles emerged especially in the postmodern era, it seems that we would arrive at the answer that photography may hold a significant role in the postmodernist art by its capability of dynamism and universalism. Walter Benjamin's views explain the importance of photography during the age of mechanical reproduction or duplication among the popular masses and its increasing role in rivaling painting in contemporary art, pointing out the extinction of originality in the art. Photography is an art that impacts other arts every day, especially in the postmodern era, and is an inseparable part of postmodern art, since splendid artworks may be created even out of the cheapest photographs, referring to the works of painters like Gerhard Richter (1932). As Walter Benjamin maintains, photography

Narrating the contrast between photography and painting with an approach to the views of Walter Benjamin

Abstract:

Certain vicissitudes are generated in the relations between photography and painting by the artists and theoreticians in their investigations about photography and its interplay with the art of painting. Early during the advent of photography, no artistic value was attached to the photographs insofar as it managed to find a home among the rest of the arts, and a long way was taken to attach an artistic value to the photographs in the courts of justice. Nonetheless, painting always predominated as fine art and a symbol of wealth, culture, and civilization. Primarily, a periodical journal printed Gustave Le Gray's photographs entitling them as artistic pictures. Photography gradually adopted an artistic language and expression, such that today it holds a critical role in modern arts, especially land art and installations.

This paper mainly seeks to investigate the course of development in the position of photography and its rivalry with painting and even its access to progressive art with a new language and expression. The main question about the position of photography versus painting is on its invention until the modern era and post-modern art. We attempt to examine what new frontiers the historical race between photography and painting artists are introduced in contemporary art. The present paper attempts to examine the position of photography in the art, and evaluate its status in reciprocity or competition versus painting by making references to the works of the artists up until the contemporary era, with an approach towards the views of the twentieth-century theoretician – Walter Benjamin (1892-1940) – about the reproducibility of artworks. Apparently, due to its flexible character and since it creates innovation, photography is turned reproducible and into a new instrument in postmodern art, such that it could be regarded as a separate art with a novel expression and as the establisher of many art styles.

Since its advent, triggered by Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) in 1839, photography entered a special rivalry with painting, which has been marked by many of the philosophy theoreticians, since this visual medium or art is way too occult and constantly separating itself from the rest of the arts and outreaching them as the most important medium of expressing artistic concerns. Some artists regard photography as being specific to a certain group. However, since the advent of photography in the nineteenth century, it turned more popular and

Effatolsadat Afzal Tousi
Professor, Department of Art Research, Art Faculty, Alzahra University, Tehran-Iran (Corresponding Author).
afzaltousi@alzahra.ac.ir

Fatemeh Yousefi
M.A. Alzahra University, Tehran-Iran.
Sharareh_yousefi@yahoo.com

Date Received: 2021-04-17
Date Accepted: 2021-05-18

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.35787.1104

Contents

A Narrative of the Contrast between Photography and Painting with an Approach towards the Views of Walter Benjamin
Effatolsadat Afzal Tousi | Fatemeh Yousefi (4-18)

Study of the themes of Kashan Fin Garden pavilion murals in Qajar period
Elaheh Panjebashi | Behnaz Khamechian (19-37)

A Hypertextual Study of the Miniature of "Shirin Bathing" in Persian Miniature and Contemporary Painting "Khosrow and Shirin" Based on the Views of Gerard Genette
Sara Khandabi (38-52)

A composition Survey on Urban Billboards and Bridge Decks of Tehran (2015-2017)
Fahimeh Daneshgar | Mona Taheri (53-65)

Analytical study of Professions and Crafts in the Jamshid's kingdom Miniature in Baysonqor's Shahnameh
Sahar Zakavat | Abdolreza Chareie (66-76)

Visual Semiotics of three Paintings of Rostam›s Battle with Sohrab in Shahnameh of Shah Tahmasp
Samira Rabiezadeh Hafshejani | Nahid Jafari Dehkordi (77-90)

Comparison of the Methods of Applying the Visual Traditions of Iranian Painting in the Paintings of Contemporary Women Painters in Iran and Afghanistan
Reza Rafiei Rad | Mehdi Mohammadzadeh (91-107)

Investigating the Effects of Participatory Art on the Environment Based on Mikhail Bakhtin`s View
Zahra Rahbarnia | Soheila Namazalizadeh (108-116)

Investigating the Function of Evolution in Portraiture in Second Age of Qajar and Its Discursive Consequences
Farzan Sojoudi | Shelir Ataei (117-127)

The Archetype of Hero archetype in the Hasanlu Golden Cup Gallery (age of iron) Based on joseph Campbell's Approach
Chnoor Saidi | Fateme Saidi (128-140)

Comparative Analysis of th Graffities of the Baths of Ganjali Khan in Kerman and Mahdi Gholibegh in Mashhad
Alireza Sheiki | Akram Pilechian | Fatemeh Zahmatkesh (141-163)

Representation of Warfare in Some Epic Persian Paintings from Two Shahnameh Manuscripts of the Qajar (the Davari and the Emad ol-Kottab Versions)
Ameneh Mafitbar (164-181)

Study of the Formal Effects of the Al- Hashayesh Version in Astan Quds on the Illustration of Al- Hashayesh Versions Related to the Safavid Period
Abouzar Nasehi (182-198)

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

Journal of Graphic Arts and Painting Research, Alzahra University

Field of publication: **Art**

Vol. 3 No.5 Autumn - Winter 2020-2021

Concessioner:**Alzahra University, Vice-Chancellor for Research**

Director in charge: **Dr. Parisa Shad Ghazvini**

Editor in chief: **Dr. Mansour Hessami Kermani**

Editorial board:

Dr. Asghar Javani
Associate Professor of Painting, Faculty of Fine Arts, Isfahan Art University

Dr. Mansour Hessami Kermani
Associate Professor of Painting, Faculty of Art, Alzahra University

Dr. Parisa Shad Ghazvini
Associate Professor of Painting, Faculty of Art, Alzahra University

Dr. Alireza Taheri
Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Art, University of Sistan and Baluchestan

Dr. Seyed Mohammad Fadavi
Professor of School of Visual Art, Faculty of Fine Arts, University of Tehran

Dr. Fatemeh Kateb
Professor, Department of Art research, Faculty of Art, Alzahra University

Dr. Mehdi Mohammadzadeh
Professor of Islamic Arts Department, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

The review of the articles of this issue has been done by the members of the editorial board.
The articles do not necessarily reflect the views of the Journal of Graphic Arts and Painting Research and authors are responsible for the articles.

P-ISSN:2645- 6516
E-ISSN:2645-6524

Executive Director: Hamideh Arekhi
Persian editor: Susan Pourshahram
English translator: Pinki Chadha
Logotype Designer & Cover Designer: Dr. Mitra Manavi Rad
Page layout designer: Freshteh Saeida

Address: Vanak, Alzahra University, Faculty of Arts, Journal of Graphic Arts and Painting Research, Alzahra University
Journal site: http://arjgap.alzahra.ac.ir/journal

This Biquarterly journal is published according to the letter dated 18/9/1396 to No. 213044/18/3 of the Scientific Journal of the Ministry of Science, Research and Technology and also published on the basis of the license number 84721 dated July 11, 2012, by the Ministry of Culture and Islamic Guidance in cooperation with the Scientific Association of Visual Arts of Iran.