An Original Image or a Forged Originality?

Omar Khayyam dominated by the exhibitionary order

DOI: 10.22034/jivsa.2022.350025.1020

/Siamak Delzendeh[1]

Abstract

With the establishment of the periodical world exhibitons in Europe by the mid-nineteenth century, and its impact on cultural organization and dynamics of image production, a new episteme emerged to dominate cultural and political discourses. According to Timothy Mitchell, a political theorist and a contributor to postcolonial theory, the methods of organization and classification used by world exhibitions have gradually encompassed the whole world and consequently have led to a new world order which Mitchell calls the exhibitionary order. Mitchell argues that world exhibitions not only institutionalized the representations of the world, but also organized and controlled them.

This article elaborates on this theme by concentrating on illustrated copies of Rubaiyat of Omar Khayyam in an era dominated by the exhibionary order, sometimes between 1870s to 1940s. It also discusses the empistemological aspects of the new paradigm in forging originality for illustrated translation of Rubaiyat in English, where there is no clear affiliation with the original poetry in Persian and various historical schools of poetry illustration in Iran and the Persianate world. While there is a huge body of illustrated manuscripts of numerous Persian poets, there is not any considerable evidence of Illustrated Rubaiyat of Omar Khayyam before the twentieth century. While the orientalist pictorial approaches are prominant in the Euro-American tradition of illustrating the Rubaiyat, it seems that the revival movement of miniature painting of the early-twenteeieth century in Iran was highly influenced by such Western tradition. As an immediate impact some Iranian miniature painters of the revival movement began illustrating the Rubaiyat in Persian. A secondary tradition was formed that implicitly authenticated the primary Western tradition and furnished it with examples similar to old schools of Persian miniatrure painting.

Keywords: Exhibitionary Order, Orientalism, Illustrated Rubaiyat of Omar Khayyam, Revival Movement of Miniature Painting, Crafts

Document Type: Research Article

Received: 01.05.2022

Accepted: 26.07.2022

/[1] Independent Researcher in Art History, Studied at Concordia University, Canada. siadel@yahoo.com

اصالت تصویر یا جعل اصالت

عمر خیّام در سیطرهٔ نظم نمایشگاهی

/سیامک دل زنده[1]

DOI: 10.22034/jivsa.2022.350025.1020

چکیده

هم‌زمان با شکل گیری نمایشگاه های جهانی از نیمهٔ قرن نوزدهم به بعد و در امتداد سازوکارهای طبقه بندی اشیاء و کالاهای فرهنگی در این نمایشگاه ها، نوعی نظام معرفتی هم‌بسته با این فرآیند شکل گرفت که به‌تدریج بر گفتمان های فرهنگی و سیاسی محیط شد. تیموتی میچل این نظام معرفتی را شناسایی و آن را «نظم نمایشگاهی» نامیده است. پژوهش حاضر با نظر به جایگاه نسخه های مصوّر رباعیّات عمر خیّام به زبان انگلیسی در تاریخ تصویرگری و با توجّه ویژه به «نظم نمایشگاهی» به‌عنوان پارادایم مسلّط بر دوره ای که نسخه های مصوّر از ترجمه های رباعیّات خیّام به زبان انگلیسی در آمریکا و اروپا تهیه میشد، ظرفیت های معرفت شناسانه این پارادایم را در اصالت دادن به تصاویری که ضرورتاً نسبتِ مشخصی با رباعیّات فارسی حکیم عمر خیّام ندارند به بحث میگذارد. همچنین گفتمان اورینتالیستی را که بر کل فرآیند تصویرگری رباعیّات در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی تا دهه های نخست قرن بیستم مسلط بوده است به‌عنوان شاخص و معرِّف ویژگی های تصویری این نسخه ها بررسی و نسبت آن را با نظم نمایشگاهی نشان می‌دهد. در مرحله بعد به نقش گفتمان اورینتالیستی و اورینتالیست ها در شکل دادن به سنّت تصویرگری رباعیّات در ایران پرداخته و آن را یک‌بار در مقام سنّتی جعلی نقد کرده و بار دیگر، ظرفیت های آن را به‌مثابهٔ رویکردی تازه در نقّاشی و تصویرگری ایرانی به بحث می‌گذارد. در این گفتار بیش از آنکه به جزئیات تصویرگری های رباعیّات خیّام به تفکیک نسخه ها و جریان های هنری بپردازم، متوجّه آن نظام معرفتی کلّی و پارادایم حاکم بر دوره ای که سنّت تصویرگری رباعیّات خیّام شکل میگیرد هستم.

کلید واژه ها: نظم نمایشگاهی، اورینتالیسم (شرق‌شناسی)، تصویرگری، رباعیّات خیّام، احیای نگارگری، صنایع‌دستی.

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۰۴

/[1]نویسنده و پژوهشگر تاریخ هنر، دانش‌آموخته دانشگاه کنکوردیا، کانادا

siadel@yahoo.com

۱. مقدّمه

تیموتی میچل[۱] ، مصرشناس و دانشمند علوم سیاسی بریتانیایی، در سال ۱۹۸۹ میلادی با انتشار مقاله ای با عنوان «اورینتالیسم و نظم نمایشگاهی»[۲] نظام تازه ای در مناسبات میان افراد، جوامع، روابط درونی جوامع و درنهایت در روابط بین الملل، شناسایی میکند که بر پایهٔ بازنمایی هویّت های فرهنگی، سیاسی و تاریخی ملّت ها در نمایشگاه های جهانی شکل گرفته است. میچل این نظام را «نظم نمایشگاهی»[۳] نام‌گذاری میکند و کوشش می کند از خلال بازخوانی گزارش های مربوط به برگزاری نمایشگاه های بین المللی از نیمهٔ قرن نوزدهم به بعد، آن را بافتارمند کرده و به‌عنوان پارادایم مسلّط بر روابط جدید بین‌الملل معرّفی کند. نسبت میان نظم نمایشگاهی و رویکردهای مستتر در مصوّرسازی های رباعیّات خیّام موضوع این پژوهش است که با نظر به گزارهٔ میچل در رابطه با «هم‌نشینی اصل ها و بدل ها در نمایشگاه» سعی دارد تأثیر این جریان را بر تحوّل رویکردهای هنری ایران از دورهٔ پهلوی به بعد به بحث بگذارد.

۲. پیشینه و روش تحقیق

مروری بر پایگاه‌های علمی، نشان می‌دهد که منابع متعدّد بسیاری در ارتباط با تصویرگری رباعیّات خیّام، موجود است. از جمله جدیدترین آثار منتشرشده در این حوزه می‌توان به مقالهٔ «بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویرسازی‌های رباعیّات خیّام» افسانه کامران (۱۴۰۰)، «ترجمهٔ بین نشانه‌ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمهٔ رباعیّات خیّام» اثر صابر زاهدی و محسن جاذب (۱۳۹۳)، مقالهٔ «واکاوی تطبیقی تصویرگری‌های رباعیّات منسوب به حکیم خیّام»، نوشتهٔ میلاد میناکار (۱۳۹۶) و پژوهشی از افسانه عضدی‌نیا با عنوان «معرّفی مهم‌ترین تصویرسازی‌های رباعیّات خیّام در غرب» (۱۳۹۶) اشاره کرد که عمدتاً وضعیت تصویرسازی‌های برگرفته از رباعیّات خیّام را در بازهٔ زمانی ۱۸۸۰ تا ۲۰۱۷ معرّفی می‌کنند. در زمینهٔ نظم نمایشگاهی، مهم‌ترین منبع موجود که در این پژوهش به آن استناد شده، اثری از تیموتی میچل با عنوان «شرق‌شناسی و نظم نمایشگاهی»[۴] است که در سال ۱۹۸۹ انتشارات دانشگاه آکسفورد آن را منتشر کرد و پس‌ازآن، مرجع بسیاری از مطالعات این حوزه شد. در سال ۱۳۹۵ این مفهوم به زبان فارسی در کتاب تحوّلات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی، نوشتهٔ سیامک دلزنده معرّفی و در روایتی از تاریخ هنر ایران بافتارمند شد. در همان کتاب توضیحات مفصّلی از جریان مصوّرسازی ترجمه های رباعیّات خیّام و نیز سابقهٔ آن در زبان فارسی به بحث گذاشته شد. مقاله حاضر، از زاویه ای مشخص تر یعنی از منظر «هم‌نشینی اصل ها و بدل ها» به دو جریان مصوّرسازی ترجمهٔ رباعیّات خیّام و مصوّرسازی رباعیّات خیّام به زبان فارسی با نظر به اصالت ها و جعل ها در سنّت های تصویری می پردازد و زوایای تازه ای را در این بحث آشکار می کند.

این تحقیق ماهیّت توسعه‌ای دارد و روش آن توصیفی-تحلیلی است که با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای-الکترونیکی به انجام رسیده است.

۳. رباعیّات خیّام و دغدغه‌های آن

سال ۱۳۱۳ هجری خورشیدی، هم‌زمان با برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی و آیین ها و گردهمایی های مرتبط با آن، در زمانی که شماری از برجسته ترین مستشرقین و ایرانشناسان سراسر جهان در تهران گرد آمده بودند، نسخه ای مصوّر از رباعیّات خیّام به زبان فارسی در تهران چاپ و منتشر شد. این کتاب با عنوان ترانه های خیّام، شامل مقاله ای چهل‌صفحه‌ای از صادق هدایت به همراه گزیده‌های از رباعیّات خیّام بود که شش مجلس آن توسط

آندره سوریوگین[5] ملقب به «درویش نقّاش» مصوّر شده بود (تصویر ۱).

تصویر ۱. آندره سوروگین، رباعیّات خیّام، ۱۳۱۳ خ.

نوشتهٔ صادق هدایت که مقاله ای تحقیقی بود، ضمن شرح روش تصحیح و گزینش رباعیّات در این کتاب، بحث بسیار مهمی را دربارهٔ خیّام مطرح میکرد که حائز نکته ها و نگرانی های بسیار مهمی بود. هدایت مقاله خود را به دو بخش کلّی تقسیم کرده بود: «خیّام شاعر» و «خیّام فیلسوف». یکی از نگرانی های هدایت این بود که خیّام فیلسوف، ریاضی دان و ستاره شناس به نفع خیّام شاعر کنار گذاشته شود. او نشان داد درحالی‌که نسبت بین خیّام شاعر و خیّام فیلسوف و دانشمند را آن گروه از رباعیّات خیّام که در منابع تاریخی متعدّد و نزدیک تر به دورهٔ خیّام - که انتساب آن‌ها به او قطعی تر به نظر می رسد - تأیید می کنند، رویکرد بسیاری از شرق شناسان صاحب نام بیشتر در جهت برجسته کردن خیّام شاعر بوده و خوانش رمانتیک آن‌ها از رباعیّات خیّام منجر به خطاهایی هم در ترجمه و هم در معرّفی تفکّر او شده است. هدایت به سبک و شیوهٔ خود، به اشارتی گذرا و با هجو و طعن می نویسد:

« فیتزجرالد که نه‌تنها مترجم رباعیّات خیّام بوده، بلکه از روح فیلسوف بزرگ نیز ملهم بوده است، در مجموعهٔ خود بعضی رباعیّاتی آورده که نسبت آن‌ها به خیّام جایز نیست، [البتّه] قضاوت فیتزجرالد مهم‌تر از اغلب شرح‌حالاتی است که راجع‌به خیّام در کتب قدیم دیده میشود؛ چون با ذوق و شامهٔ خود بهتر رباعیّات اصلی خیّام را تشخیص داده تا نیکلا، مترجم فرانسوی رباعیّات خیّام، که او را به نظر یک شاعر صوفی دیده و معتقد است که خیّام عشق و الوهیت را به لباس شراب و ساقی نشان می دهد، چنانکه از همان ترجمه مغلوط او شخص با ذوق دیگری مانند رِنان خیّام حقیقی را شناخته است (هدایت، ۱۳۵٦، ص. ۱۰) ».

فارغ از نگرانی های هدایت، آنچه در عمل رخ داد، نوعی خوانش تصویری رمانتیک، شرق انگار و اروپامحور از ترجمهٔ رباعیّات خیّام بود که در یک بازهٔ زمانیِ حدوداً هفتادساله، علیرغم تفاوت در سبک ها و ساختارهای تصویری، رویکردی مشترک را گواهی می‌داد.

٤. ترجمه و مصوّرسازی رباعیّات خیّام در غرب

به نظر می رسد که نخستین‌بار، نسخهٔ تک برگی شامل ترجمهٔ فیتزجرالد[6] از سه رباعی خیّام حوالی سال های ۱۸۷۰ توسط ادوارد برن جونز[7] و ویلیام موریس[8] تصویرگری شده است (تصویر ۲)؛ امّا در سال ۱۸۸۴ بود که الیهو ودر[9] نسخهٔ کاملی از ترجمهٔ رباعیّات خیّام را مصوّر و در آمریکا

به چاپ رسانید (تصویر ۳). موفّقیّت این نسخه، عطش تندی برای نسخه های مصوّر رباعیّات خیّام در جهان انگلیسی زبان به وجود آورد. از این زمان تا نیمهٔ قرن بیستم میلادی، نسخه های چاپی متعدّدی از رباعیّات خیّام در آمریکا و اروپا منتشر شد که توسّط هنرمندان در سبک های مختلفی از «سمبولیسم» تا «آرت نووو» و «آرت دکو» تصویرگری شده بود (Martin, 2009).

این نسخه های مصوّر علیرغم تنوّع سبکی دارای گوهر مشترکی بودند که بعدتر به‌نوعی به نسخه های مصوّر فارسی رباعیّات خیّام نیز منتقل شد. این گوهر مشترک را در سطح ظاهری تصویر می توان با رویکرد عمومی «اورینتالیسم» یا «شرق انگاری»[۱۰] توضیح داد، امّا در ژرفای آن، نوعی نظام معرفتی ادراک میشود که هم این تنوّع ظاهری و هم شرق انگاری ها و خود شرقی انگاری‌های بعدی را در برمی‌گیرد.

تصویر ۲. برن جونز، ادوارد و ویلیام موریس. تصویرگری رباعیّات خیّام

نسخه تکبرگ، ۱۸۷۰.

تصویر ۳. الیهو ودر، کتاب مصوّر ترجمهٔ رباعیّات عمر خیّام به انگلیسی

ترجمه ادوارد فیتزجرالد، ۱۸۸۴.

۵. نمایشگاه‌های جهانی و تصویرگری آثار خیّام

از ۱۸۵۹ میلادی که ترجمهٔ رباعیّات خیّام به انگلیسی توسّط ادوارد فیتزجرالد منتشر شد تا زمان انتشار ترانه های خیّام هدایت و سوروگین ۱۳۱۳/۱۹۳۴ دورهٔ مهمی از جابه جایی های نظام معرفتی - که به تحوّلات تصویری در سراسر جهان منجر شد - در حال وقوع بوده است. این نظام معرفتی که از نیمهٔ قرن نوزدهم به‌تدریج از اروپا به همه جهان گسترش یافت و منجر به تغییر و بازتعریف تمامی پارامترهای معرفتی در گفتمان های گوناگون فرهنگی، سیاسی و اجتماعی شد، «نظم نمایشگاهی» نامیده می شود. این اصطلاح را تیموتی میچل از طریق بازخوانی اسناد و روایت های مرتبط با جریان برگزاری «نمایشگاه های جهانی» که از سال ۱۸۵۱ میلادی تا به امروز در جریان بوده، ساخته است (تصویر ۴). میچل

معتقد است پدیده نمایشگاه های بین المللی در راستای گسترش تجارت و به‌منظور اعمال قدرت در مقولات فرهنگ و تجارت و در جهت تصرّف و انطباق آن‌ها با اهداف دولت های استعماری پدید آمده است. نظم نمایشگاهی بر اساس شیوه هایی از طبقه بندی ها و رده بندی هاست که بازنمایی هویّت های ملّی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی را منطبق با امکان به نمایش گذاشته شدن و در معرض دید قرار گرفتن در غرفه های نمایشگاهی مدیریت میکند. به باور میچل این ساختار که ابتدا درون محوطهٔ نمایشگاه و در نسبت میان اجزای آن و مخاطبان شکل گرفته بود، به‌تدریج در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم مرزهای نمایشگاه را درنوردید و بعد کل جامعه و سپس‌تر کل نظام روابط بین الملل را در برگرفت. به‌عبارت‌دیگر، نظم نمایشگاهی، نظامی از بازنمایی ها است که شیوه های مدرن تولید معنا را به‌قاعده درآورده و با کمک آن هویت های استعماری جهان نیمهٔ دوم قرن نوزدهم را تعریف می کند (Mitchell, 2009, pp. 409-416).

تصویر ٤. مکنون و سیمپسون، نمایشگاه جهانی لندن، «نمایشگاه بزرگ»، ۱۸۵۱.(موزه ویکتوریا و آلبرت)

نکته ای که این تعاریف و این نظام را به بحث تصویرگری رباعیّات خیّام مرتبط می کند، نسبت میان «اورینتالیسم» و نمایشگاه های جهانی است. فیلیپ ژولین نمایشگاه های بین المللی را یکی از عوامل بالا رفتن تقاضا برای نقّاشی های شرق انگار می شناسد: «بسیاری از هنرمندان معروف اروپایی از نمایشگاه های جهانی بازدید میکرده اند و تحت تأثیر نمونه های حاضر در نمایشگاه، الهامات شرقی را به درون آثار خود میبرده اند. کسانی چون ویسلر، امپرسیونیست ها و نقّاشان اورینتالیستی چون ژان لئون ژروم و روشگروس ملهم از بازدیدهای خود از نمایشگاه های جهانی لندن و پاریس بوده اند» (Jullian, 1977, p. 77).

تیموتی میچل نیز نمایشگاه های جهانی را در کنار شاخه های دانشگاهی مطالعات شرقی، نقّاشی های شرق انگار و رمان های اورینتالیستی، همچون رویّهٔ تازه ای می بیند که به اروپایی ها امکان می داد تا در امتداد آن، تصویر «شرق» و شیوه های ادراک آن را به نظم بکشند. این رویّه ها، همگی، بخشی از دستگاه معرفتی ای بودند که بازنمایی جهان را از موزه تا نمایشگاه و از معماری تا نظام آموزش‌وپرورش، گردشگری، صنعت مُد و تسهیلات زندگی روزمره، سازمان‌دهی می کرد.

حضور ایران در نمایشگاه های جهانی از همان نخستین دوره ها آغاز شد و به‌تدریج با ساختن غرفه های ویژه که معرف سنّت معماری ایرانی بودند، این حضور دوره ای هرچه بیشتر با نظم نمایشگاهی انطباق یافت (تصویر ۵). به‌مرور زیرساخت های متناسب با نظم نمایشگاهی نیز در داخل کشور ایجاد شد، همچون تأسیس موزه ها و مدارس هنری که برنامه های آموزشی آن‌ها نه‌تنها تحت تأثیر نظم نمایشگاهی بود بلکه معرف و مُروج آن نیز بود. در این میان پیشنهادها و القائات شرق شناسانی که به‌عنوان مشاور یا حتّی مدیر مؤسسه های آموزشی در استخدام حکومت ایران بودند بر جهت گیری های این برنامه ها تأثیر جدی می گذاشت. توجّه برنامه‌ریزان هنری در ایران در دورهٔ پهلوی اوّل به این مقوله و ایجاد هنرستان عالی هنرهای ایرانی و صنایع قدیمه به‌منظور

ایجاد زیرساخت های لازم برای گسترش صنایع‌دستی هم‌زمان با احیای نگارگری نمونه ای از آن است. درحالی‌که مدرسه صنایع مستظرفه کمال الملک برنامه درسی مشخصی را هم‌زمان در دو جهت، یکی ناتورالیسم کمال الملکی و دیگری آموزش برخی هنرها و صنایع قدیمه همچون طراحی فرش که بیشتر با نظم نمایشگاهی منطبق بودند پی می گرفت، با استعفای کمال الملک و تغییر مدیریت، برنامهٔ احیای نگارگری که به‌شدّت مورد توجّه مستشرقانی چون آرتور پوپ بود وزن بیشتری در برنامه‌های آموزشی هنر گرفت.

تصویر ۵. غرفهٔ ایران در نمایشگاه جهانی وین، جوزف لووی

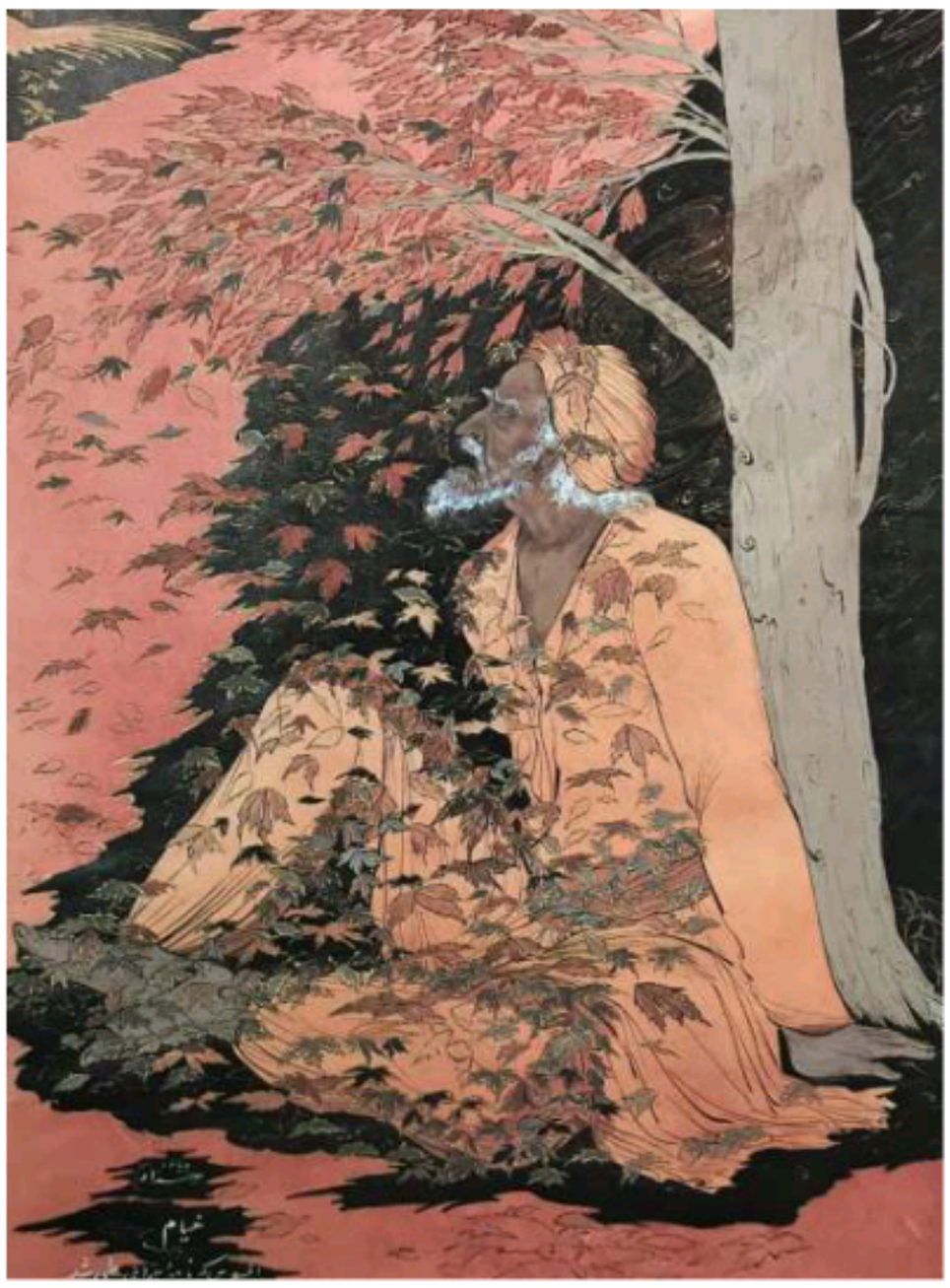
کریم طاهرزاده بهزاد در سال ۱۳۰۲ خورشیدی در کتاب سرآمدان هنر مسأله احیای نگارگری را به‌منظور عرضه در بازار بین‌المللی مطرح کرد و در دو دهه پس‌ازآن او و برادرش، حسین طاهرزاده بهزاد، نقش برجسته ای در آموزش و تأسیس زیرساخت های لازم برای گسترش هنرهای تجسّمی و معماری در ایران دورهٔ پهلوی اول ایفا کردند (طاهرزاده، ۱۳۴۲، ص. ۳۶). یکی از نتایج فوری این نگرش، سازمان‌دهی مدرسه هنرهای قدیمه و هنرستان هنرهای ملّی بود که نسلی از هنرمندان «نگارگری نو» را پرورش داد. یکی از مهم‌ترین موضوع های نقّاشیهای این نگارگران نو، نقّاشی مجالس رباعیّات خیّام بود که به‌طور تاریخی موضوع نقّاشی نگارگران ایرانی نبود.

درحالی‌که مجالس شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی گنجوی بیشترین بسامد را در تصویرگری نسخه های خطّی دارند و پس از آن‌ها کلیله‌ودمنه، بوستان سعدی، هفت اورنگ جامی و متن های دیگری چون خواجو و حافظ و ازاین‌دست مورد توجّه نگارگران دوره‌های مختلف بوده اند، امّا در تاریخِ نگارگری ایران، توجّه چندانی به مصوّرسازی رباعیّات خیّام به چشم نمی خورد (Martin, 2009). بالا رفتن تب رباعیّات خیّام و افزایش تقاضا برای نسخه های مصوّر ترجمه های رباعیّات در اروپا و آمریکا، عطش جستجوی نسخه های مصوّر فارسی رباعیّات را به جان مجموعه داران و مستشرقین انداخت؛ امّا ناکامی در یافتن نمونه های تاریخی آن‌ها را به سفارش نسخه های فارسی مصوّر توسّط هنرمندان ایرانی معاصر ترغیب کرد. آن‌ها آخرین نسل نگارگران باقی مانده -که یا در بازار اصفهان حجره ای داشتند و یا در تهران به دنبال مشتری بودند- را به تصویر کردن رباعیّات خیّام تشویق می کردند. کسانی چون حاج حسین مصوّرالملکی و حسین بهزاد در خاطرات خود به این موضوع اشاره کرده اند (هاتفی، ۱۳۵۰، ص. ۴۹؛ ناصری پور، ۱۳۷۸، ص. ۲۵-۲۴).

نگارگران چیره دستی مانند حسین بهزاد و حاج حسین مصوّرالملکی با تشویق و نظارت مستشرقانی چون آرتور پوپ یا واسطه‌هایی که نماینده مستشرقین و دلالان آثار قدیمی بودند نگاره های تک برگی شبیه به مینیاتورهای صفوی نقّاشی میکردند که در میان آن‌ها نمونه هایی از

تصویرگری رباعیّات خیّام هم به چشم می خورد. بعدتر در سال های رونق مدرسه هنرهای قدیمه و بعد هنرستان های پسران و دختران (یعنی تقریباً در دهه های ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰) هم مصوّرالملکی و هم حسین بهزاد نقّاشی های تازه‌ای با همین مضامین و همین موضوعات اجرا کردند که دارای رقم و تاریخ بود (تصویر ۶ و ۷). همچنین به‌طور مشخص عبّاس رسّام ارژنگی مجموعه ای از رباعیّات خیّام را به تشویق دیوید اسمیت، خاورشناس آمریکایی -بعد از ملاقات با وی در سال ۱۳۱۲ - نقّاشی کرد که بعدتر توسّط اسمیت در آمریکا به‌صورت کتاب به چاپ رسید (کیارس، ۱۳۹۰، ص. ۵). از آن سپس محمّد تجویدی، اکبر تجویدی، میرزاآقا امامی و دیگران نیز به طبع آزمایی در مصوّر کردن رباعیّات چه به‌صورت تک برگ یا کتاب مصوّر پرداختند.

تصویر ٦. تصویرسازی رباعیّات خیّام، حاج حسین مصوّرالملکی. ۱۳۳۷.



تصویر ۷. تصویرگری رباعیّات خیّام، حسین بهزاد. ۱۳۳۰.
(مجموعهٔ هوشنگ شقاقی)

٦. نتیجه‌گیری

هدف از این نوشتار، نه تاریخ‌نگاری مصوّرسازی رباعیّات خیّام در ایران، بلکه نشان دادن چگونگی یکی از مهم‌ترین جنبه های نظم نمایشگاهی با کمک و عاملیت اورینتالیست ها به بخشی از نظام آموزشی و نهادهای دولتی در گسترش این فرآیند قابل شناسایی و تحلیل و تفسیر بود. چنانکه پیش‌تر از میچل نقل شد، اصل بنیادی نمایشگاه «بازنمایی» است؛ به این معنی که تمامی اشیاء، کالاها، نمونه های هنر و معماری، پرچم، سرود ملّی و حتّی معماری غرفه هر کشور به‌نوعی هویّت سیاسی، فرهنگی و تاریخی آن کشور را بازنمایی می کنند. نفس عمل بازنمایی، متضمن تفکیک جهان به دو ساحت مجزّاست: یکی اصل و دیگری بدل؛ یکی دنیای واقعی و دیگری بازنمایی آن در قالب اثر هنری، بدل نمایشگاهی، یا کالای تجاری. نمایشگاه به ما می قبولاند که جهان به‌دقّت به دو قلمرو تقسیم شده است: نمایشگاه و دنیای واقعی. از سوی دیگر بسیاری از مؤلفه های این مجموعه از عناصر بازنمایانه، خود بازنمایی یا بدل از اصلی دیگر هستند، به‌عنوان‌مثال در نمایشگاه ۱۸۸۹ پاریس بدل یا ماکت مسجد قایتبای قاهره به تماشا گذاشته شده بود، یا در نمایشگاه هنر و معماری ایران در لندن به سال ۱۹۳۱، ماکت سردر مسجد شاه اصفهان در تالار نمایشگاه قرار گرفته بود. با سیطرهٔ نظم نمایشگاهی بر تمامی شئون زندگی، دنیای واقعی اهمّیّت ثانوی می یابد. آنچه هست نظم نمایشگاهی است و اصالت نظم نمایشگاهی از طریق هم‌نشینی اصل ها و بدل ها تأمین می شود.

آن‌گونه که درموضوع تصویرگری رباعیّات خیّام می بینیم، یک سنّت تماماً اروپایی با محوریت رویکرد شرق انگار شکل گرفته است. این سنّت جدید به‌طور تلویحی به‌واسطه شرق انگاری به سنّت دیگری که خاستگاه رباعیّات خیّام پیش از ترجمه است نشانی می دهد و اصالت خود را می بایست از آن اخذ کند، امّا همان‌طور که پیش‌تر مطرح شد، چنین سنّتی، سنّت کهن تصویرگری رباعیّات خیّام در جهان ایرانی، عملاً وجود نداشته است. درواقع، این وابستگی سنّت ثانوی به سنّت اوّلیه بود که تقاضا و تشویق برای مصوّر کردن رباعیّات خیّام را در ابتدای عصر پهلوی به وجود آورد. پس با اندکی احتیاط می توان چنین نتیجه گرفت که یک سنّت جدید بدل از سنّت ناموجود قدیمی به کار اصالت دهی به سنّت اروپایی - آمریکایی تصویرگری رباعیّات خیّام آمده است تا به این صورت هم‌نشینی اصل ها و بدل ها اصالت هر دو جریان را درون نظم نمایشگاهی تضمین کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Timothy Mitchell

2. Orientalism and Exhibitionary Order

3. Exhibitionary Order

4. Orientalism and the Exhibitionary Order

5. Andre Sevruguin

6. Edward FitzGerald

7. Edward Burne-Jones

8. William Morris

9. Elihu Vedder

۱۰. شرق انگاری اصطلاح پیشنهادی نگارنده است به‌منظور ترجمه دقیق‌تر اصطلاح اورینتالیسم در نسبت با هنرهای تجسمی و ادبیات تا آن را از «شرق شناسی» که ناظر به دانش آکادمیک مبتنی بر ترجمه متن های تاریخی و دینی است متمایز کند. در زبان های اروپایی این وجه از اورینتالیسم معمولاً با ترکیب های وصفی همچون اورینتالیسم رمانتیک یا اورینتالیسم خیالی و ازاین‌دست متمایز می شود.

کتاب‌نامه

۱- دل زنده، س. (۱۳۹۵). تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی. تهران: نظر.

۲- زاهدی، ص.، و محسن، ج. (۱۳۹۳). «ترجمه بین نشانه‌ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمهٔ رباعیّات خیّام». فصلنامه پژوهش‌های زبانشناسی، ٦ (۱)، صص ٦۱- ٤۷.

۳- طاهرزاده بهزاد، ک. (۱۳٤۲). سرآمدان هنر. برلین: ایرانشهر.

٤- کامران، ا. (۱٤۰۰). «بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویرسازی‌های رباعیّات خیّام». نشریّهٔ هنرهای زیبا، ۲٦ (۲)، صص ۱۵-۵.

۵- کیارس، د. (۱۳۸۷). «تندیس رسام ارژنگی». تندیس، شمارهٔ ۱۴۰، صص ۵-٤.

٦- کیارس، د. (۱۳۹۰). «مدال های علی کریمی». تندیس، شمارهٔ ۲۱۹، صص ۳-۲.

۷- عضدی‌نیا، ا. (۱۳۹٦). «معرّفی مهم‌ترین تصویرسازی‌های رباعیّات خیّام در غرب». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنرهای تجسّمی و موسیقی، مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس.

۸- میناکار، م.، و چیت‌سازیان، ا.ح. (۱۳۹٦). «واکاوی تطبیقی تصویرگری‌های رباعیّات منسوب به حکیم خیّام». فصلنامه نظریّه و انواع ادبی، ۲ (۵)، صص ۱٤۲-۱۲۱.

۹- ناصری پور، م. (۱۳۷۸). زندگی و آثار حسین بهزاد مینیاتور. تهران: سروش.

۱۰- هاتفی، ر. (۱۳۵۰). «حاج مصوّرالملکی، استاد نام آور مینیاتور (قسمت ۲)». هنر و مردم، شمارهٔ ۱۰۲، صص ۵۱-٤۷.

۱۱- هدایت، ص. (۱۳۵٦). ترانه های خیّام. تهران: انتشارات جاویدان.

12- Jullian, P. (1977). *The Orientalists, European Painters of Eastern Scenes*. Phaidon Press Limited.

13- Martin, W.H. & Sandra, M. (2009). «Illustrations of English Translations of Rubaiyat». *Iranica*.

14- Mitchell, T. (1989). «Orientalism and the Exhibitionary Order». In Donald Preziosi [Ed]. *The Art of Art History, A Critical Anthology*. Oxford University Press. Pp 409-423.