



دوفصلنامه مطالعات بین رشته‌ای هنرهای تجسمی
Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts

مطالعات بین‌رشته‌ای

Vol.1/ No.1/ Spring & summer 2022

دوره ۱، شماره ۱/ بهار و تابستان ۱۴۰۱

- آیکونولوژی شمایل عروسک بومی ایران به مثابه هنری فطری (مطالعه موردی عروسک تکه آذربایجان)
- تحلیلی بر چگونگی نظام شبکه‌ای در تصویرسازی نسخهٔ خمسۀ شاه‌تهماسب (مطالعه موردی: نگارهٔ فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور)
- خوانش آیکونولوژیک مضامین عاشقانه بر نقوش سفالینه‌های قرون ۴ الی ۷ ه.ق، از دیدگاه اروین پانوفسکی
- نقش واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی پایانه‌های فرودگاهی
- بازتاب تفکر اسطوره‌ای در شخصیت‌پردازی نگاره‌های نسخهٔ مصوّر التّلهان با تأکید بر رقعۀ «القول علی التاوبعه و اعوانها» بازنمایانگر شخصیت «آل»
- اصالت تصویر یا جعل اصالت: عمر خّیام در سیطرۀ نظم نمایشگاهی
- کاربرد یک قضیۀ هندسی از خّیام در ترسیم نقش چهارترنج
- تحلیل نشانه شناسانه هنر گچ‌بری‌های عصر ساسانی با مطالعه آثار بنای بندیان درگز
- بررسی عوامل مؤثر بر شکل‌گیری سوپره‌ماتیسیم؛ با مطالعه آثار کازیمیر ماله‌ویچ در سال‌های (۱۹۴۰-۱۹۰۰)
- تحلیل شخصیت و تصویر شیطان در نگاره‌های فال‌نامهٔ تهماسبی
- واکاوی تغییرات زیبایی شناسانهٔ بازنمایی زن جادو در شاهنامه‌های مصوّر مکتب شیراز آل اینجو
- نقاط تأکید سیاه مشق‌های نستعلیق؛ بر اساس ردیابی حرکات و رفتار چشم

اللَّهُ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ



دوفصلنامه مطالعات بین رشته ای هنرهای تجسمی

Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts

صاحب امتیاز: دانشگاه نیشابور، دانشکده هنر

مدیر مسئول: در حال تغییر

سر دبیر: دکتر سودابه صالحی، دانشیار دانشگاه هنر تهران

جانشین سر دبیر: دکتر فرزانه فرخ فر، عضو هیات علمی گروه ارتباط تصویری، دانشگاه نیشابور

مدیر داخلی: محمد زرقي، عضو هیات علمی گروه عکاسی، دانشگاه نیشابور

اعضای هیات تحریریه به ترتیب حروف الفبا:

دکتر علیرضا باوندیان استادیار دانشگاه نیشابور

دکتر هاشم حسینی دانشیار دانشگاه نیشابور

دکتر محمد خزائی استاد تمام دانشگاه تربیت مدرس

دکتر ابوالقاسم دادور استاد تمام دانشگاه الزهرا

دکتر محمد درویشی استادیار دانشگاه نیشابور

دکتر احمد صالحی کاخگی دانشیار دانشگاه هنر اصفهان

دکتر سودابه صالحی دانشیار دانشگاه هنر تهران

دکتر فرزانه فرخ فر استادیار دانشگاه نیشابور

دکتر مرتضی گودرزی استاد تمام دانشگاه تهران

کارشناس فنی: علی اصغر فتحی

ویراستار فارسی: اکبر حیدریان، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

ویراستار انگلیسی: دکتر رقیه فارسی، دکتری زبان و ادبیات انگلیسی

طراح نشان نشریه: دکتر محمد درویشی، عضو هیات علمی گروه ارتباط تصویری، دانشگاه نیشابور

طراح جلد و صفحه‌آرا: الهه سیاح، کارشناس ارتباط تصویری

طراح گرافیک و مجری تبلیغات مجازی: سارا خیره، کارشناس ارتباط تصویری

زبان انتشار نشریه: فارسی

قالب انتشار: چاپی- الکترونیکی

زمینه تخصصی: هنرهای تجسمی

ترتیب انتشار دوفصلنامه با گستره سراسری با مجوز وزارت ارشاد به شماره ثبت ۸۶۷۴۱ مورخ ۱۳۹۹/۰۵/۰۶

-مقالات مندرج لزوماً بیانگر نظرات این نشریه نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان محترم است.

-استفاده از مطالب و تصاویر نشریه با ذکر ماخذ، بلامانع است.

نشانی نشریه: خراسان رضوی،

نیشابور، انتهای بلوار نظام الملک

تلفن: ۰۵۱-۴۳۳۰۵۵۱۱

دورنگار: ۰۵۱-۴۳۳۰۵۲۳۴

کدپستی: ۹۳۱۹۷۷۴۴۴۶

پست الکترونیکی:

Info@neyshabur.ac.ir

سامانه پست و ارسال مقالات:

http://jisva.neyshabur.ac.ir

اعضای هیات داوران به ترتیب حروف الفبا:

| | |
|--|---------------------------|
| عضو هیات علمی دانشگاه صنعتی شریف، تهران | دکتر جعفر آقاییانی چاووشی |
| عضو هیات علمی دانشگاه هنر تهران | دکتر محمود ارژمند |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر مزگان افخمی گلی |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر علیرضا باوندیان |
| عضو هیات علمی دانشگاه هنر تهران | دکتر علی بوذری |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر هاشم حسینی |
| عضو هیات علمی دانشگاه اقبال لاهوری | دکتر کاظم خراسانی |
| کارشناسی ارشد معماری، دانشگاه فردوسی | حمیدرضا درویشی |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر محمد درویشی |
| عضو هیات علمی دانشگاه هنر اصفهان | دکتر احمد صالحی کاخکی |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر حسن رزمخواه |
| عضو هیات علمی دانشگاه تربیت مدرس، تهران | دکتر فهیمه زارع زاده |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | محمد زرقی |
| دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس | دکتر بهنام زنگی |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر محمدجعفر سلیم زاده |
| عضو هیات علمی دانشگاه ورامین | دکتر بیتا سودایی |
| عضو هیات علمی دانشگاه هنر تهران | دکتر سودابه صالحی |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر مهرداد صدقی |
| دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران | زهرة طاهر |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | الهه عبدالله آبادی |
| عضو هیات علمی دانشگاه هنر تهران | دکتر جمال عربزاده |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر فرزانه فرخ فر |
| عضو هیات علمی دانشگاه تهران | دکتر مرتضی گودرزی |
| دکتری تاریخ، دانشگاه فردوسی مشهد | دکتر مصطفی لعل شاطری |
| عضو هیات علمی پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر | دکتر ناهید عبیدی |
| دکتری فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران | دکتر داوود معظمی |
| دکتری فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران | دکتر سهیلا منصوریان |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر سیدمهدی موسوی نیا |
| عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور | دکتر آرمان یعقوب پور |

شیوه‌نامه نگارش مقالات

- موضوع مقالات در زمینه‌های متنوع مطالعات بین‌رشته‌ای هنرهای تجسمی (نقاشی، ارتباط تصویری، تصویرسازی، مجسمه‌سازی، تصویر متحرک و...) با دیگر هنرها (هنرهای معماری، نمایشی، کاربردی) و با دیگر علوم (انسانی، تجربی و مهندسی) قابل پذیرش است.
- مقاله ارسالی نباید قبلاً در نشریه‌ای دیگر یا مجموعه مقالات همایش‌ها چاپ شده و یا هم‌زمان برای مجله دیگری ارسال شده باشد.
- مقاله باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان باشد.
- تأیید نهایی مقاله برای چاپ در نشریه، پس از تأیید داوران و نظر موافق هیأت تحریریه نشریه است.
- مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به‌عهده نویسنده یا نویسندگان است.
- نشریه در پذیرش، عدم پذیرش یا ویرایش محتوای مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهند شد.
- استناد به مقاله‌های منتشر شده در این نشریه، با ذکر منبع بلامانع است.
- مقاله باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان باشد.
- جهت ارسال مقاله به سامانه الکترونیکی نشریه به آدرس <http://jisva.neyshabur.ac.ir/> مراجعه و نسبت به ثبت مقاله اقدام شود.
- ارسال فرم تعهد نویسندگان و فرم تأییدیه استاد راهنما- نویسنده همکار، همراه مقاله الزامی است (قابل دالود از منوی نویسندگان در سامانه نشریه).

ساختار مقاله

مقاله‌ها باید ساختار علمی پژوهشی داشته و به‌ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:

- برگه رویه: برگه رویه مقاله مانند جلد کتاب است که روی آن فقط اطلاعات شناسنامه‌ای تحقیق درج می‌شود؛ شامل: عنوان کامل مقاله (عنوان مقاله باید کاملاً گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد)، نام و نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، همراه رتبه علمی، نام مؤسسه یا مؤسسات متبوع، نشانی، شماره تماس و پست الکترونیکی؛
- صفحه دوم به بعد: چکیده فارسی: حداقل ۲۵۰ و حداکثر ۳۰۰ کلمه با ذکر عنوان مقاله و کلیدواژه‌ها (سه تا پنج کلمه) در یک صفحه جداگانه (چکیده باید به‌تنهایی بیان‌کننده تمام مقاله و شامل طرح و بیان پرسش پژوهش، اهداف و روش پژوهش، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد)؛
- مقدمه: شامل طرح موضوع (بیان پرسش یا فرضیه، هدف یا اهداف پژوهش، ضرورت یا اهمیت پژوهش) باشد؛
- پیشینه تحقیق؛
- روش تحقیق؛
- بدنه تحقیق: که بدنه اصلی مقاله را تشکیل می‌دهد؛ شامل مبانی نظری، مطالعات و بررسی‌ها، یافته‌ها؛
- نتیجه‌گیری: به‌گونه‌ای منطقی و مستدل (همراه با جمع‌بندی موارد طرح شده) و شامل پاسخ به سؤال تحقیق در قالب ارائه یافته‌های تحقیق؛
- پی‌نوشت‌ها: شامل برابرهادهای لاتین و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله است که باید به‌ترتیب با شماره در متن و به‌صورت پی‌نوشت در انتهای مقاله درج گردد. (لطفاً به هیچ‌عنوان از اندیکس نوار بالای ورد (X^2) استفاده نشود)؛ فقط از پانویس‌گذار قسمت References استفاده شود
- فهرست منابع: به‌ترتیب حروف الفبا برحسب نام خانوادگی نویسنده مرتب گردد (فارسی و لاتین)؛
- بخش انگلیسی: یک صفحه است که در پایان مقاله پس از منابع می‌آید. شامل ترجمه عنوان مقاله، مشخصات نویسندگان و ترجمه کامل چکیده فارسی.

چگونگی آماده‌سازی متن مقاله

۱- حداکثر 20 صفحه A4 یک‌ر (با تمام اطلاعات فارسی و انگلیسی و عکس، متن، نقشه و تصاویر)؛

۲- در هر صفحه ۳۲ سطر، با قلم Nazanin-B-اندازه ۱۲ و Times New Romang اندازه ۱۱؛

۳- کلیه صفحات به جز صفحه مشخصات نویسنده / نویسندگان باید به ترتیب شماره گذاری شده باشند؛

۴- حداقل نمایش تصویر، نمودار و جدول در مقاله حائز اهمیت است؛

۵- تصاویر باید با کیفیت مناسب، با دقت 300 dpi و با فرمت jpg، عنوان تصویر، ذکر منبع و تعیین محل مناسب همراه باشند؛

۶- عنوان تصاویر و مأخذ، پایین وسط چین درج گردد؛

۷- عنوان جداول و مأخذ آن بالای جدول درج گردد.

شیوه تنظیم منابع (فارسی و لاتین)

۱- در متن مقاله:

منابع کتابخانه‌ای (کتاب / مقاله / پایان‌نامه و ...): (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار، صفحه).

مثال: (فتوحی، ۱۳۸۵، ۵۵). (Panofsky, 1939, 16)

منابع الکترونیکی: (نام خانوادگی نویسنده (در صورت امکان)، نام سایت، سال انتشار).

منابع میدانی: (نام خانوادگی خالق اثر، سال دسترسی به اطلاعات).

مثال: (انجوی شیرازی، ۱۴۰۰).

۲- در فهرست منابع پایان مقاله:

- کتاب: نام خانوادگی نویسنده، اول نام نویسنده (نویسندگان). (سال انتشار). عنوان کتاب (ایتالیک). جلد. نام مترجم یا مصحح، محل انتشار: نام ناشر.

مثال: فتوحی، م. (۱۳۸۵). آیین نگارش مقاله علمی پژوهشی. تهران: سخن.

- مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (نویسندگان). (سال انتشار). عنوان مقاله (داخل گیومه «») نوشته شود. عنوان مجله (ایتالیک). دوره یا سال

(شماره مجله در سال مورد نظر)، شماره صفحه‌های مقاله در مجله.

مثال: احمدی، علی. (۱۳۹۳). بررسی انسان‌شناختی موسیقی ساز عاشیقی آذربایجان در حماسه‌خوانی و حماسه‌نوازی تاریخ مردم ایران از عصر صفویه تا

معاصر». نشریه انسان‌شناسی، ۱۲ (۲۰)، صص ۳۰-۱۲.

- پایان‌نامه: نام خانوادگی دانشجو، نام دانشجو. (سال انتشار). «عنوان پایان‌نامه» (ایتالیک). (مقطع تحصیلی و وضعیت انتشار). نام دانشگاه. نام کشور.

مثال: متفکر، آ. (۱۳۹۴). «مطالعه جایگاه تئاتر عروسکی به مثابه هنری غیر مستقل از تئاتر انسانی در قرن بیستم با تأکید بر نظریه ابر عروسک ادوارد گوردون

کریگ». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته کارگردانی تئاتر. دانشگاه هنر. ایران.

- منابع الکترونیکی: نام خانوادگی نویسنده، حرف اول نام نویسنده (نویسندگان). (سال، روز و ماه انتشار). عنوان (ایتالیک). آدرس دقیق اینترنتی.

مثال: مرادی، ح. (۱۳۹۰، ۲۸ اردیبهشت). زنان و جهانی شدن. برگرفته از <https://www.emory.edu/Lj65/hmafghes/ghs>

۳- لطفاً از کلمات «همکاران» برای اشاره به دیگر نویسندگان استفاده نفرمایید. در صورتی مجاز هستید از کلمه «همکاران» استفاده نفرمایید که اثر ذکر شده ۳

یا بیش از ۳ نویسنده داشته باشد. شایان یادآوری است که در این مورد، بعد از یک بار ذکر نام تمام نویسندگان در دفعات بعدی، نویسنده مجاز است از

کلمه همکاران استفاده کند. در قسمت منابع نیز باید نام تمام نویسندگان ذکر شود.

۴- لطفاً از کلمه «همان» یا «ibid» استفاده نفرمایید. در تمام موارد اطلاعات منبع به صورت کامل ذکر شود.

نکات تکمیلی

۱- مقالات فاقد شرایط یادشده، از فرآیند بررسی خارج خواهند شد

۲- جهت آگاهی بیشتر برای تنظیم مقاله و دریافت شیوه‌نگارش مشروح به سایت نشریه بخش راهنمای نویسندگان رجوع کنید.



- ۷-۲۲ - آیکونولوژی شمایل عروسک بومی ایران به مثابه هنری فطری
(مطالعه موردی عروسک تکه آذربایجان) / فریماه فاطمی
- ۲۳-۴۰ - تحلیلی بر چگونگی نظام شبکه‌ای در تصویرسازی نسخهٔ خمسهٔ شاه‌تھماسب
(مطالعهٔ موردی نگارهٔ فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور) / نوشین نوحی
- ۴۱-۶۰ - خوانش آیکونولوژیک مضامین عاشقانه بر نقوش سفالینه‌های
قرون ۴ الی ۷ ه.ق، از دیدگاه اروین پانوفسکی / دکتر نادیا معقولی - خدیجه لطفی
- ۶۱-۷۸ - نقش واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی پایانه های فرودگاهی /
محمد درویشی - هدیه ناجی بزرگ
- ۷۹-۹۶ - بازتاب تفکر اسطوره‌ای در شخصیت‌پردازی نگاره‌های نسخهٔ مصوّر التّلهان
با تأکید بر رقعۀ «القول علی التاوبعه و اعوانها» بازنمایانگر شخصیت «آل» /
نسیبه السادات بیژنی فر
- ۹۷-۱۰۶ - اصلت تصویر یا جعل اصلت: عمر ختّام در سیطرهٔ نظم نمایشگاهی /
سیامک دل زنده
- ۱۰۷-۱۱۸ - کاربرد یک قضیۀ هندسی از ختّام در ترسیم نقش چهارترنج /
اکبر زمانی لنجانی
- ۱۱۹-۱۴۴ - تحلیل نشانه شناسانه هنر گچ‌بری‌های عصر ساسانی
با مطالعهٔ آثار بنای بندیان درگز / نازنین قوی هیکل - سید هاشم حسینی
- ۱۴۵-۱۶۲ - بررسی عوامل مؤثر بر شکل‌گیری سوپره‌ماتیسزم؛
با مطالعهٔ آثار کازیمیر ماله‌ویچ در سال‌های (۱۹۴۰-۱۹۰۰) /
پانته‌آ خدایاری - امیر فرید
- ۱۶۳-۱۸۰ - تحلیل شخصیت و تصویر شیطان در نگاره‌های فال‌نامهٔ تھماسبی /
احد روان جو - سیما بریچی زاده
- ۱۸۱-۱۹۶ - واکاوی تغییرات زیبایی شناسانهٔ بازنمایی زن جادو
در شاهنامه های مصوّر مکتب شیراز آل اینجو/ کاملیا اقبالی
- ۱۹۷-۲۱۲ - نقاط تأکید سیاه مشق‌های نستعلیق؛ بر اساس ردیابی حرکات و رفتار چشم /
امیر فرید

The Iconology of the Local Iranian Effigy as an Innate Art

A Case Study of the Azerbaijanian Teke Effigy

DOI: 10.22034/jivsa.2022.333666.1010

/Farimah Fatemi¹

Abstract

Innate artworks are created spontaneously and, as part of the daily life of local people and by their very nature, they do not adhere to pre-established norms of art. The native effigies are regarded as part of the innate art made based on the beliefs, customs, and symbols of a particular region's culture and do not resemble other effigies in appearance. The Teke effigy of Azerbaijan, which represents the arrival of spring, is an icon that has emerged in a particular region and is shown in rituals in line with the beliefs of its people.

This study utilizes a descriptive-analytical approach and library resources to investigate the historical and symbolic meanings of the Teke effigy. The study is based on iconological studies, a research approach pioneered by Erwin Panofsky at the turn of the 20th century. According to iconological presumptions, Teke is investigated at three levels: pre-iconographic, iconographic, and iconological. The first and second levels are concerned with the innate and formal characteristics of an artwork as well as its regulating emotions. The third and most crucial level examines the connections between the artwork and the cultural, literary, and social context. The iconological study of the aforementioned artworks helps determine the artwork's meanings, setting, ideological context and worldview, which is a byproduct of society and culture. According to the findings of the study, the Teke effigy, in addition to having a close bond with Azerbaijani literature, beliefs, ideologies, and identity, is compatible with the characteristics of innate art.

Keywords: Iconology, innate art, local effigy, effigy,



Document Type:

Research Article

Received: 04.02.2022

Accepted: 05.05.2022

¹ Ph.D. of Art Research, AL Zahra University

farimah2f@yahoo.com

آیکونولوژی شمایل عروسک بومی ایران به مثابه هنری فطری

مطالعه موردی عروسک تکه آذربایجان

فریمه فاطمی^۱

DOI: 10.22034/jivsa.2022.333666.1010

چکیده

آثار هنر فطری به طرز خودانگیخته و در جریان عادی زندگی مردم بومی ایجاد شده و بر طبق ذات خود از قواعد شناخته شده تبعیت نمی‌کنند. عروسک‌های بومی را می‌توان از جمله هنرهای فطری به شمار آورد که بر طبق اعتقادات، رسوم و با نمادهایی از فرهنگ منطقه‌ای خاص به وجود آمده و شباهت فیزیکی با دیگر انواع عروسک‌ها ندارند. عروسک «تکه» در منطقه آذربایجان که فرارسیدن بهار را اعلام می‌کند نیز از انواع عروسک‌هایی محسوب می‌شود که به صورت فطری در منطقه‌ای خاص خلق شده و با توجه به اعتقادات و باورهای مردم آن منطقه از دیرباز هر ساله به نمایش درآمده‌اند. در پژوهش حاضر سعی بر آن است با استفاده از روش توصیفی تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای به بررسی تاریخی و نمادین عروسک «تکه» آذربایجان پرداخته شود و معنای نهفته در شمایل آن را بررسی و تحلیل نماید. تحلیل و بررسی انجام شده با استفاده از مطالعات «آیکونولوژی» صورت گرفته که توسط اروین پانوفسکی در ابتدای قرن بیستم مطرح شد. با استناد بر این نظریه، «تکه» در سه سطح «پیشاشمایل نگارانه»، «شمایل نگارانه» و «شمایل شناسانه» بررسی شده است. سطح اول و دوم در مطالعات آیکونولوژیک به ویژگی‌های ذاتی و فرمی اثر و عواطف سامان بخش موجود در آن می‌پردازد. در سطح سوم مطالعات شمایل شناسانه که به تعبیری مهم‌ترین بخش از این رویکرد است پیوندهای میان اثر هنری و شرایط فرهنگی و اجتماعی و ادبی سنجیده و بررسی می‌شود. با بررسی آیکونولوژی در آثار یادشده می‌توان به مطالعه معنای مستتر در اثر و همچنین محیط، اعتقادات، باورها و جهان بینی پنهان اثر که زاده اجتماع و فرهنگ است، پرداخت. با توجه به مطالعه موردی می‌توان بدین نتیجه رسید که در عروسک «تکه» آذربایجان می‌توان علاوه ارتباط تنگاتنگ با ادبیات، اعتقادات و باورها، فرهنگ و طبیعت مردم آذربایجان، شاهد انطباق این موارد با ویژگی‌های بارز هنر فطری بود.

کلید واژه‌ها: آیکونولوژی، هنر فطری، عروسک بومی، عروسک تکه آذربایجان.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۰/۱۱/۱۵

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۲/۱۵

Farimah2f@yahoo.com

^۱ / دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س)

طراحی و ساخت عروسک و نمایش عروسکی از هنرهایی است که همواره در بسیاری از مناطق ایران بر اساس اعتقادات و باورهای بومی شکل گرفته و سینه‌به‌سینه، نسل‌به‌نسل منتقل شده‌اند. این عروسک‌ها بازگوکننده بسیاری از مفاهیمی هستند که شناخت آنها می‌تواند به هر چه شناخت بهتر فرهنگ و آداب، مفید و مؤثر واقع شود. «نمایش عروسکی در جهان یکی از رشته‌های زیبای هنرهای نمایشی است که از قدمتی چندین صد ساله برخوردار است. انسان از دیرباز می‌خواسته است تصوّراتی را که خدایان و فرشتگان دارد به شکل یک عروسک و مجسمه و یا یک شیء نمادین از دنیای تخیل و ذهنیات بیرون بیاورد و بدان‌ها عینیت ببخشد. انسان‌ها در اجتماعات اولیه خود پیکره‌های عروسک‌هایی را به منظور برگزاری مراسم مذهبی می‌ساختند و یا پیکره‌ها را که نمادی از شیاطین و جادو بودند به آتش می‌کشیدند» (نادری، ۱۳۷۸، ص. ۳۴). یکی از آیین‌هایی که در بسیاری از موارد مورد توجه قرار گرفته است، آیین‌هایی است که برای فرارسیدن نوروز و فصل بهار انجام می‌شود. مراسمی که به جهت فاصله گرفتن از سال کهنه و فصل زمستان برپا شده و با خشک‌سالی، قحطی و ارواح خبیثه که زمستان باشد خداحافظی می‌کند. ساخت عروسک با تکیه بر بسیاری از اعتقادات در سرزمین آذربایجان نیز مرسوم بوده است. عروسک «تکه» توسط فردی که «تکه چی» نامیده می‌شده به حرکت درمی‌آمد و با موسیقی و خواندن اشعاری همراه بوده است. عروسک یادشده دارای خصوصیات و ویژگی‌های نمادینی است که نشانگر اعتقادات و برگرفته از آداب و رسوم رایج در آذربایجان است؛ مفاهیم نهفته در آن بر اساس سه مرحله از روش «آیکونولوژی»^۱ که بررسی خواهد شد.

آیکونولوژی در مواجهه با آثار هنری به طرح این

پرسش می‌پردازد که: چرا این اثر خلق شده است و یا به عبارت دقیق‌تر، چرا این اثر بدین نحو خلق شده است؟ این مرتبه از مطالعه آثار هنری را می‌توان شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی دانست که دربردارنده پیش‌زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی است که در قالب فرم‌ها و ترکیب بندی‌های گوناگون نمایش داده شده است. از این لحاظ، تحقیقات شمایل‌شناسانه بر ارزش‌های اجتماعی و تاریخی به‌جای تاریخ هنر صرف تمرکز دارند. ارزش‌های جامعه در زمان خلق اثر، ممکن است به‌طور آگاهانه و یا ناآگاهانه در اثر هنری منعکس شده باشد. بر مبنای چنین رهیافتی، اثر هنری به منزله یک سند یا گواهی بر زمانه خودش به شمار می‌رود. پژوهش حاضر در نظر دارد تا پس از تبیین و معرفی متدولوژی آیکونولوژی، به تعریف و اهمیت مرتبه سوم آن یعنی «توصیف شمایل‌شناسانه» در مطالعات اجتماعی هنر بپردازد؛ زیرا «شمایل‌شناسی بیش از یک متن تنها را در برمی‌گیرد و در درون زمینه‌ای جا دارد که هم محیط هنری و هم محیط فرهنگی را در خود دارد» (آدامز، ۱۳۹۲، ص. ۵۲).

۲. پیشینه پژوهش

کتاب تکه و تکه‌چی (۱۳۸۹) از پوپک عظیم‌پور تبریزی، به بررسی عروسک «تکه» و موارد مرتبط با آن پرداخته است. همچنین در کتاب فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران، به مضامین موجود در عروسک‌های آیینی ایران پرداخته شده است. رویکرد شمایل‌شناسی به‌عنوان روشی در مطالعات تاریخی و اجتماعی هنر با آثار پانوفسکی که مضامین دوران باستان را در هنر مسیحی قرون وسطی، هنر رنسانس و هنر پسانسانسی را نشان می‌دهد، آغاز شده است. ناهید عبدی در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی (۱۳۹۱) به بررسی سطوح شمایل‌شناسانه در آثار

نگارگری ایران پرداخته است. شیوه مذکور در مورد عروسک‌ها و آئین‌های مرتبط با عروسک بررسی نشده است. در پژوهش حاضر سعی شده است با تکیه بر مطالب کتاب‌های یادشده، به بررسی شمایل عروسک «تکه» آذربایجان، به‌عنوان یکی از عروسک‌های آیینی با روش آیکونولوژی پرداخته شود و به مفاهیم فرهنگی نهفته در اثر با توجه به ویژگی‌های هنر فطری دست یافت.

۳. روش تحقیق

پژوهش حاضر با روش توصیفی تحلیلی و شیوه جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای به بررسی آیکونولوژی عروسک «تکه» به‌عنوان هنر فطری پرداخته است.

۳-۱. عروسک

واژه عروسک از گذشته تا به امروز دست‌خوش تعریف‌های متعددی شده است؛ زمانی عروسک‌ها تنها نماینده خدایان بر روی زمین بوده‌اند. شاید هم هیچ نشانه و شباهت فیزیکی‌ای نتوان میان عروسک و تمثال‌های مذهبی یافت، اما در حال، نوعی پیوند فیزیولوژیکی آنها را به هم وصل می‌کند. یک نشانه حضور عروسک در فرهنگ‌ها و در میان مردم ابتدایی «کشف آنها در کنار قبور پیکره‌های مدفون شده است» (یورکوفسکی، ۱۳۹۳، ص. ۲۱). هنریک یورکوفسکی^۱، که از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان عروسکی لهستان قرن بیستم به‌شمار می‌رود، دو تعریف از عروسک ارائه می‌دهد؛ یکی تعریف سنتی که می‌گوید: «عروسک تئاتری، ارائه و به نمایش درآوردن شکل ساختگی و مجازی زندگی در دو یا سه بُعد است که یا در واقعیت و یا در تخیل ریشه دارد و به‌وسیله مکانیسم‌های ساده‌ای مجهز می‌شود تا عملکرد آن در ایفای نقش صحنه‌ای یک شخصیت تئاتر با مهارت صورت گیرد و یا به عبارت کوتاه‌تر عروسک شی‌ای است که مطابق با یک برنامه تئاتری معین ساخته می‌شود»

(یورکوفسکی، ۱۳۹۳، ص. ۲۰-۱۹) و اما تعریف دیگر او و یا به بیانی دیگر تعریف مدرن: «عروسک تئاتری زمانی وجود و هستی می‌یابد که از آن بر روی صحنه استفاده شود» (یورکوفسکی، ۱۳۹۳، ص. ۲۰-۱۹).

پل مک فارلین^۲، از پژوهشگران آمریکایی قرن نوزدهم، عروسک را از منظر ریشه‌شناسی واژگانی بدین شکل که یک واژه لاتین «Pupa» از واژه «Puppet»: تعریف می‌کند برای «دختر» یا «عروسک بازی» یا «موجود کوچک» است واژه را تسخیر می‌کند. یک مخلوق کوچک «et» می‌آید. پسوند کوچک (تیلِس، ۱۳۹۳، ص. ۴۰). نشانه‌های صورت در طراحی عروسک در طیفی تقلیدگونه استیلیزه و مفهومی با این تصور که آیا کیفیت و کمیت این‌ها مانند موجود زنده است یا نه و آیا کمیت آنها تحت‌گزینش قرار داشته یا نه و کیفیت آنها با اغراق همراه است یا نه یا اینکه آیا کیفیت و یا کمیت آن‌قدر تغییر یافته‌اند که مانند موجود زنده نباشند. تداعی استعاره‌ای عروسک نمایشی چه به‌عنوان موجودی آیینی و چه به‌عنوان اسباب‌بازی زمان بچگی در لحظه نمایش در یک اتحاد و ترکیب زمینه‌های تداعی روانی کلی‌تری را فراهم می‌کند. تماشاگران به جریان تخیل جان‌بخشی عروسک نمایشی اراده پیدا می‌کنند زیرا این عمل به آرزوی دیرینه انسان در درک جهان از طرق آگاهی انسان، کامرانی می‌بخشد؛ بنابراین عدم آگاهی عروسک نمایشی به‌مثابه شیئی درک‌شده دعوتی است به شرکت تماشاگر در آفرینش یک زندگی مانند زندگی خود (تیلِس، ۱۳۹۳، ص. ۱۸۳). هرچقدر به جلوپیش می‌رویم «در تعاریف عروسک از شی بودن فاصله گرفته و به وجوه متحرک و انسانی نزدیک‌تر می‌شویم» (متفکر، ۱۳۹۴، ص. ۱۸).

می‌توان عروسک را رسانه‌ای برای انتقال ارزش‌های هنر سنتی، فرهنگ بومی و اعتقادات دانست. این رسانه از لایه‌های درونی و باورهای جمعی سرچشمه گرفته و به

لایه‌های درونی روان مخاطب دست می‌یابد. «عروسک به عنوان یک مفهوم، انتظار می‌کشد تا به وسیله تخیل مخاطب مورد استفاده قرار بگیرد. این پر از قابلیت‌هایی است که حتی در مواقعی می‌تواند مشکلات هستی‌شناسانه انسان را توضیح دهد» (متفکر، ۱۳۹۴، ص. ۳۳). رومن پاسکا معتقد است «عروسک دروغ‌گوی بزرگی است، البته اشتباه نکنیم، دروغ در آنچه مخفی می‌دارد نه در آنچه بیان می‌کند» (کومینز لونسون، ۱۳۸۷، ص. ۹۸). هزاران سال است که مردم در سراسر جهان به خلق نمایش عروسکی پرداخته‌اند. این هنر مجموعه‌ای از رقص، آواز، نقاشی، مجسمه‌سازی و قصه‌گویی است که وسیله ارتباط و عامل گسترش احساسات بشری است.

عروسک‌های نمایشی از لحاظ کاربرد به عروسک‌های آیینی (شبه‌عروسک) و عروسک‌های غیر آیینی تقسیم می‌شوند. از عروسک‌های آیینی در آیین‌ها و مراسم گوناگون آیینی از آیین‌های بشارت سال نو، رفع شر، طلب باران و امثال آن استفاده می‌شده است. از بررسی ریشه‌های نمایش عروسکی در ملل و اقوام گوناگون چنین برمی‌آید که سایر عروسک‌ها نیز نخست کاربرد آیینی داشتند و کم‌کم به صورت اشخاص بازی در نمایش‌های عروسکی درآمده‌اند (عبّاسی، ۱۳۸۹، ص. ۲۰۳).

۲-۲. هنر فطری^۵

فطرت از ریشه «فطر» در لغت هم‌معنای شکافتن است و هم به معنای خلق و ایجاد و ابداع است. این هنرها به لطف برخورداری از منشأ فطری‌شان تنها هنرهایی هستند که در فراز و نشیب حوادث و اندیشه‌های تاریخی، علی‌رغم برخورداری از شیوه‌های بسیار متنوعی که منحصر به تک‌تک هنرمندان آن است از اصول هنری خود عدول نکرده و ثابت قدم مانده‌اند؛ اصولی که در نظری جامع به آثار هنرهای فطری در سراسر جهان قابل تبیین است (یاسینی، ۱۳۹۵، ص. ۱۵-۱۴). هنرهای فطری

از سبک یا قاعده هنری بیرونی تبعیت نمی‌کنند از یک سو ذاتاً منحصر به فرد تلقی می‌شوند و از سوی دیگر به دلیل اشتراک آحاد انسانی در فطرت یگانه‌ای که بر آن آفریده شده‌اند از بنیاد و سرچشمه مشترک برخوردارند. صفت «خودآموخته» به افرادی اطلاق می‌شود که تبحر ایشان در یک هنر، فن و حرفه به واسطه آموزش پدید نیامده باشد. هنرمندان فطری بدون استثنا خودآموخته هستند و هرگز تحت تعلیم هیچ نوع آموزش هنری قرار نداشته‌اند (یاسینی، ۱۳۹۵، ص. ۷ و ۱۳). ویژگی‌های هنر فطری که خود جزئی از هنر خودآموخته محسوب می‌شوند، در بسیاری از هنرهای بومی و منطقه‌ای خاص دیده می‌شوند؛ از جمله عروسک‌هایی که با تکیه بر باورها و اعتقادات جمعی شکل گرفته و سال‌ها به صورت مراسمی خاص به اجرا درمی‌آیند. این آثار بازگوکننده تمایلات درونی و فطری در تجسم بخشیدن باورها و اعتقادات درونی‌شان است.

نگرشی عمیق به چیستی و حقیقت هنرهای بومی در طول تاریخ نشان می‌دهد که به‌طور کلی هنرهای اصیل برخاسته از نهاد و فطرت بشرند؛ هنرهایی که در ارتباط نزدیک با فطرت بشر و نهاد انسانی او قرار می‌گیرند، به نسبت نوع این ارتباط، جلوه‌های مختلفی می‌یابند. آنچه مسلم است در سیر تاریخ هنر، نخستین جلوه‌های هنری برخاسته از فطرت ناب انسانی بوده است (یاسینی، ۱۳۹۵، ص. ۳۹-۳۸)؛ بنابراین می‌توان ویژگی‌های هنر فطری را به‌اختصار چنین بیان نمود: ماندگاری، خودآموختگی، منحصر به فرد بودن، اشتراک مفاهیم، برخاسته از فطرت ناب انسانی، ساده و انتزاعی.

۴. آیکونولوژی

«دیدگاه آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ هنر است و به مضامین و معناهای آثار هنری در برابر فرم می‌پردازد، به درستی در زمره روش‌های تحقیق کیفی قرار دارد و حتی از پیشگامان این حوزه محسوب می‌شود» (عبدی، ۱۳۹۱، ص. ۱۴). (رویکرد شمایل‌شناسی به آثار هنری در درجه نخست معنای موضوع را در نظر می‌گیرد. این واژه در زبان به معنای «تصویر» و «Eikon» انگلیسی از دو واژه یونانی به معنای «نوشتن»، ترکیب شده است. بدین «Graphe» ترتیب شمایل‌نگاری، هم شیوه کار هنرمند در نوشتن تصویر است و هم آنچه خود تصویر می‌نویسد، یعنی داستانی که تصویر بازمی‌گوید» (آدامز، ۱۳۹۲، ص. ۵۱).

روش آیکونولوژی از آبخور فرهنگ دیرپاب و دشوار آلمانی سیراب گردیده و منسوب به فرهنگ کلاسیک آلمان است. «این اصطلاح ابتدا به مجلداتی مجمل از نشانگرها و توضیحات درباره مضامین هنری و شاخصه های تمثیلی گفته می‌شد که جهت استفاده هنرمندان و هنردوستان گردآوری و تنظیم شده بود» (عبدی، ۱۳۹۱، ص. ۲۷)؛ بنابراین «آیکونولوژی روشی تفسیری است که از پیوند و ترکیب به جای تجزیه و تحلیل استفاده می‌کند و برای شناسایی صحیح، نیازمند تجزیه و تحلیل تاریخی آنها است» (Panofsky, 1955, p. 32).

در قرن بیستم میلادی یکی از گروه‌های مهمی از پژوهشگران که رویکرد شمایل‌نگاشتی به آثار هنری را برگزیدند، گروهی وابسته به موسسه «واربورگ» بود. «واربورگ که در هامبورگ آلمان پایه‌گذاری شد، برای گریز از پیگردهای نازی‌ها، پیش از جنگ جهانی دوم به لندن منتقل شد» (آدامز، ۱۳۹۲، ص. ۵۱). اولین کار تطبیقی در زمینه آیکونوگرافی غیر دینی در سال ۱۹۳۱ م توسط افرادی نظیر اِبی‌واربورگ^۱، هوجهر ف^۲ و اروین پانوفسکی^۳ با طرح مبحث آیکونولوژی و تبیین اصول آن، توسعه، تداوم و

اعتبار یافته است. به‌عنوان مثال «واربورگ با مطالعه بر روی تزئینات یک نقاشی دیواری به سال ۱۹۱۲ م. نشان داد که هنر یک دوره خاص به طرق بی‌شمار و درجات متفاوتی می‌تواند با مذهب، فلسفه، ادبیات، علم، سیاست و زندگی اجتماعی همان دوره، متصل باشد» (عبدی، ۱۳۹۱، ص. ۳۰). در نهایت این تئوری توسط پانوفسکی به کمال رسید، «تئوری او ابتدا در نسخه‌ای مقدماتی، به سال ۱۹۳۲ و سپس در مقدمه کتاب مطالعاتی در آیکونولوژی به طبع رسید» (عبدی، ۱۳۹۱، ص. ۳۲-۳۱). می‌توان گفت: «پانوفسکی برای نخستین بار میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی تفکیک روشمندی ایجاد کرد و با توجه به این تفکیک، به‌طور خاص، به مطالعه هنرنسازان پرداخت» (نصری، ۱۳۹۱، ص. ۱۱). اصول کار او چنانچه خود گفته است: «حرکت از لایه معنایی اصلی یا طبیعی به معنای ثانویه یا وضعی و سرانجام رهنمون شدن به معنای باطنی» (هاید ماینر، ۱۳۸۷، ص. ۳۰۴). ما در جستجوی معنا از سطح به عمق حرکت می‌کنیم.

۵. مفاهیم سه‌گانه آیکونولوژیکی

اروین پانوفسکی تئوری آیکونولوژی را در کتابی با نام معنا در هنرهای بصری در سال ۱۹۵۵ ارائه داد. «وی در این کتاب کوشیده است تا میان تعبیر قدیمی آیکونوگرافی به معنای بازنمایی تصویری یک مضمون از طریق یک فیگور و آیکونولوژی به‌عنوان درک و دریافتی فراتر از بازنمایی های شمایی، تمایز قائل شود» (عبدی، ۱۳۹۱، ص. ۳۲-۳۱). پانوفسکی با تأکید بر تمایز میان مضمون یا محتوا و فرم، سه مرحله مجزا را در این رویکرد مشخص کرده است؛ که هر مرحله انعکاسی از سه معنای ابتدایی یا طبیعی، ثانوی یا قراردادی، درونی یا محتوایی است.

۵-۱. مرحله اول: توصیف پیش‌آیکونوگرافیک

این مرحله که به پیش‌شمایلی نیز معروف است، در مواجهه با اثر هنری، به توصیف ویژگی‌های ظاهری اثر از طریق مطالعه نقش‌مایه‌ها و فرم‌های ناب درون اثر می‌پردازد. در این مرحله، معانی عینی و معانی بیانی به تفکیک از اثر استخراج می‌گردند. به عبارت دقیق‌تر «توصیف پیش‌آیکونوگرافیک را می‌توان یک شبه‌آنالیز فرمی نامید» (عبدی، ۱۳۹۱، ص. ۵۰).

۱. معانی عینی: «در این بخش رها از احساسی که به اثر هنری داریم به توصیف آن می‌پردازیم و میان داده‌های بصری و اشیائی که از طریق تجربه به شناخت آن‌ها نایل می‌شویم، یکسانی وجود دارد» (نصری، ۱۳۹۱، ص. ۱۲).

۲. معانی بیانی^{۱۱}: «معنای این مرتبه را نمی‌توان از طریق آموزش به دیگران آموخت، بلکه معنای این مرتبه از فهم عمومی و تجارب زندگی روزمره ما به دست آمده است» (نصری، ۱۳۹۱، ص. ۱۲).

۵-۲. مرحله دوم: توصیف آیکونوگرافیک (شمایل نگارانه)

در این مرتبه از معنا، فیگورها و وقایع برخلاف مرتبه نخست، معنای خودشان را مستقیماً و به نحوی بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند. در مرتبه نخست ابژه‌های معمولی و وقایع مستقیماً بازنمایی می‌شدند و به طرق معمول نیز فهمیده می‌شدند، «درحالی‌که در این مرتبه هنگامی‌که به ملاحظه برخی مؤلفه‌ها در تصاویر می‌پردازیم، این مؤلفه‌ها معنایی فراتر از آن چیزی را دارند که در عالم خارج می‌بینیم و به هنگام دیدن آن‌ها در تصویر با آن به‌عنوان یک امر معمولی موجود در زندگی روزمره مواجه نمی‌شویم. از این لحاظ معنای تصویر به مدد تجارب معمول ما با در نظر گرفتن صورت‌بازنمودی آن‌ها کشف نمی‌شود، بلکه از طریق فهم قراردادهای معنایی یک سنت آشکار می‌شود» (نصری، ۱۳۹۱، ص. ۱۳). پانوفسکی

هایی که در اثر وجود دارد آگاه است و توصیف بر مبنای دلالت‌ها و قراردادهای صورت می‌گیرد نه ظاهر و صورت شیء یا تصویر. در این مرحله «با شناختی که از عالم واقع داریم، بر افراد نام می‌گذاریم، رخدادها را تشخیص می‌دهیم و فضای حسی و عواطف را استنباط می‌کنیم. با داشتن اطلاعات فرهنگی کافی می‌توانیم تشخیص دهیم که تصویر پیکره مرد بر صلیب، در واقع، عیسای مصلوب است، یا مثلاً ۱۳ نفر که گرد میز نشسته‌اند، شام آخر را نشان می‌دهند» (هایدماینر، ۱۳۸۷، ص. ۳۰۵) به عبارت دقیق‌تر «در این سطح، متن زیرساخت تصویر است» (آدامز، ۱۳۹۲، ص. ۵۱).

۵-۳. مرحله سوم: توصیف آیکونولوژی (شمایل شناسانه)

«سطح سوم به معنای ذاتی یا درونی تصویر می‌پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های پشتیبان‌ها را در نظر می‌گیرد. این سطح، سطح ترکیبی تفسیر است و داده‌های منابع گوناگون را با هم درمی‌آمیزد و بن‌مایه‌های فرهنگی، متن‌های معاصر در دسترس، متن‌های انتقال یافته از فرهنگ گذشته، پیشینه‌های هنری و این‌گونه امور را در برمی‌گیرد» (آدامز، ۱۳۹۲، ص. ۵۲). این مرحله به بررسی جهان‌بینی و بینش فرهنگی و اجتماعی در زمان خلق اثر می‌پردازد که می‌توان به‌صورت آگاهانه و یا ناآگاهانه در اثر هنرمند نمود پیدا کند. به نقل از پانوفسکی می‌توان گفت در این حوزه با «جهان‌بینی اثر آشنا می‌شویم» (نصری، ۱۳۸۹، ص. ۶۱). «سطح سوم از تحلیل پانوفسکی اجازه می‌دهد آثار هنری با «صورت‌های نمادی» یک جامعه، رابطه برقرار کند» (هینیک، ۱۳۹۱، ص. ۲۷).

۶. تحلیل آیکونولوژیک عروسک تکه آذربایجان

در این بخش به تحلیل آیکونولوژیک عروسکی بومی پرداخته می‌شود که در منطقه آذربایجان قبل از سال نو به نمایش می‌آید.

«تکه» نام عروسکی است که آمدن بهار را نوید می‌دهد. این عروسک به هیبت و هیکل بُزی نر ساخته می‌شود. کلمه «تکه» در گذر زمان به صورت «تکم»، «تکه چی» و «تکم چی» در آمده است (عظیم پور، ۱۳۸۹: ۳۶). کلمه «تکم» در نیابت کسی که تکه را بازی می‌دهد به صورت «تکم چی» درآمده است که اشعاری را از زبان تکه متعلق به خودش بیان می‌کند که پیام آور بهار است (عظیم پور، ۱۳۹۴، ص. ۱۳). این سنت خاص دامداران منطقه آذربایجان بوده و معمولاً چوپان‌هایی که دستی در موسیقی محلی داشتند، آن را برپا می‌کردند و بعداً عده‌ای به نام «تکم چی» این وظیفه را به طور کامل به عهده گرفتند و به نشر و رونق آن پرداختند (ملاییان، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۷). تکم گردانی جزو حرفه‌های گوسانی و به صورت هنری بوده که نسل به نسل و از پدر و به پسر می‌رسیده و اشعار تکم نیز سینه به سینه منتقل می‌شده است. «تکم» عروسکی بود به شکل بُز که بر سر چوب گردی سوار می‌شد. این بُز روی یک صفحه چهارگوش یا گرد که سوراخی در وسط داشت قرار می‌گرفت که چوب پایه آن از سوراخ وسط صفحه می‌گذشت؛ تکم چی چوب را به دست می‌گرفت و تکم را روی صفحه چوبی به حرکت درمی‌آورد و متناسب با حرکات آن اشعاری را به آواز می‌خواند. سروصدای زنگوله‌ها و خوردن تکم بر صفحه چوبی، نوعی ریتم و آهنگ برای آواز تکم چی به وجود می‌آورد (نادری، ۱۳۷۸، ص. ۴۰). این عروسک با حضورش در مراسم آیینی و با استفاده از عناصر نمادین که در ساختش استفاده شده است همواره نمایان‌کننده مفاهیم عمیقی است که ریشه در باورها و اعتقادات این سرزمین دارد.



تصویر ۱. عروسک تکه (مأخذ: عظیم پور، ۱۳۹۴: ۳۳)



تصویر ۲. عروسک تکه (مأخذ: عظیم پور، ۱۳۹۴: ۳۴)

۱-۶. مرحله اول: توصیف پیش‌آیکونوگرافیک عروسک تکه

در اواخر فصل زمستان زمانی که برودت و سرما می‌خواهد با طبیعت خداحافظی کند و طراوت و نشاط بهار جایگزین آن شود و به هنگامی که برف‌ها در سینه «ساوالان» آب شده و به‌صورت رودها در سرزمین پهناور آذربایجان جاری می‌شود صدای تکم و تکم‌چی‌ها نیز در شهر و روستا می‌پیچد که با زبان شیرین و آهنگین خود به مردم نوید آمدن بهار را می‌دهند و خلق را برای پاک کردن کینه از دل‌ها و گرد غبار از خانه‌هایشان دعوت می‌کنند. تکم و تکم‌گردانی یکی از نشانه‌های اصیل فرهنگی دیار آذربایجان و یادگاری از گوسان‌های دوره‌گرد است. اشعاری که تکم‌چی می‌خواند و منسوب به تکم است همانند اشعار عاشیقی‌ها از سینه مردم این خطه به زبان آمده و همان‌طور نیز سینه‌به‌سینه حفظ شده و به بقای خود ادامه داده است.

واژه «تکم» (takam) از دو بخش «تک» و «م» تشکیل شده «تکه» در زبان ترکی به معنی بُز نر قوی‌هیکل که همیشه در رأس گله حرکت می‌کند و گله را به چراگاه و محل‌های معین هدایت می‌کند، آمده است. «م» ضمیر ملکی دوم شخص مفرد است و «تکم» در واقع به معنی «بز نر من» است (نادری، ۱۳۷۸، ص. ۳۸-۳۹). عروسک تکه از سه قسمت مجزا تشکیل شده است: اول عروسکی چوبین که به شکل بز بریده شده؛ دوم صفحه‌ای گرد یا چهارگوش که سوراخی در وسط آن تعبیه شده و سوم میله‌ای چوبی در واقع به‌رغم اجزای تعریف شده است. در ساختمان تکه سازندگان آن اصراری بر طراحی آناتومی رئالیستی ندارند و ساختار ابتدایی (نئایف) یکی از ویژگی‌های مهم تکوین عروسک تکه به شمار می‌آید. استفاده از اشیا و تزئینات دم دست و هر آنچه ممکن است در هر خانه‌ای یافت شود ویژگی دیگر طراحی و ساخت این عروسک آیینی است، اما همواره در هیکل و صورت این عروسک

ها ویژگی پنهانی از حیات و زندگی یافت می‌شود که بیننده حتی هنگامی که هیچ حرکتی ندارد آن را دریافت می‌کند (عظیم‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۸۶). در ساختار این عروسک از پارچه‌های رنگی به‌خصوص رنگ قرمز بسیار استفاده شده است.

تکم به اندازه بیست تا سی سانتی‌متر و از چوب و خیلی ساده ساخته می‌شود. لباسی که به تن تکم می‌کنند از مخمل قرمز خوش‌رنگ و چشم‌نواز با تزئینات فراوان است؛ پولک، زنگوله، آینه‌های کوچک و سگّه از جمله آن‌هاست. (ملاییان، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۷). تکم‌چی‌ها در گذشته (دو، سه هفته مانده به عید) به‌سوی چادرهای ایل قشلاق (به‌ویژه بزرگ ایل) به‌عنوان پیک شادی‌آور نوروز می‌رفتند. هدایایی که تقدیم تکم‌چی و یارانش می‌شود، تخم‌مرغ، آرد، جوراب پشمی، شیرینی و پول است. تکم‌چی‌ها، معمولاً، در گروه‌های چند نفری مراسم را اجرا می‌کنند؛ چند نفر چگور (ساز محلی) می‌نوازند و یک نفر که صدای خوش دارد شعر می‌خواند (ملاییان، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۸).

۲-۶. مرحله دوم: توصیف آیکونوگرافیک عروسک تکه

تکه در معنی واقعی طی مکان می‌کند و فاعل شناساندن رویش و سرسبزی زمین است چرخش معنی و ترجمه مکان‌بندی تکه در هنر نمایش و نمایش آیینی عروسکی محصول ضمانت‌مند نیز دارد که تمثیل بهار به‌مثابه طی زمان از سردی و خشکی به سرسبزی و شعف است (عظیم‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۱۹). در ساخت این عروسک از بز و یادر منطقه‌های دیگر از شتر استفاده می‌کردند. تصویر و نماد بز همواره در هنر و تاریخ ایران مشاهده شده و همواره نمادی است برای باروری. «این حیوان روزگاری به‌عنوان تجسم باروری انسان‌ها و گله‌های گاو پرستیده می‌شد و با خدای حاصل‌خیزی سومری به نام «تموز» و «نین‌گیر سو» یکسان به‌شمار می‌آمد» (هال، ۱۳۸۰، ص. ۳۵)؛

دانست که با آمدن بهار و نوروز از بین می‌رود. اینکه در ساخت تکم همیشه از رنگ قرمز برای پوشاندن بدنه اصلی استفاده می‌کرده‌اند شاید به دلیل بوده که رنگ قرمز دارای معانی سمبولیک یا رمزی است؛ عشق، گرما و زندگی (داندیس، ۱۳۹۲، ص. ۸۲).

نماد شناسی صحنه دایره‌شکل یا چهارگوشی که تکه روی آن هنرنمایی می‌کند نشانه‌هایی از زمان و مکان را در اعتقادات مردم از کهن‌ترین دوران بشری تا به امروز دربرمی‌گیرد. پیدایش کائنات فقط با یک مربع صورت می‌گیرد و به تبع آن تمدن یک‌جانشینی نیز در مربع تصویر می‌شود. شکل دایره، ضرباهنگ عمر دنیا، ضرباهنگ زندگی بشری و ماه‌های قمری همگی چهارگانی هستند؛ اما چهار مرحله حرکت فصول به صورت دایره نشان داده می‌شود. صلیبی با دو قطر عمود بر هم تریبوعی واقعی در دایره فصول می‌سازد. شکل مربع واحد یک‌پارچه نیست، پس با زمان ارتباط دارد و برعکس ابدیت با شکل دایره نشان داده می‌شود؛ زیرا دایره پس از تقویم سال ابتدا زمان و بعد ابدیت را می‌سجد و سرانجام بی‌نهایت را تعیین می‌کند (عظیم‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۸۶).

همان‌طور که گفته شد اشعار و موسیقی‌ای که در حین اجرای این آئین استفاده می‌شود برگرفته از موسیقی «عاشیق» این منطقه است. «عاشیق‌ها هنرمندانی هستند که ساز مخصوص به خود را می‌سازند و آن را می‌نوازند. در طول تاریخ و تا به امروز عاشیق‌ها با ساز خود حامل فرهنگ و فولکلور خاص این مردم بوده و هستند (احمدی، ۱۳۹۳، ص. ۱۳).

۳-۶. مرحله سوم: توصیف آیکونولوژی عروسک تکه

با توجه به بیان خصوصیات و ویژگی‌های هنر فطری که عروسک تکه را نیز می‌توان زیرمجموعه‌ای از این هنر دانست؛ موارد ذیل از خصوصیات بارز هنر فطری است که منطبق بر خصوصیات عروسک تکه است:

وسطایی و به سبب استعداد شتر در حرکت طی چندین روز، بدون آن‌که آبی بیاشامد است. همچنین نمونه فروتنی است، زیرا بر طبق رسالات مربوط به حیوانات، شتر بر زمین زانو می‌زند تا بار را بر او حمل کنند» (هال، ۱۳۸۰، ص. ۶۱).

تکم را بامخمل یا پارچه‌هایی به رنگ قرمز می‌پوشانند و روی این پارچه را با پولک، زنگوله، سگه و نیز پارچه‌های الوان و حتی آئینه تزئین می‌کنند. هر یک از تزئینات تکم علت و فلسفه داشته است؛ مثلاً زنگوله و سگه برای ایجاد سروصدای بیشتر بوده تا مردم را از داخل خانه‌ها به کوچه‌ها و دم در خانه‌ها بکشاند؛ از سوی دیگر، یک ضرباهنگ برای حرکت تکم به وجود می‌آورد (نادری، ۱۳۷۸، ص. ۳۹). همچنین می‌توان چنین برداشت کرد که «صدای زنگ، ارواح خبیثه را دور می‌کند» (هال، ۱۳۸۰، ص. ۱۴۴) و «سگه به‌طورکلی نماد ثروت و ترقی است» (هال، ۱۳۸۰، ص. ۱۵۰). اینکه به دو طرف عروسک (طرفین شکم عروسک) آینه نصب می‌کردند به این دلیل بود که تکم خبر فرارسیدن سال نو را به مردم می‌داد و با خود آینه‌ای به رسم روشنایی و صفا داشت. آینه کاربردهای مهمی در زندگی مردم داشته است. شاهد بر این مدعا دو مورد است: یکی اهمیت آینه در مراسم عروسی و بردن آینه و قرآن به منزل جدید قبل از حمل اسباب و اثاث خانه (نادری، ۱۳۷۸، ص. ۳۹). در قدیم و در میان اغلب فرهنگ‌های باستانی تصور می‌رفت که آینه خواص جادویی دارد و این مطلب با توجه به نقش‌ماپه‌ها و نوشته‌های پشت آن به اثبات می‌رسد. شخص می‌توانست در آینه آگاهی مختصری از همه دانش‌ها به دست آورد و به درون روح خود بنگرد. آینه می‌توانست ارواح خبیثه را هم در این جهان و هم در جهان دیگر دور کند، بنابراین آن را در کنار مردگان می‌گذاشتند (هال، ۱۳۸۰، ص. ۴). در این مراسم می‌توان ارواح خبیثه را همان زمستان و

ماندگاری: ثابت قدم بودن و ماندگاری از خصوصیات است که می‌توان در باب هنر فطری برشمرد. عروسک تکه به سبب برخورداری از منشأ فطری‌اش، در فراز و نشیب و گذشت سال‌ها همواره اصول و قواعد خود را حفظ کرده و مورد استفاده قرار می‌گیرد. این مورد در عروسک تکه که سال‌های سال از گوسان‌ها آغاز و سینه به سینه بدین صورت منتقل شده است دیده می‌شود که نمایانگر ویژگی ماندگاری آن است.

خودآموختگی: صفت «خودآموخته» به افرادی اطلاق می‌گردد که تبحر ایشان در یک هنر، فن یا حرفه به واسطه آموزش پدید نیامده باشد (یاسینی، ۱۳۹۵، ص. ۱۳). هنر فطری، هنر هنرمندان خودآموخته است. این اصطلاح در زبان یونانی برای هر هنرمندی که مکتب و محضر استاد، ندیده و به همت و ممارست شخصی، هنری را در حد مهارت آموخته بود، اطلاق می‌شد (یاسینی، ۱۳۹۵، ص. ۶۲).

منحصربه‌فرد بودن: در آثار هنر فطری از جمله عروسک تکه، منحصربه‌فرد بودن به چشم می‌خورد که بازگوکننده اعتقادات و باورهای منطقه‌ای خاص که با توجه به شرایط زندگی در منطقه مورد نظر شکل گرفته است؛ عروسک تکه نیز با توجه به همین شرایط و تاریخ شکل گرفته است. استیو تیلز این‌گونه عروسک را شرح می‌دهد که می‌تواند بر عروسک تکه آذربایجان نیز منطبق باشد: «در پیکره‌ای نمایشی که با عنوان عروسک شناخته می‌شود با استفاده از شیوه‌ها و ابزار گوناگون و بر پایه فرهنگ عوام و یا هنر اصیل، تاریخ و جغرافیا را درمی‌نوردد» (تیلز، ۱۳۹۳، ص. ۲۶).

نمادگرایی: نمادگرایی از موارد و ویژگی‌های منحصربه‌فرد هنر ایرانی است که تجلی آن را نیز در عروسک تکه آذربایجان نیز قابل مشاهده است. «قطع به یقین عروسک سازی از هزاران سال پیش از هنرهای سمبلیک، قومی، آیینی و مذهبی بشر بوده است و این طرز تفکر از هزاران

سال پیش رواج داشته است» (یاوری و عرفانی، ۱۳۹۲، ص. ۲۱۹-۲۱۸).

دارای اشتراک مفاهیم: در بررسی نمایش‌های عروسکی در گوشه و کنار سرزمین ایران نمایش‌های مشابهی به چشم می‌خورد که در همگی آنان بز نقش اصلی نمایش را داراست. داستان‌های نمایش‌ها کاملاً مشابه است و از شیوه حرکتی و ساخت یکسانی برخوردارند (عظیم‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۵۷). در حقیقت طبیعت و مذهب عامل مهمی در ایجاد اشتراکات است. «طبیعت و فضا همیشه ذهن هنرمند آن را مشغول داشته و درعین حال بهترین آموزگار آنها بوده است، لکن ادراک هنرمند از فضا و طبیعت همیشه و نزد همه هنرمندان یکسان نیست» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸، ص. ۱۵). در اشعار تکم‌چی، نام حضرت محمد (ص) و امام علی (ع) به‌کرات آمده است و این بدان علت است که مردم این ناحیه معتقدند که عید سعید غدیر خم با عید نوروز باستانی مصادف بوده است و ملت مؤمن با ارادتی خاص که به خاندان جلیل رسول خدا داشته‌اند، عید ملی خود نوروز را رنگ و لعاب مذهب تشیع داده‌اند تا بتوانند با شکوه هر چه بیشتر برگزار کنند. در آن اشعار از دوازده امام هم یاد می‌شود و پس از مدح امامان باز هم اشاراتی به بزرگواری حضرت علی (ع)، به اماکن متبرکه و زیارت قبر حضرت حسین (ع) و یادی از مختار ثقفی می‌کنند و روشن کردن آتش در روز چهارشنبه‌سوری را به قیام مختار ثقفی برای خون‌خواهی سیدالشهدا نسبت می‌دهند (نادری، ۱۳۷۸، ص. ۴۲-۴۱). همچنین در اشعار تکم به مسائل روستایی و شهری و آداب و رسوم مردم نیز اشاراتی می‌شود، از جمله در اشعار تکم به مسائل خانوادگی روابط عروس و مادر شوهر و داماد و مادرزن، رفتار اجتماعی زنان و دختران نیز با طنز و شوخی و انتقاد اشارتی شیرین و بامزه می‌شود (نادری، ۱۳۷۸، ص. ۴۳). مراسم مشابه آنچه براکت اشاره می‌کند تحت

عنوان «بُز کشی» در اغلب قبایل و جماعت مشرق‌زمین و حتی خود ایران یافت می‌شود. این نشانه‌ها از کاربرد بُز نر حتی نزدیک‌تر به آنچه در نمایش آیینی و عروسکی تکه‌گردانی است وجود دارد: «رقص با سماچه بُز کوهی با در دست گرفتن شاخه‌های سبز درختی که دارای شاخه‌های متقارن است ما را به یاد موضوع مذهبی و اساطیری از این روزگار می‌اندازد که بارها و بارها در ظرف‌ها و آثار دیگر نگاشته شده‌اند آن نگاره دو بُز کوهی (نماد خدای کوهستان‌ها) به حال نیم‌خیز در دو روی درخت زندگی دارای شاخه‌های متقارن است و این نگاره یکی از موضوع‌های بسیار متداول آن زمان‌هاست» (عظیم‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۳۰). تشابه آمده مبنی بر تداعی نشانه شناسانه‌ی معنی بهار، درخت زندگی و سر سبزی و درختان و گیاهان در رقص آیینی دسته‌بند که با سماچه بُز کوهی به اجرا در آمده با آنچه در نمایش تکه‌گردانی روی می‌دهد این باور را قرین به یقین می‌کند که تکه‌گردانی با آیین‌های پیش در هزاران سال قبل قرابت دارد و مهم‌ترین معنی نشانه‌ای آن، باروری رویش و سر سبزی و حیات عالم است (عظیم‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۳۱). موارد مشابهی نیز وجود دارد که از نظر مفهوم تطابق کاملی با این مراسم دارد. «جشن‌های میرنوروزی و گوساگلین از جمله جشن‌هایی است که در این فصل (زمستان) اجرا می‌شده است و اشاره به رفتن سرما و خشونت مرگ دارند و نویدبخش گرمایش زمین، شروع زایش و رویش به انسان‌ها می‌باشند (جدیکار، ۱۳۸۸، ص. ۳۵).

برخاسته از فطرت ناب انسانی: مفاهیم به‌وسیله اشیا و حوادث بیان می‌شود و شهود ما بدین شیوه در شرایط مختلف تاریخی کنترل می‌شود. همچنین گرایش‌های ذهنی انسان توسط همین مفاهیم خاص بیان شده است. این مفاهیم ممکن است تاریخچه‌ای از علائم یا نشانه‌های فرهنگی نامیده شود (Panofsky, 1939, p. 16).

هنری که در چنین روندی شکل می‌گیرد، پاسخی به یک ضرورت خالص درونی و قوی است، به‌نحوی که هنرمند، با معرفت به ادراک درونی از یک معرفت درونی، به نزدیک‌ترین بستر ممکن برای عرضه آن پناه می‌برد و حاصل مشاهداتش را تجلی می‌بخشد (یاسینی، ۱۳۹۵، ص. ۴۰). در این مورد با توجه به ویژگی‌های خاص فطرت انسانی در بسیاری از موارد تصاویر و آثار خلق شده فراتر از واقعیت نمایان می‌شوند و از حالت رئالیستی و واقع‌گرایی فاصله می‌گیرند که در عروسک تکه قابل مشاهده است.

سادگی و انتزاعی: بازنمایی ویژگی‌های اساسی و بازشناختی چیزهای طبیعی بر طبق یک شیوه قراردادی. در این‌گونه بازنمایی، معمولاً، روش‌های ساده‌سازی، تکرار منظم، قرینه‌سازی، تغییر تناسبات و اغراق صوری به‌کاربرده می‌شود (پاکباز، ۱۳۷۹، ص. ۱۹۴-۱۹۳). در واقع انتزاعی کردن در زمینه‌های بصری، نوعی ساده‌کردن به‌منظور رسیدن به معنایی عمیق‌تر و پالایش یافته‌تر است (داندیس، ۱۳۹۲، ص. ۱۱۲). ورود امر فراطبیعی به حیطه اعتقاد و رجعت آسان بسیار انسانی به امر فراطبیعی بسی بیشتر از آن‌که مربوط به تلاش برای تبیین علمی و فلسفی باشد، امری است مربوط به خصوصیات روانی‌ای که پدیدآورنده آثار هنری هستند. این ورود شور عاطفی را تشدید می‌کند و علاقه‌ای را نشان می‌دهد که به هر وقفه‌ای در جریان عادی آشنا تعلق دارد (دیویی، ۱۳۹۳، ص. ۵۱). در عروسک تکه فرم اصلی بُز و یا شتر از حالت انتزاعی برخوردار است.

تحلیل آیکونولوژی عروسک تکه، طبق سه مرحله ذکر شده است. مرحله اول که مرحله ابتدایی است بازگوکننده خصوصیات فرمی و ظاهری عروسک است و مرحله دوم که معنای ثانوی یا قراردادی را بیان می‌کند که به‌اختصار در جدول شماره (۱) ذکر شده است. در مرحله سوم یا معنای درونی و محتوایی به ذکر گزینه‌های مورد نظر عروسک با توجه به

منطقه‌ای که عروسک به صورت آیینی در آن استفاده شده است پرداخته می‌شود. در توصیف آیکونولوژی شاهد باورها و اعتقاداتی خواهیم بود که در منطقه اردبیل وجود داشته و در اثر مذکور انعکاس یافته است. این مراسم آیینی پیوستگی بسیاری با ادبیات و شعر داشته که در مدح امامان و در باب مسائل روزمره بوده که در روند مسیر موسیقی عاشیق‌ها که از دیرباز در منطقه آذربایجان توسط مردم بومی اجرامی شده شکل گرفته است.

جدول ۱. تحلیل آیکونولوژی عروسک تکه بر اساس خصوصیات هنر فطری، مأخذ: نگارندگان

| توصیف پیش‌آیکونوگرافیک (معنای ابتدایی و طبیعی) | توصیف آیکونوگرافیک (معنای ثانوی یا قراردادی) | توصیف آیکونولوژی (معنای درونی یا محتوایی) |
|---|---|--|
| ۱ نوید فرارسیدن نوروز | پایان زمستان / ورود به فصل زایش و رویش | رویش و سرسبزی مجدد زمین / پایان زمستان و سرما/ خداحافظی با ارواح خبیثه |
| ۲ بُز نر | نماد باروری / خدای حاصلخیزی | برگرفته از اعتقادات فرهنگی بر خاصیت نمادگونه بز به عنوان مفهوم باروری/اهمیت کشاورزی و دامداری در آذربایجان (اردبیل) |
| ۳ شتر | اعتدال و میانه‌روی | اعتدال در هوا در فصل بهار |
| ۴ صفحه چهارگوش و یا گرد | نماد مکان | پیدایش کائنات و تمدن یک‌جانشینی / عناصر چهارگانه طبیعت |
| | نماد زمان | عمر و ضرباهنگ زندگی / ماه‌های قمری و حرکت فصول |
| ۵ آینه | نماد روشنایی و صفا | خواص جادویی / آگاهی / دور کردن ارواح خبیثه |
| ۶ سگه | ثروت و ترقی | باروری زمین / برداشت محصول بیشتر در فصل جدید |
| ۷ زنگوله | ایجاد صدا جهت ایجاد نوعی ریتم و آهنگ برای آواز | دور کردن ارواح خبیثه |
| ۸ پارچه قرمز | نماد گرما و زندگی | استفاده از رنگ قرمز در مراسم شادی مردماردبیل از جمله لباس عروس مردم این منطقه / مظهر شادی و خوشی |
| ۹ موسیقی مراسم تکه | برگرفته از موسیقی عاشیق‌ها | موسیقی عاشیق در فرهنگ بزم و حماسه مردم اردبیل |
| ۱۰ اشعار مراسم تکه‌گردانی | موضوعات مذهبی / در مدح امام علی (ع) و حضرت محمد (ص) | اعتقاد به مصادف بودن نوروز با عید سعید غدیر خم |
| | موضوعات روزمره | پرداختن به مسائل روستایی و آداب و رسوم منطقه |

۷. نتیجه‌گیری

آیکونولوژی به‌عنوان روشی در مطالعه هنرهای تجسمی، تنها به مطالعه فرم‌ها و کیفیات زیبایی‌شناسانه اثر نمی‌پردازد؛ این رویکرد در سطح سوم خود یعنی توصیف شمایل‌شناسانه به مطالعه بافت فرهنگی، اجتماعی و تاریخی محلّ خلق اثر می‌پردازد که قطعاً تأثیراتی چشمگیر را در اثر نهادینه کرده است. عروسک تکه که در مراسم نوروزخوانی آذربایجان (اردبیل) نسل‌به‌نسل اجرا شده است به‌عنوان مطالعه موردی تحقیق حاضر مورد بررسی قرار گرفته است. این مراسم، جشنی است برای رفتن زمستان و فرارسیدن بهار که هر ساله قبل از نوروز توسط مردم بومی به همراه موسیقی و خواندن اشعاری همراه بوده است. در ساخت عروسک از عناصری استفاده شده که به‌صورت نمادین انعکاسی از فرهنگ و اعتقادات دیرینه این مردم دارد. عروسک تکه با توجه به ویژگی‌های بارزی که در آن دیده می‌شود از مجموعه‌های هنر فطری است که به‌صورت خودآموخته توسط مردم این منطقه ساخته شده است. هنر فطری، هنری که همواره دارای خصوصیات چگونماندگاری، خودآموختگی، منحصربه‌فرد بودن، اشتراک مفاهیم، برخاسته از فطرت ناب انسانی، ساده و انتزاعی است، به‌طور کامل در هنر عروسک‌سازی و اجرا آیین تکه قابل مشاهده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Iconology
2. Puppet
3. Henrik Yerkowski
4. Paul Mcfarlane
5. Naive Art
6. Allegorical Personifications
7. Abby Moritz Warburg
8. G. J. Hoogewerff
9. Ervin Panofsky
10. Factual
11. Expressional

- ۱- آدامز، ل. (۱۳۹۲). روش‌شناسی هنر. ترجمه علی معصومی. تهران: نشر نظر، چاپ سوم.
- ۲- آیت‌اللهی، ح.ا. (۱۳۹۲). مبانی نظری هنرهای تجسمی. تهران: انتشارات سمت، چاپ یازدهم.
- ۳- احمدی، ع. (۱۳۹۳). «بررسی انسان‌شناختی موسیقی ساز عاشیقی آذربایجان در حماسه‌خوانی و حماسه‌نوازی تاریخ مردم ایران از عصر صفویه تا معاصر». نشریه انسان‌شناسی، ۱۲ (۲)، صص ۳۰-۱۲.
- ۴- پاکباز، ر. (۱۳۷۹). دایرة‌المعارف هنر. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ دوم.
- ۵- تیلس، ا. (۱۳۹۳). زیبایی‌شناسی عروسک. ترجمه پوپک عظیم‌پور تبریزی. تهران: انتشارات قطره.
- ۶- جدیکار، ه. (۱۳۸۸). «بررسی نمایش عروسکی آیین تکم». مجموعه مقالات نمایش عروسکی. به کوشش بهزاد آقا جمالی و مریم تیموری، صص ۳۸-۲۴.
- ۷- داندیس، د. (۱۳۹۲). مبادی سواد بصری. ترجمه مسعود سپهر. تهران: انتشارات سروش. چاپ سی و هفتم.
- ۸- دیویی، ج. (۱۳۹۳). هنر به‌منزله تجربه. تهران: نشر ققنوس. چاپ دوم.
- ۹- عباسی، ی. (۱۳۸۹). دانشنامه نمایش ایرانی. تهران: نشر قطره.
- ۱۰- عبدی، ن. (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.
- ۱۱- متفکر، آ. (۱۳۹۴). «مطالعه جایگاه تئاتر عروسکی به‌مثابه هنری غیر مستقل از تئاتر انسانی در قرن بیستم با تأکید بر نظریه ابر عروسک ادوارد گوردون کریگ». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته کارگردانی تئاتر. دانشگاه هنر. ایران.
- ۱۲- عظیم‌پور تبریزی، پ. (۱۳۹۴). تکه و تکه‌چی قاصدان بهار، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
- ۱۳- عظیم‌پور تبریزی، پ. (۱۳۸۹). فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران. تهران: انتشارات نمایش.
- ۱۴- کومینز، ل. و لورنس، م. (۱۳۸۷). زبان عروسک. ترجمه شیوا مسعودی. تهران: انتشارات نمایش.
- ۱۵- ملاییان، ن. (۱۳۸۷). «پیام‌آور نوروز (تکم‌چی) در اردبیل». نشریه نجوای فرهنگ، ۳ (۱۰)، صص ۱۱۰-۱۰۷.
- ۱۶- نادری، ا. (۱۳۷۸). سیر نمایش در اردبیل. انتشارات آذرسلان، چاپ دوم.
- ۱۷- نصری، ا. (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». کیمیای هنر، ۲ (۶)، صص ۲۱-۷.
- ۱۸- نصری، ا. (۱۳۸۹). «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری». نشریه ارشد آموزش هنر، ۸ (۱)، صص ۶۳-۵۶.
- ۱۹- هال، ج. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- ۲۰- هایدمایر، و. (۱۳۹۰). تاریخ تاریخ هنر. ترجمه مسعود قاسمیان. تهران: انتشارات سمت، چاپ دوم.
- ۲۱- هینیک، ن. (۱۳۹۱). جامعه‌شناسی هنر. ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر. تهران: نشر آگه.
- ۲۲- یاسینی، س.ر. (۱۳۹۵). هنر خودآموختگان هنر فطری. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- ۲۳- یآوری، ح.، عرفانی، ف. (۱۳۹۲). هنرهای سنتی ایران در یک نگاه. تهران: انتشارات آذر.
- ۲۴- یورکوفسکی، ه. (۱۳۹۳). عملکرد فرهنگ عروسک. ترجمه زهره بهروزی نیا. تهران: انتشارات قطره.

25- Panofsky, E. (1939). Studies in Iconology, Westview, The United States of American.

26- Panofsky, E. (1955). Meaning in the visual arts, Garden city, The United States of American.

The Analysis of the Quality of Usage of the Grid System in the Khamsa Shah Tahmasp's manuscript

(Case study: The servant girl Fitnah impresses Bahram Gur with an ox on her shoulders)

DOI: 10.22034/jivsa.2022.328996.1005

/Noushin Nouhi¹

Abstract

A grid system is a geometric structure that the artist uses to combine and arrange visual elements in a coherent, systematic and generally related form, in a way that contains artistic expression. Understanding this process is important in order to discover and receive the hidden intention of the creator and benefactor of the work of art and the aesthetic pleasure resulting from viewing it; Today, recognizing the structure of the grid system, as one of the most important principles of this art, is not hidden from anyone; but the purpose of the present article, besides examining the basic geometry and inner aesthetic arrangement among the visual elements in the painting of Muhammad Zaman, a famous painter of the Isfahan school in Safavid era, is to answer these questions: 1- How can one explain the proportionality between the geometric structure and the contention of the work in the "The servant girl Fitnah with an ox on her shoulders, against Bahram Gur" painting, using the grid system analysis? 2- Is this predetermined geometric structure formed?

The results show that this illustration is based on the geometric structure and the principles of golden ratios, among the numbers Phi and Asm, and this indicates the artist's adherence to the classical style of Iranian painting; but her metaphorical expression is not based on the choice of the story scene, but on the hidden infrastructure of the work and its composition. This research has an analytical method and applies a descriptive-analytical approach to the case study; and its data collection has been done using library resources, documents and virtual databases of the British Museum.

Keywords: Painting, Isfahan School, Safavid era, Muhammad Zaman, Composition



Document Type:

Research Article

Received: 29.12.2021

Accepted: 07.05.2022

¹ Lecturer of Shahid Bahonar University of Kerman

n.nouhi@yahoo.com

تحلیلی بر چگونگی نظام شبکه‌ای در تصویرسازی نسخهٔ خمسهٔ شاه‌تهماسب

مطالعه موردی نگاره فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور

نوشین نوحی^۱

DOI: 10.22034/jivsa.2022.328996.1005

چکیده

نظام شبکه‌ای، ساختاری هندسی است که نگارگر بر مبنای آن به ترکیب و چیدمان عناصر بصری در قالب کلّ منسجم، قانونمند و مرتبط با محتوای اثر، به‌گونه‌ای که حاوی بیان هنری باشد، می‌پردازد. درک این فرآیند، در راستای کشف و دریافت نیت نهانی خالق و سفارش‌دهندهٔ اثر هنری و لذت زیباشناسانهٔ ناشی از مشاهدهٔ آن، حائز اهمیت است؛ امروزه ساختار نظام شبکه‌ای به‌عنوان یکی از مهم‌ترین اصول این هنر، بر کسی پوشیده نیست. هدف از مقاله پیش رو، ضمن بررسی هندسهٔ بنیادین و نظم زیباشناسانهٔ درونی میان عناصر بصری در آثار محمد زمان، نگارگر نامی مکتب اصفهان عصر صفویه، پاسخ به این پرسش‌ها است:

۱. چگونه می‌توان به مدد تحلیل نظام شبکه‌ای، تناسب میان ساختار هندسی و محتوای اثر در نگاره «فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور» را تبیین نمود؟
۲. این ساختار هندسی بر پایه چه اصول و ضوابطی شکل گرفته است؟
نتایج گویای آن است که نگارهٔ یادشده بر پایهٔ ساختار هندسی و اصول تناسبات طلایی از جمله اعداد فی و اصمّ، تصویر شده که این امر حکایت از تبعیت هنرمند از شیوهٔ کلاسیک نگارگری ایرانی دارد؛ لیکن بیان استعاری او نه در گزینش صحنه داستان، بلکه در زیرساخت پنهان اثر و ترکیب‌بندی استوار بر آن است. این پژوهش با استفاده از شیوهٔ «تحلیل‌تم» و رویکرد توصیفی تحلیلی موردی نگاشته شده و گردآوری اطلاعات آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، اسناد و پایگاه‌های مجازی کتابخانهٔ موزه بریتانیا صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، مکتب اصفهان، عصر صفوی، محمد زمان، ترکیب‌بند



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۰/۱۰/۰۸

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۲/۱۷

^۱ نویسنده مسئول

n.nouhi@yahoo.com

کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه شهید باهنر کرمان

کدپستی: 7618833657 / شماره: 09131985670

نشانی: کرمان، بلوار جمهوری اسلامی، جمهوری 25، درب پنجم سمت راست.

۱. مقدمه

مشاهده، ملموس‌ترین و محسوس‌ترین رابط میان انسان با واقعیت پیرامون است و آنچه در گام نخست این فرآیند نظر مخاطب را به خود جلب می‌کند، ترکیب بندی عناصر تصویر، در راستای انتقال پیام محتوای درونی اثر است؛ زیرا اسکلت هر اثر تصویری، تعیین کننده معنای آن و عناصر موجود در این اسکلت، جزء جداناپذیر این معنا می‌باشند. نگارگری به‌عنوان اثری تصویری با قدرت روایتگری بالا که بر پایه اصل تناسب صورت و معنا (جلوه بیرونی و معنای درونی) شکل گرفته، از این قاعده مستثنا نبوده است.

نگارگری عصر صفوی، گرچه در مواجهه با تحولات ناشی از تعاملات ایران و اروپا و رویکرد نوین حاصل از آن، دچار تغییراتی قابل توجه گشت؛ اما همواره اصالت خود را حفظ کرد و به خلق آثار و نسخ نفیسی همت نهاد که نقطه اوج هنر کتاب‌آرایی و نگارگری این دوران محسوب می‌شود. یکی از این نسخ مصور، خمسه نظامی شاه تهماسب است. در این نسخه نگاره که بر مبنای پنج انجامة آن، بین سال‌های ۹۴۶-۹۵۰ ه.ق کتابت شده است و اکنون در کتابخانه بریتانیا لندن (به شماره Or.2265) نگهداری می‌شود، هنرمندان نگارگر بسیاری مشارکت داشتند که از جمله آنان، محمد زمان، نقاش سبک فرنگی‌سازی است. نگاره مورد نظر در این پژوهش، یکی از سه نگاره‌ای است که در سال ۱۰۸۶ هجری قمری (۱۶۷۵ م) توسط محمد زمان به این نسخه افزوده شد.

در مقاله پیش رو، به منظور تجزیه و تحلیل کمی و کیفی نگاره «فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور»، سعی شده است تا با تکیه بر چارچوب نظری مشخص، نخست نقوش و عناصر بصری نگاره بررسی و تحلیل شود و سپس اجزاء تصویر در ارتباط با یکدیگر و درنهایت، در قالب یک کل واحد و یک پارچه، مورد مطالعه قرار گیرد.

هدف از این پژوهش بنیادی که با استفاده از شیوه «تحلیل‌ثم» نگاشته شده، پاسخ به این پرسش‌ها است: ۱. چگونه می‌توان به مدد تحلیل نظام شبکه‌ای، تناسب میان ساختار هندسی و محتوای اثر در نگاره «فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور» را تبیین نمود؟

۲. این ساختار هندسی از پیش تعیین شده، بر پایه چه اصول و ضوابطی شکل گرفته است؟

طبق مطالعات انجام شده، نگاره مذکور بر پایه نظامی هندسی و اصول تناسبات طلایی از جمله اعداد فی و اصم، در قالب ساختاری منظم و منطبق با شیوه جدول بندی متن در قاب تصویر شکل گرفته که این امر حکایت از سیر تکاملی ترکیب‌بندی در عصر صفوی و تبعیت آن از نظام درونی اثر دارد؛ لیکن نظام شبکه‌ای نفس به‌سزایی در راستای انتقال محتوای ادبی نداشته است.

۲. روش تحقیق و جامعه آماری

در این مقاله روش تحقیق با توجه به ماهیت تاریخی نسخه مذکور، با استفاده از شیوه «تحلیل‌ثم» و رویکرد توصیفی تحلیلی موردی (نگاره فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور اثر محمد زمان) است و گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، اسناد و پایگاه‌های مجازی کتابخانه موزه بریتانیا صورت گرفته است. شایان یادآوری است در روش توصیفی تحلیلی موردی، محقق ابتدا با استفاده از اطلاعات حاصل از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی و سپس با استفاده از اطلاعاتی که از طریق مشاهده مستقیم مورد مد نظر خود (نگاره) جمع‌آوری کرده است، به توصیف دقیق و تجزیه و تحلیل آن می‌پردازد (عباس زاده، ۱۳۸۰، ص. ۱۳۸).

۳. پیشینه تحقیق

با جستجو در میان منابع کتابخانه‌ای به دفعات به نام «محمد زمان» و مکتب نگارگری اصفهان برمی‌خوریم. کتب و مقالات بسیاری به شرح و معرفی این مکتب و آثار هنرمندان آن، از جمله محمد زمان پرداخته است. در کتاب مکتب نگارگری اصفهان نوشته یعقوب آژند، به معرفی کامل مکتب اصفهان و عصر صفوی پرداخته شده است (۱۳۸۵). همچنین در کتب بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان نوشته اصغر جوانی (۱۳۸۵) و نقاشی ایرانی: نسخه نگاره‌های عهد صفوی اثر استوارت کریولش (۱۳۸۴) و مقالات «مروری بر احوال و آثار محمد زمان نگارگر عصر صفوی» نوشته هادی هدایت (۱۳۶۵) و مقاله «Muhammad Zaman ibn Hajji Yusuf Qumi» (Sims, 2003) شرح کاملی از نگارگری این دوران و آثار محمد زمان، بیان شده است. علاوه بر این در زمینه نگارگری ایرانی می‌توان به منابعی چون نقاشی ایران از دیرباز تا امروز روئین پاک‌باز، نقاشی ایرانی شیلان‌کن‌بای (۱۳۹۱) و باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران نوشته کورکیان و سیکر (۱۳۷۷) اشاره کرد؛ منابع یادشده، اساس شکل‌گیری مبانی نظری پژوهش حاضر است.

در حوزه مبانی بصری نیز کتب تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی نوشته چالز جنسن (۱۳۹۵)، مبادی سواد بصری اثر دونیس آ. دونیس (۱۳۸۸) و مبانی نظری هنرهای تجسمی حبیب‌الله آیت‌اللهی (۱۳۷۶)، همچنین مقالات «چگونگی روند ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایرانی» (۱۳۹۳) و «گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری» (۱۳۹۴) نوشته کامران افشار مهاجر و طیب بهشتی و مقاله «The Euler Spiral of Rat Whiskers» (Starostin & Others, 2020) به شرح ترکیب‌بندی در آثار تجسمی پرداخته‌اند؛ لیکن به مسئله اصلی پژوهش اشارتی نکرده‌اند. آنچه از بررسی منابع موجود

مشهود است، تاکنون در هیچ پژوهشی به بررسی چگونگی نظام شبکه‌ای و شناخت اصول و ضوابط تناسب میان این ساختار با محتوای درونی اثر، در نسخه نگاره خمسه شاه‌تهماسب و نگاره مد نظر، پرداخته نشده که از این حیث پژوهش حاضر مبحثی جدید گشوده است.

۴. مبانی نظری تحقیق

۴-۱. ایران عصر صفوی و خمسه شاه‌تهماسب

با به قدرت رسیدن شاه اسماعیل و جلوس وی بر تخت سلطنت در تبریز (۹۰۷ ه.ق / ۱۵۰۱ م)، اولین حکومت منسجم مرکزی با فرهنگ و اقتصاد ملی، پس از پادشاهی ساسانیان، شکل گرفت (رابینسون، ۱۳۹۲، ص. ۵۱). پس از مرگ شاه اسماعیل فرزندش، شاه‌تهماسب، در حالی به سلطنت رسید که اوضاع امنیتی ایران به علت حملات عثمانیان از غرب و ازبکان از شرق، بسیار آشفته بود. در این شرایط نابسامان، شاه جوان، آرامش را در کتاب‌آرایی نسخ مصور نگارگری جستجو می‌کرد. او که از کودکی در فضای روشن‌فکری مکتب هرات پرورش یافته، خود خطاطی چیره‌دست بود که نقاشی را در محضر سلطان محمد، یکی از نگارگران نامدار مکتب تبریز، آموخته بود. شاه‌تهماسب به سبک نگارگری بهزاد بسیار علاقه‌مند بود و به تدریج سبکی نو از تلفیق نگارگری ترکمانان و مکتب هرات ایجاد کرد (کریولش، ۱۳۸۴، ص. ۱۸). نخستین کتابی که در دوره حکومت او تهیه گردید، شاهنامه شاه‌تهماسب (۹۲۹-۹۳۶ ه.ق) است که احتمالاً به دستور شاه اسماعیل اول آغاز و در دوره‌ای ۲۰ ساله مدون گشته است؛ نگارگران نام‌آور بسیاری همچون سلطان محمد و میرمصور در شکل‌گیری آن سهیم بودند (میرمصور در شکل‌گیری آن سهیم بودند (Leoni, 2000, p. 98).

در اواخر سده دهم هجری، گرایش‌های متعصبانه شاه به مذهب، اوج می‌گیرد و مصورسازی نسخ خطی کم‌رنگ

می‌شود، لیکن خوشبختانه علاقه‌وی به نگارگری آن قدر دوام آورد که یک نسخه نفیس دیگر در این دوران تدوین شود. نسخه به حق شهرت یافته‌ی خمسه نظامی به تاریخ ۹۴۶ هـ.ق، دارای چنان تداوم و انسجام سبکی است که نمایانگر نقطه‌ی اوج نگارگری این عصر است. این نسخه نفیس با قطع سلطانی ۳۶/۸*۲۴ سانتی‌متر و مشتمل بر ۱۷ نگاره (۱۴ نگاره هم‌دوره و ۳ نگاره متعلق به اوایل قرن یازده هـ.ق)، همراه با یک جفت شمسه، سرلوح مزدوج، ده‌ها کتیبه و بیش از هشتصد گونه تشعیر نقوش گیاهی، حیوانی و موجودات ماورایی که با قلمی آزاد و در حاشیه‌ی ای پهن ترسیم شده‌اند، است. خوش‌نویس این نسخه، خطاط مشهور سلطنتی، شاه محمود نیشابوری بود و چهارده نگاره آن که بیست سال بعد از شاهنامه تهماسبی پدید آمده‌اند، نمایانگر اوج شکوفایی عصر شاه تهماسب می‌باشند. گفتنی است، بیشتر هنرمندان نگارگر دربار همچون سلطان محمد، آقامیرک، میرزاعلی، میرسیدعلی و مظفرعلی در مصورسازی آن نقش داشته‌اند (شادقزویی و دادی، ۱۳۹۰، ص. ۵).

در نگاره‌های این نسخه ترکیب‌بندی‌ها، موزون و متنوع، به‌گونه‌ای که بیانگر تعاملی هماهنگ میان متن و تصویر است، تصویر شده‌اند و فضا سازی‌ها، کاملاً، عقلانی، بدون بُعدنمایی و سایه‌روشن‌کاری است؛ به عبارتی دیگر تمام دستاوردهای سده‌های پیشین، در این مکتب قوام یافته و «از هم‌آمیزی سنت‌های باختری (تبریز) و خاوری (هرات) سبک اصیل و کاملی به وجود آمد» (پاک‌باز، ۱۳۸۶، ص. ۸۷). علاوه بر این، پیکره‌های انسانی هماهنگ با سبک رایج دوران، دارای قامتی شکیل و کشیده که گاه از قاب تصویر بیرون زده، اجرا شده‌اند؛ لیکن در آن‌ها از تحرک و پیچیدگی نگاره‌های پیشین خبری نیست. این کم‌تحرکی در حالی است که با کاهش تعداد پیکره‌ها، حالات درونی آن‌ها کاملاً حفظ شده است. همچنین چهره‌ها دارای حالتی

ایرانی، با صورت‌هایی گرد و موهای کناره صورت، موقر و متین ترسیم شده‌اند.

۲-۴. مکتب اصفهان صفوی

در میانه سده یازده هجری، ستاره‌ای بی‌بدیل در آسمان در میانه سده یازده هجری، ستاره‌ای بی‌بدیل در آسمان نگارگری ایران ظهور یافت که گرچه سالیان بسیار در دوگانگی میان نقاشی ایرانی و اروپایی گمگشته بود؛ لیکن در نهایت به ادای دین خویش نسبت به نگارگری سرزمینش همت نهاد. محمدبن یوسف قمی، ملقب به «محمد زمان» که گاه آثار خود را با نام «یا صاحب‌الزمان» نیز امضا کرده، یکی از شاخص‌ترین و پیشروترین چهره‌های عصر خود است که همواره میان دو دنیای هنر شرق و غرب در تردد بود. میراث هنری او، تجشمی از سبکی نوگرا و تلفیقی (ایرانی اروپایی) است که بی‌تأثیر بر مکاتب زندگی و قاجاریه نبود (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹، ص. ۷۲۷).

مکتب اصفهان عصر صفوی، با تمامی تحولات و جنبش‌های هنری ناشی از گسترش پیوندهای جهانی آن با سایر فرهنگ‌ها، نقطه عطف و آغازگر فصلی جدید در تاریخ ایران است. به‌طورکلی، مکتب اصفهان در زمان سلطنت پنج تن از شاهان صفوی شکل گرفت (شاه عباس اول)، به بالندگی رسید (شاه صفی دوم و شاه عباس دوم) و رو به افول نهاد (شاه تهماسب دوم و شاه عباس سوم). شاه‌عباس اول در سال ۱۰۰۶ هجری اصفهان را پایتخت رسمی ممالک محروسه اعلام و به سرعت شروع به توسعه این شهر کرد. یکی از سیاست‌های او، آزاد گذاشتن روابط ایرانیان با اقوام غیرمسلمانان و خارجی بود. این موضوع باعث حضور مسیحیان در اصفهان از سه حوزه شد؛ مسیحیان ارمنه ساکن محله جلفا، اسیران مسیحی گرجی تبار حاضر در دربار و مسیحیان اروپایی که به دلایل بازرگانی، سیاسی، نظامی و یا جهانگردی به اصفهان آمده (Canby, 2009, p. 56) بودند؛ آژند، 1385، ص. 18).

گرچه در زمان شاه اسماعیل، با اعزام گروهی از نگارگران جوان ایرانی به دیار فرنگ جهت تعلیم و یادگیری نقاشی غربی، تحوّل بی‌سابقه در تاریخ نگارگری ایران رخ داد؛ لیکن پس از انتقال پایتخت حکومت از قزوین به اصفهان بود که بستر نفوذ هنر غرب و اروپا بیش‌ازپیش مهیا گشت. علاوه بر این بسیاری از مدارک، حاکی از تعاملات تجاری و فرهنگی میان دربار ایران و هند، در اوایل سده یازدهم هجری موجود است که حضور عناصر بیگانه (هندی اروپایی) را در نگارگری عصر متأخر صفوی تأیید می‌کند. در این جوّ بین‌المللی بود که تحوّل تدریجی در مکتب نگارگری اصفهان و سلیقه دربار صفویه به وجود آمد (هدایت، ۱۳۶۵، ص. ۶۷).

هنر این دوران را می‌توان هنری انسان‌محور نامید که سیطره شکل انسان در آن بی‌شک معلول شرایط ویژه‌ای همچون نگاه مادی‌گرا و زمینی به انسان است. گفتنی است محوریت پیکره انسان در نگارگری مکتب اصفهان، نه تنها هیچ‌گونه قیّاسی با انسان‌گرایی غربیان ندارد، بلکه تجلّی تجسّمی از انسان‌مداری عرفانی ایرانی است. از ویژگی‌های هنری این دوران می‌توان به سُست شدن پیوند میان نگارگری و ادبیّات، خروج از محدوده نسخه‌نگاری کتب، ثبت تک‌نگاره‌های مستقل، نمایش عناصر تلفیقی (اروپایی، هندی و ایرانی)، میل شدید به نمایش حرکت در پیکره‌ها، تمایل به طبیعت‌پردازی، سایه‌روشن‌کاری، برجسته‌نمایی و الگوبرداری‌های ناقص از طبیعت‌گرایی اروپایی (فرنگی‌سازی) اشاره کرد (پاکباز، ۱۳۸۶، ص. ۱۲۴ و ۱۳۲).

۴-۳. محمّد زمان

در سال ۱۰۵۱ هجری به دستور شاه‌عبّاس دوم به ایتالیا سفر کرد و پس از آشنایی با سبک رنسانس، چنان شیفته هنر غرب شد که لقب «پائولو زمان» را به خود داد. وی پس از بازگشت به ایران در سال ۱۰۵۶ هجری، دچار دوگانگی

شخصیت شد و سرانجام سرگردان و بی‌قرار، راهی سرزمین و دربار هند گشت. در آنجا در زمینه نقاشی «قلمدان» متبحر شد و بر دیگر هنرمندان ایرانی برتری یافت؛ اما در نهایت پس از اقامتی طولانی، به ایران بازگشت و به ادای دین هنری خویش پرداخت. وی را می‌توان نماینده بارز جریان فرنگی‌سازی که در آن پیکره انسان به گونه‌ای متفاوت و متأثر از نقاشی اروپایی به نمایش درمی‌آید، دانست (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷، ص. ۲۳۳؛ خواجه احمد عطاری، ۱۳۸۵، ص. ۱۸۷).

نظام زیباشناسی نگارگری ایرانی، در آثار محمّد زمان تبدیل به نوعی طبیعت‌گرایی ناقص با برداشتی سطحی از دستاوردهای رنسانس اروپا شد؛ لیکن با بررسی آثار او می‌توان به این نتیجه رسید که هدف وی ایجاد تحوّل در سنت نگارگری ایران بوده است و نه تقلید صرف از هنر (Sims, 2003, p. 44). اروپایی‌نگاره‌های باقی‌مانده از او دارای مضامین مسیحی (نزول روح‌القدس بر مسیح ۱۰۹۴ ه.ق)، اساطیری (ونوس و آمور ۱۰۸۷ ه.ق)، مذهبی (قربانی کردن حضرت اسماعیل ۱۰۹۶ ه.ق)، درباری (اهدای انگشتری به شاهزاده صفوی توسط سلطان حسین ۱۱۰۶ ه.ق) و ادبی (ظاهر شدن سیمرغ به هنگام تولد رستم ۱۰۸۶ ه.ق) است؛ اما بی‌شک کمال سبک او را می‌توان در نگاره‌های «دیدار مجنون با پدرش در بیابان» و سه مجلس «نبرد بهرام‌گور با اژدها»، «بزم بهرام‌گور و شاهدخت هندی» و «فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور» که در سال ۱۰۸۶ ه.ق بر خمسه شاه‌تهماسب افزود، مشاهده کرد (هدایت، ۱۳۶۵، ص. ۸۶).

از ویژگی آثار محمّد زمان می‌توان به دقت در جزئیات و پرداخت‌های ظریف، بُعدنمایی جوّی، سایه‌پردازی، عدم رعایت صحیح قواعد پرسپکتیو، کاربست رنگ‌های موضعی، کاربرد عناصر و نقوش نگارگری هند گورکانی، عدم تحرک در پیکره‌نگاری و به کارگیری عناصر منظره

پردازای اروپایی همچون ابرهای پنبه‌ای، تپه‌های سنگی، درختان تنومند و گاه شکسته، اشاره کرد (آژند، ۱۳۸۵، ص. ۲۵۷-۲۵۵؛ کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹، ص. ۷۵۸).

۴-۴. ترکیب‌بندی و نظام شبکه‌ای

در فرهنگ معین (۱۳۸۶، ص. ۳۰۹)، «ترکیب» واژه‌ای عربی به معنی «به هم پیوستن و به هم آمیختن چند جسم جهت تبدیل به کلیتی جامع‌تر» بیان شده است. به‌طورکلی «ترکیب‌بندی»^۲ عبارت است از جای دادن عناصر بصری در قابی مطلوب و مشخص، تحت قواعد و محاسبات دقیق هندسه پنهان^۳، با هدف ایجاد یک کل منسجم، به‌گونه‌ای که هر عنصر بیانگر ویژگی‌های ذاتی خویش باشد. ترکیب‌بندی برای خالق اثر، یک موضوع فرعی محسوب نمی‌شود بلکه از اجزاء بنیادی فرایند خلق کردن است؛ فرایندی که هم‌زمان به هماهنگی دو نوع فعالیت منجر می‌شود؛ بیان آزادانه محتوا و استخوان‌بندی^۴ عناصر بصری (دونیس، ۱۳۸۸، ص. ۵۴-۵۱).

مبانی زیباشناسی هنر شرق و غرب تفاوت چندانی در کلیت ندارند. در نگارگری ایرانی نیز مبنای کلی ترکیب بندی بر اساس همین روابط میان عناصر بصری است، لیکن مبنا این اصول اجرایی در هر اثر بسته به نگاه هنرمند، مضامین نُسَخ و توقع شخص پادشاه، به‌عنوان سفارش‌دهنده، متفاوت است. باکمی تأمل در فضای نگارگری ایران می‌توان به ارتباط میان تمایلات ذهن هنرمند با اصول هندسه و ریاضیات پی برد؛ زیرا «در تمدن اسلامی، هنرمند و ریاضی‌دان به معنای واقعی کلمه، یکی شده اند» (بلخاری، ۱۳۸۸، ص. ۲۱). در این گزینش زیباشناسانه عناصر بصری، نگارگر همواره کوشیده بنا بر مضمون مورد نظر و با توجه به هندسه و تناسبات درونی میان اشکال، بر اساس ساختاری شبکه‌ای از خطوط رهنمونگر^۵ و الگوهای منتج‌شده از آن (قطرها، عمودها و نیم‌سازها)، به خلق اثری موزون و خوشایند در چهارچوب قاب تصویر

نائل آید و بدین ترتیب حسی از وحدت و انسجام در صفحه برقرار کند.

شایان یادآوری است مهم‌ترین اشکال هندسی در شکل‌گیری این فرآیند مربع، مستطیل و قُرم ماریچ است؛ «مربع شاخص» همواره به‌عنوان یکی از اشکال پایه و مبنای بصری شکل‌های چهارگوش، الگو نخستین برای ایجاد کادر «مستطیل طلایی» بوده است؛ بدین سان که با جای‌گیری بخش مهم ترکیب‌بندی درون مربع شاخص، با حذف مستطیل مکمل آن، بر کل ترکیب خدشه‌ای وارد نمی‌شود. همچنین قرارگیری عناصر بصری در راستای تأکید بر موضوع اصلی بر روی یک قُرم ماریچ که هرگز متوقف نمی‌شود (بر مبنا الگوی تناسبات، ریتم و تداوم) اصلی‌ترین ساختار ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی محسوب می‌شود؛ همین امر باعث شده تا این فرم در نظر شرق شناسان نماد تکامل فرد و پیوستن به خدا باشد (آیت‌اللهی، ۱۳۷۶، ص. ۸۳ و ۲۵۰).

از جمله نظریات مطرح شده در زمینه چگونگی ترکیب بندی در نگارگری ایران، نظریه مائیس نظری^۶، نظریه گشتالت^۷ و شهریار عدل است. طبق نظریه نظری در مقاله «اسرار پنهان نقاش؛ آفریننده»، هنرمندان نگارگر ایرانی، زیرساخت آثار خود را بر پایه تناسبات دقیق ریاضی‌گونه، اشکال هندسی منظم و فرم دایره، با استفاده از دو ابزار «مسطره»^۸ و «پرگار»، طرح‌اندازی می‌کردند. نظریه گشتالت نیز دارای چندین اصل از جمله اصل «یک‌پارچگی» و اصل «تداوم» است؛ اما به‌طورکلی وی معتقد است ماهیت کل، چیزی فراتر از مجموع اجزایش نیست (افشارمهاجر و بهشتی، ۱۳۹۴، ص. ۱۴ و ۱۶). در این میان، شهریار عدل در مقاله «پژوهشی پیرامون پیمانها و خطوط تصحیح و تنظیم کننده در نقاشی شرقی» چگونگی ترکیب نگاره‌های ایرانی بر مبنای زیرساختی شبکه‌ای را اثبات می‌کند (Adle, 1975, pp. 81-82). در ادامه به‌منظور تحلیل بهتر ویژگی‌های زیبا

آن کنیزک جسور را گردن زند:
گفت شه با کنیزک چینی
گفت پُرکرده شهریار این کار
دستبردم چگونه می بینی
کار پُرکرده کی بود دشوار

کنیزک چون خود را گرفتار بدید با حالت تضرع، از سرهنگ خواست تأملی در اجرای فرمان کند، مبادا بعدها مورد خشم سلطان قرار گیرد. بدین ترتیب او در قصری سر به فلک کشیده با شصت پلّه پنهان شد. کنیزک چینی از همان روزهای نخست، گوساله تازه متولد شده ای بر دوش می گرفت و روزی چند مرتبه به بالای قصر می رفت و بازمی گشت. در همین حال، گوساله به تدریج رشد کرد و به گاوی فربه تبدیل شد. او چون موقع را مقتضی دید از سرهنگ خواست که تبدیری کند و بهرام شاه را به این قصر شصت پلّه بیاورد.

پس بهرام گور به کاخ سرهنگ برفت و کنیزک زیبا، درحالی که روی خود پوشانده بود، گاو را بر دوش نهاد و شصت پلّه را بدون اندکی خستگی بالا و سپس پایین آمد و در مقابل شاه ایستاد:

پایه بر پایه دوید به بام
گاو برگردن ایستاد به پای
رفت تا تخت پایّه بهرام
شیر چون گاو دید جَست ز جای

شناسانه نگاره مورد نظر طبق نظریات مطرح شده، به بررسی ساختار، فرم کلی و عناصر تشکیل دهنده آن می پردازیم.

۵. بررسی چگونگی نظام شبکه ای در نگاره «فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام گور»

این بخش با هدف سنجش چگونگی ساختار و ترکیب بندی در آثار محمد زمان، نقّاش نامدار مکتب اصفهان صفوی، انجام می شود. جامعه آماری این پژوهش را تک نگاره «فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام گور» یکی از سه نگاره ای که در سال ۱۰۸۶ توسط محمد زمان بر نسخه خمسه شاه تهماسب افزوده شد، تشکیل می دهد. عامل اصلی در انتخاب این نگاره، علاوه بر الصافی بودن آن با فاصله زمانی بیش از یک سده از اتمام کتابت نسخه توسط هنرمندی که آثار وی را نوعی طبیعت گرایی ناقص بابر داشتی سطحی از نقّاشی رنسانس اروپا تلقی می کردند، ترکیب بندی ساده، هندسی و کمابیش متقارن، در کنار کیفیت بصری چشمگیر آن است. بدین منظور نخست ویژگی های بصری نگاره مد نظر از لحاظ گزینش صحنه، فضا سازی، رنگ پردازی، پیکرنگاری و چهره پردازی مورد مطالعه قرار می گیرند و در نهایت در بخش ساختار، به تحلیل ترکیب بندی اثر بر پایه نظام شبکه ای، هندسه پنهان و ترکیب فرمی اثر (ایستا، قطری، مارپیچی و...) پرداخته می شود.

۵-۱. تحلیل ویژگی های بصری نگاره «فتنه گاو بر دوش

در برابر بهرام گور» (تصویر ۱)

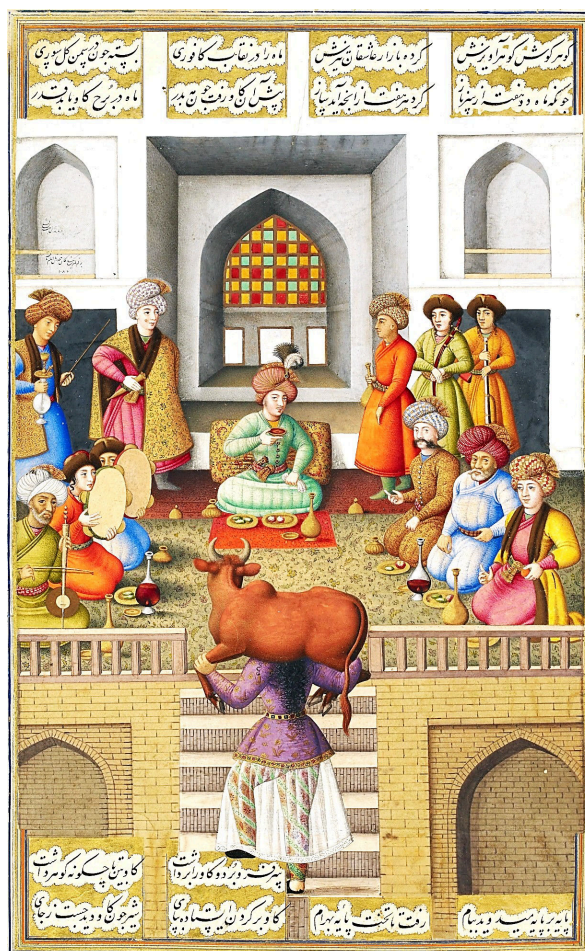
موضوع نگاره همان گونه که از عنوان آن مشخص است، روایت بهرام گور و کنیزک چینی او (فتنه)، از هفت پیکر نظامی است. چنین آمده که بهرام شاه پس از شکار گورخر و دوختن گوش و سم آن به هم با تیر، چون شنید که فتنه آن عمل را حاصل تمرین شاه می داند نه مهارت شگفت او، چنان خشمگین شد که به سرهنگ خود فرمان داد تا

۲-۱-۵. رنگ پردازی

در اینجا شاهد طیف وسیعی از رنگ‌های گرم (زرد، نارنجی، قرمز و صورتی) و رنگ‌های سرد (سبز، آبی، بنفش و قهوه ای) در پوشش شخصیت‌های موجود در اثر و طیف رنگی غالب خاکستری و گرم قهوه‌ای در زمینه، هستیم؛ احتمالاً وجود رنگ‌های تند و گرم ناشی از تأثیرات هنر هند است. شایان یادآوری است که رنگ‌ها به صورت جرم‌دار، درخشان و موزون، بدون هیچ‌گونه جنبه نمادین، به نحوی به کار رفته‌اند که باعث گردش چشم در کل نگاره شده است.

۳-۱-۵. چهره پردازی

تمامی چهره‌ها به صورت سه‌رخ ترسیم شده‌اند و تنها یک چهره (پیکره ایستاده سمت راست) حالت نیم‌رخ دارد. حالات چهره‌ها گویا، متناسب و واقع‌گرایانه، با ویژگی‌های ایرانی چون بینی‌های گوشتی، دهان‌های کوچک، ابروهای کمان، چشم‌های درشت، با نگاهی خیره به بیرون (گویا به مخاطب چشم دوخته‌اند) ترسیم و با اسلوبی فرنگی، حجم‌پردازی شده‌اند. تنها چهره نامشخص، چهره کنیزک چینی است؛ گویا نگارگر اثر تمایلی به نمایش چهره‌ای با مشخصات چینی نداشته است (تصویر شماره ۲ و ۳).



تصویر ۱. فتنه‌گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور، خمسه شاه تهماسب،

اثر محمدزمان، ۱۰۸۶ ه.ق، موزه بریتانیا

۱-۱-۵. گزینش صحنه

محمد زمان در این نگاره به ثبت لحظه‌ای واقعی، مطابق آنچه در متن آمده، با رویکردی واقع‌گرایانه و استعاری پرداخته؛ کنیزک چینی، در حالی که گاو بر دوش نهاده، پس از آن‌که شصت پله قصر را بالا آمده، در مقابل بهرام‌شاه و گروهی از درباریان و نوازندگان وی، با قامتی صاف ایستاده است (رویگرد واقع‌گرایانه)؛ لیکن برخلاف آنچه در مصرع دوم بیت آخر ستون پایانی جدول پایین نگاره آمده، بهرام شاه در کمال آرامش و وقار بر جای خود نشسته (استعاره از صلابت و وقار شاه تهماسب) و تنها با نگاهی خیره که حاکی از تعجب و تحسین است، به کنیزک چینی خود می‌نگرد (تصویر ۱).

۴-۱-۵. پیکره نگاری

در این نگاره سیزده پیکره انسانی (۷ پیکره نشسته و ۶ پیکره ایستاده) و یک پیکره حیوانی وجود دارد؛ تنها پیکره کنیزک چینی و گاو از نمای پشت ترسیم شده‌اند و شش پیکره از پیکره‌های نشسته به صورت قرینه در دو طرف پیکره نشسته بهرام شاه به نحوی ترسیم شده‌اند که نشان‌دهنده قواعد پرسپکتیو و دوری و نزدیکی می‌باشند. پیکره‌ها واقع‌گرایانه، با رفتار و حالات متنوع (بدن‌های فربه و یا لاغر) و پوشش رایج زمانه، استوار بر سطح زمین قرار گرفته‌اند، چنان‌که وزن و سنگینی آن‌ها قابل احساس است. این حالت در پیکره ایستاده کنیزک چینی به ماهرانه‌ترین شکل اجرا شده؛ علاوه بر این در این نگاره بر خلاف دوره‌های قبل که همانندسازی ظاهر مردان و زنان رایج بود، جلوه‌های جنسیت زنانه پیکره «فتنه» به زیبایی تصویر شده است. لباس او به صورت چندلایه با تزئینات و خطوط واضح و ظریف، به سبک ایرانی و مطابق با پوشش زنان آن دوره است؛ لیکن سایه روشن‌کاری و حجم‌پردازی لباس‌ها، چه در این پیکره و چه پیکره مردان، ناشی از تأثیرات هنر غرب است (تصویر ۳ و ۴).

از دیگر ویژگی‌های پیکره‌نگاری در این اثر می‌توان به پیکره‌های ایستاده یا نشسته منفرد با حرکات خُشک و رسمی، قلم‌گیری قوی و بادقت، دست و پاهای کوچک اما متناسب، شلوارهای بالا گشاد با مچ تنگ و شال کمرهای رنگین ابریشمی که گاه خنجری در زیر آن قرار دارد (متأثر از سنت نگارگری ایرانی)، نمایش چین‌وچروک پارچه، حجم‌نمایی در پوشش مردان با سایه‌روشن‌کاری، لباس‌های فاخر با تأثیرات اروپایی، عمامه‌های حجیم با چین‌های مرتب و پری در میان آن (تأثیرات پوشش اروپایی)، اشاره کرد.



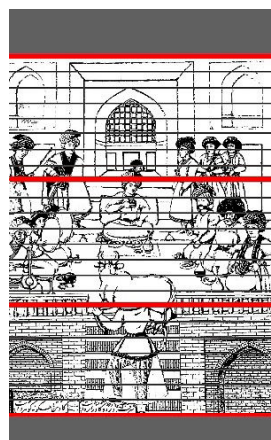
تصویر ۲. حجم‌پردازی و سایه‌روشن‌کاری در پیکره فتنه و گاو



تصویر ۳. حجم‌پردازی و چهره‌پردازی ایرانی در چهره بهرام‌شاه

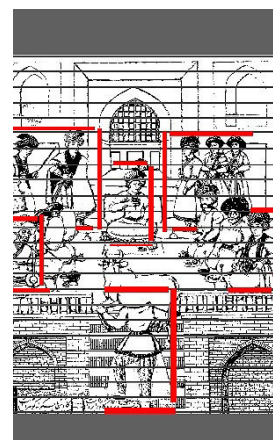
۵-۱-۵. فضاسازی

فضای نگاره بسته و محدود به فضای داخلی قصر، بدون هیچ‌گونه اثری از منظره‌پردازی و با دیدی هم‌زمان از بالا و روبه‌رو، در سه پلان جلویی (پله‌ها و کنیزک گاو بر دوش)، پلان میانی (بهرام شاه، درباریان و نوازندگان) و پلان پشتی یا پس‌زمینه (دیوار کاخ، طاقچه و درگاهی‌ها و دریچه مشبک) ترسیم شده است؛ هر سه پلان دارای نسبتی طولی برابر 42/8 از کل نگاره می‌باشند. پله‌ها بدون رعایت اصول پرسپکتیو و از دید بالا طراحی شده؛ لیکن در نحوه نشستن پیکره‌ها، درگاهی درون دیوارها، طاقچه‌ها و دریچه دیوار پس‌زمینه اثر، شاهد پرسپکتیو یک نقطه‌ای نه چندان کاملی هستیم. فضاسازی در این نگاره، سبکی تلفیقی از فضاسازی سنتی ایرانی با حجم‌نمایی، سایه‌روشن‌کاری و کوتاه‌نمایی عمقی ملهم از نقاشی اروپا است (تصویر ۵).



تصویر ۴. پلان بندی نگاره

بانسبت ۸/۴۲ (نگارنده)



تصویر ۴. تناسبات پیکره‌های

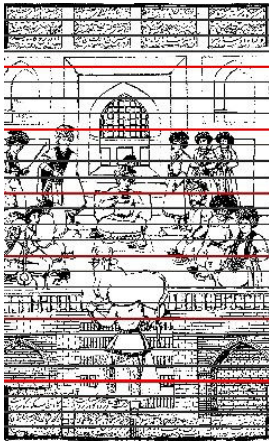
ایستاده و نشسته (نگارنده)

۵-۲. تحلیل ویژگی‌های ساختاری نگاره «فتنه گاو بر

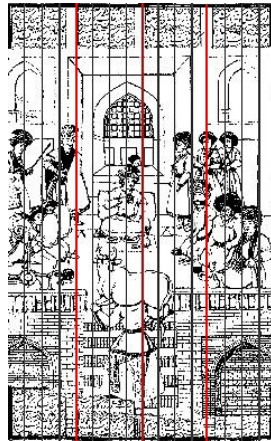
دوش در برابر بهرام‌گور»

ابعاد تقریبی نگاره ۲۰/۵*۱۱/۵ سانتی‌متر بوده و قاب تصویر، به صورت مستطیلی عمودی در میانه و گوشه سمت راست صاف قرار گرفته است. در بالای نگاره، طبق سنت رایج جدول بندی متن در دوران شاه‌تهماسب (صادق‌نیا و حصار، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۲) در کتیبه‌ای چهارستونی و دو سطری، بخشی از اشعار متن (بیت مصور)^{۱۲} به خط خوشی نستعلیق بر زمینه‌ای طلایی کتابت شده و در پایین آن نیز، این کتیبه چهارستونی تکرار شده است، اما این بار در قالب ۲ ستون دو سطری و ۲ ستون تک سطری.

ساختار کلی نگاره بر مبنای تقسیم بندی شبکه‌ای متناسب با جدول بندی چهارستونی متن نگاره، شکل گرفته است (نمادی از استواری و استقامت کنیزک چینی). بدین منظور نخست عرض نگاره به تقلید از نظام جدول بندی متن، به چهار قسمت مساوی (برابر با ستون‌های متن) و سپس فواصل میان ستونی نیز به واحدهای کوچکتر با ضریب چهار (متناسب با تقسیم بندی عرضی) تقسیم شد. همان‌گونه که مشاهده می‌شود تمامی خطوط رهنمونگر عمودی در عرض نگاره، منطبق با خطوط اصلی ساختار عمودی تصویر از جمله خطوط درگاهی‌ها، نرده‌ها، پنجره و پله‌ها است (تصویر ۶-الف). سپس در مرحله بعدی به تقسیم بندی طول قاب تصویر، بر مبنای ضریب عددی چهار (متناسب با چهار ستون اصلی متن) می‌پردازیم؛ حاصل این تقسیم بندی هفت ردیف چهارتایی است. در اینجا نیز شاهد مطابقت خطوط رهنمونگر افقی طول نگاره با خطوط اصلی ساختار افقی آن هستیم که این مطابقت‌ها در خطوط آجرکاری، پله‌ها، نرده‌ها، درگاهی‌ها و پشتی و زیرانداز بهرام شاه به وضوح نمایان است (تصویر ۶-ب).

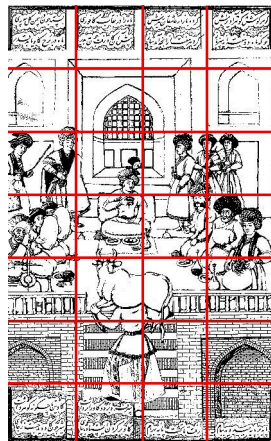
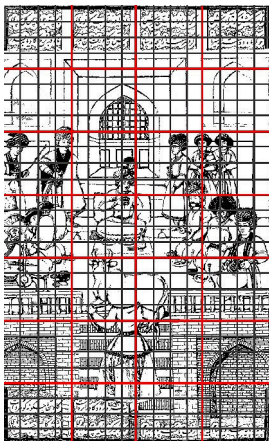


(ب)



(الف)

تصویر ۶. تصویر شماره ۶. جدول بندی عرضی و طولی نگاره (نگارنده)



تصویر ۷. ساختار نظام شبکه‌ای نگاره (نگارنده)

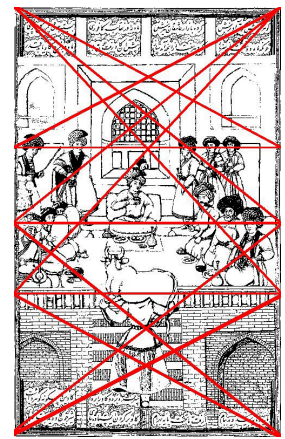
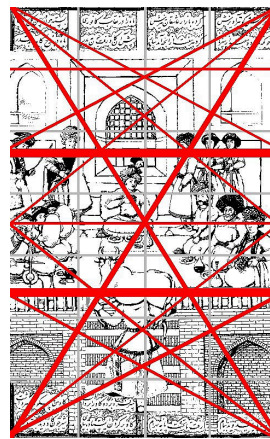
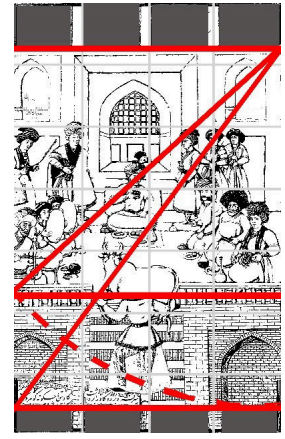
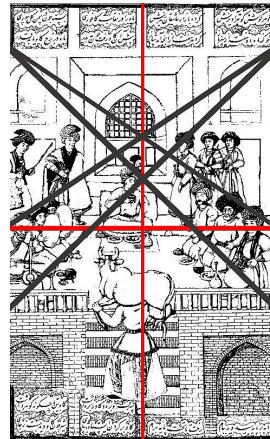
با تقسیم فضای نگاره به سه قسمت عمودی، پیکره کنیزک چینی و گاو، در میانه و قسمت پایین نگاره به گونه ای قرار گرفته که در امتداد آن، پیکره نشسته بهرام شاه (به عنوان کانون اصلی و نقطه تأکید نگاره) و دریچه مشبک و درگاه طاقی شکل بالای سر آن، جای گرفته است؛ قرارگیری بهرام شاه در نقطه مرکزی نگاره، در راستای تأکید بر تقدس جایگاه و مقام او است. در طرفین او به صورت قرینه سه پیکره نشسته قرار دارد و این قرینگی تا تعداد درگاهی‌های طاقی شکل، نرده‌ها، طاقچه‌ها و فرم دریچه پشت سر شاه ادامه یافته؛ لیکن در تعداد پیکره های ایستاده از این قرینگی خبری نیست (تصویر ۸).

در مرحله سوم، دو نظام ساختاری خطوط رهنمونگر عمودی و افقی بر روی یک طرح واحد اجرا شده و بدین ترتیب طول قاب تصویر به ۲۸ واحد و عرض آن به ۱۶ واحد برابر تقسیم می‌شود؛ لیکن با جداسازی و حذف جداول بالا و پایین متن اصلی، سطح نگاره با نسبت $۶*۴$ ، برابر با ۲۴ واحد طولی و ۱۶ واحد عرضی، حاصل می‌شود. این فرضیه را شاهد تصویری دیگری نیز تقویت می‌کند و آن ابعاد عرضی پیکره بهرام شاه به عنوان کانون مرکزی تصویر، با ضریب ۴ واحد (برابر با ستون‌های چهارگانه بالای کادر) است. این سطر بندی شطرنجی شکل، از یک سو نحوه تبعیت ساختار اجزای تصویر از زیرساخت شبکه‌ای و از سوی دیگر، نحوه پراکندگی این عناصر را در سطح نگاره و قاب تصویر به نمایش می‌گذارد (تصویر ۷).

قاب تصویر در این نگاره، بدون در نظر گرفتن کتیبه های متن بالا و پایین، مستطیلی عمودی، متناسب با مستطیل طلایی $\sqrt{2}$ است؛ به این معنی که اگر ضلع کوچک آن برابر با ۱ واحد باشد، ضلع بزرگ آن برابر است با عدد اصم $\sqrt{2} = 1.414$. بدین ترتیب نقاط طلایی حاصل از برخورد اضلاع، اقطار و عمود منصف‌های مربع شاخص و مستطیل طلایی مشخص و خطوط عمودی و افقی منطبق با این نقاط ترسیم و در نهایت خطوط تنظیم کننده^۴ منطبق بر طرح اصلی نگاره، مشخص و ترسیم شد. نتایج حاصل بیانگر دانش و علم به اصول و مبانی هندسی تقسیمات طلایی نگارگر و استفاده از این اصول جهت مشخص کردن محل قرارگیری پیکره‌ها و عناصر بصری تصویر، به زیباترین حالت و خلق ترکیبی موزون، متناسب، کشیده و منظم است (تصویر ۸ - الف و ب).

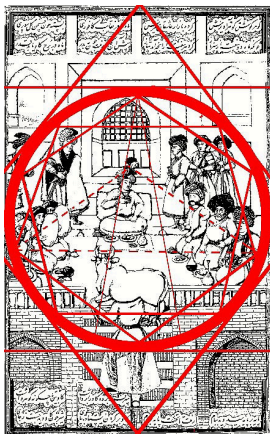
استعاری، حرکتی درون مرکزی ایجاد کرده و بر ویژگی‌های کنیزک چینی به‌عنوان شخصیت اصلی داستان (قدرت، شجاعت و پایداری) و برتری مقام و جایگاه شاه پرداخته است (تصویر ۹).

نکته حائز اهمیت دیگر، نحوه قرارگیری گروه پیکره مرکزی نگاره، بر پایه تقسیمات طلایی و در چارچوب پنج ضلعی طلایی محصور در دایره و همچنین بازتاب این تقسیم‌بندی در کلیت نگاره بر مبنای عدد طلایی «فی» (۱/۶۱۸) است؛ بدین‌سان نگارگر، ترکیبی متمرکز و متناسب با محتوای درونی اثر (مقام پادشاهی) در قالب فرم‌های مثلثی شکل خلق کرده که علاوه بر جلب نگاه مخاطب به موضوع اصلی، باعث گردش چشم در کل نگاره شده است (تصویر ۱۱).



تصویر ۸. وجود مستطیل طلایی و ۲۷ و پراکنندگی عناصر تصویر

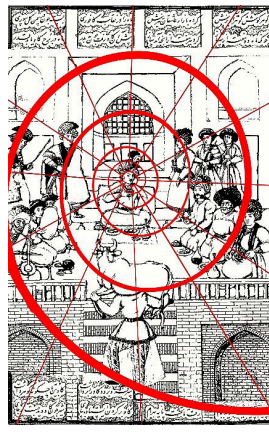
بر مبنای تقسیمات طلایی در قاب تصویر (نگارنده)



تصویر ۱۰. ترکیب‌بندی نگاره بر

مبنای مارپیچ لگاریتمی و

شعاع‌های آن (نگارنده)

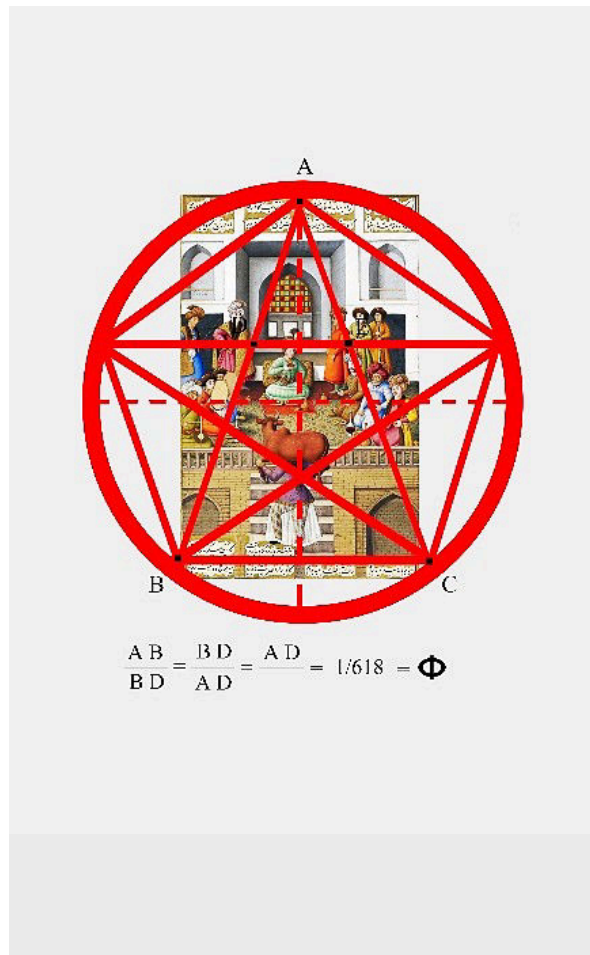
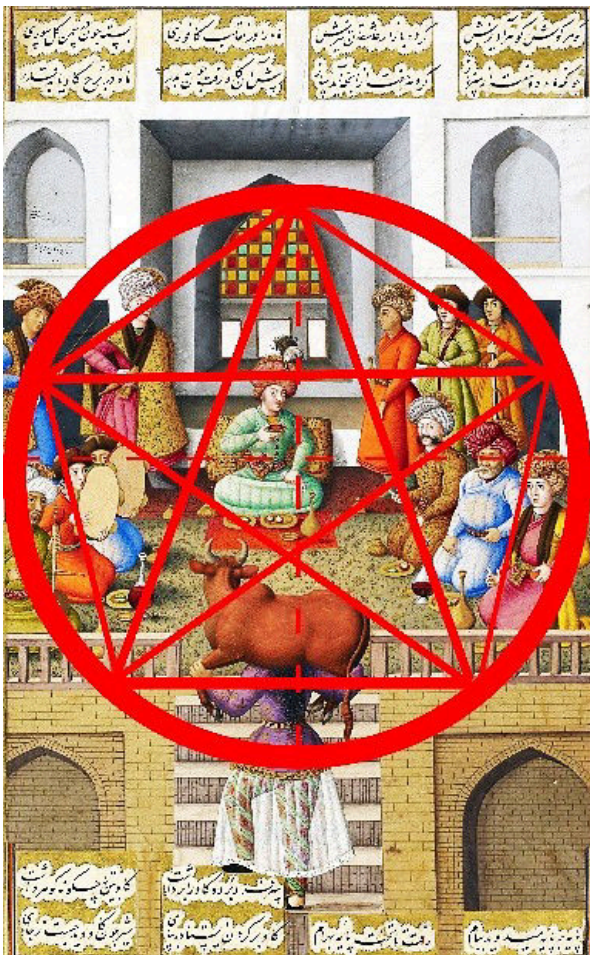


تصویر ۹. ترکیب‌بندی قرینه نگاره

بر مبنای پنج‌ضلعی طلایی محصور

در دایره (نگارنده)

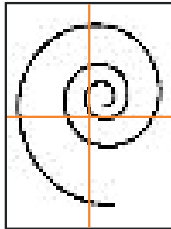
شایان یادآوری است که چیدمان عناصر اصلی تصویر بر پایه محورهای موازی و نامرئی عمودی و افقی و در تناسب با فضای معماری، ایجاد شده که این تضاد میان خطوط ایستای عمودی و خطوط ساکن افقی به‌گونه‌ای موزون، باعث استحکام نگاره شده؛ علاوه بر این نگارگر نسخه با تبحر خاص و با توجه به مضمون روایت، چیدمان عناصر اصلی تصویر را بر روی فرم مارپیچی لگاریتمی قرار داده است که از سر بهرام شاه آغاز و با عبور از پیکره درباریان، نوازندگان و کنیزک چینی از کادر تصویر خارج می‌شود. همچنین تناسبات و محل قرارگیری جزء به جزء عناصر تصویر در امتداد شعاع‌های ساطع شده از مرکز این مارپیچ طلایی است؛ بدین‌سان



تصویر ۱۱. پنج ضلعی طلائی محصور در دایره و بازتاب آن

در کلیت نگاره بر مبنای عدد طلائی ۱/۶۱۸ (نگارنده)

| فاکتورها | نگاره "فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام گور" |
|--------------------|---|
| نوع مجلس | درباری |
| گزینش صحنه | مطابق متن (صحنه رویارویی فتنه و بهرام شاه) از نمایی نزدیک |
| رویکرد تصویری | واقع‌گرایانه |
| محل قرارگیری تصویر | گوشه سمت راست میانه صفحه |
| تاکید در تصویر | مرکز (پیکره نشسته بهرام شاه) / در بیانی استعاری و متناسب با مضمون حکایت |
| منظره پردازی | فاقد منظره‌پردازی |
| پیکره نگاری | ۱۳ پیکره انسانی و ۱ پیکره حیوانی / نمایش حرکات خشک و رسمی / عدم تحرک / حالات متنوع / دارای وزن / حجم پردازی با سایه روشن‌کاری / پوشش ایرانی-اروپایی |
| چهره پردازی | نگاه‌ها خیره به مخاطب / نمایش ویژگی‌های ایرانی با اسلوب فرنگی |
| رنگ پردازی | درخشان و موزون / بیان جسورانه رنگ‌های مکمل / تاثیرات هنر هند در رنگ‌های گرم |
| فضای سازی | زاویه دید همزمان بالا و روبرو / نمایش فضای معماری داخلی با علم پرسپکتیو / بعدنمایی با اسلوب سایه روشن‌کاری / تلفیقی از سنت نگارگری ایرانی و نقاشی اروپا |
| ترکیب بندی | چیدمان عناصر اصلی بر پایه ساختار فرمی مثلثی به صورت قرینه / ایستا / ماریج لگاریتمی / قرارگیری موضوع اصلی (گروه پیکره‌ها) بر مبنای پنج ضلعی طلایی محصور در دایره و تابعیت کل نگاره از آن |
| قاب تصویر | دارای کتبه متن چهارستونی در بالا و پایین / مستطیل عمودی و طلایی ۱/۲ |
| ساختار صفحه | صفحه‌آرایی چهار ستونی / بر مبنای نظام شبکه‌ای منطبق با جدول بندی متن / اختصاص بیشتر وسعت صفحه به نگاره / پیروی از تناسبات طلایی و عدد طلایی ۱/۶۱۸ |



۶. نتیجه‌گیری

انسان به‌طور ذاتی تمایل به برقراری ارتباط میان ساخت‌های گفتاری و بصری (ادبیات و نگارگری) دارد و همین میل است که او را به بازنمایی واقع‌گرایانه محیط پیرامون در چهارچوب قاب تصویر سوق می‌دهد؛ قابی که معرف بسیاری از ویژگی‌ها و اهداف آفریننده و سفارش‌دهنده اثر است؛ چنان‌که این قاب تصویر و اثر هنری فراتر از زبان عمل کرده و صراحت بیان بالاتری دارد. فرآیند ترکیب‌بندی گامی اساسی و تعیین‌کننده جهت فهم و درک هدف خالق و سفارش‌دهنده اثر هنری است. در این میان جهت کشف هدف و نیت نهانی خالق اثر و لذت زیباشناسانه ناشی از مشاهده آن، اسکلت و ساختار نظام شبکه‌ای حاکم، به‌عنوان زیرساخت نهانی اثر، حائز اهمیت است؛ زیرا که شناخت و درک پیوند تنگاتنگ میان عناصر تشکیل‌دهنده فضای نگاره، ورود به دنیای ذهنی نگارگر را میسر می‌سازد.

پس از بررسی‌های انجام شده، در پاسخ به پرسش‌های پژوهش حاضر باید اذعان کرد که محمد زمان با دانش عمیق پس از بررسی‌های انجام شده، در پاسخ به پرسش‌های پژوهش حاضر باید اذعان کرد که محمد زمان با دانش عمیق و علم به اصول و مبانی تقسیمات طلایی و سنت دیرینه نگارگری ایرانی، دست به خلق اثر خود بر پایه محورهای موازی و نامرئی عمودی و افقی، منطبق با جدول‌بندی متن با نسبت $4*6$ ، زده که منجر به شکل‌گیری زیرساختی شبکه‌ای و شطرنجی‌شکل (با ضریب عددی طولی ۲۸ و عرضی ۱۶) و در تناسب کامل با فضای معماری نگاره شده؛ بدین‌سان بر مبنای این ساختار شبکه‌ای، ترکیبی موزون، منظم و منطبق بر الگوهای منتج شده، ایجاد کرده است. این نظام شبکه‌ای، بر اساس مضمون و محتوای درونی نگاره (بیان استعاری تقدس جایگاه شاه) و اصل تناسب میان صورت و معنا، مشخص‌کننده ویژگی‌های نهانی نگاره است که بر مبنای آن، محل قرارگیری پیکره‌های انسانی (به‌عنوان عنصر محوری و اصلی) در قالب پنج‌ضلعی طلایی محصور در دایره و هماهنگ با تقسیمات و عدد طلایی (فی) $(1/618)$ به زیباترین حالت شکل گرفته است.

همچنین در تحلیل ساختار ترکیب‌بندی نگاره مدنظر، چیدمان عناصر اصلی تصویر بر روی فرم ماریچی لگاریتمی که از سر بهرام شاه آغاز و با عبور از پیکره درباریان، نوازندگان و کنیزک چینی از کادر تصویر خارج می‌شود و نحوه پراکندگی جزء به جزء عناصر تصویر، در امتداد شعاع‌های ساطع‌شده از مرکز این ماریچی طلایی، نشان‌دهنده شناخت کامل محمد زمان از اصلی‌ترین فرم ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی است. بدین‌سان نگارگر بر پایه شناخت فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمان خود، در بیانی استعاری، حرکتی درون مرکزی ایجاد کرده که ضمن نمایش داستان اصلی، تأکید بر برتری مقام و جایگاه شخص شاه دارد؛ این بیان استعاری نه تنها در گزینش صحنه که معمولاً مربوط به دربار و شخص شاه است، بلکه در زیرساخت پنهان اثر و ترکیب‌بندی استوار بر آن نیز نمایان است. شایان یادآوری است که تبحر خاص محمد زمان، نامدارترین نقاش جریان فرهنگی‌سازی، حکایت از اجرای اسلوبی تلفیقی از فضا‌سازی سنتی نگارگری ایرانی و فضا‌سازی نقاشی اروپایی دارد. گفتنی است، پیکره‌نگاری این اثر به‌گونه‌ای متأثر و متفاوت از پیکره‌نگاری نقاشی اروپایی به کار رفته است و با انسان‌گرایی غربی هیچ‌گونه قرابتی ندارد؛ بنابراین با توجه به نتایج حاصل می‌توان ادعا کرد، در سایر آثار محمد زمان نیز این نظام و ساختار هندسی بکار رفته است که این امر نمایانگر حفظ نظام شبکه‌ای و سیر تکاملی سنت ترکیب‌بندی نگارگری ایرانی در آثار هنرمندی است که سالیان متمادی آثار او را فرنگی‌مآبانه دانسته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. کمال‌الدین بهزاد، نقاش پرآوازه نگارگری ایران در سده‌های نهم و دهم هجری (مکتب تیموری و صفوی) است (کری‌ولش، ۱۸).
۲. شاه محمود نیشابوری، از مشهورترین خوشنویسان نستعلیق در سده دهم هجری و دربار شاه تهماسب صفوی است (Leoni, 2000: 98).
۳. Composition.
۴. هندسه پنهان، مختصاتی هندسی است که هنرمند بر اساس آن ترکیب‌بندی اثر خویش را اجرا می‌کند (دونیس، ۱۳۸۸: ۵۲).
۵. معادل اصطلاح ترکیب‌بندی در منابع ایرانی، هندی و اسلامی است (افشارمهاجر و بهشتی، ۱۳۹۴: ۴۰).
۶. خطوطی نامرئی در ترکیب‌بندی که راهنمای نحوه پراکندگی یا تمرکز عناصر تصویری در اثر می‌باشند (دونیس، ۵۶).
۷. در اشکالی که گرایش به چهارگوش دارند، به خصوص مستطیل مقیاس نسبت‌ها، ضلع کوچکتر و مبنا بصری شکل مربع است (آیت‌اللهی، ۱۳۷۶: ۱۸۳).
۸. مستطیلی که بر مبنای قطر مربع شاخص، که برابر با اعداد اصم می‌باشد، ترسیم می‌شود (همان، ۱۸۴).
۹. M. j. Nazarli.
۱۰. Gestalt.
۱۱. مسطره، مقوایی بوده که نخ‌های ابریشمی بر آن تعبیه کرده و آن را زیر صفحه تاشده قرار داده و به وسیله ابزار مهره‌کشی، نقش این نخ‌ها را به کاغذ منتقل می‌کردند (افشارمهاجر و بهشتی، ۱۳۹۳: ۱۶).
۱۲. ابیاتی که بیشترین ارتباط را با صحنه تصویر داشته باشند، بیت مصور گویند (آیت‌اللهی، ۱۹۱).
۱۳. اعداد گنگی که قابل بیان نیستند همچون 2۷، 3۷، 5۷ و ... را اعداد اصم گویند (همان).
۱۴. خطوطی که برای تحلیل بصری اثر رسم می‌شود را خطوط تنظیم‌کننده گویند (افشارمهاجر و بهشتی، ۱۳۹۴: ۴۷).
۱۵. ماریچ لگاریتمی یا طلایی که در آن شعاع ماریچ با افزایش طول آن، گسترش می‌یابد (آیت‌اللهی، ۸۳).

کتاب‌نامه

- ۱- افشارمهاجر، ک. و بهشتی، ط. (۱۳۹۳). «چگونگی روند ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایرانی». نشریه آینه میراث، ۱۳ (۵۷)، صص ۳۲-۹.
- ۲- افشارمهاجر، ک. و بهشتی، ط. (۱۳۹۴). «گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخه خطی شاهنامه بایسنغری». نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۲۰ (۴)، صص ۳۹-۴۷.
- ۳- آژند، ی. (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ۴- آیت‌اللهی، ح.ا. (۱۳۷۷). مبانی نظری هنرهای تجسمی. تهران: انتشارات سمت.
- ۵- بلخاری نئی، ح. (۱۳۸۸). سرگذشت هنر در تمدن اسلامی (موسیقی و معماری). تهران: نشر سوره مهر.
- ۶- پاکباز، ر. (۱۳۸۶). نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز). تهران: انتشارات زرین و سیمین.

- ۷- جوانی، ا. (۱۳۸۵). بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان. فرهنگستان هنر: تهران.
- ۸- جنسن، ج. (۱۳۹۵). تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی. ترجمه بتی آواکیان. تهران: انتشارات سمت.
- ۹- خواجه احمد عطار، ع. (۱۳۸۹). سیر طراحی در نگارگری ایران؛ دوره‌های مغول، تیموری، صفوی. اصفهان: انتشارات دانشگاه هنر اصفهان.
- ۱۰- ذکا، ی. (۱۳۷۳). مینیاتورهای مکتب ایران و هند؛ احوال و آثار محمد زمان. تهران: انتشارات یساوی، چاپ اول.
- ۱۱- دُنیس، آ.د. (۱۳۸۸). مبادی سواد بصری. ترجمه نسیم منوچهرآبادی. تهران: انتشارات بازتاب اندیشه.
- ۱۲- رابینسن، ب. (۱۳۹۲). هنر نگارگری ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.
- ۱۳- صادقی‌نیا، سارا، و حصاری، ا. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی ساختار و ترکیب بندی در نگاره‌های مکتب دوم تبریز و مکتب عثمانی». فصلنامه علمی پژوهشی تاریخ، فرهنگ و تمدن اسلامی، ۸ (۲۷)، صص ۱۳۰-۱۰۷.
- ۱۴- عباس‌زاده، م.م. (۱۳۸۰). روش‌های علمی تحقیق در علوم انسانی. ارومیه: انتشارات دانشگاه ارومیه.
- ۱۵- کریم‌زاده‌تبریزی، م.ع. (۱۳۶۹). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران (جلد ۱ و ۲). لندن.
- ۱۶- کری‌ولش، ا. (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی؛ نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی. ترجمه احمدرضا تقاء. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- ۱۷- کن‌بای، ش. (۱۳۹۱). نقاشی ایرانی. ترجمه مهدی حسینی. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- ۱۸- کورکیان، ا.م.؛ سیکر، ژ. پ. (۱۳۷۷). باغ‌های خیال؛ هفت قرن مینیاتور ایران. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: نشر فروزان.
- ۱۹- معین، م. (۱۳۸۶). فرهنگ فارسی. تهران: نشر سرایش.
- ۲۰- هدایت، ه. (۱۳۶۵). «مروری بر احوال و آثار محمد زمان نگارگر عصر صفوی». فصلنامه هنر، شماره ۱۱. صص ۸۷-۶۵.
- 21- Adle, C. (1975). "Recherche Sur le module et le trace' correcteur dans laminiature orientale". Le Monde Iranien et L' Islam 3, Paris.
- 22- Canby, Sh. (2009). *Shah Abbas The Remaking Of Iran*. The British Museum Press.
- 23- Leoni, F. (2000). "The Shahnama of Shah Tahmasp". In Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art: New York.
- 24- Sims, E. (2003). *Muhammad Zaman ibn Hajji Yusuf Qumi*. Oxford University Press.
- 25- Starostin, E.L., & Others. (2020). "The Euler Spiral of Rat Whiskers". Science Advances, Vol. 6, n. 3. Eax5145.
- 26- URL 1: [http:// www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org). (access date: 2022/01/13).
- 27- URL 3: <http:// www.ganjoor.net/ Nizami>. (access date: 2022/02/15).

Iconological analysis of motif of love on potteries of 4–7th centuries AH, from Erwin Panofsky's point of view

DOI: 10.22034/jivsa.2022.324244.1000

/Nadia Maghuly¹ // Khadijeh Lotfi²

Abstract

One of the visual elements of ancient Persian art is love. Love has an important position in Persian art and medieval Islamic pottery. The motif on pottery with the content of love is generally derived from literary and historical stories and has been created in the format of national Persian stories. Taking into account the importance of pottery's motifs, four potteries have been selected in the present research and examined by using an iconological approach, leading to the exploration of semantic layers in designs by investigating the hidden goals beyond the motifs. In this study, adequate data have been collected from reliable library resources and analyzed from a descriptive and analytical perspective. The main objective of this research is analyzing the motif of love on potteries of 4–7th centuries AH in order to reveal the effects of ancestors on the content of artwork through identifying visual aspects of the motif and its symbolic values. The findings show that whatever the artist has created in the format of motif and painting can include connotations and in some cases adapted to love which balances the physical instinct and spiritual tendencies and bring spiritual vitality to human soul; the base of the motifs can be defined as Persian-Islamic. Natural elements which have been sanctified in ancient religions such as water and plants like cypress are observed in some of the potteries; it can suggest similarity with love, and this kind of motif coupled with human in love can be the symbol of freshness and the balance between body and soul and the beauty of soul. The symbolic values in the potteries have been created by considering the origins of literature and emergence of inter-textual relationships. In some cases, the structure of the story has been changed based on verbal narratives. Tapping into the ancient patterns is observed in hidden semantic layers of love designs, and it seems that the use of motifs in the position of symbol has been done on purpose.

Keywords: iconology, Persian potteries, motif, love, medieval Islamic centuries, interpretation



Document Type:

Research Article

Received: 11.01.2022

Accepted: 25.05.2022

¹ PhD in Art Research, Assistant Professor, Islamic Azad University, Qaemshahr Branch

n.maghuly@gmail.com

² Master of Arts Research, Islamic Azad University, Qaemshahr Branch

Hoda_lotfi78@yahoo.com

خوانش آیکونولوژیک مضامین عاشقانه بر نقوش سفالینه‌های قرون 4 الی 7 ه.ق، از دیدگاه اروین پانوفسکی

DOI: 10.22034/jivsa.2022.324244.1000

دکتر نادیا معقولی^۱ // خدیجه لطفی^۲

چکیده

یکی از مضامین تصویری هنر ایران از دوران کهن، «عشق» است. عشق در هنر ایران و در نقوش سفالینه‌های دوره مورد مطالعه این پژوهش (قرون ۴ الی ۷ ه.ق) جایگاه مهمی دارد. تصاویر مرتبط با مضمون عشق بر روی سفالینه‌ها، عموماً، برگرفته از داستان‌های ادبی و تاریخی و در قالب داستان‌های ملی ایران هستند. به لحاظ اهمیت نقوش، در این پژوهش تعداد چهار سفالینه انتخاب و با استفاده از رویکرد «آیکونولوژی» مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. این رویکرد، امکانی فراهم می‌سازد که با شناسایی اهداف پنهان در پس نقش‌مایه‌ها، به کشف لایه‌های معنایی پنهان‌شده در تصاویر دست یافت. این تحقیق، بر اساس هدف بنیادی و از منظر روش، توصیفی تحلیلی است. داده‌های پژوهش حاضر از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و سایت‌های موزه‌های معتبر جمع‌آوری شده‌اند. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل تصاویر مرتبط با مضمون عشق، بر سفالینه‌های قرون ۴ الی ۷ ه.ق است که از طریق شناسایی جنبه‌های بصری تصاویر و ارزش‌های نمادین آن‌ها، تأثیر پیشینیان بر محتوای آثار آشکار می‌گردد. سؤال اصلی پژوهش این است: چه لایه‌های معنایی و مضمونی در تصاویر مضمون عشق بر سفالینه‌های قرون ۴ الی ۷ ه.ق وجود دارد؟ نتایجی که در پایان پژوهش به دست آمده، حاکی از آن است که آنچه هنرمند در قالب نقش و رنگ بیان کرده، خود می‌تواند حامل معانی ضمنی باشد و در مواردی سازگار با مضمون عشق است. ارزش‌های نمادین در این سفالینه‌ها با توجه به ریشه‌های ادبی و آشکار شدن روابط بینامتنی شکل گرفته و در مواردی نیز با تکیه بر روایات شفاهی، ساختار داستان دچار تغییر شده است.

کلیدواژه‌ها: آیکونولوژی، سفال ایرانی، نقش‌مایه، عشق، قرون میانی اسلامی.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۰/۱۰/۲۱

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۳/۰۴

N.maghuly@gmail.com

شماره: 01142155062 / 09121723864

Hoda_lotfi78@yahoo.com

شماره: 01133256660 / 09112565854

^۱ نویسنده اول

استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائم شهر

^۲ نویسنده دوم

کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائم شهر

۱. مقدمه

سفال بخش مهمی در هنر ایران است که نمایانگر تحولات هنری هر دوره است. در سفالینه های دوران اسلامی طرح و نقش از اهمیت ویژه ای برخوردار است. هنر سفالگری در قرون میانی اسلامی رشد فوق العاده ای یافت. دوره ای که بنا به نظر ریچارد فرای آغازش را می توان در دوره سامانیان عصر طلایی فرهنگ و تمدن ایرانی یافت (فرای، ۱۳۶۳). پس از آن، در دوره های غزنویان و سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانیان هنر سفالگری همچنان ادامه داشته و نقوش به کار رفته روی آن ها بسیار متنوع بوده است. در آن دوران به دلیل رواج و رونق شعر فارسی، می توان مضامین عاشقانه را بر روی این سفالینه ها به فراوانی یافت؛ مضمونی که با توجه به پیشرفت تکنیک های سفالگری و توجه به ابعاد زیباشناختی بر اهمیتش افزوده شده است. از میان روایات تاریخ غنائی رایج در آن دوران، قصه «بهرام و آزاده» و «لیلی و مجنون» بر روی سفالینه ها به زیبایی دیده می شود، زیرا در همین دوران است که جامعه از خیال حماسه سرایی خارج شده و به بیان احساس و عاطفه روی می آورد. هدف اصلی این پژوهش مطالعه تصویر مضمون «عشق» بر تعداد چهار سفالینه ممتاز در این دوران است که با استفاده از مراحل سه گانه روش «آیکونولوژی» اروین پانوفسکی به تحلیل و تفسیر تصاویر پرداخته می شود. در راستای این هدف مهم ترین سؤالات تحقیق عبارت اند از:

۱. جنبه های بصری توصیف تصویر عشق بر سفالینه های منتخب قرون ۴ الی ۷ ه.ق در رابطه با ریشه نقش مایه ها به چه صورت است؟
۲. ارزش های نمادین تصویر عشق بر سفالینه های قرون ۴ الی ۷ ه.ق چه تفسیرهایی در بردارد؟
۳. چه لایه های معنایی و مضمونی در تصویر عشق سفالینه های منتخب قرون ۴ الی ۷ ه.ق وجود دارد؟

ضرورت انجام این پژوهش، تجزیه و تحلیل مضمون عشق در تصاویر منتخبی از ممتازترین سفالینه های دوران شکوهمند هنر سفالگری ایران در قرون ۴ الی ۷ ه.ق و مطالعه موشکافانه جنبه های بصری آن در خصوص مفهوم و ریشه شناسی نقش مایه ها است. این موضوع قابلیت گسترش تحقیقات بی شماری را دارد و فرصت طرح فرضیه های جدیدی را فراهم خواهد آورد.

۲. روش پژوهش

غالباً مطالعات تحقیقی یک روش را نشان می دهند که به سادگی قابل تشخیص است. جزییات این رویه های خاص تا حدود زیادی با روش تحقیق معین می شوند. هر یک از روش ها برای پاسخگویی به یک نوع مساله متفاوت هستند. در این پژوهش که منتخبی از سفالینه های قرون ۴ الی ۷ ه.ق با موضوع عشق انتخاب شده است، بر اساس هدف بنیادی و از منظر روش، توصیفی تحلیلی و از طریق مطالعات منابع کتابخانه ای و الکترونیکی به انجام می رسد.

۳. پیشینه پژوهش

در ارتباط با مضامین ادبی و رابطه آن با هنر سفالگری ایرانی، منابع مختلفی به صورت کتاب و مقاله وجود دارد. به طور مثال در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی (۱۳۹۰) آیکونولوژی به عنوان روشی در مطالعه و آنالیز آثار هنری مورد توجه قرار می گیرد. این کتاب از معتبرترین روش های تعریف و تفسیر تصاویر و رمزگشایی و درک عمیق تر آثار هنری محسوب می شود. سید هاشم حسینی (۱۳۹۱) در مقاله «تحلیل نمونه هایی از نقوش زنان بر سفال دوران اسلامی» به بررسی تعدادی از سفالینه ها که حاوی نقوش تزئینی زنان هستند و عواملی که بر کاربرد آن ها تأثیرگذار بوده پرداخته است.

حسینی و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله «مضامین ادبیات غنائی روی سفالینه‌های مینایی کاشان»، مشخصه‌های سفالینه مینایی کاشان با مضمون و مفاهیم ادبیات غنائی معرفی شده و مهم‌ترین نقوش روی سفالینه‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که مضامین و نقش‌مایه هنری و ادبی آن دوران، الگوی ساسانی داشته و به صورت اغراق آمیز بیان شده است. بهرام آجورلو و همکار (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی منشأ و اصالت پیش از اسلامی نقش‌مایه بهرام و آزاده در آثار هنری ایران سده چهارم تا هشتم هجری قمری» به شناسایی و تعیین اصالت آثار می‌پردازد. مرضیه پیراوی ونک (۱۳۹۰) نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل معناشناختی واژه آیکون» با روشی تحلیلی معناشناختی به پیوستگی آیکون با نماد اشاره کرده است. با وجود اهمیت این منابع، لیکن این پژوهش‌ها هیچ‌کدام به مضمون عشق و ارتباط آن با تصویرگری در دوره مورد نظر این تحقیق نپرداخته‌اند و تحقیقی در ارتباط با سفال‌ها و رویکرد انتخابی صورت نگرفته است.

۴. سفال ایرانی در فاصله قرون ۴ الی ۷ ه.ق

قرن چهارم از اواخر دوره سامانیان آغاز شده و در ادامه، دوره‌های حکومتی غزنویان، سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانیان در قرن‌های پنج و شش و هفت وجود دارند. در دوره درخشان سلجوقی، از خمیر سفید شیشه در سفالگری استفاده شده و سفال‌ها در انواع مختلف لاجوردی، مینایی، زین‌فام، بی‌لعباب و یکرنگ وجود داشتند. سفالینه‌های دوره خوارزمشاهیان در گرگان، کاشان و ری ساخته می‌شد و با دوره سلجوقی و ایلخانی متفاوت بود. با حملات مغول رکودی در هنر سفالگری دیده می‌شود که به تدریج با تحت تأثیر قرار گرفتن حاکمان مغول از فرهنگ و تمدن و هنر ایرانی، در اواخر

سده هفتم، مراکز سفال‌سازی مجدد شروع به فعالیت کردند (طلایی، ۱۳۹۳). سفالگری در این دوران به جهت تنوع در شکل و نوع تزیین و نوع صنعت از دیگر صنایع ممتاز شده است.

هنر سفالگری در قرون میانی اسلامی، به دلیل توجه حکومت به این هنر از مهم‌ترین و اصلی‌ترین هنرهای آن دوره قلمداد می‌شد و همین امر مهم‌ترین دلیل برای خیزش صعودی این هنر در نظام اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی آن دوران شد. فضای حاکم و استقبال جامعه آن دوره، سبب بیان و مطرح نمودن داستان‌های ادبی به‌ویژه مفاهیم و مضامین غنائی با بن‌مایه‌های اساطیری و پیش از اسلامی بود. لذا هنرمندان سفالگر نیز همگام با شاعران به بیان و خلق آثار هنری با این مضامین پرداختند (حسینی، کاظمی و محمدیان، ۱۳۹۴، ص. ۱۳۶).

در ادوار اسلامی انواع نقوش و طرح‌های گوناگون چه انسان چه طبیعت که با هنرمندی خاص طراحی شده بر روی سفالینه دیده می‌شود. «گفتنی است که حرارت دادن دو مرحله‌ای برای رسیدن به بهترین و درخشان‌ترین رنگ‌ها در سفالینه‌های زین‌فام و مینایی که هم به شکل ظروف سفالین و هم کاشی وجود دارد، از قرن سوم هجری تجربه و در اواخر قرن ششم هجری به مراحل کمال خود رسید. رنگ این آثار، منحصراً توسط سفالگران ایرانی به کار رفته است» (دادور و دالایی، ۱۳۹۵، ص. ۳۴۴). در واقع چنین به نظر می‌رسد که با توجه به درخشش این هنر صنعت در قرون مورد نظر، طبیعی است که بر روی انتخاب نقوش جهت اجرا بر روی این سفال‌ها نیز همان دقت نظر دیده شود و علاوه بر فرم و فنون ساخت به مضامین متناسب نیز توجه ویژه شود.

۵. عاشقانه‌های راستین

عشق یکی از موضوعات اصلی شعر فارسی و مهم‌ترین بنیاد عرفان است. بیشتر عشق‌ها، ریشه در فطرت پاک انسانی دارد. عشقی راستین که سبب می‌شود عاشق از وجود خود خالی شود و غرض را کنار نهد و در پی رسیدن به محبوب باشد. «مهر، دوست داشتن، عشق، دوستی، نجابت در گذر زمان تغییر نکرده گرچه با زبان‌ها و شیوه‌های گوناگون بیان شده است، اما اصل و جوهره یکی است» (کاتوزیان، ۱۳۷۳، ص. ۸۳). به طبع ادبیات فارسی سرشار از مضامین شاعرانه است و از اولین اشعار فارسی بعد از اسلام، عشق نیز حضور پررنگی دارد که به تدریج بعد از ظهور شاعران قدرتمندی چون رودکی در قرن چهارم، اندیشه‌های غنائی با مدح معشوق شکل می‌گیرد. در اوایل قرن پنجم و همچنین تمام قرن هفتم، داستان‌های عاشقانه رواج می‌گیرد که نظامی سرآمد و مروج نوعی داستان عاشقانه می‌گردد که پس از وی مورد تقلید بسیاری از شاعران می‌گیرد (موتمن، ۱۳۶۴).

در این دوران مضامین عاشقانه معروف در اسامی دوتایی ظاهر می‌شوند، به عنوان مثال در شاهنامه فردوسی زوج‌هایی چون زال و رودابه و یا بیژن و منیژه حضور دارند و داستان‌های عاشقانه‌ای چون ورقه و گلشاه، یوسف و زلیخا، ویس و رامین، خسرو شیرین، وامق و عذرا، لیلی و مجنون توسط ادیبان مختلف در قرن چهار تا هفت سروده شده‌اند. از این رو تعداد انبوهی از سفالینه‌های دارای کاربرد ادبی در دوره اسلامی با تکنیک‌های زرین‌فام و مینایی به وجود آمدند. با شناخت شرایط اجتماعی، عرفانی و فرهنگی قرون میانی اسلامی فرض بر این بوده که انسان جایگاه عرفانی داشته است و بحث «انسان کامل» که در عرفان اسلامی به آن توجهی خاص شده در نقوش سفالینه‌ها آمده است و عشق مجازی و حقیقی که در عرفان اسلامی ایرانی وجود دارد، در نقوش سفالینه

های این دوران به چشم می‌خورد (نجف‌پور، ۱۳۸۸). مضامین اشعار با خاصیت وجودی تکنیک‌های سفالگری همراه می‌شود و با توجه به امکانات آن در گستره سفال استفاده می‌شود.

۶. روش رویکرد آیکونولوژی اروین پانوفسکی

از دیدگاه پانوفسکی، تصویر مانند «حافظه سرکوب‌شده» رفتار می‌کند. بدین معنی که همچنان به سطح خود آگاهی ما بازمی‌گردد، حتی می‌توان گفت که بازگشت نهایی در ذهن، تصویر است. مدل‌های مختلفی برای تجزیه و تحلیل این رفتار تصاویر مطرح شده‌اند که نقاطی مشابه دارند. اروین پانوفسکی سطوح مختلف درک تصویر دیداری را تمیز می‌دهد. او اولین سطح را «پیش آیکونوگرافی» یا مفهوم اولیه می‌نامد که با شناسایی فرم‌های خالص است. او دومین سطح از مفهوم را «آیکونوگرافی» یا مفهوم ثانوی یا سنتی می‌نامد که متشکل است از تفسیر عقلانی زمینه فرهنگی به اشتراک گذاشته شده است. سومین سطح مفهوم یا «آیکونولوژی سطح سمبلیک»، درونی و ژرف‌تر مفهوم است که صرفاً برای درک عینی قابل دسترسی است و غالباً مرتبط است با ناآگاهی (ناهنشیری) جمعی (Panofsky, 1939).

چرایی انتخاب آیکونولوژی به عنوان یک روش رویکرد سامانمند برای این پژوهش آن بود که درکی عینی با توجه به زمینه اثر ارائه می‌دهد. به کارگیری نشانه‌های تصویری، زبان و بیان مشترکی را در هنرهای تجسمی موجب می‌شود که با آشنایی به این زبان می‌توان تصاویر را گدگشایی و شناسایی کرد. تصاویر مرتبط با مضمون عشق نیز در جامعه آماری این پژوهش دارای رمز و نمادهای فراوانی هستند که با استفاده از این رویکرد بازخوانی و معنا می‌شوند.



تصویر ۲. کاشی زرین فام عهد ایلخانی / موزه ویکتوریا و آلبرت لندن

<https://www.vam.ac.uk/>

تصویر ۳ گونه اثر: بشقاب زرین فام که محل نگهداری آن موزه «دیوید» است و احتمالاً متعلق به اواخر قرن ۶ هـ.ق است. این بشقاب نشانگر فضای یک مکتب خانه است و اولین دیدار لیلی و مجنون را در مکتب خانه روایت می کند.



تصویر ۳. بشقاب زرین فام اواخر قرن ۶ هـ.ق / موزه دیوید

<http://www.davidmus.dk/>

۷. معرفی جامعه آماری

جامعه آماری این پژوهش را تعداد چهار اثر ممتاز از سفالینه های قرن ۴ الی ۷ هـ.ق با موضوع عشق تشکیل می دهند تا بر اساس سه مرحله توصیف، تحلیل و تفسیر شناسایی شود.

تصویر ۱ گونه اثر: کاسه مینایی است که دوره آن احتمالاً متعلق به سده ۴ تا ۷ هـ.ق است. در موزه هنر «متروپولیتن» نیویورک نگهداری می شود و محل کشف آن مجهول است. بر روی کاسه مینایی، شاهی کمانگیر و سواره را در حال شکار دیده می شود که دختری بر ترک اسب او سوار است.



تصویر ۱. کاسه مینایی سده ۴ الی ۷ هـ.ق / موزه هنر متروپولیتن نیویورک

<https://www.metmuseum.org/>

تصویر ۲ گونه اثر: کاشی زرین فام که محل کشف آن تخت سلیمان آذربایجان است. محل نگهداری این کاشی در موزه «ویکتوریا آلبرت» لندن و متعلق به عهد ایلخانی است. تصویر این کاشی نیز شاه کمانگیر و دختر ترک نشین است.

تصویر ۴ گونه اثر: بشقاب مینایی که محل نگهداری آن موزه «دیوید» است و احتمالاً متعلق به اوایل قرن ۷ هـ. ق است که صحنه ملاقات دو معشوق است و آنان را نشسته بر لب آب نشان می دهد.



تصویر ۴. بشقاب مینایی اوایل قرن ۷ هـ. ق / موزه دیوید

<http://www.davidmus.dk/>

۸. تحلیل تفسیر عشق بر سفالینه بارویکرد آیکونولوژی

بنا بر نظریه پانوفسکی، محقق در تحلیل با چند لایه متفاوت معناشناسی مواجه است که در این روش، آنالیز اثر برای درک عمیق تر اثر هنری به کار می رود. همان گونه که اروین پانوفسکی مطرح می کند: «در یک اثر هنری، فرم نمی تواند از محتوا جدا شود، توزیع رنگ و خطوط، نور و سایه حامل معنایی. بیش از خصوصیات صرفاً بصری هستند» (کشمیرشکن، ۱۳۶۹، ص. ۳۹).

۸-۱-۱. مرحله اول: توصیف پیش آیکونوگرافی سفالینه ها

مطابق نظریه پانوفسکی لایه اول در جهان اشیاء قرار دارد. «مضامین و وقایعی که توسط خطوط، رنگ ها و احجام ارائه می شوند، دنیای نقش مایه ها را تشکیل می دهند که

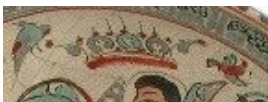
شناخت آن ها در تجربه عملی استوار است» (عبدی، ۱۳۹۰، ص. ۴۹).

۸-۱-۱. تصویر اول: سفالینه مینایی با نقش بهرام و آزاده در لبه داخلی کاسه، نوار دالبری خاکستری دیده می شود و یک نوار دیگر که در آن متنی نوشته شده است (تصویر ۵).



تصویر ۵. بخش نوشتاری اثر شماره یک

بهرام و معشوقه اش آزاده، سوار بر شتر در داخل منظره قرار گرفته اند، اما مهم تر از منظره جلوه می کنند. دو پیکره در سمت راست و چپ تصویر، دیده می شود که پیکره سمت راست گیسوان بلند دارد. بر دور سر بهرام (تصویر ۶)، آزاده و پیکره سمت راست، هاله دیده می شود. پزندگانی آزاد و رها در قسمت بالا و سمت راست تصویر وجود دارند (تصویر ۷).



تصویر ۷. پزندگان در

بخشی از اثر شماره یک



تصویر ۶. بخشی از پیکره

بهرام در اثر شماره یک

۸-۱-۱-۲. شیوه ترکیب‌بندی تصویر سفالینه

چشم در برخورد با عناصر تصویر در حالت گردش است و نقاش هماهنگی کامل بین عناصر برقرار کرده است. جهت اشکال به چگونگی ارتباط آن با بیننده یاری رسانده است و همچنین ارتباط با شکل های مجاور را ایجاد نموده است. موقعیت جاگیری عنصر اصلی به ارتباط آن با چهارچوب یا ساختار طرح وابسته است. قرار گرفتن عناصر بصری در اطراف طرح اصلی به آن‌ها ارزش معنایی داده است.

۸-۱-۱-۳. رنگ‌آمیزی سفالینه

در این کاسه از رنگ های سرد و خنثی و نوعی رنگ گرم عنابی بهره گرفته شده است که تعادل زیبایی بین آن‌ها برقرار است. نوعی تضاد در رنگ لباس بهرام و آزاده دیده می‌شود که با داشتن تفاوت هایی قابل دیدن هستند. رنگ لباس آزاده، به دلیل نزدیک بودن با عواطفش، سازگار با موضوع پیام است. در دیگر عناصر تصویر، تضاد رنگی کمی دیده می‌شود که خود منجر به هارمونی و هماهنگی شده است.

۸-۱-۲. تصویر دوم: کاشی زژین فام رنگارنگ با نقش

بهرام و آزاده

در این قطعه کاشی، منظره مملو از تزئینات است و با نقش گل‌ها و حیوانات رسم شده و مهم جلوه می‌کند. کل تصاویر منحنی‌گونه هستند و دارای منظره‌سازی پیشرفته و خیالی است. هاله ای بر دور سر بهرام و آزاده قرار دارد. پوشش سر آزاده مانند یک حجاب ضخیم تا پشت بدن پایین می‌افتد و کلاه تاج داری بر سر بهرام دیده می‌شود (تصویر ۹).

لباس بهرام شامل یک بالاپوش بسته شده با کمربند است که در جلو پیچیده و زیر بازوی راست محکم شده است. او چکمه ای بلند پوشیده است و لباس آزاده نیز با طرح تزئین شده است (تصویر ۱۰).

خطوط مواجی در پایین تصویر دیده می‌شود که به واسطه قرارگیری آبریزان در آن، تداعی‌کننده برکه آب است و گیاهانی که فضای خالی تصویر را پر کرده‌اند (تصویر ۸). در این دوره، زیبایی‌شناسان به دنبال هدف هنرمند نقاش برای پُر نمودن فضاهای خالی هستند: «این پر نمودن جاهای خالی یا با اضافه نمودن عناصر تشبیهی صورت می‌گیرد و یا با اضافه نمودن عناصر تجریدی هندسی یا نقش‌های گیاهی تکمیل می‌گردد» (البهنسی، ۱۳۸۵، ص. ۷۹). نقش بهرام و آزاده سوار بر شتر در مرکز و بخش مهم ظرف قرار می‌گیرد.



تصویر ۸. برکه آب در اثر شماره یک

۸-۱-۱-۱. نحوه فضاسازی تصویر سفالینه

نقوش تزئینی و گیاهی برای ایجاد تعادل و تناسب بین فضای مثبت و منفی و پُر کردن فضاهای خالی تصویر استفاده شده‌اند. نقاش مفاهیم مربوط به سازمان‌دهی بصری طرح را در نظر گرفته است. ذوق شخصی و حساسیت او نسبت به روابط بصری در این سفالینه دیده می‌شود. زاویه و شیوه قرار گرفتن عناصر به دریافت معنای تصویر یاری رسانده است. ریزنقش کاری در طرح سفالینه دیده می‌شود که خود می‌تواند با موضوع پیام سازگار و درک بهتر پیام مؤثر باشد و نوعی جنبش را فراهم آورد.

مشهود است. فرم های منحنی، ارتباطی موزون به تمام ترکیب داده و نیروهای بصری حساب شده ای ایجاد کرده است. وجود رابطه هماهنگ اجزاء با کل در اثر دیده می شود. روابط متناسبی میان خطوط سیال خیال انگیز و سطوح برقرار شده است. تسلط اکثریت نقوش موجب تأکید بر گروه اقلیت شده است. این حالت شبیه غرابت است که ساده تر به چشم می آید.

۳-۲-۱-۸. رنگ آمیزی سفالینه

رنگ ریزه تزئینی زرین فام موجب جلایی فلزی بر روی سفال می شود. نقره معمولاً ته رنگ زرد و مس ته رنگ قرمز ایجاد می کند. در این کاشی، خلوص رنگ خفیف مسلط، در تضاد با جلوه های درخشان خلوص رنگ شدید قرار گرفته است. توازن رنگ مایه، توسط وجود تعادل در گستره محدوده رنگ مایه مشهود است. در این رنگ بندی، تلاش خلاقانه برای نظم بخشی به محدوده رنگی خودنمایی می کند. بدیهی است که ویژگی های رنگ مسلط، بخش اعظم بار بیانی را به دوش کشیده است.

۳-۱-۸. تصویر سوم: بشقاب زرین فام با نقش لیلی و مجنون

در لبه داخلی بشقاب نواری باریک دیده می شود که روی آن با بیست و پنج دایره و نقش تزئین شده است. در روی بشقاب بیست و چهار دختر و پسر در اطراف شخصی ریش دار که در مرکز قرار دارد، نشسته اند (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱. مردی ریش دار، احتمالاً معلم مکتب خانه در اثر شماره دو



تصویر ۱۰. آزاده، بخشی

از اثر شماره دو



تصویر ۹. بهرام باکلاه

تاجدار، بخشی از اثر شماره دو

۱-۲-۱-۸. نحوه فضا سازی تصویر سفالینه

در این سفال گل ها و گیاهان در بیان فضای طبیعت به خوبی مورد استفاده قرار گرفته اند و صرفاً پُرکننده فضا نیستند. تقسیم بندی فضا به طرز واضحی نمایان است. در این فضا، درجات مختلف بافت و گروهی از بافت های مشابه دیده می شود که به صورت یک محدوده پیوسته به کار گرفته شده و انتظام بافت را به وجود آورده است. در اثر یک انتظام خطی موزون دیده می شود که شکل های با خطوط منحنی بر کل آن مسلط هستند. در تمامی نقش، حرکتی ریتمیک ایجاد شده تا بر اهمیت موضوع مرکزی تأکید کند. فرم واحدی که نسبت به سایر فرم ها، فضای بیشتری را در طرح اشغال کرده، غالب است و به علت پراکندگی در سطحی وسیع تر، در اکثریت است و باعث ایجاد یکپارچگی در طرح شده است.

۲-۲-۱-۸. شیوه ترکیب بندی تصویر سفالینه

در این کاشی همانند تمامی سفالینه های منقوش دوره ایلخانی تمام سطح زمینه علاوه بر نقوش اصلی با عناصر ظریف تر و تکراری، پر و تزئین شده اند و فضای بدون نقش به ندرت دیده می شود و این امر به ارتباط چشمی نسبت به فضای اصلی لطمه نمی زند. وجود تداوم و پیوستگی در کلیت اثر دیده می شود که از لحاظ بصری

تعدادی رحل و لوحه با نوشته های مختلف در جلوی اشخاص قرار دارد (تصویر ۱۲ و ۱۳).



تصویر ۱۳. لوحه،



تصویر ۱۲. رحل،

بخشی از اثر شماره دو

بخشی از اثر شماره دو

نگاه اشخاص به سمت چپ است ولی یک پسر (مجنون) نگاهش را به سمت راست (به سمت لیلی) دوخته است (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴. مجنون که برخلاف جهت بقیه

به لیلی می نگرد، بخشی از اثر شماره دو

۸-۱-۳-۱. نحوه فضا سازی تصویر سفالینه

در این نقش تراکم در تصویر دیده می شود. فضا به صورت خشک تصویر شده است. نوع تصویر سازی حکایت از فضایی رسمی دارد که تابع قوانین است. شبکه ساختاری طرح، یک مرکز مرجع دارد که نقطه تلاقی کلیه خطوط است و حول آن دوران می کند. فرم هایی مشابه که در فواصلی از مرکز مرجع قرار گرفته اند و مرکز نقطه ای است که عناصر دیگر تحت نظارت آن در محل قرار گرفته اند. در تصویر استمرار و حرکت فضایی دیده می شود. رویارویی فرم های واحد مثبت و منفی، تباین فضایی ایجاد کرده است و با به هم فشردن فرم های

واحد، فضا فشرده تر نشان داده شده است. انحرافی که از کج شدن لوحها با زاویه به وجود آمده است، احساس حرکت را القاء می کند.

۸-۱-۳-۲. شیوه ترکیب بندی تصویر سفالینه

تصاویر بر روی این سفالینه بر اساس ترکیب بندی ماریچی شکل گرفته است و چشم به صورت چرخشی سطح را مرور می کند. از چرخش عناصر انسانی مانند فرم های مشابه، نقش شعاعی به وجود آمده است. ترکیب سطوح و خطوط در این تصویر کاملاً نمایان است و به نظر می رسد تمامی عناصر بر اساس نظم ریاضی مرتب شده و ترتیب منظم آنها، ترکیبی مقید ایجاد کرده است. تمامی فرم های واحد، جهت مشابه دارند و تنها پیکر مجنون در جهت مخالف، تباین ایجاد کرده و تأکید بر اقلیت را به وجود آورده است. عامل تکرار و یکنواختی در تصویر نمایان است.

۸-۱-۳-۳. رنگ آمیزی سفالینه

با توجه به تکنیک سفال، تنوع رنگی دیده نمی شود. رنگ حاکم بر بشقاب قهوه ای است که با رنگ مایه سبز و طلائی، ترکیب یافته است. رنگ مایه مسلط، توازن رنگ مایه مؤثری پدید آورده است. از رنگ مایه های اندکی برای ایجاد تنوع در رنگ مایه ها استفاده شده است که به عنوان حامی رنگ مایه مسلط در نظر گرفته شده اند. درک و احساسی که با دیدن رنگ این سفال ایجاد می شود به حالات روحی، روانی اثر نزدیک است.

۸-۱-۴. تصویر چهارم: سفالینه مینایی با صحنه ملاقات

دو معشوق

در لبه داخلی کاسه، نوار دالبری آبی رنگ دیده می شود و دو نوار نارنجی که مابین آنها، نقوش تزئینی قرار گرفته است. در مرکز تصویر زن و مردی روبروی هم قرار گرفته اند و صحنه ملاقات را تداعی می کند. هر دو پیکره دارای گیسوان بلند و زلف های سیاه هستند و متمایز بودن آن

۲-۴-۱-۸. شیوه ترکیب بندی تصویر سفالینه

جستجوی پیش زمینه یا پس زمینه در ترکیب بندی، به موفقیت این اثر هنری یاری رسانده است. این اثر چشم ها را به مرکز تصویر معطوف می دارد. در ترکیب بندی نقوش لباس، پوشاندن سطح با فرم های واحد و به صورتی کاملاً منظم دیده می شود. در نقش لباس، فرم های واحد دیده می شود که ارتباطی نسبی با یکدیگر دارند و مکرر در ترکیب نقش به کار برده شده است. خطوطی شبکه ای در روی طرح لباس دیده می شود که برای هدایت استقرار فرم ها در ترکیب بندی به کار رفته است. در این ترکیب ساده ترین توازن بصری ایجاد شده است.

۳-۴-۱-۸. رنگ آمیزی سفالینه

زمینه سفید متمایل به نخودی است. لباس زن و مرد بسیار پرنقش و تنوع رنگی در آن دیده می شود؛ گویی هر نقش در قابی محدود شده است. به نظر می رسد هنرمند از رنگ برای بیان اندیشه خویش استفاده نموده است. او از ریتم و تقارن برای تعادل و ایجاد آرامش بهره برده است. ساختار این رنگ بندی، کاملاً آشکار و مشخص است. در این رنگ بندی از رنگ مایه های گرم و سرد استفاده شده و متضادهای در محدوده ها با خلوص رنگی شدید، ظاهر شده اند. ایجاد گزینه های متنوعی برای انتخاب رنگ مایه، دستیابی به انسجام و انتظام رنگ فراهم آورده است.

۲-۸. مرحله دوم: تحلیل آیکونوگرافی سفالینه ها

پانوفسکی، دومین سطح را مفهوم ثانوی یا ستنی می نامد که تفسیر عقلانی از زمینه به اشتراک گذاشته است. او با حرکت از لایه زیرین به لایه یا سطح بعدی معنا، تحلیل ثانویه یا تحلیل آیکونوگرافی را معرفی کرد که نیازمند آگاهی از منابع ادبی است که مضامین یا مفاهیم تاریخی را در نظر گرفته اند (Willette, 2013).

ها با ریشی در صورت مرد نشان داده می شود. خطوط موج در پایین تصویر که به واسطه قرارگیری چهار ماهی در آن، تداعی کننده برکه آب است (تصویر ۱۵). در سمت راست تصویر درخت سروی دیده می شود و در سمت چپ بوته، دو پرنده آزاد و رها در قسمت بالای دو پیکره وجود دارد (تصویر ۱۶).

هاله دور سر و بازوبند به طور مشخص در پیکره ها به چشم می خورد. چهره هر دو به صورت سه رخ، متمایل به تمام رخ رسم شده است.



تصویر ۱۵. ماهی های درون برکه، بخشی از اثر شماره چهار



تصویر ۱۶. دو پرنده، بخشی از اثر شماره چهار

۱-۴-۱-۸. نحوه فضا سازی تصویر سفالینه

نقوش هندسی برای پر کردن فضاهای خالی به کار رفته است و به رابطه بصری میان دو شخصیت برجستگی بخشیده است. دو نقطه بالارزش در تصویر وجود دارد. فرم ها با رنگ، نقش و بافت پر شده و فضا را اشغال کرده است، در فرم دو پیکره تشابه دیده می شود. عامل تکرار در نقش پیکره انسانی مشهود است. فضای خالی پشت فرم های مثبت به بهتر دیده شدن فضای اصلی یاری رسانده است. در نقش لباس، سطوح از متضادهای اصلی، خطوط مستقیم، افقی، عمودی، مورب و رنگ ها تشکیل شده است.

۸-۲-۱. داستان‌هایی متضمن دلالت ضمنی مرتبط با

موضوع تصویر ۱ و ۲

۸-۲-۱-۱. روایت شاهنامه

بهرام کنیزی رومی و چنگ‌نواز به نام آزاده دارد که در شکار همراه اوست. روزی در شکار هنگامی که بر شتر سوار هستند، دو جفت آهو می‌بیند. بهرام به آزاده می‌گوید:

کدام آهو افکنده خواهی به تیر

که ماده جوان است و همتاش پیر

(فردوسی، ۱۳۷۴، ص. ۲۷۳)

آزاده از بهرام می‌خواهد آهوی ماده را نر و پیر نر را ماده گرداند، سپس آن‌ها را بَرماند و هنگام گریز، کمان و مهره بر گوش آهو اندازد و چون آهو با سم، گوشش را می‌خاراند، با تیری سم و گوش آهو را به هم بدوزد. بی‌درنگ بهرام چنین می‌کند. آنگاه آزاده دلش می‌سوزد و موجب خشم بهرام می‌شود و او را در پاسخ گستاخی‌اش زبردست و پای شتر له می‌کند (ذوالفقاری، ۱۳۸۵).

۸-۲-۱-۲. روایت نظامی

روزی بهرام گور به همراه کنیزش فتنه به شکار می‌رود. بهرام پی‌درپی و با مهارت تمام گور شکار می‌کند، اما ماهرو در ادای ثنا و تمجید از او خویشتن‌داری می‌کند. شاه بی‌قرار، گوری را نشانه می‌گیرد و سپس از او می‌پرسد:

گوری آمد بگو که چون تازم

وز سرش تا سمش چه اندازم؟

(نظامی، ۱۳۶۳، ص. ۳۲۳)

فتنه در جواب می‌گوید که باید سر این گور را به سمش بدوزی. بهرام هر آنچه را که دختر می‌خواهد، انجام می‌دهد ولی او با جسارت تمام عادت شاه را در شکار به سخره می‌گیرد و این سخن بر بهرام سخت و سنگین می‌آید و از سرهنگ که هم رکاب اوست می‌خواهد که کار کنیز را بسازد ولی به تقاضای فتنه، سرهنگ دستش را به خون او آلوده نمی‌کند (محراب‌زاده، ۱۳۹۴). این داستان

مرحله دومی نیز دارد و فتنه بعد از نجات کار سختی را پیش می‌گیرد و آن حمل گاوی از شصت پله است.

۸-۲-۱-۳. رابطه میان داستان با عنصر و نقش مایه عشق

با توجه به روایت فردوسی مشخص می‌شود که نظامی بخش دومی به روایت فردوسی افزوده است. گرچه نقاشان به روایت شفاهی نیز در ترسیم تکیه می‌کردند. در تصویر (۲) چنین به نظر می‌رسد که نقاش روایت تصویری خود را با انتخاب یک لحظه خاص و آمیختن آن با خیال ارائه داده است و در آن آزاده، آن معشوقه‌ای است که باید پا روی عشق خود بگذارد و سعی در آگاه ساختن شخصیت مغرور بهرام دارد. ارزش‌های نمادین در این سفالینه با توجه به ریشه‌های ادبی و آشکار شدن روابط بینامتنی انجام شده است.

۸-۲-۲. داستان متضمن دلالت ضمنی مرتبط با موضوع

تصویر ۳

در اواسط قرن پنجم هجری بادیه‌نشینان حجاز به ناصرخسرو ویرانه‌های قلعه‌ای را در حوالی طائف نشان دادند که محل زندگی لیلی بوده است و او در سفرنامه خود نوشت: داستان آنان داستانی به‌غایت عجیب است. شهرت این داستان باعث شد که اخستان بن منوچهر از نظامی بخواهد که آن داستان را به نظم درآورد (احمد نژاد، ۱۳۷۵). اگرچه این داستان پیش‌ازین سابقه داشته و بر اساس زندگی شاعری عرب به نام «قیس» بوده است، اما نظامی بود که آن را به شیوه‌ای زیبا به نظم کشید و باینکه نظامی خالق آن نیست، اما تصرفاتی در آن داشته است. طبق روایت، موضوع عشق لیلی و مجنون از علاقه معصومانه دو کودک مکتبی سرچشمه می‌گیرد که هر دو در یک مکتب‌خانه‌اند. هم‌درسی آن دو کودک معصوم به هم‌دلی می‌کشد و محبت معصومانه‌ای از آن جنس که میان اطفال یک خانواده معمول است. «نخستین لبخند محبت لیلی و مجنون اندک‌سال در فضای مکتب‌خانه از

چشم ملای ترکیه به دست و بچه‌های هم‌سن و هم‌مکتبی پوشیده نمی ماند و جنجال را به مرحله ای می‌رساند که پدر، دختر را از مکتبخانه بازگیرد و مجنون کارش به آشفستگی و جنون کشد» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۹۳، ص. ۱۱). جنون مجنون رفتاری نمادین است که دستمایه ادب عرفانی شده و نشان از روح بی‌آرام سالکی دارد که در برابر عشق الهی که لیلی نماد آن است، چنین هوش از کف داده است.

۱-۲-۲-۸. رابطه میان داستان با عنصر و نقش مایه عشق
با توجه به روایت چنین برمی‌آید که تصویر این بشقاب نشانگر فضای یک مکتبخانه است که شاگردان دختر و پسر در آن هم‌درس‌اند و در مرکز بشقاب ملای قبيله که عمامه‌ای بر سر اوست، قرار دارد. در این بشقاب مجنون آن شخصی است که نگاهش را مخالف نگاه دیگران و به لیلی دوخته است. لیلی و مجنون با لباس‌های مشابه تصویر شده‌اند و وجه تمایز لیلی گیسوان بلند آن است که از دو طرف جلوی سر آویزان شده‌اند. حکیم نظامی در عصر زنان پرده‌نشین توجه به روح لطیف زن و بخش به غفلت رفته «آیما» را در وجود مردان عصر خویش گوشزد می‌کند. «استفاده از بن مایه‌های داستان‌های کهن و نگاه روشن و متفاوت به آینده به او مجال آن داده است تا در دو عرصه زمانی و زیباشناختی رفت‌وآمد کرده و به راحتی خیال‌پردازی کند» (محراب‌زاده، ۱۳۹۴، ص. ۴۱). لیلی پرورده جامع‌ای است که دل‌بستگی و تعلق خاطر را مقدمه انحرافی می‌پندارند که نتیجه‌اش سقوطی حتمی است.

۲-۲-۸. داستان متضمن دلالت ضمنی مرتبط با موضوع تصویر ۴

در این تصویر پیکره با صورت مغولی نشسته و در دست او جام شراب دیده می‌شود. در این دوران پیکره‌های انسانی اغلب در برابر یک منظره به گونه نمادین قرار می‌گرفتند. گاهی در روی سفالینه یک یا دو پیکر می‌آمد و بشقاب‌ها دارای صحنه‌هایی بودند که مربوط به نمادهای

تاریخی عشاق است. دو پیکره، احتمالاً، به داستان یا افسانه مشخصی ارتباط نمی‌یابند. «به احتمال زیاد آن‌ها به عنوان نمادهای آسایش و سلامتی، همراه کننده زندگی باعزت به کار رفته‌اند» (آلن، ۱۳۸۳، ص. ۳۰). در این تصویر توجه بسیاری به تزیینات شده است که بر اساس نقش مایه‌های ایرانی اسلامی رسم شده است. تمامی نقش مایه‌های لباس این دو پیکره از ترکیب‌بندی اسلیمی و هندسی برخوردارند و مملو از طرح است. این طرح و نقش می‌تواند یادآور عشق و شوق عاشقانه باشد. زیبایی و ظهور آن، به دنبال خود عشق می‌آورد. گویی در این سفالینه ارتباطی بین عناصر دیده می‌شود. به نظر می‌رسد این تصویر فراتر از یک مهر ساده جسمانی است و هدف زیبایی روح است.

۳-۲-۸. مرحله سوم: تفسیر آیکونوگرافی (آیکونولوژی) سفالینه‌ها

در آخرین یا بالاترین سطح تفسیر، پانوفسکی تأیید کرد که آیکونولوژی یک معنای «درون‌زاد» است (Willette, 2013). بنا بر رویکرد پانوفسکی این مرحله از مطالعه در نهایت «مرحله ای از تأویل است که شناسایی را تداوم می‌دهد و معنای نقش‌مایه‌ها، نمادها و تمثیل‌ها را دریافت فرهنگی آن‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ص. ۴۲). با توجه به این مطلب به تفسیر نمادها در سفالینه‌ها پرداخته می‌شود.

۱-۳-۲-۸. نمادشناسی نقش مایه‌های به کار رفته در

سفالینه ۱ و ۲

۱-۳-۱-۸. نماد رنگی در تصویر ۱

در این سفالینه هدف تصویرگر از رنگ‌ها دستیابی برای القای مفاهیم بود و پُر نمودن فضاهای خالی با گیاهان و تزیین، بنا بر عقیده اکثر منتقدین هنری، فرار از خلأ است. طرح‌های زینتی و اسلامی که فواصل تصاویر را پُر کرده‌اند، حاکی از خصوصیات هنر ساسانی است.

۸-۳-۱-۲. نماد حیوانی

نقوش پرندگان به صورت گسترده ای در دوران اسلامی مورد استفاده قرار گرفته است. نقش پرندگان به دلیل بال‌هایشان که تداعی‌کننده جنبه‌های روحانی و آسمانی زندگی هستند، از نقوش مورد توجه‌اند.

۸-۳-۱-۳. نماد انسانی در تصویر ۱

به نظر می‌رسد دو تصویر پیکره انسانی بر بالای سر بهرام و آزاده، می‌تواند هم نماد خیر و هم نماد شر باشند و به صورت دوسویه بر این دو نماد تأکید شده باشد، به احتمال زیاد نشانه دو جنبه موجود زنده‌اند. معمولاً، مذاهب سنتی روح را جفت یا تای دیگر موجود زنده می‌دانند، این جفت یا تای دیگر ممکن است در هنگام مرگ جسمانی یا رؤیا از جسم جدا شود و دوباره در همان جسم یا جسم دیگر به حیات برگردد. حتی ممکن است نشانگر این مطلب باشد که بنا بر نظریه یونگ «هر فردی تصویر جاودان زنی را در درون خویش حمل می‌کند که ناخودآگاه است و ناخودآگاهانه بر محبوب منعکس می‌شود. انیما و آئیموس به عنوان تعدیل‌کننده رفتار، دو صورت مثالی‌اند که از حداکثر نفوذ برخوردارند» (یونگ، ۱۳۷۰، ص. ۴۰۴). دو کهن‌الگوی باستانی که یادآور بخش به غفلت رفته‌ای است که در این نقوش یادآوری می‌شوند.

۸-۳-۱-۴. نماد عشق در تصویر ۱

بهرام با عشق آزاده به تکامل می‌رسد. آزاده، معشوقه یاری‌گر بهرام است. در این سفالینه تصویرساز به رابطه عاشقانه آن دو بسنده کرده و به مرحله بعدی گام نهاده است. آزاده از انسان بودن پا فراتر نهاده و کمال می‌یابد و به عشق متعالی می‌رسد.

۸-۳-۱-۵. دیگر نماد

هاله‌گرد دور سر افراد، نمایانگر سنت‌های پیشین است و بی‌هیچ جوهره مذهبی بر اهمیت صاحب سر تأکید دارد. «این هاله در هر موجودی سبب تقدّم او بر دیگران و بیانگر ذات ویژه دارنده آن و تفاوت با دیگران شمرده می‌شود» (نجف‌پور، ۱۳۸۸، ص. ۱۰۷). این هاله رسمی ساسانی است که بعد از اسلام هم ادامه یافته و نشانه بارز هنر سلجوقی هم هست، اما ویژگی‌های مذهبی ندارد. هاله مقدّسی که آزاده با عدم ستایش بهرام، آن را از او گرفته و او را به خود می‌نماید.

۸-۳-۱-۶. نماد عشق در تصویر ۲

آزاده با نواختن چنگ، نوای عشق را فریاد می‌زند. گویی عناصر و نقش‌مایه‌های گل‌ها در پس‌زمینه تصویر، آن را پراکنده می‌گردانند و فضای تصویر از احساس و تخیل سرشار می‌شود.

۸-۳-۲. نماد شناسی نقش‌مایه‌های به کار رفته در

سفالینه ۳

۸-۳-۲-۱. نماد انسانی

مُلائی مکتب‌خانه در مرکز بشقاب رسم شده است که می‌تواند نشان از حضور او نظارت بر رفتار شاگردان باشد. ترکیب‌بندی مارپیچ چشم را بر تمام سطح بشقاب می‌کشاند و نوعی انضباط را تداعی می‌کند و فضا کاملاً احساس می‌شود و نوعی طواف را تداعی می‌کند که می‌تواند بیانگر زمان باشد، چرخشی که می‌چرخد و لیلی و مجنون از عشق زمینی به عشق الهی می‌رسند. همچنین نقل شده که مجنون دیوانه‌وار دور کوهی که قبیله لیلی در آنجا بود طواف می‌کرد. لوح‌هایی که به صورت مورب در تصویر قرار دارند جلوه و فضایی ناپایدار را تداعی می‌کند.

۸-۳-۲-۲. نماد عشق

عشق لیلی در زندگی مجنون تحولی می‌آفریند و کارش به جنون می‌کشد و سپس به کمال. این امر ناشی از شکست

از وصال جسمانی است و دست یافتن به این درک می تواند پیروزی بزرگی باشد. تصویر روی سفالینه سرشار از تکرار است و می تواند تداعی کننده داستان ملال انگیزی باشد: جوانی که در عربستان دل به دختری می بندد، در محیطی که تفاوت میان زن و مرد آشکار است. یکی از اهداف اصلی عشق پاک، به جنون کشیدن است و این ویژگی در منظومه لیلی و مجنون دیده می شود. عشقی مفرط که به درک مردمان متعصب و نادان راه نمی یابد و همگی قادر به لمس آن نیستند. همان طور که در نظر افلاطون «بی خودی عشق، بزرگ ترین بخششی است که خدایان به آدمیان کردند، هدیه ای است که خردمندان آن را با آغوش باز می پذیرند، اما کم خردان از پذیرفتنش بیم دارند» (افلاطون، ۱۳۲۴، ص. ۱۳۵).

۸-۳-۲-۳-۲. نماد عدد

به نظر می رسد تعداد شاگردان در تصویر، ۲۴ است. «عدد ۲۴ نشان دهنده مجموعه نیروهای بشری و مجموع جوهر های اولیه است و نشانگر حج جسمانی و زندگی ابدی است» (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۲، ص. ۱۵).

۸-۳-۳-۳-۳. نماد شناسی نقش مایه های به کار رفته در

سفالینه ۴

۸-۳-۳-۳-۱. نماد گیاهی

در این سفالینه نقش درخت «سرو» دیده می شود که این نقش همراه با انسان عاشق، نمادی از حیات و طراوت است و نقش آن می تواند جنبه آیینی داشته باشد.

۸-۳-۳-۳-۲. نماد حیوانی

وجود یک برکه آب با چند ماهی از الگوهای متداول آثار سفالی اواخر قرن شش و اوایل قرن هفتم ه. ق است که در انواع صحنه ها دیده می شود. ماهی، به طور گسترده ای با «خرد معنوی باروری و تجدید حیات پیوند دارد و شنای آزادانه آن ها در آب، اغلب حکایت از هماهنگی و سعادت معنوی می کند» (میتفورد، ۱۳۹۴، ص. ۶۸).

نقش دو پرنده در بالای سفالینه می تواند مفهوم رها بودن را القا کند که نماد مرحله برتر وجود است و به احتمال زیاد نشانه دو جنبه موجود زنده اند.

۸-۳-۳-۳-۳. نماد انسانی

ترسیم دو پیکره می تواند در مقام مظهری از صفات خوب و بد وجود آدمی باشد که با اتحاد و به تعادل رسیدن به تکامل خواهد رسید، همان کمالی که در آفرینش از طریق آفریدن زن و مرد به وجود آمده است. آن ها دارای تعادل و تقارن هستند. در این طرف روابط عاشقانه دو انسان را نشان می دهد که می تواند در وهله اول نماینگر عشق مجازی باشد، زیرا انسان برای درک زیبایی، نیازمند عشق است.

۸-۳-۳-۳-۴. نماد عشق

گویی در این سفالینه هدف نقاش فراتر از عشق جسمانی بوده و در پی زیبایی جان است و به نظر می رسد او با نمایش فضا به نوعی کمال و آرامش اشاره دارد.

۸-۳-۳-۳-۵. نماد رنگی

هنرمند از رنگ برای نشان دادن مفاهیم این اثر استفاده زیادی برده است. رنگارنگی لباس عشاق، نماد اولیه زیبایی های بی شمار طبیعت از نظر شکل و رنگ آن است و میل به هم زاد شدن با این طبیعت را نشان می دهد. رنگ غالب آبی است که نمادی از آرامش و تأمل است.

۸-۳-۳-۳-۶. نماد عدد

در این تصویر چهار ماهی دیده می شود که عدد چهار نمادی از کمال است. گویی چهار مرحله زندگی انسان را به نمایش می گذارد.

۸-۳-۳-۳-۷. دیگر نماد

وجود هاله دور سر و بازوبند به طور مشخص در پیکرها به چشم می خورد که «از ویژگی های بارز دوره سلجوقی است» (پاک باز، ۱۳۸۳، ص. ۵۶).

جدول ۱. تحلیل بصری و ساختاری نگاره "فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام گور"

| طرح ساده شده دو تصویر پیکره انسانی بر بالای سر بهرام و آزاده | تصویر ۱ |
|--|---|
|  |  |
| <p>به نظر می‌رسد دو تصویر پیکره انسانی بر بالای سر بهرام و آزاده، می‌تواند هم نماد خیر و هم نماد شر باشد و به صورت دوسویه بر این دو نماد تأکید شده است. این دو به احتمال زیاد نشانه دو جنبه موجود زنده‌اند. مذاهب سنتی روح را معمولاً جُفت یا تایی دیگر موجود زنده می‌دانند. این جُفت با تایی دیگر ممکن است در هنگام مرگ جسمانی یا رؤیا از جسم جدا شود و دوباره در همان جسم یا جسم دیگر به حیات برگردد. با دقت در نقش لباس این دو پیکره، که پیکره بالای سر بهرام نقش لباس آزاده و پیکره بالای سر آزاده نقش لباس بهرام را دارا است، ممکن است نشانگر این مطلب باشد که بنا بر نظریه یونگ هر فردی تصویر جاودانی زنی را در درون خویش حمل می‌کند که ناخودآگاه است و ناخودآگاهانه بر محبوب منعکس می‌شود. «انیماس» و «آنیموس» به عنوان تعدیل‌کننده رفتار دو صورت مثالی‌اند که از حداکثر نفوذ برخوردارند.</p> | |

جدول ۲. بازتابی نقش مایه گیاهی و پرنده بر روی سفالینه مینایی / منبع: نگارنده

| طرح ساده شده نقش مایه پرنده | طرح ساده شده نقش مایه گیاهی | |
|---|---|---------|
|  |  | تصویر ۱ |
| <p>دو پرنده در بالای سر بهرام و آزاده قرار گرفته‌اند و پرنده دیگری در سمت راست آزاده که به نظر می‌رسد با نغمه چنگ که برای انسانی که جز خوش بختی ناپایدار، این جهان را نمی‌شناسد، به معنی خوش بختی آن جهانی است روح از جسم در خلسه رها شده است و پرنده مظهر آزادی مطلق و برتری روح بر جسم است.</p> | <p>تصویر مملو از نقش مایه گیاهی است. عنصر گیاهی در سمت راست و چپ تصویر به تعادل دیده می‌شود و برکه‌ای که در آن آبیان قرار دارد.</p> | |

جدول ۳. سازمان‌دهی تجسمی در تصاویر سفالینه‌ها

| رنگ آمیزی | ترکیب بندی | فضاسازی | محل نگهداری | دوره | تصویر | |
|---|--|--|-----------------------------|-------------------|---|---|
| از رنگ‌های سرد و خنثی و نوعی رنگ گرم عنابی بهره گرفته شده است. | چشم در برخورد با تصویر در حالت گردش است و نقاش هماهنگی کامل بین عناصر برقرار کرده است. | نقوش تزئینی و گیاهی برای ایجاد تعادل و تناسب بین فضای مثبت و منفی و پر کردن فضاهای خالی تصویر استفاده شده است. | موزه هنر متروپولیتن نیویورک | ۴ الی ۷ هـ. ق |  | ۱ |
| کاشی دارای رنگ قهوه‌ای، طلائی و آبی است. | همانند تمامی سفالینه های منقوش دوره ایلخانی فضای بدون نقش به ندرت دیده می‌شود. | گل و گیاهان در بیان فضای طبیعت مورد استفاده قرار گرفته و صرفاً پرکننده فضا نیستند. | موزه ویکتوریا و آلبرت لندن | عهد ایلخانی |  | ۲ |
| رنگ ریزه تزئینی زین فام موجب جلای فلزی بر روی سفال می شود. | بر اساس ترکیب بندی ماریچی عناصر قرار گرفته اند و چشم سطح را به صورت چرخشی مرور می کند. | تراکم در تصویر دیده می شود. فضا به صورت خشک و رسمی که تابع قوانین است. | موزه دیوید | اواخر قرن ۶ هـ. ق |  | ۳ |
| زمینه سفید متمایل به نخودی است. نقوش لباس با تنوع رنگی بسیار دیده می‌شود. | جستجوی پیش زمینه یا پس زمینه در ترکیب بندی به موفقیت این اثر یاری رسانده است. این اثر چشم ها را به مرکز تصویر معطوف می‌دارد. | دو نقطه بارزش در تصویر دیده می شود. از ریتم و تقارن برای ایجاد آرامش و تعادل استفاده شده است. | موزه دیوید | اوایل قرن ۷ هـ. ق |  | ۴ |

جدول ۴. تحلیل نماد عشق در تصاویر سفالینه‌ها / منبع: نگارنده

| | |
|---|---------|
| بهرام با عشق آزاده به تکامل می رسد. آزاده معشوقه یاری‌گر بهرام است. در این سفالینه، تصویرساز به رابطه عاشقانه آن دو بسنده کرده و به مرحله بعدی گام نهاده است. آزاده از موجودی به مرز انسان بودن پا فراتر نهاده و کمال می‌یابد و به عشق متعالی می‌رسد. | تصویر ۱ |
| آزاده با نواختن چنگ، نوای عشق را فریاد می‌زند. گویی عناصر و نقش مایه‌های گل‌ها در پس زمینه تصویر، آن را پراکنده می‌گردانند و فضای تصویر از احساس و تخیل سرشار می‌شود. | تصویر ۲ |
| عشق لیلی در زندگی مجنون تحوّل می‌آفریند و کارش به جنون و سپس به کمال می‌کشد. این امر ناشی از شکست از وصال جسمانی است و دست یافتن به این درک می‌تواند پیروزی بزرگی باشد. | تصویر ۳ |

گویی در این سفالینه هدف نقاش فراتر از عشق جسمانی بوده و در پی زیبایی جان است و به نظر می‌رسد او با نمایش فضا به نوعی کمال و آرامش اشاره دارد و مظهر دلدادگی و وفاداری را به نمایش می‌گذارد.

۹. نتیجه‌گیری

در دوره تاریخی مورد مطالعه، تعداد انبوهی از سفالینه‌های دارای کاربرد ادبی با تکنیک‌های زین فام و مینایی به وجود آمدند و به مدد حضور ادبیات در کنار تصویر، اثر هنری، قابلیت تأویلی جدیدی می‌یابد. در این پژوهش تعداد چهار سفالینه که دارای تصاویری با مضامین عاشقانه بودند انتخاب گردید و نقوش روی آن از طریق رویکرد روش «آیکونولوژی» مورد مطالعه قرار گرفت. ترکیب سه عنصر آب، خاک و آتش، یعنی سفال، با شعر تحوّل بود که در دوران اسلامی در هنر سفالگری ایجاد شد. از میان روایات تاریخ غنائی رایج در آن دوران، نقش بهرام و آزاده، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین بر روی سفالینه‌ها دیده می‌شود. پس از معرفی نمونه‌های موردی به تجزیه و تحلیل این آثار از روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی در سه مرحله پرداخته و معناهای مستتر در آثار هنری شناسایی و به پرسش‌های زیر پاسخ داده شد.

پرسش نخست: جنبه‌های بصری توصیف مضمون عشق بر سفالینه‌های قرون ۷-۴ هـ. ق در رابطه با ریشه نقش‌مایه‌ها به چه صورت است؟ بنا بر گفته پانوفسکی به محض آنکه یک موضوع را شناسایی کرده و دگرگونی‌های ناشی از کنش را به عنوان یک رویداد مشاهده نمودیم، عملاً گام را فراتر از محدودیت‌های ادراک صرفاً صوری گذاشته ایم و در حقیقت به اولین وادی موضوع یا مضمون و معنا وارد شده ایم.

در وهله نخست به سادگی می‌توان دریافت که مرحله «توصیف» محدود به دنیای ساختارها و نقش‌مایه‌هاست. در این آثار مضامین و وقایعی که توسط خطوط و رنگ‌ها ایجاد شده‌اند، دنیای نقش‌مایه‌ها را تشکیل داده‌اند. بررسی این آثار و کاربرد رنگ‌ها و آنچه هنرمند در قالب نقش و رنگ بیان کرده، خود می‌تواند حامل معانی ضمنی باشد که در مواردی سازگار با عشق است. عشقی که میان غرایز مادی و تمایلات معنوی تعادل ایجاد کرده و به روان آدمی نشاطی معنوی می‌بخشد.

زیبایی‌شناسی هنر ایران بر اصل تزئین استوار است و عنصر تزئین که در برخی از این سفالینه‌ها دیده می‌شود، خود به مفهوم عشق یاری رسانده است. تزئین نوعی تقلید و الهام از طبیعت است که به اشکال گوناگون در هنر ظاهر می‌شود. طبیعت‌گرایی در تزئینات ایرانی و اسلامی ریشه در اعتقادات ایران باستان و تفکر اسلامی دارد. طرح‌های زینتی و اسلامی که فواصل تصویر را پر کرده‌اند حاکی از خصوصیات هنر ساسانی است. عناصر طبیعی که در ادیان باستان تقدس یافته و مورد ستایش قرار گرفته است، همچون آب و گیاهانی مانند سرو در برخی از این سفالینه‌ها دیده می‌شود که می‌توان در آن همسانی با عشق را دید. این نقش همراه با انسان عاشق می‌تواند نمادی از طراوت و تعادل میان جسم و روح و زیبایی جان باشد.

پرسش دوم: ارزش‌های نمادین تصویر عشق بر سفالینه‌های قرن ۷-۴ هـ. ق چه تفسیرهایی در بردارد؟ ارزش‌های نمادین در این سفالینه‌ها با توجه به ریشه‌های ادبی و آشکار شدن روابط بینامتنی انجام شده است. استفاده

مناسب و نمادین رنگ در لباس عُشاق و قلم‌گیری‌های روان، معنای تصویر را به‌خوبی انتقال می‌دهد. سعی تصویرساز آن بوده که اوج داستان یا شعر را رسم کند. دخل و تصرف در تصویرسازی می‌تواند نشانگر این فرضیه باشد که نقاشان به روایات شفاهی نیز تکیه کرده‌اند و با انتخاب لحظه‌ای از روایت و آمیختن آن با خیال، تصویر را خلق کرده‌اند و حتی در مواردی ساختار داستان دچار تغییر شده است. بنا بر گفته پاک‌باز فرهنگ کهن ایرانی نه فقط با شکست ساسانیان از میان نرفت بلکه با نیروی معنوی دوران بعدی، بالندگی نوینی را آغاز کرد. چنین بود که سنت‌های هنری پیشین در دوران اسلامی ادامه یافتند و نتایج تازه و گوناگونی را پدید آوردند و رواج و انتقال نقش‌مایه‌ها به دوران بعدی نیز بدان وابسته بوده است.

پرسش سوم: چه لایه‌های معنایی و مضمونی در تصویر عشق سفالینه‌های قرن ۷-۴ هـ. ق وجود دارد؟ بنا بر گفته پانوفسکی کشف لایه‌های معنایی، شناسایی را تداوم می‌بخشد و معنای نمادها، نقش‌مایه‌ها و تمثیل‌ها را در بافت فرهنگی آن‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد. برای پی بردن به لایه‌های معنایی و آشکار شدن معنای پنهان آن‌ها در تصاویر عشق، نمادها مورد توجه قرار گرفته‌اند. در این تصاویر، عناصر به‌صورت جُفت زیاد به کار رفته است، در ایران باستان عدد دو در مبارزه اهورامزدا و اهریمن جلوه‌گر می‌شده است و یا نماد آب که راز خلقت، تولد و مرگ و رستاخیز، تطهیر است. همچنین در لایه‌های پنهان معنایی تصاویر عشق استفاده از کهن‌الگوها دیده می‌شود. استفاده مناسب از رنگ‌ها و جای‌گیری آن‌ها در موقعیت‌های مختلف که حامل معانی ضمنی است به‌کاررفته است.

کتاب‌نامه

- ۱- احمدنژاد، ک. (۱۳۷۵). تحلیل آثار نظامی گنجوی. تهران: پایا.
- ۲- موتمن، ز. (۱۳۶۴). شعر و ادب فارسی. تهران: زرین.
- ۳- افلاطون. (۱۳۷۴). دوره کامل آثار افلاطون. به کوشش محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.
- ۴- البهنسی، ع. (۱۳۸۵). هنر اسلامی. ترجمه محمودپورآقاسی. تهران: سوره مهر.
- ۵- آجورلو، ب. و اصغرزاده چرندابی، ض. (۱۳۹۲). «بررسی منشأ و اصالت پیش از اسلامی نقش‌مایه بهرام و آزاده در آثار هنری ایران سده‌های چهارم تا هشتم هجری قمری». پژوهش‌های ایران‌شناسی، ۲ (۲)، صص ۱-۱۶.
- ۶- آلن، ج. (۱۳۸۳). سفالگری اسلامی. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- ۷- بورکهارت، ت. (۱۳۶۵). هنر اسلامی. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.
- ۸- پاک‌باز، ر. (۱۳۷۹). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: نارستان.
- ۹- پیراوی ونک، م. (۱۳۹۰). «تحلیل معناشناختی واژه آیکون». متافیزیک، ۳ (۱۱-۱۲)، صص ۴۹-۵۸.
- ۱۰- حسینی، س. ه. (۱۳۹۱). «تحلیل نمونه‌هایی از نقوش زنان بر سفال دوران اسلامی». زن در فرهنگ و هنر، ۴ (۲)، صص ۶۳-۸۲.
- ۱۱- حسینی، م. و شریف‌کاظمی، خ. و محمدیان، ف. (۱۳۹۴). «مضامین ادبیات غنائی روی سفالینه‌های مینایی کاشان؛ بررسی موردی داستان بیژن و منیژه، بهرام و آزاده». پژوهش‌نامه کاشان، ۸ (۱۵)، صص ۱۲۲-۱۳۸.
- ۱۲- دادور، ا. و دالایی، آ. (۱۳۹۵). مبانی نظری هنرهای سنتی ایران در دوره اسلامی. تهران: مرکب سپید.

۱۳- ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۵). «یک داستان و چهار روایت. مقایسه داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه». پژوهش‌های ادبی، ۴ (۱۴)، صص ۳۱-۵۲.

۱۴- سعیدی سیرجانی، ع.ا. (۱۳۹۳). سیمای دو زن. تهران: بیکان.

۱۵- شوالیه، ژ. و گربان، آ. (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضایی. تهران: جیحون.

۱۶- عبدی، ن. (۱۳۹۰). نظریه‌ها و نقدهای ادبی هنری ۲، درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.

۱۷- فردوسی. (۱۹۶۰). شاهنامه. زیر نظر یوگنی ا. برتلس، عبدالحسین نوشین. مسکو: آکادمی علوم اتحاد شوروی.

۱۸- کاتوزیان، ع. (۱۳۷۳). «یک قصه بیش نیست حرف عشق». کیهان فرهنگی، ۱۰۹، صص ۸۲-۸۳.

۱۹- کشمیرشکن، ح. (۱۳۹۶). درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر. تهران: چشمه.

۲۰- محراب‌زاده، زهرا. (۱۳۹۴). مشک بر حریر. تهران: امیرکبیر.

۲۱- میراندابوروس، م. (۱۳۹۴). دایرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها. ترجمه معصومه انصاری و حبیب بشیریپور. تهران: سایان.

۲۲- نجف‌پور، ر. (۱۳۸۸). «مفاهیم عرفانی نقوش انسانی ظروف سفالین قرون ۷ و ۸ هجری قمری». کتاب ماه هنر. صص ۱۰۰-۱۰۹.

۲۳- نظامی گنجوی. (۱۳۶۳). خمسه نظامی. تصحیح وحید دستجردی. تهران: انتشارات علمی.

۲۴- یونگ، ک.گ. (۱۳۷۰). خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها. ترجمه پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.

25- Willette, J. (2013). *Erwin Panofsky and Iconography*. Part Three : Icon, Iconography and Iconology. Art History Unstuffed.

26- Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology*. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.

27- <https://www.metmuseum.org/> (Access date: 8 October 2020)

28- <https://www.vam.ac.uk/> (Access date: 8 October 2020)

29- <http://www.davidmus.dk/> (Access date: 8 October 2020)

The Function of Augmented Reality in Airport Terminals' Wayfinding Graphic Design

DOI: 10.22034/jivsa.2022.333857.1011 /Mohamad Darvishi¹//Hediyeh Najibozorg²

Abstract

Augmented Reality (AR) is a developing technology that has revolutionized the communication of users and data in various fields with a diverse range of applications. For its dynamic user interactivity, AR has been attended to in Environmental Graphic Design, especially in airport terminals. These terminals are comprehensively convoluted spaces representing a high range of facilities and services; therefore, implementing such technologies for understanding the environment and improving service quality for users and passengers is important. In this respect, the main objective is to explain the role of AR in Terminal Airports' Wayfinding Graphic Design.

This is a qualitative research and has a descriptive-analytical method. It introduces the airports where AR is applied, while analyzing AR functions in Gatwick in London and Copenhagen airports. The collected data is taken from published and written documents and online libraries. In some cases, the primary data stream is provided by directly corresponding with under-study airports' administrations. The results demonstrate expeditious and facilitated wayfinding rate, improved user perception of the space, better service delivery, reduced anxiety, and increased user interaction with the environment where AR could be applied.

Keywords: Augmented Reality, Environmental Graphic Design, Airport Terminals, Wayfinding, Interaction



Document Type:

Research Article

Received: 29.01.2022

Accepted: 14.06.2022

¹ Assistant Professor at Department of Graphic Design, Neyshabur University, Iran.

darvishi@neyshabur.ac.ir

² M.A in Graphic Design, Neyshabur University, Iran.

h.najibozorg@gmail.com

نقش واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی پایانه های فرودگاهی

DOI: 10.22034/jivsa.2022.333857.1011

دکتر محمد درویشی^۱ // هدیه ناجی بزرگ^۲

چکیده

واقعیت افزوده از جمله فناوری های عصر حاضر است که موجب تحوّل ارتباطات در حوزه های مختلف شده و کاربردهای متنوعی یافته است و استفاده از آن به سبب پویایی و امکان تعامل با مخاطب، در گرافیک دیزاین محیطی، به ویژه در پایانه های فرودگاهی مورد توجه قرار گرفته است. پایانه های فرودگاهی محیط های گسترده و پیچیده ای هستند که خدمات و امکانات متنوعی را به کاربران ارائه می دهند، بنابراین استفاده از چنین فناوری هایی جهت درک محیط و بهبود کیفیت ارائه و استفاده از خدمات در این مکان ها برای کاربران و مسافران حائز اهمیت است. در همین راستا، هدف آن است تا نقش واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی پایانه های فرودگاهی تبیین گردد. این پژوهش از نوع پژوهش های کیفی و روش پژوهش در آن توصیفی تحلیلی است؛ چراکه ضمن معرفی فرودگاه هایی که از این فناوری استفاده کرده اند، به تحلیل کارکردهای آن در نمونه های مورد پژوهش، فرودگاه های «گاتویک» لندن و «کپنهاگ» دانمارک پرداخته شده است. روش جمع آوری اطلاعات، اسنادی است که از منابع مکتوب و الکترونیکی و در برخی موارد در مکاتبه با فرودگاه های مورد مطالعه، فراهم شده است. نتایج حاصل نشان می دهد که استفاده از واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی فرودگاه ها سبب تسهیل و تسریع مسیریابی، خوانش بیشتر فضا، بهبود ارائه خدمات، کاهش اضطراب و تعامل بیشتر مسافران با محیط فرودگاه می شود.

کلید واژه ها: واقعیت افزوده، گرافیک دیزاین محیطی، پایانه های فرودگاهی، مسیریابی، تعامل.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۰/۱۱/۰۹

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۳/۲۴

darvishi@neyshabur.ac.ir

شماره: 09155200600

h.najibozorg@gmail.com

شماره: 09372929860

^۱ نویسنده مسئول

دکترای تخصصی، استادیار دانشگاه نیشابور

^۲ نویسنده همکار

کارشناس ارشد ارتباط تصویری دانشگاه نیشابور

۱. مقدمه

امروزه با پیشرفت‌های فناوری و ایجاد تحوّل در سبک زندگی، نحوه تعامل افراد با محیط دگرگون شده است. یکی از بسترهای نمود این دگرگونی، استفاده از فناوری‌های نوین در مسیریابی است و گرافیک دیزاین در این سیر تحوّل، می‌تواند کمک شایانی به درک و استفاده اصولی از آن‌ها را فراهم آورد. چراکه با دیزاین اطلاعات، امکان تعامل کاربر را با کالبد و فضاهای اطراف به‌منظور درک بهتر مکان فراهم می‌کند و با رویکرد اطلاع‌رسانی سبب تسهیل تعامل افراد با محیط می‌شود. این موضوع در محیطی چون فرودگاه، به‌عنوان مکانی که مورد استفاده طیف گسترده‌ای از مسافران از کشورهای مختلف است، اهمیت بیشتری می‌یابد. گستردگی پایانه‌های فرودگاهی، سالن‌های پرواز متعدّد، زیاد بودن تعداد مسافران، خدمات و امکانات گسترده فرودگاه‌ها، محدود بودن زمان حضور برای درک فضا و دسترسی به نقاط مشخصی در پیمایش مسیر و همچنین اضطراب مسافران جهت پیدا کردن مکان‌های موردنیاز، ضرورت و اهمیت گرافیک دیزاین مسیریابی در این محیط‌ها را بیشتر نشان می‌دهد. در چنین شرایط و محیط‌هایی، «واقعیت افزوده» به‌عنوان یک فناوری تعاملی، می‌تواند بخشی از این چالش‌ها را مرتفع نماید.

۲. پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، استفاده از فناوری واقعیت افزوده و پس از جهش تولید تلفن‌های همراه هوشمند، در طراحی محیطی به‌شدت مورد توجه قرار گرفته و پژوهش‌هایی در استفاده از این فناوری در مسیریابی صورت پذیرفته است. به‌عنوان مثال کیم^۱ و دیگران (۲۰۱۵) در پژوهش «به کارگیری واقعیت افزوده در مسیریابی تحت مطالعه تجربه کاربر و نیازهای محیط‌های پیچیده از لحاظ معماری»،

به بررسی واقعیت افزوده در قالب مسیریابی برای کاهش استرس و تغییر رفتار انسان در پیدا کردن مسیر موردنظر پرداخته است. جاد الزبّا^۲ (۲۰۱۹) در پژوهش خود با عنوان «استفاده از واقعیت افزوده به‌عنوان ابزاری برای مسیریابی و تعامل با هنر در موزه‌ها» با استناد به پیشرفت‌های انجام‌شده در واقعیت افزوده و توسعه نرم‌افزاری اپلیکیشن‌های تلفن همراه، خوانش فضای معماری و چالش‌های مسیریابی و فرایند طراحی و استناد به این فناوری در تعامل کاربر با محیط را بررسی کرده است که نتایج آن، سرعت، دقت و سهولت در مسیریابی و مشارکت کاربران در فرآیند پیدا کردن مسیر بوده است. دانسر^۳ و دیگران (۲۰۱۲) در پژوهشی با عنوان «بررسی کاربرد واقعیت افزوده برای مسیریابی محیط بیرون» با بررسی نمونه فعالیت‌های مختلف در خصوص استفاده از واقعیت افزوده در مسیریابی، به این نتیجه رسیده‌اند که بستر استفاده از محیط داخل و خارج یک ساختمان، در نحوه ارتباط کاربر با این فناوری، تفاوت‌هایی را ایجاد کرده است و برخلاف تأثیرات مثبتی که واقعیت افزوده در مسیریابی داخل ساختمان به جهت ارتباط بهتر با محیط به همراه داشته، این ارتباط برای محیط‌های شهری نتیجه عکس داشته است. استناد به این فناوری حتی تاراسم‌های خاص و ویژه در مناطق مختلف جهان مورد توجه قرار گرفته است. البقامی^۴ و دیگران (۲۰۱۸) در پژوهش «افزایش تجربه و امنیت زائر با مسیریابی مبتنی بر مکان و واقعیت افزوده»، به تجربه کاربران برای دریافت اطلاعات دقیق از مکان‌ها و اعمال مرتبط با مسجد الحرام پرداخته‌اند. در این پژوهش اشاره به تعداد بسیار زیاد افراد و تابلوهایی که در عبور و مرور از دسترسی بصری زائرین خارج می‌گردند و موجبات آشفتگی ایشان را فراهم می‌آورد، اشاره شده است. پیریدکا^۵ و دیگران (۲۰۱۶) در پژوهش خود با عنوان «مسیریابی بهینه‌شده برای پارک‌های باستانی توسط واقعیت افزوده» در قیاس با روش‌های

معمول، نظیر استفاده از نقشه و یا تابلوهای راهنما، نشان داده اند که واقعیت افزوده به واسطه ایجاد بستر تعامل مستقیم با کاربر، رفتار انسان با محیط را جهت بخشی کرده است.

در پژوهش هایی که مرور گردید، بارویکردهای از پیش تعریف شده در بستر نرم افزاری، بیشتر به مباحث فنی و چگونگی اجرای واقعیت افزوده و فرایند استفاده از این فناوری در مسیریابی پرداخته شده و از منظر «گرافیک دیزاین» مورد توجه قرار نگرفته اند. می توان گفت بستر فناوری واقعیت افزوده از پس پیشرفت های اخیر و در استفاده از ظرفیت های گرافیک دیزاین محیطی می تواند محملی برای طراحی تعاملی و ارتباط بیشتر مخاطب با محیط باشد. پژوهش حاضر با در نظر گرفتن این امر و مراتب پیاده سازی گرافیک دیزاین مسیریابی در رسانه واقعیت افزوده، جهت تعامل بیشتر کاربران و مسافران، تلاش دارد تا نقش واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی پایانه های فرودگاهی را مورد بررسی قرار دهد.

۲. روش پژوهش

این پژوهش که از نوع پژوهش های کیفی است، از منظر هدف کاربردی است، چراکه نتایج آن می تواند در استفاده از این فناوری در دیگر محیط های فرودگاهی مورد استفاده قرار گیرد. جهت نیل به اهداف، از روش توصیفی تحلیلی استفاده شده و گردآوری داده ها از مرور منابع کتابخانه ای و تحلیل گرافیک دیزاین مسیریابی تعاملی در فرودگاه هایی که از این فناوری استفاده کرده اند، صورت پذیرفته است. با توجه به محدود بودن منابع و پژوهش های این حوزه، تلاش شده است گردآوری بخشی از اطلاعات از طریق مکاتبه با فرودگاه هایی فراهم گردد که از فناوری واقعیت افزوده در اپلیکیشن مسیریابی خود استفاده کرده اند؛ بنابراین در بررسی و شناخت فضاهای فرودگاهی

به عنوان بستر پیاده سازی فناوری واقعیت افزوده در مسیریابی پایانه های فرودگاهی، فرودگاه های گاتویک لندن و کپنهاگ^۶ دانمارک، به عنوان اولین فرودگاه هایی که از این فناوری استفاده کرده اند، مورد مطالعه قرار گرفتند. در ادامه، به تحلیل و مقایسه استفاده از فناوری واقعیت افزوده در دیزاین مسیریابی نسبت به گرافیک ایستا پرداخته شده تا نقش و اهمیت واقعیت افزوده بهتر نمایانده شود.

۴. گرافیک دیزاین مسیریابی

بیشترین دریافت انسان از محیط، وابسته به درک بصری است و گرافیک دیزاین محیطی با بصری سازی اطلاعات، تعامل انسان با محیط را بیشتر می کند. علاوه بر تسهیل تعامل با محیط، «جنبه های بصری راه یابی را با استفاده از دیزاین اطلاعات برای تبادل هویت برند یا برای شکل دهی حسی از مکان فراهم می آورد» (صالحی، ۱۳۹۴، ص. ۱۰). همچنین در هویت بخشیدن به محیط های شهری و خوانا کردن آن ها بسیار مؤثر است و ابزاری مطمئن برای طراحی شهری محسوب می شود (افشار مهاجر، ۱۳۸۸، ص. ۶۲). امروزه شهرهای جهان مملو از علائم، نشانه ها و عناصر آموزش دهنده و اطلاع رسان است که این موارد از عوامل ایجاد نظم و ابزار توسعه اقتصادی محسوب می شوند. شهرهای مهم جهان در زمینه تجارت و گردشگری با یکدیگر رقابت می کنند و پیوسته در حال یافتن روش ها و نشانه هایی جذاب تر و گویاتر برای راهنمایی و جلب توجه بازدیدکنندگان هستند (اسدالهی، ۱۳۹۵، ص. ۹). یکی از نمونه تلاش های بارز در این زمینه، طراحی ویژه فرودگاه و ارائه تنوع خدمات و امکانات پذیرایی، تفریح و سرگرمی در آن ها است. به دلایل فرهنگی و اقتصادی، امروزه فرودگاه ها در بازنمایی بخشی از هویت شهرها بسیار مورد توجه هستند. علاوه بر طراحی ویژه فرودگاه، گرافیک دیزاین

محیطی چنین محیط‌هایی از پیش‌روترین نمونه‌های گرافیک دیزاین محیطی هستند که غالباً در بُعد مسیریابی بیشتر بروز و ظهور پیدا می‌کند.

«مسیریابی» واژه‌ای عمومی است که اغلب در ادبیات امروز مورد استفاده قرار می‌گیرد تا فرایندهای ادراکی، شناختی و رفتاری در دستیابی به مقصد را دربرگیرد. واژه مسیریابی را برای اولین بار کوین لینچ^۸ در ۱۹۶۰ در کتاب خود به نام تصویر شهر^۹ استفاده کرد. لینچ توضیح می‌دهد که مسیریابی مربوط به روند شکل‌گیری تصویر ذهنی از محیط اطراف فرد بر اساس احساس و خاطره اوست. مسافری مسیر خود را به واسطه حس درونی می‌یابد ولی اگر به صورت فیزیکی مسیر خود را گم کنند دچار سردرگمی و احساس ضعف در تصمیم‌گیری خواهند شد (Gibson, 2009, p. 14).

مسیریابی سطح بالاتری از درک محیط است و شامل درک مکان فعلی شخص، برنامه‌ریزی مسیر برای رسیدن به مکان دیگر و به‌روزرسانی نقشه ذهنی از محیط می‌شود. آگاهی در مورد یک مکان مربوط به درک و بررسی محیط ناشناخته و مصنوعات آن است. مسیریابی و آگاهی از اطلاعات یک مکان، نیاز به تجسم فضایی و ساختار آن در یک نقشه ذهنی دارد. تجسم فضایی را می‌توان از منابع مختلف به دست آورد. منابع دریافت اطلاعات، شامل منابع اولیه و ثانویه هستند. محیط، بهترین منبع اولیه برای دریافت اطلاعات است و انسان‌ها به‌طور مداوم از مشاهدات خود در محیط، اطلاعات مکانی را استخراج می‌کنند. همه منابع دیگر مانند نقشه‌ها، علائم محیطی، تصاویر و غیره منابع ثانویه می‌باشند (Schmalstieg & Höllerer, 2016, p. 346). سیستم‌های مسیریابی با این عناصر تصویری نمادین در مکان‌های مختلف مانند ادارات، مراکز گردشگری، تفریحی، تجاری و غیره با گستره وسیعی از جامعه در سطوح مختلف اجتماعی در ارتباط است و با

نظم بخشیدن و بیان آسان، موجب سهولت در پیدا کردن موقعیت شده و مانع از سردرگمی در محیط می‌شود. گرافیک دیزاین مسیریابی به‌عنوان بخشی از گرافیک دیزاین محیطی، مجموعه‌ای از عناصر تصویری نمادین و اطلاعات را متناسب با مکان و محیط شهری، طراحی و برنامه‌ریزی می‌کند و به‌طور معمول در قالب یک فرایند طراحی یکپارچه از علائم که به شکل بصری و به صورت طراحی هماهنگ با دیگر المان‌ها در یک محیط است، شناخته می‌شود. عناصر گرافیک محیطی با ایجاد یک تصویر غالب از محیط، نقش ایجاد یک سیستم هویت دهنده به مکان را دارند و تابلوها به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر گرافیک محیطی، می‌توانند با ایجاد هویت و حس مکان منحصر به فرد، نقش خواناسازی مکان را داشته باشند و از این طریق، تصویری ذهنی، به‌عنوان عنصر معرفی محیط ایجاد کنند (Calori & Vanden-Eynden, 2015, p. 6).

۵. واقعیت افزوده

عبارت واقعیت افزوده^۱ یک اصطلاح کلی است که در انواع فناوری‌های با قابلیت نمایش، استفاده می‌شود و قادر به پوشش یا ترکیب اطلاعات متنی، نمادین یا گرافیکی با دنیای واقعی است. در واقع، نوعی فناوری است که در آن، دنیای واقعی و اطلاعات مجازی در یک صفحه نمایش رایانه ای باهم ادغام می‌شوند (Aukstakalnis, 2017, p. 2). واقعیت افزوده، مانند سایر رابط‌های گرافیکی، این امکان را می‌دهد که اطلاعات قابل استفاده را در زمان و مکان معین مشاهده کرد. واقعیت افزوده به‌تنهایی یک فناوری نیست، بلکه ترکیبی از چند فناوری است که باهم کار می‌کنند تا اطلاعات دیجیتالی را به مسیر ادراک بصری از محیط، اضافه کنند (Schmalstieg & Höllerer, 2016, p. 3). بنابراین واقعیت افزوده یک رسانه تعاملی است که کاربر در ارتباط با آن تجربه جدیدی از اطلاعاتی که ارائه می‌شود، کسب

می‌کند. این فناوری می‌تواند بخشهای مختلف یک برنامه، را پشتیبانی کند و می‌توان از آن در آموزش، سرگرمی مسیریابی، پزشکی و موارد دیگر استفاده کرد (Craig, 2013, p. 2).

یکی از مسائل مهم در واقعیت افزوده، بررسی تعاملات کاربر با سیستم است. کوچک‌ترین فعل انجام‌یافته توسط کاربر در یک تجربه واقعیت افزوده، به این شکل که اگر کاربر بخشی از صفحه دیجیتال طراحی شده را لمس کند و سیستم به این حرکت وی واکنش نشان دهد، به‌عنوان تعامل^{۱۱} شناخته می‌شود. با توجه به موجودیت یافتن واقعیت افزوده در بستر دنیای واقعی، تعاملات نیز می‌تواند متأثر از محیط و فضای فیزیکی تعریف شود. واقعیت افزوده با ارتباط مستقیم واقعیت عینی و اطلاعات مجازی، درباره آن واقعیت، کیفیت منحصر به فردی را ایجاد می‌کند و جهان در آن به رابط کاربری تبدیل می‌شود. تلفن‌های همراه هوشمند و سایر دستگاه‌های دارای نمایشگر، مانند خدمات موقعیت مکانی جهانی (GPS) و اسکن بارکدها برای شناسایی محصولات مختلف، امکان دسترسی به اطلاعات وسیع در هر زمان و مکان را دارند. کاربرد واقعیت افزوده نوید پیوندهای مستقیم خودکار و عملی بین دنیای فیزیکی و اطلاعات الکترونیکی را می‌دهد و نقطه عطفی در تعامل انسان و رایانه به شمار می‌رود (Schmalstieg & Höllerer, 2016 b, p. 2). یک سیستم کامل واقعیت افزوده، یک سیستم کامل واقعیت افزوده، که در آن از چرخه بازخورد کاربر و سیستم رایانه استفاده می‌شود، حداقل به سه مؤلفه ردیابی، ثبت و تجسم نیاز دارد؛ چراکه ابتدا کاربر صفحه نمایش را کنترل و موقعیت را مشخص می‌کند. سپس سیستم، موقعیت کاربر را ردیابی و آن را با محتوای مجازی الصاق و ثبت می‌کند و نهایتاً تجسم و تصویری از اطلاعات و واقعیت افزوده شده به محیط را ارائه می‌دهد. تصویر (۱) مدل فضایی تولید محتوی در

واقعیت افزوده را نشان می‌دهد. مدل دنیای واقعی تولید محتوا، موقعیت مکانی کاربر را در دنیای واقعی تعیین می‌کند که به شکل تصویر برگرفته شده از محیط واقعی است و محتوای مجازی به‌عنوان اطلاعات افزوده شده به محیط، مورداستفاده قرار می‌گیرد (Schmalstieg & Höllerer, 2016, p. 4 & Azuma, 1997, p. 356).

اطلاعات دیجیتالی این سیستم می‌تواند اطلاعات شبیه سازی گرافیکی باشد و یا نسخه‌هایی از اطلاعات دنیای واقعی باشند که به‌صورت دیجیتالی نمایش داده می‌شوند. همچنین این اطلاعات می‌تواند مانند یک عکس دیجیتالی، مدل گرافیکی دیجیتال سه‌بعدی و یا ضبط دیجیتالی صدا، ثابت باشند؛ یا با برداشت زنده از طریق حس‌گرها و منابعی که اطلاعات را به‌طور زنده و در لحظه دریافت می‌کنند، پویا باشند و هیچ محدودیتی در رابطه با ارائه اطلاعات وجود ندارد (Peddie, 2017: 20).

در واقعیت افزوده کاربر فعالیت‌هایی را می‌تواند انجام دهد که توسعه‌دهنده اپلیکیشن در اختیارش گذاشته است. حالات مختلفی در خصوص این تعامل با محیط قابل انجام است. این فعالیت‌ها می‌تواند به همان شکل که در دنیای واقعی انجام می‌شود در دنیای مجازی نیز به انجام برسد و یا حتی اپلیکیشن مرتبط می‌تواند خارج از قوانین دنیای واقعی عمل کند. تمام این حالات بسته به نگاهی است که توسعه‌دهنده اپلیکیشن واقعیت افزوده، تعامل میان شیء و کاربر را تعریف می‌کند (Craig, 2013, p. 185). عمده تعاملاتی که در جریان واقعیت افزوده شکل می‌گیرد به‌صورت بصری و در سطح کاربر رخ می‌دهد، البته این شرایط فعلی در خصوص این فناوری است. در حال، با استفاده از یک «وب‌کم»^{۱۲} یا تلفن هوشمند برای دسترسی به لایه‌های دیجیتالی در واقعیت افزوده، اغلب یک شخص در ارتباط میان سیستم و لایه‌های معرفی شده حضور دارد (Kipper & Rampolla, 2013, p. 46).

محیطی که امروزه بخشی از عوامل ارتباط و درک محیط است، شامل چهار اصل می شود: «ارتباط ذهنی»^{۱۳} که تفکر درباره اثر، استدلال آن، حل مسئله و درک آن را در مخاطب ایجاد می کند. «ارتباط فیزیکی»^{۱۴}؛ ارتباط فیزیکی اثر با مخاطب سبب تقویت عوامل حسی و افزایش تأثیر محیط بر مخاطب است. «ارتباط عاطفی»^{۱۵}؛ برقراری ارتباط عاطفی مثبت با مکان و تقویت حس مکان را شامل می شود. «ارتباط معنوی»^{۱۶}؛ ارتباط با ایده های نو، تقویت تفکر خلاقانه و ارتقاء سطح بصری در مخاطب را دربرمی گیرد (www.rsmdesign.com). توجه به این اصول در گرافیک توجه به این اصول در گرافیک دیزاین مسیریابی، نیاز مخاطب به ارتباط با محیط پیرامون را پوشش داده و بر تجربه و حافظه کلی مخاطب از مکان تأثیر می گذارد. طراحان با استفاده و مشاوره از تخصص های روان شناسی، آمار، جامعه شناسی و دیگر حوزه ها تلاش می کنند آثاری خلق کنند که متناسب با روحیه فردی و اجتماعی مخاطبانشان باشد و به بهترین نحو با آنها تعامل داشته باشد.

مسیریابی در واقعیت افزوده می تواند به همان روشی انجام شود که در دنیای واقعی صورت می گیرد، اما حجم اطلاعاتی که در واقعیت افزوده برای کمک به مسیریابی می توان ارائه داد در دنیای واقعی امکان پذیر نیست. این موارد شامل استفاده ساده از نشانه ها و فتاوری هایی نظیر برنامه های کاربردی سیستم موقعیت یابی جهانی^{۱۷} است که به مخاطب در پیدا کردن مسیر کمک می کنند. یکی از عناصر اصلی نرم افزارهای واقعیت افزوده، اطلاع از موقعیت دقیق کاربر است و افزودن مسیریابی به یک برنامه واقعیت افزوده، یکی دیگر از کاربردهای این فتاوری است (Craig, 2013, p. 199). فتاوری سیستم موقعیت یاب جهانی که موقعیت جغرافیایی کاربر را نشان می دهد، در حال حاضر بیشتر در فضاهای روباز



تصویر ۱. مدل فضایی واقعیت افزوده

(Schmalstieg & Höllerer, 2016, p. 4)

۶. مسیریابی در استفاده از فتاوری واقعیت افزوده

تعامل مخاطب با محیط از نکات مهمی است که در مسیریابی، به ویژه در طراحی مسیریابی تعاملی با فتاوری واقعیت افزوده مورد توجه است. طراحی تعاملی، لزوماً، طراحی چندرسانه ای یا طراحی رابط کاربری گرافیکی نیست و حتی لازم نیست که تمرکز اصلی آن روی فتاوری پیشرفته باشد. طراحی تعاملی، ایجاد ارتباط و گفتگوی بین شخص و محصول و یا سیستم و خدمات آن است که از حوزه های روان شناسی، گرافیک و طراحی وام می گیرد تا به بهترین صورت ممکن با مخاطب ارتباط برقرار کند (Kolko, 2010, p. 12). طراح گرافیک با استفاده از واقعیت افزوده، به عنوان یک رسانه تعاملی برای جلب نظر مخاطب، عناصر، فرم و فضا را به روش غیر معمول ترکیب می کند. این فرایند نیازمند دانش تعامل در رسانه های مختلف است.

ارتباط با محیط و درک محیط بر اساس دانش و اطلاعاتی است که مخاطب در مواجهه با فضاها و عملکرد آنها دارد که از نتایج تماس انسان با محیط است و باعث می شود مخاطب احساسات و عواطف روانی خود مانند حس هویت، غرور، شادی، تنفر و غیره را با محیط برقرار کند. مخاطبان از نظر جمعیتی و روان شناسی متنوع هستند، اما تجربه حس مکان در انسان ها یکسان است. بر این اساس، ارتباط مخاطب با آثار گرافیک



تصویر ۲. کاربرد واقعیت افزوده در ادراک توسعه یافته از محیط واقعی

(medium.com: 2019)

۷. ظرفیت های استفاده از واقعیت افزوده در گرافیک

دیزاین مسیریابی

برای استفاده از واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی باید عوامل زیادی در نظر گرفته شود. از مهم ترین این عوامل، طراحی مسیر، طراحی ایمن ها و عناصر گرافیکی، تعیین کارکرد آن ها در محیط و همچنین نحوه تعامل با مخاطب هستند. در نرم افزارهای موجود مسیریابی با قابلیت واقعیت افزوده، غالباً نقشه های تعاملی و علائم واقعیت افزوده در هم پوشانی با یکدیگر طراحی شده اند. به این صورت که کاربر ابتدا و انتهای مسیر را در نقشه های تعاملی مشخص کرده و در طول مسیر با علائم هدایت بصری و اطلاعات محیطی، به مکان مورد نظر می رسد. هر کاربر بسته به نیاز خود می تواند از مسیریابی شخصی سازی شده استفاده کند.

در مسیریابی، عناصر گرافیک دیزاین محیطی می توانند تأثیر به سزایی در خوانش محیط داشته باشند. هرچه خوانایی یک فضا توسط این عناصر افزایش یابد، ارتباط با محیط عمیق تر می گردد. روش های مسیریابی با استفاده از ایمن های فیزیکی و ایستا، قابل اعتنا ترین در این راستا هستند. این عناصر که در محل نصب می شوند، غالباً، فاقد متن یا دارای متون کوتاه هستند و به اختصار بیان می شوند. با پیشرفت فناوری در گرافیک

قابل استفاده است، بنابراین برنامه های مسیریابی مناسب برای حرکت در محیط های بیرونی است، اما تحولات تلفن های همراه و فناوری «وای فای»^{۱۸} امکان استفاده از واقعیت افزوده را برای محیط های داخلی نیز فراهم می کند. همچنین در حوزه گرافیک محیطی، برنامه های ویژه تلفن همراه، اطلاعات تفسیری جامعی را برای بازدیدکنندگان از مکان های عمومی ارائه می دهند (Calori & Vanden-Eynden, 2015, p. 19).

اگرچه به نظر می رسد مسیریابی و یافتن راه در واقعیت افزوده نسبتاً ساده است، اما در واقع از پیچیده ترین مباحث در این زمینه است. قسمت هایی که باید به دقت بررسی شوند شامل طراحی رابط مسیریابی، مطالعات شناخت فضا و مقایسه با یافته های دنیای واقعی، عوامل انسانی و موارد دیگر است (Aukstakalnis, 2017, p. 22). نرم افزارهای مسیریابی به کمک واقعیت افزوده می توانند از مسیریابی اکتشافی و هدایت گرا پشتیبانی کنند. حاشیه نویسی اطلاعات مکان یا جسم مورد نظر که در محیط نرم افزار روی دنیای واقعی قرار می گیرد، اطلاعات مربوط به ساختمان ها یا خیابان های اطراف را ارائه می دهد. این اطلاعات به درک کاربر از محیط کمک می کند. نمونه دیگر از هدایت مسیریابی پیکان یا علامت مسیری است که در خیابان قرار گرفته تا کاربر را در مورد مسیر بعدی مطلع کند (تصویر ۲). در این حالت واقعیت افزوده با تعبیه صریح دستورالعمل ها در محیط فیزیکی به صورت مجازی، از کاربر پشتیبانی می کند (Grasset et al., 2011, p. 389).

دیزاین محیطی، پویایی عناصر و اِلمان‌ها بیشتر مورد توجه قرار گرفته و در این مسیر، استفاده از فتاوری واقعیت افزوده جهش‌های بزرگی را رقم زده است؛ چراکه این فتاوری دارای امکان حرکت سه بُعدی مجازی و تعامل است که از مهم‌ترین عواملی است که بر موفقیت‌های ارتباط تصویری یا پیامی در محیط می‌افزاید.

نمایش عناصر و اِلمان‌ها در اپلیکیشن‌هایی با قابلیت واقعیت افزوده به صورت دو بُعدی، سه بُعدی و یا ابعاد بیشتر طراحی می‌شوند، اما در همه موارد، به صورت سه بُعدی در محیط اپلیکیشن دیده می‌شوند. واقعیت افزوده به عنوان یکی از فتاوری‌های نوظهور عصر حاضر، توانایی ترکیب تجربه فیزیکی مسیریابی و تجربه دیجیتال آن را دارد. استفاده از «جی پی اس» در واقعیت افزوده برای مسیریابی، پیچیده‌ترین حالت استفاده از واقعیت افزوده است (Lichy, 2018, p. 145). با کمک این رسانه می‌توان فضای مجازی و حقیقی را ادغام کرد. این امر سبب تجربه متفاوت از درک محیط حقیقی توسط کاربر می‌شود.

در طراحی اِلمان‌ها و تابلوهای مسیریابی ایستا، تمرکز طراح بر طراحی عناصر گرافیکی، نشانه‌ها، علائم بصری، فرم ویژه و اطلاعات تابلوها برای ارائه اطلاعات بیشتر در محیط است. عناصر و اِلمان‌های مسیریابی در واقعیت افزوده، اشکال متحرک یا ثابت، همراه نشانه‌هایی هستند که به صورت شناور در محیط واقعی توسط کاربر دیده می‌شوند. طراح، باید علاوه بر طراحی عناصر گرافیکی به مؤلفه‌های صدا و حرکت عناصر نیز توجه کند. این مؤلفه‌ها تأثیرگذاری محیط را بیشتر می‌کنند؛ چراکه توضیحات کامل‌تری برای اطلاعات مسیر و مکان هدف در مقایسه مسیریابی با علائم ایستا و ساکن در محیط ارائه می‌کنند.

رنگ استفاده شده در اِلمان‌ها و تابلوهای محیطی

ایستا با توجه به نوع متریالی که طراح در نظر گرفته است، متفاوت است. برای مثال اگر با دستگاه‌های چاپ صورت گیرد، سیستم رنگی «CMYK»^{۱۹} است و در این نوع چاپ نوع متریال در نتیجه کار تأثیرگذار است. رنگ استفاده شده در نرم‌افزارهای راه‌یابی، سیستم رنگی «RGB»^{۲۰} است. در سیستم عامل تلفن‌های همراه، گداهای رنگی کمی متفاوت است و طراح باید این نکته را در نظر بگیرد. در طراحی برخی نمونه‌های سه بُعدی با توجه به محیط طراحی و متریال‌های انتخابی از گداهای رنگی خاص در نرم افزارهای طراحی استفاده می‌شود.

اِلمان‌ها و عناصر طراحی شده مسیریابی هنگامی که به صورت تابلو در محیط نصب می‌شوند تا زمان تعویض آن‌ها با طرح‌ها و تابلوهای جدید، قابل تغییر نیستند. این تابلوها و علائم، غالباً، به ندرت و در فواصل زمانی طولانی تعویض می‌شوند، طراحی این اِلمان‌ها و عناصر باید به طور دقیق انجام شود و طراح باید عوامل و مؤلفه‌های زیادی را برای طراحی این نوع از گرافیک دیزاین مسیریابی در نظر داشته باشد. عناصر طراحی شده مسیریابی در اپلیکیشن، با به روزرسانی نرم‌افزار، قابل تغییر است. طراح گرافیک دیزاین محیطی با قابلیت واقعیت افزوده می‌تواند با توجه به نوع دیزاین در مناسبت‌ها و تغییرات محیط، در عناصر و اِلمان‌های راهنمای محیط، به راحتی تغییرات را اعمال نماید.

اندازه اِلمان‌ها در نمونه‌های ایستا بر اساس استاندارد‌های تعریف شده و با در نظر گرفتن فاصله از مخاطب و دیده شدن بهتر در محیط تعیین می‌شود. دیده شدن این اِلمان‌ها در نرم‌افزارهای واقعیت افزوده وابسته به کیفیت تصویر و اندازه صفحه نمایش تلفن همراه کاربر است. اندازه اِلمان‌ها، غالباً، با توجه به مقیاس دیده شدن آن‌ها در محیط واقعی، در صفحه تلفن همراه برحسب «پیکسل» طراحی می‌شوند. هزینه در اِلمان‌ها

و تابلوهای راهنمای ایستای شامل هزینه طراحی، ساخت و نصب است. در برخی از ایستای ها بسته به نوع متریال هزینه تعمیر و نگهداری آن نیز افزوده می شود؛ اما در واقعیت افزوده، صرفاً، هزینه طراحی و توسعه اپلیکیشن است.

در جدول (۱) مقایسه گرافیک دیزاین مسیریابی در واقعیت افزوده و تابلوها و نشانه های ایستای بامعیارهای عناصر طراحی، انعطاف پذیری در طراحی، رنگ، اندازه ایستای ها در محیط و هزینه برای بررسی تفاوت ها و قابلیت های هر دو مورد صورت گرفته است.

جدول ۱. مقایسه گرافیک دیزاین مسیریابی در تابلوها و نشانه های ایستای و در فناوری واقعیت افزوده

| عناصر مورد مقایسه | تابلوها و نشانه های ایستای در مسیریابی | واقعیت افزوده در مسیریابی |
|-------------------|--|--|
| ۱ | عناصر طراحی شامل نشانه ها، علائم بصری، تابلوها و اطلاعات نوشتاری است. | عناصر طراحی علاوه بر نشانه ها، علائم بصری، تابلوها و اطلاعات نوشتاری شامل طراحی رابط کاربری ^۱ ، طراحی تجربه کاربری ^۲ و استفاده از مؤلفه های حرکت و صدا است. |
| ۲ | تا زمان تعویض آن ها با طرح ها و تابلوهای جدید قابل تغییر نیستند. این تابلوها و علائم غالباً به ندرت و در فواصل زمانی طولانی تعویض می شوند. | عناصر طراحی شده مسیریابی در اپلیکیشن با هر به روزرسانی نرم افزار قابل تغییر است. با توجه به نوع دیزاین در مناسبت ها و تغییرات محیط در عناصر و ایستای های راهنمای محیط، قابل تغییرند. |
| ۳ | با توجه به نوع متریال سازه اطلاعاتی و تکنیک انتقال تصویر بر آن، بسیار متنوع و متفاوت است. | رنگ استفاده شده در این نوع نرم افزارها سیستم رنگی (RGB) است. |
| ۴ | اندازه تابلوها و عناصر بر اساس استانداردهای تعریف شده بین المللی است. | با توجه به دیده شدن این ایستای ها در صفحه تلفن همراه برحسب پیکسل طراحی می شوند. |
| ۵ | هزینه ها شامل هزینه های طراحی، ساخت، نصب و نگهداری تابلوهاست. | هزینه ها صرفاً شامل طراحی و توسعه اپلیکیشن است. |

با توجه به مقایسه صورت گرفته در جدول (۱) استفاده از واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی می تواند دامنه فعالیت در ترکیب فضاها سه بُعدی و دیجیتالی را گسترده تر کند. واقعیت افزوده با قابلیت انعطاف پذیری در عناصر و المان های محیطی، باعث یکپارچگی بیشتر محیط با تغییر فضاها و مناسبت های مختلف خواهد شد. همچنین این رسانه با قابلیت استفاده از صدا و حرکت، موجب جذابیت محیط و سهولت در فرآیند مسیریابی در مقایسه و در تکمیل مسیریابی با تابلوها و نشانه های ایستا می شود.

فناوری های پیشرفته مانند واقعیت افزوده، مسیر طراحی تعاملی و تعامل با مخاطب را هموار و سطح تعامل را بسیار گسترش داده و روش های بسیاری در راستای افزایش تعامل کاربر و محیط تعریف کرده اند. در مسیریابی با استفاده از عناصر و المان های ایستا، ارتباط با محیط، غالباً، با مشاهده صورت می گیرد و سطح تعامل به صورت بصری است. به این صورت که کاربر با دیدن المان ها و تصاویر ارتباط بصری برقرار کرده و اطلاعات را دریافت کرده، تعیین مسیر نموده و به حرکت خود ادامه می دهد؛ اما در مسیریابی به کمک فناوری واقعیت افزوده، امکان ارتباط مخاطب با محیط به واسطه استفاده از تصویر، صدا و ارتباط از طریق لمس مجازی عناصر، بسیار گسترده است و این امکان را به طراح و توسعه دهنده نرم افزار می دهد که سطح تعامل را به طور نامحدود گسترش دهد. سطح تعامل بسته به انتخاب توسعه دهنده نرم افزار و طراح می تواند متفاوت باشد به صورتی که حتی می تواند تمام حواس کاربر را درگیر کند.

در طراحی المان های مسیریابی در محیط، طراح گرافیک با در نظر گرفتن مؤلفه های محیط، درک فضای واقعی، المان ها و عناصر مسیریابی را با زبان بصری که شامل خط، سطح و رنگ است، طراحی می کند تا مخاطب بتواند با

دیدن المان های بصری اطلاعات را دریافت کند. در طراحی المان های مسیریابی با استفاده از فناوری واقعیت افزوده، طراح گرافیک علاوه بر درک فضا و محیط واقعی و عواملی که در طراحی المان های واقعی محیط مهم هستند، باید بُعد و عمق را برای تشخیص فاصله، تطبیق فضای فیزیکی و مجازی، عملکرد فناوری های دیجیتال، طراحی رابط کاربری، طراحی تجربه کاربری و دیگر عوامل را در نظر بگیرد. طراح گرافیک با آگاهی از این موارد و طراحی مدل تعامل کاربر با فناوری دیجیتالی با استفاده از تصویر، صدا و لمس مجازی عناصر، این فرایند را طوری برنامه ریزی و طراحی می کند تا کاربر به بهترین وجه ممکن با آن ارتباط برقرار کند. جدول (۲) تفاوت تعامل در گرافیک دیزاین مسیریابی توسط تابلوها و نشانه های ایستا و مسیریابی با استفاده از واقعیت افزوده و با معیارهای ارتباط با مخاطب، سطح تعامل و عوامل تعامل در دیزاین را نشان می دهد.

با توجه به مقایسه تعامل در گرافیک دیزاین مسیریابی ایستا در محیط و گرافیک دیزاین مسیریابی با واقعیت افزوده در جدول (۲)، مشخص گردید که استفاده از واقعیت افزوده با توجه به نحوه ارتباط با مخاطب و افزایش سطح تعامل، موجب پویایی رابطه کاربر و محیط می شود. به سبب توانایی انتقال حجم بالای اطلاعات محیط توسط واقعیت افزوده و با توجه به امکاناتی که اپلیکیشن در اختیار می گذارد، کاربر می تواند از مسیر و امکانات ویژه محیط به طور کامل مطلع شود.

| معیار | تابلوها و نشانه های ایستا در مسیریابی | المان ها و عناصر واقعیت افزوده در مسیریابی |
|-------|---|---|
| ۱ | ارتباط با مخاطب صرفاً در استفاده از تصویر و نوشتار و علائم گرافیکی نصب شده در محیط است. | ارتباط با مخاطب علاوه در استفاده از تصویر و نوشتار و علائم گرافیکی شامل استفاده از ظرفیت های صدا، حرکت و لمس مجازی عناصر است. |
| ۲ | سطح تعامل غالباً به شکل مشاهده بصری است. | سطح تعامل نامحدود است و وابسته به انتخاب توسعه دهنده نرم افزار و طراح می تواند متفاوت باشد و حواس مختلف کاربر را درگیر کند. |
| ۳ | مؤلفه های دیزاین شامل طراحی المان ها و عناصر بصری و نوشتاری در استفاده از سطح، رنگ، خط و دیگر علائم گرافیکی شبیه علائم گرافیکی در تابلوهای ایستا خواهد بود. علاوه بر آن، امکان طراحی مدل تعامل (استفاده از تصویر، صدا، لمس و...) در نمایش بهتر سه بُعدی و نمایش عمق و همچنین تطبیق فضای فیزیکی و واقعی با فضای واقعیت افزوده خواهد بود که در ارتباط با نحوه عملکرد فناوری و طراحی رابط کاربری، طراحی تجربه کاربری متفاوتی برای مخاطب فراهم می آورد. | مؤلفه های دیزاین شامل طراحی المان ها و عناصر بصری و نوشتاری در استفاده از سطح، رنگ، خط و دیگر علائم گرافیکی است. |

۸. استفاده از واقعیت افزوده در مسیریابی پایانه های

فرودگاهی

پایانه های فرودگاهی همچون باند ها و سطوح پروازی و محل توقف هواپیما ها، از اساسی ترین عناصر تشکیل دهنده فرودگاه ها به شمار می روند. فرودگاه، اساساً، محل و مسیر تردد و پردازش انجام سفر هوایی بوده و فعالیت های متعدد و متنوعی اعم از کنترل، بازرسی ها و ارائه خدمات مختلف در آن انجام می شود. وظیفه اصلی پایانه های فرودگاهی ارائه تسهیلات مناسب برای انتقال مسافران از طریق حمل و نقل هوایی است، بنابراین نیاز به فراهم کردن کلیه امکانات لازم برای این کار و پردازش اطلاعات مورد نیاز شرکت های هواپیمایی است (Kazda & Caves, 2015, p. 243). فرایند برنامه ریزی پایانه مسافری

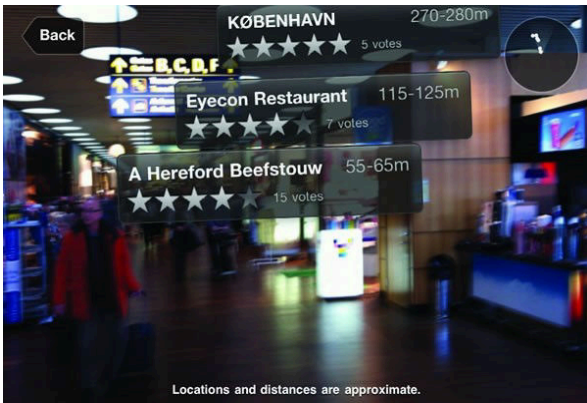
فرودگاهی باید ملاحظات ایمنی، عملیاتی، تجاری و اقتصادی را مورد توجه قرار دهد و همچنین به منافع و آرمان های منطقه و صنعت هواپیمایی نیز توجه داشته باشد. فرودگاه ها مکان هایی با امکانات فوق العاده پیچیده ای هستند، شاید یکی از پیچیده ترین اشکال توسعه که توسط انسان طراحی شده است. با این وجود مسافران نباید معرض این پیچیدگی قرار گیرند و تجربه آن ها از فرودگاه باید در نهایت سادگی و آرامش باشد (Edwards, 2005, p. 73). با توجه به این موضوع، فرودگاه ها به سمت تمرکز بر مهمان نوازی، کارایی بیشتر و شخصی سازی محیط برای مسافران حرکت می کنند. بر این اساس، مدت زمانی که کاربر در فرودگاه است اهمیت ویژه ای پیدا می کند و استفاده از فناوری های جدید می تواند تجربه حضور

مسافر در فرودگاه را بهبود بخشد. بیشتر مردم، پیدا کردن مسیر را فعالیت پُرتنش تلقی می‌کنند. حتی در خصوص موارد ساده که باعث سردرگمی و تأخیر در رسیدن به مقصد می‌شود. تأخیر، می‌تواند در شرایط اضطراری عواقب کم‌وبیش جدی داشته باشد. پایانه‌ها و فرودگاه‌ها به دلیل وسعت زیاد، می‌توانند یکی از موارد مهم در ایجاد تنش در مسیریابی باشند؛ بنابراین یکی از اهداف اصلی هر مجموعه پایانه فرودگاهی، راهنمایی و جا به جایی مسافران و وسایل نقلیه به روشی ساده و سریع است تا از میزان این تنش‌ها بکاهد. با توجه به محدودیت و فوریت زمانی که بیشتر مسافران در فرودگاه‌ها تجربه می‌کنند، برای ارائه مسیرهای کارآمد و قابل فهم، باید از علائم بصری استفاده کرد. یک برنامه مسیریابی موقّق، علائم و پیام‌هایی را ارائه می‌دهد که برای اکثر کاربران قابل درک است. این پیام‌ها به چند دسته اصلی تقسیم می‌شوند که شامل جهت‌ها، اطلاع‌رسانی، نظارتی، تبلیغات و شناسایی هستند (Landrum & Brown, 2010, p.166). واقعیت افزوده یکی از فناوری‌هایی است که در این شرایط می‌تواند موجب تسهیل رفت‌وآمد و افزایش سطح خدمات برای کاربران در پایانه‌های فرودگاهی شود. مسیریابی واقعیت افزوده اطلاعات سفارشی شده را در لحظه به کاربران ارائه می‌دهد. سفارشی‌سازی اطلاعات می‌تواند در قالب اطلاعات پرواز، شرایط آب‌وهوایی مقصد، زبان ثانویه و غیره باشند.

فرودگاه‌هایی که از فناوری واقعیت افزوده استفاده کرده‌اند فرودگاه کپنهاگ دانمارک، گاتویک لندن و چانگی^{۲۳} سنگاپور هستند. در فرودگاه چانگی، از این قابلیت در بخش حمل و نقل بار استفاده شده و موجب صرفه جویی قابل ملاحظه‌ای در ترخیص کالا گردیده است (www.lonelyplanet.com). فرودگاه‌های دیگری چون «هیترو» لندن^{۲۴} و «سن خوزه»^{۲۵} سانفرانسیسکو نیز در تدارک استفاده و توسعه چنین قابلیت‌هایی هستند. در فرودگاه‌های گاتویک لندن و کپنهاگ دانمارک

از این فناوری در مسیریابی مسافران استفاده شده است. فرودگاه گاتویک یکی از شلوغ‌ترین فرودگاه‌های انگلستان است. در مورد نحوه مسیریابی بصری و ارائه خدمات با اپلیکیشن مسیریابی و واقعیت افزوده در این فرودگاه، گروه «جی ای ال»^{۲۶} و گروه «آی تی»^{۲۷} در این فرودگاه روی مسیریابی به‌طور مداوم کار می‌کنند. در زمینه فناوری اطلاعات، گاتویک در میان پنج فرودگاه برتر دنیا قرار دارد. کلیه امور مربوط به واقعیت افزوده در قالب نرم‌افزار مسیریابی در این فرودگاه توسط گروه «آی تی» فرودگاه با همکاری شرکت «پینترلینز»^{۲۸} انجام می‌شود. در سال ۲۰۱۷ اپلیکیشن فرودگاه گاتویک شروع به کار کرد و این فرودگاه راه‌حلی برای استفاده از واقعیت افزوده در محیط‌های داخلی ارائه ارائه داد (www.gatwickairport.com). این اپلیکیشن در سال ۲۰۱۸ برنده جایزه نوآوری موبایل سال^{۲۹} در جوایز فناوری ملی شد و در همان سال در جوایز فناوری اطلاعات واقعی^{۳۰} نیز برنده جایزه شد. این برنامه در مورد وضعیت پرواز، اطلاعات ورود و خروج، رزرو پارکینگ، اطلاعات پایانه‌ها، خرید و رزرو غذا و نوشیدنی، بسته بندی و بار، توصیه‌های ایمنی و وای‌فای رایگان به مسافران خدمات ارائه می‌دهد. این به روزرسانی‌های زنده در مورد وضعیت پرواز و اطلاعات ورود و خروج، به مسافران این امکان را می‌دهد که زمان خود را برای رزرو نزدیک‌ترین پارکینگ، سفارش غذا و خرید برنامه ریزی کنند. این اپلیکیشن با ارائه اطلاعات پرواز آنلاین و یافتن مسیر به کمک نقشه‌های تعاملی در فرودگاه، باعث کاهش استرس در مسافران و لذت بردن آن‌ها از محیط فرودگاه می‌شود.

استفاده از واقعیت افزوده در اپلیکیشن فرودگاه گاتویک تصویر (۳) باعث برجسته شدن این اپلیکیشن نسبت به نرم‌افزارهای مشابه شده است. در گزینه تعیین مسیر، این امکان برای کاربران فراهم شده است تا با دنبال کردن مسیر برای رسیدن به گیت‌ها، نوار نقاله برای

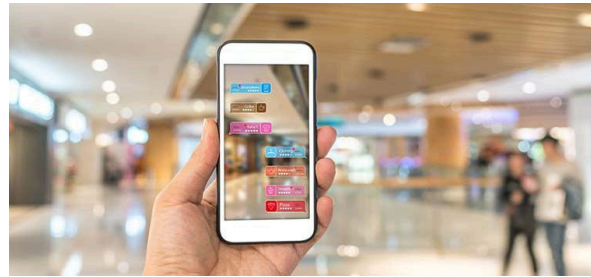


تصویر ۴. استفاده از واقعیت افزوده در فرودگاه کپنهاگ

(www.moodiedavittreport.com)

آن گونه که در مرور استفاده از واقعیت افزوده در فرودگاه های مورد اشاره گذشت، استفاده از این فناوری علاوه بر افزایش خدمات متنوع و کم کردن نگرانی های موجود در چنین مکان هایی، با ارائه برنامه جامع که اطلاعات مورد نیاز را در زمان آتی فراهم و در اختیار قرار می دهد، به نوعی شخصی سازی محیط فرودگاه را برای کاربر به همراه دارد. همچنین موجب تسهیل در رفت و آمد، کاهش استرس مسافران و بهره مندی مسافران از امکانات فرودگاه به طور کامل با قابلیت زمان بندی سفر شده است. قابلیت های چنین امکانات و ظرفیت هایی است که باعث شده این فناوری همچنان در حال پیشرفت باشد و شرکت های بزرگی چون «گوگل» و «اپل» در حال توسعه قابلیت های این رسانه باشند ممکن است در آینده این فناوری تغییر کند و گسترده تر شود، از آنجا که اصول اساسی در هر برنامه مسیر یابی تقریباً ثابت است و تغییر نخواهد کرد، گسترش این فناوری به توسعه گرافیک دیزاین مسیریابی خواهد افزود.

تحویل چمدان، میز غذای رزرو شده و یا مرکز خرید، به راحتی به مقصد خود برسند.



تصویر ۳. نمایش واقعیت افزوده در اپلیکیشن فرودگاه گاتویک

(gatwickairport.com)

فرودگاه کپنهاگ دانمارک نیز در سال ۲۰۱۱ اپلیکیشن خود را با قابلیت واقعیت افزوده قابل نصب روی گوشی های تلفن همراه شرکت «اپل» معرفی کرده است. واقعیت افزوده به اپلیکیشن فرودگاه کپنهاگ این امکان را می دهد تا به عنوان راهنما در داخل پایانه فرودگاه استفاده شود. کاربران با استفاده از این اپلیکیشن می توانند پایانه را اسکن کنند (تصویر ۴). همچنین با استفاده از دوربین تلفن همراه، نقاط مورد نظر مانند مغازه ها، رستوران ها، ورودی ها و خروجی ها را اسکن و نرم افزار، فاصله آن ها با نقاط مورد نظر را اعلام می کند و جهت را به کاربر نشان می دهد. در این پروژه رابط زیرساخت وای فای و موقعیت یاب در تلفن همراه توسط گروه تحقیقاتی آزمایشگاه «سیتا»^۳ صورت گرفته است. کریستین پولسن^۳ مدیر بخش آی تی فرودگاه بیان کرده است که قابلیت واقعیت افزوده، درک بهتر فرودگاه، احساس استرس کمتر و سفر راحت مسافر است. با استفاده از اپلیکیشن این فرودگاه، مسافر می تواند زمان بندی و برنامه ریزی برای مراحل سفر خود داشته باشد (www.moodiedavittreport.com).

۹. نتیجه گیری

در پژوهش حاضر که در راستای بررسی و کاربرد فناوری واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی جهت افزایش تعامل کاربران و مسافران با محیط فرودگاه انجام گرفته است، نشان می دهد که استفاده از فناوری های واقعیت افزوده به سبب به روز بودن و امکان تعامل بیشتر مخاطب با محیط، نقش مهمی در گرافیک دیزاین مسیریابی جهت انتقال حجم بیشتر اطلاعات دارد و در نتیجه محیط توسط کاربر بهتر درک می گردد؛ چراکه واقعیت افزوده با توانایی ادغام محیط مجازی و حقیقی، با بهره گیری از سیستم موقعیت یاب جهانی، قابلیت استفاده از این فناوری برای مسیریابی، به ویژه مسیریابی فرودگاهی را دارد.

به جهت درک بهتر قابلیت های واقعیت افزوده در گرافیک دیزاین مسیریابی فرودگاهی، ویژگی های گرافیک دیزاین اپلیکیشن مسیریابی که از فناوری واقعیت افزوده استفاده می کند و گرافیک دیزاین مسیریابی محیطی ایستا، مورد مقایسه قرار گرفتند و در تطبیق این موارد در فرودگاه های مورد مطالعه؛ گاتویک لندن و کپنهاگ دانمارک، این نتایج حاصل شد که گرچه وجود امان ها و عناصر گرافیک مسیریابی ایستا در فرودگاه ها امری ضروری است، اما علاوه بر آن ها، استفاده از واقعیت افزوده با امکان ارتباط بیشتر کاربر با محیط واقعی، موجب درک بیشتر محیط و تسریع جابه جایی در فرودگاه می شود. فناوری واقعیت افزوده دسترسی کاربران و مسافران را به اطلاعات تسهیل کرده که این امر به فرایند اطلاع رسانی در محیط سرعت بخشیده است. چراکه می تواند به جای ارائه یک لایه اطلاعات از یک مؤلفه راهنمای مسیر در گرافیک ایستا، چندین لایه اطلاعات را با انعطاف پذیری بیشتر به صورت مجازی و در زمان آنی به نمایش درآورده و حجم زیادی از اطلاعات مورد نیاز مسافران را فراهم آورد. استفاده از واقعیت افزوده در اپلیکیشن مسیریابی فرودگاه ها با قابلیت رؤیت و هماهنگی امان های مجازی در محیط واقعی، سبب جذابیت و سهولت استفاده از محیط فرودگاه شده که باعث می شود هر کاربر از مسیریابی شخصی سازی شده با توجه به نیاز خود از امکانات فرودگاه استفاده نماید. این قابلیت تأثیر به سزایی در ساماندهی خدمات فرودگاهی، صرفه جویی در وقت و در نتیجه کاهش اضطراب مسافران دارد و به اثربخشی و کارایی محیط و ارائه امکانات فرودگاه کمک ویژه می کند که امروزه از مهم ترین اهداف فرودگاه های بزرگ به شمار می رود. فناوری واقعیت افزوده با مؤلفه های صدا و حرکت نیز همراه است که تعاملی بودن و پویایی عناصر در آن، ضمن ارتباط بیشتر مخاطب با محیط، موجب بهینه سازی تجربه مسافران و تقویت حس مکان در آن ها می گردد.

پی نوشت ها

- | | | | |
|------------------------------|--------------------------|--------------------------|----------|
| 1. Mi Jeong Kim | 6. Gatwick Airport | 12. WebCam | 18. WiFi |
| 2. Jad Al Rabbaa | 7. Copenhagen Airport | 13. Mental Connection | |
| 3. Andreas DüNser | 8. Kevin Lynch | 14. Physical Connection | |
| 4. Nasser Nammas Albaqami | 9. The image of the City | 15. Emotional Connection | |
| 5. Roberto Pierdicca | 10. Augmented Reality | 16. Spiritual Connection | |
| | 11. Interaction | 17. GPS | |

۱۹. سیستم رنگی CMYK. مخفف فیروزه‌ای (Cyan)، ارغوانی (Magenta)، زرد (Yellow)، و سیاه که برای چاپ مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۲۰. سیستم رنگ بندی RGB. این سه حرف مخفف قرمز (Red)، سبز (Green)، آبی (Blue)، که برای طراحی وب و دیجیتال استفاده می‌شود.

21. User Interface Design

22. User Experience Design

23. Changi Airport

24. Heathrow Airport

25. San jose Airport

۲۶. گروه Gatwick Airport Limited در فرودگاه گاتویک وظیفه پژوهش، اجرا و نظارت برمسیریابی در فرودگاه را به عهده دارد.

27. IT (Information Technology)

28. PointrLabs

29. Mobile Innovation of the Year

30. Real IT Awards

31. Sita Lab

32. Christian Poulsen

کتاب نامه

۱- اسدالهی، م. (۱۳۹۵). طراحی گرافیک محیطی. تهران: فاطمی.

۲- افشار مهاجر، ک. (۱۳۸۸). شناخت هنر گرافیک ۲. تهران: فاطمی.

۳- صالحی، س. (۱۳۹۴). «گرافیک دیزاین محیطی: تعاریف و حوزه‌های فعالیت». حرفه هنرمند، ۱ (۵۵)، صص ۲-۱۲.

4- Albaqami, N. N., Allehaibi, K. H., & Basori, A. H. (2018). Augmenting Pilgrim Experience and Safety with Geo-location Way finding and Mobile Augmented Reality.

5- Aukstakalnis, S. (2017). *Practical augmented reality: a guide to the technologies, applications and human factors for ar and vr*. Boston: Addison-Wesley.

6- Azuma, R. T. (1997). "Visualizacao-Gr-LuisPattam-paperdeapoio". 1, pp. 355-385.

7- Calori, C., & Vanden-Eynden, D. (2015). *Signage and wayfinding design: a complete guide to creating environmental graphic design systems*. (Second edition). Hoboken, New Jersey: Wiley.

8- Craig, A. B. (2013). *Understanding augmented reality: concepts and applications*. Amsterdam: Morgan Kaufmann.

- 9- Dunser, A., Billinghamurst, M., Wen, J., Lehtinen, V., & Nurminen, A. (2012). "Exploring the use of handheld AR for outdoor navigation". *Computers and Graphics (Pergamon)*, 36(8), 1084-1095.
- 10- Edwards, B. (2005). *The Modern Airport Terminal: New Approaches to Airport Architecture*. Spon Press.
- 11- Gibson, D. (2009). *The wayfinding handbook: information design for public places*. New York: Princeton Architectural Press.
- 12- Grasset, R., Mulloni, A., Billinghamurst, M., & Schmalstieg, D. (2011). *Navigation Techniques in Augmented and Mixed Reality: Crossing the Virtuality Continuum*. In Handbook of Augmented Reality. New York, NY: Springer New York. Retrieved from http://link.springer.com/10.1007/978-1-4614-0064-6_18.
- 13- Kazda, A., & Caves, R. E. (2015). *Airport design and operation (Third edition)*. Bingley, UK: Emerald.
- 14- Kipper, G., & Rampolla, J. (2013). *Augmented reality: an emerging technologies guide to AR (1st ed)*. Amsterdam ; Boston, MA: Syngress/Elsevier.
- 15- Kim, M. J., Wang, X., Han, S., & Wang, Y. (2015). "Implementing an augmented reality-enabled wayfinding system through studying user experience and requirements in complex environments". *Visualization in Engineering*, 3(1).
- 16- Landrum, . & Brown. (2010). *Airport Passenger Terminal Planning and Design: Guidebook*. Transportation Research Board.
- 17- Lichty. (2018). *The Aesthetics of Liminality: Augmentation as an Art Form | Request PDF*. https://doi.org/10.1007/978-3-319-69932-5_6
- Peddie, Jon. (2017). *Augmented reality: where we will all live*. New York, NY: Springer Berlin Heidelberg.
- 18- Pierdicca, R., Frontoni, E., Zingaretti, P., Malinverni, E. S., Galli, A., Marcheggiani, E., & Costa, C. S. (2016). *Cyberarchaeology: Improved Way Findings for Archaeological Parks Through Mobile Augmented Reality*.
- 19- Rabbaa, J. A. (2019). *an Augmented Reality Tool for Enhancing Wayfinding and Engagement With Art in Museums*.
- 20- Schmalstieg, D., & Hollerer, T. (2016). *Augmented reality: principles and practice*. Boston: Addison-Wesley.
- 21- Zwaga, H. J. G., Boersema, T., & Hoonhout, H. C. M. (eds.). (1999). *Visual information for everyday use: design and research perspectives*. London: Taylor & Francis.

The reflection of the thinking of myths in the characterization of the paintings of the illustrated version of Al-Bolhan

with an emphasis on the picture of «Al-Qul Ali al-Tawbi) a wa Awanha»

representing the character of «Al»

DOI: 10.22034/jivsa.2022.348033.1015

/Nasiba Al-Sadat Bizhani Far¹

Abstract

With the passage of time, ancient myths, as different manifestations of culture and art, have survived through various artistic forms such as painting, illustration, and sculpture. The illustrated version of Al-Bolhan, in addition to the original illustrations that the painter often used based on his subconscious to depict the pictures, is a valuable source for re-reading and identifying the culture and art of Iranians in the second half of the 8th century of Hijri. The aim of this research is to introduce the valuable and abandoned version of Al-Balhan as a part of the common (Iranian-Islamic) written culture, and to analyze the mythological characters of the book of Al-Balhan, focusing on the image of «Al». In this research, in addition to identifying mythological characters in Al-Balhan book, the character «Al» portrayed as a symbol of evil in myths and folk culture is also investigated. The results of the research show that the characters of Al-Balhan version can be divided into human, animal, natural, mythological, spell and magical groups. The mentality and unconscious of «Hassan Ibin Ali Ibn Isfahani», the illustrator of Al-Balhan book, including the «Repentance» patch, made him express mythological thoughts in the form of paintings and images by considering a special type of composition, choosing colors, and creating the atmosphere of the pictures. This research is developmental in terms of purpose and also descriptive-analytical in terms of method.

Keywords: mythological thinking, unconscious, imagery, illustrated version of Al-Balhan, Al's character.



Document Type:

Research Article

Received: 17.04.2022

Accepted: 02.08.2022

¹M.A. in Art Research

nasibe.bizhanifar@gmail.com

بازتاب تفکر اسطوره‌ای در شخصیت‌پردازی نگاره‌های نسخه مصور التلهان

با تأکید بر رقعۀ «القول علی التاوبعه و اعوانها» بازنمایانگر شخصیت «آل»

DOI: 10.22034/jivsa.2022.348033.1015

نسیبه السادات بیژنی فرا

چکیده

با گذشت زمان، اساطیر کهن به عنوان جلوه‌های متفاوت فرهنگ و هنر، حیات و بقای خود را از طریق قالب‌های هنری گوناگون از جمله نقاشی، تصویرگری، حجاری و مجسمه‌سازی حفظ کرده‌اند. نسخه مصور التلهان، ضمن تصویرسازی‌های بدیعی که اغلب نگارگر از انبان ناخودآگاهی خویش برای به تصویر کشیدن نگاره‌ها استفاده کرده، منبعی ارزشمند در جهت بازخوانی و شناسایی فرهنگ و هنر ایرانیان در نیمه دوم قرن هشتم هجری به شمار می‌آید. هدف این پژوهش ضمن معزفی نسخه ارزشمند و مهجور التلهان به عنوان بخشی از فرهنگ مکتوب مشترک (ایرانی اسلامی)، تحلیل اسطوره‌شناختی شخصیت‌های کتاب التلهان با تمرکز بر نگارۀ «آل» است. در این پژوهش علاوه بر شناسایی شخصیت‌های اساطیری در کتاب التلهان، چگونگی تصویرسازی شخصیت «آل» به عنوان نمادی از شرارت در اسطوره‌ها و فرهنگ عامیانه نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که شخصیت‌های التلهان در گروه‌های انسانی، حیوانی، طبیعی، اساطیری، طلسم و اوراد جادویی قابل تفکیک هستند. ذهنیت و ناخودآگاه «حسن بن علی ابن اصفهانی» تصویرگر کتاب التلهان از جمله رقعۀ «تاوبعه» وی را بر آن داشته که با در نظر گرفتن نوع خاصی از ترکیب‌بندی، انتخاب رنگ‌ها و فضا سازی نگاره‌ها به بیان تفکرات اسطوره‌ای در قالب نگاره و تصویر پردازد. این تحقیق از حیث هدف، توسعه‌ای و از نظر روش، توصیفی تحلیلی است.

کلید واژه‌ها: تفکر اسطوره‌ای، ناخودآگاه، تصویرسازی، نسخه مصور التلهان، شخصیت آل.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۱/۰۱/۲۸

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۵/۱۱

Nasibe.bizhanifar@gmail.com

ا. کارشناسی ارشد پژوهش هنر

دین، فلسفه و هنر، اشکال اجتماعی تاریخی و اولیه، اکتشافات مهم علمی و فنی و رؤیاهای شبانه، همه حباب‌هایی هستند برآمده از حلقه جادویی اسطوره (کمبل، ۱۳۹۵، ص. ۱۵). تخیل خلاق با استفاده از مهارت و قدرت در تصویرگری موجب شد تا اولین و ابتدایی‌ترین نقاشی‌ها و تصاویر در بردارنده بن‌مایه دینی، جادویی و اساطیری باشند؛ این تصاویر ابتدا بر دیواره غارها نقش بستند و با پیشرفته شدن اختراعات بشری، بر بدنه جام‌ها، سفالینه‌ها و دیواره‌های معابد و در نهایت بر صفحه‌های پوستی و نسخ خطی جای گرفتند. یکی از مهم‌ترین آثار موجود از تاریخ میانه ایران، نسخه خطی البلهان است که با مضامین اساطیری و جادویی و تعداد قابل ملاحظه‌ای از نگاره‌های مرقع اغلب شخصیت‌پردازی شده، اطلاعات مهمی هم در زمینه شناخت فرهنگ عامه و هم در زمینه هنر تصویرسازی آن دوران فراروی مخاطب قرار می‌دهد. پرسش این است: در بیان تفکرات اسطوره‌ای در جهت تصویرسازی شخصیت‌های نسخه خطی البلهان (نمونه موردی آل) از چه ویژگی‌های بصری استفاده شده است؟ اگرچه کتاب البلهان در عهد آل جلاور در بغداد نگارگری شده است، ولی مختصات نگارگری آن دوره را ندارد. به همین روی به نظر می‌رسد نگارگر در تصویرسازی شخصیت‌های نسخه البلهان ویژگی‌های بصری متفاوتی را برگزیده است. هدف از این پژوهش در ابتدا معرفی کتاب ارزشمند و مهجور مانده البلهان به‌عنوان بخشی از فرهنگ مکتوب مشترک (ایرانی اسلامی) است و در مرحله بعد، بررسی تفکرات اسطوره‌ای و ویژگی‌های بصری مرتبط با تصویرسازی اسطوره «آل» در این کتاب است تا بدین‌وسیله منبع نویافته‌ای در حوزه مطالعات اسطوره‌شناختی و تصویرسازی در اختیار پژوهندگان و علاقه‌مندان این حوزه قرار گیرد.

منابع مرتبط با این پژوهش در حوزه اساطیر و فرهنگ‌عامه و روان‌شناسی قابل بررسی و ملاحظه هستند. کتاب زیر آسمانه‌های نور (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۰)، علاوه بر جستارهای اسطوره‌پژوهی و ایران‌شناسی، مطالب مهمی از اساطیر و ارتباط آن با فرهنگ و هنر و همچنین شناسایی اساطیر ایرانی در فرهنگ‌عامه در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. شینودا بولن در کتاب نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان (۱۳۹۷)، اطلاعات ارزشمندی در مورد اساطیر زن و انواع خویشکاری‌ها و معنای روان‌شناسی مرتبط با این خویشکاری‌ها در اختیار می‌گذارد. در زمینه مطالعات مرتبط با حوزه روان‌شناسی و شخصیت‌شناسی کهن‌الگویی، کتاب انسان و سمبل‌هایش اثر روان‌شناس برجسته کارل گوستاو یونگ (۱۳۹۵)، منبع مهمی است. در میان منابع لاتین مقاله‌های محدودی در مورد نسخه خطی البلهان نگاشته شده که از آن جمله می‌توان مقاله استفان کربنی‌با محوریت «بررسی تصویرسازی‌های موجود در کتاب البلهان» را نام برد. در این مقاله پس از معرفی کامل کتاب البلهان و نام نویسنده و تصویرگر و حامی این اثر و ریشه‌های مشترک این کتاب با کتاب‌های دیگر از جمله الموالید از ابومعشر بلخی و عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات از زکریابن محمد بن قزوینی، به ریشه‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای تصویرها و نگاره‌های کتاب البلهان و ارتباط این نگاره‌ها با اساطیر توجه شده است (Carboni, 2013). در مورد کتاب البلهان نزدیک‌ترین تحقیق مقاله‌ای از علیرضا طاهری است که موضوع آن مطالعه تطبیقی نگاره‌های کتاب سعادت و کتاب البلهان ابومعشر بلخی است که نویسنده به‌طور اجمالی به میزان تأثیرپذیری نگاره‌های نسخه سعادت از نگاره‌های نسخه البلهان پرداخته است؛ از این رو می‌توان افزود،

تقریباً هیچ پژوهش جامعی به زبان فارسی در مورد افکار و اندیشه‌ها و اساطیر مطرح‌شده در کتاب البلهان تاکنون انجام نشده است. به همین سبب پژوهش پیش رو منبع مفید و قابل اتکایی جهت معرفی کتاب البلهان به حوزه ادب و فرهنگ و شناسایی انواع تفکر اسطوره‌ای و طبقه‌بندی شخصیت‌ها و نمادهای مختلف این کتاب با تمرکز بر نگاره (آل) است.

۳. روش تحقیق

روش در این پژوهش بر اساس ماهیت داده‌ها، توصیفی تحلیلی است و در مواردی چند در جهت پاسخ به پرسش از روش تطبیقی هم استفاده شده است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای اسنادی بوده و از حیث هدف، پژوهشی توسعه‌ای است. جامعه آماری این پژوهش نسخه خطی کتاب البلهان نگهداری شده در کتابخانه بادلیان دانشگاه آکسفورد به شماره (Kitab al-bulhan, Bodl. Or. 133:41) است.

۴. تفکر اسطوره‌ای

اسطوره برای وحدت جهان تلاش می‌ورزد و در این راه از مجاری خاصی که «سرشت» ذهنیتش تجویز می‌کند، عبور می‌نماید. به‌طورکلی میل به داستان‌گویی بخش بنیادین شرایط انسانی است و آن هنگام که این میل با نیاز ذاتی آدمی به وسیله معنی‌دار کردن پیرامون و درک سرچشمه‌های همه‌چیز می‌آمیزد، پیامدش شکل‌گیری اساطیر و تفکر اسطوره‌ای است و بدین نحو می‌توان گفت: «اسطوره‌ها، حماسه‌ها، داستان‌های پهلوانی، داستان‌های جتیان و پریان همگی از بن‌مایه اندیشه اسطوره‌ای بهره می‌گیرند. اندیشه‌ای که در پی کشف و تثبیت ساختار جهان پیرامون خویش برمی‌آید» (وولگر، ۱۳۹۵، ص ۱۲). از این رو می‌توان تفکر اسطوره‌ای را

تلاش معناگرایانه بشر بر پایه داستان‌سرایی به‌منظور پاسخ‌گویی به مجهولات جهان پیرامون خویش دانست؛ پاسخ‌هایی که معنا و مفهوم حیات را در بر دارند.

تفکر اسطوره‌ای با مفاهیم و اصطلاحات خاصی که ناظر بر این اعتقادات است مشخص می‌شود که از آن میان می‌توان به اصطلاحات و مفاهیمی از قبیل «توتم» به‌عنوان مفهوم حافظ و حامی قبیله، «تابو» که قلمرو ممنوعه است و شکستن حد آن باعث شوربختی می‌شود، اشاره کرد. «سحر و جادو» از دیگر مبانی تفکر اسطوره‌ای است که رئیس قبیله در قالب جادوگر می‌توانست در برخی پدیده‌ها به نفع یا ضرر کسی دخالت کند. شفای بیماری‌ها، دفع ارواح خبیث و برقراری ارتباط با نیرویی برتر در جهت منافع قبیله از جمله وظایف اصلی جادوگر برشمرده می‌شد. مفاهیم دیگری از قبیل تقابل‌های خیر و شر، زمان و مکان ازلی، آیین‌ها و مراسم مختلف از جمله قربانی و حیات‌بخشی، دفع بلا، جبر و اختیار (تقدیر و سرنوشت)، جاودانگی، زن شرور قهرمان، بازنمایی خصوصیات خاص ظاهری از قبیل موی زرد زال و یا پاشنه آسیب‌پذیر آشیل و... از جمله مفاهیم موتیف‌ها^۱ و کهن‌الگوهایی در تفکر اسطوره‌ای به شمار می‌آیند (شمیسا، ۱۳۹۰، ص ۳۱۶-۳۱۲). به مدد شناسایی الگوها و اصطلاحات تکرارشونده نظیر توتم، تابو و... در داستان‌های اساطیری شناخت و تحلیل محتوای این آثار راحت‌تر می‌نماید؛ استفاده از موتیف‌های اسطوره‌ای در آثار ادبی و فرهنگی امروز می‌تواند به غنای این آثار کمک شایانی داشته باشد؛ زیرا که در تحلیل آثار سینمایی و ادبی آثاری را که خط سیر اساطیری مشخص مبتنی بر تفکر اسطوره‌ای داشته‌اند را جز آثار ماندگار دانسته‌اند.

۵. نسخه مصور البلهان

۱-۵. تاریخ ادبیات عصر جلایری

ادبیات به‌عنوان آیینۀ تمام‌نمای روح و فرهنگ جامعه می‌تواند به‌عنوان منبعی کارآمد در جهت شناسایی جنبه‌های مختلف فکری و سیاسی، اجتماعی و هنری یک ملت به جامعیت تحقیقات پژوهشگران کمک شایان توجهی داشته باشد. از این رو، بررسی اجمالی تاریخ ادبیات در دوران استیلای مغول و به‌خصوص دوره سلطنت آل جلایر (۷۴۰-۸۲۷) از آن جهت که بر نسخه خطی البلهان تأثیر گذاشته است ضروری می‌نماید.

اهمیت آل جلایر (ایلکانیان) بیشتر در آن است که همواره شاعران بزرگی در دستگاه خود داشته و آنان را تشویق می‌کردند. از میان آنان سلطان اوپس به سبب شاگردی در نزد سلمان ساوجی خود در زمره ادبا و از طرفداران بزرگ اهل علم و ادب بوده است. غیر از سلمان از شعرای بزرگی که با دربار ایلکانیان ارتباط داشته‌اند عبید زاکانی و خواجه محمد عصار، شرف‌الدین رامی و حافظ و ابن نصح شیرازی را باید نام برد (صفا، ۱۳۷۴، ص. ۲۹). در میان این نام‌ها می‌توان به نام خواجه حافظ شیرازی کرد؛ از آن رو که دیوان این شاعر از دیرباز یکی از مراجع اصلی برای گرفتن فال و استخاره در بین ایرانیان بوده است. مضامین نظیر فال و پیش‌گویی و تفأل زدن، تفأل زدن، طالع سعد و نحس، اختر بخت و... که در اشعار این شاعر بزرگ مطرح می‌شود از این نظر که بخشی ابتدایی البلهان در مورد ستاره‌شناسی و طالع‌بینی و بخش آخر فال‌نامه انبیا است دارای وجوه مشترکی است. به‌طورکلی در طول استیلای مغول بر فرهنگ و ادب ایران (قرن ۶ تا ۸ هجری قمری) شاعرانی مانند مولانا و سعدی حافظ اعتقاد خود را مبنی بر انواع فال و پیش‌گویی و تأثیر سعد و نحس اختران فلکی در سرنوشت انسان را در اشعار خود بازگو کرده‌اند. از جمله این اشعار می‌توان به مصراع‌هایی از مولانا سعدی و حافظ اشاره کرد:

مزن فال بدی زیرا به فال سعد وصل آید

مگو دورم ز شاه خود که نیک اندر جواری تو

(مولانا، ۱۳۶۶، ص. ۶۴)

به ناامیدی ازین درمرو بزن فالی

بود که قرعه دولت بنام ما افتد

(حافظ، ۱۳۸۴، ص. ۸۹)

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد

زدم این فال و گذشت اخترو کار آخر شد

(حافظ، ۱۳۸۴، ص. ۱۲۸)

بدانست پیغمبر نیک فال

که گبرست پیر تبه بوده حال

(سعدی، ۱۳۷۴، ص. ۲۶۸)

در مورد آثار منتشر در دوره استیلای مغول انواع و گونه‌های مختلف ادبی از قبیل داستان‌های قهرمانی، قصص و حکایات و انواع کتب علمی نوشته می‌شده است، اما آنچه در این پژوهش مدنظر است، تأثیر گرفتن نسخه البلهان از ادبیات و فرهنگ عامه آن زمان و بدین ترتیب نگاشتن کتاب‌هایی در حوزه‌های عجایب‌نگاری و فال‌نامه و توجه ویژه به مفاهیمی نظیر سحر و جادو و طالع‌بینی و پیش‌گویی است. «مغولان برای ستاره‌شناسی اهمیت بسیاری قائل بودند و امور مهم زندگی را با مشورت منجمان در ساعات و روزهای خوش به انجام می‌رسانیدند. کتاب زیچ ایلخانی اثر دانشمند برجسته خواجه نصیرالدین طوسی از جمله کتب مهم در زمینه نجوم در این دوره نوشته شده است» (ترکمنی‌آذر، ۱۳۸۶، ص. ۴). از نمونه کتبی که تلفیقی از مباحث مربوط به جغرافیا و مفاهیم طالع‌بینی و سحر و جادو است کتاب‌های عجایب و غرایب است. در این عجایب‌نگاری‌ها علاوه بر اطلاعات جغرافیایی، مطالب دیگری مانند انواع دانش‌های گوناگون رایج در بین مردم، آداب و رسوم، افسانه‌ها و اساطیر ملل و اقوام مختلف نیز در قالب عجایب‌نگاری ارائه می‌شد. محمدبن ایوب حاسب طبری (وفات ۴۸۵ هـ.ق)

با نوشتن کتابی با عنوان تحفة الغرایب، اولین گام را در این زمینه برداشت. این سنت در قرن ششم با تألیف عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات توسط محمودبن محمّدبن احمد طوسی ادامه یافت. سپس می‌توان از ابو حامد محمّدبن عبدالرحیم غزنای (۵۶۵-۴۷۳ ه.ق) نام برد که در تحفة الالباب و نخبة العجایب به عجایب‌نگاری پرداخت. نمونه کامل و جامع عجایب‌نگاری توسط زکریا بن محمّد قزوینی (۶۸۲-۶۰۰ ه.ق) ارائه شد. قزوینی را باید چهره برجسته عجایب‌نگاری اسلامی دانست، زیرا افزون بر اینکه بر بیشتر منابع متقدم در زمینه عجایب‌نگاری مراجعه کرده و نام منابع را نیز آورده است به تعریف «عجیب و غریب» پرداخته و عجایب‌نگاری اسلامی را تبیین کرده است. از قرن هشتم به بعد با گسترش دانش و اطلاعات مسلمانان، عجایب‌نگاری از رونق افتاد و به همین دلیل قرن هشتم را باید پایان دوره عجایب‌نگاری در جهان اسلام دانست (اشکواری، موسوی و صادقی، ۱۳۹۶، ص. ۲۰-۱۷). در یک شمای کلی عجایب‌نگاری، سعد و نحس ایام و در نتیجه طالع‌بینی از جمله گنش‌های فرهنگی در زمان استیلای آل جلایر بوده‌اند که کتاب البلهان به‌عنوان نسخه تدوین‌یافته در این دوره به ترتیب آمیزه‌ای از مطالب مختلف درباره نجوم و طالع‌بینی، سعد و نحس ایام، جن‌ها و دیوهای هفته، عجایب و غرایب اقوام و طبیعت و فال‌نامه انبیا است.

۲-۵. واژه‌شناسی عنوان البلهان

واژه البلهان در عربی از ریشه «بَلَّه» است که به معنی سُست خرد و ناتوان رأی است (معلوف، ۱۳۸۴). با توجه به اینکه این کتاب حاوی انواع طلسم‌ها، اورادها، طریقت‌ها و طالع‌بینی در جهت زندگی بهتر است و اینکه این کتاب به شخص بزرگ و صاحب ادبی هدیه داده شده، بعید به نظر می‌رسد نام البلهان به‌عنوان نامی مترادف با ابله، برای این کتاب انتخاب شده باشد. البته این واقعیت که

در ابتدای کتاب و بر روی جلد کتاب اعراب‌گذاری صورت گرفته از جهتی شاید حاوی پیام خاصی باشد.

۳-۵. فضای فرهنگی و سنت‌های فکری نسخه مصور

البلهان

تاریخ اتمام نسخه خطی کتاب البلهان به اواخر دوره حکومت جلایریان برمی‌گردد. در دوران حکومت جلایریان به دلیل وجود حاکمان و حامیان صاحب‌ذوقی همچون سلطان احمد جلایر ثبات فرهنگی و هنری به وجود آمده، نقش چشم‌گیری در تولید و نشر آثار هنری صاحبان ذوق داشته است. مذهب در دوران آل جلایر در هاله‌ای از ابهام است، البته که اکثر مردم در این دوران سنی بودند لکن شواهد حاکی از شیعه بودن نجف و کربلا، جله، کوفه و همچنین تعدادی از سلاطین آل جلایر است. مضامین و در پی آن تصاویر موجود در نسخه خطی البلهان آمیزه‌ای است از اندیشه‌ها و سنت‌های فکری اقوام مختلف از یونانیان باستان و نوافلاطونیان گرفته تا حرانیان که اعتقاد به نجوم و ریاضیات داشتند و متأثر از نوافلاطونیان بودند و همچنین اندیشه‌های ثنویت و دو بُن‌انگاری در سنت‌های فکری مانویان، گنوسی‌ان و زردتشتیان و در ادامه به سنت‌های مبتنی بر وجود نیروهای شر و اعتقادات شدید اقوام بین‌النهرین مبنی بر پیش‌گویی و قضا و قدر می‌رسد.

۴-۵. نویسنده کتاب البلهان

آثار ابوالمعشر در یک تقسیم کلی به سه دسته اخترشناسی، اختربینی و طلسمات تقسیم‌بندی می‌شود (روح‌الهی، ۱۳۸۹، ص. ۵). ابومعشر جعفر بن محمّد بن عمر، اصلاً ایرانی و از مردم بلخ بود ولی در بغداد که در آن روزگار مرکز علمی و سیاسی جهان اسلام بود می‌زیست و بیش از صدسال عمر کرد و در سال ۲۷۲ هجری در «واسط» یکی از شهرهای عراق بدرود زندگی گفته است (Lemay, ۱۹۶۲, p. ۲۱۲). از این جهت می‌توان چنین نتیجه گرفت که التقاط

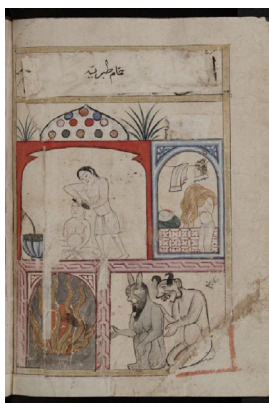
تفکرات و اندیشه‌های ایرانی شامل زردشتی، مانوی و... با فضای فرهنگی عربی در آثار ابومعشر بلخی به دلیل داشتن اصالت ایرانی و تجربه زیستن در بغداد دور از انتظار نیست.

۵-۵. ویژگی‌های هنری نسخه مصور التلهان

بر اساس تحقیقات انجام‌گرفته و مطالعه کیفیت انواع خطوط، کتاب التلهان به خط نسخ بوده و با توجه به اشاره صریح در خط دوم مقدمه نسخه خطی التلهان، تصویرگر و تکمیل‌کننده آن، حسن بن علی ابن اصفهانی است. مطالب و تصاویر در بخش ستاره‌شناسی و نجوم برگرفته از کتاب احکام الموالید ابوالمعشر بلخی است که خود این اثر نیز متأثر از صورالکواکب عبدالرحمان صوفی بوده است. در بخش طلسم‌ها ممکن است اکثر تصاویر از کتاب شمس المعارف الکبری نوشته احمد بن علی بونی اخذ شده باشد. دو کپی از کتاب التلهان موجود است که در زمان سلطان مراد سوم عثمانی به عایشه سلطان و فاطمه سلطان اهدا شده است. این دو کتاب هم‌اکنون در کتابخانه مورگان و کتابخانه ملی پاریس با عنوان مطالع السعاده و ینابیع السیاده نگهداری می‌شوند که البته نسبت به کتاب التلهان از آسیب و کهنگی محفوظ مانده‌اند و دارای ظاهری آراسته‌تر و کامل‌تر هستند. محمد بن امیرحسن سعودی - که در دربار سلطان مراد سوم بود- این کتاب را به ترکی عثمانی ترجمه کرده است و یادآور شده که در ترجمه این کتاب از نسخه مصور استفاده کرده است که احتمالاً همین کتاب التلهان کتابخانه بادلیان باشد. در کتاب التلهان یک جفت تصاویر گم شده است که مربوط به بخش جن‌ها است و با استفاده از کپی‌های کتاب عثمانی می‌توان آن را بازسازی کرد (Carboni, 2013, p. 25). با نگاهی گذرا تفاوت در نحوه آرایه بندی‌ها مجدسازي و کیفیت رنگ‌های مورد استفاده در نسخه‌های کپی دربار عثمانی در مقایسه

با نسخه خطی التلهان کاملاً نمایان است.

کتاب التلهان که «حسن اریلی یکی از ثروتمندان و انسان‌های با فرهنگ موصل اهدا شده بود از منظر وجود جزئیات در معماری و گل‌های بزرگ و منظم با نگارگری دوره آل‌جلایر (مکتب بغداد) مطابقت دارد. از نظر چهره‌پردازی و طراحی فیگوراتیو با نقاشی دوره ایلخانی و همین‌طور با نقاشی علمی عربی دوره خود که آرایش ظاهری نداشته‌اند متفاوت است» (شایسته‌فر، ۱۳۸۸، ص. ۶۳). نکته جالب توجه این است که به دلیل تفاوت‌هایی که در قطع بزرگ تصاویر و تعدد مرقع‌ها دارد می‌توان چنین نتیجه گرفت که اگر همه این نگاره‌ها واقعاً در بغداد کار شده باشند، نشانگر شاخه محلی مکتب آل‌جلایر هستند. «یک چنین انتسابی اگرچه وسوسه‌انگیز است، اما به مذاق آن‌هایی که دوست دارند رابطه نزدیکی بین آثار مکتب تبریز و مکتب بغداد پیدا کنند خوش نمی‌آید» (پوپ، ۱۳۶۹، ص. ۵۵) (تصاویر ۱ الی ۷). بدین ترتیب می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که استقلال هنری تصویرگر نسخه خطی التلهان بیش از دو کپی اهدا شده به دربار عثمانی هستند و گویی محتوا و اصالت تصاویر، این کتاب را از یک کتاب تزئینی صرف‌رها می‌سازد و کارکردی ویژه به آن می‌بخشد.



تصویر ۲. سد حمام طبریه



تصویر ۱. حکیم ابوالمعشر بلخی

۶. شخصیت‌پردازی نگاره‌های نسخه مصور البلهان

۶-۱. شخصیت‌پردازی در داستان‌های اساطیری

ویلا دیمیر پراپ ساختارگرای روسی در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه کثرت بیش‌ازاندازه جزئیات قصه‌های پریان را قابل تقلیل به یک طرح واحد می‌داند (پراپ، ۱۳۹۲). ساختار مشخص داستان‌ها و قصه‌های عامیانه صورت ضعیف‌شده و ته‌مانده قصه‌های اساطیری هست و از این‌رو شخصیت‌پردازی در این دسته روایات، گرچه ممکن است متفاوت به نظر برسد، اما می‌توان از جزئیات در شخصیت‌پردازی‌ها چشم‌پوشی کرد؛ بدین دلیل که اساس تفکر و اندیشه‌شان از آنجاکه در خودآگاه و ناخودآگاه یک موجود واحد به نام «انسان» در یک نقطه واحد به نام «هستی» شکل گرفته، از اساس و بنیانی مشترک و واحد برخوردار است.

۶-۲. شخصیت‌پردازی در نگاره‌های نسخه مصور البلهان

در نگاه کلی شخصیت‌های مطرح‌شده در نسخه مصور البلهان به موجودات اساطیری، انسانی، حیوانی و طبیعی تقسیم‌بندی می‌شوند و طلسم و اوراد جادویی به‌عنوان یاری‌رساننده و یا تخریب‌کننده این اشخاص در ذیل تقسیم‌بندی گنجانده شده است (جدول شماره ۱). هرکدام از این عناوین به شخصیت‌هایی اشاره می‌کنند که در ردگیری فرهنگی و عامیانه‌شان به اسطوره‌ای خاص مرتبط می‌شوند که در فرهنگ‌های گوناگون، به نام‌های متفاوتی شناخته شده‌اند. آنچه در ادامه می‌آید شناساندن شخصیت اسطوره‌ای آل و انواع بازنمایی‌ها و خویش‌کاری‌های^۴ این موجود در اساطیر و فرهنگ عامه است.



تصویر ۴. ازدها و شتر سوار



تصویر ۳. قوم یاجوج و ماجوج



تصویر ۱. اوراد و حروف ناری



تصویر ۷. دیوکابوس



تصویر ۵. برج سرطان

| نمونه تصویر | طبقه‌بندی شخصیت‌های اسطوره‌ای در کتاب التلهان | |
|--------------------|--|---------------------|
| تصاویر شماره ۱ و ۳ | ساحر، طالع‌بین (منجم)، قوم یاجوج و ماجوج، پیامبران، اسکندر | اساطیر انسانی |
| تصاویر شماره ۴ | مار (اژدها)، غراب (زاغ، کلاغ)، مرغ سمندر (ققنوس) | اساطیر حیوانی |
| تصاویر شماره ۵ | صور فلکی، درخت (واق واق)، چهار فصل سال، کوه (جبل النار) | اساطیر طبیعی |
| تصاویر شماره ۷ و ۸ | مردماهی (شیخ بحری)، دیوهای هفته و اجنه، آل، بختک | موجودات عجیب‌الخلقه |
| تصاویر شماره ۶ | حروف ناری و اوراد، خاتم سلیمان (ستاره داوود) | طلسم و اوراد جادویی |

۷. بازتاب تفکر اسطوره‌ای در شخصیت «آل»

رقعه القول علی التابعه و اعوانها (تصویر شماره ۸) به معنای «سخن در مورد تابعه و پیروانش» عنوان چهارمین نگاره از بخش مربوط به دیوهای هفته و اجنه در نسخه التلهان است. یونگ، معرف کهن‌نمونه در روان‌شناسی، عنوان می‌کند که کهن‌نمونه‌ها الگوی رفتارهای غریزی‌اند که در ناخودآگاه جمعی ما حضور دارند. ناخودآگاه جمعی، بخشی از ضمیر ناخودآگاه که فرابخشی و جهانی است و با شکل و محتوای رفتاری کمابیش یکسان در همه جا و برای همه انسان‌ها حضور دارد. در تفکر یونگی اعتقاد به زنان جادوگر نشان از عنصر مادینه (آئیم) در روان فرد است. جلوه‌های مادینه روان اغلب به صورت جادوگر، عفریت و مادری که خشم و ناراحتی و تردید می‌آفریند بازنمایی شده‌اند. فرانسویان تجسم شخصیت عنصر مادینه را زن شوم می‌دانند. پریان دریایی نزد یونانیان، آوای تخته‌سنگ‌های ساحل نزد یونانیان به مثابه سراب ویرانگر، جنبه‌های خطرناک عنصر مادینه هستند. رفتار عنصر مادینه، عموماً، ویرانگر و فریب‌کارانه است. فریب‌کارانه از آن روی که فرد را به سوی تخیلات دست‌نایافتنی می‌کشاند و بی‌پشتوانه در رؤیاهای موهوم رها می‌کند و بدین ترتیب شخصیت فرد دچار روان‌گسیختگی می‌شود (بولن، ۱۳۸۶، ص. ۲۴). نمودگار این عفریت و زن شرور در اساطیر

و افسانه‌های فرهنگ‌ها و اقوام تحت عناوین مختلف مطرح شده است؛ به‌عنوان مثال در کیش مانوی با نام اسطوره «مردبانگ» مطرح می‌شود. در کیش مانوی زن شخصیتی دوگانه دارد: شخصیت اسطوره‌ای و اجتماعی. شخصیت اسطوره‌ای زن در کیش مانوی حول «مردبانگ» یا «نخستین زن» می‌چرخد. مردبانگ، فریب شیطان یا اهریمن را می‌خورد و با وی درمی‌آمیزد. به این ترتیب تبار دیوی از او زاده می‌شود. این شخصیت نسبتاً منفی در باور مانوی از آن روست که به گمان مانویان، هرچه انسان از دنیای پست مادی دوری‌گزیند به دنیای نور و بهشت آسمانی نزدیک‌تر خواهد شد. پس از زن باید پرهیز کرد چون پیوستن با زن به منزله استمرار نسل و تسلسل زندگی مادی است. از سویی دیگر زن از نظر اجتماعی در جامعه مانوی محترم شمرده می‌شد و حتی می‌توانست به پایگاه برگزیدگان درآید. بن‌مایه زن شرور در ادبیات ساسانی و نماد عدم وفاداری و خیانت زن شخصیتی اسطوره‌ای به نام «جهیکا» است که دختر اهریمن به شمار می‌آید و نماد گناه و گناه‌کاری و ناپارسایی است (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۰، ص. ۲۳۹).

در پهلوی «جه» و در اوستا «جهی» به معنای روسپی است. در متن‌ها هم دختر و هم زن اهریمن به شمار آمده است و او برانگیزاننده اهریمن به جهان هرمزدی است و اغواگر و فریبنده مردان هست. «جهی» است

او شد. لیلیث نه تنها بازنگشت بلکه قسم خورد تا زمانی که زنده است کودکان آدم و به خصوص کودکان پسر را مورد آزار و اذیت قرار دهد. به این ترتیب با اهریمن هم‌بستر شد و هزار فرزند شیطان را به دنیا آورد. در قرون وسطی واژه «لیل» عبری به معنای «شب» مفهوم تازه‌ای به این اسطوره بخشید. لیلیث (شب‌زده) دیگر افعی نیست بلکه تجسم شب است. او گاهی فرشته‌ای است موگُل توالد و تناسل و در پاره‌ای از اوقات دیوی است که به کسانی که تنها می‌خوابند و یا در جاده‌های متروک سفر می‌کنند، آزار می‌رساند. مردم لیلیث را زنی قدبلند و ساکت تصوّر می‌کنند که موی سیاه و افشانی دارد (آشتیانی، ۱۳۸۵، ص. ۸۸). بدین ترتیب آنچه مشخص است این است که نام و نشان لیلیث با شب و سیاهی پیوند خورده است.

نمود دیگر این کهن‌الگوی زن شرور موجودی است به نام «آل». بنا به عقیده پیشینیان، آل به شکل زنی سخت نحیف و نزار ظاهر می‌شود و بنا به روایتی دیگر موجودی سرخ‌روی، پشمالود و بلندبالاست؛ اما در این نکته اتفاق رأی است که تنها بر زن زائو آشکار می‌شود. همه روایات برآنند که آل از ابزارهای آهنین و زغال و یا سیاهی و بوی پیاز می‌گریزد. جز در دل شب دست‌به‌کار نمی‌شود. اگر زائو تنها نباشد پیش نمی‌آید مگر اینکه نزدیکان زائو یا پرستار و همدم او به خواب رفته باشند. در بسیاری از نقاط برآنند که اگر جُفت نوزاد را بی‌درنگ چنان در خاک کنند که از دسترس آن دور بماند خطر آل‌زدگی از میان می‌رود. در گردستان النگوی آهنین به دست زائو می‌گردانند. گذاشتن شمشیر یا شمشیرهای برهنه در اتاق زائو نیز از دیگر تمهیدات است.

آقا جمال خوانساری که قدیمی‌ترین مجموعه معتقدات عامیانه را در کتاب خود، عقایدالنسا یا کلثوم ننه، گرد آورده است در این مورد می‌نویسد: شمشیری که از غلاف

کشیده زیر سر زائو بگذارد تا روز حمام رفتن. آقا جمال «آل» را چنین وصف کرده است: بدان که آل ضعیف‌اندام و ضعیف‌صورت است و موی سرخ دراز دارد و بینی او از گِل است (شاملو، ۱۳۸۵، ص. ۵۷۵). در کتاب طلسم تناولی در توصیف خصوصیات «آل» آمده است: «آل در چشمه‌ها سکونت دارد و شیفته جگر زنان تازه‌زا است. آل به سراغ زنان تازه‌زا می‌رود و جگر آن‌ها را با خود به چشمه می‌برد و به دست آب می‌دهد و موجب مرگ آن‌ها می‌شود. برای جلوگیری از حضور آل دستورالعمل‌های مختلفی هست که از طریق زنان مجرب و یا دعانویسان تعبیه می‌شود» (تناولی، ۱۳۸۵، ص. ۹۴). توصیف دیگری از آل و نمود دیگری از این موجود در اعتقادات مردم عرب‌زبان و مردمان حاشیه خلیج فارس ذیل عنوان «بادجن» در کتاب اهل هوا از غلامحسین ساعدی به چشم می‌خورد به نام «ام‌الصبيان». در شرح خصوصیات «ام‌الصبيان» چنین آمده است:

که بادی است فقیر که بچه‌ها را دوست دارد و دشمن جان آن‌هاست و رسم بر این است که تا بچه‌ای پا نگرفته و بزرگ نشده به خاطر حفاظت از شر ام‌الصبيان، هیچ‌وقت تنه‌ایش نمی‌گذارند. علاوه بر این ام‌الصبيان خیلی هم ترسو است و وقتی بچه را داغ می‌کنند، اغلب صدایش را می‌شنوند که ناله‌کنان کالبد شکارش را ترک می‌کند و جیغ می‌زند. باد ام‌الصبيان بابا و ماما ندارد. به دهل و دایره و ساز هم احتیاج نیست، همه آن را معالجه می‌کنند مخصوصاً پیرزن‌ها که در معالجه ام‌الصبيان مهارت دارند (ساعدی، ۱۳۴۵، ص. ۱۳۲). بدین ترتیب لیلیث، ام‌الصبيان، مردیانگ، جه و جهی، سودابه از جمله زنانی هستند که به اشتراک فریب اهریمن خورده‌اند؛ کریه‌المنظر هستند و به متصف به سیاهی و شب و اکثر این زنان خویش‌کاری و کارکردشان در داستان‌های اساطیری در ارتباط با نوزادان و زنان

آبستن قرار می‌گیرد.

۷-۱-۱. ویژگی‌های بصری شخصیت «آل»

«هنرمند همواره بنا بر مضمونی که برای آن اقدام به تصویرسازی می‌کند روش‌ها و زبان و بیان خاص آن را انتخاب و به کار می‌گیرد» (Grabar, 1999, p. 84). به‌کارگیری عناصر بصری در این جهت یکی از کلیدی‌ترین روش‌ها برای متمایز کردن آثار مختلف هنری است. «عناصر بصری بنیادین مشتمل اند بر نقطه، خط، شکل، بافت، رنگ سایه و رنگ که اساس کلیه پدیده‌های دیداری و از جمله آثار هنری را تشکیل می‌دهند» (پاک‌باز، ۱۳۸۶، ص. ۳۵۹) برای این اساس تصویرگر «رقعه آل» نیز با زبان خط و رنگ و... مقصود و مراد خویش را بر بینندگان عرضه داشته است.

۷-۱-۱-۱. کیفیت خط

خط، قاطع‌ترین عنصر بصری به شمار می‌آید و ممکن است پویا، ایستا، ممتد، شکسته، ضخیم یا نازک و روشن یا تیره باشد. در هنر بصری، خط برای مقاصد مختلفی از قبیل تجسم شکل‌ها، نمایش عواطف، فضاسازی پرسپکتیوی، ایجاد نقش و بافت به کار می‌رود (پاک‌باز، ۱۳۸۶، ص. ۲۰۵). در رقعه تاوبعه تصویر شماره (۲) برتری با خطوط مورب و شکسته است؛ تصویرگر حتی برای نقش‌زدن چین و شکن‌های جامه دیوان از خطوط خشک و مورب استفاده کرده و در ترسیم بدن «آل» از آن رو که دیوی مؤنث است به مدد به‌کارگیری خطوط مورب و کنترل ضخامت و ظرافت قلم خود به این مهم دست یافته است (تصویر شماره ۹). همچنین برای نمایش بال‌های آتشین یکی از همراهان دیو آل از خطوط شکسته که برای بیننده یادآور زبانه‌های آتش و خشم است، بهره برده است.



تصویر ۹. کیفیت بافت و خط در رقعه تاوبعه / (مأخذ: نگارنده)

۷-۱-۲. رنگ

در رقعه تاوبعه هرچند که شاهد تعامل رنگ‌های خنثی و گرم و سرد هستیم، اما غلبه بر رنگ سیاه به‌عنوان بازنمودی از معنای شرّ در جهان هستی است. توازن رنگی در این رقعه شامل رنگ‌های گرم: نارنجی‌ها و قرمزها و رنگ‌های سرد آبی‌ها و سبزها و پس‌زمینه نخودی‌رنگ. رنگ‌های خنثی: سفید و سیاه. در این رقعه استفاده نگارگر از رنگ‌های روشن شامل سفید بر بدن دیو تاوبعه و رنگ بدن نخودی دیو سمت چپ تصویر، کارکرد خلّاقانه‌ای از خواص روانی رنگ را فراروی مخاطب قرار می‌دهد.

۷-۱-۳. بافت

آن عنصر بصری است که از طریق دیدن، احساس لمس کردن رادر بیننده برمی‌انگیزد (پاک‌باز، ۱۳۸۶، ص. ۷۱). در رقعه تاوبعه نگارگر با استفاده از به‌کارگیری کیفیت ترسیم

خطوط در موهای سر تاوبعه شاهد بافتی زبر و خشن هستیم. نگارگر در اندام‌های دیوگونه آنجا که می‌خواهد بافت خشنی را ارائه دهد به ضخامت خطوط می‌افزاید.

۴-۱-۷. سایه‌روشن

سهم سایه‌روشن‌ها در رقعۀ تاوبعه بسیار اندک است و عموماً سطوح یکدست کار شده است. این ترفند بصری بر غیر زمینی بودن شخصیت تأکید دارد و کاملاً سنجیده به کار رفته است. تنها مورد اجرای سایه‌روشن، بال‌های آتشین دیو در حال پرواز و سایه در کنار خطوط مرزی بدن دیو تاوبعه است.

۵-۱-۷. شاخص‌های انسانی

از آنجایی که تأکید این رقعۀ بر نشان دادن دیو تاوبعه است به همین منظور نگارگر تاوبعه را در ابعادی بزرگ‌تر از مابقی دیوها به تصویر کشیده است. عدم رعایت تناسبات انسانی هم در چهره و هم در پیکره، یکی از مهم‌ترین ابزاری است که هنرمند برای نمایش ذات پلید دیو تاوبعه به کار بسته است. علاوه بر آن، درشت‌نمایی برخی اجزای اندام بدن همچون بینی، چانه، لب، مفاصل و عضلات، نوعی زشت‌نگاری هوشمندانه را در شخصیت نمایش می‌دهد که با محتوای سوزۀ در ارتباط است.

۶-۱-۷. کیفیت اجرا

نگارگر رقعۀ آل با به تصویر کشیدن نگاه خیره و خالی از احساس، نمایش اندامی نیمه‌عریان و غیر متعارف و ایجاد خال‌های قرمز بر روی بدن و زبان و چشمانی آتشین، سعی داشته است نحسی و پلیدی و ناپاکی این موجود را نشان دهد.

۷-۱-۷. ترکیب‌بندی

«جای دادن منطقی عناصر تجسمی در فضای مورد نظر در سطح دو بُعدی یا سه بُعدی را ترکیب‌بندی می‌گویند» (حسینی‌راد، ۱۳۸۴، ص. ۱۶). نگارگر التلهان در جای دادن اجزای نگاره، دیو تاوبعه را در قامتی بزرگ‌تر و همچنین

از نظر سطح و مرتبه در مقامی بالاتر از بقیۀ دیوها در ترکیب‌بندی نگاره جای داده و بیننده در مواجهۀ اولیه، سنگینی وزن سمت راست تصویر را به خوبی احساس می‌کند. نگارگر برای شخصیت‌سازی دیو تاوبعه به‌عنوان دیوی که متمایل به آزار و یا دزدی و یا قتل فرزندان پسر است به‌صورت معناداری چرخش بالاتنه دیو تاوبعه به جهت راست خود و در جهت مخالف دیوهای روبه‌رو را در ترکیب‌بندی نگاره گنجانیده است.

۸. تحلیل یافته‌ها

هر کدام از شخصیت‌های به تصویر کشیده شده در نسخۀ خطی التلهان نظیر جبل‌التار، مرغ سمندر، اژدها، شخصیت‌های انسانی (اسکندر، پیامبران، ساحر، منجم)، موجودات عجیب‌الخلقه اعم از دیوان و اجنّه‌ها و طلسم‌ها و اوراد برای دفع شر و بلای این موجودات به اسطوره‌ای کلی‌تر و جامع‌تر اشاره دارند که اگرچه نام‌های گوناگونی در فرهنگ‌های مختلف دارند، اما همگی حاوی مضامین مشترکی هستند؛ زیرا از یک ریشه برمی‌آیند؛ ریشه‌ای چون ترس و نادانی بشر نخستین در اولین مواجهه با جهان پیرامونش و تلاش برای فهم و درک این جهان. به‌عنوان مثال شخصیت «زن شرور» به‌عنوان یک کهن‌نمونه در اساطیر و افسانه‌ها و فرهنگ ملّت‌های گوناگون تحت عناوینی از جمله آل، تاوبعه، ام الصبیان، جهی، مردیانگ مطرح شده است؛ و نمود آن در هنرهای تجسمی از قبیل نقاشی و نگارگری و تصویرسازی قابل بررسی است. «رقعۀ تاوبعه» به‌عنوان یکی از این نموده‌ها برای بیننده بازتاب مضامین گوناگون اساطیری و روان‌شناسانه است.

شکل‌گیری احساس ترس در وجود مخاطب عام به هنگام مواجهه با «رقعۀ آل» به دلیل انتخاب مناسب عناصر بصری در انتقال موضوع است. شایان یادآوری

است که توانایی برقراری ارتباط تصویرگر و مخاطب به وجود پایه‌های مشترک در ناخودآگاه جمعی بشر برمی‌گردد. به‌عنوان مثال تصویری که همه انسان‌ها از دیو در ذهن خود دارند موجودی زشت‌رو و ناپهنجار در ظاهر است: دندان‌هایی بلند، زبانی دراز و آتشین به گونه‌ی اژدها، چشمانی خونین و از حدقه بیرون زده، خال‌های قرمز رنگی که بر روی بدن پراکنده شده است. تمامی این عناصر اشاره به زشت‌خویی و دیوسرشتی یک موجود دارد. موضوع دیگر بازنمایی شده در این تصویر حالت و فرم بدن شخصیت آل است که باز نمودی از خویش‌کاری مشترک و سابقه‌ی اساطیری او در فرهنگ‌های گوناگون است. آل، لیلیث، تاوبعه به‌عنوان زنی که از هم‌بستر شدن با حضرت آدم پرهیز می‌کند و به شیطان روی می‌آورد و شرط هم‌بستر شدن با او را کشتن فرزندان بشر عنوان می‌کند؛ گویی در این تصویر با وجود اصرار دیوها و جن‌های دیگر از واگذاری فرزند به آن‌ها ممانعت می‌کند و در واقع تصویرگر پیشینه‌ی تاریخی و اساطیری این موجود را هوشمندانه با مایل کردن فرم بدن او به تصویر کشیده است. وجود خط‌های زمخت و سیاه در دورگیری‌ها در طراحی شخصیت اصلی این رقععه بسیار کارساز بوده است. تصویرگر برای نشان دادن تفاوت جنسیت این دیو با دیگر دیوان به نشان دادن این تمایز در لباس روی نیاورده است؛ زیرا که اکثر دیوان را به جز پارچه‌ای که به پایین‌تنه‌شان پیچیده‌اند نیمه‌عریان به تصویر کشیده است. تصویرگر برای نشان دادن این تمایز هوشمندانه بازوها و سرشانه‌های این عفریت مرگ را به‌طور اغراق‌گونه‌ای به حالت مورب و قوس‌دار نقاشی کرده است تا وجه تمایز زن بودنش را این‌گونه نشان دهد و البته گردن‌بندی که به گردن دارد در اکثر نگاره‌ها به گردن و دست و پای دیوان بسته شده است که ریشه در روایات دارد. نقل است که وجود این حلقه‌ها به دلیل آن

بوده است که حضرت سلیمان همه‌ی دیوان و اجنه را برده خود کرده است. تصویرگر موهای این عفریت را با استفاده از خط‌های نازک و تیز به حالت مُجَعَد و ناپهنجاری نقش بسته است. از این‌رو بهترین انتخاب برای تصویرسازی و شخصیت‌بخشیدن به عجزه‌ای دیوسرشت کم بودن و بدشکل بودن موهای یک زن است؛ یعنی به‌نوعی القای تناقض در جنسیت و ظاهر. دیوی که زن است، اما ظاهری مردانه دارد. موهایی کم‌پشت و مُجَعَد و بینی درشت و تنی تنومند. تمام این القائات به‌وسیله‌ی تک‌عنصر خط انجام شده است. در اساطیر و ذهنیت ناخودآگاه بشر رنگ سیاه رنگ مرگ تاریکی و رنگ ابلیس است. از این‌رو بهترین رنگ برای بازنمایی موجودی که انتخابش انقطاع نسل بشریت است، رنگ سیاه است. گویی که این موجود از دل تاریکی می‌آید؛ تاریکی که در آن با ابلیس بر سر نابودی نسل بشر هم‌قسم شده است.

۹. نتیجه‌گیری

اساطیر به‌عنوان اولین شکل از اشکال اندیشه در قالب هنر و ادبیات در ساختار روانی بشر به‌صورت مضامین مشترکی از هزاره‌های دور باقی‌مانده‌اند؛ از این‌رو مصورسازی کتاب‌ها و نسخ خطی گوناگون در زمینه‌های علمی و ادبی از این قاعده مستثنا نبوده؛ بدین معنا که اگرچه مواد کار هنرمند به‌عنوان مثال در یک کتاب علمی جغرافیایی باید واجد خصیصه‌ی سنخیت مابین متن و تصویر باشد لکن همچنان اندیشه‌ی اسطوره‌پرداز در ناخودآگاه تصویرگر باقی خواهد ماند و این امر در به تصویر کشیدن عناصر مختلف ذیل کتب مختلف علمی جغرافیایی نجومی خود را نمایان می‌سازد. در پاسخ به این پرسش که در تصویرسازی «رقعه‌ی تاوبعه» از کتاب البلهان از چه ویژگی‌های بصری استفاده شده است؟ باید ابتدا به سیطره‌ی اندیشه‌ی اساطیری در این

کتاب و پس از آن بازشماری و تجزیه و تحلیل عناصر بصری و خصوصیت‌های منحصر به فرد در به‌کارگیری این عناصر بصری در جهت شخصیت‌سازی دیو تاوبعه در کتاب مصوّر البلهان اشاره شود. اندیشه‌های اساطیری مطرح‌شده در نگاره‌های کتاب از طریق مشخص نبودن زمان و مکان، انواع نمودهای خیر و شر، جادو، آیین‌ها و مراسم و تناقض خود را نمایان می‌سازد (جدول ۲).

در حیطه تصویرسازی این اندیشه‌های اساطیری با شگرد ها و به گونه خاصی نمایان شده است؛ به عنوان مثال در شیوه کار بست عناصر بصری (همچون کیفیت خط، تنوع رنگ و بافت، نوع ترکیب بندی و ساختار) متناسب با موضوع مورد بحث برای تأثیرگذاری بیشتر می‌توان به استفاده از کیفیت خاص ترسیم خطوط در «رقعه التاوبعه» اشاره کرد.

جدول ۲. تأثیر اندیشه اساطیری در تصویرپردازی کتاب البلهان با تأکید بر شخصیت «آل» (مأخذ: نگارنده)

| مشخصات اندیشه اسطوره‌ای | نمود اندیشه اساطیری در نگاره تاوبعه (آل) |
|------------------------------|---|
| مشخص نبودن مکان و زمان | عدم اشاره به زمان و مکان، نقاشی در محیطی باز با اندک تراکم گیاهی تصویرسازی شده |
| نام‌ها دلالت بر صفات اشخاص | تاوبعه به معنی دنبال کننده نشانده خویش کاری موجود دیوسرشت |
| نمودهای خیر و شر | تصاویر کتاب البلهان دربردارنده عناصر شر همچون دیو و اجنه هستند و نمودهای خیر تلاش طالع‌بین |
| آئینمیس | برای رهایی از شر با استفاده از اوراد |
| جادو | در نقاشی‌های البلهان هر جزئی از تصویر حتی حروف زنده هستند و خویش کاری خاصی در درون خود دارند. |
| آیین‌ها و مراسم | طلسم‌ها و اوراد نوشته شده و تصویرسازی شده در کتاب و اعمال خاص طالع‌بین و ساحر |
| نمودهای ظاهری دلالت‌کننده بر | در نگاره‌ها دیوها و اجنه برای انجام مراسمی شیطانی گرد هم آمده‌اند. |
| صفات شخصی | رنگ سیاه، جثه بزرگ، حلقه‌های بردگی، زبان و چشم و خال‌های قرمز به عنوان نمودی از شخصیت دیو |

۱. Stefano carboni

۲. موتیف یا نقش‌مایه به قول پراپ کوچک‌ترین واحد داستان و قصه است که خاصیت تکرارشوندگی دارد.
۳. مکتب نگارگری بغداد به‌عنوان نخستین سبک نگارگری اسلامی، نقشی مهم در سیر تحوّل و گسترش تصویرسازی اسلامی داشته است و مضامین مختلفی چون مباحث علمی، فنی، پزشکی، کتب ادبی و عرفانی و درنهایت مضامین عمیق مذهبی را در بر می‌گیرد.
۴. معادل واژه function به معنی کار ویژه است و بر اساس کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، به عمل شخصیتی از اشخاص قصه از لحاظ اهمّیتی که در پیش‌برد قصه دارد، گفته می‌شود.

کتاب‌نامه

- ۱- آشتیانی، ن. (۱۳۸۵). «موجودات افسانه‌ای. بررسی تصاویری از انسان و حیوان و ترکیب آن‌ها در نگاره‌های قدیم و جدید ایران». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی.
- ۲- اسماعیل‌پور، ا. (۱۳۹۳). اسطوره بیا نمادین. تهران: سروش.
- ۳- اسماعیل‌پور، ا. (۱۳۹۰). زیر آسمانه‌های نور: جستارهای اسطوره پژوهی و ایران‌شناسی. تهران: قطره.
- ۴- اشکواری، م. ج. و موسوی، س. ج. و صادقی، م. (۱۳۹۱). «عجایب نگاری در تمدن اسلامی: خاستگاه و دوره بندی». مطالعات تاریخ اسلام، ۹ (۳۳)، ۲۹-۵۲.
- ۵- بلخی، ابوالمعشر. البلهان (نسخه خطی). شماره نگهداری: (KitabAL-BULHAN, Bodl.Or133).
- ۶- بلخی، ابوالمعشر. احکام الموالید (نسخه خطی).
- ۷- بولن، ش. (۱۳۸۶). نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان. ترجمه آذر یوسفی. تهران: روشنفکران.
- ۸- بونی، ا. ع. (۱۴۲۷ قمری). شمس المعارف الکبری (نسخه خطی). لبنان: النور للمطبوعات.
- ۹- پاک‌باز، ر. (۱۳۸۶). دایره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- ۱۰- پراپ، و. (۱۹۹۴). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- ۱۱- پوپ، آ. (۱۹۴۸). سیر و صور نقاشی. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- ۱۲- تناولی، پ. (۱۳۸۵). طلسم گرافیک سنتی ایران. تهران: بن‌گاه.
- ۱۳- حافظ شیرازی. (۱۳۸۴). دیوان حافظ. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد.
- ۱۴- حسینی‌راد، ع. (۱۳۸۴). مبانی هنرهای تجسمی. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.
- ۱۵- روح‌الهی، ح. (۱۳۸۶). «ابومعشر بلخی». کتاب ماه علوم و فنون. صص ۹۳-۸۶.
- ۱۶- ساعدی، غ. ح. (۱۳۴۵). اهل هوا. تهران: امیرکبیر.
- ۱۷- سعدی شیرازی. (۱۳۷۴). بوستان. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: ققنوس.
- ۱۸- شاملو، ا. (۱۳۸۵). کتاب کوچه. ج ۴. تهران: مازیار.
- ۱۹- شایسته‌فر، م. (۱۳۸۸). «مکتب نگارگری بغداد با تکیه بر مضامین شیعی». مطالعات هنر اسلامی، ۵ (۱۰)، صص ۷۶-۵۹.

- ۲۰- شمیسا، س. (۱۳۹۰). نقد ادبی. تهران: میترا.
- ۲۱- شهریاری، ک. (۱۳۷۸). زن در اساطیر ایران و بین‌التهرین. تهران: فارس.
- ۲۲- صفا، ذ.ا. (۱۳۷۴). تاریخ ادبیات ایران. تلخیص سید محمد ترابی. تهران: فردوس.
- ۲۳- طاهری، ع. (۱۳۹۶). «مطالعه تطبیقی نگاره‌های کتاب سعادت و کتاب البلهان ابومعشر بلخی». هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، ۲۲ (۱)، صص ۲۹-۱۵.
- ۲۴- طوسی، م.ا. (۱۳۸۲). عجایب المخلوقات. به اهتمام منوچهر ستوده. تهران: علمی و فرهنگی.
- ۲۵- کمبل، ج. (۱۳۹۵). قهرمان هزارچهره. ترجمه شادی خسروپناه. مشهد: گل آفتاب.
- ۲۶- معلوف، ل. (۱۳۸۴). المنجد: عربی فارسی. ترجمه محمد بندرریگی. تهران: پروهان.
- ۲۷- مولانا. (۱۳۶۶). کلیات شمس تبریزی. به اهتمام بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: سپهر.
- ۲۸- وولگر، ک. (۱۳۹۵). سفر نویسنده: ساختار اسطوره‌ای در خدمت نویسندگان. ترجمه محمد گذرآبادی همهدی. تهران: مینوی خرد.
- ۲۹- یونگ، ک. (۱۳۹۵). انسان و سمبل‌هایش. ترجمه محمود سلطانیه. تهران: جامی.
- 30- Carboni, S. (2013). *The 'Book of Surprises' (Kitab AL-BULHAN) of the Bodleian Library* "LA- Turbe-Jurnal, 22-31.
- 31- Lemay, R. (1962). *Abu masher And Latin Aristotelianism in the Twelfth Century*. Beirut: Arts and Sciences of the University of Beirut.
- 32- www.bnf.fr: Bodleian.ox.ac.uk [Access date: 21.05.2022]
- 33- www.themorgan.org: Morgan Museum, N.Y. [Access date: 21.05.2022]

An Original Image or a Forged Originality?

Omar Khayyam dominated by the exhibitionary order

DOI: 10.22034/jivsa.2022.350025.1020

/Siamak Delzendeh¹

Abstract

With the establishment of the periodical world exhibitions 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 exhibitionary order, sometimes between 1870s to 1940s. It also discusses the epistemological 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 prominent in the Euro-American tradition of illustrating the Rubaiyat, it seems that the revival movement of miniature painting of the early-twentieth 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 miniature 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

¹Independent researcher in Art history

siadel@yahoo.com

اصالت تصویر یا جعل اصالت

عمر خَیام در سیطرهٔ نظم نمایشگاهی

/ سیامک دل زنده^۱

DOI: 10.22034/jivsa.2022.350025.1020

چکیده

هم‌زمان با شکل‌گیری نمایشگاه‌های جهانی از نیمهٔ قرن نوزدهم به بعد و در امتداد سازوکارهای طبقه‌بندی اشیاء و کالاهای فرهنگی در این نمایشگاه‌ها، نوعی نظام معرفتی هم‌بسته با این فرآیند شکل گرفت که به تدریج برگزینان‌های 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 نسخه‌های مصوّر رباعیات عمر خَیام به زبان انگلیسی در تاریخ تصویرگری و با توجه ویژه به «نظم نمایشگاهی» به‌عنوان پارادایم مسلط بر دوره‌ای که نسخه‌های مصوّر از ترجمه‌های رباعیات خَیام به زبان انگلیسی در آمریکا و اروپا تهیه می‌شد، ظرفیت‌های معرفت‌شناسانه این پارادایم را در اصالت دادن به تصاویری که ضرورتاً نسبت مشخصی با رباعیات فارسی حکیم عمر خَیام ندارند به بحث می‌گذارد. همچنین گفتمان اورینتالیستی را که بر کل فرآیند تصویرگری رباعیات در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی تا دهه‌های نخست قرن بیستم مسلط بوده است به‌عنوان شاخص و معرّف ویژگی‌های تصویری این نسخه‌ها بررسی و نسبت آن را با نظم نمایشگاهی نشان می‌دهد. در مرحله بعد به نقش گفتمان اورینتالیستی و اورینتالیست‌ها در شکل دادن به سنت تصویرگری رباعیات در ایران پرداخته و آن را یک‌بار در مقام سنتی جعلی نقد کرده و بار دیگر، ظرفیت‌های آن را به‌مثابهٔ رویکردی تازه در نقاشی و تصویرگری ایرانی به بحث می‌گذارد. در این گفتار بیش از آنکه به جزئیات تصویرگری‌های رباعیات خَیام به تفکیک نسخه‌ها و جریان‌های هنری بپردازم، متوجه آن نظام معرفتی کلی و پارادایم حاکم بر دوره‌ای که سنت تصویرگری رباعیات خَیام شکل می‌گیرد هستم.

کلیدواژه‌ها: نظم نمایشگاهی، اورینتالیسم (شرق‌شناسی)، تصویرگری، رباعیات خَیام، احیای نگارگری، صنایع‌دستی.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۱/۰۲/۱۱

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۵/۰۴

siadel@yahoo.com

نویسنده و پژوهشگر تاریخ هنر

۱. مقدمه

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 پایه بازنمایی هویت های فرهنگی، سیاسی و تاریخی ملت ها در نمایشگاه های جهانی شکل گرفته است. میچل این نظام را «نظم نمایشگاهی»^۳ نام گذاری میکند و کوشش می کند از خلال بازخوانی گزارش های مربوط به برگزاری نمایشگاه های بین المللی از نیمه قرن نوزدهم به بعد، آن را بافتارمند کرده و به عنوان پارادایم مسلط بر روابط جدید بین الملل معرفی کند. نسبت میان نظم نمایشگاهی و رویکردهای مستتر در مصورسازی های رباعیات ختیم موضوع این پژوهش است که با نظر به گزاره میچل در رابطه با «هم نشینی اصل ها و بدل ها در نمایشگاه» سعی دارد تأثیر این جریان را بر تحول رویکردهای هنری ایران از دوره پهلوی به بعد به بحث بگذارد.

۲. پیشینه و روش تحقیق

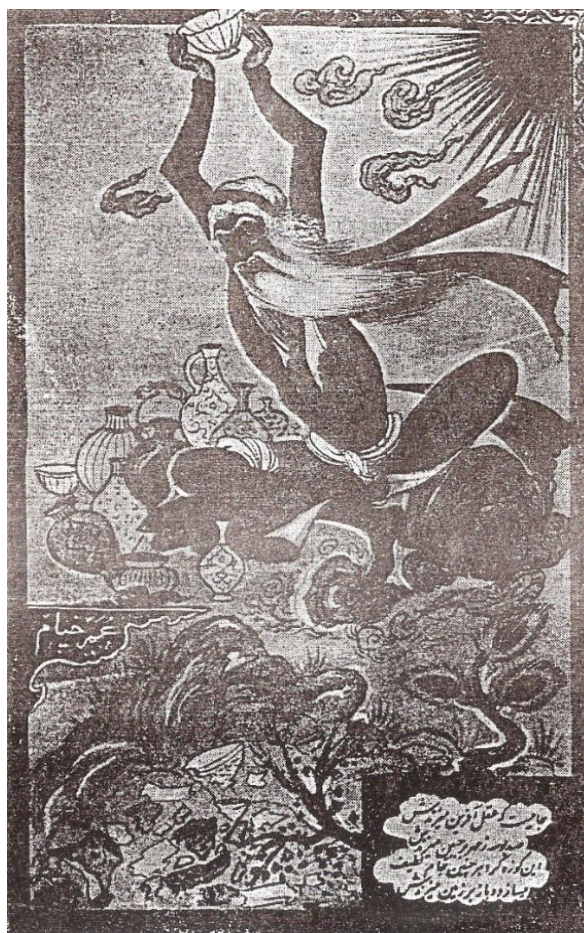
مروری بر پایگاه های علمی، نشان می دهد که منابع متعدّد بسیاری در ارتباط با تصویرگری رباعیات ختیم، موجود است. از جمله جدیدترین آثار منتشرشده در این حوزه می توان به مقاله «بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویرسازی های رباعیات ختیم» افسانه کامران (۱۴۰۰)، «ترجمه بین نشانه ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمه رباعیات ختیم» اثر صابر زاهدی و محسن جاذب (۱۳۹۳)، مقاله «واکاوی تطبیقی تصویرگری های رباعیات منسوب به حکیم ختیم»، نوشته میلاد میناکار (۱۳۹۶) و پژوهشی از افسانه عضدی نیا با عنوان «معرفی مهم ترین تصویرسازی های رباعیات

ختیم در غرب» (۱۳۹۶) اشاره کرد که عمدتاً وضعیت تصویرسازی های برگرفته از رباعیات ختیم را در بازه زمانی ۱۸۸۰ تا ۲۰۱۷ معرفی می کنند. در زمینه نظم نمایشگاهی، مهم ترین منبع موجود که در این پژوهش به آن استناد شده، اثری از تیموتی میچل با عنوان «شرق شناسی و نظم نمایشگاهی»^۴ است که در سال ۱۹۸۹ انتشارات دانشگاه آکسفورد آن را منتشر کرد و پس از آن، مرجع بسیاری از مطالعات این حوزه شد. در سال ۱۳۹۵ این مفهوم به زبان فارسی در کتاب تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی، نوشته سیامک دلزنده معرفی و در روایتی از تاریخ هنر ایران بافتارمند شد. در همان کتاب توضیحات مفصّلی از جریان مصورسازی ترجمه های رباعیات ختیم و نیز سابقه آن در زبان فارسی به بحث گذاشته شد. مقاله حاضر، از زاویه ای مشخص تر یعنی از منظر «هم نشینی اصل ها و بدل ها» به دو جریان مصورسازی ترجمه رباعیات ختیم و مصورسازی رباعیات ختیم به زبان فارسی با نظر به اصالت ها و جعل ها در سنت های تصویری می پردازد و زوایای تازه ای را در این بحث آشکار می کند. این تحقیق ماهیت توسعه ای دارد و روش آن توصیفی-تحلیلی است که با بهره گیری از منابع کتابخانه ای-الکترونیکی به انجام رسیده است.

۳. رباعیات ختیم و دغدغه های آن

سال ۱۳۱۳ هجری خورشیدی، هم زمان با برگزاری جشن هزاره فردوسی و آیین ها و گردهمایی های مرتبط با آن، در زمانی که شماری از برجسته ترین مستشرقین و ایران شناسان سراسر جهان در تهران گرد آمده بودند، نسخه ای مصور از رباعیات ختیم به زبان فارسی در تهران چاپ و منتشر شد. این کتاب با عنوان ترانه های ختیم، شامل مقاله ای چهل صفحه ای از صادق هدایت به همراه گزیده های از رباعیات ختیم بود که شش مجلس آن توسط

آندره سورویگین^۵ ملقب به «درویش نقاش» مصور شده بود (تصویر ۱).



تصویر ۱. آندره سورویگین، رباعیات خیام، ۱۳۱۳ خ.

که انتساب آن‌ها به او قطعی تر به نظر می‌رسد - تأیید می‌کنند، رویکرد بسیاری از شرق شناسان صاحب نام بیشتر در جهت برجسته کردن خیام شاعر بوده و خوانش رمانتیک آن‌ها از رباعیات خیام منجر به خطاهایی هم در ترجمه و هم در معرّفی تفکر او شده است. هدایت به سبک و شیوه خود، به اشارتی گذرا و با هجو و طعن می‌نویسد:

«فیتزجرالد که نه تنها مترجم رباعیات خیام بوده، بلکه از روح فیلسوف بزرگ نیز ملهم بوده است، در مجموعه خود بعضی رباعیاتی آورده که نسبت آن‌ها به خیام جایز نیست، [البته] قضاوت فیتزجرالد مهم‌تر از اغلب شرح‌حالاتی است که راجع به خیام در کتب قدیم دیده میشود؛ چون با ذوق و شامه خود بهتر رباعیات اصلی خیام را تشخیص داده تا نیکلا، مترجم فرانسوی رباعیات خیام، که او را به نظریک شاعر صوفی دیده و معتقد است که خیام عشق و الوهیت را به لباس شراب و ساقی نشان می‌دهد، چنانکه از همان ترجمه مغلوپ او شخص با ذوق دیگری مانند رنان خیام حقیقی را شناخته است (هدایت، ۱۳۵۶، ص. ۱۰).»

فارغ از نگرانی‌های هدایت، آنچه در عمل رخ داد، نوعی خوانش تصویری رمانتیک، شرق انگار و اروپامحور از ترجمه رباعیات خیام بود که در یک بازه زمانی حدوداً هفتادساله، علیرغم تفاوت در سبک‌ها و ساختارهای تصویری، رویکردی مشترک را گواهی می‌داد.

۴. ترجمه و مصورسازی رباعیات خیام در غرب

به نظر می‌رسد که نخستین بار، نسخه تک برگی شامل ترجمه فیتزجرالد^۶ از سه رباعی خیام حوالی سال‌های ۱۸۷۰ توسط ادوارد برن جونز^۷ و ویلیام موریس^۸ تصویرگری شده است (تصویر ۲)؛ اما در سال ۱۸۸۴ بود که الیهو ودر^۹ نسخه کاملی از ترجمه رباعیات خیام را مصور و در آمریکا

نوشته صادق هدایت که مقاله‌ای تحقیقی بود، ضمن شرح روش تصحیح و گزینش رباعیات در این کتاب، بحث بسیار مهمی را درباره خیام مطرح میکرد که حائز نکته‌ها و نگرانی‌های بسیار مهمی بود. هدایت مقاله خود را به دو بخش کلی تقسیم کرده بود: «خیام شاعر» و «خیام فیلسوف». یکی از نگرانی‌های هدایت این بود که خیام فیلسوف، ریاضی دان و ستاره شناس به نفع خیام شاعر کنار گذاشته شود. او نشان داد درحالی‌که نسبت بین خیام شاعر و خیام فیلسوف و دانشمند را آن گروه از رباعیات خیام که در منابع تاریخی متعدّد و نزدیک تر به دوره خیام -



تصویر ۳. الیهوودر، کتاب مصوّر ترجمه رباعیات عمر خیّام به انگلیسی

ترجمه ادوارد فیتزجرالد، ۱۸۸۴.

۵. نمایشگاه‌های جهانی و تصویرگری آثار خیّام

از ۱۸۵۹ میلادی که ترجمه رباعیات خیّام به انگلیسی توسط ادوارد فیتزجرالد منتشر شد تا زمان انتشار ترانه های خیّام هدایت و سوروگین ۱۳۱۳/۱۹۳۴ دوره مهمی از جابه جایی های نظام معرفتی - که به تحولات تصویری در سراسر جهان منجر شد - در حال وقوع بوده است. این نظام معرفتی که از نیمه قرن نوزدهم به تدریج 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

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

این نسخه های مصوّر علیرغم تنوع سبکی دارای گوهر مشترکی بودند که بعدتر به نوعی به نسخه های مصوّر فارسی رباعیات خیّام نیز منتقل شد. این گوهر مشترک را در سطح ظاهری تصویر می توان با رویکرد عمومی «اورینتالیسم» یا «شرق انگاری»^۱ توضیح داد، اما در ژرفای آن، نوعی نظام معرفتی ادراک میشود که هم این تنوع ظاهری و هم شرق انگاری ها و خود شرقی انگاری های بعدی را در برمی گیرد.



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

نسخه تکبیر، ۱۸۷۰.

های بین‌المللی را یکی از عوامل بالا رفتن تقاضا برای نقاشی‌های شرق‌انگار می‌شناسد: «بسیاری از هنرمندان معروف اروپایی از نمایشگاه‌های جهانی بازدید می‌کردند و تحت تأثیر نمونه‌های حاضر در نمایشگاه، الهامات شرقی را به درون آثار خود می‌بردند. کسانی چون ویسلر، امپرسیونیست‌ها و نقاشان اوریئتالیستی چون ژان لئون ژروم و روش‌گروس ملهم از بازدیدهای خود از نمایشگاه‌های جهانی لندن و پاریس بوده‌اند» (Jullian, 1977, p. 77).

تیموتی میچل نیز نمایشگاه‌های جهانی را در کنار شاخه‌های دانشگاهی مطالعات شرقی، نقاشی‌های شرق‌انگار و رمان‌های اوریئتالیستی، همچون روایت تازه‌ای می‌بیند که به اروپایی‌ها امکان می‌داد تا در امتداد آن، تصویر «شرق» و شیوه‌های ادراک آن را به نظم بکشند. این روایت‌ها، همگی، بخشی از دستگاه معرفتی‌ای بودند که بازنمایی جهان را از موزه تا نمایشگاه و از معماری تا نظام آموزش و پرورش، گردشگری، صنعت مُد و تسهیلات زندگی روزمره، سازمان‌دهی می‌کرد.

حضور ایران در نمایشگاه‌های جهانی از همان نخستین دوره‌ها آغاز شد و به تدریج با ساختن غرفه‌های ویژه که معرف سنت معماری ایرانی بودند، این حضور دوره‌ای هرچه بیشتر با نظم نمایشگاهی انطباق یافت (تصویر ۵). به مرور زیرساخت‌های متناسب با نظم نمایشگاهی نیز در داخل کشور ایجاد شد، همچون تأسیس موزه‌ها و مدارس هنری که برنامه‌های آموزشی آن‌ها نه تنها تحت تأثیر نظم نمایشگاهی بود بلکه معرف و مروج آن نیز بود. در این میان پیشنهادها و القائات شرق‌شناسانی که به‌عنوان مشاور یا حتی مدیر مؤسسه‌های آموزشی در استخدام حکومت ایران بودند بر جهت‌گیری‌های این برنامه‌ها تأثیر جدی می‌گذاشت. توجه برنامه‌ریزان هنری در ایران در دوره پهلوی اول به این مقوله و ایجاد هنرستان عالی هنرهای ایرانی و صنایع قدیمه به‌منظور

معتقد است پدیده نمایشگاه‌های بین‌المللی در راستای گسترش تجارت و به‌منظور اعمال قدرت در مقولات فرهنگ و تجارت و در جهت تصرف و انطباق آن‌ها با اهداف دولت‌های استعماری پدید آمده است. نظم نمایشگاهی بر اساس شیوه‌هایی از طبقه‌بندی‌ها و رده‌بندی‌هاست که بازنمایی هویت‌های ملی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی را منطبق با امکان به نمایش گذاشته شدن و در معرض دید قرار گرفتن در غرفه‌های نمایشگاهی مدیریت می‌کند. به باور میچل این ساختار که ابتدا درون محوطه نمایشگاه و در نسبت میان اجزای آن و مخاطبان شکل گرفته بود، به تدریج در نیمه دوم قرن نوزدهم مرزهای نمایشگاه را درنوردید و بعد کل جامعه و سپس تر کل نظام روابط بین‌الملل را دربرگرفت. به عبارت دیگر، نظم نمایشگاهی، نظامی از بازنمایی‌هاست که شیوه‌های مدرن تولید معنا را به‌قاعده درآورده و با کمک آن هویت‌های استعماری جهان نیمه دوم قرن نوزدهم را تعریف می‌کند (Mitchell, 2009, pp. 409-416).



تصویر ۵. مکتون و سیمپسون، نمایشگاه جهانی لندن، (نمایشگاه بزرگ)،

۱۸۵۱ (موزه ویکتوریا و آلبرت)

نکته‌ای که این تعاریف و این نظام را به بحث تصویرگری رباعیات خیام مرتبط می‌کند، نسبت میان «اوریئتالیسم» و نمایشگاه‌های جهانی است. فیلیپ ژولین نمایشگاه

ایجاد زیرساخت های لازم برای گسترش صنایع دستی 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 می‌گرفت، با استعفای کمال الملک و تغییر مدیریت، برنامه احیای نگارگری که به شدت مورد توجه مستشرقانی چون آرتور پوپ بود وزن بیشتری در برنامه‌های آموزشی هنر گرفت.



تصویر ۵. غرفه ایران در نمایشگاه جهانی وین، جوزف لویی

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 پس‌از آن او و برادرش، حسین طاهرزاده بهزاد، نقش برجسته ای در آموزش و تأسیس زیرساخت های لازم برای گسترش

هنرهای تجسمی و معماری در ایران دوره پهلوی اول ایفا کردند (طاهرزاده، ۱۳۴۲، ص. ۳۶). یکی از نتایج فوری این نگرش، سازمان‌دهی مدرسه هنرهای قدیمه و هنرستان هنرهای ملی بود که نسلی از هنرمندان «نگارگری نو» را پرورش داد. یکی از مهم‌ترین موضوع های نقاشیهای این نگارگران نو، نقاشی مجالس رباعیات خیام بود که به‌طور تاریخی موضوع نقاشی نگارگران ایرانی نبود.

درحالی‌که مجالس شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی گنجوی بیشترین بسامد را در تصویرگری نسخه های خطی دارند و پس از آن‌ها کلیله‌و‌دمنه، بوستان سعدی، هفت اورنگ جامی و متن های دیگری چون خواجه و حافظ و از این دست مورد توجه نگارگران دوره‌های مختلف بوده اند، اما در تاریخ نگارگری ایران، توجه چندانی به مصورسازی رباعیات خیام به چشم نمی‌خورد (Martin, 2009). بالا رفتن تب رباعیات خیام و افزایش تقاضا برای نسخه های مصور ترجمه های رباعیات در اروپا و آمریکا، عطش جستجوی نسخه های مصور فارسی رباعیات را به جان مجموعه داران و مستشرقین انداخت؛ اما ناکامی در یافتن نمونه های تاریخی آن‌ها را به سفارش نسخه های فارسی مصور توسط 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 رباعیات خیام تشویق می‌کردند. کسانی چون حاج حسین مصورالملکی 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 مصورالملکی با تشویق و نظارت مستشرقانی چون آرتور پوپ یا واسطه‌هایی که نماینده مستشرقین و دلالان آثار قدیمی بودند نگاره های تک برگه‌ای شبیه به مینیاتورهای صفوی نقاشی می‌کردند که در میان آن‌ها نمونه‌هایی از

تصویرگری رباعیات ختّام 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 تازه ای با همین مضامین و همین موضوعات اجرا کردند که دارای رقم و تاریخ بود (تصویر ۶ و ۷). همچنین به طور مشخص عبّاس رشام ارژنگی مجموعه ای از رباعیات ختّام را به تشویق دیوید اسمیت، خاورشناس آمریکایی - بعد از ملاقات با وی در سال ۱۳۱۲ - نقّاشی کرد که بعدتر توسط اسمیت در آمریکا به صورت 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 رباعیات چه به صورت تک برگ یا کتاب مصوّر پرداختند.



تصویر ۷. تصویرگری رباعیات ختّام، حسین بهزاد، ۱۳۳۰.
(مجموعه هوشنگ شقاقی)



تصویر ۶. تصویرسازی رباعیات ختّام، حاج حسین مصوّرالملکی، ۱۳۳۷.

6. نتیجه‌گیری

هدف از این نوشتار، نه تاریخ‌نگاری مصورسازی رباعیات ختّام در ایران، بلکه نشان دادن چگونگی یکی از مهم‌ترین جنبه‌های نظم نمایشگاهی با کمک و عاملیت اورینتالیست‌ها به بخشی از نظام آموزشی و نهادهای دولتی در گسترش این فرآیند قابل‌شناسایی و تحلیل و تفسیر بود. چنانکه پیش‌تر از میچل نقل شد، اصل بنیادی نمایشگاه «بازنمایی» است؛ به این معنی که تمامی اشیاء، کالاها، نمونه‌های هنر و معماری، پرچم، سرود ملی و حتی معماری غرفه هر کشور به نوعی هویت سیاسی، فرهنگی و تاریخی آن کشور را بازنمایی می‌کنند. نفس عمل بازنمایی، متضمن تفکیک جهان به دو ساحت مجزا است: یکی اصل و دیگری بدل؛ یکی دنیای واقعی و دیگری بازنمایی آن در قالب اثر هنری، بدل نمایشگاهی، یا کالای تجاری. نمایشگاه به ما می‌قبولاند که جهان به‌دقت به دو قلمرو تقسیم شده است: نمایشگاه و دنیای واقعی. از سوی دیگر بسیاری از مؤلفه‌های این مجموعه از عناصر بازنمایانه، خود بازنمایی یا بدل از اصلی دیگر هستند، به‌عنوان مثال 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 سیطره نظم نمایشگاهی بر تمامی شئون زندگی، دنیای واقعی اهمیت ثانوی می‌یابد. آنچه هست نظم نمایشگاهی است و اصالت نظم نمایشگاهی از طریق هم‌نشینی اصل‌ها و بدل‌ها تأمین می‌شود.

آن‌گونه که در موضوع تصویرگری رباعیات ختّام می‌بینیم، یک سنت تماماً اروپایی با محوریت رویکرد شرق‌انگار شکل گرفته است. این سنت جدید به‌طور تلویحی به واسطه شرق‌نگاری به سنت دیگری که خاستگاه

رباعیات ختّام پیش از ترجمه است نشانی می‌دهد و اصالت خود را می‌بایست از آن اخذ کند، اما همان‌طور که پیش‌تر مطرح شد، چنین سنتی، سنت کهن تصویرگری رباعیات ختّام در جهان ایرانی، عملاً وجود نداشته است. در واقع، این وابستگی سنت ثانوی به سنت اولیه بود که تقاضا و تشویق برای مصور کردن رباعیات ختّام را در ابتدای عصر پهلوی به وجود آورد. پس با اندکی احتیاط می‌توان چنین نتیجه گرفت که یک سنت جدید بدل از سنت ناموجود قدیمی به کار اصالت دهی به سنت اروپایی - آمریکایی تصویرگری رباعیات ختّام آمده است تا به این صورت هم‌نشینی اصل‌ها و بدل‌ها 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 Sevruquin
6. Edward FitzGerald
7. Edward Burne-Jones
8. William Morris
9. Elihu Vedder
۱۰. شرق‌نگاری اصطلاح پیشنهادی نگارنده است به منظور ترجمه دقیق‌تر اصطلاح اورینتالیسم در نسبت با هنرهای تجسمی و ادبیات تا آن را از «شرق‌شناسی» که ناظر به دانش آکادمیک مبتنی بر ترجمه متن‌های تاریخی و دینی است متمایز کند. در زبان‌های اروپایی این وجه از اورینتالیسم معمولاً با ترکیب‌های وصفی همچون اورینتالیسم رمانتیک یا اورینتالیسم خیالی و از این دست متمایز می‌شود.

- 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 ترجمه رباعیات خیام». فصلنامه پژوهش‌های زبانشناسی، ۶ (۱)، صص ۶۱-۷۷.
- ۳- طاهرزاده بهزاد، ک. (۱۳۴۲). سرآمدان هنر. برلین: ایرانشهر.
- ۴- کامران، ا. (۱۴۰۰). «بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویرسازی‌های رباعیات خیام». نشریه هنرهای زیبا، ۲۶ (۲)، صص ۵-۱۵.
- ۵- کیارس، د. (۱۳۸۷). «تندیس رسام ارژنگی». تندیس، شماره ۱۴۰، صص ۵-۴.
- ۶- کیارس، د. (۱۳۹۰). «مدال‌های علی کریمی». تندیس، شماره ۲۱۹، صص ۳-۲.
- ۷- عضدی‌نیا، ا. (۱۳۹۶). «معرفی مهم‌ترین تصویرسازی‌های رباعیات خیام در غرب». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنرهای تجسمی و موسیقی، مؤسسه آموزش عالی فردوس.
- ۸- میناکار، م. و چیت‌سازیان، ا.ح. (۱۳۹۶). «واکاوی تطبیقی تصویرگری‌های رباعیات منسوب به حکیم خیام». فصلنامه نظریه و انواع ادبی، ۲ (۵)، صص ۱۴۲-۱۲۱.
- ۹- ناصری پور، م. (۱۳۷۸). زندگی و آثار حسین بهزاد مینیاتور. تهران: سروش.
- ۱۰- هاتفی، ر. (۱۳۵۰). «حاج مصورالملکی، استاد نام‌آور مینیاتور (قسمت ۲)». هنر و مردم، شماره ۱۰۲، صص ۵۱-۴۷.
- ۱۱- هدایت، ص. (۱۳۵۶). ترانه‌های خیام. 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.

The application of a geometrical theorem of Khayyam in the drawing of Chahartoranj motif

DOI: 10.22034/jivsa.2022.354216.1025

/ Akbar Zamani Lanjani¹

Abstract

One of the interesting and controversial arrays in mathematics is geometry, which is closely related to the geometry of motifs in Iranian art. The synchronicity of the use of geometry in the drawing of the widely used geometry motifs in Iranian architectural arrays is such that it seems that the foundation of traditional Iranian arts was based on it. Among the most important theorists in this field is Hakim Omar Khayyam Neyshaburi, a prominent philosopher and mathematician of the Seljuk period. One of his most important works can be considered a treatise on solving cubic equations and his studies on Euclid's fifth principle in the history of science.

This research aims to solve the third degree equation obtained from Khayyam's geometrical theorem and by introducing the ruler (Mestarah), how to draw Chahartoranj motif. Toranj is one of the ancient Islamic and Iranian motifs used to decorate works. This pattern is usually rhombus or almond-shaped; sometimes it is square or oval, and often placed in the middle of the background, and the inside is filled with leaves, flowers, slime designs, or images of animals and humans. When this pattern is repeated four times side by side, it becomes a Chahartoranj. The aim of the current research is to use the analytical descriptive method to study the use of Khayyam's calligraphy in drawing Chahartoranj and the importance of this motif in the history of visual and applied arts of Iran as well as the use of Chahartoranj images in architectural arrays, especially in Explain tiling.

Keywords: geometric theorem, pattern geometry, Chahartoranj motif, Khayyam's ruler



Document Type:

Research Article

Received: 08.05.2022

Accepted: 09.08.2022

¹Independent researcher in the geometry of Islamic motifs

Zamani_eff@yahoo.com

کاربرد یک قضیه هندسی از خیام در ترسیم نقش چهارترنج

DOI: 10.22034/jivsa.2022.354216.1025

اکبر زمانی لنگانی^۱

چکیده

یکی از آرایه‌های بحث‌برانگیز و جذاب در علم ریاضیات، هندسه است که ارتباط تنگاتنگی با هندسه نقوش در هنر ایران دارد. همگامی کاربرد هندسه در ترسیم نقشمایه‌های پرکاربرد هندسه نقوش در آرایه‌های معماری ایرانی، آن چنان است که به نظر می‌رسد اساس هنرهای سنتی ایران بر پایه آن استوار بوده است. از جمله مهمترین نظریه‌پردازان در این حوزه، حکیم عمر خیام نیشابوری، فیلسوف و ریاضی‌دان برجسته دوره سلجوقی است. یکی از برجسته‌ترین کارهای وی را می‌توان رساله‌ای دانست که در حل معادلات درجه سوم و مطالعاتش درباره اصل پنجم اقلیدس در تاریخ علم ثبت کرده است.

این پژوهش قصد دارد با حل معادله درجه سوم که از یک قضیه هندسی خیام به دست آمده و با معرفی مسطره (خطکش)، به چگونگی ترسیم نقشمایه چهارترنج بپردازد. ترنج، از نقش‌های کهن اسلامی و ایرانی است که برای تزیین آثار به کار می‌فته است. این نقش معمولاً لوزی یا بادامی شکل و گاه چهارگوش و بیضی است و غالباً در وسط زمینه قرار می‌گرفته و داخل آن با برگ و گل و طرح‌های اسلیمی یا تصاویری از حیوان و انسان پُر می‌شده است. زمانی که این نقش چهار بار در کنار هم تکرار شود، به چهارترنج تبدیل می‌گردد. بدین منظور، هدف از پژوهش حاضر این است که با بهره‌گیری از روش توصیفی تحلیلی، به کاربرد مسطره خیام در ترسیم نقش چهارترنج بپردازد و اهمیت این نقشمایه را در تاریخ هنرهای تجسمی و کاربردی ایران و همچنین بهره‌گیری از تصویرهای چهارترنج در آرایه‌های معماری به خصوص در کاشی‌کاری شرح دهد.

کلید واژه‌ها: قضیه هندسی، هندسه نقوش، چهارترنج، مسطره.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۱/۰۲/۱۸

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۵/۱۸

Zamani_eff@yahoo.com

پژوهشگر هندسه نقوش

The application of a geometrical theorem of Khayyam
in the drawing of Chahartoranjmotif

۱۰۸

کاربرد یک قضیه هندسی از خیام در ترسیم نقش چهارترنج

۱. مقدمه

در طول تاریخ، پیوند بین ایده‌های ریاضی به‌ویژه هندسه و هنر، تجلی‌گاه روح زیباشناسی اندیشه‌های بلند انسان بوده به طوری که در جای‌جای زندگی بشر حضور داشته است. معماری ایرانی اسلامی سرشار از شاهکارهای هنری است که سرچشمه همه آن‌ها، اندیشه‌های ریاضی، به‌ویژه هندسه بوده است. در این مقاله به حل یک معادله درجه سه مبتنی بر یک قضیه هندسی از ختیم و معرفی مسطره (خطکش) به دست آمده از آن و چگونگی ترسیم نقش چهارترنج خواهیم پرداخت.

مسطره، کارطراحان هندسه نقوش وکاشی‌کاران را جهت رسم چهارترنج بدون احتیاج از روابط هندسی و ریاضی آسان می‌کند و معرفی آن نقش مهمی در ترسیم هندسه نقوش دارد. پس از آن، به معرفی چهارترنج‌های مختلف به کار رفته در آرایه‌های معماری وکاشی‌کاری ایرانی می‌پردازیم.

۲. پیشینه و روش تحقیق

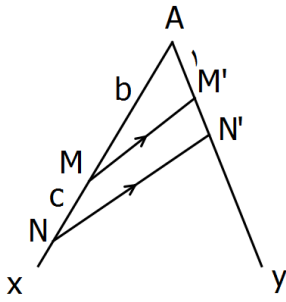
در منابع اسلامی به منزلت هندسه عملی در آموزش معماران و صنعتگران، توجه شده و علم هندسه را مبنا و اساس معماری و معمار و آجرچین را ملزم به تبعیت از آن دانسته است. فارابی در احصاء العلوم، ریاضی را به هفت رشته تخصصی حساب، علم نور، نجوم، موسیقی، علم اوزان و علم مکانیک تقسیم کرده و هر رشته را دارای دو شاخه نظری و عملی می‌داند (فارابی، ۱۳۸۹). در میان آن‌ها، هندسه عملی با خطوط و اشکال سروکار دارد که آن را نجار بر چوب، آهنگر بر آهن، بتا بر دیوار و مساح بر زمین به کار می‌برد. فارابی نتیجه گرفته است هندسه عملی در هر حرفه‌ای کاربرد دارد.

در قدیم، آن شاخه از هندسه عملی که به پی‌ریزی و احداث بناها مربوط می‌شده، به «علم العقود الابنيه» شهرت داشته که در لغت به معنای علم «گره‌های

ساختمان» و مأخوذ از «عقد» به معنای «گره و تاق و قوس» است؛ یعنی علم عناصر معماری. ابن هیثم کتاب الابنيه و العقود (بناها و عناصر) و مقاله «فی اجازة الحفور و الابنيه بجميع الاشكال الهندسية» (در احداث جوی‌ها و ابنيه با همه اشکال هندسی) را به رشته تحریر درآورده است. همچنین ابوبکر کرجی^۱ کتاب عقود الابنيه (عناصر ابنيه) را نوشته که متأسفانه هیچ‌کدام از این کتاب‌ها در دسترس نیست و همه، مفقود شده‌اند (قیومی بیدهندي و مجتهدزاده، ۱۳۹۶). ثابت بن قره^۲ رساله‌ای حاوی شرحی از گنبد شلجی (القبه المکافیه) نوشته که حائز اهمیت است. ریاضیدانانی چون ابراهیم بن سنان^۳، سجزی، ابوسهل کوهی و ابن هیثم، رساله‌هایی نوشته‌اند که بعضی حاوی فصل‌هایی در قوس و گنبد است (زمانی لنجانی، ۱۳۹۵)^(۳). گویی تمرکز بیش از حد بر هندسه عملی و جایگاه آن در هنر دوران اسلامی باعث شده که نقش سایر علوم مرتبط با معماری نادیده گرفته شود. یکی از این علوم «ریاضیات» و به‌طور خاص «هندسه» است که به‌رغم پیوند آشکار آن با هنرها، تاکنون چنان‌که باید بدان توجه نکرده‌اند. این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و با شیوه گردآوری منابع کتابخانه‌ای - اسنادی به انجام رسیده، سعی دارد به ارتباط یکی از قضایای ریاضی ختیم با هندسه نقوش و به‌طور خاص نقش «چهارترنج» بپردازد.

۳. طرح یک قضیه ریاضی از ختیم

قبل از آن‌که به کاربرد نظرات ریاضی ختیم در هندسه نقوش بپردازیم، لازم است یک معادله از ختیم را حل کنیم و به کمک آن، طریق رسم چهارترنج را توضیح دهیم.



برای ساختن $\frac{c}{b}$ دو نیم خط AX و AY را رسم می‌کنیم. AM را به اندازه b و MN را به اندازه c روی AX جدا می‌کنیم و به M' به M به AY جدا می‌کنیم. از M' وصل کرده و از N به موازات MM' می‌کشیم، N' را در AY قطع نمایید:

$$\triangle ANN' \sim \triangle MM'N' \Rightarrow \frac{AM}{MN} = \frac{AM'}{M'N'} \quad \text{یا} \quad \frac{b}{c} = \frac{1}{M'N'} \Rightarrow M'N' = \frac{c}{b}$$

لذا پاره خط $\frac{c}{b}$ به اندازه پاره خط $M'N'$ است. ختیم معادلات درجه سوم را به طریق هندسی به کمک «هندلوی متساوی الساقین» حل کرده است. هندلوی متساوی الساقین، هندلوی است که مجانب‌های آن بر هم عمود باشند (مانند توابع هموگرافیک)، ساده‌ترین هندلوی متساوی الساقین $y = \frac{1}{x}$ است. اگر روی هندلوی متساوی الساقین نقاطی اختیار کنیم و از آن نقاط به موازات محورهای مختصات بکشیم مساحت مستطیل‌های به دست آمده با هم برابرند.

$$S_{AMON} = S_{BPOQ}$$

از این خاصیت ختیم در رسم هندلوی برای حل معادله درجه سوم خود استفاده می‌کند. پس اگر مجانب‌های یک هندلوی متساوی الساقین و یک نقطه از هندلوی را داشته باشیم می‌توانیم هندلوی را رسم کنیم.

$$x^3 + bx = ax^2 + c$$

a و b و c پاره‌خط‌اند و $a > c$ فرض کنید

$$b = b'^2$$

$$c = b'^2 \times c'$$

لذا معادله به صورت مقابل درمی‌آید:

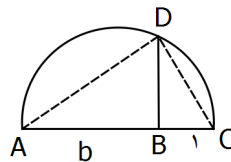
$$x^3 + b'^2 x = ax^2 + b'^2 c'$$

x^2 مکعبی است به ضلع x و $b'^2 x$ مکعب مستطیلی است به قاعده مربع به ضلع b' و ارتفاع x ax^2 مکعب مستطیلی است به قاعده مربع به ضلع x و ارتفاع a و $b'^2 c'$ مکعب مستطیلی است به قاعده مربع به ضلع b' و ارتفاع c' .

ختیم پاره خط x را چنان می‌یابد که مجموع حجم‌های دو مکعب مستطیل سمت چپ تساوی با مجموع حجم‌های دو مکعب مستطیل سمت راست برابر باشد.

$$b = b'^2 \Rightarrow b' = \sqrt{b}$$

$$c = b'^2 c' = bc' \Rightarrow c' = \frac{c}{b}$$

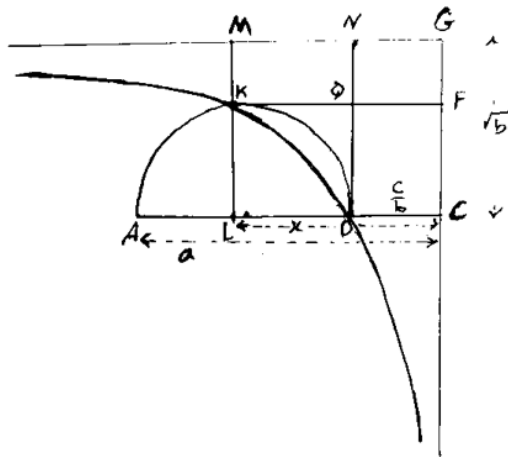


حال \sqrt{b} و $\frac{c}{b}$ را می‌سازیم:

برای ساختن \sqrt{b} ، پاره خط معلوم $AB = b$ را رسم کرده و در امتداد آن به اندازه 1 واحد جدا می‌کنیم $BC = 1$ است زیرا از D به A و C وصل می‌کنیم در مثلث قائم الزاویه ADC داریم:

$$DB^2 = b \times 1 \Rightarrow DB = \sqrt{b}$$

حال به قطر AD نیم دایره ای رسم می‌کنیم و محل برخورد آن را با هذلولی k می‌نامیم، از k بر AC و عمود CG می‌کشیم.



$$c = b_1^2 c_1 = bc_1 \rightarrow c = \frac{c}{b}$$

$$x^3 + b_1^2 x = ax^2 + b_1^2 c_1$$

$$S_{MGFK} = S_{NGCD}$$

$$S_{MGFK} - S_{NGFQ} = S_{NGCD} - S_{NGFQ}$$

$$S_{MNQK} = S_{QFCK}$$

$$S_{MNQK} + S_{KQDL} = S_{QFCD} + S_{KQDA}$$

$$S_{MNDL} = S_{KLCF}$$

$$LD \times ML = KL \times LC$$

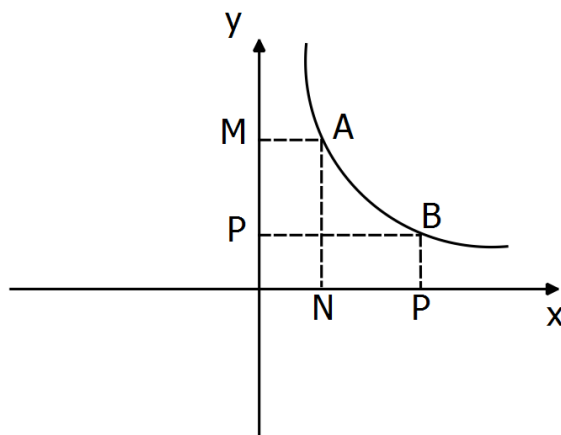
$$\left(x - \frac{c}{b}\right) \times \sqrt{b} = kl \times x$$

$$kl = \frac{\left(x - \frac{c}{b}\right) \times \sqrt{b}}{x}$$

$$kl^2 = AL \times LD$$

$$\frac{\left(x - \frac{c}{b}\right)^2 \times b}{x^2} = (a - x) \times \left(x - \frac{c}{b}\right)$$

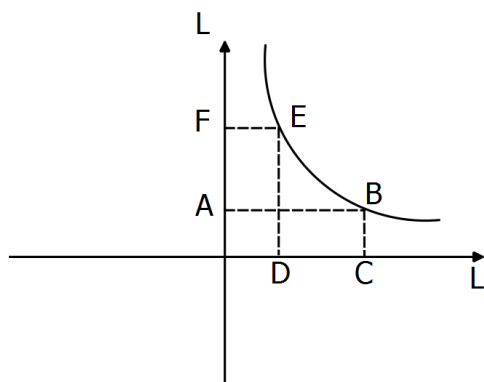
$$bx - c = x^2(a - x) \rightarrow x^3 + bx = ax^2 + c$$



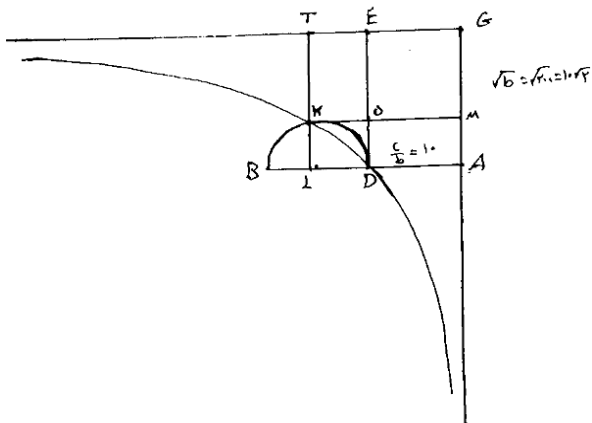
فرض کنید L و L' و L'' مجانب‌های یک هذلولی و نقطه B روی هذلولی باشد، از B بر L و L' عمود می‌کشیم تا مستطیل OABC به دست آید روی L' به اندازه OA و روی L به اندازه OC جدا می‌کنیم تا نقاط D و F به دست آیند از D به موازات L و از F به موازات L' می‌کشیم تا نقطه E به دست آید. E نیز روی هذلولی است به همین ترتیب می‌توان نقاط دیگری روی هذلولی به دست آورد و هذلولی را رسم نمود.

$$x^3 + b^2 x = ax^2 + b^2 c' \quad \text{۳-۱. حل معادله:}$$

پاره خط $Ac = a$ رسم می‌کنیم $Dc = \frac{c}{b}$ روی آن جدا می‌کنیم و از نقطه c بر AC عمود کرده و CG را به اندازه \sqrt{b} جدا می‌کنیم و از نقطه G به موازات CA می‌کشیم مجانب‌های هذلولی به دست می‌آیند مستطیل DCGN را کامل می‌کنیم (D روی هذلولی است) و طبق آنچه در مقدمه گفته شد هذلولی را رسم می‌کنیم.



حل معادله $X^3 + 200x = 20x^2 + 2000$

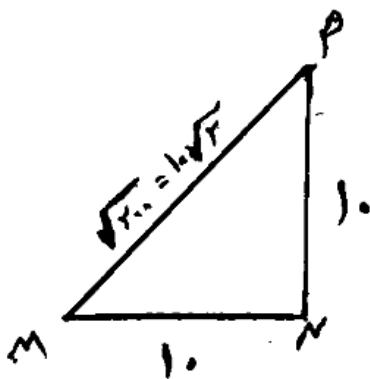


$$b=200 \quad AD = \frac{c}{b} = \frac{2000}{200} = 10$$

$$a=20 \quad AG = \sqrt{b} = \sqrt{200} = 10\sqrt{2}$$

$$x = AL$$

$$AG = MP = 10\sqrt{2}$$



حل معادله به روش جبری:

فرض کنید $x = 10t$

از حل این معادله:

$t = 1.54$ می‌آید لذا $x = 10t = 15.4$

۳-۲. کاربرد قضیه هندسی ختیم در ترسیم نقش چهارترنج

در به کارگیری قضیه هندسی ختیم در طراحی نقوش

هندسی، ترسیم مثلث قائم الزاویه ABG مورد نیاز است

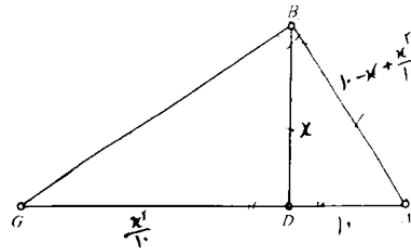
که در آن وتر با مجموع ضلع کوچک‌تر و ارتفاع وارد بر وتر

برابر است (هوخندایک، ۱۳۷۷).

$$AG = AB + BD$$

حل معادله:

ختیم فرض می‌کند $AD = 10$ و $BD = x$ باشد



$$\Delta ADB \sim \Delta DBG \rightarrow \frac{AD}{BD} = \frac{BD}{GD} \rightarrow \frac{10}{x} = \frac{x}{GD} \rightarrow GD = \frac{x^2}{10}$$

$$AB + BD = AD + GD$$

$$AB +$$

$$x^2$$

$$AB = 10 + \frac{x^2}{10} - x$$

$$\Delta DBG: GB^2 = x^2 + \left(\frac{x^2}{10}\right)^2 = x^2 + \frac{x^4}{100}$$

$$\Delta ABG: GA^2 = BG^2 + AB^2$$

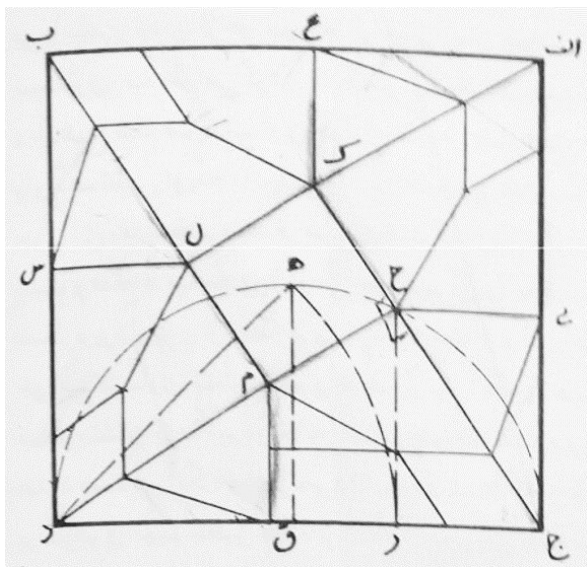
$$\left(\frac{x^2}{10} + 10\right)^2 = x^2 + \frac{x^4}{100} + \left(10 - x + \frac{x^2}{10}\right)^2$$

$$\frac{x^4}{100} - \frac{x^3}{5} + 2x^2 = \frac{x^3}{5} + 20x = 0$$

$$x^3 + 200x = 20x^2 + 2000$$

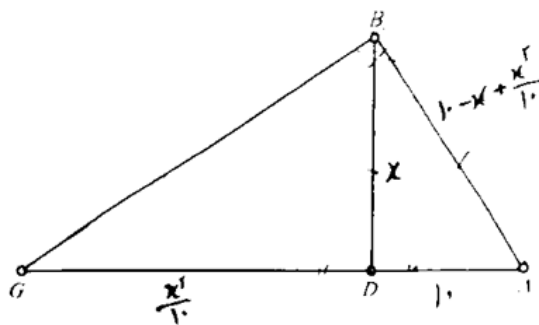
$$x^3 + bx = ax^2 + c$$

بر ضلع «ا ب» از مربع باشد و امتداد زاویه قائمه خطکش از نقطه «ر» محل تلاقی قوس «ه ر» به شعاع «د ه» و به مرکز «د» با خط «ج د» بگذرد نقطه «ح» به دست آید (نقطه «ه» وسط قوس «دهج» است). به عبارت دیگر، هرگاه به شعاع «د ه» قوسی رسم کنیم تا ضلع «ج د» را در نقطه «ر» قطع نماید و از آن نقطه خط عمود «ر ح» را بکشیم تا با نیم دایره در نقطه تلاقی «ح» تلاقی کند، نقطه «ح» نقطه مطلوب است.



تصویر ۱. طریقه رسم چهارضلعی‌های صنوبری

اصل: نسبت این گره از مخروطات است و با آلتی که به خطکش گونیا موسوم است، می‌توان آن را کشید. این آلت است که بسیاری از گره‌های مشکل مخروطاتی را با آن می‌توان رسم کرد. این حالت استنباط نویسنده است که بتوان خطکشی مانند «عصاده اسطرلاب» ساخت و بر وسط آن خطکش قائمه مانند «سهم عصاده اسطرلاب زورقی» درست کرد. این آلت را خطکش گونیا خوانند، مانند خطکش گونیای «ابجد» که از آن خط کش «ا ب» و قائمه «ج د» باشد و باید که از خطکش طرف «ا ب» و همین‌طور از قائمه طرف «ج د» منحرف باشد، چون انحراف عصاده مجیب و از قائمه خط «ج د» بر روی عصاده



$$x^3 - 20x^2 + 200x - 2000 = 0$$

$$1000t^3 - 2000t^2 + 2000t - 2000 = 0$$

$$t^3 - 2t^2 + 2t - 2 = 0$$

$$GD = \frac{x^2}{10} = \frac{15.4^2}{10} = 23.71$$

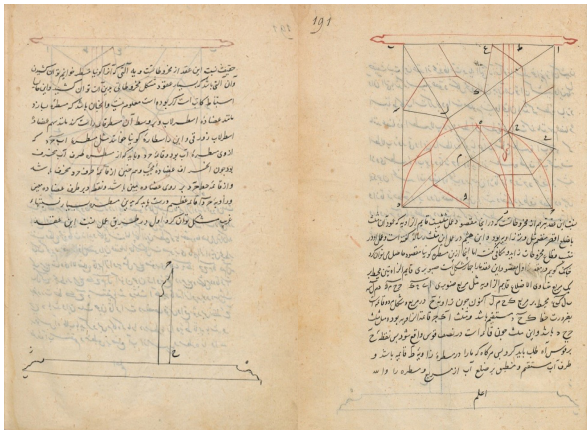
G

$$GA = GD + DA = 23.71 + 10 = 33.71$$

$$AB = 10 + \frac{x^2}{10} - x = 33.71 - 15.4 = 18.31$$

$$AB + BD = 18.31 + 15.4 = 33.71 = GA$$

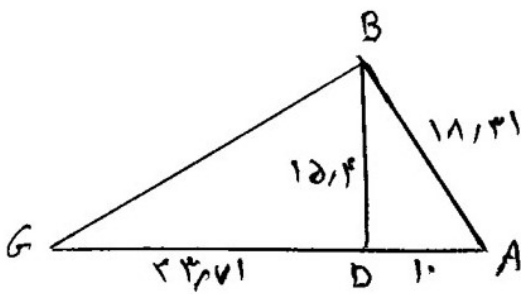
با استفاده از خطکش گونیا، این گره به دست می‌آید. مقصود از این گره، به دست آوردن چهار شکل صنوبری قائم الزاویین (با دو زاویه قائمه) است که بر یک چهارضلعی متساوی الاضلاع قائم الزاویه محیط باشند. مانند چهارضلعی‌های صنوبری «ای ح ک»، «ج ح م ق»، «د م ل س»، «ب ل ک ع» که محیط بر مربع «ک ح م ل» هستند. حال همان‌طور که در شکل دیده می‌شود چون زاویه «ح» در مربع وسط و شکل صنوبری هر دو قائمه است، به‌ضرورت خط «ک ح ج» مستقیم و مثلث «ج ح د» قائم الزاویه است و در نتیجه رأس قائمه آن روی نیم دایره‌ای به قطر «ج د» قرار دارد. لذا نقطه «ح» را روی قوس «ج د» باید جست‌وجو کرد. پس هرگاه در روی خطکش زاویه «ط» قائمه و طرف «ا ب» مستقیم باشد، چنانچه این خطکش را طوری قرار دهیم که طرف «ا ب» منطبق



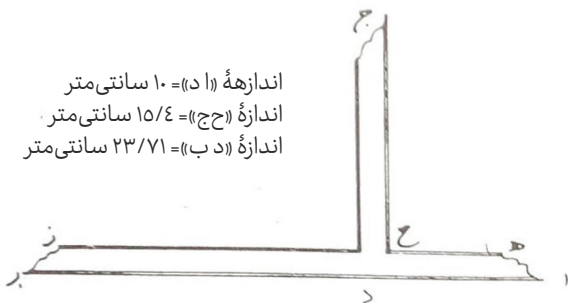
تصویر ۳. طریقه رسم چهارترنج در نسخه‌ای بی‌نام / (هوخندایک، ۱۳۷۷).

۳-۴. مسطره

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، مسطره نوعی خط‌کش است که کار طراحان و کاشی‌کاران را جهت رسم چهارترنج بدون احتیاج از روابط هندسی و ریاضی آسان می‌کند و نقش مهمی در ترسیم هندسه نقوش دارد. از روی تصویر (۴) که از حل معادله درجه سوم ختیم به دست آمده، مسطره مربوط ساخته می‌شود (تصویر ۵).



تصویر ۴. ترسیم مثلث GBA جهت ساخت مسطره

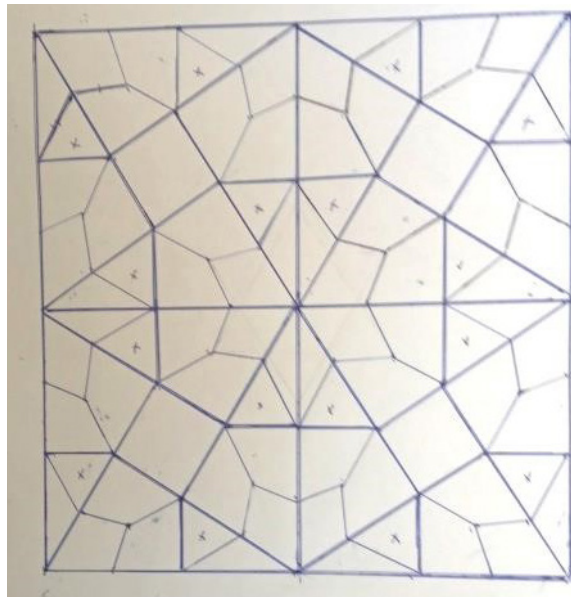


اندازه (ا د) = ۱۰ سانتی‌متر
اندازه (ج ج) = ۱۵/۴ سانتی‌متر
اندازه (د ب) = ۲۳/۷۱ سانتی‌متر

تصویر ۵. مسطره

بین باشد و نقطه (د) بر طرف عَصاده معین و زاویه (ج‌دا) قائمه دقیقاً درست باشد. با این خط‌کش بسیاری از نسبت‌های غریب و مشکل را می‌توان کشید (بوزجانی، ۱۳۷۶).

از تکرار شکل کتاب هندسه ایرانی نقش زیر به دست می‌آید که ستاره شش پر آن منتظم نیست و علاوه بر آن غیر از چهارترنج‌ها دارای مثلث‌هایی است (تصویر ۲).



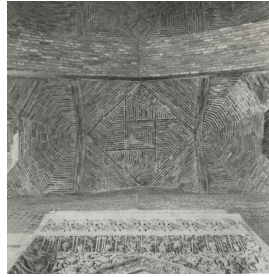
تصویر ۲. طریقه رسم ستاره شش پر غیر منتظم

۳-۳. ترسیم ترنج به استناد دو صفحه از نسخه‌ای بی‌نام

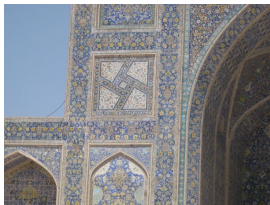
در این شکل ترنج «اک ج ج» قائمه است ولی زاویه «ا ی ج» قائمه نیست و در ترنج «ب ر ک ع» زاویه «ب ع ک» قائمه نیست و در ترنج «د ر ز م» زاویه «د ر ز» قائمه نیست. در صورتی که در متن آمده مقصود این عقده چهار شکل است. صنوبری قائم الزاویتین محیط بر یک مربع متساوی‌الاضلاع قائم‌الزاویه و فقط از مربع وسط و چهار صنوبر (ترنج) نام برده ولی در شکل، علاوه بر ترنج‌ها، چهار مثلث «ب ر ز»، «م و د»، «ج ی ج» و «ک ع ا» وجود دارد که نامی از آن‌ها برده نشده است، لذا حدس زنده‌اند شاید کاتب نسخه، شکل را اشتباه رسم کرده باشد (تصویر ۳).



تصویر ۹. نقش چهارترنج (مسجد جامع اصفهان)



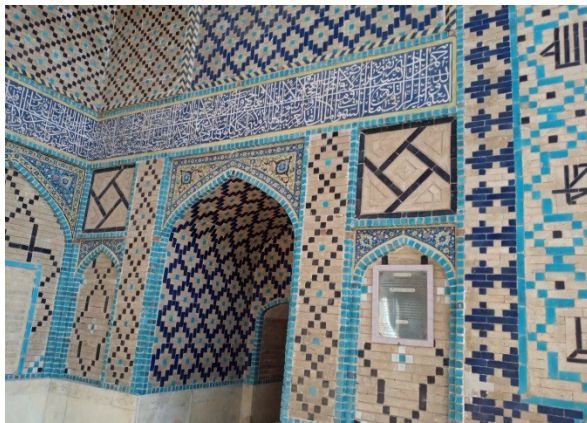
تصویر ۸. تاق آجری شبستان شمالی در مسجد جامع اصفهان



تصویر ۱۱. مسجد جامع عباسی (اصفهان) (نگارنده)



تصویر ۱۰. مسجد شیخ لطف‌الله (اصفهان) (نگارنده)



تصویر ۱۲. مسجد جامع سنندج (نگارنده)

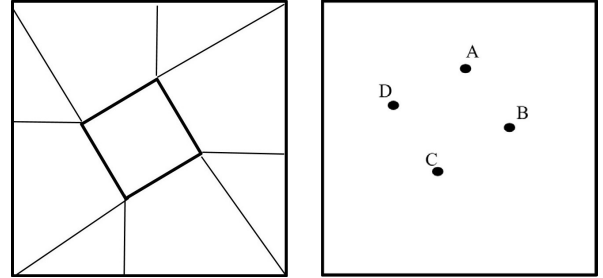
۳-۵. اهمیت محتوایی نقش چهارترنج

الف: نماد چهارعنصر:

این نقش به‌عنوان نماد چهارعنصر در تاریخ هنر ایران شناخته شده و در قدیم نماد عناصر آب، خاک، آتش و باد بوده است:

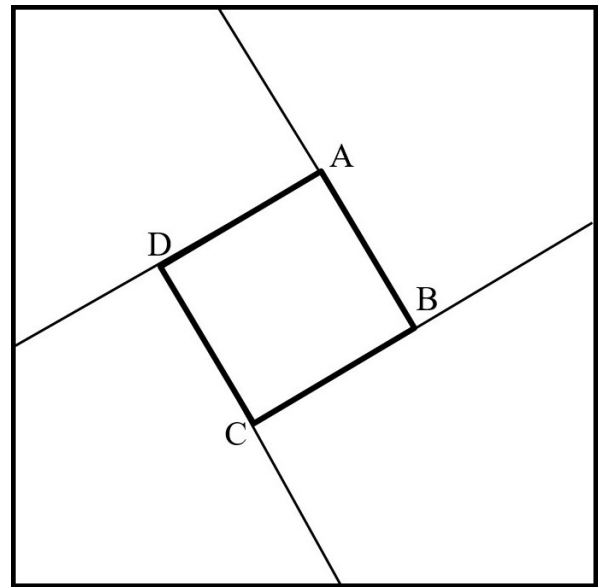
- تالس (آب)
- هراکلیت (آتش)

اگر مسطره را روی هر یک از ضلع‌های مربع قرار دهیم و در نقطه «ج» علامت بگذاریم، چهار نقطه داخل مربع به شکل زیر به دست می‌آید (تصویر ۶).



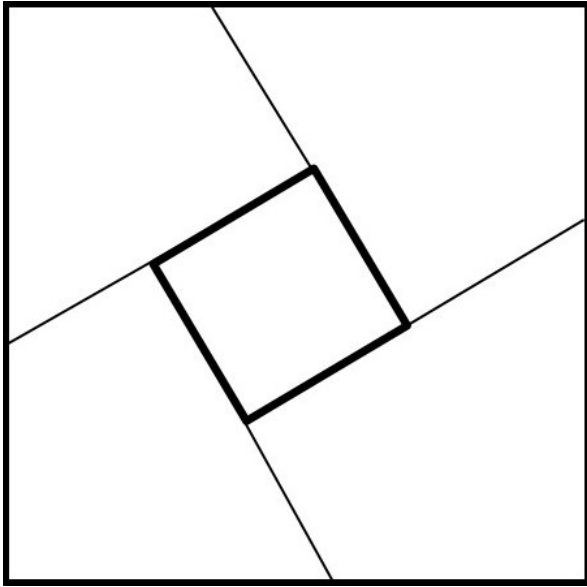
تصویر ۶. طریقه رسم چهارترنج بر طبق نسخه ناشناخته

اگر اضلاع مربع ABCD را مطابق شکل زیر (تصویر ۷) امتداد دهیم نقش چهارترنج به دست می‌آید که دارای مثلث‌های اضافی نیست و این چهارترنج در معماری و کاشی‌کاری‌ها زیاد یافت می‌شود.

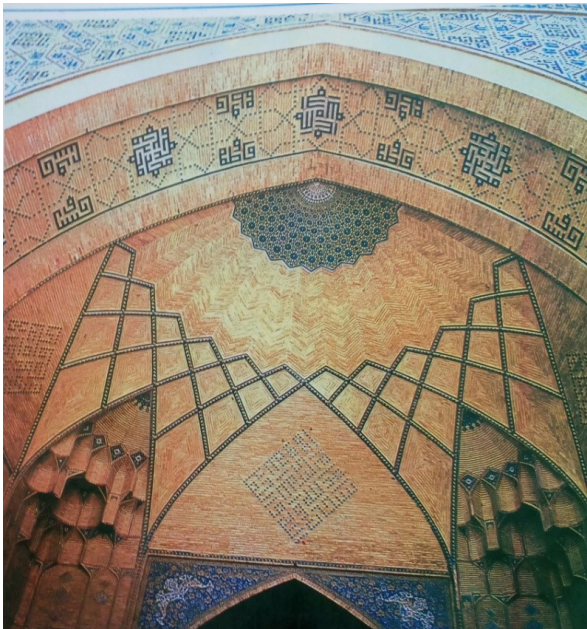


تصویر ۷. چهارترنج

ریاضیدانان و کاشی‌کاران در قرون بعد آن را ساده‌تر رسم کردند و در دوران صفویه خلاقیت‌های زیادی در آن به کار بردند (تصاویر ۸ تا ۱۲).

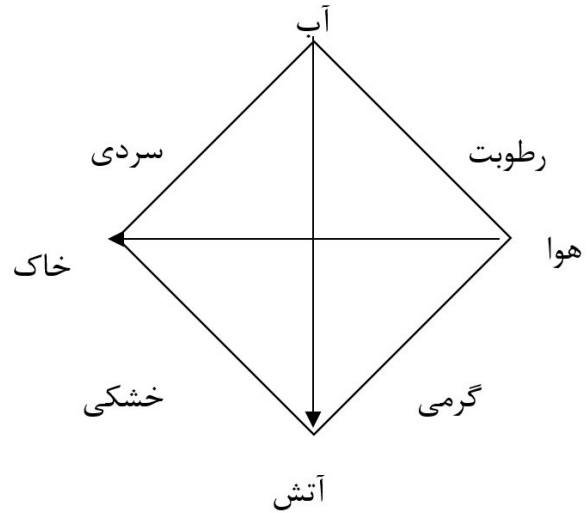


تصویر ۱۴. چهاربخش نقش مایه چهارترنج



تصویر ۱۵. مسجد حکیم اصفهان (نگارنده)

- آناکسیمندروس (هوا)
- امیدوکلس (سه نظریه فوق + خاک)
- ارسطو



تصویر ۱۳. نماد چهارعنصر و طبایع

خیام نیز در مورد چهارعنصر (آب، هوا، آتش و خاک) و طبایع (رطوبت، گرمی، خشکی و سردی) چنین می‌فرماید:

ترکیب طبایع چو به کام تودمی است
 رو شاد بزی اگرچه بر تو ستمی است
 با اهل خرد باش، که اصل من و تو
 گردی و نسیمی و شراری و نمی است

ب: نماد همبستگی و اتحاد:

نقش چهارترنج نماد همبستگی و اتحاد و نور است که نمونه بارز آن در مسجد حکیم اصفهان قابل مشاهده است (تصویر ۱۵).

۴. نتیجه

این پژوهش بر آن بود تا با استناد بر کاربرد یکی از قضیه‌های هندسی ختّام در ترسیم نقش چهارترنج، این نکته را اثبات نماید که هندسه یکی از درون‌مایه‌های اصلی هنرهای ایرانی بوده است. محاسبات ریاضی با موضوع هندسه و مقوله مهندسی و ساخت بنا و ارائه طرح برای ساخت فضای کالبدی و یا تزئینات داخلی و بیرونی آن، آمیختگی و ارتباط غیرقابل‌انکاری داشته است. به همین جهت است که برخی محققان و اندیشمندان بر این باورند که هنر و معماری ایرانی، یکی از انگیزه‌های پیشرفت و مطالعه علم هندسه بوده است. برخی بزرگان علم ریاضی، همچون حکیم عمر ختّام نیشابوری، معادلاتی را در ریاضی به‌کاربرده‌اند که نشان می‌دهد از دیرباز، اهمّیت محاسبه و هندسه و نقشی که در زیباسازی و انواع آرایه‌های معماری دارد، مورد توجه بوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. فیزیک‌دان و ریاضی‌دان قرن چهارم هـ.ق
۲. ریاضی‌دان ایرانی، متوفی حدود ۴۲۰ هـ.ق
۳. ریاضی‌دان و منجم و پزشک، قرن سوم هـ.ق
۴. ریاضی‌دان، منجم و پزشک، قرن چهارم هـ.ق

کتاب‌نامه

- ۱- فارابی. (۱۳۸۹)، احصاء العلوم. ترجمه حسین خدیوچم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۲- قیومی بیدهدنی، م. و مجتهدزاده، ر.ا. (۱۳۹۶). «علم عقود ابنیه: کلیدی برای فهم نسبت علم و معماری در جهان اسلام». مجله تاریخ علم، ۱۵ (۲)، صص ۲۳۲-۲۰۷.
- ۳- زمانی لنجانی، ا. (۱۳۹۵). هندسه در هنر معماری و کاربرد آن در آموزش ریاضی. اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
- ۴- هوخندایک، یان. پ. (۱۳۷۷). «پژوهش‌های اخیر پیرامون تاریخ ریاضیات و نجوم در تمدن اسلامی (قرن‌های دوم تا نهم هجری)». ترجمه محمد باقری. نشر ریاضی، ۹ (۲)، صص ۴۹-۴۸.
- ۵- بوزجانی. (۱۳۷۶). هندسه ایرانی. برگردان متن و گردآوری ضمیمه: سید علیرضا جذبی. تهران: انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی.

Semiotic analysis of Sassanian era stucco art: Studying the construction works of Darghz

DOI: 10.22034/jivsa.2022.333662.1012 / Nazanin Ghaviheykal¹ // Hashem Hoseini²

Abstract

Signs can be considered as the expression of any message designed to shape, strengthen or change the cognitive or emotional and behavioral responses of others. In this sense, a sign is primarily constructed in order to influence others. In the construction plasters of Dergz, what is presented via these motifs is organized information which is defined as a message conveyed in a non-verbal form. Understanding the meaning and purpose of each sign is crucial in recognizing its type of thought, including political, religious, and social. The important issues of the research are to find the signs in the plaster motifs of Bandian, to detect the influential factors in the process of their formation, and to investigate their target(s) of influence. The purpose of this research is to recognize, examine, and recount these signs. This research has a historical approach and a library method. The result of the research shows that the purpose and process of the formation of Bandian's works in the profession of design is an attempt to attract the attention of the viewer; And the action that the sender through the image, by sending a message, makes the receiver aware or ready to accept the belief and purpose of the events depicted. Bandian's stucco is a realistic art along with the observance of artistic originality and common beliefs of the Sassanid period.

Keywords: Sassanians, Bandian Dreghs, stucco, signs



Document Type:

Research Article

Received: 10.02.2022

Accepted: 13.08.2022

¹ Corresponding Author: M.A. Student, Department of Art Research, University of Neyshabur, Neyshabur, IRAN

² Associate Professor, Department of Art Research, University of Neyshabur, Neyshabur, IRAN

vidiya.nazanin@gmail.com

h.hoseini@neyshabur.ac.ir

تحلیل نشانه شناسانه هنر گچ‌بری‌های عصر ساسانی با مطالعه آثار بنای بندیان درگز

DOI: 10.22034/jivsa.2022.333662.1012 / نازنین قوی هیکل^۱ // سید هاشم حسینی^۲

چکیده

نشانه‌ها را می‌توان شامل بیان هر پیامی که به قصد شکل دادن، تقویت یا تغییر پاسخ‌های شناختی یا عاطفی و رفتاری دیگران طراحی شده دانست. بدین ترتیب ماهیت آن به منظور تأثیرگذاری بر دیگری یا دیگران سامان یافته است. در گچ‌بری‌های بنای بندیان درگز آنچه در جریان ارتباط این نقوش مطرح می‌شود اطلاعات سازمان‌یافته‌ای است که تحت عنوان پیام در قالب یکی از اشکال ارتباط غیرکلامی تعریف می‌شود. فهم این‌که هر نقشی چه معنا و هدفی را در ورای خویش دنبال می‌کند از نظر بازشناسی هر نوع تفکر از جمله سیاسی، دینی، اجتماعی اهمیت به‌سزایی دارد. مسئله مهم پژوهش حاضر یافتن نشانه‌های موجود در نقوش گچ‌بری بندیان است؛ همچنین این نشانه‌ها با تأثیرپذیری کدام عوامل و با هدف تأثیرگذاری بر چه موردی پدید آمده‌اند؟ هدف این پژوهش شناخت، بررسی و بازگو کردن این نشان‌هاست. پس لازم است بینشی بر اساس و پایه‌های هنر گچ‌بری صورت گرفته و تجزیه و تحلیلی دقیق انجام شود. این پژوهش با رویکرد تاریخی و به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است. با این وصف، نتیجه حاصل از پژوهش نشان از آن دارد که موضوع هدف و روند شکل‌گیری آثار بندیان در حرفه طراحی کوششی است توصیفی برای جلب توجه بیننده و کنشی که فرستنده از طریق تصویر، با ارسال پیامی، گیرنده را نسبت به باور و هدف رخدادهایی که تصویر شده آگاه یا آماده پذیرش می‌کند. گچ‌بری بندیان درگز هنری واقع‌گرایانه همراه با رعایت اصالت‌های هنری و باورهای رایج دوره ساسانیان به صورت نقش‌مایه‌هایی تصویر شده که جنبه نمادین داشته و بر جنبه تزیینی آن نیز تأکید شده است.

کلیدواژه‌ها: ساسانیان، بندیان درگز، گچ‌بری، نشانه‌ها.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۰/۱۱/۲۱

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۵/۲۲

vidiya.nazanin@gmail.com
h.hoseini@neyshabur.ac.ir

^۱ نویسنده مسئول مکاتبات: دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران
^۲ دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران

شاید ریشهٔ یک سری از مفاهیم اشکال و حتی معانی اسطوره‌ها را در داستان‌هایی که آن‌ها را از آغاز آفرینش خلقت روایت می‌کنند (حال روایت افسانه‌ای یا مذهبی) می‌توان یافت. بدون پیش‌زمینهٔ رؤیت و دید بصری، انسان دست به آفرینش شکل و یا نقشی نمی‌زند و یا حداقل تصویرگر آنچه شنیده و به دل سپرده می‌شود را نقش می‌کند. پس مسلماً در پس این نمادها، یا تصویر دقیقی بوده که انسان مشاهده نموده و یا این‌ها روایاتی بوده‌اند که شنیده و تجسم نموده که در این صورت هم باز به روایت منبع یا فردی بوده که مدعی وجود این‌گونه مفاهیم و موجودات هستند.

هنر ایرانی بازتاب نمادین و رمزگونهٔ واقعیات و حقایق است. نمادهایی که بسیار با مفاهیم و نمادهای دیگر تمدن‌ها درآمیخته و بر آن‌ها تأثیر گذاشته است. فرهنگ اسطوره‌ای نمادین ایران با طبیعت و عناصر زمینی و آسمانی آن پیوند تنگاتنگ دارد. از دیرباز شرایط زندگی کشاورزی در مرزوبوم ایران موجب وابستگی مردم به طبیعت و در نتیجه جایگاه ویژه این عناصر (آب، باد، خاک، آتش) مقدس بوده است و در ادوار مختلف هنر ایران حاکی از پُررنگ بودن باورهای مبتنی بر طبیعت نزد ایرانیان است. با بررسی تحقیقات و پژوهش‌های انجام‌شده در هنر ایران می‌توان دریافت که هنر ایران باستان با یک سابقهٔ طولانی و غنی با جهان‌بینی جدیدی با نام «هنر دورهٔ ساسانی» به اوج و شکوهی می‌رسد که نتیجهٔ آن تولد هنری است کامل‌تر و پخته‌تر، اما با تفکری مستقل که جلوه و درخشش منحصر به فرد بر پایه‌های مذهبی، سیاسی با اصالت‌های هنری در تمامی هنرهای دورهٔ خود را به یادگار گذاشته است. ساسانیان نزدیک به چهارصد سال در ایران حکمرانی کردند. آن‌ها نیز مانند دیگر فرمانروایان دنیای باستان، مایل بودند

چهرهٔ خود را ماندگار کنند. بر این اساس در این دوره نیز نقش برجسته‌ها و کتیبه‌های زیادی از پادشاهان این حکومت بر جای مانده است که نشان از اهمیت و توجه ویژهٔ این دولت بر خلق آثاری جاودانه از خود است. این نقش برجسته‌های مختلف و متنوعی که بر صخره‌ها و کوه‌ها کنده‌کاری شده از دو بعد قابل اهمیت است: یکی بُعد هنری که نشان از شاهکار حجاری آن دوره است و دیگری بُعد سیاسی و مذهبی آن که حاکی از تحولات سیاسی تاریخی ساسانیان است. بر این اساس، با درک اهمیت و جایگاه نقوش دورهٔ ساسانی، می‌توان تحولات اندیشه و مسائل فکری، فعالیت سازمان‌های دینی و حس زیبایی‌شناسانه جامعهٔ ایران را در ادوار مختلف تاریخی شناخت، چگونگی آن‌ها را در سیری تاریخی مشخص کرد و اهداف سیاسی و دینی آن را نشان داد. کشف گچ‌بری‌های ساسانی در بندیان درگز، به سرپرستی مهدی رهبر، نقطهٔ عطفی در شناخت هنر گچ‌بری و نگارگری قلمرو شرقی ساسانیان به شمار می‌رود. عناصر مختلفی که در گچ‌بری‌های بندیان به نمایش درآمده است، اطلاعات فراوانی در ارتباط با سبک و شیوهٔ اجرای گچ‌بری در حوزهٔ فرهنگی شرق فلات ایران ارائه می‌دهد. کاوش‌های باستان‌شناختی بندیان در سال‌های ۱۳۷۳ و ۱۳۷۴ منجر به پیدایی مجموعهٔ نفیسی از گچ‌بری‌های ساسانی شد که نظیر آن پیش‌تر در قلمرو شرقی ساسانیان مشاهده نشده بود. گرچه پیش‌تر در محوطه‌های ساسانی از قبیل حاجی‌آباد، تیسفون، کیش، بیشاپور، نظام‌آباد، چال ترخان، تپه حصار و ... قطعاتی از گچ‌بری‌های ساسانی شناسایی شده بود، ولی نمونه‌های بندیان همچنان برتری خود را از چند لحاظ حفظ کرده است: نخست، برخلاف آنچه از دیگر محوطه‌های ساسانی یافت شده است، اغلب گچ‌بری‌های بندیان با اینکه نیمهٔ بالایی آثار آسیب دیده، اما برجا هستند. این

ویژگی، از یک سو کاربرد فضاهای معماری را شناسانده است و از سوی دیگر منجر به شناخت بهتر ما از موضوعات نمایش داده شده در گچ‌بری‌ها می‌شود. دوم آن که گچ‌بری‌های بندیان، تکه‌تکه نیستند. یکپارچگی گچ‌بری‌های بندیان امکان اتصال صحنه‌های مختلف را به یکدیگر، چه از لحاظ شکلی و چه از نظر مفهومی، میسر کرده است و در نهایت گچ‌بری‌های بندیان به تصویر اکتفا نشده و نام اشخاص در حاشیه قاب برخی از گچ‌بری‌ها به زبان فارسی میانه و خط پهلوی ساسانی نوشته شده است.

آنچه در بندیان شناخته شده است، طیف متنوعی را شامل می‌شود که در یک دسته‌بندی کلی به گونه‌های هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی تقسیم‌بندی می‌شوند. نقوش و تزیینات این بنا اغلب شامل صحنه‌هایی است که جنبه روایتگری دارند و در جزییات آن نقش‌ها و نمادهای سیاسی و مذهبی خاصی به کار رفته است. این تصاویر به نوبه خود بسیاری از خلأهای تبلیغاتی طبقه حاکم را در راستای مشروعیت مذهبی بخشیدن به حکومت پادشاهی برطرف می‌نماید و همچنین اطلاعاتی در مورد شرایط اجتماعی، سیاسی، روابط با همسایگان و جایگاه طبقه روحانیت به دست می‌دهد. از آنجایی که بندیان در مسیر جاده ابریشم قرار داشته است، تأثیرات متقابل تمدن‌های مختلف را می‌توان در آثار آن مشاهده کرد. بر اساس کتیبه‌هایی که بر بدنه دیوارهای گچی تالار نُقر شده، درگز فعلی دستگرددی بوده که با مرو یک واحد سیاسی را تشکیل می‌داده و مقر یکی از دژبانی‌های دوره ساسانی بوده است.

در این پژوهش سعی شده است با شناخت و بررسی نشان‌های تصویری این آتشکده دوره ساسانی در منطقه شرق ایران به قابلیت‌های مفهومی نقوش بنا پرداخته شود و با استفاده از توصیف نقوش و نمادهای به‌کاررفته

و تحلیل این نقوش گچ‌بری در دیوارنگاره‌های آن به بررسی نوع کاربرد تصاویر و دریافت مضامین و مفاهیم آن پرداخته شود.

۲. پیشینه تحقیق

در پی یافته‌های مورد نظر درباره کاربرد و ویژگی‌های نقوش گچ‌بری بندیان درگز منابعی چون گزارش‌های باستان‌شناسی میراث فرهنگی خراسان که توسط مهدی رهبر در سیزده فصل تهیه شده است. آنچه از کاوش‌های مهدی رهبر و تیم باستان‌شناسی اش حاصل شد هسته مرکزی بنای بندیان درگز که دارای تالاری ستون‌دار است و نقوشی گچ‌بری دورتادور تالار را فراگرفته و تداعی‌کننده جنگ تاریخی بهرام پنجم (گور) و هپتالی هاست (رهبر، ۱۳۸۳).

همچنین مهدی رهبر (۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «آتشکده بندیان درگز یک بار دیگر»، به نقد مقاله انتقادی فیلیپ ژینو درباره آتشکده بندیان که در شماره ۳۷ مجله استادیا ایرانیکا (*Studia Iranica*) در سال ۲۰۰۸ به چاپ رسید، پرداخت. علی صدراپی و همکارانش (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «نبرد بهرام گور در کشمهرین» به بازنگری در برخی از نقوش گچ‌بری بندیان درگز پرداخته‌اند؛ در رابطه با نقوش به کار رفته در تالار آتشکده بندیان درگز نگارندگان مقاله یادشده در وهله نخست، تمامی تحلیل‌ها و تفاسیر ارائه گردیده را با نقوش تطبیق داده‌اند، سپس با نگاهی دقیق‌تر به مدارک موجود اعم از نقوش گچ‌بری، کتیبه‌های به کار رفته در تالار، سایر مدارک باستان‌شناسی و همچنین متون تاریخی و ادبی، پرسش‌های بسیاری مطرح کرده‌اند و سعی نموده‌اند، تا حد امکان، به آن پرسش‌ها پاسخی قانع‌کننده و علمی بدهند.

رسول بشاش کنزق (۱۳۷۶) در پژوهشی با عنوان

«قرائت کتیبه‌های بندیان درگز، دستگرد یزد شاپوران» از مضمون قرائت این کتیبه‌ها چنین استدلال و استنباط می‌کند که در زمان سلطنت بهرام گور ناحیه مرو و نسا (ازجمله منطقه فعلی شهرستان درگز که به نام دستگرد یزد شاپوران از آن نام برده شده است) تحت حکومت ساسانیان بوده است. حمله یا هجوم هپتال‌ها در زمان بهرام گور به منطقه شمالی خراسان آن طوری که در متون تاریخی و نقل قول‌ها و شعرهای حماسی آمده است، ابتدایه ساکن و چنان‌که گفته شده است، هجومی نبوده است؛ بلکه می‌توان آن را به نوعی قهر و نقص پیمان موّدت و دوستی بین هپتال‌ها و حکمرانان ساسانی در آن منطقه تشبیه کرد که بعد با حرکت سریع حکومت مرکزی یعنی حضور مسلح خود بهرام گور در منطقه و شکست نیروهای هپتالی برای همیشه خاتمه می‌یابد. همچنین در پژوهش‌های آثار ساسانیان، آرتور کریستین سن (۱۳۷۹) در کتاب ایران در زمان ساسانیان به این نتیجه رسیده که ظهور ساسانیان در ایران علاوه بر ایجاد تحوّل سیاسی، دگرگونی مذهبی نیز به همراه داشته است. موسوی حاجی و علی‌اکبر سرفراز (۱۳۹۷) در کتاب نقش برجسته‌های ساسانی، نقش برجسته‌ها را از دیدگاه نوع صحنه و بر اساس تقدّم و تأخّر زمانی مورد مطالعه قرار داده‌اند.

جیمز هال (۱۳۹۲) در کتاب فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب نوشته است که انسان روزگار باستان برای بیان ناشناخته‌هایی که با آن مواجه بوده، دست به خلق اسطوره و نمادها و آیین‌ها زده است و در واقع بن‌مایه‌های انتزاعی و ماورالطبیعی روزگار باستان به گونه اسطوره‌ها و نمادها و آیین‌ها درآمده است. رمزپردازی و یا نمادگرایی یک ابزار دانش کهن و قدیمی‌ترین و اصولی‌ترین روش بیان مفاهیم است.

کاسیرر (۱۳۹۰) در کتابش تحت عنوان زبان و اسطوره

بیان می‌کند: اگر فرم اسطوره و فرم هنر واقعاً یک کل را تشکیل دهند و این کل وحدتی سیستماتیک داشته باشد، در آن صورت سرنوشت هریک از این فرم‌ها به سرنوشت دیگری وابسته خواهد بود (کاسیرر، ۱۳۹۰). شایان یادآوری است که در این زمینه، محققان بسیاری کار کرده‌اند که می‌توان به اکرامن (۱۳۸۷)، پرادا (۱۳۸۵)، گیریشمن (۱۳۹۰) اشاره کرد که هرکدام سعی در شناسایی نقش و کارکرد آن در دوره ساسانی داشته‌اند.

با وجود آثار ارزشمندی که به شرح نقوش دوره ساسانی پرداخته است و با توجه به موضوع پژوهش، تحلیل هم‌زمان نقوش گچ‌بری‌های بندیان درگز با دیگر آثار ساسانی و تأثیر الگوهای مؤثر در به وجود آمدن این آثار، به طور اختصاصی مورد مطالعه قرار نگرفته است؛ بنابراین، پژوهش‌هایی از این دست از آن جهت نو است که به دنبال یافتن رمزی بین نقوش به وجود آمده و داستان نقش شده توسط هنرمند که حاصل سرمایه‌های فکری دوران ساسانی با توجه به مصالح موجود در آن محیط که چینه و گچ بوده پرداخته و به معرّفی تنها اثر گچ‌بری یکپارچه دوران ساسانی در خراسان پرداخته است.

۳. روش تحقیق و جامعه آماری

پژوهش پیش رو از طریق مطالعه منابع کتابخانه‌ای-میدانی و با روش توصیفی - تحلیلی، انجام شده است. جامعه آماری این پژوهش را آثار گچ‌بری بنای بندیان درگز شامل دیوار تالار ورودی آتشکده است که نقوش گچ‌بری آن بر اساس صحنه‌های مختلفی از وقایع آن دوران نقش شده است (صحنه‌هایی که دارای نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی متعلق به دوره بهرام پنجم ساسانی). پژوهش حاضر، مروری بر گچ‌بری‌های دوره ساسانی دارد سپس آثار منتخب بر حسب قابلیت‌های نمادین، نوع نقوش و شیوه بازنمایی، تحلیل و با آثار دوره ساسانی

مقایسه شده است.

۴. پیشینه هنر گچ‌بری

در رابطه با بررسی هنر گچ‌بری می‌بایست در ابتدای امر به ریشه‌های تاریخی این هنر پرداخت. به عبارتی دیگر، باید نقطه‌های آغازین آن را جست‌وجو کرد و درنهایت، در گام بعدی، با استفاده از متون تاریخی و مدارک باستان‌شناسی به تحلیل و تفسیر آن‌ها پرداخت. درباره خاستگاه گچ‌بری در ایران، دیدگاه‌های مختلفی مطرح شده است. هرتسفلد معتقد است که خاستگاه گچ‌بری تزیینی شرق ایران بوده است (۱۳۸۱، ص. ۲۹۹)، در حالی که اشلومبرژه و آدنوش با توجه به آثار گچ‌بری‌های محوطه‌هایی چون سلوکیه، آشور، قلعه زهاک و قلعه یزگرد، بین‌النهرین را خاستگاه هنر گچ‌بری می‌دانند (خان‌مرادی، ۱۳۸۵، ص. ۱۱-۱۰). بر اساس شواهد باستان‌شناسی، یکی از قدیمی‌ترین مدارک استفاده از هنر گچ‌بری در ایران مربوط به دوره ایلامی در هفت‌تپه خوزستان قطع‌های از صفحه گچی همراه با قطعات گچ‌بری است (کیانی، ۱۳۷۴، ص. ۷۶). در دوره تاریخی نیز این هنر با توجه به مزیت‌های موجود (زمان کوتاه در استحکام‌پذیری) هر چه بیشتر مورد استفاده قرار گرفت و اشکانیان از این هنر در نسا، واقع در کشور ترکمنستان امروزی، کاخ معبد کوه خواجه در سیستان و هترا در جنوب موصل عراق بهره بردند (زمرشیدی، ۱۳۹۳، ص. ۲۰). بر مبنای شواهد موجود، هنر گچ‌بری در اوایل دوره ساسانی محتاطانه انجام گرفته و در اواخر این دوره به اوج خود رسیده است (شیپمان، ۱۳۸۳، ص. ۱۶۰). البته تامپسون (۱۹۷۶، ص. ۶۴) معتقد است، افزایش استفاده از گچ‌بری در اواخر دوره ساسانی، به دلیل صرفه اقتصادی آن است. در دوره ساسانی استفاده از ظرفیت‌های این هنر هرچه بیشتر مورد توجه قرار گرفت به‌گونه‌ای که در اکثر بناهای به دست آمده از این دوره، چه مذهبی چه اشرافی، به کار رفته است.

۴-۱. هنر گچ‌بری ساسانیان

در روزگار ساسانیان، تقریباً، همه هنرها رونق و پیشرفت فوق‌العاده‌ای داشتند، اما برخی شاخه‌های هنری مانند معماری، مجسمه‌سازی و گچ‌بری که در ارتباط مستقیم با هنر تشریفاتی و درباری بودند؛ از توجه و خلّاقیت بیشتری برخوردار بودند (احمدی و شکفته، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۷). گچ‌بری مهم‌ترین تزیین معماری دوره ساسانی بود. این تزیین، تقریباً، در تمامی محوطه‌های مهم این دوره مانند فیروزآباد، تیسفون، حاجی‌آباد، قصرشیرین، تپه حصار، بندیان درگز و درّه شهر شناسایی شده است. کاخ فیروزآباد که از نخستین بناهای این دوره است، دارای تزیینات گچ‌بری به شکل درگاه‌های تخت جمشید است. در محوطه‌های دیگر نیز گچ‌بری بخشی از پوشش دیوارها را شکل می‌دهد که بنا بر قاعده، شامل نگاره‌هایی هستند که برای به وجود آوردن یک نقش، مکرر با هم ترکیب می‌شوند. تمام گچ‌بری‌های یافت‌شده سبکی واحد از خود نشان می‌دهند؛ برای مثال، برگ نخل و گل‌ها و برگ‌ها همگی، اساساً، از آغاز تا انجام به روش حجمی واحد اجرا شده است و تفاوت‌های سبکی که در برخی از نگاره‌ها دیده می‌شود، بسیار اندک است (روتز، ۱۳۸۷، ص. ۶۶۹-۶۶۶). در دوره ساسانی هنر گچ‌بری، علاوه بر جنبه‌های کاربردی آن به صورت مَلاّت و یا پوشش دیوارها، مهم‌ترین عامل تزیین بنا بوده و به صورت کنده‌کاری و قالب‌گیری رواج داشته است (منصوری و کریمیان، ۱۳۹۱، ص. ۷۴). از دوران ساسانی مهم‌ترین یافته‌های گچ‌بری، متعلق به نیشابور، حوالی ری، تیسفون، کیش، بین‌النهرین، دامغان و تخت سلیمان بوده است (شیپمن، ۱۳۹۰، ص. ۱۴۵).

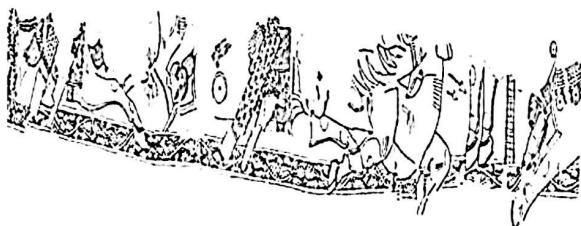
۴-۲. بنای بندیان درگز

بندیان در شمال غربی درگز و به فاصله حدود دو کیلومتری از این شهر واقع شده است. جاده‌ای خاکی

صحنه‌ها از ارتفاع تقریبی ۶۰ سانتیمتری کف تالار شروع شده و متأسفانه نیمه بالایی همه نقوش به دلیل شدت صدمات وارده و تخریباتی که بعد از متروک شدن بنا صورت گرفته است از بین رفته است. صحنه‌های مذکور که از دیواره جنوبی آغاز و به دیواره شمالی ختم می‌شود شامل:

۱. **صحنه شکار:** در آن دو سوار در حال شکار دو گوزن هستند. در مقابل این دو سوار و گوزن‌های شکار شده،

سماء، به حالت سکون، تصویب شده است.



تصویر ۱. صحنه شکار تالار بندیان درگز / (URL1)

۲. **صحنه نبرد:** در آن یک سوار با روبان‌هایی بر روی مچ پاها، به نبرد با دو سوار دیگر می‌پردازد. سوار مذکور، احتمالاً یکی از شاهان ساسانی است، چراکه علاوه بر زین و یراق مجلل اسب، بر مچ پاهای وی روبانی بسته شده که اغلب به‌عنوان یکی از نمادهای شاه در نظر گرفته می‌شود (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۳).



تصویر ۲. صحنه پایان نبرد و سواره بودن بهرام ساسانی و اهورامزدا در مقابل

سربازان کشته‌شده دشمن / (URL1)

که از کنار بندیان می‌گذرد چند روستا را با شهر مرتبط می‌سازد. دشتی که اطراف آن را کوه‌هایی چون «هزار مسجد» و «الله‌اکبر» احاطه کرده است (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱). کاوش‌های باستان‌شناختی بندیان در سال‌های ۱۳۷۳ و ۱۳۷۴ هـ.ش منجر به پیدایی مجموعه نفیسی از گچ‌بری‌های ساسانی متعلق به زمان پادشاهی بهرام پنجم شد که نظیر آن پیش‌تر در قلمرو شرقی ساسانیان مشاهده نشده بود.

در میان بخش‌های بنای بندیان، تالار ورودی، به علت موقعیت قرارگیری و پتانسیل نقش تبلیغاتی آن برای حکومت ساسانی از اهمیت بالایی برخوردار بوده است. از این رو، دورتادور دیواره داخلی آن گچ‌بری‌هایی نقش گردیده است تا این نقش را ایفا نماید. این گچ‌بری‌ها که متأسفانه نیمه بالایی همگی آن‌ها به علت تخریب و صدمات بعدی از میان رفته است در هفت قاب از چپ به راست به تصویر کشیده شده‌اند و آن‌ها را می‌توان بازگوکننده این وقایع عنوان نمود. صحنه‌های مذکور شامل صحنه شکار، نبرد، پیروزی، آیینی، معرفی شخصیت‌ها، تاج‌بخشی و ضیافت می‌شوند که واقعه‌ای تاریخی را در میانه‌های قرن پنجم میلادی هم‌زمان با بهرام گور بازگو می‌نماید (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۳).

۳-۴. هنر گچ‌بری در بنای بندیان درگز

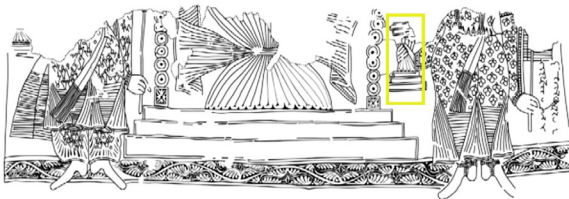
در آتشکده بندیان که در واقع یک بنای سیاسی- مذهبی بوده است - هنرمند به وسیله هنر گچ‌بری دست به بازسازی وقایعی تاریخی زده که در نوع خود، اهمیت به‌سزایی دارد. علاوه بر این، نحوه ایجاد نقوش و صحنه‌ها به‌گونه‌ای است که در جهت عقربه‌های ساعت بوده و همانند سکانس‌های یک فیلم به شرح وقایع پرداخته است. این صحنه‌ها در واقع، ماجرای حمله هیاطله به ایران در زمان بهرام پنجم را بازگو می‌نماید (طبری، ۱۳۶۲، ص. ۶۲۲/۲؛ ثعالبی، ۱۳۶۸، ص. ۳۶۰). تمامی

با نقوش حیوانی مشبک نشسته است. در دست راستش چیزی شبیه به برس دارد و در کنار آن کتیبه‌ای به پهلوی نقر گردیده است که شخصیت وی را معرفی می‌نماید. شخصیت بعدی تصویر شخصی است که در مقابل اسبی ایستاده و تزیینات دالبری در میانه لباس وی به چشم می‌خورد و دامنی با نقش گل دار بر تن دارد. در کنار اسب این فرد نیز کتیبه‌ای به پهلوی میانه به چشم می‌خورد که به صورت عمودی کنده شده است.



تصویر ۵. نخستین صحنه معرفی شخصیت‌ها (یزد پسر یزدشاپوران و هیتالیت) دیوار سمت چپ محراب / (URL1)

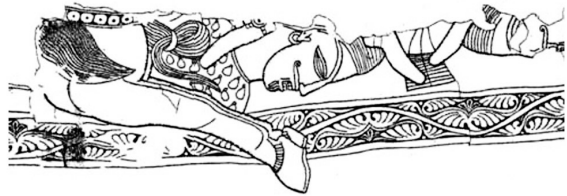
در قاب میانی محراب، نقش آتشدان به چشم می‌خورد که در دو سمت آن، نقش دو نفر دیده می‌شود که هرکدام آتشدانی کوچک در دست چپ و برسیمی در دست راست دارند (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۴).



تصویر ۶. بهرام ساسانی و آناهیتا در کنار آتشدان در حال اجرای مراسم مذهبی / (URL1)

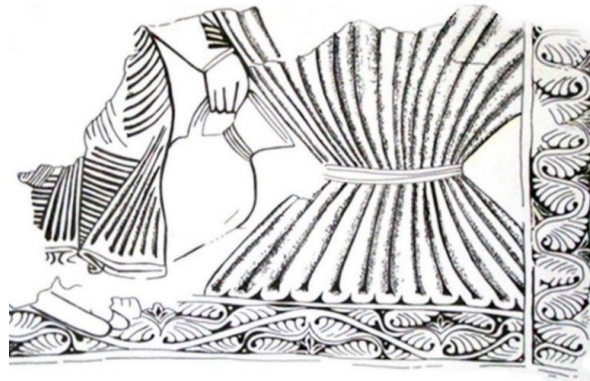
نفر پنجمی که بر دیواره شرقی محراب نقش شده است به‌عنوان یک روحانی معرفی گردیده که بخوردانی پایه‌دار در دست دارد و در زیر آن کتیبه‌ای ۶ سطری دیده می‌شود

۳. صحنه پیروزی: در این صحنه شاه هیاطله به همراه سردارش کشته و بر روی زمین افتاده‌اند؛ درحالی‌که بر روی هر یک، پای شخصی به نشانه پیروزی قابل شناسایی است (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۴).



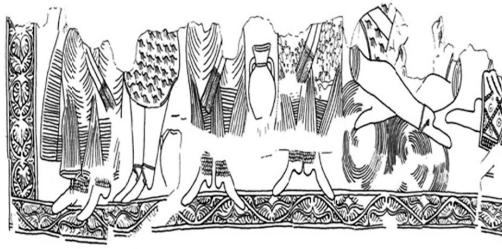
تصویر ۳. صحنه پیروزی و زمین خوردن پادشاه هیتالی / (URL1)

۴. صحنه آیینی: در آن نقش سه بوتۀ زنبق پنج‌برگ دیده می‌شود که در پشت سر زنی با لباس بلند چین‌دار قرار گرفته‌اند. زن در کنار پرده با کوزه آبی در دست ایستاده که احتمالاً شخصیت آناهیتا را در حال اجرای مراسم آیینی نشان می‌دهد (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۳).



تصویر ۴. صحنه آیینی با نقش ایزد بانو آناهیتا و کوزه آبی در دست / (URL1)

۵. صحنه معرفی شخصیت‌ها: در این صحنه ۵ شخصیت به همراه ۵ کتیبه پهلوی ساسانی نقش گردیده‌اند. نخستین نقش در داخل محراب از چپ به راست نقش پادشاه یا سرداری است که با لباس‌هایی خشن و نقش مربع‌هایی کنار هم تصویر شده و چهارزانو بر روی فرش



تصویر ۸. نقش پایانی تالار بندیان، صحنه ضیافت و تاج بخشی / (URL1)

۵. مبانی تحلیل

در مطالعات این پژوهش، ویژگی‌هایی چون محتوای مضمونی نمادهای گچ‌بری‌ها و نوع نقوش (گیاهی و هندسی و انسانی و حیوانی و کتیبه‌نگاری) مورد مطالعه و بحث قرار می‌گیرد.

۶. یافته‌های تحقیق

رویین پاک‌باز (۱۳۸۵، ص. ۶۰۴) در دایرةالمعارف هنر «نماد» را این‌گونه تعریف می‌کند: نماد در معنای عام: بازنمایی ادبی یا هنری صفتی یا وضعیتی با وساطت یک نشانه (مثلاً جغد، خردمندی را می‌نماید و صلیب مسیحیت را) در معنای خاص: تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت. نشانه‌شناسی یعنی: همه‌چیز را استعاراً زبان پنداشتن یا هر چیزی را به زبان تشبیه کردن و آن را در چهارچوب مفهوم‌های زبان‌شناختی توصیف کردن.

نماد عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا تصویری که ممکن است نماینده‌ی شیء یا مفهومی در زندگی روزانه باشد. به بیان دیگر، یک کلمه یا یک شکل، وقتی نماد است که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. هانری کربن می‌گوید: نماد فراخوان مرتبه‌ای از خودآگاهی یا ذهن است که با مرتبه‌ی بدهت عقلانی

که ترجمه آن این‌گونه است: «این پیکره ویدمهر شاپور پسر وید شاپور اردشیر اخو است که یزد پسر شاپور را در زبان مرو و این دست‌گرد کرد» (بشاش، ۱۳۷۶، ص. ۴۳).



تصویر ۷. نقش ویدمهر شاپوران در کنار نقوش تزئینی و کتیبه‌نگاری در

مهراب تالار / (URL1)

۶. صحنه تاج بخشی و ضیافت: در این صحنه ۴ شخصیت ایستاده‌اند و می‌توان آن را مراسم اعطای منصب عنوان نمود. اولین شخص از سمت راست با توجه به داشتن روبان احتمالاً خدا یا پادشاه بودندش - با توجه به سنت‌های هنری ساسانی- دور از ذهن نیست. نفر دوم دامنی کوتاه با نقوش مشبک حیوانی دارد که به‌عنوان پادشاه یا امیر معرفی شده است. بین نفر سوم و چهارم کوزه‌های آب وجود دارد که باید یکی از آن دو نفر آن‌ها را داشته‌اند و نفر دیگر دارای لباسی با نقوش گل اناری را به نمایش می‌گذارد (رهبر، ۱۳۹۰، ص. ۱۷۴). در صحنه ضیافت و مهمانی دو نفر قابل تشخیص هستند؛ نفر اول از سمت چپ شخصی چهارزانو زده بر روی فرشی با نقوش حلزونی است که لباس رزم بر تن دارد و بر روی دو زانویش گل میخ وجود دارد. شخصیت بعدی فردی لمپده با جامی در دست است. این صحنه، نشانه‌ای از ضیافت و جشنی است که به افتخار انتصاب هپتالی ترتیب داده شده است (رهبر، ۱۳۹۰، ص. ۱۷۴).

تفاوت دارد. نماد سِرّ و رازی است که تنها وسیله بیان چیزی است که به طریقی دیگر قابل ذکر و بیان نیست و هرگز به یک بار واضح و آشکار نمی‌شود، بلکه از نو باید ارزشش را گشود (افروز، ۱۳۸۹، ص. ۱۳-۱۲). یونگ (۱۳۸۱، ص. ۳۵۲) در کتاب انسان و سمبل‌هایش در مورد نماد این‌گونه اشاره می‌کند: تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند مانند اشیاء طبیعی (سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات، انسان‌ها، کوه‌ها، دره‌ها، خورشید، ماه، باد، آتش) و یا آنچه دست‌ساز انسان است (مانند خانه، کشتی، خودرو) یا حتی اشکال تجریدی (مانند اعداد، سه‌گوشه، چهارگوشه و دایره). انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به‌گونه‌ای ناخودآگاه اشیاء یا اشکال را تغییر می‌دهد و این‌گونه به آن‌ها اهمّیت روانی بسیار مهمی می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند. آنچه از تاریخ برمی‌آید این است که نمادها برای نیاکان ما پُرمعنا بوده‌اند.

۱-۶. رایج‌ترین نمادها در گچ‌بری‌های ساسانی

در دوره ساسانی گچ‌کاری و گچ‌بری مقام مهمی در هنر تزیین داشته است؛ در این دوره فن‌های خاصی به همراه نقوش مختلف حیوانی، انسانی، گیاهی و نقوش هندسی برای این هنر اجرا شد که از به کارگیری و تلفیق این عناصر در هنر گچ‌بری، مناظر جالب توجهی عرضه شد که باعث تحولاتی در عرصه‌های دیگر هنر آن دوران گشت. در هنر گچ‌بری ساسانی نیز تصوّرات و اعتقادات عصر، راهنمای هنرمند بوده و بیشتر آنچه در تزیینات گچ‌بری بر دیوارها نقش می‌بست، نماینده باورها و نگرش‌های مردمان نسبت به جهان هستی بود که خواه‌ناخواه مفاهیم و تصوّرات بنیادی مردمان را با نشانه‌ها و اشکال نمادین به نمایش می‌گذاشت (خالدیان، ۱۳۸۷، ص. ۲۲). قسمت اعظم آثار بازمانده گچ‌بری دوره ساسانی را نقوش

«گیاهی» تشکیل داده است. در برگه‌های ترکیبی گیاهی تا حدودی طرح‌های هندسی جای خود را به طرح‌های گیاهی داده‌اند، منتهی با اندکی تغییر و با کاربردی از طرح‌های «استیلیزه» که در نوع خود بی‌نظیر بوده و طرح‌های گچ‌بری را شامل شده‌اند. قطعاتی از گچ‌بری دارای طرح‌های گیاهی با نقوش استیلیزه، در شهر تیسفون به دست آمده که اینک زینت‌بخش تالار ساسانی موزه «متروپولیتن» در نیویورک است (انصاری، ۱۳۶۶، ص. ۳۲۸). به‌طورکلی، نقوش گچ‌بری عصر ساسانی از نقطه نظر طرح‌های ارائه‌شده به چهار دسته تقسیم می‌شوند: ۱- نقوش هندسی (شامل طرح‌های استیلیزه هم می‌شوند)؛ ۲- نقوش گیاهی؛ ۳- نقوش حیوانی و انسانی (شامل فرم‌های اساطیری نیز می‌شوند)؛ ۴- نقش خط و کتیبه (انصاری، ۱۳۶۶، ص. ۳۲۵).

۲-۶. نمادهای گچ‌بری‌های بندیان درگز

در بررسی نقوش و طرح‌های تالار ورودی، دو دسته کلی از نقش و طرح و دیده می‌شود:

- ۱- طرح‌هایی که صحنه‌هایی با مضامین گوناگون را بازگو می‌کند و برای تبلیغ سیاسی و مذهبی است.
 - ۲- موتیف‌های گیاهی (برگ نخل و کنگر و گل سه برگی) و هندسی (گردونه مهر) که به‌وسیله یک قاب دور صحنه‌ها را پوشانده است.
- در کنار نقوش گیاهی و هندسی، تزییناتی چون نقش فروشی یا فره، نقوش گل اناری پوشاک پادشاه یا ایزدان، نقش گل چهارپر در پایه آتشدان و... را می‌توان مشاهده کرد که ضمن معرّفی هر صحنه به مضامین نمادین آن پرداخته می‌شود.

۳-۶. مضمون نمادین گچ‌بری‌های تالار بندیان

۱-۳-۶. صحنه شکار

نخستین صحنه در ورودی تالار بندیان صحنه شکار است. در این صحنه، دو سوار در حال شکار دو گوزن

هستند. در صحنه شکار بندگان هنرمند با تأکید بر جزئیات که فارغ از جنبه‌های هنری و زیباشناسانه به کار گرفته شده، علاوه بر هرچه طبیعی‌تر نشان دادن توانایی و شایستگی و برتری بهرام‌شاه، حیلۀ جنگی (بی‌اعتنایی به حمله هپتالیان و سرگرم شدن با شکار)، قدرت ماورایی او برای غلبه بر دشمنان و تأکید بر مقام الهی او برای پادشاهی را به تصویر کشیده است (تصویر ۱).

۶-۳-۲. صحنه نبرد و پیروزی

صحنه نبرد، دومین صحنه تالار آتشکده است. صحنه نبرد که در آن یک سوار با روبان‌هایی بر روی مچ پاها، به نبرد با دو سوار دیگر می‌پردازد. سوار مذکور، احتمالاً، یکی از شاهان ساسانی است، چراکه علاوه بر زین و یراق مجلل اسب، بر مچ پای‌های وی روبانی بسته شده که اغلب به‌عنوان یکی از نمادهای شاه در نظر گرفته می‌شود (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۳). در صحنه پیروزی - که در این صحنه شاه هیاطله به همراه سردارش کشته و بر روی زمین افتاده‌اند - بر روی هر یک پای شخصی به نشانه پیروزی قابل شناسایی است (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۴). نبرد بهرام با هیاطله در واقع نه به‌صورت رودررو، بلکه با استفاده از اصل غافلگیری و شبیخون زدن انجام پذیرفته که در خلال آن بهرام در نخجیرگاه «کشمهین»، شاه هپتالی را که آسوده‌خاطر اکثریت لشکریان خویش را مرخص نموده بود و تنها با یگانی از نیروهای خویش به شکار می‌پرداخت غافلگیر نموده و او را گرفتار می‌سازد. کشمهین می‌بایست نخچیرگاهی در نزدیکی مرو باشد؛ که بهرام توانسته پس‌ازاین شبیخون و به چنگ آوردن شاه هپتالی، به مرو رفته و باقی سپاه بدون شاه هپتالی را تار و مار کرده باشد (آلت‌هایم، ۱۳۹۳، ص. ۴۳۹). هنرمند بندگان بهرام‌شاه را در این صحنه‌ها شایسته‌ی جانشینی ایزدان و شهریاری قدرتمند نقش کرده است که به یاری فرّ ایزدی به پیروزی بزرگ دست یافته است (تصویر ۲).

۶-۳-۳. صحنه آیینی

صحنه آیینی که در آن نقش سه بوته زنبق پنج‌برگ دیده می‌شود که در پشت سر زنی با لباس بلند چین‌دار قرار گرفته‌اند. زن در کنار پرده با کوزه آبی در دست ایستاده که احتمالاً شخصیت آن‌اهیتا در حال اجرای مراسم آیینی را نشان می‌دهد (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۳). در سمت چپ این صحنه، نقش گل زنبق که نمادی از «آمرداد» و به معنای «بی‌مرگی و جاودانگی برای الهه آن‌اهیتا» است، قابل دیده شدن است.

با توجه به وجود رودخانه «درونگر» در نزدیکی بنا و نقش مقدّس و اساسی آب در فرهنگ ایران، هنرمند نقش آن‌اهیتا را بیش‌ازپیش در این صحنه لازم می‌داند. حضور آن‌اهیتا بعد از صحنه جنگ و پیروزی به اهمیت و پایبندی دین زرتشت در دوره ساسانی و پاک‌سازی وجود اهریمن و برکت بخشیدن به مقام پادشاهی است که حمایت الهی را داراست (تصویر ۴).

۶-۳-۴. صحنه‌های محراب تالار

صحنه معرفی شخصیت‌ها، در این صحنه ۵ شخصیت به همراه ۵ کتیبه پهلوی ساسانی نقش گردیده‌اند. نخستین نقش در داخل محراب از چپ به راست نقش پادشاه یا سرداری است که با لباس‌هایی خشن و نقش مربع‌هایی کنار هم تصویر شده و چهارزانو بر روی فرشی با نقوش حیوانی مشبک نشسته است. در دست راستش چیزی شبیه به برسم دارد و در کنار آن، کتیبه‌ای به پهلوی نقر گردیده است که شخصیت وی را معرفی می‌نماید (رهبر، ۱۳۹۰، ص. ۱۷۴). شخصیت بعدی تصویر، شخصی است که در مقابل اسبی ایستاده و تزیینات دالبّری در میانۀ لباس وی به چشم می‌خورد و دامنی با نقش گل‌دار بر تن دارد. در کنار اسب این فرد نیز کتیبه‌ای به پهلوی میانه به چشم می‌خورد که به‌صورت عمودی کنده شده است (تصویر ۵). در قاب میانی محراب، نقش آتشدانی

به دست‌نشاندهٔ یکی از پادشاهان هپتالی در محراب بنا و صحنهٔ معرّفی شخصیت‌ها، دیده می‌شود که از پُرکاربردترین نقوش مهری دوران ساسانیان است (تصویر ۱۴). در بنای بندیان درگز به صورت یک گچ‌بری حرفه‌ای در محراب تالار بندیان نقش شده، البته باید اضافه کرد که نقش چلیپا به صورت مجزّا در اتاق استودان‌ها همراه نقوش جانوری نیز یافت شده است که نشان باورهای پیشین ایرانیان است.

۲-۴-۶. آتشدان

در دیوار روبرویی محراب تالار بندیان تصویر یک آتشدان بزرگ گچ‌بری شده است. دو نفر در طرفین این آتشدان ایستاده‌اند. شباهت نزدیکی میان این نقش با آتشدانی (گچی) وجود دارد که در فضای مجموعه بندیان یافت شده است. رهبر با استناد به ویژگی پوشاک و الحاقات تزئینی و آیینی نمایش داده شده در گچ‌بری‌ها، فرد سمت چپ را شاه و فرد ایستاده در جانب راست آتشدان را آناهیتا معرّفی کرده است (تصویر ۶ و ۱۵). در دست چپ پیکرهٔ منصوب به آناهیتا، یک عصا و در دست دیگرش شیئی همانند یک آتشدان کوچک قرار دارد که به زعم رهبر یک عود سوز است (رهبر، ۱۹۹۸، ص. ۲۲۲ ۲۲۱). آتشدان با روبان‌های مواجی که در اطرافش دارد نشان از فرّ ایزدی و مقدّس بودن جایگاه آتش است. همچنین آتشدان پایه‌ای سه پله‌ای - که نشانی از «اندیشهٔ نیک»، «گفتار نیک» و «کردار نیک» به‌دینان است - دارد که از پایین به بالا از ابعادشان کاسته می‌شود و نمای آن با شیارهای قاشقی‌شکل تزئین شده که نمایانگر مراسم آیینی است.

۳-۴-۶. نقش فرّ ایزدی

یکی از عناصری که در هنر ساسانی به خوبی شناخته شده است، روبانی است که بر پای اسب یا سوار و یا بر گردن و پای قوچ و دیگر جانوران اساطیری بسته شده و

به چشم می‌خورد که در دو سمت آن، نقش دو نفر دیده می‌شود (تصویر ۶) که هرکدام آتشدانی کوچک در دست چپ و برّسمی در دست راست دارند (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۴). نفر پنجمی که بر دیوارهٔ شرقی محراب نقش گردیده به‌عنوان یک روحانی معرّفی شده است (تصور ۷) که بخوردانی پایه‌دار در دست دارد و در زیر آن کتیبه‌ای ۶ سطری دیده می‌شود.

۵-۳-۶. صحنهٔ تاج‌بخشی

در این صحنه ۴ شخصیت ایستاده‌اند و می‌توان آن را مراسم اعطای منصب عنوان نمود (تصویر ۸). اوّلین شخص از سمت راست با توجه به داشتن روبان، احتمال خدا یا پادشاه بودنش - با توجه به سنت‌های هنری ساسانی - دور از ذهن نیست. نفر دوم دامنی کوتاه با نقوش مشبک حیوانی دارد که به‌عنوان پادشاه یا امیر معرّفی شده است. بین نفر سوم و چهارم کوزه‌ای آب وجود دارد که باید یکی از آن دو نفر آناهیتا بوده و نفر دیگر دارای لباسی با نقوش گل اناری را به نمایش می‌گذارد (رهبر، ۱۳۹۰، ص. ۱۷۴).

۶-۳-۶. صحنهٔ ضیافت و مهمانی

در این صحنه دو نفر قابل تشخیص هستند؛ نفر اوّل از سمت چپ شخصی چهارزانو زده بر روی فرشی با نقوش حلزونی است که لباس رزم بر تن دارد و بر روی دو زانویش گل‌میخ وجود دارد. شخصیت بعدی فردی لمیده با جامی در دست است و این صحنه، نشانه‌ای از ضیافت و جشنی است که به افتخار انتصاب هپتالی ترتیب داده شده است (رهبر، ۱۳۹۰، ص. ۱۷۲).

۴-۶. نشان‌های هندسی

۱-۴-۶. سواستیکا

گردونهٔ مهر یا چلیپاهای شکستهٔ بهم‌پیوسته، در ردیف‌های عمودی، بر دو جانب نقش تیشتر و اسب و همچنین بر حاشیهٔ راست پیکرهٔ منسوب

است (تصویر ۱۶ و ۲۱).

۴-۵-۶. گل سه برگی

در بندیان این نقش بین نخل‌ها و قاب تزئینی اطراف تمامی صحنه‌ها دیده شده که همراه با نقوش گیاهی، نخل در تمامی حاشیه صحنه‌ها حضور دارد. نقش گیاه سه برگی که نقش پالمت اطراف این نقش را پوشش داده و حکایت از برگی دارد که تازه شکفته است. همچنین می‌توان گفت برای پر کردن فضای منفی بین نقوش گیاهی پالمت مورد استفاده قرار گرفته است (تصویر ۱۸ و ۲۲).

۷. بحث و تحلیل و بررسی آثار

در این بخش جنبه‌های ارتباطی نقوش بر پایه کنش‌های پیوند زبانی در نظام‌های نشانه‌شناسی چند عنصر اصلی وجود دارد. نخست: عنصر «فرستنده پیام»، دومین عنصر «گیرنده پیام» و سومین عنصر خود «پیام» است. در پیوند بحث ما، فرستنده نظام اجتماعی و سیاسی ساسانیان است که از گذشته‌های دور پیامی بامعنا و قابل تحلیل و بررسی فرستاده است و گیرنده آن مردمان هم روزگارش و آیندگان هستند (محبی، ۱۳۹۲، ص. ۹۳). پیام‌های دولت ساسانی، با قرار دادن این نقوش در حساب‌شده‌ترین یا مقدس‌ترین مکان‌ها یا حتی توجه به جزئی‌ترین نقوش قابل بررسی است. در واقع، می‌توان گفت ریشه پُرشکوه تاریخ ایران، باعث رسیدن هنر ساسانی به حدی از کمال شد که زمینه را برای انتقالش به دوره‌های بعد از خود فراهم کرده است.

۱-۷. نقش صحنه شکار

شاید به جرأت بتوان گفت که نقش شکار از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین نقوش مورد استفاده بشر بوده است. پیشینه‌ای به اندازه حضور انسان دارد، زیرا شکار اولین حرفه‌ای است که هنگام پیدایش و سکونتش در زمین

دو انتهای آن به شکل دو نوار چین‌دار در اهتزاز است. در گچ‌بری‌های بندیان این روبان را می‌توان در صحنه دیوار جنوب شرقی فضای ستون‌دار دید که بر مچ پای سوار فاتح بسته شده است (تصویر ۱۶) و دو رشته‌اش تا روی حاشیه قاب گچ‌بری آمده است (رهبر، ۱۹۹۸، ص. ۵).

۵-۶. نشان‌های گیاهی

۱-۶-۵. برگ نخل (پالمت)

خرما نقش پرکاربرد در هنر ساسانی است (تصویر ۱۷). درحالی‌که حاشیه عمودی قاب‌هایی که صحنه‌های گچ‌بری‌های بندیان را احاطه می‌کنند و با نقوش متنوعی تزئین شده‌اند. حاشیه افقی کلیه قاب‌ها را نقوشی یکسان و تکرارشونده پر کرده است (تصویر ۱۸). الگوی کلی تزئینات حاشیه‌های افقی عبارت‌اند از: دو خط موازی در لبه بالا و پایین که در حد فاصل آن‌ها یک خط مواج نقش شده است. در دو طرف این خط مواج، نقوش متقارنی به شکل نخل‌های پهن نمایش داده شده و ترکیب آن‌ها کل فضای حاشیه مزبور را پر کرده است. انتهای دو برگ نزدیک به ساقه، به داخل برگشته و دو برگ انتهایی به بیرون تمایل دارد (رهبر، ۱۹۹۸، ص. ۵۸).

۲-۵-۶. برگ کنگر (آکانتوس)

در بنای بندیان، نقش کنگر در محراب تالار در کنار نقش چلیپا، متصل به هم و شبیه بال‌کنده شده است به‌گونه‌ای عمودی که شخصیت‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند. این نقش نشان از پیروزی بر مشکلات است و همراهی گردونه مهر به نشان پیروزی بر بخت را تأکید و کامل می‌کند (تصویر ۱۹).

۳-۵-۶. گل چهارپر

در مرکزی‌ترین نقش محراب تالار که دو تن در حال نیایش در کنار آتش مقدس هستند، به گل چهارپری برمی‌خوریم که درون قابی قرار گرفته و پایه‌های آتشدان را تشکیل می‌دهد و نقش دایره در ادامه آن تصویر شده

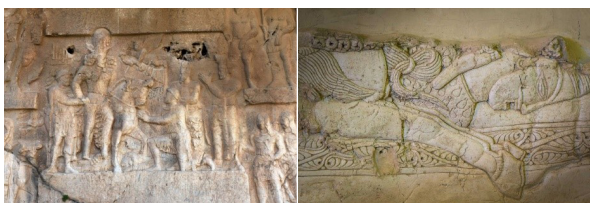
گور) نامیدند (طبری، ۱۳۷۴، ص. ۶۴۱). شکار نزد شاهان ساسانی بسیار اهمّیت داشته و آن را نوعی آمادگی برای نبرد با دشمنان می‌دانسته‌اند (پوپ، ۱۳۸۷، ص. ۶۷).



تصویر ۹. سمت راست: پلاک گچی با صحنه شکار بهرام گور از چال ترخان و سمت چپ: صحنه شکار بهرام گور در بندیان / (Tgompson, 1976, p. 11)

۲-۷. صحنه جنگ و پیروزی

به تصویر کشیدن این نقوش اغلب به عنوان نمادی از پیروزی بر دشمن است. یکی از نموده‌های آن را می‌توان در نقش برجسته اردشیرپاکان در نقش رستم - که شاه و اهورامزدا در مقابل یکدیگر هرچند به صورت سوار ایستاده‌اند و در حال دیهیم‌بخشی هستند؛ درحالی‌که اردوان پنجم اشکانی به زیر پا افتاده - مشاهده نمود (هرمان، ۱۳۹۲، ص. ۱۰۰). به خاک افتادن دشمن یا اهریمن نشان از پیروزی و نبرد با دشمنی بدکنش که سعی در برهم زدن نظم زمینی که پروردگار برای شادمانی بخشیده است.



تصویر ۱۰. سمت راست: صحنه نبرد و به خاک افتادن پادشاه هپتالی در بندیان و سمت چپ: پیروزی شاپور یکم بر امپراتور رم در نقش رستم

۳-۷. صحنه آیینی

در ایران ایزدبانوی آناهیتا سرچشمه همه آب‌های روی زمین است. او منبع همه باروری‌هاست، او نیرومند و

به آن پرداخته و عاملی مهم برای بقا و تأمین نیازهای اولیه‌اش بوده است. پس از کشاورزی و یکجانشینی نگاه به شکار، کاملاً متحوّل و به رویکردی عمیقاً نمادین و مذهبی تبدیل شد که مفهومی خاص به همراه داشت. مفاهیمی چون تغییر فصول، مفاهیم نجومی، مفاهیم جادوگری و حتی در برخی موارد ابزار سیاسی پادشاهان برای نمایش قدرت بوده است.

ساسانیان نیز اشتیاق هخامنشیان و پیشیان خود را در شکار داشتند، به گونه‌ای که شکار از عمده تفریحات پادشاهان ساسانی بود. پادشاهانی جنگاور که خود را در صحنه شکار می‌آزمودند. شکاری با عظمت، شکوهمند و درخور مقام پادشاه و سلطنت؛ آنان بر طبق سنتی کهن نخجیرگاه‌هایی مشجر با پرچین‌هایی دور آن برای خود می‌ساختند، این پردیس‌های سلطنتی پر از حیوانات شکاری متعددی بود که شاه طی مراسمی بزم‌گونه، با حضور ملتزمان و رامشگران در آن به شکار می‌پرداخت. نمونه آن در طاق‌بستان (شکار گوزن و گراز در دو صحنه) به چشم می‌خورد (دادور و خسروی فر، ۱۳۹۰، ص. ۳۴). این صحنه در عین واقع‌گرایی، دربردارنده کهن‌الگویی مرتبط با نمایش شکست‌ناپذیری پادشاه است. نخجیرگاه او تمثیلی از پردیس یا باغ عدن و عمل پیروزمندان‌اش، نمایانگر فضیلتی شاهانه است. بازتاب این سنت ریشه‌دار را به خصوص در داستان‌های مشهور شکار بهرام گور می‌توان یافت (پاک‌باز، ۱۳۸۵، ص. ۲۹). همچنین گفته شده که لقب بهرام پنجم نیز به این دلیل «گور» نهاده شده که روزی در شکار، شیری دید که خود را بر پشت گوری افکنده و گردن آن را به دندان گرفته بود، بهرام، تیری در کمان گذاشت و زد، تیر به پشت شیر فرو رفت و از شکم شیر به پشت گور فرو شد و از شکم او بیرون آمد. به علاوه نقش آن را به دستور بهرام بر دیوار قصر خورنق تصویر کردند و از آن روز بهرام پنجم را «بهرام

۴-۷. حضور موبدان و بزرگان در هنر ساسانی

شاید وجود روحانیون در دستگاه ساسانی آن چنان بدیهی به نظر برسد که نیاز به اثبات آن نباشد. حضور آن‌ها تا حدی پُررنگ بوده که موبدان یا هیربَدانی که صاحب اقتدار بودند، در کلیه شئون سیاسی و اجتماعی و مذهبی، رسماً، مداخله می‌کردند. اینان در مراسم تاج‌گذاری شاهنشاه ساسانی تاج را بر سر وی می‌نهادند (آذری، ۱۳۵۳، ص. ۴۱). این مساله نشان می‌دهد که تا چه اندازه شاهان ساسانی نیاز به مشروعیت و مقبولیت عمومی داشتند. تا جایی که می‌توان از این دو مؤلفه به‌عنوان مهم‌ترین اهداف ایجاد چنین نقوشی یاد کرد؛ بنابراین شرط لازم برای مشروعیت و مقبولیت، وجود اهورامزدا به‌عنوان اعطاکننده این مقام از جهان ماورا (تصویر ۲ و ۱۳) و شرط کافی آن وجود یک مقام بلندپایه مذهبی از جهان مادی است که این تفویض قدرت را تأیید می‌کند (تصویر ۶ و ۱۵). البته در مورد مراتب روحانیون زرتشتی، اختلاف نظر وجود دارد، کما اینکه برخی پژوهشگران که خود نیز زرتشتی بوده‌اند گروه دستوران را بالاتر از موبد و هیربَد می‌دانند و حتی پا فراتر نهاده و واژه «دستور» را به معنی «وزیر» آورده‌اند (آذرگشنسب، ۱۳۷۲، ص. ۲۶۲).



تصویر ۱۲. سمت راست: نقش ویدمهر شاپوران در کنار نقوش تزئینی و کتیبه‌نگاری محراب؛ سمت چپ: نقش رستم، کرتیر موبد در حال نیایش همراه با کتیبه‌نگاری (رجبی، ۱۳۵۰).

درخشان، بلندبالا و زیبا، پاک و آزاده توصیف شده است (هلینز، ۱۳۸۴، ص. ۳۹، ۳۸). نمونه آن در طاق‌بستان، آناهیتا در کنار خسرو دوم در حال ریختن آب بر روی زمین به تصویر کشیده شده است.

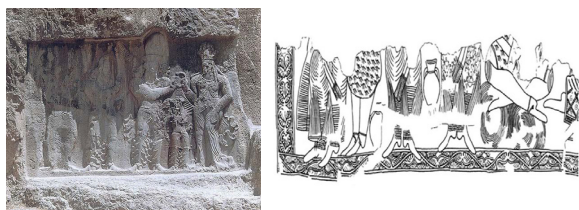
آب مهم‌ترین عنصر حیات بشر است. یکی از اعتقادات کهن ایرانی‌ها نیز احترام به عناصر اربعه به‌ویژه آب است. آب در نزد اقوام ایرانی عنصری ستودنی و قابل احترام بوده است و این امر با گفته‌های استرابو در کتاب جغرافیای خود - که توصیفی است از ارتباط ایرانیان با آب - به خوبی مشهود است: ایرانیان وقتی برای آب قربانی می‌کنند، نزدیک دریاچه یا رودخانه یا چشمه‌ای می‌روند و در نزدیکی آن گودالی حفر می‌کنند و آنگاه قربانی را ذبح می‌کنند و بسیار مراقب‌اند تا آب با خون‌آلوده نشود (جونز، ۱۳۸۳، ص. ۳۲۴). این مطلب تأیید کننده وجود رودخانه دائمی درونگر و آناهیتا است. طبیعی است که در بسیاری از ادیان سرچشمه زندگی و باروری را به صورت موجودی مادینه تصور کنند. هنرمند نقش آناهیتا را بیش‌ازپیش در این صحنه لازم می‌داند. حضور آناهیتا بعد از صحنه جنگ و پیروزی نشان از اهمیت و پایداری دین زرتشت در دوره ساسانی و پاک‌سازی وجود اهریمن و برکت بخشیدن به مقام پادشاهی است که حمایت الهی را دارد همچنین اهمیت ستایش او برای حیات زمین است.



تصویر ۱۱. سمت راست: طرح آناهیتا در طاق‌بستان در حال اجرای مراسم آیینی با کوزه آبی در دست (رایگانی، ۱۳۹۷، ص. ۵۰). سمت چپ: نقش آناهیتا با کوزه آب و گل‌های زنبق بندیان درگز (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۸-۱۴)

۵-۷. صحنه تاج‌بخشی و ضیافت

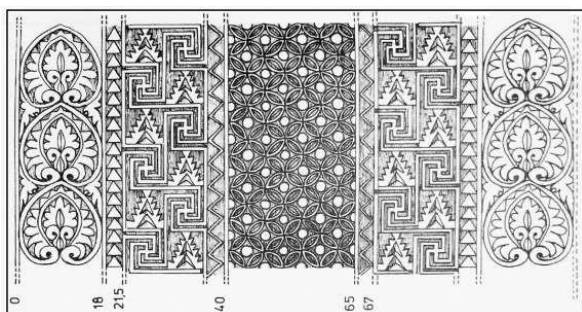
خداشاهی و قهرمان‌شاهی، از اصول دینی جنگاورانه‌ای بود که از دیرباز همراه شه‌ریاران نمود داشته و جزو ضرورت‌های مقام شاهانه قلمداد می‌شدند؛ به‌گونه‌ای که تقدس و اشتراک در ویژگی‌های خدایی یا همان اصل خداشاهی را به‌دفعات از طریق نگارنده‌های صخره‌ای در شریان جامعه تزریق کردند (کریستین‌سن، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۲). گوناگونی بیان ایدئولوژی شاهان ساسانی در آثار یادمان صخره‌ای، از موارد قابل تأملی است که می‌تواند نوسانات مذهبی رخ داده در مسیر سلطنت شاهان ساسانی را سر بسته بازگو کند. به‌طور مثال، می‌توان نگارنده اردشیر اول با محتوای تاج‌ستانی و پیروزی در نقش رستم را نام برد؛ در این نقش که مضمون اصلی آن انتصاب اردشیر به مقام سلطنت از طرف ایزد است، شاهنشاه و ایزد سوار بر اسب در حال لگدمال کردن پیکره‌های به خاک افتاده دشمنانشان هستند (هرتسفلد، ۱۳۸۱، ص. ۳۱۷). در این تصاویر و مشابه آن‌که خدای بزرگ، اهورامزدا که به شکل انسانی تجسم می‌یابد، حلقه شاهی را به فرمانروای برگزیده‌اش اعطا می‌کند. این تصویر شاهنشاه را به‌عنوان جانشین قانونی خدا بر روی زمین می‌نمایاند. در تالار بندیان با بررسی دقیق نقش‌ها مشخص شده که این صحنه از مجلس ضیافتی حکایت می‌کند که در آن مجلس، همه شخصیت‌های حکومتی، مذهبی و نظامی به همراه ایزدان حضور دارند تا پیروزی را جشن بگیرند و در این جشن حاکم جدیدی را که از سوی بهرام پنجم منصوب شده به رسمیت شناخته و گرامی بدارند. هرگونه اظهار نظر در رابطه با نقوش این صحنه بسیار مشکل است؛ چراکه تمامی نقوش به‌شدت آسیب‌دیده ولی به جرأت می‌توان گفت این ضیافت برای ایزد پسر یزدشاپوران گرفته شده که حاکمیت دژبانی مرو و دستگرد بندیان را دارد.



تصویر ۱۳. سمت راست: صحنه تاج‌بخشی با حضور اهورامزدا، آناهیتا و شاه بهرام در بندیان درگز؛ سمت چپ: نقش رستم و تاج‌ستانی نرسی از آناهیتا (اقبال‌چهری، ۱۳۸۵)

۶-۷. نقش سواستیکا

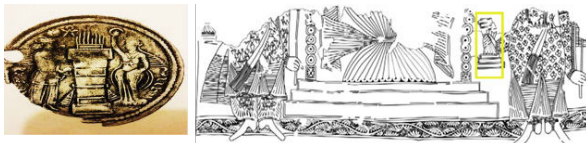
در زبان سانسکریت به این نقش «هستی نیک» گفته می‌شود. این نقش در ادوار مختلف نشانه خوشبختی، اتفاقات خوب، آرزوهای خوب، طول عمر، دارای نیروی فزاینده‌گی خیروبرکت و نیروی سلامت بخشی بوده است. استفاده از نقش چلیپای به‌هم‌پیوسته و یا منفرد امر نادری نبوده است. در ایران باستان چنین نشانه‌ای را «گردونه مهر» یا «گردونه خورشید» می‌نامیدند. گردونه مهر سمبل خورشید و خوش اقبالی است. این گردونه از هزاران سال پیش در میان اقوام آریایی پیدا شد (کشتگر، ۱۳۹۱، ص. ۶۳). از دیدگاه نیروهای آسمانی و مینویسی «چلیپا» نمایانگر خوشبختی، آشتی و نیروی زندگی‌بخش است. از دید نیروهای مادی، نمایانگر پیوند با خورشید و ماه و آخشیح‌های چهارگانه (آب، باد، خاک و آتش) است (سیدعلیزاده و شیشه‌بری، ۱۳۸۹، ص. ۲۸).



تصویر ۱۴. نقش گردونه مهر در کنار دیگر نقوش هندسی و گیاهی از گچ‌بری‌های کوه خواجه، آرشیه هرتسفلد در واشنگتن / (کروگر، ۱۳۹۶، ص. ۳۴۴)

۷-۷. آتشدان و دستار

آتش و آتشدان از نقوش متداول دوره ساسانی هستند. در واقع، آتش و آتشدان در مرکز آیین‌های دین مزدیسنا قرار داشتند. در دوره ساسانی - که مذهب مزدیسنا مذهب حاکم بود- هر پادشاه در طی مراسم تاج‌گذاری خود، آتشی وقف می‌کرده که نشان و سمبل سلطنت او محسوب می‌شده است (کریستین‌سن، ۱۳۶۷، ص. ۱۸۶). آتشدان نمادی از درگاه بهشت است و مهره‌هایی که بر روی آن‌ها نقش آتشدان حک شده، می‌توانند خطاب به اهورامزدا باشند (پوپ و اکرمین، ۱۳۸۷، ص. ۹۸۲). نمادی مانند روبان مواج نیز در این گروه قرار می‌گیرد که معمولاً بر گردن حیواناتی مانند قوچ و اسب حک شده است و یا به حلقه سلطنت متصل است. دستار در فرهنگ و ادبیات پارسی به معنی شال و دستمال است که از دو بخش «دست» و «آر» تشکیل شده است. در فرهنگ فارسی یکی از معانی دست، پیروزی است؛ بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که دست در ترکیب «دست-آر» می‌تواند به معنی آورنده پیروزی باشد و صفت آورنده پیروزی، از ویژگی‌های فره ایزدی است (سودآور، ۱۳۸۴، ص. ۳۴). دستار زربفت و مروارید در دوره ساسانی به گفته پروکوپیوس، پس از مقام سلطنت، بزرگ‌ترین نشانه افتخار بود. این دستار بر سر پادشاه و یا کمر او بسته می‌شد و ادامه آن، به صورت روبان مواجی نشان داده می‌شد. دستار و روبان، نمادی از داشتن فرّ ایزدی بوده و در برخی از نقوش به حلقه سلطنت نیز گره خورده است (کریستین‌سن، ۱۳۶۷، ص. ۵۳۸-۵۳۷).



تصویر ۱۵. سمت راست: بهرام پنجم ساسانی و آناهیتا در کنار آتشدان محراب بندیان؛ سمت چپ: الهه آناهیتا در حال دیهیم بخشی به شاه در کنار آتشدان در سکه بهرام دوم ساسانی (کتابخانه موزه ملی ملک)

۷-۸. نقش فره یا فروشی

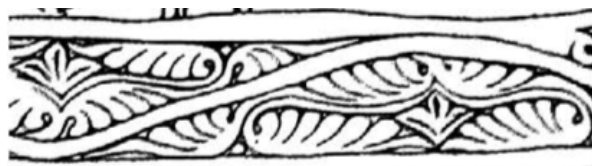
در فرهنگ معین آمده است: «دیهیم» نوار مخصوصی بود که گرد تاج پادشاهان ایران می‌بستند (معین، ۱۳۶۰، ص. ۱۶۳). در ایران اصطلاحی ظاهر می‌شود به نام «فره» که در هنر ایران به صورت نمادهایی دایره‌ای شکل تجلی می‌کند. فره نیرویی است که از جانب خدا به افرادی برگزیده اعطا و آنان را در هر موضع و مقامی به برتری می‌رساند. حلقه و چرخ در هنر ساسانی ظاهر می‌شود که از تجلیات فره است، برگرفته از صورت ظاهر خورشید و گردش آسمان و چرخ زمان که متأثر از تلقی دورانی از زمان و گردش آن در آیین زرتشتی است (جعفری، ۱۳۸۱، ص. ۱۴۹). فره کیانی یا فره شاهی که داشتن آن نهایت آرزوی شاهان است و فقط در شاهان خوب و برحق ایرانی، آن‌هایی که به خواست اهورامزدا شاه شده‌اند، جایگزین می‌شود و این توانایی را در آنان به وجود می‌آورد که کارهای نیک کنند و نیک‌بخت باشند. این فره برای کسانی که از سلسله‌ای ایرانی نیستند، دست‌نیافتنی است. فرمانروایان نامی فره شناخته شده‌ای دارند که به صورت میراثی درمی‌آید. این فره به هوشنگ و جم و کاووس و دیگر شاهان داده می‌شود تا به کیخسرو برسد. فره آریایی یا فره ایرانی نیز که صفت آفریده اهورامزدا را دارد، نیرویی است که تنها به ایرانی تعلق دارد به هم‌ایرانی‌ها، آن‌هایی که زاده شده‌اند یا زاده خواهند شد. این فره دشمنان ایران را سرکوب می‌کند. هیچ‌یک از

درخت خرما بافته شده است (متین دوست، ۱۳۸۴، ص. ۶۴). اهمیت نخل و نمایش آن در گچ‌بری‌های ساسانی را می‌توان به نقش مذهبی و کاربرد آن در مراسم‌های مذهبی زرتشتیان دانست که جایگاهی ویژه داشته است. علاوه بر آن، نخل در فرهنگ بین‌التّهرین و ایران نماد برکت، کهن‌سالی، باروری، حیات و ویژگی درخت زندگی را داراست.



تصویر ۱۷. سمت راست: بیشاپور، لوح گچ‌بری با برگ خرما (گیریشمن، ۱۳۹۷).

لوح ۲۱؛ سمت چپ: کنگره گچی با نقش برگ خرما (آرشیو موزه)



تصویر ۱۸. نقش گیاهی برگ خرما و گل سه برگی در حاشیه قاب‌های تالار

بندیان درگز

۷-۱۰. نقش برگ کنگر

نقش «آکانتوس» نیز برگ‌گی شبیه کنگر یا تاک است و از نظر فرم، تقریباً، به برگ‌های «پالمت» نزدیک است ولی برگ‌های آن پهن‌تر است. این نقش توسط یونانیان باستان برای تزیین استفاده می‌شد. نقش آکانتوس در گچ‌بری‌هایی از کاخ بیشاپور و کاخ تیسفون استفاده شده است. تزیینات گچ‌بری طاقچه‌ای در بیشاپور که هم‌اکنون در موزه «لوور» نگهداری می‌شود و ستون‌های یادبود در بنایی که برای یادبود شاپور یکم برپا شده است نیز

شاهان ایران و پهلوانان بزرگ بدون یاری فره ایزدی در نگاهبانی این سرزمین موفق نخواهد بود و پیروز نخواهند شد (آموزگار، ۱۳۷۴، ص. ۳۴-۳۳).



تصویر ۱۶. سمت راست: نقش دایره (نشانه‌های فر) در مچ پای پادشاه و

دیهیم لباس آناهیتا بنای بندیان درگز/ سمت چپ: طرح تاج پادشاهان

ساسانی با نقش دایره و نوارهای موج (سرفراز و اورزمانی، ۱۳۸۰، ص. ۹۵)

۷-۹. نقش نخل

این نقش در گروه گیاهان مقدّس دوره ساسانی به شمار می‌رفته است و در بندیان به صورت یک قاب زیبا دورتادور تصویرها را پوشانده است.

درخت نخل در ایران باستان درخت مقدّسی به شمار می‌رفته است و نمونه‌های زیادی از آن را در زمان ساسانی در گچ‌بری‌های بیشاپور می‌توان دید، دلیل عمده دیگری که در ایران باستان درخت خرما مقدّس شمرده می‌شده است این است که میوه‌های آن جنبه باروری داشته و در زمان هخامنشی و ساسانی به «درخت زندگی» معروف بوده است. درخت نخل علاوه بر باروری، نماد پادشاهی نیز بوده است.

به نظر می‌رسد که نقش نخل در ایران باستان نشأت گرفته از مصر و بین‌التّهرین باشد؛ در مصر، پیوندی میان شاه با نخل سلطنتی وجود داشت. داریوش که نیزه‌دار کمبوجیه بوده و در آن هنگام برای آشنایی با مصر به آن سرزمین رفته بود، در ۵۲۵ ق.م در مقام شاهنشاه بزرگ به آن کشور بازگشت (اتینگهاوزن و یار شاطر، ۱۳۷۹، ص. ۱۰۰). درخت نخل در اجرای مراسمات دینی نیز نقش داشته است. برای بستن شاخه‌های برسم از بندی به نام «گستی» استفاده می‌کنند که این بند از برگ‌های

نقوش درهم پیچیده برگ کنگر استفاده شده است.

مرور آثار ایران باستان و حتی اقوام آسیایی نشان می‌دهد که گیاه آکانتوس هیچ جایگاهی در فرهنگ و اسطوره مشرق زمین ندارد و به احتمال زیاد دارای خاستگاه در اندیشه اسطوره‌ای یونان باستان است. سرستون کورنتی، بیان رسمی از گیاه آکانتوس است (زکریایی و کرمانی، ۱۳۸۵، ص. ۱۱۷۹). این گیاه دارای یک برگ بزرگ با لبه‌های شکسته است. گیاه کنگر دارای سرزندگی بسیار بوده و کاربرد آن در مراسم تشییع جنازه در عهد باستان بوده است؛ بنابراین ممکن است اشاره‌ای به زایش دوباره یا حفاظت در برابر ارواح شریر در خود داشته باشد (سلطان‌زاده، ۱۳۷۵، ص. ۹۶). شکل برگ کنگر برای تزیین سرستون‌های کورنتی، هودج‌های مخصوص خاک‌سپاری و لباس بزرگان به کار می‌رفت؛ زیرا معماران، مردگان و قهرمانان از زمره بزرگان به شمار می‌آمدند و همگی کسانی بودند که بر دشواری‌های وظایف خود فائق شده بودند، پس کنگر نماد توفیق بر مشکلات نیز هست (Gheerbrant & Chevalier, 1998, p. 618).



تصویر ۱۹. سمت راست: برگ کنگر در تزیین حاشیه کاخ تیسفون همراه با نقش چلیپا، (اعظمی و شیخ‌الحکمایی، ۱۳۹۲، ص. ۱۸)؛ سمت چپ: برگ کنگر به شکل بال در کنار چلیپا از بندیان

۷-۱۱. نقش گل چهارپر

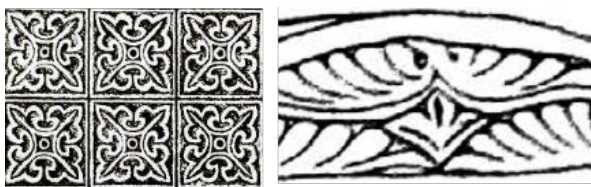
در پلاک‌های به دست آمده از کوه خواجه و کیش، گل‌های

چهارپر با سواستیکا تصویری واحد را به وجود آورده است. دایره‌ها به صورت مماس و متقاطع دیده می‌شود که اضلاع آن همدیگر را قطع می‌کنند و گل چهارپری را به وجود می‌آورند. در واقع، این نقش از دایره‌های متقاطع تشکیل می‌شود که هر یک از این دواپر به وسیله قوس چهار دایره دیگر قطع می‌شود و نقطه مدوری در وسط آن است (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۶، ص. ۲۲۶). مشابه این تصویر، عیناً، در نظام‌آباد، آشور، چال ترخان، تیسفون و سلوکیه به دست آمده است. از مهم‌ترین ویژگی‌های نقوش گچ‌بری ساسانی تقارن، قاب‌بندی‌های گرد و التقاط نقوش گیاهی و هندسی است.

طبق مطالعات انجام شده، دایره در هنر و گچ‌بری ساسانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است. این نقوش به نوعی درخشش یک ستاره را یادآور می‌شود. ستاره نیز یکی از نمادهای ایزد بانو آناهیتا است.

درباره بهره‌گیری از قاب‌های حلقوی باید گفت: دایره، رمزی نیرومند شمرده می‌شد. تاج شاهان ساسانی مستدیر بود و بسیاری از شاهان نیز، تاج خود را به حلقه‌های مروارید و نیم‌تاج‌های مروارید می‌آراستند. در میان قاب‌ها، شکل دایره یا شمسه تبرک داشت و اهمیت نقش‌مایه درونی خود را به تأیید می‌رساند (شایسته‌فر، ۱۳۸۲، ص. ۴۱). دایره، نماد آسمانی و مظهر آزادی است و اگر دایره شکل خود را به هر طریقی از دست بدهد و مربع شود، چاره‌ای جز ایستایی نخواهد داشت. دایره به معنی چرخ زندگی است. مروارید یا کل دانه‌های تسبیح نماینده تمایلات زمینی هستند که خدا بر اساس رحمت خود، آن‌ها را می‌پذیرد و پرستنده را از امیالش آزاد می‌سازد (صمدی، ۱۳۹۲، ص. ۲۷). عدد چهار که در مفهوم فلسفی خود به کمال ماده اشاره دارد، در جهان بینی زرتشت نیز در مواردی بسیاری دیده می‌شود. به‌عنوان مثال، عناصر چهارگانه آب، باد، خاک و آتش،

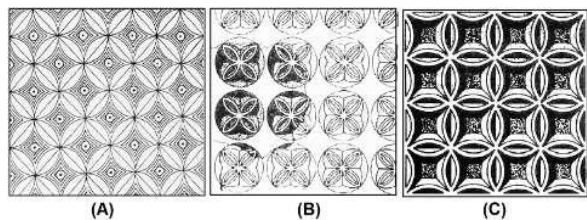
رز و گل چهارپر بوده‌اند که اغلب در شرق یافت می‌شود. این گل‌ها در دوران ساسانی، نماد سنتی خورشید و بازگوکننده نیروی زندگی بخشی است (موسوی و آیت‌اللهی، ۱۳۹۰، ص. ۵۴). گل رز را نمادی از ایزد دئنا (دین) می‌دانند. نمادی از وجدان و نیروی نیکوکاری انسان است. همچنین گل رز مانند گل لوتوس، به نماد چرخ نزدیک است؛ و وجه کلی آن در ارتباط با پیدایش و منتج از آب‌های اولیه است که بر روی این آب‌ها گل سرخ برپا می‌ایستد و گل می‌دهد (شوالیه و گبران، ۱۳۸۴، ص. ۷۴۴).



تصویر ۲۲. سمت راست: نقش مایه گل سه برگی در بین نقوش نخل بندیان و

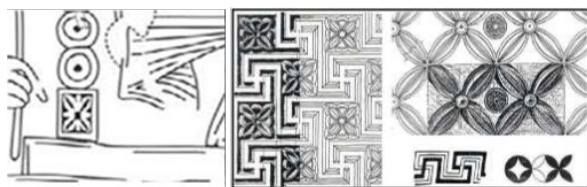
سمت چپ: زمینه دیوار با نقش سه برگی تیسفون / (کروگر، ۱۳۹۶، ص. ۲۲)

گماردن چهار ستاره در چهارگوشه جهان به سان چهار سپاهید، با چهار اسب کشیده شدن گردونه ایزد سروش و مهر، چهار گره گستی و... (بهزادی، ۱۳۶۷، ص. ۸۴۰-۸۳۹).



تصویر ۲۰. A: نظام آباد، طرح هرتسفلد (کروگر، ۱۳۹۶، ص. ۲۳۶)؛

B-C: سلوکیه (محمّدی فر، ۱۳۸۷، ص. ۲۳۱)



تصویر ۲۱. سمت راست: گچ‌بری‌های به دست آمده از کیش؛ سمت چپ:

نقش گل چهارپر درون قاب و نقش دایره پایه آتشدان بندیان

(پوپ و اکرم، ۱۳۸۷)

۱۲-۷. گل سه برگی

در گچ‌بری‌های به دست آمده از تیسفون، پایتخت ساسانیان، نقش مایه گیاهی (سه برگی به هم پیوسته) درون کادرهای مربع شکل محصور شده است (کروگر، ۱۳۹۶، ص. ۲۰۲). از این نمونه در گچ‌بری‌های کوه خواجه نیز با همین کادربندی یافت شده است. زُرت (گلچه) اصطلاحی برای گل‌های پرپر با گلبرگ‌های هلالی است. تزیینات به شکل قلب به صورت نقش رایج در واپسین دوره ساسانی متداول بود و در سنگ‌نگاره‌های طاق‌بستان نیز دیده می‌شود (ریاضی، ۱۳۸۱، ص. ۱۸۹). گل رزت در دوره ساسانی نماد سنتی خورشید و بازگوکننده نیروی زندگی بخش است (صمدی، ۱۳۶۷، ص. ۳۶). می‌توان گفت که گل‌های قلبی شکل یا رزت در اصل گل

| نشانه‌های نمادین در گچ‌بری‌های بندیان درگز | | | |
|---|--|---|-------------------|
| تصاویر | نماد | نقش | |
|  | همراه، حامی، همسانی قدرتش با شاه با تبار ایزدی و مقدس او | کوزه، نقوش گل اناری پوشاک، گل زنبق | آناهیتا |
|  | چانشین سلطنت ایزدان و شایسته شهریاری بر ایران | فر در پوشاک (نوارهای موج) و دیهیم | شاه |
|  | نهادینه شدن دین در باور و مشروعیت بخشیدن به حکومت دینی | با برسم و جام در حال نیایش | روحانیون |
|  | جوهر خورشید، نشانی از ایزدان و شهریاران | نقش دایره‌ای و نوارهای موج | فره و دیهیم |
|  | فروغ اهورامزدا و پرچم مزدیسنا | آتشدان پایه‌دار با نوارهای موج | آتش و آتشدان |
|  | نشان خورشید، خوشبختی و نیروی زندگی بخش | گردونه مهر، نقوش پوشاک درباریان | نقوش هندسی |
|  | برکت، پیروزی، نشان خورشید و نیروی زندگی بخش | نخل، کنگر، گل چهارپر و گل سه برگی | نقوش گیاهی |
|  | قدرت و عظمت الهی پادشاه و اهمیت او برای جامعه و فرمانروایی | صحنه شکار، نبرد و پیروزی و تاج بخشی | روایات صحنه‌ها |

۹. نتیجه‌گیری

مفاهیم رمزگونه و نشانه‌های نمادین همواره در هنر ایران شیوه‌ای مؤثر در انتقال اندیشه‌های مذهبی و آیینی مردمان این سرزمین بوده است. در فرهنگ هنری دوره ساسانی نمادها هریک دارای مفهومی ویژه است که مهم‌ترین مضامین آن برگرفته از مفاهیم مذهبی، اسطوره‌ای، کیهانی و همچنین بازتاب آرمان‌های سلطنتی شاهان ساسانی بوده است. نشان‌های مقدس گچ‌بری‌های هنر ساسانی ابزار قدرتمندی برای خلق تناسب‌های درست در بنا است که علاوه بر جنبه تزئینی در بسیاری از اشکال از طبیعت گرفته شده است و به طرز استادانه‌ای توسط هنرمند ایرانی به کار گرفته شده است تا برتری این هنر را نسبت به دوره‌های پیشین تصویر کند و به چنان شکوهی برسد که بر دوره‌های پس خود نیز تأثیر فراوان بگذارد.

گچ‌بری‌های بنای بندیان درگز به دلیل دارا بودن بزرگ‌ترین گچ‌بری‌های ساسانی و نقش کردن مهم‌ترین پیروزی دوره تاریخی بهرام پنجم ساسانی و هپتالیان در تالار اجتماعاتی که قبل از ورودی آتشکده بوده و در معرض دید همگانی قرار داشته، علاوه بر به رخ کشیدن قدرت پادشاه، دارای نقوشی مانند سواستیکا، گل چهارپر، موتیف‌های گیاهی نخل، برگ کنگری که به صورت بال کنده شده، نقوش گل اناری در تزئینات لباس بزرگان و نشان‌های فرّ در پوشاک پادشاه و ایزد بانوی آناهیتا با کادربندی موجود، نقوش واحدی را تشکیل می‌دهد که علاوه بر بازگو کردن یک روایت تاریخی، مفاهیمی چون فرّ و شکوهی که پروردگار به شاه بخشیده تا زمینی آباد برای ستایشش فراهم کند.

همچنین وجود این موتیف‌ها برای پاسداشت زمین، طبیعت و عناصر جهان پیوندی بسیار مهم با پدیده‌های کیهانی، طبیعی، اقلیمی دارد که محور پایه‌ای جشن‌ها و آیین‌ها را تشکیل می‌دهد. نشان‌های که با تکرار آن برکت و پیروزی و خوشبختی را به ارمغان می‌آورد که علاوه بر تشابهاتش با آثار ساسانی که نشان از اختصاص این نشان‌ها در یک دوره زمانی است از ویژگی‌های مهم این نقوش تقارن و تکرار پیوسته آن‌هاست که مهم‌ترین شاخصه هنر گچ‌بری ساسانی است. این نشان‌ها نگرش جامعه ساسانی شرق ایران را نسبت به پیرامون و طبیعت را نشان می‌دهد و تجلی‌گاه ایده‌آل‌ها، حقایق و ارزش‌های مطلق انسانی خراسان دوره ساسانی است؛ بنابراین در بنای بندیان درگز علاوه بر دید تاریخی به صورت ارتباطی منحصربه‌فرد، باورها، رسوم و ارزش‌ها را تقویت می‌کند و به تصویر می‌کشد.

هنر ساسانی نمودار احترام و تعلق ساسانیان به آیین مزدیسنا و زرتشت است، وجود نقش آتشدان در مرکزی‌ترین بخش محراب تالار بندیان نشان از جنبه نمادین پیچیده‌ای دارد که با آیین زرتشت پیوند ناگسستنی خود را نشان می‌دهد. همچنین حضور ایزد بانو آناهیتا که علاوه بر تقدس بر جنبه الهی فرمانروا، نشان از پیوند عمیق مردم با باورهای پیش از آن دارد؛ بنابراین فقط با آگاهی و شناخت در نشانه‌هاست که درک مفاهیم هنری و مذهبی امکان‌پذیر می‌گردد. آیین زرتشت نیز که شاهان ساسانی بدان پای‌بند بودند تنها از طریق تصویرهای مظهری (سمبولیک) در آثار رسمی تاریخی منعکس گردید. در نقوشی مانند صحنه شکار، صحنه نبرد و پیروزی که نشان از قدرت و عظمت شاه ساسانی در پیروزی بر نیروهای اهریمنی، در صحنه آیینی با حضور آناهیتا و کوزه آبی که بر زمین می‌ریزد تا حیاتی جاودانه برای زمین فراهم کند؛ همچنین حضورش در کنار آتشدان برای متبرک کردن شاهی که حمایت او را داراست؛ و در صحنه تاج‌بخشی با حضور آناهیتا و اهورامزدا در کنار شاه به اهمیت این واقعه نه تنها در بندیان بلکه در آثار ساسانی نمادی از ارج‌گذاری بر مقام شاه، الوهیت بخشیدن به آن، مشروعیت و تأیید پادشاهی است. قدرت نقوش و

نمادهای دوره ساسانی از طبیعت پیرامونی و هم‌چنین از تفکر دینی عصر خویش تأثیر پذیرفته و هدفشان تأثیرگذاری بر نظریه الهی بودن مقام شاهنشاهی است.

کتاب‌نامه

- ۱- آذرگشنسب، ا. (۱۳۷۲). مراسم و آداب زرتشتیان. تهران: فروهر.
- ۲- آذری، ع. (۱۳۵۳). «بحثی پیرامون زندگی و فعالیت روحانیون بزرگ ساسانی». بررسی‌های تاریخی، ۹ (۴)، صص ۷۴-۸۱.
- ۳- آموزگار، ژ. (۱۳۷۴). تاریخ اساطیری ایران. تهران: سمت.
- ۴- آلتهایم، ف. (۱۳۹۳). ساسانیان و هون‌ها. ترجمه هوشنگ صادقی. چاپ اول. تهران: تاجیک.
- ۵- آتینگهاوزن، ر. و یار شاطر، ا. (۱۳۷۹). اوج‌های درخشان هنر ایران. ترجمه هرمز عبدالهی و رویین پاک‌باز. تهران: آگاه.
- ۶- احمدی، ح. و شکفته، ع. (۱۳۹۰). «تزیینات گچی در معماری قرون اولیه اسلامی ایران (قرن ۵ تا ۵ ه ق)». فصلنامه ادبیات و هنر دینی، ۴، صص ۱۵۰-۱۲۵.
- ۷- انصاری، ج. (۱۳۶۶). «گچ‌بری دوران ساسانی و تأثیر آن در هنرهای اسلامی». فصلنامه هنر، ۱۳، صص ۳۷۳-۳۱۸.
- ۸- بشاش کنزق، ر. (۱۳۷۶). قرائت کتیبه‌ها بندیان درگز «دستگرد یزد شاپوران» گزارش‌های باستان‌شناسی. تهران: پژوهشکده باستان‌شناسی سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ۹- بهزادی، ر. (۱۳۶۷). «نقش نماد در فراخنای اساطیر». نشریه مطالعات ایرانی، ۱ (۱)، صص ۸۸-۷۱.
- ۱۰- بهزادی، ر. (۱۳۶۷). «شمار و تقدس آن در ایران باستان». چیستا، ۵ (۱۰)، صص ۸۵۶-۸۳۴.
- ۱۱- پاکباز، ر. (۱۳۸۵). دایرةالمعارف هنر. چاپ پنجم. تهران: انتشارات فرهنگ هنر.
- ۱۲- پرادا، ا. (۱۳۷۵). هنر ایران باستان؛ تمدن‌های پیش از اسلام. ترجمه یوسف مجیدزاده. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۱۳- پوپ، آ.ا. (۱۳۸۷). گچ‌بری‌های ساسانی، سیری در هنر ایران. ترجمه نجف دریا بندری و دیگران. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- ۱۴- پوپ، آ.ا. و اکرامن، ف. (۱۳۸۷). بررسی هنر ایرانی. زیر نظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۱۵- سیدعلیزاده، س.ا. و شیشه‌بری، س. (۱۳۸۹). «وجود پیدایش چلیپا و نقش آن در معماری». فصلنامه یزد و یزدی‌ها، ۲ (۶).
- ۱۶- ثعالبی. (۱۳۶۸). تاریخ ثعالبی (غرر اخبار ملوک و سیرهم). ترجمه محمد فضایی. تهران: نقره.
- ۱۷- جونز، ه. (۱۳۸۳). جغرافیای استرابو، سرزمین‌های زیر فرمان هخامنشی. ترجمه همایون صنعتی‌زاده تهران: موقوفات دکتر محمود افشار.
- ۱۸- چهری، م.ا. (۱۳۸۶). «پژوهشی در گچ‌بری‌های ساسانی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد در رشته باستان‌شناسی. زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- ۱۹- خالدیان، س. (۱۳۸۷). «تأثیر هنر ساسانی بر سفال دوره اسلامی». باستان پژوهی، ۱۱ (۱۶)، ۳۰-۱۹.
- ۲۰- خان‌مردای، م. (۱۳۸۵). «گچ‌بری‌های قلعه یزدگرد، مضامین و فتاوری و تأثیرات آن بر گچ‌بری‌های ساسانی و اسلامی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. تهران: دانشگاه تهران.

- ۲۱- رهبر، م. (۱۳۷۶). کاوش های باستان‌شناسی بندیان درگز، گزارش‌های باستان‌شناسی. تهران: پژوهشکده باستان‌شناسی و سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ۲۲- رهبر، م. (۱۳۷۸). «معرفی آدریان (نیایشگاه) مکشوفه در دوران ساسانی در بندیان درگز و بررسی مشکلات معماری این بنا». مجموعه مقالات دومین کنگره معماری و شهرسازی ایران. جلد دوم. به کوشش دکتر باقر آیت‌الل زاده شیرازی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ۲۳- رهبر، م. (۱۳۸۲). «کاوش‌های باستان‌شناسی در بندیان درگز». دانش و مردم، ۴ (۱۲)، صص ۵۹-۵۸.
- ۲۴- رهبر، م. (۱۳۹۰). «آتشکده بندیان درگز، یک بار دیگر». پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس، ۳ (۴۵).
- ۲۵- روتر، ا. (۱۳۸۷). تاریخچه معماری دوره ساسانی، در بررسی هنر ایران. به کوشش آرتور پوپ و فیلیس اکرامن. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۲۶- ریاضی، م.ر. (۱۳۸۱). بافته‌ها و نقوش ساسانی. تهران: گنجینه هنر.
- ۲۷- ریاضی، م.ر. (۱۳۸۸). «موجودات پتداری». نشریه طراحی ایران نشان. شماره ۲۱.
- ۲۸- زکریایی کرمانی، ا. (۱۳۸۵). «بررسی نقوش اساطیری در منسوجات ساسانی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشگاه تربیت مدرس. تهران.
- ۲۹- زمرشیدی، ح. (۱۳۹۳). «هنرهای تزیینی و پدیده‌های شگرف گچ‌بری در معماری ایران». فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات شهر ایرانی و اسلامی، ۵ (۱۷)، صص ۳۳-۱۹.
- ۳۰- سرفراز، ع.ا. و فیروزمندی، ب. (۱۳۸۶). باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی. تهران: انتشارات مارلیک.
- ۳۱- سلطان‌زاده، ح. (۱۳۵۷). معماری کلاسیک. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- ۳۲- سودآور، ا. (۱۳۸۴). فزه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان. تهران: نشر نی.
- ۳۳- شایسته‌فر، م. (۱۳۸۲). «نقش تزیینی و پیام‌رسانی کتیبه در معماری اسلامی». کتاب ماه هنر، شماره ۹۰-۸۹.
- ۳۴- شوالیه، ژ. و گربران، آ. (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضایی. تهران: نشر جیهون.
- ۳۵- شیپمان، ک. (۱۳۹۰). مبانی تاریخ ساسانیان. ترجمه کیکاووس جهان‌داری. تهران: انتشارات فرزاد روز.
- ۳۶- شیپمان، ک. (۱۳۸۳). تاریخ شاهان ساسانی. ترجمه فرامرز نجد سمیعی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ۳۷- صمدی، م. (۱۳۸۳). ماه در ایران از قدیمی‌ترین ایام تا ظهور اسلام. تهران: علمی و فرهنگی.
- ۳۸- طبری. (۱۳۶۲). تاریخ طبری یا تاریخ الرسل الملوک. ترجمه ابولقاسم پاینده. تهران: اساطیر.
- ۳۹- کاسیرر، ا. (۱۳۹۰). زبان و اسطوره. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: مروارید.
- ۴۰- کریستن‌سن، آ. (۱۳۶۷). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی. تهران: دنیای کتاب.
- ۴۱- کروگر، ی. (۱۳۹۶). تزیینات گچ‌بری ساسانی. ترجمه فرامرز نجد سمیعی. تهران: سمت.
- ۴۲- کشتگر، م. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی چلیپا به‌عنوان نماد دینی در تمدن‌های ایران باستان، بین‌النهرین، چین و هند». فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، ۵ (۱۲)، صص ۷۲-۶۳.
- ۴۳- کیانی، م.ی. (۱۳۷۴). تزیینات اسلامی وابسته به معماری ایران در دوره اسلامی. تهران: سمت.

- ۴۴- گیرشمن، ر. (۱۳۵۰). هنر ایرانی در دوران پارتی و ساسانی. ترجمه بهرام فره‌وشی. جلد دوم. تهران: علمی و فرهنگی.
- ۴۵- متین دوست، ا. (۱۳۸۴). باورهای آریاییان. اصفهان: چهار باغ.
- ۴۶- معین، م. (۱۳۶۰). فرهنگ معین. تهران: امیرکبیر.
- ۴۷- منصوری، امیر، و کریمیان، غ. ر. (۱۳۹۱). «هنر گچ‌بری دوره ساسانی در محوطه برزوقاله کوه‌دشت لرستان». فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، ۵ (۱۰)، صص ۸۲-۷۳.
- ۴۸- موسوی، ز. و آیت‌اللهی، ح. (۱۳۹۰). «بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی». فصلنامه علمی پژوهشی نگره، ۶ (۱۷)، صص ۵۷-۴۷.
- ۴۹- محبی، ح. ر. (۱۳۹۲). «تحلیل کارکردهای دلالتی انسان در دستگاه‌های نشانه‌ای ایران ساسانی». مجله انسان شناسی، ۱۰ (۱۸)، صص ۱۸۲-۱۵۷.
- ۵۰- هال، ج. (۱۳۹۲). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
- ۵۱- هرتسفلد، ا. (۱۳۸۱). ایران در شرق باستان. ترجمه همایون صنعتی زاده. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ۵۲- هرمان، ج. (۱۳۹۲). تجدید حیات هنر و تمدن ایران در ایران باستان. ترجمه مهرداد وحدتی. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ۵۳- هینلز، ج. (۱۳۸۵). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.
- ۵۴- یونگ، ک. گ. (۱۳۸۱). انسان و سمبل‌هایش. ترجمه محمود سلطانیه. تهران: جامی.

55- Thompson, D. (1976). *Stucco Frome Chal Tarkhan-Eshqabad near Rayy*. London Archaeological Institute Publications.

56- URL 1. <http://dargaz.razavichto.ir/Index-fa.aspx>

Investigating factors affecting the formation of Suprematism

Studying the works of Kazimir Malevich in the years 1900–1940

DOI: 10.22034/jivsa.2022.337310.1013

/Pantea Khodayari¹//Amir Farid²

Abstract

Suprematism is one of the movements representing the link between the political and artistic revolution invented by Malevich whose basic form is a square, rectangular and straight line. In his view, the supreme reality of the world is pure emotion, which is independent of other things, and this new thinking requires novel and unrepresentative forms. At one point, Malevich became interested in the works of Matisse, Lejeune, Picasso, Cezanne, and the Post-Impressionists, and this tendency influenced his art. The main question of the present study is how Malevich's works were formed under the influence of different factors in his life. Codified geometric compositions in Malevich's works, when they are the focus of the work and when they are in the context and the direction of the components of the work, and the factors influencing the formation of the works are among the objectives of the research. Distinctive features and characteristics are described in detail in each decade, and from each of the four decades between 1940 and 1900, the visual characteristics and structure of the three works are briefly arranged in tabular form. Based on the results of this study, it can be said that the circumstances in which Malevich was present and his influence on the works of artists such as Czanne, color theory in the nineteenth century, his efforts to invent a style to express pure emotions and other factors were effective in shaping his works. The marked four decades are noteworthy. He also used geometric compositions in all periods, which eventually found most of the codified geometric compositions in the fourth decade of his works. Malevich seems to consider the origin of nature, human figure, landscapes, and other things as geometric compositions and uses simple geometric forms to represent the elements in question.

Keywords: Malevich, Suprematism, Codified compositions, Geometric elements



Document Type:

Research Article

Received: 12.04.2022

Accepted: 30.08.2022

¹ Master of Arts in Art Research from Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

² A faculty member of Tabriz Islamic art university, Tabriz, Iran

p.khodayari@tabriziau.ac.ir

a.farid@tabriziau.ac.ir

بررسی عوامل مؤثر بر شکل‌گیری سوپره‌ماتیسم

با مطالعه آثار کازیمیر ماله‌ویچ در سال‌های (۱۹۴۰-۱۹۰۰)

DOI: 10.22034/jivsa.2022.337310.1013

/ پانته‌آ خدایاری^۱ // امیر فرید^۲

چکیده

سوپره‌ماتیسم سبک ابداعی ماله‌ویچ است که در دیدگاه او واقعیت برتر جهان، احساسات ناب فارغ از چیزهای دیگر است. چون این تفکر نیازمند فرم‌های نو و غیر بازنما بود، ماله‌ویچ اشکال هندسی ساده را برای هنرش برگزید. در عقیده او، پیش‌تر هنر در تلفیق با دیگر عناصر وارد زندگی انسان شد، اما حال، زمان استقلال آن است. سبک ابداعی و افکار ماله‌ویچ در بستری از پیشرفت‌های علمی و ظهور نوآوری‌های انتزاعی شکل گرفت، همچنین تمایل او به آثار «سزان» و «پست‌امپرسیونیست‌ها» تأثیر به‌سزایی در هنرش نهاد که این تأثیرات در شکل و فرم آثار او دریافت می‌شود. پرسش اصلی پژوهش حاضر، چگونگی شکل‌گیری آثار ماله‌ویچ تحت تأثیر عواملی چون تمایلات هنری او و بستری از تغییرات متأثر از نوآوری‌های انتزاعی، است. همچنین، ردیابی نسبت میان ترکیب‌بندی‌های مدون هندسی در آثار ماله‌ویچ با پیشرفت‌های علمی در شاخه فیزیک و شیمی در زمانه‌اش از اهداف پژوهش به‌شمار می‌رود. روش تحقیق به‌صورت توصیفی تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است. نمونه‌های مورد بررسی تحقیق مشتمل بر آثار سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۴۰ میلادی است و خصوصیات بارز هر دهه بیان شده و از هر دهه در بازه زمانی ۱۹۴۰-۱۹۰۰، مشخصات و ساختار بصری سه اثر انتخاب و به‌اختصار در قالب جدول تنظیم شده است. بر اساس نتایج این پژوهش می‌توان گفت بستر شکل‌گیری آثار ماله‌ویچ و تأثیرپذیری‌اش از عوامل موجود و نیز تلاش او در ابداع سبکی جهت بیان احساسات ناب، در شکل‌گیری آثارش مؤثر بودند که در آثار هر چهار دهه مشهود است. او در تمام ادوار ترکیب‌بندی‌های هندسی را به کار گرفته و در نهایت بیشترین ترکیب‌بندی‌های هندسی در سده چهارم از آثارش نمود پیدا کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ماله‌ویچ، سوپره‌ماتیسم، ترکیب‌بندی‌های مدون، عناصر هندسی.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۱/۰۱/۲۳

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۶/۰۸

p.khodayari@tabriziau.ac.ir
شماره: 09102840318
a.farid@tabriziau.ac.ir

^۱ دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
(مدرس در دانشگاه اسوه تبریز)
^۲ استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

۱. مقدمه

«سوپره‌ماتیسزم»^۱ از جمله جنبش‌های جلوه‌گر پیوند انقلاب سیاسی و هنری است که در بهبود شرایط پیش‌آمدهٔ اوایل قرن بیستم در دیدگاه هنرمندان آوانگارد نقش مؤثری داشت و توسط کازیمیر ماله‌ویچ^۲، هنرمند روسی، پایه‌گذاری شد. ترکیب‌بندی مربع سیاه روی زمینهٔ سفید در سال ۱۹۱۵ اولین نمود هنری این سبک بود که به‌مرور ترکیب‌بندی این هنرمند دارای پیچیدگی‌هایی گشت. فرم بنیادی هنر غیر عینی ماله‌ویچ اجزایی چون مربع، خط صاف و مستطیل بود. او که «احساسات ناب» را مهم‌ترین موضوع تلقی می‌کرد بیان داشت که در سبک‌های آوانگارد معاصرش وجود ندارد! ماله‌ویچ، در توضیح رویکرد هنری‌اش افزود که منظورش از سوپره‌ماتیسزم برتری احساس ناب در هنر خلاقه است و پدیدارهای دیداری جهان به‌خودی‌خود فاقد ارزش و اعتبارند و آنچه اهمیت دارد احساس فی‌نفسه‌ای است که فارغ از عوامل برانگیزاننده‌اش است. او دو سال پس از همکاری‌اش با لاریونوف^۳ و گونچارووا^۴ به هنر قومی روسیه، آثار سزان^۵، ماتیس^۶، پیکاسو^۷ و لژه^۸ تمایل پیدا کرد و همچنین مدتی نیز تحت تأثیر آثار پست‌امپرسیونیست‌ها، در کار او تحوّل ایجاد شد. ترکیب‌بندی‌های مدوّن هندسی ویژگی‌ای است که در آثار او به نحو بارزی نمایان است و در این راستا، پژوهش پیش رو قصد دارد به نسبت برقرار شده میان ترکیب‌بندی‌های مدوّن هندسی در آثار ماله‌ویچ با پیشرفت‌های علمی شاخهٔ فیزیک و شیمی در زمانه‌اش پردازد. شایان یادآوری است که در روند بررسی موارد یادشده، ضمن بیان خصوصیات غالب در هر دهه از آثار، به دلیل ویژگی ساختارگرایانه^۹ در آثار ماله‌ویچ، نگاهی ویژه به فرم، سرلوحه پژوهش قرار گرفته است. همچنین از هر چهار دههٔ سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۰۰ اطلاعات اولیه و

ساختار بصری هر اثر به‌اختصار در قالب جدول تدوین شده است. پرسش محوری پژوهش، تأثیر بستری از نوآوری‌ها در شاخهٔ علمی و هنری بر روند شکل‌گیری آثار ماله‌ویچ به لحاظ فرم چگونه است؟ در واقع، ارتباط او با سزان و دیگر هنرمندان که پیش‌تر ذکر شد نیز بر آثارش تأثیرگذار بوده است. ترکیب‌بندی‌های هندسی مدوّن در هر یک از آثار ماله‌ویچ به نحوی نمایان شده‌اند که در قالب «فیگوراتیو»، «پرتره» و هم‌چنین مناظر شهری و طبیعت قابل ملاحظه هستند. به نظر می‌رسد هنرمند از فرم‌های هندسی به‌عنوان بستری برای اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر بهره گرفته است.

۲. روش پژوهش

روش تحقیق به‌صورت توصیفی تحلیلی و مطالب به روش کتابخانه‌ای و تجزیه‌وتحلیل آثار مورد نظر تدوین شده است. مشخصات اولیه و ساختار بصری سه اثر از چهار دههٔ ۱۹۰۰ تا ۱۹۴۰ به‌اختصار در قالب جدول گردآوری و همچنین ویژگی‌های بارز و غالب در هر دهه به‌تفصیل بیان شده است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته، پژوهش حاضر به‌صورت مشخص و مستقل انجام نشده است؛ اما در مواردی به هنرمندانی چون ماله‌ویچ که سعی در ایجاد نشانه‌های مستقل در هنر داشته‌اند، همچنین تأثیرات سبک‌های نقّاشی بر یکدیگر در بازه‌ای معین و در مواردی نیز به تاریخچهٔ شکل‌گیری سبکی مشخص و هنرمندان پیشرو در آن پرداخته شده است. چگونگی هنر نقّاشی در سال‌های ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۵ با در نظر گرفتن نوع سبک‌های فوویسم^۱، اکسپرسیونیسم^۲، کوبیسم^۳، فوتوریسم^۴ و سوپره‌ماتیسزم و تأثیراتشان بر یکدیگر در پژوهشی

نمودن احساس را دارای درجه بالاتری می‌داند.

۴. ماله‌ویچ و عوامل مؤثر در آثار او

کازیمیر ماله‌ویچ (۱۹۳۵-۱۸۷۸) از هنرمندان روسی بود که به پیروی از جهت‌گیری آوانگارد معترفی شده توسط «کوبیسم» پرداخت. روسیه درحالی‌که از مرکز دنیای هنر که در قرن بیستم پاریس بود فاصله داشت، اما روس‌ها در پیوند و تأثیر متقابل فرهنگی با اروپای غربی بی‌سابقه نبودند و ثروتمندان روس گنجینه‌هایی از آثار امپرسیونیست‌ها، همین‌طور آوانگاردها جمع‌آوری کرده بودند که چنین دسترسی ارزشمندی موجب آشنایی آنان با دگرگونی‌ها و اوضاع حاکم بر قرن بیستم مخصوصاً «فوویسم»، «کوبیسم» و «فوتوریسم» بود. به‌مرور ماله‌ویچ به پرورش سبکی انتزاعی برای پرورش افکارش گروید (کلاینر، ۱۳۹۴، ص. ۶۹). ماله‌ویچ، انقلابی در صحنه هنر ایجاد نمود و این در حالی بود که شاهد ظهور نوآوری‌های انتزاعی همچون دادا^{۱۴}، سوررئالیسم^{۱۵}، کوبیسم و اکسپرسیونیسم در اوایل سده بیستم در اروپای غربی و ایالات متحده هستیم. سوپره‌ماتیسم سبک ابداعی ماله‌ویچ و رخدادی نو در هنر اروپای شرقی بود که کشاکشی قابل توجه میان متحدین شرق و غرب به وجود آورد و در واقع به افراد قدرت‌طلب که در سلطه رژیم‌های شاهنشاهی چند صدساله قرار داشتند، قدرت بخشید (souter, 2008, p. 7).

ماله‌ویچ تحصیل‌کرده نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی بود و غالب سبک‌های آوانگارد زمانه خویش را تجربه کرده بود. در باور او هیچ‌یک از آن‌ها به بیان «احساسات ناب» نمی‌پردازند و این موضوعی بود که برای وی اهمیت فراوانی داشت. سزان که هنرمندی هم‌پیمان با امپرسیونیست‌ها بود، قصد داشت به ساختار پایدار موجود در پس اطلاعات دیداری و بی‌شکلی که چشم‌ها

توسط (نصیری القندیسی، ۱۳۸۱) با عنوان «بررسی ده سال نقاشی اروپا از ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۵ پروژه عملی: زندگی من» مورد بررسی قرار گرفته است. حبیب‌وند (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «کمال‌گرایی در نقاشی سبک انتزاعی قرن بیستم» به ایجاد ارتباط بین چالش‌های فضای هنری ذهن هنرمند و الگوهای فیگوراتیو می‌پردازد که پیش از قرن بیستم تنها هنرمندانی از قبیل پیکاسو در پاریس، کاندینسکی در مونیخ و ماله‌ویچ در مسکو به از میان برداشتن شکل‌های مجزا و ایجاد نشانه‌های مستقل در نقاشی پرداختند و ماله‌ویچ با نخستین ترکیب‌بندی سوپره‌ماتیست جهشی افراطی در خلق آثار داشت. در پایان‌نامه‌ای با عنوان «طبیعت و انتزاع در نقاشی‌های پیت موندریان»، تعریف «آبستره» با تمرکز بر «آبستره هندسی»، همچنین عقاید و آثار موندریان و جایگاه طبیعت در آن‌ها در جهت ایجاد بستری برای شناخت هنری و آشنایی با آثار او و آثاری از این دست را شاهد هستیم که غالب آثار موندریان در کنار آثاری از واسیلی کاندینسکی و کازیمیر ماله‌ویچ به‌عنوان نمایندگان سبک آبستره شناخته می‌شوند. پیروزمینش (۱۳۹۵) در فصل اول پژوهش خود با عنوان «کوبیسم در تئاتر؛ بخش عملی: زنی پشت در»؛ به مکتب کوبیسم، تاریخچه و چگونگی شکل‌گیری آن، همچنین اصول و هنرمندان شاخص در آن، مخصوصاً پابلو پیکاسو پرداخته است. بنا بر مطالعه پیشینه، تحقیق مستقلی مرتبط با موضوع این پژوهش تا کنون، صورت نگرفته است. در نوشتاری، در رابطه با گنش انقلابی ماله‌ویچ، سبک ابداعی او - که سوپره‌ماتیسم نام داشت - رخدادی نو در هنر اروپای شرقی دانسته شده که کشاکشی قابل توجه میان متحدین شرق و غرب به وجود آورد (souter, 2008). آدامز (۲۰۰۲) بیان می‌دارد که ماله‌ویچ در کتابش با عنوان جهان غیر عینی، در توضیح فلسفه سوپرماتیسم خود، تجربه

دریافت می‌کنند برسد و در این راستا سبکی به وجود آورد که فراتر از امپرسیونیسم بر «تجزیه» اتکا داشت. سزان به دنبال سامان دادن به خطوط، سطوح و رنگ‌هایی بود که سازنده طبیعت‌اند و به بررسی ویژگی‌ها و روابط متقابلشان پرداخت. او به ویژگی‌های خط، سطح، رنگ و روابط متقابل آن‌ها پرداخت و همچنین ظرفیت سطوح در ایجاد عمق، ویژگی‌های ذاتی رنگ در تغییر جهت و عمق خطوط و سطوح را مورد تجربه قرار داد که به تغییرپذیر بودن ویژگی‌های دیداری در رنگ‌های گوناگون، اشباع، ارزش رنگ و فام دست یافت (کلاینر، ۱۳۹۴، ص. ۴۰۶).

ماله‌ویچ در کتاب خود با عنوان جهان غیر عینی، فلسفه سوپره‌ماتیسم خود را این‌گونه خلاصه کرد: هنرمندان بهترین وسیله را برای منتقل ساختن احساساتشان، تقلیدی رسا می‌دانستند که بازنمایی چهره انسان و حالات منعکس شده در او بود؛ اما باین‌حال، هنرمندان در درجات بالاتر، چهره انسان و در کل اشیاء طبیعی را کنار گذاشته و نمادهای جدیدی برای بیان و ارائه احساسات مستقیم یافتند، زیرا عقیده داشتند یک ابرمرد مشاهده و لمس نمی‌کند، بلکه احساس را تجربه می‌کند (Schnei-der Adams , 2002, p. 902).

فغان علم فیزیک و شیمی در رابطه با چگونگی ادراک دیداری و عملکرد دستگاه بینایی انسان نسبت به طول موج‌های گوناگون نور و نیز ابعاد روانی رنگ در تلاش بودند همچنین پیشرفت‌های علمی در سده نوزدهم در دگرگونی نظریه‌های رنگ و ادراک افراد نسبت به آن مؤثر واقع شد. در این سده، غالب هنرمندان با رنگ‌های اصلی، فرعی و نیز مکمل آشنا بودند. قانون تقابل‌های هم‌زمان رنگ‌ها که توسط میشل اوژن شورول^{۱۶} (۱۷۸۶-۱۸۸۹) بیان شد، درک هنرمندان را نسبت به رنگ وسعت بخشید. در رابطه با رنگ، علاوه بر فام، توجه به دیگر موارد نیز از جمله اشباع و درجه رنگ خالی از اهمیّت

نیست. به عقیده شورول، هم‌کناری رنگ‌ها ضمن تأثیر بر ادراک دستگاه بینایی از هرکدامشان، میان رنگ‌ها از نظر فام و درجه رنگی تمایز ایجاد می‌کند. رنگ‌های سرد، معمولاً، پس‌نشین و رنگ‌های گرم پیش می‌آیند. سزان در یادداشتی خطاب به یکی از دوستان نقاش، روش خود را این‌گونه شرح می‌دهد: طبیعت را به شکل استوانه، کره و مخروط نشان بده و هر چیزی را با ژرف‌نمایی صحیح نمایان ساز به‌گونه‌ای که هر وجه یک شیء متوجه یک نقطه مرکزی باشد (کلاینر، ۱۳۹۴، ص. ۴۰۱).

در اواخر سده نوزدهم، تجارب رنگی دیگر هنرمندان در کنار ژرژ سورا در مسئله دید انسان و نحوه درک او از جهان، همچنین چگونگی نگاه کردنش قابل ملاحظه است. تجربه ذهنی احساسات مادی مورد توجه فیزیک‌دانی به نام ارنست ماخ^{۱۷} (۱۸۳۸-۱۹۱۶) قرار گرفت که در عقیده او، دستگاه بینایی در انسان ابتدا محیط را به صورت واحدهایی جدا از هم دریافت کرده و سپس این واحدها در مغز با یکدیگر ترکیب و قابل درک می‌گردند. شارل هانری^{۱۸} (۱۸۵۹-۱۹۲۶) نیز در رابطه با ابعاد روانی رنگ که چگونه و در چه حالات و شرایطی بر افراد تأثیر می‌گذارد، فعالیت داشت.

۵. پایه‌گذاری سوپره‌ماتیسم

در سال ۱۸۸۰ شاهد ظهور آوانگارد در عرصه هنر هستیم. در سده نوزدهم جنبش‌های مدرنیستی-رنالیسم، امپرسیونیسم و پساامپرسیونیسم قراردادهای هنری را به چالش کشیدند و سبب بروز هنرمندان آوانگارد شدند؛ پساامپرسیونیست‌ها از هنرمندان اولیه‌ای بودند که پا به عرصه آوانگارد نهادند. امپرسیونیست‌ها و پساامپرسیونیست‌ها احساسات خود را در راستای تفسیر طبیعت حائز اهمیّت و مؤثر می‌خواندند، اما باین‌حال نیز نمایش خود طبیعت جزو اهداف اصلی آن‌ها به شمار می‌رفت. آوانگاردها گذشته را مانع راه تلقی

می‌کنند و این‌گونه است که هنرمندی آوانگارد از تقلید راه گذشته می‌پرهیزد و تنها به بیانی تند و خشونت‌بار از زمان حال می‌پردازد (بدیو، ۱۳۹۴، ص. ۲۹۸).

آوانگارد روسی دهه ۱۹۲۰، قبل از دهه مذکور، از نظر اجتماعی و سیاسی به مرحله بعد از انقلاب رسیده بود و آوانگارد روسی دوره شوروی، انقلابی نام نمی‌گیرد؛ به این دلیل که علیه وضع موجود و در واقع در برابر ساختارهای قدرت سیاسی و اقتصادی مسلط، تنظیم نشده بود. در بحث از ویژگی‌های انقلابی آوانگارد روسی، هنرمندی به نام کازیمیر ماله‌ویچ، شخصیت بارزی است؛ زیرا رادیکال‌ترین نماینده بعد از انقلاب هنر آوانگارد روسی قلمداد می‌شود. تعامل ماله‌ویچ با مایاکوفسکی و دیگر شاعران فوتوریست روسی، سبب شد تا طراحی صحنه و لباس را در سال ۱۹۱۳ برای «پیروزی بر خورشید» عهده‌دار گردد. در همین موقعیت بود که در طرح یکی از پرده‌های پشت صحنه، مستطیلی قسمت شده به دو بخش سیاه و سفید به کار گرفت و در بیان خودش، این طرح انتزاعی نقطه شروعی بود برای سوپرماتیسم.

ماله‌ویچ در سال ۱۹۱۳ سوپرماتیسم را پایه‌گذاری کرد که فرم بنیادی هنر غیر عینی‌اش مربع و عناصری از جمله خط صاف و مستطیل بود که به مرور این عناصر نقاشی‌هایش را دربرگرفت. او همچنین این سبک را بر پایه اشکال هندسی و رنگ‌های خالص بنیان نهاد و ایده‌اش را در نوشتارهایی از جمله «کوبیسم» و «فوتوریسم» به کار گرفت. او از این طریق انتزاع را در اثر هنری حائز اهمیت بیشتری نسبت به محتوا و هدف مادی معرفی کرد که در سال ۱۹۱۵ اثر ترکیب‌بندی مربع سیاه روی زمینه سفید ترسیم شد. آثار اولیه ماله‌ویچ به صورت ساده، هندسی و دوبعدی همراه رنگ‌های اصلی (قرمز، آبی، زرد) شکل گرفته‌اند (پاک‌باز، ۱۳۹۵، ص. ۸۴۸). او در سال ۱۹۱۴ آثاری شبه‌سوررئالیسم و «رئالیسم بدون معنا» ترسیم نمود.

سوپرماتیسم در دهه ۱۹۲۰ به عرصه‌های معماری، طراحی پارچه و گرافیک نفوذ کرد و بر بسیاری از گرایش‌های انتزاعی سده بیستم، خصوصاً «مینیمال آرت» مؤثر بود (پاک‌باز، ۱۳۹۵، ص. ۱۳۲۵-۱۳۲۴).

ماله‌ویچ از انقلاب سال ۱۹۱۷ به‌عنوان گنشی سیاسی یاد می‌کند که سنت‌های قدیمی را از میان خواهد برد. پس از دورانی که رژیم از هنر آوانگارد بهره گرفت، رهبران سیاسی هنر عملی‌تری را برای جامعه صلاح دیدند و در شوروی با اعتقاد بر این‌که این نوع هنر برای عموم درک‌پذیر است و زمینه‌ای برای آشنایی افراد جدید با دولت می‌گردد، به هنر «واقع‌گرا» و دیدفریبی پرداختند. از طرفی دیدگاه ماله‌ویچ را شاهد هستیم که باور داشت هرگز ارتباط عملی میان هنر راستین و زندگی به وجود نمی‌آید. نائوم گابو (۱۸۹۰-۱۹۷۷)، مجسمه‌ساز روسی تبار، نیز همچون ماله‌ویچ بر این باور بود که سرچشمه هنر جدا از جهان زندگی روزمره است (کلاینر، ۱۳۹۴، ص. ۴۶۹). جریان بسیار پیچیده «هنر برای هنر» از طرفی در نگرشی لیبرالی و از طرف دیگر در طرز فکری تسلیم‌طلبانه-محافظه‌کارانه متجلی شده و ریشه آن در اعتراض به ارزش‌های بورژوازی است. گوتیه^{۱۹} هنگامی که بر شکل‌گرایی (فرمالیسم) ناب و خصلت نمایشی هنر اصرار می‌ورزد و قصد دارد هنر را رها از عقاید و آرمان‌ها تلقی کند، در پی آزادی هنر از قید نظم زندگی بورژوازی است (هاوزر، ۱۳۷۷، ص. ۸۴۹).

ماله‌ویچ همچنین در دفاع از استقلال هنر-که به نظر می‌رسد امپرسیونیسم و کوبیسم در این راستا مؤثر بودند- بر این باور است که هنر از سالیان قبل با عناصر دیگری تلفیق و وارد زندگی انسان‌ها شده است. در دیدگاه ماله‌ویچ واقعیت برتر در جهان، احساس نابی است که وابسته به شیء دیگری نباشد و این عقیده به فرم‌های جدیدتری نیازمند بود نه فرم‌های «بازنما» که یادآور محسوسات جهان اطراف هستند. در مربع

سیاه‌رنگ، طبیعت فعال و منفعل برهم انطباق یافته و «غیر عینیت» به مفهوم حساسیت در واکنش به فقدان هر شیء در اختیار است که این به معنای مربعی فاقد معنا نیست. پیچیدگی در ترکیب‌بندی‌های او به‌مرور رخ داد که متشکل از اشکال چلیپایی، دوزنقه، مثلث، خطوط شکسته و شکل‌های محوشونده بود و در این راستا رنگ نیز حضور ارزشمندی داشت. همین‌طور سطوح متعدّد شکل‌گرفته از گروه‌هایی از صور هندسی که برهم نهاده شده و فضای سه‌بُعدی تشکیل داده‌اند. این روند به‌مرور در سال ۱۹۱۸ به اثر مربع اُریب سفید بر زمینۀ سفید گرایید (پاک‌باز، ۱۳۹۵، ص. ۱۳۲۵). او در پی سبکی جهت بیان احساسات ناب بود و رویکرد خود را «سوپرهماتیسم» نامید که در رابطه با سبک ابداعی‌اش می‌گوید: «منظور من از سوپرهماتیسم برتری احساس ناب در هنر خلاقه است. پدیدارهای دیداری جهان فاقد اعتبار و ارزش‌اند و چیزی که حائز اهمیت قلمداد می‌شود احساس است آن‌هم فارغ از محیط و عوامل دیگر» (پاک‌باز، ۱۳۹۴، ص. ۴۶۹). در دیدگاه ماله‌ویچ: «نقاشی برتری احساس خالص یا درک مستقیم در هنرهای تصویری است». در ابتدا شاهد به‌کارگیری مربع‌های سیاه هستیم مانند تابلوی «سیاه و قرمز» که ماله‌ویچ در آن چهارگوشی سیاه و چهارگوشی دیگر در سایز کوچک‌تر و قرمز در محور عمودی تابلو به‌صورت پهلوه‌پهلوه قرار داده است. همچنین بعدها عناصری چون دایره و خط نیز به کارش اضافه شد که ترکیب‌بندی‌هایی از این اشکال هندسی را با تکرار در طول یک محور مایل مورد توجه است (میلر آپجان، ۱۳۹۰، ص. ۹۸۷).

در خلال جنگ داخلی و ازهم‌پاشیدگی نهادهای دولتی و اقتصادی، دولت جدید شوروی نگران از بین رفتن و تخریب موزه‌ها و مجموعه‌های قدیمی بود، کمونیست در حفظ و نگهداری از این مجموعه‌ها می‌کوشید. همچنین

ماله‌ویچ در سال ۱۹۱۹ با انتشار متنی به نام «در باب موزه»^۲، دیدگاه خلاف نوستالژیک خود را بیان نمود. او در پی این متن نسبت به رفتار دولت روسیه جهت حفظ و نگهداری از آثار موزه‌ای و قدیمی واکنش نشان می‌دهد و خواهان کناره‌گیری دولت در رابطه با حفظ مجموعه‌های هنری می‌گردد؛ زیرا در باور ماله‌ویچ، از بین رفتن مجموعه‌های قدیمی هنر، راهی است برای رونمایی از هنر حقیقی و نو. او با این نکته شروع می‌کند که روند زندگی و حرکت پیش‌رونده در زمان، خود می‌داند چه می‌کند و نباید مانع آن شد؛ پس اگر در پی تخریب حرکت می‌کند باید اجازه داد به راهش ادامه دهد، زیرا همراهی با این تخریب، مسیری که می‌تواند ما را به سوی تصوّر جدیدی از زندگی که در ما زاده شده هدایت سازد (گرویس و صالحی، ۱۳۹۲، ص. ۳۶). می‌توان نابودی موزه را رستاخیزی برای هنر قلمداد نمود، زیرا با مرگ موزه، مرگ نیز خواهد مُرد و آزادی به وجود می‌آید.

ماله‌ویچ روند تاریخ هنر جدید را از سزان و کوبیسم و فوتوریسم تا سوپرهماتیسم که سبک ابداعی خود اوست، به‌مثابۀ سیری تعریف می‌کند که طی آن تصویر ستّی (همان تصویری که ابتدا در یونان به وجود آمد و طی عبور از هنر دینی و رنسانس متحوّل شد) شکل و حالت خود را از دست داده و تخریب می‌شود. ماله‌ویچ هنر خود را بر مبنای «هیچی»^۳ بیان می‌دارد. در این طرز نگاه که دور از احساس‌گری نسبت به هنر است، باور به خصلت تخریب‌ناپذیری هنر نهفته است. در جنبش اوّل آوانگارد، شاهد هستیم که چیزها و آثار هنری به‌مرور رنگ باختند؛ زیرا این باور جاری بود که همیشه چیزی برای باقی ماندن هست و باید در پی چیزهایی بود که فارغ از تلاش انسانی برای حفظ چیزها، باقی می‌مانند. معمولاً، این جنبش را با ایده پیشرفت تکنولوژیک در ارتباط می‌دانند، اما در واقع، هدف جنبش آوانگارد، چگونگی ادامه هنر در شرایط عصر مدرن با انقلاب‌های تکنولوژیک، سیاسی و

اجتماعی آن است (گرویس و صالحی، ۱۳۹۲، ص. ۳۶). ماله‌ویچ هم‌چنین بیان می‌کند که هنر جدید و نوآورانه در مجموعه‌های موزه که از قراردادهای پیشین تبعیت می‌کنند، جایی ندارد. از زمان پیدایش موزه و در دوران ماله‌ویچ، موزه در انتهای قرن هجدهم نهادی مدرن بوده که خلاف آن نمایان شده است. در هنر مدرن، انجام کار کهنه امکانی ندارد و ماله‌ویچ نیز در این راستا می‌افزاید که نمی‌توان کپل فربه و ونوس را تصویر نمود. اگر با توجه به ایده ماله‌ویچ آن اثر سوزانده شده بود، به هنرمندان امکان نقاشی دوباره آن را می‌داد. استراتژی آوانگارد، در واقع، با ممنوعیتی جدید آغاز می‌گردد به نام «ممنوعیت موزه»؛ ممنوعیتی که مانع از تکرار امر کهنه گردد (گرویس، ۱۳۹۹، ص. ۳۸، ۳۷). هنگامی که ماله‌ویچ درگذشت، تابوت سفید او با یک دایره سیاه و یک مربع سیاه تزئین شده بود و مکعبی سفید با یک مربع سیاه روی آن، محل دفن خاکسترش را مشخص نمود (Schnei-der Adams, 2002, p. 902).

۶. تجزیه و تحلیل آثار ماله‌ویچ

۶-۱. دهه ۱۹۱۰-۱۹۰۰

۶-۱-۱. کلیت آثار ماله‌ویچ به لحاظ محتوا

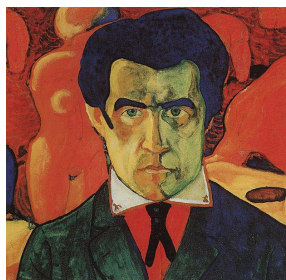
در این دهه شاهد آثاری با محتوای هندسی، فیگوراتیو، پرتره و طبیعت‌نگاری به صورت‌های متفاوت هستیم. گویا هنرمند در تلاش است که با نحوه رنگ‌گذاری و همین‌طور انتخاب رنگ به نمایش عنصر هندسی در آثار بپردازد. از لحاظ ترکیب یا پالت رنگی مورد استفاده هم می‌توان هم رنگ‌های خاکستری شده را مشاهده کرد و هم رنگ‌های شارپ و خالص مورد توجه است. غالباً، اشخاص در آثار فیگوراتیو فاقد شخصیت‌پردازی‌اند، به نحوی که گویی فردیت در آن‌ها معیار مهمی نیست و تنها نمایش نوع موجود به‌عنوان یک انسان کافی بوده است مانند تصویر (۲) و (۳) در جدول شماره (۱).

رنگ‌گذاری نقطه‌ای به‌عنوان نمونه در اثر شماره (۱) در جدول (۱) را می‌توان تأثیر دوره‌ای دانست که ماله‌ویچ تحت تأثیر هنرمندان امپرسیونیست بود. ماله‌ویچ هنر خود را بر مبنای «هیچی» بیان می‌دارد. در این طرز نگاه که دور از احساس‌گری نسبت به هنر است، باور به خصلت تخریب‌ناپذیری هنر نهفته است. او روند تاریخ هنر جدید را از سزان و کوبیسم و فوتوریسم تا سوپره‌ماتیسم که سبک ابداعی خود اوست، سیری می‌داند که طی آن تصویر سنتی شکل و حالت خود را از دست داده و تخریب می‌شود. به اعتقاد ماله‌ویچ، تنها تصویر تخریب است که از تخریب جان سالم به در می‌برد. هم‌چنین در برخی از آثار فیگوراتیو، اغراق در به نمایش کشیدن پیکره‌ها را شاهد هستیم. در غالب آثار با محوریت پرتره‌نگاری و فیگوراتیو، تمرکز بر قسمت مرکزی کادر است.

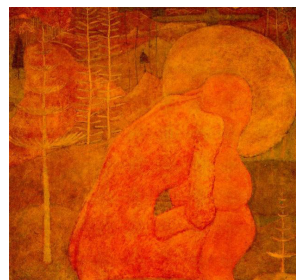
می‌توان تجارب گوناگون هنرمند در این دهه در رابطه با موضوعیت آثار را به نحوی نشان از این دانست که او در این بازه زمانی در پی گزینش محور خاصی در جهت بیان خود بوده است تا به بهترین روش، ذهنیت خویش را به نمایش گذارد. دو نمونه سلف پرتره حضور هنرمند را جلوه‌گر است.

جدول ۱. مشخصات اولیه و بصری سه اثر از آثار ماله‌ویچ در دهه ۱۹۱۰-۱۹۰۰ (مأخذ: نگارندگان)

| منبع | سال خلق اثر | تکنیک | ابعاد | ساختار بصری | عنوان | تصویر اثر | |
|------|-------------|----------------|--------------|--|-----------------------|---|---|
| URL1 | ۱۹۰۷ | رنگ روغن، مقوا | ۱۹,۲×۲۹,۵ cm | محدودیت رنگ - فضای رنگی اثر سرد و در قسمت میانی کادر، بخش مثلث شکل که فرم خانه است، حدوداً فضای گرم را شکل می‌دهد - عناصر تشکیل دهنده به صورت تلفیق شده در یکدیگر - ترکیب بندی مستطیلی‌هایی که از خطوط درختان تشکیل شده در کنار مثلث میانی کادر. | چشم‌انداز با خانه زرد |  | ۱ |
| URL2 | ۱۹۰۷ | چوب، تمپرا | ۷×۷۴,۸ cm | محدودیت رنگ - فضای رنگی اثر گرم - ترکیب بندی دوايرو فیگور - عدم تناسب در اندام‌های فیگور - تشکیل فرم هندسی مثلث توسط نحوه قرارگیری فیگور. | عبادت‌کننده |  | ۲ |
| ۴ | ۱۹۱۰ | گواش، کاغذ | ۲۶,۸×۲۷ cm | محدودیت رنگ - فضای رنگی اثر گرم - ترکیب بندی فیگور و پس‌زمینه‌ای با فرم‌های منحنی - تشکیل سه مثلث توسط دو فضای طرفین فیگور و نیم‌تنه او که رئوسشان در عضو بینی فیگور به یکدیگر می‌رسد. | سلف‌پرتره |  | ۳ |



تصویر شماره ۳، جدول ۱. سلف‌پرتره



تصویر شماره ۲، جدول ۱. عبادت‌کننده

۲-۶. فیگوراتیو در کنار ترکیب‌بندی هندسی


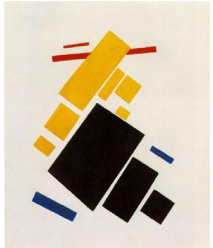
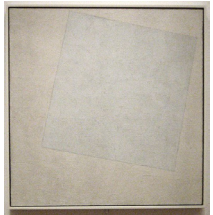
ماله‌ویچ به آثار سزان تمایل پیدا کرد و سزان؛ هنرمندی هم‌پیمان با امپرسیونیست‌ها و در پی دستیابی به ساختار پایدار موجود در اطلاعات دیداری و بی‌شکلی که چشم‌ها دریافت می‌کنند بود. در این دوره آثار را می‌توان در دسته‌های متعدّد مورد بررسی قرار داد؛ محتوای فیگوراتیو در دو دسته سیاه-سفید و تنالیت‌های رنگی، طبیعت‌نگاری، سلف‌پرتزه (سطوح رنگی)، فیگوراتیو هندسی در دو دسته سیاه سفید و تنالیت‌های رنگی، فضای هندسی که ترکیب‌بندی عناصر است و خطوط تیز، رنگ‌های شارپ و خالص در آن به کار رفته، همچنین همین نوع ترکیب‌بندی را به صورت سیاه-سفید شاهد هستیم.

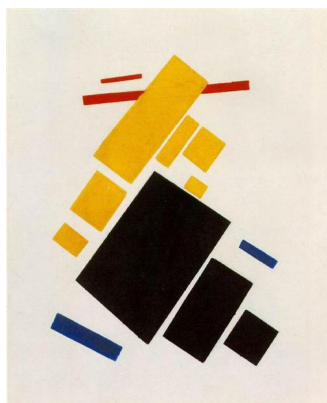
در آثار فیگوراتیو عدم تناسب اعضا و اغراق در به تصویر کشیدن فیگورها مورد توجه است. همچنین اعضا با یکدیگر هماهنگ نیستند مانند جهت ترسیم پاها و اندازه نامتناسب سر فیگورها نسبت به اندام کلی‌شان. گاهی صورت‌ها محو کار شده و فاقد شخصیت‌پردازی‌اند. در میان پرتزه‌نگاری‌ها یک اثر سلف‌پرتزه و همین‌طور تک‌پرتزه‌هایی با تنالیت‌های رنگی یا سیاه-سفید که این بار شخصیت‌پردازی شده‌اند را شاهد هستیم و در این بازه زمانی تک‌فیگورهای ترسیم‌شده در کادرهای بسته به چشم می‌خورند که به صورت هندسی تصویر شده‌اند. در فضاهای شکسته و هندسی گاه عناصری آشنا به چشم می‌خورند مانند پله‌ها و حتی پرتزه‌ای که از عناصر هندسی تشکیل شده است، مانند تصویر (۲) در جدول شماره (۲). حرکت در آثار این دوره حضور دارد. در آثاری که تک‌عنصر در کادری بسته رسم شده، اثر متقارن، متوازن و همین‌طور ساکن و فاقد حرکت قلمداد می‌شود. در پرتزه‌نگاری‌ها و تک‌فیگورهای ترسیم شده در کادر، تمرکز

بر قسمت میانی اثر حاکم است. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، سزان طبیعت را به شکل عناصر هندسی در نظر داشت که تأثیر گرایش ماله‌ویچ به آثار او و روش کارش را می‌توان در آثار دهه مذکور در جدول شماره (۲) مشاهده نمود.

هنرمند در بازه زمانی یادشده نیز در محوریت آثار و همین‌طور نحوه مواجهه‌اش با هر اثر به طرق مختلف است، اما در این دوره به نظر می‌رسد تمرکز او غالباً بر محوریت فیگوراتیو و ترکیب‌بندی‌های هندسی بوده است. تنوع بیان او در ارائه فیگورها گویای مطالعه‌اش در این باره است که سعی دارد فیگور انسانی را به هر روش و با استفاده از خطوط مختلف به تصویر بکشد، در آن‌ها اغراق کند و فرم‌های هندسی را در راستای خلق یک فیگور به کار ببرد. همچنین ترکیب‌بندی‌های گوناگونی که از عناصر هندسی ارائه می‌کند نشان از دغدغه‌مندی او در این باره است. سطوح رنگی که در برخی از آثار به چشم می‌خورد، به صورت غالب ایجاد حرکت کرده و آثار را پویا معرفی می‌کند.

جدول ۲. مشخصات اولیه و بصری سه اثر از آثار ماله‌ویچ در دهه ۱۹۴۰-۱۹۱۱ (مأخذ: نگارندگان).

| منبع | سال خلق اثر | تکنیک | ابعاد | ساختار بصری | عنوان | تصویر اثر | |
|------|-------------|-------------------|--------------|---|--|---|---|
| ۶ | ۱۹۱۳ | رنگ روغن، روی بوم | ۷۰×۱۱۲ cm | ترکیب‌بندی عناصر هندسی در راستای تشکیل پرتره و فضای پس‌زمینه آن - تنالیت‌های خاکستری رنگی - رنگ‌ها غالباً گرم. | پرتره ایوان کلیون |  | ۱ |
| ۷ | ۱۹۱۵ | رنگ روغن، روی بوم | ۴۸×۵۷ cm | ترکیب‌بندی مستطیل‌ها - محدودیت رنگی - رنگ‌های خالص و شارپ و نسبتاً سرد - تعلیق عناصر در فضای اثر - ترکیب‌بندی دارای حرکت است. | پرواز هواپیما |  | ۲ |
| ۸ | ۱۹۱۸.۱۹۱۷ | رنگ روغن، روی بوم | ۷۹,۴×۷۹,۴ cm | محدودیت رنگ. تنالیت محدود رنگی و فضای اثر به لحاظ رنگی سرد. ترکیب‌بندی مربع در فضای اثر. | ترکیب‌بندی سوپره‌ماتیسسم : سفید روی سفید |  | ۳ |



تصویر شماره ۲، جدول ۲، پرواز هواپیما

۱-۳-۶. غلبه فیگوراتیو بر ترکیب بندی هندسی

در این دهه فرم‌های ساده هندسی و سطوح معنادار به صورت تک‌عنصر یا تکرار یک فرم خاص به صورت سیاه-سفید، تک‌فیگورهای هندسی در کادرهای مشخص شده رنگی به همراه متن، تک‌فیگورهای شخصیت‌پردازی شده رنگی در فضای طبیعی، همچنین شاهد تک‌فیگورهایی هستیم که صرفاً نشان‌دهنده اندام ظاهری انسان بوده و فاقد جزئیات و شخصیت‌پردازی هستند که با سطوح رنگی نمایان شده‌اند. تک‌پرتره‌های هندسی در پس‌زمینه‌ای پوشانده شده همراه با فیگورهای انسانی در دوردست، تعدادی اثر هم با مضمون ترکیب‌بندی انسان در طبیعت با تنالیت‌های رنگی ترسیم شده و فاقد شخصیت‌پردازی‌اند.

در این دهه نیز همچنان شاهد دیدگاهی که ارنست ماخ مبنی بر دریافت محیط اطراف توسط دستگاه بینایی به صورت واحدهایی جدا از هم بیان نمود، هستیم که البته در اواخر سده نوزدهم هم تجارب رنگی هنرمندان در مسئله دید انسان و نحوه ادراک از جهان اطراف، همچنین چگونگی نگاه کردن انسان مؤثر بود. در آثار این دهه، دیدگاه سزان نیز مورد توجه است و با توجه به تمایل ماله‌ویچ به آثار سزان و نیز در راستای هم‌پیمانی‌اش با امپرسیونیست‌ها، در پی رسیدن به ساختار دریافتی توسط دستگاه بینایی بود که این ویژگی‌ها را می‌توان در تصویر (۳) در جدول شماره (۳) مشاهده نمود؛ این اثر ترکیب‌بندی هندسی در راستای تشکیل فضا، پرتره و فیگور است.

در ترکیب‌بندی آثار این دهه حرکت به چشم می‌خورد و فضای آثار متلاطم نیست؛ بدین معنا که حرکت و انسجام در ترکیب‌بندی وجود دارد. همچنین غالب آثار به صورت هندسی تصویر شده‌اند و در فرم‌های هندسی

تقارن بیشتر خودنمایی می‌کند. در نحوه رنگ‌گذاری نیز که غالباً به صورت سطوح رنگی به چشم می‌خورد، توازن رعایت شده است. نقطه تمرکز در آثار تک‌عنصری (فیگور، پرتره، عنصر هندسی) در قسمت میانی کادر و در دیگر آثار تمرکز به صورت چرخشی در کادر وجود دارد و نمی‌توان نقطه خاصی را برای آن معرفی کرد.

در این بازه زمانی می‌توان آثار را به طور کلی در دو مجموعه فیگوراتیو و ترکیب‌بندی‌های هندسی معرفی نمود و می‌توان گفت محوریت غالب آثار فیگوراتیو است. به نظر می‌رسد در این دوره از آشفته‌گی هنرمند در جهت یافتن مسیری برای بیان ذهنیتش کاسته شده و مسیر فیگوراتیو و ترکیب‌بندی‌های هندسی به بیان او نزدیک‌تر است. در آثار فیگوراتیو عدم شخصیت‌پردازی و نپرداختن به جزئیات آن‌ها دور از توجه نمی‌ماند، زیرا به نظر می‌رسد هنرمند با نوع برخورد خاصش در پی نمایش مفهوم خاصی است. این‌که ذهنیت مورد نظر او در دنیای انسانی همه‌شمول است و صرفاً اگر نام آدمیزاد بر موجود زنده‌ای باشد و خصوصیات ظاهری و فرمی او مانند آدمیزاد باشد کافی است تا مفهوم مدنظر هنرمند در چهارچوب او نمایان گردد یا حتی همان‌طور که در تصاویر (۲) و (۳) در جدول شماره (۳) قابل ملاحظه است، می‌توان چنین برداشتی نمود؛ یافتن نقاط اشتراک میان موجودیت ظاهری انسان با ترکیب‌بندی‌های هندسی که گویی تنها فرم‌های هندسی او را شکل می‌دهند.

جدول ۳. مشخصات اولیه و بصری سه اثر از آثار ماله‌ویچ در دهه ۱۹۳۰-۱۹۳۱ (مأخذ: نگارندگان).

| منبع | سال خلق اثر | تکنیک | ابعاد | ساختار بصری | عنوان | تصویر اثر | |
|------|-------------|-------------------|--------------|--|------------|---|---|
| ۹ | ۱۹۲۳ | رنگ روغن، روی بوم | ۱۰۶×۱۰۶ cm | ترکیب‌بندی عناصر هندسی؛ مربع‌ها یا دو مستطیل که در تلفیقشان توسط اشتراک رنگی فرم صلیب‌شکل را تشکیل داده‌اند - محدودیت رنگ و فضای اثر به لحاظ رنگی به دو بخش سیاه و سفید تقسیم شده و سرد است - اثر متقارن و متوازن. | صلیب سیاه |  | ۱ |
| ۱۰ | حدود ۱۹۲۷ | رنگ روغن، چوب | ۷۲×۱۰۸ cm | تنالیت‌های خاکستری رنگی - استفاده از رنگ‌های خالص، شارپ و سرد در غالب قسمت‌های فیگور - فضای پس‌زمینه فیگور به لحاظ رنگی گرم - ترکیب‌بندی عناصر هندسی در جهت ایجاد فیگور و بناهای موجود در پلان سوم اثر. | در تعطیلات |  | ۲ |
| ۱۱ | ۱۹۲۹ | رنگ روغن، چوب | ۵۳,۸×۷۱,۷ cm | ترکیب‌بندی عناصر هندسی و تشکیل تک پرتره در پلان اول و ایجاد فیگورهایی در پلان بعدی - ترکیب‌بندی هندسی در کلیت اثر - محدودیت رنگی - استفاده از رنگ‌های خالص و شارپ در اثر - فضای رنگی اثر نسبتاً گرم. | رئیس دهقان |  | ۳ |



تصویر (۳)، جدول (۳): رئیس



تصویر (۲)، جدول (۳): در تعطیلات

۴-۶. عناصر هندسی؛ بستری برای انسان و طبیعت

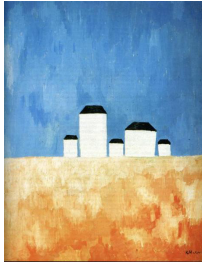
در این بازه زمانی آثار را می‌توان به‌طور کلی به سه دسته فیگوراتیو، پرتره‌نگاری و طبیعت‌نگاری تقسیم کرد. در رابطه با تقارن با توجه به آثار، سه اثر کاملاً هندسی و متقارن است که یکی از آن‌ها در چهارچوب پرتره‌مانند هندسی است و تقارن در آن وجود دارد. می‌توان آثار را در این دوره منسجم و متوازن ارزیابی نمود. در آثار فیگوراتیو و پرتره‌نگاری‌ها خواهیم دید که تمرکز در عنصر پرتره و فیگور بوده و دیگر نقاط در کادر غالباً به ایجاد حرکت در نگاه بیننده کمک می‌کنند، اما نکته قابل توجه این است که در آن دسته آثار فیگوراتیو و پرتره‌نگاری‌هایی که به‌صورت هندسی کار شده‌اند مانند تصویر (۱) در جدول شماره (۴)، عنصر فیگور یا پرتره هندسی با فضای هندسی کادر تلفیق شده و سعی در ارائه یک کل منسجم دارند؛ در چنین آثاری که نحوه برخورد هنرمند با فضا و عناصر موجود در کادر به یک شیوه تلقی می‌گردد، گویا هنرمند قصد داشته کلیت کادر اثر را حائز یک درجه از اهمیت جلوه دهد.

در آثار این دهه ترکیب‌بندی‌های هندسی، ویژگی بارزی است که در تمام آثار به چشم می‌خورد و در واقع نقش اصلی را ایفا می‌کنند که یادآور دیدگاه ماله‌ویچ در خصوص فرم‌های هندسی است. در باور او زمان استقلال هنر از دیگر عوامل فرارسیده و در این راستا اشکال ساده هندسی، مربع را برگزید. همان‌طور که در آثار جدول شماره (۴) مشاهده می‌گردد فرم‌های ساده هندسی نقش اصلی و مهمی را در به تصویر کشیدن موضوعیت آثار و ترکیب‌بندی آن‌ها به عهده دارند.

غالباً فیگورهایی در این بازه به تصویر کشیده شده‌اند که فاقد شخصیت‌پردازی بوده‌اند مانند تصویر (۳) در جدول شماره (۴) و به لحاظ رنگ‌گذاری گویی فرم‌های هندسی

با رنگ‌های نسبتاً خالص و شارپ متناسب با فرم هر ناحیه از اندام فیگور در آن جای گرفته‌اند مانند تصویر (۱) در جدول شماره (۴). فیگورها در فضاهای هندسی قرار دارند و از این جهت تناسبی میان فیگور و فضای محیط آن برقرار است. منظره‌پردازی‌هایی هندسی قابل ملاحظه‌اند که صرفاً در پی نمایش طبیعت بکر نیستند و ساختمان‌ها نیز در ترکیب‌بندی با آن‌ها ترسیم شده‌اند. تک عنصر هندسی مربع در کلیت فضای کادر مورد توجه است، اثری که در آن تنها می‌توان فرم‌های مستطیل شکلی را در اندازه‌ها و رنگ‌های گوناگون دید که تشکیل بافت داده‌اند. تعدادی از آثار؛ فیگورها و پرتره‌هایی که گاه شخصیت‌پردازی جزئی در آن‌ها به چشم می‌خورد و گاه فاقد آن جزئی‌ها هستند و همین‌طور در کادر هر یک از آن‌ها قسمت‌هایی از فیگور یا پرتره به رنگ سفید نمایش داده شده است. در یکی دیگر از پرتره‌نگاری‌ها نیمی از پرتره به همراه نیم‌تنه‌اش با رنگ سفید فضای محیطی در اثر هم‌پوشانی داشته و یکی شده‌اند. فیگورهایی با سطوح هندسی رنگی نیز تصویر شده‌اند. در نهایت تک‌پرتره‌ای به نمایش درآمده که قسمت صورت آن سفید و خالی از اجزای تشکیل‌دهنده چهره بوده و صرفاً با نمایش ریش‌ها سعی در نشان دادن جنسیت او شده است.

در این دوره شاهد وظیفه‌خطیری هستیم که بر دوش عناصر هندسی و رنگ‌ها قرار گرفته است، گویی آن‌ها وجود دارند تا به موجودیت انسان، کلیت بخشند و آن را در قالبی معین معرّفی سازند. در تصویر (۳) در جدول شماره (۴) اثری را شاهد هستیم که فاقد ذره‌ای شخصیت‌پردازی و نمایش جزئیات است و تنها به جنسیت پرتره اشاره شده است. اینکه هنرمند تنها در یک اثر جنسیت را این‌گونه صریح و بدون مقدمه با ویژگی ظاهری نمایش می‌دهد، در مخاطب ایجاد تلنگر



تصویر (۲)، جدول (۴):
چشم‌انداز با پنج خانه



تصویر (۱)، جدول (۴): زن با راک



تصویر (۳)، جدول (۴): رئیس دهقان

می‌کند و همراه هنرمند به چالش می‌کشد. در وادی همکاری رنگ و عناصر هندسی، انسان تنها نیست و طبیعت نیز با او همراهی می‌کند. در تصویر (۲) در جدول شماره (۴) منظره‌ای خارجی تصویر شده که در آن بناهای معماری و ساختمان‌ها نیز حضور دارند و البته حاکمیت عناصر هندسی را شاهد هستیم. این بار طبیعت نیز همراه آدم دارای منشأ و ساختار مشترک و یکسانی است و این‌گونه اگر فرم‌های هندسی حضور نداشته باشند، دنیای مقابل چشمانمان تنها آمیختگی و درهم‌تنیدگی رنگ‌هایی خواهد بود که قادر به نمایش عنصر به خصوصی نیستند.

جدول ۴. مشخصات اولیه و بصری سه اثر از آثار ماله‌ویچ در دهه ۱۹۴۰-۱۹۳۱ (مأخذ: نگارندگان)

| منبع | سال خلق اثر | تکنیک | ابعاد | ساختار بصری | عنوان | تصویر اثر | |
|------|-------------|-------------------|------------|---|-----------------------|---|---|
| ۱۲ | حدود ۱۹۳۲ | رنگ روغن، روی بوم | ۱۰۰×۷۵ cm | ترکیب بندی مستطیل و عناصر هندسی - محدودیت رنگی - تنالیت‌های رنگی خاکستری محدود و سرد - استفاده از رنگ‌های مکمل آبی و نارنجی - تقسیم فضای اثر به چهاربخش با خطوط افقی. | زن با راک |  | ۱ |
| URL3 | حدود ۱۹۳۲ | رنگ روغن، روی بوم | ۸۳×۶۲ cm | ترکیب بندی مستطیل‌ها - محدودیت رنگ - تنالیت‌های خاکستری محدود رنگ و همین‌طور فضا به لحاظ رنگی به دو بخش سرد و گرم تقسیم شده است. | چشم‌انداز با پنج خانه |  | ۲ |
| ۱۳ | حدود ۱۹۳۴ | رنگ روغن، روی بوم | ۵۵×۴۴٫۵ cm | ترکیب بندی عناصر هندسی - محدودیت رنگ - رنگ‌ها خالص و شارپ و فضای رنگی اثر سرد - پس‌زمینه فاقد عناصر و به صورت ساده و با رنگ آبی خاکستری شده. | رئیس دهقان |  | ۳ |

۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله ترکیب‌بندی‌های هندسی مدون که شاخصه‌ای بارز در آثار ماله‌ویچ به شمار می‌رود و عوامل تأثیرگذار بر روند خلق آثارش مورد بررسی قرار گرفته است که بر مبنای آن، آثار ماله‌ویچ طی مدتی متأثر از پساامپرسیونیست‌ها متحول گشت. همچنین در سال ۱۸۸۰ شاهد ظهور آوانگارد در عرصه هنر هستیم که ماله‌ویچ به عنوان شخصیت بارزی در این جریان شناخته می‌شود. در باور او، واقعیت برتر جهان احساس ناب و فاقد شیئی دیگر است که نیاز به فرم‌های نو و غیر بازنما دارد. بنا بر مستندات ارائه شده در این پژوهش؛ آثار در بازه زمانی سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۰۰ به لحاظ موضوع و محوریت، هر چهار دهه دارای ترکیب‌بندی‌های هندسی‌اند. در سه دهه اول محوریت آثار متنوع‌تر بوده و به ترتیب در دهه اول تنوع بیشتری را شاهد هستیم تا دهه چهارم که هنرمند جهت‌گیری مشخص‌تری در آثارش دارد. در دهه ۱۹۳۱-۱۹۴۰؛ در آثار فیگوراتیو و پرتره‌نگاری عنصر فیگور یا پرتره هندسی با فضای هندسی کادر تلفیق شده و سعی در ارائه یک کل منسجم دارند. در تعداد کثیری از آثار که فاقد شخصیت‌پردازی‌اند، نشان از این است که گویا هنرمند در پی بیان یکی بودن نوع انسان است. نوع واحدی از انسان که ظواهر گوناگون در چهره و حتی جنسیت برای ایجاد تفاوت میان‌شان خیلی کارساز نیست، زیرا همه آن‌ها تنها دسته‌ای از موجودات هستند که از ترکیب‌بندی و تلفیق فرم‌ها و عناصر هندسی پدید آمده‌اند. در این دوره شاهد وظیفه خطیری هستیم که بر دوش عناصر هندسی و رنگ‌ها قرار گرفته است، گویی آن‌ها وجود دارند تا به موجودیت انسان و طبیعت، کلیت بخشند و آن را در قالبی معین معرفی سازند، در ضمن حاکمیت عناصر هندسی را شاهد هستیم. با بررسی سیر تحول در آثار چهار دهه مذکور، چگونگی شکل‌گیری آثار و افکار ماله‌ویچ قابل ملاحظه است. به گونه‌ای که به ترتیب در دهه نخست، همچنان حضور بازنمایی به چشم می‌خورد و به نظر می‌رسد که هنرمند قصد دارد بار دیگر از ابتدا با محیط پیرامون مواجه شده و بیان هنری را به کار گیرد. در این راستا تأثیر تحولاتی در زمینه علوم از جمله چگونگی ادراک دیداری در علم فیزیک و شیمی، همچنین عقیده فیزیک‌دانی چون ماخ که باور داشت دستگاه بینایی انسان ابتدا محیط را به صورت واحدهایی جدا از هم دریافت می‌کند، در روند شکل‌گیری آثار ماله‌ویچ در طول چهار دهه مشهود است.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد و در جداول ملاحظه می‌گردد؛ در دهه نخست، اثری با عنوان (چشم‌انداز با خانه‌ای زرد) که از واحدهای جداگانه رنگی و به صورت لکه رنگ کار شده، از نمونه آثاری است که تحت تأثیر پیشرفت‌های علمی آن دهه شکل گرفته و به مرور در آثار ماله‌ویچ خودنمایی می‌کند. همان‌گونه که در سیر تحول آثار نمایان است؛ به مرور درک شخصی و تفکر هنرمند در آثار نمود پیدا کرده و در نهایت در دهه چهارم به صورت غالب است. فضای هنری آثار ماله‌ویچ به ترتیب در هر دهه تمایل بیشتری به هندسی شدن دارد و این مورد، نمودی است از تقلیل محیط پیرامون به عناصر ساده هندسی در افکار او. همان‌طور که مشهود است در آثار اولیه ماله‌ویچ، به عنوان مثال «سلف‌پرتره» با جزئیات به تصویر درآمده که در دهه چهارم در اثری با عنوان «رئیس دهقان»، هنرمند اشاره‌ای جزئی از جنسیت پرتره را کافی دانسته و به جزئیات نمی‌پردازد که گویی نشان از یک دانستن نوع انسان و شکل‌گیری او از ساده‌ترین فرم‌های هندسی در افکار ماله‌ویچ دارد؛ بنابراین با توجه به یافته‌های این پژوهش می‌توان تأثیرات هنرمندانی که ماله‌ویچ تحت تأثیر آثارشان قرار گرفته بود و دیگر شرایط از جمله تغییرات در زمینه علوم فیزیک و شیمی که به درکی جدید از ادراک بینایی انسان منجر شد، همچنین مقصود هنرمند در جهت ابداع سبکی که بیان‌کننده احساسات ناب باشد را در ترکیب‌بندی‌های هندسی مدون مشاهده نمود.

1. Suprematism
2. Kazimir Malevich
3. Mikhail Larionov
4. Natalia Goncharova
5. Paul Cezanne
6. Henri Matisse
7. Pablo Picasso
8. Fernand Leger
9. Structuralist
10. Fauvism
11. Expressionism
12. Cubisme
13. Futurism
14. Dada (Dadaism)
15. Surrealism
16. Michel Eugene Chevreul
17. Ernst Waldfried Josef Wenzel Mach
18. Charles Henri
19. Gautier

کتابنامه

- ۱- بدیو، آ. (۱۳۹۴). این قرن. ترجمه فواد جراح‌باشی. تهران: بیدگل.
- ۲- پاک‌باز، ر. (۱۳۹۵). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- ۳- کلایندر، ف. (۱۳۹۴). هنر در گذر زمان گاردنر- تاریخ فشرده ی هنر جهان. تهران: آگه.
- ۴- گرویس، ب. (۱۳۹۹). قدرت هنر. تهران: اختران.
- ۵- میلر آپجان، ا. (۱۳۹۰). تاریخ تحلیلی هنر جهان معماری، پیکرتراشی، نقاشی. تهران: بهجت.
- ۶- هاوزر، آ. (۱۳۷۷). تاریخ اجتماعی هنر. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات خوارزمی.
- 7- Souter, G. (2008). *Malevich journey to infinity*.
- 8- Schneider Adams, L. (2002). *Art Across Time* (second edition). John Jay College and the Graduate Center City University of New York.
- 9- URL1. <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/landscape-with-yellow-house-1907>.
- 10- URL2. [wikiart.org/en/kazimir-malevich/prayer-1907](https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/prayer-1907).
- 11- URL3. <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/landscape-with-five-houses>.

Analyzing the characterization of the image of the Devil in Tahmasbi's horoscope illustrations

DOI: 10.22034/jivsa.2022.326427.1002

/Ahad Ravanjoo¹ //Sima Berichizadeh²

Abstract

The story of Iblis in the story of the creation of Adam begins when he disobeys God's order to prostrate to Adam and is thus rejected from God's door. It is believed that ever since, his presence in human life has been the cause of all the evils and sins committed by humans. In the verses, narrations and interpretations, Iblis has an objective existence; based on this, his image has been depicted by artists.

During the reign of Shah Tahmasab I Safavid in Qazvin, and by his order, a version titled "Tahmasbi's Falnameh" was painted, in which two stories of angels prostrating to Adam and Adam and Eve's fall from heaven, the cunning face of Satan, were depicted in its two illustrations. By looking into Tahmasabi's horoscope, the following questions are raised: Is the main source of drawing the image of Satan the painter's imagination or the main beliefs of the artist based on the stories narrated in the holy books of the prophets? If the basis of the paintings is the stories of creation in the divine books, how was this visual interpretation created and what are the visual and meaningful characteristics of the paintings? What is the importance of knowing the art of painting and semantic culture in the form of fortune-telling? The purpose of the paper is to understand the character and image of Satan in the art of painting in the context of book layout techniques so that it can explain the process of portraying literary thought and mentality. The findings of the research indicate that the image and character of the devil in the version of Falnameh was created by Aghamirek, one of the prominent painters of the Safavid period who was able to choose a human image for the devil, using special codes, creative imagination, and painterly techniques. The important point is that, while using ancient texts and pre-Islamic ideas, the artist had an impression of interpretations of the Qur'an and the beliefs of Sufis and mystics.

Keywords: Qazvin school of painting, Falnameh Tahmasabi, Aghamirek, Devil



Document Type:

Research Article

Received: 26.12.2021

Accepted: 04.09.2022

¹ Assistant Professor, College of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Shoushtar Branch, Shoushtar, Iran

² Master's student of art research, Shahid Chamran University of Ahvaz, Shoushtar Branch, Shoushtar, Iran

Ravanjoo.ahmad@gmail.com

Simaberichi@gmail.com

تحلیل شخصیت و تصویر شیطان در نگاره‌های فال نامه تهماسبی

DOI: 10.22034/jivsa.2022.326427.1002

احد روان جو^۱ // سیما بریچی زاده^۲

چکیده

ماجرای ابلیس در داستان آفرینش آدم، از آنجا آغاز می‌شود که وی از دستور پروردگار برای سجده بر آدم سرپیچی می‌کند و از درگاه خدا طرد می‌شود. باور بر این است که از آن زمان، حضور او در زندگی انسان مسبب همه بدی‌ها و گناہانی است که از جانب انسان صورت می‌گیرد. در آیات، روایات و تفاسیر، ابلیس وجودی عینی دارد؛ بر این اساس شمایلش توسط هنرمندان به تصویر درآمده است. در دوران حکومت شاه تهماسب اول صفوی در قزوین و به دستور وی نسخه‌ای با عنوان فال نامه تهماسبی نگارینه شد که در دو نگاره دو داستان «سجده فرشتگان بر آدم» و «خروج آدم و حوا از بهشت» چهره مگار شیطان تصویر شده است. فال نامه تهماسبی از محدود نسخه‌هایی است که در آن نگارگری نه در قالب کتاب‌آرایی مرسوم، بلکه به صورت نگاره‌هایی بدون متن ادبی برای فال‌گیری پرداخته شده‌اند. با کنکاش در فال نامه تهماسبی این پرسش‌ها مطرح می‌شود: آیا منبع اصلی نگاره‌ها برای تصویر شیطان تخیل نقاش بوده یا عقیده و باورهای اصلی هنرمند بر اساس داستان‌های نقل شده در کتب مقدس پیامبران شکل گرفته است؟ اگر اساس نگاره‌ها، داستان‌های خلقت در کتب الهی بوده، این ترجمان بصری چگونه ایجاد شده و نگاره‌ها چه ویژگی‌های بصری و معنایی دارند؟ اهمیت شناخت هنر نگارگری و فرهنگ معنایی در قالب فال و فال‌گیری چیست؟ هدف نوشتار حاضر، شناخت شخصیت و تصویر شیطان در هنر نگارگری در بستر فنون کتاب‌آرایی است تا بتواند فرآیند به تصویر درآمدن اندیشه و ذهنیت ادبی را تبیین کند. این مقاله رویکرد کیفی دارد و شیوه گردآوری مطالب در آن کتابخانه‌ای است که با خوانش بصری دو نگاره مربوط به تصویر و شخصیت شیطان، از مجموع سی نگاره فال نامه، به بررسی شخصیت شیطان پرداخته است. یافته‌های تحقیق از آن حکایت دارد که تصویر و شخصیت شیطان در نسخه فال نامه، توسط آقامیرک، یکی از نقاشان برجسته دوره صفویه صورت گرفته که توانسته با رمزگان ویژه، تخیل خلاق و با به کارگیری تمهیدهای نگارگرانه، تصویر انسانی را برای شیطان برگزیند. نکته حائز اهمیت این‌که هنرمند ضمن بهره‌گیری از متن‌های کهن و اندیشه‌های پیشااسلامی، برداشتی از تفسیرهای قرآن و عقاید صوفیه و عرفا داشته است.

کلید واژه‌ها: مکتب نگارگری قزوین، فال نامه تهماسبی، آقامیرک، شیطان.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۰/۱۰/۰۵

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۶/۱۳

Ravanjoo.ahmad@gmail.com
Simaberichi@gmail.com

^۱ استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده هنر شوستر، گروه گرافیک.
^۲ دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده هنر شوستر

۱. مقدمه

در داستان آفرینش، ابلیس بعد از سجده نکردن بر آدم، مورد لعن و طرد خداوند قرار گرفت. ابلیسی که بنا بر آیات قرآن و منابع دینی از مقربان درگاه پروردگار بود به یکباره از درگاه خداوند با القاب زشت و کریه و اعور رانده و تبعید می‌شود. ابلیس، شیطان یا اهریمن معروف به نیروهای تاریکی و غیر مادی‌اند که گاهی بخشی از وجوه جهان را تسخیر می‌کند و گاهی در بعضی از متن‌ها انسان را به شناخت دعوت می‌کنند. گاهی پُرفردت و شرور گاهی عاشقی والامقام تلقی می‌شوند. در متون کهن و کتاب‌های ادیان آسمانی تعاریفی از چهره و شخصیت شیطان شرح شده است؛ در داستان‌های آفرینش از حضورش در تقابل با راهنمایی پیامبران برای گمراهی پیروان گفته شده است.

در نگارگری ایرانی که بخش مهمی از هنرهای کتاب‌آرایی است و به تصویرسازی بر اساس متن‌های دینی و ادبی می‌پردازد، نقاشان تصاویری از شیطان نقاشی کرده‌اند که تصوّر می‌رود ترجمان بصری متون ادبی و دینی‌اند که نگارگر با توجّه به دریافت ذهنی خود از روایات و داستان‌های عامیانه و دینی تلقی کرده‌اند. نقاشان در این نگاره‌ها با توجّه به نشانه‌ها و مفاهیمی که در قالب عناصر بصری خلق نموده‌اند نظرات خود را بیان می‌دارند. به سخن دیگر، هنرمند در طراحی نگاره‌ای از کلاه و پوششی خارج از عُرف زمان خود استفاده کرده تا بگوید که شخصیت شیطان در جمع فرشتگان مقرب درگاه خداوند بیگانه است، زمانی چهره‌اش را سیاه نقش می‌کنند و در تصویری شیطان به همراه حیواناتی چون مار، طاووس دیده می‌شود، گاهی برای نمایش دادن پلشتی شخصیت شیطان موجود، ترکیبی از چند حیوان منفور را ترسیم می‌کند.

مقاله پیش رو، به تحلیل و توصیف تصویر و شخصیت

شیطان در دو نگاره از فال‌نامه تهماسبی متعلق به «مکتب نگارگری قزوین» می‌پردازد که بر خلاف سنت هنر کتاب‌آرایی، در کتاب فال‌نامه تهماسبی که فاقد متن است، داستان در قالب تصویری شکل می‌گیرد. کاربرد کتاب فال‌نامه تهماسبی، همان‌طور که از نامش برمی‌آید، به کار تقالّ زدن برمی‌گردد که از عقاید و سنت‌های شرعی و اعتقادی ما محسوب می‌شود. شایان یادآوری است که تصاویر به نمایش درآمده در کتاب فال‌نامه مطابق نیت مصتّفان آن نیازی به متن ندارند. پرسش‌های مقاله حاضر عبارت‌اند از:

۱- با توجّه به سنت هنر کتاب‌آرایی در همه دوره‌ها، نقاش تحت تأثیر کدام متن ادبی قرار داشته و تسلط و میزان خلاقیت و موقّیّت او را به چگونگی بیان و ترجمان بصری متن ادبی و مطابقت با متن مربوط می‌دانند؟

۲- آیا منبع اصلی نگاره‌ها تحیل نگارگر بوده یا عقیده و باورهای اصلی هنرمند بر اساس داستان‌های نقل‌شده در کتب مقدّس پیامبران که در اینجا از چنین متنی اثری نمی‌بینیم شکل گرفته است؟
۳- آیا تصویرگر علاوه بر داستان اصلی نکته‌ای بر آن افزوده است؟ تا چه حد دیدگاه فکری هنرمند نقاش در تصویری که خلق می‌کند توانسته تأثیرگذار باشد؟ فرضیه‌های مقاله چنین است:

۱- باورها درباره شخصیت شیطان حکایت از موجودی خبیث دارد، پس تصویری ناراست و ناپسند دارد.
۲- طبق حکایات، روایات و آیات قرآن، شیطان شخصیتی مگار و فریبکار دارد، پس چهره‌ای مودی و فریبکار دارد.

۲. پیشینه تحقیق

پژوهش‌های متعدّدی در این زمینه صورت گرفته که اکثر آن‌ها در مبحث وجود شیطان، به موضوع خیر

و شر پرداخته‌اند و کمتر در مورد حضور شیطان و چهره‌اش سخن می‌گویند. در سنت کتاب‌آرایی ایرانی نیاز به مصورسازی شخصیت شیطان که در داستان‌های مکتوب مورد اشاره قرار گرفته‌اند باعث شده تا هنر نگارگری شاهد نمونه‌های بدیعی از تصاویر ابلیس و یارانش باشد.

بابائی فلاح و همکارانش (۱۳۹۷) در مقاله «فرهنگ بصری ترسیم شیاطین در نگارگری ایران»، با رویکرد نشانه‌شناسی به توصیف و درک بصری شیاطین می‌پردازد و آن را این‌گونه بیان می‌کند: شیاطین در نگاره‌ها به دو صورت «دیوآسا» و «انسانی» جلوه‌گر می‌شوند که هر یک مبتنی بر داستانی است که نگاره روایت می‌کند. آرتور جفری (۱۹۸۳) در کتاب واژگان خارجی قرآن، به داستان نمادین آفرینش و آفرینش آدم می‌پردازد و روایات و عقاید مفسران و عرفا را مطرح می‌نماید. در این کتاب تصویر شیطان که برآمده از شخصیت اوست توصیف شده است. همچنین، فرهاد و باعچی (۲۰۰۹) در کتاب فال‌نامه، کتاب نشانه‌ها، به بیان تصویری و رمزی نگاره‌ها در هنرها و فنون کتاب‌آرایی می‌پردازد و علل فال‌نامه‌های عاری از متن را شرح می‌دهد.

طباطبایی جلی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی شیطان در نگاره‌های داستان آدم و حوا» به گوناگونی صورت‌های شیطان در نگاه نگارگران و یافتن ریشه‌های آن‌ها در متون می‌پردازد و با روش تحقیقی-توصیفی به بررسی متون مختلف دینی و ادبی در رابطه با شیطان و ارتباط آن‌ها با بازنمایی‌های متفاوت این شخصیت پرداخته است. یعقوبیان نیز در مقاله «بررسی تطبیقی تصویر شیطان در ادیان الهی» به بررسی تصویر شیطان در سه کتاب اوستا، تورات و قرآن کریم پرداخته است و به بازخوانی نظریه پیروان این ادیان در تصویرسازی مثبت و منفی و میزان دخالت و قدرت شیطان می‌پردازد.

محمدزاده (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «گوناگونی آراء درباره ابلیس در میان مفسران و عرفای اسلامی» می‌گوید در دیدگاه مکتب وجودی، ابلیس، شیطان و بدان، مظهر صفات جلالی خداوندند و از اراده او بیرون نیستند.

فال‌نامه‌های تهماسبی تصویر شده در دوره صفویه از چند جنبه دارای اهمیت است. با توجه به این‌که این مجموعه نقاشی از نخستین نسخه‌های موجود مکتب قزوین به شمار می‌رود نگاره‌های آن جنبه سبک‌شناختی و دارای ارزش مطالعاتی بسیاری است. بر همین اساس، اخوان و محمودی (۱۳۹۸) در مقاله «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فال‌نامه نسخه تهماسبی با رویکرد آیکونولوژی» به لایه‌های معنایی آشکار و پنهان در نگاره‌های فال‌نامه عصر صفوی با روش توصیفی تحلیلی می‌پردازند. زلفی و هکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «نمودهای تشیع در قزوین با تأکید بر منابع تاریخی مصور» به بررسی نگاره‌هایی از نسخ خطی مکتب قزوین با مضمون شیعی مربوط به دوره‌های صفوی می‌پردازد. نویسندگان در این پژوهش بیان می‌کنند که قصه‌های برگرفته از قرآن، روایات و آموزه‌های اسلامی در مذهب تشیع، به شکل صریح یا نمادین بیانگر حقیقت و حقانیت مذهب شیعه است.

شاقلانی پور و همکارانش (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تأثیر متون شیعه بر شمایل‌نگاری از امام علی (ع) در نگاره‌های فال‌نامه تهماسبی» به بررسی چگونگی پیدایش فال‌نامه در عهد صفویه و تأثیر متون شیعه و مضامین علوی در این فال‌نامه می‌پردازند. در ایران در دوره گسترش فرهنگ اسلامی واژه‌های اهریمن، شیطان و ابلیس در فرهنگ عامه و در متون ادبی و حتی در تفاسیر قرآن کریم در قرن‌های نخست مترادف یکدیگر به کار می‌رفته است.

ندرلو، آشوری و خزایی (۱۳۹۶) در مقاله «بیان تصویری در

آثار آقامیرک نقاش)» به بررسی شخصیت و دیدگاه این هنرمند در خلق نگاره‌های شاهنامه تهماسبی پرداخته است. بنکدار (۱۳۹۴) نیز در مقاله «بررسی جایگاه و عملکرد تاج قزلباش در تحولات سیاسی دوره صفوی» با استفاده از منابع تاریخی با تجزیه و تحلیل موضوع مورد بحث، به بررسی اهمّیت، جایگاه و عملکرد تاج قزلباش در دوره صفویه پرداخته است.

در پیشینه‌هایی که در این مقاله مطرح شد به شناخت شخصیت شیطان در منابع دینی، تمهیدات نگارگری آقامیرک و عناصر بصری موجود در نگاره‌های مورد نظر اشاره شده است، ولی جای خالی متونی در تبیین شخصیت شیطان برآمده از فرهنگ سنتی و چگونگی تصویرگری نگارگر بر این اساس احساس می‌شود.

۳. نام‌ها و کیفیت وجودی شیطان

شیطان: در زبان عربی شیطان اسم عام (اسم جنس) است، درحالی‌که ابلیس (کسی که آدم را فریب داده است) اسم خاص (عَلَم) است. شیطان از ماده «شطن شطونا»، یعنی «دور شده، دور شدنی» و وجه تسمیه آن، آن است که از درگاه حضرت آفریدگار مطلق رانده شده است (لغت‌نامه، ۱۳۴۸). در واژه‌نامه و شعر کهن عربی شیطان به معنای «مار» آمده است و در عربستان قدیم یکی از توت‌های سامی است. اعراب مار را با دیوها و غول‌ها مرتبط می‌دانستند (Jeffrey, 1983, p. 188-190). در قوامیس عرب، شیطان به معنای «طناب»، «مار باریک و سبک»، «مار تاجدار» و یا هر «موجود شرور» آمده است (ابن فارس، ۲۰۰۸، ص. ۵۰۳).

اهریمن: به معنی «اهرمین» است که راهنمای بدی‌ها است، چنانکه یزدان راهنمای نیکی است و شیطان و دیو و جن را هم گفته‌اند (لغت‌نامه، ۱۳۴۸). آریاییان باستان به دو نیروی راستی و نظم و دروغ و بی‌نظمی باور داشتند

و بعدها این اندیشه در آیین زرتشتی گسترده‌تر شد. در آیین زرتشت و مانی اهریمن منشأ شر و نابودگر نیکی است و به صورت مار، مگس، چلپاسه و مرد جوان جلوه می‌کند. در میان آثار پهلوی، بُندهش، ورود اهریمن به دنیا به صورت مار بیان می‌کند (کریستین سن، ۱۳۸۳، ص. ۹۶). در آیین زروانی، اهریمن به عنوان نیروی شر بر نیروی خیر برتری داشته و این آغاز پرستش اهریمن بود. نشانه پرستش اهریمن را امروزه در فرقه «یزیدیه» می‌توان دید. ایزدیان اگرچه به خدای واحد ایمان دارند، اما از شیطان می‌ترسند و در برابر خدا شکرگزار و در برابر شیطان فروتن و مهربان هستند. نماد شیطان در این فرقه «طاووس» است و وجود قربانی برای اهریمن در آیین مهرپرستی نیز تأییدی بر پرستش اهریمن بوده است.

ابلیس: دانشمندان اسلامی معتقدند که این واژه مشتق از «بَلَس» به معنی «نومیدی و مأیوس ساختن» است. نام خاص (علم) است برای موجودی که از فرمان خدا سر باز زد و از درگاه او رانده شد. در تاریخ طبری (۱۳۵۶، جلد ۱، ص. ۵۳) در روایاتی از ابن عباس نقل شده: «ابلیس از فرشتگان بود و نامش عزازیل بود و در زمین ساکن بود. فرشتگان ساکن در زمین جن نام داشتند. ابلیس به عبادت همی‌کوشید و در دانش از همه پیش بود و به همین سبب مغرور شد و در برابر فرمان خدا عصیان نمود». فرشته یا جن بودن ابلیس، در میان مفسران و متکلمان اسلامی، از مباحث جنجال‌برانگیز است و در این رابطه سه دیدگاه وجود دارد:

۱- اولین دیدگاه آن است که ابلیس از جن بوده است، برخی او را دربان بهشت و برخی پادشاه آسمان، دنیا و حکمران زمین (مجلسی، ۱۳۵۱، ج ۷، ص. ۲۲۴) و برخی به استناد پاره‌ای از روایات او را ابوالجن (پدر جن) دانسته‌اند، همان‌طور که آدم ابوالبشر است (میبیدی، ۱۳۴۳، ج ۱، ص. ۱۴۴):

۲- برخی نیز همانند زمخشری ادعا دارند که ابلیس ابتدا از ملائکه بوده، اما پس از نافرمانی، مسخ و از جتیان شد (دایرةالمعارف قرآن، ص. ۵۶۶)؛

۳- بسیاری از معتزله و اصحاب حدیث و گروهی از متکلمان گفته‌اند که ابلیس فرشته بود و شیخ طوسی نیز این نظر را برگزیده است.

سرانجام علامه طباطبایی در تفسیر المیزان در باب جایگاه وجودی شیطان می‌گوید: از بررسی مجموع ادله و روایات برمی‌آید که ابلیس از جن بوده، اما به دلیل عبادت فراوان در جایگاه قدسی ملائک قرار داشته و از همین رو امر به سجده نیز، او را شامل می‌شود (طباطبایی، ۱۳۸۷، ج ۸، ص. ۲۶).

۴. شیطان در عرفان

داستان‌ها و تعالیم اخلاقی و روایاتی که دربارهٔ ابلیس در متون اسلامی بیان شده را می‌توان از دو دیدگاه بررسی کرد: یکی از لحاظ نسبتی که شیطان با آدم پیدا می‌کند و دیگری، از لحاظ نسبتی که با خداوند می‌یابد. داستان‌هایی که در قرآن و روایات نقل شده، به جنبهٔ اول یعنی نسبت شیطان به آدم که جنبهٔ اخلاقی دارد و منظور، بر حذر داشتن انسان از دام مکر و فریب او افتادن است. در قرآن علّت اصلی سقوط ابلیس صفت تکبر و خودبینی او بیان شده است که خود را از آدم برتر می‌دانست و با این موضوع که او از آتش است و آدم از خاک حاضر نشد بر آدم سجده کند.

در جنبهٔ نسبت ابلیس با خداوند، روایات جنبهٔ ماورالطبیعی دارند که در آن، ماهیت ابلیس و عبادت او و ایمان و عشق وی به خداوند، پیش از خلقت آدم مطرح بوده است. در این وضعیت، ماجرا صورتی دیگر می‌گیرد که در آن، چهرهٔ ابلیس، از مقام یک نافرمان تبعیدی به مقام یک مأمور حکم الهی تغییر شکل می‌دهد. احمد

غزالی می‌گوید: «هرکس یکتاپرستی را از شیطان نیاموزد، کافر و مرتد است»؛ بنابراین او به ابلیس درجه عالی عشق را نسبت داده است. عین القضاة همدانی نیز در نامهٔ یازدهم از قول احمد غزالی می‌گوید: «که هرگز شیخ ابوالقاسم گرکانی نگفت ابلیس، بلکه چون نام او را بردی، گفتی: آن خواجهٔ خواجگان و آن سرور سروران!» خواجگی مقامی است که ابلیس به‌عنوان معلّم فرشتگان تا قبل از داستان آدم، داشته است. مقام خواجگی ابلیس، مقامی است که نزد فرشتگان پیدا کرده است و نسبت او را با ایشان نشان می‌دهد.

آنچه برای سالک به‌طورکلی و برای مشایخ طریقت عشق درخور توجه بوده است، عاشقی ابلیس و صفات عاشقی اوست و آنچه این صفات را نشان می‌دهد، مهجوری ابلیس است و در مذهب عاشقان مهجوری برانده‌تر از خواجگی است (پورجوادی، ۱۳۷۴، ص. ۱۲۹-۱۲۸).

عین القضاة همدانی در کتاب تمهیدات فصل مشبعی در دفاع از ابلیس و ستایش او در مقایسهٔ نور سیاه وی با نور محمدی نگاشته است (نیکلسون، ۱۳۵۸، ص. ۱۶۸). شیخ ابوالحسن بُستی، از عارفان قرن پنجم، اصطلاح «نور سیاه» که یکی از تعبیرات متناقض نمای صوفیه است و در مورد ابلیس به کار می‌رود به این اعتبار به کار می‌رود که نور او نسبت به نور الهی ظلمت است و گرنه، نور است.

دیدم به نهان گیتی و اصل جهان

وَز عِلّت و عال برگذشتیم آسان

وان نور سیه ز لا نُقَط برتر دان

زان نیز، گذشتیم نه این ماند و نه آن

(نقل از پورجوادی، ۱۳۶۴، ص. ۵۵)

۵. فال‌گیری و فال‌نامه تهماسبی

موضوع فال و فال‌گیری به شیوه‌های مختلف از گذشته

تاکنون در فرهنگ بشر رواج داشته و بشر در تردیدها و دلی‌ها و درماندگی‌های خود به آن پناه برده است. درباره پیشینه فال‌گیری در فرهنگ انسانی می‌توان به «شانس‌اچینگ» در فرهنگ چین، «فال بودا» در هند، «حروف ابجد و اعداد» در ایران، «ورق‌های تاروت» در فرهنگ اروپا و دیگر فال‌ها مانند فال گرفتن با چای و قهوه، نخود، یا فال زدن با طاس که به آن رمل می‌گویند اشاره کرد.

در ایران و در فرهنگ عامیانه «سر کتاب باز کردن» عبارتی است که از دیرباز در ذهن مردم را برای رجوع به شانس، جایگاهی ویژه یافته است. در فرهنگ عامیانه ایران، «فال‌گیری با عوامل و وسایل متعددی انجام می‌شد، از جمله ستارگان، کتاب، طاس (در رمل)، جداول و دوایر (در جفر)، استخوان شانه گوسفند (کتف)، کف دست آدمی، گیاهان، جانوران و نخود» (افشار، ۱۳۸۳، ص. ۷۶). قابل توجه آن است که فال‌گیری در فرهنگ ایران پیش از اسلام «فال گرفتن و تقال زدن به حوادث، یکی از راه‌های پیشگویی در شاهنامه است و جالب آن‌که این نیز از آن دسته پیشگویی‌هاست که در هیچ مورد نادرست نبوده است» (نیکنام و صرفی، ۱۳۸۱، ص. ۱۶۹). فال‌گیری و رسیدن به پیشگویی، نه تنها پیش‌بینی حوادثی را که در آینده رخ می‌داد، شامل می‌شد؛ بلکه سلسله مقررات و بایدها و نبایدهایی درباره سعد و نحس روزها و اوقات مختلف شبانه‌روز و رویدادهای مهم زندگی مانند ازدواج را - که در آن اوقات رخ می‌داد - نیز دربرمی‌گرفت (باقری حسن‌کیاده، ۱۳۹۳، ص. ۴).

هر فال در هر نگاره در فال‌نامه تهماسبی، به صراحت، بنا به بد یا خوب شدن آن فال نگاشته شده که اگر فال برای ازدواج، سفر، تجارت یا هر نیت دیگری گرفته شده چه معنایی خواهد داشت؛ ازین رو سنت عامیانه فال‌گیری و فال‌نامه نگاری در دوره صفوی را، باید در دوره‌ها و سده‌های بسیار دور جستجو کرد و با توجه به وجود این

پندار در فرهنگ سنتی می‌توان به جایگاه فال‌نامه مصور و جذابیت‌های بصری آن پی برد.

باری یکی از نخستین آثار کتاب‌آرایی موجود مکتب قزوین را باید فال‌نامه دانست که از قرار معلوم با حمایت شاه‌تھماسب کار شده است. موضوع نگاره‌ها ادبی و مذهبی و دارای ترکیب‌های عالی و بعضی روایی‌اند که از اندازه عادی نگاره‌ها بزرگ‌تر کار شده است. این نسخه که به «فال‌نامه پراکنده» مشهور است، به احتمال زیاد ۹۶۲ هـ.ق آغاز و در سال ۹۶۷ هـ.ق به پایان رسیده است. تاکنون ۳۰ نگاره از این نسخه شناسایی شده که به صورت پراکنده در مجموعه‌های متعدّد خارج از کشور مانند «برلین»، کتابخانه «چستر بیٹی»، موزه «متروپولیتین» و موزه «لوور» نگهداری می‌شود.

این فال‌نامه در بین دیگر فال‌نامه‌ها به بزرگی اندازه معروف است، گمان می‌رود که به جز نگاره «زنی در کام شیران»، دیگر برگه‌های این نسخه به اندازه‌ای در حدود ۵۹۰ در ۴۴۵ میلی‌متر، جزء بزرگ‌ترین نگاره‌های ایرانی در صنعت کتاب‌آرایی است که تاکنون شناخته شده است. از ویژگی‌های بصری نگاره‌های این نسخه، مهارت در استفاده از فضای تصویر است. برخلاف نگاره‌های پیشین که آوردن نظم و نثر در درون نگاره‌ها متداول بود، در نگاره‌های فال‌نامه تهماسبی متنی نگاشته نشده است. همچنین در بررسی نگاره‌های فال‌نامه، سادگی و خلوت بودن نگاره‌ها و فاصله گرفتن از شیوه نگارگری پیشین دربار قابل تشخیص است. این سادگی، احتمالاً، رویکرد جدید کتابخانه سلطنتی دربار شاه‌تھماسب در حمایت کمتر از هنرمندان و کاربرد ویژه فال‌نامه تهماسبی بازمی‌گردد؛ زیرا نگارگران این نسخه از مهارت و تسلط به فنون نقاشی بی‌بهره نبوده‌اند. در فال‌نامه تهماسبی از ۳۰ نگاره ۲۷ نگاره مضمون دینی دارد که نشان می‌دهد، نقاشی حول مفاهیم دینی در عهد

صفوی از اهمّیت فراوان برخوردار بوده است. نقّاشان آن را، آقامیرک و عبدالعزیز می‌دانند. آقا میرک، سرپرست کارگاه سلطنتی در تبریز بود که در آنجا بر نسخه‌ی مجلّ شاهنامه‌ی تهماسبی نظارت و در نگارگری آن همکاری داشته است. اگرچه در فال‌نامه‌ی تهماسبی نگاره‌ی رقم داری، از آقامیرک دیده نمی‌شود؛ اما تعداد قابل توجهی از نقّاشی‌ها به او نسبت داده شده است. عبدالعزیز یکی از دیگر نقّاشان دربار، همچنین در شاهنامه‌ی سلطنتی تبریز همکاری داشته است.

6. مکتب نگارگری قزوین

به دلیل فشارهایی که عثمانی‌ها بر تبریز، پایتخت صفویان، وارد می‌کردند، در سال ۹۵۵ هـ.ق شاه‌تهماسب «قزوین» را به پایتختی برگزید و مراکز دولتی را به آنجا منتقل کرد. کمی پس از آن، شاه از هنر و هنرپروری دوری کرد و هنرمندان را از دربار پراکند. از این رو، نقّاشی و هنرهای وابسته جداگانه و مستقل و تا حدی به سفارش‌های اشراف و غیر درباریان وابسته شد.

از خصوصیات مکتب قزوین می‌توان به دوری جُستن از سنت‌های رایج دربار، در گذشته‌ی نگارگری و توجه بیشتر به هنر مردمی و رواج بیشتر نقّاشی «تک‌نگاری»، استفاده از رنگ‌های پر تلالؤ و شقّاف، پرهیز از فضا‌سازی شلوغ، سادگی در طراحی صخره‌ها اشاره کرد. بین اندازه‌ی بدن و سر تناسب بیشتری لحاظ شد و کمتر به جزئیات جامه‌پردازی‌ها و ریزه‌کاری پرداخته شده است. در مورد ترکیب‌بندی، شکسته شدن کادر و ارتباط فضای درونی و بیرونی صحنه، تحوّل چشمگیری صورت گرفت. ساختار زیباشناسی مکتب قزوین که صورت متحوّل‌شده‌ی مکتب هرات بود به شکلی مستقل در میان دیگر مکاتب نگارگری خودنمایی می‌کند.

6-1. آقامیرک

میرجلال‌الدین میرک اصفهانی، نگارگر و مُذهّب فعّال در سده‌ی دهم هـ.ق، از هنرمندان برجسته‌ی مکتب دوم تبریز به شمار می‌آید. او ملقب به «آقامیرک» و از سادات اصفهان بود. وی از شاگردان میر مصوّر و همچنین شاگرد کمال‌الدین بهزاد بوده است. آقامیرک در تبریز نزد استاد کمال‌الدین بهزاد به آموزش نگارگری پرداخت و امور محوله در فنون تذهیب، جلدسازی، خوش‌نویسی و صحافی را با مهارت تمام انجام می‌داد. بنا به شواهد تاریخی، پس از انتقال پایتخت به قزوین او نیز به قزوین آمده است و دوره‌ای در نقّاش‌خانه‌ی دربار صفوی در زمان شاه‌تهماسب به ریاست کتابخانه و کارگاه هنری نائل شده است. تأثیر فنی و هنری کمال‌الدین بهزاد، به‌عنوان استاد، را می‌توان در کارهای آقامیرک شناسایی کرد. به گفته‌ی پاک‌باز (۱۳۸۶، ص. ۳۴)، او در نقّاشی خمسه‌ی تهماسبی و شاهنامه‌ی تهماسبی با گروه هنرمندان همکاری داشت. آقامیرک در طراحی و اجرای تذهیب و تشعیر دستی قوی داشت و انواع خط‌های چندگانه در نقّاش‌خانه‌ی دربار را به زیبایی و شیرینی می‌نوشت و خط‌های ثلث و نستعلیق را به‌ویژه در نگاره‌ها خود می‌نوشت. از آثار نگارگری او می‌توان تصاویری در نسخه‌ای از خمسه‌ی تهماسبی و مصورسازی صحنه‌هایی از شاهنامه‌ی تهماسبی اشاره کرد. آقامیرک کارهای خود را به رقم «عمل آقا میرک» و «آقا میرک» امضاء می‌کرد.

آقامیرک چنان‌که گفته شد در مصوّرسازی نسخه‌های نفیس خمسه‌ی تهماسبی، شاهنامه‌ی تهماسبی و فال‌نامه‌ی تهماسبی با دیگر نقّاشان دربار شاه‌تهماسب همکاری کرده است. مدّتی نیز سرپرستی کتابخانه و کارگاه هنری دربار را بر عهده داشت؛ کارهای هنری خود را ابتدا از تبریز آغاز کرده و سپس به قزوین سفر کرده و در حدود سال ۹۸۳ هـ.ق در آنجا درگذشته است. شیلا کنبی در کتاب عصر طلایی هنر ایران با بیانی تحسین‌برانگیز از رابطه

دوستانه آقامیرک با شاه‌تهماسب سخن می‌گوید و در ادامه می‌نویسد: «گمان می‌رود آقا میرک سهم مؤثری در تصویرگری یک فال‌نامه بزرگ قزوین در دهه ۱۵۵۰ م داشته باشد. آخرین دوره کارهای او، علاوه بر مشارکت در فال‌نامه، در دو نگاره هفت‌اورنگ سلطان ابراهیم میرزا، منسوب به وی است» (کنبی، ۱۳۹۲، ص. ۴۳). شایان یادآوری است که آقامیرک که سرآمد نقاشان دوران خویش بوده، از نظر‌گرایش فکری، متأثر از اندیشه‌های عرفانی بوده که نشانه‌های آن را در نگاره‌های مورد مطالعه این مقاله می‌توان دید.

۶-۲. ویژگی‌های بصری فال‌نامه تهماسبی

متن ابتدائی فال‌نامه تهماسبی با خط نستعلیق موزونی تحریر شده و به لحاظ سبکی، از یکپارچگی بیشتری نسبت به نگاره‌ها برخوردار است که به نظر می‌رسد توسط یک خطاط نگاشته شده باشد. هر برگه با یک دوبیتی آغاز شده که درون‌مایه آن با مضمون نگاره فال ارتباط دارد. در دنباله آن متن پیشگویی به صورت نثری ۹ سطری آمده است. هر یک از مصرع‌های دوبیتی و هر خط از متن فال در میان کتیبه‌ای افقی قرار گرفته است که در دو سوی پایانی آن با دالبرهایی به رنگ آبی، زرد و قرمز قاب‌بندی شده است. آرمن توکاتلیان بر اساس مقیاس، یکنواختی و شفافیت متن، فال‌نامه تهماسبی را به خوشنویس مشهور مالک دیلمی [خواهرزاده میرعماد حسنی قزوینی] نسبت داده است (Tokatlian, 2007, p.) (38).

متن برخی از فال‌ها موجود نیست و در بیشتر آن‌ها پس از بیان پاسخ، اعمال مذهبی توصیه شده و خواننده را به الگوگیری از شکیبایی پیامبران و امامان در هنگام سختی دعوت کرده‌اند. معصومه فرهاد درباره انتساب متن فال‌نامه به امام جعفر (ع) آورده است:

متن فال‌نامه پراکنده [تهماسبی] منسوب به امام

جعفر صادق (ع) است، اما با مشاهده فال‌هایی درباره امام رضا (ع)، می‌توان به نادرست بودن این فرضیه پی برد و از آنجا که متن هیچ‌کدام از چهار فال‌نامه یکسان نیست، می‌توان نتیجه گرفت متن آن‌ها از طریق رسوم شفاهی تهیه شده است (Farhad & Bagci, 2009, p. 31). در متن فال‌نامه تذهیب مختصری در پیرامون سطرها دیده می‌شود و از رنگ‌های نارنجی، کرمی، آبی و قرمز بر زمینه نخودی رنگ استفاده شده است. سطرها متوازن با ترکیب نوشتاری در نستعلیق پخته نوشته شده است؛ و سطرهایی که ابیات متن را تشکیل می‌دهند با تذهیب متناسب و فاصله‌سازی متوازن میان ابیات تحریر شده است (تصویر ۱).



تصویر ۱. متن فال اویس قرنی و شتر، فال‌نامه تهماسبی، مکتب قزوین، گالری فرید، واشینگتن (پوراکبر، ۱۳۹۶)

۶-۳. نگاره داستان سجده فرشتگان به آدم:

درباره سبک نگاره‌های فال‌نامه تهماسبی چنان‌که پیداست، این نسخه احتمالاً بین سال‌های ۹۶۲ تا ۹۶۷ هـ.ق تهیه شده است. اندازه و حالت پیکره‌ها ساده

ایستاده دیده می‌شوند، دو فرشته از بیرون به داخل نگاره وارد می‌شوند، درحالی‌که ظرف‌هایی پر از نور را بر روی حضرت آدم و حوا می‌ریزند. در مجموع چهارده فرشته به همراه حضرت آدم و حوا در داخل بهشت هستند که با رنگ سبز درخشان و گل تزیین شده است. چهار فرشته به همراه حضرت آدم دارای تاج دامله هستند که نشان بزرگی و مقام والای آن‌هاست. در بالای نگاره دیوار صورتی‌رنگی که شیطان با دو فرشته دیگر در پشت آن ایستاده‌اند و آن‌ها را نظاره می‌کنند، دیده می‌شود. فرشته کنار شیطان تاج دامله دارد، شیطان لباسی هم‌رنگ لباس حضرت آدم به تن دارد؛ چهره‌ای سیاه که می‌تواند مفهوم روسیاهی او در اثر سرپیچی از فرمان الهی تلقی شود. او دارای ریشی سفید و کلاه قزلباش یک دست به محاسن در هیبت پیرمردی خردمند و باتجربه، در حال تفکر و تردید به صحنه سجده فرشتگان نگاه می‌کند. برای شناسایی بیننده نگاره بر بالای تصویر او عبارت «شیطان لعین» نوشته شده است (تصویر ۳ و ۲).



تصویر ۳. بریده تصویر شیطان در نگاره سجده فرشتگان به حضرت آدم و حوا

شدن و ترکیب‌بندی‌ها و رهاتر شدن آن و همچنین خودانگیزگی بیشتر در ضرب قلم‌ها، نشان عبور از آثار تولید شده حدود سال‌های ۹۳۶ تا ۹۵۵ هـ.ق تبریز است. این شیوه جدید بصری، همچنین در ترکیب‌بندی مرقعات میانه قرن شانزدهم میلادی که با روند افزایشی مردم‌گرایی به‌عنوان یک قالب جایگزین برای مصورسازی سازگار بودند مشهود است.



تصویر ۲. نگاره سجده فرشتگان بر حضرت آدم و حوا در بهشت، فال‌نامه تهماسبی، مکتب قزوین، گالری فریر، واشینگتن (پورا کبر، ۱۳۹۶)

در نگاره سجده فرشتگان، در پایین نگاره چهار فرشته در حال سجده، یک فرشته در حال پایوسی حضرت آدم و دو فرشته در سمت چپ در حال آوردن ظرف میوه و تُنگ دسته‌دار حاوی شربت طهور بهشتی هستند. دو فرشته دیگر در سمت چپ و راست ظروفی را برای پذیرایی از آدم و حوا حمل می‌کنند. در دو طرف نگاره دو فرشته به حالت

در پایین نگاره، دیوار صورتی‌رنگی نقاشی شده که آنجا هشت فرشته مشغول گفتگو هستند (تصویر ۵ و ۶).



تصویر ۵. خروج آدم و حوا از بهشت، فال‌نامه، مکتب تبریز یا قزوین، گالری ساکر، واشینگتن (پورا کبر، ۱۳۹۶)



تصویر ۶. تصویر شیطان در نگاره خروج آدم و حوا از بهشت

۵-۶. تصویری از حضور شیطان

در دو نگاره مذکور، ابلیس در سمت چپ نگاره نقاشی

لازم به یادآوری است که در سنت نگارگری ایرانی، علاوه بر راهنمایی کتبی نقاش به بیننده که در خوانش نگاره دچار گزئی نشود، می‌توان به نکاتی دیگر نیز توجه کرد.

در نگارگری ایرانی، به‌ویژه در نگاره‌های سده دهم هجری، یکی دیگر از راه‌های تمایز بخشی به شیاطینی که پیکره‌های انسانی دارند، پوشاندن لباس متمایز بر تن آن‌هاست. نمود اصلی این تغییر لباس، بیشتر در کلاه‌های غیر متعارفی که بر سر پیکره‌هاست بروز پیدا کرده است. کلاه‌هایی که با پوشش سر دیگر افراد نگاره متفاوت است. ظاهراً این کلاه‌ها متعلق به پوشش و لباس اقوام و ملل دیگری غیر از ایرانیان بوده است (بابائی فلاح و محمدزاده و خزایی، ۱۳۹۸، ص. ۲۴۵).

۴-۶. نگاره داستان راندن آدم از بهشت:

این نگاره در فال‌نامه تهماسبی به سه قسمت تقسیم شده، بالای نگاره به رنگ طلایی است، در آن هفت فرشته نگارینه شده که دو تن آن‌ها مشغول گفتگو هستند و بقیه، به خروج حضرت آدم و حوا نگاه می‌کنند. سه فرشته دارای تاج داملمه‌دار هستند. در وسط نگاره که به رنگ سبز و دارای گل و بوته است، حضرت آدم و حوا عریان، فقط شرمگاه را با برگ درخت پوشانده‌اند سوار بر اژدها (مار) و طاووس درحالی‌که هنوز شعله‌های نور، مؤید احترام و منزلت را دارا هستند دیده می‌شوند و یک نفر قزلباش با لباس زرد و شمشیر به کمر، با چوب‌دستی قرمز رنگ در حال هی کردن اژدها به بیرون نقاشی است. در طرف چپ، پائین منطقه سبزرنگ، شیطان با چهره سیاه، کلاه قزلباش بر سر، این بار با چوب رنگ قرمز و طوق بر گردن، لباسی هم‌رنگ فرشتگان (به معنای این‌که از فرشتگان بوده) با ریش سفید و حالت تعجب و انگشت‌به‌دهان به حضرت آدم و حوا خیره شده است.

شده است که اشاره به مفهوم نشانه‌شناسانه چپ، به معنای مقابل جهت راست و راستی بودن، دارد و علامتی است مؤید جایگاه ناراست و منفی او. لباس شیطان هم‌رنگ با فرشتگان است که جایگاه فرشته بودن ابلیس را در میان ملائک نشان می‌دهد و هنوز شیطان رانده نشده است. دست بر ریش گرفته، به صحنه پُرشکوه سجده فرشتگان بر آدم خیره شده، گویی تردید دارد و با شک به مراسم سجده‌کنان به حضرت آدم می‌نگرد. چهره ابلیس در بین دو نگاره، در قامت پیری سیاه‌چرده و اندیشناک تصویر شده و شبیه شمایل حضرت آدم و دیگر فرشتگان نقاشی نشده است. افزون بر این، شیطان مانند دیگر فرشتگان بال که علامت مقرب درگاه الهی بودن است را ندارد و همچنین مانند نگاره‌های پیشین، به صورت دیو و حیوانی کریه و منفور تصویر نشده است. ابلیس تنها فردیست که محاسن سفید دارد که اشاره‌ای به کهن‌سالی و انگشت‌بردهاں بردنش نشانه رشک بردن او بر آدم دارد.

درباره این‌که شیطان با صورت پیرمردی کهن‌سال و فرزانه مصور شده است به باور کهن در عقاید پیش از اسلام و روایات پس از اسلام مربوط می‌شود. از جمله ابوریحان بیرونی در کتاب آثارالباقیه درباره داستان اسطوره‌ای کیومرث و مثنی و مشیانه می‌نویسد: «مثنی و مشیانه از خوراک و آشامیدنی بی‌نیاز بودند تا اینکه اهریمن به شکل پیرمردی درآمد و آنان را به خوردن میوه‌ها برانگیخت» (بیرونی، 1386، ص. 142). در آیاتی از قرآن، شیطان از جنس جنیان دانسته که از آتش خلق شده است ازین رو او می‌تواند در قالب انسان نمایان شود. همچنین در روایتی که عباسعلی کامرانیان در کتاب جن؛ بررسی خلقت، زندگی و کارهای جنیان بر اساس آیات قرآن کریم، روایات ائمه اطهار (ع) و حکایات واقعی، آورده از امام رضا (ع) به نقل از پدران خود می‌گوید:

«روزی در کنار خانه کعبه پیرمردی گوژپشت که از کهن‌سالی و عجز ابروهایش چشمش را پوشانده بود، با عصایی و کاله سرخی بر سر و پشمینه‌پوش، به خدمت پیامبر خدا رسید و گفت: ای فرستاده خدا به درگاه پروردگار دعا کن تا خداوند مرا بیامرزد. پیامبر اکرم (ص) فرمودند: ای پیرمرد تلاش تو بیهوده و خواسته تو بی‌فایده است. وقتی پیرمرد از آنجا رفت پیامبر (ص) فرمود: او شیطان لعین بود (کامرانیان، 1387، ص. 185).»

دیدگاه عرفا در این مبحث ویژه که شیطان رانه تنها مطرود و رحیم ندانسته‌اند، بلکه او را موحدی گرانقدر و عنصری ارزشمند داشته‌اند که هدیه اختیار را به انسان عطا کرد و نیز او را عاشقی واقعی می‌دانند که عشق الهی را باید از او فراگرفت. نگاه عارفانه از این دست شیطان را در جایگاه پیری خردمند و خیرخواه می‌نهد. نقش پیر فرزانه یکی از کهن‌الگوهایی است که در مبحث روان‌شناسی یونگ مطرح است و در اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصه‌های فرهنگ‌های انسانی به‌عنوان یاریگر قهرمان داستان در مراحل دشوار زندگی و نماد خردمندی، روح معنوی و هوشیاری است.

از نگاهی دیگر، لباس شیطان با دیگر فرشتگان یکی است و آن نشان از ملک بودن او و هم‌جنس بودن با دیگر ملائک و فرشتگان دارد، اما وی کلاه یا تاجی به سر دارد که دیگر فرشتگان ندارند و آن کلاه یا «تاج قزلباش» است؛ که چنان‌که پیش‌تر گفته شد بنا بر سنت نگارگری نقاشی ایرانی، نشانه‌ای برای دگراندیش بودن او دارد. در آثار دوره شاه‌طهماسب این کلاه بیشتر برای پادشاهان یا میرشکاران و سربازان و ملازمان شاه نیز استفاده می‌شده که آنجا نشانه خویشاوندی با دستگاه سلطنت و صاحب‌منصب محسوب می‌شود. کلاه قزلباش را بهزاد در مکتب تبریز ابداع کرد و یکی از مشخصه‌های نگاره‌های

مکتب تبریز نیز به حساب می‌رود.

اما این‌که تصویر شیطان در هیأت مردم عادی ترسیم شده و تنها نشانه‌ها و عبارت بالای سرش تمهیداتی از سوی نقاش است تا او را معرّفی نماید، خود از تخیل و ذکاوت هنرمند نگارگر حکایت دارد و همسان مردم بودن دلیل فریبکاری او در قالب ناملموس و ملموس زندگی روزمره است.

نگارگران برای ترسیم نگاره‌هایی که شیاطین در آن قالب زمینی و انسانی پیدا کرده‌اند، الگوهای بصری مردم عادی را مبنای کار قرار داده‌اند. چهارچوب ترسیمی برای این دسته از شیاطین که مشغول اغفال آدمیان هستند، همان الگوی دیگر افراد نگاره است و تنها در مواردی خاص، برای ایجاد تمایز، چهره شیاطین تیره‌تر از دیگران یا با پوششی متفاوت ترسیم شده است. در این فرهنگ بصری، آشنایی با موضوع نگاره‌ها، مکمل خوانش صحیح هر نگاره خواهد بود. این فرهنگ بصری، جدای از استثنائاتی که به دلیل گستردگی جغرافیایی و تاریخی هنر نگارگری، طبیعی هستند (بابائی فلاح و محمدزاده و خزایی، 1398، ص. 252).

در باب کلاه قزلباش شیطان، با توجه به بینش عرفانی آقامیرک، این تفکرات را در سیاه‌چهره بودن و جایگاه بالایی که در نگاره دارد را می‌توان دید. تسلط گفتمان و گرایش به روایات شیعی، سلطه‌طلبی تکبر و برتری دانی صفویان و قزلباشان، آقا میرک را بر آن داشت تا برای نشان کردن و شناساندن نسبت به دیگر شخصیت‌های نگاره کلاه قزلباش را بر سر شیطان بگذارد. در نگاره «رانده شدن از بهشت» در پایین نگاره، شیطان انگشت به‌دهان ایستاده و تماشا می‌کند، یک طوق بر گردن اوست. طوق به معنای هرچه گرد چیزی را گیرد، گردن‌بند که به رشته نباشد، بلکه از یک پاره فلز و امثال آن بود. طوق لعنت

به گردن کسی انداختن او را گرفتار دوری و تبعید طولانی کردن است. آقامیرک شیطان را با طوق ترسیم کرده تا رجیم بودن و دور شدن او را از درگاه پروردگار نشان دهد. یک مار (اژدها) حضرت آدم و یک طاووس حضرت حوّا را حمل می‌کنند. با توجه به داستان خلقت حضرت آدم و حوّا در کتب ادیان سامی و در کتب تاریخی [در فال‌نامه تهماسبی متن داستانی بر نگاره‌ها نوشته نشده است ما مبنای داستان نگاره را کتاب تفسیر جامع البیان طبری و تاریخ روضه‌الصفا می‌خواند قرار داده‌ایم] از طاووس و مار به‌عنوان دو همراه شیطان در گمراهی حضرت آدم و حوّا نام برده شده است. در کتاب تفسیر جامع البیان طبری آمده است:

«ابلیس گرد بهشت می‌گردید و نگاه همی‌کرد، چون نگه کرد ماری برون آمد از بهشت و این مار هر بار چهار پا داشت همچون پای اشتر، ابلیس آن مار را گفت که من آدم را نصیحت می‌خواهم کرد... پس آن مار ابلیس را به دهان خویش اندر جای کرد و او را نهان به رضوان در بهشت برد و آن جا بنشاند و چشم ابلیس بر طاووس افتاد. ابلیس از آن پرسید که آن درخت کدام است که خدای عزوجل آدم را گفت از آن مخور؟ طاووس آن درخت گندم را بنمود و گفت اینست، پس ابلیس همی رفت تا پیش آدم و حوّا.»

در تاریخ روضه‌الصفا می‌خواند -بعد از خوردن گیاه ممنوعه و استغاثه به درگاه پروردگار- می‌نویسد: ...لاجرم حکم به تغییر مار صادر شد و منتقم باو خطاب کرد که چون منشأ این گناه تویی قصور و قنور ممتحن و نگونسار باش و زمین را بشکم و سینه میخراش و غذا از خاک تیره مهیا دار و... .

مفهوم نمادین طاووس پرنده‌ای تزئیناتی، تجمل، غرور، تکبر، فناپذیری شناخته شده است. در باورهای اساطیری این پرنده در کارهای شیطان یاری کننده است. در آئین

۷. نتیجه‌گیری

بیان داستان نمادین آفرینش آدم و حوّا و نقش شیطان در داستان کتاب‌های آسمانی، روایات و کتب صوفیه و عرفا همواره به‌مانند مبحثی چالشی مطرح بوده است. آقامیرک از هنرمندان و سرآمدان نگارگران دوره صوفیه، خالق دو نگاره مورد بحث این پژوهش است او در این آثار، با طرح رمزگان ویژه خود، فضاهای تازه و بدیعی را آفریده و با هماهنگی میان تخیل هنری و فرهنگ عرفانی، مهارت و کاردانی هنری خویش داستان آفرینش را از فضای مادی جدا کرده، به خلق فضایی رمزگونه می‌برد. میرک مانند هنرمندانی است که با تأثیر گرفتن از ادبیات غنایی و داستان‌های رمزی به جهان‌بینی عرفانی با رویکرد شاعرانه نائل شد و با دریافت خویش از ادبیات، احادیث و قرآن در باب داستان آفرینش و نقش و شخصیت شیطان و تخیل خلاق خویش به بازنمود تصویرهای منحصر به فردی در نگارگری پرداخته است. به همین دلیل است که نگره و جایگاه او به‌عنوان هنرمند در ترجمان بصری و آفرینش تصویر منحصر به فرد است. در این دو نگاره، هنرمند به‌طور ویژه جهت انتقال مفاهیم عمیق عرفانی در قالب هنر نقاشی عمل کرده است. این فرآیند به معنی درونی کردن مفاهیم عارفانه و معنوی نزد نگارگر بوده، سپس با متمثل کردن آن در قالب فرم، رنگ با آرایه‌های تجسمی به کار خود غنا می‌بخشد. از آنجایی که آقامیرک به دقایق و ظرایف بسیاری در بیان ادبی توجه وثیق داشته، نمونه آن را می‌توان در دو نگاره مورد بحث تحقیق، در به‌کارگیری نشانه‌ها و ابراز داستان در روایات غیر معمول با بیان تصویری ویژه دانست. هنرمند در بیان بصری داستان آفرینش، با تکیه بر بصیرت‌های باطنی و تخیل خلاق خود به آفرینش هنری پرداخته است. بدین خاطر نقاش توانسته با تسلط به روایت ادبی و دینی داستان خلقت از چند زاویه به بیان

مهر شیطان برای اینکه اثبات کند که می‌تواند چیزهای نیک بیافریند طاووس را به‌عنوان یکی از زیباترین پرندگان آفریده است. پورنامداریان در باب رمز در داستان‌های فارسی از قول فریدالدین عطار نیشابوری، طاووس را پرنده‌ای نماد بهشت پرستی می‌داند که مشتاق بازگشت به بهشتی است که به گناه همدستی با مار از آنجا رانده شده است (1385، ص. 7). ازین رو، طاووس نمادی اهریمنی قلمداد می‌شود. به نوشته محمدجعفر یاحقی در کتاب فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، برخی تفسیرهای عرفانی از داستان آفرینش آدم و حوّا، طاووس را نماد شهوت و حوّا را نماد جسم مادی معرفی می‌کنند (1386، ص. 555).

این تصاویر پرداخته و فضایی معنوی ایجاد کرده که در غایت زیبایی به ایجاد فضایی آکنده از نور و رنگ توفیق یافته است. ضمن دقت وافر به جزئیات معنوی کار چون مفاهیم خیر و شر، راستی و ناراستی رجیم، نادم و مگار در قالب نگاره داستان آفرینش جامه بصری ببوشاند. تماشای نگاره‌های آقامیرک در داستان آفرینش برای بیننده هرچند بی‌سواد که روایت شفاهی داستان آفرینش را شنیده باشد باعث مسرت بوده، کوله‌بار اندوخته‌ها و آموزه‌های دینی او را پربارتر می‌نماید. سخن آخر آن که دو نگاره شیطان در نسخه فال‌نامه که فاقد متن ادبی و روایی هستند و برای فال‌گرفتن و اعتقادات ویژه مذهبی طراحی و تهیه شده‌اند، حظی درونی و لذتی باطنی در بیننده ایجاد می‌کند که احساس و تفکر او را درگیر خود می‌نماید. دوری شاه‌تهماسب و منع هنر و طرد هنرمندان از دربار هنرپرور پیشین خود و همچنین بیرون آمدن هنرمند از سلطه دربار و پیدا کردن راه خودبسندگی و جداگانه برای صنف خود، از جمله عواملی بودند که استقلال فکری و هنری هنرمندان را پدید آوردند. در این نگاره‌ها، نقاش عامل اصلی و بازتاب‌دهنده یک کنش هنرمندانه پیچیده از انتقال مضمونی با آن ظرایفی که نقل شد به صورت مفهوم یک پیام تصویری است که به استادی تمام از روایات عامیانه تا روایات و داستان‌های مذهبی و آنچه در ادبیات آمده، مصور کرده است.

کتاب‌نامه

۱- قرآن کریم.

۲- آژند، ی. (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). تهران: سمت.

۳- اخوانی، س. و محمودی، ف. (۱۳۹۸). «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فال‌نامه نسخه تهماسبی با رویکرد آیکنولوژی». نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۲۴ (۳)، صص ۵۱ تا ۶۴.

۴- افشار، ا. (۱۳۸۳). «فال‌نامه». فرهنگ مردم. صص ۷۶ تا ۸۱.

۵- بابائی فلاح، ه. و محمدزاده، م. و خزایی، م. (۱۳۹۸). «فرهنگ بصری ترسیم شیاطین در نگارگری ایران». مجله مطالعات فرهنگ-ارتباطات، ۲۰ (۴۶)، صص ۲۵۴ تا ۲۲۷.

۶- باقری حسن‌کیاده، م. و حشمتی، م. (۱۳۹۳). «پیشگویی و طالع بینی در متون ایرانی دوره میانه». فرهنگ و ادبیات عامه، ۲ (۳)، صص ۱ تا ۲۴.

۷- بنکدار، س.م. (۱۳۹۴). «بررسی جایگاه و عملکرد تاج قزلباش در تحولات سیاسی دوره صفوی». نشریه شیعه‌شناسی، ۱۴ (۵۶)، صص ۲۱۸ تا ۱۹۵.

۸- بیرونی، ا. (۱۳۸۶). آثارالباقیه. ترجمه اکبر دانا سرشت. تهران: امیرکبیر.

۹- پاک‌باز، ر. (۱۳۸۶). دایرةالمعارف تاریخ هنر. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

۱۰- پوراکبر، ا. (۱۳۹۶). فال‌نامه تهماسبی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۱۱- پورجوادی، ن.ا. (۱۳۷۴). عین القضاة و استادان او. تهران: اساطیر.

۱۲- پورجوادی، ن.ا. (۱۳۶۴). زندگی و آثار شیخ ابوالحسن بستی. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۳- پورنامداریان، ت. (۱۳۸۵). رمز د استادانهای رمزی در ادبیات فارسی. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۴- جعفری، ی. (۱۳۷۶). تفسیر سوره کوثر. قم: هجرت.

۱۵- زلفی، س. و دلبری، ش. و اسدیگی، ا. و مهدوی دامغانی، م. (۱۳۹۸). «نمودهای تشیع در قزوین با تأکید بر منابع تاریخی مصور». مطالعات هنر اسلامی، ۱۵ (۳۵)، صص ۳۱۹ تا ۳۴۶.

۱۶- دایره المعارف قرآن کریم. (۱۳۸۳). قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.

۱۷- دهخدا، ع.ا. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.

۱۸- شاقلانی پور، ز. و قاضی زاده، خ. و حاصلی، پ. (۱۳۹۷). «بررسی تأثیر متون شیعی بر شمایل نگاری از امام علی (ع) در نگاره‌های فال‌نامه تهماسبی». مطالعات هنر اسلامی، ۱۴ (۳۲)، صص ۹۷ تا ۱۳۱.

۱۹- طبری. (۱۳۵۶). جامع البیان عن تأویل آیه القرآن، بیروت: دارالمعرفه.

۲۰- طباطبایی. (۱۳۷۸). تفسیر المیزان. قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به حوزه علمیه قم.

۲۱- عین القضاة همدانی. (۱۳۴۱). تمهیدات. تصحیح عقیق عسیران. تهران: دانشگاه تهران.

۲۲- کامرانیان، ع. (۱۳۸۹). جن؛ بررسی خلقت، زندگی و کارهای جنیان بر اساس آیات قرآن کریم، روایات ائمه اطهار (ع) و حکایات واقعی. قم: انتشارات نور قرآن و اهل بیت.

- ۲۳- کریستین سن، آ. (۱۳۸۳). نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریاران در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.
- ۲۴- کنبی، ش. (۱۳۸۶). عصر طلایی هنر ایران. ترجمه حسن افشار. تهران: نشر مرکز.
- ۲۵- مجلسی، م. ب. (۱۳۵۱). بحارالانوار. تهران: نشر اسلامیه.
- ۲۶- محمدزاده، ن. و حسینی، س. ز. (۱۳۹۱). «گوناگونی آراء درباره ابلیس در میان مفسران و عرفای اسلامی». فصلنامه عرفان اسلامی، ۹ (۳۴)، صص ۷۵-۹۰.
- ۲۷- میبیدی. (۱۳۴۳). کشف الاسرار و عده الابرار. تصحیح علی اصغر حکمت. تهران: امیرکبیر.
- ۲۸- ندرلو، م. و آشوری، م. ت. و خزایی، م. (۱۳۹۶). «بیان تصویری در آثار آقا میرک نقاش». نگره، صص ۱۱۱-۹۹.
- ۲۹- نیکلسون، ر. (۱۳۵۸). تصوف اسلامی و رابطه ی انسان و خدا. ترجمه محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: طوس.
- ۳۰- یاحقی، م. ج. (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.
- ۳۱- یعقوبیان، م. ح. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی تصویر شیطان در ادیان الهی». معرفت ادیان، ۶ (۲)، صص ۷۴-۵۸.
- 32- Jeffrey, A. (1983). *The Foreign Vocabulary of Quran*. Great Britain: oriental institute. Baroda.
- 33- Tokatlian, A. (2007). *Falnamah: Livre Royal des Sort*. Gour cuff Gradenigo, Paris.
- 34- Dickson & Welsh. (1981). *The Houghton Shahnameh Vol I*. Harvard University.
- 35- Farhad, M. & Bagci, S. (2009). *Falnama the book of Omens*. USA: Thames & Hudson.

Analysis of the aesthetic alterations in the Witch's portrayal In the Shiraz the Injuid School's illustrated Shahnama

DOI: 10.22034/jivsa.2022.348650.1016

/Kamelia Eghbali¹

Abstract

The Shahnama of Firdausi and Rustam's seven labors, which is a manifestation of the ideal object effort to pass through various stages and proof of personal abilities and spiritual and moral excellence of a young hero, is the most familiar manifestation of the epic rival of the mythical battle of good and evil in Iranian culture and history. The apparition of the Witch in the fourth stage as the representative of evil under the guise of deceptive beauty aiming to entice Rustam and vanquish him is one of the most intriguing stages. The study of this juxtaposition in the illustrated Shahnama of the injuid style during the Shiraz (first period) school in the eighth century shows a lot about the mindset of artists and the circumstances that determine how this demonic symbol manifests itself. This study aims to address the changes the appearance of the Witch has experienced in terms of ugliness and the painter's attention to the said anti-heroic character's descriptive text during the short time between the two copies' production. There appear to have been changes in the representation of the Witch illustration as well as the artist's lack of attention to the Shahnama's descriptive text for demonstrating this demonic symbol in the short span of time between the tumultuous period of the injuid in 731 Hijri and the beginning of its second period in 741 Hijri. This is a historical-comparative research which has a qualitative and library-based approach.

Keywords: Shahnama painting, Shiraz I painting schools, Injuid painting school, the Witch



Document Type:

Research Article

Received: 14.02.2022

Accepted: 07.09.2022

¹M.A. of Arts and researcher on Iranian painting's history

kameghbali987@gmail.com

واکاوی تغییرات زیبایی‌شناسانه بازنمایی زن جادو در شاهنامه‌های مصور مکتب شیراز آل اینجو

کاملیا اقبالی^۱

DOI: 10.22034/jivsa.2022.348650.1016

چکیده

در فرهنگ و تاریخ ایران، دیرآشناترین جلوه هم‌اورد حماسی نبرد اساطیری خیر و شر در شاهنامه فردوسی و هفت خوان رستم به عرصه ظهور رسیده است که نمودی از تلاش ابژه ایده آل برای گذار از مراحل گوناگون و اثبات توانایی‌های فردی و تعالی روحی و اخلاقی به شمار می‌رود. یکی از رازآلودترین مراحل، ظهور زن جادو، نماینده جبهه شر در پس نقاب زیبایی دروغین، به دنبال فریفتن رستم است. بررسی این هم‌اورد در شاهنامه‌های مصور مکتب شیراز اول آل اینجو در سده هشتم هجری که نگارگر در آن بیشترین نگاه وفادارانه نسبت به تاریخ و فرهنگ ایران باستان به دور از تأثیرات مکاتب دیگر و نفوذ ناخالصی از سایر ملل داشته، اطلاعات ذی‌قیمتی درباره نگرش هنرمندان و شرایط حاکم بر شیوه جلوه‌گری این نماد اهریمنی به دست می‌دهد. تحقیق پیش‌رو، در راستای یافتن پاسخ این پرسش است که نوع نمایش زن جادو در فاصله زمانی تولید دو نسخه مهم مکتب پرتلاطم آل اینجو، شاهنامه‌های مورخ ۷۳۱ هـ.ق و نسخه دیگر مورخ ۷۴۱ هـ.ق چه تغییراتی را از نظرگاه نمود زشتی و توجه نگارگر به متن توصیفی این ضد قهرمان پشت سر گذاشته است؟ با وجود دوره زمانی کوتاه بین تولید این دو نسخه، که یکی در نقطه آغازین دوره نخست مکتب شیراز اول و دیگری در آغاز دومین دوره آن قرار دارند، تغییرات زیادی در جزئیات اجرایی و نوع بازنمایی شخصیت اهریمنی و نیز توجه اندک نگارگر به متن توصیفی شاهنامه مشاهده شد. اساس روش این پژوهش بنیادین نظری را بیانی تاریخی-تطبیقی تشکیل داده که اطلاعات و مدعای آن اسناد و منابع کتابخانه‌ای-الکترونیکی است.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه‌نگاری، مکاتب نگارگری شیراز اول، مکتب نگارگری آل اینجو، زن جادو.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۰/۱۱/۲۵

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۶/۱۶

Kameghbali987@gmail.com

کارشناس ارشد نقاشی و پژوهشگر تاریخ نقاشی ایران

می‌توان به جرات گفت که ثنویت و رویارویی پایان‌ناپذیر خیر و شر در بخش نخستین شاهنامه فردوسی با بافت و اساس حماسی، جلوه‌ای انکارناپذیر و حیاتی دارد. از مهم‌ترین آثار آن همین بس که قهرمان، بدون سر برافراشتن پلیدی و شر مجالی برای عرض‌اندام و نیز اثبات خصوصیات تحسین‌آمیز خود نخواهد یافت. به این ترتیب در برابر پهلوانان و نیک‌نامان شاهنامه، صف‌آرایی متنوعی از عناصر اهریمنی صورت گرفته که از جمله نمایندگان آن، جادوگری مؤنث از دسته دیوان است که در خوان چهارم رستم (همانند خوان چهارم اسفندیار) ظاهر می‌شود تا قهرمان داستان را با پوسته زیبای دروغین خود به چالش بکشد. در زیر پوسته دگردیسی یافته این نماد جالب توجه از جمع اضداد، ظاهری زشت متأثر از سرشت ناپاک و نیت شوم با کمک نیروی جادویی پنهان شده است که حقیقت وجودی و گوهر اصلی وی را به نمایش می‌گذارد. بررسی این موضوع، رکن اصلی این تحقیق را با تمرکز بر دو نسخه مصور شاهنامه مورخ قرن هشتم هجری یکی به تاریخ ۷۳۱ هـ.ق و دیگری ۷۴۱ هـ.ق در شیراز تشکیل می‌دهند و جز نخستین شاهنامه‌هایی هستند که شخصیت زن جادو را به تصویر کشیده و منبعی مهم جهت اقتباس نگارگران در ادوار بعدی به شمار می‌آیند.

در این دوران که پس از هجوم و استیلای مغولان بر ایران، حاکمیت تضمین شده به دور از مقاومت‌های محلی و جنگ داخلی بر سرزمین‌های تازه اشغال شده در نزد امیران مغول اهمیت وافری یافته بود، یکی از راه‌هایی که بر حق بودن حاکمان غریبه جدید بر سرزمین مادری را در نزد ایرانیان مقبولیت می‌بخشید، نمایش و توجیه انتساب آنان به شاهان گذشته و پُرآوازه باستانی و به این ترتیب، دارا بودن فرّه پادشاهی و پشتیبانی

الهی بود که در این مورد، کتابت شاهنامه گامی مؤثر و مشروعیت‌بخش شمرده می‌شد (آژند، ۱۳۹۲، ص. ۴۲) و گاه حتی مورد استقبال و استفاده حاکمان ایرانی نیز قرار می‌گرفت و در شهرهای بزرگ و کارگاه‌های هنری گوناگون به شکلی نفیس به کتابت و تولید می‌رسید. در این میان، سرزمین فارس که به واسطه تسلیم شدن حاکمان محلی و تقبل پرداخت مالیات به امیران مغولی یا ایلخانان در امان مانده بود، در اوایل سده هشتم هجری تحت نظارت سلسله «اینجویان» راه به سوی استقلال از حاکمان غیر ایرانی و استقلال خود گشود که البته با ظهور مظفریان و هجوم دوباره تیمور گورکانی به ایران ناکام ماند.

امیران اینجو همچون ابواسحاق، به هنرمندانی که به امنیت شیراز پناه آورده بودند، ارج می‌دادند و تحت حمایت آنان بود که کارگاه‌های هنری شکوفا شده و نسخ مصور فراوانی را با پایبندی به هنر کهن ایرانی و کمترین تأثیرپذیری از هنر بیگانه چینی و مغولی تهیه نمودند (گری، ۱۳۹۲، ص. ۵۵) و سبک هنری اینجویان (شیراز اول) به این ترتیب پا به عرصه ظهور نهاد که توسط صاحب‌نظران به دو دوره تقسیم شده است: دوران اولیه که در بین سال‌های روی کار آمدن اینجویان تا سال ۷۴۰ هجری و دوره دوم از سال ۷۴۰ تا ۷۵۴ و سقوط اینجویان ادامه یافت.

باید اما این نکته را در نظر داشت که شاهنامه ۷۳۱ هـ.ق، گرچه در دوران نخست مکتب شیراز اول تهیه و مصور شده، کیفیت بالایی دارد و علت آن، مقام شخصیتی است که نسخه برای اهدا به وی تهیه شده است. ده سال بعد نیز که اوایل دوره دوم سبک اینجویان است، شاهنامه ۷۴۱ هـ.ق اهدا شده به قوام‌الدین حسن وزیر نیز در زمره کتب باارزش و نفیس قرار دارد. به این ترتیب این دو نسخه و نگاره‌های مربوط، در دورانی گرچه پرتلاطم، با

نگاه و وفاداری به هنر و سبک گذشته کهن ایرانی تهیه شده‌اند که نوعی خلوص معصومانه به نگاره‌ها بخشیده که البته در طول زمان و با اثرپذیری ناگزیر از هنر مکاتب و حتی کشورهای دیگر، به مرور، دست‌خوش تغییراتی شده است که در این تحقیق و در بازه زمانی یک دهه مورد مطالعه قرار خواهند گرفت که نوع نگاه هنرمند، تغییرت سبک نگارگری و نیز توجه به نوع بازنمایی زن جادو - تنها زن - ماده دیو جادوگری که در این دو شاهنامه به تصویر کشیده شده‌اند - را نمایان می‌سازد که تمرکز بر نوع نمایش زشتی این شخصیت است.

سوالات مورد بحث در تحقیق حاضر عبارت‌اند از:

۱. قیاس چگونگی نوع نمایش زن جادو به‌عنوان شخصیتی زشت در دو نسخه مصور تاریخی تهیه شده در دو دوره مکتب نگارگری شیراز عصر آل اینجو، یعنی نسخ مورخ ۷۳۱ هـ.ق توپقاپی سرای استانبول و ۷۴۱ هـ.ق حاج قوام الدین حسن شیرازی با توجه به متن شاهنامه.

۲. بررسی میزان دخالت تخیل و پس‌زمینه‌های ذهنی و هنری نگارگر در بازنمایی زن جادو است.

۲. پیشینه تحقیق

مطالعه تطبیقی و موردی تک‌نگاره‌های نسخ مصور شاهنامه‌های شیراز تا زمان انجام این تحقیق به‌عنوان یک منبع بالادستی در هیچ‌یک از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی یافت نشده است. اندک منابع موجود نیز تمرکز پژوهشی خود را بر تفسیر سبک و نحوه اجرای کلیت نگاره و یا تفسیر مفهومی شخصیت زشت و اهریمنی زن جادو به شکلی کلی قرار دادند.

شاهنامه مورخ ۷۳۱ هـ.ق در پژوهش‌های متعدد از نظر سبک هنری شیراز مورد بررسی قرار گرفته، اما پژوهشی با تمرکز بر نگاره زن جادو یافت نشد. ضرغام و همکاران

در کتاب نگاره‌های شاهنامه، شاهنامه مورخ ۷۴۱ هـ.ق را فقط از بُعد روایی مورد بررسی قرار داده‌اند که منبع میان‌دستی پژوهش حاضر است. در رابطه با نحوه ترسیم خصوصیات ظاهری زن جادو نیز منبعی به جهت قرار گرفتن در جایگاه بالادستی یافت نشد؛ اما بررسی ریشه‌های این شخصیت، علت توصیفات نسبت داده شده به او در متن شاهنامه و نیز در کل، زشت بودن موجودات اهریمنی، تحقیقات متعددی انجام گرفته است. طبق تحقیق حیدری و امامی «بررسی رابطه زشتی و ویرانگری در شاهنامه فردوسی» به یکدیگر وابسته بوده و همان خصلت ویرانگری شر در تقابل با خیر را به نمایش می‌گذارد. آن‌ها به نقش زن جادو که به شکل بسیار کلی پرداخته‌اند و از نگاره یا نسخه خاصی در تحقیق خود استفاده ننموده‌اند.

تحقیقات دیگری نیز در رابطه با زن جادو و هم‌ارزی زن جادو و پری زرتشتی با ویژگی‌های و صفات ناشایست از نظر روان‌شناسی انجام پذیرفته‌اند مانند تحقیق شریفیان و اتونی با عنوان «پدیدارشناسی زن جادو (با تکیه بر شاهنامه و شهریارنامه)» که زن جادو در تفسیر سمبولیک، به‌عنوان آئیمای منفی معرفی شده است یا به‌عنوان آئیمای منفی که سد راه پهلوان در راه رسیدن به فردیت قرار گرفته است (کژازی و کمالی، ۱۳۹۵، ص. ۱۰-۱۵) اما در هیچ موردی جز بررسی ذات زن جادو به‌طور بسیار کلی و تعمیم‌پذیر نیز بدون دخالت و توجه به عناصر بصری و یا نحوه تجلی زن جادو در نگاره‌های شاهنامه‌هایی خاص با نگاه قیاسی به متن انجام پذیرفته است. در پژوهشی با عنوان «تحقیق بررسی و تحلیل نمادشناسی نگاره‌های هفت‌خوان رستم» نیز زن جادو فقط از دیدگاه نمادین با رهیافت‌ها و ارتباط رنگ و کهن‌الگوی تاریکی مورد بررسی موردی قرار گرفته است و از نگاره شاهنامه خاصی برای بررسی متن و تصویر استفاده نشده است (آقاخانی و

همکاران، ۱۳۹۷، ص. ۲۱۱-۲۳۴).

پس از بررسی پیشینه تحقیق، پرواضح است که اهداف پژوهش حاضر - که از جمله پر نمودن جای خالی بررسی‌های موردی و متمرکز با نگاهی به نمودن زن جادو در نگاره‌های شاهنامه دست‌نویس، بررسی روند تغییرات بصری و نیز توجه به عنصر متن در این دگرگونی است - اهمیت به‌سزایی در توضیح دقیق روند توجه نگارگران به زشتی در این حیطة می‌یابد.

۳. روش تحقیق

پژوهش حاضر از حیث ماهیت، بنیادی-توسعه‌ای و از نظر روش، تاریخی-تحلیلی است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای-الکترونیکی است. ساختار کلی پژوهش، شامل سه بخش می‌شود که نخست در رابطه با ادبیات تحقیق شامل سبک اینجویان در دو دوره مورد بحث مکتب شیراز اول و دو نسخه منتسب به این برهه زمانی اطلاعات در دسترس به اشتراک گذاشته شده و سپس، پیشینه تحقیق و سبک و ماهیت آن به همراه جامعه آماری مد نظر پژوهش، شاهنامه‌های مورخ ۷۳۱ هـ.ق محفوظ در موزه توپقاپی‌سرای استانبول با شناسه (H. 1479) و شاهنامه مورخ ۷۴۱ هـ.ق که ۱۴۰ نگاره آن در گالری «فریر واشنگتن» گد (۲۹۲۴) «مجموعه پزی ژنو»، موزه «چستربیتی دوبلین» گد (per.104 و per.111)، موزه «بروکلین»، موزه «بالتیمور» و دیگر موزه‌های جهان نگهداری می‌شود، مورد بحث قرار می‌گیرد (به جزئیات بیشتر در بخش جامعه آماری پرداخته شده است). به جهت بررسی دقیق نگاه زیبایی‌شناسانه زشتی شخصیت زن جادو، از هر شاهنامه دو تصویر دیگر که نماینده زنانی هستند که به زیبایی توصیف شده‌اند نیز در کنار تصویر زن جادو آورده شده است. بدنه تحقیق شامل بررسی بصری تصاویر موجود از زن جادو در دو شاهنامه، بررسی

تطبیقی متن و نوع ظهور زن جادو در نگاره‌های استخراج یافته با توجه به نحوه اجرا و قیاس تطبیقی با متن تحلیل شده و پس از جمع‌بندی داده‌ها، در بخش سوم تحلیل و نتیجه‌گیری ارائه می‌شود.

۴. ادبیات تحقیق

۴-۱. مکتب هنری اینجویان (شیراز اول) و سبک کتاب‌آرایی و نگارگری

شاهنامه، این اثر گران‌سنگ اخلاقی که به حماسه ملّی ایرانیان شهرت دارد، دارای دو بخش حماسه و تاریخ است. بخش حماسی یا نخستین آن را روایاتی کهن تشکیل داده که از اسطوره‌های کهن ریشه دوانده در بین‌التّهرین هزاران سال پیش که برجسته‌ترین آن نبرد خیر و شر است (بهار، ۱۳۹۶، ص. ۴۹۱)، تاریخ شفاهی و افسانه حاصل آمده است. آنچه در اسطوره رکنی اساسی به حساب آمده و به حماسه نیز انتقال یافته، نوعی نگرش کهن‌الگویی و سمبولیسم است که اوج آن در نبردهای همیشگی میان جبهه خیر و سنگر شر تجلی می‌یابد (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳، ص. ۹۴). رستم که خود، گویی، برخاسته از خدایی کهن هندواروپایی به نام «ایندر» است (بهار، ۱۳۹۶، ص. ۴۷۰)، با وجهه نمادین خیر و نیکی حامل ارزش‌های ملّی ایرانی یکسره با شراهریمنی در لباس‌ها و چهره‌های گوناگون به نبرد می‌پردازد که با گذر از هفت‌خوان، شناخته‌شده‌ترین گذار، راه را به سوی تکامل خویش می‌پیماید (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۰). در صفوف مقابل، نمایندگان رذالت اهریمنی نیز در قامت مخلوقات غالباً غیر انسانی مجهز به قدرت‌های جادویی و عناصر شمنی قرار گرفته‌اند که زن جادو در خوان چهارم - و موضوع اصلی مبحث تحقیق حال حاضر - یکی از آنها است.

تاریخ تهیه و کتابت نسخه‌های مصوّر مکتب آل اینجو در

نخستین دوره شیراز اول را معمولاً از آغاز دوران حاکمیت اینجویان و از حدود سال ۷۲۵ هجری با به قدرت رسیدن محمودشاه اینجو تا سال ۷۴۰ هجری در نظر می‌گیرند. تعدادی شاهنامه‌نویس در این دوره تألیف و مصورسازی شده‌اند که شاخص‌ترین آن‌ها در تاریخ‌های ۷۳۱ هـ.ق به کتابت حسین بن علی بن حسین بهمنی محفوظ در کتابخانه «توپقاپی‌سرای» استانبول و نیز نسخه مورخ ۷۳۳ هـ.ق. در کتابخانه «سن پترزبورگ» روسیه است. گرچه حاکمان اینجو در این دوره تلاش می‌کردند نوعی استقلال از امیران ایلخانی داشته باشند، به علت پرداخت مالیات و نیز مالکیت مغولان بر اراضی فارس و استان‌های دیگر، بیشتر به‌عنوان حکومت‌های محلی شناخته می‌شدند که با تلاش برای تحکیم موقعیت خویش از تاریخ گذشته ایران را تجلیل کرده و خود را وارث آنان معرفی می‌کردند. این امر موجب شد تا گرچه به موازات مکتب شیراز، در تبریز نیز مراکز هنری در حال فعالیت بودند، هنر چینی و مغولی کمترین تأثیر بر هنر اینجویان داشته باشد (پاک‌باز، ۱۳۹۶، ص. ۶۸) و در نتیجه، به علت وابستگی و توجه زیاد آنان به سنت کهن نگارگری ایران (آدامووا و گیوزالیان، ۱۳۸۶، ص. ۷۵)، سبک اجرایی شیراز در این دوره به آسانی قابل تشخیص و پیگیری باشد که بارزترین آن، پرسپکتیو مقامی است که به هنر ساسانی و هخامنشی نسبت داده می‌شود (هاشمی و شیرازی، ۱۳۹۲، ص. ۱۱۶). استقلال واقعی مد نظر حاکمان فارس با روی کار آمدن ابواسحاق اینجو بین سال‌های ۷۴۲-۷۵۸ به دست آمد (آدامووا و گیوزالیان، ۱۳۸۶، ص. ۲۵). شیخ ابواسحاق اینجو که پیش‌تر در تبریز نیز ساکن بود، ۱۴ سال بر شیراز و اصفهان حکم راند و شاهنامه ۷۴۱ به وزیر ایشان، حاجی قوام‌الدین حسن تقدیم شده است (ضرغام، ۱۳۹۸، ص. ۲۴). به‌مرور و با ورود عناصر هنری سایر مکاتب در اثر روابط تجاری و فرهنگی و نیز توجه و درخواست بیشتر

حاکمان و افراد در رأس قدرت، کیفیت نسخ و نیز تعداد نگاره‌های تولیدی در شیراز افزایش یافت و محافظه‌کاری و انسجام دوره نخست مکتب شیراز اول از کار نگارگران و هنرمندان رخت بریست. به‌طورکلی، ویژگی‌های نگاره‌های مکتب شیراز اول را شامل پس‌زمینه‌های قرمز، زرد و آبی، تپه‌های مخروطی، گل‌های درشت، درختان پس‌زمینه، ردا و جامه‌های منقوش، جزئیات ابرها و گیاهان اندکی متأثر از هنر چینی، آکنده از نمودها و جلوه‌های بصری نقاشی‌های دوره ساسانی و پارتی، کاربرد شکل مستطیلی در تصاویر، رنگ‌مایه‌های نازک و رنگ‌بندی محدود همراه با خط‌پردازی ساده و تصاویر رسمی و دیرینه پادشاهان باستانی ایران در نظر می‌گیرند (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۴۹). کادر پله‌پله و افقی به جهت ارتباط بیشتر متن و تصویر و تقارن ترکیب‌بندی از دیگر خصوصیات این مکتب هنری معرفی شده‌اند (هاشمی و شیرازی، ۱۳۹۲، ص. ۱۶-۱).

۴-۲. شخصیت زن جادو در شاهنامه‌های مکتب شیراز آل اینجو

داستان زن جادو در شاهنامه فردوسی از این قرار است: در راه نجات دادن کیکاووس، پادشاه اسیر در چنگ دیوان مازندران، رستم از هفت‌خوان عبور می‌کند که چهارمین مرحله آن عبور از دامی است که توسط ماده‌دیو-زن جادوگری برای وی گسترده شده. همان‌طور که پیش‌تر هم توضیح داده شد، زن جادو را به‌عنوان نمادی از زیبایی ظاهری فریبنده یا «آنیما»ی پهلوان داستان می‌دانند که به‌جز فریفتن و دور کردن قهرمان از مسیری که باید بپیماید هدف دیگری ندارد. چنین باوری البته به دوران پیش از زرتشت و توفق آریایی-ها می‌رسد که آغاز مردسرووری و سقوط الهه‌ها و پریان از جایگاه خدایی بوده است (ابراهیمی، ۱۳۹۸، ص. ۱۱۶-۱۱۴) مؤلف کتاب زن و مار باور دارد این اندیشه و قرار دادن بار تمام انحرافات و پلیدی‌ها بر دوش زنان از عقاید قوم سامی نشأت

فضای کلی روایت نبرد رستم و زن جادو، می‌توان بر آزادی عمل و تمرکز بیشتر نگارگر بر نوع اجرای نگاره زن جادو با توجه به آنچه از هنر گذشتگان به او رسیده نظر داشت. علاوه بر این، اختصاصی بودن اجرای سبک و نمایش خصوصیات منتسب به آن را می‌توان از جمله مزایای برجسته بررسی این شاهنامه دانست. نخستین نگاره‌ای که مورد بررسی قرار می‌گیرد مربوط به این شاهنامه و بازنمایی زن جادو در آن است (تصویر ۱).



تصویر ۱. نگاره رستم و زن جادو، شاهنامه ۷۳۱.

محل نگهداری موزه توپقاپی سرای استانبول.

۴-۴. شاهنامه ۷۴۱ ه.ق

دومین تصویر موجود از زن جادو، شاهنامه مورخ ۷۴۱ ه.ق به کتابت حسن بن محمد بن علی بن حسینی الموصلی در ۲۰ ذی قعدة ۷۴۱ هجری منتسب است که آخرین شاهنامه اینجویان در دوره دوم مکتب نگارگری آل اینجو شیراز نخست است. البته نگاره مزبور بدون اطلاعاتی مانند شناسه تصویر در مکانی نامعلوم نگهداری می‌شود (تصویر ۲). این شاهنامه دارای شمسه اهدائیه به حاج قوام-الدین حسن است که متأسفانه همان‌طور که ذکر شد، صفحات آن در کتابخانه‌ها و گالری‌های مختلفی مانند موزه بروکلین (URL ۱)، موزه متروپولیتن (URL ۲)،

گرفته که در بین‌النهرین مرکزی و دوران پارینه‌سنگی می‌زیسته‌اند (کخ، ۱۳۹۸، ص. ۲۲۳). ساختاری با پشتوانه چنین کهن‌الگویی که بعدها در ادیان دیگر نیز نمود می‌یابد، زیبایی زنان را به‌عنوان دستمایه‌ای اهریمنی تصویر می‌کند که در پس آن جادوگری زشت و بدطینت پنهان است و باید بر وسوسه نزدیک شدن به او غلبه کرد. در خوان چهارم نیز رستم جوان، ابتدا از دیدن زنی با چنین ظاهری زیبا، فریب می‌خورد و از او دعوت می‌کند تا به او ببیند. اگر در ادامه روایت رستم به شکلی کاملاً تصادفی نام یزدان را به جهت ستایش جمال زن جادوگر بر زبان نمی‌آورد، احتمالاً، از این دام رهایی نمی‌یافت. دو نقطه اوج توسط نگارگر دو نسخه شاهنامه مورد بحث در این روایت برای رسم نگاره‌ها انتخاب شده‌اند که در ادامه به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

۴-۳. شاهنامه ۷۳۱ ه.ق

نخستین تصویر از شخصیت زن جادو در شاهنامه‌های مصور ایران که تاکنون شناسایی شده، به شاهنامه ۷۳۱ ه.ق تعلق دارد. این نسخه که در کتابخانه توپقاپی سرای استانبول با گد شناسه (H. 1479) نگهداری می‌شود، متعلق به مکتب آل اینجو دوره نخست شیراز اول کتابت حسین بن علی بن حسین بهمنی در کتابخانه درباری است. این نسخه دارای ۸۹ نگاره است (آزند، ۱۳۹۳، ص. ۷۳).

این نسخه با ارزش، با سبک نگارگری خاصی که به آن محلی می‌گویند، به آنچه پیش‌تر در نحوه بازنمایی سنن کهن ایران اطلاق می‌شود و با بازمانده‌هایی از آن در دیوارنگاره‌ها و کتیبه‌های به‌جامانده قابل ردیابی است قرابت بسیار دارد و نیز باید در نظر داشت که برچسب خام‌دستی و بی‌دقتی که به اکثر آثار باقیمانده از دوران اینجویان زده می‌شود به این نسخه قابل تعمیم نیست (Sims, 2006, p. 278). با توجه به این موارد و نیز محدودیت نگارگر یا نگارگران این نسخه به جهت ترسیم

دانشکده هاروارد (URL ۳) و... نیز مکان‌هایی نامشخص پراکنده شده است.



تصویر ۲. نگاره رستم و زن جادو، شاهنامه ۷۴۱ حاج قوام-الدین شیرازی. محل نگهداری نامشخص. (URL 4)

اجرای جزئیات ظاهر زن جادو در نگاره‌ها با توجه به متن شاهنامه و میزان وفاداری نگارگر به جزئیات به کار رفته در تصویرسازی ظاهر زن جادو و سپس روند تغییرات این بازنمایی در دو دوره مکتب شیراز اول است.

۱-۵. شاهنامه ۷۴۱ ه.ق

در متن کتاب شاهنامه‌نگاری، نگاره‌های شاهنامه قوام‌الدین حسن ۷۴۱ ه.ق روایت «برخورد رستم و زن جادو» با توجه به متن شاهنامه چنین روایت شده است: پیرزن جادوگر با قدرت بی‌نظیر شمنی، دام دیوان و نیز دشمن رستم بوده که پیش از اقدام به قتل وی، چهره واقعیش با برده شدن نام خدا آشکار می‌شود. رستم، جادوگر را به وسیله کمنده به دام انداخته و پس از پرسیدن نام و هدف وی، با خنجر خود زن جادو را از وسط به دو نیم می‌کند (ضرغام، ۱۳۹۸، ص. ۴۵۶۷). این موضوع قابل تعمیم به این دو نسخه نیز است.

کلّیت نگاره منتسب به «روپاری رستم و زن جادو» در شاهنامه ۷۳۱ ه.ق موزه توفی‌سرای استانبول، با کادر مستطیلی افقی و پس‌زمینه طلایی، توسط نگارگر به شکل روایی دو قسمتی جالبی ترسیم شده است: در سمت چپ زن جادو با چهره‌ای گرد و چشمان مورب مغولی و لباسی به همان سبک، چهارزانو نشسته و با جامی در دست به رستم جوان که در حال نواختن تنبور است چشم دوخته است. این چهره دروغین و دگرپسندی یافته زن جادوگر، در متن شاهنامه به زیبایی وصف شده است به نحوی که رستم محو جمال او شده و از او دعوت می‌کند تا بر سر خوان بزم به او بپیوندد. نگاره به‌طورکلی بیشتر یادآور نوعی نمایش وقایع در دو نقطه مهم داستان است. پیکره‌ها به شکل جفت در برابر هم قرار گرفته‌اند بی‌آنکه از نظر اندازه دارای تفاوت باشند. درواقع، نوعی تعادل از نظر محلّ قرارگیری آن‌ها قابل مشاهده است؛ طوری که گویی در یک صف پشت سر

آنچه این دو نسخه و بالأخص نگاره زن جادو را برجسته می‌سازد، وجود نگاره‌ای دو بخشی است که در آن -به شکلی جالب توجه- مانند یک داستان مصوّر دو بخشی، اوج داستان در دو بخش در کنار هم به تصویر درآمده‌اند. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، زن جادو تنها زن یا ماده- دیوی است که با پس‌زمینه شخصیتی اهریمنی و درواقع زشت در این دو نسخه نگارگری شده است؛ به این معنا که زنان اهریمنی یا با سرشت پلید دیگر نیز در شاهنامه ظهور یافته‌اند مانند خادم سودابه که زنی جادوگر با توانایی هم‌خوابگی با اهریمن و به دنیا آوردن نوزادان دیو شکل است، اما تصویری از او یا زنان زشت دیگری در شاهنامه‌های مورد بحث یافت نشد.

۵. تحلیل تطبیقی شیوه بازنمایی زن جادو در شاهنامه های مصوّر مکتب شیراز آل اینجو

مطالعات و مباحث این پژوهش بر اساس بررسی صفات ظاهری تصویرشده زن جادو در نگاره توسط هنرمند اجراکننده با توجه به متن توصیفی این شخصیت و نمود آن در نگاره به‌صورت جداول تطبیقی و قیاسی پایه نهاده شده است. آنچه در بخش تحلیل مد نظر قرار دارد بررسی

هم ردیف شده‌اند که این مطلب بر تمرکز نیافتن نگاه بر یک نقطه خاص در نگاره و حرکت روایی نظر بیننده در طول تصویر فاقد پرسپکتیو را سهل می‌سازد.

در رابطه با موضوع مبحث فعلی و تمرکز بر شخصیت زن جادو، می‌توان با نگاهی به اجمالی به نگارگری چهره زنان زیبای دیگری که در این شاهنامه به تصویر کشیده شده‌اند پی برد که این خصوصیات که با آن چهره زن جادو طرح زده شده است، جزو زیبایی‌های مطلوب زمانه خود از نقطه نظر نگارگر نسخه بوده است (تصویر ۳). در سمت راست تصویر (۳) چهره رودابه دیده می‌شود که زیباترین زن شاهنامه با توجه به توصیفات متنی است با همان چهره گرد، روشن و اجزای صورت یادآور چهره‌ای مغولی با چشمان مغولی است. وی در بخش‌های مختلف با جزئیات بسیار با روی به سان ماه و پری توصیف شده است. در سمت چپ نیز چهره آزاده، کنیز یونانی چنگ‌نواز بهرام گور، که در زیر پای شتر افتاده است قرار دارد. وی نیز در متن شاهنامه و از زبان بهرام گور، از زیبایی به ماه تشبیه شده است.



ب. تصویر آزاده

الف. تصویر رودابه

تصویر ۳. گزیده‌ای از زنان شاهنامه ۷۳۱ ه.ق.

در رابطه با زیبایی زن جادو و در متن شاهنامه که خویشکاری وی به جهت فریفتن قهرمان و به انحراف کشاندن وی از راه راست است و در باورهای کهن ایرانی

تقریباً به تمام زنان تعمیم می‌یابد (خالقی مطلق، ۱۳۹۵، ص. ۲۰)، رستم از فرط حیرت به شکلی تصادفی نام یزدان را می‌برد تا سپاسگزار حضور این زن زیبا در معیت خویش باشد که این عمل موجب ظهور چهره واقعی زن جادو - به تصویر کشیده شده در سمت راست نگاره - می‌انجامد تا رستم او را پیش از فرار با کمند به دام کشد و با خنجری تیز به قتل برساند.

در شاهنامه، ظاهر واقعی زن جادو هنگامی که با نام یزدان آشکار می‌شود، اهریمنی و در طیف زشتی توصیف شده است. بارزترین توصیف زن جادو در متن شاهنامه، تغییر رنگ او به «سیاه» است: «سیه گشت چون نام یزدان شنید»، که در کتاب اهریمن‌شناسی ایرانی، به آیین اهریمن‌پرستی و سیه و زشت پنداشته شدن گوهر پلید اهریمن در باورهای زروانی باز می‌گردد (اکبری مفاخر، ۱۳۹۳، ص. ۵۳). در شاهنامه تویقایی سرای استانبول، تصویر زن جادو با حداقل رنگ و با گرایش بیشتر به رنگ خاکستری تیره به اجرا در آمده است. نکته قابل توجه دیگر در نگاره زن جادو، فقدان گیسوان و نیز برهنه بودن وی پس از دگرپرسی و فقدان اندام‌های زنانه است که به این موارد در متن اشاره‌ای نشده است. بدن جادوگر در کمند پهلوان به جلو خم شده و طراحی حالت پاهای وی نوعی تحرک و انرژی به نگاره می‌بخشد که حس اوج این درگیری را به مخاطب منتقل می‌سازد (تصاویر ۴ و ۵).



تصویر ۵. طرح خطی نگاره زن جادو،

شاهنامه ۷۳۱

تصویر ۴. گزیده‌ای از زنان شاهنامه

۷۳۱ ه.ق.

ترسیمی دیوان به سمت حیوانی بودن سوق داده است. درحالی‌که همان‌طور که پیش‌تر هم بیان شد هیبت زن جادو بیشتر شبیه انسانی با خصایص زشت نگارگری شده است تا موجودی غیرانسانی.



تصویر ۵. طرح خطی نگاره زن جادو، شاهنامه ۷۳۱

در ادامه و در جدول (۱)، مصرع‌هایی که فقط بر نوع بازنمایی و تجسم صفات بصری زن جادو در شاهنامه تمرکز داشته‌اند استخراج شده و با ویژگی‌های نمود یافته در پیکره مخلوق مورد بحث، از نظر تطابق مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

در شاهنامه ۷۳۱ هـ.ق دیوهای دیگری نیز در نبرد با پهلوانان به تصویر کشیده شده‌اند که از جمله نزدیک‌ترین آن‌ها از نقطه نظر مکانی در روایت شاهنامه، «نبرد رستم با ارژنگ دیو» و دیوان دیگر در خوان ششم است (تصویر ۶). این نگاره به شکلی جدی آسیب دیده است و امکان بررسی دقیق خصایص بصری «ارژنگ دیو» را امکان‌پذیر نمی‌سازد، اما با توجه به دو دیو دیگر که در سمت چپ تصویر تماشاگر گرفتار بودن سپه‌سالار لشکر خود به دست رستم هستند، می‌توان به ویژگی‌هایی مانند بالاتنه‌های برهنه و رنگ پوست تیره آن‌ها اشاره کرد که با تصویر زن جادو پس از دگردیسی و نمایش ظاهر واقعی وی تطابق دارند و ویژگی‌های عمومی موجودات اهریمنی مانند سیاه بودن (احتمالاً چون نگارگر برای ترسیم این دیوان نمی‌توانسته از رنگ سیاهی استفاده کند که کارکرد دورگیری داشته و موجب حذف جزئیات می‌شده) و نیز بدویت از نظر پوششش در قیاس با قهرمان داستان را به نوعی مجسم می‌کند؛ آنچه زن جادو را از نگاره دیوهای دیگر متمایز می‌سازد، چهره حیوانی دیوهای موجود در تصویر (۶) و وجود شاخ‌های هلالی آن‌ها است که به وضوح این پیکره‌ها را در طیف

جدول ۱. مقایسه ابیات شاهنامه ۷۳۱ هـ.ق با نگاره مربوط به خوان چهارم با تمرکز بر ظاهر زن جادو

| تطابق شایسته تصویرسازی زن جادو با دیگر دیوان | تطابق شایسته تصویرسازی زن جادو با دیگر زنان | تطابق توصیفات متن با تصویر زن جادو | ابیات یا مصرع‌های حاوی توصیفات مخلوق اهریمنی (زن جادو) |
|---|--|--|---|
| دارا بودن خصایص و ظاهر انسانی زن جادو به نسبت دیوان دیگر شاهنامه. تشابه خصایصی مانند رنگ تیره بدن و بدویت در نوع پوششش. | زیبایی پیش از دگردیسی زن جادو با زیبایی زنان شاهنامه مطابقت دارد | سیاه شدن: دارد | «سپه گشت چون نام یزدان شنید» (می‌توان این مصرع را با توصیفی که پیش از آن آمده یکی دانست: «نهفته به رنگ اندر اهرمن ست») |
| | | سیاه شدن: دارد | «یکی گنده پیری شد اندر کمند» |
| | | نیرنگ: با دریافت فریبکاری، حیل-گری و احتمالاً جادوگری دارد (با توجه به دگردیسی جادوگر) | «پر از بند و نیرنگ و بند و گزند» |



الف. تصویر رودابه



ب. تصویر تهمینه

تصویر ۷. گزیده ای از زنان شاهنامه ۷۴۱ ه.ق (URL: 5 & 6)

در شاهنامه ۷۴۱ ه.ق قوام‌الدین حسن شیرازی، قسمت دیگری که نقطه اوج رویارویی حماسی روایت مورد بحث است، مانند نگاره نسخه ۷۳۱ ه.ق، درست هنگام به بند کشیده شدن و ضربت شمشیر رستم بر زن جادو، این بار در سمت چپ تصویر که پس از برده شدن نام یزدان و خنثی شدن دگردیسی فریب‌کارانه‌اش به صورت واقعی خود تغییر شکل داده است (تصویر ۲). در این نسخه

با توجه به مطالب ذکرشده و جدول (۱) و نیز قیاس کلیت نگاره و روایت خوان چهارم، به نظر می‌رسد نگارگر این شاهنامه با داستان این بخش از هفت‌خوان آشنایی داشته، اما برای ترسیم زن جادو با توانایی تغییر شکل، توصیفات اندکی در متن به کار رفته که تیره بودن پوست و پیر بودن به شکل نسبی در اجرای بصری این ضد قهرمان اجرا شده، اما سایر صفات به کار رفته در این مجلس از آنچه خود هنرمند از یک جادوگر در نظر و باور داشته نشأت گرفته است.

۲-۵. تحلیل نگاره منتخب ۲ (شاهنامه قوام‌الدین حسن ۷۴۱ ه.ق)

پس از گذشت یک دهه، در کارگاه‌های هنری شیراز و در نسخه شاهنامه اهدایی به وزیر امیر اینجویان، بار دیگر نگاره «رویاریوی زن جادو و رستم جوان» در قاب مستطیلی افقی و رنگ طلایی پس‌زمینه به تصویر کشیده می‌شود. ترکیب‌بندی دو بخشی روایت در این نگاره نیز مشابه نسخه ۷۳۱ تویقایی‌سرای استانبول تکرار شده با این تفاوت که تصویر روایت هم‌نشینی رستم و زن جادو بر خوان به سمت راست انتقال یافته و وی را با لباس‌ها و کلاه مغولی در حال گرفتن جام از دست رستم نشان می‌دهد. چهره سه‌رخ زن جادو با چشمان مورب و صورت بیضوی برحسب معیارهای زمان خود نیز زیباست. در تصاویر دیگری که از نگاره زنان زیبای شاهنامه با توجه به توصیفات متن از شاهنامه ۷۴۱ ه.ق یافت شد نیز می‌توان خصوصیات مشابهی مانند رنگ پوست روشن، چشمان بادامی و گیسوان بلند بافته را مشاهده کرد. در تصویر (۷) دو نمونه از آن‌ها که رودابه در سمت راست و تهمینه در سمت چپ را نشان می‌دهند از نگاره‌های موردنظر به نمایش درآمده است. هر دوی این زنان در متون شاهنامه از نظر زیبایی به ماه و خورشید تشبیه شده‌اند.

توصیف زن جادو در متن همان‌گونه که در بخش پیشین ذکر شد، شامل صفت سیه گشتن، گنده‌پیری و نیرنگ است. حالت بدن او با کمند به دور گردن به جلو کشیده شده به همراه تغییرات حالات درخت پس-زمینه تحرک و تکانه‌های انجماد یافته در مجلس را به خوبی به تصویر کشیده است. آنچه بسیار حائز اهمیت است، رنگ زن جادو است که برخلاف متن و نگاره شاهنامه ۷۳۱ هـ.ق تغییر نکرده و روشن باقی مانده است. شیوه تصویرسازی زن جادو در قیاس با دیگر اکوان دیو در همان نسخه (تصویر ۱۰)، شباهتی در نوع پوشش بدوی که شامل شلوارک و نیز زیورآلاتی مانند پابند است، نشان می‌دهد. درعین حال، تفاوت بارز بین این دو شخصیت در نوع ترسیم پیکره‌ها نمایان است. زن جادو، با ابعادی که از نظرگاه فیزیکی با شخصیت انسانی نگاره یعنی رستم هم‌ارز است و نیز ویژگی‌های انسانی به نمایش درآمده است درحالی‌که نگارگر برای اجرای اکوان دیو، پیکر بزرگ و نیز خصایص غیرانسانی و نزدیک به حیوانات را در طرح خود به کار گرفته است.



تصویر ۱۰. اکوان دیو در شاهنامه ۷۴۱ هـ.ق (۲ URL)

در نسخه حاج قوام‌الدین، می‌توان میزان توجه و تأثیر پذیری کمتر نگارگر نسبت به متن شاهنامه را مشاهده کرد. این قیاس میان تصویر زن جادو پس از تغییر شکل به ظاهر حقیقی‌اش با متن شاهنامه و تطابق آن با دیگر

برخلاف شاهنامه ۷۳۱ هـ.ق، بخش مربوط به درگیری رستم و زن جادو به سمت چپ تصویر انتقال یافته، اما سایر خصوصیات کلی تصویر با شاهنامه پیشین دارای قرابت است. نگاره فاقد پرسپکتیو عمقی و مقامی است و پیکره‌ها با تعادل در نگاره، در کنار هم به ردیف قرار دارند. با این حال، مانند نسخه پیشین به علت نوع بازنمایی بدن زن جادو که سیالیت و تحرک را القا می‌نماید، نظر بیننده را از سمت چپ به سمت راست تصویر و در جهت بیان روایت مورد نظر نگارگر بر اساس متن شاهنامه به حرکت در می‌آورد. پیکره زن جادو در این نسخه در انتهای سمت راست نزدیک به نقاط طلایی نگاره و نیز انتهای روایت بصری و اوج داستان متنی قرار گرفته است. چهره زن جادو در این مجلس، مشابه شاهنامه ۷۳۱ هـ.ق نیم‌رخ، اما اینجا دارای گیسوان بلند و احتمالاً بافته شده است. شلوار وی به شلوارکی مبدل گشته و زیورآلات خلخال‌مانندی نیز بر مچ پا و دست و بازوانش دیده می‌شود. چهره کشیده و دفرمه او نیز می‌تواند به علت عدم رعایت تناسبات توسط نگارگر یا نوعی تلاش برای نمایش صورت او به شکلی زشت بوده باشد (تصاویر ۸ و ۹).



تصویر ۸. برش طرح نگاره زن جادو، تصویر ۹. طرح خطی نگاره زن جادو

شاهنامه ۷۴۱

| تطابق شیوه تصویرسازی زن جادو با دیگر دیوان | تطابق شیوه تصویرسازی زن جادو با دیگر زنان | تطابق توصیفات متن با تصویر زن جادو | ابیات یا مصرع‌های حاوی توصیفات مخلوق اهریمنی (زن جادو) |
|--|---|---|---|
| دارا بودن خصایص و ظاهر انسانی زن جادو به نسبت دیوان دیگر شاهنامه. تشابه خصایصی مانند رنگ تیره بدن و بدویت در نوع پوشش. | تطابق از نقطه نظر رسم زیبایی چهره و گیسوان بلند بافته و رنگ سفید پوست بدن | از نظر رنگ سیاه یا تیره: ندارد پیر و بزرگ بودن هیكل: ندارد | «سیه‌گشت چون نام یزدان شنید» (می‌توان این مصرع را با توصیفی که پیش از آن آمده یکی دانست: «نهفته به رنگ اندر اهرمن‌ست») «یکی گنده‌پیری شد اندر کمند» |
| | | نیرنگ: با دریافت فریبکاری، حيله‌گری و احتمالاً جادوگری دارد (با توجه به دگردیسی جادوگر) | «سراسر پر از رنگ و نیرنگ و بند» |

که اولاً آیا می‌توان ادعا کرد که گرچه هر دوی این نسخ در یک شهر و فاصله زمانی کوتاه و حتی آن‌طور که ادعا می‌شود توسط یک شخص نگارگری شده‌اند، تغییراتی چشمگیر در نوع اجرای هنرمند در بیان زشتی ایجاد شده؟ و دیگر آن‌که این تغییرات در راستای توجه بیشتر نگارگر به خوانش متن از وصف این شخصیت ضد قهرمان بوده است یا خیر؟ در بررسی‌های انجام شده، صفاتی مانند نیرنگ و فریب که عموماً اخلاقی در نظر گرفته می‌شوند نیز در جداول مربوطه لحاظ شدند چراکه به باورهای ایرانیان، این صفات نیز بر ظاهر شخصیت مربوطه بی‌تأثیر نبوده‌اند. جمع‌بندی کلی مربوط به نتایج حاصل از کاوش‌های یادشده در جدول (۳) خلاصه شده است.

زنان و دیگر دیوان تصویر شده در شاهنامه، در جدول (۲) مورد بررسی قرار گرفته است.

۶. یافته‌ها

در گام نخست این پژوهش، مطالعه و قیاس تطبیقی آنچه در روایت «خوان چهارم» هفت خوان رستم در جهت توصیف زشتی زن جادو ذکر شده، با نگاره‌های مستخرج از شاهنامه‌های مکتب شیراز سبک آل‌اینجویان دوره نخست و دوم در سده هشتم هجری با جزئیات نمود پیکره زن جادو انجام گرفت. به جهت قیاس زیبایی‌شناسانه، چهره پیش از دگردیسی زن جادو که با سحر و نیرنگ به شکلی زیبا وصف و ترسیم شده بود، در برابر چهره زنان زیبای شاهنامه قرار گرفت تا علاوه بر تصدیق زیبایی او، به برخی خصوصیات مطلوب زیبایی از نقطه نظر زمانه و نگارگر دسترسی یافت شود. سپس تغییرات ایجاد شده در نسخه ۷۴۱ ه.ق که پس از یک دهه و گذار از نخستین دوره مکتب شیراز اول رخ نموده بود با شاهنامه ۷۳۱ ه.ق توپقاپی متعلق به دوره نخست مورد واکاوی گرفت تا پاسخ این پرسش‌ها حاصل شود

| نام نسخه | مطابقت زشتی توصیفی متن شاهنامه و نگاره زن جادو | شباهت نمود بصری زن جادو با متن | مطابقت جزئیات ترسیمی با سبک اینجویان شیراز | مطابقت با شیوه تصویرسازی دیگر زنان در همان نسخه | مطابقت با شیوه تصویرسازی دیگر دیوان در همان نسخه |
|---------------------|---|--------------------------------------|---|--|--|
| شاهنامه ۷۳۱ ق. ۵ | در قیاس با متن، تطابق دارد | رنگ سیاه. دگردیسی | پیکره بزرگ نسبت به کادر مستطیلی، اجرای نسبتاً خام دستانه، خطوط دورگیری تیره و واضح، رنگ بندی محدود | مطابقت ظاهر زن جادو پیش از دگردیسی با زنان زیبای دیگر. نوع پوشش و نیز خصوصیات چهره مانند چشمان و صورت گرد مغولی | دارای تطابق از نظر رنگ بدن و نوع پوشش پس از دگردیسی. عدم تطابق در بروز ویژگی‌های حیوانی و نزدیک بودن ظاهر زن جادو به انسانی با خصایص زشت |
| شاهنامه ۷۴۱ ه.ق | در قیاس با متن، تطابق ندارد | دگردیسی | پیکره بزرگ نسبت به کادر مستطیلی، اجرای با جزئیات بدون توجه به متن، رنگ بندی محدود | مطابقت ظاهر زن جادو پیش از دگردیسی با زنان زیبای دیگر. نوع پوشش و نیز خصوصیات چهره مانند چشمان و صورت گرد مغولی | دارای تطابق نوع پوشش پس از دگردیسی. عدم تطابق با ویژگی‌های ترسیمی و شبیه‌سازی حیوانی نیز روشن بودن رنگ پوست بدن زن جادو و دارا بودن ظاهری انسانی |

۷. نتیجه‌گیری

نظر به نتایج حاصل از داده‌ها و تحلیل آن‌ها، می‌توان چنین بیان کرد که تغییرات واضحی در سیر ترسیم زن جادو از دوران نخست مکتب شیراز اول اینجویان تا دوره دوم آن مشاهده می‌شود که شامل تغییراتی در نوع پوشش نیمه‌برهنه آن، زیورآلات مورد استفاده و جزئیات پرداختی در چهره وی مانند رنگ پوست و گیسوان زن است. واقف بودن نگارگر به متن با توجه به کلیت داستان در هر دو نسخه قابل تأیید است، اما در مورد جزئیات اجرایی در نمود یک شخصیت خاص یعنی زن جادو، توجه نکردن به توصیف نسبتاً منفرد و مهمی در ظاهر زن جادو یعنی سیاه شدن پس از دگردیسی و ظهور حقیقت چهره‌اش را نمی‌توان سهل‌انگاری نگارگر به حساب آورد. با توجه به نوع ترکیب بندی تقارنی نگاره‌ها در این دو نسخه، با تردید می‌توان یکی بودن نگارگر یا تأثیرپذیری نگارگر نسخه ۷۴۱ ه.ق از شاهنامه پیشین را ادعا نمود. چهره زن جادو پیش از دگردیسی در هر دو نسخه با بیان زیبایی‌شناسانه سایر زنان زیبا مطابقت می‌کند؛ اما پس از آنکه چهره اهریمنی واقعی‌اش نمایان می‌شود شباهت بصری زیادی به دیوهای دیگر ترسیم شده در شاهنامه نیافت و بیشتر انسانی زشت را تداعی گر بود. نیز می‌توان چنین گفت که گرچه تغییرات اجرایی درباره زن جادو در طی این یک دهه در برابر اینجویان محسوس و رو به اجرای با ظرافت و دقت نظر بیشتر سوق یافته، احتمالاً نگارگر از جزئیات وصفی و متن شاهنامه بی‌اطلاع بوده و برای رسم آن در هر دو دوره مکتب شیراز اول از ایده‌های ذهنی

و نیز تأثیرات فرهنگی و اجتماعی تأثیر پذیرفته است.

متأسفانه موانع بسیاری سد راه بیان یک نتیجه گیری متقن و با درصد خطای اندک در این موارد می شود که مشخص نبودن نام نگارگر، پراکندگی و اندک بودن نسخ مصوّر در دسترس و آثار به جامانده از این دوران و نیز تحقیقات اندک در زمینه تاریخ هنر ایران از آن جمله اند. امید است با بررسی های بیشتر و بذل توجه به فضاهای خالی در پژوهش های موردی و محدود و متمرکز، مانند موجوداتی اهریمنی مانند زن جادو و توجه به جزئیات بیشتر در راستای تکمیل دانش موجود در رابطه با روش و سبک نگارگران و منابع تأثیرپذیری آنان برای تصویرسازی پیکره های نگاره ها به صورت منفرد انجام پذیرند و راهگشای تحقیقات بیشتر در این زمینه باشند.

پی نوشت ها

1. Predate

2. Province

کتاب نامه

- ۱- آدامووا، ا. ت. و گیوزالیان، ل. ت. (۱۳۸۶)، نگاره های شاهنامه، ترجمه فیض، زهره، فرهنگستان هنر، تهران.
- ۲- آژند، ی. (۱۳۸۹). پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران. تهران: سمت.
- ۳- آژند، ی. (۱۳۹۳). مکتب نگارگری شیراز. تهران: نشر متن.
- ۴- آقاخانی بیژنی، م.، و طغیانی، ا.، و محمدی فشارکی، م. (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل نمادشناسی نگاره های هفت خوان رستم». متن پژوهی ادبی، ۲۲ (۷۷)، صص ۲۳۴-۲۱۱.
- ۵- ابراهیمی، م. (۱۳۹۳). دیوشناسی ایرانی. تهران: فرهنگستان.
- ۶- اکبری مفاخر، آ. (۱۳۹۳). اهریمن شناسی ایرانی. تهران: نشر باد.
- ۷- پاک باز، ر. (۱۳۹۶). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: نشر زرین و سیمین.
- ۸- حیدری، ع. و امامی، س. (۱۳۹۵). «بررسی رابطه زشتی و ویرانگری در شاهنامه فردوسی». پژوهشنامه ادب حماسی، ۱۲ (۲۱)، صص ۱۴۰-۱۲۷.
- ۹- خالقی مطلق، ج. (۱۳۸۶). حماسه پدیده شناسی شعر پهلوانی. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
- ۱۰- خالقی مطلق، ج. (۱۳۹۵). زنان در شاهنامه. تهران: مروارید.
- ۱۱- شاملو، ا. و واشقانی فرهنگی، ا. و خداکرمی، ر. (۱۳۹۵). «تحلیل کهن الگویی هفت خوان رستم با تکیه بر نظریه روان شناسی یونگ». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی، ۲۲ (۱۲)، صص ۱۶۱-۱۹۹.
- ۱۲- شریفیان، م. و اتونی، ب. (۱۳۹۲). «پدیدارشناسی زن جادو با تکیه بر شاهنامه و شهریارنامه». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی، ۹ (۳۲)، صص ۱۶۷-۱۲۹.
- ۱۳- زرغام، ا. و صدیقی، م. (۱۳۹۸). شاهنامه نگاری، نگاره های شاهنامه قوام الدین حسن ۷۴۱ هـ. ق، تهران: نشر آرون.
- ۱۴- کخ، ه. (۱۳۹۸). زن و مار. ترجمه شادی ابراهیمی. تهران: علمی و فرهنگی.

- ۱۵- کزازی، م.ج.، و کمالی بانینانی، م.ر. (۱۳۹۵). «تحلیل شخصیت رستم در هفت‌خوان بر اساس دیدگاه‌های یونگ و فروید». فنون ادبی، ۸ (۴)، صص ۱۵ - ۱.
- ۱۶- کوپ، ل. (۱۳۹۹). اسطوره. ترجمهٔ مجموعهٔ نویسندگان. تهران: نشانه.
- ۱۷- گری، ب. (۱۳۸۵). نقاشی ایران. ترجمهٔ عربعلی شروه. تهران: دنیای نو.
- ۱۸- معرک نژاد، س.ر. (۱۳۹۶). اسطوره و هنر. تهران: میردشتی.
- ۱۹- واشقانی فراهانی، ا.، و یزدان خواه، ن. (۱۳۹۱). «توصیف نمودهای اهریمنی در نگاره‌های شاهنامهٔ تهماسبی». مجلهٔ عرفانیات در ادب فارسی، ۳ (۱۱)، صص ۳۶-۱۱.
- ۲۰- هاشمی، غ.ر.، و شیرازی، ع.ا. (۱۳۹۲). «تأثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل اینجو». مجلهٔ مطالعات تطبیقی هنر، ۳ (۵)، صص ۱۶-۱.

21- Sims, E. (2006). *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Series: Islamic History and Civilization, Volume: 64, Brill Academic Pub.

22- Wright, E. (2006). *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Series: Islamic History and Civilization, Volume: 64, Brill Academic Pub.

23- URL1: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections/20> [Access date: 12 Jun 2021]

24- URL2: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448279> [Access date: 12 Jun 2021]

Salient points and regions in the Nastaliq Siah Mashgh script Based on eye movement tracking

DOI: 10.22034/jivsa.2022.349209.1018

/Amir Farid¹

Abstract

Siah Mashgh is one of the pure artistic manifestations in the Nastaliq script. Combination in Siah Mashgh is one of the most significant explorations of calligraphers. Therefore, recognizing the frame of the page is essential in this kind of research. What are the most salient points and regions that the audience looks at most of the time? Also, what factors will attract more viewers? These are the two main questions of this study. We use a descriptive research method based on the experimental results and the analyses of the data we collected using an eye-tracking tool (OGAMA, an eye movement measuring software). The purpose of this research is to identify the most important places in a Nastaliq Siah Mashgh piece. The results of this experiment, on the target group, showed that in a vertical black screen, the upper part of the board and the right side of it receive the most attention. Changing the thrust angle of the pen and the tip of the pen are other factors that attract attention. Additionally, familiar phrases have also attracted the viewer's attention. Although this attention attraction could draw the target group to a salience point, it did not mean that the participant stopped at one point, but there was eye-rolling throughout the painting, even on the themes.

Keywords: Siah Mashgh script. Salient points. Eye-Movement tracking. OGAMA



Document Type:

Research Article

Received: 27.06.2021

Accepted: 08.09.2022

¹ Assistant Professor at Faculty of Visual Arts, Islamic Art University of Tabriz, Iran

amirfarid110@gmail.com

نقاط تأکید سیاه‌مشق‌های نستعلیق؛ بر اساس ردیابی حرکات و رفتار چشم

امیر فرید^۱

DOI: 10.22034/jivsa.2022.349209.1018

چکیده

سیاه‌مشق یکی از جلوه‌های ناب هنری در خط نستعلیق است. چگونگی ترکیب در آن یکی از مهم‌ترین کنکاش‌های خوش‌نویسان بوده و به همین دلیل شناخت چارچوب صفحه، حائز اهمیت است. گرچه عموماً سیاه‌مشق نویسی را جریانی حسی از سوی خوش‌نویس می‌دانند، اما نگاه مخاطب به‌سان جستجوگری است که اثر را به نظاره می‌نشیند. از این رو، شناسایی مکان‌هایی که چشم ناظر بیشترین ایستایی را بر آن دارد می‌تواند به شناسایی نقاط حساس یک ترکیب‌بندی بیانجامد. دو پرسش اصلی این مقاله چنین است: نقطه‌های حساس و محل‌هایی که مخاطب بیشترین نگاه را در یک قطعه سیاه‌مشق دارد کدام قسمت‌ها است؟ چه عواملی موجب جلب توجه بیشتر بینندگان خواهد شد؟ این پژوهش به شیوه تجربی و بر اساس نتایج آزمایشی است که با استفاده از ابزار ردیاب چشم صورت پذیرفته و به وسیله نرم‌افزار متنی باز (OGAMA) (نرم‌افزار سنجش حرکت چشم) داده‌های آن مورد تحلیل و ارزیابی قرار گرفته است. هدف از تدوین این مقاله، شناسایی محل‌ها و عوامل پُراهمیت در یک قطعه سیاه‌مشق است. نتایج این آزمایش، بر روی مخاطبین هدف، نشان می‌دهد در یک صفحه عمودی سیاه‌مشق، قسمت بالایی تابلو همچنین سمت راست آن بیشترین نقطه توجه را به خود اختصاص داده است. تغییر زاویه رانش قلم و دانگ قلم از عوامل جلب توجه دیگر است. آشنا پنداری با عبارات‌های آشنا نیز نگاه بیننده را به خود کشانده است. گرچه این جلب توجه‌ها توانسته مخاطبین را به نقطه‌ای از اثر بیشتر جلب نماید، اما این به معنای متوقف شدن در یک نقطه نبوده، بلکه گردش چشم در سراسر تابلو حتی **کلید واژه‌ها:** سیاه‌مشق، ترکیب‌بندی، نقطه توجه، رفتار چشم.



نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۰/۰۴/۰۶

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۱/۰۶/۱۷

a.farid@tabriziau.ac.ir

استادیار دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز

سیاه‌مشق یکی از بسترهای هنری جهت هنرنمایی خوش‌نویسان نستعلیق بوده است. گرچه در ابتدا این قالب به جهت تمرین پا به عرصه می‌نهد، اما پس از مدتی به یکی از مهم‌ترین بسترهای هنرنمایی تبدیل شد. باید توجه داشت که انتقال پیام و معنا در سیاه‌مشق نویسی در اولویت نبوده، بلکه یافتن ترکیبی مناسب مهم‌ترین دغدغه خوش‌نویس است. یافتن بهترین ترکیب در سیاه‌مشق مستلزم تمرین و ممارست در فهم مفردات، کلمه‌ها و ترکیب‌های گوناگون است. البته پس از کسب این مهارت‌ها شناخت صفحه و ارزش بصری هر مکان در آن، در پدید آوردن سیاه‌مشق نقش مهمی ایفا می‌نماید. از این رو، در کنار رعایت قواعد نوشتاری حروف در نستعلیق، ترکیب‌بندی و چگونگی چیدمان حروف و کشیده‌ها در صفحه، یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های سیاه‌مشق نویسی است. این پژوهش با توجه به اهمیت شناخت صفحه در سیاه‌مشق نویسی، در پی شناسایی مکان‌ها و عوامل پُراهمیت در یک قطعه سیاه‌مشق است.

تا به امروز بسیاری از تعبیرها و باورهای هنری، به‌ویژه در نستعلیق، گفتارهایی بوده که بیشتر به صورت سینه‌به‌سینه رواج یافته است. شاید نبود روش و دستگامی جهت آزمودن چنین باورهایی دلیلی بر پذیرش آن‌ها می‌شده است. حال، روش مبتنی بر پیگیری «حرکات چشمی»

امکانی است که پژوهشگران را بر آن می‌دارد تا با ردیابی و پیگیری حرکات چشم، آن گفتارهای سنتی را به بوت‌آزمایش نهند. همچنین از نتایج این آزمون می‌توان به زمان ماندگاری چشم در هر پاره از اجزای اثر، اولویت نگرستن و سیر و ترتیب خوانش بصری در یک قطعه پی برد (نحوه عملکرد ردیاب چشم در تصویر (۱) به نمایش در آمده است).

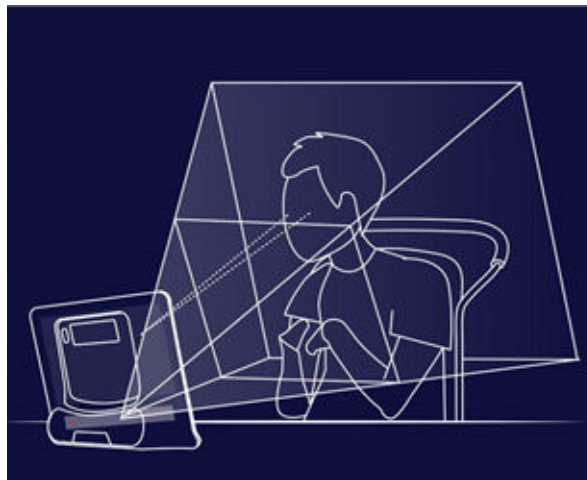
آزمایش پیش رو، بر بیست نفر از دانشجویان رشته‌های مختلف هنری و غیر هنری که میانگین آشنایی آنان با خوش‌نویسی در حد کمتر از متوسطه بود، انجام گرفت. این درصد از آشنایی با خوش‌نویسی، می‌تواند مقیاسی متناظر با عموم افراد جامعه باشد که می‌توانند مخاطبین این آثار باشند. در واقع، به جهت آزمایش، از افراد حرفه‌ای بهره‌برده نشد تا آزمایش درگیر جزئیات، سبک خوش‌نویسی و... نگردد. در این آزمایش، هر قطعه به‌مثابه یک تابلوی مستقل نگریسته شده که می‌تواند شامل خط و نقش باشد و به آزمایش‌شوندگان اختیار داده شده که به دلخواه هر نقطه از تابلو را بنگرند. همچنین در انتخاب دوره مربوط به آثار مورد آزمایش، حساسیت خاصی وجود نداشت؛ به‌صورت تصادفی، ده اثر برجسته سیاه‌مشق از دوره‌های قاجار و معاصر انتخاب شد که مبنای انتخاب آن‌ها بر اساس صفحه‌های تذهیب دار (رنگی و تک‌رنگ)، بدون تذهیب، پُرکار و خلوت در صفحه بود تا نتایج، شامل کلیتی از سیاه‌مشق‌ها گردد.

در ترتیب تدوین این پژوهش؛ پس از بیان پیشینه و روش پژوهشی، به شیوه آزمایش این پژوهش اشاره می‌شود که شامل شیوه اجرا، نقشه حرارتی، نقشه خیرگی و پیش‌پردازش داده‌ها است. پس از این موارد، سخنی کوتاه در مورد سیاه‌مشق آورده می‌شود. در بخش اصلی مقاله، نمونه‌ها به‌صورت تصویر به همراه نگاه چشم بر هر اثر، به دو صورت «نقشه خیرگی»^۲ و «نقشه حرارتی»^۳ ارائه می‌گردد. در آخر نیز داده‌های برآمده از تصاویر، به‌صورت نتیجه این آزمایش بیان می‌شود.

است. مقاله دیگر به نام «ترکیب‌بندی در سیاه‌مشق‌های میرزا غلامرضا» (میرزایی، ۱۳۹۵) است نویسنده از نظر تجسمی به ترکیب‌های آثار میرزا غلامرضا پرداخته و مباحثی چون بافت، تعادل، وزن مد نظر پژوهشگر بوده است. همچنین مقاله‌ای با عنوان «نقش ناخودآگاه دیدمانی در سیاه‌مشق‌های میرزا غلامرضا» (مقبلی و حسینی، ۱۳۹۵) به نقش ناخودآگاه و پیرایش درونیات و تجلی آن در اثر تأکید دارد. در بخشی از کتاب خوش‌نویسی اسلامی شکل‌گیری سیاه‌مشق را نتیجه مشق مکرر خوش‌نویسان دانسته‌اند که در جنگ‌ها (موقع‌ها) جا گرفته است (بلر، ۱۳۹۶، ص. ۴۸۶).

دسته دوم: در مقاله‌ای با عنوان «بهره‌گیری از روش تأکید چشم در رفتار بازدیدکنندگان»^۴ (Grazioso, 2020)، به آزمایش چند اثر نقاشی پرداخته شده است. ردیابی نقاطی که بینندگان بیشتر بدان توجه داشته‌اند و خط سیر حرکت چشم مخاطبین در تابلو از نتایج مقاله مزبور است. در مقاله‌ای با نام «تجسم داده‌های نگاه چشم با استفاده از نقشه‌های حرارتی»^۵ (pakov & Miniotas, 2007) از نقش آزمایش‌های حرارتی در چگونگی اهمیت قسمت‌هایی از وسایل مختلفی مانند دستگاه گوشی، صفحه رایانه، صفحه‌کلید و... آماری را ارائه می‌دهد که نشان‌دهنده چگونگی اهمیت و توجه مخاطب بر هر جسم است.

در سال‌های اخیر، استفاده از فناوری «ردیابی حرکات چشمی» در مطالعات آثار هنری تأثیرات مثبتی داشته است. از آن جمله می‌توان به تأثیر نحوه نمایش آثار در موزه بر درک آثار هنری (Reitstater, L. et al, 2020)، اطلاعات مورد نیاز بازدیدکنندگان از آثار هنری (Yi, T., 2021) و درک بصری رنگ‌های طبیعی در نقاشی اشاره کرد. همچنین در ردیابی حرکات چشم در ارزیابی زیبایی‌شناسی خطوط چینی استفاده شده است



تصویر ۱. نحوه عملکرد ردیاب چشم

[https://www.tobiidynavox.com/pages/what-is-eye-\(tracking\)](https://www.tobiidynavox.com/pages/what-is-eye-(tracking))

۲. پیشینه پژوهش

تابه حال به شیوه‌ی تحلیل رفتار چشمی، آزمایشی بر خطوط سنتی و سیاه‌مشق از سوی فرد یا گروهی به ثبت نرسیده است. از آنجایی‌که پژوهش پیش رو در دو حوزه هنر و چندرسانه‌ای است، ناگزیر گزارش پیشینه در دو دسته ارائه می‌گردد. دسته نخست پژوهش‌های که بر سیاه‌مشق‌نویسی صورت گرفته و دسته دوم پژوهش‌های مرتبط با فناوری تحلیل رفتار چشم با نرم‌افزارهای تخصصی بر آثار (بیشتر بر آثار نقاشان اروپایی) صورت گرفته است.

دسته اول: در مقاله‌ای با عنوان «بررسی چند سیاه‌مشق از میرزا غلامرضا اصفهانی» (مشکی، ۱۳۸۸)، به بررسی چند سیاه‌مشق از میرزا غلامرضا پرداخته است. در این مقاله ایشان به بررسی و تجزیه چند سیاه‌مشق، مباحثی چون تداعی و توالی را در این سیاه‌مشق‌ها پیگیری می‌نماید. نقش حروف و تعاملاتشان نسبت به یکدیگر از مهم‌ترین عوامل به کار گرفته شده در این مقاله دانسته شده است. همچنین بررسی ترکیب‌بندی‌های آثار، نظم، تکرار، فضای خالی از دیگر مباحث این مقاله

(Xu, & Shen, 2022). نتایج به دست آمده از این تحقیق نشان می‌دهد که استفاده از ردیاب چشم، می‌تواند زیبایی‌شناسی موجود در این خطوط را مستقل از آشنایی افراد با این زبان به تصویر بکشد.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف و ماهیت از نوع پژوهش‌های تجربی است که برای آزمایش عینی یک پدیده استفاده می‌شود. جامعه آماری این پژوهش شامل ۲۱ نفر از دانشجویان رشته‌های مختلف دانشگاه هنر اسلامی تبریز است. تعداد نمونه‌ها، ده اثر سیاه‌مشق از دوره قاجار و معاصر است که به شیوه تصادفی فراهم آمده است.

۴. ابزار گردآوری و تحلیل داده‌ها

در این پژوهش بازدید تعاملی از تصاویر خوش‌نویسی با استفاده از نرم‌افزار «Unity» (یونیتی) طراحی و پیاده‌سازی شد. در طول بازدید افراد، اطلاعات مربوط به رفتار چشمی آن‌ها (شامل مختصات x و y نقطه تمرکز چشم کاربر بر روی مانیتور) با استفاده از دستگاه ردیاب چشم مبتنی بر صفحه نمایش از نوع «EC Tobii» با فرکانس ۳۰ هرتز به صورت خام برای تحلیل‌های بعدی ثبت و ذخیره‌سازی شد. در ادامه، به منظور تحلیل توصیفی داده‌های رفتار چشمی شرکت‌کنندگان، بازنمایی داده‌های ثبت شده توسط نقشه‌های حرارتی و خیره‌شدگی مربوط به آزمایش‌شوندگان استخراج گردید. سپس، تحلیل‌های تخصصی بر روی نتایج به دست آمده از نقشه‌های تولید شده صورت پذیرفت.

۴-۱. نقشه حرارتی

نقشه حرارتی یک بازنمایی دو بُعدی از داده‌ها است که در آن مقادیر، به وسیله رنگ‌ها بازنمایی می‌شود. یک نقشه

حرارتی ساده، خلاصه اطلاعات بصری مقادیر را به تصویر می‌کشد. نقشه‌های حرارتی، برای آزمایش کاربردی در زمینه‌های مختلف مانند وب‌سایت‌ها (spakov & Minio- tas, 2007)، آثار هنری (Grazioso et al, 2020)، محیط‌های واقعیت مجازی (Mostafavi et al, 2019) و بازی‌ها (Se- khavat et al, 2020) استفاده می‌شود.

۴-۲. نقشه خیرگی

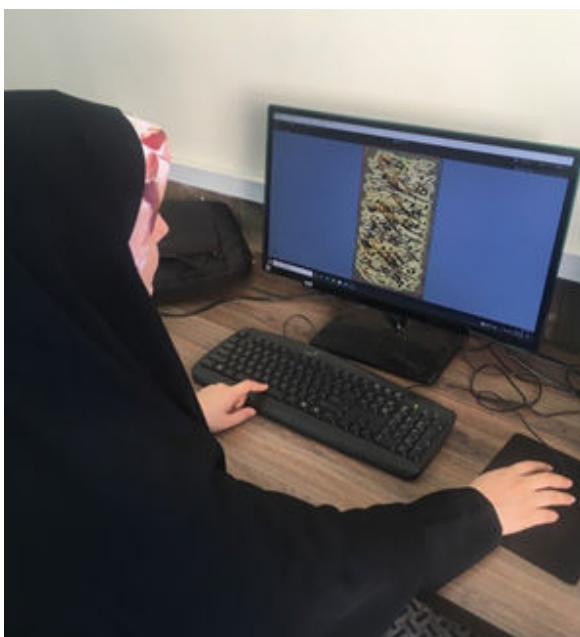
نقشه خیرگی یکی از ابزارهای معمول برای ارزیابی رفتارهای چشمی با استفاده از داده‌های ردیاب چشم است. در این روش دنباله نگاه نظارت می‌شود و نقاط نگاهی که نسبتاً ثابت باقی مانده‌اند جزئی از نقشه خیرگی محسوب می‌شوند. اگر یک نقطه نگاه جدید حول میانگین خیرگی قبلی به صورت مداوم تثبیت شود یک نقطه خیرگی جدید ایجاد خواهد شد.

در این پژوهش از الگوریتم شرکت فناوری (LCTechnologies) در نرم‌افزار «OGAMA» تعبیه شده استفاده شده است.

۵. شیوه اجرا

در اجرای این پژوهش، به منظور شناخت و درک درست کاربران، ابتدا پرسش‌نامه جمعیت‌شناسی در اختیار کاربران قرار گرفت. این پرسش‌نامه شامل سؤالاتی در زمینه سن، جنسیت، میزان تحصیلات و میزان آشنایی کاربران با مفاهیم خوش‌نویسی بود. بررسی نتایج این پرسش‌نامه نشان داد که شرکت‌کنندگان آشنایی مناسبی از مفاهیم خوش‌نویسی نداشته‌اند. دموگرافی یا جمعیت‌شناسی شرکت‌کنندگان در تصویر (۲) به نمایش در آمده است.

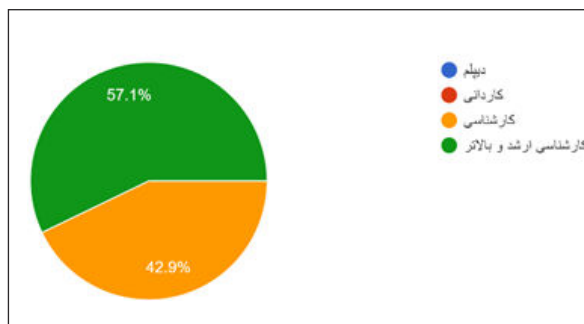
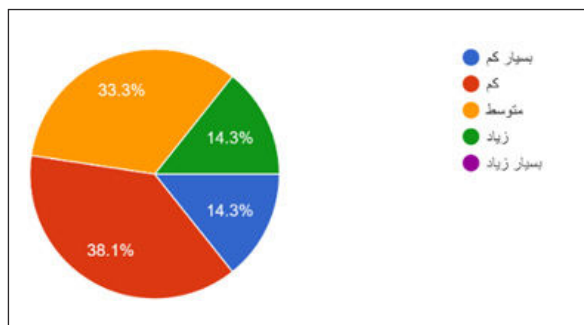
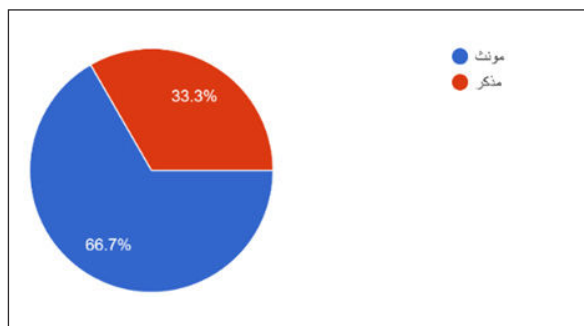
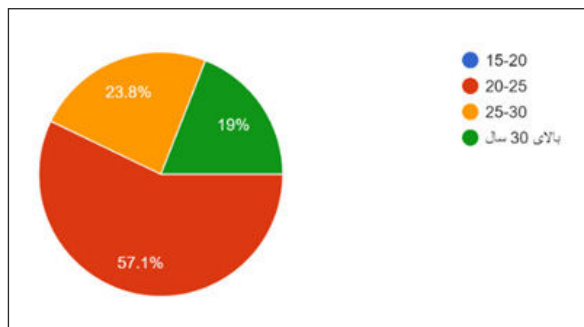
آزمایش شامل ۱۰ تصویر سیاه‌مشق خط نستعلیق بود. در طول بازدید تعاملی، شرکت‌کنندگان قادر به پیمایش تصاویر بعدی با استفاده از کلید «space» بودند. با توجه به نیاز تعامل مخاطب با اثر هنری، هیچ محدودیتی بر روی زمان بازدید هر تصویر قرار داده نشد. نمونه‌ای از چیدمان و محیط اجرای آزمایش در تصویر (۳) به نمایش درآمده است.



تصویر ۳. اجرای آزمایش‌ها در انستیتو بازی‌سازی دانشکده چندرسانه‌ای.

۶. پیش‌پردازش داده‌ها

پس از بررسی داده‌های ثبت‌شده از مشارکت ۲۱ نفر از دانشجویان رشته‌های مختلف دانشگاه هنر اسلامی، عدم سازگاری در داده‌های یک نفر از شرکت‌کنندگان مشاهده و پس از کنار گذاشتن داده‌های ایشان پیش‌پردازش برای داده‌های ۲۰ نفر باقیمانده صورت پذیرفت. سپس داده‌های ثبت‌شده با فرکانس ۳۰ هرتز برای تمامی شرکت‌کنندگان ذخیره گردید. با توجه به تفاوت در زمان اختصاص داده شده و به‌منظور تعادل زمانی بین



تصویر ۲. جمعیت‌شناسی شرکت‌کنندگان در پژوهش: تصویر اول: سن، تصویر دوم: جنسیت، تصویر سوم: میزان آشنایی با مفاهیم خوش‌نویسی، تصویر آخر: مقطع تحصیلی.

در مرحله پیش از شروع بازدید، اطلاعاتی از هدف و روند آزمایش در اختیار شرکت‌کنندگان قرار داده شد. محتوای

داده‌های اخذشده از کاربران مختلف، با میانگین‌گیری از داده‌ها، فاصله‌ی زمانی برای شرکت‌کنندگان مختلف یکسان‌سازی شد. پس از اعمال پیش‌پردازش‌های ذکر شده، داده‌ها را برای تحلیل‌های توصیفی مد نظر وارد نرم‌افزار OGAMA (یک نرم‌افزار متن باز برای تحلیل داده‌های چشم و حرکت موس) نموده و پس از اعمال تنظیمات مربوط به فرکانس، رزولوشن، زمان و مختصات چشمی تحلیل‌های لازم اجرا و خروجی‌های مد نظر تولید گردید.

۷. سیاه‌مشق

یکی از قالب‌های نوشتاری شناخته‌شده و مرسوم در خط نستعلیق قالب «سیاه‌مشق» است که در گذشته و به‌ویژه روزگار ما عرصه‌ی خلاقیت و هنرنمایی خوش‌نویسان و حتی سایر هنرمندان در رشته‌های دیگر نظیر نقاشی و... قرار گرفته است. خوش‌نویسان، این تمرینات را صرفاً برای کسب مهارت بیشتر و به‌اصطلاح، گرم کردن دست انجام می‌دادند. به‌مرور زمان خوش‌نویسان خلاق و هنرمند دریافته‌اند که برخی از این صفحات دارای زیبایی خاصی هستند و اگر در ترکیب‌بندی این کلمات تکراری بر روی صفحه دقت بیشتری اعمال شود، می‌تواند به خلق آثاری بدیع و زیبا بیانجامد. این زیبایی تا جایی پیش رفته که بنا به نظر برخی، سیاه‌مشق را هنرمندانه‌ترین بخش خوش‌نویسی ایرانی دانسته‌اند (مشکی، ۱۳۸۸، ص. ۳۱۹). سیاه‌مشق به معنای امروزی در خط نستعلیق به احتمال زیاد برای نخستین بار با میرعماد در قرن یازدهم ه.ق شروع شد؛ چراکه:

از قدیمی‌ترین سیاه‌مشق‌های نستعلیق باید به تعداد زیادی از سیاه‌مشق‌های میرعماد در اواخر قرن دهم و اوایل یازدهم هجری اشاره کرد. اهمیت این سیاه‌مشق‌ها به خاطر امضای کامل و تاریخ‌نگاری در

اغلب آن‌هاست و نشان می‌دهد که از سیاه‌مشق‌ها، چیزی بیش از سیاه‌مشق ساده برداشت می‌شد و به خاطر اهمیت فوق‌العاده‌ی خطوط حتی سیاه‌مشق او عمدتاً به خاطر امضای او که نشانه‌ی تأیید کمال مطلوب قطعه است ارزش بسیار می‌یابد (آغداشلو، ۱۲۹، ص. ۱۳۸۵).

سیاه‌مشق از نیمه‌ی دوم قرن سیزدهم مجدداً شکوفا شد و سیاه‌مشق هنرمندانی چون میرزا غلامرضا اصفهانی، محمدرضا کلهر، میرحسین خوش‌نویس‌باشی، میرزا اسدالله شیرازی و... از نمونه‌ای ناب خوش‌نویسی هستند. درواقع، این‌گونه می‌توان گفت: «سیاه‌مشق را اوج هنر خوش‌نویسی ناب دانست چراکه تنها خلاقیت و زیبایی آن مورد توجه است نه مضمون و محتوای ادبی آن» (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳، ص. ۱۲۲).

سیاه‌مشق بهترین بیان خود را در نیمه‌ی دوم قرن چهاردهم یافت که درواقع، روح انتزاعی در خوش‌نویسی را زنده کرد و به‌تدریج خوش‌نویسی را در مسیر دیگر در جهت آزادی از متن و زبان قرار داد. خوش‌نویس معاصر، می‌کوشید تا ارزش‌های برخاسته از قابلیت‌های خوش‌نویسی سنتی را یک بار دیگر در عرصه‌ای نو به ظهور برساند. خوش‌نویسان معاصر، غالباً، عقیده دارند، ابداعات جدید، وابسته به اصول سنتی خط، می‌تواند باشد (افضل‌طوسی، ۱۳۸۸، ص. ۹۰).

در سیاه‌مشق نویسی اغلب حروف در ترکیبی مایل در صفحه قرار می‌گیرند و تعادل با استفاده از تنوع شکلی حروف در قالب عمودی، افقی، دایره‌ای، نقطه‌گذاری‌ها و حروف کشیده نمایش داده می‌شوند و گاه در جهت پویایی بصری و جاگذاری فعال، حروف را در جهت خلاف جهت حرکت سایر نوشتار قرار می‌دهد. در برخی از سیاه‌مشق‌ها، خوش‌نویس از دو یا چند قلم استفاده کرده است که فضایی با عمق و پرسپکتیو به دست آمده

شناخته شده استادان قدیم (مانند میرزا غلامرضا) و استادان جدید (مانند غلامحسین امیرخانی) هستند. از این رو، به دلیل شهرت و در اختیار بودن اصل نمونه های آزمایشی، نتیجه عینی حاصل از آزمایش به دو شیوه «حرارتی» و «خیرگی» در کنار یکدیگر آورده می شود (جدول ۱).

است. استمرار این حرکت، با الهام از سیاه مشق در دوره قاجار، حرکت های نوینی به وجود آورده است. هنرمندان این عصر با عنایت به ویژگی های قالب سیاه مشق - که بدان اشاره شد - آن را پلی برای گذر خود از یک سری سنت ها و الزام هایی کردند که دست هنرمند را در خلق آثاری هنری نوین محدود می ساخت.

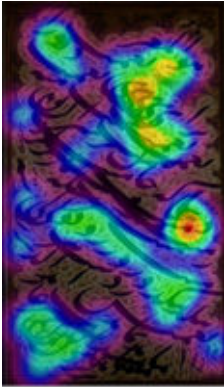

۷-۱. ترکیب بندی و گردش چشم در سیاه مشق

در تجسم سیاه مشق آنچه مخاطب می نگرد، برخوردی عینی و شکلی (فرمال) به حساب می آید. چون در خوانش تصویری یک سیاه مشق مسیری خطی طی نمی گردد، بلکه نگاهی آنی موجب خوانش تصویری می شود^۱. در این خوانش آنی ترکیب بندی و مدت زمان خیرگی بر تصویر دارای اهمیت می گردد.







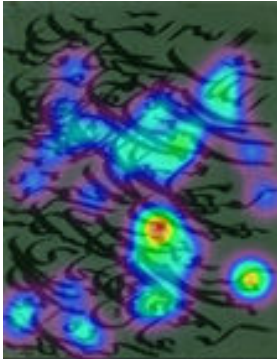
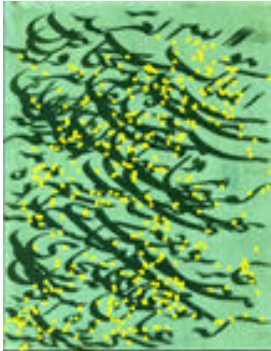
در این مقاله به کمک دستگاه رایانه ای داده هایی به دست آمده است. در ادامه، جدولی از آثار سیاه مشق هایی که مورد آزمایش قرار گرفته آورده می شود؛ با این توضیح که در آثار انتخاب شده، تفکیکی در آثار قدما و معاصر قائل نشده است. همچنین این آثار جزء آثار

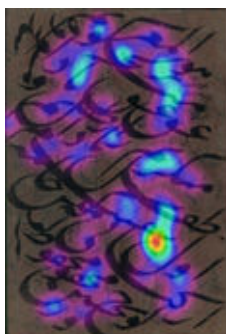
جدول ۱. نتیجه آزمایش به شیوه های حرارتی و خیرگی

منبع اصل تصاویر از مجموعه های: مرقع میرزا غلامرضا، بی تا؛ امیرخانی، ۱۳۹۰ و سایت و صفحه رسمی خوش نویسی ایرانی

| نقشه حرارتی سیاه مشق ها | نقشه خیرگی سیاه مشق ها | |
|---|--|---|
|  |  | ۱ |

| | | |
|---|---|---|
|  |  | ۲ |
|  |  | ۳ |
|  |  | ۴ |
|  |  | ۵ |

| | | |
|---|--|---|
|  |  | ۶ |
|  |  | ۷ |
|  |  | ۸ |
|  |  | ۹ |



۷-۲. تحلیل داده‌های تصویری در سیاه‌مشق‌ها

به‌منظور تحلیل داده‌های ثبت‌شده، در این پژوهش، ابتدا نقشه‌های حرارتی و خیره‌شدگی برای مجموعه شرکت‌کنندگان به‌وسیله «OGAMA» تولید شد. در طراحی نرم‌افزار بازدید تعاملی، از تابلوهایی که در اختیار آزمایش‌شوندگان قرار گرفته است در چارچوبی قرار داشته که گاه همراه تذهیب و حاشیه بوده و گاه هیچ تذهیبی و دور خطی نداشته است. پس از نگرستن به داده‌های آزمایشی، نخستین برداشتی که اتفاق می‌افتد آن است که: گرچه تأکید تابلوها به دلیل حجم نوشتار و محل قرارگیری توجه را به نوشتار می‌کشانده است، اما اگر هر تابلویی که دارای تذهیب بوده نیز به میزان وسعت سطح و رنگ، مورد توجه قرار گرفته است. بدین معنا که گردش چشم به‌صورت نسبی در تمام بخش‌هایی که عنصر بصری در صفحه داشته، در جریان است. برای مثال در تابلوی شماره (۳) که از تذهیب خالی است، تمرکز بینندگان تنها به خط است و به اطراف توجه خاصی نشده است. در برابر این مورد و در تابلوی شماره (۲)، تذهیب رنگی اطراف خط مورد توجه مخاطبین بوده است.^۷ با تمام این مطالب، نوشتار و خط در درجه نخست توجه بوده است، اما تذهیب نیز توانسته متناسب با درصد رنگ و طرح، مورد توجه قرار گیرد. از این‌رو، می‌توان بیان داشت که هر عنصر بصری

در صفحه می‌توانسته دارای ارزش باشد. این نتیجه نشان‌دهنده همان خوانش غیرخطی و آبی است که در سیاه‌مشق‌ها انتظار می‌رفته است.

گرچه در همه سیاه‌مشق‌ها رابطه مستقل حاکم می‌گردد (محل جلب توجه آن بستگی به نوع ترکیب دارد)، اما مباحث کلی نیز قابل مشاهده است. برای مثال و پس از بررسی نمونه‌ها می‌توان چنین نتیجه گرفت: اگر چارچوب تابلو را به چهار بخش تقسیم نماییم، بیشترین نقطه توجه در چارچوب نگاه مخاطب در قسمت سمت راست بالای صفحه بوده است. همچنین اگر چارچوب را به دو بخش راست و چپ تقسیم نماییم بیشتر جلب توجه از آن سمت راست تابلو است. این نکته می‌تواند رابطه مستقیمی با فرهنگ دیداری فارسی‌دانان و فارسی‌خوانان داشته باشد که حرکت خوانش متن از راست به چپ است. «در فرهنگ‌هایی که از سمت راست به چپ می‌نویسند، عنصر معلوم در سمت راست قرار می‌گیرد و عنصر جدید در سمت چپ است» (لییون و کرس، ۱۳۹۸، ص. ۲۵۱). همچنین در این تقسیم‌بندی، لبه‌های بالا و پایین تابلو (نزدیک به بیرون چارچوب) کمترین جلب توجه را داشته است. این مطلب را می‌توان ناشی از دور بودن از مرکز تابلو دانست.

زاویه و سمت‌وسوی نوشتار در سیاه‌مشق‌ها می‌تواند

متفاوت باشد؛ بدین معنا که خوش‌نویس متناسب با ترکیب اثر، می‌تواند کاغذ را بچرخاند و زاویه کرسی‌بندی در نوشتار را تغییر دهد (مانند شماره ۳). حتی می‌توان در میانه نوشتار کاغذ ۱۸۰ درجه چرخش ایجاد نمود (مانند شماره ۵). در این حالت‌ها آنچه اهمیت می‌یابد اصول سطرنویسی با تکیه به ترکیب قطعه است؛ بدین معنا که به جهت سطرنویسی، اصول نگارشی در هر زاویه‌ای به صورت مجزا رعایت می‌شده و درعین حال، ترکیب کل صفحه نیز مدنظر بوده است. در نتیجه، جلب توجه عناصر بصری فعال در یک سیاه‌مشق می‌تواند ربط چندانی به خوانش خطی متن نداشته باشد.

پس از تحلیل داده‌ها مشاهده می‌شود که در صورت پخش شدن نیروهای بصری در صفحه، میزان گردش چشم نگرنده در کل تابلو پخش می‌شود. با نگاه به سیاه‌مشق‌هایی که فضای باز یکسانی در اطراف نوشتار وجود دارد (مانند نمونه شماره ۸) نشان داده می‌شود که تمرکز نیز بین تمام عناصر در صفحه پخش شده است. در این‌گونه از سیاه‌مشق‌ها، نقطه تأکید اصلی و یک‌جا کمتر دیده می‌شود. برخلاف نکته بیان‌شده، حروفی که مسیر حرکتی یکدیگر را قطع می‌نمایند با اهمیت‌تر می‌گردند. تداخل عناصر بصری در این نقطه‌ها موجب افزایش حجم بصری شده و از آن‌رو، نقطه تأکیدی را ایجاد می‌نماید (شکل ۵ و ۹).

در سیاه‌مشق بیشتر حجم بصری به علت هم‌پوشانی حروف و کلمه‌ها است. حال اگر این ویژگی را در برابر استفاده از حرکت مهمی چون کشیده‌نویسی در نستعلیق قرار دهیم. شاهد آن هستیم که هم‌پوشانی و تجمع حروف، نسبت به کشیده‌نویسی، دارای توجه بیشتر است (شماره ۱ و ۹). جمله مزبور بدین معنا است که در هر قالب از سیاه‌مشق عنصری می‌تواند شاخصه مهم و تأثیرگذاری جهت توجه باشد. همان‌گونه که یافتن

کشیده و کشیده‌نویسی مناسب در «سطرنویسی» و «چلیپانویسی» دارای آداب و ارزش افزونی است (فلسفی، ۱۳۹۸) که نتیجه آن جلب توجه مخاطب می‌تواند باشد، در سیاه‌مشق‌نویسی نیز هم‌پوشانی عناصر دارای اهمیت است.

نکته دیگر در این آزمون توجه مخاطب به نوشتارهایی بود که با قلمی کوچک نوشته می‌شده است. این دسته از نمونه‌ها که در دل نوشتارهای دیگر، حکم یک حرکت غیر متعارف را ایفا نموده و موجب جلب توجه می‌شده است. اوج این توجه به ریزنویسی را می‌توان در حساسیت آزمایش‌شوندگان نسبت به امضای خوش‌نویسان مشاهده نمود. برای مثال در تابلوهای شماره ۷ و ۸ امضای میرزا غلامرضا که با قلمی بسیار کوچک‌تر نوشته شده است جلب توجه زیادی نموده است. البته در دیگر تابلوها، مانند شماره‌های ۱، ۴ این مطلب را می‌توان ردیابی نمود. این نکته نیز از جهت‌های قابل تفسیر است؛ از جمله مبحث غیر متعارفی در صفحه که بیان شد، کنجکاو بیننده در مورد صاحب اثر و همچنین وجود ابهامی که در مسیر خوانش آنی تصویر می‌توانسته ایجاد نماید.

حروفی که دارای پاره‌های ریختی بیشتری هستند (مانند حرف «ی») که از سه پاره رفت و برگشت تشکیل شده است) در نسبت با حروفی که با یک حرکت قلم نوشته می‌شده است (مانند حروف کشیده) جلب توجه بیشتری نموده است (مانند اثر شماره ۱). به تعبیر دیگر، شکست تصویری در حروف، خود عاملی بر جلب توجه می‌شده است. این شکست تصویری در محدوده کوچک موجب فشردگی و شلوغی تابلو می‌گردد.

با وجود آنکه پیش‌تر بیان گردید زاویه کرسی و خوانایی ناخوانایی نقش زیادی در جلب توجه ندارد، اما در مورد برخی از واژگان با عبارت‌های آشنا، این جلب توجه میسر می‌شده و می‌توانسته دارای توجه و تمرکز بر آن قسمت از

تمرکز خاص می‌گردد. این مورد البته می‌تواند به نسبت علاقه و عوامل دیگری برای مخاطب متفاوت باشد؛ اما در مکانی خاص نوشتن عبارت‌ها، با در نظر گرفتن گروه هدف می‌تواند در تمرکز و جلب توجه مؤثر باشد.

در پایان این بخش می‌توان داده‌های فوق را چنین بیان نمود: تمام عناصر بصری در صفحه سیاه‌مشق دارای اهمیت است. گردش چشم بیننده همسو با چرخش زاویه در کار خوش‌نویس موجب نگاه در کل صفحه می‌گردد. خوانش متن در سیاه‌مشق مانند یک متن خطی نیست و با نگاهی آئی برابر است. به صورت نسبی سمت راست بالای صفحه دارای اهمیت ویژه‌ای است. همچنین مواردی چون شکست تصویری، جابه‌جایی در اندازه قلم، ردیابی رقم در قطعه، جهت نوشتار رسم الخط و آشنا پنداری واژگان از دیگر موارد دارای اهمیت از بررسی سیاه‌مشق‌ها به حساب بوده است.

۸. نتیجه‌گیری

سیاه‌مشق یکی از جلوه‌های ناب خوش‌نویسی اسلامی به شمار می‌رود که خوش‌نویس به‌دوراز دغدغه انتقال متن به هنرنمایی می‌پردازد. در سیاه‌مشق‌نویسی گردش چشم در چارچوب صفحه دارای اهمیت است. این اهمیت به واسطه چیدمان حروف و ترکیب‌بندی به مخاطبین منقل می‌شود. در این پژوهش که به‌وسیله نرم‌افزار «سنجش حرکت چشم» بر بیست نفر از افرادی که آشنایی نسبی با خوش‌نویسی داشتند صورت گرفت، مشخص گردید که همه‌جا و همه عناصر در تصویر دارای اهمیت و توجه از سوی بیننده است، حتی بخش‌های کوچکی که جزء نوشتار نبوده و به‌عنوان تزئین مورد استفاده بوده از نگاه مخاطب دور نبوده است. البته برخی از مکان‌ها و برخی از زاویه‌ها دارای ارزش و توجه ویژه‌تری می‌گردند که دست‌یابی بدین نقاط از مهم‌ترین دغدغه‌های این پژوهش به حساب می‌آمده است. بر

مبنای تحلیل داده‌های آثار، می‌توان چنین نتیجه گرفت: در خوانش بصری یک سیاه‌مشق، خوانش خطی دیده نمی‌شود، بلکه نگاه آئی به کل صفحه وجود دارد. حضور هر عنصر بصری متناسب با مکان قرارگیری و حجم عناصر در صفحه می‌تواند جلب توجه نماید. به عبارتی پیشی و پستی نگاه مخاطب ربطی به اولویت نگارش حروف و جمله‌بندی ندارد.

گرچه گردش چشم نسبی در همه‌جای یک تابلوی سیاه‌مشق وجود دارد، اما به نسبت، قسمت بالای تابلو در یک محدوده عمودی دارای بیشترین جلب توجه است. همچنین برای مخاطب فارسی‌دان سمت راست صفحه بیشترین نقطه توجه را داشته است. این مطلب می‌تواند رابطه مستقیمی داشته باشد با نوشتار رسم‌الخَط فارسی که از راست به چپ است. از دیگر عوامل جلب توجه به یک اثر سیاه‌مشق، تغییر زاویه «رانش قلم» و «دانگ قلم» است که در یک صفحه نگاه بیننده را به سمت خود می‌کشاند. این مکان‌ها که به خُرده اجزای نوشتار اختصاص داده شده، خود انبوهی از عناصر تجسمی را تشکیل می‌دهد. نکته دیگر تناسب نگاه مخاطب با جمله‌های آشنایی است که برای مخاطب می‌تواند آشنا و مهم بوده باشد. یافتن عبارت‌های آشنا در تابلو می‌توان برای مخاطب جلب توجه نماید.

در آخر و به جهت پاسخ به پرسش نخست، باید بیان شود که با وجود گردش چشم در کل تابلو، قسمت بالای تابلو بیشترین میزان خیرگی و تمرکز را داشته است. همچنین سمت راست تابلو به دلیل شروع خوانش دارای اهمیت بوده است. در پاسخ به پرسش دوم نیز می‌توان به تجمع عناصر بصری اشاره داشت. همچنین واژگان آشنا، شکست حروف در صفحه و محل امضای خوش‌نویس با تغییر اندازه قلم از عوامل جلب توجه به شمار می‌رفته است.

1. Eye tracking
2. Fixation map
3. Heat map
4. Using Eye Tracking Data to Understand Visitors) Behaviour
5. Visualization of Eye Gaze Data using Heat Maps

۶. به جهت تفاوت نگاه خطی و نگاه آنی در تصویر رجوع شود به: (چاپ‌لین، ۱۳۸۵)

۷. در این میان البته تعامل نوشتار و نقش در تابلوها دارای اهمیت است که میزان و چگونگی این تعامل در چارچوب این مقاله نمی‌گنجد.

کتاب‌نامه

- ۱- آغداشلو، آ. (۱۳۸۵). آسمانی و زمینی. تهران: فرزانه روز.
- ۲- افضل‌طوسی، ع. (۱۳۸۸). از خوشنویسی تا تایپوگرافی. تهران: هیرمند.
- ۳- بلر، ش. (۱۳۹۶). خوش‌نویسی اسلامی. ترجمه ولی‌الله کاووسی. تهران: فرهنگستان هنر.
- ۴- چاپ‌لین، س. و مالکر، ج. (۱۳۸۵). فرهنگ بصری. ترجمه سعید خاموشی و حمیدگرشاسبی. تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
- ۵- فرید، ا. (۱۴۰۰). هم‌نشینی نقش و نوشتار در هنر ایران. تهران: کلهر.
- ۶- فلسفی، ا.ا. (۱۳۸۹). کتاب کشیده. تهران: یساوی.
- ۷- قلیچ‌خانی، ح.ر. (۱۳۹۰). فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه.
- ۸- کریس، گ. و لیوون، ت. (۱۳۹۸). خوانش تصویر. ترجمه سجاد کبگانی، تهران: میردشتی.
- ۹- مشکی، س. (۱۳۸۸). بررسی چند سیاه‌مشق از میرزا غلامرضا اصفهانی در کتاب اردیبهشت. تهران: یساوی.
- ۱۰- مقبلی، آ. و حسینی، س. (۱۳۹۵). «نقش ناخودآگاه دیدمانی در آثار سیاه‌مشق میرزا غلامرضا اصفهانی». نشریه مبانی هنرهای تجسمی، ۱ (۱)، صص ۵۴-۴۵.
- ۱۱- میرزا غلامرضا. (بی‌تا). مرقع میرزا غلامرضا. تهران: نگار.
- 12- Spakov, O. & Miniotas, D. (2007). Visualization of eye gaze data using heat maps. *Elektronika ir elektrotechnika*, 74(2), 55-58.
- 13- Grazioso, M., Esposito, R., Maayan-Fanar, E., Kuflik, T., & Cutugno, F. (2020). Using Eye Tracking Data to Understand Visitors) Behaviour. *In AV²CH@ AVI*.
- 14- Sekhavat, Y. A., Roohi, S., Mohammadi, H. S., & Yannakakis, G. N. (2020). Play with One's Feelings: A Study on Emotion Awareness for Player Experience. *IEEE Transactions on Games*.
- 15- Mostafavi, S. V., Sekhavat, Y. A., Roohi, S., Mohammadi, H. S., & Poulalvar, K. (2019, December). A

Game-based System to Study the Danger of Advertising Displays for Pedestrians: Are They Really Dangerous?. In *2019 International Serious Games Symposium (ISGS)* (pp. 68-73).

16- LC Technologies. (2014). Eyegaze edge analysis system: Programmer's manual. Fairfax, VA, USA: LC Technologies, Inc.

17- Reitstatter, L., Brinkmann, H., Santini, T., Specker, E., Dare, Z., Bakondi, F., ... & Rosenberg, R. (2020). The display makes a difference: A mobile eye tracking study on the perception of art before and after a museum's rearrangement. *Journal of Eye Movement Research*, 13(2).

18- Fontoura, P., & Menu, M. (2021). Visual perception of natural colours in paintings: An eye-tracking study of Grunewald's Resurrection. *Color Research & Application*, 46(3), 582-594.

19- Pan, Y., Lyu, R., Nie, Q., & Meng, L. (2020, November). Study on the Emotional Image of Calligraphy Strokes based on Sentiment Analysis. In *2020 5th International Conference on Communication, Image and Signal Processing (CCISP)* (pp. ۲۶۹-۲۶۴).



مطالعات ساین در سوره سوره

Vol.1/No.1/Spring & summer 2022

دوره ۱، شماره ۱/بهار و تابستان ۱۴۰۱

- The Iconology of the Local Iranian Effigy as an Innate Art
(A Case Study of the Azerbaijanian Teke Effigy)
- The Analysis of the Quality of Usage of the Grid System in the Khamsa
Shah Tahmasp's manuscript
(Case study: The servant girl Fitnah impresses Bahram Gur with an ox on her shoulders)
- Iconological analysis of motif of love on potteries of 4-7th centuries AH, from Erwin Panofsky's point of view
- The Function of Augmented Reality in Airport Terminals' Wayfinding Graphic Design
- The reflection of the thinking of myths in the characterization of the paintings of the illustrated version of Al-Bolhan
(with an emphasis on the picture of «Al-Qul Ali al-Tawbi) a wa Awanha») representing the character of «Al»)
- An Original Image or a Forged Originality?
(Omar Khayyam dominated by the exhibitionary order)
- The application of a geometrical theorem of Khayyam in the drawing of Chahartoranjmotif
- Semiotic analysis of Sassanian era stucco art:
Studying the construction works of Darghz
- Investigating factors affecting the formation of Suprematism
(Studying the works of Kazimir Malevich in the years 1900-1940)
- Analyzing the characterization of the image of the Devil in Tahmasbi's horoscope illustrations
- Analysis of the aesthetic alterations in the Witch's portrayal In the Shiraz the Injuid School's illustrated Shahnama
- Salient points and regions in the Nastaliq Siah Mashgh script Based on eye movement tracking