

فردوس هنر

فصلنامه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس

Ferdows-e Honar Journal of Arts

Print ISSN271702317

Online ISSN2717-2775

نشریه علمی
در زمینه هنرهای
تجسمی و کاربردی

سال اول | شماره ۳ | زمستان ۱۳۹۹



• مقایسه الگوی ارزیابی اخلاقی آثار هنری از منظر نوتل کرول و

بریس گات
جواد امین خندقی

• مطالعه تطبیقی معناشناسی حکمی موجودات مابعدالطبیعی

در هنرهای مصور ساسانی و ایلخانی
سید محمد طاهری قمی

• مطالعه نشانه‌شناختی بن‌مایه‌های تزئینی در صحن آزادی

آستان قدس رضوی
فاطمه غفوری فر، قرنوش شمیلی

• چگونگی به کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر بر

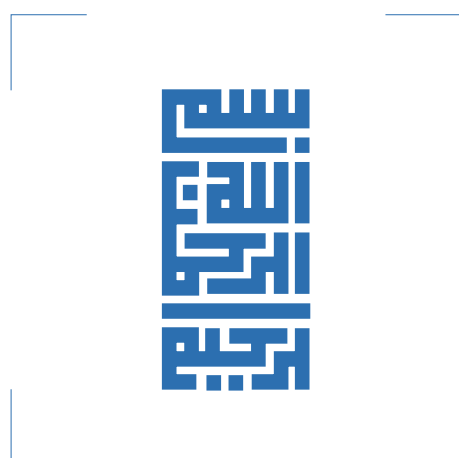
پایه نظریه پانوفسکی (مطالعه موردی: مکالمه مقدس پیئرو
دلا فرانچسکا)
یاسمن فرهنگ‌پور

• شناسایی سیر تحول نقوش در هنر حکاکی بر نقره تبریز

اکرم محمدی‌زاده

• رویکرد هنری دوره قاجار و تأثیر آن بر فعالیت هنرمندان پس از

مشروطه مطالعه موردی مقاله «فتوای من» از عارف قزوینی
محسن نصیری، حسن خیاطی





فصلنامه علمی فردوس هنر

زمینه انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

سال اول، شماره ۳، زمستان ۱۳۹۹

شاپای چاپی: ۲۷۱۷۰۳۳۱۷

شاپای الکترونیکی: ۲۷۱۷-۲۷۷۵

صاحب امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس

مدیر مسئول: دکتر حمید کارگر

سر دبیر: دکتر محمدرضا آهنچیان

جانشین سر دبیر: دکتر داود شادلو

مدیر داخلی: مهندس سیده مریم مجتبوی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر رقیه بهزادی

دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر مهدخت پورخالقی چترودی

استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر سحر چنگیز

استادیار گروه هنرهای تجسمی، مؤسسه آموزش عالی فردوس

دکتر جواد امین خندقی

استادیار گروه ادبیات و هنرهای نمایشی، مؤسسه آموزش عالی فردوس

دکتر مجید حیدری

استادیار گروه هنرهای تجسمی، مؤسسه آموزش عالی فردوس

دکتر ابوالقاسم دادور

استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

دکتر سید موسی دیباچ

دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران

دکتر محمدرضا راشد محصل

استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز

دکتر طاهر رضا زاده سراسکانرود

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران

دکتر جلال‌الدین سلطان کاشفی

استاد دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران

دکتر رجیعی عسکرزاده طرقله

دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر اصغر فهیمی‌فر

دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

دکتر فاطمه کاتب

استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

دکتر بهروز محمودی بختیاری

دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای

زیبا، دانشگاه تهران

دکتر علی مشهدی

استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

ویراستار فارسی: دکتر سعیده باباجانی محمدی

ویراستار انگلیسی: دکتر امیرداود حیدرپور

طراحی سرلوحه: محمد محسن خضری

طراحی جلد و صفحه‌آرایی: نیما ملک‌زاده

با سپاس از: دکتر هاشم جلیلی صفریان، دکتر حمید طباطبایی،

دکتر سید حسین مجتبوی، دکتر محمدمهدی سرگلزهی، خانم

سکینه قاسمی، آقای احسان ملکی.

نشانی: ایران، مشهد، بلوار شهید کلاهدوز، کلاهدوز ۳۰، مؤسسه آموزش عالی فردوس

پایگاه اینترنتی: <http://www.fhja.ir>

تلفن: ۰۵۱۳۷۱۳۸۰۱۱ داخلی ۷۰۳ و ۷۱۳

پست الکترونیکی:

ferdowsehonar@gmail.com

fhja.info@gmail.com

• مقالات مندرج لزوماً نقطه نظر فصلنامه فردوس هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان گرامی است.

• استفاده از مطالب و تصاویر فصلنامه فردوس هنر با ذکر مأخذ بلامانع است.

• پروانه انتشار فصلنامه فردوس هنر به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب ۱۳۶۴/۱۲/۲۸ مجلس شورای اسلامی، از سوی اداره کل

مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی شماره ۸۶۰۹۰ مورخ ۱۳۹۸/۱۰/۳۰ صادر شده است.



Ferdowe-e-Honar

Scientific Journal in the Field of Visual and Applied Arts

Vol. 1 | No. 3 | Winter 2021

Print ISSN: 271702317

Online ISSN: 2717-2775

Publisher: Ferdows Institute Higher Education

Director-in-Charge: Dr. Hamid Kargar

Editor-in-Chief: Dr. Mohamad Reza Ahanchian

Deputy Editor: Dr. Davood Shadlou

Manager: Seyedeh Maryam Mojtavavi

Editorial Board:

Dr. Roghaye Behzadi

Associate professor, Institute for Humanities and Cultural Studies

Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

Ferdowsi University of Mashhad (FUM)

Dr. Abolghasem Dadvar

Professor, Alzahra University

Dr. Seyed mousa Dbadj

Associate Professor, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran

Dr. Mohammad Reza Rashed Mohasel

Professor, Shahid Chamran University of Ahvaz

Dr. Jalalodin Soltan Kashefi

Professor, Tehran University of Art

Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh

Associate Professor, Department of English Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University Of Mashhad (FUM)

Dr. Asghar Fahimi far

Associate Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University

Dr. Fatemeh Kateb

Professor, Alzahra University

Dr. Behrouz Mahmoudi Bakhtiari

Associate Professor, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine Arts,, University of Tehran

Dr. Ali Mashhadi

Professor, Department of Clinical Psychology Faculty of Education and Psychology, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)

Dr. Tahir Rizazadeh

Assistant Professor, Islamic Azad University, Science and Research Branch

Dr. Javad Amin Khandaqi

Assistant Professor, Ferdows institute Higher Education

Dr. Sahar Changiz

Assistant Professor, Ferdows institute Higher Education

Dr. Majid Heidari

Assistant Professor, Ferdows institute Higher Education

Persian Text Editor: Dr. Saiedeh Babajani Mohammadi

English Text Editor: Dr. Amir Davood HeidarPour

Logo Designer: Mohammad Mohsen Khezri

Layout and Graphic Design: Nima Malekzadeh

Special Thanks: Dr. Hashem Jalili Safarian, Dr. Hamid Tabatabaye, Dr. Seyed Hossein Mojtavavi, Dr. Muhamad Mahdi Sargolzehi, Ms. Sakineh Ghasemi, Mr. Ehsan Maleki.

Address: Kolahdouz 30th Alley, Kolahdouz St, Mashhad, Razavi Khorasan Province, Iran.

Website: <http://www.fhja.ir>

Phone: 00985137138011

Email: ferdowsehonar@gmail.com

فهرست

مقایسه الگوی ارزیابی اخلاقی آثار هنری از منظر نوئل کرول و بریس گات	۱۰
مطالعه تطبیقی معنانشناسی حکمی موجودات مابعدالطبیعی در هنرهای مصوّر ساسانی و ایلخانی	۲۴
معرفی و تحلیل نشانه‌شناسانه عناصر بصری صحن آزادی آستان قدس رضوی	۴۴
چگونگی به‌کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر برپایه نظریه پانوفسکی	۷۲
شناسایی سیر تحول نقوش در هنر حکاکی بر نقره تبریز	۸۶
رویکرد هنری دوره قاجار و تأثیر آن بر فعالیت هنرمندان پس از مشروطه	۱۰۴

Contents

Comparison of Moral Evolution Art Works Model from the Perspective of Noël Carroll and Berys Gaut	11
A comparative study of the wise semantics of metaphysical beings in the illustrated arts of the Sassanid and Ilkhanid periods	25
Semiotic study of decorative themes in the courtyard of Astan Quds Razavi	45
How to use Iconography and Iconology in artwork criticism based on Panofsky opinion	73
Identifying the evolution of designs in the art of engraving on silver in Tabriz	87
A Sociological Analysis of the Impact of Artistic Approach of Qajar era Artists on the Reaction of Artists of Post Constitutional Revolution;	105

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقاله پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

نشریه «فردوس هنر» مقالات علمی را می‌پذیرد که دربرگیرنده مقالات پژوهشی، مقالات مروری، مطالعه موردی، نقطه نظر، ترویجی و کاربردی هستند. همچنین، در راستای سیاست‌های نشریه، تنها پژوهش‌هایی پذیرفته می‌شوند که صرفاً توصیفی یا آماری نباشند و بر تحلیل‌های نویسنده مبتنی باشند؛ لذا پژوهش‌هایی که آزمون‌پذیری یک فرضیه از پیش ثابت شده را - اغلب به وسیله سنجش آماری - می‌آزمایند، تکیه صرف به پرسش‌نامه دارند، تکنیکی و فنی‌اند یا در بررسی‌ها تکیه به فرمول دارند، پژوهش‌های کمی و پژوهش‌های صرفاً گردآوری شده (کلاژگونه) پذیرفته نخواهند شد. موضوع مقاله باید در حوزه‌های تخصصی هنر (هنرهای تجسمی و کاربردی)، معماری و مباحث میان‌رشته‌ای هنر باشد. موضوع باید بدیع باشد و موجب ارتقای سطح دانش در حوزه‌های ذکر شده شود؛ درعین حال پرهیز از کلی‌گویی، دوری از تعصب به مسئله و مستدل بودن مطالب نیز باید مد نظر قرار گیرد.

- به‌طور خلاصه، عوامل زیر باعث عدم تأیید مقاله در مرحله نخست ارسال می‌شود:
- عدم سنخیت با موضوع مجله؛
- قرار نگرفتن روش تحقیق مقاله در اولویت روش‌های مورد قبول نشریه (ضعف رویکرد کیفی در پژوهش و اتکای غالب به سنجش‌های آماری / تکنیکی بودن و دوری از جنبه‌های نظری)؛
- عدم برخورداری از ساختار علمی (فاقد سؤال، نظریه) و اتکا به گردآوری یا روش انشایی یا گزارشی در محتوای مقاله؛
- خارج بودن روش تحقیق یا موضوع مقاله از امکان داوری مجله؛
- تکراری بودن محتوای مقاله (قسمت اعظم سؤال یا فرضیه مقاله قبلاً در مقالات دیگر بررسی شده است)؛
- عدم رعایت دستورالعمل ذکر شده در بخش راهنمای نویسندگان.

۱-۲. بخش‌های اصلی مقاله

ساختار مقالات علمی برای نشریه «فردوس هنر» باید مطابق شرایط زیر باشد، در غیر این صورت مورد بررسی قرار نخواهد گرفت (همه بخش‌ها ضروری است):

عنوان: عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد، روشن و بیانگر موضوع پژوهش باشد، تکراری نباشد، تطویل بدون ضرورت نداشته باشد و خطاب یا شعرگونه نباشد.

چکیده: خلاصه‌ای از مقاله است که طرح کلی، روش پژوهش و نتایج مقاله را بیان می‌کند. چکیده باید ساختارمند و به ترتیب دربرگیرنده این موارد به صورت تیتروار باشد: بیان مسئله، هدف، سؤال یا فرضیه تحقیق، روش تحقیق و نتیجه‌گیری باشد. چکیده مقاله باید حداکثر ۳۰۰ کلمه باشد. موارد بالا حتماً در قالب تیتروار تنظیم شوند.

چکیده انگلیسی: مبسوط‌تر از چکیده فارسی و بین ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.

واژگان کلیدی: نویسنده باید واژگان اصلی مرتبط با موضوع مقاله را در پایان چکیده با عنوان واژگان کلیدی بیان کند. واژگان کلیدی نباید صرفاً تکرار واژه‌های به‌کاررفته در عنوان مقاله باشد و باید بین ۴ تا ۶ واژه باشد که با ویرگول از یکدیگر جدا می‌شوند.

مقدمه و بیان مسئله: مقدمه مدخل مقاله و کلام نویسنده است که به شرح مسئله می‌پردازد و باید بدون ارجاع و مستقلاً به‌دست نویسنده نگاشته شود. این بخش به ترتیب دربرگیرنده این موارد است: شرح مبسوط‌تر مسئله پژوهش، مبانی نظری، اهداف، سؤال‌ها و ضرورت و اهمیت پژوهش است.

روش تحقیق: مراحل و نحوه انجام پژوهش - که در چکیده به آن اشاره شده بود - باید به‌طور کامل و با ذکر جزئیات در این بخش توضیح داده شود. روش انجام پژوهش باید به‌طور دقیق مشخص شود تا پژوهشگران بعدی، در صورت نیاز، بتوانند از همان روش برای انجام پژوهش‌های مشابه یا تکمیل پژوهش فعلی استفاده کنند. این بخش به ترتیب دربرگیرنده این موارد است: روش تحقیق، شیوه گردآوری داده‌ها، ابزار گردآوری داده‌ها، جامعه آماری، تعداد نمونه مورد بررسی، روش نمونه‌گیری، روش تجزیه و تحلیل اطلاعات باشد. (ارائه کلیه موارد ضروری است).

پیشینه تحقیق: در پیشینه تحقیق، پژوهش‌های انجام‌شده مرتبط با موضوع (کتاب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و گزارش‌های چاپ‌شده مرتبط) بررسی و مسئله و نتایج و دستاوردهای این پژوهش‌ها به‌طور خلاصه بیان می‌شود. در پیشینه باید تفاوت رویکرد و روش مقاله حاضر با پژوهش‌های پیشین بیان شود.

بحث: یافته‌های پژوهش، پاسخ به سؤالات پژوهشی و، در صورت وجود فرضیه، شواهد اثبات یا عدم اثبات فرضیه در این بخش ارائه می‌شود. همچنین نتایج پژوهش حاضر با نتایج پژوهش‌های مشابه و پیشینه تحقیق مقایسه می‌شود و هم‌راستایی، تفاوت و به‌طور کلی نسبت نتایج پژوهش حاضر با پژوهش‌های مرتبط قبلی بیان می‌شود.

نتیجه‌گیری: در این بخش یافته‌های مقاله بررسی و دستیابی یا عدم دستیابی به اهداف پژوهش و دلایل رد یا اثبات فرضیه(ها) بیان می‌شود؛ در نتیجه‌گیری، مقدمه، ارجاع و دلیل آورده نمی‌شود.

تقدیر و تشکر: در بخش تقدیر و تشکر باید نام و عنوان افراد، گروه‌ها و مؤسساتی که به‌صورت مادی یا غیرمادی بر روند انجام پژوهش اثرگذار بوده و موجب پیشرفت آن شده‌اند ذکر شود.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسندگان باید در پایان مقاله (پیش از فهرست منابع) عدم تعارض منافع خود را در انجام پژوهش بدین صورت اعلام کنند: نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منفعی برای ایشان وجود نداشته است. (تعارض منافع به حالتی گفته می‌شود که منافع شخصی مادی یا غیرمادی نویسنده یا نویسندگان با نتایج پژوهش در تعارض باشد و این موضوع بر روند انجام پژوهش یا اعلام صادقانه نتایج تأثیر بگذارد).

پی‌نوشت‌ها: توضیحات اضافه بر متن، اعلام، علائم اختصاری، کوتاه‌نوشت‌ها و معادل لاتین واژه‌ها (در نسخه فارسی) باید تحت عنوان پی‌نوشت‌ها در انتهای مقاله آورده شود. پی‌نوشت‌ها را می‌توان به‌صورت دستی یا با سیستم پی‌نوشت (Endnote) نرم‌افزار Word وارد کرد. توضیحات ذکرشده نباید به‌صورت پانویس (Footnote) وارد شوند.

فهرست منابع: مشخصات کامل منابعی که در نگارش مقاله از آن‌ها استفاده شده است باید در انتهای مقاله ذکر شود. منابع استفاده‌شده در مقاله باید حتی‌الامکان جدید و در ده سال گذشته منتشر شده باشند. ارجاع به مقالات علمی منتشرشده در مجلات معتبر نسبت به استفاده از کتاب و مقالات کنفرانس و مطالب برداشت‌شده از سایت‌های اینترنتی ارجحیت دارد. نحوه ارجاع‌دهی درون متن و دستورالعمل تنظیم منابع را می‌توانید در بخش راهنمای ارجاع‌دهی و تنظیم منابع در منوی راهنمای نویسندگان ببینید.

تذکر: فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا تنظیم می‌شوند. لازم است منابع و مأخذ در بخش انگلیسی نیز درج شوند. برای این منظور کلیه فهرست منابع و مأخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه به انگلیسی، بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم شود. فهرست تجمیع‌شده نهایی به زبان انگلیسی، در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد.

۱-۳. روش تنظیم جداول، تصاویر و ارجاعات

به‌جز رعایت ساختار اصلی مقاله، موارد دیگری نیز وجود دارند که توجه به آن‌ها ضروری است و موجب افزایش دقت اثر و ارتقای کیفیت آن می‌شود. از جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: یک‌دستی در به‌کاربردن اصطلاحات تخصصی، یک‌دستی در زبان و روان و خوانا بودن مقاله، دقت در استفاده از منابع و ارجاع‌دهی صحیح، یک‌دست بودن روش ذکر تاریخ‌ها در سراسر مقاله (بدین معنی که همه تاریخ‌ها هجری شمسی یا هجری قمری یا میلادی باشند)، استفاده به‌جا و متناسب از تصویر، نمودار و جدول برای روشن‌تر شدن موضوع، رعایت اصول مجله، از جمله برای تنظیم تصاویر، نمودارها و جداول. نحوه تنظیم متعلقات متن (جدول، تصویر) و روش ارجاع‌دهی و تنظیم منابع را در ادامه ببینید.

متعلقات متن: در صورتی که بدنه مقاله شامل متعلقاتی مانند جدول، نمودار، تصویر و نقشه باشد، برای تنظیم این موارد لطفاً به دستورالعمل زیر توجه نمایید:

جدول:

جدول باید دارای ردیف و ستون باشد و هر ردیف و هر ستون آن شاخص (یا عنوان) مستقل داشته باشد؛ ردیف‌ها و ستون‌های جدول باید به هم مربوط باشند و از برهم‌کنش و مقایسه ردیف و ستون نتیجه‌ای منطقی حاصل شود.

• اطلاعات فقط در صورتی باید در قالب جدول ارائه شوند که این قالب از طریق خلاصه‌سازی به ارائه بهتر و گویایی مطالب

- کمک کند، بنابراین متن‌های طولانی و تصاویر حتی‌الامکان نباید در قالب جدول ارائه شوند.
- هر جدول باید طوری تنظیم شود که حداکثر از یک صفحه تجاوز نکند. جدولی که مطالب آن بیش از یک صفحه باشد باید در قالب متن مقاله ارائه شود.
- جدول‌ها حتماً شماره، شرح و مأخذ داشته باشند و پس از ارجاع در متن مقاله در جای مناسب قرار بگیرند.
- در متن با ذکر شماره به همهٔ جداول ارجاع داده شود.
- تیتراژ جدول به دو زبان فارسی و انگلیسی تنظیم شود.
- اعداد در جداول انگلیسی درج شوند.

تصویر:

- تصاویر، نمودارها و نقشه‌ها همگی با عنوان «تصویر» و پس از ارجاع در متن در محل مناسب قرار بگیرند.
- تصاویر مربوط به مقاله باید مستند (همراه با ذکر کامل مأخذ)، غیر تزئینی و از ارکان مقاله باشد.
- در متن با ذکر شماره حتماً به همهٔ تصاویر ارجاع داده شود.
- در کنار محورهای نمودارها حتماً واحد یا توضیح مربوط مشخص شود.
- کنار نقشه‌ها حتماً مقیاس (Scale) آن‌ها درج شود.
- مجموع تعداد تصاویر و جداول حداکثر ۱۰ عدد پیش‌بینی شود.
- تصاویر نباید از منابع غیر معتبر مانند وبلاگ یا سایت‌های غیرعلمی گرفته شده باشد.
- زیرنویس تصاویر به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شود.

ارجاعات فهرست منابع و مأخذ (فارسی و لاتین):

- روش ارجاع نویسی مقالات «فردوس هنر» درون‌متنی (APA) و داخل پرانتز است؛ نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحه یا صفحاتی که مطلب از آن برداشته شده است، باید در متن ذکر شود (نام خانوادگی، سال، شمارهٔ صفحه). برای منابع فارسی (تألیف یا ترجمه) حتماً نام نگارنده به فارسی و سال انتشار اثر به شمسی نوشته شود و برای منابع لاتین حتماً نام به انگلیسی و سال به میلادی نوشته شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا و بر پایه روش زیر تنظیم شود:
- برای کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، محل نشر، ناشر.
- برای مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام نشریه، شماره نشریه، دوره یا سال، شماره صفحه آغاز و پایان مقاله.
- برای مقاله الکترونیکی: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام مقاله، نام نشریه الکترونیکی یا تارنما، تاریخ آخرین بازنگری، نشانی اینترنتی.
- کلیه فهرست منابع و مأخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه بخش فارسی به همراه بقیه منابع انگلیسی و سایت‌ها، مجدداً بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم گردد. (این بخش در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد).

۴-۱. نحوهٔ ارائه مقاله

- مقالات باید صرفاً از طریق سایت با دو فرمت Word و Pdf ارسال شوند. به مقالاتی که از طریق ایمیل یا به صورت چاپی به مجله ارسال شوند ترتیب اثر داده نخواهد شد.
- با برنامه رایانه‌ای Word (برای نسخهٔ فارسی با قلم BNazanin ۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخهٔ انگلیسی با قلم Times New Roman ۱۱، و فاصله خطوط single) حروف چینی شده و فاقد اشتباهات تایپی باشد.
- متن مقاله (بدون احتساب کلمات داخل جداول) در حدود ۸۰۰۰ کلمه باشد.
- عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد.
- چکیده فارسی بیش از ۳۰ واژه نباشد.
- چکیده انگلیسی مبسوط‌تر از چکیده فارسی و ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.

- وازگان کلیدی حداکثر ۷ واژه باشد.
- همراه مقاله یک فایل جداگانه نیز ارسال شود که موارد زیر در آن درج شده باشد (به جز عنوان مقاله، سایر موارد زیر در فایل اصلی مقاله درج نشود):
- ۱- عنوان مقاله؛
- ۲- نام نویسندگان؛
- ۳- اطلاعات مربوط به سمت، وابستگی سازمانی، رتبه علمی و اطلاعات تماس نویسندگان؛
- ۴- نشانی پستی، ایمیل، تلفن و اطلاعات تماس نویسنده مسئول مقاله؛
- ۵- تصاویر (و نمودارهای) مقاله با شماره مربوط نام گذاری و با فرمت JPEG و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به صورت فایل های مجزا بارگذاری شوند؛
- ۶- جدول ها حتماً به صورت فایل Word ارسال شوند و متن درون جدول با مشخصات زیر تنظیم شود: جداول فارسی با اندازه ۱۰ و قلم Bnazanin و جداول انگلیسی با اندازه ۹ و قلم Times new roman.

۲. روش بارگذاری مقاله روی سایت

- نویسندگان باید پس از آماده سازی فایل ها از طریق زبانه (Tab) «ارسال مقاله» در سایت نسبت به تکمیل اطلاعات، ثبت مقاله و بارگذاری فایل های مربوط اقدام نمایند. [در این مرحله از نویسندگان درخواست می شود دو داور متخصص را برای داوری مقاله پیشنهاد دهند، ولی مجله در انتخاب داوران پیشنهادی نویسنده مختار است و در هر صورت نام داوران انتخابی مجله برای نویسنده مشخص نخواهد شد].
- از نویسندگان محترم درخواست می شود اطلاعات مربوط به مقاله و اطلاعات شخصی نویسندگان را کامل و دقیق ثبت کنند (در صورتی که مقاله بیش از یک نویسنده داشته باشد، توصیه می شود علاوه بر نویسنده مسئول، سایر نویسندگان هم در سایت مجله حساب کاربری داشته باشند تا بتوانند از روند پیشرفت مقاله آگاه شوند). فایل های مربوط به مقاله (اصل مقاله و فایل های تکمیلی) باید دقیقاً مطابق دستورالعمل ذکر شده آماده شده باشند و به طور کامل و دقیق روی سایت بارگذاری شوند. در صورتی که مقاله طبق موارد ساختاری و نگارشی موجود در راهنمای نویسندگان تنظیم نشده باشد، یا فایل ها دقیق و درست بارگذاری نشوند، مقاله به مراحل بررسی و داوری وارد نخواهد شد.
- فایل های درخواست شده
 - مشخصات نویسندگان
 - فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)
 - نامه به سردبیر (تعهدنامه و توافق نامه نویسندگان برای انتشار اثر)
 - تصویر
 - جدول

به نام هنرآفرین

که فرهنگ بهتر بود گر گهر؟
که فرهنگ باشد ز گوهر فزون
به فرهنگ باشد روان تندرست

ز دانا پرسید پس دادگر
چنین داد پاسخ بدورهنمون
گهر بی هنر زار و خوارست و سست

آنچه هزاره‌ای پیشتر بر زبان سخن‌سرای باستان جاری شده، هنوز و همواره تازه است و دلنشین؛ پیوسته و همچنان دقیق است و ظریف؛ که اگر هنر و فرهنگ را رها کنیم، گوهر و ثروت بی‌آن سست است و کم‌بهره، خوار است و کم‌توان. این آموزه را ارزش وقتی فزون می‌شود که در پهنه و گستره ایران‌زمین بر زبان آید. در سرزمینی که به انواع هنرها شهره است و در چننه‌اش هفت‌گانه را توأم دارد؛ و باز این آموزه و گزاره وقتی ارزشمندتر شمرده می‌شود که بدانیم در دنیای امروز «دیپلماسی عمومی» و گل سرسبد آن «دیپلماسی هنری» شأنی والا و تأثیری بسیار یافته است. خردورزان این عصر دریافته‌اند که زبان هنر از هر چارچوب زبانی دیگری رهاست و چون زبانی همگانی می‌تواند در جای‌جای گیتی به ایفای نقش بپردازد. باور دارند که پیامی که پوششی از هنر بیابد دیرپایی و ماندگاری بیشتری دارد و واقف‌اند که مانایی یک قطعه موسیقی، فیلم یا تابلوی نقاشی هزاران بار فراتر از یک نطق سیاسی و بیانیه حکومتی است. آگاه‌اند که هنر تاریخ مصرف ندارد. از هر قید زمانی و مکانی فارغ است و از این‌رو دامنه تأثیرش افزون‌تر از هر عنصر دیگری خواهد بود. نیک پذیرفته‌اند که هنر با عواطف و احساسات انسانی سروکار دارد و روح و روان مخاطب را درگیر می‌کند و چه ابزاری مؤثرتر از اسبابی که عاطفه و احساس را به خود مشغول دارد؟ به‌خوبی با گوناگونی و تنوع ابزار ارائه پیام در گستره هنر آشنايند و می‌دانند که هنر می‌تواند پیام‌رسانی بسیط‌الید باشد؛ و نیز آگاهی یافته‌اند که هنر دولت‌گریز است، دستورناپذیر است، نامتمرکز است و از همین‌رو فراگیری شهروندی فزاینده‌ای دارد که بر قدرت و تأثیرش می‌افزاید. پس فرزانه توس بیهوده فرهنگ و هنر را ارزش‌آفرین برای گوهر ندانسته و باز به‌درستی سروده است که: «گهر بی هنر ناپسند است و خوار». اما باین‌همه پیشینه و داشتن دستی پر در هنرهای هفت‌گانه، اکنون چه سهمی از ساخت و پرداخت روح و روان جامعه بشری و فروزنده نگاه داشتن شعله‌های فرهنگ و تمدن این سرزمین را بر دوش می‌کشیم و کجای کاریم؟ داوری برعهده خودمان؛ اما اکنون ما بخت‌یاریم که در این نشریه که با همت و اراده «مؤسسه آموزش عالی فردوس» به شماره سوم رسیده است، پایگاهی ارجمند برای نشر و بسط نگاهی خردورزانه و دانشگاهی به «هنر» فراهم آورده‌ایم.

این پایگاه جز به همراهی و یاری پژوهشگران وادی هنر و اندیشه‌ورزان و دانشجویان این عرصه پردوام و برقرار نخواهد بود و از این‌رو باز هم دست‌یاری شما را می‌فشاریم و چشم‌انتظار متون علمی و یافته‌های پژوهشی‌تان هستیم.

حمید کارگر؛ مدیرمسئول

مقایسه الگوی ارزیابی اخلاقی آثار هنری از منظر نوئل کرول و بریس گات

دکتر جواد امین خندقی*

۱. استادیار گروه هنرهای نمایشی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۶/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۱۵
صفحه ۱۰-۲۳

چکیده

بیان مسئله: یکی از مسائل مهم فلسفه هنر در باب نسبت هنر با اخلاق، نسبت میان ارزش زیباشناختی و ارزش اخلاقی در یک اثر هنری است. در میان فیلسوفان تحلیلی هنر، جریانی به وجود آمد که نوعی اخلاق‌گرایی جدید را در زمینه ارزیابی اخلاقی هنر ارائه می‌دهد. این جریان در مقابل «اخلاق‌گرایی افراطی» و ارتقای آن است. اخلاق‌گرایی جدید توسط نوئل کرول (اخلاق‌گرایی میانه‌رو) و بریس گات (اصالت اخلاق) صورت‌بندی شده است. بر اساس هر دو دیدگاه، یک الگوی ارزیابی اخلاقی آثار هنری می‌توان ترسیم نمود.

هدف مقاله: این پژوهش الگوهای ارزیابی اخلاقی آثار هنری مبتنی بر دیدگاه کرول و گات را با یکدیگر مقایسه می‌کند تا دیدگاه برتر مشخص شود.

سؤال پژوهش: الگوهای ارزیابی اخلاقی مبتنی بر دیدگاه کرول (اخلاق‌گرایی میانه‌رو) و گات (اصالت اخلاق) چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند و دیدگاه برتر کدام است؟

روش تحقیق: روش در این پژوهش تحلیلی - توصیفی است و گردآوری اطلاعات با روش کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است.

نتیجه‌گیری: این پژوهش نشان می‌دهد که دو دیدگاه در محدوده مجاز ارزیابی اخلاقی، استفاده از اصول «تا آنجا که» و «از تمام جهات»، تکثرگرایی، درنظرداشتن ارزش‌های زیباشناختی و استدلال بر پایه «پاسخ درخور مخاطب» با یکدیگر اشتراک دارند. همچنین در استفاده از قید «گاهی» یا «همواره» و بهره‌گیری از مخاطب اخلاقاً حساس با یکدیگر تفاوت دارند. در مجموع، الگوی گات به دلیل محدوده شمول بیشتر، همخوانی نداشتن با «نااخلاق‌گرایی میانه‌رو»، همخوانی با دیدگاه‌های اخلاق‌گرای غیر میانه‌رو، عدم بهره‌گیری از مخاطب اخلاقاً حساس، استفاده از قید «همواره» و همخوانی بیشتر با دیدگاه‌های بومی برتر است.

کلیدواژه‌ها: ارزیابی اخلاقی، اخلاق‌گرایی میانه‌رو، اصالت اخلاق، ارزش اخلاقی، ارزش زیباشناختی



Comparison of Moral Evolution Art Works Model from the Perspective of Noël Carroll and Berys Gaut

Dr. Javad Amin Khandaqi*¹

1. Assistant Professor of Art Department, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Received: 10/9/2020
Accepted: 4/1/2021
Page 11-23



شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹

Abstract

One of the essential issues in the philosophy of art regarding the relationship between art and ethics is the relationship between aesthetic value and moral value. Among the analytical philosophers of art, a trend saw a positive relationship between the "moral value" and the "aesthetic value" of works of art. There is a new movement that presents a kind of new moralism for art's moral evaluation. This movement is a protest against "radical moralism" and also its supplement. Radical moralism (also known as "moralism," "extreme moralism," or "unlimited moralism") ignores all aesthetic values in favor of moral values. Noël Carroll formulated the first formulation of the moderate view (moderate moralism). As Carroll himself points out somewhere, "moderate moralism" is a departure from his earlier statement of "soft formalism." Based on "soft formalism," Carroll believed that although the moral aspect of a work of art was not related to its aesthetic aspect, there was no reason not to consider the moral element. Therefore, we can view the work of art as a better work due to the presence of "moral excellence." In "moderate moralism," Carroll not only allows the moral evaluation of works of art but also seeks to prove the relationship between the moral aspect and the aesthetic aspect of the work of art. At the same time, Berys Gaut formulated the first version of his vision (ethicism). "Moderate moralism" and "ethicism" have in common that moral evaluation does not apply to all works of art. So this view is considered about works for which such evaluation is possible. In the field of sampling of moral assessment, Carroll turns to works of narrative. At the same time, Gaut discusses some of the other representative arts, which leads to the "ethicism" introducing a more comprehensive range of works into moral evaluation. Some thinkers have criticized both views repeatedly in different ways. Meanwhile, others have provided versions of moderate moralism. Among which only Matthew Kieran's view (most moderate moralism) is striking. In moderate moralism, one can find a model for the moral evaluation of works of art that, in addition to the moral values of the work, also takes into account aesthetic values. The method of this research is the library collection. This paper first explains Carroll and Gaut's moral evaluation models and then evaluates and compares them. The results of this study show that the similarities between Carroll and Gaut's ethical evaluation models are: a. Moral evaluation is not allowed in all kinds of arts; b. They are using "insofar as" and "all things considered" principles; c. They believe

in pluralism about the values of the work of art; d. Considering aesthetic values along with moral values; e. Provide an argument based on "the merited response argument." Also, the differences between Carroll and Gaut's ethical evaluation models are: a. From the perspective of inclusion of examples for moral evaluation, in descending order, Gaut (any work that has a moral aspect related to the prescribes of the work) and then Carroll (any work whose moral part is related to attracting the audience) are included; b. After the conditions are met, in Gaut's view "always," moral goodness/evil is considered aesthetic goodness/defect, but in Carroll's view, "sometimes," moral goodness/evil is regarded as aesthetic goodness/defect; c. In Carroll's statement, "an audience due to the moral features" plays a more critical role than Gaut's. In general, Gaut's model is superior to Carroll's model for several reasons: a. It has a broader range; b. Contrary to Carroll's view, it is inconsistent with "moderate immoralism"; c. Unlike Carroll's opinion, it is more consistent with non-moderate moralist perspectives; d. The "an audience due to the moral features" has no key place in the argument; e. In formulating a statement, he uses "always" instead of "sometimes"; f. He Emphasizes the "insofar as" and "all things considered" principles; g. It is more in line with local perspectives. Proving and accepting the relationship between the moral and aesthetic aspects of the work can be the basis for entering into other topics such as justifying or rejecting censorship, how the ethical impact of the work on the audience, how to legislate based on ethics in art and comparing moderate views with other philosophical and mystical opinions which I did not review in this article and those are the future of this article.

Key words: : moral evolution, moderate moralism, ethicism, moral value, aesthetic value.

References

- Anderson, James C. and Dean, Jeffrey T., (1998), "Moderate autonomism", *British Journal of Aesthetics*, No.38, pp.150-166.
- Aristotle, (2014), "Poetics", *The Complete Works of Aristotle*, Jonathan Barnes (ed.), Princeton: Princeton University Press, vol.2, pp.4265-5018.
- Carroll, Noël, (1985), "Formalism and critical evaluation", *The Reasons of Art: Artworks and the Transformations of Philosophy*, Peter J. McCormick (ed.), Ottawa: University of Ottawa Press, pp.327-335.
- Carroll, Noël, (1998), "Morality and aesthetics", *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly (ed.), New York: Oxford University Press, Vol.3, pp.278-282.
- Carroll, Noël, (2000), "Art and ethical criticism: An overview of recent directions of research", *Ethics*, Vol.110, No.2, pp.350-387.
- Carroll, Noël, (2001), "Moderate moralism", *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.293-306.
- Carroll, Noël, (2004), "Art and the moral realm", *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy (ed.), Malden, MA: Blackwell Pub, pp.126-151.
- Carroll, Noël, (2005), "Humour", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (ed.), Oxford: Oxford University Press, pp.344-365.
- Currie, Gregory, (2005), "Interpretation in art", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (ed.), Oxford: Oxford University Press, pp.291-306.
- Gaut, Berys, (2001), "The ethical criticism of art", *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Jerrold Levinson (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, pp.182-203.
- Gaut, Berys, (2005), "Art and ethics", *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), London: Routledge, pp.431-443.
- Gaut, Berys, (2007), *Art, Emotion and Ethics*, Oxford: Oxford University Press.
- Kieran, Matthew, (2001), "In defence of the ethical evaluation of narrative art", *British Journal of Aesthetics*, Vol.41 (1), pp.26-38.
- Scruton, Roger, (2003), "Love in Wagner's Ring", *Art and Morality*, José Luis Bermúdez and Sebastian Gardner (eds.), London: Routledge, pp.143-169.
- Stecker, Robert, (2005), "Interpretation", *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), London, Routledge, pp.321-334.

مقدمه

در میان فیلسوفان تحلیلی هنر، جریانی شکل گرفت که به گونه‌ای به نسبت مثبت^۱ میان «ارزش اخلاقی»^۲ یا «ارزش زیباشناختی»^۳ آثار هنری قائل هستند که هر دو ارزش را با هم در نظر دارند. در واقع این جریان اعتراض و تکمیلی بر جریان‌هایی است که تمام ارزش‌های هنری را به نفع ارزش‌های اخلاقی نادیده می‌گیرند (Carroll, 279-280: 1998) که با عنوان‌های «اخلاق‌گرایی»^۴، «اخلاق‌گرایی افراطی»^۵ یا «اخلاق‌گرایی نامحدود»^۶ شناخته می‌شوند. نخستین صورت‌بندی دیدگاه میانه‌رو، با عنوان «اخلاق‌گرایی میانه‌رو»^۷ توسط نوئل کرول^۸ تبیین شد (Idem, 2001). در همان زمانی که کرول دیدگاه خود را تکمیل می‌کرد، بریس گات^۹ نیز نسخه اولیه دیدگاه خود را با عنوان «اصالت اخلاق»^{۱۰} صورت‌بندی کرد (Gaut, 2001). هر دو نسخه دیدگاه میانه‌رو (کرول و گات) بارها به صورت‌های مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفت. در این میان، برخی دیگر نیز نسخه‌هایی از اخلاق‌گرایی میانه‌رو ارائه کردند که در میان آن‌ها تنها دیدگاه متیو کی‌یران^{۱۱} با عنوان «میانه‌روترین اخلاق‌گرایی»^{۱۲} نکته چشم‌گیری دارد (Kieran, 2001). بر اساس دیدگاه اخلاق‌گرایان میانه‌رو، می‌توان به الگویی برای ارزیابی اخلاقی آثار هنری دست یافت که در کنار ارزش‌های اخلاقی اثر، به ارزش‌های زیباشناختی نیز عنایت دارد.

در پیشینه داخلی، مقالاتی از کرول و گات - به عنوان دو فرد اصلی جریان میانه‌رو - به فارسی ترجمه شده است که در این مقاله نیز استفاده شده‌اند. در پیشینه خارجی نیز می‌توان مقالاتی یافت که به نقد دیدگاه کرول یا گات به تنهایی می‌پردازند. اما، ارائه الگو بر اساس دیدگاه ایشان

و مقایسه و تحلیل این الگوها در باب نسبت هنر و اخلاق، تا به حال انجام نشده است. در این پژوهش، با روش تحلیلی - توصیفی و بهره‌گیری از روش گردآوری کتابخانه‌ای در جمع‌آوری اطلاعات، الگوی ارزیابی اخلاقی آثار هنری مبتنی بر دیدگاه کرول و گات مقایسه و تحلیل می‌شود.

اخلاق‌گرایی میانه‌رو کرول

همان‌گونه که خود کرول در جایی اشاره می‌کند، «اخلاق‌گرایی میانه‌رو» در واقع عزیمت از دیدگاه پیشین او با نام «فرمالیسم ملایم»^{۱۳} است (Carroll, 2001: 431). بر اساس «فرمالیسم ملایم»، کرول بر این باور بود که اگرچه جنبه اخلاقی اثر هنری مرتبط با جنبه زیباشناختی آن نیست، اما دلیلی وجود ندارد که عنصر اخلاقی آن را در نظر نگیریم و به واسطه «علو اخلاقی»^{۱۴} اثر را بهتر ندانیم (Idem, 1985: 329). این دیدگاه مشابه «خودآیینی‌گرایی میانه‌رو»^{۱۵} است که نخستین بار توسط اندرسون^{۱۶} و دین^{۱۷} صورت‌بندی شد. خودآیینی‌گرایی میانه‌رو می‌پذیرد که ارزیابی اخلاقی برخی از آثار هنری صحیح است (آثاری که چنین قابلیت‌هایی داشته باشند)، اما حسن / قبح اخلاقی هیچ ارتباطی با ارزش / نقص زیباشناختی ندارد و از لحاظ مفهومی^{۱۸} جدایند (Anderson and Dean, 1998: 152). کرول در «اخلاق‌گرایی میانه‌رو» نه تنها ارزیابی اخلاقی آثار هنری را جایز می‌شمارد، بلکه در پی اثبات نسبت میان جنبه اخلاقی با جنبه زیباشناختی اثر هنری است. در دیدگاه او، ارزیابی اخلاقی برای تمام گونه‌های هنری جایز نیست و این امر منوط به ویژگی‌های ذاتی اثر است. از این رو، در برخی از گونه‌های هنری همچون نقاشی انتزاعی یا موسیقی ارکستری^{۱۹} که جنبه اخلاقی نمی‌تواند داشته باشند یا دست‌کم ندارند، ارزیابی اخلاقی جایز نیست. از

سوی دیگر، برخی از گونه‌های هنری همچون آثار روایی (شامل ادبیات، نمایش، فیلم، نقاشی و مانند آن)، به جهت ویژگی‌های خاصی که دارند، قابلیت ارزیابی اخلاقی را دارند. البته کرول چنین باوری ندارد که تمام آثار روایی نیز این ویژگی را ندارد و ممکن است برخی نمونه‌های روایی را نیز از این زمره خارج کند (Carroll, 2001: 296 and Idem, 2000: 280-281).

استدلال او، «استدلال پاسخ درخور»^{۲۱} نام دارد که در منابع مختلفی تبیین شده است (Ibid: 301-305; Idem, 1998: 280-281 and Idem, 2000: 375-377). کرول در این استدلال از دیدگاه ارسطو^{۲۲} وام می‌گیرد. او دربارهٔ شخصیت اصلی تراژدی بیان می‌کند که این شخصیت نمی‌تواند فردی کاملاً شرور یا کاملاً پاک‌سیرت باشد (Aristotle, 4984-4983: 2014). شخصیت اصلی تراژدی نمی‌تواند فردی کاملاً شرور باشد، زیرا زمانی که از ما خواسته می‌شود ترحم شایسته نسبت به شخصیت او داشته باشیم، اما به خاطر نقص اخلاقی، شخصیت او را نمی‌پذیریم، این اثر با شکست روبرو می‌شود. از این رو، این تراژدی نمی‌تواند ترس و ترحم را با یکدیگر ایجاد کند (نقص زیباشناختی دارد). همچنین شخصیت اصلی نمی‌تواند بی‌عیب باشد، زیرا در دیدگاه مخاطب، او شایسته هیچ‌گونه رخدادهای تراژیک نیست و ترس در مخاطب ایجاد نمی‌شود و تراژدی با شکست مواجه می‌شود. کرول بیان می‌کند که این قاعده در تراژدی در حقیقت اخلاقی است و اگر تراژدی از این قانون پیروی نکند، اخلاقاً و از منظر زیباشناختی شکست خورده است. استدلال کرول به این شرح است:

۱. روایت تمام ساختارش کامل نیست.
۲. یکی از چیزهایی که ساختار روایت را کامل می‌کند، پاسخ اخلاقی مخاطبان است.
۳. پاسخ اخلاقی مخاطب بخشی از طرح اصلی اثر است. اگر اثر در این امر شکست بخورد (نتواند پاسخ درخور از مخاطب بگیرد)، طرح هنری اش دارای نقص است و اگر اثر در این امر موفق باشد (بتواند پاسخ درخور از مخاطب بگیرد)، طرح هنری اش دارای حسن است.
۴. مخاطب اخلاقاً حساس، به اثری که دارای قبح اخلاقی است پاسخ درخور نمی‌دهد و به اثری که دارای حسن اخلاقی است پاسخ درخور می‌دهد.

۵. پس قبح اخلاقی، نقص زیباشناختی و حسن اخلاقی، حسن زیباشناختی است.

البته، کرول بیان می‌کند که اگر قبح اخلاقی به قدری ظریف و پیچیده باشد که به چشم مخاطب اخلاقاً حساس نیاید، اخلاق‌گرای میانه‌رو به نقد زیباشناختی آن‌ها نمی‌پردازد و التزامی ندارد که هر عیب اخلاقی را عیب زیباشناختی بداند (Carroll, 2001: 303 and Idem, 2000: 377).

اصالت اخلاق‌گات

دیدگاه «اصالت اخلاق» یکی دیگر از دیدگاه‌های میانه‌رو است که توسط گات صورت‌بندی شده است. «اخلاق‌گرایی میانه‌رو» و «اصالت اخلاق» در این امر با هم اشتراک دارند که ارزیابی اخلاقی دربارهٔ تمام آثار هنری جاری نیست و باید به سراغ آثاری رفت که چنین ارزیابی‌ای را بپذیرند. در مصداق‌یابی برای ارزیابی اخلاقی، کرول بیشتر به سراغ آثار روایی می‌رود، درحالی‌که گات برخی از هنرهای بازنمودی دیگر را نیز در بحث می‌گنجاند و همین امر سبب می‌شود که «اصالت اخلاق» دایرهٔ وسیع‌تری از آثار را در ارزیابی اخلاقی وارد کند. استدلال گات با نام «استدلال پاسخ درخور» در منابع مختلفی بیان شده است (Gaut, 2001: 192-196; Idem, 2005: 440-442 and Idem, 2007: 227-233) و به این شرح است:

۱. آثار هنری علاوه بر آنکه تخیل و قیاس خاص را تجویز^{۲۳} (توصیه) می‌کنند، همچنین پاسخ‌هایی نیز برای این وقایع تخیلی پیشنهاد می‌کنند. برای نمونه، یک فیلم^{۲۴} ترسناک، علاوه بر اینکه تخیل حملهٔ یک هیولا به گروهی نوجوان را توصیه می‌کند، با موسیقی ناموزون، واکنش همراه با ترس به این صحنه‌ها را نیز تجویز می‌کند.
۲. در کنار واکنش مذکور، واکنش دیگری نیز می‌تواند باشد که عدم رضایت از این است که اثر ما را به راحتی فریب دهد و به سرگرمی نسبت به امری اخلاقاً نادرست مانند لذت بردن از رنج کشیدن ناحق شخصیت داستان وادارد. این واکنش از سوی اثر توصیه نمی‌شود، اما معلول اثر است. این اعتراض (واکنش دوم) آشکارکنندهٔ توصیه‌ای از مرتبه‌ای بالاتر^{۲۵} است که می‌گوید با واکنش اول (سرگرم شدن به واسطهٔ رنج کشیدن ناحق) مخالفت کند، به این

مقایسه دو دیدگاه

دو دیدگاه در نقاطی با یکدیگر اشتراک و افتراق دارند. در این جا به نکته‌هایی اشاره می‌شود که در بخش بعدی و الگوسازی کاربرد دارند:

۱. محدوده مجاز ارزیابی اخلاقی: کرول و گات هر دو ارزیابی اخلاقی تمام آثار هنری را جایز نمی‌دانند، اما در شمول مصادیق با یکدیگر تفاوت دارند. از منظر کرول هر اثری که جنبه اخلاقی آن با جذب مخاطب به اثر هنری نسبت داشته باشد، در زمره مصادیق قرار می‌گیرد که مصداق بارز آن برخی از آثار روایی است (Carroll, 1998: 281)، اما در دیدگاه گات، هر اثری که جنبه اخلاقی مرتبط با توصیه‌های اثر دارد، مصداقی درست برای ارزیابی اخلاقی است و این امر شمول مصادیق بیشتری را ایجاد می‌کند (Gaut, 2001: 193).

۲. چند ارزشی بودن هنر: در هر دو دیدگاه، یک اثر می‌تواند دارای چند ارزش باشد. یعنی هر اثر می‌تواند دارای ارزش اخلاقی و ارزش زیباشناختی باشد. نکته مهم در این امر این است که یک اثر می‌تواند دارای قبح اخلاقی و هم‌زمان دارای حسن زیباشناختی باشد (Gaut, 2001: 183 and Idem, 2007: 66).

۳. استفاده از قید «گاهی» یا «همواره»: پس از حصول شرایط، در دیدگاه گات «همواره»، حسن / قبح اخلاقی، حسن / نقص زیباشناختی به شمار می‌رود، اما در دیدگاه کرول «گاهی»، حسن / قبح اخلاقی، حسن / نقص زیباشناختی به شمار می‌رود. گات در جایی این امر را اشکال دیدگاه کرول و مزیت دیدگاه خود می‌داند (Gaut, 2007: 51-55).

۴. استفاده از اصول «تا آن جا که»^{۳۵} و «از تمام جهات»^{۳۶}: در هر دو دیدگاه ارزیابی اخلاقی در نهایت در قالب گزاره‌هایی بیان می‌شود که از این دو اصل بهره می‌برند (Carroll, 2004: 145; Idem, 2005: 362-363; Gaut, 2001: 182; Idem, 2005: 437 and Idem, 2007: 57-66). توضیح این اصول در ادامه بیان می‌شود.

ارزیابی اخلاقی اثر هنری

حال باید بر اساس مبانی نظری، الگویی برای ارزیابی اثر هنری استخراج شود. برای رسیدن به الگوی ارزیابی، ابتدا نیاز است که چگونگی انتخاب اثر برای ارزیابی را تبیین

دلیل که شایسته نیست.

۳. این پاسخ‌ها (واکنش‌ها) صرفاً تخیلی نیستند و یک دیدگاه را نسبت به آن موقعیت بیان می‌کنند.

۴. این واکنش‌ها می‌توانند به واسطه یک معیار ارزیابی شوند.

۵. برخی از معیارهایی که بتواند واکنش‌های توصیه شده در اثر را مورد ارزیابی قرار دهد، معیارهای اخلاقی هستند. واکنش‌های خارج از اثر هنری می‌توانند سوژه ارزیابی اخلاقی شوند؛ مانند اینکه شیوه کسب درآمد فردی در ذهنش این باشد که افراد دیگری را فریب می‌دهد و به قتل می‌رساند تا پول به دست آورد و از این تخیل ذهنی لذت می‌برد. این اتفاق ربطی به واقعیت ندارد، اما می‌توان این نوع تخیل او را ارزیابی اخلاقی کرد. همین امر درباره واکنش‌هایی صادق است که به موقعیت‌های خیالی بازگشت می‌کنند. مانند اینکه اگر مخاطب واقعاً از نمایش سادیستی یک فیلم لذت ببرد، او شایسته نکوهش است. ۶. تا اینجا می‌توان نتیجه گرفت که اثر هنری را می‌توان ارزیابی اخلاقی کرد.

۷. اگر یک اثر هنری، واکنشی را تجویز کند، اما با پاسخ درخور از سوی مخاطب مواجه نشود، در هدف درونی‌اش با شکست روبرو می‌شود و این یک نقص است.

۸. اگر واکنش‌ها به خاطر غیر اخلاقی بودن درخور نبود، مخاطب دلیلی برای واکنش نشان دادن مطابق تجویز اثر ندارد.

۹. نداشتن دلیل برای نشان دادن واکنش درخور نسبت به تجویز اثر، یک شکست برای اثر است و این یک نقص زیباشناختی به شمار می‌رود.

۱۰. پس ویژگی اخلاقاً معیوب یک نقص زیباشناختی است. برای نمونه، یک کمدی موقعیت‌هایی ارائه می‌کند و پیشنهاد می‌کند که به آن‌ها بخندیم، اما این موقعیت شامل سرگرم شدن با رفتار سادیستی نیز می‌شود، ما دلیل نداریم که جذب اثر (سرگرم شدن با اثر) شویم. بنابراین، جنبه طنز اثر دارای نقص است و این یک نقص زیباشناختی است. همچنین اگر یک کمدی موقعیتی همراه با تجویز واکنش خنده‌آور دارد و صورتی پدید می‌آید که ما اخلاقاً جذب اثر می‌شویم، ما برای واکنش درخور داشتن دلیل داریم و این موفقیت زیباشناختی اثر به شمار می‌آید.

کنیم، زیرا هر دو دیدگاه در این امر اشتراک نظر دارند که الزاماً تمام آثار را نمی‌شود مورد ارزیابی اخلاقی قرار داد. پس از آن الگوی ارزیابی بر اساس مبانی دو دیدگاه تبیین می‌شود.

۱. ملاک انتخاب اثر

در انتخاب اثر برای ارزیابی اخلاقی، نخستین مؤلفه، داشتن قابلیت ارزیابی اخلاقی است. اگر بخواهیم به ترتیب نزولی میزان گستردگی دیدگاه و شمول مصادیق را دسته‌بندی کنیم، در جایگاه نخست «اصالت اخلاق» گات قرار می‌گیرد، زیرا با آن که او از آثار روایی و بازنمودی سخن به میان می‌آورد، بر این باور است که هر اثری که ارزیابی اخلاقی بطلبد، یعنی بیان‌گر دیدگاه اخلاقی باشد و پاسخ‌های مرتبط با اخلاق از مخاطب بطلبد، می‌تواند مورد ارزیابی اخلاقی قرار گیرد. حتی او اشاره می‌کند که اگر بتوان موقعیت اخلاقی موسیقی ارکستری را به خوبی تبیین کرد و دقیقاً دیدگاه و پاسخ‌های تجویزی آن را بیرون کشید، می‌توان این نوع از موسیقی را نیز مورد ارزیابی اخلاقی قرار داد. این نکته برخلاف دیگر دیدگاه‌های میانه‌رو است که دست‌کم این نوع از موسیقی را به طور قطع خارج می‌دانند. همچنین از آن جایی که گات، در حالتی که شرایط ارزیابی اخلاقی برقرار باشد، همواره میان قبح اخلاقی و ارزش زیباشناختی نسبت برقرار می‌کند، از دیگر دیدگاه‌های میانه‌رو جدا می‌شود و گستردگی بیشتری می‌یابد. از منظر اصالت اخلاق، اثری را می‌توان مورد ارزیابی اخلاقی قرار داد که دارای پاسخ‌های تجویزی اخلاقی داشته باشد. در این امر تفاوتی نمی‌کند که مؤلف در طرح هنری‌اش این پاسخ‌ها را معین کرده است یا این که این پاسخ‌ها از «جایگاهی بالاتر» از مخاطب خواسته شود. برای نمونه، فیلمی همچون «تولد یک ملت»^{۲۷} (۱۹۲۵) که در طرح اصلی‌اش از مخاطب می‌خواهد نژادپرستی را امری اخلاقی و صحیح بداند و پاسخی مبنی بر همدلی با نژادپرستی از مخاطب می‌طلبد از منظر گات مورد ارزیابی اخلاقی قرار می‌گیرد؛ همچنین اثری که پاسخ اخلاقی در طرح اثر خود ندارد، اما اثر بیان‌گر آن است. فیلم «دختر همسایه»^{۲۸} (۲۰۰۷) ساخته ویلسن^{۲۹} را در نظر بگیرید. این فیلم که اقتباسی از رمانی با همین نام است،^{۳۰} داستان دختر نوجوانی است که توسط عمه‌اش و چند پسر در

زیرزمینی محبوس می‌شود و مورد تجاوز و شکنجه شدید قرار می‌گیرد، به طوری که در نهایت می‌میرد. استیون کینگ^{۳۱} نویسنده آمریکایی که بسیاری از آثار او از سوی کارگردانان بزرگ مورد اقتباس قرار گرفته است، این فیلم را - با آن که اثر شاخصی در سینما به شمار نمی‌آید - بهترین اثر تکان‌دهنده آمریکایی در چند دهه اخیر می‌داند. به نظر می‌رسد طرح مؤلف اثر، به دنبال تجویز پاسخ‌هایی از قبیل ترس و نهایتاً همذات‌پنداری با قربانیان تجاوز یا کودک‌آزاری بوده است. اما اثر تنها بیان‌گر این امر نیست، فیلم به گونه‌ای صحنه‌های شکنجه این دختر را به تصویر می‌کشد که بیان‌گر لذت بردن مخاطب از این اعمال سادیستی نیز هست. در واقع از منظر گات، پاسخ و واکنش اول (ترس، همذات‌پنداری با قربانیان تجاوز یا کودک‌آزاری) از سوی اثر تجویز می‌شود، اما واکنش دومی نیز هست که اعتراض به لذت بردن مخاطب از این اعمال سادیستی است که از سوی جایگاهی بالاتر و اخلاقی صورت می‌گیرد. براین اساس این فیلم نیز مورد ارزیابی اخلاقی قرار می‌گیرد. در مرتبه دوم از گستردگی دیدگاه و شمول مصادیق، دیدگاه «اخلاق‌گرایی میانه‌رو» کرول قرار می‌گیرد. کرول در نوشتارهایش همواره از آثار روایی به عنوان نمونه استفاده می‌کند و در بحث‌های نظری نیز جایگاه ویژه‌ای برای آثار روایی قایل است، البته بررسی دیدگاه او نشان می‌دهد که نظریه او تنها در رابطه با آثار روایی صرف نیست و ممکن است - اگر مصداقی با دیدگاه او همخوانی داشته باشد - آثار دیگری نیز جایگاه ارزیابی اخلاقی داشته باشند. عدم تصریح به ارزیابی اخلاقی آثار غیر روایی و مصداقی‌یابی از صرف آثار روایی از یک سو و آوردن قید «گاهی» برای برقراری نسبت میان جنبه اخلاقی و جنبه زیباشناختی از سوی دیگر، باعث می‌شود شمول دیدگاه او ضیق‌تر از «اصالت اخلاق» باشد، اما با این حال، آثار بسیار زیادی را ذیل خود جای می‌دهد و برای آن‌ها قابلیت ارزیابی اخلاقی قایل است. معیار او برای امکان ارزیابی اخلاقی این است که جنبه اخلاقی اثر با جنبه زیباشناختی آن به واسطه سهولت بخشیدن به جذب یا مانع شدن از آن نقش داشته باشد. یعنی زمانی می‌توان یک اثر را مورد ارزیابی اخلاقی قرار داد و جنبه اخلاقی آن را مرتبط با جنبه زیباشناختی‌اش دانست که قبح اخلاقی مانع جذب مخاطب به اثر و ارائه پاسخ

آثار می‌توان از آن بهره برد؛ آثاری که چنین ارزیابی‌ای بطلبند. چگونگی انتخاب اثر در بخش قبلی بیان شد. مؤلفه دوم که بسیار حایز اهمیت است، استفاده از اصول «تا آن‌جا که» و «از تمام جهات» است. از منظر هر دو دیدگاه، در ارزیابی یک اثر دو نوع گزاره می‌توان صادر کرد. پس از آن‌که اثر به طور دقیق و کامل از منظر اخلاق بررسی شد و اثر دارای قبح اخلاقی بود، بر اساس هر دیدگاه نسبت آن با جنبه زیباشناختی اثر سنجیده می‌شود. پس از این مرحله است که می‌توان گزاره‌هایی در ارزیابی این اثر بیان کرد. گزاره‌هایی که در آن‌ها فقط جنبه اخلاقی مرتبط با جنبه زیباشناختی لحاظ شده است، باید به واسطه اصل «تا آن‌جا که» صورت‌بندی شوند و گزاره‌هایی که در آن‌ها تمام جنبه‌های اثر لحاظ شده است، باید با توجه به اصل «از تمام جهات» صورت‌بندی شوند. از این رو درباره اثر الف که ممکن است دارای ویژگی‌های ب (قبح اخلاقی مرتبط با جنبه زیباشناختی)، ج (حسن اخلاقی مرتبط با جنبه زیباشناختی)، د (یک ارزش زیباشناختی همچون انسجام یا پیچیدگی) و ه (یک نقص زیباشناختی همچون روایت ناقص) باشد. بر اساس این نام‌گذاری برای حسن‌ها و نقص‌ها، فرض می‌گیریم که در یک اثر یکی از حالات زیر وجود دارد:

۱. الف فقط دارای د است.
۲. الف فقط دارای ه است.
۳. الف فقط دارای ب و د است.
۴. الف فقط دارای ب و ه است.
۵. الف فقط دارای ج و د است.
۶. الف فقط دارای ج و ه است.

در این تقسیم‌بندی (۱) و (۲) از دایره ارزیابی اخلاقی خارج می‌شوند، زیرا ویژگی اخلاقی ندارند تا مورد ارزیابی اخلاقی قرار گیرند و (۳) تا (۶) قابلیت ارزیابی اخلاقی را دارند. ممکن است گفته شود که حالت‌های محتمل فقط به این شش حالت خلاصه نمی‌شوند و می‌توان حالت‌های دیگر را همچون موارد زیر اضافه کرد:

۷. الف فقط دارای د و ه است.
۸. الف فقط دارای ب، د و ه است.
۹. الف فقط دارای ج، د و ه است.
۱۰. الف فقط دارای ب، ج و د است.

درخور یا سهولت بخش جذب مخاطب به اثر و ارائه پاسخ درخور به آن باشد. برای نمونه، در فیلم «تولد یک ملت»، قبح اخلاقی فیلم (تجویز نژادپرستی و تحسین آن) نقش اساسی در شکل‌گیری پیچیدگی و انسجام اثر دارد و همین امر سبب می‌شود مخاطب جذب فیلم شود، از این رو این اثر را می‌توان مورد ارزیابی اخلاقی قرار داد.

البته نمی‌توان تنها با توجه به این ملاک‌ها، اثری را انتخاب کرد، بلکه باید رویکرد فرااخلاقی در معنای حسن و قبح اخلاقی را نیز در نظر داشت. در نظر داشتن دیدگاه فرااخلاقی اتخاذ شده، ممکن است برخی از نمونه‌ها را از شمول ارزیابی اخلاقی خارج کند و همچنین برخی دیگر را به این مجموعه اضافه کند. برای نمونه، در نظر داشتن رویکرد فرااخلاقی اسلامی در معنای حسن و قبح، اثری در جهت تجویز پاسخی مبتنی بر گرایش دادن به همجنس‌گرایی در مجموعه‌ای که قابلیت ارزیابی اخلاقی دارند، اضافه می‌شود و این در حالی است که طبق دیدگاه‌های میانه‌رو که در بستر فرهنگ غرب زیست می‌کنند، معمولاً امری قبیح فرض نمی‌شود و به همین جهت ممکن است از دایره ارزیابی اخلاقی خارج شود. همچنین از سوی دیگر، اثری که در جهت تجویز پاسخی مبتنی بر زیر سؤال بردن رباخواری است، دیگر اثری دارای قبح اخلاقی نیست و می‌توان را دارای حسن اخلاقی به شمار آورد. این در حالی است که در دیدگاهی دیگر که رباخواری را امری غیراخلاقی نمی‌داند، چنین اثری را فاقد قبح اخلاقی می‌داند.

۲. الگوی ارزیابی اخلاقی اثر

با در نظر گرفتن معیار قابلیت ارزیابی اخلاقی داشتن و معنای حسن و قبح اخلاقی، اثری که دارای ویژگی یا ویژگی‌های اخلاقی است، انتخاب می‌شود. پس از آن باید با الگویی که از دیدگاه‌های میانه‌رو به دست می‌آید، به سراغ تحلیل آن‌ها رفت. بر این اساس الگوی ارزیابی اخلاقی بر اساس دیدگاه‌های میانه‌رو دارای دو بخش است: بخشی که مشترک بین تمام دیدگاه‌ها است و بخشی که مختص هر دیدگاه است.

نخستین امر مشترک و مهم این است که هر دو دیدگاه در این امر اتفاق نظر دارند که این‌گونه ارزیابی در باره تمام اثرها نمی‌تواند صادق باشد و فقط در باره برخی از

۱۱. الف فقط دارای ب، ج و ه است.

۱۲. الف فقط دارای ب، ج، د و ه است.

و مانند این سه حالت که می‌توانند افزایش یابند به این صورت که تعداد یک ویژگی بیشتر شود. مانند این که در حالتی (۱۳) الف فقط دارای ۲ ب و ۳ د باشد یا کیفیت یک ویژگی بیشتر باشد. مانند حالتی که (۱۴) الف دارای ب قوی و د ضعیف باشد. این حالت‌ها را می‌توان ادامه داد، البته به شرطی که بپذیریم حسن و قبح اخلاقی یا حسن و نقص زیباشناختی می‌توانند با هم در یک اثر جمع شوند، زیرا ممکن است در همین جا نیز جمع‌بندی شود و بگوییم یک اثر دارای قبح یا حسن است و ویژگی‌های اخلاقی را با هم جمع بزنیم. از آن جایی که پرداختن به تمام حالت‌ها ممکن است ثمره خاصی نداشته باشد و با بررسی چند حالت دیدگاه میانه‌رو کاملاً تبیین شود، فقط توجه را به (۱) تا (۶) معطوف می‌کنیم.

حال اگر بخواهیم گزاره‌ای با اصل «تا آن‌جا که» برای الف در نظر بگیریم، به این صورت‌ها صادق است:

الف تا آن‌جا که دارای ب است، دارای نقص زیباشناختی به شمار می‌رود (در حالت‌های (۳) یا (۴)، زمانی که الف فقط با توجه به ب ارزیابی شده است).

الف تا آن‌جا که دارای ج است، دارای حسن زیباشناختی به شمار می‌رود (در حالت‌های (۵) یا (۶)، زمانی که الف فقط با توجه به ج ارزیابی شده است).

الف تا آن‌جا که دارای د است، دارای حسن زیباشناختی به شمار می‌رود (در حالت‌های (۳) یا (۵)، زمانی که الف فقط با توجه به د ارزیابی شده است).

۴. الف تا آن‌جا که دارای ه است، دارای نقص زیباشناختی به شمار می‌رود (در حالت‌های (۴) یا (۶)، زمانی که الف فقط با توجه به ه ارزیابی شده است).

در این گزاره‌ها که همگی صادق هستند، اثر تنها از یک منظر بررسی شده است و از این رو با اصل «تا آن‌جا که» صورت‌بندی شده است. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، می‌توان دیگر حالت‌ها را نیز به همین صورت بررسی کرد. حال اگر بخواهیم گزاره‌ای با اصل «از تمام جهات» برای الف در نظر بگیریم، به این صورت‌ها صادق است:

الف از تمام جهات، اثری بد از منظر زیباشناختی است (در (۳) زمانی که ب قوی‌تر از د باشد؛ در (۴)؛ در (۶) زمانی که

ه قوی‌تر از ج باشد).

الف از تمام جهات، اثری خوب از منظر زیباشناختی است (در (۳) زمانی که د قوی‌تر از ب باشد؛ در (۵)؛ در (۶) زمانی که ج قوی‌تر از ه باشد).

در این گزاره‌ها الف از تمام جهات بررسی می‌شود و در نهایت میان ب، ج، د و ه. در هر حالتی که بود. جمع‌بندی می‌شود و با این ترتیب در باره الف داوری می‌شود. به همین ترتیب در هر حالتی که فرض کنیم می‌توان این‌گونه عمل کرد.

ممکن است در این جا اشکالی به این صورت مطرح شود که «قوی‌تر» بودن یک ویژگی و «جمع زدن» ویژگی‌ها چه معنایی دارد؟ و چگونه می‌توان چنین ارزیابی‌ای صورت پذیرد؟ زیرا در ارزیابی اثر با ویژگی‌های کیفی روبرو هستیم و نه ویژگی‌های کمی. از این رو به راحتی نمی‌توان تعیین کرد که کدام ویژگی قوی‌تر (همچون بیشتر در کمی‌ها) است و در جمع‌بندی کدام جایگاه بالاتری دارد.

در پاسخ به این اشکال باید گفت که این جمع‌بندی و قایل شدن جایگاه بالاتر یا پایین‌تر برای یک مؤلفه، چیزی است که همواره در هر تحلیلی صورت می‌پذیرد. یک منتقد که تنها به جنبه زیباشناختی صرف اثر توجه دارد، با ویژگی‌های مختلف منفی و مثبت زیباشناختی در یک اثر روبرو می‌شود، اما در نهایت تصمیم می‌گیرد که میان این ویژگی‌ها کدام یک از آن‌ها مهم‌تر از بقیه است و در طرح کلی اثر از جایگاه بالاتری برخوردار است و به این ترتیب داوری خود را بیان می‌کند. منتقد بر اساس دیدگاه میانه‌رو، همیشه به این‌گونه عمل نخواهد کرد که ویژگی‌های اخلاقی راربتیه بالاتری از ویژگی‌های زیباشناختی قرار دهد، زیرا در این صورت این دیدگاه «اخلاق‌گرایی افراطی» خواهد بود. از این رو، در دیدگاه میانه‌رو، برای نمونه، در «پیروزی اراده»^{۳۲} (۱۹۳۵) می‌توان گفت ویژگی‌های زیباشناختی جایگاه بالاتری دارند و این فیلم تا آن‌جا که دیدگاه نازیسم را تجویز می‌کند، دارای نقص زیباشناختی است و تا آن‌جا که انسجام دارد، دارای حسن زیباشناختی است و از تمام جهات این فیلم، اثری خوب است. از سوی دیگر، در فیلم «سالو، یا صد و بیست روز سدوم»^{۳۳} (۱۹۷۵) جنبه اخلاقی جایگاه بالاتری دارد و این فیلم تا آن‌جا که گرایش جنسی منحرفی را تجویز می‌کند، نقص زیباشناختی دارد و تا آن‌جا

می‌کند تا به مقاصدش دست یابد، به سبب ویژگی اخلاقی، مخاطب به آن پاسخ شایسته و درخور نمی‌دهد. در این حالت اثر هنری‌ای که در دست یافتن به مقاصدش (پاسخ درخور مخاطب در مقابل آن چه تجویز می‌کند) ناکام بماند از حیث زیباشناختی شکست به شمار می‌آید. در نتیجه قبح اخلاقی، نقص زیباشناختی به شمار می‌رود. البته اگر عیب اخلاقی به قدری ظریف و پیچیده باشد که به چشم مخاطب از لحاظ اخلاقی حساس نیاید، اخلاق‌گرایی میانه‌رو به نقد زیباشناختی آن‌ها نمی‌پردازد و التزامی ندارد که هر عیب اخلاقی را عیب زیباشناختی بداند. بر همین اساس، پاسخ‌هایی تجویز شده‌ای که عیب روشنی دارند و مخاطب اخلاقاً حساس آن را درک می‌کند، نقص زیباشناختی به شمار می‌روند. این که بیان شد که گاهی قبح، نقص زیباشناختی به شمار می‌آید، به دلیل این امر است که در دیدگاه کرول جنبه اخلاقی فقط در جایی به جنبه زیباشناختی مربوط می‌شود که سدی در برابر قابلیت ما به جذب شدن به اثر هنری یا واکنش نشان دادن مطلوب در برابر آن باشد. حال با توجه به این ملاک الگوی ارزیابی اثر از منظر کرول را می‌توان در مراحل زیر جمع‌بندی کرد:

۱. ابتدا باید بر اساس ملاک‌هایی که در بخش قبلی گفته شد، بررسی شود که اثر قابلیت ارزیابی اخلاقی دارد یا نه.

۲. پاسخ‌هایی که اثر به مخاطب تجویز می‌کند، استخراج شود.

۳. از میان پاسخ‌ها، آن‌هایی که از چشم مخاطب اخلاقاً حساس پوشیده می‌ماند، باید از فهرست این پاسخ‌ها حذف شوند و در بررسی لحاظ نشوند.

۴. پاسخ‌های باقیمانده از منظر اخلاقی بررسی شوند که آیا دارای عیب هستند یا نه. همچنین بررسی شوند که پاسخ‌ها از منظر اخلاقی دارای حسن هستند یا نه.

۵. پاسخ‌هایی که در جذب یا دفع مخاطب نقش دارند، از میان پاسخ‌های اخلاقاً معیوب یا اخلاقاً خوب برگزیده شوند.

۶. پاسخ‌هایی برگزیده شده، به عنوان نقص زیباشناختی اثر به شمار می‌روند، اگر اخلاقاً معیوب هستند و همچنین به عنوان حسن زیباشناختی به شمار می‌روند، اگر اخلاقاً

که دارای پیچیدگی روایی است، دارای ارزش زیباشناختی است، اما از تمام جهات اثری بد به شمار می‌آید.

ممکن است گفته شود که اگر فردی همچون یک یهودی ضد نازیسم فیلم «پیروزی اراده» را تحلیل کند، هیچ‌گاه جنبه زیباشناختی را بالاتر از جنبه اخلاقی اثر نمی‌داند و بر همین اساس فیلم را از تمام جهات بد ارزیابی خواهد کرد و از این جهت این‌گونه ارزیابی فیلم منوط به باورهای شخصی منتقد می‌شود. اما این اشکالی برای شیوه ارزیابی از تمام جهات نمی‌شود، زیرا تفسیر یک اثر کوشیدن برای فهم و ارزیابی اثر هنری یا افزایش سطح درک و ارزیابی خود است. بر همین اساس، سعی می‌شود در اثر هنری معنایی بیابیم یا حداقل طبق موازینی، معنایی به آن نسبت دهیم یا تشخیص دهیم آن اثر هنری چه معنا و دلالتی برای ما دارد (Stecker, 2005: 321) و نیازی نیست در باره تفسیرپذیری یک اثر، حتماً وحدت‌گرا^{۳۴} باشیم و تنها یک تفسیر را مقبول بدانیم، بلکه در این دیدگاه همان‌طوری که اخلاق‌گرای میانه‌رو به تکثر ارزش‌های اثر هنری قایل است، به کثرت‌گرایی در تفسیر نیز قایل است که بیان‌گر این عقیده است که در مورد یک اثر هنری ممکن است تفسیرهای پذیرفتنی متعددی وجود داشته باشد به‌طوری که هیچ‌یک از آن‌ها بهتر از دیگری نباشد.^{۳۵} به عنوان جمع‌بندی بخش مشترک الگوی ارزیابی اثر، می‌توان گفت که در ارزیابی باید تمام ارزش‌های اخلاقی و زیباشناختی اثر لحاظ شود و از اصول «تا آن جا که» و «از تمام جهات» به خوبی در جای خود بهره برد.

اما بر اساس هر یک از دو نظریه میانه‌رو می‌توان بخش دیگر الگوی ارزیابی اثر را تبیین کرد. در واقع هر یک از این دو دیدگاه، مؤلفه‌های مختص به خودی دارند که در الگوی ارزیابی اثر مؤثر است و در این جا به تفکیک بیان می‌شوند. در دیدگاه کرول، بر اساس این که روایت تمام ساختارش کامل نیست، یکی از چیزهایی که آن را کامل می‌کند، پاسخ اخلاقی مخاطبان است. این پاسخ بخشی از طرح اصلی داستان است و اگر اثر در این امر شکست بخورد، طرح هنری اش دارای نقص بوده است. از این رو، قبح اخلاقی ممکن است نقص زیباشناختی شمرده شود و حسن اخلاقی ممکن است حسن زیباشناختی به شمار آید، زمانی که در آن اثر پاسخ‌های عاطفی‌ای که اثر تجویز

خوب باشند.

۷. جنبه‌های زیباشناختی اثر تحلیل شود.

۸. حاصل ارزیابی‌ها در قالب اصول «تا آن‌جا که» و «از تمام جهات» بیان شوند.

روشن است که این مراحل ممکن است گاهی جابه‌جا شوند، مانند این‌که (۷) ابتدا صورت پذیرد و همچنین ممکن است که برخی از مراحل در عمل با یکدیگر تلفیق شوند، مانند این‌که (۲) و (۳) در یک مرحله صورت پذیرند. هدف از مراحل‌سازی، ایجاد شفافیت در دیدگاه کرول است. حال می‌توان بر اساس این الگو، تحلیلی اخلاقی - زیباشناختی از یک اثر ارائه کرد.

از منظر گات در «اصالت اخلاق»، آثار هنری علاوه بر آن‌که تخیل وقایع خاص را تجویز می‌کنند، همچنین پاسخ‌هایی نیز برای این وقایع تخیلی پیشنهاد می‌کنند. حال اگر یک اثر همراه با پاسخی اخلاقاً معیوب باشد، مخاطب به این اثر پاسخ درخور نخواهد داد. از این‌رو باید مجموع توصیه‌هایی که یک اثر ارائه می‌دهد آزموده شود. این بررسی شامل تفسیر وقایع و جزئیات داستانی برای کشف نگرش اخلاقی آن می‌شود. این پاسخ‌ها باید درخور باشند، یعنی آن‌گونه که در طرح هنری اثر طراحی شده است، از سوی مخاطب ابراز شود. از آن‌جایی که ممکن است ارزیابی اثر متهم به سوء فهم باشد، واکنش توصیه شده از سوی اثر باید به واسطه یک معیار ارزیابی شود. برخی از معیارهایی که بتواند واکنش‌های توصیه شده در اثر را مورد ارزیابی قرار دهد، معیارهای اخلاقی هستند. اگر یک اثر هنری، واکنشی را تجویز کند که ناشایست باشد، در هدف درونی‌اش با شکست روبرو می‌شود و این یک نقص است. اما تمام نقص‌ها در اثر زیباشناختی نیستند. نه تنها برای یک اثر، در پی داشتن واکنش اهمیت دارد، همچنین کیفیت این واکنش نیز مهم است. از این‌رو یک ارزیابی خوب، باید مناسب بودن واکنشی که حقیقتاً اثر تجویز می‌کند را بررسی کند. در نتیجه، اگر واکنش‌ها به‌خاطر غیراخلاقی بودن شایسته نبود، مخاطب دلیلی برای واکنش نشان دادن مطابق تجویز اثر ندارد. نداشتن دلیل برای نشان دادن واکنش درخور نسبت به تجویز اثر، یک شکست برای اثر است و این یک نقص زیباشناختی به شمار می‌رود. پس ویژگی اخلاقاً معیوب یک نقص

زیباشناختی است. بر همین اساس الگوی ارزیابی از منظر گات به‌صورت زیر می‌شود:

۱. ابتدا بررسی شود که اثر قابلیت ارزیابی اخلاقی دارد یا نه.

۲. پاسخ‌هایی که اثر به مخاطب تجویز می‌کند، استخراج شود.

۳. پاسخ‌ها از منظر اخلاقی بررسی شوند که آیا دارای عیب هستند یا نه. همچنین بررسی شوند که این پاسخ‌ها از منظر اخلاقی دارای حسن هستند یا نه.

۴. پاسخ‌هایی به‌عنوان نقص زیباشناختی اثر به شمار می‌روند که اخلاقاً معیوب هستند و همچنین آن‌هایی به‌عنوان حسن زیباشناختی به شمار می‌روند که اخلاقاً خوب باشند.

۵. جنبه‌های زیباشناختی اثر تحلیل شود.

۶. حاصل ارزیابی‌ها در قالب اصول «تا آن‌جا که» و «از تمام جهات» بیان شوند.

تفاوت الگوی ارزیابی کرول و گات در این امر است که برخی از مؤلفه‌ها و به‌تبع آن‌ها مراحل ارزیابی، در «اصالت اخلاق» حذف می‌شود. اما در اصول اساسی با یکدیگر همسان هستند.

نتیجه‌گیری

کرول و گات مهم‌ترین دیدگاه‌های میانه‌رو را دارند که الگوی برآمده از آن‌ها می‌تواند راهگشای نوبی ارزیابی اخلاقی آثار هنری با در نظر گرفتن جنبه‌های زیباشناختی باشد. این پژوهش نشان داد که دو دیدگاه در چند امر با یکدیگر اشتراک دارند: الف. جاری نبودن ارزیابی اخلاقی در تمام هنرها؛ ب. استفاده از اصول «تا آن‌جا که» و «از تمام جهات»؛ ج. قائل بودن به تكثر ارزش‌های اثر هنری؛ د. در نظر داشتن ارزش‌های زیباشناختی در کنار ارزش‌های اخلاقی؛ ه. استدلال بر پایه «پاسخ درخور مخاطب». همچنین دو دیدگاه، در چند امر با یکدیگر اختلاف دارند: الف. از منظر شمول مصادیق برای ارزیابی اخلاقی، به ترتیب نزولی، گات (هر اثری که جنبه اخلاقی مرتبط با توصیه‌های اثر دارد) و پس از آن کرول (هر اثری که جنبه اخلاقی آن با جذب مخاطب نسبت داشته باشد) قرار می‌گیرد؛ ب. پس از حصول شرایط، در دیدگاه گات «همواره»، حسن / قبح

«همواره» به جای «گاهی» بهره می‌برد؛ و تأکید بیشتری بر اصول «تا آنجا که» و «از تمام جهات» دارد؛ ز. با دیدگاه‌های بومی همخوانی بیشتری دارد.

اثبات و پذیرفتن نسبت میان جنبه اخلاقی و زیباشناختی اثر می‌تواند زمینه ورود به موضوعات دیگری همچون توجیه یا رد ممیزی، چگونگی تأثیر اخلاقی اثر بر مخاطب، چگونگی قانون‌گذاری مبتنی بر در نظر داشتن اخلاق در هنر و میزان قرابت دیدگاه‌های میانه‌رو با دیدگاه‌های موجود در فلسفه و عرفان باشد که در این نوشتار بررسی نشدند و به‌عنوان آینده بحث این نوشتار به شمار می‌روند.

اخلاقی، حسن / نقص زیباشناختی به شمار می‌رود، اما در دیدگاه کرول «گاهی»، حسن / قبح اخلاقی، حسن / نقص زیباشناختی به شمار می‌رود؛ ج. مخاطب اخلاقاً حساس در دیدگاه کرول نقش مهم‌تری نسبت به دیدگاه گات دارد. با توجه به نکاتی که در این پژوهش بیان شد، الگوی گات به چند دلیل برتر از الگوی کرول است: الف. محدوده شمول بیشتری دارد؛ ب. برخلاف دیدگاه کرول با «نااخلاق‌گرایی میانه‌رو»^{۳۶} همخوانی ندارد؛ ج. برخلاف دیدگاه کرول با دیدگاه‌های اخلاق‌گرای غیر میانه‌رو همخوانی بیشتری دارد؛ د. مخاطب اخلاقاً حساس جایگاه کلیدی در استدلال ندارد؛ ه. در صورت‌بندی از قید

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مطالعه بیشتر درباره نسبت مثبت و منفی میان ارزش اخلاقی و ارزش زیباشناختی، (see: Gaut, ۲۰۰۷: ۵۲-۵۶).
2. moral value.
3. aesthetic value.
4. moralism.
5. radical moralism.
6. extreme moralism, unqualified moralism.
7. moderate moralism.
8. Noël Carroll, (1947-).
9. Berys Gaut, (1952-).
10. ethicism.

11. Matthew Kieran, (1968-).
12. most moderate moralism.
13. soft-formalism.
14. moral excellence.
15. moderate autonomism.
16. James C. Anderson, (1982-).
17. Jeffrey T. Dean, (1986-).
18. conceptually.

۱۹. اسکروتن نشان داده است که واگنر در حلقه نیبلونگ، نگرشی جامع و منسجم نسبت به ارتباط انسان و طبیعت و چارچوب اخلاقی حیات انسان. شرایط فعلیت بخشیدن به امکانات و شکوفا کردن استعدادها و قابلیت‌های فرد، همچنین خاستگاه ردایل بشر، ماهیت فرد و سیاست و ارزش‌های بنیادین متفاوت. ارایه می‌دهد؛ (see: Scruton, ۲۰۰۳).

20. The merited response argument.
21. Aristotle, (384 BC-322 BC).
22. prescribe.

۲۳. در این مقاله، نمونه‌ها از فیلم‌ها انتخاب می‌شود، زیرا این قالب هنری از نظر تمام دیدگاه‌های میانه‌رو شامل ارزیابی اخلاقی می‌شود.

24. higher-order.
25. a pro tanto principle, insofar as principle.
26. all-things-considered principle.
27. The Birth of a Nation.
28. The Girl Next Door.
29. Gregory M. Wilson, (1958-).
30. The Girl Next Door, Jack Ketchum, 1989.
31. Stephen Edwin King, (1947-).
32. Triumph of the Will.
33. Salò, or the 120 Days of Sodom.
34. monist.

۳۵. برای مطالعه بیشتر در باره وحدت‌گرایی و کثرت‌گرایی در تفسیر، (see: Currie, 2005: 294-292, and Stecker, 2005: 327).

36. Moderate immoralism.

منابع

- Anderson, James C. and Dean, Jeffrey T., (1998), "Moderate autonomism", *British Journal of Aesthetics*, No.38, pp.150-166.
- Aristotle, (2014), "Poetics", *The Complete Works of Aristotle*, Jonathan Barnes (ed.), Princeton: Princeton University Press, vol.2, pp.4265-5018.
- Carroll, Noël, (1985), "Formalism and critical evaluation", *The Reasons of Art: Artworks and the Transformations of Philosophy*, Peter J. McCormick (ed.), Ottawa: University of Ottawa Press, pp.327-335.
- Carroll, Noël, (1998), "Morality and aesthetics", *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly (ed.), New York: Oxford University Press, Vol.3, pp.278-282.
- Carroll, Noël, (2000), "Art and ethical criticism: An overview of recent directions of research", *Ethics*, Vol.110, No.2, pp.350-387.
- Carroll, Noël, (2001), "Moderate moralism", *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.293-306.
- Carroll, Noël, (2004), "Art and the moral realm", *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy (ed.), Malden, MA: Blackwell Pub, pp.126-151.

- Carroll, Noël, (2005), "Humour", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (ed.), Oxford: Oxford University Press, pp.344-365.
- Currie, Gregory, (2005), "Interpretation in art", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (ed.), Oxford: Oxford University Press, pp.291-306.
- Gaut, Berys, (2001), "The ethical criticism of art", *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Jerrold Levinson (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, pp.182-203.
- Gaut, Berys, (2005), "Art and ethics", *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), London: Routledge, pp.431-443.
- Gaut, Berys, (2007), *Art, Emotion and Ethics*, Oxford: Oxford University Press.
- Kieran, Matthew, (2001), "In defence of the ethical evaluation of narrative art", *British Journal of Aesthetics*, Vol.41 (1), pp.26-38.
- Scruton, Roger, (2003), "Love in Wagner's Ring", *Art and Morality*, José Luis Bermúdez and Sebastian Gardner (eds.), London: Routledge, pp.143-169.
- Stecker, Robert, (2005), "Interpretation", *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), London, Routledge, pp.321-334.

مطالعه تطبیقی معناشناسی حکمی موجودات مابعدالطبیعی در هنرهای مصوّر ساسانی و ایلخانی

دکتر سید محمد طاهری قمی^{۱*}

۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان،

ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۹/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰
صفحه ۴۳-۲۴

فردوس
شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹

چکیده

بیان مسئله: آنچه در این پژوهش مورد بحث و تمرکز قرار گرفته است، شامل معانی برخاسته از خاستگاه‌های سنت مصورسازی موجودات مابعدالطبیعی در ایران با رویکرد تطبیقی به هنر ساسانی، به عنوان نماینده هنر و ادبیات ایران پیش از اسلام و دوره ایلخانی، به عنوان بخشی مهم از هنر و ادبیات دوران پس از اسلام است.

هدف مقاله: این پژوهش، با هدف دستیابی به یک سیاق مشخص در شخصیت پردازی خیالی و عجایب نگارانه در هنر ایران، مبتنی بر سنت مصورسازی موجودات مابعدالطبیعی با رویکرد مقایسه تطبیقی میان هنر ایران پیش و پس از اسلام و با بررسی گزیده‌ای از آثار شاخص هنری و متون داستانی، حکمی و دینی برجای مانده از ادوار ساسانی و ایلخانی، با استناد به مطالعات تاریخی پرداخته و در مجموع با دسته‌بندی نمودهای عجایب نگاری در آثار یادشده، به تبیین بنیان‌های معنایی این سنت پرداخته است.

سؤال مقاله: موجودات مابعدالطبیعی در هنرهای مصوّر ادوار ساسانی و ایلخانی دارای چه وجوه تمایز و اشتراکی از نظر فرم و محتوا هستند؟

روش تحقیق: پژوهش حاضر از نوع بنیادین بوده و به روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر رویکرد تطبیقی و تاریخی صورت می‌پذیرد. همچنین داده‌ها بر مبنای مطالعه کتابخانه‌ای و الکترونیکی گردآوری شده‌اند.

نتیجه‌گیری: نتیجه حاصل آن که موجودات ماوراءالطبیعی تصویرشده در هنر ادوار یادشده بر اساس بنیان‌های نظری، اسطوره‌ای و حکمی ریشه‌دار از سنت‌های فکری و علمی ایران کهن برخاسته و به صورت سیاق‌های هنری هرکدام از ادوار هنر ایران، به شکلی متجلی شده‌اند. این بنیان‌ها و صور برخاسته از آنان در طی ادوار پیش و پس از اسلام، به شکل زنجیره‌ای پیوسته و سنت‌هایی متداوم، بروز و ظهور یافته‌اند.

کلیدواژگان: موجودات مابعدالطبیعی، ساسانی، ایلخانی، نماد، معنا.



A comparative study of the wise semantics of metaphysical beings in the illustrated arts of the Sassanid and Ilkhanid periods

Dr. Seyed Mohammad Taheri Qomi*¹

1. Assistant Professor of Department of Graphic, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran

Received: 5/12/2020
Accepted: 28/2/2021
Page 25-43

Abstract

Since the arrival of the Aryans on the plateau of Iran and the establishment of the three tribes of Medes, Persians and Parthians in different parts of the land and also due to their ethnic and cultural spread that covers a wide area from Europe to Siberia and the Middle East and India. The maturation, formation, and expansion of beliefs, cultural traditions, and myths began increasingly in this land. These new developments, in combination with what the first inhabitants of Iran had with them, led to the formation of a set of cultural, artistic, legal, ritual and literary elements that, despite the above-mentioned developments, are a rich and strong chain. Many of the mythological and religious concepts of pre-Islamic Iran, despite the widespread invasion of Muslim Arabs, did not disappear and survived through political developments and the arrival of the new religion of Islam in Iran, with a color and smell compatible with the concepts of Islamic jurisprudence. One of the connecting perspectives of Islamic wisdom and pre-Islamic Iranian thought is Khosravani's wisdom. A way in the intellectual organization of the Iranians of the Old Testament that in the Sassanid era it took a coherent form and the fusion of myth, history and religion became a system based on monotheistic, moral principles and philosophy of life. One of the revivers of Khosravani's wisdom is Sheikh Ishraq, who laid the foundations of his wisdom of illumination based on Khosravani's wisdom and while explaining and expanding it, he dealt with the concepts of his legal structure. It is noteworthy that the legal structure resulting from this two-way relationship has led to inspiring drinking fountains for writers and illustrators, and in this way, many aesthetic phenomena related to Iranian paintings have manifested and gradually become stable traditions. They came. Fundamental issues such as imagination, the world of example, manifestation, allegory, and the like, have paved the way for the emergence of extraterrestrial forms such as angels, diffused light, demonic beings, jinns, fairies, hybrids, and other wonders. Accordingly, many images, based on their theological and theoretical foundations, find common ground with the ancient mythological forms of Iran. Created that continued to exist during the post millennia. In this way, the works created in the field of visual arts, such as volumes, stone carvings, buildings, rhytons, murals, illustrations, textiles, etc. as the crystallization and embodiment of this cultural organization, can be seen and studied. One of the prominent features of Iranian visual arts is its reliance on religious and ritual myths and principles. Therefore, the issues raised in religions and religious rites have been extensively portrayed for a higher explanation to the followers as well as the memorial aspect. Of course, the approaches of the rulers and their ruling tastes have had a great impact on the formation of artistic contexts of each period; But the spirit of works of art

based on intellectual and doctrinal themes has always been current and enduring. This course has appeared in the post-Islamic period in the form of paintings in manuscripts and industrial arts. The present study, with a case study on the art of the Sassanid and Ilkhanid periods, including topics related to the iconology of the drawings in question, the hermeneutics of literary and historical texts and their translation into images, the morphology of sculptures and composite figures, text -Research of Iranian mythology in pre-Islamic and post-Islamic periods, intertextual etymology of the arrival of foreign art currents and their themes in post-Islamic Iranian art and dialectics of time based on visual style in order to achieve a synthesis between ancient Iranian art and tradition Iranian painting is Islamic. The overall purpose of this study is to achieve a specific context in imaginative and miraculous characterization in Iranian art, based on the tradition of illustrating metaphysical beings with a comparative comparison approach between pre-Islamic and post-Islamic Iranian art. What has been discussed and focused in this study includes the meanings arising from the origins of the tradition of illustrating metaphysical beings in Iran with a special and comparative approach to Sassanid art, as a representative of pre-Islamic and patriarchal Iranian art and literature, as an important part of art. And the literature of the post-Islamic era. This study aims to achieve a specific context in imaginative and miraculous characterization in Iranian art, based on the tradition of illustration of metaphysical beings with a comparative comparison approach between pre-Islamic and post-Islamic Iranian art and by selecting a selection of works of art and The fictional, theological and religious texts left over from the Sassanid and Ilkhanid periods have been based on historical studies and have explained the semantic foundations of this tradition by classifying the miraculous manifestations in the mentioned works. The present research is of a fundamental type and is carried out in a descriptive-analytical method based on a comparative and historical approach. Data were also collected based on library and electronic study. The result is that the supernatural beings depicted in the art of the mentioned periods, based on theoretical foundations, myths and rulings

rooted in the intellectual and scientific traditions of ancient Iran, and in the form of artistic contexts of each period of art. Iran is manifested in a way.

Keywords: Metaphysical beings, Sassanid, Ilkhanid, Symbol, meaning.

References:

- (1347). *Yashts*, By: Ebrahim Pourdavood, Vol. 1, Tehran: Tahoori.
- (1364). *Menog-i Khrad*, Translated by: Ahmad Tafazoli, Tehran: Toos.
- (1381). *Dinkard*, Edited by: Fereydoun Fazilat, Book 3, Tehran: Farhang Dehkhoda.
- Bahar, Mehrdad (1381). *A Research in Iranian Mythology*, Tehran: Agah.
- Bal'ami, Abu Ali Mohammad ibn Mohammad (1341). *History of Nations and Kings (History of Bal'ami)*, Edited by Mohammad Taghi Bahar, Tehran: General Writing Office of the Ministry of Culture and Arts.
- Bayani, Shirin (1389). *Religion and government in Mongol Iran*, Tehran: University Press.
- Brunner, Christopher J. (1978), *Sasanian Stamp Seals in The Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art Publications, New York.
- Compareti, Matteo (2009). "Iranian Elements in Kamr and Tibet (Sasanian and Sogdian Borrowings in Kashmiri and Tibetan Art)", *Transoxiana* 14, Last Review: 14/1/2021, <http://www.transoxiana.org>
- Dadvar, Abolghasem and Hadidi, Elnaz (2013). "A Study of Textile Patterns of the Early Islamic Centuries (from the First Century AH to the Late Seljuk Period)", *Jelveh Honar Magazine*, New Volume, No. 6, pp. 15-22.
- Dadvar, Abolghasem and Mansouri, Elham (1385). *An Introduction to Ancient Iranian and Indian Myths*, Tehran: Kalhor / Al-Zahra University.
- Dadvar, Abolghasem and Mobini, Mahtab (2009). *Combined Animals in Ancient Iranian Art*, Tehran: Al-Zahra University.
- Dehkhoda, Ali Akbar and others (1377). *Dictionary*, Tehran: University of Tehran.
- Gary, Basel (2005) *Iranian Painting*, Translated by Arab Ali Sharveh, Tehran: Donyaye No Publishing.
- Habibi Kasbi, M. (2013, May 16), *Ferdowsi and Sheikh Ishraq, Khosravani Shiite sages*, Taken from the link <http://old.alef.ir/vdcjd50fjyt0jo6.2a2y.html?18txt>.

- Hall, James (1380). *Dictionary of Symbols in East and West Art*, Translated by Roghayeh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture.
- Hinnells, John Russells (1393). *Persian Mythology*, Translated by Bajilan Farrokhi, 4th Edition, Tehran: Ostooreh.
- Hosseini, Seyyed Hesamuddin (2012), "The role of angels in planning the world in the Qur'an and the Testaments", Tehran: Two Quarterly Journal of Religions and Mysticism, Autumn and Winter, Forty-fifth year, No. 2, University of Tehran, pp. 11-38.
- Ibn Muhllab (1378). *A collection of histories and stories*, Edited by Seif al-Din Najmabadi, Siegfried Weber, Germany: Nikondhausen.
- Karami, Tayyeba and others (1375). *Encyclopedia of the Islamic World*, By: Seyed Mostafa Mirsalim, Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation.
- Khaledian, Sattar (1387). "The Impact of Sassanid Art on the Pottery of the Islamic Period", Ancient Research Quarterly, No. 16, pp. 19-31.
- Khalili, Nasser and Grubeh, Ernst J. (1384). *Islamic pottery*, Translated by Farnaz Haeri, vol. 7, Tehran: Karang.
- Khazaei, Babak (2011, November 14), *Khosravani wisdom in the works of the greats of Iranian literature*, interview with Iran Book News Agency (IBNA), taken from the link: <http://www.ibna.ir/fa/doc/report/121934/%D8%AD%D9%83%D9%85%D8%AA-%D8%AE%D8%B3%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%86%D9%8A-%D8%A2%D8%AB%D8%A7%D8%B1-%D8%A8%D8%B2%D8%B1%DA%AF%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A8%D8%A7%D8%B2%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%8A%D8%A7%D9%81%D8%AA%D9%87>.
- Knapen, Willem (2020). "Persian Empire", Catawiki, Last Review: <https://auction.catawiki.com>
- Lukonin, Vladimir (1384). *Sassanid Iranian Civilization*, Translated by Enayatollah Reza, Tehran: Elmi and Farhangi.
- Mohammadpanah, Behnam (1389). *Kohan Diar*, Vol. 1, Tehran: Sabzan.
- Mohebbi, Hamidreza (1377). "Study and study of hunting motifs in Iranian art (until the end of the Safavid period)", Master Thesis, Tarbiat Modares University, Tehran.
- Mujtabaei, Fathullah (1352). *The Utopia of Plato and the ideal empire in ancient Iran*, Tehran: Cultural Association of Ancient Iran.
- Pazouki, Shahram and Zare, Zahra (1396). "The Wisdom of Khosravani and Pythagoras from the Perspective of Sheikh Ishraq", Bi-Quarterly Journal of "Mysticism Research", No.16, Spring and Summer, Scientific Society of Islamic Mysticism of Iran, pp. 1-25.
- Pope, Arthur and Ackerman, Phyllis (1394). *A Journey in Iranian Art*, from Prehistory to the Present, Translated by Parviz Marzban et al., Tehran: Elmi and Farhangi.
- Pope, Arthur Opham and others (1378). *The course of Iranian painting*, translated by Jacob Azhand, Tehran: Mowla.
- Qazvini, Zakaria bin Mohammad bin Mahmoud Komuni (1392). *Wonders of Creatures and Strangers of Creatures*, by: Yousef Beyg Babapour, Tehran: Safir Ardehal.
- Razi, Hashem (1384). *Khosravani wisdom (Wisdom of Enlightenment and Mysticism from Zarathustra to Suhrawardi)*, Tehran: Behjat.
- Sajjadi, Seyed Jafar (1370). *Dictionary of Mystical Terms and Interpretations*, Tehran: Tahoori.
- Shahrestani, Abu al-Futuh Mohammad ibn Abd al-Karim (1358). *Explanation of the International*, Translated by Mostafa Khaleqdad Hashemi, Edited by Reza Jalali, Tehran: Naini.
- Sherato, Umberto and Grube, Ernst (1384). *Patriarchal and Timurid Art*, Translated by Jacob Azhand, Tehran: Molly.
- Suhrawardi, Shahabuddin Yahya (1380). *Collection of works by Sheikh Ishraq*, Edited by Henry Corbin, Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
- Vaseghi, Sepideh (1396). "Study of the evolution of the role of harpy in the Islamic art of Iran (Seljuk, Ilkhani, Safavid, Qajar)", Second National Conference on New Approaches to Education and Research, Mazandaran, Mahmoudabad, September 2 and 3, pp. 28-42.
- Yahaqi, Mohammad Jafar (1386). *Culture of Myths and Stories in Persian Literature*, Tehran: Contemporary Culture.
- Zomorodi, Homeira (1382). *Comparative Critique of Religions and Myths in Ferdowsi's Shahnameh, Khamseh Nezami and Mantiq al-Tair Attar*, Tehran: Zavar.

مقدمه و بیان مسئله

از زمان ورود آریائیان به فلات ایران و استقرار اقوام سه‌گانه ماد، پارس و پارت در مناطق مختلف این سرزمین و نیز به سبب گستردگی قومیتی و فرهنگی آنان که پهنه وسیعی از اروپا تا سبیری و خاورمیانه و هندوستان را به خود اختصاص داده بود، نضج و شکل‌گیری و گسترش اعتقادات، سنن فرهنگی و اساطیر، به شکلی فزاینده در این سرزمین آغاز شد. این تحولات نوین، در ترکیب و هم‌آمیختگی با آنچه ساکنین نخستین ایران با خود داشته‌اند، منجر به شکل‌گیری مجموعه‌ای از عناصر فرهنگی، هنری، حکمی، آیینی و ادبی شد که با وجود تحولات یادشده، زنجیره‌ای غنی و مستحکم را پدید آورد که در طول هزاره‌های پس‌از آن به حیات خویش ادامه داد. از این رهگذر، آثار خلق‌شده در حوزه هنرهای تصویری، مانند احجام، حجاری‌های سنگی، بناها، ریتون‌ها، نقاشی‌های دیواری، نسخ مصور، منسوجات و نظایر آن‌ها به عنوان نقاط تبلور و تجسم این سازمان فرهنگی، قابل مشاهده و مطالعه‌اند.

ازجمله ویژگی‌های بارز هنرهای تصویری ایران، تکیه بر اساطیر و مبنای دینی و آیینی است. از این رو مباحث طرح‌شده در ادیان و آیین‌های مذهبی، به‌منظور تبیین والاتر برای پیروان و نیز جنبه یادبودی، به شکلی گسترده به تصویر کشیده شده‌اند. البته رویکردهای حکمرانان و سلاطین حاکم آنان در شکل‌گیری سیاق‌های هنری هر دوره تأثیری بسزا داشته است؛ این سیر، در ادوار پس از ورود اسلام نیز در قالب آثار نگارگری در نسخ خطی و هنرهای صناعی بروز و ظهور یافته است. عمده‌ترین دلیل انتخاب دوره‌های ساسانی و ایلخانی آن است که علی‌رغم وجود حدود ۷ سده فاصله زمانی و نیز بعد فرهنگی دگرگون‌شده ایران پس از استیلای مغولان،

تداوم برخی نحله‌های فکری منبعث از متون حکمی، مذهبی و نیز تأثیرپذیری‌های مستقیم و غیرمستقیم از اساطیر پیش از اسلام، به‌ویژه دوران متأخر ساسانی که در دوران ایلخانان در ایران مشاهده می‌شوند، فرضیه‌ای قوی را مبنی بر وجود حلقه‌های قابل اعتناء از منظر فرم و محتوا بنا می‌نهند.

پژوهش حاضر، با مطالعه موردی بر روی هنر دو دوره ساسانی و ایلخانی، شامل مباحث مربوط به شمایل‌شناسی نگاره‌های مورد بحث پژوهش، هرمنوتیک متون ادبی و تاریخی و ترجمان آن‌ها به تصویر، ریخت‌شناسی پیکره‌ها و چهره‌های ترکیبی، ریشه‌شناسی بینامتنی ورود جریان‌های هنری خارجی و نقش مایه‌های آنان در هنر ایران پس از اسلام در جهت دستیابی به یک سنتز میان هنر ایران کهن و سنت نگارگری ایرانی اسلامی است. هدف کلی این پژوهش دستیابی به یک سیاق مشخص در شخصیت‌پردازی خیالی و عجایب‌نگارانه در هنر ایران، مبتنی بر سنت مصورسازی موجودات مابعدالطبیعی با رویکرد مقایسه تطبیقی میان هنر ایران پیش و پس از اسلام است. از این متن حاضر درصدد پاسخگویی به این پرسش بنا نهاده شده است: «موجودات مابعدالطبیعی در هنرهای مصور ادوار ساسانی و ایلخانی دارای چه وجوه تمایز و اشتراکی از نظر فرم و محتوا هستند؟»

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع بنیادین بوده و به روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر رویکرد تطبیقی و تاریخی صورت می‌پذیرد. همچنین داده‌ها بر مبنای مطالعه کتابخانه‌ای، اینترنتی و میدانی گردآوری می‌شوند. جامعه آماری مشتمل بر نمونه‌های نسخ خطی مصور در عهد ایلخانی و نیز نسخه نگاره‌های مرتبط با آن در ادوار دیگر به همراه نمونه‌های آثار هنرهای صناعی و تجسمی ادوار پیش از اسلام، به‌ویژه دوره ساسانی است.

اشکواری، سید جمال موسوی و مسعود صادقی (۱۳۹۶) در مقاله «عجایب‌نگاری در تمدن اسلامی: خاستگاه و دوره‌بندی» تقسیم‌بندی سودمندی در رابطه با سیر تاریخی سنت عجایب‌نگاری در سرزمین ایران و تمدن اسلامی ارائه داده‌اند؛ اما رویکرد آن مبتنی بر متن بوده و اشاره مشخصی به سبک‌شناسی نگارگری منبعث از متون ذکر شده ننموده‌اند. سمیه مهریزی ثانی و فرهاد مهندس‌پور (۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «تطابق متن و تصویر در نگاره‌های موجودات خیالی عجائب‌المخلوقات قزوینی» با مطالعه موردی بر نسخه دانشگاه پرینستون به کیفیت تکیه نگارگر بر تصورات عامه از آن موجودات و تطابق آن بر توصیفات نویسنده تأکید ورزیده‌اند. روش جملگی پژوهش‌های یادشده صرفاً مبتنی بر زیبایی‌شناسی تصویری و فرمال و نهایتاً در پاره‌ای موارد تطبیق متن و تصویر بوده است.

۱. مختصری در باب اساطیر، نمادها و شمایل‌های دینی

دین یا اساطیر هیچ ملتی را نمی‌توان جدای از ساختار تاریخی آن شناخت. دانش ما از اسطوره‌های ایران از مآخذ گوناگونی سرچشمه می‌گیرد که مهم‌ترین آن‌ها آموزه‌های آیین زردشت است. در اساطیر صحت تاریخی روایت‌ها در اولویت قرار ندارد. بلکه بیشتر مفاهیم منبعث از آنان مد نظر است. نقش اساطیر آیینی به گونه‌ای است که آن‌ها را از حکایت و روایت متمایز می‌کند. بدین سان اساطیر بازتاب فهم انسان از معنای بنیادین زندگی هستند؛ معناهایی که الگوی زیست انسان را تعیین می‌کند و می‌تواند توجیه‌گر منطقی موجودیت یک جامعه باشد (هینلز، ۱۳۶۸: ۶۴ - ۵۴). نقوش و شمایل‌های موجود در آثار هنری بستری مناسب برای روایت و انتقال اساطیر هستند. صور عجایب و شمایل‌های ترکیبی از جمله نمودهای روح حاکم بر افکار، باورها و ارزش‌های اخلاقی، اجتماعی و دینی است. شمایل‌های ترکیبی نظیر ترکیب انسان - حیوان و حیوان - حیوان علاوه بر تمدن ایران، در اساطیر مصر، بین‌النهرین، آشور، چین، ژاپن، یونان دیده می‌شود (زمردی، ۱۳۸۲: ۲۵۶). کاربست دینی شمایل‌های اساطیری به صورت نمادهای دینی و اخلاقی در ایران دارای پیشینه‌ای دیرین است. تصاویر و نقوش برجسته سنگی در ادوار مختلف ایران باستان، این اعتقاد را نشان می‌دهد که ارواح بال‌دار نیک و بد با زندگانی پس از مرگ

رویگرد ویژه این تحقیق بر متونی چون عجایب‌المخلوقات قزوینی (به دلیل معرفی و تصویر موجودات مابعدالطبیعی شبیه به موجودات اسطوره‌ای دوره ساسانی) و شاهنامه فردوسی نگاشته شده در دوران ایلخانان (هم به سبب نسخه‌شناسی تاریخی و هم محتوای اسطوره‌نمای شاهنامه به عنوان عامل پیوند فرهنگی پیش‌و پس از اسلام) است. از منظر حکمی نیز بر اساس رویکردی دیالکتیکی، مفاهیم حکمت خسروانی و نحله‌های فکری پیش از اسلام با حکمت اشراقی سهروردی و آراء فردوسی و حکماء دیگر تناظر داده شده است. در جدول مقایسه تطبیقی که در متن ارائه شده است، تعداد ۲۲ نمونه مشخص با یکدیگر تحلیل تطبیقی شده‌اند. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز بر اساس ارتباط دوسویه فرم و محتوا بنیان نهاده شده است.

پیشینه تحقیق

زینب رحمانی گرمارودی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با موضوع «بررسی رابطه متن و تصویر در عجایب‌نگاری چاپ‌های سنگی دوره قاجار» ضمن برشماری ویژگی‌های نسخ مصور چاپ سنگی دوره قاجاریه به ویژه نسخه عجایب‌المخلوقات قزوینی، میزان انطباق متن و تصویر را در نسخ یادشده مورد بررسی قرار داده است. همچنین افسانه مظفرنژاد (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خویش با موضوع «خوانش ساختاری و مفهومی عجایب‌نگاری در نقاشی ایران (مطالعه موردی: نقاشی‌های عجیب و غریب محمد سیاه قلم و برخی از نقاشان معاصر ایران از سال ۱۳۳۷ تا کنون)» از چشم اندازی عمدتاً فرمالیستی و تا حدی هرمنوتیک به مقوله عجایب‌نگاری با رویکرد تطبیقی پرداخته است. علی آلبوشوکه در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «بررسی تطبیقی عجایب‌نگاری‌های منسوب به محمد سیاه قلم با عجایب‌نگاری‌های عجایب‌نامه زکریا محمد قزوینی» (۱۳۹۴) با رویکردی تطبیقی به مبحث عجایب‌نگاری در هنر نگارگری ایرانی پرداخته است. اشرف کیانی نژاد (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی نسخه خطی عجایب‌المخلوقات قزوینی با نسخه چاپ سنگی (نسخه خطی موجود در کتابخانه دانشگاه کمبریج و نسخه چاپ سنگی علی‌قلی خویی)» از دریچه رویکرد تطبیق نسخه‌شناسانه و تاریخی به مبحث عجایب‌نگاری پرداخته است. محمدجعفر

از دوران هخامنشیان و ساسانیان، مجسمه‌ها، نقوش برجسته سنگی و گچی، ریتون‌ها، جام‌ها و ساغرهای فلزی زرین و سفالین بسیاری به شکل حیوانات ترکیبی باقی مانده است. این آثار به دستور شاهان و غالباً با انگیزه تشویق هنرمندان برای ساخت و آفرینش شاهکارهای هنری خلق شده است. همچنین از دوره اشکانی ظروف نقره‌ای که تصویر حیوانی را به صورت سر عقاب شاخ‌دار با بدن شیر نمایش داده و همچنین چندین ساغر شاخی شکل از اجماع ترکیبی (اسفنجس) این دوره به دست آمده است. از اواخر دوره ساسانیان نیز نمونه‌هایی از این موجودات اساطیری به صورت تلفیقی بر روی قالب‌های گچی و ظروف نقره‌ای به دست آمده است. در این آثار، ترکیب حیوانات افسانه‌ای شیر و سگ با بال و دم پرند قابل مشاهده است (دادور، ۱۳۸۵: ۱۶۴ و ۱۴۳) (تصاویر ۲ و ۳).

نمادها در فرهنگ ساسانی دارای جایگاهی ویژه و قابلیت‌هایی ارزشمند هستند. نمادها در این عصر در زندگی مردم جریان داشته‌اند. به غیر از آثار هنری و تصویری نوشته‌ها، مناسک مذهبی، آداب و رسوم و فرهنگ عامیانه و حتی سنت‌های شفاهی، دارای جایگاهی ارزشمند در روح و فکر مردم بودند. نقش مایه‌های دوران ساسانیان بیش از آن‌که جنبه تزئینی داشته باشند حاوی مفاهیمی هستند و مقصودی در آن‌ها نهفته است. بی تردید این نقوش تصورات نیرومندی را در خود می‌پروانند که رابطه‌ای نمادین با درون مایه خویش دارند. مفاهیم معنوی، نقشی مهم در ایجاد عناصر نمادین در این دوره ایفا می‌کرد و شاهان با استفاده از این نیروی معنوی عناصر نمادین که در رابطه با اعتقادات مردم بود، سعی در مشروعیت بخشیدن به قدرت خود داشتند؛ به عبارتی، در حکومت ساسانی شاهنشاه نایب خدا در زمین بود و خود را به مقام ربوبیت اورمزد مرتبط می‌دانست و از این طریق خود را بر-حق، جلوه می‌داد. نماد و مظهر پیروزی، چیرگی به یاری اورمزد و اعطای حلقه قدرت از مقامی ماورایی که نشانگر موهبت الهی بودن سلطنت است، در نقوش برجسته ساسانی دیده می‌شود که برای تحکیم مشروعیت به کار برده شده‌اند. همسان نمودن نقش اهورامزدا با شاهنشاه در نقش‌های ساسانی در ذهن مردم ناخودآگاه جنبه الوهیت شاه را تقویت می‌کرد و این جنبه نمادین تصویری بود که به طور غیرمستقیم بر مردم اثر می‌گذاشت (تصویر ۴). وجود



تصویر ۱. نقش اسب بال‌دار روی سفال، سلیک، هزاره چهارم پیش از میلاد، موزه لوور، پاریس. (مأخذ: دادور، ۱۳۸۵: ۱۵۲).

Figure 1. The winged horse on pottery, Sialk, fourth millennium BC, Louvre Museum, Paris. (Source: Dadvar, 2006: 152).



تصویر ۲. نقش برجسته ابوالهول، کاخ تچر پارسه، موزه ایران باستان (مأخذ: پوپ، ۱۳۹۲: ۱۶۳)

Figure 2. Sphinx relief, Tacher Palace, Persia, Museum of Ancient Iran (Source: Pope, 2013: 163)



تصویر ۳. بشقاب نقره با نقش گریفین، دوره ساسانی، موزه عباسی، تهران. (مأخذ: محمدپناه، ۱۳۸۹: ۱۸۱)

Figure 3. Silver plate with the Griffin, Sassanid period, Abbasi Museum, Tehran. (Source: Mohammadpanah, 2010: 181)

خود، در جریان زندگی حضور مداوم دارند. این ارواح با موجودات زنده درمی‌آمیزند، به طوری که هیچ تمایزی در حیات پیش و پس از مرگ آنان دیده نمی‌شود. از جمله قدیمی‌ترین نمونه از نقوش اساطیری اسب بال‌دار، متعلق به تمدن دیرینه سلیک است (تصویر ۱).

وام گرفته و در بسیاری مسائل با یکدیگر دارای نقاط اشتراک متعددی هستند، به نظر می‌رسد خاستگاه‌های حکمی بسیاری از نقوش به زمانی بسیار دورتر از زمان تصویر شدنشان بازمی‌گردد و تداوم این نقوش در طول تاریخ نیز به دلیل باقی ماندن اعتقادات گذشته در کنار باورهای جدیدتر است. به طور مثال با وجود منع مهرپرستی در برخی از دوره‌های زمانی از جمله دوره ساسانی، برخی از مفاهیم و اعتقادات آن باقی مانده‌اند. گاه این باورهای مهری، در مناسک آیین‌ها و ادیان دیگر مستحیل شده و کماکان با اندک تغییرات تا این روزگار ادامه یافته‌اند. همان گونه که در سال‌های پس از ورود اسلام به ایران، اندک شماری از ایرانیان همچون زردشتیان یا پیروان ادیان دیگر از قبیل یهودی و مسیحی باقی مانده‌اند، این امکان وجود دارد که برخی دیگر تا اندازه‌ای کیش بسیار کهن مهرپرستی را در شکلی که با شکل آغازینش تفاوت دارد نگه داشته باشند. می‌توان گفت اهل حق‌های امروزی همان مهری‌های باستانی هستند، اما با تأثیر از شرایط زمانی و مکانی... هر دو آیین، شاخه‌هایی از یک درخت بوده و در ریشه مشترک هستند. از این رومی‌توان گفت، ریشه نقوش نمادین گاه به گذشته‌های بسیار دور و آیین‌هایی چون مهرپرستی و همچنین اعتقادات مزدیسنی و زردشتی برمی‌گردد که تا دوران اسلام نیز ادامه یافته و به نوعی در آن حل شده‌اند. گاهی همین باورها کاملاً رنگ اسلامی به خود گرفته و در عین ریشه دار بودن در ادیان قدیم ایران، با اعتقادات اسلامی همگون شدند و گاه نیز در ارتباط با باورهایی هستند که در دوران اسلامی شکل گرفته‌اند. نقوش دوره ساسانی طرح‌های هندسی مشتمل بر اشکال جانوران، پرندگان و گل و گیاهان بومی و موجودات خیالی و اسطوره‌ای است که مبتنی بر مفاهیم بنیادین و اسرارآمیزی است که توسط هنرمندان و صنعت‌گران به کار گرفته شده است. این طرح‌ها نه تنها برداشتی صادقانه از طبیعت متنوع ایران بوده بلکه مذهب، ادبیات، آداب و رسوم و سنن مردم ایران نیز به آفرینش جنبه‌های رازآمیز آن کمک کرده است. تنوع طرح‌ها و نقوش این دوره نه تنها سرزمین ایران آن روز را در گستره خود قرار داده بلکه شمال آفریقا، کشورهای خاورمیانه، آسیای مرکزی و بخش‌هایی از اروپای شرقی و جنوبی و نیز کشور دوردستی چون ژاپن از تأثیر آن بی‌نصیب نبوده است. علاوه بر آن پس از سقوط این سلسله تا سده‌های بعدی این نقوش فراموش

عناصر و نقوش نمادین یکی از دلایل اعتلای هنرهای تزئینی در درازای تاریخ هنر ایران بوده است.

در دوره اسلامی، علی‌رغم تحوّل در دین رسمی و شرک‌آمیز خواندن بسیاری از مظاهر آیین‌های ایران پیش از اسلام، نقوش و شمایل‌های دیرین از رونق نیفتاده و با الهام از اساطیر کهن، شاهد حضور دوباره این موجودات خیالی و اسطوره‌ای هستیم؛ چنان‌که در نقوش پارچه‌های دوره آل بویه نقش اسفنجکس مشهود است. همچنین تزئینات گروهی چشمگیر از اشیاء سفالی و فلزی دوران سلجوقیان دربرگیرنده فرم‌های هارپی، گریفین و اسفنجکس بر زمینه‌ای از اسلیمی‌های



تصویر ۴. اردشیر دوم ساسانی در حال دریافت قز از اهورامزدا، نقش برجسته سنگی، طاق بستان کرمانشاه. (مأخذ: پوپ، ۱۳۹۱: ۱۶۵).

Figure 4. Ardashir II of Sassanid receiving an Symbol of the kingdom from Ahuramazda, stone relief, Tagh-e-Bostan, Kermanshah. (Source: Pope, 2013: 165).

طوماری است (خزایی، ۱۹۹۷: ۱۶۴ و ۱۶۳) (تصویر ۵). از آنجاکه پاره‌ای از ادیان و مذاهب عناصری را از یکدیگر



تصویر ۵. نقش دو اسفنجکس در کنار درخت زندگی، دوران اسلامی، سده ۳ ه.ق. (مأخذ: حدیدی و دادور، ۱۳۹۲: ۲۹).

Figure 5. The role of two sphinxes next to the tree of life, Islamic era, 3rd century AH (Source: Hadidi and Dadvar, 2013: 29).

ذهنی، فلسفی و هستی‌شناسانه بوده‌اند. تطبیق این معانی در نقش‌مایه‌های مشابه و مشترک میان دو دوره ساسانی و ایلخانی، در راستای درک زنجیره فکری میان آن‌ها ضروری است. از این‌رو در جدول ۱ به معرفی این موجودات و نیز تجسم تصویری آن‌ها در دو دوره یادشده به‌عنوان نمونه پرداخته و ضمن مقایسه تصویری، در مطالب پیش‌رو مفاهیم و نمادپردازی آنان نیز مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

با شروع دوران تاریخی ایران به نظر می‌رسد تحولی بزرگ در زمینه استفاده از نقوش موجودات ترکیبی به وجود آمده و انواع گوناگون آن به‌ویژه در هنرهای معماری و فلزکاری، مورد استفاده قرار گرفته‌است. نمونه‌های متعدد این نقوش در قالب اسفنجس و گریفین در قسمت‌های مختلف مجموعه کاخ‌های پارسه و در آثار فلزی همچون ریتون‌ها و دستبندهای هخامنشی، بشقاب‌های ساسانی و نظایر آن قابل‌مشاهده است. در رابطه با منشأ نخستین کاربرست نقوش موجودات ترکیبی در هنر دوران اسلامی ایران، منابع مختلفی از مفاهیم عرفانی، مذهبی، کیهان‌شناسی و نیز



تصویر ۶. سکه زرین ساسانی، منقش به چهره هرمز دوم، ۳۰۹-۳۰۲ میلادی.

Figure 6. Sassanid golden coin, engraved on the face of Hormoz II, 302-309 AD.



تصویر ۷. سکه زرین کانیشکا شاه کوشان، در پشت این سکه (سمت راست) تصویری از ورثرغنه (ایزد بهرام) حک شده است.

Figure 7. Kanishka King of Kooshan, golden coin, on the back of this coin (right) there is an image of Vartharghaneh (God of Mars).

نگردیده و در آثار ادوار بعد، از جمله دوره ایلخانان مورد استفاده قرار گرفته است (خالدیان، ۱۳۸۷: ۲۰-۱۹).

در هنر ساسانی اندیشه مذهبی به شیوه‌ای دقیق به تصویر کشیده شده است، به‌طوری‌که بررسی و پژوهش هنر این دوره در نهایت به شمایل‌شناسی مذهبی می‌انجامد. آثار هنری ایران در ادوار پیش از آن هرگز با چنین اطمینانی وحدت میان دین و دولت را بیان نکرده‌است. هنر ساسانی نمایانگر احترام و تعلق ساسانیان به آیین مزدیسنا و زردشت است، به‌عنوان نمونه بر پشت سکه‌های سراسر این دوران نقش آتشکده به چشم می‌خورد. بر روی سکه‌های ساسانی و نقش برجسته‌ها و مهرها و ظروف این دوران تصویر رسمی شاهان با نشانه‌های ویژه شهرپاری، تاج و زیورهای خاص (نوارها، گوشواره و گردنبند) به چشم می‌خورد، این نشانه‌ها و مهم‌تر از همه تاج پادشاهی جنبه نمادین پیچیده‌ای دارند که با آیین زردشت پیوند ناگسستنی خود را نشان می‌دهند. مظاهر ایزدان که مخصوصاً بر تاج شاهان ساسانی تصویر شده با نقش فرمانروا آمیختگی زیبا و غریبی به وجود آورده است. نقش هلال ماه، مظهر آناهیتا و پرتو خورشید سمبل مهر در این تصاویر به چشم می‌خورد. «بدین‌روال به هنگام حکومت ساسانیان مظاهر ایزدانی چون ورثرغن، مهر، آناهیتا و تشتی به‌طور آگاهانه و منضبط در هنر ساسانی تجلی می‌کند و فقط با درک و شناخت این سمبل‌هاست که درک مفاهیم هنری و مذهبی امکان‌پذیر می‌گردد» (سرفراز و آوزرمانی، ۱۳۸۳: ۹۰). آیین زردشت نیز که شاهان ساسانی بدان پایبند بودند تنها از طریق تصویرهای نمادین در آثار رسمی تاریخی منعکس گردید (لوکونین، ۱۳۸۴: ۷۱) (تصاویر ۶ و ۷).

اساطیر ایران باستان تنها به نبردهای کیهانی و مفاهیم انتزاعی و شخصیت‌های مرتبط با مناسک نمی‌پردازند، بلکه با قهرمانان افسانه‌ای، شاه‌نمونه، قهرمان دلیر و پزشک اولیه نیز سروکار دارند. همه این دیدگاه‌ها در رابطه با انسان و جامعه و جهان و قدسیان در اساطیر باستانی که زردشتیان و در مواردی هندوها آن‌ها را حفظ کرده‌اند، توصیف شده‌اند (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۲۹-۲۸).

۲. معناشناسی موجودات تخیلی و ترکیبی

به عقیده نگارنده، موجودات تخیلی و ترکیبی، فارغ از دوره‌های زمانی آفرینش‌شان، مشتمل بر معانی و مفاهیم فرهنگی،

جدول ۱ مقایسه تطبیقی موجودات ترکیبی در هنر ساسانی و ایلخانی (مأخذ: نگارنده).

Table 1. Comparative comparison of hybrid beings in Sassanid and Ilkhanid art (Source: Author).

نمونه‌های تصویری		انواع	گونه‌ها
ایلخانی	ساسانی		
 شیر-دیو بال‌دار، عجایب المخلوقات قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی، مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۶۱)	 شیر-دیو بال‌دار، برنز، ساسانی، سده ۸-۷ میلادی. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۳۲۹).	شیر-دیو	حیوان-موجودات خیالی
 بخشی از کاسه مینایی متعلق به قرن هفتم ه.ق. واقع در موزه بریتانیا. (مأخذ: درگاه اینترنتی موزه بریتانیا)	 انگشتر با نگین منقش به اسفنگس، ساسانی، سده ۶ میلادی. (مأخذ: https://auction.catawiki.com)	اسفنگس	انسان-حیوان
 صورت فلکی قنطروس، عجایب المخلوقات قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی، مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۴۷)	 بخشی از بشقاب سیمین با نقش قنطور، ساسانی، سده ۷ میلادی. (مأخذ: http://www.transoxiana.org)	قنطور	
 گاو بال‌دار، عجایب المخلوقات قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۱۴۳).	 مهر ساسانی، گوپت شاه، خدای ایرانی آب‌ها، قرن ۵-۴ میلادی. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۲۳۲)	گاو بال‌دار	
 کاسه، ایران، ساوه، سده ۷ هجری، نقاشی روی لعابی و نقش برجسته مطلا، نقش شش هارپی و نقوش گیاهی در زمینه، موزه بریتانیا (مأخذ: پوپ، ۱۳۸۷: ۶۸۰)	 نقش هارپی بر روی مهر ساسانی. (مأخذ: Brunner, ۱۹۷۸: ۶۶-۶۸)	انسان-پرنده (هارپی)	

جدول ۱ مقایسه تطبیقی موجودات ترکیبی در هنر ساسانی و ایلخانی (مأخذ: نگارنده).

Table 1. Comparative comparison of hybrid beings in Sassanid and Ilkhanid art (Source: Author).

 شیر بال دار، عجائب المخلوقات قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۱۱۵).	 بشقاب زرین با نقش شیر بال دار، دوره ساسانی، گالری آرتور ساکالر، واشنگتن. (مأخذ: محمدپناه، ۱۳۸۹: ۱۹۲)	گریفین (شیردال)	حیوان-حیوان
 سیمرغ، بخشی از نگاره سیمرغ زال را به آشیانه می برد، تبریز، حدود ۷۹۰ ه.ق. (مأخذ: گری، ۱۳۸۴: ۱۶۴)	 بشقاب نقره ای با نقش حیوان ترکیبی سنمرو، ساسانی (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۱۹۱).	سنمرو	
 اسب بال دار، عجائب المخلوقات قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۳۹).	 اسب بال دار، نقش برجسته قلعه بزدگرد، ساسانی. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۳۳۲)	حیوانات بال دار	
 گاو بال دار، عجائب المخلوقات قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۱۴۳).	 حیوان افسانه ای، مفرغ، ساسانی، موزه ایران باستان، تهران. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۳۳۲)	موجودات ترکیبی بال دار	جانوران عجیب الخلقه
 انسان دم دار دوسر، عجائب المخلوقات قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۴۱۶).	 سنگ محکوک، سواری که با مار چندسر می جنگد، مجموعه خصوصی. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۲۴۳).	گاو دور، ازدهای سه سر، سه سر، مار چند سر، انسان چندسر	موجودات چند سر

جدول ۱ مقایسه تطبیقی موجودات ترکیبی در هنر ساسانی و ایلخانی (مأخذ: نگارنده).

Table 1. Comparative comparison of hybrid beings in Sassanid and Ilkhanid art (Source: Author).

		مرد-آب، مرد-کوه، مرد-درخت، موجودات ترکیبی با آتش	ترکیب پدیده‌های طبیعی-انسان یا حیوان
صورت شمس (خورشید)، عجایب المخلوقات قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ، (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۲۷).	بشقاب نقره زراندود، ساسانی، سده ۷ میلادی، موزه ارمیتاژ لنین گراد. (مأخذ: پوپ، ۱۳۹۴: ۲۳۲).		

(شراتو و گروبه، ۱۳۸۴: ۴-۳).

۴. تداوم نحله‌های فکری و حکمی

بسیاری از مفاهیم اسطوره‌ای و دینی ایران پیش از اسلام، باوجود هجمه گسترده اعراب مسلمان، از میان نرفته و از رهگذر تحولات سیاسی و ورود آیین جدید اسلام به ایران، با رنگ و بویی سازگار با مفاهیم حکمی اسلامی به حیات خود ادامه دادند. ازجمله چشم‌اندازهای پیونددهنده حکمت اسلامی و تفکر ایران پیش از اسلام، حکمت خسروانی است (رضی، ۱۳۸۴: ۲۶). طریقی در سازمان فکری ایرانیان عهد باستان که در دوران ساسانی سروشکلی منسجم به خود گرفته و از هم درآمیختگی اسطوره، تاریخ و دین، به نظامی مبتنی بر اصول توحیدی، اخلاقی و فلسفه زندگی تبدیل شد. ازجمله احیاکنندگان حکمت خسروانی، شیخ اشراق است که بنیان‌های حکمت اشراق خود را بر اساس حکمت خسروانی بنا نهاده و ضمن شرح و بسط آن به مفاهیم ساختار حکمی خویش پرداخته است (حبیبی کسبی، ۱۳۹۲). نکته قابل توجه آن است که ساختار حکمی منبعث از این ارتباط دوسویه، منجر به آبخورهای الهام‌بخش برای ادیبان و تصویرگران شده و از این مسیر، بسیاری از پدیدارهای زیبایی‌شناختی مرتبط با آثار نگارگری ایرانی، متجلی شده و رفته‌رفته به صورت سنت‌های پایدار درآمدند. مباحث بنیادینی چون خیال و متخیله، عالم مثال، تجلی، تمثیل و نظایر آن، راه را برای بروز و ظهور صورت‌های فراحسی همچون فرشتگان، نور منتشر، موجودات اهریمنی، جتیان، پریان و موجودات ترکیبی و عجایب دیگر هموار نموده است. بر همین اساس، بسیاری از تصاویر، براساس مبانی حکمی و نظری خود، با صورت‌های اساطیری کهن ایران، فصل مشترک می‌یابند.

۵. عالم مثال و مصادیق آن در حکمت خسروانی و

اساطیر و نقوش تزئینی پیش از اسلام ایران قابل ذکر هستند. گرچه سهم تأثیرگذاری هریک از این منابع را نمی‌توان به درستی مشخص کرد، اما به نظر می‌رسد مفاهیم حکمی-عرفانی و کیهان‌شناختی بیشترین تأثیر را در این زمینه داشته است.

۳. زمینه‌های تاریخی و فرهنگی

آداب و سنن و معتقدات مغولی در کتابی به نام یاسا گردآوری شده بود. عطاملک جوینی در تاریخ جهان‌گشا از این کتاب با نام یاسنامه بزرگ یاد می‌کند و آن را مجموعه قوانین و مقررات مدنی و جزایی و کیفری و اصول مملکت‌داری چنگیز معرفی می‌کند. ایلخانان پس از حاکمیت بر ایران رفته‌رفته مجذوب فرهنگ و مذهب این سرزمین شدند و به همین سبب تغییراتی چند در برخی آداب و رسوم رایج ایشان ایجاد شد. ایلخانان با انتخاب صحنه‌هایی از قهرمانان ملی ایران همواره در پی برقراری پیوندی میان خود و ایشان بودند تا بدین طریق نام و یاد اجدادی خویش را در تاریخ حفظ کنند. از این رو، در بازنمایی این داستان‌ها به جنبه‌هایی از تاریخ عصر خود نیز توجه داشتند. پیوند آمارنه میان تاریخ و فرهنگ ایلخانی با پیشینه تاریخی و اساطیری ایران زمین، نشان از تمایلی پویا بر برقراری نوعی همسان‌سازی میان مفاهیم زیستی، فکری، فرهنگی و به تبع آن‌ها ادبی و هنری داشت. ناگفته نماند که این سیر و روال، دفعته‌ا حاصل نشده و تحولات فکری دربار ایلخانی پس از استقرار و آرامش نسبی سیاسی و استقرار حکومت آنان بر سرزمین ایران، تدریجاً و در پی چندین دهه حاصل شد. آنان که بارهاوردی از مشرق زمین و با عناصر غالب چینی و بودائی پای به سرزمین ایران گذارده بودند، در طی دهه‌های میانی سده هفتم هجری و پس از آن، ساختار و محتوای ادبی، دینی، فرهنگی و تاریخی ایران را چنان غنی یافتند که از آن پس خود از مروجان راستین آن شدند.

حکمت اسلامی عصر ایلخانی

نظریه عالم مثال، اساساً نظریه‌ای عرفانی است. از این رو که ملاحظات استدلالی در این نظریه، مشتمل بر رویکردی مابعد شهودی است. به همین سبب، از میان فلاسفه و اندیشمندان، تنها عرفان‌گرایان بدان پرداخته‌اند؛ قدر مسلم آنکه بسیاری از بنیان‌های نظریه عالم مثال در خارج از جغرافیای حکمت اسلامی نیز وجود داشته و حکمت یونانی و به‌ویژه حکمت خسروانی از این حیث نمونه‌های ارزشمندی به دست می‌دهد. باین حال، هویت عالم مثال از بنیان‌های ذکرشده قابل تمیز و دارای چارچوب‌های مختص به خویش است. شیخ اشراق معتقد است منبع اصلی فلسفه و حکمت، انبیاء هستند و فلسفه و حکمت ارمغانی الهی است که به واسطه ایشان به بشر عطا شده است. او میراث فلسفه و گسترش آن در گیتی را بر این صورت تشریح می‌کند که نخستین پیش‌قراولان فلسفه عبارت‌اند از: آغاثا‌ذیمون (شیث بن آدم)، هرمس (ادریس)، اسقلینوس (استپلینوس) خادم و شاگرد هرمس که ابوالحکماء و الأطباء نامیده می‌شود. سپس انبادقلس، فیثاغورث، سقراط، افلاطون و ارسطو و دیگران که یکی پس از دیگری همه حکمت و دانش خود را از پیشوای فلسفه و حکمت، آغاثا‌ذیمون و هرمس بابلی گرفته‌اند (سهروردی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۵-۳۰۴). سهروردی با بهره‌گیری از میراث فلسفی حکمای ایران عهد کهن، به تدوین اصول و مبانی حکمت اشراق پرداخته و در پاره‌های گوناگون آن، آراء بزرگان حکمت خسروانی را شرح داده است. وی از آنان با تعبیر گوناگونی چون «حکما الخسروانتون»، «حکما الفرس»، «الفهلویون» و گاه با ذکر نام‌های برخی از چهره‌های شاخص این حکمت همچون کیومرث، کیخسرو، زردشت، فریدون، جاماسپ، بزرگمهر و مانند آنان یاد کرده است. او همه حکمای یادشده را در شمار موحدان راستین به شمار آورده و بزرگشان داشته است (سهروردی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۶۶).

حکمت خسروانی مشتمل بر بنیان‌هایی است. اول آن که خداوند یگانه است، فزاینده است، ایستا نیست و ره‌رواخر خردمندی به سروش خدایی خواهد رسید. اصل دوم خردورزی است. از مهم‌ترین بنیان‌های حکمت خسروانی راستی بی‌پایان است. بر این اساس نیکی با خود هستی همسان است. اصل سوم هنجار و داد و قوانین پیشرفت در هستی است؛ حکمت خسروانی ایستایی و سکون را

نکوهش می‌کند و نوگرایی و نوجویی را می‌ستاید. چهارمین بنیان نفی کردن نیرو است و حکیم با هستی‌کنش‌گراست. بنیان پنجم «فرّ» است. این واژه از کلیدی‌ترین معروفات حکمت خسروانی است. بدین معنا که آدمی به جایی می‌رسد که هستی او رایی می‌کند تا در هستی بیفزاید و افزوده شود؛ مفهوم فرّ خود دارای چندین اصل است. اول آن که موروثی نیست؛ دوم آن که همیشگی و جاودانه نیست و سوم این که فرّ از کل هستی جدا نیست و با آن درآمیخته است. بنیان ششم حکمت خسروانی وحدت آفرینش است. بنیان هفتم گشوده‌راهی است؛ بدین معنا که فزاینده‌گی و گسترش هستی را بی‌منتها است. بنیان هشتم بهره‌جویی است از هستی و بنیان نهم نو شدن است. بنیان دهم «نوروز» است، به این معنا که آدمی و هستی باید نو شوند. بنیان یازدهم چنین است که پوچی ناپایدار است و چون ناپایداری اش پدیدار شد، گمراهان و بداندیشان از زشتی کردار خود باز خواهند گشت. سرانجام بنیان دوازدهم و آخرین حکمت خسروانی، رهانندگی از ایستایی و سکون است (خزایی، ۱۳۹۰). به نظر می‌رسد اصول دوازده‌گانه ذکرشده، با تأکید بر عدد دوازده، با سازمان فکری مذهب شیعه سازگار و قابل تأویل باشد. چشم‌انداز بینامتنیت‌گرای فردوسی این فرضیه را تقویت می‌کند.

فردوسی در شاهنامه به فرهنگ ایرانی و حکمت خسروانی پرداخته و تاریخ اساطیری ایران باستان را به تاریخ حکمت و عرفان بزرگان پارسی پیوند می‌زند. یکی از اعتقادات بنیادین فردوسی در شاهنامه، دریافت تلاقی میان «حکمت خسروانی و فرّه ایزدی در نظام شهریاری ایران باستان» با «ساختار فلسفه ولایت و عصمت در شیعه امامیه اینی عشریه» و بسط این رابطه باطنی است. وی جهان اساطیری ایران باستان و روایات تاریخی را به عنوان محملی برای بیان حکمت باطنی ولایت و امامت در نظر گرفته است. وی دریافت کرده است که فرّه ایزدی در نظام پادشاهی ایران باستان که از شهریاری به شهریاری دیگر منتقل می‌شود، همان ولایت است که در میان ائمه دوازده‌گانه شیعه به توارث می‌رسد. به همین جهت دارندگان فرّه ایزدی در شاهنامه، مورد الهامات خداوند قرار می‌گیرند، چنان که ائمه دوازده‌گانه صاحب الهامات قدسی و رحمانی هستند. از دیدگاه فردوسی، زمامدار، تنها برای فراهم کردن نیازهای جسمانی مردم حکومت نمی‌کند. بلکه یکی از اهداف عالی هر حکومتی رهنمون کردن مردم به یزدان است؛ بنابراین

در پسنای منسوب به زردشت کراراً سخن از دیدار و شهود است: «کی باشد که تورابینم»، «کی باشد که باتویکی شوم» و حقیقة الحقایق در ادبیات زردشتی دوره‌های بعد به صورت «روشنان روشنی» یعنی روشنی روشنی‌ها آمده است و عالم هستی از نور ازی یعنی آسروشنیه در متون پهلوی و آنغره رثوچا در پدیدار شده است و از این رو عالم مجلای ظهور و تجلی نورالانوار یعنی اهورامزداست» (مجتبایی، ۱۳۸۶: ۴۰-۳۹). بر همین اساس، نظریه نور منتشر در نگارگری ایرانی مبنای نظری خود را بازمی‌یابد. از سوی دیگر و بر مبنای تأکید بر معنای باطنی رؤیت و شهود، شاخصه‌های بنیادین کاربست موجودات خیالی و اساطیری در آثار نگارگری ایرانی، تبلور یافته و باتکیه بر مفاهیم دینی و عرفانی و نیز پیشینه‌های اسطوره‌ای خود در ادوار پیشین، شأن وجودی می‌یابند.

۶-۱. تطبیق مصداقی چند نقش مایه

از دیدگاه عرفان اسلامی، مفاهیم مرتبط با عروج روح انسان از زمین و پیوستن به پروردگار یکتا (اصل وحدت وجود) که از مهم‌ترین مبانی عرفان اسلامی محسوب می‌شود، در رابطه با کاربرد نقوش هارپی یا موجودات ترکیبی انسان- پرنده مرتبط به نظر می‌رسد. البته نقوش هارپی مرتبط با مفاهیم عرفانی عموماً دارای جنسیت مذکر هستند. در کنار مفاهیم عرفانی، می‌توان مفاهیم کیهان‌شناختی و صورت‌های فلکی را به عنوان مهم‌ترین منبع آفرینش این نقوش برشمرد. یکی از عناصری که می‌تواند یاریگر ما در شناخت این دسته از نقوش باشد، دوایر کوچکی است که به احتمال زیاد به عنوان ستارگان تشکیل دهنده صورت‌های فلکی یاد شده بر روی اغلب آن‌ها مشاهده می‌شود.

۶-۱-۱. گریفین

از جمله مظاهر تأثیرگذاری موجودات اساطیری قبل از اسلام ایران نیز می‌توان به نقش گریفین اشاره کرد که نمونه‌های آن در آثار معماری و تزیینات فلزکاری قبل از اسلام ایران فراوان دیده می‌شود. به نظر می‌رسد نقش گریفین تا پیش از یورش مغولان بیشتر حاوی مفاهیم منفی و پس از ورود آن‌ها، دارای مفاهیم مثبت بوده است؛ سبب این امر می‌تواند ریشه در تفاوت نگرش آن‌ها به این نقش مایه داشته باشد. علاوه بر منابع فوق می‌توان برخی از این نقوش را با شخصیت‌های قصص و داستان‌های حیوانات قرآنی همچون هدهد حضرت

تعالی دادن به جامعه و ملت یکی از اهداف حاکم است. به همین جهت تا خود او متصف به صفات عالی انسانی نباشد، نمی‌تواند مردم را به تعالی برساند (حبیبی کسبی، ۱۳۹۲).

با در نظر داشتن شواهد و قرائن متن‌شناسانه در رسالات شیخ اشراق نیز می‌توان به وضوح، اهمیت وجهه شهریار حکیمان خسروانی را دریافت. «به کارگیری القاب «مالک الطین» برای کیومرث، «ملک افریدون» برای فریدون و سرانجام «ملک ظافر» برای کیخسرو به مثابه احیاگر حکمرانی آرمانی ایرانیان، شاهی بر این مدعاست. کیومرث بنا بر سنت اساطیری ایران، ملقب به گلشاه (شاه گل) (ابن مهلب، ۱۳۷۸: ۲۱) است که متضمن وجه عرفانی این شهریار و مقام خلیفه الهی اوست» (پازوکی و زارع، ۱۳۹۶: ۴). بنا بر کتاب سوم دینکرد، چهره او نمودی از انسان کامل دارد و به آهلو (مرد مقدس) شهرت یافته است (دینکرد، ک ۳، ۱۳۸۱: ۱۰۳). او نخستین پذیرنده دین است که و خش (کلام آسمانی) بدو رسیده (بهار، ۱۳۸۱: ۲۰۵-۲۰۳) و از میان برنده دیوارزور است (مینوی خرد، ۱۳۶۴: ۴۵-۴۴). همچنین در متون دوره اسلامی، از وی به عنوان نخستین پادشاه و خردمندترین فرزند آدم یاد شده و نیز پیامبری او و فرزندش فریدون از وجوه بارز شخصیت اوست (بلعمی، ۱۳۸۰: ۷۵، ۷۸؛ شهرستانی، ۱۳۸۵: ج ۱، ۲۱۶، ۲۲۰؛ مقدسی، ۱۳۷۴: ج ۳، ۵). فریدون نیز در اوستا چهره‌ای اهریمن ستیز داشته و با آژیدهاک سه پوزه، سه سر، شش چشم، هزار حیل و بسیار نیرومند آسیب‌رسان می‌جنگد و به شاه پیروزمند مشهور می‌شود. هرچند در شاهنامه فردوسی نیز، این اژدهای سهمگین/اوستا در قالب پادشاهی درآمده که جمشید را از میان برداشته و آئین خردمندان را برچیده است، اما فریدون به واسطه فره‌مندی‌اش او را سرزگون نموده و بر تخت پادشاهی کیانی می‌نشیند (پازوکی و زارع، ۱۳۹۶: ۵). این تعبیر بیش از پیش، شمایل اژدهاگونه انسان را در مقام شخصیتی انسانی نمایان ساخته و رویکرد آنتروپومورفیک فردوسی را متأثر از سنت اوستایی نشان می‌دهد.

یکی از نقاط اشتراک پراهمیت در میان حکیمان خسروانی، توجه به مبحث نور و نسبت آن با رؤیت و شهود است. شناخت خداوند از طریق شناخت باطنی نور، یکی از خصایص اعتقادی حکیمان ایران کهن است. «واژگان» (اوستا) و «ودا» هر دو از ریشه «وید»^۳ و به معنای دیدن‌اند و بر مبنای شناخت شهودی و ذوقی دلالت دارند و در گاتا‌های اوستا،

سلیمان (ع)، که هنرمند برای بیان بهتر مفهوم، آن‌ها را با سر انسان تصویر کرده، یا خیال پردازی‌های هنرمندانه وی از موجودات نامرئی چون جن و پری مرتبط دانست. پررونق‌ترین دوران کاربرست این نقوش در هنر ایران، سده‌های پنجم تا هفتم ه.ق مصادف با ادوار سلجوقی، خوارزمشاهی و ایلخانی بوده است. ازجمله مهم‌ترین عوامل رواج این نقوش طی ادوار یادشده، رشد علم نجوم و به دنبال آن، بسط و شرح مفاهیم صور فلکی توسط دانشمندانی چون خیام و خواجه نصیرالدین طوسی، اعتقادات عمیق مردمان در این دوران به نقش ستارگان در سرنوشتشان و نیز مفاهیم عرفانی متأثر از رشد مسلک‌های عارفانه و صوفیانه در این ادوار بوده است. نکته مهم در رابطه با نقوش موجودات ترکیبی دوران اسلامی، تفاوت نحوه طراحی چهره اغلب آن‌ها به خصوص نقوش هارپی و اسفنگس با نمونه‌های دوران قبل از اسلام است. بدین معنا که در آثار پیش از اسلام آن‌ها را با چهره‌هایی خشن و ستبرو در دوران اسلامی با چهره‌هایی آرام‌تر و حتی گاهی معصوم‌تر و با ظرافت و زیبایی هرچه تمام طراحی کرده‌اند. گریفین‌ها با تأثیر کامل از ادوار قبل از اسلام، اسفنگس‌ها با ترکیبی از مفاهیم قبل و بعد از اسلام و هارپی‌ها به‌طور خاص تحت تأثیر منابع



تصویر ۸. صورت فلکی قنطورس، عجایب المخلوقات قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی، مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۴۷).
Figure 8. The constellation of Centaureus, Wonders of the Creatures of Qazvini, 678 AH, State Library, Munich. (Source: Qazvini, 2013: 47).

اسلامی در هنر دوران اسلامی ایران شکل گرفته و بکار رفته‌اند (حسینی، ۱۳۹۱: ۵۳) (تصویر ۸).
تاکنون نظریه‌های گوناگونی در رابطه با منابع احتمالی کاربرد

نقوش موجودات ترکیبی در هنر دوران اسلامی مطرح شده که از بازنمایی مفاهیم صور فلکی تا تأثیر نمادهای سلطنتی دوران ساسانی و از تفاسیر بومی و رایج برگرفته از درون مایه‌های سنتی فرهنگ‌های یکجانشین و استپی گرفته تا تأثیر گروه‌های ویژه اجتماعی را در برمی‌گیرد (خلیلی و گروبه، ۱۳۸۴: ۵۰ و ۴۶). به نظر می‌رسد نمی‌توان یکی از موارد فوق را به‌عنوان تنها منبع تأثیرگذار در کاربرست این نقوش مطرح نمود؛ بلکه مجموعه‌ای از آبخورهای فرهنگی و فکری که برخی از آن‌ها قابل شناسایی و برخی دیگر نامعلوم است، در این امر مؤثر بوده‌اند.

۲-۶ هارپی

در موجود ترکیبی هارپی، دقت به ترکیب سر انسان به‌عنوان مرکز اندیشه بشری با بدن پرنده که مهم‌ترین شاخص آن بال و پرواز است، می‌تواند در تفسیر صحیح‌ترین موجود ترکیبی، مفید و رهنمون باشد. پرنده در اغلب فرهنگ‌های بشری، نماد گستره روح است؛ به‌ویژه در هنگامی که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند (هال، ۱۳۸۰: ۳۹). بنابراین مهم‌ترین عاملی که باعث ایجاد این موقعیت نمادین برای پرنده شده، بال‌های اوست که در نقوش هارپی، انسان آن‌ها را از پرنده وام گرفته است. بال بر روی بدن انسان یا حیوان، نشانه‌ای ایزدی و نماد نیروی محافظت به شمار می‌آید. همچنین هنگامی که بال متعلق به پیام‌آوران و خدایان و بادها باشد، دلالت بر سرعت داشته و ممکن است بیانگر گذر سریع عمر باشد. می‌توان گفت هنرمندان ایرانی در قالب نقش فروهر با افزودن دو بال بر دوش یک نقش انسانی، آن را به موجودی ملکوتی و آسمانی تبدیل کرده‌اند؛ اما در رابطه با دلایل و مفاهیم کاربرد نقش هارپی در هنر دوران اسلامی می‌توان تأثیر برخی از منابع اسلامی را محتمل دانست. در بین منابع مختلف اسلامی به نظر می‌رسد مفاهیم عرفانی که دارای نمادهای پرنده هستند، بیشترین تأثیر را در آفرینش این نقوش داشته‌اند. گرچه مرغ در ادبیات عرفانی به‌طور مطلق به معنی روح آمده است، با این حال پرنده‌گان خاصی نیز در ادبیات عرفانی وجود دارند که هر یک رمزی از صفت یا حالی از احوال است (سجادی، ۱۳۷۰: ۷۱۳) (تصویر ۹ و ۱۰).

۳-۶ سیمرغ

از نمونه‌های این مرغان که دارای هر دو بعد انسانی و پرنده

دیوان معرفی شده است که از طرف اهریمن گماشته شده و جزء لشکر او، بر ضد زمین و گیاه و آب و ستور در کار است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵-۲۴۴) (تصویر ۱۲). ذکر این نکته لازم است که گریفین همیشه و در تمامی ادوار قبل از اسلام، نماد خیر و خوش یمنی نبوده است؛ زیرا در دوران هخامنشی برخی از شاهان در حال مبارزه و کشتن این موجود قابل مشاهده‌اند (محبی، ۱۳۷۷: ۱۰۷) (تصویر ۱۳).

۵-۶ نقش شیر در موجودات ترکیبی

در رابطه با نقوش اسفنجکس‌ها و گریفین‌ها علی‌رغم وجود برخی اختلافات در اجزای پیکرها، این موجودات در برخورداری از تنه شیروجه اشتراک دارند؛ بنابراین در تحلیل این نقوش باید پیش از هر چیز دیگری، ویژگی‌های مهم این حیوان شناخته شود. «شیر در باورها و اساطیر ملل جایگاه خاصی دارد و در هنر و فرهنگ بسیاری از ملت‌ها، به عنوان سمبل آتش، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، روح زندگی، درندگی، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، قدرت، قدرت الهی، قدرت نفس، مراقبت و مواظبت شناخته شده است» (جابر، ۱۳۷۰: ۷۵) در اغلب تمدن‌های کهن از جمله در ایران، شیر به واسطه بهره‌مندی از قدرت زیاد، مظهر نیرو و قدرت، پادشاه و مبارزه معرفی شده است. به همین سبب شیر، نماد ایزد مهر در ایران باستان و چهارمین مرتبه از مراتب مهر و نخستین مرتبه از مراتب اعلی به شمار می‌رود (کرمی، ۱۳۸۱: ۲۳۷) (تصویر ۱۴).

باتوجه به همین واقعیت و تأثیر مفاهیم ایران پیش از اسلام به نظر برخی از محققین، تصاویر اسفنجکس بر روی سفالینه‌های قرون میانی اسلامی به عنوان نماد خورشید بکار رفته است (Guratola, 2006: 118) باتوجه به مطابقت برج فلکی اسد با خانه آفتاب و مطابقت غالب ویژگی‌های صورت‌ها و چهره‌های این برج فلکی مشتمل بر «تمام بال و دراز»، «فراخ بر»، «پهن روی»، «ستبر انگشت»، «باریک دوران»، «بلند بینی»، «فراخ دهان»، «دندان‌ش یک از یک دور»، «نیمه بزرگ‌تر»، «خوب روی»، «گریه چشم»، «میگون موی» و «شکم برسوش آور» (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۲، ذیل اسد به نقل از ابوریحان بیرونی) با اسفنجکس‌های موجود در آثار نگارگری و صنایع دستی از جمله سفالینه‌های اسلامی، نظریه فوق می‌تواند درست باشد. در مقایسه اسفنجکس‌های دوران

هستند می‌توان به شاه مرغان ملکوت اشاره کرد که منظور از آن پیامبر (ص) و در منطق الطیر عطار به‌طور خاص سیمرغ است (همان، ۱۳۷۰: ۴۹۶). سیمرغ همچنین استعاره‌ای است از روح القدس، ملک جبرئیل و عقل فعال. از این رو سیمرغ به همان صفاتی متصف شده که کبوتر مادینه رمز روح القدس در مسیحیت داراست (اکبری، ۱۳۸۲: ۶). در ادبیات عرفانی، مرغ آتش‌خوار خیالی به نام «سمندر» وجود دارد که رمزی است از عشق آتشین و شورانگیز که عاشق در راه وصل بدان می‌سوزد و خاکستر می‌شود. همچنین گاهی نیز کنایه از عارف کامل است (سجادی، ۱۳۷۰: ۴۸۷) (تصویر ۱۱).



تصویر ۹. کاسه زرین‌فام، دوره ایلخانی (مأخذ: واثقی، ۱۳۹۶: ۶)
Figure 9. Golden Glaze bowl, Ilkhanid period (Source: Vaseghi, 2017: 6)



تصویر ۱۰. ظرف نقره‌ای، سده هفتم ه.ق. (مأخذ: همان).
Figure 10. Silver container, seventh century AH (Source: the same).

مفاهیم با نقوش ترکیبی‌های متناسب است.

۴-۶ پری

علاوه بر مفاهیم عرفانی، نقش پرنده با سر انسان رامی‌توان نمادی از «پری»^۴ نیز دانست. بنا بر تعریف، «پری موجودی است موهوم، افسانه‌ای و زیبا و دلپذیر. چنان‌که از روایات کهن برمی‌آید، پری وجودی است لطیف و بسیار زیبا که اصلش از آتش است و با چشم دیده نمی‌شود و با زیبایی فوق‌العاده‌اش آدمی را می‌فریبد. پری برعکس دیو، اغلب نیکوکار و جذاب است؛ اما گاهی در روایات کهن و از جمله برخی قسمت‌های اوستا (یشت‌ها: ۱۴/۱) جنس مؤنث



تصویر ۱۳. شاه در نبرد با گریفین، پارسه، دوره هخامنشی، (مأخذ: محمدپناه، ۱۳۸۹: ۸۸)

Figure 13. Achaemenid King battling with a Griffin, Persia, Achaemenid period, (Source: Mohammadpanah, 2010: 88).

اما در رابطه با گریفین یا شیردال که به جای سر انسان از



تصویر ۱۴. بشقاب زرین با نقش شیر بال دار، دوره ساسانی، گالری آرتور ساکлер، واشنگتن. (مأخذ: محمدپناه، ۱۳۸۹: ۱۹۲)

Figure 14. Golden plate with a winged lion, Sassanid period, Arthur Sackler Gallery, Washington. (Source: Mohammadpanah, 2010: 192).

سر عقاب بهره مند است ترکیبی از دو حیوان نیرومند صورت گرفته است. در ایران باستان، عقاب به عنوان تیزپروازترین و قدرتمندترین پرنده آسمان نشانگر معتقدات مذهبی بوده و با بال های گسترده خود نشان برتری، حمایت و مظهر خدای توانایی بوده است؛ بنابراین گریفین، ترکیب پادشاه آسمان ها با پادشاه زمین محسوب می شود (کرمی، ۱۳۸۱: ۲۳۶-۲۳۵). با توجه به همین واقعیت، موجود ترکیبی گریفین



تصویر ۱۱. سیمرغ زال را به البرز کوه می برد، برگه از شاهنامه، تبریز، حدود ۷۹۰ ه.ق، کتابخانه توپقاپی سرای استانبول. (مأخذ: گری، ۱۳۸۴: ۱۶۴).

Figure 11. Simorgh takes Zal to Alborz Mountain, a leaf from Shahnameh, Tabriz, around 790 AH, Topqapi Palace Library, Istanbul. (Source: Gray, 2005: 164).



تصویر ۱۲. نگاه کردن اسکندر به پریان دریایی، گلچین اسکندر سلطان، شیراز، ۸۳۱ ه.ق، بنیاد گلبنگیان، لیسبون. (مأخذ: گری، ۱۳۸۴: ۱۸۴).

Figure 12. Alexander looking at mermaids, Shiraz, 831 AH, Golbangian Foundation, Lisbon. (Source: Gray, 2005: 184)

اسلامی با اسفنجکس های پیش از اسلام نیز می توان گفت اسفنجکس های اسلامی فاقد بال های عقاب می باشند که احتمالاً دلیل آن هم ارتباط اسفنجکس های مزبور با صورت فلکی اسد و در نتیجه عدم نیاز به طراحی بال ها بوده است. (حسینی، ۱۳۹۱: ۵۲) (تصویر ۱۵).



تصویر ۱۶. تنگ سیمین زراندود با نقش گریفین، ساسانی، موزه ملی ایران
(مأخذ: پوپ، ۱۳۹۰: ۲۵۵)

Figure 16. Silver Golden Glazed Jar with a Griffin, Sassanid, National Museum of Iran (Source: Pope, 1390: 255).

و آفرینش موجودات ماورایی نماید. ریشه‌های آراء بسیاری از حکماء از جمله ابن عربی، شیخ اشراق و اخوان الصفاء همچنان زمینه‌های بکری را برای هنرمند پژوهنده معاصر در جهت ترجمان متن به تصویر فراهم می‌آورد. از سویی رویکرد تنزیهی برخاسته از تعالیم قرآن کریم، به عنوان زبانی جهانی و انسانی، فراتر از آیین و یاملیتی خاص می‌تواند در جهت نوعی غربال فکری و به دنبال آن غربال تصویری مورد استفاده قرار گیرد. نمونه‌های این گونه رویکرد به نص قرآن در آثار بسیاری از حکماء از جمله فارابی، ابن سینا، شیخ اشراق، صدرالمتهلین و نظایر آنان قرار گرفته و رویکرد مثالین منبعث از جهان بینی عرفانی اسلامی در نقوش و نگاره‌های ایرانی-اسلامی در طول سده‌های متمادی مجال تجلی یافته است. خط سیر یادشده البته با نزدیک شدن به ادوار متأخر، کم‌رنگ شده و جای خود را به تأثیرپذیری از جریان‌های باخت‌زمین داده است. به نظر می‌رسد گذر از استحاله فرهنگ‌های فکری و ادبی بیگانه و بومی‌سازی و سازگارسازی آموزه‌های جدید با مبانی فکری و حکمی یافت شده در پژوهش حاضر، می‌تواند در راستای رشد و بالندگی و تداوم هویت هنر و فرهنگ ایرانی در بستر هنرها و رسانه‌های معاصر، مؤثر واقع شود.

در دوره ساسانی نمادی از قدرت عظیم شاه، نیروی فوق‌العاده و توانایی سپاهیان و همچنین نیروی محافظ و نگهبان موجودی خوش‌یمن و مبارک به شمامی آمده است (تصویر ۱۶).

نتیجه‌گیری

در مجموع، معانی برخاسته از انواع موجودات مابعدالطبیعی در هنر ایران در ادوار پیش‌و پس از اسلام، با نگاهی ویژه به هنر ساسانی و ایلخانی دربرگیرنده طیفی از نمادهای دینی، صور کیهانی، اسطوره‌ها، صور معلّقه منبعث از اعتقاد به عالم مثال و نیز تأثیرات متقابل ادبیات روایی و هنرهای تصویری ایرانی است. این ارکان حکمی تأثیری بسزا بر شیوه‌گزینی بصری و رویکرد سبک‌شناختی هنرمندان ایرانی در ادوار متمادی داشته است. به‌طوری‌که پس از گذشت سده‌ها و با وجود گوناگونی‌های کم یا بیش در سبک‌ها و مکاتب تصویرگری و نگارگری، سنت‌های فراواقع‌گرایانه و خیال‌گرایانه در هنر ایرانی بر اساس همین شالوده‌های حکمی به حیات خویش ادامه داده است. بر اساس یافته‌های پژوهش، شیوه نضج و شکل‌گیری شخصیت‌های خیالی در سنت هنر ایرانی، منبعث از مفاهیم دینی و میراث‌های فرهنگی برخاسته از متن است. از سویی، خصلت شاخص بومی‌سازی که در درازای تاریخ در هنر این سرزمین نهادینه شده است، این اجازه را به هنرمند می‌دهد تا بر اساس احوال زمانه خویش و البته بر اساس سیاق جاری قوه متخیله مبنی بر ترکیب تصاویر دریافتی حاصل از مشاهده، روی به ترکیب عناصر تصویری



تصویر ۱۵. نمودار صورت فلکی برج اسد.

Figure 15. Leo constellation.

- 2- Arzur
3- Vaed/vid
4- Fairy

فهرست منابع



- ابن مهلب (۱۳۷۸). *مجله التواریخ و القصص*، ویرایش: سیف‌الدین نجم‌آبادی، زیگفرید وبر، آلمان: دومونده نیکار هوزن.
- بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد (۱۳۴۱). *تاریخ الامم و الملوک (تاریخ بلعمی)*، تصحیح: محمدتقی بهار، تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۱). *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگاه.
- بیانی، شیرین (۱۳۸۹). *دین و دولت در ایران عهد مغول*، تهران: نشر دانشگاهی.
- پازوکی، شهرام و زارع، زهرا (۱۳۹۶). «حکمت خسروانی و فیثاغوری از دیدگاه شیخ اشراق» *دوفصلنامه «پژوهشنامه عرفان»*، شماره ۱۶، بهار و تابستان، انجمن علمی عرفان اسلامی ایران، صص ۲۵-۱.
- پوپ، آرتور اپهام و دیگران (۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی.
- پوپ، آرتور و اکرمین، فیلیپس (۱۳۹۴). *سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، ترجمه: پرویز مرزبان و دیگران، تهران: علمی و فرهنگی.
- حبیبی کسبی، م. (۱۳۹۲). ۲۶ اردیبهشت، *فردوسی و شیخ اشراق، حکیمان شیعه خسروانی*، برگرفته از لینک <http://old.alef.ir/vdcdj50fjyt0jo672a2y.html>.
- حسینی، سید حسام‌الدین (۱۳۹۱). «نقش فرشتگان در تدبیر جهان در قرآن و عهدین»، تهران: دوفصلنامه ادیان و عرفان، پاییز و زمستان، سال چهل و پنجم، شماره ۲، دانشگاه تهران، صص ۱۱-۳۸.
- خالدیان، ستار (۱۳۸۷). «تأثیر هنر ساسانی بر سفال دوره اسلامی»، *فصلنامه باستان پژوه*، شماره ۱۶، صص ۱۹-۳۱.
- خزایی، بابک (۱۳۹۰). ۲۳ آبان، *حکمت خسروانی در آثار بزرگان ادب ایران*، مصاحبه با خبرگزاری کتاب ایران (ایبنا)، برگرفته از لینک: <http://www.ibna.ir/fa/doc/report/121934/%D8%AD%D9%83%D9%85%D8%AA-%D8%AE%D8%B3%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%86%D9%8A-%D8%A2%D8%AB%D8%A7%D8%B1-%D8%A8%D8%B2%D8%B1%DA%AF%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A8%D8%A7%D8%B2%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%8A%D8%A7%D9%81%D8%AA%D9%87>.
- خلیلی، ناصر و گروه، ارنست ج. (۱۳۸۴). *سفال اسلامی*، ترجمه: فرناز حائری، ج ۷، تهران: کارنگ.
- دادور، ابوالقاسم و حدیدی، الناز (۱۳۹۲). «بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی (از قرن اول ه.ق تا اواخر دوره سلجوقی)»، *نشریه جلوه هنر*، دوره جدید، شماره ۶، صص ۱۵-۲۲.
- دادور، ابوالقاسم و مبینی، مهتاب (۱۳۸۸). *جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان*، تهران: دانشگاه الزهرا.
- دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌های ایران و هند در عهد باستان*، تهران: کلهر / دانشگاه الزهرا.
- دهخدا، علی اکبر و دیگران (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.
- دینکرد (۱۳۸۱). *تدوین و تنظیم: فریدون فضیلت*، کتاب سوم، تهران: فرهنگ دهخدا.
- رضی، هاشم (۱۳۸۴). *حکمت خسروانی (حکمت اشراق و عرفان از زرتشت تا سهروردی)*، تهران: بهجت.

زمردی، حمیرا (۱۳۸۲). نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر عطار، تهران: زوار.

سجادی، سید جعفر (۱۳۷۰). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری.

سهروردی، شهاب الدین یحیی (۱۳۸۰). مجموعه مصنفات شیخ/شراق، تصحیح: هانری کرین، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شراتو، امبرتو و گروبه، ارنست (۱۳۸۴). هنر ایلخانی و تیموری، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی.

شهرستانی، ابوالفتح محمد بن عبدالکریم (۱۳۵۸). توضیح المللی، ترجمه: مصطفی خالقداد هاشمی، تصحیح: رضا جلالی، تهران: نائینی.

قزوینی، زکریا بن محمد بن محمود کمونی (۱۳۹۲). عجایب المخلوقات و غریب الموجودات، به کوشش: یوسف بیگ باباپور، تهران: سفیر اردهال.

کرمی، طیب و دیگران (۱۳۷۵). دانشنامه جهان اسلام، به اهتمام: سید مصطفی میرسلیم، تهران: بنیاد دائرة المعارف اسلامی.

گری، بازل (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی، ترجمه: عربعلی شروه، تهران: نشر دنیای نو.

لوکونین، ولادیمیر (۱۳۸۴). تمدن ایران ساسانی، ترجمه: عنایت الله رضا، تهران: علمی و فرهنگی.

مجتبایی، فتح الله (۱۳۵۲). شهر زیبای افلاطون و شاهای آرمانی در ایران باستان، تهران: انجمن فرهنگ ایران باستان.

محبی، حمیدرضا (۱۳۷۷). «مطالعه و بررسی نقوش شکار در هنر ایران (تا پایان دوره صفویه)»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

محمدپناه، بهنام (۱۳۸۹). کهن دیار ج ۱، تهران: سبزان.

مینوی خرد (۱۳۶۴). ترجمه: احمد تفضلی، تهران: توس.

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

هینلز، جان راسل (۱۳۹۳). شناخت اساطیر ایران، ترجمه: باجلان فرخی، چاپ چهارم، تهران: اساطیر.

واثقی، سپیده (۱۳۹۶). «بررسی سیر تحول نقش‌های در هنر اسلامی ایران (سلجوقی، ایلخانی، صفویه، قاجار)»، دومین کنفرانس ملی رویکردهای نوین آموزش و پژوهش، مازندران، محمودآباد، ۲ و ۳ شهریور، صص ۲۸-۴۲.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.

بشت‌ها (۱۳۴۷). به گزارش: ابراهیم پورداوود، ج ۱، تهران: طهوری.

Brunner, Christopher J. (1978), Sasanian Stamp Seals in The Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art Publications, New York.

Compareti, Matteo (2009). "Iranian Elements in Kamr and Tibet (Sasanian and Sogdian Borrowings in Kashmiri and Tibetan Art)", Transoxiana 14, Last Review: 14/1/2021, <http://www.transoxiana.org>

Knapen, Willem (2020). "Persian Empire", Catawiki, Last Review: <https://auction.catawiki.com>

معرفی و تحلیل نشانه‌شناسانه عناصر بصری صحن آزادی آستان قدس رضوی

دکتر فرنوش شمیلی*

۱. استادیار گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

فاطمه غفوری فر**

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱/۲۳
صفحه ۴۴-۷۱

چکیده

بیان مسئله: معماری اسلامی در برگیرنده معانی والا و مضامین متعالی است که یکی از نمودهای آن را در حرم آستان قدس رضوی می‌توان یافت. صحن آزادی آستان قدس رضوی به مثابه یک متن از باشکوه‌ترین آثار معماری اسلامی است که به‌وفور واجد رمزگان‌های پنهانی است که آشکارسازی آن‌ها به روش تأویل نیازمند است و نشانه‌شناسی یکی از آن‌ها است.

هدف مقاله: در این پژوهش سعی خواهد شد ضمن معرفی و شناسایی عناصر بصری مکان مذکور به تبیین روابط دال و مدلول در نشانه‌های به‌کاررفته در این فضای سنتی دینی که مبتنی بر انواع قراردادهای از شباهت (شمایلی) و تداعی و سنن (نماد) و علت و معلول (نمایه) است، پرداخته شود و از ابزار تحلیلی علم نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش نقوش و کشف معانی ضمنی آنها استفاده نمود.

سؤالات مقاله: پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤالات است: چه نوع نشانه‌های تصویری بر اساس روابط بین دال‌ها و مدلول‌ها در صحن آزادی موجود می‌باشند؟ و اینکه این نشانه‌ها با کاربری ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسانه چگونه قابل خوانش و تحلیل می‌باشند؟

روش پژوهش: این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. گردآوری اطلاعات به صورت منابع کتابخانه‌ای می‌باشد.

نتیجه پژوهش: برآیند تحقیق نشان داد: نشانه‌های تصویری صحن آزادی در هفت دسته طبقه‌بندی می‌شوند. به‌طورکلی پیام و مفاهیم نشانه‌های تصویری مرتبط با مضامین و معانی همچون: قدسیت، ربانیت، روح و انسان کامل مشاهده شده است. روابط بین وجوه مختلف نشانه‌ها نیز بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی بیشتر به صورت نمایه‌ای-نمادین، نمایه‌ای-شمایلی، نمادین-شمایلی است.

کلیدواژگان: نشانه‌شناسی، پیرس، نشانه‌های تصویری، صحن آزادی، آستان قدس رضوی.



Semiotic study of decorative themes in the courtyard of Astan Quds Razavi

Fatemeh Ghafoorifar*¹

1.M. A. of Islamic Art, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Farnoosh Shamili**²

2. Assistant Professor of Islamic Fine Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Received: 23/12/2020

Accepted: 12/4/2021

Page 45-71

Abstract

Islamic architecture includes sublime meanings and sublime themes, one of the manifestations of which can be found in the shrine of Astan Quds Razavi. Signs are always accompanied by interpretation; Thus, the semiotics of the science of interpretation is the sign of the "sign" which means interpretation. Therefore, the sign is not fixed and may not be a sign for another person, so the sign is a symbol that must be discovered. Meanwhile, the famous semiotician Pierce, the contemporary philosopher, pays more attention to visual semiotics. One of the most magnificent visual signs can be seen in the shrine of Astan Quds Razavi. Azin is closed.

Humans have always sought to find the truth in existence, and these beliefs, ideas and thoughts over time have been adorned in the form of images and have become symbols, signs and symbols. The codes of the visual elements in any form and color can be explained and interpreted, because the meanings and concepts of these signs are the result of sensory-visual perceptions as well as the birth of ideas, mental ideas, thoughts and imaginations of the artist. One way to study and understand the themes and mysteries of these images is to approach the system that governs the laws that govern the structure of visual language, that is, the science and tools of semiotics that are related to signs. In fact, the discovery of related mental concepts is associated with individual or group communication in society and its recognition is possible through cultural symbols in any civilization. There are many signs in the universe that have unique concepts and meanings due to their establishment in every society, community, culture and civilization. Over time, humans have created designs inspired by these concepts and adorned the space with appropriate designs in appropriate places and situations. Therefore, one of the holy places, which due to its status and sanctity has a corner of many visual signs in the universe, is the royal and holy court of Samen Al-Hajj Ali Ibn Musa Al-Reza (AS) in Khorasan. Is. This holy shrine of Razavi has been a safe haven for the hearts of believers from different walks of life throughout history and different periods. Shiites have used it (Nemati, 2016). Azadi Courtyard is one of the main areas of Astan Razavi, which in its place has decorations and visual signs with a unique Iranian-Islamic culture that are thought-provoking. The courtyard is located to the east of the shrine, which has four porches and a wooden door of the southwest pavilion has been selected. Considering that the basis of Islamic art is based on repetition and symmetry, all the visual-visual elements painted and decorated in the courtyard are decorated with the same principle. Therefore, in this article, due to the lack of elaboration, repetitive and continuous patterns, elements and visual-visual signs are avoided, and researchers are content to introduce the works. However, the designs

that are different and unique from each work are selected and studied and analyzed with a semiotic approach. The Freedom Court of Astan Quds Razavi is a text of one of the most magnificent works of Islamic architecture that has a lot of hidden codes that need to be revealed through interpretation and semiotics is one of them. In this research, we will try to explain the relations between signifier and signified in the signs used in this traditional religious space, which is based on various contracts of similarity (symbolism), association and traditions (symbol) and cause and effect (index). Analytical science used semiotics in analyzing and reading patterns and discovering their implicit meanings. The present study seeks to answer these questions: What kind of visual signs based on the relationships between signs and meanings are available in the courtyard of freedom? And how can these signs be read and analyzed using the analytical tools of the semiotic approach? This article has been done by descriptive-analytical method. Data collection is in the form of library resources. The result of the research showed that the visual signs of Freedom Square are classified into seven categories. In general, the message and concepts of visual signs related to themes and meanings such as: holiness, rabbinism, soul and perfect human being have been observed. The relationships between different aspects of signs are also based on the semiotic approach in the form of index-symbolic, index-symbolic, symbolic-symbolic.

Keywords: Islamic architecture, Islamic art, Religious themes, Semiotics, Decorative themes

References:

The Holy Quran (2011) Translated by: Seyyed Mohammad Reza Safavi, Tehran: Naghsh Sobhan.
Abbasi, Wali Allah (2007), *A Critical Review of Symbolic Theory*. On the language of revelation, the journal of theology and law. 5, pp. 18-18.
Abbasi, you know. Good Men, Samaneh (1391), *Imam Reza's Holy Shroud Gold Porches*, Astan-e-Hunar Magazine, vol 2.3. Pp. 66-77.
Ahmadi Maleki, Rahman (1378), *The Symbolic Shapes of Our Minds*, The Handbook, Third Issue.
Ahmadi, Babak (1999), *Text Interpretation Structure*, Tehran: Center Publication.
Ahmadi, Babak (2015), *From Visual to Textual Signs to the Semiotics of Visual Communication*, Tehran: Center Publishing.

Amazing. Hassan, 1996, *Amid Farhang*, Amir Kabir Publishing Institute, Tehran.

Asaberger, Arthur (2000), *Cultural Criticism*, Translated by: Homeyra Moshirzadeh, Tehran: Open Press.

Basrai, Salman. Khazaei, Mohammad (2013), *Metaphorical Effects in the Visual Symptom System of Ashura Posters*, Scientific-Research Journal of Literary Criticism. 6. 6. 22, pp. 65-49.
Behzadi, Roqieh (1368), *Indian Servant*, Tehran: Humanities and Cultural Studies Institute.

Bookour, Monik Do (2008), *Living Codes*, Translated by: Jalal Sattari, Tehran: Center Publishing

Companions, dream. Shadi, Barati (2009), *The Wisdom of the Iranian Garden*, Surah Scientific and Research Quarterly, Vol. 10, pp. 13-1

Conel, Ernest and others (BT), *Islamic and Khatta and Shah Abbasi flowers*, Tehran: Farhang Sara
Dadvar, Abulqasim. Mansouri, Elham (2006), *An Introduction to Myths and Symbols of Iran and India in the Ancient Times*, Tehran: Al-Zahra University

Dina Sen, Anne Marie (2001), *An Introduction to Theology*, Translated by: Mozaffar Ghahreman, Tehran: Q Publication.

Emeraldi, Homeyra (2003), *A Comparative Critique of Religions and Myths in Ferdowsi's Shahnameh*, Khamseh Nezami, Logikatur, Tehran: Zawar Publishing

Eskandar Pourkherami, Parviz (2004), *Eslami & Badges*, Tehran: Printing & Publishing Organization

Eskandar Pourkherami, Parviz (2004), *Tuba Gol and Morgh*, Tehran: Printing and Publishing Organization.

Farnaz, Farnaz. Soheili Rad, Fahimeh (2003), *A Comparative Study of Simorgh in Epic and Mystical Literary Texts*, Quarterly Journal of Art 56, pp. 23-43

Hall, James (2001), *The Iconographies of Symbols in the East and West*, Translated by: Roqieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture.

Helens, John (2006), *Understanding Iranian Myths*, Translated by: Jaleh Amouzgaroo Ahmad Tafazoli, Tehran: Fountain

Jacobson, Roman (1989), *The Metaphorical and the Permissive Pole*, Translated by: Cyrus Safavi, Tehran: Institute for Islamic Culture and Art.

Jahanpour, Fatemeh (2013), *The Role of Shah*

- Abbasi's Flower in the Artistic Arrangements of Imam Reza's Holy Shrine*, Astan-e Razavi Art Journal, No. 7, pp. 18-27
- Karam Ali. Javad (2013), *Encyclopedia of Medicinal Plants*, Thirst Publication. Tehran
- Knights, Jean Gruber, Allen (2009) *Symbols of Culture*, Translated by: Sudabah Fazaeli, 1-5, Tehran: Ceyhan
- Kritichlow, Keith (2010), *Analyzing the Theological Geology of Islamic Motifs*, Translated by: Seyyed Hassan Azarkar, Tehran: Hekmat Publishing.
- Mahdavi, Saeem (2016), *Analysis of Visual Symbols and Structure of Imam Reza shrine's Exterior Tiles Using Pierce's Semiotics Method*, Astan-e Honar Journal, No. 15-15, pp. 54-65.
- Miles Heravi, Najib (1373), *A Book on Islamic Civilization*, Astan Quds Razavi, Mashhad: Islamic Research Foundation.
- Mimarzadeh, Mohammad (2007), *Mystic Imagery in Islamic Art*, Tehran: Al-Zahra University
- Mohammadi Hassan Abadi, Turquoise. Shameli, Nasrollah (2014), *A Semiotic Approach to the Concept of Color and Its Application in the Holy Quran, Linguistic Researches of the Quran*, Third Year, Number One, Successive 5, pp. 92-77
- Mohammadpour, Zahra, 2013, *Structural Analysis of Mirza Agha Emami's Flowers and Chicken Works*. B.Sc., Tabriz University of Art and Technology. Department of Islamic Arts, March
- Najjarpour Jabbari, Samad (2016), *Concepts of Quranic Illumination in the Safavid Age*, Negra, No. 40, pp. 32-48
- Nemati, Behzad (2016), *Art Paradise*, Mashhad: Astan Quds Razavi Publishing Institute.
- Pahlevan, Fahimeh (2002), *An Introduction to the Analysis of Visual Elements in Aram*, Tehran: Art University
- Pahlevan, Fahimeh (2011), *Visual Communication from the Semiotics Perspective*, Tehran: Art University
- Pierce, Charles Sanders (2002), *Logic as Semiotics*, Translated by: Farzan Sujoudi, Aesthetics, Theoretical and Philosophical Studies of Art, No. 6, Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Rahimpanah, Fatemeh (2016), *The Role of Shah Abbasi Flowers in the Carpets of Imam Reza (AS)*, Negra, No. 1, pp. 78-89
- Razavi, Ameli. Ghaffari, Hussein (2011), *Pierce's Semiotics in the Light of Philosophy and his Epistemology and Attitude to Pragmatism*, Journal of Philosophy, Number 2, Year 39, pp. 36-36.
- Ruler, h. G, (1396, 05 11), *a review of Pierce's semiotic theory*. Recovery from New Philosophy <http://new-philosophy.ir/?p=864>
- Shahbazi, Maryam (2013), *Theoretical Foundations of Art*, Tehran: Marlik
- Sha'iri, Hamid Reza (2012), *Visual Semantics of Theories and Applications*, Tehran: Speech
- Shayesteh Oven, Mahnaz. Kaviani, Neda (2016), *Proceedings of the Conference on the Role of Decorative Roles in Visual Quality of Islamic Art*, Institute of Islamic Art Studies, Tehran
- Sojuji, Farzan (2003), *Practical Signs*, Tehran: Tale Publishing
- Sterling, Henry (1998), *Isfahan Picture of Paradise*, Translated by: Jamshid Arjmand, Tehran: Forouzan Rooz.
- Tajdini, Ali (2009), *Culture of Symbols and Symbols in Molana's Thought*, Tehran: Soroush
- Volen, Peter (1998), *Signs and Meaning in Cinema*, Translated by: Abdullah Tarbiat and Bahman Taheri, Tehran: Soroush
- Yahaghi, Mohammad Ja'far (2007), *Mythology and Storytelling in Persian Literature*, Tehran: Contemporary.
- Tomas H. Heath, the thirteen books of Euclid's Elements, Cambridge, 1926, Vol II, pp. 112f
- Aristotle, *The works*, XI, ed. Ross.D.W, Oxford, U.P, 1971. 1447 a.
- Serp: Servier j, Les Portes de l' annee, Paris, 1962.

مقدمه و بیان مسئله

نشانه‌ها همواره با تأویل همراه هستند؛ پس نشانه‌شناسی علم تأویل و تفسیر نشانه «دال»ی است که مدلول آن تأویل باشد؛ لذا نشانه امر ثابت نیست و ممکن است برای شخص دیگری نشانه نباشد، پس نشانه در حکم سمبلی است که باید کشف شود. در این میان نشانه‌شناس معروف پیرس فیلسوف عصر معاصر بر نشانه‌شناسی تصویری بیش‌تر اهمیت قائل است. یکی از باشکوه‌ترین نشانه‌های تصویری را می‌توان در حرم آستان قدس رضوی مشاهده نمود که جای جای این مکان مقدس از زیباترین و باشکوه‌ترین ساختار زبان بصری و عناصر تزئینی که سرشار از والاترین مفاهیم نمادین و نشانه‌های حقیقی هستند، آذین بسته شده است. انسان‌ها همواره به دنبال یافتن حقایق در هستی بوده‌اند و این باورها، اعتقادات و اندیشه‌ها به مرور زمان در قالب تصاویر مزین گشته و تبدیل به نمادها، نشانه‌ها و سمبل‌ها شده است. رمزگان عناصر تصویری در هر فرم و رنگی که باشند قابل تشریح و تفسیر هستند، چراکه معنا و مفاهیم این نشانه‌ها برآیند ادراکات حسی- بصری و همچنین مولود پندارها، انگاره‌های ذهنی، تفکرات و تصورات انسان هنرمند است. یکی از راه‌های مطالعه و شناخت مضامین و رموز این تصاویر، رویکرد به نظام حاکم در قوانینی است که بر ساختار زبان بصری حکم فرما است، یعنی علم و ابزار نشانه‌شناسی^۱ که مرتبط به نشانه‌ها است. در واقع کشف مفاهیم ذهنی مرتبط، با ارتباطات فردی یا گروهی در جامعه همراه است و شناخت آن از طریق نشانه‌های فرهنگی در هر تمدن میسر می‌شود. نشانه‌های بسیاری در هستی وجود دارد که باتوجه به

استقرار آن‌ها در هر جامعه، اجتماع، فرهنگ و تمدن از مفاهیم و معانی منحصر به فردی برخوردار می‌شوند. در گذر زمان انسان‌ها با الهام از این مفاهیم نقوشی را آفریده و در مکان‌ها و موقعیت‌های متناسب فضا را با این نقوش می‌آراستند. از این رو یکی از مکان‌های مقدس که باتوجه به جایگاه و قداستش گوشه‌ای از نشانه‌های تصویری فراوان در هستی را در خود جای داده است، بارگاه ملکوتی و مطهر ثامن الحجج علی بن موسی الرضا (ع) در خراسان است. بارگاه مطهر رضوی در طول تاریخ و ادوار مختلف، مأمنی امن برای دل‌های مؤمنان از قشرهای گوناگون بوده است و در این میان، هنرمندان مسلمان از سر شیفتگی نسبت به ساحت آن امام همام، ذوق هنری خویش را برای عرض ارادت به پیشگاه هشتمین آفتاب شیعیان به کار گرفته‌اند (نعمتی، ۱۳۹۵). صحن آزادی یکی از محوطه‌های اصلی آستان رضوی به شمار می‌رود که در جایگاه خود از تزئینات و نشانه‌های تصویری- بصری با فرهنگ خاص ایرانی- اسلامی منحصر به فردی برخوردار است که قابل تأمل هستند. صحن مذکور در شرق حرم واقع است که دارای چهار ایوان و یک درِ چوبی غرفه جنوب غربی منتخب شده است. باتوجه به اینکه پایه و اساس هنر اسلامی بر مبنای تکرار و تقرارن استوار است، تمامی عناصر بصری- تصویری منقوش و آذین شده در صحن نیز بر همین اصل آراسته شده است؛ لذا در این مقاله سعی شده به دلیل عدم اطاله سخن از نقوش و عناصر و نشانه‌های بصری- تصویری تکرار شونده و متداوم خودداری شود و محققین به معرفی آثار اکتفا کنند. لیکن نقوشی را که متفاوت و تک هستند از هر اثر منتخب گردیده و بارویکرد نشانه‌شناسانه مورد مطالعه و تحلیل قرار

رضا (ع)، به مطالعه نقش گل شاه عباسی از منظر ساختار شناسی پرداخته است. نتایج تحقیق ایشان نشان داد: در قالی‌های حرم مطهر نود درصد بندهای ختایی با گل‌های شاه عباسی پر شده است که این از ویژگی‌های نقش‌های شاه عباسی است. در این قالی‌ها گل‌هایی با تنوع و ظاهری متفاوت به کار رفته است که در قالی سایر مناطق دیده نمی‌شود. در حقیقت می‌توان این گل‌ها را شاه عباسی مشهد نامید. «تحلیل و بررسی نشانه‌های تصویری و ساختارکاشی‌های ازاره حرم امام رضا (ع) با استفاده از روش نشانه‌شناسی پیرس» پژوهش دیگری است به نویسندگی مهدوی (۱۳۹۵) ایشان به تحلیل و ساختارشناسی رموز نقوش کاشی‌های ازاره حرم با رویکرد به نشانه‌شناسی پیرس پرداخته است. نتایج تحقیق ایشان وجوه مشترک در معانی رمزگان نقوش بسیار است. نشانه‌های تصویری به دو دسته نمادین-شمالی تقسیم می‌شود. «مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی» مقاله‌ای است به نویسندگی نجارپور جباری، (۱۳۹۵) ایشان در این پژوهش به مفاهیم و تعاریف نقوش تذهیب‌های قرآنی در دوره صفوی پرداخته‌اند. نتیجه تحقیق وی نشان داد نقش‌مایه‌های تذهیب با بهره از مفاهیم اسلامی، نظیر مفهوم نور، رنگ و وحدت که در قرآن نیز ذکر شده است، توسط هنرمندان عصر صفوی به صورت آگاهانه برای تزئین قرآن به کار گرفته شده است. بصائری و خزائی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای دیداری پوستره‌های عاشورایی» به تحریر درآورده‌اند که به بررسی کاربردها و جلوه‌های حضور استعاره در سطوح نظام‌های نشانه‌ای دیداری و درک قابلیت‌های آن برای معناآفرینی در پوستره‌های عاشورایی- که رسانه‌ای تبلیغاتی به شمار می‌رود- می‌پردازند. نتایج پژوهش ایشان نمایانگر این است که استعاره در هر سه سطح نظام نشانه‌ای دیداری قابلیت ظهور دارد و کارکرد متفاوت استعاره در هریک از این سطوح که به دلیل نحوه چیدمان عناصر و ماهیت آنان شکل گرفته است، موجب نمایان شدن وجوه مختلفی از استعاره، ایجاد خوانش‌های گوناگون مخاطب در این ارتباط و بروز معانی مختلفی از گفتمان موجود در پوستره‌های عاشورایی می‌شود.

مبانی نظری

می‌گیرند.

در این پژوهش سعی خواهد شد ضمن تبیین روابط دال و مدلول در نشانه‌های به کار رفته در این فضای سنتی دینی که مبتنی بر انواع قراردادهای شباهت (شمالی) و تداعی و سنن (نماد) و علت و معلول (نمایه) است، از ابزار تحلیلی علم نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش نقوش و کشف معانی ضمنی آنها استفاده نمود. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤالات است: چه نوع نشانه‌های تصویری بر اساس روابط بین دال‌ها و مدلول‌ها در صحن آزادی موجود می‌باشند؟ و اینکه این نشانه‌ها با کاربری ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسانه چگونه قابل خوانش و تحلیل می‌باشند؟

این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد نشانه‌شناسانه انجام شده است. اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری گردیده است.

پیشینه پژوهش:

باتوجه به اینکه در مورد رویکرد پژوهش، مطالعات قابل توجهی انجام شده است، اما در زمینه نقوش و نشانه‌های تصویری-بصری صحن رضوی با رویکرد به علم و ابزار نشانه‌شناسی مطالعاتی یافت نشده است. اگرچه در زمینه نقوش و عناصر تزئینی حرم مقالات و پژوهش‌هایی مورد تحقیق قرار گرفته‌اند که برخی از آن‌ها به شرح زیر است: جهان‌پور (۱۳۹۲) نویسنده مقاله‌ای با نام «نقش گل شاه عباسی در آرایه‌های هنری حرم مطهر امام رضا (ع)» به مطالعه و بررسی ساختار برخی نقوش تزئینی شاه عباسی و لاله عباسی پرداخته است. نتایج تحقیقاتی ایشان نشان داد: تصویر نقوش گیاهی اعم از درخت، انواع گل‌ها اسلیمی‌ها و انواع نقوش سنتی در جای جای حرم دیده می‌شود که همگی آن‌ها نشانی از قدسیت و اهمیت نقوش گیاهان در سفرپیدایش هستی است چراکه بارها از گیاهان مختلف در لابه‌لای آیات قرآن بیان شده است. از طرفی نقوش متنوعی از فرم‌های شاه عباسی در صحن‌های مختلف وجود دارد که یکی از آن صحن آزادی است که در عصر قاجار آراسته شده و به صورت کاشی‌کاری هفت‌رنگ در کنار گل‌های گرد ریزی خودنمایی می‌کند (رحیم‌پناه ۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «نقش انواع گل شاه عباسی در قالی‌های حرم امام

نشانه، نماد و سمبل

ساده‌ترین تعریف نشانه عبارت است از: «مجموع‌های دوگانه متشکل از یک مفهوم و یک صورت آوایی» (دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۲۶). نشانه‌های تصویری نمادها در ناخودآگاه‌ها ریشه‌های عمیقی دارند که با منشأهای زندگی تخیل جوش خورده‌اند، بدین معنی که مبّین رشته‌های جادویی و روحانی‌اند. نشانه‌ها می‌توانند بر اساس رابطه بین نشانه و مرجع آن صورت‌پذیرند به بیانی دیگر نشانه‌ها علامتی هستند که با ابژه رابطه مستقیم دارد و متأثر از آن است و می‌توانند آیکون چیز دیگری نیز باشد مشروط بر شباهت آیکون دیگر و همچنین آیکون‌ها می‌توانند عینی نیز باشند به طوری که نشانه می‌تواند از عینی‌ترین حالت تا انتزاعی‌ترین حالت شکل گیرد (بوکور، ۱۳۸۷ و شعیری، ۱۳۹۱). نشانه بیانگر چیزی غیر از خود است، می‌تواند طبیعی باشد یا قرار دادی. از منظر پیرس «هر نشانه رابطه‌ای است میان مورد تأویلی و موضوع». وی همچنین اذعان دارد نشانه‌ها چیزهایی هستند که برای کسی در مناسبتی خاص به عنوانی خاص نشان چیز دیگری باشد^۱. هر نشانه در حکم نسبت میان سه پایه مبنای موضوع، تأویل است. در واقع هر نشانه از راه نشانه‌ای دیگری کشف و دانسته می‌شود. هر تأویلی خود اشاره است بر نشانه دیگر که خود باید دوباره تأویل گردد (Aristotle, 1971). «نماد» واژه‌ای فارسی است که در زبان عربی به آن «تمثیل» و در زبان فرانسه «سیمبل» می‌گویند. سیمبل را به معنای نشانه، علامت، مظهر، هر نشانه قراردادی اختصاصی، شیء یا موجودی که معرف موجودی مجرد و اسم معنی است تعریف کرده‌اند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۴۲). نماد و سیمبل، شیء یا کار و فعالیت یا وضعیت ملموسی است که می‌تواند از طریق نوعی تداعی به خصوص بر اساس تشابه، به عنوان رمز و تجسمی برای نشان دادن غرض و هدف نهایی گفتار مورد استفاده قرار

بگیرد (عباسی، ۱۳۸۶: ۱۴۲).

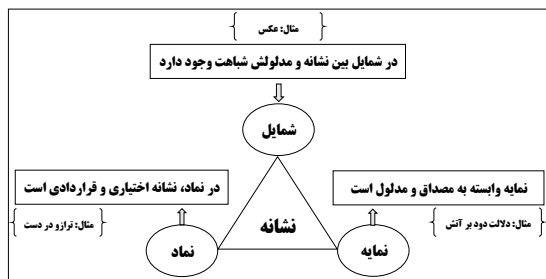
۲-۳. نشانه‌شناسی، ساختار نشانه‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها

نشانه‌شناسی به بررسی فرایند پیدایش نشانه‌ها، نحوه دلالت آن‌ها و کاربردها، تعریف می‌شود. از دهه ۱۹۵۰ میلادی به این سو، نشانه‌شناسی همچون روش پژوهش به‌ویژه در قلمرو شناخت دلالت و ادراکات و ارتباطات به کار گرفته شده است. نشانه‌شناسی پیرس دارای ابعاد بسیار وسیعی است و نظری در مورد نشانه‌ها را می‌توان یکی از مبانی اصلی کل فلسفه وی دانست. نشانه‌شناسی با حوزه‌های مختلف از جمله معرفت‌شناسی فلسفه ذهن، علم ارتباطات در ارتباط است (رضوی فر و غفاری، ۱۳۹۰). اصطلاح نشانه‌شناسی در پیوند با سی. اس. پیرس^۳ فیلسوف آمریکایی است و اصطلاح علم نشانه‌ها^۴ را فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی به کار برده است. هر دو اصطلاح به چگونگی تولید و انتقال معانی مربوط می‌شوند. همچنین اصطلاح «سمیوسیس» اولین بار توسط پیرس به کار گرفته شد و آن را پژوهش نسبت میان نشانه، مورد تأویلی و موضوع دانست (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۸۳ و ۸۴ و احمدی، ۱۳۹۴). پیرس نشانه را به مثابه تاروپود همه اندیشه‌ها در نظر می‌گیرد و بر این اساس، حیات هرگونه علم و حتی ارتباط میان انسان‌ها به نشانه‌ها وابسته است (رضوی فر و غفاری، ۱۳۹۰: ۵). نشانه‌شناسی پیرس الگویی گسترده و کاربردی در حوزه هنرهای تجسمی-بصری است. در این روش طیف وسیعی از انواع نشانه‌ها و نمادها با توجه به مضمون و کاربرد آن‌ها، طبقه‌بندی می‌شوند؛ لذا این پژوهش درصدد واکاوی و تشریح عناصر و نشانه‌های تصویری مزین شده در صحن آزادی آستان قدس رضوی با رویکرد به نشانه‌شناسی پیرس است. از منظر پیرس نشانه‌ها دارای نسبتی سه‌گانه هستند که شامل: خود

۱. دو واژه (semiotique) و (samiologie) از واژه یونانی (semeion) به معنای «نشان» گرفته شده‌اند (پهلوان، ۱۳۸۱: ۱۵) نشان همان علامت، نشانه، نمود، آیت، دلیل اثر است، علامتی که بدان کسی یا چیزی را بازشناسند (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۷۴۷).

۲. خطابش به کسی است. یعنی در ذهن آن کس، نشانه‌ای معادل و چه بسا کامل‌تر می‌سازد. این نشانه دوم را من «موردی تأویلی» نشانه نخست می‌نامم. این نشانه از چیزی و عالمی دیگری خبر می‌دهد که از موضوع خود در تمامی مناسباتش چنین نیست، بلکه در ارجاع به ایده‌ای خاص خوانده شود. (احمدی، ۱۳۹۴: ۳۵)

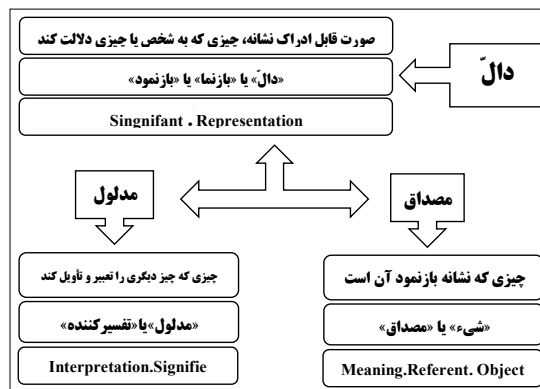
3. C.S, Pierce
4. Semiology



شکل شماره ۲: ساختار نشانه بر اساس ارتباط با مدلول (منبع: نگارندگان)
Figure 2: Sign structure based on the relationship to the signified

می‌گیرد نه شباهت و نه به دلیل پیوند آن با ویژگی‌های عامی که موضوع آن ممکن است داشته باشد. بلکه به دلیل ارتباط پویایی است که از یک سو با موضوع دارد و از سوی دیگر با حواس یا خاطرات شخصی که حکم نشانه را داراست. به بیانی دیگر نشانه‌ای که بر مایه پیوستگی وجودی با موضوع خود دارد. به گونه‌ای که نشانه نمایه‌ای بر مبنای شکلی از پیوستگی معنایی و گاه علت و معلولی میان موضوع و نشانه شناخته می‌شود (سجودی، ۱۳۸۱، وولن، ۱۹۹۸، پهلوان، ۱۳۹۰).

نشانه نمادین: نشانه‌ای که به تفسیرکننده نیاز داشته باشد؛ به بیانی دیگر رابطه دال و مدلول بر اساس قرارداد است واجد نیروی قانون. نشانه نمادین نه نیاز به شباهت به موضوعش دارد و نه نیاز به هیچ گونه پیوند وجودی با آن. به اعتقاد پیرس: نماد توجه‌پذیر است؛ از ویژگی‌های نماد این است که هرگز کاملاً اختیاری نیست. چون شکل اولیه پیوندی میان دال و مدلول وجود دارد. به جای نماد عدالت، یعنی ترازو، نمی‌توان از هیچ عنوان دیگری همچون ارابه به کاربرد (وولن، ۱۹۹۸، پهلوان، ۱۳۹۰). در نمودار شماره ۲ خلاصه‌ای از تفسیر و تعریف نشانه‌های فوق همراه با ذکر مثال قابل مشاهده است. گاهی کاربرد این نشانه‌ها در تلفیق با یکدیگر نیز مورد استفاده قرار می‌گیرند. یعنی ممکن است هم شمایل گونه باشد و هم نمادین و یا نمایه‌ای. یعنی شمایل-نمادین و با شمایل نمایه‌ای و غیره. لازم به ذکر است تجزیه و تحلیل نشانه و عناصر تصویری



شکل شماره ۱: ساختارشناسی نشانه به عنوان فرایندی که معنایش به متن آن بستگی دارد (منبع: نگارندگان)
Figure 1: Sign structure as a process whose meaning depends on the text

نشانه (دال) ۱، یا، مدلول نشانه ۲، مصادق ۳ نامیده می‌شوند (نمودار شماره ۱).

اما آنچه که پیرس در طبقه‌بندی نشانه‌شناسی بیان نموده بسیار پیچیده است. پیرس سه تقسیم‌بندی از نشانه ارائه می‌دهد که نظام پایه‌ای سه مقوله‌ای هستی‌شناختی او را نشان می‌دهد که آن شامل: اولویت ۴، ثانویت ۵، ثالثیت ۶ نام‌گذاری می‌شوند (حاکمی، ۱۳۹۶). با این حال این پژوهش طبقه‌بندی‌ای را که بر اساس ارتباط نشانه با مدلولش می‌باشد را مورد بررسی قرار خواهد داد که آن شامل: نشانه‌های شمایل ۷، نشانه‌های نمایه ۸، نشانه‌های نمادین ۹ است (نمودار شماره ۳).

نشانه شمایل: نشانه‌ای است که موضوع مورد ادراک یا مفهوم خود را بر اساس شباهت، تصویر می‌کند و از این رهگذر بر امری دلالت دارد. نشانه شمایل ویژگی‌هایی دارد بدان معنا می‌بخشد به طوری که حتی موضوع آن وجود نداشته باشد. در واقع رابطه دال و مدلول مبتنی بر تشابهات است. به بیانی دیگر دال از برخی جهات (ظاهر، صدا، احساس) مشابه با مدلول است و برخی از کیفیات مدلول را دارا می‌باشد (وولن، ۱۹۹۸، پیرس و سجودی، ۱۳۸۱). نشانه نمایه‌ای: باز نمونی است که از طریق قیاس صورت

1. Singnifant
2. Interpretant
3. Meaning, referent
4. Priority
5. Secondary
6. Thirdness
7. Iconique
8. Indexique
9. Symbolique

روش پژوهش

در صحن آزادی آستان قدس رضوی بر پایه، اساس و مبنای این سه نشانه مورد تفحص قرار می‌گیرد و جزئیات بیش‌تر مباحث نشانه‌شناسی در لابه‌لای جداول مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

این صحن که پس از انقلاب اسلامی، صحن آزادی نام‌گذاری شد که از آثار ماندگار دوره قاجار است، از طرفی این صحن به صحن نومعروف است، چراکه در مقایسه با صحن عتیق به این اسم مشهور شده است که قدمتش بین ۲۰ تا ۳۵۰ سال بیشتر است. در واقع قسمت‌های مختلف صحن عتیق بین ۴۰۰ تا ۵۵۰ سال عمر دارند، اما حدوداً می‌توان گفت صحن نو حدوداً ۲۰۰ ساله است. ساخت این بخش در سال ۱۳۲۳ ه.ق، به روزگار سلطنت فتح‌علی‌شاه قاجار آغاز گردید و تزئینات و تکمیل آن در دوره حکومت‌های نوادگان وی یعنی محمدشاه و فرزندش ناصرالدین‌شاه قاجار انجام پذیرفت (عباسی و مردان نیک، ۱۳۹۱، www.mashregh-news.ir). حرم مطهری رضوی باغ پرشکوه هنر است؛ باغ فرح‌بخش و پربرگ و باری که از هر گوشه و کنارش، ده‌ها نقش‌ونگار زیبا سر بر می‌کشد. کاشی‌کاری‌ها، آینه‌کاری‌ها، گچ‌بری‌ها، طلاکاری و کتیبه‌نگاری‌های بی‌شماری در سراسر این مجموعه، دیدگان مخاطبین را می‌نوازد و روحش را پرواز می‌دهد. علاوه بر معنویت و روحانی حاکم در حرم، عظمت حاکم در فضای این مکان مقدس (رنگ‌آمیزی، نقوش و عوامل دیگر) که چشم آدمی را به حیرت برمی‌انگیزاند و از ادراک تک‌تک اجزای آرایه‌ها و الوان بازمی‌دارد (نعمتی، ۱۳۹۵).

چهار ایوان داخلی موجود در صحن آزادی و یک در چوبی غرفه جنوبی و ساعت بزرگ برج صحن آزادی نمونه‌های مطالعاتی در این پژوهش هستند. تصاویر از بخش‌های متعدد صحن آزادی انتخاب شده است. این چهارده تصویر به صورت قرینه در دیگر بخش‌های صحن تکرار شده‌اند؛ بنابراین جهت اعاده سخن از آوردن نمونه تصاویر مشابه موجود خودداری شده است. جدول شماره یک به معرفی نمونه‌ها مطالعاتی می‌پردازد و همچنین نشانه‌های تصویری آن را شناسایی کرده تا در ادامه مباحث سهل‌تر مورد تبیین قرار گیرد. بعد از معرفی این تصاویر به مطالعه

و رمزگشایی نشانه‌های تصویری هر یک از نقوش مورد نیاز پرداخته خواهد شد و اطلاعات در نمودارها و جداول مرتبط به پژوهش با رویکرد به نشانه‌شناسی مورد آنالیز، کاوش و دسته‌بندی نشانه‌ای قرار خواهد گرفت.

مفاهیم نمادین عناصر تصویری مطالعاتی در صحن آزادی آستان قدس رضوی

باتوجه به اینکه رمز را که زبانی عالمگیر است و به مثابه پلی می‌باشد که بین تمدن‌های مختلف ریشه انداخته است. رمز مبنایی عینی دارد که واقعیت ذهنی را انعکاس می‌دهد و از این رو فقط به طریق شهود قابل درک و دریافت است. با ادراک رمز که امری کاملاً شخصی است، دنیای نهفته مکتشف می‌شود که غنایی غیرقابل تصور دارد و آکنده از همانندی‌ها و تشابهات و تمثیلات فراوانی است که مبدأ رمز و اساس گسترش آن به شمار می‌روند (بوکور، ۱۳۸۷)؛ بنابراین عناصر تصویری که آگاهانه و چه ناخودآگاه تصویرگری می‌شوند بدون تردید از مفاهیم ذهنی مخاطب خویش برخاسته شده است، به زبانی دیگر تمامی علائم و عناصر تصویری چه به صورت مجزا و منفرد و چه به صورت متحد و توأم بدون معنا و مفهوم نیستند. از این رو عناصر تصویری موجود در نقوش کاشی‌کاری، منبت‌کاری‌های و نقاشی دیواری صحن آزادی آستان قدس رضوی دارای رموز و الگوهای نشانه‌شناختی و سمبلیکی هستند که توسط هنرمندان ادوار مختلف آراسته و انجام شده است. بدین ترتیب به کارگیری یک الگوی نشانه‌شناختی و نمادین می‌تواند شیوه‌ای نو در تشریح و تبیین و یافتن راه ارتباطی بین عناصر تصویری و مورد تأویل آن‌ها باشند. نقوش و عناصر بصری و تصویری مجموعه مورد نظر مطالعاتی در صحن آزادی به شش دسته قابل طبقه‌بندی است که در نمودار شماره ۳ قابل مشاهده است.

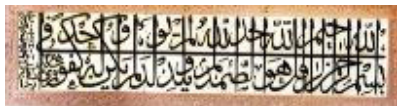
نقوش هندسی

متأسفانه هنر انتزاعی نقوش هندسی در اسلام برای قرون متمادی در مغرب‌زمین به اشتباه به عنوان نوعی تزئین و آرایه قلمداد شده است و پیام اصلی اسلام، یعنی توحید که در معنا و نشانه‌های این نقوش از طریق تجلی وحدت در کثرت و بالعکس بیان می‌شود کمتر مورد مذاقه قرار گرفته است. باتوجه به این اینکه زبان هنر اسلامی یک زبان رمزگونه

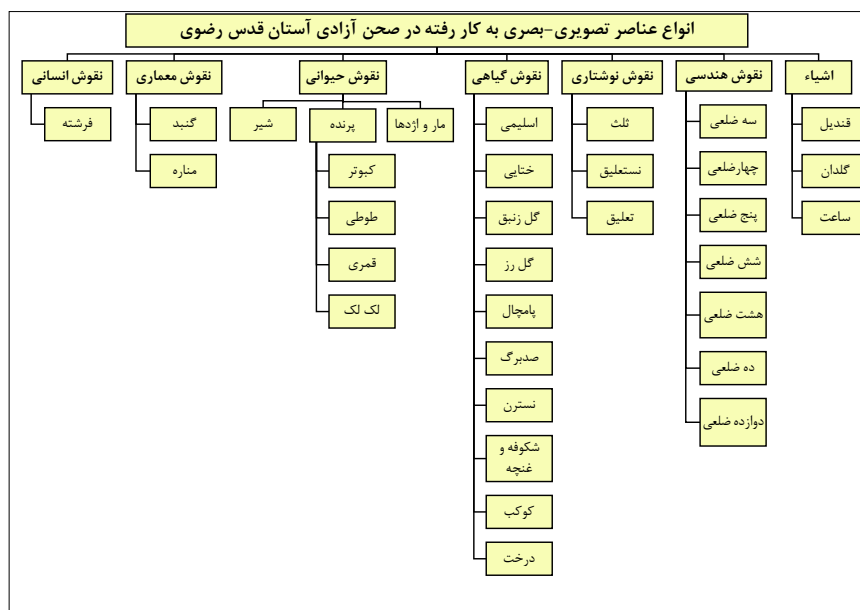
جدول شماره ۱: معرفی عناصر تصویری منقوش شده در چهار ایوان و یک در چوبی موجود در صحن آزادی (نعمتی، ۱۳۹۵: ۸۸-۱۱۵) معرفی آثار

Table No. 1: Introduction of decorative themes in Azadi courtyard

تصاویر	تصاویر	تصاویر	جایگاه نقش
			تصویر شماره ۱: کاشی کاری لچکی نمای داخلی ایوان شمالی صحن آزادی، کاشی کاری هفت رنگ، عصر ناصرالدین شاه قاجار، خط: ثلث، نشانه‌های تصویری: خط، نقوش اسلیمی و ختایی شروع حرکت اسلیمی از ترنج مرکزی
			تصویر شماره ۲: کاشی کاری پایه نمای داخلی ایوان شمالی صحن آزادی، کاشی هفت رنگ، عصر ناصرالدین شاه، نشانه‌های تصویری: استفاده از عناصر طبیعی همچون: درخت زندگی، گل، پرند، تزئینات فرنگی.
			تصویر شماره ۳: کاشی کاری اسپر نمای داخلی ایوان شمالی صحن آزادی، کاشی کاری هفت رنگ، عصر ناصرالدین شاه قاجار، نشانه‌های تصویری: نقوش انسانی (فرشته)، گل‌دان، گل‌های طبیعی زنبق، محمدی، پرندگان، تزئینات اسلیمی، ختایی و فرنگی.
			تصویر شماره ۴: نقاشی اسپر نمای اسپر نمای داخلی ایوان شمالی صحن آزادی، تکنیک: رنگ روغن، ۱۳۴۲ ه. ق، اثر: محمد حسن بیوکی (رضوان)، خط: نستعلیق، نشانه‌های تصویری: معماری، تزئینات اسلیمی-ختایی، نقوش پرندگان، گل‌های طبیعی و پرندگان. فقط در این بخش حرم تصویر منظره موجود است.
			تصویر شماره ۵: کاشی کاری نمای بیرونی ایوان شمالی صحن آزادی، اثر: محمد حسن بیوکی (رضوان)، کاشی ساز: یوسف قدس، ۱۳۴۲ ه. ق خط: نستعلیق، نشانه‌های تصویری: نقوش اسلیمی، ختایی و نوشتاری.
			تصویر شماره ۶: آینه کاری اسپر ایوان طلای صحن آزادی، این منظره فقط در این صحن مشاهده شده است، خط: نستعلیق، عصر قاجار: نشانه‌های تصویری: نقوش هندسی، نوشتاری، اسلیمی.
			تصویر شماره ۷: کاربردی ایوان طلای صحن آزادی (الف) و (ب) جزئی از تصاویر شاهکار معماری حرم، خط: نستعلیق، عصر فتحعلی شاه قاجار، کادربندی و طلاکاری: عصر ناصرالدین شاه، ۱۲۸۰-۱۲۸۸، نشانه‌های تصویری: نقوش اسلیمی، نقوش هندسی، نوشتاری. (هرکس که در صحن نو قدم می‌گذارد، پیش از هر چیز متوجه ایوان طلایی می‌شود که در جانب غربی صحن و متصل به رواق دارالسعادة ساخته شده است. این ایوان که ۱۰/۲۰ متر ارتفاع دارد، در دوره ناصرالدین شاه طلاکاری شده و از این رو به «ایوان ناصری» معروف است.)

جایگاه نقش	تصویر شماره ۸: در چوبی غرفه جنوب غربی صحن آزادی، ورودی آرامگاه شیخ بهائی، نشانه‌های تصویری: نقوش گیاهی، جانوری (ازدها، شیر، لک لک، پرند)، نقوش فرنگی، گرفت‌وگیر،		
تصاویر			
جایگاه نقش	تصویر شماره ۱۱: کاشی‌کاری شرقی صحن آزادی، خط: ثلث، تکنیک: کاشی معرق، دوره پهلوی دوم، طراح: محمدحسن رضوان، نشانه‌های تصویری: نقوش گلدانی، نقوش اسلیمی-ختایی، نقوش جانوری.	تصویر شماره ۱۲: کاشی‌کاری بغلکشی نمای بیرونی ایوان جنوبی صحن آزادی، ۱۳۴۶ ه.ق، طراح: محمدحسن (رضوان بیوکی)، نشانه‌های تصویری: نقوش قاب اسلیمی، ختایی.	
تصاویر			
جایگاه نقش	تصویر شماره ۱۳: کتیبه ازاره غرفه جنوب شرقی صحن آزادی، خط: ثلث، تکنیک: منبت‌کاری، منبت‌کار: حبیب‌الله لاهوتی، ۱۳۶۵، نشانه‌های تصویری: نقوش نوشتاری و ختایی.	تصویر شماره ۱۴: مقرنس‌کاری نمای داخلی ایوان شرقی صحن آزادی، خط: ثلث، تکنیک: نقاشی کاربندی، عصر قاجار، سده سیزدهم، نشانه‌های تصویری: نقوش ختایی-اسلیمی.	
تصاویر			
جایگاه نقش	تصویر شماره ۱۶: ساعت قدیمی صحن آزادی حرم مطهر امام رضا (ع)، ساعتی بزرگ و کهن است که در برج بالای ایوان جنوبی صحن آزادی، نصب شده و مشرف به رواق امام (ره) است. این ساعت که اولین و قدیمی‌ترین ساعت آستانه است، ساخت منچستر انگلستان بوده و در زمان ناصرالدین‌شاه قاجار توسط امین‌الملک صدراعظم ایران، وقف آستان مقدس حضرت رضا (ع) شده است. تاریخ موجود در پیاله زنگ ساعت نشان‌دهنده سال ۱۸۹۳ میلادی است که مربوط به ۱۱۰ سال قبل است. این ساعت، ابتدا در برج بالای ایوان غربی صحن انقلاب اسلامی (صحن کهنه) قرار داشت و حدود ۵۴ سال قبل، از آن جا به بالای ایوان جنوبی صحن آزادی (صحن نو) یعنی مکان فعلی آن انتقال یافت (دولت‌آبادی، article.tebyan.net)		

۱. کاربردی نوعی پوشش است متشکل از تیر طاق‌هایی با قوس معین که تحت قواعد هندسی ویژه ای همدیگر را قطع می‌کنند. بزرگمهری، ۱۳۸۵، ۱. کاربردی ساده از دوران تنها یک نوع تیر طاق حول محیط دایره ایجاد می‌شود. کاربردی ساده خود به دو شاخه کاربردی رسمی (قالب شاقولی) و کاربردی سرسفت (قالب غیر شاقولی) تقسیم می‌شود (محمدیان و فرامرزی، ۱۳۹۰، ۹۹)



شکل شماره ۳: طبقه‌بندی انواع نقوش کاربردی از مجموعه نمونه‌های مطالعاتی پژوهش (منبع: نگارندگان)

Figure 3: Classification of decorative themes from a collection of research study samples

و نمادین است لذا تمرکز بر روی نقوش هندسی، توجه را از جهان بازنمودی^۱ به جهان صور محض، تنش‌های متوازن و تعادل پویا معطوف می‌سازد و بینشی بنیادی نسبت به نحوه عمل خود باطنی انسان و انعکاس آن در عالم پدید می‌آورد. در واقع مفاهیم ذاتی و درونی در هنر اسلامی وجود دارد که عمدتاً نمودی از توازنی است بین صورت هندسی محض و آنچه می‌توان آن را صورت زیست‌ریختی بنیادی نامید و همچنین می‌توان آن را عرصه تبلوری دانست هم برای آن آگاهی لاینفک از صورت متجلی و هم به عنوان لمح‌ای از شور و نشاط تعلیق شده فیضان محتوا از طریق صورت (کریچر، ۱۳۸۹).

سه ضلعی، چهارضلعی، هشت ضلعی

نماینگر اعتدال، هماهنگی و عدد سرنوشت معنوی تلقی می‌شود. سمبلی از کوه، آتش، مثلث، تثلیث، تفکر عمیق، تقدس، پرثمر بودن، قدرت و کمال. نشانی از سه اصل پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک (نورآقایی، ۱۳۵۳. جابز، ۱۳۹۵: ۷۴۵). سه ضلعی تجلی و منشأ آغازین و استقرار در هستی و مبدأ خلاق مربوط می‌شود (احمدی ملکی،

۱۳۷۸: ۲۵). هر مثلث به عنصری خاص مرتبط است؛ قائم‌الزاویه با آب، مختلف‌الاضلاع با هوا، متساوی‌الساقین با آتش. از طرفی سه ضلعی رابطه‌ای با خورشید، ماه و زمین دارد. نشان‌دهنده شاهد، مشاهده و مشهود است. گویند مثلث معنوی اسلام عبارت است از: الله، رحمن، رحیم (کریچلو، ۱۳۸۹). مثلث به عقیده افلاطون در تیمایوس، نشانه زمین است. نمودی از توازن و تعادل، نماد الوهیت، هماهنگی و تناسبات، چراکه خلقت از طریق این تقسیم‌بندی به وجود می‌آید. مثلث در علم کیمیاگری نماد آتش و همچنین نماد قلب است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸). چهارضلعی معروف است به چهارستاره، ستاره سلطنتی («ستاره الدبران و یادبران ۲») یعنی ستاره درخشان («ستاره قطب العقرب»)، «ستاره فحم الحوت» به معنی دهان ماهی، «ستاره قلب الاسد» به معنی پادشاه کوچک، نشانه چهار تقوای اصلی یعنی: بردباری، عدالت، آینده‌نگری و خویش‌نمایی. در معماری نمایانگر ثبات و تحکیم است (جابز، ۱۳۹۵: ۵۲۷). این عدد از نظر عرفانی به معنای «حکمت» است. تأکید بارز بر چهارضلعی در اداره کردن جهان آفرینش مشخصه‌ای است از نگرش اخوان‌الصفا

که نفوذ مکتب فیثاغورثی را قوت می‌بخشید: «حضرت باری تعالی چنین قرار داده است که اکثر امور طبیعت بر مبنای اصل چهارگانه می‌باشد: برودت، حرارت، یبوست، رطوبت. ارکان چهارگانه: آب، آتش، خاک، هوا. اخلاط چهارگانه همچون خون، بلغم، سودا، صفرا. فصول چهارگانه، بادهای چهارگانه، جهات چهارگانه و مکونات چهارگانه: معدن، نبات، حیوان و انسان (ریچلو، ۱۳۸۹: ۱۲۳). چهارضلعی سمبلی از انصاف و عدالت الهی، جهان مادی، صلیب، کعبه، واقعیت و موازنه. درواقع چهارش طبیعتی نظم‌دهنده دارد، جهان به شکل نمادین چهارگوشه است (شیمل، ۱۳۸۹: ۱۰۶). هشت ضلعی علامت خوش یمنی، خجستگی، نشانه انسان یکدل و آگاه و اندیشمند است. در آیین‌های مصری، بودایی، مسیحیت، ایرانی، یونانی، نماد شکوه و جلال است و نشانه تطهیر و نجات، سمبلی از قدسیت شناخته شده است. هشت ضلعی نمودی از عدالت و استحکام و امنیت می‌باشد (جایز، ۱۳۹۵). در برخی از منابع اسلامی هشت عدد بهشت است. عرش الهی بر پشت هشت فرشته استوار است که با هشت جهت فضا ارتباط دارد (استناد به آیه ۱۶ سوره الحاقه، نورآقایی، ۱۳۵۳: ۸۲). شمس هشت پر مهم‌ترین نقش هندسی است که نشانگر واحد است که در ارتباط با توحید عدد یک را به نمایش می‌گذارد (رحیمیان، ۱۳۸۱).

پنج‌ضلعی و ده ضلعی: عدد پنج زیربنای افکار اسماعیلی است، اخوان‌الصفاء آن را به پنج حس روحانی انسان می‌دانند و گفته‌اند که اسلام بر پایه پنج است. در فرهنگ اسلامی هم به واسطه "پنج انگشت" یا "دست فاطمه" نماینده "پنج تن" و یا آور ذکر "الله" می‌دانند (شایسته‌فر و کاویان، ۱۳۹۶: ۹-۹۷). این عدد سمبلی از باروری، حاصلخیزی، خیروبرکت، نشانی از تنظیمات متناسب با نسبت‌های طلایی. پنج‌ضلعی نشانی از پنج پیغمبر اولوالعزم، پنج تن آل عبا، نشان‌دهنده ارتباط بین نمازهای پنج‌گانه، سمبلی از نام مقدس حضرت محمد (ص)، منظم‌کننده فضا. پنج ضلع بیانی از خرد آسمانی، نشانی از مهر سلیمان. ده ضلعی حاصل شده از پنج ضلعی نمودی از بی‌نهایت، ظهور، کمال

و نیروی استقامت، انرژی، تسلط و تکمیل. نشانی از وحدت و کثرت (جایز، ۱۳۹۵ و کریچلو، ۱۳۸۹).

شش‌ضلعی و دوازده ضلعی: عدد سه شش را پدیدار می‌شود و عدد شش دوازده را. این عدد در جهان‌شناسی بسیار مقدس است. در ادیان دینی رمزی از کمال است. دوازده منعکسی از دوازده اما شیعه دارد. دوازده یار حضرت مسیح است. از نظر هندسه قانون دوازده کره مساوی در تماس با یکدیگر هستند که دقیقاً بر هسته کروی محصور در میان خود مماس می‌شوند. نشانی از دوازده دایره البروج، نشانی از بازگشت صعودی به مبدأالمبادی. معنای سمبلیک دوازده ضلعی عبارت است از: آرامش، قداست، پاک‌دامنی، فرج و گشایش، قدرت تثبیت شده، قضاوت، زمان، کمال، خضوع و خشوع. شش ضلعی سنبلی و مظه‌ری از صلح، آزادی، عشق، تقارن و روحانیت. نشانی از ستاره داوود. شش ضلعی نشسته برو و ضلع نمودی از ثبات، جهان، آب، نور (جایز، ۱۳۹۵ و کریچلو، ۱۳۸۹).

نقوش گیاهی: عناصر گیاهی به طور نمادین در عالم تعین و طبیعت مظهر لطافت، صفا، دل‌انگیزی است. گیاهان در عالم طبیعت موجب سرمستی و سکر می‌شوند و کنایه‌ای از بهشت و عالم جبروت. اینک نمودی از این زیبایی را در صحن آزادی به صورت نقوش آبستره شده می‌توان مشاهده کرد. این نقوش به نقوش اسلیمی، ختایی (گل‌های طبیعی و انتزاعی)، درخت و بوته تقسیم شده‌اند.

عناصر اسلیمی: اسلیمی از ریشه و واژه «سلم» به معنی «آشتی» و صلح و سلامت است. «سلم» در لغت‌نامه دهخدا نام درختی است که بسیار سلامت بخش و میوه‌اش شفا بخش است. یقیناً ریشه معنی شجره الطیبه در «سلم و سلام» است. از طرفی از القاب حضرت فاطمه الزهرا نیز خوانده می‌شود. اسلیمی مظه‌ری از فروتنی، نمودی از همیشگی، باغ رضوان، بهشت، نمایشی از سلوک جاودانه است (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳). مایل هروی در مورد واژه اسلیمی می‌نویسد: «در مصطلح نسخه آرایی، به نقوش و گره بندی‌هایی گفته می‌شود دارای پیچ و خم‌های متعدد، چونان

۱. بالاترین مجمع فلسفی فیثاغورثیان این بود که: «به او که چهارگانه را به روح ما عطا کرد». هدف این مجمع تطهیر و ترکیه بود. باتوجه به اینکه عدد چهار مظهر هماهنگی کامل بود، رمز عدالت به شمار می‌رود. گمان می‌رود که چنین تعبیری در ارتباط با لامبدای هارمونیک در تیمائوس افلاطون شود (Heath، ۱۹۲۶: ۱۱۲). به گفته فیثاغورث چهار نماد مربع کامل است که محصول برابری، یکسان با خرد و عقل. اولین قدرت ریاضی که تقوا را به وجود آورد (جایز، ۱۳۹۵)

نمادی از ملک و دارایی، تضمین زندگانی و خوشبختی است. در انجیل یوحنا آمده است که مسیح خود را تاک حقیقی می‌نامد و حواریون را میوه‌های آن. تاک نمادی از جوانی ظفرمند می‌باشد (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸). تاک در ایران نماد خاندان سلطنت بوده است. تاک در بخش اعظم نمادگرایی عیسوی و دیونوسوسی در رابطه با انگور است و این نقش مظهری از عیسی مسیح به شمار می‌رود (هال، ۱۳۸۰: ۲۷۶). درخت، صورت مثالی زندگی و نماد تطور و نوشدگی است. اعتقاد به درخت در تمدن‌ها و فرهنگ‌های مختلف نماد و رموز گوناگونی را در پی دارد اما به طور کلی درخت سمبلی از احترام و ستایش، اصلت، بزرگی، عظمت، ثروت، باروری، غرور، پناهگاه و ملجأ، نمودی از بهشت و رستخیز، مظهر صلح، سلامتی، خرد و خوشبختی (زمردی، ۱۳۸۲: ۱۸۷، جابز، ۱۳۹۵)، درخت به دلیل تغییرات دائمی خود نمادی از زندگی (مرگ و حیات)

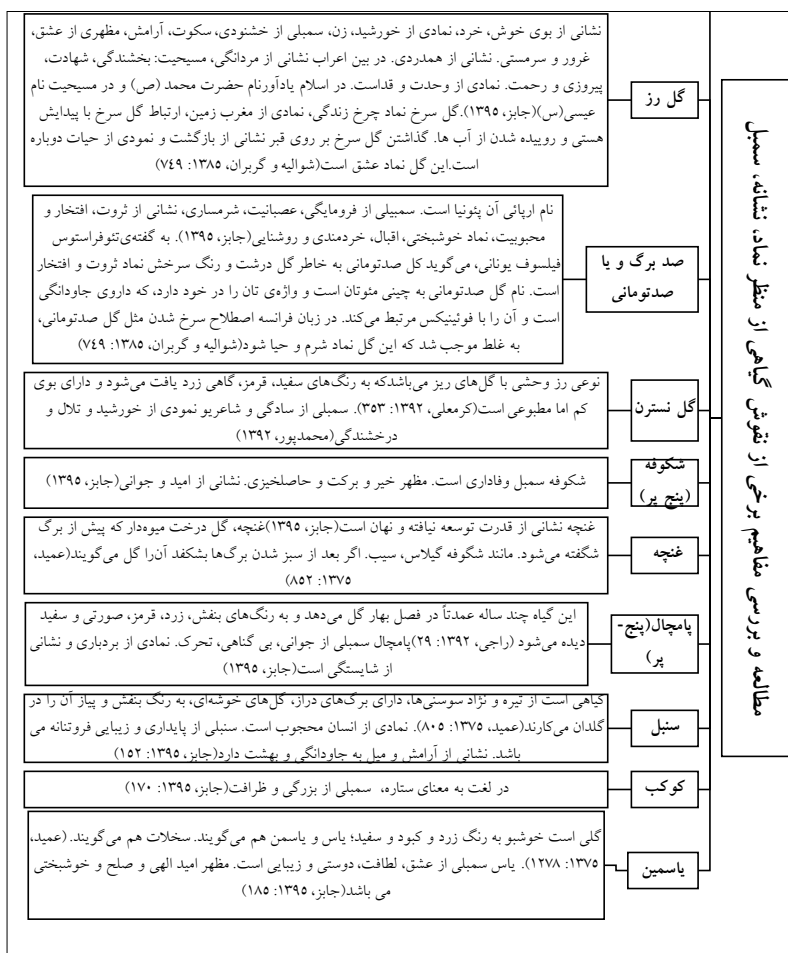
درختی یا درختچه‌ای پیچان که ساقه، شاخه‌ها و برگ‌های آن به هم درآمیخته و درهم چنگ زده باشد. همچنین در مورد اسلیمی ماری می‌گوید «گونه‌ای از اسلیمی را گویند که نقش اصلی آن به ماری می‌ماند دارای ترمه گفته پیچ و خم‌های بسیار و در عرف مذهب‌بان به آن می‌شود» (مایل هروی، ۱۳۷۳: ۵۷۸).

گل‌های ختایی: گل گرد، گل رز، برگ کنگر، برگ تاک و مو، گل زنبق، گل رز، درخت زندگی، گل شاه عباسی، گل نسترن، گل فندق، کوکب، گیلان، صد برگ و یا صدتومانی، سنبل، شکوفه، سیب (پنج پر)، پامچال (پنج پر)، یاسمین، غنچه و شکوفه. در نمودار شماره ۴ به بررسی مختصری از مفاهیم نمادین برخی از گل‌های گیاهی پرداخته می‌شود.

تاک^۱ درخت، برگ کنگره‌ای و نقش مایه^۲ شاه عباسی:

تاک نوعی درختی است مقدس و فراورده^۳ آن شراب. تاک

1. Vigne



شکل شماره ۴: مطالعه طبقه‌بندی مفاهیم نمادین گل‌های ختایی (منبع: نگارندگان)

Figure 4: A study of the classification of symbolic concepts of khatai flowers

است و مظهر قائمیت. درخت در فرقه‌های اسماعیلیه و در میان مسلمانان نشانی از حقیقت و معرفت است و از آسمان هفتم گذر می‌کند و به فردوس می‌رسد (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸). درخت نماد گسترش همه‌جانبه فرایند عالم هستی در کل مسیر هستند همچنین نمادی از تعقل و آن نوری که توسط ماه منعکس می‌شود، به‌نوعی نمایانگر اشراق روحانی اهل عرفان است. درخت تمثیلی از انسان‌های فرمان‌بردار در برابر شریعت الهی است (معمارزاده، ۱۳۸۶). لازم به ذکر در باغ ایرانی همه عناصر موجود در آن که گل‌ها و درختان اصلی‌ترین نشانه‌های تشکیل‌دهنده آن هستند همگی طلب وصل و جستجوی حقیقی را دارد و نگاه هنرمند ایرانی را به‌سوی جاودانگی و معاد سوق می‌دهد. باغ ایرانی نمودی از نردبانی است که مخاطب را به ماوراء الطبیعت سوق می‌دهد (اصحابی و براتی، ۱۳۸۸: ۵). گل نیلوفر، گل انار و گل محمدی (رز) هر دو گل‌های مقدسی هستند که به گل‌های آزاد و گل زندگی و با گل آفرینش همزاد می‌باشند، این گل از دوره شاه‌عباس اول صفوی (۱۵۳۸-۹۹۵ ق) بسیار مورد توجه قرار گرفته و از آن دوره به بعد با نام شاه‌عباسی، لاله عباسی یا شاه صفی مرسوم گردید. این گل در باور ایرانیان با الهه آب‌ها-آناهیتا که حامی نگهبانی است در ارتباط می‌باشد و در انواع مختلفی نظیر گل گره، پیچک، برگه، گل برگه، برگه سبزه گل دره، دوگل دره، فرم اناری و غیره طراحی می‌شود (یاحقی، ۱۳۸۶. بهزادی، ۱۳۶۸. کونل و دیگران (بی‌تا)). در متون دینی و قرآن بارها آمده است که به مؤمنان بشارت بهشتی با درختانی از نخل و انار در کنار چشمه‌های جوشان می‌دهیم و سایه سبز خود را بر درست‌کاران می‌گسترانیم (رحمن/۶۸ و انعام/۹۹-۱۴۱). این نقش مخاطب را به اندیشه‌های ژرف واداشته و حس معنوی، روحانی و نیز تأثیرگذار بر روح و جان آدمی را به ملکوت همراه می‌کند. این نقش به همراه پیچک‌های ریز و موتیف‌های گیاهی نشانی از گردش دائمی و حرکتی از هستی را تداعی می‌کند. گل شاه‌عباسی گلی آینه‌واری^۲ است که نمادی از انسان

کامل را به‌خاطر می‌آورد. گل مذکور سمبلی از عشق محبوب، وحدت، خرد، کمال. نمادی از رستاخیز، نشانی از ایمان و وفاداری است (امیر خلیج حسینی، ۱۳۸۷. جابز، ۱۳۹۵).

نقوش حیوانی: نقش حیوانات در اساطیر بیشتر بیانگر نهان‌دارندگی دنیا و آسمان‌ها شناخته شده است. کاربرد نقش‌مایه‌های جانوری به‌عنوان نماد، مظهر، نشانه‌های آئینی، اسطوره‌ها و تزئینات در بسیار دیرینه دارد. هر یک از نقوش متناسب با مفاهیمی هر تمدن و اجتماع از یک هویت مستقل برخوردار هستند و همگی تداعی‌گر خاطرات و فرهنگ ایرانیان می‌باشد.

شیر: شیر در فرهنگ و اساطیر ایران، مظهر و نمودی از قدرت، توان و نیروست و نماینده خورشید محسوب می‌شود (یاحقی، ۱۳۸۶). ایرانیان شیر (اسد) را پنجمین نشان برج آسمانی می‌پندارند. شیر با آتش نیز در ارتباط است و همیشه مراقبت از شعله آتشدان را برعهده دارد (هیلنز، ۱۳۸۵: ۱۳۵). شیر نمادی از نگهبانی، سمبلی از شجاعت، عقل، روح زندگی، دلاوری، قدرت، آتش، اختیارات، پارسایی، نیروی ابرانسانی و سلطنت و غرور است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵. جابز، ۱۳۹۵). از دیدگاه عرفان اسلامی شیر به معنای شجاعت و مردانگی است. شیر در متون دینی و عرفانی نماد قضای الهی، حق تعالی و اسماء و صفات الهی، نیکان و نشانی از عقل کامل، انسان اهل فضیلت و در بین شیعیان مظهر حضرت علی (ع) و سمبلی از نفس لواحه است. از طرفی شیر در بین متون دینی اسلامی نقطه مقابل اژدها و حیوانات درنده دیگری است که ذات خبیث دارند اما در بین تمدن خاور دور کاملاً نمادین بوده و آن را هم ذات با اژدها می‌پندارند. اما به‌طور کلی شیر را نمادی از حقانیت، عزت نفس، نشانه نیروی حیات و نیروی الهی، نمادی از معاد و رستاخیز و عدالت، مظهر جرئت و نابودکننده جهل و نادانی می‌دانند (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸).

اژدها: اژدها جانور اساطیری است که اساساً همچون نگهبانی سخت‌گیر، یا چون نماد شر و گرایش‌های شیطانی

۱. وجود این طبیعت در نقوش کاشی‌کاری حرم خود نشان و استعاره‌ای است از بهشت. چراکه وجود گل‌های متنوع در رنگ‌ها و زینت‌های مختلف بر روی زمینه‌هایی از رنگ‌هایی لاچورد و آبی و فیروزه‌ای خود ظهور نمودی از گوشه این آیه است؛ لذا هنرمند می‌طلبد که به مخاطب جلوه‌هایی از بهشت عدن الهی را که بر روی زمین است نشان دهد.

۲. کاملاً متقارن از طرفین.

نمادگرایی‌اش تأکید می‌شود (**شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸**). به گفته عطار، طوطی همیشه در طلب آب حیات است و پادشاهی را در بندگی راه ظلمات می‌بیند. آب حیات نیز تمثیلی از معرفت است و طوطی نماد کسی است که در طلب علم از عالم اصلی بازمی‌ماند (**فربود و سهیلی راد، ۱۳۸۲: ۳۶**). این پرنده سمبلی از پیام‌رسانی، تندخویی، مظهر حرص و طمع، نمادی از وراچی و مقلد صدا (**جایز، ۱۳۹۵**). **قمری، بلبل و لک‌لک:** قمری نماد روح پاک، عشق و فداکاری است. سمبلی از آرامش، استقامت، نشانی از وقار و تواضع، مظهر بی‌گناهی و بی‌آزاری، منادی اخبار آسمان‌ها می‌باشد. قمری در اساطیر به الهه عشق و مادر شناخته شده است. بلبل سمبلی از خوشحالی، سرور، شادکامی، نشانی از تنهایی است. در ژاپن این پرنده را مظهر نور حقیقت و معرفت دانسته‌اند. نماد پرهیزگاری به‌ویژه تقوای فرزندی در میان بسیاری از اقوام غربی و شرقی است. لک‌لک نمادی از طول عمر است. سمبلی از قاصد خوشبختی، مظهر صفات مادرانه، نماد احترام، رحمت و مهربانی. لک‌لک را نماد طلوع و یا صبح نیز می‌نامند چراکه اولین پرنده‌ای است که صبح زود بر روی آب‌ها قرار می‌گیرد و به‌خاطر نوشیدن آب پاک و نابود کردن مارهای سمی که در برخی تمدن‌ها دیده شده است مورد تکریم و احترام است (**جایز، ۱۳۹۵**).

عنصر اصلی معماری اسلامی (گنبد): در میان هنرهای مختلف، معماری به دلیل گستردگی و جامعیتش ارزش ویژه‌ای دارد و هنرمند مسلمان در تفکر توحیدی، جهان را جلوه‌گاه مشکات انوار الهی می‌داند. هنرمند مسلمان می‌خواهد هنرش جلوه‌ای از حقایق عرفانی الهی باشد و معماری عرصه مناسبی برای بروز این خلاقیت و گوشه‌ای از نمایش حقایق است. در این میان گنبد یکی از نشانه‌های عرفانی و توحیدی است. استرلین باتوجه به مطالعاتش در زمینه معماری و نقوش فرهنگ و اندیشه ایرانی دریافت است: گنبدها یک نشانه هستند، بندرگاهی طبیعی؛ جان‌پناهی که از دوردست‌ها در دل بیابان‌ها نیز قابل مشاهده هستند و درختان نمودی از بهشت و مساجد نماینده از آن می‌باشد (**استرلین، ۱۳۷۷: ۱۶۸**). نبی اکرم در روایات معراج گنبدی را وصف می‌کند که از صدف سفیدی ساخته شده و بر چهارپایه‌ای در چهار کنج قرار گرفته و بر

می‌باشد، این جانور دشمنی است آشکار و با خانواده مار همسانی دارد. ازدها جانوری است دارای دست‌وپا و همچنین بال برای پرواز. این هیولای افسانه‌ای را سمبلی از استبداد، گاهی باران، مظهر قدرت، نمودی از گناه و نادانی، نشانی از هرج و مرج دانسته‌اند. ازدها در اساطیر ایران و چین موجودی کاملاً شناخته شده است که می‌توان گفت در تاریخ اساطیر خاور و باختر در وجود او تلاقی پیدا می‌کند. در ایران مظهر شرارت، ویرانی، ردیلت‌های اخلاقی، تباهی است. در عرفان اسلامی این جانور را نمادی از نفس، عقل، قرآن، قضای الهی، دشمن اولیا، مقام، حرص، جهل می‌دانند و همچنین آن را نشانی از نفس اماره تلقی کرده‌اند. از طرفی ازدها را نماد امپراتوران می‌دانند، به‌طوری‌که نه‌تنها در چین بلکه در متن عبری به‌مثابه شاه‌ی بر تخت نشین است که آن را نماد وظایف شاهانه و ضرباهنگ زندگی می‌پندارند و گاهی تضمین‌کننده قدرت، باروری، باران می‌شود؛ چراکه به آسمان‌ها پرواز کرده و با ابرها و صاعقه‌ها در ارتباط است (**جایز، ۱۳۹۵. شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸. تاج‌دینی، ۱۳۸۸**).

پرنندگان: پرنندگان نمود و مظهری از روح شناخته شده‌اند، به‌ویژه پس از مرگ و صعودش به آسمان‌ها. پرنندگان یکی از ویژگی‌های هوا هستند که آن‌ها را تجسم بخشیده‌اند؛ چراکه مهاجرت آن‌ها تنظیم می‌شود با نوع آب‌وهوا. از طرفی در عرفان اسلامی سخنی معروف از بایزید در قیاس میان زاهد و عارف برجای مانده است: «الزاهد سیار و العارف طیار». زاهد سیر می‌کند و عارف پرواز می‌کند و روحش مدام در اوج و فرود است (**هال، ۱۳۸۰: ۳۹. تاج‌دینی، ۱۳۸۸**).

کبوتر، طوطی: کبوتر سمبلی از آرامش، استقامت، ثبات، ملایمت، وقار، ترس، خلوص و مظهر پاکی است. نشانی از قاصد خداوند. در مسیحیت نشانه روح القدس، کبوتر را نمادی از عشق دانسته‌اند (**جایز، ۱۳۹۵**). در قبایل، کبوترها دور مقبره‌های امامان مسلمین که حامی روستاها هستند می‌چرخند، اما از طرفی بغ‌بغوی کبوتر را مظهر اصوات زاری و ناله ارواح در حال عذاب دیده‌اند (**Serp, 1962: 49**). به نقل از گرگوریوس نیسایی چنین بیان دارد: هر چه روح به نور نزدیک‌تر شود، زیباتر می‌شود و در نور به شکل کبوتری درمی‌آید؛ شاید اینجاست که عاشق، معشوق خود را، روح یا کبوتر خود می‌پندارد. به هر تقدیری کبوتر پرنده‌ای است بی‌نهایت اجتماعی که همواره ارزش‌های مثبت

رویکرد نشانه‌شناسی (شمایل، نمایه، نماد):

در این بخش از مقاله در جدول شماره ۱ به شناسایی نشانه و عناصر تصویری در هر تصویر می‌پردازیم. شایان ذکر است از آوردن هرگونه تصاویر تکراری در این پژوهش خودداری شده است. به عنوان مثال وجود نقوش اسلیمی در هر صورت از یک معنی واحدی برخوردار است مگر اینکه فرم آن تبدیل به یک شمایل شده باشد. در غیر این صورت از آوردن تصاویر و نقش‌مایه و موتیف‌های تکراری جلوگیری شده است. همچنین وجود عناصر نوشتاری فقط به عنوان نمودی از عنصر و نقش‌مایه تصویری صرفاً آورده شده است، تفسیر و تشریح این نشانه مرتبط به رویکرد زبان‌شناسی می‌باشد و از حوزه مطالعاتی طرح پیش رو خارج است؛ بنابراین در جدول شماره ۱ فقط به شناسایی این عنصر مقدس اکتفا شده است چراکه دارای مضامین و مفاهیم مفصلی است که پرداختن به آن مستلزم این پژوهش نمی‌باشد. در جدول شماره ۲ عناصر تصویری با رویکرد نشانه‌شناختی از دیدگاه پیرس مورد شناسایی قرار گرفته است. در ادامه توزیع فراوانی بین نقوش مورد مطالعه و محاسبات و ارزیابی‌ها در جدول شماره ۳ صورت خواهد گرفت.

در جدول شماره دو با توجه به نشانه و عناصر تصویری موجود در صحن آزادی نمونه‌های مطالعاتی به سه دسته طبیعت‌گرایانه، فیگوراتیو-انتزاعی، انتزاعی ناشیبه‌ساز قابل تقسیم هستند. در این طبقه‌بندی ممکن است نمونه‌های مطالعاتی در هر سه دسته قرار بگیرند، چراکه این نمونه‌ها در نشانه‌های مذکور دارای مفاهیم گسترده‌ای هستند که نشانه‌ای از هویت بصری را تداعی می‌کند. به بیان دیگر نشانه‌ها امکان اجتماع، حضور مشترک و هم‌زمان خواهند داشت. به گفته پیرس هر سه جنبه نمادین، نمایه‌ای، شمایل‌ی همیشگی و غالباً با یکدیگر در تداخل هستند. یک دالّ ممکن است در بافتی در منش شمایل‌ی (شباهت) به کار گرفته شود و در بافت دیگر در منش نمادین (مفهوم اختیاری-قراردادی) و یا نمایه (استعاری) باشد. به نقل از دانیل چندلر: اینکه نشانه‌ای نمادین است، شمایل‌ی است و یا نمایه‌ای در اصل به شیوه کاربردی آن نشانه وابسته است. سجودی به نقل از یاکوبسن چنین بیان می‌کند که ما می‌توانیم شمایل‌های نمادین، نمادهای شمایل‌ی، شمایل‌های نمایه‌ای، نمادهای نمایه‌ای و غیره داشته

روی هر کدام از این چهارپایه این چهار کلام «بسم الله الرحمن الرحیم» از فاتحه‌الکتاب نوشته شده است و چهار جوی آب، شیر، عسل، شراب طهور که مظهر سعادت ابدی است، از آن جاری می‌شود. این مثال قدسی جلوه‌ای از صورت معنایی روحانی برای هر گنبد است. صدف را چونان روح و گنبد می‌توان تلقی کرد که نمودی از عرش الهی قابل تفسیر است. گنبد مظهر و نشانی از آسمان و زیر آن نمودی از زمین تلقی می‌شود و کره گنبد خود مظهر و تمثیلی از نقطه اولی و وجود است که می‌توان آن را نمادی از وحدت در کثرت و بالعکس برشمرد (معمارزاده، ۱۳۸۶).

نقوش انسانی-مقدس (فرشته): آفرینش موجودات معنوی همچون فرشتگان پیش از خلقت مادی انجام گرفته است. فرشته‌ها در متون ادبی اسلامی به عنوان ملائکه، روحانیون، سبزپوشان یاد می‌شوند که نماد و مظهری از قوای خیر و برکت و نگرهبانی، هدایت و روشنایی هستند (زمردی، ۱۳۸۲: ۲۸۸). ملائکه نمادی از فرزندی و خرد هستند که مفهومی همچون ظرف و مظهر را بازنمایی می‌کنند (معمارزاده، ۱۳۸۶).

نقوش اشیاء:

گلدان: از معانی سمبلیک آن می‌توان به اصل مؤنث، تطهیر، حاصلخیزی، دعا، رشد، شکل انسان، فراوانی، مرگ و عقل اشاره کرد. در قومیت‌های مختلف گلدان نشانه‌های متعددی را به خود اختصاص داده است مثلاً: گلدان با پرنده نمادی از سعادت ابدی است و یا گلدان به همراه گل نمادی از هماهنگی، برکت، اتحاد کامل جسم با روح است (جابر، ۱۳۹۵).

قندیل: قندیل یا همان چراغدان و شمعدان نمادی از نور عقل یا نور در عقل است. نشانی از انسان‌های نیکوکار می‌باشد. به طور کلی قندیل نمایانگر عدالت، روح شفاء، فرشتگان، دانش و آرامش است (همان، ۲۹۸).

ساعت: ساعت سمبلی از مرگ و یا تولد است. در واقع می‌توان گفت معیار زمان است که به طور پی‌درپی دوره خود را تجدید می‌کند. نشان‌دهنده نحوه نگرش‌ها، اخبار، استرس‌ها و نگرانی‌ها است. تأثیرگذارترین نشانه جهت نمایان شدن افکار و اعمال در گذشته و آینده (همان).

نقوش تزئینی و نشانه‌های تصویری بر مبنای

باشیم (وولن، ۱۹۹۸. سجودی، ۱۳۸۲: ۴۰. پهلوان، ۱۳۹۰. یاکوبسن، ۱۹۸۹).

یافته‌های پژوهش و نتیجه‌گیری:

مفسران و پژوهشگران به هنگام تشریح و تبیین نشانه‌ها و عناصر تصویری غالباً از ابزار نشانه‌شناختی برای رمزگشایی نشانه‌های تصویری بهره می‌برند؛ بنابراین آنچه که موجب تفاوت بین نشانه و نشانه‌شناسی شده است این است که نشانه‌شناسی انگاره‌های اصلی خود را از یک تقسیم‌بندی سه وجهی برمی‌گزیند که لازم به ذکر دانستیم بار دیگر در رابطه با نظریه سی.اس.پیرس در رابطه با ساختار نشانه

به غیر از مفاهیم مرتبط داشته باشد؛ به عنوان مثال: دود، رد پا؛

شمایل: مدلول به دلیل شباهت به دال یا به این دلیل که تقلیدی از آن است دریافت می‌شود؛ به عنوان مثال: نقاشی چهره، ماکت

از این رو با در نظر گرفتن پژوهش‌های میدانی صورت گرفته در رابطه با عناصر و نشانه‌های تصویری صحن آزادی همچنین با توجه به در نظر گرفتن نظرات کارشناسان این حوزه در حرم، مطالعات در زمینه رویکرد نشانه‌شناسانه عناصر تصویری صحن آزادی، تبیین و تشریح مفاهیم و معانی نمادین،

جدول شماره ۲: شناسایی عناصر و نشانه‌های تصویری در ۱۶ تصویر مطالعاتی از حرم رضوی (منبع: نگارندگان)

Table No. 2: Identification of decorative themes in 16 study images of the Razavi shrine

نشانه‌های تصویری شماره تصاویر	اشیاء	هندسی								نوشته‌ای			گیاهی			حیوانی		معماری		انسانی	
		12 ضلعی	10 ضلعی	8 ضلعی	6 ضلعی	5 ضلعی	4 ضلعی	3 ضلعی	انتزاعی	تعلیق	ثلث	تستعلیق	اسلیمی	گل‌های طبیعی	درخت	آزده‌ها	پرندگان	شیر	گنبد	مناره	فرشته
تصویر شماره 1								*		*		*	*								
تصویر شماره 2						*						*	*	*	*		*				
تصویر شماره 3	*					*						*	*	*	*	*	*				*
تصویر شماره 4	*								*		*	*	*	*	*	*	*		*	*	
تصویر شماره 5						*				*		*	*								
تصویر شماره 6			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				*				
تصویر شماره 7			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				*				
تصویر شماره 8					*							*	*	*	*	*	*	*			
تصویر شماره 9												*	*	*			*				
تصویر شماره 10								*				*	*	*			*				
تصویر شماره 11						*						*	*	*			*				
تصویر شماره 12												*	*	*							
تصویر شماره 13								*	*			*	*								
تصویر شماره 14								*	*			*	*	*							
تصویر شماره 15		*						*	*			*	*	*							
تصویر شماره 16	*											*	*	*							

سمبلیک نشانه‌های تصویری در آن و نیز در پی پاسخ به سؤالات این تحقیق چنین نتیجه گرفته می‌شود: با توجه به اینکه طرح‌های بی‌نهایتی در صحن قابل مشاهده هستند و می‌توان گفت جای جای حرم پر از نقوش و تزئینات است اما عناصر تصویری-تزئینی-بصری مزین شده در چهار ایوان و درب چوبی ایوان صحن

توضیح و توصیفی ارائه نماییم: نمادها: دال شباهتی به مدلول خود ندارد و فقط بر اساس یک قرار داد اختیاری بدان مرتبط می‌شود؛ به عنوان مثال تمامی عناصر نوشتاری؛ نمایه‌ها: دال اختیاری نیست، بلکه به صورت مستقیم به خود مدلول مرتبط است و حتی ممکن است مفاهیمی

جدول شماره ۳: مطالعه نمونه‌های متنوع از نشانه‌های تصویری در صحن آزادی آستان قدس رضوی (منبع: نگارندگان)

Table No. 3: Study of various examples of visual signs in the Azadi courtyard of Astan Quds Razavi

نوع نشان	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین			نوع نشان	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین		
	عناصر تصویری	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	عناصر تصویری	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	عناصر تصویری	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	عناصر تصویری	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	عناصر تصویری	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	عناصر تصویری	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	
																			
																			
		*																	
																			
		*																	
					*														
					*														
					*														
					*														
					*														
					*														
		*			*														
					*														
		*			*														
		*			*														
		*			*														
		*			*														
		*			*														
		*			*														
		*			*														
		*			*														
		*			*														

فصلنامه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس
Ferdows-honor-Journal of Arts
Ferdows Institute of higher Education

فصلنامه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس
Ferdows-honor-Journal of Arts
Ferdows Institute of higher Education

[illegible]

جدول شماره ۳: محاسبه درصد آمار متغیرها در هر نشانه تصویری به طور مجزا و توزیع فراوانی نتایج آزمون نشانه‌هاشناسی (منبع: نگارندگان)

Table 4: Calculating the percentage of statistics of variables in each decorative theme separately and distributing the frequency of the test results of the signs

میانگین درصد نسبی فراوانی نشانه‌های تصویری	درصد فراوانی طبقه‌بندی نشانه‌ها			نمابه			شمايل			نماد			رویکرد نشانه نشانه‌ها عناصر تصویری
	نمابه	شمايل	نماد	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشیبه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشیبه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشیبه‌ساز	
نقوش هندسی	۳۰۰٪	۶۰٪	۲۰۰٪	-	-	۲۰۰٪	-	۶۰٪	۲۰۰٪	-	-	۲۰۰٪	۶۶٪
نقوش گیاهی	۸۳۰٪	۸۳۰٪	۸۳۰٪	۳۴۰٪	۴۹۰٪	-	۳۴۰٪	۴۹۰٪	-	۳۴۰٪	۴۹۰٪	-	۲۴۹٪
نقوش جانوری	۱۴۰٪	۱۴۰٪	۱۴۰٪	۱۱۰٪	۳۰٪	-	۱۱۰٪	۳۰٪	-	۱۱۰٪	۳۰٪	-	۴۲٪
نقوش نوشتاری	۰	۰	۷۰٪	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۷٪
نقوش اشیاء	۳۰٪	۳۰٪	۳۰٪	۱۰٪	۲۰٪	-	۱۰٪	۲۰٪	-	۱۰٪	۲۰٪	-	۹٪
نقوش معماری	۳۰٪	۲۰٪	۲۰٪	۲۰٪	-	-	۲۰٪	-	-	۲۰٪	-	-	۶٪
نقوش انسانی	۱۰٪	۱۰٪	۱۰٪	۱۰٪	-	-	۱۰٪	-	-	۱۰٪	-	-	۳٪
جمع‌بندی درصدهای نسبی نشانه‌شناسی	۱۲/۳۰٪	۱۰/۹۰٪	۱۳٪	۴/۹۰٪	۵/۴۰٪	۳٪	۴/۹۰٪	۶٪	۲٪	۴/۹۰٪	۵/۴۰٪	۲/۷۰٪	۵۴.۵۷٪ ۷۴.۴٪

آزادی آستان قدس رضوی در هفت عنصر تصویری قابل طبقه‌بندی و تبیین هستند^۱ که عبارت‌اند از: نقوش جانوری (شیر، انواع پرندگان، اژدها)، نقوش گیاهی (طرح‌های اسلیمی، ختایی، انواع وسیعی از گل‌ها طبیعی)، نقوش انسانی (فرشته)، نقوش اشیاء (قندیل، گلدان، ساعت)، نقوش نوشتاری (ثلث، تعلیق، نستعلیق)، نقوش وسیع هندسی با اضلاع مختلف (سه ضلعی الی دوازده ضلعی و در تلفیق با یکدیگر و در فرم‌های زیباشناسانه متنوع هندسی)، نقاشی از معماری خود حرم (گنبد حضرت امام رضا همراه با گلدسته و مناره‌ها، معماری‌هایی با سقف‌های شیروانی‌دار

شبه کلیسا).

باتوجه به اینکه تصویرسازی و مصور نمودن فضا با تکنیک‌های مختلف در یک مکان مقدسی صورت گرفته شده است، لذا هنرمند سعی در طراحی نقوش و عناصری نموده که متناسب و در شأن یک جایگاه معنوی و بارگاه با عظمت، مطهر و مهم‌تر در خور شأن یک امام معصوم مسلمانان و شیعیان است؛ لذا نشانه‌های تصویری طراحی شده چه در قالب نقوش انتزاعی و یا چه به صورت نقوش جانوری و غیره محصور شده باشند، باید دارای معانی و مفاهیمی که شئون یک جایگاه متدین و منز را حفظ

۱. لازم به ذکر است نمونه‌های مطالعاتی ارباب تنوع نقش مورد بررسی قرار گرفته شده است و نه از منظر گستردگی نقوش حجم به کار گرفته شده از نشانه‌های تصویری.

۹٪، تصویرسازی معماری ۶٪ و ۳٪ نقوش انسانی (مقدس) محاسبه درصد آمار متغیرهایی است که در مجموع نشانه‌های تلفیقی از نقوش مطالعاتی به دست آمده است. در بین عناصر تصویری چه ارتباط نشانه‌شناسانه‌ای بین ربط دال و مدلول موجود می‌باشد؟ وجه اشتراک معنایی بین نقوش چیست؟

امکانات نامحدود روابط میان عناصر بصری (تصویری-نوشتاری)، به صورت انواع مختلفی از روابط، قابل طبقه‌بندی هستند که همگی آن‌ها دارای سه اصل سازمان‌دهنده روابط می‌باشند که عبارت‌اند از: اصل هماهنگی، تنوع و وحدت و در نشانه‌شناسی: نشانه، نمایه، شمایل. روابط نشانه‌شناسانه بین دال و مدلول‌های مورد مطالعه در سه مجموعه مذکور خود بر سه دسته قابل تقسیم‌بندی هستند که شامل طبیعت‌گرایانه، فیگوراتیو-انتزاعی، انتزاعی ناشبیه‌ساز هستند. این روابط همان گونه که پیش‌تر بیان شد ممکن است به صورت تلفیقی و ترکیبی از دیگر نشانه‌ها باشند. آنچه که در آثار مطالعاتی یافت شد دلالت‌های معنایی مشترک و متعددی است که میان یک دوره تاریخی، یک اجتماع، تمدن، فرهنگ و هنر با دیگری باشد. تأویل‌های مختلفی از نشانه‌های صورت گرفته است که با در نظر گرفتن این مسئله که متغیرهای تکراری انجام نگیرد چنین نتیجه گرفته می‌شود که نشانه‌ها بین روابط نشانه‌های نمایه‌ای-نمادین، نمایه‌ای-شمایلی، شمایل-نمایه‌ای، شمایل-نمادین، نمادین-نمایه‌ای، نمادین-نمایه‌ای قرار گرفته‌اند. این نمونه مورد تأویلی خود یک نشانه است که این نسبت می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه یابد. چراکه مورد تأویلی خود نماد چیز دیگری است و به معنای ضمني دلالت دارد. به عنوان مثال: تصویر گنبد یا یک نقشی که می‌تواند به گنبد شبیه باشد در دسته شمایل قرار می‌گیرد و همچنین آن می‌تواند (مورد تأویلی) نماد آسمان باشد. آسمان خود دارای مفاهیمی عمیق است که این رابطه همچنان می‌تواند ریشه و شاخه پیدا کند که در دسته‌های نمادین و نمایه‌ای گنجانده شود. رابطه دال و مدلول در نمادها با قراردادهای تعاریف اختیاری تعیین می‌شود و این قرار دادهای می‌تواند استوار بوده و در گروه‌های دیگری همچون شمایل نشان داده شوند. به عنوان مثال: گل شاه عباسی نسبت داده می‌شود به گل‌های نیلوفر و اناریا

می‌کنند، قرار بگیرند؛ لذا تأکید و گستردگی رمزگان در خلق نشانه‌های تصویری به روشنی قابل رویت می‌باشد، از این رو بررسی‌ها نشان می‌دهد: الف) نقوش هندسی (نقوش انتزاعی هندسی و چندضلعی): مفاهیمی همچون توحید، معاد، کثرت در وحدت، توازن، تعادل، پایبندی، پویایی، عدالت، فرمان‌برداری، نشانی از اولیا و اوصیاء، تجلی صفات الوهیت و نشانی از جهان‌شناسی و تناسبات در هستی، فیض رحمانی را متبلور کرده و نشان می‌دهد. ب) نقوش گیاهی (آبستره، طبیعت‌گرایانه): جالب است اکثریت نقوش گیاهی چه آبستره و چه طبیعت‌گرایانه هر دو دارای معانی و مضامین مشترکی هستند که اشاره به لطافت روح، خرد و تعقل، حقیقت و معرفت، اشاره به اولیا و اوصیاء، آرامش، تجلی عالم بهشت و باغ رضوان، پناهگاه‌هایی امن و سکر دارد. ج) نقوش جانوری (اژدها، شیر، پرندگان): وجه اشتراکی که در بین نقوش جانوری قابل مشاهده است وجود نیروهای پنهان از قدرت، نگهبانی و محافظت، اشاره به رذایل و فضائل اخلاقی دارد. این نقوش از یک معانی مشترکی در بین تمدن‌های مختلف برخوردار هستند که نشانی از نیروهای خیر و شر را باز نمود می‌سازد. به عنوان مثال: نقوش گرفت‌وگیر بین اژدها و شیر نشانی از ضدیت وجود دارد. محافظت شیر از این مأمن و جایگاه و جلوگیری از نفوذ شیاطین. نشانی از تقابل دو نفس اماره و لواحه. نشانی از پیروزی حق بر باطل. چراکه در رمزگشایی این نشانه تصویری مشاهده می‌شود شیر پای خود را روی بال و پای اژدها قرار داده است و تسلط بر دو عنصر اصلی اژدها. د)، نقوش انسانی (فرشته): این نقش را مظهری از روحانیت، خیر، برکت، تجلی هدایت و روشنائی می‌پندارند. نقوش معماری (گنبد، گلدسته): به طور کلی این نقوش را مظهری از پناهگاه امنی می‌دانند که متصل کننده عرش و فرش است. بارگاه ملکوتی، آغاز و انتها، وحدت و کثرت، پایان ظلمات و رسیدن به نور را تداعی می‌کند.

از باب تنوع نقش، عناصر و نشانه‌های تصویری در صحن آزادی مورد مطالعاتی با رویکرد به نظام نشانه‌شناسی به هفت دسته تقسیم‌بندی شده‌اند، میانگین میزان به کارگیری نقوش به شرح زیر است:

نقوش هندسی ۶۶٪، نقوش گیاهی ۲۴۹٪، نقوش جانوری ۴۲٪، عناصر نوشتاری ۷٪، عناصر بی‌جان و اشیاء

لوتوس که این نمونه نه تنها شمایل است بلکه دارای روابط نمادین و نمایه‌ای می‌باشد، چراکه بر اساس روابط شباهت، قراردادهای و استعاره شکل گرفته شده است.

انتخاب نقش مایه‌هایی که ریشه در فرهنگ و هنر ایران دارند و همانند باز نمودی از هویت ملی محسوب می‌شوند، در خوانش هم‌زمان دارای مفاهیمی عمیق‌تر و تأثیرگذارتر خواهند بود. در نمونه‌های مطالعاتی وجوه اشتراک بین نشانه‌های تصویری و نیز تقسیمات نشانه‌شناسی مفاهیم بسیار مشاهده شده است. به‌طور کلی نقوش اسلامی به‌نوعی تماماً نمایه‌ای هستند و در عین شباهت به دال مدلول و از مصداق‌های نمادین-نمایه‌ای نیز برخوردار

می‌باشند. همچنین مضمون اصلی تجلی‌یافته شده از نقوش و نشانه‌های تصویری تمثیل و مظهری از تقدیس، تطهیر روحانیت می‌باشد. نشانه‌های تصویر منتخب شده کاملاً با فضا و مکان مقدس هم‌خوانی داشته و وجوه اشتراک بی‌شماری در روابط بین فضای معنوی و مقدس و نقوش بررسی شده قابل توجه است که همگی نمودی از حقیقت روشنایی و نور، باغ و بهشت، روح، قلب و عشق، عقل و اندیشه، انسان کامل و عالم ناسوت، ملکوت، جبروت است. این مضمون‌ها در اکثریت نشانه‌های مطالعاتی به‌وضوح نمایان شده است.

منابع و مأخذ:

- قرآن کریم (۱۳۹۰). ترجمه سید محمد رضا صفوی، تهران: نقش سبحان.
- احمدی ملکی، رحمان (۱۳۷۸). شکل‌های نمادین ذهن ما، هنرنامه، شماره سوم.
- احمدی، بابک (۱۳۷۸). ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۹۴). از نشانه‌های تصویری تا متن به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری، تهران: نشر مرکز.
- استرلین، هانری (۱۳۷۷). اصفهان تصویر بهشت، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: نشر و پژوهش فروزان روز.
- اسکندر پورخرمی، پرویز (۱۳۸۳). اسلامی و نشان‌ها، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- (۱۳۸۳). طوبی گل و مرغ، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- اصحابی، رؤیا. شادی، براتی (۱۳۸۸). حکمت باغ ایرانی، فصلنامه علمی-پژوهشی سوره، ش ۱۰، صص ۱-۱۳.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). نقد فرهنگی، ترجمه حمیرا مشیزاده، تهران: انتشارات باز.
- بصائری، سلمان. خزائی، محمد (۱۳۹۲). جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای دیداری پوستره‌های عاشورایی، فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی، س ۶، ش ۲۲، صص ۴۹-۶۵.
- جهان‌پور، فاطمه (۱۳۹۲). نقش گل شاه‌عباسی در آرایه‌های هنری حرم مطهر امام رضا (ع)، نشریه آستان هنر رضوی، شماره ۷، صص ۱۸-۲۷.
- بوکور، مونیک دو (۱۳۸۷). رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- بهزادی، رقیه (۱۳۶۸). بندهش هندی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پهلوان، فهیمه (۱۳۸۱). درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم، تهران: دانشگاه هنر.
- ____ (۱۳۹۰). ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی، تهران: دانشگاه هنر.
- پیرس، چارلز سندرس (۱۳۸۱). منطق به‌مثابه نشانه‌شناسی، ترجمه: فرزانه سجودی، زیباشناخت، مطالعات نظری و فلسفی هنر، شماره ۶، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- تاج‌دینی، علی (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا، تهران: سروش.

حاکمی، ح. گ. (۱۳۹۶، ۵۵). مروری بر نظریه نشانه‌شناسی پیرس. بازیابی از فلسفه نو. <http://new-philosophy.ir/?p=864>

دادور، ابوالقاسم. منصور، الهام (۱۳۸۵)، *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستانی*، تهران: دانشگاه الزهرا

دینه سن، آنه ماری (۱۳۸۰). *درآمدی بر نشانه‌شناسی*، ترجمه: مظفر قهرمان، تهران: نشر پرسش.

رحیم‌پناه، فاطمه (۱۳۹۵). نقش انواع گل شاه‌عباسی در قالی‌های حرم امام رضا (ع)، نگره، شماره ۳۸، صص ۷۸-۸۹.
رضوی، آملی. غفاری، حسین (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه و معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم، نشریه فلسفه، شماره ۲، سال ۳۹، صص ۵-۳۶.

زمردی، حمیرا (۱۳۸۲). نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، *خمسه نظامی، منطق‌الطیر*، تهران: نشر زوآر
سجودی، فرزانه (۱۳۸۲). *نشانه‌های کاربردی*، تهران: نشر قصه

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *نشانه معناشناسی دیداری نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن
شایسته‌فر، مهناز. کاویانی، ندا (۱۳۹۶). مجموعه مقالات همایش جایگاه نقش‌های تزئینی در کیفیت بصری هنر اسلامی، مؤسسه مطالعات هنرهای اسلامی، تهران

شوالیه، ژان. گریبان، آلن (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*، ترجمه: سودابه فضائی، ج ۱، تهران: جیحون
شهبازی، مریم (۱۳۹۲). *مبانی نظری هنر*، تهران: مارلیک

عباسی، ولی‌الله (۱۳۸۶). نقد و بررسی نظریه نمادین. در باب زبان وحی، *مجله الهیات و حقوق*. ش ۵، صص ۱۲۲-۱۸.
عباسی، فهیمه. مردان نیک، سمانه (۱۳۹۱). ایوان‌های طلای حرم مطهر امام رضا (علیه السلام)، *مجله آستان هنر*، ش ۲/۳، صص ۶۶-۷۷.

عمید. حسن (۱۳۷۵). *فرهنگ عمید*، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران.
فرمود، فرناز. سهیلی‌راد، فهیمه (۱۳۸۲). بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی حماسی و عرفانی، *فصلنامه هنر*، ش ۵۶، صص ۲۳-۴۳

کرمعلی. جواد (۱۳۹۲). *دایره المعارف گیاهان دارویی*، نشر عطش، تهران.
کریچلو، کیت (۱۳۸۹). *تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی*، ترجمه: سید حسن آذرکار، تهران: نشر حکمت.
کونل، ارنست و دیگران (بی‌تا). *اسلیمی و ختایی و گل‌های شاه‌عباسی*، تهران: فرهنگ سرا.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۳). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، آستان قدس رضوی*، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
محمدپور، زهرا (۱۳۹۲). *تجزیه و تحلیل ساختاری آثار گل و مرغ میرزا آقا/امامی*. مقطع کارشناسی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
گروه هنرهای اسلامی، اسفندماه.

محمدی حسن‌آبادی، فیروزه. شاملی، نصرالله (۱۳۹۳). رویکرد نشانه‌شناختی به مفهوم رنگ و کاربرد آن در قرآن کریم، *پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن*، سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵، صص ۹۲-۷۷.

معمارزاده، محمد (۱۳۸۶). *تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی*، تهران: دانشگاه الزهرا.
مهدوی، سائمه (۱۳۹۵). تحلیل و بررسی نشانه‌های تصویری و ساختار کاشی‌های ازاره حرم امام رضا (ع) با استفاده از روش نشانه‌شناسی پیرس، *فصلنامه آستان هنر*، شماره ۱۴-۱۵، صص ۵۴-۶۵.

نجاریور جباری، صمد (۱۳۹۵). مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی، نگره، شماره ۴۰، صص ۳۲-۴۸.
نعمتی، بهزاد (۱۳۹۵). *بهشت هنر*، مشهد: مؤسسه چاپ و نشر آستان قدس رضوی.

وولن، پیتر (۱۹۹۸). *نشانه و معنا در سینما*، ترجمه: عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: سروش.
هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌های نمادها در شرق و غرب*، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
هلینز، جان (۱۳۸۵). *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.

یاکوبسن، رومن (۱۹۸۹). قطب/استعاره و مجاز، ترجمه کوروش صفوی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
یا حقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: معاصر.

Tomas H. Heath, the thirteen books of Euclid's Elements, Cambridge, 1926, Vol II, pp. 112f

Aristotle, The works, XI, ed. Ross.D.W, Oxford, U.P, 1971. 1447 a.

Serp: Servier j, Les Portes de l'annee, Paris, 1962

<https://article.tebyan.net>

The Holy Quran (2011) Translated by: Seyyed Mohammad Reza Safavi, Tehran: Naghsh Sobhan.

Abbasi, Wali Allah (2007), *A Critical Review of Symbolic Theory*. On the language of revelation, the journal of theology and law. 5, pp. 18-18.

Abbasi, you know. Good Men, Samaneh (1391), *Imam Reza's Holy Shroud Gold Porches*, Astan-e-Hunar Magazine, vol 2.3. Pp. 66-77.

Ahmadi Maleki, Rahman (1378), *The Symbolic Shapes of Our Minds*, The Handbook, Third Issue.

Ahmadi, Babak (1999), *Text Interpretation Structure*, Tehran: Center Publication.

Ahmadi, Babak (2015), *From Visual to Textual Signs to the Semiotics of Visual Communication*, Tehran: Center Publishing.

Amazing. Hassan, 1996, *Amid Farhang*, Amir Kabir Publishing Institute, Tehran.

Asaberger, Arthur (2000), *Cultural Criticism*, Translated by: Homeyra Moshirzadeh, Tehran: Open Press.

Basrai, Salman. Khazaei, Mohammad (2013), *Metaphorical Effects in the Visual Symptom System of Ashura Posters*, Scientific-Research Journal of Literary Criticism. 6. 6. 22, pp. 65-49.

Behzadi, Roqieh (1368), *Indian Servant*, Tehran: Humanities and Cultural Studies Institute.

Bookour, Monik Do (2008), *Living Codes*, Translated by: Jalal Sattari, Tehran: Center Publishing

Companions, dream. Shadi, Barati (2009), *The Wisdom of the Iranian Garden*, Surah Scientific and Research Quarterly, Vol. 10, pp. 13-1

Conel, Ernest and others (BT), *Islamic and Khatta and Shah Abbasi flowers*, Tehran: Farhang Sara

Dadvar, Abulqasim. Mansouri, Elham (2006), *An Introduction to Myths and Symbols of Iran and India in the Ancient Times*, Tehran: Al-Zahra University

Dina Sen, Anne Marie (2001), *An Introduction to Theology*, Translated by: Mozaffar Ghahreman, Tehran: Q Publication.

Emeraldi, Homeyra (2003), *A Comparative Critique of Religions and Myths in Ferdowsi's Shahnameh*, Khamseh Nezami, Logikatur, Tehran: Zawar Publishing

Eskandar Pourkherami, Parviz (2004), *Eslami & Badges*, Tehran: Printing & Publishing Organization

Eskandar Pourkherami, Parviz (2004), *Tuba Gol and Morgh*, Tehran: Printing and Publishing Organization.

Farnaz, Farnaz. Soheili Rad, Fahimeh (2003), *A Comparative Study of Simorgh in Epic and Mystical Literary Texts*, Quarterly Journal of Art 56, pp. 23-43

Hall, James (2001), *The Iconographies of Symbols in the East and West*, Translated by: Roqieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture.

Helens, John (2006), *Understanding Iranian Myths*, Translated by: Jaleh Amouzgaroo Ahmad Tafazoli, Tehran: Fountain

Jacobson, Roman (1989), *The Metaphorical and the Permissive Pole*, Translated by: Cyrus Safavi, Tehran: Institute for Islamic Culture and Art.

Jahanpour, Fatemeh (2013), *The Role of Shah Abbasi's Flower in the Artistic Arrangements of Imam Reza's Holy Shrine*, Astan-e Razavi Art Journal, No. 7, pp. 18-27

Karam Ali. Javad (2013), *Encyclopedia of Medicinal Plants*, Thirst Publication. Tehran

Knights, Jean Gruber, Allen (2009) *Symbols of Culture*, Translated by: Sudabah Fazaeli, 1-5, Tehran: Ceyhan

- Kritichlow, Keith (2010), *Analyzing the Theological Geology of Islamic Motifs*, Translated by: Seyyed Hassan Azarkar, Tehran: Hekmat Publishing.
- Mahdavi, Saeem (2016), *Analysis of Visual Symbols and Structure of Imam Reza shrine's Exterior Tiles Using Pierce's Semiotics Method*, Astan-e Honar Journal, No. 15-15, pp. 54-65.
- Miles Heravi, Najib (1373), *A Book on Islamic Civilization*, Astan Quds Razavi, Mashhad: Islamic Research Foundation.
- Mimarzadeh, Mohammad (2007), *Mystic Imagery in Islamic Art*, Tehran: Al-Zahra University
- Mohammadi Hassan Abadi, Turquoise. Shameli, Nasrollah (2014), *A Semiotic Approach to the Concept of Color and Its Application in the Holy Quran, Linguistic Researches of the Quran*, Third Year, Number One, Successive 5, pp. 92-77
- Mohammadpour, Zahra, 2013, *Structural Analysis of Mirza Agha Emami's Flowers and Chicken Works*. B.Sc., Tabriz University of Art and Technology. Department of Islamic Arts, March
- Najjarpour Jabbari, Samad (2016), *Concepts of Quranic Illumination in the Safavid Age*, Negra, No. 40, pp. 32-48
- Nemati, Behzad (2016), *Art Paradise, Mashhad*: Astan Quds Razavi Publishing Institute.
- Pahlevan, Fahimeh (2002), *An Introduction to the Analysis of Visual Elements in Aram*, Tehran: Art University
- Pahlevan, Fahimeh (2011), *Visual Communication from the Semiotics Perspective*, Tehran: Art University
- Pierce, Charles Sanders (2002), *Logic as Semiotics*, Translated by: Farzan Sujoudi, Aesthetics, Theoretical and Philosophical Studies of Art, No. 6, Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Rahimpanah, Fatemeh (2016), *The Role of Shah Abbasi Flowers in the Carpets of Imam Reza (AS)*, Negra, No. 1, pp. 78-89
- Razavi, Ameli. Ghaffari, Hussein (2011), *Pierce's Semiotics in the Light of Philosophy and his Epistemology and Attitude to Pragmatism*, Journal of Philosophy, Number 2, Year 39, pp. 36-36.
- Ruler, h. G, (1396, 05 11), a review of Pierce's semiotic theory. Recovery from New Philosophy <http://new-philosophy.ir/?p=864>
- Shahbazi, Maryam (2013), *Theoretical Foundations of Art*, Tehran: Marlik
- Sha'iri, Hamid Reza (2012), *Visual Semantics of Theories and Applications*, Tehran: Speech
- Shayesteh Oven, Mahnaz. Kaviani, Neda (2016), *Proceedings of the Conference on the Role of Decorative Roles in Visual Quality of Islamic Art*, Institute of Islamic Art Studies, Tehran
- Sojuji, Farzan (2003), *Practical Signs*, Tehran: Tale Publishing
- Sterling, Henry (1998), *Isfahan Picture of Paradise*, Translated by: Jamshid Arjmand, Tehran: Forouzan Rooz.
- Tajdini, Ali (2009), *Culture of Symbols and Symbols in Molana's Thought*, Tehran: Soroush
- Volen, Peter (1998), *Signs and Meaning in Cinema*, Translated by: Abdullah Tarbiat and Bahman Taheri, Tehran: Soroush
- Yahaghi, Mohammad Ja'far (2007), *Mythology and Storytelling in Persian Literature*, Tehran: Contemporary.
- Tomas H. Heath, the thirteen books of Euclid's Elements, Cambridge, 1926, Vol II, pp. 112f
- Aristotle, *The works*, XI, ed. Ross.D.W, Oxford, U.P, 1971. 1447 a.
- Serp: Servier j, Les Portes de l' annee, Paris, 1962

چگونگی به کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر برپایه نظریه پانوفسکی

(مطالعه موردی: مکالمه مقدس پیئرو دلا فرانچسکا)

یاسمین فرهنگ پور^{۱*}

۱. پژوهشگر دکتری، گروه تاریخ هنر، دانشکده تاریخ، دانشگاه فلورانس، فلورانس، ایتالیا

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۸/۳۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۴

صفحه ۷۲-۸۵

چکیده

بیان مسئله: آیکونوگرافی به معنی شمایل نگاری، شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است که به مطالعه، شناسایی محتوا و توصیف نشانه‌های موجود در آثار هنری می‌پردازد. این رشته که دارای ریشه‌های تاریخی است، در قرن بیستم میلادی بسیار مورد توجه قرار گرفت و مطالعات علمی پیرامون آن آغاز شد. از آنجایی که در هنر غرب، خصوصاً دوران قرون وسطی و رنسانس که هنر در اختیار دین مسیحیت قرار گرفته بود، هنرمندان از نمادها و نشانه‌های بسیار زیادی برای اشاره به داستان‌ها و شخصیت‌های مسیحیت استفاده کرده‌اند، محققین زیادی را بر آن داشت که روش دقیق‌تر و تعریف‌شده‌تری را برای مطالعات آیکونوگرافی برای تحلیل آثار به‌جای‌مانده از این دوران ارائه دهند. در همین راستا، اروین پانوفسکی، باتکیه بر نظریه مطرح شده توسط ابی واربرگ، مبحث آیکونولوژی به معنی شمایل‌شناسی را مطرح کرد. در این نظریه، هر اثر هنری باتوجه به ارزش‌های تاریخی-فرهنگی زمان آفرینش آن بررسی و نقد می‌شود.

هدف: هدف بررسی تفاوت میان آیکونوگرافی و آیکونولوژی و به کارگیری آن‌ها را در هنر رنسانس با مطالعه موردی تابلوی مکالمه مقدس اثر معروف پیئرو دلا فرانچسکا است.

سؤال مقاله: چه تفاوتی میان آیکونوگرافی و آیکونولوژی وجود دارد؟ کاربرد آن‌ها در نقد اثر چگونه است؟

روش تحقیق: مقاله حاضر با روش تحقیق توصیفی-تطبیقی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای و مکتوب، بررسی کرده است.

نتیجه‌گیری: نتایج این پژوهش نمایانگر آن است که استفاده از آیکونوگرافی و آیکونولوژی توأمان با هم، ارائه‌دهنده کامل‌ترین نقد هر اثر هنری است که می‌تواند وجوه پنهان اثر را نمایان کند.

واژگان کلیدی: آیکونوگرافی، آیکونولوژی، اروین پانوفسکی، پیئرو دلا فرانچسکا.



How to use Iconography and Iconology in artwork criticism based on Panofsky opinion

(Case study: The Brera Madonna by Piero della Francesca)

Yasaman Farhangpour*¹

1. Ph.D Candidate, Department of History, University of Florence, Florence, Italy

Received: 20/11/2020
Accepted: 22/2/2021
Page 73-85

Abstract

Iconography, which is formed by combining two Greek lexemes *eikon* + *grahien*, is a branch of studying the history of art that turns to surveying, concept recognition, and description of signs present in the artwork. This branch with a historical root drew much attention during the 20th century and more accurate and scientific studies were performed about it. Since the western art, especially during the Middle Ages and Renaissance, was under influence of Christianity, artists utilized a lot of signs and symbols to mentioned to stories and Christian figures. Several researchers were encouraged to present more adequately defined method to study iconography. In this line, Erwin Panofsky (1892-1968), relying on hypothesis proposed by Aby Warburg (1866- 1929) which now a day is known as the spiritual father of the Iconography. Both German art historians, suggested the topic of iconology, forming by combination of *eikon* + *logos*. The name of Iconology (Italian: Iconologia), is derived of the fundamental volume by Cesare Ripa (1560? -1622), *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali extracted from Antiquity and other places*, published in 1593 in Rome by the heirs of *Giovanni Gigliotti*. In this theory, each artwork is studied and reviewed by the cultural and historical values of its own creation era. The values on which the beliefs of a nation are based. In order to access to the hidden meanings in deep layers of artworks, Erwin Panofsky proposed three phases: his plan started with a pre-iconography that includes visual patterns of a work and its identification information; the second phase is analysis of iconography turning to introducing the theme of the work, story(s) and figures displayed in it. This analysis is the cognition that the audiences obtain about the certain concepts conveyed through religious, artistic sources or oral traditions. The third phase is the interpretation of iconology which is in relation with symbolic values concealed in the work. In iconology topic, the cultural, historical circumstance present in artistic atmosphere of the artwork creation period is surveyed. Regarding this

attitude toward art criticism, it can be claimed that these three phases, along with each other, form the most perfect type of criticism in which all the dimensions of an artwork is taken into consideration and thus, iconology needs the highest level of critic knowledge. Since in Italian art in Medieval and Renaissance, several symbols are used to convey various religious concepts; it is one of the best present art for criticism in both sections of iconography and iconology. Using descriptive-comparative research method and based on library and written sources, this article studies the differences between these two categories and use them in Renaissance art with a case study of the well-known work of Piero della Francesca, *The Brera Madonna* (also known as the *Pala di Brera*, the *Montefeltro Altarpiece* or *Brera Altarpiece*). This is a painting executed in 1472-1474, by the technic tempera on panel, in 248 cm × 150 cm, entitled as the most famous work of the 15th century for this legend. This work which is now kept in Brera Gallery in Milan displays of the legends of holy book, which was commissioned by *Federico III da Montefeltro* (1422-1482), the Duke of Urbino - a walled city in the Marche region of Italy, south-west of Pesaro, a World Heritage Site - from 1474, the figures presented in this work were unknown for a long time; after transferring it from Urbino to Milan in 1811, following the Napoleonic requisitions, followed by extended studies, they were identified. The work represents a sacred conversation, with the Virgin enthroned and the sleeping Child in the middle, surrounded by a host of angels and six saints. This masterpiece represents a sacred conversation, with the Virgin enthroned and the sleeping Child in the middle, surrounded by a host of angels and saints. The Brera altarpiece is an example of the perspective research carried out by the artists of central Italy in the second half of the fifteenth century. It is a monumental work, with a magnificent treatment of light, immobile and an iconographic repertoire of extraordinary richness. Della Francesca's work is the first Sacred Conversation developed mainly vertically: numerous altar tables throughout central-northern Italy are inspired by it. Surveying it as a case study can be a suitable example for practical

use of these two iconography and iconology for art critics.

Keywords: Iconography, Iconology, Erwin Panofsky, Piero della Francesca.

References

- Bazin, German, 1963, *Storia della Pittura Italiana*, trad. Frida Matalon Marchetti, Milan, Edizione per il Club del Libro.
- Buchholz, Elke Linda, Buhler Gerhard, Hille Karoline, Kaeppele Susanne, Stotland Irina, 2016, *Storia dell'arte*, Milan, Touring.
- Bulgarelli, Massimo, Alberti a Mantova. Divagazione intorno a Sant'Andrea, in *Annali di Architettura*, 2003 (15), pp. 9-35.
- Bruschettini, Alessandro, 2018, *Il Montefeltro e l'Oriente Islamico, Urbino 1430-1550*, Genova, Sagep.
- Bussagli, Marco (2005), *Pittura, riconoscere gli stili*, Florence, Giunti.
- Chelli, Maurizio, 2010, *Leggere un'opera d'arte, Guida per l'analisi e la comprensione della pittura*, Rome, Delfini.
- Curatola, Giovanni, 2018, *Islam e Firenze. Arte e Collezionismo dai Medici al Novecento*, Florence, Giunti.
- Giorgi, Rosa, 2011, *I santi e i loro simboli*, Milan, Mondarini.
- Hasenmueller, Christine, Panofsky, Iconography, and Semiotics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1978, 36 (3), pp. 289-301.
- https://it.wikipedia.org/wiki/Pala_di_Brera (access date: 11/19/202)
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_torregiani,_medaglia_di_federico_da_montefeltro.JPG (access date 18/11/2020)
- <https://sulparnaso.wordpress.com/2015/05/01/lettura-opera-la-pala-di-brera-di-piero-della-francesca-di-sara-biancolin/> <https://sulparnaso.wordpress.com/2015/05/01/lettura-opera-la-pala-di-brera-di-piero-della-francesca-di-sara-biancolin/> (access date 19/11/202)
- https://en.wikipedia.org/wiki/The_Duke_and_Duchess_of_Urbino (access date 18/11/2020)
- Volpi, Cristina, 2017, *Iconologia Definizione-Etimologia*, Teknoring Il Portale delle Professioni Tecniche, 3 April 2017. <http://www.teknoring.com/wikitecnica/rappresentazione-e-media/iconologia> (access date 18/12/2020)
- <https://www.ucainazionale.eu/news-ucain/7007/>
- <https://restaurars.altervista.org/wp-content/uploads/2014/11/La-nascita-di-Venere-Botticelli.jpg> (access date 18/12/2020)

مقدمه و بیان مسئله

آیکونوگرافی، به مطالعه، شناسایی محتوا و توصیف نشانه‌ها می‌پردازد و از قرن بیستم میلادی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. محققین و پژوهشگران زیادی در این دوره بر آن شدند که تعریف علمی و چهارچوب دقیقی از این رشته ارائه دهند. معادل فارسی این کلمه «شمایل نگاری» است که به بررسی موضوع یک اثر هنری و آنچه که هنرمند در آن نمایش داده است، اطلاق می‌شود. اروین پانوفسکی^۱، مورخ هنر آلمانی در نیمه دوم قرن بیستم میلادی، روش نوینی در مطالعات تاریخ هنر به وجود آورد و آن را آیکونولوژی نامید. «شمایل شناسی» معادل این واژه در نظر گرفته می‌شود و به معنای بررسی مفاهیم فرهنگی مستتر در هر اثر هنری است. این مفاهیم می‌توانند پیرو اصول دینی، فلسفی، تاریخی، ادبی و سیاسی بررسی شوند. به این ترتیب، ترکیب این دو مقوله، منجر به بررسی یک اثر هنری در همه ابعاد آن می‌شود. هم‌زمان با توسعه آیکونولوژی، محققین غربی شروع به نقد و بازخوانی آثار به‌جای‌مانده از قرون وسطی و رنسانس کردند. هنر این دوره‌ها به دلیل پیروی از مضامین مذهبی و ادبی، این امکان را برای منتقدین فراهم می‌کند که آیکونوگرافی

و آیکونولوژی را بسیار دقیق‌تر بررسی کنند و این دو شاخه علمی را به‌صورت عملی به کار گیرند. این مقاله در تلاش است تا با مطالعه موردی مکالمه مقدس (پیئرو دلا فرانچسکا^۲، ۱۴۷۴م)، یکی از مهم‌ترین آثار به‌جای‌مانده از دوره رنسانس ایتالیا، علاوه بر بررسی تفاوت میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی، این دو مقوله را به‌صورت عملی در نقد اثر استفاده کند و در خلال آن به معرفی مضامین مذهبی و مفاهیم مستتر موجود در اثر مورد نظر می‌پردازد.

روش تحقیق

این مقاله بر پایه روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و اطلاعات لازم با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مکتوب مانند مقالات جمع‌آوری شده است. همچنین در راستای اثبات نظریه‌های مطرح شده، آن‌ها را با تصویر اثر هنری مورد بحث تطبیق داده شده است.

پیشینه پژوهش

از زمان به‌وجود آمدن مفهوم آیکونوگرافی و متعاقباً آیکونولوژی، محققین زیادی در کشورهای غربی درباره این دو مقوله پژوهش کردند. در ایران نیز در راستای بررسی نظریه پانوفسکی در هنرهای ایرانی-اسلامی تحقیقات

مختلفی صورت گرفته است: نمازعلیزاده و موسوی لر در مقاله «آیکونولوژی نگاره لیلی و مجنون در سفال سلجوقی» مقوله شمایل‌شناسی را با رویکرد اندیشه نوین موجود در عصر سلجوقی بررسی کرده‌اند. همچنین فضل وزیری و تندی در پژوهش «نقوش لیلی و مجنون در آثار غیاث‌الدین با رویکرد آیکونولوژی»، این نقش را با توجه به عوامل فرهنگی موجود در دوره صفوی بررسی کرده‌اند (فضل‌ی، تندی، ۱۳۹۶). قانی و مهرابی نیز همین روش را در مقاله «تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی» برای تحلیل قالیچه بختیاری بکار گرفته‌اند (قانی، مهرابی، ۱۳۹۷). نصری در مقاله «خوانش تصویر از دیدگاه پانوفسکی» آیکونولوژی و نقد اثر را از منظر این محقق آلمانی بررسی و تشریح کرده و علاوه بر بررسی نظریه‌های مختلف به جنبه‌های تاریخی پیرامون این دو مفهوم پرداخته است (نصری، ۱۳۹۲). اکثر این پژوهش‌ها به تفاوت بین آیکونوگرافی و آیکونولوژی پرداخته‌اند و این دو مفهوم را از نظر تئوری بررسی کرده‌اند. پژوهش حاضر اما، با مطالعه موردی نقاشی مکالمه مقدس اثر پیئرو دلا فرانچسکا (۱۴۷۴م)، به عنوان یکی از معروف‌ترین آثار به‌جای‌مانده از نیمه دوم قرن پانزدهم میلادی در ایتالیا، هر دو مقوله آیکونوگرافی و آیکونولوژی را به صورت عملی در نقد اثر به کار گرفته است. این پژوهش باتکیه بر بار معنایی این دو مفهوم، سعی در بازگشایی مفاهیم مستتر در یک اثر رنسانسی دارد.

تعریف لغوی آیکونوگرافی و آیکونولوژی

اصطلاح آیکونوگرافی یا *Iconography* دارای ریشه یونانی (*Iconographia*) است که از ترکیب دو کلمه *Icon* (از ریشه یونانی *eikon*) به معنی تصویر و *Graphy* (از ریشه یونانی *graphein*) به معنی حک کردن، ترسیم کردن و تصویر کردن، تشکیل شده است. این کلمه در زبان فارسی معادل شمایل‌نگاری در نظر گرفته شده است. در عوض واژه *Iconology* از ترکیب *eikon + logos* به وجود آمده است (Bussagli, 2005: 34). این واژه برای اولین بار در دنیای غرب در سال ۱۵۹۳ میلادی توسط چزار ریپا^۳ برای نام‌گذاری کتابش به کار برده شد. بعد از او فرانچسکو میلیتزی^۴ در

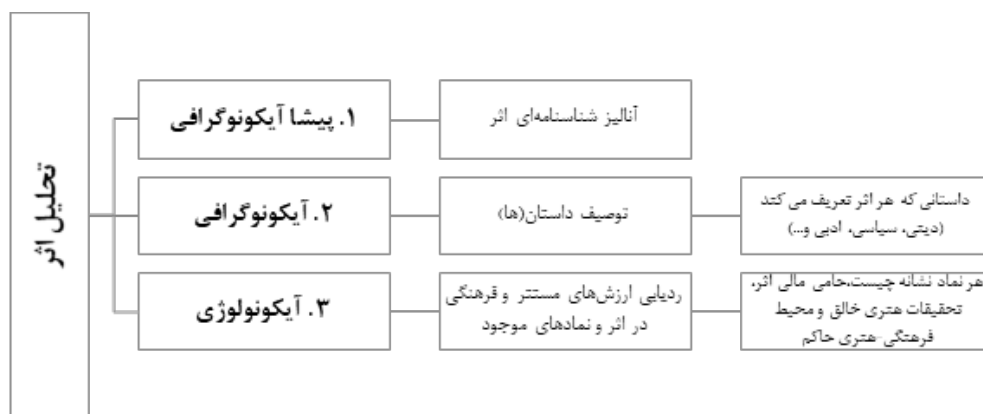
سال ۱۷۹۷ میلادی این واژه را در فرهنگ لغات هنرهای زیبا^۵ به معنی «سخن با تصویر» به کار گرفته شد (Volpi, 2017). معادل فارسی این واژه شمایل‌شناسی در نظر گرفته شده است و می‌توان گفت در پی پاسخ به این سؤال است: «هر اثر (یا عناصر موجود در آن) بر چه اساسی به وجود آمده است؟» که با ارزش‌های نمادین مستتر در تصاویر در ارتباط است. شمایل‌شناسی به عناصر یک اثر هنری می‌پردازد و شمایل‌نگاری به کلیت آن. از آنجایی که معنی لغوی واژه *Icon* به معنای تصویر است، آیکونوگرافی و آیکونولوژی فقط به نقاشی محدود نمی‌شود و آثار مختلف هنری از جمله مجسمه‌سازی و مینیاتور را نیز در برمی‌گیرند.

نقش ابی واربورگ^۶ در آیکونوگرافی

یک نقطه عطف در آیکونوگرافی توسط ابی واربورگ (۱۸۶۶-۱۹۲۹م) به وجود آمد: وی شمایل‌نگاری را دیگر به عنوان یک رشته کمکی یا یک روش تحقیق برای تاریخ هنر تفسیر نمی‌کند، بلکه آن را به عنوان یک علم در مورد تصاویر و در عین حال، یک روش جایگزین برای درک پیشرفت سبک شناختی انواع هنر معرفی می‌کند. برخلاف یک سنت روش‌شناختی قرن نوزدهم که جنبه‌های صوری آثار را ممتاز می‌دانست، واربورگ روشی میان‌رشته‌ای را پیشنهاد کرد که بر اساس آن، تفسیر تصاویر تنها بر پایه مشخصات بصری آن‌ها نیست بلکه بر منتقد واجب است که تاریخ، اندیشه، ادبیات و اقتصاد معاصر اثر هنری را در نظر بگیرد (Bussagli, 2005: 37). بنابراین هدف اصلی واربورگ بازسازی زمینه اصلی شکل‌گیری اثر هنری بود. انعکاس قابل‌توجه این روش در شکل‌گیری کتابخانه مطالعات فرهنگی واربورگ^۱ قابل‌درک است که مرکز تخصصی تحقیقات شمایل‌نگاری در نیمه اول قرن بیستم بود و با هدف وحدت بخشیدن به این مبحث افتتاح شده بود. این کتابخانه در دوره نازی‌های آلمان از هامبورگ به لندن منتقل شد (Bazin, 1963: 89). محققانی مانند فردریش ساکل^۷ (۱۸۹۰-۱۹۴۸م)، در این مرکز مشغول به کار شدند که به چنین نوع ابتکاری رویکردی در نقد اثر هنری تأکید داشتند و هدف آن‌ها غلبه بر حوزه‌های کاملاً فرمالیستی تحلیل سبک و جبرگرایی شمایل‌نگاری بود.

نمودار ۱: مراحل نقد اثر هنری بر اساس نظریه پانوفسکی

Diagram 1: Steps of criticism of artwork based on Panofsky theory



اروین پانوفسکی و آیکونولوژی

پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸م) دیگر محققانی بود که در مرکز مطالعات فرهنگی و اربورگ فعالیت می‌کرد که علی‌رغم تنوع علایق و نتایج مطالعاتش، روش شناختی جدیدی از شمایل نگاری را به دست آورد که فراتر از شناخت و توضیح بصری آثار بود. پانوفسکی آنچه را که فون شلوسر^۱ (۱۸۶۶-۱۹۳۸م) به عنوان «تفسیر فرهنگی از شکل هنری» تعریف می‌کند، دنبال کند (Pieranti, 2016:2). بنابراین پدیده جدیدی از مطالعات شمایل نگاری متولد شد که پانوفسکی آن را با نام شمایل شناسی نامید. از دیدگاه او، آیکونولوژی روابط بین معنای آثار هنری و سایر مطالعات فرهنگی (مذهبی، فلسفی و علمی) را که در جامعه زمان خلق اثر وجود داشته را کشف می‌کند. اروین پانوفسکی به منظور دستیابی به لایه‌های پنهان معنایی موجود در آثار هنری، سه مرحله را پیشنهاد کرد (نمودار ۱): طرح وی با مرحله توصیف پیشا آیکونوگرافی آغاز می‌شود که شامل توصیف الگوهای بصری اثر و اطلاعات شناسنامه‌ای آن است. مرحله دوم، تحلیل آیکونوگرافی است که به معرفی موضوع اثر، داستان(ها) و شخصیت‌های حاضر در آن می‌پردازد. این تحلیل، شناختی است که مخاطب نسبت به موضوعات یا مفاهیم خاص منتقل شده از راه منابع ادبی، مذهبی یا سنت‌های شفاهی، به دست می‌آورد (پانوفسکی، ۱۳۹۶:۴۴). مرحله سوم، تفسیر آیکونولوژی

است که با ارزش‌های نمادین مستتر در تصاویر در ارتباط است. در مبحث آیکونولوژی محیط تاریخی-فرهنگی حاضر بر جو هنری در زمان خلق اثر مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ پیوند ساختار بصری و محتوای فرهنگی.

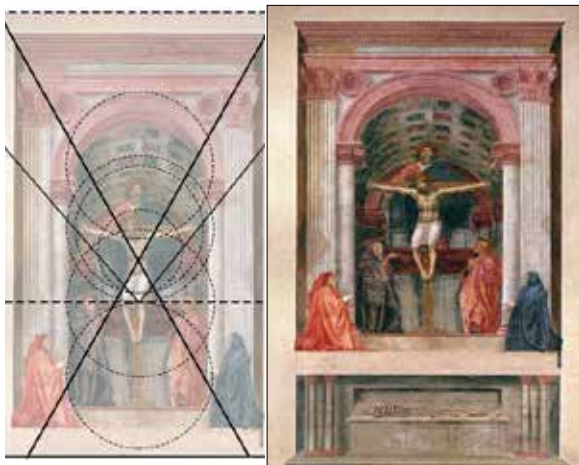
باتوجه به این نوع از نگاه به نقد هنر، می‌توان گفت این سه مرحله در کنار هم کامل‌ترین نوع نقد را تشکیل می‌دهند که در آن تمام ابعاد یک اثر هنری بررسی می‌شوند و به این ترتیب، آیکونولوژی بالاترین سطح دانش یک منتقد را نیاز دارد. می‌توان این گونه برداشت کرد که آیکونولوژی در تعریف پانوفسکی به معنی تحلیل بخش‌هایی از یک اثر هنری است که به درک حس تاریخی یک اثر کمک می‌کند (Hasenmueller, 1987: 298). به طبع در این نوع نگاه، تسلط منتقد بر اطلاعات تاریخی-فرهنگی اثر، از مهم‌ترین ارکان نقد است.

به کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر

هنر رنسانس ایتالیایی به دلیل استفاده از مضامین مذهبی دارای نمادهای زیادی است و یکی از بهترین هنرهای موجود برای نقد در هر دو بخش آیکونوگرافی و آیکونولوژی می‌باشد. از این روی تابلوی مکالمه مقدس اثر پیئرو دلا فرانچسکا (تصویر ۱) به عنوان مهم‌ترین اثر حاوی این موضوع که از دوره رنسانس به جای مانده، در این بخش مورد بررسی قرار گرفته است.

است، یکی از داستان‌های کتاب مقدس مسیحیان است که در طول تاریخ بارها به آن اشاره شده است. اثر دلا فرانچسکا در اندازه ۲۵۱×۱۷۳ سانتی‌متر و تکنیک رنگ و روغن روی چوب به نمایش درآمده که تا سال ۱۸۱۱م در محل اصلی آن، کلیسای سن برناردینو^۱ در شهر اوربینو^۲، قرار داشت و در راستای احکام صادر شده توسط ناپلئون، به میلان منتقل شد (Ibid). محل نگهداری فعلی این اثر گالری پررا در این شهر است. در این اثر نسبت قرار گرفتن اشخاص بر اساس نقطه گریز ناپدید شده در سطح چشمان مریم مقدس می‌باشد که با کودکش در مرکز تصویر نشسته است. خط افق در مرکز تابلو واقع شده و قدیسان به ترتیب قد در دو طرف او قرار گرفته‌اند (تصویر ۲). پرسپکتیو یک نقطه‌ای به کار گرفته شده است و جهت تابش نور باتوجه به پس زمینه و سایه ایجاد شده، از راست به چپ غالب است. اما باتوجه به نور روی لباس فلزی شخصیت زانوزده می‌توان متوجه شد که منبع نوری هم در سمت چپ وجود دارد.

با مقایسه پرسپکتیو به کار گرفته شده توسط او و اثر معروف ماساچو (تثلیث مقدس، ۱۴۲۸م)، می‌توان متوجه شد که دلا فرانچسکا از پیشینیان خود پیروی کرده است و به احتمال قوی، مبحث پرسپکتیو را آثار آن‌ها را مطالعه کرده است (تصویر ۳).



تصویر ۳: سمت راست: ماساچو، تثلیث مقدس، ۱۴۲۸م، فلورانس، افرسکو، کلیسای سانتا ماریا نولا. منبع: www.ucainazionale.eu سمت چپ: مطالعه پرسپکتیو اثر. منبع: نگارنده

Figure 3: Right: Masaccio, The Holy Trinity, 1428, fresco, Florence, Basilica Santa Maria Novella. Left: Perspective study of the Holy Trinity by Masaccio

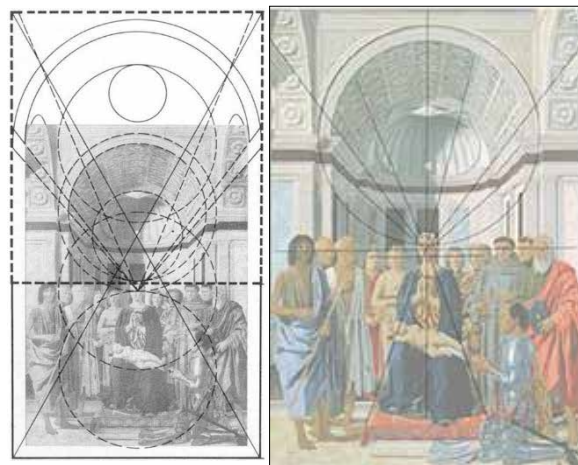


تصویر ۱: پیئرو دلا فرانچسکا، مکالمه مقدس، ۱۴۷۲-۱۴۷۴م، رنگ روغن روی چوب، میلان، گالری بررا، منبع: it.wikipedia.org

Figure 1: Piero della Francesca, The Brera Madonna, 1472-1474, Milan, Pinacoteca di Brera

مطالعه پیش‌آیکونوگرافی

پیئرو دلا فرانچسکا (۱۴۱۶-۱۴۹۲م) هنرمند اهل استان توسکانی ایتالیا، در دوره رنسانس بود که به‌خاطر مهارتش در نورپردازی و تحقیقات گسترده‌ای که در مبحث پرسپکتیو داشت، بسیار مورد توجه قرار گرفت. سبک او را می‌توان تلفیقی از مطالعات پرسپکتیو برونلسکی، انعطاف‌پذیری ماساچو و نورپردازی فراآنجلیکو دانست که در سایه دین مسیحیت قرار گرفت و رشد کرد (Chelli, 2010: 69). مکالمه مقدس که نام این اثر برگرفته از آن



تصویر ۲: مطالعه پرسپکتیو در مکالمه مقدس اثر دلا فرانچسکا. منبع: sulparnaso.wordpress.com

Figure 2: Perspective study of Brera Madonna by Della Francesca



تصویر ۵: پیئرو دلا فرانچسکا، چهره دوک اوربینو به همراه همسرش (بخشی از اثر)، ۱۴۷۲م (حدوداً)، فلورانس، گالری اوفیتزی. منبع: en.wikipedia.org
Figure 7: Piero della Francesca, The double portrait of the Dukes of Urbino, 1472 ca. Florence, Galleria degli Uffizi

است. با دقت بیشتر می‌توان متوجه شد که دقیقاً بالای سر مسیح کودک قرار گرفته و استفاده از آن در این تصویر می‌تواند به معنی تولد دوباره مسیح باشد. به این ترتیب، تخم شترمرغ نمادی از رستاخیز اوست. استفاده از این نماد توسط دلا فرانچسکا در رنسانس احیاء شد و تا قبل از او فقط در آثار هنرمندان قرون وسطی نمایان بود (Buchholz et al, 2016: 138). در همین بخش از صدف استفاده



تصویر ۶: پیئرو دلا فرانچسکا، مکالمه مقدس (بخشی از اثر)، ۱۴۷۴م، میلان، گالری بررا.
Figure 6: Figure 1: Piero della Francesca, The Brera Madonna (part.), 1472-1474, Milan, Pinacoteca di Brera

شده است که در دین مسیحیت، نماد غسل تعمید است



تصویر ۷: ساندرو بوتیچلی، زایش ونوس (بخشی از اثر)، ۱۴۸۶م، رنگ و روغن روی چوب، فلورانس، گالری اوفیتزی. منبع: restaurars.altervista.org
Figure 7: Sandro Botticelli, The Birth of Venus (part.), 1486, Tempera on wood, Florence, Galleria degli Uffizi

۲. مطالعه آیکونوگرافی

در این اثر شخصیت موجود در پلان اول که به صورت زانو زده به تصویر کشیده شده است، فدریکو دا مونته فلترو^۴ می‌باشد. او یکی از مردان قدرتمند در شمال ایتالیا و یکی از حامیان هنر رنسانس بود. نمایش او به شکل زانو زده به این خاطر است که در دوره رنسانس، حامی مالی اثر به این صورت به تصویر کشیده می‌شد (Bazin, 1963: 89) به گونه‌ای که در بسیاری دیگر از آثار قرن پانزدهم میلادی می‌توان این حالت را مشاهده کرد (نگاه کنید به تصویر شماره ۳). شناسایی هویت او از روی سکه‌های حاوی سردیس او (تصویر ۴) و همچنین یکی دیگر از آثار دلا فرانچسکا، قابل تشخیص است (تصویر ۵). لباس زره‌ای او، شمشیری که از کمر وی آویزان است و نوارهای چرم قرمزی که از زره‌اش آویزان شده، یکی از نمادهای ثروتمندی آن دوران است (Bruschettini, 2018: 3). فدریکو در یکی از جنگ‌هایی که شرکت کرده بود، چشم راست خود را از دست داد و به همین خاطر همیشه ترجیح می‌داد در آثار هنری با نیم‌رخ چپ نمایش داده شود.

یکی از تمثیل‌هایی که باید به آن اشاره کرد، چهره مسیح کودک است. در قرون وسطی و رنسانس در اکثر آثار، او بیدار است. اما هنرمند در این اثر او را در حالی که خوابیده، به تصویر کشیده. این مسئله اشاره به مرگ او در آینده دارد (تصویر ۶). او همچنین گردنبند قوهرنگی به گردن دارد که رنگ آن اشاره به خون مسیح است. نماد مهم دیگری که در این اثر استفاده شده است، تخم شترمرغ می‌باشد که در پس زمینه به عنوان نمادی از تولد دوباره، از سقف آویزان



تصویر ۴: پیئرو توری جانی، مدال فدریکو دا مونته فلترو، ۱۴۷۴، واشنگتن، گالری ملی هنر، شماره: ۱۹۵۷.۱۴.۱۳۲۳

Figure 4: Pietro Torrigiani, Federico da Montefeltro medal, Washington, National Gallery, Inv. 1957.14.1323. Source: commons.wikimedia.org

که برای مدت زیادی در مکان‌های مذهبی ایتالیا به کار برده می‌شد و می‌توان نمونه‌های زیادی از آن مشاهده کرد. البته در این نقاشی این نماد می‌تواند معنی دوگانه‌ای داشته باشد: برخی از منتقدین هنر معتقدند که اگر صدف روی سقف نمادی از دریا در نظر گرفته شود و شی آویزان از آن مروارید باشد، این بخش به بکارت مریم مقدس اشاره دارد (Ibid, 139). هر دوی این نظریات مطرح هستند و هیچ‌کدام دارای ارجحیت بر دیگری نیستند. اما با توجه به اینکه این نقش فقط در آثار مذهبی رنسانس تکرار نمی‌شود و یکی از معروف‌ترین آثار به‌جای مانده ایتالیایی-زایش ونوس- اثر بوتیچلی (تصویر ۷) که بر تولد تأکید دارد، این نقش تکرار می‌شود، می‌توان گفت که نظریه اول رایج‌تر بوده است. اما مهم‌ترین بخش در شناسایی تمثیل‌ها و شخصیت‌های این اثر، شناسایی هویت شش قدیسی

در اختیار کلیسا قرار می‌گیرد، تعداد افرادی که توانایی خواندن نداشتند، زیاد بود، این قدیسین با این نمادها نشان داده می‌شدند تا شخصی که وارد کلیسا می‌شود، با نگاه کردن به این آثار به هویت قدیسین و در نهایت داستانی که اثر تعریف می‌کند، پی ببرد. در جدول شماره ۱، قدیسین موجود در مکالمه مقدس به همراه نمادهایشان بررسی شده‌اند. قدیسین دین مسیحیت فقط این شش قدیس نیستند و تعداد بسیار بیشتری از آن‌ها وجود دارند که در هر اثر هنری، هنرمند به نسبت موضوعی که بر پایه قوانین مذهبی شکل می‌گرفته، آن‌ها را انتخاب می‌کرده است (این انتخاب می‌توانسته بر اساس درخواست حامی مالی اثر هم باشد). در اصل نماد هر کدام از این قدیسین آیکونولوژی آن‌هاست که با بررسی آن‌ها می‌توان به آیکونوگرافی آن رسید که چه داستانی تعریف می‌کنند و چه



تصویر ۸: مقایسه محراب کلیسای سنت آندریا، طراحی آلبرتی و مکالمه مقدس، دلا فرانچسکا

Figure 8: Comparison of altar in Saint Andrea church, designed by Alberti (Right) and Brera Madonna (part) by Della Francesca

محتوایی دارند.

مطالعه آیکونولوژی

همان‌طور که اشاره شده، آیکونولوژی به معنی بررسی اثر در ابعاد تاریخی-فرهنگی آن است. به عبارتی این‌که یک اثر هنری در چه سالی و چه قرن به وجود آمده است، می‌تواند در این بخش نقد بسیار مؤثر واقع شود و در این مورد می‌توان گفت که آیکونولوژی بازگشتی به مرحله پیش‌آیکونوگرافی است که آن را در درجات بالاتر بسط و گسترش می‌دهد. یکی از مواردی که در مبحث آیکونولوژی

است که در دو طرف مریم مقدس و کودک قرار دارند. هر کدام از این قدیسین (و همچنین سایر قدیسین مسیحیت)، دارای نماد مخصوص به خود هستند. این نمادها یا به صورت ظاهری اند (جنسیت، سن، مدل مو، مدل ریش)، یا توسط نوع لباس آن‌ها تعیین می‌شوند (لباس خاکستری نماد فرقه فرانچسکانی، لباس مشکی نماد فرقه دومینکن و...) و یا نمادهای حیوانی اند (عقاب، بره و...) که به منظور خاصی تعبیه شده‌اند و داستان خاصی را تعریف می‌کنند. از آنجایی که در قرون وسطی که هنر تماماً

جدول ۱: بررسی هویت قدیسان حاضر در اثر پیتررو دلا فرانچسکا بر اساس نماد آن‌ها. منبع: نگارنده
Table: Studying the identification of Saints present in Piero della Francesca's work based on their symbols

نام شخصیت	نماد	عکس	توضیحات
۱	قدیس جوانی باتیستا (تعمی ^۸ دهنده)	لباس از جنس پوست، انگشت اشاره‌ای که همیشه به سمت آسمان یا به سمت مسیح برخاسته است و عصا (در برخی مواقع).	او یکی از مهم‌ترین قدیسان مسیحیت است که از بچگی تا مرگ همراه مسیح بوده و در قرآن کریم با نام یحیی بن زکریا پنج بار از او نام برده شده است (Giorgio, ۱۴۲: ۲۰۱۱).
۲	قدیس برناردینو	لباس ^۹ طوسی رنگ، مدل مو مشترک در همه آثار (نماد فرقه فرانچسکائی)، نماد کلیسای کاتولیک در اکثر موارد (IHS)	قدیس اهل سیه‌نا که در سال ۱۴۵۰م از طرف پاپ به عنوان قدیس انتخاب شد (Ibid, ۱۱۴).
۳	قدیس جورلامو	لباس ^۶ پاره، سنگی که روی سینه‌اش نگه داشته، حیوان شیر (در اکثر مواقع)، در بسیاری از مواقع در حال نوشتن به نمایش درآمده است.	این قدیس کتاب انجیل مقدس را به لاتین و بعد از آن به عبری ترجمه کرد و به همین دلیل در آیین مسیحیت از ارزش زیادی برخوردار است (Ibid, ۲۹۲).
۴	قدیس فرانچسکا	لباس ^{۱۱} طوسی (در برخی مواقع قهوه‌ای روشن)، زخم روی بدن و صلیبی که در دست دارد.	این قدیس بنیان‌گذار فرقه فرانچسکائی در دین مسیحیت است که بر پایه حمایت از فقیران بنا شده بود (Ibid, ۳۰۰).
۵	قدیس پیتر و مارتیره	لباس ^{۳۲} مشکی (نماد فرقه دومینیکن)، خون روی سر که در اکثر مواقع با یک شمشیر همراه است.	قدیس شهر ورونا، یکی از بیشترین حضور در آثار هنری برای یک قدیس، مربوط به اوست (Ibid, ۸۴).
۶	قدیس جوانی اوانجلیستا (بشار ^{۳۳} ت‌دهنده)	کتاب، قلم، در اکثر مواقع عقاب و شغل قلمز	این قدیس به دلیل نگارش انجیل یوحنا، از اهمیت خاصی در مسیحیت برخوردار است (Ibid, ۴۰۴).

دارای ارزش است، تاریخچه شکل‌گیری فعالیت هنری هنرمند است. بی‌شک این‌که او در چه مکتب‌هایی حضور داشته، از چه استادانی بهره برده و با چه رویکردی وارد این حرفه شده است، همگی بر آثاری که آفریده است، تأثیرگذار بوده‌اند. در مکالمه مقدس، معماری پس‌زمینه یادآور کلیسای سنت آندرتا^{۱۳} در شهر مانتوای^{۱۳} ایتالیاست. معمار این بنا لئون باتیستا آلبرتی^{۱۴} است (تصویر ۸). او معماری بود که وجود هارمونی، تقارن و بازگشت به اصول دوره کلاسیک را در آثارش الگو قرار می‌داد (Bulgarelli, 2003: 12). همان‌طور که می‌توان در مکالمه مقدس و کلیسای سنت آندرتا مشاهده کرد، از ستون‌های شیوه کرننتی دوره یونان باستان استفاده شده است. همچنین هنرمند برای نقاشی روی دیوار از شیوه اول نقاشی رومی (نمای مرمرین) استفاده کرده است و این‌ها به این معنی است که در نیمه دوم قرن پانزدهم میلادی که پیئرو دلا فرانچسکا این اثر را آفریده، بازگشت به اصول معماری یونان باستان در فضای هنری حاکم بوده است.

یکی دیگر از مواردی که در این نقاشی اشاره به هنر معاصر خود دارد، پارچه‌های نمایش داده شده است. نمونه‌هایی از پارچه‌ای که در لباس مریم مقدس، دو فرشته پشت سرش و لباس فدريكو دا مونتو فلترو به تصویر

درآمده، امروزه در موزه‌های مختلف موجود است که خاص و معرف پارچه‌بافی قرن پانزدهم میلادی در ایتالیاست (تصویر ۹). این نوع مدل پارچه که با نام گریچا^{۱۵} شناخته می‌شود، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فلورانس در زمینه پارچه‌بافی در قرن پانزدهم میلادی است (Curatola, 2018: 100). به‌گونه‌ای که بسیاری از مورخین هنر این نوع پارچه‌بافی را هم‌تراز دستاوردهای مهم این شهر در اوایل رنسانس (مانند مقوله پرسپکتیو و...) می‌دانند.

از دیگر موارد مؤثر تاریخی- فرهنگی در شکل‌گیری این اثر، خود شخص فدريكو دا مونتو فلترو می‌باشد. او همسرش را (باتیستا إسفورتزا^{۱۶}) در سال ۱۴۷۲م از دست داد. در این اثر، می‌توان شباهتی از چهره همسر او با مریم مقدس پیدا کرد (تصویر ۱۰). این به این معنا نیست که مریم مقدس نمادی از همسر مونتو فلترو می‌باشد، اما احساس او به عنوان سفارش‌دهنده اثر بر شکل‌گیری آن تأثیر گذاشته است.

نکته دیگری که مستقیماً مربوط به حامی این اثر می‌شود، غیبت همسر اوست. طبق رسمی که در قرن پانزدهم میلادی وجود داشت، همسران حامیان مالی آثار، در مقابل آن‌ها نمایش داده می‌شدند (تصویر ۳). اما در این اثر باتیستا إسفورتزا غایب است. در اصل او



تصویر ۱۰: پیئرو دلا فرانچسکا، چهره دوک اوربینو به همراه همسرش (بخشی از اثر)، ۱۴۷۲م (حدوداً)، فلورانس، گالری اوفیتزی. منبع: en.wikipedia.org

Figure 10: Piero della Francesca, The double portrait of the Dukes of Urbino, 1472 ca. Florence, Galleria degli Uffizi



تصویر ۹: مقایسه طرح پارچه بکار گرفته شده در نقاشی و نمونه پارچه در موزه پراتو (شماره: ۷۵/۰۱/۳۰).

Figure 9: Comparison of fabric used in painting and sample of fabric in Textile Museum of Prato (Inv. 75.01.30)

این روش، بالاترین درجه یک نقد اثر، ترکیبی از مراحل پیش‌آیکونوگرافی و آیکونوگرافی است که جو هنری حاکم بر زمان خلق اثر، پایه‌های شکل‌گیری هنری هنرمند و در برخی از سفارش‌دهنده یا حامی مالی اثر را بررسی می‌کند. هنر دوره رنسانس به دلیل وابستگی به مضامین مذهبی و استفاده از داستان و تمثیل‌های یکی از بهترین نمونه‌های هنر موجود در دنیا برای بررسی در دو وجه آیکونوگرافی و آیکونولوژی است. مکالمه مقدس اثر پیئرو دلّا فرانچسکا (۱۴۷۴م) که در این مقاله بررسی شده است، دارای نمادهای مذهبی و مفاهیم مستتر گوناگونی است. موضوع این اثر یکی از داستان‌های کتاب مقدس مسیحیان می‌باشد که باتوجه به مفاهیم هنری ایتالیا در قرن پانزدهم میلادی به تصویر کشیده شده است. مطالعه و بررسی این اثر طبق روش تعیین شده پانوفسکی جنبه‌های پنهان آن را نمایان می‌کند که به این واسطه می‌توان نقد کاملی از این اثر به عنوان معروف‌ترین مکالمه مقدس به جای مانده از قرن پانزدهم میلادی، به مخاطب ارائه کرد.

باید جلوی پای قدیس جوانی باتیستا قرار می‌گرفت. پیرو دلّا فرانچسکا در این بخش از ترفند بسیار جالبی استفاده کرده است. باتیستا اسفورتزا در شهر گوبیو^{۱۷} از دنیا رفت و در همین شهر کلیسای مختص به سن جوانی باتیستا قرار دارد. از طرفی انگشت این قدیس که همیشه به سمت مسیح یا آسمان اشاره داد، کمی مایل به سمت پایین است که به جای خالی این زن اشاره دارد؛ بنابراین می‌توان گفت که آیکونولوژی بخشی که در اثر وجود دارد، به شناخت بخشی که وجود ندارد کمک می‌کند.

نتیجه‌گیری

آیکونوگرافی به معنی شمایل‌نگاری و آیکونولوژی به معنی شمایل‌شناسی به عنوان دورشته از مطالعات تاریخ هنر از قرن بیستم میلادی بسیار مورد توجه قرار گرفتند. اروین پانوفسکی مورخ تاریخ هنر آلمانی در نیمه دوم قرن بیستم میلادی روشی را پیشنهاد کرد که بر نقد یک اثر هنری بر پایه مطالعات تاریخی-فرهنگی بنا شده است. بر اساس

منابع

- پانوفسکی، اروین، ۱۳۹۷، معنا در هنرهای تجسمی، ندا اخوان مقدم، تهران، چشمه.
- فضل وزیری شهره، تندی احمد، تفسیر نقش لیلی و مجنون در آثار غیاث الدین با رویکرد آیکونولوژی، کیمیای هنر، ۱۳۹۶؛ ۶ (۲۲): ۶۱-۷۳.
- قانی، افسانه، مهربابی، فاطمه، تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی، نشریه هنرهای صناعی ایران، ۱۳۹۷؛ ۱ (۲): ۹۵-۱۱۱.
- نصری امیر. خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی. کیمیای هنر. ۱۳۹۲؛ ۲ (۶): ۷-۲۰.
- نماز علیزاده، سهیلا، موسوی لر، اشرف السادات، آیکونولوژی نگاره لیلی و مجنون در سفال سلجوقی، دوره ۱۶، شماره ۷۵، شهریور ۱۳۹۸، ۴۷-۵۲.

- Bazin, German, 1963, Storia della Pittura Italiana, trad. Frida Matalon Marchetti, Milan, Edizione per il Club del Libro.
- Buchholz, Elke Linda, Buhler Gerhard, Hille Karoline, Kaeppele Susanne, Stotland Irina, 2016, Storia dell'arte, Milan, Touring.
- Bulgarelli, Massimo, Alberti a Mantova. Divagazione intorno a Sant'Andrea, in Annali di Architettura, 2003 (15), pp. 9-35.
- Bruschettini, Alessandro, 2018, Il Montefeltro e l'Oriente Islamico, Urbino 1430-1550, Genova, Sagep.
- Bussagli, Marco (2005), Pittura, riconoscere gli stili, Florence, Giunti.
- Chelli, Maurizio, 2010, Leggere un'opera d'arte, Guida per l'analisi e la comprensione della pittura, Rome, Delfini.
- Curatola, Giovanni, 2018, Islam e Firenze. Arte e Collezionismo dai Medici al Novecento, Florence, Giunti.
- Giorgi, Rosa, 2011, I santi e i loro simboli, Milan, Mondarini.
- Hasenmueller, Christine, Panofsky, Iconography, and Semiotics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1978, 36 (3), pp. 289-301.
- Pieranti, G, Iconografia e Iconologia, in Atlas, 2016, pp. 1-8.

سایت‌ها

- https://it.wikipedia.org/wiki/Pala_di_Brera (access date: 11/19/202)
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_torregiani,_medaglia_di_federico_da_montefeltro.JPG (access date 18/11/2020)
- <https://sulparnaso.wordpress.com/2015/05/01/lettura-opera-la-pala-di-brera-di-piero-della-francesca-di-sara-biancolin/> <https://sulparnaso.wordpress.com/2015/05/01/lettura-opera-la-pala-di-brera-di-piero-della-francesca-di-sara-biancolin/> (access date 19/11/202)
- https://en.wikipedia.org/wiki/The_Duke_and_Duchess_of_Urbino (access date 18/11/2020)

Volpi, Cristina, 2017, Iconologia Definizione-Etimologia, Teknoring Il Portale delle Professioni Tecniche, 3 April 2017. <http://www.teknoring.com/wikitecnica/rappresentazione-e-media/iconologia> (access date 18/12/2020)
<https://www.ucainazionale.eu/news-ucan/7007/>
<https://restaurars.altervista.org/wp-content/uploads/2014/11/La-nascita-di-Venere-Botticelli.jpg> (access date 18/12/2020)

پی‌نوشت



شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹

1. Ervin Panofsky
2. Piero della Francesca
3. Cesare Ripa
4. Francesco Milizia
5. Encyclopedia delle belle arti
6. Aby Warburg
7. Friedrich Saxl
8. Julius von Schlosser
9. Chiesa di San Bernardino
10. Urbino
11. Federico da Montefeltro
12. Chiesa di Sant'Andrea
13. Mantova
14. Leon Battista Alberti
15. Griccia
16. Battista Sforza
17. Gubbio
18. San Giovanni Battista
19. San Bernardino
20. San Gerolamo
21. San Francesca
22. San Pietro Martire
23. San Gioanni Evangelista

شناسایی سیر تحول نقوش در هنر حکاکی بر نقره تبریز

دکتر اکرم محمدی زاده*

۱. استادیار دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱/۲۶
صفحه ۸۶-۱۰۳

چکیده

بیان مسئله: حکاکی بر نقره (نقره کاری) یکی از هنرهای رایج در شهر تبریز بوده که شاخه ای از هنر فلزکاری است. این هنر را نقره کاران مهاجر و ارمنی ساکن در ترکیه با خود به ایران آورده اند و سابقه آن در کشورمان به حدود صدسال می رسد. به این ترتیب مهم ترین مسئله این پژوهش شناسایی پیشینه نقوش حکاکی در هنر ارامنه و ایران است.

هدف مقاله: هدف از این مقاله پس از معرفی حکاکی بر نقره، شناسایی سیر تحول فرم و نقش رایج در حکاکی بر نقره تبریز است.

سؤال مقاله: سؤال های اصلی این تحقیق عبارت اند از: هنر حکاکی بر نقره از نظر تکنیک ساخت و تزئین چه تغییراتی کرده است؟ سابقه استفاده از نقوش در هنر حکاکی به کجا می رسد؟

روش تحقیق: برای رسیدن به پاسخ این پرسش ها از روش تاریخی و توصیفی تحلیلی بهره گرفته شده است. اطلاعات و داده های مورد نیاز این تحقیق از طریق منابع کتابخانه ای و داده های حاصل از مطالعات میدانی و مشاهدات عمیق نگارنده به انجام رسیده است. در این پژوهش روش تجزیه و تحلیل داده ها نیز کیفی است.

نتیجه: در نهایت نتایج حاصل از تحقیق نشان می دهد نقره کاری بعد از گسترش در ایران تغییر کاربری در فرم داده است و علاوه بر آن نقوش مورد استفاده در این هنر نیز متحول شده است. ریشه نقوش حکاکی نقره در ۵۰ سال اول بعد از مهاجرت هنرمندان تحت تأثیر نقوش رایج در هنر ارامنه و نقوش فلزکاری ایران در دوره های قبل بوده است و در ۵۰ سال دوم بعد از تثبیت نقره کاری در شهر تبریز فرم و نقوش آن تحت تأثیر هنر فلزکاری دوره های قبل و شاخص های اجتماعی و فرهنگی موجود در جامعه قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: نقره کاری، حکاکی، فلزکاری، هنرمندان ارامنه، تبریز، فرم و نقش.



* a.mohammadizadeh@tabriziau.ac.ir

Identifying the evolution of designs in the art of engraving on silver in Tabriz

Dr. Akram Mohammadizadeh*¹

1. Assistant Professor of Islamic Fine Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Received: 11/1/2021
Accepted: 15/4/2021
Page 87-103

Abstract

Engraving on silver is one of the branches of art and metalworking. This art is considered to be the most prominent branch of metalworking art in Tabriz and is also known as Tabriz style engraving among silver artists. In the silver art of Tabriz, the technique of engraving the surface of silver metal is used. Artists in the classification of various metalworking techniques refer to engraving and carving as a sub-branch of the art of engraving. However, there is a big difference between engraving and chasing in terms of execution technique. In Isfahan chasing, there is a lot of variety of pens, but the number of pens in the art of engraving on silver is 4, and the artist makes the pens himself. The artist uses a pen and hammer to place the tip of the pen on the metal surface, and the artist removes chips from the metal surface with the sharpness of the pens, using the force of his hand, without the use of a hammer.

The most important factor in the formation of Tabriz silver engraving was the presence of Armenian metalworkers in Iran. A group of metalworkers living in Van, Turkey, migrated to Iran from the northwest, first in Jolfa and then gradually to Tabriz and the central cities of Iran. Among them were a number of silversmiths. By living in the city of Tabriz, these people followed their previous profession and art and raised many people. Influenced by Iranian culture and art, Iranian-Armenian artists have taken common creative genres from Iranians and organized new artistic ideas. The history of the Armenians is so intertwined with the culture of modernity and prosperity of Iran that the study of the passage from the traditional world to the contemporary world is not without mentioning the names of a number of them. In various fields, because this lineage of Iranians had closer relations with the West due to their religious closeness to the Europeans, they made it possible to transfer different cultures, arts and sciences to Iran. But what made this art flourish in the region of Azerbaijan was the public acceptance of the art of carving

Armenian silver.

Thus the core of the art of engraving on silver metal was formed by Armenian immigrant artists. Of course, it is necessary to mention that many Armenians had settled in Tabriz before this date. The purpose of this article, after introducing engraving on silver, is to identify the evolution of form and the common role in engraving on silver in Tabriz. The main questions of this research are: What has changed in the art of making and decorating the art of silver engraving during this hundred years? What is the history of using motifs in the art of engraving? The nature of this research is based on descriptive-analytical method and the method of collecting information is library and field. In the field method, by referring to Tabriz silver engraving workshops, visiting the Qajar Museum and personal collectors, interviewing artists and experts, and taking photos of existing samples (old and new) to collect The information was collected and then the collected information was examined and analyzed in terms of shape, role, construction and decoration techniques. The statistical population of this research has been selected from 22 works engraved on Tabriz silver during the last one hundred years. The method of analysis is also qualitative. Finally, the results of the research show that silverwork has changed its use in form after its expansion in Iran. The works of Armenian artists have had special motifs and techniques from the beginning, and over time, there have been changes in its decoration and motifs. Thus, in the historical study, considering that about 100 years have passed since the migration of Armenians and the development of this branch of metalworking in Tabriz, the art of Armenian metalworking can be divided into earlier works (first 50 years) and later works (second 50 years).) The basic forms of tea utensils were such as cup holder, teapot, tray, sugar and various cigarette boxes. But in later periods, depending on the lifestyle and tastes of the audience, different forms of dishes have been used. Attention to the economic discussion in the collection of silver objects and luxury were the

factors that expanded the form of silver vessels. The roots of silver engraving motifs in the first 50 years after the migration of artists were influenced by common motifs in Armenian art and Iranian metalwork motifs in the first millennium BC and marginal motifs in the metalwork art of the Islamic period. In the second 50 years after the establishment of silversmithing in the city of Tabriz, its form and designs have been influenced by the metalworking art of previous periods and the social and cultural indicators in the society.

Keywords: silversmithing, engraving, Metalworking, Armenian artists, Tabriz, form and motif.

References:

- Ebrahimi Garakani Pounesh, Marasy Mohsen. A Comparative Study of the Illumination of Armenian Religious Texts of Isfahan with Illumination of Isfahan's Quran in the Safavid era, Motaleate Tatbighi Honar, (2018), 8,(15), 55-70.
- Ettinghausen, Richard, Yarshater, Ehsan, (2000), Brilliant peaks of Iranian Art, Hormoz Abdollahi, Ruyin, Pakbaz, Tehran, Agah.
- Güzelolu, S, 2015, Yadigâr- Van, Ankara, Strazburg Caddesi
- Issawi, Charles, 1983, Yaghoob Ajand, Tehran, Gostareh.
- Jeddi, Mohammad Javad, 2008, Seals and Engravings in Persia, Tehran, Frhangestan Honar.
- Lazareian, Janet Digranohi, 2003, Encyclopedia of Armenian Iranian, Tehran, Hirmand.
- Maki Nejad, Mehdi, 2016, History of Iranian art in the Islamic period, Tehran, Samt.
- Nazmi, Javad, 2011, Silver Smithing Art, Tabriz, Taymaz.
- Negahban, Ezzatollah, 1989, Marlik metal utensils, Tehran, Elmifarhangi Publication.
- wilson, Eva, 1998, Islamic Designs, Mohammad Reza Riazi, Tehran, samt.
- Zahrabian, Adana Dikran, symbols in the art of Christianity, Peyman, 2002, 6, (20), viow on (10/5/2017), Access via <http://www.paymanonline.com/article.aspx?id=3699BAD3-BCF0-4D9B-B558-2CE17F97476C>

مقدمه و بیان مسئله

حکاکی بر نقره یکی از شاخه‌های هنر و صنایع فلزکاری است. این هنر شاخص‌ترین شاخه هنر فلزکاری شهر تبریز محسوب می‌شود و در بین هنرمندان نقره‌کار به قلم‌زنی سبک تبریز هم معروف است. در هنر نقره‌کاری تبریز از فن حکاکی سطح فلز نقره استفاده می‌شود. متخصصان هنرشناس در طبقه‌بندی فن‌های مختلف فلزکاری، از حکاکی و کنده‌کاری به عنوان زیرشاخه‌ای از هنر قلم‌زنی یاد می‌کنند. در صورتی که بین حکاکی و قلم‌زنی از نظر فن اجرایی تفاوت بسیار است. در قلم‌زنی اصفهان تنوع قلم‌ها بسیار است و هنرمند با استفاده از قلم و چکش نقش نوک قلم را بر سطح فلز می‌اندازد. در هنر کنده‌کاری هنرمند با استفاده از ضربات چکش و قلم‌های نوک‌تیز سطح فلز را خراش‌های عمیق می‌داده است که حتی مناسب جهت نشان دادن مفتول و صفحات فلزات با ارزش‌تر مانند طلا و نقره بوده است. در هنر حکاکی تعداد قلم‌ها محدودند و هنرمند با استفاده از نیروی دست و تیزی نوک قلم‌ها از سطح فلز براده برمی‌دارد و به همین دلیل نقوش از عمق کمی برخوردار است.

مهم‌ترین عامل در شکل‌گیری حکاکی بر نقره تبریز حضور هنرمندان فلزکار ارامنه در ایران بود. گروهی از هنرمندان فلزکار که در وان^۱ ترکیه زندگی می‌کردند از سمت شمال غرب به ایران هجرت کردند، ابتدا در جلفا و سپس کم‌کم به تبریز و شهرهای مرکزی ایران رسیدند. در بین اینان تعدادی هنرمند نقره‌کار نیز وجود داشتند. این افراد با ساکن شدن در شهر تبریز حرفه و هنر قبلی خود را دنبال کردند و افراد زیادی را نیز پرورش دادند. به این ترتیب هسته اولیه هنر حکاکی بر فلز نقره، توسط هنرمندان مهاجر ارمنی

شکل گرفت. البته بنا به مطالب ذکر شده قبل از این تاریخ ارامنه زیادی در تبریز سکنی گزیده بودند. اینان حدود چهار قرن پیش و در اوایل قرن هفدهم میلادی (۱۶۰۴ م) به علت کوچ اجباری ارامنه توسط شاه عباس به ایران آورده شدند و در اصفهان و محله جلفای نو سکنی گزیدند و بعدها به تهران و تبریز نیز نقل مکان کردند. ارامنه نقش مهمی در رشد و توسعه هنر و صنایع از جمله آهنگری، طلاسازی، نقره‌کاری، میناکاری ایفا کرده و توانستند جایگاه و احترام ویژه‌ای میان ایرانیان به دست آورند و تأثیر به سزایی در رشد اقتصاد کشور داشته باشند. اینان علاوه بر نقره‌کاری در طلاسازی هم تبحر داشتند. دو تن از هنرمندان ارامنه با نام‌های «پانوس ژامحاریان» و «کاراپت بگلریان» در سال ۱۳۳۹ هجری (۱۹۲۱ م) در محل مغازه‌های سنگی اقدام به تأسیس زرگرخانه کرده و به یاد شهر و دیار خویش نام وان را بر آن نهادند. تعداد زیادی جوان علاقه‌مند به یادگیری این فن پرداختند و سپس استادان برجسته این فن شدند. بدین ترتیب این هنر بار دیگر در شهر تبریز رونق گرفت. این استادان از جمله اولین پایه‌گذاران هنر نقره‌کاری در شهر تبریز بودند و آن را به همان شیوه و سبک خاص که دنباله شیوه و سبک هنرمندان «وان» بود ادامه دادند. هدف از این مقاله پس از معرفی حکاکی بر نقره، شناسایی سیر تحول فرم و نقش رایج در حکاکی بر نقره تبریز است. سؤال‌های اصلی این تحقیق عبارت‌اند از: هنر نقره‌کاری از نظر تکنیک ساخت و تزئین چه تغییراتی کرده است؟ سابقه استفاده از نقوش در هنر حکاکی به کجا می‌رسد؟ از آنجایی که کتاب‌هایی که درباره هنر حکاکی بر نقره تبریز چاپ شده است تکنیک محور بوده و به نوعی خودآموز فنون حکاکی برای هنرآموزان محسوب می‌شود، پژوهش

درباره شناسایی سابقه و نقوش مورد استفاده و سیر تحول آن می‌تواند به شناخت بهتر هنر فلزکاری تبریز در دوران معاصر منجر شود.

روش تحقیق:

ماهیت این تحقیق بر اساس روش توصیفی- تحلیلی بوده و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی است. در روش میدانی با مراجعه به کارگاه‌های حکاکی بر نقره تبریز، بازدید از موزه قاجار و مجموعه داران شخصی و مصاحبه با هنرمندان و افراد اهل فن و تهیه عکس از نمونه‌های موجود (قدیمی و جدید) اقدام به جمع‌آوری اطلاعات گردید و سپس اطلاعات جمع‌آوری شده از نظر شکل، نقش، تکنیک ساخت و تزیین مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. جامعه آماری این پژوهش به تعداد ۲۲ عدد از میان آثار حکاکی بر نقره تبریز در طی یک صدسال اخیر به صورت انتخابی گزینش شده‌اند. روش تجزیه و تحلیل نیز کیفی است.

پیشینه تحقیق

درباره هنر حکاکی بر نقره تبریز تحقیق‌های بسیار مختصر و اندکی صورت گرفته است از جمله: حسن تقی‌پور وحید نویسنده کتاب «هنر حکاکی نقره» که توسط انتشارات یاران در سال ۱۳۹۰ چاپ شده است. نویسنده خود از هنرمندان بنام فلزکار تبریزی است، در این کتاب کوچک ابتدا سابقه استفاده از فلزات و سیر تحول آن‌ها و همچنین تاریخچه فلزکاری و حکاکی را در چند صفحه به طور اختصار توضیح داده و در ادامه درباره ابزار کار حکاکی (که هنر شاخص فلزکاری تبریز به شمار می‌رود) و مراحل کار صحبت کرده است. در این کتاب فن محور فقط به این نکته اشاره شده است که این هنر را ارامنه مهاجر از شهر وان ترکیه به ایران آورده‌اند. نویسنده در این کتاب عموماً به مباحث فنی و تکنیک حکاکی بر نقره پرداخته است. - جواد نظمی نیز در کتاب هنر نقره‌کاری که توسط انتشارات تایماز در سال ۱۳۹۰ چاپ شده بعد از پیشگفتار و مقدمه، در فصل اول به آشنایی با آذربایجان شرقی و صنایع دستی استان پرداخته است. در فصل دوم مروری به پیشینه فلزکاری، خواص فلزات، خواص نقره، ترکیبات، عیار و سبک نقره‌کاری اختصاص یافته است. در فصل سوم به

هنر حکاکی، تاریخچه مختصری از هنر حکاکی، شرایط کارگاه و ایمنی آن و روش کار حکاکی پرداخته است. در فصل چهارم درباره قلم‌زنی سبک اصفهان و روش کار صحبت کرده است. فصل پنجم به مليله‌کاری پرداخته است. فصل ششم به کارهای ریخته‌گری اختصاص یافته است. در فصل هفتم نمونه طرح‌های رایج در هنر حکاکی آورده شده است. در فصل نهم نمونه کارهای هنر حکاکی به تصویر کشیده شده است. نویسنده حکاکی را جزء قلم‌زنی برشمرده است و کل فن قلم‌زنی که در ایران انجام می‌شود را به دوشاخه قلم‌زنی سبک تبریز (حکاکی) و قلم‌زنی سبک اصفهان تقسیم کرده است. این کتاب با عنوان حکاکی نقره به رشته تحریر درآمده است، اما نویسنده در رابطه با سایر رشته‌های فلزکاری نظیر قلم‌زنی، مليله‌کاری و ریخته‌گری که مربوط به سایر مناطق ایران است، با اشتباهات زیاد فنی پراکنده‌گویی کرده است که بنا بر عنوان کتاب نیاز و ضرورتی به انجام این کار نبوده است. این کتاب نیز مانند کتاب پیشین قید کرده است که این هنر را ارامنه وان ترکیه به ایران انتقال دادند و اطلاعات دیگری در خصوص تحلیل فرم و نقش به خواننده نمی‌دهد.

هر دو کتاب ذکر شده عموماً کتاب‌های خودآموز هنر حکاکی بر نقره محسوب می‌شوند و دلیل آن را نیز می‌توان هنرمند بودن هر دو نویسنده در این حوزه دانست.

- سلجوق گوزل‌اوغلو نویسنده اهل ترکیه نیز در کتاب «یادگار وان» که در ترکیه و به زبان ترکی استانبولی چاپ شده است به هنر حکاکی نقره در شهر وان ترکیه پرداخته است. در بخش اول این کتاب درباره تاریخ و باستان‌شناسی شهر وان صحبت شده است، در بخش بعدی به حکاکی نقره این شهر پرداخته است، بخش دیگر این کتاب به هنر حکاکی بر نقره در شهر تبریز و نمونه آثار هنرمندان به نام ارمنی در این شهر را ارائه کرده است.

سابقه حکاکی بر نقره تبریز

مهم‌ترین عامل در شکل‌گیری حکاکی بر نقره تبریز حضور هنرمندان فلزکار ارامنه در ایران بود. گروهی از هنرمندان فلزکار که در وان^۲ ترکیه زندگی می‌کردند از سمت شمال غرب به ایران هجرت کردند، ابتدا در جلفا و سپس کم‌کم به تبریز و شهرهای مرکزی ایران رسیدند. در بین اینان تعدادی

دادند (نظمی، ۱۳۹۰، ۴۹).

تکنیک کار هنرمندان ارامنه حکاکی بر نقره است، با توجه به پیشینه فرهنگ و هنر در فلات ایران که به بیش از هشت هزار سال می‌رسد و آثار فراوان و چشمگیر به جامانده از دوران پیش از تاریخ می‌توان ادعا کرد که کنده کاری، نخستین اثر هنری انسان بدوی است (جدی، ۱۳۸۷، ۱۳).

برخی اسناد و شواهد تاریخی گویای این واقعیت است که ارمنیان ایران از دیرباز، آفریننده ارزش‌های فرهنگی و هنری زیادی بوده‌اند. بخشی از این ارزش‌ها را آنان با خود از ارمنستان به ایران آورده و در رشد و توسعه و نگهداری آن‌ها تلاش نموده‌اند. بخش دیگر حاصل تأثیرپذیری آنها از فرهنگ و هنر ایران زمین بوده و بخش دیگر نیز محصول ذهن خلاق و تلاش‌گر آنان بوده است به طوری که فرهنگ و هنر جدیدی در ایران بنا کرده و سلاقی و سبک‌های نویی پدیدار ساختند. هنرمندان ارمنی ایرانی، با تأثیر از فرهنگ و هنر ایرانی، گونه‌های مشترک خلاقانه را از ایرانیان برگرفته و سازمان‌دهنده فکر و ایده‌های هنری جدیدی شده‌اند. سابقه ارمنیان با فرهنگ تجدد و شکوفایی ایران آن‌چنان گره خورده است که بررسی مسیر گذر از جهان سنت به عالم معاصر، بدون ذکر نام شماری از ایشان، ورق نمی‌خورد. در حوزه‌های مختلف، از آنجاکه این دودمان از ایرانیان به سبب قربت مذهبی با اروپاییان روابط نزدیک‌تری با مغرب‌زمین داشتند، امکان انتقال فرهنگ و هنر و علوم مختلف را به ایران فراهم کردند. اما آنچه که باعث رونق این هنر در منطقه آذربایجان گردید استقبال جامعه از هنر حکاکی بر نقره ارامنه بود.^۸

آثار هنرمندان ارامنه از ابتدا دارای نقوش و تکنیک‌هایی خاص بوده که در گذر زمان تحولاتی در تزئین و نقوش آن رخ داده است.

بدین ترتیب در بررسی تاریخی با توجه به این که حدود ۱۰۰ سال از مهاجرت ارامنه و توسعه این شاخه از هنر فلزکاری در شهر تبریز می‌گذرد می‌توان هنر فلزکاری ارامنه را به آثار متقدم (۵۰ سال اول) و آثار متأخر (۵۰ سال دوم) تقسیم کرد.

در ادامه به بررسی سبک شناختی آثار هر دو دوره به تفکیک از نظر تکنیک‌های ساخت و تزئین و نقوش رایج در هر دوره پرداخته خواهد شد.

هنرمند نقره‌کار نیز وجود داشتند. این افراد با ساکن شدن در شهر تبریز حرفه و هنر قبلی خود را دنبال کردند و افراد زیادی را نیز پرورش دادند. به این ترتیب هسته اولیه هنر حکاکی بر فلز نقره، توسط هنرمندان مهاجر ارمنی شکل گرفت. البته ذکر این نکته ضروری است که قبل از این تاریخ ارامنه زیادی در تبریز سکنی گزیده بودند. «در سال ۱۲۸۵ ق (۱۸۶۸ م) کنسول فرانسه تعداد ارمنیان را در تبریز ۵ هزار نفر گزارش داد» (عیسوی، ۱۳۶۲، ۸۸). اینان حدود چهار قرن پیش و در اوایل قرن هفدهم میلادی (۱۶۰۴ م) به علت کوچ اجباری ارامنه توسط شاه عباس به ایران آورده شدند و در اصفهان و محله جلفای نو سکنی گزیدند و بعدها به تهران و تبریز نیز نقل مکان کردند. ارامنه نقش مهمی در رشد و توسعه هنر و صنایع از جمله آهنگری، طلاسازی، نقره‌کاری، میناکاری ایفا کرده و توانستند جایگاه و احترام ویژه‌ای میان ایرانیان به دست آورند و تأثیر به‌سزایی در رشد اقتصاد کشور داشته باشند (لازاریان، ۱۳۸۲، ۴۵۲). اینان علاوه بر نقره‌کاری در طلاسازی هم تبحر داشتند از این هنرمندان برجسته تبریز می‌توان به «مانوک پالیان»^۹، «گئورگ گالچیان»^{۱۰} اشاره کرد (همان، ۴۵۳).

در ابتدا «پانوس ژامحاریان»^{۱۱} و «کاراپت بگلریان»^{۱۲} در سال ۱۳۳۹ هجری (۱۹۲۱ م)^{۱۳} در محل مغازه‌های سنگی اقدام به تأسیس زرگرخانه کرده و به یاد شهر و دیار خویش نام وان را بر آن نهادند. تعداد زیادی جوان علاقه‌مند به یادگیری این فن پرداختند و سپس استادان برجسته این فن گشتند که از جمله این افراد می‌توان به «هراچ استپانیان»^{۱۴}، «آغاسی آرامیان»^{۱۵}، «آرزون بربریان»^{۱۶}، و بازیگر و کارگردان مشهور تأثیر «آرامائیس آقامالیان»^{۱۷} اشاره کرد (همان). بدین ترتیب این هنر بار دیگر در شهر تبریز رونق گرفت.

در سال ۱۳۴۲ هجری (۱۹۲۴ م)^{۱۸} کارگاه زرگری «ایران» توسط «گالوست درزاکیان»^{۱۹}، «هامایاک و میران آیوازیان»^{۲۰} و «میناس امیریان»^{۲۱} تأسیس شد که سپس فرزندان گالوست درزاکیان، «وارطان و واهان»^{۲۲} در تهران اقامت کردند و ادامه‌دهنده راه پدر گشتند و فرزند هامایاک آیوازیان، «گورگن»^{۲۳} نیز در تبریز کارگاه «ایران دوست» را دایر نمود (همان). این استادان از جمله اولین پایه‌گذاران این هنر در شهر تبریز بودند و آن را به همان شیوه و سبک خاص که دنباله شیوه و سبک هنرمندان «وان» بود ادامه

بررسی سبک شناختی آثار متقدم در هنر نقره کاری ارامنه (آثار ۵۰ سال اول)

تکنیک ساخت و تزیین:

هنرمندان ارامنه بدنه آثار را با دست و به وسیله چکش کاری می ساختند، فرم آثار هم محدود و شامل ظروف چایخوری، جعبه سیگار و انواع بشقاب می شد. نقوش حک شده بر این اشیا، شامل نقوش گیاهی و در موارد محدودی، نقوش حیوانی نیز دیده می شد. در آثار متقدم (تصویر ۱) هنرمندان فلزکار از تکنیک سیم سوخته و به اصطلاح رایج نقره کارهای این دوره سیاه قلم، برای تزیین کار استفاده می کردند. در این قاشق هنرمند از نقش برگ به همراه گل چهارپیر استفاده کرده است.



تصویر ۱. قاشق نقره سیاه قلم (محفوظ در خانواده خواجه نصیری)

Pic1. Niello silver Spoon

به طور کلی تکنیک های رایج تزیین شامل حکاکی، سیاه قلم^۱ و مشبک کاری بود. در این دوره به علت ارزان



تصویر ۲. استفاده از قلم رورو در پایه استکان (محفوظ در خانواده خواجه نصیری)

Pic2. Use the Roro Punch at the base of the cup

و در دسترس بودن هنرمندان از فلز نقره و گاهی با عیار پایین^۲ استفاده می کردند. به همین دلیل صاحبان این هنر را نقره کار می نامیدند.

هنرمندان از ۴ قلم مادر، سایه، جزقلی (چیزگلی^۳) و قلم رورو استفاده می کردند، قلم رورو (ترتر) کاربرد آن امروزه تقریباً منسوخ شده است. در آثار دوره متقدم هنرمندان فلزکار از این قلم که اثری زیگزاگ گونه دارد جهت دورگیری نقش ها و یا جهت استفاده در زمینه منفی استفاده کرده اند (تصویر ۲).

نقش های مورد استفاده در آثار متقدم (۵۰ سال اول):

نقوش گیاهی از پرکاربردترین نقش ها در هنر ارامنی است. این نقوش که در هنر اسلامی به اسلیمی معروف است، نمودار تجریدی «درخت زندگی» و یا صورت عام درخت به ویژه درخت تاک است که با گردش ها و پیچش های پی در پی و هماهنگ شاخه های آراسته به برگ ها و نیم برگ ها و گره های آن از پایه ای که بند اسلیمی خوانده می شود، می روید و با نظمی خاص و شکلی چشم نواز که میان اجزاء آن وجود دارد، طرحی ویژه از درخت را ارائه می دهد.

درختان نمادی برای گردش زندگی، مرگ و معراج در گذر چهار فصل است. درخت به عنوان یکی از میوه های زمین، (مثل گل ها و گیاهان) حاوی بذر هر نسل جدید و متوالی بوده است. یک درخت نمایانگر رشد، قدرت خالق و بقا و فناپذیری و حرکت عمودی آن حاکی از ارتباط میان زمین و آسمان (بهشت) بوده است. در هنر مسیحی، درختان فقط حالت تزئینی داشتند. ولی گاه یک درخت مشخص، یک جز اساسی و اصلی در رساندن معنای الهی تصویر بود. برای مثال، درخت بلوط مشخص کننده خدای پدر و درختان همیشه سبز نمادی از مسیح معراج کرده بوده است. درختان نقش حساسی در داستان های انجیلی، کتاب های غیر معتبر و داستان های افسانه ای دارند. درختان که در روز سوم آفرینش خلق شده اند، بر اساس شرایط فیزیکی خود معانی متفاوتی داشته اند، طوری که درختان شکوفه کننده و رشد کننده نمایانگر ارزش های مثبت زندگی، امید، مقدس بودن و سلامتی بوده در حالی که درختان خشک و پژمرده و مرده حاکی از ارزش های منفی و قدرت های



تصویر ۳. سمت راست: گنبد کلیسای سنت استپانوس با تزئینات نقاشی گیاهی (اسلیمی) (نگارنده)

تصویر ۴. سمت چپ: استفاده از نقوش تزئینی گیاهی (اسلیمی) در هنر کتاب‌آرایی ارمنه (ابراهیمی‌گرکانی و مرانی به نقل از Durnovo, ۱۳۹۷, ۵۸)

Pic3. Right: The dome of St. Stephen's Church is decorated with plant paintings (Islamic)

Pic4. Left: The use of plant (Islamic) decorative motifs in the art of Armenian book decoration

بررسی نقوش اصلی:

در آثار هنرمندان نقره‌کار قدیمی‌تر حاشیه کار یا کل فضا با اسلیمی پر شده است (تصویر ۶)، شبیه اسلیمی‌هایی که در هنر اسلامی شاهد آن هستیم. باستان‌شناسان و پژوهشگران غربی به هنگام بررسی هنر اسلامی، چون با نقش اسلیمی نخستین بار در سرزمین‌های غربی اسلامی چون فلسطین روبه‌رو شدند، این نقوش را عربی پنداشته،

نابودکننده و مرگ بوده‌اند (زهراییان، ۱۳۸۱، ۴۵). درخت زندگی یک نماد تزئینی که نشانگر ابدیت است. درخت زندگی با برگ‌های سبز و گل نمایش داده می‌شود. بنابر باور عمومی برای ساختن صلیب عیسی مسیح از درخت زندگی استفاده شده است. در هنر مسیحیت این درخت سمبلی برای بهشت و زندگی جاودانی است. فضای اثر در هنر نقره‌کاری به قسمت‌های مختلف تقسیم می‌شود که



تصویر ۶. بشقاب نقره مربوط به دوره متقدم، (از نقره‌سازی سوان)،

Pic6. The silver plate belongs to the earlier period



تصویر ۵. قوری نقره با تزئین حکاکی و سیم سوخته از کارهای اولیه ارمنه هنرمند نامعلوم (تصویر از آرشیو آقای زاره)

Pic5. Silver teapot decorated with engraved and burnt wire from the original Armenian works of an unknown artist

شامل نقوش اصلی، نقوش زمینه، نقوش حاشیه اصلی و فرعی می‌شود.

این نقش به وفور در هنر کتاب آرایی و تزیینات وابسته به معماری ارامنه دیده می شود (تصاویر ۳ و ۴).

هنرمندان قدیمی و استادکارهای ماهر از نقش اسلیمی به عنوان نقش اصلی به همراه تکنیک تزیین سیاه قلم استفاده کرده اند که به مرور و در اثر گذر زمان این نقش اسلیمی جای خود را به «پیچک های قلم پر» و «پیچک قلم شبکه» داده است. همچنین در این دوره نقوش اصلی در زمینه منفی بزرگ تری قرار گرفته اند، به طوری که نقوش گیاهی با بزرگ نمایی بیشتر در زمینه ساده خودنمایی می کند (تصویر ۶).

نقوش این دوره علاوه بر گل ژ شامل گل هایی نظیر شاه عباسی و گل های چندپر است که با قلم سایه (شوت) به صورت مورب سایه پردازی شده اند. هنرمندان در موارد معدودی از نقوش حیوانی مانند نقش گوزن نیز استفاده کرده اند (تصویر ۷). ذکر این نکته ضروری است که «در هنر مسیحی حیوانات فقط عناصر آراینده ترکیبات بودند» (زهرایان، ۱۳۸۱، ۴۷). علاوه بر نقوش ذکر شده طرح حاشیه کُندک^{۳۴} به وفور به عنوان طرح اصلی آثار گذشته دیده می شود. حتی آثاری نظیر تصویر ۸ فقط با حاشیه کُندک تزئین شده است.

بررسی نقوش حاشیه

همان طور که گفته شد نقش کُندک علاوه بر نقش اصلی، رایج ترین نقش برای حاشیه کار است. خطوط اصلی این طرح را ابتدا با استفاده از قلم خط (مادر) کنده و بعد با استفاده از قلم چزقلی (ریش) نقوش اصلی خلق می گردد (تصویر ۹).



تصویر ۷. نقش گوزن بر سینی، اثر هنرمند آقازادیان، تبریز
(164.p, 2015, Güzeloglu)

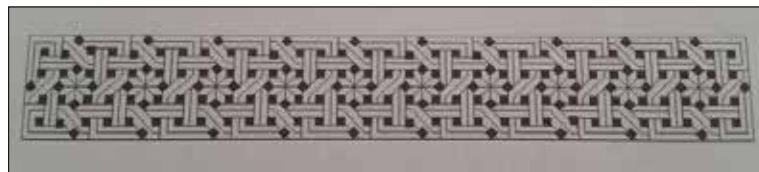
Pic7. The motif of a deer on a tray, by the artist Aghazadian, Tabriz



تصویر ۸. گیلای های پایه دار با طرح کُندک (نگارنده، موزه قاجار)

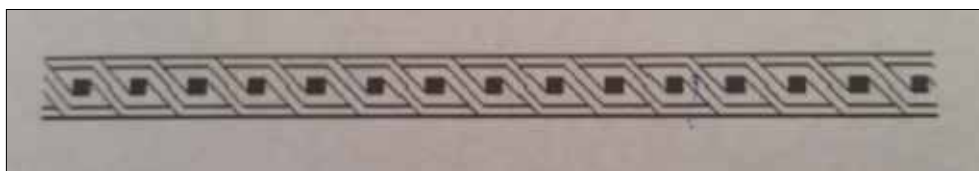
Pic8. Glasses with kandak Design

آن را «اریسک = عربانه» خواندند. درحالی که پس از مدتی دریافتند که این طرح ها هیچ گونه ارتباطی با عرب نداشته، و سرچشمه گرفته از هنر دیگر ملل و از همه بیشتر متأثر از هنر ساسانی، هلنی و بیزانس است (ویلسون، ۱۳۷۷، ۱۳۶).



تصویر ۹. طرح خطی حاشیه کُندک

Pic9. Kandak Design



تصویر ۱۰. طرح خطی حاشیه زنجیر

Pic10. Zanjir Design



تصویر ۱۱. سمت راست: شمع‌دان برنجی، نقره‌کوب، نیمه اول سده هفتم هجری، استفاده از نقش زنجیر و گیسباف در حاشیه اثر، موزه ملی ایران، نگارنده تصویر ۱۲: سمت چپ: نقوش تزئینی زنجیر و گیسباف در جام‌های مارلیک (نگهبان، ۱۳۶۸، ۲۲۹)

Pic11. Right: Brass candlestick, silver gilding, first half of the seventh century AH, the use of zanjir and gisbaf in the margins of the work

Pic12. Left: zanjir and gisbaf motive Decoration in The Marlik Bowl



تصویر ۱۳. جعبه سیگار، روی کار با نقش گل و برگ فرنگی، پشت: گل فرنگ در مرکز و طرح گیسباف در حاشیه و زمینه شطرنجی، سیاه‌قلم، اثر هنرمندان ارمنه تبریز (آرشیو نقره‌سازی سوان)

Pic13. Cigarette box, on work: with the motif of flowers and leaves, back: flowers in the center and Gisbaf design in the border and checkered background, black pen, by Armenian artists of Tabriz

(تصویر ۱۱ و ۱۲) که از رایج‌ترین نقوش در هنر فلزکاری ایران به‌شمار می‌رود.

بررسی نقش زمینه

زمینه طرح‌ها یا ساده و بدون نقش است و یا از طرح شطرنجی مناسب تکنیک سیاه‌قلم است، استفاده شده است که با تضاد رنگی ایجاد شده به زمینه نقش می‌دهد. این حاشیه و نقش، یادگاری از دیار و موطن اصلی خودشان شهروان است، هنرمندان وان از این طرح بسیار استفاده کرده‌اند (تصویر ۱۳).

استفاده از نقوش اسلیمی و تکنیک تزئینی سیاه‌قلم در هنر روسیه نیز رایج بوده است. هنرمندان مهاجر ساکن در تبریز از نقوش و تکنیک تزئین هنرمندان روس الهام

دومین حاشیه مورد استفاده به حاشیه زنجیر در بین هنرمندان معروف است. در این طرح نیز ابتدا خطوط اصلی با قلم مادر (خط) اجرامی شود و سپس با استفاده از قلم جزقی (ریش) مربع‌های کوچک بین طرح کنده می‌شود (تصویر ۱۰).

نوع دیگر حاشیه رایج حاشیه گیسباف است که در زمینه کار و دور طرح اصلی از آن استفاده کرده‌اند (تصویر ۱۳). این حاشیه شباهت زیادی به حاشیه زنجیر دارد و نحوه اجرای این طرح نیز مانند نقش زنجیر است. سابقه استفاده از نقش حاشیه‌ای زنجیر و گیسباف به فلزکاری هزاره اول پیش از میلاد (ظروف فلزی مارلیک) دوره تاریخی و بعد از آن فلزکاری دوره اسلامی می‌رسد



تصویر ۱۵. قاشق نقره، با تزئینات حکاکی و سیم سوخته و نقش اسلامی از هنرمندان روسی (نگارنده، آرشیو نقره سازی سوان)

Pic15. Silver spoon, with engraved and niello ornaments and Islamic motifs by Russian artists

از تجمل و تجدد می دانند. عمومیت یافتن این شغل در سطح شهر نیز اقبال استفاده از این ظروف را تشدید کرد و



تصویر ۱۴. بشقاب شیرینی، حکاکی و سیاه قلم، اثر هنرمندان روسیه (نگارنده، از مجموعه آقای نورمحمدی)

Pic14. Plate of sweets, engraving and niello, by Russian artists

گرفته و آن را تقلید و بازآفرینی کردند. (تصاویر ۱۴ و ۱۵).

در جدول ۱ فرم، نقوش مختلف، نوع قلم، جنس فلز و تکنیک ساخت و تزیین آثار حکاکی بر نقره ۵۰ سال اول آمده است.

جدول ۱. طرح و نقش در آثار اولیه ارامنه							
فرم	نقش اصلی	نقش حاشیه	نقش زمینه	نوع قلم	جنس	تکنیک ساخت	تکنیک تزیین
سینی، پایه و استکان و قاشق، قندان، جعبه سیگار	گل‌هایی نظیر شاه عباسی، گل‌فرنگ و برگ، حاشیه کدک، اسلامی، نقوش حیوانی خیلی محدود با سایه‌های مورب	کدک، زنجیر، گیس باف، اسلامی	ساده، شطرنجی	مادر، سایه، جزقلی، رورو	نقره گاهی با عیارهای پایین	ساخت بدنه با دست و چکش کاری	حکاکی، سیاه قلم، مشبک کاری

باعث شد تقریباً هر خانواده دست کم یکی از این ظروف نقره را در منزل داشته باشد و حتی جهیزیه دادن ظروف نقره در دوره معاصر مرسوم شد.

فرم آثار در این دوران متنوع تر گردید و بنا به تجمل گرایی مردم شامل انواع بشقاب، آینه و شمعدان، انواع جعبه، ساعت، قاشق و چنگال، کشکول، قاب عکس، جای دستمال کاغذی گردید. به این ترتیب فرم آثار به جز موارد معدودی که با دست ساخته می شود، فرم های مدور با استفاده از دستگاه خم کاری اجرا می گردد. هنرمندان معاصر از سه قلم: مادر، سایه، جزقلی (چیزگلی) استفاده می کنند. استفاده از قلم رورو (ترتر) منسوخ شده است.

در این دوران به علت کنترلی که از طرف اتحادیه

بررسی سبک شناختی آثار متأخر در هنر نقره کاری ارامنه (۵۰ سال دوم)

تکنیک ساخت و تزیین

هنر نقره کاری بعد از چند سال مورد استقبال عموم مردم منطقه قرار گرفت و به علت تقاضای زیادی که برای سفارش این آثار وجود داشت، هنرجویان مسلمان نیز به این هنر روی آوردند و نزد هنرمندان ارامنه این حرفه را آموختند. ویژگی خاص این آثار نظیر براقیت و جلایی که بعد از پایان کار پیدا می کند باعث استقبال عموم گردید. همسایگی با کشورهای دیگر و ارتباط اقتصادی و فرهنگی ایجاد شده باعث تأثیر پذیری از فرهنگ زندگی در بین مردم منطقه گردید. مردم تبریز استفاده از این ظروف را نشانی

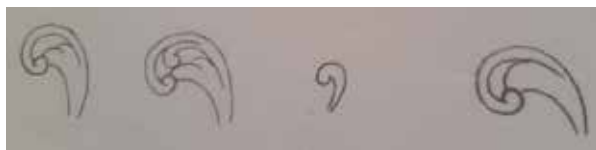
به عین است و در نتیجه، ظرافت و جزئیات و ریزه کاری های بیشتری در نقوش به کار می رود (مکی نژاد، ۱۳۸۸، ۵۱).

«نقوش گیاهی در سایه طبیعت گرایی و طبیعت نگاری این دوران و با ورود گل فرنگ یا گل های لندن (گل های سرخ پرگلبرگی شبیه به گل صدتومانی) متحول شده اند و گهگاه اسلیمی ها و ختایی ها جای خود را به نقوش گیاهی ساده تر (گل های چندپر) و واقع گرایانه (گل رز، میخک، زنبق و اقایا) داده اند (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹، ۱۱۲). در این دوران نقش گل ها تودرتو و در اندازه کوچک با تعداد بیشتر می شود، نقش برگ ها به همراه پیچک های قلم پُر و پیچک قلم شبکه که جایگزین اسلیمی های دوران قبل شده است ترسیم می شود (تصویر ۱۶ و ۱۷).

به طور کلی نقوش اصلی شامل گل های فرنگی و گل چندپر و برگ های مختلف و پیچک قلم پُر و قلم شبکه



تصویر ۱۶. طرح پیچک قلم پُر
Pic16. Pichake ghalam por Design



تصویر ۱۷. طرح پیچک قلم شبکه
Pic17. Pichake ghalam shabake Design

می شود که با استفاده از قلم سایه (شوت)، سایه زنی به صورت خطوط صاف اجرا می گردد. برگ ها عموماً به صورت تکی ساده و یا به صورت کنگره دار و در کنار یکدیگر لابه لای گل ها اجرا می شوند. گل ها در انواع مختلف گل شیپوری، گل رز، گل های چند برگ (مینا، بابونه و...)، گل صدتومانی، گل بنفشه، در حالت های مختلف غنچه، نیمه شکفته و شکفته کامل حکاکی می شوند. این گل ها که از طبیعت الهام گرفته شده اند در کنار برگ ها و پیچک های قلم پُر و قلم شبکه که نقش ساقه گل را دارند، حکاکی می شوند.

نقره سازان نسبت به عیار آثار می گردد هنرمندان ملزم به رعایت نقره با عیار ثابت ۸۴ هستند و باید عیار نقره مربوطه را در پشت کار حک کنند. در چند سال گذشته به علت افزایش قیمت نقره و پایین آمدن توان خرید، هنرمندان از فلز مس استفاده می کنند و با آب کاری برمس جلای نقره را بر آن ایجاد می کنند. بالاتر بودن درجه سختی مس نسبت به نقره باعث کاهش کیفیت حکاکی شده و نقوش عمق کمتری نسبت به کارهای نقره دارد. البته آثار مسی به علت ارزش پایین تر مادی نسبت به نقره مورد اقبال عموم قرار نگرفت.

استفاده از تکنیک سیاه قلم نیز در بین هنرمندان منسوخ شده و از یادرفته است. سه دلیل عمده برای منسوخ شدن تکنیک سیاه قلم می توان یافت: مهم ترین دلیل سخت بودن این کار و استفاده از مواد سمی و خطرناک که آسیب های جدی به هنرمند وارد می کرد و سومین دلیل که مربوط به خلق و خوی مصرف کننده است، داشتن روحیه تجمل گرایی و فخرفروشی مردم این منطقه است. عموم مردم براق و درخشان بودن آثار را نشان برتری برای کارهای نقره می دانند. این دلایل باعث از رونق افتادن استفاده از تکنیک سیاه قلم شد، تنها هنرمندان نقره کاری که قصد خلق اثری فاخر دارند از این تکنیک استفاده می کنند.

علاوه بر این استفاده از تکنیک مشبک کاری نسبت به آثار دوره قبل بیشتر دیده می شود. یکی از مهم ترین دلیل این کار کاهش وزن نقره و بالطبع ارزان تر بودن قیمت کار و بالا بودن توان خرید برای مصرف کننده است.

نقش های مورد استفاده در آثار متأخر (۵۰ سال دوم)

نقوش اصلی

در آثار متأخر هنرمندان نقره کار بیشتر از طبیعت الهام گرفته اند و نقوش اصلی شامل انواع گل فرنگ و گل های چندپر و گل های واقعی که در طبیعت دیده می شود، منبع الهام گل فرنگ، گل های سرخ طبیعی است که به گونه ای این نقش تزئینی تأثیر نقوش غرب بر نقوش سنتی ایران در دوره قاجار نشان می دهد. نگاه هنرمند در دوره قاجار مبتنی بر هنر غربی، طبیعت گرایانه و انعکاس واقعی و عین

در دوره اخیر علاوه بر نقوش گیاهی نقوش پرندگان و نقوش ایران باستان نیز بر روی نقره حک می‌کنند. البته این نقوش هیچ سنخیتی با سایر نقوش ندارد و با طراحی و اجرای خام دستانه ارزش کار را تنزل داده است (تصویر ۲۱).

بررسی نقوش حاشیه

علاوه بر استفاده از حاشیه کندک و زنجیر، حاشیه شبکه بادامی و اشکی در این دوران رواج یافت، این حاشیه‌ها با استفاده از قلم مادر (خط) اجرا شده که قسمت‌هایی از آن توسط اهره کاری مشبک می‌شود. این حاشیه‌ها از نظر اجرایی به مراتب ساده‌تر و سریع‌تر از حاشیه دوره قبل اجرا می‌شود (تصاویر ۲۲ تا ۲۵).

بررسی نقوش زمینه

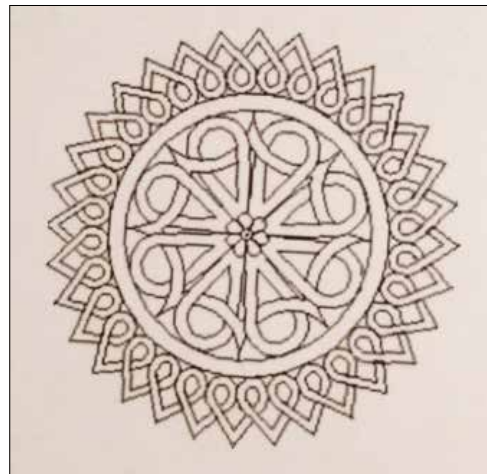
در این دوره هنرمندان حکاک همه قسمت‌های ظرف را حکاکی کرده و اغلب زمینه با نقوش مختلف گل و برگ پر می‌شود، به این ترتیب زمینه اثر بسیار کوچک شده است که هنرمندان اغلب زمینه را با نقش حصیر پر می‌کنند (تصویر ۲۶ و ۲۷).

در جدول ۲ مشخصات و ویژگی‌های حکاکی بر نقره تبریز در ۵۰ سال دوم آمده است. در جدول ۳ سابقه استفاده از نقوش در هنر حکاکی بر نقره تبریز آمده است.

نتیجه‌گیری:

هنر حکاکی بر نقره از هنرهای رایج در حوزه فلزکاری شهر تبریز محسوب می‌شود که هنرمندان مهاجر ارمنی ساکن ترکیه در حدود صدسال پیش با خود به تبریز آوردند.

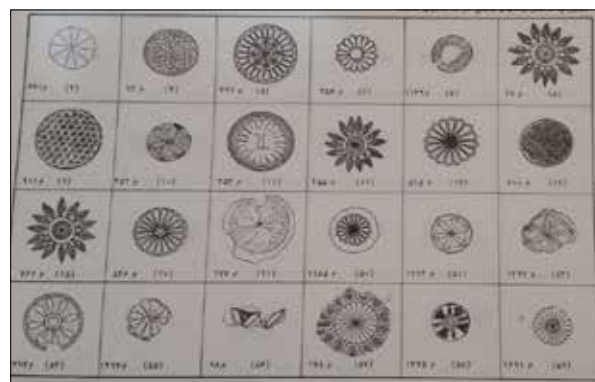
در پاسخ به سؤال اول که هنر حکاکی بر نقره از نظر تکنیک ساخت و تزئین چه تغییراتی کرده است می‌توان گفت، تحولاتی از نظر ساخت و تزئین آثار حکاکی بر نقره در طی این مدت به وجود آمده است. آثار دوره متقدم (۵۰ سال اول بعد از مهاجرت ارمنه) به شدت پایبند اصول اولیه فرم و نقش در هنر ارمنه است به طوری که می‌توان این آثار را با هنرمندان دیگر در ترکیه و یا روسیه تطبیق داد. اشیا نقره‌ای در این دوره شامل ظروف چایخوری (سینی، پایه استکان، قاشق، قندان) و جعبه‌های مختلف بوده است که عمدتاً با تکنیک چکش‌کاری روی نقره با عیار پایین ساخته می‌شده است. این ظروف با نقوش اصلی مختلفی مانند اسلیمی، گل‌های مختلفی شبیه گل شاه عباسی و



تصویر ۱۸: طرح خطی گل خورشیدی
Pic18. Gole khorshidi Design



تصویر ۱۹: نقش گل خورشیدی (نگارنده، نقره‌سازی سوان)
Pic19. Gole khorshidi motif



تصویر ۲۰: نقش گل خورشید بر کف جام‌های مارلیک (نگهبان، ۱۳۶۸، ۲۳)
Pic20. Gole Khorshidi motif on Marlik Bowl

نقش گل خورشید یکی دیگر از نقوش رایج این دوران محسوب می‌شود، از آنجایی که این نقش شبیه خورشید می‌باشد به گل خورشیدی معروف شده است (تصویر ۱۸ و ۱۹). این نقش در آثار قلم‌زنی هزاره اول پ.م در ایران دیده شده است (تصویر ۲۰).



تصویر ۲۱. نقوش ایران باستان و پرنده در نقره‌کاری (نگارنده، آرشیو آقای علی‌پور)

Pic21. Ancient Iranian motifs and birds in silversmithing



تصویر ۲۲. طرح خطی حاشیه شبکه بادامی (نگارنده)

Pic22. Hasheye Shabake Badami Design



تصویر ۲۳. طرح خطی حاشیه اشکی (نگارنده)

Pic23. Hasheye Ashki Design



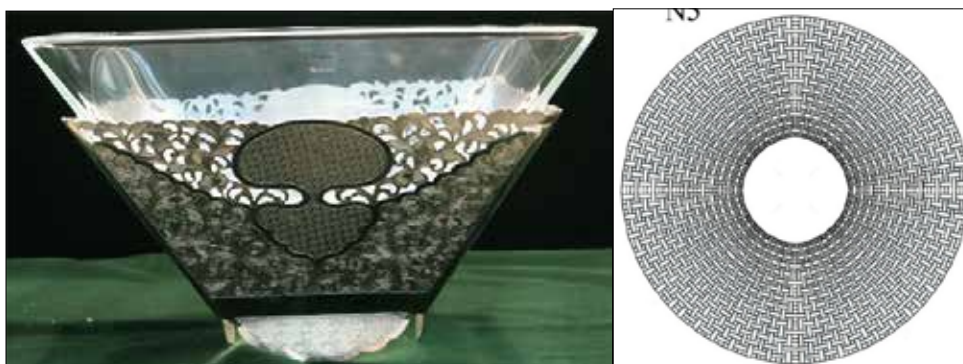
تصویر ۲۵. استفاده از حاشیه اشکی (نگارنده، آرشیو آقای علی‌پور)

PIC25. Use hashye shabake ashki



تصویر ۲۴. استفاده از حاشیه شبکه بادامی (نگارنده، آرشیو آقای علی‌پور)

Pic24. Use Hashye shabake badami



تصویر ۲۶. سمت راست: طرح خطی حصیر (نگارنده)

تصویر ۲۷. سمت چپ: نقش حصیر بر قاب کاسه (نگارنده، آرشیو آقای علی‌پور)

Pic26. Right: Hasir Design

Pic27. Left: Hasir Motif on Bowl frame

جدول ۲. طرح و نقش در آثار نقره‌کاری متأخر (نگارنده)							
فرم	نقش اصلی	طرح حاشیه	طرح زمینه	نوع قلم	جنس	فن ساخت	فن تزیین
ظروف چای‌خوری، انواع بشقاب، قاب عکس، ساعت، جای دستمال‌کاغذی و...	گل‌فرنگ و برگ، گل‌خورشیدی، باستان، پرده با سایه‌های مستقیم	کندک، زنجیر، گیس‌باف، شبکه - بادامی، اشکی	ندارد، حصیری	مادر، سایه، جزقلمی	نقره عیار ۸۴، مس‌آب‌کاری نقره	ساخت بدنه با دست و چکش‌کاری، دستگاه خم‌کاری	حکاکی، مشبک‌کاری

جدول ۳. سابقه استفاده از نقوش در هنر حکاکی (نگارنده)

حکاکی بر نقره ۵۰ سال اول	نقوش	سابقه استفاده از نقش	نمونه تصاویر
	اسلیمی 	کتاب‌آرایی ارامنه، تزیینات وابسته به معماری، نقوش رایج در دوره ساسانی و دوره اسلامی	 نقش اسلیمی در داخل گنبد کلیسای سنت استپانوس جلفا (نگارنده)
	زنجیر و گیس‌باف 	هزاره اول ق.م و دوره اسلامی	راست: نقوش زنجیر و گیس‌باف در جام‌های مارلیک (نگهبان، ۱۳۶۸، ۲۲۸) چپ: نقش زنجیر در سینی، قرن ۷ ه.ق، (نگارنده، موزه ملی ایران)
حکاکی بر نقره ۵۰ سال دوم	گل‌خورشیدی 	هزاره اول پ.م (جام‌های مارلیک)	نقش گل‌خورشید در کف جام‌های مارلیک (نگهبان، ۱۳۶۸، ۲۳۰)

دوم بعد از مهاجرت ارامنه) بعد از آموزش دیدن هنرجویان تبریزی فرم ظروف متنوع‌تر شد و علاوه بر موارد قبلی انواع ظروف آشپزخانه، ساعت، قاب عکس و جای دستمال کاغذی با تکنیک چکش‌کاری و خم‌کاری (مخصوص

گل‌فرنگ و با نقوش حاشیه‌کندک، زنجیر، گیس‌باف بر زمینه شطرنجی یا ساده با چهار نوع قلم‌حکاکی می‌شد علاوه بر آن از تکنیک‌های سیاه‌قلم و مشبک‌کاری جهت تزیین کار استفاده می‌شده است. در دوره متأخر (۵۰ سال

هنرمندان ارامنه‌ای که به ایران مهاجرت کردند از نقوش رایج در کتاب‌آرایی ارامنه (تذهیب) و نقوش گیاهی که بر دیوار کلیساها نقاشی می‌شد بهره گرفتند. علاوه بر این پیشینه نقوش حاشیه‌ای مورد استفاده هنرمندان نقره‌کار را می‌توان در نقوش فلزکاری هزاره اول ق.م در ایران و نقوش حاشیه‌ای فلزکاری دوران اسلامی ایران جستجو کرد که از نقش‌های رایج در هنر فلزکاری ایران پیش و پس از اسلام است و هنرمندان دوره متأخر (۵۰ سال دوم) همین نقوش را مورد استفاده قرار دادند. نقوش گیاهی به‌ویژه گل فرنگ و برگ که ریشه در هنر حکاکی بر نقره دوره متقدم دارد رایج‌ترین نقوش مورد استفاده در هنر حکاکی ۵۰ سال دوم است. استفاده از نقوش حیوانی و نقوش باستانی نیز در آثار این دوره به چشم می‌خورد که هیچ سنخیتی با نقوش دیگر و فرم آثار ندارد.

فرم‌های مدور (بر روی نقره با عیار ۸۴ و یا مس آبکاری ساخته شد. در این دوره نقوش مورد استفاده متنوع‌تر شد و شامل انواع گل فرنگ و برگ، گل خورشیدی، نقوش باستانی و پرندگان مختلف و با نقوش حاشیه‌کنند، زنجیر، گیس‌باف، شبکه بادامی و اشکی بر طرح زمینه حصیری یا بدون طرح زمینه با سه نوع قلم حکاکی می‌شود. استفاده از تکنیک سیاه‌قلم به علت سمی بودن مواد مورد استفاده و آسیب‌های جبران‌ناپذیری که به سلامت هنرمندان وارد می‌کرد و نیز تغییر سلیقه سفارش دهندگان و سبک زندگی اجتماعی تقریباً منسوخ شده است. به علت گران شدن قیمت نقره، هنرمندان سعی کردند وزن نقره را کم‌تر کنند به همین دلیل استفاده از مشبک‌کاری جهت پایین آوردن قیمت ظروف حکاکی شده بیشتر شد.

در پاسخ به سؤال دوم که سابقه استفاده از نقوش در هنر حکاکی به کجا می‌رسد می‌توان گفت پیشینه نقوش مورد استفاده در هنر حکاکی بر نقره را می‌توان در هنر فلزکاری ادوار قبل در ایران و سایر هنرها بررسی کرد.

پی‌نوشت:

1. Van
2. Van

۳. برابر با ۱۲۴۷ شمسی

4. Manouk Palian
5. George Galgian
6. Panos Jamharian
7. Karapet Beglarian

۸. ۱۳۰۰ شمسی

۹. مغازه‌های سنگی (به آذری داش مغازه لر)، این ساختمان‌ها در خیابان شریعتی تبریز واقع شده و بخاطر این که نمای این مغازه‌ها از سنگ است به آن مغازه‌های سنگی می‌گویند.

10. Hrach Stepanian
11. Aghasi Aramian
12. Arzroun Berberian
13. Aramais Aghamalian

۱۴. ۱۳۰۳ شمسی

15. Galoust Derzakian
16. Hamayak & Miran Ayvazian
17. Minas Amirian
18. Vartan & Vahan
19. Goorgen

۲۰. از آنجا که اصطلاح رایج این تکنیک در بین هنرمند نقره‌کار ارامنه سیاه‌قلم می‌باشد نگارنده از این عنوان استفاده کرده است.

۲۱. نقره در بازار با عیار ۹۹/۹ به حالت گوارسه فروخته می‌شود که در بین نقره‌کاران به نقره پنبه معروف است، و چون این نقره بسیار نرم می‌باشد بسته به نوع استفاده آن را عیار می‌کنند یعنی براساس فرمول مشخصی به آن فلز مس اضافه می‌کنند تا سختی لازم را به دست آورد. برای ساخت ظروف و اشیاء در هنر حکاکی از نقره با عیار ۸۴ استفاده می‌کنند یعنی ۱۶ قسمت به آن مس اضافه می‌کنند. در کارهای قدیمی ترگاهی این عیار پایین تر هم می‌شد یعنی مقدار مس بیشتری به نقره اضافه کرده‌اند، گاهی این عیار ۷۰ هم می‌رسید. این نقره‌ها نسبت به کارهای با عیار بالاتر رنگ کدرتری دارند.

۲۲. چیزگل در زبان ترکی استانبولی به معنی خط انداختن است.

۲۳. یک نوع حاشیه تزئینی که در نقره کاری رواج دارد.

منابع و مأخذ:

ابراهیمی گرکانی، پونه، مراشی، محسن، مطالعه تطبیقی هنر تذهیب متون مذهبی ارامنه اصفهان با تذهیب‌های قرآنی مکتب اصفهان در دوره صفوی، دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر، ۱۳۹۷، دوره ۸، شماره ۱۵، ۵۵-۷۰.
اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان، ۱۳۷۹، اوج‌های درخشان هنر ایران، هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران، آگاه.
جدی، محمدجواد، ۱۳۸۷، مهر و حکاکی در ایران، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
زهرابیان، آدنا دیکران، نمادها و سمبول‌ها در هنر مسیحیت، فصلنامه پیمان، ۱۳۸۱، سال ۶، شماره ۲۰. مشاهده در تاریخ (۹۶/۲/۲۰)، دسترسی از طریق

<http://www.paymanonline.com/article.aspx?id=3699BAD-3BCF4-0D9B-B2-558CE17F97476C>

عیسوی، چارلز، ۱۳۶۲، تاریخ اقتصادی ایران، یعقوب آژند. تهران، انتشارات گستره.

لازاریان، ژانت. دیگرانوهی، ۱۳۸۲، دانشنامه ایرانیان ارمنی، تهران، انتشارات هیرمند.

مکی نژاد، مهدی، ۱۳۹۵، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی (تزیینات معماری)، تهران، انتشارات سمت.

نظمی، جواد، ۱۳۹۰، هنر نقره‌کاری، تبریز، انتشارات تایماز.

نگهبان، عزت‌الله، ۱۳۶۸، ظروف فلزی مارلیک، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

ویلسون، اوا، ۱۳۷۷، طرح‌های اسلامی، محمدرضا ریاضی، تهران، انتشارات سمت.

Güzelolu, S, 2015, Yadigâr- Van, Ankara, Strazburg Caddesi.

References:

Ebrahimi Garakani Pouneh, Marasy Mohsen. A Comparative Study of the Illumination of Armenian Religious Texts of Isfahan with Illumination of Isfahan's Quran in the Safavid era, Motaleate Tatbighi Honar, (2018), 8, (15), 55-70.

Ettinghausen, Richard, Yarshater, Ehsan, (2000), Brilliant peaks of Iranian Art, Hormoz Abdollahi, Ruyin, Pakbaz, Tehran, Agah.

Güzelolu, S, 2015, Yadigâr- Van, Ankara, Strazburg Caddesi

Issawi, Charles, 1983, Yaghoob Ajand, Tehran, Gostareh.

Jeddi, Mohammad Javad, 2008, Seals and Engravings in Persia, Tehran, Frhangestan Honar.

Lazareian, Janet Digranohi, 2003, Encyclopedia of Armenian Iranian, Tehran, Hirmand.

Maki Nejad, Mehdi, 2016, History of Iranian art in the Islamic period, Tehran, Samt.

Nazmi, Javad, 2011, Silver Smithing Art, Tabriz, Taymaz.

Negahban, Ezzatollah, 1989, Marlik metal utensils, Tehran, Elmifarhangi Publication.

wilson, Eva, 1998, Islamic Designs, Mohammad Reza Riazi, Tehran, samt.

Zahrabian, Adana Dikran, symbols in the art of Christianity, Peyman, 2002, 6, (20), view on (10/5/2017), Access via <http://www.paymanonline.com/article.aspx?id=3699BAD3-BCF0-4D9B-B558-2CE17F97476C>

رویکرد هنری دوره قاجار و تأثیر آن بر فعالیت هنرمندان پس از مشروطه

مطالعه موردی مقاله «فتوای من» از عارف قزوینی

دکتر محسن نصیری^{۱*}

۱. استادیار گروه معارف اسلامی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران

حسن خیاطی^{۲**}

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۹/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰
صفحه ۱۴-۱۲۱

چکیده

بیان مسئله: در مباحث جامعه‌شناسیک درباره موسیقی ایرانی، پژوهشگران معمولاً رویدادهای 'پس از مشروطه' را نقطه عزیمت خود در نظر می‌گیرند؛ درحالی‌که هنرمندان قاجار در بطن ساختار اجتماعی آن دوره که به پیش از مشروطه نیز می‌پیوندد، جهان بینی و رویکردهای هنری خاصی داشته‌اند. بررسی این ساختار به درک بهتر فعالیت‌های هنرمندان پس از مشروطه - و در این پژوهش خاص، موسیقی‌دانان ایرانی - بسیار یاری می‌کند.

هدف مقاله: هدف مقاله بررسی تأثیر ساختار جامعه‌شناسیک خلق هنری در دوره قاجار، بر نوع رویکرد هنرمندان، در بزنگاه تاریخی پسامشروطه است؛ بنابراین، پس از تشریح بستر جامعه‌شناسیک تولید موسیقی در دوره قاجار، یکی از اولین و مهم‌ترین جدال‌های هنری در حوزه موسیقی - یعنی جدال عارف قزوینی و علی‌نقی وزیری که در مقاله «فتوای من» از عارف اوج می‌گیرد - با رویکردهای جامعه‌شناسی احساس و جامعه‌شناسی موسیقی بررسی می‌شود؛ تا ردپای این شیوه از خلق هنری در رویکرد هنری عارف شناخته شود.

سؤال مقاله: رویکرد هنری غالب در دوره قاجار چه تأثیری بر واکنش هنری عارف قزوینی داشته است؟

روش تحقیق: پژوهش بینارشته‌ای حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از روش جامعه‌شناسی تاریخی، رویکرد هنرمندان پس از مشروطه را تبیین کند؛ بنابراین روش تحقیق ما مطالعه موردی در حوزه جامعه‌شناسی تاریخی است. بر پایه این روش، رویداد و یا شخصیتی خاص محور پژوهش قرار می‌گیرد؛ داده‌های موردنیاز این پژوهش نیز به یاری متون تاریخی این دوره - از جمله روزنامه‌ها، سرگذشت‌ها و خاطرات - جمع‌آوری می‌شود.

نتیجه: پژوهش حاضر مشخص می‌کند که 'گفتمان حال و قال' نقشی محوری در تعیین رویکردهای هنری این دوره داشته است؛ و پس از مشروطه، این گفتمان هنری منجر به بسیج احساسی عارف قزوینی علیه رویکرد خاص علی‌نقی وزیری می‌شود.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی موسیقی، جامعه‌شناسی احساس، حال و قال، عارف قزوینی، علی‌نقی وزیری، مشروطه، فتوای من.



* mohsenenasiri@iust.ac.ir

** hasan.khaiyati@gmail.com

A Sociological Analysis of the Impact of Artistic Approach of Qajar era Artists on the Reaction of Artists of Post Constitutional Revolution;

A case study of Aref Qazvini's My Fatwa

Dr. Mohsen Nasiri*¹

1. Assistant Professor of Religious Studies Department, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran

Hassan Khayati**²

2. M. A. of Sociology, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 20/12/2020

Accepted: 28/2/2021

Page 105-121

Abstract

Sociological researches on Iranian music usually focus on the musical events that took place in Pahlavi era onwards or take on as their points of departure the social events that occurred after the constitutional revolution of 1905. There is good reason for this particular approach since the most challenging questions about Iranian music start with their relation to major social changes in contemporary Iranian society or western music that all appeared after the constitutional revolution of 1905. Yet musical practice in prerevolutionary Iran and in that particular social context had its own characteristics. Special combination of different social forces in Iranian society led to a particular form of cultural and artistic production, especially music. The authors of this research have specified different main social groups in Iranian society of Qajar era who had a defining role in shaping this social context: sufies, clergies, culturally influential families, and Qajar court. In this research, the authors tried to locate a distinctive cultural discourse in Qajar era formed within this specific configuration that is based on the so-called "Hall and Qal" discourse. By recognizing this discourse, we could use it to understand the sociological situation of artistic production of music in Qajar era. Investigating this social structure also will help us understand better the musical practice that was current after the constitutional revolution in Iran, when so many deep social changes in Iranian society disrupted the old way of artistic production. Therefore, we would be able to understand the specific reaction of artists who worked within the framework of artistic production in Qajar era against different artistic agendas put forwarded by other artists.

In order to do that, after explaining the sociological context of music production in prerevolutionary Iran we will analyze one of the first and most important musical debates of this time period in an article named "Fatwa-ye man" by Aref Qazvini. Aref Qazvini entered a debate with Ali-Naqi Vaziri and challenged the way Vaziri was trying to cope with Iranian music. This particular debate has a special place in Iranian contemporary art history since centers around different approaches toward art making. Thus, using sociology of emotion's and music sociology's approaches will help us trace back Aref's approach to music according to the aforementioned social structure of music making in prerevolutionary Iran.

The present research is an interdisciplinary study that draws on sociological insights

for grasping artistic practices. Our main conceptual framework is based on social symbolic interactionism school in sociology that has evolved in many years from early thoughts of George Herbert Mead to Howard Becker's groundbreaking works in sociology of art in 1980s to recent works of Tia DeNora in music sociology. The main concern in this school is the way people act and react by recognizing each other's actions through symbols. Drawing on this tradition, and also using the idea of "music in action", Tia DeNora defines the concept of affordance to show the actual workings of music in social contexts. Originally based on psychological theory of Gibson, affordance in the context of music sociology means the way music can provide means to special social actions. In addition to theory of social interactionism, we also have used the theories of Jonathan Turner in the field of sociology of emotions to analyze the sociological origin of different emotions such as shame in this context. Our conceptual methodology of this research is based on historical sociology and, since we are concerned with the case of Aref Qazvini's reaction to Ali-Naqi Vaziri's critique of him, follows the case study method. According to this method, data is gathered from various historical documents of this period, such as memoirs, newspapers, journals. Along this method, in order to analyze the main document of our concern, i.e. Aref's "fatwa-e man", content analysis technique is applied based on Norman Fairclough method.

Our research shows that before the constitutional revolution of 1905, the Hal discourse dominates the cultural activities of Iranian musicians. This cultural discourse, which encouraged a specific form of artistic knowledge along with a special social relation between the teacher and pupil, was best suitable to special social context of Qajarian era. Centering on the internal feelings and, sociologically speaking, lived experience, the Hal discourse is opposed to the Qal, which means relying on arguments and utterances generally. According to Hal discourse, one should feel not talk about his/her experiences. This is the case until the deep social changes of post-revolutionary Iranian society transformed the previous social context. By spreading different newspapers all over the society and new technology of telegraph, people began to discuss everything and put

forward necessary changes in various aspects Iranian culture including music. Consequently, in post-revolutionary Iran musical discourse of Hal faces its opponent, i.e. Qal. That is arguments about music and its relation to society took hold of public sphere of Iranian society. This is where Aref, as someone being brought up in the culture of Hal, takes on an emotional mobilization in response to the new cultural discourse that centers on Qal instead of Hal.

Key words: sociology of emotion, music sociology, Hal and Qal, Aref Qazvini, My fatwa, Ali-Naqi Vaziri.

References

- Amanat, A (1997) *Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah and the Iranian Monarchy, 1831-1896*. Berkeley: University of California Press.
- Amir-Arjomand, S (2005) Political Ethic and Public Law in the Early Qajar Period. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 21-41). London and New York: Routledge.
- Becker, H. S (2008) *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Bourdieu, P (1984), *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste* (R. Nice, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- DeNora, T (2003) *After Adorno; Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T (2004) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge university press.
- During, J (2005) Sufi Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Technique and culture. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and middle east*. London: Routledge.
- During, J (1991) A Historical Survey in the Art of Persian Music. Mage Publication.
- Fairclough, N (2003) *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London and New York: Routledge.
- Gillham, B (2000) *Case Study Research Methods*. London and New York: Continuum.
- Hammarlund, A (2005) Sacral, Secular or Sacred? An Essay on Music and Aesthetic Emancipation. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Hancock, D. R., & Algozzine, B (2006) *Doing Case Study Research*. New York and London: Columbia

University.

- Hochschild, A. R (1983) *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, T (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levtzion, N (2002) The Dynamics of Sufi Brotherhood. In M. Hoexter, S. N. Eisenstadt, & N. Levtzion (Eds.), *The public sphere in muslim societies* (pp. 109-118). New York: State University of New York Press.
- Lewisohn, L (1999) *The Heritage of Sufism*. Oxford: Oneworld Publications.
- Nasr, H (1987) *Islamic Art and Spirituality*. New York: state university of New York press.
- Mead, G.H (1972) *Mind, Self, Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nasr, H (1999) The Rise and Development of Persian Sufism. In L. Lewisohn (Ed.), *the heritage*

of sufism (Vol. 1, pp. 1-19). Oxford: Lewisohn, Leonard.

- Schimmel, A (2005) The Role of Music in Islamic Mysticism. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Schneider, I (2005) Religious and State Jurisdiction during Nasir al-Din Shah's Reign. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 84-111). London and New York: Routledge.
- Sharpe, R. A (2004) *Philosophy of Music*. Trowbridge: Acumen.
- Sumarsam (2011) Past and Present Issues of Islam within the Central Javanese Gamelan and Wayang Kulit. In d. d. harnish & a. k. rasmussen (Eds.), *Divine Inspirations, Music and Islam in Indonesia* (pp. 45-80): Oxford University Press.
- Turner, J. H (2007) *Human Emotions, a Sociological Theory*. London and New York: Routledge.

مقدمه و بیان مسئله

در بررسی مسائل گوناگون جامعه معاصر ایرانی، نقطه عزیمت را معمولاً (دوران پس از مشروطه) در نظر می‌گیرند. از جمله، در پژوهش‌های موسیقی، به جز مواردی که به طور خاص پژوهش‌های تاریخی موسیقی محسوب می‌شود (برای مثال، وقتی قصد پژوهش بررسی مکاتب موسیقایی قاجار و پیش از آن است)، ریشه‌های اصلی جریان‌های گوناگون موسیقی معاصر را دوره پس از مشروطه در نظر می‌گیرند. جدا از این که داده‌ها و اطلاعات تاریخی ما از دوره مشروطه به مراتب بیشتر از دوره پیش از مشروطه است، به لحاظ جامعه‌شناسیک، مهم‌ترین دلیل این روند پژوهشی را باید در تمایز ساختاری میان این دو دوره - یعنی دوره پیش و پس از مشروطه - جست و جو کرد. دوره پس از مشروطه با دگرگونی بسیار در ساختارهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی همراه است؛ آن گونه که فضای اجتماعی این دوره با هیچ کدام از دوره‌های پیش از خود شباهتی ندارد. همین فضای تازه، سرمنشأ دیدگاه‌های گوناگون در هنر موسیقی ایرانی بوده است؛ به گونه‌ای که تا به امروز نیز برای توجیه و تشریح مواضع هنرمندان موسیقی، به سراغ همین فضای تازه - یعنی دوره مشروطه و پس از آن - رجوع می‌شود.

بدین ترتیب، پرسش اساسی پژوهش حاضر این است که بستر اجتماعی دوره پیش از مشروطه و گفتمان متبلور در آن، چه تأثیری بر رویکرد هنرمندان موسیقی دوره پس از مشروطه داشته است. باتوجه به این نکته، پژوهش حاضر می‌کوشد با استفاده از (ایده حال و قال) به فهم ساختار جامعه‌شناسیک آفرینش موسیقی در دوره پیش از مشروطه نزدیک شود. علت توجه به دوره پیش از مشروطه این است که می‌خواهیم از طریق بررسی ملموس و انضمامی واکنش

هنری یکی از هنرمندان اواخر دوره قاجار، یا پیش از مشروطه، تأثیر بستر مذکور را بر ایده‌های تازه‌ای که هنرمندان موسیقی در دوره پس از مشروطه مطرح کردند، بررسی کنیم.

به منظور بررسی انضمامی تأثیر رویکرد هنری دوره قاجار بر هنرمندان پس از مشروطه، به واکنش هنری یکی از هنرمندان مشهور اواخر قاجار (یعنی عارف قزوینی) به ایده‌های تازه هنری دوره پس از مشروطه (یعنی ایده‌های علی‌نقی وزیری) خواهیم پرداخت. گفتنی است، مراد نویسندگان از (رویکرد هنری) متفاوت است با تصور رایج از این مفهوم. به عبارت دیگر، با عنایت به ویژگی (بین‌رشته‌ای) پژوهش حاضر که متأثر از بینش‌های جامعه‌شناسیک است، می‌خواهیم ببینیم واکنش عارف قزوینی در چه بستر اجتماعی‌ای شکل گرفته است؛ و این بستر چه نوع انتظاراتی را میان هنرمندان تقویت می‌کند؛ بنابراین، منظور نویسندگان مقاله از (رویکرد هنری) همین نوع انتظارات ذاتاً اجتماعی است؛ نه رویکردی که صرفاً هنری تلقی می‌شود و بر اساس معیارهای هنری شکل می‌گیرد و توصیف می‌شود. در اینجا منظور از رویکرد هنری، رویکردی است که با شرایط اجتماعی درآمیخته و از آن جداشدنی نیست. به همین دلیل، تمرکز اصلی نویسندگان بر بستر اجتماعی خواهد بود؛ و واکنش عارف به مثابه نمونه انضمامی تأثیر این رویکرد بر فعالیت هنرمندان پس از مشروطه مورد تأکید قرار خواهد گرفت.

پیشینه پژوهش

در باره نسبت جهان‌بینی هنرمندان موسیقی دوره قاجار با واکنش‌های آنان به رویدادهای هنری پس از مشروطه پژوهش جداگانه‌ای صورت نگرفته است. غفلت پژوهش‌های جامعه‌شناسیک موسیقی از ساختار فرهنگی جامعه پیش از مشروطه موجب شده است که

چارچوب نظری و روش پژوهش

تحقیق حاضر می‌کوشد از ظرفیت رشته‌های غیرهنری‌ای مثل جامعه‌شناسی برای بررسی موضوعات هنری بهره ببرد. این پژوهش میان‌رشته‌ای، با استفاده از رویکرد جامعه‌شناسیک تیانورا در حوزه جامعه‌شناسی موسیقی، و جاناتان ترنر^۱ در حوزه جامعه‌شناسی احساس صورت گرفته است. رویکرد نظری دنورا وابسته به مکتب (کنش متقابل‌گرایی نمادین) در جامعه‌شناسی است. بر اساس این مکتب، کنشگران اجتماعی با تشخیص نمادین معانی موردنظر کسانی که با آنان مروده دارند، دست به کنش می‌زنند؛ به همین ترتیب، افراد با فعالیت در جامعه نسبت به انتظاراتی که از آنان وجود دارد، آگاهی پیدا می‌کنند (مید، ۱۹۷۲، بکر، ۲۰۰۸). تیانورا با استفاده از مفهوم امکانات^۲ تلاش می‌کند به جای بررسی انتزاعی رابطه موسیقی و اجتماع، به موقعیت‌های انضمامی واقعی زمینه‌مندی بپردازد که در آن، موسیقی امکانات تازه‌ای را برای نوع فعالیت فرد فراهم می‌آورد. به عبارت دیگر، بررسی این امکانات به ما نشان می‌دهد که موسیقی در عمل و در موقعیت‌های انضمامی چه توانایی‌هایی را برای کاربر خود فراهم می‌آورد. همچنین، با توجه به موقعیت‌های اجتماعی خاصی که در پژوهش حاضر موردنظر بوده است، از نظریات ترنر در بررسی این قبیل احساسات بهره گرفته شده است: احساس شرم^۳، احساس شرمندگی^۴، خشم.

در همین زمینه، اولین بار، هوشیلد^۵ در کتاب «قلب کوکی»^۶ گفت که کنش‌های متقابل افراد تحت هدایت احساسات خاصی انجام می‌شود که دلالت بر ایدئولوژی‌های احساسی دارد. این ایدئولوژی‌ها به افراد می‌گویند که در موقعیت‌های گوناگون، مردم توقع بروز چه احساسی را از آنان دارند (هوشیلد، ۱۹۸۳). ترنر بر اساس همین نظریه هوشیلد به تعریف قواعد احساسی^۷ می‌پردازد. از نظر ترنر، قواعد احساسی بخشی از انتظارات هنجارین اند؛ فردی که دارای جایگاه منزلتی خاصی است، باید آن‌ها را انجام دهد (ترنر، ۲۰۰۷: ۱۷۳). از نظر او، افرادی که خود را دارای منزلت بالاتر می‌دانند، انتظار دارند که دیگران از آنان پیروی کنند؛ و در صورتی که این توقع آنان برآورده نشود، دچار احساس خشم می‌شوند (همان، ۱۷۲).

در این پژوهش، مانند هر پژوهش دیگری که به روش

درک ناقصی وجود داشته باشد، نسبت به چالش‌های مختلفی که در دوره پس از مشروطه بین مواضع مختلف موسیقی‌دانان ایرانی شکل گرفته بود. برای مثال، انگلیش و خیطاطی (۱۳۹۹)، نمکی و خیطاطی (۱۳۹۷)، فیاض (۱۳۹۴: ۱۲۸)، این فرض را بدیهی گرفته‌اند که مسائل گوناگون هنرمندان موسیقی ایرانی از دوره مشروطه آغاز می‌شود. گرچه، به خصوص با پیوندی که جامعه پس از مشروطه با دولت مدرن پیدا می‌کند، مفهوم جامعه نیز با دگرگونی‌های اساسی مواجه می‌شود - به طوری که پژوهش‌گر با جامعه‌ای اساساً متفاوت روبه‌رو است - اما نباید از نظر دور داشت که جامعه پیش از مشروطه نیز ساختار فرهنگی و اجتماعی خاص خود را داشته است؛ و همین باعث می‌شود که تبیین جامعه‌شناسیک جدال‌های فرهنگی و هنری دوره پس از مشروطه بی‌نیاز از فهم موقعیت ساختاری پیشامشروطه نباشد.

پژوهش‌هایی از این دست می‌تواند به درک کامل‌تر ما از رویدادهای دوره معاصر جامعه هنری نیز یاری رساند. ضمن اینکه چنین پژوهش‌هایی با کاربست تحلیل‌های جامعه‌شناسیک در بستر تاریخی جدال‌های فرهنگی بومی ایران، از دو جنبه مهم به پژوهشگران یاری خواهد کرد: از یک طرف، یاری خواهد رساند که از مقایسه گمراه‌کننده جایگاه موسیقی در دوره پس از مشروطه با جایگاه اجتماعی موسیقی در فرهنگ کشورهای غربی بپرهیزیم. توضیحاً، از آنجایی که در بستر اجتماعی جوامع غربی، موسیقی از ساحت موسیقی مناسبی به سمت موسیقی هنری یا موسیقی سازی - یا به تعبیر هگلی به سمت (موسیقی ناب) - گذر کرده است (شارپ، ۲۰۰۴: ۱۰)، این گرایش در برخی پژوهشگران، مثلاً هملوند (۲۰۰۵: ۴۰) وجود دارد که با استفاده از مفاهیم و اصطلاحات تاریخ اندیشه غرب، همین نوع نگاه را درباره روند تاریخی موسیقی ایرانی نیز به کار ببرند. از طرف دیگر، این دست پژوهش‌ها یاری می‌کند تا پیوند هنر را با مقتضیات جامعه بهتر درک کنیم؛ و برای تبیین هنر دوره پس از قاجار صرفاً از جهان‌بینی دوره قاجار بهره نگیریم. برای مثال، پژوهش‌هایی همچون صفوت (۱۳۹۳)، دورینگ (۱۹۹۱، ۱۳۸۳) عموماً از جهان‌بینی دوره قاجار برای تبیین رویدادهای هنری پس از مشروطه بهره می‌برند.

مطالعه موردی انجام می‌شود (گیلام، ۲۰۰۰؛ هنکوک و الگوزین، ۲۰۰۶). محققان از کتب خاطرات، زندگی‌نامه، متن سخنرانی برای گردآوری داده‌ها استفاده کرده‌اند. برای انجام این پژوهش، در گام نخست، با بهره‌گیری از پژوهش‌های تاریخی پیشین، اقشار و نیروهای اجتماعی‌ای که در حوزه عمومی جامعه ایرانی اثرگذار بوده‌اند و بر آن کنترل و نظارت داشته‌اند، مشخص شده‌است. در گام دوم، سعی شده‌است رویکرد هرکدام از این نیروها نسبت به موسیقی ایرانی مشخص شود. بدین ترتیب، این امکان فراهم می‌شود که از اوضاع اجتماعی تولید موسیقی در جامعه ایرانی پیش از مشروطه درکی حاصل کنیم. در مرحله بعد، سعی می‌شود که به یاری مفهوم حال و قال، موقعیت اجتماعی خاص خلق موسیقی در دوره پیش از مشروطه شرح داده شود.

در پایان، برای بررسی نمونه انضمامی و مشخصی که حاکی از تجلی رویکرد هنری دوره قاجار در رویدادهای هنری پس از مشروطه است، به بررسی مقاله «فتوای من» از عارف قزوینی خواهیم پرداخت. فنی پژوهش حاضر برای بررسی این موضوع، تحلیل محتوا است که به یاری آن عناصر و مؤلفه‌های گفتمان (حال) در مقاله عارف بررسی شده‌اند. از نظر فرکلاف (۲۰۰۳: ۱۲۹) گفتمان‌ها شیوه‌هایی برای بازنمایی جنبه‌های مختلفی از جهان‌اند. او پیشنهاد می‌کند که برای تشخیص گفتمان یک متن باید دوگام برداشت: (۱) تشخیص مهم‌ترین اجزای جهان که در متن موردنظر بازنمایی شده است و (۲) تشخیص چشم‌انداز خاصی که این اجزا از آن منظر بازنمایی شده‌اند.^۹

اوضاع جامعه‌شناسیک هنر موسیقی در دوره پیش از مشروطه

جدال قلمی میان عارف و وزیری را در موسیقی ایرانی، می‌توان یکی از نشانه‌های شکل‌گیری حوزه تازه‌ای از فعالیت هنری قلمداد کرد که با دوره پیش از مشروطه بسیار تفاوت دارد. برای درک این تفاوت باید نحوه مواجهه هنری هنرمندان پیش از دوره مشروطه را بررسی کرد؛ و نشان داد که سازوکارهای اجتماعی چه تأثیری بر درک هنرمندان موسیقی از فعالیت موسیقایی داشته‌است. از همین‌رو، در این بخش تلاش می‌شود با بررسی نیروهای اجتماعی اثرگذار بر فرایند تولید هنری در دوره پیش از مشروطه، به شکل نظری درکی

از نگرش موسیقی‌دانان پیش از مشروطه حاصل کنیم. برای تشخیص این نیروها در ابتدا می‌توان تقابل‌ها و تقسیم‌کارهای کلانی را که میان اقشار گوناگون جامعه ایرانی قابل‌مشاهده است بررسی کرد؛ سپس می‌توان سازوکارهایی را مشخص کرد که همچنان که بر کل جامعه تأثیر داشته‌اند، بر تولید موسیقی نیز اثرگذار بوده‌اند. از جمله مهم‌ترین این نیروهای اجتماعی، می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. تقسیم‌کار و گاه تقابلی که میان دربار و علما در قالب اداره امور عرفی و شرعی جامعه وجود داشته‌است (بنگرید به امانت، ۱۹۹۷: ۵؛ امیرارجمند، ۲۰۰۵؛ اشنادیر، ۲۰۰۵: ۲). تقسیم‌کار و گاه تقابلی که بین «اهل قلم» و «اهل شمشیر» در اداره امور اداری و فرهنگی و سیاسی کشور قابل‌مشاهده است (امانت، ۱۹۹۷: ۴) و ۳. تقسیم‌کار و تقابل سیاسی و فرهنگی‌ای که بین دربار و علما و اهل تصوف بر سر نحوه نگرش به دین و رابطه آن با جامعه وجود داشته‌است (امانت، ۱۹۹۷: ۲۸؛ زرتین‌کوب، ۱۳۸۷: ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲؛ نصر، ۱۹۸۷: ۱۲-۱۳).

تقسیم‌کار بین علما و دربار

یکی از تقسیم‌کارهای اصلی دوره قاجار را برای اداره سیاسی جامعه، بین علما و دربار می‌توان دید. براین اساس، امور عرفی جامعه برعهده دربار بود و امور شرعی را علما و روحانیان اداره می‌کردند. دربار قاجار، متأثر از شکوه دربارهای کهن، تمایل بسیار به تقلید از آن پادشاهان داشت؛ و از موسیقی برای تقویت تصویر مبتنی بر رزم و بزم بهره می‌گرفت؛ بنابراین، انتظار آنان از موسیقی، ایجاد لذت این جهانی بوده‌است (امانت، ۱۹۹۷: ۶۸). از طرف دیگر، نگرش دینی علما و روحانیان به موسیقی، اجازه رواج چنین انتظاری را از موسیقی نمی‌داد. در نگرش آنان، موسیقی در وهله اول ابزار انجام شعائر و رسوم دینی است؛ و در وهله دوم استفاده از آن برای انجام برخی مناسک اجتماعی تحقق می‌شود.

برای حوزه موسیقی، یکی از مهم‌ترین پیامدهای این وضعیت - یعنی تقسیم‌کار بین دربار و علما - محوریت یافتن دربار قاجار به مثابه حامی موسیقی ایرانی است. یکی از حوزه‌های فعالیت دربار یافتن هنرمندان چیره‌دست موسیقی از گوشه‌وکنار جامعه بود. مناصب مهم موسیقی این دوره - برای مثال «فراش خلوت» که با

ابزاری برای رسیدن به خدا است (شیمیل، ۲۰۰۵: ۹).

در خلال این وضعیت اجتماعی، که ماحصل تقابل‌های مختلف سیاسی و فرهنگی بین دربار قاجاریا اهل شمشیر، اهل تصوف، اهل قلم، علما و روحانیون است، می‌توان شکل‌گیری رویکرد خاصی را نسبت به موسیقی تشخیص داد (بنگرید به لوپسون، ۱۹۹۹: ۱۲؛ نصر، ۱۹۸۷: ۱۲-۱۳). در این پژوهش، این رویکرد حول گفتمان (حال) صورت‌بندی شده است.

موقعیت خاص موسیقی در بطن جامعه و امتداد تقابل‌های اجتماعی پیش‌گفته، به شکل‌گیری گفتمان خاصی یاری کرد که رونق آن را به‌ویژه در محافل فرهنگی خاندان‌های هنری می‌توان مشاهده کرد؛ از بین اقشار گوناگون مذکور، اهل تصوف اهمیت بسیار در شکل‌گیری آن داشته است (زرتین کوب، ۱۳۸۷: ۲۷۰). به نظر می‌رسد که در مورد هنر موسیقی، باتوجه به شرایط خاص جامعه ایرانی در دوره پیش از مشروطه که هنر دنیوی دربار (موسیقی به‌قصد طرب) با هنر دینی علما و روحانیان (روضة خوانی، نوحه خوانی و موارد دینی دیگر) حضوری هم‌زمان در جامعه داشته‌اند و این دو قشر مهم از پرنفوذترین گروه‌های سیاسی جامعه بوده‌اند، می‌توان گفت که اهل تصوف به تقویت تفسیری یاری کرده‌اند که می‌شود آن را آشتی بین این دو جریان متقابل - یعنی هنر دینی و غیردینی - تلقی کرد. به عبارت دیگر، اهل تصوف به تقویت برداشتی معنوی از هنری غیردینی یاری کرده‌اند (دورینگ، ۲۰۰۵: ۱۳۹).

نقش میانجی‌گرانه خاندان‌های فرهنگی و اهل تصوف

یکی از محافلی که تبلور این شرایط اجتماع خاص در آن قابل مشاهده است (یعنی وضعیتی که در آن، نیروی معنوی تصوف بین نیروی دنیوی دربار و نیروی دینی شریعت نقش میانجی را ایفا می‌کرده‌اند)، خاندان‌های منتقد ایرانی است. به دلیل تقابل فرهنگی‌ای که این خاندان‌ها (به‌مثابه اهل قلم) با اهل شمشیر داشتند، می‌توان انتظار داشت که جنبه فرهنگی هنر برای دسته اول از اهمیت بیشتری نسبت به جنبه دنیوی آن برخوردار بوده است (برای بررسی تأثیر تمایزهای اجتماعی بر درک و دریافت هنری، بنگرید به بوردیو، ۱۹۸۴). باتوجه به اینکه پیوندهای اجتماعی این

زعامت دربار سروسامان گرفته‌است - از نمونه‌های عینی همین موقعیت موسیقی در جامعه به شمار می‌رود. در این زمینه می‌توان سرگذشت عارف قزوینی را مثال آورد؛ که وقتی صدای خوش او به گوش اهل دربار رسید، بی‌رضایت او (فرمان می‌دهند) که در سمت (فراش خلوت) انجام وظیفه کند (عارف قزوینی، ۱۳۶۴: ۱۰۳-۱۰۷).

تقسیم‌کار اهل شمشیر و اهل قلم

تقسیم‌کار مهم دیگری که به‌ویژه در حوزه فرهنگ اهمیت بسیار دارد، تقسیم‌کار بین «اهل شمشیر» و «اهل قلم» است؛ که ماحصل نیاز جنگجویان قاجار به توانایی فرهنگی خانواده‌های متنوع برای اداره امور کشور بوده است (امانت، ۱۹۹۷: ۴). هر کدام از این دو قشر اجتماعی خود توقع‌های مختلفی از هنر و موسیقی داشته‌اند؛ آن‌گونه که موسیقی برای یکی وسیله طرب و ایجاد شکوه درباری بوده است، و برای دیگری نشانه‌ای برای نشان دادن تمایز فرهنگی. برای مثال می‌توان سرگذشت مهدی‌قلی هدایت را نمونه آورد؛ که از اهل قلم محسوب می‌شد. او در کتاب خاطرات خویش به تکرار کنایه‌های پرشماری را نثار شاه قاجار می‌کند؛ و بی‌سوادی او را نقد می‌کند و سواد فرهنگی خود را به رخ می‌کشد (از جمله، بنگرید به هدایت، ۱۳۸۹: ۶۵).

رقابت سه‌ضلعی میان اهل تصوف، دربار، علما

سومین جریانی که در امور کلان فرهنگی دوره قاجار برای پژوهش حاضر اهمیت دارد (جریان صوفی‌گری) است؛ جریانی که به‌علت نوع نگاه به دین، از یک طرف با علما و از طرف دیگر، با دربار تقابل یا تقسیم‌کار داشته است (امانت، ۱۹۹۷: ۲۸؛ زرتین کوب، ۱۳۸۷: ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲؛ برای بررسی نقش هنری اهل تصوف و رابطه آنان با دربار و علما بنگرید به نصر، ۱۹۸۷: ۱۲-۱۳). نگرش عالمان دین در تقابل با نگرش اهل تصوف بود؛ و به‌علت تقسیم‌کار بین علما و دربار قاجار، چشمداشت علما از دربار نیز رعایت همین نگرش بوده است. حال آنکه در عمل - خواه به‌عمد و برای موازنه قدرت، خواه به‌علت نفوذ معنوی اهل تصوف در شاهان قجری - این تقسیم و توازن قدرت مدام دچار تغییر می‌شده است، به‌گونه‌ای که بسته به پیوند علما یا اهل تصوف با دربار، یکی از این دو بر دیگری موقعیت مسلط‌تری پیدا می‌کرده است. بنا به رویکرد اهل تصوف، موسیقی

خاندان‌ها به علما محدود نمی‌شود، دور از انتظار نیست که در بین آنان رواداری بیشتری نسبت به هنر غیردینی قابل مشاهده باشد **(برای بررسی نقش این خاندان‌ها در جریان‌های فرهنگی و به‌ویژه موسیقی، بنگرید به مستوفی، ۱۳۸۸، هدایت، ۱۳۸۹).**

به دلیل موقعیت اساسی دو نیروی اجتماعی اصلی جامعه (یعنی دربار قاجار و علما)، می‌توان یک موقعیت بینابینی را در حد وسط میان دربار و علما تشخیص داد، که از نیروی فرهنگی اهل تصوف و نیروی اجتماعی خاندان‌های اهل قلم بهره می‌برند **(برای بررسی نقش تصوف در این باره، بنگرید به لوتزیون، ۲۰۰۲)**. حفظ میراث فرهنگی در این موقعیت بینابینی، مستلزم رعایت قواعدی درون حلقه‌های اجتماعی خاص بوده است؛ چون، نشر و ترویج این قواعد در جامعه وسیع‌تر، ناچار منجر به رنجش یکی از دو جناح اهل سیاست و اهل شریعت می‌شد و تنش ایجاد می‌کرد؛ بنابراین، این قواعد را باید منحصر به محیط‌های فرهنگی خاص و حتی تا حدود زیادی به شکل نانوخته دانست. به عبارت دیگر، می‌توان چنین گفت که از یک طرف، موازین و قواعدی ناگفته برای تفسیر اثر هنری وجود داشت؛ و از طرف دیگر این موازین را نمی‌شد صورت‌بندی کرد و در جامعه وسیع‌تر رواج داد (مقایسه کنید با نگرش منفی اهل تصوف به «عقل») و نگرش مثبت ایشان به «مکاشفه درونی» و هم‌زمان با آن، نقش حمایتی آنان از اهالی موسیقی در دوره قاجار **(نصر، ۱۹۹۹: ۴، ۱۲، ۱۴)**. به همین دلیل، این شیوه تفسیر اثر هنری به شکل «تجربه زیسته» و در چارچوب حلقه‌های به نسبت بسته هنری و اجتماعی انتقال پیدا می‌کند. مهم‌ترین صورت‌بندی این شکل از تفسیر اثر هنری، صورت‌بندی مرتبط با «حال» است.

گفتمان حال و قال

در منابع گوناگون، بنا به موضوع بحث نویسندگان (حال و قال) به شیوه خاصی تعریف شده است. برای مثال، نصر در تشریح نقش تصوف در موسیقی ایرانی (حال) را مرحله‌ای از رشد روحی و معنوی‌ای تلقی می‌کند که از نظر او، هنرمندان تأثیرگذار بر موسیقی ایرانی این مرحله را از سرگذرانده‌اند **(نصر، ۱۹۸۷: ۱۶۸)**. شفیعی کدکنی، در بررسی ربط بین عرفان و فرمالیسم روسی (حال) را در برابر (قال) می‌گذارد و

قال را (زبان) تعریف می‌کند **(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۷)**. پورجوادی ضمن پژوهش در آثار شاعران و نویسندگان ایرانی (حال) را زبانی دانسته که گویاتر از (قال) است؛ و به یاری آن می‌توان فارغ از محدودیت‌های ناشی از زبان قال، به خیال شاعرانه پروبالی بیشتر داد **(پورجوادی، ۱۳۸۱)**. در موسیقی نیز (حال) به معنای «مجموعه‌ای از کیفیات درونی انسان است... [که مایه آن]... ذوق است و عشق» **(صفوت، ۱۳۹۳: ۱۹۹)**. بنابراین، در کل می‌توان گفت که (حال) به‌زبان‌درنیمدنی و بیانگر درونیات فرد است. این مفهوم همیشه در برابر مفهوم (قال) مطرح می‌شود؛ که حاکی از کلام گفتاری و به‌زبان‌درآمدنی است، و نسبت به (حال) ماهیتی فرعی و گاه متضاد دارد.^۱

نکته اساسی برای پژوهش حاضر این است که در شرایط خاص جامعه پیش از مشروطه (گفتمان حال) بستر فرهنگی لازم را برای فعالیت هنری موسیقی فراهم می‌آورد. گفتمان حال به یاری تفسیر صوفیانه از موسیقی، تقابلی رویکرد علما و دربار را به موسیقی تبدیل به آشتی می‌کند. با این گفتمان، ضمن تقویت نگاه معنوی به موسیقی، حضور موسیقی ایرانی در جامعه (در برابر نقد علمای دینی) توجیه می‌شود و کارکرد هنری موسیقی در برابر نگاه سودجویانه درباریان قاجار حفظ می‌شود. این تفسیر هنری‌تر از موسیقی (یعنی تفسیری که موسیقی را در بطن رمزگان‌ها و تعبیر کلی‌تر فرهنگی و نه کارکردهای صرف اجتماعی به کار می‌گیرد) در بستر تقابل بین اهل قلم و اهل شمشیر نیز تقویت می‌شود؛ و تمایز بین این دو جناح را - که یکی به قدرت سیاسی خویش می‌نازد و دیگری به تمایز فرهنگی خویش - حفظ و تقویت می‌کند. با این تفاسیر، از طرفی چون محیط عمومی جامعه تحت نظارت علما است، حفظ و تمرین موسیقی در سایه حمایت دربار، خاندان‌های فرهنگی و اهل تصوف ادامه می‌یابد.

این شکنندگی موقعیت موسیقی که در محیط عمومی فعالیت‌های نکوهدیده و در بطن فرهنگی فعالیت‌های ستایش‌آمیز تلقی می‌شود، موجب شکل‌گیری روابط خاصی در حوزه آموزش موسیقی می‌گردد که از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. شکل‌گیری محافل خاص، جایی که «غیر» (یا غیر اهل «حال») حضور نداشته باشد **(برای مثال، ر. ک. به مستوفی، ۱۳۸۸: ۲۴۳)**؛ ۲. استمرار

کسانی بود که به نت‌نگاری ردیف موسیقی ایرانی پرداخت. او برای تحصیل دانش موسیقی به فرانسه و آلمان رفت؛ و پس از بازگشت، کلوب موزیکال خود را افتتاح کرد؛ و دو مدرسه موسیقی در شهرهای کشور تأسیس کرد. از دیگر خدمات وزیری به موسیقی ایرانی می‌توان به این موارد اشاره کرد: شناساندن موسیقی در برنامه‌های آموزش و پرورش، تقویت جایگاه پرورشی موسیقی در جامعه با برگزاری کنسرت‌های پرشمار، تلاش برای هماهنگ کردن موسیقی ایرانی با قواعد موسیقی اروپایی، تربیت شاگردان فراوان و تأثیرگذاری همچون خالق و صبا، تدوین متدهای آموزش موسیقی، وزیری به‌ویژه با سلسله کنسرت‌ها و سخنرانی‌هایش توجه دیگر هنرمندان موسیقی ایرانی را به خود جلب کرد. او در سخنرانی‌های معروف خود در سال ۱۳۰۴ به نقد موسیقی آن روزگار ایران پرداخت؛ و ویژگی‌هایی از جمله غم و رخوت را به آن نسبت داد (وزیری، ۱۳۰۴).

از سوی دیگر، عارف در عمل با توشل به ترانه‌های غمگین سعی در جلب نظر عموم به وقایع روز جامعه داشت؛ بنابراین، می‌توان گفت که برای عارف، غم ایزاری بود برای جلب همدلی مخاطب با تلاش مجاهدان انقلاب مشروطه. به همین دلیل نقد وزیری به غم موجود در موسیقی ایرانی بیش از همه بر عارف، که شخصیت معروف فرهنگی آن دوره بود، گران آمد.^۱ مقاله «فتوای من» از عارف قزوینی پاسخی به نقد وزیری است؛ و می‌توان به یاری آن مؤلفه‌های فرهنگی و ساختاری حاکم بر واکنش هنرمندان این دوره را بررسی کرد.

تجلی‌گفتمان حال در مقاله «فتوای من»

باتوجه به مباحث پیش‌گفته، می‌توان گفت که واکنش عارف به سخنرانی‌های وزیری واجد مؤلفه‌هایی مبتنی بر گفتمان حال است. مقاله عارف قزوینی را با هدف تشریح جامعه‌شناسیک موضع او در برابر وزیری، تحلیل محتوا می‌کنیم. سه رویکرد اصلی عارف که در این پژوهش مدنظر است عبارت‌اند از: ۱. ارزیابی موضع وزیری به‌گونه‌ای که مؤلفه‌های «قال» را تداعی می‌کند. در اینجا قال وجه نامطلوب گفتمان حال تلقی می‌شود (نک پاورقی ۱۴)؛ ۲. توشل به تجربه زیسته (و مکاشفات درونی)، که در گفتمان حال جایگاهی محوری دارد و جای استدلال را می‌گیرد؛ ۳. توشل به آبرو و دین و بسیج احساسی مخاطبان؛ که در

موسیقی در چارچوب شکل خاصی از رابطه بین استاد و شاگرد که به رابطه «مرید و مراد» معروف است؛ ۳. محتوای آموزشی، خصلتی رمزگونه به خود می‌گیرد که به شکل استدلالی و یا همان «قال» نیست؛ بلکه شاگرد باید بنا به تجربه و تلمذ در محضر استاد و مراد، آن را طی سالیان دریابد (برای بحثی درباره رابطه استاد و شاگرد در موسیقی اهل تصوف، بنگرید به دورینگ، ۲۰۰۵). همه این موارد به هم مرتبط‌اند و زاده این شرایط خاص اجتماعی موسیقی‌اند.

به هر ترتیب، شکل عینی این رویکرد به موسیقی را می‌توان در شیوه خاص آموزش موسیقی این دوره مشاهده کرد که عموماً از آن به (رابطه مرید و مرادی) تعبیر می‌شود. در چارچوب همین بستر می‌توان شیوه خاص آفرینش موسیقی ایرانی را مشاهده کرد؛ بستری که در میان نیروهای اجتماعی پیش‌گفته، امکان آموزش موسیقی را به شکلی خاص فراهم می‌آورد. بدین ترتیب، در درجه اول محیط استاد و شاگرد محیطی رازگونه و بسته به روی غیر است (همان)، و در درجه دوم، شاگرد به استاد خویش به چشم مراد می‌نگرد که به بیان ساده، نه فقط فنون موسیقی بلکه روش زندگی او را نیز سرلوحه رفتار خویش می‌کند (صفوت، ۱۳۹۳: ۲۹).

بستر جامعه‌شناسیک موسیقی پس از مشروطه

هدف پژوهش حاضر جست‌وجو در جامعه‌شناسی موسیقی پیش از مشروطه، و بررسی بروز مؤلفه‌های این دوره در جدال‌های پس از مشروطه است؛ بنابراین پرداختن به خصلت ساختاری جامعه‌شناسی موسیقی پس از مشروطه مجال دیگری می‌طلبد. باین حال، برای طرح موضع عارف قزوینی، به ناگزیر بایست موضع علی‌نقی وزیری و به‌ویژه، فعالیت‌هایی از او را که باعث برانگیختن واکنش عارف قزوینی شده بود، شرح داد.

جدال وزیری و عارف بر سر مفهوم «غم»

موسیقی در دوره پس از مشروطه به یکی از موضوع‌های مهم فرهنگی مورد بحث در سطح جامعه بدل شد. از نظر برخی تغییرطلبان، پیشرفت فرهنگ جامعه مستلزم ایجاد تغییرهای اساسی در موسیقی ایرانی بود (برای مثال، ر.ک. به مشفق کاظمی، ۱۳۰۲). علی‌نقی وزیری - هنرمند اثرگذار این دوره - از جمله مهم‌ترین پرچم‌داران چنین نگاهی به موسیقی ایرانی بود. او در نواختن تار تبخیرداشت و از اولین

سلوک مبتنی بر حال، پیروی از اصول متعارف را تضمین می‌کند و افراد را از تخطی باز می‌دارد.

مخالفت با قال و استدلال

سرودست و دک‌ودنده و پهلوی خود را سرکاسه‌تار گذاشته و شانه از زیر بار گران خالی نکرده... با هزار توهین و بدبختی‌های دیگر او [یعنی، موسیقی ایرانی] را سینه‌به‌سینه چون جان

جدول ۱. کلیدواژه‌های مقاله عارف (۱۳۶۳) که محاسبه را برای هنر مردود می‌داند.		
کلیدواژه‌های چشم‌انداز مطلوب عارف	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
غم، اندوه، موسیقی ایران	دیوان محاسبات	در اینجا چشم‌انداز اصلی و مطلوب موسیقی ایران در برابر چشم‌انداز فرعی و نامطلوب از موسیقی تعریف می‌شود.

یکی از مهم‌ترین بخش‌های مقاله عارف قزوینی جایی است که به رویکرد وزیری نسبت به موسیقی ایرانی اشاره می‌کند. عارف می‌نویسد: «آیا باید... این غم و اندوه را در «دیوان محاسبات» سازوآواز به قلم آورد؟» (عارف قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۶، تأکید از نگارندگان مقاله). او از اینکه وزیری دست‌به‌کار ارزیابی و «محاسبه» موسیقی ایرانی شده است اعلام نارضایتی می‌کند. این محاسبه‌گری شکاف تازه‌ای را در رویکرد اجتماعی به موسیقی ایرانی نشان می‌دهد؛ رویکردی که ناشی از تغییرات گسترده اجتماعی پس از مشروطه است و به تغییر در جهان بینی هنری یا به تعبیر دیگر، هستی‌شناسی هنری دو قشر متفاوت از هنرمندان موسیقی انجامیده است. این تغییر را می‌توان در شکل دو نگاه معرفت‌شناسیک (قال) و هستی‌شناسیک (حال) نسبت به موسیقی ایرانی صورت‌بندی کرد.

می‌توان گفت که از نظر عارف، نقد وزیری به غم موسیقی ایرانی نقدی حسابگرانه است؛ آن هم در حوزه‌ای که حسابگری در آن معنایی ندارد. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که از نظر عارف، وزیری به روان‌شناسی‌گری در حوزه هنری متهم است؛ یعنی در محاسبه‌گری وزیری، جهان بینی و هستی‌شناسی هنری (که تجلی غم یکی از «نمودهای» آن است و کلیت این هنر به عنصر غم فروکاستنی نیست) به مفهومی روان‌شناسیک فروکاسته می‌شود. پیامد چنین نگاهی این است که غم نیز باید از موسیقی ایرانی زدوده شود. بدین ترتیب، در عمل بسیاری از ساخته‌های عارف، به تعبیر روان‌شناسیکِ امروزی، غمگین‌اند؛ و عنصر غم در موسیقی او، چنان‌که خود او نیز بر آن معترف است (آزاده‌فر، ۱۳۹۳: ۸۲)، عنصری برجسته و انکارنشده است. به همین دلیل، او چنین پاسخ می‌دهد که «هزار سال است چندین هزار نفر

شیرین پشت به پشت نگاه داشته، نگذاشته‌اند از بین برود» (همان: ۲۴۵)؛ و به وزیری نقد می‌کند که قصد نابودکردن این موسیقی را دارد.

بنابراین، از نگاه عارف، این موسیقی برآمده از سرنوشت تلخ و پرمصیبت یک ملت است؛ یعنی «در عمل» موسیقی ایرانی شیوه مواجهه با دوران سختی است (برای بررسی مفهوم جامعه‌شناسیک «موسیقی در عمل» بنگرید به دنورا، ۲۰۰۳)؛ و به کاربر خویش نیز همین توانایی را می‌دهد. از همین رو، در نگاه عارف (که نگاهی هستی‌شناسیک به موسیقی ایرانی دارد) غم در موسیقی ایرانی یک مؤلفه روان‌شناسیک نیست که بتوان در مقام یک عنصر مجزا آن را از مابقی مؤلفه‌ها جدا کرد. غم بخشی از نمود موسیقی ایرانی است؛ که در بستر اجتماعی خاص خود این‌گونه تجلی پیدا کرده است. در چنین نگاهی، نقد وزیری نقدی حسابگرانه و فروکاهنده، شبیه به کردار دیوانیان محاسبه‌گر است. بدین ترتیب، و از منظر هستی‌شناسیک، می‌توان گفت که از نگاه عارف، غم چشم‌اندازی فلسفی است که جهان و مصائب آن را فهمیدنی می‌کند؛ برخلاف آنچه وزیری باور دارد؛ یعنی مؤلفه‌ای روان‌شناسیک، و واکنشی به شکست‌ها و ناکامی‌های اجتماعی.

تأثیر گفتمان حال از این نظر در اینجا هویدا است که عارف به مثابه کسی که در دوره پیش از مشروطه و در چارچوب گفتمان «حال» پرورش پیدا کرده است، در بحث از موسیقی قایل به لزوم ارائه استدلال موسیقایی نیست. از این نظر یکی از مؤلفه‌های اصلی گفتمان حال - یعنی مخالفت با قال و استدلال - در مقاله فتوای من آشکار است.

توسل به تجربه زیسته (و مکاشفات درونی)

یکی دیگر از مؤلفه‌های اصلی مقاله فتوای من که با شیوه

واکنش‌های رایج در مراوده‌های مبتنی بر قال نیست؛ به همین دلیل، عارف برای پذیرفتنی‌کردن نقد خود، بر شکلی از علقه و مهر و محبت تأکید می‌گذارد که مؤلفه‌ای غیرموسیقایی است؛ یعنی علاقه به میهن، علاقه‌ای که ناشی از تجربه زیسته و مشترک عارف و نیز وزیری - هر دو - است. عارف با تمسک به این علاقه مشترک می‌خواست از تندی نقد خود بکاهد؛ چون در آخر مقاله به تجربه مشترک خود با وزیری اشاره می‌کند؛ و نگرانی خود را از تندی نقدهش دوباره ابراز می‌کند. عارف می‌نویسد: «آقای علی‌نقی‌خان! از

«حال» تناسب دارد، شیوه استدلال عارف است. در گفتمان حال، اصل بر ارتباط درونی افراد با یکدیگر است؛ به گونه‌ای که فرد - به تعبیر صوفیانه - با خلوص درونی، و به تعبیر جامعه‌شناسیک، با تجربه زیسته خود، می‌تواند با کردار دیگری ارتباط برقرار کند و آن را برای خود معنی کند. برای فهم بهتر این حالت، می‌توان آن را به واسطه حالت مقابل آن - یعنی قال - بررسی کرد. در شیوه قال تلاش می‌شود تا منظور گوینده به یاری کلمات و با استدلال به مخاطب منتقل شود.

جدول ۲. کلیدواژه‌های مرتبط با تجربه زیسته در مقاله عارف (۱۳۶۳)

کلیدواژه‌های چشم‌انداز مطلوب عارف	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
علاقه‌مندی به شعائر ملی، موسیقی	رنجش خاطر، کدورت [وزیری و] طرف‌داران [او]	عارف، بنابر درکی که از قاعده احساسی این مواجهه اجتماعی دارد، پیش‌بینی می‌کند که وزیری و طرف‌داران او از نقد او خواهند رنجید و توقع دارد این رنجش با درک علاقه او به شعائر ملی تقلیل یابد.

من نرنجید برای اینکه تا یک درجه به گردن شما حق دارم؛ یک قسمت از ساز شما ورزیده زبردست من و آهنگ‌های من است؛ خود شما هم البته منکر نخواهید شد» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۸). در اینجا نیز تأثیر گفتمان حال بر رویکرد عارف آشکار است؛ به این دلیل که عارف با پرورشی که در چارچوب گفتمان داشته است، در برقراری ارتباط با دیگران اصل را بر تجربه زیسته مشترک می‌گذارد. از این نظر، افراد باید باهم تجربه مشترکی داشته باشند، تا بتوانند درباره موضوعی مشترک (که اینجا یعنی موسیقی) سخن بگویند؛ بر خلاف گفتمان قال، که در آن اصل بر رعایت قواعد حاکم بر موضوع مورد بحث است. بدین ترتیب، می‌توان به مؤلفه دیگر گفتمان حال یعنی توسل به تجربه زیسته و بی‌توجهی به مقتضیات موضوع در مقاله عارف - فتوای من - اشاره کرد.

توسل به ضمانت اجرایی: آبرو و دین

مؤلفه دیگری نیز از گفتمان حال، در این نوع نگاه عارف آشکار است؛ مؤلفه‌ای که در رابطه «مرید و مرادی» تبلور می‌یابد. چنان‌که پیش‌تر نیز ذکر شد، ویژگی اصلی این رابطه محوریت حضور مراد در فعالیت فرهنگی است که سایر مؤلفه‌ها (مؤلفه‌هایی از قبیل یادگیری شاگرد، شیوه ادراک شاگرد از موسیقی، حتی اخلاقیات شاگرد) حول محور آن شکل می‌گیرد. این نوع نگاه عارف در بخش پایانی مقاله او

عارف مقدمه مقاله خود را چنین می‌آغازد: «علاقه‌مندی من به شعائر ملی که بزرگ‌ترین آن‌ها موسیقی است، مرا وادار کرد به اینکه به رنجش خاطر و کدورت شما و طرف‌داران شما اهمیت نداده سرکار را مخاطب [قرار دهم]» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۴-۲۴۵). به تعبیر هوارد بکر (۲۰۰۸) عارف آگاه است که واکنش دیگر هنرمندان موسیقی به او چه خواهد بود؛ و این آگاهی او ناشی از فعالیت او در جهان موسیقی پیش از مشروطه است. همین فعالیت در جهان موسیقی پیش از مشروطه او را با قاعده احساسی‌ای که در مواجهه‌های اجتماعی در این نوع بستر اجتماعی رخ می‌دهد آشنا می‌کند. او از مهر و محبتی که میان شاگرد و استاد - تحت عنوان مرید و مراد - جاری است، آگاه است؛ و همین آگاهی را برای پیش‌بینی نوع واکنش وزیری (یا به زعم عارف «مراد») و طرف‌داران او (یا به زعم عارف «مریدان») به کار می‌گیرد.

برای فهم شیوه مواجهه عارف با نقد وزیری می‌توان به خط استدلال او توجه کرد. در بخش آغازین مقاله، عارف نقد وزیری را نه در ساحت بحث و استدلال موسیقایی - یا قال - بلکه در ساحت علاقه خویش به شعائر ملی، معنی‌دار و شایسته پاسخ‌گویی می‌بیند. به همین دلیل، هنگام پیش‌بینی واکنش وزیری، این واکنش را از جنس واکنش خویش تعبیر می‌کند. به عبارت دیگر، واکنش او از جنس

آشکارتر از هر جایی است: «آقای علی نقی خان... یک قسمت از ساز شما ورزیده زیر دست من و آهنگ‌های من است؛ خود شما هم البته منکر نخواهید شد. گذشته از آن‌ها یک قسمت مهم آبروی موسیقی ایران - همه می‌دانند - در این اواخر از من بوده است» (تأکید از نگارندگان).

دوباره با جهان است. عارف با این کار، به تعبیر مارشال برمن (۱۳۷۹) قصد دارد جهان اجتماعی خود را که از مهار او خارج شده است، دوباره از آن خود کند. او می‌نویسد: «این موسیقی نوظهور را از برای آن‌هایی که مرا مجتهد اعلم در این فن می‌دانند و از برای جوان‌های حساسی که خون ایرانیست

جدول ۳. کلیدواژه‌های مرتبط با آبرو و دین در مقاله عارف (۱۳۶۳)

کلیدواژه‌های چشم‌انداز مطلوب عارف	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
زیر دست من، آهنگ‌های من، قسمت مهم آبروی موسیقی ایران.	آقای علی نقی خان، یک قسمت از ساز شما.	عارف به وزیری تذکر می‌دهد که خود وزیری و نیز موسیقی ایرانی مدیون وی اند.

با استفاده از بینش نظری هوشیلد (۱۹۸۳) می‌توان گفت که ایدئولوژی احساسی حاکم بر این مواجهه اجتماعی (که بر اساس پیروی مرید از مراد شکل گرفته است، و در گفتمان حال شیوه آموزشی غالب به شمار می‌رود) موجب می‌شود که اگر فرد (یا همان مرید) از معلم خود (یا همان مراد) پیروی نکند، دچار شرم شود؛ به عبارت بهتر، از فرد انتظار می‌رود که بنا به قواعد احساسی این موقعیت اجتماعی، احساس شرمندگی نماید (ترنر، ۲۰۰۷: ۱۷۲). یادآوری «دینی» که موسیقی ایرانی و وزیری به عارف دارند، شبیه شرمندگی کردن مرید سرکش از سوی مراد است.

ضمانت اجرایی: بسیج احساسی

اگر در عمل ببینیم که عارف از موسیقی خویش چه استفاده‌ای می‌کند، یا به قول دنورا (۲۰۰۳: ۲۰۰۴)، بررسی کنیم که موسیقی عارف چه «امکاناتی» را برای او فراهم می‌آورد، می‌توان درک بهتری از واکنش خاص عارف به دست آورد. عارف در مقاله خود می‌گوید که موسیقی زبان مشترکی است که برای کسانی که تاریخ مشترکی از رویدادهای مصیبت‌بار داشته‌اند، امکان همدلی و هم‌زبانی فراهم می‌آورد. نکته مهم این است که او برای جلب نظر مخاطبان خود به همین پیش‌زمینه‌های مشترک توسل می‌جوید: او مخاطبان «حساس» را خطاب قرار می‌دهد، افراد مختلف را بر اساس تجربه زیسته مشترکشان به یاری فرامی‌خواند و آنان را در برابر موضع وزیری بسیج می‌کند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که موسیقی برای عارف ابزار برقراری ارتباط

در عروق آن‌ها دوران دارد و پیرو احساسات بی‌آلایش من هستند (و می‌دانند فقط علاقه‌مندی من به روحیات ملی مرا وادار به نگارش این سطور کرده است) به فتوای خود حرام کرده و می‌گویم: بر او چو مرده به فتوای من نماز کنید» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۹).

نکته اصلی در اینجا - از منظر جامعه‌شناسی احساس - تغییر شرایط اجتماعی و شیوه‌ای است که هنرمندان از احساس و تهییج احساسی بهره می‌برند تا بر موقعیت خود تسلط یابند (جهان اجتماعی را دوباره از آن خود کنند). شرایط زندگی اجتماعی پیش از مشروطه که به صورت روابط چهره‌به‌چهره و نزدیک و به شکل سلسله‌مراتبی بین مرید و مراد تبلور پیدا کرده بود، با تغییرات دوره پس از مشروطه، از جمله تغییر در زمان و مکان، ارتباطات تلگرافی گسترده که مرزهای جغرافیایی را درنوردید، دانش را از خصلت رمزگونه آن درآورد (بنگرید به فیاض، ۱۳۹۴: ۳۱-۳۵). در چنین شرایطی، و در ساحتی اجتماعی که بر اساس آن مراد برگردن مرید حق دارد، عارف در تلاش برای کنترل هنرمندی مثل وزیری، که به گمان او از قواعد مرسوم تخطی کرده است، به وزیری یادآوری می‌کند که برگردن او حق دارد. در واقع، مطابق با ایدئولوژی احساسی حاکم بر رابطه مرید و مرادی، عارف خود را واجد منزلت بالاتری از وزیری می‌داند و انتظار تابعیت وزیری را داشت و ناکامی از برآوردن این انتظار در او واکنش خشم را برانگیخته بود. او در ادامه همین راهبرد، رویکرد وزیری را حرام اعلام می‌کند (عارف قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۹).

محوریت اخلاق در قضاوت کردار موسیقایی

یکی دیگر از مفاهیم کلیدی مورد استفاده عارف که در جامعه‌شناسی احساس از اهمیت برخوردار است، کلمه «آبرو» است. جایگاه این مفهوم در بستر^{۱۲} پیش از مشروطه و در بستر پس از مشروطه (یعنی جایی که عارف از آن استفاده می‌کند) اهمیت دارد. از نظر ترنر شرم وقتی در فرد بروز می‌یابد که او احساس کند رفتاری با کفایت نداشته و یا هنجارهایی را که برای رفتار متعارف در نظر گرفته شده، رعایت نکرده است (ترنر، ۲۰۰۷: ۹). عارف به طور ضمنی، اشاره می‌کند که پیش از او، موسیقی در حوزه عمومی جامعه امر پذیرفته‌ای نبوده و مذموم و نکوهیده پنداشته می‌شده است؛ آن گونه که اگر کسی را با آن می‌شناختند، عرق شرم (حاکمی از انجام کرداری خلاف عرف) بر پیشانی او می‌نشسته است.

عارف، با کاربرد موسیقی برای مقاصد ملی، سهم مؤثری در توجیه فعالیت موسیقایی در عرصه عمومی ایفا کرده بود. به همین دلیل است که او خود را محور فعالیت موسیقایی آن دوره می‌دید؛ و بنا به همین نقشی که برای موسیقی ایفا کرده بود، خود را محق به قضاوت (اخلاقی) درباره هنرمندان می‌دانست. از نظر ترنر، در چارچوب ایدئولوژی احساسی حاکم، اگر فرد موفق به برآوردن احساس حاکم شود، احساسی پیروزمندانه و مسلط حاصل می‌کند (همان: ۱۷۲). به همین دلیل، می‌توان گفت که فرد بیشتر احساس می‌کند که باید همچون مراد باشد، که مرید از او اطاعت می‌کند.

ماهیت اجتماعی امکانات عارف برای بسیج احساسی

در واقع، ابزار اجتماعی‌ای که عارف از طریق آن به بسیج احساسی دست می‌زند، ماحصل شرایط اجتماعی دوران مشروطه و تلاش انقلابیون برای پیشبرد اصلاحات اجتماعی است. توشل طرفداران تغییر در دوران مشروطه به استدلال‌های مختلف و تأکید بر لزوم تغییر در فرهنگ جامعه، یاری کرده بود تا مؤلفه‌های مبتنی بر قال (و توشل به استدلال و کلمات) در برابر مؤلفه‌های مبتنی بر حال (مکاشفه درونی) تقویت شود. به همین دلیل است که عارف در همان ابتدا که محاسبه‌گری وزیری را - به مثابه امری مذموم - تشخیص می‌دهد، این نکوهش را - به تعبیر

فرکلاف - در چشم انداز «بدنام کردن موسیقی ایرانی در دنیا» صورت‌بندی می‌کند (عارف قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۶). یعنی در این چشم‌اندازی که عارف آن را بدیهی و مسلم می‌گیرد، رویکرد وزیری شایسته نکوهش قلمداد می‌شود. بر اساس این چشم‌انداز، از یک طرف موسیقی ایرانی «هویتی یکپارچه و معین و لایتغیر» دارد؛ و از طرف دیگر هویتی است که به خاطر اینکه در برابر «چشم دنیا» قرار دارد، نمی‌توان هر تغییری را در آن انجام داد. در این حالت، عارف برای بسیج احساسی مخاطبان خود، از انگیزه‌های ملی‌گرایانه‌ای بهره می‌برد که در آن زمان فراگیر بوده است. عارف می‌نویسد: «[اگر موسیقی غمگین است] آیا باید این گناه را به گردن آهنگ‌های ایرانی انداخت و... موسیقی ایرانی را در دنیا بدنام کرد؟» (همان). بدین ترتیب، با توجه به تغییرات گسترده‌ای که در دوره مشروطه در جامعه ایران صورت گرفته بود، به نظر می‌رسد که جنس انتظارات عارف از هنرمندان موسیقی، با جنس انتظارات هنرمندی مثل وزیری متفاوت است. این تفاوت در معیار ارزیابی را می‌توان با مفهوم تغییر پارادایم^{۱۳} بهتر توضیح داد (مفهوم اصلی پارادایم از کوهن (۱۹۶۲) است؛ برای شرح این مفهوم در جامعه‌شناسی هنر بنگرید به بکر (۲۰۰۸: ۳۰۴)).

گفتمان قال وزیری

این تفاوت در معیارهای ارزیابی را، به تعبیر کوهن (۱۹۶۲) می‌توان با تغییر پارادایم فرهنگی توضیح داد: در دوره پس از مشروطه، پرسش‌های تازه‌ای سر برمی‌آورند که اساساً از جنس پرسش‌های پیشین هنرمندان موسیقی ایرانی نیست. در دوره پیش از مشروطه، به خاطر حضور نیروهای خاص اجتماعی، قال (در گفتمان حال) مؤلفه‌ای فرعی و ثانویه به شمار می‌رفت؛ و هنرمندان موسیقی به ناگزیر معرفت موسیقایی خود را به شکل حال و با محوریت رابطه مرید و مرادی منتقل می‌کردند. این شکل از رابطه اجتماعی ضامن حفظ حلقه‌های بسته بود، و افراد حاضر در این حلقه‌ها را در برابر محیط تنش‌زای بیرونی حفظ می‌کرد. در نتیجه این وضعیت، تدوین استدلالی یا همان قال (و بیرون آمدن معرفت موسیقایی از شکل رمزی آن) تقریباً ناممکن بود. در دوره پس از مشروطه و با شکل‌گیری آرمان‌های اجتماعی تازه‌ای که قصد ایجاد جامعه‌ای تازه را داشت، این امکان فراهم آمد تا تفوق حال بر قال کم‌رنگ‌تر شود.

اگر در دوره پیش از مشروطه اصل حال است و فرع قال، و اگر در این دوره بر شنونده واجب است که با تجربه زیسته خود و با زانو زدن در برابر استاد و با اخذ حتی جهان بینی او درکی از موسیقی به دست آورد، در دوره پس از مشروطه قال موقعیت مسلط پیدا می کند و حال جایگاهی ثانویه می یابد. در این دوره، شاگرد باید در موسیقی در پی عناصری باشد که استاد پیشاپیش در سخنرانی ها، کتاب ها، و مواردی از این دست آن ها را «بیان» کرده و مهم شمرده است. او باید سعی کند این موارد را در موسیقی شناسایی کند و بطلبد و متناسب با آن، موسیقی را قضاوت کند؛ بی آنکه نیازی به حضور استاد (یا مراد) و تأیید او باشد.

یکی از بارزترین مثال های این شکل از رابطه جدید بین استاد و شاگرد را می توان در رابطه بین وزیری و شاگرد او - روح الله خالقی - مشاهده کرد. وزیری در موقعیت های مختلف تلاش می کند تا شکل خاصی از موسیقی را مشخص کند؛ و محتوایی خاص را در موسیقی مورد نظر خویش تعریف کند و آموزش دهد (برای مثال، وزیری، ۱۳۰۴: ۲۳-۳۵). همین نوع نگاه به موسیقی در نوشته های خالقی نیز پی گرفته می شود (برای مثال، خالقی، ۱۳۴۱: ۸-۱۲). به عبارت دیگر، اینکه وزیری و نیز خالقی در فرصت های مختلف سعی دارند اشکال مختلف موسیقی ای را که می سازند «توصیف و تعریف» کنند، نشان از اولویت قال بر حال دارد؛ چون این معرفت (مکتوب) به شکلی مستقل و بی نیاز از حضور و تأیید استاد (یا مراد) می تواند به شاگرد منتقل شود.

نتیجه

در آغاز مقاله حاضر اشاره شد که با بررسی سازوکارهای اجتماعی می توان تأثیر آن ها را بر درک هنرمندان از فعالیت موسیقایی و شکل خاص تولید موسیقی دریافت. به طور خلاصه می توان این سازوکار اجتماعی را این گونه شرح داد که صورت بندی ویژه نیروهای مختلف اجتماعی در جامعه ایران در دوره قاجار، نوعی خاص از رابطه اجتماعی بین استاد و شاگرد موسیقی را تقویت کرد. در چارچوب این رابطه حس و حال درونی اولویت پیدا می کند و مشروعیت استاد از مشروعیت کسی که صرفاً مهارت های موسیقایی دارد، فراتر می رود. به همین ترتیب، هرکسی که شأن و منزلت استاد

را داشته باشد، انتظارات ویژه ای از شاگردان و دیگران دارد؛ و بر همین اساس برای مهار فعالیت هایی که دور از انتظار اویی اند، شیوه های خاصی هم دارد.

بنابراین، فعالیت هنرمندان موسیقی در دوره پیش از مشروطه در بستر خاص اجتماعی جامعه ایرانی شکل خاصی به خود گرفته بود. این شکل خاص موجب شد به تعبیر بکر (۲۰۰۸: ۳۲) تجهیزات و امکانات ویژه ای در کردارهای مختلف هنرمندان موسیقی به تدریج تبلور پیدا کند: در رابطه اجتماعی بین استاد و شاگرد، که به شکل رابطه بین مرید و مراد صورت بندی شده بود؛ در شکل قضاوت و ارزیابی موسیقایی که بر اساس مؤلفه های مبتنی بر گفتمان حال و بر اساس مکاشفات درونی انجام می گرفت؛ در شکل خاص اقتدار و مشروعیت موسیقایی، که به دلیل سربسته بودن و رمزی بودن، معرفت موسیقی حول محور مراد می چرخید. با تشدید تغییرات کلان اجتماعی در دوره پس از مشروطه، این پیکربندی خاص اجتماعی نیز دچار تغییرات اساسی شد. در این دوره، در برابر رابطه مرید و مرادی، رابطه استاد و شاگرد شکل می گیرد؛ و در برابر ارزیابی مبتنی بر حال، ارزیابی بر اساس قال مطرح می شود. برای مثال، استاد به توصیف عناصری می پردازد که شاگرد باید آن ها را در موسیقی جست و جو کند. این شرایط تازه اقتدار موسیقایی مراد را نیز به چالش می کشد؛ چون با تشریح مؤلفه های خاص موسیقایی، دانش موسیقی شکلی همگانی تر می یابد و «استدلال» استاد را می توان راحت تر به چالش کشید. هم زمان با ظهور فعالیت های اساساً تازه هنری، جهان بینی خاصی نیز کماکان در آن دوره وجود داشت که ناشی از تجربه زیسته در محیط اجتماعی پیش از مشروطه بود، محیطی که تغییرات اساسی جامعه را از سر نگذرانده بود. تلاقی این دو رویکرد جدال هایی را در حوزه موسیقی به همراه داشت که مهم ترین آن ها جدال عارف و وزیری است و در مقاله عارف به نام «فتوای من» تجلی یافت.

در این اثنا، فعالیت های عارف، به مثابه یکی از شخصیت های برجسته موسیقی ایرانی در عرصه موسیقی ایرانی با فعالیت و رویکرد وزیری به چالش کشیده می شود. عارف تحصیلات موسیقی خود را به شکل سنتی در شهر خود - قزوین - و نزد استادان آواز و در محافل مذهبی

موجب تقویت گفتمان اهل قال در برابر حال شد. این تغییر و تحولات رامی‌توان به بهترین نحو با تعبیر «تغییر پارادایمی» مورد نظر کوهن (۱۹۶۲) توضیح داد. با استفاده از این تعبیر می‌توان گفت که در دوره پس از مشروطه، هستی‌شناسی دیگری در کردار موسیقایی قابل مشاهده است؛ که از اساس با هستی‌شناسی دوره پیش از آن متفاوت است. در دوره پیش از مشروطه، اهل موسیقی بنا به تجربه زیسته خود به درکی از موسیقی نائل می‌شدند؛ درحالی‌که در دوره پس از مشروطه تفسیر موسیقی اهمیتی کلیدی در کردار ارزیابی موسیقی می‌یابد.

بدین ترتیب، می‌توان مشاهده کرد که بستر اجتماعی دوره قاجار رویکردی ویژه را بین هنرمندان این دوره تقویت می‌کرده است. این رویکرد خود موجب می‌شد آنان به نوع نگاه تازه‌ای که در فعالیت‌های هنری اواخر دوره قاجار و پس از مشروطه بروز پیدا کرده بود، واکنش خاصی داشته باشند. عارف قزوینی بارشده و پرورش در این بستر اجتماعی، واکنش ویژه‌ای به نگرش هنری وزیری داشت؛ که نمی‌توان آن را واکنشی صرفاً هنری تعبیر کرد؛ بلکه به تبع کنش‌های خاص هنری دوره او، واکنش هنری او نیز ماهیتی اجتماعی داشتند.

حین روضه‌خوانی آموخته بود (عارف قزوینی، ۱۳۶۴). بدین ترتیب، واکنش اولیه او بر اساس قاعده احساسی‌ای است که در دوره پیش از مشروطه در همین محافل موسیقایی-مذهبی متبلور بوده است؛ و نگارندگان مقاله حاضر آن را در قالب گفتمان حال صورت‌بندی کردند. شکل رابطه آموزشی در اینجا به صورت رابطه مرید و مراد و بر محور اقتدار هنری-اخلاقی مراد است، و خصلت آن سربسته و رمزی بودن است. چنان‌که سعی کردیم نشان دهیم، در مواجهه با یکی از رویدادهای دوره پس از مشروطه - یعنی سلسله سخنرانی‌های وزیری - این شکل از گفتمان انتظارات احساسی خاصی را به وجود آورد، و متعاقب آن واکنش‌های احساسی خاصی را نیز برانگیخت. نگارندگان تلاش کردند تا این واکنش‌ها را، در قالب احساس‌هایی همچون شرم، آبرو، شرمندگی و خشم، به طور انضمامی در مقاله عارف قزوینی بررسی کنند.

به‌طور کلی، رویارویی احساسی بین عارف و وزیری را می‌توان تقابل دیرینه بین اهل حال و اهل قال در نظر گرفت؛ با این تفاوت که در دوره پیش از مشروطه، به‌خاطر پیکربندی خاص نیروهای اجتماعی، قال فرع بر حال قلمداد می‌شد؛ درحالی‌که تحولات اجتماعی دوران پس از مشروطه

پی‌نوشت‌ها:

1. Tia DeNora
2. Jonathan H Turner
3. Affordance
4. Shame
5. Embarrassment
6. Hochschild
7. Managed Heart
8. The feeling rule

۹. ایده اصلی مقاله حاضر - یعنی ایده حال و قال در موسیقی ایرانی - برگرفته از پژوهش‌های داریوش صفوت (۱۳۹۳)، یکی از بنیان‌گذاران مکتب حفظ و اشاعه موسیقی سنتی است. او برای تشریح مواضع هنری خویش درباره موسیقی ایرانی از این ایده، که ریشه آن را باید در آموزه‌های عرفا و اهل تصوف جست (بنگرید به نصر، ۱۹۸۷: ۱۶۸؛ لویسون، ۱۹۹۹: ۱۲) بهره برده است. بدیهی است که موضع داریوش صفوت برای توجیه جایگاه مکتب مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ساخته و پرداخته شده است، اما از آنجایی که اصل این ایده متعلق به گفتمان جاری در بستر فرهنگی ایران است (برای مثال، ر. ک. به زرین کوب، ۱۳۸۷: ۲۶۷)، از آن برای تشریح موقعیت ساختاری موسیقی ایرانی بهره گرفته‌ایم. به عبارت دیگر، ما از دانش حاصل از تجربه زیسته ایشان، برای بساختن دانشی جامعه‌شناسیک بهره برده‌ایم (بنگرید به بکر، ۲۰۰۸: ۳۸۵).

۱۰. به گفته زرتین کوب (۱۳۸۷: ۲۷۰) اهل تصوّف خود را اهل حال می نامند و فلاسفه را اهل قال معرفی می کنند. ضمن اینکه در برداشت مسلط این دوره حال بر قال برتری دارد. برای مثال، این برتری در گفتار مهدی قلی هدایت، که شارح مهم موسیقی در اواخر دوران قاجار است، آشکار است. از نظر او «موسیقی بر دو قسم است: قال و حال. اهل قال از موسیقی تحریک اعصاب می خواهند، و اهل حال آرامش اعصاب» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۹۴).

۱۱. عارف و وزیری در کنسرت های مشترکی با هم همکاری داشتند؛ اما ریشه اختلاف این دو، نگاه متفاوت وزیری و شاگردان مکتب او به موسیقی ایرانی بود. وزیری و شاگردان او در بحث ها و سخنرانی های خود غم حاکم بر موسیقی ایرانی و نیز بسیاری از ویژگی های سبک های آوازی را مورد نقد قرار می دادند (برای مثال، بنگرید به وزیری، ۱۳۰۴). به همین دلیل آنان در برخی موارد به طور مشخص آهنگ های عارف را غمگین و نامناسب برای وضعیت آن روز جامعه می دانستند (بنگرید به آزاده فر، ۱۳۹۳: ۸۲). در ضمن این اختلاف ریشه های دیگری هم داشت؛ که باید آن را در بطن مناسبات و اختلافات هنری پس از دوره مشروطه درک و تبیین کرد (بنگرید به انگلیش و خیطا، ۱۳۹۹)؛ برای مثال، عارف تلاش کرده بود به سبک اروپایی اثری را خلق کند؛ ولی وزیری دانش و مهارت او را برای این کار کافی ندانسته بود (عارف، ۱۳۶۳).

12..context

13.Paradigm change

منابع و مأخذ

- آزاده فر، محمدرضا (۱۳۹۳)، اطلاعات عمومی موسیقی، تهران: نشر نی.
- انگلیش، هلن و حسن خیطای (۱۳۹۹)، بررسی جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان «سنت‌گرا و نوگرا» در میدان موسیقی ایرانی، مجله جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱-۲۵.
- برمن، مارشال (۱۳۷۹)، تجربه مدرنیته، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: نشر طرح نو.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۱)، زبان حال: گویاتر از زبان قال، فصلنامه نشر دانش، شماره ۱۰۳، زمستان، ۹-۱۸.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۴۱)، عارف شاعر و نغمه‌پرداز، مجله موسیقی، شماره ۷۰، ۴-۱۲.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۳)، موسیقی ایرانی: سنت و تحول. ترجمه سودابه فاضلی، تهران: نشر توس.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷)، دنباله جست‌وجو در تصوّف ایران، تهران: نشر امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه، درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.
- صفوت، داریوش (۱۳۹۳)، هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی، تهران: نشر ارس.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۶۴)، «تاریخ حیات عارف»، در عارف، شاعر ملی ایران، هادی حائری، صص ۶۲-۱۶۷، تهران: نشر جاویدان.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۶۳)، «فتوای من»، در نای هفت‌بند، محمد ابراهیم باستانی پاریزی، صص ۲۴۴-۲۴۹، تهران: نشر عطایی.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۲)، پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران، تهران: نشر ماهور.
- فیاض، محمدرضا (۱۳۹۴)، تا بردمیدن گل‌ها؛ مطالعه جامعه‌شناختی موسیقی در ایران از سپیده‌دم تجدّد تا ۱۳۳۴، تهران: نشر سوره مهر.
- مستوفی، عبدالله (۱۳۸۸)، شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه، از آقامحمدخان تا آخر ناصرالدین شاه، جلد اول، چاپ ششم، تهران: انتشارات زوّار.
- مشفق کاظمی، مرتضی (۱۳۰۲)، تئاتر و موسیقی در ایران، مجله ایران‌شهر، شماره ۵۰، صص ۳۲۵-۳۳۴.
- نمکی، آزاد و حسن خیطای (۱۳۹۷)، نظریه میدان درباره موسیقی ایرانی چه می‌تواند به ما بگوید، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۸۲، صص ۶۱-۸۳.
- وزیری، علی‌نقی (۱۳۰۴)، در عالم صنعت و هنر، تهران: سعید نفیسی.
- هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۸۹)، خاطرات و خطرات. تهران: نشر زوّار.

- Amanat, A (1997) *Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah and the Iranian Monarchy, 1831-1896*. Berkeley: University of California Press.
- Amir-Arjomand, S (2005) Political Ethic and Public Law in the Early Qajar Period. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 21-41). London and New York: Routledge.
- Becker, H. S (2008) *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Bourdieu, P (1984), *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste* (R. Nice, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- DeNora, T (2003) *After Adorno; Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T (2004) *Music in Everyday Life*. Cambridge: cambridge university press.
- During, J (2005) Sufi Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Technique and culture. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and middle east*. London: Routledge.
- During, J (1991) *A Historical Survey in the Art of Persian Music*. Mage Publication.

- Fairclough, N (2003) *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London and New York: Routledge.
- Gillham, B (2000) *Case Study Research Methods*. London and New York: Continuum.
- Hammarlund, A (2005) Sacral, Secular or Sacred? An Essay on Music and Aesthetic Emancipation. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Hancock, D. R., & Algozzine, B (2006) *Doing Case Study Research*. New York and London: Columbia University.
- Hochschild, A. R (1983) *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, T (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levtzion, N (2002) The Dynamics of Sufi Brotherhood. In M. Hoexter, S. N. Eisenstadt, & N. Levtzion (Eds.), *The public sphere in muslim societies* (pp. 109-118). New York: State University of New York Press.
- Lewisohn, L (1999) *The Heritage of Sufism*. Oxford: Oneworld Publications.
- Nasr, H (1987) *Islamic Art and Spirituality*. New York: state university of New York press.
- Mead, G.H (1972) *Mind, Self, Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nasr, H (1999) The Rise and Development of Persian Sufism. In L. Lewisohn (Ed.), *the heritage of sufism* (Vol. 1, pp. 1-19). Oxford: Lewisohn, Leonard.
- Schimmel, A (2005) The Role of Music in Islamic Mysticism. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Schneider, I (2005) Religious and State Jurisdiction during Nasir al-Din Shah's Reign. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 84-111). London and New York: Routledge.
- Sharpe, R. A (2004) *Philosophy of Music*. Trowbridge: Acumen.
- Sumarsam (2011) Past and Present Issues of Islam within the Central Javanese Gamelan and Wayang Kulit. In d. d. harnish & a. k. rasmussen (Eds.), *Divine Inspirations, Music and Islam in Indonesia* (pp. 45-80): Oxford University Press.
- Turner, J. H (2007) *Human Emotions, a Sociological Theory*. London and New York: Routledge.

رویکرد هنری دوره قاجار و تأثیر آن بر فعالیت هنرمندان پس از مشروطه

مطالعه موردی مقاله «فتوای من» از عارف قزوینی

دکتر محسن نصیری^{۱*}

۱. استادیار گروه معارف اسلامی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران

حسن خیاطی^{۲**}

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۹/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰
صفحه ۱۴-۱۲۱

چکیده

بیان مسئله: در مباحث جامعه‌شناسیک درباره موسیقی ایرانی، پژوهشگران معمولاً رویدادهای 'پس از مشروطه' را نقطه عزیمت خود در نظر می‌گیرند؛ درحالی‌که هنرمندان قاجار در بطن ساختار اجتماعی آن دوره که به پیش از مشروطه نیز می‌پیوندد، جهان بینی و رویکردهای هنری خاصی داشته‌اند. بررسی این ساختار به درک بهتر فعالیت‌های هنرمندان پس از مشروطه - و در این پژوهش خاص، موسیقی‌دانان ایرانی - بسیار یاری می‌کند.

هدف مقاله: هدف مقاله بررسی تأثیر ساختار جامعه‌شناسیک خلق هنری در دوره قاجار، بر نوع رویکرد هنرمندان، در بزنگاه تاریخی پسامشروطه است؛ بنابراین، پس از تشریح بستر جامعه‌شناسیک تولید موسیقی در دوره قاجار، یکی از اولین و مهم‌ترین جدال‌های هنری در حوزه موسیقی - یعنی جدال عارف قزوینی و علی‌نقی وزیری که در مقاله «فتوای من» از عارف اوج می‌گیرد - با رویکردهای جامعه‌شناسی احساس و جامعه‌شناسی موسیقی بررسی می‌شود؛ تا ردپای این شیوه از خلق هنری در رویکرد هنری عارف شناخته شود.

سؤال مقاله: رویکرد هنری غالب در دوره قاجار چه تأثیری بر واکنش هنری عارف قزوینی داشته است؟

روش تحقیق: پژوهش بینارشته‌ای حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از روش جامعه‌شناسی تاریخی، رویکرد هنرمندان پس از مشروطه را تبیین کند؛ بنابراین روش تحقیق ما مطالعه موردی در حوزه جامعه‌شناسی تاریخی است. بر پایه این روش، رویداد و یا شخصیتی خاص محور پژوهش قرار می‌گیرد؛ داده‌های موردنیاز این پژوهش نیز به یاری متون تاریخی این دوره - از جمله روزنامه‌ها، سرگذشت‌ها و خاطرات - جمع‌آوری می‌شود.

نتیجه: پژوهش حاضر مشخص می‌کند که 'گفتمان حال و قال' نقشی محوری در تعیین رویکردهای هنری این دوره داشته است؛ و پس از مشروطه، این گفتمان هنری منجر به بسیج احساسی عارف قزوینی علیه رویکرد خاص علی‌نقی وزیری می‌شود.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی موسیقی، جامعه‌شناسی احساس، حال و قال، عارف قزوینی، علی‌نقی وزیری، مشروطه، فتوای من.



* mohsenenasiri@iust.ac.ir

** hasan.khaiyati@gmail.com

A Sociological Analysis of the Impact of Artistic Approach of Qajar era Artists on the Reaction of Artists of Post Constitutional Revolution;

A case study of Aref Qazvini's My Fatwa

Dr. Mohsen Nasiri*¹

1. Assistant Professor of Religious Studies Department, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran

Hassan Khayati**²

2. M. A. of Sociology, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 20/12/2020
Accepted: 28/2/2021
Page 105-121

Abstract

Sociological researches on Iranian music usually focus on the musical events that took place in Pahlavi era onwards or take on as their points of departure the social events that occurred after the constitutional revolution of 1905. There is good reason for this particular approach since the most challenging questions about Iranian music start with their relation to major social changes in contemporary Iranian society or western music that all appeared after the constitutional revolution of 1905. Yet musical practice in prerevolutionary Iran and in that particular social context had its own characteristics. Special combination of different social forces in Iranian society led to a particular form of cultural and artistic production, especially music. The authors of this research have specified different main social groups in Iranian society of Qajar era who had a defining role in shaping this social context: sufies, clergies, culturally influential families, and Qajar court. In this research, the authors tried to locate a distinctive cultural discourse in Qajar era formed within this specific configuration that is based on the so-called "Hall and Qal" discourse. By recognizing this discourse, we could use it to understand the sociological situation of artistic production of music in Qajar era. Investigating this social structure also will help us understand better the musical practice that was current after the constitutional revolution in Iran, when so many deep social changes in Iranian society disrupted the old way of artistic production. Therefore, we would be able to understand the specific reaction of artists who worked within the framework of artistic production in Qajar era against different artistic agendas put forwarded by other artists.

In order to do that, after explaining the sociological context of music production in prerevolutionary Iran we will analyze one of the first and most important musical debates of this time period in an article named "Fatwa-ye man" by Aref Qazvini. Aref Qazvini entered a debate with Ali-Naqi Vaziri and challenged the way Vaziri was trying to cope with Iranian music. This particular debate has a special place in Iranian contemporary art history since centers around different approaches toward art making. Thus, using sociology of emotion's and music sociology's approaches will help us trace back Aref's approach to music according to the aforementioned social structure of music making in prerevolutionary Iran.

The present research is an interdisciplinary study that draws on sociological insights

for grasping artistic practices. Our main conceptual framework is based on social symbolic interactionism school in sociology that has evolved in many years from early thoughts of George Herbert Mead to Howard Becker's groundbreaking works in sociology of art in 1980s to recent works of Tia DeNora in music sociology. The main concern in this school is the way people act and react by recognizing each other's actions through symbols. Drawing on this tradition, and also using the idea of "music in action", Tia DeNora defines the concept of affordance to show the actual workings of music in social contexts. Originally based on psychological theory of Gibson, affordance in the context of music sociology means the way music can provide means to special social actions. In addition to theory of social interactionism, we also have used the theories of Jonathan Turner in the field of sociology of emotions to analyze the sociological origin of different emotions such as shame in this context. Our conceptual methodology of this research is based on historical sociology and, since we are concerned with the case of Aref Qazvini's reaction to Ali-Naqi Vaziri's critique of him, follows the case study method. According to this method, data is gathered from various historical documents of this period, such as memoirs, newspapers, journals. Along this method, in order to analyze the main document of our concern, i.e. Aref's "fatwa-e man", content analysis technique is applied based on Norman Fairclough method.

Our research shows that before the constitutional revolution of 1905, the Hal discourse dominates the cultural activities of Iranian musicians. This cultural discourse, which encouraged a specific form of artistic knowledge along with a special social relation between the teacher and pupil, was best suitable to special social context of Qajarian era. Centering on the internal feelings and, sociologically speaking, lived experience, the Hal discourse is opposed to the Qal, which means relying on arguments and utterances generally. According to Hal discourse, one should feel not talk about his/her experiences. This is the case until the deep social changes of post-revolutionary Iranian society transformed the previous social context. By spreading different newspapers all over the society and new technology of telegraph, people began to discuss everything and put

forward necessary changes in various aspects Iranian culture including music. Consequently, in post-revolutionary Iran musical discourse of Hal faces its opponent, i.e. Qal. That is arguments about music and its relation to society took hold of public sphere of Iranian society. This is where Aref, as someone being brought up in the culture of Hal, takes on an emotional mobilization in response to the new cultural discourse that centers on Qal instead of Hal.

Key words: sociology of emotion, music sociology, Hal and Qal, Aref Qazvini, My fatwa, Ali-Naqi Vaziri.

References

- Amanat, A (1997) *Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah and the Iranian Monarchy, 1831-1896*. Berkeley: University of California Press.
- Amir-Arjomand, S (2005) Political Ethic and Public Law in the Early Qajar Period. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 21-41). London and New York: Routledge.
- Becker, H. S (2008) *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Bourdieu, P (1984), *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste* (R. Nice, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- DeNora, T (2003) *After Adorno; Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T (2004) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge university press.
- During, J (2005) Sufi Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Technique and culture. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and middle east*. London: Routledge.
- During, J (1991) A Historical Survey in the Art of Persian Music. Mage Publication.
- Fairclough, N (2003) *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London and New York: Routledge.
- Gillham, B (2000) *Case Study Research Methods*. London and New York: Continuum.
- Hammarlund, A (2005) Sacral, Secular or Sacred? An Essay on Music and Aesthetic Emancipation. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Hancock, D. R., & Algozzine, B (2006) *Doing Case Study Research*. New York and London: Columbia

University.

- Hochschild, A. R (1983) *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, T (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levtzion, N (2002) The Dynamics of Sufi Brotherhood. In M. Hoexter, S. N. Eisenstadt, & N. Levtzion (Eds.), *The public sphere in muslim societies* (pp. 109-118). New York: State University of New York Press.
- Lewisohn, L (1999) *The Heritage of Sufism*. Oxford: Oneworld Publications.
- Nasr, H (1987) *Islamic Art and Spirituality*. New York: state university of New York press.
- Mead, G.H (1972) *Mind, Self, Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nasr, H (1999) The Rise and Development of Persian Sufism. In L. Lewisohn (Ed.), *the heritage*

of sufism (Vol. 1, pp. 1-19). Oxford: Lewisohn, Leonard.

- Schimmel, A (2005) The Role of Music in Islamic Mysticism. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Schneider, I (2005) Religious and State Jurisdiction during Nasir al-Din Shah's Reign. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 84-111). London and New York: Routledge.
- Sharpe, R. A (2004) *Philosophy of Music*. Trowbridge: Acumen.
- Sumarsam (2011) Past and Present Issues of Islam within the Central Javanese Gamelan and Wayang Kulit. In d. d. harnish & a. k. rasmussen (Eds.), *Divine Inspirations, Music and Islam in Indonesia* (pp. 45-80): Oxford University Press.
- Turner, J. H (2007) *Human Emotions, a Sociological Theory*. London and New York: Routledge.

مقدمه و بیان مسئله

در بررسی مسائل گوناگون جامعه معاصر ایرانی، نقطه عزیمت را معمولاً (دوران پس از مشروطه) در نظر می‌گیرند. از جمله، در پژوهش‌های موسیقی، به جز مواردی که به طور خاص پژوهش‌های تاریخی موسیقی محسوب می‌شود (برای مثال، وقتی قصد پژوهش بررسی مکاتب موسیقایی قاجار و پیش از آن است)، ریشه‌های اصلی جریان‌های گوناگون موسیقی معاصر را دوره پس از مشروطه در نظر می‌گیرند. جدا از این که داده‌ها و اطلاعات تاریخی ما از دوره مشروطه به مراتب بیشتر از دوره پیش از مشروطه است، به لحاظ جامعه‌شناسیک، مهم‌ترین دلیل این روند پژوهشی را باید در تمایز ساختاری میان این دو دوره - یعنی دوره پیش و پس از مشروطه - جست و جو کرد. دوره پس از مشروطه با دگرگونی بسیار در ساختارهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی همراه است؛ آن گونه که فضای اجتماعی این دوره با هیچ کدام از دوره‌های پیش از خود شباهتی ندارد. همین فضای تازه، سرمنشأ دیدگاه‌های گوناگون در هنر موسیقی ایرانی بوده است؛ به گونه‌ای که تا به امروز نیز برای توجیه و تشریح مواضع هنرمندان موسیقی، به سراغ همین فضای تازه - یعنی دوره مشروطه و پس از آن - رجوع می‌شود.

بدین ترتیب، پرسش اساسی پژوهش حاضر این است که بستر اجتماعی دوره پیش از مشروطه و گفتمان متبلور در آن، چه تأثیری بر رویکرد هنرمندان موسیقی دوره پس از مشروطه داشته است. باتوجه به این نکته، پژوهش حاضر می‌کوشد با استفاده از (ایده حال و قال) به فهم ساختار جامعه‌شناسیک آفرینش موسیقی در دوره پیش از مشروطه نزدیک شود. علت توجه به دوره پیش از مشروطه این است که می‌خواهیم از طریق بررسی ملموس و انضمامی واکنش

هنری یکی از هنرمندان اواخر دوره قاجار، یا پیش از مشروطه، تأثیر بستر مذکور را بر ایده‌های تازه‌ای که هنرمندان موسیقی در دوره پس از مشروطه مطرح کردند، بررسی کنیم.

به منظور بررسی انضمامی تأثیر رویکرد هنری دوره قاجار بر هنرمندان پس از مشروطه، به واکنش هنری یکی از هنرمندان مشهور اواخر قاجار (یعنی عارف قزوینی) به ایده‌های تازه هنری دوره پس از مشروطه (یعنی ایده‌های علی‌نقی وزیری) خواهیم پرداخت. گفتنی است، مراد نویسندگان از (رویکرد هنری) متفاوت است با تصور رایج از این مفهوم. به عبارت دیگر، با عنایت به ویژگی (بین‌رشته‌ای) پژوهش حاضر که متأثر از بینش‌های جامعه‌شناسیک است، می‌خواهیم ببینیم واکنش عارف قزوینی در چه بستر اجتماعی‌ای شکل گرفته است؛ و این بستر چه نوع انتظاراتی را میان هنرمندان تقویت می‌کند؛ بنابراین، منظور نویسندگان مقاله از (رویکرد هنری) همین نوع انتظارات ذاتاً اجتماعی است؛ نه رویکردی که صرفاً هنری تلقی می‌شود و بر اساس معیارهای هنری شکل می‌گیرد و توصیف می‌شود. در اینجا منظور از رویکرد هنری، رویکردی است که با شرایط اجتماعی درآمیخته و از آن جداشدنی نیست. به همین دلیل، تمرکز اصلی نویسندگان بر بستر اجتماعی خواهد بود؛ و واکنش عارف به مثابه نمونه انضمامی تأثیر این رویکرد بر فعالیت هنرمندان پس از مشروطه مورد تأکید قرار خواهد گرفت.

پیشینه پژوهش

دربارۀ نسبت جهان‌بینی هنرمندان موسیقی دوره قاجار با واکنش‌های آنان به رویدادهای هنری پس از مشروطه پژوهش جداگانه‌ای صورت نگرفته است. غفلت پژوهش‌های جامعه‌شناسیک موسیقی از ساختار فرهنگی جامعه پیش از مشروطه موجب شده است که

چارچوب نظری و روش پژوهش

تحقیق حاضر می‌کوشد از ظرفیت رشته‌های غیرهنری‌ای مثل جامعه‌شناسی برای بررسی موضوعات هنری بهره ببرد. این پژوهش میان‌رشته‌ای، با استفاده از رویکرد جامعه‌شناسیک تیانورا در حوزه جامعه‌شناسی موسیقی، و جاناتان ترنر^۱ در حوزه جامعه‌شناسی احساس صورت گرفته است. رویکرد نظری دنورا وابسته به مکتب (کنش متقابل‌گرایی نمادین) در جامعه‌شناسی است. بر اساس این مکتب، کنشگران اجتماعی با تشخیص نمادین معانی موردنظر کسانی که با آنان مروده دارند، دست به کنش می‌زنند؛ به همین ترتیب، افراد با فعالیت در جامعه نسبت به انتظاراتی که از آنان وجود دارد، آگاهی پیدا می‌کنند (مید،

۱۹۷۲، بکر، ۲۰۰۸). تیانورا با استفاده از مفهوم امکانات^۲ تلاش می‌کند به جای بررسی انتزاعی رابطه موسیقی و اجتماع، به موقعیت‌های انضمامی واقعی زمینه‌مندی بپردازد که در آن، موسیقی امکانات تازه‌ای را برای نوع فعالیت فرد فراهم می‌آورد. به عبارت دیگر، بررسی این امکانات به ما نشان می‌دهد که موسیقی در عمل و در موقعیت‌های انضمامی چه توانایی‌هایی را برای کاربر خود فراهم می‌آورد. همچنین، با توجه به موقعیت‌های اجتماعی خاصی که در پژوهش حاضر موردنظر بوده است، از نظریات ترنر در بررسی این قبیل احساسات بهره گرفته شده است: احساس شرم^۳، احساس شرمندگی^۴، خشم.

در همین زمینه، اولین بار، هوشیلد^۵ در کتاب «قلب کوکی»^۶ گفت که کنش‌های متقابل افراد تحت هدایت احساسات خاصی انجام می‌شود که دلالت بر ایدئولوژی‌های احساسی دارد. این ایدئولوژی‌ها به افراد می‌گویند که در موقعیت‌های گوناگون، مردم توقع بروز چه احساسی را از آنان دارند (هوشیلد، ۱۹۸۳). ترنر بر اساس همین نظریه هوشیلد به تعریف قواعد احساسی^۷ می‌پردازد. از نظر ترنر، قواعد احساسی بخشی از انتظارات هنجارین اند؛ فردی که دارای جایگاه منزلتی خاصی است، باید آن‌ها را انجام دهد (ترنر، ۲۰۰۷: ۱۷۳). از نظر او، افرادی که خود را دارای منزلت بالاتر می‌دانند، انتظار دارند که دیگران از آنان پیروی کنند؛ و در صورتی که این توقع آنان برآورده نشود، دچار احساس خشم می‌شوند (همان، ۱۷۲).

در این پژوهش، مانند هر پژوهش دیگری که به روش

درک ناقصی وجود داشته باشد، نسبت به چالش‌های مختلفی که در دوره پس از مشروطه بین مواضع مختلف موسیقی‌دانان ایرانی شکل گرفته بود. برای مثال، انگلیش و خیطاطی (۱۳۹۹)، نمکی و خیطاطی (۱۳۹۷)، فیاض (۱۳۹۴: ۱۲۸)، این فرض را بدیهی گرفته‌اند که مسائل گوناگون هنرمندان موسیقی ایرانی از دوره مشروطه آغاز می‌شود. گرچه، به خصوص با پیوندی که جامعه پس از مشروطه با دولت مدرن پیدا می‌کند، مفهوم جامعه نیز با دگرگونی‌های اساسی مواجه می‌شود - به طوری که پژوهش‌گر با جامعه‌ای اساساً متفاوت روبه‌رو است - اما نباید از نظر دور داشت که جامعه پیش از مشروطه نیز ساختار فرهنگی و اجتماعی خاص خود را داشته است؛ و همین باعث می‌شود که تبیین جامعه‌شناسیک جدال‌های فرهنگی و هنری دوره پس از مشروطه بی‌نیاز از فهم موقعیت ساختاری پیشامشروطه نباشد.

پژوهش‌هایی از این دست می‌تواند به درک کامل‌تر ما از رویدادهای دوره معاصر جامعه هنری نیز یاری رساند. ضمن اینکه چنین پژوهش‌هایی با کاربست تحلیل‌های جامعه‌شناسیک در بستر تاریخی جدال‌های فرهنگی بومی ایران، از دو جنبه مهم به پژوهشگران یاری خواهد کرد: از یک طرف، یاری خواهد رساند که از مقایسه گمراه‌کننده جایگاه موسیقی در دوره پس از مشروطه با جایگاه اجتماعی موسیقی در فرهنگ کشورهای غربی بپرهیزیم. توضیحاً، از آنجایی که در بستر اجتماعی جوامع غربی، موسیقی از ساحت موسیقی مناسبی به سمت موسیقی هنری یا موسیقی سازی - یا به تعبیر هگلی به سمت (موسیقی ناب) - گذر کرده است (شارپ، ۲۰۰۴: ۱۰)، این گرایش در برخی پژوهشگران، مثلاً هم‌لوند (۲۰۰۵: ۴۰) وجود دارد که با استفاده از مفاهیم و اصطلاحات تاریخ اندیشه غرب، همین نوع نگاه را درباره روند تاریخی موسیقی ایرانی نیز به کار ببرند. از طرف دیگر، این دست پژوهش‌ها یاری می‌کند تا پیوند هنر را با مقتضیات جامعه بهتر درک کنیم؛ و برای تبیین هنر دوره پس از قاجار صرفاً از جهان‌بینی دوره قاجار بهره نگیریم. برای مثال، پژوهش‌هایی همچون صفوت (۱۳۹۳)، دورینگ (۱۹۹۱، ۱۳۸۳) عموماً از جهان‌بینی دوره قاجار برای تبیین رویدادهای هنری پس از مشروطه بهره می‌برند.

مطالعه موردی انجام می‌شود (گیلام، ۲۰۰۰؛ هنکوک و الگوزین، ۲۰۰۶). محققان از کتب خاطرات، زندگی‌نامه، متن سخنرانی برای گردآوری داده‌ها استفاده کرده‌اند. برای انجام این پژوهش، در گام نخست، با بهره‌گیری از پژوهش‌های تاریخی پیشین، اقشار و نیروهای اجتماعی‌ای که در حوزه عمومی جامعه ایرانی اثرگذار بوده‌اند و بر آن کنترل و نظارت داشته‌اند، مشخص شده‌است. در گام دوم، سعی شده‌است رویکرد هرکدام از این نیروها نسبت به موسیقی ایرانی مشخص شود. بدین ترتیب، این امکان فراهم می‌شود که از اوضاع اجتماعی تولید موسیقی در جامعه ایرانی پیش از مشروطه درکی حاصل کنیم. در مرحله بعد، سعی می‌شود به یاری مفهوم حال و قال، موقعیت اجتماعی خاص خلق موسیقی در دوره پیش از مشروطه شرح داده شود.

در پایان، برای بررسی نمونه انضمامی و مشخصی که حاکی از تجلی رویکرد هنری دوره قاجار در رویدادهای هنری پس از مشروطه است، به بررسی مقاله «فتوای من» از عارف قزوینی خواهیم پرداخت. فنی پژوهش حاضر برای بررسی این موضوع، تحلیل محتوا است که به یاری آن عناصر و مؤلفه‌های گفتمان (حال) در مقاله عارف بررسی شده‌اند. از نظر فرکلاف (۲۰۰۳: ۱۲۹) گفتمان‌ها شیوه‌هایی برای بازنمایی جنبه‌های مختلفی از جهان‌اند. او پیشنهاد می‌کند که برای تشخیص گفتمان یک متن باید دوگام برداشت: (۱) تشخیص مهم‌ترین اجزای جهان که در متن موردنظر بازنمایی شده است و (۲) تشخیص چشم‌انداز خاصی که این اجزا از آن منظر بازنمایی شده‌اند.^۹

اوضاع جامعه‌شناسیک هنر موسیقی در دوره پیش از مشروطه

جدال قلمی میان عارف و وزیری را در موسیقی ایرانی، می‌توان یکی از نشانه‌های شکل‌گیری حوزه تازه‌ای از فعالیت هنری قلمداد کرد که با دوره پیش از مشروطه بسیار تفاوت دارد. برای درک این تفاوت باید نحوه مواجهه هنری هنرمندان پیش از دوره مشروطه را بررسی کرد؛ و نشان داد که سازوکارهای اجتماعی چه تأثیری بر درک هنرمندان موسیقی از فعالیت موسیقایی داشته‌است. از همین رو، در این بخش تلاش می‌شود با بررسی نیروهای اجتماعی اثرگذار بر فرایند تولید هنری در دوره پیش از مشروطه، به شکل نظری درکی

از نگرش موسیقی‌دانان پیش از مشروطه حاصل کنیم. برای تشخیص این نیروها در ابتدا می‌توان تقابل‌ها و تقسیم‌کارهای کلانی را که میان اقشار گوناگون جامعه ایرانی قابل‌مشاهده است بررسی کرد؛ سپس می‌توان سازوکارهایی را مشخص کرد که همچنان که بر کل جامعه تأثیر داشته‌اند، بر تولید موسیقی نیز اثرگذار بوده‌اند. از جمله مهم‌ترین این نیروهای اجتماعی، می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. تقسیم‌کار و گاه تقابلی که میان دربار و علما در قالب اداره امور عرفی و شرعی جامعه وجود داشته‌است (بنگرید به امانت، ۱۹۹۷: ۵؛ امیرارجمند، ۲۰۰۵؛ اشنادیر، ۲۰۰۵: ۲). تقسیم‌کار و گاه تقابلی که بین «اهل قلم» و «اهل شمشیر» در اداره امور اداری و فرهنگی و سیاسی کشور قابل‌مشاهده است (امانت، ۱۹۹۷: ۴) و ۳. تقسیم‌کار و تقابل سیاسی و فرهنگی‌ای که بین دربار و علما و اهل تصوف بر سر نحوه نگرش به دین و رابطه آن با جامعه وجود داشته‌است (امانت، ۱۹۹۷: ۲۸؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲؛ نصر، ۱۹۸۷: ۱۲-۱۳).

تقسیم‌کار بین علما و دربار

یکی از تقسیم‌کارهای اصلی دوره قاجار را برای اداره سیاسی جامعه، بین علما و دربار می‌توان دید. براین اساس، امور عرفی جامعه برعهده دربار بود و امور شرعی را علما و روحانیان اداره می‌کردند. دربار قاجار، متأثر از شکوه دربارهای کهن، تمایل بسیار به تقلید از آن پادشاهان داشت؛ و از موسیقی برای تقویت تصویر مبتنی بر رزم و بزم بهره می‌گرفت؛ بنابراین، انتظار آنان از موسیقی، ایجاد لذت این جهانی بوده‌است (امانت، ۱۹۹۷: ۶۸). از طرف دیگر، نگرش دینی علما و روحانیان به موسیقی، اجازه رواج چنین انتظاری را از موسیقی نمی‌داد. در نگرش آنان، موسیقی در وهله اول ابزار انجام شعائر و رسوم دینی است؛ و در وهله دوم استفاده از آن برای انجام برخی مناسک اجتماعی تحقق می‌شود.

برای حوزه موسیقی، یکی از مهم‌ترین پیامدهای این وضعیت - یعنی تقسیم‌کار بین دربار و علما - محوریت یافتن دربار قاجار به مثابه حامی موسیقی ایرانی است. یکی از حوزه‌های فعالیت دربار یافتن هنرمندان چیره‌دست موسیقی از گوشه‌وکنار جامعه بود. مناصب مهم موسیقی این دوره - برای مثال «فراش خلوت» که با

ابزاری برای رسیدن به خدا است (شیمیل، ۲۰۰۵: ۹).

در خلال این وضعیت اجتماعی، که ماحصل تقابل‌های مختلف سیاسی و فرهنگی بین دربار قاجاریا اهل شمشیر، اهل تصوف، اهل قلم، علما و روحانیون است، می‌توان شکل‌گیری رویکرد خاصی را نسبت به موسیقی تشخیص داد (بنگرید به لویسون، ۱۹۹۹: ۱۲؛ نصر، ۱۹۸۷: ۱۲-۱۳). در این پژوهش، این رویکرد حول گفتمان (حال) صورت‌بندی شده است.

موقعیت خاص موسیقی در بطن جامعه و امتداد تقابل‌های اجتماعی پیش‌گفته، به شکل‌گیری گفتمان خاصی یاری کرد که رونق آن را به‌ویژه در محافل فرهنگی خاندان‌های هنری می‌توان مشاهده کرد؛ از بین اقشار گوناگون مذکور، اهل تصوف اهمیت بسیار در شکل‌گیری آن داشته است (زرتین‌کوب، ۱۳۸۷: ۲۷۰). به نظر می‌رسد که در مورد هنر موسیقی، باتوجه به شرایط خاص جامعه ایرانی در دوره پیش از مشروطه که هنر دنیوی دربار (موسیقی به‌قصد طرب) با هنر دینی علما و روحانیان (روضة خوانی، نوحه خوانی و موارد دینی دیگر) حضوری هم‌زمان در جامعه داشته‌اند و این دو قشر مهم از پرنفوذترین گروه‌های سیاسی جامعه بوده‌اند، می‌توان گفت که اهل تصوف به تقویت تفسیری یاری کرده‌اند که می‌شود آن را آشتی بین این دو جریان متقابل - یعنی هنر دینی و غیردینی - تلقی کرد. به عبارت دیگر، اهل تصوف به تقویت برداشتی معنوی از هنری غیردینی یاری کرده‌اند (دورینگ، ۲۰۰۵: ۱۳۹).

نقش میانجی‌گرانه خاندان‌های فرهنگی و اهل تصوف

یکی از محافلی که تبلور این شرایط اجتماع خاص در آن قابل مشاهده است (یعنی وضعیتی که در آن، نیروی معنوی تصوف بین نیروی دنیوی دربار و نیروی دینی شریعت نقش میانجی را ایفا می‌کرده‌اند)، خاندان‌های منتقد ایرانی است. به دلیل تقابل فرهنگی‌ای که این خاندان‌ها (به‌مثابه اهل قلم) با اهل شمشیر داشتند، می‌توان انتظار داشت که جنبه فرهنگی هنر برای دسته اول از اهمیت بیشتری نسبت به جنبه دنیوی آن برخوردار بوده است (برای بررسی تأثیر تمایزهای اجتماعی بر درک و دریافت هنری، بنگرید به بوردیو، ۱۹۸۴). باتوجه به اینکه پیوندهای اجتماعی این

زعامت دربار سروسامان گرفته‌است - از نمونه‌های عینی همین موقعیت موسیقی در جامعه به شمار می‌رود. در این زمینه می‌توان سرگذشت عارف قزوینی را مثال آورد؛ که وقتی صدای خوش او به گوش اهل دربار رسید، بی‌رضایت او (فرمان می‌دهند) که در سمت (فراش خلوت) انجام وظیفه کند (عارف قزوینی، ۱۳۶۴: ۱۰۳-۱۰۷).

تقسیم‌کار اهل شمشیر و اهل قلم

تقسیم‌کار مهم دیگری که به‌ویژه در حوزه فرهنگ اهمیت بسیار دارد، تقسیم‌کار بین «اهل شمشیر» و «اهل قلم» است؛ که ماحصل نیاز جنگجویان قاجار به توانایی فرهنگی خانواده‌های متنوع برای اداره امور کشور بوده است (امانت، ۱۹۹۷: ۴). هر کدام از این دو قشر اجتماعی خود توقع‌های مختلفی از هنر و موسیقی داشته‌اند؛ آن‌گونه که موسیقی برای یکی وسیله طرب و ایجاد شکوه درباری بوده است، و برای دیگری نشانه‌ای برای نشان دادن تمایز فرهنگی. برای مثال می‌توان سرگذشت مهدی‌قلی هدایت را نمونه آورد؛ که از اهل قلم محسوب می‌شد. او در کتاب خاطرات خویش به تکرار کنایه‌های پرشماری را نثار شاه قاجار می‌کند؛ و بی‌سوادی او را نقد می‌کند و سواد فرهنگی خود را به رخ می‌کشد (از جمله، بنگرید به هدایت، ۱۳۸۹: ۶۵).

رقابت سه‌ضلعی میان اهل تصوف، دربار، علما

سومین جریانی که در امور کلان فرهنگی دوره قاجار برای پژوهش حاضر اهمیت دارد (جریان صوفی‌گری) است؛ جریانی که به‌علت نوع نگاه به دین، از یک طرف با علما و از طرف دیگر، با دربار تقابل یا تقسیم‌کار داشته است (امانت، ۱۹۹۷: ۲۸؛ زرتین‌کوب، ۱۳۸۷: ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲؛ برای بررسی نقش هنری اهل تصوف و رابطه آنان با دربار و علما بنگرید به نصر، ۱۹۸۷: ۱۲-۱۳). نگرش عالمان دین در تقابل با نگرش اهل تصوف بود؛ و به‌علت تقسیم‌کار بین علما و دربار قاجار، چشمداشت علما از دربار نیز رعایت همین نگرش بوده است. حال آنکه در عمل - خواه به‌عمد و برای موازنه قدرت، خواه به‌علت نفوذ معنوی اهل تصوف در شاهان قجری - این تقسیم و توازن قدرت مدام دچار تغییر می‌شده است، به‌گونه‌ای که بسته به پیوند علما یا اهل تصوف با دربار، یکی از این دو بر دیگری موقعیت مسلط‌تری پیدا می‌کرده است. بنا به رویکرد اهل تصوف، موسیقی

خاندان‌ها به علما محدود نمی‌شود، دور از انتظار نیست که در بین آنان رواداری بیشتری نسبت به هنر غیردینی قابل مشاهده باشد **(برای بررسی نقش این خاندان‌ها در جریان‌های فرهنگی و به‌ویژه موسیقی، بنگرید به مستوفی، ۱۳۸۸، هدایت، ۱۳۸۹).**

به دلیل موقعیت اساسی دو نیروی اجتماعی اصلی جامعه (یعنی دربار قاجار و علما)، می‌توان یک موقعیت بینابینی را در حد وسط میان دربار و علما تشخیص داد، که از نیروی فرهنگی اهل تصوف و نیروی اجتماعی خاندان‌های اهل قلم بهره می‌برند **(برای بررسی نقش تصوف در این باره، بنگرید به لوتزیون، ۲۰۰۲)**. حفظ میراث فرهنگی در این موقعیت بینابینی، مستلزم رعایت قواعدی درون حلقه‌های اجتماعی خاص بوده است؛ چون، نشر و ترویج این قواعد در جامعه وسیع‌تر، ناچار منجر به رنجش یکی از دو جناح اهل سیاست و اهل شریعت می‌شد و تنش ایجاد می‌کرد؛ بنابراین، این قواعد را باید منحصر به محیط‌های فرهنگی خاص و حتی تا حدود زیادی به شکل نانوخته دانست. به عبارت دیگر، می‌توان چنین گفت که از یک طرف، موازین و قواعدی ناگفته برای تفسیر اثر هنری وجود داشت؛ و از طرف دیگر این موازین را نمی‌شد صورت‌بندی کرد و در جامعه وسیع‌تر رواج داد (مقایسه کنید با نگرش منفی اهل تصوف به «عقل») و نگرش مثبت ایشان به «مکاشفه درونی» و هم‌زمان با آن، نقش حمایتی آنان از اهالی موسیقی در دوره قاجار **(نصر، ۱۹۹۹: ۴، ۱۲، ۱۴)**. به همین دلیل، این شیوه تفسیر اثر هنری به شکل «تجربه زیسته» و در چارچوب حلقه‌های به نسبت بسته هنری و اجتماعی انتقال پیدا می‌کند. مهم‌ترین صورت‌بندی این شکل از تفسیر اثر هنری، صورت‌بندی مرتبط با «حال» است.

گفتمان حال و قال

در منابع گوناگون، بنا به موضوع بحث نویسندگان (حال و قال) به شیوه خاصی تعریف شده است. برای مثال، نصر در تشریح نقش تصوف در موسیقی ایرانی (حال) را مرحله‌ای از رشد روحی و معنوی‌ای تلقی می‌کند که از نظر او، هنرمندان تأثیرگذار بر موسیقی ایرانی این مرحله را از سرگذرانده‌اند **(نصر، ۱۹۸۷: ۱۶۸)**. شفیع کدکنی، در بررسی ربط بین عرفان و فرمالیسم روسی (حال) را در برابر (قال) می‌گذارد و

قال را (زبان) تعریف می‌کند **(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۷)**. پورجوادی ضمن پژوهش در آثار شاعران و نویسندگان ایرانی (حال) را زبانی دانسته که گویاتر از (قال) است؛ و به یاری آن می‌توان فارغ از محدودیت‌های ناشی از زبان قال، به خیال شاعرانه پروبالی بیشتر داد **(پورجوادی، ۱۳۸۱)**. در موسیقی نیز (حال) به معنای «مجموعه‌ای از کیفیات درونی انسان است... [که مایه آن]... ذوق است و عشق» **(صفوت، ۱۳۹۳: ۱۹۹)**. بنابراین، در کل می‌توان گفت که (حال) به‌زبان‌درنیمدنی و بیانگر درونیات فرد است. این مفهوم همیشه در برابر مفهوم (قال) مطرح می‌شود؛ که حاکی از کلام گفتاری و به‌زبان‌درآمدنی است، و نسبت به (حال) ماهیتی فرعی و گاه متضاد دارد.^۱

نکته اساسی برای پژوهش حاضر این است که در شرایط خاص جامعه پیش از مشروطه (گفتمان حال) بستر فرهنگی لازم را برای فعالیت هنری موسیقی فراهم می‌آورد. گفتمان حال به یاری تفسیر صوفیانه از موسیقی، تقابلی رویکرد علما و دربار را به موسیقی تبدیل به آشتی می‌کند. با این گفتمان، ضمن تقویت نگاه معنوی به موسیقی، حضور موسیقی ایرانی در جامعه (در برابر نقد علمای دینی) توجیه می‌شود و کارکرد هنری موسیقی در برابر نگاه سودجویانه درباریان قاجار حفظ می‌شود. این تفسیر هنری‌تر از موسیقی (یعنی تفسیری که موسیقی را در بطن رمزگان‌ها و تعبیر کلی‌تر فرهنگی و نه کارکردهای صرف اجتماعی به کار می‌گیرد) در بستر تقابل بین اهل قلم و اهل شمشیر نیز تقویت می‌شود؛ و تمایز بین این دو جناح را - که یکی به قدرت سیاسی خویش می‌نازد و دیگری به تمایز فرهنگی خویش - حفظ و تقویت می‌کند. با این تفاسیر، از طرفی چون محیط عمومی جامعه تحت نظارت علما است، حفظ و تمرین موسیقی در سایه حمایت دربار، خاندان‌های فرهنگی و اهل تصوف ادامه می‌یابد.

این شکنندگی موقعیت موسیقی که در محیط عمومی فعالیت‌های نکوهدیده و در بطن فرهنگی فعالیت‌های ستایش‌آمیز تلقی می‌شود، موجب شکل‌گیری روابط خاصی در حوزه آموزش موسیقی می‌گردد که از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. شکل‌گیری محافل خاص، جایی که «غیر» (یا غیر اهل «حال») حضور نداشته باشد **(برای مثال، ر. ک. به مستوفی، ۱۳۸۸: ۲۴۳)**؛ ۲. استمرار

کسانی بود که به نت‌نگاری ردیف موسیقی ایرانی پرداخت. او برای تحصیل دانش موسیقی به فرانسه و آلمان رفت؛ و پس از بازگشت، کلوب موزیکال خود را افتتاح کرد؛ و دو مدرسه موسیقی در شهرهای کشور تأسیس کرد. از دیگر خدمات وزیری به موسیقی ایرانی می‌توان به این موارد اشاره کرد: شناساندن موسیقی در برنامه‌های آموزش و پرورش، تقویت جایگاه پرورشی موسیقی در جامعه با برگزاری کنسرت‌های پرشمار، تلاش برای هماهنگ کردن موسیقی ایرانی با قواعد موسیقی اروپایی، تربیت شاگردان فراوان و تأثیرگذاری همچون خالق و صبا، تدوین متدهای آموزش موسیقی، وزیری به‌ویژه با سلسله کنسرت‌ها و سخنرانی‌هایش توجه دیگر هنرمندان موسیقی ایرانی را به خود جلب کرد. او در سخنرانی‌های معروف خود در سال ۱۳۰۴ به نقد موسیقی آن روزگار ایران پرداخت؛ و ویژگی‌هایی از جمله غم و رخوت را به آن نسبت داد (وزیری، ۱۳۰۴).

از سوی دیگر، عارف در عمل با توشل به ترانه‌های غمگین سعی در جلب نظر عموم به وقایع روز جامعه داشت؛ بنابراین، می‌توان گفت که برای عارف، غم ایزاری بود برای جلب همدلی مخاطب با تلاش مجاهدان انقلاب مشروطه. به همین دلیل نقد وزیری به غم موجود در موسیقی ایرانی بیش از همه بر عارف، که شخصیت معروف فرهنگی آن دوره بود، گران آمد.^۱ مقاله «فتوای من» از عارف قزوینی پاسخی به نقد وزیری است؛ و می‌توان به یاری آن مؤلفه‌های فرهنگی و ساختاری حاکم بر واکنش هنرمندان این دوره را بررسی کرد.

تجلی‌گفتمان حال در مقاله «فتوای من»

باتوجه به مباحث پیش‌گفته، می‌توان گفت که واکنش عارف به سخنرانی‌های وزیری واجد مؤلفه‌هایی مبتنی بر گفتمان حال است. مقاله عارف قزوینی را با هدف تشریح جامعه‌شناسیک موضع او در برابر وزیری، تحلیل محتوا می‌کنیم. سه رویکرد اصلی عارف که در این پژوهش مدنظر است عبارت‌اند از: ۱. ارزیابی موضع وزیری به‌گونه‌ای که مؤلفه‌های «قال» را تداعی می‌کند. در اینجا قال وجه نامطلوب گفتمان حال تلقی می‌شود (نک پاورقی ۱۴)؛ ۲. توشل به تجربه زیسته (و مکاشفات درونی)، که در گفتمان حال جایگاهی محوری دارد و جای استدلال را می‌گیرد؛ ۳. توشل به آبرو و دین و بسیج احساسی مخاطبان؛ که در

موسیقی در چارچوب شکل خاصی از رابطه بین استاد و شاگرد که به رابطه «مرید و مراد» معروف است؛^۳ محتوای آموزشی، خصلتی رمزگونه به خود می‌گیرد که به شکل استدلالی و یا همان «قال» نیست؛ بلکه شاگرد باید بنا به تجربه و تلمذ در محضر استاد و مراد، آن را طی سالیان دریابد (برای بحثی درباره رابطه استاد و شاگرد در موسیقی اهل تصوف، بنگرید به دورینگ، ۲۰۰۵). همه این موارد به هم مرتبط‌اند و زاده این شرایط خاص اجتماعی موسیقی‌اند.

به هر ترتیب، شکل عینی این رویکرد به موسیقی را می‌توان در شیوه خاص آموزش موسیقی این دوره مشاهده کرد که عموماً از آن به (رابطه مرید و مرادی) تعبیر می‌شود. در چارچوب همین بستر می‌توان شیوه خاص آفرینش موسیقی ایرانی را مشاهده کرد؛ بستری که در میان نیروهای اجتماعی پیش‌گفته، امکان آموزش موسیقی را به شکلی خاص فراهم می‌آورد. بدین ترتیب، در درجه اول محیط استاد و شاگرد محیطی رازگونه و بسته به روی غیر است (همان)، و در درجه دوم، شاگرد به استاد خویش به چشم مراد می‌نگرد که به بیان ساده، نه فقط فنون موسیقی بلکه روش زندگی او را نیز سرلوحه رفتار خویش می‌کند (صفوت، ۱۳۹۳: ۲۹).

بستر جامعه‌شناسیک موسیقی پس از مشروطه

هدف پژوهش حاضر جست‌وجو در جامعه‌شناسی موسیقی پیش از مشروطه، و بررسی بروز مؤلفه‌های این دوره در جدال‌های پس از مشروطه است؛ بنابراین پرداختن به خصلت ساختاری جامعه‌شناسی موسیقی پس از مشروطه مجال دیگری می‌طلبد. باین حال، برای طرح موضع عارف قزوینی، به ناگزیر بایست موضع علی‌نقی وزیری و به‌ویژه، فعالیت‌هایی از او را که باعث برانگیختن واکنش عارف قزوینی شده بود، شرح داد.

جدال وزیری و عارف بر سر مفهوم «غم»

موسیقی در دوره پس از مشروطه به یکی از موضوع‌های مهم فرهنگی مورد بحث در سطح جامعه بدل شد. از نظر برخی تغییرطلبان، پیشرفت فرهنگ جامعه مستلزم ایجاد تغییرهای اساسی در موسیقی ایرانی بود (برای مثال، ر.ک. به مشفق کاظمی، ۱۳۰۲). علی‌نقی وزیری - هنرمند اثرگذار این دوره - از جمله مهم‌ترین پرچم‌داران چنین نگاهی به موسیقی ایرانی بود. او در نواختن تار تبخیر داشت و از اولین

سلوک مبتنی بر حال، پیروی از اصول متعارف را تضمین می‌کند و افراد را از تخطی باز می‌دارد.

مخالفت با قال و استدلال

سرودست و دک‌ودنده و پهلوی خود را سرکاسه‌تار گذاشته و شانه از زیر بار گران خالی نکرده... با هزار توهین و بدبختی‌های دیگر او [یعنی، موسیقی ایرانی] را سینه‌به‌سینه چون جان

جدول ۱. کلیدواژه‌های مقاله عارف (۱۳۶۳) که محاسبه را برای هنر مردود می‌داند.		
کلیدواژه‌های چشم‌انداز مطلوب عارف	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
غم، اندوه، موسیقی ایران	دیوان محاسبات	در اینجا چشم‌انداز اصلی و مطلوب موسیقی ایران در برابر چشم‌انداز فرعی و نامطلوب از موسیقی تعریف می‌شود.

یکی از مهم‌ترین بخش‌های مقاله عارف قزوینی جایی است که به رویکرد وزیری نسبت به موسیقی ایرانی اشاره می‌کند. عارف می‌نویسد: «آیا باید... این غم و اندوه را در «دیوان محاسبات» سازوآواز به قلم آورد؟» (عارف قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۶، **تأکید از نگارندگان مقاله**). او از اینکه وزیری دست‌به‌کار ارزیابی و «محاسبه» موسیقی ایرانی شده است اعلام نارضایتی می‌کند. این محاسبه‌گری شکاف تازه‌ای را در رویکرد اجتماعی به موسیقی ایرانی نشان می‌دهد؛ رویکردی که ناشی از تغییرات گسترده اجتماعی پس از مشروطه است و به تغییر در جهان بینی هنری یا به تعبیر دیگر، هستی‌شناسی هنری دو قشر متفاوت از هنرمندان موسیقی انجامیده است. این تغییر را می‌توان در شکل دو نگاه معرفت‌شناسیک (قال) و هستی‌شناسیک (حال) نسبت به موسیقی ایرانی صورت‌بندی کرد.

می‌توان گفت که از نظر عارف، نقد وزیری به غم موسیقی ایرانی نقدی حسابگرانه است؛ آن هم در حوزه‌ای که حسابگری در آن معنایی ندارد. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که از نظر عارف، وزیری به روان‌شناسی‌گری در حوزه هنری متهم است؛ یعنی در محاسبه‌گری وزیری، جهان بینی و هستی‌شناسی هنری (که تجلی غم یکی از «نمودهای» آن است و کلیت این هنر به عنصر غم فروکاستنی نیست) به مفهومی روان‌شناسیک فروکاسته می‌شود. پیامد چنین نگاهی این است که غم نیز باید از موسیقی ایرانی زدوده شود. بدین ترتیب، در عمل بسیاری از ساخته‌های عارف، به تعبیر روان‌شناسیکِ امروزی، غم‌گین اند؛ و عنصر غم در موسیقی او، چنان‌که خود او نیز بر آن معترف است (آزاده‌فر، ۱۳۹۳: ۸۲)، عنصری برجسته و انکارنشده است. به همین دلیل، او چنین پاسخ می‌دهد که «هزار سال است چندین هزار نفر

شیرین پشت به پشت نگاه داشته، نگذاشته‌اند از بین برود» (همان: ۲۴۵)؛ و به وزیری نقد می‌کند که قصد نابودکردن این موسیقی را دارد.

بنابراین، از نگاه عارف، این موسیقی برآمده از سرنوشت تلخ و پرمصیبت یک ملت است؛ یعنی «در عمل» موسیقی ایرانی شیوه مواجهه با دوران سختی است (**برای بررسی مفهوم جامعه‌شناسیک «موسیقی در عمل» بنگرید به دنورا، ۲۰۰۳**)؛ و به کاربر خویش نیز همین توانایی را می‌دهد. از همین رو، در نگاه عارف (که نگاهی هستی‌شناسیک به موسیقی ایرانی دارد) غم در موسیقی ایرانی یک مؤلفه روان‌شناسیک نیست که بتوان در مقام یک عنصر مجزا آن را از مابقی مؤلفه‌ها جدا کرد. غم بخشی از نمود موسیقی ایرانی است؛ که در بستر اجتماعی خاص خود این‌گونه تجلی پیدا کرده است. در چنین نگاهی، نقد وزیری نقدی حسابگرانه و فروکاهنده، شبیه به کردار دیوانیان محاسبه‌گر است. بدین ترتیب، و از منظر هستی‌شناسیک، می‌توان گفت که از نگاه عارف، غم چشم‌اندازی فلسفی است که جهان و مصائب آن را فهمیدنی می‌کند؛ برخلاف آنچه وزیری باور دارد؛ یعنی مؤلفه‌ای روان‌شناسیک، و واکنشی به شکست‌ها و ناکامی‌های اجتماعی.

تأثیر گفتمان حال از این نظر در اینجا هویدا است که عارف به مثابه کسی که در دوره پیش از مشروطه و در چارچوب گفتمان «حال» پرورش پیدا کرده است، در بحث از موسیقی قایل به لزوم ارائه استدلال موسیقایی نیست. از این نظر یکی از مؤلفه‌های اصلی گفتمان حال - یعنی مخالفت با قال و استدلال - در مقاله فتوای من آشکار است.

توسل به تجربه زیسته (و مکاشفات درونی)

یکی دیگر از مؤلفه‌های اصلی مقاله فتوای من که با شیوه

واکنش‌های رایج در مراوده‌های مبتنی بر قال نیست؛ به همین دلیل، عارف برای پذیرفتنی‌کردن نقد خود، بر شکلی از علقه و مهر و محبت تأکید می‌گذارد که مؤلفه‌ای غیرموسیقایی است؛ یعنی علاقه به میهن، علاقه‌ای که ناشی از تجربه زیسته و مشترک عارف و نیز وزیری - هر دو - است. عارف با تمسک به این علاقه مشترک می‌خواست از تندی نقد خود بکاهد؛ چون در آخر مقاله به تجربه مشترک خود با وزیری اشاره می‌کند؛ و نگرانی خود را از تندی نقدهش دوباره ابراز می‌کند. عارف می‌نویسد: «آقای علی‌نقی‌خان! از

«حال» تناسب دارد، شیوه استدلال عارف است. در گفتمان حال، اصل بر ارتباط درونی افراد با یکدیگر است؛ به گونه‌ای که فرد - به تعبیر صوفیانه - با خلوص درونی، و به تعبیر جامعه‌شناسیک، با تجربه زیسته خود، می‌تواند با کردار دیگری ارتباط برقرار کند و آن را برای خود معنی کند. برای فهم بهتر این حالت، می‌توان آن را به واسطه حالت مقابل آن - یعنی قال - بررسی کرد. در شیوه قال تلاش می‌شود تا منظور گوینده به یاری کلمات و با استدلال به مخاطب منتقل شود.

جدول ۲. کلیدواژه‌های مرتبط با تجربه زیسته در مقاله عارف (۱۳۶۳)

کلیدواژه‌های چشم‌انداز مطلوب عارف	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
علاقه‌مندی به شعائر ملی، موسیقی	رنجش خاطر، کدورت [وزیری و] طرف‌داران [او]	عارف، بنابر درکی که از قاعده احساسی این مواجهه اجتماعی دارد، پیش‌بینی می‌کند که وزیری و طرف‌داران او از نقد او خواهند رنجید و توقع دارد این رنجش با درک علاقه او به شعائر ملی تقلیل یابد.

من نرنجید برای اینکه تا یک درجه به گردن شما حق دارم؛ یک قسمت از ساز شما ورزیده زبردست من و آهنگ‌های من است؛ خود شما هم البته منکر نخواهید شد» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۸). در اینجا نیز تأثیر گفتمان حال بر رویکرد عارف آشکار است؛ به این دلیل که عارف با پرورشی که در چارچوب گفتمان داشته است، در برقراری ارتباط با دیگران اصل را بر تجربه زیسته مشترک می‌گذارد. از این نظر، افراد باید باهم تجربه مشترکی داشته باشند، تا بتوانند درباره موضوعی مشترک (که اینجا یعنی موسیقی) سخن بگویند؛ بر خلاف گفتمان قال، که در آن اصل بر رعایت قواعد حاکم بر موضوع مورد بحث است. بدین ترتیب، می‌توان به مؤلفه دیگر گفتمان حال یعنی توسل به تجربه زیسته و بی‌توجهی به مقتضیات موضوع در مقاله عارف - فتوای من - اشاره کرد.

توسل به ضمانت اجرایی: آبرو و دین

مؤلفه دیگری نیز از گفتمان حال، در این نوع نگاه عارف آشکار است؛ مؤلفه‌ای که در رابطه «مرید و مرادی» تبلور می‌یابد. چنان‌که پیش‌تر نیز ذکر شد، ویژگی اصلی این رابطه محوریت حضور مراد در فعالیت فرهنگی است که سایر مؤلفه‌ها (مؤلفه‌هایی از قبیل یادگیری شاگرد، شیوه ادراک شاگرد از موسیقی، حتی اخلاقیات شاگرد) حول محور آن شکل می‌گیرد. این نوع نگاه عارف در بخش پایانی مقاله او

عارف مقدمه مقاله خود را چنین می‌آغازد: «علاقه‌مندی من به شعائر ملی که بزرگ‌ترین آن‌ها موسیقی است، مرا وادار کرد به اینکه به رنجش خاطر و کدورت شما و طرف‌داران شما اهمیت نداده سرکار را مخاطب [قرار دهم]» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۴-۲۴۵). به تعبیر هوارد بکر (۲۰۰۸) عارف آگاه است که واکنش دیگر هنرمندان موسیقی به او چه خواهد بود؛ و این آگاهی او ناشی از فعالیت او در جهان موسیقی پیش از مشروطه است. همین فعالیت در جهان موسیقی پیش از مشروطه او را با قاعده احساسی‌ای که در مواجهه‌های اجتماعی در این نوع بستر اجتماعی رخ می‌دهد آشنا می‌کند. او از مهر و محبتی که میان شاگرد و استاد - تحت عنوان مرید و مراد - جاری است، آگاه است؛ و همین آگاهی را برای پیش‌بینی نوع واکنش وزیری (یا به زعم عارف «مراد») و طرف‌داران او (یا به زعم عارف «مریدان») به کار می‌گیرد.

برای فهم شیوه مواجهه عارف با نقد وزیری می‌توان به خط استدلال او توجه کرد. در بخش آغازین مقاله، عارف نقد وزیری را نه در ساحت بحث و استدلال موسیقایی - یا قال - بلکه در ساحت علاقه خویش به شعائر ملی، معنی‌دار و شایسته پاسخ‌گویی می‌بیند. به همین دلیل، هنگام پیش‌بینی واکنش وزیری، این واکنش را از جنس واکنش خویش تعبیر می‌کند. به عبارت دیگر، واکنش او از جنس

آشکارتر از هر جایی است: «آقای علی نقی خان... یک قسمت از ساز شما ورزیده زیر دست من و آهنگ‌های من است؛ خود شما هم البته منکر نخواهید شد. گذشته از آن‌ها یک قسمت مهم آبروی موسیقی ایران - همه می‌دانند - در این اواخر از من بوده است» (تأکید از نگارندگان).

دوباره با جهان است. عارف با این کار، به تعبیر مارشال برمن (۱۳۷۹) قصد دارد جهان اجتماعی خود را که از مهار او خارج شده است، دوباره از آن خود کند. او می‌نویسد: «این موسیقی نوظهور را از برای آن‌هایی که مرا مجتهد اعلم در این فن می‌دانند و از برای جوان‌های حساسی که خون ایرانیست

جدول ۳. کلیدواژه‌های مرتبط با آبرو و دین در مقاله عارف (۱۳۶۳)

کلیدواژه‌های چشم‌انداز مطلوب عارف	کلیدواژه‌های مربوط به چشم‌انداز مقابل	تبیین
زیر دست من، آهنگ‌های من، قسمت مهم آبروی موسیقی ایران.	آقای علی نقی خان، یک قسمت از ساز شما.	عارف به وزیری تذکر می‌دهد که خود وزیری و نیز موسیقی ایرانی مدیون وی اند.

با استفاده از بینش نظری هوشیلد (۱۹۸۳) می‌توان گفت که ایدئولوژی احساسی حاکم بر این مواجهه اجتماعی (که بر اساس پیروی مرید از مراد شکل گرفته است، و در گفتمان حال شیوه آموزشی غالب به شمار می‌رود) موجب می‌شود که اگر فرد (یا همان مرید) از معلم خود (یا همان مراد) پیروی نکند، دچار شرم شود؛ به عبارت بهتر، از فرد انتظار می‌رود که بنا به قواعد احساسی این موقعیت اجتماعی، احساس شرمندگی نماید (ترنر، ۲۰۰۷: ۱۷۲). یادآوری «دینی» که موسیقی ایرانی و وزیری به عارف دارند، شبیه شرمندگی کردن مرید سرکش از سوی مراد است.

ضمانت اجرایی: بسیج احساسی

اگر در عمل ببینیم که عارف از موسیقی خویش چه استفاده‌ای می‌کند، یا به قول دنورا (۲۰۰۳: ۲۰۰۴)، بررسی کنیم که موسیقی عارف چه «امکاناتی» را برای او فراهم می‌آورد، می‌توان درک بهتری از واکنش خاص عارف به دست آورد. عارف در مقاله خود می‌گوید که موسیقی زبان مشترکی است که برای کسانی که تاریخ مشترکی از رویدادهای مصیبت‌بار داشته‌اند، امکان همدلی و هم‌زبانی فراهم می‌آورد. نکته مهم این است که او برای جلب نظر مخاطبان خود به همین پیش‌زمینه‌های مشترک توسل می‌جوید: او مخاطبان «حساس» را خطاب قرار می‌دهد، افراد مختلف را بر اساس تجربه زیسته مشترکشان به یاری فرامی‌خواند و آنان را در برابر موضع وزیری بسیج می‌کند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که موسیقی برای عارف ابزار برقراری ارتباط

در عروق آن‌ها دوران دارد و پیرو احساسات بی‌آلایش من هستند (و می‌دانند فقط علاقه‌مندی من به روحیات ملی مرا وادار به نگارش این سطور کرده است) به فتوای خود حرام کرده و می‌گویم: بر او چو مرده به فتوای من نماز کنید» (عارف، ۱۳۶۳: ۲۴۹).

نکته اصلی در اینجا - از منظر جامعه‌شناسی احساس - تغییر شرایط اجتماعی و شیوه‌ای است که هنرمندان از احساس و تهییج احساسی بهره می‌برند تا بر موقعیت خود تسلط یابند (جهان اجتماعی را دوباره از آن خود کنند). شرایط زندگی اجتماعی پیش از مشروطه که به صورت روابط چهره‌به‌چهره و نزدیک و به شکل سلسله‌مراتبی بین مرید و مراد تبلور پیدا کرده بود، با تغییرات دوره پس از مشروطه، از جمله تغییر در زمان و مکان، ارتباطات تلگرافی گسترده که مرزهای جغرافیایی را درنوردید، دانش را از خصلت رمزگونه آن درآورد (بنگرید به فیاض، ۱۳۹۴: ۳۱-۳۵). در چنین شرایطی، و در ساحتی اجتماعی که بر اساس آن مراد برگردن مرید حق دارد، عارف در تلاش برای کنترل هنرمندی مثل وزیری، که به گمان او از قواعد مرسوم تخطی کرده است، به وزیری یادآوری می‌کند که برگردن او حق دارد. در واقع، مطابق با ایدئولوژی احساسی حاکم بر رابطه مرید و مرادی، عارف خود را واجد منزلت بالاتری از وزیری می‌داند و انتظار تابعیت وزیری را داشت و ناکامی از برآوردن این انتظار در او واکنش خشم را برانگیخته بود. او در ادامه همین راهبرد، رویکرد وزیری را حرام اعلام می‌کند (عارف قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۹).

محوریت اخلاق در قضاوت کردار موسیقایی

یکی دیگر از مفاهیم کلیدی مورد استفاده عارف که در جامعه‌شناسی احساس از اهمیت برخوردار است، کلمه «آبرو» است. جایگاه این مفهوم در بستر^{۱۲} پیش از مشروطه و در بستر پس از مشروطه (یعنی جایی که عارف از آن استفاده می‌کند) اهمیت دارد. از نظر ترنر شرم وقتی در فرد بروز می‌یابد که او احساس کند رفتاری با کفایت نداشته و یا هنجارهایی را که برای رفتار متعارف در نظر گرفته شده، رعایت نکرده است (ترنر، ۲۰۰۷: ۹). عارف به طور ضمنی، اشاره می‌کند که پیش از او، موسیقی در حوزه عمومی جامعه امر پذیرفته‌ای نبوده و مذموم و نکوهیده پنداشته می‌شده است؛ آن گونه که اگر کسی را با آن می‌شناختند، عرق شرم (حاکمی از انجام کرداری خلاف عرف) بر پیشانی او می‌نشسته است.

عارف، با کاربرد موسیقی برای مقاصد ملی، سهم مؤثری در توجیه فعالیت موسیقایی در عرصه عمومی ایفا کرده بود. به همین دلیل است که او خود را محور فعالیت موسیقایی آن دوره می‌دید؛ و بنا به همین نقشی که برای موسیقی ایفا کرده بود، خود را محق به قضاوت (اخلاقی) درباره هنرمندان می‌دانست. از نظر ترنر، در چارچوب ایدئولوژی احساسی حاکم، اگر فرد موفق به برآوردن احساس حاکم شود، احساسی پیروزمندانه و مسلط حاصل می‌کند (همان: ۱۷۲). به همین دلیل، می‌توان گفت که فرد بیشتر احساس می‌کند که باید همچون مراد باشد، که مرید از او اطاعت می‌کند.

ماهیت اجتماعی امکانات عارف برای بسیج احساسی

در واقع، ابزار اجتماعی‌ای که عارف از طریق آن به بسیج احساسی دست می‌زند، ماحصل شرایط اجتماعی دوران مشروطه و تلاش انقلابیون برای پیشبرد اصلاحات اجتماعی است. توشل طرفداران تغییر در دوران مشروطه به استدلال‌های مختلف و تأکید بر لزوم تغییر در فرهنگ جامعه، یاری کرده بود تا مؤلفه‌های مبتنی بر قال (و توشل به استدلال و کلمات) در برابر مؤلفه‌های مبتنی بر حال (مکاشفه درونی) تقویت شود. به همین دلیل است که عارف در همان ابتدا که محاسبه‌گری وزیری را - به مثابه امری مذموم - تشخیص می‌دهد، این نکوهش را - به تعبیر

فرکلاف - در چشم انداز «بدنام کردن موسیقی ایرانی در دنیا» صورت‌بندی می‌کند (عارف قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۴۶). یعنی در این چشم‌اندازی که عارف آن را بدیهی و مسلم می‌گیرد، رویکرد وزیری شایسته نکوهش قلمداد می‌شود. بر اساس این چشم‌انداز، از یک طرف موسیقی ایرانی «هویتی یکپارچه و معین و لایتغیر» دارد؛ و از طرف دیگر هویتی است که به خاطر اینکه در برابر «چشم دنیا» قرار دارد، نمی‌توان هر تغییری را در آن انجام داد. در این حالت، عارف برای بسیج احساسی مخاطبان خود، از انگیزه‌های ملی‌گرایانه‌ای بهره می‌برد که در آن زمان فراگیر بوده است. عارف می‌نویسد: «[اگر موسیقی غمگین است] آیا باید این گناه را به گردن آهنگ‌های ایرانی انداخت و... موسیقی ایرانی را در دنیا بدنام کرد؟» (همان). بدین ترتیب، با توجه به تغییرات گسترده‌ای که در دوره مشروطه در جامعه ایران صورت گرفته بود، به نظر می‌رسد که جنس انتظارات عارف از هنرمندان موسیقی، با جنس انتظارات هنرمندی مثل وزیری متفاوت است. این تفاوت در معیار ارزیابی را می‌توان با مفهوم تغییر پارادایم^{۱۳} بهتر توضیح داد (مفهوم اصلی پارادایم از کوهن (۱۹۶۲) است؛ برای شرح این مفهوم در جامعه‌شناسی هنر بنگرید به بکر (۲۰۰۸: ۳۰۴)).

گفتمان قال وزیری

این تفاوت در معیارهای ارزیابی را، به تعبیر کوهن (۱۹۶۲) می‌توان با تغییر پارادایم فرهنگی توضیح داد: در دوره پس از مشروطه، پرسش‌های تازه‌ای سر برمی‌آورند که اساساً از جنس پرسش‌های پیشین هنرمندان موسیقی ایرانی نیست. در دوره پیش از مشروطه، به خاطر حضور نیروهای خاص اجتماعی، قال (در گفتمان حال) مؤلفه‌ای فرعی و ثانویه به شمار می‌رفت؛ و هنرمندان موسیقی به ناگزیر معرفت موسیقایی خود را به شکل حال و با محوریت رابطه مرید و مرادی منتقل می‌کردند. این شکل از رابطه اجتماعی ضامن حفظ حلقه‌های بسته بود، و افراد حاضر در این حلقه‌ها را در برابر محیط تنش‌زای بیرونی حفظ می‌کرد. در نتیجه این وضعیت، تدوین استدلالی یا همان قال (و بیرون آمدن معرفت موسیقایی از شکل رمزی آن) تقریباً ناممکن بود. در دوره پس از مشروطه و با شکل‌گیری آرمان‌های اجتماعی تازه‌ای که قصد ایجاد جامعه‌ای تازه را داشت، این امکان فراهم آمد تا تفوق حال بر قال کم‌رنگ‌تر شود.

اگر در دوره پیش از مشروطه اصل حال است و فرع قال، و اگر در این دوره بر شنونده واجب است که با تجربه زیسته خود و با زانو زدن در برابر استاد و با اخذ حتی جهان بینی او درکی از موسیقی به دست آورد، در دوره پس از مشروطه قال موقعیت مسلط پیدا می کند و حال جایگاهی ثانویه می یابد. در این دوره، شاگرد باید در موسیقی در پی عناصری باشد که استاد پیشاپیش در سخنرانی ها، کتاب ها، و مواردی از این دست آن ها را «بیان» کرده و مهم شمرده است. او باید سعی کند این موارد را در موسیقی شناسایی کند و بطلبد و متناسب با آن، موسیقی را قضاوت کند؛ بی آنکه نیازی به حضور استاد (یا مراد) و تأیید او باشد.

یکی از بارزترین مثال های این شکل از رابطه جدید بین استاد و شاگرد را می توان در رابطه بین وزیری و شاگرد او - روح الله خالقی - مشاهده کرد. وزیری در موقعیت های مختلف تلاش می کند تا شکل خاصی از موسیقی را مشخص کند؛ و محتوایی خاص را در موسیقی مورد نظر خویش تعریف کند و آموزش دهد (برای مثال، وزیری، ۱۳۰۴: ۲۳-۳۵). همین نوع نگاه به موسیقی در نوشته های خالقی نیز پی گرفته می شود (برای مثال، خالقی، ۱۳۴۱: ۸-۱۲). به عبارت دیگر، اینکه وزیری و نیز خالقی در فرصت های مختلف سعی دارند اشکال مختلف موسیقی ای را که می سازند «توصیف و تعریف» کنند، نشان از اولویت قال بر حال دارد؛ چون این معرفت (مکتوب) به شکلی مستقل و بی نیاز از حضور و تأیید استاد (یا مراد) می تواند به شاگرد منتقل شود.

نتیجه

در آغاز مقاله حاضر اشاره شد که با بررسی سازوکارهای اجتماعی می توان تأثیر آن ها را بر درک هنرمندان از فعالیت موسیقایی و شکل خاص تولید موسیقی دریافت. به طور خلاصه می توان این سازوکار اجتماعی را این گونه شرح داد که صورت بندی ویژه نیروهای مختلف اجتماعی در جامعه ایران در دوره قاجار، نوعی خاص از رابطه اجتماعی بین استاد و شاگرد موسیقی را تقویت کرد. در چارچوب این رابطه حس و حال درونی اولویت پیدا می کند و مشروعیت استاد از مشروعیت کسی که صرفاً مهارت های موسیقایی دارد، فراتر می رود. به همین ترتیب، هرکسی که شأن و منزلت استاد

را داشته باشد، انتظارات ویژه ای از شاگردان و دیگران دارد؛ و بر همین اساس برای مهارت های فعالیت هایی که دور از انتظار اویی اند، شیوه های خاصی هم دارد.

بنابراین، فعالیت هنرمندان موسیقی در دوره پیش از مشروطه در بستر خاص اجتماعی جامعه ایرانی شکل خاصی به خود گرفته بود. این شکل خاص موجب شد به تعبیر بکر (۲۰۰۸: ۳۲) تجهیزات و امکانات ویژه ای در کردارهای مختلف هنرمندان موسیقی به تدریج تبلور پیدا کند؛ در رابطه اجتماعی بین استاد و شاگرد، که به شکل رابطه بین مرید و مراد صورت بندی شده بود؛ در شکل قضاوت و ارزیابی موسیقایی که بر اساس مؤلفه های مبتنی بر گفتمان حال و بر اساس مکاشفات درونی انجام می گرفت؛ در شکل خاص اقتدار و مشروعیت موسیقایی، که به دلیل سربسته بودن و رمزی بودن، معرفت موسیقی حول محور مراد می چرخید. با تشدید تغییرات کلان اجتماعی در دوره پس از مشروطه، این پیکربندی خاص اجتماعی نیز دچار تغییرات اساسی شد. در این دوره، در برابر رابطه مرید و مرادی، رابطه استاد و شاگرد شکل می گیرد؛ و در برابر ارزیابی مبتنی بر حال، ارزیابی بر اساس قال مطرح می شود. برای مثال، استاد به توصیف عناصری می پردازد که شاگرد باید آن ها را در موسیقی جست و جو کند. این شرایط تازه اقتدار موسیقایی مراد را نیز به چالش می کشد؛ چون با تشریح مؤلفه های خاص موسیقایی، دانش موسیقی شکلی همگانی تر می یابد و «استدلال» استاد را می توان راحت تر به چالش کشید. هم زمان با ظهور فعالیت های اساساً تازه هنری، جهان بینی خاصی نیز کماکان در آن دوره وجود داشت که ناشی از تجربه زیسته در محیط اجتماعی پیش از مشروطه بود، محیطی که تغییرات اساسی جامعه را از سر نگذرانده بود. تلاقی این دو رویکرد جدال هایی را در حوزه موسیقی به همراه داشت که مهم ترین آن ها جدال عارف و وزیری است و در مقاله عارف به نام «فتوای من» تجلی یافت.

در این اثنا، فعالیت های عارف، به مثابه یکی از شخصیت های برجسته موسیقی ایرانی در عرصه موسیقی ایرانی با فعالیت و رویکرد وزیری به چالش کشیده می شود. عارف تحصیلات موسیقی خود را به شکل سنتی در شهر خود - قزوین - و نزد استادان آواز و در محافل مذهبی

موجب تقویت گفتمان اهل قال در برابر حال شد. این تغییر و تحولات رامی‌توان به بهترین نحو با تعبیر «تغییر پارادایمی» مورد نظر کوهن (۱۹۶۲) توضیح داد. با استفاده از این تعبیر می‌توان گفت که در دوره پس از مشروطه، هستی‌شناسی دیگری در کردار موسیقایی قابل مشاهده است؛ که از اساس با هستی‌شناسی دوره پیش از آن متفاوت است. در دوره پیش از مشروطه، اهل موسیقی بنا به تجربه زیسته خود به درکی از موسیقی نائل می‌شدند؛ درحالی‌که در دوره پس از مشروطه تفسیر موسیقی اهمیتی کلیدی در کردار ارزیابی موسیقی می‌یابد.

بدین ترتیب، می‌توان مشاهده کرد که بستر اجتماعی دوره قاجار رویکردی ویژه را بین هنرمندان این دوره تقویت می‌کرده است. این رویکرد خود موجب می‌شد آنان به نوع نگاه تازه‌ای که در فعالیت‌های هنری اواخر دوره قاجار و پس از مشروطه بروز پیدا کرده بود، واکنش خاصی داشته باشند. عارف قزوینی بارش و پرورش در این بستر اجتماعی، واکنش ویژه‌ای به نگرش هنری وزیری داشت؛ که نمی‌توان آن را واکنشی صرفاً هنری تعبیر کرد؛ بلکه به تبع کنش‌های خاص هنری دوره او، واکنش هنری او نیز ماهیتی اجتماعی داشتند.

حین روضه‌خوانی آموخته بود (عارف قزوینی، ۱۳۶۴). بدین ترتیب، واکنش اولیه او بر اساس قاعده احساسی‌ای است که در دوره پیش از مشروطه در همین محافل موسیقایی-مذهبی متبلور بوده است؛ و نگارندگان مقاله حاضر آن را در قالب گفتمان حال صورت‌بندی کردند. شکل رابطه آموزشی در اینجا به صورت رابطه مرید و مراد و بر محور اقتدار هنری-اخلاقی مراد است، و خصلت آن سربسته و رمزی بودن است. چنان‌که سعی کردیم نشان دهیم، در مواجهه با یکی از رویدادهای دوره پس از مشروطه - یعنی سلسله سخنرانی‌های وزیری - این شکل از گفتمان انتظارات احساسی خاصی را به وجود آورد، و متعاقب آن واکنش‌های احساسی خاصی را نیز برانگیخت. نگارندگان تلاش کردند تا این واکنش‌ها را، در قالب احساس‌هایی همچون شرم، آبرو، شرمندگی و خشم، به طور انضمامی در مقاله عارف قزوینی بررسی کنند.

به‌طور کلی، رویارویی احساسی بین عارف و وزیری را می‌توان تقابل دیرینه بین اهل حال و اهل قال در نظر گرفت؛ با این تفاوت که در دوره پیش از مشروطه، به‌خاطر پیکربندی خاص نیروهای اجتماعی، قال فرع بر حال قلمداد می‌شد؛ درحالی‌که تحولات اجتماعی دوران پس از مشروطه

پی‌نوشت‌ها:

1. Tia DeNora
2. Jonathan H Turner
3. Affordance
4. Shame
5. Embarrassment
6. Hochschild
7. Managed Heart
8. The feeling rule

۹. ایده اصلی مقاله حاضر - یعنی ایده حال و قال در موسیقی ایرانی - برگرفته از پژوهش‌های داریوش صفوت (۱۳۹۳)، یکی از بنیان‌گذاران مکتب حفظ و اشاعه موسیقی سنتی است. او برای تشریح مواضع هنری خویش درباره موسیقی ایرانی از این ایده، که ریشه آن را باید در آموزه‌های عرفا و اهل تصوف جست (بنگرید به نصر، ۱۹۸۷: ۱۶۸؛ لویسون، ۱۹۹۹: ۱۲) بهره برده است. بدیهی است که موضع داریوش صفوت برای توجیه جایگاه مکتب مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ساخته و پرداخته شده است، اما از آنجایی که اصل این ایده متعلق به گفتمان جاری در بستر فرهنگی ایران است (برای مثال، ر. ک. به زرین کوب، ۱۳۸۷: ۲۶۷)، از آن برای تشریح موقعیت ساختاری موسیقی ایرانی بهره گرفته‌ایم. به عبارت دیگر، ما از دانش حاصل از تجربه زیسته ایشان، برای بساختن دانشی جامعه‌شناسیک بهره برده‌ایم (بنگرید به بکر، ۲۰۰۸: ۳۸۵).

۱۰. به گفته زرتین کوب (۱۳۸۷: ۲۷۰) اهل تصوّف خود را اهل حال می نامند و فلاسفه را اهل قال معرفی می کنند. ضمن اینکه در برداشت مسلط این دوره حال بر قال برتری دارد. برای مثال، این برتری در گفتار مهدی قلی هدایت، که شارح مهم موسیقی در اواخر دوران قاجار است، آشکار است. از نظر او «موسیقی بر دو قسم است: قال و حال. اهل قال از موسیقی تحریک اعصاب می خواهند، و اهل حال آرامش اعصاب» (فاطمی، ۱۳۹۲: ۹۴).

۱۱. عارف و وزیری در کنسرت های مشترکی با هم همکاری داشتند؛ اما ریشه اختلاف این دو، نگاه متفاوت وزیری و شاگردان مکتب او به موسیقی ایرانی بود. وزیری و شاگردان او در بحث ها و سخنرانی های خود غم حاکم بر موسیقی ایرانی و نیز بسیاری از ویژگی های سبک های آوازی را مورد نقد قرار می دادند (برای مثال، بنگرید به وزیری، ۱۳۰۴). به همین دلیل آنان در برخی موارد به طور مشخص آهنگ های عارف را غمگین و نامناسب برای وضعیت آن روز جامعه می دانستند (بنگرید به آزاده فر، ۱۳۹۳: ۸۲). در ضمن این اختلاف ریشه های دیگری هم داشت؛ که باید آن را در بطن مناسبات و اختلافات هنری پس از دوره مشروطه درک و تبیین کرد (بنگرید به انگلیش و خیطا، ۱۳۹۹)؛ برای مثال، عارف تلاش کرده بود به سبک اروپایی اثری را خلق کند؛ ولی وزیری دانش و مهارت او را برای این کار کافی ندانسته بود (عارف، ۱۳۶۳).

12..context

13.Paradigm change

منابع و مأخذ

- آزاده فر، محمدرضا (۱۳۹۳)، اطلاعات عمومی موسیقی، تهران: نشر نی.
- انگلیش، هلن و حسن خیطای (۱۳۹۹)، بررسی جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان «سنت‌گرا و نوگرا» در میدان موسیقی ایرانی، مجله جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱-۲۵.
- برمن، مارشال (۱۳۷۹)، تجربه مدرنیته، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: نشر طرح نو.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۱)، زبان حال: گویاتر از زبان قال، فصلنامه نشر دانش، شماره ۱۰۳، زمستان، ۹-۱۸.
- خالقی، روح‌الله (۱۳۴۱)، عارف شاعر و نغمه‌پرداز، مجله موسیقی، شماره ۷۰، ۴-۱۲.
- دورینگ، ژان (۱۳۸۳)، موسیقی ایرانی: سنت و تحول. ترجمه سودابه فاضلی، تهران: نشر توس.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷)، دنباله جست‌وجو در تصوّف ایران، تهران: نشر امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه، درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.
- صفوت، داریوش (۱۳۹۳)، هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی، تهران: نشر ارس.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۶۴)، «تاریخ حیات عارف»، در عارف، شاعر ملی ایران، هادی حائری، صص ۶۲-۱۶۷، تهران: نشر جاویدان.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم (۱۳۶۳)، «فتوای من»، در نای هفت‌بند، محمد ابراهیم باستانی پاریزی، صص ۲۴۴-۲۴۹، تهران: نشر عطایی.
- فاطمی، ساسان (۱۳۹۲)، پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران، تهران: نشر ماهور.
- فیاض، محمدرضا (۱۳۹۴)، تا بردمیدن گل‌ها؛ مطالعه جامعه‌شناختی موسیقی در ایران از سپیده‌دم تجدّد تا ۱۳۳۴، تهران: نشر سوره مهر.
- مستوفی، عبدالله (۱۳۸۸)، شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه، از آقامحمدخان تا آخر ناصرالدین شاه، جلد اول، چاپ ششم، تهران: انتشارات زوّار.
- مشفق کاظمی، مرتضی (۱۳۰۲)، تئاتر و موسیقی در ایران، مجله ایران‌شهر، شماره ۵۰، صص ۳۲۵-۳۳۴.
- نمکی، آزاد و حسن خیطای (۱۳۹۷)، نظریه میدان درباره موسیقی ایرانی چه می‌تواند به ما بگوید، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۸۲، صص ۶۱-۸۳.
- وزیری، علی‌نقی (۱۳۰۴)، در عالم صنعت و هنر، تهران: سعید نفیسی.
- هدایت، مهدی‌قلی (۱۳۸۹)، خاطرات و خطرات. تهران: نشر زوّار.

- Amanat, A (1997) *Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah and the Iranian Monarchy, 1831-1896*. Berkeley: University of California Press.
- Amir-Arjomand, S (2005) Political Ethic and Public Law in the Early Qajar Period. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 21-41). London and New York: Routledge.
- Becker, H. S (2008) *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Bourdieu, P (1984), *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste* (R. Nice, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- DeNora, T (2003) *After Adorno; Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T (2004) *Music in Everyday Life*. Cambridge: cambridge university press.
- During, J (2005) Sufi Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Technique and culture. In A. Hammarlund, T. Olsson, & E. Özdalga (Eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and middle east*. London: Routledge.
- During, J (1991) *A Historical Survey in the Art of Persian Music*. Mage Publication.

- Fairclough, N (2003) *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. London and New York: Routledge.
- Gillham, B (2000) *Case Study Research Methods*. London and New York: Continuum.
- Hammarlund, A (2005) Sacral, Secular or Sacred? An Essay on Music and Aesthetic Emancipation. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Hancock, D. R., & Algozzine, B (2006) *Doing Case Study Research*. New York and London: Columbia University.
- Hochschild, A. R (1983) *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, T (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levtzion, N (2002) The Dynamics of Sufi Brotherhood. In M. Hoexter, S. N. Eisenstadt, & N. Levtzion (Eds.), *The public sphere in muslim societies* (pp. 109-118). New York: State University of New York Press.
- Lewisohn, L (1999) *The Heritage of Sufism*. Oxford: Oneworld Publications.
- Nasr, H (1987) *Islamic Art and Spirituality*. New York: state university of New York press.
- Mead, G.H (1972) *Mind, Self, Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nasr, H (1999) The Rise and Development of Persian Sufism. In L. Lewisohn (Ed.), *the heritage of sufism* (Vol. 1, pp. 1-19). Oxford: Lewisohn, Leonard.
- Schimmel, A (2005) The Role of Music in Islamic Mysticism. In *Sufism, music and society in Turkey and the Middle east*. London: Routledge.
- Schneider, I (2005) Religious and State Jurisdiction during Nasir al-Din Shah's Reign. In R. Gleave (Ed.), *Religion and Society in Qajar Iran* (pp. 84-111). London and New York: Routledge.
- Sharpe, R. A (2004) *Philosophy of Music*. Trowbridge: Acumen.
- Sumarsam (2011) Past and Present Issues of Islam within the Central Javanese Gamelan and Wayang Kulit. In d. d. harnish & a. k. rasmussen (Eds.), *Divine Inspirations, Music and Islam in Indonesia* (pp. 45-80): Oxford University Press.
- Turner, J. H (2007) *Human Emotions, a Sociological Theory*. London and New York: Routledge.



Ferdows-e-Honar

scientific journal in the field of visual and applied arts



فردوس
موسسه آموزش عالی

Print ISSN271702317 - Online ISSN2717-2775

Ferdows Institute of Higher Education

Vol. 3 | No. 3 | Winter 2020-2021

- Comparison of Moral Evolution Art Works Model from the Perspective of Noël Carroll and Berys Gaut
Javad Amin Khandaqi
- A Comparative Study of the Wise Semantics of Metaphysical Beings in the Illustrated Arts of the Sassanid and Ilkhanid Periods
Seyed Mohammad Taheri Qomi
- Semiotic Study of Decorative Themes in the Courtyard of Astan Quds Razavi
Fatemeh Ghafoorifar; Farnoosh Shamili
- How to Use Iconography and Iconology in Artwork Criticism Based on Panofsky Opinion
(Case study: The Brera Madonna by Piero Della Francesca)
Yasaman Farhangpour
- A Study of Patterns in Tabriz Metalwork in the Contemporary Period
Akram Mohammadizadeh
- A Sociological Analysis of the Impact of Artistic Approach of Qajar Era Artists on the Reaction of Artists of Post Constitutional Revolution; A case Study of Aref Qazvini's My Fatwa
Mohsen Nasiri; Hassan Khayati

