

非
同
尋
常



زمینه انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر
سال سوم، شماره ۱۰، پاییز ۱۴۰۱
شاپای چاپی: ۲۷۱۷۰۲۳۱۷
شاپای الکترونیکی: ۲۷۷۵-۲۷۱۷

صاحب امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس
مدیرمسئول: دکتر حمید کارگر
سردبیر: دکتر فاطمه کاتب
معاون سردبیر: دکتر الهه حسن‌خویی
مدیر داخلی: مهندس فاطمه جعفری

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد بازنشسته، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
دکتر مهدخت پورخالقی چترودی
استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر رضا سپهوند
استاد دانشکده مدیریت و اقتصاد، دانشگاه لرستان
دکتر فاطمه کاتب
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء (س)

دکتر علی مشهدی
استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر رقیه بهزادی
دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سید موسی دیباج
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقله

دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر جواد امین خندقی
استادیار گروه هنر اسلامی و پژوهش، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر سحر چنگیز
استادیار گروه هنر اسلامی و پژوهش، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر الهه حسن‌خویی
استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر سیده مریم مجتوبی
استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

طراحی سرلوحه: محمد محسن خضری
طراحی جلد و صفحه‌آرایی: نیما ملک‌زاده
با سپاس از: دکتر هاشم جلیلی صفریان، دکتر حمید طباطبایی، دکتر سید حسین مجتوبی، دکتر محمد مهدی سرگلزهی، دکتر داود شادلو، خانم سکینه قاسمی، آقای محسن منوچهری.

نشانی: ایران، مشهد، بلوار شهید کلاهدوز، کلاهدوز ۳، مؤسسه آموزش عالی فردوس
پایگاه اینترنتی: <http://www.fhja.ir>
تلفن: ۰۵۱۳۷۱۳۸۰۱۱ داخلی ۷۰۳ و ۷۱۳
پست الکترونیکی: fhja.info@gmail.com - ferdowsehonar@gmail.com
لیتوگرافی: مجتمع چاپ ایران کهن
چاپ و صحافی: تهران خیابان مطهری، نرسیده به چهارراه سهروردی، کوچه سنندج، پلاک ۶
تلفن: ۰۲۱۳۳۹۵۳۵۳۸

• 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. 3 | No. 10 | Fall 2022

Print ISSN: 271702317

Online ISSN: 2717-2775

Publisher: Ferdows Institute Higher Education

Director-in-Charge: Dr. Hamid Kargar

Editor-in-Chief: Dr. Fateme Kateb

Deputy Editor: Dr. Elahe Hasankhouei

Manager: Fateme Jafari

Editorial Board:

Dr. Reza Ashrafzadeh

Professor, Islamic Azad University of Mashhad

Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

Professor, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)

Dr. Reza Sepahvand

Professor, Faculty of Management and Economics, Lorestan University

Dr. Fatemeh Kateb

Professor, Alzahra University

Dr. Ali Mashhadi

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

Dr. Roghaye Behzadi

Associate professor, Institute for Humanities and Cultural Studies

Dr. Seyed Mousa Dbadj

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

Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh

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

Dr. Javad Amin Khandaghi

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

Dr. Sahar Changiz

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

Elahe Hasankhouei

Assistant professor, Department of Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Dr. Seyede Maryam Mojtabavi

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

Logo Designer: Mohammad Mohsen Khezri

Layout and Graphic Design: Nima Malekzadeh

Special Thanks: Dr. Hashem Jalili Safarian, Dr. Hamid Tabatabaye, Dr. Seyed Hossein Mojtabavi, Dr. Muhamad Mahdi Sargolzehi, Dr Davood Shadlou, Ms. Sakineh Ghasemi, Mr. Mohsen Manouchehri.

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

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

Phone: 00985137138011

Email: ferdowsehonar@gmail.com

Lithography: Irankohan Press Complex

Press and Binding: No.6, Sanandaj Alley, Near Sohravardi Intersection, Motahari Street, Tehran, Iran

Phone: 00982133953538

فهرست

پرسپکتیو در آثار چاپ سنگی سیدالشعرا

۱۰	خوانش بیش‌متنی آثار مه‌رانا زارعی با پیش‌متن‌هایی از سینمای غرب
۳۰	واکوی نمودهای عجایب‌نگارانه در متون پهلوی و مانوی در عصر ساسانی و سه سده نخست پس از اسلام در ایران
۵۲	اسطوره‌شناسی تمثیلی انسان‌های چند عضوی نقش شده در عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات
۷۸	تأثیر هویت مردانه بر شکل‌گیری آیکون زن در فیلم نوآرهای دهه ۱۹۴۰ میلادی هالیوود
۹۲	تحلیل تأثیر بسته‌بندی با استفاده از ظرفیت‌های گرافیکی نقوش بومی بر تبلیغات فرهنگی
۱۱۴	

Contents

Perspective in Seyyed al-Shoara's Lithographic Prints	11
Intertextual Reading of Mehrana Zarei's Works with Pretexts from Western Cinema	31
Explore the extraordinary wonders depicted in Pahlavi and Manichaeic texts during the Sasanian era and the first three centuries after Islam in Iran.	53
"Symbolic Mythology of Multicellular Beings Portrayed in the Wonders of Creatures and Marvels of Beings	79
"The influence of masculinity on the formation of the female icon in 1940s Hollywood film noir."	93
Analysis of the Impact of Packaging Using Graphic Capabilities of Indigenous Patterns on Cultural-Commercial Advertising	115

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 روش‌های گزارشی در محتوای مقاله؛

• خارج بودن روش تحقیق یا موضوع مقاله از امکان داور 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.

۲-۱. 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 تیتراهای جداگانه 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 تیترا 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 به دست نویسنده نگاشته شود. این بخش به ترتیب دربرگیرنده این موارد است: شرح مبسوط 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 انجام شده مرتبط با موضوع (کتاب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و گزارش‌های چاپ شده 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 منافی 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 ذکر شده 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 استفاده شده در مقاله باید حتی‌الامکان جدید و در ده سال گذشته منتشر شده باشند. ارجاع به مقالات علمی منتشر شده در مجلات معتبر نسبت به استفاده از کتاب و مقالات کنفرانس و مطالب برداشت شده 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 تجمیع شده نهایی به زبان انگلیسی، در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد.

۳-۱. 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: یک دستی در به‌کاربردن اصطلاحات تخصصی، یک دستی در زبان و روان و خوانا بودن مقاله، دقت در استفاده از منابع و ارجاع‌دهی صحیح، یک دست 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 بهم‌کنش و مقایسهٔ ردیف و ستون نتیجه‌ای منطقی حاصل شود.
- اطلاعات فقط در صورتی باید در قالب جدول ارائه شوند که این قالب از طریق خلاصه‌سازی به ارائهٔ بهتر و گویایی مطالب کمک کند، بنابراین متن‌های طولانی و تصاویر حتی الامکان 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.
- تیترا جداول به دوزبان 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 دوزبان 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 نسخه فارسی با قلم BNazanin ۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخه 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 ۳۰۰ واژه نباشد.
- چکیده انگلیسی مبسوط‌تر از چکیده فارسی و ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.
- واژگان 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 نام‌گذاری و با فرمت JPEG و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به صورت فایل‌های مجزا بارگذاری شوند؛

۶- جدول‌ها 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 آماده‌سازی فایل‌ها از طریق زبانه (Tab) «ارسال مقاله» در سایت نسبت به تکمیل اطلاعات، ثبت مقاله و بارگذاری فایل‌های مربوط اقدام نمایند. [در این مرحله از نویسندگان درخواست می‌شود 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 می‌شود 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 می‌شود علاوه بر نویسنده مسئول، سایر نویسندگان هم در سایت مجله حساب کاربری داشته باشند تا بتوانند از روند پیشرفت مقاله آگاه شوند). فایل‌های مربوط به مقاله (اصل مقاله و فایل‌های 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 فایل‌ها دقیق و درست بارگذاری نشوند، مقاله به مراحل بررسی و داوری وارد نخواهد شد.

• فایل‌های درخواست شده

• مشخصات نویسندگان

• فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)

• نامه به سردبیر (تعهدنامه و توافق‌نامه نویسندگان برای انتشار اثر)

• تصویر

• جدول

به نام هنرآفرین

ایران ما قالی زیبایی است که انواعی از نقوش و نقشمایه‌های زیبا و گوناگون در آن خودنمایی می‌کنند؛ بنایی است که همنشینی خشت‌ها و کاشی‌های رنگ‌به‌رنگ و جذاب، خوش‌سیمایش کرده‌است؛ کتابی است که هر فصل آن قصه‌ی یکی از خرده‌فرهنگ‌هایش را باز می‌گوید و قطور و خوانندی و گیرا شده‌است. ایران یعنی ترکیبی تاریخی از اقوام، زبان‌ها، آئین‌ها،... که در یک پیکره‌ی واحد و در قالب یک ملت تعریف شده‌اند.

حکیم توس نیز شاید از همین روست که رنگین‌کمانی از اقوام و آیین‌ها را در شاهنامه روایت کرده‌است و باز شاید از همین روست که شاهنامه‌خوانی و نقل داستان‌هایش هنری معمول در میان اقوام مختلف بوده‌است و البته شاید به همین سبب است که بر کتابش می‌تازند! می‌توان گمان کرد یکی از علل یورش بیگانگان به شاهنامه و تحریفش آن باشد که از پیوند دیرین اقوام و همزیستی خرده‌فرهنگ‌ها در این سرزمین بیمناکند و از این رودر پی شکست این هماهنگی و گسست این یگانگی هستند.

فرهنگ ایرانی در عین تنوع و کثرت و گوناگونی از یک کل واحد و یگانه پیروی می‌کند چنان که در انواع هنرهای این سرزمین نیز آشکار است. نمونه را به رقص اسلیمی‌ها و ختائی‌ها در هنر تذهیب، کاشیکاری یا فرش ایرانی بنگرید که چگونه با وجود گونه‌گونی، یک تصویر دلفریب و یکپارچه را شکل می‌دهند. یا به آیین‌ها و آداب ایرانی بنگرید که از نوروز و یلدا تا مهمان‌نوازی و شب‌نشینی چگونه رنگارنگ و جوراجور به هم آمیخته‌اند و مأنوس و همراه شده‌اند.

این وحدت در عین کثرت و این یگانگی با وجود تکثر و تنوع قومی و زبانی و دینی، سده‌ها و هزاره‌های متمادی در این سرزمین حیات داشته و نمودهای آن در هنرهای ایرانی نیز مشهود است. پردیسی از هنر که نمایشگر نقطه قوت و مایه ماندگاری فرهنگ ایران‌شهری در این گوشه از گیتی است.

خوشا پژوهشگران و اندیشه‌ورزانی که به بازخوانی این پردیس گسترده و پرتنوع از هنرهای ایرانی بپردازند و مقوم این یگانگی در عین گوناگونی باشند.

حمید کارگر؛ مدیرمسئول

پرسپکتیو در آثار چاپ سنگی سیدالشعرا

(مطالعه موردی: تصویرسازی‌های کتاب بحرالفوائد)

زهرا سرابی*

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه تصویرسازی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد،

ایران

مصطفی لعل شاطری**

۲. استاد مدعو، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه

نیشابور، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۸

صفحه ۲۹-۱۰

چکیده

بیان مسئله: پس از ورود صنعت چاپ سنگی به ایران (۱۲۴۹ ق)، تحول عظیمی در حوزه تصویرسازی رخ داد، چنانکه آثار گسترده‌ای در این حوزه از سوی هنرمندان فراوانی تولید شد. سیدالشعرا یکی از هنرمندان ناشناخته در زمینه تصویرسازی کتاب‌های چاپ سنگی است که صرفاً یکی از آثارش با عنوان بحرالفوائد (کلیات ریاضی) (انتشار یافته: ۱۳۲۴ ق) برجای مانده است. از دوران حیات و مشخصات هنری این هنرمند اطلاعات زیادی در دست نیست، اما تصویرسازی‌هایش حاکی از تسلط او به مهارت طراحی و ترکیب‌بندی است.

هدف پژوهش: بررسی شیوه بروز و ویژگی‌های عمق‌نمایی (پرسپکتیو) در تصویرسازی‌های کتاب بحرالفوائد به وسیله سیدالشعرا است.

روش پژوهش: در پژوهش حاضر، ۱۶ تصویر روایی از بحرالفوائد به شیوه توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری: با اتکا به انواع روش‌های ژرف‌نمایی در هنر ایران و همچنین پرسپکتیو خطی هنر غرب، تصویرسازی‌های این هنرمند بررسی و یافته‌ها حاکی از آن است که سیدالشعرا در موقعیت‌های گوناگون بر اساس ویژگی‌ها و مهارت‌های عملی و گاه علایق هنری، جهت ایجاد فضایی بیشتر برای نمایش افراد متراکم و همچنین دستیابی به ترکیب‌بندی متعادل، به کوچک و یا بزرگ‌سازی عناصر تصویر پرداخته و به نوعی از روشی شخصی (تلفیق شیوه‌های ایرانی و غربی) در پرسپکتیو تبعیت نموده است.

واژگان کلیدی: چاپ سنگی، تصویرسازی، سیدالشعرا، بحرالفوائد، پرسپکتیو



■■■ Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2023.2002173.1159

Perspective in Seyyed al-Shoara's Lithographic Prints

(Case Study: Illustrations in the Book "Bahar al-Favayed")

Zohreh Sarabi*¹

1. Master's Degree Graduate, Department of Illustration, Ferdowsi Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Mostafa Lal Shateri**²

2. Visiting Lecturer, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Iran

Received: 14/05/2023

Accepted: 09/07/2023

Page 11-29



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

Abstract

Problem Statement: The cultural and artistic history during the Qajar era experienced modern developments and issues, one of which was the introduction and spread of lithographic printing. With the support of cultural patrons in Tabriz, the first lithographic printing machine began its operation and gradually expanded to other major cities such as Tehran, Isfahan, and Mashhad. This led to the establishment of numerous private and non-private printing houses. The Astan Quds Razavi Printing House was a key center for lithographic book production and publication, and during its operation from 1294 to 1344 AH, it produced several works, one of which was "Bahar al-Fawaid" or "Kulliyat-e-Riyazi" by Muhammad Yusuf Khan Muhajir Heravi, known as Riyazi. This book, published in 1324 AH, contains various sections, including historical events. The illustrations in this book were created by Sayyed al-Shoara, who, during a time when illustration in lithographic printing was declining, executed very skillful and creative images. These illustrations have unique and remarkable visual features, including various techniques for creating depth or perspective, which are the subject of discussion in this article.

Objective: This research aims to examine the emergence and characteristics of depth (perspective) in the illustrations of the book "Bahar al-Fawaid" by Sayyed al-Shoara.

Research Method: The research adopts a descriptive-analytical approach with a qualitative perspective. It examines the perspective in all the valid illustrations (16 images) of the lithographic book "Bahar al-Fawaid" by Sayyed al-Shoara, as available in the lithographic printing repository of the Central Library of Astan Quds Razavi

Conclusion: Based on the case study of Sayyed al-Shoara's illustrations in the book "Bahar al-Fawaid," it can be concluded that the artist did not strictly adhere to the methods of Iranian depth (perspective) art or Western linear methods. Instead, he

adopted a combination of self-made techniques to create depth in each image, depending on the circumstances and intentions. One likely reason for this could be the limitations of lithographic printing techniques. Due to the absence of color and reliance on lines in lithographic printing, the artist may have been deprived of the ability to create differentiation and focal points through color or intense light and shadow. Consequently, it is possible that Sayyed al-Shoara employed exceptions in the perspective type in his images due to the limitations in visual elements.

In some cases, the artist followed the common practice in Iranian art of magnifying important figures (hierarchical perspective) when depicting war commanders. However, in the case of Napoleon, who is a prominent figure, he portrayed him with very small proportions. This suggests that Napoleon, as a character destined for defeat, did not require magnification or a hierarchical perspective. In certain images, the distant figures and equipment were depicted with brief lines and without details, reminiscent of the aerial perspective technique. However, considering Sayyed al-Shoara's general approach to perspective, which did not strictly adhere to any specific method, it should be noted that the limitation in executing detailed designs on a much smaller scale than the common sizes in lithographic printing could be the reason for this occurrence in the distant sections.

In some apparent cases, the artist deliberately did not make conscious efforts to create and design the principles and organization of depth. Instead, his focus was solely on filling the image and displaying various battle events, resulting in changes in the sizes and distances of elements. Overall, it can be stated that Sayyed al-Shoara presents a combination of Iranian and Western depth (perspective) methods in his illustrations in "Bahar al-Fawaid," albeit not in a deliberate manner. He does so merely to create sufficient space for the characters and achieve a balanced composition by depicting elements of different sizes.

Keywords: Lithographic printing, Illustration, Sayyed al-Shoara, Bahar al-Fawaid, Perspe.

References

Okvirk, S., Stevenson, P., & Associates. (2017). *Foundations of Art: Theory and Practice* (M.

Yeganehdoost, Trans.). Tehran: Samt.

Balkhri-Ghahi, H. (2014). *Introduction to the Philosophy of Art*. Tehran: Soreh Mehr.

Balkhri-Ghahi, H. (2015). *The Value of Art and Beauty in Islamic Civilization*. Tehran: Soreh Mehr.

Delfani, P., & Bani Ardalan, I. (2021). "Comparing Visual Principles in Iranian-Islamic Art with the Visual Principles Derived from Ibn al-Haytham's Optics Theory." *Tarikh va Tamaddon-e Eslami*, 36, 129-161.

Hoseinirad, A. M., & Khan Salar, Z. (2005). "A Study of Lithographic Illustrated Books during the Qajar Period." *Honar-ha-ye-Ziba*, 23, 77-86.

Khalaj Amiri Hassani, M. (2012). *Hidden Symbols in Iranian Painting*. Tehran: Ketab-e Aban.

Karimzadeh Tabrizi, M. A. (1984). *Life and Works of Ancient Iranian Painters*. London: Binna.

Keshmiri, M., & Rahbernia, Z. (2018). "A Perspective on Depth (Perspective) in Iranian Painting Based on Ibn al-Haytham's View in Al-Manazir." *Honar-ha-ye-Ziba: Honar-ha-ye Tajassomi*, 4, 77-90.

Kanbay, S. (2012). *Iranian Painting* (M. Hosseini, Trans.). Tehran: University of Tehran.

La'lehshatari, M. (2021). "Critical Illustration in Local Publications of the Late Qajar Period (Case Study: Kashf-e Asrar, Mashhad)." *Pazhuheshname-ye Khorasan-e Bozorg*, 43, 69-90.

La'lehshatari, M. (2022a). "Exploring Lithographic Printing Techniques in the Qajar Period Based on the Illustrations of Mirza Ali-Qoli Kho'i (Initial Requirements, Technical Features, Executive Factors)." *Pazhuheshname-ye Motale'at-e Naskh Khati*, 1, 203-230.

La'lehshatari, M. (2022b). "The First Printed Book in Mashhad (Muntakhab al-Qasayid, 1294 AH)." *Pazhuheshname-ye Khorasan-e Bozorg*, 47, 63-86.

Marzolph, Ulrich. (2001). *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*. Leiden: Brill.

Mohajer Heravi, M. Y. (1945). *Bahar al-Fawaid (Mathematical Treatises)*. Mashhad:

Astan Quds Razavi.

Nazarl, M. (2011). *Dual World of Iranian Miniature*. (A. Azati, Trans.). Tehran: Matn

Pakbaz, R. (2016). *Encyclopedia of Art*. Tehran: Farhang Moaser.

مقدمه

تاریخ فرهنگی-هنری دوره قاجار با تحولات و مسائل نوینی، از جمله ورود و گسترش صنعت چاپ سنگی توأم بوده است. با حمایت مالی حامیان فرهنگی در شهر تبریز، اولین دستگاه چاپ سنگی شروع به فعالیت نمود و به مرور به دیگر شهرهای بزرگ کشور همچون تهران، اصفهان، مشهد و غیره رسید و در مدت زمان کوتاهی چاپخانه‌های خصوصی و غیرخصوصی متعددی آغاز به فعالیت کردند. چاپخانه آستان قدس رضوی یکی از مراکز اصلی فعالیت و نشر کتاب‌های چاپ سنگی بود و آثار متعددی طی چند سال فعالیت این چاپخانه (۱۲۹۴-۱۳۴۴ ق) تولید شد. از جمله کتاب‌های تولیدی، بحرال فوائد یا کلیات ریاضی، اثر محمد یوسف خان مهاجر هروی متخلص به ریاضی بود. این کتاب که در ۱۳۲۴ ق انتشار یافت، دارای چند بخش مختلف از جمله وقایع تاریخی است. تصاویر این کتاب توسط سیدالشعرا خلق شده‌اند که با توجه به دورانی رو به افول تصویرسازی در حوزه چاپ سنگی، این هنرمند تصاویری بسیار استادانه و خلاقانه را اجرا نمود. تصویرسازی‌های این هنرمند ویژگی‌های بصری منحصر به فرد و قابل توجه بسیاری دارند که از جمله آن‌ها، روش‌های مختلف در ایجاد عمق‌نمایی یا پرسپکتیو است که در مقاله حاضر به آن پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

در زمینه شناسایی و بررسی تصویرسازی‌های سیدالشعرا مطالعات مستقلی انجام نشده است و صرفاً اشاره‌هایی گذرا به اطلاعاتی کلی از این هنرمند در چند مقاله و کتاب صورت پذیرفته است. در جلد اول کتاب *احوال و آثار*

نقاشان قدیم ایران (۱۳۶۳) اثر محمدعلی کریم‌زاده تبریزی، شرح حال بسیار مختصری از سیدالشعرا آورده شده و او به عنوان هنرمندی معرفی گردیده که نام اصلی او ناشناخته و تعدادی اثر آبرنگی، رنگ‌روغنی، سیاه‌قلم و چاپ سنگی از او به یادگار مانده است. در این بین کریم‌زاده تبریزی اشاره دقیقی به محل نگهداری این آثار یا نحوه دسترسی به آن نداشته است. در کتاب *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی*^۱ (۲۰۰۱) اثر اولریش مارزلف، معرفی مختصر از سیدالشعرا ارائه و آثار این هنرمند خیال‌انگیز معرفی شده است. مطالب مختصر مارزلف در حقیقت اشاره به اطلاعات کریم‌زاده تبریزی و تحلیلی بسیار کوتاه در پی آن است. در مقاله‌ای با عنوان «تصویرسازی انتقادی در نشریات محلی اواخر دوره قاجار» (۱۴۰۰) اثر مصطفی لعل‌شاطری، به مطالعه موردی نشریه انتقادی کاشف اسرار پرداخته شده است. در این پژوهش برای نخستین بار، بر اساس شواهد موجود، یکی از دیگر حوزه‌های فعالیت سیدالشعرا (تصویرسازی نشریات) مستند و شرح کوتاهی از این هنرمند ارائه شده است. علاوه بر این، در پژوهشی جانبی که تا حدودی مرتبط با پژوهش حاضر است، لعل‌شاطری در مقاله‌ای مبسوط با عنوان «نخستین کتاب چاپی مشهد (منتخب القصاید، ۱۲۹۴ ق)» (۱۴۰۱) برای اولین بار به معرفی هویت چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی پرداخته است که نقطه عطفی در اطلاع‌رسانی در زمینه تاریخ چاپ سنگی محسوب می‌شود. بر اساس اندک پژوهش‌های صورت پذیرفته، تاکنون سیدالشعرا و تصویرسازی‌های بحرال فوائد، مورد بررسی قرار نگرفته است و این جریان، نشانگر اهمیت و لزوم این پژوهش محسوب می‌شود.

1- Narrative Illustration in Persian Lithographed Books

روش پژوهش

در پژوهش حاضر، ۱۶ تصویر روایی از بحرال فوائد (محمود در مخزن کتب چاپ سنگی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی) به شیوه توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته است.

چاپ سنگی

حضور امکانات چاپ کتاب در ایران، از قدمت زیادی برخوردار نیست. اولین تجربیات جدی ایرانیان در این زمینه در دوره قاجار صورت گرفت. اولین ماشین چاپ مدرن با پشتیبانی‌های عباس میرزا نایب‌السلطنه، وارد تبریز شد. این دستگاه چاپ با تکنیک چاپ سربی کار می‌کرد و اولین نسخه‌ای که توسط این دستگاه به چاپ رسید، کتاب رساله جهادیه اثر قائم‌مقام فراهانی در ۱۲۳۳ ق بود. چاپ سربی به دلیل سخت و طاقت‌فرسا بودن فرآیند و نیز عدم خروجی ظریف و زیبا مطابق سلیقه و طبع ایرانیان، در نیمه دوم قرن سیزدهم هجری کنار گذاشته شد و چاپ سنگی جانشین آن شد (Marzolph, 2001: 12). چاپ سنگی بنا به چند دلیل مهم و مؤثر توانست جایگزین چاپ سربی شود. چاپ سنگی روشی آسان‌تر و سریع‌تر، کم‌هزینه‌تر و درعین حال دارای ظرافت بیشتری بود و این امکان را به وجود می‌آورد که از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی موردپسند مخاطبان ایرانی در چاپ استفاده شود. هرچند که به‌طور کلی ورود صنعت چاپ به ایران در ابتدا با تأخیر زیادی اتفاق افتاد، اما بازهم با تلاش‌های عباس میرزا در ۱۲۴۹ ق، چاپ سنگی بعد از مدت‌زمان اندکی از ابداعش به ایران وارد و در تبریز اولین کتاب چاپ سنگی که نسخه‌ای از قرآن بود، به چاپ رسید. پس از شروع به کار این چاپخانه در دیگر شهرها همچون تهران احداث شد و پس از چند سال بنا بر ضرورت و نیاز جامعه، چندین چاپخانه غیردولتی در دیگر شهرها نظیر مشهد، رشت، اردبیل، همدان و غیره تأسیس شد (لعل شاطری، ۱۴۰۱ الف: ۶۶).

فرآیند اجرای چاپ سنگی بر اساس نوع خاصی واکنش شیمیایی توسط آلومین زنفلدر، به صورت اتفاقی کشف شد. خاصیت عدم درهم آمیختن آب و چربی و نیز نوعی فعل و انفعالات خاص بر سطح سنگ آهکی توسط اسید نیتریک موجب ایجاد امکان به وجود آوردن تصاویر و حروف روی بستر سنگ می‌شد (لعل شاطری، ۱۴۰۱ ب: ۹-۲۰). در این بین، کم‌تجربگی چاپچیان و جدید بودن این

صنعت در ایران موجب شده بود که کیفیت آثار در ایران نسبت به گذشته پایین‌تر آمده باشد، اما این آثار در نوع خود متمایز و ماندگار هستند. اصلی‌ترین عنصر بصری در آثار چاپ سنگی خط است و خط هم به‌عنوان عنصر جداکننده شکل‌ها و هم در برخی قسمت‌ها به‌عنوان بافت به کار می‌رود. خط نقش نور و رنگ را نیز با تغییر در تراکم عهده‌دار و موجب ایجاد تیرگی و روشنی‌هایی در آثار می‌شود. عنصر پویایی و تحرک نیز با نمایش خطوط مواج مورد تأکید قرار گرفته است. به‌طور کلی، عنصر رنگ از این آثار حذف شده است. مسئله نور همچون سنت کهن نگارگری ایران رعایت شده و هیچ منبع مشخصی برای نور در آثار مشخص نشده است و صرفاً برای تأکید سطوح مجزا مثل چین لباس‌ها از هاشورهای متراکم استفاده شده است. عمق‌نمایی طبیعت‌گرایانه نیز در این تصاویر مشاهده نمی‌شود و همچون سنت نگارگری ایران از روی هم قرارگیری پلان‌ها و در پاره‌ای از موارد از پرسپکتیو یک نقطه‌ای به‌صورت ناقص بهره برده‌اند. تناسب اندام‌های انسانی و ساختمان‌ها هم در اغلب موارد رعایت نشده است (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۷۹-۸۴).

سیدالشعرا، استاد ناشناخته

متأسفانه اطلاعات دقیق درباره زندگی هنری و هویت سیدالشعرا در دست نیست. شرح مختصری از زندگی و مشخصات او در شرح احوال و آثار نقاشان قدیم ایران چنین آمده است: (نام اصلی این هنرمند معلوم نگردید، زیرا در چند اثر گوناگون که از این هنرمند دیده‌ام، در تمام آن‌ها خود را سیدالشعرا معرفی کرده و نام واقعی خود را ذکر نکرده است. این هنرمند، نقاش آبرنگ کار و سیاه‌قلم و رنگ‌روغنی اوایل قرن ۱۴ ق بود و در این هنرها دست داشت. از آثار او دیده‌ام: ۱. تصویر رنگ‌روغنی یکی از رجال قاجاری بود که تا حدی جالب بود و رقم داشت. (سیدالشعرا) ۲. تصویر آبرنگی دختر جوان و شادابی بود که لباس ایرانی بتن کرده و مشغول نواختن ضرب بود. رقم داشت. (سیدالشعرا) ۳. دیگر اثر سیاه‌قلمی این هنرمند که در کتاب عین‌الوقایع و در صفحه ۱۸۴ آن چاپ شده. تصویر شورش سپاه کابل برضد مورث کیوناری سفیر انگلیس بود که سربازان شورشی با تمام سوارات جنگی به سفارت حمله کرده و مأمورین سفارت نیز به دفاع از خود مبارزه می‌کردند. منظره شهر کابل و قیافه سربازان دیدنی

(۶۶-۶۸).

بحرالفوائد و یا کلیات ریاضی از جمله آثار انتشار یافته در چاپخانه آستان قدس رضوی محسوب می‌شود، چنانکه در پایان کتاب، به این موضوع اشاره شده است. پدیدآورنده آن محمد یوسف مهاجر هروی (شاعر و نویسنده افغان) متخلص به ریاضی می‌باشد. او، در ۱۲۸۹ ق در هرات به دنیا آمد و در ۱۳۰۲ ق که هیئتی از طرف کشور انگلیس تحت نظر روسیه برای تعیین حدود مرزی افغانستان و آخال وارد افغانستان شد و محمد یوسف جوان به عنوان دستیاری به خدمت در این هیئت مشغول شد و به طبع برای تسلط بهتر به امور دولتی به مطالعه تاریخ و جغرافیا پرداخت. در ۱۳۰۹ ق خاندان محمد یوسف به خاطر بروز اختلافات داخلی و قومی مجبور به ترک افغانستان شدند و در خراسان مرحله جدیدی از زندگی را آغاز کردند. در این کتاب تمامی آثار این نویسنده گردآوری شده است که عبارت‌اند از: ۱. بیان الوقایع: شرح زندگانی مؤلف. ۲. ضیاء المعرفه: شرحی درباره حکایات رویدادهایی که مؤلف شاهد آن‌ها بوده است. ۳. عین الوقایع: درباره تاریخ افغانستان. ۴. دفتر دانش: در رابطه با علوم متفرقه. ۵. پرسش و پاسخ‌ها با چند تن از رجال حکومتی و مذهبی. ۶. دیوان غزلیات: تحت عنوان فیض روحانی. ۷. منبع البکاء: شامل اشعار مرثیه. ۸. تخمیسات. ۹. رباعیات. ۱۰. بخش پریشان: در مطالب متفرقه. ۱۱. شرح مختصری درباره احوال شهرهای برجسته تحت عنوان اوضاع البلاد. ۱۲. خاتمه کتاب که در آن مسائل میان دو دولت روس و ژاپن بررسی شده است (مهاجر هروی، ۱۳۲۴: ۱-۶).

کتاب مورد بررسی در ابعاد ۴۳×۳۳ cm به فارسی و با کتابت محمدحسین هروی به خط نستعلیق (۵۷۲ صفحه) و با نقاشی‌های سیدالشعرا زیر نظر میرزا آقا طهرانی (استاد چاپ)، منتشر شده است. پس از صفحه آستربردقعه در اولین صفحه کتاب در لت سمت چپ مشخصات کتاب درون کادری مذهب شده شامل فهرست، محل نشر، قیمت و همین‌طور اشاره به نام مظفرالدین شاه پادشاه وقت آورده شده است. دو صفحه پایانی شامل فهرست فرهنگ کتاب است که در ابتدای این فهرست توضیح کوتاهی در رابطه با اشتباهات سهوی در نگارش کتاب که

بود و در روی یکی از آجرهای سفارت رقم داشت (عمل سیدالشعراء ۱۳۲۲)» (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۲۳۰/۱-۲۳۱). سیدالشعرا در زمینه تصویرسازی برای نشریات و جراید نیز فعال بود، هرچند که به خاطر ماهیت انتقادی نشریات دوران قاجار نمی‌توان به‌طور قطعی هنرمندان آن را شناسایی کرد، اما طبق پژوهش‌های صورت گرفته و بررسی کیفیت تصاویر در نشریه کاشف اسرار چاپ مشهد، هنرمند تصاویر انتقادی و بسیار استادانه این نشریه را سیدالشعرا می‌دانند (لعل شاطری، ۱۴۰۰: ۷۹). با این حال، آنچه مشهود است، این هنرمند در حدود ۱۳۱۹ ق الی ۱۳۲۳ ق در چاپخانه آستان قدس رضوی فعالیت داشت. در توصیف تکنیک او این‌گونه آمده است که تصاویر سیدالشعرا در بحرالفوائد حالتی غیرواقعی و خیال پردازانه دارند. صحنه‌های نبرد در این کتاب، چه در تصاویر تاریخی و چه در تصاویر خیالی، به شیوه‌ای سنتی اجرا شده‌اند. در تصاویر سیدالشعرا به طرز عجیبی حالتی متقارن در ساختارهای پیچیده و شلوغ دیده می‌شود. در نتیجه یک ترکیب نسبتاً متقارن در صحنه‌های نبرد ایجاد شده است. در مجموع می‌توان از این هنرمند به عنوان یک استاد واقعی نام برد، آن‌هم در دوره روبه‌زوال تصویرسازی، چراکه در این دوره، تصاویر فراوانی با کیفیت متوسط تولید می‌شده است (Marzolph, 2001: 45).

بحرالفوائد (کلیات ریاضی)

هرچند چاپ سنگی با ورود به ایران در دو کانون اصلی تبریز و تهران آغاز به کار کرد، اما پس از چند دهه، در شیراز، اصفهان، مشهد، انزلی، رشت، اردبیل، همدان، خوی، یزد، قزوین، کرمانشاه، کرمان، گروس و کاشان، چاپخانه‌هایی تأسیس شد. در دوران فعالیت چاپ سنگی در ایران، چاپخانه‌های متعددی در مشهد فعال بودند، اما اطلاعات موجود درباره آنان بسیار اندک است. مبنی بر شواهد مستند در دسترس، نخستین چاپخانه مشهد در مجاورت حرم امام رضا (ع) و زیر نظر آستان قدس رضوی تأسیس شد. بر اساس جدیدترین یافته‌های آرشیوی، پس از آغاز به کار چاپخانه سنگی آستان قدس رضوی (۱۲۹۴ ق) طی پنج دهه (تا ۱۳۴۴ ق) کتاب‌های متعددی با درون‌مایه‌های گوناگون مذهبی، ادبی، فقهی و تاریخی با همکاری مؤلفان و مترجمان با استادان چاپ و حامیان مالی تولید شد که تاکنون حدود بیست‌وهشت عنوان از آن‌ها مورد شناسایی قرار گرفته است (لعل شاطری، ۱۴۰۱: ب).

به خاطر کاتب رخ داده، از مخاطبان عذرخواهی شده است.

پرسپکتیو در تصویرسازی‌های بحرالفوائد^۱

پرسپکتیو یا ژرف‌نمایی روشی برای نمایش فضای سه‌بعدی در یک سطح تخت و کم‌عمق است. پرسپکتیو در هنر روشی برای طراحی است که هنرمند با کاهش اندازه اشیا دور و یا هم‌گرایی خطوط موازی واپس‌رونده از چشم مخاطب، عمق در تصویر ایجاد می‌کند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۳۷۹). پرسپکتیو در هنر غرب و هنر نگارگری ایران چند حالت مختلف را شامل می‌شود. پرسپکتیو خطی که اولین نشانه‌های آن را می‌توان در هنر رنسانس جست‌وجو نمود و نمونه‌مورد قبول پرسپکتیو غربی است که شروع ابداع و گسترش آن توسط هنرمندانی همچون فیلیپو برونولسکی معمار و ماساچو نقاش بوده است. سه نظام اصلی پرسپکتیو خطی شامل یک نقطه‌ای، دو نقطه‌ای و سه نقطه‌ای است که تمامی این موارد به شیوه‌نگریستن هنرمند به موضوع و یا صحنه بستگی دارند (اوکویرک و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۷۰-۲۷۳). پرسپکتیو در هنر ایران مبتنی بر مشاهدات عینی و حس بینایی نیست که بیننده از یک سمت مشخص در حال تماشای تصویر باشد، بلکه امر پرسپکتیو در هنر ایران بازوایای متعددی که بنا بر تصمیم هنرمند اتخاذ شده‌اند، معنا می‌گیرد (دلفانی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۳۰). در نگارگری ایران از حدود قرن هشتم هجری به بعد، امکان ایجاد فضای لازم جهت به‌کارگیری روش‌های خاص ایرانیان در امر ژرف‌نمایی به وجود آمد. به‌طور کلی شش نوع ژرف‌نمایی در هنر ایران مشهود است.

۱. انبوه‌نگاری: این روش شامل قرار دادن پی‌درپی پیکره‌ها در چند ردیف پشت سر یکدیگر است که در تمامی ردیف‌ها اندازه پیکره‌ها ثابت بوده و کوچک‌تر نمی‌شوند. ۲. انجمن‌نگاری: این شیوه مشابه روش انبوه‌نگاری است، با این تفاوت که بخش بیشتری از پیکره‌های ردیف‌های بالایی مشهود هستند و پیکره‌های ردیف‌های بالایی بخش بیشتری از تصویر زمینه را اشغال کرده‌اند. ۳. بوستان‌نگاری (نماهای محدود): این شیوه به معنای نمایش منظره باغ و بوستان نیست. در این روش هنرمند پیکره‌ها را در یک فضای باز به‌طور گسترده

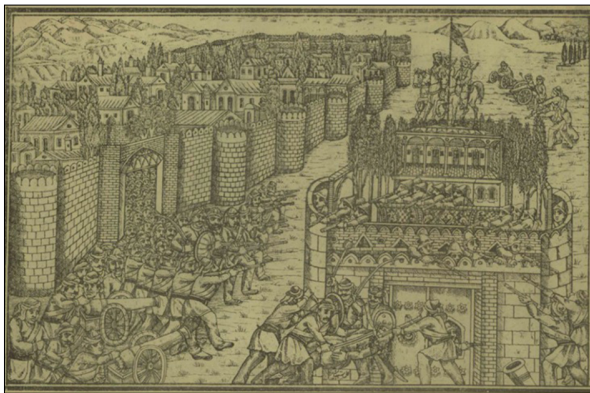
جانمایی و سپس میان آن‌ها را با عناصر طبیعی پرمی‌کند. در این روش بلندای قامت پیکره‌ها از فاصله بین آن‌ها بیشتر است. ۴. صحرانگاری (نماهای گسترده): این روش مشابه با شیوه بوستان‌نگاری کاربرد دارد، با این تفاوت که فاصله میان پیکره‌ها از بلندای قامت آن‌ها بیشتر است و پیکره‌ها در یک فضای گسترده‌تر و به شکل فشرده‌تر پخش شده‌اند. ۵. ژرف‌نمایی با لایه‌های میانجی: در این روش علاوه بر بهره‌گیری از اصول بالا، با ایجاد فضاها و لایه‌های جداکننده‌ای مانند تپه‌ها، میان پیکره‌ها فاصله ایجاد می‌شود. ۶. ژرف‌نمایی ساختمانی: در این شیوه، ژرف‌نمایی پیکره‌ها در کنار یک سازه معمارانه ایجاد می‌شود. فضاهای ایجادشده شامل دو بخش درونی و بیرونی هستند. در بسیاری از آثار هنرمندان ایران، تعدادی از این روش‌ها به‌طور هم‌زمان در اثر استفاده شده‌اند (کشمیری و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۱-۸۸).

تکثر در زوایای دید، یکی از ویژگی‌های اصلی هنر ایران است که به شکل‌های مختلف بسته به ترکیب‌بندی و ماهیت اثر، اتفاق می‌افتد (نظری، ۱۳۹۰: ۱۱۲). کاربرد پرسپکتیو در هنر غرب در حقیقت برای طبیعی و عینی نشان دادن عالم بیرون در نقاشی است، اما این امر در ارتباط با هنر ایرانی، صدق نمی‌کند (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۳: ۱۰۹). در پرسپکتیو هنر ایرانی، قواعد پرسپکتیو خطی رعایت نمی‌شود و برای نمایش عمق، مکان‌ها را به یکدیگر متصل نمی‌کنند، بلکه از یک ساختار متشکل از پلان‌های پیوسته و یا ناپیوسته بهره می‌برند که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند که کلیت این مجموعه از یک زاویه روبه‌رو و از بالا مشاهده می‌شود (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۴: ۲۳۵). در مجموع، می‌توان اشاره کرد که هنر غرب بر اساس الگوهای طبیعت‌گرایانه، هنر به تصویر کشیدن طبیعت و دنیای مرئی‌ها است، اما هنر شرق به‌ویژه ایران، در جست‌وجوی مرئی کردن نامرئی‌ها است (خلج امیرحسینی، ۱۳۹۱: ۴۶).

در دوره قاجار با ورود تأثیرات هنر غرب به ایران، هنرهای سنتی دستخوش تحولاتی شد. از جمله این تحولات را می‌توان در زمینه مسئله پرسپکتیو دنبال نمود. هنرمندان قاجار در تلاش بودند که در یک فضای تخت و دوبعدی تا

۱- اغلب تصاویر این کتاب، در بخش عین‌الوقایع (مطالبی در ارتباط با تاریخ افغانستان) قرار دارند (از صفحه ۵۸ تا صفحه ۳۶۶). در شروع این بخش، مؤلف ابتدا به ستایش پروردگار پرداخته و سپس از ظلم حاکمانی که با رفتارها و تصمیم‌گیری‌هایشان موجب اشاعه شرایط سخت شده‌اند، شکوه می‌کند و با دلسوزی و مشقت از اوضاع و احوال وطن خود می‌نویسد. تعداد دیگری از این تصاویر در فصل خاتمه که شامل شرح جریان‌ها و اختلافات روسیه و ژاپن است، قرار دارند.

زده و در هر قسمت از کادر بسته به نیاز در ایجاد هماهنگی و تعادل در تصویر، از یک شیوه خاص برای عمق نمایی بهره برده است. چاپ سنگی به علت حذف رنگ و اتکا به خط، امکان ایجاد تمایز و نقطه توجه به کمک رنگ و یا نور و سایه‌های شدید را به هنرمند نمی‌دهد. در نتیجه احتمال آن وجود دارد که سیدالشعرا به علت محدودیت در عناصر بصری، استثناهایی را در این تصویر قائل شده باشد، مانند سوارکاران که قامتشان از انتهای شهر نیز بلندتر است.

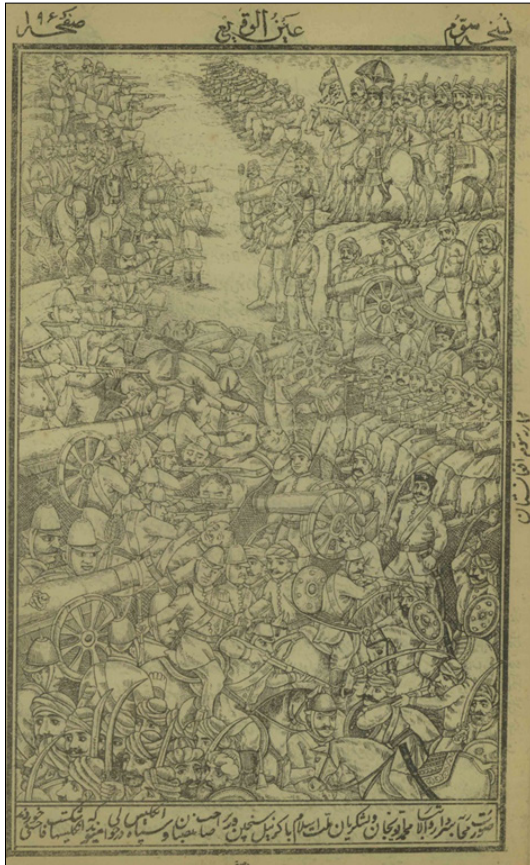


تصویر ۱: صورت شورش سپاه کابل بر ضد موثر کیوناری سفیر انگلیس
Image 1: The depiction of the uprising of the Kabul Corps against Major Kiunari, the British Ambassador.

در تصویر ۲، به کارگیری هم‌زمان چند روش مختلف در ژرف نمایی در یک کادر عمودی مشاهده می‌شود. زاویه دید از روبه‌رو و بالا است. در سمت راست، دیوارهای اطراف شهر به روش پرسپکتیو تک نقطه‌ای و خود ساختمان‌های شهر به روش دو نقطه‌ای اجرا شده‌اند و همین‌طور پرسپکتیو جوی در خلاصه نگاری ساختمان‌های دورتر مشهود است، اما قسمت‌های دیگر تصویر (به جز بخش بالا، سمت چپ) کاملاً به شیوه‌های ایرانی ژرف نمایی شده‌اند. گروه پیکره‌های سمت چپ تصویر به شیوه ژرف نمایی انبوه‌نگاری اجرا شده‌اند، اما پیکره‌های سمت راست و بالای منظره شهر بیشتر تابع قوانین پرسپکتیو غربی هستند و با دورتر شدن کوچک‌تر و خلاصه‌تر دیده می‌شوند. در انتها نیز هنرمند از روش ژرف نمایی بالابه‌های میانجی تپه‌ها، ردیف سربازها را در یک مقیاس ثابت از یکدیگر تفکیک نموده است. در قسمت منظره سمت چپ و بالای کادر بنایی در دوردست مشاهده می‌شود که به شیوه پرسپکتیو دو نقطه‌ای طراحی شده است.

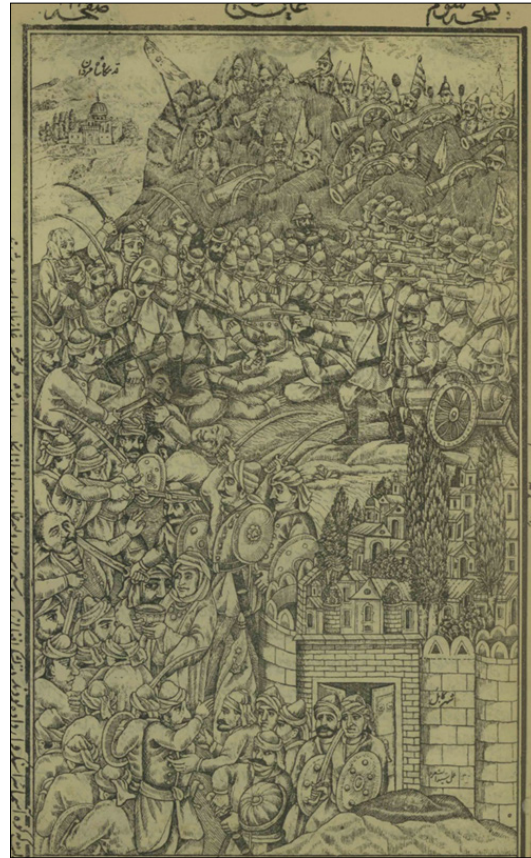
حد زیادی از پرسپکتیو طبیعت‌گرای غربی تبعیت کنند، بدین منظور آن‌ها روی سطوح تخت در نقاشی‌هایشان به انجام سایه‌روشن کاری پرداختند (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۱۲۵). سیدالشعرا به‌عنوان یکی از هنرمندان متأخر این دوران نیز به احتمال زیاد تحت تأثیر این تحولات بود. بدین منظور برای دستیابی به پاسخی دقیق‌تر به بررسی تصویرسازی‌های او به لحاظ نحوه به‌کارگیری پرسپکتیو خواهیم پرداخت.

همان‌طور که اشاره شد، هنرمندان ایرانی پس از مدتی برای ایجاد فضایی عمیق‌تر، در اغلب آثارشان از کادرهای عمودی به جای تصاویر افقی بهره بردند، در میان تصاویر بحرالفوائد صرفاً پنج تصویر افقی وجود دارد. تصویر ۱، در یک ترکیب‌بندی افقی اجرا و برخوردار از چند پلان بندی است. با وجود اینکه زاویه دید مخاطب از بالا و روبه‌رو لحاظ شده است، اما ساختمان سمت راست تصویر به روش پرسپکتیو تک نقطه‌ای و فضای شهری سمت چپ و ساختمان‌های داخلش به صورت پرسپکتیو دو نقطه‌ای اجرا شده‌اند. توده پیکره‌های سمت چپ تصویر تقریباً به شیوه غربی به عمق رفته‌اند. اکثر پیکره‌هایی که دورتر شده‌اند به لحاظ اندازه نسبت به پیکره‌های جلوتر کوچک‌تر و همچنین هنرمند با اختصار در طراحی آن‌ها، به نوعی پرسپکتیو جوی را به کار گرفته است. در این بین، دو نکته قابل تأمل وجود دارد. اول آنکه در همین بخش از تصویر تعدادی از سربازها با وجود دورتر قرار گرفتن، درشت‌هیکل تصویر شده‌اند و دیگر آنکه این امر ژرف نمایی جوی در ارتباط با پیکره‌های سمت راست (به جز ردیف توپ‌های بالای کادر) رعایت نشده است و هنرمند برای عمق نمایی افراد سمت راست تصویر، بیشتر از شیوه‌های ایرانی استفاده کرده است. شیوه ژرف نمایی ساختمانی در سمت راست مشهود است. برخلاف پرسپکتیو تک نقطه‌ای خود ساختمان که نمای دورتر ساختمان نسبت به بخش جلویی بسیار کوچک‌تر کار شده است، پیکره‌های بیرون و درون ساختمان هم‌اندازه ترسیم شده‌اند. گروه سواره‌نظام نیز در اندازه‌ای نسبتاً بزرگ بالای سر ساختمان قرار دارند. با توجه به پیچیدگی و اهمیت ترکیب‌بندی در آثار سیدالشعرا می‌توان دریافت که هنرمند برای ایجاد توازن در این صحنه شلوغ و پرتحرک و ایجاد فرصت برای چشم مخاطب که به یک اندازه به تمامی قسمت‌های تصویر توجه کند، قواعد پرسپکتیو را برهم



تصویر ۳: محاربه سردار محمد ایوب خان و لشکریان اسلام با کرنیل سنجین
Image 3: The battle between Commander Mohammad Ayub Khan and the Islamic soldiers against Colonel Sanchin.

تصویر شماره ۴ در یک کادر افقی به انجام رسیده و در این مورد نیز، زاویه دید از روبه‌رو و بالا تنظیم شده است. قسمت پلان جلو و سمت چپ کادر گروه سواره‌نظام به شیوه انبوه‌نگاری ترسیم شده‌اند و در ادامه پلان جلویی سربازهای در حال نبرد به روش بوستان‌نگاری در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و در بخش بعدی تصویر، سمت چپ تپه‌ای مشهود است که به عنوان لایه میانجی ایجاد بعد و عمق در تصویر قرار دارد و در پشت تپه گروهی از سربازها ایستاده‌اند که بخش انتهایی این ردیف به شیوه خطی و جوی به ژرفا رفته است. مجدداً تپه بلندتر دیگری در قسمت بعد این بخش قرار گرفته که سرباز و توپچی را از ردیف سربازان جلویی جدا می‌کند، بی‌آنکه اندازه پیکره این سرباز و توپچی به تناسب دورتر شدنشان کوچک‌تر شده باشد. در ادامه همین بخش در گوشه کادر سمت چپ دو سرباز به شکلی مبهم طراحی شده‌اند که این امر موجب ایجاد ژرف‌نمایی جوی در آنها شده است. این دو سرباز انتهایی صرفاً به شکل مبهم و خلاصه‌وار طراحی شده‌اند



تصویر ۲: جنگ ژنرال محمد جان خان و غازی‌های افغان
The war of General Mohammad Jan Khan and the Afghan Ghazies: Image 2

در تصویر ۳، نمایش بصری وقایع در یک کادر عمودی انجام یافته و زاویه دید در این تصویر نیز از روبه‌رو و بالا است. عمده این تصویر به روش ژرف‌نمایی انبوه‌نگاری اجرا شده، اما نیمه بالایی تصویر از پرسپکتیو خطی و همچنین جوی بهره برده است، البته نکته حائز اهمیت برهم زدن قوانین دقیق پرسپکتیو در این بخش بالایی تصویر است که گروه فرمانده جنگ و همراهانش برخلاف موقعیت قرارگیری در فضایی دورتر از جلوی صحنه، با مقیاسی بزرگ و همچنین با جزئیات به نمایش درآمده‌اند. علت این امر علاوه بر ایجاد تعادل و تمرکز در تصویر می‌تواند اهمیت نقش این فرد در روایت باشد. مطابق با رسم رایج هنر ایران که اشخاص مهم در اندازه‌هایی بزرگ به طرح درمی‌آیند، این مورد را می‌توان در ساخت پرسپکتیو مقامی بازتعریف کرد.

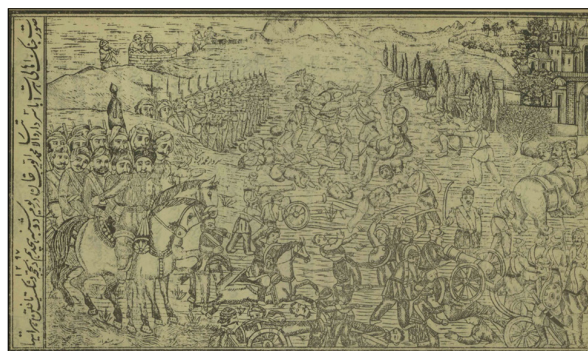


تصویر ۵: محاربه سردار محمد ایوب خان در نقطه کاریز

Image 5: The battle of Commander Mohammad Ayub Khan at the Kariz outpost

در تصویر ۶، به علت نمایش میدان پرازدحام جنگ و شلوغی‌های حاصل از نبرد، شیوه‌های ژرف‌نمایی دچار برهم ریختگی‌های مشهودی شده است. در این تصویرسازی شیوه‌های انبوه‌نگاری، انجمن‌نگاری، صحرا‌نگاری، بوستان‌نگاری و ژرف‌نمایی بالابه‌های جداکننده وجود دارد و درعین حال در بخش‌هایی با کوچک‌تر شدن مقیاس افراد دورتر، همچون ردیف توپ‌های سمت چپ، به نوعی تصویر از پرسپکتیو خطی تبعیت کرده است. نکته مهم در ایجاد یک تعادل نامحسوس در این آشفتگی، ایجاد چهار نقطه متمایز و بزرگ مقیاس در چهار سمت گوشه‌های کادر است: دو سوارکار در قسمت جلوی سمت راست و چپ، دو توپچی مخفی‌شده در پشت تپه‌های سمت راست و توپ جلویی در ردیف توپ‌های سمت چپ که این موارد نسبت به موقعیت مکانی خود بزرگ‌تر از نزدیکان خود طراحی شده‌اند و همین امر موجب ایجاد نظم نسبی در این شلوغی و ازدحام شده است. مسئله‌ای که در این تصویر به نظر می‌رسد این است که هنرمند

و از لحاظ اندازه و مقیاس تغییر چندانی در آن‌ها دیده نمی‌شود و این احتمال وجود دارد که طراحی مبهم آن‌ها توسط هنرمند نه به دلیل ایجاد پرسپکتیو جوی، بلکه به دلیل محدودیت در اجرای جزئیات در این مقیاس بوده باشد. در سمت راست کادر این تصویر، نمایی از فضای شهری مشهود است که به شیوه پرسپکتیو دو نقطه‌ای اجرا گردیده، اما در لابه‌لای پوشش گیاهی بخش جلوی دیوار شهر دو سر مشاهده می‌شود که به لحاظ اندازه با مقیاسی نزدیک به دیگر پیکره‌های نزدیک‌تر اجرا شده‌اند و دیوار جلوی آن‌ها به نوعی پرسپکتیو ساختمانی برای آن‌ها ایجاد نموده است. به بیان دیگر، هنرمند در این بخش از تصویر، تلفیقی از ژرف‌نمایی ایرانی و غربی را در یک سوژه واحد به کار گرفته است.

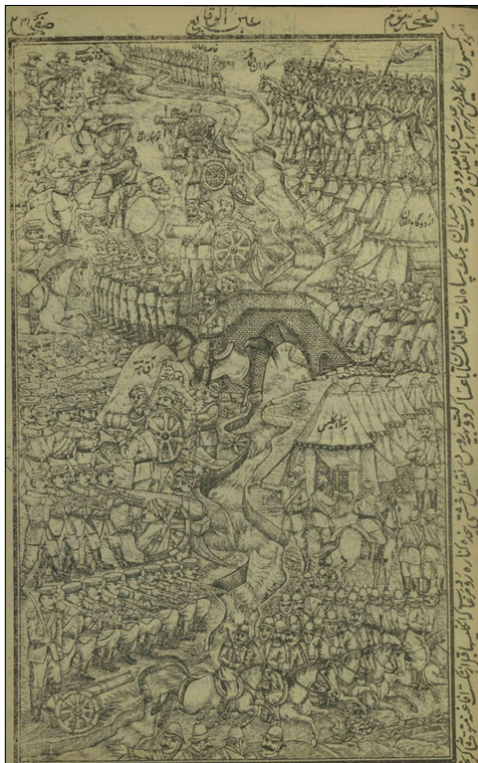


تصویر ۴: جنگ اهالی هرات با سردار محمد ایوب خان

Image 4: The war of the people of Herat against Commander Mohammad Ayub Khan

تصویر ۵، در یک کادر عمودی و با زاویه دید مشابه با موارد قبلی اجرا و پلان بندی در آن مشهود است. در پلان جلویی روش انبوه‌نگاری در نحوه چیدمان سربازان در حال جنگ دیده می‌شود و در قسمت بالایی این بخش شیوه انجمن‌نگاری به کار رفته است، چراکه بخش بیشتری از بدن پیکره‌ها قابل رؤیت است. شیوه انجام ژرف‌نمایی در یک سوم بالایی تصویر تغییر یافته و هم‌زمان از قواعد ایرانی و اروپایی در بخش استفاده شده است. توده پیکره‌ها به روش صحرا‌نگاری در تصویر قرار گرفته‌اند و درعین حال درون هر توده یک پرسپکتیو خطی ملایمی مشاهده می‌شود که سربازان در انتهای ردیف‌ها کمی کوچک‌تر تصویر شده‌اند. در انتهای دو سمت کادر مجدداً یک استثنا و ایجاد پرسپکتیو مقامی برای فرماندهان دو طرف جنگ به عنوان شخص ارزشمند تصویر مشاهده می‌شود.

را با حالتی که دفرمه شده به تصویر درآورده است. گویا او در تلاش بوده است که پرسپکتیو دو نقطه‌ای را در بخش اعمال نماید، هرچند که بخش رویی پل و پله‌ها از روبه‌رو و به شیوه تک نقطه‌ای طراحی شده است. در سمت راست، بالا، ردیفی از چادرهای اردوگاه سربازان وجود دارد که هرچه دورتر می‌شوند بسیار کوچک‌تر گردیده و درست در بخش بالایی این قسمت سواره‌نظام در مقیاسی بسیار بزرگ‌تر حضور یافته‌اند، به نحوی که چادرهای انتهایی از پای اسب‌ها کوچک‌تر هستند. هرچند که این پرسپکتیو مقامی برای این گروه سواره موجب پررنگ‌تر شدن اهمیت و جایگاه آنان در تصویر شده است، اما با روش کوچک‌نمایی چادرها سنخیتی ندارند و این کنار هم قرارگیری بدون ارتباط منطقی این دو قسمت، به نحوی اشاره به بی‌توجهی سیدالشعرا به انجام کامل و صحیح روش‌های پرسپکتیو چه ایرانی و یا چه غربی می‌تواند باشد. در واقع، این هنرمند در بخش‌هایی از تصاویر بیشتر به دنبال ایجاد ترکیب‌بندی‌های متقارن و متعادل بوده است و نه تبعیت از اصول پرسپکتیو.



تصویر ۷: کمیسیون انگلیس در سرحد هرات برای تعیین حدود و صورت میدان جنگ

Image 7: The British Commission at the border of Herat to determine the boundaries and assess the battlefield.

در این مورد تلاشی آگاهانه و عامدانه برای ایجاد و طراحی اصول و سازمان ژرف‌نمایی نکرده است و صرفاً با هدف پر کردن تصویر و نمایش رویدادهای مختلف نبرد دست به ایجاد تغییر در اندازه‌ها و دوری و نزدیکی عناصر برده است.



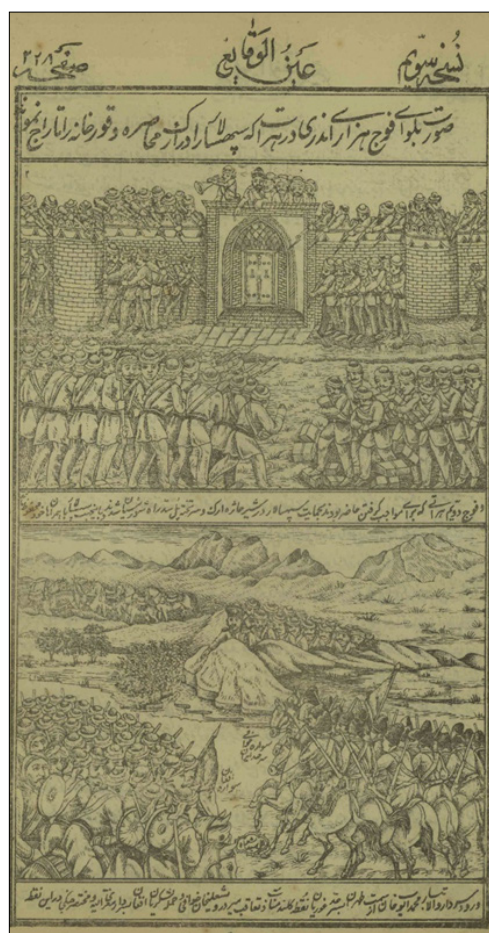
تصویر ۶: جنگ امیر عبدالرحمن خان فرمانفرمای افغانستان در شهر کهنه قندهار با سردار محمد ایوب خان

Image 6: The war of Amir Abdul Rahman Khan, the ruler of Afghanistan, in the ancient city of Kandahar against Commander Mohammad Ayub Khan

بهره‌گیری از کادر عمودی برای ایجاد عمق بیشتر، در تصویر ۷ مشهود است. سرتاسر این فریم مملو از پیکره‌های مختلف است که در هر قسمت مشابه تصاویر پیشین، روشی خاص برای ژرف‌نمایی اتخاذ شده است. تپه و خیمه‌ها در نقش لایه‌های جداکننده، موجب ایجاد فضاهایی برای استراحت نگاه مخاطب و شفاف‌تر شدن تصویر حضور یافته‌اند و گروه‌های پیکره‌ها به شیوه‌های انبوه‌نگاری و انجمن‌نگاری در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. دو نکته در این تصویر بسیار جالب توجه است. نخست نحوه نمایش تخت مسیر رودخانه که بی‌تغییر در اندازه، از دورترین نقطه در بالای کادر تا قسمت جلویی تصویر به مسیر خود ادامه داده است. در حقیقت حضور این نوار باریک از آب در میانه تصویر، موجب ایجاد نظم و تفکیک بصری گردیده، هرچند که احتمال اینکه هنرمند طبق عادتی که از هنر سنتی پیشینیان با خود به همراه داشته است دست به طراحی این چنینی رودخانه زده باشد، بیشتر است، چراکه این رودخانه با زاویه دید از روبه‌رو و بالا همچون شیوه رایج در منظره‌نگاری هنر ایران کار شده است. نکته دیگر، نحوه به تصویر درآوردن پل در میانه تصویر است. دشواری استفاده از پرسپکتیو غربی برای هنرمند در این مورد کاملاً مشهود است. با وجود قرارگیری پل، دقیقاً روبه‌روی نگاه مخاطب، هنرمند فضای زیر پل

می‌توان خلاف پرسپکتیو خطی را در اینجا مشاهده کرد. در پلان جلویی تصویر و سمت راست که نزدیک‌ترین بخش به مخاطب است، پیکره‌ها و خیمه‌های سربازان در کوچک‌ترین مقیاس نسبت به دیگر بخش‌ها، به تصویر درآمده‌اند. در پلان جلویی، هر چه افراد از جلوی تصویر دورتر و به خیمه‌ها نزدیک‌تر می‌شوند، پرسپکتیو جوی در آن‌ها بیشتر بروز پیدا می‌کند. البته که باید مجدد یادآور شد، ممکن است علت این امر به دلیل محدودیت در اجرای جزئیات در تکنیک چاپ سنگی در مقیاس کوچک بوده باشد. در سمت چپ پلان جلو دوردیف سرباز به شیوهٔ انبوه‌نگاری اجرا شده‌اند که سربازهای ردیف بالایی از ردیف جلویی بزرگ‌تر هستند و نکتهٔ قابل توجه این است که در شیوهٔ انبوه‌نگاری، اندازهٔ لایه‌های مختلف پیکره‌ها یکسان در نظر گرفته می‌شود. در نوار میانی تصویر یک ردیف پیوسته از سربازها حضور دارند که در حال محاصرهٔ فرماندهٔ دشمن هستند، با وجود دورتر شدن افراد در سمت راست کادر، اندازهٔ پیکره‌ها تغییری نیافته است. در قسمت بالایی و سمت چپ تپه‌هایی مشهود هستند که به عنوان لایه‌ای جداکننده عمل می‌کنند و با ایجاد یک تمایز و جدا افتادگی در فضای قرارگیری فرمانده و ملازمانش، موجب ایجاد تمرکز بصری شده‌اند. البته در این مورد، بزرگ‌تر نشان دادن این گروه از افراد نیز بی‌تأثیر نبوده است. در واقع، این قسمت از تصویر به عنوان لحظه‌ای مهم در روایت باروش پرسپکتیو مقامی دارای ارزش بصری بیشتری شده است. هنرمند در این تصویر با کوچک‌تر نشان دادن پیکره‌ها در پلان جلویی هم فضای بیشتری را برای نمایش درگیری و تعداد بیشتر سربازان ایجاد کرده است و هم با کاهش میزان تحرک تصویر در این پلان، به کمک کوچک‌تر نشان دادن که نمایش دهندهٔ درگیری دو طرف است و انرژی بصری بالایی دارد، موجب انتقال تمرکز نگاه مخاطب به بخش بالایی تصویر به عنوان قسمت مهم رویداد شده است. در این تصویر نیز می‌توان نتیجه گرفت که سیدالشعرا فارغ از پایبندی به اصول دقیق پرسپکتیو ایرانی و یا اروپایی، بسته به موقعیت و اتفاقات در حال رخ دادن، به کوچک و یا بزرگ‌نمایی عناصر تصویر پرداخته و در هر قسمت مبنی بر شرایط و ملاحظات ترکیب‌بندی و ثبات تصویر، تصمیم به ایجاد تغییر در این اصول گرفته است.

در تصویر ۸، کادری عمودی مشاهده می‌شود که به دو بخش افقی فوقانی و تحتانی تقسیم گردیده است. نوع ژرف‌نمایی در این دو فریم بسیار ساده در نظر گرفته شده است. در بخش فوقانی، ژرف‌نمایی ساختمانی و در بخش جلویی تصویر، پیکره‌ها به روش انبوه‌نگاری اجرا شده‌اند. بخش تحتانی این تصویر دارای ژرف‌نمایی با لایه‌های جداکننده و همچنین شیوهٔ انبوه‌نگاری است. نکتهٔ قابل توجه در این تصویر، نوع نمایش عناصر بصری مستطیل‌شکل جلوی سنگفرش دروازهٔ ساختمان است که برخلاف نوع زاویهٔ دید از روبه‌رو و تک نقطه‌ای ساختمان، این بخش به شکل دو نقطه‌ای ژرف‌نمایی شده است.



تصویر ۸: بلوای برج هزاری اندری در هرات که سپهسالار را در ارگ محاصره و قورخانه راتاراج نمودند

Image 8: The Battle of the Hezari Andari Towers in Herat, where the commander besieged the citadel and looted the Ghoorkhane.

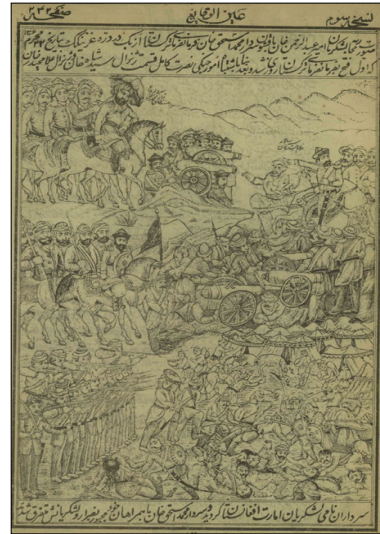
در تصویر ۹، همانند موارد قبلی، هم‌زمان از چند شیوهٔ مختلف ژرف‌نمایی استفاده شده است. مسئلهٔ پرسپکتیو در این تصویر کاملاً دچار تغییر گردیده و تا حد زیادی



تصویر ۱۱: محاربه عساکر امیر عبدالرحمن خان در کتور زمین که اهالی آن را کافر بزپوش و کافر سپاه پوش می نامند.

Image 11: The battle of Amir Abdul Rahman Khan's soldiers in Kotur land, where its inhabitants refer to them as infidels wearing goat skins and black-clad infidels.

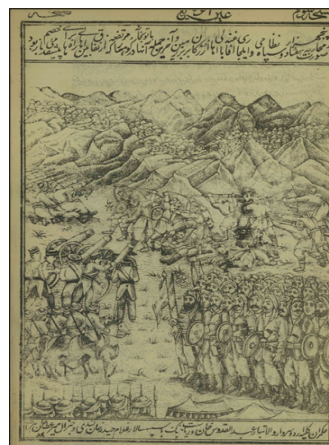
در تصویر ۱۲، مجدداً رویکردی تلفیقی از دو روش ایرانی و اروپایی در پرسپکتیو مشاهده می شود. روش انبوه نگاری و صحرا نگاری در عمده قسمت ها به کار رفته است و در این تصویر بجای پرکردن فضای بین گروه پیکره ها در روش صحرا نگاری با عناصر طبیعی، هنرمند از دود توپ و تفنگ ها استفاده نموده است. در نوار بالایی این تصویر، روش عمق نمایی خطی برای ردیف سربازها قابل مشاهده است. در نمای کلی این تصویر، کوچک تر شدن تدریجی افراد دورتر و گروه های دورتر موجب ایجاد فضایی بسیار عمیق شده است.



تصویر ۹: محاربه لشکریان امیر عبدالرحمن خان با قشون سردار محمد اسحق خان

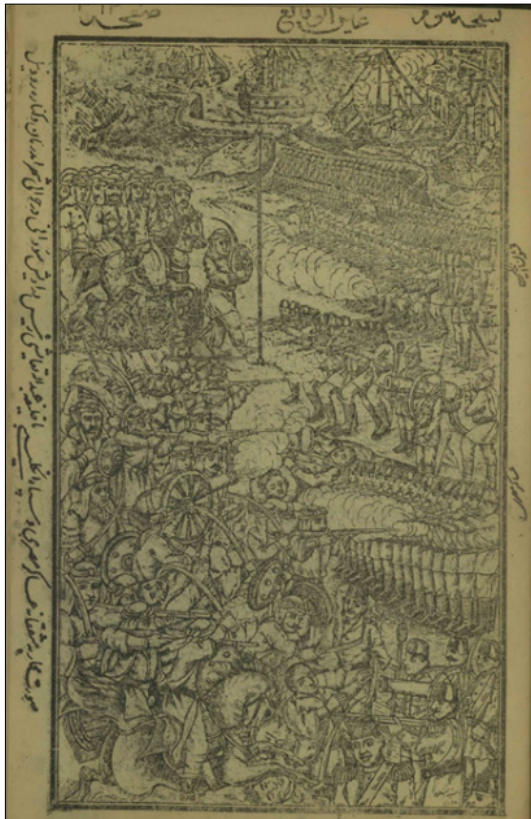
Image 9: The battle between the soldiers of Amir Abdul Rahman Khan and the Qushun Commander Mohammad Eshagh Khan

تصاویر ۱۰ و ۱۱ به عنوان مواردی مستثنی در این مجموعه، نسبتاً به طور کامل از روش های ژرف نمایی ایرانی در آن ها استفاده شده است. همان طور که مشاهده می شود، در تصویر ۱۰ از روش های انبوه نگاری، صحرا نگاری و ژرف نمایی بالایه های جداکننده پیروی گردیده و در تصویر ۱۱ در یک ترکیب بندی فشرده و در چند پلان پیوسته، از روش های انبوه نگاری، ژرف نمایی بالایه های جداکننده و در یک سوم بالایی تصویر از روش انبوه نگاری و صحرا نگاری استفاده شده است.



تصویر ۱۰: محاربه هفتاد و پنج هزار سپاه نظامی و ایلجاری افغانه با اهالی اوزرکان بربر زمین

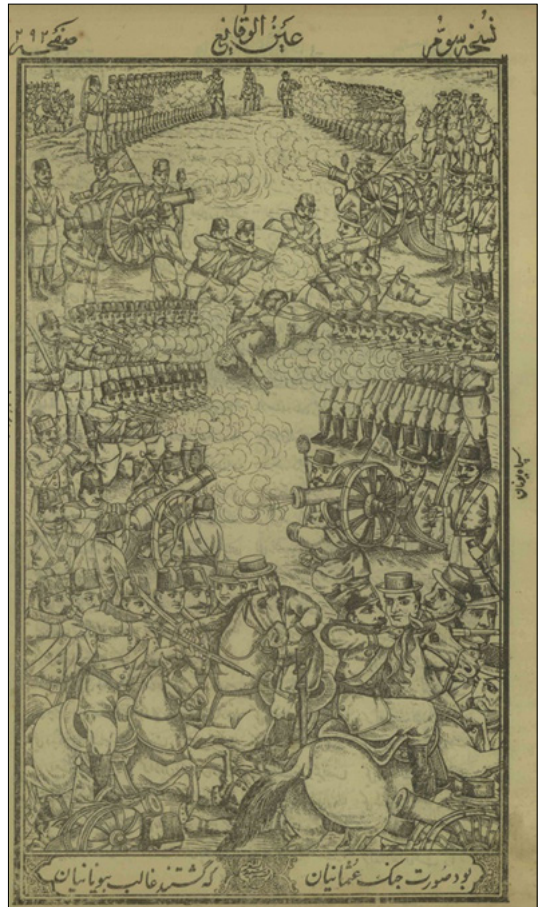
Image 10: The battle between seventy-five thousand Afghan military forces and the Uruzgan Barbar tribespeople.



تصویر ۱۳: محاربه مشفقانه عساکر مصری و سپاه انگلیسی با خلیفه عبدالله تعایشی

Image 13: The honorable battle between Egyptian soldiers, British forces, and Caliph Abdullah Ta'ayshi.

در بررسی ۱۴ نکته‌ای قابل توجه وجود دارد. سیدالشعرا برای اولین بار در میان این مجموعه تصویری، تنها از شیوه خطی برای ایجاد ژرف نمایی پیروی کرده است و در هر ردیف، سربازهایی که دورتر از بخش جلویی تصویر حضور دارند، کوچک تر شده‌اند. اشاره به نکته دیگری نیز در این فریم اهمیت دارد، چنانکه برخلاف دیگر موارد بررسی شده، کاراکتر اصلی این تصویر، (ناپلئون در وسط)، با پرسپکتیو مقامی ترسیم نگردیده و حتی نسبت به جثه اسبش، ریزاندام در نظر گرفته شده است. احتمال این مسئله وجود دارد که ناپلئون در این تصویر به عنوان فردی که شکست خواهد خورد، نیازمند بزرگنمایی و پرسپکتیو مقامی نبوده است.



تصویر ۱۲: صورت جنگ عثمانیان که گشتند غالب بر یونانیان

Image 12: The depiction of the Ottoman war in which they emerged victorious over the Greeks.

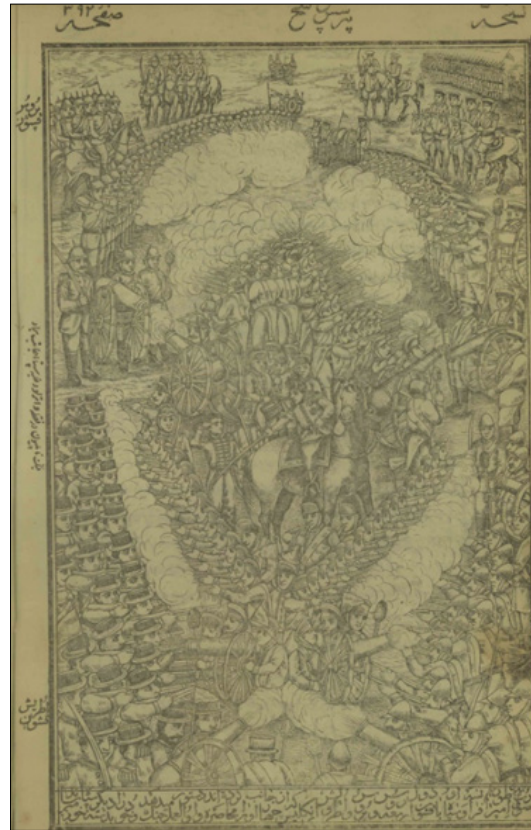
در تصویر ۱۳، پیشرفت تسلط و مهارت سیدالشعرا در ایجاد فضایی عمیق و جادادن تعداد نفرات بیشتر در یک کادر عمودی قابل ملاحظه است. این تصویر عموماً از روش ایرانی در ژرف نمایی تبعیت دارد، اما در قسمت گوشه بالا، سمت راست، شیوه‌های خطی و جوی اروپایی مشاهده می‌شود. سمت راست و چپ پایین کادر بیکره‌ها به روش انبوه‌نگاری به تصویر درآمده‌اند و گروه سواره‌نظام در سمت چپ به شیوه انجمن‌نگاری حضور یافته‌اند و در قسمت آخر و سمت راست نوع عمق نمایی به‌طور کلی تغییر یافته و صف افراد با روش خطی هرچه دورتر می‌شوند، کوچک تر به نظر می‌رسند. همچنین نوع طراحی کشتی‌ها و نیروهای در دوردست به شکلی مبهم و خلاصه‌وار، یادآور پرسپکتیو جوی هستند. در این تصویر، سمت آسیایی درگیری به روش‌های شرقی و سمت اروپایی نبرد به روش‌های غربی توأم با پرسپکتیو شده‌اند.

خطی مشهود است، به این معنا که نفرات دورتر در صف‌ها، کوچک‌تر تصویر شده‌اند. در این بین، فرماندهان حاضر در نبرد، به روش پرسپکتیو مقامی، بزرگ‌نمایی شده‌اند.



تصویر ۱۵: سپاه روس تحت فرمانفرمایی ژنرال کوروپاتکین در حوالی موگدن
Image 15: The Russian army under the command of General Kuropatkin in the vicinity of Mugden.

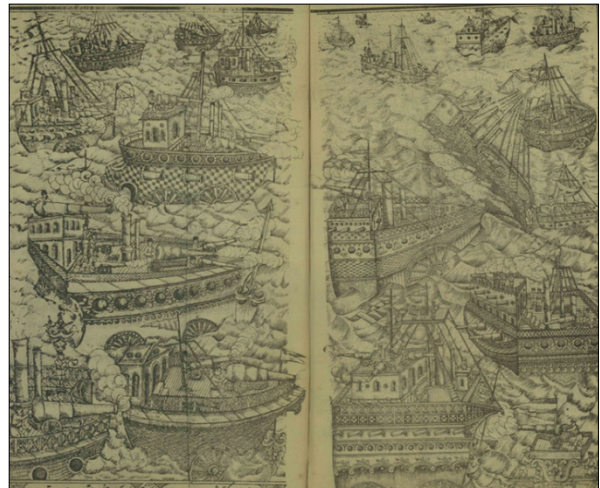
تصویر پایانی، همچون تصویر قبل، یک فریم دولتی است که نمایی از کشتی‌های شناور در دریا را ارائه می‌کند. روش پرسپکتیو خطی در این تصویر مشاهده می‌شود، اما این روش به‌طور کاملاً صحیح به اجرا درنیامده است. مسئله این است که در یک کشتی، دو پرسپکتیو با زوایای دید مختلف وجود دارد، چنانکه در کشتی عظیم‌الجثه حاضر در میانه لت سمت چپ، تندی زاویه پرسپکتیو بدنه کشتی با اتاقک روی عرشه همخوانی ندارد. در این تصویر در قسمت بالایی، کشتی‌هایی که بسیار کوچک تصویر شده‌اند در دوردست‌ها مشاهده می‌شوند که این امر نیز اشاره به مسئله پرسپکتیو خطی دارد. در واقع، سیدالشعرا در این مورد از پرسپکتیو خطی نه برای نمایش صحیح بدنه یک کشتی، بلکه برای نمایش جزئیات و وجوه مختلف کشتی‌ها از نوعی روش خطی، اما ناقص بهره برده است و بیش از آنکه تابع روش دقیق و استاندارد پرسپکتیو دو نقطه‌ای بوده باشد، همچون بسیاری از موارد دیگر، بر اساس میل و نوع طراحی خود، وجوه مختلف را به تصویر درآورده است.



تصویر ۱۴: امپراتور فرانسه و سپاه او با قشون دول اربعه روس و پروس و اتریش و انگلیس
Image 14: The Emperor of France and his army confronting the combined forces of the Russian, Prussian, Austrian, and British armies.

تصویر ۱۵، اولین تصویر دولتی کتاب بحرال فوائد است. این مورد نیز مانند اغلب موارد در این مجموعه، به نوعی تلفیقی از روش‌های ژرف‌نمایی ایرانی و غربی را به نمایش می‌گذارد، اما همان‌طور که در چند مورد دیگر نیز ذکر شد، سیدالشعرا نه به شکلی هدفمند، بلکه صرفاً برای ایجاد فضای کافی برای شخصیت‌ها و دستیابی به یک ترکیب‌بندی متعادل، عناصر را کوچک و یا بزرگ ترسیم کرده است. نکته قابل توجه در این تصویر، نوع طراحی پل در لت سمت راست است که همچون تصویر ۷ به روشی ناقص و ناصحیح دچار پرسپکتیو دو نقطه‌ای شده است. البته پل در این تصویر نسبت به تصویر مذکور کمی اصولی‌تر اجرا شده است. نوع زاویه چیدمان آجرهای پل در بخش جانبی و زیری، خطای دیدی را به وجود آورده‌اند که گویا پل رو به عقب در حال ریختن است. گروه‌های افراد حاضر در این تصویر به روش صحرا نگاری در دل تصویر پخش شده‌اند، اما در درون هر دسته تا حدی پرسپکتیو

مقامی)، سیدالشعرا نیز برای ترسیم فرماندهان جنگ در اغلب موارد از این روش استفاده نموده است. البته در مورد تصاویر این هنرمند، صرفاً هدف از پرسپکتیو مقامی رعایت جایگاه اشخاص نبوده و این شیوه در آثار سیدالشعرا نقش ایجاد توازن در ترکیب‌بندی‌های شلوغ و پرزدحام آثارش را نیز بر عهده داشته است. با این حال، در موردی خاص همچون تصویر ۱۴، با وجود حضور ناپلئون که شخصیتی برجسته است، او را با تناسباتی بسیار کوچک به تصویر درآورده است. احتمال این مسئله وجود دارد که ناپلئون در این تصویر به عنوان فردی که شکست خواهد خورد، نیازمند بزرگنمایی و پرسپکتیو مقامی نبوده است. در بخشی از تصاویر، اشخاص و تجهیزاتاتی که در دوردست حضور داشته‌اند، با خطوطی مختصر و بدون جزئیات تصویر شده‌اند که این اتفاق یادآور روش پرسپکتیو جوی است، اما با توجه به رویکرد کلی سیدالشعرا نسبت به مسئله پرسپکتیو که تبعیت کامل و دقیق از هیچ روشی را نداشته است، باید اشاره نمود که محدودیت در اجرای جزئیات طراحی در مقیاس‌های بسیار کوچک‌تر از اندازه‌های رایج در چاپ سنگی، می‌تواند دلیل بروز این مسئله در بخش‌های دورتر بوده باشد. در برخی از تصاویر همچون تصویر ۶، گویا هنرمند تلاشی آگاهانه و عمدانه برای ایجاد و اصول و سازمان ژرف‌نمایی نکرده است و صرفاً با هدف پر کردن تصویر و نمایش رویدادهای مختلف نبرد، به ایجاد تغییر در اندازه‌ها و دوری و نزدیکی عناصر پرداخته است. در مجموع می‌توان بیان داشت که سیدالشعرا در تصویرسازی‌های بحرالفوائد، تلفیقی از روش‌های ژرف‌نمایی ایرانی و غربی را به نمایش می‌گذارد، البته نه به شکلی هدفمند، بلکه صرفاً برای ایجاد فضای کافی برای شخصیت‌ها و دستیابی به یک ترکیب‌بندی متعادل، عناصر را کوچک و یا بزرگ ترسیم کرده است.



تصویر ۱۶: جهازات بالتیک روس در دریای قرمز که طرف محاربه با کشتی‌های ژاپون شدند

Image 16: The Baltic Fleet of Russia in the Red Sea, engaging in battle with Japanese ships








نتیجه‌گیری

منطبق با بررسی موردی تصویرسازی‌های سیدالشعرا در کتاب بحرالفوائد دریافت می‌شود که این هنرمند به طور کامل از روش‌های ژرف‌نمایی هنر ایران و روش‌های خطی غربی تبعیت محض نداشته است، بلکه در هر تصویر بسته به شرایط و مقصود، روشی تلفیقی و خودساخته را برای ایجاد عمق در تصویر اتخاذ نموده است. به احتمال فراوان، از جمله دلایل احتمالی، محدودیت‌های تکنیک چاپ سنگی بوده است. به عنوان نمونه، در چاپ سنگی به علت حذف رنگ و اتکا به خط، امکان ایجاد تمایز و نقطه توجه به کمک رنگ و یا نور و سایه‌های شدید از هنرمند سلب می‌شود. در نتیجه امکان آن وجود دارد که سیدالشعرا به علت محدودیت در عناصر بصری، استثناهایی را در نوع پرسپکتیو در تصاویر قائل شده باشد. در مواردی نیز طبق رسم رایج هنر ایران که اشخاص مهم توأم با بزرگ‌نمایی ترسیم می‌شوند (پرسپکتیو

جدول شماره ۱ جمع‌بندی کلی از انواع روش‌های عمق‌نمایی در تصاویر مطالعه شده از نسخه چاپ سنگی بحرال فوائد را نشان می‌دهد.








جدول ۱: انواع پرسپکتیوهای بکار رفته در تصاویر کتاب چاپ سنگی بحرال فوائد

Table 1: Types of perspectives used in lithographic printed images of the book "Bahar al-Fawaid"

پرسپکتیو جوی	پرسپکتیو خطی	پرسپکتیو مقامی	ژرف‌نمایی ساختمانی	ژرف‌نمایی با لایه‌های میانجی	صحرا نگاری	بوستان‌نگاری	انجمن‌نگاری	انبوه‌نگاری	تصویر
✓	✓		✓						
✓	✓			✓				✓	
✓	✓	✓						✓	
✓	✓		✓	✓		✓		✓	
	✓	✓			✓		✓	✓	
	✓			✓	✓	✓	✓	✓	
	✓	✓		✓			✓	✓	

جدول ۱: انواع پرسپکتیوهای بکار رفته در تصاویر کتاب چاپ سنگی بحرال فوائد

Table 1: Types of perspectives used in lithographic printed images of the book "Bahar al-Fawaid"

پرسپکتیو جوی	پرسپکتیو خطی	پرسپکتیو مقامی	ژرف نمایی ساختمانی	ژرف نمایی با لایه‌های میانجی	صحرا نگاری	بوستان نگاری	انجمن نگاری	انبوه نگاری	تصویر
	✓		✓	✓				✓	
✓	✓	✓		✓				✓	
				✓	✓			✓	
				✓	✓			✓	
	✓				✓			✓	
✓	✓						✓	✓	
	✓								

جدول ۱: انواع پرسپکتیوهای بکار رفته در تصاویر کتاب چاپ سنگی بحرال فوائد

Table 1: Types of perspectives used in lithographic printed images of the book "Bahar al-Fawaid"

پرسپکتیو جوی	پرسپکتیو خطی	پرسپکتیو مقامی	ژرف نمایی ساختمانی	ژرف نمایی یا لایه‌های میانجی	صحرا نگاری	بوستان نگاری	انجمن نگاری	انبوه نگاری	تصویر
	✓	✓			✓				
	✓								

فهرست منابع

اوکوپرک، استینسون و همکاران. (۱۳۹۶). *مبانی هنر نظریه و عمل*. ترجمه محمدرضا یگانه دوست. تهران: سمت.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳). *آشنایی با فلسفه هنر*. تهران: سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۴). *قدر نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*. تهران: سوره مهر.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۵). *دائرة المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

حسینی راد، عبدالمجید و زهرا خان سالار. (۱۳۸۴). «بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور دوره قاجار». *هنرهای زیبا*. (شماره ۲۳)، ۷۷-۸۶.

خلج امیرحسینی، مرتضی. (۱۳۹۱). *رموز نهفته در نگارگری ایران*. تهران: کتاب آبان.

دلفانی، پروانه و اسماعیل بنی اردلان. (۱۴۰۰). «مقایسه قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی-اسلامی با قواعد بصری منتج از نظریه ابصار ابن هیثم». *تاریخ و تمدن اسلامی*. (شماره ۳۶)، ۱۲۹-۱۶۱.

کریم زاده تبریزی، محمد علی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*. لندن: بی نا.

کشمیری، مریم و زهرا رهبرنیا. (۱۳۹۷). «نگرشی بر ژرف نمایی (پرسپکتیو) در نگارگری ایرانی بر پایه آرای ابن هیثم در المنظر».

هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. (شماره ۴)، ۷۷-۹۰.
کن‌بای، شیلا. (۱۳۹۱). نقاشی/ایرانی. ترجمه مهدی حسینی. تهران: دانشگاه تهران.
لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۰). «تصویرسازی انتقادی در نشریات محلی اواخر دوره قاجار (مطالعه موردی: کاشف اسرار، مشهد)». پژوهشنامه خراسان بزرگ. (شماره ۴۳)، ۶۹-۹۰.
لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱ الف). «واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دوره قاجار با تکیه بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی)». پژوهشنامه مطالعات نسخ خطی. (شماره ۱)، ۲۳-۲۳.
لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱ ب). «نخستین کتاب چاپی مشهد (منتخب القصاید، ۱۲۹۴ ق)». پژوهشنامه خراسان بزرگ. (شماره ۴۷)، ۶۳-۸۶.
مهاجر هروی، محمد یوسف. (۱۳۲۴). بحرالفوائد (کلیات ریاضی). مشهد: آستان قدس رضوی.
نظری، مائیس. (۱۳۹۰). جهان دوگانه مینیاتور ایرانی. ترجمه عباسعلی عزتی. تهران: متن.

Marzolph, Ulrich. (2001). *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*. Leiden: Brill.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



خوانش بیش‌متنی آثار مهرانا زارعی با پیش‌متن‌هایی از سینمای غرب

فاطمه غلامی هوجقان^{۱*}

۱. دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۰۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸

صفحه ۵۱-۳۰



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

چکیده

بیان مسئله: یکی از مهمترین ویژگی‌های هنر معاصر، بازگشت به گذشته و بازیابی متن‌های ادبی و هنری آن است، از سویی هنرمندان معاصر بسیاری آثار خود را با اقتباس از آثار هنری و ادبی گذشته تولید کرده‌اند که مهرانا زارعی نیز از این امر مستثنی نیست. از سوی دیگر نگارگری ایرانی که یکی از ناب‌ترین جلوه‌های فرهنگ ایرانی-اسلامی است، دارای ویژگی‌های مضمونی و ساختاری متعددی است که مورد مذاقه بسیاری از پژوهشگران قرار گرفته. استفاده از نگارگری در هنر معاصر و معانی ضمنی بازتاب آن از دغدغه‌های اصلی پژوهش حاضر است و بر این اساس آثار هنرمند معاصر مهرانا زارعی را مورد مطالعه قرار داده است. زارعی، هنرمند معاصر است که پیش‌متن چهار اثر شاخص خود را که در طی سال‌های ۱۳۹۶.ش. تا ۱۳۹۸.ش. خلق کرده، از تصاویر ستارگان زن سینمای غرب در دهه ۱۹۶۰م.، ادبیات ایرانی و نگاره‌های اسلامی برگزیده است. گزینش از میان آثار این هنرمند بر اساس ویژگی‌های ساختاری هر یک از آثار و نیز یک‌دستی بیش‌متن‌های ارائه شده بوده است، تا نگارنده در خوانش هر یک از آثار به جمع‌بندی همگونی نائل شود.

هدف پژوهش: هدف از این پژوهش، مطالعه چگونگی ارتباط میان آثار زارعی و پیش‌متن‌های برگرفته از سینمای غرب و هنر و فرهنگ ایرانی-اسلامی و کشف ارتباطات پنهان میان آن‌ها است

سوال پژوهش: این پژوهش مترصد است به پاسخ پرسش‌هایی نظیر: الف-چگونگی تبیین رابطه آثار مورد مطالعه با پیش‌متن‌های خود و ب-تغییرات صورت گرفته در نگاره‌ها با تأکید بر سینمای غرب دست یازد.

روش پژوهش: پژوهش حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی و تطبیقی به بررسی آثار پیش‌گفته با روش ترامت‌نیت و رویکرد بیش‌متنی و با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و جستجوی اینترنتی تصاویر و موارد مورد نظر را پالایش و گزینش نموده است.

نتیجه‌گیری: در مجموع چنین می‌توان اذعان داشت که ارتباط میان متن‌های پیشین و پسین از نوع در زمانی و بینا فرهنگی بوده و بیش‌متن‌ها با تغییر و تراکونگی در پیش‌متن‌ها ایجاد شده‌اند. فرآیند اقتباس آثار زارعی از سینمای غرب نیز شامل تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی و محیطی بوده است.

کلمات کلیدی: ترامت‌نیت، بیش‌متنیت، برگرفتگی، مهرانا زارعی، نگارگری، سینمای غرب



■■■ Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2024.2003622.1164

Intertextual Reading of Mehrana Zarei's Works with Pretexts from Western Cinema

Fatemeh Gholami Houjehgan*¹

1. Ph.D. Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Visual Art,
Department of Advance Art Studies, Tehran University, Tehran, Iran

Received: 30/05/2023

Accepted: 08/01/2024

Page 31-51

Abstract

Statement of the Problem: One of the most significant characteristics of contemporary art is its tendency to revisit the past and draw inspiration from literary and artistic texts. Many contemporary artists, including Mehrana Zarei, have created their works by incorporating elements from previous artistic and literary works. Additionally, Iranian calligraphy, renowned for its exquisite manifestation of Iranian-Islamic culture, has attracted the attention of numerous researchers due to its various thematic and structural features. This research focuses on the use of calligraphy in contemporary art and its ability to convey implicit meanings. Specifically, the study examines the works of contemporary artist Mehrana Zarei, who has utilized pretexts derived from Western cinema stars in the 1960s, Iranian literature, and Islamic motifs in her prominent works created between 2017 and 2020. The selection of Zarei's works for analysis is based on their structural characteristics and the consistency of the provided pretexts, ensuring coherence in interpreting each piece.

Research Objective: This research aims to explore the relationship between Zarei's works and the pretexts derived from Western cinema, Iranian-Islamic art, and culture. Furthermore, it seeks to uncover the hidden connections between these elements.

Research Questions: This research addresses the following questions: (a) How can we explain the relationship between the studied works and their pretexts? (b) What changes have occurred in the motifs, with a particular emphasis on Western cinema?

Research Method: This study utilizes a descriptive-analytical and comparative approach to examine Zarei's works. The transsexuality method and intertextual analysis are employed to analyze the selected works. The research involves refining and selecting relevant images and materials through library resources and online searches.

Conclusion: Intertextuality, which focuses on the relationship and influence of past texts on the creation of new texts, plays a significant role in the work of Mehrana Zarei, an Iranian artist. Zarei has created four derivative works based on pre-existing texts, specifically images of Western female film stars from the 1950s-1960s. These pre-existing texts belong to the aesthetic system and structural characteristics of Hollywood cinema and its prevalent discourses of that period, rooted in modernity and its consequences. While works derived from Hollywood cinema have garnered attention worldwide, Iranian artists have seldom used Western cinema images as a source of imitation or adaptation. Zarei, however, has fearlessly drawn inspiration from the glamorous golden age of Hollywood cinema, resulting in her four works. The significance lies in the cultural and artistic transfer and influence that occurs through intertextual relationships and

appropriations, flowing from the West to Iran but with a distinct approach that creates stylistic diversity. Furthermore, the exhibition of these derivative works in several domestic galleries further enhances their importance.

Conclusion: The study of intertextual relationships presented in this text indicates that Zarei, with slight differences, has adopted a similar approach of borrowing and adapting from pre-existing texts. These texts have undergone transformation and alteration during the process of creating intertextual works, influenced by temporal and cross-cultural relationships between texts, as well as metatextual factors such as differences in historical, cultural, artistic, and religious backgrounds. Zarei's academic education, particularly in the field of medical sciences, and her extensive use of Persian literature in the studied artworks also contribute to these changes and transformations. The alterations primarily occur in response to the structural characteristics of the pre-existing texts, encompassing cultural, narrative, temporal, environmental, and internal changes, including omission, addition, and substitution. As a result, the intertextual works preserve the structure while transforming the style and content compared to the pre-existing texts. The formal structure of the pre-existing texts is reflected in the structure of the intertextual works. Zarei creates works that retain the formal structure of the pre-existing texts while transforming their style and content, resulting in independent intertextual works relevant to contemporary Iranian society. However, it is important to note that the structural characteristics of Western cinema, intertwined with its perceptive and thematic features rooted in the prevalent discourses of that time, also influence Zarei's works. Therefore, while incorporating their identity from Western cinema, Zarei's works have been shaped by metatextual factors, undergoing various changes and transformations that contribute to the transfer of the visual tradition of Western cinema to Iran, infusing it with an Iranian flavor.

Keywords: intertextuality, metatextuality, appropriation, Mehrana Zarei, painting, Western cinema.

References

Akhondi, Z., Afhami, R. (2017). "Reading

the Intertextual Relationships of Pilgrimage Photography in Mashhad and Qahveh-Khaneh Painting." *Islamic Applied Arts*, 1(1), 1-10.

Alimardani, F. (2018). "The Function of Intertextuality in Animation Based on Gerard Genette's Theory: A Case Study of the Animated Series Rick and Morty." Master's Thesis in Animation, Advisor: Mohammad Reza Hassani, Tehran University of Art, Faculty of Cinema and Theater.

Allen, G. (2016). *Intertextuality* (P. Yazdanju, Trans.). 2nd edition. Tehran: Markaz.

Amani, M. (2017). "An Intertextual Study of Isfahan Wall Paintings with Literary Themes Based on Gerard Genette's Theories in the Years 2016-2017." Master's Thesis in Painting, Supervisor: Mohammad Reza

Azar, I. (2016). "An Analysis of Genetic Intertextuality Theories." *Literary Criticism and Stylistics Research*, 3, 24, Summer, 11-31.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2008). *Dictionary of Symbols*, Volume Five, 1st edition, Tehran: Jahane No.3

Emadi, Advisor: Abouzar Nashehi, Isfahan University of Art, Faculty of Visual Arts Handyside, Fiona (2010), "Let's make love: Whiteness, cleanliness and sexuality in the French reception of Marilyn Monroe", *European Journal of Cultural Studies*, 13(3), pp.291-306. (Url17).

Jansen, H. W., Jansen, A. F. (2011). *History of World Art* (M. T. Faravarsi, Trans.). 1st edition. Tehran: Maziar Publications.

Kangarani, M., Lari, M. (2019). "Representation of Photography in Abu Torab Ghaffari's Illustrations in Sharf Newspaper with a Intertextual Approach." *Journal of the Academy of Arts*, 2(3), Autumn, 39-55.

Khezraeisobhani, P. A. (2018). "A Comparative Study of Intertextual Relationships in the Adaptation of Western Dramatic Works in Iranian Cinema with Emphasis on Gerard Genette's Theories: Cases of Study: Sara, Tardid, Inja Bedoone Man." Master's Thesis in Dramatic Literature, Supervisor: Ghazal Eskandarnejad, Tehran University of Art, Faculty of Cinema and Theater.

Namvar Motlagh, B. (2011). *An Introduction to Intertextuality Theories and Applications*, Tehran: Sokhan.

Namvar Motlagh, B. (2012a). "A Typology of

Intertextuality.” *Literary Research*, Winter, No. 38, 139-152.

Namvar Motlagh, B. (2012b). “Intertextuality(ies).” *Art Criticism (Specialized Book in the Field of Art Research and Criticism)*, Year 1, Spring, No. 2, Special Issue on Intertextual Art Criticism, Under the Supervision of the Research Deputy of the House of Iranian Artists, Tehran: Cultural Artistic Organization of Tehran Municipality and Shahr Publishing Institute, 99-137.

Namvar Motlagh, B. (2015). *Intertextuality from Structuralism to Postmodernism*, Tehran: Sokhan.

Norouzi, N., Namor Motlagh, B. (2018). “Reading Intertextuality in Four Selected Works of Claudia Palmirousi’s Illustrations with Prefaces from Iranian Painting.” *Fine Arts, Visual Arts*, Spring, No. 73, 5-1.

Oveisi, Z. (2020). “Intertextual Analysis between Painting and Cinema in the Works of Kaveh Ali-Mohammadi and Omid Bonakdar from the Perspective of Gerard Genette.” *Master’s Thesis in Art Research*, Supervisor: Ramtin Shahbazi, Soreh University, Faculty of Art.

Pakbaz, R. (2011). *Encyclopedia of Art*. 11th edition. Tehran: Farhang-e Mo’aser.

Rahimi Etani, S., Panahi, S. (2016). “Reading the Intertextuality in Bernard Chomi’s Works with Emphasis on the Concept of Interstitial Space.” *Art Research*, Isfahan University of Art, Spring and Summer, 11, 113-121.

Saadatfar, H., Hajatollahi, H. (2019). “An Introduction to Structural Analysis of Intertextual Relationships in Baroque Painting Based on Explicit and Implicit Intertextuality in Gerard Genette’s Theory.” *Peykareh Quarterly*, Faculty of Art, Shahid Chamran University, 8(15), Spring, 5-16

Sa’adi, M. (2011). *The Collected Works of Saadi*, edited by Mohammad Ali Foroughi, 2nd edition, Tehran: Entesharat-e Esharat-e Talai.

Torabzadeh, Z. (2014). “From Literary Text to Film: The Process of Adaptation in Gav’s Story.” Supervisor: Elias Safarzan, Advisor: Ali Sheikhi-Mehdi, Master’s Thesis in Art Research, Payame Noor University, Tehran Shargh Center, Faculty of Art and Architecture.

Whiting, Cécile (1987), “Andy Warhol: the Public Star and the Private Self”, *Oxford Art Journal*, Vol. 10, No. 2, pp. 58-75. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1360447>.)Accessed: 01-03-2020

11:55 UTC)(Url18).

Audio conversation

• Zarei, Mehrana (2019), Phone conversation, 12th of Esfand (Iranian month).

Scientific information platforms:

Url1: <https://galleryinfo.ir/Artist/fa/7059> (visited on Oct. 2019 up to Feb. 2020).

Url2: <https://www.anothermag.com/design-living/1387/audrey-hepburn-and-her-fawn> (visited on Oct. 2019 uo to Feb. 2020).

Url3: <https://darz.art/fa/artists/mehrana-zarei> (visited on Oct. 2019 up to Dec. 2019).

Url4: https://www.instagram.com/mehrana_4/?hl=en(visited on Dec. 2018).

Url5: <https://www.tiwall.com/p/gallery.sovare.khiyal> (visited on Oct. 2019).

Url6: http://warfare.ga/14/Sulwan_Al-Muta-14C.htm?i=1 (visited on 28 Dec. 2019).

Url7: https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe (visited on 28 Dec. 2019).

Url8: https://en.wikipedia.org/wiki/Sophia_Loren(visited on 28 Dec. 2019).

Url9: https://en.wikipedia.org/wiki/Audrey_Hepburn(visited on 28 Dec. 2019).

Url10: <https://www.oscars.org/collection-highlights/sophia-loren>(visited on 28 Dec. 2019).

url11: <https://www.artphotolimited.com/us-en/fine-art-photography/movie/actress/italian-actress/sophia-loren/photo/bridgeman-images/sophia-loren-in-filming>(visited on 28 Dec. 2019).

Url12: <https://atlantajewishtimes.timesofisrael.com/the-jewish-marilyn-monroe-gone-but-not-forgotten/>(visited on 28 Dec. 2019).

Url13: <https://www.pinterest.co.uk/pin/516647388474646051/>(visited on 28 Dec. 2019).

Url14: <http://2agoo.com/2016/12/02/>(visited on 28 Dec. 2019).

Url15: <https://www.ancient-origins.net/news-history-archaeology/ibn-sina-0010509>(visited on 28 Dec. 2019).

Url16: <https://web.archive.org/web/20080927195323/http://www.bfm.ir/ContentDetails.aspx?Id=162>(visited on 01 Mar. 2020).

Url17: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1367549410363198>(visited on 01 Mar. 2020)

Url18: <https://www.jstor.org/stable/1360447> (Accessed: Mar. 2020).

مقدمه

بینامتنیت^۱ و روابط حاکم بر آن از جمله مطالعات تطبیقی است که ریشه در بنیان‌های فلسفی و اجتماعی اروپای شرقی و دنیای غرب دارد. بارقه‌های اولیه این خوانش در آثار میخائیل باختین^۲ دیده شد.

گذشته از میخائیل باختین به عنوان شاخص‌ترین چهره پیشابینامتنیت می‌توان از فرمالیست‌های روسی، مکتب پراگ^۳ و بسیاری دیگر از گرایش‌ها و جریان‌های نظری به‌ویژه در حوزه مطالعات ادبی و هنری به‌عنوان ریشه‌ها و پیش‌متن‌های بینامتنیت یاد کرد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۱). بعد از باختین بینامتنیت توسط یولیا کریستوا^۴ تشریح و تبیین شد و بینامتنیت خلقی^۵ نام گرفت. رولان بارت^۶ نیز در مواردی همچون مطالعات زبان‌شناسی و متون ادبی به گسترش بینامتنیت مبادرت ورزید و آن را به مرحله بلوغ رسانید که بینامتنیت خوانشی^۷ نام گرفت. در واقع «بینامتنیت از یافته‌های قرن بیستم است که نگرش نویینی را در مورد رابطه عناصر در متن‌ها ارائه می‌دهد و به روابط میان‌متنی می‌پردازد. در طول تاریخ، متن‌ها در یک ارتباط زنجیره‌ای باهم خلق می‌شدند، و همیشه متن‌های نو بر اساس متن‌های قدیمی شکل می‌گرفتند. این موضوع به‌طور جدی هیچ‌گاه مورد توجه محققان قرار نمی‌گرفت و حوزه مطالعاتی جداگانه‌ای را به خود اختصاص

نمی‌داد و واژه‌ای برای آن ابداع نشده بود» (آذر، ۱۳۹۵: ۱۳-۱۴). بعدها برخی دیگر از صاحب‌نظران از جمله لوران ژنی^۸ و مایکل ریفاتر^۹ به توسعه آن اهتمام ورزیدند و در اواخر قرن بیستم ژرار ژنت^{۱۰} روابط بیشتری را بر بینامتنیت، تحت عناوینی همچون ترامتنیت^{۱۱} افزود. ژنت در تداوم مربوط به بینامتنیت طرح جامع و نویی ارائه کرد. وی در ابعاد گسترده‌تری به مطالعه رابطه میان یک متن و متن‌های غیر خودش پرداخته است. او این مناسبات را در پنج نوع رابطه گرد هم می‌آورد و به مجموعه این روابط ترامتنیت می‌گوید (نامور مطلق، ۱۳۹۱: اب: ۱۲۴). در واقع بینامتنیت به نحوه تأثیر متن‌ها در شکل‌گیری یکدیگر یا درک و دریافت آن‌ها توجه می‌کند. این رویکرد با پذیرش تأثیر متن‌ها در شکل‌گیری و دریافت دیگر متن‌ها، گونه‌شناسی^{۱۲} روابط میان آن‌ها را مطالعه می‌کند. بینامتنیت به‌عنوان یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی، اغلب چگونگی رمزگذاری و فرآیند رمزگشایی و دلالت‌پردازی را هدف مطالعه خود قرار می‌دهد. انواع مراودات بین متن‌ها موجب شده تا رمزگان ادبی-هنری تکثیر شوند. در واقع، بینامتنیت به‌عنوان یک ویژگی منحصر به فرد انسانی می‌کوشد تا چگونگی تکثیر متنی را توضیح دهد. متن‌ها فقط در بستر جهان‌متنی و بینامتنی است که امکان تکثیر پیدا می‌کنند (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۱۰-۱۱). ترامتنیت نزد ژنت خود

1- Intertextualité

2- Mikhail Bakhtin (1896-1975).

3- Prague linguistic circle (1926).

4- Julia Kristeva (1941-).

5- Création Intertextualité

6- Roland Barthes (1915-1980).

7- Lecture Intertextualité

8- Laurent P. Jenny (1949-).

9- Michael Riffaterre (1924-2002).

10- Gérard Genette (1930-2018).

11- Transtextualité

12- Genrologie

مناسب است اضافه شود که نه همان‌گونه مطلق و نه تراگونگی مطلق هیچ‌یک وجود ندارند، بلکه همواره در یک ارزیابی نسبی است که می‌توان از همان‌گونه و تراگونگی سخن گفت. همواره در همان‌گونه عناصری از تراگونگی و در تراگونگی عناصری از همان‌گونه قابل مشاهده است» (نامور مطلق، ۱۳۹۱ الف: ۱۴۶-۱۴۷).

معرفی هنرمند

مهرانا زارعی متولد ۱۳۴۹ ه. ش. در شیراز است. او کاردانی رشته هوشبری را از دانشگاه علوم پزشکی کاشان در سال ۱۳۷۱ ه. ش. و کارشناسی زبان و ادبیات فارسی را از دانشگاه شیراز در سال ۱۳۷۶ ه. ش. دریافت کرده (U11) و در حال حاضر دبیر ادبیات فارسی در شهر شیراز است (گفتگوی تلفنی، ۱۳۹۸/۱۲/۱۲). ایشان هنرمندی است که فعالیت‌های مختلف هنری را قریب به بیش از بیست و چند سال است می‌آزماید و از دوره دبیرستان انواع رشته‌های هنرهای سنتی و از آن جمله نگارگری را آموخته و طبع آزمائی کرده و از محضر اساتید فن، بهره برده و در این میان تأثیرگذاری شمس‌الدین غازی را بیش از دیگران مؤثر می‌داند. به هر صورت او از رهگذر این تلاش‌ها به رهیافت‌های قابل‌اعتنایی در حوزه هنر پاپ‌آرت^۱ ایرانی رسیده است. نمایشگاه‌های انفرادی که تاکنون این هنرمند برگزار کرده، عبارت‌اند از نمایشگاه آب‌و‌خاک و رنگ (۱۳۷۹) شامل نقاشی‌های روی سفال که در دانشگاه شیراز برگزار شد و نمایشگاه خاطره جمعی (۱۳۹۸) که در گالری هان شیراز به نمایش عموم درآمد (U13). آثار به نمایش گذاشته شده در آخرین نمایشگاه انفرادی ایشان، پتانسیل مناسبی از حیث مطالعات بینامتنی در حوزه هنر را دارا هستند. نمایشگاه‌های گروهی زارعی نیز شامل نمایشگاه صور خیال (۱۳۹۷) در گالری شکوه تهران (U15)، نمایشگاه صور خیال ۲ در گالری وصال شیراز و نمایشگاه گستره خاکستری (۱۳۹۸) در گالری هان شیراز هستند (U11).

نحوه ساخت آثار بدین‌صورت است که تمامی

شامل پنج مرحله میشود که عبارت‌اند از: ۱- بینامتنیت^۱ که در آن رابطه هم‌حضور بین متون مختلف مقایسه میشود؛ در واقع یک یا چند اِلمان از متن اول در متن دوم حضور مییابند. به عبارت بهتر «رابطه میان دو متن است که برپایه هم‌حضور باشد. این نکته مهم است که بینامتنیت ژنتی بر پایه تأثیر و تأثر بنا می‌شود، اما این تأثیر و تأثر می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم باشد. مطالعاتی که ژنت می‌کند همگی به نوعی بر رابطه به سبک فرانسوی یعنی تأثیر و تأثر استوار شده است. چنان‌که ملاحظه می‌شود، بینامتنیت نزد ژنت محدودتر و مشخص‌تر است و فقط بخشی از بینامتنیت مطرح شده نزد دیگران را در برمی‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۹۱ الف: ۱۲۵-۱۲۶). ۲- پیرامتنیت^۲ که در آن روابط آستانگی بین متون مختلف مورد بررسی قرار می‌گیرد. یعنی هنگامی که متنی به انضمام متن‌های پیرامون آن در نظر گرفته شود، به نحوی که متون پیرامون، رابطه آستانگی یا تبلیغات با متن اصلی داشته و شامل دو نوع پیوسته و وابسته میشوند. ۳- فرامتنیت^۳ که در آن نقد متون، مورد نظر است، به این ترتیب که هرگاه متنی متن‌های دیگر را نقد کند. ۴- سرمتنیت^۴ که در آن ژانرهای مختلف متون و روابط گونه‌شناسانه آن‌ها مورد مذاقه است و ۵- بیش‌متنیت^۵ که در آن رابطه برگرفتگی^۶ و مشتق شدن متون از یکدیگر تحت عناوینی همچون متن اولیه یا پیش‌متن^۷ و متن ثانویه یا پیش‌متن^۸ یاد میشود. به عبارت بهتر «بیش‌متنیت بر اساس برگرفتگی استوار شده است. به عبارت دیگر، نوع رابطه‌ای که هر بیش‌متنی با پیش‌متن خود دارد از رابطه برگرفتگی است. در واقع، همین نوع رابطه یعنی برگرفتگی است که طبیعت و ویژگی بیش‌متنیت را مشخص و معین می‌کند. برگرفتگی یا اشتقاق، رابطه‌ای هدفمند و نیت‌مندانه است که موجب می‌شود بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل بگیرد. رابطه برگرفتگی خود به دو دسته کلی قابل تقسیم است: تقلیدی (همان‌گونه‌گی) و تغییری (تراگونه‌گی). در مورد رابطه میان تقلید یا همان‌گونه‌گی و تغییر یا تراگونه‌گی

- 1- Intertextualité
- 2- Paratextualité
- 3- Métatextualité
- 4- Architextualité
- 5- Hypertextualité
- 6- Dérivation
- 7- Hypotexte
- 8- Hypertexte
- 9- Pop art (began 1950).

مقوایهای مورد استفاده به عنوان بوم به صورت رنگ آمیزی سنتی در نگارگری ایرانی با استفاده از چای، پوست گردو و غیره رنگ آمیزی شده‌اند. بخش‌های خوشنویسی شده نیز با قلم نی و مرکب نوشته شده و به شیوه کلاژ به بوم اصلی الصاق شده‌اند. افکت‌های خاص هر تصویر نیز به شکل بداهه و هنگام خلق اثر شکل گرفته‌اند و فاقد پیش‌زمینه قبلی هستند. همچنین تکنیک انجام شده در بخش‌های تصویری ستارگان هالیوود و ادعیه، از نوع چاپ دستی است؛ لذا با توجه به قابلیت‌های چاپ دستی، تمامی مواردی که اجرا می‌شوند با ۱۸۰ درجه چرخش نسبت به اصلی اثر به بوم منتقل می‌گردند که در هر چهار تصویر مبرهن و محرز است (گفتگوی تلفنی، ۱۳۹۸/۱۲/۱۲). (نک. به تصاویر یک تا چهار).

متنی به بررسی انواع متن‌هایی می‌پردازد که دارای رابطه برگرفتگی باشند یعنی متن دوم از متن اول برگرفته شده باشد. در این رابطه ژنت شش گونه اصلی بیش‌متنی را از یکدیگر بازمی‌شناسد: پاستیش^۱، شارژ^۲، فورژری^۳، پارودی^۴، تراوستیسمان^۵ و ترانسپوزیسیون^۶ (جایگشت). این شش گونه به دو دسته بزرگ تقلیدی^۷ و تغییری^۸ (تراگونگی) تقسیم می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۱ الف: ۱۳۹). به نظر می‌رسد که مرحله اول اقتباس زارعی از تصاویر ستارگان زن هالیوود^۹ به عنوان پیش‌متن مرکزی اثرشان، کاملاً مرتبط با رویکرد بیش‌متنیت است، چراکه در صورت عدم حضور هر یک از تصاویر، موجودیت آثار زارعی نیز زیر سؤال می‌رود. به دیگر سخن ارتباط بین بیش‌متن و پیش‌متن‌های موجود از نوع بیش‌متنیت است.

یادآور می‌شود برای اینکه موضوعی بتواند در حوزه گونه‌شناسی بیش‌متنی مورد بررسی قرار گیرد لازم است دست‌کم سه شرط اصلی داشته باشد: متنی بودن موضوع، دارا بودن دو یا بیش از دو متن و مسلم داشتن رابطه پیش‌متن و بیش‌متن. در صورت داشتن این شروط می‌توان به مطالعه بیش‌متنی و گونه‌شناسی بیش‌متنی پرداخت. چون سخن از پیش‌متن و بیش‌متن به میان آمد مناسب است در این جا یادآوری شود که پیش‌متن همان متن نخستین است که منبع الهام و برگرفتگی تلقی می‌شود. بیش‌متن نیز متن دوم یا متن برگرفته از پیش‌متن است. (نامور مطلق، ۱۳۹۱ الف: ۱۴۱). همان‌طور که در آثار مورد مطالعه نیز دیده می‌شود، هر یک از آثار دارای دو یا چند پیش‌متن اولیه هستند که هر کدام به فرهنگ‌های متفاوتی تعلق دارند. به‌طور مثال خوشنویسی نستعلیق ایرانی، جدول‌کشی، بوم‌سازی و رنگ‌آمیزی نگارگری سنتی ایران، تصاویر ستارگان زن عصر طلایی هالیوود در دهه ۱۹۶۰ م، ادعیه و تعویذهای اسلامی و غیره که در مجموعه آثار هنرمند گرد هم آمده‌اند. از سویی در همه آثار زارعی تراگونگی از نوع جایگشت حضور دارند که قابل بررسی و مذاقه هستند.



تصویر-مهرانا زارعی، نمایشگاه «صور خیال»، تهران، گالری شکوه، تاریخ ۱۳۹۷ ه.ش. (مجموعه شخصی هنرمند)

Mehrana Zarei, exhibition "Imaginary Images," Tehran, Shokouh Gallery, 1397 AH (artist's personal collection).

بیش‌متنیت در اقتباس آثار مهرانا زارعی از سینمای غرب

روابط بیش‌متنی به بررسی رابطه دو متنی می‌پردازد که وجود متن دوم به متن اول وابسته است. گونه‌شناسی بیش

- 1- Pastiche
- 2- Charge
- 3- Forgerie
- 4- Parodie
- 5- Travestissement
- 6- Transposition
- 7- Imitation
- 8- Transformation
- 9- Hollywood

در حقیقت، سبک ملاک اصلی تقسیم‌بندی پیش‌متنی است و این موضوع طبیعی به نظر می‌رسد؛ زیرا سبک از مهم‌ترین و اصلی‌ترین معیارهای ادبیات و هنر محسوب می‌شود. بنابراین، هنگامی که گفته می‌شود همان‌گونه که یا تقلید، منظور تقلید سبکی پیش‌متن از پیش‌متن است و برعکس هنگامی که گفته شود تراگونگی یا تغییر، منظور تغییر سبک است. سبک در معنای عام، یعنی شیوه‌ای که ادبیات و هنر را از بیان‌های عادی و معمولی متمایز می‌سازد و در معنای خاص، یعنی شیوه‌ای که یک گروه یا یک فرد در بیان هنری و ادبی خود به کار می‌برند و همین موجب تمایز آن‌ها می‌شود. بنابراین برای این که متنی خود را در زمره ادبی و یا هنری قرار دهد، باید از برخی صور بهره برد که در بیان عادی یا وجود ندارد و یا نقش محوری ندارد و اندک است. این صور را صور بلاغی یا سبکی می‌نامند. صور سبکی یا بلاغی شیوه‌های بیانی هستند که موجب می‌شوند یک متن هنری و ادبی از متن‌های معمولی متمایز شود. در حقیقت، تا حد زیادی به واسطه حضور این صور است که یک متن غیرهنری و غیرادبی به متن هنری و ادبی تبدیل می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۱: الف: ۱۴۳). در آثار زارعی نیز ملاحظه می‌شود که تغییر سبک از نوع تراگونگی است و از صور یا بیانی‌هایی بهره برده که همان صور بلاغی است که در آثار هنرمندان ایرانی معاصر کم‌تر به چشم می‌خورد. همچنین پیوند مستحکم هنر و ادبیات از دیگر شاخصه‌های اصلی آثار اوست که از وجوه تمایز آثار ایشان به شمار می‌رود.

اما آن چه بیشتر نظر ما را به خود جلب می‌کند، نقاشی‌های دیگری از هنرمند است که ارتباط بسیار زیادی از طریق روابط بینامتنی با آثار مورد بحث در پژوهش حاضر دارد. این ارتباط چنان به قدری عمیق است که می‌توان آن را از نظر ژنی بینامتنیت قوی و از نظر ریفاتر بینامتنیت حتمی قلمداد کرد. زارعی در سال‌های قبل نیز شبیه همین موضوعات را تقریباً با همین سبک اجرا کرده است. گویا به قول نامور مطلق «این موضوع ذهن و روان وی را به خود بسیار مشغول نموده است» ([...] نامور مطلق در خوانش بینامتنی آثار پرویز کلانتری معتقد است که: «از نظر شارل مورون، منتقد برجسته نقد روانشناسانه، هر نویسنده

و مؤلف خلأقی دارای یک اسطوره شخصی است و در تمام زندگی هنری خود به ترسیم زوایای گوناگون آن می‌پردازد. می‌توان گفت گذر زمان و اسطوره تحول و نوستالژی نسبت به هویت گذشته، مهم‌ترین اسطوره‌های است که ذهن و روان وی را مشغول کرده است» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۷۵). به نظر می‌رسد که توصیفات نامور در ارتباط با اسطوره شخصی و نوستالژی نسبت به گذشته درباره خانم زارعی نیز مصداق داشته باشد. از سویی گاستون باشلار هنرمندان بزرگ را بر اساس چهار عنصر اصلی فلسفه قدیم تقسیم می‌کند. وی برخی را آبی، بعضی را آتشی، عده‌ای را هوایی و گروهی را خاکی می‌پندارد. هر هنرمند اصیل یک عنصر اصلی دارد و این عنصر بر همه آثار وی غالب است (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۷۷). چنان که از برآیند آثار مختلف زارعی در سال‌های مختلف برمی‌آید؛ به نظر می‌رسد که عنصر غالب طبیعت ذاتی ایشان نیز خاک است و غلبه پالت رنگی خاکی، کرم و قهوه‌ای گواه این مدعاست. زارعی در بیانیه نمایشگاه خاطره جمعی درباره آثار خود چنین معتقد است که: «در برهه‌ای از زمان، دنیای خیال انگیز و رمزآلود نگاره‌های ایرانی روایت غریبانه غرب را تاب می‌آورد و افسون شیرین و شورانگیز آن‌ها را در پیچ و تاب اُخرایی، رنگ و بوی ایرانی می‌دهد. کناره‌ها و طرازها، این هنر خیال انگیز و زمینی را چنان برشی از تاریخ در درجه‌های کوچکشان محبوس می‌کنند که صفا و سادگی‌شان بارنگ‌هایی که یادآور گل سرشت آدمی است، شکوه غرب را در خود می‌پیچد و محو می‌کند و قسمتی از خاطره جمعی ما را به یادمان می‌آورد» (Ur14). وندی استاینر^۱ نیز چنین اعتقاد دارد که قدرت نشانه‌شناسانه اما گمگشته هنر تصویری تنها با نگرستن به نقاشی‌ها در پرتو دیگر نقاشی‌ها یا آثار ادبی، موسیقی و نظایر آن می‌تواند بازیافت شود. البته این قدرت اصلاً گمگشته نبوده، بلکه صرفاً در تلقی قراردادی از ساختار این هنر غایب بوده است (آلن، ۱۳۹۵: ۵۱). با توجه به این که از یک سو بخشی از پیش‌متن‌های مورد مطالعه در این نوشتار مربوط به تصاویر بازیگران زن در هالیوود در دهه ۱۹۵۰-۱۹۶۰م. است و واجد شاخصه‌های فرهنگ غربی و گفتمان‌های رایج در آن‌ها هستند و بخشی از پیش‌متن‌های مورد مطالعه نیز مربوط به خوشنویسی

- 1- Charles Mauron (1899-1966).
- 2- Gaston Bachelard (1884-1962).
- 3- Wendy Steiner (1949-).

اشعار ادب پارسی و نحوه مشق کردن آن و همچنین ادعیه و اذکار و تعویذهای اسلامی هستند که واجد شاخصه‌های فرهنگ شرقی و ایرانی-اسلامی هستند و از سوی دیگر هر چهار بخش متن مورد مطالعه در این نوشتار مربوط به آثار تصویری خانم مهرانا زارعی هستند که می‌توان آن‌ها را پاپ‌آرت ایرانی نامید. فاصله زمانی میان پیش‌متن‌های تصویری غرب و پیش‌متن‌های مورد بررسی، زمانی نزدیک به ۷۰ سال است و رابطه تأثیرگذاری آن‌ها از نوع طولی و در زمانی است. در هر یک از روابط پیش‌متنی مورد مطالعه، دو متن پیشین و پسین از دو فرهنگ متفاوت با دو پیشینه و بافت فرهنگی-هنری متفاوت هستند که بیانگر رابطه بینا فرهنگی این متن‌ها و تفاوت‌های آن‌هاست. به عنوان مثال پیش‌متن عکس در اثر و روابط ترارسانه‌ای به پیش‌متن نگارگری ایرانی استحاله یافته است. بر همین اساس در نوشتار حاضر، این ویژگی‌ها بخصوص در حوزه ساختار صوری، مبنای خوانش روابط پیش‌متنی در برگرفتنی‌های اولیه پیش‌متن‌ها قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

بینامتنیت و کاربرد آن در پژوهش‌های دانشگاهی در دهه ۱۳۸۰ ه.ش. به بعد مورد اقبال بسیاری از پژوهشگران این حوزه قرار گرفته، اما این مقوله در برخی از رشته‌های علوم انسانی نظیر ادبیات، مطالعات زبان‌شناسی و هنر بیشتر مورد توجه قرار گرفته است. از سویی تمرکز اغلب مطالعات دانشگاهی در حوزه ادبیات و ادب پژوهی عرفانی و زبان‌شناسی بر متون شعری ایرانی نظیر عطار، سنایی، فردوسی، نظامی و دیگران شده و از سوی دیگر توجه و تمرکز بر متون ادبی معاصر نظیر آثار شاملو، احمد محمود، گلشیری، عباس معروفی، سیمین دانشور، محمود دولت‌آبادی و دیگران نیز قابل تأمل است. البته در این میان مطالعات میان‌رشته‌ای با رویکرد بینامتنی میان متون ایرانی و متون دنیای غرب و دنیای عرب نیز از نظر دور نیست که شامل رشته‌هایی چون ادبیات فارسی و ادبیات انگلیسی و فرانسه می‌شوند. مسئله‌ای که در اینجا ذکر آن ضروری به نظر می‌رسد استفاده از رویکردهای بینامتنی در مطالعه متون مقدس و معتبر اسلامی نظیر خوانش بینامتنی قرآن کریم در سوره مبارکه کهف، مریم و یوسف است که در سال‌های اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته و از ذکر جزئیات آن‌ها خودداری می‌شود. در مجموع

با توجه به منابع یافت شده چنین می‌توان گفت که در دهه‌های اخیر، اقبال اغلب پژوهشگران حوزه علوم انسانی در حوزه مطالعات بینامتنی چشم‌گیر است و جای بسی خوشوقتی است که این رویکرد جایگاه خود را در میان مطالعات دانشگاهی به خوبی یافته است.

بر این اساس اهم مطالعات صورت گرفته در حوزه تحصیلات تکمیلی با تکیه بر آراء ژنت که به ترتیب گاهشمارانه از جدید به قدیم مرتب شده‌اند از قرار زیر است. مطالعات صورت گرفته بر مبنای آراء ژنت در حوزه هنر شامل هشت مورد می‌شوند که بیشتر در ارتباط با سینما، پویانمایی و اقتباس‌های صورت گرفته در آن‌ها می‌شوند که عبارت‌اند از:

کنگرانی و لاری (۱۳۹۸) در مقاله خود «بازنمایی عکس در تصویرگری‌های ابوتراب غفاری در روزنامه شرف با رویکرد پیش‌متنی» عنوان می‌کنند که نگاهی به طرح‌های ابوتراب در روزنامه شرف مشخص می‌کند که هنرمند با اقتباس و برگرفتنی از عکس و دخل و تصرف‌های هوشمندانه و توجه به میراث تصویرگری گذشتگان، به یک بیان بصری تازه دست یافته است. در دوره قاجار به سبب ضعف تکنیکی عکاسی، تصویرگری، در بازنمایی جزئیات بسیار قوی‌تر از عکاسی عمل می‌کرد که این نکته با توجه به ویژگی شناخته شده عکاسی به عنوان «نمایشگر واقعیت» قابل توجه است. از طرف دیگر، ترکیب‌بندی در نقاشی‌ها قوی‌تر و آگاهانه‌ترند و ابوتراب در برگرفتنی طرح‌های خود از عکاسی، با وجود محدودیت‌های تکنیکی چاپ سنگی، بسیار خلاقانه عمل کرده است.

اویسی (۱۳۹۸) در پایان‌نامه خود با عنوان «تحلیل بینامتنی میان نقاشی و سینما در آثار سینمایی کیوان علی‌محمدی و امید بنکدار از منظر ژرار ژنت» چنین نتیجه می‌گیرد که تصویرسازی صحنه‌ها در آثار سینمایی مذکور بر اساس ترکیب‌بندی عناصر فرمی نقاشی انجام گرفته و موقعیت اشیاء در پرسپکتیو تصویر طوری تنظیم شده که می‌تواند به عنوان سوژه نقاشی مورد استفاده هنرمندان نقاش قرار گیرد و همچنین زبان بینامتنی در آثار سینمایی مورد نظر به صورت فضا سازی و صحنه‌پردازی‌های مشترک میان نقاشی و سینما است که نشانه‌های تصویری حالت هم‌حضور را در تأویل هر دو هنر سینما و نقاشی ایفا می‌کنند و این حالت هم‌حضور همان استفاده صریح و مستقیم از آثار هنرمندان است که باعث به وجود آمدن

خضرای سبحانی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه خود تحت عنوان «بررسی تطبیقی روابط بینامتنی در اقتباس از آثار دراماتیک غربی در سینمای ایران با تأکید بر آراء ژرار ژنت موارد مطالعاتی: سارا، تردید، اینجا بدون من» معتقد است که در تاریخ سینما گاهی نگارش و تولید فیلم‌نامه بر اساس متون نمایشی انجام شده و نحوه ارتباط متون مورد پژوهش با متن مبدأ یکی از موضوعات مورد توجه نظریه‌پردازان حوزه روایت‌شناسی است. به نظری رسد رابطه بین این متون رابطه‌ای بیش‌متنی است و در حوزه ترانسپوزیسیون یا جایگشت قرار می‌گیرد، چراکه بنا بر تعریف ژنت هرگاه در ارتباط میان دو متن، محتوای متن اول حفظ شود اما سبک آن تغییر یابد و در عین حال تقلید از محتوا طرز نباشد، جایگشت صورت گرفته است. از نظر ژنت این ارتباط مهم‌ترین شکل بیش‌متنی است.

نوروزی و نامور مطلق (۱۳۹۷) در مقاله مشترکی تحت عنوان «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی^۵ با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی» می‌گویند که پالماروسی با ایجاد انواع تراگونگی‌ها و تغییرات، به خلق آثاری پرداخته که تنها ساختار صوری پیش‌متن‌ها، پیش‌متن‌هایی مستقل و مرتبط با جامعه غربی معاصر خود ایجاد کرده است. اما به‌واقع ویژگی ساختاری نقاشی ایرانی در پیوند با ویژگی‌های بینشی و مضمونی آن شکل گرفته و ریشه در سنت‌های گذشته و میراث فرهنگی و هنری ایرانی-اسلامی دارد. لذا آثار پالماروسی با وام گرفتن هویت خود از نقاشی ایرانی، در ضمن تأثیرپذیری از عوامل فرامتنی و ایجاد انواع تغییرات و تراگونگی‌ها، دست به انتقال سنت تصویری و میراث فرهنگی و هنری ایرانی به غرب زده و آن را متأثر ساخته است.

امانی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه خود با عنوان «مطالعه بینامتنی دیوارنگاره‌های شهر اصفهان با مضامین ادبی بر اساس آراء ژرار ژنت در سال‌های ۱۳۹۵-۱۳۹۶» چنین آورده که دیوارنگاره‌های مورد بررسی که بر اساس انواع ادبی

شبهت‌ها و تفاوت‌های بینامتنی در آثار سینمایی مذکور شده تا درک بهتری از این عناصر در ذهن مخاطبان پدید آورد.

سعادت فر (۱۳۹۸) در مقاله خود «درآمدی بر تحلیل ساختاری روابط بینامتنیت در نقاشی باروک^۱ بر اساس بینامتنیت صریح و ضمنی در نظریه ژرار ژنت» چنین اذعان داشته که در این آثار، تداخل دو متن تصویری با رویکردی کاملاً آگاهانه انجام شده به نحوی که در بینامتنیت صریح-تعمدی، نقاش بدون کمترین ابهامی و با قیام دادن متن دوم در ساختار اصلی ترکیب‌بندی، رابطه‌ای واضح و مشخص را شکل داده که در صورت جداسازی دو متن از یکدیگر، تفسیر و خوانش‌های متفاوت اثر اصلی، زایل خواهد شد. ولی در بینامتنیت ضمنی، نقاش با وجود وارد کردن متن دیگر در اثر خود، سعی در آشکارسازی صریح آن نداشته و از راه کنایه و رویکرد ساختاری ظریف‌تر (نقش کم‌رنگ‌تر دو اثر روبنس^۲ در موضوع اصلی ترکیب‌بندی و هم‌چنین عدم وضوح و حالت محو شده و ته‌رنگ آن‌ها در نقاشی ندیمه‌ها اثر ولاسکوئز^۳) مفاهیم ضمنی خود را در اثر جای داده به گونه‌ای که کشف آن برای مخاطب، نیازمند تعمق و کنکاش جدی است.

علیمرادی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه خود با عنوان «کارکرد بینامتنیت در پویانمایی بر اساس نظریه ژرار ژنت با مطالعه موردی بر پویانمایی سریالی ریکی و مورتی^۴» چنین اذعان می‌دارد که پویانمایی سریالی ریکی و مورتی با موضوعیت مسائل روز، از موضوعات علمی و فیلم‌های سینمایی به‌عنوان پیش‌متن در متن اصلی خود استفاده کرده و مفهومی جدید را خلق نموده، استفاده از فیلم‌های معاصر و مطرح که تنها مخاطب بزرگ‌سال آن‌ها را می‌شناسد به‌عنوان مواد اولیه برای تولید مفهومی جدید در ذهن بیننده استفاده می‌کند و به همین جهت دارای ارزش مطالعاتی است. تجزیه و تحلیل نحوه ایجاد بینامتنیت در پویانمایی می‌تواند جهت ساخت فرهنگ غنی و تأثیرگذار استفاده شود.

1- Baroque (began 1600).

2- Peter Paul Rubens (1577-1640).

3- Diego Velázquez (1599-1660).

۴- Rick and Morty: مجموعه تلویزیونی پویانمایی آمریکایی ویژه رده سنی بزرگسالان در ژانر علمی تخیلی و کم‌دی است که در سال ۲۰۱۳م. تهیه شده است. داستان این سریال حول محور ریک، یک دانشمند دیوانه دائم‌الخمر و مورتی، نوه پریشان‌احوال و منزوی او که وقت خود را میان خانواده و ماجراجویی‌های علمی پدر بزرگش تقسیم کرده، می‌گذرد.

5- Claudia Palmarucci (1985-).

از جمله ادبیات تعلیمی، حماسی، طنزگونه، تغزلی، عرفانی و اخلاقی اجرا شده، بیانگر وجود تعارضاتی در ابعاد شکلی و محتوایی و ادراکی دیوارنگاره‌ها و گسست در روابط بین متن و تصویر و عدم شکل‌گیری ساختار متناسب با آن‌ها کاستی‌هایی در انطباق سبکی و تکنیکی متن با تصویر دیوارنگاره به وجود آورده است.

آخوندی و افهمی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای مشترک با عنوان «خوانش بینامتنی مناسبات عکاسی زیارتی در مشهد مقدس با نقاشی قهوه‌خانه‌ای» معتقدند نتیجه خوانش بینامتنی نشان‌دهنده دو مناسبت ظاهری و باطنی میان عکاسی زیارتی با نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. از مناسبات ظاهری می‌توان به اشتراک در فرهنگ عامه و مردمی، ریشه‌های دینی و ملی، هنرمندان مکتب ندیده، توجه به خواست مخاطب، درنوردیدن مرز میان واقعیت و خیال اشاره کرد که انعکاس دهنده ریشه‌های یکسان شکل‌گیری‌شان است. در مناسبات باطنی نیز، عامل روایتگری نقش مهمی را در هم ذات‌پنداری، بازسازی تجارب و ادراک مشترک ایفا می‌کند. بدین ترتیب، می‌توان ساختار یکسانی را در خوانش بینامتنی این دو هنر، تمیز داد که به واسطه جانشینی معنایی و تبادل نشانه‌ها، به کارکرد بیانی مشابهی دست یافته‌اند.

رحیمی اتانی و پناهی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای مشترک با عنوان «خوانش بینامتنی آثار برنارد چومی^۱ با تأکید بر مفهوم فضای بینابین» به این نتیجه رسیده‌اند که یک اثر معماری مانند یک متن است و در واقع، بینامتنی از آثار قبلی و آثار پس از خود است. همچنین به‌کارگیری بینامتنیت در حوزه نقد اثر معماری کارا است و ریشه‌های بینامتنیت در برخی نظریات معماری از جمله فضای بینابین وجود دارند. اگر بینامتنیت به روابط بین متون می‌پردازد، فضای بینابین رابطه بین فضاها را بررسی می‌کند. در واقع، فضایی بین دو فضای دیگر است و معمولاً مرزهای روشن و تعریف شده‌ای ندارد. فضای بینابین مانند متون چندلایه در بینامتنیت، یک فضای چندلایه است و بر اساس تلفیق بنای کهنه و نو شکل می‌گیرد.

تراب‌زاده (۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «فرآیند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی مورد مطالعه داستان و فیلم‌نامه گاو» به بررسی داستان "گاو"، که یکی

از شاخص‌ترین آثار ادبیات داستانی معاصر ایران است را به‌عنوان پیش‌متن و فیلم‌نامه "گاو" به‌عنوان یکی از اولین و مطرح‌ترین نمونه‌های اقتباس سینمایی در ایران به‌عنوان پیش‌متن، بر پایه نظریه پیش‌متنیت ژنت بررسی کرده و مرزهای تقلید و تراگونگی (افزایش، حذف و جانشینی) در فرآیند اقتباس سینمایی را تشریح کرده است.

همان‌طور که از نظر گذشت تمایل اغلب پژوهشگران در رشته‌های مختلف گروه هنر بسیار چشمگیر و رو به رشد است و از زوایای مختلفی به جنبه‌های اثرپذیری آثار هنری از پیش‌متن‌ها پرداخته‌اند. همچنین توجه به روابط بینامتنی و مطالعه آن‌ها در معماری، عکاسی، ادبیات، سینما و پویانمایی چشمگیر بوده و به بررسی روابط بینامتنی در حوزه نقاشی دوره باروک و نقاشان معاصر غیر ایرانی پرداخته شده است. مسلماً تحقیقات ارزنده‌ای انجام شده، اما جای خالی مطالعه بینامتنی آثار هنرمندان معاصر کشور، در مطالعات پیش‌گفته به وضوح دیده می‌شود، در این راستا نوشتار حاضر در صدد است تا به بررسی آثار چاپ دستی هنرمند معاصر مهرانا زارعی که دارای برگرفتی‌هایی از سینمای معاصر غرب و ادبیات ایران و نگاره‌های اسلامی است بپردازد که وجه تمایز پژوهش پیش‌رو از مطالعات ارزنده قبلی است. کشف روابط پیش‌متنی در چهار اثر برگزیده خانم مهرانا زارعی که در نمایشگاه خاطره جمعی در سال ۱۳۹۸.ش. و در گالری هان شیراز به نمایش درآمده‌اند از اهداف اصلی پژوهش حاضر است که تاکنون مورد مذاقه پژوهشگران قرار نگرفته است. همچنین پتانسیل فراوانی در خوانش بینامتنی و پیش‌متنی در اکثریت قریب به اتفاق آثار کارنامه هنری ایشان وجود دارد که برای دیگر محققان راهگشا خواهد بود. نکته‌ای جهت سهولت دسترسی تصاویر قابل تذکر است: تصاویری که با شماره‌های یک الی چهار شماره‌گذاری شده‌اند، مربوط به اصل آثار و همان پیش‌متن‌های پژوهش هستند و تصاویری که با حروف الف تا د کدگذاری شده‌اند مربوط به پیش‌متن‌های آثار هستند.

تصویر شماره یک: آدری هپبورن

آدری کاتلین راستن، معروف به آدری هپبورن^۲ زاده ۴

۱- Bernard Tschumi: معمار، نویسنده و استاد دانشگاه متولد ۱۹۴۴م. در سوئیس است. وی را عموماً پیرو مکتب ساختار شکنی می‌دانند.

۲- Audrey Hepburn (1929-1993).

است. بر پایه همین تفاوت‌ها، در بیش‌متن (تصویر یک) برگرفته از (تصویر هپبورن-نگاره مملوکی-خوشنویسی اشعار گلستان سعدی)، تغییرات فرهنگی صورت گرفته و شفافیت و جذابیت و تازگی عکس هپبورن در فرآیندی از عکس به نگارگری ایرانی، مسیری ترارسانه‌ای را طی کرده و به واسطه قابلیت‌های چاپ‌دستی و تک‌رنگ بودن آن، تبدیل به اثری خاموش، مات و کهنه‌گشته که رنگ و بویی ایرانی یافته و در واقع خوانشی ایرانی از تصویر این بازیگر مطرح، ارائه شده است.

مضمون و محتوای پیش‌متن‌ها که در ظاهر فاقد ارتباط مستقیم و منطقی هستند نیز در نگاهی عمیق‌تر به تصویر یک، آشکار می‌شود. مضمون و محتوای هر یک از سه پیش‌متن، در بیش‌متن تغییر یافته که شامل تغییرات روایی، زمانی و محیطی می‌شوند. در واقع هنرمند با اثر خود بازیگران هالیوود را به چند قرن عقب‌تر (زمانی که نگارگری ایرانی در اوج خود بود که دوره تیموری به بعد را شامل می‌شود) برده ولی در اثری که نوعی پاپ‌آرت ایرانی یا نگارگری به روز است، آن را ارائه کرده است که شامل تغییرات زمانی می‌شود. روایت هنرمند از بازیگران هالیوود، روایتی است ایرانی که به واسطه پس‌زمینه مورد استفاده در اثر و خوشنویسی نستعلیق رنگ و بویی ایرانی یافته و سبب‌ساز تغییراتی روایی و محیطی در اثر شده است. هنرمند در بیش‌متنی که ارائه کرده است، تعداد شخصیت‌های نگاره مملوکی را به یک نفر تقلیل داده و چهره‌اش را نیز زایل کرده است. دگرگونی زمانی در پی تغییر زمان پیش‌متن از گذشته (تصویر هپبورن حدود ۱۹۵۰م. و نگاره مملوکی حدود ۷۲۵-۵۷۵.ق.) به حال و عصر حاضر در بیش‌متن ایجاد شده که در تفاوت فضا سازی و عناصر مورد استفاده در متون قابل پی‌جویی است.

در دگرگونی محیطی نیز، فضا و محیط پر زرق و برق تصویر آدری و فضا و محیط یک‌دست و رنگ‌های درخشان نگاره مملوکی در پیش‌متن‌ها، به محیط نگارگری معاصر ایرانی نقل مکان کرده و تغییر یافته است. فلذا انواع گونه‌های تراگونگی به جهت تغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی در ساختار صوری اثر قابل مشاهده است. چنان‌که قسمت مربوط به لباس هنرپیشه که با فرهنگ ایرانی-اسلامی سازگاری نداشته در بیش‌متن و

می ۱۹۲۹ م. و درگذشته (سرطان آپاندیس) ۲۰ ژانویه ۱۹۹۳م. است. او هنرپیشه، مدل، رقصنده بریتانیایی بود که از او به عنوان «آخرین معصوم سینما» یاد می‌شود. او یکی از زیباترین بازیگران زن کلاسیک بود. این هنرپیشه باریک‌اندام و خوش‌پوش، به خاطر زیبایی فریبنده، ایفای نقش ماهرانه و درعین حال معصومانه‌اش در فیلم‌ها و اقدامات بشردوستانه‌اش برای کودکان نیازمند، شهرت داشت (Ur19). چنان‌که گفته شد در تصویر یک، زارعی سه پیش‌متن برای بیش‌متن خود برگزیده که مشاهده و مقایسه بیش‌متن و پیش‌متن‌های آن بیانگر رابطه بیش‌متنی است که رابطه برگرفتنی و اشتقاق میان آن‌ها، با تغییر و دگرگونی همراه بوده، بدین معنا که پیش‌متن دوم (نگاره مملوکی مصر) که شامل سه شخصیت است، در فرآیند تبدیل به بیش‌متن (تصویر یک)، دچار تحول و دگرگونی شده، از این رو این رابطه بیش‌متنی از نوع تراگونگی است. از سوی دیگر به دلیل آن‌که تصویر یک از سه پیش‌متن (تصویر هپبورن-نگاره مملوکی-خوشنویسی اشعار گلستان سعدی) بهره برده است، دارای پیش‌متن ترکیبی است. همچنین پیش‌متن‌های مذکور در فرآیند تبدیل به بیش‌متن (تصویر یک)، دستخوش تغییر و دگرگونی‌هایی شده که با توجه به رابطه در زمانی و بینا فرهنگی با بیش‌متن، اجتناب‌ناپذیر می‌نموده است؛ نظیر پس‌زمینه خاکی رنگ در بوم‌سازی سنتی نگارگری ایرانی و غیره. از طرفی کریستواکه به تبع باختین دوسویگی را بر اساس ارتباط دو عنصر متن و جامعه توصیف می‌کند و می‌گوید: «اصطلاح دوسویگی عبارت است از: ورود تاریخ (جامعه) در متن و متن در تاریخ. برای نویسنده هردوی این‌ها یکی هستند». بنابراین، وجود دو کشش و دو عنصر متن و جامعه موجب تعامل این دو و دوسویگی شده است (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۵۳-۱۵۴). در ارتباط با تأثیراتی که هنرمند و جامعه از یکدیگر می‌گیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، سبب‌ساز تغییراتی در اثر او می‌شود و در واقع روابط تأثیر و اثری که در فرهنگ دانشگاهی فرانسه نهادینه است، به خدمت گرفته شده است، لذا این تغییرات موجود در بیش‌متن‌های مورد مطالعه نسبت به پیش‌متن‌هایشان، ناشی از همین تفاوت در جوامع مختلف و به تبع آن در تاریخ، تمدن و فرهنگ دو متن

توسط هنرمند حذف شده و قسمت بالایی شینیون اموی هپبورن به انضمام جواهرات نصب شده بر روی آن، توسط هنرمند حذف گردیده است. از سویی بخش مرکزی صورت آدری نیز با یکی از شخصیت‌های نگاره مملوکی که در سمت چپ ترسیم شده، پوشیده شده است [البته سطلی در دست راست و چوبی چماق مانند در دست چپ و چهره این فرد حذف شده است] و نیز گزینه‌های پالت رنگی درخشان در لباس شخصیت نگاره مملوکی نیز تغییر یافته و شامل رنگ‌های فرعی و خاموش گردیده است. افزایش (شامل اضافه نمودن شخصیت نگاره بر روی صورت هپبورن و الحاق خوشنویسی) و جانشینی (ترسیم قطراتی شبیه خون که از دست شخصیت نگاره مملوکی چکیده و دست و لباس و پایین قدم‌هایش را رنگین ساخته که می‌تواند با شکارچی بودن او ارتباط ضمنی داشته باشد زیرا نام نگاره "سه شکارچی" است). همچنین زارعی از امکانات بیانی رنگ در پیش‌متن‌ها استفاده نکرده و آن‌ها را به رنگ‌هایی مات و یکدست و نزدیک به پالت رنگی نگارگری ایرانی نظیر، خاکی، قهوه‌ای، سبز زنگاری کرده است. از سویی پیش‌متن تصویر هپبورن و نگاره مملوکی فاقد نظام نوشتاری هستند و هنرمند با استفاده از پیش‌متن دیگری نظیر خوشنویسی نستعلیق اشعار گلستان سعدی، پیش‌متن حاوی نظام نوشتاری را نیز به اثر خود افزوده است. چراکه «اغلب محققان عادت دارند تا کلام را محور پژوهش قرار دهند. به‌طور کلی این‌گونه خوانش برای فرهنگ‌های کلام محور که نتیجه بارز آن زبان‌شناسی ساختارگراست، امری عادی و رایج می‌باشد. در فرهنگ‌هایی همانند فرهنگ ما در مقایسه با تصویر، به کلام اعتماد بیشتری شده است. در نظر اغلب افراد و حتی محققان تصویر، تزیین یا ترجمه کلام است. در صورتی که نه فقط تصویر استحقاق و قابلیت خوانش مستقل از کلام را دارد، بلکه حتی کلام نیز می‌تواند در پرتو تصویر خوانده شود» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۵). در نتیجه پیش‌متن (تصویر یک) شامل دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری است که به هم مرتبط هستند. این امر در آثار زارعی نیز به وضوح قابل مشاهده است. او در اکثریت قریب به اتفاق آثارش از اشعار و کلمات فارسی استفاده کرده و در کنار تصاویر ستارگان سینمای غرب از آن بهره برده است. همان‌طور که

در تصویر ملاحظه می‌شود، در بخش بالایی نگاره، مصرعی از دیباچه گلستان سعدی با این شرح دیده می‌شود: "دولت جاوید یافت هرکه نکونام زیست" و ضمنی روابط بین اجزای اثر زمانی آشکار می‌شود که ابیات مربوطه مورد واکاوی قرار می‌گیرد. سعدی علیه رحمه می‌فرماید:

دولت جاوید یافت هرکه نکونام زیست
کز عقبش ذکر خیر زنده کند نام را
وصف ترا گر کند ورنکند اهل فضل
حاجت مشاطه نیست روی دلارام را
(سعدی، ۱۳۹۰: ۸۳).

ارتباط میان لایه‌های تصویری سینمای غرب و نگاره شکارچی قرار گرفته بر چهره آدری و همچنین متن اشعار سعدی نشانگر آن است که با توجه به زیبایی و ملاحظت خاص چهره هپبورن که در هالیوود به "آخرین معصوم سینما" شهرت داشته؛ لذا زیبایی نهفته در چهره او نیازی به مشاطه (آرایش‌گر) نداشته و بخش دوم ابیات "وصف ترا ... الی آخر، با موارد ذکر شده هماهنگی می‌یابد. از طرفی فعالیت‌های مختلف بشر دوستانه هپبورن (Ur19) و همچنین در نظر گرفتن برآیند فعالیت‌های سینمایی وی؛ کارنامه اخلاقی قابل قبول تری نسبت به دیگر بازیگران زن عصر طلایی هالیوود داشته که با مصرع اول بیت اول مبنی بر "دولت جاوید یافت هرکه نکونام زیست" نیز، ارتباط منطقی پیدا می‌کند.

از سویی هم‌نشینی تصویر هپبورن و شکارچیان باز، نقدی به نظام فرهنگی شرق است. هپبورن به حیوانات علاقه‌مند بوده و آهو نگه می‌داشته (Ur12)، که بیانی از شخصیت مهربان اوست. هم‌نشینی تصویر او و نگاره‌ای از یک نظام سنتی با محتوای شکار و شکارچی ممکن است اعتراض هنرمند به نظام‌های حاکم مردسالار در تمدن‌های باستان باشد. به نحوی که مقوله شکار به دلیل بازتاب مفهوم قدرت‌طلبی و قدرت‌نمایی شاهانه در نظام‌های مردسالار و در تمام حکومت‌ها رایج بوده و از وظایف مردانه قلمداد می‌شده است.

تصویر شماره دو: مریلین مونرو

تصویر شماره دو مربوط به تصویری معروف از بازیگر آمریکایی مریلین مونرو و بخش‌هایی از ادعیه و تعویذهای ایرانی است که در بوم نگارگری سنتی ایران جایگذاری شده و توسط جدول‌کشی‌های نگارگری محصور گردیده‌اند. نورما جین مورتسون معروف به مریلین مونرو، زاده‌ا ژوئن ۱۹۲۶م. و درگذشته (خودکشی) ۵ اوت ۱۹۶۲م. است. بازیگر، خواننده و مانکن آمریکایی که از مهم‌ترین بازیگران بین سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۲م. بود و اغلب نقش شخصیت‌هایی را ایفا می‌کرد که به "بلوند احمق" شهره شدند. مونرو از پول‌سازترین ستارگان عصر خود بود و تأثیرگذاری‌هایش در فرهنگ عامه از او یک شمایل فرهنگی ساخته است (Url7). ابتدا باید به پیش‌متن‌های اولیه تصویری مونرو نظری افکنده شود، تا به فهم همه جانبه‌ای در خصوص خوانش تصویر شماره دو دست پیدا کرد.

ریچارد دایر^۱ منتقد مطرح فیلم در مطالعه خود در مورد تصویری از مریلین مونرو، استدلال می‌کند که موهایی بلوند پلاتینوم رنگ شده‌ی وی برای جذابیت جنسی او مهم است، به‌ویژه که توسط گفتمان‌های رایج دهه ۱۹۵۰م. ساخته و پرداخته شده است: «مونرو بخشی از ساخت آن چیزی است که با مطلوب‌ترین زن، که یک زن سفیدپوست است کاملاً مطابقت دارد. یک همبازی معمولی سفید است، و اغلب اوقات بلوند ایده آل برای مونرو باید سفید باشد، و نه تنها سفید بلکه بلوند، بی‌ابهام‌ترین سفیدی که می‌توانید از آن به دست آورید». مونرو به‌عنوان یک بلوند در صنعت فیلم هالیوود در دهه ۱۹۵۰م. تجسم جنسی و نژادی کمال محسوب می‌شد. در دوره‌ای از جنبش‌های حقوق مدنی، استعمارزدایی و شورش‌های نژادی که دیدگاه هالیوود درباره مطلوبیت جنسی زنان، نماد سفید درخشان بود. (Handyside, 2010: 291-292)

معنای مستتر در رنگ سفیدی مونرو در رابطه با صادرات فیلم‌های وی به فرانسه است. سفیدی مونرو نشانگر نژادپرستی نهادینه‌ای است که هالیوود دهه ۱۹۵۰م. را توصیف می‌کند. همان‌طور که خانم لوئیس بانر^۳ استدلال می‌کند، این امکان وجود دارد که اکثر بازیگران



تصویر ۲- آدری هپبورن، اثر مه‌رانا زاری، تاریخ ساخت ۱۳۹۶ ه.ش.، اندازه ۳۰×۲۰ سانتیمتر، کلاژ چاپ دستی و خوشنویسی (Url4)

Image 2 - Audrey Hepburn, artwork by Mehrana Zarei, created in 1396 AH, size 30x20 centimeters, handmade collage and calligraphy (Url4).



تصویر ۳- الف- سمت راست: آدری هپبورن (Url13)؛ سمت چپ: نگاره سه شکارچی جوان، آبرنگ مات و طلا روی کاغذ، نگارگر احتمالاً ابن مظفر، دوره سلوان الموتا؟، سلطان مملوک مصر، تاریخ حدوداً ۷۲۵-۷۵۰ ه.ق. (Url6)

Image3- On the right side: Audrey Hepburn (Url13); on the left side: Painting of Three Young Hunters, matte watercolor and gold on paper, possibly by Ibn Mazafar, from the Mamluk period, approximately 725/750- AH (Url6).

1- Marilyn Monroe (1926-1962).

2- Richard Dyer (1945-).

۳- Lois Wendland Banner: مدرس فیلم‌های اروپایی در دانشگاه اکستر انگلستان و علاقمند به حوزه‌های پژوهشی مانند ستارگان سینمایی فراملی در هالیوود و اروپا بوده و متولد ۱۹۳۹م. است.

بلوند، با پوست روشن، مانند مونروی رنگ شده، نماینده یک ایدئولوژی نژادپرستانه باشند. درخشان کردن موهای بلوند در دهه ۱۹۵۰م. فرانسه نه تنها به عنوان یک نشانه مشخص نژادی عمل می‌کرد، بلکه به عنوان نشانه‌ای از مدرنیته و پاکیزگی مرتبط با این‌ها بود (Ibid:292-293). چنین به نظر می‌رسد که در این میان، وار هول عکس‌العملی بجا و منطقی به نحوه رویکرد ایزابا بانه هالیوود به ستارگان زن داشته است.

اندی وار هول^۱ نقاش مطرح آمریکایی از ویژگی‌های شیفتگی به داستان‌های مصور^۲ که قبلاً در آثار روی لیختنشتاین^۳ (مانند: دختری که غرق می‌شود، ۱۹۶۲-۱۹۶۳م.) وجود داشت ایده گرفت و در تفسیرهای طنزآمیز جامعه معاصر آمریکا استفاده کرد. وار هول که پیش‌تر در فیلم‌های تبلیغاتی بازرگانی بازی می‌کرد، بیننده را بر آن می‌داشت تا از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی تصاویر روزمره که به راحتی از کنارشان می‌گذرد (مانند کنسرو سوپ) تعقیق کند. وار هول با چگونگی شکل‌گیری منظره مردم و حوادث در ذهن ما توسط روزنامه‌ها و تلویزیون و چگونگی آفرینش واقعیت آن‌ها و پیکره‌های بزرگ‌تر از ابعاد طبیعی توسط خود آن‌ها به طرز عجیبی آشنا بود. او به استادی بی‌چون و چرای دست‌کاری در رسانه‌های همگانی برای نشان دادن تصویری همگانی که شخصیتش را در لفافی دیگر به نمایش می‌گذارد تبدیل شد (جنسن، ۱۳۹۰: ۹۹۴). او در آثارش از اسلوب‌ها و تصاویر تبلیغاتی بهره می‌گرفت و از آغاز دهه ۱۹۶۰م.، آثاری با تکرار بی‌پایه یک تصویر مشخص پدید آورد که در ابتدا از مهرهای لاستیکی و چوبی و در ادامه از روش چاپ سیلک اسکرین^۵ بهره گرفت. تصاویری که برمی‌گزید، چهره آدم‌های مشهور، اسناد تصویری و کالاهای مصرفی و گل‌ها بودند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۱۳).

وار هول نقاشی‌های خود را نه بر زندگی خصوصی مونرو، بلکه بر روی تصاویر عمومی او به عنوان ستاره فیلم‌ها و رسانه‌های جمعی بنا کرد. در نقاشی که از مونرو ارائه کرده، مونرو در لباس یک الهه سکس با موهایی شبیه موهای مجسمه، سایه چشم سنگین و لب‌های کامل ظاهر می‌شود. گرچه وار هول این نقاشی را بعد از مرگ مونرو

نقاشی کرد، اما او را از اوایل و اواسط دهه ۱۹۵۰م. هنگامی که به اوج فعالیت حرفه‌ای خود [در نقش پوسته بمب بلوند] رسیده بود، به عنوان مدل تبلیغاتی ثابت انتخاب کرده بود (Whiting, 1987: 58). این مضامین در پرده^۴ "مریلین مونرو طلایی" در یکجا متمرکز شده و گرد هم آمده‌اند. در این اثر وار هول احساسی چنان غم‌انگیز در بیننده می‌دمد که در ورای شکل ظاهر پرجاذبه این ستاره قرار می‌گیرد. رنگ، اجاق و جق و در حاشیه همچون تصویری چاپ شده در یک نشریه مستهجن، این نکته را به بیننده القامی‌کند و می‌فهماند که مریلین مونرو تا مقام کالایی ارزان قیمت تنزل یافته است (جنسن، ۱۳۹۰: ۹۹۴-۹۹۵). مونرو یکی از مشهورترین موضوعات به تصویر کشیده شده توسط وار هول است که شهرت را همانند شالوده‌ای به کار می‌برد که بی‌روحی و یخ‌زدگی‌اش، قدرت جهان‌شمول یکی از غم‌بارترین شخصیت‌های هالیوود را تقویت می‌کند (اشاره به خودکشی مونرو). این ویژگی پرتره مونرو که همانند یک کالای بسته‌بندی برای استفاده عموم است، به خوبی این اثر را به جنبش پاپ‌آرت آمریکا مرتبط می‌کند، چرا که در هنر پاپ‌آرت یکی از مظاهر مخالفت با هنر آکادمیک، ارائه آثاری است که کپی از آن‌ها مقدر باشد. که به نوعی مصرف‌گرایی دیوانه‌وار را به سخره می‌گیرد. از سوی دیگر وار هول با دادن چنین ظاهری به اثر به نوعی اعتراض خود را به مفهوم ستارگان مشهور نیز نشان می‌دهد (Ullrich, 1976).

از سویی بخش ادعیه مورد استفاده توسط زارعی مربوط به طلسم و دعای قدیمی است که توسط دعانویس‌ها و درویش‌ها در اغلب روستاها و شهرهای ایران به فروش می‌رفت و عبارت است از طلسمی که عمدتاً برای زبان بند، فتح و نصرت، مخصوص محبت، چشم‌زخم، عزت و سربلندی، باطل کردن سحر و جادو، شفای بیمار و دفع بلیات استفاده می‌شده است (نک. به تصویر ب و تصویر د؛ سمت چپ). حتی پهلوان‌ها که بساط پهلوانی پهن می‌کردند، در آخر مراسم، این طلسم و دعا را به قیمت یک قران می‌فروختند. درویش‌های دوره‌گرد که در فصل درو گندم به روستاها می‌رفتند، همیشه صدها برگ از این دعا داشتند و درازای دریافت گندم و جو یا اقلام دیگر از

1- Andy Warhol (1926-1987).

2- Comic Strip

3- Roy Lichtenstein (1923-1997).

4- Drowning Girl, Museum of Modern Art, New York.

5- Silk Screen printing

6- Celebrities

گیرد، در بین نظام‌های نشانه شناختی نماینده عنصر زنانه و زنانگی تلقی می‌شود. ژان شوالیه در این باره معتقد است که مثلث با رأس در پایین، نماد آب و آلت زنانه (رحم) است (شوالیه، ۱۳۸۷، ج ۵: ۱۵۳-۱۵۴). از طرفی حالت متزلزل و بی‌ثبات این مثلث از منظر مبانی هنرهای تجسمی و همچنین محصور نشدن کامل مونرو در جدول کشی نگاره و از کادر خارج شدن آن در پایین صفحه می‌تواند ارتباطی ضمنی با زندگی شخصی ناپسامان مونرو به لحاظ اخلاقی و نداشتن تعادل روحی-روانی وی منطبق گردد که در نهایت منتهی به خودکشی وی شد. همچنین نوشته ادعیه و تعویذ استفاده شده در بخش بالای نگاره به دلیل این که به روش چاپ دستی انجام پذیرفته، فاقد وضوح بوده و ادعیه مرکزی قابلیت خوانش ندارد. اما بخشی از قسمت "چشم زخم" و همچنین سورمبار که ناس و فلق در بالای تعویذ در بالای نگاره استفاده شده است.



تصویر ۴- مریلین مونرو، اثر مهرانا زاری، تاریخ ساخت ۱۳۹۶ ه.ش.، اندازه ۳۰ دره سانتیمتر، کلاژ چاپ دستی و خوشنویسی (Url4)

Image 4 - Marilyn Monroe, artwork by Mehrana Zarei, created in 1396 AH, size 30x20 centimeters, handmade collage and calligraphy (Url4).

روستاییان، این طلسم و دعا را به خانواده آن‌ها می‌دادند. این طلسم از زمانی که دستگاه‌های چاپ و فتوکپی آمد، بسیار تکثیر و فروخته می‌شد. بیشترین شهری که از این طلسم‌ها می‌فروخت شهر قم بود که این طلسم‌ها را به سراسر ایران ارسال می‌کرد (Url14).

گرچه در این رابطه بیش متنی، هر دو تصویر پیش متن هیچ وجه اشتراکی باهم ندارند و هر کدام به فراخور فرهنگ‌های مقتبس از آن‌ها دارای ویژگی‌های منحصر به ناحیه جغرافیایی و تاریخی خود می‌شوند که به دلیل تفاوت در عوامل فرامتنی مؤثر بر شکل‌گیری در اثر همچون جامعه، تاریخ، بافت فرهنگی و پیشینه هنری؛ تغییرات مضمونی، سبکی و ساختاری بیش متن نسبت به پیش متن‌ها چندان جلب نظر نمی‌نماید. در این رابطه بیش متنی، برخی از انواع تراگونگی‌های فرهنگی، روایی، زمانی و محیطی به چشم می‌خورند. همچنین انواعی از تراگونگی‌ها به جهت تغییرات درونی مشاهده می‌شود که عبارت‌اند از: حذف (لباس مریلین) و افزایش (اضافه نمودن تعویذ در بالای اثر) می‌شوند. البته در پیش متن رنگ براق و جلب نظر کننده سفید پلاتینوم در موهای مونرو، رنگ رژ لب گیروا و نیز مدل فریبنده و رنگ درخشان و براق نقره‌ای لباس او که از مؤلفه‌های زن مطلوب در دهه ۱۹۵۰م. در سینمای هالیوود و فرانسه به شمار می‌رفته‌اند، بارنگ مشکی جایگزین شده‌اند و مونرو را به هنرمندی که چهره‌اش القاگر استیصال وی است، به تاریخ پیوسته و در رنگ خاکی بوم نگارگری ایرانی مستحیل شده است و در واقع مونرو، تبدیل به تابعی از فرهنگ ایرانی و معاصر بیش متن شده است. بوم استفاده شده همانند نگارگری سنتی توسط مواد گیاهی رنگ شده و تکنیک استفاده شده در اجرای چهره مونرو چاپ دستی است که به واسطه تک‌رنگ بودن و بافت خاص آن گذر زمان و نوستالژی نسبت به آن را القاگر است. همچنین جدول کشی مثلثی شکلی که عمدتاً برای بخش بدرقه نسخه خطی به کار می‌رود و در آن نام نگارگر و خوشنویس اثر و همچنین تاریخ اختتام نسخه و بخش تقدیمی به سران، پادشاه یا غیره عنوان می‌شود، در این اثر استفاده شده و همان طور که مبرهن است، مثلثی که بر روی یکی از زوایای خود قرار



تصویر ۵ - سمت راست: عکس مریلین مونرو، (Ur12)؛ سمت چپ: تعویذ اسلامی (Ur14)

Image 5 - On the right side: Photograph of Marilyn Monroe (Ur12); on the left side: Islamic talisman (Ur14).

تصویر شماره سه: سوفیا لورن

تصویر شماره سه مربوط به سوفیا لورن است. سوفیا ویلانی شیکولونه معروف به سوفیا لورن، زاده ۲۰ سپتامبر ۱۹۳۴م؛ بازیگر ایتالیایی برنده جایزه اسکار^۲ و ستاره سال‌های طلایی سینمای ایتالیا و هالیوود است. لورن را به‌عنوان مشهورترین بازیگر ایتالیایی می‌شناسند (Ur18). در این تصویر هنرمند سعی کرده است از دو پیش‌متن با نظام‌های تصویری و یک پیش‌متن با نظام نوشتاری غیرانحصاری که به‌صورت پیش‌متنی عام مورد استفاده قرار گرفته است استفاده کند. در بدو امر به نظر می‌رسد که ارتباط چندانی میان پیش‌متن‌ها با یکدیگر نیست. در روابط پیش‌متنی موجود در این اثر نیز برخی از انواع تراگونگی‌ها نظیر فرهنگی، روایی، زمانی و محیطی جلب نظر می‌کنند. از سویی با توجه به تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی و تاریخی در بسترهای هریک از پیش‌متن‌ها و بیش‌متن مورد مطالعه، عوامل فرامتنی دیگری مانند اختلافات جغرافیایی، تاریخی سبب‌ساز تغییرات مضمونی، سبکی و ساختاری بیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌ها شده است. از سوی دیگر انواع تراگونگی به لحاظ تغییرات درونی شامل جانشینی (قرار دادن تصویر آناتومی تشریح شده از بدن انسان در کتاب قانون پورسینا بر روی قفسه سینه لورن) و افزایش (اضافه نمودن بخش‌های خوشنویسی

مشق نویسی در دو طرف اثر) می‌شوند. نکته‌ای که در تصویر شماره سه قابل ذکر است این است که تنها در این تصویر، سوفیا تنها سوژه‌ای است که در قید حیات است و نیز تراگونگی درونی از نوع حذف صورت نگرفته، چراکه لباس سوفیا در این اثر دارای آستینی هرچند کوتاه بوده و هنرمند به‌ناچار تمهیدی را برای پوشاندن یقه‌ باز سوفیا اندیشیده است که با کنایه‌ای ظریف [ایجاد حس اشمئزاز در رویارویی اولیه با اثر] همراه است؛ بدین‌صورت که نگاره تشریح بدن از کتاب قانون پورسینا را بر روی قفسه سینه لورن جایگذاری کرده است. شاید این جایگذاری معانی ضمنی دیگری داشته باشد؛ نظیر این‌که زندگی اغلب ستارگان هالیوود و خصوصاً زنان بازیگر، تحت تأثیر جو زمانه بوده و مسئله‌ای تحت عنوان "حریم خصوصی"^۳ بازیگران در آن دوره معنی و مفهوم امروزی را نداشته و یا حداقل پایبندی به آن از سوی رسانه‌ها کم‌تر بوده است. به عبارت بهتر گویی لورن چیزی را برای پنهان کردن و از دست دادن ندارد و تمام زوایای پیدا و پنهان زندگی او در اختیار رسانه‌ها و پاپاراتزی‌ها^۴ بوده است.



تصویر ۶- سوفیا لورن، اثر مهرانا زاری، تاریخ ساخت ۱۳۹۷ ه.ش، اندازه ۳۰×۲۰ سانتیمتر، کلاژ چاپ دستی و خوشنویسی (Ur14)

Image 6 - Sophia Loren, artwork by Mehrana Zarei, created in 1397 AH, size 30x20 centimeters, handmade collage and calligraphy (Ur14).

1- Sophia Loren (1934-).

2- Academy Awards

3- privacy

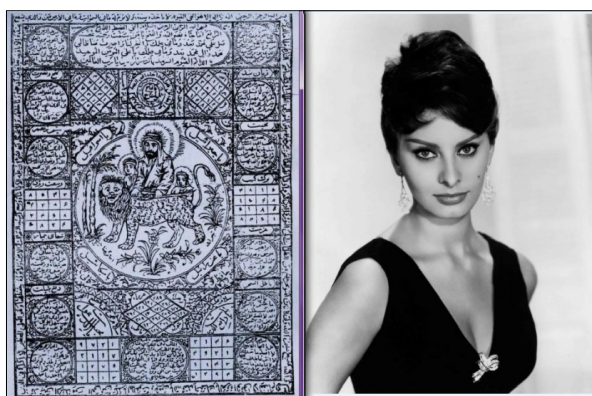
۴- Papparazzi: پاپاراتزی به عکاسانی گفته می‌شود که کارشان تهیه عکس‌های جالب از چهره‌های سرشناس به‌ویژه هنرمندان و ورزشکاران و نیز خانواده و نزدیکان آنان و فروش این تصاویر به مجلات مختلف است. معمولاً پاپاراتزی‌ها عکس‌های موردنظر خود را در مکان‌های عمومی تهیه می‌کنند. برای این منظور، با به‌دست آوردن سرخ‌هایی از برنامه‌های عمومی یا خصوصی یک چهره سرشناس، این عکاسان در مکان و زمان موردنظر حاضر می‌شوند و عکس‌های عامه‌پسندی از این شخصیت‌های محبوب تهیه می‌کنند. پاپاراتزی در ایتالیایی به پشه‌های سمج و مزاحم گفته می‌شود.

در این فرآیند اقتباسی است که حتی در حذف پوشش او نیز خودنمایی می‌کند. شاید بتوان این اثر را آرزویی شامل دوگانه‌ای از تقابل فرهنگ غرب (چهره سوفیا) و فرهنگ ایرانی (خوشنویسی نستعلیق) در نظر گرفت که امید است توسط تعویذ اسلامی محافظت شود.

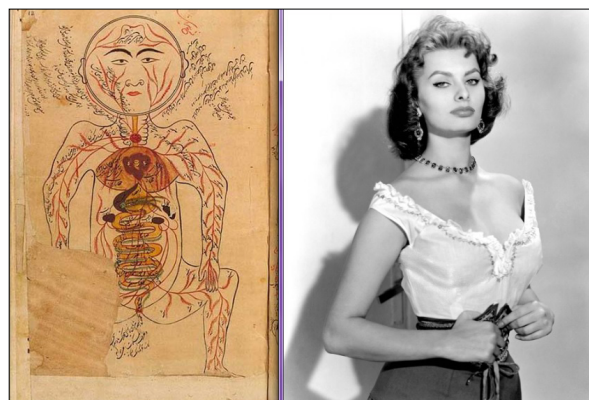


تصویر ۸- سوفیا لورن، اثر مهرانا زارعی، تاریخ ساخت ۱۳۹۶ ه.ش.، اندازه ۳۰ دره سانتیمتر، کلاژ چاپ دستی و خوشنویسی (Ur14)

Image 8 - Sophia Loren, artwork by Mehrana Zarei, created in 1396 AH, size 30x20 centimeters, handmade collage and calligraphy (Ur14).



تصویر ۹- سمت راست: عکس سوفیا لورن (Ur10)، سمت چپ: تعویذ اسلامی
Image 9 - On the right side: Photograph of Sophia Loren (Ur10); on the left side: Islamic talisman.



تصویر ۷- سمت راست: سوفیا لورن (Ur11)، سمت چپ: برگه از قانون پورسینا (Ur15)










Image 7 - On the right side: Sophia Loren (Ur11); on the left side: Page from the Porcelain Law (Ur15).

تصویر شماره چهار: سوفیا لورن

چهارمین رابطه بیش‌متنی مورد نظر این نوشتار، تصویر شماره چهار است که باز مربوط به لورن می‌شود. هنرمند از یک پیش‌متن با نظام‌های نشانه‌ای تصویری (عکس لورن) استفاده کرده و از دو پیش‌متن دارای نظام‌های نشانه‌ای نوشتاری بهره برده است. و لذا این بیش‌متن (تصویر چهار) دارای پیش‌متنی ترکیبی بوده و با توجه به ترکیب و تلفیق تصاویر و نوشتارها در بیش‌متن، فرآیند خلق بیش‌متن از نوع تراگونگی است که با تغییرات و دگرگونی‌هایی همراه است. انواع تراگونگی از حیث تغییرات درونی در این اثر نیز شامل حذف (لباس سوفیا و قسمت ابتدایی تعویذ) و افزایش (افزودن قطعه‌های خوشنویسی و اضافه کردن بخش‌هایی از تعویذ شامل "باطل السحر" و "دفع بلیات") می‌باشند که سبب‌ساز تغییر سبک بیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌ها بوده است. ترکیب نمودن چند پیش‌متن در یک بیش‌متن، سبب بروز انواع تراگونگی‌های فرهنگی، روایی، زمانی و محیطی در اثر شده است. هنرمند بر مبنای تغییر فرهنگی و رابطه بینا فرهنگی متن‌ها، فضای بیش‌متن را دگرگون ساخته است و آن را به فضایی شرقی و ایرانی بدل ساخته است. این تغییر فرهنگی با تغییر محیطی، زمانی و روایی همراه بوده است، به‌گونه‌ای که زارعی، نخست با حفظ ترکیب و فرم چهره سوفیا در عکس او، از تلفیق آن با پیش‌متن‌های دارای نظام نشانه‌ای نوشتاری، یک مجموعه واحد ایجاد کرده که اساس تصویر بیش‌متن قرار گرفته و عدم وضوح و کم‌رنگی چهره سوفیا در بیش‌متن، بیانگر تغییر زمانی

جدول یک- روابط بیش متنی در آثار مهرانا زارعی (طرح جدول از نگارنده)

Table 1: Intertextual Relationships in Mehrana Zarei's Works (Table design by the writer)

گونه تراکونگی به جهت تغییرات درونی	گونه تراکونگی	گونه بیش متن	گونه پیش متن	پیش متن (پیرو/خوشنویسی)	پیش متن پیرو (نگاره شرقی- تعویذ اسلامی)	پیش متن پایه (تصویر ستارگان هالیوود)	بیش متن
حذف افزایش جانشینی	(جایگشت) فرهنگی روایی زمانی محیطی	تراکونگی	ترکیبی	دولت جاوید یافت هرکه نکنونام زیست (سعدی، ۱۳۹۰: ۸۳)	 تصویر الف: نگاره مملوکیان مصر	 تصویر الف: آدری هپبورن	 تصویر ۱
حذف افزایش	(جایگشت) فرهنگی روایی زمانی محیطی	تراکونگی	ترکیبی	----	 تصویر ب: تعویذ اسلامی	 تصویر ب: مریلین مونرو	 تصویر ۲
حذف افزایش جانشینی	(جایگشت) فرهنگی روایی زمانی محیطی	تراکونگی	ترکیبی	مشق الفبای خوشنویسی بدون معنای مشخص	 تصویر ج: برگی از قانون پورسینا	 تصویر ج: سوفیا لورن	 تصویر ۳
حذف افزایش	(جایگشت) فرهنگی روایی زمانی محیطی	تراکونگی	ترکیبی	مشق الفبای خوشنویسی بدون معنای مشخص	 تصویر د: تعویذ اسلامی	 تصویر د: سوفیا لورن	 تصویر ۴

نتیجه‌گیری

بر اساس بیش متنیت که چگونگی رابطه و تأثیر متن‌های گذشته در خلق متن‌های جدید را مورد توجه قرار داده و هدف از آن، مطالعه ارتباط میان متن‌ها با یکدیگر در طول زمان و چگونگی برگزینی آثار هنری از پیش متن‌های فرهنگی و هنری است. هنرمند ایرانی، مهرانا زارعی، چهار اثر اقتباسی خود را که محور پژوهش حاضر قرار گرفته‌اند، بر اساس پیش متن‌هایی از تصاویر ستارگان زن سینمای غرب در دهه ۱۹۵۰-۱۹۶۰م. خلق کرده است. این پیش متن‌ها که، واجد

دگرگونی‌ها که نشان‌دهنده گونه تراگونی پیش‌متن‌ها است، بیش از همه بر اساس ویژگی ساختاری آن‌ها صورت گرفته که با انواع تغییرات شامل فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی و تغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی همراه بوده است که منجر به حفظ ساختار و ایجاد تحول در سبک و محتوای پیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن‌ها گردیده است. چنان‌که بازتاب فرم و ساختار صوری پیش‌متن‌ها در ساختار پیش‌متن‌ها به روشنی نمایان است. در حقیقت به نظر می‌رسد که زارعی با ایجاد انواع تراگونی‌ها و تغییرات، به خلق آثاری پرداخته که تنها ساختار صوری پیش‌متن‌ها را در خود حفظ کرده‌اند و با دگرگونی سبک و محتوای پیش‌متن‌ها، پیش‌متن‌هایی مستقل و مرتبط با جامعه ایرانی معاصر خود ایجاد کرده است. اما به‌واقع ویژگی ساختاری سینمای غرب با ویژگی‌های بینشی و مضمونی آن شکل گرفته و ریشه در گفتمان‌های رایج آن زمان دارد. از این رو، آثار زارعی با وام گرفتن هویت خود از سینمای غرب، در ضمن تأثیرپذیری از عوامل فرامتنی و ایجاد انواع تغییرات و تراگونی‌ها، دست به انتقال سنت تصویری سینمای غرب به ایران زده و به‌نوعی آن را متأثر کرده و رنگ و بویی ایرانی بخشیده است.

تشکر و قدردانی:

نگارنده از راهنمایی‌های بی‌دریغ سرکار خانم مه‌رانا زارعی و خانم دکتر نسترن نوروزی نهایت امتنان را دارد. اجر معنوی پژوهش حاضر تقدیم می‌شود به روح طیبه شهید سرافراز #رمضان-هادی-پور-هوجقان و خانواده معرّز ایشان.

بخشی از نظام زیبایی‌شناختی و ویژگی‌های ساختاری سینمای هالیوود و گفتمان‌های رایج آن دوره هستند، ریشه در فرهنگ مدرنیته و پیامدهای آن داشته است. از این رو آثار منبعث از سینمای هالیوود، همواره مورد توجه اغلب کشورها بوده، و متون بسیاری به توصیف و تحلیل آن اختصاص یافته و پیوسته دولت‌ها در پی نمایش آن‌ها در کشورهای خود بوده‌اند. اما هیچ‌گاه نگاره‌هایی با محوریت سینمای غرب، دست‌آویزی جهت تقلید و یا اقتباس هنرمندان ایرانی قرار نگرفته و به همین جهت، زارعی هنرمندی ایرانی، دست به اقتباسی چنین آشکار از سینمای پر زرق و برق سال‌های طلایی هالیوود زده و چهار اثر خود را بر مبنای آن‌ها تصویر نموده است. اهمیت بدان جهت که به واسطه روابط پیش‌متنی و برگرفتنی‌ها گونه‌ای انتقال و تأثیرگذاری فرهنگی و هنری صورت می‌گیرد که جهت آن از غرب به ایران است ولی با رویکردی کاملاً متفاوت در ایجاد تنوع سبک. همچنین نمایش این آثار اقتباسی در چند نمایشگاه داخلی، بر اهمیت آن افزوده است.

مطالعه روابط پیش‌متنی مطرح‌شده در این نوشتار، بیانگر آن است که زارعی با اندک تفاوتی، روش یکسانی را در وام‌گیری و اقتباس از پیش‌متن‌ها در پیش گرفته و پیش‌متن‌ها در فرآیند خلق پیش‌متن‌ها به دلیل رابطه در زمانی و بینا فرهنگی متن‌ها و نیز تأثیر عوامل فرامتنی چون تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی و هنری و مذهبی دچار تغییر و دگرگونی شده‌اند. همچنین تأثیرات تحصیلات آکادمیک ایشان در نمود نسخ خطی مرتبط با علوم پزشکی و همچنین کاربرد وسیع ادبیات فارسی در نگاره‌های مورد مطالعه از نظر دور نیست. این تغییر و

منابع و مآخذ

- آخوندی، زهرا؛ افهمی، رضا؛ (۱۳۹۶)، «خوانش بینامتنی مناسبات عکاسی زیارتی در مشهد مقدس و نقاشی قهوه‌خانه ای»، هنرهای صناعی اسلامی، شماره ۱، بهار و تابستان، ۱-۱۰.
- آذر، اسماعیل؛ (۱۳۹۵)، «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۳، شماره پی‌درپی ۲۴، تابستان، ۱۱-۳۱.
- آلن، گراهام؛ (۱۳۹۵)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان‌جو، چاپ پنجم، ویراست دوم، تهران: مرکز.
- امانی، مریم؛ (۱۳۹۶)، «مطالعه بینامتنی دیوارنگاره‌های شهر اصفهان با مضامین ادبی بر اساس آراء ژرار ژنت سال‌های ۱۳۹۵-۱۳۹۶»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی، استاد راهنما محمد رضا عمادی استاد راهنما ابودر ناصحی، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنرهای تجسمی.
- اویسی، زهرا؛ (۱۳۹۸)، «تحلیل بینامتنی میان نقاشی و سینما در آثار سینمایی کیوان علی‌محمدی و امید بنکدار از منظر ژرار ژنت»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، استاد راهنما رامتین شهبازی، دانشگاه سوره، دانشکده هنر.
- پاکباز، روئین؛ (۱۳۹۰)، دایره‌المعارف هنر، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- تراب‌زاده، زینب؛ (۱۳۹۳)، «فرآیند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی مورد مطالعه داستان و فیلم‌نامه‌گو»، استاد راهنما الیاس صفاران، استاد مشاور علی شیخ‌مهدی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، مرکز پیام نور تهران شرق، دانشکده هنر و معماری.
- جنسن، هورست و ولدمار؛ جنسن، آنتونی ف؛ (۱۳۹۰)، تاریخ هنر جهان، ترجمه محمدتقی فراوری، چاپ اول، تهران: انتشارات مازیار.
- خضرائی سبجانی، پریسا السادات؛ (۱۳۹۷)، «بررسی تطبیقی روابط بینامتنی در اقتباس از آثار دراماتیک غربی در سینمای ایران با تأکید بر آراء ژرار ژنت موارد مطالعاتی: سارا، تردید، اینجا بدون من»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی، استاد راهنما غزل اسکندرژاد، دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر.
- رحیمی اتانی، سمیرا؛ پناهی، سیامک؛ (۱۳۹۵)، «خوانش بینامتنی آثار برنارد چومی با تأکید بر مفهوم فضای بینابین»، پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، بهار و تابستان، شماره ۱۱، ۱۱۳-۱۲۱.
- سعادت فر، حجت‌اله؛ (۱۳۹۸)، «درآمدی بر تحلیل ساختاری روابط بینامتنیت در نقاشی باروک بر اساس بینامتنیت صریح و ضمنی در نظریه ژرار ژنت»، فصل‌نامه پیکره، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز، دوره هشتم شماره پانزدهم، بهار، ۵-۱۶.
- سعدی، مصلح‌ابن عبدالله؛ (۱۳۹۰)، کلیات سعدی، از روی نسخه تصحیح شده محمدعلی فروغی، چاپ دوم، تهران: انتشارات اشارات طلایی.
- علیمردادی، فریده؛ (۱۳۹۷)، «کارکرد بینامتنیت در پویانمایی بر اساس نظریه ژرار ژنت با مطالعه موردی بر پویانمایی سریالی ریکی و مورتی»، پیش‌نهاد کارشناسی ارشد رشته تصویر متحرک (پویانمایی)، استاد راهنما محمد رضا حسنائی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر.
- شوالیه، ژان؛ گریبان، آلن؛ (۱۳۸۷)، فرهنگ نمادها، جلد پنجم، چاپ اول، تهران: جیهون.
- کنگرانی، منیژه؛ لاری، مریم؛ (۱۳۹۸)، «بازنمایی عکس در تصویرگری‌های ابوتراب غفاری در روزنامه شرف با رویکرد پیش‌متنی»، پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، دوره دوم، شماره ۳، پاییز، ۳۹-۵۵.
- نامور مطلق، بهمن؛ (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها، تهران: سخن.
- نامور مطلق، بهمن؛ (۱۳۹۱ الف)، «گونه‌شناسی پیش‌متنی»، پژوهش‌های ادبی، زمستان، شماره ۳۸، ۱۳۹-۱۵۲.
- نامور مطلق، بهمن؛ (۱۳۹۱ ب)، «بینامتنیت (ها)»، نقدنامه هنر (کتاب تخصصی در حوزه پژوهش و نقد هنر)، سال اول، بهار، شماره ۲ ویژه نقد بینامتنی هنر، زیر نظر معاونت پژوهشی خانه هنرمندان ایران، تهران: سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران و مؤسسه نشر شهر، ۹۹-۱۳۷.
- نامور مطلق، بهمن؛ (۱۳۹۵)، بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، تهران: سخن.

نوروزی، نسترن؛ نامورمطلق، بهمن؛ (۱۳۹۷)، «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متنهایی از نقاشی ایرانی»، هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، بهار، شماره ۷۳؛ ۵-۱۶.
Handyside, Fiona (2010), "Let's make love: Whiteness, cleanliness and sexuality in the French reception of Marilyn Monroe", *European Journal of Cultural Studies*, 13(3), pp. 291-306. (Url17).
Whiting, Cécile (1987), "Andy Warhol: the Public Star and the Private Self", *Oxford Art Journal*, Vol. 10, No. 2, pp. 58-75. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1360447>.)Accessed: 01-03-2020 11:55 UTC (Url18).

گفتگوی صوتی

زارعی، مه‌رانا (۱۳۹۸)، گفتگو از طریق تماس تلفنی، ۱۲ اسفندماه.

پایگاه‌های اطلاع‌رسانی علمی

- Url1: <https://galleryinfo.ir/Artist/fa/7059> (visited on Oct. 2019 up to Feb. 2020).
Url2: <https://www.anothermag.com/design-living/1387/audrey-hepburn-and-her-fawn> (visited on Oct. 2019 up to Feb. 2020).
Url3: <https://darz.art/fa/artists/mehrana-zarei> (visited on Oct. 2019 up to Dec. 2019).
Url4: https://www.instagram.com/mehrana_4/?hl=en (visited on Dec. 2018).
Url5: <https://www.tiwall.com/p/gallery.sovare.khiyal> (visited on Oct. 2019).
Url6: http://warfare.ga/14/Sulwan_Al-Muta-14C.htm?i=1 (visited on 28 Dec. 2019).
Url7: https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe (visited on 28 Dec. 2019).
Url8: https://en.wikipedia.org/wiki/Sophia_Loren (visited on 28 Dec. 2019).
Url9: https://en.wikipedia.org/wiki/Audrey_Hepburn (visited on 28 Dec. 2019).
Url10: <https://www.oscars.org/collection-highlights/sophia-loren> (visited on 28 Dec. 2019).
url11: <https://www.artphotolimited.com/us-en/fine-art-photography/movie/actress/italian-actress/sophia-loren/photo/bridgeman-images/sophia-loren-in-filming> (visited on 28 Dec. 2019).
Url12: <https://atlantajewishtimes.timesofisrael.com/the-jewish-marilyn-monroe-gone-but-not-forgotten/> (visited on 28 Dec. 2019).
Url13: <https://www.pinterest.co.uk/pin/516647388474646051/> (visited on 28 Dec. 2019).
Url14: <http://2agoo.com/2016/12/02/> (visited on 28 Dec. 2019).
Url15: <https://www.ancient-origins.net/news-history-archaeology/ibn-sina-0010509> (visited on 28 Dec. 2019).
Url16: <https://web.archive.org/web/20080927195323/http://www.bfm.ir/ContentDetails.aspx?Id=162> (visited on 01 Mar. 2020).
Url17: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1367549410363198> (visited on 01 Mar. 2020)
Url18: <https://www.jstor.org/stable/1360447> (Accessed: Mar. 2020).

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



واکاوی نمودهای عجیب نگارانه در متون پهلوی و مانوی در عصر ساسانی و سه سده نخست پس از اسلام در ایران

سید محمد طاهری قمی*

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

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۲۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰

صفحه ۷۷-۵۲



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

چکیده

بیان مسئله: عجایب نگاری در خصوص یک سنت دیرین در هنر و ادبیات بسیاری از فرهنگ‌ها و تمدن‌ها به کار می‌رود. آنچه در این پژوهش مورد بحث و تمرکز قرار گرفته است، شامل نمودهای محتوایی و هنری ناظر بر سنت عجایب نگاری در ایران با رویکرد بر متون پهلوی و مانوی عهد ساسانی سده‌های نخست پس از اسلام است. این نمودها شامل موجودات اسطوره‌ای، وقایع عجیب و روایات مابعدالطبیعی هستند. پژوهش، با تجزیه و تحلیل متون و داستان‌های ادوار ذکر شده، در پی چگونگی کاربست عناصر عجیب برای انتقال ایده‌های دینی و فلسفی، درس‌های اخلاقی و مفاهیم کیهان‌شناختی است.

هدف: واکاوی رویکردهای خیالی و عجایب نگارانه در هنر و ادبیات ایران ساسانی، مبتنی بر سنت‌های فکری، دینی و اسطوره‌ای پیش از اسلام است.

سؤال تحقیق: «عوامل تأثیرگذار بر نمود عجایب نگاری در ادبیات و هنر پهلوی و مانوی در عهد ساسانی و سده‌های نخستین اسلامی کدام اند؟»

روش تحقیق: این پژوهش از نوع بنیادی بوده و با روشی توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، اسناد الکترونیکی و استفاده از محفوظات موزه‌ها، به تجزیه و تحلیل استنتاجی داده‌های برخاسته از نمونه‌های متنی و آثار هنری ادوار یادشده پرداخته است.

نتیجه‌گیری: پژوهش بیانگر آن است که سنت عجایب نگاری در هنر و ادبیات ایران به سبب بهره‌مندی از مبانی منسجمی چون قوه اسطوره، نمادپردازی و رمزگرایی، انسان‌نگاری و دین و نیز به واسطه اشتراکات گوناگون محتوایی و سبکی و تأثیرات بینامتنی درون مایه‌ای با تمدن‌های دیگر، دارای زنجیره‌ای پیوسته و الگو مدار از عهد پیش از اسلام تا سده‌های نخست پس از ورود این آیین در ایران است.

کلیدواژه: عجایب نگاری، هنر ساسانی، ادبیات پهلوی، ادبیات مانوی، اسطوره، دین



■■■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2024.2013879.1170

Explore the extraordinary wonders depicted in Pahlavi and Manichaean texts during the Sasanian era and the first three centuries after Islam in Iran.

Seyed Mohammad Taheri Qomi*¹

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

Received: 18/10/2023

Accepted: 20/01/2024

Page 53-77



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

Abstract

Problem Statement: One of the common characteristics between texts and artistic works in the land of Iran is the attention given to the depiction of supernatural creatures and wonders. The creation and portrayal of imaginary and extraordinary beings in Iranian visual arts take various forms. The ways in which visual elements are employed in the construction of these creatures, apart from the artistic traditions of each period, are influenced by specific content sources, each of which has stimulated the artist's perspective and imaginative mind. The continuation of this ancient tradition is now known as "wonder depiction" and is manifested in various forms in the art of Iran, such as relief patterns, three-dimensional works, textile designs, paintings, and illustrated manuscripts. This study focuses on the content and artistic aspects related to the tradition of wonderment in Iran, with a particular emphasis on Pahlavi and Manichaean texts from the early centuries after Islam. These aspects include mythical creatures, extraordinary events, and supernatural narratives. The research aims to analyze how these elements of wonderment are employed to convey religious and philosophical ideas, moral lessons, and cosmological concepts.

Objective: To explore the imaginative and wonder-inducing approaches in the art and literature of Sasanian Iran, based on pre-Islamic intellectual, religious, and mythical traditions.

Research Question: "Which factors influence the portrayal of wonderment in Pahlavi and Manichaean literature and art during the Sasanian era and the early Islamic centuries?"

Research Method: This research is fundamentally based and has employed a descriptive-analytical method, gathering information from library sources, and electronic documents, and utilizing museum archives. It focuses on the qualitative analysis and interpretive

examination of data derived from textual samples and artworks from the mentioned periods. The data analysis involves extracting concrete examples, collecting and categorizing them into various categories and classifications, such as historical periods, artistic methodology, visual aesthetics, textual criticism, and theoretical discussions related to them. The theoretical foundations of this research, through a case study of texts and art from the Sasanian era and the early Islamic centuries in Iran, encompass topics related to iconography of the discussed artworks, hermeneutics of literary and historical texts, their translation into visual representation, typology of symbols and mythical figures, as well as textual analysis of Iranian myths in pre-Islamic and post-Islamic eras, aiming to achieve a synthesis between ancient Iranian art and the tradition of Islamic Iranian calligraphy.

Conclusion: The themes and concepts employed in the texts and works of the Sasanian era, despite the significant damages caused by wars and conflicts between Iranians, Arab Muslims, and the Roman Empire, as well as internal struggles for power among royal dynasties or regional rulers, can still be categorized, classified, and interpreted. The diversity of these themes is extensive, but they are primarily shaped around religion and the position of the monarchy.

Due to the transcendental and mythological thinking influenced by various religions and beliefs, including Zoroastrianism, Mithraism, and Zurvanism, among others, the presence of wonders and the supernatural during this period is considerable. Overall, the influential factors shaping the portrayal of wonderment in Pahlavi and Manichaean literature and art during the Sasanian era and the early Islamic centuries can be enumerated as follows:

"Subjects and Themes": Literary and artistic works, alongside geographical and biological information, introduce many pre-Islamic mythical, legendary, and legendary creatures. These creatures are particularly prominent in the texts of the Sasanian period, appearing in religious, ritualistic texts, and occasionally in epic legends.

The sanctified status of kings and the narrative conflicts between the forces of good and evil give rise to allegorical and mythical beings, such as the

"Three-Headed Six-Eyed Serpent" and "Demon Azor," among others. Drawing from the mentioned texts in this study, the wise kings of Iran surpass these beings by harnessing the power of "Far" (divine power). Ferdowsi, in his *Shahnameh*, also incorporates the divine narrative into Iranian culture and the wisdom of the kings, connecting the mythological history of ancient Iran to the wisdom and mysticism of Persian sages. The origins of symbolic motifs and patterns in Iran can be traced back to ancient times, influenced by beliefs and practices such as Mithraism, Zoroastrianism, and Mazdaism. These influences continued into the Islamic period, sometimes merging with Islamic beliefs and becoming intertwined with them. While maintaining their roots in the ancient religions of Iran, they also became aligned with Islamic beliefs and occasionally incorporated beliefs that emerged during the Islamic era.

The depiction of mythical creatures is among the prominent commonalities in Iranian visual arts throughout ancient and Islamic periods. Despite cultural and religious transformations resulting from the introduction of Islam to Iran, motifs such as the griffin, harpy, sphinx, Simurgh, winged horse, and similar creatures have continued to appear in Iranian visual arts. The visual characteristics of these motifs may vary under the influence of each era's customs, but their symbolic and conceptual foundations have shown significant continuity during the period under discussion in this research. These conceptual foundations include cosmological and cognitive matters, religious myths, the worship of deities and benevolent forces, as well as the confrontation with malevolent forces and demons. The reconstruction of meaningful metaphors related to the visual content based on the Islamic faith and the compatibility of these symbols with its principles has been a gradual process that has found special manifestations in the visual arts of each period as required by the circumstances of the time.

The concept of "myth" plays an important role in the realm of imaginative representations. In a general sense, it can be said that myth in Iranian art and literature is a narrative or symbolic manifestation regarding gods, angels, supernatural beings, and the overall cognitive worldview of this culture.

Ancient Iranian myths, especially in the context of Sassanian and subsequent texts, have two fundamental characteristics: "being connected to historical narratives" and a "sacred and ritualistic aspect." It is in this context that a strong connection between myth and religion emerges in this culture, resulting in the visualization of supernatural and marvelous elements.

Keywords: Wonders of Art, Sasanian Art, Pahlavi Literature, Manichaean Literature, Mythology, Religion

References:

- Afifi, R. (2004). *Myths and Culture of Iran in Pahlavi Writings*. Tehran: Toos.
- Afifi, R. (2012). *Arda Virafnameh or Paradise and Hell in Mazdean Ritual*. Tehran: Toos.
- Amuzgar, Z. (2013). *Yadegar-e Zariran (The Memorial of Zariran)*. Tehran: Moein.
- Amuzgar, Z., & Jineh, P. (2003). *Arda Virafnameh (2nd ed.)*. Tehran: Moein and the French Iranology Society.
- Amuzgar, Z., & Tafazoli, A. (2001). *Pahlavi Language: Literature and Syntax, Vol. 3*. Tehran: Moein.
- Aryn, S. (2012). *Pahlavi Texts*. Tehran: Elm.
- Bahar, M. T. (2000). *Translation of Several Pahlavi Texts (M. Kalben, Ed.)*. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Bahar, M. (2011). *Bandehesh*. Tehran: Toos.
- Boyce, M. (2010). *Writings and Parthian Literature*. In H. Anooosheh (Trans.), *A History of Iran Cambridge, Vol. 3 (pp. [page range])*. Tehran: Amir Kabir.
- Ghaybi, B. (2011). *Yadegar-e Zariran, Ferdowsi and Shahnameh Studies*. Tehran: Academy of Persian Language and Literature.
- Hedayat, S. (2004). *Zend Wohuman Yasht and the Account of Ardeshir Papakan*. Tehran: Majid.

Kilimkait, H. J. (1994). *Manichaean Art (A. Esmaelpour, Trans., 2nd ed.)*. Tehran: Fekr-e Rooz.

Mas'udi, A. i. H. (1986). *Al-Tanbih wa al-Ishraf*. Tehran: Ministry of Culture and Higher Education - Scientific and Cultural Publications.

Mehr, F. (1995). *A New View of an Ancient Perspective*. Tehran: Jami.

Mikal, A., Shadel, A., & Cucotto, J. (2009). *The Thousand and One Nights (J. Setari, Trans.)*. Tehran: Markaz.

Mirfakhrayi, M. (2004). *Mani and His Teachings*. Tehran: Ghoghnoos.

Mirzaie Nazar, E. (1994). *Andarz-e Oshnoor Dana*. Tehran: Hirmund.

Moallem, M. (2007). *Ancient Iran (Z. Amuzgar, Trans., Vol. 6)*. Tehran: Toos.

Pordavood, E. (1978). *Vispered (B. Farhoushi, Ed., 2nd ed.)*. Tehran: University of Tehran.

Safa, Z. (1992). *History of Persian Literature*. Tehran: Ferdows.

Tafazoli, A. (1999). *History of Pre-Islamic Persian Literature (Z. Amuzgar, Ed., Vol. 3)*. Tehran: Sokhan.

Tamim Dari, A. (1998). *Iranian Tales*. Tehran: Research Institute of Culture and Islamic Art.

Torabi, A. (2014). *Ajayeab al-Makhlugat-e Qazvini dar Tasavir-e Chap-e Sangi-e Ali Qoli Khoiyi, Vol. 1*. Tehran: Chap va Nashr-e Nazar.

URL

- [http:// www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)
- [http:// www.cincinnatiartmuseum.org](http://www.cincinnatiartmuseum.org)
- <http://www.hermitagemuseum.org>
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140009046>
- <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/home>

مقدمه

هنر و فرهنگ سرزمین ایران در طول تاریخ شاهد تحولاتی گوناگون بوده است. مراودات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی و در بسیاری موارد، هجوم اقوام بیگانه ارمغانی دگرگون را برای آداب و سنن مرسوم ایرانیان در هر عصر و زمان آورده است. از زمان ورود آریائیان به نجد ایران و استقرار اقوام سه‌گانه ماد، پارس و پارت در بخش‌های گوناگون این سرزمین و به سبب گستردگی قومیتی و فرهنگی آنان که پهنه وسیعی از اروپا تا سیبری 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، تکه‌ها، نقاشی‌های دیواری، نسخ مصور، منسوجات و نظایر آن‌ها به‌عنوان نقاط تبلور و تجسم این سازمان فرهنگی، قابل مشاهده و مطالعه‌اند. از جمله ویژگی‌های بارز هنرهای تصویری ایران، تکیه بر اساطیر و مبانای 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؛ اما روح حاکم بر آثار هنری مبتنی بر درون‌مایه‌های فکری و اعتقادی، همواره جاری و پابرجا بوده 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. یکی از خصایص مشترک میان متون و آثار هنری سرزمین ایران، توجه به تصویر موجودات ماوراءالطبیعی و عجایب است. خلق و تصویر موجودات خیالی و عجیب‌وغریب، در هنرهای تصویری ایرانی، نموده‌های گوناگونی دارد. شیوه‌های کاربرد عناصر بصری در ساختار این موجودات، جدا از سنت‌های هنری هر دوره، تحت تأثیر منابع محتوایی ویژه‌ای است که هر یک به سهم خویش، دیدگاه هنرمند و ذهن خیال‌انگیز او را برانگیخته‌اند. ادامه مسیر تاریخی این سنت دیرین، امروزه ذیل اصطلاح «عجایب نگاری» شناخته می‌شود و در هنر سرزمین ایران، در اشکال گوناگونی چون نقوش برجسته، آثار حجمی، نقوش پارچه‌ها، نگاره‌ها و نسخه‌های مکتوب مصوّر، به تصویر کشیده شده است.

هدف این پژوهش واکاوی رویکردهای خیالی و عجایب‌نگارانه در هنر و ادبیات ایران ساسانی، مبتنی بر سنت‌های فکری، دینی و اسطوره‌ای پیش از اسلام است. پرسش پژوهش حاضر بدین شکل مطرح می‌شود: «عوامل تأثیرگذار بر نمود عجایب نگاری در ادبیات و هنر پهلوی و مانوی در عهد ساسانی و سده‌های نخستین اسلامی کدام‌اند؟»

ضرورت و اهمیت این تحقیق مشتمل بر مواردی چون: درک و دریافت زنجیره سنت معرفی و مصورسازی عجایب در مقطع زمانی مهمی از پیش و پس از ورود اسلام به سرزمین ایران و نیز فهم بهتر از رابطه دوسویه فرم و محتوا در متون مورد مطالعه در این پژوهش است.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع بنیادی بوده و با روشی توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، اسناد

مطالعات باستان‌شناختی و اسطوره‌شناختی برمبنای پژوهش‌های ارزشمندی چون کتاب *شناخت اساطیر ایران* (۱۳۹۳) به قلم جان راسل هینلز می‌توانند در بازشناسی نقش مایه‌های اساطیری موجود در آثار هنری برجای مانده از ادوار کهن و نیز نمادشناسی کاربردی آنان به‌ویژه در تجسم موجودات اسطوره‌ای، خیالی و صور عجایب راهگشا باشند.

افسانه مظفر نژاد (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «*خوانش ساختاری و مفهومی عجایب نگاری در نقاشی ایران (مطالعه موردی: نقاشی‌های عجیب و غریب محمد سیاه‌قلم و برخی از نقاشان معاصر ایران از سال ۱۳۳۷ تا کنون)*» (استاد راهنما: عباس نامجو، استاد مشاور: علی اصغر میرزایی مهر، دانشگاه علم و فرهنگ تهران، دانشکده هنر و معماری)، از چشم‌اندازی عمدتاً فرمالیستی و تاحدی هرمنوتیک به مقوله عجایب نگاری با رویکرد تطبیقی پرداخته است.

محمدجعفر اشکواری، سید جمال موسوی و مسعود صادقی (۱۳۹۶) در مقاله «*عجایب نگاری در تمدن اسلامی؛ خاستگاه و دوره بندی*» (فصلنامه مطالعات تاریخ اسلام، سال نهم، شماره ۳۳، صص ۲۹-۵۱)، دسته‌بندی سودمندی از وجه تاریخی سنت عجایب نگاری در ایران و تمدن اسلامی ارائه داده‌اند؛ ولی روش آنان متکی بر متن بوده و اشاره‌ای به سبک‌شناسی بصری نگارگری برخاسته از نمونه‌های متنی ذکرشده نکرده‌اند. در دیگر سوی سمیه مهریزی ثانی و فرهاد مهندس پور (۱۳۹۰) در مقاله «*تطابق متن و تصویر در نگاره‌های موجودات خیالی عجائب‌المخلوقات قزوینی (مطالعه موردی نسخه خطی مصور کتابخانه دانشگاه پرینستون)*» (کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۳، خرداد، صص ۱۰-۲۱)، ضمن مطالعه موردی در نسخه دانشگاه پرینستون به شیوه اتکاء نگارگر بر تصورات عام مردم از آن موجودات و انطباق آن بر توصیفات نگارنده تأکید ورزیده‌اند. محمد پرویزی (۱۳۸۶) در سلسله مقالات «*عجایب نگاری در ایران*» تحت عنوان کلی «*سهم ایرانیان از میراث تمدن اسلامی*» (تندیس، شماره ۱۱۲، صص ۱۲-۱۵)، ضمن یادآوری بخش‌هایی از تاریخ عجایب‌نگاری در تمدن ایران اسلامی، نیم‌نگاهی به زیبایی‌شناسی نسخه‌های مصور در این زمینه داشته است. رویکرد غالب پژوهش‌های ذکرشده مبتنی بر سبک‌شناسی تصویری و پاره‌ای موارد انطباق متن و تصویر بوده است. همچنین

الکترونیکی و استفاده از محفوظات موزه‌ها، به تجزیه و تحلیل استنتاجی داده‌های برخاسته از نمونه‌های متنی و آثار هنری ادوار یادشده پرداخته است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوه کیفی و از طریق استخراج نمونه‌های عینی و گردآوری و طبقه‌بندی آن‌ها در قالب دسته‌ها و رسته‌های گوناگون متون و آثار هنری از قبیل ادوار تاریخی، روش‌شناسی هنری و زیباشناسی تصویری و ریشه‌یابی نسخه‌شناختی و محتوایی و استنتاج مباحث نظری مرتبط با آن‌ها صورت می‌پذیرد. بنیان‌های نظری موضوع پژوهش حاضر، با مطالعه موردی بر روی متون و هنر عصر ساسانی و سده‌های نخستین اسلامی در ایران، شامل مباحث مربوط به شمایل‌شناسی نگاره‌های مورد بحث پژوهش، هرمنوتیک متون ادبی و تاریخی و ترجمان آن‌ها به تصویر، ریخت‌شناسی پیکره‌ها و چهره‌های اسطوره‌ای و نیز متن‌پژوهی اساطیر ایرانی در ادوار پیش و پس از اسلام در جهت دستیابی به یک سنتز میان هنر ایران کهن و سنت نگارگری ایرانی اسلامی است.

پیشینه تحقیق

در میان متون کهن ایران پیش از اسلام، اشارات مستقیم به عجایب بماهو عجایب به چشم نمی‌خورد؛ اما با سیر در محتوای *گات‌های زردشت* (۱۳۹۴) با زبانی نمادین شامل سلسله‌ای از اسامی موجودات زمینی (نظیر گاو، شبان و آتش) و فرازمینی و اساطیری (همچون اهورامزدا و فرشتگان و دیو) مواجه می‌شویم که در آثار مختلف تصویری و تجسمی مبتنی بر نقش مایه‌های دینی در ادوار پیش از اسلام و حتی سه سده پس از ورود اسلام به ایران، نموده‌های گوناگونی یافته‌اند. سیرروایی و داستانی اساطیر ایرانی در عهد باستان در متنی دیگر تحت عنوان *بندهشن* با ترجمه و پژوهش مهرداد بهار (۱۳۹۰) قابل مطالعه و تأمل است. محتوای این کتاب که توسط شخصی به نام فرنیغ دادگی گردآوری و تدوین شده است، مبتنی بر اساطیر آفرینش، شناسایی و مقابله با اهریمن، معرفی و نحوه خلقت موجودات گیتی و سیر ارواح درگذشتگان بوده و درون‌مایه‌ای دینی دارد. اسامی و اوصاف موجودات در این کتاب دستمایه معنایی و روایی مناسب برای پرداختن به مبحث عجایب نگاری به‌شمار می‌رود. نسخه‌ای تحت عنوان *ارداویرافنامه* (۱۳۹۱) نیز به زبان نگارش پهلوی و متعلق به عهد ساسانی کمابیش حائز همین جایگاه است. از این رو،

تاکنون، پژوهشی منسجم و تخصصی در باب واکاوی نمودهای عجایب‌نگارانه از حیث ارتباط دوسویه محتوا و فرم صورت نگرفته است که امید است پژوهش حاضر در این راستا مؤثر واقع گردد.

بحث

۱- عجایب‌نگاری

سنت تصویرگری موجودات طبیعی، غریب و ترکیبی ریشه در کهن‌الگوها دارد. از سویی رویکرد انسان را به ناخودآگاه، رؤیا و خیال متجلی می‌سازد و از دیگر سوی، ذهن را به اندیشیدن به عناصر دیگر عوالم ماورایی و ناشناخته رهنمون می‌کند؛ تقریباً به هر گوشه از جهان که نظر کنیم با این موجودات خیالی مواجه می‌شویم. به عنوان نمونه «اسفنجس» در ایران و مصر و یونان به شکل موجودی با سر انسان، بدن گاونر، پاهای شیرو بال شاهین و یا «گامش» در فرهنگ هندو با بدنی چون انسان و سری شبیه فیل و صدها موجود خیالی دیگر در فرهنگ‌ها و اسطوره‌های تمدن‌های مختلف دیده می‌شوند. وجود این موجودات خیالی نشانگر این است که انسان به طبیعت حیوانی و هم طبیعت روحانی توجه دارد؛ هم به واقعیت بستگی دارد و هم به عالم خیال. این موضوع منحصر به دنیای اساطیری گذشته نیست. چنین رویکردی در ایران چه قبل از اسلام و چه پس از آن تداوم داشته است. از معتبرترین نمونه‌های این دیدگاه، کتاب *عجایب‌المخلوقات* و *غریب‌الموجودات* به قلم زکریا محمد کمونی قزوینی متعلق به سده هفتم ه.ق است. این کتاب و نظایر آن، از اوان تدوین، مورد توجه واقع شدند و تصویرگری آن‌ها در دستور کار قرار گرفت. کهن‌ترین نسخه مصور قابل توجه از این کتاب، متعلق به دوره ایلخانان است (ترابی، ۱۳۹۳، ۱۰-۱۱).

۲- طبقه‌بندی مضمون شناختی متون عهد ساسانی:

به منظور بازشناسی نمودهای صور عجایب در فرهنگ و ادبیات عصر ساسانی، لازم است نخست مضامین مشتمل بر آثار مکتوب برجای مانده از آن دوران مورد بررسی و واکاوی قرار گیرد. شوربختانه بخشی قابل توجه از متون و کتیبه‌های مربوط به دوران کهن سرزمین ایران در جریان جنگ‌ها و کشمکش‌ها، به ویژه حمله اعراب، از میان رفته است. با این وجود، تعدادی از نسخ اصلی و یا بازنویسی شده و نیز کتیبه‌های دارای متن و تصویر از دوره ساسانیان برجای مانده که دربرگیرنده اطلاعاتی بسیار ارزشمند و قابل تعمق هستند. افزون بر آن، در فاصله قرون نخستین پس از ورود اسلام، به ویژه دوران خلافت مأمون عباسی، فرصتی برای بازنویسی و تولید محتوای نظری متون پهلوی توسط موبدان زردشتی و ترجمه آن‌ها به زبان‌های دیگر فراهم شد. از این رو بخشی مهم از محتوای متون پهلوی برجای مانده، مربوط به بازنویسی‌های مربوط به قرون نخستین اسلامی در ایران است (جدول ۱).

جدول ۱- طبقه‌بندی مضمونی متون عهد ساسانی و دوران اولیه اسلامی (مأخذ: نگارنده)

Table 1 - Subject Classification of Texts from the Sasanian Era and Early Islamic Period (Source: Author)

نام و مشخصات متون	طبقه‌بندی مضامین	زبان نگارش	متون دوره ساسانی
دینکرد، بندهشن، گزیده‌های زادسیرم، نامه‌های منوچهر، دایستان دینی، روایات پهلوی، پرسش‌نیها، وجزکرد دینی.	ترجمه‌ها و تفسیرهای اوستا به پهلوی	فارسی میانه (پهلوی ساسانی)	
شکندگمانیگ و زار، پُس دانش کامگ، گُجستگ آبالیش.	متون فلسفی- کلامی		

جدول ۱- طبقه‌بندی مضمونی متون عهد ساسانی و دوران اولیه اسلامی (مأخذ: نگارنده)

Table 1 - Subject Classification of Texts from the Sasanian Era and Early Islamic Period (Source: Author)

ارداویراف‌نامه (ارداویرازنامه)، زید و همین‌تشن، جاماسب‌نامه، یادگار جاماسپی، بهرام‌وَرجاوند.	کشف و شهود و پیشگوی	فارسی میانه (پهلوی ساسانی)	متون دوره ساسانی
	افسون و تعویذ		
اندرز اوشتن‌دانا، اندرز دانایان به مزدیسنان، اندرز خسرو قبادان، اندرز پوریو تکیشان، اندرز دستوران به به‌دینان، اندرز بهزاد فتح‌پیروز، خیم و خرد فتح‌مرد، پنج خیم روحانیان، داروی خرسندی، خویش‌کاری ریدگان، رساله روزها، اندرز خوبی کنم به شما کودکان، اندرزنامه‌های کوچک، آراء دین به مزدیسنان، دادستان مینوی خرد.	اخلاقیات- اندرزنامه‌ها		
جاویدان خرد، اندرزهای مردک	اندرزهای پهلوی در کتاب‌های دوران اسلامی	فارسی میانه (پهلوی ساسانی)	
عهد اردشیر، عهد اردشیر به پسرش شاپور، رساله اردشیر در آئین کشورداری، عهد شاپور و پسرش هرمز، عهد قباد، عهد انوشیروان، کارنامه انوشیروان، شاهینی، نامه‌های اردشیر، نامه تنسر، نامه‌های انوشیروان، نامه منسوب به خسرو پرویز در پاسخ شیرویه.	رسالات در آیین کشوری	فارسی میانه (پهلوی ساسانی)	
توقیعات، آئین نامه، تاج‌نامه.	خطبه‌های هنگام جلوس بر تخت		
رساله یونشت فریان و آخت.	چیستان		
درخت آسوری	مناظره و مفاخره		
کارنامه اردشیر بابکان، شهرستان‌های ایران.	تاریخ و جغرافیا		
یادگار زریران، خدای نامه، داستان شروین دشتتی.	حماسه	فارسی میانه (پهلوی ساسانی)	
شایست نشایست، روایات امید اشوهستان، روایات آذر فرنیغ فتخزادان، روایات فرنیغ سروش، پرسش‌های هیرید اسفندیار فتح برزین، مادّیان هزار دادستان.	فقه و حقوق		

جدول ۱- طبقه‌بندی مضمونی متون عهد ساسانی و دوران اولیه اسلامی (مأخذ: نگارنده)

Table 1 - Subject Classification of Texts from the Sasanian Era and Early Islamic Period (Source: Author)

رسالات کوچک تعلیمی	فارسی میانه (پهلوی ساسانی)	متون دوره ساسانی
خسرو و ریگ، شگفتی‌ها و برجستگی‌های سیستان، گزارش شطرنج و وضع نرد، سور سخن، ماه فروردین روز خرداد.		
آیین نامه نویسی		
داستان‌های منثور		
هزار افسان، سندبادنامه، بلوهر و بوداسف، کلیله و دمنه، طوطی نامه، اسکندرنامه.		
شعر پهلوی		
کتاب‌های علمی		
زیچ شهریاران، وزیدگ، تنگوش (تنگلوشا)، کتاب اندرزگر.		
فرهنگ‌ها		
فرهنگ پهلوی، فرهنگ اویم ایوک.		
کتاب‌های مانوی	مانوی	
انجیل، گنجینه زندگان، فرماتیا، رازها، گوان (غولان)، رسائل، زبور، ارژنگ، شاپورگان، کفالابا.		
آثار منثور پیروان مانوی		
شرح حال مانوی، داستان‌های تمثیلی، نامه‌ها، تفسیر جان، تکوین عالم، مواعظ منوهمدروشن، چکیده تعلیمات مانوی.		
اشعار مانوی		
سرودهای بلند، مدحیه‌های بلند، سرودهای کوتاه.		
	زبور پهلوی	

جدول ۱- طبقه‌بندی مضمونی متون عهد ساسانی و دوران اولیه اسلامی (مأخذ: نگارنده)

Table 1 - Subject Classification of Texts from the Sasanian Era and Early Islamic Period (Source: Author)

<p>نامه‌های قدیمی سغدی، آثار مکشوفه در سند علیا، کتیبه بوگوت، کتیبه‌های افراسیاب، کتیبه‌های پنجکنت، آثار کوه مغ، کتیبه لادک، کتیبه قره بلگسون، کتیبه‌های قرقیزستان.</p>	آثار غیردینی	سغدی	زبان‌های ایرانی میانه شرقی زبان‌های ایرانی میانه شرقی
<p>وستنره جاتکه، داستان تولد بودا، سوترای علت و معلول، آثار غیردینی بودایی (متون سغدی، متون پزشکی، طلسم باران، داستان رستم).</p>	آثار بودایی	سکایی	
<p>ترجمه بخش‌هایی از کتاب مقدس، اعمال قدیسان، مقاتل شهدای مسیحی، مواعظ و تفاسیر، مزامیر، چیستان‌ها.</p>	آثار مسیحی		
<p>توبه‌نامه‌ها، سرودهای کوچک و بزرگ، سرگذشت دین، تکوین عالم، داستان‌ها و تمثیل‌ها، واژه‌نامه و فهرست لغات و فهرست نام ملت‌ها، جداول تقویمی.</p>	آثار مانوی		
<p>اصول عقاید، تمثیل‌ها و روایات، اقرارنامه‌ها و توبه‌نامه‌ها، رسالات طبی، یک متن کوچک جغرافیایی، واژه‌نامه‌های چینی-ختنی، واژه‌نامه ترکی-ختنی، شعر ختنی (کتاب زمبستا)، منظومه‌های حماسی (داستان هیدی، راقه و سیتا).</p>			
<p>نوشته‌های روی سکه‌های فرمانروایان خوارزم، کتیبه‌های چوبی و چرمی توپراق قلعه، کتیبه‌های دیواری استودان‌هایی متعلق به توف قلعه، کتیبه‌های ظروف سیمین ناحیه خومبوز (هومبوز) تپه.</p>	خوارزمی قدیم	خوارزمی	
<p>متعلق به دوران اسلامی و به زبان عربی.</p>	خوارزمی متأخر		
<p>کتیبه معبد سُرخ‌کُتل (جنوب شرقی بغلان)، کتیبه‌های کوچک افغانستان و ازبکستان، دست‌نوشته‌های مکشوفه از ترکستان چین، قطعه‌ای به زبان بلخی و به خط مانوی.</p>		بلخی	

۳- مختصری در باب ادبیات پهلوی

غالب آثار تألیفی به زبان پهلوی، متون دینی زردشتی است. چند رساله کوچکی نیز که اغلب آن‌ها را از گونه آثار غیردینی می‌دانند، همچون خسرو وریدک و یادگار زریرو رساله شطرنج نیز زمینه دینی دارند. مکتوبات ادبی صرف، اعم از منثور و منظوم، از میان رفته است و اما ترجمه عربی و فارسی بعضی از آن‌ها نظیر کلیله و دمنه و هزار و یک شب موجود است. البته این ترجمه‌ها نیز عیناً برگردان متن اصلی نیستند، بلکه در نگاشت‌ها و بازنویسی‌های گوناگون دچار تغییرات فراوان شده‌اند. محتوای برخی از این آثار نیز در کتب ادبی فارسی به اشکال گوناگون آمده است. داستان‌های حماسی نقل شده در شاهنامه و گرشاسب‌نامه و روایت‌های عاشقانه خسرو و شیرین و هفت‌پیکر نظامی، از آن جمله است. برای آگاهی از ساختار آثار ادبی پهلوی باید به این ترجمه‌ها و اقتباس‌ها مراجعه کرد. آثار ادبی روایی پهلوی به سبب اهمیت سنت شفاهی در ایران پیش از اسلام، اغلب مکتوب نشده و آنچه نگاشته شده بود، در دوران اسلامی به سبب تطور زبان پهلوی به فارسی و نیز به دلیل تغییر خط پهلوی به عرب یا به علت تعصبات دینی و جنگ‌ها و ستیزها نابود شد. شعر پهلوی نیز وضعی مشابه داشت. تحول زبان و تغییر اوزان هجایی به عروضی، سبب‌ساز فراموشی این اشعار شد که اغلب سینه‌به‌سینه حفظ و همراه با موسیقی خوانده می‌شد. از رونق افتادن موسیقی و گاه ممنوعیت آن، در دوران اسلامی نیز خود یکی از موجبات فراموشی این آثار شد. آثار دینی پهلوی نیز آسیب فراوانی دیده است. بیشتر این آثار در قرن‌های سوم و چهارم ه. ق و در مقطعی تألیف شد که آئین زردشتی، دیگر دین رسمی ایران نبود و موبدان زردشتی نیز از حمایت دولت بهره‌مند نبودند. باین حال برخی کتاب‌های باقی‌مانده پهلوی نظیر دینکرد و گزیده‌های زادسپرم به صورت ناقص به دست ما رسیده‌اند. به هر شکل آنچه باقی‌مانده تنوع مطلوبی دارد و برای شناخت دین زردشتی عهد ساسانی و نیز پی بردن به اسطوره‌های باستانی ایران و شناخت جهان‌بینی ایرانیان باستان منابع ارزشمندی به شمار می‌روند. دوره تألیف این آثار، نسبتاً جدیدتر است؛ اما محتوای آن‌ها اغلب به ادوار کهن بازمی‌گردد (تفضلی، ۱۳۷۸، ۱۱۳-۱۱۴). دیرین‌ترین آثار باقی‌مانده از فارسی میانه، سکه‌های مشهور به سکه‌های پارسی هستند که در حقیقت سکه‌های فرمانروایان ایالت

پارس در سده نخست م. بوده‌اند. از سده سوم پیش از میلاد تا سده سوم م. این سکه‌ها معدود آثاری هستند که باقی‌مانده‌اند. پس از این دوره، کهن‌ترین اسناد فارسی میانه، کتیبه‌های پادشاهان متقدم ساسانی و مکتوبات مانویان در سده سوم م. هستند. از این تاریخ به بعد تا سده نهم م. (سده سوم ه. ق.)، از سنت نگارش فارسی میانه سندهای بسیاری در دست داریم (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۲، ۱۹-۲۱). ماریان موله معتقد است که جملگی نوشته‌های فارسی میانه زردشتی به دوره خلفای عباسی و سده نهم و دهم پس از میلاد متعلق‌اند. به این سبب که در آن دوران در منطقه فارس و در میان اعضاء خاندانی از موبدان جنوب ایران نوعی باززایی مزدیسناپی پدید آمده و به موجب آن، بسیاری از آثار دینی زردشتی باهدف پاسداشت میراث دیرین و یادبود سنت‌های کهن از نو نگاشته شده‌اند. به عبارتی، کتاب‌ها و رسالات فارسی میانه زردشتی کنونی، نه متن اصلی آن‌ها، بلکه تألیفی دست دوم یا دست سوم است (موله، ۱۳۸۶، ۴۳).

۳-۱- بندهشن

بندهشن یا بندهش کتابی است به زبان پهلوی که تدوین نهایی آن در سده سوم ه. ق. انجام شده است؛ ولی متن اصلی آن در اواخر دوره ساسانی تألیف شده بود. گردآورنده آن «فرنبخ»، فرزند «دادویه» است (تفضلی، ۱۳۷۸، ۱۴۱). این نام‌واژه از دو جزء به معنای بُن^۲ و آغاز و دهشن^۳، معادل کلمه «دهش» در فارسی، به معنای آفرینش، ممزوج شده است و در مجموع به معنی «آفرینش آغازین» است (بهار، ۱۳۹۰، ۵). محتوای کتاب شامل سه بخش اصلی است: آفرینش آغازین؛ شرح آفریدگان؛ نسب‌شناسی کیانیان. مسائل مورد بحث در بندهشن را می‌توان به اختصار چنین تقسیم کرد: ۱- اورمزد و اهریمن و آفرینش مینوی و مادی اورمزدی در برابر آفرینش اهریمنی؛ ۲- اطلاعات جغرافیایی؛ ۳- گیاه‌شناسی؛ ۴- جانورشناسی؛ ۵- قوم‌شناسی؛ ۶- تاریخ؛ ۷- پیشگویی‌ها؛ ۸- نجوم و تقویم؛ ۹- دودمان‌شناسی. در اواخر کتاب، دودمان‌شناسی خاندان‌های پیشدادیان و کیان و تورانیان و خاندان موبدان مطرح می‌گردد که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است (همان، ۱۱-۱۳).

۳-۲- دادستان دینی

کتاب دادستان دینی^۴، (داوری‌های دینی) یا پرسش‌نامه^۵

زردشت، نگاشته است. این کتاب که ویژگی‌هایی همانند روایات دارد، شامل این مطالب است: شرح برخی از گناهان و مجازات آن‌ها، احکام ارث، آتش‌های مقدس، ابزارهایی که در آئین‌های دینی به کار می‌رود، مراسم مربوط به درگذشتگان، دخمه و استودان، آیین تطهیر، گُستی و سدره، ازدواج، یک‌صدویک نام ایزدان، پنج روز گاهانی، توضیحات گوگشنسب^۶ (یکی از مفسران اوستا) درباره اوستا، دعاهایی که در مراسم دینی گوناگون باید خوانده شود و جز آن (تفضلی، ۱۳۷۸، ۱۵۷). در کتاب تعدادی واژگان و جملات اوستایی نیز آمده است. بخش عمده‌ای از کتاب به زندگی‌نامه زردشت اختصاص دارد (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۰، ۱۵۹-۱۶۹).

۳-۵- ویسپَرَد

یکی از پنج بخش باقی‌مانده از اوستای بزرگ عهد ساسانیان، ویسپَرَد نام دارد. این واژه که در اوستا «ویسپَرَتَو» آمده، از دو واژه ویسپ + رتو تشکیل شده است. به گفته ابراهیم پورداوود، «ویسپَرَد در اصل سپاس‌نامه‌ای است که نیاکان نامبردار و پارسای ما برای بخشش‌های ایزدی، به پیشگاه دادار مهربان آورده‌اند» (پورداوود، ۱۳۵۷، ۲). موضوع ویسپَرَد، ستایش رده (سروران) است. در دین زردشتی برای هر یک از انواع آفریدگان، یک‌گونه گزیده و شاخص در نظر گرفته شده است که آن را «رَد» گفته‌اند. در ویسپَرَد، همه جشن‌های دینی مزدیسنا و هنگام‌های ستایش و نماز از بامداد و نیمروز و شب و نمازهای افزوده برشمرده شده و هر آنچه با ستایش و نیایش‌های دینی مزدیسنا پیوستگی دارد، همچون هوم و برسم، ژور و میزَد و بوی ستوده شده و خشنودی رَد یا بزرگ‌مینوی هر یک از آن‌ها خواسته شده است» (همان). ویسپَرَد درباره آیین شش گهنبار و نمازهای وابسته به آن است و دارای ۲۳ کرده (بخش) و ۴۰۰۰ واژه است (مهر، ۱۳۷۴، ۱۳۴).

۳-۶- ارداویراف‌نامه (ارداویرازنامه)

ارداویراف‌نامه یا ارداویراز‌نامه نام یکی از کتاب‌های نگاشته شده به فارسی میانه برجای‌مانده از پیش از اسلام است. محتوای کتاب، اعتقادات عامه ایرانیان پیش از اسلام درباره جهان آخری است (آموزگار و زینیو، ۱۳۸۲، ۶۷). ویراف^۷ یا ویراز نام یکی از موبدان عهد ساسانی است. وی نویسنده کتابی درباره سفرش به دنیای پس از مرگ

(کتاب پرسش‌ها) از نگاشته‌های منوچهر و از جمله دانشنامه‌های دینی زردشتی به زبان پارسی میانه است. این کتاب مشتمل بر پاسخ‌های منوچهر به نود و دو پرسشی است که مهر خورشید، پسر آذرماه و دیگر زردشتیان از او نموده‌اند. ضمن این پرسش و پاسخ‌ها، مطالب گوناگونی از قبیل اصول باورهای زردشتی، اسطوره‌ها و آیین‌های دینی آمده است (صفا، ۱۳۷۱، ۱۲۸). مطالب دادستان دینی متنوع و گوناگون است؛ مانند مطالب مربوط به آیین‌های دینی، قوانین و حقوق، آفرینش و موجودات مابعدالطبیعی، بهشت و دوزخ و رستاخیز، اعمال نیک و بد و اندرزها (تفضلی، ۱۳۷۸، ۱۵۱).

۳-۳- روایت پهلوی

کتابی به زبان پهلوی و مشتمل بر مطالب گوناگون دینی، اجتماعی و اساطیری است. بنا بر محتوای کتاب، زمان نگارش آن پس از اسلام بوده است (میرفخرایی، ۱۳۸۳، ۸۹). این کتاب شامل مطالب گوناگونی است: تقویم، آیین‌های دینی (مانند درون، یسنا، ویسپَرَد، دوازده هُماست، همداین، میزد، گاهنبار)، نذر، قربانی، ستایش، توبه، خواندن ورد آهونور، آداب و قوانین دینی، ازدواج با نزدیکان، تماس با نسو (لاشه و مردار)، گواهی، فروش برده به کافر، طلاق، انواع آتش و مراقبت از آن، تجارت، زن و فرزند، کارهای نیک و بد، ذبح دام، پاداش کشتن جانداران مودی و گناه کشتن جانوران مفید، گناهان مرگ‌آرزان، دیو پرستی و بت پرستی، اندرزها و دستورها، نرمی و درشتی، پیری، راستی و جوانمردی، تباهی روح انسان، نفرین گاو و اسب و هوم، معاشرت با کافران، آفرینش جهان، حیوانات سگ‌سان، سرنوشت انسان پس از مرگ، رستاخیز و پایان جهان، بهشت و دوزخ، مباحث مربوط به عالم بالا (مانند رعدوبرق و شهاب ثاقب)، داستان‌ها و اساطیر مانند داستان گرشاسب، جمشید، زردشت، زردشت و گشتاسب، ساخت کنگدز، مَشی و مَشیانه، فرهنگ عامه (مانند افسون تب)، خواص مَهره‌ها، مطالب آموزشی مانند علم خداوند بر امور جهان، توضیح درباره دعای آهونور و اندرزهای منسوب به آذر مهرسپندان^۸ (تفضلی، ۱۳۷۸، ۱۵۴).

۳-۴- وجرگرد دینی

این متن، مجموعه‌ای از متون تنوع پهلوی است. بر طبق آنچه در ابتدای کتاب آمده، آن را میدیوماه^۹، پسرعموی

است. متن کتاب شامل داستان موبدی است که برای بی‌اعتقادی مردم از دین و رستاخیز و بهشت و دوزخ، خود را به کمک موبدان دیگر به خواب هفت‌روزه می‌برد و روح او در بهشت، احوال نیک نیکوکاران و در دوزخ مجازات گناهکاران را مشاهده می‌کند و پس از به هوش آمدن آن داستان‌ها را روایت می‌نماید. گرچه داستان سلوک روحی ارداویراف جنبه خیالی دارد، اما منبعی ارزشمند از رویکرد زردشتیان به بهشت و جهنم ارائه می‌دهد. از محتوای کتاب *آرداویراف‌نامه* چنین برمی‌آید که متن اصلی پهلوی آن به اواخر دوره ساسانی تعلق داشته است. با این حال برخی معتقدند تدوین نهایی *آرداویراف‌نامه* به صورت مکتوب، در زمان خسرو انوشیروان انجام گرفته است؛ زیرا در تفسیری در کتاب آمده که ویراف همان نوه شاپور، موبد مشهور هم‌عصر این شاه بوده است. ترجمه‌های فارسی و گجراتی غالباً مزین به تصاویری از بهشت و دوزخ است.

۳-۷- زند و همن یسن

زند و همن یسن یا تفسیر بهمن یسن از جمله متونی است که در آن بر مبنای مکاشفه، حوادث جهان پیشگویی شده است. در ابتدای کتاب چنین ذکر شده که اورمزد چهار دوره جهان را که نماد هر کدام یکی از فلزات است، در عالم رؤیا به زردشت نشان داد: «زرین، سیمین، پولادین و دوره آمیختگی آهن (با فلزات دیگر). دوره اول مصادف با دوران پادشاهی گشتاسب و ظهور زردشت و دوره دوم مصادف با پادشاهی اردشیر بابکان (بهمن اردشیر) و دوره سوم مصادف با پادشاهی خسرو انوشیروان است. دوران چهارم نیز دوره حکومت دیوان ژولیده موی خشم‌نژاد است که مصادف با پایان هزاره زردشت به شمار می‌رود» (تفضلی، ۱۳۷۸، ۱۷۰). و همن (بهمن) ایزد دانایی است و احتمالاً بدین سبب، در پیشگویی‌های یسنی نام وی به زبان اوستایی گردآمده است. دوره پایانی که هنگام یورش «دیوان ژولیده موی از تخمه خشم و اهریمن‌نژادان چرمین کمر است» (هدایت، ۱۳۸۳، ۱۱-۱۰)، قسمت عمده متن کتاب را تشکیل می‌دهد. پس از زاده شدن «هوشیدر» از نژاد زردشت، دوران تاریک اهریمنان به سر آمده و دوره آخرالزمان به کمک سوشیانس یا منجی آغاز می‌گردد و جهان از تباهی و نابودی نجات می‌یابد. به سبب پرداخت متن به ایزدان، به‌ویژه بهمن و از سویی بازگو نمودن ویژگی‌های دیوان مسلط بر دوران چهارم، نموده‌های عجایب‌پردازانه مبتنی

بر مفاهیم این دورسته از موجودات اساطیری در متن زند و همن یسن قابل‌بازشناسی است.

۳-۸- جاماسب‌نامه

این متن شامل پیشگویی‌هایی از جاماسب^{۱۱} دانا، وزیر یا مشاور گشتاسب^{۱۲}، است. قسمتی از آن‌ها در *جاماسب‌نامه* و باقی در *یادگار جاماسپی* آمده است. از تلفیق این دو متن می‌توان به روایت نسبتاً کاملی از پیشگویی‌های جاماسب دست‌یافت (تفضلی، ۱۳۷۸، ۱۷۲). این کتاب که پاره‌ای از متن پهلوی آن در دست است، به چهار فصل تقسیم شده است. در فصل نخست، جاماسب در پاسخ به سؤال گشتاسب در رابطه با طول رواج دین زردشتی و حوادث پس از آن، به توصیف حوادثی که در انتهای هزاره زردشت رخ می‌دهد، می‌پردازد و از انحطاط اخلاقی مردم و انحراف آنان از دین سخن می‌راند که در نتیجه آن به نگون‌بختی‌های گوناگون از قبیل گرما و سرمای سخت و قحطی و زلزله و جنگ و سلطه اقوام فرومایه و بیگانه دچار می‌شوند. در نهایت، پیش‌بینی می‌کند که پشتون، پسر گشتاسب، برای یاری دین از کنگدز بیرون می‌آید و سرانجام با ظهور هوشیدر، هزاره او آغاز شده و بر دشمنان غلبه می‌کند. فصل دوم، به پرسش گشتاسب درباره آفت‌های گوناگون و دفعات ابتلای مردم به آن‌ها پاسخ می‌دهد. فصل سوم در واقع نقل فصل ۳۴ بندهشن درباره رستاخیز است. مطالب این دو فصل با مطالب فصل اول ارتباط مستقیمی ندارد. فصل چهارم درباره سؤال از زردشت از خداوند در رابطه با پاداش ارواح درگذشته است. این فصل و فصل پیش از آن در اصل متعلق به *جاماسب‌نامه* نبوده و در نسخه‌ها به آن افزوده شده است (همان، ۱۷۳).

۳-۹- یادگار جاماسپی

یادگار جاماسپی نوشته‌ای است مشتمل بر پاسخ جاماسب به پرسش‌های گشتاسب و برخی پیشگویی‌های وی به‌ویژه در مورد آخرالزمان و ظهور سوشیانت^{۱۳} که به جز قطعات کمی از آن به اصل پهلوی در دسترس نبوده و نسخه پازند آن و نیز پازند به خط دری در دست است. علاوه بر *جاماسب‌نامه* پهلوی و *یادگار جاماسپی* رسالات مختلفی نیز به فارسی تحت عنوان احکام جاماسب وجود

دارد که مؤلفان آن‌ها مسلمانان بوده‌اند.

می‌شود. این متن در مجموعه کتب پهلوی چاپ و به فارسی ترجمه شده است.

۳-۱۰- بهرام ورجاوند

ورجاوند واژه‌ای فارسی و به معنای «مقدس» است. یکی از شخصیت‌های موعود در آئین زردشت کی بهرام ورجاوند نام دارد که بر پایه افسانه‌های زردشتی در نخستین هزاره پس از زردشت از ناحیه هندوستان ظهور خواهد کرد. در دوره هوشیدر بنا بر اعتقاد پیروان مزدیسنا، پادشاهی عادل از نژاد کیان، به نام بهرام و بالقب ورجاوند بر مسند خواهد نشست که جنگاوران و دلیران به وی خواهند پیوست. او با نیرو و آمادگی مناسب به میدان می‌آید. وی در گسترش عدل هوشیدر را یاری خواهد کرد (پورداوود، ۱۳۵۷، ۳۰۱).

۳-۱۳- اندرز دستوران به بهدینان

این متن مشتمل بر اندرزهایی است که اغلب ویژگی‌های دینی دارند؛ مانند توصیه به مردم که هر روز صبح آداب طهارت را به جا آورند و به آشکده بروند و عبادت کنند؛ و از سخن گفتن در هنگام غذا خوردن و تن‌پروری و حسد پرهیز کنند. بندهای ۱۲ تا ۳۵ شامل پرسش‌ها و پاسخ‌هایی در خصوص برخی عقاید و آداب دینی است (تفضلی، ۱۳۷۸، ۱۸۹).

۳-۱۴- دادستان مینوی خرد

دادستان مینوی خرد یا به اختصار مینوی خرد متنی به زبان فارسی میانه است که شکل پهلوی و پازند آن و نیز ترجمه‌هایی به سانسکریت و پارسی کهن باقی مانده است. این کتاب به صورت مجموعه پرسش‌هایی است که شخصی به نام «دانا» از مینوی خرد (روح عقل) می‌پرسد و پاسخ‌هایی که مینوی خرد به وی می‌دهد. متن یادشده در ۶۳ فصل تدوین شده است. تألیف کتاب را حدوداً اواخر دوران ساسانی دانسته‌اند (تفضلی، ۱۳۷۸، ۱۹۸). در کتاب کوچک‌ترین اشاره‌ای به اعراب یا دین اسلام نشده است، اما به نبردهای ایرانیان با ترکان و رومیان اشاره شده است.

۳-۱۵- رساله یوشت فریان و آخت

این رساله از نوع ادبی چیستان است و می‌توان آن را در زمره ادبیات اندرزی زبان پهلوی به شمار آورد. رساله با توصیفی از روش مناظره آغاز می‌شود. اخت جادوگر، با هفتاد هزار سپاهی به شهری که به گونه‌ای نمادین «شهر حل‌کننده معما» نامیده می‌شود، می‌رسد. او که در پی بهانه‌ای برای ویرانی شهر است، افراد زیر پانزده سال را فرامی‌خواند و چیستان‌هایی را مطرح می‌کند و هرکس را که در پاسخ عاجز بماند، می‌کشد. نثر رساله روان و جمله‌های آن همه کوتاه‌اند. تدوین نهایی رساله احتمالاً در اواخر دوره ساسانی انجام شده، اما بعدها در آن دست‌کاری‌هایی صورت گرفته است، زیرا نفوذ زبان فارسی در آن به چشم

۳-۱۱- اندرز اوشنر دانا

در دوره ساسانی اندرزنامه نویسی رایج بوده و مقام اندرزبندی یکی از مناصب مهم این زمان بوده است و آثاری در این زمینه باقی مانده است (عفیفی، ۱۳۸۳، ۶۰۳). اندرز اوشنر دانا منسوب است به اوشنر دانا کیانی که نام وی در اوستا و زبان پهلوی باصفت بسیار دانا و خردمند آمده است. به روایت دینکرد وی مشاور کیکاووس بوده و به روایت بندهشن در زمان همین پادشاه کشته شده است (میرزای ناظر، ۱۳۷۳، ۴). اندرزنامه اوشنر به ۵۶ بند تقسیم شده است. در آغاز شاگردی از اوشنر می‌خواهد تا سخنانی را به عنوان تعلیم بدو بگوید و اوشنر خواهش او را می‌پذیرد و به توصیف فضائل و ردایلی می‌پردازد.

۳-۱۲- اندرز پوریوتکیشان

اندرز پوریوتکیشان با ذکر اصول عقاید زردشتیان، از قبیل ثنویت آغاز می‌گردد. این اصول بنا بر گفته پوریوتکیشان و طبق آنچه در دین بیان شده، ابتدا به صورت پرسش مطرح شده است و سپس به آن‌ها پاسخ داده شده است. پس از آن مسائل دیگر نظیر اعتقاد به حساب پس از مرگ، گذر از پل چینود (صراط)، آمدن سوشیانس، موعود زردشتیان و رستاخیز ذکر می‌گردد. افزون بر آن به وظایف عملی روزمره همچون هر روز سه بار به آشکده رفتن نیز اشاره شده است. گرچه این اندرزنامه از نوع دینی است، در آن اندرزهای عمومی، مانند کوشا بودن در کسب فرهنگ، پرهیز از استهزا، و نیاززدن پدر و مادر و بزرگ‌تر نیز دیده

می خورد. این متن به زبان فارسی ترجمه شده است.

۳-۱۶- درخت آسوری

منظومه‌ای مفاخره آمیز، به زبان پارسی که اکنون نمونه‌ای از آن به خط فارسی میانه برجای مانده است و در آن، ضمن مناظره بزرگ و درخت خرما آگاهی‌هایی اغلب با ویژگی ادبیات شفاهی ردوبدل می‌شود. بزرگ و نخل بر سرِ فواید خود به مناظره می‌نشینند و به‌زعم شاعر بزرگ انجام پیروز می‌شود. متن در نسخه‌های خطی به صورت نثر نوشته شده، اما منظومه دارای اصول و قواعد وزن شعر پارسی، مانند کمیت هجاها و برگشت منظم ضرب وزن است. این منظومه در بردارنده فهرست‌هایی از پوشیدنی‌ها، خوردنی‌ها، سازها، عطرها، اصطلاحات دینی و نظایر آن‌ها، به صورت واژه‌های مرتبط با یکدیگر با هدف تقویت حافظه و تعلیم است.

۳-۱۷- یادگار زریران

یادگار زریران یا/یاتکار زریران، رساله‌ای حماسی و مذهبی است که در اصل به زبان پارسی و ظاهراً نثر توأم با نظم بوده است؛ زیرا در آن واژگان، ترکیبات و ساختارهای پارسی رامی‌توان دید (آموزگار، ۱۳۹۲، ۶)؛ اما به صورت کنونی آن به خط و زبان پهلوی است (تفضلی، ۱۳۷۸، ۲۶۷). این متن که در سال ۵۰۰ م. یا کمی دیرتر نوشته شده است، کهن‌ترین داستان پهلوانی است که به زبان‌های ایرانی باقی مانده است (نولدکه، ۱۳۷۵: ۲۰). متن دارای ۱۱۴ بند متن اصلی و ۷ بند پایان‌نوشت است که صفحات ۱ تا ۱۷ مجموعه متون پهلوی را به خود اختصاص داده است. (عریان، ۱۳۹۱، ۱۶) این متن در بعضی از دست‌نویس‌ها شاهنامه گشتاسپ نیز نامیده شده است (غیبی، ۱۳۹۰، ۵۵). به نظر می‌رسد یادگار زریران در اصل اثری نمایشی بوده است که به وسیله گوسان^{۱۴}‌ها به اجرا درمی‌آمده است (عریان، ۱۳۹۱، ۱۶). موضوع اصلی روایت یادگار زریران مشتمل بر نبرد گشتاسپ، شاه ایران و ارجاسپ، شاه توران، است.

۳-۱۸- خدای‌نامه

خدای‌نامه ۱۵ یا خدای‌نامه، به معنی «کتاب شاهان» مهم‌ترین متن تاریخی دوره ساسانی است که در آن نام پادشاهان سلسله‌های ایرانی و وقایع دوره‌های مختلف را، آمیخته با افسانه، نگاشته‌اند. اصل خدای‌نامه به زبان

پهلوی در دست نیست. در دوران اسلامی خدای‌نامه با عناوینی چون سیرالملوک یا سیرملوک الفرس و غیره به عربی ترجمه شده است. ترجمه‌های خدای‌نامه به عربی و احتمالاً اصل پهلوی آن مورد استفاده نویسندگان و سرایندگان شاهنامه‌ها از جمله شاهنامه فردوسی به فارسی در قرن چهارم ه. ق قرار گرفته است. خدای‌نامه تقریر همه حماسه‌های ایرانی از زمان گیومرث^{۱۶} (آدم دین زردشتی) تا خسرو پرویز (۶۲۷ م) که در اثنای پادشاهی یزدگرد سوم آخرین پادشاه ساسانی (۶۳۴ تا ۶۴۲ م)، به وسیله دهقان دانشور تألیف شد. تکامل نهایی آن را در شاهنامه فردوسی می‌توان یافت. اثری به زبان پهلوی است. ابن مقفع در قرن ۸ م. این خدای‌نامه را به عربی ترجمه کرد و به صورت گسترده‌ای مورد استفاده مؤرخان مسلمان قرار گرفت.

عمده‌ترین مضامین خدای‌نامه عبارت‌اند از:

- داستان‌ها و اساطیر باستانی هندو ایرانی و اقوام ایرانی که در آن‌ها توصیف کردار قهرمانان کهن و کشمکش‌های قبایل گوناگون و دخالت خداوند به طرفداری از مؤمنان و نظایر آن و نمونه آن‌ها در اوستا؛ مانند داستان‌های مربوط به جمشید و ضحاک.
- روایات کیانی آمیخته با روایات مربوط به شاهان و قهرمانان اشکانی.
- داستان‌های دسته‌ای از اقوام سکایی که در زمان اشکانیان و در اواخر قرن دوم م. به ناحیه‌ای که بعداً به نام آنان سگستان یا سیستان نامیده شد، مهاجرت کردند و افسانه‌های آنان درباره زال و رستم با اساطیر کیانی و اشکانی درهم آمیخت.
- شرح حال پادشاهان ساسانی و اعمال قهرمانی در زمان آنان نیز افسانه‌وار به این تاریخ افزوده گشته است.

۳-۱۹- گزارش شطرنج و وضع نرد

این متن کتابی مختصر به فارسی میانه و درباره چگونگی ورود بازی شطرنج از هندوستان به ایران در زمان خسرو انوشیروان و نیز اختراع بازی نرد به دست بزرگمهر حکیم است. مطالب رساله آمیخته با افسانه است و احتمالاً از روایات شفاهی رایج در اواخر دوره ساسانی نگاشته شده و بعدها با اختلافاتی به شاهنامه فردوسی و غررالسیر ثعالبی راه یافته است. در این افسانه شاه هندوان، دیوشیرم (دبشلمیم)، در عهد خسرو انوشیروان برای آموختن نرد و

دانایی ایرانیان، شطرنج را به دربار ایران فرستاد با این شرط که اگر ایرانیان مفهوم آن را درنیابند به هندوان باج و خراج بپردازند. بزرگمهر حکیم پس از سه روز مفهوم آن را که نماد کارزار است، دریافت و نقش نمادین مهره‌ها را بیان کرد. آنگاه نرد را که نماد جهان بر اساس جهان بینی زردشتی است، ابداع نمود و آن را به نام اردشیر بابکان، پایه‌گذار سلسله ساسانی، «نیوآردشیر» (نردشیر) نامید و به دستور پادشاه به هند رفت تا دانشمندان دربار دیشلیم مفهوم نمادین مهره‌ها و تاس‌ها را بیابند، اما کسی نتوانست (تمیم‌داری، ۱۳۷۷، ۲۸۰).

به نام‌های شیرازاد و دینازاد» (مسعودی، ۱۳۶۵، ۸۶). این کتاب پیش از عهد هخامنشی در هند پدید آمده و پیش از یورش اسکندر به پارسی باستان ترجمه شده و در سده سوم ه.ق زمانی که بغداد مرکز علم و ادب بود از پهلوی به عربی برگردانده شده است. کتاب هزار و یک شب به سه نسخه تقسیم می‌شود: نسخه هندی که پیش از دوره هخامنشی به زبان سانسکریت نوشته شده، نسخه ایرانی که ترجمه‌ای از نسخه سانسکریت به پارسی باستان است و نسخه عربی که در دوران هارون الرشید از زبان پهلوی به عربی ترجمه شده است (ستاری، ۱۳۸۸، ۳۹).

۳-۲۰- ماه فروردین روز خرداد

ماه فروردین روز خرداد یا مادبان ماه فروردین روز خرداد کتابی مختصر است که به زبان پهلوی ساسانی نگاشته شده است. زمان کتابت این اثر را در دوران پادشاهی خسرو پرویز دانسته‌اند. این متن در واقع نوعی روزشمار درباره خجستگی روز ششم فروردین (که در ایران باستان خرداد روز نامیده می‌شد) است و در آن رویدادهای اسطوره‌ای مهمی که از ابتدای آفرینش تا پایان جهان در این روز روی داده یا روی خواهد داد تحریر شده است. از آنجاکه تنها چهره تاریخی نام برده شده در این کتاب، خسرو پرویز است تاریخ این متن را در دوره کشورداری او دانسته‌اند (میرزای ناظر، ۱۳۷۳، ۵۱).

۳-۲۲- بلوهر و بوذاسف

کتابی دینی، فلسفی و اخلاقی در افسانه‌هایی درباره زندگی بوذا است. این افسانه‌ها که اصل هندی دارند در عهد ساسانیان به پهلوی ترجمه شده و بعد از اسلام به عربی برگردانده شده‌اند. واژه بوذاسف صورت ایرانی شده بودیستوه^{۱۷} و بلوهر نام زاهدی است که طریقه هدایت را به این شاهزاده هندی می‌آموزد. در میان اوراق مانوی مکشوف در تورفان (ترکستان چین)، قطعاتی از این کتاب به شعر فارسی دری و خط مانوی پیدا شده است (تفضلی، ۱۳۷۸، ۳۰۱-۳۰۲).

۳-۲۱- هزار افسان

از جمله برجسته‌ترین مجموعه داستان‌های ایرانی کتاب هزار افسان بوده است. این ندیم درباره آن می‌نویسد: «اولین کتابی که در این مورد تألیف شده، کتاب هزار افسان، به معنی «الف خرافه» است و سبب تألیفش این بوده که یکی از پادشاهان ایشان (= ایرانیان) هرگاه زنی می‌گرفت، یک شب با او به سر می‌برد و فردای آن روز او را می‌کشت...» (ابن ندیم، ۱۳۸۰، ۱۶۸). بدین سان داستان بر اساس نسخه کنونی هزار و یک شب شکل گرفته است. مسعودی نیز کتاب هزار افسان را از جمله کتاب‌هایی که از فارسی و هندی و رومی ترجمه شده، ذکر می‌کند و عنوان آن را به «الف خرافه» ترجمه می‌کند و می‌نویسد که «مردم این کتاب را الف لیله و لیله (= هزار و یک شب) می‌گویند و آن داستان پادشاه و وزیر و دختر او و کنیز آن دختر است

۳-۲۳- کلیله و دمنه

مجموعه‌ای از داستان‌ها و حکایت‌های اخلاقی است که در دوران انوشیروان از زبان سانسکریت به زبان پهلوی ترجمه شد. منبع اصلی کتاب، پَنجَه تَنَتَرَه، در پنج فصل، امروز در دست است. بُزویَه طبیب، مترجم کتاب، داستان‌های دیگری را از دیگر منابع هندی، مانند مه‌بهاراته بدان افزود که این مجموعه پهلوی از میان رفته است. در دوره اسلامی ابن مقفع کلیله و دمنه پهلوی را به نثر عربی ترجمه کرد و چند شاعر از جمله ابان لاحق آن را به شعر عربی درآوردند. کتاب در عهد نصر بن احمد سامانی از عربی به فارسی ترجمه شد که در دست نیست. رودکی همین ترجمه را به نظم درآورد که ابیاتی از آن باقی است. ترجمه عربی ابن مقفع را، در قرن ۵۶ ه.ق، ابوالمعالی نصرالله منشی به فارسی ترجمه نمود که امروز نیز در دست است. داستان‌های این کتاب آموزشی که مشحون از نکته‌های اخلاقی و اجتماعی به زبان تمثیل است، از زبان حیوانات به ویژه دو شغال به

نام‌های کلیده‌دمنه نقل شده است (همان، ۳۰۲-۳۰۴).

۳-۲۴ تنگوش (تنگلوشا)

کتابی در هیئت و نجوم بوده است. ابن ندیم تینکلیوس بابلی را یکی از هفت عالمی شمرده که ضحاک هفت خانه‌ای را که به اسم هفت سیاره ساخته بود، به آنان سپرد. وی کتابی به نام وجوه و حدود داشته است. ابن ندیم در جای دیگر از او به نام طینقروس بابلی^{۱۸} یاد کرده است. امروز ثابت شده است که تینکلوس تحریف تنکلوس و آن نیز محوّف نام تئوکروس است. تئوکروس در نیمه دوم قرن اول م. زندگی می‌کرده است و کتاب او در زمان انوشیروان به پهلوی و سپس در نیمه دوم قرن ششم م. از پهلوی به آرامی ترجمه شده و همین ترجمه به دست مترجمان دوران اسلامی رسیده است.

۳-۲۵- گنجینه زندگان

گنجینه زندگان یکی از کتاب‌های مانی است. نام اصلی این کتاب در یک متن سغدی، سمیتیها ذکر شده است. در منابع مختلف، نظیر متون قبطی و چینی و عربی و فارسی میانه ترجمه این عنوان آمده است. ابن ندیم آن را سفر الاحیاء و بیرونی و احمد یعقوبی آن را کنز الاحیاء و مسعودی کنز ثبت کرده‌اند. بیرونی مطلبی از آن را در باب جنسیت ملائک نقل کرده است. در متون فارسی میانه مانوی عنوان آن *نیان زندگان* به معنی گنج زندگان است. به روایت مسعودی فصلی از آن درباره فرقه مرقیونیه بوده است و به روایت تاریخ یعقوبی، مانی در این کتاب به توصیف آنچه از پاکی نور و آنچه از فساد تاریکی در روح وجود دارد، می‌پردازد و کارهای پست را به تاریکی نسبت می‌دهد (تفضلی، ۱۳۷۸، ۳۳۶).

۳-۲۶- گوان (غولان)

شامل مطالبی در مورد فرشتگانی است که هبوط کرده‌اند. ابن ندیم در *الفهرست* آن را *(سفر الجباره)* ذکر کرده است. این اثر در پارتی گوان^{۱۹} نامیده شده و گمان بر این است که نام دیگر آن نزد مانویان نوشته‌ای به پارتیان باشد (کلیم کایت، ۱۳۷۳، ۹۱). این کتاب درباره دیوان یا فرشتگانی تاریک و بدکاره موسوم به *(اگر یگروی)* (نگاهبانان) است که در هنگام ایجاد جهان در آسمان‌ها زندانی شده بودند؛ اما بعدها شورش کردند و هرچند چهار فرشته بزرگ آنان را دوباره به بند کشیدند، دویست تن از آنان در زمان اخنوخ نبی‌گریختند و به خاطر شهوت و عشق مفرط به زنان زمینی



هبوط کردند. پیروان ایرانی مانی که *گوان* را به پارسی میانه برگرداندند، بسیاری از نام‌های ایرانی مانند *(سام)* (*أحیاه*)، *(نیمان)* یا *(پت سام)* (*أحیاه*)، *(ویشناسپ/گشتاسب)*، *(خدوس/هوتوس)* (همسر ویشناسپ/گشتاسب)، *(ویروگداد)*، *(زریل/زریر)* و در یک روایت سغدی، *(آرین ویزن)* (ایران ویج) را جایگزین نام‌های سامی کردند. در واقع، روش کار آن بوده که اصطلاحات و حتی نام‌های ایزدان، ماه‌ها و شخصیت‌های اساطیری را به زبان‌های دیگر ترجمه می‌کردند تا برای گویندگان آن زبان‌ها ناآشنا نباشد (تفضلی، ۱۳۷۸، ۳۳۸).

۴- نمودهای عجایب نگاری در متون و آثار عصر ساسانی

بر اساس آنچه در معرفی متون برجای مانده از عصر ساسانی و با نسخ بازنویسی شده آن‌ها در دهه‌های نخستین پس از اسلام در ایران آمد، می‌توان به بازشناسی نمودهای عجایب نگاری و یا پرداخت به صور عجایب و موجودات و پدیده‌های مابعدالطبیعی در آن‌ها پرداخت. به منظور ایجاد یک انتظام در بازشناسی پدیده‌های ذکر شده در جدول ۲، به تقسیم‌بندی نمودهای عجایب نگاری در ساحت‌های مختلف و به دنبال آن، معرفی متون مشتمل بر آن کیفیات و نهایتاً نمونه‌هایی عینی از متن یا تصاویر مرتبط می‌پردازیم. با وجود مضامین متعدد دربردارنده زوایای معرف عجایب نگاری و اوصاف اسطوره‌ای و خیالی در متون عهد ساسانی، شوربختانه نمونه‌های مصوّر بسیار کمیاب و انگشت‌شمار است. از جمله دلایل این کمبود می‌توان به حمله اعراب و از میان بردن بخشی عظیم از گنجینه مکتوب ایران و نیز موانع فقهی زردشتیان متأخر در به تصویر کشیدن برخی اساطیر دینی و شمایل‌های مذهبی اشاره کرد. در متون برجای مانده به زبان پهلوی، موجودات و پدیده‌های ماوراءالطبیعی در قالب مفاهیم دینی و مذهبی، اساطیر و حماسه‌ها و نیز قصه‌ها و افسانه‌ها به مرحله نگارش و توصیف رسیده‌اند؛ اما مصادیق تصویری برخی از آنان در قالب سکه‌های منقوش، ظروف فلزی و نیز نقوش برجسته قابل‌شناسایی است. این نمونه‌ها با وجود آنکه در متون یاد شده مصور نشده‌اند، اما متضمن وجود این موضوعات در متون مذکور هستند.

جدول ۲- نمودهای عجایب نگاری در متون و آثار عصر ساسانی و دوران اولیه اسلامی (مأخذ: نگارنده).

Table 2 - Manifestations of Wonders in Texts and Works from the Sasanian Era and Early Islamic Period (Source: Author)

نمونه تصویری	پدیده‌های مابعدالطبیعی	موجودات ترکیبی	شخصیت‌های اساطیری	داستان‌های اساطیری	نام متن یا اثر
 <p>شیر-دیو بال دار، برنز، ساسانی، سده ۸-۷ م. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۳۲۹).</p>  <p>بشقاب زرین و سیمین قلمزنی شده، تصویر یک زن سوار بر یک شیر بالدار، ایران، حدود سده ۸ م (قرن ۵۲ ق)، موزه متروپولیتن، نیویورک (مأخذ: https://www.metmuseum.org)</p>	-	جانوران و حشرات اهریمنی	دیوان، موجودات اهریمنی، شخصیت‌های اساطیری اوستایی	آفرینش مینوی، اورمزد و اهریمن	بند هشن

جدول ۲- نمودهای عجایب نگاری در متون و آثار عصر ساسانی و دوران اولیه اسلامی (مأخذ: نگارنده).

Table 2 - Manifestations of Wonders in Texts and Works from the Sasanian Era and Early Islamic Period (Source: Author)

نمونه تصویری	پدیده‌های مابعدالطبیعی	موجودات ترکیبی	شخصیت‌های اساطیری	داستان‌های اساطیری	نام متن یا اثر
 <p>بشقاب نقره با نقش سنمرو، ساسانی، سده ۶ م، (مأخذ: http://www.hermitagemuseum.org)</p>	-	آفرینش موجودات مابعدالطبیعی	شخصیت‌های اساطیری زردشتی	سرگذشت اساطیر آیین زردشت	دادستان دینی
 <p>بشقاب زرین و سیمین قلمزنی شده، با نقش سیمرخ و جانوران دیگر، متعلق به دوره سامانیان، حدود قرن ۳ و ۴ ه.ق، موزه هنر اسلامی، برلین (مأخذ: https://www.smb.museum)</p>	-	-	-	-	-
-	مطالب مربوط به عالم بالا (مانند رعدوبرق و شهاب ثاقب)	-	گرشاسب، جمشید، زردشت، زردشت و گشتاسب	سرنوشت انسان پس از مرگ، رستاخیز و پایان جهان، بهشت و دوزخ	روایت پهلوی
-	-	-	یکصد و یک نام ایزدان	-	وجرکرد دینی
-	-	-	ایزدان جهان مینوی	-	ویسپرد

جدول ۲- نمودهای عجایب نگاری در متون و آثار عصر ساسانی و دوران اولیه اسلامی (مأخذ: نگارنده).

Table 2 - Manifestations of Wonders in Texts and Works from the Sasanian Era and Early Islamic Period (Source: Author)

نام متن یا اثر	داستان‌های اساطیری	شخصیت‌های اساطیری	موجودات ترکیبی	پدیده‌های مابعدالطبیعی	نمونه تصویری
ارداویراف‌نامه	سفر روحانی ویراف به جهان اخری، آفرینش انوشه روان	امشاسپندان (سروش و آذر)، مینوان بهشتی، ایزد مهر، رشن رزستک، وای‌ویه، ایزد بهرام، ایزد آشتاد، بهمن امشاسپند، کی گشتاسپ، جاماسپ، اسد و استر، دیوان، پنجاه دیو، زن جادو، دُروجان، سپندارمد	خرداد فرشته آب و امرداد فرشته گیاه، مار شیبیا	شریبتی مخدر و مقدس، بهشت و دوزخ، همیستان یا برزخ ویراف، بالستان بالست	
زند و همن بیشت	پیشگویی حوادث آخرالزمان	دیوان ژولیده موی خشم نژاد، و همن (بهمن)، هوشیدر، سوشیانت	-	-	-
جاماسپ‌نامه	پیشگویی حوادث آخرالزمان	پشتون، هوشیدر	-	حوادث رستاخیز	-
یادگار جاماسپی	آخرالزمان و ظهور سوشیانت	آفریدگان مینو، فرمانروایان ایران از کیومرث تا کی لهراسپ	مردمان عجیب‌الخلقه مانند کسانی که چشمشان روی سینه و گوششان روی سینه است و دوال‌پایان	-	
بهرام ورجاوند	حوادث آخرالزمان	کی‌بهرام ورجاوند، هوشیدر	-	-	-
اندرز اوشنر دانا	-	اوشنر (دانای کیانی)، پائورجیریا (نیای اوشنر)، امشاسپندان	-	-	-
اندرز پوربوتکیشان	-	سوشیانت	-	پل چینود	-
اندرز دستوران به بهدینان	-	-	-	بهشت و دوزخ	-
دادستان مینوی خرد	-	مینوی خرد (روح عقل)	-	-	-

بشقاب نقره با نقش ایزدبانوی آب، ساسانی، سده ۵ م (مأخذ: <http://www.hermitagemuseum.org>)

بخشی از یک کاسه نقره منقوش به فرمانروای ایرانی، سده ۶ م، خوارزم (مأخذ: <http://www.hermitagemuseum.org>)

جدول ۲- نمونه‌های عجایب نگاری در متون و آثار عصر ساسانی و دوران اولیه اسلامی (مأخذ: نگارنده).

Table 2 - Manifestations of Wonders in Texts and Works from the Sasanian Era and Early Islamic Period (Source: Author)

نمونه تصویری	پدیده‌های مابعدالطبیعی	موجودات ترکیبی	شخصیت‌های اساطیری	داستان‌های اساطیری	نام متن یا اثر
-	شهر حل‌کنندهٔ معقا	-	جادوگر	-	رساله یوشت فریان و آخت
	-	-	بز سخنگو، درخت آسوری	مناظرهٔ بز و درخت خرما	درخت آسوری
نقش برجسته بز و درخت آسوریک، ساسانی، سده ۵ م، (مأخذ: http://www.cincinnatiartmuseum.org)	-	-	شخصیت‌های افسانه‌ای عصر اشکانی، ویدرفش جادو، ارجاسپ، گشتاسپ، زریر	-	یادگار زریران
	-	-	پادشاهان پیشدادی و کیانی ایران	داستان‌ها و اسطوره‌های کهن هندوایرانی و اقوام ایرانی، داستان رستم به زبان سغدی	خدای‌نامه
سکه سیمین منقوش به نقش هرمز اول ساسانی (مأخذ: http://www.britishmuseum.org)	-	-	نقش نمادین مهره‌های شطرنج	افسانه آمدن بازی شطرنج از هندوستان به ایران	گزارش شطرنج و وضع نرد
-	-	-	-	رویدادهای اساطیری برجسته از آغاز آفرینش تا پایان جهان	ماه فروردین روز خرداد

جدول ۲- نمودهای عجایب نگاری در متون و آثار عصر ساسانی و دوران اولیه اسلامی (مأخذ: نگارنده).

Table 2 - Manifestations of Wonders in Texts and Works from the Sasanian Era and Early Islamic Period (Source: Author)

نام متن یا اثر	داستان‌های اساطیری	شخصیت‌های اساطیری	موجودات ترکیبی	پدیده‌های مابعدالطبیعی	نمونه تصویری
هزار افسان	داستان قصه‌گویی شهرزاد برای پادشاه بدگمان	دیو، گول، جن، پری، فرشته	-	-	
بخشی از نقش برجسته سردر ورودی طاق بستان با نقش فرشته، ساسانی، سده ۳ م، کرمانشاه (مأخذ: نگارنده)					
بلوهر و بوداسف	افسانه‌هایی درباره زندگی بودا	بلوهر	-	-	-
کلپله و دمنه	داستان‌های تمثیلی دو شغال به نام‌های کلپله و دمنه	-	حیوانات سخنگو	-	-
تنگلوش	افسانه‌ای در باب هفت صورت نجومی	ضحاک، طینقروس بابلی	-	-	-
گنجینه زندگان		اساطیر نورو تاریکی	-	-	-
گوان (غولان)		غولان، دیوان، فرشتگان، ایزدان			-
اخوخ	دورکردن طلسم دیوان	دیوان	-	افسون ضد تب	-

نتیجه‌گیری

مضامین و مفاهیم به‌کاررفته در متون و آثار عصر ساسانی، با وجود آسیب‌های فراوان ناشی از جنگ‌ها و نزاع‌های ایرانیان با اعراب مسلمان و امپراتوری روم و نیز نزاع‌های داخلی که در برهه‌هایی از زمان بر سر تصاحب قدرت، میان خاندان پادشاهی و یا فرمانروایان مناطق صورت می‌گرفت، قابل تنظیم و طبقه‌بندی و تفسیر هستند. تنوع این مضامین بسیار زیاد است؛ اما جملگی بر مبنای دین و مقام پادشاه شکل گرفته‌اند.

به دلیل تفکر ماورایی و اسطوره‌ای ناشی از ادیان و مذاهب گوناگون از جمله آئین زردشتی و میترائیسم و زروانیسم و نظایر آن‌ها، مصادیق رویکرد به عجایب و ماوراءالطبیعه در این دوره قابل ملاحظه است. در مجموع عوامل تأثیرگذار بر نمود عجایب نگاری در ادبیات و هنر پهلوی و مانوی در عهد ساسانی و سده‌های نخستین اسلامی در موارد ذیل قابل برشماری هستند:

۱- «موضوعات و مضامین» آثار ادبی و هنری در کنار اطلاعات جغرافیایی و زیست‌شناختی، حاوی معرفی بسیاری از موجودات خیالی و افسانه‌ای و اسطوره‌ای پیش از اسلام هستند. این موجودات، به‌ویژه در متون دوره ساسانی در متون دینی و آیینی و بعضاً در افسانه‌های حماسی دیده شده‌اند.

۲- جایگاه تقدس‌مآبانه شاهان و کش‌وقوس‌های روایی آنان میان نیروهای خیر و شر، مولد موجوداتی تمثیلی و

اساطیری همچون «اژی دهاک سه پوزه شش چشم» و «دیو ارزور» و نظایر آنان است که بر مبنای متون ذکر شده در این پژوهش، شاهان حکیم ایران با بهره‌مندی از نیروی «فژ» بر آنان فائق آمده‌اند. فردوسی نیز در *شاهنامه* با تأسی از *خدای‌نامه* به فرهنگ ایرانی و حکمت خسروانی پرداخته و تاریخ اساطیری ایران باستان را به تاریخ حکمت و عرفان بزرگان پارسی پیوند می‌زند.

۳- 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 ریشه‌دار بودن در ادیان قدیم ایران، با اعتقادات اسلامی همگون شدند و گاه نیز در ارتباط با باورهایی هستند که در دوران اسلامی شکل گرفته‌اند.

۴- نقوش **موجودات ترکیبی** از جمله بارزترین نقاط اشتراک هنرهای تصویری ایران در ادوار کهن و پس از اسلام هستند. با وجود تحولات فرهنگی و دینی منبعت از ورود اسلام به سرزمین ایران، نقوشی چون **گریفین، هاری، اسفنگس، سیمرغ، اسب بال‌دار** و نظایر آنان همچنان به حضور و ظهور خویش در عرصه هنرهای تصویری ایران ادامه داده‌اند. شاخصه‌های بصری این نقوش تحت تأثیر سنن هر عصر تا حدودی متفاوت است؛ اما پیشینه‌های معنایی و محتوایی آن‌ها دست‌کم در فاصله زمانی دوران مورد بحث این پژوهش، دارای پیوستگی‌های معناداری است. این مبناهای فکری مشتمل بر **امور**

کیهان‌شناختی، اساطیر دینی، ستایش ایزدان و نیروهای خیر و نیز ستیز با نیروهای شر و شیاطین است. بازسازی استعاره‌های معنایی مرتبط با متن تصاویر بر اساس آیین مبین اسلام و سازگاری این نمادها با مبانی آن، امری تدریجی بوده است که به فراخور مقتضیات هر زمان در هنرهای تصویری هر دوره نمودی ویژه یافته است. ۴- مفهوم «**اسطوره**» به عنوان بخشی حائز اهمیت در نمود عجایب نگاری مطرح است. در چشم‌اندازی کلی می‌توان گفت اسطوره در هنر و ادبیات ایران روایت یا جلوه‌ای نمادین درباره ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی و به‌طور کلی جهان شناختی این فرهنگ برای تفسیر خود از هستی است؛ اساطیر ایران باستان، به ویژه در محتوای متون عهد ساسانی و اعقاب آن، دارای دو ویژگی بنیادین «تعلق به روایت تاریخی» و «جنبه تقدس مآبانه» هستند. در اینجا است که پیوندی مستحکم میان اسطوره و دین در این فرهنگ رخ نموده و موجب نمودار شدن صور و نمودهای ماوراءالطبیعی و عجایب‌نگارانه می‌شود.

عدم تعارض منافع

نویسنده اعلام می‌دارد که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی 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).

منابع و مآخذ

- آموزگار، ژاله (۱۳۹۲). *یادگار زریران*، تهران: معین.
- آموزگار، ژاله و تفضلی، احمد (۱۳۸۰). *زبان پهلوی: ادبیات و دستور آن*، چ ۳، تهران: معین.
- آموزگار، ژاله و ژینیو، فیلیپ (۱۳۸۲). *ارداویراف نامه*، چاپ دوم، تهران: معین و انجمن ایرانشناسی فرانسه.
- بهار، محمدتقی (۱۳۷۹). *ترجمه چند متن پهلوی*، به کوشش: محمد کلین، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۰). *بند هش*، تهران: توس.
- بویس، مری، (۱۳۸۹). «*نوشته‌ها و ادب پارسی*»، *تاریخ ایران کمبریج، از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان*، جلد سوم، ترجمه: حسن انوشه، تهران: امیرکبیر.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۵۷). *ویسپرد*، به کوشش: بهرام فره‌وشی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- ترابی، ارکید (۱۳۹۳). *عجایب المخلوقات قزوینی در تصاویر چاپ سنگی علیقلی خویی*، چ ۱، تهران: چاپ و نشر نظر.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش: ژاله آموزگار، چ ۳، تهران: سخن.
- تمیم‌داری، احمد (۱۳۷۷). *داستان‌های ایرانی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- میکل، آندره و شدل، آندره و کوکتو، ژان (۱۳۸۸). *جهان هزار و یک شب*، ترجمه: جلال ستاری، تهران: مرکز.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۱). *تاریخ ادبیات ایران*، تهران: فردوس.
- عریان، سعید (۱۳۹۱). *متن‌های پهلوی*، تهران: علمی.
- عفیفی، رحیم (۱۳۸۳). *اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی*، تهران: توس.
- عفیفی، رحیم (۱۳۹۱). *ارداویرافنامه یا بهشت و دوزخ در آیین مزدیسنی*، تهران: توس.
- غیبی، بیژن (۱۳۹۰). *یادگار زریران*، فردوسی و شاهنامه‌سرایی، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.
- کلیم‌کایت، هانس یواخیم (۱۳۷۳). *هنر مانوی؛ برگردان ابوالقاسم اسماعیل پور؛ ویراست دوم؛ تهران: فکر روز.*
- مسعودی، علی بن حسین (۱۳۶۵). *التنبیه والاشراف*، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی - انتشارات علمی و فرهنگی.
- مهر، فرهنگ (۱۳۷۴). *دیدنی نواز دیدی کهن*، تهران: جامی.
- موله، ماریان (۱۳۸۶). *ایران باستان*، ترجمه: ژاله آموزگار، چ ۶ - تهران: توس.
- میرزای ناظر، ابراهیم (۱۳۷۳). *اندرز او شندر دانا*، تهران: هیرمند.
- میرفخرایی، مهشید (۱۳۸۳). *مانی و آموزه‌های او*، تهران: ققنوس.
- هدایت، صادق (۱۳۸۳). *زند و هوومن یسن و کارنامه اردشیر بابکان*، تهران: مجید.

URL

- [http:// www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)
- [http:// www. cincinnatiartmuseum.org](http://www.cincinnatiartmuseum.org)
- <http://www.hermitagemuseum.org>
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140009046>

- 1- Bundahishn
- 2- bun
- 3- dahisn



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

۴- پهلوی: *Dādestān ī Dēnīg*

۵- پهلوی: *Pursišn-Nāmag*

۶- گناهانی که تاوانشان مرگ است و در برابر آنها باید متحمل غرامت سنگین شد (عفی، ۱۳۹۱: ۱۲).

۷- موبد موبدان زمان شاپور دوم ساسانی.

۸- میدیوماه (*mēdiŪ māh*)؛ یا میدیوماه یا میدیوی مانگهه نخستین کسی است که به زردشت ایمان آورد، در فروردین یشت، یشت ۱۳، بند ۹۵ از او نام برده شده است. وی در منابع بعدی، پسر عموی زردشت به شمار آمده است (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۲: ۲۴).

۹- گوگشنسب از مفسرین اوستا در زمان ساسانیان بوده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۲: ۱۹۴۰۹).

۱۰- ویراف یا ویراز نام یکی از موبدان عهد ساسانی است (آموزگار و ژینیو، ۱۳۸۲: ۶۷).

۱۱- جاماسپ، فرزند هوگوه، وزیر گشتاسپ بوده است. جاماسپ همسر پوروچیستا، جوان‌ترین دختر زردشت، بود. جاماسپ را از نخستین فیلسوفان ایرانی می‌دانند (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۵: ۷۳۷۲).

۱۲- گشتاسپ یا گشتاسب یا کی‌گشتاسپ یا ویشتاسپ یا کی‌ویشتاسپ (به معنی دازنده اسب آماده) نام فرمانروای بلخ در زمان زرتشت است (همان، ج ۱۲: ۱۹۱۷۴).

۱۳- سوشینت یا سوشیانت یا سوشیانس یا استوت ارت (سودرسان، رایان و دانا) رهایی بخشی است که در دین زردشت یا مزدیسنا، منجی نهایی زمین به شمار می‌رود (همان، ج ۹: ۱۳۸۴۳).

۱۴- به معنی خنیاگری است که اشعاری حاوی داستان‌های پادشاهان و قهرمانان گذشته، همراه با آوای موسیقی می‌خوانده است (عریان، ۱۳۹۱: ۱۶).

15- Khwadāy-Nāmag

۱۶- کیومرث یا گیومرث در فارسی، گیومرث یا گیومرد در پهلوی، گیومرتن در اوستایی نام نخستین نمونه انسان در جهان-شناسی اساطیری مزدیسنا و نخستین شاه در شاهنامه است (همان، ج ۱۲: ۱۸۸۶۲).

17- Bodhisattva

۱۸- ستاره‌شناس بابلی در سده اول م. (همان، ج ۱۰: ۱۵۶۰۹).

19- Kawān

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



اسطوره‌شناسی تمثیلی انسان‌های چند عضوی نقش شده در عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات

(نسخه عربی مصور کتابخانه بوردو فرانسه)

نرگس تیموری^{۱*}

۱. کارشناسی ارشد هنرهای اسلامی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

سحرچنگیز^{۲**}

۲. استادیار گروه هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۱۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸

صفحه ۹۱-۷۸

چکیده

بیان مسئله: کتاب عجایب المخلوقات قزوینی یکی از مهم‌ترین کتاب‌های عجایب نگاری دوره اسلامی است که محققین را به تکاپو انداخته که ریشه و دلیل نگاره‌های این کتاب چه مواردی است. این تحقیق تلاش می‌کند تا به کمک روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر و انجام مراحل پنج‌گانه این روش به بررسی شکل‌گیری موجوداتی عجیب‌الخلق اساطیری تحت عنوان «چند عضوی‌ها» بپردازد. چنین موجوداتی که شامل موارد گوناگون از آفریده‌هایی با اعضای تکثیرشده بدن می‌باشند که دارای ریشه‌های اسطوره‌شناسی بوده و مطالعه آن‌ها جز در چنین بستری امکان‌پذیر نمی‌باشد. انسان بدوی که در مسیر رشد فکری و اندیشه به جایگاه نمادین عضو بدن در فرهنگ اساطیری آگاهی یافته است موجوداتی را خلق می‌کند که در تعداد اعضاء بدن دچار تکرار و تکثیر شده‌اند و توانایی‌های خارق‌العاده‌ای را شامل می‌گردند. این مخلوقات شامل موارد متعددی همچون چند چشم، چند دست، چند بدنه و می‌شوند که هرکدام از آن‌ها قدرت‌های خاصی را به صاحبانشان اعطا کرده و به واسطه داشتن چنین قدرت‌های بیکرانی منجر به فراهم شدن زمینه‌ای برای نیل به آرامش انسان‌همیشه درخطر بدوی به لحاظ روانی می‌شوند

هدف پژوهش: بررسی اسطوره‌شناسی انسان‌های چند عضوی در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی نسخه موجود در کتابخانه بوردو فرانسه به روش پنج‌گانه فردریش کروزر است.

سؤال پژوهش: موجودات چند عضوی و متکثرالاعضاء نقش شده در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی ریشه در چه اسطوره‌هایی دارند؟

روش پژوهش: این پژوهش از نوع بنیادی است و به روش توصیفی-تحلیلی انجام‌گرفته است.

نتیجه‌گیری: ریشه‌یابی دقیق مکانی و زمانی آفرینش موجودات چند عضوی به علت مشترکات جوامع کهن در بسیاری از رسوم و نقوش غیرممکن می‌نماید که به علت تأثیر و تأثراتی که کشورهای مختلف با ایران داشته‌اند بی‌شک منجر به تأثیرات زیادی بر هنر درزمینه خلق چنین نمونه‌های اسطوره‌ای شده است.

واژگان کلیدی: عجایب المخلوقات، انسان‌های چند عضوی، اسطوره‌شناسی تمثیلی، چند سر، چند پا، چند دست



■■■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2024.2013170.1168

"Symbolic Mythology of Multicellular Beings Portrayed in the Wonders of Creatures and Marvels of Beings

(Illustrated Arabic Edition, Bordeaux Library, France)."

Narges Teymoori*¹

1. Master of Islamic Arts, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Sahar Changiz**²

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

Received: 08/10/2023

Accepted: 07/02/2024

Page 79-91



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

Abstract

Problem Statement: During the early years of Islamic civilization, Muhammad bin Mahmoud Kamuni Qazvini wrote in Arabic about the wonders of creation and the mysteries of existence in the 7th century AH. Qazvini's book, "Wonders of Creatures," holds significant importance among works exploring the wonders of the Islamic period. Scholars have grappled with the origins and reasons behind the illustrations found in this book, which depict strange and marvelous creatures deeply rooted in ancient beliefs. These depictions have given rise to captivating folktales accompanied by peculiar illustrations. The book "Ajaib al-Makhlūqat wa Ghraib al-Mawsatiyat" was written by Zakaria bin Muhammad bin Mahmud Ansari from the Qazvini community. This book existed in several Persian and Arabic versions, emerging in the years following the Mongols' conquest of Baghdad in 656 AH/1258 AD. Over the centuries, numerous copies were produced, making it the most popular natural history encyclopedia of the Islamic Middle Ages. When reproducing Qazvini's works, comprehensive diagrams and images often accompanied them.

The manuscript consists of a preface and ten main sections, concluding with a chapter dedicated to extraordinary creatures. One such illustrated Arabic version of the manuscript is housed in the French Bordeaux library, labeled as 113. This particular book contains various chapters and numerous pictures depicting natural and strange subjects, as presented by Qazvini. Qazvini begins by describing the celestial realm, time, and the calendar. He then delves into the Earth, the four elements, weather, rivers, and natural phenomena. The middle part focuses on natural materials, while the final part recounts and describes extraordinary creatures, including multi-organ humans. These phenomenal beings possess unique concepts, abilities, or attributes.

Within the collection of extraordinary phenomena, there exists a category of creatures often referred to as hybrid creatures. These beings exhibit peculiar appearances, involving combinations of humans and animals or various animals themselves. These strange creatures represent a group of entities that cannot be explained from a natural perspective or within the ordinary workings of the world. They encompass various types and manifestations found across cultures worldwide. Objective: The aim of this research is to investigate the mythological origins of the creatures known as “multi-organisms” by utilizing Crozer’s allegorical mythology method. The study follows the five steps outlined in this method. These creatures include instances of beings with multiplied body parts, rooted in mythological traditions. Understanding these creatures requires considering the broader mythological context.

Throughout the intellectual development of early humans, they became aware of the symbolic significance of body parts within mythological cultures. As a result, they created beings with multiplied and repeated body parts, endowing them with extraordinary abilities. These creatures possess features like multiple eyes, hands, or bodies, each granting special powers to their owners. By wielding these infinite powers, the creatures establish a foundation for achieving human peace, perpetually facing the inherent danger of being perceived as primitive or psychological.

Research Question: The primary question addressed in this research is the mythological origins of the multi-organ creatures depicted in Qazvini’s “Wonders of Creatures” book.

Research Method: This study adopts a descriptive-analytical method, categorizing it as basic research. For instance, three images portraying humans with multiple hands, legs, heads, and bodies have been selected from the final section of Qazvini’s work. Identifying the exact spatial and temporal roots of the creation of multi-membered creatures proves challenging due to the shared customs and motifs prevalent in ancient societies. The influence and impressions left by different countries on Iran undoubtedly impacted the artistic representation of such mythical creatures.

Conclusion: Since the beginning of time, humans have sought facilities and conditions to guide their

searching souls toward truth while protecting their vulnerable bodies. Fears, shortcomings, and hopes drive them to contemplate the world around them, striving to fulfill the deepest desires of their hearts — finding peace and enlightenment through intellectual achievements. In this pursuit, creativity and contemplation converge, giving rise to a vast mythological realm where symbols emerge, empowering individuals to lead better lives with goals aligned with continuous growth. Various elements, such as people, places, objects, mythical materials, and notably multi-membered creatures, adorn this mythological realm, equipping the human psyche with the capacity to navigate the complex path of communication with the environment. Simultaneously, they assist in the process of personal growth and understanding as genuine, questioning beings. This research offers a logical and robust exploration of these themes.

Keywords: strange creatures, multi-limbed humans, allegorical mythology, multi-headed, multilegged, multi-handed

References

- Art of Nepal: a catalogue of the Los Angeles Country Museum of Art Collection. By Los Angeles country museum of Art, 1985.
- Adler, A. (2016). *Understanding Human Nature from a Psychological Perspective*. Tahirah Javaher Saz (Trans.). Roshd Publication.
- Akhbari, T. (2009). *History of Art, Painting, and Miniature for Students of Archaeology and Art*. Sobhan Noor Publication.
- Allen, T., & Others. (2011). *Iranian Myths and Legends: The Lord of the Sky’s Server*. Zahra Hedayati, Ramin Karimian (Eds.). Ney Publishing.
- Asgari, R. (2010). *Travelogue: The Miraculous Journey of the Prophet*. Mahnaz Shayestehfar (Trans.). Institute of Islamic Art Studies.
- Bastide, R. (1991). *Myths of Knowledge*. Jalal Setari (Trans.). Tehran: Toos.
- Cambridge, J., & Gruber, A. (2003). *Dictionary of Symbols*. Sodabe Fazaeli (Trans.). Jeehoon Publishing.
- Giddens, A. (2018). *Sociology*. Hassan Chavoshian (Trans.). Ney Publishing.
- Herzfeld, E. (2002). *Ancient Iran in the East*. Homayoun Sanatizadeh (Trans.). Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
- Kambel, J. (2004). *The Power of Myth*. Abbas

- Mokhber (Trans.). Markaz Publishing.
- Kooper, J. (2013). *Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. Malihah Karbasian (Trans.). Tehran: Farshad Publishing.
- Litton, C.Scott, marshal cavandish: 2005, *Gods, Goddesses and Mythology*, Volume 11, Includes bibliographical references and index. New York.
- Meletinsky, Eleazar M., (2000), *The Poetics of Myth*, Newyork, London: Routledge.
- Mode, Heinz Adolf, (1913), *Fabulousbeasts and Demons*, publisher:phaidon.
- Mousavi Al-Khwansari Al-Isfahani, M. B. (n.d.). *Gardens of Paradise: The Lives of Scholars and Sayyids*. Qom.
- Norberg-Schulz, Christian, (1979), Kahn, Heidegger and the Language of Architecture, *Oppositions* 18, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 28-47.
- Nouraei, A. (2010). *Number, Symbol, Myth*. Tehran: Afkar Publishing.
- Pal.Pratapaditya, (1996), *Divine images, human visions; the Max Tanenbaum collection of south Asian and Himalayan Art in the Nathional Gallery of Canada*.
- Pope, A. E. (2010). *Trajectories and Images of Iranian Painting*. Ya'qub Azhand (Eds.). 3rd ed., Tehran: Moli Publishing.
- Razaei, M. (2012). *Creation and Death in Myths*. Tehran: Asatir Publishing.
- Shahbazi, H. (2017). *Comparative Symbolism 5: Colors, Numbers, Shapes*. Tehran: Shahre Padram.
- Shalaeva, Anastasia, (2014), *Symbolism and Mythology of the Ancients: An Outline of Georg Friedrich Creuzer's Argument*, Higher. Schefold. Karl, Luca Guiliani, 1992, *Godes and heroes in late archaic Greek art: Karl Schefold with the assistance*. Publisher by the press syndicate of the university of Cambridge.
- Shojai, Z., & Gruber, A. (2003). *Encyclopedia of Myths*. Sodabe Fazaeli (Eds.). 3rd ed., Tehran: Ney Publishing.
- Talebpour, F. (2005). *Techniques of Fabric Weaving in Iran during the Early Islamic and Seljuk Periods*. *Jame'e-ye Motaleate Honar-e Eslami*, 2(3), 137.
- Tennoli, P. (2001). *Rural and Tribal Handicrafts of Varamin*. 1st ed., Tehran: Yasavoli Publishing.
- Zolfaghari, H. (2011). *Selected General Persian Texts and Writing Rituals*. 3rd ed., Tehran: Cheshmeh Publishing.
- <http://www.manuscripts-mediaveaux.fr/zoom.aspx?i=285157&n>

مقدمه

عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات توسط محمد بن محمود کمونی قزوینی به زبان عربی و در سده هفتم ه. ق. نگارش یافته است. قزوینی در بخش پایانی کتاب به توصیف و روایت موجودات خارق العاده پرداخته است. مواردی از این پدیده‌های خارق العاده شامل یک مفهوم، توانایی و یا ویژگی هستند. بخش وسیعی از مجموعه پدیده‌های خارق العاده شامل موجودات عجیب الخلقه می‌شوند. موجوداتی که گاه آن‌ها را با عنوان موجودات ترکیبی می‌شناسیم که شامل موجوداتی با ظاهر عجیب مانند ترکیب انسان با حیوان و یا حیوان با حیوان هستند. منظور از این موجودات عجیب الخلقه گروه مخلوقاتی است که از منظر طبیعی و روال عادی جهان، توجیه پذیر نیستند آن‌ها شامل انواع مختلفی می‌شوند و در تمامی فرهنگ‌های سراسر جهان نمودهایی از این موجودات قابل مشاهده می‌باشد. اسطوره‌شناسی یکی از شاخه‌های انسان‌شناسی فرهنگی است و فردریش کروزر مکتب نمادین اسطوره را پایه‌گذاری کرده است. روش اسطوره‌شناسی او شامل پنج مرحله بوده است که بر طبق آن ما به بررسی و مطالعه انسان‌های چند عضوی پرداخته ایم. سؤال مطرح شده در این تحقیق عبارت است از اینکه: موجودات چند عضوی و متکثرالاعضاء نقش شده در کتاب عجایب المخلوقات قزوینی ریشه در چه اسطوره‌هایی دارند؟

روش تحقیق

این پژوهش از نوع بنیادی است و به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است. برای نمونه از سه تصویر انسان‌های چند دست، چند پا و چند سر و بدن از بخش پایانی کتاب عجایب المخلوقات قزوینی انتخاب شده است.

پیشینه تحقیق

این موضوع تاکنون با چنین دیدگاهی مورد بررسی قرار نگرفته است. منابع قابل مراجعه در این زمینه شامل تعدادی فرهنگ نامه‌های اساطیری و کتب اسطوره نگاری از جمله «فرهنگ غرایب» (آیین‌ها، اساطیر، رسوم، حرکات آیینی، اشیاء متبرکه، کتاب‌های قدسی، اصطلاحات عرفانی) از سودابه فضایی، کتاب «پیکر گردانی در اساطیر» از منصور فسایی رستگاری و ترجمه کتب نمادشناسی از جمله «فرهنگ نمادها» از ژان شوالیه و آلن گربران و «فرهنگنامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین» از جرمی بلک و آنتونی گرین می‌باشند که در آن‌ها به طور موردی به معرفی موجودات چند عضوی و نشانه‌شناسی آن‌ها پرداخته شده است؛ بنابراین با توجه به تعدد آثار نمایش دهنده این موجودات از جمله آثار سفالین پیشاتاریخی ایران، مفرغینه‌های لرستان، نسخه‌هایی از کتاب عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات قزوینی و حتی قالیچه‌ها و محفظه‌های معاصر، بررسی و تحقیق در این زمینه ضروری می‌نماید.

روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر

اسطوره‌شناسی یکی از شاخه‌های انسان‌شناسی فرهنگی^۱ از آغاز قرن ۱۸ میلادی مورد توجه تاریخ‌نگاران و مردم‌شناسان بوده است. نخستین کسانی که به اسطوره‌شناس متوجه کردند، فلاسفه سده‌های سوم و دوم پیش از میلاد بودند. اوهمر^۲ (۲۶۰-۳۳۰ پ. م) مکتب تاریخی اوهمرسم را بنیان گذارد، مکتبی که ریشه تاریخی برای روایات اساطیری قائل است. ویکو در آغاز سده ۱۹ م، به تحقیق جدی پیرامون مباحث اساطیری پرداخت و همه جنبه‌های منطقی، ماوراءالطبیعه‌ی، اقتصادی، سیاسی، فیزیکی و جغرافیایی دوره باستانی را به اسطوره پیوند زد

شهری در قرن بیستم، در معنای مطالعه فرم سکونتگاه‌ها پا گرفت و به مرور از نظرهای متفاوتی بدان پرداخته شد. برای مثال شولتز، مورفولوژی شهری را، چگونگی برپایی، برافراشتگی و گشوده شدن عناصر سکونتگاهی تعریف می‌کند. از نظر او، برپایی رابطه با زمین، برافراشتگی رابطه با آسمان و گشوده شدن به معنی تعامل فضایی با محیط یا همان رابطه درون و بیرون است.

۳- مطالعات فرهنگی در دوره و پارادایم حاکم بر اثر یافتن ریخت‌های مشابه؛ همان‌طور که پیش‌ازین اشاره شد مطالعات فرهنگی یعنی پژوهش در همه‌ی عناصری که در کنار هم فرهنگ خطاب می‌شوند و مشتمل بر تمامی گفتمان‌های رسمی و غیررسمی و منابع ذهنی و عینی است.

۴- تطبیق همه‌ی نمونه‌های یافته شده و کشف علت نمونه‌ای.

۵- کشف و به‌تبع آن درک چند و چون دلالت در اثر مورد نظر (Norberg-schulz, 1979:34)

عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات قزوینی

کتاب اثر ماندگار محمد بن محمود المکمونى القزوینی حدود (۶۸۲-۵۶۰ ق) است. کتاب با ساختار دایرةالمعارفی خود، شامل موضوعاتی در زمینه شگفتی‌های موجودات و آفریدگان جهان، ستاره‌شناسی، انواع ملائکه، در حقیقت بحرهای و جزایر آن، در حقیقت سرزمین‌ها، کوه‌ها، معادن، گونه‌های گیاهی و جانورشناسی، در حقیقت انسان، در طلسمات، نیرجات، سیمیا، کیمیا، در حقیقت جن و شیاطین است. کتاب با احوال حیوانات عجیب‌الاشکل و مرکب پایان می‌پذیرد. هدف نویسنده از تألیف این کتاب آشنا ساختن خواننده با عجایب و غرایب جهان است. در این کتاب به توصیف عجایبی پرداخته می‌شود که در حال حاضر هیچ آگاهی علمی از آن‌ها وجود ندارد. کتاب عجایب المخلوقات قزوینی، چه در اصل عربی و چه ترجمه‌های آن به دیگر زبان‌های دنیای اسلامی با استقبال گسترده مردمان روبرو شد و اغلب ترجمه‌ها نیز مصور بود و هرچند داستان‌های آن سرشار از خرافات و پندارهای فاقد روح علمی است، اما مینیاتورهای آن تصاویر خیال‌آمیزی را به نمایش می‌گذارد. (عکاشه، ۱۳۸۰: ۳۳۱) اصل این کتاب (نسخه عربی)، در لایپزیک آلمان چاپ و یک مرتبه نیز در حاشیه حیاة الحیوان دمیری در مصر چاپ و ترجمه فارسی

و درک خود را از تلفیق ایدئولوژیک جوامع ابتدایی نشان داد (Meletinsky, 2000: 5) اما اولین کسی که به شکل علمی دانش اساطیر را بنیان نهاد و پیشگام تاریخ نظریات اسطوره‌شناسی شد، فریدریش کروزر ۳ است. او مکتب نمادین اسطوره را در اوایل سده نوزده میلادی پایه‌گذاری کرد. در این زمینه زبان شناسان پیشگام بودند اما به سبب آن‌که زبان‌شناسی در آن زمان هنوز دانشی نوپا بود، تحلیل‌های اسطوره‌شناسان تطبیقی مانند ماکس مولر، میشل برآل ۴ و دیگران، آن جامعیت و استحکام لازم را نداشت و اسطوره‌های مربوط به عناصر طبیعت مانند خورشید، ماه، اختران و پدیده‌های جوی مانند اسطوره‌های مربوط به باران، رگبار و توفان را با تحلیل‌های واژه‌شناختی می‌آمیختند و نتایج درستی از آن به دست نمی‌آمد (باستید، ۱۳۷۰: ۱۳)

کروزر در مهم‌ترین کتاب خود نماد و اسطوره‌شناسی اقوام، مردمان دوره‌ی باستان را «مردم شادروزگار باستان» می‌نامد چراکه به‌زعم کروزر، برای آن‌ها ایده آل و رئال یا به بیانی حقیقی و واقعی این همان بود، به بیانی دیگر آن‌ها به نحو خاصی از نمادگرایی قائل بودند که طی آن، دال‌ها چنان به‌وضوح و خلوص به مدلول‌ها ره می‌بردند گویا این‌که این همان هستند. به نظر کروزر، مهم‌ترین ویژگی این نمادها، صورت دار بودن آن‌هاست و در منظر کروزر، منشأ اساطیر، آنچه که به آن‌ها ثبات درونی می‌دهد و شاکله‌ی آن‌ها را قوام می‌بخشد، نمادها هستند: «از نظر او اسطوره‌ها شکل توسعه‌یافته‌ای از نمادها هستند» کوتاه‌سخن این‌که به‌زعم کروزر، «تمامی ایده‌ها و اندیشه‌های دینی و فلسفی مربوط به عصر باستان به‌طور طبیعی تحت دو شکل اصلی قرار گرفته‌اند؛ نمادین و اسطوره‌ای» او، قسم نمادین را با تکیه بر مانتیسیسم تبیین می‌کند و قسم اسطوره‌ای را با تکیه بر ایده آلیسم (Shalaeva, 2004: 6). کروزر مراحل روش اسطوره‌شناسی خود را این‌چنین بیان می‌کند:

۱- توصیف علت مادی یا تصویر موجود و تبیین موضوع و مضمون آن.

۲- انجام یک مطالعه ریخت‌شناسانه برای کشف، ریخت، شاکله یا علت صوری؛ توضیح آنکه ریخت‌شناسی ابتدا در زیست‌شناسی به‌کاربرده شد و بعد از آن، ولادیمیر پراپ آن را از زیست‌شناسی در معنای «بررسی و شناخت اجزای تشکیل‌دهنده‌ی گیاه و ارتباط آن‌ها با یکدیگر و با کل گیاه» گرفت و در حوزه‌ی مطالعات ادبی به کاربرد. ریخت‌شناسی

آن‌هم در تهران با تصاویر مقتضیه به طبع رسیده و به اکثر السنه اروپایی نیز ترجمه شده است (موسوی خوانساری الأصبهانی، بی‌تا: ۴۵۳)

یک ترجمه‌ی فارسی آن در تهران به سال ۱۲۶۴ طبع گردیده است (حسینی دشتی، ۱۳۸۵: ۷۵۷) در بعضی منابع تاریخ نوشتن این کتاب را به سال (۶۷۸ ه. ق. / ۱۲۸۰ م) گزارش کرده‌اند. دست‌نوشته اصلی آن در حال حاضر در موزه مونیخ آلمان موجود است. (اکبری، کاشانی، ۱۳۸۸: ۶۴) (نمونه‌ای از این کتاب در کتابخانه بوردو فرانسه موجود است).

۱- توصیف علت مادی یا تصویر موجود و موضوع آن

در دسته‌بندی موجودات عجیب‌الخلقه که تحت عنوان کلی موجودات ترکیبی مورد بررسی قرار گرفتند، به گروهی اشاره شد که شامل اشکال و ترکیبات ساده‌شده و دوگان‌سازی‌های تکرارگرایی‌های عامدانه می‌شدند. آن‌ها همچنین به ویژگی‌هایی همچون ترکیبات ساده‌سازی و تکثرگرایی، بزرگنمایی، اغراق و یا کاهش و افزایش ویژگی‌های فیزیکی همچون دست‌ها، سرها و بدن‌ها متصف بودند که در تعدادی از نمونه‌های این گروه قسمت‌های حیوانی و انسانی ترکیب شده‌اند و در بقیه اشکال فقط اصلاح و بهبود مشاهده می‌گردید. پیدا کردن یک عنوان کلی برای این دسته مشکل به نظر میرسد و اصطلاحاً آن‌ها را «متکثرالاعضا» می‌نامند. موجودات چند عضوی اغلب انسان‌ها و یا حیواناتی هستند که می‌توان آن‌ها را به: چند سر، چند دست، چند پا، چند چشم، چند بدن و غیره تقسیم نمود.

۲- انجام یک مطالعه‌ی ریخت‌شناسانه مبتنی بر

روایت برای کشف شاکله یا علت صوری انسان‌های چند عضوی در نسخه کتابخانه بوردو: علاوه بر اهمیت بعضی از اعداد نسبت به سایر عددها اعضایی نیز وجود دارند که در مقایسه با سایر عضوهای بدن توجه خاص و ویژه‌ای به آن‌ها در اساطیر چند عضوی شده است. در میان اعضایی که متکثر می‌شوند، سر و دست‌ها بخش عمده‌تری را به خود اختصاص می‌دهند دلیل اینکه چرا این دو عضو بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند در نمادشناسی این اعضا نهفته شده است.

انسان‌های چند دست: در تصاویر کتاب این نسخه تصویری وجود دارد که یک انسان با دو بدن و دو سر که

دستی اضافه دارد و دارای سه دست است. دست یکی از نمادین‌ترین اعضای بدن است که به گفته ارسطو ابزار ابزارها می‌باشد. کویین تیلیان می‌گوید «می‌توان از دست‌ها برای گفتگو استفاده کرد. آیا نمی‌توان از آن‌ها برای خواستن، سوگند خوردن، فراخواندن، مرخص کردن، تهدید کردن، التماس کردن، نشان دادن ترس یا نفرت، پرسیدن یا رد کردن استفاده کنیم؟ از آن‌ها برای نشان دادن شادی، غم، تردید، اقرار، طلب مغفرت، اندازه‌گیری، بعد، عدد و زمان استفاده کنیم. آن‌ها دارای نیروی به هیجان آوردن، ممانعت کردن، موافقت نمودن، بیان شگفتی و شرم نیستند.» دست‌ها مظهر نیرو؛ قدرت، مشیت الهی و نعمت هستند. دست خدا نیروی الهی، انتقال روح، حفاظت و عدالت است. دست بزرگ مظهر نیروی متعالی یعنی خداست. دست‌ها نشانه وحدت، ازدواج جادویی، دوستی و بیعت نیز می‌باشند (آلن، ۱۳۰۸: ۶۹). این نوع تکثرگرایی دست‌ها بر پیکره‌های انسانی تأکید دارد. (تصویر ۱)

انسان‌های چند سر: در نسخه کتابخانه بوردو انسان‌هایی با یک بدن و دو سر نقش شده‌اند که بعضی دارای چند پا هستند و بعضی دارای دم هستند. «سر» در نقش عضوی است که بر بدن فرمان میراند و به همراه قلب جایگاه قوه حیات، جان و نیروی بدن است. سر مظهر خرد، تفکر، کنترل و حکمرانی می‌باشد. هم‌نشست گاه عقل است و هم نخستین بخش است که مورد حرمت و بی‌حرمتی واقع می‌شود زیرا هم تاج افتخار و پیروزی را بر سر می‌نهند و هم خاکستر توبه و سوگواری بر آن ریخته می‌شود. تصویر سر روی گورها یا بناهای یادبود نمایانگر این است که قوه حیات یا همزاد در سر وجود دارد. سرهای بالدار مظهر قوه حیات، جان و خرد فوق طبیعی هستند. سر اسب‌ها، ورزوها و گرازهای نری که قربانی یا شکار شده‌اند، دارای قوه حیات و باروری هستند و از این رو در مراسم آئینی حمل می‌شوند و یا از افراد و جاهای مختلف آویخته می‌گردند و یا در زمان‌های خاص مذهبی خورده می‌شوند.

تصاویر ایزدان دو سر مانند ژانوس، نماد آغاز و پایان، گذشته و آینده، دیروز و امروز، نیروهای شمسی و قمری، لونا و لوتوس، قوای کاهنده و افزایشنده خورشید، انتخاب راه در چهارراه‌ها، سرنوشت، آغاز هر امر خطیر یا سفر، رفت و برگشت، نیروهایی که درها را می‌گشایند و می‌بندند

می‌باشند. دوسر مظهر قضاوت و بصیرت؛ علت و معلول؛ درون و برون‌نگری نیز هستند (همان، ۱۹۹).

توجه به سر در بین انسان‌های دوران قبل از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. چنانکه در تزئینات و تأکید که بر روی ابزار و وسایل زندگی خود داشته‌اند از نماد سر بهره‌جسته‌اند. این موضوع در مواردی که ذکر آن‌ها رفت نیز مستند می‌باشد، «شانه - حیوان» ها، گلدان‌ها، ظروف و آویزه‌های تزئینی همگی نمونه‌هایی هستند که اشاره به استفاده زیاد سر نسبت به سایر اعضای بدن دارند. در ادوار قبل مشاهده می‌کنیم که بر روی ابزار جنگی و یا وسایل کاربردی دیگر همچون تبرها و دشنه‌ها سرهای متعددی را بر روی قسمت‌هایی از این وسایل به‌کار برده می‌شد مانند خنجر آهنی از لرستان است و برخلاف تمام خنجرهای لرستان به صفحه‌گردی منتهی می‌شود که سر دو مرد ریش‌دار از لبه آن بیرون می‌زند. مقطع قبضه مستطیل شکل و دارای برجستگی است آنجایی که قبضه به تیغه متصل می‌گردد دو مجسمه کوچک شیر چنان تعبیه شده‌اند که دست صاحب خنجر به راحتی بین این دو شیر و سرهای دو مرد ریش‌دار در انتهای قبضه جا گیرد (هرتسفلد، ۱۴۰۱:۱۳۸) (تصویر ۲).

انسان‌های چند پا: در نسخه کتابخانه بوردو انسان‌هایی با یک بدن و دوسر نقش شده‌اند که بعضی دارای چند پا هستند. نمونه‌های تک‌تک‌گرایی با عضو «پا» نسبت به سایر اعضای بدن کمتر می‌باشد. هرچند که نمونه‌هایی از این تک‌تک‌گرایی در هنر هندو دیده می‌شود همچون راونا که خدای شیاطین در رامایانه معرفی شده است. در نمادشناسی این عضو چنین آمده است: آزادی حرکت، خدمتگزاری بی‌چون و چیرا، تواضع و فروتنی، فقدان پا، چنانچه در ایزدان آتش دیده می‌شود مظهر ناپایداری شعله است و اندام‌های دیگری که جای پارامی‌گیرند مثل بدن ماهی‌گونه انا - اوانس عنصر تحت نظارت با طبیعت دوگانه ایزد را نشان می‌دهد (کوپر، ۱۳۹۲: ۶۵). نقاشی‌ای از «کالی» خدای بانو و همسر شیوا است که نشانه‌ای از تجلی حقیقت و زمان ابدی محسوب می‌شد و از این رو هم زندگی‌بخش است و هم نابودکننده. او معمولاً به صورت زن لاغر چهاردستی با دندان‌های تیز و درازی که همه موجودات را پاره می‌کند، تصویر می‌شود. در این شکل برای نشان دادن قدرت او در تمام اعضا از جمله پاها دچار تکثیر شده است (همان، ۹۶) (تصویر ۳).

انسان‌های چند بدن: ویژگی چند بدنه همانند چند سرها به انسان، حیوان و هیولاها اعطا می‌شود ویژگی بصری تک‌تک‌گرایی جهت اهداف نمادین و یا صرفاً برای نموده‌های تزئینی مورد استفاده قرار می‌گرفتند. خدایان زیارتگاه‌های هندی در این امر پیشگام هستند. از دیگر نمونه‌ها می‌توان خدایان معابد شرق و جنوب شرق آسیا را نام برد که آن‌ها هم تحت تأثیر هندیان می‌باشند که امروزه می‌توان این موضوع را در چشم‌انداز تاریخی آن مورد بررسی و واکاوی قرارداد (Mode، 1913: 158). در زمینه چند بدنه بودن از نمونه‌های آن می‌توان به ترکیب خدایان سه‌گانه هندو و یا همچنین به انسان‌های عجیب‌الخلقه کتب عجایب المخلوقات ایرانی اشاره نمود.

۳- مطالعات فرهنگی در دوره و پارادایم حاکم بر اثر و پیدا کردن ریخته‌های مشابه ایران باستان: در این مرحله، به دنبال کشف ریخته‌های مشابه موجودات چند عضوی در پارادایمی که در آن ایجاد شده هستیم. گروه زیادی از نقوش پیش از اسلام ایران نیز، شامل مواردی می‌شوند که قبلاً در آغاز مبحث چند عضوی گری، تحت عنوان نقوش پشت‌به‌پشت به آن‌ها اشاره گردید. این نقوش اکثراً دربرگیرنده شکل پرنندگان، اسب، گاو، اسفنکس و غیره می‌شوند که قسمت اعظم آن‌ها شامل سر و گردن این موجودات است که بازهم تأکیدی بر اهمیت و جایگاه «سر» در بین انسان‌های قدیم می‌باشد. از نمونه‌های آن می‌توان به نمونه‌های زیر توجه کرد. در ایران قبل از اسلام از دوره‌های پیش از تاریخ تا دوره اسلامی به صورت نقوش انتزاعی نقوش با عضوهای مکرر بر روی اشیاء از جمله مهر و دیگر موارد کاربرد داشته و استفاده شده است.

نقوش چند عضوی در دوران اسلامی: در دوران اسلامی ادامه سنت چند عضوی گری را علاوه بر نگارگری، بر روی منسوجات، قالی‌ها، گلیم، نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه، ظروف و غیره شاهد هستیم. نمونه‌های به‌جای مانده از این دوران حکایت از مهارت هنرمندان آن عصر دارد. موضوعات این پارچه‌ها بسیار متنوع است. این پارچه‌ها همواره برای جامه‌ی پادشاهان و امیران بزرگ به کار می‌رفته‌اند. از نمونه نقوشی که مکرراً در پارچه‌های این دوران بافته شده می‌توان به نقش پرنندگان از جمله سیمرغ که موجودی افسانه‌ای و اسطوره‌ای است اشاره کرد و همچنین نقش عقاب در صور گوناگون بر روی

تعدادی از پارچه‌های این دوره بافته شده است. موجوداتی که برای بافته شدن بر روی لباس امیران و حاکمان مورد توجه قرار می‌گرفت انواعی از مخلوقات چون شیردال، ابوالهول، موجودات افسانه‌ای با سر و گردن انسان و بال، دم و چنگال کرکس، ببر و انواع پرنده‌ها مانند عقاب و غیره بودند که خود به تنهایی نمادهای قدرت محسوب می‌شوند و با تکتگرایی در اعضایشان بدون شک قدرتی مضاعف را به صاحبانشان اعطا می‌کنند که با توجه به اینکه این‌گونه پارچه‌ها به طور خاص برای امیران و حاکمان بافته می‌شده، در نتیجه نقوش آن‌ها نیز نمادهای قدرتی محسوب می‌شدند که لباس بزرگان را تزیین می‌کردند (طالب پور، ۱۳۸۴: ۱۳۷).

یونان: در اساطیر یونانی، گیریون غول آدم‌خواری است که سه سر و شش دست دارد اما از کمر به پایین یک تن واحد است و به ضحاک یا سه سر و سه پوزه و شش چشم و با هزار پلیدی مانند است. همچنین گورگون‌ها که هیولاهایی با سرهایی از مارهای متعدد بودند. سربروس یکی از فرزندان تایفویوس و اکیدنا است و به صورت سگی سه سر، با ماری به جای دم نمایش داده می‌شود. این هیولا نگهبان جهان مردگان بود. او به مردگان اجازه ورود می‌داده و مانع خروج آن‌ها از جهان زیرزمین می‌شده است. تنها چند تن از افراد زنده موفق شدند به طریقی از این سد بگذرند و به دنیای مردگان رفته و بازگردند. یکی از این افراد اورفئوس بود که توانست با خواندن آواز او را خواب کند و به نجات همسرش اوریدیس برود. هرکول نیز، در آخرین مأموریت خود موفق شد سربروس را از جایگاه خود خارج کند و به شاه یوریستیوس پیشکش کند. در فرهنگ نمادها سه سر بودن کربروس به عنوان نگهبان دوزخ را نشانه ارتباط این سگ به سه عالم می‌داند (شوالیه، ۱۳۸۲: ۵۶۴).

هند: خداوند در روایات هندی تقسیم می‌شود و در حقیقت این خود خداست که بخش می‌گردد و نه تنها انسان بلکه همه، آفریده می‌شوند بطوریکه همه چیز تجلی همان ذات الهی موجود خداست، چیز دیگری وجود ندارد در حالی که در کتاب مقدس تورات از همان آغاز خدا و انسان دو چیز کاملاً مجزا هستند و هدف نمی‌تواند این باشد که خداوند را در همین جا و هم‌اکنون در همه چیزها ببینیم زیرا خداوند در چیزها نیست (کمبل، ۲۰۱۳۸۲: ۲۲). از نمونه‌های مهرهای مکشوفه از تمدن دره سند که به چند

عضوی گری اشاره دارد، مهری با نقشی گاو مانند است. این حیوان نیز دارای سرهای تکثیر یافته، به تعداد سه سر می‌باشد این سه سر شامل سر اسب تک‌شاخ، گاو و بز کوهی می‌شود. اسب تک‌شاخ نماد طول عمر، شادی و امید به داشتن خانواده‌ای پر فرزند است (هال، ۱۳۸۳: ۲۹). گاو نر مظهر حاصلخیزی و نیروی زایش، قدرت حفاظت گر نریند، سلطان و شاه به شمار می‌رود. در هند به طور اخص گاو نر نماد قدرت، سرعت، باروری و نیروی باز زاینده طبیعت می‌باشد و بز کوهی مشخصه شیوا است. در این نمونه نیز تلاش شده است تا از طریق چند عضو گری، خصوصیات این خدا نمود ظاهری پیدا کنند.

روم: یانوس در اساطیر روم خدای دروازه‌ها محسوب می‌شود، او را معمولاً با دو چهره تصویر می‌کردند در جلو و در عقب سر. در ابتدا خدای دروازه‌های آسمان بود و بعدها به عنوان خالق همه چیز و پدر دیگر خدایان انگاشته شد. معبد او به شکل قوس، چهار نما یا چهار صورت داشت (فضایلی، ۱۳۸۴: ۴۶۸).

۴- تطبیق همه‌ی نمونه‌های یافته شده و کشف علت نمونه‌ای

موضوع آفرینش موجودات متکثراً اعضا نیز از جمله مواردی است که با توجه به نمونه‌های متعدد به دست آمده در بین آثاری که از انسان‌های بدوی به دستمان رسیده به ما این یقین را می‌دهد که جزء نمادهای اسطوره‌ای مهم و خاص در زندگی بشر بوده است و تکرار آن در دوره‌های مختلف تاریخی، بیانگر این موضوع خواهد بود که چنین برخورد نمادپردازانه‌ای در مورد اعضای بدن و تکرار آن‌ها، برای خالقشان بار معنایی مهمی داشته است چرا که در غیر این صورت در گذر ایام می‌بایست به تدریج از اهمیتش کاسته و جای خود را به نمادی دیگر می‌داده است. موجودات عجیب‌الخلقه دارای قدرت و نیروهای خارق‌العاده هستند. این مخلوقات دارای اعضای متکثر بدن اند و توانایی‌های ویژه‌ای را شامل می‌شوند. تمامی این موجودات متکثراً اعضا که شامل انواع مختلف چند سر، چند چشم، چند دست، چند پا و چند بدنه هستند اشاره به قدرت‌گرایی دارند که با توجه به نمادشناسی عضو تکثیر شده شامل ویژگی‌های و توانایی‌هایی خارق‌العاده در این موجودات می‌شوند. نقصان در بخش‌های مختلف توانایی‌های انسان باعث خلق چنین موجوداتی گردید.

شود چراکه در ادامه به آنجا خواهد رسید که این تکثرگرایی معلول میل به قدرت در بشر بوده است. در ابتدا دیدگاه انسان اسطوره ساز در مواجهه با محیط بسیار ساده، طبیعی و ابتدایی بوده است که به خصوصیت آنیمیسیم یا جاندار نگاری گذشتگان برمیگردد. آنان برای یادگیری و علم آموزی به غیر از طبیعت و ارتباط اجزای آن، چیز دیگری در اختیار نداشتند که دقت در همان عناصر ساده طبیعت و روابط و کنش و واکنش های ساده آن منجر به کشف روابطی بین انسان و طبیعت شد و این رابطه ها مشابَهت های ساده بین انسان و جهان بود که پایه اصلی نخستین تفکرات و به طور خاص اندیشه های دینی در بشر گردید (رضایی، ۱۳۹۱: ۲۹۸). از وجهی کلی انسان از دیدگاه طبیعت، خود را موجودی پست و زبون می بیند. این احساس حقارت و ناامنی همواره در باطن انسان وجود داشته است. این عوامل به صورت محرکی دائمی برای به دست آوردن روشی بهتر و راهی جدید برای تطابق فرد با طبیعت عمل می کنند. این محرک انسان را وادار می کند تا به دنبال موقعیت هایی باشد که در نقشه زندگی، نقاط ضعف خود را از میان بردارد یا کمتر کند. در اینجا ضرورت وجود اندام روانی احساس می شود که می تواند فرایندهای امنیت و انطباق را به اجرا درآورد.

بسیار سخت است که یک انسان حیوان گونه ابتدایی قادر شود تنها با اندام دفاعی مثل شاخ، پنجه و دندان برای زنده ماندن با طبیعت بجنگد. اندام روانی می تواند کمک های اولیه را به سرعت به انسان برساند و نقض ارگانیک او را جبران کند. احساس ضعف دائمی، محرکی برای انسان بود تا فردی پیش بینی کننده و محتاط بار آید و باعث شود روان او که اندام تفکر، احساس و عمل است، رشد کند روح انسان، استعداد و قابلیت آن را دارد که علاوه بر درک واقعیات موجود، اتفاقات آینده را نیز پیش بینی و احساس کند. برای تمام موجودات زنده در پیدا کردن سازگاری با محیط اطراف خود همواره با مشکل روبه رو هستند. فرایند پیش بینی نقش مهمی دارد این قابلیت را «همانندسازی» می نامیم. این قابلیت در انسان ها چنان گسترده ای دارد که فرد تمام زوایای زندگی روانی خود را با آن روبرو می بیند (آدلر، ۱۳۹۵: ۴۷). قابلیت پیش بینی از یک سو و احساس ضعف و کاستی از سوی دیگر اهرمی می شوند تا انسان در تلاش برای رسیدن به شرایط بهتر به تکاپو بيفتد. قدرت که در اصطلاح دانش جامعه شناسی

انسان که خود معادل و یا بخشی از عالم است و طبیعت را عرصه ظهور قدرت های آشکار و نهان جهان یا همان مانا می داند در جهت تعالی جویی، رهایی از کاستی ها و متصف شدن به قدرت به خلق چنین موجوداتی دست میزند که با زایش اعضایشان انباشتگی نیرو و توان را نتیجه می دهند. نمونه سفال تپه موسیان و در مقابل برخی هم موجوداتی را با اعضای متکثر نشان می دهند که همگی نماینده ذهن اخلاق انسان ها برای نمایش قدرت در قالب تکثیر نیروی عضو بدن به نشانه نماینده قدرت ماورایی می باشند هنرمند خلاق آن ها، نمادهایی را معرفی می کند که با تکثیر عضو بدن دارای قدرت شده اند. حیوانات متکثرالعضایی که زینت بخش ظروف انسان پیشاتاریخی بوده اند و اغلب شامل حیوانات و جانورانی می شدند که انسان بدوی یا از آنان در مراسم عبادی کسب قدرت می کرده و یا منبع غذایی اش بوده اند مانند نقوش ظروف شوش که حیوانات متکثرالاعضاء را ارائه می دهند مثال دیگر ضحاک سه سر در ادبیات اسطوره ای است که در ابتدا حیوانی سه سر بود و به مرور به انسانی با دو سر مار تبدیل شد از سرش شیطانی ترین فکرها و اندیشه ها تراوش می کرد. قدرت و انباشتگی افکار دهشتناک در این موجود با تکثیر سر معنا پیدا کرده است. در ارتباط با پیوندهایی که بین ایران و دیگر کشورهای دنیای باستان دارای ریشه های نژادی مشترک به لحاظ اقوام هند و اروپایی و از سوی دیگر سال ها آمودش بین ساکنین این دو سرزمین در سایه جنگ، صلح، تجارت، ارتباطات فرهنگی و غیره که منجر به تأثیرات بسیاری در زمینه های مختلف آفرینش نقوش اساطیری از جمله نقوش متکثرالاعضاء شد باید بیان داشت که هر چند ریشه یابی دقیق مکان شکل گیری چنین فرم هایی برای اولین بار در بین انسان های قدیم به لحاظ درهم آمیختگی فرهنگی بین جوامع کهن ممتنع است. این مرحله از پژوهش را در قالب یک جدول برای مقایسه تطبیقی نقوش مورد پژوهش استفاده شده است (جدول ۱):

۵- کشف و به تبع آن درک چند و چون دلالت مدنظر در اثر مورد نظر

برای پرداختن به علل شکل گیری این موجودات چند عضوی ابتدا باید به مبحث مهم تری با موضوع جایگاه قدرت و نیروی برتر، در طول عرصه زندگی بشری توجه

به معنی توانایی افراد یا اعضای یک گروه برای دستیابی به هدف‌ها و یا پیش برد منافع خود از راه واداشتن دیگر افراد جامعه به انجام دادن کاری خلاف خواست آن‌هاست دارای مزیت اجتماعی است که در قشر بندی مورد توجه قرار می‌گیرد.

بسیاری از ستیزه‌ها در جامعه، مبارزه برای قدرت است: زیرا میزان توانایی یک فرد در دستیابی به قدرت بر این امر که تا چه اندازه می‌توانند خواستهای خود را به زبان خواستهای دیگران به مرحله اجرا درآورد، تأثیر می‌گذارد. فعالیت‌ها و ویژگی‌های فرد، ثروت فرد و عامل زور نیز می‌تواند در افزایش قدرت نقش داشته باشد (گیدنز، ۱۳۹۷: ۲۳۸).

تکثیر شدن و ازدیاد عضو به طور طبیعی منجر به ازدیاد قدرت می‌گردد چنانچه جوزف کمبل می‌گوید: «تمثیلی وجود دارد که آن را به آریستوفان نسبت می‌دهند. این تمثیل از موجودات انسانی اولیه سخن می‌گوید که در آغاز هر کدام به اندازه دو انسان امروزی بودند. این موجودات انسانی، چهار دست، چهار پا، پشت و طرفین داشتند که دایره‌های را تشکیل می‌داد. یکسر با دو صورت، دو عضو شرمگاهی و باقی بدنشان با این حالتشان هماهنگی داشت. خدایان زئوس و آپولون که از نیروی آنان در هراس بودند، همچون سیب‌هایی آنان را به دو نیمه کردند» (کمبل، ۱۳۸۳: ۴۱).

آنچه که خدایان را دچار تشویش می‌کند وجود اعضای اضافی در بدن انسان‌های اولیه می‌باشد یعنی اینکه نیرو و توان انسان بدوی به علت داشتن اعضای متکثر همچون: دست‌ها، پاها و سرهای اضافی فزونی یافته بود تا بدان جا که خدایان احساس خطر می‌کردند و در پی چاره‌اندیشی، آنان را به دو نیمه تقسیم کرده در نتیجه از تجمع عضو اضافی در یک بدن جلوگیری کردند. این انسان‌ها آن چنان خود را قدرتمند می‌دانستند که عزم در بدن پوسته آسمان در آن‌ها ایجاد شده بود. مثالی در زمینه اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی آمده است که زورمندترین تجسم اهریمن، ویرانی و تباهی که قابل تصور می‌باشد، از دهک سسه سر سه پوزه شش چشم است، که از سه پوزه‌هاش بدترین ناسزاه‌ها و از سه سرش شیطانی‌ترین فکر و خیال‌ها تراوش می‌کرده است. او با شش چشمش همه آفریدگان رامی‌دید و با هزار حسش، همه رخدادها را می‌فهمید (آلن، ۱۳۹۰: ۳۶).

در اینجا نیز تکثرگرایی، انباشتگی قدرت را بیان می‌کند و نشان می‌دهد که در اساطیر، تعدد عضو، معرف قدرت موجودات بوده است و انسان بدوی تیز به‌طور ویژه‌ای، متوجه چنین برخورد نمادینی گردید و مکرر آن را مورد استفاده قرارداد. وجود نیروی برتر که ما آن را خالق می‌نامیم از یک سو و غوطه خوردن انسان در انبوهی از ضعف‌ها از سوی دیگر او را به سمت نزدیک شدن به منبع پایداری و قدرت می‌کشاند. حال این ضعف‌ها چه بودند که انسان را متوجه خودشان کردند؟ به‌طور مثال مرگ به‌عنوان بزرگ‌ترین راز هستی انسان و غنی‌ترین سرچشمه هراس‌های او از نخستین دوره‌های ثبت شده تاریخی، کانون عمده خرافات و باورهای بشری در مورد جهان بوده است و تفکر درباره آن یکی از مباحث عمده بشری باشد. بشر در برابر مرگ واکنش‌های متفاوتی را در پیش گرفته است. اولین چیزی که به ذهن او می‌رسد جاودانگی در این دنیا است. مرگ واقعی است که همیشه انسان را تهدید می‌کرده و با بی‌رحمی همه را در کام خویش فرومی‌برده است، انسان چون از آن مفری نداشته است در برابر آن به واکنش‌های روانی یا به اصطلاح به انکار روی آورده است و به همین خاطر پیرامون مرگ جهانی از اسطوره و خرافات گرد آمده‌اند (رضایی، ۱۳۹۱: ۶۳).

تکثرگرایی و نمادگرایی اعداد: اساطیر اشارات مختلفی به موجودات چند سر دارد حیوانات، انسان‌ها، پریان، خدایان، خدای بانوان. هر یک از سرها و یا اعضای تکثیر شده دیگر، نشانه ویژگی خاص در آن موجود است. مثلاً خدای سه سر، سه وجه از قدرت خود را نشان می‌دهد در عوض مار هفت سر ناگا در ارتباط با نمادگرایی عدد هفت است؛ یعنی نماد باروری بی‌پایان نمادگرایی علم حساب نیز در ارتباط با نمادهای خاص موجودات متکثر می‌باشد (شوالیه، ۱۳۸۲: ۵۶۴). نماد شناسی اعداد در تکثرگرایی اعضای موجودات بسیار حائز اهمیت می‌باشد زیرا که تعداد عضو تکثیر شده در بسیاری از موارد ارتباط مستقیمی با جایگاه اعداد در اساطیر دارند. در برخی از سنت‌ها خصوصاً سنت‌های بابلی، هندو و فیثاغورثی، عدد، اصل بنیادینی است که جهان عینی حاصل آن است؛ منشأ همه چیزها و هماهنگی نهفته عالم به شمار می‌رود. عدد اصل بنیانی تناسب عالم در هنرهای حجمی و وزن در موسیقی است. در فلسفه هرمسی دنیای اعداد و دنیای منطق یکی انگاشته شده‌اند. اعداد صرفاً کمیت نیستند

بانوی ماه سه شخصیت دارد. تزو اسلاوها، خدای ماسه سر دارد (شجاعی، ۱۳۹۶: ۱۳۴-۱۳۷).

چهار: نخستین شکل جامد از چهار به وجود آمده است: طرح یا نظم فضایی تعین، ایستایی که با دوران و پویایی در تضاد است. چهار یعنی کلیت، تمامیت، کمال، یکپارچگی، زمین، نظم، عقل، اندازه، تسبیت و عدل، چهار نشان دهنده چهار جهت اصلی، چهار فصل، گاه‌های شبانه‌روز و غیره است. در فرهنگ اسلامی یک بخش چهار واحدی عبارت است از مبدأ یا آفریننده، روح عالم، جان عالم و ماده اولیه. مسلمانان همچنین به چهار فرشته و چهار منزل مرگ نیز قائل هستند (نور آقایی، ۱۳۸۸: ۵۱). مسیحیان چهار را عدد جسم و سه را عدد جان می‌دانند. برای آن‌ها چهار نشان دهنده چهار رود بهشت، چهار انجیل، چهار نویسنده اناجیل، فرشتگان اعظم، اهریمنان اصلی و غیره است. در بین اقوام هند و این عدد مفاهیمی چون: تمامیت، وفور را در بردارد. برهما که خدای آفریننده می‌باشد دارای چهار صورت است. آن‌ها پرستشگاه‌هایشان را بر روی چهار گوشه مربع که نماد نظم و غایت جهان است، بنا می‌کنند (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۱۸).

شش: این عدد نشان دهنده اعتدال، هماهنگی است و در دستگاه ده‌تایی عدد تام به شمار می‌آید. فیلن آن را «زایاترین عدد» نام‌گذاری می‌کند. این عدد همچنین نماد وحدت اضداد و موجود دوجنسی‌ای است که با دو مثلث متقاطع نشان داده می‌شود. به معنای عشق، تندرستی، زیبایی، شانس و بخت نیز مطرح است. در فرهنگ اساطیری سومری شش روز برای آفرینش قائل می‌شدند (کراسیان، ۱۳۸۰: ۳۰).

نتیجه‌گیری

بشر ساکن بر زمین از ابتدای خلقت در جستجوی امکانات و شرایطی است که روح جستجوگرش را به سوی حقیقتی رهنمون و جسم ناتوانش را مأوا و پناه باشد. ترسها، نداشته‌ها، کاستی‌ها و امیدهایش او را بر آن می‌دارند که تعمق در دنیای اطراف را فراراه خویش قرار داده تا به یگانه خواست قلبی که همان رسیدن به آرامشی در پناه دستاوردهایی اندیشمندانه است رسیده و در سایه چنین شرایطی اندیشه پرسشگرش را افناعت سازد. در این مسیر خلاقیت و تفکر همراه گشته و در بستری به وسعت اسطوره نمادهایی پا به عرصه ظهور می‌گذارند که امکان

بلکه کیفیاتی نمادین به شمار می‌روند (کوپر، ۱۳۹۲: ۲۳).
دو: ثنویت: تناوب؛ تنوع، ستیز؛ وابستگی غیرت: ایستایی؛ بنیادی: از این رومظهر توازی، سکون، انعکاس، قطب‌های متضاد، ذات دوگانه انسان و هوس است که در همه آن‌ها در ثنویت و دین تجلی می‌یابد. همان‌گونه که یک مظهر نقطه است، دو نمایانگر طول محسوب می‌شود. دو حیوان یا نمادهای یکسان حتی اگر از دو نوع متفاوت باشند مثل دو شیر یا یک شیر و یک گاو نر که هر دو نماد شمسی هستند مظهر قدرت مضاعف‌اند (شوالیه، ۱۳۸۲: ۶۸۱). در آیین بودائی عدد دو نشانه ثنویت سامسارا، نرینه و مادینه، نظریه و عمل، خرد و روش و نیز نابینا و گنگی که برای دیدن راه و گام برداشتن در آن باهم وحدت یافته‌اند می‌باشد. هندوان نیز به ثنویت: شاکتی - شاکتا اعتقاد دارند. نمادگرایی عدد سه در بین یونانیان و رومیان بدین صورت مطرح است: سرنوشت یا موازها سه خواهری که به عنوان موارد قسمت معروف بودند؛ هکاته سه شخصیتی است: اریشی‌ها نیز سه تن هستند که به صورت واحد معروف‌اند: سرپروس سه سر است و سیلادمی سه شاخه دارد. بدن شیمراز سه قسمت تشکیل شده است. چنانکه در مورد موجودات سه سر ژان شوالیه اظهار می‌دارد نمادگرایی کلی آن‌ها در ارتباط با سه گان است و نتیجتاً به مفهوم شدنی سه برابر و انباشته شدن شاهوارگی است. در میان تصاویر سه سر بیش از همه، تصویر خدای اسلاو «تری گلاو» یا سه سر یافت شده است که نشانه نیایش او به خاطر استیلای کاملش بر آسمان، زمین و زیرزمین بوده است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۱۴).

عدد سه: عدد ۳ یعنی کثرت، نیروی آفریننده، رشد، پیشی گرفتن از ثنویت غالب، تقریر، سنتز. نیروی سه، عالم‌گیر است و مشمول طبیعت سه‌گانه جهان، یعنی آسمان زمین و آب‌ها می‌گردد. سه یعنی انسان، شامل بدن، جان و روح یعنی تولد، زندگی و مرگ، آغاز میان و پایان، گذشته، حال و آینده. سه نخستین عدد دربرگیرنده واژه همه است.

در نمادهای تائویی عدد نیرومندی است، زیرا که نقطه مرکزی تعادل به شمار می‌رود. سه مظهر حتمیت و قدرت است مثل هرمس، مثلث خدای اصلی (هرمس الهرامسه) و شاید برای همین است که جمعیت سه هورامی‌کشد، سه جامه و سه گردونه و سه چرخ، در اساطیر مانوی، عبارت‌اند از آب، باد و آتش است. در آفریقایی‌آشانتی ایزد

نگارش این پژوهش راهنمایی کردند و همسر مهربانم که همراه و همگام من بوده است کمال تشکر و قدردانی را دارم.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچگونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است.

یک زندگی بهتر، با اهدافی در راستای رشدی مداوم را برای او فراهم می‌کنند. انسان‌ها، مکان‌ها، اشیا، مواد اسطوره‌ای و به‌طور خاص موجودات متکثرالاعضا او را به زیور قدرت می‌آریند تا از سویی اندام روانی بشر را آماده مسیر پیچیده ارتباط با محیط کرده و از دیگر سو به روند زندگی او در جایگاه یک انسان پرسشگر مفهومی حقیقی، منطقی و مستحکم بدهند.

تقدیر و تشکر

از استاد خانم دکتر سحر چنگیز که با نهایت دقت و حوصله و زحمات بی دریغ و بزرگوارانانه، بنده را در تنظیم و

پی‌نوشت

Cultural Anthropology
Evhemere
Friederich
Michel Breal

منابع

- آلن، تونی و دیگران، ۱۳۹۰، اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی - سرور دانای آسمانها، زهره هدایتی، رامین کریمیان، نشر نی، چاپ اول، تهران.
- اکبری، تیموری، ۱۳۸۸، تاریخ هنر و نقاشی و مینیاتور، برای دانشجویان رشته‌های باستانشناسی و هنر، سبحان نور، تهران.
- آدلر، آلفرد، ۱۳۹۵، شناخت طبیعت انسان از دیدگاه روانشناسی، طاهره جواهر ساز، نشر رشد.
- باستید، روژ، ۱۳۷۰، دانش اساطیر، ترجمه جلال ستاری، تهران، توس.
- پوپ، آرتور اپهام، ۱۳۸۹، سیر و صور نقاشی ایران، یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران، نشر مولی.
- تناولی، پرویز، ۱۳۸۰، دستبافهای روستایی و عشایری ورامین، چاپ اول. تهران، نشر یساولی.
- ذوالفقاری، حسن، ۱۳۸۹، فارسی عمومی برگزیده متون فارسی و آئین نگارش، ویرایش سوم، چاپ هفتاد و یکم، تهران، نشر چشمه.
- رزسگای، ماری، ۱۳۸۵، معراجنامه: سفر معجزه آسای پیامبر، مهناز شایسته فر، تهران مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- رضایی، مهدی، ۱۳۹۱، آفرینش و مرگ در اساطیر، چاپ اول، تهران، نشر اساطیر.
- شجاعی، حیدر، ۱۳۹۶، نماد شناسی تطبیقی ۵: رنگ‌ها، اعداد، اشکال، تهران، شهر پدram.
- شوالیه، ژان و آلن گربران، ۱۳۸۲، فرهنگ نمادها، سودابه فضایی، چاپ اول، تهران، نشر جبهون.
- طالب پور، فریده، تکنیک‌های پارچه بافی ایران در صدر اسلام و عصر سلجوقی، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال دوم، شماره سوم، ۱۳۸۴، صفحه ۱۳۷.
- عکاشه، ثروت، ۱۳۸۰، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، تهران.
- فضایی، سودابه، ۱۳۸۴، فرهنگ غریب آیین‌های اساطیر، رسوم، حرکات آیینی، اشیا متبرکه، کتاب‌های قدسی، اصطلاحات

عرفانی، چاپ اول، تهران، نشر افکار.

کمبل، جوزف، ۱۳۸۳، قدرت اسطوره، عباس مخبر، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

کوپر، جیسی، ۱۳۹۲، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ملیحه کرباسیان، تهران، نشر فرشاد.

گیدنز، آنتونی، ۱۳۹۷، جامعه شناسی، حسن چاوشیان، تهران، نشر نی.

موسوی الخوانساری الاصبهانی، (بی تا) محمد باقر، روایات الجنات فی احوال العلما و السادات، قم.

نور آقایی، آرش، ۱۳۸۸، عدد، نماد، اسطوره، تهران، افکار. هرتسفلد، ارنس، ۱۳۸۱، ایران در شرق باستان، همایون صنعتی زاد،

چاپ اول، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

Art of Nepal: a catalogue of the Los Angeles Country Museum of Art Collection. By Los Angeles country museum of Art, 1985.

Litton, C.Scott, marshal cavandish: 2005, Gods,Goddesses and Mythology,Volume 11,Includes bibliographical refreces and index. New York.

Mode, Heinz Adolf, 1913, Fabulaousbeasts and Demons, publisher:phaidon.

Meletinsky, Eleazar M., 2000, The Poetics of Myth, Newyork, London: Routledge.

Norberg-Schulz, Christian, 1979, Kahn, Heidegger and the Language of Architecture, Oppositions 18, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 28-47.

Pal.Pratapaditya, 1996, Divine images, human visions; the Max Tanenbaum collection of south Asian and Himalayan Art in the Nathional Gallery of Canada.

Shalaeva, Anastasia, 2014, Symbolism and Mythology of the Ancients: An Outline of Georg Friedrich Creuzer's Argument, Higher.

Schefold. Karl, Luca Guiliani, 1992, Godes and heroes in late archaic Greek art: Karl Schefold with the assistance. Publisher by the press syndicate of the university of Cambridge.

سایتها

<http://www.manuscrits-medievau.fr/zoom.aspx?i=285157&n>

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



تأثیر هویت مردانه بر شکل‌گیری آیکون زن در فیلم نوآرهای دهه ۱۹۴۰ میلادی هالیوود

علی نصرتی*

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه علوم و تحقیقات.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۶

صفحه ۹۲-۱۱۳



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

چکیده

بیان مسئله: یکی از رویکردهای علمی در خوانش محتوای آثار هنری تصویری رویکرد آیکونولوژی است. با وجود آن‌که از این رویکرد تا به امروز بیشتر در خوانش آثار هنر تجسمی بهره برده‌اند، اما استفاده از آن در خوانش آثار سینمایی نیز با رعایت الزامات آن امکان‌پذیر است. آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ هنر است که توجه خود را به محتوای اثر هنری در برابر فرم آن معطوف می‌کند. آنچه در خوانش آیکونولوژیک مطرح است شناسایی جزء تکرارشونده در اثر هنری، آیکون، و تفسیر دلایل شکل‌گیری آن بر مبنای شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعه شکل‌دهنده آن آیکون است. با توجه به خصوصیات تکرارشونده ژانر فیلم نوآر و تصویر تثبیت شده آن از زن می‌توان فیلم‌های این‌گونه سینمایی را با استفاده از رویکرد آیکونولوژی مورد بررسی قرار داد. در تاریخ هنر سینما ژانر نوآر همواره به‌عنوان یکی از نقاط اثرگذار این هنر بر شمرده شده است. فیلم نوآرها دارای خصوصیات مشترکی بودند و تغییرات عمده‌ای در نظام ژانری فیلم‌های جنایی ایجاد کردند. شخصیت زن در فیلم نوآرها غالباً فریبنده، مرموز، خیانت‌کار و از طبقه‌ای مرفه است که در طول داستان شخصیت مرد را به سوی تباهی سوق می‌دهد. با وجود آن‌که در غالب پژوهش‌هایی که پیرامون فیلم نوآر صورت گرفته به شباهت‌ها و خصوصیات منحصر به فرد این ژانر اشاره شده است اما بررسی علمی شخصیت زن به‌عنوان یکی از خصایص مهم تکرارشونده در این ژانر مشاهده نمی‌شود.

هدف: هدف این پژوهش نشان دادن امکان استفاده از رویکرد آیکونولوژی در خوانش آثار سینمایی و بررسی تأثیر هویت مردانه بر شکل‌گیری شخصیت تکرارشونده از زن در آثار فیلم نوآر شده‌اند.

سؤال مقاله: دلایل شکل‌گیری شخصیت تکرارشونده زن در فیلم نوآرها چیست؟ هویت مردسالارانه جامعه چه تأثیری بر شکل‌گیری شخصیت زن در فیلم نوآرها داشته است؟

روش تحقیق: در این مقاله از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی استفاده شده و منابع کتابخانه‌ای مورد استناد قرار گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری: طبق یافته‌های این پژوهش آیکون زن در فیلم نوآرهای هالیوود حاصل سنت‌های بصری و روایی دوره خود بوده و شکل‌گیری آن واکنشی است از سوی هویت مردانه حاکم بر فضای جامعه.

واژگان کلیدی: آیکونولوژی، پانوفسکی، فیلم نوآر، سینما، شخصیت زن.



■■■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2024.2019529.1176

"The influence of masculinity on the formation of the female icon in 1940s Hollywood film noir."

Ali Nosrati*¹

1. Master of art research, art and architecture, science and research branch Islamic Azad university

Received: 20/01/2024

Accepted: 25/02/2024

Page 93-113



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

Abstract

Problem Statement: The iconological approach is a scholarly method used to interpret visual artworks. It involves a meticulous examination of the content and form of the artworks. Erwin Panofsky, a prominent figure in the study of Middle Ages and Renaissance artworks, pioneered this method. According to Panofsky, the meaning of an artwork is produced through three stages: pre-iconography, iconography, and interpretation. Pre-iconography focuses on the basic understanding of the visual representation of an icon. Iconography investigates the symbolic relationship between the icon's appearance and its conventional attributes. Interpretation delves into the cultural and social factors that shaped the icon's meaning, considering the symbolic values of society. While primarily used for analyzing visual artworks, the iconology approach can also be applied to cinematic works, as long as certain requirements are met. By examining the recurring elements of the film noir genre, particularly its portrayal of women, it becomes possible to analyze films within this genre using the iconology approach. However, despite the recognition of genre characteristics in film noir research, there is a noticeable absence of scholarly examination specifically focused on the recurring female characters, which play a crucial role in this genre.

Objective: This study aims to address the factors contributing to the formation of the recurrent female character in Hollywood film noirs. By substantiating the existence of this character and exploring the reasons behind its formation and repetition, the research seeks to enhance our understanding of film noir and its impact on global cinemas. Additionally, this investigation can pave the way for employing the iconology approach in the analysis of the female icon in cinema and broader gender studies within this artistic domain. The research focuses on investigating the factors behind the recurrent female

characters in film-noir works of the 1940s. The article introduces the iconology approach briefly and proceeds with an iconological analysis of five notable film noir works, emphasizing the female characters in these films. Due to the significance and influence of films in this genre, the study concentrates on five exemplary works, scrutinizing the leading female characters in chronological order of production: 1) *The Falcon of Malta* – recognized as the first film noir; 2) *The Big Sleep* – notable for the presence of Philip Marlowe and directed by Howard Hawks; 3) *Double Indemnity* – significant for establishing basic noir characteristics; 4) *A Lady from Shanghai* – important due to the presence of Rita Hayworth; and 5) *From the Heart of the Past* – acknowledged as a stabilizing film in the film noir genre.

Research QuestionThe central question driving this research is the elucidation of the factors contributing to the recurrent female character in 1940s film noirs.

Research Method: The research commences by describing the image of the female character in film noir, focusing on five specific and genre-defining cases. This initial description aligns with the first stage of the iconology approach, pre-iconography. Subsequently, in the iconography stage, a reevaluation of established conventions for this icon is conducted through the reexamination of other texts. The final stage involves an analysis of the social and economic conditions between the world wars, asserting that, in addition to economic crises and unemployment leading up to the Second World War, women's evolving roles in society influenced the visual representation of their characters.

Conclusion:The question that this research sought to answer was the influence of masculine identity on the formation of the recurring female character in 1940s film noir (1940 AD/1320 SH). In this regard, a description of the female character in film noir was initially presented, focusing on five specific and influential cases. The first stage, pre-iconography, examined the description of the female character in these five films from an iconological perspective. In iconography, the reinterpretation and analysis of other texts were carried out to identify the established conventions for this icon, leading to the conclusion that the

icon of the woman is the result of visual and narrative traditions of its time. In the final stage of the iconological approach, the analysis focused on the social and economic conditions during the period between the World Wars, arguing that besides the economic crises and unemployment in the years leading up to World War II, the changing role of women in society also influenced the visual representation of women. Additionally, the importance of exploring the concepts of genre and studio system productions in Hollywood was addressed, highlighting that audience influence on films during this period shaped their preferred images in those films more than in other periods. Furthermore, in addition to all the aforementioned discussions, interpretations of this character based on Christian ideologies were also introduced and analyzed, suggesting that this icon serves as a defensive mechanism that reinforces the dominant masculine identity in American society.

Keywords: Iconology, Erwin Panofsky, Film-noir, Cinema, Woman Character.

References

- Bordwell, David., & Thompson, Kristin, (2009), *Film History*, Robert Safarian, Tehran, Markaz.
- Conrad, Mart T. (2006), *The Philosophy of Film Noir*, Kentucky, The University Press of Kentucky.
- Etemadi, Elham, *Iconological reading of Majnoon in Safavid era paintings*, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 2019 (1), 59-68.
- Etemadi, Elham, *Examining the Approach of Iconology in the Iranian Pre-modern Painting*, *Iranian Scientific Association of Visual Arts*, 2017 (3), 49-60.
- Grant, Barry Keith, (2017), *Film Genre from Iconology to Ideology*, Shiva Moghanloo, Tehran, Bidgol Publishing Co.
- Hajir, Lena, & Assar Kashani, & Arab, Mahin, *Reading the impact of the Great Recession on documentary photography of Dorothea Lange & Walker Evans*, *Shebak Academic Journal*, 2020 (5), 105-117
- Haskell, Molly. (2016), *From Reverence to Rape*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Krutnik, Frank. (2001), *In a Lonely Street*, London, Routledge.
- LeGates, Marlene, (2019), *In Their Time: A History of Feminism in Western Society*, Niloofar Mahdian, Tehran, Nashreny.

Mennel, Barbara (2008), *Cities and Cinema*, London, Routledge.

Mahdavinejad, Gholamhossein & Mohammadjavad Mahdavinejad & Abolfazl Toghraee & Siamak Ghazipour (2011) An Iconological Analysis of City Concept in Mainstream and Independent Cinema (1980-2010), *Journal of Dramatic Arts and Music*, 2011 (6), 75- 89.

Oliver, Kelly., & Trigo, Benigno (2019), *Noir Anxiety*, Pouya Gholami, & Keyvan Mohtadi, Tehran, Baan.

Panofsky, Erwin. (1955), *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubledy and Co.

Place, Janey. (2012), *Women in Film Noir*, in: Kaplan, E. Ann, *Women in Film Noir*, London, British Film Institute.

Park, William. (2011), *What is Film Noir*, Maryland, Bucknell University Press.

Vernet, Marc, (2012), *Film Noir on the Edge of Doom*, In Joan Copjec, *Shades of Noir: A Reader*, Saleh Najafi, Tehran, Minoovie Kherad.

مقدمه

در سال‌های ابتدایی دهه ۱۹۴۰ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی مجموعه‌ای از فیلم‌ها در سیستم استودیویی هالیوود ساخته شد که مورد استقبال عمومی بسیاری قرار گرفت. این فیلم‌ها، که با نمایش در فرانسه عنوان فیلم‌نوآر بر آن‌ها اطلاق شد، دارای خصوصیات مشترکی بودند و تغییرات عمده‌ای در نظام ژانری فیلم‌های جنایی ایجاد کردند. شخصیت زن در فیلم‌نوآرها غالباً فریبنده، مرموز، خیانت‌کار و از طبقه‌ای مرفه است که در طول داستان شخصیت مرد را به سوی تباهی سوق می‌دهد. با وجود آن‌که در غالب پژوهش‌هایی که پیرامون فیلم‌نوآر صورت گرفته به شباهت‌ها و خصوصیات منحصر به فرد این ژانر اشاره شده است اما بررسی علمی شخصیت زن به‌عنوان یکی از خصایص مهم تکرارشونده در این ژانر مشاهده نمی‌شود. به همین جهت برای درک هر چه بیشتر فیلم‌نوآر، لزوم خوانشی آکادمیک که، اولاً، وجود این شخصیت تکرارشونده در آثار فیلم‌نوآر را اثبات کند، ثانیاً، دلایل شکل‌گیری و تکرار این شخصیت را مورد بررسی قرار دهد، ضروری به نظر می‌رسد. در نتیجه این مقاله در پی پاسخ به این سؤال است که چه عواملی باعث شکل‌گیری شخصیت تکرارشونده زن در فیلم‌نوآرهای هالیوود شده است؟ و این تکرار چگونه نمایانگر شرایط اجتماعی، فرهنگی و جایگاه زنان در بستر تولید فیلم‌های مورد نظر است؟ با توجه به اهمیت و میزان اثرگذاری این ژانر در تاریخ سینما، از خلال پاسخ به پرسش مذکور می‌توان به تأثیرات این آیکون بر دیگر سینماهای جهان پی برد. از سوی دیگر به دلیل اهمیت شخصیت زن فیلم‌نوآر این مطالعه می‌تواند راهگشای استفاده از رویکرد آیکونولوژی در خوانش آیکون زن در سینما و به‌طور کلی مطالعات جنسیت در این شاخه از هنر باشد.

با توجه به سؤال مطرح‌شده، به‌وضوح مشخص است که امکان بررسی و مطالعه شخصیت زن در تمامی فیلم‌نوآرهای هالیوود در یک مقاله وجود ندارد؛ اولاً، تعداد فیلم‌هایی که به‌عنوان فیلم‌نوآر شناخته شده‌اند بیش از آن است که بتوان همگی آن‌ها را در یک پژوهش مورد بررسی قرارداد و ثانیاً دسترسی به تمامی آن‌ها عملاً مقدور نیست. به همین منظور در این مقاله با توجه به اهمیت و جایگاه فیلم‌های ساخته‌شده در این ژانر تنها به بررسی پنج نمونه از آن‌ها، با تمرکز بر شخصیت زن نقش اول در این فیلم‌ها، پرداخته خواهد شد. فیلم‌های انتخاب‌شده به ترتیب سال تولید آن‌ها عبارت‌اند از: ۱- شاهین مالت؛ این فیلم به‌عنوان اولین فیلم‌نوآر شناخته می‌شود؛ ۲- خواب بزرگ: حضور فیلیپ مارلو، یکی از شناخته‌شده‌ترین شخصیت‌های این ژانر، و کارگردانی هاوارد هاگس، از فیلم‌سازان مطرح هالیوود،^۳ در این فیلم، آن را به یکی از مهم‌ترین فیلم‌نوآرها تبدیل کرده است؛ ۳- غرامت مضاعف: فیلم‌نامه این اثر را، که اقتباسی از رمان غرامت مضاعف جیمز کین است، ریموند چندلر، نویسنده مطرح رمان‌های کارآگاهی، نوشته و کارگردان آن فیلم‌ساز مهاجر اتریشی آلمانی بیلی وایلدراست.^۴ اما خصوصیت اصلی این فیلم که منجر به اهمیت آن در این پژوهش می‌گردد، تثبیت خصوصیات اساسی ژانر فیلم‌نوآر در آن است؛^۵ ۴- بانویی از شانگهای: این فیلم به دلیل حضور ستاره مطرح فیلم‌های نوآر، ریتا هیوروث،^۶ اهمیت به سزایی دارد؛^۵ ۵- از دل گذشته‌ها: در منابع مختلف سینمایی از این فیلم به‌عنوان یکی از فیلم‌های تثبیت‌کننده و شناخته‌شده این ژانر یاد می‌شود.^۷

روش تحقیق

این پژوهش بر پایه روش تحقیق توصیفی-تحلیلی

انجام شده است و در آن منابع کتابخانه‌ای مورد استناد قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

برای رسیدن به پاسخی سیستماتیک برای سؤال‌های مطرح شده در این پژوهش، استفاده از رویکردی علمی و شناخته شده الزامی به نظر می‌رسد. از این رو در بررسی شخصیت زن به نمایش درآمد در این پنج فیلم از رویکرد آیکونولوژی استفاده خواهد شد؛^۸ آنچه در خوانش آیکونولوژیک مطرح است شناسایی جزء تکرارشونده در اثر هنری، آیکون، و تفسیر دلایل شکل‌گیری آن بر مبنای شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعه شکل‌دهنده آن آیکون است. از این رو در این پژوهش ابتدا به شرح و توضیح روش تحقیق مورد نظر پرداخته خواهد شد. پس از معرفی رویکرد مطالعاتی پژوهش، بررسی آثار انتخابی سینمایی فیلم نوآر بر مبنای رویکرد معرفی شده صورت می‌گیرد. این بررسی در سه مرحله پیش‌آیکونوگرافی، آیکونوگرافی و آیکونولوژی صورت خواهد گرفت که در مرحله پایانی، دلایل شکل‌گیری آیکون زن در فیلم‌های نوآر از جنبه‌های گوناگون تشریح خواهد شد.

آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ هنر است که توجه خود را به محتوای اثر هنری در برابر فرم آن معطوف می‌کند (Panofsky 1955, 26). در این رویکرد واحد تولید معنا را آیکون می‌نامند؛ این واحد در متون تصویری متشکل از یک یا چند جزء از تصویر است که وام‌دار بستر فرهنگی و اجتماعی زمان تولید اثر بوده و به منظور انتقال یک مفهوم، تم و یا یادآوری یک فرد، داستان یا... خلق شده است. تکرار این جزء در طول تاریخ، به گونه‌ای که معنای اولیه آن حفظ شود، سنتی تصویری را پدید آورده و باعث شکل‌گیری آیکون می‌شود. از این رو همواره معنایی از پیش شکل‌گرفته خارج از متن به آیکون موجود در متن منسوب می‌شود (اعتمادی ۱۳۹۸، ۶۰).

اروین پانوفسکی درک حاصل از معنای آیکون را در سه مرحله تقسیم‌بندی می‌کند. نخست مرحله پیش‌آیکونوگرافی^۹ است که به پایه‌ای‌ترین مرحله درک از یک آیکون در متن تصویری گفته می‌شود. در این مرحله ظاهر آیکون مورد توجه قرار می‌گیرد و آن را به واقعیت ممکن در جهان واقع مربوط می‌کند. در مرحله دوم، آیکونوگرافی،^{۱۰} بازناسایی^{۱۱} صورت می‌گیرد. در مرحله

آیکونوگرافی، به بررسی مناسبات استعاری بین ظاهر بصری آیکون و آنچه خارج از اثر به صورت قراردادی به آن منسوب می‌گردد، پرداخته می‌شود. در مرحله آخر یا آیکونولوژی^{۱۲} نیز تفسیر انجام می‌شود. در این مرحله به بررسی دلایل فرهنگی و اجتماعی که منجر به شکل‌گیری آیکون و معنای منسوب به آن شده، با توجه به «ارزش‌های نمادین» آن جامعه، پرداخته می‌شود. مرحله آیکونولوژی در واقع بستر شکل‌گیری آیکون را عیان می‌کند و از این منظر با مرحله پیشین متفاوت است (اعتمادی ۱۳۹۶، ۵۲).

لازم به ذکر است بر مبنای ماهیت پژوهش پیش رو، در این مقاله رهیافت‌های کیفی مورد استفاده قرار گرفته‌اند که بر اساس روش تحلیل بنیادی- نظری گزاره‌های به کار رفته در پژوهش شرح و بسط یافته‌اند. همچنین با توجه به ماهیت پژوهش و روش، آن را می‌توان پژوهشی تاریخی، توصیفی- تحلیلی دانست. در همین راستا برای گردآوری اطلاعات به کار گرفته شده در پژوهش از ابزارهای کتابخانه‌ای و آرشیوی مثل کتاب، فیلم‌های موجود در آرشیوهای سینمایی و مقالات و اسناد استفاده شده است.

خوانش آیکونولوژیک شخصیت زن در فیلم نوآر

مطابق آنچه اشاره شد بیشتر مطالعاتی که ظاهراً بر مبنای این رویکرد در سینما صورت گرفته‌اند در مراحل اولیه رویکرد آیکونولوژی، پیش‌آیکونوگرافی یا آیکونوگرافی، متوقف شده‌اند؛ در این مطالعات تنها به بررسی جزئیات ظاهری، مانند ظاهر ساختمان‌ها یا شخصیت‌ها، بسنده شده است. اما مطابق آنچه پانوفسکی در مطالعات آثار سینمایی مطرح می‌کند، خوانش سه مرحله‌ای آیکونولوژیک آثار سینمایی در صورتی امکان‌پذیر خواهد بود که آیکون مورد بررسی سنت‌های بصری مخصوص به خود را تثبیت نماید (Panofsky 1955, 36). پانوفسکی اشاره می‌کند که تفسیر آیکونولوژی به اندازه‌ای بدیهی است که درک سینمایی مخصوصاً در حوزه ژانرهای سینمایی خواه ناخواه از آن بهره می‌برد. این رویکرد به منظور توصیف زبان بصری فیلم، عناصر تصویری برای ارتباط با مخاطب، می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد (مهدوی نژاد ۱۳۹۲، ۸۰). در نتیجه، در صورت تکیه بر سنت‌های تصویری تکرارشونده و ارزش‌های نمادین بستر تولید اثر، خوانش آثار سینمایی نیز، همچون آثار تجسمی، با استفاده از رویکرد آیکونولوژی به طور کامل امکان‌پذیر خواهد بود.

استور ۱۴، است. این زن در ابتدای داستان خود را با عنوانی جعلی به شخصیت اصلی مرد سم اسپید، کارآگاهی با بازی هامفری بوگارت ۱۵، معرفی می‌کند. در خلال این آشنایی سم اسپید درگیر ماجرای جنایی و معمایی می‌گردد. نگاهی به ظاهر این شخصیت در فیلم نشان می‌دهد که او زنی با ظاهری آراسته، غالباً با آرایش غلیظ، گل سینه، گوشواره، موهای آرایش شده و لباس‌های گران قیمت است (تصویر ۱). این تصویر از او در پوستر فیلم نیز قابل مشاهده است؛ جایی که برجیت اوشانتی بر روی نیمکتی نشسته است و پیراهن، آرایش، زیورات او و کتراست رنگی به کاررفته در عکس او جلب توجه می‌کند.



تصویر ۱: مری استور در فیلم شاهین مالت
Image 1: Mary Astor in The Maltese Falcon

در فیلم بانویی از شانگهای شخصیت اصلی زن *السا بنیستر*، با بازی ریتا هیورث، با ابزار علاقه به مردی جوان به نام *مایکل اوهارا*، با بازی *اورسن ولز* ۱۶، سعی می‌کند او را وادار به اجرای نقشه قتل همسرش *آرتور بنیستر*، مردی متمول، کند. در ادامه داستان مشخص می‌شود که این نزدیکی به *اوهارا* و نقشه قتل در واقع فریبی برای ناپدید کردن *آرتور بنیستر* است و نقشه قتل از اساس فریب است. در این میان *اوهارا* صرفاً ابزاری برای رسیدن به این هدف است. او در موارد متعددی از فیلم لباس‌های گران قیمت به تن دارد و همواره از جواهراتی مانند گردنبند، دستبند و گوشواره استفاده می‌کند (تصویر ۲). همچنین نمایش اندام‌های زنانه *ریتا هیورث* در پوستر فیلم و در بعضی سکانس‌های آن از مواردی است که در ظاهر این آیکون به دفعات تکرار می‌شود.

از این رو انتخاب شخصیت زن به تصویر درآمده در فیلم‌های نوآر، به عنوان واحد تولید معنا، می‌تواند منجر به خوانشی کامل با استفاده از رویکرد آیکونولوژی گردد. این ادعا به دو دلیل قابل اثبات است: اولاً، نمایش شخصیت زن در آثار این ژانر دارای قالبی ثابت و تکرارشونده است که از سنت‌های بصری مخصوص به خود بهره می‌برد. ثانیاً، دسترسی جامع به اطلاعات وابسته به شرایط اجتماعی و فرهنگی دهه ۴۰ میلادی آمریکا به عنوان بستر تولید آثار انتخابی این پژوهش، بازنشاسایی و تفسیر این شخصیت را امکان‌پذیر می‌نماید. در نتیجه در این پژوهش مطالعه سه مرحله‌ای آیکون زن با استفاده از رویکرد آیکونولوژی صورت خواهد گرفت.

با توجه به انتخاب این رویکرد و همچنین بررسی آیکون زن در فیلم‌های نوآر و مطابق با دیدگاه پانوفسکی در خوانش آیکونولوژی، مراحل این خوانش در ادامه به تفصیل خواهد آمد. به همین منظور پنج فیلم ذکر شده در سه مرحله مورد بررسی قرار خواهند گرفت؛ در مرحله اول، یا پیش‌آیکونوگرافی، شخصیت زن در این آثار توصیف می‌شود. در مرحله دوم، یا آیکونوگرافی، با بررسی متون تصویری و نوشتاری بازنشاسی معانی منسوب به این آیکون صورت خواهد گرفت. در مرحله پایانی، آیکونولوژی، نیز دلایل شکل‌گیری و چرایی این آیکون در آثار فیلم نوآر تشریح خواهد شد.

مرحله پیش‌آیکونوگرافی در بررسی شخصیت زن

در مرحله اول از مراحل سه‌گانه رویکرد آیکونولوژی، توصیف آیکون مورد نظر انجام می‌شود. توصیف مذکور به معنای بررسی آیکون از جنبه ظاهری است و در این مرحله برداشت‌های معنایی از اثر انجام نمی‌شود. آنچه در مرحله پیش‌آیکونوگرافی در مطالعات سینمایی مدنظر است عناصر روایی آیکون از یک سو و از سوی دیگر عناصر ظاهری در تصویر کردن آن است و عناصر سبک‌شناختی مانند میزانشن، رنگ‌بندی و نورپردازی درون قاب و دیگر عناصر مشابه تکنیکی که باعث برداشت‌های معنایی از آیکون می‌شوند در مراحل بعدی مورد بررسی قرار خواهد بود. به همین منظور شخصیت آیکون مورد نظر در پنج فیلم انتخابی این پژوهش اجمالاً توصیف می‌شود.

شخصیت اصلی زن در اولین فیلم بررسی شده، *شاهین مالت*، شخصیتی به نام *برجیت اوشانتی*، با بازی *مری*



تصویر ۳: لورن باکال در فیلم خواب بزرگ
Image 3: Lauren Bacall in The Big Sleep



تصویر ۲: ریتهایورث در فیلم بانویی از شانگهای
Image 2: Rita Hayworth in The Lady from Shanghai



تصویر ۴: مارتا ویکرز در فیلم خواب بزرگ
Image 4: Martha Vickers in The Big Sleep

در فیلم خواب بزرگ لورن باکال ۱۷ در نقش شخصیت اصلی زن، ویویان راتلج که دختر سرهنگی بازنشسته است، ظاهر شده است که از سوی عده‌ای مورد اخاذی قرار می‌گیرد. با استخدام یک کارآگاه خصوصی به نام فیلیپ مارلو به تدریج در طول فیلم رابطه ویویان و خواهرش کارمن با تبه‌کاران روشن می‌شود. تصویری که از باکال در این فیلم نمایش داده می‌شود تصویر زنی است که همچون نمونه‌های پیشین از نظر ظاهری در طول فیلم دارای لباس‌های گران قیمت، چهره و موهای آرایش شده، زیورآلات مختلف و اتومبیل شخصی است (تصویر ۳). همچنین در نخستین سکانسی که خواهر او کارمن، با بازی مارتا ویکرز ۱۸، حضور دارد با آرایشی غلیظ، رژ لب پررنگ، ناخن‌های لاک زده و موهای آراسته به نمایش درآمده است و لباس او از یک پیراهن مشکی آستین کوتاه و یک دامن کوتاه سفید تشکیل می‌شود (تصویر ۴). در این سکانس او با فیلیپ مارلو گفتگو می‌کند و در طول این گفتگو خود رابه آغوش او می‌اندازد.



تصویر ۵: جین گریر در فیلم از دل گذشته ها
Image 5: Jane Greer in Out of Past



تصویر ۶: ویرجینیا هیوستون در فیلم از دل گذشته ها
Image 6: Virginia Huston in Out of Past

در فیلم *غرامت مضاعف* شخصیت زن فیلیس دیتریکستون، با بازی *باربارا استانویک*، سعی می‌کند با اغفال فروشنده بیمه‌ای به نام والترنف، با بازی فرد مک‌مورای، شوهرش را به قتل برساند و با اتفاقی نشان دادن این قتل از بیمه پول طلب کند. در طول قصه مشخص می‌شود که فیلیس پیش از ازدواج با همسرش منشی او بوده و با به قتل رساندن همسر شوهرش موفق به ازدواج با او شده است. علاوه بر این وجوه شخصیتی که بیان شد ظاهر فیلیس در نمایی که برای اولین بار به مخاطب معرفی می‌شود نیمه عریان است و همچنان که راوی داستان، والترنف، به آن اشاره می‌کند پابند طلائی، آرایش موها و ظاهر فریبنده فیلیس باعث اغوای والتر می‌شود. در طول قصه نیز این تصویر ادامه پیدا می‌کند و غالباً فیلیس با ظاهری آراسته و لباس و زیورآلات گران‌بها به تصویر درآمده است.

شخصیت زن در فیلم *از دل گذشته ها* کتی مافت، با بازی جین گریر، است که از خلال نمایش گذشته جف بیلی، با بازی رابرت میچم، معرفی می‌شود. در اولین سکانسی که کتی در فیلم نشان داده می‌شود، جف او را در رستورانی در مکزیک تحت نظر دارد و ظاهر آراسته، لباس‌ها و جواهرات گران و آرایش او توجه جف را به خود جلب می‌کند (تصویر ۵). در ادامه سکانس‌ها این شخصیت یا لباس تیره به تن دارد یا در نقاط تاریک‌تر تصویر حضور پیدا کرده. در سوی دیگر داستان شخصیت آن، با بازی ویرجینیا هیوستون، حضور دارد که از نظر ظاهری تفاوت چشمگیری با شخصیت کتی دارد. آن زنی است که در یک شهر کوچک زندگی می‌کند و در طول فیلم بدون آرایش، با لباس‌های ساده و معمولی، بدون استفاده از زیورآلات یا وسایل تزئینی مشابه تصویر شده است (تصویر ۶).

جدول ۱- خصوصیات ظاهری شخصیت‌های زن در فیلم‌نوارها

Table 1: Woman Style in Film-noir

نام شخصیت	زیورآلات	آرایش چهره	آراستگی مو	لباس‌های گران‌قیمت	لباس‌های متنوع
بریجیت اوشانتی	✓	✓	✓	✓	✓
السا بنیستر	✓	✓	✓	✓	✓
ویویان راتلج	✓	✓	✓	✓	✓
کارمن راتلج	✓	✓	✓	✓	✓
فیلیس دیتریکستون	✓	✓	✓	✓	✓
کتی مافت	✓	✓	✓	✓	✓
آن میلر	✗	✗	✗	✗	✗

با توجه به نکاتی که از بررسی پنج فیلم نوار به دست آمد، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که ظاهر شخصیت زن در فیلم‌های نوار ظاهری تقریباً ثابت است که با وجود تغییرات اندک در فیلم‌های مختلف همواره خصوصیات ظاهری اصلی خود را حفظ می‌کند. در واقع این آیکون از نظر ظاهر و نوع پوشش غالباً زنی را به نمایش می‌گذارد که از لباس‌های مختلف و گران‌قیمت استفاده می‌کند. همچنین آرایش چهره، آراستگی مو، استفاده از زیورآلات و لوازم جانبی مانند کیف دستی خصوصیت ظاهری تکرارشونده در این آیکون است.

مرحله آیکون‌گرافی شخصیت زن

در این بخش از پژوهش لازم است سنت‌ها، متون و قراردادهای تصویری مرتبط با پدیده فیلم‌نوار و به‌طور خاص آیکون زن در متون مختلف بررسی شده و مورد بازخوانی قرار گیرد. در واقع در این مرحله مانند مرحله‌ای که پانوفسکی به تشخیص آیکون سالومه در نقاشی جودیت اثر فرانسیسکو مافه‌ای^{۲۳} پرداخته است، لازم است ادعاهای مطرح‌شده پیرامون شکل‌گیری ژانر نوار و آیکون زن در آن مورد آزمون قرار گیرند. از این رو این سؤال مطرح می‌شود که آیا در دیگر ژانرهای سینمایی آیکونی با چنین خصوصیات ظاهری به نمایش درآمده است؟ آیا با نگاهی کلی به شخصیت زن در فیلم، می‌توان آن را به عنوان زن فیلم‌نوار تشخیص داد؟ با در نظر گرفتن این دو پرسش می‌توان به مرحله آیکونولوژی قدم گذاشت.

تشخیص آیکون زن در فیلم‌نوار و دیگر متون سینمایی

جینی پلیس^{۲۴} در مقاله‌ای با عنوان «زنان در فیلم‌نوار» اشاره می‌کند که شخصیت زن تاریک، مخوف و شیطانی که مرد را وسوسه می‌کند و به ورطه نابودی می‌کشاند از کهن‌ترین مضامین در هنر، فرهنگ، ادبیات و اسطوره‌شناسی غرب است. او عقیده دارد فیلم‌نوار نیز مانند دیگر آثار هنری یک فانتزی مردانه (مرد سفیدپوست دگرجنس‌گرا) است و به همین دلیل تصویر زن در آن از مضامینی که برشمرده است خارج نمی‌شود. جرم اصلی زن آزادشده در این آثار امتناع از تعریف شدن بر اساس تمایلات جنسی‌اش است. به این معنی که فیلم‌نوار الگوهایی را مطرح می‌کند که در آن زنان فعال^{۲۵} هستند اما این فعال بودن با نابودی و تخریب برابر است. زن در این فیلم‌ها نه مظهر ایستایی بلکه باهوش و قدرتمند است و این قدرت مخرب را از تمایلات جنسی خود اخذ کرده است (Place 2012, 47). با در نظر گرفتن ادعای پلیس، و همچنین توجه به یافته‌های مرحله پیشین، بازشناسی آیکون زن در فیلم‌نوارهای مورد مطالعه صورت خواهد گرفت.

در فیلم شاهین‌مالت همان‌طور که بیان شد شخصیت زن فیلم، بریجیت، شخصیتی است که در همان بدو امر سعی دارد با فریب سم/اسپید به خواسته خود برسد. او برای این کار اولاً خود را با عنوانی جعلی معرفی می‌کند و در ادامه داستان



تصویر ۷: مری استور در فیلم شاهین مالت
Image 7: Mary Astor in The Maltese Falcon

در فیلم بانویی/از شانگهای نیز شخصیت زن شخصیتی فریکار است. پیش‌تر اشاره شد که در این فیلم *السا* در طول داستان با فریب مردی جوان به نام *مایکل* نقشه‌ای جعلی برای قتل شوهرش می‌کشد. آنچه در مورد این شخصیت نیز مشاهده می‌شود فریکاری او با استفاده از جذابیت‌های جنسی زنانه است. در اولین سکانس فیلم با صدای راوی، شخصیت مرد فیلم *مایکل اوهارا*، معرفی شخصیت *السا* صورت می‌گیرد. در نمایی باز که رفته‌رفته به شخصیت زن نزدیک می‌شود، *السا* درون کالسکه‌ای تیره نشسته است. لباس روشن او و همچنین قرار گرفتن وی در مرکز تصویر باعث جلب توجه می‌گردد. بر روی تصویر *السا* صدای *مایکل* به زیبایی و خطرناک بودن *السا* اشاره می‌کند و توضیح می‌دهد چگونه مخمسه‌ای که در آن گرفتار است آغاز شده.^{۳۸}

در موارد دیگری نیز می‌توان به اغواگری‌های جنسی شخصیت *السا* در فیلم اشاره کرد. به‌عنوان مثال در سکانسی که *السا* در دریا شنا می‌کند تصاویری که از *السا* مشاهده می‌شود در واقع نمای نقطه‌نظر^{۳۹} مردی است که با دوربین او را می‌بیند. این سکانس با انعکاس تصویر شیرجه زدن *السا* بر روی عدسی دوربین شروع می‌شود و در ادامه نما به تصویر بسته مرد تبدیل می‌شود و لبخندی که مرد با دیدن *السا*، بالباس شنای نیمه‌عریان، می‌زند بیان‌گر جذابیت *السا* از دید مرد، و به‌تبع آن در فیلم، است. از عواملی که این جذابیت را تشدید می‌کند تصویر بسته^{۳۰} مرد برای نشان دادن واکنش اوست. در ادامه این

نیز سعی دارد با استفاده از جذابیت‌های جنسی زنانه‌اش سم را به سوی خود جلب کند. در سکانس ورود بریجیت به دفتر سم، حرکت دوربین و برخاستن هم‌زمان سم نشان‌دهنده تأثیر حضور بریجیت بر روی اوست. عامل تشدیدکننده این تأثیر، بی‌تفاوتی سم تا لحظاتی قبل از آن است که بدون توجه به صحبت‌های منشی خود مشغول پیچیدن سیگار است. همچنین با ورود *مایلز*، همکار سم، به اتاق نحوه قرارگیری شخصیت‌ها به گونه‌ایست که هر دو مرد در اطراف شخصیت زن ایستاده‌اند و واکنش‌هایی که *مایلز* در پشت سر بریجیت از خود نشان می‌دهد مؤید تأثیر جذابیت ظاهری شخصیت زن بر اوست. به‌علاوه عدم شناخت آن‌ها نسبت به بریجیت تا پیش از وقوع این صحنه، این نکته را تأیید می‌کند که هر دو از نظر ظاهری مجذوب بریجیت شده‌اند.

شخصیت بریجیت در سکانس‌های متعددی از فیلم به‌صورت شخصیتی اغواگر به نمایش درآمده است. از جمله آن‌ها می‌توان به سکانسی اشاره کرد که سم در اتاق بریجیت حاضر می‌شود و بریجیت عنوان می‌کند با چه چیزی جز پول می‌تواند سم را به خود جلب کند.^{۳۶} در سکانسی دیگر نیز بریجیت در میان مردان به‌گونه‌ای قرار گرفته که مرکز تصویر است و لباس روشن‌تر او نسبت به مردان باعث وجود تضاد و جلب توجه در تصویر می‌شود (تصویر ۷).^{۳۷} علاوه بر این‌ها روابط متعدد بریجیت با خلاف‌کارانی که سعی در پیدا کردن مجسمه شاهین مالت دارند از او چهره‌ای بزهکار به نمایش می‌گذارد. در پایان فیلم نیز نتیجه فعالیت‌های خلافکارانه او دستگیری توسط پلیس است. تصویر نهایی در نمایی نزدیک از چهره ناراحت بریجیت که محصور در میله‌های آسانسور و در فضایی تاریک است سرنوشت شوم و زندانی شدن او را به نمایش می‌گذارد.

منعکس شده از شخصیت کارمن در فیلم جلب توجه می‌کند علاقه بی‌اندازه او به جذب مردان به سوی خود است. در سه سکانس‌سی که کارمن با فیلیپ به‌تنهایی گفتگو می‌کند به جذابیت فیلیپ اشاره کرده و همچنین از مردانی دیگر که از نظر او جذاب هستند نام می‌برد. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد در اولین سکانس از مواجهه او و فیلیپ، کارمن خود را به آغوش او می‌اندازد.^{۳۲} در سکانس دوم^{۳۳} کارمن که در حالتی نیمه هوشیار است رفتاری اغواگرانه از خود بروز می‌دهد در صورتی که فیلیپ در حال بررسی صحنه قتل است. در سکانس سوم^{۳۴} نیز کارمن که پنهانی وارد آپارتمان فیلیپ شده سعی می‌کند او را به خود جلب کند اما موفق نمی‌شود. او در خلال گفتگوی این سکانس اشاره می‌کند به افرادی مانند فیلیپ که توجهی به او نمی‌کنند علاقه ندارد. نکته حائز اهمیت در مورد این شخصیت اشاره مستقیم فیلیپ و ویویان در پایان فیلم است که رفتار کارمن را ناشی از بیماری قلمداد می‌کنند و او را نیازمند درمان می‌دانند. پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که رفتارهای شخصیت کارمن و ارتباط او با مردان در فیلم به‌عنوان بیماری تلقی می‌شود.

شخصیت زن، فیلیس، در فیلم غرامت مضاعف نیز شخصیتی اغواگر و پلید دارد. همان‌طور که در پیش‌آی‌کونوگرافی ذکر شد فیلیس سعی می‌کند با عریان نمایی والتر نف را به خود جذب کند. در اولین سکانس که والتر با فیلیس مواجه می‌شود ابتدا او را نیمه عریان پس از استحمام مشاهده می‌کند. مانند آنچه در مورد فیلم بانویی از شانگهای ذکر شد، در این سکانس نیز تصاویر فیلیس با صدای راوی، والتر نف، است که به توصیف حالات خود پس از دیدن فیلیس می‌پردازد و اشاره می‌کند چگونه تحت تأثیر جذابیت او قرار گرفته است. در ادامه این سکانس نیز وقتی فیلیس لباس پوشیده و به دیدن والتر می‌آید دوربین از روی پابند طلای او حرکت می‌کند که این تصویر نیز با صدای راوی والتر همراه می‌شود.^{۳۵} پس مطابق آنچه ذکر شد می‌توان نتیجه گرفت که تأکیدات متعددی برای نشان دادن جذابیت‌های جنسی شخصیت زن در این فیلم صورت گرفته است.

در آخرین سکانس که والتر و فیلیس با یکدیگر روبرو می‌شوند به‌دفعات عنوان می‌شود که فیلیس از مردان برای رسیدن به مقاصد خود سوءاستفاده می‌کند. فیلیس

سکانس نیز تصاویر *السا* و واکنش‌های مرد به‌دفعات تکرار می‌شود. در انتهای این سکانس نیز *السا* بالباس نیمه برهنه شنا با مایکل خلوت کرده و روند فریب دادن او را آغاز می‌کند. در واقع همان‌گونه که مشخص است *السا* با اغواگری جنسی موفق می‌شود مایکل را فریب داده و آنچه در پایان فیلم بر سر مایکل آمده نتیجه مستقیم این اقدام *السا* است.

شخصیت زن اصلی فیلم *خواب بزرگ*، ویویان، شخصیتی فریبکار است که در سکانس‌های مختلفی از فیلم این خصوصیت را نمایش می‌دهد. به‌عنوان مثال می‌توان به سکانس‌سی که در کافه با فیلیپ ملاقات می‌کند اشاره کرد که در آن سعی دارد با دادن مبلغی پول و ادعای خلاف واقع فیلیپ را از ادامه بررسی پرونده اخاذی منصرف کند. علاوه بر فریبکاری خصوصیت دیگر ویویان در فیلم جسارت و جذابیت اوست. در سکانس‌های متعددی گفتگوی بین او و فیلیپ به‌گونه‌ای است که ویویان پا به پای فیلیپ پاسخ طعنه‌ها و کنایه‌های او را می‌دهد.^{۳۱} همچنین در سکانس‌سی که ویویان در یک مهمانی مشغول خواندن آواز است میزانشن و متضاد بودن رنگ لباس او با دیگران به‌گونه‌ای است که او را در مرکز توجهات مردان قرار می‌دهد و این گواه بر وجود جذابیت در شخصیت پردازی ویویان در فیلم است (تصویر ۸).



تصویر ۸: لورن باکال در فیلم خواب بزرگ

Image 8: Lauren Bacall in The Big Sleep

شخصیت دیگر کارمن، خواهر ویویان، است که روابط خارج از عرف با مردان دارد و همین امر سبب می‌شود خانواده آن‌ها مورد اخاذی قرار گیرد. آنچه در مورد تصویر

نیز تأیید می‌کند که نه تنها عاشق والتر نبوده بلکه عاشق هیچ مردی نبوده است و مردان برای او صرفاً وسیله بوده‌اند.^{۳۶} پس به وضوح مشخص است که شخصیت زن در این فیلم نیز شخصیتی است که برای بهبود وضعیت اقتصادی و اجتماعی خود با سوءاستفاده از جذابیت‌های جنسی دست به هر کاری می‌زند. همچنین در پایان قصه کشته شدن فیلیس به دست نف پیامد جاه‌طلبی و فریبکاری خود فیلیس است. پس می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که سرانجام این جاه‌طلبی و زیاده‌خواهی شخصیت زن سرانجامی تلخ است.

در خلال روایت فیلم از دل گذشته‌ها مشخص می‌شود کتی مافت، یکی از دو شخصیت زن اصلی، شخصیتی است که پیش‌تر به همسر خود خیانت کرده و مبلغی پول از او به سرقت برده است. به علاوه از ظواهر او، به دلیل استفاده از لباس‌ها و جواهرات گران‌قیمت، مشخص است که دارای تمکن مالی است. در کنار این موارد سکانس‌های متعددی از فیلم نشان‌دهنده تأثیرپذیری جف از کتی است. از جمله آن‌ها می‌توان به سکانس معرفی کتی در رستورانی در مکزیک اشاره کرد که علاوه بر تضاد رنگی تیره و روشن موجود بین نمای رستوران و ظاهر شخصیت و تمرکز نور بر شخصیت یادشده، صدای راوی، جف که مشغول توضیح نحوه آشنایی با کتی است، بیان‌گر این تأثیرپذیری است.^{۳۷} رابطه عاطفی بین او و جف بیلی در گذشته باعث ایجاد

دردسر برای جف در زمان حاضر می‌شود. در این سوی داستان کتی به عنوان الگوی یک زن فریبکار که در پی کسب منفعت مادی است تصویر شده است. همچنین پایان‌بندی فیلم و همراهی جف با کتی که منجر به از بین رفتن هر دو می‌شود مؤید این معناست که همراه شدن با شخصیت کتی چیزی جز تباهی و نابودی در پی ندارد.^{۳۸} از طرف دیگر در این فیلم دوگانه‌ای بین شخصیت‌های زن منفی و مثبت داستان وجود دارد. نامزد جف، آن، برخلاف کتی نه خصایص جاه‌طلبانه دارد و نه از لحاظ ظاهری زنی است که لباس‌های فاخر به تن داشته باشد یا با آرایش اغراق‌آمیز به تصویر کشیده شده باشد. آن در واقع زنی ساده است که متعلق به شهری کوچک و حاشیه‌ای است. تصویر او نه تنها با کتی در این فیلم بلکه با نمونه‌های پیشینی که از این ژانر ذکر شد نیز متفاوت است. مؤید این معنا سکانس‌های آغازین فیلم است که جف را در شهری کوچک و آرام نشان می‌دهد و مشاهده می‌شود او به همراه این زن در نهایت آرامش مشغول ماهیگیری است.^{۳۹} جدول زیر نکاتی که برشمرده شد را به صورت اجمالی نشان می‌دهد:

جدول ۲- خصوصیات اخلاقی شخصیت زن در فیلم‌نوارها

Table 2: Woman Character in Film-noir

نام شخصیت	فریبکاری	اغواگری جنسی	جاه‌طلبی	نابودگر شخصیت مرد	سرنوشت تلخ
بریجیت اوشانتی	✓	✓	✓	✓	✓
السا بنیستر	✓	✓	✓	✓	✓
ویویان راتلج	✓	✗	✓	✓	✗
کارمن راتلج	✓	✓	✓	✓	✓
فیلیس دیتریکستون	✓	✓	✓	✓	✓
کتی مافت	✓	✓	✓	✓	✓
آن میلر	✗	✗	✗	✗	✗

از خط خارج شده بود مانند لورن باکال در خواب بزرگ... (Haskell 2016, 138).

پس به‌وضوح مشخص است که در فیلم‌های این دوره تصویر یادشده از زن رواج دارد. در این راستا دیوید بوردول در مورد خصوصیات فیلم‌نوآر بیان می‌کند: فیلم‌نوآرها هم مانند سرمشق‌های ادبی‌شان عمدتاً مخاطب مرد را مدنظر داشتند. قهرمانان آن‌ها بی‌بروبرگرد مرد هستند؛ معمولاً کارآگاه‌ها یا تبهکارانی که وجه مشخصه‌شان بدبینی، بدگمانی به خویش، یا نگاهی تلخ و غیر احساساتی به دنیاست. در این فیلم‌ها زن‌ها معمولاً از نظر جنسی جذاب اما خیانت‌پیشه‌اند؛ آن‌ها قهرمان فیلم را به مهلکه می‌کشاند یا برای تحقق اهداف خود خواهانه‌شان از او بهره‌برداری می‌کنند (بوردول ۱۳۸۸، ۳۰۳).

همچنین بری‌کیت گرانت در کتاب ژانرهای سینمایی اشاره می‌کند:

پیرنگ فیلم‌نوآر همیشه شامل صحنه‌های جورواجور از مضمون ثابت مردی است که با فریب و اشتباه، توسط زنی جذاب اما خطرناک، به ماجرای جنایی - اغلب قتل - کشانده می‌شود که در نهایت به یک خودویرانگری متقابل منتهی می‌شود (گرانت ۱۳۹۶، ۵۷).

فیلم‌نوآر به‌عنوان یک سیستم بصری ارتباطی به فرمول داستانی ندارد بلکه قراردادهای بصری آن مرتبط با سبک دوره خود است. به بیان دیگر تأثیر مفاهیم و تصاویر دوره مورد اشاره بر فضای فیلم‌نوآر قابل چشم‌پوشی نیست. با اینکه فیلم‌نوآر بازنمایی جامعه است اما این فرهنگ به‌طور عام در مجلات، کتاب‌ها و... وجود دارد که برساخته نگاه سنتی و میهن‌پرستانه روشنفکرانه است (Park ۲۰۱۱، ۶۶). همچنین تغییر و تحول سبکی بین فیلم‌های قبل و بعد از جنگ جهانی دوم در چهره و ظاهر هنرپیشه‌های سینما نیز ملموس است به طوری که در نگاه مخاطب، چهره هنرپیشه‌های دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ میلادی/ ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ شمسی به نظر طبیعی می‌رسد زیرا ظاهر آن‌ها متعلق به مدرنیته‌ای است که همچنان به آن تعلق دارد؛ برخلاف آنکه چهره بازیگران در دهه‌های ۱۹۳۰ میلادی/ ۱۳۱۰ شمسی و قبل‌تر در نظر مخاطب مبالغه‌آمیز و مضحک است (ورنه ۱۳۹۱، ۳۹).

پس می‌توان برای جمع‌بندی این بخش از پژوهش این‌گونه نتیجه گرفت که شخصیت زن فیلم‌های نوآر،

با توجه به نکاتی که از بررسی پنج فیلم‌نوآر به دست آمد، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که شخصیت زن در فیلم‌های نوآر شخصیتی تقریباً ثابت است که با وجود تغییرات اندک در فیلم‌های مختلف همواره خصوصیات اصلی خود از جمله اغواگری جنسی و نابودی شخصیت مرد را حفظ می‌کند. همان‌گونه که پارک در کتاب فیلم‌نوآر چیست در بیان ویژگی‌های اساسی فیلم‌نوآر در آن دوره تاریخی اشاره می‌کند، حضور یک زن به‌عنوان فم‌فاتال که باعث نابودی یا فروپاشی مرد می‌شود بخشی از هویت فیلم‌نوآر به حساب می‌آید (Park 2011, 70). حال این مسئله مطرح است که آیا تصویر عنوان‌شده از این آیکون منحصر به این دوره و این‌گونه خاص از فیلم‌های هالیوود است یا در سینمای سال‌های پیش از آن در هالیوود نیز این تصویر مشاهده می‌شود؟ به دلیل محدودیت بررسی تمام آثار سینمایی لازم است به دیدگاه‌های محققین پیرامون تصویر عمومی زنان در دهه ۱۹۳۰ میلادی/ ۱۳۱۰ شمسی نگاهی اجمالی کرد. در این راستا هاسکل می‌گوید:

تازمانی که قانون تولید^۴ به‌طور کامل اجرا شد، بین سال‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۳۴ میلادی/ ۱۳۱۲ و ۱۳۱۳ شمسی، زنان به‌گونه‌ای تصویر می‌شدند که میل جنسی دارند بدون این‌که عجیب، شرور یا حتی لزوماً اروپایی باشند - نگرشی تعجب‌آور برای برخی از ماکه با فیلم‌های هر دوره زمانی دیگری خو گرفته‌ایم. زنان حق داشتند روابط جنسی را آغاز کنند، مردان را تعقیب کنند و حتی ویژگی‌های «مردانه» خاصی را بدون انگ «غیر زنانه» یا «غارت‌گر» بودن تجسم بخشند (Haskell 2016, 65).

بر مبنای مطالعات هاسکل می‌توان دریافت که تصویر زن در دهه ۱۹۳۰ میلادی/ ۱۳۱۰ شمسی به‌هیچ‌عنوان با دهه ۱۹۴۰ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی و به‌طور خاص فیلم‌نوآرهایی که در این دهه شکل گرفته‌اند قابل انطباق نیست:

در ملودرام‌های تاریک دهه ۱۹۴۰ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی زن سقوط می‌کرد تا به سطح زمین برسد. مانند ائورودیکه به حرکت ادامه می‌داد و به پایین و پایین‌تر می‌رفت؛ به اعماق دنیای جنایتکار و مهیج فیلم‌نوآر... گاهی اوقات معشوق را با خود به پایین می‌کشید، مانند ریتا هیورث در بانویی از شانگهای، جین گریب در از دل گذشته‌ها یا باربارا استانویک در غرامت مضاعف... گاهی دروغ می‌گفت، دروغ می‌گفت و دروغ می‌گفت مانند مری استور در شاهین مالت... گاهی اوقات او نادرست نبود بلکه فقط کمی

از نظر ظاهری و شخصیت‌پردازی، به صورت یک آیکون پرتکرار و کلیدی در این ژانر به تصویر درآمده است؛ این آیکون نمایش‌دهنده زنی آزاد و فعال است که دارای ظاهری اغواگر برای ذهنیت مردانه سفیدپوست دگرجنس‌گرا است و در نهایت، جسارت و تمرکز وی بر زندگی شخصی خود منجر به تخریب و فروپاشی زندگی مرد اصلی داستان خواهد شد. شخصیت زن در فیلم نوآر با وجود آنکه به عنوان آیکونی منحصربه‌فرد در سینمای آن دوره به تصویر کشیده شده و دارای وجوه شخصیتی و ظاهری خاص است که در دیگر ژانرهای سینمایی به طور کلی مشاهده نمی‌شود؛ اما بر ساخته قواعد و سنت‌های جامعه آمریکا از جمله گذار از دوران جنگ، تغییر سبک، نظام استودیویی هالیوود، خصوصیات منابع الهام‌بخش ادبی و... است. نکته‌ای که در این نتیجه‌گیری حائز اهمیت است تغییر سبک در به تصویر کشیدن زنان از یک سو و وجوه دراماتیک شخصیت زن در فیلم نوآر از سوی دیگر است.

آیکونولوژی شخصیت زن

مطابق آنچه در بخش قبل گفته شد، در این بخش از پژوهش دو جنبه‌ای که به عنوان وجوه خاصه و تکرار شونده در نمایش آیکون زن در ژانر فیلم نوآر معرفی شدند، فعال و نابودکننده بودن، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. به بیانی دیگر در مرحله سوم، آیکونولوژی، به بررسی دلایل و چرایی این وجوه پرتکرار و قراردادی در به تصویر کشیدن زنان اصلی در این ژانر، با تکیه بر بستر تولید فیلم‌های مورد نظر، پرداخته خواهد شد. برای انجام این امر و دستیابی به نتیجه‌ای قابل درک لازم است به بررسی دلایل تغییر سبک نمایش زنان در مقایسه با آثار سینمایی پیش از خود، و همچنین علل گسترش آن در دهه ۱۹۴۰ میلادی / ۱۳۲۰ شمسی پرداخت. از این رو در این بخش به تغییر سبک به تصویر کشیده شدن زنان، تأثیر رکود بزرگ آمریکا بر تولیدات استودیویی و هویت مردانه در فضای فیلم نوآر و تأثیر آن‌ها در نمایش زنان در این فیلم‌ها اشاره خواهد شد.^{۴۱}

فضای حاکم بر فیلم نوآر

همان‌گونه که در مراحل اولیه این پژوهش در توصیف فیلم نوآر مطرح شد، فضای حاکم بر این فیلم‌ها تفاوتی آشکار با آثار دیگر ژانرها داشت و از این رو عنوان فیلم نوآر بر این دسته از آثار سینمایی گذاشته شد. فیلم نوآر

فضای شهری را به گونه‌ای به تصویر درمی‌آورد که احساس بیگانگی، انزوا، خطر، زوال اخلاقی و امر جنسی سرکوب‌شده در آن تداعی می‌شود. این احساسات در حرکات مکرر شخصیت‌ها در فضای شهری تاریک و سرد فیلم نوآر تجلی پیدا می‌کند. فضای شهری در این آثار غیر احساسی است و از این رو طبیعی است که تصویر مطرح‌شده از زنان نیز تصویری ضد احساسی و مهلک باشد. در کنار این موارد، فضای مردانه حاکم بر این آثار و همچنین تصاویر متعدد از خانواده ناقص در این فیلم‌ها باعث شده مسئله جنسیتی در فیلم نوآر بیشتر جلب توجه کند. پس می‌توان تصویر زن مهلک در این فیلم‌ها را همچون تصویر سرد و خشن شهری در آن‌ها به عنوان تهدیدی برای مردان، قهرمانان فیلم نوآر، در نظر گرفت و آن را نشانه‌ای از ترس مردانه به حساب آورد (Mennel ۲۰۰۸، ۵۲).

تغییر سبک به تصویر کشیده شدن زنان

در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول و همچنین در بحبوحه آن، جنبش‌های مختلف فمینیستی به دنبال کسب حق رأی برای زنان بودند. هرچند اکثر فمینیست‌ها فعالیت‌هایی که مربوط به جنگ بود را بر تلاش برای کسب حق رأی ترجیح می‌دادند اما در همان سال‌های واپسین جنگ بیشتر دولت‌های غربی حق رأی زنان را به رسمیت شناختند. وضعیت زنان و مردان در این دوران متفاوت بود؛ در حالی که سربازان با عواقب جنگ و آسیب‌های روحی و جسمی آن دست‌وپنجه نرم می‌کردند، مرگ و تخریب ناشی از جنگ با احساس آزادی و مسئولیت‌های مهم جدید برای زنان جبران می‌شد. به همین دلیل بسیاری از زنان موقعیت خود را بهتر از گذشته می‌دیدند؛ لورین پروت^{۴۲} این‌گونه بیان می‌کند که در دوران جنگ جهانی اول، احتمالاً زنان آمریکایی بیش از هر زمان دیگری در قرن بیستم احساس شادی می‌کردند. ضمن اینکه زنان از تغییر مد نیز بهره‌مند شدند و به جای کراست و دامن‌های بلند و موهای بلند آرایش‌شده از پیراهن‌های کوتاه استفاده می‌کردند و موهایشان را کوتاه می‌کردند. در آن دوره دسترسی آن‌ها به مکان‌های عمومی بیشتر شد و پس از جنگ نیز سعی بر آن داشتند که این آزادی‌ها را حفظ کنند (لگیت ۱۳۹۸، ۴۴۱-۴۴۴). این تغییر مد و هم‌زمانی آن با آزادی‌های اجتماعی زنان باعث گسترش حضور آن‌ها در جامعه شد.

۱۹۲۹ میلادی / ۱۳۰۸ شمسی وحشت بزرگ تاریخ بورس به وقوع پیوندد. بنابر دلایلی که ذکر شد، در اواخر دهه ۱۹۲۰ میلادی / ۱۳۰۰ شمسی آمریکا شاهد یکی از بزرگ‌ترین بحران‌های اقتصادی تاریخ خود بود و یکی از اصلی‌ترین پیامدهای این بحران برای آمریکا افزایش چشمگیر تعداد بی‌کاران در این کشور بود (هزیر ۱۳۹۹، ۱۰۶).

همراهی این معضل اقتصادی - اجتماعی با اضافه شدن صدا به فیلم‌های سینمایی، به عنوان یک پدیده تکنیکی در تاریخ سینما، موجب به وجود آمدن شرایطی در تولیدات سینمایی شد که در شکل‌گیری ژانر فیلم نوآر، و به تبع آن آیکون زن، بسیار مهم است. در اواخر دوره سینمای صامت، ساختار صنعت فیلم‌سازی هالیوود به یک الیگوپولی^{۳۳} تبدیل شده بود. به این معنا که در این صنعت چند شرکت بزرگ با همکاری یکدیگر عرصه را برای رقابت بر دیگران بسته بودند. با گذر از سینمای صامت به سینمای ناطق و همچنین تأثیراتی که رکود بزرگ بر اقتصاد آمریکا گذاشت، این الیگوپولی دستخوش تغییراتی شد که موجب شکل‌گیری سیستم فیلم‌سازی، تولید استودیویی، به شیوه منحصربه‌فرد هالیوودی آن گشت. پیدایش صدا باعث قوت گرفتن مسئله پشتیبانی فنی در هالیوود، شکل‌گیری نهادهای هماهنگ‌کننده آن‌ها و اهمیت یافتن بخش‌های فنی در صنعت سینما شد که این پدیده نیز باعث رشد چشمگیر نوآوری‌های فنی و استفاده از آن‌ها در تولیدات سینمایی گشت. همین امر موجب شد حرکت دوربین و نورپردازی در فیلم‌ها پیشرفت کند و علاوه بر نوآوری‌های سینمایی، مسئله ژانر در بین آثار سینمایی اهمیت بیشتری پیدا کند (بوردرول ۱۳۸۸، ۲۸۱-۲۸۶). پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که با توجه به بحران اقتصادی آمریکا و پیدایش صدا در سینما سازوکار تولید، نظام عرضه و دستاوردهای فنی به نحوی دستخوش تغییر شد که مرز پرنزگی بین فیلم‌های قبل از این دوره و پس از آن کشید. در نتیجه ژانرهای سینمایی در این دوره جدی‌تر از گذشته در آثار سینمایی رشد کردند و قابلیت دسته‌بندی آثار سینمایی بر اساس خصوصیات مشخص آن‌ها بیش از گذشته به وجود آمد.

هویت مردانه در فضای فیلم نوآر

با نتیجه‌ای که مطرح شد لازم است یک بار دیگر به فضای فیلم نوآر دقت شود. تم و فضای فیلم نوآر شامل ناامیدی،

با وجود آزادی‌هایی که برای جامعه زنان در خلال سال‌های جنگ جهانی اول و پس از آن پدید آمد توقع از جامعه مردسالار آن دوره این‌گونه بود که با عبور از شرایط جنگ و بازگشت به زندگی عادی، در برابر آزادی‌های به‌دست‌آمده توسط زنان از خود مقاومت نشان دهد. همچنان‌که لگیت نیز به آن اشاره می‌کند:

در پایان جنگ، هر دو جنس با هر تجربه‌ای که اندوخته بودند، تمایل عمیقی برای بازگشت به وضعیت بهنجار و عادی، یعنی همان نقش‌های جنسیتی سنتی و امنیت زندگی خانوادگی، در خود می‌دیدند... اکنون سخن گفتن از این‌که دو جنس مکمل یکدیگرند مطمئن‌تر بود... در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ ایدئولوژی زندگی خانوادگی در شکوفایی کامل بود (لگیت ۱۳۹۸، ۴۴۶).

پس همان‌طور که لگیت اشاره می‌کند، یکی از عوامل برای تثبیت جایگاه سنتی زنان در جامعه در خلال دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ میلادی / ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰ شمسی در واقع فروکش کردن آتش جنگ و بازگشت دو جنس زن و مرد به نقش‌های سنتی و مواضع پیشین خود است. به همین دلیل است که نگاهی به جنبش‌های فمینیستی نشان می‌دهد تحرکات این جنبش‌ها در خلال سال‌های بین دو جنگ جهانی نسبت به دوران قبل و بعد به حداقل خود رسیده است. طبیعی است که جامعه مردسالار در صورتی که مجدداً نقش زنان را رو به گسترش ببیند از تجربه پیشین خود احساس هراس کرده و نسبت به آن موضع خواهد گرفت. پس به اختصار می‌توان یکی از وجوه به تصویر درآمدن شخصیت تهدیدآمیز زن فعال در جامعه مردسالار را همین حافظه تاریخی برشمرد. این موضوع در بخش‌های آینده به تفصیل بررسی خواهد شد.

رکود بزرگ آمریکا و نظام استودیویی هالیوود

مورد دیگری که در تحلیل وضع اجتماعی آمریکا در سال‌های مابین دو جنگ جهانی حائز اهمیت است رکود اقتصادی ۱۹۲۹ میلادی / ۱۳۰۸ شمسی موسوم به رکود بزرگ است. در این سال‌ها اقتصاد آمریکا که بر پایه سیستم سرمایه‌داری استوار بود بعد از یک دوره رونق کاذب دچار رکودی شدید شد. در اواخر دهه ۱۹۲۰ میلادی / ۱۳۰۰ شمسی قیمت سهام در آمریکا به دلیل افزایش تقاضا رشد کاذب پیدا کرده بود و با وصول طلب بانک‌ها از سهامداران، این قیمت به سرعت سقوط کرده و باعث شد در ۲۹ اکتبر

پارانویا^{۴۴} و نیهیلسم^{۴۵} است. فضای حاکم بر این فیلم‌ها کابوس‌وار است و حس تنهایی و بیگانگی را القا می‌کند. این فیلم‌ها ابهام اخلاقی را به مخاطب منتقل ارائه کرده و عذاب قریب الوقوع مناطق شهری به آن‌ها بافتی مترکم و پیچیده از لحاظ روانی می‌دهد (Conrad ۲۰۰۶، ۹۲). از کنار هم قراردادن این فضای سیاه و آنچه در مورد بحران بی‌کاری و رکود بزرگ در سال‌های واپسین دهه ۱۹۲۰ میلادی/۱۳۰۰ شمسی و ابتدایی دهه ۱۹۳۰ میلادی/۱۳۱۰ شمسی مطرح شد می‌توان تأثیر فضای اقتصادی بر تولید این فیلم‌ها را مشاهده کرد. همچنین با توجه به افزایش تأثیر سلیقه مخاطب در این سال‌ها بر فیلم‌ها دور از ذهن نیست که این فضا در فیلم نوآرها را مولود همان فضای تاریک و وحشتناک سال‌های پس از بحران اقتصادی آمریکا به شمار آورد.

فیلم‌هایی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفتند، و به‌طور کلی فیلم نوآر، همواره فعال بودن زن را مساوی با نابودی خود او و شخصیت مرد در نظر می‌گیرند. به بیان دیگر اگر شخصیت زن در این فیلم‌ها در پی کسب جایگاه بالاتر، مادی یا معنوی، باشد در حال انجام عملی شیطانی است. از قضا زنی در این فیلم‌ها مورد قبول است که آرام، منفعل و ساده، مانند نمونه‌ای که از فیلم از دل گذشته‌ها ذکر شد، باشد. این مسئله از دو جنبه می‌تواند مورد توجه قرار گیرد. اول آن‌که با توجه به بحران بی‌کاری در جامعه، زن به‌طور فعال به‌عنوان عنصری که باعث تهدید جایگاه اقتصادی مرد است در نظر گرفته می‌شود. در تأیید این حکم می‌توان به رونق گرفتن مجلات پرمخاطبی اشاره کرد که در سال‌های بین دو جنگ جهانی به تبلیغ ازدواج و زندگی خانوادگی می‌پرداختند. هم‌زمانی این موضوع و بحرانی که به آن اشاره شد این تصور را تشدید می‌کند که تلاش‌ها برای بیرون نگه داشتن زنان از بازار کار با تثبیت کلیشه زن خانه‌دار انجام شده است (لگیت ۱۳۹۸، ۴۷۱).

برای تشریح جنبه دیگر این مسئله لازم است به مفهوم ابژکشن^{۴۶} از دیدگاه ژولیا کریستوا^{۴۷} اشاره شود. بنابر نظر او ابژکشن فرایندی روانی است که در آن هویت ذهنی و گروهی با طرد کردن چیزهایی که مرزهای خود را تهدید می‌کند، شکل می‌گیرد. با توجه به الگوی شخصیتی *السا*، شخصیت زن در فیلم *بانویی از شانگهای*، و توجه به این نکته که وی بزرگ شده شهر شانگهای، شرارت‌بارترین شهر دنیا، است در وهله اول کلیشه تهدیدآمیز

زردپوستان خطرناک را شامل می‌شود. از طرف دیگر وی با دارا بودن الگوهای همیشگی فم فتال در فیلم نوآر قابل بازشناسایی است و مطابق باقاعده همیشگی فیلم نوآر نیروهای برانگیزاننده شر با امرزانه مرتبطاند. همچنین الیور و تریگو استدلال می‌کنند که انفعال دیگر شخصیت مرد به‌عنوان یک چشم چران در مواجهه با فعالیت *السا* به‌عنوان شخصیت زن اغواگر نشان از انحرافات جنسی و شیرانه‌ای دارد که منجر به تاوان دادن مرد می‌شود (الیور و تریگو ۱۳۹۸، ۱۱۴).

همچنین الیور و تریگو در بخش دیگری از کتاب خود به این جمع‌بندی می‌رسند که فیلم نوآر در واقع تجلی بصری فرآیند شکل‌گیری و تحکیم هویت مردانه است. در واقع از دیدگاه آن‌ها این هویت بر ضد تهدیدات ناخودآگاه شکل گرفته و تحکیم می‌شود و به‌عنوان سازوکاری دفاعی به کار گرفته شده است. این تهدیدات به صورت‌های مختلفی در فیلم نوآر نشان داده می‌شوند که یکی از آن‌ها قدرت زنانه بر مردان است. تقدیرگرایی، فم فتال، کلیشه‌های نژادی و... همگی از این مقوله‌اند و باعث می‌شوند علاوه بر این که هویت تحکیم یابد، اضطرابی را در فضای این‌گونه فیلم‌ها تولید کند که شکلی از فوبیا یا تقدیر باوری به خود می‌گیرد (الیور و تریگو ۱۳۹۸، ۳۴). به بیان دیگر ناخودآگاه تقدیرگرایی این فیلم نوآر تثبیت‌کننده مردانگی در هویت اجتماعی بوده و با تهدید جلوه دادن هرگونه زنانگی این مرزبندی را در مخاطب پررنگ می‌کند که نقش زنانه همواره نقشی منفعل است.

نتیجه‌گیری

سؤالی که این پژوهش در پی یافتن پاسخ آن برآمد، تأثیر هویت مردانه بر شکل‌گیری شخصیت تکرارشونده زن در فیلم نوآرهای دهه ۱۹۴۰ میلادی/۱۳۲۰ شمسی بود. در همین راستا ابتدا تصویری از شخصیت زن در فیلم نوآر تشریح شد که تمرکز آن بر پنج مورد خاص و جریان ساز قرار گرفته بود. با توصیف شخصیت زن در این پنج فیلم مرحله اول، پیش‌آیکونوگرافی، از رویکرد آیکونولوژی مورد بررسی قرار گرفت. در آیکونوگرافی بازخوانی و بررسی متون دیگر به‌منظور یافتن قراردادهای تثبیت‌شده برای این آیکون انجام شد و این نتیجه به دست آمد که آیکون زن حاصل سنت‌های بصری و روایی دوره خود است. آنچه در مرحله آخر از رویکرد آیکونولوژی صورت پذیرفت تشریح

شرایط اجتماعی و اقتصادی در دوره بین جنگ‌های جهانی بود و این‌گونه استدلال شد که علاوه بر بحران‌های اقتصادی و بی‌کاری در سال‌های منتهی به جنگ جهانی دوم، نقش‌پذیری زنان در جامعه موجب تغییر سبک بصری در بازنمایی آنان شد. از طرف دیگر اهمیت یافتن مقوله ژانر و تولیدات نظام استودیویی در هالیوود مطرح و عنوان گشت که تأثیر مخاطبان بر روی فیلم‌ها بیش از دیگر دوره‌ها باعث شکل‌گیری تصویر موردعلاقه آن‌ها در فیلم‌های آن دوره شده است. همچنین علاوه بر همه مباحث مطرح‌شده، دیدگاه‌هایی در تفسیر این شخصیت

مبتنی بر اندیشه‌های کریستوا عنوان و تشریح شد که این آیکون سازوکاری دفاعی است که هویت مردانه حاکم بر جامعه آمریکا را تثبیت می‌کند.

تقدیر و تشکر

لازم است در پایان از تلاش‌های بی‌دریغ سرکار خانم دکتر الهام اعتمادی کمال تشکر و قدردانی را به عمل آورم. بی‌شک بدون زحمات ایشان مقاله حاضر به سرانجام نمی‌رسید.

منابع

- اعتمادی، الهام (۱۳۹۶)، بررسی رویکرد آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی، مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۳، بهار و تابستان ۱۳۹۶، صص ۴۹-۶۰
- اعتمادی، الهام (۱۳۹۸)، خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفویه، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شماره ۱، دوره ۲۴، صص ۵۹-۶۸.
- الیور، کلی و بنینو تریگو (۱۳۹۸)، اضطراب‌های نوآر: جنس، نژاد و مادری در فیلم نوآر، ترجمه پویا غلامی و کیوان مهتدی، تهران، نشر بان.
- بوردول، دیوید، و کریستین تامسن (۱۳۸۸)، تاریخ سینما، ترجمه روبرت صافاریان، تهران، نشر مرکز.
- گران، بری کیت (۱۳۹۶)، ژانرهای سینمایی از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی، ترجمه شیوا مقالو، تهران، نشر بیدگل.
- لگیت، مارلین (۱۳۹۱)، زنان در روزگارشان: تاریخ فمینیسم در غرب، ترجمه نیلوفر مهدیان، تهران، نشر نی.
- مهدوی نژاد، غلامحسین و محمدجواد مهدوی نژاد و ابوالفضل طغرایبی و سیامک قاضی‌پور (۱۳۹۲)، تحلیل شمایل‌شناسانه مفهوم شهر در سینمای مستقل و جریان اصلی جهان، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۶، بهار و تابستان ۱۳۹۲، صص ۷۵-۸۹
- ورنه، مارک (۱۳۹۱)، «فیلم نوآر در آستانه زوال»، در: کوپژک، جوآن، سایه‌های نوآر، ویراستار فارسی مازیار اسلامی، مترجم صالح نجفی، تهران، انتشارت مینوی خرد.
- هژیر، لنا و الهام عصار کاشانی و مهین عرب (۱۳۹۹)، مطالعه تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز، نشریه علمی تخصصی شبک، شماره ۵، سال ششم، صص ۱۰۵-۱۱۷.

- Conrad, Mart T. (2006), *The Philosophy of Film Noir*, Kentucky, The University Press of Kentucky.
- Haskell, Molly. (2016), *From Reverence to Rape*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Krutnik, Frank. (2001), *In a Lonely Street*, London, Routledge.
- Mennel, Barbara (2008), *Cities and Cinema*, London, Routledge.
- Panofsky, Erwin. (1955), *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubledy and Co.
- Place, Janey. (2012), *Women in Film Noir*, in: Kaplan, E. Ann, *Women in Film Noir*, London, British Film Institute.
- Park, William. (2011), *What is Film Noir*, Maryland, Bucknell University Press.

پی‌نوشت‌ها

۱- این اصطلاح در سال ۱۹۴۶ میلادی/۱۳۲۵ شمسی از سوی نینو فرانک (Nino Frank) کارگردان و منتقد فرانسوی برای توصیف جریان جدید سینمای آمریکا ابداع شد. این ابداع فرانک به این دلیل صورت گرفت که در دوران جنگ جهانی دوم نمایش فیلم‌های آمریکایی در فرانسه ممنوع بود و در جولای و آگوست ۱۹۴۶ میلادی/۱۳۲۵ شمسی این ممنوعیت با نمایش پنج تریلر آمریکایی شاهین مالت، بکش محبوبم، گرامت مضاعف، لائورا و زن در پنجره برداشته شد. برای توضیحات بیشتر رجوع شود به:

Krutnik, Frank. (2001), *In a Lonely Street*, Routledge, London.

2- Philip Marlow

۳- هاوارد هاکس یکی از فیلم‌سازان مطرح دوره طلایی سینمای کلاسیک هالیوود به حساب می‌آید که همواره از سوی منتقدین به دلیل آن که یکی از مولفین اثرگذار آثار سینمایی بود به عنوان فیلم‌سازی مهم معرفی می‌شد. برای اطلاعات بیشتر درباره اهمیت هاکس رجوع شود به:

هیلی‌یر، جیم (۱۳۹۱)، *گزیده مقالات اساسی کایه دو سینما: نبوغ هاکس*، ترجمه کاظم فیروزمند و ماهیار آذر، تهران، نشر آگه.

۴- بیلی وایلد که از کارگردانان مطرح سینمای کلاسیک هالیوود است مهاجری اتریشی-آلمانی بود و فیلم‌های مهمی در ژانر فیلم‌نوآر و همچنین ژانرهای کمدی و کمدی رمانتیک ساخته بود. اهمیت وایلد در این بخش علاوه بر فیلم‌های مهم او از جمله *گرامت مضاعف*، *سانست بولوار* و *آخر هفته گمشده* از این جهت است که بنابر ادعای بسیاری از صاحب‌نظران، فیلم‌سازان مهاجر تاثیر زیادی بر شکل‌گیری ژانر فیلم‌نوآر داشته‌اند. از این روی در این بخش فیلم مهمی از وایلد انتخاب شده است.

۵- ویلیام پارک در کتاب *فیلم‌نوآر چیست؟* در مورد متعددی از فیلم *گرامت مضاعف* به عنوان یکی از فیلم‌های اصلی ژانر نوآر یاد می‌کند و آن را به عنوان یکی از کانون‌های تثبیت این گونه آثار قلمداد می‌کند. برای توضیحات بیشتر رجوع شود به:

What is Film Noir, 5,22, 25, 34, 68.

۶- Rita Hayworth (۱۹۱۸ میلادی/۱۲۹۷ شمسی - ۱۹۸۷ میلادی/۱۳۶۶ شمسی)

۷- برای توضیحات بیشتر پیرامون اهمیت آثار انتخاب شده رجوع شود به

Park, William (2011), *What is Film Noir*, Bucknell University Press.

۸- با وجود آن‌که از رویکرد آیکونولوژی در خوانش سینمایی کمتر استفاده شده است اما مثال‌های معدودی از به کارگیری این رویکرد در سینما مشاهده می‌شود. به عنوان مثال می‌توان به تلاش‌های کریستین متز در توضیح برخی سبک‌های بازیگری هالیوودی، مد و مجموعه ژست‌هایی که در طول زمان تغییر یافته‌اند اشاره کرد. همچنین مطالعه مارک هندریکوفسکی در بررسی آیکونوگرافیک کلیشه‌های خاص فیلم‌های گنگستری و تریلر نیز از جمله تلاش‌هایی است که در به کارگیری این رویکرد انجام شده است. از سوی دیگر اروین پانوفسکی در مقاله خود با عنوان «سبک و محتوا در یک فیلم» با تاکید بر فرموله کردن طرح آیکونوگرافی، آن را در درک معنای فیلم امری ضروری می‌داند. او به عنوان مثال به ظاهر استاندارد شده، رفتار و صفات و نمونه‌های شناخته شده خون‌آشامان و دختران رک و بی‌پروا در آثار سینمایی اشاره می‌کند. علاوه بر این موارد تلاش‌هایی از سوی لارنس آلوی در خوانش فیلم‌های جنایی خشن آمریکایی و اد بوسکامب در آیکونولوژی مضامین فیلم‌های وسترن نیز صورت گرفته است اما این مطالعات بیشتر معطوف به اجزاء، ساختمان‌ها و لباس‌ها در این آثار است (گرانانت ۱۳۹۶، ۲۹).

9- Pre-iconography

10- Iconography

۱۱- اعتمادی در مقاله خود به این نکته اشاره می‌کند که با توجه به توضیحات پانوفسکی، در مرحله دوم از این رویکرد صرفاً تشخیص آیکون صورت می‌گیرد و استفاده از لغت تحلیل برای این مرحله علاوه بر دقیق نبودن ترجمه باعث از

بین رفتن مرز مشخص بین مراحل دوم و سوم می‌گردد. او اشاره می‌کند که محققان غیرفارسی زبان برای از بین بردن این مشکل کلمه Recognition را برای این مرحله به کار برده‌اند و همان‌طور که مشخص است این لغت به معنی بازشناسایی پدیده‌ای است که شناختی کلی از آن وجود دارد. از این رو در این پژوهش نیز با استناد به استدلال اعتمادی، مرحله دوم از رویکرد آیکونولوژی به تشخیص آیکون اختصاص دارد و تحلیل آن در مرحله سوم صورت می‌گیرد. برای توضیحات بیشتر رجوع شود به:

اعتمادی، الهام (۱۳۹۸)، خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفویه، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شماره ۱، صص ۵۹-۶۸.

Beart, Barbara (2012), *To Touch with the Gaze: Noli me Tangere and the Iconic Space, Sinthoris, Leuven.*
12- Iconology

۱۳- برای توضیحات بیشتر در مورد رویکرد آیکونولوژی رجوع شود به:

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، تهران، انتشارات سخن.

Panofsky, Erwin (1995), *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday and Co., New York.

۱۴- Mary Astor (۱۹۰۶ میلادی/۱۲۸۵ شمسی - ۱۹۸۷ میلادی/۱۳۶۶ شمسی)

۱۵- Humphrey Bogart (۱۸۹۹ میلادی/۱۲۷۸ شمسی - ۱۹۵۷ میلادی/۱۳۳۶ شمسی)

۱۶- Orson Welles (۱۹۱۵ میلادی/۱۲۹۴ شمسی - ۱۹۸۵ میلادی/۱۳۶۴ شمسی)

۱۷- Lauren Bacall (۱۹۲۴ میلادی/۱۳۰۳ شمسی - ۲۰۱۴ میلادی/۱۳۹۳ شمسی)

۱۸- Martha Vickers (۱۹۲۵ میلادی/۱۳۰۴ شمسی - ۱۹۷۱ میلادی/۱۳۵۰ شمسی)

۱۹- Barbara Stanwyck (۱۹۰۷ میلادی/۱۲۸۶ شمسی - ۱۹۹۰ میلادی/۱۳۶۹ شمسی)

۲۰- Fred MacMurray (۱۹۰۸ میلادی/۱۲۸۷ شمسی - ۱۹۹۱ میلادی/۱۳۷۰ شمسی)

۲۱- Jane Greer (۱۹۲۴ میلادی/۱۳۰۳ شمسی - ۲۰۰۱ میلادی/۱۳۸۰ شمسی)

۲۲- Robert Mitchum (۱۹۱۷ میلادی/۱۲۹۶ شمسی - ۱۹۹۷ میلادی/۱۳۷۶ شمسی)

۲۳- Francesco Maffei (۱۶۰۵ میلادی/۹۸۴ شمسی - ۱۶۶۰ میلادی/۱۰۳۹ شمسی)

۲۴- Janey Place (۱۹۴۶ میلادی/۱۳۲۵ شمسی)

25- Active

۲۶- شاهین مالت ۰۰:۳۱:۰۰

۲۷- شاهین مالت ۰۰:۳۷:۰۰

۲۸- بانویی از شانگهای ۰۰:۰۲:۰۰

29- POV

30- Close up

۳۱- خواب بزرگ ۰۰:۱۰:۰۰ و ۰۰:۳۳:۰۰

۳۲- خواب بزرگ ۰۰:۰۳:۰۰

۳۳- خواب بزرگ ۰۰:۲۲:۰۰

۳۴- خواب بزرگ ۰۰:۴۱:۰۰

۳۵- بر مبنای دیدگاه هنری جیمز، صدای راوی در این آثار تبدیل به «رگ‌های آگاهی» می‌شود. پس می‌توان همراه شدن صدای راوی با تصاویر را تشدید کننده حس صحنه در نظر گرفت. برای توضیحات بیشتر رجوع شود به:

What is Film Noir, Willam Park, Chapter Four Style 59

۳۶- غرامت مضاعف ۰۱:۳۵:۰۰

۳۷- از گذشته‌ها ۰۰:۱۷:۰۰

۳۸- از گذشته‌ها ۰۱:۳۴:۰۰

۳۹- از گذشته‌ها ۰۰:۰۶:۰۰

۴۰- در ۱۳ ژوئن ۱۹۳۴ میلادی/ ۱۳۱۳ شمسی قانونی در آمریکا به تصویب رسید که فیلم‌ها را ملزم به دریافت گواهی تأیید قبل از اکران می‌کرد. این قانون به نام قانون تولید مشهور است.

۴۱- ناگفته مشخص است که دلایل تغییر سبک می‌توانند از منظر اقتصادی، اجتماعی، سیاسی به طور جداگانه و مفصل مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد که در هر یک از موارد نظرات متخصصان امر مورد نیاز خواهد بود. از این رو، با توجه به تمرکز اصلی این مقاله، پژوهش حاضر در این بخش خود را محدود به ساحتی خاص نمی‌کند. همچنین به علت کثرت نظرات نمی‌توان مدعی شد که نتیجه به دست آمده کاملاً منطبق بر واقعیت باشد اما می‌توان این‌گونه ادعا کرد که با بررسی حداکثری نتیجه‌ای تقریباً مبتنی بر واقعیت قابل دسترسی خواهد بود.

42- Lorien Pratt

۴۳- الیگوپولی (Oligopoly) گونه‌ای از ساختار بازار است و به وضعیتی گفته می‌شود که در آن تعداد فروشندگان (خریداران) بیش از واحد باشد و همچنین تعداد آن‌ها آنقدر زیاد نباشد که رفتار هر یک در مورد تعیین قیمت و مقدار، بر سود دیگران تأثیرگذار نباشد. در این بازارها، تعداد فروشندگان محدود است، معمولاً کالاهای (خدمات) تولیدی همگن نیستند و در نتیجه بحث تبلیغات وجود دارد. ورود به بازار و خروج از آن آزاد نیست و همچنین معمولاً اطلاعات خریداران با فروشندگان یکسان نیست و در بیشتر مواقع اطلاعات خریداران از فروشندگان کمتر است.

۴۴- پارانویا (Paranoia) یا بدگمانی گزینه‌ای یا فرآیندی از فکر است که تحت تأثیر اضطراب یا ترس به حالتی غیرمنطقی و وهم آلود درمی‌آید. این گزینه باعث می‌شود فرد مبتلاً دائماً تصور کند دیگران سعی در آزار و اذیت او دارند.

۴۵- نیهیلیسم (Nihilism) یا هیچ‌انگاری دیدگاهی در فلسفه است که معنی و ارزش جهان را انکار می‌کند. این اندیشه معمولاً در ارتباط نزدیک با بدبینی عمیق و شک‌گرایی رادیکال است.

۴۶- Abjection

۴۷- Julia Kristeva (۱۹۴۱ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی)

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



تحلیل تأثیر بسته‌بندی با استفاده از ظرفیت‌های گرافیکی نقوش بومی بر تبلیغات فرهنگی

(مطالعه موردی دست‌بافته‌های استان بوشهر)

نرجس نیکفرجام^{۱*}

۱. مدرس گروه گرافیک، دانشکده فنی دختران الزهرا، واحد بوشهر، دانشگاه فنی و حرفه‌ای، بوشهر، ایران

شیرین عبدی‌زاده^{۲**}

۲. مدرس گروه گرافیک، دانشکده فنی دختران الزهرا، واحد بوشهر، دانشگاه فنی و حرفه‌ای، بوشهر، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۱۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۱۳

صفحه ۱۳۱-۱۱۴

چکیده

بیان مسئله: فرش دستباف علاوه بر جنبه‌های هنری و خلاقانه، از نظر اقتصادی اهمیت بسیاری دارد. این کالای هنری با همه‌ی ارزش‌ها و ویژگی‌های خاص خود به‌عنوان نماد برجسته ایران، نیاز به آگاهی‌رسانی و شناسایی اصولی آن، به متقاضیان دارد. اهل فرهنگ برای حفظ این هنر اصیل نخست باید آن را از حیث فرهنگی در جامعه نهادینه کنند.

هدف پژوهش: در این تحقیق مطالعه‌ی موردی در خصوص نقوش دستبافت‌های شول که شهرت جهانی دارند، صورت گرفته و کوشیده شده است تا با استدلال و ارائه نمونه‌هایی از نقوش و استفاده از ظرفیت‌های گرافیکی آن‌ها در طراحی بسته‌بندی، با بهره‌گیری تخصصی و حرفه‌ای از نقوش دستبافته‌های هر منطقه در بسته‌بندی همان محصولات و یا مشتقات آن‌ها می‌توان نقوش اصیل را در ذهن مخاطب ثبت و ایشان را با انواع نقوش مناطق مختلف آشنا کرد.

سوال پژوهش: چگونه با بهره‌گیری از نقوش دستبافته‌های هر منطقه در بسته‌بندی، می‌توان زمینه را برای آشنایی مردمان این منطقه با نقوش اصیل سنتی، فراهم نمود؟

روش پژوهش: گردآوری اطلاعات در این مقاله به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند و طرح‌هایی پیشنهادی برای بسته‌بندی چند مورد دستبافت و همچنین محصولات جانبی با استفاده از ظرفیت‌های گرافیکی نقوش بومی (دستبافته‌های شول) که توسط مؤلفین طراحی شده است، ارائه شده که توسط پرسشنامه به همراه تصویر بسته‌بندی‌ها، در مؤلفه‌های: شناساندن نقوش، شناساندن رنگ‌بندی و تأثیرات اجتماعی بر مشتریان، در اختیار مخاطبین هدف در استان بوشهر قرار گرفت و توسط ۱۳۰ نفر بر اساس طیف لیکرت ارزیابی شدند. روایی پرسشنامه توسط صاحب‌نظران (اساتید راهنما و اقتباس از نمونه‌های مشابه) تأیید گردید و پایایی پرسشنامه توسط روش آلفای کرانباخ معادل ۰٫۷۵۸ محاسبه گردید.

نتیجه‌گیری: تهیه بسته‌بندی مناسب به‌منظور حفظ و بهبود کیفیت محصول از جمله مواردی است که اهمیت آن برهیچکس پوشیده نیست، چراکه اولین ارتباط دیداری مشتری با محصول از طریق بسته‌بندی است و این در حالی است که حمل‌ونقل مناسب نیز در نگهداری دستباف‌ها و سایر صنایع دستی بسیار نقش مهمی دارد. در مواردی که محصول امکان صادرات دارد، طراحی مناسب بسته‌بندی همراه با هویت بسته‌بندی می‌تواند نماینده‌ی منطقه‌ای باشد که از زبان بین‌المللی تصویر برای انتقال پیام بهره می‌گیرد که در نهایت می‌تواند به خریدی هوشمندانه، آگاهانه و متعهدانه منجر شود.

واژه‌های کلیدی: بسته‌بندی، تبلیغات، تبلیغات فرهنگی، نقوش بومی



■■■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2024.527766.1065

Analysis of the Impact of Packaging Using Graphic Capabilities of Indigenous Patterns on Cultural-Commercial Advertising

(A Case Study of Handwoven Crafts in Bushehr Province)

Narjes Nikfarjam*¹

1. Lecturer of Graphics Department, Al-Zahra Technical College for Girls, Bushehr Branch, Technical and Vocational University, Bushehr, Iran

Shirin Abdizade**²

2. Lecturer of Graphics Department, Al-Zahra Technical College for Girls, Bushehr Branch, Technical and Vocational University, Bushehr, Iran

Received: 06/04/2021

Accepted: 02/06/2024

Page 115-131



شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

Abstract

Problem Statement: Handwoven carpets, in addition to their artistic and creative aspects, hold significant economic importance. This artistic product, with all its values and unique features, as a prominent symbol of Iran, requires awareness and proper identification for potential buyers. Cultural enthusiasts should first establish its cultural significance within the society to preserve this authentic art form.

Research Objective: This study presents a case study on the patterns of school handwoven carpets, which are globally renowned. The aim is to explore how utilizing the patterns of each region's handwoven carpets in packaging can create a platform for introducing people in that region to traditional authentic patterns. By using the graphic capabilities of these patterns, proposed packaging designs for several handwoven items and related products are presented. These designs were evaluated by 130 participants in Bushehr province using a questionnaire, along with visual representations of the packaging, in the dimensions of pattern recognition, color recognition, and social impact on customers. The evaluation was conducted based on the Likert scale.

Research Question: How can the utilization of regional handwoven patterns in packaging provide a platform for introducing people to authentic traditional patterns?

Research Method: The information for this article was collected through library research, and proposed designs for packaging various handwoven items and related products using the graphic capabilities of indigenous patterns (school handwoven patterns) were presented. The questionnaire, along with visual representations of the packaging, was provided to the target audience in Bushehr province. The questionnaire's validity was confirmed by experts (supervisors and references to similar samples), and its reliability was calculated using Cronbach's alpha method, resulting in a value of 0.758.

Conclusion: Preparing appropriate packaging to preserve and improve the quality of a product is among the important factors that no one can deny its significance. This is because packaging is the first visual contact between the customer and the product, while proper transportation also plays a crucial role in preserving handicrafts and other handmade industries. In cases where the product is exportable, proper packaging design along with packaging identity can serve as a regional representative that uses the international language of imagery to convey a message. Therefore, packaging not only helps the commodity but also contributes to branding Iranian culture globally. Whether we like it or not, we are part of the globalization of the economy.

Artistic and cultural events are clear evidence of the power of tradition and indigenous culture in the sustainability of societies. The sustainability of tribes and small communities depends on preserving their identity and updating their visual beliefs, which can be a step towards harmonizing traditions and customs with a progressive and modern way of life. In this regard, considering the endangered nature of the art of weaving, the Shool-e Ganaveh region and the undeniable capacity of graphic artists to reproduce traditional patterns led to the implementation of this research to identify the specific patterns of the region and examine their graphic capabilities. As a result, a collection of graphic designs was created by documenting the patterns, which can be used in packaging design for handicraft products.

Choosing the right advertising tools and the desired media can be a strategic and effective introduction to Iranian handwoven carpets. With professional and practical design and planning, appropriate and relevant advertising can raise awareness about carpets and their concept and authenticity, which can lead to future purchasing decisions based on familiarity and full understanding. Companies need to continuously remind customers of their presence and maintain a prominent position in their minds to compete with rival businesses. Otherwise, they risk losing their market share to competitors. The effectiveness of appropriate cultural advertising in all fields is now widely recognized.

The advertising discussed in this research is not limited to traditional advertising methods that

have been introduced through posters, brochures, and high-circulation leaflets over the past decades. In today's competitive market, various branches of advertising, such as packaging, environmental graphics, modeling photography, etc., have penetrated different layers that affect marketing and sales to such an extent that it is sometimes assumed that the sales process and customer satisfaction existed even when these areas were not part of the product's services. We should keep in mind that in today's turbulent environments where companies operate, it seems reasonable to consider packaging not as a fixed process but as a dynamic process in the design of various products. Packaging can be considered a silent salesperson as attractive packaging can attract customers and persuade them to make a purchase. Therefore, significant efforts need to be made to increase the effectiveness of packaging, and as we see today, traditional media should shift their focus toward advertising at the time of purchase.

Keywords: Packaging, Advertising, Cultural Advertising, Indigenous Patterns.

References:

- Alizadeh, F. (2009). The study of cultural products consumption and its marketing factors in Karaj city. Master's thesis, Payame Noor University.
- Andreasen, A. R. (2006). *Social Marketing in the 21st Century*. Sage Publication.
- Chapin, J. (1999). *Advertising VS. Public Service Announcements*_Penn State University. Retrieved from <http://Files.eric.ed.gov/Fulltext/ED437688.pdf>
- Dehshiri, M. R. (2009). Media and culturalization. *Journal of Cultural Research*, 2(208), 8-179.
- Esfahani, R., Salehi Amiri, R., & Navabakhsh, M. (2019). Designing a marketing export pattern for cultural products based on consumer behavior: A case study of painting.
- Faraji, M., & Maralani, M. (2009). Identification of appropriate promotional and advertising tools for Iranian handmade carpets in the domestic market. *Iranian Carpet Scientific-Research Journal*, 13.
- Fathian Boroujeni, M., & Rezaeian Fardavi, S. (2004). The role and importance of electronic advertising in the Iranian carpet industry. *Journal of Tomorrow's Management*, 5.
- Haeri, V., & Rostami, M. R. (2011). *Tablighat-e Farhangi, az teori ta amal*. Tehran: Nashr-e Bolur.

- Karimian Ravandi, H., Yazdani, H. R., & Irani, H. R. (2017). Designing an effective advertising campaign to introduce Kashan handmade carpets. *Jashnvare*, 32.
- Kafash, M., Esmaeili, M. R., Mohammadian, M., & Taghva, M. R. (2017). Categorizing factors affecting the demand for cultural products in domestic markets. *Research in Management*, 2, 26-47.
- Kafi, M. (2009). Psychology and advertising with emphasis on religious advertising. Qom: Research Institute of Seminary and University.
- Kang, & C. K, Yang, Y. (2017). Consuming Foreign Cultural Products: An Exploratory Study Of Country of Origin Effects On Korean Popular Culture Consumption in Taiwan. In *Creating Marketing Magic and Innovative Future Marketing Trends* (pp. 1475-1486). Springer, Cham.
- Katler, P., & Armstrong, G. (2015). *Principles of Marketing*. Amookhteh Publishing. (Translated by Foruzandeh, B.)
- Khodadad Hosseini, S. H., Rosta, A., & Khalili Shojai, V. (2016). Advertising from theory to practice.
- Kaviani, M. (2009). Sociological study in the field of advertising. *Kotteh*, 1.
- Liu, J., & Le, T. (2013). Intertextual Techniques in Advertisements. China: *International Journal of Innovative Interdisciplinary Research*, 2.
- Malefyt, T. de W. (2015). Relationship Advertising: How Advertising Can Enhance Social Bonds. *Journal of Business Research*, In Press, Corrected Proof.
- Mariji, S. (2010). Sociological aspects of advertising in the cultural field: Case study of books. *Ketab*, 19.
- Moamori, A. R., & Azadzadeh, E. (2009). Advertising: The missing link in Iran's carpet exports. *Iranian Carpet Scientific-Research Journal*.
- Naseri, L. B. (2015). Investigating the concept of advertising effectiveness and presenting suitable models for active companies in the Iranian leather industry.
- Noorae, R. (2015). The necessity of packaging industry for handicrafts. *Packaging Industry Monthly*, 19(164), 39.
- Rahbarnia, Z., & Mehryarizi, S. M. (2008). Advertising strategies in announcements. *Journal of Fine Arts*, 36.
- Rasaei Kashook, S. (2005). *The splendor of Bushehr*. Tehran: Tolou Publications.
- Rezaei, A., Sohrabi Ranan, M., & Ehtebaryan, A. (2016). Identifying factors influencing the effectiveness of cultural advertising based on data and presenting a model of cultural advertising effectiveness. *Journal of Social and Cultural Strategy*, 5(19), 68-45.
- Sadeqi, A. (2016). Designing and explaining an effective advertising model with an Iranian-Islamic approach. Tarbiat Modares University, Faculty of Management and Economics.
- Shojai, S., & Chermian, A. (2013). The study of the impact of effective mixed marketing on just-in-time production. In *Second International Conference on Management, Accounting, and Economics* (pp. 1-12). Tehran.
- Sohrabi Renani, M., Rashidpour, A., & E'tebarian, A. (2016). Identifying the factors influencing the effectiveness of cultural advertising based on data-driven theory and presenting a model of cultural advertising effectiveness. *Ravabet-e Ejtema'i Farhangi*, 5(19), 45-68.
- Taghvim, T., Asghar Mashbaki.
- Tehrani, M. B. (2019). Memorandum newspaper.
- Torani, T., Moshbaki Esfahani, A., Salehi Amiri, R., & Navabakhsh, M. (2020). Designing a marketing export pattern for cultural products based on consumer behavior: A case study of painting.
- Vartanian, A. (2005). Investigating visual communication spaces for cultural advertising. *Peyman Journal*, 22.
- Zahed, H., & Rostami, M. (2011). *Cultural advertising: From theory to practice*. Tehran: Bolur Publications.

مقدمه

تبلیغات واژه‌ای است که مانند هر واژه‌ای دیگر در طی تحولات تاریخی و اجتماعی از نظر معنا، کارکرد، جایگاه و خاستگاه دچار تغییرات زیادی شده است. واژه تبلیغات در زبان فارسی گاهی در مقابل واژه propagation قرار می‌گیرد که به معنی ترویج، تکثیر و رساندن صحیح يك مطلب است که بار مثبت به لحاظ ارزشی دارد. گاهی این واژه در مقابل propaganda قرار می‌گیرد و به معنی پیام توخالی و هیاهوی بی‌محتواست که بار ارزشی منفی دارد. گاهی نیز در برابر واژه advertisement قرار می‌گیرد که آگهی و پیام‌های بازرگانی روزنامه‌ای و مجله‌ای معنی می‌شود، و گاهی نیز در مقابل commercial است که به معنای پیام‌های بازرگانی تلویزیونی و رادیویی است که این دو از نظر ارزشی خنثی هستند، اما در عمل، معمولاً محتواهایی غیرواقعی ارائه می‌دهند، از این رو بار ارزشی منفی پیدا می‌کنند. همچنین گاه این واژه مقابل mission قرار گرفته که به معنی تبلیغ دینی مسیحیت است. (کاوپانی، ۱۳۸۸).

تبلیغات انواع مختلفی دارند که یکی از مهم‌ترین آن، تبلیغات فرهنگی، می‌باشد که فعالیتی ست آموزشی برای نشر و آگاهی و دانش فرهنگی و همچنین نشر ارزش‌های فرهنگی و نه صرفاً به منظور تحریک احساسات و ایجاد زمینه برای پذیرش امری که تبلیغ می‌شود (مریچی، ۱۳۸۹) در حقیقت تبلیغات فرهنگی برای القای موضوعات فرهنگی، تقویت ریشه‌ها، آموزش و در مجموع، تزریق ایده فرهنگی در اذهان عمومی از آن استفاده می‌شود. (اندرسون، ۲۰۰۶) به گونه‌ای که نتیجه این فعالیت، نفوذ بر دیگران و جذب افکار عمومی و تغییر یا تقویت ریشه‌های فرهنگی است (وارطانیان، ۱۳۸۴)

از طرفی، نقوش و الگوهای بومی به عنوان یک عنصر مهم از فرهنگ و هویت محلی، در تبلیغات فرهنگی

می‌تواند نقش بسزایی ایفا کند. این نقوش الگوها و طرح‌هایی هستند که توسط اقوام بومی و فرهنگ‌های محلی تولید می‌شوند و نماینده یک میراث فرهنگی و هویت فرهنگی خاص می‌باشند. (کفاش و همکاران، ۱۳۹۶) در بررسی آثار صنایع دستی و بومی هر منطقه می‌توان خصوصیات بصری مختص به هر منطقه را دسته‌بندی کرد، چراکه هر هنرمندی در آثاری که خلق می‌کند نسبت به شرایط اجتماعی و جغرافیایی واکنش نشان می‌دهد و احساسات و عقایدش را بیان می‌کند. حتی در شخصی‌ترین آثار هنری نیز می‌توان تأثیر فرهنگ منطقه‌ای را مشاهده کرد.

این نقوش، عنصری منحصربه‌فرد و جذابیت بخش است که می‌تواند ارتباط عمیق‌تری بین مخاطبان و محتوای تبلیغاتی ایجاد کند. استفاده از این الگوها، نقوش و طرح‌های محلی و سنتی در تبلیغات برای ارتقای فرهنگ و ارزش‌های محلی است. این روش می‌تواند به تقویت هویت فرهنگی و ارتباط افراد با فرهنگ خود کمک کند. (اسمیت، ۲۰۰۰)

استان بوشهر یکی از کهن شهرهایی است با تاریخ و فرهنگ بسیار غنی و نقوش فرهنگی منحصربه‌فردی که نشان‌دهنده تنوع و زیبایی هنر بومی این منطقه است. این نقوش، به عنوان یک ارث فرهنگی، ارتباط عمیقی با تاریخ، ادبیات و هنر بوشهر برقرار می‌کند. (رسایی، ۱۳۸۴) اما امروزه با جدا شدن انسان مدرن از پیشینه و فرهنگ خود، این نقوش بومی و طرح مایه‌های فرهنگی نیز در اذهان مردم کم‌رنگ‌تر شده و برای نسل‌های جدیدتر نیز زمینه‌آشنایی کافی با این نقوش فراهم نشده است. لذا این پژوهش در نظر دارد با بررسی نقوش و طرح‌های خاص استفاده‌شده در صنایع دستی‌های استان بوشهر بتواند مخاطب را با این طرح‌های اصیل آشنا نموده و با

تبلیغات

مفهوم تبلیغات به‌طور عجیبی با بازاریابی آمیخته است. تبلیغات جزئی از فرآیند بازاریابی یک محصول و یا یک خدمت به‌شمار می‌رود. به بیان ساده می‌توان گفت تبلیغات یعنی رساندن یک پیام در مورد محصول و یا یک خدمت از طریق رسانه‌های مختلف برای متقاعد کردن مخاطبان بالقوه برای خرید آن محصول یا خدمت (شجاعی و همکاران، ۱۳۹۲)

تبلیغات را می‌توان در خلاصه‌ترین شکل این‌گونه بیان کرد: فرآیند روشمند ارائه اطلاعات مناسب در مورد کالاها و خدمات به مشتریان و ترغیب و متقاعد کردن مؤثر مصرف‌کنندگان به خرید کالاها و خدمات. واژه‌ها و عبارات روشمند، اطلاعات مناسب و ترغیب و متقاعد کردن مؤثر، همگی ناظر بر انجام برنامه‌ریزی در فرآیند تبلیغات است. برنامه‌ریزی در تبلیغات نیز مستلزم شناخت عینی رفتار مشتریان، به‌ویژه رفتار مصرف‌کنندگان و سایر اجزای مرتبط و مهم در بازار (کالا و خدمات، رقبا و محیط بازار) یا به عبارتی تحقیقات بازاریابی و همچنین انجام انواع آزمون‌ها و ارزیابی‌هایی است که بخش عمده تحقیقات تبلیغات را تشکیل می‌دهد. هدف اساسی تبلیغات در درجه اول، ایجاد تصویری مطلوب از نشانه کالا در اذهان مخاطب هدف است.

از اهدافی که تبلیغات دنبال می‌کند می‌توان به شکل‌دهی به برداشت‌ها، دست‌کاری ادراکات و هدایت رفتارهای خاص اشاره کرد.

تبلیغات منحصراً به کنترل عقیده با نمادهای مهم، گزارش‌ها، شایع‌ها، تصاویر و دیگر اشکال ارتباط اجتماعی اشاره دارد و هدف از آن معروف‌سازی موضوع مطرح‌شده و اقناع افراد به تبعیت از آن است. از این‌رو می‌توان ادعان داشت که تبلیغات در وجه مثبت خود یک ضرورت بوده و در حقیقت وجودآورنده ارتباطات لازم و منطقی در جوامع است (معموری و آزادزاده، ۱۳۸۸: ۳۳).

تبلیغات فرهنگی

از زیرمجموعه‌های تبلیغات غیرتجاری، تبلیغات فرهنگی است و آن زمانی است که موضوع تبلیغات، فرهنگ و عناصر فرهنگ باشد. (سهرابی و همکاران، ۱۳۹۵) تبلیغات فرهنگی به‌نوعی از تبلیغات گفته می‌شود که برای القای موضوعات فرهنگی، تقویت ریشه‌ها، آموزش و در مجموع

استفاده از قابلیت‌های تجسمی و مشخصاً ارتباط تصویری نقوش بومی استان را با حفظ شاخصه‌های زیباشناختی به‌منظور استفاده از آن‌ها در طراحی گرافیک و در راستای هویت‌سازی فرهنگی، مورد استفاده قرار دهد

چارچوب نظری

بسته‌بندی

پیش‌تر تصمیمات مربوط به بسته‌بندی کالا، اکثراً تحت تأثیر هزینه و عوامل تولید قرار داشته‌اند و اولین و اساسی‌ترین وظیفه بسته‌بندی نیز نگهداری و حفاظت از کالا بوده است. ولی امروزه، عوامل بسیاری باعث شده است بسته‌بندی به‌صورت یکی از ابزارهای بااهمیت بازاریابی درآید چراکه بسته‌بندی وظایف زیادی را برای فروش کالا بر عهده می‌گیرد. این وظایف عبارت‌اند از: جلب توجه، توضیح درباره کالا و فروش. افزایش رفاه مصرف‌کننده نیز بدین معناست که مصرف‌کنندگان برای راحتی و آسایش خود و برای ظاهر، قابلیت اعتماد و اطمینان و اعتبار بهتر بسته‌بندی، حاضرند مبلغی را اضافه پرداخت کنند.

شرکت‌ها همچنین به تأثیر بسته‌بندی خوب برای ایجاد شناخت فوری شرکت و علامت تجاری آن پی برده‌اند. بسته‌بندی خوب برای یک کالای جدید، مستلزم تصمیم‌گیری در موارد زیادی است. اولین کار در جهت انجام این مهم، ایجاد یک تصور از بسته‌بندی است. منظور از تصور بسته‌بندی این است که باید دید بسته‌بندی کالا چگونه باشد یا برای کالا چه کاری را انجام دهد؟ بدین معنا که آیا وظیفه اصلی بسته‌بندی باید مراقبت و حفاظت از کالا باشد؟ آیا بسته‌بندی روش استفاده جدیدی برای استفاده از کالا را ارائه می‌کند؟ آیا بسته‌بندی ویژگی‌های خاصی را درباره کالا یا شرکت به نمایش می‌گذارد و یا منظور دیگری از بسته‌بندی در میان است؟ تصمیم درباره سایر عناصر بسته‌بندی، نظیر اندازه، شکل، مواد اولیه مصرفی در آن، رنگ و محل علائم تجاری، دومین کاریست که باید انجام شود. این عناصر، برای حمایت از جایگاه و خط‌مشی بازاریابی کالا باید با یکدیگر به‌نحو مناسبی تلفیق شوند. بسته‌بندی همچنین باید با تبلیغات، قیمت و توزیع کالا نیز سازگاری کامل داشته باشد. (کاتلر و آرمسترانگ، ۱۳۹۴: ۶)

تزریق نوعی ایده فرهنگی در اذهان عمومی از آن استفاده می-شود. می توان گفت که تبلیغ فرهنگی، فعالیتی آموزشی است که به منظور اطلاع رسانی پیام های فرهنگی انجام می گیرد، به طوری که نتیجه این فعالیت، نفوذ بر دیگران و جذب افکار عموم در راستای توسعه فرهنگی است. تبلیغات فرهنگی، با به کارگیری فن های تبلیغات تجاری برای ایجاد، ترویج و یا اصلاح یک نگرش یا رفتار در مخاطب هدف و یا کل جامعه است. هدف تبلیغات فرهنگی، ایجاد تغییرات رفتاری داوطلبانه با فراهم کردن جایگزین های مناسب برای برخی رفتارهای خاص فعلی است. تبلیغات فرهنگی مناسب، مخاطبان خود را مجبور به تغییر رفتارهای خود نمی کند، بلکه رفتار جدیدی را به مخاطبان به عنوان انتخاب ارجح زندگی آن ها پیشنهاد می دهد و آن ها را به پیروی از آن ترغیب می کند (حائری و رستمی، ۱۳۹۰).

در این نوع از تبلیغات، از رهگذر هنجار سازی، بسترسازی، آموزش، مفهوم سازی، الگوسازی و انتقال پیام قادر است به تأثیرگذاری بر حیات فرهنگی و اجتماعی، هدایت الگوهای رفتاری، تحقق انسجام اجتماعی و جهت دهی به افکار عمومی و فرهنگ سازی مؤثر و بالنده اقدام کنند (دهشیری، ۱۳۸۸).

در این نوع از تبلیغ، آن دسته از باورها و اندیشه های عمیق افراد مورد هدف قرار می گیرند که طی سال ها شکل گرفته و در اعماق ذهن آن ها ریشه دوانیده است. شناخت مخاطب هدف، درک نگرش، اولویت ها و موانع فکری و رفتاری او یکی از مهم ترین مسائل در تبلیغات فرهنگی به شمار می آید. تشخیص اشتباه در هریک از موارد یاد شده، کارزار تبلیغات فرهنگی را به بیراهه برده و با شکست مواجه خواهد ساخت (سهرابی و همکاران).

تبلیغات فرهنگی با شناسایی خلأ های فرهنگی، به معرفی عنصر فرهنگی پرداخته و می کوشد با افنای مخاطب هدف، رفتار مناسب مورد نظر را در وی ایجاد کند. از سوی دیگر، تبلیغات فرهنگی و تبلیغات تجاری در حوزه عملکرد نیز با یکدیگر متفاوت هستند. قلمرو باورهای عمیق و ریشه دار افراد، جز حوزه عملکرد تبلیغات تجاری محسوب نمی شود. این دسته از تبلیغات درصدد معرفی یک برند، تغییر الگوی خرید مصرف کنندگان، افزایش فروش و سهم بازار برای یک محصول یا خدمت ویژه هستند؛ اما کانون تمرکز و توجه در تبلیغات فرهنگی، معمولاً نگرش ها

و باورهای مخاطبان هدف است که در طول سالیان طولانی در اثر عادت، تقلید از دیگران و ... شکل گرفته و نهادینه شده اند (چاپین، ۱۹۹۹).

هدف از پژوهش انجام شده شناساندن نقوش بومی و مرتبط با دستبافت هر منطقه و همچنین استفاده از ظرفیت های گرافیکی آن ها در طراحی محصولات جدید در زمینه تبلیغات فرهنگی است.

روش شناسی پژوهش

این تحقیق برحسب هدف کاربردی-توسعه ای و بر اساس شیوه گردآوری داده ها، توصیفی-اکتشافی از نوع علی است. به این دلیل کاربردی است که استفاده از نتایج طرح برای بهبود شناسایی نقوش اصیل و فروش فرش دستباف ایران در بازارهای داخلی مؤثر است و به این دلیل است که علاوه بر شناسایی کاربردها به توسعه مبانی نظری و تئوریک تبلیغات فرهنگی در ایران کمک نموده است. به این دلیل توصیفی است که مطالعه وضعیت موجود تبلیغات فرهنگی و بازاریابی داخلی در زمینه هنر-صنعت فرش دستباف مدنظر است و از این جهت که محقق درصدد این دو متغیر برهم و ارائه راهکار برای بهبود این تأثیر هست تحقیق از نوع علت و معلولی است و همچنین با توجه به اینکه به دنبال کشف ویژگی ها و راهکارهای تبلیغات فرهنگی بوده است اکتشافی است.

جامعه آماری و نمونه آماری

با ارائه تصویر هر کدام و سؤالاتی در چهار مؤلفه رضایتمندی مشتری، پرسشنامه ای در قالب چهار فاز طراحی شد. زیبایی ظاهری، کیفیت محصول، کیفیت خدمات و ویژگی های اقتصادی این نمونه های طراحی شده، توسط مشتریانی که به قصد خرید نروزی راهی بازار شده بودند مورد بررسی قرار گرفته شد. به دلیل گستردگی این جامعه آماری، تعداد ۱۳۰ نفر این پرسشنامه ها را به طور جداگانه پاسخ داده و نظرات آن ها جهت سنجش موفقیت طرح های برتر در مؤلفه های مدنظر با آزمون های تی تک نمونه ای مستقل و آزمون فریدمن با نرم افزار SPSS ۲۴ مورد بررسی قرار گرفته است.

روش نمونه گیری

به دلیل محدودیت دسترسی به همه مشتریان فرش

پرسشنامه‌ها (علاوه بر پایایی سنجی و رواسازی تحقیقات پیشین) هرکدام از آن‌ها پایا سنجی و رواسازی شده است.

پایایی و روایی پرسشنامه

محقق برای حصول اطمینان از دقت و صحت نتایج به دست آمده از تحقیق خود ناگزیر از ارزیابی ویژگی‌های فنی ابزار اندازه‌گیری (پرسشنامه) هست. ویژگی‌های فنی ابزار در دو مورد روایی و پایایی خلاصه می‌شود.

روایی محتوای، روایی صوری (ظاهری)، روایی معیار، روایی پیش‌بین، روایی هم‌زمان پرسشنامه پژوهش حاضر که برای بررسی اجزای تشکیل دهنده آن یعنی سؤال‌های پرسشنامه می‌پردازد، توسط افراد متخصص در موضوع (خبره) بررسی و مورد تأیید واقع شده است. جهت بررسی پایایی پرسشنامه‌ها در دو فاز اول و دوم از روش آلفای کرونباخ استفاده شده است. مقدار آلفای کرونباخ بالاتر از ۰/۷، نشانگر پایایی قابل قبول است. البته موس و همکاران^۱ در مورد متغیرهایی با تعداد سؤالات اندک، مقدار ۰/۶ را به عنوان سر حد ضریب آلفای کرونباخ معرفی کرده‌اند.

در پرسش‌نامه ارائه شده در این پژوهش میانگین کیفیت محصول از دید مشتریان برابر با ۴/۳۶، میانگین زیبایی و ظاهر برابر ۳/۹۷، میانگین جنبه‌های اقتصادی برابر ۴/۳۴ و میانگین کیفیت خدمات برابر با ۴/۵۰ هست. لازم به ذکر است که حداقل میانگین برای هر مؤلفه می‌تواند ۱ و حداکثر میانگین برای هر مؤلفه عدد ۵ باشد.

پیشینه پژوهش

ارائه مدل‌ها و پژوهش‌های مختلف در زمینه تأثیرات تبلیغات فرهنگی، نقش محققان و پژوهشگران را در این حوزه برجسته ساخته است. یکی از پژوهش‌هایی که در سال ۲۰۱۵ توسط مولفیت انجام شد و با عنوان "تبلیغات ارتباطی: تأثیر تبلیغات در افزایش پیوندهای اجتماعی" منتشر شد، به بررسی نقش تبلیغات در روابط اجتماعی پرداخته است. در این گزارش، منتقدان اجتماعی معمولاً نقش تبلیغات در ارتباطات اجتماعی را نادیده می‌گیرند؛ اما یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تبلیغات فرهنگی در واقع می‌تواند به عنوان یک عامل مثبت در

دستباف، نمونه‌ها فقط از شهرستان بوشهر انتخاب شدند. برای اطمینان از کافی بودن حجم نمونه، از فرمول کوکران برای جامعه نمونه محدود استفاده گردید و محاسبه شد که برای جامعه کل ۲۰۰ نفری، حجم نمونه می‌بایست به میزان ۱۳۰ نفر باشد. برای بدست آوردن حجم نمونه از فرمول کوکران استفاده شده است:

$$n = \frac{N \cdot Z^2 \cdot p}{d^2(N-1) + Z^2 \cdot p}$$

$$Z=1.96, p=q=0.05, d=0.05$$

Z: مقدار متغیر نرمال واحد متناظر با سطح اطمینان که در این تحقیق سطح اطمینان ۰/۹۵ در نظر گرفته شده است (در اینجا ۱/۹۶).

p: برآوردی از نسبت افراد جامعه که دارای ویژگی مورد نظر در تحقیق می‌باشند (در اینجا ۰/۵).

q: برآوردی از نسبت افراد جامعه که دارای ویژگی مورد نظر در تحقیق نمی‌باشند (در اینجا ۰/۵).

d: سطح خطا که ۰/۰۵ در نظر گرفته شده است.

درصد احتمال انتخاب (مجموع: ۱): $p = q = 0/5$

روش جمع‌آوری اطلاعات

جهت گردآوری اطلاعات از دو روش کتابخانه‌ای و میدانی (پرسشنامه و مصاحبه ساختاریافته) استفاده شده است. جهت تدوین مبانی نظری و پیشینه تحقیق از روش کتابخانه‌ای، جهت گردآوری داده‌ها از جامعه آماری با استفاده از پرسشنامه از روش میدانی استفاده شده است. برای اندازه‌گیری شاخص‌های تحقیق، جمع‌آوری داده‌ها و اطلاعات لازم از پرسشنامه استفاده شده است. سؤالات با عنایت به اهداف تحقیق و ماهیت موضوعی پژوهش حاضر به شکل ۵ گزینه‌ای و بسته و در سطوح اندازه‌گیری لیکرت و رتبه‌ای طراحی شده است. ابزار گردآوری داده‌ها اطلاعات پرسشنامه‌ها و مصاحبه است که پرسشنامه‌ها با اقتباس از نمونه‌های مشابه آن‌ها که در تحقیقات گذشته اعتبار یابی و مورد استفاده قرار گرفته است، به کار گرفته شده است. برای تعیین اعتبار و روایی این

1- Moss et al.

تقویت روابط اجتماعی و الهام‌بخش ارزش‌های مثبت بین مخاطبان و تبلیغ دهندگان عمل کند. تحقیقات قومنگارانه نیز این ادعا را تأیید کرده و نشان داده است که یک کمپین تبلیغاتی موفق می‌تواند با ایجاد حس وفاداری جذب سرمایه‌گذاری در اوراق قرضه شود.

علیزاده (۱۳۸۸) نیز نتایجی در مورد مصرف محصولات فرهنگی و عوامل مؤثر در بازاریابی آن در شهرستان کرج ارائه داده است. در این پژوهش، عوامل مؤثر بر بازاریابی محصولات فرهنگی در خانوارهای شهری مورد بررسی قرار گرفته‌اند و نتایج نشان می‌دهد که بین تبلیغات و بازاریابی محصولات فرهنگی و بین کیفیت محصولات فرهنگی و بازاریابی مرتبط با آن رابطه وجود دارد. همچنین، محصولات فرهنگی نقش مستقیمی در ترویج ارزش‌های اخلاقی در جامعه دارند.

در پژوهشی دیگر که صادقی در سال ۱۳۹۵ انجام داد و با عنوان "طراحی و تبیین مدل تبلیغات اثربخش با رویکرد اسلامی-ایرانی" منتشر شد، نتایج مهمی به دست آمد. در این پژوهش، پنج سطح دسته‌بندی مختلف بررسی شد و تأثیر تبلیغات با رویکرد اسلامی-ایرانی بر تفکر، تعقل، سودمندی در دنیا و آخرت و همچنین رسیدن به قرب الهی بررسی شدند.

پژوهشی که توسط تقدیمی، مشبکی اصفهانی، صالحی امیری و نوابخش در سال ۱۳۹۸ انجام شد، به بررسی الگوی بازاریابی صادرات محصولات فرهنگی با تمرکز بر رفتار مصرف‌کننده (مطالعه موردی: تابلوی نقاشی) پرداخته شد. نتایج این پژوهش نشان داد که فرایند صادرات محصولات فرهنگی بیشتر به ادراکات و تعامل با مشتری بستگی دارد. ویژگی‌های داخلی محصول و ویژگی‌های خارجی آن نقش مهمی در موفقیت صادرات این نوع محصولات دارند.

در پژوهشی که توسط شوماکرو و همکاران در سال ۲۰۲۱ با عنوان "تأثیر تبلیغات فرهنگی بر قضاوت اجتماعی" منتشر شد، تأثیر تبلیغات بر قضاوت اجتماعی افراد مورد بررسی قرار گرفت. آن‌ها دریافتند که تبلیغات می‌تواند تأثیر قابل توجهی بر قضاوت اجتماعی داشته باشد و می‌تواند نگرش و نظرات افراد را درباره افراد، گروه‌ها و مسائل اجتماعی تغییر دهد.

در تحقیقی دیگر، رحمانی (۲۰۱۷) یک مدل برای اثربخشی تبلیغات الکترونیکی بر رفتار مصرف‌کننده ارائه کرده است و نتایج نشان می‌دهد که آگاهی، نگرش و ویژگی‌ها تأثیر

مثبت و معناداری بر رفتار خرید مصرف‌کنندگان دارند. همچنین، یانگ و کانگ (۲۰۱۷) یک مطالعه اکتشافی درباره تأثیرات منفی تبلیغات کشور بر مصرف کالاهای محبوب فرهنگ کره در تایوان ارائه دادند تجزیه و تحلیل رگرسیون نشان داد، به استثنای ادراکات نزدیکی فرهنگی، تبلیغات به طور قابل توجهی بر تصمیم کشور مبدأ (تایوان)، برای مصرف برنامه‌های فرهنگی کره جنوبی تأثیر گذاشت. برای موفقیت در تبلیغات فرهنگی، نیاز است تا با توجه به باورها، ارزش‌ها و نیازهای هدفمند مشتریان، استراتژی‌های مناسبی را انتخاب نمایید و در نهایت، مهم است که محصولات فرهنگی با کیفیت بالا و قابل رقابت باشند و بتوانند ارزش‌های اخلاقی را به جامعه ارائه دهند. این امر می‌تواند به تقویت تصویر برند و جذب مشتریان جدید کمک کند و در نتیجه، توسعه صادرات محصولات فرهنگی را تسهیل کند.

تحلیل یافته‌ها

چگونگی تبدیل نقوش سنتی به نقوش مدرن گرافیکی

همگام‌سازی نقوش سنتی با طرح‌ها و کیفیت‌های مدرن طراحی و تبلیغات اگر بدون توجه به ریشه و اصالت طرح باشد قادر به ارسال پیام فرهنگی به مخاطب نخواهد بود. در تبدیل و طراحی نقوش گرافیکی وفاداری به ریشه طرح جوهره موفقیت در ارائه هست. طرح‌های گرافیکی طراحی شده با پایبندی به دو عنصر ساختار و رنگ برنامه‌ریزی شده‌اند. همگام‌سازی طرح‌ها با ساختار بسته‌بندی ما را به هدف انتقال پیام فرهنگی و همچنین ارائه طرح‌های جدید به بازار محصولات دستبافت نزدیک می‌کند.

هدف اصلی شناخت ظرفیت‌های گرافیکی نقوش بومی و سنتی، سرعت بخشیدن به ارسال هرچه سریع‌تر پیام و برقراری ارتباط به صورت زبان تصویری باشد. هراتر هنری احساس خاصی را به مخاطب انتقال می‌دهد که بخشی از این احساس‌ها بازتاب هویت فرهنگی است. در این پژوهش تلاش شده است که با ایجاد فضای تصویری جدید به وسیله نقوش سنتی و بومی منطقه بوشهر بتوان مخاطب را با روح اصلی عقاید و باورهای بصری و فرهنگی آشنا کرد. شناسایی طرح‌های گبه شول به طراحی‌های گرافیکی جدیدی کمک کرده است که می‌توان با استفاده

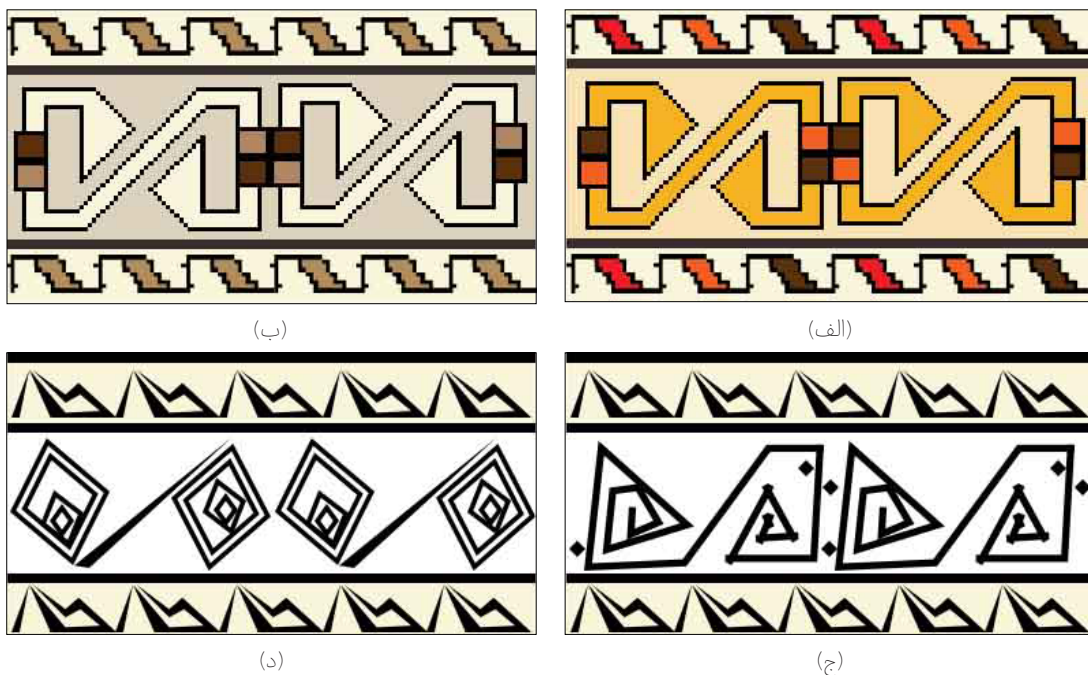
از آن‌ها در صنعت بسته‌بندی صنایع وابسته به هر دو مقوله بافندگی و طراحی بسته‌بندی را به سطح بالاتری از آنچه در بازار متداول است ارتقا داد. چراکه دستباف‌های ایرانی در همه جهان شناخته شده هستند ولی در مقایسه با روند کلی رشد این صنعت در بازارهای بین‌المللی نیاز به هویت‌سازی و مدرن کردن بسته‌بندی مجموعه محصولات بافته شده دارد.

برخی از ظرفیت‌های گرافیکی گروهی از این نقوش:



شکل ۱: نقش غلام شاه (منبع نگارنده)

Image 1: The Role of Gholam Shah (Source: Author)

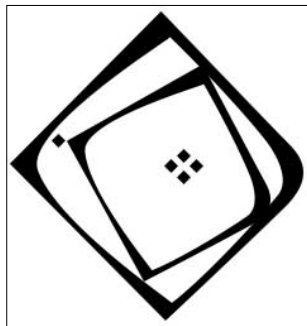


شکل ۲: برگرفته از طرح غلام شاه (منبع نگارنده)

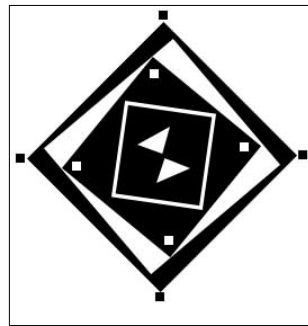
Image 2: Adapted from the Design of Gholam Shah (Source: Author)



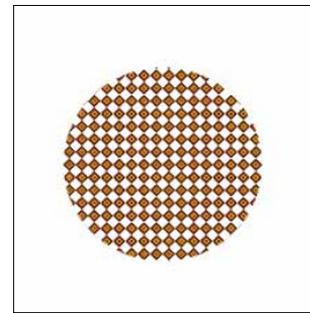
شکل ۳: طرح حوض (منبع نگارنده)
Image 3: Pool Design (Source: Author)



(ج)



(ب)

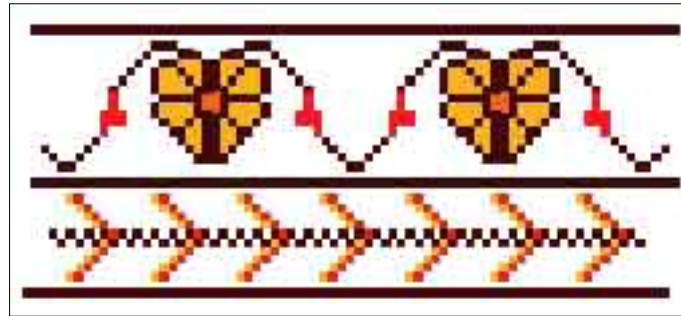


(الف)

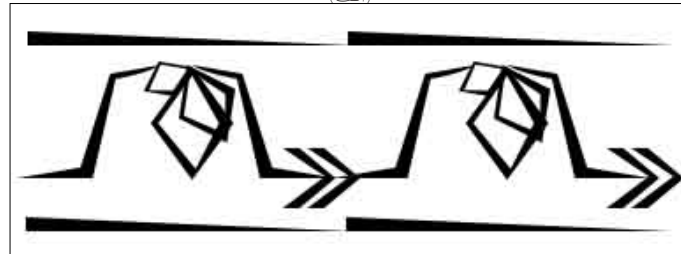
شکل ۴: طرح حوض (منبع نگارنده)
Image 4: Fountain Design (Source: Author)



شکل ۵: طرح حاشیه شیدالله (منبع نگارنده)
Image 5: Border Design by Shidalah (Source: Author)



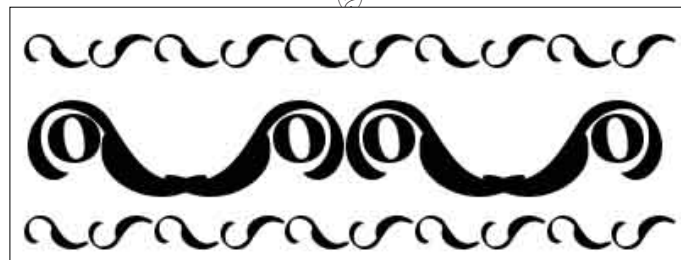
(الف)



(ب)



(ج)



(د)

شکل ۶: طرح حاشیه شیدالله (منبع نگارنده)

Figure 6: Border Design by Shidalah (Source: Author)

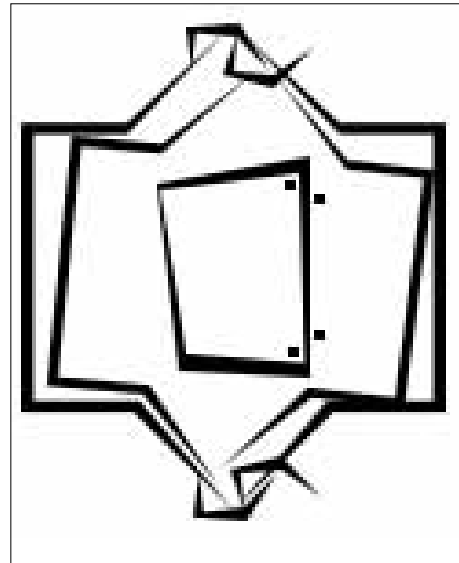


شکل ۷: طرح کم خشتی

Image 7 Kom Pattern Mudbrick (Source: Author)



(ب)



(الف)

شکل ۸: آنالیز طرح گُم خشتی (منبع نگارنده)

Image 8: Analysis of Mudbrick Kom Pattern (Source: Author)

طرح‌های پیشنهادی

** نکته قابل ذکر در مورد جنس بسته‌بندی‌های ذکر شده دوستدار محیط‌زیست بودن آن‌ها است، کاملاً بازیافتی هستند و ماده اولیه آن به‌طور کامل از مقوا و کاغذهای باطله است. پس از خارج کردن محصول این جعبه‌ها دوباره قابل بازیافت خواهند بود.

** مزیت دیگر این بسته‌ها مقاوم بودن جنس و ساختار جعبه‌ها است که این امکان را به مصرف‌کننده می‌دهد تا با نگهداری جعبه در صورت تمایل به جابجایی محصول قابلیت استفاده دوباره خواهد داشت.

۱- طرح شماره یک چالش حمل محصول دستبافت به عنوان سوغات را مدنظر قرار داده است (شکل ۹).

طراحی ساختار استوانه‌ای هماهنگ با ارائه دستبافت به صورت لول شده است، درب جعبه از بالا و به وسیله زیپ باز و بسته می‌شود. دسته‌ی این بسته‌بندی به رنگ قهوه‌ای سوخته و در هماهنگی با رنگ نقوش روی آن در نظر گرفته شده است. بسته‌بندی فوق‌رأمی توان به تنهایی و روی دوش حمل کرد. شیوه دیگر حمل بسته‌بندی فوق قابلیت قرار گرفته آن بر روی چمدان است که حمل آن را در مسافرت و جابجایی آسان می‌کند.



شکل ۹: طرح شماره ۱

Image 9: Design Number 1

۲- طرح شماره دو باهدف بسته‌بندی محصولات وابسته به دست‌یافته‌ها طراحی شده است (شکل ۱۰). کوسن‌های تهیه‌شده از دستباف‌ها هماهنگ‌کننده‌ی طراحی‌های داخلی مدرن و صنایع دستی و هنرهای سنتی هستند. در بسته‌بندی طراحی‌شده از جنس حصیربافی هست که خاصیت متعادل نگه‌داشتن دما را دارا هستند. به دلیل استفاده از پنبه‌های مصنوعی درون کوسن‌ها متعادل نگه‌داشتن دمای درون جعبه به حفاظت از جنس محصول کمک می‌کند. همچنین، حصیر محافظ رطوبت نیز هست. دسته‌های طراحی‌شده برای جعبه باعث سهولت در حمل آن می‌شوند. طراحی روی جعبه باهدف ایجاد کاربری ثانویه برای بسته‌بندی در نظر گرفته شده است؛ بعد از خارج کردن محصول از جعبه و می‌توان از آن به عنوان میز چای خوری کنارمبل استفاده کرد. همچنین از فضای خالی جعبه نیز برای نگهداری وسایل می‌توان بهره برد.



شکل ۱۰: طرح شماره دو
Image 10: Design Number 2

۳- طرح شماره سه باهدف بسته‌بندی محصولات وابسته دستباف‌ها طراحی شده است (شکل ۱۱). محفظه‌های نگهدارنده لول شده درون جعبه نهایی عرضه می‌شوند. جعبه از جنس مقوای ذکرشده هست که قابلیت بازیافت دارد. در میان محفظه‌های چوبی نگهدارنده کوسن‌ها محلی برای نگهداری بذرهای گیاهانی که برای رنگرزی استفاده می‌شوند (روناس، نیل و غیره) قرار دارد که پس از خارج کردن محصول اصلی از بسته‌بندی می‌توان محفظه‌ها را روی درب بسته‌بندی و محلی که برای آنان تعبیه شده است قرارداد و از آن‌ها به عنوان گلدان برای کاشتن بذرها استفاده کرد.



شکل ۱۱: طرح شماره سه
Image 11: Design Number 3

تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

همان‌طور که نتایج آزمون تی تک نمونه‌ای مستقل نشان می‌دهد، سطح معناداری آزمون تی در هر ۴ مؤلفه کیفیت محصول، زیبایی و ظاهر و کیفیت خدمات کمتر از سطح خطای ۰/۰۵ به دست آمده است (جدول ۱) و این نشان می‌دهد که میانگین نمرات مؤلفه‌های طرح بسته‌بندی با استفاده از طراحی نقوش منحصر به فرد به فرش هر منطقه مخالف عدد ۳ (حد وسط طیف لیکرت ۱ تا ۵) هست، با توجه به اینکه میانگین هر ۴ مؤلفه بیشتر از ۳ بوده و حدود پایین و بالا برای اختلاف میانگین‌ها هر دو مثبت هست، می‌توان اظهار نظر کرد که در خصوص طرح بسته‌بندی با استفاده از طراحی نقوش منحصر به فرد به فرش هر منطقه میانگین مؤلفه‌ها بیشتر از ۳ بوده و این یعنی طرح مدنظر در کیفیت محصول، زیبایی و ظاهر، جنبه‌های اقتصادی و کیفیت خدمات کاملاً موفق عمل نموده است.

جدول ۱. نتایج آزمون تی تک نمونه‌ای
Table 1. Results of One-Sample t-test

مؤلفه‌ها	تعداد	میانگین	آماره تی	سطح معناداری	بازه اطمینان ۹۵ درصدی برای اختلاف میانگین	
					حد بالا	حد پایین
کیفیت محصول	۱۳	۴,۵۰۹۶	۴۵,۵۴۳	۰/۰۰	۱,۴۴۴	۱,۵۷۵۲
زیبایی و ظاهر	۱۳	۴,۲۱۵۴	۳۳,۸۷۰	۰/۰۰	۱,۱۴۴۴	۱,۲۸۶۴
جنبه‌های اقتصادی	۱۳	۴,۴۹۸۵	۴۲,۰۴۶	۰/۰۰	۱,۴۲۷۹	۱,۵۶۹۰
کیفیت خدمات	۱۳	۴,۵۲۴۴	۵۴,۹۷۲	۰/۰۰	۱,۴۶۹۵	۱,۵۷۹۲

پس از تأیید موفقیت طرح بسته‌بندی با استفاده از طراحی نقوش منحصر به فرد به فرش در مؤلفه‌های کیفیت محصول، زیبایی و ظاهر، جنبه‌های اقتصادی و کیفیت خدمات به دنبال اولویت‌بندی این ۴ مؤلفه بوده، برای این منظور از آزمون رتبه‌بندی فریدمن استفاده گردید که نتایج آن در جداول ۲ و ۳ آمده است. آزمون فریدمن بیان می‌کند که میانگین ۴ مؤلفه مدنظر یکسان نبوده و دارای میانگین رتبه‌ای متفاوتی هستند (مقدار آماره ۴۵/۹۱۴ و سطح معناداری ۰/۰۰). همچنین میانگین رتبه‌ای محاسبه شده نشان می‌دهد که بیشترین رتبه مربوط به مؤلفه کیفیت محصول و کمترین رتبه مربوط به زیبایی و ظاهر هست.

جدول ۲. نتایج آزمون رتبه‌بندی فریدمن
Table 2. Results of Friedman Rank Test

آماره‌های آزمون	
مقدار آماره کای دو	۶۵/۹۱۴
درجه آزادی	۳
سطح معناداری	۰/۰۰

جدول ۳. نتایج رتبه‌بندی عوامل		
عوامل	میانگین رتبه‌ای	Table 3. Results of Factor Ranking
کیفیت محصول	۲/۸۵	۱
زیبایی و ظاهر	۱/۷۳	۴
جنبه اقتصادی	۲/۶۸	۳
کیفیت خدمات	۲/۷۳	۲

نتیجه‌گیری و پیشنهادات

در بخش بسته‌بندی ۳ طرح که کاملاً منطبق با خصوصیات دست‌بافته‌های استان بوشهر است، طراحی گردید که هم از نظر کیفیت و هم کمیت استانداردها در آن رعایت شده است. این طرح‌ها در مؤلفه‌های کیفیت محصول، زیبایی و ظاهر، جنبه‌های اقتصادی و کیفیت خدمات به دنبال اولویت‌بندی این ۴ مؤلفه بوده، برای این منظور از آزمون رتبه‌بندی فریدمن استفاده گردید که نتایج آن در جداول ۲ و ۳ آمده است. میانگین رتبه‌ای محاسبه‌شده نشان می‌دهد که بیشترین رتبه مربوط به مؤلفه کیفیت محصول و کمترین رتبه مربوط به زیبایی و ظاهر هست. امروزه در بازاریابی محصولات برنامه‌ریزی‌های کلان و کاربردی در جهت برند سازی باهدف توسعه صنایع بسته‌بندی صورت می‌گیرد چراکه صنایع تبدیلی می‌تواند علاوه بر جلوگیری از خام فروشی با ثبت برند از کالاهای ایرانی در فضاهای بین‌المللی محافظت کند.

تهیه بسته‌بندی مناسب به‌منظور حفظ و بهبود کیفیت محصول ازجمله مواردی است که اهمیت آن برهیچکس پوشیده نیست، چراکه اولین ارتباط دیداری مشتری با محصول از طریق بسته‌بندی است و این در حالی است که حمل‌ونقل مناسب نیز در نگهداری دستباف‌ها و سایر صنایع دستی بسیار نقش مهمی دارد. در مواردی که محصول امکان صادرات دارد، طراحی مناسب بسته‌بندی همراه با هویت بسته‌بندی می‌تواند نماینده‌ی منطقه‌ای باشد که از زبان بین‌المللی تصویر برای انتقال پیام بهره می‌گیرد. پس بسته‌بندی اکنون نه تنها به کالای مصرفی کمک می‌کند بلکه به برندینگ فرهنگی ایرانی در سطح جهانی نیز کمک می‌کند؛ ما چه بخواهیم و چه

نخواهیم در جهانی‌شدن اقتصاد قرار گرفته‌ایم.

رویدادهای هنری و فرهنگی گواه روشنی بر قدرت سنت و فرهنگ بومی در پایداری جوامع هستند. پایداری قبایل و مردمان جوامع کوچک درگرو زنده نگه‌داشتن هویت آن‌هاست و به‌روز کردن عقاید بصری آن اقوام می‌تواند گامی به جهت هماهنگ‌سازی سنت‌ها و آداب‌ورسوم جوامع با رویکرد رو به رشد و مدرنیزه شیوه زندگی امروزه باشد. در این راستا و با توجه به درخطر بودن هنر بافندگی، در اینجا منطقه شول گناوه و همچنین ظرفیت غیرقابل‌انکار هنرمندان عرصه گرافیک در بازسازی نقوش سنتی باعث شد تا در راستای شناسایی نقوش خاص منطقه و سعی در بررسی ظرفیت‌های گرافیکی آن‌ها، این پژوهش صورت گیرد؛ که در نتیجه آن، بامدون نمودن طرح‌ها و نقوش، مجموعه‌ای از طرح‌های گرافیکی طراحی گردید که با ترکیب و استفاده آن‌ها در صنعت بسته‌بندی به اهداف متنوعی از جمله طراحی بسته‌بندی برای محصولات دستبافت صورت گرفت.

انتخاب ابزار تبلیغی مناسب و رسانه مطلوب آن می‌تواند به‌صورت استراتژیک و یا زودبازده معرفی خوب و کارآمدی برای فرش دستباف ایران باشد. چراکه با طراحی و برنامه‌ریزی حرفه‌ای و کاربردی تبلیغات مناسب و مرتبط در راستای آشنایی با فرش و مفهوم و اصالت آن می‌توان اطمینان داشت که در آینده‌ای دور و یا نزدیک منجر به قصد خرید شود؛ خریدی که از روی آشنایی و با شناخت کامل انجام می‌شود. شرکت‌ها برای رقابت با کسب‌وکارهای رقیب باید پیوسته خود را به مشتری یادآوری کرده و جایگاه نخست را در ذهن آن‌ها داشته باشند. در غیر این صورت، سهم بازرشان را به رقبای می‌بازند. اثربخشی تبلیغات

فرهنگی مناسب در همه زمینه‌ها امروزه برکسی پوشیده نیست.

تبلیغات مورد بحث در این پژوهش تنها تبلیغات سنتی نیستند که در طی دهه‌های گذشته خود را با پوستره‌های تبلیغاتی و یا بروشور و تراکت‌های تیراز بالا معرفی کرده‌اند، در بازار رقابتی امروز شاخه‌های مختلف تبلیغات مانند بسته‌بندی، گرافیک محیطی، عکاسی مدلینگ و... آن‌چنان در لایه‌های مختلف مؤثر بر بازاریابی و فروش رخنه کرده‌اند که گاهی تصور می‌شود زمانی که هر کدام از زمینه‌های یاد شده جزو خدمات محصول نبوده‌اند چگونه پروسه فروش و رضایتمندی از خرید وجود داشته است. ما باید توجه داشته باشیم که در محیط‌های

آشفته امروزی که شرکت‌ها در آن مشغول به فعالیت می‌باشند این‌گونه عاقلانه به نظر می‌رسد که بسته‌بندی یک فرآیند ثابت تلقی نشود بلکه باید یک فرآیند پویا در زمینه طراحی محصولات مختلف تلقی شود. از بسته‌بندی می‌توان به عنوان فروشنده ساکت یاد کرد زیرا بسته‌بندی جذاب می‌تواند مشتری را جذب نموده و وی را به خرید ترغیب نماید؛ بنابراین لازم است که تلاش‌های زیادی در جهت افزایش کارایی بسته‌بندی‌ها صورت گیرد و همان‌طور که امروزه مشاهده می‌شود باید رسانه‌های قدیمی، مسیر فعالیت خود را به سوی تبلیغات در هنگام خرید سوق دهند.

منابع

- تقدیمی، توران. اصغر مشبکی اصفهانی، رضا صالحی امیری و مهرداد نوابخش. (۱۳۹۸)، طراحی الگوی بازاریابی صادرات محصولات فرهنگی با توجه به رفتار مصرف کننده (مورد مطالعه: تابلو نقاشی) تهران، محمد بلوریان. روزنامه تفاهم.
- حائری، وحید و محمدرضا رستمی (۱۳۹۰) تبلیغات فرهنگی، از تئوری تا عمل، تهران: نشر بلور
- خداداد حسینی، سید حمید. دکتر احمد روستا. دکتر وهاب خلیلی شجاعی. (۱۳۹۵). تبلیغات از تئوری تا عمل. دهشیری، محمدرضا. (۱۳۸۸) "رسانه و فرهنگ سازی" فصلنامه تحقیقات فرهنگی. دوره دوم. شماره ۸: ۲۰۸-۱۷۹
- رسایی کشوک، سام. (۱۳۸۴)، شکوه ابوشهر، انتشارات طلوع، بوشهر.
- رهبرنیا، زهرا، سمیه مهریزی ثانی. (۱۳۸۷). راهبردهای تبلیغات در اعلان. نشریه هنرهای زیبا. ۳۶.
- سهرابی زنای، مریم، علی رشید پور، اکبر اعتباریان. (۱۳۹۵) شناسایی عوامل تأثیرگذار بر اثربخشی تبلیغات فرهنگی بر مبنای نظریه برخاسته از داده‌ها و ارائه الگوی اثربخشی تبلیغات فرهنگی، فصلنامه راهبرد اجتماعی فرهنگی. سال پنجم، شماره نوزدهم. تابستان ۹۵. ص ۶۸-۴۵
- شجاعی، شهلا و احمد چرمیان. (۱۳۹۲). بررسی تأثیر اثربخشی آمیخته بازاریابی بر تولید بهنگام. تهران: دومین کنفرانس بین‌المللی در مدیریت، حسابداری و اقتصاد.
- فتحیان بروجنی، محمد و صدیقه رضاییان فردویی. (۱۳۸۳). نقش و اهمیت تبلیغات الکترونیکی در صنعت فرش ایران. فصلنامه مدیریت فردا.
- فرجی، مرتضی. مریم مارالانی (۱۳۸۸) شناسایی ابزارهای ترفیعی و تبلیغی مناسب برای فرش دستباف ایران در بازار داخلی. دو فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن علمی فرش ایران شماره ۱۳
- صادقی، امیر. (۱۳۹۵). طراحی و تبیین مدل تبلیغات اثربخش با رویکرد اسلامی. ایرانی. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده مدیریت و اقتصاد
- علیزاده، فتانه. (۱۳۸۸)، بررسی میزان مصرف محصولات فرهنگی و عوامل مؤثر در بازاریابی آن در شهرستان کرج. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام نور مرکز کویانی، محمد، (۱۳۸۸). روانشناسی و تبلیغات با تأکید بر تبلیغات دینی، قم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه

کاتلر، قیلیپ و گری آرمسترانگ. (۱۳۹۴). اصول بازاریابی. انتشارات نشر آموخته. ترجمه بهمن فروزنده.
کریمیان راوندی، حمیدرضا یزدانی، حمیدرضا ایرانی. (۱۳۹۶) طراحی ایده کمپین تبلیغاتی مناسب برای معرفی فرش دستباف کاشان. دو فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن علمی فرش ایران شماره ۳۲.
کفاش، مهدی، محمد رضا اسماعیلی، محمود محمدیان، محمد رضا تقوا، (۱۳۹۶). دسته بندی عوامل موثر بر تقاضای محصولات فرهنگی در بازارهای داخلی، فصلنامه پژوهش مدیریت در ایرا، شماره ۲: ۴۷-۲۶
میریچی، شمس الله، (۱۳۸۹). جامعه شناسی در عرصه تبلیغ قم: مؤسسه بوستان کتاب
معموری، امیررضا، الهام آزادزاده. (۱۳۸۸). تبلیغات، حلقه گمشده در صادرات فرش ایران. دو فصلنامه علمی- پژوهشی انجمن علمی فرش ایران
ناصری، لنگه بیز. (۱۳۹۴). بررسی مفهوم اثربخشی تبلیغات و ارائه الگوهای مناسب برای شرکت های فعال در صنعت چرم ایران.
نورائی، رضا. (۱۳۹۴). لزوم صنعت بسته بندی برای صنایع دستی. ماهنامه صنعت بسته بندی، شماره ۱۶۴، سال ۱۹، زمستان: ۳۹.
وارطانیان، آزلین، (۱۳۸۴). بررسی مکان های ارتباط تصویری برای تبلیغات فرهنگی، نشریه پیمان، شماره ۲۲: ۵-۲۸

Andreasen, Alen R. (2006). *Social Marketing in the 21st Century*. Sage Publication .
Chapin, John. (1999). *Advertising VS. Public Service Announcements* _Penn State university: <http://Files.eric.ed.gov/Fulltext/ED437688.pdf>
Kang., & C. K, Yang, Y. (2017), "Consuming Foreign Cultural Products: An Explortort Study Of Country of Origin Effects On Korean Popular Culture Consumption in Taiwan. In *Creating Marketing Magic and Innovative Future Marketing Trends*". Springer, Cham:1475-1486
Liu, Jingxia and Thao Le. (2013). *Intertextual Techniques in Advertisements*. China: International Journal of Innovative Interdisciplinary Research, 2.
Malefyt, Timothy de Waal (2015). "Relationship Advertising: How Advertising Can Enhance Social Bonds, Original Research Article", *Journal of Business Research*, In Press, Corrected Proof: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0148296315002672> .

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

