فصلنامهٔ علمی فردوس هنر

زمینهٔ انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، معماری، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر
سال سوم، شماره ۱۱، زمستان ۱۴۰۱
شاپای چاپی: ۲۷۱۷-۲۳۱۷
شاپای الکترونیکی: ۲۷۱۷-۲۷۷۵

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

هیئت تحریریه:
دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد بازنشسته، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
دکتر مهدخت پورخالقی چترودی
استاد دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر رضا سپهوند
استاد دانشکده مدیریت و اقتصاد، دانشگاه لرستان
دکتر فاطمه کاتب
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)
دکتر علی مشهدی
استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر رقیه بهزادی
دانشیار پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سید موسی دیباج
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه تهران
دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقبه
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر جواد امین خندقی
استادیار گروه پژوهش هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر سحر سروین
استادیار گروه پژوهش هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر الهه حسن‌خویی
استادیار گروه معماری، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر سیده مریم مجتبوی
استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

طراحی نشان: محمد محسن خضری
طراحی جلد و صفحه‌آرایی: نیما ملک‌زاده

نشانی: ایران، مشهد، بلوار شهید کلاهدوز، کلاهدوز ۳۰، مؤسسه آموزش عالی فردوس
پایگاه اینترنتی: http:www.fhja.ir
تلفن: ۷۱۳۹۱۷۵ ۰۵۱۳ داخلی ۷۰۳ و ۷۱۳
پست الکترونیکی: journal.fhja@gmail.com
لیتوگرافی: مجتمع چاپ ایران کهن
چاپ و صحافی: تهران خیابان مطهری، نرسیده به چهار راه سهروردی،کوچه سنندج، پلاک ۶
تلفن: ۰۲۱۳۳۹۵۳۵۳۸

• مقالات مندرج لزوماً نقطه‌نظر 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, Architecture
Vol. 3 | No. 10 | Winter 2023
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
Asistant Professor, Art research, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Dr. Sahar Sarvin
Asistant Professor, Art research, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Elahe Hasankhouei
Asistant professor, Department of Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Dr. Seyede Maryam Mojtabavi
Asistant Professor, Department of Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Logo Designer: Mohammad Mohsen Khezri
Layout and Graphic Design: Nima Malekzadeh

Address: Kolahdouz 30th Alley, Kolahdouz St, Mashhad, Razavi Khorasan Province, Iran.
Website: http:www.fhja.ir
Phone: 00985137139175
Email: journal.fhja@gmail.com
Lithography: Irankohan Press Complex
Press and Binding: No.6, Sanandaj Alley, Near Sohravardi Intersection, Motahari Street, Tehran, Iran
Phone: 00982133953538

فهرست

تحلیل تصاویر کتاب چاپ سنگی دله مختارمبنی بر نقد تکوین ۱۰

تحلیل مؤلفه‌های نظریه گشتالت در نگاره‌های ارعاب و وارثان ولایت از آثار مجید مهرگان ۳۴

تأملی در مؤلفه‌های بصری پنج اثر گل و مرغ از استاد حاج میرزا آقا امامی ۵۶

مقایسه‌ی نقش گرز گاوسر در نگاره‌ی صحنه‌ی به‌دار آویختن ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی و نمونه‌ی فلزی موزه‌ی متروپولیتن (به شماره ۳۶٫۲۵٫۱۸۸۲) ۸۰

واکاوی سوژهٔ قهرمان در مجسمه‌های فیگوراتیو میکس هنرمندان معاصر ایران از منظر باختین ۹۶

تبیین مضامین حماسی و غنائی در البسه‌ی نگاره‌های عهد اسلامی ۱۱۶

Contents

Analysis of the Images in the Lithographed Book "Delle Mokhtar" Based on Formative Criticism 11

Analysis of Gestalt Theory Components in the Works "Intimidation" and "Heirs of the Province" by Majid Mehregan 35

Reflection on the Visual Components of Five Flower and Bird Works by Master Haj Mirza Aqa Imamii 57

Comparison of the Bull-Headed mace Motif in Scene of Zahak's Hanging painting in Tahmasp's Shahnameh and the metal Sample of the Metropolitan Museum (No. 36.25.1882) 81

Exploration of the Hero Subject in the Figurative Sculptures of Contemporary Iranian Artists from a Bakhtinian Perspective 97

Exploration of Epic and Lyric Themes in the Garments of Islamic Artworks 117

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقالهٔ پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

نشریه «فردوس هنر» مقالات علمی را می‌پذیرد که دربرگیرنده مقالات پژوهشی، مقالات مروری، مطالعهٔ 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 ثابت‌شده را - اغلب به وسیلهٔ سنجش آماری - می‌آزمایند، تکیه صرف به پرسش‌نامه دارند، تکنیکی و فنی‌اند یا در بررسی‌ها تکیه به فرمول دارند، پژوهش‌های کمّی و پژوهش‌های صرفاً گردآوری‌شده (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 ذکرشده شود؛ درعین‌حال 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 مرحلهٔ نخستِ ارسال می‌شود:
- عدم سنخیت با موضوع مجله؛
- قرار نگرفتن روش تحقیق مقاله در اولویت روش‌های مورد قبول نشریه (ضعف رویکرد کیفی در پژوهش و اتکای غالب به سنجش‌های آماری/ تکنیکی بودن و دوری از جنبه‌های نظری)؛
- عدم برخورداری از ساختار علمی (فاقد سؤال، نظریه) و اتکا به گردآوری یا روش انشایی یا گزارشی در محتوای مقاله؛
- خارج بودن روش تحقیق یا موضوع مقاله از امکان داوری مجله؛
- تکراری بودن محتوای مقاله (قسمت اعظم سؤال یا فرضیه مقاله قبلاً در مقالات دیگر بررسی شده است)؛
- عدم رعایت دستورالعمل ذکر شده در بخش راهنمای نویسندگان.

۱-۲. بخش‌های اصلی مقاله

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

عنوان: عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد، روشن و بیانگر موضوع پژوهش باشد، تکراری نباشد، تطویل بدون ضرورت نداشته باشد و خطابی 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 به‌صورت تیترهای جداگانه باشد: بیان مسئله، هدف، سؤال یا فرضیهٔ تحقیق، روش تحقیق و نتیجه‌گیری باشد. چکیدهٔ مقاله باید حداکثر ۳۰۰ کلمه باشد. موارد بالا حتما در قالب تیتر تنظیم شوند.

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

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

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

روش تحقیق: مراحل و نحوه انجام پژوهش - که در چکیده به آن اشاره شده بود - باید به‌طور کامل و با ذکر جزئیات در این بخش توضیح داده شود. روش انجام پژوهش باید به‌طور دقیق مشخص شود تا پژوهشگران بعدی، در صورت نیاز، بتوانند از همان روش برای انجام پژوهش‌های مشابه یا تکمیل پژوهش فعلی استفاده کنند. این بخش به‌ترتیب

دربرگیرنده این موارد است: روش تحقیق، شیوه گردآوری داده‌ها، ابزار گردآوری داده‌ها، جامعه آماری، تعداد نمونه مورد بررسی، روش نمونه‌گیری، روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات باشد. (ارائه کلیه موارد ضروری است).

پیشینهٔ تحقیق: در پیشینهٔ تحقیق، پژوهش‌های انجام‌شدهٔ مرتبط با موضوع (کتب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و گزارش‌های چاپ‌شدهٔ مرتبط) بررسی و مسئله و نتایج و دستاوردهای این پژوهش‌ها به‌طور خلاصه بیان می‌شود. در پیشینه باید تفاوت رویکرد و روش مقالهٔ 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 پیشینهٔ تحقیق مقایسه می‌شود و هم‌راستایی، تفاوت و به‌طورکلی 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 منافعی 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 صادقانهٔ نتایج تأثیر بگذارد.)

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

فهرست منابع: مشخصات کامل منابعی که در نگارش مقاله از آن‌ها استفاده شده است باید در انتهای مقاله ذکر شود. منابع استفاده‌شده در مقاله باید حتی‌الامکان جدید و در ده سال گذشته منتشر شده باشند. ارجاع به مقالات علمی منتشرشده در مجلات معتبر نسبت به استفاده از کتاب و مقالات کنفرانس و مطالب برداشت‌شده از سایت‌های اینترنتی ارجحیت دارد. نحوهٔ ارجاع‌دهی درونِ 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 مآخذ در بخش انگلیسی نیز درج شوند. برای این منظور کلیه فهرست منابع و ماخذ (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.

۱-۳. روش تنظیم جداول، تصاویر و ارجاعات

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

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

جدول:

جدول باید دارای ردیف و ستون باشد و هر ردیف و هر ستون آن شاخص (یا عنوان) مستقل داشته باشد؛ ردیف‌ها و ستون‌های جدول باید به هم مربوط باشند و از برهم‌کنش و 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 حتی‌الامکان نباید در قالب جدول ارائه شوند.
- هر جدول باید طوری تنظیم شود که حداکثر از یک صفحه تجاوز نکند. جدولی که مطالب آن بیش از یک صفحه باشد باید در قالب متن مقاله ارائه شود.
- جدول‌ها حتماً شماره، شرح و مأخذ داشته باشند و پس از ارجاع در متن مقاله در جای مناسب قرار بگیرند.
- در متن با ذکر شماره به همهٔ جداول ارجاع داده شود.
- تیتر جداول به دو زبان فارسی و انگلیسی تنظیم شود.
- اعداد در جداول انگلیسی درج شوند.

تصویر:

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

ارجاعات فهرست منابع و مأخذ (فارسی و لاتین):

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

۱-۴. نحوهٔ ارائه مقاله

- مقالات باید صرفاً از طریق سایت با دو فرمت Word و Pdf ارسال شوند. به مقالاتی که از طریق ایمیل یا به‌صورت چاپی به

مجله ارسال شوند ترتیب اثر داده نخواهد شد.

- با برنامه رایانه‌ای Word (برای نسخهٔ فارسی با قلم BNazanin۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخهٔ انگلیسی با قلم Times New Roman ۱۱، و فاصله خطوط single) حروف‌چینی 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 (به‌جز عنوان مقاله، سایر موارد زیر در فایل اصلی مقاله درج نشود):

۱- عنوان مقاله؛

۲- نام نویسندگان؛

۳- اطلاعات مربوط به سمت، وابستگی سازمانی، رتبهٔ علمی و اطلاعات تماس نویسندگان؛

۴- نشانی پستی، ایمیل، تلفن و اطلاعات تماس نویسندهٔ مسئول مقاله؛

۵- تصاویر (و نمودارهای) مقاله با شمارهٔ مربوط نام‌گذاری و با فرمت JPEG و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به‌صورت فایل‌های مجزا بارگذاری شوند؛

۶- جدول‌ها حتماً به‌صورت 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 اندازهٔ ۹ و قلم Times new roman.

۲. روش بارگذاری مقاله روی سایت

نویسندگان باید پس از آماده‌سازی فایل‌ها از طریق زبانهٔ (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 درهرصورت 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 (درصورتی‌که مقاله بیش از یک نویسنده داشته باشد، توصیه می‌شود علاوه بر نویسندهٔ 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 ذکرشده آماده شده باشند و به‌طور کامل و دقیق روی سایت بارگذاری شوند. درصورتی‌که 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 درخواست‌شده
- مشخصات نویسندگان
- فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)
- نامه به سردبیر (تعهدنامه و توافق‌نامهٔ نویسندگان برای انتشار اثر)
- تصویر
- جدول

به نام هنرآفرین

در سراسر نامهٔ باستان حکیم توس خرد ستایش می‌شود، دانایی ارزش دارد، به دانش‌اندوزی سفارش می‌شود و هنرمندی قدر و منزلت دارد. از نظرگاه او کسی که توشه از خرد و دانش و هنر گرد آورد، راه رشد و کمال را طی می‌پوید و به توانایی و آرامش می‌رسد.

بیاموز و بشنو ز هر دانشی
که یابی ز هر دانشی رامشی

همین خردگرایی و دانش‌ورزی و هنرآموزی اما اگر به عمل منتهی نشود نارس و بی‌فرجام خواهد بود و از این‌روست که فردوسی به همراهی علم و عمل و گفتار و کردار نیز تأکید دارد.

به گفتار خوب از هنر خواستی
به کردار پیدا کن آن راستی

امروز نیز ما و نهاد آموزش عالی‌مان بی‌نیاز از این دو بال برای پرواز نیستیم. همان‌سان که آموزش و پژوهش بایسته و شایسته است، به همان میزان به کار گرفتن و عملیاتی کردن آموزه‌های دانشگاهی و یافته‌های پژوهشی نیز اهمیت دارد. بسنده کردن به لفاظی‌های عالمانه و تکرار برخی نظریه‌ها و به‌روز نکردن دانش‌ها کارگشا نیست. دلخوش کردن به تعداد مقاله‌ها و نمودارهای کذایی رشد علم پسندیده نیست. متورم شدن پایان‌نامه‌ها و پرشمار شدن مقاله‌ها اگر به تحولی در جامعه نینجامند، زیبنده نخواهند بود.

محتوای آموزش‌ها و پژوهش‌ها باید به آهنگ و نیت کارآمدی و اثربخشی خلق شده و سپس به بدنه جامعه راه یابد وگرنه علم و دانش یا در پستوها بایگانی می‌شود یا به راهی جدا از نیاز و اقتضای جامعه می‌رود. در این حالت نه خبری از دردشناسی خواهد بود و نه اثری از جستن درمان.

کاش پژوهشگران و اندیشه‌ورزان این پرسش را مدام از خود بپرسند که این همه یافته پژوهشی چرا ما را گامی به جلو نمی برد؟ و چرا بهبود و تحولی حاصل نمی‌شود؟ شاید با طرح مکرر این پرسش مجالی فراهم شود برای فاصله‌گرفتن از چارچوب‌های خشک و سنت‌های متصلب پیشین و گرایش به اثربخشی و کارآمدی.

به هر روی صفحه‌های «فردوس هنر» برای درج پژوهش‌های نو گشوده است.

حمید کارگر؛ مدیرمسئول

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2023.2003434.1163

تحلیل تصاویر کتاب چاپ سنگی دله مختار مبنی بر نقد تکوینی

(مطالعه موردی: نسخه ۱۳۳۰ ق)

سیده سپیده مجتهدی*[۱]
۱. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، هنرآموز آموزش و پرورش، خراسان رضوی، ایران
مصطفی لعل شاطری**[۲]
۲. استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۲۵
صفحه ۳۳-۱۰

چکیده

بیان مسئله: با آغاز چاپ سنگی در ایران (۱۲۴۹ ه.ق)، انتشار کتاب به ویژه در موضوعات عامیانه، رواج یافت. از نمونه‌های کتاب مصور به روش چاپ سنگی در دورهٔ قاجار، داستان عامیانه دله مختار، محفوظ در کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی (شماره ثبت ۲۱۳۲) است. این نسخه در ۱۳۳۰ ه.ق منتشر و دارای ۲۳ تصویر در متن داستان است. جهت دستیابی به اهداف پژوهش با بهره‌گیری از روش نقد تکوینی -که در قرن بیستم میلادی شکل گرفته و مهم‌ترین هدف آن بررسی مراحل شکل‌گیری و آفرینش اثری هنری است- تصاویر مذکور بررسی خواهد شد.

هدف پژوهش: بررسی سیر تکوینی، شکل‌گیری و خلق تصاویر نسخه مذکور و واکاوی عوامل و هنجارهای تأثیرگذار (پیرامتن) و این که هنرمند تا چه اندازه متأثر از پیشامتن تصاویر (متن داستان) بوده و این عوامل به چه میزان در شکل‌گیری و خلق تصاویر تأثیرگذار بوده‌اند.

سؤال پژوهش: مراحل شکل‌گیری و آفرینش تصویرسازی‌های کتاب چاپ سنگی دله مختار (۱۳۳۰ ه.ق) بر اساس رویکرد نقدتکوینی و نگاره ویژه بر پیشامتن مکتوب (روایت‌ها) چگونه است؟

روش پژوهش: گردآوری داده‌ها بر اساس مطالعه کتابخانه‌ای و آرشیوی و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و رویکرد کیفی است.

نتیجه‌گیری: هنرمند تحت تأثیر هنجارهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، مذهبی و جنگ بین سنت و تجدد در زندگی روزمره قرارگرفته و در تصاویر، خصوصاً در نوع نقاشی طبیعت‌گرایانهٔ وارده از غرب، به ترسیم شکل‌ها انسانی و حیوانی پرداخته و پوشش افراد را کاملاً قاجاری و متناسب با شأن و منزلت اجتماعیشان و فضایی که در آن قرار داشته اند، ترسیم و تزئینات متفاوتی برای لباس آنان به‌کار برده است. با توجه به پیشامتن، تصویرگر برای پیکره‌ها در موقعیت‌های مختلف حالت‌های روحی متفاوتی را طراحی کرده است و با ایجاد تغییرات در حالات چهره و حرکات بدن شخصیت‌ها، احساسات مختلف را به نمایش گذاشته است. در تصاویر نقش اصلی را شخصیت‌ها بر عهده‌دارند و فضاسازی‌ها بسیار محدود است. وجود رابطهٔ قرینه بین متن و تصویر رویت می‌شود. پیرامتن‌ها هنجارهای موجود نیز نقش مهمی در خلق تصاویر داشته‌اند.

واژگان کلیدی: تصویرسازی، چاپ سنگی، دله مختار، نقد تکوینی

Article Research Original
10.30508/fhja.2023.2003434.1163

Analysis of the Images in the Lithographed Book "Delle Mokhtar" Based on Formative Criticism

Seyede Sepide Mojtahedi*[1]
1. Master of Illustration, Ferdows Institute of Higher Education, official teacher at Ministry of Education, Razavi Khorasan, Iran
Mostafa La'l Shateri**[2]
2. Assistant Professor, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran

Received: 29/05/2023
Accepted: 15/01/2024
Page 11-33

Abstract

Problem Statement: Folklore is the most significant part of the culture of any nation. In Iran, lithographed books have occupied a substantial volume of this literary genre. The introduction of lithographic printing to Iran during the Qajar era (1249 AH) allowed for the production of manuscripts at a lower cost than metal-type printing. Additionally, gilding and design in books printed this way became possible. With the addition of images to the texts of lithographed books, even the semi-literate and illiterate could access the themes of the stories. Given this context, the following questions arise: 1. What impact did the introduction of lithographic printing to Iran have on popular culture, literature, and the illustration of books during the Qajar period? 2. What pretexts and influential factors affected the illustrator of the lithographed version of Delle Mokhtar in creating the final text (illustration)? It appears that in the process of forming and creating the illustrations of the studied version, the artist was largely influenced by the pretext (the narrative of the story) and other factors such as cultural and social influences and artistic developments of the time. Moreover, the introduction of lithographic printing in Iran contributed to the growth of popular literature and storytelling. In evolutionary criticism, the final text (illustration) is the result of the evolution process of the pretext and is the most critical part of the study, culminating in the final text being made available to the audience. Therefore, the aim of this research, based on evolutionary criticism, is to examine the effective pretexts and paratexts in the final text of this version to determine how social, political, and cultural conditions, etc., influenced the illustration of this version and from what themes and subjects the artist drew inspiration for illustration. It is crucial to note that the importance of addressing topics such as narrative illustration in lithographed books lies in examining the creation process of images in this version of popular stories that have not

been previously studied, revealing what factors influenced their creation and to what extent the images align with and adhere to the written text. Additionally, it explores how political, social, and cultural conditions and artistic transformations during the Qajar period affected the creation of these illustrations.

Research Objective: To examine the evolutionary process, formation, and creation of the illustrations in the mentioned edition, analyzing the influential factors and norms (paratexts). This includes investigating the extent to which the artist was influenced by the pretext of the images (the narrative text) and how these factors impacted the formation and creation of the illustrations.

Research Question: What are the stages of formation and creation of the illustrations in the lithographed book "Delle Mokhtar" (1330 AH) based on the approach of evolutionary criticism and the specific imagery related to the written pretext (narratives)?

Methodology: This research employs a descriptive-analytical approach, utilizing qualitative methods and library and archival resources to examine the influence of the primary pretext (narrative) on the studied samples (23 illustrations from the lithographed book Delle Mokhtar, 1330 AH) as the final text through the lens of evolutionary criticism.

Conclusion: Folklore, as one of the most important and prominent literary genres, especially in understanding the culture and identity of a country, holds significant value. This type of literature encapsulates a treasure trove of experiences and emotions of a community and fosters a deep connection between generations while preserving cultural heritage. In this context, the illustrations in the lithographed book Delle Mokhtar, preserved in the library of the Astan Quds Razavi since 1330 AH, showcase popular stories from the late Qajar period and reflect the artist's effort in depicting these narratives.

Thus, analyzing and examining these illustrations from the perspective of evolutionary criticism, with a close look at the story text and its influence on the formation of images, and as the most critical pretext, is particularly important. The results from the evolution of the images can be summarized as follows: 1. A relative correlation between the story text and the images, indicating harmony between the narrative and its visual representation. 2. Symmetrical composition based on the arrangement and combination of figures, which imparts a specific visual order and aesthetics to the works. 3. Representation of the emotional and psychological states of characters through their faces and bodies, corresponding with the narrative text. 4. Influence from Western naturalism in depicting human and animal figures, as well as decorative motifs, reflecting new perspectives in illustration art of that period. 5. Influence from social norms and clothing designs based on individuals' social status, revealing distinct differences in attire according to various social classes. 6. Influence from cultural norms and the design of clothing and jewelry in both inner and outer home environments, where each of these reflects the specific culture and thoughts of the people at that time. 7. The absence of detailed spatial setups, may indicate the artist's approach to simplicity and clarity in images.

Overall, examining the evolutionary trajectory of these images shows that the story text has a significant and primary impact on the creation and formation of the illustrations, and the artist did not employ any visual elements arbitrarily or based on personal imagination. Instead, all image elements were created about the narrative text and were influenced by cultural, political, and social norms, and the lived experiences of people during that era. Most elements, especially the emotional states of the characters, which are considered the main pretext of the images, were shaped under the influence of the narrative text. Customs, religious beliefs, superstitions, and daily life during that period served as the most important factors in creating the various details of the images, which are not explicitly mentioned in the stories. This aspect of the artistic work clearly illustrates the deep connection between folklore culture and society.

Keywords: Illustration, Lithography, Delle Mokhtar, Evolutionary Criticism

Table 1: Specifications of the Lithographed Book "Delle and Mokhtar," 1330 AH (Source: Authors)

Figure 1: The caravanserai Woman with a Delle (Anonymous, 1330: 2)

Figure 2: The First Encounter of Delle with Mokhtar (Anonymous, 1330: 3)

Figure 3: The Beverage Seller with Mokhtar

(Anonymous, 1330: 4)
Figure 4: The Arrival of the Horseman and the Swordsmith at the Goldsmith's Shop (Anonymous, 1330: 6)
Figure 5: Mokhtar Tied by the Horseman and Meeting the Horseman's Wife (Anonymous, 1330: 7)
Figure 6: Mokhtar Carrying the Chest on His Shoulder (Anonymous, 1330: 9)
Figure 7: Mokhtar Being Executed by the King (Anonymous, 1330: 9)
Figure 8: Delle with the Lady (Anonymous, 1330: 10)
Figure 9: Delle with the Young Money Changer (Anonymous, 1330: 11)
Figure 10: The Money Changer Undressing with the Lady (Anonymous, 1330: 12)
Figure 11: Delle and Zobeida Khatoon (Anonymous, 1330: 13)
Figure 12: The Group Bringing the Bound Money Changer to the Shahrbn (Anonymous, 1330: 16)
Figure 13: The Gathering of People around the Butcher (Anonymous, 1330: 17)
Figure 14: The Tooth Extraction of the masseur by the Tooth Puller and Delle's Observation (Anonymous, 1330: 19)
Figure 15: Delle with the Blind Man and the Gathering of People Around Them (Anonymous, 1330: 21)
Figure 16: The Blind Man with Delle's Daughters (Anonymous, 1330: 22)
Figure 17: The Blind Man, the Money Changer, Delle, and His Servant (Anonymous, 1330: 24)
Figure 18: Delle and the Jeweler's Son (Anonymous, 1330: 25)
Figure 19: Abu Nawas with Delle (Anonymous, 1330: 27)
Figure 20: Delle Riding on an Elephant with Girls and Servants in Front (Anonymous, 1330: 28)
Figure 21: The Naked Man and the Women Around Him (Anonymous, 1330: 30)
Figure 22: The Carrying of Delle (Anonymous, 1330: 34)
Figure 23: The Khorasani Man Carrying Delle on His Shoulders (Anonymous, 1330: 36)

References:

Dabiri, A. (2005). Lithography and the reasons for its popularity in Iran. Library and Information Studies, (62), 59-66.

Fadavi, S. M. (2015). Illustration in the Safavid and Qajar eras. Tehran: University of Tehran.

Haji, S. (2011). The impact of culture on the elements of folklore in illustrated lithographic books of the Qajar period with a focus on One Thousand and One Nights. Master's Thesis. Tehran: Islamic Azad University.

Hosseini-Rad, A., & Khansalari, Z. (2005). A study of illustrated books of the Qajar period. Fine Arts, (23), 77-86.

Laleh Shateri, M. (2022). An analysis of lithographic printing techniques in the Qajar period with a focus on the illustrations of Mirza Ali Qoli Khoyi (Initial requirements, technical features, executive factors). Journal of Manuscript Studies, (1), 203-230.

Mahdavi, S., & Rezvani, R. (2010). Culture and life in the Qajar era: Daily life in the Qajar period. Folk Culture, (35-36), 5-27.

Marai, M., & Nazari, M. (2006). Illustration of books and publications using lithographic printing. Negareh, (2-3), 67-84.

Marzolph, U. (2001). Narrative illustration in Persian lithographed books. Leiden: Brill.

Masoudi, A. (2000). A history of lithographic printing in Iran. Academic Library and Information Research, (35), 61-76.

Mo'in, M. (2007). Mo'in Persian dictionary (Vol. 1). Edited by A. Alizadeh & M. Namani. Tehran: Diba.

Mousavi Laar, A. A.-S., & Mahmanir Shirazi, M. (2019). Recovery and differentiation of identity layers in illustrated lithographic copies of the Qajar period (Case study: Copies of folklore). Theoretical Foundations of Visual Arts, (7), 89-101.

Namvar Motlagh, B. (2009). Evolutionary criticism in art and literature. Tehran: Scientific and Cultural.

Netaj Majd, A., & Aminifar, F. (2020). A study of women's portraits in the Qajar period. Novel Achievements in Human Sciences, (29), 50-63.

Shahriyari Nasab, F. (2019). Character development in animation with attention to illustrated lithographic stories of the Qajar period (Case study: Analysis of the illustrated story of Delle and Mokhtar). Master's Thesis. Tehran: University of Art.

Saleh, E. (2015). Jewelry related to men's clothing in the Qajar era. Paykareh, (8), 24-35

مقدمه و بیان مسأله

ادبیات عامیانه مهم‌ترین بخش از فرهنگ مردم هر کشور است. در ایران کتاب‌های حوزه چاپ سنگی حجم بسیاری از این گونهٔ ادبی را به خود اختصاص داده‌اند. با ورود صنعت چاپ سنگی به ایران در دوره قاجار (۱۲۴۹ ق) تولید نسخه‌های دست‌نویس با هزینه‌های کمتر از چاپ سربی را فراهم ساخت. همین‌طور امکان تذهیب و طراحی در کتاب‌هایی که به این طریق چاپ می‌شدند، میسر بود. در این بین، با اضافه شدن تصویر به متن کتاب‌های چاپ سنگی، این امکان فراهم شد تا افراد کم‌سواد و بی‌سواد نیز بتوانند از موضوعات داستان‌ها مطلع شوند. با توجه به مطالب فوق این پرسش ها مطرح می‌شود که: ۱. ورود چاپ سنگی به ایران چه تأثیری بر فرهنگ و ادبیات عامیانه و تصویرسازی کتب در دوره قاجار داشته است؟ ۲. هنرمند تصویرگر نسخه چاپ سنگی دله مختار، تحت تأثیر چه پیشامتن‌ها و عوامل تأثیرگذاری برای خلق متن‌نهایی (تصویرسازی) بوده است؟ چنین به نظر می‌رسد که در فرآیند شکل‌گیری و آفرینش تصویرسازی‌های نسخه موردمطالعه، هنرمند تا حد گسترده‌ای متاثر از پیشامتن (روایت داستان) و سپس سایر موضوعات همچون عوامل فرهنگی و اجتماعی و تحولات هنری آن زمان بوده است. همچنین، ورود چاپ سنگی به ایران رشد ادبیات و داستان‌های عامیانه را به همراه داشت. از آنجایی که در نقد تکوینی، متن نهایی (تصویرسازی)، حاصل فرآیند تکامل پیشامتن و مهم‌ترین قسمت مطالعه است و در انتها متن نهایی در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد، هدف از پژوهش حاضر با توجه به نقد تکوینی بررسی پیشامتن‌ها و پیرامتن‌های مؤثر در متن نهایی در این نسخه است تا مشخص شود شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و غیره چه تأثیری بر تصویرگری این نسخه داشته و هنرمند از چه مضامین و موضوعاتی برای تصویرگری الهام گرفته است. این نکته حایز اهمیت است که اهمیت پرداختن به موضوعاتی نظیر تصویرسازی داستانی در کتب چاپ سنگی در این است که با بررسی روند آفرینش تصاویر این نسخه از داستان عامیانه که تاکنون بررسی نشده است، به این مهم دست یافته می‌شود که چه عواملی در خلق آن‌ها مؤثر بوده‌اند و تصاویر تا چه میزان با متن نوشتاری همخوانی دارند و از آن تبعیت می‌کنند. همین‌طور شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و تحولات هنری در زمان قاجار تا چه میزان در روند خلق تصویرسازی‌ها متأثر بودند.

روش پژوهش

در این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی، با رویکرد کیفی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی به بررسی میزان تأثیر پیشامتن اصلی (روایت) بر نمونه‌های موردمطالعه (۲۳ تصویر از کتاب چاپ سنگی دله مختار ۱۳۳۰ ق) به‌عنوان متن نهایی با بهره‌گیری از نقد تکوینی، پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش

در دهه‌های اخیر، در زمینه ورود چاپ سنگی در ایران، چاپ کتب مصور و همچنین تصویرسازی داستان‌های عامیانه، کتب چاپ سنگی و آثار هنرمندان مشهور در حوزه، مطالعاتی انجام شده است، همچون مسعودی (۱۳۷۹)، در مقاله «سیر تحول در کتب و نشریات به شیوه چاپ سنگی»، دبیری (۱۳۸۴) در مقاله «چاپ سنگی و دلایل رواج آن در ایران»، فدوی (۱۳۸۶)، در کتاب تصویرسازی در عهد صفوی و قاجار، مارزلف (۲۰۰۱)، در کتاب تصویرسازی داستانی در تصاویر کتب چاپ سنگی فارسی و نیز حسینی‌راد و خان‌سالاری (۱۳۸۴) در مقاله «بررسی کتاب‌های مصور دوره قاجار» و محسن مرائی و مریم نظری

(۱۳۸۵) «مصورسازی کتب و نشریات به شیوه چاپ سنگی» همگی در مقالاتشان متمرکز بر تاریخچه چاپ سنگی و تصویرسازی این کتب و گاه هنرمندان این حوزه بوده‌اند. همچنین حاجی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «تأثیر فرهنگ بر عناصر فرهنگ عامیانه در کتاب چاپ سنگی مصور دوره قاجار با محوریت هزارویک‌شب»، نعمتی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «مطالعه تحلیلی تصویرسازی عامیانه در دوره معاصر ایران»، امامی (۱۳۹۸) در مقاله «تصویر چاپ سنگی و مخاطبان آن» و شهریاری‌نسب (۱۳۹۸) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «پردازش شخصیت در انیمیشن با توجه به داستان‌های مصور چاپ سنگی در دوره قاجار (مطالعه موردی: بررسی داستان مصور دله و مختار)»، همگی به تاثیر عناصر فرهنگ عامیانه در کتب چاپ سنگی مصور دوره قاجار و تصویرسازی عامیانه در این کتب می‌پردازند. با توجه به موارد ذکرشده، مشخصاً در زمینه مصورسازی داستان عامیانه دله و مختار و سیر تکامل آفرینش تصاویر آن و بررسی پیشامتن‌های مؤثر در تصویرسازی‌های این نسخه و تحولات هنری صورت گرفته در این دوره تاریخی و تأثیرات آن بر چاپ کتب مصور با موضوع داستان عامیانه، مطالعه‌ای مستقل صورت نگرفته است.

مبانی نظری پژوهش

کتاب چاپ سنگی دله مختار

تکنیک چاپ سنگی توسط الویز زنفلدر ابداع و تا ۱۸۱۸ م مرجعیت یافت، بافاصله کمی بعد از تاریخ ابداعش، به ایران وارد شد. باروی کار آمدن شیوه چاپ سنگی و بنا به دلایلی همچون سهولت کار و افزایش سرعت، کاهش هزینه‌ها و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی که جذابیتی ممتاز نسبت به چاپ سربی برای مخاطبان داشت، مورد استقبال قرار گرفت (لعل شاطری، ۱۴۰۱: ۲۰۶). با ورود کتاب‌های چاپ سنگی مصور به هر خانه‌ای، هنر در اختیار عموم مردم قرار گرفت. تصاویر چاپ سنگی به دلیل پیوند ذاتی با ادبیات و نیز بازتاب فرهنگ‌عامه، نقش مهمی در نمایش فرهنگ و آداب و رسوم دوره قاجار داشت (موسوی لر و شیرازی، ۱۳۹۸: ۸). دراین‌بین کتاب دله و مختار، داستان زنی به نام دله است (به معنای چشم‌چران، هرزه، ولگرد، دست‌کج، دزد (معین، ۱۳۸۶: ۱۱۰۴) که با مکاری و حیله‌گری ماجراهایی را در شهر بغداد و در یازده داستان پی‌درپی، رقم می‌زند. دله از همان بدو تولد بسیار زیبا و دارای ویژگی‌های اعجاب‌برانگیز و بسیار ثروتمند بوده است. او در جوانی با مردی به نام مختار ازدواج می‌کند که عیّار بوده و باهم به شغل عیّاری مشغول می‌شوند. پس از چندی مختار توسط خلیفه دستگیر و به دار آویخته می‌شود؛ بنابراین، دله تصمیم می‌گیرد که به‌تنهایی این کار را ادامه دهد و ادامه داستان و اتفاق‌هایی که در این سال‌ها برای او رقم می‌خورد بیان می‌شود پیوستگی بین داستان‌ها، خواننده را ترغیب به ادامهٔ داستان می‌کند. با توجه به اینکه اتفاق داستان در بغداد رخ می‌دهد، اما هنرمند تصویرگر تصاویر آن را هم عصر خود و با تزیینات و پوشش و آداب و رسوم مردم در دوره قاجار به تصویر کشیده است. در زمینه تصویرساز این نسخه باید بیان داشت که رقمی از نقاش برجای نمانده است و از آنجایی که در دوره قاجار تصویرسازان فعال در حوزه چاپ سنگی، در زیرشاخه خالقان آثار عامیانه قرار داشتند و به این علت که معمولاً هنرمندان عامیانه کمتر شناخته‌شده‌اند، به همین دلیل از هنرمند تصویرگر این کتاب اطلاعاتی در دسترس نیست. بااین‌حال، تصاویر او کاملا ساده و به دور از ظرایف و فضاسازی‌های پر جزییات است. توجه اصلی او بر ترسیم صحیح و طبیعت‌گرایانه پیکره‌ها می‌باشد.

جدول ۱: مشخصات کتاب چاپ سنگی دله و مختار ۱۳۳۰ ق (مأخذ: نگارندگان)
Table 1: Specifications of the Lithographed Book "Delle and Mokhtar," 1330 AH (Source: Authors)

مشخصات نسخه چاپ سنگی دله و مختار	
کاتب	محمدحسن بن ابوالقاسم خوانساری
تاریخ کتابت	ربیع‌الثانی ۱۳۳۰ ق
محل نشر	تهران
ناشر	استاد ماهر مشهدی نقی
به سعی و اهتمام	مشهدی مبرزا
تصویرگر	ناشناس
نوع کاغذ	فرنگی، نخودی رنگ
زبان	فارسی
نوع خط	نستعلیق
قطع	وزیری
تعداد صفحات	۴۰ صفحه
تعداد تصاویر	۲۳ تصویر
واقف	اشرف‌السلطنه
محل نگهداری	کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی
شماره ثبت	۲۱۳۲

نقد تکوینی

یکی از روش‌های موثر در نقد و بررسی تصویرسازی‌ها، نقد تکوینی است. یکی از اهداف مهم نقد تکوینی و شاید بتوان گفت مهم‌ترین هدف که تا حد زیادی سایر اهداف بر اساس آن شکل می‌گیرد، پاسخگویی به این پرسش کنجکاوانه است که اثر هنری چگونه خلق می‌شود و فرآیند شکل‌گیری و آفرینش آن چگونه است. نقد تکوینی بر این اعتقاد است که خلق اثر برخلاف بسیاری ازن ظرها و نظریه‌ها پدیده‌ای دفعی نیست، بلکه یک فرایند است. فرایندی که بر پایه داشته‌ها یا پیش‌متن‌ها صورت می‌پذیرد. اثر در این فرایند به‌تدریج شکل می‌گیرد و در این دوران شکل‌گیری دستخوش دگرگونی‌های بسیاری نیز می‌گردد؛ بنابراین، اگر سرگذشت و فرآیند اثر هنری را به سه مرحله بزرگ تقسیم کنیم، عبارت خواهند بود از: ۱. پیشامتن از شروع تا متن‌نهایی، ۲. متن نهایی و ۳. پسامتن. نقد تکوینی به مرحله نخست یعنی پیشامتن و زندگی اثر توجه دارد و به مطالعه این مرحله می‌پردازد. متن نهایی متنی است که در دسترس مخاطب هدف و نهایی قرار می‌گیرد به‌عبارت‌دیگر، متن نهایی متنی است عمومی که مراحل آخر آماده‌سازی را نیز گذرانده باشد و در اختیار عموم مخاطبان قرارگرفته باشد (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۳، ۱۳).

تحلیل تصویرسازی‌ها

در ایران تصویرسازی به معنای امروزی، یعنی برای تکثیر و نشر در دوره قاجار، همراه با روش چاپ سنگی به وجود آمد. نقاشان تصاویر خود را در فضاهایی که در کتاب‌ها و روزنامه معین می‌شد، روی کاغذهای مخصوص می‌کشیدند. بقیه فضاها یا قبلاً از متن‌هایی پرشده بودند و یا بعداً، خطاطی می‌شدند. تصاویر بیشتر نوعی نقاشی ساده بودند. اغلب

تصویرگران از مهارت بالایی برخوردار نبودند و درمجموع این کارها نوعی تصویرسازی ابتدایی بودند که کم‌کم با واقع‌گرایی وارده از غرب آمیخته و فقط با یکرنگ تهیه و چاپ می‌شدند (مثقالی ۱۳۹۸: ۱۶). پس از انتشار کتاب به شیوه چاپ سنگی، تصویرسازی‌های گسترده‌ای درون این‌گونه از کتاب‌های تولیدی، از سوی هنرمندان مختلف قرار گرفت. در این بین یکی از روش‌های نقد و بررسی این تصویرسازی‌ها، نقد تکوینی است. می‌توان متن مکتوب (روایت) کتاب دله مختار را از منظر نقد تکوینی، مهم‌ترین پیشامتن موجود برای بررسی تصویرسازی‌ها آن دانست تا با توجه به پیشامتن موجود، به عوامل موثر بر شکل‌گیری این تصاویر پرداخته شود.

زن کاروانسرادار با دله

در داستان مرتبط با تصویر اول چنین روایت شده است که در شهر بغداد دختری به دنیا آمد با ویژگی‌های اعجاب‌برانگیز و بسیار زیبا. آوازه حسن و جمال دختر عالم را گرفته بود و این دختر دله نام داشت. دختر بزرگ شد و خواب جوان عیّاری را دید که مختار نام داشت و عاشق او شد. از آن پس تصمیم گرفت که با فردی که عیّار و دلاور است، ازدواج کند. از قضا مختار که عیار و دلاور بود، به بغداد آمد و چند روزی را در کاروانسرایی ماند. زن کاروانسرادار دله را برای ازدواج به او پیشنهاد داد. زن کاروانسرادار چادر بر سر کرد به اندرونی خانه دله برای خواستگاری رفت (تصویر ۱).

تصویر ۱: زن کاروانسرادار با دله (ناشناس، ۱۳۳۰: ۲)

Figure 1: The caravanserai Woman with a Delle (Anonymous, 1330: 2)

هنرمند تصویرگر مجلس خواستگاری زن کاروانسرادار از دله را با کشیدن چهره‌ای گرد، ابروهای کمانی و سرمه کشیده شده و دهانی کوچک برای دله که از ویژگی‌های خاص چهره زنان زیبا در نقاشی‌های قاجاری می‌باشد و همینطور موهای بلند تا روی گردن او، مصور و تلاش کرده است تا به متن داستان وفادار بماند (نتاج‌مجد و امینی‌فر، ۱۳۹۹:۵۵). هنرمند سعی کرده با حرکات دست این دوفیگور نشان دهد که آن‌ها درباره موضوع مهم و هیجان‌انگیزی در حال صحبت کردن هستند. هر دو فیگور به یک اندازه و با ضخامت خطوط یکسان به تصویر کشیده شده‌اند و تصویرگر به این روش نشان داده که هیچ یک از آن‌ها بر دیگری برتری ندارد، زیرا نقاشان چاپ سنگی برای مهم جلوه دادن یک موضوع آن را بزرگ‌تر و یا با خطوط ضخیم‌تر و پرداخت‌های بیشتری می کشیدند. تصویرگر دله را با لباس‌هایی که زنان در آن زمان در اندرونی بر تن می‌کردند (شامل کتی تنگ و کوتاه (یل) بود که کمرش تنگ بود و آن را روی پیراهنی نازک که گلدوزی داشت و تا کمر می رسید می پوشیدند و اینها را با دامنی چین‌دار و بلند که تا قوزک پا می‌رسید و یا با شلواری گشاد می‌پوشیدند به تصویر کشیده است (مهدوی و رضوانی، ۱۳۸۹:۲۰). زن کاروانسرادار با توجه به متن داستان علاوه بر پوشش قاجاری به همراه چادر مصورشده است. هنرمند در تصویر خود از فضاسازی ساده‌ای که نشان از یک فرش با نقوش تکرار شونده، ستون گچ‌بری با نقش اسپیرال و پرده‌ای آویزان، استفاده کرده و فقط با این عناصر، فضای اندرونی خانه را نشان داده و با نقش این عناصر خواسته فضای زندگی دله را مرفّه نشان دهد. این نقوش اسپیرال در آن زمان برگرفته از هنر غرب و برای تزیینات پارچه و فرش برای ثروتمندان به کار می‌رفت. در نقاشی قاجار نیز برای نمایش زندگی اشرافی از عنصر پرده و قالی پر نقش و نگار استفاده می‌شد.

اولین دیدار دله با مختار

در ادامه داستان چنین آمده است که مختار لباس فاخر پوشید و به خانه دله رفت. بعد از آن دله با مختار صحبت کرد و به او گفت: اگر من را می‌خواهی باید به قصر پادشاه بروی و از شربت‌خانه شاه چیزی بدزدی. مختار قبول کرد و درخواست دله را انجام داد. دله از این کار مختار خوشحال شد و با او ازدواج کرد (تصویر ۲).

تصویر ۲: اولین دیدار دله با مختار (ناشناس، ۱۳۳۰: ۳)

Figure 2: The First Encounter of Delle with Mokhtar (Anonymous, 1330: 3)

در این تصویر، دله و مختار مشغول صحبت و چهرهٔ دله با همان ویژگی‌های زن قاجاری و این‌بار با حالت خنده و خوشحالی که نشان از علاقه‌مندی او به مختار، تصویرسازی شده است. برخلاف داستان که مختار را جوان بیان کرده، تصویرگر نخواسته چهره او را جوان مصور کند و سبیل او را بدون سایه روشن و به صورت سفید کشیده است. البته می‌توان نداشتن قابلیت‌های چاپ سنگی را برای ترسیم خطوط و نقوش ظریف یا عدم مهارت تصویرگر در استفاده از ابزار چاپ سنگی را دلیل این امر دانست. فیگور مختار با نگاهی نافذ و حرکات دست او که در حال تعریف کردن و چرب‌زبانی برای دله، مصور شده است. دله نیز در حالی که دست خود را بر روی قلبش گذاشته تا نشان داده شود که دل در طلب مختار دارد. دو فیگور در تقابل یکدیگر به صورت قرینه ترکیب شده‌اند و هنرمند با توجه به متن و برای نمایش درجه اعتبار و اهمیت هر دو فیگور، آن‌ها را به یک اندازه ترسیم کرده تا نشان دهد هر دو از یک مرتبه اجتماعی برخوردار هستند. دله با همان لباس‌های مزین قاجاری با این تفاوت که در این تصویر دامن منقوش و بلندی بر تن کرده، به تصویر کشیده شده که نشان از مجلس خواستگاری است. تصویرگر در ترسیم فیگور مختار البسه او را همانند پوشش تجار قاجار در آن زمان مصور کرده است. او برای مختار کلاه مخروطی بلند که کلگی آن کج بود، کشیده است. در آن زمان کلاه یکی از مهم‌ترین قسمت‌های پوشش برای مردان به شمار می‌رفت و از روی شکل کلاه و جنس و تزئینات آن درجه و گروه اجتماعی افراد مشخص می‌شد (مهدوی و رضوانی، ۱۳۸۹: ۲۲). در این تصویر نیز هنرمند برای نمایش مرتبه و درجه مختار از پیراهن بلند و قبا و شالی که به کمربسته و کتی بلند که جلوی آن باز است و ارخالق نام دارد، استفاده و برای فضاسازی اطراف فیگورها مانند تصویر قبل عمل کرده است.

شربتدار با مختار

در ادامه چنین آمده است که خلیفه متوجه دزدی شد و دستور داد تا دزد را پیدا کنند. روزی مختار تصمیم گرفت مشربهٔ طلا را بفروشد. به بازار رفت. از قضا شربتدار خلیفه مشربه را شناخت، اما مختار که با حرف‌هایش او را خام کرده بود، او را به نزد بازرگانان فرستاد تا مشربه را بفروشد. در همین حال که شربتدار در حال فروش مشربه بود، مختار سررسید و گفت: ای مردم این مرد این مشربه را از شربتخانه خلیفه دزدیده است. خلیفه آمد و شربتدار بیچاره را گرفته و مجازات کردند و خلیفه برای این کارِ مختار، به او پاداش داد (تصویر ۳).

تصویر ۳: شربتدار با مختار (ناشناس، ۱۳۳۰: ۴)

Figure 3: The Beverage Seller with Mokhtar (Anonymous, 1330: 4)

در این تصویرسازی، فیگور مختار در سمت چپ تصویر با چهره‌ای جوان و نگاهی نافذ که در حال خام کردن شربتدار است به تصویر کشیده شده است. درحالی‌که در متن داستان جایی از جوان بودن چهره مختار صحبت به میان نیامده، اما هنرمند با جوان کشیدن چهره او خواسته تا رند بودن را در چهره او نمایش دهد. او با ترسیم حرکات دست‌هایش سعی در خام‌کردن شربتدار دارد. البسه او نیز فاخر است تا بتواند به این طریق بیننده را گمراه کند که او دزد نیست. فیگور سمت راست (شربتدار خلیفه) دارای چهره‌ای جوان و نگاهی ساده لوح و مسخ‌شده است. مختار درحالی‌که مشربه را در دست دارد با کلاهی کوتاه که با پَر تزیین‌شده و پیراهنی کوتاه و کتی مزین همراه با دکمه و شلواری گشاد که در مچ پا تنگ می‌شود و دارای تزئینات است، طراحی کرده است. در دوره قاجار داشتن دکمه و همینطور تزیینات گلدوزی برای لباس مردانی که در موقعیت اجتماعی خاصی بودند، رواج داشت (مهدوی و رضوانی، ۱۳۸۹: ۲۳). باوجوداینکه در این قسمت داستان هیچگونه صحبتی از پوشش افراد نشده است، به این طریق هنرمند تحت تاثیر عوامل اجتماعی آن زمان در طراحی لباسِ این دو فیگور، تفاوت ایجاد کرده تا موقعیت اجتماعی هرکدام با توجه به لباسشان مشخص شود. پیکره‌ها در یک اندازه نزدیک به هم طراحی‌شده‌اند تا بیننده ارتباط و معاملهٔ برقرارشده بین این دو را دریابد. با توجه به متن داستان که شربتدار را همراه با اسب و داستان را در فضای بازار تعریف نموده است، اما هنرمند از فضاسازی اجتناب نموده است.

آمدن رکابدار و شمشیرساز به دکان زرگر

در ادامه چنین آمده است که یک روز مختار به بازار شمشیرسازان رسید. از قضا رکابدار خلیفه، شمشیر خلیفه را که مرصع به جواهرات مختلف بود را به‌پیش شمشیرساز آورده تا غلاف آن را بسازد. بعد روانه مغازه زرگر شد و مختار نیز به بهانه ساختن انگشتر به زرگری رفت. رکابدار که در آنجا نشسته بود از غلام مختار خواست تا به اسب او نیز آب بدهد. در این بین غلام با اسب پیش شمشیرساز رفت و شمشیرساز که اسب رکابدار خلیفه را دید، شمشیر را تعمیرکرده و به او داد. غلام نیز شمشیر مرصع را به خانه مختار می‌برد و با اسب بازمی‌گردد مختار نیز به زرگر می‌گوید پس روزی دیگر به نزد شما خواهم آمد. رکابدار که کارش تمام شد اسبش را برداشت و به مغازه شمشیرساز رفت و از او طلب شمشیر خلیفه را کرد، اما شمشیرساز گفت: غلام شما همراه با اسبتان آمد و شمشیر را گرفت. رکابدار بسیار عصبانی می‌شود (تصویر ۴).

تصویر ۴: آمدن رکابدار و شمشیرساز به دکان زرگر (ناشناس، ۱۳۳۰: ۶)

Figure 4: The Arrival of the Horseman and the Swordsmith at the Goldsmith's Shop (Anonymous, 1330: 6)

در تصویرسازی این قسمت از داستان، رکابدار خلیفه و شمشیرساز را در دکان زرگر می‌بینیم. هنرمند تلاش داشته فریب خوردن و متحیر شدن این سه شخصیت را با حالت چهره و زبان بدن آن‌ها توصیف کند. رکابدار را با چهره و نگاهی برافروخته سبیل‌های پهن و بلند، در پشت سر او شخصیت شمشیرساز به حالتی ساده‌لوحانه و گول‌خورده و در سمت چپ تصویر شخصیت زرگر نشسته، درحالی‌که متعجب و ناراحت است. رکابدار یک دستش را به سمت شمشیرش برده که نشان از قدرت و استبداد اوست و دست دیگرش را در حالت تعریف کردن داستان برای زرگر بالاگرفته است. زرگر نیز مشغول کار با ابزارهایش است. هنرمند برای رکابدار همان البسه نظامی را متصور شده است. با دکمه‌های پیراهن گرد و پشت سر هم و به تعداد زیاد و همانند لباس فرم سربازان می‌باشد. در آن زمان استفاده از دکمه برای لباس مردم عادی متداول نبود و فقط برای بستن بخشی از لباس توسط اشراف و افرادی که صاحب منصب بودند یا دارای موقعیت اجتماعی خاصی بودند، استفاده می‌شده که در لباس افراد حکومتی دکمه دیده

می‌شود. همچنین در لباس شخصیت‌ها و صاحب‌منصبان استفاده از تزیینات پارچه یا به عبارتی رودوزی امری رایج بود و بنا به موقعیت و شان اجتماعی افراد از این تزیینات برای لباس‌های رسمی استفاده می‌کردند (صالح، ۱۳۹۴: ۲۷). به همین دلیل هنرمند در طراحی لباس رکابدار از تزیینات سرآستین‌ها و شلوار کاراکتر غافل نشده است. تصویرساز لباس‌های شمشیرساز را مانند یک شهروند عادی به تصویر کشیده و برخلاف رکابدار لباس‌های او فاقد هرگونه تزیینات است. تصویرگر برای زرگر کلاهی متفاوت با دیگران ترسیم و عمامه‌ای دور کلاه پیچیده است. برای فضاسازی با کشیدن دو ستون مزین به طرح‌های گیاهی گچ‌بری شده و طاق‌نمای آجری شکل حجره زرگر را به تصویر کشیده است. در ترکیب فیگورها نیز از پرسپکتیو مقامی استفاده شده است.

بستن مختار به دست رکابدار و دیدار با زن رکابدار

در ادامه چنین آمده است که چند روزی گذشت و از قضا رکابدار، مختار را دید و به او گفت که غلام تو شمشیر مرصع خلیفه را دزدیده است. مختار گفت: اتفاقا همان روز از خانه من نیز دزدی کرده و به دنبال او می‌گردم و به سراغ او می‌روم. رکابدار مختار را گرفته و او را همراه خود به خانه آورد تا اسب خود را زین کند و به دنبال غلام بروند. ناگهان فردی به دنبال او آمد و پیغام آورد که خلیفه می‌خواهد تو را ببیند. رکابدار، مختار را در خانه بست و رفت. مدتی بعد زن رکابدار به خانه برگشت، مختار را در خانه دید. مختار با فریبکاری داستانی ساخت و زن را به شوهرش بدگمان کرد. زن نیز او را آزاد کرد (تصویر ۵).

تصویر ۵: بستن مختار به دست رکابدار و دیدار با زن رکابدار (ناشناس، ۱۳۳۰: ۷)

Figure 5: Mokhtar Tied by the Horseman and Meeting the Horseman's Wife (Anonymous, 1330: 7)

در این تصویر دو فیگور مختار و زن رکابدار در حال صحبت‌کردن هستند. مختار از پشت کشیده شده تا دستان بسته او کاملا دیده شود و تصویرگر صورت او را به صورت نیم‌رخ به سمت زن کشیده است. حالت درماندگی را در چهره و خم کشیدن فیگور به سمت زن و طلب کمک کردن او را نشان داده است. زن در مقابل او ایستاده و با ابروانی درهم‌تنیده، نگرانی را در چهره‌اش نشان می‌دهد. مختار با لباس تجار ترسیم و زن چارقد سفید بر سر دارد که پوشش سر رایج زنان در زمان قاجار بوده است (مهدوی ورضوانی، ۱۳۸۹: ۲۰). هنرمند با توجه به متن، فضای اندرونی خانه را با نقش قالی و پرده پرچین به تصویر کشیده است.

مختار که در خزانه صندوق را به دوش گرفته

در ادامه چنین آمده است که شب بعد مختار یراق شب روی خود را برداشت و به خزانه پادشاه رفت. چند صندوق را روی هم گذاشته و هم اینکه خواست آن‌ها را بر دوش خود بگذارد، به زمین خورد و سر و صدا به پا کرد و خزانه‌دار از خواب بیدار شد. خزانه‌دار فریاد کشید که دزد آمده و گریبان او را گرفت. صبح که شد، او را پیش خلیفه بردند (تصویر ۶).

تصویر ۶: مختار که در خزانه صندوق را به دوش گرفته (ناشناس، ۱۳۳۰: ۹)

Figure 6: Mokhtar Carrying the Chest on His Shoulder (Anonymous, 1330: 9)

در این تصویر مختار با همان چهره جوان درحالی‌که به حالت نیم‌خیز نشسته و با توجه به متن بر زمین افتاده و در حال بلند شدن، ترسیم شده است. او با یک دست مچ دست دیگرش را گرفته و هنرمند با کشیدن این حالت در

داستان سعی داشته تا با زبان بدن او نشان دهد که مختار می‌خواهد به خود امیدواری دهد که راهی برای فرار پیدا خواهد کرد. سر او رو به بالا و حالت فرار کردن او را بیشتر تداعی می‌کند. صندوقدار در حالتی که به‌طرف مختار حمله‌ور شده و دو دست خود را به دور صندوق‌ها حلقه‌زده است، سعی در مهار کردن مختار دارد. او مانند مردم عادی یک پیراهن و شلوار پوشیده است تا در هنگام عمل دزدی راحت‌تر بتواند بگریزد. در داستان اشاره‌شده که او یراق خود را نیز به همراه برده که در تصویر کشیده نشده است. صندوقدار با لباس فرم و رسمی ملازمان پادشاه است. هنرمند برای نمایش فضای خزانه تعدادی صندوق که به صورت منظم روی هم قرار دارد، در گوشه‌ای از کادر ترسیم و مجدد با پرده‌های پرچین سعی داشته فضای اشرافی داخل کاخ را نمایش دهد.

دارزدن مختار توسط پادشاه

در ادامه چنین آمده است که پس از دستگیری مختار و بردن او به نزد خلیفه، مردم جمع شدند و هر یک از فریب‌ها و دزدی‌هایی که مختار انجام داده، سخن گفتند. خلیفه دستور داد تا او را به دار بیاویزند (تصویر ۷).

تصویر ۷: دارزدن مختار توسط پادشاه (ناشناس، ۱۳۳۰: ۹)

Figure 7: Mokhtar Being Executed by the King (Anonymous, 1330: 9)

در این تصویر خلیفه را با نگاهی غضبناک به مختار، تصویرسازی شده است. هنرمند از سبیل پهن و بزرگ که خاص چهره سلاطین بود غافل نشده است. او بر تخت شاهی مقتدرانه نشسته، درحالی‌که یک دست برروی پا و دست دیگرش به منظور اجازه برای اجرای فرمان، به سمت مختار حرکت می‌دهد. او با شانه‌های پهن و کمر باریک به تصویر کشیده شده که ویژگی تصویری مردان و خصوصاً شاهان در نقاشی‌های دوره قاجار است. در سمت چپ تصویر مختار قرار دارد که آرام‌گرفته و بی‌حرکت با دستان بسته به دار آویخته شده و به خلیفه نگاه می‌کند. در وسط تصویر جلاد با چشمانی بزرگ و غضبناک به مختار خیره شده و سبیل پهن و بزرگ و مشکی رنگ او بر ابهتش می‌افزاید. او زانوزده و هنرمند با کشیدن این حرکت تلاش کرده است تا نشان دهد در حال اجرای فرمان خلیفه است و با دستان خود در حال کشیدن طناب دار است. با کشیدن تاج مرصع برای خلیفه که با نقوش و گل‌های متعددی تزیین‌شده است مقام و مرتبه‌اش را از سایرین متمایز کرده است. از عنصر تزیینی جقه برای تاج پادشاه استفاده نموده است. لباس او نیز مزین و دارای دکمه و بازوبند به نماد از قدرت بر دست و کمربند مرصع دارد (صالح، ۱۳۹۴: ۲۹). مختار که در حال اعدام است بی‌کلاه و با لباسی کاملاً ساده که بر روی پیراهن آن با ترسیم خطوطی تلاش شده پارگی آن در اثر شکنجه دیده شود، تصویرسازی شده است. جلاد نیز با همان کلاه پردار خاص ملازمان خلیفه و لباس فرم چکمه به‌جای کفش به تصویر کشیده شده است. برای نشان دادن صحنه به دار آویختن از یک ستون چوبی استفاده و در پس‌زمینه از نقش گیاهی برای پر کردن فضای سفید و نمایش صحنه اعدام در فضای باز استفاده شده است.

دله با زن خواجه

در ادامه چنین آمده است که چند روزی از مرگ مختار گذشت. روزی دله چادر برسر کرد و به بازار رفت. به در خانه خواجه سلیم بغدادی رسید که فوت شده و زنی صاحب جمال داشت. زن که دید او تسبیح به گردن خود انداخته است بلند شد و او را با تواضع به داخل دعوت کرد. دله با مکاری و گریه‌زاری شروع به فریب دادن زن کرد. دله داستان را چنین بیان کرد که پسری دارم که بیمار است و عاشق تو شده است. بیا و یک ساعتی کنار او بنشین تا دل او شاد گردد. زن خواجه قبول نکرد. دله آنقدر گریه و زاری و التماس کرد تا بالاخره زن خواجه را فریب داد (تصویر ۸).

تصویر ۸: دله با زن خواجه (ناشناس، ۱۳۳۰: ۱۰)
Figure 8: Delle with the Lady (Anonymous, 1330: 10)

در این تصویر هنرمند چهره دله را مسن‌تر ترسیم و باحالت چشمان فریبنده که به زن خواجه نگاه می‌کند و دست‌های او که به‌صورت دست به سینه کشیده شده‌اند و احساس رهبری و تسلط او را بر زن خواجه نشان می‌دهد، در سمت چپ تصویر نشسته است. در سمت راست فیگور زن خواجه مضطرب، اما جوان و زیبا ایستاده، درحالی‌که دست‌هایش را به حالت نگرانی و اضطراب به سمت بالا به حرکت درآورده است. دله با توجه به متن داستان چادر بر سر و روبنده‌اش را کنار زده است. تصویرگر با ترسیم لباس‌های ساده و به دور از تزیینات و تسبیح در گردن او، تلاش داشته چهره‌ای روحانی و مقدس از دله را به نمایش بگذارد. زن خواجه لباس اندرونی بر تن دارد و برای نمایش ثروتمند بودن او، تاجی کوچک که نقش جقه دارد برروی موهایش کشیده است. باوجوداینکه در متن داستان بیان‌نشده، اما تصویرگر بدن زن خواجه را نیمه‌برهنه کشیده و به این ترتیب می‌خواسته نیت پلید دله را برای بیننده آشکارتر کند و با استفاده ابزاری از تصویر زن بر جذابیت داستان بیافزاید. ترکیب پیکره‌ها به صورت متقارن و برای فضاسازی اندرونی، تصویرگر مانند تصاویر قبل عمل کرده است.

دله با جوان صراف

در ادامه چنین آمده است که دله با هر نیرنگی که بود زن خواجه را رازی کرد. او چادرش را بر سر کرد و به سمت بازار آمد. دله به اطراف نگاه کرد و جوان صراف و خوش‌سیمایی را دید. دله پیش صراف رفت و گفت: ای جوان! دختر من که آن دور ایستاده، دل به تو داده است. از من خواسته تا تو را به نزد او ببرم. صراف به زن نگاهی کرد و زن زیبایی را دید و قبول کرد. دله به او گفت: اگر در اینجا خانه‌داری بروید و ساعتی را در کنار هم بنشینید. دله صراف و زن خواجه را برداشت و به راه افتاد تا به دکان گازری (رخت‌شوی، لباس‌شوی) رسیدند (تصویر ۹).

تصویر ۹: دله با جوان صراف (ناشناس، ۱۳۳۰: ۱۱)
Figure 9: Delle with the Young Money Changer (Anonymous, 1330: 11)

در این تصویر همانطور که در متن آمده، تصویرگر جوان بودن را در چهره و اندام صراف به تصویر کشیده است و چشمانی که با خوشحالی به زن نگاه می‌کند. لبخندی بر روی لب دارد و دستانش را به حالت باب میل بودن کشیده است. چهره دله با نگاهی نافذ و لبخندی روی لبش که در حال فریب صراف است و با یک دست به صراف و با دست دیگر به زن اشاره می‌کند و منظور خود را از برقراری ارتباط بین این دو به نمایش می‌گذارد. سیمایی از زن جوان که در پس‌زمینه تصویر قرار دارد و بدن او کامل کشیده نشده است. صراف با همان لباس مخصوص مردان قاجاری تصویرسازی شده است. دله نیز چادر و چاقچور بر تن دارد. روبنده خود را کنار زده تا احساس نزدیکی و صمیمیت بین او و صراف بیشتر شود، زیرا در آن زمان زنان در بیرون از خانه فقط در پیش محارم و آشنایان روبنده خود را برمی‌داشتند. نیم‌تنه زن جوان که در پس‌زمینه دیده می شود دارای پوشش چادر است. او نیز روبنده خود را کنار زده است. هنرمند با ترسیم نیم‌تنه او در پس‌زمینه از پرسپکتیو مقامی بهره برده است. برای

فضاسازی این تصویر هنرمند با ترسیم چند ردیف آجر در پس‌زمینه دیوار و نشانی از کوچه محله را به تصویر کشیده است.

خلوتِ مرد صراف با زن خواجه

در ادامه، دله به نزد گازر آمد و با فریبکاری او را راضی کرد که آن دو، ساعتی در بالاخانهٔ دکان او بنشینند و به گازر پول داد تا برای آنان کباب بخرد. سپس هر آنچه در دکان بود و لباس‌های زن و مرد صراف را برداشت و با استر خربنده رفت وقتی آنان متوجه مکر او شدند به نزد خلیفه رفتند. خلیفه دستور داد هرچه زودتر دله پیدا شود و خربنده و گازر را آزاد کرد و صراف و زن خواجه را جریمه کرد تا عبرت دیگران شوند (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: برهنه شدن مرد صراف با زن خواجه (ناشناس، ۱۳۳۰: ۱۲)

Figure 10: The Money Changer Undressing with the Lady (Anonymous, 1330: 12)

در این تصویر هنرمند خلوت زن خواجه و صراف را تصویرسازی کرده است. آن دو با چهره‌ای رضایتمند در کنار یکدیگر قرار دارند. هنرمند با ترسیم دستان باز صراف، پذیرفتن این ارتباط را به تصویر کشیده است. هردو آن‌ها دوزانو نشسته‌اند. دوزانو نشستن برای نمایش ادب و احترام به‌طرف مقابل بوده است. چهره زن زیبا و چهره صراف مانند تصویر قبل جوان تصویرسازی شده است. زن با لباس اندرونی درحالی‌که قسمتی از بدن او نمایان است تصویر شده است. صراف با لباس‌های راحت (مناسب اندرونی) به تصویر کشیده شده است. هنرمند برای فضاسازی، مجدد از ستون‌های دارای نقش و نگار و پرده استفاده کرده و پرداخت‌های کمتری روی پرده انجام داده تا محقر بودن و سادگی فضا را نشان دهد. بالاخانه معمولا قسمتی از فضای بالای دکان بود که با چند پله از پایین به بالا راه می‌یافت و محلی کوچک برای استراحت و یا به حالت انبار برای صاحب مغازه بود. کف آن به وسیله چوب‌های بلند به دلیل سبک وزن بودن نسبت به سایر مصالح ساخته می‌شد. هنرمند نیز با طراحی زمینه چوبی، فضای بالاخانه را کشیده است. ترکیب‌بندی فیگورها مانند تصاویر قبل به صورت متقارن است.

دله و زبیده خاتون

در ادامه چنین آمده است که دله بعد از یک سال به عزم صید و فریبی دیگر به بازار رفت که از قضا صراف او را دید و شناخت. او در حال صحبت و مجادله با دله بود که گازر و خربنده نیز رسیدند؛ و او را به خانه خلیفه بردند. خلیفه در خانه خواب بود و گازر، صراف و خربنده در جلوی در منتظر شدند و دله را به داخل راه دادند تا منتظر خلیفه بماند. دله نیز شروع به فریب دادن زبیده خاتون کرد واز او خواست تا سه غلامش را که صراف، خربنده و گازر است را بخرد. به این ترتیب، خلیفه و همسرش را فریب داد و مقداری زر و یک کنیز از آن‌ها گرفت و رفت. از قضا خلیفه که گازر را در خانه می‌بیند، می‌گوید: شما کنیز این زن بوده‌اید؟ آن‌ها می‌گویند که ای خلیفه او دله بود و ما آن را به خدمتتان آورده بودیم تا محاکمه شود. پس خلیفه دستور داد تا او را پیدا کنند (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱: دله و زبیده خاتون (ناشناس، ۱۳۳۰: ۱۳)

Figure 11: Delle and Zobeida Khatoon (Anonymous, 1330: 13)

در تصویر، هنرمند چهره دله را ساده و برای نمایش روحانیت، چهره او را بدون هیچ‌گونه تزیین و فقط با یک چارقد سفید با چشمانی کوچک و نگاهش به سمت زبیده خاتون به تصویر کشیده است، درحالی‌که به زبیده خاتون نزدیک ایستاده با حرکات دستانش روایتش را تعریف می‌کند. چهره زبیده خاتون جوان و زیبا و با نگاهی مهربان به سمت دله درحالی‌که نشسته و دست‌هایش را روی زانو گذاشته در حال شنیدن حرف‌های دله و تحت تأثیر قرارگرفته، ترسیم شده است. دله لباس‌های بیرونی دارد و هیچ‌گونه زیورآلاتی برایش ترسیم نشده است، اما زبیده خاتون که از محارم خلیفه است، با کت و دامن قاجاری به نقوش و نیم تاج جقه‌ای که بر سر دارد، ترسیم‌شده تا ثروتمند بودن او نمایان شود. هنرمند مانند دیگر تصویرسازی‌ها، شکوه و جلال را با تخت و پشتی به تصویر کشیده است. برای فضاسازی اندرونی، تصویرگر مانند تصاویر قبل عمل کرده است.

جماعتی که صراف را گرفته و دست‌بسته نزد شحنه آوردند

در ادامه چنین آمده است که یک سال دیگر گذشت. مجدد صراف دله را دید و شناخت. دله به او گفت: ساکت باش و گوش بده دختر من عاشق دیدار توست و مرا فرستاده تا تو را نزد او ببرم. من تمام آلاتی را که از تو دزدیده‌ام برمی‌گردانم. صراف قبول کرد. با هم رفتند تا به در خانه‌ای رسیدند. دله به خانه رفت و مشاهده کرد کسی در خانه نیست. صراف را صدا زد و جامدانی پر از جامه، در جلوی او گذاشت و گفت: بپوش تا دخترم را صدا بزنم. بعد به بام خانه رفت و از آنجا مردم را صدا زد که مردی در خانه شما به دزدی مشغول است. مردم ریختند به داخل خانه و صراف را نزد شحنه بردند. در این میان دله نیز به داخل خانه رفت و هرچه داخل بود برداشت و فرار کرد. شحنه با دیدن صراف او را شناخت. شحنه دستور داد که دستان صراف را باز کنند (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: جماعتی که صراف را گرفته و دست‌بسته نزد شحنه آوردند (ناشناس، ۱۳۳۰: ۱۶)

Figure 12: The Group Bringing the Bound Money Changer to the Shahrbn (Anonymous, 1330: 16)

در این تصویر، دو سرباز که دستان صراف را بسته‌اند او را به نزد شحنه آورده‌اند. صراف با حالتی پریشان، چشمانی بهت‌زده به سمت شحنه خم و تعظیم کرده است. صراف روی انگشتان پای خویش ایستاده، گویی که سربازان او را به جلو هل می‌دهند. شحنه مقتدرانه بر تخت نشسته و دستش را به نشانهٔ دستور به سمت سربازان و صراف گرفته است. هنرمند او را فردی مسن، با ریش و سبیل به تصویر کشیده است. صراف با همان لباس‌های روزمره، بدون کلاه -تا نشان داده شود که او هیچ منزلت اجتماعی ندارد و فقط یک دزد است- مصور شده است. شحنه با تاج شاهی و نشان جقه بر بالای تاج و لباس شاهی مزین شده به دکمه‌های الماس و مروارید و کمربند جواهرنشان و فاقد بازوبند تصویر شده و به این طریق اختلاف او با لباس خلیفه مشخص می‌شود. دو سرباز کلاه‌پوستی سیاه کوتاه و پیراهنی کوتاه که از جلو با دکمه بسته‌شده و دارای یقه لبه‌دار است و کمربند و شلوار چین‌دار گشاد و چکمهٔ مشکی به تصویر کشیده شده‌اند. با توجه به اینکه این کتاب همزمان با سلطنت احمدشاه تصویرسازی شده است و در آن زمان لباس نظامیان برگرفته از نظامیان روس و انگلیس بود، در این تصویرسازی نیز هنرمند پیراهن سربازان و خصوصاً یقه لبه‌دار آن را همانند لباس نظامیان روس مصور کرده است. همچنین چکمه‌ها و نوع

کلاهی پوستی که در آن زمان بر سر می‌گذاشتند، متناسب با لباس نظامیان در زمان احمدشاه است. تصویرگر با ترسیم دو طاق نمای گچ‌بری مزین شده به نقوش گیاهی و همینطور ستون منقوش شده با نقوش گیاهی و نقش زمینه و کشیدن تخت شاهی مرصع به جواهرات، تلاش داشته تا نمایی از قصر حاکم را تصویرسازی نماید.

جمع آمدن مردم به دور گازر

مدتی گذشت و گازر دله را دید و جلوی او را گرفت و گفت: ای دله! سه سال است که من به دنبال تو هستم و تو را آنچنان خواهم کشت که مبدل به عبرت خلق شوی. گازر این سخنان را می‌گفت و فریاد می‌کشید که مردم به دور آن‌ها جمع شدند. دله رو به آسمان کرد و گفت: خدایا حرف‌های فرزند مرا نشنیده بگیر، او دیوانه شده و می‌خواهد مرا بکشد و من درمانده‌ام و نمی‌دانم که با او چه کنم. مردم وقتی سخنان دله را شنیدند، گمان کردند که گازر فرزند دله است و او را چنان زدند که بی‌هوش شد. بعد او را به دارالشفا بردند. دله وسایل گازر را برداشت و رفت. تا اینکه چهل روز گذشت و بستگان گازر در بازار به دنبال او آمدند. فردی گفت: من او را در دارالشفا دیده‌ام وگفته‌اند که او دیوانه شده است. پس به دنبال او رفتند و شحنه را خبر کردند. او وقتی گازر را در این حالت دید، به او جامه ومقداری پول داد وگفت: این زن مکار را پیدا می‌کنیم و به جزای اعمالش میرسانیم (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳: جمع آمدن مردم به دور گازر (ناشناس، ۱۳۳۰: ۱۷)

Figure 13: The Gathering of People around the Butcher (Anonymous, 1330: 17)

در این تصویرسازی، هنرمند دله را با چشمان نگران درحالی‌که به گازر نگاه می‌کند به تصویر کشیده است. دله در مقابل جماعت ایستاده و دستانش را به حالت درماندگی از زیر چادر درآورده و به سمت جماعت گرفته است. در سمت چپ تصویر، هنرمند جماعتی را با چهره‌های گوناگون و در عین حال رضایتمند از اینکه توانسته‌اند به زنی کمک کند، متصور شده است. یکی از فیگورها که جلوتر ایستاده، گازر را بر پشت خود گذاشته است و به لحاظ بدنی قوی‌تر و بزرگ‌تر کشیده شده است. او با کشیدن چشمانی درشت و سبیل روی صورتش قوی بودن او را بیشتر تداعی کرده است. گازر در پشت این فرد به حالت درمانده و با چهره‌ای پریشان و ناراحت به سمت پایین نگاه میکند و حالت دستانش نشان از تسلیم شدن او دارد. دله با چادر جلوی صورتش را گرفته است. گازر نیز با پیراهن و شلوار و شال به کمرش می‌باشد. جماعتی که در پشت او ایستاده‌اند با لباس‌های گوناگون به تصویر کشیده شده و هر یک دارای یک نوع کلاه هستند و به این ترتیب سعی شده تا جماعتی از عوام ترسیم شوند.

دندان کندن دلّاک از خربنده و نگاه کردن دله

در ادامه چنین آمده است که یک‌سال گذشت. روزی خربنده او را دید و شروع کرد به دشنام دادن. دله به او گفت: ساکت باش که اگر مرا رسوا نکنی هم استر و هم زر تو را به تو بازخواهم گرداند. خربنده باز فریب خورد و باهم به راه افتادند تا به دکان دلاکی رسیدند. دله حیله کرد به داخل رفت و دلاک را فریب که پسر من دندانش درد می‌کند و باید کشیده شود. باید او را به‌اجبار بیاورید. شاگردان دلاک به‌پیش خربنده رفتند و او را با زور به داخل دکان آوردند. خربنده هرچه دست و پا می‌زد و خود را به زمین میکشید تا نگذارد که دندان‌هایش را بکشند، فایده‌ای نداشت و دلاک با زور بیشتری تلاش به کندن می‌کرد. در این بین، دله، دستار خربنده و دلاک و شاگردانش که به کشیدن دندان‌های خربنده مشغول بودند برزمین افتاده بود را برداشت و رفت. پس بعد از اتمام کار به دنبال وسایلشان گشتند، اما چیزی نبود. خربنده هم به حال خود آمد و شروع کرد به دعوا کردن با دلاک. شحنه آمد و آن‌ها را پیش خلیفه برد و خلیفه دستور داد تا در طلب دله باشند (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴: دندان کندن دلّاک از خربنده و نگاه کردن دله (ناشناس، ۱۳۳۰: ۱۹)

Figure 14: The Tooth Extraction of the masseur by the Tooth Puller and Delle's Observation (Anonymous, 1330: 19)

در این تصویر دله با چهره‌ای خوشحال، درحالی‌که آلات و ابزار دیگران را در دست دارد، تصویر شده است. در سمت چپ تصویر دلاک که مردی قوی هیکل و تنومند است در بالای سر خربنده ایستاده و آستین‌هایش را بالا زده و با یک دست سر خربنده را نگه‌داشته و با دست دیگرش مشغول کشیدن دندان اوست. او با چهره‌ای افروخته و بی‌کلاه و آرایش موی او فقط در دو طرف سرش است. در آن زمان آرایش موی مردان به دلیل اهمیت گذاشتن کلاه بر سر و وضو گرفتن و نظافت به این صورت بود (مهدوی و رضوانی، ۲۲:۱۳۸۹). خربنده با دستان بسته و درحالی‌که سرش را کج کرده، به حالت نیم‌خیز ایستاده و با نگاهی غضبناک به دلاک می‌نگرد. دو مرد تنومند که شاگردان دلاک هستند در حالت نیم‌خیز کنار او نشسته‌اند. هنرمند با کشیدن سبیل‌های مشکی بلند برایشان بر هیبت آن‌ها افزوده است. در ورودی دکان دلاک، مرد جوانی ایستاده که این شخصیت همان شحنه یا سرباز خلیفه است و با لباس نظامی کشیده شده است، ولی این بار لباس او اندکی متفاوت‌تر از تصاویر پیشین است و نشان دهنده عدم ثبات در لباس نظامیان است. تصویرگر برای دله پوشش چادر و چاقچور و فاقد روبنده و چهره و اندکی از موهایش نمایان است و چادرش نیز مشکی نیست. در فضاسازی این اثر هنرمند با ترسیم طاق گچ‌بری مانندی در یک سوم اول کادر، فضای بیرون و داخل دکان دلاک را مشخص کرده و دله را در فضای بیرونی کشیده و با ردیف باریک آجرکاری در پشت او، خط افق و فضای کوچه را تداعی کرده است. او فضای داخل دکان را با قفسه‌هایی در گوشه سمت چپ کادر که ابزاری در آن قرار دارد کشیده و در پایین قفسه‌ها تنگ آب را در طاق آجری طراحی کرده است و به این ترتیب فضای دکان دلاکی متصور شده است. برخلاف تصاویر قبل، هنرمند این بار از کادر مستطیل افقی کشیده‌ای استفاده کرده تا بتواند تمام عناصر و فیگورها و ماجرای داستان را به راحتی در آن ترکیب کند، اما ترکیب‌بندی او متقارن نیست.

دله با نابینا و جمع شدن مردم به دور آن‌ها

در ادامه چنین آمده است که یک سال از حیله دله گذشت که او برای صیدی دیگر لباس‌های آراسته پوشید و انگشتر در دست و گوشواره‌های مرصع به گوش کرد و از خانه به همراه دخترش بیرون آمد. به مسجدی رسیدند. در آنجا نابینایی را دیدند که گدایی می‌کند. به دنبال او رفته و داد و فریاد کرد که‌ای حرامزاده چرا خانه خود را ترک کرده و زن و فرزندانت را رها کرده‌ای. تو با این همه مال و دارایی خجالت نمی‌کشی گدایی می‌کنی؟ مردم به دور آن‌ها جمع شدند و وقتی دله را با آن آراستگی و جمالی دیدند متعجب شدند که این زن نیکو چگونه برای این نابینا گریه و زاری می‌کند. نابینا هرچه انکار کرد که او را نمی‌شناسم، هیچ کس باور نکرد. نابینا با خود فکر کرد که این زن حتما شوهری داشته به خانه او بروم تا فرزندانش مرا ببینند و بشناسند که من شوهر او نیستم و بعد از آنجا بیرون می‌آیم (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵: دله با نابینا و جمع شدن مردم به دور آن‌ها (ناشناس، ۱۳۳۰: ۲۱)

Figure 15: Delle with the Blind Man and the Gathering of People Around Them (Anonymous, 1330: 21)

در این تصویر با توجه به متن داستان، دله در مقابل نابینا ایستاده، درحالی‌که دست او را گرفته و به سمت خودش می‌کشد و با چادرش روی خود را از دیگران پوشانده است. تصویرگر برای نشان دادن مرد نابینا، چشمان او را بسته کشیده و چهره او مسن و دارای محاسن است. جماعتی در پشت سر او ایستاده و به دله خیره شده‌اند و متحیر از خوبی و نیکویی دله‌اند و از حرف‌های دله در تعجب

هستند. با توجه به متن، دله چادر و چاقچور پوشیده و چارقد سفید سرش کرده و لباس‌های آراسته و مرتبی بر تن دارد تا شخصیت یک زن با کمالات و نیکو را نشان دهد. مردِ نابینا عمامه‌ای به دور سر و شالی به کمربسته و خرقه‌ای را بر روی شانه‌هایش انداخته است و با این نوع پوشش فقیر و تهیدست بودن او متصور و با کشیدن خطوطی روی لباس او، کهنگی لباس را نمایان ساخته است. جماعت که در پشت سر نابینا ایستاده‌اند با لباس‌های گوناگون و در اندازه‌های کوچک و بزرگ کشیده شده‌اند تا با توجه به متن، گردآمدن جماعتی به نمایش گذاشته شود. فضاسازی مشهودی برای این تصویر صورت نگرفته است.

نابینا با دختران دله

در ادامه چنین آمده است که دله در راه خانه به دخترش گفت: زودتر به خانه برو و داستان را برای خواهرانت تعریف کن. دخترانش پیش آن‌ها آمدند و حرف‌های دله را تکرار می‌کردند. نابینا که متعجب شده بود، شکر خدا را گفت که تا دیروز گدایی می‌کرده و حال توانگر شده است. از او پذیرایی کردند و جامه نو بر او پوشاندن و خرقه‌اش را که زر داشت از تن او درآوردند. چند روزی گذشت تا اینکه نابینا به دله گفت: من می‌دانم که شوهر تو نیستم، بگو برای چه من را به خانه‌ات آورده‌ای؟ دله به او گفت: من شوهری داشتم که مال و ثروت بسیاری داشته و فوت شده است. برای اینکه کسی از مال و ثروت من نگهداری کند، تو را پیدا کردم (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶: نابینا با دختران دله (ناشناس، ۱۳۳۰: ۲۲)

Figure 16: The Blind Man with Delle's Daughters (Anonymous, 1330: 22)

در این تصویر دله و دخترانش با چهره‌های خوشحال به نابینا نگاه می‌کنند و گویی گمشده‌ای را پیدا کرده‌اند. دله پشت سر نابینا ایستاده و دست بر خرقهٔ او گذاشته و می‌خواهد به هر نحو آن را در بیاورد. دختران نیز به دور نابینا ایستاده‌اند. یکی دست او را گرفته و به سمت خویش می‌کشد و دیگری در حال بغل کردن نابینا است. نابینا نیز درحالی‌که عصا در دست دارد، در میان دله و دختران آرام و متحیر مانده است. تصویرگر دله را با همان لباس‌های بیرونی، درحالی‌که روبنده‌اش را کنار زده، کشیده است. نابینا نیز با همان عمامه و خرقه مندرس به تصویر کشیده شده است. سه دختر با شلیته‌های نسبتاً بلند منقوش و چارقدهای گلدار و پیراهن و کت مزین شده که نشان از وضعیت رفاه نسبی آن‌ها است. دختران در قد و قامت‌های متفاوت کشیده شده‌اند و نابینا که موضوع اصلی این تصویر است در مرکز صفحه قرار دارد. فضای خانه با تزیین پرده و نقش قالی بر زمین تصویرسازی شده است.

نابینا و صراف و دله و غلام او

در ادامه چنین آمده است که روزی دله جامه نو بر تن نابینا کرد و او را بر استر نشاند و همراه غلامش به صرافی رفتند. در آنجا با فریبکاری چند جواهر از صراف گرفته و به بهانه نشان دادن به دخترش به خانه می‌رود و نابینا را در آنجا تنها می‌گذارد. بعد از مدتی که خبری از او نمی‌شود صراف عصبانی شده و نابینا را به زیر کتک می‌گیرد که‌ای حرامزاده زنت جواهر مرا نیاورده. نابینا داستانش را روایت کرده و در این میان شحنه رسیده و او را نزد خلیفه می‌برد و خلیفه می‌گوید: اینها کار دله است (تصویر ۱۷).

تصویر ۱۷: نابینا و صراف و دله و غلام او (ناشناس، ۱۳۳۰: ۲۴)

Figure 17: The Blind Man, the Money Changer, Delle, and His Servant (Anonymous, 1330: 24)

در این تصویرسازی، صراف، مسن با چهره‌ای باز و گشاده، نشسته در دکانش و در روبروی او نابینا آرام و باوقار و با اعتمادبه‌نفس بر روی صندلی نشسته و دستانش را بر روی پاهایش گذاشته و در پشت سر او دله با چهره‌ای زیبا و نیکو و لبخندی بر لب ایستاده و به صراف نگاه می‌کند. در پشت سر دله نیز غلامی جوان ایستاده و شاهد ماجرا است. صراف محاسن دارد و عمامه و کلاه مخصوص صرافان به سر گذاشته و علاوه بر ارخالق، عبای خود را بر روی شانه‌هایش انداخته است. نابینا نیز لباس مردان مرفه قاجار بر تن دارد. دله نیز چادری منقوش بر سر کرده است. غلام هم که در پشت آن‌ها ایستاده و فقط سر او مشخص و دارای کلاه ساده به مانند عرقچین است. هنرمند فضای دکان صرافی را با ترسیم ستونی منقوش از فضای بیرونی جدا کرده و فضای درون دکان را با ترسیم طاق‌نمایی که با نقوش گیاهی تزیین‌شده و صراف در زیر آن بر روی سکویی آجری نشسته، به تصویر کشیده است. صندوقچه‌ای در جلوی او ترسیم شده که نشان از صندوق جواهرات است.

دله و پسر جواهرفروش

در ادامه چنین آمده است که یک روز دله برای فریب و صیدی دیگر از خانه بیرون آمد که ناگهان پسر جوانی را دید که صورتی زیبا داشت. لباسی شاهانه پوشیده و عمامه‌ای از جنس حریر به سر بسته و در دکان جواهرفروشی نشسته بود. دله پیش پسر رفت. پسر زنی دید درنهایت زیرک و زرنگ. دله گفت: دختر فضل بن یحیی برمکی مرا نزد تو فرستاده و روزی تو را دیده و عاشقت شده است. به من زر داده و از من خواسته تا نزد تو بیایم، اما پسر بسیار عصبانی شد و گفت: با من از این سخن‌ها مگو و دله از او ناامید شد (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۸: دله و پسر جواهرفروش (ناشناس، ۱۳۳۰: ۲۵)
Figure 18: Delle and the Jeweler's Son (Anonymous, 1330: 25)

در این تصویر، تصویرگر با توجه به متن، صورتی گرد، چشمانی درشت و ابروانی پیوسته و بینی و دهانی کوچک برای پسر کشیده تا زیبایی او را نشان دهد. او در حالت ادب، دوزانو کشیده شده است. دله با چهره‌ای مسن‌تر از قبل که گذر زمان را نشان می‌دهد و حالتی حیران به جوان خیره شده است. او چادر و چاقچور بر تن دارد. جوان لباس شاهانه بر تن دارد و هنرمند برای نمایش لباس ملوکانه آن را با هاشورهایی دارای چین‌های بسیار کشیده و پرداخت‌های دقیقی روی آن انجام داده است. با توجه به متن، عمامه‌ای قیمتی نیز بر سر دارد. فضای داستان با ترکیب متقارن و ستون منقوش وسط تصویر، به دو قسمت اندرون و بیرون دکان جواهرفروشی تقسیم شده است. پیکره‌ها هر دو در یک اندازه‌اند و فقط هنرمند در تصویرسازی پسر جوان دقت و مهارت بیشتری به خرج داده تا منزلت اجتماعی بیشتر نمایان شود.

ابونواس با دله

در ادامه چنین آمده است که دله از پسر جوان که ناامید شد، به سمت ابونواس که پسر را دوست می‌داشت رفت و به او

گفت که من دایه پسر هستم و او مرا نزد تو فرستاده تا قرار ملاقاتی باهم بگذارید. ابونواس خوشحال شد و به او مژدگانی داد. نامه‌ای نوشت و نزد پسر فرستاد. پسرجوان با خواندن نامه بسیار عصبانی شد. قلم برداشت و نامه‌ای به صد هزار زشتی نوشت و گفت: اگر بار دیگر از این حرف‌ها بنویسی کاری می‌کنم که تمام مردم بغداد از نیت تو آگاه شوند. ابونواس که نامه را دید فهمید که فریب دله را خورده است و به نزد خلیفه رفت (تصویر ۱۹).

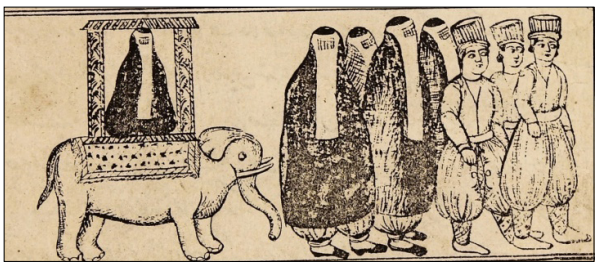
تصویر ۱۹: ابونواس با دله (ناشناس، ۱۳۳۰: ۲۷)

Figure 19: Abu Nawas with Delle (Anonymous, 1330: 27)

در این تصویر ابونواس مردی مسن همراه با ریش‌بلند و در حجره خود نشسته و مشتاق و منتظر خواندن نامه دله است. دله نیز با همان چهره مسن در مقابل ابونواس ایستاده و نامه‌ای را از زیر چادر خود پنهانی بیرون آورده است. البسه ابونواس همانند یک مرد قاجاری مرفه و دله نیز چادر و چاقچور برتن و روبنده‌اش را کنار زده تا با ابونواس صحبت کند. در این تصویر نیز به مانند تصویر قبل فضا به دو قسمت اندرون و بیرون دکان تقسیم شده است. طاق‌نمای حجره ابونواس کوچک و فقط با چند نقش گیاهی تصویر شده است، در حالی که نقوش حجره پسر جوان بزرگتر و پرکارتر بودند و هنرمند با توجه به متن داستان از این طریق سعی داشته موقعیت اقتصادی و اجتماعی پسر جوان را بالاتر و بهتر از ابونواس نمایش دهد.

سوارشدن دله بر فیل و دختران و غلامان در جلو

در ادامه مرتبط با تصویر بیستم چنین آمده است که یک روز دله عازم بازار شد و مشاهده کرد که در خانه یحیی برمکی مجلس عروسی برپاست. به خانه آمد به دخترانش گفت: لباس مرتب بپوشید و دستور داد فیل را زینت کنند و به همراه ۱۲ کنیز و ۵ غلام به راه افتاد. دله بر فیل نشست تا به در خانه یحیی برمکی رسیدند. خود را مادر عبدالرحمان جلال‌الدین یمنی معرفی کرد. پس او را با احترام به داخل خانه دعوت کردند. ازآنجایی‌که آن‌ها تابه‌حال مادر جلال‌الدین را ندیده بودند همه حیران شدند. موقع رفتن به او اصرار کردند که شب را بماند. دله قبول کرد. نیمه‌شب دله به همراه غلامان و کنیزان هرچه را در خانه بود برداشتند و از خانه بیرون رفتند. یحیی هرچه به دنبال آنان گشت آن‌ها را پیدا نکرد (تصویر ۲۰).



تصویر ۲۰: سوارشدن دله بر فیل و دختران و غلامان در جلو (ناشناس، ۱۳۳۰: ۲۸)

Figure 20: Delle Riding on an Elephant with Girls and Servants in Front (Anonymous, 1330: 28)

در این تصویر هنرمند آن را در کادر افقی کشیده تا بتواند داستان را به راحتی روایت کند. دله همانند اشخاص مهم، داخل کجاوه‌ای که بر پشت فیل گذاشته اند و معمولاً از جنس چوب می باشد با تزیینات نقوش گیاهی بر روی آن و قالیچه‌ای منقوش که در زیر او پهن کرده‌اند، به تصویر کشیده شده است. بنا بر متن داستان، هنرمند سعی داشته شکوه و جلال و مقام بالای او را با فیل که خود نماد شکوه و قدرت است به تصویر بکشد، البته حیوان در حالت آرام و نیم‌رخ و کوچک‌تر از اندازه واقعی آن ترسیم و در طراحی، پرسپکتیو مقامی را به‌کار گرفته است. تعداد ملازمان کمتر از تعدادی است که در متن اشاره‌شده و شاید به دلیل محدودیت فضا نتوانسته تمام کنیزان و غلامان را متصور شود. تمام کنیزان و خود دله از پوشش یکسان استفاده کرده‌اند. غلامان نیز البسه همسان دارند و با آرامش و وقار و نظم خاصی به سمت جلو در حرکت‌اند. فضاسازی نیز بر اساس ترکیب منظم پیکره‌ها صورت گرفته است.

مرد برهنه و زنان برگرد او

در ادامه چنین آمده است که چندی بعد، دله برای صیدی

دیگر از خانه بیرون آمد. زنی را در راه دید و با او هم صحبت شد. در این میان جوانی به دنبال آنان به راه افتاد. دله گفت: ای جوان چرا دنبال ما می‌آمدی؟ او گفت: من از این زن خوشم آمده است. دله گفت: دل به دل راه دارد بیا که این زن هم تو را دیده و از تو خوشش آمده. او مکر دیگری به‌کار گرفت و جوان را به دنبال خود کشاند. پس وارد خانه‌ای شد و به بهانه برداشتن آب از چاه او را در چاه رها کرد و جامه‌هایش را برداشت و رفت. مدتی گذشت. اهل خانه بیرون آمدند وکسی را ندیدند. بر سر چاه رفتند و دیدند جوانی فریاد می‌زند و کمک می‌خواهد. زنان جمع شده و به هر حیله‌ای که بود او را از چاه بیرون کشیدند. جوان لباس‌هایش را خواست. آن‌ها گفتند: مادرت به خانه برده. جوان فهمید که او دله بوده. مجبور شد عریان و شرمسار، به خانه برود. این خبر را به خلیفه دادند و او گفت: در پی این زن باشید که شر او را از خلق کم کنیم و همه در طلب دله در آمدند (تصویر ۲۱).

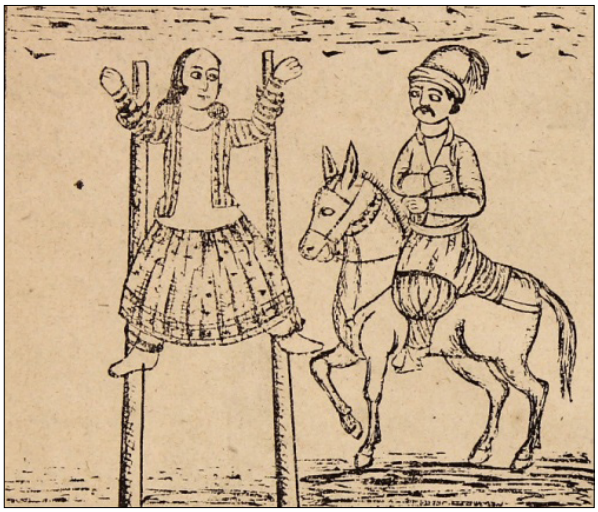
تصویر ۲۱: مرد برهنه و زنان برگرد او (ناشناس، ۱۳۳۰: ۳۰)

Figure 21: The Naked Man and the Women Around Him (Anonymous, 1330: 30)

در این تصویر، دو زن با چارقد گلدار و لباس اندرونی زنان قاجار بر تن و قوی هیکل، در حال کشیدن جوان با طناب به بیرون از چاه هستند. جوان با توجه به متن عریان است. نیم تنهٔ او از چاه دیده می‌شود که دستانش را بر لبهٔ چاه گرفته و تلاش می کند بیرون بیاید و طناب‌های زنان را به دور سینه خود بسته تا به کمک آن‌ها بیرون کشیده شود. او به اطراف نگاه می‌کند و هنرمند به این صورت قصد داشته نشان دهد که جوان به دنبال دله می‌گردد. برای فضاسازی در این تصویر هنرمند فقط از خطوطی منحنی برای ترسیم آسمان و چند پرنده استفاده کرده و چاه را فاقد پرسپکتیو و به صورت نیم دایره‌ای سیاه، گرد جوان کشیده است که اطراف آن را با ردیفی آجر طرح زده‌اند. هیچ فضاسازی در نظر گرفاپته نشده است و مهم‌ترین موضوع برای هنرمند، گیر افتادن جوان در چاه بوده است.

بردار کشیدن دله

در ادامه چنین آمده است که بعد از گذشتن یک سال، دله دوباره از خانه بیرون آمد تا فریبی دیگر به پا کند. عده‌ای او را دیدند و شناختند و او را گرفته و می‌زدند. دله نیز فریاد می‌زد که به چه گناهی مرا گرفته‌اید، من دله نیستم. جماعت او را کشان‌کشان به نزد خلیفه آوردند و برای خلیفه گریه و زاری کرد که من دله نیستم و اشتباه گرفته‌اید خلیفه به شحنه دستور داد تا او را به میدان شهر ببرند و به دار بیاویزند و مجازات کنند تا اقرار کند. او را بر دار کردند و هر مجازاتی که بود انجام دادند، اما او به دله بودن اقرار نکرد تا اینکه روز گرم شد و همه به خانه رفتند و دله همان‌جا بردار ماند. جوانی که از ده می‌آمد به میدان رسید. دله جوان را دید که بر استر سوار است. با فریب او را خام و غلامش را که در آن نزدیکی بود گفت: تا استر جوان روستایی را بردارد و به خانه برود (تصویر ۲۲).



تصویر ۲۲: بردار کشیدن دله (ناشناس، ۱۳۳۰: ۳۴)

Figure 22: The Carrying of Delle (Anonymous, 1330: 34)

در تصویر، هنرمند دله را درحالی‌که دست‌ها و پاهایش را به چوب بسته‌اند، ترسیم و برای اینکه نشان دهد چهرهٔ دله در اثر شکنجه تغییر کرده، فقط مقداری مو در اطراف سرش کشیده، گویی که در اثر شکنجه یا ضربه زدن با چوب بر

فرق سر او و سایر مجازات که در متن داستان اشاره‌شده بود، موهایش ریخته است. در کنار او مرد جوان روستایی که بر اسب سوار شده و با تعجب به دله نگاه می‌کند، قرار دارد. اسبش با آناتومی درست طراحی‌شده و به صورت نیمرخ ایستاده است. این طراحی دقیق از آناتومی اسب را می‌توان تحت تاثیر طبیعت‌گرایی اروپایی دانست. تصویرگر دله را با لباس اندرونی و فاقد چارقد ترسیم کرده و به این روش میخواسته تا رسوایی دله را به تصویر بکشد. جوان نیز با البسه مردان قاجار به‌سادگی و اسب او نیز عاری از هرگونه تزیینات تصویر شده تا نشان دهنده طبقهٔ عوام باشد. به‌جز دو عدد چوب که دله به آن‌ها بسته‌شده، هیچ فضاسازی برای تصویر در نظر گرفته نشده است و هنرمند فقط با چند خط آسمان و زمین را مشخص کرده است.

مرد خراسانی که دله را بر دوش گرفته و می‌برد

در ادامه چنین آمده است که تا هفت شبانه روز دله را بر دار نگه داشتند و شکنجه دادند، ولی او اقرار نکرد. در شهر خراسان عیّاری بود که خبر به گوش او نیز رسید و مشتاق شد تا به بغداد بیاید و دله را ببیند و هنر خود را به او نشان دهد. پس به بغداد رسید و دله را دید و از او خوشش آمد. تصمیم گرفت شبانه او را بدزدد. صبح مردم دیدند که دله را دزدیده‌اند و باز متحیر ماندند. چند مدتی گذشت مرد خراسانی به دله پیشنهاد داد تا به خراسان بروند و در آنجا زندگی کنند. پس با هم ازدواج کردند و به‌سوی خراسان به راه افتادند. در راه مرد خراسانی نامه‌ای به خلیفه نوشت و در آن بیان کرد که دله را من آزاد کرده‌ام. خلیفه نامه را خواند و حیران از مکر این دو شد (تصویر ۲۳).

تصویر ۲۳: مرد خراسانی که دله را بر دوش گرفته و می‌برد (ناشناس، ۱۳۳۰: ۳۶)
Figure 23: The Khorasani Man Carrying Delle on His Shoulders (Anonymous, 1330: 36

در آخرین تصویرسازی این کتاب، هنرمند دله را دوباره زیبا و جوان، درحالی‌که بر دوش مرد خراسانی است و به نشان اعتماد، محکم او را گرفته، ترسیم کرده است. هدف او از زیبا و جوان ترسیم کردن دله، نمایش زندگی دوباره برای اوست. مرد خراسانی با چهره‌ای مسن و هیکلی قوی‌اندام دله را بر دوش گرفته و در حال حرکت بدون تعجیل و با خیال آسوده است. لباس‌های دله مرتب و او چارقد گلدار به سر دارد و دیگر اثری از رسوایی و دیده شدن موی سر او در میان نیست. مرد خراسانی نیز البسه قاجاری پوشیده و فقط عرقچین و عمامه‌ای ساده بر سر گذاشته است. آن‌ها پشت به سکوی آجری که بر روی آن چوب و طنابِ دار آویزان است و نشان دهندهٔ محل دار زدن دله است در حرکت هستند. هنرمند فقط با ترسیم چوبهٔ دار و دو فیگور در حال حرکت برای این تصویر به فضاسازی پرداخته و ترکیب‌بندی ساده را پدید آورده است.

نتیجه‌گیری

ادبیات عامیانه را می‌توان مهم‌ترین گونهٔ ادبی به شمار آورد که فرهنگ یک کشور را انعکاس می‌دهد. تصاویر کتاب چاپ سنگی دله مختار محفوظ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی (۱۳۳۰ ق)، با موضوع داستان عامیانه در اواخر دورهٔ قاجار تصویرسازی شده است. از این‌رو، تصاویر آن را از منظر نقد تکوینی با توجه به متن داستان که مهم‌ترین پیشامتن مورد استفاده برای سیر تکوینی تصاویر محسوب می‌شود، مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. نتایج حاصل از سیر تکوینی تصاویر را به صورت موردی می‌توان چنین بیان کرد: ۱. وجود رابطهٔ قرینگی نسبی بین متن و تصاویر. ۲. ترکیب‌بندی متقارن براساس ترکیب فیگورها. ۳. نشان دادن حالات روحی در چهره و بدن کاراکترها با توجه به متن داستان. ۴. تأثیرپذیری از طبیعت‌گرایی غربی در ترسیم فیگورهای انسانی و حیوانی و نقوش تزیینی. ۵. متاثر از هنجارهای اجتماعی و طراحی لباس بر اساس شأن و منزلت اجتماعی افراد. ۶. متاثر از هنجارهای فرهنگی و طراحی پوشش و زیورآلات گوناگون در فضای اندرونی و بیرونی منازل. ۷. عدم فضاسازی‌های پر جزئیات. به طور کلی با بررسی سیر تکوینی این تصاویر مشخص شد که متن داستان تأثیر اصلی را بر زایش تصاویر داشته است و هنرمند هیچ یک از عناصر تصویری را خودسرانه و یا بر اساس تخیّل در تصاویر به کار نبرده است. هنرمند تمام عناصری تصاویر را با توجه به متن داستان ایجاد و تحت تأثیر هنجارهای فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، زندگی روزمره مردم و آموزه‌های اخلاقی رایج در آن زمان اقدام به تصویرگری نموده است. اکثر عناصر خصوصاً حالات روحی متاثر از متن که پیشامتن اصلی تصاویر هستند، بوده است. آداب و رسوم، اعتقادات مذهبی، تخیلات خرافی و به‌طورکلی زندگی روزمره مهمترین عامل در خلق جزییاتی از تصویر محسوب می‌شود که در داستان‌ها مورد اشاره قرار نگرفته است.

فهرست منابع

حاجی، سارا. (۱۳۹۰). «تأثیر فرهنگ بر عناصر فرهنگ عامیانه در کتاب چاپ سنگی مصور دوره قاجار با محوریت هزارویک‌شب». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.

حسینی‌راد، عبدالمجید و زهرا خان‌سالاری. (۱۳۸۴). «بررسی کتاب‌های مصور دوره قاجار». هنرهای زیبا. (۲۳)، ۷۷-۸۶.

دبیری، اکرم. (۱۳۸۴). «چاپ سنگی و دلایل رواج آن در ایران». مطالعات کتابداری و سازماندهی اطلاعات. (۶۲).۵۹-۶۶.

شهریاری‌نسب، فاطمه. (۱۳۹۸). «پردازش شخصیت در انیمیشن با توجه به داستان‌های مصور چاپ سنگی در دوره قاجار (مطالعه موردی: بررسی داستان مصور دله و مختار)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه هنر.

صالح، الهه. (۱۳۹۴). «زیورآلات وابسته به پوشاک مردان در عهد قاجار». پیکره. (۸)، ۲۴-۳۵.

فدوی، سید محمد. (۱۳۹۴). تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار. تهران: دانشگاه تهران.

لعل شاطری، مصطفی. (۱۴۰۱). «واکاوی تکنیک چاپ سنگی در دوره قاجار با تکیه‌بر تصویرسازی میرزا علی‌قلی خویی (ملزومات اولیه، ویژگی‌های فنی، عوامل اجرایی)». پژوهشنامه مطالعات نسخ خطی. (۱)، ۲۰۳-۲۳۰.

مثقالی، فرشید. (۱۳۹۸). تصویرسازی. تهران: نظر.

مرائی، محسن، نظری، مریم. (۱۳۸۵). «مصورسازی کتب و نشریات به شیوه چاپ سنگی». نگره. (۲-۳).۶۷-۸۴.

مسعودی، اکرم. (۱۳۷۹). «تاریخچه چاپ سنگی در ایران». تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی. (۳۵)، ۶۱-۷۶.

معین، محمد. (۱۳۸۶). فرهنگ فارسی معین. ج ۱. به اهتمام عزیزاله علیزاده و محمود نامنی. تهران: دیبا.

موسوی‌لر، اشرف السادات و ماه‌منیر شیرازی. (۱۳۹۸). «بازیابی و تفکیک لایه‌های هویتی در نسخه مصور چاپ سنگی قاجار (مطالعه موردی: نسخه‌های ادبیات عامیانه)». مبانی نظری هنرهای تجسمی. (۷)، ۸۹-۱۰۱.

مهدوی، شیرین و رویا رضوانی. (۱۳۸۹). «فرهنگ و زندگی در عصر قاجار: زندگی روزمره درعهد قاجار». فرهنگ مردم. (۳۵-۳۶)، ۵-۲۷.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۸). نقد تکوینی در هنر و ادبیات. تهران: علمی و فرهنگی.

نتاج مجد، عطیه، امینی فر، فاطمه. (۱۳۹۹). «بررسی پرتره زنان در دوره قاجار». دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی. (۲۹)،۵۰-۶۳.

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/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2024.1986194.1147

تحلیل مؤلفه‌های نظریه گشتالت در نگاره‌های ارعاب و وارثان ولایت از آثار مجید مهرگان

نگار متقی*[1]
۱. کارشناسی ارشد کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان
زهرا بهادرانی باغبادرانی**[2]
۲. کارشناسی ارشد معماری، دانشکده معماری و شهرسازی،دانشگاه هنر اسلامی تبریز

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۲
صفحه ۵۵-۳۴

چکیده

بیان مسئله: نظریه گشتالت یکی از نظریه‌های روانشناسی تأثیرگذار بر هنرهای تجسمی در سده نوزدهم می‌باشد. چهارچوب اساسی این نظریه این است که تحلیل قسمت‌های مختلف یک پدیده روانی، هرچند به‌طورکلی انجام گیرد، نمی‌تواند به‌طور کامل آن را پوشش دهد و برای درک ماهیت آن باید از بالا به پایین و از ساختمان کلی آن به خصوصیات تشکیل‌دهنده‌اش رسید. بر اساس این نظریه برای شناختن هر چیزی باید اجزای آن را شناخت که با تغییر یکی از این اجزا قسمت‌های دیگر نیز دستخوش تغییر می‌شوند و یک اثر تجسمی می‌تواند نمونه خوبی برای این موضوع باشد و بهترین شیوه برای فهم اثر تجزیه آن به عناصر تشکیل‌دهنده اولیه آن است.

هدف پژوهش: هدف پژوهش تحلیل عناصر بصری نگاره‌های فوق بر اساس مؤلفه‌های نظریه گشتالت است.

سؤال پژوهش: اصول نظریه گشتالت در نگاره‌های ارعاب و وارثان ولایت کدام‌اند؟
ساختار بصری دو نگاره، از جهت تنوع، ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی چگونه است؟

روش پژوهش: تعداد نمونه‌های این پژوهش، دو اثر از آثار مجید مهرگان تحت عنوان ارعاب و وارثان ولایت است که این دونگاره دارای جلوه‌های بصری و ترکیب‌بندی متنوعی می‌باشند. در این پژوهش بر اساس مدارک جمع‌آوری‌شده، داده‌ها و مبانی نظری، ویژگی‌های نظریه گشتالت همچون: رابطه نقش و زمینه، مجاورت، تداوم، همپوشانی، شباهت در اندازه، رنگ و... در دونگاره فوق مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری: نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که اصول نظریه گشتالت با عناصر نگاره‌های فوق که با ذهن خلاق هنرمند نگارگر معاصر ترسیم‌شده همخوانی دارد که این اصول زیبایی و پویایی نگاره‌ها را بیشتر می‌کند. هم‌چنین میزان اثرگذاری هر یک از قوانین گشتالت بر آثار یکسان نمی‌باشد و پراگنانس های متفاوتی را به وجود می‌آورد، ازاین‌رو تأکید بر یکی از آن‌ها به‌عنوان شاخص‌ترین اصل در نگاره‌ها کاری غیر قابل‌تشخیص می‌باشد و با بررسی آثار مشخص شد که اصول ادراک دیداری گشتالت نقش مؤثری در بهبود فرایند خوانش آثار فوق دارد.

واژگان کلیدی: نگارگری، مجید مهرگان. نظریه گشتالت، نگاره ارعاب، نگاره وارثان ولایت.

Article Research Original
10.30508/fhja.2024.1986194.1147

Analysis of Gestalt Theory Components in the Works "Intimidation" and "Heirs of the Province" by Majid Mehregan

Negar Motaghi*[1]
1. Master's Degree in Calligraphy and Miniature Painting, Faculty of Handicrafts, Isfahan Art University
Zahra Bahadorani Baghbadrani**[2]
2. Master's Degree in Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, Islamic Art University of Tabriz

Received: 30/12/2022
Accepted: 23/07/2024
Page 35-55

Abstract

Problem Statement: Painting is one of the quintessential Iranian arts, possessing its own unique allure and worldview. This art form, beyond its beauty, carries symbolic and exemplary qualities that allow one to grasp the essence of various shapes and phenomena. Iranian painting also reflects tangible and material forms on the canvas, and in recent decades, Eastern depictions—especially those from Iran—have attracted the attention of art scholars from both the West and the East. When the Qajar dynasty fell and the Pahlavi dynasty rose to power, significant social and cultural transformations occurred in Iran, including notable developments in art and painting. During this period, Painting displayed a new dimension, showcasing the skills and humility of artists who dedicated their lives to art, pursuing creativity rather than material gain. Their achievements, marked by years of effort and the activation of their creative abilities, manifest as enduring works of this calming and authentic Iranian art.

Contemporary Painting, by its very nature, looks to the past. Artists associated with this movement have sought to align their work with contemporary tastes while incorporating new features into their creations. A closer examination of the works of contemporary miniature artists reveals differences in how they employ traditional elements of Painting in their compositions, yet it is evident that traditional elements are still present. The departure from strict traditional principles has led to a visual diversity based on the personal thoughts and contexts of the artists. Contemporary Iranian Painting, while preserving Iranian traditions, also brings innovation, thus inheriting the rich artistic heritage of this land while fostering significant transformations along the way.

Gestalt principles in visual perception enhance artists' self-awareness in their creations, allowing them to simplify their works for the viewer's mind. These principles significantly aid in understanding the artwork through human cognition . This influence generates a fascination by preemptively considering how artists can affect their audience, providing tools for artists to astonish their viewers with visual tricks that are inherently present in their perceptual processes (Shapourian, 2007). Nonetheless, the interpretation of Gestalt theory in art and the elucidation of its laws and principles in visual perception

organization have increasingly validated this theory among theorists of visual arts. The principles of Gestalt theory are based on experiences in sensory perception and have been closely associated with art and the artist since the beginning. Emphasizing that most natural phenomena cannot be adequately described through componential analysis necessitates a certain artistic vision of reality. What has drawn artists' attention in Gestalt theory are the findings and experiences that enhance the designer's and artist's self-awareness in creating their works. In this research, Majid Mehregan, a prominent figure among contemporary miniature artists with unique characteristics, will be selected for study. What distinguishes him from his peers is his novel and contemporary expression in Iranian painting. Among his works, two pieces—"Intimidation" and "Heirs of The province"—have been chosen for an analysis of the components of Gestalt theory, as they align more closely with the principles of Gestalt theory in terms of composition and the use of visual elements. This research aims to conduct a deeper study with regard to the components of Gestalt theory, thereby enhancing the understanding of the culture and identity of these works. Consequently, a comprehensive and detailed study of these two pieces is deemed necessary. Through this research, one can gain insights into the relationships and elements employed in these works and their compositions in light of Gestalt theory. The results can benefit all students, artists, and enthusiasts of contemporary Painting.

Research questions: What are the principles of Gestalt theory in two works by Majid Mehregan titled “Intimidation” and “Heirs of The province ? What is the visual structure of these images in terms of diversity, composition and aesthetics?

Research Methodology: This study focuses on two works by Majid Mehregan titled “Intimidation” and “Heirs of The province,” both of which exhibit diverse visual effects and compositions. The sample size for this research is specifically limited to these two pieces. Data and necessary documentation will be collected through content analysis and a review of theoretical foundations. The characteristics of Gestalt theory—including figure-ground relationship, proximity, continuity, overlap, and similarity in size and color—will be analyzed in these two works. This analysis aims to identify and deepen the understanding of how visual perception is organized in these pieces and its impact on the viewer's experience. Therefore, the researcher will explore how visual elements influence the audience's feelings and perceptions using Gestalt principles, while also conducting a structural and semantic analysis of these works.

Conclusion: Through the analysis of these two workes, it became evident that Mehregan's works incorporate naturalistic features such as perspective, light, volumetric modeling, and anatomy, which can be aligned with the components of Gestalt theory. The present research, by analyzing “Intimidation” and “Heirs of The province” based on Gestalt principles, indicates that the main elements of Gestalt theory are observable in these works. However, the degree of influence of each principle varies, and different levels of prominence can be seen among them. Thus, emphasizing one principle as the most significant in these artworks is challenging and not easily identifiable. Mehregan effectively employs many of these principles in creating the two pieces. For example, the principle of continuity is clearly evident, manifested in geometric forms throughout the images. The principle of proximity (edge closeness) is utilized to some extent in the works. Additionally, the principle of completion and unity exhibits strong prominence, and the artist consciously applies these principles, contributing significantly to the success of the pieces. The principle of proximity (contact) also shows strong prominence in the works.

In general, it can be said that there is a relatively high adherence to the principles of visual perception from Gestalt theory in each piece, assisting the viewer in better understanding and connecting with the artwork. The use of similar Gestalt principles—such as similarity in dimensions, similarity in shape, proximity (edge closeness and contact), continuity, completion, and unity, along with the principle of common fate—significantly enhances the visual success of the artworks.

Keywords: Painting. Majid Mehrgan. Gestalt theory. The artwork "Intimidation", The artwork "Heirs of The Province"

References:

Brunel, P. (2016). Gestalt therapy (M. Ziyai,

Trans.). Isfahan: Konkash Publishing.
Capps, G. (2004). Image language (F. Mohajer, Trans.). Tehran: Soroush Publishing.
Mehregan, M. (1995). Selected painting works of Majid Mehregan. Tehran: Khajovi Kermani.
Mehregan, M. (2003). Interview titled "Miniature, the art of our time and the future." Kitab Mah Honar, 135, 20-31.
Moles, E. E. (1928). The psychology of Kurt Koffka with special references to the development of mental attitudes. Boston University.
Petrovich, P. (1971). A critique of Gestalt psychology. Tehran: Side.
Rezazadeh, T. (2008). Application of Gestalt theory in art and design. Ayane Khyal Quarterly, 9, 31-33.
Researcher One. (1953). A discussion on Gestalt psychology. New Culture Monthly, June 1953, 8, 23-32.
Shapourian, R. (2007). General principles of Gestalt psychology. Tehran: Rushd Publishing House.
Taqvi Belsi, M., & Roshanas, S. M. A. (2013). Basics of visual arts. Tehran: Academic Jihad Publications.
Figure 1. Gestalt Figure and Ground, "Intimidation," by Majid Mehregan (Source: Authors)
Figure 2. Gestalt Contact, "Heirs of The Province" ,by Majid Mehregan (Source: Authors)

مقدمه و بیان مسئله

نگارگری یکی از هنرهای اصل ایرانی است که فی‌نفسه دارای جذابیت و جهان‌بینی خاصی است. این هنر علاوه بر زیبایی دارای کیفیتی نمادین و مثالین است که بر اساس آن می‌توان به جوهره اصلی هر شکل و پدیده دست‌یافت. نقاشی ایرانی دارای صورت‌های ظاهری و مادی که در صفحه منعکس می‌شود نیز هست و در دهه‌های گذشته و سال‌های اخیر نگاره‌های شرقی و به‌ویژه ایرانی موردتوجه هنرشناسان غرب و شرق قرارگرفته است. زمانی که سلسله‌ی قاجار منقرض شد و سلسله‌ی پهلوی روی کارآمد تحولات اجتماعی و فرهنگی عمده‌ای در ایران اتفاق افتاد که می‌توان از تحولاتی در زمینه هنر و نقاشی نام برد. همین‌طور هنر نگارگری جلوه‌ی جدیدی از خود را به نمایش می‌گذارد و علاوه بر اینکه توانایی و فروتنی هنرمندان را نشان می‌دهد مشخص می‌کند که زندگی این هنرمندان همواره در راستای هنر بوده و آن‌ها برای مادیات به دنبال هنر نبوده‌اند. دستاوردهای آن‌ها با سال‌ها رنج و به کار انداختن قدرت خلاقه و دستی هنرمند به‌صورت تابلوهایی ماندگار از این هنر آرام‌بخش و اصیل ایران خودنمایی می‌کند. نگارگری معاصر با توجه به ماهیتش، نگاهی به گذشته دارد و هنرمندان متعلق به این جریان، کوشیده‌اند که کارشان را باسلیقه زمان هماهنگ کنند و ویژگی‌های جدیدی را در کار خود وارد کنند. با بررسی بیشتر در آثار نگارگران معاصر می‌توان این‌گونه فهمید که استفاده‌ی هنرمندان از عناصر نگارگری سنتی و استفاده از آن‌ها در ترکیب‌بندی‌ها فرق می‌کند، ولی مشخص است که عناصر نگارگری سنتی در نگاره‌ها به‌کاررفته است. پایبند نبودن به اصول سنتی نگارگری، باعث ایجاد تکثر بصری بر اساس فکرها و زمینه‌های فکری شخصی هنرمندان شده است. نگارگری معاصر ایران با حفظ سنت‌های ایرانی و نوآوری خود هم وارث هنر گران‌قدر این مرزوبوم می‌باشد و هم در این راه پررمزوراز تحولی را نیز به وجود آورده و به زیستن ادامه داده است.

اصول گشتالت در زمینه ادراک بصری، موجب خودآگاهی هنرمندان در خلق آثارشان می‌شود و هنرمندان با استفاده از این اصول می‌توانند آثار خود را برای ذهن مخاطب ساده‌سازی کنند که این اصول در کمک به فهم اثر توسط ذهن انسان کمک شایانی می‌کنند (پتروویچ، ۱۳۵۰). این تأثیر به‌نوعی با پیش‌آگاهی از چگونگی متأثر ساختن مخاطب توسط هنرمند، شیفتگی بسیاری ایجاد می‌کند و ابزاری به دست هنرمند می‌دهد تا همچون جادوگران، مخاطبان خود را با به‌کارگیری ترفندهای بصری که به‌صورت ذاتی در فرآیند ادراکی آن‌ها وجود دارد، شگفت‌زده سازد (شاپوریان، ۱۳۸۶). با این‌وجود، تفسیر گشتالت در هنر و تشریح قوانین و اصول آن در سازمان‌دهی ادراک بصری توسط نظریه‌پردازان گشتالت گرایی هنرهای تجسمی، موجب روزافزونی اعتبار این نظریه شده است. اصول نظریه گشتالت بر اساس تجربیاتی در زمینه ادراک حسی شکل‌گرفته و از ابتدای کار باهنر و هنرمند قرابت داشته است. با تأکید بر این نکته که با تحلیل جزءبه‌جزء نمی‌توان اکثر پدیده‌های طبیعی را به نحوی شایسته توصیف کرد که خود مستلزم وجود نوعی دید هنری نسبت به واقعیت است. آنچه در نظریه گشتالت توجه هنرمندان را به خود جلب کرده است، یافته‌ها و تجربیاتی است که در زمینه ادراک بصری موجب خود گاهی بیشتر طراح و هنرمند در خلق اثر می‌شود.

در این پژوهش مجید مهرگان به عنوان یکی از مشاهیر نگارگری از میان نگارگران معاصر که ویژگی‌های منحصر به خود را دارد، انتخاب می‌شود. آنچه وی را از دیگر هنرمندان هم‌مکتبش جدا می‌کند، بیان نو و معاصر در نقاشی

ایرانی است. از میان آثار وی، دو نگاره ارعاب و وارثان ولایت برای تحلیل مؤلفه‌های نظریه گشتالت انتخاب گردیده است زیرا از نظر ترکیب بندی و استفاده از عناصر بصری با اصول نظریه گشتالت همخوانی و مطابقت بیشتری دارد و با انجام این پژوهش مطالعه و بررسی عمیق تری با توجه به مؤلفه‌های نظریه گشتالت صورت می‌گیرد و فرهنگ و هویت این نگاره‌ها بهتر شناخته می‌شود، لذا ضرورت مطالعه این دونگاره به‌صورت جامع و دقیق احساس می‌گردد. با انجام این پژوهش می‌توان به درک روابط و عناصر مورداستفاده در این نگاره‌ها و ترکیب‌بندی‌های آن‌ها با توجه به نظریه گشتالت پرداخت. نتایج حاصل از آن می‌تواند برای کلیه دانشجویان، هنرمندان و علاقه‌مندان به نگارگری دوره معاصر مورداستفاده قرار گیرد.

پیشینه تحقیق

در خصوص نظریه گشتالت، هنر نگارگری و نقوش سنتی ایرانی تحقیقات و پایان‌نامه‌های زیادی نوشته‌شده و در برخی از کتب هنری و تاریخی نیز به آن‌ها اشاره‌شده است، اما به‌طور مجزا و خاص به بررسی و تحلیل آثار نگارگری مجید مهرگان و تجزیه و تحلیل آن‌ها ازنظر ویژگی‌های هنری، بصری، فرم، ترکیب‌بندی، رنگ و... با توجه به نظریه گشتالت پرداخت‌نشده است. در این پژوهش از دودسته منابع اطلاعاتی مرتبط و منابع مرتبط اما متمایز استفاده‌شده است: دسته‌ای در مورد آثار مجید مهرگان و دسته‌ای هم در مورد تحلیل آثار نگارگری بر اساس نظریه گشتالت. تعدادی از این منابع و محتوای کلی آنان به شرح زیر است:

غفوری فر، شمیلی، محمد زاده (۱۴۰۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «تبیین فرایند ادراک بصری در نگارگری با رویکرد به نظریه روان‌شناسی گشتالت (مطالعه موردی: سه نگاره از مکتب هرات شاهنامه بایسنقری) بیان کرده‌اند که گشتالت یک نظریه روان‌شناسی است که چگونگی ادراک بصری توسط مغز انسان را توضیح می‌دهد. در حقیقت ذهن در نگاه نخست به‌جای درک جزء‌به‌جزء یک تصویر درصدد است که یک کلیت از آن ارائه دهد. قوانین پراگنانس از اصول گشتالت و ادراک دیداری است که یکی از بهترین شیوه‌های مطالعاتی برای پژوهش حوزه کتاب‌آرایی است. قانون پراگنانس از هشت اصل برخوردار است که می‌توان از آن در هنر نگارگری بهره برد.

در این پژوهش ضمن معرفی قابلیت‌های روان‌شناسی گشتالت در تحلیل عناصر تصویری، به بررسی سه نگاره منتخب از نگارگری مکتب هرات از شاهنامه بایسنقری پرداخته‌شده و سپس چگونگی ادراک و شناخت الگوهای بصری در اجزاء نگاره‌ها را با بهره‌گیری از قوانین گشتالت مورد تشریح قرارگرفته است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که این نگاره، درباره ادراک دیداری، معنای الگوی بصری و چگونگی عمل ارگانیسم انسان در دیدن و سازمان‌دهی بصری، نتایج ارزنده‌ای ارائه کرده است که باعث دریافت دقیق ویژگی‌های شناختی در ساختار فرمی نگاره‌ها می‌گردد.

باباجان، کامرانی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «خوانش نگاره معراج پیامبر (ص) اثر سلطان محمد از منظر اصول ادراک دیداری گشتالت» بیان کرده‌اند که معراج رسول اکرم (ص) رایج‌ترین مضمون دینی در حوزه نگارگری ایرانی اسلامی است و در دوره‌های مختلف هنری و تاریخی پارها به تصویر درآمده است. در میان نگاره‌های معراج، نگاره معراج حضرت رسول (ص) منسوب به سلطان محمد از شاهکارهای این حوزه است. نظریه گشتالت در اوایل قرن بیستم ابتدا در حوزه روان‌شناسی مطرح شد و سپس پا به عرصه هنر گذاشت. بر اساس این نظریه ذهن انسان در فرآیند ادراک بصری تمایل به دسته‌بندی و سامان‌دهی عناصر بصری دارد به‌طوری‌که این کلِ سازمان‌یافته با تک‌تک عناصر به‌تنهایی متفاوت خواهد بود. آنچه در اصول ادراک بصری گشتالت اهمیت دارد، پی بردن به ادراک ارتباط است که موجب ترکیب معنادار می‌شود. این مقاله باهدف کشف کیفیت تأثیرگذاری قوانین ادراک دیداری گشتالت بر نگاره موردبحث جهت شناسایی قابلیت‌های آن در ایجاد ارتباطی سودمند و نیز بررسی میزان پراگنانس برخورداری نگاره در هرکدام از اصول هفتگانه انجام‌شده است. نتایج حاصل از پژوهش نشان داده پس از تطبیق اصول هفتگانه گشتالت با نگاره مذکور، در پنج مورد شامل اصل مشابهت، اصل مجاورت، اصل تداوم، اصل یکپارچگی یا تکمیل و اصل سرنوشت مشترک با پراگنانس قوی قابل ارزیابی است که با به کار بستن هرکدام از این اصول، فرآیند ادراک بصری شکل می‌گیرد. همچنین استفاده (ناآگاهانه) نگارگر از اصول گشتالت، سازمان‌دهی بهتر اجزای تصویر و دریافت آسان‌تر اثر را به همراه داشته که موجب ارتباط فعالانه

مخاطب در دوره‌های مختلف با نگاره شده است.

زارع و حمیدی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «مطالعه کاربرد اصول گشتالت در طراحی نشانه‌های تصویری معاصر ایران» به بررسی نشانه‌شناسی تصویری، اصول گشتالت و تحلیل لوگوهای مختلف پرداخته است. هدف از تنظیم این مقاله، تحلیل نشانه‌های تصویری و سازوکارهای به کارگرفته‌شده در آن‌ها اعم از فرم، شکل، نوشتار و طراحی بر اساس نظریه گشتالت است.

رجبی، افشاری (۱۳۹۷) در مقاله تحت عنوان« بررسی تأثیرات طراحی و نقوش هنر هخامنشی و ساسانی بر آثار استاد مجید مهرگان » بیان کرده اند که هنر ایرانی یک پدیده تاریخی حائز اهمیت است. این هنر که در همان مراحل اولیه به مرتبه بلندی رسیده بود، توفیق یافت که در زمینه‌های بسیار و با شیوه‌های گوناگون تا روزگار معاصر تداوم یابد. استاد مجید مهرگان،از نگارگران و پیشکسوتان معاصر، بیش از سایر هنرمندان نگارگر، آثاری پیوند خورده با دوران باستان خلق کرده است. علاقه وی در این زمینه باعث شده تا هنر وی تلفیقی از هنر ایران باستان و هنر دوران اسلامی باشد. یافته‌های تحقیق نشان داده که مهرگان با استفاده از عواملی همچون ساده کردن فرم‌ها، کاربرد خطوط ضخیم و حجم دار، توجه به آرایش‌ها و تزئینات، کاربرد نقوش گیاهی همچون گل لوتوس و استفاده از شیوه طراحی حیوانات و ابزار و ادوات جنگی متأثر از هنر هخامنشی و ساسانی، توانسته زبانی نو در هنر نگارگری معاصر ایران خلق کند و آثاری بیافریند که نشان‌دهنده تلفیق سنت‌های پیش از اسلام و دوران اسلامی است.

مافی تبار، کاتب و حسامی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی نگاره‌ای از نگاره پردازی‌های هزارویک‌شب صنیع الملک با نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت» بر اساس اصل ساده‌سازی نظریه «ادراک دیداری» مکتب گشتالت، به روایت «رودولف آرنهایم»، به بررسی و تحلیل یک نگاره مربوط به مجلس شب نودودو از نگارگری‌های هزارویک‌شب، اثر صنیع الملک می‌پردازد و درمجموع به این نتیجه می‌رسد که این پژوهش به گونه معنی‌داری با ادراک دیداری مکتب گشتالت در زمینه روان‌شناسی هنر هم سویی دارد.

برونل (۱۳۹۵) در کتابی با عنوان «گشتالت درمانی» هم‌زمان مباحث اصلی گشتالت درمانی و روش‌های کاربردی نوین را در هم می‌آمیزد و برای هسته اصلی گشتالت مباحثی عمیق و نظریاتی مهیج در مورد تاریخچه و طرح‌های نظری و رویکرد درمانی آن فراهم می‌آورد.

بررسی پیشینه‌ها حاکی از این است که تحقیقات و پژوهش‌هایی در مورد نگارگری و نگارگری معاصر و پژوهش‌هایی نیز در مورد نظریه گشتالت انجام‌شده اما در پژوهش‌های انجام‌شده هیچ‌کدام از آثار نگارگری مجید مهرگان با مؤلفه‌های نظریه گشتالت مستقیماً موردمطالعه و تحلیل قرار نگرفته‌اند و تفاوت بین این پژوهش با پژوهش‌های قبلی در این است که پژوهش‌گر در این پژوهش به مطالعه دونگاره ارعاب و وارثان ولایت می‌پردازد و این نگاره‌ها را ازلحاظ تنوع، ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی و با توجه به مؤلفه‌های اصول نظریه گشتالت موردمطالعه و تحلیل قرار می‌دهد.

روش پژوهش

این پژوهش بر روی دو نگاره از مجید مهرگان تحت عنوان «ارعاب» و «وارثان ولایت» انجام می‌شود که هر دو دارای جلوه‌های بصری و ترکیب‌بندی متنوعی هستند. تعداد نمونه‌های این پژوهش به‌طور خاص به این دو اثر محدود می‌شود. در این تحقیق، داده‌ها و مدارک مورد نیاز از طریق تحلیل محتوایی و بررسی مبانی نظری جمع‌آوری می‌شوند.

ویژگی‌های نظریه گشتالت، شامل رابطه نقش و زمینه، مجاورت، تداوم، همپوشانی و شباهت در اندازه و رنگ، در این دو اثر مورد تحلیل قرار خواهند گرفت. این تحلیل به‌منظور شناسایی و درک عمیق‌تر از نحوه سازمان‌دهی ادراک بصری در این نگاره‌ها و تأثیر آن بر تجربه بیننده صورت می‌گیرد. از این رو، پژوهشگر با استفاده از اصول گشتالت، به بررسی چگونگی تأثیرگذاری عناصر بصری بر احساس و ادراک مخاطب پرداخته و به تحلیل ساختاری و معنایی این آثار خواهد پرداخت.

مبانی نظری پژوهش

گشتالت

نظریه اصالت «کل» در مقابل «جزء» است. شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد آنچه در «کل» اتفاق می‌افتد، قابل کاهش به اجزای جدا و خصوصیات ریز تر نیست، بلکه برعکس، آنچه در بخشی از یک کل رخ می‌دهد به‌وسیله

قوانین درونی ساختار همان کل معین می‌شود (مولز، ۱۹۲۸: ۳۵).

تفکر عمده در نظریه گشتالت این است که «نقش‌مایه‌های کلی، بر عناصر تشکیل‌دهنده‌شان برتری می‌یابند و خواصی را دارا هستند که ذاتاً در خود آن عناصر موجود نیست. این نکته در عبارتی بدین شکل جمع آمده است: کل، چیزی بیشتر از مجموع اجزایش است» (رضازاده، ۱۳۸۷:۳۲). گشتالت بیانگر روشی است که طبق آن اشیاء «گشتالت» یعنی جاگذاری و کنار هم چیده می‌شوند «گشتالت کلیتی است مادی، روانی یا نهادی، دارای مختصاتی که اجزای آن به‌طور منفرد، فاقد چنان مختصاتی هستند» (کپس، ۱۳۸۶: ۶۴). چهارچوب اساسی این نظریه این است که تحلیل قسمت‌های مختلف یک پدیده روانی، هرچند به‌طورکلی انجام گیرد، نمی‌تواند تمامیت و هیات خاص آن را در برگیرد و برای فهم کامل ماهیت و پدیده باید آن‌ها از بالا به پایین و از ساختمان کلی آن به خصوصیات تشکیل‌دهنده‌اش در نظر گرفت، دریافتی که ما از چیزی می‌کنیم حاصل فهم جز به‌جز قسمت‌های مختلف آن نیست، بلکه نتیجه تمامیت و هیئت کلی آن است. برای طرفداران گشتالت، در مسئله ادراک، مهم‌ترین مسئله «کشف» ترکیب و هیئت کل آن است و نتیجه مهمی که از این اصل برمی‌آید این است که آزمایش و خطا تأثیری در یادگیری و حل مسائل ندارد، بلکه «بصیرت» و فهم آنی، منشأ پیدا کردن راه‌حل مسئله است.

از نظرگاه گشتالت گرایان مهم‌ترین قوانینی که بر اساس آن طرح‌های سازمانی ادراکی به وجود آمده‌اند عبارت‌اند از:۱- مناسبات نقش و زمینه ۲- مشابهت ۳- مجاورت ۴- یکپارچگی ۵- پیوستگی ۶-سرنوشت مشترک ۷- فراپوشانندگی ۸- تقارن. هشت قانون فوق به طریق معینی تحت نفوذ قانون کلی «پراگنانس» کمال پذیری قرار دارند. پراگنانس به عصاره (ماهیت وجودی) معنای غایی تجربه اطلاق می‌شود.

استاد مهرگان

مهرگان یکی از اساتید نگارگری معاصر ایران است که نقاشی ایرانی را نزد محمود فرشچیان آموخته است. او زیر نظر حسین بهزاد، زاویه، نصرت‌الله یوسفی، مهرداد بهار، یحیی ذکاء و اسعد فیروزان آموزش‌های نظری را فراگرفته است. مهرگان درزمینه اساطیر ایرانی در ادبیات کلاسیک کشورمان بسیار مطالعه داشته و حقیقت هنر ایرانی را به‌درستی درک کرده و با طرز فکرهای عرفانی که نقاشی ایرانی در ادوار مختلف از آن متأثر است، آشنا می‌باشد. از آثار بدیع و حماسی او می‌توان به ارعاب، وارثان ولایت، حافظ، سیمرغ اژدها، جنگ شیر و اسب و سنگواره عشق اشاره کرد. خطوط قلم‌گیری‌های بی لرزش و پرحرکت در آثار او از ویژگی‌های بارز هنر نقاشی ایرانی است و در آثار نقاشان ایرانی بیشتر باانگیزه ایجاد مرزبندی و تفکیک رنگ‌ها و نیز به جهت ایجاد توازن و حالت بخشیدن به تصاویر بکار می‌رود و در آثار این هنرمند بدان حد می‌رسد که بتواند از یک‌سو دربرگیرنده سایه‌روشن‌های رنگین شده اثر باشد و از سوی دیگر شکوهمندی مفاهیم اساطیری را هرچه نمایان‌تر مجسم سازد در آثار او نوآوری‌های بیشتری دیده می‌شود و شاید بتوان گفت دست به تجربیات تازه در قلمرو مینیاتور معاصر ایران زده است از ویژگی کارهایش می‌توان به ترکیب فرم و رنگ ارتباط فضاها با یکدیگر و مربوط کردن هرچه بیشتر المان‌ها اشاره کرد (ماه هنر،۱۳۸۲:۱۳۵)

تابلو ارعاب

اثر "ارعاب" اثر مجید مهرگان، یک تصویر جذاب و ترسناک است که به بررسی احساسات عمیق انسان و ترس‌های نهفته در درون‌اش می‌پردازد. این اثر با استفاده از تکنیک‌های سنتی مینیاتور و رنگ‌های تند و چشم‌نواز، فضایی پر از تنش و تعلیق ایجاد می‌کند. شخصیت‌های موجود در این تابلو، حالت‌هایی از اضطراب و وحشت را به نمایش می‌گذارند که بیننده را به تفکر در مورد ماهیت ترس و دلهره وادار می‌کند. هنر مهرگان در این اثر نه تنها زیبایی شناسی را مد نظر قرار می‌دهد، بلکه مخاطب را به چالش می‌کشد تا معنای عمیق‌تری از مفاهیم ترس و ناامنی را درک کند.

تصویر۱، گشتالت شکل و زمینه، نگاره‌ی ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 1. Gestalt Figure and Ground, "Intimidation," by Majid Mehregan (Source: Authors)

تصویر ۲، گشتالت تماس، نگاره وارثان ولایت، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 2. Gestalt Contact, "Heirs of The Province" ,by Majid Mehregan (Source: Authors)

تابلو وارثان ولایت

اثر "وارثان ولایت " مجید مهرگان یکی از آثار برجسته‌ی اوست که به موضوعات مذهبی و فرهنگی ایران می‌پردازد. در این تابلو، مهرگان با استفاده از تکنیک‌های مینیاتور سنتی، تصاویری از شخصیت‌های تاریخی و مذهبی را به تصویر می‌کشد که نمایانگر پیوند و تعهد به ارزش‌های اسلامی و شیعی هستند. ترکیب رنگ‌ها و جزئیات دقیق این اثر، حس احترام و ارادت را منتقل می‌کند و بیننده را به تفکر درباره‌ی نقش فرهنگ و مذهب در زندگی انسانی دعوت می‌کند. این تابلو فراتر از صرفاً یک اثر هنری، تلاشی است برای حفظ و نمایش هویت فرهنگی و تاریخی ایرانیان و نشان‌دهنده‌ی ویژگی‌های منحصر به فرد هنر ایرانی در کنار مضامین معنوی آن است.

از این هنرمند دو تابلو ارعاب و وارثان ولایت انتخاب گردیده است. در این نگاره‌ها از خطوط و قلم‌گیری‌های بدون لرزش استفاده‌شده با فیگورهایی بسیار قوی که با خطوط کنارنما نمایانده شده‌اند. خطوطی که علاوه بر مرزبندی با تغییر ضخامت، نقش سایه‌روشن‌ها و حجم پردازی، فیگورها را به وجود آورده است.

بررسی اصول نظریه گشتالت بر روی نگاره ارعاب

اصل شکل و زمینه در نگاره ارعاب

در تابلو ارعاب، در زمینه از نقش ابرهای پیچان و گیاهان استفاده‌شده و به دلیل استفاده از نقش‌ها و بافت‌های مشابه ارتباط بسیار زیادی در شکل و زمینه به وجود آمده است. در تحلیل انجام‌گرفته بر روی تابلو با توجه به قانون نقش زمینه گشتالت می‌توان موارد زیر را بیان کرد:

الف) در این نگاره نقش و زمینه در یک سطح فیزیکی قرارگرفته‌اند و نقش‌های انسان و حیوان در تابلو خیلی

از زمینه جدا نشده‌اند. در این تابلو نقش و زمینه در یک سطح فیزیکی قرار دارند اما به‌واسطه قلم‌گیری‌های روشن در خطوط پیرامونی پیکره‌ها و استفاده از رنگ‌های روشن در سر پیکره‌ها و در قسمت بعدی در بدنه آن‌ها باعث شده نقش‌ها جلوتر از زمینه دیده شوند.

ب) در این اثر می‌توان نقش و زمینه را هم‌زمان باهم دید زیرا از نقوش زمینه بر روی لباس پیکره‌ها استفاده‌شده است و هماهنگی رنگی بسیاری نیز در این مورد دیده می‌شود.

پ) در این اثر نقش‌ها فضای بیشتری را نسبت به زمینه اشغال کرده‌اند به‌طوری‌که زمینه بسیار کم دیده می‌شود و بیشتر اشکال به چشم می‌آیند.

ت) در این تابلو نقش‌ها با حدومرز واضح و برجسته از زمینه جداشده و دارای ارزش قلم‌گیری بالایی است.

ج) نقش‌های این تابلو همه دارای جزییات و تزیینات زیادی هستند.

تصویر ۳، گشتالت شکل و زمینه، نگاره‌ی ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 3, gestalt of form and context, image of Intimidation, by Majid Mehrgan (source: Authors)

اصل تشابه در نگاره ارعاب

از عوامل مهم وحدت، ایجاد شباهت میان عناصر و اجزای آن‌هاست. در طراحی عناصر تصویر چه در طرح اندازی اجزای آن و چه میان چند عنصری می‌توان شباهت ایجاد کرد. با این وسیله طراح آسان‌تر می‌تواند وحدت را میان اجزای تصویر حاکم کند (تقوی بلسی،۱۳۹۰، ۵۵). شباهت را می‌توان به دو روش عمده ایجاد کرد:

الف) تکرار نامنظم (از نوع ساده و بدون قاعده)

ب) ضرب‌آهنگ (تکرار مدون)

در نوع الف تکرار عناصر مانند نقطه، سطح، بافت، رنگ، رنگ مایه بین دو یا چند شکل نوعی ارتباط برقرار می‌کند که دلیلی برای گردش چشم و همسان‌سازی در تصویر است. هنرمندان بزرگ در آثار خود با کم‌ترین عناصر بیشترین بهره را برای ایجاد شباهت و وحدت آثار می‌برند. نوع (ب) از استمرار یک یا چند عنصر بصری به‌صورت موزون و منظم پدید می‌آید. ضرب‌آهنگ که به‌عنوان ریتم بیشتر مصطلح است کیفیت و رابطه‌ای میان عناصر است که نه‌فقط در هنرهای تجسمی بلکه در شعر، موسیقی و معماری نیز بسیار کاربرد دارد. درواقع شاید در موسیقی و شعر بیشتر از همه قابل‌درک است. ریتم یکی از عوامل وحدت‌بخش، یکسان و مشابه ساز و نظم‌دهنده عناصر است که با تکرار و قاعده و نظم حاصل می‌شود. درواقع ضرب‌آهنگ پایه و بنیاد هماهنگی و تشابه در اجزای آفرینش و هستی محسوب می‌شود (همان، ۱۳۹۰، ۵۶).

تشابه در اندازه در نگاره ارعاب

در این تابلو همان‌طور که دیده می‌شود در شکل پیکره انسان‌ها و شکل اسب‌ها و نوعی تکرار دیده می‌شود و همین‌طور تمام نقش‌های روی بدنه آن‌ها و بافت و تزیینات آن‌ها نیز این تکرار و ضرب‌آهنگ دیده می‌شود و در این تابلو پراگنانس شباهت به‌خوبی دیده‌شده و بسیار قوی است. در این اثر همه پیکره‌ها با اندازه یکسان ترسیم‌شده‌اند و از یک اندازه برخوردارند و هیچ‌یک از پیکره‌ها نسبت به دیگری ازنظر اندازه برتری اندازه ندارند و این شباهت در اندازه هم در پیکره‌های انسانی دیده می‌شود و هم در پیکره اسب‌ها.

تصویر ۴، گشتالت تشابه در اندازه، نگاره ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 4, gestalt of similarity in size, image of Intimidation, by Majid Mehrgan, (source: Authors)

تصویر ۵، گشتالت تشابه در شکل، نگاره ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

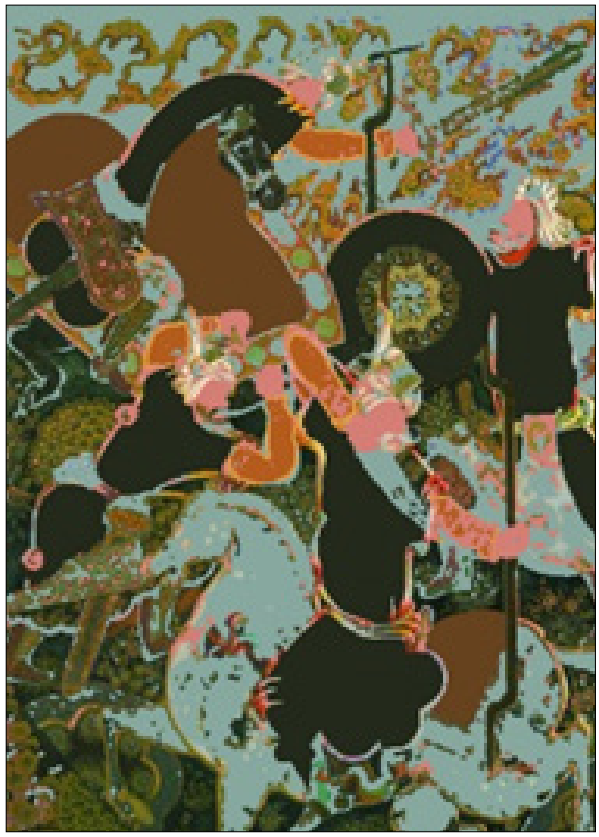
Figure 5, gestalt of similarity in size, image of Intimidation, by Majid Mehrgan (source: Authors)

تشابه در شکل در نگاره ارعاب

اصل تشابه در تزیینات و نقش لباس‌ها دیده می‌شود در پوشش لباس همه پیکره‌ها، نقوشی مشابه بکار رفته است و گاها برخی نقوش تکرار شده است (زمینه تیره و نقوش گیاهی و حیوانی) که باعث به وجود آمدن تعادل در کارشده است. در این نگاره از خطوط نرم و منحنی استفاده‌شده و همه پیکره‌ها به‌صورت یکدست کشیده‌اند.

تشابه در رنگ در نگاره ارعاب

نگاره فوق دارای رنگ‌های متنوعی می باشد و تنوع رنگی بیشتر را می‌توان در قلم‌گیری‌ها مشاهده کرد. در لباس پیکره‌ها کلاه‌ها، رنگ پوست و سرآستین آن‌ها از رنگ‌های مشابهی استفاده‌شده است. در بخش پایینی زمینه از رنگ‌های تیره و در قسمت بالا از رنگ روشن‌تری استفاده‌شده است و ترکیب این نگاره را به دو قسمت تقسیم کرده است. رنگ‌های گرم و سرد به‌خوبی در کنار هم بکار رفته‌اند و پراگنانس خوبی در این نگاره دیده می‌شود.



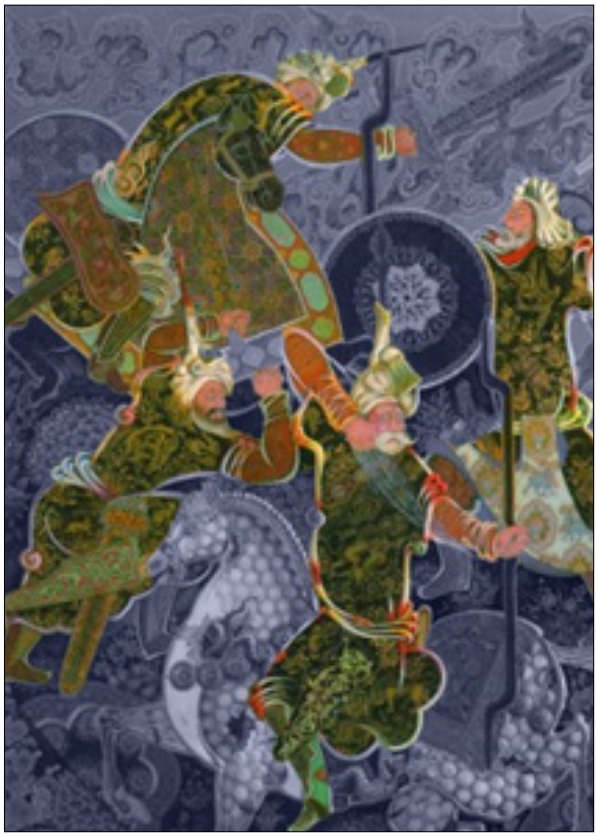
تصویر ۶، گشتالت تشابه در رنگ، نگاره ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 6, gestalt similarity in color, image of Intimidation, by Majid Mehrgan (source: Authors)

اصل مجاورت در نگاره ارعاب

تماس

در این نگاره اجزای ساختار بسیار به هم نزدیک شده‌اند و در بیشتر قسمت‌ها وجود دارد، این تماس وجود دارد و به‌سختی قسمت‌های مختلف نقش را می‌توان از هم جدا دید و همه پیکره انسان و حیوان و گاهی زمینه در تماس با یکدیگر هستند. درواقع پراگنانس گشتالت تماس در این نگاره بسیار قوی است.



تصویر ۷، گشتالت تماس، نگاره ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

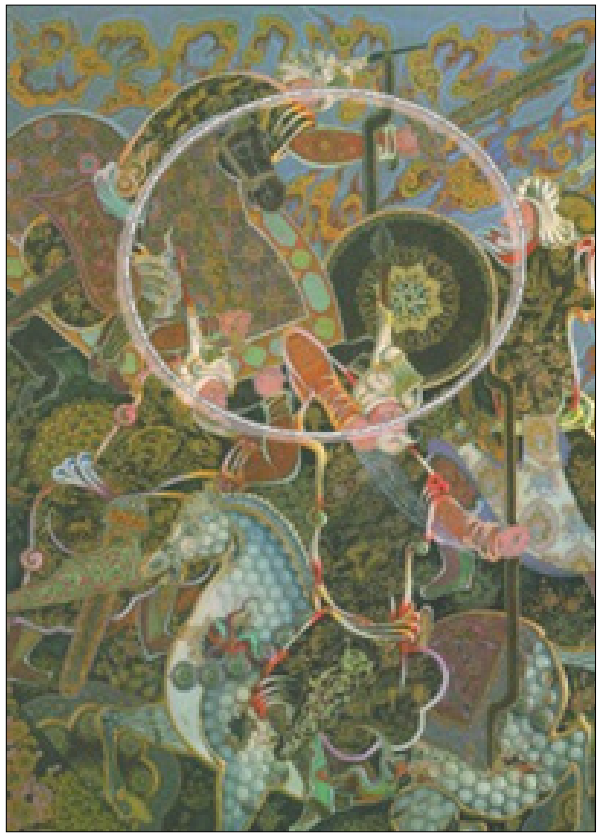
Figure 7, contact gestalt, image of Intimidation, by Majid Mehrgan, (source: Authors)

هم‌پوشانی

قوانین حاکم بر نگارگری متفاوت از قوانین حاکم بر تصاویر واقع‌گرا و یا انتزاعی می باشد. در نگاره موردبحث غالباً عناصر بصری چه شامل اشیاء و چه شامل پیکره‌های انسانی و حیوانی با وضوح کامل و به‌صورت مجزا تصویر شده‌اند. در نگارگری هم‌پوشانی از گشتالت هایی است که کمتر موردتوجه بوده است. در نگاره موردبحث نیز از عامل هم‌پوشانی بهره برده نشده است و درنتیجه پراگنانس ضعیفی تلقی می‌شود.

اصل یکپارچگی در نگاره ارعاب

در نگاره موردمطالعه اصل یکپارچگی را در بین سرهای پیکره‌ها می‌توان مشاهده کرد که بر روی یک دایره قرارگرفته‌اند و قسمت‌هایی از بدن پیکره‌ها که ترسیم نشده‌اند را بیننده می‌تواند تصور کند؛ و نگاره موردبحث از پراگنانس قوی در اصل یکپارچگی یا تکمیل برخوردار است که به قوت بصری بالایی برای این نگاره به وجود آورده است.



تصویر ۸، گشتالت یکپارچگی، نگاره ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 8, gestalt of integration, image of Intimidation, by Majid Mehrgan (source: Authors)

اصل تداوم در نگاره ارعاب

در این نگاره تلاش بر این بوده است تا بررسی تداوم پیکره‌ها بر اساس خطوط ترسیم شده، به‌گونه‌ای باشد که بهترین و جامع‌ترین حالت‌ها مورد ارزیابی قرار گیرند. در این اثر یک حالت چهارضلعی و پنج حالت مثلث دیده می‌شود که در حالت مثلثی سرهای سه پیکره بر روی رأس‌های مثلث قرار دارند و یک حالت نیز برای چهارضلعی می‌باشد که سرهای چهار پیکره بر روی رأس‌های آن در تصویر ترسیم شده است. بیشترین تعداد حالت‌ها، متعلق به شکل مثلث است که نقش ویژه‌ای در فرآیند ادراک بصری ایفا می‌کند. هرچند هر دو شکل ذکرشده، مطابق قانون گشتالت، نقش مؤثری در فرآیند ادراک بصری ایفا می‌کنند.

تصویر ۹، گشتالت تداوم، نگاره ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 9, gestalt of continuity, image of Intimidation, by Majid Mehrgan (source: Authors)

اصل سرنوشت مشترک در نگاره ارعاب

این اصل بیشتر در تصاویر متحرک مطرح می‌شود. در این اصل عناصری که باهم در یک راستا حرکت می‌کنند حالتی متحرک را در تصویر به وجود می‌آورند. حرکت و پویایی نگاره به کمک عناصر بصری به شرح زیراست: یکی حرکت از سمت سر پیکره پایین به سمت پیکره بالای کادر و دیگری حرکت از سمت دست پیکره بالایی به سمت دست پیکره پایینی با توجه به توضیحات فوق، پراگنانس اصل سرنوشت مشترک نیز در این نگاره از قدرت بالایی برخوردار است.

تصویر ۱۰، گشتالت سرنوشت مشترک، نگاره ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 10, gestalt of common destiny, image of Intimidation, by Majid Mehrgan (source: Authors)

اصل منطقه مشترک در نگاره ارعاب

بر اساس این اصل، عناصری که درون یک محدوده غالباً

بسته گرد هم بیایند، به‌صورت جزئی در یک گروه قرار می‌گیرند که در این نگاره این پراگنانس به‌صورت قوی دیده می‌شود.

تصویر ۱۱، گشتالت منطقه مشترک، نگاره ارعاب، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 11, gestalt of the common area, image of Intimidation, by Majid Mehrgan, (source: authors)

اصل فرا پوشانندگی در نگاره ارعاب

گشتالت شکل و زمینه و شباهت، گشتالت ضعیف و کوچکی است و در مقابل، گشتالت های تداوم، سرنوشت مشترک و یکپارچگی، گشتالت هایی قوی در نگاره می باشند.

بررسی اصول نظریه گشتالت بر روی نگاره وارثان ولایت

اصل شکل و زمینه در نگاره وارثان ولایت

بر اساس رابطه میانشی و فضای مجاور در نگاره موردپژوهش از زمینه‌ای ساده برخوردار است که نقوش بر روی این زمینه قرارگرفته‌اند.

در تحلیل انجام‌گرفته بر روی تابلو با توجه به قانون نقش زمینه گشتالت می‌توان موارد زیر را بیان کرد:

الف) نقش‌ها در این تابلو بر روی زمینه‌ای یکدست قرارگرفته‌اند.

ب) در این تابلو نقش و زمینه هم‌زمان باهم دیده نمی‌شوند و نقش بر روی زمینه و جلوتر از آن قرار دارد.

پ) در این تابلو نقش‌ها فضای بیشتری را نسبت به زمینه اشغال کرده‌اند.

ت) در این تابلو نقش‌ها با خطوط مشخصی از زمینه جدا شده‌اند.

ج) نقش‌های این تابلو همه دارای خطوط و شباهت‌های زیادی هستند که یک گشتالت یا کلیت می‌باشند.

تصویر ۱۲، گشتالت شکل و زمینه، نگاره وارثان ولایت، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

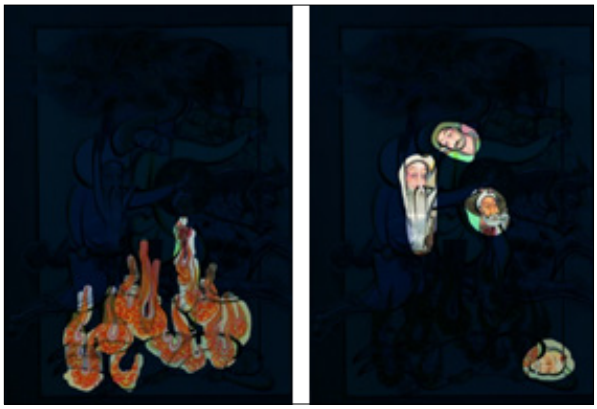
Figure 12, gestalt of shape and context, the image of Varasan Velayat, by Majid Mehrgan (source: Authors)

اصل تشابه در نگاره وارثان ولایت

تشابه در اندازه در نگاره وارثان ولایت

در نگاره فوق، نقش‌های پیکره‌ها از ابعاد یکنواختی برخوردارند و همین‌طور این تشابه در اندازه را می‌توان در

نقوش قسمت پایین نگاره نیز مشاهده کرد. نگارگر از تغییر اندازه بصری در این نگاره بهره نبرده است.



تصویر ۱۳، گشتالت تشابه در اندازه، نگاره وارثان ولایت، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 13, gestalt of similarity in size, the image of Varasan Velayat, by Majid Mehrgan (source: authors)

تشابه در شکل در نگاره وارثان ولایت

در این نگاره در نوع لباس پیکره‌ها و در خطوط نرمی که در آن استفاده‌شده شباهت‌های زیادی دیده می‌شود که باعث ایجاد تعادل در این اثر شده است.

اصل مجاورت در نگاره وارثان ولایت

تماس

این نوع گشتالت در نگاره موردمطالعه در اکثر قسمت‌های نقوش دیده می‌شود. پیکره‌های انسان‌ها با پیکره اسب در قسمت‌های زیادی در تماس هستند و دارای پراگنانس بالایی در زمینه تماس می‌باشد.

تصویر ۱۴، گشتالت تماس، نگاره وارثان ولایت، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

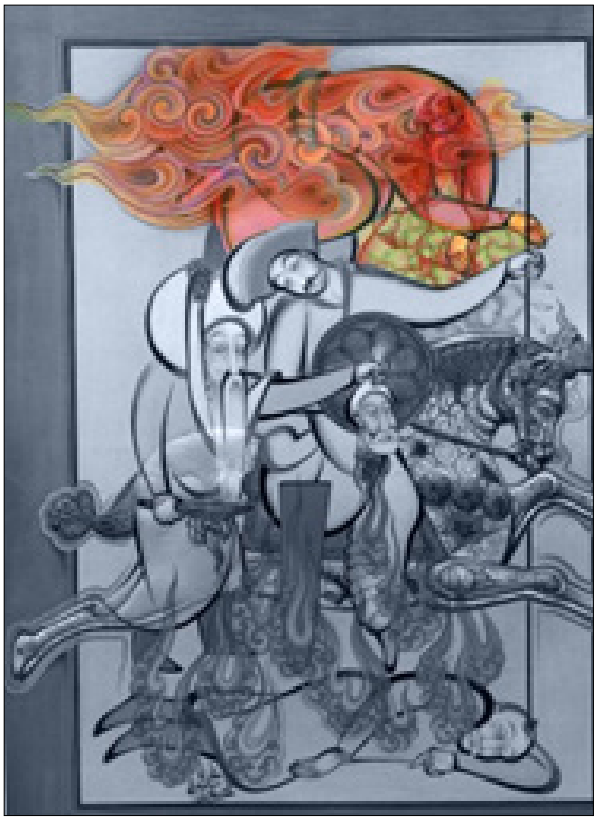
Figure 14, contact gestalt,, the image of Varasan Velayat, by Majid Mehrgan (source: Authors)

هم‌پوشانی

در این نگاره با توجه به عامل همپوشانی دیده می‌شود که با حفظ ساختار بصری تصاویر، نقوش روی‌هم قرارگرفته‌اند. در نگاره موردبحث عناصر بصری که شامل پیکره انسان‌ها و اسب و شعله‌های آتش می‌باشد با حفظ ساختار بصری خود بر روی‌هم قرارگرفته‌اند و این نگاره دارای پراگنانس قوی در هم‌پوشانی می‌باشد.

تلفیق

در ساختار این نگاره می‌توان دید که از سایه‌روشن و همین‌طور از عنصر خط برای مشخص کردن بیشتر نقوش استفاده‌شده است و می‌توان گفت از گشتالت تلفیق در این اثر به‌خوبی استفاده‌شده است.

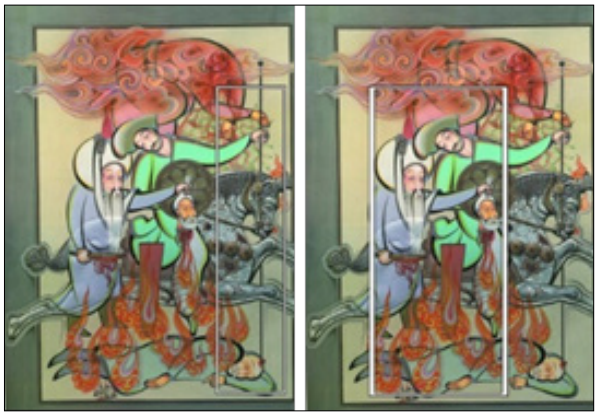


تصویر ۱۵، گشتالت هم‌پوشانی، نگاره وارثان ولایت، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 15, overlapping gestalt, , the image of Varasan Velayat, by Majid Mehrgan, (source: Aauthors)

اصل یکپارچگی در نگاره وارثان ولایت

در این نگاره اصل یکپارچگی را در بین نقش‌های پیکره انسان‌ها و اسب می‌توان مشاهده کرد در یک قسمت سه سر و در قسمت دیگر سر اسب و سر انسان از بالا به پایین در یکپارچگی قرارگرفته‌اند که به قوت بصری نگاره کمک شایانی کرده است. همچنین در قسمت‌هایی از نقوش مثل بدن اسب که کشیده نشده ولی بیننده می‌تواند آن را به‌طور کامل تصور کند.

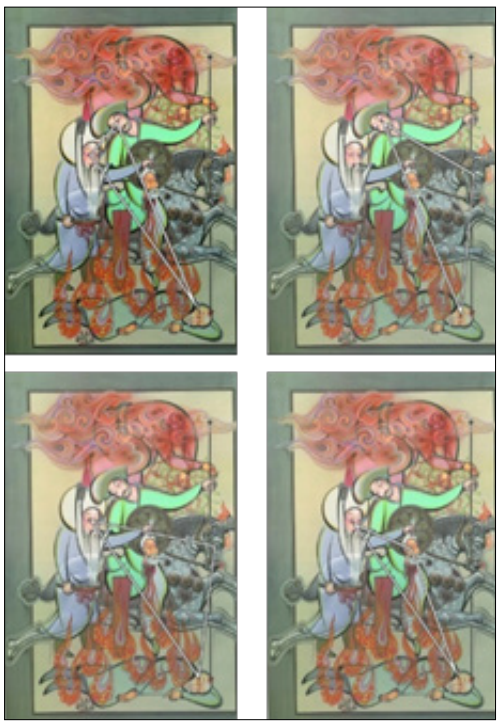


تصویر ۱۶، گشتالت یکپارچگی، نگاره وارثان ولایت، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 16, gestalt of integration,, the image of Varasan Velayat, by Majid Mehrgan (source: Authors)

اصل تداوم در نگاره وارثان ولایت

در نگاره مذکور اصل تداوم را در چند بخش تصویر می‌توان مشاهده کرد. یکی در قسمت سرها، یکی در قسمت سر پیکره‌ها با اسب و همین‌طور در شعله‌های آتش.



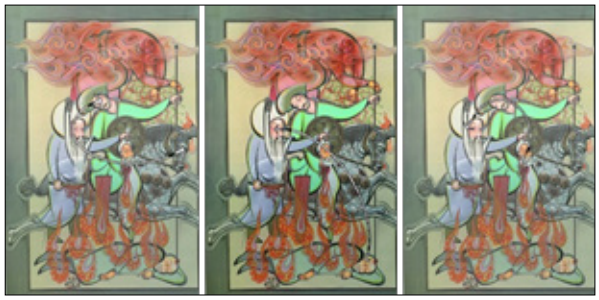
تصویر ۱۷، گشتالت تداوم، نگاره وارثان ولایت، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 17, Gestalt Continuity, the image of Varasan Velayat, by Majid Mehrgan, (source: Authors)

اصل سرنوشت مشترک در نگاره وارثان ولایت

این اصل به جنبش عناصر موجود در یک گشتالت مربوط

است و ازاین‌رو در یک ساختار بصری، عناصری که در این نگاره باهم و در یک راستا به جنبش درمی‌آیند که در این نگاره پراگنانس اصل مشترک باقدرت زیاد دیده می‌شود.



تصویر ۱۸، گشتالت سرنوشت مشترک، نگاره وارثان ولایت، اثر مجید مهرگان (مآخذ: نگارندگان)

Figure 18, gestalt of common destiny, the image of Varasan Velayat, by Majid Mehrgan, (source: Authors)

اصل فرا پوشانندگی در نگاره وارثان ولایت

گشتالت نزدیکی لبه، گشتالت متوسط است و در مقابل، گشتالت های تداوم و یکپارچگی، گشتالت هایی قوی در نگاره می‌باشند.

جدول ۱، جمع‌بندی اصول گشتالت، نگاره ارعاب، اثر مجید مهرگان، (مآخذ: نگارندگان)
Table 1, summary of the principles of Gestalt, image of Intimidation, by Majid Mehrgan,
(source: Authors)

ردیف	اصول گشتالت	قابلیت بررسی		چگونگی فرایند ادراک بصری	میزان پراگنانس
۱	شکل و زمینه	تصویر۱		مشخص و واضح نبودن نقش و زمینه از یکدیگر دیده شدن هم‌زمان نقش و زمینه اختصاص فضای بیشتر کادر به نقش‌ها	ضعیف
۲	تشابه	اندازه	پیکره‌ها تصویر ۲	ازنظر اندازه چهار پیکره هم‌اندازه یکدیگر هستند و در قسمت بالای کادر نیز اندازه دو پرنده تقریباً یکسان می‌باشد.	قوی
			جانوران	ازنظر اندازه پیکره دو اسب باهم هم‌اندازه هستند.	
		شکل	پیکره‌ها تصویر ۳	حیوانات ازنظر شکل‌های شبیه به یکدیگر می‌باشند.	
		رنگ	جانوران تصویر ۴	رنگ لباس و کلاه انسان‌ها شبیه به هم هستند و نقوش مشابهی دارند. رنگ بدن حیوانات با یکدیگر متفاوت و در تضاد است. رنگ‌های سرد و گرم در کنار هم به‌خوبی قرارگرفته‌اند.	
۳	مجاورت	نزدیکی لبه	-	دیده نمی‌شود.	ضعیف
		تماس	تصویر ۵	در همه جای نگاره دیده می‌شود.	قوی
		هم‌پوشانی	-	استفاده‌نشده است.	ضعیف
		تلفیق	-	استفاده‌نشده است.	ضعیف
۴	یکپارچگی	پیکره‌ها و حیوانات	تصویر ۶	در پیکره‌ها که بر روی و پشت یکدیگر قرارگرفته‌اند مشاهده می‌شود.	قوی
۵	تداوم	شکل مثلث	تصویر ۷	ادراک بصری از طریق توالی پیکره‌ها در ۵ حالت مختلف از شکل مثلث.	قوی
		چهارگوش		ادراک بصری از طریق توالی پیکره‌ها در یک حالت از شکل چهارگوش	
۶	سرنوشت مشترک	تصویر ۸		جهت حرکت از صورت پیکره‌ها در دو حرکت	قوی
۷	منطقه مشترک	تصویر۹		پیکره ۴ انسان و سر دو حیوان	قوی

جدول ۲، جمع‌بندی اصول گشتالت، نگاره وارثان ولایت، اثر مجید مهرگان، (مآخذ: نگارندگان)

Table 2, summary of the principles of Gestalt, the image of Varasan Velayat, by Majid Mehrgan, (source: authors)

ردیف	اصول گشتالت	قابلیت بررسی		چگونگی فرایند ادراک بصری	میزان پراگنانس
۱	شکل و زمینه	تصویر ۱۰		مشخص بودن اشکال نسبت به زمینه استفاده از خطوط دورگیرتیره رنگ برای نقوش	قوی
۲	تشابه	اندازه	پیکره‌ها تصویر ۱۱	ازنظر اندازه پیکره‌ها همگی تقریباً هم‌اندازه می‌باشند.	قوی
			جانوران	پیکره‌ها از نقش مشابهی برخوردارند.	
		شکل	پیکره‌ها	از رنگ‌های سرد برای لباس پیکره‌ها استفاده‌شده است و از رنگ گرم برای نقوش تزیینی استفاده‌شده است.	
		رنگ	جانوران	رنگ بدن حیوان رنگی سرد با نقوش تزئینی می باشد.	
۳	مجاورت	نزدیکی لبه	-	در قسمت‌هایی از نقش‌ها دیده می‌شود	متوسط
		تماس	تصویر ۱۲	در تمامی قسمت‌های نگاره دیده می‌شود.	قوی
		هم‌پوشانی	تصویر ۱۳	در قسمتی از بدن انسان و بدن اسب هم‌پوشانی دیده می‌شود. همین‌طور در قسمت بالا بر روی پیکر انسان و نقش‌های ابر مانند دیده می‌شود.	قوی
		تلفیق	-	در بیشتر قسمت‌های نگاره دیده می‌شود.	قوی
۴	یکپارچگی	پیکره‌ها و حیوانات	تصویر ۱۴	در بدن پیکره‌ها و اسب ادراک بصری از طریق توالی پیکره‌ها	قوی
۵	تداوم	شکل مثلث	تصویر ۱۵	ادراک بصری از طریق توالی پیکره‌ها در چهار حالت مختلف از شکل مثلث	قوی
۶	سرنوشت مشترک	تصویر ۱۶		جهت حرکت کلی عناصر بصری از صورت پیکره‌ها	قوی
۷	منطقه مشترک	تصویر ۱۸		پیکره ۴ انسان و سر دو حیوان	قوی

جدول ۳، تطبیق نگاره‌های ارعاب و وارثان ولایت با اصول گشتالت، اثر مجید مهرگان، (مآخذ: نگارندگان)

Table 3, Adapting the images of Intimidation and varesane velayat with the principles of Gestalt, by Majid Mehrgan, (source: Authors)

ردیف	اصول گشتالت	نگاره ارعاب	میزان پراگنانس	نگاره وارثان ولایت	میزان پراگنانس
۱	شکل و زمینه	ضعیف		قوی	
۲	تشابه	اندازه	قوی	اندازه	قوی
		شکل		شکل	
		رنگ		رنگ	
۳	مجاورت	نزدیکی لبه	ضعیف	نزدیکی لبه	متوسط
		تماس	قوی	تماس	قوی
		هم‌پوشانی	ضعیف	هم‌پوشانی	قوی
		تلفیق	ضعیف	تلفیق	قوی
۴	یکپارچگی	قوی		قوی	
۵	تداوم	قوی		قوی	
۶	سرنوشت مشترک	قوی		قوی	
۷	منطقه مشترک	قوی		قوی	

نتیجه‌گیری

با تحلیل این دونگاره مشخص شد که در نگاره‌های مجید مهرگان از ویژگی‌های ناتورالیستی نظیر پرسپکتیو، نور، حجم پردازی، آناتومی استفاده‌شده است که می‌توان آن‌ها را با مؤلفه‌های نظریه گشتالت مطابقت داد. در پژوهش حاضر با تحلیل دونگاره ارعاب و وارثان ولایت بر اساس مؤلفه‌های نظریه گشتالت می‌توان گفت مؤلفه‌های اصلی نظریه گشتالت در دونگاره فوق مشاهده می‌شود و میزان اثرگذاری هر یک از قوانین در دونگاره یکسان نبوده و پراگنانس های متفاوتی در آن‌ها دیده می‌شود. ازاین‌رو تأکید بر یکی از آن‌ها به‌عنوان شاخص‌ترین اصل در نگاره‌ها کاری دشوار و غیرقابل تشخیص است و مجید مهرگان به‌خوبی از بیشتر این اصول در آفرینش دونگاره استفاده کرده است. برای مثال اصل تداوم در نگاره‌ها به‌خوبی دیده می‌شود و این تحول و تداوم به‌صورت حالت‌های هندسی بر روی تصاویر به‌کاررفته است. در دونگاره اصل مجاورت (نزدیکی لبه) تا حدی به‌کاربرده شده است. همچنین اصل تکمیل و یکپارچگی در دونگاره از پراگنانس قوی برخوردار است و نگار/ر از این اصول به‌صورت آگاهانه‌ای استفاده کرده که به توفیق فوق‌العاده اثر کمک کرده است. اصل مجاورت (تماس) در دونگاره پراگنانس قوی دارد.

به‌طورکلی می‌توان گفت در هر دونگاره پیروی نسبتاً بالایی از اصول ادراک دیداری گشتالت مشاهده‌ی شود که مخاطب را در درک و ارتباط بهتر با اثر یاری می‌دهد و استفاده از گشتالت های مشابهت در ابعاد، مشابهت در شکل، مجاورت از نوع نزدیکی لبه و تماس، تداوم، تکمیل و یکپارچگی و اصل سرنوشت مشترک با برخورداری از پراگنانس‌های قوی به توفیق بصری اثر کمک قابل‌توجهی کرده‌اند.

اعلام عدم تعارض منافع

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

پی‌نوشت

پراگنانس: کلمه‌ی Pragnanz یک اصطلاح آلمانی به معنای «فرم خوب» است. گاهی اوقات به‌عنوان قانون سادگی نیز معرفی می‌شود. این قانون از اساسی‌ترین قوانین گشتالت محسوب می‌شود. انسان‌ها ذاتاً درصدد کامل کردن تجربه‌های ناقص و تکه‌تکه از محیط پیرامون خود هستند. بنابراین هنگامی‌که تصویری را به‌صورت چندتکه مشاهده می‌کنند آن را به‌صورت کامل درک می‌کنند. کافکا پراگنانس را بدن گونه تعریف کرده است:«سازمان روانشناسی همیشه تا آن اندازه که مقتضیات کنترل‌کننده اجازه می‌دهد، خوب است. منظور وی از "خوب" "کیفیت‌های چون سادگی، ایجاز، تقارن و هماهنگی است. به سخن دیگر برای هر رویداد روان‌شناختی این تمایل وجود دارد که معنی‌دار، کامل و ساده باشد. قانون پراگنانس به‌صورت اصل هدایت‌کننده برای مطالعه ادراک، یادگیری مورداستفاده قرار می‌گیرد.

ناتورالیست: طبیعت‌گرایی یا ناتورالیسم به فرانسوی (naturalisme): معمولاً در اشاره به این باور فلسفی بکار می‌رود که تنها قوانین و نیروهای طبیعت (نه قوانین و نیروهای فراطبیعی) در جهان فعال‌اند و چیزی فراتر از جهان طبیعی نیست. پیروان این اندیشه را نچرالیست یا طبیعت‌گرا می‌نامند. اینان برآنند که قوانین طبیعی است که بر ساختار و رفتار عالم طبیعی حاکم است و کائنات مخلوق صرف همین قوانین است و آماج دانش کشف و انتشار بسامان قوانین طبیعی است.

منابع و مآخذ

برونل، فیلیپ (۲۰۱۶). گشتالت درمانی. ترجمه مرضیه ضیایی (۱۳۹۵)، اصفهان: نشر کنکاش

پیترویچ، پاولف (۱۳۵۰). نقدی بر روانشناسی گشتالت. تهران: سمت.

تقوی بلسی، مظفر و سید محمدامین روانشناس، (۱۳۹۰)، مبانی هنرهای تجسمی. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.

رضازاده، طاهر. (۱۳۸۷). کاربرد نظریه گشتالت در هنر و طراحی. فصلنامه آیینه خیال. (۹): ۳-۳۱.

شاپوریان، رضا. (۱۳۸۶). اصول کلی روانشناسی گشتالت. تهران: نشر رشد.

کپس، جئورگی. (۱۳۸۳). زبان تصویر. ترجمه فیروزه مهاجر. تهران: نشر سروش.

مهرگان، مجید. (۱۳۷٤). برگزیده آثار نگارگري مجید مهرگان، تهران: خواجوي کرماني

مهرگان، مجید. (۱۳۸۲). مصاحبه با عنوان "مینیاتور، هنر زمان ما و آینده"، مجله کتاب ماه هنر، ش ۱۳۵، ۳۱-۲۰ص

Moles, Eleanor Elizabeth. (1928) the psychology of Kurt Koffka with special references to the development of mental attitudes. Boston university.

©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/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2024.1995876.1154

تأملی در مؤلفه‌های بصری پنج اثر گل و مرغ از استاد حاج میرزا آقا امامی

زهرا محمدپور (نویسنده مسئول)*[۱]
۱. کارشناسی هنر اسلامی - نگارگری، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران.
رحیم چرخی**[۲]
۲. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
فاطمه غفوری‌فر***[۳]
۳. کارشناسی ارشد هنر اسلامی - نگارگری، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۲
صفحه ۷۹-۵۶

فردوس هنر
شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

چکیده

بیان مسئله: در دوره‌ی قاجار هنر کتاب‌آرایی و نگارگری افول یافت و شیوه‌هایی همچون نقاشی‌های رنگ‌روغن، مینایی، لاکی، در این عصر رواج پیدا کرد. ازجمله هنرهایی که در این عصر رو به رشد بود، نقاشی‌هایی با موضوع گل و مرغ است. اولین ذهنیتی که با شنیدن این موضوع گل و مرغ پدیدار می‌شود، وجود دو عنصر بصری گل و مرغ در طبیعت است. هنرمندان در اعصار گوناگون به شیوه‌های مختلف از این دو عنصر بصری بهره برده‌اند و آثار ارزشمندی خلق کرده‌اند. ازجمله هنرمندان برجسته‌ی این حوزه در عصر قاجار می‌توان به میرزا آقا امامی اشاره کرد. میرزا آقا امامی در رشته‌های مختلف هنری چون: گل و مرغ، تذهیب، تشعیر، جلد سوخت، طراحی فرش، نقاشی قلمدان، تزئینات درهای چوبی آثار ماندگاری آفریده است.

هدف پژوهش: این پژوهش در تلاش است ضمن معرفی پنج اثر از گل مرغ ایشان به بررسی تطبیقی فرم گل‌ها و پرندگان و ساختار بصری موجود در عناصر بصری آثار منتخب بپردازد و مؤلفه‌های بصری آثار مطالعاتی را مورد تفحص قرار دهد.

سؤالات پژوهش: این پژوهش در پی پاسخ به دو پرسش اساسی است: آثار گل مرغ میرزا آقا امامی واجد چه مؤلفه‌های بصری هستند؟ گل‌ها و پرندگان در پنج اثر منتخب مطالعاتی دارای چه شباهت و تفاوت‌هایی با عناصر بصری در طبیعت هستند؟

روش پژوهش: روش این تحقیق به‌صورت توصیفی - تحلیلی و به شیوه‌ی کیفی انجام شده است و جمع‌آوری داده‌ها برمبنای اطلاعات کتابخانه‌ای استوار است.

نتیجه‌گیری: برآیند پژوهش نشان داد، گل مرغ‌های میرزا آقا امامی بیشتر متمایل به سبک طبیعت‌گرایانه انجام شده است؛ یعنی مشابه عناصر طبیعی است. از گل‌هایی همچون شکوفه گیلاس، گل پامچال، صدبرگ، کوکب و یاسمن بهره برده است. پرندگان کبوتر، قمری و کبک نیز در آثارش قابل مشاهده هستند. آثار گل و مرغ میرزا آقا امامی به لحاظ ساختار ترکیب‌بندی، فرم و رنگ بسیار متمرکز بوده، پرندگان و یا گل‌ها نیز از ترکیب‌بندی مثلثی برخوردارند. تعادل، عدم قرینگی، هماهنگی، قاطعیت، یکپارچگی، تنوع و تکرار از مؤلفه‌های بصری این نقاشی محسوب می‌شود.

واژگان کلیدی: گل، پرنده، میرزا آقا امامی، گل و مرغ، نقاشی ایرانی، مؤلفه‌های بصری.

Article Research Original
10.30508/fhja.2024.1995876.1154

Reflection on the Visual Components of Five Flower and Bird Works by Master Haj Mirza Aqa Imamii

Zahra Mohammadpour (Corresponding Author)*[1]
1. Bachelor's Degree in Islamic Art – Miniature Painting, Islamic Art University of Tabriz, Tabriz, Iran.
Rahim Charkhi**[2]
2. Assistant Professor, Department of Islamic Art, Islamic Art University of Tabriz, Tabriz, Iran.
Fatemeh Ghafourifar***[3]
3. Master's Degree in Islamic Art – Miniature Painting, Islamic Art University of Tabriz, Tabriz, Iran.

Received: 10/03/2023
Accepted: 23/07/2024
Page 57-79

Abstract

Problem Statement: The motif of flowers and birds has consistently emerged as a significant and enduring theme within the artistic expressions and creative imaginations of Iranian artists throughout history. This theme is particularly pronounced in the realm of visual arts, where it serves as a fundamental element across a wide range of artistic works. By skillfully depicting flowers and birds in various forms of artistic creation—including ceramics, metalwork, textiles, and an array of other crafts—artists endeavor to weave the essence of nature into the fabric of their daily lives. This artistic endeavor reflects a deep-seated aspiration to capture the concept of a paradise garden, symbolizing beauty and tranquility. The profound and spiritual connection between birds and the notion of flight has held significant importance in the collective consciousness of the Iranian people for centuries, serving as a source of inspiration and contemplation.

In these artworks, birds symbolize not only flight and ascension but also the blossoming of aspirations and hopes, representing powerful ideals of freedom and transcendence. Conversely, flowers embody the concepts of flourishing and the inexorable passage of time, reminding viewers of the cyclical nature of life and the beauty that unfolds within it. The thematic focus of paintings featuring flowers and birds typically revolves around intricate floral designs and avian subjects. These compositions are often enhanced by the inclusion of insects, such as bees and butterflies, adding layers of complexity and vibrancy to the overall aesthetic. The presence of these additional elements enriches the narrative of the artwork, inviting viewers to engage more deeply with the themes presented.

In this distinctive painting style, flowers and birds are portrayed with meticulous attention to detail, showcasing characteristics that are easily recognizable. This demonstrates a high level of accuracy in both botanical and avian anatomy. However, it is important to note that these elements do not exist in nature in the exact manner they are represented in the artworks. This artistic choice reflects the unique aesthetic sensibilities and tastes of the artist, who skillfully transforms their love for nature and artistry into beautiful abstractions. The result is a captivating depiction of details that elicit admiration and wonder. This characteristic is particularly evident throughout the rich tradition of miniature painting that flourished in earlier periods of Iranian art.

Artists from these historical periods often engaged in the practice of simplifying forms before embellishing them, creating essential and quintessential images that evoke an intuitive sense of the divine realm. Flowers and birds, as tangible manifestations of the natural world, can emerge from the mental and imaginative landscapes of artists while simultaneously reflecting the realities of nature. This interplay between imagination and reality creates a unique artistic beauty that was especially prominent during the Zand and Qajar periods. During these times, many artists embraced this particular painting style, contributing to its evolution and popularity.

One notable figure who stands out in this artistic domain is Mirza Aqa Imamii. He not only achieved considerable fame and recognition within this field but also played a pivotal role in inspiring and mentoring a generation of great artists, including Hossein Eslamin and Mahmoud Farshchian. This research aims to delve into and elucidate the visual elements present in five specific works of Mirza Aqa Imamii's flower and bird paintings. Additionally, it seeks to provide a comprehensive description of the visual components of these selected works. By doing so, this study will contribute to a deeper understanding of the aesthetics and artistic principles that underpin these remarkable artworks, ultimately fostering a greater appreciation for the richness and diversity of Iranian art.

Research Questions: This study seeks to address two fundamental questions: What visual components are present in Mirza Aqa Imamii's flower and bird works? What similarities and differences do the flowers and birds in the five selected study works have with the visual elements found in nature?

Research Methodology: This study employs a descriptive-analytical approach grounded in historical research methodologies. The data analysis is conducted qualitatively, utilizing information gathered from a variety of library and internet resources. To maintain a focused and concise examination, five distinct works from Mirza Aqa Imamii's flower and bird series have been purposefully selected for this research. These selected works have not previously been the subject of extensive study and possess unique characteristics that have received little scholarly attention regarding the understanding of their structural elements; thus, the necessity for this research is established. This investigation adopts a structuralist approach, allowing for a detailed exploration of the visual and thematic components present in the artworks.

Conclusion: Based on the research conducted, it can be inferred that the roots of flower and bird art in Iranian culture can be traced back to the 7th and 8th centuries. This artistic tradition began its evolutionary development during the Safavid period and reached its zenith in the Zand and Qajar eras. Mirza Aqa Imamii emerges as a distinguished artist who has created lasting and impactful works within this particular artistic style. Notably, he possesses expertise in a variety of artistic disciplines, including gilding, illumination, miniature painting, lacquer works, carpet design, and more. These unique characteristics in his artistic activities and creations set him apart from many of his contemporaries, establishing him as a significant figure in the history of Iranian art.

In addressing the research questions posed at the outset, it can be stated that Mirza Aqa Imamii's flower and bird works, primarily executed in the lacquer style during the Qajar period, were also rendered in watercolor. His flower and bird artworks feature a limited yet harmonious color palette, skillfully combined with white and soft chiaroscuro effects to create depth and dimension. The compositions often include cherry and hazelnut blossoms depicted at the top of the works, while rose petals are prominently featured in the center. Additionally, flowers such as hyacinths, wild roses, and irises are illustrated on either the left or right sides of the pieces. At the bottom of the artwork, one can find depictions of apple blossoms, primroses, and star flowers, all contributing to the overall composition.

Each artwork typically includes two or three birds, arranged in compositions that are scattered, bushy, and vertical in nature, creating a dynamic visual experience for the viewer. The examined works exhibit a completely balanced composition, with equal attention given to both positive and negative space, ensuring a sense of harmony throughout. Warm and inviting colors

are predominantly employed in the backgrounds, enhancing the overall aesthetic appeal. Key visual elements such as balance, order, semi-symmetry, stability, simplicity, harmony, decisiveness, and multi-element composition are effectively utilized throughout these artworks. The examined pieces reflect natural examples, drawing inspiration from the beauty of nature, thus resembling realistic representations that resonate with viewers on multiple levels.

Keywords: flower, bird, Mirza Aqa Imamii, flower and bird, Iranian painting, visual components

Abrishmi, F. (2010). Qajar in the Passage of Image. Tehran: Publishing House of History and Image Abrishmi.

Ahmadi, R. (2002). Study of flowers and chickens in Iranian painting. Bachelor's thesis, University of Islamic Arts, Faculty of Applied Arts, Department of Carpets, Tabriz.

Aghamiri, A. (2010), step by step training of Iranian flowers and chickens. Translator: Burhan Moghads Fazeli, Tehran: Yesavali Publications.

Amid, H. (1996), Farhang Omid, Tehran: Amir Kabir Publishing House.

Azhand, Y. (2009). Isfahan School of Painting. Tehran: Farhangistan Art Academy Publications.

Barmaki, F. (1387), review of the works of flowers and birds by Aghalatfali, Shirazi artist, master's degree; University of Islamic Arts, Faculty of Islamic Arts, Department of Islamic Arts, Tabriz.

Dashti, P. (2010). Examining flowers and chickens in the lacquered covers of Tabriz Museum of Qur'an and Tabriz. Bachelor's thesis, University of Islamic Art, Department of Islamic Art, Tabriz.

Fadavi, S. M. (2006). Illustration in the Safavid and Qajar Eras. Tehran: Publishing and Printing Institute, University of Tehran.

Gerbran, A., Shavalieh, J. (2005). Culture of Symbols (S. Fadaeli, Trans.). Tehran: Jihoon Publishing House.

Islamic Printing and Publishing Organization ,(2002). Mirza Agha Emami. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance: Printing and Publishing Organization.

Khalili, N. (2006). Laki's Works (S. R. Sakhai, Trans.). Tehran: Karang.

Karam Ali Javad, (2012). Encyclopaedia of Medicinal Plants. Tehran: Atsh Publishing.

Karimzadeh Tabrizi, M. A. (1991). The status and works of old Iranian painters and some famous Indian and Ottoman painters. Tehran: Mostofi.

Kenbai, S. (2008). Iranian Painting (M. Shaiste Far, Trans.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Printing and Publishing Organization.

Khorrami Rad, N. (2008), Guide to Digital Photography, Tehran: Science Publishing Center.

Khalili, Nasser, (2006), Laki's works. Translator: Sudaba Rafiei Sakhai, Tehran: Karang.

Mohammadpour, Zahra, (2012), design and implementation of a mirror frame based on Mirza Agha Emami's flowers and birds, bachelor's thesis, supervisor: Rahim Charkhi, Tabriz University of Islamic Arts

Panjeh-bashi, E. (2016). Analytical and comparative study of the role of the chicken in Lotfali Shirazi's flower and chicken paintings. Negre Quarterly, 39, 60-76.

Pakbar, R. (2006). Encyclopaedia of Art. Tehran: Farhangistan Art Academy Publishing.

Radmanesh, R. (2017). Iranian Flowers and Chickens: Methods of Design and Construction. Tehran: Yesavali Publishing.

Rahnavard, Z. (2009). History of Iranian Art in the Islamic Period of Painting. Tehran: Somit Publications.

Raji, S. (2012). Examining the motifs of flowers and birds in the lacquer works of the Qajar period with an emphasis on the works of three of the flower and bird makers of that period (Latfali Shirazi, Fethullah Shirazi, Nasrullah Emami). Bachelor's thesis, Tabriz, Applied Science University, Kamaluddin Behzad Heritage Applied Science Center.

Scarchia,S . (2004). Safavid, Zand and Qajar art. Translator: Yaqub Azhand, Tehran: Molly Publications.

Sawari, M., & Sheikhi, A. (2021). Typology of the composition and theme of flowers and chickens on the murals of the Safavid factories and the Qajar annexes. Bi-quarterly Journal of Islamic Artificial Arts, 5(2), 0-8.

Sawari, M., & Sheikhi, A. (2022). Effective technical and visual study on flower and chicken painting in the Zand and Qajar period. Two-quarter Journal of Islamic Artificial Arts, 6(1), 41-56.

Shahdadi, J. (2005). A Window on Iranian Aesthetics of Flowers and Chickens. Khurshid Book Publications, Tehran.

Sheikhi, A. (2023). Effective technical and visual study on flower and chicken painting in Zand and Qajar period, two-quarter journal of Islamic artificial arts, volume 6, number 1, pp. 41-56. Shahdadi, Jahangir,
Vakhide, M., & Azam-zadeh, M. (2018). Manifestation of Mandela in flowers and chickens by Lotfali Shirazi, an artist of the Qajar period. Proceedings of the First Biennial National Conference of Archeology and Art History of Iran, Babolsar. Retrieved from https://civilica.com/doc/905333
Vafamahr, M., Farshchian, M., & Karimzadeh Tabrizi, M. A. (2013). Life and Works of Art of Haj Mirza Agha Emami. Isfahan: Designers' Publications.
https://www.beytoote.com/images/stories/housekeeping/hou16402.jpg
https://nazboo.com/media/CACHE/images/content/2018/01/Lantana-2/efcdca4601319afa38841e9c81ac1b9f.jpg
https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTvqQSQ-3s_e4je9_GZaPkxsy1zboQof9ybdw&usqp=CAU
https://www.mizan.news/wp-content/uploads/2022/01/511074_416.jpg
https://www.irankeshavarzi.com/Uploads/2019-04-18_8ed22308988645feaf1d98c0824e00ee.jpg tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSlzdcQKdJVlXVuRgBLvhPvp3M55VMvAYmrXE4WjvTjr1teoFcMuGIWWIxXQolwlqlJig&usqp=CAU

مقدمه و بیان مسأله:

نقش‌مایه‌ی گل و مرغ همواره در ذهن و زبان هنرمندان ایرانی به‌ویژه در هنرهای تجسمی جاری بوده است و این مضمون به‌عنوان یک عنصر کلیدی در آثار مختلف هنری نمایان می‌شود. هنرمند با بازنمایی گل و مرغ در آثاری که شامل سفال، فلز، منسوجات و دیگر دست‌ساخته‌هاست، تلاشی انجام می‌دهد تا طبیعت را به مفهوم باغ بهشت وارد روزمرگی‌های خود کند. این یک پیوند عمیق و معنوی است که از گذشته‌های دور بین پرنده و پرواز در ذهن ایرانیان وجود داشته و اهمیت زیادی داشته است. پرنده به‌عنوان نماد پرواز، صعود و شکوفایی در این آثار تجلی پیدا می‌کند که نشان‌دهنده‌ی آرزوها و امیدهاست.، گل نیز به‌عنوان نماینده‌ی شکوفائی و نشانه‌ای از گذران عمر به‌شمار می‌آید. مضمون نقاشی‌های مربوط به گل و مرغ عموماً بر اساس گل‌وبوته و پرندگان شکل می‌گیرد، و بعضی مواقع حشراتی مانند زنبور و پروانه‌های در حال پرواز نیز به تصویر کشیده می‌شوند تا ترکیب‌بندی را تکمیل کنند. گل‌ها و پرندگان در این شیوه از نقاشی با جزئیات مشخصی ترسیم شده‌اند که حتی برای بیننده قابل‌شناسایی هستند و از نظر گیاه‌شناسی و آناتومی پرندگان هیچ گونه کم‌وزیادی ندارند؛ اما این اجزا در طبیعت به شکلی که در آثار مشاهده می‌شوند، وجود خارجی ندارند. این موضوع به‌خاطر دخالت ذوق و سلیقه و دید زیبایی‌شناختی هنرمند است که عشق و هنر را در قالبی زیبا به انتزاع می‌کشاند و جزئیات را به‌صورت تحسین‌برانگیزی به تصویر می‌کشد، به‌طوری‌که این ویژگی در تمام آثار نگارگری در دوره‌های گذشته به‌خوبی مشهود است. هنرمندان این دوره، پس از ساده‌کردن شکل، اقدام به زیباسازی آن می‌کردند؛ به‌طوری‌که هدف از این ساده‌سازی، ایجاد تصاویر عصاره‌ای و جوهره‌ای بوده است که حس و دریافتی شهودی از عالم ملکوتی به همراه داشته باشند. گل‌ها و پرندگان، به‌عنوان نمود عینی از طبیعت، می‌توانند از دنیای ذهن و خیال هنرمندان نشئت بگیرند و در عین حال تجلی واقعیات طبیعی نیز باشند. این هنر و زیبایی در دوران زند و قاجار بیشتر به‌چشم می‌خورد و در واقع هنرمندان زیادی از این سبک نقاشی بهره بردند. یکی از هنرمندان برجسته این حوزه، میرزا آقا امامی است که نه‌تنها خود در این عرصه شهرت دارد، بلکه هنرمندان بزرگی همچون حسین اسلامیان و محمود فرشچیان را نیز تربیت کرده و به آنان الهام بخشیده است. هدف از این پژوهش بررسی و تبیین عناصر بصری موجود در پنج اثر خاص از گل و مرغ میرزا آقا امامی و همچنین تشریح مؤلفه‌های بصری این آثار منتخب است. بدین ترتیب، این تحقیق به درک بیشتر از زیبایی‌شناسی و اصول هنری که در پس این آثار نهفته است، کمک خواهد کرد و زمینه‌ای را برای قدردانی بیشتر از غنای هنر ایرانی فراهم می‌آورد.

روش تحقیق:

نوشتار حاضر به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی بر پایه‌ی مطالعات تاریخی صورت گرفته است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به شکل کیفی انجام شده است و اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی مورد گردآوری قرار گرفته است. جهت جلوگیری از اطاله کلام پنج اثر از آثار گل و مرغ میرزا آقا امامی به‌صورت هدفمند انتخاب گردیده است. آثار منتخب تاکنون موردمطالعه قرار نگرفته است. این آثار دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی هستند و تابه‌حال توجه اندکی درزمینه‌ی شناخت ساختار این آثار انجام شده است و این مسئله ضرورت انجام این تحقیق را برای پژوهش‌گر به وجود آورده است. این تحقیق با رویکرد

ساختار شناسانه مورد تفحص قرار گرفته است.

پیشینه‌ی پژوهش:

پژوهش‌های متعددی درزمینه‌ی مطالعاتی گل و مرغ انجام شده است اما به‌صورت اختصاصی آثار گل مرغ میرزا آقا امامی موردمطالعه بصری قرار نگرفته است که باعث ایجاد ضرورت انجام این تحقیق شده است. چند نمونه از مطالعات انجام شده به شرح ذیل است:

وفا مهر و نویسندگان (۱۳۹۰) در کتابی تحت عنوان «زندگی و آثار هنری حاج میرزا آقا امامی» به معرفی این هنرمند و آثارش پرداخته‌اند. کتاب مشتمل بر سه فصل است: فصل اوّل به معرفی زندگی این هنرمند نقّاش اختصاص دارد. رادمنش (۱۳۹۷) در کتابی با عنوان «گل و مرغ ایرانی، روش‌های طراحی و ساخت ساز» به مطالعه بصری نحوه‌ی طراحی گل‌ها و پرندگان پرداخته است. سوار و شیخی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با نام «مطالعه فنی بصری نقاشی گل و مرغ دوره زند و قاجار»، به مطالعه ساختار ترکیب‌بندی و عوامل تأثیرگذار گل مرغ در نقاشی و آثار لاکی پرداخته‌اند. نتایج تحقیقشان نشان داد عکاسی در جهت‌گیری گل و مرغ‌ها مؤثر بوده است. از ترکیب‌های مدور و افشان استفاده شده است و نحوه اجرا به‌صورت پرداز بوده که آثار لاکی با نقاشی متفاوت است. در مقاله‌ی دیگری از این نویسندگان (۱۴۰۰) تحت عنوان «گونه شناسی ترکیب بصری و مضمون گل و مرغ بر دیوارنگاره‌های کاخ‌های صفوی و الحاقات قاجاری» به بررسی دیوارنگاری کاخ‌های صفوی چهل‌ستون قزوین و اصفهان و هست بهشت، برج رکیب‌خانه در اصفهان و الحاقات قاجاری پرداخته‌اند که برآیند پژوهششان نشان داد: نقاشی‌های گل و مرغ کاخ‌های مذکور از منظر تجسمی، دانسته و با اندیشه و جداره‌ها نقش بسته‌اند و ترکیب بصری آن‌ها در پنج گونه مطالعه شده است: گلشن یا یله، گل و گلدان، گل‌بوته، ختایی و مرغان، افشان و گل و فرشته. واخیده و اعظم زاده (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تجلی ماندالا در گل و مرغ آثار لطفعالی شیرازی، هنرمند دوره قاجار» به بررسی الگوهای تصویری معتبر در هنرهای سنتی پرداخته و چگونگی تجلی سبک ماندالا در آثار هنرمند را موردپژوهش قرار دادند که نتیجه پژوهششان نشان داد: طرح ماندلا در آثار مورد بررسی به‌صورت دوایر متحدالمرکز و دوایر غیر متحدالمرکز انجام شده است. ارتباط ساقه، برگ و گل مرغ ترسیم شده در تابلو به شکل اندام‌وار به ساختار متحد و واحد منجر گردیده است و شیوه‌ی حلزونی و دایره‌ای در آثار نمود پیدا کرده است. پنجه باشی (۱۳۹۵) در پژوهشی با نام «مطالعه تحلیلی و تطبیقی نقش‌مایه مرغ در نقاشی‌های گل و مرغ لطفعلی شیرازی»، به مطالعه نقش‌مایه مرغ در نقاشی‌های لطفعلی شیرازی در دوره قاجار می‌پردازد. برآیند این تحقیق نشان داده است: در آثار وی این نقش‌مایه وارد مرحله‌ی جدیدی از کیفیت و اجرا شده است و جنبه‌ی نمادینی دارد که در ارتباطی مفهومی با ادبیات و سایر عناصر تصویری در نقاشی به‌ویژه گل است. آثار وی با الهام از دوره‌ی صفوی و زندیه دارای کیفیت بالایی است. برمکی (۱۳۸۷) در پایان‌نامه‌اش تحت عنوان «بررسی آثار گل و مرغ آقا لطفعلی صورتگر شیرازی»، به تجزیه‌وتحلیل آثار این هنرمند از منظر ساختاری پرداخته است. در پایان‌نامه‌ای دیگر با به نویسندگی دشتی (۱۳۹۰) با عنوان «بررسی گل و مرغ در جلدهای لاکی موزه قرآن و کتابت تبریز»، به معرفی جلدهای لاکی و نقوش استفاده شده در آن پرداخته است.

پژوهش‌های زیادی در راستای تحقیق حاضر یافت نشده است. این پژوهش ضمن بررسی تطبیقی نقش‌مایه‌های درون‌متنی با گیاهان و موجودات در طبیعت، به تحلیل بصری نقاشی‌های میرزا آقا امامی پرداخته است و وجه تمایز این تحقیق با سایر تحقیقات در تجزیه‌وتحلیل بصری و درون‌متنی نقاشی است.

مبانی نظری پژوهش:

گل و مرغ:

نقاشی گل و مرغ اصطلاحی است برای توصیف یک‌گونه نقاشی قدیم ایرانی که دارای موضوع گل، برگ، پرندگانی چون بلبل و گاه پروانه بود. نقاشان غالباً در بازنمایی موضوع از طبیعت مایه می‌گرفتند. اسلوب پرداز[1] را به کار می‌بردند. یا به‌صورت نقاشی مستقل و یا در ارتباط با برخی هنرهای کاربردی (چون قلمدان نگاری) متداول بوده است. نقاشی مذکور احتمالاً در نقاشی چینی ریشه داشت. محمد زمان و سپس شفیع عباسی نخستین نمونه‌های این‌گونه از نقاشی را آفریدند. بعدها شمار زیادی از هنرمندآن‌همچون لطفعلی شیرازی در قرون دوازده و سیزده میلادی در این زمینه به لحاظ اسلوب کار ممتاز شدند. (پاک‌باز،۱۳۸۶: ۵۸۷-۵۸۹) اما گل‌وبته نیز اصطلاحی

برای توصیف طرح‌های متشکل از نقوش گیاهی که در هنرهای سنتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در دوران قاجار[۲]، الگوهای اروپایی (پیچک فرنگی، طرح چدنی، گل سرخ «لندنی» و غیره) نیز رایج شدند. بعدها هنرمندانی همچون میرزا آقا امامی[۳]، بهادری در جهت احیای طرح‌های سنتی به‌خصوص در کاشی بافی و قالی‌بافی کوشیدند. (همان: ۴۵۶).

سیرتحول گل مرغ در ایران:

به گواهی مستند تاریخ هنر ایران، استفاده از نقوش و نگاره‌های گیاهی در ایران زمین قدمتی هم سنگ با نخستین تولیدات دست‌ساز صنایع‌دستی مردمان این دیار حکایت می‌کند. از هزاره‌های پیش‌ازتاریخ سطوح روی سفالینه‌ها بستر و جایگاه مناسبی برای ترسیم نگاره‌ها و آرایه‌های گیاهی می‌شود. نقوش گیاهی به‌مثابه‌ی یکی از عناصر ناب طبیعی همچون کوه، دریا، خورشید، رود و...، دستمایه‌ی کار سفالگران می‌گردد (آقامیری، ۱۳۸۹: ۳). از کهن‌ترین ایام تاریخ ایران، بر روی سفالینه‌ها می‌توان پرندگانی را در کنار جانوران دیگر مشاهده کرد که با خطوط سیاه بر روی جام‌های سرخ نقش خورده‌اند (آژند، ۱۳۸۵: ۳۲۶). از قرون هفتم و هشتم نقش گل‌وبوته و پرنده در هنر ما درخشش آغاز می‌کند و در شکل تکاملی خود پس از دوره‌ی صفویه به هنر مستقل و معنی‌دار گل و مرغ دوران زندیه می‌رسد. هنر گل و مرغ سازی در دوره‌ی زندیه سرشار از لطافت و ظرافت و زیبایی است که به عنوان هنری فاخر و ارزشمند و معنوی از آن یاد می‌شود. هنر گل و مرغ در زمان زندیه یکی از مهم‌ترین هنرهای زمان خود محسوب می‌شود. به‌غیراز آثار زیر لاکی، جلدهای روغنی با نقوش گل و مرغ، یکی از بسترهای مناسب و ایده آل شکوفایی هنر گل و مرغ، سقف‌های چوبی خانه‌ها در شیراز است که زیبایی خاصی را القا می‌کند. به هر ترتیب در دوره‌ی زندیه هنر گل و مرغ سازی به اوج می‌رسد. شاید بتوان گفت، رشد و اعتلای هنر زیبای گل و مرغ سازی پاسخ عارفانه و رندانه‌ی هنرمندان ایرانی است به یورش فرهنگی عناصر نقاشی غربی که از اواسط دوره‌ی صفویه مبانی ارزشمند هنر ایرانی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. هنر گل و مرغ در دوره‌ی قاجاریه نیز به گسترش خود ادامه داد. این رشد و توسعه در کاشی‌های خوش‌رنگ دوره‌ی قاجاریه بیشتر از سایر هنرهای این دوران نمایان است (آقامیری، ۱۳۸۹: ۳)؛ بنابراین مضمون گل و مرغ به ملاحظه‌ی اندیشه‌ی ایرانیان، ارجمند بود، ازاین‌رو در مقام ممتازترین نمونه‌های طبیعی وارد سنت هنری آن‌ها شد. همان‌طور که اشاره شد، می‌توان نمونه‌هایی از گل و مرغ را در سفال نگاری‌های پیشا تاریخ ایران ردگیری کرد. وجود نقش‌مایه‌های مرغان و گیاهان در روزگاران بعدی، به‌خصوص در ایام هخامنشیان، بر تداوم این امر گواهی می‌دهد. در ایام ساسانیان، نقش گل و مرغ بر روی منسوجات، تزئینات گچ‌بری و ظروف نقره‌ای، خاص‌تر می‌شود و این بر اهمیت این نقوش و مفاهیم آن‌ها اشاره دارد. عناصر گیاهی و گل‌وبوته بخش مهمی از موزاییک‌کاری‌ها، گچ‌بری‌ها و سرستون‌های ساسانی را تشکیل می‌دهند، به‌گونه‌ای که در بقایای قصر نیشابور و کاخ تیسفون این نمونه‌ها را می‌توان بازیافت. حتی می‌دانیم که مانویان به کاربست نقوش گیاهی و گل وبوته در کتاب‌آرایی‌های مذهبیشان تأکید داشتند و اصلاً تزیینات گیاهی از ویژگی‌های هنری مانوی بود. این تزیینات گیاهی در دوره‌ی اسلامی هم به‌نوعی ادامه یافت. مضمون گل و مرغ، یا به تعبیری دیگر گل‌وبلبل، مضمونی بود که همواره بحث آن در بین عامه و خاصه رواج داشته است. شاعران در حسن و جمال گل‌وبلبل شعرها می‌گفتند و التفات بدان در ادبیات ایران شیوه‌ی بیانی خاصی پیدا کرده و مضامین تغزلی و بزمی شاعران را به خود اختصاص داده بود. در ادبیات فارسی، دیوانی نمی‌توان پیدا کرد که از مضمون گل‌وبلبل بهره نگرفته باشد (آژند، ۱۳۸۵: ۳۲۷). گل و مرغ و گل‌وبوته در فرهنگ و سنن و ملت‌ها نمادی از عشق به زیبایی‌ها و نور امید به زندگی است (شهدادی، ۱۳۸۴: ۷۳).

نقش‌مایه‌ی گل و مرغ همیشه در ذهن و زبان هنرمند ایرانی جاری بود. هنرمند با بازنمایی این مضمون در آثار هنری خویش، از سفالینه‌ها و فلزینه‌ها گرفته تا منسوجات و دست‌ساخته‌های دیگر خود، طبیعت را در مفهوم باغ بهشت وارد زندگی روزمره می‌کرد. از پرنده مفهوم پرواز به‌سوی جهانی دیگر و آسمانی دیگر را می‌گرفتند و گل نیز، گاهی، می‌توانست کنایه از عمرگذران باشد که برای انسان عزیز بوده و هست. نقش‌مایه‌ی پرندگان و گل‌ها، زندگی در طبیعت و زیبایی‌های آن را، به یک معنا به روی انسان می‌گشود و به معنایی دیگر ناپایداری آن را به انسان نشان می‌داد. پس این نقش‌مایه‌ها هر مایه که زیباتر می‌بودند، برای دل، دل‌چسب‌تر و برای چشم، چشم‌نوازتر می‌شدند.

هم ازاین‌روست که نقش‌مایه‌ی گل و مرغ، برای ایرانیان، در هنرهای دستی به گونه‌ی تزئینی جلوه یافته است (آژند، ۱۳۸۵: ۳۲۶-۳۲۷). گل‌ها و پرندگان در این شیوه توسط بیننده قابل‌شناسایی‌اند و ازنظر گیاه‌شناسی و یا آناتومی پرندگان چیزی کم‌وزیاد ندارند، اما این اجزا در طبیعت به شکلی که در آثار دیده می‌شوند، نمی‌باشند. علت این مسئله دخالت ذوق و سلیقه و دید زیبایی شناسانه هنرمند بوده که طبیعت را در زیباترین شکل خود به انتزاع درمی‌آورد و جزئیات را هم به‌گونه‌ای تحسین‌انگیز به تصویر می‌کشد که این ویژگی در تمامی آثار نگارگری دوره‌های پیشین دیده می‌شود. هنرمندان بعد از ساده کردن شکل به زیباسازی آن اقدام می‌کردند درواقع هدف از ساده‌سازی ایجاد تصاویر عصاره‌ای و جوهره‌ای بوده است که دریافتی شهودی از عالم ملکوتی به همراه داشته‌اند (برمکی، ۱۳۸۷: ۱۲). لذا گروهی از هنرشناسان جدید غربی، یکی از عوامل آفرینش آثار گل و مرغ و گل‌وبوته را ورود هنر تصویری اروپا در آخر قرن ۱۰ ق (۱۶ م) و اول قرن ۱۱ ق (۱۷ م) به اصفهان می‌دانند (شهدادی، ۱۳۸۴: ۳۲).

نگاهی به عصر قاجار و هنر نقاشی سنتی در آن:

در کل، ایران از دوره‌ی فتحعلی شاه به بعد درگیر مسائلی شد که ارتباط مستقیم با امور بین‌الملل داشت. از این زمان به بعد، افکار و اندیشه‌های جدید، تحت شرایطی وارد ایران شد و در امور اجتماعی و فرهنگی آن به‌تدریج اثر گذاشت. ایران در اواخر سده‌ی سیزدهم هجری به سبب سوء اداره‌ی مملکت گرفتار قرضه‌های خارجی شد. عوامل دیگری هم در این میان مؤثر بود، طوری که به‌تدریج مبارزه برای آزادی‌های سیاسی- اجتماعی در بین مردم شکل گرفت و به اعلام مشروطیت از سوی مظفرالدین شاه فرجامید (آژند،۱۳۸۹: ۷۷۷) پس از آن قدرت سلطنت قاجار کم‌کم فروکش کرد. احمدشاه آخرین پادشاه قاجار پس از کودتای ۱۲۹۹ ه.ش از ایران رفت و با رأی هیأت مؤسسان، حکومت از قاجار به پهلوی منتقل شد (ابریشمی، ۱۳۹۰: ۴۸). روند شکل‌گیری هنر دوره‌ی قاجار مجموعه‌ای از تناقضات را به همراه دارد، زیرا درعین‌حال که نوعی برگشت به سنن گذشته در آن مشاهده می‌شود، تأثیرپذیری از قالب‌های غربی تازه وارد نیز موردتوجه قرار می‌گیرد. این ملغمه گاهی با حضور کامل هنر غربی و سنتی در کنار هم و در اثری واحد، ظاهری مضحک و ناچسب به خود می‌گیرد. ناهمگون بودن نگاه سنتی و نگاه غربی تلفیق‌شده در این آثار، به‌گونه‌ای آشکار، اندیشه‌ی عامیانه‌ی جمع بزرگی از هنرمندان عهد قاجار را به نمایش می‌گذارد (فدوی، ۱۳۸۶: ۱۳۶-۱۳۷).

در کل هنر دوره‌ی قاجار نشانگر سه مشخصه و ویژگی بنیادی بود: ۱. جدائی روزافزون فرهنگ ایرانی از سنت عظیم اسلامی درنتیجه پیروزی تشیع و رقابت با امپراتوری عثمانی ۲. ورود دم افزون عناصرهنرمردمی و عامیانه ۳. وابستگی رشد یابنده به تأثیرات هنر غربی. هنر این دوره بااینکه ازنظر کیفی در سطح پایین‌تر از هنر ادوار پیشین قرار داشت و از حیث شکوه و عظمت قابل‌مقایسه و هم سنجی با آن نبود، اما ویژگی و هویت کاملاً مستقل و پالوده‌ای را به نمایش گذاشت (اسکارچیا، ۱۳۸۴: ۳۵). نقاشی عهد زندیه که خود ادامه‌دهنده‌ی سنت فرنگی سازی صفوی بود با مختصر تغییری به دوره‌ی قاجار انتقال یافت. می‌توان گفت که مکتب موسوم به «قاجاری» درواقع از عهد کریم‌خان زند آغاز شد (رهنورد،۱۳۸۸: ۱۷۳). نمودی از نزدیکی به طبیعت که در دوران قاجار شهرت فراوانی به دست آورد، رواج نقاشی گل و پرنده (گل‌وبلبل) صحنه‌های گل‌وبلبل اخلاف شفیع عباسی در کارهای هنرمند قرن دوازدهم هجری، محمدباقر دیده می‌شود، ترکیباتی که برای اضافه کردن در آلبوم‌ها و همچنین استفاده‌ی خاص در مجلدهای لاکی، آیینه‌ها و جعبه‌ها کاربرد داشتند (کن بای، ۱۳۸۱: ۱۲۱-۱۲۳). همان‌طور که اشاره شد، هنر نقاشی دوره‌ی قاجار کلاً دنباله‌ی اسلوب فرنگی سازی نیمه‌ی دوم دوره‌ی صفوی و دوره‌ی افشاریه و زندیه بود. ازاین‌رو رنگ‌بندی نقاشی‌ها غنی‌تر شد و موضوعات عمومی و عامه‌پسند هم چون تصاویری از دختران و پسران و گل‌ها و مرغ‌ها رونق یافت. چند نسخه کتاب هم تصویرپردازی شد. شیوه‌ی احساسی و گرم تصاویر این کتاب‌ها و دگرگونی فن و تکنیک پردازش آن‌ها، این نسخه‌ها را از سنت کلاسیک کتاب‌آرایی ایران جدا ساخته است. در این دوره تکنیک‌ها و فنون دیگر هنری نظیر عکاسی و گراور سازی (لیتوگرافی) از اروپا وارد ایران شد. رواج چاپ و چاپخانه و مطبوعات در این زمان تحولی عظیم در فرآیند هنر نقاشی ایران داشت و شکل‌های دیگر آن را نظیر کاریکاتور، گرافیک و چاپ سنگی رواج داد (آژند، ۱۳۸۹: ۷۷۷). کارشناسان، مضامین نقاشی‌ها و تصویرسازی‌های دوره‌ی قاجار را به سه بخش تقسیم می‌کنند؛ مضامین حماسی سیاسی، مضامین احساسی و

عیش و عشرت و مضامین مذهبی. به‌کارگیری مضامین سیاسی بیشتر جنبه‌ی تبلیغاتی درباری داشته و سلاطین قاجار علاقه‌ی زیادی به خودنمایی و به رخ کشیدن شکوه و جلال شاهنشاهی خود، به اطرافیان و حکومت‌های دیگر داشتند. نقاشی‌ها و تصویرسازی‌هایی که روی دیوارها و طاقچه‌ها با موضوع گل و پرنده و نقوش تزئینی در کاخ‌ها و منازل اعیان کار می‌شد، بیشتر با هدف تحریک احساسات و ارضای حس زیبایی‌شناسی به کار می‌رفت. مضامین احساسی در آثار دوره‌ی قاجار که نه‌تنها روی دیوارها بلکه در طراحی روی جلد نسخه‌ها و تصویرسازی‌های صفحات نیز یافت می‌شود، همواره از سوی مستشرقانی که از ایران این دوره دیدن کرده بودند، مطرح می‌شود. مضامین عیش و عشرت در آثار دوره‌ی قاجار که اغلب با سفارش شاهان و درباریان یا اعیان و اشراف تهیه می‌شد، بخش مهمی از مجموعه‌ی آثار مربوط به این دوره‌ی تاریخی ایران را به خود اختصاص می‌دهد.(فدوی، ۱۳۸۶: ۱۴۱ و ۱۴۲).

گل مرغ در نگارگری ایران:

با شروع حکومت زندیه و برقراری سکون و آرامش دگربار در خطه‌ی ایران، نوید حرکت نوین و امیدبخشی را در امتداد تعالی هنر ایران و مهم‌تر از آن نگارگری ایرانی را در دل و جان دوستداران هنر ایرانی طنین انداز می‌کند. در این دوره شاهد ادامه‌ی نقاشی گل و مرغ هستیم. نقاشی لاکی نیز با مضمون گل و مرغ ادامه پیدا کرد و در جهت کاربردی شدن این نوع نقاشی پیش رفت. ازاین‌رو در تزئین اتاق‌ها، قلمدان‌ها، جلدها و قاب عکس، قاب آیینه و حتی نقاشی روی شیشه مورد استفاده قرار گرفت. شیوه گل و مرغ به علت جذابیت برای عموم مردم، توانست به عنوان روشی برای تزئین به کار رود که هنرمندان مطابق خواسته‌ی سفارش‌دهندگان و یا نسبت به قدرت خرید آنان برای آن‌ها کار انجام دهند (دشتی، ۱۳۹۰: ۱۶). محمدهادی و علی‌اشرف موجب تغییراتی در نقاشی گل و مرغ این دوره شدند که در دوره‌های بعد نیز ادامه پیدا کرد. آن‌ها شاخه‌ها را به‌صورت بوته‌های پرگل بر روی زمین می‌کاشتند و پرنده یا پرندگانی را نیز بر روی شاخه‌ها می‌نشاندند و صفحه را با چندتایی پروانه یا زنبور تعادل می‌کردند. این شکل الگویی، بعدها به‌صورت دو شیوه‌ی مشخص به کار می‌رود که دریکی گل‌ها و شاخه‌ها و برگ‌ها و پرندگان به‌صورت فراوان تمام صفحه را که عموماً زمینه‌های تیره‌رنگی مثل سیاه، قهوه‌ای تیره، ارغوانی و گاه مرقش دارند اشغال می‌کنند و اغلب برای چند کتاب‌ها، قاب آیینه‌ها و جعبه‌ها به کار می‌رود. دیگری نقاشی از بوته‌ها و پرندگان است که اغلب خلوت‌تر و با زمینه‌ی کم‌رنگ کار می‌شود. بیشترشان ساده و کم‌کارند و اکثراً برای مرقع‌ها تهیه می‌شود و برخلاف شیوه‌ی اول با روغن کمان محافظت نمی‌شود.(همان: ۱۶). با همه‌گیر شدن نقاشی گل و مرغ در دوران قاجار و کاربردش بر روی مواد متفاوت در مکان‌های گوناگون، دولت‌مردان در فضای خصوصی و مردم در محیط‌های مذهبی و عمومی، از اندرونی‌های محل تولدشان تا روی سنگ‌قبرها، همه‌جا شاهد نمایش مضمون‌های یادشده بودند (شهدادی،۱۳۸۴: ۳۱).

یعقوب آژند در کتاب خود، «نگارگری مکتب اصفهان» در رابطه با تأثیر نقاشی گل و مرغ از نقاشی‌های غربی و چینی، نظر خود را چنین بیان می‌کند: «هنر پژوهان غربی همواره درصدد برآمده‌اند که برای نقش‌مایه‌ی گل و مرغ ایرانی منشاء خارجی بتراشند و آن را از حیطه‌ی ابتکار ایرانیان بیرون بیاورند. یک منشاء که هنر پژوهان بر آن تأکید ورزیده‌اند، نقاشی چینی است و اینکه «نمونه‌هایی از گل و مرغ چینی» گل و مرغ سازی را در ایران پیش برده یا برانگیخته است. چنین دیدگاهی بساط کلی‌بافی را در بعضی اذهان ساده‌نگر می‌گشاید و تازگی و ابداع را از هنر ایران می‌گیرد»(آژند، ۱۳۸۵: ۳۲۶). نخستین جلوه‌های پرنده و مرغ در کتاب‌نگاری، به دوره‌ای برمی‌گردد که در سنت تاریخ‌نگاری هنر ایرانی دوره‌ی اسلامی، مکتب بغداد نامیده می‌شود. در این دوره، با گسترش فن کتاب سازی، نگاره‌ها گذشته از ظروف و جامه‌ها و قالی‌ها و نقش و نگار دیواره‌های کاخ‌ها به روی جلد کتاب‌ها و صفحه‌های درونی آن نیز راه پیدا می‌کنند که باید با دگرگونی‌هایی در خطکشی و رنگ‌آمیزی همراه بوده باشد. گرچه طرحی از کتاب‌نگاری‌های این دوره به‌جای نمانده که در آن پرنده‌ای را کشیده باشند، اما پژوهشگران برخی از نقش‌های نگاره‌های دوره‌ی ایلخانیان را شیوه‌های پخته‌تر و پرورده‌تر از نگاره‌های دوره نخستین می‌دانند. نمونه‌های بارز گل و مرغ دوران اسلامی در نسخه مصور منافع الحیوان ابن بختیشوع در اواخر سده‌ی هفتم هجری، می‌توان مشاهده کرد؛ بر زمینه‌ی این نگاره، دو شیر نر و ماده، درهم‌پیچیده‌اند و نگارگر برای دادن جلوه‌ای طبیعی به آن، زمینه‌ی کار را با بوته‌های سبز پوشانده و در دو سوی آن،

چهار پرنده را دو به دو، روی شاخه‌های گیاهانی نشانده است که در دو سوی کار برافراشته شده‌اند. دو پرنده‌ی نمای چپ نگاره، از پهلو کشیده شده‌اند اما سر آن که روی شاخه‌ی بالاتر نشسته و آواز می‌خواند به‌سوی دیگری است. پرنده کناری نمای راست، در حالت سرور و نغمه‌سرایی یا حالتی میان افتادن و پریدن، چنان کشیده شده که توانایی نگارگران آن دوره را درکشیدن حالت‌های گوناگون پرنده به‌خوبی نشان می‌دهد(برمکی، ۱۳۸۷: ۲۷-۲۸). (تصویر ۱)

تصویر۱: شیر نر و ماده، کتاب منافع الحیوان، قرن هفتم هجری قمریاندازه: ۵/۱۸ × ۵/۱۴ سانتی‌متر. (شهدادی،۱۳۸۴: ۷۰) Image 1: Male and female lion, Book of Animal Benefits, 7th century AH Size: 18.5 x 14.5 cm. (Shahdadi, 1384: 70)	تصویر۲: درخت و پرنده، نقاشی مکتب هرات، قرن ۹ هجری قمری، (شهدادی،۱۳۸۴: ۶۶) Image 2: Tree and bird, Herat school painting, 9th century AH, (Shahdadi, 2014: 66)	تصویر ۳: نقاشی مکتب هرات، قرن نهم هجری قمری، اندازه: ۴/۳۱ × ۲/۲۳ (همان: ۶۴) Image3: Herat school painting, 9th century AH, size: 23.2 x 4.31 (ibid.: 64)i

مضمون گل و مرغ به گونه‌ی غیرمستقل و در دل عناصر دیگر نگارگری از مضامین دل‌نشین نگارگران ایران محسوب می‌شود. نمونه‌هایی از این نوع گل و مرغ در نگاره‌های حاشیه(تشعیر) دیوان سلطان احمد جلایر اندک نیستند. در تشعیرهای هفت‌گانه این دیوان، مرغان و گل‌ها و طبیعت و زندگی در کنار این عناصر جایگاه ویژه‌ای دارند(آژند، ۱۳۸۵: ۳۲۷). نقش‌مایه‌ی گل و مرغ در مکتب هرات، چه مرحله‌ی پیشین و چه مرحله‌ی پسین آن، خاص‌تر می‌شود. از مکتب هرات نمونه‌های گل و مرغ به گونه‌ی مستقل بازمانده و پیداست که این مضمون به‌گونه‌ای تزیینی و قائم به ذات دل هنرپروران را ربوده است. یکی از این نمونه‌ها دو پرنده به همراه پروانه‌هایی است که بر شاخسار درختی شکوفان نشسته‌اند. دیگری صحنه‌ی بزمی است مرکب از چهار پیکره و شاخه‌ی درختی شکوفان با گل‌های سفیدرنگ و مرغی بر شاخسار آن در بالای سر پیکره‌ها چتر گشوده است، به‌طوری‌که تصویر گل و مرغ بر صحنه غالب شده است و چشم نگرنده را پیش از هر عنصری به خود وامی‌دارد(همان: ۳۲۸). (تصاویر شماره ۲ و ۳)

از طرفی گل و مرغ به عنوان سبکی جدا درآمد ازآنجا آغاز می‌شود که نقش تک پرنده و شاخه‌ی گل آغاز شد که از قرن نهم به بعد می‌توانیم ظهور آن‌ها ببینیم. در این سده نقش تک پرنده از زمره‌ی موضوع‌های اتفاقی هنرهای مصور ایران درآمد. بیشتر هنرمندان گهگاهی برای تفنن نقشی از آن می‌ساختند، البته پیش از آن به‌خصوص در شیوه‌ی هرات نقش پرنده منحصر به پرستوهای سفید و سیاه بود که در بدو بر بلندترین شاخه‌ی درخت چنار و یا نوک سرو می‌نشستند و یا لک‌لک‌هایی که به شیوه‌ی خاور دور به دنبال هم در آسمان پرواز می‌کردند که به‌هرحال جزء ناچیزی از ترکیب‌بندی‌های مفصل بود(احمدی،۱۳۸۱: ۳۷). به نظر می‌رسد که رضا عباسی (هنرمند برجسته‌ی مکتب صفوی) تأثیری درخور در ژانر گل و مرغ سازی داشته است. از وی چندین طراحی از مرغان موجود است که در حد اعلای هنر و زیبایی جزئیات مرغان را مورد معاینه دقیق قرار داده است. جالب‌تر اینکه وی در این حیطه‌ی هنری اقتفا به کمال‌الدین بهزاد داشته و بعضی از طراحی‌های مرغان وی را طرح زده است. تصاویر گل و مرغ رضا عباسی بر روی جامه‌های پیکره‌ها یادکردنی است. معلوم است که در دوره‌ی صفویان طراحی‌های نقاشان از گل‌ها و مرغ‌ها بر روی پارچه‌ها نقش می‌بسته است و بعضی از نقاشان مکتب اصفهان در تولید انبوه این طراحی‌ها فعالیت داشته‌اند و از قرار معلوم یکی از این نقاشان محمد شفیع عباسی فرزند خود رضا عباسی بوده است(آژند، ۱۳۸۵: ۳۳۰)(تصویر شماره‌ی ۴ و ۵ و ۶).

تصویر ۴: دم جنبانک، رضا عباسی، قرن ۱۱ ه.ق، (شهدادی، ۲۴:۱۳۸۴) Picture 4: Dem Junbank, Reza Abbasi, 11th century AH, (Shahdadi, 24:24 2014)	تصویر ۵: درخت و مرغ، رضا عباسی، قرن ۱۱ ه ق، (همان:۷۴) Picture 5: Tree and chicken, Reza Abbasi, 11th century AH, (ibid:74)	تصویر ۶: پارچه ابریشمی زربفت، نیمه اول سده‌ی ۱۱ هجری(راست). پارچه ابریشمی، کاشان، سده ۱۱ هجری(چپ). (آژند،۱۳۸۵: ۳۳۷) Picture 6: Zarbaft silk fabric, first half of the 11th century (right). Silk fabric, Kashan, 11th century (left). (Agenda, 1385: 337)

پس از رضا عباسی، شاگردان او تمام مهارتشان را در گل و مرغ سازی به کار گرفته‌اند. آن‌ها به رونگاری رؤیایی از پرندگان و گل‌های زیبای طبیعت پرداختند و سنت گل و مرغ سازی را به حیطه‌ی نقاشی لاکی کشاندند؛ اما نامدارترین نقاش گل و مرغ که معیارهای تازه‌ای در این ژانر هنری از خود به‌جا گذاشت، محمد شفیع عباسی فرزند رضا عباسی است. شفیع عباسی به‌قدری در این قلمرو چیره‌دست بوده که شیوه‌ی گل و مرغ سازی دوره‌ی صفوی به نام او ثبت‌شده است(تصویر ۷) اسلوبی که شفیع عباسی در عوالم گل و مرغ نگاری تحکیم بخشید، نقاشان دیگر هم مثل بهرام سفره کش، معین مصور، علی‌اشرف، محمدهادی، محمد زمان، حاجی محمدو... ادامه دادند(همان: ۳۳۲-۳۳۱). این نقاشان دستاوردهای هنرمندان دوران صفویه را، همراه با دگرگونی‌های فکری پس از آن‌ها، به نقاشان آخر قرن ۱۲ ق (۱۸ م) و دوران قاجاریه در تهران رساندند(شهدادی، ۱۳۸۴: ۲۶).

تصویر ۷: درخت و مرغ، شفیع عباسی، قرن ۱۱ ه ق. (همان: ۷۳) Picture 7: Tree and chicken, Shafi Abbasi, 11th century AH. (ibid: 73)	تصویر ۸: گل زنبق، محمد زمان، قرن ۱۱ ه.ق، (شهدادی، ۱۳۸۴: ۱۴۲) Picture 8: Lily flower, Mohammad Zaman, 11th century AH, (Shahdadi, 1384: 142)

گسترش گل‌ها و مرغ‌های بسیار در آثار روغنی یا لاکی ایرانی، باکیفیتی رؤیایی تا دوران قاجاریه، نشان می‌دهد که تغییر آرمان‌هایی که رضا عباسی آغازگرش بود تا دوران زندیه به باور نقاشان ایرانی تبدیل شدند. همان‌گونه که نمادهای اسطوره‌ای شاهنامه در متن‌های عرفانی به رمزهای معنوی تبدیل شدند، آرمان‌های حماسی و پهلوانی نیز در ذهن نقاشان به آرمان‌های معنوی و روحانی تغییر شکل دادند. پس از آن، شخصیت‌های انسانی که پیش‌ازاین نقش قهرمانان را در آثار نقاشی کتاب‌نگاری نشان می‌دادند، جایشان را به نشان‌ها و نمادهایی مانند درخت، گل، بهار، خورشید، آب‌وخاک دادند. چنین نمادهایی از چند قرن پیش، حالات و واردات «عاطفی و روحانی» عارف را در مقابل جهان عینی شرح می‌دادند. آغاز، ادامه و همگانی شدن این نگرش و پیدا شدن آرمانی جدید میان نقاشان باعث آغاز، ادامه و همگانی شدن نقاشی گل و مرغ در قرن‌های ۱۲ و ۱۳ ق (۱۸ و ۱۹ م) در ایران شد(همان: ۳۰). محمد زمان‌هم به سیاقی نو به گل و مرغ نگاری وزن و مکانت خاصی بخشید، گل‌های مستقل او در نگاره‌های تک‌برگی، در لفافه‌ای از واقع‌گرایی پوشانده شده است و احساس و عاطفه را برمی‌انگیزاند. در قلمدان نگاری‌های او هم گل و مرغ مکانت ویژه‌ای دارد. او در آرایش گل و مرغ و بته سازی از طبیعت پیرامون خود الهام می‌گرفت و گل و مرغ را هرچه بیشتر به واقعیت نزدیک‌تر می‌کرد. اسلوب گل‌آرایی او پرطراوت

بود(آژند، ۱۳۸۵: ۳۳۲) (تصویر ۸)

میرزا آقا امامی

میرزا آقا امامی زاده ۱۲۶۰ ه.ش در اصفهان متولد و در سال ۱۳۳۴ ه.ش در در هفتادوپنج سالگی در اصفهان درگذشت. میرزا آقا امامی در شاخه‌های مختلف نگارگری و نیز ساخت جلد و تابلوی سوخت فعالیت داشته است. او احیاگر هنر سوخت معرق دوره صفوی بشمار می‌رود و در حوزه نگارگری یا نقاشی سنتی ایرانی نیز چهره‌ای درخشان، با آثاری ماندگار شناخته می‌شود. پدر او، سید محمدحسین امامی، از علمای طراز اول اصفهان به شمار می‌رفت و جد بزرگوارش همان میرزا نصرالله امامی نقاش‌باشی است که در دوره‌ی ناصری از اعاظم نقاشباشان به شمار می‌آمده و نقاش‌باشی زمان بوده است(کریم‌زاده تبریزی،۱۳۷۰: ۱۲۶۹). مادرش نیز از نوادگان شیخ عبدالقادر گیلانی، عارف مشهور، بود که از قریحه‌ی شاعری بی‌نصیب نبود. میرزا آقا به تشویق پدر به تحصیل علوم دینی در حوزه‌ی علمیه‌ی اصفهان پرداخت[۴] (سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۱: ۳۲۸). او ازجمله هنرمندان برجسته‌ای است که وجود برخی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد در فعالیت‌های هنری و آثارش، او را از بسیاری از معاصرانش ممتاز می‌سازد. دوره‌ی کاری حاج میرزا آقا، از بسیاری جهات قابل‌تأمل است؛ دوره‌ای است که بسیاری از سنت‌های تصویری و هنری در حال تغییر و یا فراموشی است و به‌جای آن شیوه‌های جدیدتر و مقبول‌تر از طرف عوام و خواص در حال شکل گرفتن و فراگیر شدن بود. سنت‌های تصویرسازی هم که با ظهور چاپ و صنایع آن، بیش‌ازپیش در معرض تهدید بود، در آثار استادانی چون او، واپسین نفس‌های خود را می‌گذراند(وفا مهر، ۱۳۹۰: ۱۳). یکی از خاندان‌های هنرمند اصفهان که ازنظر کثرت افراد با هنر، شاید از خانواده‌های معدود ایرانی باشد، خاندان امامی است. این خانواده از سلاله‌ی امامزاده علی زین الدین هستند که مقبره آن‌ها در اصفهان معروف به درب امام است. نسب ایشان به حضرت علی بن جعفرالصادق (ع) می‌رسد. از میان این خاندان، علما، فضلا و هنرمندان بزرگی به پا خواستند(همان،۱۴). کتاب کارهای لاکی مجموعه خلیلی این خاندان با عنوان مکتب امامی مطرح شده است: «این عنوان به دسته‌ای از هنرمندان اطلاق می‌شود که در اصفهان قرن ۱۹ میلادی زندگی می‌کردند، هیچ‌یک از آنان به عنوان پیشرو در مکتب امامی منظور نمی‌شدند. اطلاع دقیقی از روابط خانوادگی یا استاد شاگردی مابین هنرمندانی که با عنوان سید خطاب می‌شوند در دست نیست. تنها منابع مطالعاتی در مورد نقاشان سبک امامی آثار ایشان است که البته آن‌هم تنها به میزان ناچیزی مورد تحلیل سبک شناسانه قرار گرفته است. نظرات محدودی در رابطه با این افراد ابراز شده که از آن جمله بررسی روند تکامل طرح گل و مرغ امامی در مصنوعات لاکی است»(خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۷۵). فراگیری فنون هنری توسط حاج میرزا آقا به شیوه‌ی استاد-شاگردی بوده، اما در این مسیر، استاد ثابت و مرتبی نداشته است: «میرزا آقا در نقاشی استاد مرتبی ندیده و هر چشمه کاری را پیش کسی فراگرفته؛ گاهی از پدرش محمدحسین سرمشق گرفته، یکی دو سال هم نزد میرزا احمد نقاش فرزند میرزا عبدالوهاب ریزی منسوب به قصبه‌ی ریز لنجان، کار کرده و بعضی از فنون مُذَّهِبی را در تهران زیر دست میرزا رضی طالقانی و سوخت‌سازی و دو پوست کردن کاغذ و مقواسازی و معرق کاغذ و چرم را نزد مرحوم ملامحمدتقی ابن محمدابراهیم صحاف اصفهانی آموخته و ساختن جوهر قرمز دانه و فن طلاکوبی و ورقه کردن طلا و نقره و ساختن بعض انواع رنگ طبیعی را از دو سه نفر پیرزن اصفهانی که آخرین یاگار این هنرها بوده‌اند یاد گرفته است» (همان: ۲۷). خود حاج میرزا آقا می‌گوید بزرگ‌ترین استاد من در فنون نقاشی و طراحی، عمارات صفویه باقی مانده‌ی اصفهان یعنی مسجد شاه و مسجد شیخ لطف‌الله و کاخ عالی‌قاپو و چهل‌ستون و سردر قیصریه است و هرچه از دقایق هنر آموخته‌ام از برکت سرمشق‌های این بزرگ استادان بلند پایگاه است(وفا مهر، ۱۳۹۰: ۲۲).

معرفی آثار مطالعاتی میرزا آقا امامی

آثار گل و مرغی که دارای امضای میرزا آقا امامی‌اند، ۵ اثر است؛ که یکی از آن‌ها بر روی جعبه و به شیوه‌ی زیرلاکی و ۴ اثر دیگر آن با تکنیک آبرنگ و گواش بر روی مقوا اجرا شده‌اند. جدول شماره‌ی ۱ به معرفی آثار این هنرمند می‌پردازد.

جدول ۱: معرفی آثار گل و مرغ امضا دار مطالعاتی میرزا آقا امامی (مأخذ: نگارندگان)
Table 1: Introducing the works of Mirza Agha Emami's studies of flowers and birds (source: authors)

شماره اثر	تصویر	ابعاد اثر	نوع نقاشی	محل نگهداری	منبع اثر
۱		۲۰×۳۰ سانتی‌متر	نقاشی زیرلاکی روی جعبه سیگار	مجموعه خصوصی ادیب برومند	سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۱:۳۹
۲		۳۰×۴۰ سانتی‌متر	نگاره گل و مرغ	-	وفا مهر، ۱۳۹۰:۱۱۰
۳		۳۰×۴۰ سانتی‌متر	نگاره گل و مرغ	-	وفا مهر، ۱۳۹۰:۱۱۱
۴		۲۲×۱۶٫۳ سانتی‌متر	تابلوی گل و مرغ	مجموعه‌ی زینت السادات امام	همان: ۱۱۵
۵		۳۰×۴۰ سانتی‌متر،	تک نگاره، گل و مرغ	-	سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۱:۳۵

تجزیه‌وتحلیل آثار گل و مرغ حاج میرزا آقا امامی:

بررسی تطبیقی گل‌ها:

در این بخش به گونه شناسی نمونه‌هایی ازگل‌های موجود در این چند اثر پرداخته می‌شود که مبنی بر پژوهش‌های انجام شده در رابطه با انطباق گل‌های موجود در گل و مرغ با طبیعت است. از طرفی به مفاهیم و نمادهای موجود این گل‌ها اشاره خواهد شد. جدول شماره ۲ گل‌های آثار منتخب مطالعاتی را مورد بررسی تطبیقی قرار می‌دهد و جدول شماره ۳ به جمع‌بندی گل‌ها در آثار منتخب پرداخته است.

جدول ۲: تطبیق و مفاهیم نمادین گل‌ها در آثار میرزا آقا امامی با گل‌ها در طبیعت (مأخذ: نگارندگان)
Table: Comparison and symbolic concepts of flowers in the works of Mirza Agha Emami with flowers in nature (source: authors)

نام اصلی گل	گل در طبیعت	گل در آثار هنرمند	مشخصات و مفاهیم گل
شکوفه گیلاس			درخت گیلاس بدون خار و دارای میوه‌ی کوچک، گوشت‌دار و دارای است، در طبیعت به رنگ‌های قرمز، سیاه و زرد یافت می‌شود. درخت گیلاس در بهار لباس نازک و سفید ازگل‌های کوچک و ظریف بر تن می‌کند که رفته رفته گل‌ها می‌ریزد و از ته آن دانه‌های کروی شکلی که سبز است نمودار می‌شود. (راجی، ۱۳۹۲: ۲۶)
فندق			درختی است از تیره‌ی پایه‌داران، دارای برگ‌های پهن و دندانه‌دار. گل‌های خوشه‌ای، دانه‌ی آن کوچک و گردبا پوست سخت و مغز آن خوش طعم و مأکول و دارای یک ماده‌ی زیادکننده‌ی فشارخون. (عمید، ۱۳۷۵: ۹۶۱)
کوکب			در لغت به معنای ستاره، (همان: ۱۰۲۴). گل کوکب از خانواده گلستارگان Asteraceae و بومی مکزیک میباشد. کوکب بیش از بیست گونه شناخته شده دارد. https://www.irankeshavarzi.com/Uploads/20198_18-04-ed22308988645feaf1d98c0824e00ee.jpg رنگ گل‌ها سفید، قرمز، بنفش و یا ترکیبی بین رنگ‌های ذکر شده می‌باشد. (راجی، ۱۳۹۲: ۳۲)
نسترن			نوعی رز وحشی با گل‌های ریز می‌باشدکه به رنگ‌های سفید، قرمز، گاهی زرد یافت می‌شود و دارای بوی کم اما مطبوعی است.(کرمعلی، ۱۳۹۲: ۳۵۳) و در هر شاخه‌ی آن چندین گل شکفته می‌شود، درخت آن خاردار است. (عمید، ۱۳۷۵: ۱۲۰۷)
زنبق			سوسن، سوسن آزاد، گیاهی است پایا، دارای برگ‌های دراز شمشیری و ساقه‌های کوتاه، گل‌هایش درشت و معطر با اقسام گوناگون. (همان: ۷۳۹) گل‌های این گیاه از شش گلبرگ و در رنگ‌های آبی، بنفش، زرد و ... تشکیل شده است. در آثار گل و مرغ زنبق گاه به‌صورت بوته‌ی منفرد و گاه در بین دیگر گل‌ها به‌صورت یک گل کامل به همراه غنچه‌اش دیده می‌شود. (دشتی، ۱۳۹۰: ۶)
صد برگ			بمعنی هر گلی که به نسبت دیگر اقسام خود برگ بسیار داشته باشد که در محاوره دیار ما آن را هزاره. https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSlzdcQKdJV1XVuRgBLvhPvp3M55VM-vAYmrXE4WjvTjr1teoFcMuGIWWIxXQolwlqlJig&usqp=CAU به گفته‌ی تئوفراستوس فیلسوف یونانی، می‌گوید کل صدتومانی به خاطر گل درشت و رنگ سرخش نماد ثروت و افتخار است. نام گل صدتومانی به چینی مئوتان است و واژه‌ی تان(سنگرف) را در خود دارد که داروی جاودانگی است و آن را با فوئینیکس مرتبط می‌کند. در زبان فرانسه اصطلاح سرخ شدن مثل گل صدتومانی، به غلط موجب شد که این گل نماد شرم و حیا شود. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۷۴۹)

سنبل			کیاهی است از تیره و نژاد سوسنی‌ها، دارای برگ‌های دراز، گل‌های خوشه‌ای، به رنگ بنفش و پیاز آن را در گلدان می‌کارند.(عمید، ۱۳۷۵: ۸۰۵) این گل دارای رنگ‌های بسیار متنوع از قبیل؛ سفید، صورتی، بنفش، زرد، لیمویی، آبی، نارنجی، قرمز و... می‌باشند. (راجی، ۱۳۹۲: ۲۷)
شاه پسند			شاه‌پسند وحشی که در گذشته گیاه صلیب نامیده می‌شد، گیاهی است علفی، پایا و دارای ساقه‌ی چهارگوش و زاویه‌دار، این گیاه دارای برگ‌های بیضوی بلند و دندانه دار می‌باشد. گل‌هایی به رنگ صورتی، سفید گلی و... می‌باشد. این گل در نواحی جنوب آسیا، ، آفریقا و اروپا در حاشیه‌ی جاده‌ها، دشت‌ها و مزارع می‌روید و در ایران نیز در مناطق شمال ایران، اطراف تهران، شیراز و نواحی جنوب یافت می‌شود. https://nazboo.com/media/CACHE/images/content/۲۰۱۸/۰۱/efcdca۴۶۰۱۳۱۹afa۳۸۸۴۱e۹c۸۱ac۱b۹f.jpg/۲-Lantana
شکوفه سیب			درخت سیب درختی برگریز از خانواده گلسرخیان است که به خاطر میوه شیرین و گوشتی‌اش شناخته شده است. وسیع‌ترین گونه‌ی رشدکرده از سرده مالوس است. منشأ این درخت آسیای مرکزی است؛ سیب. سیب در برخی از فرهنگ‌ها اهمیت مذهبی و اساطیری دارد، ازجمله فرهنگ اهالی اسکاندیناوی، یونان و مسیحیان اروپایی قدیم. سیب همچنین یکی از سین‌های اصلی هفت‌سین است https://www.mizan.news/wp-content/uploads/2022416_511074/01/.jpg
دشت گل			نوعی گلی دیمی است که در دشتزار میروید. این گل در تنوع‌های مختلف دیده شده است. https://www.beytoote.com/images/stories/housekeeping/hou16402.jpg
پامچال			این گیاه چند ساله عمدتاً در فصل بهار گل می‌دهد و به رنگ‌های بنفش، زرد، قرمز، صورتی و سفید دیده می‌شود. (راجی، ۱۳۹۲: ۲۹) پامچال گیاهی است علفی ، چند ساله و متعلق به تیره پامچال که منشا آن اروپای مرکزی و آسیا گزارش شده است و به‌طور وحشی در جنگلها و بیشه زارها می روید. https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTvqQSQ-3s_e4je9_GZaPkxsy1zboQof9ybdw&usqp=CAU
یاسمین			گلی است خوشبو به رنگ زرد و کبود و سفید؛ اسانس آن را می‌گیرند. بوته‌ی آن بزرگ و در برخی نقاط بشکل درخت می‌شود. قلمه‌ی آن را می‌کارند یا شاخه‌اش را می‌خوابانند. یاس و یاسمن هم می‌گویند. سخلات هم می‌گویند. یک قسم آن که گلهای سفید ریز و شاخه‌های نازک دراز دارد یاس گلذدانی نامیده می‌شود. (عمید، ۱۳۷۵: ۱۲۷۸)
نیلوفر پیچ			نیلوفر از واژه‌ی مصری نانوفر می‌آید، به معنای زیبا است. در مصر باستان نیلوفر سفید را نانوفر می‌خوانند زیرا آن را زیباترین گل دانسته‌اند(گربران و شوالیه، ۱۳۸۸: ۵۰۳). ازاین‌رو نیلوفر را گیاهی دانسته‌اند که پیچک دار است. به‌نوعی با گیاهان مجاور خود می‌پیچد و بالا می‌رود و گل‌های آن شیپوری و کبود رنگ است. به این گل نیلوپر، نیلوپرک، نیلوپل نیز می‌گویند. نیلوفر:کبودگونه-آسمان‌گون-لاجورد(عمید، ۱۳۷۵: ۱۲۳۲)

جدول ۳: جمع‌بندی گل‌هایمورد استفاده در آثار منتخب مطالعاتی از میرزا آقا امامی(مأخذ: نگارندگان)
Table 3: Summarizing the flowers used in the selected studies of Mirza Agha Emami (source: authors)

شماره‌ی اثر	شکوفه‌ی گیلاس	فندق	گل کوکب	گل نسترن	گل زنبق	گل سیب	گل نامشخص	گل سنبل	گل شاه پسند	گل پامچال	گل یاسمین	گل نیلوفر پیچ
۱	*	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-	-
۲	*	*	*	*	*	*	*	*	-	*	*	-
۳	*	*	*	*	*	*	*	*	-	-	*	-
۴	*	*	*	*	*	-	-	-	-	*	*	*
۵	*	*	*	*	*	-	*	*	*	*	*	*

بررسی تطبیقی پرنده

پس از گونه شناسی گل‌های موجود در آثار گل و مرغ میرزا آقا امامی، به گونه شناسی پرندگان استفاده شده در این آثار پرداخته می‌شود. در ابتدا عناصر طبیعی استفاده شده در آثار هنرمندان، به دلیل دخالت ذوق و سلیقه‌شان به شکلی که در طبیعت رؤیت می‌شوند نیستند و دخالت ذوق و سلیقه در طراحی و اجرای این آثار، امکان تشخیص اشتباه در گونه شناسی این عناصر را نیز به دنبال دارد. بااین‌حال سعی شده نزدیک‌ترین نمود این عناصر در طبیعت شناسایی شوند. جدول شماره‌ی ۴ توصیف پرنده موردنظر و نمونه‌ی آن در طبیعت را بازگو می‌نماید و جدول شماره ۵ پرندگان موجود در آثار میرزا آقا امامی را مورد جمع‌بندی قرار می‌دهد.

جدول ۴: بررسی تطبیقی پرنده در آثار گل و مرغ هنرمند با طبیعت و شرح آن(مأخذ: نگارندگان)
Table 4: Comparative study of the bird in the artist's flower and chicken works with nature and its description (source: authors)

نام پرنده	نمونه در طبیعت	نمونه در اثر استاد	توضیحات
کبوتر			کبوتر پرنده‌ای حلال گوشت با اقسام گوناگون و رنگ‌های مختلف. اقسام مختلف آن ازجمله: کبوتر اهلی یا خانگی، کبوتر صحرائی، کبوتر چاهی، کبوتر کوهی، یا کریم، کبوتر قاصد نام‌گذاری شده است.(عمید، ۱۳۷۵: ۹۹۹). واژه‌ی کبوتر استعاره‌ی جهانی برای زن است. کبوتر پرنده‌ای است بی‌نهایت اجتماعی، همراه با ارزش‌های مثبت نمادگرایی‌اش تأکید شده است. کبوتر نماد عشق می‌باشد. (گربران، شوالیه، ۱۳۸۸: ۵۲۵-۵۲۷)
قمری			این پرنده از خانواده کبوترسانان است. طول از سر تا دم، ۲۷ سانتی‌متر است و از طریق جثه‌ی نسبتاً لاغر و دم سیاه با کناره‌های سفید که شاه‌پرهای آن به‌تدریج از وسط به کنار کوتاه‌تر است شناخته می‌شود. سطح پشتی آن به رنگ خرمایی مایل به خاکی است با پرهایی که وسط آن سیاه می‌باشد. این پرنده معمولاً جفت جفت و یا به‌صورت گله‌ای دیده می‌شود. (راجی، ۱۳۹۲: ۴۱) پرنده‌ای است خاکی رنگ. کوچکتر از کبوتر، جفت جفت باهم دیگر زندگی می‌کنند. گوشتش لذیذ است. در فارسی موسی کوتقی هم می‌گویند.(عمید، ۱۳۷۵: ۹۸۱)

نامعلوم	؟		در میان پرنده‌های استفاده شده در آثار میرزا آقا امامی نیز به نمونه‌ای از یک پرنده برمی‌خوریم که نگارنده نتوانسته نمودی برای این پرنده در طبیعت بیابد. احتمالاتی که در رابطه با گل نامشخص در بخش قبل مطرح شده در رابطه با این پرنده نیز صدق می‌کند. لیکن وقتی به این پرنده با دقت نگاه کنیم، نوک این پرنده توجه ما را به خود جلب می‌کند که مانند پرنده‌های گوشت خوار و شکاری می‌باشد، اما چشم‌های این پرنده در مقایسه با پرنده‌های شکاری کوچک می‌باشد، بنابراین احتمال این‌که این پرنده در ترکیب ۲ یا ۳ پرنده باهم خلق شده، قوی‌تر می‌باشد. (محمدپور، ۱۳۹۲: ۶۸)

جدول ۵: جمع‌بندی پرنده‌های مورد استفاده در آثار منتخب مطالعاتی از میرزا آقا امامی (مأخذ: نگارندگان)

Table 5: Summary of birds used in selected works of studies by Mirza Agha Emami (source: authors)

شماره‌ی تصویر	کبوتر	قمری	نامعلوم (یحتمل قمری خاوری)
۱	*	-	-
۲	*	*	-
۳	*	-	-
۴	*	*	-
۵	*	*	*

چنان‌که در جدول شماره‌ی ۲ نشان می‌دهد، گل‌های به کار رفته در آثار هنرمند و گل‌های موجود در طبیعت الهی از یک شباهت بسیار زیادی برخوردار هستند. هنرمند با کمی تغییر و به اصطلاح ساده‌سازی گل‌ها و گاهی تغییر در گل به یک طرح جدید و درعین‌حال اصیل دست یافته است که نه می‌توان آثار را جزء سبک طبیعت‌گرایانه (ناتورالیسم) خواند نه می‌توان آن را کودکانه و باستانی فرض نمود. لذا این آثار از یک ویژگی منحصربه‌فردی که مختص عصر قاجار بوده است، برخوردارند. در هر اثر از گل‌های متفاوت که در هر اثر بیش از ۷ نوع گل مختلف می‌باشد، به‌کاربرده شده است.

اثر شماره‌ی ۱ که بر روی جعبه به روش زیرلاکی کار شده، با ۴ اثر نقش شده بر روی مقوا متفاوت است دلیل این تفاوت می‌تواند در نوع بستر و یا بوم استفاده شده باشد و یا ممکن است این اثر سفارشی بوده و یا بنا بر خواست سفارش‌دهنده این‌گونه خلق شده باشد. مؤلفه‌های بصری که در جداول ۲ و ۴ ادراک گردید به شرح ذیل است: از یک نوع گل در تمامی آثار استفاده شده و به‌ندرت شاهد استفاده از یک نوع گل، فقط در یک اثر می‌باشیم.

در هر اثر از گل‌های متفاوت که در هر اثر بیش از ۷ نوع گل مختلف می‌باشد به‌کاربرده شده است.

گویی در این آثار گل‌ها جایگاه مشخصی دارند:

الف) شکوفه گیلاس و فندق در قسمت بالایی آثار به‌کاربرده شده‌اند.

ب) گل‌های صدبرگ فقط در قسمت تقریباً مرکزی آثار دیده می‌شوند.

ج) گل‌های پامچال و شکوفه‌ی سیب و نیلوفر پیچ در قسمت پایین آثار نقش شده‌اند و اغلب جزو گل‌های اصلی نمی‌باشند گویی برای کامل کردن ترکیب‌بندی از آن‌ها استفاده شده است.

د) گل‌های کوکب و یاسمن در مابین قسمت مرکزی و پایین کادر تصویر شده‌اند و در همه‌ی آثار پایین‌تر از گل صدبرگ نقش شده‌اند.

ه) گل‌های نسترن، زنبق و سنبل، اغلب در پایین و سمت چپ یا راست کادر ترسیم شده‌اند.

پرنده در این آثار هم ازنظر نوع و گونه و هم ازنظر تعداد در مقایسه با گل‌های متنوع و گوناگون محدودترند و در هر اثر از ۲ و یا درنهایت از ۳ پرنده استفاده شده است. ۵ کبوتر، ۳ قمری و یک پرنده شبه قمری در این پنج اثر قابل مشاهده است. جایگاه پرنده‌ها به‌گونه‌ای ترسیم شده که باعث

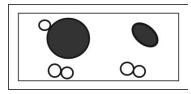
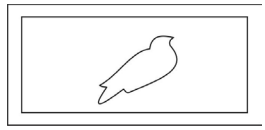
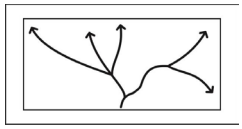
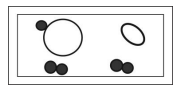
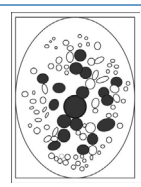
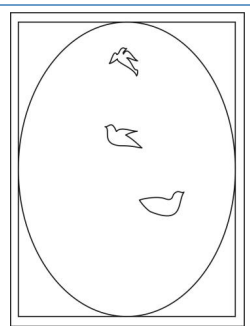
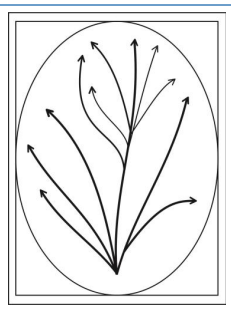
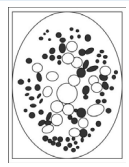
ایجاد تعادل در آثار شده است برای مثال اگر پرنده‌ای در بالای اثر ترسیم شده دیگری در پایین اثر است و یا اگر یکی از آن‌ها در سمت چپ کادر است دیگری در سمت راست کادر نقش شده است.

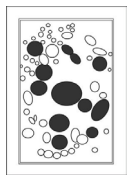
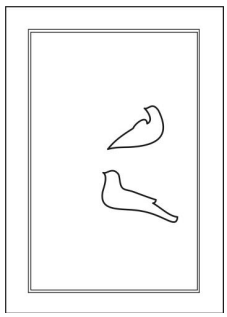
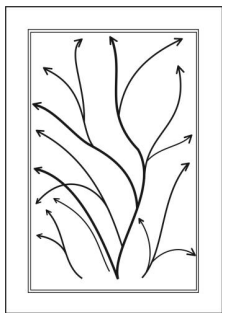
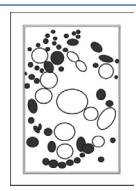
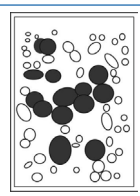
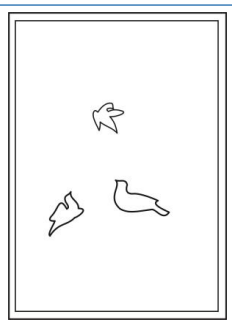
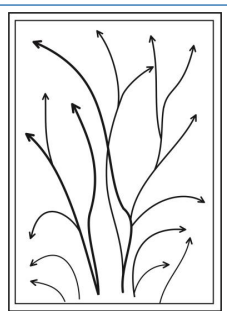
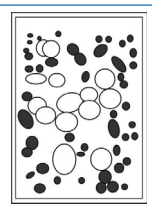
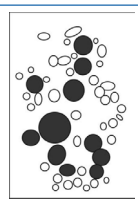
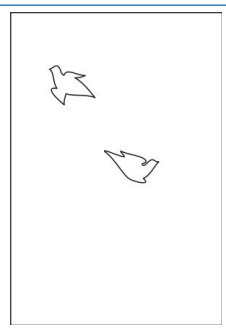
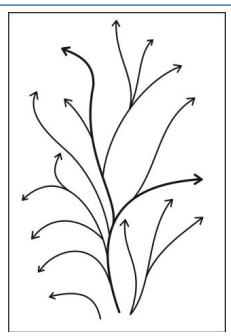
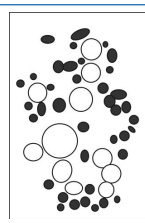
ساختارشناسی عناصر بصری گل و مرغ‌های مطالعاتی

ساختارشناسی عناصر بصری شامل بررسی فرم پرندگان و گل‌ها می‌باشد و همچنین ساختار چیدمان و ترکیب‌بندی این دو عنصر در ترکیب با یکدیگر مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرد. جدول شماره ۶ ساختارشناسی گل‌ها و پرندگان و نحوه‌ی چیدمان اثر را موردمطالعه بصری قرار می‌دهد. در جدول ۷ میزان فضاسازی رنگ‌های مورد استفاده شده در ۵ اثر گل مرغ منتخب پرداخته شده است.

جدول ۶: ساختارشناسی گل‌ها و مرغ‌ها از منظر فرم‌شناسی و ترکیب‌بندی (مأخذ: نگارندگان)

Table 6: The structure of flowers and birds from the point of view of morphology and composition (source: authors)

شماره اثر	محل استقرار گل‌ها		محل استقرار مرغ	جهت حرکت شاخه‌ها	فضاهای مثبت و منفی	
۱	گل اصلی				مثبت	
	گل فرعی				منفی	
۲	گل اصلی				مثبت	
۳	گل فرعی		-		منفی	

۴	گل اصلی				مثبت	
	گل فرعی				منفی	
۵	گل اصلی				مثبت	
	گل فرعی				منفی	
۶	گل اصلی				مثبت	
	گل فرعی				منفی	

آنچه که در جدول شماره ۶ قابل مشاهده است ترکیب‌بندی و نحوه‌ی چیدمان عناصر بصری در کادر است. ترکیب‌بندی این آثار به‌صورت منتشر شده و بوته‌ای[۵] می‌باشد که از پایین کادر شروع شده و در تمام کادر گسترش یافته است. فضاسازی این آثار ازنظر کادربندی دارای ترکیب‌بندی عمودی‌اند. فضای مثبت و منفی در تمام کادر به‌طور یکسان پخش شده است به‌طور مثال نمی‌توان در رابطه با هیچ‌یک از آثار گفت که در این قسمت اثر، فضای منفی غالب است و در طرفی دیگر فضای مثبت و یا در اصطلاح یک‌طرف کادر سنگین شده است. تمام آثار از تعادل موزونی برخوردارند.

حرکت شاخه‌ها به‌گونه‌ای است که چشم را به سمت بالا و بیرون کادر هدایت می‌کند. گل‌های اصلی و فرعی در همه‌ی آثار به‌طور میزان و متنوع توزیع شده‌اند.

جدول ۷: بررسی نحوه فضاسازی و چیدمان رنگ‌ها در ۵ اثرمنتخب مطالعاتی (مأخذ: نگارندگان)

Table 7: Examining the way of space creation and arrangement of colors in 5 selected works of study (source: authors)

شماره اثر	رنگ های سرد	رنگ‌های گرم	رنگ‌های خنثی
۱			-
۲			
۳			
۴			
۵			

همان‌طور که در جدول ۷ قابل مشاهده است، بررسی نحوه‌ی توزیع رنگ‌های گرم و سرد را نشان می‌دهد. اگر در تجزیه‌ی رنگ‌ها با دقت نگاه کنیم متوجه می‌شویم که این هنرمند در به کاربردن رنگ‌های گرم، سرد و خنثی، در اغلب آثار تعادل رنگی[۶] را حفظ کرده یعنی نمی‌توان گفت که در در قسمتی از یک اثر رنگ گرم، سرد و یا خنثی تجمع کرده است. این هنرمند اغلب رنگ‌ها را در ترکیب با رنگ سفید و به‌صورت خاکستری‌های رنگی استفاده کرده است. در رنگ زمینه آثار، اغلب از رنگ‌های روحی و گرم استفاده شده و این‌طور که به نظر می‌رسد از زیرسازی خاصی برای آثار خویش استفاده نکرده و به‌احتمال زیاد، پس از رنگ‌آمیزی بوم با رنگ‌های طبیعی (اغلب رنگ‌های طبیعی، رنگ‌های روحی[۷] تولید می‌کنند) اثر را مستقیماً بر روی مقوا اجرا کرده است.

نتیجه‌گیری:

با توجه به پژوهش صورت گرفته می‌توان دریافت:

ریشه‌ی هنر گل و مرغ را می‌توان در قرون هفتم و هشتم یافت که از دوره‌ی صفویه شکل تکاملی خود را آغاز و در دوره‌ی زندیه و قاجار به اوج درخشش خود می‌رسد. میرزا آقا امامی نیز هنرمند برجسته‌ای است که در این شیوه‌ی هنری آثار ماندگاری آفریده است. البته این هنرمند در رشته‌های مختلف هنری هم چون: تذهیب، تشعیر، نگارگری، آثار زیرلاکی، طراحی نقشه‌ی فرش، جلد سوخت و... کسوت استادی دارد و این ویژگی‌های منحصربه‌فرد در فعالیت‌های هنری و آثارش، او را از بسیاری از هنرمندان معاصرش ممتاز می‌سازد.

در پی پاسخ به پرسش‌های پژوهش حاضر می‌توان اذعان داشت: اجرای آثار گل و مرغ میرزا آقا امامی که در دوره‌ی قاجار مضمون‌های گل‌وبته و گل و مرغ بیشتر به شیوه‌ی زیرلاکی اجرا می‌شده‌اند اما وی این مضامین را به شیوه‌ی آبرنگ نیز اجرا کرده است. آثار گل و مرغ میرزا آقا امامی با رنگ‌آمیزی محدود و در ترکیب با رنگ سفید و سایه‌روشن‌های ملایم و پردازهای لطیف اجرا شده‌اند. شکوفه‌ی گیلاس و فندق در همه‌ی آثار این هنرمند در بالای اثر، گل صدبرگ در مرکز، گل‌های سنبل، نسترن و زنبق در سمت چپ یا راست آثار نقش شده‌اند. هم‌چنین گل‌های شکوفه‌ی سیب، پامچال و کوکب در پایین آثار نقش شده‌اند. در آثار این هنرمند از ۲ و درنهایت از ۳ پرنده استفاده شده است. ترکیب‌بندی این آثار به‌صورت منتشر، بوته‌ای و عمودی‌اند. این آثار ازلحاظ ترکیب‌بندی، فضای کاملاً متعادل دارند و هم‌چنین فضای مثبت و منفی به‌صورت یکسان رعایت شده است. در رنگ زمینه‌ی این آثار اغلب از رنگ‌های گرم و روحی استفاده شده است. تعادل، نظم، نیمه قرینگی، ثبات، ایستایی، سادگی، هماهنگی، قاطعیت، چند عنصری از مؤلفه‌های بصری شاخص هستند که در این آثار بکار گرفته شده است. آثار بررسی شده کاملاً در راستای نمونه‌های موجود در طبیعت و کاملاً ملهم از طبیعت به تصویر کشیده شده است. لذا بسیار مشابه با نمونه‌های واقع‌گرایانه است.

پی‌نوشت‌ها

۱- : در نقاشی و طراحی اسلوبی است ظریف برای برجسته نمایی شکل‌ها با استفاده‌ی بیشماری از نقطه‌ها و ضربات ریز قلمو. در ایران نیز اسلوب معمول، به خصوص در انواع فرنگی‌سازی، بوده است. (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۱۸)

۲- : قدرت یابی خاندان قاجار به شکل سلطنت از زمانی آغاز شد که کریم‌خان زند درگذشت و آقامحمدخان قاجار درصدد کسب قدرت برآمد. لطفعلی خان زند آخرین فرد از خاندان زندیه پس از اینکه در جنگ با آقا محمدخان نهایت دلاوری و شجاعت را از خود نشان داد، سرانجام شکست خورد و دستگیر شد. آقامحمدخان، قاجارها را با هم متحد کرد و به یاری آنان و دیگر همسایگان ترکمن توانست قدرت را قبضه کند و مدعیان سلطنت را، چه از خاندان بزند و چه از ایل خود قاجار، به کنار بزند و به شاهی رسد. پس از آقامحمدخان، پسر برادرش فتحعلی شاه و بعد از آن محمدشاه، ناصرالدین شاه، مظفرالدین شاه، محمدعلی شاه و احمدشاه، به ترتیب بر تخت سلطنت نشستند. فتحعلی شاه، در مدت زمام‌داری‌اش، برخلاف عموی سختگیر و بیمارش، رعایت اعتدال را می‌کرد. اما می‌توان گفت که روند پاره پاره شدن خاک ایران با پادشاهی او آغاز شد.(رهنورد، ۱۳۸۸: ۱۶۹)

۳- : در کتاب کارهای لاکی مجموعه خلیلی این خاندان با عنوان مکتب امامی مطرح شده است: «این عنوان به دسته‌ای از هنرمندان اطلاق می‌شود که در اصفهان قرن ۱۹ میلادی زندگی می‌کردند، هیچ یک از آنان به عنوان پیشرو در مکتب امامی منظور نمی‌شدند. اطلاع دقیقی از روابط خانوادگی یا استاد شاگردی مابین هنرمندانی که با عنوان سید خطاب می‌شوند در دست نیست. تنها منابع مطالعاتی در مورد نقاشان سبک امامی آثار ایشان است که البته آن هم تنها به میزان ناچیزی مورد تحلیل سبک شناسانه قرار گرفته است. نظرات محدودی در رابطه با این افراد ابراز شده که از آن جمله بررسی روند تکامل طرح گل و مرغ امامی در مصنوعات لاکی است (خلیلی، ۱۳۸۶: ۲۷۵)

۴- : این هنرمند در یک خانواده‌ی روحانی پا به هستی نهاد و از این رو پدرش که در رده‌ی روحانیون اصفهان بود وی را برای تحصیل دانش دینی به یکی از مدرسه‌های قدیم فرستاد. وی مشغول تحصیل در مدارس قدیم شد، اما پیشرفتی

نداشت، به این سبب پدرش شغل روضه‌خوانی را پیشنهاد کرد. چون در این کار هم ذوق و پیشرفتی بروز نداد، ناچار نزد پدرش به نقاشی پرداخت؛ آن هم به دستور پدر که در چهره‌سازی احتیاط شرعی داشت، منحصر به بته سازی و گل و برگ‌سازی بود. این در حالی بود که فراگیری نقاشی و مینیاتور در اوضاع و احوال آن زمان چندان پسندیده شمرده نمی‌شد و او ناگزیر برای گریز از نکوهش دیگران با اجازه‌ی پدر، دور از انظار به تمرین و فراگیری می‌پرداخت(وفامهر، ۱۳۹۰:۲۱-۲۲).
در حدود سن ۲۴ سالگی با یکی از اقوام خود ازدواج کرده که چهار پسر و دو دختر حاصل این ازدواج بوده است و چون همسرش بیمار شد مجدداً ازدواج نموده و یک پسر و دو دختر حاصل ازدواج دوم میرزا شد. بعضی از منابع ازدواج دوم میرزاآقا را به علت احاطه‌ی همسر دوم میرزا در طلاکوبی ذکر کرده‌اند. فن طلاکوبی در خانواده‌ی همسر دوم میرزا موروثی بوده است. هم‌اکنون پسر کوچک میرزاآقا، در فن طلاکوبی مهارت داشته و آن را از مادربزرگ خود آموخته است. «امامی در اواخر عمر، چندان روزگار مرفه خوشی نداشت. از پسران خود هم جدا شده، منازل قدیمی خانوادگی را در پاچنار بیدآباد داشتند به کلی ترک گفته و در یکی از کوچه‌های تنگ و تاریک محله‌ی احمدآباد در خانه‌ی محقری که متعلق به همسر دومش بود می‌نشست و روی هم رفته زندگانی عابدانه‌ی مقدسانه‌ای طی می‌کرد. اکثر در مساجد برای نماز جماعت و تلاوت قرآن و شنیدن مواعظ حضور می‌یافت. خلاصه میرزاآقا در اوایل عمر بضاعتی نداشت، اواخر عمرش هم به فقر گذشت اما در اواسط، مدتی کار و بارش خوب شد و دستگاه به هم زد که همه را به فرزندان و زوجه‌ی اولش واگذاشت وبا زن دوم و بچه‌هایی که از او داشت، فقیرانه روزگار می‌گذشت(همان:۲۴-۲۵).
۵- : شامل نقش تک‌گل به شیوه واقعگرا است که گاهی مرغی بر ساقه آن نشسته. در دوره صفوی در کنار درختچه ها خار از محور تقارن و در دوره قاجار در مرکز قاب با ترکیب عمودی به وفور مشاهده شد(سواری، ۱۴۰۰).
۶- : تعادل رنگ سفید: White Balance) یا تعادل رنگ Color Balance) اصطلاحی است که در روند اصلاح رنگ‌ها بکار می‌رود، که در این روند تن رنگ سفید که ممکن است تمایل به برخی رنگ‌های دیگر داشته باشد تبدیل به سفیدِ کامل می‌شود و سایر رنگ‌ها نیز به تناظر آن، اصلاح می‌شوند(خرمی راد، ۱۳۸۸). در ایجاد تعادل رنگ سفید، رنگ‌های یک تصویر به گونه‌ای تغییر داده می‌شوند که رنگ‌های خنثی (سفید، خاکستری و سیاه) به صورت خنثی و بدون ناخالصی رنگی (color cast)رویت شوند.
۷- : رنگ‌های آبرنگی

منابع و مأخذ:

ابریشمی، فرشاد، (۱۳۸۹)، قاجار درگذر تصویر، تهران: نشر خانه تاریخ و تصویر ابریشمی.
احمدی، روجا، (۱۳۸۱)، بررسی گل و مرغ در نقاشی ایرانی. مقطع کارشناسی، دانشگاه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای کاربردی، گروه فرش. تبریز.
آژند، یعقوب، (۱۳۸۹)، مکتب نگارگری اصفهان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۸۴). هنر صفوی، زند و قاجار. مترجم: یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.
آقامیری، علیرضا، (۱۳۸۹)، آموزش گام به گام گل و مرغ ایرانی. مترجم: برهان مقدس فاضلی، تهران: انتشارات یساولی.
برمکی، فاطمه، (۱۳۸۷)، بررسی آثار گل و مرغ آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، کارشناسی ارشد؛ دانشگاه هنر اسلامی، دانشکده هنراسلامی، گروه هنرهای اسلامی، تبریز.
پاکبار، رویین، (۱۳۸۶)، دایره المعارف هنر، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
پنجه باشی، الهه، (۱۳۹۵)، مطالعه تحلیلی و تطبیقی نقش‌مایه‌ی مرغ در نقاشی‌های گل و مرغ لطفعلی شیرازی، فصلنامه نگره، پیاپی ۳۹، صص ۶۰-۷۶.
خرمی راد، نادر، (۱۳۸۸)، راهنمای عکاسی دیجیتال، تهران: کانون نشر علوم.
خلیلی، ناصر، (۱۳۸۶)، کارهای لاکی. مترجم: سودابه رفیعی سخایی، تهران: کارنگ.
دشتی، پریسا، (۱۳۹۰). بررسی گل و مرغ در جلدهای لاکی موزه قرآن و کتابت تبریز، مقطع کارشناسی؛ دانشگاه هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، تبریز.

راجی، سهیلا، (۱۳۹۲). بررسی نقوش گل و مرغ در آثار لاکی دوره‌ی قاجار با تأکید برآثار سه تن از گل و مرغ سازان آن دوره (لطفعلی شیرازی، فتح الله شیرازی، نصرالله امامی)، مقطع کارشناسی؛ تبریز، دانشگاه علمی کاربردی، مرکز علمی کاربردی میراث کمال‌الدین بهزاد.
رادمنش، روزبه، (۱۳۹۷)، گل و مرغ ایرانی: روش‌های طراحی و ساخت، تهران: نشر یساولی.
رهنورد، زهرا(۱۳۸۸). تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی نگارگری، تهران: انتشارات سمت.
سازمان چاپ و انتشارات اسلامی(۱۳۸۱). میرزا آقا امامی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: سازمان چاپ و انتشارات.
سواری، محمد. شیخی، علیرضا، (۱۴۰۰). گونه‌شناسی ترکیب‌بندی و مضمونی گل و مرغ بر دیوارنگاره‌های کارخ‌های صفوی و الحاقات قاجاری، دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، سال ۵، شماره ۲، صص ۰-۸
سواری، محمد. شیخی، علیرضا، (۱۴۰۱). مطالعه فنی و بصری مؤثر بر نقاشی گل و مرغ دوره زند و قاجار، دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، جلد ۶، شماره ۱، صص ۴۱-۵۶.
شهدادی، جهانگیر، (۱۳۸۴)، دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی گل و مرغ. انتشارات کتاب خورشید. تهران.
عمید. حسن، (۱۳۷۵)، فرهنگ عمید، تهران: موسسه‌ی انتشارات امیر کبیر.
محمدپور، زهرا، (۱۳۹۲)، طراحی و اجرای قاب‌آینه بر اساس گل و مرغ های میرزا آقا امامی، پایاننامه کارشناسی، استاد راهنما: رحیم چرخی، دانشگاه هنراسلامی تبریز
فدوی، سیدمحمد، (۱۳۸۶). تصویرسازی در عصر صفویه وقاجار. تهران: موسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران
کرمعلی. جواد، (۱۳۹۲)، دایره المعارف گیاهان دارویی، تهران: نشر عطش.
کریم زاده تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۰)، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. تهران: مستوفی.
کن بای، شیلا، (۱۳۸۱)، نگارگری ایرانی. مترجم: مهناز شایسته فر، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
گربران. آلن، ژان. شوالیه، (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، مترجم: سودابه فضائلی، تهران: نشر جیحون.
واخیده، مائده، اعظم زاده، محمد، (۱۳۹۸)، تجلی ماندلا در گل و مرغ آثار لطفعلی شیرازی، هنرمند دوره قاجار، اولین کنفرانس ملی دوسالانه باستان شناسی و تاریخ هنر ایران، بابلسر،https://civilica.com/doc/905333
وفا مهر، مهدی، فرشچیان. محمود، کریم‌زاده‌ی تبریزی، محمدعلی. آغداشلو، آیدین، (۱۳۹۰)، زندگی و آثارهنری حاج میرزا آقا امامی، اصفهان: انتشارات طراحان هنر.

https://www.beytoote.com/images/stories/housekeeping/hou16402.jpg
https://nazboo.com/media/CACHE/images/content/2018/01/Lantana-2/efcdca4601319afa38841e9c81ac1b9f.jpg
https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTvqQSQ-3s_e4je9_GZaPkxsy1zboQof9ybdw&usqp=CAU
https://www.mizan.news/wp-content/uploads/2022/01/511074_416.jpg
https://www.irankeshavarzi.com/Uploads/2019-04-18_8ed22308988645feaf1d98c0824e00ee.jpg tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSlzdcQKdJV1XVuRgBLvhPvp3M55VM-vAYmrXE4WjvTjr1teoFcMuGIWWIxXQolwlqlJig&usqp=CAU

©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/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2024.2040012.1188

مقایسه‌ی نقش گرز گاوسر در نگاره‌ی صحنه‌ی به‌دار آویختن ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی و نمونه‌ی فلزی موزه‌ی متروپولیتن (به شماره ۳۶,۲۵,۱۸۸۲)

سحر ذکاوت*[۱]
۱. دانشجوی دکترای تخصصی، رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد تهران.
خشایار قاضی‌زاده**[۲]
۲. دانشیار، دکترای تخصصی پژوهش هنر، گروه هنر، دانشگاه شاهد تهران (نویسنده‌ی مسئول).

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۲۸
صفحه ۹۵-۸۰

فردوس هنر
شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

چکیده

بیان مسئله: گرز گاوسر یکی از ابزارهای جنگی نمادین در داستان‌های اساطیری و وسیله‌ی دستگیری ضحاک در شاهنامه‌ی فردوسی است. تصویر این اثر در نگاره‌های شاهنامه‌ی طهماسبی ترسیم شده است و صحنه‌ی به دار آویختن ضحاک توسط فریدون یکی از نگاره‌هایی است که نقش گرز گاوسر در آن دیده می‌شود. هم‌چنین گرز گاوسری با مشخصاتی مشابه در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک وجود دارد که نمونه‌ی عینی از این ابزار جنگی است. وجود شباهت فرمی و ظاهری نمونه‌ی گرز گاوسر فلزی و تصویر نقش‌شده در نگاره‌ی به دار آویختن ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی ضرورت انجام پژوهش حاضر را ایجاب کرده است.

هدف پژوهش: هدف پژوهش حاضر شناسایی وجوه اشتراک و افتراق گرز گاوسر در نگاره‌ی شاهنامه‌ی طهماسبی و نمونه‌ی موجود در موزه‌ی متروپولیتن است.

سؤال پژوهش: پرسش مطرح‌شده در پژوهش حاضر این است: نقش گرز گاوسر فریدون در نگاره‌ی به دار آویختن ضحاک (شاهنامه‌ی طهماسبی) و نمونه‌ی شماره ۳۶,۲۵,۱۸۸۲ موجود در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک چه وجوه اشتراک و افتراقی دارند؟

روش پژوهش: پژوهش پیش‌رو با تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی و با رویکرد توصیفی- تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. نمونه‌های مورد بررسی نیز شامل نقش گرز گاوسر در نگاره‌ی به‌دار آویختن ضحاک از شاهنامه‌ی شاه‌طهماسبی و گرز فلزی موجود در موزه‌ی متروپولیتن است.

نتیجه‌گیری: نتایج نشان می‌دهد نمونه‌ی گرز گاوسر موزه‌ی متروپولیتن دارای فرمی مشابه با نقش گرز فریدون در نگاره‌ی موردنظر است و دارای رنگ و جنس آهنی است و تزئینات طلایی و زراندود دارد درحالی‌که گرز ترسیم‌شده در نگاره به رنگ طلایی است.

واژگان کلیدی: گرز گاوسر، شاهنامه‌ی طهماسبی، نگاره‌ی به‌دار آویختن ضحاک، فلزکاری، جنگ‌افزار.

Article Research Original
10.30508/fhja.2024.2040012.1188

Comparison of the Bull-Headed mace Motif in Scene of Zahak's Hanging painting in Tahmasp's Shahnameh and the metal Sample of the Metropolitan Museum (No. 36.25.1882)

Sahar Zekavat*[1]
1. PhD student of Comparative and Analytical History of Islamic art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Khashayar Ghazizadeh**[2]
2. Associate Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Received: 31/08/2024
Accepted: 18/09/2024
Page 81-95

Abstract

Introduction: The mace of Fereydun is recognized as a symbolic and important weapon in the history of Iranian literature, culture, and art. This mace holds a special position not only in literary and religious texts but also in ancient Iranian works, frequently referenced throughout. Additionally, its depiction in numerous illustrations and visual manuscripts highlights its key role in mythological and historical narratives. One of the well-known illustrations that underscores the significance of this mace is the scene of Zahhak's execution, depicted in the Tahmasbi Shahnameh. In this illustration, Fereydun, with power and bravery, holds the Bull-Headed mace in his hands, clearly demonstrating his position as the conqueror of tyranny and oppression. In this context, a metallic, handcrafted version of this mace is preserved in the Metropolitan Museum of Art in New York, reflecting the art and craftsmanship of Iranians in past eras.

The visual similarities between the mace in the aforementioned illustration and the existing example in the museum necessitate the current research to identify the commonalities and differences between the Bull-Headed mace in these two artistic displays. Accordingly, the fundamental question arises: How do the roles of Fereydun's Bull-Headed mace in the illustration of Zahhak's execution (Tahmasbi Shahnameh) and the example number 36.25.1882 in the Metropolitan Museum of Art related to each other in terms of similarities and differences?

To address this question, the study first describes the story of Fereydun and Zahhak and the importance of the Bull-Headed mace in the Shahnameh. Then, the illustration of Zahhak's execution by Fereydun in the Tahmasbi Shahnameh will be analyzed. Subsequently, the Bull-Headed mace in the Metropolitan Museum of Art will be introduced in detail, focusing on its structural features, construction techniques, and decorations. Finally, a deeper examination and analysis of the Bull-Headed mace in the illustration of Zahhak's execution in the Tahmasbi Shahnameh and the metallic example in the Metropolitan Museum will be conducted. This research can provide a better understanding of the significance of this weapon and its historical mission in Iranian culture.

Research Methodology: The present study is conducted through the analysis of library

information and documentary data, employing a descriptive-analytical and comparative approach. The examined samples include the depiction of the Bull-Headed mace in the illustration of Zahhak's execution from the Shahnameh of Shah Tahmasb and the metallic mace located in the Metropolitan Museum. The research is qualitative and carried out through deductive reasoning.

By comparing and contrasting the two works, it can be stated that the image of the Bull-Headed mace in the illustration is depicted in a golden color, while the Qajar sample is made of iron and has a darker color. The illustration features the mace in a uniform golden hue, whereas the metallic example is two-toned, with golden decorations around the animal's head and face. Overall, the two works are quite similar in form. The neck of the mace in the illustration is depicted as longer, while the neck of the bull in the metallic sample is shorter. The horns of the mace in the illustration are shorter and fuller, while the horns of the metallic sample are longer, thinner, and have decorative grooves. The ears of the mace in the illustration are drooping and angled downwards, whereas the ears of the metallic sample are straight and perpendicular to the head.

The illustration was created during the Safavid period, while the metallic mace, according to museum experts, dates back to the Qajar era. The date inscribed on the work indicates the Safavid era. Given that the date on the mace shows 951 AH, and the illustration and preparation of the Tahmasbi manuscript were completed around 984 AH, it appears that both works were created within a similar timeframe. This raises two possibilities: either the museum experts are mistaken about the Qajar origin of the mace, or the Qajar craftsman not only viewed the illustration carefully but also knew the completion date of the manuscript, crafting the mace shortly thereafter. Considering that the Tahmasbi Shahnameh was presented to the Ottoman court around 980 AH, coinciding with Sultan Selim's ascension during the Safavid period, it remained largely inaccessible until the early 20th century. After this time, widespread access to this manuscript and its illustrations would have been unlikely for an Iranian artist. Therefore, the second hypothesis is less plausible, reinforcing the idea that the museum experts might be mistaken about the Qajar origin of the metallic mace, suggesting that this piece was created during the Safavid period, directly inspired by the texts and illustrations, and presented to the Shah. The name of Shah Abbas is also visible in the piece.

It's important to note that the illustrators depicted the mace by ancient texts, coloring it golden. Generally, weapons were made of iron and steel with dark colors due to their functional importance in terms of durability and strength; however, bronze examples (with yellow and golden tones) also exist. The mace in the illustration appears golden, suggesting a golden material to the viewer. It seems that the golden color of the mace in the illustration either indicates a bronze-like nature or was chosen to attract more attention due to its symbolic significance, emphasizing the presence of this weapon in Fereydun's hands. Perhaps what the illustrator depicted was an iron mace with a completely gold-plated body, resembling a real sample that is no longer available. It seems more logical and acceptable to attribute a bronze-like nature with yellow and golden hues to the mace.

Key words: Bull-Headed mace , Tahmasp's Shahnameh, Scene of Zahak's Hanging Illustration, Metalwork, weapon.

Diagram 1: Specifications and Features of the Shahnameh of Tahmasbi, Source: (Authors)

Diagram 2: Specifications and Features of the Illustration of the Hanging of Zahhak in the Shahnameh of Tahmasbi, Source: (Authors)

Figure 1: The Illustration of the Scene Depicting the Capturing of Zahhak by Fereydun, by Mir Seyyed Ali, 24th Assembly, Shahnameh of Tahmasbi. Source: (Rajabi et al., 2013: 67)

Figure 2: Details and Image of the Gausar Mace in the Illustration of the Capturing of Zahhak by Fereydun, by Mir Seyyed Ali, 24th Assembly, Shahnameh of Tahmasbi. Source: (Rajabi et al., 2013, p. 67)

Figure 3: Bull-Headed Mace, 19th Century, Qajar Period, Steel and Gold, Size: 82.6 cm. Source: The Metropolitan Museum of Art site (https://www.metmuseum.org).

Table 1: Examination of the Gausar Mace in the Metropolitan Museum from Various Aspects

Table 2: Analysis and Comparison of the Gausar Mace in the Illustration of the Hanging of Zahhak and the Sample in the Metropolitan Museum

Diagram 3: Analysis of the Similarities and Differences of the Bull-Headed Mace in the Illustration of the Hanging of Zahhak and the Sample in the Metropolitan Museum. Source: (Authors)

Ahmadinia, M. J. (2014). Illustrations of the Shahnameh of Tahmasbi: From Harvard to the Academy of Arts. *Book Critique*, 1(1 & 2), 37-54.

Amouzgar, Z. (2002). . Tehran: Samt.

Baniasadi, M. A. (2014). Analysis of illustrations related to the story of Zahhak in the Shahnameh of Tahmasbi from the perspective of visualization. *Negar*, 9(32), 4-26.

Davami, T., & Enami, F. (2016). Application of goldsmithing techniques on the shrine. In *The First International Conference on Art and Industries in Iranian-Islamic Culture and Civilization with Emphasis on Forgotten Arts*.

Gray, B. (2005). *Iranian Painting* (Trans. A. Shorouh). Tehran: Donyaye No

Harper, P. O. (1990). The Gausar mace in pre-Islamic Iran. In *Culture* (Special Issue on the Shahnameh of Ferdowsi), Book 7, 381-402.

Jafari Dehghi, M., & Pour Ahmad, M. (2013). The Gausar mace of Fereydun and its origins. *Persian Literature*, 3(2), 39-56.

Mohseni Gardgohi, F. (2012). Iron and its emergence in Iranian mythology. *Mystical and Mythological Literature*, 8(27), 105-118.

Mesbah, B. (2017). Ancient motifs of the Zahhak myth in Iran based on designs from the Elamite period (third millennium BCE). *Bagh Nazar*, 14(56), 43-56.

Moeini, F. (2010). An analysis of narrative elements in the story of Zahhak (plot, character development, perspective, scene, and staging). *Persian Letter*, 52, 25-46.

Qahramani, F. (2017). Symbolism of tools in the Shahnameh of Ferdowsi. *Literary Aesthetics*, 15(34), 181-205.

Kazzazi, M. J. (1991). *Dream, Epic, Myth*. Tehran: Markaz.

Rajabi, M. J., Esmaeili, A., Aghaei, E., & Etemadi, M. H. (2013). The Shahnameh of Shah Tahmasbi (1st ed.). Tehran: Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran.

Salamat Nikikand, A. (2013). A comparative study of strange creatures in three Shahnamehs from the Timurid period (Baysunghuri, Ibrahim Sultan, Muhammad Juki). *Master's Thesis in Illustration*, Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran.

Zargahmpour, Z. (2009). The role of the horse in the Shahnameh (Shahnameh of Tahmasbi). *Master's Thesis in Illustration*, Islamic Azad University, Central Tehran Unit.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/30858 (access date: 2020-02-08)

مقدمه و بیان مسأله

گرز گاوسر فریدون به‌عنوان یک ابزار جنگی نمادین و مهم در تاریخ ادبیات، فرهنگ و هنر ایرانی شناخته می‌شود. این گرز نه‌تنها در متون ادبی و دینی، بلکه در آثار کهن ایرانی نیز جایگاه ویژه‌ای دارد و به‌طور مکرر به آن اشاره شده است. همچنین، نشان وجود این ابزار در نگاره‌ها و نسخه‌های تصویری متعدد، نمایانگر نقش کلیدی آن در روایت‌های اساطیری و تاریخی است. یکی از نگاره‌های معروف که به‌خوبی بر اهمیت این گرز تأکید می‌کند، صحنه‌ی به دار آویختن ضحاک ماردوش است که در نسخه‌ی شاهنامه‌ی طهماسبی به تصویر کشیده شده است. در این نگاره، فریدون با قدرت و شجاعت، گرز گاوسر را در دستان خود دارد و موقعیت وی به‌عنوان کسی که بر ظلم و ستم غلبه می‌کند، به‌روشنی مشهود است. در این راستا، نمونه‌ای از این گرز که به‌صورت فلزی و دست‌ساخته طراحی شده است، در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود و بازتابی از هنر و صنایع دستی ایرانیان در دوران‌های گذشته است.

شباهت‌های ظاهری بین تصویر گرز در نگاره‌ی یادشده و نمونه‌ی موجود در موزه، زمینه‌ساز ضرورت انجام پژوهش حاضر است تا به شناسایی وجوه مشترک و افتراقی گرز گاوسر در این دو نمایش هنری پرداخته شود. بر این اساس، سؤالی که به‌طور بنیادین مطرح می‌شود این است که: نقش گرز گاوسر فریدون در نگاره‌ی به دار آویختن ضحاک (شاهنامه‌ی طهماسبی) و نمونه‌ی شماره ۳۶٫۲۵٫۱۸۸۲ موجود در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک چه وجوه اشتراک و افتراقی دارند؟

برای پاسخ‌گویی به این سؤال، در ابتدا به شرح داستان فریدون و ضحاک ماردوش و همچنین اهمیت گرز گاوسر در شاهنامه پرداخته شده است. سپس نگاره‌ی به‌دار آویختن ضحاک ماردوش توسط فریدون در شاهنامه‌ی طهماسبی تحلیل می‌شود و در مرحله بعد نمونه‌ی گرز گاوسر موجود در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک به‌تفصیل معرفی خواهد شد و به ویژگی‌های ساختاری، تکنیک ساخت و تزئینات آن پرداخته خواهد شد. در نهایت، تطبیق تصویر گرز گاوسر در نگاره‌ی به دارآویختن ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی و نمونه‌ی فلزی موجود در موزه‌ی متروپولیتن مورد بررسی و تحلیل عمیق‌تری قرار خواهد گرفت. این پژوهش می‌تواند درک بهتری از اهمیت این ابزار جنگی و رسالت تاریخی آن در فرهنگ ایرانی ارائه دهد.

روش تحقیق

پژوهش پیش‌رو با تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی و با رویکرد توصیفی- تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. نمونه‌های مورد بررسی پژوهش حاضر شامل نقش گرز گاوسر در نگاره‌ی به‌دار آویختن ضحاک از شاهنامه‌ی شاه‌طهماسبی و گرز فلزی موجود در موزه‌ی متروپولیتن است و پژوهش به روش کیفی و از طریق استدلال قیاسی انجام شده است.

پیشینه‌ی تحقیق

در مورد پیشینه‌ی پژوهش حاضر باید خاطرنشان کرد موضوعی با عنوان دقیق " مقایسه‌ی نقش گرز گاوسر در نگاره‌ی صحنه‌ی به‌دار آویختن ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی و نمونه‌ی فلزی موزه‌ی متروپولیتن (به شماره ۳۶٫۲۵٫۱۸۸۲)" مشاهده نشده است اما در این راستا می‌توان مقاله‌ی "گرز گاوسر فریدون و منشاء آن" نوشته‌ی محمود جعفری دهقی و مجید پوراحمد (۱۳۹۲، ادب فارسی، دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۲) را از منابع مهم در این زمینه نام برد. در این پژوهش ریشه‌های گرزگاوسر فریدون و منشاء شکل

آن بررسی شده است و نتایج نشان می‌دهد شکل گرز ریشه در ارتباط فریدون با خدای طوفان و گاو نر در اساطیر هندی دارد. هم‌چنین این نقش نمادین گرز اشاره‌ای به گاو نخستین ایرانی و نیز رشد فریدون در کنار گاوی پرمایه یا برمایه و تغذیه‌ی او از این حیوان دارد. از سویی هم اجداد فریدون و گاو یک همبستگی و ارتباطی عمیق دارند که بازتاب آن در نقش این گرز مشهود است. علاوه بر پژوهش فوق، فاطمه قهرمانی (۱۳۹۶، زیبایی‌شناسی ادبی، سال ۱۵، شماره‌ی ۳۴) هم به مطالعه‌ی "نمادشناسی ابزار در شاهنامه‌ی فردوسی" پرداخته است و منشاء گرز گاوسر فریدون را در آیین مهری و باورهای ایران باستان ریشه‌یابی کرده است. "بررسی کاربرد گرز در دوره‌ی صفویه" نوشته‌ی محبوبه جلودار، سید هاشم حسینی و میترا شاطری (۱۳۹۴، دومین همایش ملی باستان‌شناسی، دانشگاه بیرجند) هم پژوهش دیگری است که نویسندگان انواع گرزهای دوران صفویه را بررسی کرده‌اند و نتایج نشان می‌دهد نمونه‌ی فلزی گرز گاوسر از دوران صفویه در دست نیست و تصاویر این نوع گرز فقط در نگاره‌ها بازنمایی شده است. پرودنس او. هارپر (۱۳۶۹، فرهنگ، ویژه‌نامه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی، کتاب هفتم) هم نویسنده‌ی دیگری است که به مطالعه‌ی "گرز گاوسر در ایران پیش از اسلام" پرداخته است. در پژوهش حاضر با تکیه بر پیشینه‌های تحقیق، نمونه‌ی تصویری گرز گاوسر فریدون در نگاره‌ی به دارآویختن ضحاک با نمونه‌ی فلزی موجود در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک مورد مقایسه قرار گرفته است و نوآوری پژوهش حاضر تحلیل نمونه‌ی تصویری و نمونه‌ی تاریخی است که در سایر پژوهش‌ها به آن پرداخته نشده است.

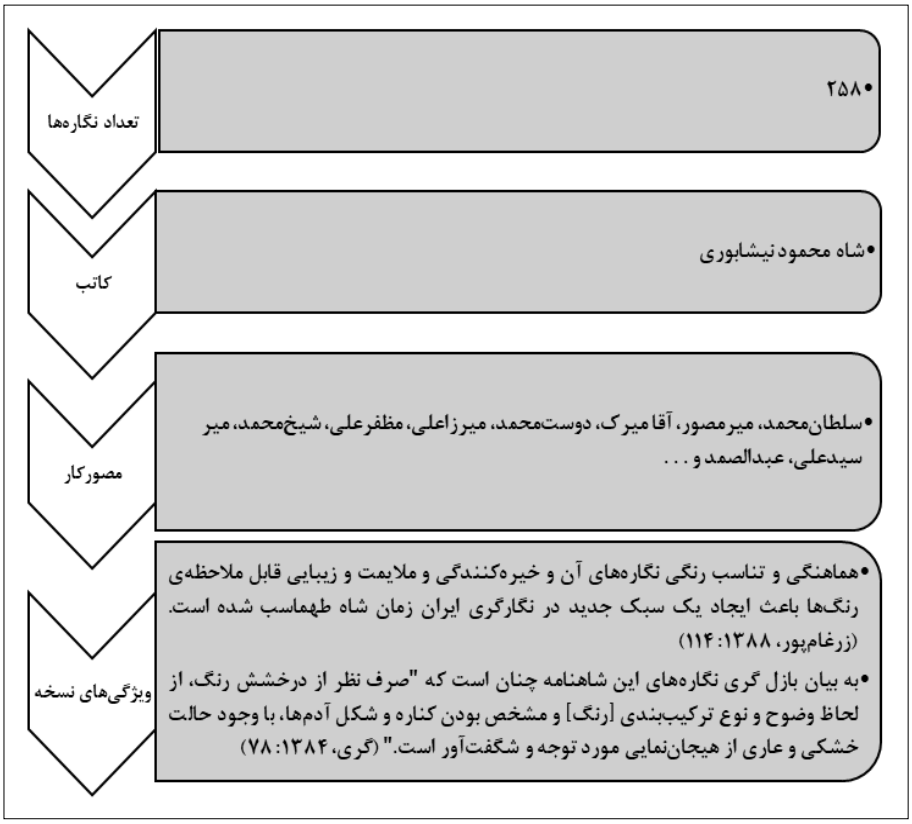
مبانی نظری پژوهش

داستان فریدون و ضحاک ماردوش و گرز گاوسر در شاهنامه

ضحاک در شاهنامه شخصیتی است که فریب ابلیس را می‌خورد و پدر خود مرداس را کشته (سلامت نیکی‌کند، ۱۳۹۲: ۸۴) و خود جانشین پادشاهی پدر می‌شود. (مصباح، ۱۳۹۶: ۵۰) آنگاه ابلیس به‌صورت جوانی نیک‌روی و خوش‌چهره بر ضحاک ظاهر می‌شود و خوالیگر (آشپز) ضحاک شده و با فریب بر کتف ضحاک بوسه می‌زند و در اثر همین بوسه دو مار سیاه بر کتف ضحاک می‌روید و او را آزرده‌خاطر می‌کند و سپس ابلیس دوباره به‌صورت پزشکی بر او ظاهر می‌شود و درمان مارها را در تغذیه از سر جوانان می‌داند. (سلامت نیکی‌کند، ۱۳۹۲: ۸۴) در همین بین ایرانیان از حکومت جمشید شاه به ستوه آمده بودند و بدین ترتیب به ضحاک پناه آورده و جمشید را از پادشاهی برکنار می‌کنند. (معینی، ۱۳۸۹: ۲۶) ضحاک حدود هزار سال بر زمین حکومت می‌کند و در این مدت جوانان زیادی کشته می‌شوند. دراین‌بین فریدون متولد می‌شود. "فریدون که از نژاد جمشید است و پدرش از قربانیان ماران ضحاک بود، هنگامی‌که به دنیا آمد، مادرش فرانک او را دور از چشم به کمک گاو ناموری به نام برمایه یا پرمایه در بیشه‌ای پروراند تا زمانی که کاوه با مردمان به‌سوی فریدون رفتند و او را به نبرد با ضحاک کشاندند؛ او چرم پاره‌ی کاوه را با پرنیان و زر و گوهر آرایید و آن را درفش کاویانی نام نهاد و به کین‌خواهی برخاست. برادران فریدون به فرمان او پیشه‌وران را واداشتند که گرزی برای او تهیه کنند که بالای آن شکل سر گاوی باشد، چون گرز گاوسر آماده شد، فریدون روی به کاخ ضحاک نهاد. فرستاده‌ای ایزدی راز گشودن طلسم‌های ضحاک را به او آموخت. سرانجام فریدون وارد کاخ شد و در شبستان ضحاک که خوب‌رویان در آن‌جا گرفتار بودند، شهرناز و ارنواز، دختران جمشید را نجات داد. هنگامی‌که سرانجام با ضحاک روبه‌رو شد، گرز گاوسر را بر سر او کوبید و چون پیک ایزدی او را از کشتن ضحاک بازداشت، با بندی که از چرم شیر فراهم کرده بود، دست و پای ضحاک را بست و در غاری در کوه دماوند او را زندانی کرد." (آموزگار، ۱۳۸۱: ۵۸)

نگاره‌ی به‌دار آویختن ضحاک ماردوش توسط فریدون در شاهنامه‌ی طهماسبی

نگاره‌ی به دار آویختن ضحاک ماردوش توسط فریدون یکی از نگاره‌های شاهنامه‌ی طهماسبی است. شاهنامه‌ی طهماسبی هم در دوره‌ی صفوی مصور شده است. نگارش شاهنامه‌ی طهماسبی در حدود سال ۹۲۷ ه. ق به دستور شاه اسماعیل صفوی و برای هدیه به فرزندش شاه‌طهماسب آغاز شد و در دوره‌ی حکومت شاه‌طهماسب که بین سال‌های ۹۳۰ تا ۹۸۴ ه. ق بود، به پایان رسید. (احمدی‌نیا، ۱۳۹۳: ۴۱) در ادامه مشخصات و ویژگی‌های شاهنامه‌ی طهماسبی در شکل (۱) ارائه شده است:



دیاگرام (۱)، مشخصات و ویژگی‌های شاهنامه‌ی طهماسبی، منبع: (نگارندگان)

Diagram 1: Specifications and Features of the Shahnameh of Tahmasbi, Source: (Authors)

همان‌طور که اشاره شد صحنه‌ی به دار آویختن ضحاک یکی از نگاره‌های نسخه‌ی شاهنامه‌ی طهماسبی است که در تصویر (۱) دیده می‌شود. در این نگاره ۲۴ پیکره‌ی انسانی در حالات مختلف، ۸ اسب و یک پرنده‌ی شکاری در ساختاری حلزونی و مرکزگرا قابل مشاهده است. در قسمت بالای نگاره و در بخش بالای کوه و دهانه‌ی غار تصویر ضحاک با چهره‌ای آشفته، لباسی آبی‌رنگ و شلواری قرمز و پابرهنه و دست و پایی غل و زنجیر شده دیده می‌شود. در یک‌طرفِ ضحاک فریدون با گرزی گاوسر به دست و لباسی چندتکه (سبز و قرمز) و با انگشتی در حالتِ اشاره به ضحاک ترسیم شده است. در طرف دیگرِ ضحاک فردی در حال به زنجیر کشیدنِ پایِ ضحاک است و پتکی به دست دارد. لباس این ملازم نیز چندتکه و قرمز پررنگ و طرح‌دار است. دو نفر در بالای قله دیده می‌شوند که از بالا در حال نگاه کردن به ضحاک هستند و دو نفر کمی پایین‌تر در حال صعود به قله هستند و یکی از افراد در حال کمک به دیگری برای بالا آمدن از کوه است. افراد دیگر در قسمت‌های مختلف نگاره و بخش‌های مختلف کوه ترسیم شده‌اند. در میان افراد، در مرکز نگاره یکی از ملازمان پرنده‌ای شکاری به دست دارد و در قسمت پایین نگاره فردی نشسته در حال نوازندگی است. افرادی تیر و کمان به دست، سپردار و گرزدار و تبر به دست نیز در نگاره مشاهده می‌شود. هم‌چنین تصویر اسب‌ها با دهانی باز و در حال شیهه‌کشیدن دیده می‌شوند و حالات پاهای اسبان نمایانگر آشفتگی و حس ترس آن‌هاست. شایان ذکر است ترسیم لایه‌لایه‌ی کوه و نیز حجم زیاد ابرهای مواج و تودرتو، در نمایش ارتفاع زیاد و بلندی کوه مؤثر بوده است. هم‌چنین باید گفت بیشتر فضای نگاره به تصویر و عناصر بصری اختصاص یافته است و فقط دو کتیبه یکی در قسمت بالا و در کنار تصویر ضحاک و دیگری

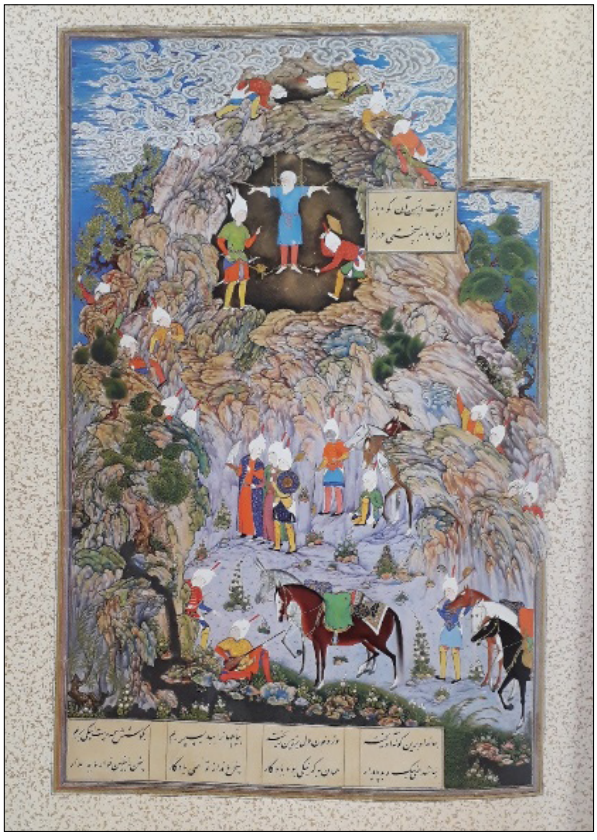
در قسمت پایین نگاره دیده می‌شود و وجود کتیبه در کنار نقش ضحاک تأکیدی بر اهمیت و محوریت شخصیت او دارد. محتوای کتیبه‌ی بالای نگاره به شرح زیر است:

فروبست دستش به آن کوه باز — بدان تا بماند به‌سختی دراز

و اشعار کتیبه‌ی زیر هم به این شرح است:

بماند او بر این‌گونه آویخته — وز او خون‌دل بر زمین ریخته
بیا تا جهان را به بد نسپریم — به کوشش همه دست نیکی بریم
نباشد همی نیک و بد پایدار — همان به که نیکی بود یادگار
سخن ماند از تو همی یادگار — سخن را چنین خوار مایه مدار (رجبی و دیگران، ۱۳۹۲: ۶۷)

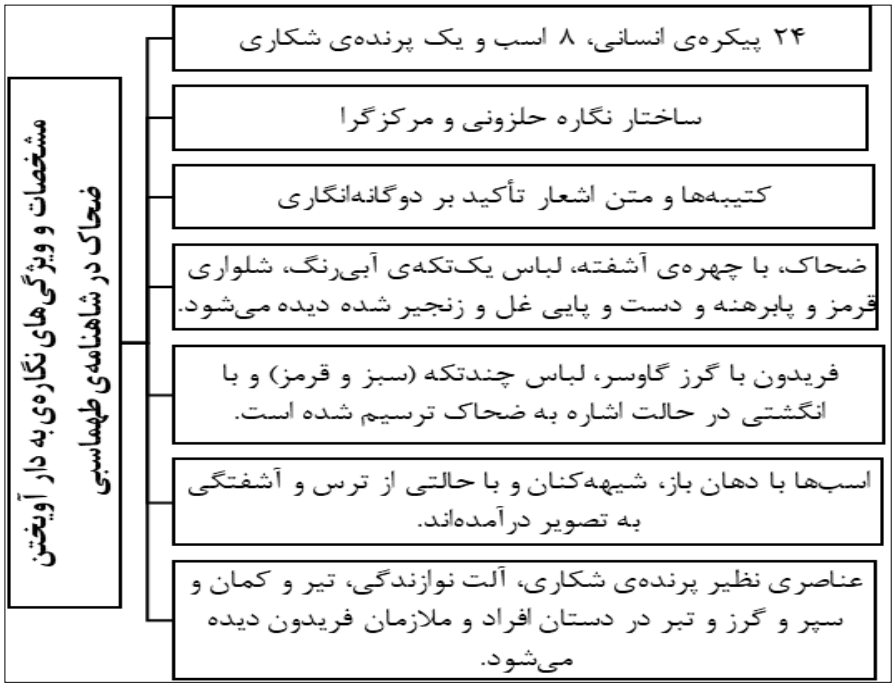
با توجه به محتوای اشعار و تقابل واژگان نیک و بد می‌توان نوعی دوگانه‌انگاری و ثنویت پنداری از اشعار برداشت کرد. به‌بیان‌دیگر "روایت فردوسی از جنگ بین خیر و شر که بعد از سال‌های طولانی حکمرانی شر بر جهان، درنهایت خیر پیروز می‌شود، همین‌که سروش خجسته دست فریدون را در کشتن ضحاک باز نمی‌گذارد و مانع او می‌شود نشان از قدرتی حاکم بر هر دو سوی این منازعه دارد." (بنی‌اسدی، ۱۳۹۳: ۲۳) درواقع این دوگانه‌انگاری در دو جبهه‌ی خیر یعنی فریدون و شر یعنی ضحاک نمود پیدا کرده است و حکم به بند کشیدن ضحاک و کشته نشدن او به تداوم کار جهان اشاره دارد.



تصویر (۱)، نگاره‌ی گفتار اندر به بند کشیدن فریدون ضحاک را، اثر میر سید علی، مجلس بیست و چهارم، شاهنامه‌ی طهماسبی. ماخذ: (رجبی و دیگران، ۱۳۹۲: ۶۷)

Figure 1: The Illustration of the Scene Depicting the Capturing of Zahhak by Fereydun, by Mir Seyyed Ali, 24th Assembly, Shahnameh of Tahmasbi. Source: (Rajabi et al., 2013, p. 67)

در ادامه ویژگی‌ها و مشخصات نگاره در شکل (۲) ارائه شده است:



دیاگرام (۲)، مشخصات و ویژگی‌های نگاره‌ی به دار آویختن ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی، منبع: (نگارندگان)

Diagram 2: Specifications and Features of the Illustration of the Hanging of Zahhak in the Shahnameh of Tahmasbi, Source: (Authors)

نقش گرز گاوسر در نگاره‌ی به‌دار آویختن ضحاک ماردوش

همان‌طور که گفته شد در این نگاره تصویر فریدون با گرزی گاوسر به دست ترسیم شده است. در مورد گرز باید به این نکته اشاره کرد که یکی از پرکاربردترین سلاح‌های ایزدان و پهلوانان هند و اروپایی است. "این واژه در کهن‌ترین بخش اوستا یعنی گاهان، در اهونَوَدگاه، یسنا ۳۲، بند ۱۰، به‌صورت وَدرَه و در اوستای جدید به‌صورت وَزرَه آمده و در فارسی با تبدیل شدن «واو» به «گاف» و قلب دو حرف «ر» و «ز» با یکدیگر، به‌صورت گرز درآمده است." (جعفری دهقی، پوراحمد، ۱۳۹۲: ۴۱) هم‌چنین در اوستا کارکرد گرز به دو صورت تقسیم‌بندی شده است؛ دسته‌ای از گرزها، کوبیدنی و دسته‌ی دیگر گرزهای پرتاب کردنی هستند. (جعفری دهقی، پوراحمد، ۱۳۹۲: ۴۱) گرز ابزار نمادین نبرد با اهریمنان است و در اوستا گرز ابزار جنگی ایزد مهر با اهریمن بیان شده است. (قهرمانی، ۱۳۹۶: ۲۰۰) در متون پهلوی تنها منبعی که به گرز فریدون اشاره می‌کند، دینکرد نهم، فرگرد بیستم (۱۰) است که در آن به داستان نبرد فریدون و ضحاک پرداخته شده است و در دیگر متون این دوره، به گرز گرشاسب و ظهور و نبرد او با ضحاک در آخرالزمان اشاره شده است. (جعفری دهقی، پوراحمد، ۱۳۹۲: ۴۲) ویژگی مهم گرز فریدون، مشخصه‌ی گاوسری است. در اوستا این ویژگی برای گرز فریدون مطرح نشده و در متون پهلوی هم جز در یک متن این ویژگی گاوسری ذکر نشده است. در دادستان دینیگ (۳۶، ۸۳) در شرح بند گسستن ضحاک در هزاره‌ی اوشیدر به این نکته اشاره شده که سامان گرشاسب با گرز گاوسار ضحاک ماردوش را در هم می‌کوبد و شکست می‌دهد. این گرز همان گرز فریدون در نبرد با ضحاک بوده است و در آخرالزمان در دست گرشاسب خواهد بود و با آن ضحاک را خواهد کشت. (جعفری دهقی، پوراحمد، ۱۳۹۲: ۴۳) در شاهنامه اما اختراع گرزگاوسر به فریدون نسبت داده شده و در داستان تخت طاقدیس هم از گرزگاوسر به عنوان سه چیزی که از فریدون به یادگار مانده، یادشده است. (جعفری دهقی، پوراحمد، ۱۳۹۲: ۴۳) در مورد دو نماد آهن و گاو که در گرز گاوسر دیده می‌شود لازم به ذکر است "آهن در اساطیر، نشانه‌ی برتری، جنگاوری، چیرگی و توانایی است." (قهرمانی، ۱۳۹۶: ۲۰۰) و "در باورهای باستانی، فلز بهرام (مریخ) می‌شمرده‌اند که خدای جنگ پنداشته می‌شده است و طبع او را به طالع مریخ، گرم و خشک می‌دانسته‌اند." (کزازی، ۱۳۷۰: ۲۱) هم‌چنین به نقل از پورداوود "ایزد بهرام در نبرد با بدکاران به هیأت گرازی با پاهای آهنین، با چنگال‌های آهنین، با اعصاب آهنین، با دم آهنین، با چانه‌ی آهنین، پیشاپیش ایزد مهر حرکت می‌کند." (محسنی گردگوهی، ۱۳۹۱: ۱۰۷) گاو هم در اساطیر ایرانی

جانوری اهورایی و مقدس است و نخستین آفریده‌ی اورمزد است و اورمزد جانداران گوناگون را از نطفه‌ی گاو نخستین پدید می‌آورد. . . . گاو با فریدون هم پیوند عمیقی دارد و فریدون از شیر گاوی برمایه یا پرمایه‌نام یا برمایون تغذیه می‌کند و پرورش می‌یابد. (قهرمانی، ۱۳۹۶: ۲۰۱) بدین ترتیب وجود گرز گاوسر نقشی نمادین در اسطوره‌ی فریدون دارد. ابن بلخی هم در توجیه گاوشکل بودن گرز فریدون معتقد است: "چون اجداد فریدون از ترس ضحاک، به مدت هزار سال در میان شبانان گاو و گوسفند زندگی می‌کردند، و سلاح شبانان گرز است، درنتیجه سلاح فریدون گرز بود که سلاح شبانان است و گاوشکل بود چون نام اجداد او گاو بود." (جعفری دهقی، پوراحمد، ۱۳۹۲: ۴۴) با توجه به مطالب ارائه‌شده و نیز با دقت در نگاره، این گرز به رنگ طلایی و به نظر از جنس طلا و یا فلز زراندود شده و با شکل سرگاو ترسیم شده است. بنابر پژوهش پرودنس او. هارپر جنس گرز گاوسر منسوب به مهر و فریدون از آهن زرد آبدیده است. (هارپر، ۱۳۶۹: ۳۸۲) پورداوود در مورد جنس گرز گاوسر نقل می‌کند در یشت‌ها (کرده ۲۴) آمده این گرز از فلز زرد ریخته شده، از زر ساخته شده است و محکم‌ترین سلاح است. (هارپر، ۱۳۶۹: ۳۹۲) اما به نظر می‌رسد منظور از این فلز زرد، یک نوع آلیاژ مفرغ بوده است. (هارپر، ۱۳۶۹) نوع به دست‌گیری گرز هم نشان می‌دهد که محل اعمال ضربه و تماس گرز با هدف، قسمت پشت سرگاو است. یعنی فریدون با ضربه زدن قسمت پشت سرگاو در گرز به هدف، آن را مصدوم می‌کرده است. به نظر می‌رسد قسمت پشت سرگاو محل دقیق اصابت شاخ‌ها با محل ضربه است. بخش گردن گاو و گردنه‌ی گرز بلند ترسیم شده و به نظر طرح‌هایی در بخش گردنه‌ی گرز وجود دارد. این گردنه بر میله‌ای ظریف‌تر سوار شده و متصل شده است. در تصویر (۲) جزئیات گرز گاوسر فریدون دیده می‌شود.

تصویر (۲)، جزئیات تصویر گرز گاوسر در نگاره‌ی گفتار اندر به بند کشیدن فریدون ضحاک را، اثر میر سید علی، مجلس بیست و چهارم، شاهنامه‌ی طهماسبی. ماخذ: (رجبی و دیگران، ۱۳۹۲: ۶۷)

Figure 2: Details of Image of the Gausar Mace in the Illustration of the Capturing of Zahhak by Fereydun, by Mir Seyyed Ali, 24th Assembly, Shahnameh of Tahmasbi. Source: (Rajabi et al., 2013: 67)

گرز گاوسر موجود در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک

در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک گرزی گاوسر از جنس فولاد وجود دارد که زراندود شده است. با مراجعه به سایت موزهٔ متروپولیتن و اطلاعات ارائه‌شده از سوی کارشناسان موزه، این اثر، متعلق به دوره‌ی قاجار است. (https://www.metmuseum.org) در قسمت زیرِ چشمان گاو در دو طرف صورتِ حیوان عبارت عبّاس، سنه ۹۵۱ نوشته شده و در قسمت پشت سر گاو هم عبارت شاه‌عباس سلطان نقش شده است. بر اساس نام شاه‌عباس و سنه ۹۵۱ که بر روی گرز نقش بسته، به نظر می‌رسد اثر متعلق به دوران صفوی است. کارشناسان موزه تاریخ منقوش بر روی اثر را جعلی می‌دانند و علت آن را تلاش قاجارها برای اتصال به دوره‌های کهن‌تر مطرح کرده‌اند. (https://www.metmuseum.org) اثبات تاریخ ساخت اثر با تجزیه و آنالیز ساختار اثر امکان‌پذیر است و این امر هدف پژوهش حاضر نیست. با دقت به سوراخ‌های بینی گرز توخالی بودن اثر مشخص می‌شود. ساخت اثر به شیوه‌ی دواتگری و چکش‌کاری است و از ورقه‌ی آهن یا فولاد ساخته شده است. سرگاو دوتکه ساخته شده و سپس به هم جوشکاری شده است. به‌بیان‌دیگر قسمت فک بالا و سر یک‌تکه و فک پایین و قسمت پایین تکه‌ی دیگر را تشکیل می‌دهند. شاخ‌ها و گوش‌ها هم جداگانه ساخته و درنهایت به اثر جوش داده‌شده‌اند. هم‌چنین سرگاو به قسمت سوم اثر یعنی میله‌ی گرز اتصال یافته است. چشم‌های اثر با شیوه‌ی برجسته‌کاری، قلم‌زنی

شده است. تزئینات طلایی اثر به شیوه‌ی طلا اندود یا زر اندودکاری است. طلاکاری به روش‌های مختلفی انجام می‌شود. گاهی با گذاردن ورقه‌ی طلا بر روی فلز دیگر و کوبیدن ورقه طلا تا تثبیت شدن آن بر روی فلز پایه حاصل می‌شود که به آن کوفت‌گری طلا نیز می‌گویند. در شیوه‌ی دیگری از طلاکاری، لایه‌ی نازکی از زرورق یا ورق طلا بر روی سطح فلز دیگر گذاشته می‌شود و با اعمال حرارت و ایجاد اصطکاک و سایش و فشار، طلا بر سطح فلز تثبیت می‌گردد. نوعی دیگر از طلاکاری ملغمه‌کاری است. ملغمه مخلوط پودر طلا و جیوه است که توسط کاردک و ابزاری مناسب به‌صورت لایه‌ای نازک و ظریف بر روی سطح فلز پایه پهن می‌شود و سپس با اعمال حرارت، جیوه تبخیر و لایه‌ای نازک از طلا بر روی فلز پایه باقی می‌ماند. (دوامی، انعامی، ۱۳۹۵:۱) با توجه به انواع شیوه‌های طلاکاری لازم به ذکر است که شیوه‌ی ملغمه‌کاری در دوره‌ی ساسانی وجود داشته و بعد از آن مشاهده نشده و منسوخ شده است. هم‌چنین در شیوه‌ی کوفت‌گری طلا وجود فرورفتگی برای کوبیدن فلز طلا در قسمت سطح اثر امری معمول بوده ولی در سطح گرز، این نوع فرورفتگی در نقاط طلاکاری شده دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد طلا نه با روش کوفت‌گری بلکه در ضخامتی بسیار ظریف و نازک و با اعمال حرارت و اصطکاک بر روی سطح اثر تثبیت شده است. تصویر (۳) نمایی از پهلوی اثر را نشان می‌دهد:

تصویر (۳)، گرز گاوسر، قرن نوزدهم میلادی، دوره‌ی قاجاریه، فولاد و طلا، اندازه اثر ۸۲٫۶ سانتی‌متر. منبع: (https://www.metmuseum.org)

Figure 3: Bull-Headed Mace, 19th Century, Qajar Period, Steel and Gold, Size: 82.6 cm. Source: (https://www.metmuseum.org)

با توجه به تصویر (۳) و نوع به دست‌گیری گرز در نگاره(۱) و تصویر (۲) می‌توان گفت نحوه‌ی کاربرد گرز در ضربت زدن به‌گونه‌ای است که پشت سر گاو در سر گرز به هدف اصابت می‌کند و به بیان دقیق‌تر شاخ‌های گاو به هدف اصابت کرده و آن را مصدوم می‌کند. برای تفهیم دقیق، تصاویر زوایای مختلف اثر در جدول (۱) ارائه شده است:

جدول (۱)، بررسی گرز گاوسر موزه‌ی متروپولیتن از زوایای مختلف اثر

Table 1: Examination of the Bull-Headed Mace in the Metropolitan Museum from Various Aspects (https://www.metmuseum.org)

جزئیات و زوایای مختلف گرز گاوسر موجود در موزه‌ی متروپولیتن		
تصویر (۴)، گرز گاوسر، زاویه‌ی سه‌رخ اثر.	تصویر (۵)، گرز گاوسر، زاویه‌ی پهلوی اثر.	تصویر (۶)، گرز گاوسر، زاویه‌ی پشت اثر.
ویژگی‌های اثر		
۱	اثر متعلق به دوره‌ی قاجاریه (بر اساس نظر کارشناسان)، متعلق به دوره صفوی بر اساس تاریخ درج‌شده روی اثر (سنه ۹۵۱)	
۲	جنس فولادی و آهنی	

۳	دارای تزئینات زراندود
۴	ساخت به شیوه‌ی دواتگری و چکش‌کاری
۵	چشم‌های اثر برجسته‌کاری و قلم‌زنی

تحلیل و تطبیق تصویر گرز گاوسر در نگاره‌ی به دار آویختن ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی و نمونه‌ی موزه‌ی متروپولیتن

با تطبیق و مقایسه‌ی دو اثر می‌توان بیان کرد تصویر گرز گاوسر در نگاره با رنگ طلایی ترسیم شده است و نمونه‌ی قاجاری جنس آهنی و دارای رنگ تیره است. تصویر گرز دارای رنگی طلایی و یکنواخت است درحالی‌که نمونه‌ی فلزی دورنگ است و تزئینات طلایی در قسمت دور سر حیوان و صورت آن ترسیم شده است. در نگاهی کلی هر دو اثر به لحاظ فرمی تقریباً مشابه هم هستند. گردنه‌ی گرز نگاره بلندتر ترسیم شده درحالی‌که گردن گاو در نمونه‌ی گرز کوتاه‌تر ساخته شده است. شاخ‌های گرز نگاره کوتاه‌تر و پرتر هستند و شاخ‌های نمونه‌ی فلزی هم بلندتر، نازک‌تر و نیز دارای شیارهای تزئینی هستند. گوش‌های گرز نگاره حالتی به سمت پایین و افتاده و زاویه‌دار دارند درحالی‌که گوش‌های نمونه‌ی فلزی عمود بر سر اتصال یافته‌اند.

جدول (۲)، تحلیل و تطبیق تصویر گرز گاوسر در نگاره‌ی به دار آویختن ضحاک و نمونه‌ی موزه‌ی متروپولیتن

Table 2: Analysis and Comparison of the Gausar Mace in the Illustration of the Hanging of Zahhak and the Sample in the Metropolitan Museum

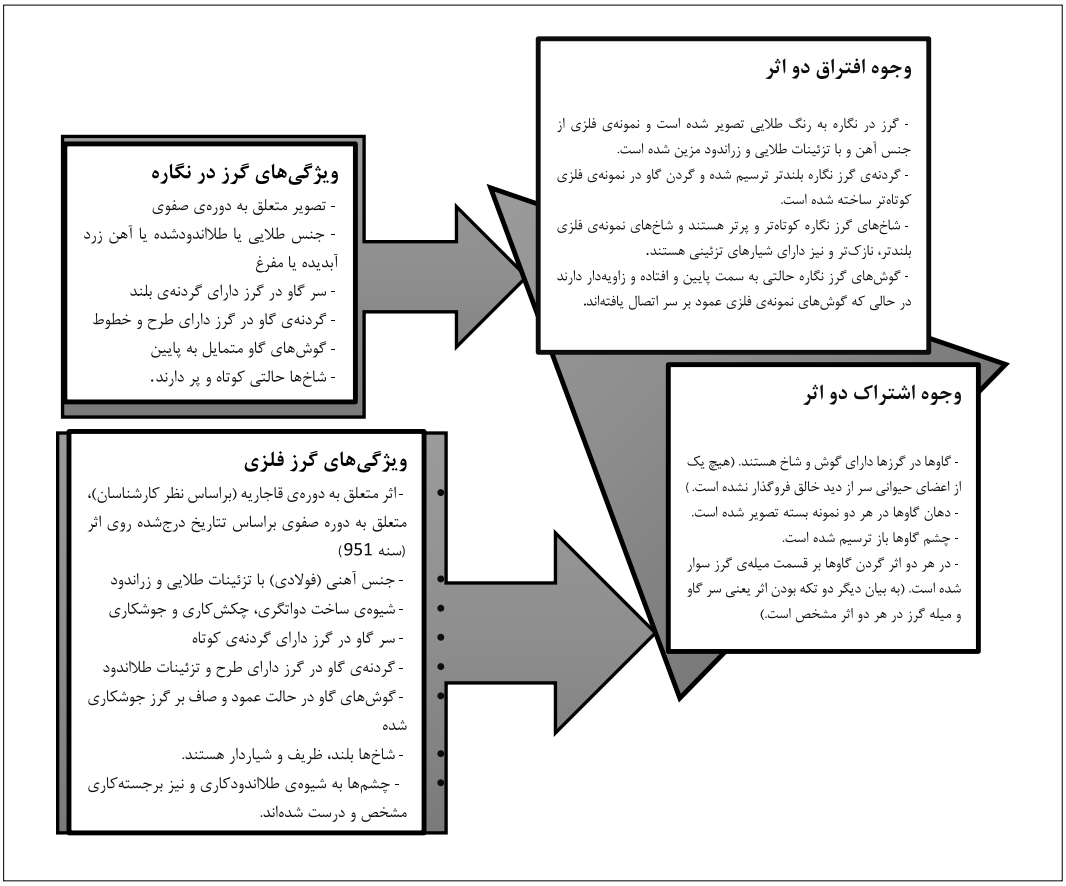
ردیف	تصویر و تحلیل آثار	
۱	 تصویر (۲)، جزئیاتِ تصویر گرز گاوسر در نگاره‌ی گفتار اندر به بند کشیدن فریدون ضحاک را، اثر میر سید علی، مجلس بیست‌و چهارم، شاهنامه‌ی طهماسبی. ماخذ: (رجبی و دیگران، ۱۳۹۲: ۶۷) Figure 2: Details of Image of the Gausar Mace in the Illustration of the Capturing of Zahhak by Fereydun, by Mir Seyyed Ali, 24th Assembly, Shahnameh of Tahmasbi. Source: (Rajabi et al., 2013: 67)	
	تحلیل اثر	این تصویر به دوره صفوی تعلق دارد. جنس آن ممکن است از طلا، طلا اندود، آهن زرد آبدیده یا مفرغ باشد. سر گاو در گرز دارای گردن بلندی است. گردن گاو در گرز با طرح‌ها و خطوط مشخصی تزئین شده است. گوش‌های گاو به سمت پایین متمایل هستند. شاخ‌ها به‌صورت کوتاه و پُر طراحی شده‌اند.

۲	 تصویر (۴)، (۵) و (۶)، گرز گاوسر، زاویه‌ی سه‌رخ، پهلو و پشت اثر. منبع: (https://www.metmuseum.org) Figures 4, 5, and 6: Gausar Mace, Three-Quarter View, Side View, and Back View of the Artifact. Source:)https://www.metmuseum.org(	
	تحلیل اثر	این اثر به دوره قاجاریه نسبت داده می‌شود (بر اساس نظر کارشناسان)، اما تاریخ درج‌شده بر روی اثر (سال ۹۵۱) آن را به دوره صفوی مرتبط می‌سازد. جنس این اثر از آهن (فولاد) با تزئینات طلایی و زراندود است. این اثر با شیوه‌های دواتگری، چکش‌کاری و جوشکاری ساخته شده است. سر گاو در گرز دارای گردن کوتاهی است. گردن گاو در گرز با طرح و تزئینات طلا اندود طراحی شده است. گوش‌های گاو به‌صورت عمود و صاف بر روی گرز جوشکاری شده‌اند. شاخ‌ها بلند، ظریف و دارای شیارهایی هستند. چشم‌ها به روش طلا اندودکاری و برجسته‌کاری به‌دقت طراحی شده‌اند.
	وجوه اشتراک دو اثر	هر دو اثر گرز گاوسر هستند. گاوها در گرزها دارای گوش و شاخ هستند. (هیچ‌یک از اعضای حیوانی سر از دید خالق فروگذار نشده است.) دهان گاوها در هر دو نمونه بسته تصویر شده است. چشم گاوها باز ترسیم شده است. در هر دو اثر گردن گاوها بر قسمت میله‌ی گرز سوار شده است. (به‌بیان‌دیگر دوتکه بودن اثر یعنی سر گاو و میله گرز در هر دو اثر مشخص است.)
	وجوه افتراق دو اثر	گرز در نگاره به رنگ طلایی تصویر شده است و نمونه‌ی فلزی از جنس آهن و با تزئینات طلایی و زراندود مزین شده است. گردنه‌ی گرز نگاره بلندتر ترسیم شده و گردن گاو در نمونه‌ی فلزی کوتاه‌تر ساخته شده است. شاخ‌های گرز نگاره کوتاه‌تر و پرتر هستند و شاخ‌های نمونه‌ی فلزی بلندتر، نازک‌تر و نیز دارای شیارهای تزئینی هستند. گوش‌های گرز نگاره حالتی به سمت پایین و افتاده و زاویه‌دار دارند درحالی‌که گوش‌های نمونه‌ی فلزی عمود بر سر اتصال یافته‌اند.

منبع: (نگارندگان)

اطلاعات جدول (۲) نشان می‌دهد زمان خلق نگاره دوره صفوی بوده و زمان ساخت گرز فلزی بنابر نظر کارشناسان موزه، دوره قاجار است و تاریخ ساخت نقش‌شده روی اثر، عصر صفوی را نشان می‌دهد. با توجه به این امر که تاریخ روی گرز بیانگر سنه ۹۵۱ ه.ق. است و مصورسازی و تهیه نسخه طهماسبی در حدود ۹۸۴ ه.ق به اتمام رسیده است بنابراین به نظر می‌رسد هر دو اثر در یک محدوده زمانی خلق شده‌اند و این یعنی یا کارشناسان موزه متروپولیتن درباره‌ی قاجاری بودن گرز اشتباه می‌کنند؛ و یا سازنده‌ی قاجاری نه‌تنها نگاره را به‌دقت دیده بوده، بلکه حتی تاریخ اتمام نسخه را نیز می‌دانسته است که تاریخ ساخت گرز را اندکی پس از آن رقم زده است. بر اساس این نکته که شاهنامه‌ی طهماسبی در حدود ۹۸۰ ه.ق. یعنی زمان به تخت نشستن سلطان سلیم عثمانی در دوره‌ی صفویه به دربار عثمانی اهدا شد و تا ابتدای سده‌ی ۲۰ هیچ خبری از آن نبود و حتی پس‌ازاین زمان نیز دسترسی گسترده به این نسخه و بازدید نگاره‌های آن برای یک هنرمند ایرانی ممکن نبوده است؛ بنابراین فرضیه دوم منطقی نیست و این احتمال تقویت می‌شود که کارشناسان موزه درباره‌ی قاجاری بودن گرز فلزی اشتباه می‌کنند و این اثر در دوره صفوی و با الهام مستقیم از متن و نگاره‌ها ساخته شده و به شخص شاه تقدیم شده است. زیرا نام شاه‌عباس نیز بر روی اثر دیده می‌شود. باید خاطرنشان کرد نگارگران تصویر گرز را متناسب با آنچه در متون کهن آمده با رنگ طلایی رنگ‌آمیزی نموده‌اند. این نکته حائز اهمیت است که عموم

لوازم جنگی به دلیل اهمیت سختی و مقاومت در کارکرد آن‌ها، از جنس آهن و فولاد و با رنگ تیره ساخته می‌شده‌اند و البته نمونه‌های مفرغی (متمایل به زرد و طلایی) نیز موجود است. گرز در نگاره رنگی طلایی دارد و جنسی طلایی را به بیننده القاء می‌کند. به نظر می‌رسد رنگ طلایی گرز در نگاره یا نشان‌دهنده‌ی ماهیت مفرغین اثر است یا این‌که برای جلب‌توجه بیشتر مخاطب و به دلیل اهمیت بیان نمادین آن و تأکید بر ماهیت و وجود این سلاح در دست فریدون اتخاذ شده است و شاید هم آنچه نگارگر ترسیم نموده است گرزی آهنی با بدنه‌ای کاملاً زراندودشده است و نمونه‌ی واقعی آن موجود بوده و امروزه در دسترس نیست. به نظر می‌رسد قائل شدن ماهیت مفرغی با رنگ زرد و طلایی برای گرز منطقی‌تر و قابل‌قبول‌تر است. در شکل (۳) جزئیات وجوه اشتراک و افتراق تصویر گرز در نگاره و نمونه‌ی فلزی موزه‌ی متروپولیتن نمایش داده شده است:



دیاگرام (۳)، بررسی وجوه اشتراک و افتراق تصویر گرز گاوسر در نگاره‌ی به دار آویختن ضحاک و نمونه‌ی موزه‌ی متروپوولیتن منبع: (نگارندگان)

Diagram 3: Analysis of the Similarities and Differences of the Bull-Headed Mace in the Illustration of the Hanging of Zahhak and the Sample in the Metropolitan Museum. Source: (Authors)

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش و مقایسه‌ی دو نمونه‌ی گرز گاوسر در نگاره‌ی به دار آویختن ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی و گرز فلزی موجود در موزه‌ی متروپولیتن نشان می‌دهد هر دو اثر با الهام از سر گاو ساخته شده‌اند و تمام اجزای سر حیوان گاو در هر دو اثر دیده می‌شود. دهان گاوها در هر دو نمونه بسته ترسیم شده و چشم‌ها حالت باز دارد و حتی این هوشیاری در چشم‌های نمونه‌ی فلزی احساس می‌شود. در هر دو اثر گردن گاوها بر قسمت میله‌ی گرز سوار شده و اثر دوتکه دیده می‌شود به‌گونه‌ای که سر گاو و میله گرز دوتکه‌ی متصل‌شده به هم هستند. تفاوت‌های دو نمونه نیز ابتدا در نوع رنگ گرزها مشهود است. گرز در نگاره به رنگ طلایی تصویر شده و نمونه‌ی فلزی از جنس آهن و با تزئینات طلایی و زراندود ساخته شده است. گردنه‌ی گرز نگاره بلندتر ترسیم شده و گردنه‌ی گاو در نمونه‌ی فلزی کوتاه‌تر ساخته شده

است. هم‌چنین شاخ‌های گرز نگاره کوتاه‌تر و پرتر هستند و گوش‌ها نیز حالتی به سمت پایین و افتاده و زاویه‌دار دارند اما شاخ‌های نمونه‌ی فلزی بلندتر، نازک‌تر و نیز دارای شیارهای تزئینی هستند و گوش‌ها هم عمود بر سر گاو متصل شده‌اند. به‌طورکلی به نظر می‌رسد گرز گاوسر در نگاره برای بیان نمادین و تأکید و جلب‌توجه مخاطب با رنگ طلایی به تصویر درآمده است درحالی‌که در فضای واقعی و بنا بر کاربرد گرز و اهمیت سختی و مقاومت آن جنس آهنی و فولادی برای آن در نظر گرفته شده است.

منابع

احمدی‌نیا، محمدجواد (۱۳۹۳). نگاره‌های شاهنامه‌ی طهماسبی: از هاروارد تا فرهنگستان هنر. نقد کتاب. سال اول، شماره‌ی ۱ و ۲، ۵۴- ۳۷.
آموزگار، ژاله (۱۳۸۱). تاریخ اساطیری ایران، تهران: سمت.
بنی‌اسدی، محمدعلی (۱۳۹۳). بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامه‌ی طهماسبی از منظر تصویرسازی. نگره. دوره‌ی ۹، شماره‌ی ۳۲، ۲۶- ۴.
جعفری دهقی، محمود، پوراحمد، مجید (۱۳۹۲). گرز گاوسر فریدون و منشاء آن. ادب فارسی. دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۲، ۵۶- ۳۹.
دوامی، تقی، انعامی، فرزانه. (۱۳۹۵). کاربست تکنیک‌های طلاکاری بر روی ضریح. نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی- اسلامی با تأکید بر هنرهای روبه فراموشی.
رجبی، محمدعلی، اسماعیلی، علیرضا، آقایی، احسان، اثباتی، محمدحسن (۱۳۹۲). *شاهنامه‌ی شاه‌طهماسبی*، چاپ اول، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، موزه‌ی هنرهای معاصر تهران.
زرغام‌پور، زهره (۱۳۸۸). نقش اسب در شاهنامه (شاهنامه‌ی طهماسبی). پایان نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.
سلامت نیکی‌کند، المیرا (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی موجودات غریب در سه شاهنامه از دوره تیموری (بایسنقری، ابراهیم‌سلطان، محمد جوکی). پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
قهرمانی، فاطمه (۱۳۹۶). نمادشناسی ابزار در شاهنامه‌ی فردوسی. زیبایی‌شناسی ادبی. سال ۱۵، شماره‌ی ۳۴، ۲۰۵- ۱۸۱.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۰). رؤیا، حماسه، اسطوره، تهران: مرکز.
گری، بازل (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی، ترجمه‌ی: عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
محسنی گردگوهی، فاطمه (۱۳۹۱). آهن و پیدایش آن در اساطیر ایرانی. ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۷، ۱۱۸- ۱۰۵.
مصباح، بیتا، (۱۳۹۶). بن‌مایه‌های کهن اسطوره‌ی ضحاک در ایران بر اساس نقوش روی مهر دوره‌ی عیلامی (هزاره‌ی سوم قبل از میلاد)، باغ نظر. سال ۱۴، شماره‌ی ۵۶، ۵۶- ۴۳.

معینی، فرزانه (۱۳۸۹). بررسی برخی عناصر داستانی در داستان ضحاک (پی‌رنگ، شخصیت و شخصیت‌پردازی، زاویه‌ی دید، صحنه و صحنه‌پردازی). نامه‌ی پارسی. شماره‌ی ۵۲، ۴۶- ۲۵.
هارپر، پرودنس او (۱۳۶۹). گرز گاوسر در ایران پیش از اسلام. ترجمه‌ی: امیر ملاک بهبهانی، فرهنگ (ویژه‌نامه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی)، کتاب هفتم، ۴۰۲- ۳۸۱.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/30858 (2020/ 04/22)

©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/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2024.2041576.1191

واکاوی سوژهٔ قهرمان در مجسمه‌های فیگوراتیو میکس هنرمندان معاصر ایران از منظر باختین

(دههٔ ۹۰ شمسی)

ساناز قنبری دوراهی*[۱]
۱. فارغ التحصیل کارشناسی ارشد پژوهش هنر.
علی اکبر جهانگرد**[۲]
۲. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیراز

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۳۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۰۹
صفحه ۱۱۵-۹۶

فردوس هنر
شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

چکیده

بیان مسئله: از منظر باختین «سوژه» به‌واسطهٔ ارتباط گفت‌وگویی‌اش با دیگری معنا می‌یابد. گفت‌وگویی که کشمکش بین سوژه‌ها و درونِ سوژه‌ها را در برمی‌گیرد. در دههٔ اخیر، برخی از هنرمندان مجسمه‌ساز ایرانی با به‌کارگیری قابلیت معنا زایی و گفت‌وگویی انواع مدیا و تلفیق آنان در قالب رسانهٔ میکس مدیا، دست به خلق فیگورهای انسانی زده‌اند. با توجه به آن‌چه باختین از جایگاه سوژه در دو نظام مؤلف و قهرمان بیان می‌دارد، به نظر می‌رسد هنرمندان در این آثار با تمرکز بر روی بدن، از آن در بازنمایی تجربهٔ سوژگی خویش بهره برده‌اند. بر این اساس در این مقاله آثار را در دو دستهٔ تجربهٔ بیرونی و درونیِ سوژهٔ قهرمان در تقابل با مؤلف مورد خطاب قرار داده و به تحلیل آن‌ها می‌پردازیم.

هدف پژوهش: هدف از این پژوهش آن است که با در نظر گرفتن مؤلفه‌های اصلی باختین، مفهوم سوژه را در آثار موردنظر دریافته و موردمطالعه قرار دهیم.

سؤال پژوهش: مؤلف چگونه در قالب سوژه‌های قهرمان در مجسمه‌های فیگوراتیو میکس مدیا معاصر ایران نمود یافته است؟

روش پژوهش: گردآوری داده‌ها بر اساس مطالعه کتابخانه‌ای و آرشیوی، روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و رویکرد کیفی است.

نتیجه‌گیری: یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد تجربیات زیستهٔ سوژهٔ قهرمان با تعویض جایگاه خویش در مواجهه با مؤلف، رخدادی متفاوت را بیان می‌دارد. همچنین، به اینکه رابطهٔ قهرمان و مؤلف رابطه‌ای غیرقابل‌انکار است پی می‌بریم.

واژگان کلیدی: سوژه، مؤلف، باختین، مجسمه‌های فیگوراتیو میکس مدیا، هنرمندان معاصر ایران.

Article Research Original
10.30508/fhja.2024.2041576.1191

Exploration of the Hero Subject in the Figurative Sculptures of Contemporary Iranian Artists from a Bakhtinian Perspective

(1990s)

Sanaz Ghanbari Dorahi*[1]
1. Master's graduate in Art Research.
Ali Akbar Jahangard**[2]
2. Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Shiraz Branch.

Received: 21/09/2024
Accepted: 30/10/2024
Page 97-115

Abstract

Problem Statement: In recent years, contemporary Iranian art, particularly sculpture, has experienced significant transformations. Contemporary artists have created mixed-media figurative works using innovative techniques and diverse materials, focusing not only on aesthetic aspects but also on a profound exploration of social and cultural themes. One of the central topics in these works is the hero subject, which emerges as a symbol of identity, resistance, and struggle against social and political challenges.

Mikhail Bakhtin, a prominent Russian theorist, introduced the concept of "dialogue" as one of the fundamental pillars for understanding and interpreting texts. He posited that every artwork is shaped within a specific social and cultural context and gains meaning through interactions among various characters and voices. In this regard, the mixed media figurative sculptures of contemporary Iranian artists also function as dialogic texts, where the hero subject serves as a central character interacting with other elements and social concepts. These interactions particularly reveal new dimensions of identity and heroism within the cultural and historical contexts of Iran.

Analyzing the hero subject in these works allows us to explore how different identities and social challenges are represented in contemporary Iranian society. Artists utilize mixed media techniques to create images that not only attend to aesthetics but also serve as tools for expressing social protests and concerns. Especially in the 1990s, these works reflect the social and political changes in Iran, examining new heroes and diverse narratives of national and cultural identity.

In the contemporary world, where artists utilize various media to express their ideas, the significance of the human being as a subject and the understanding of the components of their lived experiences become essential. These elements gain artistic credibility within the artist's creative universe. Despite facing limitations in their artistic endeavors, sculptors have adopted diverse artistic methods and media to represent their social and ideological concerns. This plays a crucial role in the reading and interpretation of their works.

The focus of this research is to understand the visual components of mixed media as a distinct medium in contemporary art. Building on these differences, we will identify the key elements of the author's experiences that shape the artwork as a hero and its confrontation

with the author as a subject. To this end, before delving into the analysis of the artworks, we will introduce Bakhtin's approach and review his key components to discern the characteristics and boundaries of the author as a hero. We will explore how the author is manifested in the hero subjects of contemporary Iranian artists' mixed media figurative sculptures.

Research Question: How is the author manifested through heroic subjects in the contemporary Iranian mixed media figurative sculptures?

Research Methodology: Research Methodology: This paper employs a descriptive-analytical approach to examine the "subject" in mixed-media figurative sculptures, starting with Bakhtin's framework. We exclude works without thorough information, focusing on those that exemplify figurative forms in mixed media. Our selection prioritizes contemporary, innovative pieces and includes six works by Iranian sculptors from the 1990s, highlighting the human aspect. We analyze these through Bakhtin's concepts of "hero" and "author," exploring both the external and internal experiences of the subject. By describing these mixed-media works, we aim to reveal the characteristics of the author and hero in their experiences.

Conclusion: This research employs Bakhtinian concepts to study and interpret mixed media works, focusing on both the internal and external experiences of the subject. Consequently, the hero, as a subject, derives its value and meaning from the author's perspective. The author's lived experiences in creating these works are essential, as humans are inherently meaning-making beings. It is through dialogue with the other that individuals become aware of their value and significance.

By examining the works as the hero created by the author, we recognize the undeniable relationship between the hero and the author in the lived experiences of the subject, both within and beyond its boundaries. The author, through their aesthetic creations, places the subject about the other within their lived life. This relationship is critical for the subject to attain awareness and understanding of its value and identity throughout the experience. Thus, the subject, as embodied in the form of the hero, derives its credibility from both the author and the other present in their lived experience. Likewise, through the author's diverse materials, the mixed media works bridge the boundaries between internal and external experiences.

The author, as a Bakhtinian subject, navigates their lived experience, recognizing both outer and inner boundaries, and embodies action in the form of a hero. In these works, the author allows the hero to narrate their story, while at the same time, the author may step into the role of the hero. In this way, the entirety of the hero's experience and life is valued, with the author adopting an external perspective towards the hero.

In these works, the human body is regarded as a vital element, enabling the subject to understand itself from both its perspective and that of the other. Within the research works, the hero legitimizes their lived experience, and at times, the roles of the hero and the author exchange, revealing unique occurrences from external boundaries and within the author's internal experience. In some works, the author personifies the hero, showcasing both outer and inner boundaries in the reflection of their lived experiences. The external form of these works acquires meaning through the author's experiences, both internally and through interactions with others, conveying deeper content. Thus, the representation of the hero enhances the understanding of the author's internal and external actions, aligning the author's perspective with their awareness of their boundaries.

Consequently, the author portrays every internal and external experience through the hero, using various forms in each instance to express their intended meaning relative to the temporal and spatial contexts of both the subject and the other. The author is intertwined with the hero and their lived experience; the influence of the other in the outer and inner boundaries of the author's hero—and the events that emerge between their consciousness and that of the other—are illustrated as significant occurrences.

Keywords: Subject, Author, Bakhtin, Mixed Media Figurative Sculptures, Contemporary Iranian Artists

Reference

Ahmadinejad, B. (2005). *Structure and Interpretation of Text*. (7th ed.). Tehran: Nashr Markaz.

Amiri, N. (2017). *The Intellectual Background and Literary Thought of Mikhail Bakhtin*. *Sociological Studies*, 28(1), 291-317.
Azimi, H., & Aliya, M. (2014). *The Relation of Text and the Voice of the Other in Bakhtin's Thought*. *Alchemy of Art*, 3(69), 7-16.
Bakhtin, M. (2020). *Aesthetics and the Theory of the Novel*. (K. Shahparad, Trans.). Tehran: Aban Publications.
Bakhtin, M. (2021). *Art and the Response: First Philosophical Essays*. (S. Solehjo, Trans.). Tehran: Niloufar Publications.
Bakhtin, M. (2021). *Dialogical Imagination (Essays on the Novel)*. (R. Pourazar, Trans.). Tehran: Nashr Ni.
Bakhtin, M. (2021). *The Poetics of Dostoevsky's Questions*. (S. Solehjo, Trans.). Tehran: Niloufar Publications.
Baloo, F., & Dashti, M. (2017). *Manifestations of the Concept of "Otherness" in the Poems of Forough Farrokhzad*. *Contemporary Persian Literature*, 7(3), 125-149.
Beaton, R. (2011). *Chronotopes in Leucippe and Clitophon and Tom Jones*. Faculty of Liberal Arts & Sciences. Academia Press, 59-76.
Cresswell, J. (2011). *The Body and Language: M. M. Bakhtin on Ontogenetic Development*. *New Ideas in Psychology*, 29(2), 106-118.
Gardiner, M. (2002). *Ordinary Imagination of Bakhtin*. (Y. Abadari, Trans.). *Erghnon*, (2), 33-66.
Keshmirshekan, H. (2017). *An Investigation into Contemporary Art in Iran*. (2nd ed.). Tehran: Chap va Nashr Nazar.
James, D. (2021). *Bakhtin in Another Frame*. (S. Notaj, Trans.). Tehran: Iranian Academy of Art.
Miahi, E., & Aliya, M. (2021). *Analyzing the Chronotope of Home in the Novel "I Turn Off the Lights" by Zoya Pirzad*. *Literary Critique and Theory*, 7(1), 5-27.
Nielson, J. (1985). *Author as Other and Other as Author*. Department of English, McGill University, Montreal.
Pourazar, R., & Jalal, S. (2015). *The Subject of Bakhtinian Dialogue (Past and Present)*. *Normags Specialized Database*, 8(30), 7-32.
Pourrajabi, M., & Majidi, A. K. (2020). *Social Identity Construction and Body Representation*. *Women and Family Studies*, 13(47), 43-69.
Ramazani, A., & Yazdani, A. (2015). *An Analysis of Three Bakhtinian Themes: Carnival, Dialogism, and Chronotope in the Play "She Came to Conquer or The Mistakes of One Night" by Oliver Goldsmith*. *Research in Contemporary World Literature*, 20(2), 245-264.
Todorov, T. (2019). *Dialogic Logic of Mikhail Bakhtin*. (D. Karimi, Trans.). Tehran: Nashr Markaz.
Ward, J. S. (2013). *Authority and Personality in M.M. Bakhtin's Author and Hero in Aesthetic Activity*. McAnulty College of Liberal Arts.
URLs
URL 1: Nastaran Safaei (access date: 2023-02-08, 17:00).
URL 2: Gallery Info (access date: 2023-02-08, 17:00).
URL 3: Mohamad Hossein Gholamzadeh (access date: 2023-02-08, 17:00).
URL 4: Raana Dehghan (access date: 2023-02-08, 17:00).
URL 5: Saba Masoumian (access date: 2023-02-08, 17:00).
URL 6: Gallery Info (access date: 2023-02-08, 17:00).
Figure 1: I Am an Ice Cream, 2012, Nastaran Safaei, Mixed Media, 170 × 45 × 45 cm, Artist's Private Collection (URL1).
Figure 2: A Skin of Its Own, 2018, Maryam Kouhestani, Mixed Media, 85 × 50 × 37 cm, Didi Museum (URL2).
Figure 3: Self-Destruction, 2015, Mohamad Hossein Gholamzadeh, Mixed Media, 70 × 83 × 57 cm, Artist's Private Collection (URL3)
Figure 4: Spirit, 2021, Raana Dehghan, Mixed Media, 55 × 50 × 110 cm, Artist's Private Collection (URL4).
Figure 5: Untitled, 2021, Saba Masoumian, Mixed Media, 35 × 60 cm, Artist's Private Collection (URL5)
Figure 6: Whisper, 2020, Mohammad Alizadeh, Mixed Media, 26 × 23 × 21 cm, Artist's Private Collection (URL6)
Table 1: The Experience of the Heroic Subject in the Figurative Mixed Media Sculptures of Contemporary Iranian Artists (2011-2021).
Table 2: Analysis and Comparison of the Gausar Mace in the Illustration of the Hanging of Zahhak and the Sample in the Metropolitan Museum

مقدمه و بیان مسأله

در سال‌های اخیر، هنر معاصر ایران به‌ویژه در حوزه مجسمه‌سازی، تحولات قابل‌توجهی را تجربه کرده است. هنرمندان معاصر با استفاده از تکنیک‌های نوین و مواد متنوع، آثار فیگوراتیو میکس مدیایی را خلق کرده‌اند که نه‌تنها به جنبه‌های زیبایی‌شناسی توجه دارند، بلکه به بررسی عمیق موضوعات اجتماعی و فرهنگی نیز می‌پردازند. یکی از موضوعات محوری در این آثار، سوژهٔ قهرمان است که به‌عنوان نمادی از هویت، مقاومت و مبارزه در برابر چالش‌های اجتماعی و سیاسی مطرح می‌شود.

باختین، نظریه‌پرداز برجسته روسی، مفهوم «دیالوگ» را به‌عنوان یکی از ارکان اصلی فهم و تفسیر متن‌ها معرفی کرده است. او بر این باور است که هر اثر هنری در یک زمینه اجتماعی و فرهنگی خاص شکل می‌گیرد و از طریق تعاملات میان شخصیت‌ها و صداهای مختلف، معنا پیدا می‌کند. در این راستا، مجسمه‌های فیگوراتیو میکس مدیای هنرمندان معاصر ایران نیز به‌عنوان متنی دیالوگی عمل می‌کنند که در آن سوژهٔ قهرمان به‌عنوان یک شخصیت محوری، در تعامل با دیگر عناصر و مفاهیم اجتماعی قرار می‌گیرد. این تعاملات به‌ویژه در زمینه‌های فرهنگی و تاریخی ایران، ابعاد جدیدی از هویت و قهرمانی را به نمایش می‌گذارد.

تحلیل سوژهٔ قهرمان در این آثار، به ما این امکان را می‌دهد که به بررسی چگونگی بازنمایی هویت‌های مختلف و چالش‌های اجتماعی در جامعه معاصر ایران بپردازیم. هنرمندان با استفاده از تکنیک‌های میکس مدیا، به خلق تصاویری می‌پردازند که نه‌تنها به زیبایی‌شناسی توجه دارند، بلکه به‌عنوان ابزاری برای بیان اعتراضات و دغدغه‌های اجتماعی نیز عمل می‌کنند. این آثار به‌ویژه در دهه ۹۰ شمسی، به‌عنوان بازتابی از تحولات اجتماعی و سیاسی ایران، به بررسی قهرمانان جدید و روایت‌های متنوع از هویت ملی و فرهنگی می‌پردازند.

در دنیای معاصر که هنرمند از رسانه‌های مختلف برای بیان ایدهٔ خویش بهره می‌جوید، آن‌چه که دارای اهمیت است جایگاه انسان به‌مثابهٔ سوژه و درک مؤلفه‌های حیات زیستهٔ آن است که در جهان آفرینش گری هنرمند واجد اعتبار هنری می‌شود. هنرمندان مجسمه‌ساز علی‌رغم محدودیت‌هایی که در خلق هنری خویش با آن مواجه هستند؛ با استفاده از رسانه‌های متنوع هنری روش‌های متفاوتی را اتخاذ کرده‌اند تا دغدغه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک خویش را بازنمایی کنند. این امر نقش مهمی در خوانش و تفسیر آثار دارد. آن‌چه در پژوهش پیش‌رو حائز اهمیت است درک مؤلفه‌های ظاهری رسانهٔ میکس مدیا به‌عنوان رسانه‌ای متفاوت در هنر معاصر است. با تکیه‌بر همین تفاوت‌ها، مؤلفه‌های شاخص تجربیات مؤلف در شکل‌گیری اثر هنری به‌مثابهٔ قهرمان و مواجهٔ آن با مؤلف به‌مثابهٔ سوژه را بازشناخته و به واکاوی سوژه در این آثار پی خواهیم برد. در همین راستا پیش از شروع مطالعه و خوانش آثار، ابتدا به معرفی رویکرد و مرور مؤلفه‌های باختین پرداخته، تا دریابیم ویژگی‌ها و کران‌های مؤلف به‌مثابهٔ قهرمان چیست؟ و چگونه مؤلف در قالب سوژه‌هایِ قهرمانِ مجسمه‌های فیگوراتیو میکس هنرمندان معاصر ایران بروز می‌یابد؟

در ادامه پس از آشنایی با دیدگاه باختین، تجربهٔ سوژه در چند نمونه از مجسمه‌های میکس هنرمندان معاصر ازجمله نسترن صفایی، مریم کوهستانی، محمدحسین غلام‌زاده، رعنا دهقان، صبا معصومیان و محمدعلی زاده، در دو دستهٔ تجربهٔ درونی و بیرونی موردمطالعه قرار می‌گیرد. این تجربهٔ درونی و بیرونی را مبنای واکاوی سوژه در مجسمه‌های میکس مدیا از منظر باختین در نظر

آورده، بدین‌صورت که سوژه در دو نظام قهرمان و مؤلف قرار خواهد گرفت. چراکه سوژه و مؤلف در ارتباطی ممتد با یکدیگر، در تجربهٔ زیستهٔ سوژه غیرقابل‌تفکیک هستند. بنابراین بر مبنای تجربهٔ سوژهٔ قهرمان، مؤلف معنای خاص خویش را در رسانهٔ میکس مدیا بازنمایی می‌کند. پاسخ به پرسش‌های مطرح‌شده، در راستای رسیدن به اهداف پژوهش ازجمله واکاوی «سوژه»، با تکیه‌بر مؤلفه‌های رویکرد باختین شامل «مؤلف» و «قهرمان» و کران‌های بین سوژه‌ها که در متن اثر موجود است، همچنین آشنایی با هنرمندان موردنظر و آثارشان، یاری‌رسان خواهد بود.

روش پژوهش

روش تحقیقِ موردنظر در این مقاله، مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی است؛ بدین‌صورت که برای واکاوی «سوژه» به‌عنوان اصل تفسیری موردنظر در آثار مجسمه‌های فیگوراتیو میکس مدیا، ابتدا به مطالعهٔ رویکرد باختین می‌پردازیم. در این پژوهش از انتخاب آن دسته از آثاری که مشخصاً، اطلاعات کامل و ثبت‌شده‌ای نداشتند، صرف‌نظر شده است. ازآنجاکه تعداد آثار ساخته‌شده درزمینهٔ مجسمه‌های فیگوراتیو میکس مدیا شایان توجه بود، با در نظر گرفتن عواملی مانند عنوان پژوهش که به‌طور موردی به مجسمه‌های فیگوراتیو در رسانهٔ میکس مدیا می‌پردازد، نسبت به نمونه‌گیری آثار اقدام شده است. این امر خود موجب فاکتور گرفتن بخشی از آثار میکس مدیا در این دهه شده است که درنهایت آثار فیگوراتیو که در فرم فیگوراتیو با یکدیگر مشترک بودند، مدنظر قرار داده شدند. در بین آثار منتخب نیز مجدد آثاری که نسبت به آثار مشابه خود به‌روزتر، خلاقانه‌تر و همچنین محتوای متنوع‌تری داشتند در الویت قرار گرفتند. بر همین اساس با توجه به مؤلفهٔ «سوژه» که برای مطالعه آثار در نظر گرفته‌شده است، ۶ اثر فیگوراتیو از هنرمندان مجسمه‌ساز معاصر ایرانی (دهه ۹۰ شمسی) که به سوژه و وجه انسانی نزدیک بودند، انتخاب شده است. سپس با تجزیه‌وتحلیل آثار موردنظر آن‌ها را با توجه به مؤلفه‌های باختینیِ «قهرمان» و «مؤلف» به دو بخش تجربهٔ بیرونی سوژه و تجربهٔ درونی سوژه تقسیم خواهیم کرد. که با توصیف فرم آثار فیگوراتیو میکس مدیا به محتوای آن‌ها پی می‌بریم. با در نظر گرفتن این مؤلفه‌ها، به‌صورت کیفی به تحلیل آن‌ها پرداخته تا به ویژگی مؤلف و قهرمان در تجربهٔ بیرونی و تجربهٔ درونی سوژه دست‌یابیم.

پیشینهٔ پژوهش

علی‌رغم توجه هنرمندان مجسمه‌ساز معاصر ایرانی به رسانه میکس مدیا در طی سال‌های ۱۳۹۰ تاکنون، مجسمه‌ها به نسبت دیگر آثار، کمتر موردپژوهش واقع‌شده‌اند. منابع مطالعاتی موجود نیز، تنها بخشی از عوامل مؤثر خلق اثر هنری را شامل می‌شوند. در این میان می‌توان از پایان‌نامهٔ مینا طلایی (۱۳۸۹) دانشگاه تهران، با عنوان «بررسي بازنمايي انسان در پيكرسازي معاصر» نام برد که، به بررسي علل و شرايط شكل‌گيري جريانات هنر معاصر و مطالعة ارتباط هنر و فرهنگ در دو جامعهٔ ایران و ایالات‌متحده مي‌پردازد. امیر سوری(۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «مطالعه سیر تحول مجسمه‌سازي در ایران بین سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰» با بررسي تحولات مجسمه‌سازي بخصوص در سه دههٔ اخیر علاوه بر اتفاقات و مسائلي که در طول این دوره بر مجسمه‌سازي ایران تأثیر گذاشته‌اند، به سیر تحول مجسمه‌سازي ازلحاظ صورت، مواد و مصالح و محتوا مي‌پردازد. . مهرنوش شفیعی سرارودی، شعبان‌علی قربانی، زینب قائلی(۱۳۹۷) در مقالهٔ «مطالعهٔ موضوعی و محتوایی مجسمه‌های زنانه در شهر تهران»، بر این نتیجه‌اند که علاوه بر الزامات شرعی، فرهنگی و دوری از برهنگی، ازلحاظ موضوعی نیز مضمون مادر بیشترین وجه هویتی را به خود اختصاص داده است. همچنین عادل وند و همکاران (۱۳۹۴) نشریهٔ منظر، در مقالهٔ «مجسمهٔ میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی» به چگونگی آثار حجمی پس از انقلاب اسلامی ایران پرداخته‌اند. در خصوص مفهوم سوژه از مطالعاتی که بر مبنای دیدگاه باختین انجام شده است، می‌توان مقالهٔ پورآذر و جلال سخنور (۱۳۹۴)، با عنوان «سوژهٔ گفت‌وگویی باختین (گذشته و حال)» را نام برد که در آن سعی کرده‌اند تصویری روشن از سوژهٔ گفت‌وگویی عرضه کنند. در راستای شرح رویکرد باختین نیز مطالعاتی انجام شده است، در مقالهٔ گیتا مصباح و زهرا رهبرنیا (۱۳۹۰)، «پیوستار زمانی- مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونهٔ فرهنگی)» بر دو نمونه از هنر تعامل‌گرای مبتنی بر رسانه‌های جدید دیجیتال، روابط گفتمانی همچنین روابط زمانی و مکانی موجود در آن‌ها تجزیه‌وتحلیل شده و درنهایت با بررسی تطبیقی این

دو نمونه به وجوه اشتراک، افتراق و نیز چگونگی استفاده از ویژگی‌هاي تعاملی رسانهٔ اینترنت پرداخته شده است. همچنین، در مقالهٔ «دیگربودگي، چندصدایي و گفتگومندی در هنر تعاملي» نسترن نوروزی، مجید حاتمی (۱۳۹۹) به ارزیابی ویژگی‌های هنر تعاملی و جایگاه مخاطب در آن، مطابق با اندیشه‌های باختین پرداخته‌اند. در بیان نتایج آن می‌توان گفت مشارکت و حضور مخاطب در هنر تعاملی، تنها یک رویداد ذهنی نیست، بلکه بخشی جدایی‌ناپذیر از فرایند آفرینش هنری است.

پژوهش‌های دیگری نیز، با تکیه‌بر مفاهیم کلیدی در اندیشهٔ باختین، صورت پذیرفته است، مانند مقالهٔ «نسبت متن و صدای دیگری در اندیشهٔ باختین» حسین عظیمی و مسعود علیا (۱۳۹۳)، در این مقاله تلاش شده است ضمن واگشایی دیدگاه فلسفی باختین از دیگربودگی و نسبت خود و دیگری در جهان، جوانب گوناگون حضور دیگری در متن نیز موردبررسی قرار گیرد. در این میان اما پژوهشی بر مبنای دیدگاه باختین جز از خود او، در زمینه آثار هنری مطالعات کمتری انجام شده و بیشتر آثار در زمینه‌های ادبی است. مونا امامي، بهنام کامراني، امیر نصری (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل آثار وحید چماني بر مبناي مفهوم بدن گروتسك در اندیشه میخائیل باختین»، هدف بیان قابلیت انطباق نظریات باختین با حیطه هنرهاي تجسمي است، که به‌واسطهٔ آن مي‌توان وضعیت گروتسك را -که متأثر از شرایط پیرامونی است- در حوزه هنر مورد تحلیل قرار داد. در پژوهش پیش‌رو به‌طور مشخص به واکاوی سوژه و مفاهیم کلیدی «مؤلف» و «قهرمان» در تقابل با این مفهوم خواهیم پرداخت. همچنین با در نظر داشتن سوژهٔ باختینی در آثار و انتخاب رسانهٔ میکس مدیا از حوزهٔ مطالعات موجود فراتر خواهیم رفت.

مبانی نظری پژوهش

جهانی که مؤلف محتوای خویش را بر مبنای ارزش وابسته به محیط و در مقام یک انسان مشخص سازمان‌دهی می‌کند و به آن فرم می‌بخشد، جهانی است که ابژه‌ها واجد اعتبار می‌شوند. بنابراین مؤلف از ماده در راستای رسیدن به محتوای مدنظرش وام می‌گیرد. با توجه به دیدگاه باختین[1] «هر جز سازندهٔ اثر، در مقام واکنش مؤلف[2] به آن بازنمایی می‌شود، این واکنش هم یک ابژه[3] را در برمی‌گیرد و هم واکنش قهرمان[4] به آن ابژه را» در این معنا مؤلف هر خصلت و ویژگی قهرمان، هر تجربهٔ زیستهٔ[5] او را در قالب لحن خاص خویش بیان می‌کند. اما واکنش‌های مؤلف به ویژگی‌های درونی قهرمان در یک اثر هنری، بر واکنش یکسان او به کلیت قهرمان متکی است. کشمکش هنرمند برای رسیدن به تصویر پایدار قهرمان، چه‌بسا کشمکشی با خویشتن است. مؤلف موضع درونی قهرمان را بیان می‌کند، اما موضع خود در قبال قهرمان را منعکس نمی‌کند. موضع مؤلف همان چیزی است که به آن تجسم می‌بخشد (صلح‌جو، ۱۴۰۰، ۷۷-۸۱). مؤلف حین ارتباط، یک موضع اختصاصی و هدفمند بیرونی را نسبت به همهٔ مؤلفه‌های قهرمان اشغال می‌کند؛ یک موضع بیرونی از حیث مکان، زمان، ارزش و معنا (Nielson, 1985, 9). مؤلف حامل یک کلیت کمال‌یافته (کلیت قهرمان و اثر) است؛ کلیتی که مسلط بر قهرمان و اثر همچنین بر هر یک از مؤلفه‌های جزئی سازندهٔ خویش است. اگر خود را قهرمان بپنداریم و حیات او را از درون او تجربه کنیم، این کلیت در مقام کلیتی که به قهرمان کمال می‌بخشد اصولاً از درون او به ما داده نخواهد شد. مؤلف به‌جای واقعیت قهرمان، خودآگاهی او را بازنمایی می‌کند. جهان بیرونی و زندگی روزمرهٔ پیرامون او نیز به درون فرآیند خودآگاهی کشانده می‌شود و از میدان بینش مؤلف به میدان بینش قهرمان انتقال می‌یابد (صلح‌جو، ۱۴۰۰: ۱۴۱). در چنین ارتباطی قهرمان یا در کنار مؤلف، یا در مقابل مؤلف و یا سرانجام درون مؤلف قرار خواهد گرفت. درواقع مؤلف در ارتباط با قهرمان، با اتخاذ یک موضع بیرونی از او جداشده و خود را همچون سوژه از منظر یکدیگری[6] تعریف می‌کند (همان، ۱۴۰۰).

بامطالعهٔ دیدگاه باختین بر این امر واقف می‌شویم که «سوژه از خود یا طرف سومی که در برابر شیء بی‌جان قرارگرفته است پرسش نمی‌کند. وی از خودِ آن‌چه که موضوع شناسایی است پرسش به عمل می‌آورد» (تودوروف،۱۳۹۸:۵/۴۵). باختین زندگی را بر اساس مکالمه[7] درک می‌کند. از منظر وی ما در تجربهٔ زیسته و در پی برقراری ارتباط با دیگری، از این طریق است که به شناخت دست می‌یابیم (نوتاج، ۱۴۰۰: ۱۹۴). «من و دیگری در تجربهٔ زیستهٔ مشترک باوجود تفاوت‌های منحصربه‌فرد، با یکدیگر پیوند خورده‌ایم. بااین‌همه به‌عنوان موجودی جسم‌مند در مواجهه باتجربهٔ زیسته، تنها قادر به ایجاد معنا و مفهوم متکی به شناخت خویش هستیم» (گاردینر، ۱۳۸۱: ۹).

از دیدگاه باختین با توجه به موقعیتی که من در جهان اشغال کرده‌ام، تجربهٔ حیات زیسته‌ام نیز وابسته به این موقعیت است. به تعبیر وی، سوژه در تجربهٔ خویش به دنبال آن است تا با از بین بردن عوامل شخصی در تجربهٔ حیات زیسته، مؤلفه‌های مشترک و بنیادین رویدادها را مجسم کند تا به حقیقتی مستقل از زمان و مکانی که در آن درک می‌شود، دست یابد. در ساختن چنین موقعیتی وجود یک انسان دیگر امر مهمی است (عظیمي و علیا، ۱۳۹۳: ۹). باختین شناخت ما از خود را منوط به یکدیگری می‌داند. ما انعکاس زندگی خود را در پرتو آگاهی دیگران درک می‌کنیم (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۰۲). اصل گفتمان[8] انسانی، باختین را به این نتیجه رساند که هنر باید به محدودیت‌های وجودی انسان پاسخ دهد؛ چراکه نگرش‌های زیبایی‌شناختی قادر به نشان دادن کنش‌های انسانی هستند. از دیدگاه باختین هنرِ بی‌تفاوت به وجود انسان فاقد معنا است، زیرا انسان را به گفتمان دعوت نمی‌کند (Ward, 2013: 1). باختین در بحث‌های خود تجربه زیستهٔ بدن انسان را از وجه اجتماعی آن جدا نمی‌کند. چراکه این وجوه دو لحظهٔ متفاوت از تجربه‌های واحد هستند. تجربه‌های کران‌مندی[9] بدن دیگری است که حتی می‌تواند معانی اجتماعی و تاریخی یک جامعه را مطابق با آن گروه وضع کند (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴: ۲۵).

باختین همیشه بر موضوع بدن و تمایز بین بدن «بیرونی» و «درونی» تأکید می‌کند. در این راستا وی تمایزات بین خود و دیگری را برجسته می‌کند و معتقد است مزیت بدن به این تمایز وابسته است (صلح‌جو، ۱۴۰۰، ۱۱۲). وقتی به یک شخص نگاه می‌کنیم، صرف‌نظر از موقعیت مکانی‌اش، قادر به تجربهٔ افق‌های عینی خویش از منظر خویش نیست. همچنین دیگری نیز چیزی را درک و مشاهده می‌کند که من از منظر خودم قادر به شناخت آن نیستم. بدن در اینجا به‌عنوان یک واقعیت مادی در وجودش، در مکان و زمان درک می‌شود (Cresswell, 2011, 1). ازنظر باختین هیچ تجربه‌ای بیرون از موضع زمانی- مکانی وجود ندارد. شناخت حاصل از این تجربیات هیچ‌گاه قطعی نیست و مدام در حال تغییرند. زمان و مکان در تجربه زیستهٔ متفاوت می‌تواند معنا و ارزش متفاوتی را بروز دهد. این شناخت، از نسبت‌های اجتماعی و درعین‌حال واقعی برخوردار است (نوتاج، ۱۴۰۰، ۱۹۳).

ازنظر باختین تصویر انسان، همواره به‌خودی‌خود کرونوتوپ[10] (پیوستار زمانی-مکانی) است. ما یک تعامل متقابل بین دنیایی که در اثر بازنمایی می‌شود و دنیای خارج از اثر داریم (Beaton, 2016: 1). فرم مکانی دقیقاً فرم قهرمان و دنیای او است؛ که باید مؤلفه‌هایی را به کار بندد که مسلط بر آگاهی قهرمان است و او را از بیرون همچون یک کلیت تعیین می‌کند. فرم زمانی بااعتبار حیات درونی انسان، از مازادی نشأت می‌گیرد که ذاتاً مشاهدهٔ زمان‌مند روح انسان دیگر از سوی من است. آن‌چه که همهٔ مؤلفه‌های مؤثر در کمال‌بخشی مسلط کلیت روح دیگری را در خود دارد. این مؤلفه‌های مسلط که از خودآگاهی فراتر می‌روند و به آن کمال می‌بخشند، کران[11]های بیرونی حیات درونی را تشکیل می‌دهند، یعنی آنجا که حیات درونی به‌سوی بیرون می‌چرخد و دیگر از درون خود فعال نخواهد بود. این کران‌ها در درجهٔ کران‌های زمانی‌اند. مکان و زمان من، مکان و زمان قهرمان نیست بلکه مکان و زمان خاص یک مؤلف است (صلح‌جو، ۱۴۰۰: ۲۲۲).

در پی تحولات معاصر هنرمندان مجسمه‌ساز نیز با ابداع در محتوا و فرم، آثاری خلق کرده‌اند که علاقه آن‌ها به روابط اجتماعی و روزمره را شامل می‌شود. هنرمندان با گذر از مرزهای کلاسیک و در نظر آوردن موضوعات نوین، همچنین انواع متریال با آن‌چه تاکنون به‌عنوان ابزار استفاده می‌شد، دست به خلق مجسمه در قالب میکس مدیا زدند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۳۳۸-۴۲۹). این رسانه می‌تواند بدون محدودیت با هر چیزی ساخته و خلق شود. میکس مدیا با انواع متریال‌ها، دورریزها، حاضر آماده‌ها و حتی زباله‌های مصرفی، زندگی روزمره را با اثر هنری پیوند می‌زند. بدین ترتیب؛ در فرآیند آفرینش هنری، مؤلف همواره تحت تأثیر تجربهٔ زیستهٔ خود دست به خلق آثاری می‌زند. سوژه همیشه با یکدیگری در بستر متن مواجه است. هیچ متنی از هیچ سر برنمی‌آورد. برای سوژه هیچ متن مستقلی وجود ندارد. حیات انسان سرشار از تجربه‌های کرانِ بیرونی و درآمیختگی آن با کران‌هایِ درونی است؛ آن‌چه که نتیجهٔ حضور دیگری در برخورد با منِ خویشتن است، قهرمانی که آگاهی سوژه را تکمیل می‌کند. بنابراین دیدگاه باختین در واکاوی مفهوم سوژه ما را در دستیابی به اهداف پژوهش و پاسخ‌گویی به سؤال

پژوهش یاری می‌رساند.

آثار هنری به‌مثابهٔ تجربهٔ بیرونی قهرمان از مؤلف

جسم‌مندی بیرونی‌ای که مؤلف برای قهرمان در نظر گرفته است، درنهایت او را به معنای درونی بروز یافته از وجود درونی‌اش هدایت می‌کند. ازجمله آثار مرتبط با این موضوع می‌توان به «من یک بستنی هستم»[12] اثر نسترن صفایی (۱۳۹۱) اشاره کرد(تصویر۱). در این اثر در نگاه اول با قهرمانِ مؤلف به شکل یک بستنی قیفی مواجه می‌شویم. با دقت بیشتر در شکل کلی آن اجزایی بدن‌مند را شاهد هستیم. از نیمه بالایی به شکل یک بستنی و از نیمه پایین پاهای برهنه یک انسان را می‌بینیم که شمایل یک مانکن را دارا است. بالاتنه فاقد دست و شمایل انسان است.

تصویر۱.من یک بستنی هستم،۱۳۹۱،نسترن صفایی، ترکیب مواد، ۱۷۰ × ۴۵ × ۴۵ cm،مجموعهٔ شخصی هنرمند (URL1)

Figure 1: I Am an Ice Cream, 2012, Nastaran Safaei, Mixed Media, 170 × 45 × 45 cm, Artist's Private Collection (URL1).

مؤلف با پنهان کردن بیان خود در بدن قهرمانش دست به بیان بیرونی خویش می‌زند. آن‌چه که در کشاکش درونی او بازتعریف نوینی از بدن‌مندی مؤلف است. همچنین با مجسم کردن بدن انسان در قالب یک شیء مصرفی برای انتقال ایده، خودآگاهی سوژه را نادیده انگاشته و موقعیتی برابر با شیء به او داده است. تجربهٔ زیستهٔ مؤلف و تأثیراتش در بدن بیرونی با بازتعریف سوژه نشان می‌دهد که، از منظر دیگری در مواجهه با کران بیرونی[13]، نگاهی فرای یک انسان مستقل و فارغ از جنسیت دریافت نمی‌کند.

قهرمانِ مؤلف با حذف سر که مکانیزم زبانی از آن دریافت می‌شود، وجود گفتمان را نشانه گرفته و با حذف آن به درک بیرونی سوژه اکتفا کرده است. «باختین عقیدهٔ خروج از خویشتن را بیان می‌دارد و آن را با «یافتن خود در بیرون» مشخص می‌کند. شناختی که با هم‌حسی و تجرید، همچنین سلب مالکیت حاصل می‌شود» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۵۴). تنها دیگری است که قادر به شکل‌گیری و بارگذاری ارزش‌ها بر سوژه است.

بنابراین می‌توان این‌گونه بیان کرد که مؤلف در راستای رسیدن به اینجایگاه از وجود شخص دیگری در بازنمود سوژه، در مقام تجربهٔ زیستهٔ جنسیتی در سطح اجتماعی سود جسته است. کران بیرونی سوژه مهم‌ترین بخش از هویت اجتماعی او است. بدین معنی که تصویری که سوژه از بدن خویش متصور می‌شود بازتاب دیدگاهی است که دیگری به او القا می‌کند. «فرآیند دیگری سازی[14] جنسیتي معمولاً براي حفظ موقعیت و هویت سوژه به کار مي‌رود. جنسیت در مقابل عناصر اجتماعی قرار می‌گیرد» (بالو و واقعه دشتی، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

سوژه همان کنش‌های بیرونی دیگری است که سرشار از کلمات بازتعریف شده از سوی اوست. دلالت یک صفت در تعریف یک کلمه که به سوژه نسبت داده می‌شود؛ مانند قابل‌دسترس و زودگذر، حس‌های انسانی که در ترکیب یک بستنی جای‌داده شده است. ارزش‌گذاری کران بیرونی یک سوژهٔ زنده به یک ابژهٔ ناپایدار. «از منظر باختین بدن انسان

از جنبه‌های مختلفی به تصویر کشیده می‌شود. در پیوستار زمانی و مکانی رابله[15]، جهان به‌جای ارتباطی نمادین ارتباطی مادی با انسان برقرار می‌کند. بدن انسان وسیله‌ای برای اندازه‌گیری جهان می‌شود؛ وسیلهٔ سنجش وزن و ارزش جهان برای سوژه است» (پورآذر، ۱۴۰۰: ۲۳۶).

تصویر۲.پوستی از آن خود،۱۳۹۷،مریم کوهستانی،ترکیب مواد، ۸۵ × ۵۰ × ۳۷سانتی‌متر،موزه دی دی (URL2)

Figure 2: A Skin of Its Own, 2018, Maryam Kouhestani, Mixed Media, 85 × 50 × 37 cm, Didi Museum (URL2).

در «پوستی از آن خود»[16] (۱۳۹۷) اثر مریم کوهستانی با یک قهرمان، بدون پایین‌تنه مواجه هستیم(تصویر۲). پیکر دختری بافاصله از زمین قرارگرفته است. بین دستانِ قهرمان رشته نخی دیده می‌شود. این رشته نخ از بین لباسش عبور کرده و به دوک نخی که روی زمین افتاده و نقش ایستایی پیکر را به عهد دارد، می‌رسد.

تصویر۳.خود ویرانگری،۱۳۹۴،محمدحسین غلامزاده،ترکیب مواد،۷۰×۸۳×۵۷ سانتی‌متر،مجموعهٔ شخصی هنرمند (URL3)

Figure 3: Self-Destruction, 2015, Mohamad Hossein Gholamzadeh, Mixed Media, 70 × 83 × 57 cm, Artist's Private Collection (URL3)

در اینجا سوژه، خودِ مؤلف است که توسط قهرمان، بدن‌مندی بیرونی خود را پیش روی دیگری قرار می‌دهد. دیگری شاهدی بر حیاتِ زیسته و کران‌های بیرونی سوژه است از آن منظر که سوژه قادر به مشاهدهٔ آن نیست. مؤلف تنها بخشی از سوژه‌گی خود را در معرض قرار داده است. سوژه در اینجا با گذر زمان نیز نمی‌تواند مکان خود، جایی که ریشه در آنجا دارد را ترک کند. «باختین غیاب یک اندام را مبنی بر این می‌داند که، عضو دیگر از آنِ سوژه نیست چراکه کران بیرونی باید از درون سوژه تجربه شود. این تجربهٔ درونی از بدن زمانی اهمیت می‌یابد که میان سوژه و یکدیگری ارتباط برقرار می‌کند و پیوسته دایرهٔ فیزیکی سوژه را گسترش می‌دهد» (صلح‌جو، ۱۴۰۰: ۱۳۳).

دنیای بیرونی سوژه و آن‌چه از ظاهر بیرونی او پیش روی دیگری قرار دارد؛ در «پوستی از آن خود» تنها منوط به همان قالبی است که، مؤلف از طریق قهرمان به دیگری اجازه ورود می‌دهد. مؤلف بدن قهرمان را متعلق به خود می‌داند. سوژه درزمانی سیر می‌کند که بخشی از شناخت خویش را از آگاهی دیگری دریافت می‌کند. اما مؤلف در این نقطه اعلام می‌دارد با یادآوری خاطراتش به دنبال «از آنِ خودسازی» آن‌ها با حضور دیگری در پی یک ارتباط عمیق است.

کودکی برای سوژه یادآور خانه‌ای است که در آن زیست کرده است. جایی که مؤلف به‌مثابهٔ سوژه در آن هویت و امنیت خویش را شکل می‌دهد، برای او امری شخصی و درونی است. «باختین خانه را ترکیبی از چرخهٔ زمان و حیات زیسته و امری روزمره می‌داند. با ضرب‌آهنگی متفاوت که سوژه به آن تن داده است. گاه زمان منجمد می‌شود و گاه حرکت کندی دارد، که حیات زیستهٔ سوژه شامل چنین بار معنایی می‌شود» (میاحی و علیا، ۱۴۰۰: ۱۷).

پوست مرز بین کران بیرونی و درونی سوژه در نظر گرفته می‌شود. بنابراین تنها صدای مؤلف و آگاهی او از طریق قهرمان است که به گوش می‌رسد. «باختین تأکید می‌کند که در این لحظه باید از خطایی دوری کرد و آن این است که اهمیت وجود غیر متکی به توازی سوژه و دیگری تلقی می‌شود. سوژه از دیگری اساساً متمایز است و تنها مسألهٔ نیاز به دیگری مطرح است» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۵۴).

سوژه در «خود ویران‌گری»[17] محمدحسین غلامزاده (۱۳۹۴)، دیگری را از طریق موضوع به قهرمان نزدیک می‌کند (تصویر۳). در شکل کلی اثر با پیکرهٔ کامل انسانی با

جزئیاتی مختصر مواجه هستیم. قهرمان مردی را به تصویر می‌کشد که بر روی یک تکه فلز نشسته و شکل کلی بدن او با توجه به بال مکانیکی که بر دوش دارد حالت پرواز را تداعی می‌کند.

«از منظر باختین «بدن در فرآیندِ شدن» پایانی ندارد و هیچ‌گاه کامل نمی‌شود. مدام در حال ساختن، آفریده‌شدن و خلق بدن‌های دیگر است. در طی این فرآیند، مرز بین بدن و کران بیرونی سوژه یا بدن تازهٔ سوژه، به ظهور می‌رسد» (امیری، ۱۳۹۶: ۳۱۳). در «خود ویران‌گری» قهرمان می‌بایست با توجه به تجربهٔ بیرونی‌اش از مؤلف بنا شود. مؤلف سوژهٔ این خوانشی است که خود آن را خلق کرده است. انسان یک سوژه مکان‌مند و بدن‌مند است بنابراین کران بیرونی قهرمان همان بدن‌مندی بیرونی سوژه‌هایی در نظر گرفته‌شده است که انتظاراتی فراتر از یک سوژه بدن‌مند را دارا است.

در «خود ویران‌گری» برای سوژه زمانی صرف شده است تا به خود رجوع کند و کران درونی خویش را نیز به‌واسطهٔ کران بیرونی‌اش به خطر افکند. سوژه خود را مصون از تأثیر کلام و ارزش‌مندی از جانب دیگری می‌داند. اما ویران کردن خویش نتیجهٔ آن آگاهی است که، سوژه از طریق تجربهٔ زیستهٔ خود در مواجهه با دیگری و اندیشیدن به آن کسب کرده است. همان‌گونه که باختین بیان می‌دارد، «ویران کردن کران بیرونی خویش در چشمان دیگری، آخرین تلاش‌های سوژه برای رهایی از آگاهی دیگری و شناخت خویش، همچون اعترافی علنی است» (صلح‌جو، ۱۴۰۰: ۴۶۴).

مؤلف در این اثر از بین تمام مؤلفه‌هایی که قادر به بیان این امر بوده کنش پرواز را انتخاب کرده است، چراکه پرواز در شکل طبیعی آن هرگز یک عمل و کنش انسانی محسوب نمی‌شود. باختین با استناد به مضمون مسخ به خصوص تغییر شکل انسان، مضمون هویت را برگرفته از جهان پیش طبقاتی فرهنگ عامه می‌داند. «مسخ[18] مبنایی است برای روش ترسیم حیات زیستهٔ سوژه در مهم‌ترین لحظات حیاتش. تکاملی به معنای واقعی کلمه اتفاق نمی‌افتد، بلکه می‌توان آن را تولدی دیگر دانست» (پورآذر، ۱۴۰۰: ۱۳۷). بنابراین در «خود ویران‌گری» قهرمان، با کران بیرونی خویش آن‌چه سوژه در پی آن بوده را بیان نموده است. این همان موضعی است که مؤلف برای قهرمان در نظر گرفته، که تنها با آگاهی و تسلط بر کران خویش یارای مقابله با این کنش ویران‌گر را دارد.

آثار هنری به‌مثابهٔ تجربهٔ درونی قهرمان از مؤلف

قهرمان در اینجا گویی مؤلف را با برهنگی درونی خویش مواجه کرده است. به وضوح گفت‌وگوی درونی قهرمان با مؤلف را می‌توان مشاهده کرد. این همان دیگری‌ای است با معنا دادن به جزئیات درونی برای بازگویی این‌که، من جزئیاتی می‌بینم که تو قادر به دیدن آن نیستی. همچون آئینه‌ای او را منعکس می‌کند، تا با پیوند قهرمان و مؤلف به خودآگاهی موردنظرش دست یابد. ازجمله آثار قابل ذکر در این بخش می‌توان به «روح»[19] اثر رعنا دهقان (۱۴۰۰) اشاره کرد. در این اثر با پیکر یک روح، شبیه به آن فرم از روح که ملافه‌ای بر خود انداخته است مواجه می‌شویم (تصویر۴). دو حفره توخالی به‌جای چشم‌ها قرارگرفته کرده است. یک دست از دهان روح بیرون زده که لباس آبی رنگی به تن دارد. تمام پیکر بر روی یک میز با سطح نقره‌ای و مربع براق قرارگرفته است. سطح بیرونی پیکرِ روح نیز براق است و هرآن‌چه در کنارش قرار دارد را در خود منعکس می‌کند.

تصویر۴. روح، ۱۴۰۰، رعنا دهقان، ترکیب‌مواد ۵۵×۵۰×۱۱۰ سانتی‌متر، مجموعهٔ شخصی هنرمند (URL4)

Figure 4: Spirit, 2021, Raana Dehghan, Mixed Media, 55 × 50 × 110 cm, Artist's Private Collection (URI4).

روح همواره نشان‌دهندهٔ عبور سوژه از بدن‌مندی در حیات زیسته است و آگاهی فراتر از کران‌های سوژه را بیان می‌کند. مؤلف از «جان» سخن به میان می‌آورد که آن را معطوف به روح می‌داند و با جان خود جدلی پنهان دارد. «به اعتقاد باختین حیات درونی (روح) یا در خودآگاهی سوژه فرم می‌گیرد یا در آگاهی من از دیگری، روح در مقام یک واقعیت تجربهٔ خنثی، محصول اندیشهٔ روان‌شناختی

است» (صلح‌جو، ۱۴۰۰: ۲۲۰). بنابراین در قهرمانِ مؤلف با دستی که از دهان او بیرون زده است کران بیرونی سوژه را با حضور دیگری پیوند می‌زند و کران‌های درونی[۲۰] به سمت بیرون ادامه پیدا می‌کند. سوژه علی‌رغم پنهان شدن در کران درونی خویش، بخشی از حیات و آگاهی خویش را به تجربهٔ سوژه از منظر دیگری و ارتباط با دیگری معنا می بخشد.

«از منظر باختین سوژه بااعتباربخشی به دیگری به منظور ادامهٔ حیات، راه کران درونی که توسط گفتار دیگری احاطه شده است را به بیرون باز می‌کند. در وهلهٔ اول تفکیک گفتار سوژه با دیگری امکان‌پذیر نیست. بنابراین تمایز بین افکار خود و دیگری با تأخیر روی می‌دهد» (شهپراد، ۱۳۹۹: ۲۱۲). ملافهٔ نقره‌ای رنگ تنها مرز بدنی است بین کران بیرونی دیگری و کران درونی سوژه که در این، مرز جهان سوژه همچون سایه‌هایی در او منعکس می‌شوند.

در قهرمانِ مؤلف از بدن بیرونی سوژه، تنها یک دست قابل دیدن است که کلیت بدن را یادآور می‌شود. وجود «دست» نشان می‌دهد که، سوژه زنده است و تجربهٔ زیستهٔ او موضعی است که مؤلف در مقابل دیگری اتخاذ کرده است. بنابراین سوژه با زمان و مکانی که خود آن را انتخاب کرده است، با توجه به گفت‌وگویی که در ارتباطش با دیگری برقرار کرده، معنای خویش را به‌عنوان واکنشی به بُعد ارزشی زمان در نظر می‌گیرد. سوژه تا زمانی که خود معین کرده است دیگری را با انعکاس خویش از منظر سوژه تنها گذاشته است. دیگری به محض نزدیک شدن به کران بیرونی ایجاد شده توسط سوژه تنها با انعکاس خویش مواجه می‌شود.

پنهان شدن سوژه در زیر ملافه یادآور بازی‌های کودکی است که، با در نظر آوردن خود به‌مثابهٔ یک روح سرگردان، موجب خندهٔ دیگری می‌شدند. در حالی که ماهیت روح برای دیگری از سمت سوژه به قصد ترساندن بود نه خندیدن. بنابراین سوژه در قهرمانِ مؤلف، مکالمه خود با دیگری را از بین نبرده است. مکالمه حتي معنايي فراتر نيز براي باختين دارد: «باختين مكالمه را مترادفي براي زندگي در نظر مي‌گيرد و مرگ مطلق را ناشنيده شدن و نا شناخته ماندن مي داند» (گاردينر، ۱۳۸۱: ۱۰).

می‌توان این‌گونه بیان کرد که مؤلف انتخاب لباس روح را برای قهرمان به‌مثابهٔ نقابی در نظر گرفته که به گفتهٔ باختین، مضمون نقاب از پیچیده‌ترین درون مایه‌های فرهنگ عامه است که با تغییر، بازآفرینی و طغیان علیه محدویت‌های طبیعی و اجتماعی مرتبط است. «استفاده از نقاب در کارناوال[۲۱]، از طرفی نشانهٔ چندشخصیتی و هویت‌های مختلف است که در فرم یک سوژه به هم پیوند می‌خورند و از طرف دیگر، بیان‌گر پنهان کردن نسبت‌ها و عناوین و به دست آوردن ویژگی‌های جدید است» (رمضانی‌ویزدانی، ۱۳۹۴: ۲۴۸).

تصویر۵.بدون عنوان،۱۴۰۰،صبا معصومیان، ترکیب مواد ۳۵×۶۰، مجموعهٔ شخصی هنرمند (URL۵)

Figure 5: Untitled, 2021, Saba Masoumian, Mixed Media, 35 × 60 cm, Artist's Private Collection (URL5)

در ابتدای مواجهه با اثر«بدون عنوان»[۲۲] صبا معصویان (۱۴۰۰) با مجموعه‌ای از بافت و جوارح درونی بدن و بخش‌هایی از اعضای بیرونی بدن روبه‌رو می‌شویم (تصویر۵). پیکری از مجموعه تکه‌های بافته و چسبیده شده به هم که انسان متلاشی شده‌ای را تداعی می‌کند. با دقت بیشتر و در زیر پوششی از بافت و جوارح صورت زنی از نیمهٔ پایینی قابل‌مشاهده است که لب فرو بسته. روی صورت و اطراف آن را صفحه‌ای مشبکی شبیه به لانه زنبور احاطه کرده است. بافت‌های درونی بدن با برش‌های

خیلی نازک در کنار یکدیگر به هم متصل شده‌اند. از میان آن‌ها و در کنار صورت نیمهٔ دستی بیرون زده که دست نیز به مانند صورت تنها از ناحیه انگشت قابل دیدن است.

بر رویهٔ بیرونی و داخلی هر پیچ و تابی که از سطح پوستی آن ساخته‌شده است نقش‌هایی شبیه به نقوش گیاهی و اسلیمی دیده می‌شود. این توده از بافت روی یک سطح حوضی شکل قرارگرفته که سطح رویی آن با آیینه پوشیده شده است. در یک گوشه شیر آب نصب شده که آن سطح هم مجدد بر روی سطح دیگری کارشده است. بخشی از بافت پیکر تا سطح دوم ادامه یافته است.

قهرمانِ مؤلف همهٔ مناسبات عادی ظاهری بدن را بر هم زده و ترکیبی غافل‌گیرانه را رقم زده است. ترکیبی از انسان و دیگری‌هایی با ماهیت متفاوت از انسان و در هیئت گیاهی و حیوانی. درواقع قهرمان، سوژهٔ کاملی از زیست جهان است که تکه‌های آن آزاد در کنار هم قرارگرفته‌اند. «به عقیدهٔ باختین ارائه هنری منحصربه‌فرد بدن انسان، عنصر بسیار مهمی است که در راستای یافتن مفهومی جدید و جایگاهی نو برای حیات جسمانی سوژه در دنیای مکانی-زمانی حقیقی، نشان دادن این پیچیدگی‌ها و عمق بدن و حیات ضروری است. بنابراین جهان ارتباطی مادی با انسان برقرار می‌کند. بدنِ سوژه وسیله‌ای برای اندازه‌گیری جهان می‌شود؛ وسیلهٔ سنجش و ارزش جهان برای سوژه» (پورآذر، ۱۴۰۰: ۲۳۶).

سوژه به‌مثابهٔ یک امر درونی از حیات، آن‌گونه از زیست راکه ناممکن است به شکلی خیال‌پردازانه به کران درونی خود وارد کرده است. سوژه در بدن‌مندی درونی خود نیز حضور دیگری را امری تفکیک‌ناپذیر و غیرقابل‌انکار می‌داند. دیگری در حیات زیستهٔ سوژه و از درون او برایش قابل درک شده و همه چیز در زمان و مکان مشابهی در تجربه او مشارکت دارند. بنابراین مؤلف به قهرمان خود اجازه می‌دهد تا هر بخش آن به یک سوژه تبدیل شود، به‌جایگاه دیگری وارد شود بنابراین، سوژه و دیگری جایگاهی یکسان پیدا کنند.

سوژه در قهرمانِ مؤلف چشمان خود را پنهان کرده است، به عبارتی سوژه در کران درونی خویش نیز خود را مسئول کنشِ دیگری می‌داند و بار مسئولیت دیگری را به دوش می‌کشد. سوژه در قلمرو درونی خود نیز برای حیات زیستهٔ خویش که منجر به ارتباط و شناخت سوژه از منظر خویش می‌شود نیز اهمیتی قائل نیست. بنابراین مؤلف قهرمانی است با ویژگی‌های فردی در ساختار ایدئولوژیک شخصی که به منزلهٔ بازنمایی جهان در نظر گرفته می‌شود. «باختین آنچه بر مرز بین آگاهی سوژه و آگاهی دیگری رخ می‌دهد را «آستانه» عنوان می‌کند. کران درونی به‌سوی بیرون متمایل است و درنهایت گفت‌وگویی می‌شود. این والاترین درجهٔ جامعه‌گرایی درونی است» (صلح‌جو، ۱۴۰۰: ۵۶۴).

سوژه هویت درونی خود را با کران بیرونی دیگری ادغام کرده است. در قهرمانِ مؤلف آیینه بازتابِ سوژه در تجربهٔ درونی او از خویش و دیگری است و این موضع را مشخص می‌کند که دیگری نیز آن‌چه را که سوژه از کران خویش می‌داند دریافت می‌کند. «از منظر باختین تنها در صورتی که دیگری بیرون از کران سوژه بایستد می‌تواند آن‌چه سوژه نمی‌داند یا نمی‌بیند را ببیند و بداند و به رخداد حیات زیستهٔ سوژه ارزش بخشد» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۶۸).

بنابراین این تجربهٔ سوژه، یک تجربهٔ فراتر از آگاهی سوژه از خویش است که نمی‌تواند به شناخت درونی سوژه منجر شود چراکه تنها در صورت حضور دیگری در تجربه بیرونی است که شناخت درونی سوژه کامل می‌شود. مؤلف قهرمان را یک سوژه بدن‌مند در نظر آورده، سوژه‌ای که در تجربهٔ حیات زیسته از بدن به‌مثابهٔ امر فیزیکی فراتر نرفته است. مکان موردنظر مؤلف حوضچه آب است، آن‌چه هر سوژه قادر به دیدن انعکاس خود در آن است. سوژه با خود و شناخت آنچه از کران درونی خود بدان رسیده است مواجه می‌شود. سوژه با قرار گرفتن در مکانی مشخص ناگزیر با خویش روبرو می‌شود. جهانی که برای سوژه خلق شده است با جهانی که در آن زندگی می‌کند فاصله دارد.

تصویر۶.زمزمه،۱۳۹۹،محمد علیزاده، ترکیب مواد،۲۶×۲۳×۲۱
سانتی‌متر،مجموعل شخصی هنرمند(URL6)

Figure 6: Whisper, 2020, Mohammad Alizadeh, Mixed Media, 26 × 23 × 21 cm, Artist's Private Collection (URL6)

«زمزمه»[۲۳] اثر محمد علیزاده (۱۳۹۹) چندلایه صورت‌های شکاف خورده و به هم دوخته‌شده را مشاهده می‌کنیم(تصویر۶). قهرمانِ مؤلف با صورتک‌های قالب‌گیری شده‌ای شکل یافته است. صورت‌های از هم فاصله گرفته، توسط سیم‌های فلزی به هم دوخته و در بعضی از قسمت‌ها با ضرب منگنه محکم شده‌اند. مؤلف از پرداختن به بخش‌های دیگر بدن قهرمان اجتناب کرده و تنها به نشان دادن سرِ پیکر اکتفا کرده است. چشمانِ قهرمان به‌صورت برجسته‌تر کارشده که به‌جای مردمک آن‌ها حفره‌های توخالی قابل‌مشاهده است. لب‌های او نیز بسته و همچون سایر اجزای صورت با همان سیم و منگنه‌ها به هم دوخته‌شده‌اند. از بین صورت‌ها اولین صورت در زیرترین لایه تنها از بخش وسط سر قابل تشخص است و صورتک سوم نیز به کناری زده‌شده و زیر آخرین لایه پنهان شده است. به‌طورکلی سر با تکیه به گردن روی سطحی قرارگرفته است.

در «زمزمه» همان‌طور که از نام آن پیداست، با سوژه‌ای مواجه هستیم که کران مشخص و قابل‌تفکیکی از دیگری ندارد. مؤلف سوژه خویش را با شکاف صورت‌ها و درهم تنیدگی آن‌ها در تقابل با دیگری نشان می‌دهد. «زمزمه» ردپای یکدیگری را در کنار سوژه خاطرنشان می‌کند.

سوژه در بی‌کرانگی درونی خویش معلق است. با آن‌چه مؤلف از بدن بیرونی قهرمان به تصویر درآورده، همچنین با عدم جایگذاری چشم‌ها و گوش‌ها و دهان بسته‌ای که همگی نشانی از غیرقابل‌دسترس بودن کران بیرونی هستند، سوژه را با دیگریِ درون خویش در کران درونی‌اش بی‌مرز کرده است. صداهایی در رفت‌وبرگشت از سمت سوژه به دیگریِ درونش و بالعکس. «به اعتقاد باختین میان صداهای درونی انسان و صداهایی که به او تعلق ندارند، تعاملی دائمی برقرار است. سوژه در راستای شناخت خویش، با گفت‌وگوی درونی خویش و با در نظر آوردن صدای دیگری به صدای منحصربه‌فرد خویش دست می‌یابد» (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴، ۱۶).

قهرمانِ مؤلف با پنهان کردن سوژه در درونی‌ترین لایهٔ خویش و گسستگیِ ناموفق لایه‌های بیرونی‌تر، صدای سوژه را برای رهایی از کران درونی سرکوب کرده است. انعکاسِ هر آن‌چه در حال وقوع، تنها به کران درونی سوژه محدود شده است. مؤلف قهرمان را به‌مثابهٔ سوژه‌ای منحصر به مکان و زمان در نظر آورده است. سوژه در کران درونی خویش با درون خود تنها است و حادثه یا گفت‌وگوی متقابلی با دیگریِ درون او نیز در آن زمان که با او همراه می‌شود، رخ نمی‌دهد. مؤلف سوژه را در بی‌زمان نگه داشته است، جایی که به گفتهٔ باختین نه دیدار و نه جدایی وجود دارد. «زمانی که باختین از آن به‌عنوان «زمان تابع»[۲۴] یاد می‌کند. زمانی که ممکن است آهسته خود را در فضا جلو برد» (پورآذر، ۱۴۰۰، ۳۲۹).

«زمزمه» سوژه را در موقعیتی نشان می‌دهد که در کران خویش سردرگم و چندپاره شده است. دیگریِ تأثیرگذار در درون سوژه، با عدم ثبات جایگاه سوژه برای خویش درهم‌آمیخته و سوژه را از مواجهه با کران بیرونی خویش و فهم خویش از منظر دیگریِ بیرون از خود منع می‌کند. سوژه قهرمانِ حیات خویش نیست بلکه در درون خود همواره با دیگری روبه‌رو می‌شود که سوژه نتوانسته از تأثیر آن‌ها رها شود. «بنابراین باختین این‌گونه بیان می‌کند که یکی شدن در دیگری آگاهی و شناخت سوژه نسبت به خویش را افزایش می‌دهد. درک و آگاهی نمی‌تواند به‌مثابهٔ قرار دادن سوژه در موضع دیگری معنا یابد مانند ترجمهٔ یک‌زبان به زبان دیگر. شناخت یعنی تبدیل

دیگری به «خود-دیگری»» (تودوروف، ۱۳۹۸، ۱۶۹).

تحلیل ویژگی‌ها و کران‌های مؤلف به‌مثابهٔ قهرمان

با در نظر گرفتن قهرمانِ مؤلف در تجربهٔ بیرونی او از مؤلف، سوژهٔ قهرمان خود راوی مؤلف است و می‌توان این‌گونه بیان کرد که قهرمان بر جایگاه مؤلف تسلط یافته و مؤلف در این تجربهٔ بیرونیِ قهرمان، خود را تجربه می‌کند. قهرمان در تجربهٔ بیرونی خویش از مؤلف، به هنرمندِ مؤلف مجال این را می‌دهد که مؤلف خود نیز به‌مثابهٔ یکدیگری با کران بیرونی خویش از منظر خود مواجه شود و با دیگری در محوری هم‌عرض قرار گیرد. بنابراین قهرمانِ سوژه، حکم سوژهٔ مسلط را دراین‌بین ایفا می‌کند.

هنرمندِ مؤلف موضع زیبایی‌شناختی و شناخت خویش را با توجه به تجربهٔ حیات زیستهٔ خویش مشخص کرده است. فرم به‌عنوان شکل بیرونی قهرمان، با قرار دادن خود در نقش مؤلف به تجربهٔ حیات زیستهٔ وی دست یافته است. فرم قهرمان است که موضع مؤلف را در رسیدن به ارزش و کران بیرونی خویش تعیین می‌کند. این‌گونه است که در تجربهٔ بیرونی سوژهٔ قهرمان در رابطه با مؤلف، فرم به‌مثابهٔ هدایت‌گر محتوای قهرمانِ مؤلف در نظر گرفته‌شده است. در اینجا تجربهٔ بیرونی قهرمان حول محور مؤلف ایجاد می‌شود. حیات زیستهٔ مؤلف، جایگاه اجتماعی و ایدئولوژیکی او است که اهمیت می‌یابد.

در تجربهٔ بیرونی سوژهٔ قهرمان در فرمی که هنرمندِ مؤلف برای بازنمایی محتوای خویش از آن بهره برده است، سوژه را در رخدادی قرار می‌دهد که، در حین این تجربه کران بیرونی حیات زیستهٔ سوژه ارزش و معنایی در مقابل ناظر به قهرمان قرار داده است. به عبارتی در تجربهٔ بیرونی سوژه قهرمان، دیگری آن‌چه را هنرمندِ مؤلف به‌عنوان کنش بیرونی سوژه در دسترس قرار داده است را درک می‌کند. بنابراین تجربهٔ بیرونی سوژهٔ قهرمان از دیگری در تقابل با این شناخت از مؤلف، حتی اگر در مؤلفه‌های بیرونی مشابه باشند اما در بطن با هم متفاوت هستند. این تجربهٔ بیرونی سوژهٔ قهرمان در دو معیار دیگری و مؤلف، ارزش خویش را از کنش‌های مختلف سوژه از منظر دیگری و به دنبال آن از حیات زیستهٔ خویش دریافت کرده و برای سوژه رسمیت می‌یابد.

وقتی از تجربهٔ درونی سوژهٔ قهرمان سخن به میان می‌آید هنرمندِ مؤلف، مؤلفه‌های فرمی و محتوایی خویش را در رسیدن به این تجربه کار می‌بندد. به عبارتی این رابطهٔ هنرمندِ مؤلف و سوژهٔ قهرمان است که تجربهٔ درونی حیات زیسته را می‌سازد. هنرمندِ مؤلف همان اندازه که تجربهٔ بیرونی سوژهٔ قهرمان را فهم کرده است به تجربهٔ درونی او نیز دست یافته و فرم خویش را بازنمایی کرده است.

تجربهٔ درونی قهرمانِ سوژه به‌عنوان یک تجربهٔ پایان‌ناپذیر در نظر گرفته می‌شود. چراکه خود تجربه‌گری هنرمندِ مؤلف مدام در تجربهٔ درونی‌اش فعال است و شناخت و ارزش خویش را از این تجربه معنا می‌بخشد. چنین تجربه‌ای همان‌طور که در تجربهٔ درونی سوژهٔ قهرمان از مؤلف قابل‌مشاهده است همواره پلی به‌سوی آینده می‌زند. سوژهٔ قهرمان در کنش درونی خویش در مواجهه با خود خواسته یا ناخواسته به دیگری پناه آورده است. سوژهٔ قهرمان خود را یگانه رخداد جهان در نظر گرفته است و دیگری نیز برای سوژهٔ قهرمان یکدیگری از منظر سوژهٔ قهرمان محسوب می‌شود.

سوژه قهرمان در تجربهٔ درونی خویش از منظر مؤلف، خود در حکم مؤلفِ خویشتن را دارد و قهرمان است که کران درونی خویش را معنی و ارزش‌گذاری می‌کند. سوژهٔ قهرمانی که خود را در رأس این تجربه در نظر می‌گیرد و جایگاه دیگری و میزان وجودش در این تجربهٔ درونی نیز به‌واسطهٔ سوژهٔ قهرمان در نظر گرفته‌شده است. به عبارتی بدون حضور دیگری به‌عنوان یک مؤلفه در جریان حیات زیستهٔ سوژه آگاهی او و شناختش از تجربه و کران درونی خویش رخدادی به وقوع نمی‌پیوندد. بنابراین وجود دو آگاهی برای این تجربه درونی لازم است.

با توجه به آن‌چه هنرمندِ مؤلف به‌عنوان مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی خویش در تجربهٔ درونی سوژهٔ قهرمان به کار برده است، شاهد بی‌کرانی و بی‌زمانی سوژهٔ قهرمان هستیم. در این تجربهٔ درونی جایگاه سوژهٔ قهرمان و مؤلف، هم‌چنین سوژهٔ قهرمان و دیگری به‌راحتی اتفاق می‌افتد. تفاوتی در ارزش‌گذاری و اعتباربخشی به کران درونی سوژهٔ قهرمان و دو مؤلفهٔ دیگری و مؤلف وجود ندارد زیرا تجربیات زیستهٔ سوژهٔ قهرمان با تعویض نقش و جایگاه با این دو، همان فرم را در رخدادی متفاوت بیان می‌دارد.

بنابراین با توجه به آن‌چه گفته شد می‌توان تجربهٔ قهرمان به‌مثابهٔ مؤلف را به‌صورت خلاصه در جدول (۱) زیر ارائه کرد.

جدول۱.تجربهٔ سوژهٔ قهرمان در مجسمه‌های فیگوراتیو میکس مدیای هنرمندان معاصر ایران (۱۴۰۰-۱۳۹۰)

Table 1: The Experience of the Heroic Subject in the Figurative Mixed Media Sculptures of Contemporary Iranian Artists (20112021-).

کران‌های سوژه / تجربهٔ قهرمان به‌مثابهٔ	کران بیرونی(تجربهٔ بیرونی)	کران درونی(تجربهٔ درونی)
مؤلف	-هنرمندِ در تجربهٔ بیرونی سوژه، اثری(قهرمان) خلق کرده که با سوژهٔ موردنظر باختین از وجه بیرونی آن ارتباط برقرار کرده است. -با توجه به عناوین منتخب از سوی هنرمند با سوژه‌هایی مواجه‌ایم که همگی راوی مؤلف‌اند. -هنرمند، با استفاده از پیوستار مکانی در اثر خویش و معیار قرار دادن بدن، به تجربهٔ بیرونی سوژهٔ قهرمان به‌مثابهٔ مؤلف اعتباربخشیده است. -هنرمند به حضور ضمنی دیگری در تجربهٔ بیرونی سوژهٔ قهرمان، با استفاده از امر نمادین و استعاری فرم بدن در اثر خویش، اشاره می‌کند. -اثر هنری(قهرمان) در تجربهٔ بیرونی خویش از مؤلف، به هنرمندِ این مجال را می‌دهد که با دیگری در محوری هم عرض قرار گیرد. این امر از مواجههٔ قهرمان به‌مثابهٔ یکدیگری باتجربهٔ بیرونی خویش ایجاد می‌شود. -با توجه به تجربهٔ بیرونی سوژه و هویتی که از سوی دیگری دریافت می‌کند، فرم بدن در شکل ظاهری اثر دچار دگردیسی شده است. همچنین بدن سوژهٔ قهرمان به‌عنوان یک مؤلفهٔ بیرونی دارای ارزش می‌شود.	-هنرمندِ برای خلق اثر (قهرمان)، از مؤلفه‌های فرمی و محتوایی خویش در رسیدن به تجربهٔ درونی قهرمان بهره می‌گیرد. -عناوین منتخب از سوی هنرمند به تجربهٔ درونی خویش از بدن، که حامل مؤلفه‌های درونی در شناخت ارزش سوژه هستند پاسخ می‌دهد. -هنرمند به‌مثابهٔ قهرمان در بعضی از آثار با در رأس قراردادن خود و غلبه بر سوژهٔ قهرمان، به تجربهٔ درونی خویش در حیات زیسته‌اش اعتبار می‌بخشد. -هنرمند با توجه به پیوستار زمانی، سوژهٔ قهرمان را در زمان و مکانی به تجسم درآورده که امکان رجوع دیگری به تجربهٔ درونی سوژه فراهم نیست. بنابراین سوژه فاقد زمان و مکان مشخص است. -وجود آگاهی و شناخت دیگری در تجربهٔ درونی هنرمند لازم است. در این آثار دیگری یک سوژهٔ ناظر بر تجربهٔ بیرونی سوژهٔ قهرمان به نظر نمی‌آید، بلکه در تجربهٔ درونی سوژه و در ناخودآگاه او ساکن است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش از مؤلفه‌های باختین که ذکر شده‌اند برای مطالعه و خوانش آثار میکس مدیا در دو بخش تجربهٔ درونی و بیرونی سوژه استفاده شده است. بنابراین قهرمان به‌مثابهٔ سوژه به‌عنوان یک فرم زیبایی‌شناختی، می‌تواند به ارزش و معنای خود از منظر مؤلف دست یابد. تجربهٔ حیات زیستهٔ مؤلف را در خلق این آثار نمی‌توان نادیده گرفت. ازآنجاکه انسان موجودی معنا ساز است؛ در قالب گفت‌وگو با دیگری است که به شناخت و ارزش خویش واقف می‌شود.

با بررسی آثار به‌مثابهٔ قهرمانِ مؤلف، به این امر که رابطهٔ قهرمان با مؤلف در تجربهٔ حیات زیستهٔ سوژه در کران بیرونی و درونی‌اش رابطه‌ای غیرقابل انکار است، پی بردیم. مؤلف با خلق زیبایی‌شناختی خویش در هیئت قهرمان در کران‌های مکانی و زمانی، سوژه را در حیات زیسته‌اش در ارتباط با دیگری قرار داده است. ارتباطی که در طول این تجربه برای سوژه دست‌یابی به آگاهی و درک ارزش و شناخت خویش است. بنابراین سوژه مدنظر مؤلف که در فرمِ قهرمان مجسم شده است اعتبار خویش را از مؤلف و دیگریِ حاضر در حیات زیسته‌اش دریافت می‌کند. همچنین آثار میکس مدیا با خلق و استفاده مؤلف از ماده‌های متفاوت در رسیدن به این امر و آن‌چه که از مؤلفه‌های باختینی برمی‌آمد، کران بین سوژه‌ها از درون به بیرون و بالعکس را قابل دستیابی می‌نماید.

مؤلف به‌عنوان یکی از سوژه‌های باختینی، تجربهٔ حیات زیستهٔ خویش، کران‌های بیرونی و درونی، همچنین کنش‌های

خویش را در قالب قهرمان به انجام می‌رساند. مؤلف در این آثار به قهرمانِ خویش مجال می‌دهد تا راوی او باشد و در تجربه‌ای دیگر بر مرزِ کران درونی، مؤلف خود قهرمانِ خویش باشد. به عبارتی کلیت قهرمان در این آثار و رخداد حیات زیستهٔ او ارزش محسوب می‌شود، که مؤلف موضعی بیرونی را نسبت به قهرمان اتخاذ می‌کند.

در این آثار بدن به‌مثابهٔ ارزش در نظر گرفته‌شده است و سوژه را قادر به شناخت خویش از منظر خود و دیگری کرده است. در آثار موجود در این پژوهش قهرمان به حیات زیسته او اعتبار می‌بخشد و گاه با جابه‌جایی این جایگاه قهرمان با مؤلف، شاهد رخدادی متفاوت از کران بیرونی او و همچنین در تجربهٔ درونی مؤلف هستیم. مؤلف به‌مثابهٔ قهرمان در بعضی از آثار، با خود تجربه‌گری و غلبه بر قهرمان، کران بیرونی و درونی خویش در رخداد بازتاب یافتهٔ حیات زیسته‌اش را بازنمایی می‌کند. فرم ظاهری این آثار بر تجربهٔ مؤلف و از درون او و همچنین از بیرون و به‌واسطهٔ دیگری معنا یافته و محتوای خویش را بیان می‌کند. بر همین اساس است که فرم قهرمان، کنش بیرونی و درونی مؤلف را معنادار می‌سازد و مؤلف به‌مثابهٔ قهرمان قادر به درک و بروز خودآگاهی کران‌های خویش است.

بنابراین مؤلف هر تجربهٔ بیرونی و درونی خویش را در قهرمان بازنمایی کرده و در هر تجربه، با موقعیت زمانی و مکانی سوژه و دیگری شکل‌های مختلف را برای بیان معنایِ مدنظرش مورداستفاده قرار داده است. مؤلف جزئی از قهرمان و حیات زیستهٔ او است، ردپای دیگری در کران‌های بیرونی و درونی قهرمانِ مؤلف و آن‌چه بر مرز بین آگاهی خویش و دیگری رخ می‌دهد، به‌مثابهٔ رخداد بودن.[۲۵]

پی‌نوشت‌ها

1-Mikhail Bakhtin
2-Author
3-Object
4-Hero
5-The Lived Experince
6-Other
7-Dialogue

۸-« نحوهٔ استفاده باختین از واژهٔ گفتمان، روش مفصل وی برای تأکید بر ارجحیت گفتار، بیان و همهٔ جنبه‌های موجود در زبان است» (پورآذر،۱۴۰۰:۵۳۸).

9-Threshold
10-Chronotope

در پیوستار زمانی-مکانی ادبی و هنری، شاخص‌های مکانی و زمانی در یک کلیت بسیار سنجیدهٔ عینی با هم می‌آمیزند. بنابراین مکان نیز به نسبت تغییرات زمان، پیرنگ، از خود حساسیت و عکس‌العمل نشان می‌دهند (پورآذر،۱۴۰۰:۱۳۷).
۱۱- کران بیانگر رابطهٔ انسان بیرونی با جهانِ درونی در برگیرنده اوست، یعنی بیان حدگذاری انسان از جهان است. (صلح‌جو، ۱۴۰۰، ۲۲۲).

12-I am an ice cream
13-Outer Threshold

۱۴-« اصولاً زن به مثابهٔ موجودي داراي جنسيتي متفاوت بر مرد آشکار مي‌شود. زن نسبت به مرد تعريف و متفاوت مي‌شود، نه مرد نسبت به زن؛ زن در برابرِ اصل، فرعي در نظر گرفته مي‌شود. مرد، سوژه يا مطلق است؛ زن ديگری به شمار می‌آيد» (بالووواقعه‌دشتی،۱۳۹۶:۱۳۳).
۱۵-« در رابله، بدن انسان، تمامی قسمت‌ها و اعضاء، همهٔ اندام‌ها و اعمال آن‌ها فقط از دیدگاه کالبدشناسی، فیزیولوژیک و علوم طبیعی به تصویر کشیده می‌شود» (پورآذر،۱۴۰۰:۲۳۶).

16-Skin of one's own
17-Self-destruction
18-metamorphosis
19-Spirit
20-Inner Threshold

۲۱- از نظر باختین، کارناوال در علوم‌اجتماعی و انسان‌شناسی به معنای فرهنگ عامه است که مهم‌ترین ویژگی آن به تعلیق درآوردن زبان نهادهای رسمی و اصیل حاکم بر جامعه است. ماهیت زبانی کارناوال بی‌پروا و در عین حال سرکوب‌کننده بود. (رمضانی‌ویزدانی،۱۳۹۴:۲۴۸).

22-Untitled
23-whisper

۲۴- «زمان تابع فاقد حرکت تاریخی روبه‌پیش است و در عوض بر روی چرخه‌های کوچکی حرکت می‌کند: چرخهٔ روز، هفته، ماه و کل زندگی انسان. در این زمان هیچ «دیدار» و «جدایی» وجود ندارد» (پورآذر،۱۴۰۰:۳۲۹).
۲۵- رخداد بودن یعنی ارتبط حاصل‌کردن.

فهرست منابع

ـ احمدی، بابک. (۱۳۸۴) *ساختار و تأویل متن*. چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.
- امیری، نادر. (۱۳۹۶) «*زمینهٔ فکری و اندیشهٔ ادبی میخاییل باختین*». مطالعات جامعه‌شناسی. ۲۸ (۱)، ۲۹۱-۳۱۷.
ـ باختین، میخائیل. (۱۴۰۰) *پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی*. ترجمهٔ سعید صلح‌جو، تهران: انتشارات نیلوفر.
ـ باختین، میخائیل. (۱۴۰۰) *تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی دربارهٔ رمان)*. ترجمهٔ رویا پورآذر. تهران: نشر نی.
ـ باختین، میخاییل. (۱۳۹۹) *زیبایی شناسی و نظریه‌ی رمان*. ترجمه کتایون شهپراد. تهران: انتشارات آبان.
ـ باختین، میخاییل. (۱۴۰۰) *هنر و پاسخگویی نخستین جستارهای فلسفی*. ترجمهٔ سعید صلح‌جو. تهران: انتشارات نیلوفر.
ـ بالو، فرزاد و واقعه دشتی، مائده. (۱۳۹۶) «*نمودهای مفهوم «دیگری» در اشعار فروغ فرخزاد*». ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. ۷ (۳)، ۱۲۵-۱۴۹.
ـ پورآذر، رویا و جلال، سخنور. (۱۳۹۴) «*سوژهٔ گفت‌وگویی باختین (گذشته و حال)*». پایگاه تخصصی نورمگز. ۸ (۳۰)، ۷-۳۲.
ـ پوررجبی، میلادو مجدی، علی اکبر. (۱۳۹۹) «*برساخت هویت اجتماعی و نمایش بدن*». زن و مطالعات خانواده. ۱۳ (۴۷)، ۴۳-۶۹.
ـ تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۸) *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
-جیمز، دبورا. (۱۴۰۰) باختین در قابی دیگر. ترجمهٔ ستارهٔ نوتاج. تهران: فرهنگستان هنر.
ـ رمضانی، ابولفضل و یزدانی، انیسه. (۱۳۹۴) « *بررسی سه مضمون باختینی کارناوال، گفت‌وگوگرایی و کرونوتوپ در نمایشنامهٔ سرفرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب اثر الیور گلدسمیت*»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۲۰. (۲)، ۲۴-۲۴۵.
ـ عظیمی، حسین و علیا، مسعود. (۱۳۹۳) «*نسبت متن و صدای دیگری در اندیشه باختین*». کیمیای هنر. ۳. (۶۹)، ۷-۱۶.
ـ میاحی، الها و علیا، مسعود. (۱۴۰۰) «*تحلیل کرونوتوپ خانه در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم اثر زویا پیرزاد*». نقد و نظریهٔ ادبی. ۷ (۱)، ۵-۲۷.
ـ کشمیرشکن. حمید. (۱۳۹۶) *کنکاشی در هنر معاصر ایران*. چاپ دوم، تهران: چاپ و نشر نظر.
-گاردینر، مایکل. (۱۳۸۱) *تخیل معمولی باختین*. ترجمهٔ یوسف اباذری. ارغنون، (۲)، ۳۳-۶۶.

- Beaton, Roderick. (2011) *Chronotopes in Leucippe and Clitophon and Tom Jones.* Faculty of Liberal Arts & Sciences. Academia press, pages: 59-76.
- Cresswell, James. (2011) » *The body and language: M. M. Bakhtin on ontogenetic development.*«New Ideas in Psychology. Vol. 29. No2. Pages: 106-118
- Nielson, James. (1985) *Author as other and Other as Author*; Departeman of English. McGill University; Montreal.
- Ward, Joel S. (2013*) Authority and Personalitu in M.M. Bakhtin's, Author and Hero in Aesthetic Activity*. McAnulty College of Liberal Art.
URL 1 https://www.nastaransafaei.com/ (access date: 2023\02\8, 17:00).

URL 2 https://galleryinfo.ir/Artist/fa/324 (access date: 2023\02\8, 17:00).
URL 3 https://darz.art/fa/artists/mohamad-hossein-gholamzadeh (access date: 2023\02\8, 17:00).
URL 4 https://www.instagram.com/raana.dehghan/ (access date: 2023\02\8, 17:00).
URL 5 https://darz.art/fa/artists/saba-masoumian (access date: 2023\02\8, 17:00).
URL 6 https://galleryinfo.ir/Artist/fa/4359 (access date: 2023\02\8, 17:00).

©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/).

مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2024.2039231.1187

تبیین مضامین حماسی و غنائی در البسه‌ی نگاره‌های عهد اسلامی

(مطالعه موردی: دوره آل‌بویه «منسوجات»).

غزال حسین پور*[1]
۱. دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۳۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۱۳
صفحه ۱۳۳-۱۱۶

فردوس هنر
شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

چکیده

بیان مسئله: از آغاز تاریخ بشری، هنر همواره در خدمت انسان قرار داشته و پیوندی عمیق با دنیای درونی و بیرونی او برقرار کرده است. لباس، که به‌عنوان نزدیک‌ترین عنصر به بدن انسان شناخته می‌شود، تأثیر شگرفی بر هنر و فرهنگ داشته و در عین حال، خود نیز از این دو حوزه تأثیر پذیرفته است. نوع پوشش و لباس افراد نه تنها به‌عنوان نشانه‌ای از هویت فرهنگی آنان عمل می‌کند، بلکه همچنین نمایانگر تاریخ زندگی بشر و اندیشه‌های مختلف اقوام در طول زمان است. تحلیل تاریخ پوشاک بدون در نظر گرفتن تمدن‌ها و تاریخ اجتماعی و اعتقادی انسان‌ها میسر نیست. به همین دلیل، ضروری است که نگاهی عمیق به تاریخ سیاسی و اجتماعی بشر داشته باشیم تا بتوانیم تغییرات و تحولات لباس‌های اقوام ایرانی را به‌خوبی درک کنیم. با این رویکرد، می‌توانیم به ارتباطات پیچیده‌ای که میان پوشش، فرهنگ، و هویت‌های اجتماعی وجود دارد، پی ببریم و بفهمیم چگونه این عوامل در شکل‌گیری و تحول هنر و فرهنگ ایرانی نقش ایفا کرده‌اند.

هدف پژوهش: در این مقاله، با تمرکز بر نگاره‌های موجود و تحلیل کیفی طرح‌های به‌کار رفته در البسه آن‌ها، تلاش می‌شود تا مضامین حماسی و غنائی را شناسایی و بررسی کنیم.

سؤال پژوهش: پرسش اصلی این پژوهش عبارتست از : مضامین حماسی و غنائی چگونه در البسه نگاره‌های دوره اسلامی آل‌بویه تبیین شده است؟ به نظر می‌رسد که در نقوش البسه آن دوران، مفاهیم حماسی نظیر غلو، اغراق، سادگی و کثرت به‌وضوح قابل مشاهده باشد.

نتیجه‌گیری: نتایج به‌دست‌آمده از این تحقیق نشان می‌دهند که ساختار البسه نگاره‌ها به‌طرز قابل توجهی تحت تأثیر مفاهیمی است که در آن‌ها وجود دارد. این پیوند عمیق و ناگسستنی میان شعر، شاعر و تصویرگری نه‌تنها به غنای آثار هنری می‌افزاید، بلکه در فرآیند بازنگری و تحلیل آثار نیز تأثیر بسزایی دارد.

واژگان کلیدی: آل‌بویه، مضامین حماسی، مضامین غنائی، البسه.

Article Research Original
10.30508/fhja.2024.2039231.1187

Exploration of Epic and Lyric Themes in the Garments of Islamic Artworks

(Case Study: The Buyid Period "Textiles")

Ghazal Hosseinpour*[1]
1. PhD Student, Art Research Department, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran

Received: 21/08/2024
Accepted: 03/11/2024
Page 117-133

Abstract

Problem Statement: The rich heritage of Persian literature has been transmitted to current generations through manuscripts. The art of language and writing, along with the decoration and illustration of books, has continually evolved and expanded throughout the tumultuous history of this land. In Iranian history, the epics of heroes and champions, both in ancient myths and in historical events, have played a significant role. These epics serve as narrators of Iranian history, culture, and rituals, depicting the courageous deeds, battles, joys, and sorrows of men who embody remarkable human qualities.

Lyric poetry is also considered one of the most influential and widely appreciated genres of Persian literature. Its longevity and breadth are such that it is nearly impossible to find any literary text that is not infused with elements of lyricism. This genre expresses the personal emotions and feelings of the poet, addressing themes such as love, friendship, and human suffering. A distinguishing characteristic of this type of literature is the predominance of emotional and sentimental elements over other poetic aspects; the deeper the poet's emotions and the more delicate their feelings, the more impactful and appealing their words become. As the oldest and purest form of literature, lyric poetry possesses a more prominent poetic quality and is recognized for its rich imagination.

Moreover, clothing, much like art, is recognized as a symbol of the personality and cultural identity of each nation and community, reflecting adherence to customs and a desire for cultural independence. From the dawn of history, art has served humanity and has been linked to both the inner and outer worlds of individuals. Clothing, as the closest element to the human body, has had a significant influence on art and culture while also being influenced by them. The type of attire not only signifies cultural identity but also represents the historical experiences and thoughts of different communities (Wilcox, 2012, p. 5). Analyzing the history of clothing without considering the civilization, social history, and beliefs of humanity is not feasible. Thus, it is essential to take a look at the political and social history of humans to understand the transformations in the clothing of the Iranian people.

During the Buyid period, the flourishing production of silk textiles transformed fabrics

into valuable commodities in Iran. Written records and archaeological evidence indicate that during this time, silk fabrics were woven with decorations featuring animal and plant motifs as well as Kufic inscriptions (Zarei Khalili, 2020). Generally, the 4th century AH (10th century CE) is recognized as one of the most significant periods of social and cultural transformations in Iranian history. This era of Islamic history holds a special place, particularly among historical research (Mousavi Bejnordi, 1995, pp. 639-640). They were the first government to fulfill the aspirations of many Iranian princes and gain control over the Abbasid Caliphate. The Buyid period is considered one of the most important eras in the foundational structure of Iranian-Islamic civilization, with some viewing it as part of the "Islamic Renaissance."

In this research, we will first collect textiles from the Buyid period, and then, with an emphasis on epic and lyric themes, categorize the images and examine the structural characteristics of the garments depicted. A comprehensive reconstruction of this period is a challenging task that requires mastery of various fields; however, understanding the diverse themes that have been passed down to us from the past is a crucial step in this endeavor.

Research Methodology: In this study, data analysis was conducted qualitatively. To achieve the main indicators of the research, data, and information related to the attire of the Buyid period were collected from various sources, including books, academic articles, and illustrations. After gathering the data, key components and concepts were identified and categorized. This process involved recognizing the characteristics and capabilities of each element, which contributed to a deeper understanding of the subject. Based on the categorizations, tables were designed to systematically present the features and components of the garments, which served as tools for qualitative data analysis. The images of the garments from the Buyid period were also included in these tables and analyzed, focusing on the epic and lyrical themes in the design and motifs of the clothing. Following the categorization and organization of the data, the collected information was evaluated, with efforts made to uncover unknowns and thoroughly examine the objectives and questions of the research. This methodology allows for a comprehensive and in-depth exploration of the epic and lyrical themes in the garments illustrated in Islamic art, as well as the analysis of the interconnections between art, literature, and culture.

Conclusion: One of the most valuable ancient arts of the Iranians is weaving, which employs a variety of decorative themes. All remaining textiles from the Buyid and Seljuk periods reflect artists' mastery at that time in expressing their thoughts and ideas. Silk textiles are significant evidence of the thriving weaving industry in design and fabric production. Skilled weavers of these textiles demonstrated a profound understanding of various subjects and exhibited great skill in using weaving techniques. The motifs of these silk textiles highlight the importance of symbols in artistic works. The presence of decorative elements within geometric and circular frames, as well as the use of motifs depicting mythical creatures and animals, are notable characteristics of Sassanian art that can also be observed in these works.

Various human forms, real or imaginary, are identifiable in these weavings. For example, there are creatures such as lions with human heads, as well as human motifs with narrative themes present in the fabrics. Artists aimed to convey specific objectives through these motifs; in many textiles, images resembling paintings depict various scenes in great detail. These works employ diverse visual systems. Some decorative elements of these textiles carry spiritual and symbolic meanings, with animals and humans arranged harmoniously. In the collection of works, three images of human motifs on textiles were examined, prominently featuring male figures. The images obtained, which mostly depict scenes of banquets, battles, and hunts, have been executed using various techniques. The decorations in these works possess symbolic meanings and are not merely decorative; rather, they are harmonized with the overall structure. Generally, the primary motifs used are geometric, including circular, oblique, triangular, and cubic lines depicted on the surface of the garments. The human figures dominate the composition and are often used in circular, triangular, and symmetrical arrangements, expressed in a rigid and emotionless manner, reflecting narratives

from the Shahnameh (such as the story of Zahhak). The prevailing theme is epic, derived from concepts such as objectivity, authority, and simplicity, with hyperbole and exaggeration being other notable characteristics. Moreover, the elements of stability, strength, and a primitive, harsh quality are evident throughout

Keywords: Buyid, Epic Themes, Lyric Themes, Garments

Figure 1. Textile with Human Motif. (URL1)
Figure 2. Textile with Human Motif. (URL2)
Figure 3. Textile with Human Motif. (URL3)
Table 1. Figure 1 - Textile with Human Motifs
Table 2. Figure 2 - Textile with Human Motif
Table 3. Figure 3 - Textile with Human Motifs

Agha Hosseini, H., & Mohammadi, A. (2018). The role of imagery in lyrical poetry (with a focus on romantic epics). Journal of Poetry Studies (Bustan-e Adab), 10(4), 1-22.

Ahmad, M., & Khatami, A. (2012). The ancient roots of lyrical literature. Journal of Educational and Lyrical Research in Persian Language and Literature, 13, 31-44.

Afshari, S., & Afshari, M. (2019). A comparative study of the themes in the Bayasanghari Shahnameh and contemporary epic painting in Iran. Islamic Art Journal, 6(17), 60-73.

Dad, S. (1999). The culture of literary terms: A glossary of concepts and terms in Persian and European literature in a comparative and explanatory approach. Tehran: Morvarid Publishing.

Dadkhah, M. (2016). A study of the symbolism of motifs in Buyid art with an emphasis on textiles. Master's thesis, Department of Handicrafts, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art.

Dadvar, A., & Hadidi, E. (2011). A study of motifs in early Islamic textiles (from the 1st century AH to the late Seljuk period). Jalveh Honar, New Series, 6, 15-22.

Feizollahzadeh, A. (2007). The political, social, and literary situation during the Buyid period from the perspective of Arab historians and writers. Humanities Research Journal, 54, Summer 2007, 361-382.

Gheibi, M. (2013). Eight thousand years of the history of clothing among Iranian peoples (2nd ed.). Tehran: Hirmand Publishing.

Gholi, M., & Khazaei, M. (2016). The manifestation of clothing in the Buyid period in Shiraz school painting of the Timurid era. In International Conference on Research in Science and Technology, London, UK, November 16, 2016, 2120-2135.

Jamali, S., & Darvishani, A. (2020). The historical culture of Iranian textiles. Tehran: Ap Publishing.

chit-Saz, M. R. (2000). The history of Iranian clothing from the beginning of Islam to the Mongol invasion. Tehran: Samt Publishing.

Hokm abadi, A. S., Khazaei, M., & Ahmadpanah, S. A. (2016). The manifestation of clothing in the Buyid period in Shiraz school painting of the Timurid era. In International Conference on Research in Science and Technology, London, UK, November 16, 2016, 2120-2135.

Khan Mohammadi, M. H. (2015). An overview of lyrical literature in Iran. Qom: Amir al-Mu'minin Publishing.

Mahvan, F., & Yahaghi, M. J. (2010). The impact of literary imagery on the painting of the Shiraz school. Bustan-e Adab, 2(2), 161-184.

Mohammadi, F. (2017). Historical overview of the Buyid dynasty. Cultural Research Quarterly, 30, 149-171.

Moshtagh Mehr, R., & Bafekr, S. (2016). Content and formal indicators of lyrical literature. Journal of Lyrical Literature, 4(26), 183-302.

Mousavi Bojnordi, K. (1995). Encyclopedia of Islam (Vol. 1). Tehran: Great Islamic Encyclopedia Publishing.

Moftakhari, H. (2010). ... And again the Buyids. Art and Geography Monthly, New Series, 151, 2-7.

Ramezanmahi, S., & Balkhari, H. (2009). The influence of ancient Iranian art on the Shiraz school during the Al-Inju period. Art Monthly, 134, 34-43.

Roohfar, Z. (2001). A look at textile weaving during the Islamic period. Tehran: Samt Publishing.

Shojayi Qadikalayi, H., & Marazi, M. (2018). A study of the motifs on ceramics and textiles from the Samani and Buyid periods in comparison with Sassanian art. Journal of Fine Arts - Visual Arts, 23, Spring 2018, 73-82.

Shamisa, S. (2007). Literary genres (3rd ed.). Tehran: Mitra Publishing.

Shafiei Kadkani, M. R. (1953). Literary genres and Persian poetry. Growth of Persian Literature Education Journal, 8, 4-8.

Sadeghzadeh, S. (2014). The art of clothing design. Master's thesis, Department of Textile and Clothing Design, Azad University of Yazd.

Talebpour, F. (2007). The history of textiles and weaving in Iran. Tehran: Al-Zahra University Press.
Torkamani azar, P. (2009). The Daylamites in the history of Iran (local governments, Al-Ziyar, Al-Buyeh). Tehran: Samt Publishing.
Wilcox, R. T. (2012). The history of clothing (5th ed.). Translated by Shirin Bozorgmehr. Tehran: Tose'e Publishing.
Yavari, H., & Sarkhush, S. (2010). An introduction to the traditional clothing of various regions of Iran. Tehran: Azar Publishing.
Zarei Khalili, M., & Ahmadpanah, S. A. (2020). Investigating the role of inscriptions and writing in Buyid textiles (case study: fabrics discovered in the tomb of Bibi Shahrbanu and the Naqqareh House of Shahr-e Rey). Iranian Decorative Arts Journal, 3(2), 1-15
URLS:
URL1_https://www.clevelandart.org/art/1982.43.b.
URL2_ https://www.travelbrain.us/iran-esfahan-kashan/arab-conquest-and-the-early-iranian-islamic-dynasties-c.html.
URL3_ https://www.clevelandart.org/art/1964.441.

مقدمه و بیان مسأله

میراث غنی ادبیات فارسی از طریق کتب خطی به نسل‌های کنونی منتقل شده است. هنر کلام و نگارش، به همراه تزئین و مصورسازی کتب، در طول تاریخ پرفراز و نشیب این سرزمین همواره در حال تحول و گسترش بوده است (رمضان ماهی و بلخاری، ۱۳۸۸: ۳۴). در تاریخ ایران، حماسه‌های قهرمانان و پهلوانان، چه در اساطیر کهن و چه در وقایع تاریخی، نقش مهمی را ایفا کرده‌اند. این حماسه‌ها به‌عنوان توصیف‌گر تاریخ، فرهنگ و آیین‌های ایرانی، صحنه‌های دلیرانه، رزم‌ها، شادی‌ها و غم‌های مردانی را به تصویر کشیده‌اند که هر کدام نماد ویژگی‌های برجسته انسانی هستند (ماه وان و یاحقی، ۱۳۸۹: ۱۶۱).

ادب غنائی نیز یکی از مؤثرترین و پرمخاطب‌ترین انواع ادبیات فارسی به شمار می‌آید. قدمت و گستردگی این نوع ادبی به‌گونه‌ای است که تقریباً هیچ متن ادبی را نمی‌توان یافت که به‌نوعی با ادبیات غنائی آمیخته نباشد (احمدی و خاتمی، ۱۳۹۱: ۳۱). ادبیات غنائی به بیان عواطف و احساسات شخصی شاعر پرداخته و به موضوعاتی چون عشق، دوستی و رنج‌های انسانی می‌پردازد. ویژگی متمایزکننده این نوع ادبی، غلبه عنصر عاطفه و احساس بر سایر عناصر شعری است؛ هرچه عواطف شاعر عمیق‌تر و احساسات او لطیف‌تر باشد، سخن او نافذتر و دل‌نشین‌تر خواهد بود. ادب غنائی به‌عنوان کهن‌ترین و ناب‌ترین نوع ادبی، خصوصیت شعری برجسته‌تری دارد و به‌خاطر تخیل غنی‌اش شناخته می‌شود (مشتاق مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۳).

با نگاهی به وضعیت ادبی دوره آل‌بویه، درمی‌یابیم که حرکت ادبی در تمام زمینه‌ها بسیار پویا بوده است. ادیبان و شعرای این دوره با فضای درباری آشنا بودند و صحنه‌های زیبایی را به تصویر کشیده‌اند. شیوه نگارش ادبی این دوره نیز متفاوت بوده و نگارش روشنفکران با زیبایی و آراستگی کلمات همراه بوده است، در حالی که روش نوشتاری عامه مردم به‌صورت روزمره و بدون پیچیدگی بوده است (فیض‌الله زاده، ۱۳۸۶: ۳۷۷ - ۳۷۸).

علاوه بر آن، پوشاک نیز، همچون هنر، به‌عنوان نشانه‌ای از شخصیت و هویت فرهنگی هر قوم و ملت شناخته می‌شود و نشان‌دهنده پایبندی به آداب‌ورسوم و همچنین علاقه به استقلال فرهنگی است (یاوری و سرخوش، ۱۳۸۹: ۹). از آغاز تاریخ، هنر در خدمت انسان بوده و به دنیای درون و بیرون او مرتبط بوده است. لباس به‌عنوان نزدیک‌ترین عنصر به بدن انسان، تأثیر قابل توجهی بر هنر و فرهنگ داشته و از آن تأثیر پذیرفته است. نوع پوشش و لباس نه تنها نشانه‌ای از هویت فرهنگی است، بلکه نشان‌دهنده تاریخ زندگی بشر و تفکرات اقوام نیز می‌باشد (ویل کاکس، ۱۳۹۱: ۵). بررسی تاریخ پوشاک بدون توجه به تمدن و تاریخ اجتماعی و اعتقادی بشر امکان‌پذیر نیست، ازاین‌رو لازم است نگاهی به تاریخ سیاسی و اجتماعی انسان داشته باشیم تا بتوانیم تحولات پوشاک اقوام ایرانی را درک کنیم (غیبی، ۱۳۹۲: ۷).

در دوره آل بویه، رونق تولید پارچه‌های ابریشمی باعث شد که منسوجات به کالایی با ارزش در ایران تبدیل شوند. مستندات مکتوب و شواهد باستان‌شناسی نشان می‌دهند که در این دوره، پارچه‌هایی از جنس ابریشم با تزئیناتی شامل نقوش حیوانی، گیاهی و کتیبه‌های کوفی بافته می‌شدند. (زارع خلیلی،۱۳۹۹). بصورت کلی، سده چهارم هجری قمری (دهم میلادی) به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین دوران تحولات اجتماعی و فرهنگی در تاریخ ایران شناخته می‌شود. این دوره از تاریخ اسلام، به‌ویژه در میان پژوهش‌های تاریخی، جایگاه ویژه‌ای دارد (موسوی بجنوردی، ۱۳۷۴: ۶۳۹-۶۴۰) آنان نخستین حکومتی بودند که به آرزوهای بسیاری از امیران ایرانی دست یافتند و بر

خلافت عباسی تسلط پیدا کردند (ترکمنی آذر، ۱۳۸۵: ۸۴). دوره آل‌بویه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ادوار در ساختار زیربنایی تمدن ایرانی-اسلامی به شمار می‌آید و برخی آن را بخشی از «عصر رنسانس اسلامی» می‌دانند (حکم‌آبادی و خزایی و احمد پناه، ۱۳۹۵: ۲۱۲۰).

در این پژوهش، ابتدا به جمع‌آوری منسوجات دوران آل‌بویه پرداخته و سپس با تأکید بر مباحث حماسی و غنائی، تصاویر را دسته‌بندی و ویژگی‌های ساختاری البسه نگاره‌ها را بررسی خواهیم کرد. بازسازی همه‌جانبه این دوره کار دشواری است که نیاز به احاطه بر علوم مختلف دارد، اما شناخت درون‌مایه‌های مختلفی که از گذشته به ما رسیده است، از گام‌های اصلی در این مسیر به شمار می‌آید.

روش‌شناسی تحقیق

در پژوهش حاضر، روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی انجام شده است. برای دستیابی به شاخصه‌های اصلی مورد پژوهش، ابتدا داده‌ها و اطلاعات مربوط به تن‌پوش‌های دوره آل‌بویه از منابع مختلف شامل کتاب‌ها، مقالات علمی و نگاره‌ها جمع‌آوری گردید. پس از جمع‌آوری داده‌ها، مؤلفه‌ها و مفاهیم کلیدی شناسایی و دسته‌بندی شدند که این فرایند شامل شناسایی ویژگی‌ها و قابلیت‌های هر مؤلفه بود و به درک عمیق‌تری از موضوع کمک کرد. بر اساس دسته‌بندی‌های انجام‌شده، جداولی طراحی گردید که در آن‌ها ویژگی‌ها و مؤلفه‌های تن‌پوش‌ها به‌طور منظم درج شده است و این جداول به‌عنوان ابزاری برای تحلیل کیفی اطلاعات مورد استفاده قرار گرفتند. تصاویر تن‌پوش‌های موجود در هنر دوره آل‌بویه نیز در این جداول درج و مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفتند که این تحلیل شامل بررسی مضمون‌های حماسی و غنائی در طراحی و نقوش لباس‌ها بود. پس از طبقه‌بندی و سازماندهی داده‌ها، اطلاعات جمع‌آوری‌شده مورد ارزیابی قرار گرفتند و در این مرحله سعی شد تا مجهولات کشف و اهداف و سؤالات پژوهش به‌طور دقیق بررسی شوند. این روش‌شناسی به ما این امکان را می‌دهد که به‌طور جامع و عمیق به بررسی مضامین حماسی و غنائی در البسه‌ی نگاره‌های عهد اسلامی بپردازیم و ارتباطات موجود میان هنر، ادبیات و فرهنگ را تحلیل کنیم.

پیشینه تحقیق

تحقیقات متعددی در زمینه پوشاک و منسوجات دوره آل‌بویه انجام شده است، هرچند که این پژوهش‌ها عمدتاً به‌صورت مستقل صورت گرفته‌اند. از جمله منابع معتبر می‌توان به کتاب «تاریخ پوشاک ایرانیان از باستان تا عصر حاضر» (۱۳۹۵) نوشته وجیه قپانداران، «نگارگری ایران، جلد اول» (۱۳۹۷) تألیف دکتر یعقوب آژند، و «دیلمیان در گستره تاریخ» (۱۳۸۸) از پروین ترکمنی آذر اشاره کرد. همچنین، کتاب «تاریخ فرهنگ و تمدن ایران در عصر آل‌بویه» (۱۳۹۳) تألیف صادق حجتی به عنوان منبع مهمی در این زمینه شناخته می‌شود.

در حوزه مقالات، می‌توان به «تجلی پوشاک دوره آل‌بویه در نگارگری مکتب شیراز دوره تیموری» (۱۳۹۵) نوشته عارفه سادات حکم‌آبادی، محمد خزائی و سید ابوتراب احمد پناه، و «تأثیر منسوجات ایران دوران آل‌بویه و سلجوقی بر اسپانیای اسلامی (مطالعه موردی: منسوجات دوران مرابطون و موحدون)» (۱۳۹۶) از فریناز فریود و سمانه پور عزیزی برواتی اشاره کرد. دیگر مقالات مهم شامل «ماهیت دیبای شوشتری از منظر منابع مکتوب» (۱۳۹۰) تألیف احسان پور ابریشم و فریناز فریود و «بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی (از قرن اول ه.ق تا اواخر دوره سلجوقی)» (۱۳۹۰) نوشته ابوالقاسم دادور و الناز حدیدی هستند.

در زمینه پایان‌نامه‌ها، می‌توان به «مقایسه نگارگری ایران از قبل از اسلام تا بعد از اسلام» (۱۳۸۰) نوشته مهناز بافنده و حقیقی، «تأثیر و احیای فرهنگ ایران باستان در عهد آل‌بویه» (۱۳۹۱) تألیف زهرا جهان، و «مطالعه نمادشناسی نقوش هنرهای آل‌بویه با تأکید بر منسوجات» (۱۳۹۵) از مهری دادخواه اشاره کرد. همچنین، «بررسی خط نوشته‌های منسوجات ایرانی از دوره اسلامی تا پایان دوره قاجار» (۱۳۹۳) نوشته مهدیس عظیمی صیاد نیز در این زمینه اهمیت دارد.

هدف این پژوهش، بررسی چگونگی تعامل نگارگری ایران با مضامین ادبیات حماسی و غنائی در دوره آل‌بویه و کاربرد این مضامین در تن‌پوش‌های نگاره‌ها است. این تحقیق همچنین به دنبال شناسایی مفاهیم و سنت‌های پیش از اسلام در نگاره‌ها می‌باشد. پژوهش حاضر به ارتباط عمیق و تأثیرپذیری نگاره‌های این دوره از ادبیات کهن پارسی و به‌کارگیری این مضامین در آثار هنری اشاره دارد.

مبانی نظری پژوهش

ادب حماسی

حماسه، به‌عنوان یکی از قدیمی‌ترین و هیجان‌انگیزترین انواع ادبی، در لغت به معنای دلاوری و شجاعت است. این نوع شعر داستانی به‌طور خاص جنبه آفاقی دارد و هنرمند هرگز از من خویش سخن نمی‌گوید، به همین دلیل حوزه حماسه بسیار وسیع و متنوع است. لامارتین در توصیف حماسه می‌گوید که آن "شعر ملل" است در زمان‌های ابتدایی، زمانی که تاریخ و اساطیر با خیال و حقیقت در هم آمیخته‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۳۲: ۶-۹). تاریخ حماسه‌های ایران از زمانی آغاز می‌شود که قوم ایرانی به فلات ایران رسیدند؛ این قوم یکی از اقوام هندواروپایی است که به‌تدریج از اواسط آسیا و دره گنگ تا سواحل اقیانوس آرام پراکنده شدند (پورمختار و افشاری، ۱۳۹۸: ۶۲).

حماسه‌ها را می‌توان به دو دسته کلی طبیعی و مصنوعی تقسیم کرد و همچنین برحسب قدمت و موضوع نیز تفکیک نمود. حماسه‌های سنتی، که به حماسه‌های ابتدایی یا شفاهی نیز معروف هستند، به زمان‌های قدیم مربوط می‌شوند و شامل آثاری چون ایلیاد، اودیسه و شاهنامه فردوسی هستند. این حماسه‌ها به‌عنوان اصیل‌ترین انواع حماسه شناخته می‌شوند. در مقابل، حماسه‌های ثانوی یا ادبی به‌صورت استادانه‌ای بر مبنای حماسه‌های قدیمی ساخته شده‌اند و شاعر در این نوع، موضوعاتی را ابداع یا از موضوعات قدیمی بهره می‌برد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۶).

بر اساس موضوع، حماسه‌ها به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شوند؛ حماسه‌های اساطیری، پهلوانی، دینی و عرفانی. حماسه‌های اساطیری، قدیمی‌ترین نوع حماسه هستند که به دوران ماقبل تاریخ مربوط می‌شوند و بر مبنای اساطیر شکل‌گرفته‌اند. حماسه‌های پهلوانی به زندگی و دلاوری‌های پهلوانان می‌پردازند و ممکن است جنبه‌های تاریخی یا اساطیری داشته باشند. حماسه‌های دینی، که قهرمان آن‌ها از رجال مذهبی است، ساختار داستان حماسه را بر مبنای یکی از مذاهب بنا می‌کنند (همان، ۶۷). حماسه‌های عرفانی نیز در ادبیات وجود دارند که قهرمان در آن‌ها پس از عبور از مراحل دشوار به شناخت و جاودانگی می‌رسد (همان، ۶۸). این تقسیم‌بندی‌ها نشان‌دهنده تنوع و غنای حماسه‌ها در ادبیات فارسی است و تأکید بر نقش مهم آن‌ها در شکل‌گیری هویت فرهنگی و تاریخی ایران دارد.

ادبیات غنایی

کلمه «غنا» در لغت به معنای نغمه سرود و آواز خوش و طرب‌انگیز است و محور آن من شاعر است که در آن نقش پذیرنده و متأثر دارد (خان محمدی، ۱۳۹۴: ۸۷). اصطلاح شعر غنائی در ادبیات فارسی به تازگی رایج شده و به تبع عرب‌ها که به شعر عاشقانه و عاطفی «الشعر الغنایی» می‌گویند، به کار رفته است (خان محمدی، ۱۳۹۴: ۹۳). سابقه شعر غنائی مکتوب در ادبیات فارسی به دوران صفاریه برمی‌گردد و در ادبیات اروپایی به یونان باستان مرتبط است (داد، ۱۳۷۸: ۳۱۶).

شعر غنائی به معنای اصطلاحی خود، تراوش احساسات و عواطف شخصی شاعر است که ممکن است با همزادپنداری با طبیعت یا پدیده‌های واقعی همراه باشد یا تنها ترجمان ذهن و روان شاعر باشد. این نوع شعر به بیان احساسات شادی، غم یا خشم می‌پردازد و فرد در آن خویشتن خویش را بازمی‌یابد و نداهای درونی خود را می‌شنود (آقا حسینی و محمدابراهیمی، ۱۳۹۷: ۵). شعر غنائی در دو معنی به کار می‌رود: اشعار عاطفی و احساسی و اشعار عاشقانه (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۳-۱۳۵).

این نوع شعر با استفاده از شاخص‌های محتوایی و صوری، ارتباط عمیقی با مخاطب برقرار کرده و به بیان تجربیات انسانی می‌پردازد. از نظر محتوایی، موضوعات رایج در شعر غنائی شامل احساسات و عواطف انسانی است. این اشعار معمولاً عاشقانه یا عارفانه هستند و فضای غم‌آلود و دیدگاهی منفی نسبت به جهان و روزگار دارند. همچنین، پاسخ فوری به بیان احساسات و وصفی بودن از دیگر ویژگی‌های این اشعار است که به عمق عواطف شاعر کمک می‌کند. در بعد صوری، هدف این بخش کشف ارتباطات میان زبان، صور خیال، موسیقی شعر و صنایع ادبی است. لطافت و نرمی زبان و بیان، استعارات و تشبیهات نرم و لطیف از ویژگی‌های بارز این نوع شعر هستند. (مشتاق مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۶-۱۹۹).

هنر در دوران آل بویه

هنر هم‌زمانی تاریخی حکومت سامانی و آل‌بویه، نوزایی فرهنگی و هنری عمده‌ای را سبب شد که تأثیرات عمیقی

بر روند توسعه هنر در ایران داشت. در این دوران، هر دو حکومت سامانیان و آل‌بویه به شدت تحت تأثیر هنر ساسانی قرار گرفتند، اما تأثیرات آن‌ها از جهاتی با یکدیگر متفاوت است. یکی از عوامل اصلی این تفاوت، تلاش این دو حکومت برای کسب مشروعیت ملی نزد توده مردم بود. سامانیان به دنبال ایجاد هویتی ملی و فرهنگی بودند که ریشه در تاریخ و فرهنگ ساسانی داشت، در حالی که آل‌بویه به اقتباس عناصری از هنر ساسانی پرداختند که حس قدرت و اقتدار شاهانه را در ذهن مخاطب برمی‌انگیخت (شجاعی قادیکلایی و مراثی، ۱۳۹۷).

دوره آل‌بویه به عنوان یک دوره مهم در تاریخ هنر ایران، شامل گونه‌های هنری متنوعی است که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

فلزکاری: این هنر در این دوره به اوج خود رسید و آثار فلزی با طراحی‌های پیچیده و زیبا تولید شد.

معماری: ساخت بناهای مذهبی و عمومی با استفاده از تکنیک‌های نوین و تزئینات زیبا از ویژگی‌های بارز این دوره است.

سفالگری: سفالگران در این دوره با استفاده از تکنیک‌های جدید، آثار هنری با کیفیت بالا تولید کردند.

خوشنویسی: خوشنویسی به عنوان یک هنر مهم در این دوره، با استفاده از خط‌های زیبا و متنوع، آثار ماندگاری خلق کرد.

نساجی: هنر نساجی نیز در این دوره به شکوفایی رسید و منسوجات با طرح‌ها و رنگ‌های متنوع تولید شد.

در ادامه، ما به بررسی هنر نساجی در دوره آل‌بویه خواهیم پرداخت و به تحلیل سه نمونه از منسوجات این دوران خواهیم پرداخت. این منسوجات نه تنها نمایانگر مهارت‌های فنی و هنری آن زمان هستند، بلکه به عنوان نشانه‌هایی از فرهنگ و هویت اجتماعی نیز عمل می‌کنند.

منسوجات آل بویه

در اواخر دهه ۱۹۲۰ میلادی، کشف منسوجات ابریشمی مزین، که مشخصات آن‌ها ناشناخته بود، موجب بیداری شوق پژوهشگران نوظهور شد و بحث‌های داغی را در میان آن‌ها ایجاد کرد. این مباحث هنوز هم پس از یک قرن ادامه دارد. در سال ۱۹۲۵، طی کاوش‌های زیرزمینی در مقابر قرون وسطایی ، تابوت‌های چوبی همراه با منسوجات یافت شدند. این منسوجات ابریشمی، احتمالاً از طریق همین مسیر به بازارهای غربی راه یافته بودند و شامل جامه‌ها، کفن‌ها و طاقه‌های بزرگ پارچه مزین به نوشته‌های تدفینی و دینی بر اساس آیین‌های شیعی دیلمیان بودند که برای پوشش تابوت استفاده می‌شدند. باوجود اینکه اجساد شناسایی نشدند، کتیبه‌های موجود بر روی پارچه‌ها نام یکی از فرمانروایان آل بویه، بهاءالدوله (۳۷۹-۴۰۳ ه.ق)، را نشان می‌دهند. بر این اساس، محققان با اطمینان بیشتری برخی از این منسوجات را به دوره دیلمیان نسبت دادند (پیگولوسکایا، ۱۳۶۳: ۲۹۰-۲۹۲).

بافت و طراحی منسوجات در دوران آل بویه رونق فراوانی یافت و پارچه‌بافی به نماد رشد هنری ایران در میان سایر هنرها تبدیل شد. این پیشرفت در شیوه‌ی بافت منسوجات، به‌کارگیری نقوش ظریف‌تر و پرکارتر و استفاده از الیافی باکیفیت بهتر نمایان است (زارع پور خشک، ۱۳۹۷:۴۲). حاکمان آل بویه با دادن اهمیت به خلعت‌های ابریشمی نفیس به‌عنوان کالای بازرگانی و استفاده از آن‌ها به‌عنوان پاداش و هدیه، حمایت خود را از این هنر نشان دادند. اهمیت دیگر پارچه‌ها در آداب و رسوم و تجملات آن زمان نمایان بود؛ حکام و درباریان لباس‌های خود را از پارچه‌های نفیس انتخاب می‌کردند و بافته‌های مجلل، زینت‌بخش کاخ‌ها بودند (اشپولر، ۱۳۷۹: ۴۱۴-۴۱۵).

گونه‌های نقوش در منسوجات آل‌بویه شامل خطاطی‌های درشت و محکم و گاهی خط ریز و ظریف، نقوش روشن و بزرگ معماری، نقوش تمثیلی مانند عقاب‌های بال گشوده یا طاووس‌های روبروی‌هم و صحنه‌های شکار که بعضی در عین ظرافت درهم‌پیچیده و قوی هستند و گاهی موضوعات شاعرانه و عاشقانه است. همه این طرح‌ها نشان می‌دهد که هنر بافندگی تا چه میزان وسعت داشته است (طالب پور، ۱۳۸۶: ۷۳- ۸۹). کتیبه‌ها معمولاً در حواشی و نقوش به شیوه پارچه‌های ساسانی، دور قاب‌های هندسی و به‌صورت مماس یا جدا از یکدیگر نقش شده‌اند (روح فر، ۱۳۷۹: ۱۰۶).

بافته‌هایی با نقوش انسانی اغلب درزمینه دارای تزیینات دیواره وار هستند و علاوه بر این در متن آن‌ها طرح‌های بزرگی نقش شده است. طرح سوارانی که بر روی زین اسب خود برگشته و کمان می‌کشد بسیار رایج بود. در پارچه‌های ابریشمی آل‌بویه این نقوش میان طرح‌ها بسیار متنوع و متعدد است و طرح‌های دور مزدا پرستی تکرار می‌شود (حکم‌آبادی و دیگران، ۱۳۹۵: ۹۸)، (تصویر

شماره ۱).

تصویر شماره۱- پارچه با نقش انسانی.(URL1)

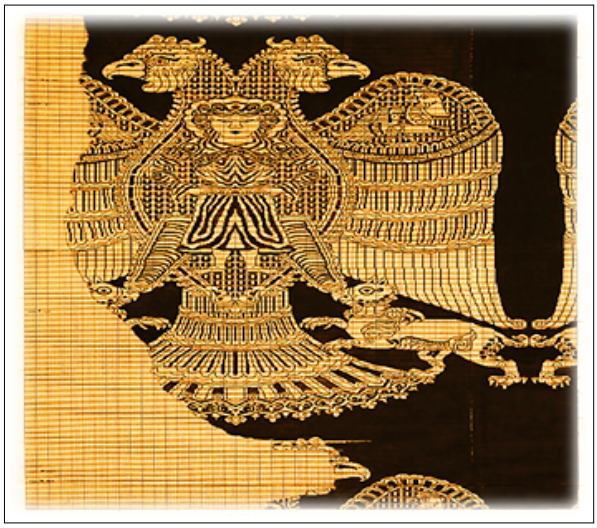
Figure 1. Textile with Human Motif. (URL1)

در این منسوج، شاه با در دست داشتن عقابی به نشان پادشاهی، روی اسبی نشسته است و کاملاً مقتدرانه در پی شکار می‌گردد. نقوش منحنی گیاهان اطراف پادشاه نیز بر پیچیدگی رمزآلود تصویر افزوده است (دادور و حدیدی، ۱۳۹۰: ۲۰)، (تصویر شماره۲).

تصویر شماره ۲- پارچه با نقش انسانی.(URL2)

Figure 2. Textile with Human Motif. (URL2)

پارچه‌ای ابریشمی در ابعاد ۳۵ در ۴۳ سانتی‌متر که در موزه ایران نگهداری می‌شود. این پارچه در حفریات کوه نقار خانه کشف شده است. رنگ آن قهوه‌ای روی زمینه نخودی هست. طرح این پارچه مردی است که لباس فاخر بر تن دارد و دست‌هایش را از دو طرف به کمربندی که قلاب مجلل دارد تکیه داده و موی بالای سرش با جواهرات تزئین شده است. او جوراب یا چکمه‌ای بلند به پا دارد و از زیر بغل وی دو عدد نوار عبور می‌کند که نوارها به گردن مرغ عظیم متصل است. این طرح به‌صورت تکرار بافته‌شده است (دادخواه، ۱۳۹۵: ۵۰)، (تصویر شماره ۳).



تصویر شماره ۳- پارچه با نقش انسانی.(URL3)

Figure 3. Textile with Human Motif. (URL3)

البسه دوران آل بویه

شاهان آل بویه معمولاً قباهای جلوباز با آستین‌های کوتاه تا بالای آرنج می‌پوشیدند. این قباها معمولاً تا زانو می‌رسیدند و آستین‌های پیراهن زیرین از زیر آستین‌های قبا بیرون می‌آمد و تا مچ دست‌ها را می‌پوشاند. نمونه‌هایی مانند قبای عمادالدوله (۳۲۰-۳۳۸ ه.ق) و عضدالدوله (۳۳۸-۳۷۲ ه.ق) به این سبک اشاره دارند. در برخی مواقع، آن‌ها از دُراعه نیز استفاده می‌کردند؛ دُراعه جامه‌ای سراسری از جنس پنبه بود که به‌صورت جبه‌ای دراز و جلوباز طراحی می‌شد و از جلو گشادتر بود. این لباس‌ها معمولاً دارای گریبان‌های پهن بودند و جیب‌های آن‌ها به شکل جیب‌های کاتبان طراحی شده بود.

قبای جلوباز به‌گونه‌ای طراحی شده بود که با قرارگرفتن یک لبه بر روی دیگری، جلو قبا کاملاً بسته می‌شد و تنها یک لبه از گردن تا کمر به‌صورت مایل دیده می‌شد. این قبا در سر مچ دست‌ها و حاشیه‌های بالا و پایین آن، رنگ طلایی داشت. همچنین، کمربند حلقه‌ای بر روی آن بسته می‌شد. گاهی نیز قباهایی با آستین‌های کوتاه و یقه‌ای مستطیلی شکل بر تن می‌کردند که بالای آن بسته بود و از کمر به پایین شکافی برای سهولت در حرکت و سواری ایجاد شده بود (چیت‌ساز، ۱۳۷۹: ۱۴۸-۱۴۹).

سلاطین آل بویه همچنین گاه خفتانی از جنس قصب

(ابریشم نازک) که از سوی خلفای عباسی هدیه داده می‌شد، بر تن می‌کردند. این خفتان، جامه‌ای ویژه خلفا بود که معمولاً در مصر تهیه می‌شد و نیازی به دوخت نداشت. این لباس کوتاه و بدون آستین بود یا آستین‌های بسیار کوتاه و چسبیده به سرشانه داشت و جنس آن از پارچه نازک ابریشمی بود. سرپوش آن‌ها شامل کلاهی بلند (القلانس المرتفعه) بود که دور آن را با دستارهای دیبا یا کتان می‌بستند. همچنین، سلاطین کمربندی چرمی و مرصع به کمر می‌بستند و شمشیر خود را با حمایلی از چرم یا پارچه ابریشمی به خود آویزان می‌کردند. کفش‌های آن‌ها کوچک‌تر از کفش‌های خراسانیان، اما با ساق‌های تنگ و نوک‌تیز بودند و گاهی با سنگ‌های قیمتی تزئین می‌شدند (همان: ۱۴۹).

در منطقه فارس، دبیران و کاتبان معمولاً دُراعه‌ای بر تن می‌کردند که از جنس دیبا بود و به همراه دستاری از قصب بر سر می‌پیچیدند. آنان هرگز طیلسان نمی‌پوشیدند، اما اگر دبیری به مقام وزارت می‌رسید، به سبک وزیران قبا و شمشیر می‌بست. لباس واعظان و خطیبان در خوزستان و عراق شباهت زیادی به لباس سپاهیان داشت و شامل قبایی و نوعی کمربند طلایی یا نقره‌ای به نام منطق بود (همان: ۱۵۲).

مطابق با نوشته‌های مؤلف کتاب «تجارب الامم»، دیالمه لباسی خاص و متمایز داشتند. این تفاوت در لباس بزرگان و مردم عادی بیشتر به کیفیت پارچه و نوع دوخت مربوط می‌شد. افراد ثروتمندتر علاوه بر پیراهن، از عمامه و طیلسان و همچنین رداهای چهارگوش استفاده می‌کردند. بازرگانان نیز معمولاً شلوار دبیقی گشاد به پا و پیراهنی بر تن می‌کردند و ردا و طیلسان هم می‌پوشیدند (چیت‌ساز، ۱۳۷۹: ۱۵۶).

لباس زنان دیلمی تفاوت چندانی با لباس زنان ایرانی در سایر نواحی نظیر خراسان، سیستان یا عراق نداشت. سرپوش‌های زنان به پنج دسته اصلی تقسیم می‌شدند که متداول‌ترین آن تاج سه برگ بود. این تاج معمولاً از طلا ساخته می‌شد و گاه به رنگ‌های دیگر نیز دیده می‌شد. همچنین، کلاهی نیم‌دایره و ساده که گاهی زائده‌ای در بالای آن وجود داشت، از دیگر انواع سرپوش‌ها بود (جمالی و درویشانی، ۱۳۹۹: ۱۲۲).

زنان طبقات مرفه معمولاً دستاری بزرگ می‌پوشیدند که از دو طرف به‌صورت عمامه پیچیده می‌شد و نوک‌تیز بود. ادامه این دستار از پشت پایین می‌آمد و بر روی یکی از شانه‌ها قرار می‌گرفت. سربندها نیز نوعی دیگر از پوشش سر بودند که با سنگ و جواهرات تزئین می‌شدند. نوعی دیگر از سربندها دارای جقه‌ای بر روی پیشانی و دو آویزه در طرفین بودند (همان: ۱۲۳-۱۲۴). مقنعه و چادر نیز به‌عنوان سرپوش‌هایی بودند که تمامی سر را می‌پوشاندند و گاهی پیشانی، چانه و دهان را نیز می‌پوشاندند. این سرپوش‌ها معمولاً به رنگ‌های سفید، سبز یا قرمز بودند (همان، ۱۳۹۹: ۱۲۵).

قباهای مرسوم در این دوره معمولاً جلوبسته و یقه‌ای گرد داشتند و تا نیمه ساق پا می‌رسیدند. نوع کوتاه‌تر قبا نیز تا زانو و نوع بلندتر تا قوزک پا بود و دارای آستین‌های بلند و چسبان بود. نوع دیگر قبا، جلوباز بود که یک لبه بر روی لبه دیگر قرار می‌گرفت. نقوش این قباها شامل گل‌دار، پیچک‌دار، نقوش اسلیمی و طرح‌های هندسی بود (همان: ۱۲۵-۱۲۶). شلوارها نیز به‌صورت گشاد و پرچین طراحی می‌شدند که در محل مچ پا تنگ می‌شدند. رنگ‌های آن‌ها معمولاً زرد، سفید یا قرمز بود و زیر قبا پوشیده می‌شدند (همان: ۱۲۶).

یافته‌ها

در این مبحث به بررسی جزء به‌جز نقوش البسه برجای‌مانده از آثار گردآوری‌شده در فصل پیشین پرداخته می‌شود. نخست تصاویر نقوشی که در آن‌ها تن‌پوش مشخص بوده تفکیک‌شده و طرح لباس از بطن آن استخراج و درنهایت نقوش مورداستفاده بر پارچه‌ها موردبررسی قرارگرفته است.

جدول شماره ۱. تصویر شماره ۱- بافته با نقوش انسانی.

Table 1. Figure 1 - Textile with Human Motifs

دوره تاریخی: آل بویه								
ویژگی‌های کاربردی	مضمون نقش	محل قرارگیری نقش	تعداد پیکره‌ها	محل تولید	جنسیت نقش انسانی	نقوش بکار رفته در البسه	مضمون حماسی	مضمون غنائی
پارچه	شکار	در کل پارچه تکرار شده است	۱ نفر	-------	یک مرد	هندسی(مربع و مورب)	سادگی و اغراق	-------

ویژگی‌های فرمی نقش انسانی: سوارکار.

نقش سوارکار: دارای چشمانی کشیده و گرد، ابروهای صاف، بینی کشیده، دهان کوچک و بر روی‌هم فشرده‌شده، چهره از نیم‌رخ ترسیم‌شده است.

نقش روی لباس: مورب یا مثلث: نماد تهاجم، سوزانندگی و سرزندگی و برنده است. همچنین نماد حیات است. مثلث سربریده نماد هوا، مثلث واژگون نماد آب و مثلث واژگون بدون رأس نماد زمین و سه‌گانه‌های آن(تولد، رشد، مرگ)، ازاین‌رو نشانه سیر صعودی تکامل نیز هست. مثلث مختلف‌الاضلاع نمادی از هوا است. مثلث قائم‌الزاویه نمادی از آب که یکی از مهم‌ترین مفاهیم برای مثلث است و مثلث متساوی‌الساقین به دلیل بالارونده بودن آن نمادی از آتش است.

مکعب: نماد سکون، آرامش و ایستایی است، نماد برابری و برادری است. چهارضلعی و زاویه‌دار بودن آن است زیرا عدد ۴ یکی از مهم‌ترین اعداد به رقم هوش معروف است. مربع معنی ماه و هستی و هر چه مربوط به مکان باشد ازنظر بصری شکلی است متعادل محکم و ایستا که نماد استواری و مردانگی محسوب می‌شود. هستی خاکی، کمال ایستاده تغییرناپذیری، یکپارچگی، تمامیت، ربوبیت، مظهر درستی، سرراستی، نشانه محدودیت است. در ایران باستان نماد خاک از به هم پیوستن اشکال مکعب شکل ایجاد می‌شد.

مضامین حماسی: در حماسه با عینیت اقتدار و سادگی مواجهیم و غلو و اغراق نیز از ویژگی‌های بارز آن است.

جدول شماره ۲. تصویر شماره ۲- منسوج با نقش انسانی.
Table 2. Figure 2 - Textile with Human Motif

دوره تاریخی: آل‌بویه								
ویژگی‌های کاربردی	مضمون نقش	محل قرارگیری نقش	تعداد پیکره‌ها	محل تولید	جنسیت نقش انسانی	نقوش بکار رفته در البسه	مضمون حماسی	مضمون غنائی
پارچه	شکار	در کل پارچه تکرار شده است	۱ نفر	-------	یک مرد	هندسی(دایره و مورب)	سادگی و اغراق	-------

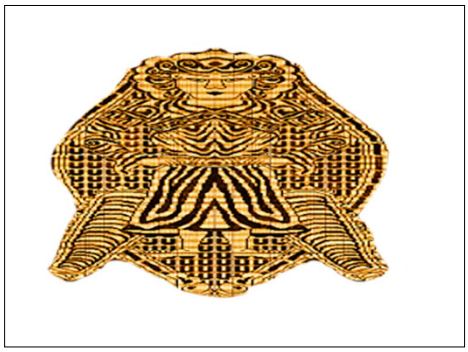
ویژگی‌های فرمی نقش انسانی: پادشاه.

نقش پادشاه: دارای چشمانی کشیده و گرد، ابروهای کمانی، بینی کشیده، دهان کوچک و بر روی‌هم فشرده‌شده که در اطراف آن محاسن وجود دارد، چهره از سه رخ ترسیم‌شده است.

نقش روی لباس: مورب یا مثلث: نماد تهاجم، سوزانندگی و سرزندگی و برنده است. همچنین نماد حیات است. مثلث سربریده نماد هوا، مثلث واژگون نماد آب و مثلث واژگون بدون رأس نماد زمین و سه‌گانه‌های آن(تولد، رشد، مرگ)، ازاین‌رو نشانه سیر صعودی تکامل نیز هست. مثلث مختلف‌الاضلاع نمادی از هوا است. مثلث قائم‌الزاویه نمادی از آب که یکی از مهم‌ترین مفاهیم برای مثلث است و مثلث متساوی‌الساقین به دلیل بالارونده بودن آن نمادی از آتش است.

منحنی(هلال): نماد خدایان نرینه و مادینه مربوط به ماه در بسیاری از تمدن‌ها و همچنین نماد مادر - الهه، است که آن را به‌صورت شاخ گاو نشان می‌دهند، هلال نماد[1] نانا، ماه خدای سومری هست که در قایقی به شکل هلال از آسمان عبور می‌کرد و برای نخستین بار بر روی مهره‌های استونه ای شکل دیده می‌شود. هلال ماه یعنی امتیاز برابر، شهبانوی قمری آسمان و نشانه‌ایزد بانوآن‌منفعل، اصل مؤنث، که هم مادر است و هم باکره آسمانی، تغییر ماه مظهر تغییر در جهان پدیده است. هلال‌های پشت سر هم یا هلال‌های که بالا و پایین هم قرار دارند به معنی ماه بدر و ماه کاهیده هستند.

مضامین حماسی: در حماسه با عینیت اقتدار و سادگی مواجهیم و غلو و اغراق نیز از ویژگی‌های بارز آن است.



جدول شماره ۳. تصویر شماره ۳- بافته با نقوش انسانی.

Table 3. Figure 3 - Textile with Human Motifs

دوره تاریخی: آل‌بویه								
ویژگی‌های کاربردی	مضمون نقش	محل قرارگیری نقش	تعداد پیکره‌ها	محل تولید	جنسیت نقش انسانی	نقوش بکار رفته در البسه	مضمون حماسی	مضمون غنائی
پارچه کفن	مردی سوار بر عقاب دو سر	به‌صورت تکرارشونده در کل پارچه	۱ نفر	مکشوفه در حفریات کوه نقار خانه	یک مرد	هندسی(منحنی و مورب)	تقارن، سادگی و اغراق	-------

ویژگی‌های فرمی نقش انسانی: مرد.

نقش مرد: دارای چشمانی کشیده، ابروهای صاف، بینی پهن، دهان کوچک، فرم صورت گرد با موهای مواج و چهره‌ای بی‌تفاوت از روبرو در مرکز تنه عقاب ترسیم‌شده است.

نقش روی لباس: منحنی(هلال): نماد خدایان نرینه و مادینه مربوط به ماه در بسیاری از تمدن‌ها و همچنین نماد مادر- الهه، است که آن را به‌صورت شاخ گاو نشان می‌دهند، هلال نماد نانا، ماه خدای سومری هست که در قایقی به شکل هلال از آسمان عبور می‌کرد و برای نخستین باربر روی مهره‌های استونه ای شکل دیده می‌شود. هلال ماه یعنی امتیاز برابر، شهبانوی قمری آسمان و نشانه‌ایزد بانوآن‌منفعل، اصل مؤنث، که هم مادر است و هم باکره آسمانی، تغییر ماه مظهر تغییر در جهان پدیده است. هلال‌های پشت سر هم یا هلال‌های که بالا و پایین هم قرار دارند به معنی ماه بدر و ماه کاهیده هستند.

مورب یا مثلث: نماد تهاجم، سوزانندگی و سرزندگی و برنده است. همچنین نماد حیات است. مثلث سربریده نماد هوا، مثلث واژگون نماد آب و مثلث واژگون بدون رأس نماد زمین و سه‌گانه‌های آن(تولد، رشد، مرگ)، ازاین‌رو نشانه سیر صعودی تکامل نیز هست. مثلث مختلف‌الاضلاع نمادی از هوا است. مثلث قائم‌الزاویه نمادی از آب که یکی از مهم‌ترین مفاهیم برای مثلث است و مثلث متساوی‌الساقین به دلیل بالارونده بودن آن نمادی از آتش است.

مضامین حماسی: در حماسه با عینیت اقتدار و سادگی مواجهیم و غلو و اغراق نیز از ویژگی‌های بارز آن است.

نتیجه گیری

یکی از گرانبهاترین هنرهای باستانی ایرانیان، پارچه‌بافی است که در آن موضوعات تزیینی متنوعی به‌کار رفته است. تمامی بافته‌های باقی‌مانده از دوره‌های آل بویه و سلجوقی نشان‌دهنده تسلط هنرمندان آن زمان در بیان اندیشه‌ها و ایده‌های خود هستند. پارچه‌های ابریشمی به‌عنوان شواهدی مهم از رونق صنعت بافندگی در طراحی و بافت پارچه‌ها به شمار می‌آیند. بافندگان ماهر این منسوجات، موضوعات مختلف را به‌خوبی درک کرده و در استفاده از تکنیک‌های بافت پارچه، مهارت زیادی داشته‌اند. نقوش ابریشمینه‌های این دوران نشان‌دهنده اهمیت نمادها در آثار هنری است. وجود آرایه‌های تزیینی در قاب‌های هندسی و دایره‌ای، و همچنین کاربرد نقوش موجودات افسانه‌ای و جانوران، از ویژگی‌های بارز هنر ساسانی محسوب می‌شود که در این آثار نیز قابل مشاهده است.

انواع اشکال انسانی به‌صورت واقعی یا خیالی در این بافته‌ها شناسایی می‌شوند، به‌عنوان مثال جانورانی نظیر شیر با سر انسانی و همچنین نقوش انسانی با مضامین داستانی در پارچه‌ها وجود دارد. هنرمندان با این نقوش به دنبال اهداف خاصی بودند، در بسیاری از پارچه‌ها، تصاویری شبیه به تابلوهای نقاشی وجود دارد که صحنه‌های مختلف را با تمام جزئیات نشان می‌دهند. در این آثار، نظام‌های بصری متنوعی به‌کار رفته است. برخی از عناصر تزیینی این منسوجات دارای معانی معنوی و نمادین هستند. و جانوران و انسان‌ها به‌نحو هماهنگی قرار گرفته‌اند. در مجموعه آثار، ۳ تصویر از نقوش انسانی نقش بسته بر روی منسوجات موردبررسی قرار گرفت که جنس مذکر در آن مشهود است. تصاویر به‌دست‌آمده که اکثراً شامل مجالس بزم، رزم و شکار می‌باشند که با فن‌های مختلف اجراشده‌اند. در تزیینات این آثار، مفهومی نمادین دارند و تابع ساختار نیستند بلکه با آن هماهنگ شده‌اند. به‌طورمعمول اصلی‌ترین نقوش بکار رفته هندسی است و شامل خطوط دایره و دوار، مورب و مثلث و مکعب بوده که بر سطح البسه به تصویر کشیده شده است. نقش انسان محوریت اثر را در بردارد و غالباً در ترکیب‌بندی‌های دایره‌ای، مثلثی و قرینه و به‌صورت خشک و عاری از احساس بکار رفته است، که برگرفته از داستان‌های شاهنامه(ضحاک) هست. مضمون غالب حماسی هست و برگرفته از مفاهیمی همچون: عینیت، اقتدار و سادگی که غلو و اغراق نیز از دیگر ویژگی‌های بارز آن است همچنین ایستایی و استحکام و، بدوی و خشن بودن نیز در آن محرز هست.

منابع

آقا حسینی، حسین و محمدابراهیمی، آسیه(۱۳۹۷). جایگاه تصویر در شعر غنائی (با نگاهی به منظومه های عاشقانه)، *مجله شعر پژوهی (بوستان ادب)*، سال ۱۰، شماره ۴ (پیاپی ۳۸)، زمستان ۹۷، ص۱ تا ۲۲.

احمدی، منا و خاتمی، احمد(۱۳۹۱). کهن ریشه های ادب غنائی، *فصل نامه تحقیقات تعلیمی و غنائی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر*، پیاپی ۱۳، پاییز ۹۱، ص۳۱ تا ۴۴.

پور مختار، صدیقه و افشاری، مرتضی(۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی مضامین نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و آثاری از نگارگری حماسی معاصر ایران، *دوفصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی*، دوره ۶، شماره ۱۷، بهار و تابستان ۹۸، ص۷۳ تا۶۰.

ترکمنی آذر، پروین(۱۳۸۸). *دیلمیان درگستره تاریخ ایران (حکومتهای محلی، آل زیار، آل بویه)*، تهران: نشر سمت.

جمالی، سارا و درویشانی، علی(۱۳۹۹). *فرهنگ تاریخی منسوجات ایران*، تهران: نشر آپ.

چیت‌ساز، محمد رضا(۱۳۷۹). *تاریخ پوشاک ایرانیان «از ابتدای اسلام تا حمله مغول»*، تهران: نشر سمت.

حکم‌آبادی، عارفه سادات و خزایی، محمد و احمد پناه، سید ابوتراب(۱۳۹۵). تجلی پوشاک دوره ی آل‌بویه در نگارگری مکتب شیراز دوره ی تیموری، *کنفرانس بین المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، لندن- انگلستان*، ۲۵ آبان، ص۲۱۲۰ تا ۲۱۳۵.

خان محمدی، محمد حسین(۱۳۹۴). *چشم اندازی بر ادبیات غنائی ایران*، قم: نشر امیر المومنین.

زارع خلیلی، مریم، احمدپناه، سید ابوتراب (۱۳۹۹). بررسی نقش و نوشتار در منسوجات آل بویه (مطالعهٔ موردی: پارچه‌های مکشوفه در آرامگاه بی‌بی شهربانو و نقاره‌خانهٔ شهرری). دوفصلنامه هنرهای صناعی ایران, ۳(۲)،۱-۱۵.

داد، سیما(۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی/ واژه نامه مفاهیم و اصطلاحات ادب فارسی و اروپائی به شیوه تطبیقی و توضیحی*، تهران: نشر مروارید.

دادخواه، مهری(۱۳۹۵). *مطالعه نماد شناسی نقوش هنر های آل‌بویه با تأکید بر منسوجات*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته صنایع دستی، گروه صنایع دستی، گرایش پژوهش، دانشکده هنر های تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان.

دادور، ابوالقاسم و حدیدی، الناز(۱۳۹۰). بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی (از قرن اول ه. ق تا اواخر دور سلجوقی)، *جلوه هنر*، دور جدید، شماره ۶، پاییز و زمستان ۹۰، ص ۱۵ تا ۲۲.
روح فر، زهره(۱۳۸۰). *نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی*، تهران: نشر سمت.
رمضان ماهی، سمیه و بلخاری، حسن(۱۳۸۸). تأثیر هنر ایران کهن بر مکتب شیراز دوران آل اینجو، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۴، آبان ۸۸، ص ۳۴ تا ۴۳.
زارع پور خشک، اسماعیل(۱۳۹۷). *بررسی کتیبه‌ها و خط نگاره‌ها در منسوجات دوره سلجوقی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه هنر اسلامی، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد.
شجاعی قادیکلایی، حسین و مراثی، محسن(۱۳۹۷). مطالعه نقوش سفال و منسوجات دور سامانی و آل‌بویه در تطبیق با هنر ساسانی، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳، بهار ۹۷، ص ۷۳ تا ۸۲.
شمیسا، سیروس(۱۳۸۶). *انواع ادبی*، چاپ سوم، نشر میترا.
شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۳۲). انواع ادبی و شعر فارسی، *مجله رشد آموزش ادب فارسی*، س ۸، بهار و تابستان ۳۲-۳۳، ص ۴ تا ۸.
صادق زاده، سوسن(۱۳۹۳). *طراحی لباس در معنای هنر*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.
طالب پور، فریده(۱۳۸۶). *تاریخ پارچه و نساجی در ایران*، تهران: نشر دانشگاه الزهراء.
غیبی، مهرآسا(۱۳۹۲). *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*، چاپ دوم، تهران: نشر هیرمند.
فیض‌الله زاده، عبد العلی(۱۳۸۶). احوال و اوضاع سیاسی، اجتماعی و ادبی در دوران آل‌بویه از دیدگاه مورخان و نویسندگان عرب، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۵۴، تابستان ۸۶، ص ۳۶۱ تا ۳۸۲.
ماه وان، فاطمه و یاحقی، محمد جعفر(۱۳۸۹). تأثیر صور خیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز، *بوستان ادب*، شماره ۲، سال ۲، تابستان ۸۹، ص ۱۶۱ تا ۱۸۴.
محمدی، فاطمه(۱۳۹۶). سیر تاریخی حکومت آل‌بویه، *فصلنامه علمی- تخصصی فرهنگ پژوهش*، شماره ۳۰، تابستان ۹۶، ص ۱۴۹ تا ۱۷۱.
مشتاق مهر، رحمان و بافکر، سردار(۱۳۹۵). شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنائی، *پژوهشنامه ادب غنائی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال ۴، شماره ۲۶، بهار و تابستان ۹۵، ص ۱۸۳ تا ۳۰۲.
موسوی بجنوردی، کاظم(۱۳۷۴). *دائره المعارف بزرگ اسلامی*، ج ۱، تهران: نشر دائره المعارف بزرگ اسلامی.
مفتخری، حسین(۱۳۸۹). ... و باز هم آل‌بویه، *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، دوره جدید، شماره ۱۵۱، مسلسل ۱۵۱- ۱۵۴، آذر ۸۹، ص ۲ تا ۷.
ویل کاکس، روت ترنر(۱۳۹۱). *تاریخ لباس*. ترجمه: شیرین بزرگمهر. چاپ پنجم. تهران: توس.
یاوری، حسین و سرخوش، شیدا(۱۳۸۹). *آشنایی با لباس ها و پوشاک سنتی مردم مناطق مختلف ایران*. تهران: آذر.
URLS:
URL1_https://www.clevelandart.org/art/1982.43.b.
URL2_ https://www.travelbrain.us/iran-esfahan-kashan/arab-conquest-and-the-early-iranian-islamic-dynasties-c.html.
URL3_ https://www.clevelandart.org/art/1964.441.

پی‌نوشت‌ها

1- Objective
2- Subjective
3- Traditional
4- Primary Epics
5- Folk Epics
6- Secondary
7- Literary Epics
8- Tertiary Epics
9- Mattew Arnold
10- Nanna

©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/).