

فردوس

www.fhja.ir

فصلنامه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس

Ferdows-e Honar Journal of Arts

Print ISSN271702317

Online ISSN2717-2775



مؤسسه آموزش عالی فردوس
تهران، ایران

نشریه علمی
در زمینه هنرهای
تجسمی و کاربردی

سال چهارم | شماره ۱۲ | بهار ۱۴۰۲



چگونگی ارتباط متن و تصویر در نگاره‌های حاوی مضامین عاشقانه
در نگارگری دوران صفوی
فرزانه آقایی | مسعود رستگار

واکای پیوند متن و تصویر در منطق الطیر عطار
(مطالعه موردی: نسخه خطی ۱۲۶۱ ه.ق.)
سارا غفاریان صدرا | مصطفی لعل شاطری

تخیل خلاق در آثار سهراب سپهری از منظر محی‌الدین ابن عربی
محبوبه تبریزی حافظ مقدسی

تجلی خیال در هنر تصویرسازی معاصر
(مطالعه موردی آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن)
ملیحه محمدزاده | سحر سروین | شادی جمشیدپور

سادگی در بافت: پارچه‌های مینیمالیستی ایران در تطبیق با مینیمالیسم غربی
سمیه ایرانی | علی اصغر فهیمی‌فر

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



نشریه علمی مؤسسه آموزش عالی فردوس

سال چهارم | شماره ۱۲ | بهار ۱۴۰۲



Ferdows-e-Honar

scientific journal in the field of visual and applied arts



مؤسسه آموزش عالی فردوس
تهران، ایران

Print ISSN271702317 - Online ISSN2717-2775

Ferdows Institute of Higher Education

Vol. 4 | No. 12 | Spring 2023

the Relationship Between Text and Image in Illustrations Containing Romantic Themes in Safavid Period
Miniature Paintings
Farzaneh Aghaei | Masoud Rastegar

An Analysis of the Interrelation of Text and Image in Attar's The Conference of the Birds
(Case Study: Manuscript dated 1261 AH)
Sara GHafariansadr | Mostafa La'l Shateri

Creative Imagination in Sohrab Sepehri's Works from the Perspective of Muhyiddin Ibn Arabi
Mahboobeh Tabrizi Hafez Moghaddisi

The Manifestation of Imagination in Contemporary Illustration Art
(A Case Study of the Works of Farshid Mesghali and Heinz Edelmann)
Malihe Mohammadzadeh | Dr. Sahar Sarvin | Shadi Jamshidpour

Simplicity in Weaving: Iranian Minimalist Textiles in Comparison with Western Minimalism
Somayeh Irani | Ali Asghar Fahimiar

A Comparative Study of Ethnic Motifs and Arts with Bird-Inspired Elements in the Works of Parviz
Tanavoli
Farhad Kargari Arian



非
同
尋
常



زمینه انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، معماری، پژوهش‌های

میان‌رشته‌ای هنر

سال چهارم، شماره ۱۲، بهار ۱۴۰۲

شاپای چاپی: ۲۷۱۷۰۲۳۱۷

شاپای الکترونیکی: ۲۷۷۵-۲۷۱۷

صاحب‌امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس

مدیرمسئول: دکتر حمید کارگر

سرمدبیر: 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 علوم انسانی، 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 علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر سید موسی دبباج

دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران

دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقله

دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر جواد امین خندقی

استادیار گروه 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، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

دکتر سیده مریم مجتبیوی

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 ۳، مؤسسه آموزش عالی فردوس

پایگاه اینترنتی: <http://www.fhja.ir>

تلفن: ۷۱۳۹۱۷۵ و ۷۱۳۹۱۷۳ داخلی ۷۱۳ و ۷۰۳

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

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

• پروانه انتشار فصلنامه فردوس هنر به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب ۱۳۶۴/۱۲/۲۸ مجلس شورای اسلامی، از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی شماره ۸۶۰۹۰ مورخ ۱۳۹۸/۱۰/۳۰ صادر شده است.

Ferdowe-e-Honar

Scientific Journal in the Field of Visual and Applied Arts,
Architecture

Vol. 4 | No. 12 | Spring 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 Mojtavavi

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

Logo Designer: Mohammad Mohsen Khezri

Layout and Graphic Design: Nima Malekzadeh

Address: Kolehdoz 30th Alley, Kolehdoz 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

۱۰	بررسی رابطه متن و تصویر در نگاره‌های مرتبط با مضامین عاشقانه در نگارگری دوران صفوی
۲۶	واکاوی پیوند متن و تصویر در منطق الطیر عطار
۵۶	تخیل خلاق در آثار سهراب سپهری از منظر محی‌الدین ابن عربی
۹۰	تجلی خیال در هنر تصویرسازی معاصر
۱۱۰	سادگی در بافت: پارچه‌های مینیمالیستی ایران در تطبیق با مینیمالیسم غربی
۱۳۲	بررسی تطبیقی نقوش و هنرهای قومی با آثار برگرفته شده از نقش پرنده در ساخته‌های پرویز تناولی

Contents

The Relationship Between Text and Image in Illustrations Containing Romantic Themes in Safavid Period Miniature Paintings	11
An Analysis of the Interrelation of Text and Image in Attar's <i>The Conference of the Birds</i>	27
Creative Imagination in Sohrab Sepehri's Works from the Perspective of Muhyiddin Ibn Arabi	57
The Manifestation of Imagination in Contemporary Illustration Art	91
Simplicity in Weaving: Iranian Minimalist Textiles in Comparison with Western Minimalism	111
A Comparative Study of Ethnic Motifs and Arts with Bird-Inspired Elements in the Works of Parviz Tanavoli	133

به نام هنرآفرین

ثروت و مکننت و کثرت مال در طول تاریخ نشان توانگری و شوکت و جاه بوده است. چه بسیار افراد و اقوامی که به دارایی‌های مادی خویش بالیده‌اند و چه بسیار حکومت‌ها و سرزمین‌ها که به همین بهانه دستخوش هجوم و دست‌اندازی بیگانگان قرار گرفته‌اند. اما آن‌چه ثروت ماندگار و سند پایایی و ماندگاری فرهنگ و تمدن و سرزمین است، -اگر نه به تمامی؛ کمینه در حد و گستره‌ای درخور توجه- «هنر» است که برتر از گوهر پدید آمده و دیرسال است و دیرپا.

چو پرسند پرسندگان از هنرنشاید که پاسخ دهیم از گهر

در روزگار ما نیز حکمرانان و دولتمردان در کشورهای مختلف بر طبل هنر و فرهنگ می‌کوبند و در کنار برنامه‌ریزی و تدبیر در توسعه‌گرایی و پیشرفت‌های فناورانه و اقتصادی، بر دیپلماسی هنری پای می‌فشارند و اصرار دارند. بر آنند تا به زبان هنر سیاست‌ورزی کنند و جایگاه بیابند؛ می‌کوشند داشته‌های هنری خود را به رخ بکشند و دیرینگی فرهنگ و تمدن خود را جار بزنند؛ هنر را در رسانه و بروندادهای تبلیغی و ترویجی به یاری می‌گیرند تا افکار عمومی همراه‌شان شود؛ حتی آن‌ها که پیشینه تمدنی ارجمند و میراث هنری پراعتنائی ندارند، از هویت‌سازی هنری غافل نیستند و برای خود گذشته و آینده می‌سازند.

در چنین هنگامه‌ای بر ایران و ایرانیان که از دارندگان ذخیره‌های غنی در هنر و نشانه‌های تمدنی هستند فرض است که قدر داشته‌های خود بدانند و بر بهره‌گیری خردمندانه از آن‌ها بکوشند که بی‌گمان شناخت این ذخایر و پژوهش در روزآمدسازی و بهره‌گیری بهینه از ماضی برای مضراع بایسته و شایسته است. نشریه «فردوس هنر» به سهم خود مجالی فراهم آورده است برای ثبت و نشر پژوهش‌های دانشگاهیان و اهل خرد و هنر و همچنان پذیرای مقاله‌ها و یافته‌های پژوهشی در این وادی است.

حمید کارگر؛ مدیر مسئول

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقاله پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

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

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

۱-۲. بخش‌های اصلی مقاله

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

عنوان: عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد، روشن و بیانگر موضوع پژوهش باشد، تکراری نباشد، تطویل بدون ضرورت نداشته باشد و 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 به صورت تیتراهای جداگانه باشد: بیان مسئله، هدف، سؤال یا فرضیه تحقیق، روش تحقیق و نتیجه‌گیری باشد. چکیده مقاله باید حداکثر ۳۰۰ کلمه باشد. موارد بالا حتماً در قالب تیتراژ تنظیم شوند.

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

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

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

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

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

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

بحث: یافته‌های پژوهش، پاسخ به سؤالات پژوهشی و، در صورت وجود فرضیه، شواهد اثبات یا عدم اثبات فرضیه در این بخش ارائه می‌شود. همچنین نتایج پژوهش حاضر با نتایج پژوهش‌های مشابه و پیشینه تحقیق مقایسه می‌شود و هم‌راستایی، تفاوت و 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 منافی برای ایشان وجود نداشته است. (تعارض منافع به حالتی گفته می‌شود که منافع شخصی مادی یا غیرمادی نویسنده یا نویسندگان با نتایج پژوهش در تعارض باشد و این موضوع بر روند انجام پژوهش یا اعلام صادقانه نتایج تأثیر بگذارد.) **پی‌نوشت‌ها:** توضیحات اضافه بر متن، اعلام، علائم اختصاری، کوتاه‌نوشت‌ها و معادل لاتین واژه‌ها (در نسخه فارسی) باید تحت عنوان پی‌نوشت‌ها در انتهای مقاله آورده شود. پی‌نوشت‌ها را می‌توان به‌صورت دستی یا با سیستم پی‌نوشت (Endnote) نرم‌افزار Word وارد کرد. توضیحات ذکرشده نباید به‌صورت پانویس (Footnote) وارد شوند.

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

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

۳-۱. روش تنظیم جداول، تصاویر و ارجاعات

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

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

جدول:

- جدول باید دارای ردیف و ستون باشد و هر ردیف و هر ستون آن شاخص (یا عنوان) مستقل داشته باشد؛ ردیف‌ها و ستون‌های جدول باید به هم مربوط باشند و از برهم‌کنش و مقایسهٔ ردیف و ستون نتیجه‌ای منطقی حاصل شود.
- اطلاعات فقط در صورتی باید در قالب جدول ارائه شوند که این قالب از طریق خلاصه‌سازی به ارائهٔ بهتر و گویایی مطالب کمک کند، بنابراین متن‌های طولانی و تصاویر حتی الامکان نباید در قالب جدول ارائه شوند.
- هر جدول باید طوری تنظیم شود که حداکثر از یک صفحه تجاوز نکند. جدولی که مطالب آن بیش از یک صفحه باشد باید در قالب متن مقاله ارائه شود.
- جدول‌ها حتماً شماره، شرح و مأخذ داشته باشند و پس از ارجاع در متن مقاله در جای مناسب قرار بگیرند.
- در متن با ذکر شماره به همهٔ جداول ارجاع داده شود.
- تیترا جدول به دو زبان فارسی و انگلیسی تنظیم شود.
- اعداد در جداول انگلیسی درج شوند.

تصویر:

- تصاویر، نمودارها و نقشه‌ها همگی با عنوان «تصویر» و پس از ارجاع در متن در محل مناسب قرار بگیرند.
- تصاویر مربوط به مقاله باید مستند (همراه با ذکر کامل مأخذ)، غیر تزئینی و از ارکان مقاله باشد.
- در متن با ذکر شماره حتماً به همهٔ تصاویر ارجاع داده شود.
- در کنار محورهای نمودارها حتماً واحد یا توضیح مربوط مشخص شود.
- کنار نقشه‌ها حتماً مقیاس (Scale) آن‌ها درج شود.
- مجموع تعداد تصاویر و جداول حداکثر ۱۰ عدد پیش‌بینی شود.
- تصاویر نباید از منابع غیر معتبر مانند وبلاگ یا سایت‌های غیر علمی 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.
- کلید فهرست منابع و مأخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه بخش فارسی به همراه بقیه منابع انگلیسی و سایت‌ها، مجدداً بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم گردد. (این بخش در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد).

۴-۱. نحوه ارائه مقاله

- مقالات باید صرفاً از طریق سایت با دو فرمت Word و Pdf ارسال شوند. به مقالاتی که از طریق ایمیل یا به صورت چاپی به مجله ارسال شوند ترتیب اثر داده نخواهد شد.
- با برنامه رایانه ای Word (برای نسخه فارسی با قلم BNazanin۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخه انگلیسی با قلم Times New Roman ۱۱، و فاصله خطوط single) حروف چینی شده و فاقد اشتباهات تایپی باشد.
- متن مقاله (بدون احتساب کلمات داخل جداول) در حدود ۸۰۰۰ کلمه باشد.
- عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد.
- چکیده فارسی بیش از ۳۰۰ واژه نباشد.
- چکیده انگلیسی مبسوط تر از چکیده فارسی و ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.
- واژگان کلیدی حداکثر ۷ واژه باشد.
- همراه مقاله یک فایل جداگانه نیز ارسال شود که موارد زیر در آن درج شده باشد (به جز عنوان مقاله، سایر موارد زیر در فایل اصلی مقاله درج نشود):

۱- عنوان مقاله؛

۲- نام نویسندگان؛

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

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

۵- تصاویر (و نمودارهای) مقاله با شماره مربوط نام گذاری و با فرمت JPEG و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به صورت فایل های مجزا بارگذاری شوند؛

۶- جدول ها حتماً به صورت فایل Word ارسال شوند و متن درون جدول با مشخصات زیر تنظیم شود: جداول فارسی با اندازه ۱۰ و قلم BNazanin و جداول انگلیسی با اندازه ۹ و قلم Times new roman.

۲. روش بارگذاری مقاله روی سایت

نویسندگان باید پس از آماده سازی فایل ها از طریق زبانه (Tab) «ارسال مقاله» در سایت نسبت به تکمیل اطلاعات، ثبت مقاله و بارگذاری فایل های مربوط اقدام نمایند. [در این مرحله از نویسندگان درخواست می شود دو داور متخصص را برای داوری مقاله پیشنهاد دهند، ولی مجله در انتخاب داوران پیشنهادی نویسنده مختار است و در هر صورت نام داوران انتخابی مجله برای نویسنده مشخص نخواهد شد].

از نویسندگان محترم درخواست می شود اطلاعات مربوط به مقاله و اطلاعات شخصی نویسندگان را کامل و دقیق ثبت کنند (در صورتی که مقاله بیش از یک نویسنده داشته باشد، توصیه می شود علاوه بر نویسنده مسئول، سایر نویسندگان هم در سایت مجله حساب کاربری داشته باشند تا بتوانند از روند پیشرفت مقاله آگاه شوند). فایل های مربوط به مقاله (اصل مقاله و فایل های تکمیلی) باید دقیقاً مطابق دستورالعمل ذکر شده آماده شده باشند و به طور کامل و دقیق روی سایت بارگذاری شوند. در صورتی که مقاله طبق موارد ساختاری و نگارشی موجود در راهنمای نویسندگان تنظیم نشده باشد، یا فایل ها دقیق و درست بارگذاری نشوند، مقاله به مراحل بررسی و داوری وارد نخواهد شد.

• فایل های درخواست شده

• مشخصات نویسندگان

• فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)

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

• تصویر

• جدول

بررسی رابطه متن و تصویر در نگاره‌های مرتبط با مضامین عاشقانه در نگارگری دوران صفوی

فرزانه آقایی*

۱. دانش آموخته کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

Farzaneaghaie0687@gmail.com

مسعود رستگار**

۲. کارشناسی ارشد، مری گروه تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

m.rastegare@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۰۹

صفحه ۲۵-۱۰



شماره دوازدهم
بهار ۱۴۰۲

چکیده

بیان مسئله: بخش عمده نگارگری ایران که اوج آن را در دوران صفوی شاهد هستیم، به تصویر کردن داستان‌های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی اختصاص یافته‌اند. با نگاهی کلی به نگاره‌های این دوران درمی‌یابیم که نگارگران در پرداختن به موضوعات عاشقانه موجود شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی رویکردهای متفاوتی را نسبت به تصویرگری از سایر موضوعات از خود نشان داده‌اند. لذا چگونگی ارتباط نگاره‌های دارای مضمون عاشقانه با روایت متنی شاهنامه و خمسه مساله اصلی این مقاله تلقی می‌گردد.

هدف پژوهش: تحقیق پیش رو با هدف بررسی و شناخت رابطه متن و تصویر در نگاره‌های مرتبط با مضامین عاشقانه در نگارگری دوران صفوی به انجام رسیده است.

سوال پژوهش: در نگارگری دوران صفوی که به مضامین عاشقانه اختصاص یافته‌اند، چه رابطه‌ای میان متن روایی و تصاویر برقرار است؟

روش پژوهش: در این مقاله با رویکرد به روشی توصیفی تحلیلی سعی شده ابعاد گوناگون موضوع به بحث گذاشته شود و هفت نگاره از دوران صفوی که به تصویر کردن روایت‌های عاشقانه در خمسه نظامی (نظیر داستان «لیلی و مجنون») و «خسرو و شیرین») و شاهنامه فردوسی (نظیر داستان «رستم و ته‌مینه») و «زال و رودابه») اختصاص یافته‌اند به‌عنوان مطالعات موردی تحقیق انتخاب شده و به تحلیل ارتباط متن و تصویر در هر یک از آن‌ها پرداخته شده است.

نتیجه‌گیری: نتایج حاصل از این تحقیق حاکی از آن است که نگارگران دوران صفوی در پرداختن به مضامین عاشقانه تا حد زیادی به متن شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی وفادار بوده‌اند. در نگاره‌های مورد مطالعه، اغلب همان ویژگی‌هایی را شاهد هستیم که شاعر در توصیف صحنه‌ها بکار برده است و همچنان‌که روایت‌های عاشقانه در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی مملو از استعارات و ظرافت‌های بیانی و زبانی هستند، نگاره‌های مرتبط با آن‌ها نیز این استعارات و ظرافت‌ها را به بیانی تصویری ارائه نموده‌اند.

واژگان کلیدی: نگارگری، رابطه متن و تصویر، مضامین عاشقانه، دوران صفوی.



The Relationship Between Text and Image in Illustrations Containing Romantic Themes in Safavid Period Miniature Paintings

Farzaneh Aghaei*¹

1. Master's degree student, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Masoud Rastegar**²

2. Instructor of Visualization Department, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.

Received: 31/12/2022

Accepted: 29/03/2023

Page 11-25

Abstract

Problem Statement: “Love” has always been one of the fundamental themes of Iranian culture and art, as evidenced by numerous literary works and artistic productions throughout history. Persian literature is replete with romantic themes, often imbued with sacred, mysterious aspects and rich in metaphorical language. Two major treasures of Persian literature, namely *Shahnameh* by Hakim Abolqasem Ferdowsi and *Khamseh* by Nezami Ganjavi, each in their way, have addressed the theme of love within the mythological and ancient narratives they have left for us, expressing both its beauties and difficulties in their poems. Accordingly, it appears that Iranian miniature painting, which has flourished in conjunction with Persian literature, also displays distinctive features in its visual depiction of romantic themes compared to other subjects. Furthermore, considering that a significant portion of Iranian miniature painting, especially during the Safavid period, is devoted to illustrating these two important Persian literary works—*Shahnameh* and *Khamseh*—

During the Safavid period, particularly under the rule of Shah Ismail I in 928 AH (1521 CE), the royal workshop in Tabriz, with the presence of many contemporary artists, reached its peak of flourishing, producing copies of *Shahnameh* and *Khamseh*. Some of the miniatures in these precious manuscripts are dedicated to illustrating love stories, including miniatures such as “Zal and Rudabeh” and “Rostam and Tahmineh” in Ferdowsi’s *Shahnameh*, and “Layla and Majnun” and “Khosrow and Shirin” in Nezami’s *Khamseh*. Therefore, the main issue of this research is to explore the relationship between Ferdowsi and Nezami’s narratives and what has been visually depicted in the mentioned miniatures.

The importance of addressing subjects such as Iranian miniature painting and Persian literature lies in their significant impact on the form and content of Iranian culture, inspiring many artists and craftsmen throughout various historical periods. In the fields of graphic design and illustration as well, studying the relationship between text and image in Iranian miniature painting can contribute to the generation of creative ideas for producing works rooted in Iranian culture. Therefore, examining the relationship between text and image in Safavid period miniatures can be beneficial in achieving this goal.

Research Objective: The present research aims to investigate and understand the

relationship between text and image in miniatures dealing with romantic themes during the Safavid period.

Research Question: What relationship exists between the narrative text and the images in the Safavid period miniatures dedicated to romantic themes?

Research Methodology: This research falls within the realm of qualitative studies and is conducted using a descriptive-analytical method. Data collection is carried out through library studies, internet research, and observation of Safavid-era miniatures with romantic themes.

The selected examples for analysis in this article are: "Majnun Brought in Chains to Layla's Tent" by Mir Sayyid Ali, "Khosrow Seeing Shirin at the Spring" attributed to Mir Musavvir, "Tahmineh Approaching Rostam's Bed" attributed to Mir Musavvir, "Zal and Rudابه" by Sadiq Beg, "Zal and Rudابه" attributed to Shaykhzada, "The Last Meeting of Layla and Majnun in the Desert" attributed to Qasim Ali, and "Majnun Visiting Layla's Home" attributed to Muzaffar Ali.

In analyzing these miniatures, an accurate description of the scene and the ongoing events within the painting is first provided, followed by an examination of the characteristics of the depicted characters. Subsequently, relevant excerpts from the narrative texts (Ferdowsi's *Shahnameh* and Nezami's *Khamseh*) are presented, and the correspondence between the text and the image is analyzed, focusing on the extent of the illustrator's fidelity to the poets' narratives.

Conclusion: In this study, seven Safavid-era miniatures dealing with romantic themes from Nezami's *Khamseh* and Ferdowsi's *Shahnameh* have been selected and subjected to detailed analysis among many similar works.

The results indicate that in these miniatures (and other similar ones), significant effort has been made to remain faithful to the original texts. The illustrators have generally aimed to reflect the mood and atmosphere of each romantic narrative through their composition and setting choices, selection of color palettes, shading, and depiction of the character's emotional states.

Thus, it can be said that the relationship between text and image in Safavid romantic miniatures has been considered both formally and symbolically, and the approach to visual elements differs

fundamentally from that seen in battle scenes or festive miniatures.

Moreover, it can be stated that these miniatures possess great delicacy, with their common feature being the presentation of a gentle and pleasant visual interpretation of the romantic narratives of Ferdowsi and Nezami. However, some differences can also be observed.

Some of these differences stem from stylistic aspects related to the different schools of miniature painting during the Safavid period. In each of the various Safavid painting schools (Qazvin, Shiraz, Tabriz, Mashhad, and Isfahan), unique visual traditions and characteristics existed, and their traces are discernible in the miniatures studied in this research.

Furthermore, the personal perspectives of some artists have played a significant role in shaping these images. For instance, as discussed in the analysis of Mir Sayyid Ali's miniature depicting "Majnun Visiting Layla's Home," it was noted that the artist, due to his interest in portraying rural and nomadic life, dedicated a significant portion of the painting to depicting the occupations and activities of nomads. Consequently, the characters of Layla and Majnun, who hold central roles in Nezami's narrative, are depicted like other figures, without special emphasis.

In contrast, in other miniatures analyzed in this study—such as the two attributed to Mir Musavvir, "Khosrow Seeing Shirin at the Spring" and "Tahmineh Approaching Rostam's Bed"—the illustrator has focused all attention and emphasis on the main characters and the pivotal action of the narrative, avoiding the inclusion of elements not mentioned in *Khamseh* or *Shahnameh*.

Ultimately, it can be concluded that Safavid romantic miniatures, primarily based on the stories of "Layla and Majnun," "Khosrow and Shirin" from *Khamseh*, and "Rostam and Tahmineh" and "Zal and Rudابه" from *Shahnameh*, largely exhibit the same features described by the poets. Just as the poetry of these two great Persian poets is filled with metaphors and linguistic subtleties, the miniatures related to their works have transformed these metaphors and subtleties into visual expressions that have been preserved for posterity.

Keywords: Miniature Painting, Text-Image Relationship, Romantic Themes, Safavid Era

References

- Asad Gorgani, F. (2010). *Weiss and Ramin* (M. Roshan, Ed., Vol. 4). Tehran: Seda-ye Moaser.
- Ashrafzadeh, R., & Rezaei, R. (2010). Love and spouse selection in Nizami's Khamsa. *Specialized Journal of Persian Literature, Islamic Azad University of Mashhad*, 4(29), 37–41.
- Ferdowsi. (2007). *Shahnameh, Moscow Edition* (S. Hamidian, Ed.). Tehran: Ghatreh Publishing.
- Hashemian, M. T. (2009). Love in Iranian culture and art. *Ariana Quarterly*, 6(23), 13–20.
- Kamran Nashtifani, N. (2018). *The relationship between text and image in the paintings of Haft Awrang of Jami for Ebrahim Mirza (Mashhad, 963–972 AH)* (Master's thesis, Ferdows Institute of Higher Education).
- Namavar, A. (2013). *Examining the relationship between text and image in the Great Ilkhanid Shahnameh (Demotte)* (Master's thesis, Islamic Azad University, Central Tehran Branch).
- Nizami Ganjavi. (1972). *The complete Khamsa*. Tehran: Amir Kabir.
- Nowrozi, K. (2008). Critique and analysis of commentaries on Layli and Majnun by Nizami Ganjavi. *Negareh Quarterly*, (16).
- Pak Gohar, Y. (2016). *A comparative study of the illustrations of the Baisanghori Shahnameh and the Mohammad Juki Shahnameh* (Master's thesis, Soore University of Art).
- Pakbaz, R. (2008a). *Encyclopaedia of Art* (3rd ed.). Tehran: Markaz Publishing.
- Pakbaz, R. (2008b). *Iranian painting from ancient times to the present*. Tehran: Zarrin & Samin.
- Pirnia, M. K. (2013). *Stylistics of Iranian architecture*. Tehran: Soroush Danesh.
- Pourmand, F. (2014). *Analysis and investigation of the relationship between text and image in three epics: Khosrow and Shirin, Layli and Majnun, and Haft Paykar of Nizami's Khamsa (Timurid–Herat School, 800–900 AH)* (Master's thesis, Semnan University).
- Rahnavaard, Z. (1999). *History of Iranian art during the Islamic period*. Tehran: SAMT.
- Rezaei, H., & Saif, A. (2016). Exploring love in the epic world with a glance at Shahnameh. *Literary Text Research Quarterly*, 20(70), 30–42.
- Soodavar, A. A. (1995). Painting of the Safavid period (M. Hosseini, Trans.). *Art Quarterly*, (29).
- Yasmi, R. (2004). Love and pride in the Shahnameh. *Mehr Monthly*, 2(5), 520–532.
- Zahtekash, F. (2017). *Examining the relationship between text and image in the illustrations of Tuti Nameh* (Master's thesis, Ferdows Institute of Higher Education).

مقدمه و بیان مسئله

«عشق» همواره یکی از مضامین بنیادین فرهنگ و هنر ایرانی بوده است و بسیاری از آثار ادبی و صنایع هنری ایرانیان در طول تاریخ گواه این مدعا است. ادبیات فارسی سرشار از مضامین عاشقانه است که اغلب دارای وجوهی قدسی، رازآلود و سرشار از استعارات کلامی است. دو گنجینه مهم ادبیات فارسی یعنی شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی و خمسه نظامی گنجوی هر یک به نحوی در روایات اساطیری و کهنی که برای ما به برجای گذاشته‌اند مضمون عشق را مورد توجه قرار داده و زیبایی‌ها و دشواری‌های آن در اشعار خود بیان داشته‌اند.

در این راستا به نظر می‌رسد نگارگری ایران نیز که در پیوند با ادبیات فارسی تجلی یافته است، در بیان تصویری مضامین عاشقانه ویژگی‌های متمایزی را در مقایسه سایر موضوعات از خود نشان داده است. نیز با توجه به این‌که بخش عمده نگارگری ایران به‌ویژه در دوران صفوی به تصویرگری دو منظومه مهم ادب فارسی یعنی شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی اختصاص یافته‌اند، سؤال اصلی مقاله پیش رو از این قرار است که در نگارگری دوران حکومت صفویان که به مضامین عاشقانه اختصاص یافته‌اند، چه رابطه‌ای میان متن روایی و تصاویر برقرار است؟

نگارگری ایران در دوران صفوی، به‌ویژه در دوره حکومت شاه اسماعیل اول سال ۹۲۸ ه.ق، که کارگاه سلطنتی تبریز با حضور بسیاری از هنرمندان زمان ایجاد شده بود به اوج شکوفایی رسید و نسخه‌هایی از شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی تهیه گشت. برخی از نگاره‌های موجود در این کتب نفیس به تصویر کردن داستان‌های عاشقانه اختصاص یافته‌اند که از آن جمله می‌توان به نگاره‌های «زال و رودابه»، «رستم و ته‌مین» در شاهنامه فردوسی و

نیز «لیلی و مجنون» و «خسرو و شیرین» در خمسه نظامی اشاره کرد. لذا مسئله اصلی این پژوهش چگونگی ارتباط روایت فردوسی و نظامی با آنچه در نگاره‌های مذکور به تصویر درآمده است می‌باشد.

اهمیت پرداختن به موضوعاتی نظیر نگارگری ایرانی و ادبیات فارسی در این است که این‌ها تا حد زیادی بر فرم و محتوای فرهنگ ایرانی اثرگذار بوده‌اند و به‌ویژه در زمینه هنر و صنایع، الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان و صنعتگران در ادوار گوناگون تاریخ ایران بوده‌اند. در حوزه گرافیک و تصویرسازی نیز مطالعه پیرامون نسبت میان متن و تصویر در نگارگری ایرانی می‌تواند در دستیابی به ایده‌هایی خلاقانه در تولید آثار مبتنی بر فرهنگ ایرانی تأثیرگذار واقع شود. لذا بررسی رابطه متن و تصویر در نگاره‌های دوران صفوی می‌تواند در نیل به این هدف مفید واقع شود.

روش پژوهش

پژوهش پیش رو در زمره پژوهش‌های کیفی به شمار می‌رود و به شیوه توصیفی تحلیلی به انجام می‌رسد. جمع‌آوری داده‌های پژوهش نیز از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، جستجو در منابع اینترنتی و مشاهده نگاره‌های دوران صفوی که دارای مضامین عاشقانه هستند میسر می‌گردد. لذا نمونه‌هایی که برای بررسی در این مقاله انتخاب شده‌اند عبارت‌اند از: «آوردن مجنون در زنجیر به خیمه لیلی» از میرسید علی، «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه سار»، منسوب به میرمصور، «آمدن ته‌مین به بالین رستم»، منسوب به میرمصور، «زال و رودابه» اثر صادق بیگ، «زال و رودابه»، منسوب به شیخ‌زاده، «واپسین دیدار لیلی و مجنون در بیابان» منسوب به قاسم علی، و «دیدار مجنون از سرای لیلی»، منسوب به مظفر علی.

در تجزیه و تحلیل نگاره‌های مذکور سعی می‌شود

آنها معطوف داشته است.

در باب جایگاه و اهمیت مفهوم عشق در نگارگری نیز می‌توان به مقاله رهنورد با عنوان «تجلی عشق بر نگارگری ایرانی-اسلامی» (۱۳۸۲) اشاره کرد که در آن بر ارتباط عشق و عرفان تأکید شده است. به بیان رهنورد، عشق با خاستگاه عرفانی، همچون متغیر مستقلی وارد عرصه شده تا عناصر بصری و مضمونی را از سطح ملموس، برون‌گرایانه، واقع‌گرایانه و طبیعت‌گرایانه به سطوح باطن‌گرایانه سوق دهد تا زیبایی بی‌بدیل و مفاهیم دست‌نایافتنی را که در ژرفای تصاویر نهفته است برملا سازد.

بحث

دوران حکومت سلسله صفویه - به‌رغم جنگ‌ها و حوادث بسیار - یکی از رخشان‌ترین ادوار تاریخ هنر نگارگری ایران به شمار می‌رود. کتابخانه سلطنتی صفویه، برآیند نگارگری مکتب تبریز و مکتب هرات و وارث دو سنت بزرگ نگارگری و خوشنویسی بود. مشخصه نگارگری ترکان تبریز ترکیب‌بندی پرتحرک و رنگ‌های پر تلالؤ بود، درحالی‌که خصوصیت نگارگری مکتب هرات، ترتیب بندی‌های حساب‌شده و متوازن، به همراه رنگ‌های ملایم است. در این دوران از هر دو سوی کشور - تبریز و هرات - استعدادها و نیروها درهم‌آمیخته تا مهم‌ترین اثر نگارگری ایران شاهنامه شاه‌طهماسب، را خلق نمایند. در آفرینش این اثر بدیع هنری گروه هرات را کمال‌الدین بهزاد سرپرستی می‌کرد و رهبری مکتب تبریز را سلطان محمد بر عهده داشت. آمیخته‌ای از فنون شرقی و غربی نگارگری ایران (هرات و تبریز) سبب گردید تا مکتب باعظمت نگارگری صفویه پدید آید (سودآور، ۱۳۷۴: ۱۲۷).

ویژگی بارز نگارگری ایران پس از ورود اسلام، پیوستگی و پیوند آن با آیین سخنوری و ادب پارسی هست؛ تا آنجا که این دو در کتاب‌آرایی ایرانیان همواره به‌صورت اجزائی جدایی‌ناپذیر از یکدیگر تلقی شده‌اند. نگارگران واژه‌ها و ابیات شاعران را به‌وسیله خطوط و رنگ‌ها در هم می‌آمیختند تا به خلق تصاویری جدید دست یابند. غایت و هدف و نگارگر رسیدن به صور خیال و دستیابی به درک و شناخت عمیق‌تر پیرامون حقایق ازلی بوده است. از همین رو است که در فرهنگ و هنر ایرانی صور خیال در شعر و نگارگری یکدیگر را به بهترین شکل پوشش داده‌اند و با نظر به آن‌ها می‌توانیم شاهد رواج توصیفات شاعران و

ابتدا توصیف دقیقی از صحنه نقاشی و وقایع جاری در آن ارائه گردد و در ادامه، ویژگی‌های شخصیت‌های تصویر شده در هر نگاره مورد بررسی واقع شوند. سپس ضمن آوردن بخش‌هایی از متن داستانی که نگاره بر اساس آن به تصویر درآمده است (روایت فردوسی در شاهنامه و نظامی در خمسه) به تطبیق متن و تصویر پرداخته و میزان وفاداری نگارگر به روایت شاعر به بحث گذاشته می‌شود.

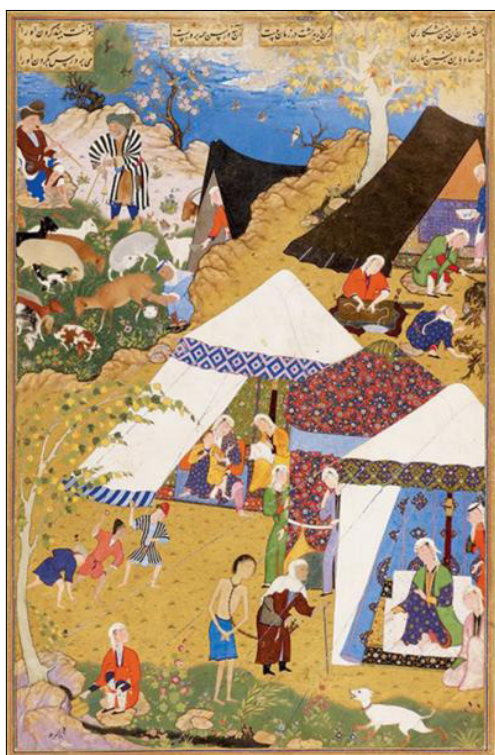
پیشینه تحقیق

با توجه به جستجوهای صورت گرفته در میان منابع موجود، رابطه متن و تصویر در برخی پژوهش‌های مرتبط با متون مصور فارسی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. هرچند موردی که به بررسی این مقوله در شاهنامه‌های بجا مانده از دوران صفوی پرداخته باشد یافت نشد. به‌عنوان مثال کامران تشتیفانی در پژوهش خود با عنوان «رابطه متن و تصویر در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی ابراهیم میرزا» (۱۳۹۷) و نام‌آور در پژوهشی تحت عنوان «(دموت)» (۱۳۹۲)، دو نمونه از آثار مصور فارسی در قرون میانه را مورد مطالعه قرار داده و هر دو بر تطابق کامل متن و تصویر در این دو کتاب تأکید نموده‌اند.

نوروزی در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیل شرح‌های لیلی و مجنون نظامی گنجوی» (۱۳۸۷) ابتدا به معرفی و نقد ساختاری و محتوایی شرح‌های ارائه‌شده از لیلی و مجنون پرداخته و سپس ریشه‌های اختلاف شارحان را در سه حوزه واژگان، عبارت و کل بیت با ذکر مثال‌هایی از ابیات لیلی و مجنون تبیین و تحلیل نموده است در به لحاظ روش‌شناختی حائز اهمیت است.

برومند نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «تحلیل و بررسی رابطه متن و تصویر در سه منظومه خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت‌پیکر خمسه نظامی (تیموریان - مکتب هرات ۸۰۰ تا ۹۰۰ ق.م)» (۱۳۹۳) موضوعی مشابه موضوع مقاله پیش رو را در رابطه با نگارگری مکتب هرات پی گرفته است. روش مورد استفاده او در این پژوهش روش نقد نوین (روش نقد ژیلبر دوران) می‌باشد. در مجموع با مقایسه و تحلیل نشانه‌شناختی متن و تصویر که ذکر آن رفت، این نتیجه حاصل شده است که نگارگر در تصویرسازی هر صحنه به‌جای توجه به صحنه مورد نظر، توجه خویش را به کلیت داستان و زنجیره وقایع مرتبط در

برخوردار است و کارکردهای متفاوتی را نسبت به شاهنامه فردوسی نشان می‌دهد. پیر گنجه نظام آفرینش را بر پایه می عشق استوار می‌داند و بی عشق بودن را مرگ نام می‌نهد. عشق در نگاه نظامی اکسیری است که آیه ضمیر را صیقل می‌دهد. «در عاشقانه‌های خمسه، عشق عرفانی، جسمانی، عذری و مادری مطرح است. زنان در خمسه نظامی در عشق و دلدادگی بی‌همتا هستند، و همچون ظاهر زیبا و شورانگیزشان، باطنی زیبا و هوتی دلریا دارند. اما از ابتدایی‌ترین حق که حق انتخاب همسر است، محروم‌اند و ازدواج‌هایشان یا به صورت اجباری، یا سیاسی و یا وصیتی است و تنها در چند مورد عاشقانه و با میل قلبی است» (اشرف زاده و رضایی، ۱۳۸۹: ۳۹-۴۰). حال با نظر به اشارات فوق به تحلیل نگاره‌هایی پرداخته می‌شود که به تصویر کردن مضامین عاشقانه در شاهنامه و خمسه پرداخته‌اند. به عنوان مثال، نگاره‌ای از خمسه نظامی متعلق به دوران صفوی (۱۰۳۵ ق) که به میرسیدعلی منسوب می‌باشد، به تصویر کردن بخشی از داستان لیلی و مجنون اختصاص یافته است (تصویر ۱).



تصویر ۱- آوردن مجنون در زنجیر به خیمه لیلی، اثر میرسیدعلی، خمسه نظامی دوره صفوی (ماخذ: britannica.com)

Image 1: Majnun Brought in Chains to Layla's Tent, by Mir Sayyid Ali, from Khamsa of Nizami, Safavid Period (Source: britannica.com)

ادبیان ایرانی در آثار مکتوب باشیم. در این میان، پرداختن به مضمون عشق در ادب فارسی عمدتاً با انواع استعارات و نمادپردازی‌ها همراه بوده است و به نظر می‌رسد این رویکرد در نگارگری نیز تا حد زیادی بروز یافته باشد.

زیبایی‌شناسی هنر ایران از مبانی عرفانی و فلسفی سرچشمه گرفته و تجلی یافته است. ارتباط تنگاتنگ عشق و تجلی، مفهوم «الله نور السماوات والأرض» نه به تنهایی بلکه در کنار عالم مثال و مقوله تجلی، متشاء عرفانی و فلسفی رنگ در هنر ایرانی به‌ویژه نگارگری و تذهیب است، اما عشق خاستگاهی است که برخی از نگاره‌ها در هنر ایرانی از جمله نگاره‌های عاشقانه، علاوه بر منابع فوق از تشعشع خاص آن برخوردارند و تحت تأثیر عشق یکایک اجزای نگاره‌ها از قصه گرفته تا عواملی چون طبیعت و انسان و حیوان و شکل‌ها و رنگ‌ها به صورت مضاعفی، از حالت طبیعی خارج شده و حالت استعلایی به خود گرفته و وارد وجد و شوری عاشقانه می‌گردند. اصولاً هنرمند تمام مهارت‌های خود را در هنر ایرانی به کار می‌گیرد تا بتواند اشیاء و پدیده‌ها را به این منابع فلسفی و عرفانی نزدیک نماید (هاشمیان، ۱۳۸۸: ۱۵).

مضمون عشق که در روایات عاشقانه شاهنامه مطرح است، ویژگی‌های خاص خود را دارد. این ویژگی‌ها گاه با عشق معمول در غزل و منظومه‌های غنائی هماهنگ است و گاه ناهماهنگ و یا حتی متضاد. یکی از این ویژگی‌ها که در داستان‌های عاشقانه شاهنامه جلب توجه می‌کند و با ساختار عشقی داستان‌های عاشقانه و غزل در تضاد است، اظهار تمایل و عشق از جانب زن است. ساختار حماسی شاهنامه، گاهی سبب آن شده که داستان‌های عاشقانه، ساخت رایج و منطقی داستان با ژانر عاشقانه رانداشته باشد؛ مثلاً، در داستان بیژن و منیژه، معشوق (منیژه) به اظهار عجز و نیاز در برابر عاشق (بیژن) می‌پردازد؛ زیرا ساختار حماسی به فردوسی اجازه نمی‌دهد «یک پهلوان ایرانی را در برابر دختری تورانی خوار سازد» (یاسمی، ۱۳۸۳: ۵۲۶). به همین دلیل، فردوسی به خاطر تأثیر از فضای حماسه، از میان معشوق و پهلوان، «ستایش پهلوان و پهلوان دوستی» را انتخاب می‌کند، اگرچه این گزینش با توجه به ساختار داستان عاشقانه نوعی نقص محسوب می‌شود و باصفت ممیز یک منظومه عاشقانه مباین است (اسعد گرگانی، ۱۳۸۹: ۴۵۴).

در اشعار نظامی مضمون عشق از نقشی محوری

می‌کنند، زنی که در حال دوشیدن گوسفند است، زن دیگر در حال پرکردن کوزه از چشمه آب است، زنانی که در بادیه مشغول پرورش کودکانشان هستند و بسیاری جزئیات دیگر، همگی نشان‌دهنده آن است میرسید علی در این نگاره بیش از آن که بخواهد به شخصیت لیلی و مجنون در این قسمت از داستان خمسه نظامی بپردازد، تلاش کرده تا جلوه‌ای از زندگی بادیه‌نشینی در روزگار خویش را به تصویر بکشد.

این بخش از داستان لیلی و مجنون در نگاره دیگری نیز در مکتب مشهد دوره صفوی از مظفر علی به تصویر درآمده است که به لحاظ شیوه اجرا رویکرد متفاوتی را در آن شاهد هستیم (تصویر ۲).



تصویر ۲- دیدار مجنون از سرای لیلی، منسوب به مظفر علی، خمسه نظامی دوره صفوی (ماخذ: wikimedia.org)

Image 3: The Meeting of Layla and Majnun, attributed to Qasim 'Ali, from Khamsa of Nizami, Safavid Period (Source: asia.si.edu)

در این نگاره پر جنب و جوش که دارای فیگورهای بسیاری می‌باشد، مجنون با خرقه آبی‌رنگ خود در گوشه سمت چپ تصویر قرار گرفته است و لیلی کمی آن‌سوتر در میان ورودی خیمه پرنقش‌ونگار خویش ایستاده است. لباس لیلی ارغوانی‌رنگ است و تزئینات زیادی دارد و آستین

نگاره فوق به آن بخش از روایت خمسه نظامی اختصاص یافته است که مجنون به خواسته خود به اسارت پیرزنی درآمده و در کوی و برزن به گدایی می‌پردازد (بلکه از این طریق لیلی را بیابد) و لحظه مواجه او با لیلی در این نگاره به تصویر درآمده است. با نظر به این نگاره می‌توان گفت وجود نماهای متعدد و صحنه‌ای مملو از عناصر مختلف تصویری و فرم‌های انسانی به همراه حالات و حرکات متنوع، ترکیب‌بندی پویا و چشم‌نوازی را در فضای تصویر پدید آورده است. در واقع میرسید علی در این نگاره شیوه زیست عشایر و زندگی روزمره مردم بادیه‌نشین را به دقت نشان داده و داستان در جلوترین نما و پایین نگاره، ترسیم شده است. در گوشه سمت راست، درون خیمه‌ای سفید‌رنگ، که داخل آن با آرایه‌هایی از گل‌های ختایی بر متن آبی تزیین شده است، لیلی درون خیمه بر پشتی سفیدرنگی تکیه داده و در مقابل او مجنون و پیرزنی که زنجیر او را در دست گرفته ایستاده‌اند.

میرسید علی از جمله نگارگران دوران صفوی است که توجه ویژه‌ای را در آثارش به بازنمایی دقیق فرهنگ عامه نشان داده است. در اینجا نیز به نظر می‌رسد او داستان رسیدن مجنون به سرای لیلی را دست‌آویزی برای توصیف تصویری زندگی بادیه‌نشینی قرار داده است. چراکه دو شخصیت اصلی داستان (لیلی و مجنون) در این ترکیب‌بندی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار نیستند و یافتن و تشخیص آن‌ها در تصویر به میزانی تأمل و دقت بیننده در جزئیات وابسته است. از سوی دیگر، پرداخت دقیق حالات و اعمال سایر شخصیت‌های موجود در نگاره باعث شده موضوع اصلی داستان تا حدی به حاشیه رانده شود. به‌عنوان مثال، در گوشه پایین کادر سگی را مشاهده می‌کنیم که در حال دویدن است و قلاده برگردن دارد و پاهایش حنایی شده است. خیمه‌های لیلی و چند خیمه دیگر که به تصویر درآمده‌اند هم در نمای بیرونی و هم در نمای درونی دارای تزئینات اسلیمی با رنگ‌های مختلف هستند. خیمه‌های سیاه متعلق به آشپزها و شبانان است و میرسید علی با دقت میان طناب‌های خیمه‌ها نیز تمایز قائل شده است. شبانان در حال نگهداری از رمه‌ها و نواختن موسیقی هستند و در میان رمه‌ها نیز گوسفند و گوساله و بز و میش به خوبی قابل تشخیص هستند و هر کدام در حالت خاصی به تصویر کشیده شده‌اند. همچنین کودکانی که به سمت مجنون سنگ پرتاب

این نگاره به بخشی از روایت نظامی پرداخته است که لیلی و مجنون به واسطه زید موفق به دیدار یکدیگر می‌شوند و در پی این رویداد از هوش می‌روند. نظامی این بخش را چنین روایت می‌کند:

افتاده دو یار هوش رفته
آواز جهان ز گوش رفته
گرد آمده آن ددان خونریز
کرده به هلاک چنگ راتیز
پیراهن آن دو یار خسته
چون چنبر کوه حلقه بسته
ز انبوه ددان بدان گذرگاه
نظاره نیافت در میان راه
ز آنان که در آن میان دویدند
شخصی دوسه را ددان دریدند
باقی دگر از میانه جستند
رفتند و به گوشه‌ها نشستند
بودند افتاده آن دو دلخواه
تا نیمه روز بر گذرگاه

سپس زید با گلاب و عنبر سیمای دلدادگان از هوش شده را ترک کرد و آنان را بخود آورد:

زید آمد و از گلاب و عنبر
کرد آن دو بهار تازه را تر

با توجه به ابیات فوق شاهد آن هستیم که در نگاره دیدار مجنون و لیلی منسوب به قاسم علی این بخش از داستان به خوبی به تصویر کشیده شده است. سرای لیلی با تزئینات مرسوم در نگارگری ایرانی تقریباً یک سوم کادر نگاره را در بر گرفته است. در قسمت پایین نگاره لیلی و مجنون در حالت مدهوش به تصویر درآمده‌اند و هر یک به سویی بر زمین افتاده‌اند. زید در حال خوراندن گلاب و عنبر به لیلی بالای سر او قرار گرفته است. حیوانات درنده پیرامون آن‌ها به چشم می‌خورند. و سایر افراد حاضر در صحنه پشت چادرها پنهان شده و با نگرانی صحنه را می‌نگرند. با توجه به این‌ها می‌توان گفت آنچه در نگاره قاسم علی به چشم می‌خورد تا حد زیادی منطبق بر روایت نظامی از این بخش از داستان لیلی و مجنون است.

نگاره دیگری که در اینجا به آن پرداخته می‌شود «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» منسوب به میرمصور و متعلق به مکتب شیراز دوران صفوی در ایران است (تصویر ۴). این نگاره به تصویر کردن لحظه‌ای از روایت

خود را بر لب گرفته است. حالت ایستادن او دارای غمزه خاصی است که این حالت کمک می‌کند تا لیلی را در میان زنان زیادی که در این نگاره قرار گرفته‌اند تشخیص دهیم. همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود، شخصیت لیلی در این نگاره در سیمایی پاک و روحانی تصویر شده است. این تقدس و روحانیت، که در روایت نظامی هم در صورت ظاهر و هم در باطن به آن توجه شده است، تصویری محبوب، اما دست‌نیافتنی از لیلی ارائه کرده است که فاقد هرگونه شائبه و جاذبه‌های دنیوی است. نگارگر لیلی را به گونه‌ای تصویر کرده است که محملی برای نمایش کمال زیبایی هنری شده و از این ساحت، بیننده را مسحور خود می‌سازد و ناخودآگاه او را به ستایش از کمال زیبایی‌ای که در آن نمود یافته است وادار می‌دارد. آنچه در بررسی سیمای لیلی در این نگاره و سایر نگاره‌های مرتبط با آن حاصل می‌شود، جلوه‌ای از پوشیدگی و مستوری است که او را گوهری عقیق می‌نمایاند. این عفت ذاتی، سبب شده است که تصویر لیلی همواره در سیمایی محجوب و پوشیده به نمایش درآید.

نگاره دیگری از خمسه نظامی دوره صفوی به تصویر کردن صحنه مواجه لیلی و مجنون و مدهوش شدن آن‌ها در برابر یکدیگر اختصاص یافته است و منسوب به قاسم علی می‌باشد (تصویر ۳).



تصویر ۳- دیدار لیلی و مجنون، منسوب به قاسم علی، خمسه نظامی دوره صفوی (ماخذ: asia.si.edu)

Image 3: The Meeting of Layla and Majnun, attributed to Qasim 'Ali, from Khamsa of Nizami, Safavid Period (Source: asia.si.edu)

در تحلیل ارتباط متن و تصویر در این نگاره از خمسه نظامی می‌توان به تأکید صورت گرفته بر فضای شورانگیز مرغزار و چشمه‌سار اشاره کرد. چنان‌که نظامی آورده است:

پدید آمد چو مینو مرغزاری
درو چون آب حیوان چشمه‌ساری

همان‌طور که در نگاره مشاهده می‌شود، صحنه مملو از گل‌های نورسته و شکوفه‌هاست که تداعی‌گر فضایی عاشقانه در مرغزار است. شیرین در سمت چپ پایین کادر در حالت نشسته و مشغول شستن گیسوان خود ترسیم شده است و همچنان‌که نظامی نیز آورده است «پرنده نیلگون تا ناف بسته» در اینجا نیز با همان پوشش به تصویر درآمده است. خسرو نیز در سمت راست بالای نگاره با لباسی به رنگ سرخ شاهانه و سوار بر اسبی سفیدرنگ، درحالی‌که انگشت سبابه خود را به نشانه شرم و حیرت بر دهان گرفته قابل مشاهده است. خسرو در اینجا کلاه دوازده ترک قزلباشی بر سر دارد که از ویژگی‌های دوره صفوی است. اسب سیاه شیرین نیز کمی پایین‌تر از اسب سفید خسرو در حال نوشیدن آب از چشمه‌سار تصویر شده و لباس‌های شیرین نیز بر شاخه درخت آویزان‌اند. حتی در اشاره به شاهزاده بودن شیرین نیز نگارگر تدبیری اندیشیده و تاج و شمشیر و کمان شیرین را در کنار چشمه به تصویر کشیده است. همچنین می‌توان گفت به لحاظ ساختار تصویری، این نگاره حاوی نشانه‌هایی است که در ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی آن جای دارند. از جمله جای‌گیری دو پیکره خسرو و شیرین به صورت اریب که بهترین حالت برای تلاقی نگاه‌ها بین آن دو می‌باشد.

از دیگر آثار منسوب به میرمصور که در ارتباط با موضوع این پژوهش به مضمونی عاشقانه اختصاص یافته نگاره‌ای است از شاهنامه ۵۹۵۳ ه.ق پاریس که در آن لحظه آمدن تهمینه به بالین رستم به تصویر کشیده شده است (تصویر ۵).

خسرو و شیرین در خمسه نظامی پرداخته است که خسرو در مرغزاری به صورت اتفاقی برای نخستین بار شیرین را در حال آبتنی در چشمه‌سار می‌بیند و به او دل می‌بازد. نظامی صحنه دیدن آبتنی شیرین در چشمه‌سار توسط خسرو را چنین روایت می‌کند:

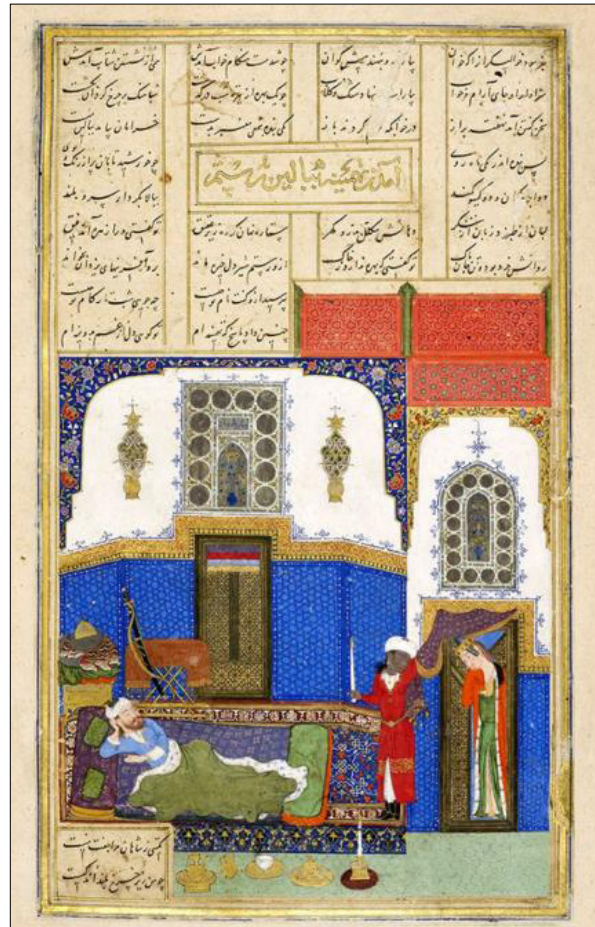
قضا را اسپشان در راه شد سست
در آن منزل که آن مه موی می‌شست
تن تنها ز نزدیک غلامان
سوی آن مرغزار آمد خرامان
طوافی زد در آن فیروزه گلشن
میان گلشن آبی دید روشن
و سرانجام نگاه بر شیرین می‌افتد:

ز هر سو کرد بر عادت نگاهی
نظر ناگه در افتادش به ماهی
چولختی دید از آن دیدن خطر دید
که بیش آشفته شد تا بیشتر دید
عروسی دید چون ماهی مهیا
که باشد جای آن مه بر ثریا
در آب نیلگون چون گل نشسته
پرنده نیلگون تا ناف بسته



تصویر ۴- دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار، منسوب به میرمصور، خمسه نظامی دوران صفوی (ماخذ: wikimedia.org)

Image 4: Khosrow Seeing Shirin at the Spring, attributed to Mir Musavvir, from Khamsa of Nizami, Safavid Period (Source: wikimedia.org)



تصویر ۵- آمدن تهمینه به بالین رستم، منسوب به میرمصور، شاهنامه فردوسی دوره صفوی (ماخذ: shahnameh.fitzmuseum.cam.ac.uk)

Image 5: Tahmineh Approaching Rustom's Bedside, attributed to Mir Musavvir, from Ferdowsi's Shahnameh, Safavid Period (Source: Shahnameh.fitzmuseum.cam.ac.Uk)

فردوسی این بخش از داستان دلدادگی رستم و تهمینه را چنین روایت می‌کند:

سخن گفتن آمد نهفته، به راز
در خوابگه، نرم ،کردند باز
یکی برده شمعی معنبر به دست
خرامان بیامد به بالین مست
پس پرده اندر یکی ماهروی
چو خورشید تابان پراز رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند
به بالا به کردار سرو بلند
روانش خرد بود و تن جان پاک
تو گفستی که بهره ندارد ز خاک
از او رستم شیردل خیره ماند
بر او بر جهان آفرین را بخواند

همان‌طور که در نگاره «آمدن تهمینه به بالین رستم» مشاهده می‌شود، فضای داخلی خوابگاه رستم باظرافت قابل توجهی به تصویر درآمده است. به همراه تقسیم‌بندی‌ها و تزئینات داخل بنا، سطوح سفیدرنگ دیوار در بالای سر شخصیت‌ها، گسترده و یکدست در کنار قاب‌بندی‌های محرابی و سطوح آبی‌رنگ کاشی‌کاری‌ها دیده می‌شود. خوابگاه به صورت یک فضای معماری کوچک و کاملاً بسته نمایان شده است. در اندیشه ایرانیان «اگر خوابگاه خُرد بوده، از آن خداوند خانه بوده و شایسته نبوده بیگانه‌ای به آن راه یابد» (پیرنیا، ۱۳۹۲: ۲۷).

رستم با تن‌پوشی به رنگ آبی روشن (احتمالاً برای تأکید بر پاکی نگاه و اندیشه او) در بالین خود به حالت لمیده ترسیم شده و روانداز سبزرنگی را روی نیم‌تنه پایین خود کشیده است. شمشیر و کمان و لباس رزم او نیز در کنارش قرار داده شده که به خوبی خلوت آراسته این قهرمان اسطوره‌ای را نشان می‌دهد. تهمینه با سری رو به پایین (احتمالاً برای تأکید بر شرم و حیای او)، با جامه‌ای بلند و پوشیده در ترکیب رنگی سبز و نارنجی و تاجی طلایی و مزین به جواهرات روی سرش در میانه کنار ملازم خویش در قرار گرفته است. لذا می‌توان گفت پاک‌دامنی و خردمندی تهمینه همچنان که در روایت فردوسی مورد تأکید قرار گرفته است، در این نگاره نیز در لباس پوشیده، حالت قرارگیری و موقعیت مکانی او نمود یافته است.

به بیان رضایی و سیف: «با آن‌که شاهنامه متعلق به شاهان، پهلوانان و داستان جنگ‌های آنان است، اما در این دنیای جنگ و رزم و در کنار پهلوانان و پهلوانی‌ها، می‌توان از عیش و بزم و عشاق و عشق‌ورزی آنان نیز سراغی گرفت. اگرگاه نفیر طبل و شیپور زمین را می‌درد و گوش‌ها را می‌خراشد، گاه نیز ضرب‌هنگ و طنین دلی اندوه عشق چشیده را می‌توان از خلال برخی بیت‌ها شنید؛ آهنگی که سبب گریه آرام و خاموش پهلوان می‌گردد و گاه حتی او را به عصیان در برابر خانواده و سنن جامعه خود وامی‌دارد» (رضایی و سیف، ۱۳۹۵: ۳۱).

داستان عشق زال به رودابه یکی دیگر از مهم‌ترین داستان‌های عاشقانه شاهنامه فردوسی است؛ زیرا حاصل این عشق به دنیا آمدن رستم، قهرمان بزرگ شاهنامه است. تقریباً تمامی نگاره‌هایی که به تصویر کردن این داستان اختصاص یافته‌اند به لحظه‌ای اشاره دارند که زال و رودابه برای نخستین بار یکدیگر را می‌بینند. چنان‌که

در ترسیم طبیعت اطراف کاخ تنوع گل‌ها، صخره‌های مرجانی، درختان سرو، آهوان میان صخره‌ها و سایر عناصر فرح‌بخش طبیعی، جلوه‌ای پویا و جان‌دار به این نگاره بخشیده است. همچنین دو پرنده‌ای که در گوشه بالای سمت چپ کادر به تصویر درآمده‌اند رامی‌توان استعاره‌ای نمادین از رویدادی عاشقانه در دیدار زال و رودابه تعبیر نمود. به گفته رهنورد: «از آنجایی که نگاره در هنر ایرانی به‌کل در عالم مثال موجودیت می‌یابد، طبیعت، نماد و آیه و تشبیهی از کمال آرمانی است که در مورد هر یک از عناصر طبیعت می‌توان شناخت. در حقیقت منظره‌پردازی سرشار از تشبیهاتی است که حاکی از زیبایی بی‌مرگ و بی‌زوال و تبدیل «واقع‌ها» به «آیه‌ها» و نشانه‌ها و رمزهای در پس پرده است» (رهنورد، ۱۳۷۸: ۵۰).

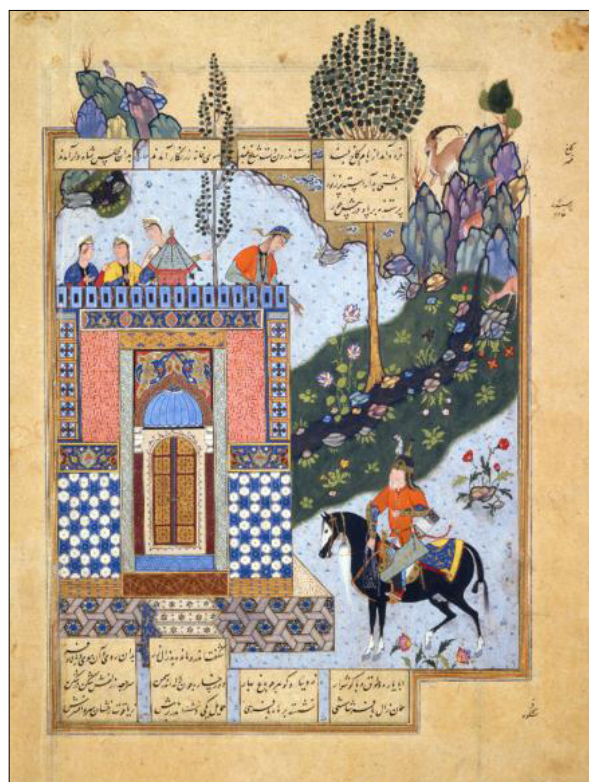
زال باشکوه و جبروت شاهانه‌اش سوار بر اسب در سمت راست پایین کادر نگاره قرار گرفته است و به نظر می‌رسد نگارگر در ترسیم ادوات جنگی و پوشاک او نهایت دقت و ظرافت را به کار بسته است. رودابه نیز بر بام کاخ در کنار دایگان (یا ملازمینش) با چهره‌ای شاداب، ابروانی پیوسته، تاجی بر سر و لباس باوقاری بر تن به تصویر درآمده است. به‌گونه‌ای که به سمت زال خم شده و دستش را به نشانه استقبال از زال به سوی او گرفته است. حالت دست رودابه در اینجا به خوبی دعوت از زال برای ورود به کاخ را برای بیننده تداعی می‌کند. با توجه به توصیفات که ذکر آن رفت، می‌توان گفت صادق بیگ در این نگاره سعی کرده ضمن وفاداری به متن شاهنامه فردوسی، حال و هوایی عاشقانه را به کمک عناصر طبیعت در فضای نگاره به تصویر درآورد و به‌نوعی همخوانی و هماهنگی با پیرنگ اصلی داستان یعنی لحظه دیدار زال و رودابه دست‌یافته است.

شیخ‌زاده نیز از دیگر نگارگران دوران صفوی بود که نگاره‌ای از وی در شاهنامه طهماسبی به موضوع دیدار زال و رودابه اختصاص یافته است (تصویر ۷).

فردوسی در توصیف این لحظه آورده است:

برآمد سیه‌چشم گل‌رخ به بام
چو سروسهی بر سرش ماه‌تام
چو از دور دستان سام سوار
پدید آمد این دختر نامدار
دو بیجاده بگشاد و آواز داد
که شاد آمدی ای جوانمرد راد

در نگاره‌ای از صادق بیگ در شاهنامه شاه اسماعیل دوم، لحظه نخستین دیدار این دو دل‌داده را شاهد هستیم (تصویر ۶). فضای کلی نگاره شامل کاخی است که محل اقامت رودابه بوده و طبیعت اطراف نگاره که طبیعت دلنوازی را به نمایش گذاشته است. تزئینات بکار رفته در بنا به طرز شگفت‌انگیزی متنوع و پر جزئیات است. به‌طوری‌که می‌توان طیف متنوعی از عناصر تزئینی معماری دوره صفوی را در آن مشاهده نمود.



تصویر ۶- دیدار زال و رودابه، اثر صادق بیگ، شاهنامه شاه اسماعیل دوم در دوران صفوی (ماخذ: wikimedia.org)

Image 6: The Meeting of Zal and Rudabeh, by Sadiq Beg, from the Shahnameh of Shah Ismail II, Safavid Period (Source: wikimedia.org)



تصویر ۷- دیدار زال و رودابه، اثر شیخزاده، شاهنامه طهماسبی دوره صفوی (ماخذ: alamy.com)

Image 7: The Meeting of Zal and Rudabeh, by Shaykhzade, from the Shahnameh of Tahmasp, Safavid Period (Source: alamy.com)

از هم‌آمیزی سنت‌های باختری (تبریز) و خاوری (هرات) سبک اصیل و کاملی به وجود آمد که رخشان‌ترین نموده‌های آن را در شاهنامه طهماسبی می‌توان دید و به نظر می‌رسد که سلطان محمد نقشی ویژه در این تلفیق داشته است. در این نگاره از این شاهنامه نفیس، بنای کاخ همچون نگاره پیشین (اثر صادق بیگ) باشکوه و دارای تزئینات است و رنگ‌هایی که در ترسیم طبیعت اطراف کاخ به کار رفته است فضای شب را تداعی می‌کند. اما مهم‌ترین وجه تفاوت این نگاره با نگاره پیشین در آن است که شیخزاده در اینجا آن بخش از داستان را مورد توجه قرار داده که رودابه گیسوان خود را از فراز بام به سمت زال روانه می‌کند تا زال همچون ریسمانی از آن بیاویزد و به رودابه برسد. فردوسی در ابیاتی به این کار رودابه اشاره کرده است:

کمندی گشاد او ز سرو بلند
کس از مشک زان سان نیچد کمند
خم اندرخم و مار بر مار بر

بران غبغبش نار بر نار بر
بدو گفت بر تاز و برکش میان
بر شیر بگشای و چنگ کیان
بگیر این سیه گیسو از یک‌سوم
ز بهر تو باید همی گیسوم
نگه کرد زال اندران ماه روی
شگفتی بماند اندران روی و موی

همان‌طور که در نگاره شیخزاده مشاهده می‌شود، رودابه که در اینجا با لباس سبز و طلایی و تاجی بر سر به تصویر درآمده، از بالای بام به سمت زال خم شده و گیسوان سیاهش را به سمت زال گرفته است. حالت ترسیم دست رودابه که انگار مورا در مشت خود محکم گرفته است نشان‌دهنده دلیری و اعتماد او به استحکام گیسوانش است که می‌تواند همچون ریسمانی زال را بالا بکشد. حیرت زال از این رفتار رودابه نیز به خوبی در حالت تصویرسازی پیکر او بازتاب یافته است. او با تاجی قزلباش بر سر و ردای سبز و نارنجی بر تن به تصویر کشیده شده است. در حالی که یک‌دست را به سمت دهان برده (به نشانه حیرت) و دست دیگرش را (احتمالاً به نشانه آن که بالا رفتن از ریسمان موه‌های رودابه را از ذهن می‌گذراند) انگار بر ریسمانی نامرئی گرفته است.

دو مرد دیگر نیز در این نگاره به تصویر درآمده‌اند. یکی که پشت سر زال ایستاده و کمان و شمشیر زال را نگه داشته است احتمالاً خدمتکار یا محافظ اوست و دیگری مردی است که با اسبش در پشت صخره‌ها (گوشه سمت چپ بالای کادر نگاره) گویی به صورت مخفیانه این صحنه را می‌نگرد که احتمالاً از خبرچینان مهرباب است. از حضور این دو فرد در این بخش از داستان در شاهنامه فردوسی سخنی به میان نیامده و احتمالاً تلقی شخصی نگارگر از صحنه این رویداد بوده است.

نتیجه‌گیری

در این تحقیق هفت نگاره از دوران صفوی که به طرح مضامین عاشقانه در خمسه نظامی و شاهنامه فردوسی پرداخته‌اند، از میان بسیاری آثار هم‌ردیف دیگر انتخاب شده و مورد مطالعه و تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. نتایج حاصل از این بررسی‌ها نشان می‌دهد در نگاره‌های مذکور (و سایر نگاره‌های مشابه) تا حد زیادی سعی شده تصویر به متن اصلی داستان وفادار بماند و نگارگران

بحث گذاشته شد که نگارگر به دلیل علاقه خود به ترسیم زندگی روستایی و بادیه‌نشینی، بخش مهمی از نگاره را به تصویر کردن مشاغل و فعالیت‌های بادیه‌نشینان اختصاص داده و شخصیت لیلی و مجنون که از نقشی محوری در روایت نظامی برخوردار هستند، در این نگاره همچون سایر شخصیت‌ها به تصویر درآمده‌اند و تأکید ویژه‌ای بر آن‌ها صورت نگرفته است. در حالی که در سایر نگاره‌های مورد بررسی پژوهش (همچون دونه‌گاره «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه سار» و «آمدن تهمینه به بالین رستم») منسوب به میرمصور (نگارگر تمام توجه و تأکید خود را بر شخصیت‌های اصلی و کنش محوری موجود در روایت متنی داستان قرار داده و از آوردن عناصری که ذکری از آن‌ها در خمسه نظامی و شاهنامه فردوسی نیامده تا حد ممکن پرهیز کرده است.

در نهایت می‌توان گفت نگاره‌های عاشقانه دوران صفوی که عمدتاً بر پایه داستان‌های «لیلی و مجنون»، «خسرو و شیرین» از خمسه نظامی و «رستم و تهمینه» و «زال و رودابه» از شاهنامه فردوسی تصویر شده‌اند اغلب همان ویژگی‌هایی را نشان می‌دهند که شاعر در توصیف صحنه‌ها بکار برده است و همچنان که اشعار این دو شاعر بزرگ پارسی‌زبان مملو از استعارات و ظرافت‌های بیانی و زبانی هستند، نگاره‌های مرتبط با آن‌ها نیز این استعارات و ظرافت‌ها را به بیانی تصویری مبدل ساخته و برای ما به یادگار گذاشته‌اند.

اغلب بر آن بوده‌اند تا احساس و حال موجود در هر یک از روایات عاشقانه فردوسی و نظامی در شیوه ترکیب‌بندی و فضاسازی، انتخاب رنگ‌ها، سایه‌پردازی‌ها و ترسیم حالات شخصیت‌های داستان در نگاره‌ها بازتاب داده شود. لذا می‌توان گفت ارتباط متن و تصویر در نگاره‌های عاشقانه دوران صفوی هم از جنبه فرمی و ساختاری و هم از جنبه‌های نمادین مورد توجه قرار گرفته و رویکرد به عناصر بصری بر سازنده این نگاره‌ها به گونه‌ای اساساً متفاوت با نگاره‌هایی با محتوای رزمی یا بزمی بکار رفته است.

همچنین می‌توان گفت به طور کلی این نگاره‌ها از ظرایف بسیاری برخوردارند و وجه مشترک همه آن‌ها در ارائه تصویری لطیف و دلنواز از روایت عاشقانه فردوسی و نظامی انگاشته می‌شود. باین وجود، تفاوت‌هایی نیز در این آثار به چشم می‌خورد. بخشی از این تفاوت‌ها از جنبه سبک‌شناختی هستند که مبتنی بر مکاتب گوناگون نگارگری در دوران صفوی می‌باشند. در هر یک از مکاتب مختلف دوران صفوی (مکتب قزوین، مکتب شیراز، مکتب تبریز، مکتب مشهد و مکتب اصفهان) سنت‌های تصویری و خصلت‌های ویژه‌ای وجود دارد که در نگاره‌های مورد مطالعه این پژوهش نیز رد و تأثیر آن‌ها کاملاً قابل تشخیص است. همچنین نگرش شخصی برخی از هنرمندان نیز در شکل‌گیری این تصاویر تأثیر بسزایی داشته است. به عنوان مثال همان‌طور که در تحلیل نگاره‌ای از میرسیدعلی که به تصویر کردن صحنه «آوردن مجنون بر سرای لیلی» پرداخته است این مهم به

منابع و ماخذ

- اسعد گرگانی، فخرالدین (۱۳۸۹). ویس و رامین، با مقدمه و تصحیح محمد روشن، جلد ۴، تهران: صدای معاصر.
- اشرف زاده، رضا؛ رضایی، رقیه (۱۳۸۹). عشق و همسرگزینی در خمسه نظامی، فصل نامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، سال چهارم (۲۹) ۳۷-۴۱.
- پاک باز، رویین (۱۳۸۹). دایره المعارف هنر، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- پاک باز، رویین (۱۳۸۷). نقاشی ایرانی از دیرباز تا کنون، تهران: زرین و سیمین.
- پاک گوهر، یلدا (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و شاهنامه محمد جوکی. پایان نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی دانشگاه هنر سوره.
- پورمند، فریماه (۱۳۹۳). تحلیل و بررسی رابطه متن و تصویر در سه منظومه خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر خمسه نظامی (تیموریان-مکتب هرات ۸۰۰ تا ۹۰۰ ق.)، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه سمنان.
- پیرنیا، محمد کریم (۱۳۹۲). سبک‌شناسی معماری ایران. تهران: سروش دانش.
- رضایی، حسن؛ سیف، عبدالرضا (۱۳۹۵). بررسی عشق در دنیای حماسه با نگاهی به شاهنامه، فصلنامه متن پژوهش ادبی، سال بیستم (۷۰) ۳۰-۴۲.
- رهنورد، زهرا (۱۳۷۸). تاریخ هنر ایران در دوران اسلامی، تهران: سمت.
- زحمتکش، فاطمه (۱۳۹۶). بررسی رابطه متن و تصویر در نگاره‌های طوطی نامه، پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی

موسسه آموزش عالی فردوس.

- شاهنامه فردوسی، چاپ مسکو (۱۳۸۶)، به کوشش سعید حمیدیان. نشر قطره.

- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۷۴). نگارگری دوران صفویه، ترجمه مهدی حسینی، فصلنامه هنر، شماره ۲۹.

- کامران نشتیفانی، نسترن (۱۳۹۷). رابطه متن و تصویر در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی ابراهیم میرزا (مشهد، ۹۶۳-۹۷۲

ق.)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی موسسه آموزش عالی فردوس.

- نظامی گنجوی. (۱۳۵۱). کلیات خمسه. تهران: امیرکبیر.

- نام‌آور، عاطفه (۱۳۹۲). بررسی رابطه میان متن و تصویر در شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد

پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

- نوروزی، خورشید (۱۳۸۷). نقد و تحلیل شرح‌های لیلی و مجنون نظامی گنجوی، فصلنامه نگره، شماره ۱۶.

- هاشمیان، محمدتقی (۱۳۸۸). عشق در فرهنگ و هنر ایرانی، فصلنامه آریانا، سال ششم (۲۳) ۱۳-۲۰.

- یاسمی، رشید (۱۳۸۳). عشق و مناعت در شاهنامه، ماهنامه مهر، سال دوم (۵) ۵۲۰-۵۳۲.



واکاوی پیوند متن و تصویر در منطق الطیر عطار

(مطالعه موردی: نسخه خطی ۱۲۶۱ ق.ه)

سارا غفاریان صدر^{۱*}

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد،
ghafariansadr.sara@yahoo.com

ایران

مصطفی لعل شاطری^{۲**}

۲. استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور،
mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

نیشابور، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۰۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۰۵

صفحه ۵۵-۲۶

چکیده

بیان مسئله: منطق الطیر اثر منظوم عطار، در بردارنده محتوای فرازمینی و تجلی روحيات و گرایش‌های عرفانی است. در طی ادوار مختلف نسخه‌هایی از منطق الطیر تولید شده است. یکی از نسخه‌های خطی مصور بسیار محدود این اثر، در دوره قاجار تولید و امروزه در کتابخانه ملی ایران نگهداری می‌شود و تاکنون تصاویر آن مورد نقد و تحلیل پژوهشی قرار نگرفته است.

هدف پژوهش: بررسی ریشه‌های خلق تصاویر نسخه خطی ۱۲۶۱ ق منطق الطیر (محفوظ در کتابخانه ملی با شماره بازبای ۱۹۰۳۹)، در راستای بازنمایی و ضریب تأثیر گفتمان بصری تولیدی از روایت مکتوب و بررسی میزان وفاداری تصویرگر به پیشامتن، مبنی بر نقد تکوینی.

سؤال پژوهش: سؤال کل‌گرایانه پژوهش بر این محور قرار دارد که تصویرسازی‌های نسخه ۱۲۶۱ ق تا چه میزان به حفظ اصالت و یا تغییر گفتمان روایی در گفتمان بصری منطق الطیر توجه داشته است؟ و در این بین به صورت جزگرایانه، میزان تأثیر پیشامتن بر متن نهایی، صحنه‌پردازی‌های تصویری و ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌های موجود در این نسخه چگونه بازنمایی شده است؟

روش پژوهش: با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و مبنی بر چارچوب نظری نقد تکوینی به بررسی جامعه مورد مطالعه (۱۰ تصویر) پرداخته شده است.

نتیجه‌گیری: تصویرساز ناشناس این اثر از اصول تصویری دوره خود (دوره اول قاجار) آگاهی کامل داشته و از تمامی نکات ویژگی‌های این دوره در تصویرسازی‌هایش استفاده نموده است. از سویی دیگر، تصاویر داستان به‌طور کلی با متن اشعار مطابقت دارد، اما تصویرگر در شخصیت‌پردازی و تعداد شخصیت‌ها، فضا سازی و به تصویر کشیدن حالات روحی و جسمی شخصیت‌ها به‌طور کامل به متن پایبند نبوده و در این بین هنجارهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری و سبک شخصی هنرمند، مؤثر بوده است.

کلیدواژه‌ها: منطق الطیر، نقاشی دوره قاجار، نقد تکوینی، پیشامتن، متن



■■■ Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2024.2013401.1169

An Analysis of the Interrelation of Text and Image in Attar's *The Conference of the Birds*

(Case Study: Manuscript dated 1261 AH)

Sara GHafariansadr*¹

1. Master's student, Department of Illustration, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, 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: 26/09/2024

Accepted: 26/10/2024

Page 27-55



شماره دوازدهم
بهمن ۱۴۰۲

Abstract

Problem Statement: Sheikh Farid al-Din Abu Hamid Muhammad Attar of Nishabur is one of the eminent and illustrious mystics, Sufis, and poets of Persian literature. The most important sources for our understanding of Attar are his own works. In the *Mukhtarnama* (a collection of his quatrains), Attar's definite and authenticated works include *Mukhtarnama*, *Asrar-nama*, *Maqamat al-Tuyur (Mantiq al-Tayr)*, *Musibat-nama*, *Tazkirat al-Awliya*, and his Divan of ghazals and qasidas. Among these, *Mantiq al-Tayr* is considered Attar's most famous work and is regarded as one of the rare masterpieces of mystical literature. However, illustrated versions and existing images from this book are extremely rare.

The manuscript examined in this study is a copy of *Mantiq al-Tayr*, transcribed in 1261 AH (1845 CE), containing 4,603 verses in Persian along with ten paintings from the Qajar period. The images are organized as follows: Praise of the Prophet Muhammad, Seal of the Prophets (peace and blessings be upon him and his progeny), The virtues of the Commander of the Faithful, Ali (may Allah ennoble his face), The story of Bilal, The hoopoe encouraging all the birds to embark on the journey, The story of Sheikh San'an traveling to Rome and falling in love with a Christian maiden, The tale of drinking a cup from the hand of the Christian maiden, The story of Sheikh San'an tending swine, The story of Sheikh San'an returning to the Christian maiden and her conversion to Islam, The story of the daughter of Khosrow and the servant, The narrative of the birds' quest. Until now, no research has been conducted regarding the origins of the illustration production in this particular manuscript. Therefore, the central issue of the present study is to respond to the question: to what extent were these illustrations influenced by the poems, and to what degree did the anonymous illustrator adhere to the specific

points mentioned in the poems when creating the images? In various historical periods, only a few attempts at illustrating this mystical work have been undertaken, each reflecting the social and spiritual concerns of its era, thereby influencing which parts of the stories were prioritized for visual depiction. With respect to the illustrations in this manuscript, it becomes easier to understand which narratives drew particular attention during the Qajar period.

In the present research, a detailed examination of the pre-text (the poems) in terms of textual analysis (the illustrations) has been conducted, along with a focused study of visual characteristics such as color usage, scene composition, and character portrayal.

Research Objective: The objective of this study is to explore the origins behind the creation of the illustrations in the 1261 AH manuscript of *Mantiq al-Tayr* (preserved in the National Library under retrieval number 19039), with the aim of investigating the representation and the degree of visual discourse generated from the written narrative, and examining the extent of the illustrator's fidelity to the pre-text based on the framework of genetic criticism.

Research Question: The overarching research question is centered on the extent to which the illustrations of the 1261 AH manuscript preserved the authenticity or altered the narrative discourse of *Mantiq al-Tayr* in their visual representation. In a more detailed approach, the study further investigates how the pre-text influenced the final illustrations, the nature of scene compositions, and the depiction of the external features of characters within this manuscript.

Research Methodology: The study employs a descriptive-analytical method and, based on the theoretical framework of genetic criticism, examines the selected corpus (ten images).

Conclusion: Throughout different historical periods, a few illustrated versions of *Mantiq al-Tayr* have been produced. The present research focused on the illustrated 1261 AH manuscript created during the Qajar period. In order to understand the representation of the images in this manuscript and to evaluate the illustrator's fidelity to the pre-text (the poems), the theory of genetic criticism was adopted.

Based on the findings, it can be stated that the

anonymous illustrator of this manuscript was familiar

with the visual principles of his time (the early Qajar period) and incorporated the features and stylistic characteristics of this era into his illustrations. Moreover, by examining the images and their corresponding poems, it becomes evident that while the illustrations are generally consistent with the narrative content of the poems, the illustrator did not remain fully faithful to the text in certain aspects, particularly in character portrayal, the number of figures, scene setting, and the depiction of emotional and physical states of the characters.

The visual elements that contributed to the differences between the pre-text and the visual text, considering the era of creation, include the following:

- 1- Observance of symmetry and mirror imaging in composition,
- 2- Division of spatial settings into two parts, upper and lower sections, and separation into foreground and background planes in terms of depth,
- 3- In the illustrations, multiple figures with lower status are positioned in the background, whereas individuals of higher rank are placed in the foreground, reflecting the ambition and power dynamics typical of depictions of kings in this period. Despite the mystical nature of the narratives, this hierarchical visual convention has been maintained, with spiritually superior figures placed prominently in the foreground,
- 4- In keeping with the common practice of this period, most figures are inclined to the right side, and in this manuscript, the main figure in each illustration is located on the right side,
- 5- In the early illustrations, especially in interior scenes, although window frames are depicted, the background skies are rendered simply to emphasize the characters, while the foregrounds are illustrated with greater detail,
- 6- Early Qajar painters, influenced by aesthetic ideals of literary beauty, portrayed poetically inspired faces and physiques with a human-centered perspective, thereby reinforcing their connection to literary traditions. The anonymous illustrator of this manuscript, being aware
- 7- of these aesthetic principles, also adhered to them, thus maintaining harmony with the

literary text,
8- Use of curtains and windows in the images to suggest depth,
9- Symmetrical compositions conveying a sense of calm and balance,
10- Suggestion of third-dimensional space through the depiction of carpets, frames, and background landscapes,
11- Fine detailing in the rendering of small elements,
12- Use of cool-warm color contrast: cooler hues (such as blues) are employed in the upper parts of images to enhance the sense of depth, while warmer tones dominate the foregrounds,
13- Limited and repetitive color selection, indicating the illustrator utilized a consistent color palette across all illustrations,
14- Employment of various shades of cool blue to evoke a sense of ambiguity and dreaminess,
15- Application of simple and minimal decorative motifs, such as flowers, buds, and *boteh-jeqeh*, on clothing and carpets, reflecting the manuscript's mystical and spiritual themes.

References:

- Ahangari-Shirazi, S. (2016). *A case study analysis of the story of Sheikh San'an and the Christian girl (from The Conference of the Birds) and its representation in Iranian painting* (Master's thesis, University of Tehran).
- Ashrafzadeh, R. (1994). *The tale of Sheikh San'an*. Tehran: Asatir.
- Baghban Maher, S. (2008). *A genetic criticism of a contemporary Iranian miniature* (Master's thesis, Islamic Art University of Tabriz).
- Farashtefar, M. (2019). *Aesthetic study of birds in The Conference of the Birds from the Jalayirid period to the contemporary era* (Master's thesis, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad).
- Hosseini, T. (2016). *Description, analysis, and interpretation of eight paintings from The Conference of the Birds, Metropolitan manuscript* (Master's thesis, University of Art, Tehran).
- Khazaei, M. (2003). Symbolic imagery of Simurgh (with emphasis on Ferdowsi's Shahnameh and Attar's Conference of the Birds). *Visual Arts Studies*, (20), 4–14.
- Kasaaian, H. (2020). *A comparative study of the aesthetic and structural content of illustrations of The Conference of the Birds in the British Library and the Berlin State Library manuscripts* (Master's thesis, Sepehr Institute of Higher Education, Isfahan).
- Laleh Shateri, M. (2015). Analytical study of the depiction of Imam Hussein (A) in the presence of Imam Ali (A) (with emphasis on Qajar period colored paintings). *The Journal of Ahl al-Bayt (A)*, (2), 487–530.
- Namvar Motlagh, B. (2012). *Genetic criticism in art and literature*. Tehran: Elmi va Farhangi Publishing.
- Najafi, Z. (2013). *A comparative study of Simurgh illustration in Iranian art from the Ilkhanid period to the late Safavid era* (Master's thesis, University of Tehran).
- Nakhejiri, H. (2015). *Genetic criticism of contemporary Iranian painting: Case study of Reza Derakhshani's "Golayeh"* (Master's thesis, Payam Noor University, Tehran).
- Seifi, M. (2021). *The evolution of Simurgh imagery in Iranian illustration from the beginning of the Safavid era to the end of the Qajar era*. Paper presented at the International Conference on Language, Literature, History, and Civilization, Georgia.
- Tahraji, M. (2009). *Study of the illustrations of The Conference of the Birds in the Herat School* (Master's thesis, University of Tehran).
- Zahtekash, F. (2017). *Examining the relationship between text and image in the illustrations of Tuti Nameh* (Master's thesis, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad).

مقدمه و بیان مسئله

شیخ فریدالدین ابو حامد محمد عطار نیشابوری از عارفان، صوفیان و شاعران ایرانی سترگ و بلندمرتبه ادبیات فارسی است. مهم‌ترین منبع شناخت عطار برای ما آثار اوست. در کتاب مختارنامه (مجموعه رباعیات او) آثار مسلم و قطعی عطار عبارت‌اند از مختارنامه، اسرارنامه، مقامات طیور (منطق الطیر)، مصیبت‌نامه، تذکرة الاولیاء و دیوان غزلیات و قصاید. در این میان، منطق الطیر، معروف‌ترین اثر عطار و از شاهکارهای کم‌نظیر ادبیات عرفانی محسوب می‌شود، اما نسخه‌های مصور و تصاویر موجود از این کتاب بسیار اندک است. نسخه مورد بررسی این پژوهش منطق الطیر، کتابت شده در ۵۱۲۶۱ ه. ق دارای ۴۶۰۳ بیت به زبان فارسی و ۱۰ تصویر نقاشی در دوره قاجار است. تصاویر به‌قرار ذیل ترسیم شده است: ۱. در نعت رسول خاتم و النبیین صلی‌الله و آل و سلم، ۲. در فضیلت امیرالمؤمنین علی کرم الله وجهه، ۳. در حکایت بلال، ۴. در بیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را، ۵. در بیان حکایت شیخ صنعان و رفتن به روم و به دختر ترسا عاشق شدن، ۶. در حکایت نوشیدن جامی از دست دختر ترسا، ۷. در حکایت خوکبانی شیخ صنعان، ۸. در حکایت بازگشت شیخ نزد دختر ترسا و اسلام آوردن دختر، ۹. حکایت دختر خسرو غلام، ۱۰. در بیان قصه مرغان. تاکنون پژوهشی در زمینه بررسی ریشه‌های خلق تصویرسازی این نسخه صورت نگرفته است. از این رو، مسئله پژوهش حاضر، پاسخ به این پرسش است که تا چه میزان تصاویر مذکور، از اشعار تأثیر پذیرفته و تصویرسازی ناشناس نسبت به نکات مذکور در اشعار، برای خلق تصویر تا چه حد پایبند بوده است. از این مجموعه عرفانی در ادوار مختلف تصویرسازی‌هایی به‌صورت انگشت‌شمار صورت گرفته که هر دوره برحسب مسائل اجتماعی و عرفانی بخشی از داستان‌های این کتاب اولویت تصویرسازی داشته‌اند. با توجه به تصاویر نسخه مذکور، فهم اینکه در دوره قاجار تصاویر مورد توجه کدامین

داستان‌ها بوده‌اند، سهل گردیده است. در پژوهش حاضر، بررسی پیشامتن اصلی (اشعار) از حیث تحلیل متن (تصویرسازی‌ها) به‌صورت تفصیلی و خصوصیات تصویری، رنگ پردازی، صحنه‌پردازی (ترکیب‌بندی) و شخصیت‌پردازی، مختصراً مورد توجه قرار گرفته است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد توأمان کمی-کیفی به بررسی کلیه تصویرسازی‌های نسخه ۱۲۶۱ ه. ق (۱۰ تصویر) می‌پردازد. از این رو، نخست به شرح مختصری از چارچوب نظری (نقد تکوینی) پرداخته و سپس جامعه آماری مذکور مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد گرفت.

پیشینه پژوهش

در دو دهه اخیر، پژوهش‌هایی در زمینه نسخ خطی مصور بسیار اندک صورت پذیرفته است از جمله خزایی (۱۳۸۲) در مقاله «بررسی تصویر نماد سیمرغ (با تأکید بر شاهنامه فردوسی و منطق الطیر عطار)»، تراجی (۱۳۸۸) در پایان‌نامه «بررسی نگاره‌های منطق الطیر در مکتب هرات»، نجفی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه «بررسی تطبیقی تصویرسازی سیمرغ در هنر ایران از دوره ایلخانی تا اواخر دوره صفوی»، فرشته فر (۱۳۹۸) در پایان‌نامه «مطالعه سیر زیباشناسانه پرندگان در منطق الطیر از دوره جلایریان تا دوره معاصر»، آهنگری شیرزی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه «تحلیل موردی داستان شیخ صنعان و دختر ترسا (منطق الطیر عطار) و چگونگی باز نمود آن در نقاشی ایران»، حسینی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق الطیر نسخه متروپولیتن»، کساییان (۱۳۹۹) در پایان‌نامه «مطالعه تطبیقی ساختار زیبایی و محتوای نگاره‌های نسخ خطی منطق الطیر کتابخانه ملی بریتانیا و کتابخانه ملی برلین»، سیفی (۱۴۰۰) در مقاله «سیر تحول سیمرغ در تصویرسازی ایران از آغاز دوره صفویه

تا پایان دوره قاجاریه». با بررسی پژوهش‌های مذکور دریافت می‌شود که نخست هیچ‌یک از این تحقیقات مبنی بر نسخه ۱۲۶۱ ه.ق صورت نپذیرفته و نیز رویکرد نقد تکوینی مدنظر قرار نداشته است. از این رو، پژوهش حاضر ضروری می‌نماید.

مبانی نظری

نقد تکوینی

نقد تکوینی به‌عنوان سرچشمه و فرایند زایش یک اثر را می‌توان جنین‌شناسی اثر نامید. منتقد تکوینی تلاش می‌کند تا انواع متن‌هایی که به‌نوعی به متن نهایی و آفرینش اثر مربوط می‌شود را برای مطالعه، جمع‌آوری کند. با مطالعه مراحل خلق اثر به موضوع مهم چگونگی خلق یک اثر و مراحل شکل‌گیری پیشامتن و نقش پیرامتن‌ها و پیش‌متن‌ها و نقش تخیل و ذهنیت مؤلف یا مؤلفان می‌پردازد. همچنین این نقد بستری برای استفاده در نظام آموزش هنری محسوب می‌شود و از آن برای آموزش نقدهای دیگر نیز می‌توان استفاده نمود. اینکه فرایند آفرینش هنر با یک الهام ساده شکل می‌گیرد نزد محققان نقد تکوینی مورد قبول نیست و این افراد می‌دانند که یک اثر دارای مراحل و فرایند ساخت و خلق است و در اغلب موارد چندین بار مورد اصلاح، کاهش یا افزایش قرار می‌گیرد (نخجیری، ۱۳۹۴: ۱). شاید بتوان رمانتیسیم آلمانی را از حرکت‌های اولیه نقد تکوینی نامید. در این جریان، نویسندگان به‌عنوان شخصی برخوردار از استعداد خاص، تلقی می‌شود. توجه به نوشتار و پیدایش متن از مسائل مهم در انگلستان به شمار می‌رفت. گوستاورودلر در دانشگاه آکسفورد با تقسیم‌بندی نقد به نقد بیرونی و نقد درونی نظریه‌های اولیه نقد تکوینی را پایه‌ریزی کرد. پس از او، پی‌یر اودیا اولین منتقدی است که رابطه بین نویسندگان و اثر هنری را به‌صورت جدی مورد مطالعه قرار داد. او در ۱۹۲۴ میلادی کتاب شرح حال اثر هنری را نوشت و در آن مقدمات بسیاری از اصول پژوهش‌های تکوینی مدرن را فراهم ساخت. بعد از او آثار متعددی در فرانسه تا قبل از شروع و آغاز نقد تکوینی منتشر شد و احتمالاً به خاطر همین موضوع فرانسه مهد ظهور شروع نقد تکوینی محسوب می‌شود (باغبان ماهر، ۱۳۸۷: ۱۱-۱۲).

نقد تکوینی شکل متدولوژیک فعلی‌اش را از تصحیح انتقاداتی که به شیوه‌های قبلی نقد از قبیل سنتی، نقد

مؤلف‌محور، نقد تاریخی و اجتماعی، نقد زندگی‌نامه‌ای یافته است. به‌عنوان مثال، بخشی از نقد تکوینی بر اساس الگوی روابط بینامتنی ژرارژنت اخذ شده است. در حالی که خود او در مقام یک ساختارگرا از منتقدین نقد تکوینی بوده است. به این ترتیب، گرایش‌های نوین نقد تکوینی، روش کار خویش را از منتقدین تاریخ‌گرا و مؤلف‌محورش تا حدودی جدا نموده و در واقع، تلفیقی از دو نگرش تاریخت و ادبیت را برای بررسی مراحل شکل‌گیری متن اتخاذ می‌کند. نقد تکوینی از جمله جدیدترین شیوه‌های نقد هنری است که پایه‌های بسیاری در نقد سنتی دارد (همان: ۲). کارکرد اصلی نقد تکوینی نفوذ به عرصه‌های ناشناخته آثار است که از این طریق راه را برای سایر منتقدین هموار می‌کند. قبل از آغاز پیدایش نقد تکوینی، مسائل مربوط به پیشامتن و پیش‌طرح به‌طور مستقیم مورد مطالعه منتقدان واقع نمی‌شد، بلکه اغلب به‌صورت منابع و مدارک جنبی، توسط بعضی از محققین، مورد بررسی قرار می‌گرفتند. به عبارت دیگر، پیشامتن همواره موضوعی فرعی برای پژوهش درباره آثار محسوب می‌شد، اما نقد تکوینی دقیقاً همین نکات را برای تحقیق بیشتر انتخاب نمود و پیش‌طرح‌ها را به‌عنوان محور مطالعاتی خویش برگزید. به همین خاطر، دامنه مطالعاتی نقد تکوینی بیش از سایر نقدها محسوب می‌شود، چراکه این نقد از سویی به مطالعه مکانیسم‌های تفکر هنرمند در حین خلاقیت می‌پردازد و از سوی دیگر به روند خلق اثر و پیچیدگی‌های موجود در آن توجه دارد. نقد تکوینی اصولاً به رازهای درونی متن و به تبع آن خالق متن واقف می‌شود و به محدوده قبل از پیدایش متن توجه دارد و به بررسی جریانی می‌پردازد که به خلق متن یا اثر منجر می‌شود و از این طریق، پرده‌های اسرار ذهنی و فکری هنرمند را یک‌به‌یک از لابه‌لای تحولات و تغییرات بالا می‌زند (همان: ۱۷). در مجموع، نقد تکوینی بررسی هنر خلاقه اثر است، در دوره‌ای که مؤلف نقش چندانی در آن ندارد و بیشتر بر متن تکیه می‌کند و هم به خلاقیت اثر هنری توجه دارد. نقد تکوینی جریان منجر به خلق اثر است و نه خود اثر. سختی نقد تکوینی از این قرار است که برعکس نقدهای دیگر، باید به فرایند پویا و در حال تغییر تولید اثر توجه شود. نقد تکوینی نقدی روشمند است، گرچه شیوه‌های این نقد در شاخه‌های گوناگون ادبی هنری دارای تفاوت‌هایی خواهد بود. این نقد از جدیدترین روش‌های علمی بهره

می‌گیرد؛ روش‌هایی که برخی از آن‌ها در باستان‌شناسی و جرم‌شناسی استفاده می‌شوند و منتقد تکوینی را به اطلاعاتی می‌رساند که درگذشته قابل دسترسی نبوده است. حضور این کشفیات جدید به این نقد جنبه علمی می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۱-۱۳).

پیشامتن: از اهداف مهم نقد تکوینی، پاسخ به این سؤال است که اثر هنری چگونه خلق می‌شود و فرایند شکل‌گیری و آفرینش آن چگونه است که با تقسیم سرگذشت و فرایند اثر هنری به سه مرحله بزرگ عبارت خواهند بود از: پیشامتن از شروع تا متن نهایی، متن نهایی و پسامتن (تحولات متن پس از متن نهایی). مهم‌ترین متن و عنصر مطالعاتی در نقد تکوینی پیشامتن است. پیشامتن از این جهت که هنوز به مرحله تولد و بروز نرسیده، متن جنینی است. این نوع از متن مرکز توجه و مطالعات منتقد تکوینی محسوب می‌شود. به همین دلیل، منتقد تکوینی همانند جنین‌شناس، چگونگی شکل‌گیری و گسترش پیشامتن را مورد مطالعه قرار می‌دهد. پیشامتن متنی پایان یافته نیست که مؤلف آن را در اختیار مخاطب هدف قرار دهد. جنس پیشامتن در بیشتر موارد و البته نه همیشه، همان جنس متن نهایی است، زیرا از مراحل اولیه آن حساب می‌شود. متن نهایی در فرایند تکامل پیشامتن به وجود می‌آید. همان‌گونه که متن نهایی جنبه‌ها بخش‌ها نیز ممکن است پیشامتن‌های خاص خود را داشته باشد. پیشامتن با توجه به مراحل آن، یعنی دوری و نزدیکی با متن نهایی، اقسام گوناگونی همچون (پیشامتن اولیه، پیشامتن پایه، پیشامتن نهایی و غیره) می‌تواند داشته باشد. پیشامتن‌ها با توجه به شاخه‌های هنری نیز اقسام گوناگونی دارند. پیشامتن مهم‌ترین عنصر برای معرفی مراحل تکوین یک اثر است. پیشامتن متنی باز محسوب می‌شود که البته این مسئله، نسبی است. پیشامتن باعث شناسایی بهتر متن می‌شود و می‌تواند اطلاعات ارزشمندی در مورد متن در اختیار منتقد قرار دهد. از کارکردهای دیگر پیشامتن می‌توان به شناخت فرایند تولید یک اثر، ذهنیت هنرمند آن و استفاده از آن برای آموزش یا بررسی اصالت و خصوصیات اثر اشاره داشت. در نتیجه، پیشامتن اطلاعات مناسبی را در مورد متن نهایی را در اختیار منتقدان قرار می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۳-۱۶).

متن: این بخش در نقد تکوینی با مفهوم امروزی‌اش، مفاهیم گسترده‌ای را در بردارد، متن به نوعی در جهان امروز دارای معانی جامعی است. واژه‌ای پوششی است تا همه مباحث مورد مطالعه، همچون متن، آثار کلامی، موسیقایی یا دیداری را شامل شود. به این ترتیب، متن می‌تواند نوشته منشور یا منظوم، صحبتی روزمره، نقاشی، عکاسی، طراحی، پویانمایی، نقش برجسته، مجسمه یا ساختمانی باشد. با این تعریف‌ها، متن همچون کلمه هنر از گسترده‌ترین واژه‌هایی است که در حیطه مطالعاتی وجود دارد و این جامعیت مفهوم، آن را مسبب به وجود آمدن حجم بسیاری از یافته‌ها در این زمینه می‌سازد (آهنگری شریزی، ۱۳۹۵: ۷۱). هر اثر دارای پیام برای مخاطب، متنی است که باید آن را تفسیر کرد. در کتاب *فلسفه تفسیر* در تعریف متن چنین آمده است که متن مجموعه‌ای از واقعیات به عنوان نشانه‌ها است که به وسیله مؤلف به انتقال معانی و مفاهیم خاص به یک شنونده، در یک سطح مشخص انتخاب و تنظیم می‌گردد. متن تنها آثار مکتوب نیست، بلکه هر سخن و اثر هنری مانند نقاشی، سینما و موسیقی را شامل می‌شود. هر اثر بابتی برای مخاطب در قلمرو متن جای می‌گیرد نیاز به تفسیر دارد. (زحمتکش، ۱۳۹۶: ۲۳). از میان متون و آثار گوناگونی که در جوامع بشری آفریده شده‌اند، متون ادبی از لحاظ گستردگی، تنوع و بار هنری و محتوایی همواره جزء پراهمیت و جدایی‌ناپذیر هر فرهنگی بوده‌اند و به طبع، به طور گسترده‌ای مورد توجه هنرهای تجسمی به ویژه تصویرسازی قرار گرفته است. هنرمند تصویرگر در تلاش برای انتقال پیام به شیوه تصویری (متن) است. برای هنرمندان ایرانی در ادوار مختلف آثار نفیس ادبی بهترین الهام‌بخش برای تصویرسازی‌هایشان بوده است.

بحث

نسخه ۱۲۶۱ ق

نسخه مورد بررسی دارای ۴۶۰۳ بیت و ۱۰ تصویرسازی به سبک دوره قاجار به شیوه آبرنگ و فاقد ذکر نام تصویرساز است. نوع تزئینات جلد شامل می‌شد قهوه‌ای سوخته، ضربی، دارای سرترنج لچکی و ترنج با نقش گل و مرغ، مجدول، با حاشیه ریشه‌ای در ابعاد ۲۱×۱۳ cm است. نوع و درجه خط نستعلیق شکسته و نستعلیق خوش است. نوع کاغذ

یا قسمتی از یکی از گوش‌ها دیده می‌شود. استفاده از تکنیک پرداز برای حجم‌نمایی چهره، عدم استفاده از رنگ سفید و بهره‌گیری از رنگ زرد اوراق نسخه برای روشنایی‌ها و پختگی رنگ‌ها در تصاویر مشهود است. تصویرگر با یک تم تکرارشونده تصاویر را در کتاب به تصویر کشیده که شامل ترکیب‌بندی و فضا سازی و رنگ می‌شود. رنگ‌های به‌کاررفته در تصاویر یک تم تکرارشونده و یک پالت رنگی مشخص هستند. رنگ قرمز که از خصوصیات مشخصه تصویرسازی دوره قاجار است در تصاویر دیده می‌شود. با توجه به ارتباطات و تأثیرات غرب در نقاشی دوره قاجار، داستان شیخ صنعان از نظر موضوعی جزو موضوعات جذاب برای تصویرگر این نسخه بوده که چهار تصویر را به این داستان اختصاص داده است. داستان‌های مرتبط با تصاویر دارای عناوین زیر هستند: ۱. در نعت سید المرسلین: توصیف شأن و منزلت پیامبر اسلام مبنای اکثر ابیات و بر پایه احادیث و روایتی در فضیلت حضرت محمد (ص) است؛ مانند حدیث شق القمر و معراج. ۲. فضیلت امیرالمؤمنین علی (ع): در این بخش عطار فضائل حضرت را بیان و رفتار او را با خلفای سه‌گانه شرح می‌دهد. ۳. در حکایت بلال: به مرارت‌های بلال و گویا مکالمه او با ابوبکر پرداخته شده است. ۴. در بیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را: اجتماع مرغان و بیان لزوم داشتن پادشاهی برای آن‌ها. سخنان هدهد در توصیف سیمرغ و سخن او از راه رسیدن به او سختی‌های آن راه. ۵. حکایت شیخ صنعان و دختر ترسا. ۶. نوشیدن جام می از دست دختر ترسا. ۷. خوکبانی شیخ صنعان. ۸. بازگشت شیخ نزد دختر ترسا و اسلام آوردن دختر. ۹. دختر خسرو غلام: پادشاهی غلامی زیبا داشت و دخترش خواستار او شد، اما می‌دانست امری نادرست و محال است. این موضوع را به خدمتکاران خود گفت و خدمتکاران غلام را بی‌هوش و مست به پیش دختر آوردند. صبح غلام حیران از ماجرای شب قبل نمی‌دانست در خواب یا بیداری بوده است. ۱۰. در بیان قصه مرغان: سرانجام سی مرغ در پایان راه دریافتند که سزاوار به سیمرغ هستند.

تجزیه و تحلیل تصویرسازی‌ها

در این بخش با توجه به اشعار منطق‌الطیر به مثابه پیشامتن به بررسی تصویرسازی‌ها (متن نهایی) و میزان انطباق پرداخته می‌شود. در این بین هنجارهای حاکم

به‌کاررفته در نسخه فزنگی شگری آهارمهره و دارای ۳۵۲ صفحه (۱۷ سطر) (اندازه سطور: ۵/۱۳×۷cm) است. آغاز: آفرین جان آفرین پاکرا، انجامه: تمت‌الکتاب بعون‌الملک الوهاب سنه ۱۲۶۱. عناوین اشعار و کمنداندازی و جدول میان مصاریع به سرخی و جدول دور سطور به سرخی و آبی است. بعضی افتادگی‌های اشعار در حاشیه نوشته و اندکی در حاشیه تصحیح شده است. بعضی از مصاریع در پایان نسخه نانویس است. تصویرساز ناشناس با توجه به ذائقه خود و اولویت‌بندی داستانی که می‌تواند به خاطر اهمیت موضوعات داستانی مطرح شده در کتاب و اهمیت موضوع‌ها در زمان خلق آن، به تصویرسازی پرداخته است. در صفحه ۷۷، نشانی شبیه به امضا آمده است که حروف آن شبیه حروف (چرا... ده‌chi) است. در بررسی نقاشان چنین مورد یا مواردی با حروف مشابه مانند ش‌خ‌خ مشاهده نشد. لازم به ذکر است تصویرسازی‌ها به سبک هندی نیست و حروف انگلیسی هم به معنای این نیست که نقاش هندی باشد. تصاویر در قالب مستطیل در میان متن و در جدول‌کشی اشعار قرا گرفته‌اند. نسبتاً اندازه تصاویر با هم یکسان است. در متن اشعار عطار خصوصیات ظاهری و مکانی خاصی برای تصاویر بیان نشده است. تصاویر کتاب با توجه به دوره زمانی، دوره نخست قاجار، با ترکیب‌بندی‌هایی در اندرونی و بیرونی تصویر شده‌اند. در مورد خصوصیات صحنه‌پردازی در این نسخه می‌توان گفت در نقاشی‌های دوران قاجار می‌توان فراوان از ترکیب‌بندی‌های با عناصر عمودی و افقی در یک فضای بسته اندرونی سراغ گرفت که در این تصاویر هم فضای تصویری پنج تصویر در اندرونی است. استفاده از ترکیب‌بندی‌های قرینه برای ایجاد تصاویری آرام و متعادل در نسخه قابل‌رؤیت است. استفاده از پرده در پلان بالای تصاویر اندرونی برای القا عمق و استفاده از فرش هندسی منظم ساده و قاب‌هایی بر دیوار پس‌زمینه برای آوردن بعد سوم به تصویر است. پرسپکتیو به‌طور ناقص و در مواردی با اشتباهات در تصاویر اعمال شده است.

مشخصات ظاهری چهره‌نگاری از مکتب زند و قاجار تبعیت می‌کند؛ به‌عنوان مثال خصوصیات هم‌چون: ابروهای کم‌مانی و چشمان کشیده و بعضاً خمار و اینکه اکثر چهره‌ها سه‌رخ تصویر شده‌اند و فارغ از پرسپکتیو صحیح می‌باشند. بینی با نسبت صحیح، اما نیم‌رخ، دهان کوچک متمایل به تمام‌رخ، گردن استوانه‌ای، گوش‌ها پنهان

مقام و شأن حضرت رسول اکرم، فارغ از ذکر ویژگی‌های جسمانی، آورده است. با توجه به متن، در ابیات پایانی نکته‌ای مورد توجه است، از این جهت که گویی مکالمه‌ای میان پیامبر (ص) و عطار در حال انجام می‌باشد که بن‌مایه تصویرسازی را ایجاد نموده است:

من ندارم در دو عالم جز تو کس
چاره کار من بیچاره کن
توبه کردم، عذر من از حق بخواه
حق هم نامت من داری نگاه
گرد من آب سیه حلقه شده
دست من گیری و باز آری به راه»

به صورت نامحسوس روی زمینه و تصویر کردن زمینه و فضای اندرونی به صورت ساده برای تأکید به بار معنوی و عرفانی تصویر، مشهود است.



تصویر ۱: در نعت رسول اکرم (ص) (عطار، ۱۴۶۱: ۱۷)

Image 1: In Praise of the Holy Prophet Muhammad (PBUH) (Attar, 1261 AH: 17)

Table 1: Comparative Analysis of the Praise of the Holy Prophet Muhammad (PBUH) (Source: Authors)

هنری به مثابه پیرامتن محسوب می‌شود که در بردارنده خصوصیات تصویری همچون رنگ، ترکیب‌بندی، صحنه‌پردازی و غیره است.

در نعت رسول اکرم (ص)

عطار در این بخش توصیفات بدیع و زیبایی در مورد

«بیکسان را کس تویی در هر نفس
یک نفس سوی من غمخوار کن
گرچه ضایع کرده‌ام عمر از گناه
از گنّه رویم نگردانی سیاه
طفلی راه تو منم غرقه شده
چشم آن دارم کز این آب سیاه
(عطار، ۱۴۶۱: ۲۴-۲۵)

با توجه به پیشامتن، گویا شخص دوم تصویرسازی شده، در تصویر اول عطار است. به خاطر وجود هاله دور سر نمی‌تواند فردی عادی در تصویرسازی باشد. در متن ابیات، عطار خود را طفیل راه پیامبر (ص) خوانده است. تصویرساز نوجوانی تصویر کرده در مقابل پیامبر (ص) با احترام زانو زده است. از این جهت می‌تواند متن با تصویر هم‌خوانی داشته باشد. در نتیجه اگر شخص دوم (عطار) منظور تصویرگر باشد، متن با تصویر هماهنگی مطلوبی دارد. خصوصیات رنگ پردازی تصویر عبارت است از: رنگ پس زمینه تم خنثی وارد و رنگ‌های به کار رفته در پیش زمینه رنگ‌های گرم که شامل (فیگورهای انسانی) هستند. استفاده از رنگ قرمز در پس زمینه و زمینه به صورت پراکنده، خطگیری قوی دور شخصیت‌ها برای جداسازی از زمینه و برجسته‌سازی. در مورد خصوصیات صحنه‌پردازی باید گفت: از آنجایی که فضای خاصی در شعر برای تصویر گفته نشده، تصویرساز در چندین تصویر از جمله این تصویر یک صحنه اندرونی را انتخاب کرده است که در نقاشی این دوره رواج دارد. ترکیب‌بندی مثلثی برای گرداندن چشم به وسط تصویر برای مرکز توجه بودن پیامبر (ص)، بر طرف کردن نقص ترکیب‌بندی مثلثی انسانی با مربعی قرمز در سمت راست در زمینه تصویر، آوردن (سایه) فیگور نوجوان

جدول ۱: بررسی تطبیقی در نعت رسول اکرم (ص) (مأخذ: نگارندگان)				
متن	پیشامتن		اجزای تصویر	
•		نشسته، دست‌ها متمایل به حالت سخنوری	حالت فیزیکی	پیامبر (ص)
•		دارای رویند	حالت روحی	
		پوشیده	چهره‌نگاری	
		عمامه سبز، قبا، قهوه‌ای، هاله دور سر	پوشش	
•	•	نوجوان، مقداری به جلو خم شده به نشانه احترام	حالت فیزیکی	عطار)
•	•	نگاه با احترام و دستان به حالت تواضع	حالت روحی	
•		صورت سه‌رخ، چشم‌ها به سمت بالا و نگاه تضرع و احترام، آرام، زیبا	چهره‌نگاری	
•		قبا، شال، عمامه سبز نشان قداست، هاله دور سر (از فاصله با خطای دید متمایل به طلایی دیده می‌شود)	پوشش	
•		دیوار و پنجره، زیرانداز ساده	اجزا	
•		قهوه‌ای تیره و سبز آبی	رنگ	زمینه
•		تقسیم به دو پلان	ترکیب‌بندی	
رنگ‌بندی			ترکیب‌بندی	
رنگ‌های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز، سفید (رنگ زرد زمینه)، از جمله رنگ‌های مشخص در دوره قاجار رنگ قرمز هست.			به نحوی یک ترکیب مثلث پنهان در تصویر پرسپکتیو ناقص تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس‌زمینه از تراز روبرو	

در فضیلت امیرالمؤمنین علی (ع)

در ابیات اولیه عطار در مورد امیرالمؤمنین به مدح و بیان شأن و منزلت ایشان پرداخته است:

معنی مطلق علی الاطلاق اوست
عقل در بینش او کی شکی ست
او به دم دست بریده کرد راست
کشت اندر کعبه آن صاحب قبول
زان ید بیضا برآوردی ز جیب
کی گرفتی ذوالفقار آنجا قرار
گه فروگفتی به چه اسرار خویش
در درون می‌گفت و محرم می‌نیافت
در دو عالم هست او شیر خدا^۱

«مقتدای دین به استحقاق اوست
چون علی از غیب‌های حق یکی ست
از دم عیسی کسی کر زنده خواست
گشت اندر کعبه آن صاحب قبول
در ضمیرش بود مکنونات غیب
گرید بیضا نبودش آشکار
گاه در جوش آمدی از کار خویش
در همه آفاق همدم می‌نیافت
نیست کس همچون علی مرتضی
(عطار، ۱۳۶۱: ۲۷)

مطابق با روحیه معنوی و عرفانی موضوع است. چهره امام علی (ع) با خصوصیات تصویرسازی دوره قاجار نزدیک به چهره رجال سرشناس قاجاری در آثار نقاشان این دوره است. در این تصویرسازی، چهره حضرت علی (ع) فاقد رو بند ترسیم شده است.



تصویر ۲: در فضیلت امیرالمؤمنین علی (ع) (عطار، ۱۳۶۱: ۲۷)

Image 2: On the Virtues of the Commander of the Faithful, Ali (AS)
(Attar, 1261 AH: 27)

عطار در بیتی به ید بیضا و شمشیر حضرت اشاره دارد و به تبع آن، تصویرساز، ذوالفقار را در دست حضرت علی (ع) به تصویر کشیده است، اما سخنی در مورد حسین (ع) در پیشامتن نیست، ولی تصویرگر آنان را تصویرسازی نموده و از این لحاظ همخوانی و پیوند میان پیشامتن و متن برقرار نیست. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، در رنگ‌بندی چرخش رنگ قرمز در پس زمینه در پرده‌ها و در غلاف شمشیر و لباس امام حسین (ع) دیده می‌شود. رنگ‌های سرد در پس زمینه و گرم در جلوی تصویر دیده می‌شوند. رنگ سبز و قرمز لباس، هاله اطراف سر و رو بند مشخصه دو فیگور دیگر در تصویر هستند امام حسین (ع) و امام حسن (ع). تصویر دارای پرسپکتیو مقامی است، چنانکه فیگور حضرت علی (ع) از حسین (ع) بزرگ‌تر کشیده شده است. از منظر خصوصیات صحنه پردازی، موقعیت مکانی و زمانی خاصی در پیشامتن ذکر نشده است. ترکیب بندی قرینه، تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر معماری پس زمینه از تراز روبرو هستند. در تصویرسازی امام حسن (ع) و امام حسین (ع) به مبنای سنی توجه شده و امام حسن (ع) را جلوتر از امام حسین (ع) ترسیم نموده و جلو عقب بودن فیگورها را تصویرساز با روی هم آمدن لباس امام حسن (ع) بر روی لباس امام حسین (ع) نشان داده است. دیوار و پس زمینه فاقد تزئین هندسی و ساده،

۱- برای مشاهده موارد مشابه از حضور حسنین (ع) و حضرت علی (ع) در نقاشی‌های رنگی دوره قاجار، رک: (لعشاطری، ۱۳۹۴).

جدول ۲: بررسی تطبیقی در فضیلت امیرالمؤمنین علی (ع) (مأخذ: نگارندگان)

Table 2: Comparative Analysis of the Virtues of the Commander of the Faithful, Ali (AS) (Source: Authors)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر		
	•	نشسته، شمشیر به دست، دارای لیخند	حالت فیزیکی	امام علی (ع)
•		جوان، نگاه مستقیم و مهربان	حالت روحی	
	•	چهره حضرت بدون روبند و صورت ایشان تصویر شده است. چهره با نگاه روبرو، بینی سه رخ.	چهره‌نگاری	
•		عمامه، قبا‌ی قهوه‌ای، هاله دور سر	پوشش	
•		جوان، مقداری به جلو خم شده به نشانه احترام	حالت فیزیکی	حسین (ع)
•		دارای روبند	حالت روحی	
•		دارای روبند	چهره‌نگاری	
•		قبا‌ی سبز (امام حسن (ع)، شال، عمامه سبز نشان قداست، سید، هاله دور سر)، قبا‌ی قرمز (امام حسین (ع)، شال سفید، عمامه سبز)	پوشش	
•		دیوار و پنجره، زیرانداز ساده	اجزا	
•		قهوه‌ای، سبز آبی، قرمز	رنگ	زمینه
•		دو پلان	ترکیب‌بندی	
رنگ‌بندی		ترکیب‌بندی		
رنگ‌های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز، سفید همان رنگ زرد زمینه. رنگ قرمز در تصویر منتشر هست.		قرینه پرسپکتیو ناقص، پرسپکتیو مقامی		

حکایت بلال

در پیشامتن خصوصیت فردی بلال ذکر نگردیده، به‌جز توصیف متنی شکنجه بلال که در ابیات اولیه آمده است:

بر تن باریک صد چوب زوال
همچنان می‌گفت احد، می‌گفت احد»

«خورد در یک جایگه روزی بلال
خون روان شد زو ز چوب بی‌عدد
(عطار، ۱۲۶۱: ۳۳)

درآمده، فرش درزمینه دارای تزیین گل و برگ ساده از دیگر ویژگی‌های این تصویر محسوب می‌شود.



تصویر ۳: در حکایت بلال (عطار، ۱۲۶۱: ۳۳)
Image 3: The Story of Bilal (Attar, 1261 AH: 32)

با توجه به آگاهی از برده بودن بلال، چهره سیاه او در تصویرسازی اش لحاظ شده است. در متن شعر هیچ‌گونه اشاره‌ای به فرد دوم نگردیده و بالباسی هم‌رنگ لباس و پوششی همچون حضرت علی (ع) و پیامبر (ص) تصویر شده است، ولی هاله دور سر ندارد و کلاه روی سرش، مشابه کلاه بلال است. وجود فرد دوم در تصویر باعث شده که تصویر با متن مطابقت کامل نداشته باشد. از آنجایی که عطار اشاره‌ای به شخص دوم، به‌عنوان فردی که با بلال سخن بگوید در شعر نکرده است، اما با شنیدن روایت بلال در داستان مولانا در مثنوی می‌توان این احتمال را مطرح نمود که تصویرگر ابوبکر را در تصویر آورده است. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، رنگ‌بندی: آبی، خاکستری، رنگ‌های قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز و (رنگ سفید که در واقع همان رنگ زرد زمینه اوراق کتاب است) مشاهده می‌شود. خصوصیات صحنه‌پردازی عبارت است از: تقسیم پس‌زمینه به دو قسمت، ترکیب‌بندی قرینه تصویر، تراز دید: «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس‌زمینه، عناصر معماری از تراز روبرو هستند. پس‌زمینه تصویر با وجود پنجره و فرش یا زیرانداز به دو تصویر قبل شباهت دارد. منظره محو در قاب پنجره‌ها دیده می‌شود که در دو تصویر قبل نبوده است. شیء تزئینی بر روی زمینه: (فنجان و نعلبکی در زیر آن) با پرسپکتیو اشتباه به تصویر

۱- مولانا در دفتر ششم از مثنوی معنوی، به داستان بلال و سخن گفتن ابوبکر با او اشاره دارد.

جدول ۳: بررسی تطبیقی در حکایت بلال (مأخذ: نگارندگان)

Table 3: Comparative Analysis of the Story of Bilal (Source: Authors)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر	
•		حالت فیزیکی	بلال
•		حالت روحی	
•	زیبا	چهره‌نگاری	
•	قبا، کلاه	پوشش	
•		حالت فیزیکی	ابوبکر
•		حالت روحی	
•	نگاه متوجه بلال، نگاه توأم با تأمل	چهره‌نگاری	
•	قبا، شال، کلاه مشابه بلال، رنگ قبا هم‌رنگ لباس پیامبر (ص) و حضرت علی (ع)	پوشش	
•		اجزا	زمینه
•	زیرانداز با طرح گل، دیوار و پنجره و پرده‌های چین‌دار		
•	قهوه‌ای، آبی سبز، قرمز	رنگ	
•		ترکیب‌بندی	
رنگ‌بندی		ترکیب‌بندی	
رنگ‌های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز، رنگ سفید که همان رنگ زرد (رنگ اوراق) است. رنگ قرمز در تصویر منتشر.		قرینه پرسپکتیو ناقص تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس‌زمینه (عناصر معماری) از تراز روبرو	

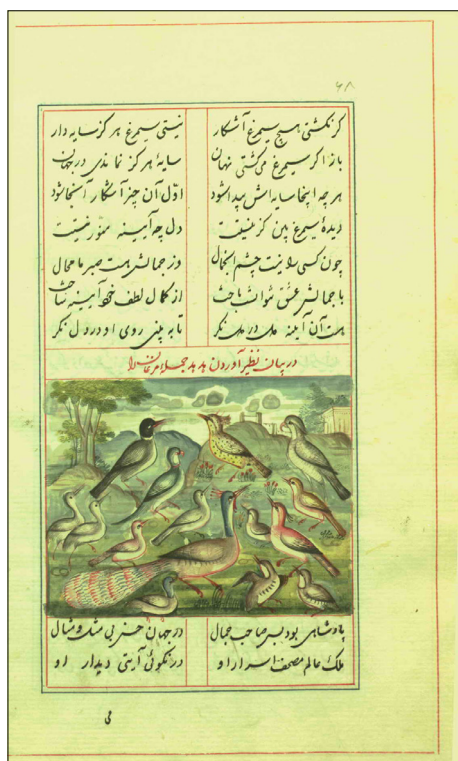
دربیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را

پیشامتن این بخش، مدح و توصیف سیمرغ است که از زبان هدهد توصیف می‌شود:

در جهان حسن بی‌مثل و مثال
در نکویی آیتی دیدار او

«پادشاهی بود بی‌س صاحب جمال
ملک عالم مصحف اصرار او
(عطار، ۱۴۶۱: ۶۸)

زمینه تصویر با چند سنگ و گل و بوته خیلی ساده تصویر گردیده و در آن نمای سه ساختمان و عنصر معماری دیده می‌شود. تصویر با چند تپه و چند درخت عمق نمایی گشته و دوری نزدیکی در پلان دوم و بالا القاشده است.



تصویر ۴: دربیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را (عطار، ۱۴۶۱: ۶۸)

Image 4: On the Hoopoe Encouraging All the Birds (Attar, 1261 AH: 68)

در این بین، هیچ‌گونه توصیف ظاهری از سیمرغ در پیشامتن وجود ندارد و تصویرساز صرفاً مجمع پرندگان را تصویرسازی نموده است؛ به تعداد ۱۵ پرنده که ۱۴ پرنده دیگر نگاهشان به سوی هدهد و متوجه سخنان او هستند. هدهد، طاووس، مرغابی، باز، طوطی، کبک، باز، گنجشک در تصویر قابل تشخیص هستند. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، غلبه رنگ سرد و خاکستری فام در تصویر مشهود است و در دورگیری تعدادی از پرندگان از رنگ قرمز استفاده شده است. تم رنگی با صفحات قبل نسخه مطابقت دارد. در زمینه جلوی تصویر، رنگ سبز جاندارتری نسبت به سبز آبی سرد عقب استفاده شده است. خصوصیات صحنه پردازی عبارت‌اند از این که تصویر دارای پرسپکتیو مقامی است. هدهد با وجود اینکه دورتر از بقیه پرندگان جایگذاری شده، با اندازه کوچک‌تر تصویر نشده است. هدهد به واسطه رنگ زرد بیشتر از دیگر پرندگان متمایز شده است نحوه جایگیری هدهد در بالا و متمایل به وسط صفحه باعث شده در زاویه دید پرندگان دیگر قرار گیرد و همه نگاه‌ها به سمت او باشد. در تصویر پرندگان با جزئیات ساده نمایش داده شده‌اند. ترکیب بندی مرغان در یک دایره محاط می‌شود و پرندگان به صورت دسته‌هایی از خطوط مورب در آن سازمان‌دهی شده‌اند. موضوع مورد اهمیت تصویر پرندگان است و در تصویر فضای بیشتری به آن‌ها اختصاص یافته است.

جدول ۴: بررسی تطبیقی در بیان نظیر آوردن هدهد جمله مرغان را (مأخذ: نگارندگان)

Table 4: Comparative Analysis of the Hoopoe Encouraging All the Birds (Source: Authors)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر	پرنندگان
•		ندارد	حالت فیزیکی
•		ندارد	حالت روحی
•		ساده	چهره‌نگاری
•		ندارد	پوشش
•		فضای بیرون، تپه، سه ساختمان و عنصر معماری، درخت	اجزا
•		سبز آبی، سبز سرد	رنگ
رنگ‌بندی		ترکیب‌بندی	
تم رنگ‌های سرد قالب، سبز آبی سرد، زرد، قرمز، سبز تیره‌تر، مشکی در زاغ		ترکیب‌بندی مرغان در یک دایره محاط و پرنندگان به صورت دسته‌ای مورب در آن هستند. پرسپکتیو مقامی، در این تصویر تصویرگر به پرسپکتیو خوبی دست یافته.	

حکایت شیخ صنعان و دختر ترسا

در ابیات آغازین داستان، اشاره به زهد و مقام شیخ صنعان است. او چهارصد مرید دارد. چند شب پیاپی خواب می‌بیند که در برابر بتی سجده کرده با مریدان خود برای یافتن پاسخ پرسشش، قصد رفتن به روم می‌کند. در روم با دختر ترسایی روبرو می‌شود و در همان نگاه اول عاشق او می‌شود. شیخ صنعان در منطق الطیر جزو پراهمیت‌ترین داستان‌هاست، چنانکه یک روایت کامل و طولانی با مضمون عارفانه-عاشقانه محسوب می‌شود. در این روایت عطار سعی دارد نقش پیر و من وجودی و درونی (نفس) را نشان دهد و ارتباط عشق عرفانی با سختی و بلا و صبر توأم با رضا را مورد توجه قرار می‌دهد:

«دختر ترسا چو برقع برگرفت
چون نمود از زیر برقع روی خویش
عشق دختر کرد غارت جان او
شیخ ایمان داد و ترسایی خرید
چون مریدانش چنان دیدند زار
سربه‌سر در کار او حیران شدند
عاشق آشفته، فرمان چون برد
(عطار، ۱۳۶۱: ۷۷)

۱- عطار گویا اصل داستان را از داستان غزالی که پیش از او می‌زیسته (۷۰۶ ق)، اخذ کرده نموده؛ حکایتی در باب دهم از تحفه الملوک غزالی (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۱۸۷-۱۸۸).



تصویر ۵: در بیان حکایت شیخ صنعان و رفتن به روم و به دختر ترسا عاشق شدن (عطار، ۱۲۶۱: ۷۷)

Image 5: On the Story of Sheikh San'an Traveling to Rome and Falling in Love with a Christian Maiden (Attar, 1261 AH: 77)

در آغاز، زیبایی و خوبی دختر ترسا توصیف گشته و در ادامه گویا دختر ترسا لحظه‌ای برقع از رویش برمی‌گیرد و شیخ با دیدنش عاشق اومی شود. این تصویر با پیشامتن مطابقت دارد. تصویر در کنار ابیات برقع کنار گذاردن دختر جاگذاری شده و صحنه دیداری که مسبب عاشق شدن شیخ می‌شود تصویر گشته است. در تصویر دختر برقع ندارد. در دیری قرار دارد که تناسبات دیرو و دختر نسبت به هم صحیح نیستند و پرسپکتیو در نظر گرفته شده ناقص است؛ اما به راحتی نمی‌توان نظام تصویری این نقاش را زیر سؤال برد، نقاش تماماً چهره دخترک را بزرگ‌تر تصویر کرده است و پرسپکتیو مقامی در نظر گرفته است، چنانکه او را هم اندازه با شیخ و مریدان کشیده است. تصویر ۴ و ۷ این نسخه به وضوح توانایی نقاش قاجاری را در کنترل تناسبات نشان می‌دهد. خصوصیات رنگ پردازی: رنگ‌های در نظر گرفته شده در تصویر سبز و زرد و قهوه‌ای و قرمز و سبزی است. سبزمینه در جلوی تصویر گرم‌تر و در پس زمینه تصویر سبزی سردی است. از منظر خصوصیات صحنه پردازی، در ترکیب بندی قرینگی وجود دارد. دختر و ساختمان دیرو و شیخ و مریدان در طرف دیگر تصویر قرار دارند. شیخ از زیبایی دختر حیران و انگشت حیرت به صورت نزدیک کرده است. رنگ لباس دختر قرمز و نشان از موضوع عشق زمینی (عشق-هوس) در تصویر دارد.

جدول ۵: بررسی تطبیقی در بیان حکایت شیخ صنعان و رفتن به روم و به دختر ترسا عاشق شدن (مأخذ: نگارندگان)

Table 5: Comparative Analysis of the Story of Sheikh San'an Traveling to Rome and Falling in Love with a Christian Maiden (Source: Authors)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر	
		حالت فیزیکی	حالت روحی
	•	پیر، ایستاده، انگشت حیرت نزدیک صورت	حیران
	•		متأثر، پیر
•			پوشش
•		قبا، کلاه، شال، قبای قهوه‌ای، کفش قرمز	

•		جوان، پیر، میان سال	حالت فیزیکی	مریدان	
•		متفکر، متأثر	حالت روحی		
•		نگاه‌ها متوجه دختر ترسا	چهره‌نگاری		
•		قبا، شال، کلاه، قباها قرمز، بنفش آبی، سبز و قهوه‌ای	پوشش		
	•	جوان، زیبا، چشمان خمار، ابرو قوسی پیوند، موی سیاه	حالت فیزیکی	دختر ترسا	
•		متوجه شیخ و مریدان	حالت روحی		
•		نگاه متوجه شیخ و مریدان	چهره‌نگاری		
•		لباس قرمز رنگ به نشانه عشق زمینی	پوشش		
	•	فضای بیرون، دیر، تپه، درخت	اجزا	زمینه	
•		سبز آبی، سبز	رنگ		
		رنگ بندی	ترکیب بندی		
		رنگ‌های گرم، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز، رنگ قرمز و صورتی	قرینه پرسپکتیو مقامی		

در حکایت نوشیدن جامی از دست دختر ترسا

دختر ترسا پس از آگاه شدن از عشق شیخ صنعان و گفتگو با او دیدن آتش عشق او شروطی برای پذیرفتنش می‌گذارد از جمله آتش زدن قرآن، خوردن شراب، سجده بر بتان و دست کشیدن از دینش که شیخ خوردن شراب را قبول می‌کند. پیشامتن اشاره به فضای اتفاق افتادن این قسمت از روایت در دیر مغان دارد:

آمدند آنجا مریدان در فغان
 عشق با مستی یکی شد صد هزار
 لعل او در حقه خندان دید شیخ
 سیل خونین سوی مژگانش فتاد
 حلقه از زلف او در گوش کرد
 حفظ قرآن را بسی استاد داشت
 معنی او رفت و لاف او رسید
 باده آمد عقل چون بادش برفت»

«شیخ را بردند تا دیر مغان
 چون به یکجا شد شراب و عشق یار
 چون حریف آب دندان دید شیخ
 آتشی از شوق درجانش فتاد
 باده دیگر گرفت و نوش کرد
 قرب صد تصنیف در دل یاد داشت
 چون می از ساغر به ناف او رسید
 هر چه یادش بود از یادش برفت
 (عطار، ۸۵: ۱۲۶۱-۸۶)



تصویر در قسمتی از پیشامتن قرار دارد که گویای رفتن شیخ با دختر ترسا به دیر و شراب نوشیدن او را نشان می‌دهد. تصویر با متن مطابقت دارد. خصوصیات رنگ پردازی عبارت است از رنگ قالب تصویر قرمز، به نشان عشق زمینی. رنگ‌های قهوه‌ای، سبز، آبی، نیز در تصویر وجود دارند. خصوصیات صحنه‌پردازی حاکی از آن است که تزیینات درزمینه تصویر به نسبت تصاویر قبلی بیشتر است. لباس دختر ترسا نیز تزیینات و جواهرات و آویز دارد که نشانی از تمول دختر ترسا است. دیوار نیز در پس زمینه تزیین دارد. ترکیب‌بندی تصویر قرینه است. عقب و جلو بودن افراد با هم‌پوشانی پایین دامن و لباس نشان داده شده است. فیگور اصلی (شخصیت اصلی) دختر ترسا است که در این تصویر متمایل به راست ترسیم شده است. جوان خدمتکار سمت چپ در پوشش خود لباس فرنگی و کلاه خاص بر سر و همچنین دستمال گردن دارد.

تصویر ۶: در حکایت نوشیدن جامی از دست دختر ترسا (عطار، ۱۲۶۱: ۸۵)

Image 6: The Story of Drinking a Cup from the Hand of the Christian Maiden (Attar, 1261 AH: 85)

جدول ۶: بررسی تطبیقی در حکایت نوشیدن جامی از دست دختر ترسا (مأخذ: نگارندگان)

Table 6: Comparative Analysis of the Story of Drinking a Cup from the Hand of the Christian Maiden (Source: Authors)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر	
		حالت فیزیکی	شیخ صنعان
•		پیر، نشسته، نگاه متوجه دختر	
•		عاشق	حالت روحی
•		متبسم	چهره‌نگاری
•		کلاه، شال، قبای قهوه‌ای روشن	پوشش

•		دختر و پسر جوان، ایستاده، دست به سینه	حالت فیزیکی	خدمتکاران دختر پوشش
•		سرزنده و متبسم و نگاه هر دو به دختر ترسا	حالت روحی	
•		نگاه‌ها متوجه دختر ترسا	چهره‌نگاری	
•		پسر: کلاه‌فرنگی شلوار قبا و شال گردن دختر: لباس و دامن	چهره‌نگاری	
	•	جوان، زیبا، با معیارهای چهره زن در دوره قاجار منطبق، چشمان خمار، ابرو قوسی پیوند، موی سیاه بلند	حالت فیزیکی	دختر ترسا
•		متبسم	حالت روحی	
•		نگاه متوجه ظرف شراب	چهره‌نگاری	
•		لباس بنفش و دامن قرمز شال کمر با تزیینات و گردنبند	پوشش	
•		زیرانداز با تزیین، دیوار با تزیین و پرده	اجزا	
•		قهوه‌ای، آبی سبز، قرمز	رنگ	زمینه
•		دو پلان	ترکیب‌بندی	
		رنگ‌بندی	ترکیب‌بندی	
		رنگ قالب تصویر قرمز است. سبز آبی قهوه‌ای بنفش و قرمز نیز مشاهده می‌شود.	ترکیب قرینه پرسپکتیو ناقص	

خوکبانی شیخ صنعان

در ادامه پس از زناز بستن شیخ صنعان در گفتگوی او دختر ترسا، بر سر ثروت وزرو سیم، دختر ترسا از وضعیت شیخ برهم می‌آید و دلش برای او می‌سوزد و شرط یک سال خوکبانی برای رسیدن به وصالش می‌گذارد:

«عاقبت چون شیخ آمد مرد راه
گفت کاس را کنون ای ناتمام
شیخ از فرمان جانان سر نتافت
رفت پیر کعبه و شیخ کبار
(عطار، ۱۳۶۱: ۸۹)

دل بسوخت آن ماه را از درد او
خوکبانی کن مرا سالی تمام
کانکه سر تابد زجانان، برنتافت
خوکبانی کرد سالی اختیار»



تصویر ۷: خوکبانی شیخ صنعان (عطار، ۱۳۶۱: ۸۹)

Image 7: Sheikh San'an Tending Swine (Attar, 1261 AH: 89)

در تصویر، شیخ به خوکبانی مشغول است و پیشامتن و متن باهم مطابقت دارد. رنگ‌های قالب تصویر آبی سرد است. پوشش لباسی شیخ تغییر یافته و بنفش و کوتاه و هم‌رنگ لباس دختر ترسا گشته که می‌تواند نشان این باشد که او هم‌رنگ و هم دین دختر ترسا شده است. رنگ‌های زرد، بنفش، سبز، آبی و سبز و قهوه‌ای در تصویر وجود دارند. از منظر خصوصیات صحنه‌پردازی، تصویرساز ناشناس این نسخه، خوک‌ها را از نوع گراز (خوک وحشی) کشیده است. تصویر قرینه و متعادل است. تم تصویری فضای باز و تصویر مشابه تصاویر قبل است. دورنمایی و عمق با ترسیم ساختمان در بالای تصویر القاشده است.

جدول ۷: بررسی تطبیقی خوکبانی شیخ صنعان (مأخذ: نگارندگان)

Table 7: Comparative Analysis of Sheikh San'an Tending Swine (Source: Authors)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر		
•		پیر، ایستاده، آناطومی دست اشتباه کشیده شده، دست به سینه، در حال حرکت	حالت فیزیکی	شیخ صنعان
•		متفکر و عاشق	حالت روحی	
•		متبسم	چهره‌نگاری	
•		کلاه، شال، قبای بنفش و کوتاه	پوشش	
•			در حال دویدن	خوک‌ها و سگ
•			ندارند	
•			سگ در حال پارس	
•		درخت، تپه، ساختمان	اجزا	
•		سبز آبی، سبز	رنگ	زمینه
		رنگ‌بندی	ترکیب‌بندی	
		رنگ‌های سرد، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز آبی خاکستری سبز، مشکی در پیش‌زمینه	تقارن نامتوازن، دارای دوری و نزدیکی و عمق پرسپکتیو تا حدودی صحیح	

بازگشت شیخ نزد دختر ترسا و اسلام آوردن دختر

دختر درخواست می‌کند که شیخ، اسلام را بر او عرضه دارد و پس از آن نیم جانش را هم به جانان می‌سپارد:

اشک می‌بارید چون ابر بهار
بیش از این دریند نتوانم بسوخت
غلغلی در جمله یاران اوفتاد
اشک یاران موج‌زن شد در میان
من ندارم هیچ طاقت در فراق
الوداع ای شیخ عالم الوداع
نیم جانی داشت برجانان فشاند
جان شیرین زو جدا شد ای دریغ
سوی دریای حقیقت رفت باز»

«چون نظر بر شیخ افکند آن نگار
گفت از تشویر تو جانم بسوخت
شیخ بر وی عرضه اسلام داد
چون شد آن بت روی از اهل عیان
گفت شیخا طاقت من گشت طاق
می‌روم زین خاک‌دان پر صداع
این بگفت آن ماه و دست از جان فشاند
گشت پنهان آفتابش زیر میغ
قطره‌ای بود او در این بحر مجاز
(عطار، ۱۳۶۱: ۹۷)

در بخشی از پیشامتن به صورت پراکنده به وضعیت ظاهری دختر ترسا چنین اشاره شده است:

گمشده در روی او گیسوی او
بر مثال مرده بر روی خاک
غشی افتاد آن بت دلدار را
شیخ برویش فشاند از دیده آب
اشک می بارید چون ابر بهار
خویش را بردست و پای او فکند

از دمیدند چون زر روی او
پابره‌پا و دریده جامه چاک
چون بدید آن شیخ ماه خویش را
چون برد آن ماه را در عشق خواب
چون نظر افکند بر شیخ آن نگار
دیده بر عهد و وفای او فکند
(همان: ۹۷-۹۸)

از این که پس زمینه ساده و فضا باز است، بدون گل و گیاه. همچنین هم پوشانی گوشه لباس‌ها برای نشان دادن جلو عقب بودن افراد ایجاد شده است.



در پیشامتن دختر ترسا زرد روی، گیسوی در روی پریشان، پابره‌پا، دریده جامه، افتاده بر خاک به حالتی چون غش و خود را بر دست و پای شیخ افکنده توصیف شده و شیخ نیز گریان وصف گردیده است. تصویرسازی ناشناس کتاب دختر ترسا را ایستاده و پابره‌پا تصویر کرده و سایر خصوصیات مذکور در متن را استفاده نکرده است. شیخ راهم ایستاده و در حال صحبت تصویرسازی نموده است. از این جهت با متن تصویر تطابق کامل در جزئیات روحی شخصیت‌ها ندارد، اما در کلیت مطابق است. از منظر خصوصیات رنگ پردازی، شیخ دوباره پوشش قبلی خود رادار است، با قبایی به رنگ قهوه‌ای روشن که نشان از توبه شیخ و بازگشت اوست. رنگ‌های به کار رفته در تصویر قرمز، صورتی، قهوه‌ای، سبز آبی، سبز، آبی که بار دیگر ما را متوجه این نکته می‌کند که طیف رنگی در تمام تصاویر یکدست است. تیرگی غلظت رنگی لباس دختر ترسا در یک سمت و مریدان و شیخ در طرف دیگر با هم برابری می‌کند. نقاش در این صحنه برای برقراری تعادل در ترکیب بندی وزن بصری و تعدد فیگور در سمت چپ، از جاگذاری درختان در سمت راست در پس زمینه دختر ترسا استفاده کرده است. خصوصیات صحنه پردازی عبارت‌اند

تصویر ۸: در حکایت بازگشت شیخ نزد دختر ترسا و اسلام آوردن او (عطار، ۱۲۶۱: ۹۸)

Image 8: On Sheikh San'an's Return to the Christian Maiden and Her Conversion to Islam (Attar, 1261 AH: 98)

Table 8: Comparative Analysis of Sheikh San'an's Return to the Christian Maiden and Her Conversion to Islam (Source: Authors)				
متن	پیشامتن	اجزای تصویر		
•	•	پیر، ایستاده، نگاه به سوی دختر در حال موعظه	حالت فیزیکی	شیخ صنعان
•		بالبند	حالت روحی	
•		خوشحال	چهره‌نگاری	
•		کلاه، شال، قبای قهوه‌ای	پوشش	
•		ایستاده، دست به سینه، نگاه به سوی دختر	حالت فیزیکی	مردان شیخ
•		متبسم متفکر	حالت روحی	
•		نگاه‌ها متوجه دختر ترسا	چهره‌نگاری	
•		کلاه شلوار قبا	پوشش	
•	•	جوان، زیبا، پوشش دارای تزئینات، پابره‌نه	حالت فیزیکی	دختر ترسا
•		متبسم	حالت روحی	
•		نگاه متوجه شیخ	چهره‌نگاری	
•		لباس بنفش و دامن قرمز، شال کمر با تزئینات و بدون گردنبند	پوشش	
•		درخت، فضای بیرون، تپه	اجزا	زمینه
•		سبز آبی، سبز	رنگ	
		رنگ بندی	ترکیب بندی	
		رنگ‌های سرد، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز آبی خاکستری سبز، سبز تیره درزمینه، صورتی	قرینه نامتوازن بر سپکتیو درست	

دختر خسرو غلام

مبنی بر پیشامتن، پادشاهی دختری زیبارو در قصر داشت:

یوسف و چاه زنخندان بررسی
هر سر مویش رگی با روح داشت
وانگه از ابروش در قوس آمده
در ره افکندی بسی هشیار را
هفده عدرا برده از ماه سپهر
دائماً روح القدوس مبهوت بود
تشنه مردی وز لبش جستی زکات
از پی خدمت غلامی همچو ماه
مهر و مه راهم محاق وهم زوال
مثل او در حسن سر غوغا نبود
خیره ماندندی در آن خورشید روی
دید روی آن غلام پادشاه
جان شیرینش به تلخی شور یافت»

«از نکویی بود آن رشک پری
طره او صد دل مجروح داشت
ماه رویش مثل فردوس آمده
نرگس مستش ز مزگان خار را
روی آن عذراوش خورشید چهر
درد و یاقوتش که جان را قوت بود
چون بخندیدی لبش آب حیات
آمدی القصه پیش پادشاه
چون غلامی، آنکه داد او از جمال
در بسیط عالمش همتا نبود
صد هزاران خلق رابازار و کوی
کرد روزی از قضا دختر نگاه
عقل رفت و عشق بروی زور یافت
(عطار، ۱۳۶۱: ۲۴۱-۲۴۲)

بیهوشی ریخت او را از خود بی خود کرد. نیمه شب آن غلام
چون نیم مستی چشم گشاد و قصری دید چون فردوس
از کران تا کران همه تخت زرین و نقش و نگار، ده شمع
عنبرین برافروخته، عود را همچون هیزم می سوختند. غلام
چون بیدار شد می گفت: حالتی بود که نه نهان بود و نه
آشکارا، نه می توانم آنچه را که دیده ام بگویم و نه می توانم
خموش بمانم:

پی نبردش هیچ کس در هیچ حال
گر چه او را دیده ام من بیش از این
در میان این و آن شوریده ام»

تا اینکه غلامی زیبارو برای خدمت به قصر آمد و دختر
عاشق او شد. آن دختر ده کنیزک خنیاگر و مطربه داشت
که در آواز استاد بودند. دختر راز عاشقی خود بر آنان گفت.
چون کنیزان این سخنان شنیدند گفتند: او را همین
امشب نهانی پیش تو می آوریم آن چنان که او خود نیز
نداند چگونه و کجا آمده است. کنیزکی پیش غلام رفت و
به او گفت بیا باده خواری کنیم. کنیزک در جام غلام داروی

«دیده ام صاحب جمالی کز کمال
چون نمی دانم چه گویم بیش از این
من خود او را دیده یا نادیده ام
(همان: ۲۴۶)

جام شراب به غلام را توسط دختر تصویرسازی کرده
است. غلام با چشم تر و حیران و در حال خاراندن سر
توصیف شده که در تصویر لحاظ نشده است. تم رنگی

در پیشامتن، توصیفی از فضای حاکم بر داستان وجود
دارد که اشاره به رقصندگان، تخت زرین و سوزاندن عود
دارد که در متن مشاهده نمی شود. تصویرگر لحظه دادن



تصویر ۹: حکایت دختر (عطار، ۱۲۶۱: ۲۴۴)

Image 9: The Story of the Daughter (Attar, 1261 AH: 244)

مانند سایر تصاویر است، با این تفاوت که غلبه رنگ قرمز بر کل تصویر مشهود است که به خاطر موضوع عاشقانه و مجلس نوشیدن شراب (هوس) است. از منظر خصوصیات صحنه‌پردازی، تصویر قرینه، تراز دید در «کف فضای تصویری» از بالا و فیگورها و عناصر پس‌زمینه از تراز روبرو تصویر شده است. فرش و دیوار دارای تزئین است. عقب و جلو بودن افراد با همپوشانی پایین لباس نشان داده شده است.

جدول ۹: بررسی تطبیقی حکایت دختر خسرو غلام (مأخذ: نگارندگان)

Table 9: Comparative Analysis of the Story of the Daughter of Khosrow and the Servant (Source: Authors)

متن	پیشامتن	اجزای تصویر		
		حالت فیزیکی	حالت روحی	چهره‌نگاری
	•	زیبا، نشسته، کمان ابرو، جوان، جام به دست		
•		تبسم	حالت روحی	
•		خمار	چهره‌نگاری	دختر خسرو
•		دامن، بالاتنه دارای تزئینات	پوشش	
	•	جوان، زیبا، متأثر و متوجه دختر، دست به جلو برای گرفتن جام	حالت فیزیکی	
•		متبسم و متوجه دختر خسرو	حالت روحی	غلام
•		نگاه متوجه دختر خسرو	چهره‌نگاری	
•		کلاه، قبای قرمز، شال کمر	پوشش	

•		جوان، زیبا، ایستاده، دست به سینه و آماده به خدمت، کوتاه و ظریف چته	حالت فیزیکی	ندیمگان
•		توجه به غلام و دختر خسرو	حالت روحی	
•		متبسم	چهره‌نگاری	
•		لباس بنفش و صورتی، دامن قرمز و سبز آبی	پوشش	
•		زیرانداز و دیوار و پنجره با تزئین جام شراب در وسط پایین صفحه	اجزا	زمینه
•		قهوه‌ای، سبز آبی، قرمز	رنگ	
رنگ بندی		ترکیب بندی		
سرد، غنی، قرمز، آبی، قهوه‌ای، سبز آبی خاکستری سبز، سبز تیره در زمینه، صورتی		قرینه متوازن پرسپکتیو درست		

در بیان قصه مرغان

در پیشامتن، تنها سیمرغ، پس از سفری سخت به دنبال سیمرغ باقی ماندند:

شد فنای محض و تن شد توتیا
یافتند از نور حضرت جان همه
باز از نوع دگر حیران شدند
بود خود سی مرغ سیمرغ مدام»

«جان آن مرغان ز تشویر و حیا
چون شدند از کل کل پاک آن همه
باز از سر بنده نوجان شدند
خویش را دیدند سیمرغ تمام
(عطار، ۱۳۶۱: ۲۶۶)



تصویر ۱۰: در بیان قصه مرغان گوید (عطار، ۱۲۶۱: ۲۶۷)

Image 10: On the Narrative of the Birds (Attar, 1261 AH: 267)

تصویرسازِ ناشناسِ این نسخه هشت پرنده را ترسیم کرده، اما در متن به سی مرغ اشاره شده است. رهبر و راهبری در متن آمده که دیگر نیست در تصویر هم هدهد کشیده نشده است. تصویر با متن در کلیات مطابقت دارد، اما در جزئیات که مثلاً تعداد پرندگان باید سی مرغ تصویر می‌شد، مطابقت ندارد. تصویرساز همان صحنه قبلی مربوط به داستان مرغان را در زمینه با تغییراتی جزئی ترسیم نموده است. نگاه مرغان به سمت بالاست. رنگ‌بندی نیز همان رنگ‌بندی استفاده‌شده در دیگر تصاویر است. ترکیب‌بندی و کلیت تصویر شبیه تصویر در نظیر آوردن مرغان توسط هدهد است. در رسم پای پرندگان و زیر سینه و قسمت‌هایی از طاووس رنگ قرمز به کار رفته است. زمینه آبی سبز و سبز و تصویر از ترکیب‌بندی دایره برخوردار است.

متن	پیشامتن	اجزای تصویر	
•		ندارد	حالت فیزیکی
•		ندارد	حالت روحی
•		ساده	چهره‌نگاری
•		درخت، تپه، ساختمان	اجزا
•		سبز آبی، سبز	رنگ
		رنگ‌بندی	ترکیب‌بندی
تم رنگ‌های سرد قالب سبز آبی سرد، زرد، قرمز، سبز تیره‌تر، مشکی در زاغ		قرینه در بی‌قرینگی و پرندگان دایره‌وار، حلزونی، مارپیچ پرسپکتیو ناقص	

نتیجه‌گیری

در طی ادوار مختلف نسخه‌هایی با تصاویر اندک از منطق‌الطیر خلق شده است. در این پژوهش بررسی تصاویر نسخه خطی ۱۲۶۱ ق منطق‌الطیر عطار در دوره قاجار مدنظر قرار داشت و برای درک بازنمایی تصاویر این نسخه و بررسی میزان وفاداری تصویرگر به پیشامتن (اشعار)، نظریه نقد تکوینی اتخاذ شد. مبنی بر یافته‌ها تصویرسازی ناشناس این نسخه، از اصول تصویری زمان خود (دوره اول قاجار) آگاهی داشته و از نکات ویژگی‌های این دوره در تصویرسازی‌هایش استفاده نموده است. از سویی دیگر، در بررسی تصاویر این نسخه و متن اشعار مربوط به تصاویر می‌توان دریافت تصاویر داستان به‌طور کلی با متن اشعار مطابقت دارد، اما تصویرگر در شخصیت‌پردازی، تعداد شخصیت‌ها، فضا سازی و به تصویر کشیدن حالات روحی و جسمی شخصیت‌ها به‌طور کامل به متن پایبند نبوده است. از آن جمله به تصویر کشیدن شخصیت‌هایی همچون حسین (ع) و ابوبکر در سه داستان مربوط به حضرت محمد (ص)، امیرالمؤمنین علی (ع) و داستان بلال که در پیشامتن سخنی از آن‌ها نیست. در تصویرگری هم خصوصیات روحی شخصیت‌ها را آن‌گونه که در پیشامتن شعر آمده بازتاب نداده است، از آن جمله خصوصیات روحی و فیزیکی که برای دختر ترسا و شیخ صنعان در (داستان اسلام آوردن دختر ترسا) در پیشامتن آمده و یا غلام در داستان دختر خسرو. در بررسی تصاویر از نظر خصوصیات رنگ‌پردازی می‌توان بیان داشت که تصویرساز تم رنگی یکسانی را برای تمام تصاویر استفاده کرده است. برای صحنه‌پردازی تصویرگر در انتخاب فضا مختار بوده، زیرا در اشعار فضا و مکان خاصی ذکر نشده است و بر طبق رسوم تصویرسازی دوره خود تصاویر را در اندرونی و بیرون به تصویر کشیده است. در بررسی مسائل فرهنگی حاکم بر دوره خلق این کتاب با توجه به روابط قابل توجه با کشورهای غربی تأثیر این جریان را در اختصاص دادن چهار تصویر به داستان شیخ صنعان که نشان از علاقه تصویرساز به این مطلب را دارد نظاره‌گریم. از جمله موضوعات مطرح در ایجاد تفاوت میان پیشامتن و متن می‌توان به نکات بصری زیر در نگاره‌ها با توجه به دوره خلق آثار اشاره نمود از جمله: ۱. رعایت تقارن در ترکیب‌بندی و قرینه‌سازی. ۲. تقسیم فضا سازی

به دو قسمت بالا و پائین و از نظر عمق به دو پلان جلو عقب. ۳. در تصاویر بیش از یک پیکره افراد با مقام موقعیت پایین‌تر در پس‌زمینه قرار گرفته‌اند و اشخاص با رتبه بالاتر در پیش‌زمینه که نشان از جاه‌طلبی و قدرت خواهی در تصاویر پادشاهان این دوره دارد که در تصاویر این نسخه با توجه به ماهیت عرفانی روایت‌ها، اشخاص همچنان به همین شیوه تصویر شده‌اند و افراد با رتبه و شأن معنوی بالاتر در پیش‌زمینه جاگذاری شده‌اند. ۴. بر رسم معمول این دوره غالباً پیکره‌های به راست متمایل هستند که در این نسخه نیز پیکره اصلی در هر تصویر در سمت راست تصویر قرار دارد. ۵. در تصاویر نخستین که در اندرونی تصویرسازی شده‌اند، با وجود ترسیم قاب پنجره آسمان در پس‌زمینه ساده تصویر گردیده تا تأکید بیشتر بر شخصیت‌ها باشد و در مقابل آن پس‌زمینه ساده، پیش‌زمینه با جزئیات تأکید بیشتری تصویرسازی شده است. ۶. نقاشان دوره نخست قاجار با توجه به معیارهای زیبایی‌شناسی معشوق ادبی به بازنمایی تصویرسازی‌های شاعرانه از چهره و اندام با نگاه انسان‌مدارانه پرداخته‌اند و بدین ترتیب پیوند خود را با ادبیات به‌گونه‌ای استحکام بخشیدند. تصویرگر ناشناس این نسخه نیز به این اصول زیباشناسی معشوق واقف بوده و آن‌ها را در تصویرگری‌هایش لحاظ نموده و از این حیث می‌توان گفت با ادبیات منطبق بوده است. ۷. استفاده از پرده و پنجره را در تصاویر برای القای عمق داریم. ۸. استفاده از ترکیب‌بندی‌های قرینه که معرف محیط و ذهنیتی آرام و متعادل هستند. ۹. القای بعد سوم با استفاده از فرش و قاب و منظره در پس‌زمینه. ۱۰. ریز کاری در پرداخت جزئیات. ۱۱. استفاده از کنتراست سردی و گرمی (پلان بالای تصاویر از رنگ‌های سرد و به عمق نمایی کمک نموده و در پیش‌زمینه از رنگ‌های گرم استفاده شده است). ۱۲. رنگ‌گزینی‌های محدود و تکرارشونده (حاکمی از این است که تصویرساز یک پالت رنگی برای تمام تصاویر استفاده نموده است). ۱۳. استفاده از درجات سرد رنگ آبی برای القای فضای با ابهام و خیال‌انگیزی. ۱۴. به‌کارگیری عنصر تزئین نقوش از گل و غنچه و بته‌جقه و دیگر نقوش تزئینی در سطح لباس و فرش، به‌صورت ساده و کم به دلیل مفاهیم عرفانی و معنوی.

منابع و ماخذ

- آهنگری شریزی، صدیقه. (۱۳۹۵). «تحلیل موردی داستان شیخ صنعان و دختر ترسا (منطق الطیر) و چگونگی باز نمود آن در نقاشی ایرانی». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تهران.
- اشرف زاده، رضا. (۱۳۷۳). حکایت شیخ صنعان. تهران: اساطیر.
- باغبان ماهر، سجاد. (۱۳۸۷). «نقد تکوینی یکی از آثار نگارگری معاصر ایران». پایان نامه کارشناسی ارشد. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.
- تراجی، مرضیه. (۱۳۸۸). «بررسی نگاره‌های منطق الطیر در مکتب هرات». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تهران.
- حسینی، تکتتم. (۱۳۹۵). «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق الطیر نسخه متروپولیتن». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه هنر.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۲). «بررسی تصویر نماد سیمرغ (با تأکید بر شاهنامه فردوسی و منطق الطیر عطار)». مطالعات هنرهای تجسمی. (شماره ۲)، ۴-۱۴.
- زحمتکش، فاطمه. (۱۳۹۶). «بررسی رابطه متن و تصویر در نگاره‌های طوطی نامه». پایان نامه کارشناسی ارشد. مشهد: موسسه آموزش عالی فردوس.
- سیفی، معصومه. (۱۴۰۰). «سیر تحول سیمرغ در تصویرسازی ایران از آغاز دوره صفویه تا پایان دوره قاجاریه». کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن. گرجستان.
- فرشته فر، مهدیه. (۱۳۹۸). «مطالعه سیر زیباشناسانه پرندگان در منطق الطیر از دوره جلایریان تا دوره معاصر». پایان نامه کارشناسی ارشد. مشهد: موسسه آموزش عالی فردوس.
- کساییان، حجت. (۱۳۹۹). «مطالعه تطبیقی ساختار زیبایی و محتوای نگاره‌های نسخ خطی منطق الطیر کتابخانه ملی بریتانیا و کتابخانه ملی برلین». پایان نامه کارشناسی ارشد. اصفهان: موسسه آموزش عالی سپهر.
- لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۴). «بررسی تحلیلی تصاویر التزام حسین (ع) در محضر حضرت علی (ع) (با تکیه بر نقاشی‌های رنگی دوره قاجار)». صحیفه اهل بیت (ع). (شماره ۲)، ۴۸۷-۵۳۰.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۱). نقد تکوینی در هنر و ادبیات. تهران: علمی و فرهنگی.
- نجفی، زهرا. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی تصویرسازی سیمرغ در هنر ایران از دوره ایلخانی تا اواخر دوره صفوی». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تهران.
- نخجیری، هدی. (۱۳۹۴). «نقد تکوینی نقاشی معاصر ایرانی مورد مطالعاتی: اثر گلایه رضارینه‌ای». پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه پیام نور.

©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/>).



تخیل خلاق در آثار سهراب سپهری از منظر محی‌الدین ابن عربی

محبوبه تبریزی حافظ مقدسی^{۱*}

۱. دانش آموخته کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد، ایران.

tabrizimahbobe162@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۱۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۲۶

صفحه ۵۶-۸۹



شماره دوازدهم
بهار ۱۴۰۲

چکیده

بیان مسئله: سهراب سپهری از شاعران و هنرمندان نوپرداز ایرانی است که مبنای فکری و اندیشه‌های عرفانی این هنرمند در خلق تصاویر مناظر طبیعی، از نظام تخیلی موجود در ناخودآگاه ذهن او نشأت گرفته است و تجلی نوع تفکرات هنرمند نسبت به هستی و مظاهر آن می‌باشد و از طرفی دیگر جاذبه، غنا، در عین سادگی و به‌دوراز پیچیدگی فنی و فرمالیستی نقاشی‌های سپهری به دلیل شگرد او در هماهنگ ساختن بی‌نظیر آراء و اندیشه‌های فلسفی او با عناصر طبیعی است. مسلم است که هیچ هنرمندی، بدون ارزش‌ها و معیارهای زیبا شناسانه زمان خود قادر نیست به فعالیت و آفرینش هنری بپردازد، روح با زمان و جامعه پیوند خورده و عجین شده است. فائق آمدن به وجهه نوآوری در اثر هنری، به مفهوم دیگر، دریافت عمق و معانی خارج از محدوده ظرف زمان و مکان که برای تداوم و بقای هنری ضرورتی تام دارد.

هدف پژوهش: هدف این مقاله بررسی اندیشه‌های عرفانی سهراب سپهری در «مجموعه نقاشی‌های تنه درختان» و ارتباط آن از منظر تخیل خلاق ابن عربی است.

سوال پژوهش: با توجه به این‌که سؤال اصلی پژوهش «چگونه اندیشه‌های عرفانی سهراب سپهری را در آثارش از باب تخیل خلاق ابن عربی بررسی کنیم؟» می‌باشد **روش پژوهش:** این پژوهش از نظر هدف بنیادی به روش ترکیبی شامل ماهیت توصیفی. تحلیلی برمبنای تجزیه و تحلیل به روش کیفی بوده با استفاده از گردآوری منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

در این مقاله ضمن بیان عرفان سهراب سپهری و گردآوری آراء و تفکرات ابن عربی، به بررسی تأثیرات پذیرفته‌شده آثار سهراب سپهری پرداخته و هم‌چنین به مطالعه در اندیشه‌های عرفانی، مکاتب فکری و فلسفه‌ای متأثر از آن‌ها، در آثار سپهری پرداخته شده است. با مطالعه بیان نمادینی که در انتخاب رنگ‌ها، عناصر، ترکیب‌بندی نقاشی‌هایش داشته است، آثارش مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

نتیجه‌گیری: این تحقیق حاکی از آن است که درختان در آثار سپهری نماد عالم معنی و هستی هستند و به مخاطب این درک را القاء می‌کند که عالم درختان یکی از خوانش‌های هستی می‌باشند. آنچه قابل تأمل می‌باشد، ظهور نوعی خودآگاهی در جهان نوین است که باعث هم‌زیستی دوباره فرهنگ‌ها و تمدن‌های گوناگون می‌باشد که آن‌هم مستلزم ترکیب خلاقانه علم، هنر و عرفان با سازوکار خود ویژه‌ای است که متفکران بسیاری را در سراسر عالم به تفکر و تعمق واداشته است و نویدبخش دنیای هماهنگ و متعالی است.

واژگان کلیدی: سهراب سپهری، عرفان شرقی، تخیل خلاق، محی‌الدین ابن عربی.



Creative Imagination in Sohrab Sepehri's Works from the Perspective of Muhyiddin Ibn Arabi

Mahboobeh Tabrizi Hafez Moghaddisi*¹

1. Master's degree student, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Received: 04/06/2024

Accepted: 16/08/2024

Page 57-89

Abstract

Problem Statement: In today's world, what is increasingly accepted is the existence of an intrinsic, harmonious order throughout the entire cosmos. Understanding and perceiving this inner order requires the interconnection of knowledge, art, and mysticism through imagination and creativity. Imagination, by liberating human thought from the bonds of worldly attachments and emotions, paves the way for the recognition of pure truth — a core teaching of divine religions, particularly emphasized in Islamic-Iranian mysticism. The relative knowledge of pure truth, achieved through intuitive and mystical imagination, leads to the comprehension of the harmony and beauty of the universe. This understanding is only attainable through the imaginative perception of the interconnectedness of various domains of existence. Intuitive and mystical imagination serves as the starting point for discovering the higher realms and the profound consciousness of existence.

This notion has been significantly reflected in our art and literature, and it can be said that only mystics and masters of the spiritual path have attained higher levels of mystical imagination and relative knowledge of the pure truth.

As witnessed, art has also entered the realm of self-knowledge. Many artists strive to express the chaotic, uncertain, fragile, and contradictory conditions of the contemporary era through their works. It seems they hoped that by presenting these conditions in visible forms and images, humanity could overcome such turmoil. No artist can create or engage in artistic activity without the aesthetic values and standards of their time; the spirit is deeply intertwined with the society and era. Achieving innovation in a work of art, in another sense, means perceiving depths and meanings beyond the confines of time and space — an essential condition for the endurance and permanence of art.

Research Objective: The objective of this study is to investigate the mystical thoughts of Sohrab Sepehri in his *Tree Trunk Paintings* collection and to examine their connection from the perspective of Ibn Arabi's concept of creative imagination.

Research Question: Given the main research question, "How can the mystical thoughts of Sohrab Sepehri be examined in his works from the perspective of Ibn Arabi's creative imagination?" the study is formulated accordingly.

Research Methodology: This research is fundamental in its aim and employs a mixed methodology based on a descriptive-analytical nature with qualitative analysis, using library resources for data collection.

In this article, alongside explaining Sohrab Sepehri's mysticism and collecting the ideas and views of Ibn Arabi, the study addresses the influences absorbed by Sepehri's works. It also explores the mystical ideas, philosophical schools of thought, and philosophies that impacted Sepehri's creations. By studying the symbolic language seen in his choice of colors, elements, and compositions, his artworks are analyzed and interpreted.

Conclusion: The mystical concepts in Sohrab Sepehri's paintings originate from his spiritual and philosophical beliefs. His journey into the realm of mystical subjectivities is distinctly different from classical mysticism. In classical mysticism, certain subjects and issues were particularly emphasized, whereas Sepehri's mysticism diverges from this tradition.

Classical mysticism placed humankind at the center, depicting humans as supreme beings. However, in Sepehri's works, emotional resonance is deeply linked with a specific form of mysticism — one that is neither artificial nor contrived.

Sepehri possessed a broad, comprehensive, and philosophical outlook toward humanity and the entirety of existence. In his vision, there is no superior human; rather, all beings are placed on an equal footing. He portrayed humans alongside other elements of nature, emphasizing the unity of humanity, nature, and the equality of all beings in existence.

Sepehri believed that all objects in the universe are as valuable as humans and that the coexistence of all things shapes justice and enlightenment.

Influenced by Eastern thought, Sepehri embarked on a spiritual journey to uncover the ultimate secrets of existence. Adopting this worldview in his philosophy and outlook, he attained nobility of spirit and grandeur of soul, distancing himself from worldly attachments and daily material concerns.

These kinds of reflections are certainly not the product of mere information acquisition but result from purifying the heart's mirror of worldly impurities and gravitating toward purity and spirituality.

The purposeful efforts and revelatory gaze of Sepehri led to the creation of artworks imbued with sacred and profound themes. Through this arduous journey, the artist achieves proximity

to the Divine and creates art that remains perpetually connected to God.

Sepehri regarded everything in the world as a manifestation of the Divine. Like the mystics, he chose solitude from society to elevate his spiritual and mystical growth. With an insightful vision, Sepehri saw the multiplicity of the world as dependent upon the Essence of the Divine. Whatever he perceived, he sought the Divine essence within it and saw nothing but Truth.

His God was the God of all trees, birds, and waters; he perceived the Divine in the fragrance of roses, jasmine flowers, clover fields, and throughout creation. As he states, "A human close to nature is close to God."

All of Sepehri's poetry and artworks are inspired by nature, and nature itself is the creation of God. Based on the results of this study, one can discern the relationship between imaginative forms and creative imagination from the perspective of Ibn Arabi's thought in Sepehri's works, indicating Sepehri's deep philosophical and mystical worldview.

Influenced by Eastern philosophy, Sohrab Sepehri walked the spiritual path to unveil the mysteries of existence. By adopting this perspective in his worldview and thought, he attained nobility and grandeur of spirit and distanced himself from mundane attachments.

Such contemplations are undoubtedly the fruit of inner purification rather than mere information gathering.

The outcome of Sepehri's purposeful endeavors and his revelatory vision is the creation of artworks infused with sacred and meaningful themes. Through this challenging journey, the artist achieves divine proximity and creates a form of art intrinsically bound to God.

Sepehri saw everything in existence as an epiphany of the Divine. In a manner similar to the great mystics, he chose isolation from society to cultivate spiritual growth. With the eye of insight, Sepehri perceived the multiplicity of existence as founded upon the Divine Essence. In everything he encountered, he sought the Divine and saw nothing but truth.

His God is the God of every tree, every bird, and every river. He witnessed the Divine presence in the scent of roses, the fragrance of jasmine, the greenery of clover, and in all of creation.

As he believed, proximity to nature equates to proximity to God.

Given the findings of this research, it is evident that the interplay of imaginative imagery and creative imagination, viewed through the lens of Ibn Arabi's philosophy, is deeply present in Sohrab Sepehri's works, reflecting his profound philosophical and mystical perspective.

Keywords: Sohrab Sepehri, Eastern Mysticism, Creative Imagination, Muhyiddin Ibn Arabi

References

- Anoushirvani, A., & Atashi, L. (2012). A comparative and interdisciplinary analysis of poetry and painting in Sohrab Sepehri's works. *Journal of Comparative Language and Literature Research*, (1), 1–24.
- Barzegar Khaleghi, M. R. (1992). About the life, works, and thoughts of Ibn Arabi. *Adabestan Farhang va Honar Journal*, (34), 6–13.
- Dinmohammadi, A., & Hoseini Gheydari, F. (2013). The Imaginal World (Khial) in the mystical school of Ibn Arabi. *Islamic Mysticism (Religions and Mysticism)*, (36), 9.
- Farahmand, M. (2015). In the court of imagination and the workshop of language. *Ghabasat Journal: Philosophy and Theology*, (78), 171–194.
- Golnavaz, Z., & Khayyatian, G. (2019). The views of Asharites and Ibn Arabi on the issue of perpetual creation. *Research Journal of Theology*, (10), 5–26.
- Hekmat, N. (2014). Wisdom and art in the mysticism of Ibn Arabi (love, beauty, and wonder). Tehran: Academy of Art.
- Kalanter, N., & Sadeghi Tahsili, T. (2017). The tree in mystical symbolism and its mythological roots. *Journal of Mystical Literature, Alzahra University*, (15), 8.
- Khadiour, H., & Hadidi, S. (2010). The mysticism of Sohrab Sepehri. *Literary Criticism Studies*, (19), 37–56.
- Khorqani, M. (2016). The relation between Sohrab Sepehri's visual artworks and Islamic mysticism and Zen aesthetics (Master's thesis, Islamic Azad University, Tehran Art Faculty). Supervisor: Dr. Mohammad Aref; Advisor: Dr. Ataollah Kupal.
- Kiani Shahvandi, F. (2017). The influence of Taoist thought on the poetry and painting of Sohrab Sepehri (Master's thesis, University of Art and Architecture of Sistan and Baluchestan). Supervisor: Seyed Rahim Khoobbin Khoshnagar.
- Corbin, H. (2022). *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi* (E. Rahmati, Trans.). Tehran: Sophia.
- Mahnameh Mandegar. (2011). A review of Sohrab Sepehri's paintings. Edited and summarized by Aka Iran.
- Nasiri, M., Afrasiabpour, A. A., & Ahmadi, F. (2016). Mystical symbolism of color in Islamic art and architecture. *Journal of Literature and Humanities Faculty*, 212–236.
- Niroumand, A. (2011). A comparative study of mystical manifestations in Sepehri's and Whitman's poetry. *Journal of Mysticism in Persian Literature*, (6), 130–156.
- Rezazadeh, N., Hekmat, N., Zia Shahabi, P., & Shahroudi, F. (2019). Art as the clearest form of divine knowledge in the mysticism of Ibn Arabi. *Shenakht Journal*, (80), 105–128.
- Sepehri, S. (1991). *The Blue Room with Two Other Writings*. Tehran: Soroush Publishing.
- Sepehri, S. (2001). *Paintings and Drawings of Sohrab Sepehri*. Tehran: Soroush Publishing.
- Sepehri, S. (2002). *I Am Still Traveling: Unpublished Poems and Notes of Sohrab*. Tehran: Foroozanrouz Research Publishing.
- Sohrab Sepehri Paintings - Tree Trunks. (n.d.). Sohrab Sepehri Official Website. Retrieved July 10, 2023, from <https://sohrabsepehri.org/paintings/collection/tree-trunks/>
- Taghaddosi, M. A., & Roumiani, B. (2013). The city of light and darkness in Sohrab's poetry. *Research Institute for Humanities and Cultural Studies*, (2), 89–114.

مقدمه و بیان مسئله

در دنیای کنونی آنچه در حال پذیرش است، وجود نوعی نظم باطنی و هماهنگی در کل جهان هستی می‌باشد که درک و شناخت این نظم باطنی مستلزم بهره‌جستن از ارتباط بین دانش، هنر و عرفان از طریق تخیل و خلاقیت است. تخیل با رهایی اندیشه‌سی انسانی از بند تعلقات و عواطف دنیوی، زمینه را برای شناخت حقیقت ناب هموار می‌سازد و این آموزه‌ی اصلی از ادیان الهی است که در عرفان اسلامی- ایرانی ما، به صورت ویژه مورد تأکید قرار گرفته است. شناخت نسبی حقیقت ناب از طریق تخیل شهودی و عرفانی، درک هماهنگی و زیبایی جهان است. و این شناخت نیز تنها به واسطه درک روابط حوزه‌های گوناگون شناخت هستی توسط تخیل، حاصل می‌شود. تخیل شهودی و عرفانی، نقطه آغاز برای کشف عالم بالا، و حقیقت ناب و شعور باطنی هستی است. این امر در هنر و ادبیات ما مورد توجه قرار گرفته است و می‌توان گفت تنها عرفا و بزرگان طریقت به درجات بالایی از تخیل عرفانی و شناخت نسبی حقیقت ناب دست می‌یابند.

چنان‌که شاهد هستیم، هنر نیز به حوزه خویش‌شناسی وارد شده است. بسیاری از هنرمندان تلاش می‌کنند که وضعیت آشفته، نامعلوم، متزلزل و متناقض عصر حاضر را در آثار خود بیان نمایند. احتمالاً امیدوار بودند که با عرضه و ارائه این موارد در قالب، اشکال و صور قابل مشاهده، بشر را قادر سازند تا به رفع چنین وضعیتی فائق آید. مسلم است که هیچ هنرمندی، بدون ارزش‌ها و معیارهای زیبا شناسانه زمان خود قادر نیست به فعالیت و آفرینش هنری بپردازد، روح با زمان و جامعه پیوند خورده و عجین شده است. فائق آمدن به وجهه نوآوری در اثر هنری، به مفهوم دیگر، دریافت عمق و معانی خارج از محدوده ظرف زمان و مکان که برای تداوم و

بقای هنری ضرورتی تام دارد.

سؤال اصلی این پژوهش تبیین تأثیر اندیشه ابن عربی از منظر تخیل خلاق در آثار سهراب سپهری می‌باشد. در این پژوهش سعی شده است با بررسی اندیشه‌های ابن عربی در باب تخیل خلاق به عنوان منشأ آفرینش در هنر به آموزه‌ها و مفاهیم معنوی پنهان در آثار سهراب سپهری نائل شد. برای تعمق مطالب ارائه شده، آثار «مجموعه تنها درختان سهراب سپهری» مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. که یکی از مهم‌ترین نمونه‌های آثار اوست. این پژوهش از نظر هدف بنیادی به روش ترکیبی شامل ماهیت توصیفی، تحلیلی بر مبنای تجزیه و تحلیل به روش کیفی بوده است.

روش پژوهش:

این پژوهش از نظر هدف، در زمره تحقیقات بنیادی قرار می‌گیرد و با رویکردی ترکیبی و ماهیتی توصیفی- تحلیلی، بر مبنای تجزیه و تحلیل کیفی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

در این مقاله، ضمن تبیین عرفان در اندیشه‌ی سهراب سپهری و گردآوری دیدگاه‌ها و افکار ابن عربی، به بررسی میزان و نحوه‌ی تأثیرپذیری آثار سهراب سپهری پرداخته شده و نیز اندیشه‌های عرفانی، مکاتب فکری و فلسفی که بر آثار او اثرگذار بوده‌اند، مورد مطالعه قرار گرفته است. همچنین با تحلیل شیوه‌ی نمادین بیان در انتخاب رنگ‌ها، عناصر و ترکیب‌بندی نقاشی‌های سپهری، آثار هنری او تحلیل و بررسی شده است.

پیشینه پژوهش

با جستجو در منابع، مآخذ و سایت‌های معتبر، علی‌رغم مطالعات بسیار و گسترده و وجود مقالات، پایان‌نامه‌ها،

بررسی آثار نقاشی‌های سهراب سپهری رویکردی جدیدی از منظر تخیل خلاق ابن عربی ارائه نماید تا نگاه جدیدی به آثار سهراب سپهری و مفاهیم مستتر در آن داشته باشد.

مبانی نظری

عرفان سهراب سپهری

سهراب سپهری شاعر حقیقت‌طلب معاصر فارسی‌گوی با افکار به‌خصوص و دیدگاه عرفانی به پدیده‌های عالم طبیعت، مرگ و زندگی و با نگاه قابل توجه خود به جهان آفرینش و خالق آن موجودات و مکنونات عالم، زندگی و پدیده مرگ را به‌خوبی توصیف می‌کند. تأثیر قابل ملاحظه و جالبی که عرفان شرقی و بودائی بر این شاعر داشته است، قابل بررسی و تعمق می‌باشد. در اشعار سپهری به‌خوبی تأثیر دیدگاه عرفانی او نمایان است. جلوه‌های عرفانی در اشعار سهراب، بسیار حائز اهمیت می‌باشد و می‌توان این شاعر را به‌گونه‌ای عارف و جوینده حق، دانست. طبیعت و خدا در اشعار و نقاشی‌های سپهری حضور دارند. او شاعری عارف است که عاشق سفر، سکون، آرامش و انزوا است. او در طلب حقیقت است و هستی را با تمام واقعیت‌هایش می‌پذیرد. او شاعر عشق است. از دیدگاه او، شعر از یک منبع روحانی سرچشمه گرفته است و نگاه او به هستی و پدیده‌های آن، نگاهی روحانی و متعالی است. او شاعری متأثر از عرفان شرقی است و حتی در پاره‌ای موارد بسیار نزدیک به عرفان ایرانی-اسلامی است. تحت تأثیر ادبانی همچون مسیحیت، زرتشت و حتی اسلام نیز بوده است. اشاره او به کتب مقدس ادیان مختلف، گواه این مدعا است. در واقع شعر سپهری هرچند تحت تأثیر عارفان شرقی چون لائوتسه و بوداست. گاهی نیز با عرفان غرب پیوند می‌خورد. سمبولیسم را در خود جای می‌دهد. با سورئالیسم دمخور می‌شود و عاقبت الامر به عرفان اسلامی ختم می‌شود. بنابراین او در جهان فکری‌اش بین قرآن، انجیل و متون شرقی پل می‌زند. در این نوع عرفان که ترکیبی از عرفان هند خاور دور و عرفان ایرانی اسلامی می‌باشد، طبیعت از جایگاهی ویژه برخوردار است. در خاور دور طبیعت کامل‌کننده انسان است. ولی در اندیشه ایرانی طبیعت در عین زیبایی واسطه‌ای برای رسیدن انسان به تکامل است. یکی از وجوه عرفان سپهری، دیدی انسانی به طبیعت و دیدی طبیعی به انسان

یادداشت‌های کثیری در باب آراء ابن عربی و اندیشه عرفانی در آثار سهراب سپهری، تحقیقی که مانند تحقیق حاضر باشد، یافت نشد، لذا سعی شده در زیر به بیان چند مورد از نزدیک‌ترین موارد به لحاظ موضوعی پرداخت :

خدیور و حدیدی، (۱۳۸۹). در مقاله‌ای با عنوان «عرفان سهراب سپهری» به چگونگی تأثیرپذیری سپهری از شخصیت‌ها و مکاتب عرفانی و مبانی مهم در عرفان اوست. سپهری با اعتقاد به وحدت وجود که از اصول عرفان اسلامی است معتقد است که همه انسان‌ها از اصلی واحد منشأ پذیرفته‌اند و در نهایت به او می‌پیوندند. پارساپور، فتوحی، (۱۳۹۲). در مقاله‌ای با عنوان «تأثیرپذیری سهراب سپهری از عرفان شرق در حوزه اخلاق زیست محیطی» پس از معرفی دیدگاه‌های ارزشی درباره اخلاق زیست محیطی مباحث مربوط به اخلاق زمین در شعر سهراب سپهری و مطابقت آن با آیین‌های شرقی بررسی شده است. این بررسی نشان می‌دهد که کانون ارزشی زیست محور در دیدگاه سپهری و آیین‌های شرقی مشترک است.

دمرجلی، (۱۳۹۵). در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مطالعه تأثیر اندیشه ابن عربی بر آثار کمال‌الدین بهزاد» به موضوع تبیین تأثیر اندیشه ابن عربی بر آثار کمال‌الدین بهزاد می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که بهزاد تحت تأثیر آراء و اندیشه ابن عربی از طریق جامی که پرورش یافته تفکر، عرفان و اعتقاد او بود و گرایش به سلسله‌ی نقش‌بندیه داشت، دست به آفرینش هنری خود زد.

رضازاده، حکمت، ضیا شهابی، شاهرودی، (۱۳۹۸). در مقاله‌ای با عنوان «هنر روشن‌ترین وجه معرفت حق در عرفان ابن عربی» به ارائه طریقی در معرفت الله مبتنی بر آراء ابن عربی در باب هنر با تشریح جایگاه شناخت، اقسام و مراتب آن، به راه‌های معرفت حق می‌پردازد.

جلال کمالی، رزاق پور، صادقی، اردلانی، (۱۳۹۹). در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق جایگاه عرفان اسلامی و اندیشه ذن بودیسم در نقاشی‌های سهراب سپهری» به این موضوع می‌پردازد که سپهری در نقاشی‌های خود از اندیشه‌های عرفانی اسلامی و ذن بودیسم بهره جسته و آثار وی تحت تأثیر سلوک ذن می‌باشد.

ضمن بررسی پیشینه ملاحظه می‌گردد منبعی که مسئله این پژوهش را مورد بررسی و توجه قرار دهد، در اختیار نیست. بدین خاطر این پژوهش در نظر دارد ضمن

است (نیرومند، ۱۳۹۰؛ ۱۳۴-۱۳۵).

سپهری در طبیعت پیرامون به عنوان موضوع نقاشی بارها و بارها درختی را به تصویر می کشد و گویی هر بار آن را با نگاهی تازه مورد بررسی و تحلیل قرار می دهد. وقتی از دریچه‌ی عادت و با چشم سر به عالم می نگریم، تنها نگاهمان به واقعیات جهان است و نه به فراسوی این واقعیت‌ها. زمانی که نگاهمان را نو می کنیم تا به عمق وجود عنصری پی ببریم، جوهره‌ی آن را درمی یابیم. سپهری از این طریق قصد داشته است تا حقیقت فراسوی درخت، به عنوان جزئی از طبیعت که با کل آن در ارتباط است را به تصویر کشد.

ویژگی برجسته‌ی شعر سپهری، شباهت عرفان سپهری با عرفان ایرانی است که سبب می شود، شباهت و برابری هنرش با آثر تصوّف ایرانی باشد. و بر این تفکر استوار است که می توان به کنه و واقعیت پی برد. عشق و شغف دست یافتنی است. به طور یقین این نوع نگرش از طریق دانش فراوان به دست نیامده است. بلکه با پاک کردن دل و جان از تیرگی‌ها و وابستگی‌ها حاصل شده است. استفاده‌ی او از اصطلاحات و نشانه‌های رایج عرفانی به علاوه پاکی، خلوص و صفای باطن اوست که به شعرش، چنین خاصیت عرفانی عطا کرده است (خدیور، حدیدی، ۱۳۸۹؛ ۳۸-۳۹).

وحدت وجود در اندیشه و آثار سهراب سپهری

مهم ترین اصل جهان بینی سهراب سپهری، وحدت وجود است. او معتقد است که اصل و حقیقت جهان، وحدت است. و کثرات چیزی جز نمود آن نیستند. از دیدگاه سپهری، عالم مجموعه‌ای از پدیده‌های جدا از یکدیگر نیست، بلکه بین همه پدیده‌ها، رابطه‌ای زنده و ارگانیک برقرار است. انسان به دلیل عادت و زبان، این وحدت را درک نمی کند. او بین پدیده‌ها، بین خود و جهان خارج، بین مرگ و زندگی تمایز قائل می شود. شعر سپهری بر اساس این بینش وحدت گرایانه استوار است. او در اشعار خود، تصاویری چندبعدی و متحرک ارائه می دهد که با وجود برخورداری از بار معنایی و مفاهیم گوناگون دارای وحدت درونی نیز هستند. سپهری در تصویرها و صور خیال موجود در شعر خود، دنیا را پیوسته و دارای وحدت ذاتی می بیند. او معتقد است که شاعر با کمک تخیل خود، می تواند به درک این وحدت دست یابد و از سد مهارت‌های اعتباری

رها شود و به تعالی برسد. سپهری شاعر طبیعت است؛ تفاوت شعر سپهری با سایر شاعران طبیعت؛ این است که او به توصیف مظاهر طبیعی نمی پردازد، بلکه به تأثیرات آن در ذهن خود توجه می کند. او بر این باور است که زیبایی طبیعت، تنها در ظاهر آن نیست، بلکه در معنی و مفهومی است که در ذهن ما ایجاد می کند. سپهری از تصاویر و استعاراتی استفاده می کند که وحدت وجود و ارتباط بین همه پدیده‌های جهان را نشان می دهد. شناخت واقعیت، شناسایی راز گل سرخ است و به تعبیر سپهری، کار ما نیست. می توان خود را در افسون و واقعیت شناور ساخت و به همراه دیگر پدیده‌های عالم به وحدت و هماهنگی با عالم دست یافت (خدیور و حدیدی، ۱۳۸۹؛ ۴۶-۴۷).

سرانجام همه‌ی ادیان به رهایی انسان از نفسانیات، تعلّقات، وابستگی‌ها، توجه به ذات خداوندی، ارتقاء و رشد معنوی او می انجامد. سپهری همه‌ی ادیان را قابل احترام می داند. و همه مکاتب فکری و معنوی که به دنبال حقیقت و شناخت ذات هستی می باشند، ارزشمندند و می توانند به انسان کمک کنند تا به رشد و تعالی برسد. سپهری به وحدت ادیان باور دارد. او معتقد است که همه ادیان در اصول مشترک هستند و می توانند انسان را به سعادت برساند. سپهری ادراک شهودی و مشاهده‌ی عاشقانه را برتر از عقل می داند. او باور دارد که عقل می تواند انسان را از حقیقت بازدارد و تنها عشق و شهود می تواند انسان را به حقیقت واقعی برساند وقتی کسی عاشق باشد، باید کتاب را ببندد و به آب اندازد. چراکه کتاب به انسان تعقل می دهد و سپهری مخالف عقل است.

هنر روشن ترین وجه معرفت ابن عربی

محل الدین ابن عربی، معتقد است هنر ابزاری برای ظهور حقیقت در عالم هستی است. هنر مظهر حقیقت و روشن ترین راه برای نزدیک شدن به خداوند است. از این رو، هنر انسان و چگونه نزدیک شدن او به خداوند، از مباحث اصلی عرفان و اندیشه ابن عربی به شمار می آید. ابن عربی بر این باور است که، خلاقیت و آفرینش هنری انسان زمانی هنر محسوب می شود که در جهت رفع نقایص و سلوک معرفتی برای رسیدن به حقیقت و ذات واحد باشد. این امر خواه در مورد هنر بیرونی، مانند نقاشی، موسیقی و شعر، و خواه در مورد هنر درونی، مراقبه و تهذیب نفس، صادق است. بر این اساس، هنرمند باید وارد وادی عرفان

مخلوقاتش ادراک کند. بنابراین، عالم خیال برای معرفت و تقرّب عبد نسبت به معبود طریقت دارد. با این ترتیب، عبادت ذات الهی با جمیع اسمای او فقط در توان انسان است. انسان برترین عابد خداوند است، زیرا عوالم هستی هم هست و هم او نیست. یعنی محدود نامحدود و مرئی نامرئی (هیچ همه چیز). این ظهور به وسیله قوای حس قابل دریافت نیست و عقل برهانی آن را انکار می‌کند و به وسیله خیال خلاق قابل دریافت است. چنین دریافتی زمانی حاصل می‌شود که خیال در خواب یا بیداری بر تصوّرات حسی انسان مسلط می‌شود. لازمه این دریافت جدایی انسان از آگاهی حسی است. در این حالت، یک تصوّر عرفانی یا ذوق برای دریافت همه صورت‌ها به عنوان صورت‌های اشراقی مظاهر، لازم است تا اعیان ثابت و جاودانه اشیاء در حوزه خیال انسان ادراک شود. این شأن عالم خیال علاوه بر شأنی است که در آن قوه خیال چه چیزی را دارای صورت یا مرکب از اجزاء محسوس است و توسط قوه مصوّزه ترکیب می‌شود، نگهداری می‌کند و تصاویری را شکل می‌دهد که هرچند در عالم خارج موجود نیست اما برای بیننده فقط محسوس است (دین محمدی، حسینی قیداری، ۱۳۹۲: ۱۹۹-۲۰۰).

خداوند با دمیدن روح خود در انسان، او را به عنوان جانشین خود بر روی زمین و مظهر صفات خود قرارداد. خیال را به عنوان زمینه‌ای برای بروز و ظهور صفت خلاقیت انسان ارزانی داشت. این خلاقیت از امور مادی تا معنوی را شامل می‌شود. بنابراین، جایگاه عالم خیال در عرفان، جایگاهی مهم و اساسی است. عالم خیال، نظریه‌ای است که افلاطون در فلسفه یونانی مطرح کرد. این نظریه، جهان بینی متفاوتی ارائه می‌دهد که نه تنها در مقولات فلسفی، بلکه در مسائل اخلاقی و عرفانی نیز تأثیرگذار بوده است. در عالم خیال، ایده‌ها یا صورت‌های مجرد و مثالی وجود دارند که منشأ همه موجودات مادی هستند. انسان با استفاده از قوه خیال خود، می‌تواند به این ایده‌ها دسترسی پیدا کند. در این عالم، انسان می‌تواند خداوند را در کثرات مخلوقاتش ادراک کند. برخی از ویژگی‌های عالم خیال، مرتبه‌ای میان عالم و عالم حس است. عالم خیال، منزل الفت جامع میان حق و خلق است.

تخیل خلاق ابن عربی

شیخ اکبر، فیلسوف و عارف ایرانی، معتقد است که هنر،

شود و در پی کسب معرفت صحیح از خداوند باشد. هنر، ظهور درون در بیرون و پیوند ظاهر با باطن است. از این رو، عالم هستی با ظهور باطن حق در بیرون، هویدا شده است. عالم، تجلی کمالات خداوند است و هنر ظاهری و بیرونی خداست. انسان نیز دارای دو نوع آفرینش است: درونی و بیرونی. هنر درونی انسان، ظهور اسماء و صفات خدا در اوست. هنر بیرونی نیز دست‌ساخته‌های اوست که هنر درونی، او را کامل کرد. ابن عربی معتقد است که هنر انسان، در هر دو نوع درونی و بیرونی، جلوه‌ای از باطن اوست. از آنجاکه باطن انسان آینه تمام نمای حقیقت است، هنر او نیز انعکاسی از حقیقت است. بنابراین، هنر می‌تواند بیشتر به حقیقت کمک کند. بنابراین، با دیدن و شناختن خود، انسان حقیقت را می‌بیند و می‌شناسد. اهداف هنر، تجلی حقیقت یا اصل واحد و یگانه است. بر این اساس، هنر راه روشنی برای نزدیکی به حقیقت و معرفت خدا است (رضازاده و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۲۶).

عالم خیال از دیدگاه محی الدین ابن عربی

محی الدین ابن عربی، پدر عرفان نظری، بعد از سهروردی به طراحی عالم خیال پرداخت. اصول عرفان او بر حکمت برتری بسیاری داشت. ابن عربی، ذات مقام برتری را فقط حق و حقیقت می‌دانست و همه عالم ممکنات را، حیطه‌ی خیال و مثال الهی مطلق تلقی می‌کرد. او معتقد بود که خیال، به دلیل جامعیت آن بین عقل و حواس مادی، مظهري از اسم پر قدرت باری تعالی دارد. عالم خیال یکی از مهم‌ترین مسائل در فلسفه و عرفان اسلامی است. این عالم در عرفان، شاهراه کشف و شهود و در فلسفه، حدفاصل میان عالم مجردات و عالم ناسوت است. مرتبه خیال، پایین‌تر از مرتبه عقل و بالاتر از مرتبه حس است، اما گستره‌ای بزرگ‌تر از گستره عقل و حس دارد. عقل به دلیل مجرد بودنش، هرگز ماده را به خود راه نمی‌دهد و حس به دلیل مادی بودنش قدرت پذیرش عقل را ندارد. خیال است که عقل و حس را یکجا جمع می‌کند. در نتیجه، عالم خیال تنها حوزه‌ای است که عارف در آن قادر به جمع‌آوری صفات متضاد الهی است. از آنجاکه عقل قادر به جمع میان اضداد نیست، ابن عربی شأن عبودیت انسان را با حضور در عالم خیال می‌داند. ابن عربی خیال را منزل الفت جامع میان حق و خلق می‌دانست و معتقد بود که جز در عالم خیال عارف قادر نیست وحدت خداوند را در کثرات

نوعی خلاقیت است که از دل انسان به فعلیت می‌رسد. این خلاقیت، به اذن خداوند، می‌تواند به آفرینشی شبیه آفرینش خداوند برسد. ابن عربی، آفرینش خداوند را به صورت خیال خالق می‌داند. یعنی خداوند، جهان را با تصور و خیال خود خلق کرده است. بنابراین، اگر انسان بتواند به سطحی از معرفت و خلاقیت برسد، می‌تواند با خیال خود، آثاری را خلق کند که تجلی‌های زیبایی و کمال خداوند باشند. شیخ اکبر معتقد است که این خلاقیت در همه انسان‌ها، به درجات مختلف، وجود دارد (کرین، ۱۳۹۰: ۲۳). یعنی هرچه انسان به معرفت و خلاقیت بیشتری برسد، می‌تواند آثار هنری تری خلق کند. اگر قدرت خلاقیت‌ها در مسیر درست هدایت شود، می‌توان به خلق آثار هنری، ادبی و... منجر شود. بر این اساس، خلاقیت هنری، تنها یک استعداد بشری نیست، بلکه نوعی لطافت در نهاد انسان است که می‌تواند در مرتبه بالاتر، سرچشمه وجود و کمال باشد. در عصر حاضر که بی‌هویتی حاکم است، خلاقیت هنری می‌تواند به انسان شخصیت ببخشد. زیرا رسیدن به درک و دانایی، که از نیازهای فطری انسان است، درگرو درک واقعی از استعدادها و فراهم کردن شرایط دسترسی به آن‌ها است.

تخیل مدرن

از دوره رنسانس به بعد، تخیل ارتباط خود را با فکر، عقل و منطق کم می‌کند. این کاهش ارتباط، ریشه در معرفت‌شناسی و جهان‌بینی این عصر دارد. انسان، رفته‌رفته از طبیعت جدا می‌شود تا به فردیتی برهنه دست یابد. در این عصر، عقل و تخیل، در دو وادی قرار می‌گیرند. عقل، جایگاه خدایی را به خود می‌گیرد و تخیل خود، جایگاه اسطوره‌ای را. این دو، دیگر هویت یگانه‌ای ندارند تا کمال هنر را رقم بزنند. بلکه، دو چهره متضاد از هستی هستند که در دو سوی جهان می‌درخشند و می‌خواهند به جای تخیل مطلق گیرنده باشند. تخیل مدرن، تخیلی است که خیال را یکی از قوای نفس می‌داند که با آن، عشق و نمونه‌های مثالی ادراک می‌شوند. در روان‌شناسی تخیل را به عنوان فرایندی فکری تعریف کرده‌اند که عبارت است از تخیل باز پدیدآورنده، به خاطر آوردن تصاویر از حافظه و تخیل آفریننده که ساختن تصاویر جدید.

رابطه‌ای که سپهری در اشعارش میان عرفان و هنر برقرار می‌کند، رابطه‌ای روحی و معنوی است. او عرفان را راهی

برای رسیدن به خدای داننده و هنرنیز ابزاری برای بیان این تجربه است. عرفان سپهری در قالب شعر و نقاشی متجلی می‌شود. او در شعرهایش، از نمادها و تصاویر استفاده می‌کند که بیانگر تجربیات و مکاشفات عرفانی او هستند. به عنوان مثال، او در شعر «تنه درخت»، تنهایی را به عنوان نمادی از خلسه و مراقبه عرفانی به کار می‌برد. سپهری از طریق مراقبه و شهود، به بالاترین سطح عرفانی دست یافته است. او با استفاده از هنر، این تجربه را با دیگران به اشتراک می‌گذارد (کیانی شاهوندی، ۱۳۹۶: ۹۴).

همان‌طور که مطالعات نشان می‌دهد، اهل بُعد معتقدند که هنرهای تجسمی با شعر و ادبیات روابط تنگاتنگی دارند و برخی مواقع نیز از درهم‌آمیختگی گسترده‌ای برخوردار هستند. ارتباط شعر با نقاشی امری است شاید فطری و طبیعی که ناخودآگاه از ذهن و زبان شاعر در قالب کلمات و گهگاه تصاویر ظهور می‌کند و در این رهگذر آثاری آفریده شده است که هم‌اکنون به عنوان جامعه آماری این تحقیق انتخاب شده‌اند: مجموعه نقاشی‌های «تنه درختان سهراب سپهری» از مهم‌ترین آثار او به شمار می‌آید که صراحتاً می‌تواند ویژگی‌های خاص نقاشی و اندیشه او را دریافت.

بحث

تجزیه و تحلیل تنه‌ی درختان سهراب سپهری

بررسی ساختار و فرم آثار هنری، ما را به حوزه زیبایی‌شناسی می‌رساند. زیبایی‌شناسی شاخه‌ای از فلسفه است که به تحلیل مفاهیم و مسائل می‌پردازد که از موضوعاتی خاص در حوزه زیبایی‌شناختی سرچشمه می‌گیرد. موضوعات ادراک زیبایی‌شناختی، اشیایی هستند که موضوع زیبایی‌شناختی هستند. بنابراین، پس از تجربه زیبایی‌شناختی است که فرد می‌تواند به تحلیل موضوعات ادراک زیبایی‌شناختی بپردازد. به سخنان دیگر، زیبایی‌شناسی دربرگیرنده مفاهیم ارزش زیبایی‌شناختی و تجربه زیبایی‌شناختی است. هم‌چنین، مفاهیمی که به ویژه در فلسفه هنر مطرح می‌شوند، در زیبایی‌شناسی موردسنجش و بررسی قرار می‌گیرند.

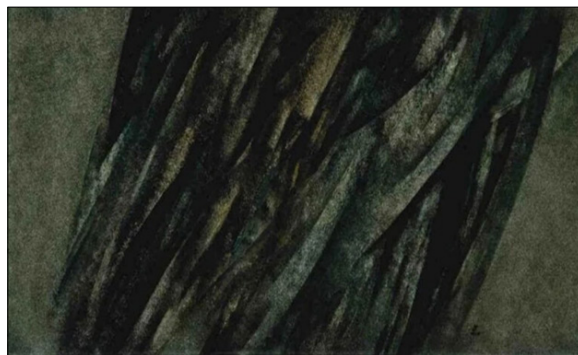
از مهم‌ترین مجموعه آثار سهراب سپهری، مجموعه «تنه درختان» می‌باشد که ویژگی‌های نقاشی و اندیشه او را به خوبی نشان می‌دهد. در این مجموعه، ترکیبی فشرده و

سبک امپرسیونیسم غربی است که خود آن هم، تا حد بسیار زیادی تحت تأثیر هنر خاور دور می باشد. به هر حال این تأثیر در شعر سپهری نیز کاملاً بارز و مشهود است (خرقانی، ۱۳۹۵؛ ۴۳-۴۴).

در نقاشی های سهراب سپهری یکی از موضوعات مورد علاقه او، تک درختی است، که سر به آسمان نهاده و یا تنه ای درختان درهم تنیده ای است که انگار از هجوم فضای باز اطراف خود می ترسند. برکه های پر از نیلوفر سفید و ماهی های رنگین نیز از موضوعات مورد علاقه سهراب هستند. و دوره ای کوتاه، اشکال هندسی دوجانبه در آثار وی دیده می شود. در برکه ها و یا باغ های سهراب، منبع نوری وجود ندارد، اما می توانیم عطش رسیدن به نور را در گل های نیلوفر و درختان سر به فلک کشیده ای او دید. شعر و نقاشی سهراب گاهی باهم هماهنگ و گاهی ناهماهنگ هستند. در نقاشی های سهراب تاریکی یکنواختی دیده می شود. در آثار او بازی سایه و نور وجود ندارد. نبود خورشید، مفهوم بی زمانی را تداعی می کند. بی زمانی و جاودانگی ای که به این شکل خلق می شود، به بی انتهای بیابان های مرگ رنگ شبیه است. سهراب در وسعت بی انتهای تخیل خود اردو می زند تا به خشکی پولادین علم گردن نهد (انوشیروانی، آتشی، ۱۳۹۰؛ ۱۴-۱۵). درخت در فرهنگ و زبان فارسی از اهمیت به سزایی برخوردار است. به قدری که با بسیاری از نمادهای دیگر در ارتباط قرار گرفته است و زمینه های اساطیری و تصویری ایجاد شده است. حضور پررنگ درخت در نام های ایرانی، از این حکایت دارد. در نقاشی های سپهری، درختان زیادی دیده می شود که از جمله آن ها می توان به سپیدار، کاج و چنار اشاره کرد. این درختان از سوژه های مورد علاقه سپهری هستند. سپیدار درختی مقدس است و نماد بلندی و زندگی جاودانه، تداعی کننده سپیدی، بلندی و قامت، صفا و پاکی است. کاج نیز نماد جاودانگی است. چنار درختی بلند و بی بری است که به طول عمر و به آتش گرفتن شهرت دارد. بر اساس یک باور کهن، چنار از خود آتش می گیرد (کلانتر، صادقی تحصیلی، ۱۳۹۶).

انبوه متشکل از تنه های درختان، به صورت تخت، خلاصه و هندسی شده با تأکید بر بافت درختان و بیانی کاملاً منحصر به فرد سهراب سپهری به وضوح ظاهر می گردد. رنگ در این آثار، مانند اغلب آثار این هنرمند محدود و به تیرگی می گراید. عناصر حداقلی و خلاصه شده تصویر، نقش قاطع، تعیین کننده و مؤثری در ترکیب بندی آثار او دارد. نوع رنگ گذاری، بافتی از جنس تنه های زبر و متخلخل درختان را ایجاد کرده است. در این تابلوها، درختان انبوه و فشرده، جنگل های مترکم و کهن ایرانی را نشان می دهد. اما عدم توجه به پرداختن جزئیات، این آثار را از تجسم تنها چند تنه درخت، دور می سازد. اثری «آشنا» که هر آن «آشنایی زدایی» می شود و در این «آشنایی زدایی»، درختانی «مثالی» را خلق می کند، که گویی متعلق به عالم مادی نیستند و جهان دیگری را نشان می دهند؛ جهان تصوّرات، تخیلات، ذهنیات و اندیشه نقاش که حاصل تأمل و تعمق در طبیعت هستند. (ماهنامه ماندگار، ۱۳۹۰).

نخستین ویژگی آثار سپهری، تأثیر شعر او بر نقاشی است، که حاکی از آمیختگی زبان شعر و نقاشی است. همان طوری که شاهد هستیم در نقاشی های نخستین او رنگ های قهوه ای سوخته و تیره بیشتر نمایان بودند. ولی در واپسین تابلوهایش روشنی، سپیدی و نور و دشت هایی به رنگ برف برمی خوریم. سپهری در نخستین تجربه های شعری اش نیز که از شب و غم سخن به میان می آورد. تا به آنجا می رسد که از افق های باز، هوای صاف، دشت های فراخ و کوه های بلند می گوید و می سراید. «من در این تاریکی / فکریک بره روشن هستم. / که بیاید / علف خستگی ام را بچرد.» خلأ و جاهای تهی و خالی که در تابلوهای سهراب دیده می شود، بیننده را به حیرت و گاهاً به مراقبه برمی انگیزاند. سیر جزئیات تابلو او را به سلوک فرامی خواند. می توان گفت حالت گرایبی، لحظه های گذرا، به طبیعت رو آوردن و هماهنگ شدن با طبیعت را با یکی دو کلمه یا تعبیری نشان دادن یا با خط و رنگ محدودی منعکس کردن از تأثرات هنر خاور دور بر آثار نقاشی سپهری می باشد. البته بیشتر این مشخصات، ویژگی های



تصویر شماره ۱- مشخصات اثر: بدون عنوان / مجموعه تنه درختان / دهه ۱۳۵۰-۱۹۶۹ / تکنیک رنگ روغن روی بوم / ابعاد ۱۴*۷۰ سانتی متر / امضاء شده به فارسی در پایین راست

Image 1- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 140 × 70 cm / Signed in Persian at the lower right. Website: <https://sohrabsephri.org/paintings/collection/tree-trunks/>

تخیل	طبیعت	عدم وجود انسان	نمایش جزاز کل	سادگی و خلاصه شدن فرم	امتداد تصویر	نماد درخت و تنه درختان	خطوط مورب حرکت	خلاء فضای منفی	تکرار شونگی	نور	بی‌زمانی و بی‌مکانی	حجم و ریتم	یافت	رنگ	تصویر
*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	همسان تاریکی	*	فشرده	زیر	تیره	۱-۲

رنگ در آثار سهراب سپهری

طبق بررسی این ۱۵ اثر صراحتاً می‌توان گفت بیشترین رنگ‌ها در تابلوهای سهراب سپهری رنگ‌های تیره و کدر، همه اصیل و تقطیرشده از طبیعت هستند. از جمله رنگ‌هایی که می‌بینیم قهوه‌ای، اخراپی، خاکی، آجری، نخودی، ارده‌ای، گندمی، بشمی، ماشی، حنایی، خاکستری، دودی، مشکی... از جهتی رنگ‌های طبیعی، زنده در کویر به کار می‌برد، از جهتی دیگر رنگ‌ها درخشان و پاک و خالص نیستند، بلکه ذهنی‌اند.

سهراب براین باور بود که هر چیزی را باید با ارزش ذاتی رنگ آن مشاهده کرد. از نظر او برگ درخت همیشه و در همه حال سبز است. بنابراین نور و تاریکی هرگز تأثیری در تغییر رنگ آن نخواهند داشت. سپهری رنگ را سمبل امید، روشنی، بیداری و نشاط حاصل از گشودن چشم به روی جلوه‌های روشن روحی می‌داند. هم‌چنین او معتقد بود رنگ، سمبل تعلق و تعین می‌باشد و در مقابل آن بی‌رنگی

است که سمبل وحدت، هستی محض، حقیقت ناب و فارغ بودن از همه تعلقات و تعینات است. در حقیقت رمز رهایی از تعلقات و دل‌بستگی‌ها در راه وصال و آرمان شهر خویش، دل‌کندن و رهایی از آن‌ها است. و این رمزی است که ریشه در آموزه‌های عرفانی دارد. ابن عربی ضمن بیان قلمرو عقل، شناخت خداوند را متوقف بر عقل نمی‌داند. از دید او عقل مستقل از وحی عاجز از شناخت حق در مراتب تعین و ظهور است. شناخت خداوند به شیوه شناخت حضوری یا معرفت نفس و شناخت حصولی یا خداشناسی از آینه مخلوقات یا عالم به‌مثابه هنر خدا میسر می‌باشد. نسبت میان شناخت خویش و شناخت خداوند از اهم آموزه‌های شریعت اسلام است. معرفت نفس ثمره‌ی مراقبت و مجاهدت و دست‌آورد سلوک عملی و دور شدن از لذات دنیوی است. در واقع شناخت خداوند در نسبت با کمال فرد است. هرچند شناخت خداوند از راه معرفت نفس (شناخت خویشتن) از برترین راه‌های شناخت است،

لکه‌ها همچون کلمات به زبان کیهانی طبیعت سخن می‌رانند و همانند هایکوه‌های ژاپنی بی‌زمان و بی‌مکان‌اند. نقاشی او اگرچه حدیث نفس می‌گوید اما به‌واقع مخاطبی جهانی را می‌طلبد.

رنگ در نقاشی‌های سپهری در کنار فرم‌های الهام گرفته از طبیعت، از اهمیت یکسانی برخوردار است و با توجه به نگرش نقاش از کار خود، همه رنگ‌های موجود در تابلوهای او نیز از همان پهنه طبیعی موردعلاقه‌اش گرفته شده‌اند. رنگ‌ها از خاک بیابان و دامنه تپه، ستیغ غبارگرفته کوه، سبزه کنار جوی، خشت خام دیوار و آب برکه به روی بوم نشست‌اند. اشاره‌ای از رنگ‌اند هر اثر او یک تجرد نگاری است از یک واقعیت انکارناپذیر رنگ خاک، رنگ تندباد در خلوت فراموش شده کویر، رنگ آجر، رنگ کاه‌گل. با حذف دانش نقاشی به بدیهه نگاری دست می‌زند. آنگاه بایان خاص خود به جلوه‌های مادی اشیاء می‌پردازد و تنها نشانه‌ای از تداعی جهان بیرون از انسان را به نمایش می‌گذارد (ماهنامه ماندگار، ۱۳۹۰: ۱۵).

ولی دلیلی بر انحصار شناخت خدا از این راه نداریم (ماهنامه ماندگار، ۱۳۹۰). چراکه این مسیر کاملاً فردی می‌باشد.

سپهری در انتخاب رنگ سبک خاصی دارد. مجموعه رنگ‌های سپهری ویژه شخص خود اوست. رنگ‌هایی که محمدعلی سپانلو شاعر و نویسنده آن را طیف هم‌خانواده رنگ‌های سرزمین ایران می‌خواند که به یاری روح ایران در هنر سپهری جاری است. سیاه، خاکستری، درجات متفاوت قهوه‌ای، خاکی با لکه‌های آتشین سرخ یا فیروزه فام بر پهنه‌ای از سایه رنگ‌های خاموش، اجرای بسیار آزادانه، ترکیبی آن‌چنان ساده ایجاد کرده است که انگار یادداشتی است که هنرمند با استحکامی خلل‌ناپذیر به تحریر درآورده است. چنان‌که منتقد برجسته هنری کریم امامی، سهراب سپهری را در طراحی به چابکی و تیزدستی ستایش می‌کرد به‌ویژه به دلیل رها کردن جزئیات و رسیدن به جوهری اصلی اشیاء، تنها خطوط اصلی را می‌دید. اگرچه فقدان انسان در نقاشی سهراب سپهری، دلیل بر آن دارد که او هر چه او خلق می‌کند آکنده از حس و بیانی انسان‌نما است.



تصویر شماره ۲- مشخصات اثر: بدون عنوان / مجموعه تنه درختان / حدود دهه ۱۳۵۰ / تکنیک رنگ روغن روی بوم / ابعاد ۱۲۰*۴۰ سانتی‌متر / امضاشده به فارسی در پایین سمت راست / پیشینه مالکیت: مجموعه خصوصی، تهران / مجموعه خصوصی، لس‌آنجلس (هدیه شده به صاحب فعلی در دهه ۱۹۸۰)

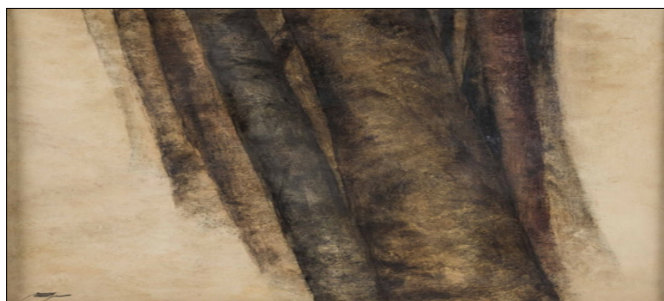
Image 2- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / circa 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 200 x 120 cm / Signed in Persian at the lower right. Provenance: Private collection, Tehran / Private collection, Los Angeles (gifted to the current owner in the 1980s). Website: <https://sohrabsepehri.org/painting/468/>

تصویر	رنگ	یافت	حجم و ریتم	بی‌زمانی و بی‌مکانی	نور	تکرار شونگی	خلأ فضای منفی	خطوط مورب حرکت	نماد درخت و تنه درختان	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جز از کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۲	تیره و شفاف	نوع خاص زیر	فشرده	*	همسان تاریکی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

بافت در آثار سهراب سپهری

در غالب آثار سپهری چنانچه مشاهده شد، او استفاده از کاردک‌های بزرگ چوبی و رنگ‌های رقیق شده و بافت ریز و درهم شده پارچه‌های بوم توانسته به بافت خاص خود دست پیدا کند. نوع رنگ گذاری، بافتی از جنس تنه‌های زیر و متخلخل درختان به وجود آورده است. در این دوره انتهایی درختان، بار دیگر از بدیهه نگاری فاصله گرفته است. با این حال شالوده‌ی این ترکیب بندی‌های بزرگ اندازه که با حوصله و دقت زیاد اجرا می‌شدند بر تجربه‌های پیشین او استوار بود. در واقع خطوط خوشنویسانه و موزون اکنون به شکل تنه‌های حجیم و زبر ظاهر شده‌اند، بخشی از فضا را در بر گرفته‌اند. درخت تابلوهای سهراب ماهیت مادی ندارد. سیال است. هوا دارد. اتمسفری اثیری در آن جریان دارد. و می‌توان از ورای رنگ و بافت‌شان عبور کرد

و به جهانی بیرون از این جهان فیزیکی (عالم مثال) رسید. ابن عربی رؤیا را پهنه فعالیت و خلاقیت خیال می‌دانست؛ زیرا انسان در پهنه خیال، اعراض را به شکل صورت‌های قائم به خود می‌بیند که با وی به گفتگو می‌پردازد و نیز پیکرهایی می‌بیند که در وجود آن‌ها شک نمی‌کند. نزد ابن عربی عالم مثال عالمی است حقیقی که صورت‌های اشیاء در آنجا موجودند به گونه‌ای که به لحاظ لطافت و زمختی بینابین‌اند؛ یعنی بین روحانیت محض و مادیات صرف قرار دارند. چنین عالمی را او عالم مثال مطلق یا عالم مثال منفصل می‌نامد. البته او از عالمی به نام عالم مثال مقید با متصل که مرادش همان عالم خیال انسانی است نیز سخن می‌راند. (دین محمدی، حسینی قیداری، ۱۳۹۲).



تصویر شماره ۳- مشخصات اثر: بدون عنوان/ مجموعه تنه درختان/ دهه ۱۳۵۰/ سال ۱۹۷۰/ تکنیک رنگ روغن روی بوم/ ابعاد ۳۱/۵*۲۳/۷۵ سانتی‌متر/ امضاء شده به فارسی سمت چپ

Image3-Artworkdetails:Untitled/TreeTrunksSeries/1970s/Year:1970/Oiloncanvas/Dimensions:23.75x31.5cm/SignedinPersianontheleftside.
Website: <https://sohrabsephri.org/painting/449/>

تصویر	رنگ	بافت	حجم و ریتم	پی‌رمانی و بی‌مکانی	نور	تکرار شونگی	خلأ فضای منفی	خطوط مورب حرکت	نماد درخت و تنه درختان	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جزا زکل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۳	طبیعی و کدر	نوع خاص‌زیر	کهن و فشرده	*	همسان تاریکی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

حجم و عمق در آثار سهراب سپهری

سهراب سپهری در این مجموعه نقاشی تنه‌ی درختان را همانند نقاشی کلاژ کنار هم چیده شده است و ضرب‌آهنگی را تکرار می‌کند که، گویی تا ابدیت ادامه دارد. تنه‌ها را تا حاشیه بالای تابلو ادامه می‌دهد و باینکه عمق نمایی وجود ندارد ولی با نمایش حجم‌های تنومند ژرفای جنگلی را به خوبی نمایان می‌کند، و خبر از جنگلی دارد که حضورش در تابلو و در ذهن ما تا بی‌نهایت تکرار می‌شود. درخت‌های سپهری در فاصله‌ی بین سطح و حجم در نوسان هستند. این درختان بارنگ‌های زنده، زبر، پر قدرت چه در سطح یک تابلو چه در تابلوهای متعدد یک دوره با ادوار بازگشت تکرار می‌شوند. ریتمی که دائم تکرار می‌شود تا هارمونی کثرتی وحدت یافته را در بیانی تجسمی مهار کند. موسیقی پر اشارتی از زندگی را در مجموعه‌ی درختان می‌یابیم. یک ردیف یک برش از درختان که گاه سطح تابلو،

گاه بخشی از تابلو را در چشم انداز می‌پوشاند، خبر از جنگلی می‌دهد که نمی‌بینیم ولی در ذهن خلق می‌کنیم. خلق نزد این عربی حرکتی است ازلی و همواره که بر اثر این حرکت، هستی هر لحظه در جامه‌ای جدید جلوه‌گری می‌کند و بر او تصویرهای پیاپی که شماری نامتناهی دارد، وارد می‌گردند؛ بدون آن که در وجود بر جوهر و ذاتش چیزی افزوده و یا کاسته شود. پس آفرینش به معنای ایجاد از عدم و نوآفرینی، بی‌مثال قبلی، در افکار ابن عربی جایگاهی ندارد. آفریدگار در نظر او به معنای جوهری ازلی و ابدی است که هر لحظه در صورت‌های بی‌شماری از موجودات به ظهور می‌رسد آنگاه که صورتی در او تجلی می‌کند؛ و مخلوق یعنی همین صورت‌های متغیر و فانی که در ذات خود دوامی ندارند یا همان اعراضی که پی‌درپی برای این جوهر ثابت و دائم وارد می‌شوند (گل نواز، خیاطیان، ۱۳۹۸: ۵).



تصویر شماره ۴ - مشخصات اثر: بدون عنوان/ تنه درختان / حدود ۱۳۵۰/ تکنیک رنگ روغن روی بوم / ابعاد ۱۲۰*۸۵ سانتی‌متر / امضاء شده به فارسی پایین سمت چپ / پیشینه مالکیت: در سال ۱۹۷۲ توسط یک مجموعه‌دار خصوصی در ایران از سهراب سپهری خریداری شد. نسل به نسل منتقل و به دخترش رسید. توسط دکتر ملکی در تهران خریداری شده است.

Image 4- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / circa 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 120 × 85 cm / Signed in Persian at the lower left. Provenance: Purchased in 1972 by a private collector in Iran directly from Sohrab Sepehri; subsequently passed down through inheritance to his daughter; later acquired by Dr. Maleki in Tehran. Website: <https://sohrabsepehri.org/painting/419/>

تصویر	رنگ	یافت	حجم و عمق	بی‌زمانی و بی‌مکانی	نور	تکرار شونگی	خلأ فضای منفی	خطوط مورب حرکت درختان	نماد درخت و تنه	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جزاز کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۴	تیره و کدر	نوع خاص	فشرده و زرقا یا حجم تنه	*	همسان تاریکی	*	بسیار زیاد	*	*	*	*	*	*	*	*

بی‌زمانی و بی‌مکانی در آثار سهراب سپهری

برای نقاش هیچ لحظه‌ی خاص نیست، بلکه همه‌ی لحظه‌ها مهم‌اند. زمان جاری است. به واقع چیزها توجّه‌ی ندارد. بلکه با حقیقت آن‌ها سروکار دارد. سپهری به دنبال شباهت‌سازی و طبیعت‌پردازی نیست بلکه همواره به حقیقت باطنی و جوهر جلوه‌های خلقت می‌پردازد. از نقاشی امروز در غرب و نقاشی دیروز شرق، سپهری برای رسیدن به ورای واقعیت‌صوری این اشکال و برای رسیدن به لازمان و لامکان همه این نمونه‌های نوعی را یک قالب بیان می‌داند. مکان او سطح دوبعدی کاغذ یا بوم است و زمان رنگی است که بر این سطح اتفاق می‌افتد. در نتیجه ژرف‌نمایی (پرسپکتیو) از کار حذف شده و در عوض آن با حفظ آگاهی به اجرای ساختاری بر سطح دوبعدی، عمق و حجم می‌نشیند. در واقع عمق و حجمی که برای بیرون زدن از دل ضخامت سطح دوبعدی برای جوشیدن از بطن آن نیاز به بدیهه‌نگاری دارد. در آثار سپهری بازی سایه و نور دیده نمی‌شود و غیبت سایه و نور، غیبت خورشید است و غیبت خورشید، مفهوم بی‌زمانی را تداعی می‌کند. بی‌زمانی و جاودانگی‌ای که به این شکل خلق می‌شود، به بی‌انتهایی بیابان‌های مرگ رنگ بی‌شباهت نیست. سهراب در وسعت بی‌انتهای تخیل چنگ می‌اندازد تا از اصول خشک علم فارغ شود (انوشیروانی، آتشی، ۱۳۹۱).

یکی از شگردهای نگرش سپهری در نمایش طبیعت، اغلب به تسخیر گرفتن بخش کوچکی از آن و قرارداده شدن در گوشه‌ای از قاب است. به نحوی که بیننده توجه داشته باشد که جزئی از کل را مشاهده می‌کند و هیچ‌گاه جزء فارغ از کل در حد خود کامل و تمام شده نمی‌باشد. یک‌رنگ بیابان، هر قدر زیبا و پرنقش و نگار، فقط روی زمین در کنار ریگ‌های دیگر، ارزشمند است. نه کف دست بیننده‌ای که آن را از زمین برداشته است و زیر ذره بین قرارداده است. سپهری با حذف جزئیات کم‌اهمیت و لطیف کردن رنگ‌ها و خاموش کردن نورافکن خورشید - که با سایه‌روشن‌های مشخص خود وقت روز و شب و جهات اربعه را به چشم مجرب نشان می‌دهد - اشیاء تصویر کرده خود را به بی‌زمانی می‌کشاند و آن‌ها را چنان به رؤیت و تصویر می‌کشاند که «همیشه از ازل تا ابد» می‌توانند وجود داشته و جاودانه باشند.

در کلام ابن عربی خیال همان نفس رحمانی تعبیر

می‌شود. همه عالم خیالی (توهم) بیش نیست و خلقت همین خیال است. ابن عربی به همین دلیل در تبیین رابطه خالق و مخلوق با الگوی خلق از عدم مخالفت ورزیده و معتقد است عالم هیچ‌گاه معدوم نبوده است، بلکه عالم عبارت از قوه و قابلیت‌هایی است که در ذات حق مکنون بوده و در اثر نفس رحمانی به ظهور و فعلیت رسیده است و به جای ارائه خلق از عدم، الگوی تجلی را بنا می‌نهد (کوربن، ۱۴۰۱: ۲۷۰-۲۶).

نقطه آغاز، تخیل شهودی و عرفان است که در نهایت ما را به کشف عالم بالا و حقیقت ناب و شعور باطنی هستی رهنمون می‌گرداند که در هنر و ادبیات ما از آن بسیار یاد شده است و تنها عرفا و بزرگان طریقت به این درجه از تخیل و شناخت نائل می‌شوند. اصطلاح خلاقیت خیال در حوزه‌های روان‌شناسی هنر و عرفان به کار می‌رود و در لغت به معنای بسیار آفریننده، آفریدگار و نیز یکی از نام‌های باری تعالی است. «وجود خلّاق همان ذات با جوهر ازلی و ابدی است که در هر دم در صورت وجودی بی‌شماری متجلی شده است.» (کوربن، ۱۴۰۱: ۳۰۵) به این اعتبار خلقت فعل نیروی خیالی الهی است و این خیال خلّاق الهی اساساً یک خیال تجلی‌گون است. به بیان دیگر شأن صفت خلاقیت خداوند در خلقت مراتب موجودات تحقق یافته و متجلی شده است. آفرینندگی و خلاقیت مهم‌ترین و اساسی‌ترین قابلیت و توانایی انسان است و شاید بتوان گفت بنیادی‌ترین عامل متمایزکننده دیگر موجودات از اوست. به طوری که در همه ابعاد و جوانب زندگی انسان نقش حیاتی و چشمگیری را ایفا می‌نماید. و انسان را در صعود به قله خلیفه‌گی و جانشینی خداوند یاری می‌رساند. ابن عربی آفرینش عالم را نتیجه تخیل خداوند متعال می‌داند، او معتقد است که عالم، مظهر و تجلی اسماء الهی است و خداوند آن مقام متعال با تخیل خود، این اسماء را در عالم ظهور می‌بخشد. انسان نیز به عنوان خلیفه خداوند در زمین، دارای قدرت تخیل، در انسان به صورت تصویرگری و خلاقیت می‌یابد که او را «عبدالمصوّر» نامیده است؛ بدین معنا که آدمی هر چه قدر هم قدرت خلاقیت و تصویرگری داشته باشد، در تخیل مطلق خداوند متعال ریشه دارد. نمودار ذیل حاکی از همین نکته می‌باشد (فرهمند، ۱۳۹۴: ۱۸۳).



تصویر شماره ۵- مشخصات اثر: بدون عنوان / مجموعه تنه درختان / سال ۱۹۷۲/ دهه ۱۳۵۰/ تکنیک رنگ روغن روی بوم/ ابعاد ۱۶۱*۱۲۱ سانتی متر/ پیشینه مالکیت: درگذشته از مجموعه خصوصی، ایالات متحده آمریکا به مالک فعلی (کانادا) حدود دهه ۱۹۹۰ هدیه داده شده است.

Image 5- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1972 / 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 161 × 121 cm.

Provenance: Formerly in a private collection in the United States; gifted to the current owner (Canada) in the 1990s.

Website: <https://sohrabsephri.org/painting/412/>

تصویر	رنگ	یافت	حجم و عمق	بهر زمانی و بی مکانی	نور	تکرار شونگی	خلأ فضای منفی	خطوط مورب حرکت	نماد درخت و تنه درختان	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جزاز کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۵-۳	تیره سبز خاکستری قهوه‌ای واخرازی	نوع خاص زرفا با حجم تنه	فشرده و	*	همسان تاریکی	*	زیاد	*	*	*	*	*	*	*	*

نور (عدم سایه روشنی) در آثار سهراب سپهری

نور و رنگ دو عنصر مهم زیبایی‌شناسی هستند. نور نمادی از عقل الهی و جلوه خداوند است که معماری اسلامی، به ویژه در مسجد، که خانه اوست، تجلی می‌یابد در معماری سنتی و فرهنگ اسلامی، نور نمادی از خداوند و نور الهی است. جایگاه نور و رنگ در ترکیب فرهنگ مذهب و هنر ایرانی ریشه دارد. در ساختمان‌های مذهبی مانند مساجد، نور و رنگ در کنار هم به فضا، کیفیت معنوی و متافیزیکی می‌دهند. نقش نور بر اصل تجلی است. هنر که با عالم ملکوت پیوند دارد عنصر نور را به عنوان تمثیلی از جلوه وجود مطلق تلقی می‌کند (نصیری و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۹).

ابن عربی معتقد است خداوند خیال را نور قرارداده است تا تمامی مدرکات و معلومات و معتقدات انسان در این نور ادراک شود. نور خیال در عدم محض نیز نفوذ می‌کند و به آن صورت وجودی می‌بخشد، پس خیال بیش از همه مخلوقات متصف به نوریت شایسته اسم نور می‌باشد و تجلیات به واسطه نور ادراک می‌شوند.

پس نور خیال شبیه نورهای حسی نیست، به این ترتیب عالم مثال مقید یا خیال متصل همان پهنه مختله انسانی است که همچون آینه‌یی صورت‌های عالم مثال یا خیال مطلق در آن بازمی‌تابند.

در نقاشی‌های سپهری نور از نقطه‌ای نمی‌تابد. آفتاب اگر هست به پای درختان سایه نیست. موضوع شب نقاشی‌اش روشن است. رنگ آن، رنگ شبانه نیست. «شب روشن» عارفانه است. امپرسیونیست‌ها برای به تصویر کشیدن طبیعت از رنگ‌های روشن متنوع استفاده می‌کردند. ولی طبیعت در آثار سپهری بسیار متفاوت است. کلمه «نور» یکی از واژگان اشعار سپهری است. خود واژه‌ی نور کلماتی با مفهوم «روشن‌شدگی»، «تابش»، «درخشش» و... مشاهده می‌شود. «نور» در نزد عرفا برای توصیف هر امر مقدس و پاکی به کار برده می‌شود. گاهی تنهایی‌های معنوی سپهری نیز به نور تشبیه شده‌اند. تنهایی زاهدانه چون پيله‌ای از نور او را احاطه کرده است و از پس این حباب شفاف و بلورین است که او به دنیا می‌نگرد و این شفافیت سحرانگیز آمیخته با تخیلات

و اهریمن است. تفکری که بانفوذ در اعتقادات و مکاتب ماندگاری خود را به اثبات رسانده‌اند. چنانچه در شعر سهراب سپهری بازتاب این دو عالم را به وضوح می‌بینیم. سهراب برای به تصویر کشیدن عالم نور که برخلاف عالم ظلمت یا دنیا عالمی انتزاعی است از دو بن مایه ایرانی و اسلامی یاری طلبیده است. او شهر نور را بر اساس روشنی بی‌کران آرمان شهر، ایرانی و تصویر باغ که برگرفته از تعالیم اسلامی، طراحی کرده است. نگرشی که البته پیش از اشعار وی در متون عرفانی نیز بسیار مطرح بوده است. (گذشتی، رومیانی، ۱۳۹۲)

ذهنی به شعری نقاشی او شکل می‌دهد. (روشنی)، (پرتو)، «تابش»، «چراغان»، «فانوس»، «صبح» و... در اشعار سهراب سپهری به کار رفته است. علاوه بر اینکه صفت آب است با تمام عناصری که منبع نور است، پیوند دارد در شعر «آب» نور و روشنی با «چه گوارا این آب / چه زلال این رود / مردم بالادست چه صفایی دارند»، منبع تمامی مشاهدات روحانی «نور» باطن است. در جهان بینی ایرانی با دو عالم ویژه، یعنی عالم نور و تاریکی مواجه هستیم این دو عالم برگرفته از تعالیم ارزشمند زردشت در تقسیم جهان به دو قسمت تحت سلطه اهورا



تصویر شماره ۶- مشخصات اثر: بدون عنوان / مجموعه تنه درختان / سال ۱۹۷۰ / دهه ۱۳۵۰ / تکنیک رنگ روغن روی بوم / ابعاد ۱۰۰*۱۵۰ سانتی‌متر / امضاء شده / پیشینه مالکیت: گالری سیحون، تهران / مجموعه خصوصی؛ تهران ۱۹۷۱

Image 6- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1970 / 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 150 × 100 cm / Signed. Provenance: Seyhoun Gallery, Tehran / Private collection, Tehran, 1971. Website: <https://sohrabsephri.org/painting/373/>

تخیل	طبیعت	عدم وجود انسان	نمایش جز از کل	سادگی و خلاصه شدن فرم	امتداد تصویر	نماد درخت و تنه درختان	خطوط مورب حرکت	خلاء فضای منفی	تکرار شونگی	نور	بازی‌رسانی و بی‌مکانی	حجم و عمق	بافت	ترتیب	تصویر
*	*	*	*	*	*	*	*	بیش از نیمی از تصویر	تکرار و گرفتن بخش کوچکی از تصویر	همسان تاریکی	*	فشرده و ژرفا با حجمته	خاص استفاده از خط	تیره و کدر خاکستری قهوه‌ای و ماشی	۶

تکرار شونگی در آثار سهراب سپهری

معاصر ایران را جلوه‌گر می‌باشد. از زمینه‌هایی که مطالعات تطبیقی در آن بررسی می‌شود، جنبه‌های تشابه و تمایز تخیل در رشته‌های گوناگون ادبی و هنری همچون شعر، رمان، نقاشی و سینما است. بینش‌ها و خلاقیت‌های هنرمند در هر یک از این شاخه‌ها بنا بر عملی یکسان یا متفاوت است.

رابطه مخلوقات یکی از مهم‌ترین مسائلی است که همه متفکران در عالم اسلامی با آن مواجه و درصدد تبیین آن بوده‌اند. اندیشه خلق جدید از بارورترین اندیشه‌های ابن عربی در این زمینه است. خلق جدید که بر پایه اندیشه

زبان نمادین و عنصر تکرار شونگی در درک تصویر ذهنی بسیار مورد اهمیت است. و بهترین ابزار برای بیان غیرمستقیم معانی مورد نظر هنرمند است و همه سازوکارهای عقلانی، عاطفی، همدلی‌ها، بیزاری‌ها و عادت‌های او را نشان می‌دهد به یقین بررسی نمادهای طبیعی بیش از آن‌که بیان‌گر رونویسی هنر از ادبیات و یا بالعکس باشد، حاوی رابطه بینامتنی متون کلامی و متون تصویری می‌باشد. همان‌گونه که بازتاب طبیعت در شعر سپهری در سطح کلمه و تصویر پیوند شعر و نقاشی

من/ این روزها تم پرنده با من است./ ریتیم گمشده‌ای با وقت من همپاست.» تابلوهای زیادی از آن‌ها خلق می‌کند. از حجم و پرسپکتیو خسته و تشنگی فرم ساده و رنگ همواره با اوست.

درخت‌های سپهری در فاصله بین سطح و حجم نوسان دارند گاهی سطحی رنگی هستند. در ارتباط بارنگ مایه‌های متشابه گاه چون بخشی از تندبسی بریده و چسبانده شده به سطح تابلو، این درختان بارنگ‌های زنده، زبر، پر قدرت چه در سطح یک تابلو و چه در تابلوهای متعدد یک دوره یا ادوار بازگشت، تکراری می‌شوند. ریتمی که دائم مکرر می‌شود تا هارمونی کثرتی وحدت یافته را در بیانی تجسمی مهار کند (پاک‌باز و دیگران، ۱۳۷۹: ۹۹). واز طرفی دیگر می‌توان باور سهراب به تناسخ و جاودانگی روح و هویت اصلی انسان‌ها اشاره کرد.

تجلی تکرارناپذیر حق تعالی استوار شده است. ابن عربی با نظریه خلق مدام این‌گونه بیان می‌دارد که هیچ چیز ثابت و راکد نیست و جهان با همه وجود در تب و تاب به سر می‌برد و در هر لحظه، از رنگی به رنگی دیگر هم‌چنین از شکلی به شکلی دیگر (طبق نظریه نسبیت و قانون پایستگی فیزیک انرژی هرگز تولید یا نابود نمی‌شود) منتقل می‌شود و در غایت به مصدر اولیه وجود واحد می‌رسد. (گل نواز، خیاطیان، ۱۳۹۸: ۵).

تنه‌ی درختان سپهری بارنگ تیره کنار هم ریتمی می‌سازند. انگار سپهری با تناوب جاهای مملو از تنه‌ی درختان و نقاط خالی از فضای میان درختان، به شکلی گام بصری آفریده است. سپهری به موسیقی شکل، رنگ و فکر بخشیده است. نقاشی اش جز ریتیم و صدا چیزی نیست. بارنگ، آهنگ می‌سازد و به آهنگ پرنندگان توجه می‌کند. (صدای پرنده‌ها قاطی باغچه است./ دنیا قاطی انگشتان



تصویر شماره ۷- مشخصات اثر: بدون عنوان / مجموعه تنه درختان / سال ۱۹۷۶/ دهه ۱۳۵۰ / تکنیک رنگ روغن روی بوم / ابعاد ۱۵۰*۲۰۵ سانتی‌متر / پیشینه مالکیت: وزیر پیشین محمد رضا شاه پهلوی (سفارش به سهراب سپهری در سال ۱۹۷۶) مجموعه خصوصی، ایالات متحده آمریکا (توسط مالک قبلی در سال ۲۰۰۷ مستقیماً از مالک فوق خریداری شد) توسط مالک فعلی مستقیماً از مالک فوق در سال ۲۰۱۰ خریداری شد.

Image 7- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1976 / 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 205 × 150 cm.

Provenance: Commissioned from Sohrab Sepehri by a former minister of Mohammad Reza Pahlavi in 1976; later acquired by a private collector in the United States (direct purchase from the former owner in 2007); purchased by the current owner in 2010.

Website: <https://sohrabsepehri.org/painting/367/>

تصویر	رنگ	یافت	حجم و عمق	بی‌زمانی و بی‌مکانی	نور	تکرار شونگی	خلأ فضای منفی	خطوط مورب حرکت	نماد درخت و تنه درختان	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جز از کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۷	تیره و کدر خاکستری سیاه و پشمی و ماشی، قرمز	خاص و استفاده از خط	فشرده و ژرفا با حجم تنه	*	همسان تاریکی	تکرار و گرفتن بخشی از تصویر	*	*	*	*	*	*	*	*	*

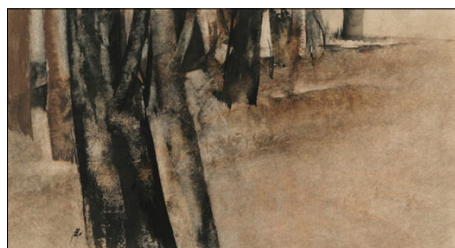
خلأ فضای منفی در آثار سهراب سپهری

با توجه به آماری که در مورد وجود خلأ در آثار سپهری نشان داده شده است، از پانزده اثر گزینش شده، ده تابلو دارای این ویژگی هستند. خلأ در نقاشی‌های سپهری، نشان از این دارد که همیشه در خلوت اشیاء به دنبال تهی است، یعنی خداوند. در عرفان شرق، خداوند را با تهی می‌شناسند. آن تهی که خود دربرگیرنده‌ی همه چیز و هیچ چیز است سرشار از بخشندگی است ... لائوتزو، فیلسوف چینی در این باره می‌گوید: «چون امواج دریا/ همیشه روانم/ بی‌اراده شناور به سوی هیچ» در جای دیگر لائوتزو در رابطه با اهمیت «خلأ» چنین بیان می‌کند: «در فضای خالی میان چرخ است که سی پره چرخ به هم پیوسته‌اند، پس از فضای خالی چرخ است که چرخ می‌تواند بچرخد و فایده‌بخش باشد. در هر ظرف برای استفاده از فضای خالی است که دیوارها شکل گرفته‌اند و فضای خالی در چهارچوب دیوارها و پنجره‌ها اتاق را قابل سکونت می‌سازند. پس وجود هر چیز در بودن آن است.»

نقاشی چینی به فضای تهی بسیار توجه دارد فضای تهی همان کاری را می‌کند که رنگ برای نامتناهی نشان دادن، انجام می‌دهد. بهترین راه هنرمند سالک اشاره به فضای خالی است که با تأکید در کنار عناصر فعال در تصویر خودنمایی می‌کنند به عبارت دیگر فضای خالی در تصویرگری شرق مؤثر است چراکه به واسطه آن قادر خواهیم بود کل را ببینیم و تشخیص دهیم که «خلأ» در نقاشی چینی، «اندیشه و تفکر» است و می‌تواند از طریق خلأ انسان را به کمال مطلق برساند. در نقاشی‌هایی که هنرمندان چینی از کوه‌ها و پرتگاه‌های عمیق ترسیم می‌کردند، مه و ابر به گونه‌ای فضای تصویر را فرامی‌گرفتند که «خلأ و تهیت» در تمامی اثر پراکنده می‌شد و این آثار را با

فضای روح پر می‌کرد سهراب نیز در نقاشی‌های خود بسیار از فضاهای تهی استفاده کرده است. او تجربیات صوری گوناگون را عمدتاً با تأکید بر اصل خلأ به هم ارتباط می‌داد و با استفاده از این پیوند جوهره سبک خود را حفظ می‌کرد. فضای تهی در نقاشی سهراب و نقاشی چینی نشأت گرفته از دیدگاه عرفانی و خردمندی این هنرمندان است که می‌تواند گویای آن بخش از دیدگاه آنان باشد که باید ذهن خود را خالی از عادات و هر چیز از قبل تعیین شده‌ای (قیودات، بایدها نبایدها) کرد تا به رهایی و آرامش رسید. ادراک هنرمند از فضا و طبیعت با ادراک عامی مردم، حتی ادیبان و دانشمندان متفاوت است. هنرمند، فضا را زمانی می‌یابد که هیچ چیز برای توجیه آن وجود ندارد و هیچ واژه‌ای نمی‌تواند آن را بیان کند. به محض آن که در تهی ذهن هنرمند حضوری نمایان شود، فضای آن حضور، همان طبیعت است که نهایت آن فضای تواند گسترده شود.

در نگاه به امر مطلق، تهی و خالی بودن، صفت حقیقت مطلق است که قائم به ذات و ورای این جهان هستی می‌باشد و به سبب اطلاق و بی‌حدی‌اش در هیچ‌گونه تعریف و توصیفی نمی‌گنجد، این وجود مطلق و لایتناهی فاقد هرگونه تقید، تغییر نسبیت و حد است. از آنجایی که با هیچ زبان و با هیچ صفتی توصیف شدنی نیست، بهترین کلام در مورد آن سکوت است. هم‌چنین ابن عربی بر این باور می‌باشد که حق در مرتبه ذات، هیچ‌گونه احکام، صفت، خصوصیت و امتیازی ندارد و از آن که هیچ همسانی و سنخیتی با خلق ندارد قابل درک نیز نمی‌باشد. در حقیقت مقام «لا اسم و لا رسم له» است (برزگر خالقی، ۱۳۷۱).



تصویر شماره ۸- مشخصات اثر: بدون عنوان / مجموعه تنه درختان / سال ۱۹۷۰/ دهه ۱۳۵۰/ تکنیک آبرنگ روی کاغذ/ ابعاد ۶۲*۳۵ سانتی‌متر / پیشینه مالکیت: گالری لیتو در تهران / خانم مقتدر در پاریس / توسط مالک فعلی مستقیماً در دهه ۱۹۸۰ خریداری شد.

Image 8- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1970 / 1970s / Watercolor on paper / Dimensions: 62 x 35 cm.
Provenance: Leila Taghinia-Milani Heller Gallery (LTMH) in Tehran / Ms. Moghtadar in Paris; acquired directly by the current owner in the 1980s. Website: <https://sohrabsephri.org/painting/341/>

تصویر	رنگ	بافت	حجم و عمق	بی‌زمانی و بی‌مکانی	نور	تکرار شونگی	حلاً فضای منفی	خطوط مورب حرکت	نماد درخت و تنه درختان	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جزاز کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تختل
۸	تیره و کدر خاکستری سیاه و یشمی و ماشی، قرمز	خاص استفاده از زرفا با حجم خط	فشرده و از زرفا با حجم تنه	*	همسان تاریکی	تکرار و گرفتن بخشی از تصویر	نیمی از تابلو	-	نیم تنه	*	*	*	*	*	*

خطوط مورب حرکت در آثار سهراب سپهری

خطوط مورب تنه‌های درختان تحرکی به فضای تابلوها می‌دهد. آثار این دوره اثری از سرشاخه‌ها و برگ‌های درختان نیست حجم فشرده تنه‌ها، اثر را به یک نقاشی انتزاعی سوق می‌دهد. در این تابلو بخشی از زمین دیده می‌شود و نقاش به برشی از یک جنگل نادیده قناعت کرده است. انگار با جرقه‌ای در چشم یا رویای خوشی که لحظه ممکن است ناپدید شود، فضای ذهنی سپهری بر بوم شکل می‌گیرد و در معنای استعاری او نقاشی نمی‌کشد. بلکه نقاشی را می‌سراید. به سخنی دیگر تنه درخت شکلی از انتزاع، سادگی و گریز از کل به جزء را برای او به ارمغان می‌آورد. او از درختان به مثابه تک‌واژگانی سود می‌جوید که پس از اتصال با یکدیگر تصویر واحدی خلق می‌شود. در واقع این رنگ نیست که سیال است بلکه سیالیت میان حجم و سطح می‌باشد.

مورب بودن درختان سهراب سپهری نشان از خضوع، فروتنی درختان در برابر خداوند و طبیعت است. همان‌طور که فضاهای خالی در نقاشی‌های سپهری، بیان‌گر خلوص و پاکی هستند. در شعر «سفر»، از درختان حماسی سخن می‌گوید: پشت تبریزی‌ها/ غفلت پاکی بود که صدایم می‌زد/ در گلستانه/ چه کسی بود صدازد سهراب؟/ آشنا بود صدا مثل هوا با این برگ/.../ باید امشب بروم/ باید امشب چمدانی را/ که به اندازه‌ی پیراهن تنهایی من جا دارد بردارم/ و به سمتی بروم/ که درختان حماسی پیدا است/ رو به آن وسعت پی‌واژه که همواره مرا می‌خواند./ یک نفر باز صدازد: سهراب/ کفش‌هایم کو؟».

به نظر شیخ اکبر حرکت، اثر چشمگیری دارد که در اجسام مادی و لوازم آن قابل مشاهده است و از معانی

معقول است که حد آن نامعلوم است و در تمامی موجودات سریان دارد و اولین حکم آن این است که اعیان از حالت عدم خارج شده و به حالت وجود، انتقال می‌یابند و هیچ چیز در دار وجود استقرار ندارد، چراکه استقرار همان سکون است و سکون هم عدم حرکت محسوب می‌شود. در دیدگاه ابن عربی خداوند با خلق دائمی خود موجب تحقق و تحوّل موجودات می‌شود، در حالی که مخلوقات در فقر و نیاز دائمی به سر می‌برند، لذا هر وجودی دائماً در حال تغییر و حرکت است، زیرا تکوین از سکون حاصل نمی‌شود و عامل سرعت بخشی و بقای تحول دائمی نیز همان تحول اصل و ریشه (حق) می‌باشد (گل نواز، خیاطیان، ۱۳۹۸: ۵).

ابن عربی در اثبات خلق جدید، این‌گونه بیان می‌کند که هیچ سکون و عدم حرکتی وجود ندارد. و معتقد است که تحول از ریشه حال، چیزی است که در معرض تغییر از یک حالت یا مقام به حالت و مقام دیگر و به مثابه تحول و دگرگونی است. وی این اصطلاح را مکرراً در بحث ماهیت خیال به کار گرفته است و آن را به عالم جسمانی نیز سرایت داده است: تغییر از یک صورت به صورت مثل یا غیر مثل (خلاف) ممکن است در عالم خیال یا عالم حس یا در هر جایی در جهان حادث شود. چون کل عالم همیشه تا بی‌نهایت در معرض تغییر و تحول است و تغییر اصل، موجب تداوم آن می‌شود. اصل این تغییر همان تحول الهی در صور است. بر این اساس خداوند در معانی و صور متجلی می‌شود معنی به معنی و از شکلی به شکلی دیگر تغییر می‌کند، لذا بر اساس کلام خداوند که «او هر روز در شأنی است.» او با تغییر شأن، موجب تحقق اکوان یا کائنات می‌شود.



تصویر شماره ۹- مشخصات اثر: بدون عنوان / مجموعه تنه درختان / سال ۱۹۷۰/ دهه ۱۳۴۰/ تکنیک رنگ روغن روی بوم/ ابعاد ۸۰*۱۰۰ سانتی متر / امضاء شده با تاریخ لاتین / پیشینه مالکیت: گالری سیحون تهران.

Image 9- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1970 / Late 1960s / Oil on canvas / Dimensions: 80 × 100 cm / Signed with a Latin date. Provenance: Seyhoun Gallery, Tehran. Website: <https://sohrabsephri.org/painting/335/>

تصویر	رنگ	بافت	حجم و عمق	بی‌زمانی و بی‌مکانی	نور	تکرار شونگی	خلأ فضای منفی	خطوط مورب حرکت	نماد درخت و تنه درختان	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جزا کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۹	تیره و کدر خاکستری سیاه، آبی یشمی و ماشی، قرمز	خاص و استفاده از خط	فشرده و ژرفا با حجم تنه	*	همسان تاریکی	تکرار و گرفتن بخشی از تصویر	*	*	نیم تنه و بی‌ریشه	*	*	*	*	*	*

نماد درخت و تنه‌ی درختان در آثار سهراب سپهری

برای سپهری به تصویر کشیدن درخت یک مراقبه بود. مراقبه‌ای منطبق بر سنت ژاپنی هیتسوزندو (تمرینات رهایی ذهن)؛ تلاشی برای بازتاب خلاقانه‌ی خود به شکلی موجز هیستوزند و به مکتبی از رسم الخط ذن ژاپنی اطلاق می‌شود که سیستم رتبه‌بندی خط مدرن برای آن بیگانه است. در عوض به جای تأکید بر ترتیب و چشم‌اندازی خط هیستوزند و با تجربه‌ی شور درونی خالق اثر ارتباط دارد، تجربه‌ای که حاصل آن یکی شدن، هماهنگ شدن هنرمند با پیرامون است.

بازنمایی تنه‌های درختان به وضوح متأثر از سبک نقاشی‌های ناتمام آن است. رویکردی که خلاقانه درونی و متحوّل شده به تماشاگر اجازه می‌دهد تصاویر را در ذهن خود ادامه دهد و آن را کامل کند و خلاقانه نقاشی کند سپهری شیوه‌ی کنار هم چینی با هم نشست را برای

از میان بردن فضاهای خالی میان درختان عامل ایجاد پرسپکتیو به کار می‌گیرد. استفاده از تن‌های شدید و رقیق، قهوه‌ای‌های پررنگ و کم‌رنگ درختان در هم که انگار در حال دویدن هستند برای ترسیم حیات روی بوم سپهری با این شیوه نوین نگاهی متفاوت و عاشق به اشیا پدیدار می‌کند و یک فرازیبایی عرفانی را به تصویر می‌کشد. گویی نقاش می‌خواهد با درختان هم‌آغوشی کند.

ابن عربی در بیان نسبت خداوند با عالم، نیز بیان می‌دارد که آثار متجلی شده خداوند در جهان، همان احوال جهان است که دائماً در معرض تحول و دگرگونی‌اند. و اوصاف حق که در وجود عالم و آدم متجلی شده‌اند، در واقع به او برمی‌گردند. بنابراین او اصل است و ما شاخه آن در اساطیر ایران نیز این پدیده‌ی پرمزوراز طبیعت از ارزش خاصی برخوردار است (ابن عربی، ۱۹۳۶م، ج ۱، ۴۳۲).



تصویر شماره ۱۰- مشخصات اثر: بدون عنوان / تنه درختان / سال ۱۹۷۰ / دهه ۱۳۵۰ / تکنیک رنگ روغن روی بوم / ابعاد ۱۳۰*۱۹۰ سانتی متر / امضاء شده به انگلیسی
Image 10- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1970 / 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 190 × 130 cm / Signed in English.
Website: <https://sohrabsephri.org/painting/323/>

تخیل	طبیعت	عدم وجود انسان	نمایش جزا کل	سادگی و خلاصه شدن فرم	امتداد تصویر	نماد درخت و تنه درختان	خطوط مورب حرکت	خلأ فضای منفی	تکرار شونگی	نور (عدم سایه روشنی)	بی‌زمانی و بی‌مکانی	حجم و عمق	بافت	رنگ	تصویر
*	*	*	*	*	*	نیم تنه و بی‌ریشه	*	-	تکرار و گرفتن بخشی از تصویر	همسان تاریکی	*	فشرده و استفاده از زرفا با حجم تنه	خاصو استفاده از خط	تیره و کدر خاکستری سیاه، آبی پشمی آجر ماشی، قرمز	۱۰

امتداد تصویر در آثار سهراب سپهری

طبق بررسی‌های به عمل آمده، تمامی تابلوهای درختان سپهری از امتداد تصویر برخوردار بودند. سهراب سپهری کسی است که همه‌ی پیش فهم‌های آموخته و اکتسابی را به کنار می‌نهد و وجود فردی خود را با همه‌ی اشیاء عالم یکی می‌بیند و با هستی کیهانی متحد و پیوسته است. او بر این باور است که فقط انسان اساطیری یا انسانی که در معصومیت بکر زندگی می‌کرد و هنوز آلوده «دانش» نشده بود انسان خوشبخت و رضایت‌مندی بود. به اعتقاد سپهری یک «گل» یا یک «برگ» یا یک «درخت» و

یا یک پرنده خیلی بیشتر از یک «کتاب» می‌تواند «اسرار» را برای ما هویدا کند. روزی که دانش لب آب زندگی می‌کرد/ انسان در تنبلی لطیف یک مرتع/ با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود/ در سمت پرنده فکر می‌کرد/ با نبض درخت/ نبض او می‌زد. به نظر ابن عربی حرکت، در تمامی موجودات سریان دارد و اولین حکم آن این است که اعیان از حالت عدم خارج شده و به حالت وجود، انتقال می‌یابند و هیچ چیز در دار وجود استقرار ندارد، چون استقرار سکون است و سکون هم عدم حرکت محسوب می‌شود.



تصویر شماره ۱۱- مشخصات اثر: بدون عنوان / تنه درختان / سال ۱۹۷۰/ دهه ۱۳۵۰/ تکنیک رنگ روغن روی بوم/ ابعاد ۱۳۰*۷۵ سانتی متر/ امضاء شده به فارسی.

Image 11- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1970 / 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 130 x 75 cm / Signed in Persian.

Website: <https://sohrabsephri.org/painting/319/>

تصویر	رنگ	بافت	حجم و عمق	بی‌زمانی و بی‌مکانی	نور (عدم سایه روشنی)	تکرار شونگی	خلأ فضای منفی	خطوط مورب حرکت	نماد درخت و تنه درختان	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جزا کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۱۱-۳	تیره و کدر خاکستری سیاه، آبی بیشمی، آجری ماشی، قرمز	خاص و استفاده از خط، رنگ رقیق شده	فشرده و زرقا با حجم تنه	*	همسان تاریکی	تکرار و گرفتن بخشی از تصویر	بیش خلأ فضای منفی از تصویر	*	نیم تنه و بی‌ریشه	*	*	*	*	*	*

سادگی و خلاصه شدن فرم در آثار سهراب سپهری

سهراب سپهری در نقاشی به شدت، به سادگی اعتقاد داشت. و همیشه در رعایت آن تلاش بسیاری داشت. چراکه زیبایی را در سادگی و خلاصه گویی می‌دید. نقاشی‌های سهراب همان طرح‌های فکر شده را داراست. همان رنگ‌های بومی و مردمی را داراست. همان سادگی و فروتنی را دارد. شفافیت رنگ‌هایش همان تابناکی نور خالص و ناب را داراست. اجرای کارهایش در واقع بی‌تکلفی را در تابلوهایش جای داده است. بدین گونه اجرا کردن و بدین گونه نقاشی کردن مهارتی فوق‌العاده می‌خواهد، تا آن قدر نرم و ساده کار کرد، که شکل یادداشت کردن را پیدا کند.

در آثار سهراب سپهری از طبیعت سادگی و بی‌پیرایگی خاصی وجود دارد. برای نقاشی‌هایش از طبیعت کمترین عناصر را انتخاب کرده است و تمامی در کلیات بیان شده‌اند. در کنار چند درخت، چند خط ساده فضایی خالی تصویر شده است. این فضاها خالی در دوره سونگ و یوان مکتب تائوئیسم متداول بود. بسیاری از نقاشان از سپیدی بوم ترسیده‌اند. سپیدی کاغذ یعنی نگفتن، یعنی سکوت و تصور بر آن است که نقطه اوج تمام پیام یک اثر هنری است. در مکاتب هنری شرق اثر هنری است. از یک

برگ زنده خون در همه جای آن هست. اگر از این خون کم کنی یا به آن بیفزایی رگ همچنان زنده خواهد ماند. مسئله تراکم در اثر هنری است. فضاها خالی در آثار سپهری تکرار می‌شوند. درختان در تابلوهای بزرگ رنگ و روغن سهراب بی‌ریشه‌ای در خاک گویی از سکوتی سپید بیرون آمده‌اند. در نقاشی‌های سهراب با چند حرکت ساده قلم‌مو، رنگ‌های سبزی را بر روی تابلو کشیده شده‌اند. که نه تنها سبزه‌های کنار جوی را با سادگی اما با پختگی نشان می‌دهند، بلکه آب روان میان آن‌ها را نیز حس می‌کنید و گویی شرشر آن را هم می‌شنوید. سهراب انگار شرشر آب را هم بدون این که ببیند، نقاشی کرده است. رسیدن به این سبک، کار مشکلی است. تجربه، کار، و پختگی زیادی می‌خواهد در واقع باید سادگی را در درجه‌ی اول شناخت. باید طبیعت را خوب شناخت. چون طبیعت بسیار ساده است. هر چه را خداوند آفریده است، بسیار ساده است. سهراب که اشعار ساده می‌سراید، زندگی را ساده می‌گیرد و اگرچه حساسیت‌های هنرمندانه‌اش در تقابل با جامعه، آزارهای ذهنی به همراه دارند، در نقاشی‌هایش هم اصل همیشگی را رعایت کرده است. و از طرفی دیگر جاذبه، غنا و درعین حال سادگی و اجتناب از پیچیدگی نقاشی‌های سپهری به دلیل شگرد او در هماهنگ ساختن بی‌مثال

آراء و اندیشه‌ها و افکار فلسفی اوست.

در اندیشه عرفانی ابن عربی عالم هستی نشانه و سایه‌ای از حقیقت مطلق است. عالم سایه‌ی خداوند است. یعنی تعینات، سایه وجود مطلق اند و خداوند در عالم با هنر یا تجلی اسما الله آشکار می‌شود و جواهرات درون خود را هویدا می‌کند.



تصویر شماره ۱۲- مشخصات اثر: بدون عنوان / تنه درختان / دهه ۱۳۵۱/ تکنیک رنگ روغن روی بوم/ ابعاد ۱۸۰*۱۲۰ سانتی‌متر/ امضاء شده به انگلیسی

Image 12- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / Early 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 180 × 120 cm / Signed in English.

Website: <https://sohrabsepehri.org/painting/315/>

تصویر	رنگ	بافت	حجم و عمق	بی‌زمانی و بی‌مکانی	نور (عدم سایه روشنی)	تکرار شونگی	خلأ فضای منفی	خطوط مورب حرکت	نماد درخت و تنه درختان	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جزاز کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تختل
۱۲-۳	تیره و کدر خاکستری سیاه، آبی پشمی آجری ماشی، قرمز	خاص و استفاده از خط	فشرده و زرفا با حجم تنه	*	همسان تاریکی	تکرار و گرفتن بخشی از تصویر	*	*	نیم تنه و بی ریشه	*	*	*	*	*	*

نمایش جزء از کل در آثار سهراب سپهری

سهراب در مجموعه‌ی تنه‌ی درختان خودش را پیدا کرده است، از کلیات به جزئیات رسیده است. به بیانی دیگر تنه درخت شکلی از انتزاع، سادگی و گریز از کل به جزء را برای او به ارمغان می‌آورد.

سپهری وقتی درخت می‌کشید، تنها به نوع درخت توجه می‌کرد، نه به طرز قرار گرفتن آن، نه سایه و روشن و نه به رنگ متغیر آن و نه به موجودیت شکلی و ظاهری آن‌ها اهمیت می‌داد. رنگ غالب تابلو خاکستری، قهوه‌ای و مشکی بود. درختان بی‌برگ هم جنسیت با سنگ‌های کنارشان، چنان پیچیده در هم و کنار هم قرار گرفته‌اند که هیچ روزنی در میان آن‌ها نیست. چنان سرد و خاموش و سنگین خوابیده‌اند که راهی بدان سوی تابلو ندارند.

برای سپهری منظره یک کل متشکل از اجزا نیست برای او هر واقعیت بیرونی یک حادثه است که در درون به تلاطم می‌افتد تا آنچه را باید، بر سطح دوبعدی بوم یا کاغذ ثبت

شود. رنگ‌های او رنگی است که از قوانین ذهنی و ساختار وی پیروی می‌کند. از ساختاری که پاسخ‌دهنده نیاز درونی، حسی و ادراکی اوست. برای همین است که به اصل خاک، به اصل باد به اصل گیاه توجه دارد. واقعیت بوم و کاغذ مربع مستطیل در برابر اوست. بنابراین قوانین نور و سایه به کلی از بین می‌روند. نور از نقطه‌ای نمی‌تابد، نور در درون اثر است. او با کسب مهارت در طراحی خوش نویسانه، کشف ارزش فضای خالی منفی، مثبت در ترکیب بندی و انتخاب رنگ محدودتر به وضوح گرایشی به زیبایی شناسی نقاشی ذن خاور دور از خود نشان می‌دهد. ساده سازی شکل‌ها، تأکید بر ریتم خط‌ها و لکه‌ها بیان‌گر توجه به تعادل و توازن فضاهای پر و خالی و کاربرد رنگ آمیزی رقیق و سیال از جمله موازینی هستند که سپهری از آب مرکب‌های خاور دور آموخته است. بدین ترتیب او به شیوه‌ای، کاملاً موجز نیمه انتزاعی و بدیهه نگارانه دست می‌یابد، که وسیله بیان مناسبی برای مکاشفات

اندیشه سهراب سپهری و باخوی طبیعت ایران در پیوند است. این مرزها، مرزهای دست نیافتنی است. این مرزها را در یکجاها معینی فقط باید حس کرد. و با حس کردن، می‌توان زندگی کرد. جاری شد. در اینجاست که خط نستعلیق را می‌شود درک کرد که چرا خط نستعلیق ایرانی است. چراکه متانت و شعور و تمدن ایرانی را دارد امضای سهراب سپهری هم نستعلیق است. ترکیب فروتنانه و قناعت ایرانی را دارد. قناعتی که زبانی است، نه فکری و نه فلسفی، خالص ایرانی است. ناب است. همیشه سپهری در جاهای خلوت و تنهایی تابلوهایش امضاء می‌کرد.

بر اساس نظریه ابن عربی، هنرنمایی انسان، در واقع بازتابی از هنرنمایی خداوند است، خدا در قوس نزول، از وحدت به کثرت انسان را خلق کرد. انسان نیز در قوس صعود، باید از کثرت به عالم کثرات به وحدت آفرینش حرکت کند. هنر انسان، عبور از عالم کثرات به وحدت است. و از طریق سیر و سلوک به سوی خداوند هنرنمایی کند. هنر انسان با شأن شی‌ای نیز رابطه مستقیم و مؤثر با باطن او دارد. چون اثر هنری عینی تجسم باطن است. اگر باطن هنرمند منطبق با صورت خداوند باشد، صورت هنر نیز مطابق صورت حق است که شاهراه وجودی انسان است، به تصویر کشیده می‌شود.

و شهودات شاعرانه‌اش در طبیعت کویری خواهد شد. بعداً هم سپهری هرگاه از کنکاش‌های فرمی و ساختاری خسته می‌شد، به زبان روان مکاشفه‌ای بازمی‌گردد و در طراحی‌هایش همواره آن را با مهارت بسیار به کار می‌گیرد، اما این طرح‌ها را نباید طرح نامید. بعضی از آن‌ها از حد طرح فراتر می‌رود و خود به تنهایی یک اثر مستقل نقاشی است. بدون داشتن رنگ‌های متضاد یا مکمل از سیاهی مداد یا مرکب تا سفید کاغذ با خاکستری‌های متنوع که پیوند نهانی و مستقیم دارد با حد فشار دست و حالت‌های درونی و سرعت یا مکث نقاش از این رو، این بدیهه نگاری که خودنگاری دیگری به شمار می‌آید. از سپهری در واقع خوشنویسی‌های اوست که از کویر می‌گوید و از درخت، سنگ، گیاه، گلدان، خانه و آسمان که یادآور طرح‌های گذشتگان ماست. از جانوران، گیاهان، گل‌ها، آدم‌ها، پرندگان، نقش‌های هندسی، اسلیمی، گل‌وبته ... بدون آن‌که کوچک‌ترین نشانی داشته باشد از هم‌آوایی یا هم‌سبکی با آن‌ها بدون آن‌که روح مدرن آن به یاری شیوه‌ی کار سپهری در غبار گذشتگان گم شده باشد. در میان آن‌ها نه از اصول طبیعت‌گرایی و نه از شیوه صنعتگری، ریزنگاری و درشت‌نگاری ایران خبری هست. جز تشابه به صورتی با هیچ مکتب و استادی ارتباط ندارد. فقط با تفکرات و



تصویر شماره ۱۳- مشخصات اثر: بدون عنوان / تنه درختان / دهه ۱۳۵۰/ تکنیک رنگ روغن روی بوم / ابعاد ۸۰*۱۳ سانتی‌متر / امضاء شده به فارسی.
Image 13- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 130 × 80 cm / Signed in Persian.
Website: <https://sohrabsepehri.org/painting/309/>

تصویر	رنگ	یافت	حجم و عمق	بی‌زمانی و بی‌مکانی	نور (عدم سایه روشنی)	تکرار شونگی	خطا فضایی منفی	خطوط مورب حرکت	درختان	نماد درخت و تنه	امتیاز تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جزا کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۱۳-۷۳	تیره، کدر خاکستری سیاه‌آبی، یشمی، آجری، ماشی، قرمز	خاص و استفاده از زرفا با حجم خط	فشرده و تنه	*	همسان تاریکی	تکرار و گرفتن بخشی از تصویر	-	*	نیم‌تنه و بی‌ریشه	*	*	*	*	*	*	

فقدان انسان در آثار سهراب سپهری

فقدان انسان در نقاشی سهراب سپهری، دلیل بر آن دارد که او هر چه را خلق می‌کند آکنده از حس و بیانی انسان‌نما است. لکه‌ها همچون کلمات به زبان کیهانی طبیعت سخن می‌رانند و همانند هایکوه‌های ژاپنی بی‌زمان و بی‌مکان‌اند. سهراب نگرشی گسترده، وسیع، جامع و فلسفی نسبت به انسان و کل کائنات داشته است. زیرا در عرفان او قدرت و هیچ ابر انسانی وجود نداشته است، و همه‌ی موجودات در یک ردیف و باهم برابر بوده‌اند. او انسان را کنار موجودات در طبیعت ترسیم کرده است. و اشیا هم به اندازه‌ی انسان در این هستی ارزشمندند. در آثار سپهری همه چیز دست در دست هم، عدالت و معرفت را شکل داده‌اند. می‌توان به سادگی گفت که چشم به طبیعت و اجتناب از آدمیان بهترین شگرد سهراب سپهری بوده است.

در باور ابن عربی خیال در معنای دوم برزخ یا واسط بین مراتب است. او جهان و انسان را دارای بیش از یک ساحت می‌داند که در ساحت واسطه با خیال مراتب فراتر و فروتر به هم می‌رسند و در عالم برزخ رابطه میان آن دو عالم امکان‌پذیر می‌شود به عنوان مثال ساحت طبیعت در مرتبه نازل و ساحت مجردات در مرتبه عالی قرار دارند؛ عالم مثال واسطه این دو عالم است (در واقع مرز این دو عالم) در عالم واسطه است که اجسام تجرد و مجردات تجسم پیدا می‌کنند و بدین سان رابطه میان دو عالم معنادار می‌گردد. شیخ اکبر خیال را در دو معنای مستقل و متفاوت اما دارای پیوندی مشترک می‌داند که این پیوند مشترک همان خلاقیت خیال است. در نگاه ابن عربی، انسان به صورت خداوند آفریده شده و خلیفه و جانشین خداوند در زمین است. در کنار این نکته اساسی و تعیین‌کننده وضعیت انسان در این خاکدان خدا به آدمی

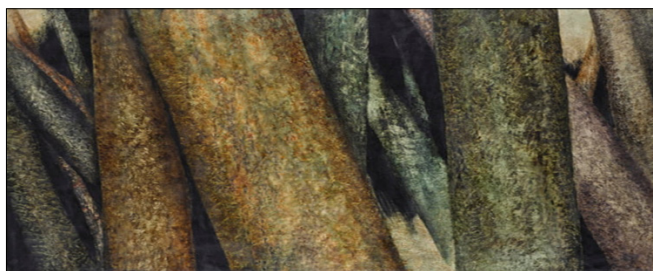
«علم الاسماء» را آموخته است و بدین ترتیب در آفرینش عالم و آدم در قوس نزول همه چیز مهیا شده است برای این که آدمی بتواند در پهنه زمین کار خدایی و هنرنمایی کند (حکمت، ۱۳۸۴: ۶۲-۶۶).

برترین عابد پروردگار عالمیان، انسان است. چرا که او هم در عالم هستی محدود است و هم در عالم نامحدود است. او هم مرئی است و هم نامرئی است. این ظهور، با حواس قابل درک نیست و عقل برهانی آن را انکار می‌کند. تنها راه درک این ظهور، به واسطه‌ی خیال خلّاق است، این چنین تجربیاتی مستلزم جدایی انسان از آگاهی حسی است و بدین طریق یک تصوّر عرفانی یا ذوق برای دریافت همه صورت‌ها به عنوان صورت‌های اشرافی مظاهر خداوند لازم است تا اعیان ثابت و جاودانه اشیاء در حوزه خیال انسان ادراک شود.

بنابراین به اعتقاد ابن عربی حق با هنر در هستی ظهور کرده است؛ بر این اساس تمام موجودات عالم به نحوی محصول هنرنمایی و صنعت خداوند به شمار می‌آیند. اما ابن عربی اوج این خلاقیت را آفرینش انسان می‌داند، زیرا بر اساس انسان‌شناسی او، خداوند آدمی را به صورت خود آفریده است؛ پس انسان از این حیث، قابلیت خلیفه خدا به حساب می‌آید و این امکان را دارد که همانند خداوند دست به ابداع و آفرینش هنری بزند و از این طریق به متجلی کردن هم خود و هم خداوند بپردازد.

در این تخیل مطلق خداوند در قوس نزولی، انسان را می‌آفریند و انسان به کمک قوه تخیل مقید خود، در قوس صعودی به خلاقیت‌های ادبی، هنری دست می‌زند؛ با تفاوت در نوع خلاقیت در این مقام، انسان به عنوان عالی‌ترین تابلوی هستی که به وسیله «المصور» در قوس نزولی به تصویر کشیده شده است، در قوس صعودی با سلوکی خیالی به خلاقیت نائل می‌شود؛ بدین گونه

می‌توان این چرخه خلقت خداوند و خلاقیت هنرمندان را به شکل نمودار ذیل ترسیم کرد. (فرهمنده، ۱۳۹۴: ۱۷۹)



تصویر شماره ۱۴- مشخصات اثر: بدون عنوان / تنه درختان / سال ۱۹۷۲/ دهه ۱۳۵۰/ تکنیک رنگ روغن روی بوم/ ابعاد ۹۷*۱۲۶ سانتی‌متر/ امضاء شده به انگلیسی. پیشینه مالکیت: توسط علی اصغر پتگر در تهران مستقیماً از سهراب سپهری خریداری شده است. توسط مجموعه دار خصوصی در لندن (سال ۱۹۸۲) خریداری شده است. فروش در حراجی Christie's دبی، (هنر مدرن و معاصر عربی، ایرانی و ترکی) بخش اول، (۲۳ اکتبر ۲۰۱۲). توسط مالک فعلی خریداری شده است.

Image 14- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1972 / 1970s / Oil on canvas / Dimensions: 126 x 97 cm / Signed in English. Provenance: Acquired directly from Sohrab Sepehri by Ali-Asghar Petgar in Tehran; purchased by a private collector in London in 1982; sold at Christie's Dubai (Modern and Contemporary Arab, Iranian, and Turkish Art – Part I, October 23, 2012); acquired by the current owner. Website: <https://sohrabsepehri.org/painting/301/>

تصویر	رنگ	بافت	حجم و عمق	بی‌زمانی و بی‌مکانی (روشنی)	نور (عدم سایه)	تکرار شونگی	خلاء فضای منفی	خطوط مورب حرکت درختان	نماد درخت و تنه	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جزا کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۱۴-۳	تیره و کدر خاکستری سیاه، آبی بیشمی، آجری ماشی، قرمز	خاص و استفاده از خط	فشرده و ژرفایا حجم تنه	*	همسان تاریکی	تکرار و گرفتن بخشی از تصویر	-	*	نیم تنه و بی‌ریشه	*	*	*	*	*	*

طبیعت در آثار سهراب سپهری

در نقاشی‌های سهراب سپهری، عناصری مانند کوه، رودخانه، مه، ابر، درخت و هر موجود زنده‌ای که به طبیعت وابسته است، مقدّس و محترم است. و این امر نشان‌دهنده بینشی عرفانی و احترام نسبت به طبیعت است. الهام گرفتن از طبیعت، در نقاشی‌های سپهری نیز به وضوح قابل مشاهده است. طبیعت برای سپهری، بهترین معلّم بوده است. او با توجه به نگاه جستجوگر خود، و تمرکز بر این عناصر طبیعی بسیاری از رفتارها را از آن‌ها می‌آموزد.

تابلوهای او آزمون‌های مراحل نزدیک شدن او به طبیعت است. بعضی اوقات حتی می‌کوشد که نقش گل و یا طرح نهال یا پنجره را کنار بگذارد. می‌کوشد و در واقع می‌آزماید، که شاید در یک شکل تجریدی آزادتر و بدون واسطه‌تر با طبیعت بیامیزد. شاید هم‌زمان به آن هنرمندان ایرانی فکر می‌کند که چگونه با موفقیت از شکل‌های طبیعت می‌زُردند و در قالب نوعی تجرید خلوص

انسانی را به نقوش هندسی و مجرد به طرز هنرمندانه تبدیل می‌کنند، سپهری در این تجربیات دچار فرمالیسم می‌شود و انعکاس سخنش دیر به گوش می‌رسد و دوباره به سرخانه اول برمی‌گردد. از ریگ ناچیزی در بیابان گرفته تا تپه‌ای. نقاشی او چون واحه‌ای از کویر یک اتفاق ساده بود. خودانگیخته یک خودنگاری دقیق و شفاف بود. از یکسو نمی‌داند چه نقشی در لحظه آفرینش اتفاق می‌افتد. و از سوی دیگر با نگاه طبیعت، طبیعت را قالب هستی نشان می‌دهد و این تنها نکته‌ای است که او را با طبیعت نگاری پیوند می‌دهد. از طبیعت‌گرایی، گریزان است او با طبیعت یگانه شده بود. طبیعت راستینی که او آن را جلوه و مظهر لاهوت و مکان اساطیری می‌دانست. اما از طبیعت سخن می‌گوید و به بیان طبیعت می‌پردازد. با جوششی خاص به شور درون پاسخ می‌گوید. و باز از سویی نبود انسان را هماهنگی با طبیعت و حل شدن انسان با طبیعت می‌داند و شاید هم سبب همه ناخوشایندی عصر حاضر و نابودی طبیعت می‌شناسد. و شاید ناچیزی انسان در برابر

شکوه‌مندی طبیعت را بازگو می‌کند.

خداوند، بی‌رنگ، بی‌شکل و بی‌صورت است. انسان و هستی صورت‌هایی از این بی‌صورتی هستند. در دین اسلام نمی‌توان خداوند را با دلایل مادی و مرئی اثبات کرد، زیرا خداوند غیرمرئی است. همان‌طور که حیات در موجودات غیرمرئی است، منشأ و منبع حیات، یعنی خداوند نیز غیرمرئی است. هنرمندان، نقاشان و شاعران، ساعت‌ها به طبیعت می‌نگرند و در آن تفکر و تعمق می‌کنند. طبیعت برای آن‌ها مقدس است، اما این قداست می‌تواند برخاسته از قدرتی ماوراء طبیعت باشد. این قدرت، همان قدرتی است که حیات را در طبیعت پدید آورده است، قطعاً آن‌ها به واسطه‌ی بینش و اندیشه‌ی عمیقی که دارند می‌توانند تشخیص دهند که طبیعت به خودی خود بدون قوه‌ی خلاقیت است که بتواند در جلوه‌ها و پدیده‌های خود قدرت حیات ایجاد کند.

شناخت حقیقت هستی در واقع معرفت الله یا شناخت خداست که منشأ تمام حقایق عالم می‌باشد. خداوند در هستی یا مراتب وجود با اسماء و صفات تجلی نموده است. عالم در احاطه اسماء الهی است، پس شناخت اسماء الهی والاترین علم یا همان علم الاسماء راه شناخت خداست. ابن عربی معرفت را آگاهی از هفت علم بیان می‌کند که نخستین آن‌ها علم به حقایق یا علم الاسماء می‌باشد و پنجم معرفت نفس یا علم انسان به نفس خویش از جهت حقایق است. و بدین ترتیب در آفرینش عالم و آدم در قوس نزول، همه چیز مهیا شده برای این که آدمی بتواند در پهنه زمین کار خدایی و هنرنمایی کند.



تصویر شماره ۱۵ - مشخصات اثر: بدون عنوان / تنه درختان / سال ۱۳۴۹ / دهه ۱۳۴۰ / تکنیک رنگ روغن روی بوم / ابعاد ۸۱/۵ × ۱۰۱/۵ سانتی‌متر / امضاء شده به انگلیسی. پیشینه مالکیت: گالری ایلین بنسون، Bridgehampton (هدیه‌ای از سهراب سپهری در سال ۱۹۷۰). توسط مادر صاحب فعلی حدود اواسط دهه ۱۹۸۰ از گالری خریداری شد.

Image 15- Artwork details: Untitled / Tree Trunks Series / 1969 / Late 1960s / Oil on canvas / Dimensions: 81.5 × 101.5 cm / Signed in English. provenance: Elaine Benson Gallery, Bridgehampton (gifted by Sohrab Sepehri in 1970); acquired by the mother of the current owner from the gallery in the mid-1980s. ebsite: <https://sohrabsepehri.org/painting/295/>

تصویر	رنگ	بافت	حجم و عمق	بی‌زمانی و بی‌مکانی	نور (عدم سایه روشنی)	تکرار شونگی	خلأ فضای منفی	خطوط مورب حرکت	نماد درخت و تنه درختان	امتداد تصویر	سادگی و خلاصه شدن فرم	نمایش جز از کل	عدم وجود انسان	طبیعت	تخیل
۱۵	تیره و کدر سیاه، آبی پشمی، آجری ماشی، قرمز	خاص و استفاده از خط	فشرده و زرقا با حجم تنه	*	همسان تاریکی	تکرار و گرفتن بخشی از تصویر	-	*	نیم تنه و بی‌ریشه	*	*	*	*	*	*

خیال در آثار سهراب سپهری

سهراب سپهری، همه چیز در جهان را جلوه‌ای از حق می‌داند. او همانند عرفا، برای ارتقاء و رشد معنوی خود، دوری از اجتماع را برمی‌گزیند. سپهری با چشم بصیرت به جهان می‌نگریست و کثرات عالم را قائم‌به‌ذات حق می‌یافت. هرچیزی که می‌دید، در آن ذات حق را کاوش می‌کرد و چیزی جز حقیقت را نمی‌دید. خدای او خدای همه‌ی درختان، پرندگان و همه‌ی آب‌هاست. او خدای را در عطرگل سرخ، گل یاس، شبدر و آفرینش می‌دید. خود او می‌گوید انسانی که به طبیعت نزدیک است به خداوند نزدیک است همه‌ی اشعار سپهری الهام گرفته از طبیعت است و طبیعت نیز مخلوق خداوند است.

نظریه خیال در نظام معرفتی، بسیار حائز اهمیت بوده است و این نظریه در حوزه‌های گوناگون از جمله منطق، فلسفه، کلام، عرفان، تفسیر، علوم دینی نقش‌آفرینی نموده است. موضوع خیال اساساً در دو حوزه وجودشناسی (هستی‌شناسی)، معرفت‌شناسی (انسان‌شناسی) بیان می‌شود. برخی از متفکران خیال را با تعریف ویژگی‌های آن با مسئله شهود عارفان مرتبط دانسته و معتقدند که دریافت حقایق عرفانی همانند معنا بخشی به حیات پس از مرگ، بدون اعتقاد به عالم خیال یا واسطه قابل شناخت نبوده و نیز به درک صحیح موضوعات دینی خلل وارد می‌نماید. از مهم‌ترین مبانی درک زیبایی‌شناسی در مقوله عرفان، حکمت و هنر، تأمل در عنصر و کارکرد قوه خیال می‌باشد. که نزد حکیمان خیال به دو قسم متصل و منفصل می‌باشد که خیال متصل یکی از قوای ادراک انسانی و خیال منفصل جهان خارج را نامند. ابن عربی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان در حوزه خیال بر این باور است که خداوند حقیقت وجود و وجود حقیقی است و ماسوی الله و غیر او موجودیت حقیقی ندارند و هرچه هست اوست و خلقت به وسیله نفس رحمانی خداوند و بر پایه خیال مبتنی گشته است.

مراحل شکل‌گیری یک اثر هنری به سه عنصر متخیل (تخیل کننده)، مخیل (تخیل شده) و قوه خیال مرتبط است. شاعر یا نقاش به واسطه قوه خیال، تصویری را در ذهن خود خلق می‌کند و بعد آن را به وسیله مدیوم‌ها (ابزارهای خاص هنری) به تابلوی شعر یا نقاشی یا قطعه موسیقی تبدیل می‌کند. ابزار تصویرگری این تابلوها در حوزه شعر واژگان، در حوزه نقاشی بوم و رنگ و در حوزه

موسیقی نت است؛ بنابراین فرایند تخیل و خلاقیت را در انسان بدین گونه می‌توان ترسیم کرد (فرهمنده، ۱۳۹۴: ۱۷۶).

تخیل در آثار سهراب سپهری

آثار سپهری بیننده را به افق‌های تازه رهنمون می‌سازد. آثارش مملو از صور خیال و تعبیرات بدیع است، و به همه چیز رنگ شعر داده است. سهراب سپهری در آثارش به زبانی ساده، زیبا و دل‌نشین، انسان‌ها را به نگرستن به طبیعت و هماهنگ شدن با آن دعوت می‌کند. و تبحر دوگانه‌ی او در شعر و نقاشی، نشان می‌دهد که وقتی مخاطب تابلوهای او را می‌بیند، در واقع همان اشعار او را با زبان تصویر می‌خواند. هدف سپهری ستایش جهان و طبیعت و بازگشت به عالم دیگر است. این در حالی است که عرفان کلاسیک، دنیا را بی‌قدر و قیمت می‌دانست هدف آن گریز از دنیا بود. از این رو می‌توان گفت عرفان سهراب تجربه‌ی آگاهی‌های ناب و گسترده‌ی خود اوست. او همه‌ی ادیان الهی را به خوبی مطالعه کرده است و به درک توحیدی رسیده بود، که نشان می‌داد جهان هستی، جلوه‌ای از حقیقت وجود است و طبیعت نیز جزء لاینفکی از کل (جهان) می‌باشد. بنابراین سپهری سعی در بازنمایی طبیعت در شعر و نقاشی خویش دارد. و بر آن است، که حقیقت وجود را در آثارش نمایان سازد که این امر فقط با مکاشفه و سیر و سلوک در طبیعت تحقق می‌یابد. حقیقت وجود از دیدگاه سپهری ذات پاک و آن مقام متعالی است. عادت‌گریزی و دانش‌گریزی سهراب راهی برای رسیدن به درکی متعالی از طبیعت و خداوند است. او با راهی از دونیته‌ها و دوری از قید و بندهای انسان امروزی، به تجربه‌ی نابی از خودآگاهی و کشف و شهود نائل شد. سهراب سپهری باهم‌نوا شدن و هماهنگی با طبیعت و فهم عمیق آن تلاش می‌کند تا تجربه‌ی اتحاد با آن مقام متعالی را بر حسب طبیعت توصیف کند.

تخیل در هنر، با تولید یک تصویر ذهنی جدید و بدیع، حاصل کشف رابطه‌ای میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی باهم ندارند. و این ارتباط فقط در خیال اتفاق می‌افتد. ارتباط خیال با عرفان تصویر مجازی، تصویر زبانی ساده و تک‌بعدی نیست، بلکه مرگب از دو یا چند جزء است که به مدد خیال و عاطفه‌ی هنرمند با یکدیگر پیوند می‌خورند. این پیوند، حقیقتی جدید می‌آفریند که از غرابیت و شگفتی برخوردار است. در حقیقت، تخیل حاصل

و زمان ابژه‌ای درهم تنیده با اشیاء و طبیعت هماهنگ می‌شود و در کنار او حیات می‌گیرد. جاودانه می‌شود. در جهان بودگی (هنر بودن) شاعر بر همواره در راه بودن بنیاد گذاشته می‌شود و گویی هستی سپهری در همین عبور، راه سفر حسی او با جهان، و جهان با او تعریف می‌شود و این سیر و سلوک درونی هرگز او را از بودن در کنار ابژه‌ها (چیزها) و پدیده‌ها دور نمی‌سازد.

تصاویر رؤیایی ملهم از روحیه‌ی عرفانی سهراب سپهری را نشان می‌دهد. این آثار به دلیل دارا بودن صراحت فرم، استحکام ساختار و با تأکید بر بیان درونی به کمک شکل و رنگ از طبیعت‌گرایی امپرسیونیسم فراتر رفته و راه بیانی برای تحول نقاشی بعد از خودش بوده است. چراکه هنر در معنای امروزی وجه مشترکی با معنا دارد. از این رو با هنر می‌توان به شناخت افزون‌تر حق جامه عمل پوشاند. در واقع چون حقیقت انسان هویت حق است با دیدن و شناخت خودش حق را می‌بیند و می‌شناسند. بنابراین می‌توان گفت هنر روشن‌ترین راه رسیدن به شناخت خداوند است.

نتیجه‌گیری

مفاهیم عرفانی سهراب سپهری، که در نقاشی‌هایش به‌وفور دیده می‌شود، از عقاید و اندیشه‌های او نشأت گرفته‌اند. حرکت سپهری در قلمرو ذهنیات عارفانه، به‌هیچ‌وجه شبیه عرفان کلاسیک، نیست. چون در عرفان کلاسیک به مسائلی بطور خاصی توجه می‌شد، که با عرفان سهراب سپهری کاملاً متفاوت بود. عرفان کلاسیک در آثارشان به انسان، به‌عنوان ابر موجود می‌پرداختند. و تنها انسان در مرکز توجه‌شان بود. اما در آثار سپهری، عاطفه با گرایش خاصی از عرفان ارتباط تنگاتنگی دارد، این عرفان، ساختگی و تصنعی نبود. سهراب دیدی گسترده، جامع و فلسفی نسبت به انسان و کل کائنات دارد. در عرفان او، انسان برتر وجود ندارد، و همه‌ی موجودات در یک ردیف و باهم برابر هستند. او انسان را کنار موجودات در طبیعت ترسیم می‌کند. سپهری در آثار خود، به پگانگی انسان، طبیعت و برابری همه موجودات در هستی اشاره می‌کند. او معتقد است که اشیاء نیز به اندازه‌ی انسان در این هستی ارزشمند هستند. همه چیز در کنار هم، عدالت و معرفت را شکل می‌دهند. در اشعار او میان کرکس و گل شبدر فرقی با موجودات و گل‌های شب‌بوی او نیست. او خدا را لایه‌لای

ارتباط تصاویری است که در ذهن شکل می‌گیرد. این تصاویر ترکیبی از تجربه‌ی هنرمند و دریافت خیال او از عالم رویاست. عالم رؤیا، ناگزیر پدیدآورنده‌ی صور خیال، تصویر مجازی را که در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد، بازسازی می‌کند.

در نگاه ابن عربی، تخیل فرایندی ارادی است که در قوه مخیله انسان شکل می‌گیرد. این قوه مجموعه‌ای به وجود می‌آورد که با دخل و تصرف در آن‌ها، از روی صورت‌های محسوسی که در خزانه خیال است، انجام می‌دهد. نه ترکیب آن مجموعه، ولی آحاد آن از طریق صورت‌های حسی به‌دست آمده است (حکمت، ۱۳۹۳؛ ۹۳). بر این اساس چنان‌که ابن سینا نیز در مورد قوه مخیله متذکر می‌شود نیروی تخیل، نیرویی خلاق، آفریننده و نظام بخش است. تأکید شیخ‌الرئیس بر این معناست که ایجاد نسبت میان عالم غیب و قوه مخیله سبب می‌شود آنچه از ملکوت در غیب می‌درخشد در آئینه قوه مخیله بازتاب داشته است و شخص به ادراک مغیباتی نائل گردد، همان تخیل را به یاد می‌آورد.

با توجه به بررسی‌های انجام شده در مورد عناصر بصری و محتوایی پانزده اثر از مجموعه آثار تنه‌ی درختان سهراب سپهری با رویکرد عرفانی تخیل خلاق فیلسوف و عارف بزرگ محی‌الدین ابن عربی به‌وضوح می‌توان به ارتباط و همسانی اندیشه و افکار این شاعر-نقاش بزرگ از این منظر عرفانی پی برد.

به‌طور کلی نگاه سهراب سپهری به هر آنچه هست، مشغله‌ی اصلی و مهم ذهن او است و غوطه ور شدن و رفتن به ماوراء اشیاء و نائل شدن و رسیدن به هماهنگی با آن‌ها کار مداوم و اصلی اوست. او از درک ذات اشیاء، این‌که اشیاء به‌سوی مرزهای بی‌کرانه‌ای روانند و او خود نیز هماهنگ، هم‌آوا و هم‌صدا با آنان در جریان و حرکت است، لذت غم‌انگیزی را در درون او ایجاد می‌کند. این هم‌سوپی و هم‌جهتی با آن‌هاست که او را بی‌اختیار به درون ذات اشیاء می‌کشاند و او را در وضعیت قرار می‌دهد که حتی چند میوه نوبر، برایش غوغایی دارند.

شعر و نقاشی سپهری ما را به سکوت دعوت می‌کند و خاموشی را می‌گستراند. زبان و واژه‌ها حائلی میان او و درک شفاف از جهان می‌شوند. لذا آن را نفی می‌کند. برای سپهری لحظه‌هایی (اکنون) که درگذرند، دم‌های ارزشمند زندگی‌اند. در شعر او خط زمان و مکان در ذهن وجود ندارد

شب بویها کشانده است و این نشان دهنده‌ی نزدیکی موجودات و اشیا و برابری آن‌ها با پروردگار است. سپهری در آثار خود به ابدیت و جاودانگی نیز اندیشیده است. او معتقد است که درد انسان، «درد جاودانگی» است. این اندیشه، درد افراد است و به هیجان و احساسی پرشور می‌انجامد. سپهری در نقاشی‌ها و اشعار خود، از برخورد عاطفه با طبیعت بهره می‌گیرد. او اشیا را همان‌گونه که هستند، و وراء مرزهای بی‌کرانه‌ای روانند، درک می‌کند. و با آن‌ها هم‌آوا و هم‌صدا در حرکت است. این هم‌آوایی، او را به درون ذات اشیا رهنمون می‌سازد این حرکت لذت غم‌انگیزی در درونش ایجاد می‌کند. برای سپهری تمام اشیا، دارای معنویت هستند. او به عمق آن‌ها فرورفته است و به آن‌ها حیات بخشیده است. از این روست که همیشه در آثار او، شیء همان طرف قرار دارد، که روح قرار داشته است. برای او تمامی ذرات عالم، قادرند دارای معنویت روح، عاطفه و احساس باشد.

آثار سپهری بیننده را به افق‌های تازه رهنمون می‌سازد. آثارش مملو از صور خیال و تعبیرات بدیع است، و به همه چیز رنگ شعر داده است. سهراب سپهری در آثارش به زبانی ساده، زیبا و دل‌نشین، انسان‌ها را به نگرستن به طبیعت و هماهنگ شدن با آن دعوت می‌کند. و تبحر دوگانه‌ی او در شعر و نقاشی، نشان می‌دهد که وقتی مخاطب تابلوهای او را می‌بیند، در واقع همان اشعار او را بازبان تصویر می‌خواند. هدف سپهری ستایش جهان و طبیعت و بازگشت به عالم دیگر است. این در حالی است که عرفان کلاسیک، دنیا را بی‌قدر و قیمت می‌دانست هدف آن گریز از دنیا بود. از این رو می‌توان گفت عرفان سهراب تجربه‌ی آگاهی‌های ناب و گسترده‌ی خود اوست. او همه‌ی ادیان الهی را به خوبی مطالعه کرده است و به درک توحیدی رسیده بود، که نشان می‌داد جهان هستی، جلوه‌ای از حقیقت وجود است و طبیعت نیز جزء لاینفکی از کل (جهان) می‌باشد. بنابراین سپهری سعی در بازنمایی طبیعت در شعر و نقاشی خویش دارد. و بر آن است، که حقیقت وجود را در آثارش نمایان سازد که این امر فقط با مکاشفه و سیر و سلوک در طبیعت تحقق می‌یابد. حقیقت وجود از دیدگاه سپهری ذات پاک و آن مقام متعالی است. عادت گریزی و دانش گریزی سهراب راهی برای رسیدن به درکی متعالی از طبیعت و خداوند است. او با رهایی از دونیت‌ها و دوری از قیدوبندهای انسان امروزی، به تجربه‌ی

نابی از خودآگاهی و کشف و شهود نائل شد. سهراب سپهری باهم نوا شدن و هماهنگی با طبیعت و فهم عمیق آن تلاش می‌کند تا تجربه‌ی اتحاد با آن مقام متعالی را بر حسب طبیعت توصیف کند.

سهراب سپهری تحت تأثیر تفکرات شرقی، طریق معنوی و سیر و سلوک را برای رسیدن به راز، رازها سپری می‌کند او با الگو قراردادن این بینش در جهان بینی و تفکر خود، صاحب مناعت طبع و روحی با عظمت می‌شود. و از تعلقات و وابستگی‌های زندگی روزمره فاصله می‌گیرد. این نوع تفکرات قطعاً از طریق کسب اطلاعات به دست نیامده است، بلکه نتیجه‌ی زدودن زنگار آینه‌ی دل از تعلقات مادی و دنیوی و گرایش به پاکی و معنویات می‌باشد. حاصل تکاپوی هدمند و نگاه مکاشفه گر سپهری، به تأثیرپذیری از این دیدگاه، اثری هنری است که در آن مضامین زیبا و پر مفهوم قدسی موج می‌زند. در این مسیر پرفرازونشیب، هنرمند به قرب الهی نائل می‌آید و هنری را می‌آفریند که پیوسته به خداوند وابسته است. در تصوّف، اصل نهایی و مطلق وجود، چیزی فراتر از توصیف و شناخت است. راز رازها است. این عربی در این مورد چنین می‌گوید، چیزی برتر از همه‌ی کیفیات و نسبت‌هایی است که انسان بتواند درک کند. به عبارتی دیگر فراتر از ادراک عقل و حس قرار دارد. برتر متعالی است. از این رو راز رازها برای همیشه ناشناخته و شناخته نشدنی باقی خواهد ماند. وجود تنها از حیث خودش بدین ترتیب غیرقابل ادراک و دست‌نیافتنی است. این عربی معتقد است که تنها از طریق وجود قابل درک است. به این جنبه از وجود با کلمه «غیب» اشاره می‌کند. تخیل در هنر، با تولید یک تصویر ذهنی جدید و بدیع، حاصل کشف رابطه‌ای میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی باهم ندارند. و این ارتباط فقط در خیال اتفاق می‌افتد. ارتباط خیال با عرفان تصویر مجازی، تصویر زبانی ساده و تک‌بعدی نیست، بلکه مرگب از دو یا چند جزء است که به مدد خیال و عاطفه‌ی هنرمند با یکدیگر پیوند می‌خورند. این پیوند، حقیقتی جدید می‌آفریند که از غرابت و شگفتی برخوردار است. در حقیقت، تخیل حاصل ارتباط تصاویری است که در ذهن شکل می‌گیرد. این تصاویر ترکیبی از تجربه‌ی هنرمند و دریافت خیال او از عالم رویاست. عالم رؤیا، ناگزیر پدیدآورنده‌ی صور خیال، تصویر مجازی را که در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد، بازسازی

می‌کند.

سهراب سپهری، همه‌چیز در جهان را جلوه‌ای از حق می‌داند. او همانند عرفا، برای ارتقاء و رشد معنوی خود، دوری از اجتماع را برمی‌گزیند. سپهری با چشم بصیرت به جهان می‌نگریست و کثرات عالم را قائم به ذات حق می‌یافت. هرچیزی که می‌دید، در آن ذات حق را کاوش می‌کرد و چیزی جز حقیقت را نمی‌دید. خدای او خدای همه‌ی درختان، پرندگان و همه‌ی آب‌هاست. او خدای را

در عطر گل سرخ، گل یاس، شبدر و آفرینش می‌دید. خود او می‌گوید انسانی که به طبیعت نزدیک است به خداوند نزدیک است. همه‌ی اشعار سپهری الهام گرفته از طبیعت است و طبیعت نیز مخلوق خداوند است. با توجه با نتایج این پژوهش می‌توان به ارتباط صور خیال و تخیل خلاق از منظر اندیشه ابن عربی در آثار سهراب پی برد. که دلالت بر اندیشه و دیدگاه فلسفی سهراب سپهری دارد.

منابع و مآخذ

- ابن عربی، محی‌الدین (۱۹۴۶م)، فصوص الحکم، قاهره: دار احیاء الکتب العربی.
- انوشیروانی، علیرضا. آتشی، لاله. (۱۳۹۱). تحلیل تطبیقی و بینا رشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب. «فصل‌نامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی». شماره (۱) ۱-۲۴.
- برزگر خالقی، محمدرضا. (۱۳۷۱). درباره‌ی زندگی، آثار و افکار ابن عربی. «نشریه ادبستان فرهنگ و هنر». شماره (۳۴). ۱۳۶.
- پاک‌باز، رویین. (۱۳۷۹). دایره‌المعارف هنر. تهران فرهنگ معاصر. (۲)
- حکمت، نصرالله. (۱۳۹۳). حکمت و هنر در عرفان ابن عربی (عشق، زیبایی و حیرت). تهران: فرهنگستان هنر. (۴).
- خدیور، هادی. حدیدی، سمیرا. (۱۳۸۹). عرفان سهراب سپهری. «مطالعات نقد ادبی». (۱۹). ۵۶.۳۷.
- خرقانی، محسن. (۱۳۹۵). «بررسی رابطه آثار تجسمی سهراب سپهری با عرفان اسلامی و بینش زیبایی‌شناختی زن». کارشناسی ارشد. دانشکده هنر دانشگاه آزاد تهران. استاد راهنما: دکتر محمد عارف. استاد مشاور: دکتر عطاالله کوپال.
- دین محمدی، علی. حسینی قیداری، فرزانه. (۱۳۹۲). عالم مثال (خیال) در مکتب عرفانی محی‌الدین ابن عربی. «عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)». شماره (۳۶) ۹.
- رضازاده، نیلوفر. حکمت، نصرالله. ضیا شهابی، پرویز. شاهرودی، فاطمه. (۱۳۹۸). هنر روشن‌ترین وجه معرفت حق در عرفان ابن عربی. «شناخت». (۸۰). ۱۲۸.۱۰۵.
- سپهری، سهراب. (۱۳۶۹). اتاق آبی به همراه دو نوشته دیگر، تهران، نشر سروش.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۱). نقاشی‌ها و طراحی‌های سهراب سپهری. تهران، نشر سروش.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۰). هنوز در سفرم: شعرها و یادداشت‌های منتشر نشده از سهراب، تهران. نشر پژوهش فروزان روز.
- فرهمند، محمد. (۱۳۹۴). در بارگاه خیال و کارگاه زبان. «نشریه قبسات» فلسفه و کلام؛ شماره (۷۸) ۱۷۱-۱۹۴.
- کلانتر، نوش آفرین. صادقی تحصیلی، طاهره. (۱۳۹۶). درخت در نمادپردازی‌های عارفانه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن. «ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء». شماره (۱۵) ۸.

کورین، هانری. (۱۴۰۱). *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*. ترجمه: دکتر انشاء الله رحمتی. تهران؛ سوفیا (۵).
کیانی شاهوندی، فاطمه. (۱۳۹۶). «تأثیر تفکر تائوئیسم بر اشعار و نقاشی‌های سهراب سپهری». کارشناسی ارشد. دانشگاه
هنر و معماری سیستان بلوچستان. استاد راهنما: سید رحیم خوب بین خوش نظر.
گل نواز، زهرا. خیاطیان، قدرت الله. (۱۳۹۸). بررسی دیدگاه اشاعره و ابن عربی در مسئله خلق مدام. «پژوهشنامه کلام»
شماره (۱۰) ۵-۲۶.
گذشتی، محمد علی. رومیانی، بهروز. (۱۳۹۲). شهر نور و ظلمت در شعر سهراب. «پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات
فرهنگی» شماره (۲) ص ۸۹-۱۱۴.
ماهنامه ماندگار، (۱۳۹۰). نگاهی به آثار نقاشی سهراب سپهری، ویرایش و تلخیص: آکا ایران.
نصیری، محمد. افراسیاب پور، علی اکبر. احمدی، فریبا. (۱۳۹۵). نماد عرفانی رنگ در هنر و معمار اسلامی. «نشریه دانشکده
ادبیات و علوم انسانی». ۲۱۲-۲۳۶.
نیرومند، آزاده. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی جلوه‌های عرفان در اشعار سپهری و ویتمن. «نشریه عرفانیات در ادب فارسی». شماره (۶) ۱۳۰-۱۵۶.

وبسایت‌ها

Sohrab Sepehri Paintings - Tree Trunks. (n.d.). Sohrab Sepehri Official Website. Retrieved July 10, 2023, from <https://sohrabsepehri.org/paintings/collection/tree-trunks/>

©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/>).



تجلی خیال در هنر تصویرسازی معاصر

(مطالعه موردی آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن)

ملیحه محمدزاده^{۱*}

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد تصویرسازی، گروه ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
ghafariansadr.sara@yahoo.com

سحر سروین^{۲**}

۲. استادیار، گروه ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد، ایران

شادی جمشیدپور^{۳***}

۳. مربی، گروه تصویرسازی، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۱۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۰۳

صفحه ۹۰-۱۰۹

چکیده

بیان مسئله: هنر تصویرسازی معاصر، از ویژگی‌های منحصر به فردی همچون بازتاب خیال‌پردازی‌های ذهنی و ترکیب واقعیت با عناصر سورئال برخوردار است؛ چراکه خیال به‌عنوان یکی از قدرت‌های ذهنی انسان، می‌تواند به شکلی منحصر به فرد در بیان مفاهیم پیچیده، خلق دنیای جدید و ارائه روایت‌های بصری نقش آفرینی کند. بررسی تجلی خیال در این نوع هنر، به‌ویژه در آثار برجسته‌ای مانند فرشید مثقالی و هاینز ادلمن، زمینه‌ای را برای تحلیل مفهوم خیال در تصویرسازی معاصر فراهم می‌آورد. این مسئله ضرورت بررسی چگونگی به‌کارگیری عناصر خیالی و نمادین در آثار این دو هنرمند را مطرح می‌کند.

هدف پژوهش: هدف این پژوهش، شناسایی و بررسی چگونگی تجلی خیال در هنر تصویرسازی معاصر از طریق مطالعه موردی آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن است. پژوهش تلاش می‌کند تا تفاوت‌ها و شباهت‌های به‌کارگیری عناصر خیالی و نمادپردازی در آثار این دو هنرمند را شناسایی و تحلیل کند.

سؤال پژوهش: چگونه خیال در آثار تصویرسازی فرشید مثقالی و هاینز ادلمن تجلی یافته و چه نقشی در روایت و معناپردازی آثار آن‌ها دارد؟

روش پژوهش: این پژوهش از روش تحلیل محتوا و مطالعه موردی بهره می‌برد. در ابتدا، آثار منتخب فرشید مثقالی و هاینز ادلمن مورد بررسی قرار گرفته و سپس عناصر تصویری، نمادین و خیالی به‌کاررفته در این آثار تجزیه و تحلیل می‌شود. همچنین، از منابع دست‌اول و مقالات تخصصی مرتبط برای پشتیبانی تئوریک استفاده شده است.

نتیجه‌گیری: نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هر دو هنرمند از عناصر خیال و نمادپردازی به‌گونه‌ای خلاقانه استفاده کرده‌اند تا به آثار خود عمق معنایی بیشتری بخشند. فرشید مثقالی از خیال به‌عنوان ابزاری برای روایتگری اجتماعی و فرهنگی بهره می‌برد، درحالی‌که هاینز ادلمن از نمادهای خیالی برای خلق دنیایی سورئال و فانتزی استفاده کرده است. این تفاوت‌ها و شباهت‌ها، مرزهای نوینی در هنر تصویرسازی معاصر ایجاد کرده‌اند که جایگاه خیال و تجلی آن را در این حوزه تقویت می‌کند. **واژگان کلیدی:** تجلی خیال، هنر تصویرسازی معاصر، فرشید مثقالی، هاینز ادلمن.



Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2025.2042728.1192

The Manifestation of Imagination in Contemporary Illustration Art

(A Case Study of the Works of Farshid Mesghali and Heinz Edelmann)

Malihe Mohammadzadeh*¹

1. M.A. Student in Illustration, Department of Visual Communication, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Dr. Sahar Sarvin**²

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

Shadi Jamshidpour***³

3. Lecturer, Department of illustration, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Received: 09/10/2024

Accepted: 21/02/2022

Page 91-109

Abstract

Problem Statement: In contemporary times, the art of illustration has evolved into one of the most powerful tools of visual communication. It not only captures aesthetic aspects but also conveys profound philosophical, social, and cultural concepts to its audience. Among the fundamental elements in the creation of illustration art, imagination holds a unique and prominent position. Throughout history, humans have continuously sought ways to represent their imagination, whether through prehistoric cave paintings, myths, and legends or modern visual arts. What distinguishes imagination from other artistic elements is its ability to transcend the limitations of reality and venture into unknown and unseen realms. It is this faculty of imagination that elevates art beyond mere representation of reality and infuses it with new depth and meaning.

Farshid Mesghali and Heinz Edelmann are two contemporary artists who have each utilized imagination in their works in a unique manner. Mesghali, through complex visual compositions and the use of colors and forms that often verge on abstraction, creates worlds where reality and imagination are intricately intertwined. Edelmann, on the other hand, adopts a symbolic approach, employing visual metaphors to explore concepts rooted in myths and the cultures of various civilizations (Ahmadi, 2013: 213). Despite their apparent differences in style and approach, both artists use imagination as a means to express deeper and more complex truths.

Contemporary illustration art seeks to cross the boundaries of reality, offering audiences the possibility to access worlds beyond their everyday experiences (Fattouhi, 2006: 34). It must be acknowledged that imagination plays a pivotal role in this endeavor, enabling artists to recreate concepts that may be inaccessible or even inconceivable in the real world. Thus, examining how imagination is manifested in the works of artists like Farshid Mesghali and Heinz Edelmann can provide a deeper understanding of this creative process and shed light on the role of imagination in contemporary art.

Research Objective: The aim of this study is to identify and examine the manifestation of imagination in contemporary illustration art through a case study of the works of Farshid Mesghali and Heinz Edelmann. The research seeks to analyze the similarities and differences in the use of imaginative elements and symbolism in their works.

Research Question: How is imagination manifested in the illustrative works of Farshid Mesghali and Heinz Edelmann, and what role does it play in the narrative and meaning-

making processes of their artworks?

Research Methodology: This research employs a content analysis approach combined with case study methodology. Initially, selected works of Farshid Mesghali and Heinz Edelmann are examined, focusing on the analysis of visual, symbolic, and imaginative elements present in these artworks. In addition, theoretical support is drawn from primary sources and specialized academic articles related to the topic.

Conclusion: The works of Farshid Mesghali and Heinz Edelmann, despite significant differences in artistic approaches and thematic focus, both embody the creative use of imagination and symbolism within the realm of contemporary illustration. In Mesghali's works, imagination serves as a medium to recreate cultural and mythological narratives rooted in Iranian heritage. By utilizing rich and culturally familiar symbols such as the Tree of Life, mythical birds, and legendary figures, Mesghali constructs visual spaces that are not only aesthetically captivating but also offer profound insights into Iranian history and identity. His works act as a bridge between the past and the present, presenting ancient narratives through contemporary forms. The main similarity between these two artists lies in their fundamental emphasis on imagination as a key element in their creative processes. Both artists harness imagination to create new and meaningful visual spaces; however, their application of this element varies significantly. Mesghali looks toward traditions, using historical symbols to reinterpret cultural concepts within a modern framework, whereas Edelmann removes these symbols from their familiar contexts, transforming them into tools for critiquing and reexamining contemporary notions.

On the other hand, Heinz Edelmann utilizes imagination and symbolic language to challenge notions of reality and contemporary culture. His works are not necessarily inspired by specific historical stories or narratives but instead employ an abstract visual language that invites the audience to rethink established concepts and cultural values. Edelmann's postmodernist approach reflects an effort to deconstruct existing meanings and offer new, multilayered interpretations of reality.

This comparative study reveals that each artist's

approach mirrors their distinct perspectives on reality and imagination. Mesghali, through engagement with historical and cultural roots, endeavors to preserve and strengthen cultural and historical concepts, whereas Edelmann, with his abstract perspective, aims at deconstructing structures and fostering the emergence of new interpretations and ideas. The study of these two artists demonstrates that each, in their unique way, strives to redefine the role of art in contemporary society. Mesghali, by emphasizing cultural roots and traditions, creates a platform for intergenerational dialogue, while Edelmann, by critiquing established concepts, paves the way for the development of new interpretations.

These differences and similarities underscore the essential role of imagination and symbolism as fundamental elements in contemporary art. They show how these tools can create deeper visual and conceptual experiences for audiences. Thus, the overall conclusion is that the works of Farshid Mesghali and Heinz Edelmann exemplify the creative use of imagination and symbolism — artworks that are not only visually captivating but also simultaneously engage the audience in contemplating culture, identity, and contemporary reality.

Keywords: Manifestation of Imagination, Contemporary Illustration Art, Farshid Mesghali, Heinz Edelmann

References

- Ahmadi, B. (2013). *Truth and beauty*. Tehran: Nashr Markaz.
- Aldana, P. (2011). Heinz Edelmann: The German mark. *Graphis*, 315, 100-107.
- Ebrahimi Dinani, G. (2002). Imaginary perception and art. *Khayal Quarterly*, 2, 6-11.
- Cooke, R. (2009, July 29). Heinz Edelmann: Graphic designer who helped create the psychedelic landscape of the Beatles' *Yellow Submarine*. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com>
- Engell, J. (1981). *The creative imagination: Enlightenment to Romanticism*. Harvard University Press.
- Fattouhi, M. (2006). *Rhetoric of imagery. Literary Criticism Quarterly*, 2(7), 33-56.
- Halmi, N. (2012). *The genealogy of the romantic symbol*. Oxford University Press.
- Kammerling, M. (2018). *The combination of pop art*

- and political critique: Heinz Edelmann's works for children (M. Taqdissi, Trans). Tehran: Ghoghnoos.
- Madandar, S. (2010). *Once again, the black fish we knew: A Critique of Farshid Moghghali's Illustration of "The Little Black Fish"*. *Mah Koodak va Nojavan*, 156, 98-105.
- Male, A. (2007). *Illustration: A theoretical and contextual perspective*. AVA Publishing.
- Moghghali, F. (2009). *Illustration in children's books*. Tehran: Fatemi Publications.
- Moghghali, F. (2016). *From the line that became a scribble*. Tehran: Nashr Nazar.
- Mohammadi, M. (2022). *A comparative analysis of imagination elements in the works of contemporary Iranian illustrators*. *Khayal Quarterly*, 28, 21-33.
- Qaemi, F. (2015). *Illustration in children's books*. Tehran: Kanoon Parvaresh Fikri Koodakan va Nojavanan.
- Shafiei Kadkani, M. R. (2009). *Figures of imagination in Persian poetry*. Tehran: Nashr Agah.
- Shafiei Kadkani, M. R. (2012). *Imagination*. *Bukhara Journal*, 89-90, 158-172.
- Salisbury, M. (2004). *Illustrating children's books: Creating pictures for publication*. A&C Black.
- Zamiran, M. (2008). *An introduction to the semiotics of art*. Tehran: Nashr Qesseh.
- Zeegan, L. (2009). *What is illustration?* RotoVision. *Iranian Art and Architecture. Bagh Nazar Quarterly*, 1(21), 46-60.
- Archive of Heinz Edelmann's works at The Museum of Modern Art: www.moma.org/artists/1681
- Official website of Farshid Moghghali: www.farshadmosghali.com
- URL1: <https://bamdadiha.com/movie-yellow-submarine-1968/>
- URL2: <https://journals.openedition.org/strenae/1913/>
- URL3: <https://one1more2time3.wordpress.com/2010/02/09/kathrinchen/>

مقدمه و بیان مسئله

هنر تصویرسازی در دنیای معاصر، به یکی از قدرتمندترین ابزارهای ارتباط بصری تبدیل شده است که نه تنها جنبه‌های زیبایی‌شناسی را به تصویر می‌کشد، بلکه مفاهیم عمیق فلسفی، اجتماعی و فرهنگی را نیز به مخاطب منتقل می‌کند. در این بین، خیال به عنوان یکی از عناصر بنیادین در خلق هنر تصویرسازی، جایگاهی ویژه دارد. انسان همواره از گذشته‌های دور، به دنبال راه‌هایی برای بازنمایی خیال خود بوده است؛ خواه از طریق نقاشی‌های دیواری غارها، قصه‌ها و افسانه‌ها و خواه از طریق طریق هنرهای بصری مدرن؛ اما آنچه خیال را از دیگر عناصر هنری متمایز می‌کند، قابلیت آن در گذر از محدودیت‌های واقعیت و ورود به جهات ناشناخته و ناپیدا است. باید گفت این توانایی خیال است که هنر را از حالت بازنمایی صرف واقعیت فراتر می‌برد و به آن عمق و معنایی جدید می‌بخشد.

فرشید مثقالی و هاینز ادلمن دو هنرمند معاصر هستند که هر یک در آثار خود به شیوه‌ای منحصر به فرد از خیال استفاده کرده‌اند. مثقالی با بهره‌گیری از ترکیب‌های بصری پیچیده و استفاده از رنگ‌ها و فرم‌هایی که گاهی به مرزهای انتزاعی نزدیک می‌شود، دنیایی را خلق می‌کند که در آن واقعیت و خیال به یکدیگر تنیده می‌شوند. ادلمن، از سوی دیگر، با رویکردی نمادین و استفاده از استعاره‌های تصویری، به کاوش در مفاهیمی می‌پردازد که ریشه در اسطوره‌ها و فرهنگ‌های تمدن‌های متفاوت دارد (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۱۳). با وجود اختلاف‌های ظاهری در سبک و رویکرد، این دو هنرمند، هر دو از خیال به عنوان وسیله‌ای برای بیان حقیقت‌های عمیق‌تر و پیچیده‌تر استفاده کرده‌اند. مرزهای واقعیت را هنر تصویرسازی معاصر در تلاش است تا از آن عبور کند و به مخاطب این امکان را بدهد که

به دنیایی فراتر از آنچه در زندگی روزمره تجربه می‌کند، دست یابد (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۴). باید اذعان داشت که خیال در این مسیر نقش کاملاً کلیدی دارد؛ چراکه به هنرمند اجازه می‌دهد تا به بازآفرینی مفاهیمی بپردازد که در دنیای واقعی ممکن است غیرقابل دسترسی یا حتی غیرقابل تصور باشند. به همین دلیل، بررسی چگونگی تجلی خیال در آثار هنرمندانی چون فرشید مثقالی و هاینز ادلمن می‌تواند به ما درک بهتری از این فرآیند خلاقانه بدهد و نقش خیال در هنر معاصر را روشن‌تر سازد.

این تحقیق در صدد آن است تا با تحلیل و مقایسه آثار این دو هنرمند، به این سؤال پاسخ دهد که چگونه خیال به عنوان یکی از عناصر بنیادین هنر تصویرسازی در آثار آن‌ها نمود پیدا کرده است. همچنین در این پژوهش به بررسی این مسئله پرداخته خواهد شد که چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در روش‌های استفاده از خیال در آثار مثقالی و ادلمن وجود دارد و چگونه این دو هنرمند از طریق آثار خود به مخاطب اجازه می‌دهند تا به دنیایی فراتر از واقعیت‌های روزمره قدم بگذارد. در این پژوهش علاوه بر اینکه به شناخت بهتر از فرآیند خلاقیت در هنر تصویرسازی معاصر کمک می‌کند، می‌تواند به عنوان یک الگو برای تحلیل دیگر آثار هنری که از خیال به عنوان یک عنصر محوری بهره می‌برند، مورد استفاده قرار گیرد.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مطالعه مبتنی بر یک رویکرد کیفی و مقایسه‌ای است که هدف آن تحلیل و بررسی تجلی خیال در هنر تصویرسازی معاصر با تمرکز بر آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن است. در این پژوهش تحلیل محتوای آثار هنری، سبب بررسی عناصر خیالی و نمادین در آثار هر دو هنرمند شده و به مقایسه و تطبیق شیوه‌های تصویرسازی

«بررسی هنر تصویرسازی کتاب کودک در دهه‌های ۴۰ تا ۶۰ با نگاهی به آثار و تکنیک‌های فرشید مثقالی»، این طور بیات می‌کند که اگر تصویرسازی را اثری بصری بدانیم که برای توضیح و تفسیر اطلاعاتی، چون داستان، شعر یا مقاله روزنامه، با به‌کارگیری تکنیک‌های طراحی، نقاشی، عکاسی و غیره خلق شده است، پس اثری مهم بوده که با مخاطبان بالأخص مخاطب کودک ارتباط بیشتری برقرار می‌کند.

- کامرلینگ، میبائر. (۲۰۱۸)، در مقاله‌ای بانام «ترکیب هنر پاپ و نقد سیاسی: آثار هنری هاینز ادلمن برای کودکان»، به بررسی کتاب‌هایی پرداخته که توسط هاینز ادلمن تصویرگری شده است و با تحلیل تطبیقی این کتاب‌های تصویری به این مهم دست یافته است که تصاویر ادلمان در ترکیب با متون همراه، نمونه‌های مهمی از تحولات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی در رابطه با ادبیات کودک و نوجوان در دهه ۶۰ میلادی را در برمی‌گیرد.

لطفی، فرزانه (۱۳۹۵)، در پایان‌نامه خود با عنوان «نشانه معناشناسی تصویری در منتخب آثار هنرمندان معاصر»، به این موضوع می‌پردازد که نشانه-معناشناسی به‌عنوان یک رویکرد، روش و ابزارهایی را جهت متن به دست می‌دهد که خوانش گفتمانی یکی از مهم‌ترین آن‌ها است. در حقیقت نشانه-معناشناسی (به معنا) نگاهی فرآیندی پروسه‌ای دارد که بروز معنا و دلالت پردازی را نه تنها در رابطه‌ای تقابلی که در ارتباطی هستی‌مدار و پدیداری قابل دریافت می‌داند و این نتیجه‌ی گذار از نشانه‌شناسی ساختارگرایی به نشانه-معناشناسی گفتمانی گرمس است که گفتمان را به‌مثابه‌ی بستری برای همزیستی میان انسان و دنیا می‌داند.

درعین حال با توجه به موضوع مورد پژوهش، تاکنون مقاله‌ای به تجلی خیال در هنر تصویرسازی ورود پیدا نکرده در مطالعه موردی، آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن مورد بررسی قرار نگرفته است که در این پژوهش به آن خواهیم پرداخت.

مبانی نظری

نقش خیال در تصویرسازی معاصر

به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین جنبه‌های انسانی، خیال و تصور، همواره در خلق آثار هنری نقش محوری داشته است. تصویرسازی، به‌عنوان هنری که از زمان‌های بسیار

آنان می‌پردازد. در ابتدا، نمونه‌های منتخب از آثار این دو هنرمند مورد تحلیل و توصیف قرار می‌گیرند تا ویژگی‌های بصری و مفهومی هر اثر مشخص شود. سپس با استفاده از روش تحلیل نشانه‌شناسی و بر اساس نظریات مختلف در مورد خیال و تصویرسازی، روابط بین محتوای خیال‌انگیز در این آثار بررسی می‌شود. داده‌های حاصل از این تحلیل‌ها از طریق مقایسه‌ای به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های دو هنرمند در تجسم خیال و نحوه بیان آن در آثارشان می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

مطالعات پیشین در این زمینه شامل تحلیل‌های مقایسه‌ای میان هنرمندان مختلف و بررسی نقش خیال در تصویرسازی است؛ اما پژوهش‌های جامع مقایسه‌ای که به بررسی هم‌زمان آثار هنرمندانی از دو فرهنگ متفاوت، مانند فرشید مثقالی و هاینز ادلمن، پرداخته باشند، کمتر به چشم می‌خورد؛ از این رو این پژوهش با تکیه بر این خلأ تحقیقاتی، به تحلیل مقایسه‌ای آثار این دو هنرمند و با تأکید بر تجلی خیال در تصویرسازی معاصر می‌پردازد. من باب این موضوع که در بعضی از مؤلفه‌ها با موضوع این تحقیق مشابه بود نیز جستجوهای انجام شد و نتیجه این جستجو به شرح زیر است:

- محمدی و همکاران (۱۴۰۱)، در مقاله‌ای کوتاه با عنوان «تحلیل تطبیقی عناصر خیال پردازی در آثار تصویرگران معاصر ایران» عناصر خیال پردازی در آثار تصویرگران معاصر ایران را بر پایه ایده‌های خیالی و ذهنی مورد بررسی قرار داده و این مطالعه تطبیقی را در یکی از آثار فرشید مثقالی نیز به‌کاررفته برده است.

- شمیلی (۱۴۰۱)، در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه آثار تصویرگران کتب کودک دهه ۴۰ در ایران بر اساس قوانین و اصول ادراک دیداری (موارد مطالعاتی: آثار تصویرگری مثقالی و زرین کلک)» به این موضوع می‌پردازد که کشف و شناسایی شایسته و به‌ظاهر ساده دقیق، ظرایف و مختصات تصویرگری کتب کودک است. یک تصویر بسیار متنوع و نقش بسته بر صفحه کتاب کودکان، دارای ویژگی‌های ساختی متعددی است که برای شناخت درست ماهیت آن، می‌توان از سنجه‌های مطرح در حوزه ادراک دیداری کمک گرفت.

- آذرفهیمی، فوژان. (۱۳۹۹)، در پایان‌نامه خود با عنوان

که مرز میان هنر و واقعیت را محو کرده و به مخاطب این امکان را می‌دهد که به تجربه‌ای نو و متفاوت از ادراک و تفکر دست یابد. با تکیه بر خیال تصویرسازی مدرن و پست‌مدرن به حوزه‌هایی قدم گذاشته است که پیش از این برای ذهن بشر ناشناخته بوده‌اند. در این حوزه تخیل نه تنها به عنوان ابزار خلق تصویر، بلکه به عنوان وسیله‌ای برای بسط و توسعه جهات جدید و متفاوت عمل می‌کند که هر یک به نوبه خود می‌تواند ادراکی نوین از جهان ارائه دهد.

بحث

تحلیل نقاشی‌ها و آثار تصویرسازی فرشید مثقالی

یکی از برجسته‌ترین هنرمندان معاصر ایران در زمینه تصویرسازی و نقاشی فرشید مثقالی است که آثارش تأثیر عمیقی بر هنر معاصر ایران و جهان گذاشته است. تحلیل آثار او نشان‌دهنده تسلط او بر تکنیک‌ها و سبک‌های متنوع تصویرسازی است که به همراه استفاده ماهرانه از فرم‌ها، رنگ‌ها و عناصر داستانی، دنیایی خاص و منحصر به فرد را در آثارش خلق می‌کند. پیوند بین تخیل و واقعیت، یکی از جنبه‌های مهم آثار فرشید مثقالی است. او در نقاشی‌ها و تصویرسازی‌هایش مرز میان دنیای واقعی و خیالی را محو می‌کند و با این کار به خلق فضاهایی دست می‌زند که در عین داشتن ارجاعاتی به دنیای بیرونی، از زوایای تازه‌ای به واقعیت‌های پنهان و ناشناخته نگاه می‌کنند.

جنبه‌های اجتماعی و سیاسی نیز در آثار او به وفور یافت می‌شود. او در برخی از نقاشی‌ها و تصویرسازی‌هایش به نقد جنگ، قدرت و بی‌عدالتی‌های اجتماعی می‌پردازد؛ اما او این مفاهیم را به شکلی استعاری و نمادین بیان می‌کند، به گونه‌ای که مخاطب با دیدن اثر به تفسیرهای مختلف و چندلایه‌ای از آن دست پیدا می‌کند. این ویژگی باعث می‌شود که آثار مثقالی تنها به یک مخاطب ویژه و خاص محدود نشوند و هرکسی با هر پیش‌زمینه‌ای بتواند از آن‌ها تفسیری منحصر به فرد و خاص داشته باشد. در جدول زیر (شماره ۱) به معرفی کتب تصویرسازی شده توسط فرشید مثقالی می‌پردازیم:

دور با انسان همراه بوده، به واسطه‌ی تخیل به مراتب قوی‌تر و پرنگ‌تر شده است. در هنر معاصر، این نقش مهم‌تر از گذشته به چشم می‌خورد، چراکه خیال همچون پلی میان واقعیت و جهات رؤیایی ما، امکان خلق تصاویری را فراهم می‌کند که نه تنها بازتاب‌دهنده دنیای بیرونی ما نیستند، بلکه به آفرینش دنیاهای جدیدی نیز در ذهن مخاطب منجر می‌گردند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۵).

خیال در تصویرسازی معاصر، ابزار اصلی برای بیان مفاهیمی است که فراتر از واقعیت‌های قابل لمس و قابل مشاهده قرار می‌گیرند. هنرمندان معاصر با استفاده از خیال همواره توانستند به سراغ مفاهیم فلسفی، اجتماعی، روان‌شناختی و حتی اسطوره‌ای بروند (قائمی، ۱۳۹۴: ۲۱). به طور مثال، هنرمندانی همچون فرشید مثقالی و هاینز ادلمن از توانایی‌های خیالی خود بهره‌گرفته تا به شکل نوینی به پرسش‌های بنیادین درباره زندگی، انسانیت و هستی جواب دهند. تخیل به آن‌ها امکان می‌دهد تا به جای صرفاً بازنمایی عینی جهان، به خلق فضایی بپردازند که از جنس بینش و تفکر است.

رهایی از محدودیت‌های فیزیکی و زمانی، یکی از جنبه‌های مهم خیال در تصویرسازی معاصر است. هنرمند با استفاده از خیال می‌تواند وقایع، شخصیت‌ها و صحنه‌هایی را تصویر کند که در دنیای واقعی امکان رؤیت نیستند، اما در ذهن و ادراک مخاطب تأثیری مانا بر جای می‌گذارند. این توانایی به هنرمند این امکان را می‌دهد که نه تنها به بازتاب واقعیت بپردازد، بلکه همواره با آفرینش جهات جدید، دیدگاه‌ها و احساسات نوینی را به مخاطب ارائه دهد (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۱۹).





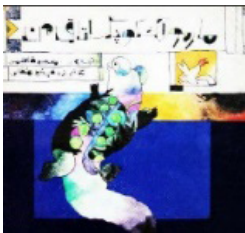

در تصویرسازی معاصر خیال نیز به عنوان ابزار قدرتمندی برای نقد و بازتاب مسائل اجتماعی و سیاسی به کار می‌رود. هنرمندان از تخیل برای نمایش استعاره‌ای و نمادین واقعیت‌های متفاوت در جامعه استفاده می‌کنند (ضمیران، ۱۳۸۷: ۶۷). به این ترتیب، خیال نه تنها به عنوان ابزاری برای فرار از واقعیت، بلکه به عنوان ابزاری برای مواجهه با آن و نقد قدرت‌ها و نابرابری‌ها به کار می‌رود. در این راستا، تصویرسازی‌هایی که از قوه تخیل بهره می‌برند، می‌توانند به گونه‌ای مؤثرتر و چندلایه‌تر به پیام‌های خود عمق بخشند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷۸).

در تصویرسازی معاصر نقش خیال به شکلی است

جدول ۱. معرفی کتاب‌های تصویرسازی شده فرشید مثنالی. مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۳

Table 1. Introduction to the illustrated books of Farshid Moghghali. Source: Author, 2025.

ردیف	نام کتاب	نویسنده	سال چاپ	جلد کتاب
۱	خروس زری، پیرهن پری	احمد شاملو	۱۳۴۵	
۲	جمشید شاه	مهرداد بهار	۱۳۴۶	
۳	عمو نوروز	فریده فرجام، م. آزاد	۱۳۴۷	
۴	قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب	مهدی آذرین‌زدی	۱۳۴۷	
۵	امیرارسلان نامدار	؟	۱۳۴۷	
۶	ماهی سپاه کوچولو	صمد بهزنگی	۱۳۴۸	
۷	پرویز و آینه	عباس یمینی‌شریف	۱۳۴۸	
۸	کوروش کبیر	منوچهر گودرزی	۱۳۴۸	

	۱۳۴۹	فریدون هدایت پور	شهرماران	۹
	۱۳۴۹	تقی کیارستمی	قهرمان	۱۰
	۱۳۵۰	سیاووش کسرائی	آرش کمانگیر	۱۱
	۱۳۵۱	جواد مجابی	پسرک چشم آبی	۱۲
	۱۳۵۴	منصوره فاطمی	مارمولک کوچک اتاق من	۱۳
	۱۳۵۶	مجموعه شعرهایی از شاعران معاصر ایران	می تراود مهتاب	۱۴
	۱۳۵۶	مه دخت کشکولی	افسانه آفرینش در ایران	۱۵

	۱۳۶۲	راضیه دهقان سلماسی	من و خاریشت و عروسکم	۱۶
	۱۳۶۶	فرشید مثقالی	مازن	۱۷
	۱۳۷۱	نیمایوشیج	ترا من چشم در راهم	۱۸

اصولاً، آثار فرشید مثقالی نشان‌دهنده‌ی عمق نگاه او به جهان پیرامونش و انسان است. وی همواره توانسته است با بهره‌گیری از تخیل، تکنیک‌های متنوع و نمادهای فرهنگی، آثاری خلق کند که در عین زیبایی بصری، مفاهیم عمیق و پیچیده‌ای را نیز بیان می‌کنند. آثار او نمایانگر پیوند میان هنر، فرهنگ و اندیشه هستند و توانسته‌اند به‌عنوان یکی از نمونه‌های اصیل هنر تصویرسازی معاصر شناخته شوند. در جدول شماره یک به بررسی اجمالی از مقداری کتب تصویرسازی شده توسط فرشید مثقالی پرداخته شد. در ادامه بابتان مفهومی و بصری در جدول بالا، به مقایسه این دو امر مهم در جدول ذیل (شماره ۲) می‌پردازیم:

جدول ۲. بیان مفهومی و بصری در ادامه جدول بالا. مأخذ: نگارنده: ۱۴۰۳، Table ۲. Conceptual and visual representation in the continuation of the above. table. Source: Author. ۲۰۲۵.			
ردیف	نام کتاب	بیان بصری	بیان مفهومی
۱	خروس زری، پیره‌ن پری	طراحی ساده و نمادین با رنگ‌های شاد و گرم؛ به‌کارگیری نماد خروس به‌عنوان عنصر مرکزی.	نمایانگر مفاهیم اخلاقی و اجتماعی برای کودکان با تأکید بر صداقت، سادگی و پاک‌دامنی.
۲	جمشید شاه	الهام از مینیاتورهای ایرانی؛ استفاده از خطوط منحنی و رنگ‌های سنتی مانند طلایی و سبز.	بازتاب داستان‌های اساطیری ایران و تأکید بر مفاهیم قدرت، عدالت و خرد در اسطوره‌های ایرانی.
۳	عمو نوروز	طراحی رنگارنگ و جذاب با تم بهاری و استفاده از نمادهایی مثل گل و طبیعت.	بازآفرینی داستانی عامیانه با مفاهیم نوستالژیک و تأکید بر امید، تغییر و آغاز فصل نو.
۴	قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب	استفاده از تصاویر ساده و جذاب برای کودکان با رویکرد روایت تصویری.	مجموعه‌ای از قصه‌های اخلاقی و آموزنده که پیام‌های تربیتی و اجتماعی برای کودکان ارائه می‌دهد.
۵	امیرارسلان نامدار	تصویرسازی قهرمانانه با استفاده از رنگ‌های تیره و خطوط قدرتمند برای نشان دادن فضای داستان.	روایت افسانه‌ای از عشق، شجاعت و مبارزه برای دستیابی به هدف‌های والا.
۶	ماهی سیاه کوچولو	ترکیب گرافیک مدرن با فضای مینیمالیستی و نمادگرایی؛ استفاده از ماهی به‌عنوان عنصر مرکزی.	نمادگرایی قوی در داستان که به مفهوم آزادی، عدالت‌خواهی و شکستن محدودیت‌ها اشاره دارد.

۷	پرویز و آینه	تصویرسازی شفاف با استفاده از آینه و انعکاس؛ تأکید بر جزئیات بصری.	بازتاب مفاهیمی مثل خودشناسی، رشد فردی و تفکر درونی برای کودکان.
۸	کوروش کبیر	استفاده از نمادهای تاریخی و ملی مانند تخت جمشید و تاج کوروش؛ طراحی استوار و باشکوه.	تأکید بر مفاهیم میهن‌پرستی، عدالت و ارزش‌های انسانی از طریق بازگویی زندگی کوروش کبیر.
۹	شهرماران	تصویرسازی تخیلی و پر جزئیات با فضای رازآلود؛ بهره‌گیری از رنگ‌های سرد و سایه‌ها.	مفاهیمی چون ترس، کنجکاوی و درک ناشناخته‌ها را در دنیای خیالی داستان القای کند.
۱۰	قهرمان	طراحی نمادین با استفاده از المان‌های ورزشی و قهرمانی؛ رنگ‌های برجسته و جذاب.	نشان‌دهنده اهمیت شجاعت، ایستادگی و پیروزی در موقعیت‌های دشوار.
۱۱	آرش کمانگیر	طراحی حماسی با المان‌های تاریخی و خطوط قوی برای نمایش قهرمانی آرش.	بازتاب روح ملی‌گرایی، ایثار و ارزش‌های میهن‌دوستی از طریق داستان آرش.
۱۲	پسرک چشم آبی	استفاده از رنگ‌های ملایم و طراحی ساده اما تأثیرگذار؛ تم آبی غالب.	روایت داستانی شاعرانه و عاطفی با تأکید بر مفاهیمی چون معصومیت کودکان و زیبایی‌های زندگی.
۱۳	مارمولک کوچک اتاق من	طراحی جذاب و طنزآمیز با جزئیات ریز و رنگ‌های شاد.	مفاهیمی مانند توجه به محیط اطراف، اهمیت دوستی و پذیرفتن تفاوت‌ها.
۱۴	می‌تراود مهتاب	طراحی مینی‌مال و شاعرانه با الهام از نور ماه؛ رنگ‌بندی سرد و آرام.	مفاهیمی از جنس اندوه، امید و تأمل در زندگی از طریق اشعار معاصر ایران.
۱۵	افسانه آفرینش در ایران	تصویرسازی اسطوره‌ای با نمادهای باستانی و فرم‌های انتزاعی.	بازگوکننده داستان‌های خلقت و باورهای ایرانی درباره پیدایش جهان و انسان.
۱۶	من و خاریشت و عروسکم	طراحی لطیف و کودکانه با شخصیت‌های بامزه و دوست‌داشتنی.	مفاهیم مربوط به دوستی، محبت و همراهی را از نگاه کودکان بیان می‌کند.
۱۷	مازن	تصویرسازی مدرن و نمادین با خطوط هندسی و رنگ‌های زنده.	مفاهیم تغییر، رشد و پذیرش هویت شخصی را در قالب داستانی مدرن بیان می‌کند.
۱۸	ترا من چشم در راهم	طراحی شاعرانه و انتزاعی با تأکید بر فضای احساسی و نوستالژیک.	بازتاب احساسات عمیق انسانی و ارتباط فرد با طبیعت و محیط اطراف.

بررسی مفاهیم و عناصر خیالی موجود در آثار وی

بررسی عناصر و مفاهیم خیالی موجود در آثار فرشید مثقالی به ما این امکان را می‌دهد تا دریابیم او چگونه از دنیای خیال برای ایجاد ارتباطی عمیق‌تر با مخاطب استفاده می‌کند. مفاهیم خیال در آثار او، به شیوه‌ای هوشمندانه و باهدف‌های مختلف به کار گرفته شده‌اند، به طوری که نه تنها برای زیباسازی اثر، بلکه به عنوان ابزاری برای انتقال پیام‌های پیچیده‌تر نسبت به سطح اولیه استفاده می‌شوند. در بسیاری از آثار مثقالی، عناصر خیالی به عنوان یک ابزار برای جابجایی میان واقعیت و فراتر از آن نیز به کار می‌روند (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۲۳). در کنار این‌ها، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار مثقالی،

استفاده بجا و اندازه‌آوردن از تخیل برای بازسازی دنیای کودکان است. بسیاری از آثار او، به ویژه تصویرسازی‌های او برای کتاب‌های کودکان، با دنیایی از رؤیا همراه هستند. در این آثار، مثقالی با استفاده از رنگ‌های زنده و طراحی‌های ساده اما معنادار، به بازنمایی در دنیای کودکی می‌پردازد. او از عناصر خیالی برای خلق داستان‌هایی استفاده می‌کند که کودکان و بزرگسالان هر دو می‌توانند از آن لذت ببرند. به نوعی پل ارتباطی میان واقعیت و رؤیا، این دنیای خیالی است که مثقالی خلق می‌کند تا نه تنها برای کودکان، بلکه برای بزرگسالان نیز جذابیت دارد (همان: ۱۴). در جدول شماره سه به تحلیل کلی تصویرسازی‌های کتب توسط فرشید مثقالی پرداخته شد.

جدول ۳. تحلیل کلی تصویرسازی‌های فرشید مثقالی. (نگارنده: ۱۴۰۳)

Table 3. General analysis of Farshid Moghghali's illustrations. Source: Author, 2025

	<p>ترکیب رنگ</p> <p>رنگ‌های گرم (قرمز، زرد، بنفش): القاء حس گرما و پویایی. رنگ‌های سرد (آبی، سبز): القاء حس آرامش و عظمت. ایجاد کنتراست قوی توسط رنگ‌های متضاد مانند سفید و سیاه. ایجاد تاریکی و روشنایی توسط سایه‌های مختلف خاکستری و سیاه. جلب مخاطب در مرکز تصویر به وسیله رنگ‌های گرم (قرمز و نارنجی) و رنگ‌های سرد (سفید و خاکستری). ایجاد پویایی و جذابیت به وسیله رنگ‌های مکمل (قرمز و سبز).</p>
	<p>ترکیب بندی</p> <p>تعالل و نظم بصری به وسیله تقسیم تصویر به سه بخش عمودی: سمت چپ، سمت راست و هدایت چشم بیننده به سمت بالا و القاء حس عظمت و شکوه توسط خطوط عمودی و ایجاد پویایی و حرکت توسط خطوط مورب.</p>
	<p>زاویه دید</p> <p>زاویه دید: عمودی از بالا یا بالای سر. اشیاء نزدیک به بیننده، بزرگ‌تر. اشیاء دورتر، کوچک‌تر.</p>
	<p>فضاسازی</p> <p>رنگ‌های روشن و زنده، ترکیب بندی پویا. دشت سرسبز و پر از گل. حضور حیوانات مختلف و گل‌های رنگارنگ. نورپردازی در تصویرسازی ملایم و طبیعی.</p>

بصری نیستند، بلکه مخاطب را به سفری درون‌نگرانه و تفسیری در دنیای خیال و واقعیت دعوت می‌کنند.

تبیین شیوه‌های استفاده از نمادها و اسطوره‌ها در تصویرسازی‌های مثقالی

مثقالی همواره در بسیاری از آثار خود از نمادهایی بهره می‌گیرد که ریشه در فرهنگ و تاریخ ایران دارند. این نمادها

در ادامه باید این چنین بیان کرد که؛ بررسی آثار فرشید مثقالی نشان می‌دهد که او چگونه با استفاده از تخیل و عناصر خیالی، دنیایی منحصر به فرد و چندلایه خلق می‌کند که در آن مرز میان واقعیت و خیال محوشده است. او با بهره‌گیری از نمادها، ترکیب‌های غیرمعمول و پرسپکتیوهای نوآورانه، به مخاطب امکان تجربه‌ای متفاوت از هنر را می‌دهد. آثار او تنها به عنوان یک تجربه

تفسیر دنیای معاصر به کار می‌روند. در واقع، او با بازسازی و نوسازی اسطوره‌ها، تلاش می‌کند ارتباطی میان گذشته و حال ایجاد کند و از طریق آن، مفاهیم فرهنگی، اجتماعی و سیاسی دوران خود را بیان نماید (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱). در آثار مثقالی نمادهای فرهنگی و مذهبی نیز جایگاه ویژه‌ای دارند. او با استفاده از این نمادها، مرز میان هنر دینی و هنر مدرن را در هم می‌شکند و به‌گونه‌ای پیچیده و چندلایه از آن‌ها بهره می‌برد. به‌طور مثال، در برخی از آثار او نمادهایی از فرهنگ‌های دینی همچون صلیب، پرچم‌های مذهبی و شخصیت‌های مقدس دیده می‌شود. این نمادها در آثار مثقالی گاه به‌صورت واضح و گاه به‌صورت پنهان به‌کاررفته‌اند و هرکدام از آن‌ها در بافت کلی اثر، معنایی خاص و برجسته را نیز به نمایش می‌گذارند. در جدول شماره چهار به تبیین شیوه‌های استفاده از نمادها و اسطوره‌ها در تصویرسازی‌های فرشید مثقالی پرداخته شد.

گاه به شکل حیوانات، اشیاء و یا حتی شخصیت‌های انسانی نمایش داده می‌شوند که هر یک به‌گونه‌ای خاص معنایی ویژه را به مخاطب منتقل می‌کنند. به‌عنوان نمونه، استفاده از نمادهای حیوانی در آثار او که شامل حیواناتی چون شیر، عقاب و سیمرغ می‌شود، نشان‌دهنده پیوند عمیق او با فرهنگ ایرانی و ارزش‌های نمادین در آن است. این حیوانات در فرهنگ ایران اغلب با قدرت، شجاعت، دانایی و جهان‌بینی‌های عرفانی پیوندی عمیق دارند و مثقالی با استفاده از آن‌ها نه تنها به غنای بصری آثار خود افزوده، بلکه پیام‌های فرهنگی و تاریخی را به شکلی نمادین منتقل کرده است (معدن‌دار، ۱۳۸۹: ۱۰۳). اسطوره‌ها در کنار نمادهای حیوانی نیز در آثار مثقالی نقشی محوری ایفا می‌کنند. او به شیوه‌ای خاص از اسطوره‌ها به‌عنوان ابزاری برای بازآفرینی داستان‌های کهن و خلق یک دنیای جدید استفاده می‌کند. اسطوره‌هایی که در آثار مثقالی مشاهده می‌شوند، نه تنها به‌عنوان بازنمایی داستان‌های باستانی، بلکه به‌عنوان یک وسیله‌ای برای

جدول ۴. تبیین شیوه‌های استفاده از نمادها و اسطوره‌ها در تصویرسازی‌های مثقالی، مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۳.

Table 4. Explanation of the methods used for symbols and myths in Moghghali's illustrations. Source: Author, 2025.

	<p>لباس‌های فاخر یا تاجی بر سر نشان‌دهنده شاهان و متمولین. پوشش ساده یا عصا در دست نشان‌دهنده افراد ضعیف یا متوسط. قلعه بزرگ و باشکوه در مرکز، دارای برج و باروهای متعدد زندگی‌های مجلل. حیواناتی همچون: اسب، گاو، گوسفند و پرندگان، دارای بیشترین استفاده در کار.</p>	<p>شخصیت‌پردازی</p>
	<p>پادشاه: نماد قدرت، نظم و عدالت. حیوانات: نماد قدرت، آرامش، صلح و پیروزی. رنگ‌های روشن: نماد پاکی و بی‌گناهی. رنگ‌های تیره: نماد شور و هیجان و شرارت. تنوع حیوانات و گیاهان: نماد برکت و گوناگونی در قلمرو زمین.</p>	<p>استعاره یا نمادپردازی</p>

بیتلز ساخته شده بود، به عنوان یکی از تأثیرگذارترین و نوآورانه‌ترین آثار هنری در دنیای پویانمایی و تصویرسازی شناخته می‌شود و درک نوینی از مفاهیم بصری و گرافیکی را ارائه کرد (aldana, 2011: 101).



تصویر ۱. ادلمن، هاینز، ۱۹۷۰م، زیردریایی زرد. مأخذ: URL

در تحلیل آثار ادلمن، اولین نکته‌ای که به وضوح به چشم می‌خورد، استفاده خلاقانه از رنگ، فرم و ترکیب بندی است. او به طرز ماهرانه از رنگ‌های زنده و شاداب بهره می‌گیرد که نه تنها باعث جلب توجه مخاطب می‌شود، بلکه به آثار او انرژی و حس پویایی می‌بخشد. استفاده از رنگ‌های روشن و تضادهای شدید در آثار ادلمن به نوعی امضای بصری او تبدیل شده است که به ویژه در «زیردریایی زرد» به خوبی مشهود است. این رنگ‌ها نه تنها جلوه‌ای بصری دارند، بلکه مفاهیم و احساسات مختلفی را نیز به بیننده منتقل می‌کنند. در بسیاری از آثار او، رنگ به عنوان یک عنصر معنایی به کار رفته است و به شکلی فراتر از تزئین، به بیان مفهوم و معنا پرداخته است (cooke, 2009: 8).

استفاده از خطوط ساده و مینیمالیستی، از دیگر ویژگی‌های بارز آثار ادلمن است. او به طرز ماهرانه از فرم‌های ساده و هندسی بهره می‌گیرد که با وجود سادگی ظاهری، حاوی لایه‌های عمیقی از دلالت و معنا هستند. این مینیمالیسم در طراحی‌ها و تصویرسازی‌های او به گونه‌ای است که باعث می‌شود مخاطب به سرعت به جوهره و مفهوم اصلی اثر دست یابد. وی با حذف جزئیات غیرضروری و تمرکز بر خطوط و فرم‌های اصلی، به نوعی به بیان خالص و ناب از موضوعات مختلف دست می‌زند. نه تنها در تصویرسازی‌های او این رویکرد مینیمالیستی به چشم می‌خورد، بلکه در طراحی گرافیک و تبلیغات نیز و یکی

یکی از ویژگی‌های شاخص شیوه‌های مثقالی در استفاده از نمادها و اسطوره‌ها، توانایی او در ترکیب این عناصر با سبک‌های مدرن و انتزاعی است. او دنیای نمادین خود را با استفاده از خطوط ساده، رنگ‌های زنده و فرم‌های هندسی، به شکلی امروزی و معاصر به نمایش می‌گذارد. این ترکیب میان عناصر سنتی و نمادین با سبک‌های مدرن، یکی از نکات اساسی آثار مثقالی است که به او امکان می‌دهد تا مفاهیم قدیمی و اساطیری را در قالبی نو و قابل درک برای مخاطب امروزی بازگو نماید.

تقابل‌های نمادین در آثار مثقالی بسیار است. این تقابل‌ها شامل مفاهیمی چون خیر و شر، نور و تاریکی، زندگی و مرگ و مواردی از این دست می‌شوند. این تقابل‌ها در بسیاری از آثار او به وضوح قابل مشاهده هستند و به نوعی دلالت بر تفکرات عرفانی و فلسفی او دارند. مثقالی با قرار دادن این مفاهیم در کنار یکدیگر و ایجاد یک نوع تعادل میان آن‌ها، مخاطب را به تفکر و تأمل در مورد معانی عمیق‌تر و نمادین جهان دعوت می‌کند.

استفاده از نمادها و اسطوره‌ها با بررسی شیوه‌هایی در آثار فرشید مثقالی نشان می‌دهد که او نه تنها یک تصویرگر ماهر است، بلکه هنرمندی است که با بهره‌گیری از این عناصر، دنیایی پیچیده و چندلایه از مفاهیم فرهنگی، اجتماعی و فلسفی خلق کرده است. با وجود ظاهر ساده و مینیمالیستی آثار او، این نمادها و اسطوره‌ها، به گونه‌ای پیچیده و چندبعدی به کار رفته‌اند و هر یک از آن‌ها داستانی متفاوت و معنایی عمیق را به مخاطب ارائه می‌دهند (شایگان، ۱۳۹۳: ۴۸). با ترکیب این عناصر با سبک‌های مدرن و انتزاعی، مثقالی توانسته است پلی میان گذشته و حال ایجاد کند و از طریق آن، مفاهیم فرهنگی و تاریخی را به زبانی نوین و امروزی بازگو نماید.

تحلیل نقاشی‌ها و تصویرسازی‌های هاینز ادلمن

یکی از برجسته‌ترین هنرمندان گرافیک و تصویرسازی آلمانی در قرن بیستم هاینز ادلمن بود که تأثیر چشم‌گیری بر هنر تصویرسازی و طراحی گرافیک معاصر گذاشت. او بیشتر به خاطر کارهایش در حوزه تصویرسازی و کارگردانی هنری فیلم «زیردریایی زرد» شناخته می‌شود (تصویر شماره ۱). این فیلم که بر اساس موسیقی و ایده‌های گروه

1- Yellow Submarine

از دلایل موفقیت او در جلب توجه مخاطبان گسترده و متنوع بوده است (engell, 1981: 31).

ادلمن را نیز نمی‌توان نادیده گرفت (تصویر شماره ۳). او به طرز هنرمندانه‌ای از طنز و هزل برای بیان مفاهیم پیچیده و حتی انتقادی استفاده می‌کند. این طنز به گونه‌ای است که در بسیاری از مواقع نه تنها باعث جذب مخاطب می‌شود، بلکه به عنوان یک ابزار برای نقد اجتماعی و فرهنگی نیز عمل می‌کند. طنز در آثار او، به عنوان یک وسیله برای بیان اعتراض یا انتقال پیام‌های انتقادی به کار می‌رود که در عین حال که سرگرم‌کننده است، دارای بار معنایی و تفکری نیز هست (wettlaufer, 2003: 11).



تصویر ۳. تصویرسازی کتاب کاترین کوچولو قدم می‌زد. تصویرگر: هاینز ادلمن. راپید و آب‌رنگ. ۱۹۷۰م. مأخذ: URL۳

Image 3. Illustration from Katherine Little Was Walking. Illustrator: Heinz Edelmann. Rapid and watercolor. 1970. Source: URL3.

در مجموع، تحلیل آثار هاینز ادلمن نشان‌دهنده توانایی خارق‌العاده او در بهره‌گیری از رنگ، فرم و ترکیب‌بندی به عنوان ابزارهایی برای بیان مفاهیم پیچیده اجتماعی، فلسفی و فرهنگی است. او با استفاده از رویکردهای مینیمالیستی، سنت و مدرنیته را به هم پیوند می‌زند و از طریق آن دنیایی جدید و نوآورانه از تصویرسازی خلق می‌کند. ادلمن با استفاده از نمادها، طنز و فرم‌های ساده، به مخاطب اجازه می‌دهد تا به لایه‌های متفاوت و عمیق‌تر از معنا دست یابد و از هنر تصویرسازی به عنوان یک ابزار برای درک و تفسیر دنیای پیرامون خود بهره‌برد. آثار او همچنان یکی از نمونه‌های برجسته تصویرسازی و گرافیک مدرن به شمار می‌روند و تأثیرات آن‌ها بر هنرمندان معاصر همچنان نیز ادامه دارد.

بررسی رویکرد ادلمن به استفاده از خیال و تخیل در آثارش

تخیل در آثار ادلمن، ابزاری برای فرار از یک واقعیت نبود،



تصویر ۲. اولین تصویر از کتاب آندرومدار اس آر. نویسنده: هانس استمپل، مارتین ریپکنز. تصویرگر: هاینز ادلمن. آب‌رنگ. ۱۹۷۰م. مأخذ: URL۲

Image 2. First illustration from Andromedar SR. Author: Hans Stempel, Martin Riepkens. Illustrator: Heinz Edelmann. Watercolor. 1970. Source: URL2.

توانایی او در ترکیب عناصر سنتی با نوآوری‌های مدرن، یکی دیگر از جنبه‌های مهم آثار ادلمن است. همانطور که در تصویر شماره دو مشاهده می‌کنید، او با بهره‌گیری از تکنیک‌ها و سبک‌های سنتی تصویرسازی و ترکیب آن‌ها با مفاهیم و فرم‌های مدرن، آثار منحصر به فردی خلق کرده که هم‌زمان هم به گذشته ارجاع می‌دهند و هم آینده‌نگرانه به نظر می‌رسند. این ترکیب سنت و مدرنیته در بسیاری از آثار او به وضوح به چشم می‌خورد و یکی از نکات کلیدی در موفقیت و تأثیرگذاری آثار او به شمار می‌رود. ادلمن به خوبی توانسته است تعادلی میان این دو بُعد برقرار کند و از طریق آن، مفاهیمی را که هم در فرهنگ بصری معاصر و هم در سنت‌های تصویری ریشه دارند، در معرض نمایش قرار دهد.

نقش مهم طنز و شوخ‌طبعی در بررسی دقیق‌تر آثار

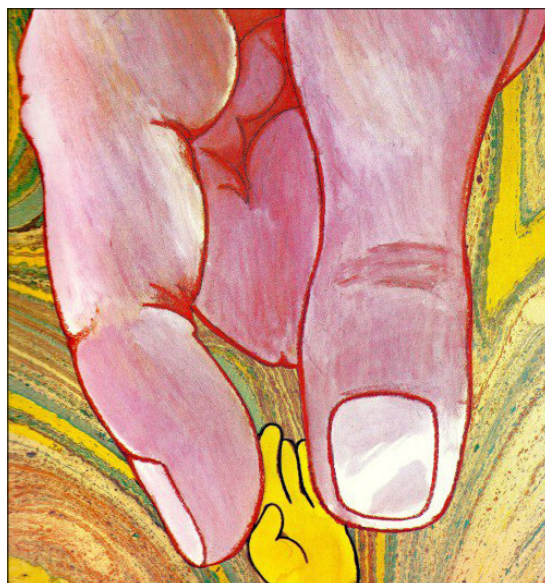
همچنین عنصر تخیل در آثار او، با استفاده هوشمندانه از رنگ و ترکیب بندی درهم آمیخته بود. رنگ های شاد و زنده، یکی از ابزارهای اصلی ادلمن برای تجسم خیال در آثارش بودند. او همواره از رنگ به عنوان ابزاری برای ایجاد فضاهای احساسی و تخیلی استفاده می کرد و از طریق آن حس پویایی و زندگی را به آثار خود القا می کرد. ترکیب متفاوت رنگ ها و فرم های خیالی در آثار او، به نوعی به مخاطب این امکان را می داد تا از مرزهای واقعیت عبور کرده و وارد دنیایی کاملاً جدید و متفاوت شود (Halmi, 2012: 5).

در مجموع، به عنوان یک شیوه ی بی همتا، رویکرد متفاوت هاینز ادلمن به تخیل در آثارش را می توان در هنر تصویرسازی معاصر توصیف کرد. او از تخیل نه تنها به عنوان یک وسیله هنری، بلکه به عنوان یک وسیله برای انتقال پیام های اجتماعی و فلسفی استفاده می کرد. تخیل در آثار او، جهات جدیدی را خلق می کرد که مخاطب را به تفکر و تأمل پیرامون مفاهیم عمیق تر زندگی انسانی دعوت می کرد. این رویکرد به تخیل، به آثار او ماندگاری و جذابیتی فراتر از زمان بخشیده است و او را به یکی از تأثیرگذارترین تصویرگران قرن بیستم تبدیل کرده است.

بررسی شباهت ها و تفاوت های بین آثار این دو هنرمند از نظر استفاده از خیال

هر دو هنرمند به شیوه های مختلف از عنصر خیال بهره برده اند تا در آثار خود دنیای جدید و منحصر به فردی خلق کنند، اما چارچوب مفهومی و فرهنگی که هر یک برای استفاده از خیال انتخاب کرده اند، متفاوت است. آثار هاینز ادلمن و فرشید مثقالی از نظر استفاده از خیال هر چند دارای شباهت هایی هستند، تفاوت های بارزی نیز در رویکرد و نحوه به کارگیری تخیل میان این دو هنرمند وجود دارد. در آثار ادلمن، تخیل به عنوان ابزاری برای چالش کشیدن مفاهیم پذیرفته شده و واقعیت های اجتماعی و فرهنگی به کار می رفت. هاینز ادلمن که بیشتر در سبک های مدرن و پست مدرن کار می کرد، به شکلی آزادانه و گاه انتزاعی از خیال در آثار خود استفاده می کرد. او با خلق فضاهای سورئال و غیرواقعی به شکلی هوشمندانه مرزهای میان واقعیت و خیال را از میان برمی داشت (Male 2007: 9). او به جای بازنمایی واقع گرایانه، بیشتر به ترکیب عناصر خیال پردازانه با المان های انتزاعی و گرافیکی

بلکه به نوعی روش برای بازنگری در واقعیت های جهان پیرامونش بود. او با خلق شخصیت ها، فضاها و فرم های بصری تخیلی، به شکلی نمادین و انتزاعی به نقد جامعه و فرهنگ زمان خود می پرداخت. این تخیل عمیقاً با رویکرد فلسفی و اجتماعی او درهم تنیده بود و نشان دهنده ی دیدگاه خاص او به جهان و همه انسان ها بود. او در بسیاری از آثار خود، دنیایی از رنگ ها و اشکال خیالی خلق می کرد که به گونه ای غیرمستقیم به تجربیات انسانی مانند عشق، ترس، امید و تنهایی اشاره داشت. تخیل در این آثار نه تنها یک عنصر زیبایی شناختی بود، بلکه حامل معانی و مفاهیم پیچیده و عمیق تری نیز بود (zeegan, 2009: 11). یکی از ویژگی های مهم تخیل در آثار ادلمن، آزادی بی مرز در خلق فرم ها و فضاها بود. او به خوبی از این آزادی برای ایجاد دنیاهای بصری استفاده می کرد که به هیچ یک از قواعد و محدودیت های در واقعیت پایبند نبودند. این فضاهای خیالی، پر از شخصیت ها و موجودات عجیب و غریب بودند که هر یک نمادی از یک مفهوم یا احساس متفاوت به شمار می رفتند. تخیل ادلمن به او این امکان را می داد که از طریق ایجاد این موجودات و فضاهایی که ریشه در توهم و خیال او داشت، پیام های اجتماعی و فلسفی خود را به شیوه ای منحصر به فرد و خلاقانه به مخاطب منتقل کند (تصویر شماره ۴).



تصویر ۴. کتاب میکی موش فضاورد. نویسنده: فردریک براون. تصویرگر: هاینز ادلمن. تکنیک: تلفیقی. ۱۹۵۵م. مأخذ: URL۴

Image 4. Mickey Mouse Astronaut book. Author: Frederick Brown. Illustrator: Heinz Edelmann. Technique: Mixed. 1955. Source: URI4.

توجه داشت. آثار او گاهی شامل استفاده از رنگ‌های تند، فرم‌های ساده و ساختارهای پیچیده بود که به مخاطب اجازه می‌داد تا خود در فضای خیالی و انتزاعی اثر ادغام شود. این روش به ادلمن اجازه می‌داد تا فضاهایی به شدت شخصی و نوآورانه خلق کند، فضایی که همواره به دنبال کشف معناهای پنهان و تجربیات ذهنی پیچیده بود (wheeler, 1981: 11).

از سوی دیگر، فرشید مثقالی با توجه به ریشه‌های فرهنگی و تاریخی ایران، از خیال به‌گونه‌ای استفاده می‌کرد که به مفاهیم اسطوره‌ای و داستان‌های سنتی پیوند داشت. در آثار مثقالی، تخیل در خدمت روایتگری و تصویرسازی اسطوره‌های باستانی قرار داشت و به‌نوعی بازآفرینی داستان‌های کهن بود. او در آثار خود بیشتر به دنبال بازنمایی جهات خیالی و افسانه‌ای بود که به داستان‌ها و فرهنگ ایرانی مربوط می‌شدند. این نوع استفاده از خیال در آثار مثقالی بیشتر به سوی بازسازی فرهنگی و هنری متمایل است و نه صرفاً انتزاع و فرار از واقعیت. او با استفاده از عناصر تصویری برگرفته از هنرهای سنتی و نگارگری ایرانی، تخیل را به‌وسیله‌ای برای بیان مفاهیم پیچیده فرهنگی و تاریخی تبدیل کرده است. تخیل در آثار مثقالی بیشتر به‌عنوان واسطه‌ای میان گذشته و حال عمل می‌کند و مخاطب را به دنیای اسطوره‌ها و داستان‌های ایرانی بازمی‌گرداند.

ادلمن با استفاده از فرم‌های هندسی، خطوط ساده و رنگ‌های زنده به سوی خلق فضاهای گرافیکی پیش می‌رفت، درحالی‌که مثقالی از تکنیک‌های نگارگری و رنگ‌آمیزی سنتی برای نمایش جهات خیالی و داستان‌های اساطیری استفاده می‌کرد. از لحاظ بصری، آثار ادلمن با ترکیب‌های گرافیکی و انتزاعی خود به شدت متفاوت از آثار مثقالی است که از جزئیات دقیق و روایتگری تصویری استفاده می‌کند. این تفاوت در سبک بصری نشان‌دهنده دو رویکرد کاملاً متفاوت به استفاده از خیال است؛ یکی به سوی مدرنیته و انتزاع می‌رود و دیگری به سوی فرهنگ و سنت بازمی‌گردد (Salisbury, 2004: 7).

ادلمن از تخیل به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان نقد فلسفی و اجتماعی استفاده می‌کرد. از لحاظ مفهومی نیز تفاوت‌های مهمی میان این دو هنرمند وجود دارد. او با استفاده از عناصر خیالی و غیرواقعی به چالش با مفاهیم پذیرفته‌شده در جوامع مدرن می‌پرداخت (cooke, 2009: 11).

در مقابل، مثقالی از تخیل برای تقویت و بازآفرینی هویت فرهنگی و تاریخی بهره می‌برد. او با استفاده از داستان‌های اسطوره‌ای و نمادهای سنتی، به دنبال زنده نگه‌داشتن فرهنگ ایرانی در قالب آثار هنری مدرن بود.

ادلمن با رویکردی مدرن و انتزاعی به تخیل، آثار گرافیکی و پیچیده‌ای خلق کرده که به چالش با مفاهیم مدرن و اجتماعی می‌پردازند. به‌طور خلاصه، هرچند هر دو هنرمند از خیال به‌عنوان یک عنصر اساسی در آثار خود استفاده کرده‌اند، تفاوت‌های فرهنگی و رویکردی آن‌ها به این عنصر باعث شده تا نتایج بسیار متفاوتی حاصل شود. در مقابل، مثقالی با بهره‌گیری از فرهنگ و اسطوره‌های ایرانی، به بازآفرینی جهات خیالی و داستان‌های کهن پرداخته و از تخیل به‌عنوان ابزاری برای حفظ و تقویت هویت فرهنگی استفاده کرده است.

تطبیق نمادها و مفاهیم خیالی در آثار هر دو هنرمند

نمادها و مفاهیم خیالی در آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن، به‌عنوان دو هنرمند برجسته در عرصه تصویرسازی معاصر، هرچند در بسترهای فرهنگی و تاریخی مختلفی شکل گرفته‌اند، اما در برخی موارد با یکدیگر تلاقی و هم‌پوشانی دارند. هر دو هنرمند به شیوه‌های گوناگون از نمادها و مفاهیم خیالی بهره برده‌اند تا به خلق جهانی غنی و مملو از معانی چندگانه بپردازند، اما نحوه‌ی استفاده و هدف آن‌ها از این نمادها تفاوت‌هایی دارد که به بررسی دقیق‌تری نیاز دارد.

در آثار فرشید مثقالی، نمادها و مفاهیم خیالی به‌طور گسترده‌ای با اسطوره‌ها و روایات کهن ایرانی گره خورده‌اند و به‌گونه‌ای از عناصر اساطیری و نمادهای سنتی استفاده می‌کند که مخاطب را به فضایی سرشار از داستان‌های تاریخی و نمادین هدایت کند. یکی از نمادهای پرتکرار در آثار او درخت زندگی است که در هنر ایرانی و به‌ویژه در نگارگری و قالی‌بافی جایگاه ویژه‌ای دارد. این نماد در آثار مثقالی به‌عنوان نشانه‌ای از پویایی، زایش و تداوم حیات به‌کاررفته و به‌گونه‌ای تجسمی از فرهنگ کهن ایرانی بدل شده است. علاوه بر این، شخصیت‌های اسطوره‌ای ایرانی همچون سیمرغ یا رستم نیز در آثار او حضور دارند و هر یک نماینده مفاهیم خاصی چون خرد، قدرت و یاری‌رسانی هستند (مثقالی، ۱۳۹۵: ۴۵).

در مقابل، هاینز ادلمن در آثار خود بیشتر به نمادهای

را با مفاهیمی کهن و اسطوره‌ای پیوند می‌دهد و از آن‌ها برای بازگویی روایات متفاوت فرهنگی استفاده می‌کند. او از نمادها به عنوان ابزاری برای زنده نگه داشتن گذشته و یادآوری مفاهیم سنتی بهره می‌برد. از طرف دیگر، ادلمن به نمادها بیشتر به عنوان عناصری بازیگوشانه و آزاد نگاه می‌کند که نه لزوماً بازگوکننده داستان خاصی، بلکه چالشگر ذهن و ادراک مخاطب‌اند. در اینجا می‌توان گفت که نمادها در آثار مثقالی بیشتر به عنوان ابزاری برای آموزش و انتقال فرهنگ به کار می‌روند، در حالی که در آثار ادلمن، این نمادها وسیله‌ای برای تفکر و خیال‌پردازی در دنیایی غیرخطی و انتزاعی هستند. در جدول زیر (شماره ۵)، نمادها و مفاهیم خیالی در آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن مقایسه شده‌اند. این تطبیق بر اساس ویژگی‌های بصری، محتوایی و شیوه‌های روایتگری خیالی در آثار هر دو هنرمند انجام شده است:

جهانی و چندوجهی تمایل دارد که به تفسیری آزاد از خیال و مدرن منجر می‌شود. ادلمن با الهام از فرهنگ پاپ، مدرنیسم و انتزاع، از نمادهایی استفاده می‌کند که به جای ارجاع به داستان‌ها و روایت‌های خاص، به نوعی به ذهن و تخیل مخاطب وابسته هستند (Wheeler, 1981: 11). این نمادها غالباً بدون پیوند مشخص به یک فرهنگ یا روایت تاریخی خاص هستند و به نوعی فرا فرهنگی محسوب می‌شوند (نقیب زاده، ۱۳۹۰: ۹۸). مثلاً در برخی از آثار او شخصیت‌ها و اشکالی دیده می‌شود که به موجودات خیالی، فضایی یا تخیلی شباهت دارند، بدون آنکه به طور مستقیم به اسطوره یا روایتی خاص اشاره داشته باشند. در اینجا، ادلمن بیشتر از فرم‌های انتزاعی و ترکیب‌های بصری بهره می‌گیرد تا مخاطب را به چالشی ذهنی و تفکری پیچیده دعوت کند. در تطبیق نمادهای این دو هنرمند، می‌توان به تفاوت‌های بارز در رویکرد آن‌ها اشاره کرد. مثقالی نمادها

جدول شماره ۵. بررسی مقایسه‌ای نمادها و مفاهیم خیالی در آثار دو هنرمند. مأخذ: نگارنده، ۱۴۰۳.

Table 5. Comparative analysis of symbols and imaginary concepts in the works of the two artists. Source: Author, 2025.

هاینز ادلمن	فرشید مثقالی	جنبه تطبیق
بهره‌گیری از فرم‌های مدرن و روان‌گردانی برای خلق دنیای خیالی با مضامین پاپ و جهانی.	استفاده از اسطوره‌ها و نمادهای شرقی برای خلق داستان‌های خیالی با ریشه‌های فرهنگی ایرانی.	رویکرد به تخیل
استفاده از رنگ‌های تند، پرنانرژی و تضادهای شدید که مشخصه طراحی‌های پاپ و روان‌گردانی هستند.	رنگ‌های خاکی، گرم و متناسب با فضای سنتی و شرقی آثارش.	رنگ‌بندی
شخصیت‌های خیالی مدرن، ترکیب‌های طنزآمیز و سبک روان‌گردانی با پیام‌های اجتماعی و انتقادی.	موجودات افسانه‌ای، قهرمان‌های حماسی و استعاره‌هایی از جهان عرفانی و معنوی.	مفاهیم خیالی
شخصیت‌های کاریکاتوری و اغراق‌آمیز که اغلب مضامین طنز و نقد اجتماعی را بازتاب می‌دهند.	شخصیت‌هایی ساده‌سازی شده اما با جزئیات نمادین و هویتی قوی که به فرهنگ ایرانی اشاره دارد.	شیوه طراحی شخصیت‌ها
محیط‌های تخیلی پر جزئیات با الهام از دنیای پاپ، پویانمایی و جنبش‌های هنری مدرن دهه ۶۰ میلادی.	فضای داستانی با الهام از ادبیات فارسی (مانند قصه‌های هزار و یک شب یا شاهنامه).	محیط‌های خیالی
پاپ آرت، گرافیک روان‌گردانی دهه ۶۰ و جریان‌های نوظهور در طراحی معاصر غرب.	مینیاتور ایرانی، کالی گرافی و نقش‌مایه‌های سنتی ایرانی.	الهامات هنری
جلب توجه از طریق شوخ‌طبعی، انرژی بصری و پیام‌های اجتماعی.	ایجاد حس نوستالژیک و تأکید بر هویت فرهنگی.	تأثیرگذاری بر مخاطب
خورشید روان‌گردان، فرم‌های دایره‌ای اغراق‌شده و موجودات خیالی مدرن.	ماه، پرند، درخت زندگی و قهرمان‌های اسطوره‌ای.	نمادهای کلیدی
زبان بصری هیجان‌انگیز، سریع و پراز تضاد که با جریان‌های مدرن انطباق دارد.	زبان بصری شاعرانه و آرام با ریتمی متناسب با اسطوره‌ها و روایت‌های سنتی.	زبان تصویری
نقد جامعه مصرفی، نگاه طنز به فرهنگ معاصر و برجسته‌سازی هویت فردی.	بازگشت به ریشه‌ها و پیوند انسان با طبیعت و معنویت.	پیام کلی آثار

مثقالی بیشتر بر اصالت فرهنگی و مفاهیم عرفانی تأکید دارد، در حالی که ادلمن با بهره‌گیری از گرافیک روان‌گردانی و سبک مدرن، پیام‌های اجتماعی و جهانی را به تصویر می‌کشد. هرچند فرشید مثقالی و هاینز ادلمن از زمینه‌های فرهنگی و هنری متفاوتی برخاسته‌اند، هر دو از قدرت تخیل برای بازتاب پیام‌های عمیق استفاده کرده‌اند. او از خیال برای شکل بخشیدن به فضاهایی استفاده می‌کند که میان واقعیت و افسانه در نوسان است. در آثار او، مفاهیم خیالی همواره به سمت بازنمایی و زنده نگه‌داشتن داستان‌ها و فرهنگ کهن ایرانی میل دارند. در مقابل، ادلمن از خیال به عنوان یک وسیله برای نقد و به چالش کشیدن واقعیت‌های مدرن بهره می‌برد.

این نوع استفاده از خیال در آثار ادلمن بیشتر با ایده‌های پست‌مدرنیستی در ارتباط است که به نوعی زیر سؤال بردن ثبات واقعیت و مفاهیم مطلق را دنبال می‌کند. در آثار او، مفاهیم خیالی بیشتر به سوی ایجاد فضاهای انتزاعی و گاه طنزآمیز میل می‌کنند که در آن‌ها واقعیت‌های پذیرفته‌شده اجتماعی و فرهنگی زیر سؤال می‌روند. در نتیجه، تطبیق نمادها و مفاهیم خیالی در آثار مثقالی و ادلمن نشان‌دهنده‌ی دو رویکرد متفاوت به استفاده از این عناصر است. هرچند هر دو هنرمند از تخیل و نمادها به عنوان عناصر محوری در آثار خود بهره می‌برند، اما این عناصر در آثار مثقالی بیشتر با تاریخ و فرهنگ گره خورده و در آثار ادلمن بیشتر به عنوان ابزاری برای چالش و نوآوری در فرم و معنا به کار گرفته می‌شوند. این تفاوت‌ها به مخاطب این امکان را می‌دهد که از دو زاویه‌ی کاملاً متفاوت با هنر تصویرسازی معاصر روبرو شود؛ یکی با تأکید بر روایت‌های اسطوره‌ای و فرهنگی و دیگری با تأکید بر نوآوری، انتزاع و نقد.

نتیجه‌گیری

آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن، با وجود تفاوت‌های چشمگیر در رویکردهای هنری و مفاهیم محوری، هر دو تجلی‌گر بهره‌گیری خلاقانه از خیال و نماد در هنر تصویرسازی معاصر هستند. در آثار مثقالی، خیال یک وسیله است که برای بازآفرینی روایت‌های فرهنگی و اسطوره‌ای ایرانی به کار می‌رود. او با استفاده از نمادهای پربار و آشنای فرهنگی مانند درخت زندگی، پرندگان افسانه‌ای و شخصیت‌های اسطوره‌ای، فضایی می‌سازد که

نه تنها چشم‌نواز است، بلکه مفهومی عمیق را در ارتباط با تاریخ و هویت ایرانی ارائه می‌دهد. آثار مثقالی در واقع پلی میان گذشته و حال است که روایت‌های کهن را در قالب‌های نوین به نمایش می‌گذارد.

شباهت اصلی میان این دو هنرمند در اهمیت بنیادین خیال به عنوان عنصری کلیدی در خلق آثارشان نهفته است. هر دو از خیال برای ایجاد فضاهایی نو و معنادار بهره می‌گیرند، اما کاربرد آن‌ها از این عنصر، تفاوت‌های عمده‌ای دارد. مثقالی، با نگاه به سنت‌ها و استفاده از نمادهای تاریخی، به بازتولید مفاهیم فرهنگی در چارچوبی نوین می‌پردازد، در حالی که ادلمن با برداشتن این نمادها از چارچوب‌های آشنا، آن‌ها را به ابزاری برای نقد و بازنگری مفاهیم معاصر تبدیل می‌کند. در سوی دیگر، هاینز ادلمن از تخیل و نمادها برای به چالش کشیدن مفاهیم واقعیت و فرهنگ معاصر استفاده می‌کند. آثار او از داستان‌ها یا روایت‌های تاریخی خاص الهام نمی‌گیرند، بلکه با بهره‌گیری از زبان بصری انتزاعی، فضایی ایجاد می‌کنند که در آن مخاطب به بازاندیشی درباره‌ی مفاهیم تثبیت‌شده و ارزش‌های فرهنگی دعوت می‌شود. رویکرد پست‌مدرنیستی ادلمن، نشانگر تلاش او برای نقد و تجزیه مفاهیم موجود و ارائه تفاسیر جدید و لایه‌لایه از واقعیت است.

این بررسی مقایسه‌ای نشان می‌دهد که رویکرد هر دو هنرمند، بازتابی از نگاه متفاوت آن‌ها به واقعیت و خیال است. مثقالی از طریق ارتباط با گذشته، تلاش می‌کند تا مفاهیم فرهنگی و تاریخی را حفظ و تقویت کند، در حالی که ادلمن با نگاهی انتزاعی، به دنبال ساختار زدایی و ایجاد تفاسیر چندلایه از جهان پیرامون است. بررسی این دو هنرمند نشان می‌دهد که هر یک، با شیوه‌ای خاص، تلاش دارند تا نقش هنر در جهان معاصر را بازتعریف کنند. مثقالی با تأکید بر ریشه‌های فرهنگی و سنت‌ها، فضایی برای ارتباط میان نسل‌ها ایجاد می‌کند و ادلمن با نقد مفاهیم تثبیت‌شده، زمینه‌ای برای شکل‌گیری ایده‌ها و تفاسیر نوین فراهم می‌آورد. این تفاوت‌ها و شباهت‌ها، اهمیت خیال و نماد را به عنوان عناصری اساسی در هنر معاصر آشکار می‌کنند و نشان می‌دهند که چگونه این ابزارها می‌توانند به ایجاد تجربیات بصری و معنایی عمیق‌تر برای مخاطب کمک کنند؛ بنابراین، نتیجه‌گیری کلی این است که آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن، هر دو تجسم

استفاده خلاقانه از خیال و نماد هستند؛ آثاری که نه تنها فرهنگ، هویت و واقعیت معاصر و امی دارند. چشم‌نواز، بلکه به‌طور هم‌زمان مخاطب را به تفکر درباره‌ی

منابع و ماخذ

- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۱). ادراک خیالی و هنر. فصلنامه خیال، شماره ۲، صص ۶-۱۱.
- احمدی، بابک. (۱۳۹۲). "حقیقت و زیبایی". تهران: نشر مرکز.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). "صور خیال در شعر فارسی". تهران: نشر آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). "تخیل". مجله بخارا، شماره ۸۹-۹۰، صص ۱۵۸-۱۷۲.
- ضمیران، محمد. (۱۳۸۷). "درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر". تهران: نشر قسه.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). "بلاغت تصویر". فصلنامه نقد ادبی، سال ۲، شماره ۷، صص ۳۳-۵۶.
- قائمی، فرزاد. (۱۳۹۴). "تصویرگری کتاب کودک". تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- مثقالی، فرشید. (۱۳۸۸). "تصویرگری کتاب کودک". تهران: انتشارات فاطمی.
- مثقالی، فرشید. (۱۳۹۵). "از خطی که خط خطی شد". تهران: نشر نظر.
- معدن‌دار، سارا (۱۳۸۹). "بار دیگر ماهی سپاهی که می‌شناختیم: نقدی بر تصویرسازی فرشید مثقالی از ماهی سپاه کوچولو". فصلنامه ماه کودک و نوجوان مهر، شماره ۱۵۶، صص ۹۸-۱۰۵.
- کامرلینگ، میبائر (۲۰۱۸). "ترکیب هنر پاپ و نقد سیاسی: آثار هنری هاینز ادلمن برای کودکان". (ترجمه مریم تقدیسی). تهران: ققنوس.
- محمدی، مسعود. (۱۴۰۱). "تحلیل تطبیقی عناصر خیال‌پردازی در آثار تصویرگران معاصر ایران". فصلنامه خیال، شماره ۲۸، صص ۲۱-۳۳.
- وبسایت رسمی فرشید مثقالی: www.farshadmosghali.com

منابع و ماخذ انگلیسی

- Aldana, P. (2011). Heinz Edelmann: The German Mark. *Graphis*, 315, 100-107.
Cooke, R. (2009, July 29). Heinz Edelmann: Graphic designer who helped to create the psychedelic landscape of the Beatles' Yellow Submarine. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com>
Engell, J. (1981). *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Harvard University Press.
Halmi, N. (2012). *The Genealogy of the Romantic Symbol*. Oxford University Press.
Male, A. (2007). *Illustration: A Theoretical and Contextual Perspective*. AVA Publishing.
Salisbury, M. (2004). *Illustrating Children's Books: Creating Pictures for Publication*. A&C Black.
Wetlaufer, A. K. (2003). In the Mind's Eye: The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin. *Rodopi*.
Wheeler, K. M. (1981). *The Creative Mind in Coleridge's Poetry*. Harvard University Press.
Zeegan, L. (2009). *What is Illustration?*. RotoVision.
Archive of Heinz Edelmann's Works at The Museum of Modern Art: www.moma.org/artists/1681
URL1: <https://bamdadaha.com/movie-yellow-submarine-1968/>
URL2: <https://journals.openedition.org/strenae/1913/>
URL3: <https://onemore2time3.wordpress.com/2010/02/09/kathrinchen/>

©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/>).



سادگی در بافت: پارچه‌های مینیمالیستی ایران در تطبيق با مینیمالیسم غربی

سمیه ایرانی*

۱. دانشجوی دکتری، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
yosrairani69@gmail.com

علی اصغر فهیمی فر**

۲. دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
fahimifar@modares.ac.i

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۱۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۰۷

صفحه ۱۱۰-۱۳۱

چکیده

بیان مسئله: با این وجود، در میان پارچه‌های سنتی ایرانی، نمونه‌هایی با ویژگی‌های مینیمالیستی وجود دارد که سادگی در طراحی و عدم پیچیدگی در نقوش را نمایان می‌سازند. شناسایی این پارچه‌ها اثبات وجود طرح‌های مینیمال در پارچه‌بافی ایرانی پیش از ظهور هنر مینیمال در جهان مسئله تحقیق است.

سؤالات پژوهش: در این پژوهش سؤالات زیر مطرح گردیده‌اند:

۱. کدام یک از پارچه‌های سنتی ایرانی ویژگی‌های مینیمالیستی را دارند؟
۲. چه ویژگی‌های طراحی و ظاهری در برخی پارچه‌های ایرانی وجود دارد که آن‌ها را در زمره پارچه‌های مینیمالیستی قرار می‌دهد؟
۳. چه شباهت‌هایی در عناصر فرم و طراحی میان پارچه‌های سنتی ایرانی و نقاشی‌های مینیمالیستی وجود دارد؟

اهداف پژوهش: این پژوهش با هدف شناسایی و معرفی پارچه‌های سنتی ایرانی دارای ویژگی‌های مینیمالیستی، به بررسی نمونه‌هایی همچون کرباس بافی، برک، ارمک، شمد، فرت و تون بافی می‌پردازد که به‌عنوان دستباف‌های مینیمالیستی شناسایی شده‌اند. در ادامه، این پارچه‌ها با آثار نقاشی هنرمندان پیشگام مینیمالیسم غربی مقایسه می‌شوند تا وجود طراحی‌های مینیمالیستی در پارچه‌بافی سنتی ایرانی پیش از ظهور جهانی هنر مینیمالیسم و به‌کارگیری آن در طراحی لباس‌های مدرن را اثبات کنند.

روش پژوهش: این پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای و با استفاده از منابع معتبر انجام شده و داده‌ها به‌صورت کیفی گردآوری و تحلیل شده‌اند. روش تحقیق توصیفی و تطبیقی است که به بررسی و تحلیل ابعاد مختلف موضوع می‌پردازد و هدف آن ارتقای درک علمی در حوزه طراحی پارچه و مینیمالیسم است.

نتیجه‌گیری: نتایج این تحقیق نشان می‌دهند آنچه هنرمندان مینیمالیست به‌عنوان یک جنبش مدرن مطرح کردند، در سنت‌های بصری و هنری ایران، به‌ویژه در تولید منسوجات، به‌صورت ارگانیک و بر اساس نیازهای زیباشناختی و کارکردی، از قرن‌ها پیش وجود داشته است. در واقع میان آثار مینیمالیستی غربی و آثار هنرمندان پارچه‌باف ایرانی شباهت‌هایی فرمی وجود دارد.

کلیدواژه: پارچه، پارچه بافی سنتی، پارچه مینیمال، مینیمالیسم



■■■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2025.2055162.1205

Simplicity in Weaving: Iranian Minimalist Textiles in Comparison with Western Minimalism

Somayeh Irani*¹

1. PhD student in Art Research, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Ali Asghar Fahimiar**²

2. Associate Professor, Department of Research in Art History, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 09/03/2025

Accepted: 27/04/2025

Page 111-131



شماره دوازدهم
بهمن ۱۴۰۲

Abstract

Problem Statement: Historical research in the field of Iranian traditional arts after the advent of Islam indicates that this art has consistently exhibited considerable diversity, richness, and complexity in its patterns and designs. Generally, it does not fall under the category of minimalist arts. In fact, authentic Iranian textiles are renowned for their intricate and decorative motifs, encompassing a broad range of human, animal, vegetal, and geometric patterns. These motifs have been crafted using various design elements such as boteh jegheh (paisley), toranj (medallion), lachak (corner motifs), and various types of Eslimi (arabesque) and Khatai patterns, often embodying profound symbolic, philosophical, and cultural meanings.

Weaving in Iran has historically been regarded not only as a practical art for producing consumer goods but also as a significant platform for the expression of individual and collective creativity among artists and artisans. A distinguishing feature of Iranian textile art lies in the remarkable diversity observed in the production of various fabrics, weaving techniques, and finishing processes (Yavari, 2016: 108). Historical evidence from the Sassanian to the Safavid periods underscores the intimate relationship between Iranian textile art and elaborate ornamentation, rich color diversity, and complex formal compositions.

However, amidst this wide array of works, Iranian minimalist textiles have received relatively little scholarly attention. Despite their apparent simplicity, these textiles embody unique artistic and aesthetic values, reflecting the refined artistic taste, aesthetic sensibility, and cultural outlook of Iranian craftsmen. By emphasizing simplicity in form, limited use of colors, and the deliberate omission of unnecessary ornamentation, these textiles create compositions that highlight clarity, structural order, and precision in design.

From the perspective of art and design theory, minimalism in Iranian art—although rarely documented—correlates strongly with modern aesthetic principles such as economy of expression, formal purity, and a focus on the essence of artistic elements. These textiles are not only historically significant but also have the potential to engage in dialogue with contemporary global styles, inspiring modern designers in fashion, interior decoration, and textile design. Recognizing and analyzing this lesser-known aspect of Iranian weaving art could open new horizons in the study of Islamic art and the history of design.

Research Objective: This study aims to identify and introduce traditional Iranian textiles that exhibit minimalist characteristics. It examines samples such as *Karbas-bafi* (coarse cotton weaving), *Bark* (woolen fabric), *Ermak*, *Shamad*, *Fart*, and *Tun-bafi*—which have been recognized as examples of minimalist handwoven textiles. Furthermore, it compares these traditional textiles with the paintings of pioneering Western minimalist artists to demonstrate that minimalist design principles existed in Iranian traditional weaving practices long before the global emergence of the minimalist art movement, and to explore their application in the design of contemporary fashion.

Research Questions: This study seeks to answer the following questions:

- 1- Which traditional Iranian textiles possess minimalist characteristics?
- 2- What design and visual features in certain Iranian textiles qualify them as minimalist fabrics?
- 3- What similarities exist between the formal elements and design structures of traditional Iranian textiles and minimalist paintings?

Research Methodology: This research adopts a descriptive-comparative approach, employing qualitative research methods to examine minimalist features in traditional Iranian textiles and compare them to Western minimalist art. The study is based on extensive library research and qualitative data analysis, focusing on the identification and investigation of handwoven Iranian textiles with minimalist traits.

Data collection was conducted through the review of books, scientific articles, dissertations, art catalogues, and credible online resources related to handicrafts, traditional textiles, and

minimalism. Additionally, visual examples, including images of traditional Iranian fabrics and works by Western minimalist artists, were studied to enable a comparative analysis.

The collected data were analyzed through qualitative content analysis. First, the visual and structural features of selected fabrics—including form, color, pattern, and weaving technique—were thoroughly described. Subsequently, these features were compared with the aesthetic principles of minimalism and the works of minimalist artists. Comparative analysis methods were utilized to better understand the similarities and differences between the two artistic expressions, and the results were presented through interpretive analysis and tabular comparisons.

This research methodology provides a useful framework for future scholars conducting similar studies and offers opportunities for expanding the field by incorporating new data. Furthermore, the findings of this study could be relevant to areas such as fashion design, visual arts, and intercultural studies, supporting a deeper understanding of cross-cultural aesthetic continuities.

Conclusion: The comparative analysis between traditional Iranian handwoven textiles and minimalist paintings reveals that fundamental characteristics of minimalism—such as simplicity, repetition, the use of geometric forms, and the avoidance of excessive ornamentation—were present in Iranian weaving arts centuries before the formal emergence of the minimalist movement in the twentieth century.

Textiles such as *Bark*, *Sofreh Yazdi* (*Yazdi* tablecloth), *Tun-bafi*, *Kar-bafi* (manual weaving), and *Chador-shab Yazdi* (*Yazdi* night veils) demonstrate significant similarities in design, structure, and color composition to the works of artists such as *Agnes Martin*, *Carl Andre*, *Donald Judd*, *Frank Stella*, and *Sol LeWitt*. These resemblances suggest that minimalist concepts are deeply rooted not only in modern painting and sculpture but also in traditional Iranian handicrafts and textile arts.

What Western minimalist artists introduced as a modern artistic movement had, in fact, existed organically in Iran's visual and artistic traditions—particularly in textile production—developed out of aesthetic sensibilities and functional needs over centuries. Although there

are formal similarities between Western minimalist works and Iranian traditional textiles, there are fundamental differences in the cultural understanding and production contexts of these works. These differences may stem from distinct historical, social, and cultural backgrounds that influenced the creative processes and artistic outputs in each civilization.

Thus, the findings not only highlight the pioneering nature of Iranian art in the realm of simplification and reduction of superfluous elements but also emphasize the continuity and universality of aesthetic principles across different cultures, transcending geographical and historical boundaries.

Keywords: Textile, Traditional Weaving, Minimalist Textile, Minimalism

References

- Arenas, H. H. (1996). *History and Modern Art: Painting, Sculpture, and Architecture in the Twentieth Century* (M. Eslamiyeh, Trans.). Tehran: Agah Publishing.
- Baker, P. (2006). *Islamic Textiles* (M. Shayestehfar, Trans.). Tehran: Islamic Art Studies Institute.
- Bokla, S. (2008). *The Art of Modernism* (R. Pakbaz, Trans.). Tehran: Farhang-e Moaser.
- Doss, E. (2002). *Twentieth Century American Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Ebrahimi, K., Chitsazan, A. H., & Maleki, H. (2020). Investigating the Role and Weaving Method in Ton Weaving of South Khorasan (Case Study: The Villages of Khoshk, Kharshad, Gorid Bala, and Shurestan). *Rajshemar Scientific Biannual Journal*, 1(2), 94-110.
- Fanaei, Z. (2011). *A Survey of Iranian Handicrafts* (2nd ed.). Isfahan: Najafabad Azad University Press.
- Farbad, M. S., & Rezaeian, A. (2013). An Anthropological Analysis of the Art of Fart Weaving: A Case Study of Torbat Jam. *Journal of Khorasan Cultural-Social Studies*, 7(4), 81-114.
- Govan, M., & Bell, T. (2005). *Dan Flavin: A Retrospective*. National Gallery of Art, Washington.
- Grayli, F. (1996). *Nishapur, the City of Turquoise*. Tehran: Ghoqnous.
- Haririan, N. (2011). The Central Role of Minimalism at the End of the Modern Era and the Use of Light in Dan Flavin's Works. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 2(41), 83-94.
- Lynton, N. (2021). *Modern Art* (A. Ramin, Trans.). Tehran: Ney Publishing.
- Mackenzie, M. (2018). *Trends in Fashion Design* (A. Tadin, Trans.). Tehran: Aban Publishing.
- Mazangi Shahabadi, N. (2018). *A Study of Traditional Textiles of Yazd Province Based on Formalism* (Master's thesis, Imam Javad Nonprofit Institute of Higher Education).
- Moineddini, F. (2009). Iran through the Eyes of Ibn Hawqal. *Comparative Literature*, 1(1), 158-177.
- Mojabi, S. A., & Karbasi Najafabadi, M. (2006). Karbas Weaving of Najafabad. *Culture and People Quarterly*, 5(17), 131-143.
- Pakbaz, R. (2016). *Encyclopedia of Art*. Tehran: Farhang-e Moaser.
- Qavami, T. (n.d.). *Textiles in Pre-Islamic Iran* (A. Karimi, Trans.). *Journal of Archaeology and History*, Center for University Publishing, Issue 18, 56-57.
- Ruhfar, Z. (2001). *An Overview of Textile Weaving During the Islamic Period*. Tehran: SAMT.
- Seyyed Sadr, A. (2007). *Encyclopedia of Handicrafts and Related Professions*. Tehran: Simaye Danesh.
- Tanavoli, P. (2000). *The Travels of Yarn*. Tehran: Yassavoli Cultural Center.
- Yavari, H. (2016). *Traditional Textiles of Iran*. Tehran: Soore Mehr.
- Youshizadeh, M. (2009). *A Sociological Study of Iran through the Symbolism of Iranian Handmade Carpets*.

Image Sources for Table 1

Image 1 - Source: <https://nasaji.com>

Image 2 - Source: Article titled "A Study on the Role and Weaving Technique in Ton Weaving of South Khorasan" (Case Study of the villages of Khoshk, Kharshad, Gorid Bala, and Shurestan), p. 102

Image 3 - Source: <https://www.pinterest.com>

Image 4 - Source: Master's thesis titled "Study of Traditional Textiles of Yazd Province Based on Formalism," p. 80

Image 5 - Source: <https://www.pinterest.com>

Image 6 - Source: <https://www.beytoote.com>

Image Sources for Table 2

- Image 1 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 1 (Textile) - Source: Article titled "A Study on the Role and Weaving Technique in Ton Weaving of South Khorasan" (Case Study of the villages of Khoshk, Kharshad, Gorid Bala, and Shurestan), p. 103
- Image 2 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 2 (Textile) - Source: Book titled "Study of Pattern and Color in Iranian Traditional Textile Weaving - *Dārā'i*," Ehromi (2001), Hossein Gargouei
- Image 3 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 3 (Textile) - Source: Master's thesis titled "Study of Traditional Textiles of Yazd Province Based on Formalism," p. 34
- Image 4 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 4 (Textile) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 5 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 5 (Textile) - Source: Master's thesis titled "Study of Traditional Textiles of Yazd Province Based on Formalism," p. 37
- Image 6 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 6 (Textile) - Source: Master's thesis titled "Study of Traditional Textiles of Yazd Province Based on Formalism," p. 73
- Image 7 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 7 (Textile) - Source: Article titled "Anthropological Analysis of Fart Weaving Art: A Case Study," Mohammad Sadegh Farbod and Aliyeh Rezaian (2013), p. 114
- Image 8 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 8 (Textile) - Source: <https://www.visitiran.ir>
- Image 9 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 9 (Textile) - Source: Master's thesis titled "Study of Traditional Textiles of Yazd Province Based on Formalism," Nasrin Mazangi Shahabadi (2018), p. 82
- Image 10 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 10 (Textile) - Source: <https://www.beytoote.com>
- Image 11 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 11 (Textile) - Source: <https://www.varzanehsaba.ir>
- Image 12 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 12 (Textile) - Source: <https://www.varzanehsaba.ir>
- Image 13 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 13 (Textile) - Source: Article titled "A Study on the Role and Weaving Technique in Ton Weaving of South Khorasan" (Case Study of the villages of Khoshk, Kharshad, Gorid Bala, and Shurestan), p. 103
- Image 14 (Painting) - Source: <https://www.pinterest.com>
- Image 14 (Textile) - Source: <https://golposh.com>

مقدمه و بیان مسئله

تحقیقات تاریخی در زمینه هنرهای سنتی ایرانی پس از اسلام نشان می‌دهد که این هنر همواره از تنوع و غنای طرح و نقش برخوردار بوده و معمولاً در زمره هنرهای مینیمالیستی قرار نمی‌گیرد در واقع پارچه‌های اصیل ایرانی به عنوان نمونه‌هایی با طرح‌ها و نقوش پیچیده و تزئینی شناخته می‌شوند که شامل نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی هستند. این نقوش با استفاده از الگوهای متنوعی نظیر بته جقه، ترنج، لچکی و انواع نقوش اسلیمی و ختایی طراحی شده‌اند

پارچه‌بافی در ایران نه تنها به عنوان یک هنر کاربردی، بلکه به عنوان عرصه‌ای برای بروز خلاقیت و هنر هنرمندان شناخته می‌شود. تنوع در تولید پارچه‌های مختلف و فرآوری آن‌ها، ویژگی بارز نساجی ایرانی است (باوری، ۱۳۹۵: ۱۰۸). شواهد تاریخی نشان می‌دهد که هنر بافندگی ایرانی به ویژه با تزئینات و پیچیدگی فرمی رابطه نزدیکی دارد. با این حال، در میان این تنوع، پارچه‌های مینیمالیستی ایرانی به خوبی شناخته نشده‌اند، در حالی که آن‌ها نه تنها نمایانگر ذوق هنری و سلیقه‌ی هنرمندان ایرانی هستند، بلکه تجلی دهنده‌ی مفاهیم فرهنگی و زیبایی‌شناسی خاصی نیز می‌باشند.

پارچه‌های مینیمالیستی به سادگی و زیبایی در فرم و رنگ شناخته می‌شوند و می‌توانند با هنرمندی و دقت بالا طراحی شوند. این پارچه‌ها به عنوان نماینده‌هایی از هنری در نظر گرفته می‌شوند که به دوران پیچیدگی‌های غیرضروری، به وضوح و ظرافت عناصر طراحی می‌پردازد. اهمیت این پارچه‌ها نه تنها در زمینه هنر بافندگی بلکه در توانایی آن‌ها برای برقراری ارتباط با سبک‌های مدرن و جهانی و ایجاد تأثیر بر طراحان معاصر و مد نیز مشهود است.

این پژوهش با هدف شناسایی و معرفی پارچه‌های سنتی ایرانی دارای ویژگی‌های مینیمالیستی و بررسی شباهت‌های فرمی آن‌ها با نقاشی‌های هنرمندان

مینیمالیسم غربی طراحی شده است. سؤالات اصلی

تحقیق به شرح زیر است:

۱. کدام یک از پارچه‌های سنتی ایرانی ویژگی‌های مینیمالیستی را دارند؟

۲. چه ویژگی‌های طراحی و ظاهری در برخی پارچه‌های ایرانی وجود دارد که آن‌ها را در زمره پارچه‌های مینیمالیستی قرار می‌دهد؟

۳. چه شباهت‌هایی در عناصر فرم و طراحی میان پارچه‌های سنتی ایرانی و نقاشی‌های مینیمالیستی وجود دارد؟

روش تحقیق:

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تطبیقی انجام شده است و از روش تحقیق کیفی برای بررسی ویژگی‌های مینیمالیستی در پارچه‌های سنتی ایرانی و مقایسه آن‌ها با هنر مینیمالیسم غربی استفاده کرده است. در این راستا، پژوهش از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل داده‌های کیفی، به شناسایی و بررسی نمونه‌هایی از پارچه‌های دستباف ایرانی با ویژگی‌های مینیمالیستی پرداخته است.

شیوه گردآوری داده‌ها

گردآوری داده‌های پژوهش به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است. منابع اصلی شامل کتاب‌ها، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، کاتالوگ‌های هنری، و منابع معتبر اینترنتی مرتبط با صنایع دستی، نساجی سنتی و مینیمالیسم بوده‌اند. همچنین، تصاویر و نمونه‌های بصری پارچه‌های سنتی ایرانی و آثار هنرمندان مینیمالیست غربی مورد بررسی قرار گرفته‌اند تا امکان مقایسه تطبیقی فراهم شود.

ابزار گردآوری داده‌ها

ابزارهای گردآوری داده‌ها شامل فیش‌برداری از منابع علمی، تحلیل تصاویر و نمونه‌های پارچه‌های سنتی، بررسی مستندات تاریخی مربوط به نساجی سنتی ایران، و تحلیل

محتوای آثار هنری مینیمالیستی بوده است. همچنین، برای افزایش دقت در بررسی تطبیقی، جداول مقایسه‌ای میان ویژگی‌های پارچه‌های ایرانی و آثار هنرمندان مینیمالیست تنظیم شده است.

جامعه آماری و تعداد نمونه مورد بررسی

جامعه آماری این پژوهش شامل نمونه‌هایی از پارچه‌های سنتی ایرانی با ویژگی‌های مینیمالیستی بوده که به صورت دستی بافته شده‌اند. از میان انواع مختلف پارچه‌های ایرانی، شش نمونه (کریاس، برک، ارمک، شمد، فرت و تون بافی) که دارای ساده‌ترین الگوهای بصری و رنگی بودند، به عنوان نمونه‌های تحقیق انتخاب شده‌اند. در بخش تطبیقی نیز آثار چندین هنرمند مینیمالیست غربی، از جمله اگنس مارتین، کارل آندره، رابرت ریمنود، دونالد جاد، کنث نولند، فرانک استلا و سل لویت مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

روش نمونه‌گیری

روش نمونه‌گیری در این پژوهش به صورت هدفمند انجام شده است. نمونه‌ها بر اساس معیارهایی همچون سادگی در طراحی، استفاده حداقلی از رنگ، عدم وجود نقوش پیچیده و شباهت بصری با اصول مینیمالیسم انتخاب شده‌اند. این رویکرد به پژوهشگران امکان می‌دهد تا نمونه‌های مورد مطالعه را به طور دقیق تحلیل کرده و ویژگی‌های مشترک بین هنر پارچه‌بافی سنتی ایران و مینیمالیسم غربی را شناسایی کنند.

روش تجزیه و تحلیل اطلاعات

در این پژوهش، اطلاعات جمع‌آوری شده به روش تحلیل محتوای کیفی بررسی شده‌اند. ابتدا، ویژگی‌های بصری و ساختاری پارچه‌های منتخب از نظر فرم، رنگ، الگو و تکنیک بافت توصیف شده‌اند. سپس، این ویژگی‌ها با اصول زیبایی‌شناسی مینیمالیسم و آثار هنرمندان مینیمالیست تطبیق داده شده‌اند. برای درک بهتر شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود، از روش مقایسه تطبیقی استفاده شده است و نتایج در قالب جداول و تحلیل‌های تفسیری ارائه گردیده است.

این روش تحقیق به پژوهشگران آینده کمک می‌کند تا در بررسی‌های مشابه، از این الگو استفاده کرده و با

افزودن داده‌های جدید، دامنه پژوهش را گسترش دهند. همچنین، نتایج این مطالعه می‌تواند در زمینه‌های مرتبط با طراحی مد، هنرهای تجسمی و مطالعات بینا فرهنگی کاربرد داشته باشد.

پیشینه پژوهش

بخشی از مطالعات و تحقیقات پیشین در زمینه پارچه‌های ایرانی، از منظر تاریخی به معرفی و بررسی ویژگی‌های آن‌ها پرداخته‌اند. یکی از این مطالعات، مقاله «پارچه‌بافی در عصر صفوی: از منظر تاریخی، سبک‌ها و کارکردها» نوشته فریده طالب پور (۱۳۹۷) است که به تحلیل وضعیت پارچه‌بافی در دوران صفوی و تأثیرات آن بر فرهنگ و هنر ایرانی می‌پردازد.

همچنین، حمید حاجیان پور و مجتبی جوکار (۱۳۹۸) در تحقیق خود با عنوان «بررسی اهمیت و جایگاه شهر یزد در تجارت پارچه‌های ابریشمی در دوره تیموریان (از ۷۹۸ ه.ق تا ۸۵۶ ه.ق)»، به بررسی نقش و جایگاه یزد به عنوان مرکز تولید و تجارت پارچه‌های ابریشمی در این دوره پرداخته و تأثیر آن را بر هنر و اقتصاد منطقه مورد بررسی قرار داده‌اند. در راستای ممانعت از فراموشی دست‌بافت‌های سنتی ایرانی، مقالات متعددی به معرفی و نحوه تولید پارچه‌های سنتی در مناطق خاصی از ایران پرداخته‌اند. به عنوان مثال، محسن نیازی (۱۳۹۰) در مقاله خود با عنوان «شعربافی در کاشان: تحلیلی بر فرآیند تاریخی، فعالیت‌ها، مراحل و دستبافت‌های شعربافی»، به تحلیل فرآیند تولید و ویژگی‌های دست‌بافت‌های شعربافی در کاشان می‌پردازد. همچنین، در سطح دانشگاهی، پایان‌نامه‌های متعددی در ارتباط با پارچه‌بافی سنتی انجام شده است. یکی از این پژوهش‌ها، پایان‌نامه «مطالعه‌ی پارچه‌های سنتی استان یزد مبتنی بر فرمالیسم» نوشته نسرین مزنگی شاه‌آبادی است که به توصیف پارچه‌های سنتی یزد از نظر رنگ، تنوع بافت و نقش می‌پردازد.

این تحقیقات زمینه‌ساز فهم عمیق‌تری از هنر پارچه‌بافی ایرانی و همچنین تأثیرات آن بر هنرهای معاصر جهانی هستند. با وجود این، هنوز به طور خاص به بررسی پارچه‌های مینیمالیستی ایرانی و مقایسه آن‌ها با هنر مینیمالیسم غربی پرداخته نشده است. این خلأ علمی، لزوم انجام پژوهش حاضر را ایجاب می‌کند.

زمینه‌های شکل‌گیری مینیمالیسم

مینیمالیسم (کمینه‌گرایی) به‌عنوان یک جنبش هنری مهم در قرن بیستم، تحت تأثیر فرمالیسم انتزاعی و اصول مدرنیستی شکل گرفت. این جنبش، با تأکید بر سادگی و عینیت، به‌ویژه از فلسفه پدیدارشناسی تأثیر پذیرفته و توجه خود را به رابطه انسان، فضا و حجم معطوف کرده است (حریریان، ۱۳۸۹، ۸۴). مینیمالیسم به‌عنوان واکنشی به اکسپرسیونیسم انتزاعی، برخلاف آثار پرطمطراق آن، بر حذف بیان شخصی و بر سادگی تأکید دارد.

در سال ۱۹۶۲، کلمنت گرینبرگ^۱ برنامه خود را برای یک نوع هنر جدید که باید جانشین اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌شد، اعلام کرد. او معتقد بود که هنر مدرن باید عناصر اصلی هنری را از عناصر فرعی متمایز کند و بر سادگی و وضوح تأکید کند (لینتن، ۱۴۰۰، ۲۸۹). آثار هنرمندانی چون فرانک استلا^۲ و لویس^۳ نشان‌دهنده این تفکر بودند، که در آن‌ها ترکیب‌بندی، صراحت و عدم تمایز میان تصویر و زمینه برجسته شده است.

انتشار کتاب (The Great Experiment in Art: 1922-1963) نوشته کامیلیا گری، به‌ویژه بر جنبه‌های ساختارگرایانه و سوپرماتیسم در هنر تأثیر گذاشت و الهام‌بخش هنرمندان مینیمالیست گردید. دن فلاوین^۴ و رابرت موریس نیز به این میراث آوانگارد اشاره کردند و آثار خود را تحت تأثیر آن قرار دادند. گرایش‌های مینیمالیستی دهه شصت و امدار شیوه بیان اقتصادی^۵ اد راینهاردت^۵ نقاش آمریکایی و عضو گروه کوچک «نقاشان انتزاعی آمریکا» است که در نقاشی از نوع مهارشده و فوق‌العاده غیرشخصی اکسپرسیونیسم انتزاعی گذر کرد و به یک انتزاع هندسی دست‌یافت که در تمرکز و آراستگی همتایی ندارد. (شکل شماره ۱) سطح‌های سیاه و یکنواخت در پرده‌های بزرگ و متأخر راینهاردت پیش‌درآمدی برای مینیمال آرت بود. (شکل شماره ۲).



شکل شماره ۲

اد راینهاردت (تأثیرگذار بر کارهای هنرمندان مینیمالیسم)

ماخذ: صفحات وب

Fig. 2

Ad Reinhardt (Influential on Minimalist artists)

Source: Web pages



شکل شماره ۱

اد راینهاردت

ماخذ: صفحات وب

Fig. 1

Ad Reinhardt

Source: Web pages

- 1- Clement Greenberg
- 2- Frank Stella
- 3- Morris Louis
- 4- Dan Flavin
- 5- Ad Reinhardt

جنبش مینیمالیسم

ریچارد ویلهلم^۱ در سال ۱۹۶۵، اصطلاح مینیمالیسم را برای توصیف آثاری که بر ساده‌سازی اثر هنری تأکید دارند، به کار برد. او بیان کرد که این آثار می‌توانند به سادگی تولید شوند و فرم‌های ساده‌ای داشته باشند، که این امر منجر به سهولت در تکثیر آن‌ها می‌شود (Govan-Bell, 1999, 52). آثار مینیمالیستی معمولاً بکنواخت و بی‌نشانه هستند و از بیان درونیات هنرمند دوری می‌کنند. این ویژگی‌ها باعث می‌شود که تفاسیر متعددی از آثار مینیمالیستی امکان‌پذیر باشد، که امبرتو اکو^۲ آن را "اثر هنری باز" می‌نامد (بوکلا، ۱۳۸۷، ۴۲۵).

مینیمالیسم به‌عنوان آخرین جنبش تأثیرگذار مدرنیسم، ابتدا در نقاشی و حجم‌سازی ظهور کرد و سپس به سایر هنرها راه یافت. این جنبش به‌ویژه در ادبیات، سینما و موسیقی نیز تأثیر گذاشت. به‌عنوان مثال، آثار عباس کیارستمی در عکاسی ایرانی و طراحی‌های فشن با پیروی از سنت مدرنیسم، نمونه‌های بارزی از زیبایی‌شناسی مینیمالیستی هستند (مکنزی، ۱۳۹۷، ۱۲۸).

مینیمالیسم در هنر

اصطلاح مینیمالیسم اولین بار در سال ۱۹۲۹ توسط بوریویک در یک کاتالوگ برای نمایشگاهی در گالری جان گراهام به‌کاربرده شد.^۳ این جنبش اواخر دهه پنجاه در آمریکا و بر پایه نظریات مارسل دوشان^۴، والا گرای (سوپر ماتیسیم) مالویچ^۵ و بر اساس این ایده مدرنیستی که هنر باید واقعیت خاص خود را داشته باشد و تقلیدی از چیز دیگری نباشد، شکوفا شد. در مینیمالیسم، هیچ تلاشی برای بازنمایی یک واقعیت بیرونی صورت نمی‌گیرد، هنرمند از بیننده می‌خواهد که فقط به آنچه در مقابلش است پاسخ دهد. فرانک استلا، نقاش مینیمالیست، در مورد نقاشی‌هایش گفته است: «آنچه می‌بینی همان چیزی است که می‌بینی».

توسعه مینیمالیسم با هنر مفهومی (۱۹۶۰ و ۱۹۷۰) مرتبط است. هر دو جنبش ساختارهای موجود برای ساخت،

اشاعه و مشاهده هنر را به چالش کشیدند و استدلال کردند که اهمیتی که به ابژه هنری داده می‌شود نابجاست و منجر به دنیای هنری سخت و نخبه‌گرا می‌شود که تنها افراد معدودی می‌توانند از آن لذت ببرند.

مینیمالیسم به‌عنوان آخرین جریان تأثیرگذار مدرنیسم و همسو با آن ابتدا در نقاشی و حجم‌سازی و سپس به سایر هنرها راه یافت. از آن در توصیف ژانرهای متنوعی مانند نمایشنامه‌های نویسندگانی از جمله ساموئل بکت، فیلم‌های کارگردان فرانسوی، روبر برسون (روایت‌های ریموند کارور) آثار موسیقایی ساده از آهنگساز فیلیپ گلس (تأسیسات هنری سول لویت^۶)، جنبش هنری باهاوس آلمان و حتی اتومبیل‌های طراحی شده توسط کالین چپمن و اصول آموزشی جان کارول استفاده می‌شود. در عکاسی ایرانی، تصاویر خلق شده توسط عباس کیارستمی با توجه به ترکیب‌های بی‌نقص، صراحت بیان و سادگی دارای ویژگی‌های مینیمالیستی هستند.

مینیمالیسم در فشن و طراحی البسه با پیروی از سنت مدرنیسم گونه‌ای از زیبایی‌شناختی پیراسته و کارآمد به شمار می‌رود. دوخت برازنده و پیراسته البسه مردانه با زیبایی‌شناختی زنانه درهم آمیخته می‌شود، رنگ‌ها خنثی و ملایم است تا از توجه به مدل (یا پوشنده‌ی لباس) بکاهد و تزئینات غیرضروری کنار گذاشته شود. (مکنزی، ۱۳۹۷: ۱۲۸).

ویژگی‌های آثار مینیمالیستی

مینیمالیست‌ها بر ساختار و فرم تأکید بیشتری دارند تا بر رنگ و تزئینات. آن‌ها معمولاً با استفاده از اشکال معین و پیش‌ساخته کار می‌کنند و تلاش می‌کنند بار روانی آثار را کاهش دهند. نمایشگاهی که در سال ۱۹۶۶ از آثار مینیمالیست‌ها برگزار شد، تعریفی واضح از این جنبش ارائه کرد: «بدون نمادگرایی، بدون پیام و بدون خودنمایی شخصی» (Doss, 2002, 163).

مینیمالیسم به‌عنوان آخرین جریان تأثیرگذار مدرنیسم و همسو با آن ابتدا در نقاشی و حجم‌سازی و

1- Richard Wilhelm
2- Umberto Eco

4- Marcel Duchamp
5- Kazimir Malevich
6- Sol Lewitt

۳ - صفحه وب تاریخ هنر: مینیمالیسم (۱۹۶۰ تا ۱۹۷۵).

کاربرد، بلکه ارزش‌های زیباشناختی و فرهنگی نیز داشته است. در دوره‌های مختلف تاریخی، این صنعت تحت تأثیر شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی تغییرات قابل توجهی را تجربه کرده است. دوره اسلامی با حفظ بسیاری از عناصر هنری ساسانی، همچنان به توسعه هنر پارچه‌بافی ادامه داد. روند پارچه‌بافی در ایران را می‌توان به دو دسته کلی پارچه‌بافی در دوران پیش از اسلام و در دوران اسلامی مورد بررسی قرار داد.

۱. پارچه‌بافی در دوران پیش از اسلام

نخستین شواهد باستان‌شناسی درباره منسوجات ایرانی به هزاره پنجم پیش از میلاد بازمی‌گردد. در این دوران، نمونه‌هایی از کتان در تابوت‌های سفالین کودکان در سه‌گابی کردستان کشف شده است. در دوران هخامنشی، پارچه‌های لطیف پشمی و زری‌های زیبا تولید می‌شد که نشان‌دهنده پیشرفت صنعت نساجی در این دوره است. در دوره ساسانی، پارچه‌های با نقش‌های استثنایی، متقارن و پرکار از نظر طراحی تولید می‌شد که بازتاب‌دهنده هنر پیشرفته این دوران بود (پیاوری، ۱۳۹۲: ۳).

در این دوره‌ها، نقوش اساطیری، انسانی و حیوانی در پارچه‌های ایرانی کاربرد گسترده‌ای داشتند. نمونه‌هایی همچون نقوش زنان برگلیم مشهور پازریک و منسوجات پشمی و کتانی عالی دوران اشکانی، حاکی از اهمیت و شکوفایی این هنر در ایران باستان است. همچنین، در پارچه‌های ساسانی، از نقش‌های قرینه و نمادهایی چون درخت زندگی استفاده می‌شد که نشان از باورهای فرهنگی و اسطوره‌ای این دوران دارد.

۲. پارچه‌بافی در دوران اسلامی

پس از ورود اسلام به ایران، تغییرات گسترده‌ای در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی رخ داد. با این حال، این دگرگونی‌ها تأثیر فوری بر هنر و صنعت پارچه‌بافی نداشتند، بلکه عناصر هنری ساسانی در دوره‌های مختلف اسلامی همچنان مشاهده می‌شوند (روح فر، ۱۳۸۰: ۵). این دوران، پارچه‌های متنوعی تولید شد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

پارچه‌های طراز: پارچه‌هایی با حاشیه‌ای حاوی علامت یا نوشته که به صورت بافته شده یا گلدوزی شده بودند (بیکر، ۱۳۸۵: ۱۷).

سپس به سایر هنرها راه یافت. از آن در توصیف ژانرهای متنوعی مانند: نمایشنامه‌های نویسندگانی از جمله: ساموئل بکت، فیلم‌های کارگردان فرانسوی، روبر برسون (روایت‌های ریموند کارور) آثار موسیقایی ساده از آهنگساز فیلیپ گلس (تأسیسات هنری سول لویت)، جنبش هنری باهاوس آلمان و حتی اتومبیل‌های طراحی شده توسط کالین چپمن و اصول آموزشی جان کارول استفاده می‌شود. در عکاسی ایرانی، تصاویر خلق شده توسط عباس کیارستمی با توجه به ترکیب‌های بی‌نقص، صراحت بیان و سادگی دارای ویژگی‌های مینیمالیستی هستند.

مینیمالیسم در فشن و طراحی البسه با پیروی از سنت مدرنیسم گونه‌ای از زیبایی‌شناختی پیراسته و کارآمد به شمار می‌رود. دوخت برزنده و پیراسته البسه مردانه با زیبایی‌شناختی زنانه درهم آمیخته می‌شود، رنگ‌ها خنثی و ملایم است تا از توجه به مدل (یا پوشنده‌ی لباس) بکاهد و تزئینات غیرضروری کنار گذاشته شود. (مکنزی، ۱۳۹۷: ۱۲۸).

محتوای آثار مینیمالیستی معمولاً پیش‌پاافتاده و عاری از معنا است، و این فقدان معنا به عنوان یک حضور منفی، به نوعی از کمال و آرمان‌گرایی در ذهن بیننده تبدیل می‌شود (بوکلا، ۱۳۸۷، ۴۲۸). مینیمالیسم بر این اصل تأکید دارد که هر اثر هنری باید صرفاً به عنوان یک شیء ارزیابی شود و چیزی فراتر از آنچه بیننده می‌بیند وجود ندارد (۵۰۵، آرناسون، ۱۳۷۵، ۵۴۷).

در نهایت، مینیمالیسم به عنوان یک واکنش به اکسپرسیونیسم انتزاعی، نه تنها در نقاشی بلکه در سایر رشته‌های هنری نیز تأثیرگذار بوده و به چالش‌های جدیدی در فهم و تجربه هنر منجر شده است. این جنبش، با تأکید بر سادگی و عینیت، افق‌های جدیدی را در هنر معاصر گشوده و به شناخت عمیق‌تری از تجربه انسانی و فضایی در هنر دست‌یافته است.

سیر تحول پارچه‌بافی در ایران

صنعت پارچه‌بافی در ایران از هزاره‌های پیش از میلاد تاکنون، همواره بخشی مهم از فرهنگ و هنر ایرانیان بوده است. بررسی تاریخی این هنر نشان می‌دهد که ایرانیان از نخستین مللی بودند که در صنعت بافندگی پیشگام شدند (بیکر، ۱۳۸۵: ۷). شواهد به دست آمده از دوران باستان نشان می‌دهد که این هنر در ایران نه تنها جنبه

پارچه ابریشمی دورو: معروف به 'پارچه منیرازی'، که در قرون اولیه اسلام در شهرری تولید می‌شد. پارچه زربفت: متعلق به دوران قبل از استیلای مغولان، که در آن از نخ‌های طلا و نقره استفاده می‌شد. پارچه‌های زری و ابریشمی: این نوع پارچه‌ها با استفاده از الیاف طلا، نقره و گلابتون بافته می‌شدند. مخمل و کمخا: شامل انواع مخمل‌های پرزدار و کم‌پرز که در دوره‌های مختلف اسلامی رواج داشتند. پارچه‌های نقاشی‌شده: در دوران صفویه، علاوه بر نقاشی روی پارچه با قالب، نقاشی با موم نیز رواج یافت. پارچه‌های دوخته‌دوزی: در دوره صفویه و پس از آن، هنرمندان با استفاده از نخ‌های رنگین ابریشم، الیاف طلا و نقره، نقوش زیبایی از گل، برگ، انسان و حیوان را بر روی پارچه خلق کردند (روح فر، ۱۳۸۰: ۵۰). انواع دوخته‌دوزی شامل خاتمی، نقده‌دوزی، پیله‌دوزی، فیتیله‌دوزی، آجیده‌دوزی، سوزن‌دوزی و پته‌دوزی بود. پارچه‌های قلمکار: این نوع پارچه‌ها در ایران و مصر در قرون اولیه اسلامی رایج بودند و اوج شکوفایی آن‌ها در دوران صفویه مشاهده می‌شود. پارچه‌های زری دارایی و زری اطلسی: از جمله پارچه‌های زری فاخر که در دوران مختلف اسلامی تولید می‌شدند.

پارچه‌های مینیمالیسم ایرانی

در جغرافیای فرهنگی ایران، علاوه بر پارچه‌های سنتی با نقوش پرکار و پیچیده، نمونه‌هایی نیز وجود دارند که از نظر فرم و رنگ، واجد ویژگی‌های مینیمالیستی هستند. بافندگان این منسوجات، پیش از ظهور مفهوم مدرن سازی و طراحی مینیمال، به صورت شهودی و بر اساس نیازهای اقلیمی و کاربردی، پارچه‌هایی تولید کرده‌اند که دارای سادگی در نقش و عدم پیچیدگی در طرح هستند. این ویژگی‌ها نه تنها آن‌ها را به بخشی از میراث غنی نساجی ایران تبدیل کرده، بلکه امروزه نیز آن‌ها را با مفاهیم مدرن و مینیمالیستی همسو ساخته است. از جمله این دست‌بافت‌ها می‌توان به کرباس بافی (کار بافی)، برک، ارمک، شمد، فرت و تون بافی اشاره کرد. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که هنر مینیمال، به رغم تصور عمومی، مفهومی مدرن نیست و در سنت‌های نساجی ایران ریشه

دارد. بافندگان ایرانی، به ویژه در مناطق روستایی و عشایری، بدون بهره‌گیری از نظریه‌های طراحی مدرن، پارچه‌هایی تولید کرده‌اند که امروزه با استانداردهای مینیمالیستی مطابقت دارند؛ که نشان‌دهنده پیوند عمیق میان سنت و نوآوری در هنر ایرانی است.

۱) کرباس: در دایره المعارف فارسی «کرباس» به معنی جامه سفیدی است (آندراج)؛ که از پنبه ساخته می‌شود و در تعریف علمی پارچه ساده و بدون نقش است که با استفاده از نخ پنبه و توسط زنان بافته می‌شود. این پارچه معمولاً به رنگ سفید و مناسب برای لباس‌های تابستانی است (فناپی، ۱۳۹۰: ۱۰۵). کرباس پارچه ساده و بدون نقشی است که با استفاده از نخ پنبه‌ای به عنوان تاروپود بافته می‌شود. کرباس بافی در بین مردم محلی مناطق مرکزی اصفهان، به «کار بافی» معروف است (مجابی، ۱۳۸۵: ۱۳۱) و از جمله هنرهای اصیل ایرانی است که بیش از پنجاه نوع مختلف دارد (تناولی، ۱۳۷۶: ۴۳). کار بافی از فنون بافندگی سنتی و یکی از ساده‌ترین و گسترده‌ترین نساجی دستی می‌باشد که از لحاظ پراکندگی جغرافیایی در مناطق مرکزی ایران و به خصوص مناطق کویری رایج بوده است. پارچه کرباس معمولاً دارای سه تا پنج رنگ می‌باشد. این پارچه‌ها با توجه به موارد استفاده به صورت تک‌رنگ و ساده و تک‌رنگ یا طرح دار (چهارخانه‌های ریز و درشت رنگی یا به صورت راه راه) بافته می‌شود. در میبد به این چهارخانه‌ها «گل» گفته می‌شود، چهارخانه‌های بزرگ را گل درشت و چهارخانه‌های ریز را گل ریز می‌گویند. سادگی بافت، استحکام و قابلیت استفاده در شرایط مختلف آب‌وهوایی، کرباس را به پارچه‌ای پرکاربرد در پوشاک و مصارف روزمره تبدیل کرده است. این ویژگی‌ها باعث شده‌اند که کرباس امروزه نیز در طراحی‌های پایدار و مینیمال مورد توجه قرار گیرد.

۲- برک: برک پارچه‌ای نرم، چسبان، ضخیم و دارای استحکام بالاست که از پشم شتر یا کرک بز بافته شده و در دوخت جامه‌های زمستانی مانند کت و قبا کاربرد دارد. در قدیم بیشتر درویشان از پارچه برک برای ساخت پاپوش، کلاه و قبا استفاده می‌کردند. بعدها با بهبود کیفیت آن، پادشاهان و فرمانروایان نیز قبا و جبه از جنس برک به تن می‌کردند؛ اما امروزه بیشتر برای فروش به رهبران سیاسی هزاره‌جات^۱ و

۱- هزارستان یا هزاره‌جات با نام تاریخی غرjestان ناحیه‌ای وسیع و بیشتر کوهستانی در ارتفاعات مرکزی افغانستان است که سکونت‌گاه تاریخی قوم هزاره می‌باشد.

می‌باشند. بافت شمد با نخ پنبه‌ای یا تمام نخ ابریشم مصنوعی ویسکوز صورت می‌گیرد. کاربرد نخ پنبه برای پود و نخ ابریشم برای تار است. این محصول با شستشو تغییر اندازه نمی‌دهد. در فصل تابستان روانداز مورد استفاده قرار می‌گیرد. شمد بیشتر در شهرهای شوشتر و بهبهان در استان خوزستان و برخی شهرها، بخش‌های و روستایی از استان مازندران و گلستان بافته می‌شود (قهرمانی، ۱۹۰:۱۳۹۰-۱۷۸ و مزنگی شاه‌آبادی، ۸۰:۱۳۹۷). شمد در مناطق گرمسیر ایران به‌عنوان روانداز استفاده می‌شود. استفاده از الیاف طبیعی و رنگ‌های محدود و ملایم است که آن را از پیچیدگی‌های رایج در دیگر منسوجات سنتی متمایز می‌کند.

۵) فَرَت: فرت بافی مانند بسیاری از هنرهای دستی در خراسان بزرگ متداول بوده است. پیشینه فرت بافی به‌درستی مشخص نیست زیرا بافندگان آن را سینه‌به‌سینه و از مادران خود به‌صورت شفاهی آموخته‌اند و هیچ منبع مکتوبی که در آن به روش بافت و نقوش و مواد اولیه و غیره اشاره شده باشد وجود ندارد (فرید و رضاییان، ۸۸:۱۳۹۲)؛ اما این واژه احتمالاً تغییر یافته واژه «بَرَد» است (گرایی، ۱۰۷:۱۳۷۵). فرت در واقع پارچه‌ای ساده با بافت صاف با نخ پنبه است. در «دایره‌المعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مرتبط با آن» به بافت و تهیه انواع منسوجات مختلف از قبیل انواع حوله، چادرشب، سفره و بقچه و لباس زیر به‌وسیله نخ‌های پنبه‌ای تابیده یا ابریشم فرت بافی می‌گویند و نقوش رایج در آن جودانه، پیچازی و چهارخانه است (سید صدر، ۲۸۴:۱۳۸۶). نقش‌های محصولات فرت بافی ساده و به‌دوراز پیچیدگی است. در این دستباف‌ها تعداد خطوط منحنی نسبت به خطوط صاف بیشتر است که به تعبیری به‌نوعی نشان از انعطاف و خشونت پرهیزی ایرانیان دارد.

۶- اَرْمَک: ارمک پشمینه‌ای باشد پوشیدنی (برهان قاطع^۱) پارچه دستبافی، نازک است که برای دوخت لباس‌های سبک تابستانی و ملحفه‌های نخی به کار می‌رود. ارمک در طرح‌های ساده و پیچازی و راه‌راه بافته می‌شود و عمدتاً در تهیه روپوش مدرسه‌ی دختران کاربرد دارد. ارمک بافی یکی از فعالیت‌های دستبافی و خانگی موجود در استان یزد است. مواد اولیه مورد مصرف ارمک بافان بیشتر شامل نخ مرسریزه نمره ۳۲ و

گردشگران خارجی ساخته می‌شوند. هم‌اکنون باوجودی که این صنعت در حال نابود شدن است، اما اهمیت آن به دلیل زیبای و مرغوبیت آن بیشتر شده است. دوختن برک نیاز به مهارت خاصی دارد. در گذشته خیاطی که برک می‌دوخت، در نزد مردم از جایگاه خاص اجتماعی برخوردار بود که به آن "خلیفه" می‌گفتند، خلیفه‌ها نیز در وقت دوختن برک شعرهایی نظیر «سوزن ماشین بیرون شد چون سنان آبدار- بَرک چارگله را نیش می‌زدی مانند مار» با خود زمزمه می‌کردند. برک بیشتر در مناطق سردسیر ایران بافته می‌شود. ویژگی مهم برک، استفاده از الیاف طبیعی و رنگ‌های ملایم و محدود است که نه تنها سادگی، بلکه کارکرد عملی آن را نیز افزایش می‌دهد. برک به دلیل گرمای مناسب و سبک بودن، در گذشته در تهیه لباس‌های محلی کاربرد گسترده‌ای داشته است و امروزه نیز در تولید پوشاک دست‌دوز و طراحی‌های پایدار ارزش خود را حفظ کرده است.

۳) تون بافی: تون بافی همان پارچه بافی سنتی خراسان جنوبی (حوله بافی) است و به نظر می‌رسد نام آن از شهر تاریخی تون گرفته شده و به دیگر شهرهای خراسان جنوبی منتقل شده است (ابراهیمی و همکاران، ۹۶:۱۳۹۹). طرح و نقش پارچه‌های تون بافی دارای ماهیتی تجریدی و وابسته به ساختار دستگاه می‌باشد. انواع نقش بافته شده در تون بافی چپر یاف، گُلو و گتنی می‌باشد. تون بافی که بیشتر در مناطق جنوب ایران رایج بوده، به دلیل خنکی و سبکی، برای تولید پوشاک مناطق گرمسیری مورد استفاده قرار می‌گرفته است. این ویژگی‌ها باعث شده‌اند که این نوع پارچه‌ها در طراحی‌های مدرن که به سمت سادگی، کاربردی بودن و استفاده از مواد پایدار گرایش دارند، همچنان جذاب و قابل استفاده باشند. در جدول شماره یک (۱) دو نمونه از پارچه چَپر یاف مشاهده می‌شود.

۴) شَمَد: نوعی پارچه نازک، لطیف و عمدتاً پنبه‌ای و تمام‌نخ است که معمولاً با ملحفه طرح دار اشتباه گرفته می‌شود. رنگ‌های متداول پارچه‌های شمد معمولاً سفید و کرم و گاهی آبی است. ماندگاری رنگ‌ها در بافت شمد بسیار زیاد است و هیچ‌گاه با شستشوی رنگ‌های آن باهم ترکیب نمی‌شوند. در زمینه این پارچه نقشی وجود ندارد اما حاشیه‌ها دارای طرح‌های راه‌راه و یا به شکل چهارخانه

۱- «برک بافی؛ هنری به بلندای یک تاریخ»، روزنامه افغانستان، شنبه ۷ سنبله (شهریور)

نخ پنبه‌ای نمره ۲ یک لا می‌باشد که نخ مرسریزه جهت تار و نخ پنبه‌ای جهت پود به کار می‌رود ولی ممکن است تار این فرآورده از نخ ابریشمی مصنوعی باشد (یاوری، ۱۳۸۵: ۱۴۴).

جدول شماره ۱: شماری از پارچه‌های مینیمال ایران - منبع: نگارنده
Table 1: Some Minimalist Iranian Textiles - Source: Author

نام پارچه	ویژگی	تصویر (نمونه)
۱- کرباس	بافت ساده - بدون نقش غالباً به رنگ سفید	
۲- تون بافی	چپربافت (در دو طرح کج راه و زیگزاگ هفتی و هشتی)	
۳- برک	بسیار ضخیم - تک رنگ در رنگ‌های سیاه، سفید، قهوه‌ای، شیری، خاکستری و شکری	

	<p>دارای نقش‌های ساده چهارخانه است</p>	<p>۴-شمد</p>
	<p>بافتی صاف نقش‌های چهارخانه پیچازی</p>	<p>۵-فرت</p>
	<p>نقش‌های ساده راه‌راه و چهارخانه (پیچازی)</p>	<p>۶-ارمک</p>

پارچه‌های ذکرشده در جدول فوق در دسته پارچه‌های مینیمال قرار می‌گیرند، زیرا این پارچه‌ها نمونه‌هایی از بافت‌های ساده، راحت و کاربردی هستند که دارای رنگ‌های خنثی و طراحی‌های بی‌آلایش می‌باشند. در این پارچه‌ها خبری از تزئینات پیچیده، نقش‌های پرکار و نمادگرایی رایج در منسوجات لوکس نیست. برخلاف بسیاری از پارچه‌های سنتی که با الگوهای غنی و پر جزئیات شناخته می‌شوند، پارچه‌های مینیمال ایرانی فاقد عناصر بصری پرزرق و برق بوده و طراحی آن‌ها بر اساس سادگی، عملکرد و تطابق با نیازهای اقلیمی و فرهنگی شکل گرفته است.

ویژگی‌های بصری و ساختاری

این پارچه‌ها از لحاظ طراحی و نقش، فاقد پیچیدگی‌های بصری و تزئینات سنگین هستند. در تزئینات اندک و ساده آن‌ها هیچ‌گونه نمادپردازی یا معنا سازی خاصی مشاهده نمی‌شود؛ به این معنا که برخلاف برخی پارچه‌های سنتی که تجسمی از "زنانگی"، "مردانگی" یا جایگاه اجتماعی خاصی ارائه می‌دهند، پارچه‌های مینیمال فاقد چنین بازنمایی‌هایی هستند. این پارچه‌ها در تقابل با پارچه‌های گران قیمت و پر نقش و نگار قرار دارند و در طراحی آن‌ها اغلب از اشکال هندسی ساده، خطوط مستقیم، راه‌راه‌های متقارن و حداقل حاشیه‌ها استفاده شده است.

از دیگر ویژگی‌های این پارچه‌ها: ساده‌سازی افراطی و بی‌آلایش در طراحی، نداشتن زرق و برق و تزئینات اضافه رنگ‌های

غالباً مونوکروم (تک‌رنگ) با طیف‌های محدود، حداقل گرایبی در ترکیب رنگ‌ها و جزئیات بصری، عدم استفاده از نقوش منحنی، گل‌ها و گیاهان طبیعی یا انتزاعی، فقدان هرگونه ارتباط با ادبیات، خوش‌نویسی و نمادهای تصویری.

ساختار بافت و چیدمان نقوش

در اغلب این دست‌بافت‌ها، چیدمان خطوط و الگوهای رنگی از قاعده خاصی پیروی نمی‌کند و بیشتر بر اساس ذهنیت و تجربیات بافنده شکل گرفته است. با این حال، در بیشتر موارد، الگوی خطوط در پهنا و درازای پارچه متقارن است که به آن نظم و هارمونی می‌بخشد. این پارچه‌ها از حیث فرم و رنگ در تضاد با پارچه‌هایی قرار می‌گیرند که تحت تأثیر هنرهای تزئینی و پیچیده ایرانی همچون قالی‌بافی و زری‌بافی هستند.

انعکاس سبک زندگی در بافت‌های مینیمال

این پارچه‌ها، که حاصل هنر و مهارت زنان و مردان روستایی و عشایر ایران هستند، بازتابی از زندگی ساده و کاربردی آن‌ها در منسوجاتشان محسوب می‌شوند. بی‌پیرایگی و بی‌آلایشی این دست‌بافت‌ها را می‌توان انعکاسی از سبک زندگی این جوامع دانست که در آن کارکرد و سادگی بر تجمیل‌گرایی اولویت دارد. برخلاف پارچه‌های اشرافی که برای نمایش قدرت، منزلت اجتماعی یا اعتقادات مذهبی بافته می‌شدند، این پارچه‌ها کاملاً کاربردی، محلی و متناسب با نیازهای روزمره طراحی شده‌اند.

به‌طورکلی، می‌توان گفت که پارچه‌های مینیمال ایرانی نمونه‌ای از سادگی در طراحی و عملکردگرایی در صنایع‌دستی سنتی ایران هستند. این پارچه‌ها، به‌رغم تفاوت‌های ظاهری با منسوجات پرنقش‌ونگار، همچنان بخشی از میراث غنی نساجی ایران محسوب می‌شوند و به دلیل هماهنگی با رویکردهای معاصر طراحی مینیمال، همچنان الهام‌بخش طراحان مدرن هستند.

مقایسه پارچه‌های دستباف و سنتی ایرانی با نقاشی‌های

هنرمندان مینیمال

در طول تاریخ، لباس و هنر همواره در تعامل با یکدیگر بوده‌اند و این ارتباط به خلق ترکیب‌های منحصر به فردی انجامیده است. بسیاری از طراحان لباس ایده‌های خود را از جنبش‌های هنری و ادبی وام گرفته‌اند، این الهام‌گیری در

ایران نیز سابقه‌ای طولانی دارد. در دوره سلجوقی، استفاده از داستان‌های ایرانی در طراحی پارچه‌ها رواج یافت و در دوره تیموری و صفوی، به دلیل نزدیکی هنر نقاشی، کتاب‌سازی و پارچه‌بافی، نقوش الهام‌گرفته از داستان‌های حماسی و عاشقانه ایرانی یکی از ارکان اصلی تزئین پارچه‌ها شدند (روح‌فر، ۱۳۸۰: ۵۳).

همان‌طور که در مطالب بالا به آن پرداخته شد در کنار دستباف‌های پرکار و پرنقش، گروهی از پارچه‌های سنتی ایرانی دارای ویژگی‌های بصری مینیمالیستی هستند؛ به این معنا که سادگی در فرم، استفاده از رنگ‌های محدود، الگوهای تکرار شونده و حذف جزئیات زائد در آن‌ها به چشم می‌خورد. این ویژگی‌ها همان اصولی هستند که بعدها در جنبش نقاشی مینیمال قرن بیستم به اوج خود رسیدند. نقاشان مینیمالیست با پرهیز از تزئینات اضافی و پرداختن به خطوط ساده، ترکیب‌بندی‌های هندسی و رنگ‌های محدود، به دنبال حذف پیچیدگی‌های غیرضروری و دستیابی به زیبایی در سادگی بودند. در تطبیق این اصول با پارچه‌های مینیمال ایرانی، می‌توان شباهت‌های قابل‌توجهی را مشاهده کرد.

سادگی در فرم و رنگ: همان‌طور که نقاشان مینیمالیست از رنگ‌های محدود و فرم‌های ساده استفاده می‌کردند، برخی پارچه‌های سنتی ایرانی نیز با پرهیز از تزئینات پیچیده و استفاده از رنگ‌های غالباً مونوکروم به‌نوعی از سادگی هنری دست‌یافته‌اند.



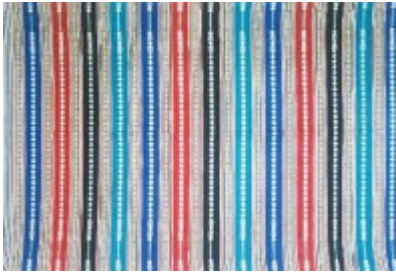
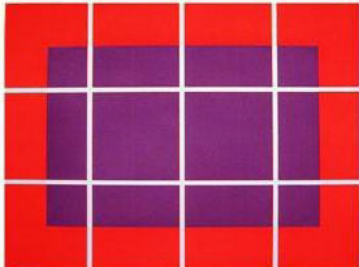
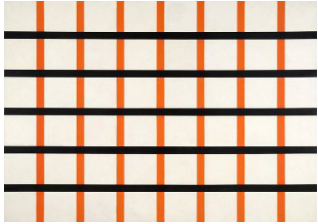


تکرار و الگوهای منظم: بسیاری از آثار نقاشی مینیمال بر الگوهای تکرار شونده و هندسه ساده متکی هستند، مشابه پارچه‌های راه‌راه، تون‌بافی و شمد که دارای الگوهای منظم و هماهنگ هستند.

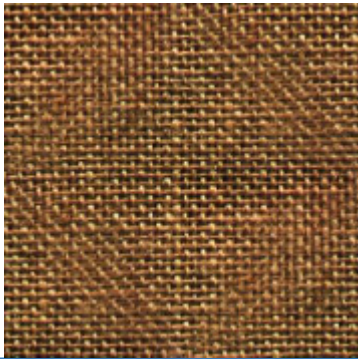
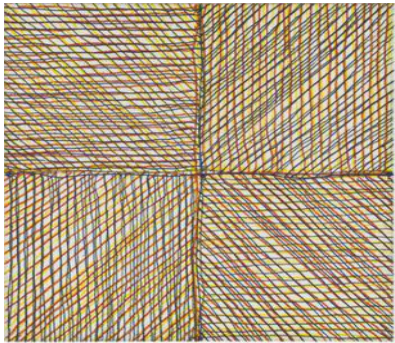

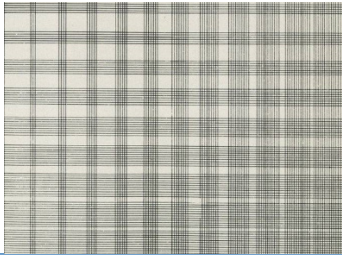



حذف عناصر غیرضروری: همان‌گونه که نقاشان مینیمال تلاش می‌کردند تمام عناصر اضافی را حذف کرده و به اصل و ذات هنر برسند، برخی از پارچه‌های سنتی ایرانی نیز فاقد نقوش تزئینی شلوغ، خوش‌نویسی یا الگوهای پیچیده هستند و تنها بر کاربرد و سادگی تأکید دارند.

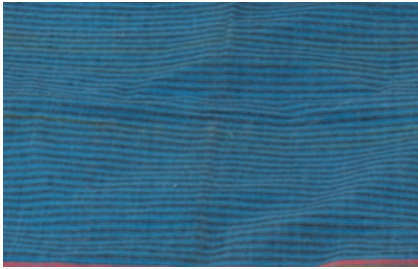
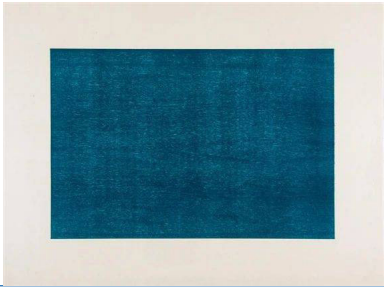

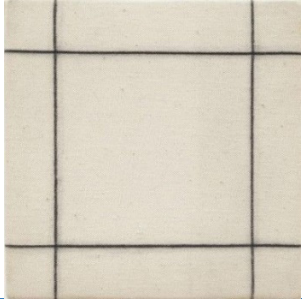

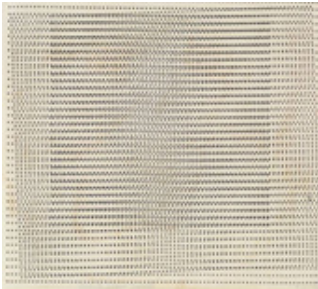

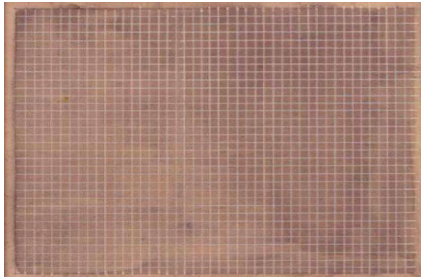
بر این اساس، می‌توان گفت که ویژگی‌های مینیمالیستی در پارچه‌های سنتی ایرانی نه تنها اتفاقی نیست، بلکه بازتابی از سادگی و عملکردگرایی در فرهنگ و هنر ایران است. این تطبیق، نشان می‌دهد که اصول زیبایی‌شناسی مینیمال، قرن‌ها پیش از شکل‌گیری رسمی این جنبش، در برخی از هنرهای سنتی ایران به کار

گرفته شده است. جدول شماره (۲) این تطبیق میان پارچه‌های سنتی ایرانی با ویژگی‌های مینیمالیستی و نقاشی‌های اولیه جنبش مینیمال را به‌طور دقیق‌تر بررسی می‌کند.

جدول شماره ۲ تحلیل تطبیقی پارچه‌های دستباف و سنتی ایرانی با نقاشی‌های هنرمندان مینیمالیسم
 Table 2: Comparative Analysis of Iranian Handwoven and Traditional Textiles with Minimalist Painters' Works

نقاشی	تصویر	پارچه	تصویر
۱- شل لوئیت ۱۹۷۱		تون بافی	
۲- فرانک استلا		احرام بافی	
۳- دونالد جاد ۱۹۹۳-۱۹۹۲		چادر شب یزدی	
۴- جرمی مون ۱۹۷۱		فرت بافی	
۵- آگنس مارتین		سفره یزدی	

	<p>کار بافی</p>		<p>۶-شیل لوئیت ۱۹۹۹</p>
	<p>فرت بافی</p>		<p>۷-شیل لوئیت ۱۹۷۲</p>
	<p>اورمک</p>		<p>۸-کنیت نولند ۱۹۷۱</p>
	<p>دستمال یزدی</p>		<p>۹-فرانک استلا</p>
	<p>اورمک</p>		<p>۱۰-کنیت نولند</p>

	کار بافی		۱۱-دونالد جاد
	کار بافی		۱۲-رابرت ریموند ۱۹۶۳
	تون بافی		۱۳-کارل آندر ۱۹۶۳
	برک		۱۴-اگنس مارتین ۱۹۸۵

بحث

تحلیل تطبیقی پارچه‌های دستباف و سنتی ایرانی با نقاشی‌های هنرمندان مینیمالیست با توجه به جدول شماره ۲

در این جدول، تطبیق میان پارچه‌های دستباف و سنتی ایرانی با آثار هنرمندان مینیمالیست انجام شده است. این مقایسه بر اساس شباهت‌های فرمی، ساختاری و رنگی صورت گرفته است و نشان می‌دهد که چگونه اصول زیبایی‌شناسی مینیمال، قرن‌ها پیش از ظهور این جنبش در دنیای هنر غرب، در برخی از پارچه‌های ایرانی به‌کاررفته است.

۱. اگنس مارتین^۱ و شباهت آثار او با پارچه‌های برک و سفره یزدی

اگنس مارتین، از هنرمندان مینیمالیست، در نقاشی‌های خود از هندسه ساده، رنگ‌های کم‌رنگ و فرم‌های تکرارشونده استفاده می‌کرد. آثار او به دنبال فرار از بازنمایی مستقیم و ایجاد تأثیرات بصری از طریق ساختارهای منظم بودند. اگنس

۱- Agnes Martin

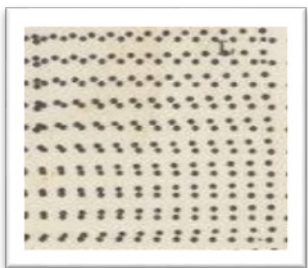
مارتین معاصر سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی بود. علاقه او به فلسفه شرق به موازات ستایش او از اکسپرسیونیسم انتزاعی توسعه یافت و منجر به نقاشی‌هایی شد که با فرم‌های بیومورفیک و انتزاع هندسی بسیار ساده و کم‌رنگ مشخص می‌شدند. این آثار جدید به عنوان بخشی از جنبش نوظهور مینیمالیسم بودند. مارتین برای سال‌ها تابلوهایی را نقاشی می‌کرد که در نگاه اول بارها و بارها یکسان به نظر می‌رسیدند و خوانش دقیق از آنها دشوار بود هندسه دقیق به کار گرفته شده در آثار او تأثیر بسزایی بر بیننده داشت.

نقاشی شماره ۱۴: در این اثر، خطوط منظم و الگوهای تکرارشونده بر پس‌زمینه‌ای قهوه‌ای تیره قرار دارند. این ویژگی با پارچه برک تطابق دارد، زیرا این پارچه نیز دارای رنگ قهوه‌ای غالب و چهارخانه‌های منظم است.

نقاشی شماره ۵: این اثر، که متشکل از خطوط عمودی و یک پس‌زمینه ساده است، با پارچه سفره یزدی مقایسه شده است. در هر دو، خطوط راه‌راه غیریکنواخت وجود دارد که باعث ایجاد شباهت بصری میان آن‌ها شده است.

۲. کارل آندره^۱ و شباهت آثار او با تون بافی ایرانی

تصویر شماره ۱۳ (اثر کارل آندره) و "گنتی یک گله" (فرآورده تون بافی) دارای شباهت‌های ساختاری هستند. هر دو اثر بر اساس الگوهای نقطه‌ای تنظیم شده‌اند و فرم‌های ساده و تکرارشونده‌ای دارند که نشان‌دهنده هماهنگی میان مینیمالیسم غربی و صنایع دستی ایرانی است (شکل شماره ۱ و ۲).



شکل شماره ۱: آنالیز شده تون بافی بررسی نقوش و شیوه‌های بافت تون، ابراهیمی و همکاران

Figure 1: Analyzed Ton Weaving; Study of Patterns and Weaving Techniques of Ton, Ebrahimi et al.



شکل شماره ۲: بخشی از تابلو کارل آندره

Figure 2: A Part of Carl Andre's Artwork

۳. رابرت ریموند^۲ و شباهت آثار او با پارچه‌های ساده کار بافی

رابرت ریموند، از نقاشان مینیمالیست، در آثار خود تا حد امکان از جزئیات غیرضروری کاسته و فضای بوم را خالی نگه می‌داشت.

تصویر شماره ۱۲ از آثار او، که دارای پس‌زمینه‌ای ساده و بدون تزئینات اضافی است، با پارچه‌های کار بافی ایرانی مقایسه شده است. در هر دو، سادگی و حداقل‌گرایی در استفاده از رنگ و طرح دیده می‌شود، و تنها دو خط عمودی و افقی به عنوان عناصر بصری اصلی به کار رفته‌اند.

۴. دونالد جاد^۳ و شباهت آثار او با چادرشب و پارچه‌های کار بافی

دونالد جاد، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان مینیمالیسم، آثار خود را "اشیای خاص" می‌نامید و به دنبال ایجاد فرم‌های ساده، خالص و بدون نمادگرایی بود.

تصویر شماره ۱۱ از آثار او، که دارای رنگ‌بندی ساده و ساختاری مینیمال است، با پارچه‌های کار بافی ایرانی مقایسه شده است.

تصویر شماره ۳، که شامل فرم‌های مربعی ساده با رنگ‌های قرمز، بنفش و سفید است، شباهت زیادی با چادرشب یزدی دارد که در آن نیز مربع‌هایی با رنگ‌های مشابه و الگوهای هندسی ساده دیده می‌شود.

1- Carl Andre
2- Robert Raymond
3- Donald Judd

نتیجه‌گیری

تحلیل تطبیقی میان پارچه‌های دستباف سنتی ایرانی و نقاشی‌های هنرمندان مینیمالیست نشان می‌دهد که ویژگی‌های بنیادین مینیمالیسم، از جمله سادگی، تکرار، استفاده از فرم‌های هندسی و پرهیز از تزئینات اضافی، پیش از شکل‌گیری این جنبش هنری در قرن بیستم، در بافته‌های سنتی ایرانی به‌کاررفته است.

پارچه‌هایی مانند برک، سفره یزدی، تون‌بافی، کار بافی و چادرشب یزدی از نظر طراحی، ساختار و ترکیب رنگ، شباهت‌های چشمگیری با آثار هنرمندانی مانند اگنس مارتین، کارل آندره، دونالد جاد، فرانک استلا و سل لویت دارند. این شباهت‌ها نشان می‌دهند که مفاهیم مینیمالیستی نه تنها در نقاشی و مجسمه‌سازی معاصر، بلکه در صنایع دستی و پارچه‌بافی ایران نیز ریشه دارند. آنچه هنرمندان مینیمالیست به‌عنوان یک جنبش مدرن مطرح کردند، در سنت‌های بصری و هنری ایران، به‌ویژه در تولید منسوجات، به‌صورت ارگانیک و براساس نیازهای زیباشناختی و کارکردی، از قرن‌ها پیش وجود داشته است. در واقع میان آثار مینیمالیستی غربی و آثار هنرمندان پارچه‌باف ایرانی شباهت‌هایی فرمی وجود دارد، اما تفاوت‌های بنیادینی در درک و تولید این آثار در دو فرهنگ مشاهده می‌شود. این تفاوت‌ها می‌توانند ناشی از زمینه‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی مختلف باشند که بر فرآیند خلاقیت و تولید هنری تأثیرگذارند.

این موضوع نه تنها بیانگر پیشگامی هنر ایرانی در ساده‌گرایی و کاهش عناصر زائد است، بلکه گواهی بر تداوم و پیوستگی زیبایی‌شناسی در فرهنگ‌های مختلف، فراتر از مرزهای جغرافیایی و تاریخی می‌باشد.

۵. کنث نولند و شباهت آثار او با پارچه‌های سنتی ایرانی کنث نولند در آثار خود از پس زمینه‌های رنگی متضاد برای ایجاد ارتعاشات نوری و انرژی بصری استفاده می‌کرد.

تصویر شماره ۸ و ۱۰ از آثار او دارای خطوط موازی با رنگ‌های متنوع هستند که با برخی از پارچه‌های ایرانی با طرح‌های راه‌راه قابل تطبیق‌اند.

۶. فرانک استلا و شباهت آثار او با احرامی بافی و دستمال یزدی

فرانک استلا، پیشگام جنبش مینیمال، در آثار خود نقاشی و حجم‌سازی را ترکیب می‌کرد و اغلب از الگوهای راه‌راه در بوم‌های غیر مستطیلی استفاده می‌نمود.

تصویر شماره ۹ و ۲ از آثار او، که دارای خطوط راه‌راه و رنگ‌های روشن و متضاد هستند، با پارچه احرامی بافی و دستمال یزدی مقایسه شده‌اند. در هر دو، سادگی، وضوح طرح و استفاده از رنگ‌های درخشان مشهود است.

۷. سل لویت و شباهت آثار او با فرت بافی و تون‌بافی ایرانی سل لویت، از مهم‌ترین هنرمندان مینیمالیست، در آثار خود از تکرار خطوط مستقیم و الگوهای متوالی بهره می‌برد. تصویر شماره ۷، که شامل ردیف‌های متوالی خطوط افقی و عمودی است، شباهت زیادی با پارچه‌های فرت‌بافی ایرانی دارد که از الگوهای مشابهی در بافت خود استفاده می‌کنند.

برخی از آثار او نیز با تون‌بافی و کار بافی ایرانی مقایسه شده‌اند، زیرا در هر دو، ساختارهای ساده، الگوهای تکرارشونده و حداقل‌گرایی در استفاده از رنگ و فرم دیده می‌شود.

منابع و مآخذ تصویری جدول شماره ۱

- تصویر شماره ۱- منبع تصویر: <https://nasaji.com>
- تصویر شماره ۲: منبع تصویر: مقاله «بررسی نقش و شیوه بافت در تون بافی خراسان جنوبی» (مطالعه موردی روستاهای خشک، خراشاد، گورید بالا و شورستان). صفحه ۱۰۲
- تصویر شماره ۳- منبع تصویر: <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۴- منبع تصویر: پایان نامه مطالعه پارچه‌های سنتی استان یزد مبتنی بر فرمالیسم. صفحه ۸۰
- تصویر شماره ۵- منبع تصویر سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۶- منبع تصویر سایت <https://www.beytoote.com>

منابع و مآخذ تصویری جدول شماره ۲

- تصویر شماره ۱ (نقاشی) از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۱ (پارچه): مقاله «بررسی نقش و شیوه بافت در تون بافی خراسان جنوبی» (مطالعه موردی روستاهای خشک، خراشاد، گورید بالا و شورستان). صفحه ۱۰۳
- تصویر شماره ۲ (نقاشی) از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۲ (پارچه): کتاب بررسی نقش و رنگ در نساجی سنتی ایرانی- دارایی. احرامی (۱۳۸۰). حسین گرگویی
- تصویر شماره ۳ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۳ (پارچه): پایان نامه مطالعه پارچه‌های سنتی استان یزد مبنی بر فرمالیسم. صفحه ۳۴
- تصویر شماره ۴ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۴ (پارچه): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۵ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۵ (پارچه): پایان نامه مطالعه پارچه‌های سنتی استان یزد مبنی بر فرمالیسم. صفحه ۳۷
- تصویر شماره ۶ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۶ (پارچه): پایان نامه مطالعه پارچه‌های سنتی استان یزد مبنی بر فرمالیسم. صفحه ۷۳
- تصویر شماره ۷ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۷ (پارچه): مقاله تحلیل مردم‌شناسی هنر فرت بافی مطالعه موردی. محمدصادق فرید و عالیہ رضایان (۱۳۹۲) صفحه ۱۱۴-
- تصویر شماره ۸ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۸ (پارچه). از سایت <https://www.visitiran.ir>
- تصویر شماره ۹ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۹ (پارچه): پایان نامه مطالعه پارچه‌های سنتی استان یزد مبنی بر فرمالیسم. نسرین مزنگی شاه‌آبادی (۱۳۹۷). صفحه ۸۲
- تصویر شماره ۱۰ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۱۰ (پارچه): از سایت <https://www.beytoote.com>
- تصویر شماره ۱۱ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۱۱ (پارچه): از سایت <https://www.varzanehsaba.ir>
- تصویر شماره ۱۲ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۱۲ (پارچه): از سایت <https://www.varzanehsaba.ir>
- تصویر شماره ۱۳ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
- تصویر شماره ۱۳ (پارچه): مقاله «بررسی نقش و شیوه بافت در تون بافی خراسان جنوبی» (مطالعه موردی روستاهای

خشک، خراشاد، گورید بالا و شورستان). صفحه ۱۰۳
تصویر شماره ۱۴ (نقاشی): از سایت <https://www.pinterest.com>
تصویر شماره ۱۴ (پارچه) از سایت <https://golposh.com>

منابع و ماخذ

ابراهیمی، کاظم؛ چیت سازان، امیرحسین؛ مالکی، هما. (۱۳۹۹). بررسی نقش و شیوه بافت در تون بافی خراسان جنوبی (مطالعه موردی روستاهای خشک، خراشاد، گورید بالا و شورستان)، دو فصلنامه علمی رجشمار ۱، (۲)، ۹۴-۱۱۰
آرناسون، اچ. اچ (۱۳۷۵)، تاریخ و هنر مدرن: نقاشی، پیکره سازی و معماری در قرن بیستم، مصطفی اسلامی، تهران: نشر آگه
بیکر، پاتریشیا. (۱۳۸۵). منسوجات اسلامی، مهناز شایسته فر، تهران: موسسه مطالعاتی هنر اسلامی
بوکلا، ساندر (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، رویین پاک باز، تهران: فرهنگ معاصر.
فناپی، زهرا. (۱۳۹۰). سیری در صنایع دستی ایران، چاپ دوم، اصفهان: انتشارات دانشگاه آزاد نجف آباد
فرید، محمدصادق؛ رضاییان، عالیه. (۱۳۹۲). تحلیل مردم شناسی هنر فرت بافی مطالعه موردی: تربت جام. فصلنامه مطالعات فرهنگی- اجتماعی خراسان، ۷(۴)، ۸۱-۱۱۴.
حریریان، نرگس. (۱۳۹۰). نقش محوری مینیمالیسم در پایان دوران مدرن و به کارگیری نور در آثار دن فلاون. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲(۴۱)، ۸۳-۹۴.
قهرمانی، ابوالفتح. (۱۳۹۰). یزد نگین کویر، مجموعه اطلاعات و راهنمای سیاحتی.
گرایی، فریدون. (۱۳۷۵). نیشابور شهر فیروزه. تهران: ققنوس.
لینتن، نوربرت. (۱۴۰۰). هنر مدرن، علی رامین، تهران: نشر نی.
مکنزی، مایری. (۱۳۹۷). گرایش های طراحی لباس. آیداتدین، تهران: کتاب آبان.
مزدگی شاه آبادی، نسرین. (۱۳۹۷). مطالعه پارچه های سنتی استان یزد مبتنی بر فرمالیسم. پایان نامه کارشناسی ارشد، موسسه غیرانتفاعی آموزش عالی امام جواد (ع).
معین الدینی، فاطمه. (۱۳۸۸). ایران از نگاه ابن حوقل، ادبیات تطبیقی، ۱(۱)، ۱۵۸-۱۷۷
مجابی، سید علی؛ کرباسی نجف آبادی، مینا. (۱۳۸۵). کرباس بافی نجف آباد، فصلنامه فرهنگ و مردم، ۵(۱۷)، ۱۳۱-۱۴۳.
قوامی، ترودی. (بی تا)، منسوجات در ایران قبل از اسلام، ترجمه: علیرضا کریمی، مجله باستان شناسی و تاریخ، مرکز نشر دانشگاهی، شماره ۱۸: ۵۶-۵۷.
پاک باز، رویین. (۱۳۹۵). دایره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
روح فر، زهره. (۱۳۸۰). نگاهی بر پارچه بافی دوران اسلامی. تهران: سمت.
سید صدر، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). دایره المعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مربوط به آن، تهران: سیمای دانش
تناولی، پرویز. (۱۳۷۹). سفرهای کاموا، تهران: فرهنگسرای بساوی.
یاوری، حسین. (۱۳۹۵). نساجی سنتی ایران، تهران: سوره مهر
یوشی زاده، مریم. (۱۳۸۸). بررسی جامعه شناختی ایران با استفاده از نمادشناسی فرش های دستبافت ایرانی. سایت مدرسه همشهری www.hamshahtitraining.ir

منابع و ماخذ انگلیسی:

Doss, E (2002), "Nenen Century American A" Oxford University Press, Oxford. 163
Govan Mi chael - Bell Tiff any(2005), Dan Fl avi n A Retr ospecti ve, Nati onal Gall er y of Art, Washington

©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/>).



بررسی تطبیقی نقوش و هنرهای قومی با آثار برگرفته شده از نقش پرنده در ساخته‌های پرویز تناولی

فرهاد کارگری آریان*

۱. دکترای تخصصی هنر اسلامی از دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

lotfolah.arian@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۲۰

صفحه ۱۴۵-۱۳۲



شماره دوازدهم
بهار ۱۴۰۲

چکیده

بیان مسئله: در دهه‌های اخیر، بازگشت به ریشه‌های قومی و فرهنگی به عنوان واکنشی به جهانی‌شدن و اضمحلال فرهنگی جوامع، به موضوعی محوری در هنر معاصر تبدیل شده است. در ایران نیز، توجه به هنر قومی با هدف بازبانی هویت فرهنگی و هنری مورد توجه بسیاری از هنرمندان قرار گرفته است. پرویز تناولی یکی از برجسته‌ترین هنرمندانی است که با نگاهی نو به مفاهیم بومی و قومی، دست به بازآفرینی آن‌ها در قالب‌های نوین زده است. بخشی از آثار او به الهام از نقش پرنده در هنر اقوام ایرانی اختصاص دارد که بررسی آن می‌تواند به شناخت بهتر پیوند میان هنر معاصر و ریشه‌های قومی بیانجامد.

هدف پژوهش: این پژوهش با هدف تحلیل نحوه بهره‌گیری پرویز تناولی از نقوش پرنده در هنر قومی ایران و بازآفرینی آن در آثارش انجام شده است. هدف نهایی، روشن ساختن چگونگی بازتاب عناصر هویتی در آثار تناولی از منظر پیوند با هنر اقوام ایرانی است.

سؤال پژوهش: تناولی به چه شکل از هنر قومی ایران، به‌ویژه نقش مایه پرنده، در آثار خود بهره برده است و چگونه این عناصر را به زبان هنر معاصر ترجمه کرده است؟

روش پژوهش: روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای است. ابتدا منابع نظری مرتبط با هنر قومی و آثار پرویز تناولی گردآوری شده و سپس چند نمونه از آثار تناولی که نقش پرنده در آن‌ها برجسته است، انتخاب و تحلیل تطبیقی آن‌ها با نقوش پرنده در هنر اقوام ایرانی صورت گرفته است. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که پرویز تناولی، با شناخت عمیق از ریشه‌های فرهنگی و هنری ایران، به‌ویژه در زمینه هنر اقوام، توانسته است عناصر نمادین مانند پرنده را از بافت بومی جدا کرده و در قالب زبانی نوین و جهانی بازآفرینی کند. آثار او در عین دارا بودن بار هویتی و فرهنگی، توانسته‌اند مخاطب جهانی را نیز تحت تأثیر قرار دهند. این تلفیق موفق، نقش مهمی در حفظ و احیای هنر قومی در عرصه هنر معاصر ایفا می‌کند.

کلمات کلیدی: هنر قومی، هویت، تناولی، پرنده، سمبل‌های فرهنگی



Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2025.2038038.1185

A Comparative Study of Ethnic Motifs and Arts with Bird-Inspired Elements in the Works of Parviz Tanavoli

Farhad Kargari Arian*¹

1. Ph.D. in Islamic Art from Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 10/08/2024

Accepted: 20/05/2025

Page 133-145



شماره دوازدهم
بهار ۱۴۰۲

Abstract

Problem Statement: We live in an era characterized by the acceleration of globalization and the cultural homogenization of nations. This process, reinforced by the dominance of global media, digital communication, and the free flow of information, has led to the overshadowing of many national and cultural identities by a dominant global culture. As a result, the boundaries of cultural and national identities are becoming increasingly blurred, and contemporary artworks are also affected by this phenomenon. In some cases, it has become difficult to distinguish the national origins of artists based on the content or form of their works. Although this trend has facilitated cultural interactions and exchanges, it has also contributed to the neglect or even loss of indigenous traditions and roots.

In response to this situation, many artists—especially those from countries with ancient civilizations—have turned to reviving their cultural identities. By revisiting authentic ethnic, mythological, and traditional elements, they seek to preserve their heritage while reinterpreting it through a contemporary lens. In Iran, this approach has been increasingly adopted by artists in recent decades. Utilizing the rich heritage of Iran's traditional and ethnic arts, particularly its decorative and symbolic motifs, these artists strive to create contemporary artworks imbued with an Iranian identity.

One of the notable artistic movements in this regard is the Saqqakhaneh School, which emerged in the 1960s. The artists of this school sought to create a modern Iranian art form by incorporating visual and cultural elements from folk and religious art. Their use of inscriptions, religious motifs, popular forms, and familiar imagery from the Iranian visual tradition marked a turning point in the development of modern Iranian art.

Among the artists who followed this path, Parviz Tanavoli occupies a unique and distinguished place. Through his lived experience, meticulous research, and deep knowledge of traditional Iranian arts, Tanavoli has created artworks that are both visually innovative and culturally rooted. Particularly in the field of sculpture, he has succeeded in reimagining and reinterpreting traditional and ethnic motifs in a manner that preserves their cultural essence while presenting them in a contemporary visual language.

One of the recurring elements in Tanavoli's work is the motif of the bird. In Iranian culture, birds are not merely decorative elements but symbols carrying rich layers of meaning—representing freedom, transcendence, messengers of the divine, and connections to the

spiritual realm. These motifs have been widely used in Persian carpets, kilims, pottery, and other traditional decorative arts. Tanavoli, with his profound understanding of this heritage, has incorporated the bird motif into his work in a way that continues and revitalizes this long-standing tradition within a modern artistic context.

Research Objective: This study aims to analyze how Parviz Tanavoli has utilized the bird motif in the context of Iranian ethnic art and reimagined it in his artistic creations. The primary objective is to clarify how identity-related elements, derived from the visual culture of Iranian ethnic groups, are reflected in Tanavoli's contemporary artworks.

Research Question: How has Tanavoli employed the visual and symbolic resources of Iranian ethnic art—especially the bird motif—in his work, and in what ways has he translated these traditional elements into the language of contemporary art?

Research Methodology: This research is descriptive-analytical in nature and is based on library studies. First, theoretical sources related to ethnic art, traditional Iranian imagery, and the works of Parviz Tanavoli were collected. Subsequently, several of Tanavoli's works that prominently feature bird motifs were selected. These artworks were then comparatively analyzed about bird motifs in the visual culture of various Iranian ethnic groups.

The comparative framework includes motifs found in Kurdish and Fars region carpets, Bakhtiari and Lori kilims, as well as ancient Iranian ceramics.

Conclusion: The findings of this study reveal that Parviz Tanavoli has established a profound connection between tradition and modernity through his insightful use of ancient motifs—particularly the bird motif. By examining the symbolic roles of the nightingale (bolbol) and the mythical Simorgh in Iranian culture and by referencing their visual representations in tribal carpets, kilims, and ceramics, Tanavoli recontextualizes these forms in innovative and meaningful ways.

Tanavoli's works draw direct inspiration from the bird motifs found in the carpets of Kurdistan and Fars provinces, the kilims of the Bakhtiari and Lori tribes, and early Iranian pottery. These traditional motifs, which once adorned everyday objects, are elevated in Tanavoli's art into conceptual forms that bridge historical memory

and contemporary expression.

Importantly, Tanavoli's approach is not a mere replication of ethnic motifs. Rather, his engagement with traditional elements is rooted in a deep appreciation for their cultural and aesthetic value. Through a comprehensive understanding of their visual power and symbolic resonance, he integrates these motifs into a modern artistic discourse. His compositions reflect a fusion of indigenous visual language with the concerns and techniques of contemporary sculpture.

In doing so, Tanavoli offers a vision of Iranian modern art that is simultaneously global in its accessibility and deeply local in its essence. His work exemplifies how traditional art forms, when engaged critically and creatively, can transcend their historical boundaries and contribute meaningfully to the global art scene.

Ultimately, this study underscores the importance of cultural continuity in the creation of contemporary art. Tanavoli's work serves as a model for how artists can draw upon ethnic heritage not as a constraint, but as a rich source of inspiration—capable of producing works that are both rooted in tradition and resonant in the present.

Keywords: Iranian ethnic art, identity, Parviz Tanavoli, bird motif, traditional symbolism,

References:

- Ahmadi, H. (1999). *Ethnicity and ethnonationalism in Iran: Myth and reality*. Tehran: Ney Publishing.
- Ahmadi, R. (2007). Another view on the Saqqakhaneh movement: A study of motifs inspired by Iranian symbols. *Ketab-e Mah-e Honar*, (101-102), February-March.
- Ebrahimi Naghaani, H. (2010). The Saqqakhaneh movement: Expansion and aesthetic strategies derived from ancient ethnic and traditional Iranian arts. *Visual Arts*, (41), Spring.
- Galloway, D. (2000). Parviz Tanavoli (P. Marzban, Trans.). Tehran: Iranian Art Publishing.
- Herbert Read. (2005). *The meaning of art* (N. Darbandi, Trans.). Tehran: Elmi Farhangi Publishing.
- Kargari Arian, L., & Afshar, M. (2018). The history of Iranian folk art through the works of Parviz Tanavoli (Case study: Lion motif). *Mardom-Nameh Journal*, (8-9), 88–98.
- Kiani Haft Lang, K., et al. (n.d.). Bakhtiari and Lur tribes: Collected articles from the First Conference on Art and Culture of Iranian Nomads. [Publisher not listed].

- Mo'in, M. (2003). Persian dictionary. Tehran: Dabir Publishing.
- Pakbaz, R. (2002). Pioneers of modern art in Iran: Tanavoli. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art Publishing.
- Shabanikhateeb, S. (2008). Pictorial encyclopedia of Iranian carpet motifs and decorations. Tehran: Sepehr Andisheh.
- Silaev, N., et al. (1973). Problems of aesthetics and art (M. T. Faramarzi, Trans.). Tehran: Pouya Publishing.
- Tanavoli, P. (1977). Fars lion rugs. Tehran: University of Tehran Press.
- Tanavoli, P. (2005). Atelier Kaboud. Tehran: Bongah Publishing.
- Tanavoli, P. (2010). Ceramics. Tehran: Bongah Publishing.
- Tanavoli, P. (2011). Carpets. Tehran: Bongah Publishing.
- Yordshahian, E. (2001). Ethnic genealogy and national life. Tehran: Farzan-e Rooz Research & Publishing.
- Ferdowsi. (n.d.). Shahnameh (based on Moscow edition).

مقدمه و بیان مسئله

ما در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که همه کشورها به سوی یک ملت واحد در حال تغییرند؛ و ملیت و هویت انسان‌ها در حال کم‌رنگ شدن است. با توجه به این پیشامدها هنر عصر جدید نیز در همین راستا گام برداشته و به‌سختی می‌توان ملیت هنرمندان را از آثارشان کشف کرد. خوشبختانه در این دوره رویکرد هنرمندان کشورمان به گنجینه‌ی هنرهای سنتی و قومی ایران، مخصوصاً نقوش رایج در این هنرها، دنیای جدیدی را پیش روی هنرمندان قرار داده؛ تا بتوانند با آن، به خلق آثار جدید و متفاوت دست بزنند. در این راستا و با استفاده از ریشه و بن‌مایه‌های این هنرها، به هنر و اثر خود یک هویت اصیل ایرانی می‌بخشند، که می‌توان این رویکرد را برخاسته از احساس نیاز جامعه هنری کشور، به خلق اثر هنری نو با شناسنامه‌ی ایرانی دانست. این نحوه دید به قدرت بصری نقوش ایرانی و هنر قومی و سنتی، اولین بار در جنبشی پا به عرصه حضور گذاشت، که به مکتب سقاخانه معروف شد؛ و هنرمندان این مکتب در این راستا جایگاه بسیار ویژه‌ای را دارا هستند. در بین هنرمندان نوپرداز ایرانی که به استفاده از هنر قومی و سنتی ایران روی آوردند و آن را دست‌مایه‌ی کارهای خود قرار دادند، پرویز تناولی از دیگر هنرمندان این راه، در عرصه مجسمه‌سازی موفق‌تر بوده و جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. به‌ویژه که ایشان در زمینه‌ی هنرهای قومی و سنتی ایران دارای پژوهش‌های بسیاری می‌باشند و در طول سالیان بر شناخت خود و دیگر هنرمندان کشور از این نقوش، نقش بسزایی داشته‌اند.

روش تحقیق

پرویز تناولی در ساخت آثار خود با کمک از فرهنگ، هنر،

داستان‌ها و اساطیر و بهره‌گیری از نقوش هنرهای قومی آثار بسیاری را خلق و به جهانیان عرضه داشته است. این مقاله بر مبنای ماهیت توصیفی، تحلیلی/ تطبیقی و با استفاده از شیوه ترکیبی، در گردآوری اطلاعات و مدنظر قرار دادن همه آثار ایشان؛ به‌عنوان جامعه آماری، به‌طور انتخابی به بررسی ۶ اثر از این آثار پرداخته و باروش کیفی به تجزیه و تحلیل اطلاعات پرداخته است.

پیشینه تحقیق

حسین ابراهیمی ناغانی در مقاله عنوان جنبش سقاخانه انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی هنرهای کهن قومی و سنتی ایران به موضوع هنر اقوام و استفاده از آن در آثار هنرمندان مکتب سقاخانه پرداخته است. (ابراهیمی، ۱۳۸۵) در مورد آثار تناولی و ریشه‌های آن گالوی دیوید رئیس سابق موزه هنرهای معاصر تهران در کتابی با نام پرویز تناولی (گالوی دیوید، ۱۳۷۹) به‌صورت پراکنده به ریشه‌های قومی آثار تناولی رجوع داشته است. از دیگر مقالات هم‌راستا با این پژوهش می‌توان از مقاله تاریخ هنر مردم ایران در آئینه آثار پرویز تناولی (مطالعه موردی: نقش شیر) (کارگری آریان، لطف‌الله و افشار، مرتضی ۱۳۹۷) نوشته نگارنده این مقاله و مرتضی افشار نام برد. نویسندگان در این اثر به ریشه‌شناسی آثار شیر تناولی در هنر عامه و قومی می‌پردازند.

مبانی نظری

تعریف قوم

قوم در لغت به معنی گروه افراد بوده که با یکدیگر از جهت‌هایی، خواه نژادی، اجتماعی، مذهبی، محل زندگی و... با یکدیگر اشتراکاتی دارند و به نحوی دارای نیازها، اهداف و

این قابلیت را دارند که تحت تأثیر شرایط اقلیمی و سنتی و اقتصادی سبک‌های گوناگون فراوانی به وجود آورند (هربرت رید، ۱۳۹۰: ۶۴، ۶۶).

«نقوش مطرح شده در هنرهای قومی و عشایری بدون سایه روشن، تخت و دوبعدی است. فضا سازی مطرح در دستبافته‌های این مردمان نیز مانند اثر نگارگری و فرش چندوجهی است؛ طرح‌ها انتزاعی هستند؛ و نمی‌توان نقوش و اشکال طبیعت‌گرا را در آن‌ها دید. چشم بیننده در همه جای اثر گردش می‌کند و هیچ‌گونه عمق نمایی در ترکیب و جود ندارد. می‌توان گفت هنر عشایر و به‌ویژه دستبافته‌های آن‌ها، هنر ناب، اصیل و کاربردی است. از آنجاکه هنر عشایر با زندگی‌شان و زندگی‌شان با هنرشان عجین و قرین است و این دودر قلمرو و تفکر آنان از یکدیگر جدا نیست. این ویژگی هنرهای موسوم به هنرهای سنتی و قومی است که در عین زیبا بودن، کاربردی نیز هستند». (کیانی هفت‌لنگ، مجموعه مقالات، ص ۸۵) احتمال دارد نقش مایه‌های به‌کاررفته در دستبافته‌های عشایر در ابتدا و در زمان‌های گذشته با رنگ‌های خاص خود، مضامین و محتوای خاصی را منعکس می‌کردند که همچون کتابی قابل مطالعه بوده است؛ اما در حال حاضر به دلیل گذشت زمانی طولانی، از کاربرد این نقوش و تکرار بی‌توجهی به معنا حتی در ترکیب بعضی نقش‌مایه‌ها با نقوش دیگر، که منجر به خوانش و معنا دار شدن آن‌ها می‌شده، دیگر بیان تصویری خود را از دست داده و فقط به صورت نقش و فرم جدا از هم قابل مشاهده و بررسی می‌باشند.» نقوش بارنگ‌های فرخ‌بخش جنبه تزئینی صرف نداشته است؛ بلکه ویژگی‌های زیبایی‌شناسی که بعضاً متمایل به انگاره‌های فرمالیستی است، بر آن‌ها قابل انطباق بوده و در بسیاری از زمینه‌ها همچون نقوش تکرارشونده و تبدیل شونده قابل مشاهده و خوانش می‌باشد. (همان: ۳۶)

هنر قومی، هویت و آثار پرویز تناولی

استفاده از عناصر تصویری و جلوه‌های بصری هنرهای کهن، قومی و سنتی در آثار پرویز تناولی مورد قبول همگان است و همه از آن اطلاع دارند؛ اما در این راستا نوع زاویه دید و چگونگی کار بست عناصر اهمیت خاصی دارد. «بحث هویت در هنر، که بیش از چند دهه از آغاز عمرش نمی‌گذرد، در نقد آثار تناولی و دیگر نوگرایان ایرانی

یا خواسته‌ای مشترک هستند و به‌طور کلی با همدیگر یک ساختار اجتماعی کوچک و گاه بزرگ را تشکیل می‌دهند؛ که این اجتماع می‌تواند به‌مرور زمان به هویت آن‌ها تبدیل شود.

در فرهنگ لغت دهخدا ذیل واژه "قوم" آمده است: «گروه مردان و زنان یا بخصوص گروه مردان و از این معنی است. یا زنان به تبعیت از مردان داخل قوم‌اند مذکر و مؤنث هر دو آید و از این باب است»

جمعیت مردان بخصوص و گویند زنان به تبعیت داخل می‌شوند و به این نام نامیده می‌شوند از آن جهت که به کارهای بزرگ قیام کند / اقوام: ج قوم- بعضی خویشاوندان و فرقه‌ها، گروه‌ها، طایفه‌ها // کسان خویشان خویشاوندان // (دهخدا- جلد ۱۲)

و دیگر، اسماعیل پوردشاهی‌انجامه‌شناس و پژوهشگر مسائل اجتماعی در کتاب خود با عنوان تبارشناسی قومی و حیات ملی تعریفی از قوم ارائه داده با این مضمون:

قوم را مجموعه‌ای از افراد گروه‌های پیوسته گویند که دارای روابط پیشینه و پیوند خانوادگی و سرگرفته از یک تبار بر اثر گسترش یک یا چند خانواده پیوسته باشند و این مجموعه دارای نژاد، زبان و فرهنگ و منطقه زیستی مشترک هستند. (پوردشاهیان، ۱۳۸۰: ۱۲)

هنر قومی

هربرت رید در کتاب معنی هنر در بخشی به هنری می‌پردازد که روستایی نام نهاده شده و برای آن خصلت‌هایی را برمی‌شمرد که می‌توان آن‌ها را از خصوصیات اصلی هنر قومی دانست و این مفاهیم را برای هنر قومی نیز قلمداد کرد. ایشان می‌نویسند

هنر روستایی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که انسان میل دارد رنگ شادی به اشیا و آلات روزمره زندگی، مانند لباس و میز... و غیره، علاوه کند. کسانی که این هنر را پدید می‌آورند عقیده ندارند که این هنر فعالیت است که توجیه‌کننده نفس خویش باشد. این هنر تمایل شگفت‌انگیزی در جهت انتزاع نشان می‌دهد... بازنمایی مستقیم طبیعت به آن صورتی که هنرمندان در خوانده می‌پسندند، در هنر روستایی تقریباً هیچ دیده نمی‌شود... روستایی ترجیح می‌دهد که چیزی به زندگی خود علاوه کند، نه آنکه آینه در برابر زشت قرار دهد. عناصر عمومی هنر روستایی

(مکتب سفاخانه) سایه افکنده و چشمان بینندگان را از زیبایی‌های فرم‌ها و نقوش اصیل ایرانی زنده در دل این آثار را کمتر مورد توجه قرار داده است، هرچند می‌توان، این کارکرد را نیز برای این آثار برشمرد، لیکن این تنها شاخصه آن‌ها نیست و همچنین برترین آن‌ها نیز نمی‌باشد. (ابراهیمی، ۱۳۹۰: ۴۰) ما می‌کوشیم در پاپیم هنرمند چگونه به آثار گذشتگان می‌نگرد و از چه منظری بدان‌ها نظر افکنده و به این کشف و گشودگی دست یافته. در این راستا باز هم نگرشی به آثار هنری کهن ایران خواهیم داشت و به ارزش‌های زیبایی‌شناختی هنر قومی ایران که هنرمند در آثار خود مورد بازخوانی قرار داده می‌پردازیم. «هنرمند در جهانی متولد می‌شود که سرشار است از آثاری که جملگی پیش از او آفریده شده‌اند. او نه تنها زندگی واقعی معاصران و نیاکان خود؛ مجموعه پیچیده و نظام پرتضاد روابط انسانی، بلکه علاوه بر این، قرن‌ها تاریخ هنر را نیز مطالعه می‌کند. پیوند او با زندگی فقط پیوند ساده با رویدادها نیست، بلکه پیوندی است با فرهنگ معنوی جامعه». (سیلایف، ۱۳۵۲: ۱۰۸) تناولی در کتاب خود با نام آتلیه کبود، خاطره‌ای از گردش خود و زنده رودی در حرم شاه عبدالعظیم نقل می‌کند، که در آنجا این‌گونه می‌نویسد: ... در آن وقت ما هر دو در جستجوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم تا بتوانیم از آن‌ها در کار خود استفاده کنیم و آن تصاویر مذهبی به نظرمان خیلی مناسب آمد. تعدادی از آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آن‌ها، از تکرار نقوش و از رنگ‌های روشن و چشمگیر آن‌ها خوشمان آمد. (تناولی، ۱۳۸۴: ۲۰) در این جملات به روشنی پیداست که آنچه برای هنرمند اهمیت دارد و او را مجذوب خود کرده و مجاب می‌کند که در آثار خود - که با کلمه کار از آن یاد کرده (که خود نشان از شکل گرفتن آثار حداقل در ذهن هنرمند را دارد) - استفاده کند، سادگی فرم و رنگ‌های درخشان بوده که در بعد زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرند و البته از این نکته نباید چشم پوشید که هنرمند این اشیا یا نقش‌مایه‌ها را از دل هنر ایرانی استخراج کرده و به نحو غیرقابل انکاری به هنر وی هویت نیز عطا می‌کند، لیکن نمی‌توان به این پنداشت بود که این فرم‌ها و نقوش فقط به خاطر ایرانی بودنشان استفاده شده‌اند. بلکه همان‌گونه که خود ایشان بیان داشتند از زاویه دید زیبا شناسانه به نقوش و اشیا پیرامون خود نگریسته و گزینش می‌کنند. این جوهره ناب حساسیت بصری و تجسمی هنرمند

قومی بود که ظرفیتی ساختاری از حیث نسبت‌های بصری، شکلی ناب، همچون پویایی فرم و سادگی تغزلی؛ فی‌البداهگی و تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی را، در خود مستقر و مستعد زایش و تولید مجدد داشته بود. این دگردیسی یا به عبارتی بازخوانش نقوش از سوی هنرمند که آمیخته با واکنش‌های عاطفی هویت گرا بوده، در ابداع مجددش ابهامات و انگیزش‌های زیبایی‌شناختی هاله واری آفریده که نقد زیبایی‌شناختی را معطوف به شکل و فرم و به دور از وابستگی و این‌همانی در جهان ملموس را مبشر است. «تلاش هنرمند برای شکستن شکل کهنه بیان و تصویرهای قالبی از حقیقت که به سان امری مقدس پرستش می‌شوند، چندان با نیت، نقشه، خواست و آگاهی او ارتباطی ندارند. این کوشش یا تجربه ایست که ناخودآگاه به حکم نیاز اثر با رویارویی با خودش در مقام یک قدرت و دلیل پرشور درگذشتن از مرزها و ممنوعیت‌ها، تمنای خیال در فرارفتن‌های مداوم از قلمرو وجودی خود شکل می‌گیرد.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۷)

آشکارگی و بالندگی ارزش‌ها و قابلیت‌هایی که فرهنگ قومی ایران در خود پروانده بود، به دست توانای و نگاه زیباشناس پرویز تناولی استعدادیابی شده و پس از زدودن خصلت‌هایی چند از آن‌ها (چون افزارمندی و...) در بازخوانش خود ساده‌سازی دیگری بر آن‌ها اعمال کرد و از منظر اشکال زیبایی‌شناختی در کار خود از آن‌ها بهره جست و وارد اثر هنری خویش کرد.

کاربست اندیشه ناب بصری در قالب صراحت بیانی در ریخت و اندام نقش‌مایه‌های تثبیت‌شده در فرهنگ تصویری گذشته و حال فرهنگ ایرانی که خود بر ساحت انتزاع گرایانه استوار است با توسل بر شگردهای خاص هنرمند آشنایی‌زدایی شده و روایتی دیگر را در بازی‌های بصری جدید به تصویر و تجسم می‌بخشد. چرا که بیان شاعرانه تناولی، که با راز آلودگی درهم تنیده می‌شود و کارکرد عناصر و نقش‌مایه‌ها را در هیئتی دیگر و تعالی گونه‌ی که حساسیت بصری را سویی اصلی خود قرار داده، دگرگون می‌سازد. او چون شاعری که دایره لغات فراوان دارد تمامی لغات را از کوه و بیابان، کوچه و برزن دور هم جمع‌آوری کرده و برای خود گنجینه‌ای ساخته، سرشار از نقوشی که هر کدام به خودی خود شعری کامل است و آنگاه به خوانشی دیگر آن‌ها را گرد هم تنیده و ساختاری جدید در آن‌ها ایجاد نموده که شاخصه اصلی آن لذت

این بسترها به نمایش می‌گذارد. می‌توان در این راستا به شیرها، بلبل‌ها، فرهاد، شاعر، نبی... اشاره داشت. ما در این نوشتار به بررسی چند اثر از این هنرمند می‌پردازیم که به تصویرگری پرنده می‌پردازد و سعی در نشان دادن منابع الهامی این هنرمند در خلق آثارش را، داریم.

بلبل

در اساطیر ایران پرنده جایگاه ویژه‌ای دارد و در بین آن‌ها سیمرغ بالاترین رده را به خود اختصاص داده است. پرنده‌ترین حضور آن در شاهنامه فردوسی می‌باشد بیامد بگسترد سیمرغ پرندید اندرو هیچ آیین و فر (فردوسی، ۱۹۱۴: ۲۵۵)

... در دیگر کتب از جمله «منطق‌الطیر» عطار نیشابوری، کل داستان و روایات گرداگرد پرنده‌گان می‌چرخد؛ پرنده‌گانی که به دیدار سیمرغ می‌روند. در دیگر کتب و نقاشی‌های به‌جامانده از گذشته نقش پرنده کاملاً ملموس است و جایگاه درخوری را صاحب بوده. از دیگر پرنده‌گان صاحب‌نام در عرصه هنر و ادبیات مخصوصاً شعر، بلبل است. که البته در نقاشی هم جایگاهی بس رفیع را دارا بوده. این دو پرنده صاحب‌نام (سیمرغ و بلبل) به‌جز حضورشان در ادبیات ایران در فرهنگ مردمی جامعه ایرانی هم جایگاه ویژه‌ای دارند و عامه مردم نیز به‌خوبی با این دو پرنده آشنایی دارند.

همیشه عشاق را به بلبل‌های غمگین و خوش‌خوان تعبیر می‌کردند. به‌طور کلی می‌توان ایرانیان را مردمانی شاعر مسلک نام نهاد؛ چراکه تمامی مردمان این سرزمین حداقل کمی با شعر زندگی کرده‌اند و اکثراً آن را می‌فهمند و در تمامی مراسمات و جشن‌ها و عزاداری‌هایشان با شعر همراه‌اند و شعر در زندگی روزمره مردم جاری است. شعر در ایران یک عنصر فرهنگی، هنری به‌شمار می‌رود و سیمرغ و بلبل از شخصیت‌هایی فرهنگی این کشور محسوب می‌شوند؛ که گاه با اساطیر و گاه با مردم دم‌خورند. هنرمند امروزی با شناخت از فرهنگ مردمان خویش و زیبا دیدن آن در پی احیاء آن گام برمی‌دارد و در این راستا از ابزارهای مختلف برای نقش آن، دست به انجام عمل می‌گشاید. در دست‌ساخته‌های ایرانی که از دیرباز تا امروز را در برمی‌گیرد نقش پرنده‌گان به‌خوبی هویدا است. از این بین به چند نمونه بسنده می‌کنیم. پرنده‌ها گاه به‌صورت صوتی در شعر، نقشی در نقاشی، یا ظرفی مجسمه‌گونه ساخته

بصری و چینش و گزینش آن می‌باشد و لباسی جاودانه بر تن لغات می‌کند. «باید بیان کنیم که بسیاری از ویژگی‌ها و شگردهای هنری که اینک به نام مؤلفه‌های مدرن شناخته می‌شود، قرن‌ها در هنر قومی ایران زنده بوده و جلوه‌گری می‌کرده است. وجه آشنایی‌زدایی به‌عنوان یکی از بارزترین شاخصه‌های آثار تناولی که در نگرشی فرمالیستی مطرح‌شده و مؤلفه‌ای ارزشی محسوب می‌شود، در نگاه آزادانه هنرمند بافنده‌ی دست‌بافته‌های عشایر و روستایی نمود پیدا می‌کند؛ ایشان در تزئین و زیباسازی آثار خویش از تمامی عناصر دم‌دستی و ابزارهای مورد کاربرد روزمره خود گرفته تا فرم‌های کاملاً خیالی، بدون هیچ ترسی بهره می‌جویند. البته باید خاطر نشان کرد که این بهره‌جویی، خود به خودی صورت نگرفته؛ بلکه در کنشی عقلانی و با آگاهی کامل از رعایت تناسب و معیارهای دیگر زیبا شناسانه، متناسب با روند جایابی نقوش که با ساده‌سازی بسیار همراه خواهد شد، تعدیل‌شده و متناسب با فضای کار در جای مناسب خود نقش می‌شود. آنچه در میان نقوش، نقشی تعیین‌کننده دارد، حساسیت بصری و دانش زیبایی‌شناختی غریزی و چه‌بسا تربیت‌شده‌ی این بافنده‌هاست که در قالب مفهوم شناختی و مفهوم‌سازی تبیین نمی‌شود». (ابراهیمی، ۱۳۸۹: ۴۳). تناولی با شناخت بن‌مایه‌ی نقش‌مایه‌ها، کارکرد این عناصر را دگرگون کرده و خصلتی کنشگر بدان‌ها بخشیده است. او تصاویر و اشکال تازه نمی‌آفریند بلکه به روایتی دیگر، جای واقعی آن‌ها را در هنر خود و دنیای جدیدشان به‌خوبی بازشناخته و جوهر زیبایی‌شناختی آن‌ها را هویدا می‌کند. گرچه به آفرینندگان این نقوش در ابتدا، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی غلبه نداشته است؛ و آنچه خوشایند نظر است، اعتماد به نفس در نوع انتخاب نقوش، چینش و پیکره‌بندی آن‌ها، در خوانش دیگر با ساحتی چشم‌نواز همراه وحدتی زیبا شناسانه است که به آن شکل داده و جان می‌بخشد.

بررسی و تحلیل آثار تناولی

به‌طور کلی کارهای تناولی را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: حجم نقاشی و طراحی دست‌بافت‌ها جواهرات و کارهای ترکیبی؛ که این بسترها خود به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شود. آثار تناولی شامل چند موضوع است که وی آن‌ها را - که تقریباً در همه آثارش مشترک‌اند - در

این اثر بارنگ کرم نخودی سفالینه و نقوش قهوه‌ای که بر روی آن ترسیم شده‌اند و اثر را تزیین کرده‌اند؛ به خوبی بیانگر هنر همان دوران است. که البته با پاهای بلند و مسی که بر آن ملحق کرده انداز فضای اولیه خود تا اندازه‌ای دور می‌شود همچنین می‌توان در این اثر تأثیراتی از اشیای هنری جادوگران و طلسم‌های ایشان را نیز مشاهده کرد که به شکل حرف بر روی مهرها و کاغذهای خود حروف را نقش می‌کردند، در این اثر هم تناولی بدنه اثر خویش را، با نقشی از حروف، بارنگ قهوه‌ای مزین ساخته؛ که می‌تواند تعلق خاطر هنرمند را به این آثار نمایشگر باشد. در ادامه ساخت آثار هنری از پرندگان. تناولی بلبلانی را ساخته که در حالتی بسیار ساده‌شده قرار دارند آن‌ها را با چند شکل ساده به حجم درآورده است. در اثری که برای این قسمت انتخاب شده، پرنده‌ای را می‌بینیم



تصویر شماره (۲). مرغ افتاده، ۱۳۷۹، سرامیک، ۱۳*۱۵*۳۹ سانتیمتر، مجموعه منیژه تناولی، پرویز، ۲۵، ۱۳۸۹

Figure 2. Fallen Bird, 2000, ceramic, 13 x 15 x 39 cm, Manijeh Collection. Source: Tanavoli, Parviz. (2010). p. 25.

که به صورت خوابیده بر زمین قرار داد. در ساخت این اثر، تناولی به خالص‌سازی فرم‌ها توجه بیشتری نشان داده و از تزئینات و جزئیات چشم‌پوشی کرده. سادگی در فرم و بی‌پیرایگی در اجرای اثر یادآور نقوشی است که در هنر فرش بافی ایران بکار می‌رود. در اینجا یک نمونه از این نقوش انتخاب شده و برای مقایسه بیشتر آمده است. (تصویر شماره ۳) با توجه به این نقش می‌توان سادگی و خلوص نقش را با کلیت اثر آقای تناولی همسان دید؛ در هر دو اثر چند سطح صاف در کنار هم چیده شده‌اند، به گونه‌ای که مرغی را متبادر می‌شوند. حال اگر اثر آقای تناولی را از زاویه دیگر (نوک پرنده رو به زمین باشد) متصور شویم خواهیم دید که این دو اثر شباهتی غیرقابل انکار خواهند داشت.

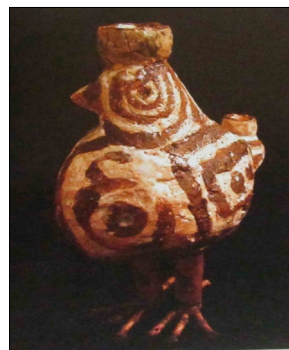
می‌شدند و هرکدام بیانگر چیزی ورای ظاهر زیبای آن‌ها بودند.

تناولی با شناخت این فرهنگ و بررسی در آثار ادبی، نقاشی، ظروف قدیمی و همچنین دستبافته‌های ایران در نهایت دست به ساخت آثاری زده است که این فرهنگ و هنر ناب ایرانی را در قالبی دیگر به مخاطب عرضه می‌دارد. او همه هنر، فرهنگ و اندیشه‌ی گذشته را که بدان واژه هنر امروزی اطلاق نمی‌شود؛ به کمک می‌گیرد و آثاری امروزی خلق می‌کند. نظرگاه تناولی در این آثارش از چند بعد قابل بررسی است.

در اکثر آثاری که وی از بلبل بهره گرفته به شعر نزدیک بوده و اغلب بلبل را با قفس همراه می‌کند و یا با قفلی پرآوازه خوانی او متصل می‌سازد و در کمتر اثری بلبل‌های وی در حال پرواز یا آواز است.

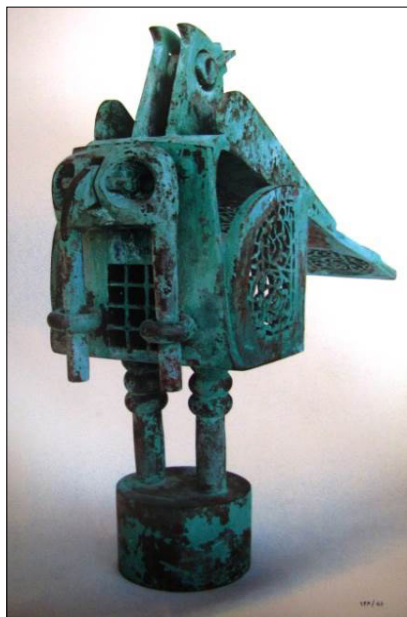
در آثار پرنده وی بیان محتوایی بر دیگر ساحات اثر غالب است؛ چراکه در فرهنگ ایرانی بلبل نمادی از عاشق محسوب شده و تعریفی برای خوددار است؛ همچنین قفس و قفل از همین اصل پیروی می‌کنند. هنرمند در آثار بلبلی خود این پرنده و دیگر متعلقاتی که به اثر خود می‌افزاید را، از جایگاه اولیه خود جدا نکرده و بلعکس از آن‌ها برای بیان حالات خویش و آثارش بهره می‌جوید. (تناولی، ۱۳۸۴، ص ۶۶). در دید دیگر خود می‌توانیم به بررسی کارکرد زیبایی‌شناسانه‌ی بلبل‌ها در آثار تناولی بپردازیم و اینکه او چگونه با بلبل‌های خود آوازش را دنبال کرد.

در آثاری که تناولی از پرنده استفاده کرده می‌توان اثری را دید که در آنجای پای آثار تپه سیلک کاشان و دیگر سفالینه‌های ایران بچشم می‌خورد (تصویر شماره ۱)



تصویر شماره (۱) مرغ، ۱۳۴۱، سرامیک و مس ارتفاع حدود ۲۰ سانتی متر، مجموعه خصوصی مینه سوتا ماخذ: آرشیو نگارنده

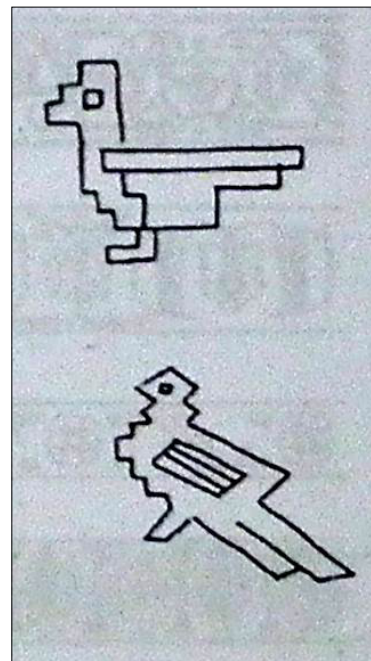
Figure 1. Bird, 1962, ceramic and copper, approximately 20 cm in height, private collection, Minnesota. Source: Author's archive.



تصویر شماره (۴) ماکتی برای سیمرغ، ۱۳۵۴، برنز ۴۶*۱۹*۵۰ سانتیمتر، ماخذ: آرشیو نگارنده

Figure 4. Maquette for Simorgh, 1975, bronze, 46 × 19 × 50 cm. Source: Author's archi

این اثر خلوص و سادگی رایج در انواع نقوش و احجام هنر ایران که در همه ادوار همراه هنر این سرزمین بوده را، نمایانگر است و هندسی بودن آن‌ها بیشتر این اثر را به هنر قومی نزدیک می‌کند، بخصوص قسمت بالای سیمرغ (اثر) که سروبال پرنده را ساخته است. حجم سینه پرنده چونان قفسی ست که با پنجره‌های مشبک به نقش اسلیمی تزئین شده و به گونه‌ای هم مانع ورود به آن و هم باعث دیدن آن می‌شود وی با استفاده از این نقش و همچنین استفاده از ضریح در جلو سینه سیمرغ و آویز کردن قفل‌ها، فرهنگ ملتی را به نمایش می‌گذارد که تمام آمال و امید آرزوهایشان را در قفلی کلید می‌اندازند و بر ضریحی مقدس می‌آویزند. در اینجا هنرمند اسطوره‌ای را برگزیده است که بیانگر روح ایرانیان است که آن را ساخته‌اند و هنوز هم برایشان زنده است و تناولی هم آن را بازخوانی کرده. در اثر بعدی خود، از سیمرغ، او را با جثه‌ای بزرگ‌تر ساخته و به گونه‌ای سیمرغ را از تلفیق چند مرغ به وجود آورده. چند مرغ در کنار هم که به گونه‌ای تخت تصویر شده‌اند و کاملاً انتزاعی شکل گرفته‌اند. ساختار کلی سیمرغ را مثلث تشکیل می‌دهد. که می‌تواند برگرفته از نقش مرغ در دست بافته‌های بختیاری باشد. (تصویر شماره ۶)



تصویر شماره (۳) نقش پرنده‌گان، قالی کردستان، ماخذ: یآوری، حسین و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۹۷

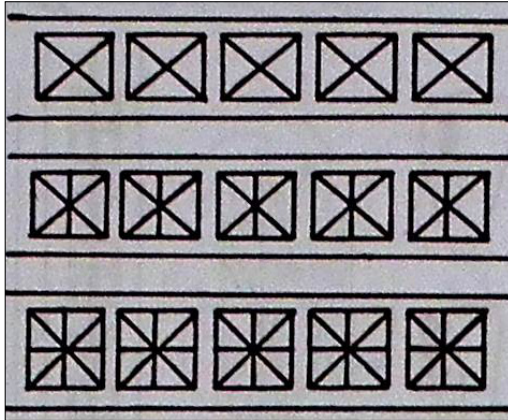
Figure 3. Bird Motifs, Kurdish carpet. Source: Yavari, Hossein, et al. (2010). p. 197

در هر دو اثر خطی از سر و گردن پرنده آغاز و تا انتهای دم آن ادامه دارد و در زیر آن سطحی بیانگر بال پرنده قرار گرفته. در این اثر مخصوصاً در قسمت سر آن هنرمند به ساده‌سازی بیشتری روی آورده و سر و گردن پرنده را با یک سطح ساخته و تنها برجستگی کوچکی بجای نوك مرغ در نظر گرفته؛ که بیانگر جهت صورت می‌باشد و تا اندازه‌ای در ایجاد قدرت بصری بیشتر در آن ناحیه به هنرمند و اثر او کمک می‌کند، که البته در اثر قومی نیز این رویکرد با جزئیات بیشتری قابل ملاحظه است. هنرمند در ساخت این اثر سوای بهره‌گیری از این نقوش به استفاده از خط و قدرت بصری و مفهومی و البته هویتی‌ای آن نیز نظر افکنده و همانند اکثر آثار خود بروی این اثر نیز نوشتار گونه‌ای اجرا نموده که وامداری وی، به اشیایی طلسمی رمالان را بازگو کرده است.

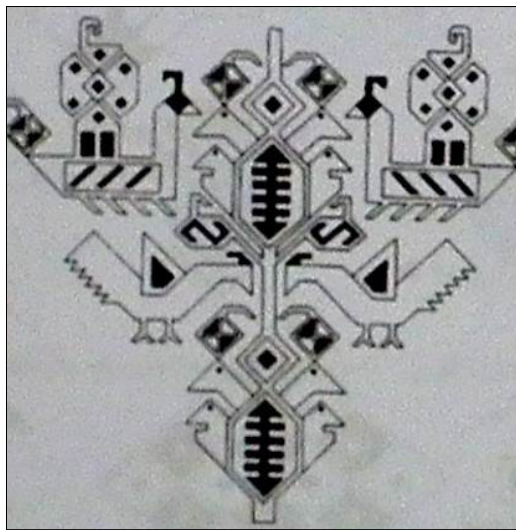
نقش سیمرغ

تناولی بعد از این تجربیات در بلبل‌های (پرنده‌گان) خود به افسانه‌ها و داستان‌های کهن روی می‌آورد و باز فرهنگ اساطیری ایران را به کمک می‌گیرد و این بار نه فرهاد که به بزرگ مرغان می‌پردازد و سیمرغ را مجسم می‌کند و در راستای تصویر کردن این بزرگ اساطیر ایرانی خصوصیات هنری ایران را بکار می‌گیرد و در زبان عصر بیان می‌کند.

باز می‌توان بر این پنداشت بود که وی با بهره‌گیری از ساختار تلفیقی نقش‌مایه‌ای دیگر، که در ادامه آورده شده است (تصویر شماره ۸) به تلفیق مرغ‌ها پرداخته و در نهایت اثری را خلق کرده که سیمرغ را بیانگر است.



تصویر شماره (۷) آرایه بختیاری، ماخذ: شعبانی خطیب، صفرعلی، ۱۳۸۷: ۲۹۰
Figure 7. Bakhtiari Motif Arrangement. Source: Shabani Khatib, Safarali. (2008). p. 209.

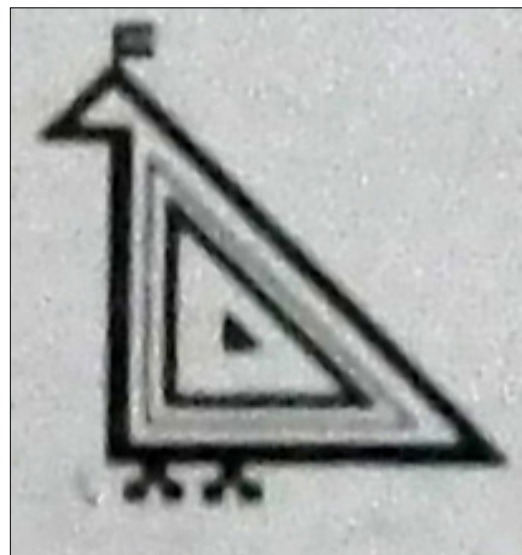


تصویر شماره (۸) آرایه مرغ تک گل، درخت، ایل عرب، ماخذ: شعبانی خطیب، صفرعلی، ۱۳۸۷: ۲۲۳
Figure 8. Single Bird and Tree Motif, Arab tribe. Source: Shabani Khatib, Safarali. (2008). p. 223

نقوشی که برای تزئین مشبك سازی او بکار گرفته کاملاً هندسی شده و نقش گل از نقوش قومی رایج در هنر دستبافته‌های قومی بختیاری است. (تصویر ۷) مجسمه‌ساز در این اثر هم آمال مردمانش را با آویختن قفل‌هایی بر سینه سیمرغ بیان می‌کند. تناولی در دو اثر دیگری از بلبیل ساخته که برای این



تصویر شماره (۵) سیمرغ، ۱۳۵۴، برنز ۲۸۵*۱۵۲*۳۳۷ سانتیمتر پارک هفت چنار، تهران ماخذ: آرشیو نگارنده
Figure 5. Simurgh, 1975, bronze, 285 × 152 × 337 cm, Haft Chenar Park, Tehran. Source: Author's archive



تصویر شماره (۶). آرایه مرغ، بنگشت بختیاری، وباصری، ماخذ: شعبانی خطیب، صفرعلی، ۱۳۸۷: ۲۲۷
Figure 6. Bird Motif, Bangasht Bakhtiari, and Vabasri. Source: Shabani Khatib, Safarali. (2008). p. 227.

کرده، نقش مایه اصلی در مرکز کادر و بزرگ‌تر از همه نقوش بکار رفته و گرداگرد آن را نقوش دیگر در اندازه‌های بسیار کوچک‌تر فراگرفته‌اند



تصویر شماره ۱۰، بلبل ۷۰*۱۳۵ سانتی‌متر پشم در پشم، بلوچ بافت (خراسان) ناخذ: آرشیو نگارنده

Figure 10. Nightingale, 1974, 100 × 70 cm, wool-on-wool, Baluch weaving (Khorasan). Source: Author's archive.

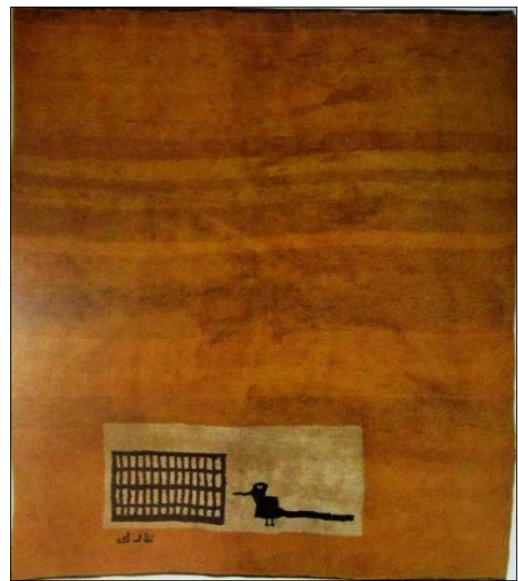
بیشترین تلاش هنرمند در خلق این اثر تصویرگری بلبل بوده. که به‌عنوان يك نقش مایه با نقوش اصلی قومی که بر اثر به‌کاررفته هم‌جنس شود و برای این منظور آن را به شیوه بافنده‌های قومی ایران با خطوط شکسته و رها تصویر کرده است. در این اثر تناولی از نقش مایه‌هایی برای سطح اثر بهره جسته که در اکثر آثار او بچشم می‌خورد که بازهم وامداری وی را به هنر قومی ایران به‌خوبی بیانگر است.



تصویر شماره ۱۱، قالیچه شیري فارس مأخذ: تناولی پرویز، ۱۳۵۶:۴۱

Figure 11. Fars Lion Rug. Source: Tanavoli, Parviz. (1977). p. 41.

مبحث انتخاب‌شده‌اند، علاقه و وامداری خود را به هنر قومی به‌طور کامل بیان می‌دارد. در این دواثر که یکی به سبک گبه‌های عشایری بافته‌شده و دیگری با تکنیک قالی‌های عشایری (تصویر شماره ۹) می‌توان دید که هنرمند تا چه حد درگیر زیبایی هنرهای قومی مردمان کشور خویش شده و هنرمند را رغبت به استفاده مستقیم از این تکنیک‌ها برای به تصویر کشیدن ذوقیات خود می‌کند. در اثر «گبه» (تصویر شماره ۹) هنرمند به گونه گبه‌های عشایر عمل کرده، زمینه‌ای ساده و بیشتر تک‌رنگ با چند نقش مایه کوچک یا بزرگ که بعضاً تايك نقش مایه هم تقلیل می‌یابد.



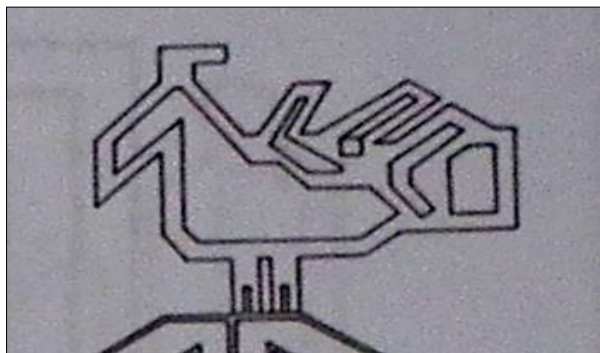
تصویر شماره ۹، گبه ۱۳۶۴، ۲۱۰*۱۸۲ سانتی‌متر، پشم در پشم قشقایی بافت ماخذ: تناولی پرویز، ۱۳۹۰:۱۹

Figure 9. Gabbeh, 1985, 210 × 182 cm, Qashqai wool-on-wool weaving. Source: Tanavoli, Parviz. (2011). p. 19.

نقوش که در گبه و سایر تولیدات هنری عشایر استفاده می‌شود به‌صورت کاملاً تخت تصویر می‌شوند که هنرمند در این اثر این موضوع را کاملاً لحاظ کرده و مرغ و قفس به‌کاررفته را بسیار ساده‌تر از دیگر ساخته‌هایش بکار گرفته و تا حد امکان نقش را در بستر سازنده‌اش نشانده است.

در اثر بعدی با نام «بلبل» (تصویر شماره ۱۰) تناولی گامی به‌سوی ایجاد طرحی دیگر در بستر قالی برمی‌دارد و با تکیه بر ساختار بصری نقوش دست‌بافته‌های قومی، دست به خلق نقش مایه‌ای به نام خود می‌زند. وی در این اثر کلیت ترکیب‌بندی خود را بر پایه‌ی قالیچه‌های شیری برپا

پیدا کرد. با واکاوی در بررسی‌های انجام شده پیرامون آثار انتخابی به عنوان جامعه‌ی آماری، می‌توان این‌گونه بیان داشت که؛ تناولی در آثاری که پرنده را به تصویر کشیده، بیشتر با شناخت جایگاه بلبل و سیمرغ در نزد ایرانیان و تکیه بر خصوصیات بصری این نقوش در قالی‌های کردستان و استان فارس، همچنین نقوش مأخوذ از گلیم‌های بختیاری و لری و سفالینه‌های کهن ایرانی به ساخت و تصویرگری پرندگان پرداخته است. با بررسی‌هایی که پیرامون هنر قومی و آثار پرویز تناولی و تطبیق این دو با یکدیگر انجام شد می‌توان این مطلب را بیان داشت که به‌طور کل، تناولی با شناخت خود از نقش مایه‌های قومی و بازشناخت فرهنگ و اندیشه‌ای که در آن این نقوش شکل گرفته‌اند و همچنین شناخت کامل از ارزش بصری این نقش مایه‌ها؛ به ریشه‌های این نقوش نقب زده و از کنه این نقوش در خلق آثار خود به‌خوبی بهره برده است.



تصویر شماره ۱۲)، پرنده، دست‌بافته‌های عشایر، ماخذ: شعبانی خطیب، صفرعلی، ۱۳۸۷: ۲۰

Figure 12. Bird, tribal handwoven textiles. Source: Shabani Khatib, Safarali. (2008). p. 220.

نتیجه‌گیری

با بررسی هنر و نقش مایه‌های اقوام مختلف ایران و همچنین بررسی و تجزیه تحلیل آثار پرویز تناولی می‌توان ریشه آثار ایشان را به راحتی در میان نقوش کهن ایرانی

منابع و مأخذ

- احمدی، ح. (۱۳۷۸). قومیت و قوم‌گرایی در ایران: افسانه و واقعیت. تهران: نشر نی.
- احمدی، ر. (۱۳۸۵). نگاهی دیگر به سقاخانه: بررسی نشانه‌های متأثر از نقوش ایرانی. کتاب ماه هنر، (۱۰۱ و ۱۰۲)، بهمن و اسفند.
- ابراهیمی ناغانی، ح. (۱۳۸۹). جنبش سقاخانه: انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی هنرهای کهن قومی و سنتی ایران. هنرهای تجسمی، (۴۱)، بهار.
- پاکباز، ر. (۱۳۸۱). پیشگامان هنر نوگرایی ایران: تناولی. تهران: انتشارات موزه هنرهای معاصر تهران.
- تناولی، پ. (۱۳۵۶). قالیچه‌های شیری فارس. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- تناولی، پ. (۱۳۸۴). آتلیه کبود. تهران: بنگاه.
- تناولی، پ. (۱۳۸۹). سرامیک. تهران: بنگاه.
- تناولی، پ. (۱۳۹۰). فرش. تهران: بنگاه.
- خواندمیر، م. (۱۳۸۲). فرهنگ فارسی (ص ۷۲۶). تهران: دبیر.
- سیلاف، ن.، و دیگران. (۱۳۵۲). مسائل زیباشناسی و هنر (م. فرامرزی، مترجم). تهران: انتشارات پویا.
- شعبانی خطیب، ص. (۱۳۸۷). فرهنگ تصویری آرایه و نقش فرش‌های ایران. تهران: سپهر اندیشه.
- کیانی هفت لنگ، ک.، و دیگران. (بدون تاریخ). ایلات بختیاری و لرستان. در مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و فرهنگ عشایر ایران.
- کارگری آریان، ل.، و افشار، م. (۱۳۹۷). تاریخ هنر مردم ایران در آئینه آثار پرویز تناولی (مطالعه موردی: نقش شیر). نشریه مردم‌نامه، (۸-۹)، ۸۸-۹۸.
- گالوی، د. (۱۳۷۹). پرویز تناولی (پ. مرزبان، مترجم). تهران: نشر هنر ایران.
- یوردشاهیان، ا. (۱۳۸۰). تبارشناسی قومی و حیات ملی. تهران: نشر و پژوهش فرزانه روز.
- رید، ه. (۱۳۸۴). معنی هنر (ن. دریابندری، مترجم). تهران: علمی و فرهنگی.
- فردوسی. (چاپ مسکو). شاهنامه.