

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
فردوس

نشریه علمی
در زمینه هنرهای
تجسمی و کاربردی

سال چهارم | شماره ۱۳ | تابستان ۱۴۰۲



تحلیل نگاره دیدار اردشیر و گلنار شاهنامه بایسنقری و تهماسبی
(با تکیه بر جنبه دگرگونی مبنی بردیدگاه ساختارگرایی)
محبوبه ذباج | مصطفی لعل شاطری

واکاوی شاخص‌های مؤثر بر ارتقای شادی در فضای کار اشتراکی
سپیده مریم مجتبیوی | یگانه پوست چینیان

تحلیل آثار هنرمندان نسل پنجم گرافیک ژاپن بر اساس
زیبایی‌شناسی فمینیستی کرولین کورسمایر
حانیه پذیرفته | سمیه رمضان ماهی

واکاوی کانون‌های تأثیرگذار بر روند تشکیل خطوط اولیه اسلامی
فاطمه نصیری | همایون حاج محمد حسینی

واکاوی اقتباس هنری در سینما مبتنی بر بازآفرینی نقاشی‌ها
فاطمه صمدی | سحر سروین

خوانش بیش متنی طراحی فرش قاجار
(نمونه موردی فرش کرمان با مضمون رقص الهه و ساتیر)
حنا کاظمیان



非
同
尋
常



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

میان‌رشته‌ای هنر

سال چهارم، شماره ۱۳، تابستان 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 ۷۱۳۰۳ داخلی ۵۱۳

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. 13 | Summer 2023

Print ISSN: 271702317

Online ISSN: 2717-2775

Publisher: Ferdows Institute Higher Education

Director-in-Charge: Dr. Hamid Kargar

Editor-in-Chief: Dr. Fateme Kateb

Deputy Editor: Dr. Elahe Hasankhouei

Manager: Fateme Jafari

Editorial Board:

Dr. Reza Ashrafzadeh

Professor, Islamic Azad University of Mashhad

Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi

Professor, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)

Dr. Reza Sepahvand

Professor, Faculty of Management and Economics, Lorestan University

Dr. Fatemeh Kateb

Professor, Alzahra University

Dr. Ali Mashhadi

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

Dr. Roghaye Behzadi

Associate professor, Institute for Humanities and Cultural Studies

Dr. Seyed Mousa Dbadj

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

Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh

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

Dr. Javad Amin Khandaghi

Asistant Professor, Art research, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Dr. Sahar Sarvin

Asistant Professor, Art research, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Elahe Hasankhouei

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

Dr. Seyede Maryam Mojtabavi

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

Logo Designer: Mohammad Mohsen Khezri

Layout and Graphic Design: Nima Malekzadeh

Address: 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	تحلیل نگاره دیدار اردشیر و گلنار شاهنامه بایسنقری و تهماسب
۲۶	واکاوی شاخص‌های مؤثر بر ارتقای شادی در فضای کار اشتراک
۴۸	تحلیل آثار هنرمندان نسل پنجم گرافیک ژاپن بر اساس زیبایی‌شناسی فمینیستی کرولین کورسمایر
۶۴	واکاوی کانون‌های تأثیرگذار بر روند تشکیل خطوط اولیه اسلامی
۸۴	واکاوی اقتباس هنری در سینما مبتنی بر بازآفرینی نقاشی‌ها
۱۱۴	خوانش بیش متنی طراحی فرش قاجار

Contents

An Analysis of the Illustration of the Encounter Between Ardeshir and Golnar in the Baysonghori and Tahmasbi Shahnamehs	11
Exploring the Key Indicators Influencing the Enhancement of Happiness in Coworking Spaces	27
Analysis of the Works of the Fifth-Generation Japanese Graphic Artists Based on Carolyn Korsmeyer's Feminist Aesthetics	49
Analyzing the Influential Centers in the Formation of Early Islamic Scripts	65
Exploring Artistic Adaptation in Cinema Based on the Recreation of Paintings	85
Intertextual Reading of Qajar Carpet Design	115

به نام هنرآفرین

ایران سرزمینی سرشار از رنگارنگی و گوناگونی و تاریخ آن نیز پر از افت و خیز است. این دیار ناکامی و تلخکامی کم ندیده است؛ فراز و فرود کم نداشته است؛ دشواری و تنگنا فراوان دیده است؛ با این همه باقی مانده و همچنان سر بر آسمان می‌ساید.

مردم این سرزمین از میانهٔ توفانِ یورش‌ها و سختی‌ها و دردمندی‌ها زنده مانده‌اند و هنر و فرهنگ خویش را پاس داشته‌اند. بیگانگانی همچون تازیان و ترکان یا مغولان و رومیان بارها به این خاک حمله آورده‌اند و حکم رانده‌اند اما در فرجام کار، ایرانیان باقی مانده‌اند و روح ایرانی را از بند اجانب رهانیده‌اند. گویی مهمانانی بدخو و بی‌دعوت، ایامی آمده‌اند و ناتوان از همراه ساختن صاحب‌خانه به راه خود رفته‌اند. از همین روست که همچنان و از پس سده‌های طولانی اشعار و آثار مولوی و عطار و خیام و حافظ را به زبان ایشان می‌خوانیم و اقرار داریم به بیان حکیم توس که:

که ایران چو باغی ست خرم بهار شکفته همیشه گل کامکار

چنین است که به هنرهای نیاکان خویش فخر می‌فروشیم و با یاد باربد و نکیسا، به نغمه‌های میرزا عبدالله و صبا و بنان دل خوشیم و با دوتارنوازی حاج قربان آرامش می‌یابیم. چنین است که در معماری به تخت جمشید و تاق کسری در گذشته‌های دور می‌بالیم و از مسجد گوهرشاد و عالی‌قاپو و سلطانیه حظ می‌بریم. چنین است که در تصویرگری از ژنگ و نقاشی‌های مانی یاد می‌کنیم و در نگارگری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای صاحب ادعاییم. چنین است که از گوناگونی خطوط نسخ و رقاع و ثلث و نستعلیق بهره‌مندیم و از زیبایی‌های صنایع دستی ایران خرسند. از سفالینه‌های سیلک تا مفرغ‌های لرستان، از شیشه‌گری تا حجاری و خراطی، از طلاکوبی تا فیروزه‌کوبی، از زیلوبافی تا نمدالی، از کاشی و سرامیک تا گیوه و چارق، از مسگری تا خاتم‌کاری، از معرق تا منبت، از تذهیب تا تشعیر، و از گلیم و جاجیم تا قالی فاخر ایرانی که از گذشته‌های دور تا به امروز حیات و بقا دارد.

این سرزمین کهن و این نشانه‌ها و میراث کهن سال فرهنگی و هنری سرشار از نکته‌های پنهان و رموز ناشناخته است که کشف و واکاوی می‌طلبد و آفرین بر پژوهشگران و اندیشه‌ورزانی که به بازخوانی این پردیس گسترده و پرمایه از هنرهای ایرانی بپردازند و شارح آن برای آیندگان باشند.

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 روش‌های 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 جداول به دو زبان فارسی و انگلیسی تنظیم شود.
- اعداد در جداول انگلیسی درج شوند.

تصویر:

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

تحلیل نگاره دیدار اردشیر و گلنار شاهنامه بایسنقری و تهماسبی

(با تکیه بر جنبه دگرگونی مبنی بر دیدگاه ساختارگرایی)

محبوبه ذباح^{۱*}

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
mzabbah1268@gmail.com

مصطفی لعل شاطری^{۲**}

۲. استادیار گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.

mostafa.shateri@yahoo.com / mailto:mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۰۷

صفحه ۲۵-۱۰

چکیده

بیان مسئله: در دوره ایلخانان، نخستین نسخ مصور شاهنامه تولید شد و اشعار فردوسی، زمینه‌ای مناسب برای تصویرسازی قرار گرفت. موضوع نگاره «اردشیر و گلنار» در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی، الهام گرفته از اشعار فردوسی است که در هر دو نسخه یکسان است؛ اما نگاره‌ها تفاوت‌هایی دارند که به دلیل داشتن تغییرات در بیان بصری حائز اهمیت هستند.

هدف پژوهش: پژوهش حاضر باهدف تحلیل و مقایسه دگرگونی‌های تصویرسازی نگاره‌ها می‌خواهد ژرف-ساخت داستان را آشکار کند.

سؤال پژوهش: نگارگران با تکیه بر مفهوم دگرگونی، چگونه داستان اردشیر و گلنار را به تصویر کشیده‌اند؟

روش پژوهش: این پژوهش از نوع پژوهش‌های توصیفی - تحلیلی است. گردآوری اطلاعات، با استفاده از روش کتابخانه‌ای و ابزار فیش‌برداری و مشاهده صورت می‌گیرد. شیوه تحلیل در این پژوهش، کیفی است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر نظریه ساختارگرایی استفاده می‌شود.

نتیجه‌گیری: نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هر دو نگاره در تطبیق با شاهنامه فردوسی دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این امر، دلایلی همچون متأثر شدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در شاهنامه بایسنقری و مکتب تبریز در شاهنامه تهماسبی) مؤثر بوده‌اند. همچنین سبک شخصی دو نگارگر در بروز ویژگی‌های صوری و محتوایی، سبب ایجاد دریافت متفاوت از اصل داستان فردوسی شده است. این امر حاکی از نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و درونی از قبیل حذف صحنه اوج داستان و تقلیل زیبایی گلنار و اردشیر به‌وسیله جانشین‌سازی چهره‌های مغولی دوران تیموری در نسخه بایسنقری است. اضافه شدن شخصیت شاه‌تهماسب و آیه قرآن بر کاخ نگاره سبب دگرگونی ساختاری بیرونی در نسخه تهماسبی شده است.

واژگان کلیدی: دیدار اردشیر و گلنار، شاهنامه بایسنقری، شاهنامه تهماسبی، ساختارگرایی، دگرگونی



■■■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2023.1986454.1150

An Analysis of the Illustration of the Encounter Between Ardeshir and Golnar in the Baysonghori and Tahmasbi Shahnamehs

A Structuralist Approach to the Concept of Transformation

Mahbubeh Zabbah*¹

1. M.A. student in Art Studies, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.

Dr. Mostafa La'l Shateri**²

2. Assistant Professor, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.

Received: 30/11/2024

Accepted: 26/01/2025

Page 11-25

Abstract

Problem Statement: Following the creation of Ferdowsi's *Shahnameh*, this monumental literary work—with its consistent structure and codified system—has consistently attracted the attention of artists across various periods. Despite its literary importance, illustrated versions of the *Shahnameh* did not appear immediately. For centuries after its composition, the *Shahnameh* circulated in manuscript form without visual representations. It was only during the Ilkhanid era that the first illustrated versions began to emerge, marking a turning point that allowed Ferdowsi's poetry to serve as fertile ground for visual interpretation and illustration in subsequent versions of the manuscript.

From this point forward, illustrators began to model their visual creations on *Shahnameh's* epic tales. These artists strove not only to make the narratives more accessible and easily understandable through imagery but also to maintain fidelity to the core structure and inner relationships embedded within the original poetic form. The outcome of this endeavor is a profound and enduring bond between Persian literature and Persian miniature painting.

One particular episode—the romantic and intimate encounter between Ardeshir and Golnar—stands out as a compelling case for investigating this connection. In this regard, two miniature paintings titled “The Encounter of Ardeshir and Golnar,” from the Baysonghori and Tahmasbi manuscripts of the *Shahnameh*, serve as primary visual interpretations of this narrative. These illustrations, although derived from the same textual origin, diverge in visual composition and symbolic representation, shaped by both the artists' creative minds and the socio-political climates in which they were created. In these illustrated manuscripts, a dynamic, reciprocal relationship unfolds: between the poet (Ferdowsi), the illustrator (as an interpreter and visual translator), and the audience (as viewers and readers). Although these illustrations are separated by centuries from Ferdowsi himself in both time and cultural context, they remain indebted to his foundational poetic vision.

This study seeks to explore the stable narrative pattern presented in Ferdowsi's *Shahnameh* and the visual transformations observed in the two aforementioned versions. The concept of *transformation* in structuralist theory is employed as a theoretical framework to analyze how these shifts manifest in visual language. According to structuralist thought, any visual representation that unfolds sequentially in time and carries narrative content

possesses a core structure that may be subject to transformation due to various internal or external influences.

If we assume that Ferdowsi's narrative functions like a room—composed of a specific structure and a fixed layout—then, from a structuralist perspective, the integrity of this structure should remain unchanged across periods and through different artistic interpretations. Alterations, if present, should occur only in external, composition-based elements such as the arrangement of figures or color palettes, akin to moving the furniture within the room rather than altering its foundational walls. Thus, internal elements of the narrative—characters, events, themes—should remain constant.

However, historical reality tells a different story. As *Shahnameh's* tales were illustrated across different dynasties, these visual renderings were influenced by political, religious, and social norms. Ideological contexts of the time, the personal beliefs of commissioning patrons—often monarchs—and the unique stylistic preferences of individual illustrators all played pivotal roles in shaping the final images. The act of illustration in this context becomes akin to translation: a form of creative reproduction that relies on the illustrator's interpretive choices and level of transformative involvement.

Research Objective: The first illustrated *Shahnamehs* appeared during the Ilkhanid era, marking the beginning of a long tradition of visual engagement with Ferdowsi's poetry. The subject of this study, the depiction of "The Encounter Between Ardeshir and Golnar," appears in both the Baysonghori and Tahmasbi *Shahnamehs*. While inspired by the same verses, the two miniatures diverge in their visual language and expression, reflecting notable changes that warrant scholarly investigation.

This research aims to analyze and compare the transformative shifts in the illustration of this narrative, to uncover its deep structure.

Research Question: How did the illustrators of the Baysonghori and Tahmasbi *Shahnamehs*, through the lens of transformation, visually reinterpret the narrative of Ardeshir and Golnar?

Research Methodology: Methodologically, this paper is descriptive in execution and falls within the category of fundamental research. Data

collection is conducted through library research, note-taking, and visual observation. The statistical population consists of two miniatures, "The Encounter of Ardeshir and Golnar," selected purposefully and non-randomly from the Baysonghori and Tahmasbi *Shahnamehs*.

The analytical approach is qualitative, drawing on a structuralist framework centered on the concept of transformation. The research investigates how internal and external elements of the narrative change visual representation.

Research Findings: The findings suggest that both illustrations exhibit internal and external transformations in the original poetic narrative. These shifts include omission, addition, expansion, displacement, reduction, and substitution. Various factors—such as prevailing political, military, social, and religious norms; the ideological orientations of commissioning patrons; and the governing aesthetic principles of the Herat (Baysonghori) and Tabriz (Tahmasbi) schools—have significantly influenced these visual transformations.

Furthermore, the personal styles and aesthetic preferences of the two illustrators shaped the visual form and interpretative content of the scenes, resulting in distinct receptions of the same narrative. For example, the omission of the climactic moment—when Ardeshir and Golnar become lovers—and the mutual gaze between Ardeshir and the servant girl Golnar constitutes a fundamental internal transformation. This omission distorts the characters' identities, the narrative setting, and the thematic substance, to the extent that it risks confusing this story with other romantic episodes in the *Shahnameh*, such as that of Zal and Rudabeh.

Additionally, the substitution of Timurid-era Mongol facial features for the characters of Ardeshir and Golnar in the Baysonghori miniature, while not undermining the narrative's essence, constitutes an external transformation. Similarly, in the Tahmasbi version, the addition of Shah Tahmasp's figure and Qur'anic inscriptions above the palace contributes to structural changes in the visual context, reflecting Safavid religious ideologies.

Ultimately, in response to the central research question, the study concludes that while the illustrators of the Tahmasbi version remained

more faithful to the narrative structure, both versions demonstrate structural transformations influenced by internal and external factors.

Conclusion and Future Implications: The investigation highlights the complexity and interpretive richness of illustrating classical Persian texts. The theoretical framework of structuralism, particularly the concept of transformation, proves effective in identifying and analyzing the shifts that occur when literary narratives are adapted into visual form. This model can be extended to examine other illustrated texts derived from scholarly sources, offering new insights into the interplay between literature and visual culture in Persian art history.

Keywords: Ardeshir and Golnar, Baysonghori Shahnameh, Tahmasbi Shahnameh, Structuralism, Transformation

References

- Ahmadinia, M. J. (2013). *Tahmasbi's Shahnameh illustrations: From Harvard to Art Academy*. Book Review, (1-2), 37-54.
- Ansari Yekta, M., & Ahmadi Payam, R. (2013). A comparative study of the clothing of women depicted in Shahnameh Baisangri and Tahmasabi. *Women in Culture and Art*, 6(6), 531-551.
- Deh Deh Jani, J., & Zaree Abarqai, A. (2017). Examining the motifs of war shields in the paintings of Shahnameh Baisanghari and Tahmasbi. *Islamic Art Studies*, 14(32), 13-145.
- Ferdowsi, A. (2010). *Ferdowsi's Shahnameh (based on the Moscow edition)* (A. Tavakoli, Ed.). Tehran: Goya Culture and Art Publishing House. (Original work published ca. 1010)
- Golkaram, Sh. (2010). *Examining the image of women in Baisanghari Shahnameh and Tahmasabi Shahnameh* (Master's thesis, Al-Zahra University).
- Hassanvand, M. K., & Akhundi, Sh. (2012). Investigation of the evolution of face painting in Iranian painting until the end of the Safavid period. *Negareh*, 7(24), 14-36.
- Khorasani, H., Osehi Joibari, R., & Parsaei, H. (2021). Analyzing the highlighting of women's traits and personality from Ferdowsi's point of view and its reflection in Baisanghari's Shahnameh. *Islamic Art Studies*, 18(42), 235-295.
- Latifian, N. (2012). *Investigating the comparative characteristics of Iranian paintings in the Timurid and Safavid periods* (Master's thesis, Tarbiat Modares University).
- Mahwan, F. (2016). *Shahnameh writing: Passing from text to image*. Tehran.
- Mehrabi, B. (2009). Baisanghari Shahnameh, a masterpiece of Iranian painting history. *Knowledge of Restoration and Cultural Heritage*, 4, 91-98.
- Moqbli, A. (2007). The evolution of imagination in Shahnameh writing in a selection of three great Ilkhanid Shahnamehs. *Art Guide*, 2(4), 5-17.
- Najafpour, M. (2003). Examining the characteristics of Baisanghari Shahnameh. *Monthly Book of History and Geography*, (93), 66-67.
- Pakbaz, R. (2004). *Iranian painting from ancient times to today*. Tehran: Nashr Zarrin & Simin.
- Pournamdarian, T., & Hashemi, R. (2010). Analyzing the story of Malkut based on a structuralist approach. *Adab Persian Journal*, 1(6), 18-38.
- Sim, S. (2019). *Structuralism and poststructuralism* (A. Ramin, Trans.). In *Basics of Sociology of Art*. Tehran: Nashrani.
- Tahmasp. (n.d.). *New York: Malcom Varon*.
- Welch, S. C. (1976). *A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: George Braziller.
- Yazdan Panah, M., & Soltani, S. H. (2009). Studying the painting school of the Safavid period using the paintings of the Shahnameh of Shah Tahmasb. *Mah Honar*, (143), 68-77.
- Yazidi, A., Khazaei, M., & Pourmand, H. A. (2016). Representation of Qazalbash in the paintings of Tahmasabi's Shahnameh. *Fine Arts*, 22(4), 43-52.
- Zamani, M. (2016). *Shahnameh stories*. Tehran: Fanus Danesh.
- Zarin Ayl, M., & Kargar Jahormi, V. (2011). Iranian painting during the Timurid period (the golden age of Iranian painting). *New History*, (4), 143-17

مقدمه و بیان مسئله

پس از خلق شاهنامه، همواره بازتولید این متن ادبی که از ساختار و نظامی ثابت و قاعده‌مند برخوردار است، مورد توجه سطوح مختلف هنرمندان قرار گرفت. با این حال، نسخ تولیدی در طول چند قرن پس از سرایش شاهنامه، فاقد تصویرسازی (نگاره) بود. از دوره ایلخانان، نخستین نسخ مصور این اثر تولید شد و در پی آن، اشعار شاهنامه، زمینه‌ای برای تصویرسازی نسخ مختلف شاهنامه شد. بر این اساس، نگارگران در راستای خلق نگاره‌ها از داستان‌های شاهنامه الگوبرداری کردند. این هنرمندان تلاش داشتند که در مسیر انتقال اشعار شاهنامه به نگاره‌ها، ضمن ایجاد بستری قابل فهم و سریع درک داستان‌ها، تا حد ممکن به ساختار اصلی و روابط درونی آن بپردازند. که ثمره این جریان پیوندی ناگسستنی میان ادبیات و نگارگری است. داستان دیدار اردشیر و گلنار در شاهنامه یکی از مواردی است که می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای مطالعه این پیوند باشد. دو نسخه نگاره «دیدار اردشیر و گلنار» در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی که به شرح ماجرای عاشقانه و هم‌بالین شده اردشیر و گلنار می‌پردازد، در ترکیب میان ذهن هنرمند و مخاطبان خواننده و تفسیر می‌شوند. در این رابطه دوطرفه، حضور سراینده اصلی داستان احساس می‌شود که نگارگر و مخاطب، وام‌دار اندیشه بنیادین او به عنوان سراینده داستان هستند، که به لحاظ زمانی و مکانی و به تبع آن، از لحاظ شرایط ایدئولوژیک زمانه و زمینه، قرن‌ها با شخص نگارنده فاصله دارند.

در این میان، واکاوی الگوی ثابت ارائه شده در شاهنامه فردوسی در قالب اشعار اولیه و تغییرات صورت یافته در بیان بصری آن در دو نسخه حائر اهمیت است و مفهوم دگرگونی در دیدگاه ساختارگرایی به عنوان چارچوب نظری برای بررسی این دگرگونی‌ها مناسب است. مبتنی بر

ساختارگرایی، هر نمایش بصری مستمر و برخوردار از توالی زمانی، دارای بن‌مایه مشترک و تغییرات در گذر زمان، بنا به دلایل گوناگون است. به عبارت دیگر، اگر به عنوان پیش فرض، روایت‌های داستانی فردوسی به یک اتاق تشبیه گردد، از ساختاری واحد و نقشه‌ای ثابت برخوردار است که باید در تمامی ادوار و بعد از انتقال به نگارگری بی‌تغییر و دگرگونی باقی بماند و اگر تغییری و دگرگونی نیز وجود دارد، تنها در عوامل بیرونی و ترکیب محور مانند چیدمان و یا رنگ‌پردازی به عنوان وسایل اتاق صورت گیرد، تا به اصل و ساختار داستان‌ها آسیبی وارد نشود. بدین سان عوامل درونی داستان‌ها، در نسخ مختلف همواره باید ثابت بماند. با این حال، داستان‌های شاهنامه در نگاره‌های نسخ مختلف تحت تأثیر هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی مانند شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به عنوان سفارش‌دهندگان اصلی شاهنامه و حتی علاقه و سبک شخصی نگارگران دچار تغییر شده‌اند. عملکرد نگارگران در تصویرسازی داستان‌ها با توجه به دریافتشان از داستان‌های شاهنامه همانند ترجمه، یکی از شیوه‌های بازآفرینی است که بستگی به کیفیت دخالت و تغییر نگارگران در ایجاد دگرگونی مؤثر است.

پژوهش حاضر با هدف تحلیل و مقایسه دگرگونی‌های تصویرسازی دو نگاره می‌خواهد ژرف‌ساخت داستان را آشکار کند. از این رو به طرح این پرسش می‌پردازد که نگارگران تیموری و صفوی با تکیه بر نظریه دگرگونی، چگونه داستان عاشقانه اردشیر و گلنار را به تصویر کشیده‌اند؟ همچنین این پژوهش، عملکرد نگارگران را در بروز دگرگونی‌ها شامل مؤلفه‌های درونی (ساختار و نظام اصلی) و برونی (شخصیت‌ها، منظره‌ها و فضاها) خط‌روایی داستان واکاوی می‌کند.

روش تحقیق

این نوشتار از لحاظ شیوه اجرا، توصیفی و از نوع تحقیقات بنیادی است. گردآوری اطلاعات در این نوشتار با استفاده از روش کتابخانه‌ای و ابزار فیش‌برداری و مشاهده است. جامعه آماری شامل دو نگاره «دیدار اردشیر و گلنار» در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی می‌شود که به صورت گزینشی و غیر تصادفی انتخاب شده‌اند. شیوه تجزیه و تحلیل در این پژوهش، کیفی است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر مفهوم دگرگونی استفاده می‌شود.

پیشینه تحقیق

در بررسی پیشینه، منبعی که به طور مستقیم بر اساس مفهوم دگرگونی و تطبیق پیوند میان تصویرسازی و اشعار داستان به این دو نگاره پرداخته باشد، یافت نشد، اما می‌توان به برخی از پژوهش‌های مرتبط در این باره اشاره کرد.

لطیفیان، (۱۳۸۱)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی»، در پی مسئله بررسی سیر تحول نگارگری ایران و جایگاه و نمود شاهنامه‌های بایسنقری و تهماسبی از منظر زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی در دوره تیموریان به این نتیجه رسیده است که این دو شاهنامه با وجود تفاوت‌های از قبیل سبک و شیوه و شاید اندازه به لحاظ ارتباط تنگاتنگ با شعر و ادب پارسی است.

نجف پور، (۱۳۸۲)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های شاهنامه بایسنقری»، در پی مسئله بررسی ویژگی‌های هنری و زیبا شناسانه شاهنامه بایسنقری به این نتیجه رسیده است که شاهنامه تهماسبی غنی‌تر از شاهنامه بایسنقری است، ولی شکوهمندی و درخشندگی شاهنامه بایسنقری را ندارد.

یزدان پناه، (۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مکتب نگارگری دوره صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامه تهماسبی»، در پی این مسئله که شاهنامه تهماسبی تحت چه شرایطی مصور شده است؟ به این نتیجه رسیده است که در دوره تاریخی شاهنامه تهماسبی نوع بسیاری در رنگ‌ها و جانوران، گیاهان، صخره‌ها و گاه در معماری بناها دیده می‌شود که نشان‌دهنده هماهنگی بالای این عناصر می‌باشد.

زرین ایل، (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «نگارگری ایران در

دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)»، در پی مسئله: بررسی تحولات هنر و اجمال مکاتب در دوره تیموری به این نتیجه رسیده است که شاهان تیموری هنردوست بوده‌اند و به این علت هنرمندان تحت حمایت و تشویق آن‌ها توانستند کتاب‌آرایی و مخصوصاً نگارگری را به کمال پیشرفت خود برسانند. انصاری، (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «پوشش زنان تصویر شده در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی»، در پی این مسئله که پوشش زنان تصویر شده در دو شاهنامه از چه جوهی قابل انطباق است به این نتیجه رسیده است که پوشاک زنان در نگاره‌های هر دو شاهنامه شاخص‌هایی جهت تعیین جایگاه اجتماعی زنان و لزوم حجاب را برمی‌تابد. ماه‌وان، (۱۳۹۶)، در کتابی با عنوان «شاهنامه نگاری گذر از متن به تصویر»، در پی این مسئله که چگونه نگاره‌ها می‌توانند متن ادبی را پویا و گویا نگاه‌دارند؟ به این نتیجه رسیده است که تنوع و ظرفیت صحنه‌ها و گوناگونی و تناوب کردارها و حوادث شاهنامه یکی از عوامل مهم استقبال از هنر نگارگری بوده است. و ارتباط موضوعی شاهنامه با ملیت و جهان بینی خاص ایرانی که مبتنی بر نظام شاهی و محوریت رأس حکومت بوده است.

تفاوت و نوآوری پژوهش حاضر در این امر است که این پژوهش به واکاوی تصویرسازی دو نگاره دیدار اردشیر و گلنار با اصل داستان شاهنامه مبتنی بر دیدگاه ساختارگرایی با تکیه بر مفهوم دگرگونی می‌پردازد تا عناصر اصلی روایت را که نگارگران دگرگونه و تغییر داده‌اند را مطالعه و ژرف‌ساخت داستان را آشکار کند.

معرفی شاهنامه بایسنقری و تهماسبی

شاهنامه بایسنقری، نسخه خطی مصور و نفیسی محسوب می‌شود که دارای ۲۲ نگاره (فاقد رقم نگارگر) در مکتب هرات است. نگاره‌های این شاهنامه فاقد رقم و نقش‌آفرینان آن را باید در میان نگارگران دربار بایسنقر میرزا جست‌وجو کرد که عبارت بودند از سید احمد نقاش، علی مصور، خلیل مصور، ولی‌الله، سیمی نیشابوری، مولانا شهاب، سیف‌الدین، غیاث‌الدین و کمال مذهب (مهرابی، ۱۳۸۸، ۹۴). شاهنامه بایسنقری در کتابخانه سلطنتی سابق در موزه کاخ گلستان نگهداری می‌شود. این کتاب به فرمان بایسنقر میرزا که شاهزاده‌ای با ذوق و هنرپرور و ادب‌دوست بود، در هرات ساخته شد. (ده جانی و ابرقویی، ۱۳۹۷، ۱۳۵).

شاه اسماعیل اول به دست جمعی از نگارگران مکتب تبریز، خلف و پس از مرگ وی، تحت حمایت شاه تهماسب اول ادامه یافت. بنابراین می‌توان این نسخه را هنری درباری در نظر گرفت که با حمایت مستقیم پادشاهان صفوی تصویرسازی شد. (ایزدی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۵).

ساختارگرایی و مفهوم دگرگونی

ساختارگرایی نام و نشان گروهی از متفکران فرانسوی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بود که تحت تأثیر نظریه زبان فردینان دو سوسور، مفاهیم زبان‌شناسی ساختاری را در مطالعه پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به کاربردند. ساختارگرایی از بُعد زیباشناسی، نظریه‌ای محسوب می‌شود که بر چند فرض فلسفی کلیدی تکیه دارد: ۱- تمامی ساخته‌های هنری (متن‌های نهایی) نمودگرهای نوعی ژرف‌ساخت زیرین هستند. ۲- تمامی متن‌ها مانند یک زبان با دستور زبان (گرامر) مخصوص به خود سامان می‌یابند. ۳- گرامر یک زبان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادهای است که پاسخ‌های پیش‌بینی‌پذیری را در انسان‌ها سبب می‌شوند. هدف تحلیل ساختارگرا، آشکارسازی ژرف‌ساخت‌های متون است. اساس ساختارگرایی، نشانه‌شناسی (علم نشانه‌ها) و به مفهوم کلی‌تر، نظریه نشانه‌ها است. تحلیل ساختارگرا تا حد زیادی محصول نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی ساختاری است، اما به میزان معتنا بهی از فرمالیسم روسی و نظریه مردم‌شناختی مایه می‌گیرد. (سیم، ۱۳۸۸، ۵۷). چیزی که در ساختارگرایی مهم است، ارتباط اجزا در کل نظام است و همان‌طور که از نامش پیدا است، به ساختارها و قوانینی که بر ساختارها حاکم است می‌پردازد. به عبارتی محرکه آن را بایستی در مباحث زبان‌شناسی جست‌وجو کرد که از مطالعه زبان به سوی مطالعه نقاشی و سایر حوزه‌های فرهنگی و سایر رشته‌های هنری گام برداشت تا بتواند علمی‌ترین و دقیق‌ترین مبنا را در این زمینه فراهم نماید. به‌طور کلی ساختارگرایی بر دو قطب زبان شعری و روایت‌شناسی تکیه دارد. از آنجاکه این پژوهش به تحلیل نقاشی ایرانی می‌پردازد، شناخت زبان به حیطة کار ما ارتباط پیدا نمی‌کند و از پرداختن به آن صرف‌نظر می‌شود و به قطب دیگر ساختارگرایی یعنی روایت‌شناسی که عمده تلاش و دستاوردهای ساختارگرایان و امدار اندیشه‌های آنان بود می‌پردازد. (پورنامداریان و هاشمی، ۱۳۹۰، ۱۸). از جمله مفاهیم کلیدی ساختارگرایی که از فرمالیسم روسی گرفته شده،

شمار بیت‌های این شاهنامه از ۵۸ هزار بیت، بیشتر است (گل‌کرم، ۱۳۸۹، ۲۹). پیکره‌های بلند قامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار و گل‌بوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز، از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامه بایسنقری است (پاک‌باز، ۱۳۸۳، ۷۳). نگاره‌های شاهنامه بایسنقری به انعکاس سبک زیبایی درباری، ترکیب‌بندی‌های مستحکم و هویت ویژه ایرانی می‌پردازد. استفاده از نورپردازی مرکزی، رنگ‌های تخت، چندساحتی بودن، لایه‌بندی و عدم محدودیت به زمان و مکان از دیگر ویژگی‌های آن است. (مقبلی، ۱۳۸۶، ۸).

شاهنامه تهماسبی (معروف به هوتون) یکی از نسخ عظیم و پرنگاره است که کتابت، نگارگری، تذهیب و تجلید آن بر عهده گروهی از بهترین هنرمندان کتابخانه سلطنتی شاه اسماعیل (۹۳۰-۸۶۶ ق.) و سپس شاه تهماسب (۹۸۴-۹۱۹ ق.) که خود نگارگری توانا بود، تولید شد. این شاهنامه که نماینده مکتب تبریز است، در اصل دارای ۲۵۸ نگاره بوده و نگارگرانی همچون میرمصور، سلطان محمد، آقامیرک، دوست‌محمد، میرزا علی، میرسید علی، مظفر علی، عبدالصمد و ده‌ها هنرمند دیگر که غالباً شاگرد کمال‌الدین بهزاد، در تولیدی نگاره‌های آن مشارکت داشتند (احمدی‌نیا، ۱۳۹۳، ۴۱-۴۲). کتاب‌آرایی این شاهنامه یک حرکت سیاسی و در جهت افزایش حس ملی‌گرایی و پشتیبانی از فرهنگ ایرانی بود. شاهنامه تهماسبی خود نمونه بارزی از هدیه نسخ‌مصور از جانب پادشاهان ایرانی برای پیشکش به پادشاهان عثمانی است که به این وسیله ارادت خود را به سلاطین عثمانی ثابت کرده و مانع از لشکرکشی‌های متعدد به ایران می‌شدند این شاهنامه مدت سه قرن در کتابخانه سلطان عثمانی نگهداری می‌شد. در پایان قرن ۱۹ میلادی وارد مجموعه روچیلدهای پاریس گردید. در سال ۱۹۵۰ میلادی آرتور هاتن، آن را از نوه بارون روچیلد خرید و شاهنامه تهماسبی در محافل هنری اروپا به شاهنامه هاتن یا هوتون تغییر نام داد. او برای رهایی از بدهی مالیاتی، ۷۸ صفحه از این شاهنامه را به موزه متروپولیتن هدیه کرد (ده‌جانی و ابرقویی، ۱۳۷۹، ۱۳۶). این شاهنامه که خلق آن تقریباً ۲۰ سال طول کشید، نمود پیشرفته‌ترین سبک نگارگری است که با تلفیق خصوصیات مکتب ترکمانان و سبک هنرمندان محلی تبریز با سنت‌های مکتب هرات متأخر شکل گرفت. (مقبلی، ۱۳۸۶، ۸). نگاره‌های این شاهنامه در زمان سلطنت

روزی اردوان همراه چهار پسرش به شکارگاه رفته بودند که گورخری را دیدند. اردشیر با تیری گورخر را زد. اردوان به طرف گورخر رفت و بعد از تحسین شکار کننده آن پرسید، چه کسی این گورخر را شکار کرده است؟ اردشیر گفت من! اما یکی از پسران اردوان گفت: من این گورخر را شکار کرده‌ام. اردشیر وقتی چنین دید، گفت: دروغ گفتن گناه بزرگی است. اردوان از این حرف خشمگین شد و به حمایت از پسرش پرداخت. سپس به اردشیر دستور داد به اسطبل اسب‌ها برود و همان‌جا بماند. اردشیر فوراً نامه‌ای به پدر بزرگش نوشت و ماجرا برای او شرح داد. بابک در جواب او نوشت که فرمان بردار اردوان باش و از او عذرخواهی کن. از قضا اردوان در قصرش کنیزی به نام گلنار داشت که به او علاقه فراوانی داشت به طوری که روزش را با دیدن او آغاز می‌کرد. روزی گلنار در حالی که در بالای قصر اردوان در حال تماشا بود، اردشیر را دید که بر بالای اسب و در حال گذر از کنار قصر بود. گلنار از نام و رسم این پهلوان پرسید و دل بسته و عاشق اردشیر شد. گلنار در حالی که برای دیدن اردشیر بی‌تاب بود، شبانه با موهای خود کمندی ساخت و با جسارت از قصر پایین آمد و به بالین اردشیر درآمد. اردشیر با دیدن زیبایی چهره گلنار تعجب زده و شیدای او شد. آن‌ها در آن شب با یکدیگر هم‌بالین شدند. در ادامه سرنوشت چنین رقم خورد که مدتی بعد بابک از دنیا رفت و پارس را به پسر بزرگش بهمن سپرد و دستور داد تا با سپاهیان به آنجا برود. اردوان هم چند ستاره‌شناس را به دربارش خواند تا بخت و طالعش را مشخص کنند. سه روز بعد ستاره‌شناسان و طالع بینان گفتند به زودی دلاوری از پیش بزرگی فرار می‌کند و به پادشاهی می‌رسد. وقتی گلنار حرف‌های پیشگویان را شنید فوراً به اردشیر خبر داد. اردشیر از گلنار خواست تا با او فرار کند. هنگامی که خبر به اردوان رسید به دنبالشان رفت اما نتوانست آن‌ها را بگیرد. وقتی اردشیر به نزدیک پارس رسید با کمک بزرگان و حامیان پدر بزرگش با جمع‌آوری سپاهی به نبرد با بهمن رفتند و حکومت ساسانی را به وجود آوردند (زمانی، ۱۳۹۶، ۱۳۵-۱۳۳).

مفهوم دگرگونی (گشتار) است. دگرگونی این امکان را به وجود می‌آورد که عناصر اصلی روایت‌ها را - که هنرمندان یا حوزه‌های فرهنگی مختلف آن را دگرگون کرده‌اند - مطالعه و تحلیل کنیم. به عنوان نمونه، در کار نظریه پرداز برجسته روسی، ولادیمیر پراپ که به قصه‌های عامیانه تعلق خاطر ویژه‌ای دارد، این عناصر اصلی مانند منظره، فضا (صحنه)، شکل و شمایل، شخصیت‌ها، لباس و موقعیت اجتماعی - با استفاده از واژگان پراپ - با تقلیل، کاهش، تقویت، افزایش و از شکل افتادگی، وارونگی، تشدید، تضعیف یا جانشینی دگرگونه می‌شوند، به نحوی که می‌توان بیان داشت قالب روایی نهایی هر قصه عامیانه در مقایسه با نمونه‌های دیگر این سنخ ادبی (بعد از در نظر گرفتن دگرگونی‌ها) صرفاً تفاوتی جزئی را نشان می‌دهد. (سیم، ۱۳۸۸، ۵۸). تا به عوامل درونی داستان صدمه‌ای وارد نشود و این‌گونه ژرف‌ساخت داستان‌ها بدون دگرگونی باقی بماند از آنجاکه نظریه دگرگونی پراپ تکیه بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارد و ما تحلیل تفضیلی خود را از همان بحث روایت شناسی ساختاری و تطبیق آن با فرم نگاره‌ها در نقاشی ایرانی از منظر نظریه دگرگونی آغاز می‌کنیم.

مضمون داستان اردشیر و گلنار به زبان ساده در شاهنامه

در زمان حکومت اردوان اشکانی، بابک که اصل و نسبش به بهمن شاه می‌رسید در استخر پارس حکومت می‌کرد. از قضا ساسان نبیره بهمن در سرزمین بابک چوپانی می‌کرد. بابک شبی در خواب دید که ساسان با شمشیری در دست، در حالی که سوار بر فیلی است همه او را ستایش می‌کنند. خواب‌گزاران گفتند: بدان از این فرد پسری به دنیا خواهد آمد که به فرمانروایی می‌رسد. بابک با شنیدن این حرف دستور داد تا ساسان به دربار آمد. ساسان امان خواست و گفت: من نبیره بهمن شاه هستم. بابک با شنیدن این حرف گریه کرد. سپس لباسی شاهانه بر او پوشید و کاخی برایش ساخت و دخترش را به عقد او درآورد. پس از مدتی دختر بابک پسری به دنیا آورد که نامش را اردشیر گذاشتند. سال‌ها گذشت، تا اینکه اردشیر تبدیل به پهلوانی رزم‌آور شد. وقتی خبر دلاوری اردشیر به اردوان رسید، نامه‌ای به بابک نوشت و به او گفت اردشیر را نزد من بفرست. بابک که خوشحال شده بود اردشیر را به نزد اردوان فرستاد و اردوان هم مانند پسر خود او را پرورش داد.



تصویر (۱). داستان عاشقانه اردشیر ساسانی و گلنار، شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات مأخذ: (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۶۱)

Figure 1. The romantic tale of Ardashir Sassanid and Golnar, Baysonghori Shahnameh, Herat School

Source: Ferdowsi, 2010, p. 361

تطبیق تصویرسازی داستان اردشیر و گلنار در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی با اشعار فردوسی

به هنگام روبرویی و ملاقات با نگاره دیدار اردشیر ساسانی با گلنار شاهنامه بایسنقری، با پیرابندی مستطیل شکل روبرو می‌شویم که با ترکیب بندی غیر قرینه و با استفاده از درهم آمیختن فضای معماری و طبیعت حوادث داستان پیشامتن را در برگرفته است. این نگاره که همچون پیشامتن روایتگر عشق میان اردشیر مؤسس سلسله ساسانی و گلنار کنیز است، نگارگر به جای تصویر کردن شخصیت‌های داستان در درون قصر اردشیر، آن‌ها را در بالای قصر اردوان تصویرسازی کرده است. تصویر را در این نگاره ۶ شخصیت به چشم می‌خورد. در نگاه اول و در یکی از نقاط طلایی تصویر حضور پیکره‌ای سوار بر اسب دیده می‌شود که با چهره‌ای شاهانه و درباری خودنمایی می‌کند. این پیکره که بر روی اسبی شاهانه با روانداز صورتی و زین و یراق شاهی است، در حالی دیده می‌شود که لباسی سبزرنگ با روپوشی قرمز و شاهانه به همراه کلاهی مخصوص بر سر دارد و توسط کنیزی که روبروی اسبش استاده در حال پذیرایی است. این شخصیت که از شأن اجتماعی بالاتری نسبت به سایر شخصیت‌های نگاره برخوردار است، طبق پیشامتن

اردشیر ساسانی است.

یکی کاخ بود اردوان را بلند
به کاخ اندرون بنده‌ای ارجمند
که گلنار بود نام آن ماهروی
نگاری پر از گوهر و رنگ و بوی
چنان بد که روزی برآمد به بام
دلش گشت زآن خرمی شادکام
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۴۴۰).

نگارگر در طراحی شخصیت اردشیر تلاش کرده تا این شخصیت را مطابق با پیشامتن تجسم ببخشد. در ادامه در سمت چپ تصویر و در پشت اسب اردشیر، پیکره درباری دیگری دیده می‌شود که با لباسی سبزرنگ و آستین‌های آبی به همراه کلاهی درباری، طبق پیشامتن یکی از ملازمان و همراهان اردشیر است.

جهت نگاه این پیکره در مسیری مستقیم چشم بیننده را به ۳ پیکره‌ای جلب می‌کند که دو نفر از آن‌ها کنیزکانی در حال پذیرایی با لباس‌های سورمه‌ای و قرمز هستند. این دو پیکره که در حال حمل جام شراب و ظرفی از شیرینی هستند، در حال پذیرایی از اردشیر هستند. این دو شخصیت مطابق با پیشامتن تصویرسازی شده‌اند. در سمت راست نگاره و کمی دورتر از کنیزکان شخصیت دیگری دیده می‌شود که او نیز با لباسی نارنجی‌رنگ و درباری در حالی که عمامه‌ای سفید بر سر دارد، در حال خوش آمد گویی از اردشیر است. این شخصیت که در جلوی کاخی ایستاده که گلنار در بالای آن ایستاده، به هیچ عنوان در پیشامتن بدان اشاره نشده است. این شخصیت در نحوه پوشش هم نمی‌تواند تداعی غلام گلنار و یا حتی حضور ملازم اردشیر را داشته باشد، احتمالاً شخص بایسنقر میرزا است که نگارگر سعی کرده به دلیل ایجاد احساس رضایت‌مندی و جلب نظر بایسنقر میرزا از هنجارهای ایدئولوژیک سیاسی و نظامی زمانه و زمینه خود بهره ببرد. لذا با طراحی واضح و آشکار او اقدام به تصویرسازی شخصیت بایسنقر میرزا کرده است.

در ادامه با حضور گلنار در بالای قصر که در یک سوم بالای کادر و در یکی از نقاط طلایی در حالی که از پنجره طبقه دوم کاخی که نیمی از فضای تصویر را پوشانده، متوجه می‌شویم که نگارگر با این اقدام صحنه‌ای را مربوط به قبل از صحنه دیدار اردشیر و گلنار انتخاب کرده است. نگاره صحنه‌ای را نشان می‌دهد که این عشق هنوز به صورت

داستان هم کم می‌شد. پس در این داستان هم، در نگاه اول، زیبایی گلنار مطرح است، اما نگارگر ضمن طراحی چهره‌ای مغولی برای گلنار، حتی چهره او را همسان با سایر کنیزان طراحی کرده، به طوری که می‌توان چهره او را با سایر کنیزان جابه‌جا کرد. چهره گلنار و نحوه برخورد نگارگر با زیبایی او نکته دیگری را نیز در بردارد، «از سده نهم و دهم هجری، با گسترش حامیان هنری در سطوح مختلف جامعه و بالا رفتن سطح زیبایی شناسی حامیان و هنرمندان، مضامین جدید و مختلفی در عرصه نگارگری ظاهر شد. سلیقه حامیان به هنرمندان این اجازه را داد تا سنت‌های قراردادی گذشته را بشکنند و به کشف توانمندی‌های خود بپردازند.» (حسن‌وند و آخوندی، ۱۳۹۱، ۱۶). این دیدگاه باعث شد تا میان زیبایی شناسی پیشامتن و نگارگران این نگاره اختلاف، و باعث دید خاص به موضوع زیبایی شود. در این نگاره و در قالب مکتب هرات زیبایی گلنار با ابروهای پیوندی و دهانی کوچک تصویر شده است.

همچنین کاشی‌کاری‌های پرنقش‌ونگار و فرش‌های رنگارنگ و ظرف‌های مجلل، به همراه لباس‌های گلنار کنیز و سایر کنیزان ضمن آنکه هم‌شان لباس‌های اردشیر به عنوان یک شاهزاده تصویر شده، باعث شده تا ظرافت تزئینی صحنه‌ها با جامگان فاخر پیکره‌ها و کاشی‌های پرنقش‌ونگار و فرش‌ها و ظرف‌های مجلل به جای هماهنگی با پیشامتن بیشتر مطابق الگوی آن روزگار، و جنبه اجتماعی زندگی درباری نیز مطابق با این حالت، حالتی خشک و تشریفاتی به نگاره بدهد.» (احمدی‌توانا، ۱۳۹۳، ۵۰). این در حالی است که در دوره ساسانیان و وقوع داستان در پیشامتن هنوز کاشی‌کاری رایج نبوده و داستان اشاره دقیقی به این جزئیات نکرده است.

با چرخش در فضا سازی نگاره و دیدن کنگره‌های کاخی که گلنار در بالای آن قرار دارد، نوشته‌ای با خط ثلث دیده می‌شود که نوشته «امرنا هذه العماره السلطان العظم بایسنقر میرزا خان خلدی الله» این نوشته که بنای کاخ را به بایسنقر میرزا نسبت می‌دهد نشان می‌دهد که شخصی به نام بایسنقر میرزا در دوره سرایش شاهنامه وجود خارجی نداشته و نگارگر برای کسب رضایت شاه و نام بردن واضح و آشکار اسم او در تصویرسازی نگاره، تحت تأثیر شرایط ایدئولوژیکی سیاسی و فرهنگی دوران خود عمل کرده است. در واقع از آنجاکه هنرمندان در آن دوره برای کارگاه‌های سلطنتی کار می‌کردند و هنوز استقلال پیدا نکرده بودند راه

پنهانی و توسط گلنار از روی قصر اردوان شکل می‌گیرد. در حالی که مضمون اصلی دیدار اردشیر و گلنار رابطه‌ای دوطرفه و در داخل قصر اردشیر اتفاق می‌افتد. نگارگر با جابه‌جایی این دو صحنه باعث شده تا تشخیص موضوع داستان از روی تصویرسازی نگاره برای خواننده آگاه و ناآگاه باشک و تردید همراه شود و با صحنه‌ها و داستان‌هایی مشابه عاشقانه دیگر همچون زال و رودابه اشتباه گرفته شود، در صورتی که نقطه اوج داستان در پیشامتن حاوی اشعار زیر است.

نگه کرد خندان لب اردشیر
جوان در دل ماه شد جایگیر
همی بود تا روز تاریک شد
همانا به شب روز نزدیک شد
کمندی بر آن کنگره بریبست
گره زد بر او چند و ببسود دست
به گستاخی از باره آمد فرود
همی داد نیکی دهش را درود
بیامد خرامان بر اردشیر
پراز گوهر و بوی مشک و عبیر
ز بالین دیبا سرش برگرفت
چو بیدار شد تنگ در برگرفت
(همان: ۴۳۹).

در نگاره چهره و لباس‌های گلنار و اردشیر و تمام شخصیت‌های داستان، مانند چهره‌های مغولی و پوشش دوران تیموری با پوشیدن لایه‌های مختلف و رنگارنگ لباس روی یکدیگر تصویر شده است. همچنین سرپوش‌های زنان به صورت چندلایه و درخور فرهنگ رایج عصر تیموری است. در صورتی که پیشامتن در مورد زیبایی چهره گلنار به عنوان یکی از دو شخصیت تأثیرگذار داستان توصیفات مخصوص خود را دارد. در داستان‌های شاهنامه زن زیبا زنی است «سپید روی و دارای چشمانی سیاه و درشت با ابروانی کمانی و گونه و لبانی سرخ، قدی بلند و گیسوانی بلند» (خراسانی و همکاران، ۱۴۰۰، ۲۴۷-۲۴۶).

که گلنار بود نام آن ماهروی
نگاری پراز گوهر و رنگ و بوی
(فردوسی، ۱۳۸۹، ۴۳۹).

در شعر بالا و کل پیشامتن اساساً واژه موی و روی، گوهر و رنگ و بوی و ماه روی، زیاد به کار رفته است. بدون شک اگر در پیشامتن بر زیبایی گلنار تأکید نمی‌شد، از جذابیت

گریزی برای آن‌ها نبوده است.

در سایر طبیعت‌پردازی نگاره، نگارگر با ترسیم درختان پر شکوفه و گل‌بوته‌های فراوان که بر روی تپه‌های پس‌زمینه تا تاج درخت چنار ادامه می‌یابد، به وسیله پرندگان نشسته بر روی درخت و در حال پرواز نگاه را به آسمانی هدایت می‌کند که به علت رهایی بخشی که از ویژگی‌های مکتب هرات هم هست، پیوند می‌زند. در پیشامتن در مورد فضا سازی طبیعت به عنوان حوادث حاشیه‌ای داستان سخنی به میان نیامده و در اینجا باز هم شاهد بروز ویژگی مکتب نقاشی هرات هستیم که نگارگر از آن در جهت بهتر جلوه دادن داستان استفاده کرده است.

اشعار پیشامتن داده است و بدین وسیله از خارج شدن نگاه بیننده از پیرایند جلوگیری کرده است. تصویر ۲، در این نگاره حضور ۵ شخصیت دیده می‌شود. در سمت راست این نگاره و در نگاه اول حضور دو پیکره در مرکز تصویر که به دلیل تصویر شدن واقعه‌ای غیر معمول در نگارگری و نشان‌دهنده هم‌بستر شدن یک مرد و زن است، توجه را به خود جلب می‌کند. این دو پیکره که در داخل یک قصر با نقوش هندسی فراوان، بر روی فرش‌های رنگارنگ، در زیر سقفی به رنگ قرمز در حالی که بر بالشتی با گل‌های طلایی بر زمینه مشکی هم‌بستر شده‌اند، پتویی به رنگ آبی با نقوش طلایی را بر روی خود کشیده‌اند. این دو پیکره که تنها صورت‌هایشان از زیر پتو نمایان است کلاه و روسری سفید رنگی را بر سر دارند. این دو شخصیت طبق پیشامتن اردشیر ساسانی و گلنار کنیز هستند.

که گلنار بود نام آن ماهروی
نگاری پر از گوهر و رنگ و بوی
چنان بد که روزی برآمد به بام
دلش گشت زان خرمی شاد کام
نگه کرد خندان لب اردشیر
جوان در دل ماه شد جایگیر
همی بود تا روز تاریک شد
همانا به شب روز نزدیک شد
کمندی بر آن کنگره بریست
گره زد بر او چند و ببسود دست
به گستاخی از باره آمد فرود
همی داد نیکی دهش را درود
بیامد خرامان بر اردشیر
پر از گوهر و بوی مشک و عبیر
بالین دیبا سرش برگرفت
چو بیدار شد تنگ در برگرفت
(فردوسی، ۱۳۸۹، ۴۰۹).

در صحنه فوق که نشان می‌دهد خوشنویس و نگارگر در مقایسه با نسخه بایسنقری نقطه عطف پیشامتن و صحنه دیدار دوطرفه اردشیر و گلنار و هم‌بالین شدنشان را انتخاب کرده‌اند، با تصویر کردن صحنه‌ای غیر معمول باعث ترغیب نگاه بیننده برای بررسی سایر ترکیب‌بندی نگاره شده است. در ادامه با دنبال کردن جهت نگاه اردشیر و گلنار، به دو طرف پر شده از انار سرخ می‌رسیم که با قرارگیری در نواری حاوی نقوش هندسی به بیننده



تصویر شماره (۲). داستان اردشیر و گلنار، شاهنامه طهماسبی، مکتب تبریز (welch, 1976: 69)

Figure 2. The story of Ardashir and Golnar, Tahmasbi Shahnameh, Tabriz School
Source: Welch, 1976, p. 69

به هنگام ملاقات و دیدار با نگاره دیدار اردشیر و گلنار شاهنامه طهماسبی، همانند نسخه بایسنقری با کادری مستطیل شکل روبرو می‌شویم که با ترکیب‌بندی غیر قرینه و با غلبه فضای معماری بر طبیعت برخلاف نسخه بایسنقری حوادث داستان را در برگرفته است. در این نگاره که نیمی از فضای آن را معماری داخلی ساختمان در برگرفته، به دلیل حضور شب، آسمان جای خود را به کتیبه‌هایی از

(حسن‌وند و آخوندی، ۱۳۹۱، ۱۶). این دیدگاه باعث شد تا میان زیبایی‌شناسی پیشامتن و نگارگران این نگاره اختلاف و باعث دید خاص به موضوع زیبایی شود.

بعد از چرخش چشم در میان ترکیب‌بندی نگاره در مسیر دو‌کنیز ایستاده و در حال نگهبانی در کنار پنجره، به دو‌کتیبه آذین بسته در فضای معماری جلب می‌شود که در آن شعرهایی با خط کوفی بنایی دیده می‌شود که خط رایج دوران تیموری در تزیین بناها بوده و سپس به دوره صفوی انتقال یافته و در دوران وقوع داستان در دوره اشکانی مطرح نبوده است. شیوه معماری و حضور کنگره‌های قصر که بیشتر با معماری دوران صفوی مطابقت دارد، چشم را متوجه آسمانی می‌کند که به وسیله دو درخت پرشکوفه و ابرهای پیچان که از مشخصه‌های طبیعت انبوه تبریز است آذین بسته شده است. نگارگر ضمن اجرای طبیعت‌پردازی و شیوه معماری صفوی سعی کرده با طراحی آسمانی که با رنگ لاجوردی تداعی شب را می‌کند، مطابق با اشعار پیشامتن حرکت کند.

همی بود تا روز تاریک شد
همانا به شب روز نزدیک شد
کمندی بر آن کنگره بریست
گره زد بر او چند و بسود دست
(فردوسی، ۱۳۸۹، ۴۴۰).

تحلیل تصویرسازی دو نسخه با تکیه بر جنبه دگرگونی مبنی بر دیدگاه ساختارگرایی

تحلیل چگونگی دگرگونی داستان فردوسی در تصویرسازی می‌تواند زمینه فهم و تحلیل دقیق‌تر در مطالعه اقتباس تصویری از متون ادبی باشد. در این پژوهش، این امر در قالب بررسی نسبت نوشته و تصویر در دو نگاره از شاهنامه بایسنقری و تهماسبی با تکیه بر مفهوم دگرگونی و با توجه به ریخت‌شناسی پراپ که اعتقاد به اولویت عملکردها بر شخصیت‌های داستان دارد بررسی می‌شود. ولادمیر پراپ که بیشتر به قصه‌های عامیانه تعلق خاطر دارد، به جهت جلوگیری از دگرگونی کار خویش را در قالب قواعدی چنین بیان می‌کند: ۱. تعداد کارهای شناخته شده اشخاص، ۲. ساختار قصه‌ها، ۳. شکل کارهایی که اشخاص انجام می‌دهند. این عناصر اصلی به همراه منظره، فضا یا صحنه، شکل و شمایل، شخصیت‌ها، لباس و موقعیت اجتماعی، با استفاده از واژگان پراپ با تقلیل، تقویت

این فرصت را می‌دهد تا از صحنه قبل فاصله گرفته و وارد اتاق کناری شود. در اتاق کنار حضور سه پیکره دیده می‌شود. این سه پیکره که در اتاقی کاشی‌کاری شده به همراه ظرف‌های پرنقش و نگار حضور دارند، یکی از آن‌ها که در سمت پایین و چپ نگاره حضور دارد روسری سفید و لباسی مشکی با گل‌های طلایی پوشیده است. در بالای نگاره هم دو‌کنیز درحالی‌که بر پنجره اتاق تکیه زده و در حال نگهبانی هستند، آن‌ها هم روسری و لباس‌هایی به رنگ نارنجی و سورمه‌ای برتن دارند. این سه‌کنیز که گویی به علت نگهبانی طولانی خوابشان برده، کنیزان گلنار هستند که مواظب‌اند تا کسی از ورود گلنار به قصر اردشیر خبردار نشود. این کنیزان نه تنها در شیوه لباس پوشیدن چندلایه و روسری‌های چندلایه دوران صفوی مطابقتی با لباس دوره ساسانی ندارند، بلکه در اصل داستان هم در مورد حضورشان هیچ اشاره‌ای نشده است. به نظر می‌رسد حضور این شخصیت‌ها بیشتر به جهت افزایش حالات روایی نگاره تحت تأثیر مکتب تبریز باشد، که در آن تعدد شخصیت‌ها و پیکره‌ها بجای فضای سکون و خلوت نقاشی سنتی ایران استفاده می‌شده است. همچنین ممکن است تحت تأثیر ذوق و سلیقه شخصی نگارگر به تصویرسازی داستان افزوده شده باشند.

با دقت به چهره کنیزان و سپس مقایسه آن با چهره گلنار می‌توان به این نکته پی برد که چهره گلنار با وجود تأکید پیشامتن به زیبایی گلنار به عنوان نقطه عطف و تأثیر گزار داستان، نگارگر در چهره‌پردازی همانند چهره کنیزان برخورد کرده است. به طوری که می‌توان به جای چهره مغولی گلنار چهره هرکدام از کنیزان دیگر را جایگزین کرد. در صورتی که پیشامتن در مورد زیبایی گلنار چنین سخن می‌گوید:

که گلنار بود نام آن ماهروی
نگاری پر از گوهر و رنگ و بوی
(همان، ۴۴۰).

چهره گلنار و نحوه برخورد نگارگر با زیبایی او نکته دیگری را نیز در بردارد، «از سده نهم و دهم هجری، با گسترش حامیان هنری در سطوح مختلف جامعه و بالا رفتن سطح زیبایی‌شناسی حامیان و هنرمندان، مضامین جدید و مختلفی در عرصه نگارگری ظاهر شد. سلیقه حامیان به هنرمندان این اجازه را داد تا سنت‌های قراردادی گذشته را بشکنند و به کشف توانمندی‌های خود بپردازند.»

از شکل افتادگی، وارونگی و تشدید یا افزایش، کاهش یا تقلیل و یا جانشینی در گذر زمان و یا به هنگام انتقال از بستری به بستری دیگر همچون انتقال یک داستان به تصویرسازی در قالب نگارگری و بنا به دلایل گوناگون دچار دگرگونی درونی (ساختار داستان) و برونی (منظره، فضا سازی و نحوه پوشش) می‌شوند. همه این عناصر که بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارند، بعد از انتقال به تصویرسازی نگاره‌ها باید تفاوت جزئی را نشان دهند تا به ساختار اصلی قصه آسیبی وارد نشود. طبق مؤلفه‌های دگرگونی پراپ، می‌توان گفت هر دو نگارگر در نحوه عملکردشان در مورد تصویرسازی داستان، توانسته‌اند به مضمون اصلی داستان وفادار باشند. اما در این میان چند نکته حائز اهمیت وجود دارد که باعث ایجاد دگرگونی شده است. به عنوان نمونه در نسخه بایسنقری نگارگر به جای انتخاب نقطه عطف داستان و انتخاب صحنه‌ای که اردشیر و گلنار در بالین یکدیگر را دیدار می‌کنند، دست به‌گزینش صحنه‌ای از داستان زده که هنوز این عشق یک طرفه و به صورت پنهانی از سوی گلنار ایستاده بر بالای کاخ صورت گرفته و مربوط به صحنه قبل از دیدار اردشیر و گلنار است. نگارگر با این اقدام و حذف صحنه مهم داستان که نبودن کتیبه‌ای حاوی اشعار در ترکیب بندی نگاره نیز بر آن دامن زده باعث شده تا این نگاره با سایر داستان‌های عاشقانه همچون دیدار زال و رودابه اشتباه گرفته شود. همچنین اقدام فوق از این بابت که ساختار و اصل داستان را دچار آسیب کرده طبق مفهوم دگرگونی، که تحت تأثیر حذف صحنه اوج داستان به وجود آمده دگرگونی در عوامل درونی داستان محسوب می‌شود. در واقع اقدام فوق ماهیت داستان را دچار تغییر و دگرگونی کرده است.

همچنین نگارگر زیبایی گلنار، به عنوان قهرمان گسیل کننده و کسی که بعدها شرایط فرار اردشیر را برای بنا کردن حکومت ساسانی فراهم می‌کند را با چهره مغولی دوران تیموری جانشین کرده است و اردشیر به عنوان قهرمان اصلی، مطابق با چهره‌های درباری دوران تیموری تصویرسازی شده است. چهره کنیزان هم مطابق با چهره اردشیر و گلنار تصویرسازی شده است. با دقت به چهره کنیزان و سپس مقایسه آن با چهره گلنار می‌توان به این نکته پی برد که چهره گلنار با وجود تأکید اصل داستان به زیبایی گلنار به عنوان نقطه عطف و تأثیر گزار داستان،

نگارگر در چهره پردازی او همانند چهره کنیزان برخورد کرده است، به طوری که می‌توان به جای چهره مغولی گلنار چهره هر کدام از کنیزان دیگر را جایگزین کرد. این اقدام نگارگر که در پی تأثیرات زیبایی شناسی سده نهم و دهم هجری و با گسترش حامیان هنری در سطوح مختلف جامعه و بالا رفتن سطح زیبایی شناسی حامیان و هنرمندان به وجود آمد، باعث شده تا سلیقه حامیان به هنرمندان این اجازه را بدهد تا سنت‌های قراردادی گذشته را بشکنند و به کشف توانمندی‌های خود بپردازند، این اقدام آنجاکه ساختار داستان را دچار آسیب نکرده طبق مفهوم دگرگونی، نوعی جانشین سازی است که حذف و اضافه با هم صورت گرفته است. در واقع نگارگر قصد حذف و اضافه کردن هیچ کدام را نداشته بلکه این اقدام را هم زمان انجام داده تا تصویرسازی نگاره را از گستره زمانی و مکانی فراتر ببرد. این دگرگونی، دگرگونی در عوامل بیرونی محسوب می‌شود. فضا سازی آسمان نگاره مطابق با پیشامتن نشان دهنده اتفاق افتادن داستان در شب است. اما خط ثلث کنگره‌های کاخ و معماری مربوط به دوره تیموری است.

در مقابل در نسخه تهماسبی، نگارگر مطابق با پیشامتن نقطه اوج داستان و هم‌بالین شدن اردشیر و گلنار را تصویرسازی کرده است. چهره گلنار همانند نسخه بایسنقری ویژگی‌های زیباشناسانه اشعار را ندارد، اما نگارگر در مورد تصویرسازی گلنار اگرچه با دگرگونی درونی روبرو نشده اما نحوه پوشش او مطابق با پوشش دوره صفوی و تقلیل زیبایی او، به طوری که همسان با سایر چهره‌ها و کنیزان طراحی شده، با نوعی دگرگونی بیرونی روبرو هستیم که بیشتر جنبه اصلاحی و بروز شدگی و نوین ساختن نگاره را دارد.

در مورد تقویت تصویرسازی ملازمان اردشیر و کنیزان حاضر در نگاره تهماسبی، چهره‌ای درباری که احتمالاً شخص شاه تهماسب است اضافه شده است. این چهره درباری، به نوعی با اضافه کردن مهره‌ای جدید و درباری که در درب ورودی کاخ گلنار در حال خوش آمدگویی است، طبق مؤلفه‌های دگرگونی با تصویر کردن شاه تهماسب اقدام به نوعی دگرگونی کرده است، به طوری که این اقدام به دلیل پیروی از شرایط ایدئولوژیک سیاسی تحت نظر شاه، نوعی تحمیل به تصویرسازی نگاره محسوب می‌شود که نگارگر از این طریق ضمن جلب توجه نظر شاه باعث بروز شدگی تصویرسازی نگاره شده است... این دگرگونی طبق

نظریه ساختارگرایی نوعی دگرگونی بیرونی است، زیرا به اصل داستان آسیبی وارد نکرده است، اما در اشعار به دلیل رابطه مخفیانه اشاره‌ای به حضور کنیزان گلنار نشده است. آسمان نگاره مطابق با پیشامتن شب را نشان می‌دهد، اما خط کوفی بنایی بر روی معماری ساختمان مربوط به دوره صفوی است. در مجموع می‌توان گفت نگارگران نسخه تهماسبی در تصویرسازی نگاره با توجه به اشعار فردوسی از دگرگونی کمتر و وفاداری بیشتری برخوردار بوده‌اند. (جدول ۱).

جدول ۱، تطبیق تصویرسازی نگاره داستان عاشقانه اردشیر ساسانی و گلنار (شاهنامه بایسنقری) با نگاره داستان اردشیر و گلنار (شاهنامه طهماسبی) از منظر دگرگونی (مأخذ: نگارنده).

Table 1. A comparative analysis of the illustration of the romantic story of Ardashir Sassanid and Golnar (Baysonghori Shahnameh) and the illustration of the story of Ardashir and Golnar (Tahmasbi Shahnameh) from the perspective of transformation, Source: Author

توضیحات	تصویرسازی نگاره طهماسبی	توضیحات	تصویرسازی نگاره بایسنقری
نگارگر مطابق با پیشامتن نقطه اوج داستان و هم‌بالین شدن اردشیر و گلنار را تصویرسازی کرده است.		نگارگر صحنه‌ای قبل از دیدار دوطرفه اردشیر و گلنار را تصویرسازی کرده است.	
چهره گلنار همانند نسخه بایسنقری ویژگی‌های زیبا شناسانه پیشامتن را ندارد.		نگارگر زیبایی گلنار را با چهره مغولی دوران تیموری جانشین کرده است.	
در پیشامتن به دلیل رابطه مخفیانه اشاره‌ای به حضور کنیزان گلنار نشده		اردشیر مطابق با چهره‌های درباری تصویرسازی شده و در میان کنیزان، که در پیشامتن به آن‌ها اشاره‌ای نشده، چهره‌ای درباری که احتمالاً شخص بایسنقر میرزاست اضافه شده است.	
آسمان نگاره مطابق با پیشامتن شب را نشان می‌دهد اما کوفی بنایی و معماری مربوط به دوره صفوی است.		فضاسازی آسمان نگاره مطابق با پیشامتن نشان‌دهنده اتفاق افتادن داستان در شب است. اما خط ثلث کنگره‌های کاخ و معماری مربوط به دوره تیموری است.	

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که هر دو نگاره در تطبیق با اشعار شاهنامه دچار دگرگونی‌های درونی و بیرونی تحت تأثیر مؤلفه‌هایی همچون حذف، اضافه، گسترش، جابه‌جایی، کاهش و تقلیل و جانشین‌سازی، در ساختار داستان هستند. در این امر، دلایلی همچون متأثر شدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در شاهنامه بایسنقری و مکتب تبریز در شاهنامه تهماسبی) مؤثر بوده‌اند. همچنین علاقه و سبک شخصی دو نگارگر در بروز ویژگی‌های فرمی و محتوایی، سبب ایجاد دریافت متفاوت از داستان شده است. این دگرگونی شامل حذف صحنه اوج داستان (هم‌بالین شدن اردشیر و گلنار) و دیدار دوطرفه اردشیر ساسانی و گلنار کنیز است. این حذف که باعث شده ساختار اصلی داستان با سایر داستان‌های

عاشقانه شاهنامه همچون دیدار زال و رودابه اشتباه گرفته شود نوعی دگرگونی درونی محسوب می‌شود زیرا هویت اشخاص و موقعیت و موضوع داستان را دچار دگرگونی کرده است. همچنین تقلیل زیبایی گلنار و اردشیر به وسیله جانشین‌سازی چهره‌های مغولی دوران تیموری در نسخه بایسنقری به این علت که ماهیت داستان را دچار آسیب نکرده، سبب دگرگونی بیرونی شده است. اضافه شدن شخصیت شاه تهماسب و آیه قرآن بر کاخ نگاره سبب دگرگونی ساختاری بیرونی در نسخه تهماسبی شده است. در نتیجه، در پاسخ به پرسش اصلی این پژوهش، می‌توان گفت که اگرچه نگارگران نسخه تهماسبی وفاداری بیشتری به داستان داشته‌اند، اما نگارگران دو نگاره در انتقال ویژگی‌های ساختاری و درونی داستان به تصویرسازی نگاره‌ها دچار دگرگونی ساختاری تحت تأثیر مؤلفه‌های درونی و بیرونی شده‌اند. به‌عنوان آینده این پژوهش، می‌توان این قالب را برای تحلیل نگاره‌های دیگر اقتباسی از متون استفاده کرد.

منابع و مآخذ

- احمدی نیا، محمد جواد (۱۳۹۳). نگاره‌های شاهنامه تهماسبی: از هاروارد تا فرهنگستان هنر، نقد کتاب، (۱-۲)، ۵۴-۳۷.
- انصاری یکتا، مریم و احمدی پیام، رضوان (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی پوشش زنان تصویر شده در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی، زن در فرهنگ و هنر، دوره ششم (۶)، ۵۳۱-۵۵۱.
- ایزدی، عباس؛ خزایی، محمد و پورمند، حسنعلی (۱۳۹۶). بازنمایی قزلباش‌ها در نگاره‌های شاهنامه تهماسبی، هنرهای زیبا، دوره بیست و دوم (۴)، ۴۳-۵۲.
- پاک‌باز، رویین (۱۳۸۳). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران: نشر زرین و سیمین.
- پورنامداریان، تقی و هاشمی، رقیه (۱۳۹۰). تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه. ن. شریه ادب فارسی، دوره اول (۶)، ۱۸-۳۸.
- حسنوند، محمد کاظم و آخوندی، شهلا (۱۳۹۱). بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی، نگره، دوره هفتم (۲۴)، ۱۴-۳۶.
- خراسانی، هادی؛ فرصتی جویباری، رضا و حسین پارسایی (۱۴۰۰). واکاوی برجسته‌سازی صفات و شخصیت زن از نگاه فردوسی و انعکاس آن در شاهنامه بایسنقری، مطالعات هنر اسلامی، دوره هجدهم (۴۲)، ۲۹۵-۲۳۵.
- ده جانی، جواد و زارع ابرقویی، احمد (۱۳۹۷). بررسی نقوش سپرهای جنگی در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و تهماسبی. مطالعات هنر اسلامی، دوره چهاردهم (۳۲)، ۱۳-۱۴۵.
- زرین ایل، مهدی و کارگر جهرمی، وحید (۱۳۹۱). نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)، تاریخ نو، (۴)، ۱۴۳-۱۷۷.
- زمانی، مرتضی (۱۳۹۶). داستان‌های شاهنامه، تهران: فانوس دانش.
- سیم، استوارت (۱۳۹۹). ساختارگرایی و پیاساختارگرایی. ترجمه: علی رامین، مبانی جامعه‌شناسی هنر، تهران: نشر نی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹). شاهنامه فردوسی (بر اساس نسخه چاپ مسکو). زیر نظر امین توکلی، تهران: نشر خانه فرهنگ و هنر گویا.
- گل‌کرم، شهره (۱۳۸۹). بررسی تصویر زن در شاهنامه بایسنقری و شاهنامه تهماسبی. کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهراء، زهرا پاکزاد.
- لطیفیان، نارملا (۱۳۸۱). بررسی ویژگی‌های تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی. کارشناسی ارشد، تهران: تربیت مدرس تهران، مهنار شایسته فر.
- ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۶). شاهنامه نگاری گذر از متن به تصویر، تهران: معین.
- مقبلی، آناهیتا (۱۳۸۶). تحول تخیل در شاهنامه نگاری در منتخبی از سه شاهنامه بزرگ ایلخانی. رهپویه هنر، دوره دوم (۴)، ۱۷-۵.
- مهرابی، بهنام (۱۳۸۸). شاهنامه بایسنقری شاهکار تاریخ نگارگری ایران. دانش مرمت و میراث فرهنگی، دوره (۴)، ۹۸-۹۱.
- نجف‌پور، مجید. (۱۳۸۲). بررسی ویژگی‌های شاهنامه بایسنقری. کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، (۹۳)، ۶۶-۶۷.
- یزدان پناه، مریم و سلطانی، سید حسن (۱۳۸۹). بررسی مکتب نگارگری دوره صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامه شاه تهماسب، ماه هنر، (۱۴۳)، ۶۸-۷۷.

منابع و مآخذ انگلیسی

Welch, S. c (1976). A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp. New York: Malcom Varon.

©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/>).



واکاوای شاخص‌های مؤثر بر ارتقای شادی در فضای کار اشتراکی

سیده مریم مجتبوی*

۱. دکترای تخصصی، استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
mojtabavi_m@yahoo.com

یگانه پوست چینیان**

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد معماری داخلی، گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

y.poustchiyan@ferdowsmashhad.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۷/۰۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۷

صفحه ۴۷-۲۶

چکیده

بیان مسئله: فضاهای کار اشتراکی در دهه‌های اخیر به‌عنوان یکی از پدیده‌های مهم در جهان کار و کسب‌وکارها برجسته شده‌اند. این فضاها، مکانی هستند که افراد با تنوعی از زمینه‌ها و شغل‌ها، از کارآفرینان گرفته تا کارمندان شرکت‌های نوپا و تیم‌های کوچک، برای انجام فعالیت‌های خود و به اشتراک گذاشتن منابع از فضاهای مشترک استفاده می‌کنند. در این محیط‌ها، مفهوم شادی به‌عنوان عاملی که می‌تواند تأثیر بسزایی بر بهبود کیفیت کار و رضایت شغلی داشته باشد، حائز اهمیت است. در مقابل عدم وجود فضای کار شاد می‌تواند به مشکلات متعددی در محیط کاری منجر شود: این شرایط ممکن است باعث کاهش انگیزه و انرژی کارکنان شود که به تبع آن، کارکنان احساس خستگی جسمی و روانی (سندرم فرسودگی شغلی) می‌کنند و به‌سرعت از انگیزه و حوصله کاری خود از دست می‌دهند.

هدف پژوهش: اهداف پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

- شناسایی نقش شادی در فضای کار اشتراکی

- واکاوای مؤلفه‌های شادی در فضای کار اشتراکی (اتوپیک، کوون و هلند پارک)

سؤال پژوهش: در راستای دستیابی به اهداف، سؤالات زیر مطرح می‌گردد:

نقش مؤلفه‌های شادی در فضای کار اشتراکی چیست؟

چه راهکارهایی جهت طراحی فضای کار اشتراکی شاد وجود دارد؟

روش پژوهش: جمع‌آوری داده‌ها به‌وسیله تحلیل مطالعات نمونه‌های موفق از فضاهای کار اشتراکی و تطبیق آن‌ها با شاخصه‌های معماری شاد انجام شده است.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها حاکی از آن است مؤلفه‌های شادی در فضای کار اشتراکی شامل: نور، راحتی، کنترل، تعلق، زیبایی‌شناسی، فعالیت و طبیعت است که به‌عنوان یک عامل افزایش اثربخشی و رضایت کارکنان شناخته می‌شوند. مؤلفه‌های شادی در معماری فضای کار اشتراکی نقش مهمی ایفا می‌کنند و به طراحان این فضاها امکان می‌دهند تا محیطی را ایجاد کنند که بر افزایش کیفیت زندگی کاری و افزایش بهره‌وری تأثیرگذار باشد... به‌طورکلی، توجه به مؤلفه‌های شادی در طراحی فضاهای کار اشتراکی، باعث بهبود اتمسفر کلان فضا و افزایش سطح راحتی و شادی برای کارکنان می‌شود. نتایج بررسی نمونه‌های موردی حاکی از آن است که: در هلند پارک نسبت به کوون و اتوپیک توجه بیشتری به مؤلفه‌های شادی شده است. هلند پارک با استفاده از مفهوم معماری باز و شفاف، فضاهای باز و سبز و استفاده از مصالح اکولوژیک، تلاش کرده است تا یک محیط کاری دوستانه و شاد را ایجاد کند.

کلمات کلیدی: فضای کار، فضای کار اشتراکی، معماری شاد، مؤلفه‌های معماری شاد



■■■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2024.2021547.1178

Exploring the Key Indicators Influencing the Enhancement of Happiness in Coworking Spaces

Seyyedeh Maryam Mojtabavi*¹

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

Yeganeh Poustchiniyan**²

2. M.A. student in Interior Architecture, Department of Architecture, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.

Received: 29/01/2024

Accepted: 26/02/2024

Page 27-47

Abstract

Problem Statement: The relationship between architecture and happiness is a significant topic, as designers and architects can contribute to creating more pleasant environments for everyone. From strategies to improve mental health in coworking spaces to ways architecture can help prevent cognitive decline, understanding the potential impact of environmental neuroscience and the methods it applies in architecture is an essential skill for our profession. Burnout syndrome is a professional phenomenon caused by chronic workplace stress and emotional tension, increasingly affecting professionals every day. This syndrome is directly linked to individuals' daily work life, not only in terms of job functions but also the physical environment. On average, we spend one-third of our day in work environments, so it is no surprise that these spaces significantly affect our mental health (Channon, 2018, p. 3).

After an intense period of remote work during 2020, people are now returning to coworking spaces. These spaces offer an excellent alternative for escaping the home environment and creating distinct zones for various life functions—a much-needed change after a year of isolation. Coworking spaces have become increasingly attractive to individuals and companies due to their numerous benefits. They provide greater flexibility, allowing individuals to work in different locations without spatial constraints. This spatial flexibility enables people to choose work environments that suit their needs and circumstances. Additionally, coworking spaces can help reduce office rental and equipment costs, offering a smarter and more cost-effective alternative to traditional work environments (Bareicheva, 2024, p. 6).

Moreover, happiness in coworking spaces can lead to improved job satisfaction. Individuals working in a cheerful and friendly environment usually report higher job satisfaction. This can reduce stress and enhance morale and motivation, ultimately improving the quality of work life. Burnout syndrome is a psychological and physical condition caused by persistent stress and high pressure in the workplace. Those affected may feel a decline in their abilities and motivation for daily tasks.

Research Objectives: The objectives of this research are as follows:

To identify the role of happiness in coworking spaces.

To explore the components of happiness in coworking spaces (Utopic, Cowan, and Holland Park).

Research Questions: In line with the research objectives, the following questions are posed: What is the role of happiness components in coworking spaces?

What are the design strategies for creating joyful coworking spaces?

Research Methodology: The method adopted in this research is descriptive-analytical. In the first stage, theoretical foundations such as the definition of coworking space, the concept of happiness, and its components are addressed. In the analytical section, a case study approach is used to examine and analyze three coworking spaces abroad. Aspects such as comfort, nature, control, activity, aesthetics, environmental psychology, and lighting are considered significant. In the final stage, the case studies are compared with one another. The data analysis results are then compiled, and strategies for enhancing happiness in coworking spaces are presented.

Research Steps: Reviewing the evolution of workspaces and defining coworking space
Defining happiness and its components in coworking spaces

Developing a conceptual model

Analyzing selected case studies

Comparing the case studies

Proposing strategies for improving happiness in coworking spaces

Conclusion: Today, coworking spaces are being increasingly adopted as a new work model. This phenomenon is attractive and beneficial for several reasons. First, coworking spaces provide a flexible and dynamic environment in which individuals can work freely. These spaces allow for easy communication among coworkers and the sharing of experiences and knowledge. Second, coworking spaces significantly reduce rental and related workplace costs, allowing employers to minimize fixed expenses and make the best use of available resources.

In general, increased solidarity, knowledge sharing, flexibility, and cost reduction are among the reasons why individuals and companies turn to coworking spaces. Happiness in the workplace plays a crucial role and has broad effects on individuals' morale and performance. As positive and pleasant interactions increase, so does the sense of happiness and satisfaction. This happiness can boost motivation, initiative, and

creativity, ultimately improving the performance and effectiveness of teams and organizations. A work environment, despite facing professional ups and downs, can foster professional growth and strengthen interpersonal connections by cultivating a joyful and friendly atmosphere. This approach improves personal relationships, reduces stress, and increases job satisfaction, ultimately adding value to the organization. Happiness in architecture is recognized not only as a personal emotion but also as a powerful design tool. Architects, by considering psychological and human aspects in their designs, can create spaces that evoke feelings of joy and vitality. The use of light, color, and harmonious forms in buildings can help generate these positive emotions. Moreover, integrating open and green spaces into architectural design provides calm and lively environments.

In conclusion, to create happiness in coworking spaces, all components of happiness must be employed. These components enable the user to design a cheerful space tailored to the user's needs.

Keywords: Workplace, Coworking Space, Joyful Architecture, Components of Joyful Architecture

References

- Abdullahzadeh Fard, A., & Shamsaldini, A. (2019). The role of neighborhood environmental quality in the mental health of residents (case study of Seng Siah neighborhood, Shiraz metropolis). *Danesh Shahrsazi Magazine*, 4(2), 95–114.
- Alatalo, E., Leino, H., & Jokinen, A. (2024). Heterotopic diversity of coworking spaces: Providing adaptive capacity for cities.
- Amir Mazaheri, A. M., & Fakharian, M. (2015). The role of social capital in the happiness of young people (a case study of students of the Faculty of Psychology and Social Sciences, Tehran Center). *Sociological Studies*, 9(33), 7–24.
- Bareicheva, M. A., Kubina, E. A., & Stepanova, N. R. (2024). Summer coworking as an element of a comfortable urban environment. *E3S Web of Conferences*, 474.
- Channon, B. (2018). *Happy by design*. British Library Cataloguing-in-Publication Data. W&G Baird, Great Britain.
- Cheah, S., & Ho, Y.-P. (2019). Coworking and sustainable business model innovation in young firms. *Sustainability*, 11, 2959.

- Dehkhoda, A. A. (1994). *Dehkhoda dictionary* (Vol. 1). Under the supervision of Shahidi, J., Moin, M., Written by: Haqit, A. R.
- Duval, C. L., Charles, K. E., & Veitch, J. A. (2002). Open-plan office density and environmental satisfaction. *IRC Research Report*, RR-150.
- Farzadpur, A., & Kayani, M. (2018). Comparison of some environmental components affecting standard dimensions in office spaces, comparison of Iran's standard with some examples from developed countries. *Letter of Architecture and Urban Planning, Utopia*, 20, 69–81.
- Gandini, A. (2015). The rise of coworking spaces: A literature review. *Ephemera: Theory and Politics in Organizations*, 15(1), 93–205.
- Habtour, R. (2016). *Designing happiness: Architecture and urban design for joy and well-being* (Master's thesis).
- Irandoost, M. H. (2021). *Happiness and sadness from the perspective of Islam*. Ismailian Publications.
- Irvani, M. R. (2011). Investigating the effect of happiness programs on reducing depression in Isfahan citizens. *Journal of Epistemological Studies in Islamic University*, 15(2), 64–83.
- Koramaz, E. K., & Ozturk, E. (2019). Coworking spaces and urban quality of life in Istanbul. In *REAL CORP 2019: Is This the Real World? Proceedings of the 24th International Conference on Urban Development, Regional Planning and Information Society* (pp. 183–190).
- Lukman, Y. A., Ekomadyo, A. S., & Wibowo, A. S. (2018). Assembling the past and the future of the city through designing coworking facilities. *The 4th PlanoCosmo International Conference*.
- Mohammadi Rad, M. (2011). Investigating socio-economic factors affecting happiness and the relationship with labor productivity. *Master's thesis, Razi University of Kermanshah*.
- Nenonen, S., Gersberg, N. (2006). Multidisciplinary workplace research. CEM, Facility Services Research, *Helsinki University of Technology*.
- Oldenberg, R. (1989). *The great good place*. New York: Paragon House.
- Petermans, A., & Nuyts, E. (2016). Happiness in place and space: Exploring the contribution of architecture and interior architecture to happiness. *10th International Conference on Design & Emotion: Celebration & Contemplation*.
- Safavi Moghadam, S. M., Noghani Dekht Bahmani, M., & Mazloum Khorasani, M. (2014). Investigating the child-friendly city and children's sense of happiness in Mashhad. *Social Sciences of Ferdowsi University of Mashhad*, 12(1), 143–165.
- Semane, S. W. (2019). The effectiveness of emotional intelligence training on hope and happiness among high school students in Tehran. *New Ideas of Psychology Quarterly*, 6(10), 1–9.
- Spinuzzi, C. (2012). Working alone together: Coworking as emergent collaborative activity. *Journal of Business and Technical Communication*, 26, 399–440.
- Tavasli, G. (2002). *Sociology of work and occupation*. The Organization of Studying and Compiling Humanities Books of the University. Tehran.
- Voos, J. (2009). Revisiting office space standard. *Cambridge, Ontario: Haworth Whitepaper*.
- Wale Memud, M., & Tabibi, B. (2023). Effective design of coworking spaces to improve users' experience in Lagos State, Nigeria. *Art and Design Review*, 11, 80–103.
- Yammiyavar, A. P. (2022). *Design for happiness in a transition space* (Master Graduation Project Thesis).
- Yildirim, K., Akalin-Baskaya, A., & Celebi, M. (2007). The effects of window proximity, partition height, and gender on perception of open-plan office. *Journal of Environmental Psychology*.

مقدمه و بیان مسئله

رابطه بین معماری و شادی موضوع مهمی است، زیرا طراحان و معماران می‌توانند در ایجاد محیطی لذت‌بخش‌تر برای همه سهمیم باشند. از استراتژی‌هایی برای افزایش سلامت روان در فضاهای کاری مشترک گرفته تا روش‌هایی که معماری می‌تواند به جلوگیری از زوال شناختی کمک کند، درک تأثیر بالقوه علوم اعصاب محیطی و روش‌هایی که آن‌ها در معماری به کار می‌برند، یک مهارت ضروری برای حرفه ما است. در واقع سندرم فرسودگی شغلی یک پدیده شغلی ناشی از استرس مزمن در محل کار و تنش عاطفی است و هر روز بر افراد حرفه‌ای بیشتر و بیشتر تأثیر گذاشته است. این سندرم، مستقیماً با زندگی کاری روزانه هر فرد مرتبط است، نه تنها با جنبه‌های عملیاتی شغل، بلکه با محیط فیزیکی. ما به طور متوسط ۳/۱ از روز خود را در محیط‌های کاری می‌گذرانیم، بنابراین جای تعجب نیست که آن‌ها به طور قابل توجهی بر سلامت روان ما تأثیر می‌گذارند (Channon, 2018:3).

پس از یک دوره فعالیت شدید دفترخانه در طول سال ۲۰۲۰، اکنون مردم در حال بازگشت به محل کار مشترک هستند. این فضاها یک جایگزین عالی برای فرار از محیط خانگی و ایجاد مکان‌های جداگانه برای هر عملکرد زندگی ما هستند، یک تغییر بسیار مورد نیاز پس از یک سال انزوا. فضاهای کار اشتراکی امروزه به دلیل مزایای فراوانی جذابیت زیادی برای افراد و شرکت‌ها دارند. این فضاها انعطاف بیشتری را برای افراد فراهم می‌کنند، زیرا به آن‌ها اجازه می‌دهند که بدون محدودیت مکانی، در مکان‌های مختلف کار کنند. این انعطاف مکانی به افراد کمک می‌کند تا بر اساس نیازها و شرایط خود، محیط کاری

مناسب را انتخاب کنند. همچنین، استفاده از این فضاها می‌تواند به کاهش هزینه‌های مربوط به اجاره و تجهیزات دفتری کمک کند، این فضاها به عنوان یک جایگزین هوشمندانه و با هزینه کمتر برای محیط کاری ارائه می‌شوند (Bareicheva, 2024: 6). در کنار این‌ها، شادی در فضای کار اشتراکی می‌تواند بهبود رضایت شغلی را به همراه داشته باشد. افرادی که در یک محیط شاد و دوستانه کار می‌کنند، معمولاً احساس رضایت شغلی بیشتری دارند. این امر می‌تواند منجر به کاهش استرس و افزایش روحیه و انگیزه برای حضور در محیط کار شود که در نهایت بهبود کیفیت زندگی شغلی افراد را ایجاد می‌کند. سندرم فرسودگی شغلی یک وضعیت روان‌شناختی و فیزیکی است که ناشی از استرس مداوم و فشارهای زیاد در محیط کاری است. افرادی که به این سندرم دچار می‌شوند، ممکن است احساس کنند که توانایی‌ها و انگیزه‌هایشان برای انجام کارهای روزانه کاهش یافته است. سه شاخه اصلی سندرم فرسودگی شغلی شامل خستگی عاطفی^۱، بی‌انگیزگی^۲ و کاهش عملکرد شخصی^۳ است. خستگی عاطفی به احساس خستگی عمیق و ناتوانی در مدیریت احساسات ارتباطی اشاره دارد، بی‌انگیزگی نشانگر رفتارهای بی‌توجه و بی‌علاقه نسبت به کار و همکاران است و کاهش عملکرد شخصی به کاهش احساس موفقیت و ارضای شغلی در انجام وظایف کاری اشاره دارد. این وضعیت می‌تواند اثرات منفی بر روی عملکرد شغلی، روابط اجتماعی و حتی سلامت فیزیکی و روانی افراد داشته باشد، بنابراین شناخت و مدیریت این وضعیت از اهمیت بالایی برخوردار است. در مقابل محیط کاری می‌تواند به طور مستقیم بر سندرم فرسودگی شغلی تأثیر بگذارد؛ بنابراین، ایجاد محیط کاری

- 1- Emotional Exhaustion
- 2- Depersonalization
- 3- Personal Accomplishment

کار اشتراکی، به یکی از نیازهای حال حاضر مبدل شده است؛ اما باین حال تاکنون هیچ‌گونه پژوهش دقیقی در ارتباط با نقش شادی در فضاهای کار اشتراکی صورت نگرفته است. اغلب پژوهش‌های انجام‌شده مربوط به تعریف و بررسی فضای کار اشتراکی بوده است. در ادامه به بررسی نمونه‌ای از آن‌ها می‌پردازیم:

کرم غریبی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «اثر بخشی آموزش هوش هیجانی بر امید و شادی در بین دانش‌آموزان مقطع متوسطه شهر تهران» بیان کردند: افرادی که هوش هیجانی بالاتری دارند در مقابل تنیدگی، سازش یافته عمل می‌کنند. آن‌ها ضمن اینکه به رویدادهای زندگی خوش بین هستند، با دیگران روابط صمیمی دارند و سعی می‌کنند خلق خود را تنظیم کنند و این باعث شادی آن‌ها می‌شود.

ایروانی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تأثیر برنامه‌های شادی‌آفرین بر کاهش افسردگی شهروندان ساکن شهر اصفهان» اذعان دارد: شاد بودن می‌تواند یکی از بزرگ‌ترین مبارزات ما در زندگی در صحنه زندگی باشد، از آنجایی که انسان افکار و اندیشه خود را برمی‌گزیند. الزاماً تعیین‌کننده میزان شادی‌های خویش است.

امیرمظاهری و فخاریان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «نقش سرمایه اجتماعی در شادی جوانان، مورد مطالعه دانشجویان دانشکده روان‌شناسی و علوم اجتماعی تهران مرکز» اذعان داشته‌اند: شاد بودن یکی از ضروریات زندگی انسان است که نه تنها بر روی سلامتی و طول عمر انسان تأثیر دارد؛ بلکه به او انگیزه شرکت در فعالیت‌های اجتماعی را می‌دهد و عملکرد او را نیز بهبود می‌بخشد.

صفوی مقدم و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی شهر دوستدار کودک و احساس شادی کودکان در شهر مشهد» به نتایج ذیل دست یافته‌اند: متغیر امنیت، برخورداری از امکانات و خدمات شهری احساس شادی را بهبود می‌بخشد.

آلاتالو^۱ (۲۰۲۴) در مقاله‌ای با عنوان «تنوع هتروتوپیک فضاهای کار اشتراکی برای شهرها» اذعان دارد: فضاهای کار اشتراکی از سال ۲۰۱۰ تا ۲۰۱۸. به اوج خود رسید. ظرفیت سازگاری فردی برای سازگاری با فضای کار اشتراکی از جمله

شاد و ایجاد فضای کاری سازنده می‌تواند از بروز این سندرم جلوگیری کند و به بهبود رضایت شغلی و کارایی کارمندان کمک کند.

اهداف پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

- شناسایی نقش شادی در فضای کار اشتراکی
- واکاوی مؤلفه‌های شادی در فضای کار اشتراکی (اتوپیک، کوون و هلند پارک)
- در راستای دستیابی به اهداف، سؤالات زیر مطرح می‌گردد:
- نقش مؤلفه‌های شادی در فضای کار اشتراکی چیست؟
- چه راهکارهایی جهت طراحی فضای کار اشتراکی شاد وجود دارد؟

روش تحقیق

روش اتخاذ شده در این پژوهش، توصیفی - تحلیلی می‌باشد. در گام اول به موضوع و مبانی نظری همچون: تعریف فضای کار اشتراکی، تعریف شادی و مؤلفه‌های آن پرداخته شد. در بخش تحلیلی، مطالعه موردی شامل بررسی و تحلیل ۳ نمونه فضای کار اشتراکی در خارج کشور از لحاظ راحتی، طبیعت، کنترل، فعالیت، زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی محیط و نور حائز اهمیت بودند، می‌باشد. در گام آخر به بررسی و مقایسه نمونه‌های مورد مطالعه با یکدیگر پرداخته شده است. سپس نتایج به دست آمده از تجزیه و تحلیل داده‌ها گردآوری کرده و راهکارهایی جهت افزایش شادی در فضای کار اشتراکی ارائه شده است. مراحل پژوهش به شرح زیر است:

- ۱- سیر تحولات فضای کاری و تعریف فضای کار اشتراکی
- ۲- تعریف شادی و مؤلفه‌های آن در فضای کار اشتراکی
- ۳- رسیدن به مدل مفهومی
- ۴- بررسی نمونه‌های مورد مطالعه
- ۵- مقایسه نمونه‌های مورد مطالعه
- ۶- ارائه راهکار جهت ارتقای شادی در فضای کار اشتراکی

پیشینه تحقیق

مطالعه در مورد فضای کار اشتراکی یکی از موضوعات مهم مورد توجه معماران امروزی است. امروزه با توجه به گسترش کسب‌وکارهای اینترنتی (استارت‌آپ‌ها و فریلنسرها) فضای

1- Alatalo

2- Heterotopic diversity of coworking spaces: Providing adaptive capacity for cities

شیوه‌های جدید طراحی فضای کار اشتراکی است.

باتوجه به دیدگاه باریچوا^۱ (۲۰۲۴) در مقاله‌ای با عنوان «فضای کار اشتراکی تابستانی به عنوان عنصری از محیط شهری راحت^۲» به نتایج این که فضای کار اشتراکی یک قالب نسبتاً جدید، اما در عین حال کاملاً محبوب از فضای عمومی در شهرها است. فضای کار اشتراکی با وجود قابلیت‌های مهندسی برای کار تمام‌عیار با یک پارک متفاوت است. به عنوان مثال، این شامل دسترسی به اینترنت و پشتیبانی فنی برای دستگاه‌های الکترونیکی دست یافته‌اند.

لاکمن^۳ (۲۰۱۸) در مقاله‌ای با عنوان «جمع‌آوری و گذشته و آینده شهر از طریق فضای کار اشتراکی^۴» اذعان داشته‌اند: فضای کار مشترک، نوع جدیدی از فضای کاری است که در نتیجه نیازها پدید آمده است. جامعه امروزی. زمانی می‌تواند روابط سودمند متقابل را شکل دهد که ساختمان قدیمی خوبی باشد مناسب برای اجرای عملکرد خود به عنوان یک فضای کار اشتراکی برای کلاس خلاق. ایده این است که جمع‌آوری گذشته (استفاده از یک ساختمان قدیمی به عنوان محل کار) و آینده (توسعه اقتصاد خلاق) از طریق طراحی امکانات همکاری. شبیه‌سازی طراحی انجام شده در این مطالعه از نظریه «محل سوم» ری اولدنبرگ و همچنین رویکرد تطبیقی استفاده شده است.

باتوجه به دیدگاه ویل ممود^۵ (۲۰۲۳) در مقاله‌ای با عنوان «طراحی مؤثر فضای کار اشتراکی به بهبود تجربه کاربران نیجریه^۶» فضای کار اشتراکی به طور فزاینده‌ای به روش ترجیحی برای کار در سطح جهانی تبدیل شده است. مهم‌ترین نتیجه از پرسش‌نامه‌ها این بود که کاربران به شدت در فضا نیاز به تعامل دارند و دیگر عامل مهم آسایش حرارتی موجود است تا به بهره‌وری کارکنان کمک کنند.

یامیاور^۷ (۲۰۲۲) در مقاله‌ای با عنوان «طراحی برای شادی در یک فضای انتقال^۸» شادی را این‌گونه تعریف می‌کند: احساسات مثبت بیشتر از احساسات منفی آن‌ها در حالی که درگیر فعالیت‌هایی هستند که تعادل را برقرار می‌کنند، به حالت جریان می‌رسند.

بن چنون^۹ (۲۰۱۸) در کتابی با عنوان «طراحی برای شادی^{۱۰}» مؤلفه‌های شادی بخش را به هفت دسته تقسیم کرده که عبارت‌اند از: نور، راحتی، طبیعت، زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی، فعالیت و کنترل.

پیترمنز^{۱۱} (۲۰۱۶) در مقاله‌ای با عنوان «شادی در مکان: معماری و معماری داخلی تا شادی^{۱۲}» "خوشبختی" یا "خوشحالی" را یکی از مهم‌ترین نیازهای بشر دانست. اگرچه هدف نهایی، برای هر انسانی. در حال مطالعه شادی بسیار مهم، مرتبط و به موقع است. به دلایل متعدد اولاً به نظر می‌رسد نیاز جامعه به تمرکز بر رفاه و شادی است.

استیونز^{۱۳} (۲۰۱۴) در مقاله‌ای با عنوان «تبدیل کردن شادی در معماری داخلی^{۱۴}» مؤلفه‌های شادی را به هفت عامل: مراقبت، استقلال، تحریک حواس، یادآوری خاطرات، مهارت اجتماعی، چالش‌برانگیزی و توانمندسازی فضا معرفی کرد.

در ارتباط با موضوع نقش شادی در فضای کار اشتراکی، پژوهش فارسی یافت نشد و در منابع لاتین، پژوهش‌های محدودی به موضوع فضای کار اشتراکی پرداخته‌اند. لازم به ذکر است که هیچ‌کدام از پژوهش‌های صورت‌گرفته نقش شادی در فضای کار اشتراکی را مورد بررسی قرار نداده‌اند، لذا این تحقیق باتکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی به بررسی نقش شادی، در فضای کار اشتراکی و همچنین واکاوی مؤلفه‌های شادی فضای کار اشتراکی... پرداخته است.

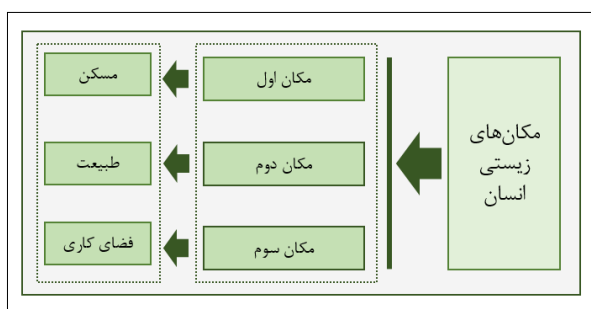
- 1- Bareicheva
- 2- Summer coworking as an element of a comfortable urban environment
- 3- Lukman
- 4- Assembling the Past and the Future of the City through Designing Coworking Facilities
- 5- Wale Memud
- 6- Effective Design of Coworking Spaces to Improve Users' Experience in Lagos State, Nigeria
- 7- Yammiyavar
- 8- DESIGN FOR HAPPINESS IN A TRANSITION SPACE
- 9- BEN channon
- 10- Happy by design
- 11- Petermans
- 12- Happiness in place and space: Exploring the contribution of architecture and interior architecture to happiness
- 13- Stevens
- 14- Converting happiness theory into (interior) architectural design missions

زیست انسان (مکان سوم)

مکان سوم^۱ از دیدگاه الدنبرگ^۲ یک مفهوم مهم در روان‌شناسی و روان‌کاوی است که توسط روان‌درمانگران معروف، کارل گوستاو یونگ^۳ و روان‌شناسان دیگر مطرح شده است (Oldenburg, 1999). مفهوم مکان سوم در واقع به معنای یک فضای اجتماعی یا محیطی غیر از مکان‌های اصلی زندگی انسان مانند خانه (مکان اول) و طبیعت (مکان دوم) و محل کار (مکان سوم) است. این مفهوم بر روی اهمیت و نقش مکان‌هایی مانند کافه‌ها، کافی‌شاپ‌ها، کتابخانه‌ها، پارک‌ها، مراکز مذهبی و فضاهای کاری تمرکز دارد که افراد به طور معمول در آنجا بدون فشارهای اجتماعی می‌توانند زمان بگذرانند، ارتباطات اجتماعی برقرار کنند و با دیگران ارتباط برقرار کنند. الدنبرگ در توضیح مکان سوم، بر تأثیر این امکانات بر جوامع و روابط اجتماعی تأکید می‌کند. او با ارائه این مفهوم، اهمیت فضاهای غیررسمی و آزاد برای افراد را برای پیدایش ارتباطات اجتماعی مؤثر و تعاملات فرهنگی تأکید کرده است. به‌عنوان مثال، کافه‌ها و فضاهای کاری می‌توانند محیط‌هایی باشند که افراد از تفریح، تبادل نظر، مطالعه، گفت‌وگو و ارتباط با دیگران بهره‌مند شوند (Oldenburg, 1999). مفهوم مکان سوم نشان می‌دهد که وجود این فضاها برای جوامع انسانی بسیار حائز اهمیت است و نقش مهمی در تعاملات اجتماعی و روحیه اجتماعی افراد دارد.

طبق مطالعات انجام‌شده شرایط فیزیکی یک فضا بر متصرفین آن تأثیر می‌گذارد و یکی از عوامل تعیین‌کننده میزان این تأثیرگذاری، مدت زمانی است که در آن فضا صرف می‌شود. با در نظر گرفتن ساعات بیداری، افرادی که کار می‌کنند حدود ۵۰ درصد زمان زندگی خود را در محل کار، جایی که شرایط فیزیکی داخلی آن بر افکار، ادراک و عملکرد آن‌ها تأثیر می‌گذارد سپری می‌کنند (عبدالله زاده و همکاران، ۲۰۱۳۹۹). در واقع انسان در طول دوره زندگی خود غالباً با سه نوع فضا در ارتباط است که هر کدام از آن‌ها به نحوی پاسخگوی نیاز آن‌هاست. در دیاگرام شماره ۱ به بررسی این

سه فضا پرداخته شده است. در نهایت فضای کار یکی از عوامل مهم در زندگی انسان است که تأثیر گسترده‌ای بر جوانب مختلف زندگی اجتماعی، روانی و فیزیکی افراد دارد. این فضا نه تنها به‌عنوان مکانی برای انجام وظایف حرفه‌ای عمل می‌کند، بلکه به‌عنوان یک محیط اجتماعی و تعاملی یعنی همان مکان سوم نیز شناخته می‌شود.



دیاگرام شماره ۱: مکان‌های زیستی انسان منبع: نگارندگان برگرفته از اولدنبورگ

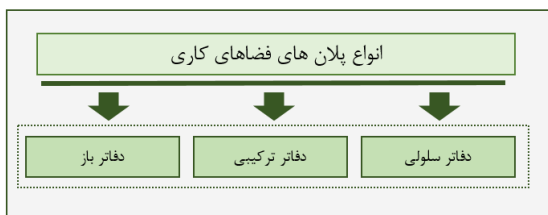
Diagram 1: Human Living Spaces
Source: Authors, adapted from Oldenburg

کار

در لغت‌نامه دهخدا تعریف کار عبارت است از: آنچه از شخص یا چیزی صادر گردد و آنچه شخص خود را بدان مشغول سازد. فعل، عمل و کردار که الفاظ دیگرش عمل، فعل و شغل است (دهخدا). یکی دیگر از تعاریفی که می‌توان برای این واژه ارائه کرد این است که: کار مجموعه اعمالی است که انسان به کمک مغز، دست، ابزار و ماشین‌ها برای استفاده عملی از ماده روی آن انجام می‌دهد و این اعمال نیز متقابلاً بر انسان اثر می‌گذارد و او را تغییر می‌دهد (توسلی، ۱۳۸۱، ۱۴). در واقع کار به‌عنوان یک جنبه اساسی و حیاتی در زندگی انسان مورد توجه قرار می‌گیرد و به فعالیت‌هایی اطلاق می‌شود که به منظور تولید یا ارائه خدمات باهدف کسب درآمد یا ارتقاء سطح زندگی انسان انجام می‌شود. این تعریف برگرفته از بُعد اقتصادی کار است، اما کار در ابعاد گسترده‌تری نیز در نظر گرفته می‌شود. به‌عنوان یک فعالیت اجتماعی، کار تأثیرات بسزایی در تشکیل هویت فردی، ارتباطات اجتماعی و تعاملات میان افراد دارد. از دیدگاه روان‌شناسی، کار ممکن است منبع احساس بهبود و تحقق خود در فرد باشد؛

- 1- Third Place
- 2- Ray oilenburg
- 3- Carl jung

پیش از این هم گفتیم مطالعات مربوط به تکوین فضاهای اداری گونه‌های مختلفی از چیدمان‌ها و تقسیم‌بندی فضایی را برای فضاهای کاری بیان کرده‌اند که در یک نگاه جامع و با توجه به چیدمان دیوارها، مبلمان و عناصر و به‌طور کلی عوامل مؤثر بر ادراک و رضایت کارکنان، دسته‌بندی دیگری هم برای فضاهای کاری می‌توان ارائه داد که شامل: ۱- دفاتر سلولی ۲- دفاتر باز ۳- دفاتر ترکیبی (Nenonen & Geresberg, 2005).



دیاگرام شماره ۳: تقسیم‌بندی فضای کاری منبع: نگارندگان

Diagram 3: Classification of Workspaces
Source: Authors

پلان‌های کاملاً باز: پلان‌های کاملاً باز یا پلان باز بسیار وسیع، اقیانوسی از کارمندان هستند. این ساختمان‌ها با عمق بسیار زیاد و تعداد زیاد در این نوع فضاها میزهای کار بدون استفاده از پارتیشن و تنها با استفاده از چیدمان مبلمان حوزه‌های کاری و نوع فعالیت را مشخص می‌کنند (Duval & et al, 2002).

فضاهای باز اداری پارتیشن‌بندی شده: اهمیت پارتیشن‌ها در اداره کارمندان و ارتفاع آن‌ها در تحقیقات بسیاری نشان داده شده است. ارتفاع و نوع پارتیشن‌ها از نظر حفظ حریم دید یا حفظ حریم صوتی در هنگام کار، محصوریت کارمندان و همچنین میزان نور عبوری از آن‌ها، حائز اهمیت می‌باشد. (Yildirim & et al, 2007) تراکم فضای کار و پیوند آن با طراحی پلان به‌صورت چیدمان باز یا بسته که پیش‌تر تعریف گردید از جمله مواردی است که طراح باید به عواقب آن بر افراد واقف باشد. این عواقب در حیطه روان‌شناسی محیط قابل بررسی است.

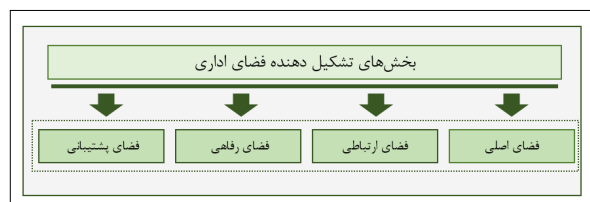
دفاتر سلولی: این دفاتر دارای ایستگاه‌های کاری تکیه‌گاه هستند که با دیوارهای جداکننده از همدیگر جدا شده‌اند. این طراحی به کارمندان امکان حفظ حریم شخصی را می‌دهد در حالی که همچنان ارتباط با همکاران خود دارند (Dikin, 2015).

فضای کار اشتراکی اغلب جزو دفاتر ترکیبی محسوب

بنابراین، کار به‌عنوان یک زمینه گسترده و چندبعدی، نه‌تنها جهت تأمین نیازهای اقتصادی بلکه به‌عنوان یک جنبه مهم از زندگی اجتماعی و فردی انسان‌ها در نظر گرفته می‌شود. در واقع کار از نظر مکان به دودسته: فضای کار اداری و کار آزاد فعال در محل تقسیم می‌شود.

کار اداری

در واقع به فضایی که در آن افراد مشغول به کار باهدفی معین در جهت رفع نیاز هستند فضای کاری گفته می‌شود و تحت عنوان فضاهای کاری اداری، مشاغل آزاد یا به‌صورت دورکاری و فریلنسر در بخش‌های متنوع دسته‌بندی می‌شود (VOOS, 2009). در واقع فضاهای اداری چنانچه به‌گونه‌ای حساب شده و مؤثر طراحی و اجرا گردد، علاوه بر بهبود کارایی و بهره‌وری منجر به ایجاد انگیزه، نشاط و سهولت روابط کاری در میان کارمندان خواهد شد (فرزاد پور و کیانی، ۱۳۹۸، ۸۲). فضاهای کاری اداری از بخش‌های مختلفی تشکیل شده است در دیاگرام شماره ۲ به شناخت و دسته‌بندی این فضاها پرداخته شده است.



دیاگرام شماره ۲: بخش‌های فضای اداری، منبع: نگارندگان برگرفته از دفتر امور فنی و تدوین معیارها، ۱۳۷۷

Diagram 2: Components of Office Space
Source: Authors, adapted from the Office of Technical Affairs and Standards Compilation, 1998

الگوی چیدمان فضا در فضاهای اداری بر چیدمان افراد در نحوه تقسیم‌بندی فضاها تأثیر بسزایی دارد و مسائلی همچون عملکرد، روش‌های مدیریتی، فرهنگ و منش یک شرکت در این زمینه اهمیت دارند. از این منظر دو نوع چیدمان را در طراحی فضاهای اداری بررسی خواهیم کرد: پلان بسته و پلان باز. فضاهای کاری مختلف نیازمند ایده‌های متفاوتی هستند. بعضی در مکان‌هایی با اتاقک‌های سلولی بهتر عمل می‌کنند و بعضی در یک فضای کاملاً انعطاف‌پذیر شکوفایی می‌شوند. در واقع در هر نمونه‌ای انتخاب باید سنجیده باشد و به‌خوبی درباره آن فکر شود (فرزاد پور و کیانی، ۱۳۹۸، ۸۱). همان‌گونه که از

دانست (Merkel, 2015: 121) در واقع فضاهای کار اشتراکی یک قالب نسبتاً جدید، اما در عین حال کاملاً محبوب از فضای عمومی در شهرها است. به عنوان مثال، این فضاها شامل دسترسی به اینترنت و پشتیبانی فنی برای دستگاه‌های الکترونیکی است. استفاده از مناطق کار مشترک بسیار متنوع است. این‌ها می‌توانند فضاهای کاری ساده برای استفاده فردی و همچنین فضاهایی برای کنفرانس‌ها، سمینارها، کلاس‌های کارشناسی ارشد و همچنین جلسات مختلف، جلسات و ارائه‌ها باشند (Bareicheva, 2023: 2). طراحی فضاهای کار اشتراکی اغلب مشابه طراحی اولیه محل کار است، اما افرادی که در آنجا مشغول به فعالیت هستند، به دلایلی از محیط شرکت‌ها فرار کرده‌اند و به دنبال مکان‌های منحصربه‌فردی برای کار هستند (Chean and Ho, 2019: 2). در واقع یکی از مهم‌ترین عواملی که معماران و طراحان به آن بی‌توجه‌اند شادی است. شادی امری فوق‌العاده مهمی است؛ اما اغلب نادیده گرفته می‌شود و همین امر می‌تواند موجب بروز مشکلاتی از قبیل فرار از محیط کار، سندرم فرسودگی شغلی و افسردگی شود (Channon, 2018: 3). اگر فضای کار اشتراکی شاد نباشد، می‌تواند منجر به مشکلات متعددی شود. ابتدا، این وضعیت می‌تواند بر کیفیت کار تأثیرگذار باشد؛ زیرا فردی که در یک محیط شاد و انگیزه‌بخش کار می‌کند، احتمالاً بهترین نتایج را خواهد گرفت. از طرف دیگر، فضای کار ناخوشایند می‌تواند باعث کاهش انگیزه و افت انگیزشی اعضای تیم شود که در نهایت به کاهش بهره‌وری کاری منجر می‌شود. عدم شادی در محیط کار ممکن است باعث افزایش استرس و فشار روحی شود و در نتیجه، سلامت روانی افراد تحت تأثیر قرار گیرد. همچنین، فرایندهای ارتباطی و همکاری ممکن است در فضای ناخوشایند کاهش یابد و این بازتاب منفی در پروژه‌ها و هماهنگی تیم داشته باشد؛ بنابراین، اهمیت ایجاد و حفظ فضای کار اشتراکی و شاد در ارتقاء عملکرد و رفاه اعضای تیم غیرقابل انکار است. شادی در فضای کار اشتراکی نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند و تأثیرات مثبت زیادی بر عملکرد و هماهنگی تیم دارد. ابتدا، شادی باعث افزایش انگیزه و اشتیاق افراد به کار می‌شود. زمانی که اعضای تیم احساس می‌کنند که محیط کارشان دلپذیر و دوستانه

می‌شوند. این فضاها اغلب امکانات اشتراکی مانند میزهای کاری، اتاق جلسات، اینترنت و سایر امکانات را برای افراد و شرکت‌های مختلف فراهم می‌کنند. افراد مستقل، کارآفرینان و کارکنان شرکت‌های کوچک ممکن است از این فضاها برای کار به صورت مشترک استفاده کنند. این دسته از فضاها ترکیبی از اجزای دفاتر باز و تکیه‌گاه هستند و از امکانات اشتراکی جهت افزایش انعطاف‌پذیری و همکاری بین افراد بهره می‌برند.

فضای کار اشتراکی

درواقع کلمه coworking توسط برنارد دیکوون^۲ تصور شده و به این ایده اشاره دارد که می‌توان در یک فضای مشترک نسبت به سایرین متمایز کارکرد (Gandini, 2022). فضاهای کار اشتراکی به عنوان یک نوع از مکان‌های سوم، محیط‌هایی هستند که افراد از آن‌ها برای انجام کارهایشان به صورت مشترک و تعامل با دیگران استفاده می‌کنند. این فضاها عموماً شامل امکانات مانند ایستگاه‌های کاری مجهز، اینترنت پرسرعت، فضاهای اجتماعی و کنفرانس، امکانات آشپزخانه، فضاهای استراحت و موارد دیگر هستند که افراد می‌توانند به صورت اشتراکی از آن‌ها استفاده کنند (Lukman, 2018: 2). این فضاها برای کارآفرینان، آزادکاران، تیم‌های کوچک و حتی شرکت‌های بزرگ جذابیت دارند؛ زیرا امکان فعالیت در یک محیط انعطاف‌پذیر، ارتباط با افراد مختلف از زمینه‌های مختلف، تبادل ایده‌ها و همکاری را برای آن‌ها فراهم می‌کنند. این فضاها نه تنها امکان ارتباط اجتماعی را ترویج می‌کنند؛ بلکه بهبود تعاملات اجتماعی و حمایت از رشد حرفه‌ای افراد نیز ارائه می‌دهند. فضاهای کار اشتراکی را نمی‌توان تنها فضای کار اداری انعطاف‌پذیری تعریف کرد که برای افراد خلاق جامعه است. یکی از اهداف و شعارهای اصلی مجموعه‌های کار اشتراکی این است که ما همه با همکار می‌کنیم (Spinuzzi, 2012) در این فضای همکاری یک رویکرد جمعی مبتنی بر جامعه، برای سازمان‌دهی فعالیت‌های فرهنگی و خلاقانه است و در این فضا هر فعالیت باهدف ایجاد فضای مشارکتی و بهبود روابط اجتماعی انجام می‌شود؛ بنابراین فضاهای همکاری را می‌توان شکل جدیدی از زیرساخت‌های اجتماعی شهری

است، احتمال انجام وظایف باانگیزه بالاتری افزایش می‌یابد. همچنین، شادی به ترفندی برای کاهش استرس و افزایش رضایت شعف‌انگیز افراد تبدیل می‌شود. ایجاد یک فضای کار مثبت و پرانرژی باعث می‌شود که اعضا با احترام و تعامل مثبت با یکدیگر برخورد کنند و در نتیجه، افزایش هماهنگی و همکاری تیم را تسهیل می‌کند. به علاوه، شادی می‌تواند به عنوان یک عامل افزایشی در بهبود ارتباطات میان اعضای تیم و افزایش اعتماد متقابل عمل کند. در کل، فضای کار اشتراکی و شاد باعث بهبود عملکرد کلی تیم، افزایش خلاقیت و تشویق به موفقیت و رشد حرفه‌ای اعضا می‌شود.

شادی

در تعریف لفظی، شادی را «خوش‌دلی»، «شادمانی»، «آرامش» و مقابل اندوه و غم تعریف می‌کنند و معادل‌های آن را لغاتی همانند «بهجت»، «طرب»، «انبساط» و «فرح» دانسته‌اند. برخی فیلسوفان معتقدند، «شادی» همان «مطلوب» ماست و نیاز به تعریف ندارد و شادی را با علم حضوری در خود می‌یابیم و بدیهی است و به تعریف نظری نیاز نیست. باین حال تعاریفی از آن ارائه شده است. قدیمی‌ترین تعریف شادی از افلاطون است. وی سه بعد برای روح انسان قائل است که عبارت‌اند از: عقل، شهوت و خشم و برای هرکدام از آن‌ها، شادی خاصی قائل است (ایران‌دوست، ۲۱:۱۴۰۰). لغتنامه دهخدا شادی را شادی (حامص) شادمانی، خوشحالی، بهجت، بهجت، استبهاج، بشاشت، مسرت، نشاط و طرب معرفی کرده است (دهخدا). شادی یک حالت هیجانی و روحی است که با خوشحالی، لذت و احساس رضایت همراه است. این احساس معمولاً به وجود می‌آید زمانی که فرد احساس می‌کند که نیازهای وی برآورده شده‌اند و زندگی او پر از لحظات خوب و مثبت است. شادی می‌تواند از منابع گوناگونی نشأت بگیرد، از جمله داشتن روابط مثبت با دیگران، داشتن هدف‌ها و آرزوهای معنی‌دار، تجربه موفقیت‌های شخصی و حتی لحظات ساده و خنده‌دار در زندگی. این احساس مثبت نه تنها به فرد خودش بلکه به اطرافیان و جامعه اطراف او نیز انرژی مثبت و خوبی منتقل می‌کند و در کل، شادی یک جنبه مهم و اساسی از تجربه انسانی است (Habtour, 2016: 34). شاد بودن یکی

از ضروریات زندگی انسان است که نه تنها بر روی سلامتی و طول عمر انسان تأثیر دارد بلکه به او انگیزه شرکت در فعالیت‌های اجتماعی را می‌دهد و عملکرد او را نیز بهبود می‌بخشد. بر اساس نتایج پژوهش‌های انجام شده در زمینه خوشبختی و نشاط، از نظر ۵۰ درصد مردم احساس شادکامی و نشاط مهم‌ترین مسئله زندگی به شمار می‌رود. از سال ۲۰۰۰ به بعد در نگاه سازمان ملل برای تعیین سطح توسعه‌یافتگی کشورها متغیرهای نشاط، امید به آینده، خشنودی و رضایتمندی افراد جامعه نیز به عنوان یک متغیر کلیدی وارد محاسبات شده است. به این صورت که اگر مردم یک جامعه احساس نشاط، خشنودی و رضایتمندی نکنند نمی‌توان آن جامعه را توسعه یافته قلمداد کرد که این نشانه اهمیت شادی و نشاط می‌باشد (محمدی‌راد، ۱۳۹۱: ۳). در واقع رضایت و شادی مردم نشان می‌دهد که آن کشور توانسته رفاه و آرامش مورد نیاز را برای اعضای خود فراهم کند (مظاهری، ۱۳۹۵: ۸).

شادی به عنوان یک وضعیت روحی و احساسی، در لحظات و شرایط مختلف زندگی اتفاق می‌افتد. این احساس ممکن است در زمان و موقعیت‌های گوناگون پدید آید. برخی از مواقع شادی از تحقق آرزوها و دستیابی به اهداف مهم در زندگی ناشی می‌شود. همچنین، تجربه موفقیت در حوزه‌های مختلف مانند شغل‌ها، حرفه، یا روابط اجتماعی می‌تواند منجر به حالت شادی شود. لحظات خاص و خاطره‌انگیز، مثل لحظات خنده، دیدار با عزیزان، یا تجربه لذت‌بخش و هیجان‌انگیز نیز می‌توانند شادی را به همراه داشته باشند. همچنین، توازن در زندگی، احساس ارتباط و پذیرش نقاط ضعف نیز می‌توانند بر شادی تأثیرگذار باشند. به طور کلی، شادی در آن لحظه‌هایی رخ می‌دهد که احساس رضایت، خوشحالی و لذت به فرد نفس می‌کشد و زندگی او را از جنبه‌های مثبت ترتیب می‌دهد. معماری شاد، یک نوع طراحی معماری است که هدف آن ایجاد فضاهایی است که احساس شادی، خوشحالی و انرژی مثبت را در افراد ایجاد کند. در معماری، شادی می‌تواند از طریق مؤلفه‌های مختلفی بیان شود. در زیر، برخی از مؤلفه‌هایی که ممکن است به شادی در معماری کمک کنند.

مؤلفه‌های شادی

بن چنون^۱ در کتاب «طراحی خوشحال^۲» بیان می‌کند: که عناصر زیادی برای طراحی ساختمان وجود دارد که می‌تواند به طور کلی بر احساس شادی افراد در یک فضا تأثیر گذارد. این هفت عنصر اساسی طراحی شاد را تشکیل می‌دهند. (Channon, 2018:5). این هفت مؤلفه عبارت‌اند از: نور، راحتی، کنترل، طبیعت، زیبایی‌شناسی، فعالیت و تعلق می‌باشد. در دیاگرام شماره ۴ بر بررسی این مؤلفه‌ها پرداخت شده است.

۱- نور: نور طبیعی روز یکی از اساسی‌ترین انسان‌هاست نیاز دارد. تأثیر قابل توجه آن بر خوشبختی انسان و بر سلامت روانی ما از طریق تحقیقات و تحقیقات به خوبی ثابت شده است: به عنوان مثال، کارکنان در دفاتر بدون نور طبیعی روز نشان داده شده است که به طور متوسط ۴۶ دقیقه کمتر از همکاران در دفاتر با نور طبیعی بازدهی دارند. دریافت نور می‌تواند تأثیرات قابل توجهی بر روحیه ما داشته باشد، بهره‌وری و رفاه کلی هر چند نورپردازی مصنوعی در نحوه تقلید از نور پیشرفته‌تر می‌شود و موجب بالا رفتن ویتامین دی و ترشح هورمون شادی در بدن می‌شود (Channon, 2018: 7).

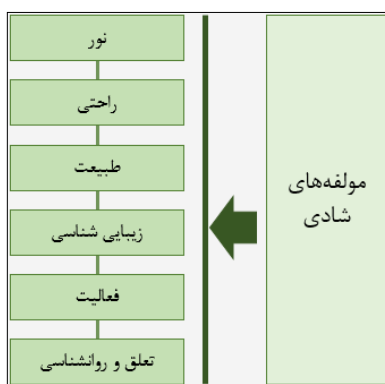
۲- راحتی: راحتی نقش حیاتی در کمک به ما برای آرامش و احساس آسایش و امنیت را ایفا می‌کند که همه این‌ها کلید خوشبختی و شادی هستند. در واقع راحتی شامل مبلمان و احساسی که از فضا دریافت می‌کنیم. این ایده آل، استدلال می‌کند که شادی از طریق حواس فعال به دست می‌آید (Channon, 2018: 27).

۳- کنترل: درک کنترل ارتباط نزدیکی با شادی ما دارد. مطالعات روانشناسی نشان داده است که اگر باور کنیم کنترل بیشتری داشته باشیم، ما احساس رضایت بیشتری می‌کنیم (همان: ۳۹).

۴- طبیعت: گذراندن زمان در طبیعت به صراحت نشان داده شده است شادی و سلامت روانی را بدون در نظر گرفتن عوامل دیگر که استرس را کاهش می‌دهد، بهبود می‌بخشد (همان: ۵۳).

۵- زیبایی‌شناسی: تأثیر زیبایی‌شناسی بر شادی پوشیده نیست. اینکه انسان‌ها از ترکیب رنگ‌ها، متریال‌ها و عرصه بندی صحیح احساس رضایت کنند می‌توان باعث

ترشح هورمون شادی شود. فرد شاد شود (همان: ۶۹).
۶- فعالیت: ورزش نیز تغییرات قابل توجهی در درون ایجاد می‌کند، مغز ما و می‌تواند تأثیر زیادی بر مغز ما داشته باشد. سلامت روان ورزش هورمون‌هایی را ترشح می‌کند که به نام اندورفین که گیرنده‌های مواد افیونی بدن را فعال می‌کند، خلق و خوی ما را بهبود می‌بخشد و درد را کاهش می‌دهد و همین امر موجب شادی می‌شود (همان: ۸۳).
۷- تعلق و روانشناسی: هر روز، خلق و خوی ما تحت تأثیر چیزهایی قرار می‌گیرد که ممکن است نداشته باشیم. حتی درک این‌ها می‌توانند چیزهایی باشند که ما کنترل کمی داریم بیشتر، مانند آب و هوا یا نحوه صحبت یک شخص با ما (همان: ۹۷).



دیاگرام شماره ۴: مؤلفه‌های شادی، منبع: نگارندگان

Diagram 4: Components of Happiness
Source: Authors

در واقع شادی ما می‌تواند؛ مانند احساسات دیگر بستگی به جنسیت، شخص و... داشته باشد. در نهایت شادی در فضای کار اشتراکی نقش مهمی دارد و تأثیرات بسیاری بر روی کارایی، رضایت شغلی و ارتباطات اجتماعی افراد دارد. در فضای کار اشتراکی، شادی می‌تواند به طور مستقیم به بهبود کارایی و انگیزه افراد کمک کند به صورت استفاده از نور، گیاه و... وجود یک محیط شاد و دوستانه در این فضاها باعث ایجاد انگیزه و افزایش انرژی مثبت در افراد می‌شود که بهبود کارایی و عملکرد شغلی را به همراه دارد.

علاوه بر این، شادی در فضای کار اشتراکی می‌تواند بهبود روابط اجتماعی را ترویج دهد. آگاهی از اهمیت شادی و لذت بردن از محیط کار، باعث افزایش همبستگی و ارتباطات قوی‌تر بین افراد می‌شود. این نوع محیط، افراد

- 1- Ben Channon
- 2- Happy by design

محیطی و در دسترس بودن محل اجتماعات. (Wale, Memud, Tabibi, 2023: 85). در واقع ویژگی‌های طراحی شاد در فضای کار اشتراکی می‌تواند نقش اساسی در بهره‌وری کارکنان ایفا کند و موجب سلامت روان آن‌ها شود.

نمونه‌های مورد مطالعه

۱- فضای کار اشتراکی اتوپیک^۴ (تصویر شماره ۱) در سال ۲۰۱۶ به متر اژ ۹۰۰ مترمربع توسط لزا سکان چین چیل^۵ در کشور اسپانیا در شهر مادرید طراحی و ساخته شد (Arch daily)



تصویر شماره ۱: فضای کار اشتراکی اتوپیک منبع: (Arch daily)

Figure 1: Utopic Coworking Space
Source: ArchDaily

فضای کار اشتراکی اتوپیک، فضای خلاق در جهت بهبود شادی کارکنان است. در واقع این فضای کار اشتراکی کمی بی‌خیال و شاد است و به دنبال تقویت پیوند بین طراحی و کاربران با استفاده از شگفتی است. در نهایت این فضا مفری است برای این که نسل جوان مادرید را متحول کند و آن را به پایتخت کارآفرینی خلاق تبدیل کند. این فضای کار اشتراکی یک پروژه طراحی داخلی است. کانسپت اصلی این مجموعه یک تجهیزات همه‌کاره است که می‌تواند به مکان دیگری منتقل شود با این حال سعی شده چیزی به یادماندنی ایجاد شود تا باعث خاطر انگیزی فضا شود (تصویر شماره ۲) (Arch daily).

را تشویق می‌کند تا به طور فعالانه در فعالیت‌های گروهی و تیمی شرکت کنند و با همکارانشان بهتر همکاری کنند.

شادی در فضای کاری اشتراکی

شادی در فضای کاری اشتراکی نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند و به عنوان یک عامل افزایش اثربخشی و رضایت کارکنان شناخته می‌شود. در یک فضای کاری اشتراکی، احساس شادی و سرخوردگی در میان اعضای تیم می‌تواند ارتقاء فرهنگ سازمانی و ارتباطات بین افراد را تسهیل کند. شادی باعث ایجاد انگیزه بیشتر در کارکنان می‌شود و این انگیزه منجر به افزایش عملکرد و بهبود کارایی تیم می‌گردد. علاوه بر این، فضای کاری پر از شادی و انرژی مثبت، محیطی را برای توسعه همکاری و تعامل مثبت فراهم می‌کند که در نهایت به افزایش ابتکار و خلاقیت در حل مسائل و تولید ایده‌های نو منجر می‌شود. به طور کلی، حضور شادی در فضای کاری اشتراکی بهبود ارتباطات انسانی، افزایش سطح رضایت کارکنان و ایجاد یک فضای کاری پویا و مثبت را ترویج می‌کند (Channon, 2018: 100). با توجه به پنج ارزش اصلی که فضای کار اشتراکی را تعریف می‌کنند: همکاری، گشودگی، اجتماع، دسترسی و پایداری همان‌طور که توسط کویتکوسکی^۱ و باکزیدسکی^۲ ایجاد شد، طراحی فضایی شاد تأثیر فوق‌العاده‌ای بر دستیابی کاربران به این ارزش‌ها دارد (Cheah & ho, 2019: 6). طراحی آن در تلاش برای یافتن تعادلی بین فضای حرفه‌ای که بسیار انگیزشی، کارآمد و سازنده است و فضایی که از تعامل اجتماعی و سبک زندگی فوق‌برنامه حمایت می‌کند، یک معضل آرام ایجاد می‌کند (Koramaz & Ozturk, 2019). این مورد توسط گاندینی^۳ (۲۰۲۲) و همکاران پشتیبانی شد: که توضیح داد طراحی‌های شاد قرار است پارادوکسی فضاهای کار را در خود جای دهد. مهم‌ترین عاملی که در فضاهای کار اشتراک شاد باید در نظر گرفت: دسترسی بصری - مجاورت - نور و تهویه مهم‌ترین عواملی که باید به آن پرداخته شود دسترسی بصری / شنیداری، مجاورت / حریم خصوصی، موقعیت ساختمان، چیدمان و کارکرد فضاهای داخلی، در دسترس بودن امکانات ساختمانی، فضای نامناسب

1- kwiatkowski
2- buczyński
3- gandini
4- Co-working utopic
5- Izaskun Chinchilla



تصویر شماره ۴: فراوانی رنگ، فضای کار اشتراکی اتوپیک منبع: (Arch daily)

Figure 4: Color Frequency in Utopic Coworking Space
Source: ArchDaily



تصویر شماره ۲: پلان فضای کار اشتراکی اتوپیک منبع: (Arch daily)

Figure 2: Plan of Utopic Coworking Space
Source: ArchDaily

۲- فضای کار اشتراکی کوون^۱ (تصویر شماره ۵) در سال ۲۰۲۰ با متراژ ۱۶ هزار متر در سایت پل آمریکا^۲ توسط استودیو بی وی^۳ طراحی و ساخته شد (Arch daily).

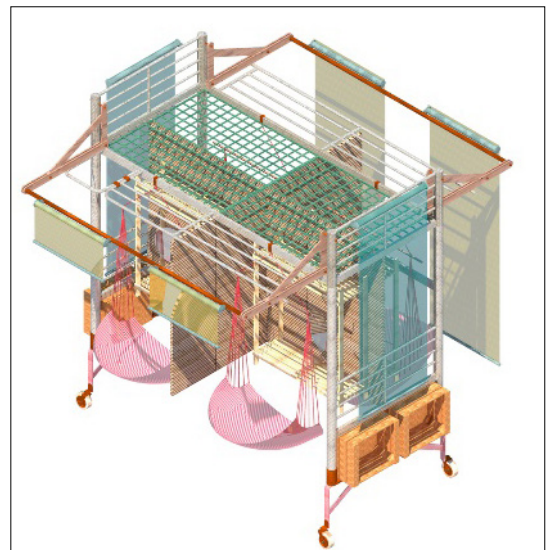


تصویر شماره ۵: فضای کار اشتراکی کوون منبع: (Archdaily)

Figure 5: Cowan Coworking Space
Source: ArchDaily

فضای کار اشتراکی کوون برای زنان است و هدف از طراحی مکان اصلی آن‌ها در سنت پل، مینه سوتا، تبدیل یک فضای تاریک و تاریخی به فضایی روشن و گرم بود که توانمندسازی و شادی زنان را تشویق می‌کند و پایه‌ای قوی برای آینده ایجاد می‌کند. هدف از طراحی، شادی افرادی بود که در فضازندگی و کار می‌کنند و حال خوب را ایجاد می‌کردند. پذیرش و سالن باز از سقف‌های بلند، نور طبیعی و ویژگی‌های معماری غنی بهره می‌برند (تصویر شماره ۶) (Arch daily).

اصلاح و تبدیل مبلمان صنعتی و امروزی (تختخواب به میز، تخت دو طبقه به اتاق‌های اسکایپ...) یکی از مهم‌ترین کانسپت‌های این پروژه است. (تصویر شماره ۳) (Arch daily).



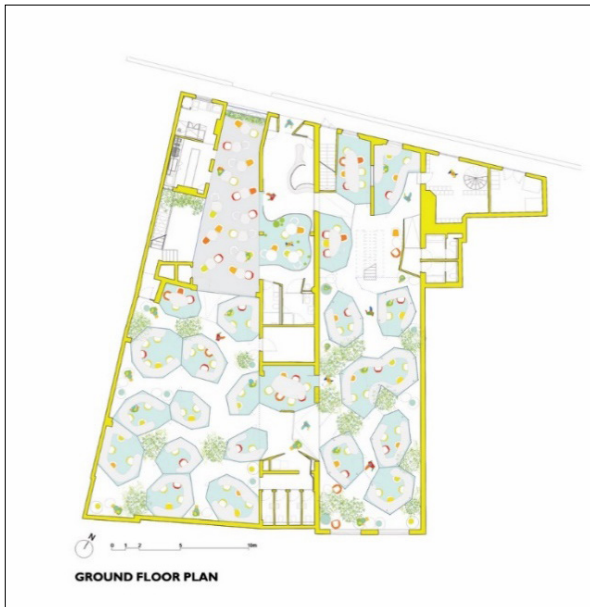
تصویر شماره ۳: مبلمان منبع: (Arch daily)

Figure 3: Furniture
Source: ArchDaily

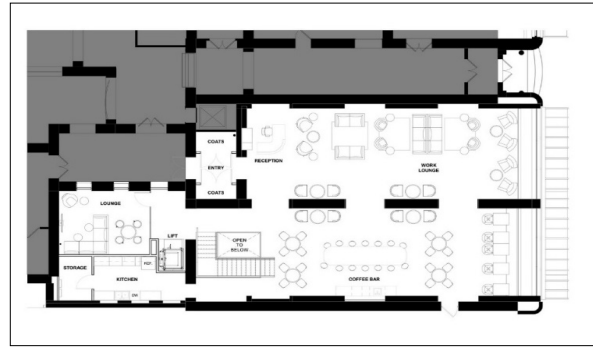
همچنین رنگ‌های زیادی را با استفاده از پارچه‌های مختلف، سرامیک، کاغذهای نقاشی شده معرفی شده که باعث شادی و حال خوب کارکنان می‌شود (تصویر شماره ۴) (Arch daily).

- 1- Coven Co-working Space
- 2- SAINT PAUL, UNITED STATES
- 3- Studio BV

گنجینه باستان‌شناسی مدرن نگهداری می‌کنیم (تصویر شماره ۸) (Arch daily).



تصویر شماره ۸: پلان فضای کار اشتراکی هلند پارک منبع: (Arch daily)
Figure 8: Plan of Holland Park Coworking Space
Source: ArchDaily



تصویر شماره ۶: پلان فضای کار اشتراکی کوون منبع: (Arch daily)
Figure 6: Plan of Cowan Coworking Space
Source: ArchDaily

۳- فضای کار اشتراکی هلند پارک^۱ (تصویر شماره ۷) در سال ۲۰۱۷ با متراژ ۱۱۲۸۰ در کشور انگلستان توسط سلگاسکانو^۲ طراحی و ساخته شد (Arch daily).



تصویر شماره ۷: فضای کار اشتراکی هلند پارک منبع: (Arch daily)
Figure 7: Holland Park Coworking Space
Source: ArchDaily

بحث

جهت شناسایی مؤلفه‌های شادی در نمونه‌های موردی در گام اول پژوهش، به مفهوم شادی و شناسایی مؤلفه‌های آن پرداخته، در گام بعد سه نمونه فضاهای کار اشتراکی موفق با رویکرد معماری شاد به‌عنوان نمونه موردی انتخاب و مورد بررسی قرار گرفتند. در گام آخر نیز مؤلفه‌های شادی در نمونه‌های مورد بررسی تحلیل شد. نمودار شماره ۵ به بررسی مؤلفه‌های شادی در فضای کار اشتراکی اشاره می‌کند، در واقع مؤلفه‌های شادی در فضای کار اشتراکی نقش اساسی را در جهت بهبود شادی کارکنان ایفا می‌کنند به‌طور مثال مؤلفه نور در فضای کار اشتراکی می‌تواند به شکل چشمگیری به افزایش شادی کارکنان کمک کند. به این صورت که اولین مؤلفه مهم، نور طبیعی است.

همه چیز در این ساختمان مربوط به مقیاس است. کوچک است؛ اما باشخصیتی قوی، مانند سیرک. هر عملی به‌اندازه دیگری مهم است، هیچ سلسله‌مراتبی وجود ندارد و تنها کارکردن با همدیگر چیزی منحصربه‌فرد ایجاد می‌کند. پله‌ها، نورگیرها، پل و درخت انگور که ریچارد راجرز خودش در حیاط کاشته است، قطعاتی از طراحی او هستند که به تاریخ ساختمان‌هایی اضافه شده‌اند که ما به‌عنوان

1- Holland Park
2- Selgascano

استفاده از راه‌پله شیشه‌ای با نوربالا ممکن است کارکنان را تشویق به بالا رفتن از آن کنند و موجب بالا رفتن جریان خون و در نهایت ترشح هورمون شادی می‌شود.

درواقع با ایجاد یک محیط کاری که توجه به توازن بین کار و زندگی فردی دارد، حس تعلق را بهبود می‌دهد. این امکان به کارکنان می‌دهد که وقت کافی برای خانواده و زندگی شخصی خود داشته باشند که این موضوع به افزایش رضایت و شادی آن‌ها کمک می‌کند.

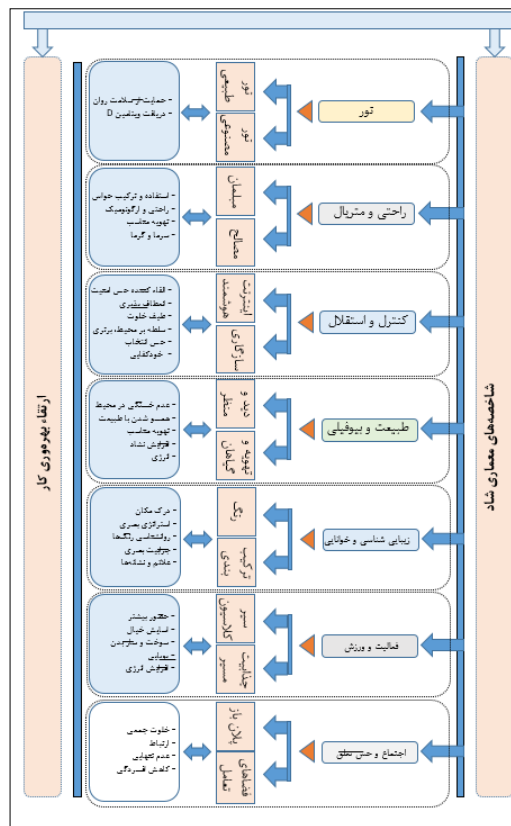
زیبایی‌شناسی نه تنها به جنبه‌های ظاهری محیط اشاره دارد؛ بلکه به ایجاد یک تجربه تأثیرگذار از نظر زیبایی و هنر در محیط کار می‌پردازد به طور مثال: انتخاب رنگ‌ها، مبلمان، تزیینات و طراحی داخلی با دقت و ذوق، حس زیبایی را در محیط کار ایجاد می‌کند. یک فضای زیبا و هماهنگ باعث افزایش انگیزه و حوصله کارکنان می‌شود. طراحی محیط زیبا می‌تواند به عنوان منبع الهام برای افراد عمل کند و احساس آرامش و شادی را تقویت کند.

امکان انتخاب و تعیین فضای کار توسط کارکنان می‌تواند حس کنترل را تقویت کند. این ممکن است شامل انتخاب مبلمان، تنظیم نور محیط و چیدمان فضا باشد. این امکان به کارکنان احساس ارتباط شخصی با محیط کار خود را می‌آموزد که می‌تواند به افزایش شادی آن‌ها کمک کند.

حضور عناصر طبیعی در محیط کار، مثل گل‌ها، گیاهان داخلی، آب‌نمک، چراغ‌های نور طبیعی و تزیینات با عناصر طبیعت، احساس آرامش و اتصال به محیط را تقویت می‌کند. این عناصر می‌توانند به عنوان منبع الهام و تجدید انرژی برای کارکنان عمل کنند و در نهایت به افزایش شادی و رضایت آن‌ها از محیط کار منجر شوند.

و در نهایت مؤلفه راحتی در فضای کار اشتراکی می‌تواند به طور معناداری به افزایش شادی کارکنان کمک کند. ابتدا، طراحی محیط کار به گونه‌ای که فضای راحت و آسان باشد، تأثیر مهمی در شادی افراد دارد. محیط کاری با مبلمان ارگونومیک و فراهم کردن فضاهای آزاد برای استراحت و تنوع در حرکت، به افراد امکان می‌دهد که راحتی فیزیکی خود را تضمین کنند و این امر می‌تواند به افزایش شادی و رضایت کارکنان منجر شود.

مؤلفه‌های شادی در فضای کار اشتراکی در نمونه‌های موردی از طریق ابزار مشاهده قرار گرفت که نتایج در قالب جدول شماره ۱ ارائه شده است:



دیاگرام شماره ۵: مؤلفه‌های معماری شاد. منبع: نگارندگان

Diagram 5: Architectural Components of Happiness
Source: Authors

حضور نور طبیعی در محیط کار، احساس تازگی و انرژی در کارکنان را تقویت می‌کند و می‌تواند بهبود کیفیت خواب و حالت روحی فرد را نیز تحت تأثیر قرار دهد. نور طبیعی همچنین به عنوان منبع ایجاد حس آرامش و طبیعت مستقیماً تأثیرگذار بر روحیه کارکنان دارد. مؤلفه دیگر مهم، نور مصنوعی است. استفاده از نور مناسب و موزون در محیط کار، بهبود تمرکز و کارایی کارکنان را فراهم می‌کند. انتخاب رنگ‌های نور مناسب نیز می‌تواند تأثیر مثبتی بر روحیه و احساس شادی داشته باشد. بهره‌گیری از نور گرم و رنگ‌های آرامش‌بخش می‌تواند احساس آرامش و دلپذیری را تقویت کرده و بر افزایش شادی کارکنان تأثیر بگذارد. در ادامه، ایجاد تنوع در منابع نوری نیز یک مؤلفه مهم است. تنوع در نوع نورها و منابع نوری می‌تواند جلب توجه و ایجاد یک فضای جذاب و دینامیک را ترویج کند. این تنوع ممکن است به کاهش خستگی چشمی و افزایش انگیزه کارکنان منجر شود.

مؤلفه فعالیت و پویایی در فضای کار اشتراکی می‌تواند کارکنان را به انجام فعالیت‌های پویا منجر کند به طور مثال

Table 1: Happiness Components Found in Case Studies-Source: Authors

تصویر	توضیحات	مؤلفه‌های شادی	نمونه موردی
 فضای کار اشتراکی اتوپیک، منبع (Arch daily)	استفاده از پنجره‌های سر تا سری	نور	فضای کار اشتراکی اتوپیک
 فضای کار اشتراکی کوون، منبع (Arch daily)	استفاده از سقف شیشه‌ای		فضای کار اشتراکی کوون
 فضای کار اشتراکی هلند پارک، منبع (Arch daily)	استفاده از پنجره سر تا سری و سقف شیشه‌ای		فضای کار اشتراکی هلند پارک
 فضای کار اشتراکی اتوپیک، منبع (Arch daily)	استفاده از انواع مبلمان‌های راحت و ارگونومیک	راحتی	فضای کار اشتراکی اتوپیک
 فضای کار اشتراکی کوون، منبع (Arch daily)			فضای کار اشتراکی کوون
 فضای کار اشتراکی هلند پارک، منبع (Arch daily)			فضای کار اشتراکی هلند پارک
 فضای کار اشتراکی اتوپیک، منبع (Arch daily)	تنوع فضاهای مختلف به منظور دادن حق انتخاب به کاربران	کنترل	فضای کار اشتراکی اتوپیک
-	-		فضای کار اشتراکی کوون
 فضای کار اشتراکی هلند پارک، منبع (Arch daily)	کنترل میزان شفافیت سقف و جداره‌ها		فضای کار اشتراکی هلند پارک
-	-	طبیعت	فضای کار اشتراکی اتوپیک
 فضای کار اشتراکی کوون، منبع (Arch daily)	استفاده از گیاه و مصالح طبیعی در فضا		فضای کار اشتراکی کوون
 فضای کار اشتراکی هلند پارک، منبع (Arch daily)	استفاده از درخت و گیاه در محیط		فضای کار اشتراکی هلند پارک

 <p>فضای کار اشتراکی اتوپیک، منبع (Arch daily)</p>	استفاده از تنوع رنگی و مسلمان‌های مختلف	روان‌شناسی - حس تعلق	فضای کار اشتراکی اتوپیک
 <p>فضای کار اشتراکی کوون، منبع (Arch daily)</p>	ایجاد کنج‌های دنج دربرگیرنده طیف خلوت		فضای کار اشتراکی کوون
 <p>فضای کار اشتراکی هلند پارک، منبع (Arch daily)</p>	استفاده از فرم‌های سیال و طبیعت		فضای کار اشتراکی هلند پارک
 <p>فضای کار اشتراکی اتوپیک، منبع (Arch daily)</p>	استفاده از رنگ‌های مختلف در مبلمان، کف، جداره و استفاده از پترن‌های مختلف در کف	زیبایی‌شناسی	فضای کار اشتراکی اتوپیک
 <p>فضای کار اشتراکی کوون، منبع (Arch daily)</p>	استفاده از نقاشی دیواری با رنگ‌های شاد، تناسب ابعاد		فضای کار اشتراکی کوون
 <p>فضای کار اشتراکی هلند پارک، منبع (Arch daily)</p>	استفاده از رنگ زرد، سبز و نمادها		فضای کار اشتراکی هلند پارک
 <p>فضای کار اشتراکی اتوپیک، منبع (Arch daily)</p>	استفاده از فضاهای انعطاف‌پذیر و پویا	فعالیت و پویایی	فضای کار اشتراکی اتوپیک
 <p>فضای کار اشتراکی کوون، منبع (Arch daily)</p>	استفاده از پله با نورگیر		فضای کار اشتراکی کوون
 <p>فضای کار اشتراکی اتوپیک، منبع (Arch daily)</p>	استفاده از جدارهای سیال و پویا		فضای کار اشتراکی هلند پارک

استفاده کنند. در کل، افزایش همبستگی، اشتراک دانش، انعطاف‌پذیری و کاهش هزینه‌ها از جمله دلایلی هستند که امروزه شرکت‌ها و فردان به فضای کار اشتراکی روی می‌آورند. شادی در فضای کار نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند و تأثیرات گسترده‌ای بر روحیه و عملکرد افراد در محیط کار دارد. آن قدر که ارتباطات مثبت و دل‌نشین در محیط کار تقویت می‌شوند، احساس شادی و رضایت افراد نیز افزایش می‌یابد. این شادی می‌تواند منجر به افزایش انگیزه، ابتکار و خلاقیت شود که در نهایت به بهبود عملکرد و اثربخشی کلی تیم و سازمان منجر می‌شود. فضای کاری که با فراز و نزولات زندگی کاری مواجه می‌شود، اما با حضور عناصر مثبت و مساعی برای ایجاد اتمسفر شاد و دوستانه، می‌تواند به رشد حرفه‌ای افراد و تقویت ارتباطات میان اعضای تیم کمک کند. این رویکرد بهبود ارتباطات شخصی، کاهش استرس و افزایش رضایت شغلی را به دنبال دارد که در نهایت به سازمان ارزشمندی افزوده خواهد کرد.

درواقع شادی در معماری نه تنها به عنوان یک احساس شخصی، بلکه به عنوان یک ابزار طراحی کلان و مؤثر نیز شناخته می‌شود. معماران، با در نظر گرفتن جنبه‌های روانی و انسانی در طراحی‌های خود، می‌توانند فضاهایی را ایجاد کنند که احساس شادی و سرزندگی را در فرد ایجاد کنند. استفاده از نور، رنگ و فرم‌های آراسته در ساختمان‌ها می‌تواند به ایجاد این احساسات مثبت کمک کند. علاوه بر این، ادغام فضاهای باز و سبز در طراحی معماری، محیط‌هایی آرامش‌بخش و شاداب را فراهم می‌کند. با توجه به بررسی نمونه‌های موردی در نهایت به منظور افزایش شادی در فضای کار اشتراکی می‌توان از راهکارهای موجود در جدول شماره ۲ به شرح زیر بهره برد:

یافته‌های موجود در جدول شماره ۱ نشان می‌دهد مؤلفه‌های شادی در فضای کار اشتراکی هلند پارک نسبت به دو فضای کار اشتراکی اتوپیک و کوون بیشتر رعایت شده است. در واقع در این فضا توجه بیشتری به طبیعت شده است به این صورت که طراحی هنری و شیب‌های زمین، فضاهای شفاف و طبیعی ایجاد کرده است که ارتباط مستقیم با محیط خارجی دارند و از نور طبیعی بهره می‌برند. این مجموعه فضاهای کاری، با ترکیب رنگ‌های جریانی و مواد طبیعی، یک احساس انرژی مثبت و شادی را القا می‌کند. طراحی معماری آن یک محیط متفاوت و دوستانه است که باعث ایجاد حس تعلق در کاربران می‌شود. استفاده از فرم‌های سیال و نورپردازی سیال باعث عدم خستگی و پویایی کاربران می‌شود و همین امر موجب افزایش بازدهی کاربران و عدم فرسودگی شغلی می‌شود.

نتیجه‌گیری

امروزه، استفاده از فضای کار اشتراکی به عنوان یک مدل کاری نوین در حال گسترش و توسعه است. این پدیده به دلیل چندین دلیل جذاب و مفید است. اولاً، فضای کار اشتراکی امکان ایجاد محیطی انعطاف‌پذیر و پویا را فراهم می‌کند که افراد می‌توانند در آن به صورت انعطاف‌پذیر کار کنند. این نوع فضا به افراد این امکان را می‌دهد که به راحتی با همکاران خود ارتباط برقرار کنند و تجربیات و دانش خود را به اشتراک بگذارند. ثانیاً، از نظر مالی نیز، استفاده از فضای کار اشتراکی اجاره و هزینه‌های مرتبط با مکان‌های کاری را به شدت کاهش می‌دهد. این مدل کاری به کارفرمایان این امکان را می‌دهد که هزینه‌های ثابت را کاهش داده و بهینه‌ترین نحو از منابع موجود

Table 2: Strategies for Creating a Happy Coworking Space

راهکار	مؤلفه‌های شادی	ردیف
۱- استفاده از پنجره‌ها با اندازه و جهت مناسب برای جلب نور خورشید به داخل فضا به منظور تأمین ویتامین دی. ۲- استفاده از سقف‌های شیشه‌ای یا نورگیرها به منظور افزایش نفوذ نور به داخل فضاها. ۳- طراحی دیوارها با تراکم کمتر و در صورت امکان از جنس شیشه یا سایر مواد نورپدید. ۴- ایجاد فضاهای باز و حیاط‌ها در داخل ساختمان برای افزایش تابش نور.	نور طبیعی	۱
۱- استفاده از لامپ‌ها و چراغ‌ها با رنگ نزدیک به نور طبیعی برای ایجاد حس طبیعی‌تر در محیط ۲- نصب سیستم‌های هوشمند کنترل نور برای تنظیم میزان نور در هر لحظه از روز. ۳- استفاده از سیستم‌های مناسب برای توزیع یکنواخت نور در تمامی نقاط فضا. ۴- انتخاب سیستم‌های خودکار کنترل نور که با توجه به نور طبیعی در محیط، نور مصنوعی را تنظیم کنند.	نور مصنوعی	
۱- انتخاب مبلمان با طراحی ارگونومیک و مناسب برای پشتیبانی از سلامت و راحتی کاربران. ۲- ایجاد فضاهای چندمنظوره که افراد بتوانند به راحتی از آن‌ها برای کار، جلسات، یا استراحت استفاده کنند. ۳- ارائه انواع محل‌های کار مختلف، از جمله ایستگاه‌های کاری باز، اتاق‌های خصوصی، فضاهای تیمی و... ۴- استفاده از نورپردازی مناسب که نه تنها برای راحتی بلکه برای افزایش تمرکز و انرژی نیز مؤثر باشد. ۵- استفاده از صداگیرهای صوتی یا مواد صوتی جذب‌کننده برای کاهش نویزهای محیط و افزایش خصوصیت. ۶- ارائه خدماتی مانند قهوه‌خانه، غذاهای سالم، فضاهای استراحت و خدمات اضافی برای افزایش راحتی در کاربران. ۷- استفاده از طراحی باز و آشنا برای ایجاد احساس انسجام و ارتباط بین اعضای فضای کار. ۸- تأمین آسایش حرارتی.	راحتی	۲
۱- کنترل سیستم‌های نورپردازی، حرارتی، امنیتی و... ۲- ایجاد سیستم‌های رزرو آنلاین برای ایستگاه‌های کاری به منظور کنترل استفاده از فضا. ۳- استفاده از سیستم‌های پذیرش هوشمند برای ثبت و کنترل ورود و خروج افراد و همچنین بهبود مدیریت امنیت. ۴- استفاده از سیستم‌های کنترل دسترسی برای مدیریت ورود به بخش‌های مختلف فضا ۵- اعمال تکنولوژی‌های هوشمند برای ایجاد فضاهای هوشمند که به نیازها و ترجیحات کاربران پاسخ دهد.	کنترل	۳
۱- ایجاد فضاهای سبز داخلی با گلدان‌ها، گیاهان و حتی دیوارهای سبز برای بهبود کیفیت هوا و افزایش حس طبیعت. ۲- استفاده از مواد ساختمانی طبیعی مانند چوب، سنگ و شیشه در دیزاین داخلی. ۳- ایجاد فضاهای استراحت با مبلمان راحت و طبیعی برای استراحت کوتاه کاربران. ۴- اضافه کردن صداهای طبیعی مانند آب جاری، صدای باد یا صداهای پرندگان به محیط.	طبیعت	۴
۱- ایجاد تنوع در طراحی داخلی فضا با استفاده از رنگ‌ها، مواد ساختمانی و الگوهای مختلف. ۲- استفاده از مبلمان با امکان تنظیم و تغییر شکل بر اساس نیازهای کاربران و انواع فعالیت‌ها. ۳- ایجاد فضاهایی برای همکاری و تعامل بین افراد با میزها و صندلی‌های قابل حرکت و محیط‌های کار گروهی. ۴- ایجاد فضاهای پویا برای استفاده کاربران در اوقات فراغتشان.	فعالیت و پویایی	۵
۱- اضافه کردن آثار هنری، نقاشی‌ها، یا نصب‌های هنری که احساس زیبایی و خلاقیت را تقویت کند. ۲- استفاده از طراحی‌های داخلی و خارجی منحصر به فرد که شناخت و هویت خود را به فضا اعطا کنند. ۳- استفاده از ترکیب مناسب مواد ساختمانی، پوشش‌ها و رنگ‌ها برای ایجاد تعادل و هماهنگی در فضا. ۴- در نظر گرفتن جزئیات کوچک در دیزاین داخلی و خارجی که به افراد احساس دقت و زیبایی می‌دهد.	زیبایی‌شناسی	۶
۱- در نظر گرفتن طیف خلوت در طراحی ۲- ایجاد فضاهای اجتماعی و ملاقات برای تشویق به تعامل و ارتباطات میان اعضای جامعه کاری. ۳- ایجاد میزهای کار گروهی و فضاهای مخصوص برای تیم‌ها و گروه‌های کاری و در مقابل آن میزهای فردی. ۴- ایجاد فضاهای دنج با مبلمان و نورپردازی متفاوت.	روان‌شناسی و حس تعلق	۷

به‌طور کلی برای ایجاد شادی در فضای کار اشتراکی باید تمامی از مؤلفه‌های شادی بهره‌برد. در واقع این مؤلفه‌ها به‌کاربر این اجازه‌رامی‌دهند تا فضایی شاد برای کاربران ایجاد کند.

منابع و مأخذ

- ۱- ایروانی، محمدرضا. (۱۳۹۰). بررسی تأثیر برنامه‌های شادی‌آفرین بر کاهش افسردگی شهروندان ساکن شهر اصفهان. نشریه مطالعات معرفتی در دانشگاه اسلامی. سال پانزدهم. شماره ۲. صفحه ۶۴-۸۳.
- ۲- امیر مظاهری، امیر مسعود، فخاریان، منا. (۱۳۹۵). نقش سرمایه اجتماعی در شادی جوانان (مورد مطالعه دانشجویان دانشکده روان‌شناسی و علوم اجتماعی تهران مرکز). مطالعات جامعه‌شناسی، دوره ۹. شماره ۳۳. صفحه ۷-۲۴.
- ۳- صفوی مقدم، سیده مریم، نوغانی دخت بهمنی، محسن، مظلوم خراسانی، محمد. (۱۳۹۴). بررسی شهر دوستدار کودک و احساس شادی کودکان در شهر مشهد. علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد، دوره ۱۲. شماره ۱. صفحه ۱۴۳-۱۶۵.
- ۴- کرم غریبی سمانه. (۱۳۹۹). اثربخشی آموزش هوش هیجانی بر امید و شادی در بین دانش‌آموزان مقطع متوسطه شهر تهران. فصلنامه ایده‌های نوین روانشناسی. دوره ۶. شماره ۱۰. صفحه ۱-۹.
- ۵- عبدالله زاده فرد، علیرضا و شمس‌الدینی، علی. (۱۳۹۹). نقش کیفیت محیطی محله در سلامت روحی و روانی ساکنان (مطالعه موردی محله سنگ سیاه، کلان‌شهر شیراز). نشریه دانش شهرسازی. دوره ۴. شماره ۲. صفحه ۱۱۴-۹۵.
- ۶- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). لغت‌نامه دهخدا. زیر نظر شهیدی، جعفر، معین، محمد. تألیف: حقیقت، عبدالرفیع. جلد یک.
- ۷- توسلی، غلامرضا. (۱۳۸۱). جامعه‌شناسی کار و شغل. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه تهران. تهران.
- ۸- فرزاد پور، آزاده، کیانی، مصطفی. (۱۳۹۸). مقایسه برخی مؤلفه‌های محیطی مؤثر بر ابعاد استاندارد در فضاهای اداری مقایسه استاندارد کشور ایران با چند نمونه از کشورهای توسعه‌یافته. نامه معماری و شهرسازی. معماری و شهرسازی آرمان‌شهر. شماره ۲۰. صفحه ۶۹-۸۱.
- ۹- ایران دوست، محمدحسین. شادی و اندوه از نگاه اسلام. (۱۴۰۰). انتشارات اسماعیلیان.
- ۱۰- محمدی راد، محمد. (۱۳۹۱). بررسی عوامل اقتصادی اجتماعی مؤثر بر شادی و ارتباط با بهره‌وری نیروی کار. پایان‌نامه کارشناسی ارشد علوم اقتصادی، دانشگاه رازی کرمانشاه.

- 11- Channon, Ben. (2018). Happy by design. British Library Cataloguing-in-Publication Data. Printed and bound by W&G Baird, Great Britain
- 12- Bareicheva, M. A. Kubina, E. A. and Stepanova, N. R. (2024). Summer coworking as an element of a comfortable urban environment. E3S Web of Conferences 474.
- 13- Alatalo, Elina. Leino, Helena. Jokinen, Ari. (2024). Heterotopic diversity of coworking spaces: Providing adaptive capacity for cities.
- 14- Lukman, Y. A. Ekomadyo, A. S. Wibowo, A. S. (2018). Assembling the Past and the Future of the City through Designing Coworking Facilities. The 4th PlanoCosmo International Conference.
- 15- Wale Memud, Muiz. Tabibi, Baharak. (2023). Effective Design of Coworking Spaces to Improve Users' Experience in Lagos State, Nigeria. Art and Design Review, 2023, 11, 80-103.
- 16- Yammiyavar, Avanika Pradeep. (2022). DESIGN FOR HAPPINESS IN A TRANSITION SPACE. Master Graduation Project Thesis.
- 17- Petermans, Ann. Nuyts, Erik. (2016). Happiness in place and space: Exploring the contribution of architecture and interior architecture to happiness. Celebration & Contemplation, 10th International Conference on Design & Emotion.
- 18- Habtour, Rebecca. (2016). DESIGNING HAPPINESS: ARCHITECTURE AND URBAN DESIGN FOR JOY AND WELL-BEING. Master of Architecture thesis.
- 19- Voos, J. (2009). Revisiting office space standard. Cambridge, Ontario: Haworth whitepaper.
- 20- Oldenberg, R. (1989). The great good place. New- York: Paragon house.
- 21- Spinuzzi, C. (2012). Working alone together: coworking as emergent collaborative activity. Journal of business and technical communication, 26, 399-44
- 22- Nenonen, Savi, Gersberg, Nils. (2006). Multidisciplinary workplace research, cem, facility services research, Helsinki university of technology.
- 23- Duval, Cara L, Charles, Kate E, & Veitch, Jennifer A (2002), Open-Plan Office Density and Environmental Satisfaction, IRC Research Report RR-150, September 27.
- 24- Yildirim, Kemal, Akalin-Baskaya, Aysu & Celebi, Mine (2007), The Effects of Window Proximity, Partition Height, & Gender on Perception of Open-Plan Office, Journal of Environmental.
- 25- Cheah, Sarah, Ho, Yuen-Ping (2019), Coworking and Sustainable Business Model Innovation in Young Firms, Sustainability 2019, 11, 2959, 1-18.
- 26- Gandini, A. (2015). The rise of coworking spaces: A literature review. Ephemera: Theory and Politics in Organizations, 15(1), 93-205. Available at
- 27- Koramaz, E. K., & Ozturk, E. (2019). Coworking Spaces and Urban Quality of Life in Istanbul. Real CORP 2019: Is This the Real World? In Proceedings of REAL CORP 2019, 24th International Conference on Urban Development, Regional Planning and Information Society (pp. 183-190). Real CORP.

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



تحلیل آثار هنرمندان نسل پنجم گرافیک ژاپن بر اساس زیبایی‌شناسی فمینیستی کرولین کورسمایر

حانیه پذیرفته^{۱*}

۱. کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

سمیه رمضان ماهی (نویسنده مسئول)^{۲**}

۲. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۲۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۰۳

صفحه ۴۸-۶۳



شماره سیزدهم
تابستان ۱۴۰۲

چکیده

بیان مسئله: زیبایی‌شناسی فمینیسم، همانند سایر شاخه‌های این مکتب، مفروضات بنیادین و سنتی غرب را به دلیل تکیه بر پیش‌فرض‌ها و نظریات متعصبانه و جنسیت‌زده، مورد انتقاد قرار داده و این مفروضات را عامل اساسی در شکل‌گیری و عملکرد زیبایی‌شناسی می‌داند. این رویکرد معتقد است که در حوزه هنر و زیبایی‌شناسی، تبعیض جنسیتی مانع رشد نبوغ، استعداد و خلاقیت زنان در تولید آثار هنری شده است. زیبایی‌شناسی فمینیستی با بهره‌گیری از مطالعات میان‌رشته‌ای به تحلیل دستاوردهای حوزه‌های فلسفه، جامعه‌شناسی و تاریخ هنر می‌پردازد.

هدف پژوهش: هدف این مقاله، ارزیابی زیبایی‌شناسی فمینیستی بر اساس نظریات کرولین کورسمایر در پوستره‌های منتخب از هنرمندان معاصر ژاپن است. **سؤال پژوهش:** تفسیر تصاویر استفاده‌شده در پوستره‌های گرافیکی معاصر ژاپن از دیدگاه فمینیسم چیست؟

روش پژوهش: در این پژوهش، از رویکرد و چارچوب نظری کرولین کورسمایر، منتقد فمینیست و استاد دانشگاه در ایالات متحده، برای تحلیل آثار استفاده شده است. شش مؤلفه مهم در نظریه‌ی او، با توجه به ویژگی‌های تصویری هنر پوستر ژاپنی، تبیین و تحلیل شده‌اند. تمرکز پژوهش بر تحلیل نحوه عملکرد هنرمندان مرد ژاپنی در استفاده از تصاویر به‌کاررفته در آثار پوستر ایشان با رویکرد فمینیستی است.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد که محیط اجتماعی، تحولات سیاسی، تاریخی، فرهنگی و رسانه‌ای تأثیر بصری قابل توجهی بر آثار هنرمندان معاصر ژاپنی گذاشته است. بر اساس یافته‌ها، سه نفر از هشت هنرمند نسل پنجم گرافیک ژاپن درصد بالایی از ایده‌های زیبایی‌شناختی فمینیستی کرولین کورسمایر را در آثار خود منعکس کرده‌اند.

واژگان کلیدی: پوستر ژاپن، زیبایی‌شناسی فمینیستی، کرولین کورسمایر، هنر فمینیستی، هنر ژاپن



این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه سوره با عنوان *تحلیل تصاویر زنان در پوستره‌های هنرمندان معاصر ژاپن از دیدگاه کرولین کورسمایر به راهنمایی نویسنده مسئول است.*

■■■ Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2025.2043583.1194

Analysis of the Works of the Fifth-Generation Japanese Graphic Artists Based on Carolyn Korsmeyer's Feminist Aesthetics

Hanieh Pazirofteh*¹

1. M.A. in Visual Communication, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.

Somayeh Ramezanzmahi**²

2. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.

Received: 17/10/2024

Accepted: 21/02/2025

Page 48-63

Abstract

Problem Statement: The poster is a branch of graphic art used since ancient times for information dissemination, advertising, and cultural messaging. Over the years and across historical periods in various societies, this art form has undergone numerous transformations. However, not only has its significance in graphic design not diminished, but it has also experienced substantial growth across various media platforms. Typically, a poster contains both images and text to convey an idea or information to the public. Therefore, a poster can be considered a complete and modern example of paintings from different historical periods. Through its analysis and study, one can gather information about the historical era, political conditions, artists, and societal viewpoints within specific periods of graphic art history.

Japan is among the countries renowned globally in the field of graphic design, particularly in poster art. While preserving its indigenous art and authenticity and bringing prominent designers onto the international stage, it has drawn the attention of numerous scholars. Contemporary Japanese artists have officially established the school of modern Japanese poster design. Notable figures of this era include Ikko Tanaka, Shigeo Fukuda, Makoto Nakamura, Kiyoshi Awazu, Tadanori Yokoo, Kazumasa Nagai, and Mitsuo Katsui. These artists, building on traditional Japanese poster art and merging it with Western poster aesthetics, paved the way for their contemporaries and future generations, contributing valuable models for study in Japanese poster schools from the 1940s to the late 1990s. This time frame closely aligns with the emergence and evolution of the feminist movement, which began in the 1970s.

Considering the deep-rooted traditions and ancient culture of Japan and their direct influence on visual arts and poster creation by Japanese artists, these works can be analyzed through the lens of Carolyn Korsmeyer's feminist aesthetics. In her approach, culture, tradition, and society are of paramount importance. She presents feminist aesthetic principles in a manner that positions the field of fine arts as a significant center within feminist scholarly discourse, reshaping all conventional understandings of art.

This article is derived from a Master's thesis at Soore University, entitled *An Analysis of Female Imagery in the Posters of Contemporary Japanese Artists from the Perspective of Carolyn Korsmeyer*, conducted under the supervision of the corresponding author.

The most richly critiqued historical concept in the feminist philosophy of art is the notion of “fine art,” which is reflected in visual works. Therefore, by studying the imagery employed in the posters of the fifth generation of Japanese graphic artists—one of the most significant generations in the history of graphic art in Japan and globally—valuable insights can be gained in the realms of graphic design and philosophy.

In today’s modern world, shifting perceptions of gender roles have prompted critics like Carolyn Korsmeyer to offer analytical and critical perspectives on artistic works. Her six key ideas critically evaluate the influence of male artists on Japanese society regarding their ideologies thought structures, and perspectives on gender equality and women’s issues. Thus, by applying Korsmeyer’s theories to modern Japanese poster art, useful knowledge can be acquired regarding poster design and feminist aesthetics in Eastern and Japanese visual arts.

Research Objective: This article aims to assess feminist aesthetics based on Carolyn Korsmeyer’s theories as applied to selected posters by contemporary Japanese artists.

Research Question: How can the imagery used in contemporary Japanese graphic posters be interpreted from a feminist perspective?

Research Methodology: This study is descriptive-analytical and falls within the domain of qualitative research. After establishing the theoretical framework of feminist aesthetics, the views of Carolyn Korsmeyer will be extracted and analyzed. Based on these perspectives, visual analyses of poster artworks by fifth-generation Japanese graphic artists will be conducted. This will uncover the nature of Japanese poster art and the fundamental cultural, artistic, and intellectual differences between Eastern/Japanese and Western feminist aesthetics. Additionally, the findings will contribute to understanding the aesthetic perspectives of male artists, their engagement with the feminist movement, and how these are reflected in their works.

Conclusion: Although the title of this study indicates a focus on “the analysis of images of women,” the analysis of the posters includes both female and male imagery to uphold the feminist principle of equality rather than superiority. Based on the data and findings, the works of Shigeo Fukuda

align most closely with Carolyn Korsmeyer’s framework. In other words, his balanced use of male and female imagery, avoidance of using women solely to attract attention or for sexual arousal, and his departure from the problematic tradition of *bijinga* (images of beautiful women) highlight his success. Therefore, in terms of modern artistic approach and execution, his works score the highest, and in terms of adherence to or deviation from traditional Japanese visual norms, his works demonstrate a distinct departure. His scores on key feminist indicators range from over 60% to 100%.

The works of Kiyoshi Awazu also align well with Korsmeyer’s framework. Firstly, he considers form, color, and aesthetic elements; secondly, he successfully employs balanced imagery of men and women. Although his style is more traditional than Fukuda’s and less simplified, his works can still be classified as successful examples of feminist aesthetic adherence.

According to the theoretical framework, the posters of Ikko Tanaka score lowest in the realm of feminist aesthetics. While his works exhibit creativity, they fall short of a feminist aesthetic perspective. The influence of the *bijinga* painting tradition is evident in his works. He may be considered a traditional Japanese artist who did not significantly engage with modern themes or ideas.

Artists such as Tadanori Yokoo, Makoto Nakamura, and Kazumasa Nagai received moderate scores, as they succeeded in some areas while performing less effectively in others. In some works, they adhered to traditional Japanese visual poster aesthetics, while in others, they adopted different approaches—occasionally using female imagery to attract audience attention.

For which types of advertisements were posters featuring images of women predominantly used? Based on the collected data, such posters were most commonly used in advertisements for cosmetics, clothing, traditional performances, beer, and cigarettes. However, feminine imagery can also be found in some cultural posters. For instance, Kazumasa Nagai’s environmental poster features feminine images and elements.

Are the depictions of women in contemporary Japanese graphic posters derived from Western models or rooted in local culture and tradition?

In ancient Japan, women played significant roles in mythology. However, after the introduction of Chinese traditions, Japanese society gradually embraced patriarchy, which slowly permeated its traditions and culture. Thus, the origins of patriarchal thought in Japan can be traced back to China. Over the years, Japan's interaction with Western society also influenced its advertising practices. The use of beautiful female imagery in Western and European advertisements was introduced into Japanese poster design. While Japan had its tradition of using beautiful women in *bijinga* paintings, the adoption of Western models incorporated this aesthetic into modern poster art. Therefore, although the tradition exists within Japanese culture, its contemporary form has been shaped by external influences.

Keywords: Japanese Poster, Feminist Aesthetics, Carolyn Korsmeyer, Feminist Art, Japanese Art

References:

- Abdi, S. (2008). A Study of the Japanese School of Poster Design. *Contemporary Graphic Quarterly*, 2(6), 45-62. [In Persian]
- Afsharnia, A. (2014). An Introduction to the Presence of Calligraphy and Typography in Contemporary Japanese and Iranian Posters. *Art and Graphic Quarterly*, 1(3), 31-49. [In Persian]
- Anderson, S. (2006). *A history of feminism in Japan*. New York: Routledge.
- Battersby, C. (1989). *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics*. London: Women's Press.
- Ghaffari-Nasab, N., & Refahat, M. (2019). Representation of women's status in traditional Iranian music in the 1980s. *Women's Studies Quarterly*, 5(2), 75-92. [In Persian]
- Kate, M., & Wah Man, T. (2020). Feminist aesthetics in Chinese poster art: Applying Carolyn Korsmeyer's framework. *Feminist Media Studies*, 20(3), 278-293.
- Korsmeyer, C. (2004). *Gender and aesthetics: An introduction*. New York: Routledge.
- Korsmeyer, C. (2016). *Feminist aesthetics* (M. Bagheri, Trans.). Tehran: Art Research Institute. [In Persian]
- Koyama, S. (1991). *The emergence of feminism in modern Japan*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Mackie, V. (2003). *Feminism in modern Japan: Citizenship, embodiment and sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Molony, B. (2000). Women's rights, feminism, and suffrage in Japan, 1870-1925. *Pacific Historical Review*, 69(4), 639-661.
- Moradi, S. (2015). The roots of feminism and its impact on contemporary philosophy. *Journal of Philosophical Research*, 4(2), 1-24. [In Persian]
- Moridi, A., & Taghizadegan, F. (2009). Women's painting: A comparative study of visual techniques in male and female painters. *Women in Development and Politics Journal*, 7(3), 110-127. [In Persian]
- Pakbaz, R. (2013). *Encyclopedia of art*. Tehran: Farhang-e Mo'aser. [In Persian]
- Wolf, J. (2007). *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. Harper Perennial.
- Sylvester, K. (2020). The Female Monster: Feminist Interpretations of the Female Body in Japanese Manga. *Journal of Popular Culture*, 53(2), 145-162.
- Wolff, J. (2007). *An introduction to the philosophy of art* (M. Kamalzadeh, Trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian]
- Yance, N., Adelzadeh, S., & Pashaei Fakhri, S. (2019). Reflections of feminist thought and aesthetics in the creation of artistic and literary works. *Women's Cultural Studies Quarterly*, 6(1), 83-101. [In Persian]
- Uno, K. (1993). Passionate women and passive men: Gender and modernization in Japan. In G. Bernstein (Ed.), *Recreating Japanese women, 1600-1945* (pp. 1-25). Berkeley: University of California Press.

مقدمه و بیان مسأله

پوستر یکی از شاخه‌های هنر گرافیک است که از زمان‌های دور تا به امروز برای اطلاع‌رسانی، تبلیغات و پیام‌های فرهنگی مورد استفاده قرار گرفته است. در طول سال‌ها و در دوره‌های تاریخی در جوامع مختلف، این هنر دستخوش تغییراتی شده است، اما نه تنها از اهمیت آن در عرصه گرافیک کاسته نشده، بلکه در عرصه‌های مختلف رسانه‌ای رشد بسیاری کرده است. معمولاً پوستر حاوی تصویر و متنی است که ایده یا اطلاعاتی را به جامعه منتقل می‌کند، بنابراین پوستر را می‌توان نمونه‌ای کامل و مدرن از نقاشی دوره‌های مختلف تاریخی دانست که با بررسی و مطالعه بر روی آن می‌توان اطلاعاتی درباره‌ی دوره تاریخی، وضعیت سیاسی، هنرمندان و دیدگاه‌های جامعه در دوره‌های خاصی از تاریخ هنر گرافیک پیدا کرد.

کشور ژاپن یکی از کشورهایی است که در زمینه گرافیک به ویژه پوستر شهرت جهانی دارد، ضمن حفظ اصالت و هنر بومی خود و کشاندن طراحان مشهور به صحنه بین‌المللی، نظر پژوهشگران را به خود اختصاص داده است. هنرمندان معاصر ژاپنی رسماً مکتب پوستر مدرن ژاپنی را ایجاد کردند، از جمله هنرمندان این دوره می‌توان به تاناکا ایکو، فوکودا شیگئو، ناکامورا ماکوتو، آزو کیاشی، یوکودو تادانوری، کازوماسا ناگای، کاتسوی میتسوئو اشاره کرد. این هنرمندان با تکیه بر سنت هنر پوستر ژاپنی و آمیختن آن با هنر پوستر غربی، راه را برای هم‌تایان خود و نسل‌های آینده هموار کردند و نمونه‌های ارزشمندی را برای تحصیل در مدارس پوستر سازی ژاپن از دهه ۱۹۴۰ تا اواخر دهه ۹۰ به ارمغان آوردند؛ بنابراین این بازه‌ی زمانی نزدیک به جنبش فمینیستی و روند تأسیس این جنبش است که از دهه ۷۰ شروع شده است.

وقتی سنت‌ها و فرهنگ باستانی ژاپن و تأثیر مستقیم

این سنت‌ها بر آثار تجسمی و خلق پوستر توسط هنرمندان ژاپنی را در نظر بگیریم، می‌توان این آثار را توسط کارولین کورسمایر مورد تحلیل قرارداد چراکه فرهنگ، سنت و جامعه در ارائه کارولین کورسمایر از اهمیت بالایی برخوردار است. او قواعد زیبایی‌شناسی فمینیستی را به گونه‌ای نشان می‌دهد که گروه هنرهای زیبا یکی از کانون‌های مهم در حوزه‌ی پژوهشگران فمینیست تلقی می‌شود و تمامی نظریات ما را از هنر، آن‌گونه که می‌شناختیم تغییر می‌دهد. غنی‌ترین آماج تاریخی نقادی‌های فمینیستی در حوزه‌ی فلسفه هنر، مفهوم هنر زیبا است که این مفهوم در آثار بصری مشهود است؛ از این رو با مطالعه تصاویر به‌کاررفته در پوسترهای نسل پنجم هنرمندان ژاپنی، یکی از مهم‌ترین نسل‌های تاریخ هنر گرافیک ژاپن و جهان، می‌توان به اطلاعات ارزشمندی در جهات مختلف در حوزه‌ی گرافیک و فلسفه دست یافت. باین حال، در دنیای مدرن امروزی، تغییر درک نقش زن و مرد باعث شده است تا منتقدان از جمله کارولین کورسمایر به ارائه افکار و تحلیل‌های انتقادی از آثار هنری بپردازند. این شش ایده تأثیر هنرمندان مرد بر جامعه ژاپن را از نظر ایده‌ها و ساختارهای فکری و دیدگاه‌هایشان در مورد برابری جنسیتی و مسائل زنان به چالش می‌کشد و ارزیابی می‌کند؛ بنابراین با استفاده از نظرات کارولین کورسمایر در مورد آثار مدرن ژاپنی می‌توان اطلاعات مفیدی را در زمینه طراحی پوستر و زیبایی‌شناسی فمینیستی در آثار هنر شرقی و ژاپنی یافت.

مقولات زیبایی‌شناختی و نقد فمینیستی آن، شیوه‌ی عمل فمینیستی و مفهوم هنر، بدن در آثار و هنر و فلسفه، زیبایی‌شناسی و زندگی روزمره را مورد نقد قرار می‌دهد. لذا هدف این پژوهش نقد و تحلیل آثار پوستر گرافیک‌های معاصر ژاپنی از منظر زیبایی‌شناسی فمینیسم است.

مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

پیشینه‌ی پژوهش

در سال‌های اخیر، پژوهش‌های متعددی در حوزه‌ی فمینیسم و زیبایی‌شناسی در هنر انجام شده است، اما کمتر مطالعه‌ای به‌طور مشخص به تحلیل زیبایی‌شناسی فمینیستی در هنر گرافیک و پوستر به‌ویژه در بافت فرهنگی شرق آسیا پرداخته است. به‌عنوان نمونه، غفاری‌نسب و رفاهت (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «چگونگی بازنمایی جایگاه زنان در موسیقی سنتی ایران در دهه ۱۳۶۰» به بررسی مفهوم زن در موسیقی ایرانی پرداختند و با رویکردی اجتماعی و زیبایی‌شناختی، آلبوم‌های موسیقی ساخته‌شده توسط زنان را تحلیل کردند. با این حال، این مطالعه به حوزه‌ی هنرهای تجسمی و گرافیک نپرداخته است.

یانس، عادل‌زاده و پاشایی فخری (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «انعکاس تفکرات و زیبایی‌شناسی فمینیستی در خلق آثار هنری و ادبی» به بررسی اندیشه‌های فمینیستی در آثار ادبی و هنری زنان ایرانی پرداخته‌اند، اما تمرکز اصلی آنان بر ادبیات بوده و هنر گرافیک یا پوستر در آن بررسی نشده است.

خان‌محمدی (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «بررسی پوسترهای فرهنگی ژاپن در سه دهه اخیر» به تحلیل آثار گرافیکی هنرمندان ژاپنی پرداخته و ویژگی‌های بصری آثار را از منظر فرهنگی و زیباشناختی تحلیل کرده است، اما از دیدگاه فمینیستی استفاده‌ای نکرده است.

مرادی (۱۳۹۴) نیز با تمرکز بر «زمینه‌های شکل‌گیری فمینیسم و تأثیر آن در فلسفه‌ی معاصر» به بررسی سیر تاریخی فمینیسم در غرب و تأثیر آن در فلسفه پرداخته اما از تحلیل‌های هنری و زیباشناختی چشم‌پوشی کرده است. در همین راستا، افشارنیا (۱۳۹۳) با تمرکز بر کالیگرافی و تایپوگرافی در پوسترهای معاصر ژاپن و ایران، ارتباطات فرمی و فرهنگی را بررسی کرده، اما پژوهش وی فاقد تحلیل مفهومی بر اساس فمینیسم است.

مریدی و تقی‌زادگان (۱۳۸۸) در پژوهشی تطبیقی میان آثار نقاشی زنان و مردان به تحلیل سبک‌ها و شگردهای بصری پرداخته‌اند. این مطالعه هرچند با رویکرد فمینیستی به تحلیل آثار زنان هنرمند پرداخته، اما هنر پوستر را شامل نمی‌شود.

در این مقاله برآنیم دریابیم که چه انگاره‌های کلیشه‌ای جنسیتی در پوسترهای تولیدشده در ژاپن وجود دارد و طبق این آراء، حضور کلیشه‌های جنسیتی در پوسترها، چگونه مورد نقد و پژوهش قرار می‌گیرند در سال‌های اخیر، مسائل فمینیستی توجه پژوهشگران و مردم را به خود جلب کرده است. موضوعات تحت عنوان زیبایی‌شناسی فمینیستی از طریق فلسفه، تاریخ، شیوه‌های هنری توسعه‌یافته و به‌طور مستقیم با فرهنگ و سنت آن جامعه در ارتباط است؛ اما تاکنون بیشترین توجه و تحقیق در آثار هنرمندان غربی بوده است و نقد زیبایی‌شناسی فمینیستی در آثار هنرمندان شرق صورت نگرفته است. بر این اساس پرسش اصلی پژوهش آن است که تفسیر تصاویر استفاده‌شده در پوسترهای گرافیکی معاصر ژاپن از دیدگاه فمینیسم چیست؟ و چگونه هنر ژاپن، از غرب الگوبرداری کرده و چگونه ابعاد مختلف این تأثیرات را منعکس کرده است؟ و همچنین چگونه الگوهای غربی در نوسازی جامعه مدنی ژاپن در دهه ۱۹۹۰ موجب گسترش حقوق زنان شده است؟

در این راستا به بررسی دیدگاه‌های شش‌گانه و تفسیری که در هنر شرق و ژاپن خواهند داشت، پرداخته شده است. همچنین جدولی از نتایج بررسی ارائه شده است. به‌طور کلی سعی شده است پارامترهای موجود در آثار به‌صورت دقیق در جداول مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند و در انتهای پژوهش، به نتیجه‌گیری تحقیق و پاسخ به سؤالات پرداخته شده است.

روش تحقیق

این تحقیق توصیفی-تحلیلی است و از انواع تحقیقات کیفی محسوب می‌شود. در این پژوهش، پس از استخراج کردن چارچوب نظری زیبایی‌شناسی فمینیسم، آراء کربولین کورسمایر استخراج و تحلیل خواهد شد و با توجه به این آراء، نظریات در حیطه‌ی تحلیل بصری در آثار پوستر هنرمندان نسل پنجم گرافیک ژاپن مورد بررسی قرار خواهند گرفت؛ بنابراین ماهیت هنر پوستر سازی ژاپن و تفاوت‌های بنیادی فرهنگی هنری و فکری زیبایی‌شناسی فمینیسم شرق و ژاپن در بررسی این آثار، شناخته خواهد شد. علاوه بر این نتایج حاصل از پژوهش به فهم ما در ارتباط با دیدگاه زیبایی‌شناسی فمینیستی هنرمندان مرد و برخورد آنان با این جنبش و نگرش فمینیسم در آثارشان

از سوی دیگر، عبدی (۱۳۸۷) در مقاله‌ی «بررسی مکتب پوسترسازی ژاپن» به تحلیل سبک‌شناختی و تاریخی پوستر در ژاپن قبل و بعد از جنگ جهانی دوم پرداخته است، اما چارچوب نظری فمینیسم را در تحلیل آثار لحاظ نکرده است.

در حوزه‌ی منابع بین‌المللی، سیلوستر (Sylves-ter, 2020) در مقاله‌ای با عنوان The Female Monster به بازنمایی بدن زنان در مانگا‌های ژاپنی با رویکرد فمینیستی پرداخته، اما به هنرگرافیک یا پوستر اشاره‌ای نکرده است. کیت و واه من (Kate & Wah Man, 2020) در پژوهش خود با عنوان "زیبایی‌شناسی فمینیستی در چین" با تکیه بر نظریه‌ی شش‌گانه‌ی زیبایی‌شناسی فمینیستی از کورسمایر، به تحلیل آثار پوستره‌های چینی پرداخته‌اند و یافته‌های خود را با داده‌های کمی و کیفی ارائه کرده‌اند. از میان منابع نظری، کورسمایر (۱۳۹۵) به عنوان یکی از نظریه‌پردازان اصلی زیبایی‌شناسی فمینیستی، چارچوب‌هایی مفهومی برای بررسی هنر از منظر جنسیت ارائه داده است. این رویکرد، به تحلیل تفاوت‌های جنسیتی در ارزش‌گذاری هنری و فهم زیبایی‌شناختی می‌پردازد.

در مجموع، پژوهش‌های یادشده هرکدام بخشی از ابعاد مورد نظر این مقاله را پوشش داده‌اند، اما پژوهشی که به‌طور مستقیم به زیبایی‌شناسی فمینیستی در پوستره‌های معاصر شرق آسیا بپردازد، انجام نشده و همین مسئله خلأ پژوهشی کنونی را نشان می‌دهد.

مبانی نظری

فمینیسم از ریشه‌ی لاتین femina به معنای زن گرفته شده و در زبان ژاپنی نیز با واژه‌ی feminizumu شناخته می‌شود که برگرفته از زبان‌های غربی است (Koyama, 1991). اصطلاح «فمینیسم» در سطح جهانی اغلب به موج دوم فمینیست‌ها در دهه‌ی ۱۹۶۰ تا اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ اطلاق می‌شود. پس از آن، هنرمندان و متفکرانی که در دوره‌های بعدی فعالیت داشتند به عنوان «پسافمینیست» شناخته شدند. البته این اصطلاحات همواره به معنای تاریخی دقیق خود به کار نمی‌روند و امروزه نیز تمامی افرادی که در راستای حقوق زنان فعالیت می‌کنند، صرف نظر از جنسیت، فمینیست تلقی می‌شوند (کورسمایر، ۱۳۹۵: ۱۸). در ژاپن، شرایط فعالیت‌های فمینیستی تفاوت‌های

بازری با غرب داشته است. با وجود الگوبرداری ساختارهای سیاسی و مدنی از غرب، فمینیسم در این کشور با تأخیر و موانعی همراه شد. جنگ جهانی دوم و همچنین بازنمایی منفی رسانه‌های محافظه‌کار از فمینیسم در دهه‌های نخست، از مهم‌ترین عوامل این تأخیر بودند (Uno, 1993). رسانه‌های ژاپنی در آن دوران اغلب فمینیسم را امری نابه‌جا و بی‌ارزش جلوه می‌دادند، به‌ویژه در جامعه‌ای که با مردسالاری ساختاریافته همراه بود.

با این وجود، ریشه‌های جنبش فمینیستی در ژاپن را می‌توان به دوره‌ی میجی (۱۸۶۸-۱۹۱۲) بازگرداند. این دوره که به‌عنوان عصر مدرن‌سازی ژاپن شناخته می‌شود، شاهد شکل‌گیری اعتراضات اولیه زنان به نابرابری‌های اجتماعی و جنسیتی بود. یکی از خواسته‌های اصلی زنان در این دوره، حق مشارکت سیاسی و اجتماعی برابر بود. در این دوران، نظریه‌های فمینیستی مانند فمینیسم لیبرال، رادیکال و سوسیالیستی نیز به تدریج وارد فضای روشنفکری ژاپن شدند و مقبولیت یافتند (Mackie, 2003).

مردسالاری در ژاپن پیشینه‌ای تاریخی دارد؛ از اواخر قرن دوازدهم، با به قدرت رسیدن دولت نظامی در کاماکورا و حمایت سامورایی‌ها، زنان به تدریج از عرصه‌های اجتماعی کنار گذاشته شدند. این روند موجب بازتاب دیدگاه‌های مردسالارانه در هنرهای همچون نقاشی و مجسمه‌سازی شد، به‌گونه‌ای که واقع‌گرایی بصری این هنرها نیز مملو از بازنمایی مردانه بود (پاکباز، ۱۳۹۲). وظایف زنان به فضای خانه محدود شد و ایفای نقش همسر و مادر به‌عنوان هویت اصلی آنان تثبیت شد.

با این حال، از دوره میجی به بعد، زنان آگاه‌تری پا به عرصه گذاشتند. کیشیدا توشیکو از جمله نخستین زنانی بود که در سال ۱۸۸۳ با ایراد سخنرانی معروف خود با عنوان «دختران در جعبه نگهداری می‌شوند» تلاش کرد تا ذهن جامعه را نسبت به محدودیت‌های تحمیلی بر زنان تغییر دهد. در این سخنرانی، وی دختران را به اشیایی درون جعبه تشبیه کرد که تنها برای حفظ امنیت، از مشارکت اجتماعی محروم شده‌اند (Anderson, 2006). این سخنرانی باعث جلب توجه گسترده افکار عمومی شد، اما در نهایت با فشارهای دولت، به دستگیری و محدودسازی بیشتر فعالیت‌های او منجر شد.

در سال ۱۹۱۹، انجمن زنان جدید ژاپن توسط فعالانی چون ای‌چیکاوا فوسای، اوکو میئه‌او و رایچیو هیراتسوکا

زیبایی‌شناسی فمینیسم کرولین کورسمایر مراجعه شده است. این شش بخش شامل موارد زیر است:

۱. هنر و هنرمند در پس‌زمینه‌ی تاریخ

۲. خلاقیت و نبوغ

۳. مقولات زیبایی‌شناختی و نقدهای فمینیستی

۴. شیوه عمل فمینیستی و مفهوم هنر

۵. بدن در هنر و فلسفه

۶. زیبایی‌شناسی و زندگی روزمره

اما خود پوستره‌های ژاپنی دارای ویژگی‌های تاریخی هستند که تا اکنون در بسیاری از آثارشان دیده شده است. این ویژگی‌ها همچون، ترکیب‌های مهیج، ترکیب‌های تصویری خالی است. باید به خاطر داشته باشیم که بیشتر پوسترها در فضاهای شهری قرار می‌گرفتند بنابراین آثار باید دارای ویژگی‌ای می‌بودند که در فضای شلوغ شهری نظر مخاطب را به سرعت جلب کند بنابراین زیبایی و نمایشی بودن پوسترها از ویژگی‌های مهم در سبک پوستره‌های ژاپنی است. شاخصه‌های پوستر ژاپنی که مورد بررسی قرار می‌گیرد عبارت است از:

- سنت تصویری بی‌جین‌گا (تصاویر زنان زیبارو)

- تایپ و نوشته (ژاپنی و یا انگلیسی) طوماری و یا غربی

- فضای خالی و سادگی

- عناصر تزئینات بصری (سنتی و غیر سنتی)

- اشکال هندسی

- اندازه‌ی عناصر استفاده شده در پوستر (بزرگنمایی و یا

کوچک‌سازی)

- تکنیک اثر

در ادامه جدول زیر به نمونه موردی‌های هنرمندان انتخاب شده و آثار منتخب آنان می‌پردازیم. از هر هنرمند دو اثر به منظور تحلیل و بررسی در نظر گرفته شده است (جدول ۱).

تشکیل شد. این انجمن دو هدف اساسی را دنبال می‌کرد: نخست اصلاح قانون پلیس که زنان را از شرکت در احزاب سیاسی و اجتماعات ممنوع می‌کرد، و دوم تجدیدنظر در قوانین مدنی تبعیض‌آمیز علیه زنان، به‌ویژه در حوزه‌ی حقوق خانوادگی مانند طلاق (Molony, 2000: 647).

زیبایی‌شناسی فمینیستی و آراء کرولین کورسمایر

زیبایی‌شناسی از دوران افلاطون و ارسطو تا قرن هجدهم همواره بخشی از تأملات فلسفی بوده است. اما در قرن هجدهم، این مفهوم به عنوان شاخه‌ای مستقل از فلسفه مطرح شد و فیلسوفانی چون بومگارتن، کانت و شیلر بنیان‌های نظری آن را توسعه دادند (ولف، ۱۳۸۶: ۱۸).

زیبایی‌شناسی فمینیستی شاخه‌ای جدید از نظریه‌های هنر و زیبایی است که به بررسی تأثیر جنسیت در شکل‌گیری مفاهیم زیبایی و هنر می‌پردازد. کرولین کورسمایر از متفکران برجسته این حوزه معتقد است که زیبایی‌شناسی فمینیستی «مجموعه‌ای از چشم‌اندازها را برای پرسش از فرضیات فلسفی درباره هنر، هنرمند و ارزش زیبایی‌شناختی فراهم می‌کند» (کورسمایر، ۱۳۹۵: ۱۲). این دیدگاه‌ها تلاش می‌کنند تا نشان دهند چگونه نگاهی مردمحور بر داورها و تعاریف هنری سایه انداخته است. به‌طور خلاصه، زیبایی‌شناسی فمینیستی نه تنها ساختارهای ارزشی هنر را به نقد می‌کشد، بلکه از طریق تحلیل تجربه زیباشناختی زنان، تعاریف سنتی از هنر را بازسازی می‌کند (Battersby, 1989; Korsmeyer, 2004).

بحث و بررسی

برای شناخت بیشتر شاخصه‌های زیبایی‌شناسی فمینیسم به چارچوب دیدگاه نظری کرولین کورسمایر می‌پردازیم.

چارچوب ارائه زیبایی‌شناسی فمینیسم کورسمایر به شش بخش دارد. برای این دسته‌بندی به کتاب

جدول ۱. هنرمندان و آثار منتخب (منبع نگارندگان)

Table 1: Selected Artists and Works (Source: Authors)

هنرمندان	نام پوستر ۱	موضوع	نام پوستر ۲	موضوع
۱. تاناکا ایکو		بازی کانزی نوآ	پوستر نیهون بایو	تبلیغاتی، هنرهای نمایشی سنتی ژاپن
۲. فوکودا شیگتو		وهم گرابی	وهم گرابی	وهم گرابی، گالری توکیو ژاپن
۳. یوکوتا دانوری		پوشاک بامبی	فرهنگ های بعد از جنگ ژاپن	تبلیغاتی برند پوشاک
۴. ناکامورا ماکوتو		محصول آرایشی	محصول آرایشی	تبلیغاتی برند آرایشی شیدسئو

ضد جنگ	جنگ هیروشیمای		ضد جنگ	هیروشیمای		۵. آوازو کیوشی
شبکه و فناوری	آی پی آی		ذن آن و فناوری	ذن آن		۶. کانسویی میتسوئو
زیستی، باغ وحش	باغ وحش		زیستی	حقوق بشرو زندگی باهم		۸. ناگایی کازوماسا

دادیم تا با حفظ اصول زیبایی‌شناسی فمینیسم، تحلیل و نقد دقیق‌تری از هنر پوستر سازی ژاپن به دست آید. در جدول زیر، ۶ ارائه کورسمایر و تحلیل و تعبیرهایی که در جداول فصل بعد در این چارچوب انجام شده است، گردآوری شده است (جدول ۲).

همان‌طور که اشاره شد، فیلسوفان زیبایی‌شناسی فمینیسم را در آثار هنرمندان غرب ارزیابی می‌کردند و تا به امروز آثار هنرمندان شرقی از این شاخه محروم مانده است؛ بنابراین بیشترین نظریات و اطلاعات مختص هنر غرب است. در نتیجه چارچوب نظری ارائه کرولین کورسمایر را به تعبیر و تحلیل از هنر شرق و هنر پوستر ژاپن تعبیر

جدول ۲ آراء شش گانه‌ی کرولین کورسمایر و تعبیر آن در جداول تحلیل هنر پوستر ژاپن (منبع نگارندگان)

Table 2: Carolyn Korsmeyer's Six Key Ideas and Their Application in the Analysis of Japanese Poster Art (Source: Authors)

آراء کرولین کورسمایر	تعبیر در تحلیل هنر پوستر ژاپن
۱. هنر و هنرمند در پس زمینه‌ی تاریخ	پس زمینه‌ی تاریخی هنر پوستر سازی ژاپن شامل تحلیل بی جین گاو لی اوت (طوماری/غربی) است که در تحلیل پوسترها آورده خواهد شد.
۲. خلاقیت و نبوغ	در جدول، با عنوان تحلیل خلاقیت به آن پرداخته شده است.
۳. مقولات زیبایی شناختی و نقدهای فمینیستی	تحلیل موضوعی در جداول، با شاخه‌ها و عنوان هایی همچون تحلیل رنگ، فرم، ترکیب بندی، تصاویر و ویژگی تصویری پرداخته شده است.
۴. شیوه عمل فمینیستی و مفهوم هنر	شیوه عمل فمینیستی در مفهوم هنر پوستر سازی ژاپن در تمامی جداول و جدول موضوع فصل بعد لحاظ شده است.
۵. بدن در هنر و فلسفه	تحلیل موضوعی با عنوان تحلیل تصاویر و بدن زنان در جداول آورده خواهد شد.
۶. زیبایی شناسی و زندگی روزمره	جدول تحلیل موضوع اثر و تحلیل زیبایی شناسی در تمامی جداول لحاظ خواهد شد.



تصویر ۱- فوکودا شیگئو (سال نامشخص)،
(منبع تصویر: ایتس نیتهات، IURL)

به عنوان مثال به تحلیل پوستر زیر از آثار فوکودا شیگئو با عنوان و هم‌گرایی^۲ می‌پردازیم، این پوستر از جمله پوسترهای مطرح است که در سبک و هم‌گرایی نیز طراحی شده است. کادر این پوستر عمودی است و ابعاد تقریبی ۷۵ در ۵۰ سانتی متر دارد. این اثر با تکنیک سیلک اسکرین طراحی شده است.

جدول ۳ جدول تحلیل پوستر (منبع: نگارندگان)
Table 3: Poster Analysis Table (Source: Authors)

تحلیل رنگ	رنگ (ها): قرمز، مشکی، زرد	هارمونی: دارد
	گرم/سرد: گرم	استفاده از رنگ در مفهوم جنسیتی: دارد
	کنتراست: دارد	تضاد رنگی مساوی: دارد
تحلیل فرم	فرم مدور: دارد	فرم مدرن: دارد
	فرم هندسی: دارد	فرم زنانگی: دارد
	فرم سنتی: ندارد	فرم مردانگی: دارد
تحلیل ترکیب بندی	سنتی/مدرن/تلفیقی: مدرن	مرکزی: دارد
	تقارن: دارد	تأکید: دارد
	غیرمتقارن: ندارد	حرکت: دارد
تحلیل تصاویر	تصویر زن/مرد/هردو: هر دو	استفاده یکسان از تصاویر مرد/زن: دارد
	نماد تصویری: دارد	ارتباط تصویر با موضوع: دارد
	مستقیم/غیرمستقیم: مستقیم	بافت: ندارد
تصاویر بدن زنان	برهنگی: ندارد	هدف برانگیختگی جنسی: ندارد
	حواس زیبایی شناختی: دارد	تصویر مختص به نژاد خاص: ندارد
	سوپرکتیویته جنسیتی: دارد	تأکید جنسیتی: دارد
تحلیل موضوع اثر	موضوع: و هم‌گرایی، مفهومی	موضوع مطلق به جنسیت: ندارد
	موضوع روزمرگی/خاص: خاص	موضوع سنتی، شرقی/غیر سنتی، غربی: هر دو
	تبلیغاتی/فرهنگی: فرهنگی	موضوع داخلی/بین‌المللی: هر دو
تحلیل خلاقیت	خلاقیت در عناصر کلیشه جنسیتی: دارد	خلاقیت هماهنگی رنگ با موضوع: دارد
	خلاقیت استفاده عناصر نژادپرستانه: دارد	خلاقیت استفاده از المان‌ها: دارد
	خلاقیت ارتباط موضوع با تصویر: دارد	خلاقیت در ترکیب بندی عناصر: دارد
تحلیل ویژگی تصویری هنر ژاپنی	سنت تصویری بی جین‌گا: ندارد	اشکال هندسی: دارد
	نوشته ژاپنی/انگلیسی: انگلیسی	بزرگنمایی، کوچک‌سازی: دارد
	لی اوت طوماری/غربی: غربی	تکنیک اثر: وهم‌نگاری-سیلک اسکرین
	تزئینات بصری (سنتی/غیر سنتی): ندارد	فضای خالی، سادگی: دارد

در جدول زیر به جمع‌بندی کلی از مجموع تحلیل‌های صورت گرفته بر روی آثار هنرمندان ژاپن، گردآوری شده است (جدول ۴).

جدول ۴ - جدول دستاورد بررسی زیبایی‌شناسی آثار (منبع: نگارندگان)

Table 4: Aesthetic Evaluation of Artworks (Source: Authors)

هنرمندان	هنر و هنرمند در پس‌زمینه تاریخی	خلاقیت و نبوغ	زیبایی‌شناختی، نقد فمینیستی	شیوه‌ی عمل فمینیستی	بدن در هنر و فلسفه
۱. تاناکا اپکو	در دواتر، ۷٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۸۳٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۸۸٫۳۳٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۴۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۳۳٪ از این شاخصه، استفاده شده است.
۲. فوکودا شیگئو	در دواتر، ۶۷٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۱۰۰٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۹۸٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۱۰۰٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۱۰۰٪ از این شاخصه، استفاده شده است.
۳. یوکو تادانوری	در دواتر، ۵۰٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۹۱٫۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۸۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۴۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۴۱٫۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.
۴. ناکاموراما کونو	در دواتر، ۶۷٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۸۳٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۸۱٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۴۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۲۵٪ از این شاخصه، استفاده شده است.
۵. آوازو کیوشی	در دواتر، ۸۴٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۹۱٫۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۹۸٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۹۸٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۷۵٪ از این شاخصه، استفاده شده است.
۶. کاتسوی میتسوئو	در دواتر، ۶۷٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۹۱٫۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۹۸٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۷۵٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۷۵٪ از این شاخصه، استفاده شده است.
۸. ناگای کازوماسا	در دواتر، ۵۰٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۷۵٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۵۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۸۳٪ از این شاخصه، استفاده شده است.	در دواتر، ۶۶٫۶٪ از این شاخصه، استفاده شده است.

نتیجه‌گیری

نسل گذشته را با نگاهی نو تحلیل کند. برای دستیابی به این تحلیل، پوسترهای هنرمندان معاصر ژاپن از دیدگاه کارولین کورسمایر، دیدگاه کارولین کورسمایر در قالب زیبایی‌شناسی خلاصه شده است و به دنبال آن ویژگی‌های هنر ژاپنی بیان شده است. از این رو با استفاده از تعبیری که می‌توان از حوزه پوستر ژاپنی در رابطه با اندیشه‌های کورسمایر گرفت، آثار مورد تحلیل قرار گرفته است. لازم به ذکر است که در ارزیابی آثار، نظر شخصی وجود نداشته است. در زیر سؤالاتی مربوط به بیان مسئله، پاسخ داده شده است و نتایج به دست آمده توضیح داده می‌شود.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، پوستریکی از شاخه‌های مهم در حوزه هنر گرافیک محسوب می‌شود که با مدرن شدن جوامع نه تنها اهمیت خود را از دست داده، بلکه در عرصه‌های جدید مخاطبان زیادی را به خود جذب کرده است. برای ماندگاری این شاخه در دنیای مدرن، باید پوسترها را آگاهانه‌تر مطالعه کرد زیرا در دنیای مدرن مسائلی مانند برابری زن و مرد، مسائل نژادپرستی، رعایت عدالت بسیار زیاد شده است. از این رو می‌توان با مطالعه آثار مطرح دنیا در مورد نتایج تحلیل آثار نظرات متفاوتی داشت، در این پژوهش سعی شده است تا آثار معروف

و تلاش‌های مستمری برای کسب حداقل حقوق انجام داده‌اند، اما جامعه ژاپن به برابری کامل در این زمینه دست نیافته است و گاهی صحبت درباره مسائل خاص زنان تابو است. در نتیجه، فمینیسم در برخی زمینه‌های فرهنگی و مدنی پیشرفت کرده است، اگرچه جامعه ژاپن در این زمینه به برابری کامل دست نیافته است.

تصاویری که در پوستره‌های هنرمندان معاصر گرافیک ژاپن استفاده شده‌اند از لحاظ زیبایی‌شناسی فمینیسم چه تفسیری دارند؟ اگرچه عنوان پژوهش بیان می‌کند که محور پژوهش «تحلیلی از تصاویر زنان» است، اما در تحلیل پوسترها به منظور حفظ برابری فمینیسم، تصاویر زن و مرد بحث شده است؛ زیرا جوهر فمینیسم برابری است نه برتری. بر اساس داده‌ها و نتایج به دست آمده از این تحقیق، آثار فوکودا شیگئو بر اساس چارچوب کارولین کورسمایر مناسب‌ترین است. به عبارت دیگر، استفاده یکسان از تصاویر زن و مرد، عدم استفاده از تصاویر زنان برای جذب مخاطب یا برانگیختگی جنسی و همین‌طور از سنت نادرست بیجینگا (استفاده از تصاویر زنان زیبا) پیروی نمی‌کند. از این رو در حوزه هنر مدرن، آثار او از نظر رویکرد و اجرا بالاترین درصد را دارد، همچنین در زمینه پایبندی به سنت تصویری و حتی سنت هنر ژاپنی، هنجارشکنی کرده و آثار خود را متفاوت نشان داده است. امتیازهای او در شاخصه‌های مهم فمینیستی بیش از ۶۰ درصد و تا ۱۰۰ درصد است.

آثار آوازو کیوشی نیز بخشی از مناسب‌ترین اجرا در چارچوب نظریات کارولین کورسمایر است. اولاً شکل، رنگ و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را در نظر گرفته است و ثانیاً در استفاده از تصاویر یکسان زن و مرد موفق بوده است. اگرچه آثار او در مقایسه با شیگئو سنتی‌تر است و ساده‌سازی چندانی در آثارش دیده نمی‌شود، اما آثار او را می‌توان جزو آثار موفقی دانست که به زیبایی‌شناسی فمینیستی پایبند بوده است.

طبق چارچوب نظری، آثار پوستری تاناکا ایکو کمترین امتیاز را در حوزه زیبایی‌شناسی فمینیستی دارد. اگرچه کار او دارای خلاقیت است، اما از نظر زیبایی‌شناسی فمینیستی چندان موفق عمل نکرده است. استفاده از سنت نقاشی بی‌جین‌گا در آثار او کاملاً مشهود است. شاید بتوان او را در زمره هنرمندان سنتی ژاپنی قرارداد که از مضامین ایده‌های مدرن‌تری استفاده نکردند.

با این سؤال، چگونه می‌توان دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی فمینیستی کارولین کورسمایر را درباره تصاویر زنان توسط طراحان مرد معاصر در ژاپن تحلیل کرد؟ شروع کنیم. همان‌طور که گفته شد، کارولین کورسمایر یک محقق فمینیست آمریکایی بود که ایده‌ها و شاخص‌هایی را خارج از جغرافیا بیان می‌کرد؛ بنابراین لازم بود که شش ایده او درباره هنر پوستر ژاپنی تفسیر شود تا در تحلیل آثار پوستر هنرمندان شرقی به نتایج دقیقی دست یابیم. از این رو ویژگی‌های پوستر ژاپنی را در جداول ابتدا برای ایده و سپس زیبایی‌شناسی و در نهایت برای تحلیل آماده کرده‌ایم تا پوسترها به صورت کامل و دقیق مورد بررسی قرار گیرند.

آثار هنرمندان ژاپنی چگونه تحت تأثیر الگوهای غربی قرار گرفت و در خلق آثار و جامعه منعکس شد؟ اول از همه، شایان ذکر است که هنرمندان ژاپنی افرادی هستند که در قلب جامعه ژاپن قرار دارند، بنابراین آن‌ها می‌دانند که هر چیزی که از فرهنگ غربی وارد کشور آن‌ها می‌شود، ابتدا باید به صورت محلی ساخته شود. بدین جهت، با وجود اینکه از مدل‌ها و نظریه‌های اروپایی و آمریکایی استفاده می‌کنند، اما همان‌طور که در تحلیل آثار به دست آوردیم، بیش از ۵۰ درصد از عناصر فرهنگی کشور خود در کار خود استفاده کرده‌اند. این عناصر عبارت‌اند از رنگ، اشکال و فرم‌های شرقی، تزئینات، چیدمان و نوشتار طوماری و ژاپنی، ترکیب‌بندی کلی و بسط یا کاهش و گاهی از همه این عناصر استفاده می‌شود؛ بنابراین کار تولیدی آن‌ها محدود بومی‌سازی می‌شود و سپس در جامعه منعکس شده است.

الگوسازی‌های غربی در نوسازی جامعه مدنی در دوران معاصر چگونه به حقوق زنان تسری یافته است؟ جامعه ژاپن با وجود پیشرفت‌های فناوریانه، گامی روبه جلو در زمینه پیشرفت زنان و مسائل فمینیسم را نپذیرفته است. این بدان معنا است که رسانه‌ها در ابتدا این حرکات را بسیار مسخره می‌کردند و آن‌ها را عادات زنان غربی می‌دانستند. رواج پوشش منفی رسانه‌ای در جامعه باعث شده است تا زنانی که آسیب دیده‌اند و حقوقشان تضییع شده است نتوانند اعتراض کنند زیرا جامعه آن‌ها را منفی می‌بیند و شاید حتی خانواده آن‌ها را طرد کند. از این رو هنرمندان توجه چندانی به این موضوع نداشتند. با این حال، در طول سال‌ها، زنان به اتحادیه‌های بزرگ و کوچک پیوسته‌اند

هنرمندانی مانند یوکوتادا نوری، ناکوماراما کوتو، ناگای کازوماسو از جمله هنرمندانی هستند که امتیازات متوسط دریافت کردند؛ زیرا در برخی زمینه‌ها موفق هستند و در برخی شاخص‌ها عملکرد ضعیف‌تری داشته‌اند. باین‌حال، در برخی از آثار خود سنت بصری هنر پوستر ژاپنی را در نظر گرفتند و در برخی دیگر رویکردی متفاوت داشتند و گاه برای جلب توجه مخاطب از تصاویر زنان در آثار خود استفاده کرده‌اند.

پوستره‌های تولیدشده با تصاویر زنان برای کدام یک از تبلیغات بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است؟ با توجه به جمع‌بندی داده‌های توان گفت که در پوستره‌های تبلیغاتی از لوازم آرایشی، لباس، نمایش‌های سنتی، تبلیغات آبجو و سیگار بیشتر استفاده شده است. باین‌حال، حتی در برخی از پوستره‌های فرهنگی، تصاویر زنانه دیده می‌شود، به‌عنوان مثال، پوستر محیط زیست کازوماسو ناگای حاوی تصاویر و عناصر زنانه است.

استفاده از تصاویر زنان در پوستره‌های هنرمندان معاصر گرافیک ژاپن برگرفته از الگوهای غربی است یا ریشه در فرهنگ و سنت بومی آنان دارد؟ در ژاپن باستان و قبل از آن، زنان نقش مهمی در اساطیرشان داشتند؛ اما پس از ورود سنت‌های چینی، ژاپن به سمت مردسالاری رفته و آرام‌آرام وارد سنت‌های ژاپن و جامعه این کشور شده است؛ بنابراین، خاستگاه اندیشه مردسالارانه را می‌توان از چین دانست. باگذشت سال‌ها رابطه این کشور با جامعه غربی تبلیغات نیز تحت تأثیر قرار گرفته است و استفاده از تصاویر زنان زیبا در تبلیغات غربی و اروپایی وارد این کشور شده است. اگرچه ژاپن در سنت بی‌جین‌گا از تصاویر زنان زیبا در نقاشی استفاده می‌کرد اما با آمدن مدل‌های غربی این سنت وارد هنر پوستر سازی شد؛ بنابراین، اگرچه در سنت ژاپنی است، اما این سنت از طریق خارجی‌ها وارد کشور شده است.

منابع و مآخذ

- افشارنیا، آ. (۱۳۹۳). درآمدی بر حضور کالیگرافی و تایپوگرافی در پوستره‌های معاصر ژاپن و ایران. فصلنامه‌ی هنر و گرافیک، ۳۱(۳)، ۳۱-۴۹.
- پاکباز، ر. (۱۳۹۲). دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- عبدی، س. (۱۳۸۷). بررسی مکتب پوستر سازی ژاپن. فصلنامه‌ی گرافیک معاصر، ۲(۶)، ۴۵-۶۲.
- غفاری نسب، ن.، و رفاهت، م. (۱۳۹۸). چگونگی بازنمایی جایگاه زنان در موسیقی سنتی ایران در دهه‌ی ۱۳۶۰. فصلنامه‌ی مطالعات زنان، ۵(۲)، ۷۵-۹۲.
- کورسمایر، ک. (۱۳۹۵). زیبایی‌شناسی فمینیستی (م. باقری، مترجم). تهران: پژوهشکده هنر.
- مرادی، ش. (۱۳۹۴). زمینه‌های شکل‌گیری فمینیسم و تأثیر آن در فلسفه‌ی معاصر. مجله‌ی پژوهش‌های فلسفی، ۴(۲)، ۲۴-۱.
- مریدی، ع.، و تقی‌زادگان، ف. (۱۳۸۸). نقاشی زنان: مقایسه‌ی به‌کارگیری شگردهای بصری در نقاشی زنان و مردان. مجله‌ی زن در توسعه و سیاست، ۷(۳)، ۱۱۰-۱۲۷.
- ولف، ج. (۱۳۸۶). درآمدی بر فلسفه‌ی هنر (م. کمال‌زاده، مترجم). تهران: ققنوس.
- یانس، ن.، عادل‌زاده، س.، و پاشایی فخری، س. (۱۳۹۸). انعکاس تفکرات و زیبایی‌شناسی فمینیستی در خلق آثار هنری و ادبی. فصلنامه‌ی مطالعات فرهنگی زنان، ۶(۱)، ۸۳-۱۰۱.

منابع و مآخذ انگلیسی:

- Anderson, S. (2006). *A History of Feminism in Japan*. New York: Routledge.
- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: Women's Press.
- Kate, M., & Wah Man, T. (2020). Feminist Aesthetics in Chinese Poster Art: Applying Carolyn Korsmeyer's Framework. *Feminist Media Studies*, 20(3), 278-293.
- Korsmeyer, C. (2004). *Gender and Aesthetics: An Introduction*. New York: Routledge.
- Koyama, S. (1991). *The Emergence of Feminism in Modern Japan*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Mackie, V. (2003). *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Molony, B. (2000). Women's Rights, Feminism, and Suffrage in Japan, 1870-1925. *Pacific Historical Review*, 69(4), 639-661.
- Sylvester, K. (2020). The Female Monster: Feminist Interpretations of the Female Body in Japanese Manga. *Journal of Popular Culture*, 53(2), 145-162.
- Uno, K. (1993). Passionate Women and Passive Men: Gender and Modernization in Japan. In G. Bernstein (Ed.), *Recreating Japanese Women, 1600-1945* (pp. 1-25). Berkeley: University of California Press.
- Wolf, N. (2007). *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. Harper Perennial.

پی‌نوشت‌ها

- 1- Carolyn Korsmeyer
- 2- Illusionism

©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/>).



واکوی کانون‌های تأثیرگذار بر روند تشکیل خطوط اولیه اسلامی

فاطمه نصیری*

۱. دکترای تخصصی، استادیار، دانشکده میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، ایران.

f.nasiri@umz.ac.ir

همایون حاج محمد حسینی**

۲. دکترای تخصصی، استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، ایران.

hhosseini@umz.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۱۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۱۹

صفحه ۸۳-۶۴



شماره سیزدهم
تابستان ۱۴۰۲

چکیده

بیان مسئله: اسلام در سرزمینی ظهور کرد که مردمانش در ابتدا آشنایی اندکی با نگارش داشتند اما خوشبختی مسلمین از آن رو بوده است که با تمدن‌هایی مجاور بودند که قابلیت انتظام بخشیدن به خواسته‌ها و تمایلات ذهنی خود را در بطن نوشتار کسب کرده بودند؛ در نخستین زمان‌های شکل‌گیری الفبا، فنیقی‌های تاجر می‌درخشند که آوازه‌شان در تمام تاریخ و برای تمام جوامع مبرهن است اما پیرو آن‌ها اقوام دیگری نیز بودند که به غنای حروف ابداعی اولیه مدد رساندند و آن تمدن‌های کهن‌تر واقع در سرزمین ایران بودند که بزرگ‌ترین نقش را در سیر تکامل خطوط اولیه داشتند. وری این تمدن‌ها نقش قبایل مهاجم آرامی و عبرانی در منطقه نیز بارز است که با حضور شورشگرانه مداوم خود در شمال خاوری و باختری حجاز به انتقال دستاوردهای این تمدن‌ها پرداختند. این اقوام در پهنه وسیع منطقه شام به طور گسترده موجب توسعه خط و زبان ابتدایی ابداع شده توسط فنیقی‌ها و ایرانی‌ها و مصری‌ها گردیدند و با رفت و آمد بین تمدن‌های پیشرفته شرق و غرب، خط الفبایی خلق شده را غنا بخشیدند.

هدف پژوهش: بدین ترتیب، هدف پژوهش حاضر تعیین جایگاه هر کدام از این اقوام و تمدن‌های تأثیرگذار در شکل‌گیری و تکامل خطوط الفبایی ابتدایی و سهم اختصاصی‌شان در پیدایش خطوط اولیه اسلامی و تکوین آن در قالب خطوط کوفی بوده و همچنین ضرورت تعیین‌کنندگی عملکرد سیاسی و اجتماعی این کانون‌ها در منطقه خاورمیانه بر بهبود و ترقی خطوط اولیه و نوع تلاقی‌شان با یکدیگر در گذر زمان نقش اساسی داشته است.

سؤال پژوهش: این پژوهش در پی پاسخگویی به این پرسش است که سیر تحول خطوط اولیه اسلامی توسط این تمدن‌ها و اقوام، چگونه بوده است؟

روش پژوهش: در این راستا با رویکردی توصیفی و تحلیلی ابتدا به وسیله اسناد تاریخی موجود به معرفی این تمدن‌ها و بیان موقعیت فرهنگی‌شان پرداخته و سپس با تحلیل چگونگی اثرگذاری‌شان بر یکدیگر، سیر تکامل خطوط اولیه اسلامی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری: برآیند این پژوهش نشان می‌دهد که حضور پرتحرک اقوام شورشگر آرامی و عبرانی در شرایط استراتژیکی منطقه خاور نزدیک موجب تلاقی فرهنگی و تبادل خطوط و نوشتارهای ابداعی در گوشه و کنار مناطق خاورمیانه به‌ویژه قسمت‌های غربی آن گردید و بهره‌هایی که از این تبادلات فرهنگی برای جهانیان حاصل شد بسیار ارزشمندتر از آسیب‌هایی بوده که در نتیجه شورش‌ها و غارت‌های اقوام آرامی و عبرانی در منطقه مورد نظر طی سالیان و قرون متمادی به بار آمد.

واژگان کلیدی: الفبا، خوشنویسی، خطوط اسلامی، کانون‌های جغرافیایی، خاورمیانه



■ ■ ■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2025.2037985.1184

Analyzing the Influential Centers in the Formation of Early Islamic Scripts



شماره سیزدهم
تابستان ۱۴۰۲

Dr. Fatemeh Nasiri*¹

1. Assistant Professor, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Iran.

Dr. Homayoun Haj-Mohammad Hosseini**²

2. Dr. Homayoun Haj-Mohammad Hosseini, Ph.D., Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Iran.

Received: 30/06/2024

Accepted: 09/08/2024

Page 65-83

Abstract

Problem Statement: Islamic scripts, which encompass a wide range of derivatives, are most closely associated with the Arabic script due to their development in the land of divine revelation and their subsequent elevation with the rise of Islam. Having taken root in diverse cultures and civilizations, Islamic calligraphy has gained a distinctive status among the world's scripts. According to Titus Burckhardt, "Islamic calligraphy is an art form held in high regard throughout the Islamic world, as anyone familiar with writing is capable of recognizing and judging the art of calligraphers. It can be said without exaggeration that no art has contributed as much to the cultivation of Muslims' aesthetic sense as calligraphy" (1986, p. 57). It is thus worth exploring how early primary scripts evolved into the current Arabic script—a script that, in Burckhardt's view, may be among the most phonetic systems in existence .

It is evident that the foundation of early Arabic scripts, following a long historical trajectory, only achieved refinement and flourishing after the emergence of Islam and the imperative need to transcribe the divine message for the establishment and expansion of the religion. The Arabs, being nomadic and traditionally reliant on oral transmission, had long harbored skepticism toward writing. Unlike other ancient civilizations such as the Egyptians, Sumerians, Babylonians, and Chinese—who had developed complex writing systems thousands of years prior—the Arabs adopted written forms much later. It was only with the blossoming of Islam and the necessity to preserve the sacred content of the Quran that writing became essential.

This urgency prompted the adaptation of writing developments from both the northern and southern regions of the Hijaz for use in Islamic scripture. Thus, the historical trajectory of the evolution and development of early Islamic scripts is inherently tied to the influence of ancient civilizations in the Middle East. The confluence of these cultures played a crucial role in shaping the early forms of Islamic writing.

Given the prominence of calligraphy in Islamic lands—especially in Iran, where scholars argue that "after Persian literature, the largest body of theoretical discourse pertains to calligraphy" this research aims to explore the influence of ancient civilizations on early Islamic scripts, with particular attention to Iran's significant role.

Accordingly, the present study investigates the historical and cultural aspects of various regional peoples by locating the geographical centers of early Western Asian civilizations

and analyzing their political, historical, and social contexts to trace the development of early Islamic scripts. In doing so, it also assesses the evolution of earlier alphabetical scripts and the cultural intersections between different ethnic groups—especially ancient Iranians—and evaluates how such interactions influenced or were influenced by Iran.

Research Objective: The objective of this study is to determine the role and contribution of each of these civilizations in the formation and evolution of early alphabetic scripts and their specific influence on the emergence and development of early Islamic scripts, particularly in the form of the Kufic script. Furthermore, it aims to underscore the necessity of understanding the political and social performance of these centers in the Middle East and how their interactions over time contributed to the advancement of early Islamic writing systems.

Research Question: This study seeks to answer the following question:

How did the evolution of early Islamic scripts unfold under the influence of various civilizations and ethnic groups?

Research Methodology: This is a qualitative study using a descriptive-analytical approach. It investigates the spatial and temporal conditions of the civilizations that contributed to the evolution of early Islamic scripts through the study of historical documents and written records from the mentioned regions.

The historical evidence is classified into two categories:

- 1- Written and published sources by leading scholars in the field of script and calligraphy, which focus on the analysis and classification of ancient written forms.
- 2- Material evidence of calligraphy, such as inscriptions from ancient periods, serves as tangible proof for describing the development of scripts. This also includes the geographical analysis of ancient ethnic settlements in the Middle East and Near East, tracked through historical maps to understand their migrations and cultural exchanges.

Conclusion: Based on the historical background of the Hijaz region and its surroundings, the development of the Arabic script was shaped by events in northern Arabia, the Levant, Iraq, and

Iran, as well as by the linguistic and scriptural evolution of the peoples inhabiting these areas. The Nabataean and Himyarite states and their interaction with the residents of Hira and Anbar played a significant role in shaping the initial form of the Arabic script. However, the exact sequence of influences among various ethnic scripts remains unclear.

Historical evidence mainly enables us to list the involved civilizations and ethnic groups and, by considering the final stage of script development in Hira and Anbar at the dawn of Islam, analyze the cultural intersections. Among the most influential civilizations in the formation of the Arabic script were the Phoenician, Hebrew, Aramaic, and Nabataean—groups with Semitic roots closely related to the Arabs of the Arabian Peninsula. Despite living in distinct geographical areas, historical events brought them into contact with the Arabs.

Nevertheless, the role of the Arabs of the Arabian Peninsula—where Islam emerged—cannot be ignored. These Arabs developed the motivation and capacity to adopt and adapt the refined writing systems of neighboring civilizations. The revelation of Islam and the need to record its divine teachings further compelled them to utilize the organized writing methods of northern tribes in pursuit of their religious and cultural goals.

Keywords: Alphabet, Calligraphy, Islamic Scripts, Geographical Centers, Middle East

References

- Ajand, Y. (1987). *The history of civilization* (A. Toynbee, Author). Tehran: Mowssy Publications.
- Aram, A. (1964). *The history of civilization* (W. Durant, Author). Tehran: Eqbal Publishing.
- Azarang, A. (2003). *The history of civilization* (H. Lucas, Author). Tehran: Sokhan Publishing.
- Bahzadi, R. (2000). *The Phoenicians* (S. Moscati, Author). Tehran: Pazhouhandeh Publishing.
- Balark, Y. (2010). *The story of writing* (A. Robinson, Author). Tehran: Sabzan Publishing.
- Chagini, E. (2003). *Encyclopedic dictionary of language and languages*. Lorestan: Lorestan University.
- Ciancaglini, C. A. (2006). Syriac language I. Iranian loanwords in Syriac. In E. Yarshater (Ed.), *Encyclopaedia Iranica* (Vol. XIV). London: Routledge and Kegan Paul.
- Dehshiri, Z. (1978). *The history of scientific and*

- cultural progress of humanity (Vol. 2). Tehran: Institute for Translation and Publishing of Books.
- Fazayi, Y. (2007). *The origin of language and writing in human society*. Karaj: Islamic Azad University.
- Fayaz, A. (1997). *History of Islam*. Tehran: University of Tehran Press.
- Friedrich, J. (1989). *The history of the world's scripts and their development* (F. Rafahi, Trans.). Tehran: Firoozan Publishing.
- Ghafoorian, Sh. (2014). The lack of fundamental research in calligraphy (Interview with Dr. H. Gholichkhani). *Honarname-ye Astan Qods Razavi*, (10), 54–59.
- Gholichkhani, H. (2014). See: Ghafoorian, Sh.
- Gruendler, B. (1993). *The development of the Arabic scripts*. Atlanta, GA: Scholars Press.
- Gruendler, B. (2001). Arabic script. In J. D. McAuliffe (Ed.), *Encyclopaedia of the Qur'ān* (Vol. 1, pp. 135–144). Leiden: Brill.
- Gruendler, B. (2005). Arabic alphabet: Origin. In K. Versteegh (Ed.), *Encyclopaedia of Arabic Language and Linguistics* (Vol. 1, pp. 148–155). Leiden: Brill.
- Hamidani, A., Ansari, S., & Momeni, M. B. (2000). *The history of the ancient world (The East)* (A. Kazhdan, N. Nikolsky, A. Aramovich, J. Ilin, A. Filippov, Authors). Tehran: Andisheh Publishing.
- Heydari Nejad, S., & Jan Ahmadi, F. (2019). The role of the city of Anbar in the formation and transmission of Arabic script. *Journal of the History of Islamic Culture and Civilization*, 10(35), 49–62.
- Ibn Roṣṭā, A. b. O. (1892). *Al-Alaḳ al-Nafisah* (Vol. 1). Beirut: Dar Sad.
- Lucas, H. (2003). See: Azarang, A.
- Macdonald, M. C. (2000). Reflection on the linguistic map of pre-Islamic Arabia. *Arabian Archaeology and Epigraphy*, 11, 28–79.
- Macdonald, M. C. (2004). Ancient North Arabian. In R. Woodard (Ed.), *The Cambridge Encyclopedia of the World's Ancient Languages* (pp. 488–533). Cambridge: Cambridge University Press.
- Maleh, A., & Isaac, J. (1983). *History of the nations of the East and Greece* (A. Hajir, Trans.). Tehran: Danesh Publishing.
- Mirasha, Z., & Davoudi, M. (2019). The Arameans and their role in the ancient Near East. Tehran: Negah-e Moaser.
- Moscati, S. (2000). See: Bahzadi, R.
- Nafisi, Sh., & Haghollahi, M. (2018). The impact of material evidence on views about the origin and time of the Arabic script. *Qur'anic Studies and Islamic Culture*, 2(4), 71–104.
- Nordhoff, S. (Ed.). (2013). *The genesis of Sri Lanka Malay: A case of extreme language contact* (Studies in South and South West Asian Languages, Vol. 3). Leiden: Brill.
- Nowayri, A. b. A. (2002). *Nihayat al-Arab fi Funun al-Adab* (Vol. 1). Cairo: Dar al-Kutub wa al-Watha'iq al-Qawmiyya.
- Rafahi, F. (1989). See: Friedrich, J.
- Rabeinson, A. (2010). *The story of writing* (Y. Balark, Trans.). Tehran: Sabzan Publishing.
- Safari, M. (2002). Al-Hira as a cultural mediator. *Islamic History Quarterly*, 3(10), 5–40.
- Samani, A. b. K. b. M. b. M. (1962). *Al-Ansab* (A. Y. al-Mu'allimi al-Yamani, Ed.). Hyderabad: Da'irat al-Ma'arif al-'Uthmaniyyah.
- Shaked, S. (1986). Iranian loanwords in Middle Aramaic. In E. Yarshater (Ed.), *Encyclopaedia Iranica* (Vol. II). London: Routledge and Kegan Paul.
- Yasauli Thani, J. (1984). *The origin and development of the art of calligraphy*. Tehran: Yasauli Publications.
- Tables:**
- Robinson, A. (2010). *The story of writing* (p. 176). Tehran: Sabzan Publishing.
 - Web Sources:
 - Nafisi, S. *History of the origin of writing*. Retrieved from: <https://wikisource.org>
 - Mostafavi, S. S. *A study of the origin and evolution of writing in Iran and the world*. Retrieved from: <https://KetabFarsi.ir>
- Image Sources (access dates included):**
- 1- <https://www.aspirin.com> (Accessed: 24.8.2021)
 - 2- <https://www.iranjewish.com> (Accessed: 9.12.2022)
 - 3- <https://www.ommatnews.ir> (Accessed: 16.1.2023)
 - 4- <https://www.iranshahr.org> (Accessed: 9.6.2022)
 - 5- <https://www.iranshahr.org> (Accessed: 10.6.2022)
 - 6- <https://www.fa.wikipedia.org> (Accessed: 10.6.2022)
 - 7- <https://www.fa.wikipedia.org> (Accessed: 7.7.2022)
 - 8- <https://www.mavaraneews.blogfa.com> (Accessed: 4.2.2023)

مقدمه و بیان مسئله

خطوط اسلامی که دارای ملحقات زیادی است بیش از همه با خط عربی شناخته می‌شود بدین خاطر که در سرزمین وحی با برپایی دین مبین اسلام به کار گرفته شد و تعالی یافت و از این نظر که زیرمجموعه‌هایی را در فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف یافته، جایگاه ویژه‌ای را در بین خطوط دنیا پیدا کرده است. به عقیده تیتوس بورکهارت «خوشنویسی اسلامی هنری است که در جهان اسلام طرف توجه بسیاری است زیرا هرکس که با نوشتن آشنا باشد در مقامی است که می‌تواند هنر خوشنویسان را بازشناسد و به داوری بنشیند و می‌توان بی‌مبالغه گفت که هیچ هنری در پرورش ذوق هنری مسلمانان به اندازه خطاطی مؤثر نبوده است» (۵۷: ۱۳۶۵). حال باید پنداشت چگونه خطوط ابتدایی اولیه به مرحله‌ای رسید که به خط عربی کنونی تطوّر یافت که کاملاً مصوت و به عقیده او «شاید از مصوّت‌ترین خط‌های موجود باشد» (همان: ۵۸). پرواضح است که پایه‌های خطوط عربی ابتدایی پس از پیمودن مسیر دوردرازی در تاریخ، تنها پس از ظهور دین مبین اسلام و التزام برای نگارش کلام وحی به جهت تحکیم نمودن دین اسلام در منطقه و گسترش آن به اطراف، تکامل یافته و به حد‌اعلای شکوفایی رسیده است چراکه اعراب به‌واسطه چادرنشینی و متکی بودن به سنت روایی، همواره نسبت به نگارش بدگمان بودند آن‌ها برخلاف ملل باستانی دیگر همچون مصریان باستان، سومری‌ها، بابلی‌ها و چینی‌ها که از هزاران سال پیش شیوه نگارش پیچیده‌ای داشتند دیر به نگارش و فن ثبت وقایع دست یافتند و زمانی الزام نگارش برایشان فراهم شد که دین اسلام به شکوفایی رسیده بود و مضامین ارزشمند کتاب آسمانی قرآن نیاز به ثبت شدن پیدا کرد و این ضرورت موجب شد تا از تمام تحولات حاصل شده در خطوط نوشتاری نواحی شمالی و جنوبی حجاز بهره برده و برای ثبت مضامین اسلامی در

کتاب والای قرآن استفاده نماید. بر این اساس، سیر تاریخی تحول و تکامل خطوط اولیه اسلامی به نوع تأثیرگذاری تمدن‌هایی وابسته است که در حوزه خاورمیانه در طی دوران باستان حضور فعال داشتند و تلاقی فرهنگشان موجب شکل‌گیری و تکامل خطوط اولیه اسلامی گردید. با توجه به اهمیت خوشنویسی در سرزمین‌های اسلامی نسبت به دیگر آثار هنری به‌ویژه در ایران که به عقیده محققان «میزان اطلاعات مکتوب برجای مانده از مباحث نظری خوشنویسی پس از ادبیات غنی پارسی، دومین رتبه را در میان هنرهای ایرانی داراست» (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۳: ۵۵)، این پژوهش درصدد دسترسی به درک چگونگی اثرگذاری تمدن‌های کهن بر خطوط اولیه اسلامی است که نقش مسلم ایران نیز از ورای این مباحث، مورد کنکاش قرار می‌گیرد. با این دیدگاه، نوشتار حاضر باهدف کاوش در جنبه‌های تاریخی و فرهنگی اقوام مختلف منطقه از طریق کشف موقعیت مکانی تمدن‌های غربی‌ترین بخش خاورمیانه و شرایط سیاسی، تاریخی و اجتماعی‌شان به سیر تکامل خطوط ابتدایی اسلامی می‌پردازد و از ورای این غور و بررسی، چگونگی تطوّر و تحوّل خطوط الفبایی پیشین و نیز شناخت موقعیت جغرافیایی قومیت‌های مختلف در منطقه خاور نزدیک و اشتراکات فرهنگی‌شان با یکدیگر به‌ویژه با ایرانیان باستان و نوع اثرگذاری و اثرپذیری آن‌ها بر سرزمین ایران نیز مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

روش تحقیق

روش این پژوهش از نوع کیفی است و با شیوه بیان توصیفی- تحلیلی همراه می‌باشد؛ در این روند برای کنکاش در موقعیت مکانی و زمانی و چگونگی تحول تمدن‌های مؤثر بر خطوط اولیه اسلامی با جستجو در اسناد و مدارک کتابخانه‌ای و سیر تاریخی اقوام و ملت‌های مناطق مذکور به نوع تداخل این تمدن‌ها و نحوه برخورد آن‌ها با

در آشناسازی اعراب با علوم مختلف، انتشار فرهنگ ایران ساسانی در میان اعراب و تعلیم خط به ایشان به میان می‌کشد و با ذکر چگونگی تلاقی فرهنگ‌های پیشین، بارزهای آن را در روند تکامل خط عربی بیان می‌دارد. نویسنده به عینه به موقعیت جغرافیایی ممتاز حیره که محل تلاقی و تماس فرهنگ‌های ایرانی و یونانی- رومی بود اشاره می‌کند و بیان می‌دارد زمان ظهور اسلام، مسلمانان مشتاق بودند از دانش تمدن‌های پیشین آگاه شوند که در این حین حیران به انتقال علوم یونانی به دنیای اسلام پرداختند و بدین ترتیب عامل انتقال فرهنگ شناخته می‌شوند.

مقاله دیگری از این قبیل نیز با عنوان "بررسی نقش شهر انبار در تکوین و انتقال خط عربی" توسط سعیده حیدری نژاد و فاطمه جان احمدی در نشریه تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی در سال ۱۳۹۸ قابل ذکر است که در آن به سهم تاریخی و مهم شهر انبار در مقابل شهر حیره و کوفه در روند پیدایش خطوط اولیه عربی به طور مفصل اشاره می‌کند و دیرینه بودن تمدن، جایگاه استراتژیک، ویژگی‌های ژئوکالچرال، امتیازات اقتصادی- سیاسی و بافتار فرهنگی این شهر منجر شد تا انبار شهر علما و مرکز انتشار علم با چهره‌ای فرهنگی و پیشینه‌ای علمی شود که مطابق با مسیری که خط عربی در سیر تکوینی‌اش از خطوط پهلوی، سریانی، حمیری، نبطی و آرامی در کنار ترکیب عالمانه و تخصصی خود پیموده و صورت‌بندی نهایی که پیدا کرده با استناد به اکثریت منابع، توسط اهالی انبار به دست آورده و اهالی انبار نقشی کلیدی و اساسی در تکوین خط عربی داشته‌اند.

در مقابل، مقاله حاضر با در نظر گرفتن روند پیدایش الفبا در میان تمدن‌های پیشرفته حوزه خاورمیانه و چگونگی برخورد‌های اقوام مختلف ساکن در این مناطق به ویژه در مناطق شمال حجاز به بررسی سیر تکامل خط عربی در یک چشم‌انداز وسیع‌تر می‌پردازد که به محدوده زمانی مفصل‌تری مربوط بوده و تکوین خطوط عربی اسلامی را به دورنمایی عمیق‌تر از آنچه که به سال‌های نزدیک به زمان شکوفایی اسلام مربوط می‌شود منوط دانسته ضمن اینکه برخی مسائل سیاسی و اجتماعی زمان باستان مانند تهاجم اقوام شورشگر را نیز در تکوین تلاقی فرهنگی دخیل می‌داند.

شیوه‌های نوشتاری کهن توجه می‌شود. استفاده از اسناد تاریخی در این روند به دو دسته تقسیم می‌شود: دسته اول منابع مکتوب و ثبت‌شده‌ای توسط محققین برتر حوزه خط و خوشنویسی است که به بررسی آثار نوشتاری کهن و دسته‌بندی و نقد آن‌ها پرداخته‌اند و دسته دوم بهره‌برداری از اسناد مادی از خوشنویسی از جمله کتیبه‌های باقیمانده از دوران‌های کهن به عنوان شواهد عینی برای توصیف روند تحول خط و همچنین بررسی موقعیت مکانی و نقل و انتقال قومیت‌های مختلف در طول تاریخ با استفاده از موقعیت جغرافیایی سرزمین‌های دوران باستان بر روی نقشه در منطقه خاورمیانه و خاور نزدیک می‌باشد.

پیشینه پژوهش

در رابطه با خوشنویسی اسلامی کتاب‌ها و مقالات زیادی توسط نویسندگان داخلی و خارجی نوشته شده که هرکدام به روند شکل‌گیری خطوط اولیه اسلامی نیز اشاراتی داشتند اما نمونه‌های محدودی وجود دارند که به نقش تمدن‌های اطراف سرزمین حجاز در سیر تکاملی خطوط اسلامی از ورای آثار و اسناد موجود، بپردازند؛ از میان آن‌ها می‌توان به مقاله شادی نفیسی و مهدیه حق‌اللهی با عنوان "تأثیر عرضه شواهد مادی بر گزارش‌ها و آراء موجود در زمینه منشأ و زمان ایجاد خط عربی" در سال ۱۳۹۷ در نشریه مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی اشاره کرد که در آن بر اساس شواهد مادی موجود، بنیان خط عربی را از خط نبطی دانستند و استفاده از این خط در بازه دوپست‌ساله پیش از ظهور اسلام در مناطق شمالی شبه‌جزیره عربستان را مورد بحث قرار دادند و از ورای آن آرائی را که منشأ خط عربی را صرفاً از خطوط جنوبی و سریانی دانسته‌اند و عدم وجود خط مناسب و در دسترس مسلمانان در هنگام ظهور اسلام و همچنین احتمال نگارش قرآن به سایر خطوط را مطرح کرده‌اند، با اثبات حضور بلافصل اقوام نبطی در شمال عربستان، نقض نمودند.

در رابطه با حوزه‌های اختصاصی‌تر و از نظر زمانی، نزدیک به زمان شکوفایی تمدن اسلامی نیز مقالاتی قابل ذکر است از جمله مقاله‌ای با عنوان "حیره عامل فرهنگ" از مسعود صفری در نشریه فصلنامه تاریخ اسلام در سال ۱۳۸۱ که نویسنده شاخصه‌های فرهنگی حیره را ورای برتری‌های سیاسی معمول آن در طول تاریخ بایبان نقش مهم حیره

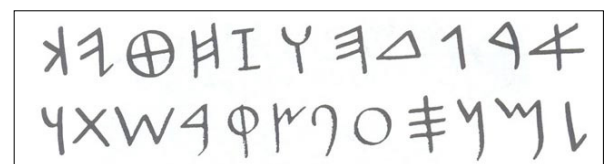
تشکیل الفبا

منابع تاریخی بسیاری، اختراع الفبا را به کشور فنیقیه نسبت داده‌اند. «فنیقیه» به حاشیه باریک ساحلی در غرب سوریه اطلاق می‌شود که از بندر صور^۱ در جنوب تا کوه‌های اوگاریت^۲ در شمال گسترده شده است. اسلاف فنیقیان که همگی از نژاد سامی^۳ بودند تا هزاره سوم پیش از میلاد در جنوب و مغرب فلسطین می‌زیستند و مانند ملت یهود، در نتیجه تغییر نشیمن‌هایی که در زمان‌های خیلی قدیم دادند در حدود ۲۸۰۰ ق م به سمت فنیقیه حرکت کردند و در آن متمکن گشتند» (ماله وایزاک، ۱۳۶۲: ۱۱۵). رابینسون در رابطه با اهمیت فنیقیه در اختراع الفبا می‌گوید: «شهرهای معروفشان بیبلوس^۴ و صیدا^۵ و صور بوده است. بیبلوس محل کشف قدیمی‌ترین نوشته‌های فنیقی است که قدمت آن‌ها به قرن ۱۱ ق م بازمی‌گردد و آغازگر خطی است که در هزاره بعد در سراسر حوزه مدیترانه یافت می‌شد» (رابینسون، ۱۳۸۹: ۱۷۱). اما اظهار نظرهای محققین غربی در رابطه با موقعیت و جایگاه منحصربه‌فرد و صرف فنیقیه و نادیده گرفتن اقوام و تمدن‌های کهن‌تر منطقه خاورمیانه در شکل‌گیری الفبا رانمی‌توان به‌طور قطع پذیرفت زیرا تنها سامیان نبودند که در پیدایش خطوط رایج در حوزه مدیترانه دخیل بودند چراکه ایرانی‌ها نیز در زمان‌هایی دورتر از فنیقی‌ها از حروف نوشتاری استفاده می‌کردند؛ رکن‌الدین همایون فرخ در این رابطه به شاهنامه رجوع می‌کند مانند روایت تهمورث که خط را از دیوها فراگرفت و سپس به همه جهانیان آموخت: «در هیچ‌یک از ملل، راجع به پیدایش خط و تاریخ آن سند و روایتی وجود ندارد و تنها ایرانی‌ها هستند که درباره پیدایش تاریخ خط داستان‌های باستانی دارند و درباره مخترع و مبتکر آن سخن گفته‌اند... اگر این گزارش‌ها فقط افسانه بوده پس چرا ملل دیگر از دیرباز چنین افسانه‌ای ندارند و حتی به‌صورت افسانه ملی هم متوجه و متذکر خط و مخترع و مبدع آن نشده‌اند» (همایون فرخ، ۱۳۴۶: ۲۱۲). سعید نفیسی نیز چگونگی تقابل خطوط آریایی و سامی و اقتباسات ناشی از آن را بیان می‌دارد: «معمولاً واضع خط رادر جهان فنیقیان می‌دانند. این نکته تنها درباره ملل سامی درست است و ملل آریایی مخصوصاً در هند شاید پیش از فنیقیان خط‌های دیگری اختراع کرده‌اند که از سلسله خطوط سامی مأخوذ از خط فنیقی نیست... کسانی که در این زمینه اندکی ممارست کنند فوراً به نکته مهمی برمی‌خورند و

آن این است که نیاکان بزرگوار ما در این مدت دو هزار و پانصد سال که ما تاریخ مدون و معروف داریم هرگز در هیچ خطی تعصب نورزیده‌اند و هر زمان که خط آسان‌تر و بهتری پیداشده است در پذیرفتن آن درنگ نکرده‌اند» (نفیسی، ۱۳۴۲). این عقیده مؤکد تقابل خطوط تصویری اولیه آریایی با هم‌نوعانش در منطقه بین‌النهرین است که می‌توانست به‌مرور به شکل‌گیری نوع جدیدی از خط که مورد پسند و کاربرد همه اقوام منطقه و یا سرزمین‌های دیگر واقع شود، منجر گردد. لذا با وجود تاریخ غنی فنیقیه که در گذشته جزئی از کشور سوریه تلقی می‌شد و در موقعیت جغرافیایی ویژه‌ای در شاهراه تجارت عربستان از خلیج فارس و دریای عمان به مدیترانه قرار داشت، نسبت دادن شکل‌گیری الفبای اولیه تنها و منحصراً به آن، موجب نادیده انگاشتن نقش تمدن‌های دیگر و اقوام مهاجم یا مهاجر در آن سرزمین‌ها به‌ویژه منطقه استراتژیک سوریه که تمدن‌های مطرح در گوشه و کنار آن در برهه‌ی زمانی دوهزارساله قبل از میلاد با تغییرات پیاپی موقعیت کشور سوریه در تحول عمیق بودند، می‌گردد. بر این اساس لازم است به شرایط فرهنگی و اجتماعی قبل‌تر از ابداع الفبا در رشد و گسترش خط رجوع شود؛ بدان گونه که یوهانس فریدریش در رابطه با آغاز و گسترش خطوط اولیه اعلام می‌دارد: «خاور نزدیک باستان دو خط اولیه مهم یعنی خط میخی و خط هیروگلیف مصری را به جهان ارمغان داده است» (فریدریش، ۱۳۶۸: ۳۲) و سرزمین سوریه به‌واسطه همسایگی دوهزارساله با تمدن‌های پیشرفته سومر-اکد از یک طرف و مصر از طرف دیگر و بهره‌ای که از این دو تمدن برده بود، بسیار به موقعیت فرهنگی اعلامی رسید به طوری که قبل از مهاجرت‌های دسته‌جمعی در ۱۲۵۰ ق م، پایه‌های اختراع الفبا را تحت تأثیر این دو تمدن که سالیان پیش به خط دسترسی پیدا کرده بودند، گذاشت. مدارک باقی‌مانده از این نمونه خطوط به اثبات این مسئله کمک می‌کند؛ «نخستین نمونه در حدود سال ۱۵۰۰ ق م، متونی به خط معروف (سینایی = Sinai Tic)^۶ در صخره‌های معادن مصر در سمت غربی شبه‌جزیره سینا کنده‌کاری شده و برخی کتیبه‌ها هم به همان خط در سوریه جنوبی پیداشده است. اما مدرک دیگر اثبات می‌کند که فنیقی‌ها در سی سال نخستین قرن چهاردهم ق م در اوگاریت به‌طرف انتهای شمالی ساحل سوریه، آثار ادبیاتشان را به زبان خود با الفبایی مرکب از حروفی می‌نوشتند که از مجموع

پندارنگارها و اصوات سومر - اکد انتخاب شده بودند؛ این الفبا، الفبای اولیه فنیقی‌ها بود ولی آن‌ها الفبای ثانویه‌ای اختراع کردند که آن را از خطوط هیروگلیف مصری که نمایشگر اصوات بود، گرفتند. اما به‌رحال هنر آن‌ها در اقتباس از حروف سومری و مصری این بود که در هر زمانی مجموعه‌ای از حروف به عاریه گرفته شده را به‌جای مجموعه‌ای از صداها - که شامل تمام صداها هم‌هنگ خود زبان سامی کنعانی فنیقیان بود - قرار دادند» (توین بی، ۱۳۶۶: ۱۵۲ و ۱۵۳). «آن‌ها همچنین آداب نوشتن با قلم و جوهر که از شیره گیاهان ساخته می‌شد، بر پایپروس را از مصری‌ها اقتباس کردند. این روش از روش بابلی‌ها که ناگزیر بودند گل خام را بپزند تا لوحه‌هایشان ثابت و محکم شود عملی‌تر بود» (لوکاس، ۱۳۸۲: ۱۴۷) و این امر خود به نگارش و انتشار آسان‌تر و سریع‌تر الفبای آن‌ها کمک می‌کرد. این شواهد اثبات می‌کند که فنیقیان از دستاوردهای منطقه سوریه بهره‌مند گشتند. در واقع «آن‌ها یکی از خطوط رایج دنیای کهن مانند مصری، میخی، کرتی، قبرسی و... را با زبان سامی کنعانی خود مطابق کردند» (گاور، ۱۳۶۸: ۱۱۰) اما چون آن‌ها نظم خاصی به حروف برگرفته از هیروگلیف مصری دادند و الفبایی را ابداع کردند که بعدها توسط اقوام دیگری از نژاد سامی به نام عبرانی‌ها (یهودی‌ها) و آرامی‌ها تکمیل شد و در مناطق وسیعی انتشار یافت، به نامشان نهادینه شد به طوری که خطشان «منشأ پیدایش خط‌های قدیم الفبایی دیگری مانند عبری، آرامی، نبطی، مسند، یونانی، لاتینی و غیره گردید و هر کدام نیز به شعباتی دیگر تقسیم گردیدند» (فضایی، ۱۳۸۶: ۲۵۱). تصویر اصلی الفبای فنیقی را که از راست به چپ نوشته می‌شود، نشان می‌دهد.

در تقابل با حروف دیگر شکل جدیدی یافت. عبرانی‌ها پس از سال‌ها آوارگی و گذر از سرزمین‌های مختلف در نهایت به منطقه فنیقیه رسیدند؛ «بنا بر روایات تورات، عبرانی‌ها قبل از استقرار در فلسطین، از کشوری به کشور دیگر مهاجرت می‌کردند و خط سیر آن‌ها و ادارشان کرد تا از بین بابل و سوریه بگذرند. به‌رحال به کشور کنعان رسیدند و پیوند نهایی عبرانیان و فنیقیان از همین جا نشأت می‌گیرد» (دهشیری، ۱۳۵۷: ۳۶). گرچه عبرانی‌ها هرگز به‌طور کامل در آنجا نماندند اما با کوله‌باری از آگاهی نسبت به ثبت وقایع به فنیقیان پیوستند و اطلاعات خود را با علم کسب‌شده توسط فنیقیان تلفیق کردند و بر الفبای آن‌ها اثر گذاشتند؛ بدین ترتیب که ابتدا از روی الفبای فنیقی برای خود الفبایی جدا ترتیب دادند اما همان‌طور که ذکر شد به واسطه جلای وطن و تفرقه دائمی که داشتند خطشان از بین رفت. امروزه فقط روی سکه‌های عبرانی نمونه‌هایی از خطشان باقی مانده است که مشخص می‌کند «دو نوع خط عبری وجود داشت؛ اولین خط تنها در ادبیات مذهبی و جوامع اندکی از سامری‌ها یافت شده و قدیمی‌تر است و از اصل فنیقی گرفته شده بود که آن را "قلم عبری" می‌نامیدند. نوع دوم که به "خط یهودی" یا "عبری منظم" و به "خط مربع" و "خط آشوری" نیز معروف است، پس از بازگشت اسیران یهودی، که در بابل از آن استفاده می‌کردند، پس از خلط با آرامیان از آرامی گرفته شده بود» (رابینسون، ۱۳۸۹: ۱۷۹). «این نوع دوم در اثر آمیزش عبرانی‌ها با آرامی‌ها و اختلاط خطوط آن‌ها با یکدیگر منجر به پیدایش دو الفبای جدید خیلی نزدیک به هم گردید که یکی الفبای پالمیری و دیگری الفبای نبطی^۹ می‌باشد. الفبای پالمیری نزد ایرانیان متمدن و شهرنشین متداول بود که بعد از مدت‌ها از الفبای پالمیری الفبای قدیمی سیریاک [یا استرانکلو] تشکیل شد که به‌طرف شرق تا خاک چین نشر یافت و از آن الفبای (اویغور و مغول و کالموک و منچو) تولید شد و الفبای نبطی در میان آرامیان بدوی و صحرانشین که اسلاف عرب‌های کنونی بودند، مرسوم شد که از همین خط بعدها خط عربی به وجود آمد» (بهشتی، ۱۳۴۲: ۲۶). اما رسالت اصلی انتشار الفبای اولیه فنیقی بر عهده آرامی‌ها بود که آن‌ها نیز اقوامی بودند از نژاد سامی با خصوصیت یغماگر و نیمه خانه‌به‌دوش که سوریه شمالی و بین‌النهرین را از قرن‌ها پیش در جهت‌های مختلف درمی‌نوردیدند؛ گروهی از آن‌ها به نواحی دجله و



تصویر ۱: حروف اصلی الفبای فنیقی که از راست به چپ نوشته می‌شود. مأخذ:

URL1

Figure 1: Primary letters of the Phoenician alphabet, written from right to left. Source: URL1

عبرانی‌ها و آرامی‌ها

همان‌طور که ذکر شد الفبای اختراع شده توسط فنیقی‌ها توسط عبرانی‌ها و سپس آرامی‌ها^{۱۰} مورد استفاده قرار گرفت

فرات پیشروی کرده^{۱۰} و گروهی نیز در کناره خلیج فارس در محدوده فرمانروایی کلدانیان رسیده بودند. از آنجاکه این مناطق زمان‌های متمادی تحت مستعمره آشوری‌ها بود بنابراین آرامی‌های حضور یافته در این مناطق، بارها و بارها از طرف آشوریان مورد حمله و تهاجم قرار می‌گرفتند اما آشوریان نتوانستند از توسعه و گسترش این اقوام جلوگیری کنند لذا اقوام آرامی مدتی محو می‌شدند و مدتی دیگر سر برمی‌آوردند، اما بالأخره سلسله‌های متوالی از ملت‌های کوچک، در نواحی ماورای سوریه، در ساحلی که مسکن فنیقیان بود به سوریه شمالی تا مرزهای کشورهای عبرانی رسیدند. تصویر ۲ محدوده جغرافیایی دولت‌های عبرانی و آرامی را نشان می‌دهد.



تصویر ۲: نقشه بخش جنوبی شام در پیرامون ۸۳۰ م، مأخذ: URL۲
Figure 2: Map of the southern Levant region around 830 CE. Source: URL2

آرامی‌ها بعد از اسکان یافتن در منطقه فنیقیه همانند عبرانی‌ها آنچه را که در طی مدت خانه‌به‌دوشی اخذ کرده بودند با فنیقی‌ها به اشتراک گذاشتند. آرنولد توین‌بی در این مورد بیان می‌کند: «اقوام آرامی در تاریخ فرهنگ خاورمیانه مقامی ارجمند دارند و این منزلت را هم مدیون چیزی هستند که اخذ کردند و هم مرهون آنچه که آوردند. آن‌ها در ابتدا خط میخی دشوار و هجانگار و نوشتن روی لوحه‌های گلی را از تمدن بابل اقتباس کردند، ولی بعدها الفبای اصلاح‌شده فنیقی را جایگزین آن کردند. آرامی‌ها به زبان کنعانی حساسیت نشان می‌دادند لذا از این الفبا برای نوشتن زبان کنعانی که برای انتقال اختراع شده بود،

استفاده نکردند؛ بلکه آن‌ها الفبا را برای انتقال زبان بومی آرامی سامی خود اقتباس نمودند» (توین‌بی، ۱۳۶۶: ۱۵۴). آن‌ها همچنین منادی فرهنگ در این منطقه نیز بودند به طوری که ضیاء‌الدین دهشیری در این زمینه این‌گونه اظهار می‌کند: «توسعه دولت‌های آرامی از سوریه تا خلیج فارس و نیز اشغال شدن مکزیشان توسط آشوریان موجب گردید که فرهنگ آرامی [مذهب، هنر، علوم و...] عناصر کنعانی، مصری، میتانی، هیتی، آشوری، آرکادی و بین‌النهرین را در خود مستحیل سازد. به علاوه آرامیان از برکت حضور بیش و کم در همه جا و اهمیت روزافزون گروه فرعی آنان یعنی کلدانیان توفیقی یافتند که سراسر نواحی خاورمیانه، عناصر جدید وحدت را متداول گردانند به خصوص عالم سیاست و ادبیات، زبان آرامی را که پس از قبول الفبای فنیقی به سهولت نگارش می‌یافت، پذیرفت» (دهشیری، ۱۳۵۷: ۳۳ تا ۳۶). بنابراین آنچه که موجب توسعه خط الفبایی اولیه فنیقی شد همانا تداخل زبان آرامی با آن بود که از ریشه سامی برخوردار بود و موجب می‌شد تا بیشتر جوامع از این ویژگی تسهیل بودن در نوشتار و فهم آن سود برده و این‌گونه نوشتارها را به راحتی اخذ نمایند به طوری که «چندی بعد کاروان‌های آرامی‌ها دامنه کاربرد این خط را تا سرزمین‌های دوردست به‌ویژه خاورزمین گسترش دادند. ساکنان بین‌النهرین، ایران و حتی هند نیز این خط را با جرح و تعدیل‌هایی اقتباس کردند. زبان آرامی در بخش‌های شمالی هلال حاصلخیز و در بابل، جانشین سایر صورت‌های زبان سامی شد و بدین ترتیب به زبان مشترک همه طبقات مردم تبدیل گردید. حتی در فلسطین نیز زبان آرامی عملاً جانشین زبان عبری شد و از این رو بود که عیسی مسیح (ع) و حواریون او به زبان آرامی سخن می‌گفتند» (لوکاس، ۱۳۸۲: ۱۴۸). بر این اساس می‌توان یکی از بانیان اصلی تشکیل خطوط اسلامی را آرامی‌ها و خط و زبان‌شان دانست. این خط بعدها توسط اقوام دیگری از نژاد سامی به نام نبی‌ها به کار گرفته شد تا این‌که به دلیل ارتباط آن‌ها با اعراب ساکن در شبه‌جزیره عربستان تبدیل به خط عربی شد. بنابراین این خط تا زمان ظهور دین اسلام رایج بود و از آن پس به خاطر نفوذ شدید دین اسلام و زبان عربی، در قرن ۷ م منسوخ گردید. در جدول ارونند تبدیل الفبای فنیقی اولیه به خط عربی به نمایش گذاشته شده است.

جدول ۱: تکامل خطوط الفبایی (تاریخ‌ها تقریبی هستند)
 مأخذ: (رابینسون، ۱۳۸۹: ۱۷۶)

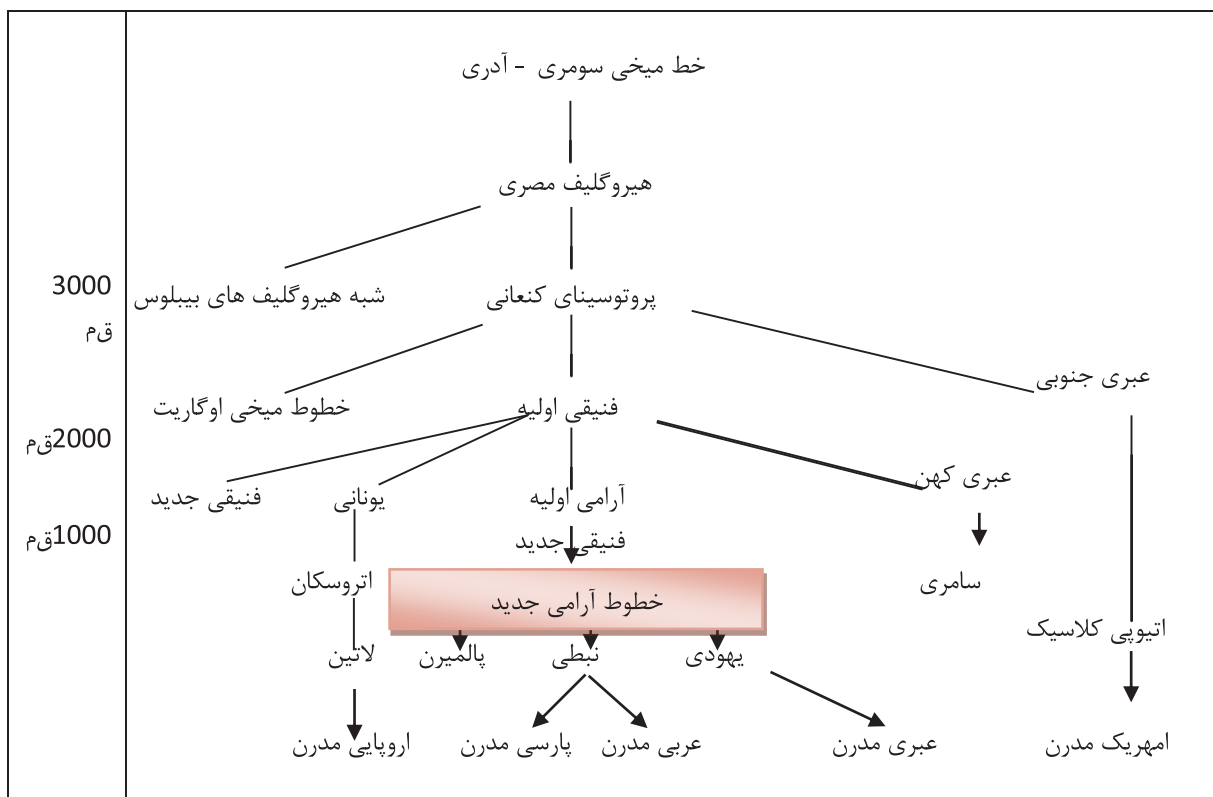


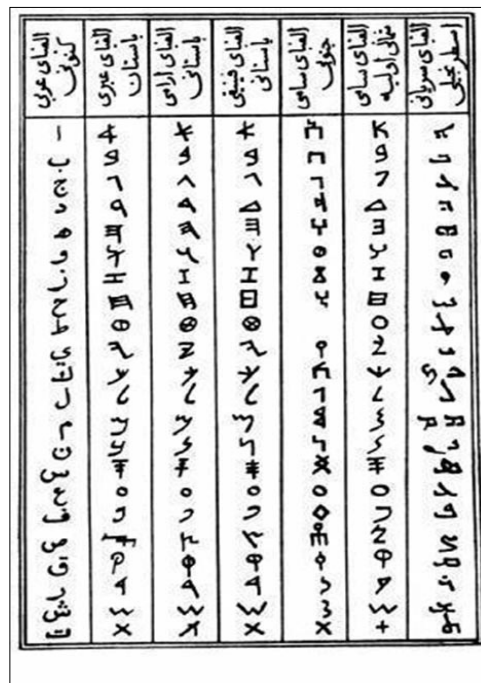
Table 1: Evolution of alphabetic scripts (dates are approximate). Source: Robinson, 2010, p. 176

سریانی‌ها (Soryani)

میلادی پیوند می‌دهد؛ در مورد آن‌ها چنین اظهارنظر کرده‌اند که: «سریانی در اصل گویش آرامی غربی رایج در آدسا بوده است که به مهم‌ترین زبان نوشتاری و گفتاری مسیحیان در دوره ساسانی از مصر تا آسیای صغیر و سوریه و ایران و بین‌النهرین و تا حدی هند تبدیل شد. تاریخ نخستین آثار و نوشته‌های سریانی به قرن اول میلادی بازمی‌گردد. مسیحیان شرقی که تحت حکومت مستقیم ساسانیان زندگی می‌کردند یا دست‌کم تحت نفوذ فرهنگی آنان بودند، این زبان را از قرن چهارم تا هشتم به صورت گسترده‌ای رواج دادند و شکوفا کردند. پس از حمله اعراب به ایران نیز سریانی همچنان به عنوان زبان ادبی تا قرن سیزده میلادی و حتی پس از آن به کار می‌رفت» (Ciancaglini, ۲۰۰۶: ۴۶۱). لذا به دلیل این که سریانی‌ها پس از ظهور مسیحیت در تاریخ حضور گسترده‌تر پیدا کردند از آثار آنان در قبل از مسیحیت اندک است اما پس از آن به خاطر استفاده وسیع از این زبان در امور مذهبی نمونه‌های

عنوان سریانی در تاریخ بیشتر به خاطر زبان‌شناسی شناخته می‌شود که «یکی از گویش‌های زبان آرامی است و با نام‌های "سریانی آرامی" یا "سریانی کلاسیک" معروف می‌باشد» (Nordhoff, 2013). در واقع «سریانی گونه غربی زبان آرامی است که ابتدا به عنوان زبان مذهبی مسیحیان در دعاها و عباداتشان و به طور گسترده برای ترجمه متون یونانی مسیحی از جمله انجیل به کار می‌رفت» (چگینی، ۱۳۸۲: ۴۳۹) و بعدها برای ترجمه بسیاری از متون غیردینی مانند فلسفه و علم نیز مورد استفاده قرار گرفت. بدین ترتیب، سریانی به صورت ادبیاتی غنی و متنوع در حوزه جغرافیایی بسیار وسیع گسترش یافت و خط و زبان آرامی را به دوران میلادی انتقال دادند و از این لحاظ (این زبان بیشتر تفکر و گفتمان مسیحی را بازتاب می‌دهد) (Shaked, 1986: 256). بنابراین سریانی‌ها به عنوان یکی از انشعابات جدیدتر اقوام آرامی دستاوردهای دوران باستان را به دوران

فراوانی که در قالب ترجمه و تفسیر تورات و انجیل و مسائل دینی و سروده‌های مذهبی هستند، باقی ماندند. در تصویر ۳ برخی خطوط الفبای باستانی نمایش داده شده است که خط و الفبای سریانی در میان آن‌ها قابل مقایسه با دیگر خطوط هستند.



تصویر ۳: نمونه‌هایی از خطوط الفبای باستانی، مأخذ: URL3

Figure 3: Examples of ancient alphabetic scripts. Source: URL3

ایرانیان و تکامل خط فارسی

از ماد بودند با خط آشنایی داشتند و به وسیله آن‌ها و سومری‌های ایرانی خط به بین‌النهرین راه یافت و آرامی‌ها و آشوری‌ها از آن‌ها خط را آموختند و به وسیله همان کاسی‌ها خط نقشی و علائمی به مصر راه یافت و در آنجا به صورتی تکامل یافته، رواج پیدا کرد» (همایون فرخ، ۱۳۴۶: ۲۱۵). وی در ادامه قاطعانه بر شکل‌گیری خط حروفی توسط ایرانی‌ها تأکید می‌کند: «خط حروفی را ایرانی‌ها به وجود آورده‌اند و خط میخی حروفی از ابتکارات و اختراعات ایرانی‌هاست» (همان). با توجه به همبستگی خط و زبان، زبان ایرانیان باستان نیز قابل ملاحظه است: «زبان فارسی باستان که در دوران پیش از حمله اسکندر به ایران، زبان دربار هخامنشی بوده از زبان‌های ایرانی جنوب غربی می‌باشد. این زبان با زبان مادی فاصله‌ای بسیار نزدیک داشته که احتمالاً دو گویش از یک زبان بوده‌اند. زبان فارسی باستان که از زبان‌های ایرانی و اروپایی محسوب می‌شود، احتمالاً در پدیده مهاجرت آریایی‌ها به همراه زبان‌های مادی و اوستایی وارد فلات ایران شده است» (مصطفوی: ۲۱). این

خط فارسی که پس از خط عربی به عنوان دومین خط معروف جهان اسلام شناخته می‌شود با وجود سابقه دیرینه خود در دوران باستان اما پس از اسلام در تلفیق با خطوط عربی ماهیت جدیدی یافت. ایرانیان برخلاف اعراب که دیر به شیوه نگارش دست یافتند از کهن‌ترین روزگار یعنی از زمان ورود آریایی‌ها شیوه نگارش ویژه‌ای داشتند؛ بررسی‌های تاریخی و آثار و اسناد باقی‌مانده بر اصالت واقعی خط فارسی تأکید می‌کنند به طوری که خط فارسی کنونی را وابسته به خطوط کهن‌تر ایرانی مانند میخی، پهلوی و اوستایی می‌دانند که در اثر برخورد باریشه‌های خط عربی مانند نبطی به شکل بدیع‌تری ظهور و بروز کرد. رکن‌الدین همایون فرخ با تأکید بر اهمیت اختراع خط به جامعه بشری، به تاریخ کهن هنر ایران رجوع می‌کند و به نقش ایرانیان کهن در پیدایش خط تصویری و نیز بعدها خط الفبایی می‌پردازد. او در این زمینه بیان می‌کند: «مادها مبدع و مخترع خط بودند و کاسی‌ها و خوزها که قبایلی

راه‌های شمالی و جنوبی بودند بر این اساس از دیرباز دو زندگی مستقل و متمایز از یکدیگر در آنجا در طی سه هزار سال قبل، ابتدا در نواحی شمالی تا حدود مرکز و بعدها در نواحی جنوبی شکل گرفت؛ دولت‌های حیره و غسانیان از جمله دولت‌های شمالی بودند که همانا پایه و اساس خط کوفی را پی خواهند ریخت. اما در قسمت‌های جنوبی از حدود قرن سیزده پیش از میلاد تمدن دولت‌های معین، حَضْرَمَوْت، قَتَبان، جَباء، اُوسان، سَباء و جَمَیر ظهور کردند. تمدن‌های جنوب عربستان به زبان‌های نزدیک به هم یا به لهجه‌های مختلف یک زبان سخن می‌گفتند و خط مشترکی داشته‌اند از جنس خط فنیقی ولی با چند حرف زیادتر از فنیقی و از حیث شکل دارای شیوه مخصوص به خود. آن‌ها حروف را مقطع می‌نوشتند و میان کلمات را با خط عمودی ممیز می‌گذاشته‌اند و سطرها را متوالیاً از راست به چپ و از چپ به راست می‌نوشتند (فیاض، ۱۳۶: ۱۴ تا ۳۳). از میان دولت‌های جنوبی عربستان، دولت سبأ معروف‌تر از همه بوده است چراکه با وجود این‌که در ابتدا تابع و خراج‌گذار و باج‌پرداز معینی‌ها بودند اما به مرور زمان بر قدرت و استقلال خود افزودند تا این‌که سرانجام در قرن هشتم پیش از میلاد دولت کوچکی تأسیس کردند که به تدریج به جای سه دولت دیگر قرار گرفتند و دنباله حکومت آن‌ها که دولت حمیری بوده است تا قرن ششم میلادی یعنی تا نزدیکی‌های ظهور اسلام امتداد یافته است. پادشاهان دولت حمیر ملوک "تَبایَعَه" یا "تَبَع tabba" نام داشتند. فرهنگ و تمدن حمیریان برخلاف دیگر اعراب بیابان‌گرد عربستان متعادل و نسبتاً پیشرفته در حد تمدن قدیم مصری و آشوری بود و سیاست نیز مانند سیاست فنیقیان قدیم مسالمت‌آمیز بود. مردم مملکت آن‌ها طی چهار طبقه و صنف اجتماعی اعم از سپاهیان، کشاورزان و دامداران، اصحاب حرف و صنعتگران و بازرگانان که با بازرگانان هندو، مصر و بین‌النهرین مبادله مال‌التجاره می‌کردند، تقسیم می‌شدند. بدین جهت زبان این مردم، در میان زبان‌های سامی بسیار پیشرفته بود و خط بسیار متکاملی به نام "خط مُسند" - یعنی تکیه داده‌شده - به وجود آورده بودند که همه متون و کتیبه‌های خود را به وسیله آن می‌نوشتند. این خط از آن جهت مسند نامیده می‌شود که هنگام نوشتن شبیه "ستون‌ها - مسندها" بوده است (فضایی، ۱۳۷۶: ۱۱۵ - ۱۰۶). با وجود برخی شباهت‌ها بین حروف خط مسند و خطوط اولیه عربی

خط و زبان در محدوده غرب و جنوب غربی ایران احتمالاً در یک زمانی با خط و زبان آرامی تداخل و خطوطی بدیع‌تر را خلق نمود. بنابراین خط فارسی ابتدائاً با پیشینه باستانی خود ظهور کرد و در تلاقی با خطوط دیگر تحول یافت.

تاریخچه مختصر اعراب

اعراب به واسطه بیابان‌گردی دیر به مدینیت دست یافتند؛ «کلمه عرب، در اصل به معنی بدوی و صحرانشین بوده است و از کلمه "عربه" که در عبری به معنی "صحرا" است، گرفته شده است. عربستان هم به منطقه‌ای اطلاق می‌شده که ساکنین بدوی و صحرانشین داشته است. چرا که در کتیبه‌های پیداشده در عربستان که این کلمه بر آن‌ها ذکر شده، اهالی شهرها هیچ‌جا به نام عرب نامیده نشده‌اند و فقط بر بدوی‌ها اطلاق شده است» (فیاض، ۱۳۷۶: ۱۴). بنابراین استعمال کلمه عربستان برای این منطقه جغرافیایی بدین خاطر است که ساکنین اولیه آن را قبایل اعراب تشکیل می‌دادند. همان‌طور که ذکر شد این قبایل چه در شمال و چه در جنوب آثاری را به شکل کتیبه از خود به جای گذاشتند که خط اولیه آن‌ها را می‌توان بر اساس آن‌ها تشخیص داد؛ «این آثار مادی در بازه زمانی ۱۰۰۰ سال پیش از میلاد تا نزدیکی ظهور اسلام کتابت شدند» (نفیسی و حق‌الهی، ۱۳۹۷: ۷۹). «کهن خط شناسان مهم‌ترین زیرمجموعه خطوط جنوبی را شامل خطوط معینی، سبائی، جمیری، قَتَبانی و حَضْرَمَوْت و مهم‌ترین خطوط شمالی را شامل کتابت‌هایی با خطوط نامشخص و بسیار قدیمی، صفایی، حَسَمایی، چهار نوع خط ثمودی، حَسایی و نَبْطی معرفی کرده‌اند» (Macdonald, 2000: 490-492, 2004: 28-60). از نظر قوم‌شناسی باید گفت عربستان مسکن دیرینه اقوام سامی و شاید مهد اصلی این نژاد بوده است، چنان‌که بسیاری از دانشمندان جدید معتقدند از سه هزار سال پیش از میلاد قبایل سامی مانند امواج دریا یکی پس از دیگری، از این سرزمین بیرون آمده و از بادیه‌الشمام به کشورهای آباد اطراف، از عراق تا مصر گسترده شده‌اند؛ آشوری‌ها و بابلی‌های قدیم، کنعانی‌ها، عبری‌ها، آرامی‌ها و نبطی‌ها همه از این مهاجرین بودند. موقعیت استراتژیکی ویژه شبه‌جزیره عربستان در سر راه آسیا و اروپا در ایفای نقش تجارت بین این دو منطقه که تمدن‌های پیشرفته‌ای را در قالب خود پروراندند، باعث ایجاد چند راه تجارتنی در آن گردید که بارزترینشان

(کوفی) اما محققین بر نفی اشتقاق خط عربی از خط مسند اتفاق نظر بیشتری دارند زیرا منابع تاریخی کمی از تاریخ‌نگاران مسلمان در این انطباق وجود دارد و با وجود مدارک فراوان بر تأثیرات اقوام و خط و زبان نواحی شمالی بر این مردود بودن می‌توان بیشتر صحه گذاشت^۴ (تصویر ۴).



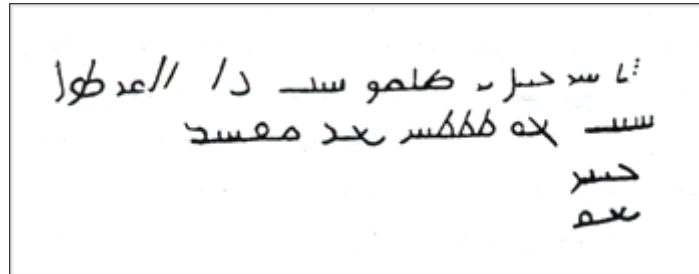
تصویر ۴: نمونه‌هایی از کتیبه به خط مسند، موجود در موزه صنعا، یمن، مأخذ: URL5

Figure 4: Examples of inscriptions in the Musnad script, housed in the Sana'a Museum, Yemen. Source: URL5

مشق شده از خطوط جنوبی دیوارنگاری می‌کردند» (Grun-
(138-137: 2005, dler). اما با ورود نبطی‌ها به مناطق شمالی
حجاز و تقارن با دوران پررونق تمدن آرامی، خط و زبان آرامی
که سهل‌تر از خط و زبان جنوبی بود مورد استفاده آن‌ها قرار
گرفت آن‌چنان‌که در مورد خط و زبان نبطی گفته می‌شود:
«این خط به دلیل سهولت قواعد و سادگی نگارش تا حد
زیادی در بین اقوام مختلف شمالی حتی پس از سقوط
حکومت نبطیان مورد استفاده بود» (Grundler, 2001: 137-
(138). بنابراین «خط و زبان نبطی‌ها آرامی بود و خطی که از
آن‌ها بر جای مانده است، مانند خط حمیری خوانده می‌شد
ولی در زبان به عربی نزدیک بوده‌اند در واقع آن‌ها از روی خط
آرامی و سریانی، خطی مخصوص الفبایی برای خود ساختند
که این خط الفبایی نبطی جدید در راه تحول و تکامل اصلاح
شد و تغییر یافت و سپس صورت اولیه خط کوفی را به
وجود آورد در همان حول و حوش که در حال تکامل بود از
بلاد شام به وسیله تجار نبطی به عراق و عربستان مرکزی
نیز برده شد» (فضایی ۱۳۷۶: ۶ و ۲۶۵). آثار باستانی فراوانی از
خط و فرهنگ این قوم بر جای مانده است که مهم‌ترین آن

اما «در شمال عربستان به اقتضای طبیعت زمین، زندگی
صحراگردی بیش از شهرنشینی رواج داشته است. مناطق
شهری این ناحیه غالباً همان واحه‌ها و آبادی‌های واقع
در سرراه‌های تجاری بوده است. مردمی که در این ناحیه
زندگی می‌کردند، صورت جامعه مستقلی داشتند که
می‌توان نام دولت را بر آن‌ها گذاشت» (فیاض، ۱۳۷۶: ۲۷).
مهم‌ترین قوم عرب در این مناطق اقوامی از نژاد سامی و
جزء ملت‌های متمدن عرب (قبل از اسلام) با نام نبطی‌ها^۲
بودند که بر شمال غربی عربستان غلبه کردند و در طی این
مدت دولت عظیمی در شهر پتیره ایجاد کردند و کشور آن‌ها
از شبه جزیره سینا تا حجاز امتداد می‌یافت و روابط بازرگانی
شرق و غرب محسوب می‌شد زیرا راه بازرگانی شمال را از
خلیج فارس تا مدیترانه به دست گرفتند. نبطی‌ها تنها
اقوام شمالی بودند که با تسلط بر شمال موجب توقف
اقتباس خط و زبان قبایل شمالی از قبایل جنوبی گردیدند
تا پیش از آن‌ها «بسیاری از خطوط شمالی از خطوط جنوبی
مشق شده بودند و می‌توان گفت ساکنان شمال صحرای
عربستان تا پیش از شکل‌گیری تمدن آرامی با خطوط

کتیبه‌ها و پاپيروس‌هایی به خط نبطی و زبان عربی شمالی است» (Grundler, 1993: 152-3) (تصویر ۵). دولت نبطی تا اوایل قرن دوم میلادی باقی بود و از آن موقع جزء امپراتوری روم درآمد و آثار تمدن آنان در پترا باقی است. امروزه از نبطی‌ها شمار زیادی کتیبه به صورت پراکنده در قلمرو حکومتشان باقی مانده است که برای بررسی ارتباط خطشان با خط عربی مفید می‌باشد. (تصویر ۶) نمونه‌ای از خطوط اولیه تشکیل دهنده خط عربی را در مقایسه با خط نبطی نشان می‌دهد.



تصویر ۵: کتیبه‌ای از نبطی‌ها مربوط به حران (harran) به تاریخ ۵۶۸ میلادی و با آنا شرحیل "من شرحیل هستم" آغاز می‌شود، مأخذ: URL۶

Figure 5: A Nabataean inscription from Harran dated 568 CE, beginning with the phrase "I am Sharhl." Source: URL6

1	+	9	1	4	9	4	I	4	0	7	6	7	9	4	0	7	2	9	9	W	X	
2	2	2	2	6	2	9	1	2	6	5	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
3	ا	ب	ح	د	ه	و	ز	ح	ط	ی	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص	ق	ر	ش	
4	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
5	'	b	g	d	h	w	z	h	t	y	k	l	m	n	s	'	p/f	ş	q	r	ş	t

1. Aramaic ; 2. Nabataean ; 3. Arabic ; 4. Syriac ; 5. Transcription

تصویر ۶: نمونه‌ای از حروف الفبای ۱- آرامی ۲- نبطی ۳- عربی ۴- سیریاک ۵- انگلیسی، مأخذ: URL۷

Figure 6: Examples of alphabets:

Aramaic 2. Nabataean 3. Arabic 4. Syriac 5. English

Source: URL7

قرار داشت و «در یک کلیت جغرافیایی، حیره در شمال شبه جزیره عربستان در میان صحرای شام و مرزهای غربی امپراتوری ساسانی قرار داشت که از جهت شمال و شرق با ساسانیان و از طرف جنوب و غرب با اعراب همسایه بود و در سمت شمال غربی حیره نیز امپراتوری روم قرار داشت» (همان: ۶). (واژه حیره در زبان سریانی به معنی قلعه و حصار است) (فیاض، ۱۳۷۶: ۳۳). شکوه و عظمت این شهر در دوره باستان نیز بیش از همه به خاطر نامش است که یک منطقه نظامی را تداعی می‌کند^{۱۳}. همان‌طور که ذکر شد «شهر حیره را دولت لخمی اداره می‌کردند. پادشاهان لخمی را "آل نصر" می‌گفتند؛ چون نام بیشتر آن‌ها "مُنْدَر" بوده، همه آن‌ها به نام "مُنَادِرَه" خوانده می‌شدند... و تا قرن چهارم هجری، مانند عربان حجاز بت پرست و مشرک بودند ولی از آن پس بیشترشان مسیحی شدند، تا به اسلام درآمدند»

از دیگر دولت‌های شمالی عربستان دولت تدمر، لخمی، عَسَّانی و کِنَدی بودند. از بین این دولت‌ها، سهم دولت لخمی بیش‌تر از همه بود زیرا پایتخت دولت لخمی در حیره بود؛ شهری در جنوب کوفه کنونی که نقشی اساسی در تکمیل خط عربی بر عهده داشت. دولت حیره با بیست تن در طی سیصد و چند سال بدون انقطاع تا سال ۶۰۲ میلادی بر حیره فرمانروایی کرد.

جایگاه دو شهر حیره و انبار در گسترش خطوط اسلامی

حیره در دوره باستان از نظر استراتژیکی دارای موقعیت ویژه‌ای بود. بدین خاطر که «محل برخورد و تماس فرهنگ‌های ساسانی، یونانی-رومی و مسیحی بود» (صفری، ۱۳۸۱: ۹). از نظر نقشه جغرافیایی باستانی حیره در کشور عراق در سه میلی جنوب کوفه^{۱۴} و در جنوب شرقی کربلا



تصویر ۷: موقعیت جغرافیایی شهر حیره در عراق، مأخذ: URL8
Figure 7: Geographical location of the city of Hira in Iraq. Source: URL8

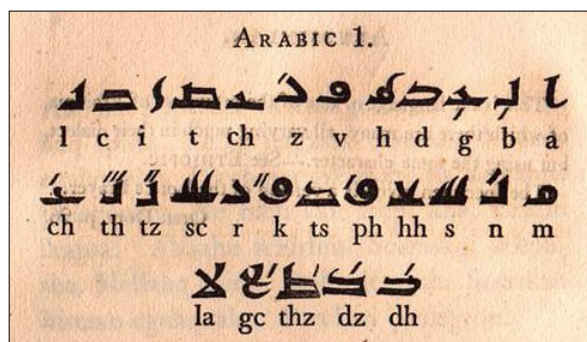
ظهور اسلام و تکامل خط عربی

گرچه ظهور اسلام و لزوم کتابت قرآن آخرین نقطه تلاقی فرهنگ‌های نوشتاری منطقه حجاز و نواحی اطراف آن بوده است اما به گفته قاضی احمد در گلستان هنر: «نقل‌های گوناگونی در رابطه با تکامل خط عربی وجود دارد» (قاضی احمد، گلستان هنر: ص ۵) و نمی‌توان تکیه به یک قول خاص نمود با وجود این می‌توان به عینه بیان نمود که «در نتیجه ارتباطات اهالی دانشمند مناطق شمالی حجاز با تمدن‌های دیگر، آنچه مردم متمدن یمن، حیره، مصر، ایران و دیگران بدان دست یافته بودند در خطوط سریانی^{۱۵}، حمیری، نبطی، قبطی، پهلوی و آرامی جلوه‌گر شد که به دست انباریان رسید و در این بین خطوط حمیری، نبطی و سریانی سهم بیشتری را به خود اختصاص دادند. از بررسی‌های صورت گرفته برآمد که خط و کتابت عربی توسط بزرگانی چون مرمر بن مره از انبار به کوفه منتقل شد و از این جهت خط کوفی^{۱۶} (تصویر ۸) مادر خط امروزی عربی گردید که برای نوشتن قرآن به کار گرفته شد» (حیدری نژاد و جان احمدی، ۱۳۹۸: ۶۰). با ظهور دین اسلام

(همان: ۳۳ و ۳۴). در زمینه خوشنویسی نیز «مهارت آن‌ها به پای حمیریان نمی‌رسید زیرا در تمدن و صنعت به مرحله پیشرفت حمیریان نرسیده بودند و بیشتر در مرحله بادیه‌نشینی بودند و لذا خطشان آن‌چنان که بعدها به مرحله تکامل و نهایت زیبایی رسید در آن زمان و بین مردم حیره و انبار که در نزدیکی حیره بود، هنوز در مرحله ابتدایی بوده است» (پساولی، ۱۳۶۳: ۳۲ و ۳۱). اما شهر انبار موقعیت جغرافیایی متفاوت‌تری داشت: «واقع شدن بر مسیرهای پرتردد تجاری، عبور آبراهه فرات و هم‌جواری با تمدن‌های صاحب‌نام تمدنی موجب شده بود تا شهر انبار در شمار شهرهای متمدن روزگار خویش قرار گیرد» (حیدری نژاد و جان احمدی، ۱۳۹۸: ۵۴). باین وجود در تاریخ سرگذشت خطوط، سرنوشتی مشابه حیره داشته و منابع تاریخی گواهی بر نقش آفرینی مسلم این شهر در آغاز و گسترش خطوط اولیه اسلامی می‌دهند؛ به گفته تاریخ‌نگاران، شهر انبار یا آخرین منزلگاه تکامل خط قبل از رسیدن به حجاز بوده است و یا با انتقال دستاوردهای خود از خطوط نبطی و سریانی و حمیری به حیره نقشی واسطه‌گرانه در تولید خطوط اولیه اسلامی داشته است^۴؛ به نقل از سمعانی در الأنساب: «اولین کسی که خط عربی را وضع کرد، مردی از انبار بود» (سمعانی، الأنساب، ج: ۱: ۳۵۳) و از اصمغی نقل شده: «اولین کسی که به عربی نوشت مرمر بن مروه از اهالی انبار» (ابن رسته، اطلاق النفسیه: ۱۹۱). به هرتقدیر با پا گرفتن شهر کوفه توسط عمر و رشد و توسعه آن، تمام دستاوردهای فرهنگی شهر انبار به آن جا منتقل و خطوط اولیه عربی ابداع گردید؛ منابع اسلامی زیادی به این نقل فرهنگی اشاره کرده‌اند از جمله نویری بیان می‌دارد: «اولین کسی که کتابت عربی را به وضعیت کوفی وضع کرد ساکنان شهر انبار بودند» (نویری، نهاییه الارب فی فنون الادب، ج ۷: ۳). تصویر ۷ موقعیت شهر حیره و انبار را در دوران قبل از اسلام نشان می‌دهد.

است که در محدوده شمالی عربستان و نواحی شام و عراق و ایران و در تحول خط و زبان اقوام ساکن در آن مناطق رخ داده است به طوری که دولت‌های نبطی و حمیری و ارتباط ساکنین شهر حیره و انبار با آن‌ها در شکل اولیه خط عربی نقش به‌سزایی داشتند اما دقیقاً نمی‌توان مشخص کرد که ترتیب و توالی تأثیرپذیری خطوط اقوام مختلف از یکدیگر به چه صورت بوده است. بر اساس اسناد تاریخی نیز تنها می‌توان به ذکر این تمدن‌ها و اقوام اکتفا نمود و با در نظر گرفتن آخرین منزلگاه خطوط در منطقه حیره و انبار در آستانه ظهور اسلام و منابع تاریخی موجود در این رابطه می‌توان نسبت‌های میان تلاقی فرهنگ‌ها را بررسی و تعیین کرد؛ بدین ترتیب که بیش‌ترین سهم در ایجاد خط عربی مربوط به تمدن‌های فنیقی، عبرانی، آرامی و نبطی‌هایی است که گرچه همگی از نژاد سامی و هم‌زبان و یا هم‌ریشه با اعراب ساکن در شبه‌جزیره عربستان بودند اما به لحاظ جغرافیایی در مناطقی متفاوت‌تر زندگی می‌کردند که در اثر حوادثی با اعراب شبه‌جزیره عربستان رابطه برقرار کردند با این وجود نمی‌توان نقش اعراب ساکن در شبه‌جزیره عربستان را که سرزمین ظهور دین مبین اسلام بوده است را به‌طور کلی نادیده گرفت چراکه برای اعراب ساکن در شبه‌جزیره عربستان شرایط برای جذب کردن خلاقیت‌های بروز داده‌شده کشورهای همسایه ایجاد شده بود و این باعث شد که آن‌ها رغبت و انگیزه کافی، برای کاربرد خطوط به‌تکامل رسیده این سرزمین‌ها را پیدا کنند علاوه بر آن ظهور و بروز دین مبین اسلام از این منطقه و نیاز به ثبت و نگارش تعالیم وحی آن‌ها را ملزم به جذب و کاربرد سبک نگارش منظم شده قبایل شمالی برای پیشبرد اهداف ذکرشده‌شان کرده بود.

و لزوم کتابت قرآن، خط عربی به‌عنوان خطی فراگیر تکمیل و مورد استفاده قرار گرفت و با توجه به این که مهم‌ترین عامل گسترش خط عربی قرآن بوده است و «طبق تعالیم اسلامی، قرآن به زبان عربی و به‌وسیله حضرت جبرئیل به پیامبر اسلام حضرت محمد (ص) وحی شد بنابراین این زبان شأن و مقام گفتار الهی را دارد و این امر (لزوم کتابت دقیق قرآن) عرب‌ها را وادار کرد تا خطشان را اصلاح کنند و ترمیم بخشند و آن را تا آن حد زیبا کنند که ارزش کتابت وحی الهی را داشته باشد. اولین قرآن‌هایی که نوشته شدند در خط‌های متداول موجود در مکه و مدینه که انحصاراً شامل نمونه‌های محلی خط جزم بودند، سپس در انواع خط‌های کوفی و بعدها در بیشتر خطوط متنوع عربی که در جهان آن روز اسلام رونق داشتند کتابت یافتند.» (حمید سفادی، ۱۱:۱۳۸۱).



تصویر ۸: الفبای اولیه خط کوفی، مأخذ: URL9

Figure 8: Early forms of the Kufic script alphabet. Source: URL9

نتیجه‌گیری

با توجه به پیشینه تاریخی تمدن‌های حجاز و اطراف آن، شکل‌گیری و تکامل خط عربی تحت تأثیر حوادثی بوده

پی‌نوشت‌ها

- ۱- ساباتینو موسکاتی در کتاب فنیقی‌ها با اشاره به تشابهات ریشه‌ای یونانی و غیر یونانی این عنوان، اصل و منشأ آن را این‌گونه بیان می‌دارد: «کنعان» اصطلاح بومی برای سرزمین فنیقی است و کلمه "ارغوانی" از آن به سبب صنعت رنگرزی محلی مشتق شده است. در زبان یونانی نام محلی هم از منطقه و هم از رنگ گرفته شده است» (موسکاتی، ۱۳۷۸: ۱۸)
- ۲- در عربی صور و در لاتین Tyrus با نام باستانی "تیر" که شهری است در جنوب لبنان. این شهر بزرگ‌ترین شهر فنیقیه بوده و معنی نامش تخت سنگ است. بنای نخستین آن را در جزیره‌ای که چندین کیلومتر از ساحل فاصله داشت ساخته بودند. این شهر نیز نخست عنوان دژی را داشت ولی بندر باشکوه آن که از یورش بیگانگان در امان مانده بود، بزودی سبب شد که به صورت پایتخت فنیقیه و بازار مناسبی برای بازرگانان و بردگانی که از همه جای مدیترانه به آن می‌آمدند، درآید. استرابون دربارهٔ این شهر نوشته است: «خانه‌های آن چند طبقه است و حتی طبقات خانه از طبقات خانه‌های رومی بیشتر است.» (ویل دورانت، ۳۴۵). به واسطهٔ ثروتمندی و دلیری مردم تا زمانی که اسکندر به آن درآمد، صور استقلال خود را حفظ کرد.
- ۳- به لاتین Ugarit (در محل رأس شمراء امروزی) که دیرینگی آن به نیمه دوم هزاره دوم قم بازمی‌گردد، در شمال غربی سوریه در ۱۶ کیلومتری شمال شهر لاذقیه واقع شده بود.
- ۴- سامی‌ها از نژاد سام پسر نوح هستند (فضایی، ۱۳۸۶: ۱۰۵).
- ۵- به لاتین Byblos که عرب زبان‌ها بدان جبیل می‌گویند. یک منطقه مسکونی در لبنان است که در استان جبل لبنان واقع شده است.
- ۶- به لاتین Sidon که سومین شهر بزرگ لبنان است. این شهر در فرمانداری جنوبی لبنان کرانه مدیترانه، ۴۰ کیلومتری شمال صور و ۴۰ کیلومتری جنوب بیروت جای گرفته است. واژه صیدا به معنای جای ماهیگیری است.
- ۷- «آ. گاردینر، مصرشناس انگلیسی به هنگام جنگ جهانی اول به بررسی این کتیبه‌ها پرداخت. وی با تکیه بر شباهت خارجی اشارات اعلام نمود که خط سینایی حلقه رابط میان خط مصری و سامی باستان را تشکیل می‌دهد به نظر او مخترعان این خط‌ها سامی‌ها هستند و در آن از اصول آکروفونیک استفاده نموده‌اند.» (فریدریش، ۱۳۶۷: ۷۱).
- ۸- «آرامی‌ها گروهی از اقوام سامی نژاد (Semitic) بودند که به زبان آرامی که یکی از لهجه‌های سامی شمالی و غربی مانند کنعانی و عبری است صحبت می‌کردند. این زبان از جهات مختلف به زبان عبری شباهت داشته به طوری که سبب شده است محققین معتقد شوند که یا اصل و ریشه آرامی‌ها به جزیره‌العرب برمی‌گردد و یا این که آن‌ها پیش از ورود به بین‌النهرین و شام، مدتی در جزیره‌العرب زندگی می‌کردند. بر اساس شواهد و مدارک موجود این مطلب استفاده می‌شود که آرامی‌ها از صحرای شام به سرزمین هلال حاصلخیزی آمده و بین بابل و حوزه خابور و فرات و شمال سوریه تا فلسطین پراکنده شدند» (میراشه و داوودی، ۱۳۹۸: ۱۵).
- ۹- در تبیین کلمه نبطی، بعضی از محققین به استناد تورات، کلمه نبطی را مأخوذ از نبایوط بن اسماعیل دانسته و معتقدند که این قوم از نسل او بودند (فیاض، ۱۳۷۶: ۲۹).
- ۱۰- «تعدادی از این اقوام، دولت شهرهای کوچکی در غرب رود فرات به وجود آوردند که می‌توان در طول قرون مختلف از اوضاع آن‌ها خبردار شد. این گروه مطمئناً نقش مهمی در اوضاع سیاسی داشتند اما حکومت‌های کوچک در بخش شرقی و شمالی بین‌النهرین هرگز با دیگر دولت‌شهرها متحد نشدند و در هیچ رویدادی مشارکت نکردند و به سختی می‌توان در مورد اوضاع و احوال آن‌ها در طول دوره‌های مخلف گزارشی تهیه کرد.» (همان: ۱۸)
- ۱۱- برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به مقاله "تأثیر عرضه شواهد مادی بر گزارش‌ها و آراء موجود در زمینه منشأ و زمان ایجاد خط عربی" از شادی نفیسی و مهدیه حق الهی در نشریه مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی سال ۱۳۹۷
- ۱۲- یاقوت حموی، معجم البلدان (بیروت، دار صادر- دار بیروت، ۱۹۵۶ م) تحت واژه حیره.
- ۱۳- «دولت حیره سد حائل بود میان ایران که مالک آن روز عراق بود و اعراب بادیه و به‌منزله پادگانی در مقابل رومی‌ها و بدین جهت حفظ و حمایت آن مورد علاقه دولت ایران بود به طوری که پادشاهان ساسانی در جنگ‌های خود با روم از حیره کمک‌های مهم می‌گرفتند» (فیاض، ۱۳۷۶: ۳۳).

- ۱۴- حیدری نژاد و جان احمدی به منابع بسیاری در این رابطه اشاره کرده اند که برخی نقش مؤسس و برخی دیگر نقش واسطه‌گرانه شهر انبار و اهالی فرهیخته آن را مدنظر قرار داده‌اند.
- ۱۵- در واقع خط سریانی در قرن پنجم میلادی به وسیله قبایل عرب ساکن در سرزمین‌های حیره و انبار رونق گرفت و ساکنین آن جا خط خود را با چند قلم می‌نوشتند که از آن جمله خط مشهور به سطر نجیلی بوده است که اختصاص به کتابت تورات و انجیل داشته و آنان این خط را یک قرن قبل از ظهور اسلام از سریانی اخذ و اقتباس کردند
- ۱۶- «آغاز ابداع خط کوفی این خط را حیری می‌گفتند و بعد از این که مسلمانان کوفه را نزدیک حیره ساختند این خط کوفی خوانده شد» (قاضی احمد، کتاب گلستان هنر: ۵)

منابع و مآخذ:

- ابن رسته، احمد بن عمر (۱۸۹۲)، *اعلاق النفسیه*، بیروت، دار صا، ج اول.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، *هنر اسلامی زبان و بیان*، ترجمه: مسعود رجب نیا، تهران، سروش (انتشارات صداوسیما).
- توین بی، آرنولد (۱۳۶۶)، *تاریخ تمدن*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات موسی.
- چگینی، ابراهیم (۱۳۸۲)، *فرهنگ دائره المعارف زبان و زبان ها*، لرستان: دانشگاه لرستان.
- حیدری نژاد، سعیده و جان احمدی، فاطمه (۱۳۹۸)، بررسی نقش شهرانبار در تکوین و انتقال خط عربی، *نشریه علمی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، سال ۱۰، تابستان، شماره ۳۵، ص ۴۹-۶۲.
- دورانت، ویل (۱۳۴۳)، *تاریخ تمدن*، ترجمه احمد آرام، تهران، انتشارات اقبال.
- دهشیری، ضیاءالدین (۱۳۵۷)، *تاریخ پیشرفت علمی و فرهنگی بشر*، جلد دوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- رابینسون، اندرو (۱۳۸۹)، *تاریخچه پیدایش خط و نوشتار*، ترجمه: یلدا بلارک، تهران، انتشارات سبزان.
- سمعانی، ابوسعید عبدالکریم بن محمد بن منصور (۱۳۸۲)، *الأنساب*، تحقیق عبدالرحمن بن یحیی المعلمی الیمانی، حیدرآباد، مجلس دائره المعارف المعارف العثمانیه، طبعه الأولى، ۱۳۸۲ ق/ ۱۹۶۲ م.
- صفری، محمود (۱۳۸۱)، *حیره عامل انتقال فرهنگ*، *فصلنامه تاریخ اسلام*، سال سوم، تابستان، شماره مسلسل ۱۰، ص ۴۰-۵.
- فریدریش، یوهانس (۱۳۶۸)، *تاریخ خط‌های جهان (وسیر تحولات آن از آغاز تا امروز)*، ترجمه: فیروزرفاهی علمداری، تهران: انتشارات فیروزان.
- فضایی، یوسف (۱۳۸۶)، *پیدایش زبان و خط‌نویسی در جامعه بشری*، کرج، دانشگاه آزاد اسلامی.
- فیاض، علی اکبر (۱۳۷۶)، *تاریخ اسلام*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- قلیچ خانی، حمیدرضا (۱۳۹۳)، *فقدان تحقیقات بنیادین در خوشنویسی (گفتگو با دکتر حمیدرضا قلیچ خانی)*، نویسنده: شادی غفوریان، *هنرنامه آستان قدس رضوی*، شماره ۱۰، ص ۵۴-۵۹.
- کاژدان، آ. نیکولسکی، ن. آراموویچ، آ. ایلین، ژ. فیلیپ اوف. آ (۱۳۷۹)، *تاریخ جهان باستان (شرق)*، ترجمه صادق انصاری، علی همدانی، محمدباقر مؤمنی، تهران، انتشارات اندیشه.
- گاور، آلبرتین (۱۳۶۸)، *تاریخ خط*، ترجمه: عباس مخبر و کوروش صفوی، تهران، نشر مرکز.
- لوکاس، هنری (۱۳۸۲)، *تاریخ تمدن*، ترجمه عبدالحسین آذرنگ، تهران، انتشارات سخن.
- ماله، آلبر و ایزاک، ژول (۱۳۶۲)، *تاریخ ملل شرق و یونان*، ترجمه، عبدالحسین هژیر، تهران، انتشارات علمی دنیای کتاب.
- موسکاتی، ساباتینو (۱۳۷۹)، *فنیقی‌ها*، ترجمه: رقیه بهزادی، انتشارات پژوهنده.
- میراشه، زهرا و داوودی، مسعود (۱۳۹۸)، *آرامی‌ها و نقش آن‌ها در خاور نزدیک*، تهران: نگاه معاصر.
- نفیسی، شادی و حق الهی، مهدیه (۱۳۹۷)، *تأثیر عرضه شواهد مادی بر گزارش‌ها و آراء موجود در زمینه منشأ و زمان ایجاد خط عربی، مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شماره چهارم، زمستان، ص ۷۱-۱۰۴.
- نوبیری، شهاب‌الدین احمد بن عبد‌الدهاب (۱۴۲۳ ق)، *نهایه الأرب فی فنون الأدب*، قاهره، دار الکتب و الوثائق القومیه، ج اول.
- همایون فرخ، رکن‌الدین (۱۳۴۶)، *ایران مهد تمدن جهان*، زیرگروه پژوهش‌های تاریخی، شماره ۹ و ۱۰، آبان، ص ۲۰۵-۲۶۲.
- یساولی ثانی، جواد (۱۳۶۳)، *پیدایش و سیر تحول هنر خط*، تهران، انتشارات یساولی.

منابع و مآخذ انگلیسی

- Ciancaglioni, Claudia A., (2006) "Syriac Language i. Iranian Loanwords in Syriac", *Encyclopedia Iranica*, XIV, E. Yarshater, (edit.), Routledge and Kegan Paul, London, Boston and Henley.
- Gruendler, B. (1993). *The Development of the arabic scripts*, Atlanta, Georgia, Sholars.
- Gruendler, B. (2001). "Arabic Script", In *Encyclopedia of Quran*, McAuliffe, J. D., Leiden: Brill Publisher, Vol. I, PP.135-144.
- Gruendler, B. (2005). "Arabic Alphabet: Origin", In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Versteegh, K., Leiden: Brill Publisher, Vol. I, PP.148-155.
- Macdonald, M. C. (2000). "Reflection on the linguistic map of pre-Islamic Arabia", *Arab. Arch. Epig.*, Vol.11, pp.28-79
- Macdonald, M. C. (2004). "Ancient North Arabian", *The Cambridge Encyclopedia of the World's Ancient Language*, first editor: Woodard, R., pp.488-533.
- Nordhoff, Sebastian (ed.). (2013). *The genesis of Sri Lanka Malay: A case of extreme language contact (Studies in South and Southwest Asian Languages 3)*. Leiden: Brill
- Shaked, S. (1986) "Iranian Loanword in Middle Aramic", *Encyclopedia Iranica*, II. E. Yarshater, (edit.), Routledge and Kegan Paul, London, Boston and Henley.

منابع و مآخذ تصاویر

- URL1: <https://www.aspirin.com>, access date: 24.8.2021.
- URL2: <https://www.iranjewish.com>, access date: 9.12.2022.
- URL3: <https://www.ommatnews.ir>, access date: 16.1.2023.
- URL4: <https://www.iranshahr.org>, access date: 9.6.2022.
- URL5: <https://www.iranshahr.org>, access date: 10.6.2022.
- URL6: <https://www.fa.wikipedia.org>, access date: 10.6.2022.
- URL7: <https://www.fa.wikipedia.org>, access date: 7.7.2022.
- URL8: <https://www.mavaranews.blogfa.com>, access date: 4.2.2023.

منابع و مآخذ جدول

رابینسون، اندرو تاریخچه پیدایش خط و نوشتار، ۱۳۸۹، صفحه ۱۷۶

منابع و مآخذ اینترنتی

نقیسی، سعید، تاریخچه پیدایش خط و نوشتار، <https://wikisource.org>

مصطفوی، سید سیاوش، بررسی پیدایش و تکامل خط در ایران و جهان، <https://KetabFarsi.ir>

©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/>).



واکاوای اقتباس هنری در سینما مبتنی بر بازآفرینی نقاشی‌ها

فاطمه صمدی^{۱*}

۱. دکترای تخصصی، اکارشناس ارشد گروه هنر، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

anne.samadi.workmail@gmail.com

سحر سروین^{۲**}

۲. دکترای تخصصی، گروه هنر، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، ایران.

sahar.chy@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۳/۰۸/۰۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۱۴

صفحه ۸۴-۱۱۳

چکیده

بیان مسئله: در عرصه‌ی هنرهای بصری، نقاشی و سینما به‌عنوان دو رسانه‌ی مستقل و هر یک با زبان و امکانات بیانی خاص خود، به خلق روایت‌ها و انتقال احساسات می‌پردازند. نقاشی از طریق ترکیب‌بندی ثابت، رنگ، فرم و نور، و سینما با بهره‌گیری از حرکت، زمان و تداوم تصویر، مفاهیم را به مخاطب منتقل می‌کنند. باین‌حال، هنگامی‌که این دو رسانه در فرآیندی اقتباسی به یکدیگر پیوند می‌خورند، امکانات تازه‌ای برای بازتولید معنا و تجربه‌ی هنری پدید می‌آید. اقتباس نقاشی در سینما به‌طور عمده در دو شیوه‌ی «اکفراسیس» (Ekphrasis) و «بازآفرینی» (Recreation) ظهور می‌یابد. در اکفراسیس، اثر نقاشی بدون تغییر عمده‌ای در قاب دوربین به تصویر کشیده می‌شود و به‌عنوان عنصری مکمل در روایت به کار می‌رود. در مقابل، بازآفرینی، فرآیندی خلاقانه‌تر است که در آن نقاشی با استفاده از صحنه‌آرایی، طراحی لباس، نورپردازی و بازیگری بازسازی می‌شود و در بافت داستانی فیلم ادغام می‌گردد. این بازسازی نه‌تنها به نمایش اثر هنری می‌پردازد، بلکه آن را در سیاقی تازه تفسیر کرده و لایه‌های معنایی جدیدی بر آن می‌افزاید. تحلیل بازآفرینی نقاشی در سینما از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، چراکه این فرآیند نشان‌دهنده‌ی تعامل فعال میان دو مدیای بصری است و می‌تواند تجربه‌ی مخاطب را از هر دو اثر غنی‌تر کند. بازآفرینی، محدود به بازنمایی صرف تصویر نیست، بلکه اغلب حامل بار معنایی گسترده‌تر، نقد اجتماعی، بیان حالات روانی، یا تفسیر جدید از مضمون نقاشی اصلی است. با توجه به این زمینه، پژوهش حاضر می‌کوشد با تمرکز بر بازآفرینی نقاشی‌ها در آثار سینمایی، به پرسش‌هایی همچون نحوه‌ی بهره‌گیری از عناصر بصری نقاشی در خلق معنا، تفاوت میان بازآفرینی وفادارانه و الهامی، و تأثیر این بازآفرینی‌ها بر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی مخاطب پاسخ دهد. این پژوهش درصدد است تا جایگاه بازآفرینی نقاشی به‌عنوان شیوه‌ای خلاقانه و تأثیرگذار در سینما و ابعاد تازه‌ای از پیوند میان هنرهای تصویری را آشکار سازد.

هدف پژوهش: هدف «تحلیل کاربرد بازآفرینی نقاشی‌ها در سینما» است.

سؤال پژوهش: «کاربرد بازآفرینی برخی از نقاشی‌ها در آثار سینمایی چیست؟»

روش تحقیق: این پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی انجام شده است و روش گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای و مشاهده‌ی تصاویر است. همچنین روش تجزیه و تحلیل این پژوهش کیفی انتخاب شده است و به سه نمونه موردی، به تفصیل پرداخته خواهد شد.

نتیجه‌گیری: یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بازآفرینی نه‌تنها ارزش اثر اصلی را کاهش نمی‌دهد، بلکه جایگاه جدید و معتبرتری به هر دو اثر اقتباسی می‌بخشد. این رویکرد با تأکید بر خلاقیت، به احیای آثار هنری قدیمی کمک کرده و به آن‌ها حیات تازه‌ای می‌دهد. همچنین، بازآفرینی فرصت خلق آثار اصیل و الهام‌بخش را برای هنرمندان فراهم می‌کند که خود می‌توانند منبع اقتباس‌های جدید شوند. در نتیجه، این پژوهش نشان می‌دهد که بازآفرینی می‌تواند به ارتقای هر دو هنر و گسترش مخاطبان آن‌ها کمک کند.

واژگان کلیدی: بازآفرینی، نقاشی، فیلم‌های سینمایی، اقتباس هنری



■■■ Article Research Original

doi 10.30508/fhja.2025.2044452.1196

Exploring Artistic Adaptation in Cinema Based on the Recreation of Paintings



شماره سیزدهم
تابستان ۱۴۰۴

Fatemeh Samadi*¹

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

Sahar Sarvin**²

2. Ph.D., Department of Art, Faculty of Art, Ferdows Higher Education Institute, Iran.

Received: 28/10/2024

Accepted: 04/05/2025

Page 85-113

Abstract

Problem Statement: In the realm of visual arts, painting and cinema function as two distinct media, each possessing its own expressive language and narrative mechanisms. While painting conveys meaning through static composition, color, form, and light, cinema relies on movement, temporality, and visual continuity to communicate concepts and emotions. However, when these two media intersect through adaptation, new possibilities emerge for generating meaning and enhancing artistic experience. The adaptation of paintings into cinema predominantly manifests through two approaches: *faithful recreation* and *interpretative recreation*. In *faithful recreation*, the painting is presented with minimal alteration within the cinematic frame, serving as a supplementary element in the narrative. Conversely, *interpretative recreation* is a more creative process wherein the painting is reconstructed using *mise-en-scène*, costume design, lighting, and performance, and is integrated into the film's narrative context. This reconstruction not only presents the artwork but also reinterprets it in a new framework, enriching it with additional layers of meaning.

Analyzing the recreation of paintings in cinema is of particular significance, as it highlights the active interaction between two visual media and enhances the audience's engagement with both works. Recreation goes beyond mere visual representation; it often carries broader semantic implications, such as social critique, psychological expression, or a reinterpretation of the painting's original theme. Accordingly, this study investigates how cinematic works employ visual elements of painting to generate meaning, the distinctions between faithful and interpretative recreations, and the impact of these adaptations on the audience's aesthetic experience. The research seeks to reveal the role of recreation as a creative and influential cinematic technique and to uncover new dimensions in the relationship between the visual arts.

Research Objective: The objective of this study is to.

Research Question: To achieve this aim, the main research question is: *What is the function of recreating certain paintings in cinematic works?*

Methodology: This study adopts a descriptive-analytical methodology, as exploring the relationship between painting and cinema necessitates a systematic explanation of each domain and an analysis of their interconnections. The data have been collected through library and documentary research, as a thorough review of theoretical foundations and relevant practices was essential for the progress of the study. Given the breadth

of the subject and to maintain focus on the primary research goal, some explanations are presented concisely, with authoritative references suggested for further reading. The data analysis is conducted qualitatively, and to attain greater precision in the findings, three case studies have been selected. The selection criteria for these films include diversity in the method of painting recreation, their significance in the history of art and cinema, and their suitability for comparative analysis within the framework of this research.

Conclusion: By focusing on the recreation of paintings in cinema and analyzing three prominent examples of this process, the present study demonstrates that recreation is not merely a visual representation of artworks but a creative act of meaning-making that enhances the aesthetic experience. This method enables an innovative and dynamic connection between artistic media by merging visual elements, philosophical concepts, and cinematic narratives. The recreation of paintings in films such as , , and deepens the emotional and semantic layers of the narratives and prompts the audience to reflect on themes such as identity crisis, psychological disintegration, and alienation.

The findings indicate that artistic recreation not only revives and reintroduces paintings to contemporary audiences but also provides a platform for generating new, intertextual meanings. This process elevates the originality and depth of adapted works and, through artistic creativity, expands the boundaries of visual art in contemporary times. Thus, the recreation of paintings in cinema functions as a powerful mode of intermedial interaction, enriching the viewer's artistic experience and bridging classical traditions with modern concerns.

Ultimately, this study highlights the significance of recreation in the process of artistic adaptation and recommends that future research extend this line of inquiry to other artistic domains, including theater, music, and digital arts, in order to further investigate novel dimensions of intermediality.

The central research question—*What is the function of recreating certain paintings in cinematic works?*—leads to a multifaceted exploration. The recreation of paintings in cinema functions not merely as a technique for visually representing existing artworks, but as a creative act within the

broader process of artistic adaptation. Through this practice, filmmakers can harness the symbolic, emotional, and philosophical potentials of paintings to construct new narrative layers within the cinematic structure.

In this process, the painting serves as a mediating element, facilitating the expression of complex ideas such as identity crisis, psychological collapse, existential conflicts, and critiques of social structures, often without the need for explicit exposition or verbal explanation. Recreation also forges a dynamic and creative link between historical artistic traditions and contemporary storytelling, offering a space for intermedial dialogue wherein the interpretation of the painting is re-contextualized.

This approach not only revives the aesthetic value of artworks but also strengthens the viewer's interpretive engagement in the meaning-making process. The audience, encountering these recreations, is invited to draw upon their own cultural and visual backgrounds to uncover hidden layers of the narrative, thus experiencing a multifaceted engagement with both the painting and the film. Therefore, the recreation of paintings in cinema has multiple functions: it acts as a narrative tool that deepens emotional expression and as a conceptual bridge that elevates the intellectual and aesthetic experience of the audience. In doing so, it transforms cinema into a platform for intermedial discourse and unlocks new expressive capacities for contemporary visual storytelling.

References

- Bazin, A. (1994). (M. Mohajer, Trans.), (49–50). [In Persian]
- Basin, Y. (2005). *Philosophy of the Semantics of Art* (B. Eslah-Pazir, Trans.). Tehran: Roz. [In Persian]
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction* (10th ed.). McGraw-Hill.
- Deissi, H. (2012). *Adaptation Theories and Cultural Signs* (Master's thesis, University of Tehran, Faculty of Fine Arts). Supervisor: F. Nazarzadeh Kermani. [In Persian]
- Ekhtedari, S., & Maziyar, A. (2016). Art as Representation in the Thought of Hans-Georg Gadamer. *Kimia-ye-Honar*, 5(21), 1–12. [In Persian]
- Friedrich, D. G. (Ed.). (2009). *Art and Literature: A Critical Reader*. Routledge.

- Gadamer, H.-G. (1989). *Truth and Method*. Continuum. (pp. 86–112).
- Gat, B., & McIver Lopes, D. (2021). *Encyclopedia of Aesthetics* (M. Sanei Darehbidi, A. Najoomian, Sh. Ahmadzadeh, B. Mohaghegh, M. Ghasemian, & F. Sasani, Trans.). Tehran: Shadrang. [In Persian]
- Habibi-Nejad, S. (2020). *Contemporary Theories of Adaptation in Cinema: A Case Study of Literary Adaptations of Shakespeare's "King Lear"* (Master's thesis, Kamalolmolk Institute of Higher Education). Supervisor: M. Hashemi. [In Persian]
- Kartenberg, Y. (1986). *Glossary of Cinematography* (B. Reipour & A. Alavi Tabatabai, Trans.). Tehran: Ministry of Islamic Guidance. [In Persian]
- Knight, A. (1998). *History of Cinema* (N. Daryabandari, Trans.). Tehran: Sepehr. [In Persian]
- Sheikh-Ahmadi, H. (2017). *Comparison of Different Definitions of Ekphrasis with Emphasis on the Relationship between Painting and Cinema* (Master's thesis, Ferdows Higher Education Institute). Supervisor: M. Heidari. [In Persian]
- Shahba, M., & Shahbazi, G. (2012). History, Adaptation, and Appropriation in Cinema. *Fine Arts - Performing Arts and Music*, 17(20), 15–24. [In Persian]
- Sanders, J. (2019). *What is Adaptation?* (M. Ghaffari, Trans.). *Humanities and Art*, 9(17). [In Persian]
- Zargham, A., & Yousefiani, A. (2020). The Role of Inspiration and Adaptation in the Originality of Visual Arts. *Fine Arts - Visual Arts*, 2(1), 37–46. [In Persian]
- Aghli, E. (2012). *The Process of Adapting Plays into Films: A Case Study of Adaptations of Euripides' "Medea" by Lars von Trier and Pasolini* (Master's thesis, Tarbiat Modares University). Supervisor: A. H. Nadaei. [In Persian]
- Khavari, S. K. (2004). From Word to Meaning: Adaptation or Literary Translation. *Foreign Languages Research*, (18), 84–96. [In Persian]
- Wagner, J. (2008). The Adaptation of Literature: Transfer, Interpretation, and Analogy. In D. R. Chen (Ed.), *Literary Adaptation in Contemporary Media* (pp. 27–42). New York: Routledge.
- Web site URL 1: Recreating of The Kiss. (2023, October 24). Medium – Ruya Ogultekin. <https://ruyaogultekin.medium.com/recreating-of-the-kiss-ea2cdb6ea46f>
- URL 2: *Cinema and Art*. (2023, October 24). *Nate Talk*. <https://pann.nate.com/talk/365204581>
- URL 3: *Newgate - Exercise Yard by Gustave Doré*. (2023, October 24). *MeisterDrucke*. <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Gustave-Dore/1167009/Newgate---Exercise-Yard.html>
- URL 4: *About Schmidt (2002)*. (2025, April 28). *Mike Rucker Writes*. <https://mikeruckerwrites.com/2013/04/17/about-schmidt-2/>
- URL 5: *Rembrandt Painting – The Descent from the Cross*. (2023, October 24). *Art Renewal Center*. <https://www.artrenewal.org/Common/Image?imageId=225602&artworkId=331>
- URL 6: *Moonlight and the Swimming Scene by Barry Jenkins*. (2025, April 28). *Entertainment Weekly*. <https://ew.com/article/2016/12/06/moonlight-barry-jenkins-swimming-lesson-scene/>
- URL 7: *The Abbey in the Oakwood by Caspar David Friedrich & The Revenant*. (2023, October 24). *Facebook – Loudscreen*. <https://www.facebook.com/loudscreen/posts/the-abbey-in-the-oakwood-by-caspar-david-friedrich-the-revenant/154849392674421/>
- URL 8: *The Duellists (1977), Director Ridley Scott*. (2023, October 24). *Reddit–CineShots*. https://www.reddit.com/r/CineShots/comments/184yvau/the-duellists1977_director_ridley_scott/
- URL 9: *The Return (2003), Directed by Andrey Zvyagintsev*. (2023, October 24). *Reddit – Movie Trivia*. https://www.reddit.com/r/Movie_Trivia/comments/116taze/the_2003_film_the_return_directed_by_andrey/
- URL 10: *ATRightMovies*. (2025, April 28). *The Lighthouse (2019) – Visual Composition Breakdown. X (formerly Twitter)*. <https://x.com/ATRightMovies/status/1752641680149283206>
- URL 11: *Tori10_*. (2025, April 28). *Film and Painting Comparison. Twitter*. <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftwitter.com/>

com%2Ftori10__%2Fstatus%2F1654873062771245056

URL

12:

Children of Men (2006) – Ark of the Arts. (2025, April 28). *Reddit – MovieDetails.* https://www.reddit.com/r/MovieDetails/comments/ex3z61/in_children_of_men_2006_during_ark_of_the_arts/

URL 13: *The Tower of Babel – What Can We Learn?* (2025, April 28). *Catholicism & Coffee.* <https://catholicismcoffee.org/what-can-we-learn-from-the-tower-of-babel-0332d7fa4568?gi=978888e0da1e>

URL 14: *Fotogramas_es.* (2025, April 28). *Caspar David Friedrich & Film Composition. X (formerly Twitter).* https://x.com/fotogramas_es/status/1646515392641376260

URL 15: *Iconic Paintings Recreated in Movies.* (2025, April 28). *Pinterest.* <https://www.pinterest.com/pin/this-guy-spots-how-movies-recreate-iconic-paintings-and-you-probably-didnt-even-know-it-happened--515451119859282590/>

URL 16: *Hitchcock's Psycho – Visual Analysis.* (2025, April 28). *Boston Hassle.* <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fbostonhassle.com%2Fhopping-inside-alfred-hitchcocks-psycho%2F>

URL 17: *Movie vs Painting – Film Meets Art.* (2025, April 28). *Bored Panda.* https://www.boredpanda.com/movie-vs-painting-copy-film-meets-art/?media_id=1340637

URL 18: *Painting That Inspired "The Exorcist".* (2025, April 28). *Far Out Magazine.* https://faroutmagazine-co-uk.translate.goog/rene-magritte-painting-inspired-the-exorcist/?_x_tr_sl=auto&_x_tr_tl=fa&_x_tr_hl=fa



شماره سیزدهم
تابستان ۱۴۰۲

داده‌های پژوهش به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده‌اند؛ زیرا مطالعه‌ی دقیق مبانی نظری و تحلیل کنش‌های مرتبط، برای پیشبرد تحقیق ضرورت داشته است. با توجه به گستردگی مفاهیم و به‌منظور تمرکز بر هدف اصلی پژوهش، توضیحات در برخی موارد به‌اختصار ارائه شده و منابع معتبر جهت مطالعه‌ی تکمیلی در بخش منابع معرفی شده است. تحلیل داده‌ها به روش کیفی صورت گرفته و برای دستیابی به نتایج دقیق‌تر، سه نمونه‌ی موردی انتخاب شده‌اند. گزینش این سه اثر بر مبنای ملاک‌هایی چون تنوع در شیوه‌ی بازآفرینی نقاشی‌ها، اهمیت آثار در تاریخ هنر و سینما، و قابلیت تحلیل تطبیقی آن‌ها با رویکرد پژوهش حاضر صورت گرفته است.

پیشینه پژوهش

مقاله‌ای از فروتن یکتا، امیر صادقی و محمدی (۱۴۰۳) با عنوان «ویژگی‌های مشترک در ترکیب‌بندی نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد و قاب‌بندی سینما بر اساس نظریات آندره بازن» به مقایسه نگارگری ایرانی و سینما پرداخته است. در این پژوهش، نویسندگان قاب و قاب‌بندی را در آثار بهزاد و سینما تحلیل کرده و وجوه اشتراک آن‌ها را برجسته می‌سازند. هدف مقاله نشان دادن این است که تفکر سینمایی فقط مختص هنرمندان غربی نیست و هنرمندان شرقی نیز از این بینش برخوردار بوده‌اند. این بینش هنری، برخلاف تصور، به صنعت سینما وابسته نیست و پیش از آن نیز وجود داشته است. آن‌ها به این نتیجه می‌رسند که بهزاد، به‌عنوان هنرمند شرقی، در آثارش ویژگی‌های سینمایی را به نمایش گذاشته و این امر نشان‌دهنده همسویی ذهنی و ساختاری هنرمندان ایرانی با اصول فنی سینماست. همچنین زرغام و یوسفیانی

مقدمه و بیان مسئله

اقتباس در هنرهای مختلف، از جمله سینما و نقاشی، به‌عنوان یکی از رویکردهای خلاقانه همواره مورد توجه قرار گرفته است. در این میان، اقتباس در سینما به دو شکل اکفراسیس و بازآفرینی نمود پیدا می‌کند. اکفراسیس سینمایی به نمایش مستقیم یک اثر هنری در فیلم اطلاق می‌شود، در حالی که بازآفرینی، به بازخلق اثر نقاشی در قالب سکانسی سینمایی توسط کارگردان می‌پردازد. این دو رویکرد، امکان پیوند میان دو جهان متفاوت، یعنی سینما و نقاشی، را فراهم کرده و به هر دو هنر فرصت ارائه مفاهیم جدید و جذب مخاطبان بیشتری می‌دهد. در این پژوهش، به‌جای تمرکز بر اقتباس‌های ادبی که پیش‌تر به تفصیل مورد بحث قرار گرفته‌اند، بر بازآفرینی نقاشی‌ها در آثار سینمایی متمرکز خواهیم شد. این پژوهش به تحلیل اثرات این رویکرد بر فهم بهتر اثر اقتباس شونده و افزایش خلاقیت هنرمند اقتباس‌کننده می‌پردازد. بازآفرینی نقاشی‌ها در سینما نه تنها به مخاطبان کمک می‌کند تا اثری که شاید در گذر زمان فراموش شده باشد را دوباره کشف کنند، بلکه با ایجاد پیوندهای درون و برون‌رسانه‌ای، به تقویت درک و فهم مخاطبان از اثر کمک می‌کند. برخلاف دیدگاه‌های منفی که بازآفرینی را به‌عنوان کپی‌برداری ساده می‌پندارند، این پژوهش نشان می‌دهد که بازآفرینی با افزودن خلاقیت‌های فردی هنرمند می‌تواند به خلق اثری جدید و اصیل منجر شود که به اثر اصلی جانی دوباره می‌بخشد.

روش تحقیق

روش تحقیق این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است؛ چراکه بررسی پیوند میان نقاشی و سینما، مستلزم تبیین اصولی هر یک از این حوزه‌ها و تحلیل ارتباطات میان آن‌هاست.

مبانی نظری پژوهش

بازآفرینی

یکی از کهن‌ترین نگرش‌ها به هنر، نظریه «محاکات» است که آن را نسخه‌برداری و تقلید از طبیعت می‌داند (اقتداری و مازیار، ۱۳۹۵: ۱۸). این نظریه، که ریشه در آراء افلاطون دارد و بعدها مورد توجه ارسطو قرار گرفت، در فارسی با نام «بازآفرینی» نیز شناخته می‌شود. افلاطون معتقد است که همه چیز در عالم ایده‌ها وجود دارد و خالق با بهره‌گیری از این ایده‌ها، جهان مادی را می‌آفریند. او بر این باور است که عالم ایده‌ها حقیقت و جهان مادی واقعیت است، اما هنر را تنها تقلیدی از واقعیت می‌داند که خود نیز تقلیدی از حقیقت بوده و بنابراین دو مرحله از حقیقت فاصله دارد (گات و مک‌آیورلوپس، ۱۴۰۰: ۱۶-۱۷). نظریه بازآفرینی تا قرن‌ها معرف هنر بود و خصوصیت اصلی تولید اثر هنری دانسته می‌شد اما در قرن ۲۰ رویکردهای جدید هنری موجب ابطال چنین دیدگاهی به بازآفرینی شدند و آثار هنری نشان می‌دادند که می‌توانند به‌عنوان اثر هنری شناخته شوند، حتی بدون آنکه به تقلید از طبیعت وابسته باشند. همین امر موجب شده بود که بسیاری از نظریه‌پردازان مدرن به رد و منسوخ نمودن محاکات روی آورند اما گادامر با تفسیر مجدد این نظریه به سبب کارآمدی مفهوم بازآفرینی در هنر شد. گادامر در کتاب «حقیقت و روش» به بازآفرینی به‌عنوان بخشی از فرآیند شناخت و تجربه زیبایی‌شناسی اشاره می‌کند. او تأکید دارد که بازآفرینی نه تنها تقلید صرف از آثار قبلی است، بلکه در واقع یک تعامل فعال با سنت‌های هنری و مخاطب است. به عقیده او، این فرآیند به هنرمند این امکان را می‌دهد که با استفاده از عناصر گذشته، معنا و ارزش جدیدی خلق کند. بنابراین، بازآفرینی به‌عنوان یک عمل خلاقانه و نوآورانه در نظر گرفته می‌شود که در آن هنرمند می‌تواند به بازخوانی و تفسیر آثار هنری بپردازد و لایه‌های معنایی عمیق‌تری را به وجود آورد (Ga-damer, 1989: 86-122). گادامر نشان می‌دهد که می‌توان مفهوم بازآفرینی را اصل‌تر از آنچه که در دوره کلاسیک بوده است درک کرد و امروزه بازآفرینی نه با آنچه افلاطون مطرح کرده بود، بلکه با دیدگاهی نوین در جهان معاصر مطرح می‌شود. دیدگاه معاصر به بازآفرینی نه به منزله تقلید بلکه به منزله «از نو آفریدن» است.

در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقش الهام و اقتباس در اصالت آثار هنرهای تجسمی» به این مسئله می‌پردازند که آیا هنرمند با الهام و اقتباس از دیگر آثار هنرهای تجسمی می‌تواند اصالت هنری آثار خویش را حفظ کند؟ مسئله‌ی دیگر نقش خلاقیت فردی هنرمند در اصالت بخشیدن به آثارش است و به این نتیجه می‌رسند که اقتباس در صورتی که با رعایت اصول و آگاهی صحیح و مبتنی بر خلاقیت هنرمند به بیانی فردی و خلاقانه دست یابد، خدشه‌ای به اصالت اثر وارد نمی‌کند. آن‌ها بیان کردند آثار هنرمندان هنرهای تجسمی نیز در صورتی اصیل محسوب می‌شوند که نمود خلاقیت فردی خود آن‌ها باشد.

شیخ احمدی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه خود با عنوان «مقایسه تعاریف مختلف از مفهوم اکفراسیس با تأکید بر رابطه بین نقاشی و سینما» به بررسی اکفراسیس، روشی برای ارتباط میان رشته‌ای میان هنرها، می‌پردازد. او اکفراسیس را فرآیندی می‌داند که از طریق قرار دادن نقاشی در فیلم، فیلم‌ساز تلاش می‌کند پیامی مرتبط با آن نقاشی را منتقل کند. وی همچنین بیان می‌کند که اکفراسیس در سینما کمتر مورد توجه قرار گرفته است. نتیجه‌گیری او این است که اکفراسیس، به‌عنوان ابزاری برای تعامل میان کلمات و تصاویر، به تقویت سینما به‌عنوان یک رسانه هنری کمک می‌کند. همچنین دیسی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه خود با عنوان «نظریه‌های اقتباس و نشانه‌های فرهنگی» به این مسئله می‌پردازد که یکی از جریان‌های فیلم‌سازی در جهان اقتباس از نمایشنامه و تبدیل آن‌ها به فیلم‌نامه و سپس فیلم است و نتیجه می‌گیرد که ارتباط سینما و ادبیات از دیرباز مرسوم بوده است و این دو رسانه نه تنها مانعی برای جایگشت رسانه‌ای نخواهد بود بلکه در گسترش داستان در فیلم مؤثر است.

با وجود مطالعات گسترده در زمینه اقتباس‌های ادبی، بازآفرینی نقاشی‌ها در سینما کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این خلأ پژوهشی انگیزه‌ای برای نگارش این پژوهش شده تا رابطه میان نقاشی و سینما و تأثیر بازآفرینی‌های هنری بررسی شود و به درک عمیق‌تری از تأثیر آن‌ها بر مخاطبان معاصر دست یابیم.

کنش اقتباس

مسئله‌ی واکنش، به مخاطب و زمانه‌ی آن بستگی دارد و مسئله‌ی کنش، به هنرمند و مؤلف بستگی دارد. کنش ذات عمل و کردار است «وقتی از اقتباس بحث می‌کنیم، عبارت کنش اقتباس رسانتر است. می‌دانیم که درکنش، عمل و فعل صورت می‌گیرد و عمل‌کننده با قصد عمل می‌کند. یعنی اندیشه‌ای وجود دارد، سپس تصمیم آگاهانه‌ای گرفته می‌شود و هدفی پی گرفته می‌شود. بنابراین وقتی به جای اقتباس از کنش اقتباس استفاده کنیم، بر نوعی فعالیت تأکید می‌کنیم یعنی اقتباس، نوعی فعل است نه افعال و پذیرش. اصطلاح کنش اقتباس اهمیت فعالیت و خلاقیت در فرآیند اقتباس را به نوعی یادآور می‌شود» (ضرغام و یوسفیانی، ۱۳۹۸: ۴۲).

اصالت و اقتباس

خلاقیت همان ویژگی مهمی است که برای اثر اقتباسی اصالت جدید می‌سازد؛ «الهام و اقتباس در آثار هنرهای تجسمی در صورتی که با رعایت اصول و آگاهی صحیح هنرمند به بیانی جدید، فردی و خلاقانه دست یابد، خدشه‌ای به اصالت آثار هنری تاریخی وارد نمی‌کند، همچنین اثر جدید با حفظ اصالت اثر پیشین به نوبه خود می‌تواند اصالت جدیدی یافته و نمود خود اصیل هنرمند باشد. آثار هنرمندان هنرهای تجسمی نیز در صورتی اصیل محسوب می‌شوند که نمود خلاقیت فردی خود آن‌ها باشد». (ضرغام و یوسفیانی، ۱۳۹۹: ۳۸) تعریف بنیامین از اصل بودن این است که «اصالت یک اثر در حکم مظهر و شاخص هنر، آن چیزی در هنر است که از همان بدو پیدایش خود، ذاتاً انتقال‌پذیر و فرادادنی باشد، از تداوم مادی‌اش گرفته تا گواه آوری تاریخ از سر گذرانده‌اش» (همان).

اصالت در قانون

اصالت آن قدر دارای اهمیت است که از لحاظ قانونی نیز برای آن ماده قانونی در نظر گرفته شده است همچنین حق کپی‌رایت نیز به واسطه‌ی قانون اصالت مطرح شده است. «در تعریفی که در بنده ۲ ماده ۱۵ پیش‌نویس لایحه قانون جامع حمایت از حقوق مالکیت ادبی و هنری آمده: اصیل، عبارت است از هر آن چه که بدون تقلید از دیگری، از خلاقیت خود پدیدآورنده ناشی شده باشد؛ هر چند از لحاظ

موضوع یا محتوا جدید نباشد» (ادهم و ضرغامی، ۱۳۹۹: ۳۹) در وجه قانونی نیز خلاقیت عاملی است که می‌تواند به اثر نوین جنبه‌ی اصالت ببخشد.

اکفراسیس سینمایی

همان‌طور که گفته شد حضور مستقیم اثر نقاشی در سینما تاکنون بسیار متداول بوده است و این نوع بازنمود اکفراسیس سینمایی نامیده می‌شود. «اکفراسیس یکی از شاخص‌ترین روش‌های برقراری ارتباط میان رشته‌ای می‌باشد که باعث پیوند رسانه‌های هنری با یکدیگر شده و آن‌ها را در جهت خلق مفاهیمی جدید به یکدیگر مرتبط می‌کند. این مفهوم در معنای باستانی توصیف کلامی تصویر، تعریف شده است که نشان‌دهنده رابطه میان نقاشی و شعر و ادبیات است اما با بررسی گسترده‌تر پیرامون آن می‌توان به تأثیر ورد آن در ارتباط با سایر هنرها نیز دست‌یافت تا آن جا که به مفهومی به نام اکفراسیس سینمایی می‌توان رسید» (شیخ احمدی، ۱۳۹۶: ب) به طور مثال در فیلم «از نفس افتاده» اثر ژان لوک گدار^۳ در بین گفتگو دو بازیگر اصلی میشل و پاتریشیا پوستری از اثر «عشاق» پیکاسو^۵ بر روی دیوار دیده می‌شود که به نوعی اکفراسیس سینمایی نام می‌گیرد و حس و حال میان آن دو را تکمیل و بیش از پیش آن را بازنمود می‌کند. «اکفراسیس در گذشته بُعدی آموزشی داشته اما در نقد و تعاریف مدرن در موضوعات هنری و فرهنگی نیز کاربرد دارد و لارس الرسروم اکفراسیس را در زمره‌ی «رسانه بازآفرینی» می‌داند، بازآفرینی و ارائه‌ای مشخص از یک مدیا در یک مدیای دیگر. اما کارلا کریبونی کلیندر معنای اکفراسیس را گسترش می‌دهد و معتقد است آن را می‌توان به خوبی در سینما بسط داد» (همان) اکفراسیس با اینکه بازنمودی مستقیم از هنر در هنر است نیز هنوز در جهان منزوی مانده و در پژوهش‌ها کمتر به آن پرداخته شده است.

بحث و تحلیل نظری

بازآفرینی نقاشی در سینما

در بخش تحلیل، تأثیر اقتباسی نقاشی بر سینما، یعنی بازآفرینی در هنر تبیین می‌گردد. ابتدا باید خاطر نشان کرد که شیوه‌ی بازآفرینی، اثر نقاشی به طور مستقیم در صحنه‌ی فیلم حضور ندارد؛ بلکه این اثر هنری در قالبی

نویسنده و متناسب با زبان سینما، بار دیگر خلق می‌شود. بدین ترتیب، تنها مخاطبانی که شناخت قبلی از اثر اصلی دارند، می‌توانند ارتباط میان سکانس سینمایی و نقاشی اقتباس شده را درک کنند. بازآفرینی ممکن است به دو صورت انجام گیرد: نخست، رویکردی وفادارانه و عین به عین، که در آن کارگردان تلاش می‌کند تمام جزئیات نقاشی را با دقت در میزانشن، نورپردازی و ترکیب بندی صحنه بازسازی کند؛ دوم، رویکردی الهامی، که در آن هنرمند اقتباس کننده ضمن الهام از نقاشی مرجع، تغییراتی خلاقانه در آن اعمال می‌کند و برداشت شخصی خود را به اثر می‌افزاید. در این شیوه‌ی دوم، آزادی عمل بیشتری برای هنرمند وجود دارد و بازآفرینی به گونه‌ای تفسیرگرانه و فردی صورت می‌گیرد.

از آنجاکه نقاشی به عنوان مادر هنرهای تجسمی، جایگاهی والا در تاریخ هنر دارد، اقتباس از آن در هنرهای دیگر، از جمله سینما، امری منطقی و ارزشمند به شمار می‌آید. پیش از ظهور سینما، مشاهده‌ی دقیق آثار نقاشی و درک ابعاد مختلف آن‌ها مستلزم سفر به موزه‌ها و صرف زمان قابل توجهی بود. با پدید آمدن سینما، امکان دسترسی گسترده‌تر و تجربه‌ی ژرف‌تر آثار هنری فراهم شد. در برخی فیلم‌ها، نقاشی‌ها به طور مستقیم در قاب تصویر جای می‌گیرند، به ویژه در آثاری که روایت آن‌ها در فضاهای موزه‌ای یا مجموعه‌های خصوصی آثار هنری می‌گذرد. در این موارد، کارگردان با استفاده از تابلوهای نقاشی در پس زمینه‌ی صحنه‌ها، احساسات انسانی نظیر پوچی، سرگستگی، یا عشق را به شیوه‌ای ظریف و اثرگذار به تصویر می‌کشد. این حضور مستقیم، دامنه‌ی وسیعی از نقاشی‌ها، از شاهکارهای رنسانس تا آثار هنرمدرن، را در برمی‌گیرد. از سوی دیگر، بازنمود غیرمستقیم نقاشی‌ها که مبتنی بر بازآفرینی است، نیازمند شناخت پیشینی مخاطب از اثر هنری مرجع است. در این رویکرد، نقاشی‌ها به شیوه‌ای کمتر آشکار، اما بسیار خلاقانه، در ساختار روایی و بصری فیلم ادغام می‌شوند و لایه‌های معنایی تازه‌ای به روایت می‌افزایند. این نوع اقتباس، بستری برای گفت‌وگو میان رسانه‌های هنری فراهم می‌آورد و تجربه‌ی مخاطب را غنا می‌بخشد.

فواید بازآفرینی در هنر

موضوع فواید بازآفرینی در هنر همواره از جمله مباحث

پرچالش و مورد توجه در نقد هنری بوده است؛ با این حال، بسیاری از منتقدان بر این باورند که اگر فرآیند اقتباس از سرقت ادبی، تصاحب یا کپی برداری ساده متمایز گردد، می‌تواند به نتایج ارزنده‌ای در عرصه هنر منتهی شود. بازآفرینی، به عنوان یکی از شیوه‌های اقتباس، تأثیرات مثبت و سازنده‌ای بر هنر و ادبیات داشته و قابلیت به کارگیری در حوزه‌های مختلف هنری را داراست (Hutch-*eon, 2012, pp 7-15*). مجموع فواید بازآفرینی در هنر از منابع مختلف جمع‌آوری و در مقاله ذیل قرار گرفته است. از مهم‌ترین فواید بازآفرینی می‌توان به «احیای آثار هنری»، «ایجاد تأثیرات عمیق ادراکی»، «صرفه‌جویی در زمان مواجهه»، «پرورش خلاقیت»، «ایجاد چالش‌های ذهنی» و «پیوند هنرها» اشاره کرد که در ادامه به تحلیل این فواید پرداخته خواهد شد.

احیای آثار هنری

بازآفرینی به عنوان یک فرایند هنری، نه تنها موجب افزایش دیده شدن اثر اقتباس شده می‌شود، بلکه می‌تواند توجه مخاطبان را به اثر اصلی جلب کند. این فرایند در حقیقت به زنده سازی آثار هنری فراموش شده کمک کرده و از طریق بازنمایی مجدد آن‌ها، زمینه‌ساز بازتعریف و ارزیابی دوباره آن‌ها در دنیای معاصر می‌گردد. بازآفرینی، با ایجاد پیوندی میان گذشته و حال، قادر است آثار هنری را از حاشیه زندگی بیرون آورده و آن‌ها را در کانون توجه مخاطبان و محافل هنری قرار دهد. این پدیده در عرصه‌های مختلفی همچون سینما و هنرهای تجسمی به وضوح مشاهده می‌شود؛ در ادبیات، به ویژه در هنگام تبدیل داستان‌ها به فیلم، بسیاری از مفاهیم و جزئیاتی که ممکن است در متن اصلی به طور ضمنی یا پنهان بیان شده باشند، از طریق تصاویر بصری و صداهای فیلم به طور واضح‌تری ارائه می‌شوند (Stuckey & Nobel, 2010: 103-105). برای مثال، مجموعه فیلم‌های «هری پاتر» نه تنها به موفقیت عظیمی در جذب مخاطبان جدید دست یافت، بلکه باعث شد که فروش کتاب‌های این مجموعه نیز مجدداً افزایش یابد. در هنرهای تجسمی نیز، آثار نقاشی فراموش شده، به ویژه زمانی که در قالب فیلم‌ها یا دیگر رسانه‌ها بازآفرینی می‌شوند، توجهات جدیدی را جلب کرده و موجب افزایش بازدید از موزه‌ها و گالری‌ها می‌گردند. در هنرهای بصری، فرآیند بازآفرینی نقاشی‌ها در قالب فیلم‌ها یا دیگر رسانه‌ها،

یا غیرمستقیم را درک کند و ارتباط بیشتری با اثر برقرار نماید (Zhou et al., 2023: 5). در هنرهای بصری نیز، فرآیند بازآفرینی نقاشی‌ها در قالب فیلم‌ها یا دیگر رسانه‌ها، باعث می‌شود که احساسات و پیام‌های هنری به‌طور عمیق‌تری به مخاطب منتقل شود. به‌عنوان مثال، مشاهده یک نقاشی که زندانیان را به تصویر کشیده، ممکن است تنها تفکری سطحی درباره رنج و محدودیت‌های انسان برانگیزد. اما هنگامی که این نقاشی در یک فیلم بازآفرینی می‌شود، ابعاد احساسی و روان‌شناختی آن تصویر می‌تواند به‌طور گسترده‌تری مورد توجه قرار گیرد و احساسات عمیق‌تری چون همزادپنداری با شخصیت‌ها یا تأمل در شرایط انسانی به‌وجود آورد (Fancourt, 2024: 4). در این زمینه، بازآفرینی به مخاطب کمک می‌کند تا نه تنها از نظر شناختی به درک بهتری از اثر برسد، بلکه از نظر عاطفی نیز ارتباطی عمیق‌تر با آن برقرار کند. در مجموع، بازآفرینی اثر هنری به‌طور قابل توجهی تأثیرات عاطفی و شناختی بیشتری بر مخاطب دارد. این فرآیند موجب می‌شود که مخاطب نه تنها ابعاد ظاهری اثر بلکه لایه‌های عمیق‌تری از معنای آن را کشف کند. به این ترتیب، بازآفرینی می‌تواند به تقویت درک مخاطب از اثر اصلی منجر شده و آن را در سطحی متفاوت از آنچه که در ابتدا ارائه شده بود، تجربه کند (Zhou et al., 2023: 6).

صرفه‌جویی در زمان مواجهه

یکی از ویژگی‌های برجسته بازآفرینی در این است که فرآیند مشاهده یک اثر اقتباسی، به‌ویژه در قالب فیلم یا رسانه‌های تصویری، زمان کمتری نسبت به مواجهه با اثر اصلی در فرم‌های پیچیده‌تر مانند کتاب یا نمایشگاه‌های هنری نیاز دارد. ویژگی صرفه‌جویی در زمان، در بازنمایی بصری از متن مکتوب بیشتر جلوه‌گر می‌شود و بدین‌سان بازآفرینی و اقتباس در هنر می‌تواند به‌طور مؤثری در زمان مخاطب صرفه‌جویی کنند. مطالعات نشان داده‌اند که بسیاری از مخاطبان به دلیل صرفه‌جویی در زمان، تماشای فیلم‌های اقتباسی را به خواندن کتاب‌های اصلی ترجیح می‌دهند. برای مثال، در یک پژوهش، ۹۱.۴٪ از دانشجویان اظهار داشتند که فیلم‌ها در مقایسه با کتاب‌ها زمان کمتری می‌طلبند و به همین دلیل آن‌ها را ترجیح می‌دهند (Nowak, 2023: 407). همچنین، مقاله‌ای در وب‌سایت Golden Globes به این نکته اشاره می‌کند که

باعث می‌شود که احساسات و پیام‌های هنری به‌طور عمیق‌تری به مخاطب منتقل شود (Zhou et al., 2023: 12-15). از مهم‌ترین نتایج این فرآیند، احیای هنرمندان و آثار فراموش‌شده است. بازآفرینی به‌ویژه در مورد هنرمندان و آثاری که در طول زمان به فراموشی سپرده شده‌اند، امکان بازگشت مجدد آن‌ها به عرصه هنری را فراهم می‌آورد و آثار آن‌ها را مورد تجزیه و تحلیل دوباره قرار می‌دهد. در این راستا، برخی نقاشی‌ها که پیشتر از توجه عمومی دورمانده بودند، پس از بازآفرینی در قالب‌های مختلف هنری، ارزش هنری نوینی پیدا کرده و درک و فهم جدیدی از آن‌ها برای مخاطبان ایجاد می‌شود. بدین ترتیب، بازآفرینی نه تنها به زنده‌سازی آثار هنری کمک می‌کند، بلکه به بازسازی تاریخ هنری نیز می‌انجامد و موجب شکل‌گیری بینشی تازه در خصوص آن آثار می‌شود. بازآفرینی به‌عنوان یک ابزار هنری، نقشی کلیدی در تسهیل و تعمیق درک مخاطب از هر دو اثر اقتباس‌شده و اقتباس‌شونده ایفا می‌کند. این فرآیند به‌ویژه در مواردی که مفاهیم و پیام‌های موجود در اثر اصلی ممکن است برای برخی مخاطبان به‌طور کامل قابل درک نباشند، به‌وسیله تبدیل اثر از یک فرم به فرم دیگر، امکان فهم عمیق‌تر و واضح‌تری را فراهم می‌آورد (Zeki, 2024: 45-47). در مجموع، بازآفرینی اثر هنری به‌طور قابل توجهی تأثیرات عاطفی و شناختی بیشتری بر مخاطب دارد. این فرآیند موجب می‌شود که مخاطب نه تنها ابعاد ظاهری اثر بلکه لایه‌های عمیق‌تری از معنای آن را کشف کند (Zeki, 2024: 48).

تأثیر بر عمق ادراک

بازآفرینی به‌عنوان یک ابزار هنری، نقشی کلیدی در تسهیل و تعمیق درک مخاطب از هر دو اثر اقتباس‌شده و اقتباس‌شونده ایفا می‌کند. این فرآیند، به‌ویژه در مواردی که مفاهیم و پیام‌های موجود در اثر اصلی ممکن است برای برخی مخاطبان به‌طور کامل قابل درک نباشند، با تبدیل اثر از یک فرم به فرم دیگر، امکان فهم عمیق‌تر و واضح‌تری را فراهم می‌آورد (Fancourt, 2024: 3). در ادبیات، به‌ویژه در هنگام تبدیل داستان‌ها به فیلم، بسیاری از مفاهیم و جزئیاتی که ممکن است در متن اصلی به‌طور ضمنی یا پیچیده بیان شده باشند، از طریق تصاویر بصری و صداهای فیلم به‌طور واضح‌تری ارائه می‌شوند. این امر موجب می‌شود که مخاطب بتواند به راحتی مفاهیم پنهان

تماشای یک فیلم دو ساعته می‌تواند جایگزین خواندن یک کتاب ۲۴ ساعته باشد، که این موضوع برای مخاطبانی با زمان محدود جذاب است (Biebl, 2020). با این حال، این نکته نباید به‌عنوان ارزشیابی و مقایسه‌ای بین فرم‌های مختلف هنری در نظر گرفته شود، زیرا ارزش هر یک از این آثار وابسته به سلیقه شخصی و نیازهای مخاطب است. کتاب‌ها معمولاً شامل جزئیات بیشتری هستند که ممکن است در فیلم‌ها به دلیل محدودیت زمانی و فرمت تصویری نتوان به‌طور کامل به نمایش گذاشت. به‌علاوه، هر فرم هنری به نوع خود از قدرت خاصی برخوردار است و برخی مفاهیم تنها از طریق یکی از این فرم‌ها به‌طور مؤثرتر منتقل می‌شوند.

از دیگر فواید بازآفرینی، این است که سینما و عکاسی این امکان را فراهم می‌آورند که مخاطب بدون نیاز به سفر به مکان‌های دورافتاده یا صرف زمان زیاد، بتواند آثار هنری بازآفرینی و تکثیر شده را از زوایای مختلف مشاهده کند. رسانه‌های تصویری مانند فیلم و عکاسی این امکان را فراهم می‌آورند که مخاطبان بدون نیاز به حضور فیزیکی در مکان‌های خاص، به آثار هنری دسترسی پیدا کنند (National Gallery of Art, 2022). به‌عنوان مثال، فیلم‌های مستند و سینمایی قادرند تا مجسمه‌های مشهوری مانند «داوود» اثر میکل‌آنژ را از زوایای گوناگون و با جزئیات بیشتر به نمایش بگذارند. این امکان دسترسی به آثار هنری با کیفیت بالا، بدون نیاز به سفر به موزه‌ها یا گالری‌های هنری، برای بسیاری از مخاطبان اهمیت ویژه‌ای دارد. در مجموع، بازآفرینی نه تنها به صرفه‌جویی در زمان مخاطب کمک می‌کند، بلکه این امکان را فراهم می‌آورد که افراد بتوانند آثار هنری را به‌طور گسترده‌تر و با صرف زمانی کمتر تجربه کنند، در حالی که از عمق و غنای آن‌ها بهره‌مند شوند.

پرورش خلاقیت

بازآفرینی نقشی حیاتی در تحریک و پرورش خلاقیت هنرمند در فرایند اقتباس ایفا می‌کند. این فرایند به هنرمندان این امکان را می‌دهد که با انتخاب رویکردهای مختلف، ظرفیت‌های خلاقانه خود را به چالش کشیده و به‌ظهور برسانند. در این میان، دورویکرد عمده در اقتباس شامل اقتباس دقیق و اقتباس الهامی پیش‌روی هنرمند است. در اقتباس دقیق، هنرمند موظف است که جزئیات اثر

اصلی را با دقت و وفاداری بالا بازآفرینی کند. این شامل جنبه‌هایی مانند طراحی لباس‌ها، زوایای دقیق تصاویر و وفاداری به جزئیات فنی اثر است. این نوع اقتباس به هنرمند این فرصت را می‌دهد که درک عمیق‌تری از اثر اصلی پیدا کرده و آن را با دقت به دنیای جدید منتقل کند (Robinson, 2023: 53). با این حال، در اقتباس الهامی، هنرمند آزادی بیشتری در بازآفرینی اثر دارد و می‌تواند با تغییرات خلاقانه‌ای مواجهه با اثر اصلی را از زاویه‌ای نوین ارائه دهد. در این رویکرد، هنرمند باید انتخاب‌های هنری و طراحی‌هایی انجام دهد که نه تنها با روح داستان هماهنگ باشد، بلکه ویژگی‌های اصلی و پیام‌های اثر را نیز تداعی کند. هدف از اقتباس الهامی، ایجاد تغییرات خلاقانه‌ای است که اثر اقتباس شده را از نسخه اصلی متمایز کند و آن را به یک اثر هنری جدید و برجسته تبدیل نماید. این فرایند به هنرمند اجازه می‌دهد تا با ترکیب ایده‌های جدید، به بازتعریف اثر اصلی پرداخته و آن را به شکلی نو و متفاوت برای مخاطب ارائه دهد. به‌طور کلی، بازآفرینی در این راستا می‌تواند به رشد و توسعه خلاقیت هنرمندان کمک کرده و به آنان این امکان را می‌دهد که آثار جدیدی را با الهام از آثار گذشته خلق کنند (Robinson, 2023: 52).

ایجاد چالش‌های ذهنی

اقتباس و بازآفرینی به‌طور قابل توجهی ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد و او را به فرایند مقایسه و تحلیل اثر اقتباس شده در برابر اثر اصلی وادار می‌کند. این تعامل بین اثر جدید و اثر اصلی موجب تحریک تفکر و کنجکاوی در مخاطب می‌شود و او را مجبور به بررسی عمیق‌تر مفاهیم و پیام‌های هر دو اثر می‌سازد. فرایند مقایسه‌ای که در هنگام مواجهه با اثر اقتباس شده رخ می‌دهد، موجب می‌شود که مخاطب نه تنها به تفاوت‌ها و شباهت‌های این آثار پی ببرد، بلکه از دیدگاه‌های مختلف به تحلیل و بررسی این تفاوت‌ها بپردازد. این چالش ذهنی به رشد و توسعه ذهن هنری مخاطب کمک می‌کند، زیرا او برای درک بهتر اثر اقتباس شده نیازمند واکاوی ابعاد مختلف آن و توجه به تاریخچه و زمینه‌سازی اثر اصلی است. مخاطب به تدریج یاد می‌گیرد که برای درک بهتر یک اثر هنری، صرفاً به سطح اولیه آن بسنده نکند و در عوض به عمیق‌ترین لایه‌های معنایی و ساختاری آن توجه نماید. این فرایند، مخاطب را به فردی آگاه و پژوهشگر تبدیل می‌کند که

و توسعه فرهنگی می‌گردد.

تحلیل آثار نقاشی در سینما

در طی فرآیند پژوهش، ۳۰ نمونه از آثار سینمایی که اقتباس از نقاشی در آن‌ها به وضوح دیده می‌شود، در قالب جدول شماره ۱ منسجم گردیده است. به این دلیل که امکان تحلیل تمامی موارد در چهارچوب مقاله ممکن نمی‌باشد، ۳ عنوان از فیلم‌های بازآفرینی شده که در جدول قرار ندارند، تحلیل خواهند شد. این عناوین شامل «جزیره شاتر»^۷، «پرتقال کوکی»^۸ و «درباره‌ی اشمیت»^۹ است. فیلم‌های منتخب در این بخش، آثاری هستند که پس از اکران عمومی، فرآیند بازآفرینی در آن‌ها توجه گسترده‌تری را در میان مخاطبان جلب کرده است.

جزیره شاتر

فیلم «جزیره شاتر» توسط مارتین اسکورسیزی^{۱۰} ساخته شد و در سکانسی بازیگر نقش اول فیلم تدی دنیلز (با بازی لئوناردو دیکاپریو) نوعی وداع با رؤیا را تجربه می‌کند، او در واقعیت همسر خویش دولورس چنل (با بازی میشل ویلیامز) را از دست داده است و در رؤیا او را در آغوش می‌کشد، در اطراف آنان جُزایه‌های خاکستر در هوا پراکنده شده است که حاصل آتشی رویای در حال سوختن تدی است؛ این سکانس بازآفرینی از تابلو نقاشی زرنگار «بوسه» اثر گوستاو کلیمت^{۱۱} است و ذرات خاکستر معلق در هوا برگرفته از طلاکوب‌های روی اثر است که به همین شیوه اجرا شده است. در این سکانس، استفاده از ذرات خاکستر که در هوا معلق هستند، به خوبی بازتاب‌دهنده آتش رؤیاهای سوخته تدی دنیلز است. بازآفرینی این تابلو در سکانس یادشده، ابعاد جدیدی از غم و از دست دادن را به تصویر می‌کشد. احساسات عمیق و تنهایی تدی در این لحظه، به واسطه ارتباط بین تصویرسازی بصری و عواطف انسانی، به اوج خود می‌رسد.

فیگور و حرکت شخصیت‌ها در این سکانس نیز به‌طور مستقیم از حالت‌های موجود در تابلو «بوسه» اقتباس شده‌اند و زاویه نمایش اصلی نیز همان زاویه نقاشی است، لباس بازیگر زن نیز همچون زن درون تابلو شامل نقوشی با پیش‌زمینه زرد است. این انتخاب بصری نه تنها اعتبار هنری به سکانس می‌بخشد، بلکه به عنوان یک پل ارتباطی میان هنرهای تجسمی و سینما

توانایی تحلیل و نقد آثار هنری را به‌طور مستقل پیدا می‌کند. در این راستا، بازآفرینی به‌عنوان یک ابزار هنری می‌تواند به مخاطب فرصتی فراهم آورد تا توانایی‌های ذهنی خود را در مقایسه و تحلیل آثار گسترش دهد و آن را از صرفاً یک تجربه بصری به یک فرآیند شناختی و تحلیلی تبدیل کند. این چالش‌های ذهنی به‌طور کلی موجب ارتقاء درک و آگاهی مخاطب از پیچیدگی‌های هنر و ادبیات می‌شود و او را به یک مشارکت‌کننده فعال در فرآیند هنری تبدیل می‌سازد (Vaia, 2023: Cognitive Adaptation).

پیوند هنرها

پیوند میان هنرها و رسانه‌های مختلف یکی از ابعاد مهم و مؤثر در فرآیند بازآفرینی و اقتباس است. این پیوند می‌تواند تجربه هنری مخاطب را غنی‌تر کرده و موجب افزایش درک و لذت از آثار هنری شود. به‌طور خاص، مشاهده یک نقاشی زیبا یا یک اثر هنری در زمینه‌ای همچون فیلم یا تئاتر می‌تواند تأثیر عمیق‌تری بر مخاطب بگذارد و او را به جستجوی علت حضور آن اثر در داستان یا رویداد هنری ترغیب کند (Rajewsky, 2005: 51). این تعامل میان فرم‌های مختلف هنری به مخاطب این امکان را می‌دهد که از زاویه‌های متنوع‌تری به یک اثر نگاه کرده و ابعاد مختلف آن را درک کند (Elleström, 2010: 3). اقتباس و بازآفرینی باعث ایجاد پیوندهای درون و برون رسانه‌ای می‌شود که نه تنها آثار هنری را از رسانه‌ای به رسانه دیگر منتقل می‌کند، بلکه باعث ارتقاء تبادل و تعامل میان شاخه‌های مختلف هنر، مانند سینما، موسیقی، تئاتر و نقاشی می‌گردد (همان). این پیوند عمیق میان هنر و ادبیات، که از گذشته‌های دور وجود داشته، همچنان در روندهای جدید هنری نیز برقرار است و تقویت آن در عصر معاصر می‌تواند به افزایش شناخت مخاطب از هنرهای مختلف کمک کند. با این فرآیند، هنرها بیشتر دیده می‌شوند و مخاطبان به‌طور فزاینده‌ای با ابعاد و ظرافت‌های مختلف آن‌ها آشنا می‌شوند این پیوندها نه تنها رابطه میان هنرها را بهبود می‌بخشند، بلکه دانش و آگاهی مخاطبان را در زمینه‌های مختلف هنری افزایش داده و زمینه‌ساز ایجاد تجربه‌های هنری چندگانه می‌شوند که باعث گسترش مرزهای فهم و درک انسانی از هنر خواهد شد (Jenkins, 2006: 98). در نتیجه، این روند به غنی‌تر شدن و متنوع‌تر شدن تجارب هنری مخاطب منجر می‌شود و موجب بسط

عمل می‌کند. با تماشای این سکانس، مخاطب به‌طور ناخودآگاه به سیر احساسات و تنش‌های نهفته در شخصیت‌ها پی می‌برد و این امر به غنای معنایی اثر کمک می‌کند. در نهایت، این بازآفرینی نه تنها به بیان احساسات و وضعیت روانی تدی کمک می‌کند، بلکه نشان‌دهنده قدرت سینما در بازسازی و تفسیر آثار هنری است. این ارتباط بین دورسانه، یعنی سینما و نقاشی، به مخاطب این فرصت را می‌دهد که با درک عمیق‌تری از مفاهیم انسانی و زیبایی‌شناسی روبرو شود و تأثیر آن بر تجربه بصری و احساسی را درک کند. بدین ترتیب، سکانس وداع در «جزیره شاتر» به شکلی خلاقانه، تأثیر نقاشی کلیمت را بر روایت سینمایی تعمیق می‌بخشد.

اسکورسیزی از بازآفرینی این نقاشی برای نشان دادن سوگواری و مرگ به‌عنوان یکی از مضامین کلیدی فیلم استفاده می‌کند. در نقاشی کلیمت، طلاکاری‌ها نمادی از شکوه، ابدیت و معنویت هستند اما در فیلم، این عناصر به‌صورت خاکسترهایی که در هوا معلق‌اند بازنمایی می‌شوند، که بیانگر سوختن و پایان‌پذیری عشق و زندگی است. به این ترتیب، بازآفرینی نقاشی به ایجاد تصویری نمادین از سوگواری تدی کمک می‌کند؛ او نه تنها همسرش را از دست داده است، بلکه خود نیز درگیر فراموشی و زوال روانی است. همچنین یکی از اصلی‌ترین موضوعات «جزیره شاتر» تداخل میان رؤیا و واقعیت است و بازآفرینی نقاشی به‌عنوان ابزاری برای تفکیک این دو بُعد استفاده می‌شود. همان‌طور که شخصیت تدی با خاطرات همسرش درگیر است، سکانس بازآفرینی نقاشی «بوسه» حالتی رؤیایی و غیرواقعی دارد. این استفاده از نقاشی به مخاطب کمک می‌کند تا دنیای ذهنی تدی را درک کند؛ دنیایی که در آن مرزهای میان خاطرات، توهمات و واقعیت دچار تزلزل شده‌اند. این بازآفرینی هنری به‌طور ظریفی تدی را به درون دنیای خیالی‌اش می‌برد و به تماشاگر این امکان را می‌دهد تا با بحران روانی او هم‌ذات‌پنداری کند. بازآفرینی نقاشی‌های برجسته‌ای مانند «بوسه» کلیمت به فیلم‌ساز اجازه می‌دهد تا با مفاهیم هنری تاریخی و فرهنگی ارتباط برقرار کند. فیلم از طریق بازآفرینی نشان می‌دهد که چگونه آثار هنری می‌توانند در دوره‌های زمانی مختلف و در قالب‌های هنری متفاوت دوباره ظهور کنند و معانی جدیدی کسب کنند. استفاده از نقاشی کلیمت به‌عنوان منبع الهام در این فیلم، بیننده را به درک عمیق‌تری از تداوم

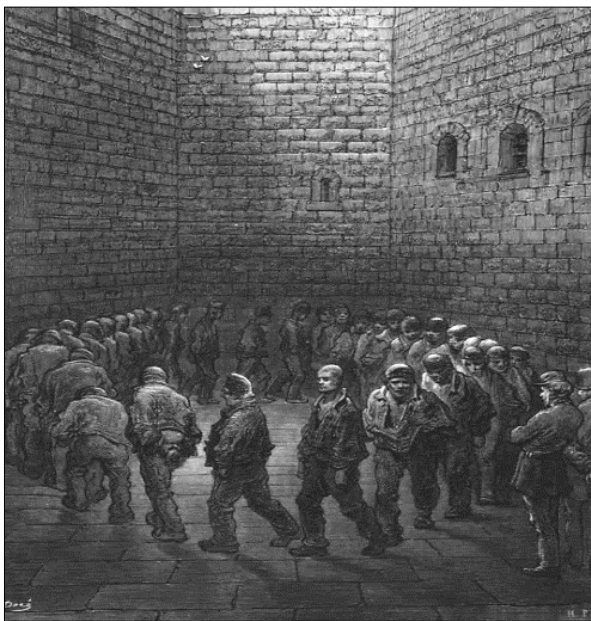
هنری و معنای آن در طول زمان سوق می‌دهد و نشان می‌دهد که چگونه هنر در خدمت بیان مفاهیم جاودانه‌ای چون عشق، فقدان، و رؤیا قرار می‌گیرد.

بنابراین بازآفرینی نه تنها به بازنمایی بصری نقاشی محدود نمی‌شود، بلکه بستری برای غنای روایت فیلم فراهم می‌آورد. با توجه به فوایدی که پیش‌تر برای بازآفرینی شرح داده شد، نخستین فایده‌ی این بازآفرینی، زنده کردن بار احساسی نقاشی و انتقال آن به بستر داستانی فیلم است؛ تصویری که در نقاشی کلیمت باشکوه، عشق و ابدیت همراه بود، در فیلم به استعاره‌ای از فروپاشی رؤیاها، سوگواری و زوال روانی بدل می‌شود. دوم، بازآفرینی این اثر هنری باعث می‌شود تماشاگر به درکی عمیق‌تر از وضعیت روانی تدی دنیلز دست یابد، به طوری که مرز میان واقعیت، توهم و خاطره در ذهن او باظرافت به تصویر کشیده می‌شود. سوم، این بازآفرینی امکان صرفه‌جویی در زمان انتقال مفاهیم پیچیده را فراهم می‌آورد؛ به جای توضیح کلامی طولانی درباره‌ی وضعیت روحی شخصیت، فیلم با بهره‌گیری از تصویرسازی الهام گرفته از نقاشی، پیام را به شکلی فوری و مؤثر منتقل می‌کند. چهارم، این بازآفرینی خلاقانه موجب پیوند عمیق‌تر میان دورسانه‌ی نقاشی و سینما شده و به شکل‌گیری گفت‌وگویی میان آن‌ها منجر می‌شود. به‌گونه‌ای که تماشاگر در مواجهه با این سکانس، علاوه بر درک وضعیت شخصیت، به تأمل درباره‌ی هنر نقاشی و ظرفیت‌های آن برای بیان احساسات انسانی نیز واداشته می‌شود. نهایتاً، بازآفرینی «بوسه» کلیمت در «جزیره شاتر» به تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تماشاگر عمق می‌بخشد و با تکیه بر قدرت تصویر، لایه‌های پنهان و ناگفته‌ی داستان را به سطح می‌آورد، به‌گونه‌ای که مواجهه با این سکانس به یک تجربه‌ی حسی و تفسیری چندلایه بدل می‌شود.

پرتقال کوکی

فیلم «پرتقال کوکی» اثر استنلی کوبریک^{۱۲} است. در سکانسی از این فیلم (تصویر) حیاط زندان به تصویر کشیده شده است که در آن زندانیان به‌منزله استنشام هوای آزاد به محوطه زندان آمده‌اند اما باید در یک سیر دایره‌وار حرکت کنند؛ ایده این شیوه حرکتی احتمالاً از آخرین آثار نقاشی ونگوگ به نام «هواخوری در حیاط زندان»^{۱۳} که پنج ماه پیش از خودکشی ونگوگ کشیده شده، نشأت گرفته

کوبریک در بازآفرینی نقاشی ونگوگ از حرکت دایره‌وار زندانیان در حیاط، به شیوه‌ای انتقادی به زندگی ملال‌آور و از خود بیگانگی در نظام‌های اجتماعی و حقوقی پرداخته است. در این بازآفرینی، زندانیان بدون هدف و در سکوت مطلق، در یک حرکت یکنواخت و بی‌معنی در چرخش هستند. این تصویر با نقاشی ونگوگ تطابق دارد که حرکت مداوم و اجباری زندانیان را به‌عنوان نماد از خودبیگانگی انسان مدرن در جوامع صنعتی به تصویر می‌کشد. کوبریک این ایده را در فیلم خود به‌خوبی به‌کار برده است تا انتقادش از ساختارهای اجتماعی و حقوقی را به شیوه‌ای خلاقانه و هنری نشان دهد. بازآفرینی نقاشی «هواخوری در حیاط زندان» همچنین به ایجاد حس کنترلی و دیکتاتوری در فیلم کمک می‌کند. زندانیان در فیلم «پرتقال کوکی» در یک حرکت دایره‌وار، شبیه به ماشین‌هایی که تنها باید دستورالعمل‌ها را اجرا کنند، حرکت می‌کنند. این تصویر شباهت زیادی به دنیای دیستوپیایی^{۱۵} و کنترل شده فیلم دارد، جایی که افراد از آزادی انتخاب و اراده محروم‌اند. این فضای بصری که به کمک بازآفرینی نقاشی ایجاد شده است، به تقویت روایت فیلم و تشدید حس از خودبیگانگی و کنترل کمک می‌کند.



تصویر ۲: هواخوری در حیاط زندان، ونسان ونگوگ، ۱۸۹۰. ماخذ: (URL۲)

Figure 4. Prisoners Exercising (Air in the Courtyard), painting by Vincent van Gogh, 1890. Source: (URL2).

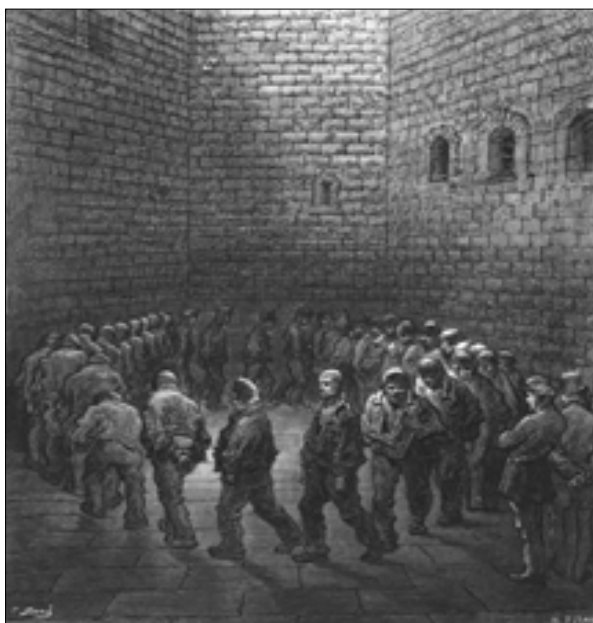
کوبریک از بازآفرینی نقاشی ونگوگ به‌عنوان ابزاری برای ایجاد ارتباط میان تاریخ و حال استفاده می‌کند. این

است (تصویر ۲). باید یادآور ساخت که ونگوگ نیز این اثر را از روی تابلو «حیاط زندان نیوگیت» (تصویر ۳) اثر پل گوستاو دوره^{۱۴} خلق کرده است. سکانس حیاط زندان در فیلم «پرتقال کوکی» به‌وضوح نمایانگر پیوند عمیق میان سینما و هنرهای تجسمی است. این حرکات نه‌تنها نمادی از آرزو برای آزادی و نفس کشیدن در هوای آزاد هستند، بلکه حس گریز از محدودیت‌ها و فضای خفقان‌آور زندان را نیز به تصویر می‌کشند. استفاده از ایده «هواخوری در حیاط زندان» و همچنین پیوند با «حیاط زندان نیوگیت» به کوبریک این امکان را می‌دهد تا تنش و احساسات زندانیان را به شکل عمیق‌تری بازتاب دهد. وقتی مخاطب این سکانس را می‌بیند، بلافاصله یاد آثار ونگوگ و گوستاو دوره می‌افتد و این ارتباط، تأثیر عاطفی و شناختی سکانس را تقویت می‌کند. در واقع، این بازآفرینی به سکانس عمق بیشتری می‌بخشد و سبب می‌شود که مخاطب به راحتی با احساسات زندانیان ارتباط برقرار کند و تجربه‌ای انسانی از رنج و آزادی را درک کند. علاوه بر این، انتخاب زاویه دوربین و ترکیب‌بندی سکانس نیز به‌طور هوشمندانه‌ای الهام‌بخش از نقاشی‌های یادشده است. «پرتقال کوکی» به‌وضوح نشان‌دهنده‌ی قدرت سینما در بازآفرینی و تفسیر آثار هنری است. این پیوند عمیق میان سینما و نقاشی، به مخاطب این امکان را می‌دهد که با نگاهی تازه به تجربه‌های انسانی بپردازد و از طریق هنرهای مختلف، به درک بهتری از مفاهیم عمیق و پیچیده انسانی دست یابد. بنابراین، سکانس زندان در «پرتقال کوکی» نه‌تنها یک تصویرسازی بصری است، بلکه تجلی‌گاه احساسات و اندیشه‌های عمیق انسانی نیز به‌شمار می‌آید.



تصویر ۳: سکانسی از فیلم پرتقال کوکی، استنلی کوبریک، ۱۹۷۲. ماخذ: (URL۲)
Figure 3. A scene from the film A Clockwork Orange, directed by Stanley Kubrick, 1972. Source: (URL2).

خلاقیت کوپریک را در بهره‌گیری از منابع هنری گذشته برای بیان دغدغه‌های معاصر نشان می‌دهد و فیلم رابه نمونه‌ای درخشان از بینامتنیت میان هنرهای تصویری بدل می‌کند. نهایتاً، این بازآفرینی با تحریک ذهن مخاطب به مقایسه میان وضعیت زندانیان و انسان مدرن، زمینه‌ی تأملی گسترده‌تر درباره‌ی ماهیت آزادی، کنترل و هویت فردی فراهم می‌آورد و به ارتقاء سطح دریافت احساسی و عقلانی تماشاگر از اثر کمک می‌کند.



تصویر ۳: حیاط زندان نیوگیت، گوستاو دوره، ۱۸۷۲. ماخذ: (URL۳)

Figure 5. Newgate – Exercise Yard, engraving by Gustave Doré, 1872.
Source: (URL3)

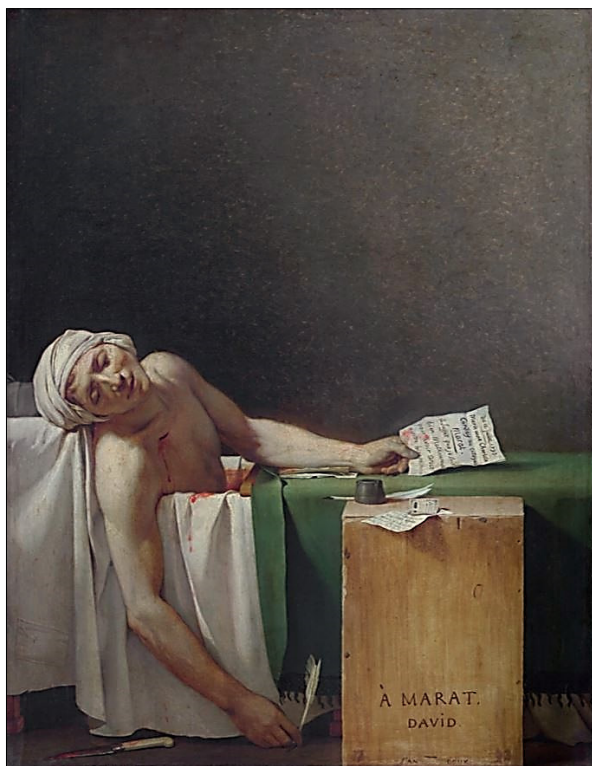
درباره اشمیت

فیلم «درباره‌ی اشمیت» ساخته الکساندر پین^{۱۶} در سال ۲۰۰۲ اکران شد. اشمیت مردی بازنشسته است که درون خانه با اعضای خانواده به مشکل خورده است. او پس از چهل و دو سال زندگی مشترک با همسرش اختلاف دارد و از ازدواج دخترش نیز راضی نیست. اشمیت متوجه می‌شود در شصت‌سالگی‌اش هیچ‌چیز ارزشمندی در زندگی خود ندارد؛ به همین علت، اشمیت در پی دیدن یک آگهی تلویزیونی، اقدام به نوشتن یک چک در وجه سازمان «کودکان رانجات دهید» می‌کند تا از این طریق هزینه‌های مربوط به یک پسر آفریقایی یتیم به اسم «اندوگو»^{۱۷} در کشور تانزانیا را تقبل کند. سکانس بازآفرینی شده (تصویر ۴) مرتبط به تابلو «مرگ مارا» اثر ژاک لویی

ارتباط میان آثار هنری مختلف نشان می‌دهد که مفاهیم از خودبیگانگی، کنترل اجتماعی و فشارهای روانی بر انسان در گذر زمان تغییر نکرده‌اند و همچنان پابرجا هستند. بازآفرینی این نقاشی در فیلم، به مخاطب اجازه می‌دهد تا به نوعی به گذشته بازگردد و تأملی بر وضعیت کنونی جامعه داشته باشد. در «پرتقال کوکی»، همان‌طور که زندانیان در حیاط زندان دایره‌وار حرکت می‌کنند، فیلم به نوعی بازتاب سرنوشت انسان مدرن در جامعه صنعتی و پسا صنعتی است. این بازآفرینی نقاشی نه تنها یک اقتباس هنری است، بلکه نمادین از وضعیت بی‌معنایی و تکرار بی‌پایان زندگی در جوامع مدرن نیز می‌باشد. کوپریک از این بازآفرینی برای نشان دادن اینکه چگونه انسان‌ها در مسیرهایی تعیین شده قرار می‌گیرند، بهره می‌برد؛ مسیری که آزادی و انتخاب از آن‌ها گرفته شده است. به نظر می‌رسد بازآفرینی نقاشی ونگوگ در این فیلم، نوعی نقد بر نظام‌های تنبیهی و اصلاحی است. در این سکانس، زندانیان به شیوه‌ای مکانیکی و بدون هدف خاصی حرکت می‌کنند، که نمایانگر ناکارآمدی نظام زندان در اصلاح افراد است. کوپریک با استفاده از این تصویر هنری، نه تنها به نقد نظام قضایی و زندان‌ها می‌پردازد، بلکه نشان می‌دهد که انسان‌ها در این سیستم‌ها به موجوداتی بی‌روح و مکانیکی تبدیل می‌شوند که اراده و آزادی آن‌ها از بین رفته است. کوپریک با استفاده از این بازآفرینی به مخاطب این امکان را می‌دهد که نه تنها به داستان زندانیان نگاه کند، بلکه با احساسات و حالات روانی آن‌ها نیز همراه شود.

بنابراین این بازآفرینی در وهله‌ی نخست، تصویری نمادین از وضعیت زندانیان و نقد ساختارهای اجتماعی و نظام‌های تنبیهی ارائه می‌دهد؛ چرخش بی‌هدف و تکراری زندانیان، به استعاره‌ای از خودبیگانگی انسان در جوامع مدرن بدل می‌شود. دوم، این بازآفرینی با بهره‌گیری از زبان بصری و ترکیب‌بندی دقیق، بدون نیاز به توضیح کلامی، فضای خفقان‌آور و احساس اسارت را به شیوه‌ای مؤثر منتقل می‌کند و از این طریق، صرفه‌جویی زمانی در روایت مفاهیم پیچیده صورت می‌گیرد. سوم، پیوند میان سینما و نقاشی، سطحی چندلایه از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و تفسیری برای مخاطب ایجاد می‌کند؛ مخاطب با شناخت نقاشی مرجع، می‌تواند ابعاد عمیق‌تری از نقدهای اجتماعی و روانی فیلم را کشف کند. چهارم، بازآفرینی این نقاشی

روحی اشمیت، نمادی از بحران هویتی و عدم ارزشمندی در زندگی است. اشمیت، همچون مارا، به صورت نمادین به مرگ نزدیک می‌شود، اما این مرگ نه به واسطه یک عمل فیزیکی، بلکه به دلیل ناامیدی و بی‌هدف بودن در زندگی است. همچنین، ارتباط میان تابلو و سکانس فیلم به ابعاد بصری و ترکیب‌بندی بازمی‌گردد. در تابلو، مارا در وضعیت دراماتیک و آسیب‌پذیر به تصویر کشیده شده است، درحالی‌که اشمیت نیز در سکانس موردنظر، درحالی‌که احساس تنهایی و درماندگی می‌کند، به‌گونه‌ای مشابه در مرکز تصویر قرار دارد. این تشابه بصری به تماشاگر این امکان را می‌دهد تا پیوندی عمیق‌تر بین دو شخصیت ایجاد کند و به‌طور هم‌زمان پرسش‌های اساسی درباره زندگی، مرگ و جایگاه انسانی را مطرح کند.



تصویر ۵: مرگ مارا، ژاک لویی داوید، ۱۷۹۳. ماخذ: (URL۵).

Figure 7. The Death of Marat, painting by Jacques-Louis David, 1793. Source: (URL5).

پین از این بازآفرینی به‌عنوان ابزاری برای بررسی هویت و معنای زندگی اشمیت استفاده می‌کند. مرگ مارا به‌عنوان یک نقطه عطف در تاریخ فرانسه و نشان‌دهنده‌ی زوال یک قهرمان انقلابی، هم‌چنین می‌تواند بازتابی از وضعیت اشمیت باشد، مردی که خود را در دنیای مدرن بی‌معنا و

داوید^{۱۸} (تصویر ۵) در سبک نئوکلاسیسم است. این اثر به یکی از ماندگارترین تصاویر انقلاب کبیر فرانسه تبدیل شد که در آن قتل ژان پل مارا^{۱۹} توسط یکی از خدمه‌اش به تصویر گشته شده است. مارا، پزشک، سیاستمدار و نویسنده انقلابی فرانسوی و زاده سوئیس بود. او بر ضد نهاد پادشاهی فرانسه و استبداد موجود مطلب می‌نوشت. ژان پل مارا بر این باور بود که با توسل به خشونت است که می‌توان به آزادی دست یافت. مارا اواخر عمرش بسیار به خشونت، مرگ و اعدام باور یافته بود چنان‌که برای نجات انقلاب مجبور به کشتن خود مارا شدند. مارا به دلیل بیماری پوستی مزمنی که داشت، بیشتر وقت خود را در وان آب سرد می‌گذراند و در همان‌جا هم به نامه‌ها و کارهای اداری رسیدگی می‌کرد. وی در ۱۳ ژوئیه ۱۷۹۳ درحالی‌که در حمام خانه‌اش مشغول نوشتن بود، توسط دختر جوانی که خدمه مورد اعتماد او بود به نام شارلوت کوردی^{۲۰} (که از اعضای حزب میانه‌روی ژیروندیست بود) با ضربات چاقو به قتل رسید. شارلوت کوردی نیز به خاطر قتل مارا در سن ۲۴ سالگی با گوتین اعدام شد. ژاک لویی داوید این اثر را به خاطر دوستی و نزدیکی که با مارا داشت به تصویر کشیده است و الکساندر پین کارگردان فیلم درباره اشمیت از آن بهره جسته تا تصویر اشمیت را به شکل زوال پایان عمر مارا به تصویر بکشد.



تصویر ۴: سکانسی از فیلم درباره اشمیت، الکساندر پین، ۲۰۰۲. ماخذ: (URL۴).

Figure 6. A scene from the film About Schmidt, directed by Alexander Payne, 2002. Source: (URL4).

در این سکانس، اشمیت در موقعیتی آسیب‌پذیر قرار دارد، جایی که او در حال دست‌وپنجه‌نرم کردن با احساس تنهایی و سرخوردگی در دوران بازنشستگی است. این احساسات به‌نوعی یادآور وضعیت مارا هستند؛ مردی که در عین قدرت و تأثیرگذاری سیاسی، در لحظه‌ای بحرانی از زندگی‌اش به قتل می‌رسد. این تقابل میان مرگ مارا و زوال

ناپایدار می‌یابد. این امر به تماشاگر یادآوری می‌کند که هرچند زمان به جلو می‌رود، در عین حال انسان‌ها در زندگی خود ممکن است با زوال هویتی و عدم هدفمندی مواجه شوند. در نهایت، این سکانس به واسطه بازآفرینی از «مرگ مارا»، عمق فلسفی و احساسی را به روایت اضافه می‌کند و تماشاگر را به تفکر در مورد زندگی، مرگ و نحوه برخورد با زوال‌های روحی دعوت می‌کند. این بازآفرینی نه تنها به فیلم ارزش افزوده می‌بخشد، بلکه به عنوان پلی میان هنرهای تجسمی و سینما عمل می‌کند و نشان‌دهنده‌ی قدرت هر دو رسانه در بیان احساسات انسانی و تجربه‌های زیسته است.

در فیلم «درباره اشمیت»، شخصیت اصلی در سکانشی که به وضوح بازآفرینی نقاشی «مرگ مارا» است، در شرایطی قرار می‌گیرد که نشان‌دهنده زوال و از بین رفتن هویت او در دوران پیری است. این تصویر نمادین، لحظه‌ای از بحران روانی و عاطفی او را بازتاب می‌دهد، جایی که اشمیت، همانند مارا، در موقعیتی قرار دارد که تلاش‌هایش برای معنا دادن به زندگی به شکست منجر شده است. مارا در نقاشی به دلیل بیماری و ناتوانی در حال زوال جسمی بود و در عین حال توسط شخصی که به او اعتماد داشت، کشته شد. این بازآفرینی به مخاطب نشان می‌دهد که اشمیت نیز به نوعی از درون توسط فقدان معنا و احساسات فروپاشیده است. همان‌طور که ژاک لویی داوید در نقاشی خود تصویری تلخ و تأثیرگذار از مارا را به نمایش گذاشته است، بازآفرینی این تصویر در فیلم به بیننده کمک می‌کند تا با شخصیت اشمیت هم‌ذات‌پنداری کند. چیدمان صحنه، وضعیت جسمی و روانی اشمیت و نیز حالتی که او در آن قرار دارد، به نوعی به بیننده این امکان را می‌دهد تا احساساتی مشابه با آنچه مارا در نقاشی تجربه می‌کند، را درک کند. استفاده از این بازآفرینی برای به تصویر کشیدن زوال شخصیت، به شکلی مؤثر باعث می‌شود که بیننده به مشکلات عاطفی و بحران هویتی اشمیت عمیق‌تر فکر کند. بازآفرینی نقاشی «مرگ مارا» در فیلم، نوعی پیوند بین تاریخ و زندگی معاصر ایجاد می‌کند. همان‌طور که مارا به عنوان شخصیتی انقلابی به نوعی قربانی اهداف سیاسی و اجتماعی شد، اشمیت نیز به نوعی قربانی سیستم‌ها و روابط اجتماعی مدرن است. این پیوند میان گذشته و حال، نشان می‌دهد که بحران‌های فردی و اجتماعی در گذر زمان همچنان وجود دارند و شخصیت اشمیت در فیلم،

به نوعی نماینده‌ای از انسان‌های مدرن است که همچنان با بحران‌های مشابه مواجه‌اند. نقاشی «مرگ مارا» به وضوح با موضوع مرگ و میرایی سروکار دارد و بازآفرینی این نقاشی در فیلم نیز به عنوان تأملی بر این مفهوم اساسی عمل می‌کند. اشمیت در دوران پیری خود با معنای زندگی، مرگ و فقدان مواجه است و تلاش می‌کند تا برای وجود خود در این جهان معنایی پیدا کند. همان‌طور که مارا در لحظات آخر زندگی خود درگیر فعالیت‌های انقلابی بود، اشمیت نیز در تلاش است تا در لحظات پایانی زندگی‌اش به نوعی معنا و هدف بیابد، اما این تلاش‌ها ناکام می‌ماند.

در نهایت فواید بازآفرینی در این اثر نیز جلوه‌گر شده است؛ نخستین فایده‌ی این بازآفرینی، ایجاد بستری بصری برای نمایش بحران هویتی و زوال روانی شخصیت اصلی است؛ چیدمان صحنه، حالت بدن اشمیت و نورپردازی یادآور مرگ مارا بوده و به صورت نمادین، فروپاشی معنوی و بی‌هدفی اشمیت در دوران بازنشستگی را به تصویر می‌کشد. دوم، این بازآفرینی امکان فهم عمیق‌تر تجربه‌ی وجودی شخصیت را برای مخاطب فراهم می‌آورد، به طوری که بی‌نیاز از شرح‌های مستقیم، احساس انزوا، بی‌معنایی و فقدان را به شیوه‌ای قدرتمند منتقل می‌کند. سوم، پیوندی میان گذشته و حال برقرار می‌شود؛ همان‌گونه که مرگ مارا نماد پایان یک دوره‌ی انقلابی بود، فروپاشی روحی اشمیت نیز نماینده‌ی بن‌بست انسان معاصر در برابر بحران معناست. چهارم، این بازآفرینی با دعوت مخاطب به مقایسه‌ی میان نقاشی و روایت سینمایی، ذهن او را به تحلیل بینامتنی سوق می‌دهد و از این رهگذر، سطح تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و تفسیری اثر را ارتقاء می‌بخشد. نهایتاً، بازآفرینی «مرگ مارا» در درباره اشمیت نشان می‌دهد که چگونه اقتباس از آثار کلاسیک می‌تواند مفاهیم جاودانه‌ی زندگی، مرگ و بحران انسانی را در قالبی نوین احیا کند و پلی میان هنر کلاسیک و روایت‌های معاصر بسازد. در مجموع، بازآفرینی نقاشی «مرگ مارا» در فیلم «درباره اشمیت» نشان می‌دهد که چگونه اقتباس هنری می‌تواند ابعاد پنهان شخصیت و مفاهیم فلسفی نهفته در روایت را بدون اتکای مستقیم به دیالوگ یا روایت کلامی، به مخاطب منتقل کند. این بازآفرینی نه تنها به تعمیق تجربه‌ی احساسی تماشاگر می‌انجامد، بلکه امکانی برای تفسیر چندلایه و مشارکت فعال ذهنی مخاطب در فرآیند فهم اثر فراهم می‌آورد و

بدین ترتیب، پیوندی پویا میان سنت‌های هنری گذشته و دغدغه‌های وجودی انسان معاصر برقرار می‌کند.

قرار گرفته‌اند، ۳۰ نمونه از بازآفرینی‌های نقاشی در آثار سینمایی شناسایی شده است. اگرچه تعداد بازآفرینی‌های نقاشی در سینما بیش از موارد ذکر شده در جدول است، اما به اختصار، تعدادی از آن‌ها در این جدول گردآوری شده‌اند:

۳۰ نمونه بازآفرینی از نقاشی در سینما


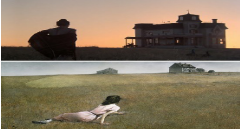



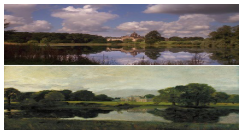

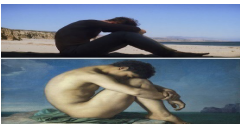
در این پژوهش، علاوه بر سه اثر اصلی مورد تحلیل

جدول ۱: ۳۰ نمونه بازآفرینی از نقاشی در سینما، مأخذ: نگارندگان.









Table 1. Thirty examples of the recreation of paintings in cinema. Source: Authors.

ردیف	نام فیلم	کارگردان	سال اکران	نام نقاشی	نقاش	سال نقاشی	سکانس بازآفرینی شده
1	Moonlight	Barry Jenkins	2016	Martinengo Pietà	Giovanni Bellini,	1505	 (URL6)
2	The Revenant	Alejandro G. Inarritu	2015	The Abbey In The Oakwood	Caspar David Friedrich	1809	 (URL7)
3	The Duellists	Ridley Scott	1977	Napoleon Bonaparte Musing at St. Helena	Benjamin Robert Haydon	1842	)URL8(
4	The Return	Andrey Zvyagintsev	2003	Lamentation of Christ	Andrea Mantegna	1490	)URL9(
5	Mad Max: Fury Road	George Miller	2015	Los Elefantes	Salvador Dali	1948	 (URL10)
6	The Truman Show	Peter Weir	1998	Architecture Au Clair De Lune	Rene Magritte	1856	 (URL11)

 (URL12)	1505	Giovanni Bellini,	Martinengo Pieta	2006	Alfonso Cuarón	Children of Men	7
 (URL13)	1563	Pieter Bruegel the Elder	The Tower Of Babel	1927	Fritz Lang	Metropolis	8
 (URL14)	1823	Francisco Goya	Duelo A Garrotazos	1992	Bigas Luna	Jamón Jamón	9
 (URL15)	1565	Pieter Bruegel the Elder	The Hunters in The Snow	1975	Andrei Tarkovsky	The Mirror	10
 (URL16)	1925	Edward Hopper	House By The Railroad	1960	Alfred Hitchcock	Psycho	11
 (URL17)	1634-1635	Diego Velazquez	La petite baigneuse - Interieur de harem	2006	Agustín Díaz Yanes	Alatriste	12
 (URL17)	1882	John Singer Sargent	El Jaleo	1960	John Wayne	The Alamo	13
 (URL17)	1875	William FORD	At The Hanging Rock	1975	Peter Weir	Picnic At The Hanging Rock	14

 (URL17)	1989	Odd Nerdrum	Dawn	2000	Tarsem Singh	The Cell	15
 (URL17)	1948	Andrew Wyeth	Christina's World	1978	Terrence Malick	Days Of Heaven	16
 (URL17)	1943	Norman Rockwell	Freedom From Fear	1987	Steven Spielberg	Empire Of The Sun	17
 (URL17)	1818	Caspar David Friedrich	Woman Before The Rising Sun	1939	Victor Fleming	Gone With The Wind	18
 (URL17)	1931	Grant Wood	Young Corn	2009	Terry Gilliam	The Imaginarium of Doctor Parnassus	19
 (URL17)	1809	John Constable	Malvern Hall, Warwickshire vs. Barry London	1975	Stanley Kubrick	Barry Lyndon	20
 (URL17)	1801	Jacques-Louis David	Napoleon Crossin The Alps	2006	Sofia Coppola	Marie Antoinette	21
 (URL17)	1836	Hippolyte Flandrin	Jeune Homme Nu Assis Au Bord De La Mer	2007	Paul Thomas Anderson	There Will Be Blood	22

 (URL17)	1926	Otto Dix	Portrait of the Journalist Sylvia von Harden vs. Cabaret	1972	Bob Fosse	Cabaret	23
 (URL17)	1931	Frida Kahlo	Frida And Diego Rivera	2002	Julie Taymor	Frida	24
 (URL17)	1852	Sir John Everett Millais	Ophelia	2011	Lars von Trier	Melancholia	25
 (URL17)	1498	Leonardo da Vinci	The Last Supper	2014	Paul Thomas Anderson	Inherent Vice	26
 (URL17)	1965	Alex Colville	To Prince Edward Island	2012	Wes Anderson	Moonrise Kingdom	27
 (URL18)	1954	Rene Magritte	L'Empire Des Lumieres	1973	William Friedkin	The Exorcist	28
 (URL17)	1770	Thomas Gainsborough	The Blue Boy	2012	Quentin Tarantino	Django Unchained	29
 (URL17)	1888	Vincent van Gogh	Le Café De Nuit	1965	Vincente Minnelli, George Cukor	Lust For Life	30
سکانس بازآفرینی شده	سال نقاشی	نقاش	نام نقاشی	سال اکران	کارگردان	نام فیلم	ردیف

 (URL6)	1505	Giovanni Bellini,	Martinengo Pieta	2016	Barry Jenkins	Moonlight	1
 (URL7)	1809	Caspar David Friedrich	The Abbey In The Oakwood	2015	Alejandro G. Iñárritu	The Revenant	2
 (URL8)	1842	Benjamin Robert Haydon	Napoleon Bonaparte Musing at St. Helena	1977	Ridley Scott	The Duellists	3
 (URL9)	1490	Andrea Mantegna	Lamentation of Christ	2003	Andrey Zvyagintsev	The Return	4
 (URL10)	1948	Salvador Dali	Los Elefantes	2015	George Miller	Mad Max: Fury Road	5
 (URL11)	1856	Rene Magritte	Architecture Au Clair De Lune	1998	Peter Weir	The Truman Show	6
 (URL12)	1505	Giovanni Bellini,	Martinengo Pieta	2006	Alfonso Cuarón	Children of Men	7
 (URL13)	1563	Pieter Bruegel the Elder	The Tower Of Babel	1927	Fritz Lang	Metropolis	8

 (URL14)	1823	Francisco Goya	Duelo A Garrotazos	1992	Bigas Luna	Jamón Jamón	9
 (URL15)	1565	Pieter Bruegel the Elder	The Hunters in The Snow	1975	Andrei Tarkovsky	The Mirror	10
 (URL16)	1925	Edward Hopper	House By The Railroad	1960	Alfred Hitchcock	Psycho	11
 (URL17)	1634-1635	Diego Velazquez	La petite baigneuse - Interieur de harem	2006	Agustin Diaz Yanes	Alatriste	12
 (URL17)	1882	John Singer Sargent	El Jaleo	1960	John Wayne	The Alamo	13
 (URL17)	1875	William FORD	At The Hanging Rock	1975	Peter Weir	Picnic At The Hanging Rock	14
 (URL17)	1989	Odd Nerdrum	Dawn	2000	Tarsem Singh	The Cell	15
 (URL17)	1948	Andrew Wyeth	Christina's World	1978	Terrence Malick	Days Of Heaven	16

 (URL17)	1943	Norman Rockwell	Freedom From Fear	1987	Steven Spielberg	Empire Of The Sun	17
 (URL17)	1818	Caspar David Friedrich	Woman Before The Rising Sun	1939	Victor Fleming	Gone With The Wind	18
 (URL17)	1931	Grant Wood	Young Corn	2009	Terry Gilliam	The Imaginarium of Doctor Parnassus	19
 (URL17)	1809	John Constable	Malvern Hall, Warwickshire vs. Barry London	1975	Stanley Kubrick	Barry Lyndon	20
 (URL17)	1801	Jacques-Louis David	Napoleon Crossin The Alps	2006	Sofia Coppola	Marie Antoinette	21
 (URL17)	1836	Hippolyte Flandrin	Jeune Homme Nu Assis Au Bord De La Mer	2007	Paul Thomas Anderson	There Will Be Blood	22
 (URL17)	1926	Otto Dix	Portrait of the Journalist Sylvia von Harden vs. Cabaret	1972	Bob Fosse	Cabaret	23
 (URL17)	1931	Frida Kahlo	Frida And Diego Rivera	2002	Julie Taymor	Frida	24

 (URL17)	1852	Sir John Everett Millais	Ophelia	2011	Lars von Trier	Melancholia	25
 (URL17)	1498	Leonardo da Vinci	The Last Supper	2014	Paul Thomas Anderson	Inherent Vice	26
 (URL17)	1965	Alex Colville	To Prince Edward Island	2012	Wes Anderson	Moonrise Kingdom	27
 (URL18)	1954	Rene Magritte	L'Empire Des Lumieres	1973	William Friedkin	The Exorcist	28
 (URL17)	1770	Thomas Gainsborough	The Blue Boy	2012	Quentin Tarantino	Django Unchained	29
 (URL17)	1888	Vincent van Gogh	Le Café De Nuit	1965	Vincente Minnelli, George Cukor	Lust For Life	30

نتیجه‌گیری

میان رسانه‌های هنری فراهم می‌آورد. بازآفرینی نقاشی‌ها در فیلم‌هایی چون «جزیره شاتر»، «پرتقال کوکی» و «درباره اشمیت»، به تعمیق ابعاد احساسی و معنایی روایت کمک کرده، و مخاطب را به تأمل در مضامینی همچون بحران هویت، زوال روانی و از خود بیگانگی سوق داده است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که بازآفرینی هنری، علاوه بر احیای آثار نقاشی و معرفی دوباره آن‌ها

پژوهش حاضر با تمرکز بر بازآفرینی نقاشی‌ها در سینما و تحلیل سه نمونه‌ی شاخص از این فرایند، نشان داد که بازآفرینی، نه صرفاً بازنمایی تصویری آثار هنری، بلکه کنشی خلاقانه در بازتولید معنا و گسترش تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است. این شیوه با ادغام عناصر بصری، مفاهیم فلسفی و روایت‌های سینمایی، امکانی برای پیوند فعال و نوآورانه

و خلاقانه میان سنت‌های هنری گذشته و روایت‌های معاصر می‌انجامد و بستری برای دیالوگی میان رسانه‌ای فراهم می‌آورد که در آن، تفسیر نقاشی درزمینه جدیدی بازتولید می‌شود. این فرآیند، نه تنها به احیای ارزش‌های زیبایی‌شناختی آثار هنری می‌انجامد، بلکه امکان مشارکت ذهنی و تفسیری مخاطب را در فرآیند تولید معنا تقویت می‌کند. مخاطب در مواجهه با بازآفرینی‌ها، دعوت می‌شود تا با اتکا بر پیش‌زمینه‌ی فرهنگی و بصری خود، به کشف لایه‌های پنهان روایت پرداخته و تجربه‌ای چندلایه از اثر هنری و سینمایی را هم‌زمان زیست کند. بنابراین، بازآفرینی نقاشی در سینما کاربردی چندوجهی دارد و هم به مثابه ابزاری روایی برای تعمیق داستان و القای احساسات انسانی عمل می‌کند، هم به عنوان میانجی مفهومی میان هنرهای بصری، به ارتقاء سطح تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و فکری مخاطب یاری می‌رساند. این شیوه، سینما را به عرصه‌ای برای گفتمان خلاقانه میان رسانه‌ها بدل می‌کند و ظرفیت‌های بیانی تازه‌ای برای روایت‌های تصویری معاصر فراهم می‌آورد.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان این مقاله، بدین وسیله اعلام می‌دارند که در فرآیند انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافع مادی یا غیرمادی وجود نداشته است. این تعهد به معنای آن است که هیچ‌یک از نویسندگان تحت تأثیر منافع شخصی، سازمانی یا مالی که می‌توانست نتایج پژوهش را تغییر دهد یا بر روند انجام و اعلام صادقانه‌ی نتایج تأثیر بگذارد، قرار نگرفته‌اند. هدف پژوهش بر اساس اصول علمی و اخلاقی، بدون تأثیر از انگیزه‌های خارجی یا موانع احتمالی صورت گرفته است.

به مخاطبان معاصر، بستری برای خلق معانی جدید و بینامتنی فراهم می‌سازد. این فرآیند نه تنها موجب ارتقای اصالت و اعتبار آثار اقتباسی می‌شود، بلکه با تکیه بر خلاقیت هنرمند، به گسترش مرزهای هنرهای تصویری در دوران معاصر نیز یاری می‌رساند. بدین ترتیب، بازآفرینی نقاشی در سینما، به عنوان یکی از شیوه‌های مؤثر تعامل میان رسانه‌ها، نقش مهمی در غنی‌سازی تجربه‌ی هنری مخاطبان ایفا می‌کند و پلی میان سنت‌های کلاسیک و دغدغه‌های معاصر برقرار می‌سازد. در نهایت، پژوهش حاضر ضمن تأکید بر اهمیت بازآفرینی در فرآیند اقتباس هنری، پیشنهاد می‌کند که مطالعات آینده به بررسی گسترده‌تر این شیوه در دیگر شاخه‌های هنری، از جمله تئاتر، موسیقی و هنرهای دیجیتال نیز پرداخته و ابعاد نوین تعاملات میان رسانه‌ای را مورد واکاوی قرار دهند.

سؤال اصلی پژوهش، یعنی «کاربرد بازآفرینی برخی از نقاشی‌ها در آثار سینمایی چیست؟»، به بررسی دلایل مختلفی می‌پردازد. بازآفرینی نقاشی‌ها در آثار سینمایی، نه صرفاً به عنوان شیوه‌ای برای بازنمایی بصری آثار هنری موجود، بلکه به عنوان کنشی خلاقانه در فرآیند اقتباس هنری عمل می‌کند که به واسطه‌ی آن، امکانات تازه‌ای برای تولید معنا و گسترش تجربه‌ی زیبایی‌شناختی مخاطب فراهم می‌آید. بازآفرینی به فیلم‌سازان این امکان را می‌دهد که از ظرفیت‌های نمادین، احساسی و فلسفی نقاشی‌ها بهره‌مند شده و لایه‌های روایی تازه‌ای را در ساختار سینمایی خلق کنند. در این فرآیند، نقاشی به عنوان عنصری میانجی، نقش تسهیلگر در انتقال مفاهیم پیچیده‌ای چون بحران هویت، فروپاشی روانی، تعارضات وجودی و نقد ساختارهای اجتماعی ایفا می‌کند، بی‌آنکه نیاز به توضیح صریح یا بیان کلامی گسترده داشته باشد. کاربرد بازآفرینی همچنین به ایجاد پیوندی فعال

- 1- Mimesis
- 2- Hans-Georg Gadamer
- 3- Breathless - 1960
- 4- Jean-Luc Godard
- 5- les Amoureux 1923 - Pablo Picasso

۶- باید خاطرنشان کرد که این مسئله موجب از بین رفتن هاله‌ی اثر هنری می‌گردد. خوانندگان مقاله‌ی ذیل می‌توانند شرح گسترده‌ی هاله‌ی اثر هنری را در آراء والتر بنیامین و تئودور آدورنو و اختلاف دیدگاه این دو متفکر مکتب فرانکورت جویا شوند. پیشنهاد می‌گردد این مسئله با خوانش مقاله‌ی «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» از والتر بنیامین آغاز گردد و با خوانش کتاب «نظریه‌های انتقادی» که مجموع آراء متفکران مکتب فرانکفورت است، تکمیل گردد.

- 7- Shutter Island 2010
- 8- A Clockwork Orange 1971
- 9- About Schmidt 2002
- 10- Martin Scorsese
- 11- The Kiss (Der Kuss) - Gustav Klimt
- 12- Stanley Kubrick
- 13- Prisoners Exercising 1890 – Vincent van Gogh
- 14- Newgate Prison Exercise yard 1872 – Gustave Dore

۱۵- دیستوپیا به جامعه‌ای خیالی یا آینده‌ای فرضی گفته می‌شود که در آن شرایط زندگی نامطلوب، سرکوبگرانه یا فاجعه‌بار است، معمولاً به عنوان نتیجه‌ای از سلطه‌ی قدرت‌های تمامیت‌خواه، بحران‌های زیست‌محیطی، یا پیشرفت‌های فناورانه‌ی کنترل‌گرانه. در دنیای دیستوپیا، آزادی‌های فردی محدود شده و بی‌عدالتی، ناامیدی و کنترل شدید بر زندگی انسان‌ها حاکم است (Booker, ۱۹۹۴: ۳-۵)

- 16- Alexander Payne
- 17- Ndugu
- 18- Death of Marat 1973 - Jacques Louis David
- 19- Jean-Paul Marat
- 20- Marie Anne Charlotte de Corday d'Armont

منابع و مآخذ

- اقتداری، سپیده و مازیار، امیر. (۱۳۹۵). بررسی هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر. *کیمیای هنر*. سال پنجم. شماره ۲.
- دییسی، هایده. (۱۳۹۱). *نظریه های اقتباس و نشانه های فرهنگی*. کارشناسی ارشد. پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران. دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی.
- شیخ احمدی، هانیه. (۱۳۹۶). *مقایسه تعاریف مختلف از مفهوم/اقتباس با تاکید بر رابطه بین نقاشی و سینما*. کارشناسی ارشد. موسسه آموزش عالی فردوس. مجید حیدری.
- ضرغام، ادهم و یوسفیانی، آدین. (۱۳۹۹). بررسی نقش الهام و اقتباس در اصالت آثار هنرهای تجسمی. *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. دوره ۲. شماره ۱. ۳۷-۴۶.
- ضرغام، ادهم و یوسفیانی، آدین. (۱۳۹۹). بررسی نقش الهام و اقتباس در اصالت آثار هنرهای تجسمی. *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. دوره ۲. شماره ۱. ۳۷-۴۶.
- فروتن یکتا، پیام، امیرصادقی، سولماز، و محمدی، مهدی. (۱۴۰۳). بازآفرینی اثر هنری و نقش آن در درک مخاطب از تجربه زیباشناختی. *باغ نظر*، ۲۱(۱۳۶)، ۲۱-۲۸.
- گات، بریس و مک آبورلوپس، دومینیک. (۱۴۰۰). *دانشنامه زیبایی شناسی*. ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، امیرعلی نجومیان، شیده احمدزاده، بابک محقق، مسعود قاسمیان و فرهاد ساسانی. تهران: شادرنگ.

منابع و مآخذ انگلیسی

- Biebl, E. (2020, April 23). *Books vs. Films: The Adaptation Quandary*. Golden Globes. Retrieved from <https://goldenglobes.com/articles/books-vs-films-adaptation-quandary/>
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction* (10th ed.). McGraw-Hill
- Cooper Hewitt. (2019). *Cooper Hewitt Guidelines for Image Description*. Retrieved from <https://www.cooperhewitt.org/cooper-hewitt-guidelines-for-image-description/>
- Dizi, Haideh. (2012). "Adaptation Theories and Cultural Signs." Master's Thesis. School of Fine Arts, University of Tehran. Dr. Farhad Nazarzadeh-Kermani. [In Persian].
- Eghtedari, S., & Maziar, A. (2016). A study of art as representation according to Hans-Georg Gadamer. *Kimia-ye Honar*, 5(21). (No page numbers available in your input—please provide if needed). [In Persian].
- Elleström, L. (2010). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan.
- Fancourt, D. (2024). Consuming arts and culture is good for health and wellbeing, research finds. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/society/2024/dec/17/consuming-arts-and-culture-is-good-for-health-and-wellbeing-research-finds>.
- Foroutan Yekta, P., Amirsadeghi, S., & Mohammadi, M. (2024). Re-creation of the artwork and its role in audience understanding of aesthetic experience. *Bagh-e Nazar*, 21(136), 21-28. [In Persian].
- Friedrich, D. G. (Ed.). (2009). *Art and Literature: A Critical Reader*. Routledge
- Gadamer, Hans-Georg. (1989). *Truth and Method*. Continuum. pp 86-112.
- Gat, Bress and MacIvor-Lopes, Dominic. (2021). *Encyclopedia of Aesthetics*. Translated by Manouchehr Sanei Dareh Bidi, Amirali Najoomian, Shida Ahmadzadeh, Babak Mohaghegh, Masoud Ghasemian, and Farhad Sasaei. Tehran: Shadaring. [In Persian].
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- Hutcheon, Linda. (2012). *A Theory of Adaptation*. 2nd ed., Routledge.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- National Gallery of Art. (2022). *Collection Image Descriptions - Accessibility*. Retrieved from <https://www.nga.gov/visit/accessibility/collection-image-descriptions.html>
- Nowak, M. (2023). Analysis of English Literature Student's Preference of Reading Books and Watching

- Movies. *Journal of Education Culture and Society*, (2), 407. Retrieved from <https://jecs.pl/index.php/jecs/article/view/1597/1339>
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, (6), 43-64.
- Robinson, J. (2023). *Lesson Part III: Adaptations*. Utah Valley University. Retrieved from https://greengold.uvu.edu/thea/1023/123_robinson/lessons/03/103_11.html.
- Sanders, Julie. (2006). *Adaptation and Appropriation*. Routledge.
- Sheikh Ahmadi, Hanieh. (2017). "A Comparison of Different Definitions of Ekphrasis with Emphasis on the Relationship Between Painting and Cinema." Master's Thesis. Ferdows Higher Education Institute. Majid Heidari. [In Persian].
- Stuckey, H. L., & Nobel, J. (2010). The connection between art, healing, and public health: A review of current literature. *American Journal of Public Health*, 100(2), 254-263.
- Vaia. (2023). Cognitive Adaptation: Definition & Theory. Retrieved from <https://www.vaia.com/en-us/explanations/anthropology/cognitive-anthropology/cognitive-adaptation/>
- Wagner, Jeffrey. (2008). *The Adaptation of Literature: Transfer, Interpretation, and Analogy*, in *Literary Adaptation in Contemporary Media*, edited by David R. Chen, New York, Routledge, pp. 27-42.
- Zargham, A., & Yousefiani, A. (2020). An investigation of the role of inspiration and adaptation in the originality of visual arts. *Honarh-ye Zib - Honarh-ye Tajassomi*, 2(1), 37-46. [In Persian].
- Zeki, S. (2024). Why our brains crave beauty, art and nature. *Financial Times*. Retrieved from <https://www.ft.com/content/f881029e-c66e-4d01-b4eb-5e419cec4c12>
- Zhou, A. L., Zhang, K., & Yip, D. (2023). Painterly Reality: Enhancing Audience Experience with Paintings through Interactive Art. arXiv preprint arXiv:2312.01067.
- Zargham, Adham and Yousofiani, Azin. (2020). "An Examination of the Role of Inspiration and Adaptation in the Authenticity of Visual Arts." *Fine Arts - Visual Arts*, Vol. 2, Issue 1, pp. 37-46. [In Persian].

Web site:

- URL 1: *Recreating of The Kiss*. (2023, October 24). *Medium - Ruya Ogultekin*. <https://ruyaogultekin.medium.com/recreating-of-the-kiss-ea2cdb6ea46f>
- URL 2: *Cinema and Art*. (2023, October 24). *Nate Talk*. <https://pann.nate.com/talk/365204581>
- URL 3: *Newgate - Exercise Yard by Gustave Doré*. (2023, October 24). *MeisterDrucke*. <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Gustave-Dore/1167009/Newgate---Exercise-Yard.html>
- URL 4: *About Schmidt (2002)*. (2025, April 28). *Mike Rucker Writes*. <https://mikeruckerwrites.com/2013/04/17/about-schmidt-2/>
- URL 5: *Rembrandt Painting - The Descent from the Cross*. (2023, October 24). *Art Renewal Center*. <https://www.artrenewal.org/Common/Image?imageId=225602&artworkId=331>
- URL 6: *Moonlight and the Swimming Scene by Barry Jenkins*. (2025, April 28). *Entertainment Weekly*. <https://ew.com/article/2016/12/06/moonlight-barry-jenkins-swimming-lesson-scene/>
- URL 7: *The Abbey in the Oakwood by Caspar David Friedrich & The Revenant*. (2023, October 24). *Facebook - Loudscreen*. <https://www.facebook.com/loudscreen/posts/the-abbey-in-the-oakwood-by-caspar-david-friedrich-the-revenant/154849392674421/>
- URL 8: *The Duellists (1977)*, Director Ridley Scott. (2023, October 24). *Reddit - CineShots*. https://www.reddit.com/r/CineShots/comments/184yvau/the_duellists1977_director_ridley_scott/
- URL 9: *The Return (2003)*, Directed by Andrey Zvyagintsev. (2023, October 24). *Reddit - Movie Trivia*. https://www.reddit.com/r/Movie_Trivia/comments/116taze/the_2003_film_the_return_directed_by_andrey/
- URL 10: ATRightMovies. (2025, April 28). *The Lighthouse (2019) - Visual Composition Breakdown. X (formerly Twitter)*. [https://x.com/ATRightMovies/status/1752641680149283206](https://x.com/ATRrightMovies/status/1752641680149283206)
- URL 11: Tori10_. (2025, April 28). *Film and Painting Comparison. Twitter*. https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftwitter.com%2Ftori10_%2Fstatus%2F1654873062771245056
- URL

12:

Children of Men (2006) - Ark of the Arts. (2025, April 28). *Reddit - MovieDetails.* https://www.reddit.com/r/MovieDetails/comments/ex3z61/in_children_of_men_2006_during_ark_of_the_arts/
 URL 13: *The Tower of Babel - What Can We Learn?* (2025, April 28). *Catholicism & Coffee.* <https://catholicismcoffee.org/what-can-we-learn-from-the-tower-of-babel-0332d7fa4568?gi=978888e0da1e>
 URL 14: *Fotogramas_es.* (2025, April 28). *Caspar David Friedrich & Film Composition. X (formerly Twitter).* https://x.com/fotogramas_es/status/1646515392641376260
 URL 15: *Iconic Paintings Recreated in Movies.* (2025, April 28). *Pinterest.* <https://www.pinterest.com/pin/this-guy-spots-how-movies-recreate-iconic-paintings-and-you-probably-didnt-even-know-it-happened--515451119859282590/>
 URL 16: *Hitchcock's Psycho - Visual Analysis.* (2025, April 28). *Boston Hassle.* <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fbostonhassle.com%2Fhopping-inside-alfred-hitchcocks-psycho%2F>
 URL 17: *Movie vs Painting - Film Meets Art.* (2025, April 28). *Bored Panda.* https://www.boredpanda.com/movie-vs-painting-copy-film-meets-art/?media_id=1340637
 URL 18: *Painting That Inspired "The Exorcist".* (2025, April 28). *Far Out Magazine.* https://faroutmagazine-co-uk.translate.google.com/rene-magritte-painting-inspired-the-exorcist/?_x_tr_sl=auto&_x_tr_tl=fa&_x_tr_hl=fa

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



خوانش بیش متنی طراحی فرش قاجار

(نمونه موردی فرش کرمان با مضمون رقص الهه و ساتیر)

حنا کاظمیان*

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده فنی و مهندسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائم‌شهر، مازندران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۲۰
صفحه ۱۱۴-۱۳۱



شماره سیزدهم
تابستان ۱۴۰۲

چکیده

بیان مسئله: عوامل مختلفی مانند ورود گسترده دوربین عکاسی، تأسیس چاپخانه‌ها و چاپ کتاب‌های تصویری، ورود آثار و حضور هنرمندان غربی، بازار بزرگ غرب با سلیقه متفاوت و سفارش‌های جدید، باعث رواج تصویرگرایی در طراحی فرش ایران شد. یکی از نمونه‌های نادر تأثیر تصویرگری غربی بر طراحی فرش ایرانی، فرش بافته‌شده با مضمون «رقص الهه» در دوره قاجار است که طراحی آن از یک نقاشی و گوبلنی متعلق به ناصرالدین‌شاه (نگهداری‌شده در تالار کاخ گلستان) الهام گرفته شده است.

هدف پژوهش: در این پژوهش هدف بررسی شیوه تأثیرپذیری طراحان فرش ایرانی از هنر غرب در نمونه مورد نظر و شناسایی ساختار طراحی فرش‌های تصویری دوره قاجار می‌باشد.

سؤالات پژوهش: پژوهش حاضر با هدف پاسخ‌گویی به سوالات زیر انجام شده است:

شیوه تأثیرپذیری طراحی فرش در اثر مورد نظر پژوهش بیشتر به کدام گونه از بیش‌متنیت تمایل دارد؟

در این فرآیند، چه تغییراتی در طراحی اثر مورد نظر ایجاد شده است؟

روش پژوهش: این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات به روش مطالعات اسنادی، منابع کتابخانه‌ای و مشاهده آثار موزه‌ای صورت گرفته است. پژوهش از لحاظ هدف، بنیادی و از لحاظ چيستی، کیفی محسوب می‌شود. جامعه هدف، فرش رقص الهه است. برای پاسخ به سؤالات پژوهش، از رویکرد بیش‌متنیت ژرار ژنت بهره گرفته شده است.

نتیجه‌گیری: نتایج نشان می‌دهد که تأثیر طراحی فرش ساتیر و رقص الهه (بیش‌متن) از طراحی گوبلن ناصرالدین‌شاه (بیش‌متن) بر اساس گونه‌شناسی بیش‌متنیت ژنت، در دسته جایگشت (ترانسپوزیشن) و تراگونگی با کارکرد جدی قرار می‌گیرد. تراگونگی‌های ایجادشده در بیش‌متن شامل تغییرات در شکل، ترکیب‌بندی و رنگ است. هنرمند طراح فرش در خلق یک بیش‌متن جدید و مستقل، نگاه تقلیدی صرف نداشته و آگاهانه از اثر الهام گرفته است.

کلیدواژگان: فرش تصویری کرمان، حسن خان شاه‌رخی، فرش رقص الهه و ساتیر، بیش‌متنیت.



Intertextual Reading of Qajar Carpet Design

(Case Study: A Kerman Carpet Featuring the Dance of the Goddess and Satyr)

Hana Kazemian*¹

1. MA in Art Research, Faculty of Engineering and Technology, Islamic Azad University, Qaemshahr Branch, Mazandaran, Iran.

Received: 29/11/2024

Accepted: 20/05/2025

Page 115-131

Abstract

Research Problem: The art of Persian carpet weaving before the Safavid period had unique characteristics; however, during the Safavid era and its cultural exchanges with the West, like other Iranian arts, Persian carpet art underwent significant transformations in structure and content. From this period onwards, various factors such as the expansion of photography, the establishment of printing houses and the production of illustrated books, the influx of Western artworks, and the presence of Western artists in Iran contributed to the spread of Western art, gradually introducing figuration into carpet design.

The Qajar period marked a close cultural, social, economic, and political connection with the West. The art of carpet weaving was not exempt from the influence of Western art, undergoing fundamental changes in size, design, and weaving methods. Traditional Iranian motifs such as flowers, shrubs, and boteh-jegheh were replaced by portraits of famous individuals, scenes from the Shahnameh, religious themes, and Western-oriented content. Contrary to tradition, designers of pictorial carpets employed realistic and objective images instead of abstract or imagined motifs. Qajar pictorial carpets were influenced by various cultural, social, and artistic factors of the period (Table 1). Moreover, the establishment of numerous carpet workshops in Tabriz, Kerman, Mashhad, Kashan, and other cities, along with the direct or Turkish-mediated export of carpets, led to the growing popularity of European-oriented designs and the widespread production of pictorial carpets, unlike in earlier periods. The large number of such carpets from the Qajar era justifies the need for thorough investigation, which will in turn reveal the characteristics of carpet art, design, motifs, and other elements of this period.

Research Objective: This study aims to investigate how Iranian carpet designers were influenced by Western art through a case study and to identify the structural features of pictorial carpet design during the Qajar period.

Research Questions: The research aims to answer the following questions:

- 1- In the examined artwork, which type of transtextuality (hypertextuality) is more prominently reflected in the carpet design?
- 2- What specific changes occurred in the design during this process of influence?

Research Methodology: This research is developmental in type, qualitative in nature, and employs a descriptive-analytical method based on Gérard Genette's hypertextuality theory. Data was collected through library research using first-hand sources. Measurement

tools include tables, illustrations, and qualitative comparisons of information extracted from books, articles, and theses. Sampling was conducted using purposive qualitative selection. The statistical population consisted of approximately 20 high-quality pictorial carpets from the Qajar period, from which one sample was selected for detailed qualitative analysis in line with the objectives of the study. During the analytical process, the study first introduces the pretext and hypertext bodies, and then identifies and presents the relationships between them in terms of intersemiotic, interdiscursive, and diachronic connections. Finally, based on Genette's dual criteria—relationship and function—the hypertext is evaluated. The transformations occurring in the hypertext compared to the pretext are carefully identified and analyzed.

Conclusion: Iranian art has always followed a dynamic and evolutionary path, influenced by other civilizations from its earliest periods to the present. This study examined how the design of an Iranian pictorial carpet (hypertextual body) was influenced by a European tapestry (pretextual body), employing Gérard Genette's approach to hypertextuality. In response to the first research question, the study concludes that the design and motifs of the hypertext exhibit transformation about the pretext and, functionally, belong to the category of serious transformation. Therefore, within Genette's typology, the relationship falls under the transposition or serious transformation category.

In response to the second question, three main types of transformation are identified: form, composition, and color. Although the Iranian artist was inspired by a Western pretext, he did not merely imitate but used his creativity to produce a new and independent hypertext. In other words, the artist's influence was not purely mimetic; he sought to go beyond the pretext, drawing upon Iranian painting traditions and his social context to create a culturally grounded work. The transformations resulting from the differing cultural, artistic, and social backgrounds of the pretext and hypertext led to substantial changes. These changes not only produced an original and independent work but also generated a meaningful hypertext connected to the culture and society of the time. The artist also alludes to cultural,

artistic, and social features of the society in which the work was created—for example, the use of Iranian faces, Iranian-style perspective, and floral motifs to fill negative space, all reflecting the aesthetics of Iranian painting. In conclusion, although the carpet under study was influenced by a non-Iranian, Western work, through deliberate adaptation it became a new creation that continues the legacy of Iranian painting and cultural tradition.

Keywords: Kerman pictorial carpet, Hassan Khan Shahrokhi, Dance of the Goddess and Satyr Carpet, Hypertextuality.

References

- Azar, E. (2016). *An analysis of Genette's intertextuality theories*. Literary Criticism and Stylistics Research Journal, 3, 56. [In Persian]
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans). University of Nebraska Press.
- Hryszko, B. (2015). Alexandre Ubeleski (Ubelesqui): The oeuvre of the painter and the definition of his style. *Artibus et Historiae*, 71, 226–280.
- Mahbubi, M., Houshyar, M., Nikkhah, H., & Mobin, R. (2020). *A structural analysis of pictorial carpet motifs: The Dance of the Goddess tapestry at Iran's Carpet Museum*. Goljam Journal, 38 (Fall and Winter), 97–116. [In Persian]
- Maloul, G. A. (2005). *Baharestan: A window to Persian carpets*. Tehran: Zarrin & Simin, 227–230. [In Persian]
- Mehrabi, F., & Ghani, A. (2021). *Reading hypertextual relationships in Ilam carpets based on Gérard Genette's views*. Honarh-ye Zib: Honarh-ye Tajassomi, 26(1), 111–121. [In Persian]
- Namvar Motlagh, B. (2007). *Transtextuality: Studying the relationships between one text and others*. Humanities Research Journal, 56 (Winter), 83–98. [In Persian]
- Namvar Motlagh, B. (2012). *Typology of hypertextuality*. Literary Research Quarterly, 9(38), 139–152. [In Persian]
- Namvar Motlagh, B. (2015). *An introduction to intertextuality: Theories and applications*. Tehran: Sokhan, 260–261. [In Persian]
- Namvar Motlagh, B., & Kongarani, M. (2015). *The illustrated dictionary of Iranian symbols*. Tehran: Shahr, 83. [In Persian]
- Shayestehfar, M., & Sabbaghpour, T. (2011). *A*

study of Qajar period pictorial carpets in the Iran Carpet Museum. Bagh-e Nazar Scientific Journal, 8(18), [Unpaged]. [In Persian]

Todorov, T. (1998). *Mikhail Bakhtin's dialogic logic* (D. Karimi, Trans). Tehran: Markaz, 126. [In Persian; original work published in French]

Web Sources:

Iran Atlas. (n.d). *Sassanid art*. Retrieved June

22, 2022, from <https://iranatlas.info/sassanid/sasani-art51.htm>

Mr. Bilit Magazine. (n.d). The Azerbaijan Museum. Retrieved June 22, 2022, from <https://mrbilit.com/mag/the-azerbaijanmuseum/>

Medievalists.net. (2021, April). The double-headed eagle in Byzantine culture. Retrieved June 22, 2022, from <https://www.medievalists.net/2021/04/double-headed-eagle-byzantine/>

مقدمه و بیان مسئله

هنر فرش ایران در دوره‌های پیش از صفویان دارای ویژگی‌های منحصر به فرد بود اما هم‌زمان با دوره صفویه و پیوند فرهنگ این دوره با غرب، هنر فرش همچون سایر هنرهای ایرانی دچار تحولات بسیاری به لحاظ ساختاری و مضمون شد. از این دوره به بعد عوامل مختلفی مانند گسترش هنر عکاسی، راه‌اندازی چاپخانه‌ها و تهیه کتاب‌های مصور، ورود آثار هنری غرب و حضور هنرمندان غربی در ایران باعث رواج هنر غربی شده و هم‌سو با این عوامل بود که کم‌کم تصویرگرایی وارد طراحی فرش شد. دوره قاجار دوره ارتباط نزدیک با غرب و اثرپذیری فرهنگی اجتماعی، اقتصادی و سیاسی می‌باشد. هنر فرش نیز بی‌نصیب از تأثیر هنر غرب نبوده و در قطع و اندازه، طراحی و روش بافت دچار تغییرات اساسی شد. شیوه طراحی و بافت فرش متحول گردید و گل، بوته‌ها و بته‌جقه‌های اصیل ایرانی جای خود را به چهره‌های مشاهیر و افراد سرشناس، تصاویر شاهنامه، موضوعات مذهبی، مضامین اروپایی پسند و ... داد. طراحان فرش‌های تصویری برخلاف سنت، به جای استفاده از نقوش ذهنی و تجریدی، از تصاویر عینی و واقع‌گرا استفاده کرده‌اند. فرش‌های تصویری قاجاری متأثر از عوامل گوناگون فرهنگی، اجتماعی و هنری این دوره می‌باشد (جدول شماره ۱). از طرفی تأسیس کارگاه‌های زیاد فرش بافی در تبریز، کرمان، مشهد، کاشان و سایر شهرها و از سوی دیگر فروش آن‌ها مستقیم یا از راه ترکیه باعث رونق روزافزون طرح‌های

مورد نظر و سلیقه اروپایی‌ها شده و باعث همه‌گیری بافت فرش‌های تصویری برخلاف اسلاف پیشین در کارگاه‌های فرش بافی شد. انبوه فرش‌های تصویری بافته شده در دوره قاجار موجبات مطالعه و بررسی چنین مجموعه بزرگ و وسیعی را ایجاد می‌کند که حاصل آن خصوصیات هنر فرش، طراحی، نقوش و سایر عناصر هنر فرش این دوره را عیان خواهد کرد. حسن خان شاه‌رخ، یکی از طراحان مشهور فرش کرمان بوده که تعداد بی‌شماری طراحی فرش تصویری بافته شده در این دوره منتصب به اوست. فرش بافته شده با مضمون (رقص الهه و ساتیر) در دوره قاجار از نمونه‌های نادر تأثیر تصویرگری غربی بر طراحی فرش ایرانی می‌باشد که منتصب به حسن خان شاه‌رخ بوده که توسط استاد علی کرمانی از کارگاه بافت فرش کرمان بیرون آمده است. طراحی این فرش بعداً بارها در ابعاد و اندازه‌های مختلف به شیوه فرش و قالیچه دیواری در دوره قاجار و پهلوی در کارگاه‌های مختلف مکرراً بافته شده است. طراحی این فرش از گوبلنی غربی متعلق به ناصرالدین شاه (نگهداری شده در تالار کاخ گلستان) الهام گرفته است. پژوهش حاضر، شیوه تأثیرپذیری حسن خان شاه‌رخ از هنر غرب را در طراحی فرش مذکور، مورد بررسی و مطالعه قرار داده است. از این رو، پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش است: شیوه تأثیر طراحی فرش، در اثر مورد نظر پژوهش بیشتر به کدام گونه از بیش‌متنیت تمایل دارد و در این فرآیند، چه تغییراتی در طراحی اثر مورد نظر ایجاد شده است؟

جدول ۱. فرش‌های تصویری دوره قاجار به لحاظ مضمون، مأخذ: نگارنده
Table 1. Pictorial Carpets of the Qajar Era by Theme. Source: Author.

ردیف	مضمون	ردیف	مضمون
۱	فرش‌هایی با مضمون ادبیات مانند داستان‌های شاهنامه، داستان لیلی و مجنون.	۵	فرش‌هایی با مضمون علمی مانند نقوش سیارات و منطقه البروج، نقشه جغرافیایی.
۲	فرش‌هایی با مضمون اساطیری مانند جمشید، هوشنگ شاه.	۶	فرش‌هایی با مضمون هنری مانند تبدیل آثار نقاشان مشهور سبک کلاسیک و رمانتیک به فرش.
۳	فرش‌هایی با مضمون مذهبی و آئینی مانند تصاویر آئین درویش، حضرت محمد، حضرت مریم و مسیح.	۷	فرش‌هایی با مضمون اماکن مشهور مانند تخت جمشید، مسجد شاه.
۴	فرش‌هایی با مضمون سیاسی مانند تصاویر شاهان ایران و جهان، زنان دربار، شاهزادگان و درباریان.	۸	فرش‌هایی با مضمون طبیعت مانند تصاویری از طبیعت دل‌انگیز ایران و خیالی.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع توسعه‌ای، به لحاظ ماهیت از نوع کیفی، تحلیل داده‌ها به روش توصیفی و تحلیلی و با رویکرد بیش متنیّت ژرار ژنت انجام شده است. اطلاعات این پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و استناد به منابع دست‌اول تهیه شده‌اند. ابزارهای اندازه‌گیری این پژوهش عبارت‌اند از: جداول، اشکال، مقایسه کیفی اطلاعات حاصل از فیش‌برداری از کتاب‌ها، مقالات، پایان‌نامه‌ها. نمونه‌گیری پژوهش به روش کیفی و انتخابی صورت گرفت و جامعه آماری پژوهش، حدود ۲۰ فرش تصویری با کیفیت، یافت شده از دوره قاجار می‌باشد که یک نمونه از آن‌ها به لحاظ کیفی و در راستای پژوهش حاضر، جهت بررسی و تحلیل انتخاب شد در جریان فرآیند تحلیل، ابتدا پیکره‌های مطالعاتی، شامل پیش‌متن و پیش‌متن^۱ معرفی شده‌اند؛ سپس روابط موجود بین آن‌ها بر اساس درون‌نشانه‌ای، درون‌رشته‌ای و طولی (در زمانی) مشخص و ارائه شده است. در نهایت پیکره‌های مطالعاتی با توجه به شاخص‌های دوگانه ژنت، یعنی رابطه و کارکرد ارزیابی شده‌اند. در تراگونگی^۲ که پیش‌متن نسبت به پیش‌متن ایجاد شده است، سعی شده است نوع تغییرات دقیق مشخص شده و مورد تحلیل قرار گیرد.

پیشینه پژوهش

با بررسی‌های به عمل آمده در منابع در دسترس یک پژوهش مستقیم پیرامون فرش رقص الهه و پژوهشی

دیگر پیرامون فرش کرمان و پژوهشی پیرامون قالی‌های مصور موزه فرش ایران شناسایی و در راستای پژوهش، مورد مطالعه واقع گشت. مهنوش محبی و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله خویش با عنوان «تحلیل ساختاری پیکره‌های نقش قالی تصویری رقص الهه موجود در موزه ملی فرش ایران»، به بررسی و مطالعه پیکره‌های موجود در فرش مذکور به لحاظ ساختاری می‌پردازند. غلامعلی ملول (۱۳۸۴) در کتاب خویش با عنوان «بهارستان در پیکره‌های قالی ایران»، در بخشی مجزا به قالی‌های بافت کرمان پرداخته و فرش مورد نظر پژوهش حاضر را مستند کرده و توضیحاتی مختصر در باب آن داده است. مهناز شایسته فر و طیبه صباغ پور (۱۳۹۰) در مقاله خویش با عنوان «بررسی قالی‌های تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش ایران)»، قالی‌های تصویری دوره قاجار موجود در موزه فرش ایران را مورد مطالعه قرار داده و ضمن بررسی عوامل زمینه‌ساز و مؤثر بر روند تصویرگری در قالی‌های قاجار، قالی‌های تصویری موزه فرش ایران را بر اساس مضامین و موضوعات به کاررفته در آن‌ها در قالب گروه‌های مختلف با مضامین مشترکی چون پادشاهان و مشاهیر، اروپاییان، ایران باستان، مذهب و داستان‌های ادبی دسته‌بندی کرده‌اند؛ اما در این پژوهش برای اولین بار ساختار فرش مذکور با روش بیش متنیّت ژرار ژنت مورد مطالعه قرار گرفته و شیوه‌های تأثیرپذیری و نوع تغییرات اعمال شده نسبت به پیش‌متن^۳ مورد نظر مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

مبانی نظری پژوهش

شیوه نقد بیش متنیت در نیمه دوم قرن بیستم توسط ژرار ژنت مطرح شد. ژنت در کتاب الواح باز نوشتنی (۱۹۸۷) انواع ترامتنیت^۴ را توضیح می‌دهد و بیش متنیت یکی از گونه‌های آن است. ژنت در این کتاب، انواع بیش متنیت را تشریح کرده است. بر اساس دیدگاه بینامتنیت، هر متن بافتی است که تاروپود آن از متن‌های دیگر اقتباس شده و فقط آدم اسطوره‌ای و به کلی تنها بوده که با اولین سخن خود به دنیایی بکر و هنوز بیان نشده نزدیک شده و می‌تواند از این سوگیری متقابل با سخن دیگر دور باشد (تودورف، ۱۳۷۷، ۱۱۶). در شیوه نقد بینامتنیت، به روابط بینامتنی بیش متنیت گفته می‌شود. شرط اصلی بیش متنیت برگرفتنی است. به این صورت که لازمه وجود و خلق متن دوم، حضور متن اول است و بدون خلق متن الف، متن ب هرگز فرصت خلق شدن پیدا نخواهد کرد. بیش متنیت رابطه متن‌های پیشین و پسین مورد بررسی قرار می‌دهد و به این شیوه، تأثیر متن‌های پیشین را در خلق آثار جدید مورد بررسی قرار می‌دهد. بر اساس شیوه بینامتنیت هیچ متنی بدون الهام‌پذیری از متن‌های دیگر خلق نمی‌شود، اما میزان این الهام‌پذیری و چگونگی آن متفاوت است. ژنت بیش متن را این‌گونه تعریف می‌کند: منظور من از بیش متنیت هر نوع رابطه‌ای است که متن ب (که من آن را بیش متن می‌نامم) را به متن پیشین الف (که من آن را پیش متن می‌نامم) به طریقی پیوند دهد که رابطه آن دو تفسیری نباشد. آنچه من بیش متن می‌نامم، هر متنی است که از متن پیشین مشتق شده باشد (Genette, 1997, 5). از منظر ژنت هیچ متنی مستقل از متون پیشین نیست. ژنت به صراحت در جستجوی

روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هست و به‌ویژه در روابط بیش متن تأثیرگذاری میان دو یا چندین متن را محور اصلی مطالعات خود قرار می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۸۳). ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت نام‌گذاری کرد و آن را در پنج گونه: بینامتنیت^۵، سرمتمتیت^۶، پیرامتمتیت^۷، فرامتمتیت^۸ و بیش متنیت قرار می‌دهد (آذر، ۱۳۹۵، ۵۶). بیش متنیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بر اساس برگرفتنی این متون از یکدیگر تبیین خواهد کرد (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۹۴). به این ترتیب می‌توان اذعان کرد که در یک مطالعه بیش متنی چگونگی تکثیر و گسترش متن‌ها بررسی می‌شود و برای این بررسی باید سه شرط اصلی برقرار باشد: ۱. متنی بودن موضوع ۲. دارا بودن دو یا بیش از دو متن ۳. مسلم داشتن رابطه پیش متن و بیش متن (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۱). ژنت در مطالعه روابط بیش متنی، شاخص‌های گوناگونی را بررسی می‌کند که مهم‌ترین آن‌ها نوع ارتباط می‌باشد. ژنت بر این اساس ارتباط متون را در دو گونه، همان‌گونگی (تقلید) و تراگونگی (تغییر) قرار داده است. شاخص ژنت در این گروه‌بندی سبک می‌باشد. در شیوه‌ای که ژنت از تجلی یک متن در متن دیگر بررسی کرده سه نوع نظام ادبی - هنری را مطرح کرده که در گذار از یک متن به متن دیگر نقش اساسی ایفا کرده‌اند: تفننی، طنزی و جدی. شیوه ظهور هر یک از این نظام‌ها بر اساس ارتباط بین دو متن، به صورت موجز مطابق (جدول شماره ۲) بیان شده و هر یک از این گونه‌های ظهور در (جدول شماره ۳) به صورت خلاصه بیان شده است (مهرابی، قانی، ۱۴۰۰، ۱۱۳).

جدول ۲- نحوه ظهور نظام‌های سه‌گانه هنری در هر یک از انواع ارتباط بیش متنی. مأخذ: (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۶)

Table 2. Manifestation of the Three Artistic Systems in Each Type of Hypertextual Relationship. Source: Namvar Motlagh, 2012, p. 146.

بیش متنیت		نظام بیانی	ردیف
تراگونگی	همان‌گونگی		
پارودی در معنای خاص آن	پاستیش	تفننی	۱
تراوستیسمان پارودی در معنای رایج کلمه	شارز پاستیش طنزی پارودی در معنای رایج کلمه	طنزی	۲
چاپگشت	فورزری	جدی	۳

غرب در فرش ایران می‌باشد. نویسنده با درک این موضوع، پیکره مطالعاتی را با رویکردی مورد تحلیل و بررسی قرار داده است که نشان‌دهنده نحوه و میزان تأثیرپذیری از فرهنگ و نظام تصویری غرب در هنر فرش ایران می‌باشد. این رویکرد با مقایسه جز به جز دو پیکره مشابه از دو فرهنگ متفاوت و دور از هم به خوبی نشان‌دهنده این موضوع بوده است. مطالعه پیکره مطالعاتی با این رویکرد و تطبیق فرش مذکور با نظام تصویری مشابه غربی آن، نشان‌دهنده چگونگی ورود مضمون اسطوره‌ای غرب و ساختار بصری هنر غرب به دنیای هنر فرش ایران می‌باشد. هنرمندان فرش در این دوره با تأثیر از هنر غربی از دیدگاه انتزاعی و غیر تصویری خود به تأثیر آموزه‌های اسلام دور شده و دیدگاهی رئالیستی و واقع‌گرایانه پیدا کرده و آن را در هنر خویش منعکس کردند که با اصطلاح فرش‌های تصویری در هنر فرش ایران از آن نام‌برده شده و این دسته فرش‌ها را از سایر فرش‌های ایرانی مجزا می‌کند.

به علت هم‌راستایی هدف پژوهش با رویکرد بیش متنی، این شیوه تحلیل انتخاب شد؛ زیرا هدف این پژوهش، بررسی شیوه‌های تأثیرپذیری هنرمندان و طراحان فرش قاجاری از هنرمندان غربی در طراحی نقشه فرش می‌باشد و در بیش متنیّت زنت نحوه شیوه‌های تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در نهایت پژوهش نشان می‌دهد با وجود اینکه هنرمندان قاجاری با دنیای تصویری غرب آشنا بوده و به نظام تصویری آن‌ها دسترسی داشته‌اند اما ضمن تأثیرپذیری از نظام تصویری هنر غرب، با تأثیر از بافت فرهنگی خویش به یک نظام تصویری جدید دست یافته‌اند که ضمن پرداختن به مضمون فرهنگی و ساختار بصری هنر غرب، از نظام‌های تصویری ایرانی نیز بهره برده‌اند. در این دوره طراحان فرش ایرانی با تأثیر از نظام تصویری غربی مبتنی بر مضامین مختلف، دوره‌ای جدید در عرصه طراحی فرش ایرانی را رقم زدند که منعکس‌کننده مضامین و ساختار بصری هنری

جدول ۳- تشریح انواع ارتباط در نحوه ظهور نظام‌های سه‌گانه هنری بیش متنی، مأخذ: (مهرابی، قانی، ۱۴۰۰، ۱۱۳)

Table 3. Explanation of the Types of Relationships in the Manifestation of the Three Artistic Hypertextual Systems. Source: Mehrabi & Ghani, 2021, p. 113.

ردیف	نوع ارتباط	تشریح معنی
۱	پاستیش	در این نحو شیوه تقلید می‌شود اما در اغلب موارد موضوع دیگری مورد استفاده قرار می‌گیرد، در واقع پاستیش تقلید سبکی بیش متن از پیش متن است.
۲	شارژ	به معنی غلو کردن بیش متن نسبت به پیش متن است که همراه با طنز است.
۳	فورژری	تقلید جدی بیش متن از پیش متن است.
۴	پارودی	تراگونگی سبکی بیش متن نسبت به پیش متن است.
۵	تراوستیسمان	یعنی دگرگون کردن جنسیت و تغییر سرشت پیش متن و خلق بیش متن از این طریق.
۶	جایگشت	به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد.

پیکره‌های مطالعاتی

است (ملول، ۱۳۸۴، ۱۲۸). فرش مزبور با مضمون اساطیری، تصویری از رقص الهه و یک ساتیر برگرفته از اساطیر رومی را به تصویر درآورده است؛ اما در واقع اصل اثر متعلق به یک نقاش لهستانی مقیم فرانسه به نام الکساندر اوبلسکی است. الکساندر اوبلسکی بین سال‌های ۱۶۴۹ تا ۱۶۵۱ در خانواده‌ای مرفه در پاریس متولد شد. موقعیت مالی پدر امکان ثبت نام او در آکادمی هنر رویال را فراهم آورد. بعدها اوبلسکی در هنر نقاشی ترقی کرده و به مقام استادی

به نظر می‌رسد که حسن خان شاه‌رخ‌ی طراح برجسته فرش دوره قاجار، طرح فرش مورد نظر پژوهش را به تأثیر از یک گوبلن متعلق به ناصرالدین شاه طراحی کرده است (تصویر شماره ۱). در کتاب «بهارستان: دریچه‌ای به قالی ایران» منبع اولیه و تأثیر طراح فرش (حسن خان شاه‌رخ‌ی) را گوبلنی متعلق به دوره لویی چهاردهم معرفی کرده که به تأثیر یکی از نقاشی‌های رافائل طراحی و تهیه شده

دانشگاه رسید. الکساندر اوبلسکی نقاش لهستانی اصل وابسته به آکادمی سلطنتی نقاشی و مجسمه سازی در پاریس بود که در خدمت لویی چهاردهم، آثار هنری خلق می کردند (Hryszko, 2015, 227). این نقاشی با توجه به خواهان زیاد بین مردم، به شیوه های گوبلن، فرش، قالیچه و غیره در کشورهای مختلف بارها کپی و عرضه شده است.



تصویر ۱. الف: نقاشی رقص یک نمف و ساتیر، الکساندر اوبلسکی، مأخذ: (Hryszko, 2015, 230)
ب: گوبلن با تصویر الهه رقص و ساتیر، دوره قاجار، گنجینه کاخ گلستان، مأخذ: (ملول، ۱۲۹، ۱۳۸۴)
ج: قالی با تصویر الهه رقص و ساتیر، دوره قاجار، مجموعه خصوصی، مأخذ: (ملول، ۱۳۰، ۱۳۸۴)

Figure 1.a. Painting of a Nymph and a Satyr Dancing, Alexandre Ubeleski. Source: Hryszko, 2015, p. 230.

b. Tapestry Depicting the Dancing Goddess and Satyr, Qajar Era, Golestan Palace Collection. Source: Maloul, 2005, p. 129.

c. Carpet Depicting the Dancing Goddess and Satyr, Qajar Era, Private Collection. Source: Maloul, 2005, p. 130.

فرش مورد نظر با چله پنبه ای و خامه پشمی در شهر کرمان توسط استاد علی کرمانی بافته شده است. از این طرح نمونه های زیادی بافته شده است که در موزه و مجموعه های خصوصی نگهداری می شود. یک نمونه نفیس نیز در موزه فرش نگهداری می شود (جدول شماره ۴).

جدول ۴. مشخصات پیکره های مطالعاتی پژوهش. مأخذ: نگارندگان

Table 4. Specifications of the Case Studies in the Research. Source: Authors.

محل نگهداری	محل بافت	هنرمند	ابعاد	تاریخ اثر	پیکره مطالعاتی		
					پیش متن	پیش متن	۱
مجموعه خصوصی مستند شده در کتاب بهارستان: درچه ای به قالی ایران اثر غلامعلی ملول، ص ۱۳۰	کرمان	طراح: حسن خان شاهرخی عمل: علی کرمانی سفارش: محمدرضا خان حاکم یزد	۳/۰۶ × ۲/۱۰	۱۲۹۰ ه. ش	فرش با تصویر رقص الهه و ساتیر	پیش متن	۱
کاخ گلستان مستند شده در کتاب بهارستان: درچه ای به قالی ایران اثر غلامعلی ملول، ص ۱۲۹	فرانسه	ناشناس	نامشخص	دوره لوئی چهاردهم	گوبلن با تصویر رقص الهه و ساتیر	پیش متن	۲

روابط موجود بین پیکره‌های مطالعاتی

از منظر ژنت، متن‌ها دارای نظام‌های نشانه‌ای متفاوت (کلامی، تصویری و غیره) هستند. اگر متون مطالعاتی دارای نظام نشانه‌ای همسان باشند، ارتباط بین آن‌ها (درون نشانه‌ای) یا (نظام نشانه‌ای همسان) خوانده می‌شود، در غیر این صورت ارتباط آن‌ها از نوع بینا نشانه‌ای یا نظام نشانه‌ای غیرهمسان خوانده می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۲۶). بر این اساس چون پیکره‌های مطالعاتی پژوهش حاضر همسان هستند دارای رابطه درون نشانه‌ای می‌باشند چون هر دو پیکره مورد مطالعه دارای نظام تصویری مشابه و یکسان هستند (جدول شماره ۴). از منظر ژنت متون مورد مطالعه از نظر فرهنگی ممکن است دارای دو حالت باشند. اگر متن‌ها متعلق به یک فرهنگ خاص باشند، رابطه آن‌ها (درون فرهنگی) و اگر متن‌ها

به فرهنگ‌های متفاوتی تعلق داشته باشند، بین آن‌ها رابطه (بینا فرهنگی) وجود دارد (همان، ۱۳۹۴، ۲۶). بر این اساس پیکره‌های مورد مطالعه این پژوهش دارای رابطه بینا فرهنگی می‌باشند؛ چون پیکره اول (فرش) متعلق به فرهنگ ایرانی و پیکره دوم (گوبلن) متعلق به کشور فرانسه است. به دلیل وجود فاصله زمانی نسبتاً کم بین متون (پیش متن و پیش متن) رابطه این دو متن را می‌توان از نوع عرضی (هم‌زمانی) در نظر گرفت. اگر آثار مورد مطالعه در یک رشته باشند، رابطه آن‌ها (درون رشته‌ای) و اگر آثار به رشته‌های متفاوتی تعلق داشته باشند، بین آن‌ها رابطه (بینا رشته‌ای) وجود دارد. بر این اساس آثار مورد مطالعه در این پژوهش دارای رابطه درون رشته‌ای بوده؛ چرا که هر دو پیکره مطالعاتی این پژوهش در حوزه صنایع دستی و هنرهای بافت (فرش و گوبلن) می‌باشند (جدول شماره ۵).

جدول ۵. خلاصه روابط موجود در دو پیکره مورد مطالعه پژوهش. مأخذ: نگارندگان

Table 5. Summary of the Existing Relationships in the Two Case Studies of the Research. Source: Authors

ردیف	نظام ارتباطی	مصادیق
۱	درون نشانه‌ای	دو نمونه مورد مطالعه پژوهش دارای نظام یکسان تصویری می‌باشند.
۲	بینا فرهنگی	فرش یا پیش متن متعلق به فرهنگ ایرانی و گوبلن یا پیش متن متعلق به فرانسه است.
۳	عرضی (هم‌زمانی)	دو نمونه مورد مطالعه پژوهش متعلق به یک دوره زمانی و تاریخی (قاجار و لوئی چهاردهم) می‌باشند.
۴	درون رشته‌ای	دو نمونه مورد مطالعه پژوهش متعلق به یک رشته هنری (هنرهای بافت) می‌باشند.

گونه شناسی بیش متنی

ژرار ژنت در ابتدا برای گونه شناسی آثار دو شاخص (کارکرد و رابطه) را تعیین کرده، سپس پیکره مطالعاتی را در یکی از گونه‌های شش‌گانه بیش متنی «پاستیش»^۹، شارژ، فورژری^{۱۱}، پارودی^{۱۲}، تراوستیسمان^{۱۳} (تراپوشی) و ترانسپوزیشن^{۱۴} (جایگشت) طبقه‌بندی نموده و مورد تحلیل قرار داده است.

شاخص کارکرد

این شاخص به بررسی نیت یا تأثیر هر عملی که می‌تواند تفننی، طنزی یا جدی باشد، می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۵). در کارکرد تفننی، نسبت بیش متن با پیش متن برای خلق اثر جدید، همراه با شوخی و تفنن بوده و از جنبه

سرگرم‌کننده برخوردار می‌باشد. در کارکرد طنزی نسبت بیش متن با پیش متن برای خلق اثر جدید، دارای ارزش زدایی و نقدی می‌باشد. در کارکرد جدی نسبت بیش متن با پیش متن برای خلق اثر جدید، باهدف ادامه دادن متن مورد نظر، ترجمه، اقتباس‌های ادبی و هنری و... می‌باشد. بر اساس شاخص کارکرد ژرار ژنت برای گونه شناسی آثار ابتدا دو شاخص (کارکرد و رابطه) را ارائه می‌دهد، سپس آثار را در یکی از گونه‌های شش‌گانه بیش متنی طبقه‌بندی می‌کند. گونه شناسی بیش متنی ژرار ژنت عبارت‌اند از: پاستیش، شارژ، فورژری، پارودی، تراوستیسمان (تراپوشی) و ترانسپوزیشن (جایگشت). شیوه تأثیر بیش متن این پژوهش از پیش متن در دسته جدی قرار می‌گیرد. در نهایت با توجه به تحلیل‌های صورت گرفته از بیش متن

صورت یا شیوه طراحی و ترسیم عناصر بصری نقاشی تغییر کرده است. همچنین به لحاظ انواع جایگشت در گروه جایگشت هنری و زیرمجموعه جایگشت بینا هنری قرار می‌گیرد چرا که بیش متن متعلق به هنر فرش و پیش متن متعلق گوبلن بوده و دورشته نزدیک ولی متفاوت هستند (جدول شماره ۶).

و پیش متن، گونه شناسی بیش متن فرس مورد نظر پژوهش در گونه جایگشت (ترانسپوزیشن) قرار می‌گیرد؛ یعنی بیش متن متأثر از پیش متن خود که در فرم و بافتی دیگر بازتولید می‌شود. جایگشت دو نوع (صوری و مضمونی) را در برمی‌گیرد. به لحاظ گونه جایگشت، بیش متن پژوهش حاضر در گونه جایگشت صوری قرار می‌گیرد. چرا که مضمون و محتوا تغییر نکرده و فقط

جدول ۶. انواع و گونه شناسی جایگشت (ترانسپوزیشن)، مأخذ: نگارندگان
Table 6. Types and Taxonomy of Transposition. Source: Authors.

پیکره پژوهش حاضر	انواع جایگشت			گونه‌های جایگشت		
	جایگشت صوری	جایگشت درون زبانی. جایگشت بین زبانی	جایگشت ادبی	۱	جایگشت صوری	۱
جایگشت بینا هنری	جایگشت درون هنری. جایگشت بینا هنری	جایگشت هنری	۲			
جایگشت هنری	جایگشت ادبی به ادبی	جایگشت ادبی به هنری. جایگشت هنری به ادبی	جایگشت ادبی - هنری	۳	جایگشت مضمونی	۲

متن) کپی محض نکرده است. تراگونگی و تغییرات ایجاد شده ضمن خلق فرس مورد نظر در سه گونه (شکلی، ترکیب بندی و رنگی) به شرح ذیل قابل مطالعه می‌باشد: صورت مجزا مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

تراگونگی شکلی (فرم)

در بخش تراگونگی شکلی، تغییرات طراحی و ترسیمی نقوش (فرم) و دیگر عناصر ترسیمی دو پیکره مطالعاتی نسبت به هم مورد مطالعه قرار می‌گیرد. اگرچه ساختار دو اثر نسبتاً شبیه هم هستند ولی در تزئینات بیش متن این پژوهش تراگونگی و تغییراتی چشم‌گیر نسبت به پیش متن اعمال شده که در ادامه به تفکیک مورد مطالعه قرار گرفته است (جدول شماره ۷).

شاخص رابطه

بر اساس رویکرد ژرار ژنت، رابطه به معنی میزان وفاداری بیش متن (متن دوم) به پیش متن (متن اول) است. در شاخص رابطه به بررسی همان گونگی (تقلید) و تراگونگی (تغییر) بیش متن نسبت به پیش متن پرداخته می‌شود. در ادامه ژنت جدول بیش متنی خود را بر اساس دو شاخص رابطه و کارکرد در شش گونه مجزا تشریح می‌کند (جدول شماره ۳). بر این اساس همچنان که مشاهده می‌شود طراح فرس رقص الهه در فرآیند اقتباس از گوبلن ناصرالدین شاه، در طراحی به پیش متن تصویری خود وفادار بوده ولی در برخی از عناصر طراحی و جزئیات، زیاد تقلیدگر نبوده است؛ یعنی بین پیش متن و بیش متن پژوهش حاضر، رابطه تراگونگی برقرار بوده و هنرمند طراح فرس (بیش متن) از اثر نقاش و طراح گوبلن (پیش

جدول ۷. تراگونگی شکلی (فرم) در دو پیکره مورد مطالعه پژوهش. مأخذ: نگارندگان

Table 7. Formal Tragonism in the Two Case Studies of the Research. Source: Authors.

ردیف	پیکره مطالعاتی	نقوش انسانی	نقوش گیاهی	نقوش بی جان	نقوش حیوانی	کتیبه	حاشیه
۱	پیش متن: گوبلن ناصرالدین شاه		ساتیر و الهه به همراه سه الهه در بالای سر آنها	درختان و گل‌های شکوفه دار	ستون و گلدان روی آن	یک کتیبه در متن اصلی دارد	ندارد
۲	پیش متن: فرش رقص الهه و ساتیر		تراگونگی دارد	تراگونگی دارد	تراگونگی دارد	تراگونگی دارد	دارد

نقوش انسانی

پیکره اول مطالعاتی یا پیش متن این پژوهش (فرش ساتیر و الهه رقصنده)، با دو نقش مایه انسانی یعنی ساتیر و الهه رقص در مرکز فرش (متن) تزئین شده است. در بالای سر این دو نقش اصلی، سه الهه بالدار در حال سماع و شادی تصویر شده‌اند. باید اشاره کرد که این تعداد نقش مایه انسانی در پیش متن (گوبلن) نیز مشاهده می‌شود؛ اما در این بخش از پژوهش تراگونگی ایجاد شده در شیوه طراحی نقش مایه‌های انسانی موجود در پیش متن (فرش)، مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرد. در بخش سه فرشته بالدار بالای سر ساتیر و الهه رقصنده، باید اشاره کرد که سر این سه شخصیت بسیار بزرگ‌تر از اندام آن‌ها طراحی شده است. طراح فرش با تغییرات جزئیات چهره آن‌ها، سعی در ایرانی کردن پیکره‌ها نموده است. اندام پیکره‌ها دارای تناسب کمتری نسبت به سر آن‌ها می‌باشد در حالی که در پیش متن (گوبلن) طراح با توجه به منبع اصلی (نقاشی اوبلنسکی) در اصول طراحی پیکره و آناتومی دقت بیشتری داشته و به نسخه نقاشی بسیار وفادارتر بوده است. این عدم رعایت تناسب و طراحی آناتومی در طراحی پیکره الهه رقصنده و ساتیر نیز مشاهده می‌شود. چنانکه در چرخش سر الهه، پیوند سر با اندام از بین رفته

و پیکره‌ای کلاژ مانند به نظر می‌رسد. در طراحی اندام ساتیر نیز همچون الهه رقصنده و فرشتگان، طراح با تغییرات عمده در چهره و اندام سعی در نشان دادن پیکره‌های ایرانی کرده است. اگرچه طراح با نیت ایرانی کردن پیکره‌ها دست به تغییرات ملموس زده است شاید هم به علت شناخت کمتر آناتومی نسبت با هنرمند اصلی اثر، در طراحی فرش در بعضی موارد دچار خطاهایی در طراحی آناتومی پیکره‌ها شده باشد.

جزئیات دقیق گوبلن و مشابهت آن با اثر نقاشی تأییدی است بر نظریه دکتر هریسکو که در پژوهش خود اعلام داشته اوبلنسکی تعدادی طرح گوبلن از نقاشی خود تهیه کرده است (تصویر شماره ۲). اوبلنسکی در سال ۱۶۸۴ دو سفارش طراحی گوبلن دریافت کرد که یکی از آن‌ها اکنون در موزه هنرهای زیبای آراس^{۱۵} در فرانسه نگهداری می‌شود (Hryszko, ۲۰۱۵, ۲۲۹). گوبلن مورد اشاره دکتر هریسکو دارای یک حاشیه بزرگ مانند فرش‌های ایرانی است که متن اصلی را در برگرفته است. این حاشیه با نقوش اساطیری تزئین و طراحی شده است. اگرچه نقوش متن این گوبلن با اثر مورد پژوهش ما متفاوت است اما حاشیه آن مورد توجه این پژوهش قرار گرفت. به علت عدم دسترسی به نسخه اصلی پیکره دوم به نسخه مستند

که در پی خلق دنیای اساطیری بوده که در آن ساتیر در حال نواختن نی و الهه در حال رقص و شادمانی بوده است (تصویر شماره ۲). در این حاشیه ۱۰ چهره انسانی مشاهده می‌شود که چهار عدد آن در چهار گوشه فرش چهره یک فرد ایرانی قاجاری را به نمایش گذاشته و شش عدد چهره زن غربی مابین چهره‌های قاجاری ترسیم شده است.

شده در کتاب غلامعلی ملول بسنده شد. گوبلنی که در کتاب غلامعلی ملول به عنوان پیش متن فرش مورد نظر پژوهش معرفی شده است، فاقد حاشیه است. احتمالاً طراح فرش به نسخه‌های دیگر این گوبلن دسترسی داشته که طراح برای متن اصلی یک حاشیه نیز در نظر گرفته است. طراح فرش نیز برای متن اصلی حاشیه‌ای زیبا و بزرگ مملو از نقوش (گیاهی، انسانی، حیوانی) در نظر گرفته



تصویر ۲: الف: گوبلنی از نقاشی اولبنسکی در موزه آراس فرانسه، مأخذ: (Hryszko, ۲۰۱۵, ۲۳۱)
ب: گوبلن با تصویر الهه رقص و ساتیر، دوره قاجار، گنجینه کاخ گلستان، مأخذ: (ملول، ۱۲۹، ۱۳۸۴)

Figure 2.a. Tapestry Based on Ubeleski's Painting, Arras Museum, France. Source: Hryszko, 2015, p. 231.
b. Tapestry Depicting the Dancing Goddess and Satyr, Qajar Era, Golestan Palace Collection. Source: Maloul, 2005, p. 129.

می‌شود؛ اما در پیکره اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (گوبلن ناصرالدین‌شاه)، طراح طبق اصول زیبایی‌شناسی ایرانی با به‌کارگیری شیوه تکرار، با تکرار نقوش گیاهی فضایی تخت و یک‌بعدی خلق کرده است. گویی طراح درصدد نمایش اساطیر در دنیایی مثالی است. در اینجا اثری از رودخانه، آسمان و کوه‌های پشت سر باغ دیده نمی‌شود. درخت مو و گل و بوته‌ها درهم‌تنیده شده‌اند و اساطیر را در برگرفته‌اند. حدود بیست خوشه انگور در لابه‌لای گل‌بوته‌ها خودنمایی می‌کند و طراح از گل‌بوته‌های ایرانی رایج در هنر فرش بافی بهره گرفته است. حاشیه‌ای بزرگ متن اصلی فرش را در برگرفته است که در پیکره دوم مطالعاتی یا پیش متن (گوبلن) وجود ندارد. داخل حاشیه با نقوش گیاهی رایج در هنر ایران تزئین شده است.

نقوش اشیاء و بی‌جان

در این بخش تراگونگی نقوش بی‌جان در دو بخش متن اصلی و حاشیه فرش مورد نظر (بیش متن) مورد بررسی قرار

۴-۵-۲-۱ نقوش گیاهی

پیکره اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (فرش ساتیر و الهه رقصنده) دارای تراگونگی‌های جدی در بخش نقوش گیاهی نسبت به پیش متن خود (گوبلن ناصرالدین‌شاه) می‌باشد. این تراگونگی در دو بخش متن اصلی و حاشیه فرش مورد نظر (بیش متن) مورد بررسی قرار می‌گیرد. در بخش متن اصلی، طراح پیکره دوم مطالعاتی یا پیش متن (گوبلن)، طبق اصول زیبایی‌شناسی غربی با به‌کارگیری پرسپکتیو و عناصر بصری (درختان، رودخانه، آسمان و گل‌بوته‌ها) و به کمک ایجاد عمق میدان یک فضای سه‌بعدی مجازی ایجاد کرده است. گویی که اساطیر در فضایی شبیه دنیای انسانی زندگی می‌کنند. گل‌بوته‌های غربی، اساطیر را در متن اصلی در برگرفته‌اند. رودخانه‌ای از جلوی پرده شروع و در امتداد باغ پشت‌صحنه ناپدید می‌شود. پشت سر اساطیر در قسمت چپ تصویر، قسمتی از آسمان مشاهده می‌شود که گل‌بوته به همراه درخت مو با خوشه‌های انگور آن را پوشش داده‌اند. حدود ده خوشه انگور از لابه‌لای گلبرگ‌ها و بوته‌ها مشاهده

همچون پیش متن خود در حال چیدن دانه‌های انگور بوده و دو پرنده دیگر در حال آواز خواندن ترسیم شده‌اند. در بخش دوم یعنی در حاشیه‌های الحاقی به بیش متن، در حاشیه بزرگ تعداد زیادی حیوان با طراحی ایرانی (۱۰ شتر، ۱۲ گورخر، ۱۰ شیر، ۱۰ میمون، ۱۰ فیل، ۱۰ یوزپلنگ و ۱۰ آهو) ترسیم شده‌اند و در حاشیه‌های کوچک هیچ‌گونه نقش حیوانی دیده نمی‌شود.

کتیبه‌های نوشتاری

در این بخش تراگونگی کتیبه‌های نوشتاری در دو بخش متن اصلی و حاشیه فرش موردنظر (بیش متن) مورد بررسی قرار می‌گیرد. در پیکره دوم مطالعاتی یا پیش متن (گوبلن)، تنها یک کتیبه در متن اصلی آن هم روی پایه ستون (میان ساتیر و الهه رقصنده) با متن لاتین حک شده است اما در پیکره اول مطالعاتی یا پیش متن (فرش ناصرالدین شاه)، در بخش اول یعنی متن اصلی فرش، کتیبه‌ای به زبان فارسی روی پایه ستون (میان ساتیر و الهه رقصنده) ترسیم شده که مشخص‌کننده سفارش دهنده فرش مزبور می‌باشد. در بخش دوم یعنی در حاشیه‌های الحاقی به بیش متن، در حاشیه کوچک نیز یک کتیبه با خط فارسی ترسیم شده که معرف کارگاه بافنده فرش است.

حاشیه

تراگونگی مورد بحث در این بخش، حاشیه فرش مورد مطالعه پژوهش می‌باشد. پیکره اول مطالعاتی این پژوهش یعنی بیش متن (فرش)، از یک متن اصلی با نقوش اساطیری و دو حاشیه کوچک و یک حاشیه بزرگ تشکیل شده است. حاشیه‌های کوچک اطراف حاشیه بزرگ ترسیم شده و با نقوش گیاهی و یک کتیبه فارسی تزئین شده‌اند. حاشیه بزرگ نیز با نقوش حیوانی، انسانی و گیاهی تزئین شده و متن اصلی فرش مزبور را در برگرفته است. نقوش این حاشیه‌ها در بخش بالاتر به صورت جداگانه مورد مطالعه قرار گرفته است؛ اما پیکره دوم مطالعاتی یعنی پیش متن (گوبلن ناصرالدین شاه) به استناد کتاب (بهارستان: درپچه‌ای به قالی ایران) اثر غلامعلی ملول فاقد هرگونه حاشیه الحاقی به متن اصلی اثر می‌باشد.

می‌گیرد. در بخش متن اصلی پیکره دوم مطالعاتی یا پیش متن (گوبلن)، در اولین پلان، وسایل اسطوره ساتیر روی زمین پخش شده است. این وسایل ظاهراً محتویات یک کیف باز شده است که لابه‌لای گل‌ها پوشیده شده است. این وسایل شامل چند ساز موسیقی، ظرف نوشیدنی و ... می‌باشد. در پلان دوم یک جفت نی در دست ساتیر قرار دارد که در حال نواختن آن برای الهه رقص می‌باشد. در اساطیر یونانی نوازنده و اختراع نی را به اسطوره پان نسبت می‌دهند. در پلان سوم، یک ستون یونانی میان دو اسطوره ساتیر و الهه قرار گرفته که گلدانی یونانی بزرگ روی آن قرار داده شده است. این قسمت ظاهراً قسمتی از یک بنا می‌باشد که لابه‌لای گل و بوته‌ها پنهان شده است. در پلان چهارم اثر یک ساز و یک سینی در دست سه الهه در آسمان قرار دارد. این اثر فاقد حاشیه می‌باشد؛ اما در پیکره اول مطالعاتی یا پیش متن (فرش ناصرالدین شاه)، در پلان اول وسایل بدن ساک ترسیم شده و تعداد آن‌ها کمتر از پیش متن است. در گوشه سمت راست فرش نیز یک ظرف قوری مانند اضافه شده که حاشیه فرش نصف آن را پوشانده است. در پلان دوم ستون و گلدان نیز چندان به پیش متن وفادار نبوده و به صورت ساده‌تر و دارای تناسبات کمتر ترسیم شده است بنای پشت پایه ستون نیز اصلاً مشخص نیست. نی‌های ساتیر کوتاه‌تر و نازک‌تر ترسیم شده است و در پلان آخر نیز طراحی سینی و ساز الهه‌ها در آسمان با تناسبات کمتر ترسیم شده‌اند. در بخش حاشیه، باید اظهار داشت که دو حاشیه کوچک و یک حاشیه بزرگ در میان آن‌ها به متن اصلی پیکره اول مطالعاتی یا پیش متن (فرش) اضافه شده است و در این بخش هیچ‌گونه نقوش بی‌جان مشاهده نمی‌شود.

نقوش حیوانی

در این بخش تراگونگی نقوش حیوانی در دو بخش متن اصلی و حاشیه فرش موردنظر (بیش متن) مورد بررسی قرار می‌گیرد. در بخش متن اصلی در پیکره دوم مطالعاتی یا پیش متن (گوبلن)، تنها یک پرنده شبیه طوطی در بالای سر ساتیر لابه‌لای بوته‌ها دیده می‌شود که در حال چیدن دانه‌های انگور است. پیکره دوم فاقد حاشیه می‌باشد؛ اما در پیکره اول مطالعاتی یا پیش متن (فرش ناصرالدین شاه)، در بخش اول یعنی متن اصلی فرش سه پرنده ایرانی ترسیم شده است. پرنده بالای سر ساتیر

تراگونگی ترکیب بندی

در دست راست الهه رقصنده منتهی می شود؛ اما در پیکره دوم مطالعاتی یعنی پیش متن (گوبلن ناصرالدین شاه)، ترکیب بندی منتشر و باز مشاهده می شود که با استفاده از فرم اسپیرال غربی از دسته گل در دست راست الهه رقصنده شروع و به بیرون از کادر و اثر منتهی می شود.

فضای ایجاد شده در پیکره اول مطالعاتی این پژوهش یعنی پیش متن (فرش)، با استفاده از حاشیه های دربرگیرنده متن اصلی، بسته و ترکیبی متمرکز ایجاد کرده است به صورتی که ترکیب متن اصلی با استفاده از فرم حلزونی در هنر ایرانی، به نقطه مرکزی فرش یعنی دسته گل

جدول ۸. تراگونگی ترکیب بندی در دو پیکره مورد مطالعه پژوهش. مأخذ: نگارندگان

Table 8. Compositional Tragonism in the Two Case Studies of the Research. Source: Authors.

تراگونگی ترکیب بندی	پیکره های مطالعاتی	
	گوبلن ناصرالدین شاه	پیش متن
دارای ترکیب بندی منتشر استفاده از فرم اسپیرال برای چینش عناصر بصری		
دارای ترکیب بندی متمرکز استفاده از فرم حلزونی برای چینش عناصر بصری	فرش	پیش متن

تراگونگی رنگی

در پیکره اول مطالعاتی این پژوهش یعنی پیش متن (فرش)، خانواده رنگ های گرم قرمز مرسوم در هنر فرش ایرانی به همراه رنگ سفید حاکم است اما در پیکره دوم مطالعاتی یعنی پیش متن (گوبلن ناصرالدین شاه) خانواده رنگ های گرم قرمز و سرد آبی در یک توازن بی نظیر اثری رنگین و متعادل را همچون نقاشی های دوره باروک به نمایش گذاشته است.

جدول ۹. تراگونگی رنگی در دو پیکره مورد مطالعه پژوهش. مأخذ: نگارندگان

Table 9. Chromatic Tragonism in the Two Case Studies of the Research. Source: Authors

تراگونگی رنگی	پیکره های مطالعاتی	
	گوبلن ناصرالدین شاه	پیش متن
رنگ مایه قرمز و آبی حاکم بر اثر است.		
رنگ مایه قرمز و سفید حاکم بر اثر است.	فرش	پیش متن

نتیجه گیری

بررسی و مطالعات ذکر شده می توان نتیجه گرفت که طراحی و ترسیم نقوش فرش در پیکره اول مطالعاتی یا پیش متن این پژوهش، به لحاظ شاخص رابطه نسبت به پیش متن دارای تراگونگی (تغییر) است؛ همچنین بر اساس رابطه کارکرد در دسته جدی قرار می گیرد، در نتیجه در رویکرد پیش متنی ژرار ژنت در گونه ترانسپوزیشن یا تراگونگی با کارکرد جدی قرار می گیرد. در پاسخ به سؤال دوم که در این فرآیند تأثیر پذیری، چه تغییراتی در طراحی اثر مورد نظر ایجاد شده است؟ می توان به تفکیک، به سه نمونه از تراگونگی و تغییرات اشاره کرد: (شکل، ترکیب بندی و رنگ). با وجود اینکه هنرمند ایرانی در خلق فرش از یک پیش متن غربی تأثیر گرفته است، اما او خود را محدود به تقلید

هنر ایران همواره مسیری تکاملی و پویا به خود گرفته و از دوره های آغازین تا دوره معاصر متأثر از هنر تمدن های دیگر بوده و همواره دستاورد هنری آن ها را بررسی کرده و در جریان آفرینش هنر ایرانی از آن بهره گرفته است. در این پژوهش سعی شد شیوه تأثیر پذیری طراحی و ترسیم نقشه یک فرش تصویری ایرانی (پیکره اول مطالعاتی یا پیش متن پژوهش) از یک گوبلن فرنگی (پیکره دوم مطالعاتی یا پیش متن پژوهش) با رویکرد پیش متنی ژرار ژنت بررسی و تحلیل گردد. در پاسخ به سؤال اول که شیوه تأثیر پذیری طراحی فرش، در اثر مورد نظر پژوهش بیشتر به کدام گونه از پیش متنیت تمایل دارد؟ باید اذعان نمود که با توجه به

در برخی از قسمت‌های تزئینات به ویژگی‌های فرهنگی - هنری و اجتماعی جامعه خلق اثر اشاره دارد، به عنوان مثال استفاده از چهره‌های ایرانی برای ترسیم اشخاص، استفاده از پرسپکتیو ایرانی در خلق اثر، استفاده از نقش مایه گیاهی برای پر کردن فضای خالی، اشاره به قواعد زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی دارد. در نهایت می‌توان چنین اذعان نمود که اگرچه فرش مورد نظر پژوهش از یک اثر غیر ایرانی و غربی تأثیر گرفته است، ولی با اقتباس‌های سنجیده به اثری جدید دست یافته که در آن فرهنگ و سنت نگارگری ایرانی استمرار و تداوم یافته است.

اعلام عدم تعارض منافع:

نویسنده اعلام می‌دارد که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافی برای ایشان وجود نداشته است.

صرف از آن نکرده و از خلاقیت خود نیز بهره گرفته است. به عبارت دیگر، هنرمند در پیکره اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (فرش) در تأثیرپذیری از هنرمند غربی نگاهی تقلیدی ندارد و سعی می‌کند تا از پیش متن خود فراتر رود و در این مسیر از سنت نقاشی ایرانی و جامعه خود تأثیر گرفته و سعی کرده با ایجاد تغییرات لازم آن را به یک اثر ایرانی تبدیل کند. در فرآیند خلق بیش متن و تأثیرپذیری در پیکره اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (فرش) از هنرمند غربی، به دلیل تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی، هنری و اجتماعی، بیش متن دچار تراگونگی و تغییر شده است. تغییرات ایجاد شده در تزئینات پیکره اول مطالعاتی یا بیش متن این پژوهش (فرش) علاوه بر اینکه موجب خلق اثری جدید و مستقل شده است، سبب ایجاد بیش متنی مرتبط با هنر و جامعه خلق اثر نیز شده است. هنرمند

پی‌نوشت‌ها

- 1- Hypertext
- 2- Transformation
- 3- Hypotext
- 4- Transtexualité
- 5- Intertextuality
- 6- Arcitextualite
- 7- Paratextualite
- 8- Metatextualite
- 9- Pastiche
- 10- Charge
- 11- Forgerie
- 12- Parodie
- 13- Travestiman
- 14- Transposition
- 15- Museum of Fine Arts in Arras

منابع و مآخذ

- آذر، اسماعیل، (۱۳۹۵)، *تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی*، تهران، فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره سه، صفحه: ۵۶.
- تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز، صفحه ۱۲۶.
- شایسته فر، مهناز، صباغ پور، طیبه، (۱۳۹۰)، *بررسی قالیهای تصویری دوره قاجار (موجود در موزه فرش ایران)*، نشریه علمی باغ نظر، دوره ۸، شماره ۱۸ - شماره پیاپی ۱۸.
- ملول، غلامعلی، (۱۳۸۴)، *بهارستان: دریچه‌ای به قالی ایران*، تهران: زرین و سیمین، صفحات: ۲۲۷-۲۳۰.
- محبی، مهنوش، هوشیار، مهران، نیک‌خواه هانیه، مبین، رضا، (۱۳۹۹)، *تحلیل ساختاری پیکره‌های نقش قالی تصویری رقص الهه موجود در موزه ملی فرش ایران*، نشریه گلجام، پیاپی ۳۸، پاییز و زمستان، صفحات: ۹۷-۱۱۶.
- مهرابی، فاطمه، قانی، افسانه، (۱۴۰۰)، *خوانش روابط بیش‌متنی در قالی ایلام با تکیه بر آرا ژرار ژنت*، نشریه علمی پژوهشی هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی دوره ۲۶، شماره ۱، صفحات: ۱۱۱-۱۲۱.
- نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۶)، *ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متنها*، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶، زمستان، صفحات: ۸۳-۹۸.
- نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۱)، *گونه شناسی بیش‌متنی*، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۹، شماره ۳۸، زمستان، صفحه: ۱۳۹-۱۵۲.
- نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۴)، *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن، صفحات: ۲۶-۲۶۱.
- نامور مطلق، بهمن، کنگرانی، منیژه، (۱۳۹۴)، *فرهنگ مصور نمادهای ایرانی*، تهران: شهر، صفحه: ۸۳.

Genette, Gerard .) 1997 (Palimpsestes: Literature in the second degree, Translated by: Chana Newman and Calude Doubinsky. University of Nebraska Press.Lincoln.

HRYSZKO, BARBARA.(2015) Alexandre Ubeleski (Ubelesqui): The Œuvre of the Painter and the Definition of his Style Artibus et Historiae 71(2015):226-280, Figs. 1-49

- URL1: <https://iranatlas.info/sassanid/sasani-art51.htm>

Access date: 22/06/2022

- URL2: <https://mrbilit.com/mag/the-azerbaijanmuseum/>

Access date: 22/06/2022

- URL3: <https://www.medievalists.net/2021/04/double-headed-eagle-byzantine/>

- Access date: 22/06/2022



شماره سیزدهم
تابستان ۱۴۰۲

©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/>).





Ferdows-e-Honar

scientific journal in the field of visual and applied arts



دانشگاه فرهنگستان
موسسه آموزش عالی فردوس
(تهران، ایران)

Print ISSN271702317 - Online ISSN2717-2775

Ferdows Institute of Higher Education

Vol. 4 | **No. 13** | Summer 2023

An Analysis of the Illustration of the Encounter Between Ardeshir and Golnar in the Baysonghori and Tahmasbi Shahnamehs

(A Structuralist Approach to the Concept of Transformation)

Mahbubeh Zabbah | Mostafa La'li Shateri

Exploring the Key Indicators Influencing the Enhancement of Happiness in Coworking Spaces

Seyyede Maryam Mojtabavi | Yeganeh Poustchinyan

Analysis of the Works of the Fifth-Generation Japanese Graphic Artists Based on Carolyn Korsmeyer's Feminist Aesthetics

Hanieh Pazirofteh | Somayeh Ramezanmahi

Analyzing the Influential Centers in the Formation of Early Islamic Scripts

Fatemeh Nasiri | Homayoun Haj-Mohammad Hosseini

Exploring Artistic Adaptation in Cinema Based on the Recreation of Paintings

Fatemeh Samadi | Sahar Sarvin

Intertextual Reading of Qajar Carpet Design

(Case Study: A Kerman Carpet Featuring the Dance of the Goddess and Satyr)

Hana Kazemian

