جلوه
دانشگاه الزهرا
فصلنامه علمی جلوه هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال ۱۳، شماره ۳، پائیز ۱۴۰۰
شماره پیاپی: ۳۲
JLHOR
شاپا چاپی: ۹۸۶۸-۱۶۰۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۶X-۲۵۳۸

**مقایسه تطبیقی جانورنگاری در دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون اصفهان و قزوین**
سولماز امیرراشد، نسرین نصیری‌فر، علیرضا حسینی صدر ۷-۱۷

**تأملی بر شیوه طراحی نخستین قلم نستعلیق چاپی منسوب به چارلز ویلکینز در واژه‌نامه گلادوین (۱۱۴۹ ق./۱۷۸۰ م.)**
علی بوذری، مهدی صحراگرد ۱۸-۳۰

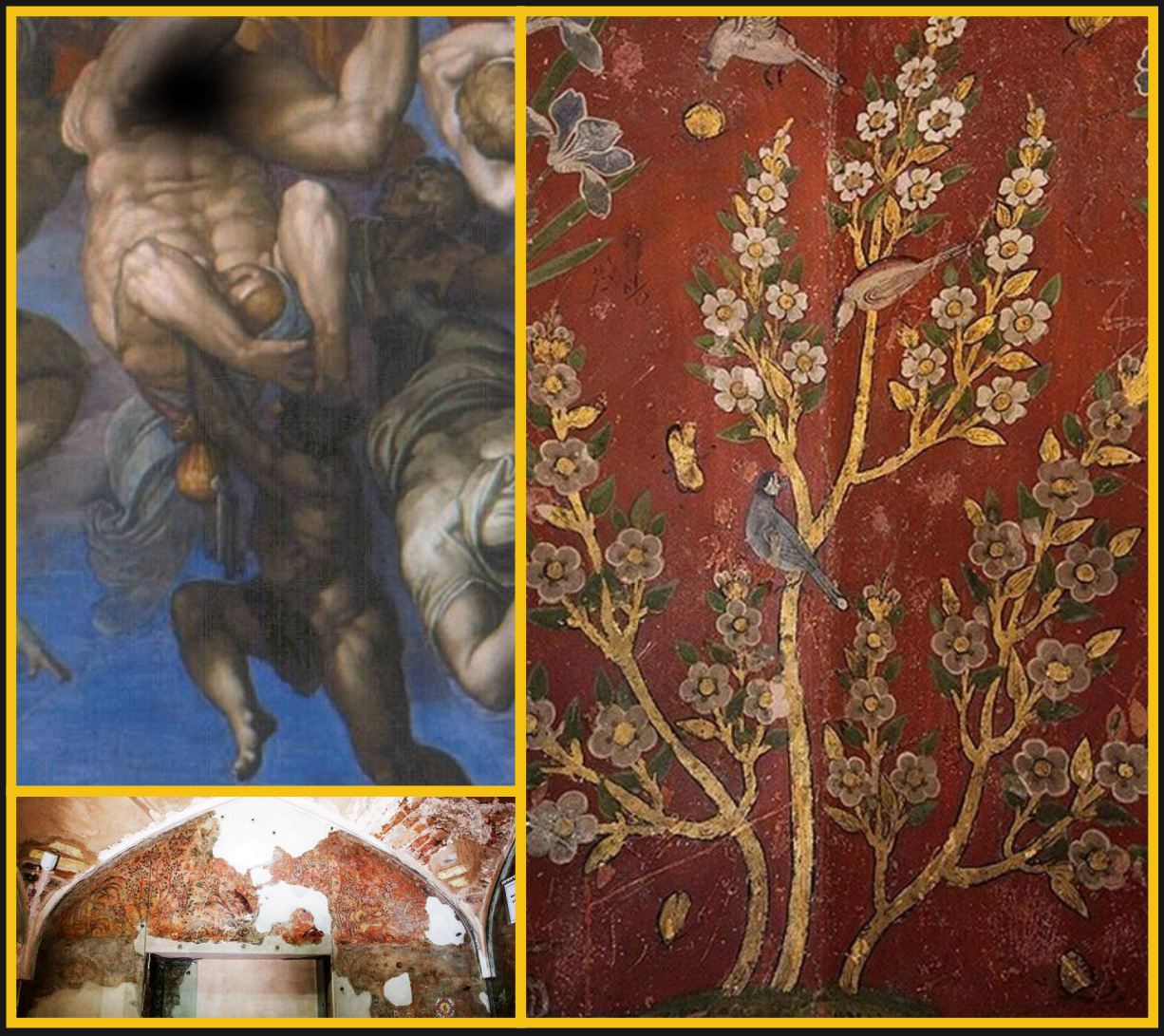
**خوانش آثار ری کاواکوبو با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دلوز**
غزال حسین‌پور، حسین اردلانی ۳۱-۴۰

**بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در خمسه تهماسبی و هفت اورنگ ابراهیم‌میرزا بر اساس نظریه رنگ ایتن (مطالعه موردی دو نگاره)**
زهره طاهر، هاشم حسینی ۴۱-۵۵

**پژوهشی پیرامون درون‌مایه آثار دوره سوم رضا عباسی (مبتنی بر زمینه‌های تاریخی)**
سینا علیزاده اوصالو، مهیار اسدی ۵۶-۷۲

**مضمون‌شناسی تطبیقی انسان‌گرایی در دو اثر «داوری اخروی» از هیرونیموس بوش و میکلانژ با رویکرد شمایل‌شناسی پانوفسکی**
علی اصغر کلانتر ۷۳-۸۶

**تاویل رنگ در قالی‌های محرابی دوره قاجار از منظر علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی**
ندا کیانی اجگردی، حاتم شیرنژادی ۸۷-۹۹



سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پائیز ۱۴۰۰
شمارهٔ پیاپی: ۳۲

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر ابوالقاسم دادور
سردبیر و مدیر هنری: دکتر عفت‌السادات افضل طوسی

هیأت تحریریه
دکتر عفت‌السادات افضل طوسی (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر زهرا حسین آبادی (دانشیار، دانشگاه سیستان و بلوچستان)
دکتر محمد ابراهیم زارعی (استاد، دانشکده هنر و معماری – دانشگاه بوعلی سینا همدان)
دکتر ابوالقاسم دادور (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر جلال الدین سلطان کاشفی (استاد، دانشگاه هنر تهران)
دکتر پریسا شادقزوینی (دانشیار، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر سودابه صالحی (دانشیار، دانشگاه هنر تهران)
دکتر فریده طالب پور (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر محمود طاووسی (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر مینو معلم (استاد، دانشگاه برکلی)
دکتر اشرف السادات موسوی لر (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: علیرضا صفری
مترجم انگلیسی: فروغ خیبری
طراح جلد: فاطمه فلاحت پیشه
صفحه آرا: فاطمه فلاحت پیشه

قیمت: ۳۰۰۰۰ ریال
نشانی نشریه: ونک، دانشگاه الزهرا (س)، دفتر معاونت پژوهشی
کدپستی: ۱۹۹۳۸۹۱۱۷۶ تلفن: ۸۵۶۹۲۲۳۲ سامانهٔ نشریه http://jjhjor.alzahra.ac.ir

داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیأت داوران مجله انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات «جلوه هنر» نبوده و مسئولیت مقالات برعهدهٔ نویسندگان محترم می‌باشد.
چاپ نوشتارهای نشریهٔ «جلوه هنر» با ذکر مأخذ بلامانع است.

نشریه «جلوه هنر» در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی ISC به نشانی http://www.srlst.com نمایه شده است.

درجهٔ علمی فصلنامهٔ «جلوه هنر» طی حکم شمارهٔ ۴۸ / ۳ مورخ ۸/ ۸/ ۱۳۸۷ دبیرخانهٔ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ابلاغ گردیده است

جلوه هنر
دانشگاه الزهرا
فصلنامهٔ علمی دانشگاه الزهرا(س)

## ضوابط پذیرش مقاله

نشریه علمی جلوه هنر مقاله های تحقیقاتی مرتبط با هنرهای تجسمی و کاربردی را طبق ضوابط ذیل می پذیرد:

- دفتر نشریه، آماده پذیرش الکترونیکی مقالات از طریق سامانهٔ نشریه به نشانی http://jjhjor.alzahra.ac.ir می باشد.
- مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Articles) باشند.
- طبق آیین نامه جدید نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری مورخ ۱۳۹۸/۲/۲، طبق بند ۲-۴؛ مقاله علمی، گزارشی دقیق از فعالیت‌های پژوهشی اصیل، فناوری و یا ترویج و یا عمومی‌سازی علمی است که توسط یک یا چند پژوهشگر انجام شده است. مقاله باید از دو ویژگی اصالت و ابداع برخوردار باشد و با هدف پیش برد مرزهای علم و فناوری، انتشار یافته‌های پژوهش و فناوری یا ارتقای سطح دانش بهره‌برداران ارائه شود. بنابراین، نویسندگان موظف هستند مقاله علمی خود طبق شاخص‌های ارائه شده در آیین نامه تنظیم نمایند.
- طبق بند ۲-۵ آیین نامه نشریات علمی، انواع مقاله علمی، عبارتند از: پژوهشی، مروری، کوتاه، مطالعه موردی، روش شناسی، کاربردی، نقطه نظر، مفهومی، فنی و ترویجی. نویسندگان می‌توانند نسبت به ارسال انواع مقاله علمی به مجله علمی **جلوه هنر** اقدام نمایند.
- مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگری چاپ شده باشند یا هم زمان برای نشریه دیگری ارسال شده باشند.
- مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول درست‌نویسی و آیین نگارش این زبان باشند و نویسندگان می‌بایست قبل از ارسال مقاله به مجله، نسبت به رفع ایرادهای تایپی و املایی اهتمام ورزند و نیم فاصله‌ها را رعایت کنند.
- مسؤولیت مطالب مطرح شده در مقاله‌ها برعهده نویسنده یا نویسندگان است.
- مجله در قبول، رد یا اصلاح مقاله ها آزاد است.
- مقاله‌ها پس از تایید داوران و تصویب هیأت تحریریه چاپ می شوند.
- منابع مورد استفاده مقاله تا حد امکان مربوط به ۵ سال اخیر باشد و از منابع بسیار قدیمی در صورت وجود منابع جدید پرهیز گردد.
- مقاله‌ها حدود ۶۰۰۰ کلمه و با احتساب تمام بخش های مقاله ۱۲ صفحه باشد.
- مقاله‌ها باید در محیط Word در قطع A4 در سامانه مجله بارگذاری شود.

چاپ نوشتارهای مجله جلوه هنر، بدون ذکر مأخذ در نشریه های دیگر ممنوع می باشد.

**راهنمای نویسندگان**

نویسندگان می بایست مقاله خود را طبق فایل اصل مقاله به شرح ذیل تنظیم و نسبت به ارسال آن از طریق سامانه مجله، از بخش ارسال مقاله: https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author اقدام نمایند.

- بدنه مقاله از تیترهای زیر تشکیل شود و تیترهای مربوط به موضوع به شکل سوتیتر این تیترها بیاید.

**۱- چکیده فارسی:** حدود ۲۰۰ تـــا ۲۵۰ کلمه، شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم‌ترین یافته ها و نتیجه باشد.

**۲-کلید واژه ها:** شامل ۴ تا واژه۶.

۳- **مقدمه:** شامل طرح موضوع، اهداف تحقیق و معرفی کلی مقاله.

**۴- پیشینه پژوهش.**

**۵ روش انجام پژوهش.**

**۶- متن مقاله:** شامل مبانی نظری، یافته ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.

در بخش تشکر و قدردانی، راهنمایی و کمک‌های دیگران یادآوری شود و به‌طور خلاصه از آن‌ها سپاس‌گزاری گردد.

**۷-پی‌نوشت‌ها:** شامل معادل‌های انگلیسی و توضیحات ضروری درباره اصطلاحات و مطالب مقاله، به ترتیب شماره‌گذاری شده در انتهای متن، قبل از فهرست منابع مشخص می شوند.

**۸- فهرست منابع.**

**۱-۸-نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در فهرست منابع عبارتند از:**

-فهرست منابع فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا برحسب نام خانوادگی نویسنده درج شود.

-منابع داخلی و خارجی که در متن مقاله از آن‌ها استفاده شده است در فهرست منابع، بر اساس ضوابط نگارشی APA ارائه شوند:

**کتاب:** نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، محل انتشار: نام ناشر.

**کتاب(ترجمه):** نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان، (سال انتشار). ***عنوان کتاب به صورت بولد و ایتالیک***، نام و نام خانوادگی مترجم یا مترجمان، محل انتشار: نام ناشر.

**مقاله:** نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان مقاله، نام نشریه به صورت بولد و ایتالیک***، دوره(سال) و شماره، شمارهٔ صفحات آن مقاله از کم به زیاد.

**پایان نامه:** نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان(سال انتشار). ***عنوان پایان نامه به صورت بولد و ایتالیک***، پایان نامه کارشناسی ارشد/دکتری، رشته، دانشکده، نام دانشگاه.

**۲-۸-پایگاه های اینترنتی**:

**در منابع پایانی:** در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ ابتدا درج نام و نام خانوادگی، سپس، نشانی کامل پایگاه URL و تاریخ بازدید به روز، ماه و سال نوشته شود.

- **در داخل متن مقاله:** در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ درج نام و نام خانوادگی نویسنده و سال نشر مطلب. در صورت عدم وجود نام و نام خانوادگی نویسنده، درج نام پایگاه.

- **نحوه استناد دهی به منابع داخلی و خارجی در متن مقاله:** در متن مقاله به‌صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره صفحه).

**عکس ها، تصاویر، نمودارها و جدول ها** در حداقل تعداد ضروری، با کیفیت مناسب DPI 300 با فرمت TIF یا JPG و با اشاره به منبع مورد استفاده، سال و شماره صفحه.

**۹-چکیده انگلیسی**: حدود ۲۵۰ تا ۳۰۰ کلمه)شامل عنوان، بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم ترین یافته ها و نتیجه(؛ ترجمه انگلیسی چکیده در این قسمت قرار می‌گیرد.

**۱۰-کلید واژه های انگلیسی**: شامل ۴ تا ۶ کلمه.

لازم به ذکر است کلیه نویسندگان پس از پذیرش مقاله، ملزم هستند نسبت به ترجمه منابع فارسی به انگلیسی و تنظیم چکیده گسترده انگلیسی (۱۳۰۰ الی ۱۵۰۰ کلمه) طبق راهنمای ارسالی از سوی مجله اقدام نمایند.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۳، شماره ۳، پائیز ۱۴۰۰


- **مقایسه تطبیقی جانورنگاری در دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون اصفهان و قزوین**
سولماز امیرراشد، نسرین نصیری‌فر، علیرضا حسینی صدر ..... ۷

- **تأملی بر شیوه طراحی نخستین قلم نستعلیق چاپی منسوب به چارلز ویلکینز در واژه‌نامه گلادوین (۱۱۴۹ق./۱۷۸۰م.)**
علی بوذری، مهدی صحراگرد ..... ۱۸

- **خوانش آثار ری کاواکوبو با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دلوز**
غزال حسین‌پور، حسین اردلانی ..... ۳۱

- **بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در خمسه تهماسبی و هفت اورنگ ابراهیم میرزا بر اساس نظریه رنگ ایتن (مطالعه موردی دو نگاره)**
زهره طاهر، هاشم حسینی ..... ۴۱

- **پژوهشی پیرامون درون‌مایه آثار دوره سوم رضا عباسی (مبتنی بر زمینه‌های تاریخی)**
سینا علیزاده اوصالو، مهیار اسدی ..... ۵۶

- **مضمون‌شناسی تطبیقی انسان‌گرایی در دو اثر «داوری اخروی» از هیرونیموس بوش و میکلانژ با رویکرد شمایل‌شناسی پانوفسکی**
علی‌اصغر کلانتر ..... ۷۳

- **تاویل رنگ در قالی‌های محرابی دوره قاجار از منظر علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم خان کرمانی**
ندا کیانی اجگردی، حاتم شیرنژادی ..... ۸۷

# مقایسه تطبیقی جانورنگاری در دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون اصفهان و قزوین[1]

**سولماز امیرراشد** [2]
**نسرین نصیری‌فر** [3]
**علیرضا حسینی صدر** [4]

**مقاله پژوهشی**
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۰۴

**چکیده**

نگارگری مکاتب دوره صفوی رابطه تنگاتنگی با هم دارند. جانورنگاری بخشی از نگارگری که در دیوارنگاره‌های اولیه کاخ‌های چهل‌ستون اصفهان و قزوین نقش بسته، نشانگر این پیوستگی است. فرضیه نگارندگان مبتنی بر آن است که دیوارنگاره‌های اولیه‌ی کاخ‌های چهل‌ستون اصفهان و قزوین که مربوط به دوره شاه‌تهماسب و شاه‌عباس اول هست ازنظر سبک با هم مطابقت دارند و توسط نسلی از نگارگران انجام شده‌اند که سابقه کار و هنرآموزی را در مکاتب تبریز و قزوین داشتند. هدف از این پژوهش تطبیق موضوع‌ها، ویژگی‌های سبکی و عناصر به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های اولیه بنای چهل‌ستون اصفهان و قزوین بود. از این مطالعه چنین برمی‌آمد که آزادی که در مکتب اصفهان از آن بحث می‌شود در این نگاره‌های مذکور قابل رویت نیست زیرا هنوز در این دیوارنگاره‌ها سبک مکاتب قبلی نمایان است. جانورسازی در نگاره‌ها گرچه هر سه شیوه جانورنگاری را در برمی‌گیرد اما در آثار باقی‌مانده در دو بنای حایز اهمیت دوره صفوی، اثری از جانوران اسطوره‌ای اژدها و سیمرغ نیست و گرفت‌وگیر در این دیوارنگاره‌ها حذف و یا محدود شده است. تغییر و تحولات مذکور در جانورنگاری از سال‌های پایانی مکتب تبریز دو، آغاز و در دیوارنگاره‌های چهل‌ستون قزوین و اصفهان خودنمایی کرده است. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی- تطبیقی بوده و در مطالعات از منابع کتابخانه‌ای و تحقیق میدانی استفاده شده است.

**واژه‌های کلیدی:** جانورنگاری، کاخ چهل‌ستون اصفهان، چهل‌ستون قزوین، مکتب نگارگری قزوین، مکتب نگارگری اصفهان

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.24384.1590

۲ -مربی گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران، نویسنده مسئول. s_amirrashed@uma.ac.ir
۳ - کارشناس نگارگری، گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
nasrin68nasirifar@gmail.com
۴ - مربی گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. a.hosseinisadr@uma.ac.ir

**مقدمه**

جانورنگاری ازجمله مهم‌ترین نقش‌پردازی‌ها در هنر اسلامی و نگارگری است. نسخ مصور دوره صفوی نشان می‌دهد جانورنگاری در دیوارهای بناها کاربرد داشته است. در این دیوارنگاره‌های منعکس در نگاره‌ها، حیوانات مختلفی اعم از طبیعی و اسطوره‌ای دیده می‌شود. نقش شکارگاه و گرفت و گیر از موضوعات جالب‌توجه است و هنرمند در این موضوعات با بهره‌گیری از کیفیات بصری، اصول و قواعد سنتی به وحدت بصری دست یافته است (زارعی فارسانی و قاسمی، ۱۳۹۸: ۲۳).

نخستین دیوارنگاره‌های که از انجام آن در تاریخ صفوی بحث شده ایوان چهل‌ستون قزوین است که در آن یک دیوارنگاره با نقش جانوران و پرندگان در دامان طبیعت وجود دارد که تهی از صحنه‌های پرهیجان گرفت و گیر است، گرفت و گیری که به‌عنوان برترین نوع جانورسازی در رساله‌های کتاب‌آرایی مطرح است. نمونه مشابه دیگری در چهل‌ستون اصفهان نقش بسته که از نخستین آثار مکتب اصفهان محسوب می‌شود و در آن نیز در میان انبوه نقوش فقط یک مورد گرفت و گیر شناسایی شده است. هدف از انجام این پژوهش بررسی دیوارنگاره‌های موجود در نسخ دوره صفوی، بررسی سه دیوارنگاره از کاخ‌های چهل‌ستون قزوین و اصفهان و تطبیق آن‌ها با هم و نمونه‌های موجود در نسخ است.

کاخ‌های چهل‌ستون قزوین و اصفهان که با فاصله زمانی حدوداً پنجاه سال ساخته شده‌اند، در نقاشی‌های دیواری آن‌ها هنرمندان آموخته در مکتب تبریز و قزوین دست داشتند. شاه‌تهماسب، مظفرعلی و زین‌العابدین ازجمله این هنرمندانی هستند که در چهل‌ستون قزوین هنرآفرینی کردند و صادقی‌بیگ شاگرد مظفرعلی و رضا عباسی هنرآموزان مکتب قزوین، در مکتب اصفهان به درجه استادی رسیده و در چهل‌ستون اصفهان خلق اثر نمودند. در عالم آرای عباسی ذکر شده، تهماسب «نقاشان نادره کار و مصوران معجزه نگار را به جهت تزیین ایوان دولتخانه قزوین فراخواند» (اسکندر منشی، ۱۳۸۳/ج ۲: ۷۲۴) و به گفته صادقی‌بیگ، مظفرعلی فرمان داشته قطعه‌های خود را با امضاء «نقاش شاهی» رقم بزند (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۴۱). به دستور شاه‌تهماسب محل زندگی خصوصی او، دیوارهای ایوان چهل‌ستون قزوین، تقریباً با نقش‌ها و نقاشی‌ها پوشانده شد (آژند، ۱۳۸۵: ۲۷۱) این محل نیز همچون کاخ هشت‌بهشت تبریز محل باردادن به سفیران و مهمانان خارجی بود و تا زمان شاه‌عباس اول به همین منظور مورداستفاده بوده و به همین علت تفصیل این پذیرائی‌ها در کتب تاریخی آن زمان و نوشته‌های سیاحان اروپایی آمده است (اشراقی، ۱۳۵۶: ۲-۹).

این نقاشی‌ها موضوع‌هایی چون جانوران در طبیعت، نگاره بانوی لمیده در دامان طبیعت، نارنج بری، زلیخا و یوسف هستند. در دوره قاجار در کاخ چهل‌ستون قزوین آرایه‌ها و نقاشی‌هایی اضافه شده که ازنظر سبکی خود را متمایز می‌کند. بسیاری از نقاشی‌های دوره صفوی در دوره قاجار پوشانده شده‌اند. آسیب‌های وارده بر نقاشی‌های چهل‌ستون قزوین نیز بسیار زیاد هستند اما گزارش‌های عبدی بیگ[1] شیرازی در خصوص چهل‌ستون قزوین بسیار مفید است.

با تغییر پایتخت توسط شاه‌عباس اول، نقل و انتقالات هنرمندان، ساخت بناهای جدید در اصفهان مطرح شد و در دو دیوارنگاره در کاخ چهل‌ستون اصفهان تداوم مکتب قزوین رؤیت می‌شوند این در حالی است که این بنا دارای تاریخی است که نشان می‌دهد در دوره شاه‌عباس دوم به‌طور کل مرمت شده است؛ اما وجود دو دیوارنگاره حاکی از آن است که آن‌ها متعلق به هسته اولیه بنای چهل‌ستون اصفهان هستند. برخلاف کاخ چهل‌ستون قزوین که هنرمندان آن توسط اسکندر منشی در عالم آرای عباسی، قاضی احمد قمی در گلستان هنر و اشعار عبدی بیگ ثبت شده، هنرمندان دو دیوارنگاره چهل‌ستون اصفهان مشخص نیست.

**پیشینه پژوهش**

در اکثر پژوهش‌ها به نقوش تزیینی و مجالس جانوران در دامان طبیعت در حاشیه بررسی آثار نگارگری پرداخته شده است. کتاب دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (۱۳۸۶) نوشته حسین آقاجانی اصفهانی و دکتر اصغر جوان ازجمله این آثار است. احسان اشراقی (۱۳۵۶) در مقاله‌ی نقاشی‌های کاخ چهل‌ستون قزوین و کاخ‌های دیگر صفوی، از خلال منظومه‌ی عبدی بیک شیرازی به دیوارنگاره‌های چهل‌ستون قزوین پرداخته شده است. منشی قمی (۱۳۸۳) و مایل هروی (۱۳۸۰) به نقل از رساله مجمع‌الخواص صادقی‌بیگ افشار به ذکر اصول جانورسازی پرداخته‌اند اما مقاله مستقلی در خصوص نقوش حیوانی یا جانورنگاری که ازنظر تاریخی و سبک‌شناسی آن را به دست گرفته باشد، نوشته نشده است.

**روش تحقیق**

این پژوهش به روش توصیفی - تطبیقی انجام گرفت. اطلاعات تصویری موجود در بناهای چهل ستون قزوین و اصفهان با بازدید از چهل ستون و همکاری میراث فرهنگی قزوین گردآوری شد. از منابع کتابخانه‌ای، منابع دیجیتال و از بیانات آقای مهندس حسین آقاجانی اصفهانی مرمتگر چهل ستون اصفهان طی مصاحبه استفاده شده است. محور اصلی این تحقیق بررسی و تطبیق نقوش جانوری در مکتب قزوین و تداوم آن در اوایل مکتب اصفهان است؛ بنابراین پس از شناسایی و طبقه‌بندی به تحلیل و تطبیق نقش‌مایه‌های جانوری مشترک میان دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون اصفهان، کاخ چهل ستون قزوین و مکاتب تبریز و قزوین پرداخته شده است.

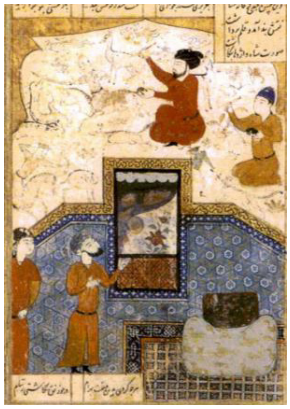
**پیشینه کاربرد نقوش جانوری در دیوارنگاری**

عناصر تزیینی در اسلام را می‌توان به پنج بخش: ۱- نقش‌های گیاهی ۲- پیکره ۳ - نقوش حیوانی ۴-آرایه‌های نوشتاری ۵-آرایه‌های هندسی (محمدحسن، ۱۳۸۸: ۲۳۹) تقسیم کرد. صحنه‌های شکار و گرفت و گیر جانوران ابتدا در نقش برجسته‌ها و نقاشی‌های دیواری دوره اشکانی رؤیت می‌شود و سپس از طریق ساسانیان به دوره اسلامی راه پیدا می‌کند؛ اما بعد از ظهور اسلام که هنر نگارگری در سامره و به‌ویژه بغداد شکل گرفت تحت تأثیر مانویانی بود که در قرن هشتم میلادی به عراق مهاجرت کردند و تا قرن نهم میلادی مستقر و مورد لطف مأمون خلیفه عباسی بودند[1] (دیماند، ۱۳۸۳: ۴۳) تصاویر و نقوش جانوری هم در سایه هنرمندان و نقش‌پردازان همین ترکان اویغوری پدید آمد (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۷۶: ۴۸) و دستاورد هنری تورفان در میان پیروان مذاهب مختلف گسترش یافت و هنر خاور دور و از سوی دیگر هنر ایرانی-اسلامی از آن تغذیه کرد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۵-۴۶). صادقی بیگ افشار در رساله مجمع‌الخواص نوشته در جانورسازی باید از راه و رسم استادان پیروی شود. جانور سازی را سه قسم گفته ولی فقط گرفت و گیر را شرح داده و آن را از اقسام دیگر مهم‌تر دانسته است:

شوی چون برگرفت و گیر راغب
در این وادی سه چیزت هست واجب
ز سستی جانورها دور باید
ستون دست و پا پرزور باید
شوی گرد و جنگی نقش پرداز
نباید بر تن هم پنجه انداز
مبادا پنجه‌یی بیکار باشد
در آن صورت مگر ناچار باشد
مکرر ساختن هم نیست مرغوب
ولی غیر مکرر هست مطلوب
مکرر گرچه سحر آمیز باشد
طبیعت را ملال انگیز باشد (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۵۹)

**جانوری نگاری در دیوارنگاره‌های صفوی**

از برجسته‌ترین الگوهای معماری و تزیینات داخلی برای دولت صفویه، کاخ هشت بهشت آق قویونلوها در تبریز بود. در وصف این قصر در سفرنامه ونیزیان بحث شده است. این کاخ مملو از نقاشی‌های دیواری بوده و علاوه بر موضوعات مختلف، دارای تصاویر از مجالس شکار حسن بیک به همراه امیران درگاه، سوار بر اسب با تازی و شاهین بوده است. همچنین بسیاری از جانوران مانند فیل و کرگدن را که همه حکایت از ماجراهایی می‌کند بر دیوارهای این کاخ دیده‌اند. آق قویونلوها با این کار شکوه و سطوت خود را به رخ رقیبان و بینندگان خود می‌کشیدند و این فرایند سیاسی فرهنگی را از سلاطین پیشین همچون تیمور به ارث برده بودند. در حقیقت این دیوارنگاری‌ها که ظاهراً بیان‌کننده تداوم دیوارنگاری دوره تیموری است با اقتدارگرایی سیاسی ترکمانان رابطه‌ای تنگاتنگ داشت. چنان‌که این سنت در دوران صفوی نیز ادامه یافت و وسیله‌ای برای بیان انگارهای سیاسی آنها شد (آژند، ۱۳۸۳: ۸۴ -۸۵). نگاره‌ای در خمسه نظامی این دوره کار شده که نگارگران را حین نقاشی دیواری از یک صحنه شکارگاه نشان می‌دهد (تصویر ۱).



تصویر۱- دیوارنگاره قصر خورنق، خمسه نظامی، ترکمنی، حدود ۸۷۳ ه.ق (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۳۸)

در نسخ این دوره از مکتب تبریز دوم دیوارنگاره‌های بسیاری دیده می‌شود و در آن‌ها انواع جانورنگاری به کار رفته است

تصویر۲- شاهنامه شاه‌تهماسب (canby,2011:126)

جنات عدن عبدی بیگ نویدی شاعر معروف دوره صفوی منعکس شده است (اشراقی، ۱۳۵۶: ۲-۹).

تزیینات با نقش حیواناتی مانند شیر، گوزن، گاو، غزال، روباه، عقاب، باز، شاهین، تذرو، کبك، سراج، بط، کلنگی، قرقاول، سیمرغ، بلبل، قُمری، آهو و سایر طیور و وحوش (تصویر ۳)؛ صحنه‌های نقاشی همچون صحنه‌های عاشقانه، بزم و رزم، شکار و مجالسی از اشعار نظامی گنجوی؛ چهل‌ستون هم انواع پرندگان چون سینه‌سرخ - گنجشک - مرغابی - قرقاول با سری شبیه به هدهد و پرندگان دم بلندی که بر انحنای هر شاخه نازکی نشسته‌اند و گاه پروانه نقش گردیده است.

در حال حاضر گرچه با لایه‌برداری (چون در ادوار بعدی صفوی و قاجار نقاشی‌های دیگری روی نقاشی‌های اولیه انجام شده بود) نقوش اصلی کاخ پدیدار شده اما آسیب‌های زیاد مانع از تشخیص دقیق نقش‌ها و مینیاتورهای مورد توصیف عبدی بیگ است (اشراقی، ۱۳۸۸: ۱-۱۳).

پیش‌تر درباره نقاشان چهل‌ستون قزوین بحث شد و در تکمیل آن باید گفت صادقی بیک افشار شاگرد و ملازم شبانه‌روزی استاد مظفرعلی (اشراقی، ۱۳۵۶: ۲- ۹)، احتمالاً در کنار استاد هنرنمایی کرده است. شاه‌تهماسب خود مجلس یوسف و زلیخا و نارنج بری خواتین مصر و زنان زیبا را نقاشی کرده است (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۳۸). شاید میرزین‌العابدین که اسکندربیگ او را استاد شاه‌تهماسب معرفی می‌کند نیز از نقاشان چهل‌ستون قزوین بوده باشد (اسکندربیگ، ۱۳۸۳: ۱۷۴-۱۷۵)

تصویر۳- حیوانات در یک منظره طبیعی و گل‌های ختایی، چهل‌ستون قزوین، صفوی (میراث فرهنگی قزوین)

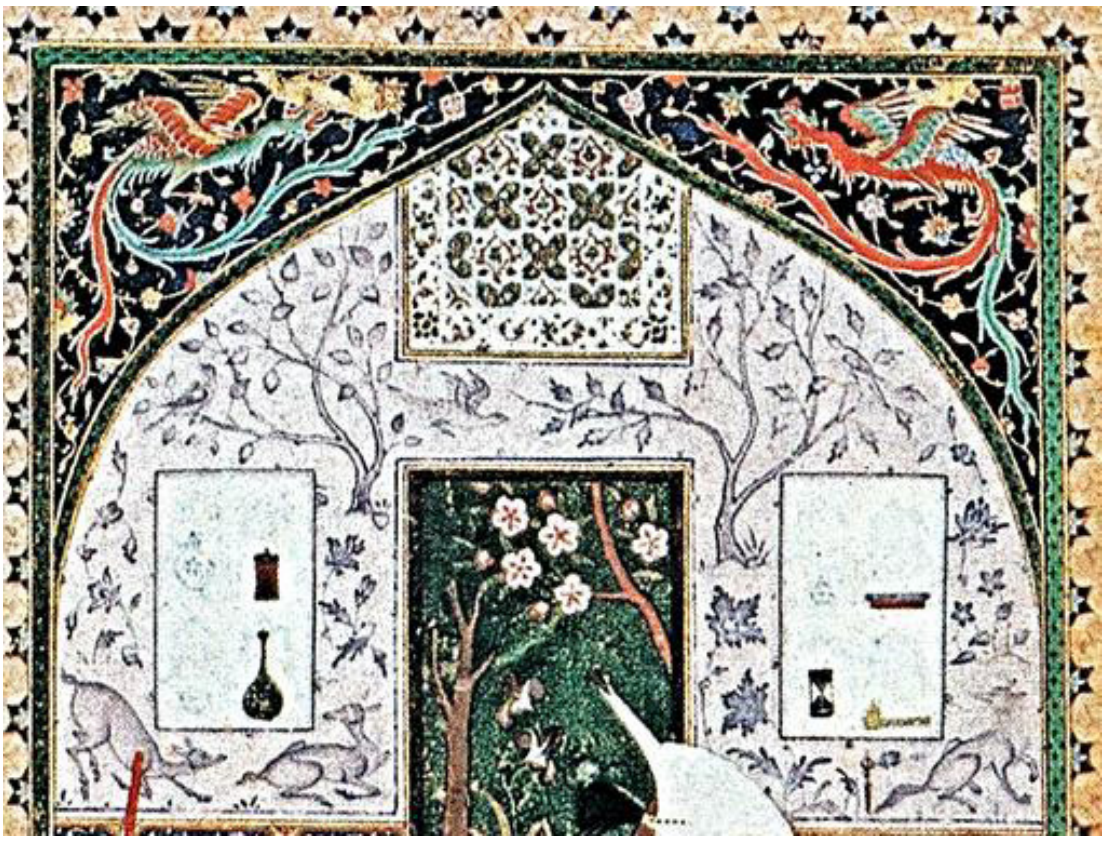
طرح‌ها و عناصر گوناگون تصویری همانند: اسلیمی، ختائی، ابری، بند رومی، فرنگی، فصالی، جدول، شمه، شرفه، زرافشان و با تصاویری از گل و مرغ و پیکره‌های آرمانی انسانی قید شده است (تصویر۴) (آژند، ۱۳۸۵: ۲۶۹ -۲۷۱).

نقش پرندگان از عناصر مهم و اصلی تشعیرهای مکتب تبریز است (تصویر۵) نمونه‌ای از آن در اثر میرزا علی در خمسه نظامی شاه‌تهماسب ملاحظه می‌شود. در دیوارنگاره‌های

**مکتب اصفهان و دیوارنگاره‌های چهل‌ستون**

پیش از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان (۹۹۶ ه.ق) یک نسخه شاهنامه رسمی در ۹۹۵ ه.ق به دستور شاه‌عباس تهیه شد که آگاهانه بازگشت و احیاء سبک تیموری بود (ولش، ۱۳۸۵: ۲۱۴). یکی از دیوارنگاره‌های اولیه چهل‌ستون اصفهان با زمینه قرمز آشکارا ریشه در مکتب تبریز و قزوین دارد و دیگری به نظر می‌رسد متأثر از مکتب

تصویر۴- نقوش پرندگان به‌کاررفته در تشعیر و نگاره‌های خمسه‌ی نظامی در مکتب تبریز (URL 1).

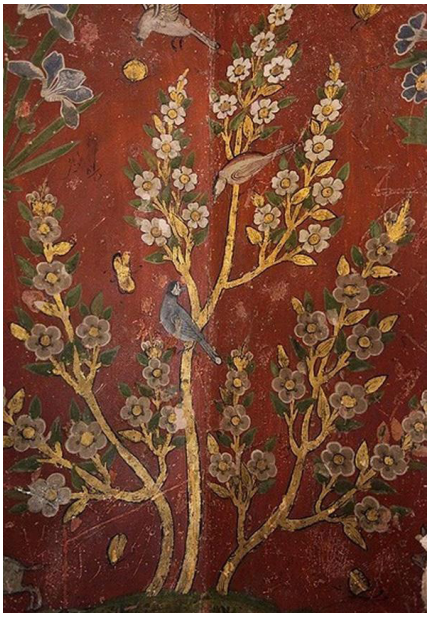


تصویر۵- خمسه نظامی شاه‌تهماسب (URL 1).

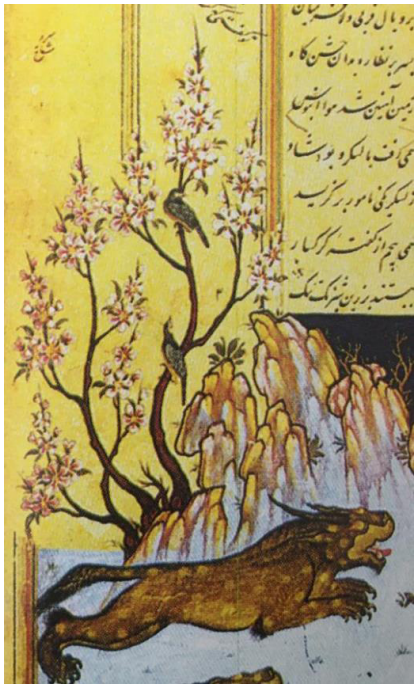
تیموری است. خصوصاً نقوش موجود در چهل‌ستون و یک نگاره در هشت‌بهشت (تصویر۶) ازنظر تأثیرپذیری و حتی تکرار برخی از نقوش شایان توجه است (امین‌الرعایا و پیربابای، ۱۳۹۴: ۷۷ـ۷۸). گسترش سبک نقاشی اواخر دوره قزوین و اوایل دوره اصفهان، در راستای کاربرد آزادانه رنگ، موضوعات تغزلی، آرام و دل‌نشین بود (ولش، ۱۳۸۵: ۲۱۴). رضا عباسی در این دوره پا به عرصه‌ی هنر گذاشت. او قطعا یکی از نگارگران دیوارنگاره‌های بنای اولیه کاخ چهل‌ستون است. نبود رقمی بر دیوارنگاره‌ها، شناسایی دقیق هنرمندان آن را دشوار ساخته و معرفی آنان با مفروضاتی مبتنی بر مستندات تاریخی، تطبیقی، سبک‌شناسی، زیباشناسی و آزمایشگاهی ممکن خواهد شد (جوانی و آقاجانی، ۱۳۸۶: ۱۷).

هنرمندان مشهور عصر صفویه براساس تاریخ دوران حیات آن‌ها به چهار گروه طبقه‌بندی شده‌اند اما در این پژوهش با توجه به سبک دیوارنگاره‌های موردنظر دو گروه به‌طور عمده قابل توجه هستند. ۱- هنرمندانی که زمان تولد آن‌ها حدوداً از دهه‌ی چهارم قرن دهم هجری آغاز می‌شود و اوج فعالیت‌شان مربوط به نیمه دوم قرن دهم و نیمه اول قرن یازدهم هجری، به‌ویژه اوج حاکمیت شاه‌عباس اول در اصفهان است مانند سیاوش گرجی، صادق بیک و رضا عباسی.

۲- هنرمندانی که زمان تولد آن‌ها حدوداً مربوط به نیمه اول قرن یازدهم هجری است و در دوران حاکمیت شاه‌عباس اول، زیر نظر پیشکسوتان در کارگاه سلطنتی شاه آموزش دیده و تا بعد از مرگ شاه‌عباس اول، به‌ویژه تا دوره حاکمیت شاه صفی و شاه‌عباس دوم فعال بوده‌اند که عموماً تحت نام پیروان و شاگردان سبک رضا عباسی شناخته می‌شوند: ازجمله محمدقاسم، معین مصور، افضل الحسینی، شفیع عباسی، محمد یوسف و محمدعلی. این طبقه‌بندی



تصویر۶- هشت بهشت اصفهان (نگارندگان)



تصویر۷- شاهنامه شاه اسماعیل دوم، قزوین ۹۸۴ (آژند، ۱۳۸۴:۱۷۰)

تاریخی و سبک‌شناسی هنرمندان عصر شاه‌عباس اول و شاه‌عباس دوم با تاریخ ساخت و توسعه کاخ چهل‌ستون منطبق است. دو گروه دیگر از محدوده زمانی این نقاشی‌ها خارج هستند. آثار و منابع درباره این نگارگران می‌توانند در سبک‌شناسی این دیوارنگاره‌ها بسیار کارگشا باشند مثلاً همه آثار به‌جامانده از صادق بیک، مهارت و استادی او را در شبیه‌سازی و تصویر کردن پرندگان و جانوران نشان می‌دهد که با قلمی لطیف و نازک‌کار شده و در تجسم بخشی به مناظر کوه و دشت و دمن ابتکاراتی داشته است (شاد قزوینی، ۲۱:۱۳۸۶). تزیینات نقاشی که بیش‌تر به مکتب قزوین و نگارگران دوره‌ی نخست مکتب اصفهان نزدیک‌تر هست عبارتند از: حیوانات (شکارگاه) با رنگ‌های روشن روی زمینه‌ی قرمز روشن در اندازه‌ی بزرگ (تصویر۸)، این نوع نقاشی تنها در حال مرکزی و روی بدن دیوار شمالی و جنوبی حال ترسیم شده‌اند. نقاشی‌های کاخ چهل‌ستون سالن مرکزی روی دیوار (مینیاتورهای بزرگ‌شده) بدون لایه تدارکی، با رنگ قرمز لاکی، با روش آبرنگ جسمی و شفاف کار شده‌اند. تزیینات نقاشی گل و بوته‌ای و حیوانی از نوع تشعیرها که در اصل جهت تزیینات حواشی کتاب به وجود آمده بودند، روی دیوار به همین منوال به اندازه بزرگ‌تر، در حاشیه‌های معماری و مقرنس و گره‌سازی (رسمی بندی‌ها) به کار رفته‌اند. این قبیل تزیینات خود به شرح زیر تقسیم‌بندی می‌شوند:

الف- تزیینات نقاشی تشعیری با رنگ آبی لاجوردی نسبتا روشن روی زمینه سفید

ب- تزیینات نقاشی تشعیری با رنگ قرمز روشن روی زمینه سفید (گل سفید) (آقاجانی، ۷۹:۱۳۵۹ -۹۰).

در اکثر تزیینات این دوران رنگ‌ها به‌صورت مجزا در کنار هم قرار گرفته و سطوح رنگی مختلف با قلم‌گیری از یکدیگر مجزا می‌گردند. در نقش‌پردازی پرندگان و حیوانات قدرت طراحی زیادی به کار رفته و از تنوع زیاد در فرم و رنگ برخوردار است.

نقاشان این تصاویر، آشنایی لازم را با فرم بدن حیوانات داشته‌اند و آن حاصل چندین سال تجربه رقعه‌نگاری است. در آنها موضوع زنده (پرنده، انسان و حیوان) به‌تنهایی کم‌تر مطرح شده و تزیین بر موضوع قالب است. گاهی تزیین متن آن‌قدر زیاد شده که چشم به‌سختی عنصری را که موضوع اصلی نقاشی بوده، تشخیص می‌دهد (حاجی علیان، ۹:۱۳۸۸ -۱۳).

## تطبیق دیوارنگاره‌های چهل‌ستون اصفهان با چهل‌ستون قزوین و نگاره‌ها

نقوش جانوری شبیه تشعیرها و نگاره‌های مکتب تبریز و قزوین در چهل‌ستون اصفهان در تالار مرکزی جای گرفته‌اند که شامل صحنه‌های گرفت و گیر، انواع حیوانات، پرندگان و پروانه در طبیعت و عناصر تذهیب شامل ترنج است. نقوش گرفت و گیر در نگاره‌ها و تشعیرهای مکاتب تبریز به‌وفور و در قزوین کمتر یافت می‌شوند؛ اما در کل دو دیوارنگاره جانوری کاخ چهل‌ستون اصفهان فقط به یک مورد برخورد می‌شود.

تصویر۸-۹- نقوش جانوری (حیوانات و پرندگان) همراه با نقوش گیاهی به‌کاررفته در کاخ چهل‌ستون اصفهان (نگارندگان)

این نقش گرفت و گیر شیر ماده با گوزن را نشان می‌دهد که در پس‌زمینه سبزرنگ قرار دارد (تصویر۱۰). پرندگان در دو دیوارنگاره چهل‌ستون اصفهان از تنوع بالایی برخوردار است و برخی از آن‌ها مانند مرغ حشره‌خوار در نگارگری این دوره جدید هستند. قرقاول، کبک، اردک، زاغ، پرستو، مرغ شهدخوار، هدهد، مرغ ماهی‌خوار، لک‌لک، طوطی، مرغابی، بلبل، گنجشک و کبوتر و کلاغ و حواصیل هستند. شباهت بین این دسته از نقوش با تشعیرهای خمسه نظامی شاه‌تهماسب بسیار جالب‌توجه هست (امیرراشد،۱۳۹۹: ۳۵). در بین نقوش پرندگان به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های چهل‌ستون اصفهان تنها طاووس و سیمرغ که از نقوش پرکاربرد مکاتب پیشین بوده وجود ندارد (تصویر۱۱).

نقوش گیاهی برای مقرنس‌ها و گیاهانی چون درخت‌های شکوفه‌دار و بوته‌های گل و برگ‌دار برای منظره‌سازی در دو

تصویر۱۰- نقوش گرفت و گیر در کاخ چهل‌ستون اصفهان (نگارندگان)

دیوارنگاره به کار رفتند. همانند دیوارنگاره‌های چهل‌ستون قزوین که شاخه‌ای گل ختایی از بستر صخره‌ای روییده، در اینجا نیز قاب‌های اسلیمی به‌صورت ترنج و سرترنج در وسط تابلو در کنار منظره طبیعی به‌راحتی قرار گرفته است. (تصاویر۱۲ و ۱۳) بوته‌های نقاشی شده در آن‌ها قبلاً در زمینه نگاره‌های مکتب تبریز وجود دارد (تصاویر۱۴ و ۱۵)؛ اما اینجا بزرگ‌تر، با وضوح و جزئیات بیش‌تری ارائه شده‌اند (تصویر ۱۶). نقش‌مایه‌های جانوری در دیوارنگاره‌های چهل‌ستون اصفهان را می‌توان به دو گروه جانوران واقعی و جانوران افسانه‌ای تقسیم‌بندی کرد.

جانوران واقعی به زیرمجموعه‌هایی از جانوران سم دار، گربه‌سانان، پرندگان و ماهیان تقسیم‌بندی می‌شود. نقوش دیوارنگاره‌های چهل‌ستون اصفهان عبارت‌اند از ببر، پلنگ آهو، گوزن، بزکوهی، روباه، شیر، خرس، گرگ، سگ، خرگوش هستند؛ اما در بین نقوش دیوارنگاره‌های چهل‌ستون نقوش حیواناتی چون میمون، لاک‌پشت، گرگ، فیل، گراز و حیوانات اهلی همچون اسب، گاو، بز محلی، گوسفند، شتر و ماهی دیده نمی‌شود. تصاویر کم‌تر قرینه‌سازی شده‌اند و هیچ نقشی جدای از دیگر نقوش نیست. نقش‌های گل و پرنده و جانوران به یک اندازه کار شده‌اند، همان دقتی که در ارایه‌ی طرح یک پرنده به کار رفته است، در طراحی و بوته‌ها هم دیده می‌شود. به سخن دیگر، ریتم گل و برگ، مناسب و مشابه با حرکت پرندگان و حیوانات است و بدین ترتیب حالات و عمل گریز تقویت می‌شود. نقاش تا حد ممکن فرم حیوان را در میان نقوش گیاهی مخفی نگه داشته و هرجا لازم بوده حیوان را با رنگی خاص مشخص کرده تا از فاصله‌ی دور هم قابل رویت گردد. در نقوش گیاهی و مجرد نیز فضای مثبت و منفی در نظر گرفته شده است. تزیین حاشیه و متن در ارتباط با خطوط، فرم‌ها و رنگ موضوع صورت پذیرفته است (نصر اصفهانی، ۱۳۸۹: ۹). گروه دوم که مربوط به جانوران افسانه‌ای نظیر اژدها، سیمرغ و حیوانات ترکیبی و از پرکاربردترین نقش‌های مکتب تبریز هستند، در دیوارنگاره‌های تالار مرکزی چهل‌ستون اصفهان اصلاً رؤیت نمی‌شوند؛ بنابراین محدودیت نقش به نحوی در این دیوارنگاره‌ها وجود دارد

تصویر۱۱- نقوش پرندگان به‌کاررفته در تالار مرکزی کاخ چهل‌ستون اصفهان (نگارندگان)

تصویر۱۲- جزئی از دیوارنگاره چهل‌ستون قزوین

تصویر۱۳- جزئی از دیوارنگاره چهل‌ستون اصفهان

دیوارنگاره‌ها وجود دارد و این محدودیت از مکتب نگارگری قزوین آغاز شده بود.

در بین نقوش چهارلته دیوارنگاری با پس‌زمینه قرمز از نقوش ترنج در وسط به همراه دو سرترنج و دو قندیل در دو سوی ترنج استفاده شده و در دو لته دیگر با پس‌زمینه سبز از قندیل به همراه دو سرترنج استفاده شده است. علت تفاوت آن‌ها جای پنجره‌هایی است که در داخل کادر این نقاشی‌ها قرار گرفتند. از اظهارات، آقاجانی، از مرمت گران و پژوهشگران کاخ چهل‌ستون این‌گونه به نظر می‌رسد که قبل از تغییر فرم پنجره‌ها در تالار مرکزی، پنجره‌ها در وسط هر یک از قاب‌های دیوارنگاره قرار داشته، نقوش تزیینی جانوری مورد بحث این مقاله تا پایین این دیوار ادامه داشته، سپس جای پنجره‌ها (برداشتن پنجره از وسط و کشیدن دیوار

تصویر۱۴- بوته، جزئی از دیوارنگاره چهل‌ستون اصفهان

به‌جای آن هم اکنون به‌علت گذر زمان آن قسمت نشست کرده) تغییر یافته، کوچک شده و تا حدودی باعث آسیب به نقوش شده است (مصاحبه با مهندس حسین آقاجانی اصفهانی، اردیبهشت ۹۷).

## نتیجه‌گیری

جانورنگاری گه در دیوارهای چهل‌ستون قزوین و اصفهان انجام گرفته ریشه در مکتب تبریز و قزوین دارد. نقوش جانوری به‌کار رفته در چهل‌ستون قزوین از تنوع کم‌تری برخوردار است، جانوران در یک طبیعت پر از درختان شکوفه دار و انواع بوته‌های گل، گل‌های ختایی و برگ‌ها، منظره‌ای بهشتی را به نمایش می‌گذارد که نظیر آن‌ها را در مکتب تبریز

تصویر۱۵- نقوش بوته‌ای شاهنامه شاه‌تهماسب (مأخذ: آژند۱۳۸۴:۵۱)

تصویر۱۶- نقوش بوته‌ای در دیوارنگاره چهل‌ستون اصفهان

تصویر۱۷- نقوش حیوانی به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های تالارمرکزی کاخ چهل‌ستون اصفهان (نگارندگان)

دوم می‌توان یافت. درخت شکوفه دار از ویژگی‌های مکتب تبریز است اما در آثار مکاتب قزوین، مشهد و اصفهان کمتر یافت می‌شود. این عنصر در نقاشی دیواری چهل‌ستون اصفهان، در متن قرمز، هم به‌صورت قرینه به کار رفته اما در متن سبز گویا هنرمند بیشتر به مکتب تیموری گرایش دارد زیرا همان‌گونه که در اکثر آثار تیموری هست، زمینه پر از بوته‌های گل شده و جانوران در لابه‌لای بوته‌ها نقاشی شده‌اند. بوته‌ها از نظر اندازه بسیار بزرگ کار شدند به‌طوری‌که جانوران در کنار آنها خیلی کوچک به نظر می‌رسند.

در هیچ یک از دیوارنگاره‌ها موجودات افسانه‌ای و ترکیبی چون اژدها، سیمرغ استفاده نشده و این نمی‌تواند نشانگر عدم مقبولیت این نوع نقش‌ها در مکتب اصفهان باشد زیرا در کاشی‌های هشت بهشت اصفهان بسیار استفاده

شده‌اند. پرندگان به‌کاررفته در کاخ چهل‌ستون اصفهان حتی نسبت به مکتب تبریز تنوع بیشتری یافته‌اند. در چهل‌ستون اصفهان نقوش جانوری به‌منظور تزیین بنا در بالای مجالس نقاشی شده و طرفین تالار به کار رفته‌اند، چنین به نظر می‌آید که در کاخ چهل‌ستون قزوین نیز نقوش جانوری همراه با مجالس نقاشی شده‌اند و با نقوش برگرفته از تشعیرهای خمسه نظامی اطراف آثار، مقرنس‌ها و داخل پنجره‌ها با نقوش گل ختایی به رنگ‌های آبی لاجوردی، قرمز لاکی و طلایی (رنگ‌های خاص مکتب تبریز۲) تکمیل گشتند.

## پی‌نوشت

۱. عبدی بیگ نویدی شاعر معروف دوره صفوی به فرمان شاه تهماسب مأمور شد پس از دیدن عمارات و کاخ‌های دولتخانه در وصف زیبایی‌های آن‌ها منظومه‌ای تحت عنوان جنات عدن بسراید.

۲. در ۹۲۳م./۳۱۱ه.ق در بغداد آتش زدند و از مرزهای قلمرو خلیفه بیرون رانده شدند (دیماند، ۱۳۸۳: ۴۳)

## منابع


آژند، یعقوب (۱۳۸۵). ***مکتب نگارگری اصفهان***، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۸۳). سنت دیوارنگاری در ایران بعد از اسلام (سده سوم تا سده دهم هجری)، ***مجله هنر***، تابستان، شماره ۶۰، صفحات ۷۲-۸۷.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴). ***مکتب نگارگری تبریز و قزوین- مشهد***، تهران: فرهنگستان هنر.

آقاجانی، حسین و اصغر جوانی (۱۳۸۶). ***دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان***، تهران: فرهنگستان هنر.

آقاجانی، حسین (۱۳۵۹). تعمیرات نقاشی، ***مجله اثر***، بهار، شماره ۱، ۷۹-۹۰.

میرزا محمد ظاهر وحید قزوینی (۱۳۸۳). ***تاریخ جهان‌آرای عباسی***، تصحیح سعید میر محمد صادق، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

اشراقی، احسان (۱۳۸۸). توصیف نقاشی‌های عمارات دولتخانه صفوی در اشعار عبدی بیگ، ***فرهنگ***، شماره ۷۱، پاییز، ۱-۱۴.

اشراقی، احسان (۱۳۵۶). نقاشی کاخ چهل‌ستون قزوین و کاخ‌های دیگر صفوی از خلال منظومه عبدی بیگ شیرازی، ***هنر و مردم***، ۱۸۲، ۲-۹.

امیرراشد، سولماز (۱۳۹۹). هنرمندان طراح تشعیرهای خمسه نظامی شاه تهماسب، ***کتابداری و اطلاع‌رسانی***، دوره ۲۳، شماره ۱، ۳۰-۵۳.

امین‌الرعایا، مریم و محمد تقی پیربابای (۱۳۹۴). سیر کاربرد اسلیمی در مکتب اصفهان براساس مطالعه تطبیقی نمونه‌هایی از کاخ عالی قاپو و چهل‌ستون و هشت بهشت اصفهان، ***دوفصلنامه هنرهای کاربردی***، شماره ۶، بهار و تابستان، صفحات ۱۵-۲۱.

حاجی علیان، محمد اسماعیل (۱۳۸۸). بررسی پنجاه سال مرمت نقاشی‌های دیواری صفوی کاخ چهل‌ستون اصفهان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: صمد سامانیان، ***دانشگاه هنر تهران***.

دیماند، ۱۳۸۳

رازانی، مهدی (۱۳۸۷). نقاشی‌ها و نقاشان چهل‌ستون، ***فرهنگ اصفهان***، شماره ۴۰، صفحات ۹-۱۴.

زارعی فارسانی، احسان و مریم قاسمی اشکفتکی (۱۳۹۸). ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری، ***جلوه هنر***، دوره جدید، سال ۱۱، شماره ۲، شماره پیاپی ۲۳، ۲۱-۴۲.

قزوینی، شاد. (۱۳۸۶). ***مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان***، چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.

محمد حسن، زکی (۱۳۸۸). ***هنر ایران در روزگار اسلامی***، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: انتشارات صدای معاصر.

***مجموعه مقالات همایش بین‌المللی قزوین عصر صفوی*** (۱۳۸۶) به کوشش باقرعلی عادل‌فر؛ ویراستار نصرالله پورمحمدی املشی، قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.

منشی قمی، احمد بن حسین (۱۳۸۳). ***گلستان هنر***، چاپ چهارم، تهران: منوچهری.

نصر اصفهانی، غلامرضا (۱۳۸۹). ***بررسی نقوش حیوانی در کاشی‌هایت رنگ کاخ هشت بهشت اصفهان (عمارت هزار نقش)***، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

ولش، آنتونی (۱۳۸۵). ***نگارگری و حامیان صفوی***، مترجم روح‌الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.


## References


Azhand,Y. (2006). ***Painting School of Isfahan***, Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).

Azhand,Y. (2004). The tradition of murals in past-Islamic Iran (3 to 10 centuries AH), ***Art Magazine***, Summer, No. 60, pp. 72-87.

Azhand,Y. (2003). ***Painting School of Tabriz, Qazvin, Mashhad***, Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).

Aghajani, H., Javani, A. (2007) ***Safavid Murals in Isfahan***, Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).

Aghajani, H.(1980). Painting Repairs, ***Athar Journal***, Spring, No. 1, 79-90 (Text in Persian).

Amin al-Roaya, M., Taghi Pirbabai, M. (2015). The course of Islamic application in Isfahan school based on a comparative study of examples of Ala Qapo Palace and forty columns and eight heavens of Isfahan, ***Journal of Visual and Applied Arts***, No. 6, Spring and Summer, 15-21(Text in Persian).

Amirrashed,Solmaz (2020) Artists Designer Shah tahmasb's khamse Nezami Decorative border, ***Library and Information Sciences Journal***, 2020, Vol. 23, No. 1, pp. 28-53.

Canby, Sh. (2011). ***The Shahnama of Shah Tahmasp***: The Persian Book of Kings, New York: Metropolitan Museum of Art.

Dimand,M.S.(2004).***A Handbook of Muhammadan Art***, (Trans by Abdullah Faryar). Tehran: Elm va Fathangh (Text in Persian).

Eshraghi, Eh. (2009). Description of the paintings of Safavid government buildings in the poems of

Abdi Beyg, ***Farhang***, No. 71, Autumn, 1-13 (Text in Persian).
Eshraghi, Eh. (2009). Qazvin Chehel Sotoun palace painting and other Safavid palace in Abdi beigh Poems, ***Honer va Mardom***, No 182,2-9 (Text in Persian).
Haji Alian, M. (2009). ***A Review of Fifty Years of Restoration of Safavid Murals of Chehel Sotoun Palace in Isfahan***, Master Thesis, Supervisor: Samad Samanian, Tehran University (Text in Persian).
Qazvini, Sh. (2007). ***Collection of Isfahan School Painting Articles***. First Edition. Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).
Razani, M. (2008). Chehel Sotoun Paintings and Painters, ***Isfahan Culture***, No. 40, 9-14 (Text in Persian).
Muhammad Hassan, Z. (2009). ***Art in the Islamic era***, (Trans by M.I. Eghlid), Tehran: Sedaye Moaser (Text in Persian).
***Proceedings of the Qazvin International Conference on the Safavid Era*** (2007) by Adelfar, B. A.; Edited by Pourmohammadi Amleshi, N., Imam Khomeini International University, Qazvin (Text in Persian).
Nasr Esfahani, Gh. (2010). ***A Study of Animal Patterns in the Seven Colors Tiles of Hasht Behesht Palace in Isfahan*** (Imaret Hezar Naghsh), First Edition, Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).
Monshi Qomi, A. I. H. (2004). ***Golestan Honar***, fourth edition, Tehran: Manouchehri (Text in Persian).
Vahid Qazvini, M. M. Z. (2004). ***Tarikh Alem Arayi Abbasi***, edited by Saeed Mir Mohammad Sadegh, Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies (Text in Persian).
Welch, A.(1976). ***Artists for the Shah: late sixteenth*** - century painting at the imperial court of Iran, (Trans by R. Rajabi). Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).
Zarei Farsani, E., Ghasemi Ashkaftaki, M. (2019). Composition in Iranian painting with emphasis on the theme and principles of visual traditions, ***Jelvey-honer***, Number 2, consecutive number 23, 21-42 (Text in Persian).

**URLs:**

URL1:http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265

# تأملی بر شیوه طراحی نخستین قلم نستعلیق چاپی منسوب به چارلز ویلکینز در واژه‌نامه گلادوین (۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م.)[1]

**علی بوذری** [2]
**مهدی صحراگرد** [3]

**مقاله پژوهشی**
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۷

**چکیده**

فونت منسوب به چارلز ویلکینز نخستین تلاش‌ها برای گذر از محدودیت‌های طراحی فونت چاپی نستعلیق، با ایجاد تغییراتی در شکل و ترکیب حروف، است. این پژوهش بر اساس منابع کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی-تحلیلی، در پی یافتن پاسخ به این پرسش انجام شده که ویلکینز از چه شیوه‌هایی برای مناسب‌سازی خط نستعلیق به‌منظور طراحی فونت و چاپ کتاب استفاده کرده است. به این منظور خط چاپی واژه‌نامه مختصر گلادوین (۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م.)، نخستین کتاب چاپ سربی نستعلیق به دست ویلکینز، با اثری به خط نستعلیق از همان زمان مقایسه شده است. بدین منظور فونت نستعلیق مذکور با دفتر مفردات به خط عبیدالله حسینی شیرین‌رقم که اندکی بعد در انتهای کتابی چاپ‌شده به دست همو با عنوان گرامر زبان هندوستانی (لندن، ۱۲۴۲ ق./۱۸۲۶ م.) آمده، به منزله نزدیک‌ترین اثر در دسترس، مقایسه شد.

یافته‌های این پژوهش بیانگر آن است که در فونت منسوب به ویلکینز برخی از اشکال مرسوم حروف حذف شده و برخی از اشکال در مواضع نامتعارف استفاده شده است. به‌علاوه، برخی از حروف در جهت ساده‌سازی تغییر کرده و شیوه‌های متنوع اتصال حروف محدود شده است. علاوه بر ترکیب حروف، در ترکیب سطرها هم تغییراتی رخ داده و کلمات درهم‌تنیده خط نستعلیق کتابت در یک سطر به کلمات مجزا و با فاصله غیراصولی در فونت چاپی تبدیل شده است.

**واژه‌های کلیدی:** چاپ فارسی (هند)، طراحی فونت، نستعلیق، عبیدالله شیرین‌رقم، چارلز ویلکین

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.36515.1662

۲-استادیار گروه ارتباط تصویری و تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران، نویسنده مسئول. a.boozari@art.ac.ir
۳-استادیار گروه معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. md.sahragard@gmail.com

**مقدمه**

نخستین کتابی که به زبان فارسی در ایران به چاپ حروفی منتشر شده، کتاب رساله جهادیه بود که در تبریز و در سال ۱۲۳۳ ق./۱۸۱۸ م. به طبع رسید[۱]. اما چاپ حروفی به زبان فارسی در خارج از مرزهای ایران از حدود دویست سال قبل‌تر، با انتشار الفبای فارسی[۲] (رم، ۱۶۳۳ م.) (Inza-dpanah, 2018, 87) و داستان مسیح[۳] (لیدن، ۱۶۳۹ م.) (تربیت، ۱۳۱۰، افشار، ۱۳۳۷ و خِرنیمو، ۱۳۹۳) آغاز می‌شود. بااین‌حال فونت‌هایی که برای چاپخانه‌های یادشده طراحی و اجرا شد، چندان توفیق نیافت و به شکل نظام‌مند و گسترده مورد استفاده قرار نگرفت. چاپ کتاب به خط نستعلیق فارسی در اواخر سده هجدهم به دست چارلزویلکینز[۴]، از کارمندان کمپانی هند شرقی[۵] در هند، یک توفیق بزرگ در امر توسعه و چاپ کتاب به زبان فارسی و خط نستعلیق در شبه‌قاره و بعد از آن در بریتانیا بود[۶]. فونت منسوب به چارلزویلکینز که در ۱۱۹۵ ق./۱۷۸۱ م. در هند به جهانیان معرفی شد، بعدتر به دست چاپچیان بریتانیایی تقلید و گرته‌برداری و با شیوه‌ای کم‌وبیش مشابه به کار گرفته شد (Taylor, 2002; Green, 2009).

خط نستعلیق ویژگی‌هایی دارد که کاربردش در چاپ سربی بسیار دشوار است؛ مثلاً حروف خُرد برای ساختن کلمات عمدتاً در فواصلی بسیار نزدیک قرار می‌گیرند یا بر روی هم سوار می‌شوند. همچنین گاهی در ترکیب سطر، برخی حروف کشیده و حروف خُرد روی هم قرار می‌گیرند. این ویژگی‌ها موجب می‌شود امکان ساخت واحدهایی از حروف برای کنارهم قرار گرفتن در ساختار سطر به‌آسانی میسر نباشد؛ بنابراین اقدام ویلکینز در ساخت حروف سربی برای چاپ این خط از این نظر قابل‌توجه است که نشان می‌دهد چاپگران برای تطبیق این خط با محدودیت‌های چاپ سربی، چه تغییراتی در شکل و ترکیب حروف و سطر به کار برده‌اند تا بتوانند بر محدودیت‌های یادشده فایق آیند. یکی از راه‌های فهم اقدامات یادشده مقایسه خط چاپی با خط نوشتاری است. این پژوهش در پی یافتن پاسخ این سوال است که طراحان فونت نستعلیق منسوب به ویلکینز، چگونه و به چه شیوه‌ای خط نستعلیق را برای تبدیل شدن به فونت چاپی تغییر داده‌اند و برای این کار مناسب‌سازی کرده‌اند. در راستای پاسخ به این سوال، در بخش نخست این مقاله به زندگی و آثار چارلزویلکینز پرداخته شده و سپس فونت نخستین کتاب چاپی با فونت نستعلیق منسوب به ویلکینز، یعنی واژه‌نامه مختصر انگلیسی و فارسی گلادوین[۷] (مالدا، ۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م.)، با نمونه‌های خط کتابت نستعلیق در سه بخش مجزا شامل مفردات، ترکیب حروف و ترکیب سطر مقایسه می‌شود. بدیهی است مرجع خط کتابت جهت این مقایسه باید نزدیک‌ترین اثر به زمان و مکان فعالیت ویلکینز باشد. درنتیجه تنها اثر در دسترس نگارندگان دفتر مفرداتی به خط نستعلیق است با رقم عبیدالله حسینی شیرین‌رقم، خطاط سده یازدهم و دوازدهم که به شیوه چاپ فلزی، چاپ تیزابی یا اِچینگ[۸]، در انتهای کتاب گرامر زبان هندوستانی[۹] به دست چارلز ویلکینز به سال ۱۲۴۲ ق./۱۸۲۶ م. چاپ شده و گمان می‌رود از نظر سبک و شیوه کتابت به منابع او در طراحی و تولید فونت نستعلیق نزدیک بوده است. حاصل این کار فهرستی از تغییرات و مناسب‌سازی‌هایی است که برای تبدیل خط نستعلیق به فونت چاپی به دست ویلکینز و همکارانش داده شده است.

**روش تحقیق**

این تحقیق ازلحاظ روش انجام توصیفی و از منظر هدف کاربردی است که اطلاعات گردآوری شده به روش کیفی و با استدلال منطقی از طریق مقایسه ارزیابی و تحلیل می‌شود. برای جمع‌آوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای (مقالات، کتاب‌ها، آرشیوهای دیجیتال و کتاب‌های چاپ حروفی) و میدانی با روش مشاهده استفاده شده است. یافته‌های تحقیق بر اساس مقایسه داده‌های پژوهش، یعنی اولین کتاب چاپ‌شده به دست چارلز ویلکینز، با خط نستعلیق کتابت به‌منظور شناسایی ویژگی‌های بصری فونت نستعلیق منسوب به ویلکینز و تفاوت‌ها با نمونه‌های کتابتی شکل گرفته است.

**پیشینه پژوهش**

در خصوص ویلکینز و دستاوردهای او پژوهش‌های چندانی صورت نگرفته است. مجید غلامی جلیسه (۱۳۹۰) در مقاله خود با عنوان «تحقق رویای چاپ فارسی در شرق به دست چارلزویلکینز» در شماره ۱۳ نشریه پیام بهارستان با معرفی منشورات و تالیفات و تصحیحات ویلکینز، او را نخستین کسی معرفی می‌کند که رویای چاپ فارسی در شرق را محقق کرده است. جزاو گراهام شاو[۱۰] (۱۹۸۱) در کتاب خود با عنوان چاپ کلکته تا سال ۱۸۰۰: شرح و سیاهه آثار چاپی در اواخر قرن هجدهم در کلکته، در قالب معرفی چاپچیان هند، خاصه کلکته، به معرفی ویلکینز می‌پردازد و منشورات و

فعالیت‌های او را معرفی می‌کند.

در خصوص تایپوگرافی به خط نستعلیق، می‌توان به مقاله برنا ایزدپناه (۲۰۱۸) با عنوان «چاپ اولیه و فونت فارسی در اروپا»، درباره چاپ‌های نخستین به زبان فارسی در اروپا و پایان‌نامه منتشرنشده همو (۲۰۱۵) با عنوان توسعه تایپوگرافی نستعلیق ۱۷۷۰-۲۰۰۰، درباره گسترش و توسعه تایپوگرافی خط نستعلیق در قرن ۱۸ تا انتهای قرن ۲۰ اشاره کرد. مؤلف در این آثار نگاهی تاریخی دارد و تحولات خط نستعلیق را در بستر تحولات تاریخی مدنظر قرار می‌دهد.

در خصوص تحقیقات انجام‌شده درباره ویژگی‌های حروف در خط نستعلیق می‌توان به مقاله جواد بختیاری (۱۳۶۴) با عنوان «جوهره و ساختار هندسی خط نستعلیق» در شماره ۹ فصلنامه هنر اشاره کرد. او در این مقاله می‌کوشد به نحوی ویژگی‌های بنیادین هندسه این خط در مفردات و ترکیبات را بیان کند. محمدمهدی قطاع (۱۳۸۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی بر کرسی خط نستعلیق شیوه میرعماد»، در شماره ۲۰ فرهنگ اصفهان، در ذیل بررسی ویژگی‌های مفردات میرعماد الحسنی (د.۱۰۲۴ ق.) به بررسی کرسی در خط نستعلیق به‌طور عام و در خط میرعماد به‌طور خاص پرداخته است. نزدیک‌ترین تحقیق به نوشتار حاضر مقاله‌ای است از هدی کاسپور و عبدالرضا چارئی (۱۳۹۸) با عنوان «مطالعه تطبیقی شکل نقطه در خط نستعلیق به شیوه سنتی با اجرای نقطه در تحریرات رایانه‌ای» در شماره ۵۱ نشریه نگره است که نویسندگان در این مقاله، به بررسی کیفی اجرای نقطه در سه نمونه از تحریرات رایانه‌ای بر اساس شیوه خوشنویسان موثر در تولید این ابزارها پرداخته‌اند. البته این تحقیق در خصوص فونت‌های رایانه‌ای است و به چاپ سربی نمی‌پردازد.

علاوه بر مقالات یادشده در خصوص ویژگی‌های حروف در خط نستعلیق باید از دو کتاب ارزنده اثر حبیب‌الله فضایلی یاد کرد. او در کتاب اطلس خط (۱۳۶۲) در ذیل باب نستعلیق ضمن روایت تاریخ این خط ویژگی‌های عمومی این خط در ارتباط با دیگر خطوط را به‌اختصار بیان کرده و در کتاب تعلیم خط (۱۳۵۶) به‌طور مفصل با شیوه‌های آموزشی به بیان ویژگی‌های مفردات و ترکیبات این خط می‌پردازد. همچنین به کتابی با عنوان کشیده‌ها: بررسی و شناخت کشیده‌ها در خط نستعلیق از امیراحمد فلسفی (۱۳۷۷) اشاره کرد. در این کتاب که البته کتابی آموزشی و نه تاریخی است، مؤلف به معرفی و شیوه کتابت صحیح انواع کشیده‌های نستعلیق می‌پردازد. با این حال به‌رغم پژوهش‌های برشمرده، تاکنون در خصوص تغییرات خط نستعلیق برای دستیابی به فونت چاپی پژوهش مستقلی صورت نگرفته است.

## چارلزویلکینز: زندگی و آثار

چارلز ویلکینز (۱۷۴۹-۱۸۳۶ م.)، خاورشناس بریتانیایی، در سال ۱۱۸۳ ق./۱۷۷۰ م. به‌عنوان نویسنده برای کمپانی هند شرقی به بنگال رفت و به‌زودی مهارت او در زبان فارسی، بنگالی و آموختن زبان سانسگریت باعث شد تا وارن هستینگز[11] (۱۷۳۲-۱۸۱۸ م.)، فرماندار کل بریتانیا در هند و رییس شورای عالی بنگال[12]، از او درخواست کند تا اولین قلم حروف بنگالی را طراحی کند. او با استفاده از این قلم کتاب گرامر زبان بنگالی[13] نوشته ناتانیل برزی هالد[14] (۱۷۵۱-۱۸۳۰ م.)، خاورشناس و انسان‌شناس بریتانیایی را در هوگلی[15] منتشر کرد (۱۱۹۲ ق./۱۷۷۸ م.). موفقیت او باعث شد که مسئولیت تاسیس چاپخانه کمپانی هند شرقی برای طبع بیانیه‌ها و مقالات کمپانی را به زبان انگلیسی، فارسی و بنگالی به او سپرده شود[16]. چاپخانه کمپانی هند شرقی در سال ۱۱۷۵ ق./۱۷۶۱ م. در مَدرس تاسیس شده بود (Pickett, 2011, xi). او به‌عنوان سرپرست چاپخانه کمپانی در مالدا[17]، ۱۷۵ مایل در شمال کلکته، منصوب شد (۱۱۹۳ ق./۱۷۷۹ م.). نخستین کتابی که به زبان فارسی و خط نستعلیق در این مطبعه منتشر شد، واژه‌نامه مختصر انگلیسی و فارسی گلادوین، بود (۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م.). در سال ۱۱۹۵ ق./۱۷۸۱ م. زمانی که ویلکینز به‌مثابه مترجم فارسی و بنگالی کمیته درآمد کمپانی به کلکته رفت، چاپخانه نیز به کلکته منتقل شد و شهر کلکته تبدیل به مرکز چاپ و نشر به زبان فارسی شد (Nair, 2003, 37).

اولین کتابی که از تالیفات خود به زبان سانسگریت در کلکته منتشر کرد، کتابی با عنوان ترجمه‌ای از یک اعطای سلطنتی ملک توسط یکی از راجاهای کهن هندی[18] و واپسین کتاب جلد نخست ترجمه انگلیسی فرانسیس گلادوین از آیین اکبری نوشته ابوالفضل بن مبارک (۱۱۹۷ ق./۱۷۸۳ م.) بود. در دوره‌ای که چاپخانه کمپانی زیر نظر ویلکینز اداره می‌شد، این چاپخانه تبدیل به مهم‌ترین مطبعه در آسیای شمالی شده بود که از مهم‌ترین منشورات روزانه آن روزنامه کلکته[19] بود (Pickett, 2011, xi). ویلکینز در سال ۱۱۹۷ ق./۱۷۸۳ م. به دلیل بیماری به بنارس رفت و در آنجا با همکاری ویلیام جونز[20] (۱۷۴۹-۱۷۹۴ م.)، مردم‌شناس ولزی، انجمن آسیایی بنگال[21] را تأسیس کرد (۱۱۹۸ ق./۱۷۸۴

م.). او در زمان اقامتش در هند سیزده کتاب منتشر کرد: نخستین آنها در هوگلی (۱۱۹۲ ق./۱۷۷۸ م.) و دیگری مالدا (۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م.) و یازده کتاب در کلکته (۱۱۹۵-۱۱۹۷ ق./۱۷۸۱-۱۷۸۳ م.)[۲۲].

او در سال ۱۲۰۱ ق./۱۷۸۶ م. به انگلستان مراجعت کرد و در سال ۱۲۰۳ ق./۱۷۸۸ م. به عضویت انجمن سلطنتی[۲۳] درآمد و در سال ۱۲۱۵ ق./۱۸۰۰ م. به‌عنوان اولین رییس کتابخانه خانه هند[۲۴] (بعداً کتابخانه دفتر هند[۲۵] و اکنون در کتابخانه بریتانیا) و در سال ۱۲۱۶ ق./۱۸۰۱ م. به ریاست کتابخانه کمپانی هند شرقی منصوب شد. او در انگلیس کار خود را به‌عنوان طراح قلم دیوانا گاری[۲۶]، الفبای خط هندی و سانسگریت[۲۷]، ادامه داد و چندین کتاب از جمله گرامر زبان سانسگریت (۱۲۲۳ ق./۱۸۰۸ م.) و واژه‌نامه فارسی، عربی و انگلیسی، مختصر ویرایش چهارم لغت‌نامه ریچاردسون[۲۸] نوشته دیوید هاپکینز[۲۹] (۱۲۲۵ ق./۱۸۱۰ م.) را منتشر کرد[۳۰].

در برخی از منابع که به دست خود او طبع شده، ساخت فونت فارسی نستعلیق را به او نسبت داده‌اند. ناتانیل برزی هالد در مقدمه کتاب گرامر زبان بنگالی (۱۱۹۲ ق./۱۷۷۸ م.) (xxiv) او را متخصص ذوب فلزات، حکاک، چاپچی معرفی می‌کند که با ابداع و اختراع و کاریدی و تجربه شخصی موفق به طراحی و ساختن قلم فارسی شد. همچنین در صفحه هفت مقدمه اولین کتاب چاپ کلکته به سال ۱۱۹۵ ق./۱۷۸۱ م.؛ یعنی انشای هرکن[۳۱] نوشته هرکن ولد متهراداس کنبوه ملتانی و ترجمه فرانسیس بالفور[۳۲] (۱۷۴۴-۱۸۱۸ م.)، افسر-پزشک اسکاتلندی، اشاره شده که او قلم فارسی را به دست خود از فلز درست کرده و تمام مراحل، از حکاکی تا قالب‌گیری را انجام داده است. وی همچنین در کتاب لغت‌نامه فارسی، عربی و انگلیسی[۳۳] (لندن، ۱۲۲۱ ق./۱۸۰۶ م.) از طراحی حروف خود برای نستعلیق فارسی و همکاری با مکانیک مبتکر، ویلیام مارتین[۳۴]، سخن می‌گوید. جان شکسپیر[۳۵] (۱۷۷۴-۱۸۵۸ م.)، خاورشناس و استاد زبان هندی، در مقدمه کتاب گرامر زبان هندوستانی (لندن، ۱۲۴۲ ق./۱۸۲۶ م.) (xi) خود را مرهون زحمات آقای ویلکینز می‌داند که با حروف فارسی و دیوانگاری می‌نویسد.

با این حال گراهام شاو (۱۹۸۱) و به پیروی از او، فیونا رُز (۱۹۹۹) این موضوع را که طراحی و ریخته‌گری قلم نستعلیق فارسی به دست ویلکینز انجام شده را به چالش می‌کشد. شاو معتقد است ویلکینز در کودکی تحت تعلیم دایی ارشد خود، یعنی روبرت باتمن ورای[۳۶] (۱۷۱۵-۱۷۷۹ م.)، حکاک جواهر، قرار گرفته، با این حال این تعالیم که در سن دوازده سالگی و قبل از سفر او به هند بوده، چندان در طراحی و ساخت قلم فارسی به کار او نیامده است، بلکه افراد دیگری در این امر به او یاری رسانده‌اند. پانکانانا کارماکارا[۳۷] (د. ۱۲۱۹ ق./۱۸۰۴ م.)، مخترع و آهنگر بنگالی، یکی از این افرادی بوده که در استفاده از دستگاه ریخته‌گری و قالب‌گیری حروف نستعلیق فارسی به ویلکینز کمک کرده است (Hos-sain, 2012). همچنین در صفحه (xlii) کتاب لغت‌نامه انگلیسی و هندوستانی[۳۸] نوشته جان گیلچریست[۳۹] (۱۷۴۹-۱۸۵۱ م.)، زبان‌شناس، جراح، هندشناس و مردم‌شناس اسکاتلندی، فردی به نام جوزف شپرد[۴۰] (۱۷۵۳-۱۷۸۷ م.) به‌عنوان کسی که از ابتدا با ویلکینز برای ساختن قلم بنگالی و فارسی همکاری داشت، معرفی شده است (Chaw, 1981, 71-70). رُز هم به تبلیغ طراحی و چاپ کارت ویزیت به زبان فارسی به دست شپرد اشاره می‌کند و او را مبدع فونت فارسی در بنگال می‌داند (Rose, 1999, 10-11)؛ بنابراین به نظر می‌رسد ویلکینز به‌عنوان کارمند غیرنظامی کمپانی هند شرقی تحت مدیریت فرماندار کل، در زبان‌شناسی و خدمات اداری ماهر بود، ولی هیچ مهارتی در روند طراحی و ریخته‌گری حروف چاپی نداشت و مهرساز و حکاک جواهر ساکن کلکته، جوزف شپرد، در امر طراحی و حکاکی حروف چاپی و آهنگر بنگالی، پانکانانا کارماکارا، در امر ریخته‌گری قلم، با او همکاری کرده‌اند. با این حال چه ادعای ویلکینز را بپذیریم یا تردید شاو را، دانسته‌های ما حاکی از آن است که کتاب فارسی در هند برای نخستین بار به خط فارسی نستعلیق در سال ۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م. به چاپ حروفی منتشر شده است.

### رواج نستعلیق در هند و ویژگی‌های نستعلیق هندی

در آغاز سده‌ی دوم هجری دریانوردان مسلمان و در سده‌های پنجم و ششم غزنویان و غوریان، اسلام را در سرزمین هند رواج دادند. هرچند در طی سده‌های بعد معدود مصحف‌هایی در این سرزمین تولید شد، در عهد حکومت سلاطین دهلی، شمال هند محل گسترش فرهنگ و تمدن اسلامی شد. در این دوره از خطوط مستدیرِ تعلیق‌مانندی برای کتابت اسناد و متون دیوانی استفاده می‌شد (بلر، ۱۳۹۶، ۴۳۰). اندکی بعد خط بِهاری، منسوب به شهر بِهار، در شمال شرق هند، ملهم از خط محقق ایرانی برای کتابت قرآن در این سرزمین پدید آمد (نک: جیمز، ۱۳۸۱، ۱۰۲) که تعدادی نسخه از آن در مجموعه‌های مختلف جهان اسلام از شیراز (صحراگرد، ۱۳۸۷، ۱۷۷-

۱۸۴) تا مجموعه خلیلی (جیمز، ۱۳۸۱، ۱۰۲-۱۰۶) پراکنده است. گسترش اصلی هنر و فرهنگ ایرانی در هند در عصر امپراطوران مغولی هند روی داد: نوادگان تیمور که در فاصله ۹۷۲ تا ۱۲۷۴ ق. بر بخش‌های وسیعی از این منطقه حکومت کردند. شاهان این سلسله عموما کتاب‌دوستانی متخصص بودند به‌طوری‌که گفته‌اند بابر (حک. ۹۳۲-۹۳۷ ق.) مردی ادیب بود و کتابخانه شخصی‌اش را نیز با خود می‌برد (بلر، ۱۳۹۶، ۵۸۷). او خود مخترع خطی رمزی به نام بابری بود که دو نسخه قرآن با آن کتابت کرد و یکی از آنها اکنون در کتابخانه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (گلچین معانی، ۱۳۴۷، ۱۷۸-۱۷۹). علاقه به خوشنویسی در بین دیگر سلاطین گورکانی نیز سخت رایج بود و آنان از طرفداران پروپا قرص قطعات خوشنویسان ایرانی بودند. آنان بیش از همه به قلم نستعلیق ایرانی علاقمند بودند به‌طوری‌که بهای قطعات میرعلی هروی و سلطان‌علی مشهدی یا نسخه‌های خطاطان ایرانی در نزدشان بیش از همه بود.

اگرچه نستعلیق پیش از گورکانیان در هند رواج یافت تا پیش از ظهور گورکانیان ظهور خاصی نیافت. تاریخ نستعلیق در هند نشان می‌دهد این خط توانست رابطه نگاره و خط را در فضای فرهنگی خوب آن عصر تحت حمایت گورگانیان هند توسعه دهد. زبان فارسی در آغازِ دوران گورکانی زبان رسمی دربار بود و خط نوظهور نستعلیق نیز هماهنگ با آن رشد یافته بود. درنتیجه پذیرش و حمایت از نستعلیق در دربار گورکانیان غیرقابل اجتناب بود[۴۱] (Rehman, 1979, 30).

حدود دویست سال خطاطان هند منحصراً پیرو شیوه استادان نستعلیق ایرانی بودند. عبدالرشید دیلمی (د. ۱۰۸۱ ق.)، خطاط دربار شاه‌جهان (حک. ۱۰۳۷-۱۰۶۸ ق.) خطاط محبوب هندیان و سردمدار نستعلیق سده یازدهم و دوازدهم بود. از دیگر نستعلیق‌نویسان مشهور محمدحسین کشمیری معروف به زرین‌قلم بود که شماری نسخه نفیس از جمله خمسه امیرخسرو دهلوی را برای اکبر کتابت کرد (نک: قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲). علّامی، تاریخ‌نگار و منشی اکبر گورکانی (د. ۱۰۱۴ ق.) و صاحب اکبرنامه، تناسب «مَدات» و «دوایر» خط نستعلیق او را ستوده و با میرعلی هروی (د. ۹۵۱ ق.)، خطاط محبوب گورکانیان، هم‌ترازش دانسته است. با این همه مدتی بعد در دوره استعمار، محمدامیر رضوی (د. ۱۲۷۴ ق.) ملقب به میرپنجاب‌کش نستعلیق را بر پایه سنت‌های تنظیم‌شده عبدالرشید برای توسعه یک سبک محلی زمینه‌سازی کرد. او اصلاحاتی در شکل دوایر نستعلیق ایجاد و آغاز و پایان حروف را تند و تیز کرد (Abbas, 2018, 30). این اقدام او بعداً منجر به پدید آمدن سبک‌های دهلوی و لاهوری نستعلیق شد. سبک لاهوری، یا «طرز پروینی» را عبدالمجید پروین‌رقم (۱۳۱۹-۱۳۶۵ ق.) در سال ۱۳۴۷ ق. در لاهور پدید آورد؛ سبکی که خط مشهور اردو به شمار می‌رود و امروزه در پاکستان رواجی عام دارد (Shah, 2013, 23). این سبک را تاج‌الدین زرین‌رقم و محمدصدیق الماس‌رقم تقویت کرده و توسعه دادند (همان، ۲۹).

تحولات تاریخی هنر کتابت و کتاب‌آرایی در هند حاکی از ارتباط تنگاتنگ زبان و خط در نُسخ خطی است. ترکیب خطوط عربی- ایرانی با زبان اردو و پنجابی و نیز خط هندی با زبان دیوناگری از این سنخ است. به‌ویژه همراهی زبان‌های اردو و پنجابی با نستعلیق به سبب مصور بودن این نسخه‌ها ترکیبی دلنشین از خط و زبان و تصویر ارایه کرده است (Abbas, 2018, 91). به‌طوری‌که کلام اردو صرفا با خط نستعلیق است که به آسانی خوانده می‌شود (Shah, 2013, 23) زبان اردو، زبانی چندفرهنگی است که از عهد سلطنت دهلی، سده ششم هجری، به تدریج از ترکیب زبان‌های فارسی، ترکی و هندی که در لشگرگاه‌ها با یکدیگر در تعامل بودند شکل گرفت. محور این زبان، به علت قدمت و پشتوانه غنی‌تر فرهنگی زبان، زبان فارسی بود. انس این زبان با فارسی موجب شد که خط اردو نیز بر پایه خط فارسی شکل گیرد به همین علت است که نستعلیق مناسب‌ترین صورت برای نگارش اردو بوده است؛ هرچند برای تطبیق با آواهای این زبان هندیان اشکالی تازه بر پایه خط فارسی پدید آوردند (ذکرگو، ۱۳۸۴، ۱۱۹-۱۲۱).

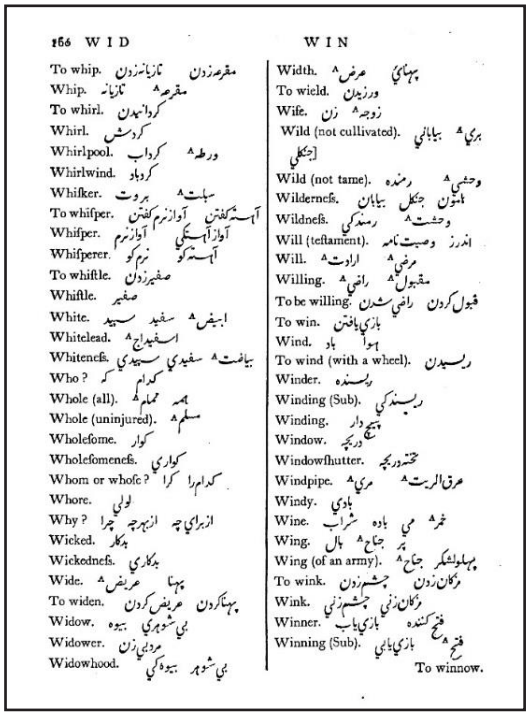
بدین ترتیب معلوم می‌شود رواج نستعلیق در هند در سده‌های دوازدهم و سیزدهم هجری دو زمینه‌ی تاریخی- فرهنگی دارد: از یک سو استمرار سنت گورکانیان است که زبان فارسی و خط نستعلیق را به منزله زبان و خط اداری و رسمی درآوردند و از سوی دیگر ارتباط نستعلیق با زبان اردو که زبانی همه‌گیر در میان عوام است، موجب کاربرد گسترده آن در میان هندیان شد. این شرایط موجب شد که به‌تدریج سبک‌های محلی نستعلیق برگرفته از فرهنگ هر منطقه سر برآورد به‌طوری‌که برخی حتی از رابطه سبک نستعلیق هندی با لهجه این منطقه سخن به میان آورده‌اند (ذکرگو، ۱۳۸۴). این نکات علت تبدیل خط کتابت نستعلیق به خط چاپی را، به‌رغم تمام دشواری‌ها، در سرزمین هند روشن می‌کند؛ زیرا به نظر می‌رسد ویلکینز ضرورت و اهمیت

این خط را در ارتباط با زبان و فرهنگ محلی هند به خوبی دریافته بود.

## ویژگی‌های فونت نستعلیق منسوب به ویلکینز در مقایسه با قلم کتابت

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، وجود خط کرسی‌های متعدد، روی هم سوار شدن حروف، فاصله نزدیک حروف خُرد و کشیده در خط نستعلیق موجب شده این تبدیل این خط به فونت چاپی بسیار دشوار باشد. فونت منسوب به ویلکینز که نخستین تلاش‌ها برای گذر از محدودیت‌ها است با تغییراتی در شکل و ترکیب حروف و سطر به فونت قابل چاپ به خط نستعلیق دست یافته است. یکی از راه‌های فهم اقدامات یادشده مقایسه خط چاپی با خط نوشتاری است.

بدین منظور در ادامه خط چاپی واژه‌نامه مختصر گلادوین (۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م.) (تصویر۱)، به‌منزله نخستین کتاب چاپ سربی نستعلیق با دفتر مفرداتی از خطاطی هندی از همان زمان مقایسه می‌گردد. دفتر مفردات به خط عبیدالله حسینی شیرین‌رقم که در انتهای کتابی چاپ‌شده به دست چارلز ویلکینز با عنوان گرامر زبان هندوستانی (لندن، ۱۲۴۲ ق./۱۸۲۶ م.) آمده، احتمالاً یکی از نمونه‌هایی بوده که در آن دوران در اختیار ویلکینز قرار داشته و برای طراحی فونت چاپی از آن استفاده شده است (تصویر۲). به همین علت بهترین نمونه برای مقایسه و شناخت اقدامات ویلکینز در طراحی ساختار و حروف نستعلیق چاپی است. برای این منظور این مقایسه در سه بخش مجزا شامل مفردات، ترکیب حروف و ترکیب سطر صورت می‌گیرد.


156 WID

To whip. مقرعه‌زدن تازیانه‌زدن
Whip. مقرعه^A تازیانه
To whirl. گردانیدن
Whirl. گردش
Whirlpool. گرداب ورطه^A
Whirlwind. گردباد
Whifker. سبلت^A بروت
To whifper. آهسته‌گفتن آوازنرم‌گفتن
Whifper. آوازآهسته‌گی آوازنرم
Whifperer. آهسته‌گو نرم‌گو
To whiftle. صفیرزدن
Whiftle. صفیر
White. ابیض^A سفید سپید
Whitelead. اسفیداج^A
Whiteneſs. بیاضت^A سفیدی سپیدی
Who? کدام کی
Whole (all). همه تمام^A
Whole (uninjured). سلم^A
Wholeſome. گوار
Wholeſomeneſs. گواری
Whom or whoſe? کدام‌را کرا
Whore. لولی
Why? ازبرای‌چه ازبهرچه چرا
Wicked. بدکار
Wickedneſs. بدکاری
Wide. پهنا عریض^A
To widen. پهناکردن عریض‌کردن
Widow. بی‌شوهری بیوه
Widower. مردبی‌زن
Widowhood. بی‌شوهر بیوه‌گی

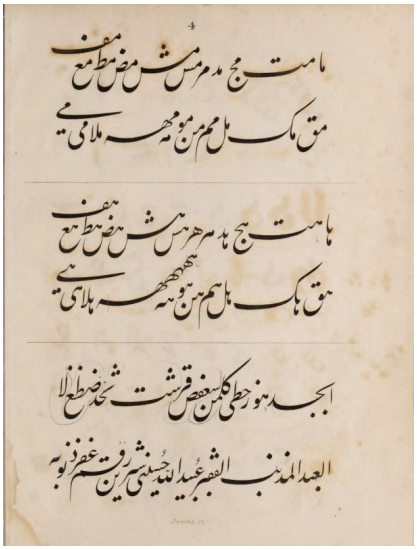
WIN

Width. پهنائی عرض^A
To wield. ورزیدن
Wife. زوجه^A زن
Wild (not cultivated). بری^A بیابانی [جنگلی]
Wild (not tame). رمنده وحشی^A
Wilderneſs. انبوهن جنگل بیابان
Wildneſs. رمندگی وحشت^A
Will (teſtament). اندرز وصیت‌نامه
Will. مرضی^A اراوت^A
Willing. مقبول^A راضی
To be willing. قبول‌کردن راضی‌شدن
To win. بازی‌یافتن
Wind. هوا باد
To wind (with a wheel). ریسیدن
Winder. ریسنده
Winding (Sub). ریسندگی
Winding. پیچ‌دار
Window. دریچه
Windowſhutter. تختهٔ‌دریچه
Windpipe. مری^A حلق‌الریت^A
Windy. بادی
Wine. خمر^A می باده شراب
Wing. پر جناح^A بال
Wing (of an army). پهلوی‌لشکر جناح^A
To wink. مژگان‌زدن چشم‌زدن
Wink. مژگان‌زنی چشم‌زنی
Winner. فتح‌کننده بازی‌یاب
Winning (Sub). بازی‌یابی فتح^A
To winnow.

تصویر۱. برگی از واژه‌نامه مختصر گلادوین، مالدا، ۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م.، ص. ۱۶۰

**الف. مفردات:** ۲۸ هشت حرف عربی به شانزده شکل متفاوت نوشته می‌شوند، زیرا برخی از حروف شکلی یکسان دارند و تفاوتشان صرفاً در تعداد یا محل قرارگیری نقطه‌شان است. از این‌رو برای بررسی مفردات خط در این دو نسخه کافی است آن شانزده شکل اصلی بررسی شود. البته حروف فارسی بسته به موقعیت‌شان در کلمه، اینکه آغاز باشد یا وسط و آخر، ممکن است شکلی متفاوت داشته باشند. از بررسی حروف در سه موقعیت، آغاز، وسط و پایان کلمات در نسخه چاپ سربی و مقایسه آن با قلم کتابت عبیدالله شیرین‌رقم درمی‌یابیم، ویلکینز به منظور قابل تفکیک کردن حروف به اشکال منفردی که امکان چاپ به شیوه سربی را داشته باشد اقداماتی انجام داده که برخی از مهم‌ترین‌شان چنین است:

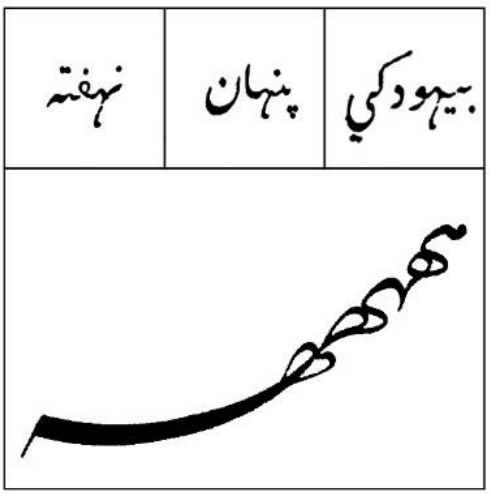
**حذف برخی از اشکال مرسوم:** ویلکینز برای حروفی که دو یا چند شکل متفاوت در موقعیتی یکسان دارند صرفا از یک شکل استفاده کرده است. برای مثال در حرف «ه» که شامل شش شکل اصلی با هفت کاربرد (شامل «مثلث» («ه» تنها)، «دالی» و «اُذنی» (در اول کلمه)، «دالی» و «صادی» و «حوتی» (در وسط) و «مرسل» (در پایان کلمه)) است (محمود بن محمد، ۱۳۷۲، ۴۴۱)، در واژه‌نامه گلادوین تنها سه شکل، یعنی اُذنی، حوتی و مرسل به کار رفته است (تصویر۳).



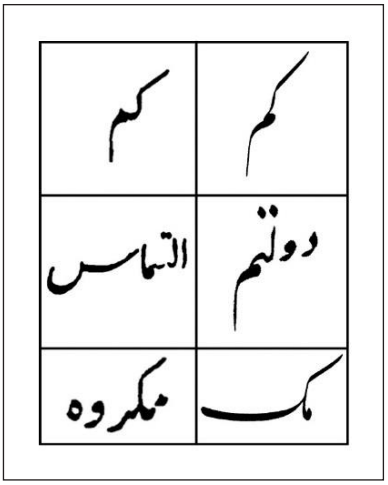
تصویر۲. برگی از مفردات عبیدالله شیرین‌رقم اگرامر زبان هندوستانی، لندن، ۱۲۴۲ ق./۱۸۲۶ م.)

جدول۱- مقایسه تعداد و شکل فونت چاپی (راست) و حروف قلم کتابت (چپ)

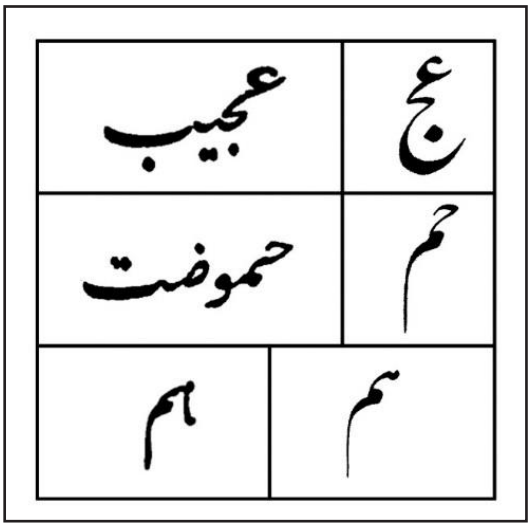
| ردیف | فونت چاپی *واژه‌نامه مختصر گلادوین* (۱۱۹۴ق./۱۷۸۰م.) | دفتر مفردات *گرامر زبان هندوستانی* (۱۱۴۲ق./۱۸۲۶م.) |
|---|---|---|
| ۱ | آ ا ما | آ ا ا |
| ۲ | ب بـ ـبـ ب | ب بـ ـبـ ب |
| ۳ | ج جـ ـجـ ج | ج جـ ـجـ ج |
| ۴ | د ـد | د ـد |
| ۵ | ه هـ ـهـ ها | ه ھ ـہـ ھھ ہا ـہ |
| ۶ | و ـو | و و |
| ۷ | ز ـز | ز ز |
| ۸ | ط ـط | ط ط |
| ۹ | ی یـ ـیـ یا | یَ یـ ـیـ ی ے |
| ۱۰ | ک کـ ـکـ ک | کَ کـ ـکـ ک |
| ۱۱ | ل لـ ـلـ ل | لَ لـ ـلـ ل |
| ۱۲ | م مـ ـمـ م | مَ مـ ـمـ م |
| ۱۳ | ن نـ ـنـ ن | نَ نـ ـنـ ن |
| ۱۴ | س سـ ـسـ س | سَ سـ ـسـ س |
| ۱۵ | ع عـ ـعـ ع | ء ع ـع ع |
| ۱۶ | ف فـ ـفـ ف | ف فـ ـفـ ف |
| ۱۷ | ق قـ ـقـ ق | قَ قـ ـقـ ق |
| ۱۸ | ص صـ ـصـ ص | صَ صـ ـصـ ص |




تصویر۳- استفاده از صرفا یک شکل «هـ» (حوتی) در وسط کلمات (واژه‌نامه مختصر گلادوین، مالدا، ۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م.) (بالا) و اشکال مختلف «ه» در اول، وسط و آخر در مفردات عبیدالله شیرین رقم (گرامر زبان هندوستانی، لندن، ۱۲۴۲ ق./۱۸۲۶ م.) (پایین)




تصویر۴- استفاده از شکل غیر اصولی حروف «م» و «ت» و «ه» در سه واژه‌ی «کم» (ص. ۸۵) و «التماس» (ص. ۳۰) و «مکروه» (ص. ۱۰) (واژه‌نامه مختصر گلادوین، مالدا، ۱۱۹۴ ق./۱۷۸۰ م.) (چپ) و شکل صحیح استفاده از این حروف در مفردات عبیدالله شیرین رقم (گرامر زبان هندوستانی، لندن، ۱۲۴۲ ق./۱۸۲۶ م.) (راست)



تصویر۵- کشیدگی دنباله «ع» در واژه «عجیب» (ص. ۵) و حرف «ح» در واژه «حموضت» (ص. ۲) و حرف «ه» در کلمه «هم» (ص. ۱۴۹) نمونه‌ای برای ایجاد فاصله در محور عمودی حروف با حروف افقی (واژه‌نامه مختصر گلادوین، مالدا، ۱۱۹۴ق./۱۷۸۰م.) (چپ) و صحیح در مفردات عبیدالله شیرین رقم (گرامرزبان هندوستانی، لندن، ۱۲۴۲ق./۱۸۲۶م.) (راست).

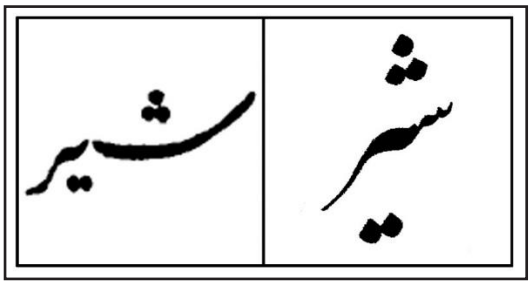
همچنین از دو شکل متفاوت «م» در آغاز کلمه، یعنی مثلث و مدور، صرفا از شکل مثلث استفاده شده است. همچنین است حذف «ی» معکوس یا برگشته که در هیچ یک از صفحات این نسخه دیده نمی‌شود. این نکته درباره برخی از دیگر حروف نیز صدق می‌کند. جدول ۱ تفاوت تعداد و شکل حروف را در قالب شانزده شکل اصلی نشان می‌دهد.

**استفاده از برخی حروف در مواضع نامتعارف:** ویلکینز به منظور تطبیق نستعلیق با محدودیت‌های چاپ، از شکل متصل برخی حروف در مواضعی استفاده کرده که در کتابت مرسوم نیست. از جمله شکل «م» در واژه «کم» (ص. ۸۵). در اینجا از شکلی مدور برای این حرف استفاده شده که در اول برخی کلمات استفاده می‌شود. همچنین است «ـتـ» در «التماس» (ص. ۳). ظاهرا این اقدام او نه از ناآشنایی با قواعد کتابت که به منظور تسهیل در حروف چینی بوده، زیرا در شکل صحیح «کم»، «ک» بر روی «ـمـ» قرار می‌گیرد و در «التماس»، «ـتـ» روی «ـمـ» قرار دارد (تصویر ۴). به همین سبب امکان حروف چینی مطابق با واحدهای مستطیل در جوار هم میسر نیست از این رو فونت به شکلی تغییر داده شده است تا این حروف در مسیر افقی در امتداد هم قرار گیرند.

همچنین می‌توان به استفاده نامتعارف از «ـمـ» مثلثی در ترکیب با «ـکـ» یاد کرد که در واژه‌های چون «مکروه» (ص. ۱۰) شکلی غیر اصولی ایجاد کرده است. در حالی که در چنین شرایطی باید از شکل مدور «م» استفاده شود و همان طور که قبلا گفته شد این شکل در حروف چینی این کتاب استفاده نشده است.

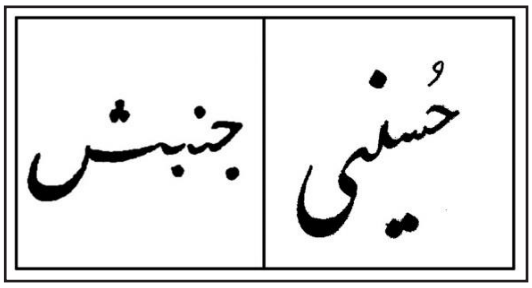
**تغییر شکل حروف:** اقدام دیگر برای تطبیق قلم کتابت و چاپی تغییرات جزیی در شکل مرسوم حروف نستعلیق است. این اقدام نیز برای آن است که بتوان مرزی عمودی بین حروف مجاور ایجاد کند. کشیدگی دنباله «ع» در آغاز برخی واژه‌ها مانند «عجیب» (ص. ۵) و حرف «ح» در واژه «حموضت» (ص. ۲) از آن جمله است.

در قلم کتابت این حروف تقریبا روی هم قرار می‌گیرد و قابلیت تفکیک در محور عمودی را ندارد. این ویژگی درباره شکل «ه» در آغاز برخی کلمات صدق می‌کند: برای نمونه در «هم» (ص. ۱۴۹) «ه» دنباله‌ای دراز دارد تا در محدوده «ـم» قرار نگیرد (تصویر ۵). گفتنی است به طور کلی در مفردات نستعلیق این نسخه قواعد کتابت نستعلیق به ویژه در رعایت تندی و کندی خط (ضخامت) رعایت نشده و همین امر موجب نازیبایی آن شده است؛ اما این نکته را باید نتیجه‌ی دشواری‌های حکاکی بر فلز و بی‌اطلاعی حکاک از قواعد خط مربوط دانست و به ترفندهای اعمال شده در تبدیل قلم کتابت به چاپی ارتباطی ندارد.



تصویر۶- اتصال صحیح در مفردات عبیدالله شیرین رقم (گرامرزبان هندوستانی، لندن، ۱۲۴۲ق./۱۸۲۶م.) (راست) و اتصال با استفاده از شکل نامربوط «ـیـ» در «شیر» (واژه‌نامه مختصر گلادوین، مالدا، ۱۱۹۴ق./۱۷۸۰م.، ص. ۸۶) (چپ)

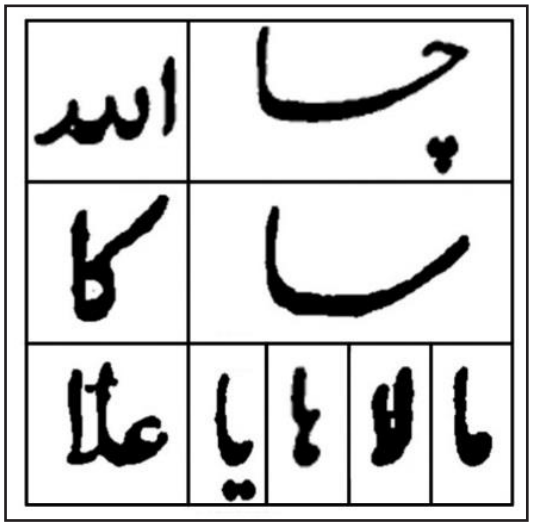
**ب. ترکیب حروف:** ترکیب حروف به صورت جفتی یا سه‌تایی یکی از مهم‌ترین باب‌ها در آداب نامه‌های مشق بوده است؛ زیرا خوشنویس لازم بود بتواند هریک از حروف را در ارتباط با دیگر حروف در ترکیبی دلنشین و زیبا مطابق با قواعد سنتی خوشنویسی کتابت کند. در نستعلیق این قواعد گاه در آداب نامه‌ها توضیح داده شده است[۴۲] و در آموزش‌های عملی نیز در قالب دفتر مفردات به خط استادان هر عصر کتابت شده است که نمونه‌ای از آن دفتر مفردات عبیدالله شیرین رقم است. چگونگی ترکیب حروف در چاپ سربی اهمیتی افزون دارد، زیرا مهم‌ترین محدودیت در خط چاپی دشواری‌های مربوط به قرارگیری حروف در کنار هم است.



تصویر۷- اتصال صحیح تمام‌قلم شکل دندانه‌ی «ـیـ» درواژه «حسینی» در مفردات عبیدالله شیرین‌رقم (گرامرزبان هندوستانی، لندن، ۱۲۴۲ق./۱۸۲۶م.) (راست) و اتصال نیم‌قلم شکل دندانه‌ی «ـیـ» درواژه «جنبش» در(واژه‌نامه مختصرگلادوین، مالدا، ۱۱۹۴ق./۱۷۸۰م. ص.۵) (چپ)

درواقع آنچه این محدودیت را ایجاد می‌کند، لزوم ساخت واحدهایی از حروف برروی پایه‌ای مستطیل است که جهت سهولت و سرعت در حروف چینی نبایست اجزای هر حرف به محدوده دیگری وارد شود در غیر این صورت امکان چیدن بدون فاصله آنها در موقعیت‌های مختلف میسر نخواهد شد. به همین علت ترکیب حروف در واژه‌نامه مختصر گلادوین ویژگی‌های خاصی یافته است، زیرا حکاک باید چنین ملاحظه‌ای را در ساخت هر حرف به خرج داده باشد تا امکان حروف‌چینی در قالب مرسوم مهیا شود. با توجه به این شرایط باید دید حکاک و چاپگر این نسخه برای حل این مشکل چه چاره‌ای اندیشیده‌اند. برای فهم این پاسخ این سوال اقدامات او را در سه بخش ارزیابی می‌کنیم:

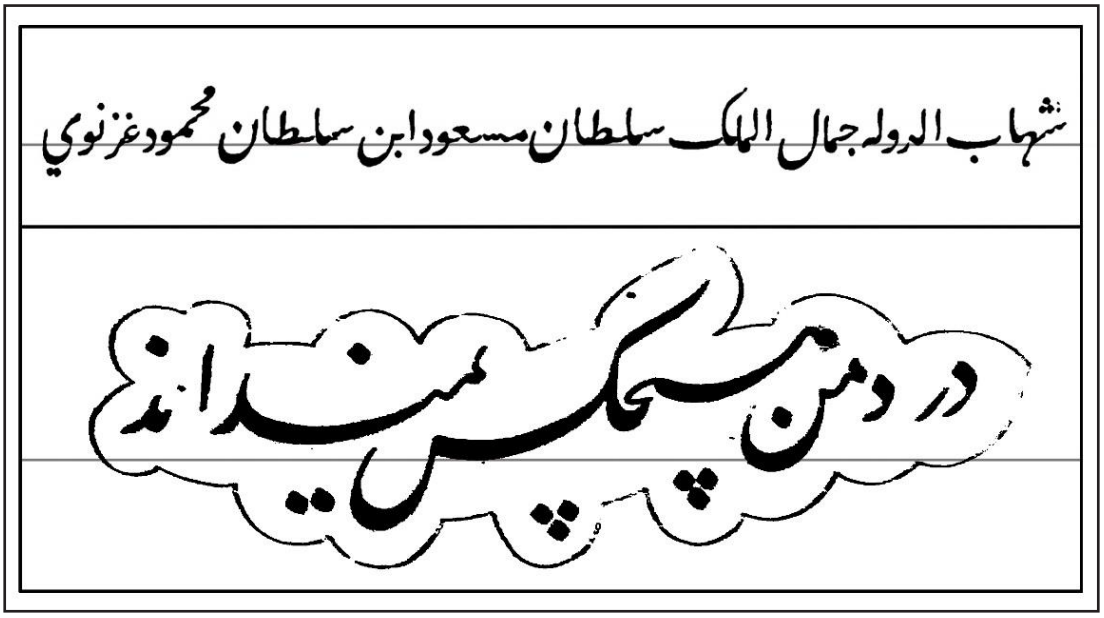
**محدود کردن شیوه‌های متنوع اتصال حروف:** یکی از ترفندهایی که در فونت منسوب به ویلکینز برای سهولت در حروف چینی به کار رفته است، انتخاب شیوه‌ای از اتصال



تصویر۸- ترکیبات ثابت حروف شامل: «چا»، «الله»، «سا»، «کا»، «ما»، «لا»، «ها»، «یا» و «علا» (واژه‌نامه مختصرگلادوین، مالدا، ۱۱۹۴ق./۱۷۸۰م.)

حروف است که با شرایط چاپ سربی منطبق‌تر باشد و درعین حال بیش‌ترین کاربرد را داشته باشد.

مهم‌ترین صورت اتصال در خط نستعلیق اتصالی است به‌صورت یک هفتِ بازکه بیش‌تر برای «ـبـ» و حروف مشابه به کار می‌رود. علاوه براینکه از این شکل برای اتصال بسیاری از حروف استفاده شده، بلکه برای «ـنـ» و حروف مشابه در آغاز واژه‌ها نیز به کار رفته و به منظور رفع اشکالات احتمالی آن را تا حد ممکن نازک شده است. بااین حال این شکل در برخی مواضع اتصال نامطلوبی ایجاد و از قواعد قلم کتابت عدول کرده است (تصویر۶). به کار نبردن برخی از شیوه‌های مهم اتصال در مواردی دیگر نیز به چشم می‌خورد. برای نمونه



تصویر۹- فواصل زیاد بین حروف عبارت «شهاب‌الدوله جمال‌الملک سلطان مسعود ابن سلطان محمود غزنوی» کرسی راست (واژه‌نامه مختصرگلادوین، مالدا، ۱۱۹۴ق./۱۷۸۰م.) (بالا) و صورت صحیح فواصل حروف و کرسی مدور در مصرع «درد من هیچکس نمی‌داند» در مفردات عبیدالله شیرین‌رقم (گرامرزبان هندوستانی، لندن، ۱۲۴۲ق./۱۸۲۶م.) (پایین)

در نستعلیق کتابت زمانی که چند حرف از خانواده «ی» در اول و وسط در امتداد هم قرار گیرند، کاتبان برای متمایز کردنشان یکی از اتصالات را با تمام قلم ایجاد می‌کنند. برای مثال در واژه‌ای چون «حسینی» و «جنبش» که سه دندانه برای اتصال ضروری است، نخستین اتصال با تمام قلم ایجاد می‌شود. درحالی‌که در فونت منسوب به ویلکینز اتصالات نازک‌تر است و ضخامت قلم کتابت را ندارد (تصویر ۷).

**ساخت واحدهایی از حروف دوتایی پرکاربرد:** یکی از اقدامات مهم ویلکینز ساخت ترکیبات پرکاربردی است که امکان تفکیک آنها با واحدهای مستطیل مرسومِ چاپ میسر نیست. با استفاده از این ترکیبات، ضمن تسریع در حروف چینی، قواعد کتابت نیز رعایت شده و از طرفی خوانایی متن را نیز افزایش یافته است؛ چراکه این ترکیبات آنقدر رایج هستند که استفاده از ترکیب دیگر ناآشنا می‌نماید. برخی از مهم‌ترین این ترکیبات عبارت است از حرف کشیده «سـ» در ترکیب با الف مانند «چا» و «سا»، «الله»، «کا»، «ما»، «لا»، «ها»، «یا» و «علا» (تصویر ۸).

**ترکیب سطر**

ترکیب‌بندی واژه‌نامه مختصر گلادوین به منزله نخستین اثر چاپ سربی به خط نستعلیق، نیز همچون ترکیب حروف تفاوت‌هایی اساسی با صورت کتابتی آن دارد. نخستین ویژگی بارز ترکیب سطور در این نسخه فاصله زیاد کلمات است؛ نکته‌ای که موجب گسستگی در ترکیب سطر شده و استحکام و استواری خط را از میان برده است؛ زیرا قاعده مرسوم در کتابت نستعلیق آن است که فاصله حروف و کلمات مجاور بیش‌تر از یک تا یک‌ونیم نقطه نباشد. این در حالی است که در این نسخه فاصله کلمات بین چهار تا شش نقطه و گاه بیش‌تر است. حتی در پایان سطور ممکن است فواصل کم‌تر شود و حروف برای انسجام ترکیب کلمات آخر سطر بر روی هم قرار گیرد؛ اما توجه به شرایط چاپ سربی و تداخل حروف مجاور در محور عمودی، چنین ترکیباتی به هیچ‌وجه ساخته نشده و این مساله علت ترکیب نامطلوب سطور را نشان می‌دهد (تصویر ۷).

نکته دیگر در ترکیب سطور رعایت نکردن قاعده کرسی است. در واژه‌نامه مختصر گلادوین کرسی هر سطر به‌صورت مستقیم بر روی یک خط کاملا راست قرار گرفته است. درحالی‌که در نستعلیق کتابت کرسی حالتی مدور دارد به‌طوری‌که کلمات آغازین و پایانی سطر کمی بالاتر از کلمات میانی قرار می‌گیرد (تصویر ۹). این نیز عاملی دیگر در ترکیب نامتناسب خط واژه‌نامه مختصر گلادوین است که البته به سبب محدودیت‌های جاری در نظام چاپ سربی بوده است. از دیگر عوامل ترکیب‌بندی نامتناسب این نسخه حذف اشکال متنوع حروف است. چنان‌که در باب آغاز بررسی خط نسخه گفته شد ویلکینز جهت سهولت در حروف چینی برخی از اشکال حروف را حذف کرده و از هر حرف صرفا کلیشه یک یا دو شکل مهم و پرکاربرد هر حرف را ساخته است. به همین سبب در مواضعی خاص از ترکیب‌بندی نبود این حروف مانع ایجاد ترکیبی منسجم شده است؛ مثلا حرف «ی» معکوس در انتهای سطور برای انسجام‌بخشی به ترکیب نقشی اساسی دارد؛ اما به لحاظ فنی امکان اجرای آن ممکن نبوده است.

**نتیجه‌گیری**

در فونت منسوب به ویلکینز، به‌مثابه نخستین فونت چاپی نستعلیق در هند، تغییراتی چه در شکل حروف و چه در ترکیب حروف و همچنین ترکیب کلمات صورت گرفته است. در بخش مفردات این فونت به‌منظور قابل‌تفکیک کردن حروف به اشکال منفردی که امکان چاپ به شیوه سربی را داشته باشد، برخی از اشکال مرسوم در نستعلیق کتابت حذف شده و نمونه‌های ساده‌تر برای چاپ به خط نستعلیق نگاه داشته شده است؛ برای مثال حرف «ه» و حرف «م». محدود شدن اشکال حروف باعث شده که برخی از حروف در مواضع به کار گرفته شود که در قلم کتابت نستعلیق مرسوم نبوده است. با توجه به این موضوع که امکان کنار هم قرار گرفتن حروف با واحدهای مستطیل در جوار هم میسر نیست، فونت به شکلی تغییر داده شده تا این حروف در مسیر افقی در امتداد هم قرار گیرند. علاوه بر این به‌منظور ایجاد مرزی عمودی بین حروف مجاور که باعث اتصال حروف چاپی گردد، تغییراتی، برای مثال در حرف «م»، صورت گرفته است.

در ترکیب حروف، شیوه‌های متنوع اتصال حروف محدود و مختصر شده است؛ مثلاً نازک شدن «بـ» و «ـبـ» و حروف مشابه به‌منظور اتصال بهتر به حروف بعدی. ساخت یک واحد ثابت برای حروف دوتایی و چندتایی یکی دیگر از ترفندها برای سازگاری فونت چاپی نستعلیق با قلم کتابت است؛ برای مثال در ترکیبات «چا»، «الله»، «سا»، «کا»، «ما»، «لا»، «ها»، «یا» و «علا». در ترکیب‌بندی سطر نیز تفاوت‌های چشم‌گیری میان فونت و قلم کتابت بررسی

شـده دیده می‌شـود. مثلاً به سـبب محدودیت‌هـای چاپ، فاصله کلمات و سطور در فونت چاپی بسیار زیاد شده است. قاعده‌ی مرسـوم در کتابت نسـتعلیق آن اسـت کـه فاصله‌ی حروف و کلمات مجاور بیش‌تر از یک تا یک‌ونیم نقطه نباشد، حال آنکـه در فونت مورد بررسـی فاصلـه کلمات بیـن چهار تا شش نقطه و گاه بیش‌تر است. علاوه بر این در پایان سطور به قلم نستعلیق کتابت، برای انسجام ترکیب، غالبا کلمات آخر سـطر بر روی هم قرار می‌گیرد، درحالی‌که این ویژگی در فونت چاپـی دیده نشـده اسـت. فونت چاپی بـدون درنظرگرفتن اصـول زیبایی‌شناسـی خط نسـتعلیق به‌صورت مسـتقیم بر روی یک خط کرسی کاملا راست قرار گرفته است. درحالی‌که در نسـتعلیق کتابـت کرسـی حالتـی مـدور دارد به‌طوری‌کـه کلمات آغازین و پایانی سـطر کمـی بالاتر از کلمـات میانی قرار می‌گیرد.

درمجمـوع می‌تـوان گفـت تبدیـل نسـتعلیق به خـط چاپی بـر پایـه‌ی نظـام حروف‌چینـی، بـه سـبب محدودیت‌هـای بسیار این فن و از سـوی دیگر به سـبب تنوع فرم و شیوه‌های خاص ترکیب حروف و سـطر نسـتعلیق موجب از دست رفتن جنبه‌های مهمی از زیبایی خط نسـتعلیق شـده اسـت. این امر در بخش مفردات چندان قابل اعتنا نیسـت، اما در ترکیب سـطر و تصویر کلـی صفحه که بـر پایـه روابط کلمـات و فاصله آنها ایجاد می‌شـود نقشـی اساسـی دارد و به‌شـدت از زیبایی خـط می‌کاهـد. ایـن تغییـرات گرچـه منجر بـه تبدیـل خـط نسـتعلیق به فونت چاپـی شـده، ولی باعث شـده تـا زیبایی و چشـم‌نوازی خط نسـتعلیق به‌کلی از میان برداشـته شـود؛ شـاید به همین سـبب بود که در ایران، برخلاف هند و مصر و سرزمین عثمانیان، هیچ‌گاه کوشـشی در به‌کارگیری نستعلیق در چاپ سربی صورت نگرفت.

## پی‌نوشت

۱. برای اطلاعات بیشتر درباره چاپ حروفی در ایران بنگرید به: بابازاده، شـهلا. (۱۳۷۸). تاریـخ چـاپ در ایـران. تهـران: طهـوری؛ مارزلـف، اولریـش. (۱۳۸۵). «نوپایـی چـاپ در ایـران، تعریـف و تخمیـن». مترجم: آزاده افراسـیابی. کتاب مـاه کلیـات. ش. ۱۰۳، ۱۰۴ و ۱۰۵، تیر و مرداد و شـهریور ۱۳۸۵: ۲۲-۳۱ و میـرزا بزرگ قائم مقام، عیسـی بن حسـن. (۱۳۹۳). رسـاله جهادیـه [بازچاپ نسـخه ۱۲۳۳]. بـا تقریظ اولریـش مارزلـف؛ بـا مقدمـه مجیـد غلامی‌جلیسـه، محمدجـواد احمدی‌نیا. قم: عطف.

2 Alphabetum Persicum [Romae: Typographiae sacrae congragations de Propaganda Fide, 1633].

3 Hieronymo Xavier. Dastan-I Masih: Historia Christi Persice conscripta, Simulque Multis Modis Contaminanta, a P. Hieronymo Xavier, Soc. Jesu; Latine reddita & animadversionibus notate a Ludovico de Dieu. Lugduni Batavorum: Officina Elseviriana, 1639.

4 Charles Wilkins

5 East India Company

۶. برای اطلاعات بیشتر درباره چاپ به خط نستعلیق نگاه کنید به:

Izadpanah, Borna. (2015). The Typographic Development of the Nasta'liq Style, 1770s-2000. Essay submitted in partial fulfilment of the requirements for the Master of Arts in Typeface Design, University of Reading.

7 Francis Gladwins a Compendious Vocabulary English and Persian

8 Etching

9 A Grammar of the Hindustani Language

10 Graham Shaw

11 Warren Hasting

12 Supreme Council of Bengal

13 A Grammar of the Bengal Language

14 Nathaniel Brassey Halhed

15 Hoogly

۱۶. برای اطلاعات بیشتر درباره منشورات چاپخانه کمپانی هند شرقی بنگرید به:

Pickett, Catherine. (2011). Bibliography of the East India Company: Books, Pamphlets and Other Materials Printed Between 1600 and 1785. London: British Library.

17 Malda

18 A translation of a Royal Grant of Land by One of the Ancient Raajaas of Hindostan

19 Calcutta Gazette

20 William Jones

21 the Asiatic Society of Bengal

۲۲. بـرای تالیفـات و منشـورات ویلکینـز و دیگر کتاب‌هـای فارسـی در انتهـای قـرن هجدهـم در هنـد بنگرید بـه: غلامـی جلیسـه، مجید. (۱۳۹۰). «تحقـق رویـای چـاپ فارسـی در شـرق بـه دسـت چارلـز ویلکینز». پیام بهارستان. د ۲، س ۴، ش ۱۳، پاییز ۱۳۹۰: ۱۰۲۰-۱۰۲۹

و

Shaw, Graham. (1981). Printing Calcutta to 1800: A description and Check list of Printing in Late 18th-century Calcutta. London: Bibliographical Society: 69-73.

32 The Royal Society

24 The India House Library

25 The India Office Library

26 Devanagari

27 Grammar of the Sanskrita Language

28 A Vocabulary: Persian, Arabic, And English, Abridged From The Quarto Edition Of Richardson's Dictionary

29 David Hopkins

۳۰. برای اطلاعات بیشتر درباره چارلز ویلکینز بنگرید به:

Islam, Sirajul. "Wilkins, Sir Charles". In Banglapedia: National Encyclopedia of Bangladesh. Available at: http://en.banglapedia.org/index.php?title=Wilkins,_Sir_Charles and Lioyd, Mary. (1979). "Sir Charles Wilkins, 17949-1836". India Office Library and Records: Report for the year 1978 (1979).

31 The Forms of Herkern Corrected from a Variety of Manuscripts, Supplied with the Distinguishing Marks of Construction and Transl. Into English,

with an Index of Arabic Words
32 Francis Balfour
33 A Dictionary, Persian, Arabic and English
34 William Martin
35 John Shakespear
36 Robert Bateman Wray
37 Panchanan Karmakar
38 A Dictionary English and Hindostanee
39 John Gilchrist
40 Joseph Shepherd

۴۱ . برای اطلاعات بیشتر درباره حمایت و هنرپروی گورکانیان از خوشنویسی و خاصه نستعلیق نک: Abbas, 2018: 90-91؛ بلر، ۱۳۹۶: ۵۸۷-۵۹۰.

۴۲ . مانند آداب‌نامه‌هایی که چندی پیش به همت نجیب مایل هروی و حمیدرضا قلیچ‌خانی منتشر شد. نک: مایل هروی، ۱۳۷۲؛ قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳.

از آن جمله اصول و قواعد خطوط سته نوشته رستم‌قلی سبزواری، قوانین الخطوط نوشته محمود بن محمد و رسالات آداب الخط و رسم الخط نوشتهٔ مجنون رفیقی هروی از نظر پرداختن به مفردات و ترکیبات حروف شایان توجه بیش‌تری‌اند.

## منابع


افشار، ایرج (۱۳۳۷). «کهنه‌کتاب‌ها درباره ایران». ***یغما***، ش. ۱۱۷، فروردین ۱۳۳۷: ۱۲-۱۶.

بابازاده، شهلا (۱۳۷۸). ***تاریخ چاپ در ایران***، تهران: طهوری.

بختیاری، جواد (۱۳۶۴). «جوهره و ساختار هندسی خط نستعلیق»، ***فصلنامه هنر***، ش. ۹: ۱۳۰-۱۴۵.

بلر، شیلا. ر. (۱۳۹۶). ***خوشنویسی اسلامی***، ترجمه ولی‌الله کاووسی، تهران: متن.

تربیت، محمدعلی (۱۳۱۰). «مبدع تاریخ ایرانشناسی در اروپ»، ***ارمغان***، د. ۱۲، ش. ۶، شهریور ۱۳۱۰: ۳۶۹-۳۸۱.

کاسپور، هدی و چارئی، عبدالرضا (۱۳۹۸). «مطالعه تطبیقی شکل نقطه در خط نستعلیق به شیوه سنتی با اجرای نقطه در تحریرات رایانه‌ای»، ***نگره***، ش. ۵۱، پاییز ۱۳۹۸: ۱۱۳-۱۲۳.

جیمز، دیوید (۱۳۸۱). ***پس از تیمور***، ترجمه پیام بهتاش، تهران: کارنگ.

خرنیمو، خاویر (۱۳۹۳). ***داستان مسیح***، با مقدمه و اهتمام سیدمحمدحسین مرعشی، تهران: سفیر اردهال؛ بنیاد شکوهی.

ذکرگو، امیرحسین (۱۳۸۴). «لهجه نستعلیق: نظریه تاثیر لهجه‌ها در شیوه‌های خوشنویسی و مطالعهٔ تطبیقی نستعلیق در ایران و شبه‌قاره هند»، ***گلستان هنر***، ش. ۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۴: ۱۱۶-۱۲۵.

صحراگرد، مهدی (۱۳۸۷). ***مصحف روشن (معرفی برخی از نسخه‌های خطی در موزه‌های شیراز)***، تهران: متن.

غلامی جلیسه، مجید (۱۳۹۰). «تحقق رویای چاپ فارسی در شرق به دست چارلز ویلکینز»، ***پیام بهارستان***، د ۲، س ۴، ش ۱۳، پاییز ۱۳۹۰: ۱۰۲۰-۱۰۲۹.

فضایلی، حبیب‌الله (۱۳۵۶). ***تعلیم خط***، تهران: سروش.

ـــــــــ (۱۳۶۲). ***اطلس خط***، تهران: سروش

فلسفی، امیراحمد (۱۳۷۷). ***کشیده‌ها: بررسی و شناخت کشیده‌ها در خط نستعلیق***، تهران: یساولی.

قطاع، محمدمهدی (۱۳۸۰). «تحلیلی بر کرسی خط نستعلیق شیوه میرعماد»، ***فرهنگ اصفهان***، ش. ۲۰: ۸۲-۸۷.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲). ***محمدحسین کشمیری***. تهران: پیکره.

گلچین معانی، احمد (۱۳۴۷). ***گنجینه قرآن آستان قدس***. مشهد: آستان قدس رضوی.

مارزلف، اولریش (۱۳۸۵). «نوپایی چاپ در ایران، تعریف و تخمین»، مترجم: آزاده افراسیابی، ***کتاب ماه کلیات***، ش. ۱۰۳، ۱۰۴ و ۱۰۵، تیر و مرداد و شهریور ۱۳۸۵: ۲۲-۳۱.

محمود بن محمد (۱۳۷۲). «قوانین الخطوط». در نجیب مایل هروی. ***کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی***، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی: ۲۹۱-۳۲۱.

میرزابزرگ قائم‌مقام، عیسی بن حسن. (۱۳۹۳). ***رساله جهادیه*** [بازچاپ نسخه ۱۲۳۳]، با تقریظ اولریش مارزلف؛ با مقدمه مجید غلامی جلیسه، محمدجواد احمدی نیا، قم: عطف.


## References


Abbas, Gh. (2018). "Nastaliq: A New Form of Art in India", ***Yonsei Journal of International Studies***, Volume 10 Issue 1: 85-98 (Text in Persian).

Afshar, I. (1958). "Kohne Ketab-ha darbare-ye Iran", ***Yaghma***, 117: 12-16 (Text in Persian).

Babazadeh, Sh. (1999). Tarikh-e chap dar Iran, Tehran: Tahouri (Text in Persian).

Bakhtiyari, J. (1985). "Johare va sakhtar-e hendesi-ye khat-e nastaliq", ***Faslname-ye Honar***, 9: 130-145 (Text in Persian).

Blair, Sh. (2015). ***Khoshnevisi-ye islami***, Translated by Valiallah Kavousi, Tehran: Matn (Text in Persian).

Falsafi, A.A. (1998). ***Keshide-ha:barresi va shenakht-e keshide-ha dar khat-e nastaliq***, Tehran: Yasavouli(Text in Persian).

Fazayeli, H. (1978).***Ta'alim-e khat***, Tehran: Sroush (Text in Persian).

Fazayeli, H. (1983).***Atlas-e khat***,Tehran: Sroush (Text in Persian).

Gholami Jalise, M.(2011). "Tahaqoq-e roya-ye chap-e farsi dar sharq be dast-e Charles Wilkins", ***Payam-e Baharestan***, 2, 13: 1020-1029 (Text in Persian).

Golchi Ma'ani, A. (1968). ***Ganjine-ye qoran-e astan-e qods***, Mashhad: astan-e Qods-e Razavi (Text in Persian).

Green, N. (2009). "Journeymen, Middlemen: Travel, Trans-Culture and Technology in the Origins of Muslim Printing", ***International Journal of Middle East Studies***, 41: 203-224.

Green, N. (2009). "The Development of Arabic-Script Typography in Georgian Britain", ***Printing History***, Edited by William S. Peterson, 5: 15-30.

Hossain, A. (2012). "Panchanan Karmakar", In ***Banglapedia: National Encyclopedia of Bangladesh***, Available at: http://en.banglapedia.org/index.php?title=Panchanan_Karmakar

Izadpanah, B. (2015). ***The Typographic Development of the Nasta'liq Style, 1770s-2000, Essay submitted in partial fulfilment of the requirements for the Master of Arts in Typeface Design***, University of

Reading (Text in Persian).
Izadpanah, B. (2018). "Early Persian Printing and Typefounding in Europe", ***Journal of Printing Historical Society***, 29, Winter 2018: 87-124.
James, D. (2002). ***Pas az timur***, Tranlated by Payam Behtash, Tehran: Karang (Text in Persian).
Javier, J. (2014). ***Dastan-e Masih***, Interaction by Sayed Mohammad-Hosien Mar'ashi, Tehran: Safir-e Ardehal (Text in Persian).
Kaspour, H., Abdolreza Ch. (2019). "A Comparative Study of the Dot's Shape in Traditional Way of Nastaliq Script and Dot's Implementation in Computer-based Types", ***Negare***, 51: 113-123 (Text in Persian).
Kumar, S. (2015). "Gilchrist's A Grammar of Hindoostanee Language: A Sociolinguistic Tool of Colonialism, ***Indian Linguistics***, 76, 3-4: 57-70.
Lloyd, M. (1978). Sir Charles Wilkins, 1749-1836. Published in ***India Office Library & Records Report***.
Mahmmoud Ibn M. (1993). "Qavanin al-khotout". In Najib Mayel Heravi. ***Katabarayee dar tamadon-e islami***, Mashhad: Bounyad-e Pajouhesh-ha-ye astan-e Qods-e Razavi: 291-321(Text in Persian).
Marzolph, U. (2006). "Nomayee chap dar iran: t'arif va takhmin", Tranlated by azadeh Afrasyabi, ***Ketab-e Mah-e Koliat***, 103, 104, 105: 22-31(Text in Persian).
Mirza Bozorg Q, Isa Ibn H. (2014). ***Resale-ye Jahadi-ye***, Interaction by Ulrich Marzolph, Majid Gholami Jalise and Mohammad-Javad Ahmadi-nia, Qom: Atf (Text in Persian).
Nair, P. T. (2003). "Persian Printing and Press in Calcutta", ***The Quarterly Organ of Iran Society***, 56, March to December 2003: 35-60.
Pickett, C. (2011). ***Bibliography of the East India Company: Books, Pamphlets and Other Materials Printed Between 1600 and 1785***, London: British Library.
Qatta'a, M.M. (2001). "Tahlili bar korsi-ye khat-e nastaliq-e shive-ye miremad", ***Farhang-e Esfehan***, 20: 82-87(Text in Persian).
Qilichkhani, H.R. (2013). ***Mohammad-hosein keshmiri***, Tehran: Paykare (Text in Persian).
Rehman, S.M (1979). ***Islamic Calligraphy in Medieval India***, (Dacca: University Press limited)
Report for the year 1978 (1979).
Rose, F. (1999). The Printed Bengali Character and its Evolution, Londnon: Routledge Curzon: 10- 11.
Saharagard, M. (2008). ***Mosfah-e Roshan***, Tehran: Matn (Text in Persian).
Shah, S.A. (2013). ***A History of Traditional Calligraphy in Post-Partition Lahore, Essay submitted for the Bachelor of Arts in Economics***, University of Redlands.
Shaw, G. (1981). ***Printing Calcutta to 1800: A description and Check list of Printing in Late 18th-century Calcutta***, London: Bibliographical Society: 69-73.
Siraj al-Islam, M. (2012). "Wilkins, Sir Charles", In ***Banglapedia: National Encyclopedia of Bangladesh***. Available at: http://en.banglapedia.org/index.php?title=Wilkins,_Sir_Charles
Tarbiyat, M.A. (1931). "Mobde'a tarikh-e iranshenasi dar europ", ***Armaghan***, 12, 6: 369-381(Text in Persian).
Taylor, B. (2002). ***Foreign-Language Printing in London, 1500-1900***, Boston Spa: British Library.
Zekrgou, A.H. (2005). "Lahje-e nastaliq: nazareye-ye tasir-e lahje-ha dar shive-ha-ye khoshnevisi va Motale-ye tatbiqi nastaliq-e dar iran va shebhe Qare", ***Golestan Honar***, 2: 116-125 (Text in Persian).

# خوانش آثار ری کاواکوبو با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دلوز [1]

**غزال حسین‌پور** [2]
**حسین اردلانی** [3]

**مقاله پژوهشی**
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰

**چکیده**

پژوهش حاضر با استفاده از نظریات دلوز فیلسوف و نظریه‌پرداز تجربه‌گرای فرانسوی است، از منظر وی چیزی که تجربه می‌شود زنده و پویاست و با خوانشی که ارائه داد فضای فکری پست مدرن را از آن خود کرد. نگاه فلسفی دلوز به هنر ارائه دهنده صیرورت نیروهای پیرامون بدن بدون اندام است. در اندیشه وی بدن بدون اندام، بدنی بدون درون و بدون ساختار درونی است. این بدن در تضاد با اندام نیست، بلکه نیروهایی را شامل است که در تضاد با سازمان‌مندی اندام قرار دارند.

در این راستا تلاش می‌شود با استفاده از نظریات ژیل دلوز و تمرکز بر مفهوم بدن با اندام نامعین و تحلیل آن‌ها با رویکرد توصیفی به شیوه فرمالیستی، فرم‌های لباس را بررسی کرد و به سوالی چون: چه مولفه‌هایی سبب می‌شود تا بتوان خلاقه‌های ری کاواکوبو را در قالب پســـت‌مدرن گنجاند؟ پاسخ داده شود. فرض می‌شـــود: بنا بر اندیشـــه و خوانش دلوزی از آفریده‌های کاواکوبو، امکان وجود مفاهیمی چون: بدن بدون اندام، نیروهای منقبض و منبسط کننده و نیروهای جفت شده در البسه طراحی شده توسط وی می‌باشد.

نتایج بدست آمده حاکی از آن است که، او در کارهایش مرز میان بدن و لباس را از میان برمی دارد و حاکمیت را در اختیار مفاهیم و ترکیب‌بندی‌ها و غیره قرار داده و بدن را تغییر کاربری می‌دهد.

**واژه‌های کلیدی**: ژیل دلوز، بدن بدون اندام، ری کاواکوبو

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.36051.1641

۲-دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران. hosseinpour_ghazal@yahoo.com
۳-استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی همدان، همدان، ایران، نویسنده مسئول.
h.ardalani2yahoo.com

**مقدمه**

لباس در طول تاریخ بشر همواره علاوه بر جنبه‌های فردی از جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی نیز تاثیر پذیرفته و دارای کارکردهای متفاوتی بوده است. بگونه‌ای که« فایده کالاها برای خوردن و نوشیدن را فراموش کنید، فکر کنید لباس‌ها برای آنکه اندیشه شوند مناسبند، آن‌ها را رسانه‌های غیرکلامی برای قوه خلاقه انسان بدانیم». در دهه‌های پایانی سده بیستم، تحولاتی عمیق در مفهوم هنر و ساختار زیبایی شناختی ظهور می‌کند که با شکل‌گیری جنبش‌های هنری همراه می‌شود، پس از دهه ۱۹۶۰ میلادی شکل و مضمون اثر هنری و رابطه‌اش با انسان و طبیعت به چالش کشیده می‌شود در اصل مهم‌ترین ویژگی هنر این قرن وجه تجربی آن بود که از میلی شدید و روزافزون به نوآوری و شیفتگی فراوان به پدیده‌های نو سرچشمه می‌گرفت( مجلسی و خوشنویسان، ۱۳۸۸: ۵۷).

برخلاف انتظار و عادت مخاطب، هنرمند به دنبال خلق آثاری است که بیننده را شگفت زده کرده و به فکر فرو برد و این جا است که خلق اثر با مشارکت ذهن تماشاگر کامل می‌شود. در این بین هنرمندانی پدیدار می‌شوند که قابلیت اندام انسان و حالات آن را بیش از ابزار دیگر برای ایجاد ارتباط با مخاطبان آثار هنری مناسب دیدند، طراحی پوشاک غیرکاربردی به‌عنوان یکی از راه‌های موثر بیان هنری در این دوران خودنمائی می‌کند. هنرمند با تلفیق لباس با ویژگی هنرهای تجسمی، حالات و صفات انسانی، حرکات اندام و گاه توانائی‌های بازیگری، مفاهیم مورد نظر خود را نمایان می‌سازد. هدف اصلی این لباس‌ها پوشش بدن نیست بلکه، نمایش صفات، احساس و اندیشه است( زارع و رهبرنیا، ۱۳۹۵: ۲ تا ۳).

از میان اندک طراحان لباسی که در این حوزه معنائی فعالیت دارند برآفریده‌های ری کاواکوبو می‌توان توجه ویژه داشت، هنرمندی پست مدرن که کلیه مرزها را از میان برمی‌دارد. وی به همان مقدار که از معماری و هنر مفهومی در خلق آثارش یاری گرفت، از تاثیرات بدنی بدون اندام هم بهره مند شده است. الکساندر مک کوئین زمانی درباره کارهای او گفت:« وقتی به مجموعه‌های او نگاه می‌کنید، ابتدا به نظر عجیب و غیرعادی می‌آید، نه فقط برای عموم بلکه حتی برای حرفه‌ای‌ها، اما وقتی می‌بینید کسی این چنین خود را به چالش می‌کشد و هر فصل چیزهای جدیدی را ارائه می‌کند آن زمان می‌فهمید که حضور چنین افرادی است که باعث می‌شود دنیای مد زنده بماند و تازگی و طراوت خود را از دست ندهد». ویکتور و رولف طراحان پیشگام اروپایی نیز در مورد وی گفته‌اند:« وقتی در دهه ۸۰ کم دگارسونز را شناختیم ۱۲ و ۱۳ ساله بودیم و این برند تاثیر عمیقی روی ما گذاشت. خلاقیتی که کاواکوبو در کارهایش ارائه می‌کند چیزی بود که باعث جذب ما به فشن شد و کاملا به او مدیونیم». دلوز که انسان را به خلاقیت و آفرینش در تمامی زمینه‌ها دعوت و در مقابل از هر نوع بازنمائی منع می‌کند، معتقد است: تحقق هنر توسط وضعیت سوژه ادراک کننده، ارائه و دریافت نمی‌شود بلکه هنر می‌بایست ارائه دهنده مجموعه‌ای از احساس‌ها یا هستی ناب احساسات باشد. از منظر دلوز، بدن در زیر بدن محبوس گشته است. اندام‌های ناپایدار در زیر سازمان اندام‌های ثابت حبس شده‌اند.

آثار هنری پست مدرن در دنیای معاصر مشخصه‌ها و معانی حقیقی را با خود به همراه دارند. در این بین مطالعات نظری و استفاده از نگاه فیلسوفان امروزی می‌تواند بسیاری از ابهامات و فرضیات در ارتباط با این آثار و چرائی خلق آن‌ها را پاسخ دهد. از آن جمله توجه به نظریات ژیل دلوز فیلسوف پسا ساختارگرای فرانسوی به‌عنوان یکی از فیلسوفان مطرح پست مدرن می‌تواند باعث تعبیر و قضاوت صحیح از آثار هنرمندان شود( فیضی مقدم و اردلانی، ۱۳۹۷: ۲).

پژوهش پیش‌رو با استفاده از آراء دلوز به بررسی چندی از خلاقه‌های ری کاواکوبو، طراح لباس شناخته شده پست مدرن با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام، با بکارگیری روش توصیفی به توصیف مشخصات لباس‌ها می‌پردازد( تصاویر البسه به صورت اختیاری انتخاب شده و شیوه جمع آوری اطلاعات، با استفاده از مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای صورت گرفته است).

**پیشینه پژوهش**

در خصوص پیشینه این تحقیق باید متذکر شد که پژوهش‌هایی در زمینه بررسی طراحی‌های کاواکوبو بر اساس اندیشه دلوز صورت پذیرفته است اما نه به‌صورت مستقل. از این میان می‌توان به: کتاب« This Deleuzien Century 2012»، « منطق احساس، ۱۳۸۹» اثر ژیل دلوز ، کتاب« پسا ساختارگرائی در فلسفه هنر ژیل دلوز:( تفسیر نقاشی‌های فرانسیس بیکن) ۱۳۹۵» نوشته دکتر حسین اردلانی. مقالات« نمایشی از بدن در لباس و نقاشی با تمرکز بر آثار فرانسیس بیکن و ری کاواکوبو ۲۰۱۳»، « بررسی آثار آنیش کاپور با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دلوز، ۱۳۹۷» نوشته الهام فیضی مقدم و دکتر حسین اردلانی. «

نگاهی جامعه شناسانه به مفهوم لباس در هنر معاصر با تکیه بر آراء بوردیو، ۱۳۹۵» نوشته مرضیه زارع و زهرا رهبرنیا اشاره کرد.

**یافته ها**

در کل این پژوهش یافته ها شامل این مباحث می شود. قسمت نخست تلاش دارد تا با تکیه بر آراء دلوز بالاخص مفهوم بدن بدون اندام که محل تقاطع نیروهای لیبیدویی از یک طرف و نیروهای بیرونی و اجتماعی از سوی دیگر و تاثیر متقابل این نیروها که شکل بدن و کیفیات خاص آن را پدید می آورد و بکارگیری آن در زمینه ای متفاوت همچون طراحی لباس، فلسفه وجودی هنر را که انتقال احساس شیء به گونه ای که احساس می شود نه بدان گونه که شناخته شده اند را محق ساخته و سبب افزایش توانمندی فهم پیچیدگی ها و دشواری هایی شده که ادراکمان را ارتقاء می بخشند. در ادامه از میان طراحان پیشگام، ری کاواکوبو را به این علت که در مجموعه های او به وضوح می توان عشق آشکار به انحراف معنا، جزئیات بی رحمانه و متناقض، ساختارشکنی و خلق زبان جدیدی از بیان را مشاهده کرد، برگزیده و معدودی از طراحی های وی را بر حسب تطابق با خوانش فلسفی دلوز از دیدگاه نویسنده مورد بررسی قرار داده ایم.

**ژیل دلوز**

فیلسوف فرانسوی که با مروری بر آثارش به وضوح می توان دریافت که به مفاهیمی از قبیل ساخت گرائی، تکثر و تمایز و تمایل پرداخته است. حوزه مطالعات او بسیار گسترده است و از مباحث جامعه شناسی تا فلسفه، هنر، سینما، نقد ادبی و روانکاوی را در بر می گیرد. با خوانشی که وی از آراء و اندیشه های نیچه ارائه داد، تفکر پسا ساختارگرائی و فضای فکری پست مدرن را از آن خود کرد.

دلوز از معدود فیلسوفانی است که با این وسعت به بدن و مفهوم آن پرداخته و نه تنها در آثار خود بلکه، در تمام آن ها بدن را مورد توجه قرار داده و تلاش داشت تا با نزدیکی به آراء فروید، انسان یا بدنی غیر جنسی را ارائه کند، بدنی که نه زن است نه مرد، بدون اندام و جنسیت، بدنی بدون درون، ساختار درونی، بدون همپارچگی درونی یا مفهوم نهفته بنیادین، که در تضاد با اندام ها نیست بلکه در تضاد با سازمان مندی اندام هاست. او در سال ۱۹۶۸ دچار بیماری حاد ریوی شد و در ۴ نوامبر ۱۹۹۵ به علت طول مدت بیماری به زندگی خود خاتمه داد (اردلانی، ۱۳۹۷: ۳۴ تا ۳۵).

**بدن با اندام نا معین**

یکی از ارکان تفکر پست مدرنیست: دوری از مرکزیت یا مرکزگریزی است. چیزی که در نوع تفکر ریزوم گونه دلوز به آن اشاره شد (اردلانی، ۱۳۹۷: ۶۶). دلوز سازمان مندی را همچون بدنی با سازمان یعنی دارای اندامی معین در نظر می گیرد و گریز از سازمان مندی در بدن را با بدن بدون اندام یا بدن با اندام نا معین مرتبط می کند (همان: ۷۰). اسکات لش می گوید: «ما مدرن ها شاهد بازگشت جان ها به بدن بوده ایم. دیده ایم که گفتار از بازنمائی جدا شده تا وارد خون و بدن ها شود و نیز شاهد ساختن، فردی کردن و به هنجار کردن بدن ها، نیرو بخشیدن و ورزدادن بدن ها و کوشش در جهت تجسم بخشیدن به جان ها در جهت منافع باز تولید جامعه بوده ایم. در اینجا بدن یا ماده در مرکز گفتار قرار می گیرد. چنان که مشخصا در آثار مارکس و فروید چنین است و کوگیتو (می اندیشم) به حاشیه رانده می شود» (لش، ۱۳۸۳: ۹۳).

در اندیشه دلوز بدن بدون اندام دارای تفاوت هایی است. از نظر او ارگانیسم و یا سازمان مندی بدن ما حصل یک سیستم الهی است. در کتب دینی عذاب جهنمی ها بر بدن هایشان اعمال می شود. « بدن به عنوان چیزی بیگانه با نفس راستین روح یا خود اندیشنده تجربه می شود. آن را زندان یا محدوده نفس می دانند. بدن دشمن است، چیزی است که به انقیاد ما در نمی آید و افسار خود را از کف ما می رباید» (میلز، ۱۳۸۹: ۱۵۵). دلوز برای حفظ بدن و گریز از این نوع خوانش که به قضاوت الهی ختم می شود، ساختن بدن بدون اندام را توصیه می کند. با این پیشنهاد سوژه به حاشیه رانده می شود و شما بدون خرد و فاعل شناسا می شوید و دیگر قضاوتی بر اعمال شما وجود نخواهد داشت، پس یکی از راه های گریز از قضاوت الهی دوری از هر نظم و سازمانی است (اردلانی، ۱۳۹۷: ۷۲).

بدن بدون اندام در روند تجربه کردن است که ساخته می شود، با یک اصالت قدرتمند غیر ارگانیک منتقل می شود و در تمامیت خود تعریف ناپذیر است. مفهوم بدن بدون اندام، تلاش دلوز و گاتاری برای غیرطبیعی سازی بدن های انسانی است، تا آن ها را در یک رابطه مستقیم با جریان های ذرات سایر بدن ها یا اشیاء قرار دهند. الیزابت گراتز می گوید: آنچه در بدن بدون اندام شفاف سازی شده است، فرایند سیلان، عملکرد در برابر هویت ایستایی بدن

الهی (یعنی بدن به مثابه ارگانیسم) است. در نتیجه بدن بدون اندام هرگز نمی‌تواند باشد بلکه همیشه می‌شود، همان‌طور که دوروتیا اولکوفسکی اشاره می‌کند به میدانی از شدن‌ها (Poxon,2001,p.45).

بدن بدون اندام چندگانه است و چندگانگی سرچشمه اصالت و نیروی آن می‌باشد. بدن مکانی برای درگیری نیروهای متفاوت نیست بلکه «هر نیرو در نسبت است با نیروی دیگر. خواه برای فرمان بردن و خواه برای فرمان دادن. این نسبت نیروهاست که بدن را ایجاد می‌کند. بدن شیمیائی، زیست‌شناختی، اجتماعی یا سیاسی. هر دو نیروئی که با هم برابر نباشند، به محض اینکه در نسبت با یکدیگر قرار گیرند یک بدن می‌سازند» (دلوز،۱۳۹۱ب: ۸۴).

اما بدن بدون اندام به هیچ وجه محقق نمی‌شود مگر با مرگ انسان، مرلوپونتی معتقد است که بدن با یک ابژه فیزیکی یا یک شیء قابل مقاسیه نیست، چرا که بدن همانند یک اثر هنری است. سلسله‌ای از معانی زنده، به منزله یک سطح برای ضبط فرایند کاملی از تولید میل عمل می‌کند. بدن بدون اندام قبل از اندام وارگی یا ارگان مندی نیست بلکه، ملحق به آن است. «بدن بدون اندام میدانی از حلول میل است؛ گستره‌ای از تداوم خاص و معطوف به میل» (Gay-nesford,2001,p.92). بدن پیکره است نه ساختار. در واقع دلوز به پیکره‌ای یکپارچه اشاره دارد. و در عین ماده بودن، خود را از مادیات فراتر می‌یابد. به‌عبارت دیگر دلوز، روند دریافت حسی تمام ابژه‌ها نزد من را پیکره‌ای یکپارچه یا بدن بدون اندام معرفی می‌کند (Hardat,2003,p.91). «بدن بدون اندام بدون ایماژ است. گستره‌ای که ورای ماشین‌ها میل خود را پخش می‌نماید» (Olkowski,2000,p.199). بدن‌های دلوز اندام‌وار نیز هستند، چرا که در صیرورت بسر می‌رسد. «در پست مدرنیته، بدن تکه پاره شده‌ی انسان ضرورتا به تولید روابطی جدید نیازمند است. روابط متفاوتی از فاعل شناسا، به دور از شرایط معین و ثابت و تعریف شده، بطوری که نیروهای سازنده بدن از طریق تجمع و تفرقه حرکت نیرو، بدن سیال را محقق می‌سازد. دیگر خودی در میان نخواهد بود مگر جریان‌های سرگردانی از میل». (Pur-dom,2002,p.115)

### ری کاواکوبو

او در ۱۱ اکتبر ۱۹۴۲ در توکیو متولد شد، تنها دختر خانواده بود و پدر و مادرش متولیان دانشگاه کیو بودند، او هرگز در زمینه طراحی و مد و فشن آموزش ندید، زندگی اولیه وی در ژاپن توسط جودیت تورمندر مقاله‌ای در نیویورکر در سال ۲۰۰۵ به‌صورت خلاصه آمده است.

رئیس عجیب و غریب خانه مد نوآورانه ژاپنی «کام دی کارگونس» چشم‌انداز خاصی دارد که فراتر از لباس تا مبلمان و طراحی گرافیکی می‌رود و همیشه مخالف تفکر متعارف است و کاملا با شیوه‌ای غیر منتظره با هنر رایج و مرسوم رفتار می‌کند، بعد از نمایشگاه مدی که «یوجی یاماموتو» و کاواکابو در بهار سال ۱۹۸۱ برگزار کردند، زلزله‌ای در رسانه‌های مد به راه افتاد، آن‌سان که «ژان پل گوتیر» در مورد او می‌گوید: «وی زن بسیار شجاعی است و شخصیتی استثنائی دارد. روی دیگر شخصیت او زنی مبارز و قوی است که از چیزی نمی‌ترسد و به راه خود ادامه می‌دهد» (Noami Blumberg, 2014).

پیش از پایان اولین دهه فعالیتش او دچار نوعی نارضایتی نسبت به حرفه خود شد. وی در این مورد می‌گوید: «در این زمان من در مورد کاری که انجام می‌دادم احساس نارضایتی داشتم و معتقد بودم باید کاری انجام دهم که مهم‌تر، کلیدی‌تر و قوی‌تر از جریان‌های معمول فشن باشد. در دنیای مد شما باید بتوانید از کارهای گذشته جدا شوید، فولکور و تاریخ را فراموش کنید و چیزی جدید بیافرینید، من هم تصمیم گرفتم از صفر شروع کنم، از هیچ، تا بتوانم کاری انجام دهم که قبلا انجام نشده است، کارهایی با تاثیر قوی و ماندگار». همین طرز فکر او را به سمت هنر مفهومی، معماری یا ضد ساختار گرائی کشاند. بیش‌تر لباس‌ها او در رنگ‌های سیاه، خاکستری و سفید بود و تاکید وی بر رنگ مشکی سبب شد که در رسانه‌های ژاپن نام «کلاغ» را بر کارهای او بگذارد (مهشید، ۱۳۹۶).

### خوانش دلوزی از آثار کاواکوبو

کاواکوبو به‌عنوان هنرمندی پست مدرن، مجموعه‌های متعددی را در طی این سال‌ها خلق نموده است. وی که از میان معاصران خود به‌عنوان تاثیر گذارترین و مهم‌ترین طراح چهل سال گذشته شناخته شده است، از زمان اولین حضورش در پاریس به سال ۱۹۸۱، زیبائی‌شناسی زمانه ما را تعریف و دگرگون کرده است. وی با ایجاد دوگانگی‌ها در درون و بیرون تعاریف ارائه شده از هویت و شیک بودن را به چالش می‌کشد و فرد را به تفکر وادار می‌سازد که در نهایت به ترکیبی جدید و خلق مجدد لباس توسط تماشاگر، از منظر او دست یابد. آثار و لباس‌هایی که در اولین نگاه کاملا عجیب و نامعقول به نظر می‌رسند. ارجحیت دادن به مفهوم نه

شیء هنری (لباس) و کاربرد هر وسیله‌ای برای بیان شما را وادار می‌کند تا این پرسش در ذهنتان ایجاد شود که، آیا مهم است چه کسی چه چیزی بپوشد؟ کاواکوبو هرگز کاملا زندگی نکرده است بلکه او به شیوه خاص خود در نمایشی جسورانه شروع به بازی می‌کند. همان‌گونه که هنر از منظر دلوز، نباید توسط وضعیت‌های سوژه، ادراک‌کننده دریافت شود. هنر می‌بایست تا مجموعه احساسات یا هستی ناب احساس را بیرون بکشد. به همین دلیل است که دلوز می‌گوید: «ما می‌بایست با هنر به همان‌گونه‌ای مواجه شویم که فرد هیستریک بدن خود را درک می‌کند» (لش، ۱۳۸۳: ۱۱۰). بدون تردید تمام هنرها از آفرینش، لذت و تاثیر تکان دهنده بر مخاطب آغاز می‌شود، هر چند که هدفی والاتر را می‌طلبد» در یک کلام مسئله اصلی در هنر، ایجاد تاثیرات تکان دهنده و حتی شوکه کردن بیننده اثر هنری است» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۱۰۰).

حس کردن تمام چیزها در زندگی از آن هنر است» هدف هنر انتقال حس چیزها است به‌گونه‌ای که ادراک یا احساس می‌شوند، نه بدان‌گونه که شناخته شده‌اند» (هریسون و دیگران، ۱۳۷۹: ۱۲۵). آشنازدائی از اشیاء به‌گونه‌ای که ناآشنا و نا معمول می‌نمایند، سعی دارد شکل‌ها را دشوارتر کند و دشواری و طول مدت ادراک را افزایش دهد، هنر تجربه کردن است، تجربه‌هایی از جنبه‌های پنهان و هوشمندانه اشیاء، که در این میان نوع شیئ می‌تواند هیچ اهمیتی نداشته باشد. هنرمند واقعی می‌بایست از احساسات ظریف و دنیای عاطفی مخاطب خود بهره گیرد. هنرمند مستقیم با احساسات کار می‌کند و احساس مخاطب را نیز طلب

تصویر۱-کالکشن بهاروتابستان ۲۰۱۶ (URL1)

تصویر۲-کالکشن بهاروتابستان ۲۰۱۵ (URL2)

تصویر۳-کالکشن بهاروتابستان ۲۰۱۷ (URL3)

می‌کند (دلوز، ۱۳۸۹الف) (تصویر شماره ۱).

در تصویر شماره ۲ زیبائی شناسی، حول محور غیر قابل توصیف مرکزی می‌چرخد. سیستمی که در آن با بی توجهی، پارچه‌ها و تکنیک‌ها از بین می‌روند و تصاحب می‌شوند، سکوتی ناخوشایند که اساسی‌ترین الهامات خلاق در آن نهفته است. ابهام در اندام زنانه و به چالش کشیدن مفاهیم ساخته شده از زنانگی. از میان برداشتن هویت‌های جنسی زنانه و مردانه در حجم عظیمی از پارچه‌ها و احجام، به‌گونه‌ای که گاه با احساس خفقان مواجه می‌شویم، نابودی ضعف‌های جسمانی و ارائه معیارهای جدیدی برای زیبایی، آن‌گونه که به نوعی سمبل‌های جدیدی را خلق می‌کند. نوعی جنون و دیوانگی و فرا رفتن از واقعیت‌های محبوس در وجود هر فرد. در هم شکستن ساختارها و نوزائی جدید که منجر به کشف زوایایی پنهان می‌شود که کسی

ازآن آگاهی ندارد. در تصویر شماره ۳ که گاه به فوران ذهن می‌ماند و گاه همانند ذوب شدن مفاهیم در اعماق وجود آدمی است. بی‌هدف به نظر می‌رسد و سرشار از عیوب، عیوبی که خود قادر به تشخیص آنها نیستیم که آیا پوشانده شده‌اند و یا تلاش در بزرگ‌نمائی آن‌ها شده است. در سردرگمی به سر می‌بریم و با تمام اشتیاق درصدد آن هستیم که به‌عنوان بیننده به این دریافت برسیم که برداشت ذهنی مشابهی با خالق این لباس‌ها داریم؟ یا خیر.

کاواکوبو تلاش دارد تا از شر تقارن خلاص شود، انحراف معنائی ایجاد کند و گاهی بی‌رحمانه رفتار کند تا انقلابی آگاهانه یا غیرعمد ایجاد کند. همچون دلوز که هنر از منظر او بازشناسی نمی‌شود بلکه، باید احساس شود.

**تفسیر آثار با خوانش بدن با اندام نامعین**

در تفاوت و تکرار دلوز، ما با نوعی بی‌قاعدگی شدت‌ها روبرو می‌شویم. چیزی همانند سطوح که در بدن بدون اندام یا پیکره به صورت لایه‌هایی جداگانه توزیع شده است. کشمکش میان نیروهای کنش‌گرا و واکنش‌گرا، باعث ایجاد شدت‌هایی می‌شود که درنهایت پیکره، رویدادها و ارزش‌ها را ایجاد می‌کند. نیروها هر لحظه در شدت، متفاوت رفتار می‌کنند، چرا که با تکرار این شدت‌های متفاوت معنا تولید می‌شود. این شدت‌ها، مادی اما غیر جسمانی هستند و جالب است که این معنای به دست آمده، دیگر محصول زبان یا تفکر نیست (اردلانی، ۱۳۹۷: ۱۳۴ تا ۱۳۵). دلوز به سه نیرو در آثار هنری توجه دارد:

اول: نیروهای منقبض کننده، حرکت از ساختار به درون پیکره در بسیاری از طراحی‌ها سطوح همانند فرم‌هایی شکل استوانه و حرکاتی محدب و مقعرگونه به خود می‌گیرند. این سطوح که نیروهای مواج باعث خمیدگی آن‌ها شده است به دور محوطه دورگیری شده پیکره می‌چرخند و آن را منقبض می‌کنند، همچون زندانی کردن بدن و تبدیل آن به پیکره یا بدن بدون اندام. ساختار یا اتمسفر موجود در فضا به دور این محوطه که مرکز کشمکش نیروها است دوران می‌پذیرد و با انقباض این سطوح باعث به وجود آمدن پیکره می‌شود. به‌گونه‌ای که به هیچ ناظری اجازه ورود نمی‌دهد (همان: ۱۳۶) (تصویر شماره ۴).

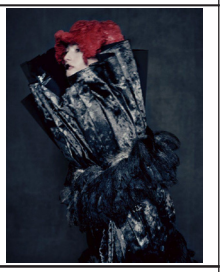
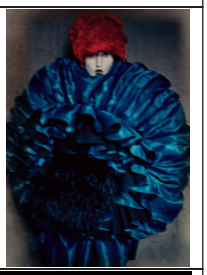
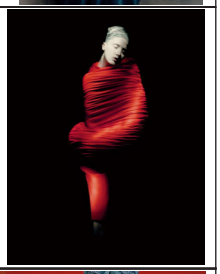
در تصویر شماره ۴ نیرو سبب انقباض و خارج شدن پیکره از جرم خود گردیده است. ساختار قالب از میان برداشته شده، سوژه پویا و در حال تغییر و تکامل در هستی است. بدنی آبستن انبوهی از احساسات با اندامی نامعین و سازمانی

تصویر۴- کالکشن بهار و تابستان ۱۹۹۷ (URL4)

تصویر۵- کالکشن پاییز و زمستان ۲۰۱۷ (URL5)

تصویر۶- کالکشن پاییز و زمستان ۲۰۱۸ (URL6)

جدول۱-(نگارندگان)

| تصاویر | ویژگی و نیروها | تفسیر |
|---|---|---|
|  تصویر شماره ۱، کالکشن بهار و تابستان ۲۰۱۶ | ویژگی: آشنازدائی | آشنا زدائی از اشیاء به‌گونه‌ای که نا آشنا و نا معمول می‌نمایند، سعی دارد شکل‌ها را دشوارتر کند و دشواری و طول مدت ادراک را افزایش دهد. |
| تصویر شماره ۲، کالکشن بهار و تابستان ۲۰۱۵ | ویژگی: غیرقابل توصیف | سکوتی ناخوشایند که اساسی ترین الهامات خلاق در آن نهفته است. ابهام در اندام زنانه و به چالش کشیدن مفاهیم ساخته شده از زنانگی. تمناء برای آزادی آن سان که تصویر می‌شود در جای خود میخکوب شده است. |
|  تصویر شماره ۳، کالکشن بهار و تابستان ۲۰۱۷ | ویژگی: فوران ذهن | به فوران ذهن انجامیده و گاه همانند ذوب شدن مفاهیم در اعماق وجود آدمی است. بی هدف به نظر می رسد و سرشار از عیوب. |
|  تصویر شماره ۴، کالکشن بهار و تابستان ۱۹۹۷ | نیروها: نیروهای منقبض کننده | حرکت از ساختار به درون پیکره که به نوعی تشدید کننده انزوا و منقبض شدن نیروهای ساختار یا محیط پیرامون پیکره به درون پیکره است. حرکتی که پیکره را محصور می‌کند و در آن پیکره خود نیز محصور می‌شود. شک و عدم اعتماد، خفقان و محافظت شده در سکوتی سرد و سنگین. |
| تصویر شماره ۵، کالکشن پاییز و زمستان ۲۰۱۷ | نیروها: نیروهای منبسط کننده و جفت شونده | ساختار مادی ( حرکت از درون پیکره به سمت بیرون و بدن را در ساختار پراکنده می‌سازد). نیروهای کژسان، بی نظمی و پراکندگی را در سطح خود ایجاد می‌کند. هیچ واقعیت نهائی وجود ندارد. عدم اعتقاد به نیت مندی و انسجام. ارجحیت دادن به مفهوم. |
| تصویر شماره ۶، کالکشن پاییز و زمستان ۲۰۱۸ | نیروها: نیروهای جفت شونده و منبسط کننده و سه لتی | شدت نیروها متفاوت است خارج از حواس پنج گانه و در غیاب یا ذهن. لایه‌هایی که برای تشدید نیرو و احساس برهم می‌لغزند، لایه‌ها و پیکره از هم متمایز نیستند. برگوناگونی و کثرت نظر دارد که هیچ‌کدام نباید بر دیگری ترجیح داده شود. انبوهی از سطوح که متحرک هستند اما، زنده نیستند. سیلوئت‌ها درهم آمیخته شده‌اند. ایجاد لایه‌های بسیار برای تشدید احساس. |

سیال که راه خلاقیت را در تمامی ابعاد زمانی و مکانی باز می‌گشاید.

دوم: نیروهای منبسط‌کننده، حرکت از پیکره به ساختار مادی. نیروهای منبسط‌کننده در شرایط پیچیده‌ای، درمخالفت با نیروهای منقبض کننده شکل می‌گیرند. حرکت از پیکره آغاز می‌شود.

دراین حالت پیکره بدن بدون اندام کژسان شده است، چرا که نیروهای منبسط‌کننده هستند که آن را به اتمسفر پخش می‌کند. این منبسط شدن با خود این کژسانی را نیز بر پیکره اعمال می‌کند. در نیروهای منبسط‌کننده نیز جز پیکره، ساختار مادی نیز در حال منبسط شدن است (همان: ۱۳۷) (تصویر شماره ۵).

لباس در تصویر شماره ۵ بدون نظمی از پیش تعیین شده است. خود را به هنجارها محدود نمی‌سازد بلکه به سان آتشفشانی است که از هر دریچه‌ای در حال برون ریختن ساختارها است. چیزی باعنوان ساختار از پیش تعیین شده معنا ندارد و معتقد است باید فضائی باز و معلق برای ایجاد اندیشه‌ای ناب ایجاد شود تا از آن طریق احساسات آزاد شوند. به‌گونه‌ای شیزوآنالیز است که از طرق آن می‌توان اتصالاتی تازه آفرید و اجازه می‌دهد که به گونه‌ای متفاوت بیاندیشیم.

نیروهای جفت شده، دلوز احساس را از یک سو به هنر و از طرف دیگر به بدن بدون اندام مرتبط می‌داند. او برای تشدید این احساس اشاره دارد که می‌توان آن‌ها را برای شدیدتر شدن بر هم جفت کرد (اردلانی، ۱۳۹۷: ۱۳۷) (تصویر شماره ۶).

در تصویر شماره ۶ با وجود لایه‌های مختلف و تو در تو به وضوح می‌توان ارتباط معنایی هر لایه را با لایه‌های پیش و پس از آن دریافت، جزء به جزء با یکدیگر مرتبط هستند و در کلیت معنا می‌یابند تا راه را برای خلاقیت باز بگذارد. مرکززدائی می‌کند، قالبی نامحدود دارد و بدون ساختار در حال تکامل است. تعادل و توازن را کنار می‌گذارد، ناهمسانی در آن موج می‌زند، هیچ چیز در آن قطعیت ندارد و ماجراجویانه به هر سو سرک می‌کشد.

نیروهای فضای سه‌لته‌ای، کاملا مشخص است که برای غیر روائی شدن یک طرح، باید پیکره انسان و یا فیگورهای عینی از او جدا و در لت‌های جداگانه‌ای شکل بگیرد. دلوز می‌گوید: «بی شک سه‌لته‌ای قالبی است که این نیاز را به واضح‌ترین شکل مرتفع می‌سازد» (دلوز، ۱۳۸۹ الف: ۹۷). اما سه‌لته‌ای برای گریز از روایت‌مندی می‌تواند قوانینی داشته باشد. قبل از اشاره به قوانین سه‌لتی، باید سه ریتمی را که دلوز معرفی می‌کند، ارائه کرد: ۱- ریتم فعال با واریاسیون فزاینده یا رو به گسترش[20] - ریتم منفعل[21] با واریاسیون کاهش دهنده یا رو به حذف. ۳- ریتم همراه[22]، ریتمی که دیگر وابسته به پیکر نیست و خودش ریتم است و این خود ریتم است که تبدیل به پیکره می‌شود (اردلانی، ۱۳۹۷: ۱۳۸ تا ۱۳۹).

با توجه به معرفی سه ریتم، دلوز می‌گوید: «می‌توان قوانین سه‌لته‌ای را، که ضرورتشان ریشه در حضور همزمان سه‌لت دارد چنین خلاصه کرد. اول، تمایز میان سه ریتم یا سه پیکره ریتمی. دوم، وجود همراه ریتم و نیز قابلیت تحریک این همراه در سراسر طراحی و سوم، تعیین ریتم فعال و ریتم منفعل با تمام تنوع‌هایی که به شخصیت‌های انتخابی برای ریتم فعال بستگی دارد. این قوانین هیچ نسبتی با فرمول آگاهانه ندارد که ممکن است کاربردش را لازم دانسته باشیم آن‌ها بخشی از این منطق نا معقول یا منطق احساس هستند. آن‌ها ساده‌اند و نه انتخابی که نباید با ترتیبی پیش‌رونده، از چپ به راست اشتباه گرفت. آن‌ها نقشی تک صدایی به لت وسط نمی‌دهند و ارزش‌های ثابتی که معرفی می‌کنند بسته به هر مورد تغییر می‌کند» (دلوز، ۱۳۸۹ الف: ۱۱۱).

## نتیجه‌گیری

مفهوم بدن بدون اندام در اندیشه هنری ری کاواکوبو، هنرمند و طراح لباس معاصر پست مدرن تاثیرگذار بوده است. او تلاش دارد مفهومی از انسان یا بدنی انسانی که غیر جنسی است ارائه دهد، بدنی بدون اندام و جنسیت، بدون درون، ساختار درونی، بدون همپارچگی یا مفهوم نهفته بنیادین که در تضاد با اندام‌ها نیست بلکه در تضاد با سازمان‌مندی اندام‌ها است و این نسبت نیروها است که بدنی را خلق می‌کند که مرده نیست. درکلیت آثار وی لباس‌ها به نوعی با حالتی ما بین بالقوه و بالفعل شدن مواجه می‌شوند که حالتی از سرزندگی و پویائی را در ذهن تماشاگر تداعی می‌کنند. در طراحی‌های او می‌توان به مفهوم بدن با اندام نامعین که مدام در فرایند تاثیرپذیری از نیروها، فشار فضای پیرامون و تجربه مدام آن‌ها است پی برد.

## پی‌نوشت

1 Rei Kawakubo
2 Alexander Mc Queen
3 Viktor & Rolf
4 Deleuze

5 Gilles Deleuze

۶. بدن با اندام نامعین: بدن با اندام نامعین تفسیری است از بدن بدون اندام که دلوز به آن اشاره دارد. بدن در اندیشه دلوز یعنی ساختار، ساختاری که به استخوان ها و اجزاء بدن مرتبط است. دلوز تلاش دارد تا عنوان کند که بدن در حال صیرورت است و اشاره به این نکته دارد که باید بدن را پیوسته و یک تکه دید و از ساختار دوری کرد و به منظور دوری کردن از ساختار از واژه پیکره استفاده کرده است.

7 Scott Lash

8 Elizabeth Grosz

9 Flux

10 Dorothea Olkowski

11 Keio

12 Judith Thurman

13 Comme des Garcons

14 Yohji Yamamoto

15 Jean Paul Gaultier

۱۶. حرکت از ساختار به درون پیکره، که به نوعی تشدید کننده انزوا و منقبض شدن نیروهای ساختار یا محیط پیرامون پیکره به درون پیکره است.

۱۷. حرکت از درون پیکره به سمت بیرون یا همان ساختار مادی که به نوعی منبسط کننده یا پخش کننده نیرو بر سطح مادی است.

18 Coupled forces

19 Tripartite space forces

20 Active

21 Passive

22 Attendant

## منابع


اردلانی، حسین (۱۳۹۵). ***پسا ساختارگرائی در فلسفه هنر ژیل دلوز: (تفسیر نقاشی های فرانسیس بیکن)***. همدان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.

دلوز، ژیل و نگری، آنتونیو و هارت، مایکل (۱۳۸۹). ***بازگشت به آینده***. ترجمه رضا نجف زاده. تهران: نشر گام نو.

دلوز، ژیل (۱۳۸۹). ***فرانسیس بیکن: منطق احساس***. ترجمه: حامد علی آقائی. تهران: نشر حرفه هنرمند.

دلوز، ژیل (۱۳۹۱). ***نیچه و فلسفه***. ترجمه: عادل مشایخی. تهران: نشر نی.

زارع، مرضیه و رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۵). نگاهی جامعه شناسانه به مفهوم لباس در هنر معاصر با تکیه بر آراء بوردیو. ***دوفصلنامه پژوهش های جامعه شناسی معاصر***. سال ۵، شماره ۹، ص ۱ تا ۲۹.

فیضی مقدم، الهه و اردلانی، حسین (۱۳۹۷). بررسی آثار آنیش کاپور با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دلوز. ***چهارمین کنفرانس بین المللی پژوهش های مدیریت و علوم انسانی در ایران***، دانشگاه تهران. ۲۳ اسفند. ص ۱ تا ۱۰.

لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰). ***مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم***. ترجمه: علیرضا سمیع آذر. تهران: نشر نظر.

لش، اسکات (۱۳۸۳). ***جامعه شناسی پست مدرن***. ترجمه: شاپور بهیان. تهران: نشر ققنوس.

مجلسی، ملیحه و خوشنویسان، بهیه (۱۳۸۸). هنر مفهومی در طراحی لباس. ***جلوه هنر***. بهار و تابستان ۱۳۸۸. شماره ۲۸، ص ۵۷ تا ۶۴.

ملائی، زهره (۱۳۸۸). ***هستی شناسی در فلسفه ژیل دلوز***. پایان نامه کارشناسی ارشد رشته فلسفه غرب. دانشکده علوم انسانی. دانشگاه بین المللی امام خمینی.

میلز، سارا (۱۳۸۹). ***میشل فوکو***. ترجمه: داریوش نوری. تهران: نشر مرکز.

میرزایی، مهفام. (۱۵ مهر ۱۳۹۵). ***ری کاواکوبو طراح پیشگام ژاپنی***. برگرفته از لینک

https://chibepoosham.com/rei-kawakubo

مهشید. (۱۷ آبان ۱۳۹۶). ***ری کاواکوبو طراح لباس ساختارشکن و پیشروی ژاپنی را بهتر بشناسید***. برگرفته از لینک

https://redmag.ir/%D8%B1%DB%8C%DA%A9%D8%A7%D9%88%D8%A7%DA%A9%D9%88%D8%A8%D9%88%D8%B7%D8%B1%D8%A7%D8%AD-%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B3/

Between/dp/1588396207

هریسون، چارلز و وود، پل (۱۳۷۹). ***هنر و اندیشه های اهل هنر***، ج ۳. ترجمه: مینا نوائی. تهران: نشر فرهنگ کاوش.


**References**


Blumberg, N. (2021). ***Rei KawakuboJapanese fashion designer***. https://www.britannica.com/biography/Rei-Kawakubo.

Deleuze, G., Negri, A., Hart, M. (2010). ***Back to the Future***. Translated by, R. Najafzadeh, Tehran: Gam-E No (Text in Persian).

Deleuze, G. (2010). ***Francis Bacon: The Logic of Emotion***. Translated by, H. Aghaei, Tehran: Herfe Honarmand (Text in Persian).

Deleuze, G. (2012). ***Nietzsche and Philosophy.*** Translated by, A. Mashayekhi, Tehran: Ney (Text in Persian).

Gaynesford, M. (2001). «Bodily Organs and Organization». In M, Bryden. ***Deleuze and Religion***. 87-99. Canada: Routledge.

Hardt, M. (2003). ***Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy***. London: The university of Minnesota press.

Harrison, Ch., Wood, P. (2000). ***Art and Thoughts of Artists***, (3nd ed). Translated by, M. Navai, Tehran: Farhang Kavosh (Text in Persian).

Kawakubo, R. Writing the Fashion of Madness Article from ***granary***.com. https://gr.pinterest.com/pin/485122191111351492.

Kawakubo, R. ***Writing the Fashion of Madness Article*** from 1granary.com. https://1granary.com/fashion-journalism/rei-kawakubo-writing-the-fashion-of-madness./

Lucy Smith, E. (2001). ***Concepts and Approaches in the last Artistic Movements of the Twentieth Century***. Translated by, A. Sami Azar, Tehran: Nazar (Text in Persian).

Lash, S. (2004). ***Sociology of postmodernism.*** Translated by, Sh. Bahyan, Tehran: Ghoghnoos (Text in Persian).

Majlisi, M., Khoshnevisan, Bahieh. (2009). «Conceptual art in Clothing Design». ***Jelvei-E Honar.*** 28, Spring and Summer, 57- 64 (Text in Persian).

Malai, Z. (2009). ***Ontology in the Philosophy of Gilles Deleuze***. Master Thesis in Western Philosophy. Imam Khomeini International University (Text in Persian).

2020, Date received).

Mills, S. (2010). ***Michel Foucault***. Translated by, D. Nouri. Tehran: Markaz (Text in Persian).

Moghadam, F., Ardalani, H. (2018). «A review of Anish Kapoor›s works focusing on the concept of a body without limbs from the perspective of Gilles Deleuze «, ***Fourth International Conference on Management and Humanities Research in Iran, University of Tehran***, 23 March, 1- 10 (Text in Persian).

Olkowski, D. E. (2000). «Deleuze and Guattari Flows of Desire and The Body». In H, j, Silverman. ***Philosophy and Desire***. Canada: Routledge, 186- 198.

Poxon, J. (2001). «Embodied Anti_ Theology (The Body Without Organs and The Judgement of God)». In M, Bryden. ***Deleuze and Religion***. Canada: Routledge, 42- 50.

Purdom, J. (2002). Postmodernity as a Spectre of the Future: The Force of Capital and the Unmasking of Difference. ***In Deleuze and Philosophy***,125-139: Routledge.

Patterson, T. (2017). ***The Faker's Guide to Talking About Comme*** des Garcons. https://www.bloomberg.com/news/articles/2017-05-01/the-comme-des-garcons-cheat-sheet-for-new-york-s-met-museum-show.

Smelik, A. (2014). ***Fashioning the Fold: Multiple Becomings in Fashion***. https://www.researchgate.net/publication/287225115_Fashioning_the_Fold_Multiple_Becomings_in_Fashion.

Yim, E. (2013). ***Representation of the Body in Dress and Painting - Focusing on the Works of Francis Bacon and Rei Kawakubo***. https://www.researchgate.net/publication/264177582_Representation_of_the_Body_in_Dress_and_Painting_Focusing_on_the_Works_of_Francis_Bacon_and_Rei_Kawakubo.

Zare, M., Rahbarnia, Z. (2015). «A Sociological Look at the Concept of Clothing in Contemporary art Based on Bourdieu›s Views». ***Two Quarterly Journal of Contemporary Sociological Research.*** 5 (9), 1- 29 (Text in Persian).

**URLs:**

URL1_ http://material-magazine.com/rei-kawakubo-femininity(17 October2020, Date received).

URL2_ http://material-magazine.com/rei-kawakubo-femininity(17 October 2020, Date received).

URL3_ https://www.sz-mag.com/news/2016/10/rei-kawakubocomme-des-garcons-met(17 October 2020, Date received).

URL4_ https://www.numero.com/en/fashion/rei-kawakubo-art-of-the-in-between-exhibition-comme-des-garcons-metropolitan-museum-of-art-new-york#_(17 October 2020, Date received).

URL5_ https://www.nytimes.com/2017/05/01/fashion/open-thread-style-newsletter-rei-kawakubo-met-gala.html(19 October 2020, Date received).

URL6_ https://www.theguardian.com/fashion/2018/sep/15/a-rare-interview-with-comme-des-garcons-designer-rei-kawakubo(19 October

# بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در خمسه تهماسبی و هفت اورنگ ابراهیم‌میرزا بر اساس نظریه رنگ ایتن(مطاله موردی دو نگاره)[1]

**زهره طاهر**[2]
**هاشم حسینی**[3]

**مقاله پژوهشی**
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۱۷

**چکیده**

ادبیات و نگارگری ایران، به‌ویژه در دوره صفویه، پیوندی عمیق دارند که حاصل آن خلق نسخه‌های باشکوه مصوری چون خمسه تهماسبی و هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا است. این دو نسخه ارزشمند به فاصله زمانی اندک، در سال‌های ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق و ۹۷۳-۹۶۳ ه.ق توسط نگارگران مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد به‌تصویر درآمده‌اند؛ بنابراین بررسی تطبیقی نگاره‌های آنها می‌تواند اطلاعات ارزشمندی را از هر دو مکتب به‌دست دهد. بدین‌منظور دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» از خمسه تهماسبی و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» از هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا، به‌دلیل تقارب موضوعی، انتخاب و کاربرد رنگ در آن‌ها بر اساس نظریه رنگ ایتن بررسی شد. بر اساس این نظریه، زیبایی‌شناسی رنگ را می‌توان از سه جنبه بصری، احساسی و نمادین بررسی کرد؛ بنابراین پرسش اصلی این است که کاربرد رنگ در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» بر اساس نظریه رنگ ایتن چگونه است؛ و هدف این پژوهش بررسی تطبیقی کاربرد رنگ به لحاظ بصری، احساسی و نمادین در دو نگاره منتخب است. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بر اساس نظریه رنگ ایتن، تفاوت‌های آشکاری در کاربرد رنگ در دو نگاره وجود دارد که تفاوت معنایی و محتوایی این دو نگاره را باوجود تقارب موضوعی سبب شده است. درواقع، تطبیق یافته‌ها نشان می‌دهد علیرغم زیبایی جلوه‌های بصری رنگ در نگاره هفت‌اورنگ و استفاده از رنگ‌های گرم، روشن و شاد در مکتب مشهد و باوجود فضای محتاطانه کارگاه تبریز و به‌مدد کاربرد هوشمندانه رنگ‌های خاموش و سرد، به‌لحاظ احساسی و نمادین، شاهد بازتاب بهتر معنای عمیق و والای عشق در نگاره خمسه تهماسبی در مکتب دوم تبریز نسبت به نگاره هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا در مکتب مشهد هستیم.

**واژگان کلیدی:** هنر عصر صفوی، مکتب دوم نگارگری تبریز، مکتب نگارگری مشهد، خمسه تهماسبی، هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا، نظریه رنگ ایتن

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35605.1628

۲-دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران، نویسنده مسئول. ztaher@neyshabur.ac.ir
۳-دانشیار گروه پژوهش هنر. دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. h.hoseini@neyshabur.ac.ir

## مقدمه

دوران صفویه از درخشان‌ترین ادوار هنر و ادبیات ایران است. ازجمله شاهکارهای بی‌نظیر ادبیات و نگارگری ایران در این دوران، دو نسخه مصور ارزشمند خمسه تهماسبی و هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا است. خمسه تهماسبی به دستور شاه‌تهماسب در فاصله سال‌های ۹۴۶ تا ۹۵۰ ه.ق در تبریز مصور شد و دارای ۱۷ نگاره است. هفت‌اورنگ جامی، در میانه سال‌های ۹۶۳ تا ۹۷۳ ه.ق، به دستور شاهزاده ابراهیم میرزا صفوی، برادرزاده شاه تهماسب، در مشهد مصور شد و دارای ۲۸ نگاره است؛ بنابراین با بررسی تطبیقی نگاره‌های این دو نسخه، می‌توان اطلاعات زیادی درباره نگارگری مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد به‌دست آورد. از بین نگاره‌های این دو نسخه، با توجه به تقارب موضوعی موجود، بررسی تطبیقی دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به‌نزدیک کاروان لیلی»، می‌تواند به درک تشابهات و تفاوت‌های این دو مکتب در کاربرد رنگ کمک کند. به‌ویژه در پژوهش حاضر بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در این دو نگاره، براساس نظریه رنگ ایتن مدنظر است. براساس این نظریه، زیبایی‌شناسی رنگ را می‌توان از سه جهت بررسی کرد: امپرسیون (بصری)، اکسپرسیون (احساسی) و کانستراکسیون (نمادین) (یوهانس ایتن، ۱۳۸۸)؛ بنابراین پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که کاربرد رنگ در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به‌نزدیک کاروان لیلی» براساس نظریه رنگ ایتن چگونه است؛ و هدف این پژوهش بررسی تطبیقی کاربرد رنگ به لحاظ بصری، احساسی و نمادین در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» از مکتب دوم تبریز و «آمدن مجنون به‌نزدیک کاروان لیلی» از مکتب مشهد است. فرضیه تحقیق بر این است که براساس نظریه رنگ ایتن، تفاوت‌هایی در کاربرد رنگ به لحاظ بصری، احساسی و نمادین بین دو نگاره وجود دارد. شناخت هرچه بیشتر آثار ادبی و نگارگری ایران، به‌ویژه در دوره صفوی، نه‌تنها به دلیل ارزش ادبی و هنری آنها، بلکه به دلیل بازشناسی پیشینه فرهنگ و هویت ایرانی، حائز اهمیت است. به نظر می‌رسد تاکنون پژوهشی که به بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در نگاره‌های این دو نسخه مهم ادبیات و نگارگری ایران بپردازد، صورت نگرفته است. به‌ویژه رویکرد جدید این پژوهش، تحلیل کاربرد رنگ بر مبنای نظریه رنگ ایتن است. امید است نتایج این پژوهش به بازشناسی سیر تحول مکاتب نگارگری ایران در دوره صفویه نیز، کمک کند.

## پیشینه پژوهش

پژوهش‌ها درباره خمسه تهماسبی و هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا اندک است و پژوهشی که به کاربرد رنگ در هر دو پرداخته باشد، یافت نشد؛ بنابراین پیشینه پژوهش در دو دسته بررسی می‌شود: دسته اول پژوهش‌های مربوط به خمسه تهماسبی: شایسته‌فر (۱۳۸۶) در مقاله خود با عنوان جایگاه مضمونی و زیبایی‌شناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه‌تهماسبی به بررسی نگاره‌های خمسه تهماسبی با توجه به شعر نظامی می‌پردازد اما این بررسی در قلمرو این نسخه باقی می‌ماند و به سایر مکاتب و نسخ مصور اشاره نشده است. قاضی‌زاده و همکارانش (۱۳۹۷) در مقاله خود با عنوان بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی پرداخته و به این نتیجه می‌رسند که هنرمندان خمسه در عین توجه به مضامین داستان، با استفاده از نمادهای بصری و ایجاد ارتباطات گوناگون در فضاسازی و ترکیب‌بندی، به ترجمان تصویری متن، با بیانی هنرمندانه و گسترده‌تر پرداخته‌اند و اشاره‌ای به سایر نسخ مصور دوره صفویه ندارند. شریف‌زاده و همکارانش (۱۳۹۸) به بررسی تطبیقی داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه تهماسبی با نگارهٔ پارچهٔ مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۱۹۲۸٫۲، براساس نظریه بینامتنیت پرداخته و نقاط اشتراک شعر، نگاره و پارچه موردنظر را بررسی کرده و اشاره‌ای به دیگر نسخ مصور آن دوره ندارند. شهنوازی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای به بررسی تطبیقی جلوه گوناگون خورشید براساس نجوم قدیم در اشعار نظامی و انعکاس آن در خمسه شاه‌تهماسبی پرداخته و بازتاب جلوه‌های خورشید را در آن بررسی می‌کند، اما بر کاربرد رنگ در نگاره‌ها متمرکز نیست.

دسته دوم پژوهش‌های مربوط به هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا: شرو سیمپسون[1] (۱۳۸۲) در کتابی با عنوان شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران، به بررسی و تحلیل کامل نگاره‌های هفت‌اورنگ با توجه به موقعیت دربار شاهزاده ابراهیم میرزا و مکتب مشهد پرداخته است؛ اما مقایسه‌ای بین مکتب مشهد و سایر مکاتب نگارگری ندارد. هاشمی و همکارانش (۱۳۹۸) در مقاله مطالعه تطبیقی تزئینات معماری در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا به بررسی معماری ابنیه در نگاره‌های دو نسخه می‌پردازند؛ اما به رنگ تنها براساس کاربرد در تزئینات بناها توجه می‌کنند. محبی و همکارانش (۱۳۹۷) در مقاله بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های

دوره صفویه به این نکته اشاره می‌کنند که در دوره صفویه هر فرد بسته به طبقه یا گروهی که در آن قرار داشت، ملزم به رعایت نحوه‌ای خاص از نوع و رنگ پوشش بود. عظیمی‌نژاد و همکارانش (۱۳۹۶) در مقاله خود با عنوان تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی در کارستان هنری شاهزاده ابراهیم میرزا به تحلیل ساختاری نگاره‌ها پرداخته و نتیجه می‌گیرند که برخی نگاره‌ها دارای ویژگی‌هایی از قبیل تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع خطوط می‌باشند که حالتی پرتحرک به صحنه داده است اما به چگونگی کاربرد رنگ در سایر مکاتب نگارگری، توجهی ندارند؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد تاکنون پژوهشی که به بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در نگاره‌های مکتب دوم تبریز و مکتب مشهد بپردازد، صورت نگرفته است. بعلاوه رویکرد جدید این پژوهش در بهره‌گیری از نظریه رنگ ایتن و تحلیل بصری، احساسی و نمادین نگاره‌ها می‌تواند زوایای بسیاری از تفاوت‌ها و تشابه‌های این دو مکتب در کاربرد رنگ را آشکار سازد.

**رویکرد نظری پژوهش**

یوهانس ایتن[۲] (۲۰۰۹) نظریه رنگ خود را در قالب کتاب هنر رنگ مطرح نمود. او در این کتاب به مباحث علمی و عملی رنگ‌ها پرداخته و بر این باور است که: «رنگ زندگی است؛ زیرا دنیای بدون رنگ به نظر مرده می‌رسد. همان‌طور که شعله نور می‌آفریند، نور، رنگ را می‌سازد. همچنان‌که آهنگ صدا به کلمات رنگ و جلا می‌دهد، رنگ، آوایی روحانی به شکل منتقل می‌کند» (ایتن، ۱۳۸۸). به نظر ایتن، زیبایی‌شناسی رنگ را در سه جهت می‌توان بررسی کرد: امپرسیون (بصری)، اکسپرسیون (احساسی) و کانستراکسیون (نمادین). امپرسیون رنگ بیشتر به نمودهای رنگ در طبیعت می‌پردازد. اکسپرسیون رنگ، ارزش‌های ذهنی و احساسی که با رنگ بیان شده‌اند را بررسی می‌کند و درنهایت معنای نمادین رنگ در کانستراکسیون بررسی می‌شود که در فصول جداگانه این کتاب مفصل به آن پرداخته است؛ بنابراین در این پژوهش، بر اساس این نظریه در هر نگاره کاربرد رنگ از سه منظر بصری، احساسی و نمادین تجزیه‌وتحلیل می‌شود.

**روش پژوهش**

پژوهش حاضر از نوع بنیادین و روش به‌کاررفته در آن تطبیقی-تحلیلی است. برای گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای و در فرآیند پژوهش، برای تحلیل رنگ نگاره‌ها از نظریه رنگ ایتن استفاده شده و به عنصر رنگ از منظر بصری، احساسی و نمادین توجه شده است. شیوه مورداستفاده برای تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی است. جهت تفکیک رنگ نگاره‌ها و تعیین سهم هر کدام در نگاره از نرم‌افزار «تشخیص سهم رنگ تصویر» (Jégou,2013) و تصاویر برگرفته از نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا موجود در گالری فریر واشنگتن[۳] و نسخه خمسه تهماسبی موجود در کتابخانه موزه بریتانیا در لندن[۴] استفاده شده است. توجه به این نکته ضروری است که درصد خطای حاصل از کیفیت و رزولوشن[۵] تصاویر به دلیل ماهیت پژوهش حاضر، قابل چشم‌پوشی است. چراکه این خطا بر نتایج حاصل تاثیری نخواهد داشت.

**مبانی نظری**

**رنگ در نگارگری ایران**

رنگ‌ها در نگارگری ایران جنبه کیمیایی دارند و آمیختن آن‌ها خود یک هنر مشابه کیمیاگری است. هر رنگ، دارای تمثیلی خاص و رابطه‌ای با یکی از احوالات درونی انسان و روح است. بازتاب وجود رنگ‌ها در نگارگری ایرانی، بیش ازآنکه مقلد رنگ‌های طبیعی پیرامون باشد، حقیقتی فرازمینی و خارج از دنیای محسوسات را نشان می‌دهد. هوشیاری و بینش دقیق در چینش رنگ‌ها و انتخاب درست هر رنگ به مفهومی نمادین از رنگ‌ها و تاثیرهای متقابل آنها اشاره دارد که بر جان و روح آدمی نفوذ می‌کند (نصیری و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۹). به‌عنوان مثال درباره فام[۶]ها یا رنگ‌های اصلی سبز، زرد، آبی و قرمز، آنچه در نگارگری به‌چشم می‌خورد نه‌تنها زیبایی بصری و حس‌آمیزی رنگ بلکه، معناهای عمیق و نمادین این رنگ‌هاست که نگارگران به‌خوبی از آن آگاه بوده و آن‌ها را به‌کار برده‌اند: رنگ سبز نزد ایرانیان نشانه‌ی خیر و امیدواری و نماد زندگی است. آمیزشی از دانش و ایمان، رنگی آرامش‌بخش، پیام‌آور صلح و طراوت و بیانگر ثبات قدم و استقامت است. در مذهب، سبز نماد ایمان و عقیده و در اعیاد، مظهر رستاخیز و محشر است (حسین زاده قشلاقی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۰۱). آبی نوعی قضاوت درونی در انسان به وجود می‌آورد و آدمی را به اندیشیدن درباره‌ی خود و احساساتش وامی‌دارد (پورعلیخان، ۱۳۸۰: ۷۵) رنگ آبی، رنگ خرقه‌ی صوفیان مبتدی است که در ابتدای مسیر سلوک قرار دارند (مراثی، ۱۳۹۴: ۶۰). لاجورد سمبل ملکوت است و رحمت بی‌انتهای خداوند را نشان می‌دهد. آبی لاجوردی بیانگر بی‌کرانگی

آسمان آرام و تفکربرانگیز سحرگاهان صاف است و سرخ نشان معرفت و حکمت (نصیری و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۲).

**رنگ در مکتب دوم نگارگری تبریز**

در مکتب دوم تبریز که در کارگاه و کتابخانه سلطنتی شاه اسماعیل اول صفوی و شاه‌تهماسب شکل گرفت، حمایت شاه اسماعیل از هنرمندان کارگاه ترکمانان در تبریز و مهاجرت بهزاد و جمعی از هنرمندان هرات به این شهر، باعث ایجاد شیوه تازه‌ای در نگارگری سده دهم در تبریز شد. حاصل کار هنرمندان مکتب دوم تبریز زیر نظر و مدیریت هنری بهزاد و سلطان محمد، دو نسخه‌ی باشکوه شاهنامه تهماسبی و خمسه تهماسبی است (آژند، ۱۳۸۴: ۲۰). نخستین ویژگی و تمایز این مکتب، در جامه پیکره‌ها رخ نمود که کلاه دوازده ترک قزلباشی بر سر داشتند. از مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب دوم تبریز، می‌توان به این موارد اشاره کرد: فضاسازی چندساحتی، رنگ‌بندی موزون با رنگ‌های متنوع و درخشان، عدم تمرکز ترکیب‌بندی بر شخصیت اصلی داستان، نمایش همزمان رویدادهای اصلی و فرعی، توجه به واقعیت و برقراری ارتباط میان آدم‌ها، اشیا و محیط (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۷). بعد از مرگ بهزاد، ویژگی‌های دیگری هم رخ نمود؛ از جمله، نگاره‌ها بزرگ‌تر و باشکوه‌تر شدند (آژند، ۱۳۸۴: ۱۰۲). به‌عنوان مثال، در نسخه خمسه تهماسبی هنرمندان تمایل داشتند که از رنگ‌های گرم کمتر استفاده کنند. رنگ‌های پرتلالو، زنده و روشن برای نگارگری انتخاب نمی‌شود و به‌جای آن از رنگ‌های خاموش استفاده می‌شود. به خاطر مراعات جَو اجتماعی مضامین نگاره‌ها نیز تا جایی که امکان دارد محترمانه انتخاب شده‌اند. پیکره‌سازی‌ها، رنگ‌بندی‌ها و منظره‌پردازی‌ها در سبک تبریز و ترکیب‌بندی‌ها متعادل و متوازن نگاره‌ها با سبک هرات هم‌کاسگی دارد (حاجی نژاد، ۱۳۹۶: ۱۲).

**رنگ در مکتب نگارگری مشهد**

در مشهد و در کارگاه شاهزاده ابراهیم میرزا، هنرمندانی چون آقامیرک، عبدالعزیز، شیخ‌محمد و میرزاعلی، با ترسیم تعداد بی‌شماری از شخصیت‌های گوناگون، نمونه‌های جدید و نمایش آنها در حین حرکت و تأثیر متقابل و جایگزینی در کل فضای نگاره، سعی بر آن داشتند که تا حد امکان زندگی را کامل‌تر و حقیقی‌تر منعکس سازند. می‌توان گفت مکتب مشهد به‌نوعی در ادامه شکوفایی مکتب دوم تبریز قرار دارد و هنرمندان این مکتب با بهره‌گیری از اسلوب مکتب دوم تبریز آثار درخور توجهی خلق نموده‌اند که شاخص‌ترین آن‌ها هفت‌اورنگ ابراهیم میرزاست (رئیسی گیگلو و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۹). در این مکتب بیشتر به موضوعات روزمره و عادی توجه شده است؛ تاکیدهای رنگی به‌خصوص استفاده از رنگ سبز سیر در زمینه اثر و ریتم متنوع خطوط و لکه‌های سفید با طیف صورتی حالتی پرجنبش به صحنه بخشیده‌اند؛ همچنین خط‌های نرم و منحنی، پیکره جوان‌های لاغر با گردن بلند و صورت‌های گرد، صخره‌های قطعه‌قطعه و درختان کهنسال با تنه و شاخه گره‌دار در نگاره‌های مکتب مشهد به چشم می‌آیند. شخصیت‌ها و اشیا بدون ارتباط با موضوع اصلی در جایگاه باارزشی در صحنه قرار گرفته‌اند؛ در بعضی از نگاره‌ها عناصر به سوی حاشیه‌ها، کشیده شده‌اند و ساختار مستحکم تصویر از بین رفته است (آژند، ۱۳۹۲: ۵۲۳؛ پاکباز، ۱۳۹۰: ۹۴). سربند سپید زنان و خطوط سپید جامگان، ترکیب شگفت‌انگیزی از حرکت خط‌ها و لکه‌های سفید پدید آورده است (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۴۴).

به‌طورکلی پژوهشگران، نگارگری دوره شاه‌تهماسب را به دو دوره تقسیم می‌کنند؛ دوره اول با توجه و عنایت زیاد او به هنر و هنرمندان همراه است که به‌راستی آثاری گران‌بها و نادر تولید شد (۹۴۶-۹۳۰ ه.ق). دوره دوم، دوره تشدید پرهیزگاری و تعدیل در حمایت هنری اوست (۹۵۰ ه.ق تا مرگ وی) (مهدی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۳). در پژوهش حاضر به بررسی دو نسخه مهم خواهیم پرداخت: نسخه خمسه تهماسبی که در دوره اول و نسخه هفت‌اورنگ شاهزاده ابراهیم میرزا که در خلال دوره دوم حکومت شاه‌تهماسب مصور شدند.

**نسخه خمسه تهماسبی**

قطع این نسخه در حدود ۲۵۰×۳۶۰ میلی‌متر و کوچک‌تر از نسخه‌ی شاهنامه‌ی تهماسبی است و در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۱۱). این اثر ارزشمند دارای پنج بخش است که به نام‌های مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر و اسکندرنامه معروفند که اسکندرنامه به دو بخش اقبال‌نامه و شرف‌نامه تقسیم شده است (قاضی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷: ۷۹). این نسخه توسط شاه محمود نیشابوری در ۹۴۹-۹۴۵ ه.ق کتابت شده و چهارده نگاره به قلم شاهزاده‌محمد، آقامیرک، میرسیدعلی، میرزاعلی و مظفرعلی دارد. در سده ۱۱ ه.ق محمدزمان نیز سه نگاره به این نسخه افزوده است (آژند،

۱۳۹۲: ۴۹۹). چهار نگاره خمسه با نام پیرزن و شاهزاده سنجر، معراج پیامبر، بهرام گور در شکار شیران و اندام شستن شیرین در چشمه سار منسوب به شاهزاده محمد هستند (رهنورد، ۱۳۹۳: ۱۲۳). در پنج نگاره، رقم آقامیرک آمده است: نوشیروان و گفتگوی مرغان در ویرانه، مجنون در بیابان، تاج‌گذاری خسرو، دو حکیم متنازع و سرگرم شدن خسرو و شیرین با داستان های عاشقانه. تنها، نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» به دست میرسیدعلی کار شده است. دو نگاره منسوب به میرزاعلی هستند: نغمه سرایی باربد برای خسرو و شناختن نوشابه اسکندر را از روی صورتش. نگاره شکار گورخر توسط بهرام هم دارای رقم مظفرعلی است. سه نگاره‌ای که محمدزمان به این نسخه افزوده است عبارت‌اند: فتنه‌ی گاو بردوش در برابر بهرام گور، بهرام گور در حال کشتن اژدها و بزم بهرام گور و شاهدخت هندی (آژند، ۱۳۹۲: ۱۶۴). در متن کتاب برای نگاره‌ها فضایی را خالی گذاشته‌اند. نگاره‌ها به صورت مجزا کار شده و سپس در جای خویش چسبانده شده است. برخی از نگاره‌ها درشت‌تر از فضای ورق‌ها هستند و از سه طرف کادر اختصاص یافته بیرون زده‌اند. نگاره‌ها از نظر ترکیب بندی، مفهوم، اجرا و پرداخت دارای هماهنگی هستند. در طی کتابت این نسخه، شاه‌تهماسب توجه خاصی نسبت به مسایل مذهبی دارد و روحیه‌ی هنرگریزی شاه‌تهماسب بر کتابت این نسخه تاثیرگذار بوده است (حاجی نژاد، ۱۳۹۶: ۱۲).

**نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا**

نورالدین عبدالرحمن بن احمد بن محمد متخلص به جامی (۸۹۸- ۸۱۷ ه.ق) عارف و شاعر مشهور در خرجرد جام از توابع خراسان متولد شد (جامی، ۱۳۷۸:۶). یکی از مهم‌ترین سروده‌های جامی که درکارگاه ابراهیم میرزا در سال‌های ۹۷۲-۹۶۳ ه.ق کتابت و مصور شد، هفت‌اورنگ یا صورت فلکی خرس بزرگ است و دارای ۳۰۴ برگ کاغذ کرم رنگ، ۲۸ مجلس مصور و حاشیه‌هایی با تشعیر طلایی است، ۹ تذهیب نیز در سرلوح‌های آغاز و خاتمه هر مثنوی به چشم می‌آید (شرو سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۷). این نسخه هم‌اکنون در گالری فریر واشنگتن به شناسه 1946.12F نگهداری می‌شود و دارای هفت منظومه است که دفتر اول آن سلسله‌الذهب دارای شش تصویر و به رقم مالک دیلمی، دفتر دوم؛ یوسف و زلیخا، شش تصویر و رقم محب علی، دفتر سوم؛ سبحه‌الابرار، پنج تصویر و رقم محمود نیشابوری، دفتر چهارم؛ سلامان و آبسال، دو تصویر و رقم عیش بن عشرتی، دفتر پنجم؛ تحفه‌الاحرار، سه تصویر به رقم رستم علی، دفتر ششم؛ لیلی و مجنون، سه تصویر و رقم محب علی و دفتر هفتم؛ خردنامه دارای سه تصویر است (حسینی، ۱۳۸۵: ۶). همچنین تذهیب سرلوح‌های آغاز و خاتمه توسط ابراهیم میرزا به همراه عبدالله مذهب شیرازی انجام گرفته و در ۹ صفحه آخر کتاب نام کاتبان و تاریخ شروع رونویسی آورده شده است (شعبان پور، ۱۳۸۲: ۸۶).

**جامعه آماری**

جامعه آماری پژوهش حاضر بر دو نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا موجود در گالری فریر واشنگتن و نسخه خمسه تهماسبی در موزه بریتانیا تمرکز دارد. از میان ۲۸ نگاره هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا و ۱۷ نگاره خمسه تهماسبی، با توجه به تقارب موضوعی موجود، دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» و «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی»، انتخاب شدند و کاربرد رنگ در نگاره‌ها بر اساس نظریه رنگ ایتن و به لحاظ بصری، احساسی و نمادین صورت گرفت و درنهایت تحلیل یافته‌ها می‌تواند به پرسش پژوهش پاسخ گفته و به درک تشابهات و تفاوت‌های کاربرد رنگ در مکتب دوم نگارگری تبریز و مکتب نگارگری مشهد کمک کند.

**توصیف نگاره‌ها**

**توصیف نگاره منتخب ۱: آمدن مجنون به خیمه لیلی از خمسه تهماسبی**

این داستان در گنج سوم خمسه به نام لیلی و مجنون آمده است (تصویر ۱). داستان نگاره این‌گونه است که مجنون که بی‌قرار دوری معشوق است، روزی پیرزنی را می‌بیند که مردی را در زنجیر به دنبال خود می‌کشاند. علت این عمل را از پیرزن می‌پرسد و پیرزن در پاسخ می‌گوید که به علت فقر با گردانیدن مردِ در زنجیر در کوی و برزن، گدایی می‌کنند و در پایان روز آنچه کسب می‌کنند را بین خود تقسیم می‌نمایند. مجنون با زاری و التماس پیرزن را متقاعد نمود تا این بار او را به جای درویش در غل و زنجیر نماید و هرچه از طریق گدایی کسب کنند، متعلق به پیرزن باشد. پیرزن چنین کرده و این‌گونه مجنون به فرصتی برای دیدار محبوبش دست می‌یابد. نگاره نمایشگر لحظه‌ای است که مجنون به خیمه لیلی رسیده است. اثر، فضایی عشایری و زندگی روزمره مردم بادیه‌نشین را نشان می‌دهد. لیلی درون خیمه‌ای سفیدرنگ، بر پشتی سفید

تصویر۱- نگاره آمدن مجنون به خیمه لیلی، منسوب به میرسیدعلي، ۱۸/۲×۳۲ سانتی‌متر، خمسه تهماسبي، کتابخانه موزه بریتانیا، لندن (Keworkian,1983: 202)

تکیه داده است. در مقابل او مجنون و پیرزنی که زنجیر او را در دست گرفته ایستاده‌اند. در این نگاره ۱۴ زن، چهار مرد و چهار کودک حضور دارند. زنانی در حال پختن نان یا غذای محلی، دوشیدن شیر و کارهای روزمره و مردی در کنار گله و دیگری در حال نواختن نی هستند. این نگاره منسوب به میرسیدعلی[۷] است.

### توصیف نگاره منتخب ۲: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی از هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا

نگاره آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی در دفتر ششم هفت‌اورنگ قرار دارد و منسوب به شیخ‌محمد[۸] است. قیس، در اثر عشق سودایی خود نسبت به لیلی با عقل بیگانه می‌شود و نام مجنون بر خود نهاده و سر به بیابان می‌گذارد (تصویر۲). روزی کاروانی از دور می‌بیند و شترسواری به او می‌گوید که این کاروان قبیله لیلی است و راهی خانه کعبه هستند. مجنون به نزدیک کاروان می‌رود تا مگر توفیق نیم‌نگاهی به لیلی نصیب او شود. در این نگاره شیب ملایمی از بالا به پایین تصویر احساس می‌شود که افراد (۳۳ نفر) در آن به‌کار و جنبش و بده بستان مشغولند: دو مرد شترسوار و دو نفر که با توجه به حالت دست‌هایشان، در حال برداشتن جهاز شتر هستند، مرد و زنی که در نزدیک خیمه لیلی به استراحت مشغولند، دو زن که در سایبان بالای خیمه لیلی به صحبت پرداخته و جوانی که آن سوتر به آنها نگاه می‌کند، مرد مشک به دست، دو مرد که در حال سروغذا هستند و سه نفر که در چادر کوچک‌تر به آشپزی مشغولند و دیگران که گرم صحبت و استراحتند.

تصویر۲- نگاره آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی، منسوب به شیخ‌محمد، ۹/۵*۲/۳۵ سانتی‌متر، هفت اورنگ ابراهیم میرزا، گالری فریر واشنگتن (simpson,1997: 198)

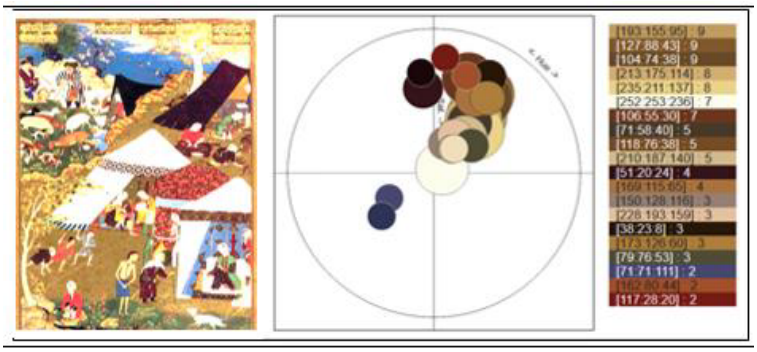
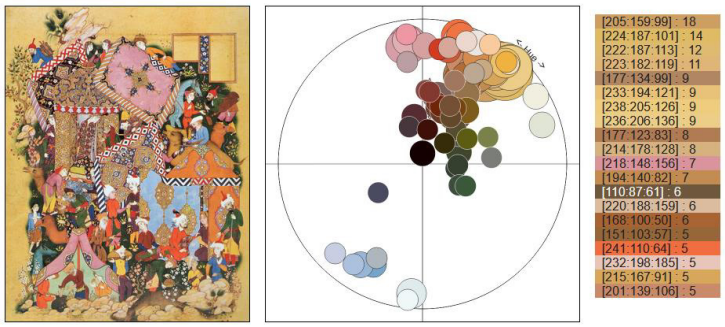
### تحلیل نگاره‌ها

### نگاره منتخب۱: آمدن مجنون به خیمه لیلی از خمسه

### تحلیل بصری رنگ در نگاره منتخب۱

بر اساس تفکیک فام نگاره (جدول ۱)، سهم فام‌های قهوه‌ای و طلایی بیشتر و رنگ سفید نیز بسیار به‌کار رفته است. خیمه لیلی به رنگ سفید و لیلی با لباس لاجورد و بالاپوش سبز بر زیرانداز سفیدی در آن نشسته است. مجنون نیم‌تنه‌ای آبی ساده به تن دارد و در غل و زنجیر در کنار پیرزنی با رنگ پوست و لباس تیره ایستاده است. سه خیمه؛ دو سفید و یک قرمز و دو سیاه چادر در نگاره به‌تصویر درآمده است که در فاصله دورتر و پشت این خیمه‌ها قرار دارند و متعلق به خدمه‌اند که در آن مشغول پختن نان و دوشیدن شیر و محافظت از گله‌اند. رنگ لباس کودکان، قرمز و خاکستری است و لباس ندیمه‌ها سفید، قرمز، سبز و زرد و خاکستری است و همه آنها سربند سفید دارند. لباس مردان، یکی قهوه‌ای و دیگری بالاپوشی سیاه و سفید مخصوص عشایر عرب است. رنگ زمینه سبز پررنگ

جدول۱- تفکیک فام نگاره‌های منتخب (نگارندگان)

| | |
|---|---|
| تفکیک فام نگاره منتخب ۱: آمدن مجنون به خیمه لیلی |  |
| تفکیک فام نگاره منتخب ۲: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی |  |

و طلایی و رنگ آسمان آبی لاجوردی است. در این نگاره از تمایزرنگ برای جداسازی عرصه‌ها استفاده شده‌است. رنگ صخره‌ها به رنگ زرد روشن و منطبق با جلوه واقعی آنها در طبیعت است. یک درخت چنار کهنسال با برگ‌های زرد و نارنجی در بالای تصویر و درخت سپیداری جوان‌تر و با برگ‌های سبز و زرد در پایین تصویر دیده می شوند. رنگ گرم طلایی، سطح وسیعی از نگاره را در بر گرفته است و در عین تقابل با رنگ سرد آبی آسمان، زمینه مناسبی را برای نمایش رنگ‌های متضاد خیمه‌های سفید، سیاه و سرخ، فراهم نموده است. تضاد میان رنگ‌های گرم و سرد، تیره و روشن و رنگ‌های مکمل به چشم می‌خورد. تکرار رنگ ساز و رنگ سفید در جای جای نگاره موجب حرکت بصری دایره‌وار در اثر می‌گردد. مشابه چنین گردش‌های رنگی، در رنگ‌های سیاه چادرها و لباس برخی از افراد وجود دارد

## تحلیل احساسی رنگ در نگاره منتخب۱

رنگ‌های پراکنده و یکنواخت تصویر، آرامش کاروان در یک روز عادی را بر پهنه دشت نشان می‌دهد. رنگ سبز و سدری چمن‌ها و جوی آب جلوی تصویر و درخت سپیدار، بر صفای مکان افزوده است. رنگ نیم‌تنه و تن عریان مجنون، حالت زار و مدهوش او را در مقابل خیمه لیلی محسوس می‌سازد. رنگ متضاد سیاه و سفید خیمه‌ها و سیاه چادرها پایداری و استواری بصری خاصی را ایجاد کرده است. خیمه سرخ بین دو خیمه سفید که دارای نقوش اسلیمی است و دختری با لباس قرمز که زیر درخت و در کنار جوی آب نشسته، به احساس عاشقانه صحنه افزوده است. شدت اختلاف بین سطوح تیره و روشن خیمه‌ها و یا تنوع رنگی سطوح تشکیل دهنده پوشش و پیکر انسان‌ها و اندام حیوانات در متن وسیع نگاره، باعث ایجاد پویایی و حرکت در نگاره می‌شود.

## تحلیل نمادین رنگ در نگاره منتخب۱

رنگ لباس مجنون در این نگاره آبی روشن انتخاب شده و تن نیمه برهنه و لاغر او نمایان است. رنگ آبی، رنگ خرقه صوفیان مبتدی است که در ابتدای مسیر سلوک قرار دارند. رنگ لباس لیلی لاجوردی و سبز است. لاجوردی نشان پیوند با ملکوت و سبز نشانه خیر و امیدواری و نماد زندگی است. رنگ سفید خیمه لیلی در تقابل و تضاد با رنگ سیاه چادرها بر بزرگی و مقام او دلالت دارد و اسلیمی‌های قرمز بر زمینه لاجوردی خیمه سرخ رنگ میان دو خیمه سفید، یادآور عشقی آسمانی است. لیلی بر زیراندازی سپید درون خیمه سپید، نه قرمز، نشسته است که پاکی درون عاشق را تداعی می‌کند که عشق مادی را پشت سرنهاده و به نور سپید عشق الهی رسیده است. طلایی گرمی که در زمینه

به‌کار گرفته شده و آسمان لاجوردی نگاره فضایی معنوی و وسیع را به وجود آورده است.

**نگاره منتخب ۲: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی از هفت‌اورنگ**

**تحلیل بصری رنگ در نگاره منتخب ۲**

جدول تفکیک فام نگاره (جدول ۱) نشان می‌دهد که فام‌های صورتی و طلایی در این نگاره بیشتر به‌کار گرفته شده است. خیمه لیلی که در بالای نگاره جای گرفته بسیار زیبا و مجلل است و این به کمک نقوش زیبای طلایی بر زمینه لاجورد نشان داده شده است. نیم‌تاج و لباس لیلی نیز طلایی با گل‌های قرمز و بسیار فاخر است. در مقابل مجنون لباسی کهنه و بالاپوشی آبی ساده بر تن دارد. طرح‌های طلایی و رنگین لباس ندیمه‌ها در جای جای صحنه دیده می‌شود. بیشتر آن‌ها نیم‌تاج و روبنده سفید دارند که مطابق لباس زنان دوره صفویه است و از مکنت و اعتبار دارنده آن خبر می‌دهد. دو خیمه، سه سایبان و یک چادر کوچک‌تر برای آشپزی در این نگاره وجود دارد که احتمالا خیمه نارنجی با لایه درونی آبی، مردانه و آن‌که بسیار مجلل و منقوش است و سایبانی صورتی دارد و لیلی بر در آن ایستاده، زنانه است. ۲۶ مرد و شش زن در نگاره حضور دارند که رنگ لباس آنها بسیار متنوع است. بیشتر مردان تاج قزلباش به سر دارند. اساس تاج قزلباش، کلاه سرخ نمدی بلندی بود که به دوازده ترك یا چین، نمادی از دوازده امام شیعه، منتهی می‌شد. گرد کلاه یا تاج نمدین سرخ، دستاری سپید یا سبز (سادات) و با طلایی گلابتون دوزی شده یا رنگارنگ از جنس پشم، ابریشم، کتان، زربفت می‌پیچیدند (شیخی و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۵). رنگ پوست افراد در نگاره‌ها متناسب با سن آنها انتخاب شده است؛ افراد جوان‌تر رنگ پوست روشن‌تر و پیران رنگ پوست تیره‌تر دارند.

**تحلیل احساسی رنگ در نگاره منتخب ۲**

رنگ صورتی استفاده شده در سایبان و چادر لطافت خاصی به صحنه بخشیده است. خدم و حشم بسیار، ظروف دربدار طلایی، پارچه‌های منقوش رنگارنگ سبز و لاجورد لباس افراد، سایبان‌های منقوش و زیبا، زین و یراق مذهب و منقوش چهارپایان همه و همه نشان از ثروت و تمکن کاروان لیلی دارد. به نظر می‌رسد پراکندگی رنگ‌ها در این نگاره، بیشتر در خدمت ریتم و حرکت هستند و به پویایی آن کمک کرده‌اند. علاوه بر این نوعی لطافت و زنانگی در رنگ‌های صورتی و طلایی نگاره محسوس است.

**تحلیل نمادین رنگ در نگاره منتخب ۲**

رنگ لباس مجنون در این نگاره بالاپوشی به رنگ آبی و نشانی از سالکین مبتدی است. رنگ لباس لیلی قرمز با گل‌هایی طلایی است و بسیار فاخر که نشان از تمکن و ثروت او و نماینده ظاهری زیبا در کسوت دنیوی معشوق است که چون زر، گران‌بها و درعین حال دنیوی و ناسوتی است. در مقابل آسمان طلایی این نگاره، رمز روشنی، تابناکی و خلوص و پاکی لاهوتی است. درختی با سیب‌های قرمز هم در بالای تصویر قرار دارد که معنای نمادین عشق، در فرهنگ ایرانی است.

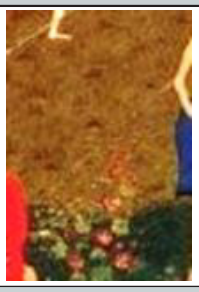
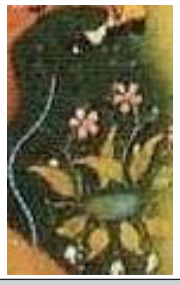
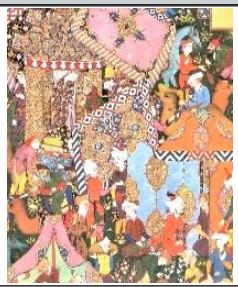
**تحلیل یافته‌ها**

**بررسی تطبیقی تحلیل بصری رنگ در دو نگاره**

بررسی تطبیقی دو نگاره منتخب نشان می‌دهد که برخلاف تقارب موضوعی دو نگاره، نگارگران از جلوه‌های بصری رنگی متفاوت برای روایت داستان استفاده کرده‌اند. بررسی تطبیقی تحلیل بصری کاربرد رنگ این دو نگاره، در جدول ۲ آمده است. داده‌های جداول ۱ و ۲ نشان می‌دهند که:

- رنگ‌های سفید و طلایی بسیاری در نگاره خمسه تهماسبی استفاده شده، درحالی‌که برتری سهم رنگ صورتی و طلایی در نگاره هفت‌اورنگ مشهود است. بعلاوه رنگ‌های سرد و خاموش در نگاره خمسه تهماسبی و در مقابل رنگ‌های گرم و روشن در نگاره هفت‌اورنگ بیشترند.
- دو نگاره در کاربرد سبز تیره برای سبزه‌زار دشت در نگاره اول و سبزی دامنه کوه در نگاره دوم تطابق دارند. طلایی گرم زمینه در نگاره خمسه تهماسبی، گستردگی دشت و فضای فراخ محل اسکان قبیله لیلی را نشان می‌دهد ولی تعدد آبژه‌ها در نگاره هفت‌اورنگ مجالی برای دیدن زمینه نداده و محدودیت فضای کاروان و شلوغی آن محسوس است. درعوض طلایی در آسمان این نگاره استفاده شده است.
- رنگ لباس زنان در نگاره خمسه تهماسبی عبارتند از: قرمز، سبز، لاجوردی، زرد، صورتی و آبی که بیشتر ساده و بدون طرح هستند که حاصل سادگی زندگی عشایری است اما لباس زنان در نگاره هفت‌اورنگ به رنگ‌های طلایی، قرمز، سبز و اکثرا با نقوش زربفت و گل‌دار است.
- رنگ لباس مردان در نگاره خمسه تهماسبی، سیاه و سفید راه‌راه لباس عشایر و قهوه‌ای سیر و آبی ساده است اما در

جدول ۲- بررسی تطبیقی تحلیل بصری رنگ در دو نگاره منتخب (نگارندگان)

| | موضوع | نگاره منتخب ۱ | نگاره منتخب ۲ |
|---|---|---|---|
| تحلیل بصری رنگ | رنگ زمینه |  |  |
| | | سبز تیره و طلایی | سبز تیره |
| | رنگ لباس زنان | | |
| | | قرمز، سبز، لاجوردی، زرد، صورتی و آبی اکثرا ساده و بدون طرح | طلایی، قرمز، سبز و اکثرا با نقوش زربفت و گل‌دار |
| | رنگ لباس مردان | | |
| | | سیاه و سفید راه‌راه، قهوه‌ای سیر و آبی ساده | سبز، قرمز، قهوه‌ای کمرنگ و پررنگ، زرد، آبی ساده و بدون طرح |
| | رنگ خیمه‌ها | |  |
| | | سفید، سیاه ساده و قرمز طرح دار | طلایی، لاجورد، نارنجی، صورتی طرح دار و فاخر |
| | رنگ آسمان | | |
| | | لاجوردی | طلایی |

نگاره هفت‌اورنگ بسیار متنوع و سبز، قرمز، قهوه‌ای کمرنگ و پررنگ، زرد، آبی ساده و بدون طرح است.

- رنگ خیمه‌های سفید، سیاه‌چادرها و خیمه‌ی قرمز نگاره خمسه تهماسبی در مقابل تنوع رنگ‌های شاد و روشن، صورتی و آبی خیمه‌های هفت‌اورنگ و اسلیمی‌ها و ختایی‌های زیبای لاجورد و طلا و سبز در خیمه‌های هفت‌اورنگ، تفاوت آشکار این دو نگاره را در کاربرد رنگ و تزئینات نگاره نشان می‌دهد.

به‌طورکلی کیفیت بصری رنگ و تنوع رنگ‌های به‌کاررفته در دو نگاره بسیار متفاوت است و این نشان‌دهنده تمایز نحوه کاربرد رنگ توسط نگارگران مکتب دوم تبریز و نگارگران مکتب مشهد است. کثرت کاربرد رنگ‌های روشن و گرم مکتب مشهد در مقایسه با برتری رنگ‌های سرد و خاموش به‌کاررفته در مکتب دوم تبریز، در این دو نگاره به‌وضوح پیداست که جلوه زیباتر بصری را در نگاره هفت‌اورنگ سبب شده است.

**بررسی تطبیقی تحلیل احساسی رنگ در دو نگاره**

همان‌طور که در جدول ۳ آمده است، بررسی تطبیقی حس‌آمیزی رنگ در دو نگاره منتخب نشان می‌دهد که در مکتب مشهد از گزینه‌های رنگی متنوع‌تری برای بیان احساسی رنگ استفاده شده است:

- رنگ‌های قرمز آتشین در مجاورت سیاه و سفید در خمسه تهماسبی و قرمز و صورتی‌ها در کنار طلایی و لاجوردی هر دو برالقای حس عاشقانه ناظرند اما در نگاره خمسه این عشق، گویی با حسی واقع‌بینانه و با معرفت، بینش و سکون همراه است و در نگاره هفت‌اورنگ با شکوهی شاعرانه و لطافتی زنانه.

- رنگ‌های سبز، طلایی و لاجوردی نگاره خمسه تهماسبی حسی معنوی و ملکوتی را القا می‌کنند درحالی‌که رنگ‌های صورتی، لاجورد و طلایی نگاره هفت‌اورنگ احساسی فرح‌بخش و لطیف را تداعی می‌کنند و این شاید بیش از پیش تمایز دو نگاره را در عین تقارب موضوعشان نشان می‌دهد.

- شور و حرکت حاصل از کاربرد زیاد رنگ‌های سفید و قرمز حاصل در نگاره خمسه تهماسبی بسیار کمتر از شور و حرارت و تکاپویی است که رنگ‌های متنوع، شاد و روشن، نارنجی و زرد فراوان نگاره هفت‌اورنگ به بیننده القا می‌کند و این به سبب حالت سکون حاکم بر نگاره خمسه تهماسبی حاصل از اسکان قبیله لیلی در دشت باشد که در تضاد با حال و هوای حرکت و اطراق موقت نگاره هفت‌اورنگ است که توسط نگارگران توانای هر دو نگاره به مدد رنگ، به‌خوبی نشان داده شده است. بعلاوه تن برهنه، لاغر و نیم‌تنه آبی ساده در نگاره خمسه تهماسبی بر تن مجنون، همچنان‌که در نگاره هفت‌اورنگ هم تن برهنه و بالاپوش آبی ساده بر تن مجنون است، هر دو حس رقتی را به بیننده القا می‌کند که هم حاصل تن زرد و پژمرده اوست که در هر دو نگاره پیداست و هم حاصل یک‌رنگی‌اش.

**بررسی تطبیقی تحلیل نمادین رنگ در دو نگاره**

همان‌طور که در جدول ۴ آمده است، تحلیل نمادین رنگ در دو نگاره نیز دارای تفاوت و شباهت‌هایی است:

- رنگ لباس مجنون در هر دو نگاره منطبق است و این آبی ساده نماد سالکیست بی‌پیرایه و مدهوش که در مرحله‌ای از وجد و استغراق است که جز لیلی نمی‌بیند و برای نیم نگاهی، حاضر است آزادی خویش به دست غل و زنجیر بسپارد و تا جلوی خیمه لیلی برسد، همانطورکه به نزدیک کاروان او می‌رود تا مگر لحظه‌ای او را ببیند.

- رنگ لباس مردان در نگاره خمسه تهماسبی، رنگ‌های نمادین بادیه‌نشینان و عشایر عرب است که در این دشت وسیع سکنی گزیده‌اند و رنگ‌های سرد نگاره هم به این آرامش و ایستایی ناظر است اما رنگ و طرح لباس مردان در نگاره هفت‌اورنگ، رنگ‌هایی متنوع با طرح‌هایی طلایی، الوان و فاخر و همان لباس قزلباش‌هاست که نشان از تمکن کاروانیانی دارد که به‌سویی روانه و در حال سفرند که به‌خوبی در رنگ‌های گرم و پرتحرک این نگاره انعکاس یافته است.

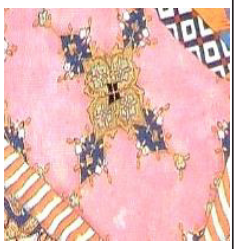
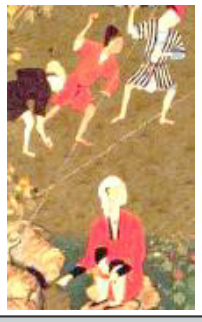
- در نگاره خمسه تهماسبی، لیلی در لباس لاجوردی و سبز نشسته بر زیراندازی سپید در درون خیمه، معنایی مقدس، عمیق و لاهوتی از عشق را نشان می‌دهد. درحالی‌که رنگ سرخ و طلایی لباس لیلی درحالی‌که بیرون از خیمه ایستاده است، در نگاره هفت‌اورنگ نتوانسته معنای عمیق و معنوی عشق را نشان دهد و آن را به ظواهر دنیوی آراسته است که این امر هم می‌تواند نماینده برداشت متفاوت معنای عشق توسط نگارگران باشد و هم به‌دلیل فضای اجتماعی و مذهبی خاص کارگاه تبریز زیر نظر شاه تهماسب که ظاهرا در مکتب مشهد کمتر مورد توجه قرار گرفته و نگارگان کارگاه شاهزاده ابراهیم میرزا در کاربرد رنگ مجبور به رعایت چنین ملاحظاتی نبوده‌اند. در نسخه خمسه تهماسبی هنرمندان تمایل داشتند که از رنگ‌های گرم کمتر استفاده کنند.

محدود به سفید و سیاه و قرمز است. نمادی از روشنایی آتشین عشق در میان نور سفید مطلق ازلی و سیاهی ظلمت گمراهی. سپیدی خیمه‌ها نمادی از آگاهی است و لیلی نه درون خیمه قرمز بلکه درون خیمه سفید بر زیراندازی سفید، نشسته است و به مجنون نظاره می‌کند. حال آنکه خیمه‌های رنگارنگ کاروان لیلی در نگاره هفت اورنگ، نمادی از جلوه دنیایی عشق است در صورت ظاهری فاخر و فریبنده و البته خیمه لیلی فاخرتر و منقوش با اسلیمی‌های لاجورد و طلایی و بسیار تجملی.

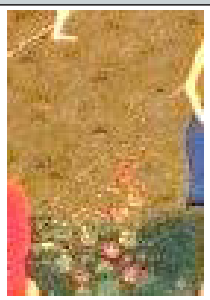
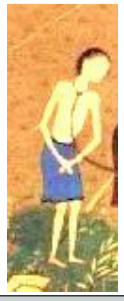
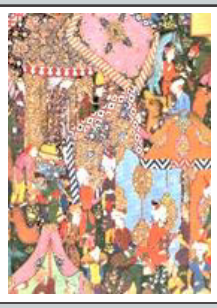
- در نگاره خمسه تهماسبی، رنگ‌های پاییزی برگ درخت کهنسال چنار که خود نماد جاودانگیست، در تضاد آشکار با درختی که شکوفه‌های صورتی آن از دور پیداست، نمادی از وارستگی است. زرد شدن و درنهایت افتادن برگ‌ها بر برائت از گناهان و رسیدن به مقامی بالاتر در مسیر سیر و سلوک بنده، دلالت دارد و درخت سپیدار جوان با برگ‌های سبز و زرد که در مسیر نسیمی قامت خم نموده است، می‌تواند نماد نوپایی عشق مجنون باشد در برابر لیلی. این در مقابل معنای سیب‌های سرخ ممنوعه درخت پربار نگاره هفت اورنگ ابراهیم میرزاست که عشق را وادی پرمخاطره و پرجاذبه‌ای می‌نمایاند که سالک نوپای آواره را به هرسو می‌کشاند.

- رنگ‌های طلایی، سبز و لاجوردی زمینه در نگاره خمسه

جدول ۳- بررسی تطبیقی تحلیل احساسی رنگ در دو نگاره منتخب (نگارندگان)

| موضوع | | نگاره منتخب ۱ | نگاره منتخب ۲ |
|---|---|---|---|
| تحلیل احساسی رنگ | رنگ‌های عاشقانه | | |
| | | قرمزهای آتشین در کنار سفید و سبز و لاجوردی | قرمز و صورتی‌های بسیار |
| | رنگ‌های فرح‌بخش | |  |
| | | طلایی، سفید، قرمز، آبی و لاجوردی | طلایی، نارنجی، صورتی و آبی |
| | رنگ‌های پر شور و حرکت |  | |
| | | زرد و قرمز بسیار | نارنجی و قرمز بسیار |

جدول ۴- بررسی تطبیقی تحلیل نمادین رنگ در دو نگاره منتخب (نگارندگان)

| موضوع | | نماد | نگاره منتخب ۱ | نماد | نگاره منتخب ۲ |
|---|---|---|---|---|---|
| تحلیل نمادین رنگ | رنگ زمینه | وسعت و ملکوت |  زمین طلایی، سبز و لاجوردی | ملکوت و معنویت | آسمان طلایی |
| | رنگ لباس لیلی | پاکی و معصومیت و ثروت | لاجوردی و سبز | ثروت و عشق | طلایی و قرمز |
| | رنگ لباس مجنون | سادگی و سلوک |  آبی ساده | سادگی و سلوک | آبی ساده |
| | رنگ‌های خیمه‌ها و لباس افراد | سادگی زندگی عشایری | سفید سیاه و قرمز- رنگ مخصوص لباس‌های عشایری | مردانه و زنانه بودن<br>ثروت و تمکن مالی |  طلایی، لاجورد، نارنجی، صورتی طرح دار و فاخر |

رنگ‌های پرتلالو، زنده و روشن برای نگارگری انتخاب نمی‌شود و به‌جای آن از رنگ‌های خاموش استفاده می‌شود. به خاطر مراعات جَو اجتماعی مضامین نگاره‌ها نیز تا جایی که امکان دارد محترمانه انتخاب شده‌اند (حاجی نژاد، ۱۳۹۶: ۱۲).

رنگ خیمه‌ها در نگاره خمسه تهماسبی ساده و بی آلایش و

تهماسبی نمادی از پیوند لاجوردی ملکوت و سبز باغ بهشت با طلایی خاک است که در مقابل رنگ طلایی آسمان در نگاره هفت‌اورنگ که مراتب سیر و سلوک انسان را تداعی می‌کند از خاک تا به افلاک و این ممکن نیست الا به مدد عشق، آنچه محتوای نگاره بر آن ناظر است.

## نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به بررسی تطبیقی کاربرد رنگ در دو نگاره «آمدن مجنون به خیمه لیلی» از خمسه تهماسبی و نگاره «آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی» از هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا بر اساس نظریه رنگ ایتن پرداختیم. استفاده از رنگ‌های متنوع‌تر، گرم‌تر و روشن‌تر، تضادهای رنگی زیبا و همجواری رنگ‌های مکمل در رنگ لباس مردان و زنان، رنگ خیمه‌ها و سایر اجزا در نگاره هفت‌اورنگ نشان از تمایز آشکار بصری و جلوه زیباتر کاربرد رنگ در مکتب مشهد نسبت به مکتب دوم تبریز دارد که در آن رنگ‌های سرد بسیار، محدود، خاموش و محتاطانه به‌کار رفته‌اند. از طرفی یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد این دو نگاره به‌لحاظ کاربرد احساسی و نمادین رنگ، دارای تفاوت معنایی‌اند. رنگ‌های نگاره خمسه تهماسبی حس آرامشی توام با سکون، معرفت و ملکوت را القا می‌کنند اما رنگ‌ها در نگاره هفت‌اورنگ پرشور و حرکت، لطیف و درعین‌حال تجملی هستند. همچنین کاربرد رنگ در معنای نمادین در نگاره خمسه تهماسبی، مفهوم عشق با معنویت، آگاهی، ملکوت و لاهوت را نشان می‌دهد و در نگاره هفت‌اورنگ، کاربرد نمادین رنگ معنای دیگری از مفهوم عشق را تداعی می‌کند که معنایی شاعرانه، پرزرق‌وبرق، دنیوی، در حال تغییر، پرشور و تکاپو است.

تنها شباهت دو نگاره، رنگ آبی لباس مجنون است که نماد سالکی است نوپا و بی‌پیرایه که با رسیدن به نزدیک لیلی، به مرحله‌ای از وجد و استغراق می‌رسد که جزلیلی نمی‌بیند. به‌طورکلی، بررسی تطبیقی دو نگاره منتخب بر اساس نظریه رنگ این نشان می‌دهد که تفاوت‌های آشکاری در کاربرد رنگ در دو نگاره وجود دارد که به‌نظر می‌رسد هم به تمایز نحوه کاربرد رنگ در مکاتب دوم تبریز و مشهد مربوط باشد، هم به تفاوت بین دریافت مفهوم وجودی عشق توسط دو نگارگر و شاید هم به فضای خاص اجتماعی و مذهبی حاکم بر کارگاه تبریز تحت حمایت شاه تهماسب و کارگاه مشهد تحت حمایت شاهزاده ابراهیم میرزای صفوی مربوط باشد که تفاوت معنایی و محتوایی این دو نگاره را با وجود تقارب موضوعی سبب شده است.

درواقع، تطبیق یافته‌ها نشان می‌دهد که بر اساس نظریه رنگ ایتن، علیرغم زیبایی جلوه‌های بصری رنگ در نگاره هفت‌اورنگ و استفاده از رنگ‌های گرم، شاد و لطیف در مکتب مشهد و باوجود فضای محتاطانه و خاص کارگاه تبریز و به‌مدد کاربرد هوشمندانه رنگ‌های خاموش و سرد، برخلاف انتظار و به‌لحاظ احساسی و نمادین، شاهد بازتاب بهتر معنای عمیق و والای عشق در نگاره خمسه تهماسبی در مکتب دوم تبریز نسبت به نگاره هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا در مکتب مشهد هستیم.

## پی‌نوشت

1 Sherve Simpson

2 Johannes Itten

۳. نسخه هفت‌اورنگ شاهزاده ابراهیم میرزا در گالری فریر واشنگتن به شناسه 1946/12F نگهداری می‌شود. آدرس الکترونیکی موزه: http://www.freersackler.si.edu.

۴. نسخه‌ی خمسه‌ی نظامی تهماسبی در موزه‌ی بریتانیا با شماره‌ی 1948,1209,0.1 ثبت شده است. آدرس الکترونیکی موزه: https://www.britishmuseum.org.

5 Resolution

۶. فام صفتی از رنگ است که جایگاه آن را در سلسله رنگی (از قرمز تا بنفش) مشخص می‌کند، فام را می‌توان مشخص‌کننده اسم عام رنگ‌ها تعریف کرد (قرمز، آبی یا زرد). به همین ترتیب رنگ‌های سفید، خاکستری و سیاه جزء دسته‌بندی عمومی بی‌فام محسوب می‌شوند. قرمز، زرد، آبی را فام‌های اولیه می‌گویند و چون مبنای سایر فام‌ها هستند، رنگ‌های اصلی نیز نام گرفته‌اند (حسینی راد، ۱۳۸۷: ۱۲۰-۱۱۶).

۷. میرسیدعلی فرزند میرمصور بود و در سال ۳۱۳ ه.ق در تبریز چشم به جهان گشود. در نزد پدر، شاهزاده محمد و آقامیرک آموزش دید و در چهره‌پردازی، تذهیب، آب‌رنگ و نقاشی‌های روغنی و به‌خصوص جلدسازی مهارت والایی داشت. با رویگردانی شاه‌تهماسب از هنر با پدرش میرمصور به نزد فرمانروای هند همایون گورکانی رفت و بدین‌ترتیب مکتب نگارگری گورکانی هند شکل گرفت (پاکباز، ۱۳۸۸: ۹۳).

۸. شیخ محمد اهل سبزوار بود و تا زمانی که ابراهیم میرزا در مشهد بود در کنار او کار می‌کرد و در حدود ۹۹۶ ه.ق در قزوین درگذشت وی در فاصله سال‌های ۹۶۳ تا ۹۷۲ ه.ق یازده نگاره از هفت‌اورنگ را کار کرد (آژند، ۱۳۸۴: ۷۲).

## منابع


آژند، یعقوب (۱۳۸۴). ***مکتب نگارگری تبریز- قزوین و مشهد***، تهران فرهنگستان هنر

آژند، یعقوب (۱۳۹۲). ***نگارگری ایران***، جلد دوم، تهران سمت.

ایتن، یوهانس (۱۳۹۱). ***کتاب هنر رنگ***، ترجمه عربعلی شروه. تهران:

یساولی.
پاکباز، رویین (۱۳۹۰). ***نقّاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***، تهران: زرو سیمین.
پورعلیخان، هانیه (۱۳۸۰). ***دنیای اسرارآمیز رنگ‌ها***، تهران: هزاران.
جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد (۱۳۷۸)، ***مثنوی هفت اورنگ***، تهران: میراث مکتوب.
حاجی نژاد، سارا (۱۳۹۶). تحلیل نگاره‌های خمسه‌ی نظامی تهماسبی در بستر تاریخی-هنری مکتبِ نگارگریِ تبریزِ صفوی، ***چهارمین همایش متن‌پژوهی ادبی***، تهران.
حسین‌زاده قشلاقی، سارا و مونسی سرخه، مریم (۱۳۹۵). بررسی وجوه اشتراک و افتراق پارچه‌های عصر صفوی و عثمانی، ***نگره***، شماره ۴۱، ۹۴-۱۱۲.
حسینی، مهدی (۱۳۸۵). هفت اورنگ (جامی به روایت تصویر)، ***کتاب ماه هنر***. ۶-۱۹.
حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۷). ***مبانی هنرهای تجسمی***، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.
رهنورد، زهرا (۱۳۹۳). ***تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی: نگارگری***، تهران: سمت.
رییسی‌گیگلو، اردلان و شهبازی شیران، حبیب (۱۳۹۵). مقایسه نگارگری مکاتب تبریز دوم (صفوی) و مشهد (ابراهیم میرزا) با تاکید بر نگاره‌های شاهنامه تهماسبی و هفت اورنگ جامی، ***سومین کنگره بین‌المللی پژوهش‌های کاربردی علوم انسانی اسلامی***، گرگان.
شایسته‌فر؛ مهناز (۱۳۸۶). جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه تهماسبی، ***مطالعات هنر اسلامی***، شماره ۷، ۷-۲۲.
شرو سیمپسون، ماریانا (۱۳۸۲). ***شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران. شاهکارهای نقاشی از قرن دهم***، مترجم: عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، مقدمه و ویرایش: آیدین آغداشلو. تهران: نسیم دانش.
شریف‌زاده، محمدرضا و تقدس نژاد، زهرا (۱۳۹۸). بررسی تطبیق داستان نگاره مجنون در میان ددان خمسه طهماسبی با نگاره پارچه مضبوط در موزه بوستون به شماره ثبت ۲، براساس نظریه بینا متنیت، ***مطالعات هنر اسلامی***، شماره ۲۹، ۳۴-۴۶.
شعبان پور، منیره (۱۳۸۲)، مکتب نگارگری هرات و هفت اورنگ، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۶۳ و ۶۴، ۸۶-۹۲.
شهنوازی، بهناز (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی جلوه گوناگون خورشید براساس نجوم قدیم در اشعار نظامی و انعکاس آن در خمسه شاه تهماسبی، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۱۶(۳۸)، ۲۳۰-۲۴۴.
شیخی، علیرضا، میرصانع، عاطفه سادات. (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی فرم سرپوش شاهانه در دوره‌های صفویه و قاجار، ***جلوه هنر***، ش ۱۱، ۳۳-۴۲.
قاضی زاده، خشایارو خزایی، محمد (۱۳۸۴). مقامات رنگ در هفت پیکر نظامی، ***مطالعات هنر اسلامی***، سال ۲، شماره ۳، ۷-۲۴.
عظیمی نژاد، مریم؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ نجارپور جباری، صمد؛ تقوی نژاد، بهاره (۱۳۹۶). تحلیل ساختاری طرح‌های تذهیب در نگاره‌های هفت اورنگ ابراهیم میرزا، ***باغ نظر***، ۱۵ (۶۹)، ۳-۵۰.
کورکیان، ای ام و سیکر، ژ پ (۱۳۷۷). ***باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران***، ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان روز.
محبی، بهزاد. حسن خانی قوام، فریدون. امانی، مریم (۱۳۹۷). بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دوره صفویه. ***هنرهای صناعی اسلامی***، شماره ۱، ۱۲۷-۱۳۹.
مهدی زاده، علی رضا. (۱۳۹۴). مقایسه تطبیقی نگاره «معراج» در خمسه نظامی و فال نامه تهماسبی، ***جلوه هنر***، ش ۷، ۵-۱۶.
نصیری، محمد؛ افراسیاب پور، علی اکبر. احمدی، فریبا (۱۳۹۵). نماد عرفانی رنگ در هنر و معماری اسلامی، ***عرفان اسلامی***، سال چهاردهم، شماره ۵۶، ۵۳-۷۱.
هاشمی، غلامرضا؛ شیخی، علیرضا؛ دولت آبادی، فهیمه (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی تزئینات معماری در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و هفت اورنگ ابراهیم میرزا، ***مطالعات تطبیقی هنر***، دوره ۹، شماره ۱۸، ۵۱-۷۰.

**References**

Azhand, Y. (2005). ***Tabriz and Qazvin - Mashhad painting***, Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).
Azhand, Y. (2016). ***Iranian Painting (Research in the History of Iranian Painting)***, Tehran: Samt (Text in Persian).
Azimi Nejad, M., Khajeh, A., Najarpour, A., Taqvi Nejad, B. (2016). Structural analysis of gilding designs in Haft Orang paintings by Ebrahim Mirza, ***Bagh-e Nazar***, 15 (69), 3-50.
Ghazizadeh, K., Khazaei, M. (2005). Characteristic of Colors in Haft Peykar Nizami, ***Islamic Art Studies***, Volume 2, Number 3, 7-24. (Text in Persian).
Hajinejad, S. (2017). ***Analysis of Khamseh Nezami Tahmasebi paintings in the historical-artistic context of Safavid Tabriz School of Painting***, 4th Conference on Literary Text Studies, Tehran. (Text in Persian).
Hashemi, G., Sheikhi, A., Dolatabadi, F. (2018). Comparative study of architectural decorations in the Baysonghori Shahnameh and Ibrahim Mirza' s Haft Awrang Paintings, ***Comparative Studies of Art***, Volume 9, Number 18, 51-70. (Text in Persian).
Hosseinzadeh, G.S., Munsi, S.M. (2016). Investigating the commonalities and differences between the fabrics of the Safavid and Ottoman eras, ***Nagareh***, No. 41, 94-112. (Text in Persian).
Hosseini, M. (2006). Haft Awrang (Jami according to the picture), ***Ketabmah Honar***, 6-19. (Text in Persian).
Hosseini Rad, A. (2008). ***Foundations of Visual Arts***, Tehran: iran text school books.
Itten, J. (2012). ***The Art of Color; the Subjective Experience and Objective Rationale of color***. Tehran: yassavol.
Jami, N. (1999), ***Masnavi Haft Awrang***,Tehran: Miras Maktoob (Text in Persian).
Jégou, L. (2013) ***Color Proportion of an Image, A tool by L. Jégou***, Université de Toulouse-Le Mirail, Dépt. De Géographie, 2013-07, version 07/25/13
Kevorkian, A.M., Seeker, J. P. (1998). ***The Gardens of Desire: Seven Centuries of Persian Painting***, (translated by P. Marzban). Tehran: Farzan Rooz.
Mehdizadeh, A. (2014). Comparative comparison of «Meraj» diary in Khamseh Nezami and Tah-

masebi›s fortune-telling, ***jelve-y-honar***, vol. 7, 5-16. (Text in Persian).
Mohebbi, B., Hasankhani Ghavam, F., Amani, M. (2017). Investigating the relationship between social status and clothing color selection in Safavid period paintings, ***Islamic Industrial Arts***, No. 1, 127-139. (Text in Persian).
Nasiri, M., Afrasiabpour, A., Ahmadi, F. (2015). The Mystical Symbol of Color in Islamic Art and Architecture, ***Islamic Mysticism***, No. 56, 53-71 (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2011). ***Iranian Painting: From Past till Today***, Tehran: Zarin-o-Simin (Text in Persian).
Pour AliKhan, H. (2001). ***The Mysterious World of Colors***, Tehran: Hezareh (Text in Persian).
Rahnavard, Z. (2014). ***History of Iranian Art in the Islamic Period: Painting***, Tehran: Samat (Text in Persian).
Reisi G.A., Shahbazi, S.H. (2016). ***Comparison of Tabriz (Safavid) and Mashhad (Ebrahim Mirza) School of Painting with emphasis on the paintings of Shahnameh, Tahmasebi and Jami's Haft Awrang***, 3rd International Congress of Applied Research in Islamic Humanities, Gorgan (Text in Persian).
Shabanpour, M. (2003). Herat School of Painting and Haft Awrang, ***Ketabmah Honar***, No. 63 and 64, 86-92 (Text in Persian).
Shahnavazi, B. (2020). A Comparative Study of the Various Effects of the Sun Based on Ancient Astronomy in Nizami Poems and Its Reflection in Khamseh Shah Tahmasebi, ***Islamic Art Studies***, 16 (38), 230-244 (Text in Persian).
Sharifzadeh, M.R., Taqdasnejad, Z. (2019). A Comparative Study of Majnun Image Story Among Wild Beasts of Shah Tahmasp›s Khamseh (Five Persian books) with Textile Image Recorded in Boston Museum, Registration number: 1928.2, based on Intertextuality Theory, ***Islamic Art Studies***, No. 34, 29-46 (Text in Persian).
Shayestehfar, M. (2007). Thematic position and aesthetics of poetry in Khamseh Shah Tahmasebi›s paintings, ***Islamic Art Studies***, No. 7, 7-22 (Text in Persian).
Sheikhi, A., Mirsane, A. (2019). Comparative Study of the Form of Kings' Cap in the Safavid and Qajar Eras, ***jelve-y-honar***, Vol. 11, 33-42 (Text in Persian).
Simpson, S.M. (2003). ***Persian Poetry, Painting and Patronage: Illustrations in a 10th-Century Masterpiece***, (Translated by A. Barati and F. Kiani) Tehran: Nasim Danesh (Text in Persian).

# پژوهشـــی پیرامـــون درون‌مایه آثار دوره ســـوم رضا عباســـی (مبتنی بر زمینه‌های تاریخی)[1]

**سینا علیزاده اوصالو** [2]
**مهیار اسدی** [3]

**مقاله پژوهشی**
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۸

**چکیده**

آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی که مربوط به زمان بازگشـــت مجدد وی به دربار است، کم‌تر موردمطالعه و مداقه قرار گرفته و به همین دلیل پژوهش حاضر با هدف تبیین ویژگی‌های درون‌مایه آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی با تکیه بر سپهر زیستی هنرمند شکل گرفته است و با مرور وضعیت سیاســـی، مذهبی، ادبی، فکری و اقتصادی قصد دارد به این ســـؤالات پاسخ دهد که با در نظر گرفتن زمینه شکل‌گیری، آثار دوره ســـوم زندگی رضا عباسی حاوی چه مفهوم و معنایی هســـتند و در مقایسه با دوره اول و دوم زندگی او، چه تفاوتی را در رویکرد هنرمند به نمایش می‌گذارند.

جامعه آماری این پژوهش متشکل از پنج اثر است که به‌صورت هدفمند به‌مثابه نمونه کاملی از رویکرد غالب هنرمند در دوره سوم زندگی‌اش انتخاب‌شده‌اند. این پژوهش ازنظر هدف، بنیادی به شمار می‌رود و با روشی تفسیری - تاریخی و گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای شامل منابع دست‌اول و تحقیقات جدید، به تجزیه‌وتحلیل کیفی موضوع خود پرداخته است.

نتایج حاصله نشـــان می‌دهد که آثار دوره سوم زندگی رضا عباســـی بیانگر رویکردی دوگانه و همچنین انتقادی نسبت به زندگی هستند که بخشی از آن برآمده از تجربیات دوران دوری از دربار است.

**واژگان کلیدی:** رضا عباسی، نگارگری، مکتب اصفهان، صفویان، نقاشی ایرانی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.34884.1603

۲- کارشناسی ارشد مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
sinaalizadeho@gmail.com

۳- استادیار گروه، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. mahyar.asadi@ut.ac.ir

**مقدمه**

دوران زندگی رضا عباسی به علت هم‌زمان بودن آن با دوره حکومت شاه‌عباس، ازنقطه‌نظر سیاسی، اجتماعی و هنری دوره بسیار مهمی از تاریخ ایران است. وفور مقالات و تحقیقات در باب زندگی و آثار رضا عباسی نشان‌دهنده اهمیت او در تاریخ هنر ایران است. او هنرمندی است که به‌رغم جدا شدن و پیوستن دوباره به دربار، مورد احترام افراد برجسته زمانه خود بوده است[1]. با این وجود، زنجیره‌ای از تناقضاتی که ریشه در گذشته و وقایع آن دوران داشته است، مسائل فراوانی را مطرح می‌کند. تقابل‌های شکل‌گرفته در مورد سنت و تجدد، ادیان و اعتقادات متفاوت و جدید، نیروهای نظامی قدیمی و جدید، تقابل بین قشر درباری با قبیله‌ای و غیره، فقط بخشی از این زنجیره را شامل می‌شوند. رضا عباسی در همین دوران به‌عنوان جوانی با استعداد در حوزه نگارگری وارد دربار شد و در سال ۱۰۱۱ هجری قمری به خاطر دلایلی از دربار فاصله گرفت. تاریخ‌نویسان دربار شاه‌عباس، ازجمله اسکندربیگ منشی و قاضی احمد قمی، علاوه بر اینکه ویژگی‌های شخصیتی او را توصیف می‌کنند، دلایل ارج و قربت نگرفتن بیش‌تر او را هم‌نشینی با اوباش و کشتی‌گیران[2] می‌خوانند. رضا عباسی در سال ۱۰۱۸ هجری قمری به دربار برمی‌گردد و دوباره‌کار خویش را به‌عنوان نقاش ادامه می‌دهد. به‌زعم کن‌بای این فاصله گرفتن و بازگشت به دربار، زندگی رضا عباسی را به سه قسمت تقسیم می‌کند: دوره اول که با آثار اولیه او هم‌زمان است، دوره دوم که معروف به دوره سرکشی است[3] و دوره سوم که مقارن است با بازگشت رضا عباسی به دربار (۱۳۹۳: ۲۷-۳۰). در این میان، دوره آخر زندگی رضا عباسی به دو دلیل از اهمیت مضاعفی برخوردار است. اول، اینکه حجم پژوهش‌ها تاکنون بیش‌تر متمرکز بر دوره سرکشی رضا عباسی بوده است و کم‌تر به دوره سوم زندگی او پرداخته شده است. دوم، پختگی آثار رضا عباسی در این دوره و در نظر گرفتن دوره سوم به‌عنوان برآیند زندگی هنری اوست. درواقع آثار دوره سوم، بیشتر از آثار قبلی او، پیشفرض‌ها، نگرش‌ها پیرامون هنر نگارگری[4] و روش‌شناسی تحلیل آثار[5] را به چالش می‌کشند.

پژوهش حاضر با هدف تبیین ویژگی‌های درون‌مایه آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی با تکیه بر سپهر زیستی هنرمند شکل گرفته است و سؤال اصلی آن بدین قرار است که با در نظر گرفتن زمینه‌های تاریخی، آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی حاوی چه مفهوم و معنایی هستند و سؤال فرعی اینکه در مقایسه با دوره اول و دوم زندگی رضا عباسی، آثار دوره سوم نشان‌دهنده چه تفاوت رویکردی نسبت به گذشته هستند. جامعه آماری این پژوهش متشکل از پنج اثر شامل: «گلگشت با اشرافزاده (سمت راست)»، «گلگشت با اشرافزاده (سمت چپ)»، «جشن در صحرا»، «عشاق و پیرمرد» و «دزد، شاعر و سگ‌ها» است که به‌صورت هدفمند انتخاب شده و می‌توان آن‌ها را به‌مثابه نمونه کاملی از رویکرد غالب دوره سوم زندگی رضا عباسی در نظر گرفت.

**پیشینه پژوهش**

مسیر طی شده در تحقیقات غرب از سال ۱۹۱۲ تا ۱۹۶۴ مسیری است که بیش‌تر از نظر تفکیک رضا عباسی از آقارضا یا علیرضا از آقارضا قابل توجه است[6]. در سال ۱۹۶۴ سچوکین آقارضا و رضا عباسی را یک نفر می‌داند و علیرضا عباسی را خطاط و نه نقاش می‌خواند، آنتونی ولش نیز در سال‌های ۱۹۷۳ و ۱۹۷۶ رضا و رضا عباسی را یکی می‌داند اما برای اثبات نظریه خود شواهد محکمی ارائه نمی‌کند (کن‌بای، ۱۳۹۳، ۱۸۹-۱۹۲). در کتاب سیر و صور نقاشی ایرانی، پوپ نیز بین آقارضا و رضا عباسی تمایز قائل است (پوپ، ۱۳۹۳: ۱۲۲-۱۳۳). در فضای زبان فارسی هم کریم‌زاده تبریزی بین علیرضا عباسی (خوش‌نویس)، آقارضا (فردی که با کشتی‌گیران اوقاتش را ضایع کرده) و رضا عباسی (که نه خطاط بوده و نه با لوندان و کشتی‌گیران ارتباطی داشته) تمایز قائل است (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳: ۱۸۵) و می‌گوید «اسکندربیگ ترکمان که هم‌عصر و هم‌زمان رضا عباسی بوده گویا به عناد و سهلانگاری نامی از این هنرمند در تاریخ خود نبرده است» (۱۳۶۳: ۱۸۵-۱۸۶). شیلا کن‌بای در سال ۱۹۹۶ کتاب مفصلی پیرامون رضا عباسی می‌نویسد. در این کتاب برای اثبات این نظر که رضا، آقارضا و رضا عباسی یک تن هستند شواهد قابل اعتمادی عرضه می‌شود (به نقل از آژند، ۱۳۹۳: ۱۵۰-۱۵۱). هنرشناس معاصر، یعقوب آژند نیز در مقاله‌ای (۱۳۸۴) به مطالعه پیرامون رضا، آقارضا و رضا عباسی پرداخته و با تکیه بر متون دست‌اول تاریخی مطالبی را در باب یک یا سه شخصیت بودن این اسامی ذکر نموده است.

بعد از ترجمه فارسی و انتشار کتاب «رضا عباسی، اصلاح‌گر سرکش» در سال ۱۳۸۹ در ایران، مسیر تحقیقات نیز انسجام بیش‌تری به خود گرفت. به‌جز مقالاتی که به معرفی، طبقه‌بندی و تشریح دوره‌های زندگی رضا عباسی می‌پردازند، چهار مقاله دیگر نماینده این مسیر تحقیقات

هستند. مقالات «نقش زن در نگاره‌های دوره صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی» (محبی، ۱۳۹۶)، «تحلیل آثار رضا عباسی براساس روش ژیلبر دوران» (چیت‌سازیان، ۱۳۹۵)، «نگره مؤلف و آثار کمالالدین بهزاد و رضا عباسی» (آفرین، ۱۳۹۲) و «رویکردی جامعه‌شناختی به زندگی رضا عباسی (با بررسی برخی تک‌نگاره‌ها)» (فاضل، ۱۳۹۱) به چاپ رسید. در هیچ‌کدام از این مقالات، آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی با دقت بررسی نمی‌شوند و در هیچ‌کدام کاربرد روشی مشاهده نمی‌شود که درون‌مایه آثار را در کنار زمینه‌های چندبعدی تاریخ آن دوران قرار دهد. این امر ضرورت و اهمیت پرداختن به این موضوع را دوچندان می‌کند.

**روش پژوهش**

کاربرد روشی متعادل و همه‌جانبه در هنرنگارگری که آثار را به‌دقت تحلیل کند و در مسیر این تحلیل، از داده‌های تاریخی متعدد کمک گیرد، اهمیتی دووجهی دارد. اول، می‌توان از اطلاعات مربوط به هنر به شناخت دقیق‌تری از تاریخ رسید[۷] و شرایط زندگی هنرمند را از نگاهی دیگر بررسی کرد. دوم، می‌توان از طریق شناخت و تحلیل دقیق تمامی این موضوع‌ها در هنر گذشته، به خلاقیت در هنر و تفکر معاصر نزدیک‌تر شد. برای پرداختن به این روش، در کنار هم قرار دادن زمینه‌های تاریخی، زمینه‌های تفکرات پیرامون آن برای بازسازی سپهر زیستی هنرمند و از همه مهم‌تر، واکاوی دقیق درون‌مایه آثار هنری ضروری است.

این پژوهش که از منظر ماهیت کیفی به شمار می‌رود، با روشی تفسیری - تاریخی قصد دارد تا با گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای شامل منابع دست‌اول و تحقیقات جدید، به تجزیه‌وتحلیل استنتاجی موضوع مورد مطالعه بپردازد. جامعه آماری این مقاله شامل آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی بوده و نمونه‌های مورد مطالعه شامل پنج نگاره است که به شیوه هدفمند و با اتکا به چهارچوب نظری انتخاب شده است. بنا بر روش تاریخی مورد استفاده در این مقاله، ابتدا احوال حاکمان زمانه، مجموعه‌ای از زمینه‌های اجتماعی- سیاسی، اوضاع اقتصادی، تاریخ ادبیات و تفکر مقارن با دوران رضا عباسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و بعد از شناخت این موارد و دریافت تصویری از زمینه شکل‌گیری آثار، به تحلیل درون‌مایه آثار پرداخته می‌شود و ابعاد مختلف آن بر اساس شواهد و مدارک گوناگون واکاوی می‌شود. موضوعی که اشاره به آن در روش پژوهش حاضر ضروری به‌حساب می‌آید این است که هر سه بعد تاریخ، نظریه و آثار هنری برای پاسخ دادن به سؤالات مربوط به هنرنگارگری ضروری هستند و باید به این سه مورد به نحوی متعادل پرداخت.[۸]

**مروری بر زمینه شکل‌گیری آثار رضا عباسی**

در بخش اول مقاله به مرور وضعیت مذهبی، سیاسی، ادبی، فلسفی و اقتصادی عصر صفوی به‌عنوان زمینه شکل‌گیری آثار هنری پرداخته خواهد شد تا با شناخت عوامل مذکور، مسیر تحلیل و تفسیر آثار رضا عباسی تسهیل شود.

**مذهب صفویان**

از سال ۶۷۵ هجری قمری یعنی زمانی که شیخ صفی‌الدین[۹] اردبیلی به نزد شیخ زاهد[۱۰] در گیلان رفت تا سال ۹۰۷ هجری قمری یعنی سال تاج‌گذاری شاه اسماعیل صفوی[۱۱] و شروع سلطنت صفویان و همچنین از این سال تا سال ۹۹۶ هجری قمری، زمان به سلطنت رسیدن شاه‌عباس اول، موارد تاریخی بسیاری هست که پرداختن به آن‌ها ضروری است. اولین موضوع، در نظر گرفتن یکی از ریشه‌های قدرت در سلطنت صفویان است[۱۲] که ارتباط تنگاتنگی با سیاست، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی مردم جامعه دارد و از این حیث برای تحلیل هنر آن زمان مهم است. این ریشه همان روحیه مردمی مرتبط به فرقه‌های تصوف در کنار نوعی باورهای اغراق‌آمیز است که در زمانی بسیار طولانی شکل گرفت و در ظهور اولین دولت یک‌پارچه ایرانی بعد از حمله چنگیزخان، نقشی مهم ایفا کرد (رویمر، ۱۳۸۴: ۱۱)[۱۳]. «مهم‌ترین مشخصه این جنبش، رها کردن پوسته تسنن و مطرح کردن جوهره عقیده‌ای مختلط از تصوف و تشیع بود» (جعفریان، ۱۳۷۹: ۱۸). با اینکه این روحیه در صفویه از همان ابتدا بر وقایع سیاسی زمانه تأثیرگذار بوده است[۱۴]، از زمان شیخ جنید و شیخ حیدر به‌صورت جدی‌تر و مستقیم‌تر وارد معادلات سیاسی و حکومتی شد (مزاوی، ۱۳۶۳: ۱۵۱؛ سیوری، ۱۳۹۴: ۲۸- ۲۹). باوجود شکست نظامی هر دوِی آن‌ها در این فضا، مجموعه‌ای از وقایع در کنار هم توانستند زمینه‌های تشکیل حکومت صفویان را برای شاه اسماعیل فراهم کنند.

این روحیه مردمی مرتبط با تصوف و تشیع تا قبل از تشکیل حکومت صفویان تا حد زیادی گرایش‌های اعتراضی و ضد وضع موجود را داشت[۱۵]. بعد از تشکیل حکومت صفوی و اعلام مذهب اثنی عشری به‌عنوان مذهب رسمی کشور، ساختار این روحیه باید در قالبی جدید و وفق وضع موجود

پیاده می‌شد و شکل می‌گرفت. به این معنی که ایدئولوژی که سال‌ها به مخالفت با نظام حاکم پرداخته بود، نمی‌توانست به‌عنوان ایدئولوژی منسجمی برای ایجاد و حفظ حاکمیت به‌کاربرده شود. شاه اسماعیل و بعدها شاه‌تهماسب در مورد تسریع اشاعه تشیع، آثار قضایی شیعی و همچنین کمبود علما اقداماتی انجام دادند[16] (سیوری، ۱۳۹۷: ۲۹؛ پارسادوست، ۱۳۹۱: ۸۰۵ تا ۸۰۹). در این زمینه، شخصیت شاه اسماعیل، شکست‌ناپذیری و منجی خواندن خود هم نقش مهمی ایفا می‌کرد[17]. بااین‌وجود، در زمان شکست سهمگین ایران در مقابل عثمانی در جنگ چالدران، اولین ضربه به ساختار سیاسی و ایدئولوژی صفویان وارد شد (امورتی، ۱۳۸۴: ۳۱۹؛ فلسفی، ۱۳۳۲: ۱۲۱؛ سیوری، ۱۳۹۷: ۴۴؛ متی، ۱۳۹۳: ۱۸۵). در دوران شاه‌تهماسب رویکرد فقهی به تشیع، تئوری سلطنت و نظام غلامان به‌مرور زمان پررنگ‌تر از تصوف و مفاهیم پیرامون آن شدند[18]. شاردن سال‌ها بعد در قسمتی از سفرنامه‌ی خود علاوه برآوردن مثالی از تنش بین فقها و صوفیان به این موضوع اشاره می‌کند (۱۳۳۸: ۲۸۷).

باوجوداینکه دوران سلطنت شاه‌عباس اول ازنظر اقتصادی و نظامی اوج حکومت صفویان محسوب می‌شود، تَرَک‌های فکری، اجتماعی و روانی در این دوران شکل پیچیده‌تری به خود گرفت[19]. به نظر می‌رسد قسمتی از ریشه این تناقضات در نوعی برخورد دوگانه و عمل‌گرایانه شاه‌عباس با سنت و عقاید مربوط به گذشته باشد. سرکوب قاطعانه و خشن فرقه‌های تصوف که تشکیل حکومت صفوی ریشه در آن داشت، ازجمله وقایع تأثیرگذار دوران سلطنت شاه‌عباس اول است[20] (امورتی، ۱۳۸۴: ۳۲۶؛ فلسفی، ۱۳۴۷: ۱۸۳-۱۸۶؛ الشیبی، ۱۳۸۰: ۳۹۹؛ Canby, 2009: 27). علاوه بر این، مجموعه فعالیت‌ها و استراتژی‌های شاه‌عباس اول باعث ارتباطات بیشتر ایران با غرب شد (فریر، ۱۳۸۴: ۲۳۲). این ارتباطات در کنار تبادلات فکری و فرهنگی بسیار، با تأثیر روانی و جامعه‌شناختی ژرفی روی جامعه همراه بود و از آن مهم‌تر اینکه شاه‌عباس در مورد خارجیان و غیرمسلمانان با آزادی خواهی فراوانی تصمیم می‌گرفت و از آن‌ها حمایت می‌کرد[21] (رویمر، ۱۳۸۴: ۸۷).

### سیاست در عصر صفوی

برای درک عمیق‌تر شرایط تاریخی حاکم در دوران سلطنت شاه‌عباس بررسی موضوع دیگری ضروری است. بعد از به قدرت رسیدن صفویان، باید بین دو نیروی تاجیک و ترکمن توازن برقرار می‌شد (سیوری، ۱۳۹۷: ۳۰). برقرار کردن این توازن در شروع حکومت صفوی بسیار مشکل بود. «پس از مرگ شاه صوفی[22] ایران گرفتار دو جنگ داخلی بین طوایف رقیب شد که دولت صفوی را تا آستانه فروپاشی پیش برد. در دوره حکومت پسر اسماعیل، شاه‌تهماسب برده‌داری نظامی به این صورت آغاز شد که سربازان گرجی اسیر را به دربار قزوین فرستادند. شاه‌عباس اول برده‌داری ارتشی و خانگی را کاملاً نهادینه کرد و پاک از گذشته مهدوی و طایفه‌ای خاندان صفویه برید.»[23] (بابایی و همکاران، ۱۳۹۰: ۸). جایگزینی غلامان خاصه منطقه قفقاز به‌جای رجال قزلباش تحول فروانی را به ساختار جامعه آن زمان وارد کرد (امورتی، ۱۳۸۴: ۳۲۷، بابایی و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۱ و کن‌بای، ۱۳۹۳: ۳۸) که به نحوی تأثیری منفی در آینده‌ی حکومت صفویان داشت (سومر، ۱۳۷۱: ۱۸۱). کنار هم گذاشتن تمامی این جزئیات، نوع نگاه به هنر اوایل قرن یازدهم را کامل‌تر می‌سازد[24].

ارتباط رضا عباسی با تغییرات بسیار سریع و مرکزگرای مسائل سیاسی و اعتقادی در دوران شاه‌عباس موضوعی است که به علت پیش‌فرض‌های امروزی انسان شکلی پیچیده به خود گرفته است. این پیش‌فرض‌ها به خاطر شرایط کنونی جهان و ایران تحولات دوران شاه‌عباس را یکدست و مثبت جلوه می‌دهند. حال آنکه به نظر می‌رسد برای متفکران و هنرمندان آن زمان معنایی چندبعدی داشته است. در این میان، گرایش رضا عباسی به یکی از فرقه‌های تصوف که احتمالاً مخالف تصمیم‌های شاه‌عباس و جهت‌گیری سیاسی آن دوره بوده به علت فقدان متن در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. اگر این گرایش رضا عباسی را به‌عنوان یک فرضیه در نظر بگیریم باید گفت که یکسان انگاشتن تمامی این نوع از گرایش‌ها و تعمیم‌شان تقلیل‌گرایانه خواهد بود؛ چراکه درجاتی از تفکر و دغدغه‌ی مستقل و فردی را باید برای آن در نظر گرفت. حال به بعد دیگری از آن دوره پرداخته می‌شود که بتوان ارتباط بین رضا عباسی و زمانه‌اش را کامل‌تر تحلیل کرد.

### ادبیات در عصر صفوی

بعد دیگری که در ارتباطی تنگاتنگ با هنر نگارگری ایران است، تحولات ادبیات و شعر زبان فارسی است. تا پیش از مقاله احسان یارشاطر در سال ۱۹۷۴ تصور عمومی این بوده است که تاریخ دوران صفویان ازنظر ادبیات و شعر شکوفا و منحصربه‌فرد نبوده است یا جنبه‌هایی از زوال و رکود در آن

مشاهده می‌شود (سیوری، ۱۳۹۷: ۲۰۳).
بررسی این موضوع از این رو برای تحلیل آثار رضا عباسی ضروری است که در طی ادوار مختلف نگارگری ایران با ادبیات و شعر گره خورده است (پورته، ۱۳۸۸: ۱۲۷). برشمردن ویژگی‌های مکتب ادبی و شعری اصفهان یا صفوی که با مکتب هندی قرابت بسیاری دارد، در تحلیل مکتب نگارگری اصفهان، آثار رضا عباسی و خصوصاً آثار دوره سوم زندگی او راهگشای مسیر دقیق‌تری است. «استفاده از تشبیهات یا استعارات نو، واردکردن تغییراتی در موضوعات و تمثیلات قدیمی، به‌کارگیری ظرافت فوق‌العاده در توصیف یک احساس نظیر حسادت و استفاده از لطایف بدیع لغوی و خیال‌پردازی و اسباب بدیع» ازجمله ویژگی‌های شعر دوران صفوی یا مکتب اصفهان است (یارشاطر، ۱۹۷۴: ۲۲۳). در این اشعار اتفاقات پیش‌پاافتاده یا روزمره به نحو عجیب و جدیدی بازنمایی می‌شوند و رسیدن به مقصود شاعر مستلزم واکاوی معماها یا دقت بسیار در نحوه و چرایی گفتن یک جمله است. به نظر می‌رسد مسیر هنر نگارگری ایران از مکتب قزوین تا مکتب اصفهان به میزان زیادی با سیر تاریخ ادبیات ایران موازی است و در نظر گرفتن این موضوع در روش بررسی آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی مهم است.
کن‌بای در کتاب خود نمونه‌ای از شعر صائب را در راستای واضح کردن تفکرات فلسفی احتمالی رضا عباسی می‌آورد که بیش‌تر بر مبنای معنای استعاری آینه است[۲۵] (۱۳۹۳: ۱۵۶). نمونه‌های بسیاری می‌توان از اشعار این دوره آورد که ازنظر سلیقه و طبع هنری یا روش بیانِ موضوع و دغدغه، ارتباط عمیقی با نگارگری مکتب اصفهان و به‌خصوص آثار رضا عباسی داشته باشند. درواقع جنس این ارتباط موضوعی است که به‌رغم وجود تحقیقاتی در باب آن، هنوز نیاز به واکاوی بیش‌تری دارد. در بسیاری از این اشعار مصرع دوم مثل یک معمای پیچیده عمل می‌کند. موضوعی معمولاً روزمره که به طرز ویژه‌ای با وضعیت و روحیات شاعر ارتباط می‌یابد. هرچقدر این معما ظریف‌تر باشد و مسیر ارتباطش به موضوعی که بیان می‌شود خلاقانه‌تر و بدیع‌تر باشد ارزش شعر بالاتر می‌رود.
در باب آثار رضا عباسی منابع عمومی بسیاری صرفاً به نوآوری‌های فرمی یا مسئله‌ی نام او اشاره کرده‌اند؛ بدون اینکه اشاره‌ای به نوآوری‌های محتوایی آثار او بکنند. پاکباز سبک نومایه‌ی رضا را بر اساس ارزش‌های بصری خط می‌داند که با تغییرات ضخامت خطوط حجم‌ها و شکن‌ها را به نهایت ظرافت می‌رساند (۱۳۹۵: ۷۱۸). کورکیان و سیکر اظهار می‌کنند که «رضای عباسی بی‌شک اسیر سلیقه سفارش‌دهندگانش، در بیش‌تر موارد ناگزیر می‌شد مهار قلم‌موی تیزتک خود را محکم بکشد؛ اما خوب می‌دانست در هر فرصت مناسب، آن محافظه‌کاری را با گذاردن لایه‌ی رنگی که متهورانه انتخاب میشد جبران کند[۲۶]» (۱۳۷۷: ۴۷). رایس صرفاً به مسئله‌ی نام او می‌پردازد (۱۳۸۴: ۲۷۰). پرایس در اشاره‌ای کوتاه به رضا عباسی او را بزرگ‌ترین هنرمند دوران شاه‌عباس می‌داند و به خط‌های موزون او اشاره می‌کند (۱۳۹۳: ۱۶۸). اشرفی نیز در باب رضا عباسی این‌گونه جمع‌بندی می‌کند که «او امکانات جدیدی هم در ساختار و ترکیب‌بندی صورت ایجاد کرد و خطوط متفاوت و جدیدی در کارهای او ظهور یافت که به‌واسطه آن ظرافت‌های خاصی در صورت‌ها به وجود آمد. رنگ‌آمیزی صورت‌ها نیز در کارهای او رنگ و بویی تازه یافت» (۱۳۹۶: ۱۱۷)؛ اما همان‌گونه که کن‌بای اشاره می‌کند رضا عباسی علاوه بر نوآوری‌های فرمی مربوط به خط و رنگ، ازنظر مضمونی نیز موضوع‌هایی تازه را به مجموعه آثار نگارگری اضافه کرده است که به نظر می‌رسد بی‌ارتباط با ادبیات آن دوره نیست (۱۳۹۱: ۱۰۰ و ۱۰۱). بااین‌وجود این نوآوری‌ها را باید از طریق شواهد پی گرفت[۲۷].
در قسمت تحلیل آثار این نوآوری مضمونی نگاره‌ها بیش‌تر بررسی خواهد شد اما ازآنچه که در بعد ادبیات دوران زندگی رضا عباسی مشخص می‌شود این است که برای مثال اگر بیت «نیست دلگیر آسمان از گریه‌های تلخ ما/ خون ناحق گل به دامن می‌کند قصاب را» از صائب تبریزی سهل‌الوصول باشد یا اگر دایره‌ی ارجاعات محدودتری را فعال کند از زیبایی‌اش کاسته خواهد شد. به نظر می‌رسد در بسیاری از آثار رضا عباسی، تصویر، مصرع دومی است که مجموعه‌ای از دلالت‌ها را فعال می‌کند. دلالت‌هایی که به نظر برداشت‌هایی از زندگی روزمره می‌آیند و درعین‌حال تفکر در باب نحوه‌ی بیان هنری نگارگری را به چالش می‌کشند. جدا از این موضوع، استقلال از دربار نیز از ویژگی‌های اصلی این آثار است[۲۸].

**اقتصاد صفویان**

اوایل قرن یازدهم از لحاظ اقتصادی یکی از شکوفاترین دوره‌های ایران اسلامی بود. مرسوم است که برای اثبات این گفته تعداد کاروانسراها، مساجد و گرمابه‌ها را بگویند و همچنین در مورد وفور بازرگانان و پویا بودن بازار داخلی

و خارجی صحبت کنند (Newman, 2006: 60). «اوج شکوفایی» در این دوران از تاریخ ایران در مقایسه با سال‌ها آشوب، هرج‌ومرج و جنگ کاملاً به جاست. با این وجود، نگاه انتقادی به جهت‌گیری ساختار اقتصادی در دوران شاه‌عباس از چند نظر ضروری است.

اول از همه اینکه باید در نظر گرفت که این رونق اقتصادی تا چه میزان عادلانه و منطبق بر منافع همگانی بوده است؟ شواهد نشان می‌دهد که ساختار استبدادی و متمرکز حکومت صفویان در دوران شاه‌عباس هم در عرصه مالکیت ارضی و هم در عرصه تجارت صرفاً به سود اقشار خاصی از جامعه و بیش‌تر حاکمیت بوده است (نویدی، ۱۳۸۶: ۸۵-۱۰۲؛ آژند، ۱۳۹۳: ۲۶ و ۲۸؛ باستانی پاریزی، ۱۳۷۸: ۱۴۲). دوم باید در نظر گرفت که منافع برخاسته از این توسعه اقتصادی در زمینه هنر تا چه میزان در خدمت محصولات هنرهای کاربردی مثل نساجی، فرش‌بافی، فلزکاری و سفال‌گری و سود حاصل از تجارت محصولات مربوط به آن و تا چه میزان معطوف به خود هنرمند و کار خلاقانه‌اش بوده است[۲۹] (سیوری، ۱۳۹۷: ۱۱۴).

سوم توجه به ویژگی‌های مرکزگرای دولت شاه‌عباس اول است که تا میزان زیادی ثروت و قدرت را محدود به منطقه و شهر خاصی می‌کرد[۳۰] (متی، ۱۳۹۳: ۱۵۶- ۱۵۷) که زمینه را برای مورد چهارم یعنی نتیجه بلندمدت این ساختار اقتصادی فراهم می‌کند. با اینکه وقایع بعد از مرگ شاه‌عباس به عوامل بسیاری بستگی دارد، لیک باید این را در نظر گرفت که شکوفایی اقتصادی اصفهان در اوایل قرن یازدهم امری پایدار نبوده است. شکوفایی اقتصادی اصفهان اوایل قرن یازدهم در معنای خودش برای بررسی و تحلیل جریان‌های هنری معاصرش ضروری است و در نظر گرفتن این چهار مورد انتقادی می‌تواند برای درک عمیق‌تر آثار دوره سوم زندگی رضا عباسی، به مثابه هنرمندی که مدتی با دربار تنش داشته، راهگشا باشد.

اما ارتباط هنرمندان با مسائل اقتصادی آن دوره چگونه بوده است. کمابیش مطالب زیادی در باب وضع هنرمندان پس از توبه‌ی شاه تهماسب گفته شده که در اینجا نیاز به تکرار آن نیست. در باب وضع اقتصادی رضا عباسی هم اشاراتی مستقیم و غیرمستقیم وجود دارد که می‌توان برای مثال از بیت آخر اسکندربیگ منشی در باب او (جگر از بهر معیشت خون شد) یا موضوع بسیاری از نگاره‌ها که نگاه اقتصادی خاصی را ترسیم می‌کنند به آن‌ها پی برد؛ اما در این مسیر توجه به دو هنرمندی که ارتباط مستقیم با رضا عباسی داشته‌اند ضروری به نظر می‌رسد که اولی علی‌اصغر کاشانی و دومی میرعماد حسنی[۳۱] است.

واقعه‌ای که کمتر به تأثیرگذاری‌اش روی رضا عباسی اشاره شده، ماجرای تقلید مهر و مجازات آن توسط شاه‌تهماسب است. گویا پدر رضا عباسی، یعنی علی‌اصغر کاشانی به همراه عبدالعزیز کاشانی به اتهام تقلید مهر درباری، گوش و بینی‌شان بریده می‌شود (صادقی بیگ، ۱۳۲۷: ۲۵۴-۲۵۵؛ عالی افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۵- ۱۰۶). اگر به متن صادقی بیگ کمی بیش‌تر از معمول دقت شود به نظر می‌رسد که نکاتی وجود دارد (تمایل شاه‌تهماسب به بخشش و تسریع حکم توسط خواجه قباحت) که نشان می‌دهد ماجرا در اذهان عمومی با یک کلاه‌برداری منفور فاصله داشته است. با توجه به ویژگی‌های شخصیتی و فضایل هنرمندان که بارها در متون تکرار شده است، احتمال این وجود دارد که عملیات تقلید مهر، نشانی از شرایط اقتصادی هنرمندان بعد از کاهش حمایت دربار باشد. این واقعه قطعاً برای رضا عباسی معنایی چندبعدی داشته است[۳۲]. در باب میرعماد هم اختلافات یا جزئیات مربوط به قتل او مهم به نظر می‌رسد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۸۰: ۹۵ تا ۹۶). درواقع متونی که در باب این سه هنرمند وجود دارد مثل تصاویر پراکنده از یک تنش بین دربار و هنرمندان هستند که اگر نگوییم کاملاً، بسیار به اقتصاد مربوط می‌شوند.

### تحلیل آثار مبتنی بر زمینه شکل‌گیری

در بخش اول مقاله به توصیف زمینه شکل‌گیری آثار هنری پرداخته شد و مطابق رویکرد این پژوهش که تحلیل و تفسیر آثار مبتنی بر سپهر زیستی هنرمند است، در بخش دوم آثار ذکر شده در جامعه آماری مورد تحلیل و تفسیر قرار خواهند گرفت[۳۳]. اولگ گرابار در مقاله «ملاحظاتی در باب مطالعات هنر اسلامی» به نکته‌ای مهم اشاره می‌کند. اینکه «دهه‌های پیشین ادراک ما را از غالب هنر اسلامی دقیق‌تر کرده و افزایش داده است؛ اما در باب دغدغه‌ها و سؤالات جدید که بسیاری از آن‌ها از خارج از جهان آکادمیک برآمده است، نیازمندیم که چیزی فراتر از تحقیقات سنتی و محدودشده را دنبال کنیم. همچنین باید با پیچیدگی‌های گوناگون گذشته به نحوی مواجه شویم که با چالش‌های معاصر سازگار باشد» (Grabar, 1983: 12-13). در تحلیل آثار نگارگری این مسئله پیچیده‌تر می‌شود. به نظر می‌رسد در نظر گرفتن قطعی نبودن ادعاها و پیش‌فرض‌های پیشین، بازنگری مداوم در تمامی شواهد از جنبه‌های گوناگون و

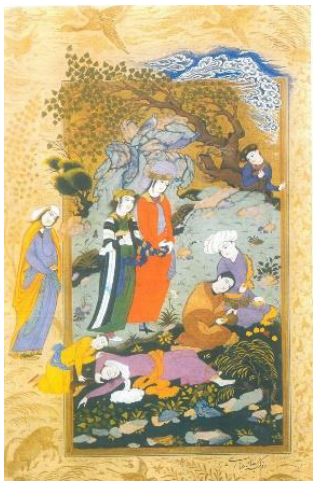
تلاش برای متعادل کردن فضای بین تحقیقات سنتی و پاسخ‌گویی به سؤالات امروزی ازجمله پیش‌نیازهای تحلیل این آثار باشند.

**گلگشت با اشراف‌زاده**

از پنج نگارهای که به‌مثابه نمونه از دوره سوم زندگی رضا عباسی انتخاب شده، چهار نگاره به موضوع گلگشت مربوط می‌شود که زمان تقریبی آن‌ها به‌احتمال زیاد بین ۱۰۱۸ و ۱۰۲۰ هجری قمری است[۳۴]. در تصویر۱ یعنی نگاره گلگشت با اشراف‌زاده (سمت راست) که در نگاه اول معمولی و تزیینی به نظر می‌رسد ده پیکره قابل‌تشخیص است. مهم‌ترین فردی که در اولین نگاه مشاهده می‌شود مرد جوانی است که دست به سینه، معشوقه خود را تماشا می‌کند. از طریق نگاه او در مرحله دوم، چشم بیننده به بانویی جوان می‌خورد که جامی را در دست چپ گرفته و انگشت دست راستش را به نشانه نوعی شک و تردید یا تعجب به دهانش نزدیک کرده است. با اینکه در دید اول تصویر، تصویر گلگشت و عیش و نوش به نظر می‌رسد، عنصری کاملاً نامتجانس، هارمونی رنگی و فضایی تصویر را به هم می‌ریزد. این عنصر نامتجانس درویشی است که در سمت راست تابلو نشسته است و ازنظر رنگ لباس کاملاً از بقیه تصویر متمایز است.

تصویر۱- گلگشت با اشراف‌زاده (سمت راست)، ۱۰۲۰ هجری قمری، آبرنگ روی کاغذ، ۲۶ در ۱۶٫۴ سانتی‌متر، ارمیتاژ، سن‌پترزبورگ (کن‌بای، ۱۳۹۳: ۹۲)

اگر با مجموعه آثار رضا عباسی آشنا باشیم، حدس اینکه این پیرمرد از همان عالم غیر درباری است مشکل نخواهد بود. عالمی که با گرایش‌ها و اعتقادات قلبی خود هنرمند نزدیکی بسیاری دارد و در قسمت زمینه‌های مذهبی حکومت صفویان به ابعاد مختلف آن اشاره شد. گفته شد که قبل از ۱۰۱۸ هجری قمری هنرمند به علت همین گرایش‌ها از دربار فاصله می‌گیرد. با این وجود، رضا عباسی در سال ۱۰۲۰ هجری قمری که اوایل دوره سوم زندگی هنری‌اش است، وقتی‌که تازه به دربار بازگشته است، در این اثر، آن عالم غیر درباری را خارج از خود و به همراه شخصیت‌ها و عناصر مربوط به دربار در زمینه‌ای پیچیده از روابط و معناها به تصویر می‌کشد.



تصویر۲- گلگشت با اشراف‌زاده (سمت چپ)، ۱۰۲۰ هجری قمری، آبرنگ روی کاغذ، ۲۵٫۵ در ۱۶٫۴ سانتی‌متر، ارمیتاژ، سن‌پترزبورگ (کن‌بای، ۱۳۹۳: ۹۳))

یکی از راه‌های فکر کردن در باب معنای تصویر۱، این است که نوعی از دوراهی را در ذهن هنرمند فرض کنیم. دوراهی‌ای که از یک سو مربوط به جهان دربار است و از سوی دیگر به گرایش‌های قلبی هنرمند در دوره سرکشی‌اش ارجاع دارد. این دوراهی به طرز مستقیمی به زندگی و تصمیمات رضا عباسی و مسائل اجتماعی-سیاسی دوره شاه‌عباس اول بازمی‌گردد که در بخش قبلی به‌صورت خلاصه به آن پرداخته شد. برای توصیف دقیق‌تر این دوراهی باید گفت که سمت راست مرد جوان، نماینده‌ی زندگی درباری است که می‌توان در آن دیدگاه‌های نو آن دوره اصفهان را بازیافت و سمت چپ او نماینده دیدگاه مربوط به گذشتگان به‌حساب می‌آید. رنگ مربوط به لباس درویش که با رنگ دیگر لباس‌های موجود در نگاره هماهنگ نیست و دست پنهان شده او، در کنار طرف دیگر تابلو که پیرزنی به همراه کودکی قرار دارد و گویی در گوش بانوی جوان چیزی زمزمه می‌کند، فضای تابلو را با نوعی راز آمیخته به اضطراب پر می‌کنند؛ اما برای اینکه بتوانیم ادعا کنیم این دوراهی و فضای کلی تابلو محدود به برداشت بیننده نیست و به زمینه‌هایی که گفته شد مربوط است باید به دو نکته توجه کرد. دست پنهان شده درویش در نگاره موردبحث ما درواقع

همان دستی است که در تصویر ۳ جوان را از مسیر اول او بازمی‌دارد و از این روست که اهمیت معنایی پیدا می‌کند. در تصویر ۴ نیز تغییرات این فرمول قابل تأمل است. اهمیت جام شراب نیز از دنبال کردن نگاههای درون نگاره که به سمت بانوی جام در دست است و همچنین قسمت پایین همین نگاره و نگارهی سمت چپ نتیجه می‌شود. خود بانو هم به جام نگاه می‌کند و عمیقاً در فکر است.

تصویر ۳- عشاق و پیرمرد، حدود ۱۰۱۹ هجری قمری، طراحی روی کاغذ، ۱۱٫۹ در ۱۷٫۲ سانتی‌متر، گالری آرتورام، واشنگتن (کن‌بای، ۹۱:۱۳۹۳)

تصویر ۴- جشن در صحرا، پس از ۱۰۲۰ هجری قمری، آبرنگ روی کاغذ، ۱۸ در ۱۰٫۵ سانتی‌متر، مجموعه کر، ریچموند ساری (کن‌بای، ۹۴:۱۳۹۳)

اما اینکه بگوییم این نگاره بر اساس زمینه تاریخی چه معنای نهایی‌ای دارد، به علت فقدان متن نوشته‌شده توسط خود نقاش و سبک اثر، به هیچ‌وجه کار راحت و ساده‌ای نیست. درواقع برداشت معناها امر پرمخاطره‌ای است و باید به ظرایف و پیچیدگی‌های آن دقت کرد. تحلیل بالقوگی‌های معنایی در اینجا، تنها در حالتی لازم و مفید است که اولاً نوع نگرش‌های پیشین در ارائه‌ی شناخت از اثر و تاریخ ناقص به نظر برسد یا حوزه‌هایی را به‌کلی ندید بگیرد؛ ثانیاً این تحلیل متفاوت، نسبت به زمینه‌های تاریخی و دانسته‌ها از هنرمند و فضای زندگی او هم‌خوان باشد؛ و در آخر، تحلیل مربوط، با در نظر گرفتن منطق و اصول، دایره‌ی امکان بیش‌تری برای صحبت در مورد اثر و پویایی تفکر در باب آن بگشاید نه برعکس.

در این بازه از زندگی رضا عباسی، ما می‌دانیم که او دوراهی پیچیده‌ای را از سر گذرانده است. از طرفی دربار و تمام جزئیات مربوط به رویه‌ی عادی یک نقاش درباری و از طرف دیگر فضایی مربوط به گرایش‌ها قلبی او که می‌توان از آن به‌مثابه یک شکاف در تجربه یاد کرد؛ اما او به هر دلیل (اقتصادی، امنیتی یا غیره) به دربار بازمی‌گردد و در این نقطه، در کنار تمام اطلاعات تاریخی، یک اثر رو به روی ماست. تنش بین منظرهای معمول از یک گلگشت و عناصری که اجازه نمی‌دهند همه چیز یک عیش معمولی و درباری باشد، در این نگاره مشهود است. اثر، مثل بیتی از شعرهای مکتب اصفهان که در اوج بازی‌های کلامی اجازه نمی‌دهد درکی تک‌وجهی از آن داشته باشیم از ارائه‌ی یک معنای کلی اجتناب می‌کند و آن را دائماً به تعویق می‌اندازد. با اینکه درجاتی از تزیین در این اثر مشاهده می‌شود، اما ادعای تزیینی بودن صرف یا نپرداختن به جنبه‌های مختلف آن، تلویحاً به این معنی خواهد بود که نگاره ارتباط مستقیمی با شرایط زندگی هنرمند یا ابعاد مختلف دوران او ندارد. مشاهده شد که به‌غیر از فرم، از نظر مضمونی هم ارتباط عمیقی بین این اثر و مسیر زندگی رضا عباسی (ابعاد اقتصادی) وجود دارد که خود در زنجیره‌ای از اتفاقات مهم سیاسی-مذهبی (بخش اول و دوم زمینه‌های تاریخی) دوران سلطنت شاه‌عباس معنایی دوچندان می‌یابد. همچنین نحوهی بازنمایی مضامین ارتباط ویژه‌ای با بیان هنری در شعر آن دوره (زمینه‌های مربوط به ادبیات) دارد و این مسئله خود را در بطن فضای فکری آن دوره بازتاب می‌دهد.

خطوطی که این اثر را به مسائل اقتصادی دوره خویش پیوند می‌زنند محوتر و پیچیده‌تر از دو بعد دیگر هستند. آیا می‌توان نحوه‌ی بیان را در این دوره از زندگی رضا عباسی معلولی از شرایط اقتصادی هنرمند و جامعه دانست؟ هم استدلال‌هایی برای پاسخ مثبت وجود دارد و هم دلایلی برای پاسخ منفی. از طرفی رضا عباسی بعد از بازگشت به دربار فرم و مضامین رادیکالش را در دوره سرکشی با طبع هنری اشرافی آن دوره سازگار کرد. این مسئله او را به ایجاد زبان بصری ویژه‌ای سوق داده که اگر پریشان‌حالی وضع مالی دوره سرکشی را در نظر بگیریم، می‌توان ادعا کرد که مستقیماً با بعد اقتصاد آن دوره و بازار هنری در ارتباط است. دلایلی که برای پاسخ منفی مطرح می‌شود فقدان ارجاع

مستقیم‌تری به فقر است که در باب آن در قسمت دوم تحلیل آثار بحث می‌شود.

اگر موارد گفته‌شده در باب چندلایگی معنای اثر و ارتباط خاص آن با زمینه‌های تاریخی به‌عنوان احتمال در نظر گرفته شود، زنجیرهای از عوامل می‌توانند در تقویت این احتمال کمک‌کننده باشند. اولین مورد از این عوامل لباس بانوی جام در دست به‌حساب میآید که پر از طرح‌های ابر است. این ابرها در اولین برداشت، زودگذر بودن امور دنیوی و اشرافی‌گری مربوط به دربار را به ذهن بیننده متبادر می‌کنند. از این عنصر در دیگر آثار رضا عباسی مکرر استفاده‌شده است، اما با این حال نمی‌توان با اطمینان کامل در باب ذهنیت هنرمند صحبت کرد. دومین مورد در قسمت پایین و سمت چپ نگاره است. نوازنده دایره، جام شراب را در پشت دایره‌اش پنهان کرده و در سمت راست او دوستش می‌خواهد که او هم قدری از جام بنوشد[۳۵]. در اینجا به نظر می‌رسد رنگ نکردن دایره از روی بیدقتی و بی‌حوصلگی نبوده است[۳۶]. در مورد نحوه‌ی گرفتن ساز توسط نوازنده بالای آن‌ها نیز می‌توان این احتمال را داد، چون در نگاره سمت چپ گلگشت با اشراف‌زاده در قسمت بالا و سمت راست تابلو می‌بینیم که همان فردی که مخفیانه در حال نوشیدن جام بود[۳۷]، کادر تصویر را به‌راحتی گرفته است. این جزئیات ناملموس گرفتن ساز[۳۸] و رنگ نکردن اطراف و خود دایره فضای تصویر را از یک گلگشت سنتی دور می‌کند. توجه به این دو عامل، نه به‌عنوان دلایلی کاملاً اثبات‌شده، بلکه به‌عنوان عواملی که احتمال چندلایگی معنای اثر و ارتباط ویژه‌ی آن با زمینه‌های تاریخی را تقویت می‌کنند، ضروری است.

اما موضوع مهم دیگر که می‌تواند واکاوی معنا و محتوای اثر را با در نظر گرفتن زمینه‌های تاریخی کامل‌تر کند، ارتباط نگاره سمت راست و چپ گلگشت با اشراف‌زاده است[۳۹]. می‌توان شباهت سه پیکره در دو نگاره را با قطعیت مطرح کرد: نوازنده دایره، دوستش که حال کلاه و ردایش افتاده و بانو سمت چپ تابلو اما به نظر می‌رسد برای مطمئن شدن از ارتباط این دو، به تحقیقات بیش‌تری از نظر رنگ نیاز هست. به نظر می‌رسد در این نگاره، چیزی که به آن اشاره شده، نتیجه‌ی نوشیدن آن جام شراب، نوعی خلسه، از حال رفتن یا تجربه نزدیک به مرگ است. در نگاره سمت چپ، ساختار رنگ لباس کسی که جام متفاوتی را پر می‌کند، در نسبت با رنگ و نوع لباس اطرافیان، دقیقاً مشابه نسبت رنگ لباس شیخ نگاره سمت راست با اطرافیانش است. این موضوع نمود این فرضیه است که او متعلق به جهان غیر دربار است؛ اما اینکه آیا او صوفی جوانی است که نقش نجات‌دهنده را بازی خواهد کرد یا نه قطعی نیست. با این وجود آن چیزی که قطعی است این است که رضا عباسی در اولین سال‌های بازگشت به دربارش تلاش داشته که دغدغه‌هایش را با زبانی نو، استعاری و معمایی بازنمایی کند؛ زبانی که با ادبیات و شعر آن دوره بی‌ارتباط نیست و دغدغه‌های هنرمند نیز مستقیماً به زمینه‌های تاریخی آن دوران در ابعاد مذهبی، سیاسی و اقتصادی بازمی‌گردد. او خطوط تصویر را بیش‌تر از هرزمان دیگری در تاریخ نگارگری به خط نزدیک می‌کند (Roxburgh, 2005: 325) و در مجموعه نگاره‌های گلگشت، سعی داشته دو موضع متضاد زندگی خود (زندگی مربوط به دربار و گرایش‌ها یا دغدغه‌های قلبی خود) را با هم وقف دهد و نحوه تقابلشان را با ظرافت توصیف کند.

تصویر۵- دزد، شاعر، سگ‌ها، ۱۰۲۸، طراحی رنگی روی کاغذ، مجموعه کر، ریچموند ساری (کن‌بای، ۱۳۹۳:۱۱۰)

### دزد، شاعر و سگ‌ها

مجموعه آثاری که رضا عباسی از روی آثار بهزاد کپی کرده است، شامل نگاره‌های متعددی است که مهم‌ترین نگاره در این بین، نگاره «دزد، شاعر و سگ‌ها» ست. نگارهای که در سال ۱۰۲۸ توسط رضا عباسی از روی اثر منسوب به بهزاد کپی شده است. با توجه به مضمون این اثر که مربوط به داستان مشهور سعدی است، برای دلیل عمل تقلید در اینجا چند فرضیه می‌توان مطرح کرد. اول از همه اینکه رضا عباسی برای کسب مهارت بیش‌تر دست به این کار زده است. رضا عباسی در سال ۱۰۲۸ دوران اوج مهارت و پختگی‌اش را می‌گذرانده و این فرضیه به‌احتمال زیاد نمی‌تواند درست باشد. دوم می‌توان فرض کرد که این اثر

به سفارش دربار تولیدشده است. با این وجود، نداشتن مهر سلطنتی این فرضیه را هم کمرنگ می‌کند؛ اما کاملاً رد نمی‌کند. موازی با این، تابلو اشرافیت سفارش درباری را در رنگ و دیگر خصوصیات ندارد. همچنین براساس موضوع نمی‌توان این نگاره را سفارش درباری در نظر گرفت. فرضیه سوم مطرح شده این است که رضا عباسی با تأمل دست به این انتخاب زده است. در این قسمت تلاش خواهد شد تا با تحلیل این نگاره، این فرضیه بررسی شود و چگونگی این تأمل واکاوی گردد.

در نگاره دزد، شاعر و سگ‌ها، دو عامل، فرضیه انتخاب شخصی رضا عباسی را، در مورد تقلید از این اثر، تقویت می‌کند: اول، ارتباط موضوعی و منطقی با زندگی رضا عباسی (خروج از دربار و بازگشت به علل متعدد از جمله وضع اقتصادی) و دوم، دوباره‌کار شدن این اثر توسط شاگرد وفادار رضا عباسی، یعنی معین مصور[۴۰]. در اینجا می‌توان موضوع نگاره تقلید شده و خود عمل تقلید را در قالب بیان اعتراضی نوینی بررسی کرد که مستقیماً به ابعاد اقتصادی مطرح شده بازمی‌گردد. در این اثر رضا عباسی با شاعری که می‌خواهد از طریق گفتن مدح برای شاه دزدان فعالیت اقتصادی کرده باشد و خود را از گرسنگی نجات دهد، همذات‌پنداری می‌کند و جزئیات امر را به دقت نقاشی می‌کند. شاه دزدان نه‌تنها به او پاداشی نمی‌دهد بلکه لباسش را هم از او می‌گیرد و هنرمند در مقابل سگ‌ها سعی می‌کند که از خود دفاع کند؛ اما سنگ‌ها یخ زده‌اند. ریشه بازنمایی این موقعیت به زندگی و طرز نگاه رضا عباسی در دوره سوم زندگی‌اش برمی‌گردد. با این وجود این اثر نه کار خلاقه‌ی خود رضا بلکه کپی کار استاد معنوی‌اش، بهزاد است.

کپی کردن از روی اثر بهزاد و تکرار این عمل توسط معین مصور معنای چندوجهی دارد. به نظر می‌رسد رضا عباسی در این عمل تقلید، زبان و تمهیدی ویژه برای بیان یافته است. زبان و تمهیدی که اتفاقاً جزئی از عادات و سنت‌ها هستند. تأکید بر این موضوع مهم است که دغدغه و میل رضا عباسی بازگشت نوستالژیک صرف به گذشته نیست[۴۱]. بلکه دغدغه او در اینجا انتقاد از مسیری است که از نظر او، به هر دلیل، به نحو اشتباهی پیش رفته است[۴۲]. رضا عباسی در اینجا در مقابل قدرت سرکشی می‌کند اما جنس این سرکشی کاملاً با دوره دوم زندگی‌اش متفاوت است و با کمک گرفتن از ادبیات و شیوه‌های نو، ساختاری منسجم و چندوجهی به خود گرفته است. این شیوهی بدیع بیان، استفاده از لوازم و سنت‌های درونی، برای انسجام‌بخشی به نوعی اعتراض است. اعتراض به نیازمندی همیشگی هنرمند به حمایت مالی که همیشه هم در شرایط ایده‌آل و در رابطه با حامی فهمیده شکل نمی‌گیرد.

در دیگر آثار دوره سوم رضا عباسی نیز می‌توان نمونه‌های متعددی از زبان بیانی او یافت که بعد از بازگشت به دربار پیش‌گرفته است و در ارتباط مستقیم با شرایط زندگی هنرمند و ابعاد مختلف زمینه تاریخی آن دوران قرار دارد. این زبان بیانی ویژه به طرز هماهنگ‌تر و منسجم‌تری درون فضای دربار به فعالیت مشغول است. مثلاً در دو نسخه مصورسازی مخزن‌الاسرار بارها نکات عمیقی در نحوهی انتخاب صحنه و ریزه‌کاری‌های آن دیده می‌شود. در آثار مربوط به شیوخ، آن‌ها به طرز معناداری از عبوس بودن دوره سرکشی فاصله گرفته‌اند. در نگاره‌های مربوط به بانوان یا خارجی‌ها نیز، مسائل بسیاری هست که مثل تابلوی گلگشت با اشراف‌زاده تأمل‌برانگیز هستند و در آخر می‌توان به حذف شخص اصلی از کادر تصویر اشاره کرد، به‌نحوی‌که جام یا برگ به کسی تقدیم می‌شود که در تصویر نیست یا بانوان زیبا رو به کسی نشسته‌اند یا چیزی را برای کسی برمی‌شمارند که در نگاره وجود ندارد.

**نتیجه‌گیری**

در دوران سلطنت شاه‌عباس، اقتصاد به پیشرفته‌ترین سطح خود در دوران صفویان رسید. علاوه بر این، شاه‌عباس با درایتی که داشت کشور را از نظر نظامی و امنیتی ارتقا بخشید. تمامی سیاست‌های مطلوب آن زمان به بهترین شکل در اصفهان آن دوره و از گزارش‌ها و سفرنامه‌هایی که در دست است قابل مشاهده است. با این وجود، نباید به شکاف‌های اجتماعی-فرهنگی و مسائل و تناقض‌های آن عصر بی‌اعتنا بود. رضا عباسی در این دوران به‌عنوان جوانی با استعداد وارد دربار شد و مراتب رشد را پیمود. در دوره میانی زندگی به علت گرایش‌ها اعتقادی‌اش به مدت چند سال از دربار فاصله گرفت (که این دوره که به دوره سرکشی رضا عباسی معروف است) و پس از بازگشت مجدد به دربار، نحوه‌ی نگارگری او با تغییر عمده‌ای در فرم و مضمون همراه شد.

در این دوره عمدهی آثار او بیان‌گر رویکرد دوگانه وی نسبت به زندگی هستند. برای مثال در نگارهی گلگشت با اشراف‌زاده، با اینکه در نگاه اول فضایی کاملاً متفاوت با دوره دوم مشاهده می‌شود، با تحلیل بیش‌تر می‌توان به این نتیجه رسید که رضا عباسی در این دوره از زندگی

خویش در تلاش است که زندگی درباری و گرایش‌ها قلبی خود خارج از دربار را با یکدیگر پیوند بزند؛ اما در این پیوند، مانند گرایش‌های ادبی رایج آن زمان نزد شاعران، تلاش برای ساختن نوعی زبان ویژه، معمایی، استعاری و حاوی ظرافت‌های محتوایی بوده که اولاً برای کشف ابعاد آن نیاز به تأمل بیش‌تر است و ثانیاً به هیچ نحو مخاطب را به معنای قطعی و نهایی نمی‌رساند.

فارغ از این‌گونه تلاش‌ها برای ساختن زبانی ویژه، رضا عباسی برای بیان اعتراضیِ خود نیز راهی خارج از گرایش‌های معمول می‌جوید که بر اساس اطلاعات کنونی تا آن زمان سابقه نداشته است. در طول تاریخ هنر نگارگری تقلید از آثار گذشتگان بسیار مرسوم بوده است و نقاشان این آثار را برای هدف‌های آموزشی و تکنیکی تقلید می‌کرده‌اند؛ اما تقلید اثر بهزاد توسط رضا عباسی به دلایلی که ذکر آن آمد نشانگر نوعی انتخاب آگاهانه است که با در نظر گرفتن موضوع آن، محتوای اعتراضی‌اش روشن می‌شود.

درمجموع باید گفت آثار رضا عباسی در دوره سوم زندگی او، روایت‌گر رویکردی دوگانه و درعین حال انتقادی نسبت به زندگی و وضع موجود جامعه در زمان زیست هنرمند هستند. روایتی که در دل استعارات تصویری و انتخاب‌های هوشمندانه او نهان شده و دریافت آن جز با شناخت زمینه تاریخی- اجتماعی شکل‌گیری آثار و بازآفرینی سپهر زیستی هنرمند ممکن نمی‌شود.

## پی‌نوشت

۱. صادقی بیگ افشار که معمولاً در نوشته‌هایش از افراد کمی با احترام یاد می‌کند در قسمتی از شعرش در نسخه‌ی خطی موزه‌ی ملک این‌گونه از رضا عباسی یاد می‌کند: «کی خربیدگل شود استر/ کی بربید گل شود پربار/ رقم خوب صادقی بیگ است / کو جا رفت قبل و قیل سوار / کار آقا رضای عباسی است / تکه صورت که برده بودی بار» (نسخه خطی شماره ۶۳۲۵، موزه ملک). لحن قاضی احمد و اسکندربیگ منشی بعد از جدایی رضا عباسی از دربار همچنان درجاتی از احترام را دارد؛ در متن آن‌ها گو اینکه استعداد و هنرش حیف شده و یا اینکه با افراد نامناسبی دم‌خور شده است، اما با این حال خودش و هنرش قابل احترام است: «اما به غایت کاهل طبیعت افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقات او را ضایع می‌سازد و میل تمام به تماشای کشتی‌گیران و وقوف در تعلیمات آن دارد.» (قاضی احمد، ۱۳۸۳: ۱۵۰). «آقا رضا در فن تصویر و یکه صورت و چهره‌گشایی ترقی عظیم کرده، اعجوبه زمان گشت و در این عصر و زمان مسلم الثبوت است از جهات نفس به آن نزاکت قلم همیشه زورآزمایی ورزش کشتی‌گیری کرده از آن شیوه محظوظ بودی و از صحبت ارباب استعداد کناره جسته با آن طبقه الفت داشتی و در این عهد فی‌الجمله از آن هرزه‌درآیی بازآمده اما متوجه کار کم‌تر می‌شود. او نیز به طریق صادقی بیگ بدمزاج و تنگ‌حوصله، سرد اختلاط است. الحق استغنایی در طبیعتش هست. در خدمت اعلی شاهی ظل‌اللهی مورد عواطف گردید و رعایت‌های کلی یافت. او از اطوار ناهنجار، صاحب اعتبار نشد و همیشه مفلس و پریشان حال است و این بیت مناسب حال او افتاده: طالب من همه شاهان جهانند و مرا، در صفاهان (چون گدایان) جگر از بهر معیشت خون شد» (اسکندربیگ منشی، ۱۳۵۰: ۱۷۶) (شعر از میرعلی هروی). همچنین واله اصفهانی در سال ۱۰۷۸ قمری می‌نویسد: «و آقا رضای عباسی که در عهد سلطنت ابد مدت نواب گیتی-ستان فردوس مکان در مصوری اعجوبه زمان و یگانه دوران بود، خلف ارجمند استاد علی اصغر مشارالیه است که با آنکه در سایه تربیت آن حضرت چون آفتاب مشهور و برالسنه و افواه جهانیان مذکور بود قدر آن موهبت نمی‌دانست و مانند صادقی بیک، مدار روزگارش با کشتی‌گیران و قلندران در بیکاری می‌گذشت و با آنکه از موایدِ احسان شهریار جهان پیوسته کامیاب و کامران بود از این راه اکثر اوقات با روز سیاه و حال تباه می‌گذرانید. بالجمله تصویر کار آقا تا اوایل زمان اعلیحضرت خاقان صاحبقران خلدآشیان چون مردم دیده در نظرها عزیز بود و در آن عهد خجسته و زمان فرخنده چون کار نقاشی به پایه سحر و اعجاز رسید فی الجمله بازار اعتبار کارهای وی کساد گردید» (والی اصفهانی، ۱۳۷۲: ۴۷۱)

۲. «(...) و شاه‌عباس برای دفع استیلای ایشان خلع سلاحشان کرد. چون قزلباشان نیز بیشتر پیرو آیین فتوت بودند از پا درآمدند و نفوذ فوق‌العاده‌ای که در قرن نهم در پایان دوره‌ی تیموری داشتند از میان رفت و سازمان‌های متعدد ایشان در ایران به هم خورد و مجامع ایشان که به نام «لنگر» و «زاویه» در ایران فراوان بود بسته شد. از آن پس پیروان فتوت و جوانمردی در گوشه و کنار ایران پراکنده باقی ماندند و چون مردانشان جوانان نابالغ و مردان را زیردست خود می‌پروردند و ایشان را به آیین خود خو می‌دادند کلمه‌ی «لوطی» و «الواط» را درباره‌ی ایشان به کار بردند (...)» (نفیسی، ۱۳۸۸: ۱۲۸). همچنین: «فتوت در آغاز آیین مردان جنگاور و سپاهی پیشه بود و با گذشت زمان مجامع جوانمردان در شهرها گسترش یافت، جوانمردی با زهد و تصوف درآمیخت و از این پیوند آیین‌های قلندری و خاکساری پدید آمد» (افشاری، ۱۳۸۸: ۱۲).

۳. آثار رضا عباسی را می‌توان در پاسخ به این پرسش عمیق گرابار به‌عنوان محور بحث مطرح کرد که «آیا درست است این نقاشی‌ها را با این هدف بررسی کنیم که در ترکیب‌بندی آن‌ها یا موضوع‌هایی که برگزیده‌اند بیان عقاید سیاسی و انعکاس رویدادها یا قضاوت‌های مربوط به آن دوره را که همواره بردی بسیار محدود داشتند بیابیم.» (گرابار، ۱۳۹۶: ۱۶۶) البته که نمی‌توان به این نکته‌ی طرح‌شده پاسخ کامل داد اما خود گرابار نیز در متنش وقتی به مکتب اصفهان می‌رسد می‌گوید «انسان وسوسه می‌شود این تصاویر را نقد اجتماعی و نمایش‌دهنده اشراف سیاسی یا منورالفکری بداند که سنخیتی با قرن هفدهم میلادی نداشتند.» (گرابار، ۱۳۹۶: ۱۰۸) در اینجا نکته اینجاست که بحث بر سر حقیقتی غیرقابل شک پیرامون هنرمند و تاریخ زندگی او نیست بلکه تمرکز بر ارتباط بیننده با اثر هنرمند و عمیق‌تر کردن تفکر و گفت و گو در باب معنای آن است.

۴. به گفته پانوفسکی، در تقابل با علوم طبیعی، «وظیفه‌ی علوم انسانی منع آن چیزی نیست که در هر حال از دست می‌رود بلکه

وظیفه‌ی آن حیات‌بخشی به آن چیزی است که از بین رفته است.» (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۳۱ و ۳۲) در قسمت‌هایی از پژوهش‌ها پیرامون رضا عباسی مشاهده می‌شود که ابهامات، مثلاً در باب نام و امضا تا میزان زیادی بحث پیرامون آثار هنری هنرمند را به حاشیه رانده است.

این نگرش‌ها در دو مسیر کلی و تقریبی یعنی تاریخ‌گرایی و سنت‌گرایی قابل دسته‌بندی است. مجموعه آثار رضا عباسی، هم پیش‌فرض یا نگرش «هنرمند صرفاً بازنمایی کننده‌ی امور عرفانی و روحانی است» را زیرسؤال می‌برد و هم پیش‌فرض «هنرمند کاملاً در انحصار و در خدمت دربار است». درواقع آثار او، در فضای میان این دو نگرش و در بعضی از آثار، فراتر از هر دوی آن‌ها در نوسان است.

۵. در اینجا منظور به کار بردن مفاهیم و مدل‌های عمدتاً فلسفه‌ی غرب در تحلیل آثار نگارگری است. در این امر باید به نکات و ظرایف فراوانی توجه کرد و روش‌شناسی را به‌مثابه موضوعی جداگانه برای پژوهش در نظر گرفت اما به‌طور خلاصه می‌توان گفت سه شرط برای این موضوع اهمیت دارد. اول اینکه با داده‌های موجود توجیه‌پذیر باشد؛ دوم اینکه به ارائه‌ی درک و شناخت بیشتر از اثر و هنر بیانجامد؛ و سوم اینکه تعادل بین رویکرد، مسائل تاریخی و اثر هنری برقرار باشد.

۶. راکسبورا موضوع پدیدآورندگی را در مقاله‌ی خود تحلیل می‌کند. موضوع مقاله او در باب بهزاد است. او می‌گوید: «هنرپژوهان با شتاب‌زدگی به کمک شیوه‌های نامناسب مجموعه آثار هنری هر یک از هنرمندان را تفکیک و مشخص کردند (...)» (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۶). به نظر می‌رسد می‌توان این گزاره را در باب رضا عباسی نیز به کار برد. البته علاوه بر مجموعه آثار، این موضوع در نام او نیز مشاهده می‌شود.

۷. «از نقاشی مینیاتور به‌مثابه کلید یا الگویی کوچک استفاده می‌شود که با آن می‌توان بعضی سازوکارهای فرهنگ دوره‌ی صفویه را بازسازی کرد، سازوکارهایی که در آینده می‌توان به هنگام تجزیه‌وتحلیل جلوه‌های این فرهنگ از آن‌ها استفاده کرد» (نظرلی، ۱۳۹۰: ۱۷۱-۱۷۲)

۸. برای مثال، در بسیاری از پژوهش‌هایی که بعد نظریه در آن‌ها پررنگ‌تر از تاریخ و آثار هنری است، مشاهده می‌شود که پاسخ دادن به سؤال سمت و سویی خلاف واقعیت پیدا می‌کند و گویی نظریه بر موضوع و سؤال سایه افکنده و محتوای خود را بر داده‌های تاریخی و آثار تحمیل می‌کند.

۹. ۶۵۰-۷۳۵ هجری قمری

۱۰. ۶۱۵-۷۰۰ هجری قمری

۱۱. ۸۹۲-۹۳۰ هجری قمری

۱۲. در منابع بسیاری به ابعاد حکومت صفویان پرداخته شده است. منصور صفت‌گل به‌طور خلاصه نقطه اشتراک این تحقیقات را توجه به سه رکن اصلی می‌داند که شاهنشاهی صفوی بر آن استوار است: نظریه سلطنت ایرانی؛ ادعای نیابت امام غایب و مقام معنوی مرشد کامل در طریقت صفوی (صفت‌گل، ۱۳۹۴: ۲۵).

۱۳. «بسیاری از وابستگان به این فرقه‌ها، از پس از قرن هشتم، در صف مریدان خاندان شیخ صفی درآمدند. گستردگی این موج تا آن اندازه بود که گفته شده در اوایل قرن دهم، بیش از چهار پنجم مردم آناتولی بر عقاید شیعی از نوع غالی آن بوده‌اند.» (جعفریان، ۱۳۷۹: ۱۷)

۱۴. برای درک بیشتر این تأثیرگذاری، کتاب «در باب صفویان» از سیوری اطلاعات مفیدی ارائه می‌کند. در مقاله‌ی «مبلغی صفوی در هرات سده پانزدهم میلادی» ارتباط صفویه با سوءقصدی که به شاهرخ تیموری شده بررسی می‌شود (سیوری، ۱۳۹۴: ۳۷-۴۴).

۱۵. علی شریعتی در کتاب خود «تشیع علوی و تشیع صفوی» از این اصطلاح برای توضیح تقابل بین شیعه صفوی و شیعه علوی استفاده کرده و آن دو را در تضاد با یکدیگر می‌داند (شریعتی، ۱۳۵۱: اکثر صفحات). در اینجا این اصطلاح از این کتاب وام گرفته شده است.

۱۶. در این زمینه می‌توان به قسمتی در کتاب خلاصه التواریخ اشاره کرد که می‌گوید: «علما و فضلا شروع در مسائل و مباحث مذهب حق ائمه معصومین نموده کتب فقه امامی را رواج دادند و روزبه‌روز آفتاب حقیقت ائمه اثناعشر ارتفاع پذیرفته، اطراف و اکناف عالم از اشراق لوامع طریق تحقیق آن منور گردید.» (قاضی احمد قمی، ۱۳۹۵: ۷۳)

۱۷. منابع بسیاری به این موضوع اشاره کرده‌اند که رهبران صفوی تمایل داشتند پیروانشان آن‌ها را وجودی الهی و منجی بدانند. برای مثال در سفرنامه‌ی آنجوللو آمده است: «این شاه را بخصوص سپاهیانش می‌پرستند و بسیاری از آنان بی جوشن و زره می‌جنگند. از مردن در راه سرور خود خرسندند. با سینه‌های برهنه به میدان جنگ می‌روند و فریاد می‌زنند: «شیخ، شیخ» که در زبان فارسی به معنی «خدا، خدا» است. دیگران او را پیغمبر می‌دانند؛ اما همین قدر مسلم است که همه معتقدند او نخواهد مرد.» (آنجوللو، ۱۳۸۱: ۳۴۴) اشعاری از زبان خود شاه اسماعیل هم بر این مبنا موجود است.

۱۸. شاه‌تهماسب مهم‌ترین نقش را در استقبال از علمای جبل عامل داشت (جعفریان، ۱۳۸۷: ۱۵۲). این نکته هم مهم است که دانش شیعی که از عراق به ایران آمد چندان با تصوف میانه‌ای نداشت و در همان آغاز برخوردی میان علمای شیعه با صوفیان پیش آمد (جعفریان، ۱۳۸۵: ۲۴۳).

۱۹. شاید به بحث آمدن این تنش‌های اجتماعی-روانی خود معلول رفاه و امنیت دوران سلطنت شاه‌عباس و تأمین نیازهای اولیه است. از زمان جنگ چالدران تا ۱۰۴۸ که سلطان مراد چهارم بغداد را به خاک عثمانی منضم کرد رشته‌ی جنگ بین صفویان و عثمانیان قطع نشد (لین‌پول، ۱۳۶۳: ۲۲۹). همچنین در شرق هم وضعیت بهتری قابل مشاهده نیست. در زمان شاه‌عباس حداقل در مرکز ایران شاهد جنگی در ابعاد گذشته نیستیم.

۲۰. جلال‌الدین محمد یزدی، منجم و ندیم خاص شاه‌عباس، در این موضوع یکی از نمونه‌ها را ارائه کرده است که در آن نشان داده می‌شود که شاه‌عباس تا چه میزان به صوفیان بدبین بوده است (تاریخ شاه‌عباس، تألیف جلال‌الدین محمد یزدی منجم، نسخه¬های خطی کتابخانه ملی تهران و کتابخانه ملک، به نقل از کتاب زندگانی شاه‌عباس اثر فلسفی) (فلسفی، ۱۳۴۷: ۱۸۵).

۲۱. «به این ترتیب ما موفق خواهیم شد خیلی از کتاب‌های مذهبی خود را در ایران منتشر کنیم و روحانیون مسیحی خواهند توانست با امکانات بیش‌تری به روشن شدن فکر و روح مردم این سامان کمک کنند.» (دلاواله، ۱۳۹۱: ۳۲۳) این برخوردهای شاه‌عباس دلیل و اساسی سیاسی داشته که همان اتحاد با مسیحیان علیه عثمانیان بوده است (جعفریان، ۱۳۷۹: ۹۶۸). فلسفی نمونه‌های بسیاری از این موارد را می‌آورد که استقبال شاه‌عباس از کشیشان پرتغالی یکی از آن‌هاست (فلسفی، ۱۳۹۶: ۱۵).

۲۲. منظور شاه اسماعیل صفوی است.

۲۳. در تاریخ عالم‌آرا، در قسمتی که به فتوحات شاه‌تهماسب اختصاص دارد آمده است که: «غازیان آورده فی‌مابین نایره جنگ و جدال اشتعال یافت و به نیروی اقبال آن قلعه خیبرمثال باندک اهتمامی مسخر و مفتوح گشته مادر لوارصاب با اکثر از ناوران دستگیر شده آن بی‌دینان را بتیغ جهاد بجهنم و بئس المهاد فرستادند و چند قلعه و حصار دیگر بسعی و مردانگی شاهویردی سلطان زیاد اغلی مسخر اولیای دولت روزافزون گردیده درین یورش زیاده از سی هزار اسیر بدست جیوش دریا خروش درآمد از آن جمله آنچه زنان و دختران و پسران عظماء و اعیان و از ناوران بود در عوض خمس بسر کار اشرف اختصاص یافت.» (اسکندربیگ منشی، ۱۳۵۰:۸۸)

۲۴. شاید یکی از محوری‌ترین نکاتی که در این رابطه می‌توان موردبررسی قرار بگیرد رابطه‌ی نقاشان آن دوره از اصفهان با یکدیگر است. آنتونی ولش در فصل چهار کتاب خود «نگارگری و حامیان صفوی» به رابطه و تأثیر نقاشان اصفهان می‌پردازد. او در مواردی به تأثیرپذیری صادقی بیگ از نقاش جوان اشاره می‌کند (ولش، ۱۳۸۹: ۱۳۵-۱۴۰).

۲۵. شعر صائب بدین‌گونه است: «عدم آیینه، عالم عکس و انسان / چو چشم عکس در روی شخص پنهان / ...»

۲۶. در کتب تاریخ هنر اسلامی یا نگارگری بارها ادعاهایی نظیر این مورد ذکر شده است. مثال واضح‌تر عکاشه است که می‌گوید «زندگانی بی‌قید و بار و لاابالی‌وار رضا عباسی در موضوع‌هایی که برای نگاره‌های خود انتخاب می‌کرد نمایان است» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۰۶). چند سؤال مطرح می‌شود. اول اینکه آیا موضوعات نقاشی می‌توانند استنادی بی‌قیدوشرط بر پایبند نبودن هنرمند به اخلاقیات یا زیرکی او برای فروش بیشتر باشند؟ مهم‌تر از آن، فارغ از اینکه این‌گونه ادعاها چه سودی دارند، آیا می‌توان معیاری مشخص برای قضاوت در باب شخصیت و اخلاقیات هنرمندان در نظر گرفت؟ موضوع در اینجا به هیچ‌وجه دفاع از هنرمند نیست، بلکه ضرورت زدودن پیش‌فرض‌های امروزی و تعمیم‌های کلی و اغلب با استدلال و استنادهای ضعیف است که در مقیاس بزرگ‌تر می‌تواند مشکل‌زا باشد.

۲۷. این مسئله از آن‌رو اهمیت دارد که در متون مختلفی شاهد تعجیل و برتری دادن به یکی از این دو مفهوم هستیم؛ مثل پورتر که می‌گوید: «ترجیح معنا بر فرم نیز یکی از جنبه¬های عمیق تعالیم صوفیه است» (پورتر، ۱۳۹۲:۱۵۰).

۲۸. نقاشی‌ها «بسیار دور از جو و فضای ذائقه درباری است و در بعضی موارد به حس‌پذیری اروپایی نزدیک است. فقط در سبک ترسیم و تصویر جامه‌های این آثار است که انعکاس کم‌رنگی از فضای دربارهای صفوی حس می‌شود» (تواسکارچیا، ۱۳۷۶:۲۸).

۲۹. بینیون، ویلکینسون و گری به این نقد متوسل می‌شوند که می‌توان نوعی انحطاط در سرزندگی و خلاقیت در این هنرها مشاهده کرد و همچنین، شرایط نقاشی جداست چون به نظر آن‌ها تا میزان زیادی این هنر از دربار فاصله گرفته است (بینیون و همکاران، ۱۳۸۳:۳۷۶). این نکته ما را به این سؤال می‌رساند که آیا هنرمندانی مانند رضا عباسی در نقاشی‌هایشان صرفاً دغدغه نوستالوژیک تجدد و سنت داشتند یا چالش آن‌ها انتقاد از نوعی پیشرفت ناپخته و از نظر آن‌ها اشتباه بوده است؟

۳۰. تغییرات ایجادشده توسط شاه‌عباس در مقبره‌ی شیخ صفی از این نظر بسیار مهم هستند. تحقیقات نشان می‌دهند هدف شاه‌عباس از این تغییرات ایجاد فضایی سلطنتی، محکم‌تر کردن مقبره به‌مثابه پایگاهی برای جمع‌آوری نیرو و در کل نشان تفسیر جدیدی از حکومت صفوی بوده است (رضوی، ۱۳۸۸:۳۱)

۳۱. خاتمه الکتاب نسخه‌ی مخزن‌الاسرار سال ۱۰۲۲ که نام میرعماد بر آن دیده می‌شود، توجه مشترک به مسائل صوفیانه و مسیر زندگی تقریباً مشترک هردو در نسبت با دربار از جمله عواملی است که برای اثبات مثبت بودن این رابطه می‌توان در نظر گرفت (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۷۲).

۳۲. می‌توان سؤال کرد که چرا دماغ و گوش‌هایی که رضا عباسی مخصوصاً در شاهنامه یا تک‌نگاره‌های مستمندان می‌کشیده تا این حد متفاوت از سابقه‌ی تصویری نگارگری یا شیوه‌ی هم‌عصرانش بوده و به نظر می‌رسد با تأکید بیشتری روی آن‌ها کار شده است. البته که با منابع کنونی نمی‌توان پاسخی قطعی به این پرسش داد.

۳۳. یکی از نکات موردتوجه و مهم این است که باید مراقب باشیم برای هرآنچه می‌بینیم ارزش نمادین و نمادپردازانه قائل نشویم (لیمن، ۱۳۹۱:۸۶)

۳۴. به گفته کن‌بای در نسبت دادن نگاره‌های عشاق و پیرمرد (تصویر ۴) و جشن در صحرا (تصویر ۳) به رضا عباسی باید کمی با احتیاط و تأمل عمل کرد (کن‌بای، ۱۳۹۳:۹۵). با اینکه برای نظر دادن در باب رنگ‌گذاری این آثار باید به نسخه‌ی اصلی و غیرچاپی رجوع کرد اما در باب خطوط با دقت در سیالیت آن‌ها، فرم مربوط به لباس‌ها و همچنین نحوه‌ی کشیدن چشم و صورت تصویر ۴ به‌احتمال زیاد متعلق به خود رضا عباسی است. در باب تصویر ۳ نمی‌توان چنین قاطعانه نظر داد، چون تصویر چاپی کیفیت مناسبی ندارد؛ اما اگر به دو نفر پایین تصویر مخفیانه نوشیدن جام و علامت سکوت فرد راستی نگاه شود، می‌توان به احتمالاتی که متعاقباً در باب معنای چندلایه‌ی اثر ارائه خواهد شد جدی‌تر اندیشید.

۳۵. در نگاره جشن در صحرا حالت دست او تغییر کرده و مثل حالت نهی یا پیشنهاد مخفیانه ترانجام دادن عمل نوشیدن است.

۳۶. شیلا کن‌بای در این باره این احتمال را می‌دهد. (کن‌بای، ۱۳۹۳: ۱۰۰)

۳۷. به جزیقه‌ی این پیکره بقیه موارد او کاملاً به نوازنده دایره شبیه است.

۳۸. در نگاره جشن در صحرا هم نوازنده ساز را همین‌طور در دست گرفته است.

۳۹. در مقایسه یک‌سوم بالایی این دو نگاره می‌توان فرض کرد که نگاره سمت چپ مرحله بعدی نگاره سمت راست است. درخت و بوته تنومندتر و خمیده‌تر شده‌اند. صخره‌ها حجیم‌تر شده‌اند و از همه مهم‌تر دو جفت پرنده سمت راست تبدیل به یک پرنده شده‌اند.

۴۰. این اثر یک کپی از یک کپی محسوب می‌شود و این موضوع درصد تصادفی بودن این انتخاب را بسیار کم می‌کند. این اثر در موزه‌ی رضا عباسی نگه‌داری می‌شود. اثر اصلی که کار خود بهزاد است نیز در موزه‌ی گلستان نگه‌داری می‌شود. دو اثر دیگر با این موضوع موجود است که از نظر ترکیب‌بندی با این اثر متفاوت هستند: یکی نسخه Per 119. 32 در موزه‌ی چستربیتی و نسخه‌ی ۵۳۰۲ در کتابخانه بریتانیا (صفحه‌ی ۷۶).

۴۱. (در تحکیم این ادعا) توجه به نظرات آژند در باب نگاره‌های دوره سوم مهم است: «در این دوره جد و طنز را درهم می‌آمیزد و عرصه‌های سیاسی و اجتماعی زمانه‌ی خود را به تصویر می‌کشد. این

رویکرد را شاید بتوان در نگاره «نشمی کمانگر» او بهتر مشاهده کرد. این نگاره ها آکنده از طنز و طبیعت واقعیت است. آن کمانگرانی که زمانی در کسوت قزلباش و هواخواهان جان سپار، شهرت و صلابت برای صفویان به ارمغان می آوردند، حال براثر دگرگونی های پیاپی و پرشتاب و گردش کار و برگشتگی روزگار، ابدیل به شیران علم شده اند و با دم و دود و قلیان و عیش و عشق چیزی شده اند در حد یک دون کیشوت زمانه» (آژند، ۱۳۹۵: ۶۱۰).

۴۲. به همین علت است که یکه سوار ریشدار همچنان با تیر و کمانی که عناصر متعلق به گذشته اند، نمی تواند در مقابل شکارچیانی که اسلحه های مدرن دارند، کاری از پیش ببرد (کن بای، ۱۳۷۷: ۲۱۸).

## منابع


آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، رضا، آقارضا و رضا عباسی. ***هنرهای زیبا***، شماره ۲۱، ۷۷ تا ۸۶.

آژند، یعقوب (۱۳۹۳). ***مکتب نگارگری اصفهان***، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۹۵). ***نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)***، جلد دوم، تهران: سمت.

اسکندربیگ منشی (۱۳۵۰). ***تاریخ عالم آرای عباسی***، تصحیح ایرج افشار، تهران: انتشارات امیرکبیر.

اشرفی، م.م. (۱۳۹۶). ***از بهزاد تا رضا عباسی***، ترجمه نسترن زندی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

آفرین، فریده (۱۳۹۲). نگره مؤلف و آثار کمالالدین بهزاد و رضا عباسی، ***باغ نظر***، شماره ۲۵، ۸۹ تا ۱۰۰.

افشاری، مهران، مداینی، مهدی، (۱۳۸۸). ***چهارده رساله در باب فتوت و اصناف***، چاپ سوم، تهران: نشر چشمه.

امورتی، ب. س. (۱۳۸۴). ***تاریخ ایران (دوره صفویان)***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: نشر جامی.

آنجوللو، جووان ماریا (۱۳۸۱). ***سفرنامه های ونیزیان در ایران***، ترجمه ی منوچهر امیری، چاپ دوم، تهران: انتشارات خوارزمی.

بابایی، سوسن (۱۳۹۰). ***غلامان خاصه***، ترجمه حسن افشار، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۷۸). ***سیاست و اقتصاد عصر صفوی***، تهران: انتشارات صفی علیشاه.

بینیون، لورنس و همکاران (۱۳۸۳). ***سیر تاریخ نقاشی ایرانی***، ترجمه محمد ایران منش، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پارسادوست، منوچهر (۱۳۹۱). ***شاه تهماسب اول***، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی انتشار.

پاکباز، رویین (۱۳۹۵). ***دایره المعارف هنر***، چاپ اول، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶). ***معنا در هنرهای تجسمی***، ترجمه ندا اخوان مقدم، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

پرایس، کریستین (۱۳۹۳). ***تاریخ هنر اسلامی***، چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پوپ، آرتور (۱۳۹۳). ***سیر و صور نقاشی ایران***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

پورتر (پورته)، ایو (۱۳۹۲). ***آداب و فنون نقاشی و کتاب آرایی***، ترجمه زینب رجبی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

پورته، ایو (۱۳۸۸). ***از نظریه دو قلم تا هفت اصل نقاشی***، نگارگری ایرانی-اسلامی، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

تواسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶). ***تاریخ هنر ایران (هنر صفوی، زند، قاجار)***، چاپ اول، تهران: انتشارات مولی.

جعفریان، رسول (۱۳۷۹). ***صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست***، قم: انتشارات پژوهشکده حوزه و دانشگاه.

جعفریان، رسول (۱۳۸۵). ***صفویه از ظهور تا زوال***، چاپ ششم، تهران: انتشارات کانون اندیشه جوان.

جعفریان، رسول (۱۳۸۷). ***نقش خاندان کرکی در تأسیس و تداوم دولت صفوی***، تهران: نشر علم.

چیت سازیان، امیرحسین (۱۳۹۵). تحلیل آثار رضا عباسی بر اساس روش ژیلبر دوران، ***ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی***، دوره ۱، شماره ۲، ۳۱ تا ۵۲.

دلاواله، پیترو (۱۳۹۱). ***سفرنامه ی پیترو دلاواله***، ترجمهی شعاع الدین شفا، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

راکسبرگ، دیوید (۱۳۸۸)، ***نگارگری ایرانی-اسلامی***، ترجمه صالح طباطبایی، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان.

رایس، دیوید تالبوت (۱۳۸۴). ***هنر اسلامی***، ترجمه ماه ملک بهار، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

رضوی، کشور (۱۳۸۸). ***هنر و معماری صفویه***، ترجمه مزدا موحد، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

رویمر، ه. ر. (۱۳۸۴). ***تاریخ ایران (دوره صفویان)***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: نشر جامی.

سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). ***هنر دربارهای ایران***، ترجمه ناهید محمدشمیرانی، چاپ اول، تهران: نشر کارنگ.

سومر، فاروق (۱۳۷۱). ***نقش ترکان آناطولی در تشکیل و توسعه دولت صفوی***، ترجمه احسان اشراقی و محمدتقی امامی، تهران: نشر گستره.

سیوری، راجر (۱۳۹۴). ***در باب صفویان***، ترجمه رمضان علی روح الهی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

سیوری، راجر (۱۳۹۷). ***ایران عصر صفوی***، ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ بیست و نهم، تهران: نشر مرکز.

شاردن (۱۳۳۸). ***سیاحت نامه شاردن***، ترجمه محمد عباسی، جلد پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شریعتی، علی (۱۳۵۱). ***تشیع علوی و تشیع صفوی***، تهران: نشر سپیده باوران.

الشیبی، کامل مصطفی (۱۳۸۰). ***تشیع و تصوف***، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

صادقی بیگ افشار (۱۳۲۷). ***مجمع الخواص***، ترجمه عبدالرسول خیام پور، تبریز: نشر خیام.

صفتگل، منصور (۱۳۹۴). ***فراز و فرود صفویان***، چاپ سوم، تهران: انتشارات کانون اندیشه جوان.

عالی افندی، مصطفی (۱۳۶۹). ***مناقب هنروران***، ترجمه توفیق سبحانی، تهران: نشر سروش.

عکاشه، ثروت (۱۳۸۰). ***نگارگری اسلامی***، ترجمه غلامرضا تهامی، چاپ اول، تهران: نشر حوزه هنری.

فاضل، سیده آیین (۱۳۹۱). رویکردی جامعه شناختی بر زندگی رضا عباسی، ***نگره***، شماره ۲۴، ۳۶ تا ۴۹.

فریر، رانلد (۱۳۸۴). ***تاریخ ایران (دوره صفویان)***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: نشر جامی.

فلسفی، نصرالله (۱۳۳۲). جنگ چالدران، ***مجله دانشکده ادبیات تهران***، شماره ۲، سال اول، ۵۰ تا ۱۲۷.

فلسفی، نصرالله (۱۳۴۷). ***زندگی شاه عباس***، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.
فلسفی، نصرالله (۱۳۹۶). ***سیاست خارجی ایران در دوران صفویه***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
قاضی احمد قمی (۱۳۸۳). ***گلستان هنر***، تهران: نشر منوچهری.
قاضی احمد قمی (۱۳۹۵)، ***خلاصه التواریخ***، تصحیح دکتر احسان اشراقی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳). ***احوال و آثار نقاشان قدیم ایران***، لندن: ناشر نامشخص.
کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۸۰). ***احوال و آثار میرعماد الحسنی السیفی القزوینی***، لندن: نشر نامشخص.
کن بای، شیلا (۱۳۷۷). ***دوازده رخ***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: نشر مولی.
کن بای، شیلا (۱۳۹۱). ***نقاشی ایرانی***، ترجمه مهدی حسینی، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه هنر.
کن بای، شیلا (۱۳۹۳). ***رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
کورکیان و سیکر (۱۳۷۷). ***باغ‌های خیال***، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: نشر فروزان.
گرابار، اولگ (۱۳۹۶). ***مروری بر نگارگری ایرانی***، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
لیمن، اولیور (۱۳۹۱)، ***زیباشناسی اسلامی***، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
لین پول، استانلی (۱۳۶۳). ***طبقات سلاطین اسلام***، ترجمه عباس اقبال، تهران: نشر دنیای کتاب.
متی، رودی (۱۳۹۳). ***ایران در بحران***، ترجمه حسن افشار، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
محبی، بهزاد (۱۳۹۶). نقش زن در نگاره‌های دوره صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی، ***پژوهشنامه زنان***، سال هشتم، ۹۷ تا ۱۲۱.
مزاوی، میشل (۱۳۶۳). ***پیدایش دولت صفوی***، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: نشر گستره.
نسخه خطی به شماره ۶۳۲۵، صادقی بیگ افشار، موزه ملک.
نظرلی، مائیس (۱۳۹۰). ***جهان دوگانه مینیاتور ایرانی***، ترجمه عباس علی عزتی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
نفیسی، سعید (۱۳۸۸). ***سرچشمه تصوف در ایران***، چاپ اول، تهران: انتشارات پارسه.
نویدی، داریوش (۱۳۸۶). ***تغییرات اجتماعی-اقتصادی در ایران عصر صفوی***، ترجمه‌ی هاشم آقاجری، تهران: نشر نی.
واله اصفهانی (۱۳۷۲). ***خلد برین (ایران در روزگار صفویان)***، به کوشش میرهاشم محدث، تهران: مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی.
ولش، آنتونی (۱۳۸۹). ***نگارگری و حامیان صفوی***، ترجمه روح‌الله رجبی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

**References**

Afarin, F. (2013). A study on Authorship in Kamal ud-Din Behzad and Reza Abbasi's Works, ***The Scientific Journal of NAZAR research center (Nrc)***, Vol.10, No.25, 15-26 (Text in Persian).
Afshari, M., Madayeni, M (2009). ***Fourteen treatises on fatwat and guilds***, third edition, Tehran: Cheshmeh (Text in Persian).
Ali Effendi, M. (1990). ***Managheb Honarvaran***, Translated by T. Sobhani, Tehran: Soroush (Text in Persian).
Al-Sheibi, K. M. (2001). ***Shiism and Sufism***, Translated by A. Zakavati Qaragazloo, third edition, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Amoretti, B.S. (2005). ***RELIGION IN THE TIMURID AND SAFAVID PERIODS***. Translated by Y. Aghand, Tehran: Gami (Text in Persian).
Angello, J. M. (2002). ***The Travelogues of the Venetians in Iran***, Translated by M.Amiri, second edition, Tehran: Kharazmi (Text in Persian).
Ashrafi, M. M. (2009). ***From Bihzad to Riza Abbasi***, Translated by N. Zandi, second edition, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Azhand, Y. (2005). Reza, Agha Reza and Reza Abbasi, ***Fine Arts Journal***, No. 21, 77-86 (Text in Persian).
Azhand, Y. (2014). ***Isfahan School of Painting***, Second Edition, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Azhand, Y. (2016). ***Iranian Miniature (Research in the History of Iranian Painting and Miniature)***, Volume 2, Tehran: Samt (Text in Persian).
Babaie, S. (2011). ***Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran***, Translated by H.Afshar, Tehran: Markaz (Text in Persian).
Bastani Parizi, M. (1999). ***Iran under Safavids economic and political conditions***, Tehran: Safi Alishah (Text in Persian).
Binyon, L. (2004). ***Persian Miniature Painting***, Translated by M. Iranmanesh, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Canby, Sh. (2012). ***Persian Painting***, Translated by M. Hoseini, Tehran: Art university (Text in Persian).
Canby, Sh. (2014). ***Rebellious Reformer: Drawings and Paintings of Riza-Yi ‹Abbasi of Isfahan***, Translated by Y. Azhand, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Canby, Sh. (1998). ***Twelve Faces***, Translated by Y. Azhand, first edition, Tehran: Mola (Text in Persian).
Canby, Sh. (2009). ***Shah Abbas the remaking of Iran***, British museum press.
Chardin, J. (1959). ***Chardin Travelogue***, Translated by M. Abbasi, Volume 5, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Chitasian, A. (2016). Analysis of Reza Abbasi›s works based on Gilbert Doran method, ***Journal of Dramatic Literature and Visual Arts***, 1(2), 31-52 (Text in Persian).
Della Valle, P. (2012). ***The Pilgrim: The Travels of Pietro Della Valle***, Translated by Sh. Shafa, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
Eskandarbeig Munshi. (1971). ***Tarikh-e Alam Aray-e Abbasi***, edited by Iraj Afshar, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Falsafi, N. (1953). Chaldiran Battle, ***Journal of Tehran Faculty of Literature***, No. 2, first year, 50 to 127 (Text in Persian).
Falsafi, N. (1968). ***The Life of Shah Abbas***, Third Edition, Tehran: University of Tehran (Text in Persian).

Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Newman, A. (2008). ***Safavid Iran rebirth of a Persian empire***, I.B.Tauris Press.
Okasha, T. (2001). ***Islamic Painting***, Translated by Gh. Tahami, first edition, Tehran: Hozeh Honari (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2016). ***Encyclopedia of Art***, First edition, Tehran: Farhang-e Moaser (Text in Persian).
Panofsky, E. (2017). ***Meaning in the Visual Arts***, Translated by N. Akhavan, Tehran: Cheshme (Text in Persian).
Parsadoust, M. (2012). ***First Shah tahmasb***, third edition, Tehran: Sherkat-e Sahami Enteshar (Text in Persian).
Pope, A. (2014). ***A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present***, Translated by Y. Aghand, Tehran: Mola (Text in Persian).
Porter, E. (2009). ***From the «Theory of the Two Qalams» to the «Seven Principles of Painting»: Theory, Terminology, and Practice in Persian Classical Painting***, Persian-Islamic miniature, Translated by S. Tabatabaie, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Porter, E. (2013). ***Painters, paintings, and books: an essay on Indo-Persian technical literature, 12-19th***, Translated by Z. Rajabi, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Price, C. (2014). ***The Story of Moslem Art***, Tehran: Amirkabir (Text in Persian).
Rizvi, K. (2009). ***Safavid Art and Architecture***, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Roemer, H. (2005). ***THE SAFAVID PERIOD***. Translated by Y.Aghand, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Roxburgh, D. (2009). ***Persian-Islamic miniature***, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Sadeghi Beg Afshar. (1948). ***Majma ‹al-Khawas***, Translated by A. Khayyampour, Tabriz: Khayyam (Text in Persian).
Sadeghi Beg Afshar, ***Manuscript (No.6325)***, Malek Museum, Tehran(Text in Persian).
Savory, R. M. (2015). ***Studies on the History of Safavid Iran***, Translated by K. Azizi, Tehran: Markaz (Text in Persian).
Savory, R. (2018). ***Iran under the Safavids***. Tehran: Markaz (Text in Persian).
Sefatgol, M. (2015). ***The Rise and Fall of the Safavids***, Third Edition, Tehran: Andishe javan center (Text in Persian).
Shariati, A. (1972). ***Alawite Shiism and Safavid Shiism***, Tehran: Sepide Bavaran (Text in Persian).
Soudavar, A. (2001). ***Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection***, Translated by N. MohammadShemirani, Tehran: Karang (Text in Persian).
Sümer, F. (1992). ***Safevı devletinin kurulusu ve gelismesinde Anadolu Turklerinin rolu: Sah Ismail ile halefleri ve Anadolu Turkleri***, Tehran: Gostareh (Text in Persian).
Talbot Rice, D. (1975). ***Islamic Art***, Tehran: Elmi Farhanfi (Text in Persian).
Tuascarchia, G. R. (1997), ***History of Iranian Art (Safavid Art, Zand, Qajar)***, First Edition, Tehran: Mola (Text in Persian).
Esfahani, V. (1994). ***Khold-e Barin (Iran in the Sa-***
Falsafi, N. (2017), ***Foreign Policy of Iran in the Safavid Era***, Fourth Edition, Tehran: Elmi Faehangi (Text in Persian).
Fazel, S. A. (2012). A Sociological Approach to the Life of Reza Abbasi, ***Nagareh Journal***, No. 24, 36-49 (Text in Persian).
Ferrier, R. (2005). ***TRADE FROM THE MID-14TH CENTURY TO THE END OF THE SAFAVID PERIOD***. Translated by Y.Aghand, Tehran: Gami (Text in Persian).
Ghazi Ahmad Qomi. (2004). ***Golestan Honar***, Tehran: Manouchehri (Text in Persian).
Grabar, O. (2001). ***Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting***, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Grabar, O. (1983). Reflections on the study of Islamic art, ***Muqarnas***, Volume 1, 1-14.
Jafarian, R. (2000). ***Safavids in the field of religion, culture and politics***, Qom: Howze and University Research Institute Publication (Text in Persian).
Jafarian, R. (2006). ***Safavids from emergence to decline***, Tehran: Andishe javan center (Text in Persian).
Jafarian, R. (2008). ***The role of the Karki dynasty in the establishment and continuation of the Safavid state***, Tehran: Elm (Text in Persian).
Ghazi Ahmad Qomi. (2016), ***Kholasat-ol-tavarikh***, edited by Dr. Ehsan Ishraqi, Tehran: University of Tehran Press (Text in Persian).
Karimzadeh Tabrizi, M.A. (1984). ***The Status and Works of Ancient Iranian Painters***, London: Unknown Publisher (Text in Persian).
Karimzadeh Tabrizi, M.A. (2001). ***Biography and works of Mir Emad Al-Hassani Al-Seifi Al-Qazvini***, London: Unknown publication.
Korkian., Seeker. (1998). ***Imaginary Gardens***, Translated by P. Marzban, First edition, Tehran: Forouzan (Text in Persian).
Leaman, O. (2012). ***Islamic Aesthetics: An Introduction***, Translated M.R. Abolghasmi, Tehran: Mahi (Text in Persian).
Linpool, S. (1984). ***Classes of the Sultans of Islam***, Translated by Abbas Iqbal, Tehran: Donya-e Ketab (Text in Persian).
Matthee, R. (2014). ***Persia in Crisis: Safavid Decline and the Fall of Isfahan***, Translated by H. Afshar, Tehran: Markaz (Text in Persian).
Mazavi, M. (1984). ***The Origin of the Safavid State***, Translated by Y. Azhand, first edition, Tehran: Gostareh (Text in Persian).
Moein Al-Dini, M. (2013). The evolution of natural aesthetics in monographs of Isfahan school, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Journal***, 5(1), 77-90 (Text in Persian).
Mohebbi, B. (2017). The Role of Women in Safavid Paintings with Emphasis on the Works of Reza Abbasi, ***Women›s Research Journal***, Year 8, 97-121 (Text in Persian).
Nafisi, S. (2009). ***The Origin of Sufism in Iran***, First Edition, Tehran: Parseh (Text in Persian).
Navidi, D. (2007). ***Socio-economic changes in Safavid Iran***, Translated by H.Aghajari, Tehran: Ney (Text in Persian).
Nazarli, M. (2011). ***The Dual World of Iranian Miniature***, Translated by A.A. Ezzati, Tehran:

***favid era)***, edited by M.H. Mohaddes, Tehran: literary and historical publication (Text in Persian).
Welch, A. (2010). ***Artists for the Shah: late sixteenth -century painting at the Imperial court of Iran***, Translated by R. Rajabi, Tehran: Farhangestan-e Honar (Text in Persian).
Yarshater, E. (1974), Safavid literature: growth and decline, ***Iranian studies Journal***, vol 47, 120-174.

# مضمون‌شناسی تطبیقی انسان‌گرایی در دو اثر «داوری اخروی» از هیرونیموس بوش و میکلانژ با رویکرد شمایل‌شناسی پانوفسکی [1]

**علی‌اصغر کلانتر** [2]

**مقاله پژوهشی**
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۳

**چکیده**

در متون مقدس، بازگشت مجدد مسیح برای واپسین داوری در دو مرحله انجام خواهد شد. بازگشت اول در آسمان و بازگشت دوم که با نام داوری اخروی شناخته می‌شود، بر روی زمین رخ می‌دهد. داوری اخروی یکی از موضوعات موردتوجه هنرمندان مسیحی در دوره‌های مختلف بوده است. هیرونیموس بوش (۱۴۵۰-۱۵۱۶ م) هلندی و میکلانژ (۱۴۷۵-۱۵۶۴ م) ایتالیایی، دو هنرمند شاخص هم‌عصر هستند که به این موضوع پرداخته‌اند. مسأله این پژوهش بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های نگاه بوش و میکلانژ به داوری اخروی با هدف شناخت غایت آفرینندگی در آثار این دو هنرمند است. علت انتخاب این دو اثر، اهمیت تاریخی و شاخص بودن هنرمندان آفریننده آنها در تاریخ هنر است. این پژوهش ماهیت کیفی داشته و در انجام آن از روش‌های توصیفی، تحلیلی و تطبیقی استفاده شده است. فرضیه‌ی پژوهش آن بوده که موجودیت آثار خلق‌شده، با ویژگی‌های یک دوره تاریخی، یک گروه اجتماعی و یا یک فرد رابطه دارد. سوال پژوهش آن بوده که دو اثر «داوری اخروی» هیرانیموس بوش و میکلانژ چه شباهت و تفاوت‌های موضوعی و مضمونی (محتوایی) با هم دارند. بررسی‌ها نشان می‌دهد وفاداری به روایت رویدادها، بیان همزمان دو مرحله‌ی داوری و به تصویر کشیدن عناصر موجود در رویداد داوری اخروی، شباهت‌های دو اثر هستند. این آثار با رویکردی انسان‌گرایانه، اما متأثر از دو ریشه‌ی متفاوت تاریخی آفریده شده‌اند. بوش در اثر خود، وفاداری به فلسفه‌ی مسیحی قرون‌وسطایی را با تمرکز بر فرودستی انسان در برابر امر متعالی و بر روی سه لوح چوبی به تصویر کشیده و میکلانژ، تولّد و جریان نوپای انسان‌مداریِ (اومانیسم) رنسانس را با تمرکز بر محوریت انسان و با روایت یک آموزه‌ی مسیحی به‌وسیله‌ی تصاویری برگرفته از هنر باستانی یونان، بر دیوار بزرگ محراب کلیسای مشهور سیستین جاودانه کرده است. ازاین‌رو می‌توان گفت اثر هیرانیموس بوش، برای خدا آفریده شده است و اثر میکلانژ برای انسان.

**واژگان کلیدی:** هنرمسیحی، داوری اخروی، رنسانس، هیرونیموس بوش، میکلانژ

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.36233.1647

۲- استادیار گروه صنایع دستی و پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. a.kalantar@umz.ac.ir

**مقدمه**

اعتقاد به مسائل مرتبط با داوری مسیح و درمجموع اعتقاد به آخرت‌شناسیِ مسیح در قرون وسطی از جوامع مسیحی تا حدود زیادی رخت بربست؛ اما بعد از آن دوران تاریک و در آغازِ اصلاحات کلیسا، مجددا توجه عموم به مسائل آخرت‌شناسی جلب شد (تیسن[1]، بی‌تا: ۳۵۱). شرایط قرن چهاردهم اروپا، عادی نبود. اروپا علاوه بر بی‌نظمی‌های سیاسی و نهادی، در حال بهبودی از شیوع طاعونی بود که در دهه ۱۳۴۰ م رخ داده بود. بسیاری از مردم طاعون را مجازات الهی می‌دانستند و نسبت به رستگاری خودشان بیمناک بودند. واعظان و بزرگان دیدن، سرانجام در سایه تحولات شکل گرفته، ابعاد تازه‌ای از معنویت را به فهم خودشان اضافه کردند و درنتیجه علاقه وافری به اسباب رستگاری ایجاد شد. قرن چهاردهم به لحاظ عقلی، زمان تولد بود؛ بعضی به رنسانس تعلیم و تربیت سنتی توجه داشتند و بعضی دیگر به تولد جدید دانش دینی (ویور[2]: ۱۳۹۳: ۱۶۶-۱۶۷). در این زمان مردم توجه زیادی به آثار کلاسیک فرهنگ گذشته نشان می‌دادند که این گرایش، انسان‌گرایی نامیده می‌شد. در جنوب اروپا این توجه عمدتا به میراث واژگانی و فکری سیسرون[3] و آثار کلاسیک تمدن یونانی و رومی معطوف شده بود؛ اما در شمال اروپا تحت تأثیر اراسموس[4]، انسان‌گرایی مسیحی شکل گرفته بود. شعار اصلی در این زمان «بازگشت به سرچشمه‌ها» بود و کتاب مقدس به زبان اصلی عبری و یونانی و نیز آثار پدران اولیه‌ی کلیسا بسیار موردتوجه بود (لین، ۱۳۹۵: ۲۴۴). از میان نظرات آبای کلیسا، نظرات آگوستین[5] (آگوستین ۳۵۴-۴۳۰ م) که بزرگ‌ترین عالم الهی در بین سایر علمای الهی مسیحیت و پدر کلیسای غرب شناخته می‌شود، تأثیر بسیار عمیقی بر نهضت‌های کلیسایی رنسانس داشت (همان: ۸۰). آگوستین معتقد بود داوری اعمال آفریدگان توسط خداوند در آموزه‌های مسیحیت، صرفا عملی اخروی نیست و از بدو آفرینش خلقت جاری و ساری است و آن‌ها را داوری‌های نخست و میانی می‌نامید. موضوع داوری اخروی که در آن مسیح برای داوری مردگان و زندگان از آسمان فرود خواهد آمد، یکی از مباحثی است که آگوستین به‌تفصیل درباره‌ی آن سخن گفته (آگوستین، ۱۳۹۳: ۹۱۳-۹۸۲) و زمینه‌ی مطالعات بعدی در عرفان مسیحی شده است. متأثر از گفتمان انسان‌گرایی مسیحی و نیز با توجه به سلایق جدید حامیان هنر، بسیاری از هنرمندان نیز موضوعات مذهبی مسیحیت، ازجمله حوادث مرتبط با آخرت و آخرالزمان را در برنامه کاری خود قرار داده و تصاویری از رویدادهای مرتبط با واپسین داوری را به تصویر کشیده‌اند. در این پژوهش به بررسی دو اثر با موضوع «داوری اخروی» از دو هنرمند هم‌عصر، هیرونیموس بوش (۱۴۵۰-۱۵۱۶ م) و میکلانژ (۱۴۷۵-۱۵۶۴ م) پرداخته می‌شود. این انتخاب به‌واسطه دغدغه‌ی ذهنی پژوهشگر نسبت به موضوع و شناخت به‌دست‌آمده از مطالعات پیشین درباره این دو اثر صورت گرفته است. هدف این پژوهش بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های بین نگاه بوش و میکلانژ به یک موضوع مشخص، یعنی داوری اخروی است. این پژوهش با تکیه بر نظریه بازتاب و با این فرضیه که موجودیت آثار خلق‌شده، با ویژگی‌های یک دوره تاریخی، یک گروه اجتماعی و یا یک فرد رابطه دارد (دووینیو، ۱۳۹۲: ۷۵) انجام شده و در خوانش تصاویر، رویکرد شمایل‌شناسی پانوفسکی مبنی بر انکشاف واقعیت آبژکتیو تصویر و فهم چیزی که در اثر هنری ترسیم شده، مدنظر قرار گرفته است. نتایج پژوهش، ضمن تأیید اثرگذاری سه مولفه‌ی مورداشاره این رویکرد، گویای آن است که خلاقیت و ایده شخصی هنرمندان نقش تعیین‌کننده‌تری در محتوای دیداری و معنایی نهایی این آثار داشته است.

**پیشینه پژوهش**

کتب و مقالات بی‌شماری در مورد آخرت‌شناسی و داوری نهایی مسیح و دیدگاه‌های مختلف در ارتباط با چگونگی این اتفاق وجود دارد. همچنین در مورد آثار بوش و آثار میکلانژ به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین هنرمندان دوران رنسانس، مقالات و کتب متعددی نگاشته شده که در ذیل به برخی از آنها اشاره خواهد شد. برای شناخت موضوع داوری اخروی، بررسی آرای آگوستین در کتاب شهر خدا (۱۳۹۳) موثق‌ترین و پایه‌ای‌ترین منبع به شمار می‌رود. در کتاب بیستم این اثر به‌تفصیل درباره داوری و داوری اخروی گفتگو شده است. اطلاعات کامل‌تر در زمینه‌ی شناخت‌شناسی اندیشه مسیحی از طریق کتاب «فلسفه و الهیات در سده‌های میانه» (اوانز، ۱۳۹۲) قابل حصول است. در زمینه‌ی استفاده از رویکرد بازتاب که در مقدمه به آن اشاره شد، مقالات متعددی وجود دارد که از آن میان می‌توان به پژوهش دادور و مافی تبار (۱۳۹۷) در مقاله «مطالعه تطبیقی رویکرد بازتاب در نقاشی‌های پیکره‌نگار نادرشاه و ناپلئون» اشاره نمود. نتایج این پژوهش گویای آن است که این آثار علیرغم تفاوت در شیوه و اسلوب اجرا،

در سطح نشانه .معناشناختی به‌طور مشابه بر بیان میراث گذشته و اصالت هنری سرزمین خود تاکید دارند و از ایدئولوژی تقریبا همسوی دو پادشاه متأثر هستند. در بحث نهایی و ارزیابی داده‌ها به شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی پانوفسکی اشاره شده است. مطالعه مقاله «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»(نصری: ۱۳۹۱) برای درک تحلیل‌های این بخش کاربردی است. نکته مهمی که در پژوهش مذکور به آن پرداخته شده، انتقادات مطرح‌شده نسبت به نظریه اوست و در این موضوع به اذعان و هراس خود پانوفسکی از تبدیل شدن رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی به رابطه‌ی قوم‌شناسی و قوم‌نگاری نیز اشاره شده است. این مسئله در بررسی‌های مقاله حاضر موردتوجه قرار گرفته است.

رویین پاکباز (۱۳۸۳) در «دایره‌المعارف هنر»، علاوه بر معرفی هنرمندان و آثارشان و نیز بررسی سبک‌های هنری و مضمون شناسی، ویژگی‌های فردی و اجتماعی هنرمندان ازجمله هیرونیموس بوش و میکلانژ می‌پردازد که در شناخت هنرمندان موردنظر این مقاله، مفید است.پژوهش‌های تطبیقی در انواع مختلفی شامل تسلسل تاریخی[۶]، برش تاریخی[۷]، مضمونی[۸]، فرم و نقش[۹] و میان‌رشته‌ای[۱۰] انجام می‌شوند. از میان تألیفاتی که به ماهیت پژوهش‌های تطبیقی پرداخته‌اند می‌توان به کتاب «دانش‌های تطبیقی»(نامور مطلق، ۱۳۸۹) و «روش پژوهش تطبیقی: با رویکرد تحلیل کمی، تاریخی و فازی»(ساعی، ۱۳۹۲) اشاره کرد. همچنین مجموعه مقالات ارایه‌شده‌ارایه در «دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی» که توسط فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی (کنگرانی، ۱۳۸۸) برگزار شده، نمونه‌های از پژوهش‌های منتشرشده به شیوه تطبیقی هستند.

مظفری خواه (۱۳۹۰) در مقاله‌ی بررسی تطبیقی اثری از یان وان آیک و مارک شاگال با موضوع واحد، به بررسی تابلوی «جوانی آرنولفینی و نوعروسش» اثر وان آیک و تابلوی «ازدواج» اثر مارک شاگال که موضوع هر دو اثر ازدواج است، پرداخته است. نگارنده علاوه بر تطبیق آن دو هم به لحاظ ساختاری و هم به لحاظ معنایی، شرایط اجتماعی و ویژگی‌های فردی هر هنرمند را نیز در دوران زیستشان مدنظر قرار داده است. مقاله حاضر به لحاظ شیوه‌ی تطبیقی مطالعه و چگونگی انجام کار کمک‌کننده بوده است. آنچه انجام پژوهش حاضر را ضروری می‌نماید، عدم پرداختن پژوهشگران پیشین به موضوع این مقاله است.

**روش انجام پژوهش**

این پژوهش با فرضیه وجود تفاوت‌های معنادار در دو نگاره با موضوع یکسان «داوری اخروی» از هیرونیموس بوش و میکلانژ انجام شده است. نوع پژوهش براساس هدف، کاربردی و براساس روش، توصیفی و تطبیقی است. اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و اینترنتی گردآوری شده‌اند. رویکرد و روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات در این پژوهش کیفی است. براساس این موارد، ابتدا موضوع داوری اخروی و دیدگاه‌های مختلف در ارتباط با این واقعه مورد بررسی‌های لازم قرار گرفته تا شناختی کلی در زمینه‌ی موضوع آثار حاصل شود. سپس به معرفی دو هنرمند، هیرونیموس بوش و میکلانژ پرداخته شده و مباحث مرتبط درباره شیوه‌ی هنری آنان بیان شده است. درنهایت آثار هرکدام، هم به لحاظ ارزش‌های بصری و ساختاری و هم به لحاظ معنایی، بررسی و با هم مطابقت داده شده‌اند. برای ارایه جمع‌بندی دقیق، جدولی از تحلیل‌ها و قیاس‌های ارایه شده و نهایتا نتایج موردبحث قرار گرفته‌اند.

**داوری اخروی**

یکی از باورهای اصلی در دین مسیحیت اعتقاد به بازگشت مسیح در آخرالزمان و داوری نهایی توسط او است. به‌واسطه‌ی این داوری عادلانه جایگاه ابدی انسان‌ها به‌عنوان بهشتیان یا جهنمیان مشخص می‌گردد. موضوع دارای اهمیت برای این پژوهش، چگونگی این بازگشت است که در کتب و متون مقدس اشارات بی‌شماری به آن شده است. «عیسی اعلام فرمود که خودش شخصاً (یوحنا ۳:۱۴ و ۲۲:۲۱ و ۲۳) و بدون انتظار (متی ۳۲:۲۴-۵۱ و ۱:۲۵-۱۳، مرقس ۳۳:۱۳-۳۷) و به‌طور ناگهانی (متی ۲۶:۲۴-۲۸) و در جلال پدر همراه فرشتگان خود (متی ۲۷:۱۶ و ۲۸:۱۹ و ۳۱:۲۵) و با پیروزی (لوقا ۱۱:۱۹-۲۷) خواهد آمد»(تیسن، بی‌تا: ۳۳۲). بازگشت مسیح که پیروزی حق بر باطل تلقی می‌شود، در دو سطح متوالی اتفاق می‌افتد. اول در هوا (آسمان) و بعد بر روی زمین.

مرحله‌ی اول بازگشت مسیح، شامل ربوده شدن کلیسا (مؤمنان) است. در متون مکاشفه درباره مرحله‌ی اول داوری اخروی آمده است: «بنگرید! او سوار بر ابرها می‌آید. هر چشمی او را خواهد دید ...»(مکاشفه ۱:۷). عیسی (ع) در یک چشم برهم زدن، ناگهان و بدون خبر، آنانی را که آماده‌ی بازگشت به‌سوی او هستند، می‌رباید. او در این بازگشت، به زمین نزول نمی‌کند، بلکه مقدّسان او

را در هوا ملاقات می‌کنند (اول تسالونیکیان، ۴: ۱۶، دوم تسالونیکیان، ۲:۱) پس از این مرحله، «وقتی کلیسا ربوده شود، دیگر نمک و نور در جهان نخواهد بود. مدت کوتاهی بعد از ربوده شدن کلیسا تا زمانی که مردم به‌سوی خداوند بازگشت نکرده‌اند، بر روی زمین هیچ شخص نجات‌یافته‌ای وجود نخواهد داشت ... . در آن موقع فساد و ظلمت به‌سرعت زیاد خواهد شد و گناه همه جا را فرا خواهد گرفت و مرد بی‌دین ظهور خواهد نمود» (تیسن، بی‌تا: ۳۴۱). مرد بی‌دین، همان دجّال و «ضد مسیح» (Anti-Christ) است. «عده‌ای آن را نیروی بازدارنده‌ی نظم قانون می‌دانند. عده‌ای دیگر آن را دولت‌های بشری می‌دانند. عده‌ای دیگر هم می‌گویند خود شیطان است» (همان: ۳۴۱).

«قبل از داوری نهایی، شیطان و فرشتگانش بر روی زمین قدرت زیادی خواهند داشت. آمدن مسیح مانعی را که در راه اشاعه‌ی بی‌دینی و برنامه‌های آخرالزمان وجود داشت از بین خواهد برد» (همان جا). دومین بازگشت که طی آن داوری نهایی اتفاق می‌افتد، زمانی است که همه‌ی اهل قبور، صدای پسر انسان را می‌شنوند و از گورهای خود خارج می‌شوند. تصویر فرشتگان شپیورزن در هر دو اثر مربوط به این مرحله است. حوادث این مرحله، بر روی زمین اتفاق خواهند افتاد.

در هر دو اثر «داوری اخروی» از بوش و میکلانژ که در این پژوهش به آنها پرداخته شده، ملاقات مسیح با حواریون و مقدسین در آسمان به تصویر کشیده شده که اشاره‌ای به مرحله‌ی اول بازگشت مسیح است. ما در هر دو اثر، مسیح را بر فراز آسمان و ابرها مشاهده می‌کنیم که در حال داوری به تصویر کشیده شده و از این رو دلالت بر مرحله اول داوری دارد (تصاویر ۱ و ۴).

اما این در حالی است که آنچه در هر دو اثر بر روی زمین به تصویر کشیده شده، مجموعه‌ی اتفاقاتی است که در دومین بازگشت، یعنی مرحله نهایی داوری و بر روی زمین رخ خواهد داد. بدین ترتیب مشخص می‌گردد دو هنرمند تلاش کرده‌اند دو مرحله‌ی بازگشت مسیح و داوری ایشان را به‌طور همزمان در یک زمان و قاب به تصویر بکشند.

## پانوفسکی و شمایل‌نگاری

اروین پانوفسکی[11]، مورخ هنر آلمانی است که آثارش از نقاط اوج مطالعات شمایل‌نگارانه مدرن به شمار می‌رود. اندیشه‌های او به‌طور کلی در تاریخ فکر، خصوصاً در استفاده از ایده‌های تاریخی برای تفسیر آثار هنری و بالعکس، بسیار تأثیرگذار بود. شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی از جمله رویکردهای مطالعات تصویر به شمار می‌روند که در آغاز قرن بیستم و در مکتب واربورگ[12] به‌عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی آغاز شدند. پانوفسکی به‌عنوان چهره مطرح این مکتب، مراتب سه‌گانه‌ای تحت عنوان «توصیف پیشاشمایل نگارانه»، «تحلیل شمایل‌نگارانه» و «تفسیر شمایل‌شناسانه» برای رمزگشایی از متون تصویری مطرح می‌کند. شمایل‌شناسی در مواجهه با آثار هنری به طرح این پرسش می‌پردازد که «چرا این اثر خلق شده است یا به عبارت دقیق‌تر، چرا این اثر به این نحو خلق شده است؟» (نصری، ۱۳۹۲: ۹) اهمیت رویکرد شمایل‌شناسی در کاربرد آن برای شناخت «پیشینه» فرهنگی، اجتماعی و تاریخی اشیاء و موضوعات هنرهای دیداری نهفته است. با استفاده از این پیشینه، شمایل‌شناسی می‌تواند توضیح بدهد که چرا یک هنرمند یا حامی، یک موضوع بخصوص را در یک زمان و مکان مشخص انتخاب کرده و آن را به روشی خاص نمایش داده است (Van Straten,1994,12). از این رو در این مقاله از این رویکرد مطالعاتی، نه به‌عنوان معیاری برای سنجش، بلکه به‌عنوان ابزاری برای بررسی موضوع پژوهش استفاده شده است.

## هیرونیموس بوش

هیرونیموس بوش، نقاش فلاندری در سال ۱۴۵۰، در خانواده‌ای هنرمند دیده به جهان گشود و تا آخر عمر پربارش یعنی ۱۵۱۶ میلادی آثار ارزشمندی را به یادگار گذاشت. هنر رازوَرزانه‌ی او چندان وجه اشتراکی با نقاشی‌های فلاندری و هلندی آن دوران نداشته است. از این رو هنر او را هنری مستقل دانسته‌اند. روند فاصله‌گیری بوش از قواعد مرسوم را می‌توان تا حدی از روی موضوع نقاشی‌هایش تشخیص داد. بوش بر مضامین ساده‌ی آثارش انگاره‌های روایی و نمادین را غالب می‌کرد و در انتخاب موضوعاتش، بیشتر مضمون‌های مرتبط با شرارت آدمیان و نیز مجازات تبهکاران را با اقتباس از کتاب مقدس مدنظر قرار می‌داد. در اکثر آثار او نقش‌مایه‌های وهم‌انگیز و غیرمعمول چون موجودات نیم‌انسان نیم‌حیوان و اشیای عجیب، در منظره‌های طبیعی یا معماری خیالی و در میان پیکرآدم‌ها پراکنده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۸۸-۸۹).

ویژگی‌های آثار بوش به گونه‌ایست که اغلب، هنر بوش را آینه‌ی تمام نمای بیم‌ها و امیدهای دوران افول قرون وسطی با تصاویری از عذاب و ترس، روزمرگی‌های دردناک و

در مقابل نیز گاهی تصاویری از بهشت و نجات برمی‌شمرند (Gibson,1973:9)؛ هرچند که به لحاظ زمانی وی در دوران رنسانس یعنی قرن پانزدهم میلادی می‌زیسته است. سه تابلو با موضوع داوری اخروی منسوب به بوش است که در بلژیک، وین و مونیخ قرار دارند. تابلویی که در مونیخ قرار دارد به نظر می‌رسد که توسط دستیارانش اجرا شده باشد. در این پژوهش، تابلوی موجود در بلژیک (بروژ) با اثر میکلانژ مطابقت داده می‌شود (تصویر۱). قاب سه‌لوحی بروژ در بین سال‌های ۱۴۹۵ تا ۱۵۰۵ خلق شده است. این نقاشی رنگ روغن، روی قاب سه لوحی بلوط به ابعاد پانل سمت چپ ۹۹٫۵ در ۲۸٫۸ سانتی‌متر، پانل مرکزی ۹۹٫۲ در ۶۰٫۵ سانتی‌متر و پانل سمت راست ۹۹٫۵ در ۲۸٫۶ سانتی‌متر ترسیم شده است (Fernandes, 2016: 7). اگرچه دندروکرونولوژی [۱۳] نشان می‌دهد که تاریخ پانل مرکزی بعد از سال ۱۴۸۰ است، اما از نظر آماری با احتمال زیاد سال ۱۴۸۲، تاریخ آفرینش این اثر در نظر گرفته شده است (همان: ۱۰). در پشت درهای بازشونده‌ی این تابلوهای سه لتی، نقاشی‌هایی در ارتباط با مسیح یا قدیسین اجرا شده که هنگام بسته شدن لت‌ها مشاهده می‌گردند. در این مقاله به آنها پرداخته نمی‌شود.

تصویر۱- داوری اخروی بوش، بروژ، حدود ۱۵۰۰م (URL1)

**ساختار نقاشی داوری اخروی هیرونیموس بوش**

قاب سه لتی بازشده‌ی بروژ، صحنه‌ای از داوری اخروی را در کل عرض دو صفحه جانبی و صفحه‌ی مرکزی نشان می‌دهد. عنصر اصلی این اثر، مسیح است که به‌عنوان قاضی، بالاتر از یک جهان آخرالزمانی که در آن گناه و فسق حاکم است قرار دارد. صفحه‌ی سمت راست مسیح (سمت چپ بیننده)، یک بهشت آسمانی را در زیر یک آسمان روشن و در زیر یک منظره پانوراما‌ی آرام نشان می‌دهد. صفحه‌ی سمت چپ مسیح (سمت راست بیننده)، ورود به جهنم و عالم اموات را به‌عنوان منظره‌ای ویران و متروک که به‌تدریج در آتش ویرانگر تغییر پیدا می‌کند و کاملا هوا را رنگ می‌کند، نشان می‌دهد (Koldeweij, 2010: 26).

لوح یالت مرکزی، مربوط است به تصاویری از رنج‌های ابدی که گنه‌کاران را در حال تحمل عذاب دیدن با ابزارهای شکنجه نشان می‌دهد. مسیح بر قسمت فوقانی لوح، آگاه از رنج‌هایی به تصویر کشیده شده که گریزی از آن نخواهد بود. در سمت راست و چپ مسیح، حواریون و قدیسین گرد آمده‌اند و در حالتی متواضعانه، دعا و طلب آمرزش می‌کنند. چهار فرشته در دو سوی مسیح در حال پروازند و برای فراخواندن مردگان، در شیپورهایشان می‌دمند. مسیح در مرکز دایره‌ای سفیدرنگ همچون قرص ماه، بر یک ترکه‌ی چوبی هلالی شکل نشسته است. در بالای شانه سمت راست مسیح (سمت چپ بیننده)، شاخه‌ای از گل سوسن، نمادی از مریم مقدس و پاک‌دامنی‌اش (پاکباز، ۱۳۸۳: ۹۹۵)؛ و در بالای شانه سمت چپ او (سمت راست بیننده) یک شمشیر به نشانه‌ی عدالت و داوری [۱۴] دیده می‌شود (تصویر۲).

تصویر۲- بخشی از داوری اخروی بوش، بروژ، حدود ۱۵۰۰م (همان)

همان‌گونه که ذکر شد، در حالت باز بودن لت‌ها در لوح سمت چپ تابلو، بهشت و در لوح سمت راست، جهنم به تصویر کشیده شده است. تصاویر در لوح مرکزی بسیار آشفته و پرتنش جلوه می‌کنند، درحالی‌که در لت‌های طرفین از این التهاب و تنش کاسته شده است. رنگ‌های غالب در آثار بوش، طیفی از قهوه‌ای‌ها، آبی، قرمزی که با ترکیب سفید و خاکستری بی‌رمق شده‌اند و خاکستری هستند. حتی رنگ‌هایی که برای لوح سمت چپ یعنی بهشت در نظر گرفته شده نیز این قاعده را دارند. با این ویژگی که به‌تدریج به سمت بالای اثر، از رنگ گرم و تاریک آن کاسته شده و رنگ سرد آبی خاکستری جایگزین می‌شود.

عناصر مشترک آثار بوش که در این اثر نیز استفاده شده‌اند عبارتند از ساختمانی به شکل قلعه و برج، خیمه، قیف‌های سروته شده، کلاه‌های فلزی، چاقو، نردبان‌های چوبی، قایق، خمره سفالین غول‌پیکر، ناقوس کلیسا، سکان

کشتی، بشکه، صندل غول پیکر به شکل قایق، پرچم، ابزار آلات موسیقی همچون چنگ و عود، آب و آتش و دیگر اشکال نامعلومی که در سطح تابلو پراکنده شده‌اند (تصویر ۳).

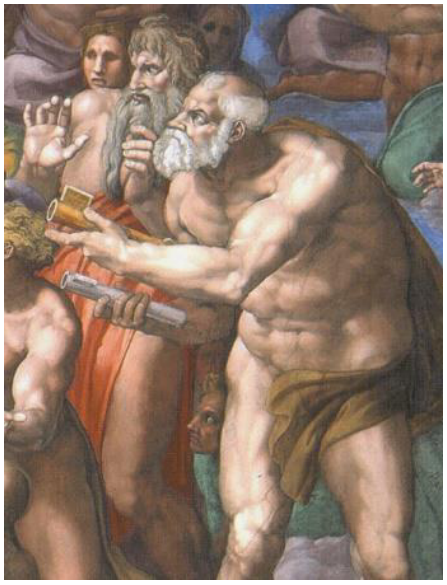
تصویر۳- جزییاتی از داوری اخروی بوش، بروژ، حدود ۱۵۰۰ م (همان)

**میکلانژ**

میکل آنجلو بوئونارُنی که به نام میکلانژ شناخته می‌شود، پیکره‌ساز، نقاش، معمار و شاعر ایتالیایی (۱۴۷۵- ۱۵۶۴) و یکی از مهمترین شخصیت‌های دوران رنسانس به شمار می‌آید (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۶۱). اثر داوری اخروی یکی از اولین آثار هنری بود که پل سوم پس از انتخابش به‌عنوان مقام پاپی در سال ۱۵۳۴ به این هنرمند سفارش داد. (تصویر ۴) کلیسایی که او به ارث برده بود، کلیسای خصوصی دادگاه پاپ بود. همچنین این کلیسا جایی بود که رهبران کلیسا برای تجلیل از مراسم بزرگداشت عبادات روزهای عید در آنجا جمع می‌شدند؛ جایی که بدن بی‌جان پاپ قبل از مراسم خاکسپاری‌اش در آنجا قرار می‌گرفته و مکانی که کالج کاردینال‌ها تا به امروز برای انتخاب پاپ بعدی تشکیل جلسه می‌دهد (Camara, 2021)؛ بنابراین مکانی با اهمیت به شمار می‌رفته است.

تصویر۴- داوری اخروی میکلانژ، ۱۵۳۴-۱۵۴۱ م (URL2)

به دلیل غارت رم در سال ۱۵۲۷ این کلیسا در موقعیتی بحرانی قرار داشت. پل سوم نه‌تنها درصدد رسیدگی به بسیاری از صدماتی بود که نهضت پروتستان برجای گذاشته بود، بلکه برای تأیید مشروعیت کلیسای کاتولیک و ارتدکس و آموزه‌های آنها از جمله نهاد مقام پاپی نیز در تلاش بود. در این میان، هنرهای تجسمی، نقش اصلی را در دستور کار پل سوم ایفا می‌کردند. وی برای رسیدن به اهداف فوق، از میکلانژ خواست تا دادگاه پاپ و نمایندگان کلیسای زمینی، در روایت تصویریِ «داوری اخروی» به تصویر درآیند تا با این امر، فاصله‌ی بین زندگی مسیح و ظهور دوباره‌ی او توسط قدیسین و پاپ و ... پرشده (همان) و به‌این‌ترتیب، به مقام پاپ ارج و قربی مضاعف ببخشد. یکی از ترفندهایی که میکلانژ برای رسیدن به اهداف پاپ انجام داده، تصویر کردن پاپ در حال تحویل کلید کلیسا به مسیح است. از این رو کلیددار و امین بودن پاپ، به استحکام مقام او در نزد مومنان می‌افزود (تصویر۵).



تصویر۵- تحویل کلید کلیسا به مسیح، جزیی از اثر داوری اخروی میکلانژ (همان)

برنامه‌ی تزئینی نمازخانه‌ی کلیسای سیستین، تاریخ رستگاری و نجات را در برمی‌گیرد. این کار با آفرینش جهان توسط خداوند و پیمان او با بنی‌اسرائیل (که در صحنه‌های عهد عتیق و در سقف و دیوار جنوبی نشان داده شده) آغاز می‌شود و با زندگی زمینی مسیح (برروی دیوار شمالی) ادامه یافته و افزودن داوری اخروی، این روایت به انتها می‌رسد (همان). برخلاف دیگر روایات مقدّس به تصویرکشیده شده در نقاشی‌های این کلیسا که وقایع گذشته را روایت می‌کنند، «داوری اخروی» نشانگر اتفاقیست که هنوز نیفتاده و به‌نوعی پیش‌گویانه است (همان). میکلانژ این

اثر را با الهام از رویای حزقیال نبی، توصیف‌های مَتی از روز ظهور پسر انسان، کمدی الهی دانته و پرده واپسین داوری سینیورلی[15] تصویر کرده، اما مهمترین آن الهام‌ها، سرود روز غضب[16] است (چاواری، ۱۳۸۸: ۱۶۷).

تصویر۶- جلوگیری از فرار جهنمیان، جزیی از اثر داوری اخروی میکلانژ (همان)

**ساختار نقاشی داوری اخروی میکلانی**

بیش از سیصد فیگور عضلانی در انواع نامحدودی از حالت‌های پویا، دیوار را تا لبه‌های آن پر می‌کنند. برخلاف صحنه‌های روی دیوارها و سقف، داوری اخروی محدود به حاشیه نقاشی نشده و قسمت‌های آن در تمام میدان دید مخاطب گسترده شده است. ترکیب‌بندی و ساختار بصری اثر به‌گونه‌ای است که گویی قصد دارد چشم بیننده را از سمت چپ به بالا و از سمت راست به پایین هدایت کند. مسیح در مرکز این ترکیب‌بندی پیچیده قرار دارد. یک فیگور عضلانی قدرتمند، با ژستی پیچان و تابان که در حال طبقه‌بندی روح‌ها، در حال حرکت است و به سمت جلو می‌رود. گناهکاران در سمت چپ او و نیکوکاران در سمت راست او قرار دارند. مریم با کره در زیر بازوی بلند شده‌ی مسیح قرار گرفته است. میکل‌آنژ حالت او را از مهربانی به نفع بشریت که در یک نقاشی مقدماتی دیده می‌شد، به سازش در قضاوت مسیح تغییر داد (همان). شیاطین در سمت راست ترکیب‌بندی (سمت چپ مسیح)، رانده‌شدگان را به جهنم می‌کشند؛ درحالی‌که فرشتگان، کسانی را که برای فرار از سرنوشت خود تلاش می‌کنند، مورد ضرب و شتم قرار می‌دهند (تصویر۶).

یک روح هم‌زمان توسط یک فرشته مورد هجوم قرار گرفته و از قسمت پایین نیز دیوی در حال کشیدن او به سمت پایین است، درحالی‌که از گردن او یک کیف پول و دو کلید آویزان است که همان گناه حرص و طمع است. روح دیگر، نمونه‌ای از گناه غرور است که تلاش می‌کند به عقب برگردد و متکبرانه حکم الهی را به چالش می‌کشد، درحالی‌که روح سوم (در بیرونی‌ترین قسمت سمت راست) از پوست بیضه‌اش کشیده شده است (گناه او شهوت بود). این گناهان به‌طور خاص در خطبه‌هایی که به دادگاه پاپ تحویل داده شد، مشخص شده است (Camara, 2021) (تصویر۷).

تصویر۷- آویزان شدن کیسه پول و دو کلید از گردن یک جهنمی، جزیی از اثر داوری اخروی میکلانژ (همان)

در گوشه‌ی پایین سمت راست دیوار محراب، چارون- کشتی‌گیر اساطیر یونانی که روح‌ها را به عالم اموات منتقل می‌کند. پاروی خود را وقتی‌که رانده‌شدگان را به سواحل جهنم سوق می‌دهد، می‌چرخاند. در گوشه‌ی پایین‌تر سمت راست، یک شخصیت اساطیری دیگر به نام مینوس (الاغ گوش) قرار دارد. گناه او توسط ماری که آلت تناسلی او را نیش می‌زند، نشان داده است. مسیح در حاشیه جهنم ایستاده و تازه‌واردان را برای تعیین مجازات ابدی‌شان قضاوت می‌کند (همان) (تصویر۸). همان‌طور که می‌بینید میکلانژ در خلق این شاهکار شخصیت‌های اساطیری ازجمله چارون و مینوس را نیز وارد می‌کند. او در این امر از کمدی الهی دانته الهام گرفته است. او حتی چهره‌ی بی‌ریش و موهای نه‌چندان بلندِ مسیح را نیز با الهام از تندیس باستانی آپولو تصویر کرده است (تصویر۹).

چهره‌ی مریم مقدس در اثر داوری اخروی میکلانژ، کاملا متفاوت با چهره‌های مرسوم پیشین ترسیم شده است. تفاوت در تصویرگری هم مربوط به سربند و لباس و هم حالت چهره و فیگور اوست. در آثار پیشین، مریم با چهره‌ای

آرام و گاه همراه با اندوه و نیز نشستنی باوقار و ملکه‌گونه تصویر می‌شد، درحالی‌که در این نقاشیِ دیواری، چهره‌ای اساطیری از او به نمایش گذاشته شده است (تصویر۱۰). کمی آن طرف‌تر سن بارتولومه را می‌بینیم، درحالی‌که پوست خالی بدن یک انسان را در دست دارد. میکلانژ برای صورت این پوست خالی، چهره خودش را به تصویر کشیده است (همان) (تصویر۱۱).

تصویر۸- چارون و مینوس، جزیی از اثر داوری اخروی میکلانژ (همان)

تصویر۹- چهره مسیح با الهام از آپولون، جزیی از اثر داوری اخروی میکلانژ (راست) و تندیس رومی برگرفته از اثر لئوخارس یونانی (چپ) (URL2 و URL3)

تصویر۱۰- چهره مریم مقدس جزیی از اثر داوری اخروی میکلانژ (راست) و تندیس آفرودیته (URL2 و URL3)

## تفاوت‌ها و شباهت‌ها

میکلانژ از استعاره و تمثیل برای تزئین موضوع خود استفاده کرده است (همان). او در پی خلق کردنِ یک نقاشی حماسی بوده (همان) و هیچ‌گونه طنزی را در فضای اثرش برنمی‌تابد. در نقاشی میکلانژ قلمرو بهشت، اما در نقاشی بوش، فضای عذاب آلود جهنم حاکم است. نقاشی میکلانژ برای مخاطبانی بسیار خاص، نخبه و دانشمند طراحی شده بود (همان). بستر کار میکلانژ، غیرمنقول و ثابت (دیوار کلیسا) و در ارتباط با روایات تصویریِ دیگر ترسیم شده است؛ اما خوانش تصویر خود به تنهایی امکان‌پذیر بوده و الزاما وابستگی به تصاویر بخش‌های دیگرِ اثر ندارد. میکلانژ برخلاف بوش عنصر انسانی را در اثرش غالب و برجسته نشان داده است. مسیح در اثر میکلانژ در مرکز قرار دارد. گویی هنوز حکمی صادر نشده و لحظه‌ای است که در آن مردگان با شنیدن صدای شیپور، در حال برخاستن از گور و حواریون و قدیسین نیز در انتظار شنیدن حکمشان هستند (تصویر ۱۲).

تصویر۱۱- چهره میکلانژ بر بدن سن بارتولومه جزیی از اثر داوری اخروی میکلانژ (URL2)

تصویر۱۲- طلب آمرزش قدیسین از مسیح، بخشی از داوری اخروی بوش (URL1)

بوش هم‌زبانی استعاری و تمثیلی را برای خلق آثارش در نظر گرفته، اما زبان استعاری دو هنرمند متفاوت از یکدیگر است. در شخصیت‌پردازی‌های بوش، از یک سو نوعی طنز

تلخ نهفته و از سوی دیگر فضای دهشتناک اثر، کلیّت آن را به سمت تسلیم و ناامیدی می‌کشاند. نقاشی بوش برای عموم خلق شده بود. اثر او بر روی تابلوی سه‌لت کار شده (منقول) و نه دیوار، بنابراین بستری که اثر در آن دیده و مورد خوانش قرار می‌گیرد، می‌تواند متغیر باشد. این بستر ممکن است کلیسا، موزه یا هر جای دیگری باشد. در تابلوی بوش، انسان‌های پراکنده شده در بین عناصر غیرانسانی، با توجه به تعدد و به لحاظ ارزش بصری، همگی دارای یک ارزش هستند. برای مثال انسان همان‌قدر خودنمایی می‌کند که چاقو یا ساختمان. مسیح در اثر بوش در بالای تابلو دیده می‌شود و از بالا نظاره‌گر اتفاقات است. در اثر میکلانژ، چنین به نظر می‌رسد که حکم صادر شده و در حال اجرا است و مسیح اکنون به تماشا نشسته است؛ درحالی‌که قدیسین و حواریون، وحشت‌زده از وقایع در حال رخ دادن در حال التماس و دعا هستند (تصویر ۱۳). میکلانژ در سمت راستِ مسیح، مریم مقدس را ترسیم کرده است. او چهره‌ی مسیح را - به‌عمد و نه سهواً - با الهام از چهره‌ی آپولون - از خدایان یونان باستان - ترسیم نموده و در آن حالات چهره‌ی انسانی جلوه‌گر است. نگاه مسیح به سمت مخاطب اثر نیست و برعکس، این مخاطب اثر است که به او و دیگر شخصیت‌ها می‌نگرد (تصویر ۹).

تصویر ۱۳- برخاستن مردگان از گور، جزیی از اثر داوری اخروی میکلانژ (URL2)

تصویر ۱۴- چهره مسیح بوش (URL1)

همچون بخش زیادی از تابلوهای بوش که به زبان تمثیل و استعاره بیان شده، به نظر می‌رسد که در این اثر نیز شاخه‌ی گل سوسن[۱۷] را که در فرهنگ مسیحیت، نمادی از مریم مقدس و پاکی او است، در سمت راست مسیح، جایگزین وی کرده باشد. چهره‌ی مسیح در اثر بوش تا حدود زیادی برگرفته از شمایل‌های دوران قرون وسطایی است که هیچ‌گونه بیان بصری در آن‌ها مشاهده نمی‌شود. گویی تنها این مسیح است که به‌عنوان خدای پسر با چشمانی نافذ، ناظر بر کردار آدمی است. نقطه‌ی مشترک مسیح در هر دو اثر، آثار جراحت بر پهلو و دست و پایش است (تصویر ۱۴). درمجموع، به نظر می‌رسد آثار بوش تا حد زیادی وابستگی انکارناپذیری به سبک و سیاق و طرز تفکر قرون وسطایی دارد. درحالی‌که آثار میکلانژ، تماماً با اندیشه‌ی انسان‌گرایی دوران رنسانس همخوانی دارد. این در حالی است که فاصله‌ی بین خلق اثر بوش و میکلانژ کمتر از سه دهه است. باآنکه هر دو تابلو تقریبا در یک بازه‌ی زمانی خلق شده‌اند، اما دو هنرمند دو زاویه دید مختلف از یک موضوع را ترسیم نموده‌اند. درباره‌ی این تفاوت‌های مضمونی، پس از تحلیل جدول دست‌یافته‌ها بحث خواهد شد.

در اثر بوش، خط افق در یک سوم بالای تابلو واقع شده و در هر سه لت، مرزی واضح و مشخص را ایجاد می‌کند. درحالی‌که خط افق در اثر میکلانژ در یک سوم پایینی اثر واقع شده و درنتیجه فضای آسمان غالب است. آنچه از تصویر برمی‌آید باید بین زمین و آسمان دریایی قرار گرفته باشد تا حضور کشتیِ سمت راست تابلو معنا شود، اما مرزی که دریا را از آسمان تفکیک کند وجود ندارد. این جسارت و زاویه‌ی دید، خود به‌تنهایی می‌تواند گویای نگاه افلاطونی و ایده‌آلیستی و آرمان‌گرایانه‌ترِ میکلانژ نسبت به نگاه و توجه مذهبی و دین‌گرایانه‌ترِ بوش باشد.

پیکره‌ها در اثر بوش، لاغراندام و اغلب کوتاه‌قد هستند، اما در اثر میکلانژ به‌طور اغراق‌آمیزی عضلانی دیده می‌شوند. در اثر بوش، تناسبات و روابط متقابلِ طیف گسترده‌ای از اشیاء، گیاهان، حیوانات، مردم و موجودات خیالی و همچنین عملکردشان، کاملاً از واقعیت به دور است. درحالی‌که در اثر میکلانژ حتی در مورد ترسیم موجودات شیطانی نیز تناسبات و روابط واقع‌گرایانه و باورپذیر مشهود است (تصویر ۱۵). هم میکلانژ و هم بوش ابزارهای شکنجه را در آثار خود ترسیم کرده‌اند. ابزارهایی که در کار میکلانژ دیده می‌شود، بیشتر مربوط به ابزارهای شکنجه و شهادت قدیسین در دنیا است، درحالی‌که ابزارهای بی‌شماری که در

اثر بوش ترسیم شده‌اند، مربوط به شکنجه شدن گنه‌کاران بعد از داوری است که از آن طریق دچار رنج ابدی گشته‌اند. میکلانژ ابزارهایی را که شخص حامل آن، قبل از مرگش با آنها شکنجه شده و یا ابزارهای شکنجه‌ی مسیح، یعنی صلیب، تاجِ خار و ستون را درحالی‌که توسط فرشتگان حمل می‌شود به تصویر کشیده است. قدیس لورنس به همراه میله‌ی کباب‌پزی، قدیس شمعون با اره، قدیس فیلیپس با صلیب، قدیسه کاترین با چرخ، قدیس بلیز با ابزار قشوی اسب و قدیس سباستیانوس با تیرها نقاشی شده‌اند (تصویر ۱۶).

درحالی‌که بوش تصویری از ابزارهای شکنجه‌ی مسیح را نشان نمی‌دهد. او ابزارهایی را ترسیم می‌کند که افراد بعد از صدور حکمشان در پایان جهان تا ابد توسط موجودات عجیب شیطانی با آن‌ها شکنجه می‌شوند. درواقع بوش سعی دارد «زندگی غیرقابل اجتناب از گناه» آدمی را نشان

تصویر۱۵- موجودات خیالی میکلانژ (راست) و بوش (چپ) (URL2 و URL1)

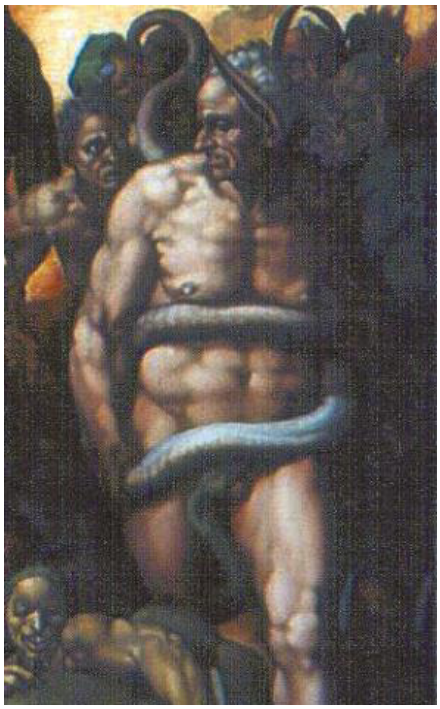
تصویر۱۶- مسیح و قدیسین به همراه ابزارهایی که با آنها شکنجه شده‌اند. داوری اخروی میکلانژ (URL2)

تصویر۱۸- تصویر حیوانات در تابلوی داوری اخروی بوش (URL1)

تصویر۱۷- ابزارهای شکنجه در تابلوی داوری اخروی بوش (URL1)

دهد که جزای آن بلافاصله پس از مرگ داده می‌شود (تصویر ۱۷)؛ بنابراین می‌توان گفت ابزارهای ترسیمی توسط میکلانژ، به‌نوعی ابزارهای نجات در دنیای ابدیشان خواهد بود، درحالی‌که ابزارهای ترسیمیِ بوش صرفا جهت شکنجه‌های ابدی و نه نجات ابدی است. بوش برای زبان تمثیلی اثرش از تصاویر حیوانی نیز استفاده کرده که گاه مانند خروس، طاووس و گاو شناخته شده‌اند و گاه

ناشناخته و کاملا زاییده‌ی خیال هنرمند هستند. این موجودات ممکن است نیمه انسان .نیمه حیوان باشند و یا بدنی کاملا انسانی داشته باشند (تصویر۱۸). اما میکلانژ تنها یک بار در اثرش از تصویر حیوان استفاده کرده و آن، «مار»ی است که بر بدن مینوس[۱۸] پیچیده است. دلیل آن هم احتمالا این بوده که قصد داشته تا از این طریق، مینوسِ اساطیری را به مخاطبانش بشناساند؛ همان‌گونه که برای شناسایی خارون[۱۹]، پارویی را در دستانش قرار داده است (تصویر۱۹).



تصویر۱۹- تصویر مار در تابلوی داوری اخروی میکلانژ (URL2)

جمع‌بندی مطالب مطرح‌شده‌ی فوق در جدول شماره‌ی ۱ ارایه شده است. در تنظیم ویژگی‌ها، سه اصلی «مضمون»، «ترکیب‌بندی» و «عناصر و ویژگی‌ها» به‌عنوان مؤلفه‌ی اصلی درنظر گرفته شده تا آثار از زوایای مختلف موردبررسی و تطبیق قرار بگیرند.

تحلیل جدول شماره‌ی ۱ گویای آن است اگرچه موضوع دو اثر، یکسان بوده و شرایط تاریخی .اجتماعی زمان خلق آثار دارای شباهت‌هایی است، اما در ایجاد محتوا و پیام منتقل‌شده به‌وسیله‌ی آثار، سبک و ذهنیت هنرمند نقش اصلی را داشته است. از این رو ما با دو اثر با ویژگی‌های سبکی منحصربه‌فرد روبرو هستیم که نیاز به خوانش موشکافانه‌تری دارند. آنچه در نگاه اول به نظر می‌رسد، آن است که موضوع یکسان و نیز رویکرد انسان‌گرایانه‌ی مشابه هر دو هنرمند در آفرینش تصاویر، نقاط تشابه و اشتراک قدرتمندی هستند که در خدمت ارسال یک پیام مذهبی قرار گرفته‌اند؛ اما نکته‌ی مهم آن است که این دو رکن در فرآیند آفرینش اثر و با عبور از جهان هنرمند، با ارسال پیام‌های متفاوت و از دو مسیر مجزا به نتیجه موردنظر هنرمند می‌رسند. انسان‌گرایی حاکم بر اثر بوش، متأثر از فلسفه و گونه‌ی انسان‌گرایی مسیحیت قرون وسطایی است و در آن تمایز میان انسان و آن چیزی که جایگاهی برتر از او داشته، مدنظر است. فضاسازی این اثر بر اساس نمایش رنج به‌مثابه یکی از آموزه‌های تعیین‌کننده مسیحی انجام شده و از این رو، جهنم و تصویرسازی فضای آن به اندیشه‌ی موردنظر هنرمند نزدیک‌تر بوده است. مسیح در بخش بالایی تصویر، بدون نمایش ابزارهای شکنجه و آزاردهنده، در آرامش و حریمی الهی، ناظر بر حاضران در تصویر و بینندگان اثر است.

صحنه‌ی به تصویر کشیده شده، حکم موعظه‌ای تصویری دارد که به مخاطبان عام، در کنار مهربانی مسیح، تنبّه و ترس از عقوبت را منتقل می‌کند؛ اما انسان‌گرایی میکلانژ، بازخوانی تازه‌ای از انسان‌گرایی یونانی و برساخته‌ی اندیشه‌ای است که به تمایز انسان از آنچه بر آن برتری دارد -چه حیوانات و چه حتی اقوام نامتمدن- پرداخته است. مسیح در میانه‌ی اثر، با صورتی که نیم آن در سایه قرار داشته و بر اقتدار نگاه او سایه‌ی ابهام می‌اندازد، با کنشی انسانی و همسان با سایر پیکره‌ها، در حال شنیدن سوال پرسش‌کنندگان است.

پانوفسکی معتقد است انسان‌گرایی در یونان باستان، چنان‌که در اثر میکلانژ می‌بینیم .یک ارزش و در اندیشه‌ی متأثر از فلسفه‌ی مسیحی قرون وسطاییِ مبتنی بر الهیات -چنان‌که در اثر بوش می‌بینیم- یک محدودیت است (Panofsky, 1995: 1-2). انسان در اثر بوش، منفعل و بی‌عمل، در انتظار شنیدن حکم و مجازات شدن به دست موجوداتی غیر انسانی است، اما در اثر میکلانژ، تکاپویی قدرتمند از پیکره‌های انسانی در جریان است و عذاب دهندگان و عذاب شوندگان، هیبتی انسانی دارند. این دو اثر، دو مضمون متفاوت، اما نه در تقابل با هم دارند. اثر بوش، بیان عقوبت و تیرگی سرنوشت انسان و ذکر نجات‌دهندگی مسیح است؛ اما مضمون اثر میکلانژ، برساخته شدن سرنوشت انسان به دست خود او و مسئولیتی است که در قبال کردار خود دارد. اگر اساطیر یونان و روم باستان، هیبت و هویتی مشابه انسان داشتند، در اثر میکلانژ، فرشتگان عذاب و عقوبت؛ چنین ویژگی‌هایی

جدول۱- تفاوت‌ها و شباهت‌های دو اثر با موضوع داوری اخروی (نگارنده)

| | تفاوت‌ها | | شباهت‌ها |
|---|---|---|---|
| | هیرونیموس بوش | میکلانژ | |
| مضمون | فضاسازی با الهام از جهنم | فضاسازی با الهام از بهشت | ---------- |
| | تفکرات قرون وسطایی در به‌کارگیری زبان تمثیلی | تفکرات ایده‌آلیستی در به‌کارگیری زبان تمثیلی | زبان تمثیلی |
| | حال و هوای وحشت و طنز تلخ در اثر | حال و هوای حماسی در اثر | ---------- |
| | احکام توسط مسیح صادر شده و در حال اجرا است | مسیح در اثنای صدور حکم و محکومین در انتظار شنیدن هستند. | ---------- |
| | مسیح ناظر بر عناصر تصویر و مخاطبان اثر | مسیح در متن حادثه و بی توجه به مخاطبان اثر | ---------- |
| | نگاه مذهبی و دینی گرایانه | نگاه افلاطونی و آرمان‌گرایانه | ---------- |
| | اثر برای مخاطب عام خلق شده است | اثر برای مخاطب خاص خلق شده است. | ---------- |
| ترکیب‌بندی | خط افق در یک سوم بالای اثر | خط افق در یک سوم پایین اثر | ---------- |
| | پیکره‌های انسانی لاغر اندام و کوتاه قد | پیکره‌های انسانی عضلانی و درشت | ---------- |
| | دوری از واقعیت در تناسبات و روابط بین عناصر | تناسبات و روابط واقع‌گرایانه و باورپذیر | ---------- |
| | قرارگیری مسیح در بالای اثر | قرارگیری مسیح در مرکز اثر | ---------- |
| | مسیح مجروح در قالب شمایل‌های قرون وسطایی | مسیح مجروح در هیبت آپولونی | جراحت مسیح |
| | گل سوسن به عنوان نماد مریم استفاده شده است | تصویر مریم در اثر حضور دارد. | حضور مریم |
| | زمینه اثر قابل حمل و متغیر است (تابلوی سه‌لته‌ای) | زمینه اثر غیرمنقول و ثابت است (دیوار کلیسا) | ---------- |
| عناصر و ویژگی‌ها | انسان با سایر عناصر ارزش بصری یکسانی دارد. | انسان دارای ارزش بصری بیشتر و غالب است. | ---------- |
| | ابزارهای شکنجه‌ی مسیح در اثر وجود ندارند. | ابزارهای شکنجه‌ی مسیح در اثر تصویر شده است. | ---------- |
| | ابزارهای شکنجه به تصویر کشیده شده مربوط به جهنم و بر اساس اعتقادات دینی است. | ابزارهای شکنجه افراد واقعی بر اساس سرگذشت آنها در زندگی به تصویر کشیده شده است. | ترسیم ابزارهای شکنجه |
| | کاربرد فراوان عناصر حیوانی و استفاده سمبولیک از آنها | عدم استفاده از نقوش حیوانی (فقط یک مار با هدف معرفی میتوس) | ---------- |

دارند. انسان در اثر بوش، گنه‌کاری از سر نادانی و ناتوانی، اما در اثر میکلانژ، گنه‌کاری آگاه به اشتباه و عقوبت و در جدال با سرنوشت است. بررسی ترکیب‌بندی مورد استفاده در دو اثر نشان دهنده‌ی تبعیت آن‌ها از مضامین مورد نظر هنرمندان است. ظرافت تفاوت‌ها و همسویی تمام عناصر با هم، هوش سرشار آفرینندگان آثار را به نمایش می‌گذارد. در اثر بوش، انسان گنه‌کار، سرگشته در همان زمینی است که در آن به طغیان و گناه مشغول بوده و آسمانِ غم گرفته‌ی کوتاه، ساحت حضور و رفتارهای دنیوی او نیست؛ اما در اثر میکلانژ، آسمانِ فراخ، در تسخیر انسان و کنش‌های انسانی است و بر زمینی کم ارتفاع که محل عزیمتی کوتاه‌مدت خواه بود، سنگینی می‌کند. آسمان بوش، تقدیر مسلط اندوه‌باری است که بر جهان حاکم است، اما آسمان میکلانژ، عرصه‌ی حضور اراده‌ی انسانی است که عصیان را برگزیده و حتی در آخرین لحظات، آن‌گونه که در آخرین معاشقه‌های بخش بالای سمت راست اثر به تصویر کشیده شده، گرفتار عشق افلاطونی، عشق زمینی و عشق مذهبی است.

در تابلوی بوش، داوری اخروی به‌عنوان یک باور دینی، موضوع اصلی است و به مخاطب منتقل می‌شود، اما در اثر میکلانژ، اولین و آخرین چیزی که مخاطب را درگیر خود خواهد کرد، سرنوشت انسان است. عناصر حاضر و کیفیت حضور آنها در تصاویر، در اثر بوش تابعی از عذاب داوری اخروی و در اثر میکلانژ، متأثر از ارتباط آن‌ها با انسان‌ها و اثرشان در زندگی واقعی آن‌ها است.

## نتیجه‌گیری

هر اثر هنری شاهد و سندی معتبر از تاریخ، جغرافیا، اجتماع و مذهبی است که در آن متولد شده است. در هنر دینی، موضوعاتی که مورد توجه هنرمندان قرار می‌گیرند، عمدتا بر روایت متون و یا رویدادهای گذشته و یا آینده استوار است. «داوری اخروی» در اندیشه مسیحی، مرحله‌ای از عبور انسان به زندگی ابدی است که در آن اعمال بندگان طی

دو مرحله‌ی متوالی توسط میسحِ بازگشته از آسمان مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. هیرونیموس بوش و میکلانژ، هنرمندان شاخص هم‌عصری هستند که به خلق اثر در ارتباط با این موضوع پرداخته‌اند. آثار موردبررسی در این پژوهش، ضمن دارا بودن موضوع مشترک، در تأثیرگذاری و مضمون، دارای تفاوتی مشهود هستند که میل به شناخت آن‌ها سبب انجام پژوهش حاضر شده است. سوال پژوهش آن بوده که دو اثر «داوری اخروی» هیرانیموس بوش و میکلانژچه شباهت و تفاوت‌های موضوعی و مضمونی (محتوایی) با هم دارند. بررسی و تحلیل‌های این پژوهش نشان می‌دهد وفاداری به روایت رویدادها، بیان هم‌زمان دو مرحله‌ی داوری و به تصویرکشیدن عناصر موجود در رویداد داوری اخروی، شباهت‌های موضوعی یا داستانی دو اثر هستند؛ اما هر دو هنرمند، ضمن وفاداری به روایت دینیِ «داوری اخروی»، به تصویرگری متن اثر براساس جهان‌بینی و ایدئولوژی شخصی خویش پرداخته‌اند و مضمون و پیام نهایی ارایه‌شده در آثار، محتوایی کاملا شخصی به خود گرفته است. بوش در اثر خود، وفاداری به فلسفه‌ی مسیحی قرون وسطایی را با تمرکز بر فرودستی انسان در برابر امر متعالی و بر روی سه لوح چوبی به تصویر کشیده و میکلانژ، تولّد و جریان نوپای انسان‌مدارِ رنسانس را با تمرکز بر محوریت انسان و با روایتِ یک آموزه‌ی مسیحی به‌وسیله‌ی تصاویری برگرفته از هنر باستانی یونان، بر دیوار بزرگ محراب کلیسای مشهور سیستین جاودانه کرده است. در پاسخ به سوال پژوهش باید گفت اگرچه در رسیدن به این تفاوتِ مضمونی، انتخاب عناصر و ابعاد، زمان‌بندی، ترکیب‌بندی و نهایتاً سبک نقاشی هر هنرمند، مهمترین عوامل تأثیرگذار بوده‌اند، اما به‌طور ریشه‌ای، آن چیزی که ماهیت این دو اثر را از یکدیگر متمایز می‌کند، این است: «اثر هیرانیموس بوش، برای خدا آفریده شده است و اثر میکلانژبرای انسان».

**پی‌نوشت**

1 Thiessen
2 Weaver
3 Augustine
4 Cicero(106-43 BC).
5 Desiderius Erasmus Roterodamus(1469-1536)
6 Chronological.
7 Slice.
8 Thematic.
9 Form.
10 Interdisciplinary.
11 Erwin Panofsky(1892- 1968)

۱۲. برگرفته از نام Aby Moritz Warburg(۱۸۶۶-۱۹۲۹)، مورخ هنر و نظریه‌پرداز فرهنگی آلمانی.

۱۳. تعیین تاریخ رویدادها و شناخت آب و هوای گذشته از راه مطالعه‌ی حلقه‌های تنه درخت.

۱۴. «گمان مبرید که آمده‌ام تا صلح برزمین بگذارم نیامده‌ام تا صلح بگذارم بلکه شمشیر را»(متی فصل ۱۰ آیه ۳۴). شمشیر برای عدالت و داوری

۱۵. Luca Signoerlli: نقاش ایتالیایی اهل کورتونا در نوسکان (۱۴۵۰ - ۱۵۲۳م)

۱۶. Requiem روز غضب سرودی است که در مراسم عزا خوانده می‌شود.

۱۷. گل سوسن در قرون وسطی نمادی از پاکی مریم عذرا است. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۹۹۵)

۱۸. Minos شاه کرِت، فرزند زئوس و ائوروپه، الهه‌ای در یونان باستان که به علت زنبارگی با وِرد پاسیفائه، از بدنش مار و عقرب خارج می شد (Dixon-Kennedy, 1998: ۲۰۸).

۱۹. Charon قایقران عبوس جهان زیرین، فرزند اربوس (Erebos) که روح مردگان را از رودخانه استیکس (Styx) عبور می‌داد و نزد هادس (Hades)، فرمانروای مردگان و جهان زیرزمینی می برد (Ibid: ۸۵).

## منابع


آگوستین (آگوستین ۱۳۹۳). ***شهر خدا***، ترجمه حسین توفیقی، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

اوانز، گیلیان رزماری (۱۳۹۲). ***فلسفه و الهیات در سده‌های میانه***، بهنام اکبری، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳). ***دایرةالمعارف هنر***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر،

تیسن، هنری [بیتا]. ***الهیات مسیحی***، ترجمه‌ی طاطه وس میکائلیان، [بیجا]: [بینا].

چاواری، سعید (۱۳۸۸). «مقایسه ساختاری پرده روز محشر محمد مودبرو فرسک داوری واپسین اثر میکلانژ»، ***فصلنامه هنر***، شماره ۸۱، صص ۱۷۹-۱۶۰.

دادور، ابوالقاسم و مافی تبار، فاطمه (۱۳۹۷). «مطالعه تطبیقی رویکرد بازتاب در نقاشی‌های پیکره‌نگار نادرشاه و ناپلئون»، ***جلوه هنر***، سال ۱۰، شماره ۲، صص ۴۴-۲۷.

دووینیو، ژان (۱۳۹۲). ***جامعه‌شناسی هنر***، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.

ساعی، علی (۱۳۹۲). ***روش پژوهش تطبیقی با رویکرد تحلیل کمی، تاریخی و فازی***، تهران: آگاه.

کنگرانی، منیژه (گردآورنده) (۱۳۸۸). ***مجموعه مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی***، تهران: فرهنگستان هنر. لین، تونی (۱۳۹۵). تاریخ تفکر مسیحی، ترجمه روبرت آسریان، تهران: فرزان روز.

مظفری خواه، زینب (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی اثری از یان وان آیک و مارک شاگال با موضوع واحد»، ***جلوه هنر***، سال ۳، شماره ۲، صص ۶۱-۴۹.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۹). ***دانش‌های تطبیقی***، تهران: سخن.

نصری، امیر (۱۳۹۲). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، ***فصلنامه کیمیای هنر***، سال ۲، شماره ۶، صص ۲۰-۷.

ویور، مری جو (۱۳۹۳). **درآمدی به مسیحیت**، ترجمه حسن قنبری، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

**References**

Augustine. (1990). ***City of God***, (Trans by H. Tofighi). Qom: University of Religions and Denominations Press (Text in Persian).

Camara, E. (2021). ***Last judgment***, Retrieved June 1, 2021 from Khan Academy Website. khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/michelangelo/a/michelangelo-last-judgment.

Chavari, S. (2009). A structural Comparison of Mohammad Modabber's "Doomsday curtain painting" and Michelangelo's " The last judgment", ***Faslname Honar***, 81(179-160) (Text in Persian).

Dadvar, A., Mafitabar, A. (2019). A comparative study of reflection approach in figurative paintings of Nader Shah and Napoleon, Glory of Art ***(Jelve-y Honar)*** Alzahra Scientific Quarterly Journal, 10-2(27-44) (Text in Persian).

Dixon-Kennedy, M. (1998). ***Encyclopedia of Greco-Roman mythology***, Santa Barbara: ABC-CLIO.

Duvignaud, J. (2013). ***The Sociology of Art***, Tehran: Markaz (Text in Persian).

Evans, G. R. (1993). ***Philosophy and Theology in the Middle Ages***, Behnam Akbari. Qom: University of Religions and Denominations Press (Text in Persi an).

Fernandes, J. W. (2016). ***Psychoanalytic Considerations on "The last judgment"*** by Hieronymus Bosch, Curitiba-Brazil.

Gibson, W. S. (1973). ***Hieronymus Bosch*** (World of Art), London: Thames & Hadson.

Kangarani, M. (ed). (2019). ***Collection of Articles of the Second and Third Symposium of Comparative Art***, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).

Koldeweij, J. (2010). A man like Bosch. Jheronimus Bosch. his sources, ***2nd International Jheronimus Bosch Conference***, May 22-25, 2007, Jheronimus Bosch Art Center, pp. 16-29.

Lane, T. (2016). ***Exploring Christian Thought***, (Trans by R. Asrian). Tehran: Farzan Rooz (Text in Persian).

Mozaffarikhah, Z. (2012). A comparative Study of a work by Jan Van Eyck and Marc Chagall on a Single Subject. Glory of Art ***(Jelve-y Honar)*** Alzahra Scientific Quarterly Journal, 3-2(49-619 (Text in Persian).

Namvar Motlagh, B. (2010). ***Comparative knowledge***, Tehran: Sokhan (Text in Persian).

Nasri A. (2013). Reading Image with Erwin Panofsky, ***Kimiya-ye-Honar***, 2-6(7-20) (Text in Persian).

Pakbaz, R. (2005). ***Encyclopedia of Art***, Tehran: Farhang-E Moaser (Text in Persian).

Panofsky, E. (1995). ***Meaning in the Visual Arts***, New York: Doubleday & Company.

Saei, A. (2013). ***Comparative Research Method: with Quantitative***, ***Historical and Fuzzy Analysis Approach***, Tehran: Agah (Text in Persian).

Thiessen, H. C. (n.d.) ***lectures in Systematic Theology***, (n.p.) (Text in Persian).

Van Straten, R. (1994). ***An Introduction to Iconography: Symbols, Allusions and meaning in the Visual Arts***, New York: Abingdon.

Weaver, M. J. (2014). ***Introduction to Christianity,*** (Trans by H. Qanbari). Qom: University of Religions and Denominations Press (Text in Persian).

**URLs:**

URL1: wga.hu/art/b/bosch/7triptyc/8lastjud.jpg (Access Date: 1/1/2021, 3:20 p.m.)

URL2: wga.hu/art/m/michelan/3sistina/lastjudg/0lastjud.jpg (Access Date: 1/1/2021, 4:43 p.m.)

URL3: https://www.tripimprover.com/blog/apollo-belvedere (Access Date: 2/1/2021, 2:14 a.m.)

URL4: https://artsandculture.google.com/asset/the-%E2%80%9Cheyl-aphrodite-%E2%80%9D-an-exquisite-beauty-unknown/vwHyLqVKkQjS7g (Access Date: 2/1/2021, 2:08 a.m.)

# تاویل رنگ در قالی‌های محرابی دوره قاجـــار از منظر علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی[1]

**ندا کیانی اجگردی**[2]
**حاتم شیرنژادی**[3]

**مقاله پژوهشی**
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۷

**چکیده**

ارزش محتوایی رنگ در هنرهای ســـنتی چون قالی‌بافی، همواره از ارزش بصری آن بیش‌تر بوده اســـت؛ تا جایی که حضور رنگ در این هنر به‌ویژه قالی‌های محرابی همچون هر پدیده دیگر در نظام فکری عرفای اســـلامی و ســـنت‌گرایان، می‌تواند از حقیقتی نامتناهی در ورای خود حکایت کند. در این میان علاءالدوله ســـمنانی و شـــیخ محمد کریم‌خان کرمانی به رنگ‌ها توجه ویژه‌ای داشته‌اند که با در نظر گرفتن تصوف و تشیع از یک نحله‌ی مشـــترک و نبود نگاه ویژه به رنگ‌شناسی قالی‌های محرابی دوره قاجار در نسبت با عرفان، می‌توان ارتباط ضمنی موجود در دیدگاه آن دو را نسبت به مقوله مذکور به کار بست. لذا پژوهش حاضر با هدف تاویل رنگ در قالی‌های محرابی دوره قاجار بر اساس دیدگاه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی، این سؤال اصلی که چگونه می‌توان ماهیت رنگ‌ها در قالی‌های محرابی دوره قاجار را با توجه به دیدگاه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی بازشناخت، پیش روی خود دارد تا یکی از بنیان‌های عمیقی که این هنر بر آن استوار است، نمایان گشته و همزمان در فهم مکاشفات عرفانی راهگشا افتد. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای بوده است. حاصل آنکه به اعتبار آرای دو عارف مزبور، نظام رنگ‌ها در قالی‌های محرابی دوره قاجار، به‌طور تمثیلی رســـیدن به خداوند و ســـفر روحانی انسان را متجلی می‌سازند و همچون پیامبر یا امام درونی به عابد جهت داده و او را به سمت مرکز می‌کشانند؛ یعنی هنرمند سعی در نمایاندن معنا در صورت داشته است.

**واژگان کلیدی:** رنگ، نور، علاءالدوله سمنانی، شیخ محمد کریم خان کرماني، قالی محرابی، دوره قاجار

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35962.1635

۲- دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول.
n.kiani@aui.ac.ir
۳- کارشناسی ارشد هنر اسلامی (گرایش مطالعات تاریخی و تطبیقی)، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
hatam_shirnejadi@yahoo.com

**مقدمه**

هنرهای سنتی از معرفت قدسی جداناپذیر هستند تا آنجا که درک آن، یعنی کسب بصیرت نسبت به حقیقتی که سرشت باطنی آدمی را در مقام صنعت‌گر الهی شکل می‌دهد و گواهی زیبایی خداوندی است. حال که هنرهای سنتی، رمزی از حقیقتی بالاتر هستند باید از ظاهر آن‌ها به باطن راه برد. درواقع آنچه هنرمند در ایجاد اثر انجام داده است، مرتبه تنزیل است (نزول از عالم معنا به عالم ماده) و آنچه امروز باید برای فهم آن انجام شود مرتبه تاویل (برگردان از عالم ماده به عالم معنا)؛ لذا با سپردن مسیر عکس تنزیل، یعنی تاویل می‌توان به اصل و اول حقایق بازگشت. در این میان رنگ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر ظاهری در هنرهای سنتی، دارای مفاهیم باطنی خاص و نمادین سنت عرفانی بوده که در مواجهه با آرای عرفای اسلامی و صوفیان نیازمند تاویل است. در این قلمرو، معمولاً عرفا از رنگ، با عنوان تجزیه نور صحبت نکرده و آن را عامل ظهور می‌دانند؛ به عبارتی نورِ مجرد از طریق رنگ عینیت می‌یابد. به همین جهت رنگ بیانگر مراحل سلوک بوده و در این انحا نور را نیز همواره شرط حصول و برخی دیگر شرط ظهور و دیدن رنگ‌ها برشمرده‌اند که در مراحل سلوک برانسان نورانی ظاهر می‌شود؛ چراکه «نور» متأثر از متون مقدس و قرآن کریم در آیین مقدس اسلام و در میان عرفا، بنیاد هستی و خداوند است. درنتیجه آنچه در نظر عرفا به مفهوم رنگ در معنای امروزی نزدیک بوده، نور است و رنگ در کنار نور به‌عنوان اصلی‌ترین تجلیات هنری معنا یافته است. حال که رنگ با عرفان و صوفیه نسبتی همه‌جانبه داشته است و البته که تاویل و خرق حجاب‌ها کار اهل سلوک و علمای عرفان است؛ این نوشتار بر آن است که از یک سو بر مبنای دیدگاه علاءالدوله سمنانی از سلسله کبرویه و آرای شیخ محمد کریم‌خان کرمانی از مکتب شیخیه به تاویل رنگ بپردازد و از دیگر سو تاثیر آن را بر هنر قالی‌بافی که علاوه بر کاربرد، در خلوت عرفاني انسان نیز نقش ایفا کرده، به‌ویژه در قالی طرح محرابی که بر یادآوری جاي عبادت، «تقرب خدا» و «جنگ در راه خدا» تأکید داشته است، بررسی کند. ازآنجاکه بخش بزرگی از این نوع قالی در دوره قاجار شکل گرفته که علاوه بر وفاداری به سنت‌های پیش از خود، متوجه تغییراتی نیز بوده است، در این مجال نمونه‌هایی از گستره متعدد آن‌ها، مطالعه می‌شود.

بر این مدار پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به این سؤال بوده است که چگونه می‌توان ماهیت رنگ‌ها را در قالی‌های محرابی دوره قاجار با توجه به دیدگاه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی بازشناخت. این پژوهش با واکاوی یکی از جنبه‌های قداستی بازتاب‌دهنده ذات حق و سیر سلوک عارف و هنرمند در نظر دارد به مخاطب بیاموزد با چشمان و فهم تازه‌ای به هنرهای سنتی نگاه کند؛ چراکه نوع درک هنرمند سنتی از ماهیت رنگ‌ها وابسته به منابع دینی و عرفانی، می‌توانسته مؤثر بر کاربرد آن‌ها در این هنرها باشد. ازاین‌رو، سخن اول شرح آرای علاءالدوله سمنانی و شیخ کرمانی در تاویل رنگ است، سپس با بررسی قالی‌های محرابی انتخابی، تجلی رنگ‌ها در آن‌ها، براساس شناختی که از رنگ در آرای حکما به‌دست‌آمده، تبیین می‌گردد.

**پیشینه پژوهش**

تاکنون پیرامون مفاهیم و ماهیت رنگ و نور در اندیشه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی به‌طور جداگانه مطالعاتی صورت گرفته است لیکن بررسی این آرا در هنرهای سنتی، محدود بوده و اکثراً دیدگاه علاءالدوله سمنانی در هنرهایی چون نگارگری و معماری موردتوجه قرار گرفته است؛ تا آنجا که نگارندگان دنبال کردند، پژوهشی مبنی بر دیدگاه هر دو عارف به‌طور هم‌زمان یافت نشد. علاوه بر این اگرچه قالی‌های محرابی دوره قاجار از وجوه مختلف ساختاری، نشانه‌شناسی، تصویری و... بررسی شده‌اند؛ لیکن در حیطه رنگ‌شناسی آن‌ها در نسبت با عرفان مطالعه‌ای صورت نگرفته است. لذا پژوهش حاضر برخلاف مطالعات مذکور در (جدول ۱)، از یک سو آرای دو عارف مشهور از دو طریقت یعنی صوفی گری و تشیع را از دو برهه زمانی متفاوت (ایلخانی- قاجار) در کنار هم موردتوجه قرار داده است، از دیگر سو به‌طور خاص از این آرا به‌منظور واکاوی و تاویل رنگ و تاثیر آن بر قالی‌های محرابی دوره قاجار بهره گرفته است که تاکنون از این منظر مورد پژوهش قرار نگرفته است.

**روش پژوهش**

پژوهش حاضر به شیوه‌ی توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از اسناد و مدارک کتابخانه‌ای انجام شده است. نمونه‌گیری به شکل هدفمند بوده و جامعه آماری آن در تعداد ۱۵ قالی محرابی متعلق به دوره قاجار از شهرهای مختلف ایران است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به روش کیفی و با رهیافتی تاویلی، در پی تبیین تناظر آرای دو عارف صاحب‌نظر در حیطه رنگ با ماهیت رنگ‌ها در قالی‌های محرابی دوره

قاجـار صورت گرفته اسـت. آنچـه در این پژوهـش موردتوجه بـوده تشـابه و تطبیـق نیسـت؛ بلکـه تناظـر و تاثیـر اسـت به‌گونه‌ای که معلوم گردد افکار ایـن دو عارف چگونه با تاویل رنگ در این هنر قرابت دارد.

جدول۱- پیشینه پژوهش (نگارندگان)

| | عنوان | موضوع | نویسنده | تاریخ |
|---|---|---|---|---|
| **مطالعه رنـگ در هنرهای سنتی از منظر علاءالدوله سمنانی** | تجلی نمادهـای رنگی در آیینهٔ هنر اسلامی | نمادپـردازی برخـی رنگ‌هـا در آیینـهٔ نگـرش اسـلامی از دیدگاه قـرآن و احادیث و چنـد تـن از اندیشـمندان همچون علاءالدوله سمنانی | عسگری و اقبالی | ۱۳۹۲ |
| | تمایزمیان نور و نار در قرآن و عرفان اسـلامی و تاثیر آن بر مفهـوم و کاربـرد رنگ در نگارگری اسلامی | بررسـی تمایزمیان نور و نار در قـرآن و در آرای حکما و عرفایی چون شیخ اشراق و علاءالدوله سمنانی و بازتاب این معنا در برخی از مهم‌ترین نگاره‌های تاریخ نگارگری اسلامی | بلخاری قهی | ۱۳۹۶ |
| | واکاوی چگونگی تاثیرپذیری نگارگران دوره تیموری در زمینه رنگ از آرای علاءالدوله سمنانی | بررسی سه کتاب شاهنامه بایسنقری، معراج نامه میرحیدر و منطق الطیـر در تأکیـد بـر تاثیرپذیری نگارگـران هـرات از آرا عرفایی چون علاءالدوله سمنانی در انتخاب رنگ. | یادگاری | ۱۳۹۶ |
| | بازشناسی تاثیر اندیشه‌ی عرفانی در پدیداری رنـگ آبـی در کاشـی‌کاری مساجد ایران | بازخوانـی تاثیـر اندیشـه‌ی عرفانی اندیشـمندانی چـون علاءالدولـه سـمنانی بـر پدیـداری نمادگرایانـه رنـگ آبـی در کاشی‌کاری مساجد | مـرادی نصـب و دیگران | ۱۳۹۶ |
| | رنـگ از دیـدگاه عرفانـی در نظریـات علاءالدولـه سمنانی (مطالعه موردی: مسجد گوهرشاد مشهد) | شـناخت رنگ‌هـا در دیـدگاه سـمنانی و بررسـی آن‌هـا در مسجد گوهرشاد با تأکید بر افزایش گرایش به عرفان در دوره تیموری و تاثیر آن در کاربرد رنگ | هاشـم‌پور و تـوران پور | ۱۳۹۷ |
| | تحلیـل رنگ‌هـای یـک مقبـره پـوش دوره صفوی با تکیـه بـر آرای علاءالدوله سمنانی | با بهره‌گیـری از روش پدیدارشناسـی هرمنوتیك هانری کربن به تحلیـل آرای علاءالدوله سـمنانی به‌عنـوان مبنایی برای نقد مخاطب محور در تک اثر پرداخته است | مهرابي و عوض پور | ۱۳۹۸ |
| | مبانی عرفانی هنـر و معماری اسلامی | دفتـر اول: تبییـن اصول وحـدت وجـود در حکمـت و عرفان اسلامی در سه مکتب الهی، زمینی و وحدت شهود از دیدگاه علاءالدولـه سـمنانی و شـیخ احمـد سـرهندی- دفتـر دوم: تبیین مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی با تأکید بر تجلی رنگ و نور در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی | بلخاری قهی | ۱۳۹۹ |
| **مطالعه رنـگ در هنرهای سـنتی از منظـر شـیخ محمد کریم خان کرمانی** | خوانـش پدیدارشـناختی رنـگ سـرخ در یـک پتـهٔ محرابـی دورهٔ قاجار با تکیه بـر آرای حاج محمد کریم خان کرمانی | بـا بهـره گیـری از روش پدیدارشناسـی هرمنوتیکـی هانـری کربـن، بـه تحلیـل آرای حـاج محمـد کریم‌خـان کرمانـی به‌عنوان مبنایی برای نقد مخاطب محور رنگ‌های یک اثر هنری پرداخته است | مهرابی | ۱۳۹۹ |
| **مطالعه قالی‌های محرابی در نسبت با عرفان** | تجلی مفاهیـم و تفاسـیر قرآنی در طرح قالی‌هـای محرابـی درختی دوره قاجار | مطالعه پنج نمونـه از قالی‌هـای دوره قاجار با طـرح محرابی درختی که کاملاً بر اسـاس متن قرآن بوده و نشـان می‌دهند که طراح قالی با داشـتن آگاهـی از متن قرآنی و تفسـیر آن، به طراحی و بافت این فرش‌ها اقدام نموده است | وندشعاری | ۱۳۹۳ |
| | تجلی اسماءالحسنی در قالیچه‌های محرابی عصر صفوی | تبییـن جایـگاه اسماءالحسـنی در شـش نمونـه قالیچـه محرابی عصر صفوی با تأکید بر تجلی حق تعالی | میرزایی و دیگران | ۱۳۹۳ |

**رنگ در نظر علاءالدوله سمنانی**

علاءالدوله سمناني از عرفای ایرانی در قرن هفتم و هشتم هجری است که از یک سو واضع نظریه‌ی «وحدت شهود» بوده؛ نظریه‌ای که به‌واسطه‌ی آن می‌توان به‌نوعی فیزیولوژی جسم لطیف رسید و از دیگر سو در تأمل و توجه عرفانی به نور و رنگ، ادامه‌دهنده راه نجم الدین کبری، سرسلسله طریقهٔ کبرویه است. ویژگی بارز عارفان این مکتب شرح مشاهداتی است که صوفیان در مراحل مختلف طریقت به آن پی برده‌اند و در این میان رنگ‌ها، هرکدام نشانه‌ای از حالات و مقامات سالک محسوب می‌شوند. سمنانی نیز بر این مدار نظریه‌ای ترسیم نمود که در آن رنگ با نور و لطایف سبعه (هفت اندام یا مرکز لطیف در وجود انسان «عالم صغیر» که هرکدام با یکی از هفت پیامبران بزرگ «عالم کبیر» نموده می‌شوند) براي به فعلیت رسیدن «انسان نوراني» پیوند خوردند. او در تاویل رنگ‌ها، هر راستی بیرونی را به ناحیه‌ای درونی مرتبط و بازگشت داده است که این ناحیه (همان اندام لطیف در اندام شناسی عرفانی) با نور رنگینی به نمایش درمی‌آید و عارف توانایی دیدن و آگاهی از آن را پیدا می‌کند.

**نسبت رنگ با لطایف سبعه**

هرکدام از مراکز هفت‌گانه‌ی لطیفه‌ها در نظر سمناني، داراي رنگی فراحسی هستند که با پیامبر وجود آدمی مطابقت دارند (جدول ۲) و می‌توان این‌گونه آن‌ها را برشمرد:

نخستین مرکز، لطیفهٔ «قالبیه» است که با «قالب» جسمانی یا نطفه ارتباط دارد و صاحب آن انسان آفاقی است که اگر در این مرتبه بماند از حکمت به دور و در جهل است؛ لذا به رنگ سیاهی است که گاه به خاکستري دودي می‌زند. دوم، لطیفهٔ «نفسیه» که با نفس مرتبط است و قرآن آن را، نفس اماره می‌نامد. این اندام به رنگ آبی یا کبود خوش‌رنگ است که «نوح هستی‌ات» یا نوح وجود تو نامیده می‌شود. سوم، لطیفهٔ «قلبیه»، پایگاه منِ معنوي که به «ابراهیم وجود تو» تعبیر شده است. در این مرتبه، آدمی قدم در دایره اسلام و ایمان نهاده و از ظلمت طبیعت بیرون آمده است که به رنگ سرخ عقیقی است. چهارم، لطیفه «سرّیه» به معنای راز و مربوط به سرّقلب و جایگاه گفتگوی صمیمی است. به‌واسطه‌ی این لطیفه، آدمی با خداوند خلوت می‌کند و این رازگویی باوجود حضرت موسی در عالم کبیر قابل انطباق است؛ لذا موسی «هستی‌ات» نامیده می‌شود که به رنگ سفید است. «روح»، پنجمین لطیفه است و از نفخ روح الهی ناشی می‌شود، سمنانی این لطیفه را باوجود داود تطبیق داده و ازآنجاکه انسان نماینده خداوند به شمار می‌رود به «داود وجود تو» و با رنگ زرد از آن تعبیر کرده است. ششم «لطیفه خفیه» نام دارد که صاحبش قدم در دایره نبوت می‌گذارد. این لطیفه در دل آدمی است و به‌واسطهٔ روح‌القدس دریافت می‌شود؛ ازاین‌رو آن را «عیسی هستی‌ات» می‌نامد که به رنگ سیاه روشن (اسود نورانی) است. «لطیفه حقیه» به‌عنوان آخرین لطیفه، با مرکز خدایی هستی‌ات یعنی «محمد وجود تو» قابل انطباق بوده و به رنگ سبز درخشان است (سمنانی، ۱۳۹۱: ۲۷۰-۲۶۹؛

جدول ۲- لطایف سبعه در نظر علاءالدوله سمنانی (نگارندگان)

| مراحل سلوک | لطایف | مفهوم نشانه‌ای | روایت‌های رنگی |
|---|---|---|---|
| اول | قالبیه | آدم وجود تو | |
| دوم | نفسیه | نوح وجود تو | |
| سوم | قلبیه | ابراهیم وجود تو | |
| چهارم | سریه | موسی وجود تو | |
| پنجم | روحیه | داوود وجود تو | |
| ششم | خفیه | عیسی وجود تو | |
| هفتم | حقیه | محمد وجود تو | |

بلخاری قهی، ۱۳۹۹ ب: ۱۷۳-۱۷۱).
همان‌طور که در عالم کبیر، سیر کمال از مرتبه آدم شروع و به شریعت حضرت محمد (ص) ختم می‌شود، در وجود انسان هم این جنبش درونی باید منجر به خوگرفتن با سیرت محمد (ص) شود تا کمال یابد (کربن، ۱۳۹۹ الف: ۱۸۰)؛ لذا در تصوف علاءالدوله سمنانی رنگی که صوفی پس از عبور و خروج از «سیاه» (تیره و روشن) به آن می‌رسد؛ همان جا که قرب الهی و بقا را به همراه دارد، «کوه زمرد» یعنی رنگ «سبز» است (شیمل، ۱۳۹۴: ۴۲۳).

**نسبت رنگ با نور**

به‌زعم سمنانی، نور را چیزی گویند که او خود و همه‌ی اشیا را ببیند و داند و بدو اشیا را توان دید و دانست؛ این نور مطلق، صفت خاص حق است، خواه نور ارادت ارضی باشد و یا نور ولایت سماوی، هر دو صفت مختص خداوند است (سمنانی، ۱۳۹۱: ۳۰۲). در نظروی رنگ هم‌نشینی دیگری با نور دارد و هر نوری وابسته به درجه و مرتبه خود، رنگ خاصی دارد که با سالک نیز عجین شده است. به‌واقع سالک روشنایی را می‌بیند که به سبب «ذکر» شدت گرفته و خود دایره‌ای در مقابل او گشوده است. از این دایره‌ی روشن، هفت رنگ زبانه می‌کشند، همان هفت رنگی که سالک از مقام لطیفه‌ی قالبیه تا لطیفه‌ی حقیه محمدیه در قوس عروج خود باید آن را ببیند و به توان نوریه هریک، حجاب‌های بسیار را پاره کند و بدین گونه، عارف به مقام وحدت شهود می‌رسد. در اینجا مرحله به مرحله از الوان نوری مختلف متناسب با سطح معرفت سالک سخن می‌گوید و رنگ‌ها را در ارتباط با نور به تصویر می‌کشد تا جایی که منزل به منزل در پس ظهور هر نوری، رنگی ظاهر می‌شود؛ به یک معنا انوار در صورت الوان و رنگ‌ها آشکار می‌شوند.

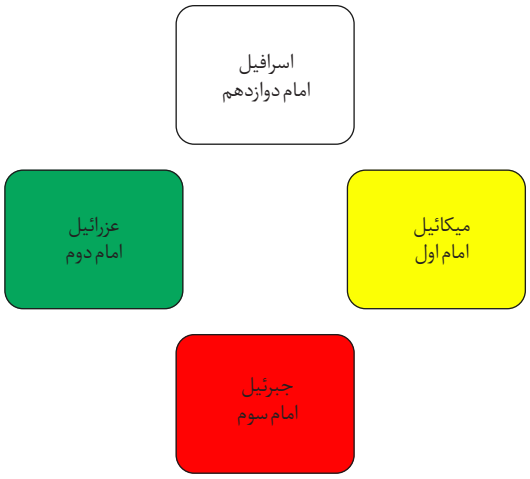
**رنگ در نظر شیخ محمد کریم خان کرمانی**

حاج محمد کریم‌خان کرمانی، سومین رهبر مکتب شیخیه کریمخانیه و باقریه در قرن سیزدهم بوده است، او را برحسب نظریه‌اش درباره رنگ‌ها «گوته ایرانی» می‌نامند به این دلیل که مشاهدات نور رنگین از منظروی، تداعی‌کننده «رنگ‌های فیزیولوژیکی» در نظریه رنگ گوته است (کربن، ۱۳۹۹ ب: ۱۸۲). درواقع شیخ کرمانی علاوه بر همنوایی با دیدگاه سمنانی در خصوص اندام‌های لطیف پوشیده شده در رنگ‌ها، با طرح گسترده‌ای که گوته از «رنگ‌های وابسته به اندام» می‌دهد نیز هم‌راستا است. به اعتقاد کرمانی، رنگ ذاتی جسم است و برای اینکه رنگ‌ها ظاهر شوند نیاز به نوری دارند که آن‌ها را به فعلیت برساند و به ظهور رنگ نه به وجود بالفعلش مربوط است. درواقع وی میان وجود و ظهور رنگ تفاوت قائل بوده و در این راستا از یک سو به رابطه میان رنگ و نور پرداخته و از دیگر سو طبیعیاتی را در میان می‌آورد که بر فکرت «ماده لطیف»، لطیفه مبتنی است. ارتباط این طبیعیات با فیزیولوژی جسم لطیف نزد سمنانی قابل‌تشخیص است، ضمن اینکه کرمانی نیز ابتدا با تاویل بعد ظاهری رنگ‌ها از طریق طبیعیات بیرونی به تاویل باطنی آن‌ها می‌پردازد.

**نسبت رنگ با طبیعیات ناظر به لطیفه و طبیعیات ناظر به عناصر**

در نظر شیخ، طبیعت موجودات برحسب شدت و ضعف لطیف، لطیفه بر سه نوع است: الف) قسمی که لطیفه در آن غالب بوده و موجود منبع نور است و نه تنها در ذات خود بلکه موجودات و اشیاء دیگر را نیز ظاهر و مرئی می‌سازد. ب) قسمی که لطیفه آن با مؤلفه‌های دیگر برابر است در این صورت نمی‌تواند دیگری را ظاهر سازد اگرچه خود، حتی در ظلمت ظاهر و مرئی بالذات است مانند نور سرخ. ج) قسمی که لطیفه آن ضعیف‌تر از مؤلفه‌های دیگر است، در این صورت حتی ظاهر بالذات هم نیست و به‌واسطه دیگری که لطیفه در آن غالب است ظاهر می‌شود (کرمانی، ۱۳۹۸: ۱۰-۹؛ کربن، ۱۳۹۹ ب: ۱۸۵) پس دلیل ندیدن رنگ‌ها در تاریکی، وابسته به ضعف یا کمبود عنصر لطیفشان است. درواقع لطیفه، اثر مثال احدی است که در صورت ظهور، مثال صورت برتر می‌شود، پس زمانی که لطیفه ضعیف است، غایب می‌ماند و باید تقویت شود تا تعالی یابد؛ لذا رنگ از یک سو معلول تاثیر لطیف و مثل اعلا است. از سوی دیگر رنگ با طبیعیات ناظر به «عناصر» یا همان چهار کیفیت که «عناصر اربعه» نامیده می‌شوند، نیز در ارتباط است. این چهار عنصر بیرونی همراه با رنگ‌های مربوط به هریک، تقلیدی از عالم مثال‌اند و با عالم طبیعت در عرش رحمانی منطبق هستند. اثر به لطف چهار کیفیتی که در طبیعیات رایج به نام آتش به رنگ سرخ، هوا به رنگ زرد، آب به رنگ سفید و خاک به رنگ سیاه و مقام ظلمت، با ترتیب فاصله‌گذاری فزاینده‌شان از مبدأ شناخته شده‌اند، محقق می‌شود؛ یعنی نزدیک‌ترین اجزای اثر به مبدأ، آتش است و در مرتبه بعد هوا، سپس آب و دورترین مراتب خاک است (کرمانی، ۱۳۹۸: ۳۰). بر این مدار اصل رنگ‌های مطلق (عالم

زمین) چهار رنگ است که اگر رنگ مُشرق (عالم لطیف) مطلوب باشد، رنگ سبز از ترکیب زرد و آبی به دست می‌آید. درنتیجه در عالم لطیف رنگ‌های شفاف، چهار رنگ اصلی سفید، زرد، سرخ و سبز است که در عرش رحمانی با چهار پیامبر اسرافیل، میکائیل، عزرائیل و جبرئیل و در عرش ولایت با چهار امام قابل انطباق هستند (نمودار ۱). نور سفید صورت عرفانی امام دوازدهم، امام زمان است که در مقام امام احیاگر عالم در راس عرش ولایت قرار دارد. هموکه عالم را به حالت آغازین، در زمان آفریده شدنش بازمی‌گرداند و همین نقش او به منزله محافظ نور سفید را توجیه می‌کند. ستون سمت راست عرش با نور زرد، تجسم امام اول علی ابن ابیطالب (ع) بوده منوط به ضربت خوردن و خارج شدن خونابه‌ای زرد از سر آن حضرت، ستون سمت چپ تجسم حسن ابن علی (ع) است که چون سم در جان امام اثر کرد، به رنگ سبز گرایید و ستون پائینی که از نور سرخ است، تجسم خون، حسین ابن علی (ع) است (کرمانی، ۱۳۹۸: ۶۲؛ بلخاری، ۱۳۸۸).




نمودار ۱- تطبیق رنگ‌ها در عرش رحمانی و عرش ولایت (نگارندگان)

## نسبت رنگ با نور

کرمانی نور و رنگ را از یک جنس واحد می‌داند مانند نسبت روح و بدن لیکن به لحاظ شخص و نوع، دو امر متفاوت‌اند؛ یعنی متمایز از هم و درعین حال جداناپذیر هستند و ظهور یکی به‌واسطه دیگری است. این نسبت به صورت رابطه رب و مربوب است، یعنی نور به مبدأ نزدیک‌تر و رنگ دور است درنتیجه به فضل نوری که برآن می‌تابد نیازمند است. وی در این زمینه دو فرضیه ارائه می‌دهد که به یک اندازه بیانگر روح شیعی هستند: ۱- نور، بعد لطیف رنگ یا رنگ در حالت لطیف آن است و به موجب همین نور، رنگ در حالت قوی آن است. حال آنکه رنگ، نور در حالت کثیف متراکم‌تر آن است. ۲- نور، روحانیت (فرشته) رنگ است، یعنی رنگ روحانیت یافته است درحالی‌که رنگ، جسمانیت نور است (جسم در همه عوالم) (کربن، ۱۳۹۹ ب: ۱۹۷-۱۹۴؛ گلیارانی، ۱۳۹۱: ۹۶). حال که نور علت ظهور رنگ است پس رنگ هم می‌تواند علت ظهور نور باشد، زیرا نور از طریق رنگ قابل رؤیت می‌شود. بر همین مدار است که حدیث «کُنْتُ کَنزاً مَخفّیا فَاَحبَبْتَ اَن اُعْرَف فَخَلَقْتُ الخلقَ لِاعرَف»؛ گنج نهانی بودم دوست داشتم که شناخته شوم، پس آفریدگان را آفریدیم تا شناخته شوم، معنا پیدا می‌کند؛ پس نور، همان ظهور مبدأ است که به صبغه جسم کثیف درمی‌آید و قابل رویت می‌شود این مراتب رؤیت پذیری عبارت‌اند از: مرتبه نور سرخ (شدید)، مرتبه نور زرد (قوی)، مرتبه نور سفید (نهایت نور). به طور کلی شیخ به منظور تاویل رنگ‌ها در مرحله نخست از طبیعت بیرونی و عناصر اربعه می‌گوید و در مرحله دوم باطن رنگ‌ها را در عرش رحمانی با چهار پیامبر تطبیق می‌دهد و سپس در مرحله سوم به عرش ولایت رفته و باطن رنگ‌ها را با چهار امام نشان می‌دهد؛ اما در مرحله چهارم که برای معنویت شیعی اهمیت حیاتی دارد، زیرا نوعی باطنی شدن همه‌جانبه امام شناخت را موجب می‌شود، به امام درون، راهنمای شخصی سرّی هر یک از انسان‌ها، به رب یا پروردگار که هر بنده مؤمنی مربوب آن است، می‌رسد.

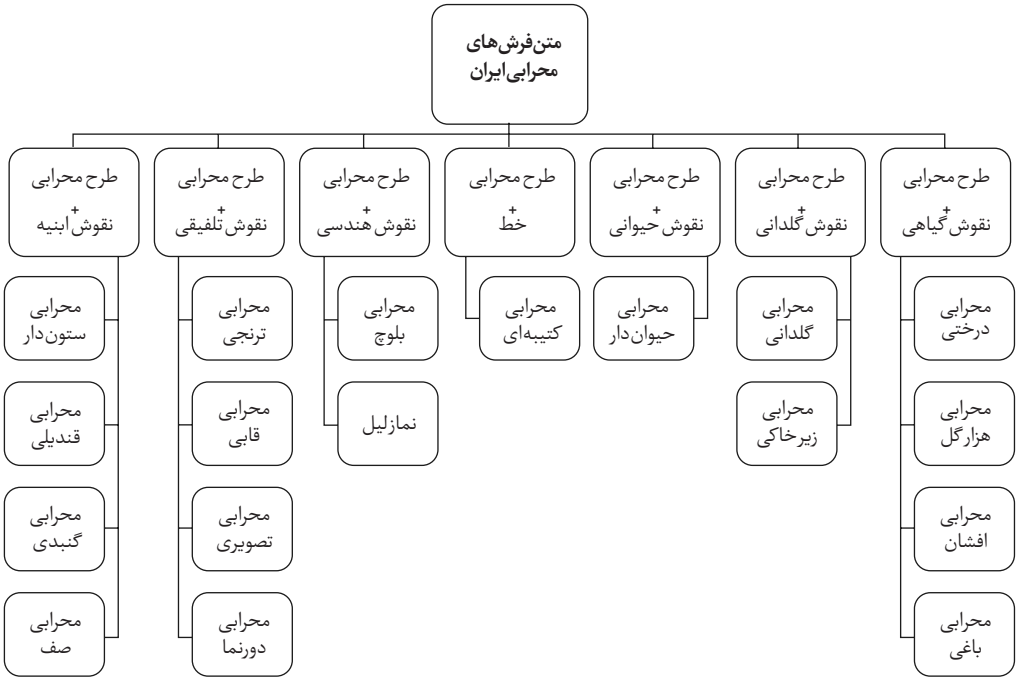
همان‌طور که سمنانی، از طریق نوعی باطنی کردن همه‌جانبه پیامبر شناخت، اشارات قرآن کریم به انبیا را به هفت مرکز پیکر شناخت لطیف مرتبط ساخت و هر یک از این مراکز که رمز «پیامبران وجود تو» هستند را با رنگ و هاله خاصی تطبیق داد؛ شیخ نیز، به لحاظ قلمرو شبیه به اقدام سمنانی اما طرحی متفاوت را دنبال کرده است.

## قالی محرابی در دوره قاجار

محراب در فرهنگ و تمدن اسلامی از یک سو به مثابه دروازه بهشت، محل تجلی خداوند (نور) و آستانه‌ای است که حرکت آدمی از زمین به سوی آسمان را رهنمون می‌شود و از دیگر سو محل نبرد و جهاد با شیطان نفس بوده که توأمان مأمن آسایش روح و سکون جان نیز قلمداد شده است (مؤمنی لندی و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۸).

به اعتبار تعاریف مذکور، طرح محرابی ابتدا در معماری مساجد و سپس متأثر از آن در قالی ظاهر گردید که به طور کلی دو نوع اصلی سجاده‌ای و تزئینی را شامل می‌شود. قالی

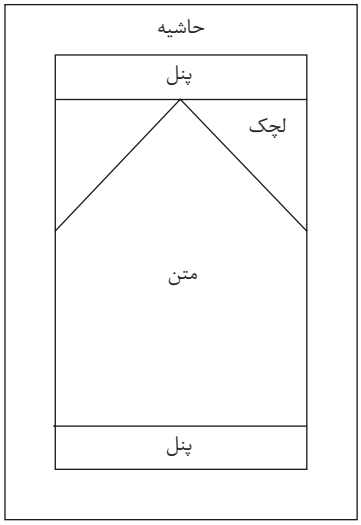
محرابی سجاده‌ای، جملگی برای نماز استفاده شده و درنتیجه کاربرد آیات و احادیث به‌ویژه در فضای دو طرف طاق محراب و کاربرد نقوش در راستای تمرکز بر خدا و زیبایی‌های معنوی، در آن متداول بوده است؛ لیکن قالی محرابی تزئینی اغلب مصرف غیرمذهبی چون دیوارکوب و مفرش داشته و به لحاظ رنگ و نقش از تنوع بالایی برخوردار




نمودار۲- تنوع طرح‌های محرابی (حاجی‌زاده و دیگران، ۵۵:۱۳۹۵)

است، هم‌چنین استفاده عناصری چون حیوان و پرنده در آن ممنوعیت نداشته است مانند محرابی باغی، محرابی حیوانی و... . بعلاوه بر مبنای طرح متن و عناصر محراب نیز می‌توان قالی‌های محرابی را به گروه‌های مختلفی تقسیم کرد که تنوع آن‌ها در (نمودار۲) مشخص شده است.

دراین‌بین قالی‌های محرابی دوره قاجار، درعین وفاداری به سنت‌های پیشین، دستخوش تغییراتی شده است به‌نحوی‌که اغلب در مقیاس کوچک‌تر و در ابعاد قالیچه به‌کاررفته‌اند، کف و زمینه آن ساده‌تر و خلاصه‌تر همراه با تزئیناتی در قسمت فوقانی محراب اجرا شده است (متفکرآزاد، ۷۷:۱۳۹۶) و درختان و گل‌ها به منظور حفظ حرمت کلام الهی و برگرفته از اوصاف بهشت رضوان، جایگزین قسمت آیات، اسما جلاله و ادعیه‌ی قالی‌های محرابی صفوی گردیده‌اند مگر تعداد محدودی که به تقلید از همتای صفوی خود بافته شده‌اند؛ بعلاوه در این دوره در اکثر نقاط ایران ازجمله کاشان، تبریز، کرمان، کرمانشاه، اصفهان و... قالی محرابی بافته شده است و اغلب از عناصر: قندیل، گلدان، درخت، دست یا پنجه، ستون و تصویر انسان، پرنده یا حیوان استفاده کرده‌اند (محمودی، ۳۴-۳۲:۱۳۹۶). دراین‌بین شاید مهم‌ترین تحول، ظهور طرح‌های تصویری، گلفرنگ، انواع بته و گسترش طرح‌های قابی و بندی است.




شکل۱- قسمت‌های مورد مطالعه در قالی (نگارندگان)

**معرفی نمونه‌های مورد مطالعه**

نمونه‌های این نوشتار، چنانکه ذکر شد قالی‌های محرابی است که در دوره قاجار در شهرهای مختلف ایران بافته شده‌اند و هرکدام در حال حاضر در حراجی‌ها، کمپانی‌ها و موزه‌های مختلف دنیا نگهداری می‌شوند. قالی‌های

موردمطالعه کف ساده و با تلفیق قندیل، ستون و گلدان بوده‌اند که طیف رنگی آن‌ها براساس چهار قسمت: حاشیه، پنل، لچک و متن تحلیل گردیده است؛ به‌نحوی‌که تمرکز اصلی بر کلیت رنگ‌های غالب مورداستفاده در این چهار بخش است. در این راستا به خوانش هریک از رنگ‌ها با ابتنا به آرا علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی پرداخته می‌شود طوری‌که ابتدا رنگ‌های هر تصویر، شناسایی و در انتها ماحصل آن‌ها تاویل و تبیین می‌گردد.

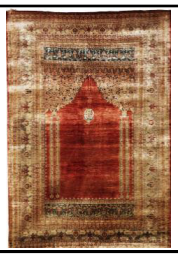
ذکر این نکته حائز اهمیت است که اندیشه سمنانی ناظر به مراتب انسانی است و این پرسش را ایجاد می‌کند که چه نسبتی میان این مراتب و قالی‌ها است؟ ازاین‌رو باید توجه داشت که این قالی‌ها کاربرد عبادی و سجاده‌ای برای انسان داشته‌اند و در حکم جایگاهی برای سفر روحانی انسان قلمداد می‌شوند که اگرچه با استفاده از نمادپردازی بر آن تأکید شده است همچون نماد قندیل در معنای چراغ و تجلی نور، معطوف به تفسیر آیه ۳۵ سورهٔ مبارکهٔ نور (اللهُ نُورُ السَّماواتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكاةٍ فِيها مِصْباحٌ الْمِصْباحُ في زُجاجَةٍ الزُّجاجَةُ كَأَنَّها كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكادُ زَيْتُها يُضيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نارٌ نُورٌ عَلي نُورٍ يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشاءُ وَيَضْرِبُ اللهُ الْأَمْثالَ لِلنَّاسِ وَاللهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَليمٌ). نماد گلدان به‌عنوان مظهر زمین و مرکز ثقل، «زاده شدن انسان از زمین مانند باروری فرسوده ناشدنی زمین و زندگی بخشیدن به عناصر حیات همچون درخت، گل و...» (الیاده، ۱۳۹۷: ۱۶۲) و نماد ستون، جانشین و وابسته به درخت که به‌مثابه محور عالم هستی، سه سطح آسمان، زمین و جهان زیرین را مرتبط می‌سازد و حاکی از «صورت ذهنی خدا و استواری اوست که با تزلزل انسان در تضاد است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۱۹۴). لیکن رنگ‌های به‌کاررفته در آن‌ها، اینکه رنگ‌ها در چه نسبتی با کاربرد مذهبی قالی‌ها استفاده شده‌اند نیز می‌توانند تمثیل مرتبه‌ای از سفر باشند.

## تاویل و تبیین

نحوه چیدمان و کاربرد رنگ‌ها در قالی‌های موردمطالعه حاکی از آن است که جملگی از طیف رنگی مشابهی برخوردار هستند و تفاوت در تعداد، گستره کاربرد رنگ و قسمت مورداستفاده است؛ به‌نحوی‌که رنگ‌های سیاه، آبی، قرمز، سفید، زرد، سبز، صندل (خاکی) و قهوه‌ای در بخش‌های مختلف قالی‌ها کاربرد داشته است. بر این مدار هر هفت رنگ در آرا سمنانی و چهار رنگ مطلق و مشرف کرمانی را در بر می‌گیرند و می‌توان گفت شاید استفاده از این رنگ‌ها از سوی هنرمند تعمدی بوده باشد یعنی هیچ رنگی بی‌دلیل و بی اذن روح عاشق بافنده آن بکار نرفته است. همان‌که ایتن می‌گوید «تنها آن‌کسانی که عاشق رنگ‌اند زیبایی و حضور دائمی آن را می‌پذیرند، رنگ در اختیار همه هست ولی رموز عمیق‌تر آن فقط برای عاشقانش گشوده می‌شود» (ایتن، ۱۳۹۹: ۱۵). تعیین چرایی به‌کارگیری رنگ‌های مذکور در قالی‌ها اگرچه سخت است اما از بین سه طرز استعمال طبیعی رنگ در هنر شامل «اشارتی، هماهنگ و خالص» (رید، ۱۳۹۳: ۴۱)، می‌توان گفت رنگ‌های مورداستفاده اغلب از نوع اشارتی هستند، یعنی رنگ در معنای کنایی (سمبولیک) خود به‌کاررفته است و لذا منوط به این معنا، می‌توانسته نقش به سزایی در تحول حال عارف و نمازگزار داشته باشد. چنانکه برخی رنگ‌ها همچون قرمز، سبز، سفید و زرد با گستره وسیع‌تر و در قسمت‌های ثابت و مشخصی از قالی به‌کاررفته‌اند.

قرمز به‌عنوان یکی از پرکاربردترین رنگ‌ها در قالی‌های محرابی، از یک سو نشان از آتش، عشق و زندگی دارد، رنگ زنده‌ای که علاوه بر نقوش، پهنه وسیعی از متن قالی‌ها را در برمی‌گیرد و می‌تواند نشان‌دهنده‌ی شادی، گرمی قلب هنرمند و اشتیاق وی به نور ایمان باشد و حتی این حس را در دیگران برانگیزد و سبب تقویت روح نمازگزار شود. از دیگر سو رنگ خون بوده و سمبلی برای تجدید حیات و نشانی تثبیت‌شده از مبارزه، انقلاب و شورش است (ایتن، ۱۳۹۹: ۶۱۴) و به استناد آرا کرمانی از تجسم امام سوم با رنگ سرخ ملهم شده است. به‌واقع این رنگ تبیینی از رکن سرخ عرش ولایت است که به حضرت جبرئیل و امام حسین تاویل می‌شود و استفاده از آن در متن قالی، نشانگر معراج درونی و تزکیه نفس برای هر انسانی بوده و نتیجه آن امام حسین درونی است که مطابق با لطیفه سوم، در قلب وی با نفس اماره (رنگ آبی) جدال می‌کند و با آنکه کشته می‌شود ولی مسیری از هدایت شکل می‌گیرد که تا انتها یاور انسان است. همچون قالی شماره ۳ که حاشیه آبی‌رنگ در حکم لطیفه دوم نشان از گذر از نفس اماره و ورود به دایره ایمان در متن قرمزرنگ دارد و یا به تعبیری دیگر حاشیه آبی‌رنگ حدودی بوده که گذر از آن در حکم خارج شدن از مسیر الهی است. از سوی دیگر قرمز قالی‌ها می‌تواند نشانه‌ی حیات دل، لطیفه «قلبیه» و پله وار سلسله مراتب وجودی را برای رسیدن به نور حقیقی طی کردن، باشد مانند قالی شماره ۸ که آدمی با گذر از قرمز حاشیه و رسیدن به سیاه متن به دایره نبوت

جدول ۳- معرفی رنگ‌ها و جایگاه آن‌ها در قالی‌های محرابی (نگارندگان)

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| تصویرنمونه | | | |  | | |
| شماره‌ونوع | ۱- ستون‌دار | ۲- ستونی قندیل‌دار | ۳- ستونی قندیل‌دار | ۴- ستونی قندیل‌دار | ۵- ستونی قندیل‌دار | |
| محل‌بافت | هریس | تبریز | کاشان | تبریز | تبریز | |
| مأخذ | URL1 | URL2 | URL3 | URL4 | URL5 | |
| رنگ | حاشیه | صندل، زرد | سبز، زرد، سفید، قرمز | قرمز، آبی | صندل، قرمز | صندل، قرمز، سفید |
| | پنل | سفید، صندل | سبز، سفید، قرمز | قهوه‌ای، آبی، سفید | سیاه، قرمز | سیاه |
| | لچک | صندل | سفید، قرمز | سیاه | صندل | زرد |
| | متن | قرمز | قرمز | قرمز | قرمز | قرمز، سفید، زرد |
| تصویرنمونه | | | | | | |
| شماره‌ونوع | ۶- ستونی قندیل‌دار | ۷- ستون‌دار | ۸- کف ساده | ۹- ستونی قندیل‌دار | ۱۰- ستونی قندیل‌دار | |
| محل‌بافت | تبریز | تبریز | شمال غربی | تبریز | تبریز | |
| مأخذ | URL6 | URL7 | URL8 | URL9 | URL10 | |
| رنگ | حاشیه | صندل، سیاه، قرمز، سبز | سبز، قرمز | سفید، قرمز | صندل، آبی | صندل، قرمز، سبز |
| | پنل | سیاه، سبز، قرمز | سبز | سفید، قرمز | صندل | قرمز |
| | لچک | صندل، سیاه، قرمز | سفید | قرمز، سبز، آبی | قرمز، آبی، سفید | سبز |
| | متن | قرمز | قرمز | سیاه | زرد | سفید |
| تصویرنمونه | | | | | | |
| شماره‌ونوع | ۱۱- ستونی قندیل‌دار | ۱۲- ستونی گلدانی قندیل‌دار | ۱۳- کف ساده | ۱۴- ستونی قندیل‌دار | ۱۵- ستونی قندیل‌دار | |
| محل‌بافت | تبریز | تهران | هریس | تبریز | تبریز | |
| مأخذ | URL11 | URL12 | URL13 | URL14 | URL15 | |
| رنگ | حاشیه | سفید، قرمز، آبی | سفید، سبز، قرمز | قرمز، سبز، زرد | سبز، زرد | قهوه‌ای، سبز، سیاه |
| | پنل | قرمز، سفید | سفید | زرد | قرمز | قرمز، سبز، صندل |
| | لچک | آبی، سبز | آبی، صندل | زرد | زرد | صندل، قرمز |
| | متن | سفید | سبز | سبز | سبز | سبز |

قدم می‌گذارد و یا در قالی‌های ۷ و ۶، ۵، ۴، ۲، ۱ از مرکز به سمت حاشیه از رنگ‌های سفید، زرد، سیاه و سبز عبور می‌کند و در عین تأکید بر قرمزی متن، مراحل سلوک را از نظر می‌گذراند.
رنگ سبز را اغلب یا در قسمتی از قالی‌ها می‌توان دید که کم‌تر پا می‌خورد و کم‌تر روی آن راه می‌روند مانند حاشیه‌ی قالی‌ها که این امر به تقدس و معنویت این رنگ ارتباط دارد تا جایی که حاشیه‌ی سبز رنگ قالی را نمادی از دیوارهای بهشت می‌دانند (سجادی، ۱۳۹۳)، یا به طور گسترده در متن اصلی قالی به‌کار رفته است همچون قالی‌های شماره ۱۵ و ۱۴، ۱۳، ۱۲ که هم نمایانگر بهشت، سرسبزی و برکت بوده و هم نماینده واپسین و برترین در لطایف سبعه که قرب الهی را به همراه دارد؛ یعنی صورتش از عالم طبیعت و محسوس و معنایش از عالم معانی و نامحسوس اخذ شده است. متعلق به لطیفه‌ی حقیه که به مرکز خدایی و محمد هستی‌ات مربوط است و سفر درونی در آنجا پایان می‌پذیرد، مرتبه‌ی نهایی که سالک آن را در نهان خویش در قالب رنگ سبز و توأم با سکینه‌ای درونی احساس می‌کند، پس آرامشی که آدمی آن را هنگام دیدن و یا عبادت بر روی قالی که با این رنگ آذین شده، احساس می‌کند، اگرچه ممکن است مقطعی، گذرا و در آن لحظه باشد؛ لیکن بر این نکته اشاره دارد که حال ایجادشده در انسان، نمایانگر نه صرفاً مقام درونی آدمی بلکه اشارت مثالین رنگ سبز آن قالی نیز هست که انسان را با توجه به گفته کرمانی به مقام امام آن رنگ نیز رهنمون می‌شود، چنان‌که سمنانی نیز می‌گوید راز رازها سبز است که در «تعین اول در مقام باطن به صورت انسان کامل و حقیقت محمدیه است که روح باطنی آن ولایت و نمود ظاهری آن مقام امامت است» (صمدی آملی، ۱۳۹۲: ۴۸).
رنگ سفید در این هنر، رنگ خلوص، پاکی و در مقابل سیاه نشان اهریمنی و ناامیدی است که از یک سو به‌کارگیری این دو رنگ باهم معمولاً در جهت نشان دادن تابش نور و روشنایی از پشت تاریکی‌ها و ظلمت بوده همان طور که از لطیفه اول به مثابه تاریکی و جهل تا رسیدن به روشنایی و سفیدی چهار طور سپری می‌شود. بر این مدار رنگ سیاه یا در حاشیه، لبه‌های بیرونی نقوش و یا به‌عنوان رنگ زمینه برای قرارگیری نقوش استفاده شده تا از یک سو فضای کم‌تری را در برگیرد و از دیگر سو نقش‌ها در کنار تیرگی سیاه، جان و روشنایی خود را نمایان کنند مانند قالی‌های شماره ۶ و ۵، ۴، ۳. لیکن از دیگر سو در رنگ سیاه به‌عنوان نمادی فراوجودی، خصوصاً با استناد به رنگ پوشش خانه کعبه؛ می‌توان تاثیر لطیفه خفیه را دید که هنرمند با به‌کارگیری آن در پی نشان دادن نزدیکی به مرکز خدایی بوده است و کاربرد آن در متن قالی شماره ۸ نیز مؤید این نکته است. لذا رنگ سیاه در قالی‌ها بار معنایی دوگانه دارد یعنی هم می‌تواند نشان‌دهنده‌ی اولین مرحله سلوک، لطیفه «قالبیه»، نماد لاشیئیت، عالم و جسم ماده و به اعتبار آراکرمانی در مقام ظلمت باشد و هم به ششمین مرحله یا لطیفه خفیه و نزدیکی سالک به نیست شدن در هستی خداوند اشاره کند.
بعلاوه کاربرد رنگ سفید که در پایین‌ترین مرتبه‌اش می‌تواند نشانی از غلبه لطافت، صفا و پاکی بر دل باشد (خاتمی، ۱۳۹۴: ۱۶۴)، در گستره‌ی وسیع متن قالی‌های شماره ۱۰ و ۱۱ و یا لچک (قسمت فوقانی) قالی شماره ۱۲ به‌خوبی با صورت عرفانی امام زمان در مقام اول عرش و احیاگر عالم هم‌راستا است که از یک سو نشانگر کنار رفتن پرده‌های حجاب بسیار در لطیفه سرّیه است که از این طریق آدمی با خداوند خلوت نموده و به فقر در برابر وحدت الهی متذکر می‌شود و از سوی دیگر می‌تواند به مثابه دروازه‌ای باشد که باید برای درک آن از همین جایگاه و بستر مناجات با خدا (رنگ سفید) به مرتبه‌ای از احسان الهی رسید تا بتوان در مسیر گام نهاد. شاید به‌کارگیری رنگ زرد که به خلافت انسان اشاره دارد در متن قالی شماره ۹ و یا قسمت‌های دیگرِ قالی‌ها نیز از همین رو باشد یعنی درک خدا، ندای پیامبر و امام درون خود در این مرحله، می‌تواند فتح‌الباب و روشنی از سوی خدا در مسیر نمایندگی انسان باشد. بر همین مدار است که در قالی شماره ۹ بعد از عبور از رنگ‌های آبی، قرمز، صندل و سفید، رنگ زرد نمایان می‌شود و در قالی‌های شماره ۱۳ و ۱۴ قبل از رسیدن به انتهای مسیر و رنگ سبز دیده می‌شود. مضاف بر این رنگ صندل نیز در اکثر قسمت‌های قالی‌ها استفاده شده است که اگرچه در اندیشه سمنانی و شیخ کرمانی بدان اشاره نشده است لیکن نمادی از انسان در مواجه با جهان خاکی دانسته شده که کاربرد آن در قالی‌های محرابی مسلماً در جهت تقویت زهد عابد بوده است.
با توجه به خوانش صورت گرفته در نمونه‌های مذکور این نکته را نیز باید در نظر داشت که اگرچه رنگ‌های مطرح در آرا هر دو عارف در قالی‌های محرابی به‌کار رفته است لیکن در همه آنها ترتیب قرارگیری رنگ‌ها بر اساس سیر و سلوک عارف از منظر سمنانی و از حاشیه به سمت محراب نبوده است، در نتیجه می‌توان آن را یا به مثابه بخشی از سفر انسان به سوی خدا دانست که از قبل جریان داشته و با حیات جسمانی انسان برای مدتی متوقف شده و یا با توجه به

دیدگاه کرمانی و براساس امام درون رنگ‌ها تاویل نمود که هر چهار رنگ دارای خاصیت راهنمایی آدمی به‌سوی حق‌تعالی هستند.

**نتیجه‌گیری**

همان‌طور که ذکر آن رفت آنچه از اندیشه‌ی سمنانی برمی‌آید هدایتگری رنگ است؛ وی با تفسیر عرفانی خود از قرآن و هفت معنای باطنی آن توأم با استناد به هفت پیغمبر درونی و هفت مرتبه وجودی، اندام شناسی عرفانی را مطرح می‌کند که هرکدام به‌وسیله هاله‌های نورانی و رنگین رؤیت می‌شوند و سالک مراتب وجود را تا رسیدن به ذات خداوندی در این رنگ‌ها مشاهده می‌کند. در نظر شیخ کرمانی نیز رب و مربوب ارتباطی همانند ارتباط نور و رنگ دارند تا جایی که مربوب به معنای حقیقی کلمه به «رنگ» رب خویش درمی‌آید و بالاخره رنگ، ما را به محل تلاقی تجربه عرفانی، تجربه نبوی و ولایی می‌کشاند و مضمون رنگ به نقطه‌ای که در آن نور و رنگ معنای پیامبر و امام دارند ارتقا می‌یابد.

این رمزگرایی رنگی طبق شواهدی که تنها نمونه‌هایی از آن بیان گردید در قالی‌های محرابی دوره قاجار نیز دیده می‌شود؛ گویا که هنرمند به‌مثابهٔ یک عارف عمل کرده و در این قالی‌ها که کاربرد عبادی نیز داشته‌اند، رنگ‌ها را تعمداً با هدف بیان جوشش درونی و تقویت زهد عابد به‌کاربرده است؛ یعنی قالی‌ها با در برگرفتن هر هفت رنگ در آرا سمنانی و چهار رنگ مطلق و مشرف کرمانی به محملی برای بیان حقیقت و جستن راهی برای بازگشت به اصل بدل گردیده‌اند. به‌نحوی که تغییر فقط در گستره رنگی و قسمت مورداستفاده رنگ‌ها وجود دارد. اگرچه باید اذعان داشت که سیر و سلوک عارف بر مبنای ترتیب رنگ‌ها، الزاماً در همه قالی‌ها به محراب سبزرنگ ختم نمی‌شود که می‌توان آن را از یک سو تمثیل بخشی از سفر عرفانی انسان به‌سوی پروردگار دانست و از سوی دیگر براساس آرای کرمانی، می‌توان آن را مرتبط با امام درونی تاویل نمود؛ یعنی هریک از چهار رنگ تجسم پیامبر یا امامی است که به درون نمازگزار جهت داده و او را به سمت مرکز راهنمایی خواهد کرد. لذا می‌توان قالی‌های مورد مطالعه را به‌مثابه جزئی از یک مجموعه فرهنگی قلمداد کرد که با وجوهی از معنا در نظام عرفانی در ارتباط است. این نکته شایان ذکر است که نمی‌توان گفت همه این هنرمندان آگاه به رموز باطنی و مراحل سلوک بوده‌اند اما همواره کسانی در راس قرار داشتند که خود اهل سیر و سلوک بوده و یافته‌های خود را به شاگردان منتقل کردند.

**منابع**


ایتن، یوهانس (۱۳۹۹). ***هنر رنگ***، ترجمه شروه عربعلی، تهران: انتشارات یساولی.

الیاده، میرچا (۱۳۹۷). ***فرهنگ و دین***، هیئت مترجمان زیر نظر بهاءالدین خرمشاهی، تهران: انتشارات طرح نو.

بلخاری قهی، حسن. الف (۱۳۹۹). ***مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی***، تهران: نشر سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن. ب (۱۳۹۹). ***حکمت، هنر و زیبایی*** (مجموعه مقالات)، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۶). تمایز میان نور و نار در قرآن و عرفان اسلامی و تاثیر آن بر مفهوم و کاربرد رنگ در نگارگری اسلامی، ***پژوهش‌نامه عرفان***، شماره ۱۷، ص ۱۰۵-۸۷.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸). ***تجلی عاشورا در هنر و ادبیات: بررسی رساله‌ی یاقوت‌الحمرا***، نشست هفتگی شهر کتاب.

خاتمی، محمود (۱۳۹۴). ***پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی***، تهران: فرهنگستان هنر.

رید، سر هربرت، (۱۳۹۳). ***معنی هنر***، ترجمه نجف دریابندری، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

سمنانی، علا، الدوله (۱۳۹۱). ***مصنفات فارسی***، با اهتمام نجیب مایل هروی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

سجادی، سید جعفر (۱۳۹۳). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: طهوری.

شیمل، آنه ماری (۱۳۹۴). ***ابعاد عرفانی اسلام***، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

صمدی آملی، داود (۱۳۹۲). ***شرح رساله انسان کامل از دیدگاه نهج‌البلاغه***، قم: نشر روح و ریحان.

عسگری، فاطمه؛ اقبالی، پرویز (۱۳۹۲). تجلی نمادهای رنگی در آیینه هنر اسلامی، ***جلوه هنر***، شماره ۹، ص ۶۲-۴۳.

کربن، هانری. الف (۱۳۹۹). ***انسان نورانی در تصوف ایرانی***، ترجمه فرامرز جواهری نیا، تهران: نشر آموزگار خرد.

کربن، هانری. ب (۱۳۹۹). ***واقع انگاری رنگ‌ها و علم میزان***، ترجمه انشاالله رحمتی، تهران: نشر سوفیا.

گلیارانی، بهزاد (۱۳۹۱). واقع انگاری رنگ‌ها و علم میزان، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۱۷۰، ص ۱۰۳-۹۲.

مهرابی، فاطمه (۱۳۹۹). خوانش پدیدارشناختی رنگ سرخ در یک پتهٔ محرابی دورهٔ قاجار با تکیه بر آرای حاج محمد کریم خان کرمانی، ***گلستان هنر***، شماره ۲۰، ص ۶۹-۵۵.

مهرابی، فاطمه؛ عوض پور، بهروز(۱۳۹۸). تحلیل رنگ های یک مقبره پوش دوره صفوی با تکیه بر آرای علاءالدوله سمنانی، ***ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی***، شماره ۵۷، ص ۲۷۴-۲۴۱.

محمودی، زهرا (۱۳۹۶). ***مطالعه تطبیقی ساختار طرح و نقش قالی های محرابی ایران و ترکیه(۹۰۷-۱۳۴۳ه.ق) و ارائه یک اثر طراحی مبتنی بر مطالعات***، پایان نامه کارشناسی ارشد فرش، دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

متفکرآزاد، مریم؛ متفکرآزاد، محمدعلی (۱۳۹۶). نقش هنری- اقتصادی بازار فرش دستباف تبریز، ***جلوه هنر***، شماره ۱۷، ص ۸۶-۷۳.

مرادی نسب، حسین؛ بمانیان، محمدرضا؛ اعتصام، ایرج (۱۳۹۶). بازشناسی تاثیر اندیشه ی عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشی کاری مساجد ایران، ***پژوهش های معماری اسلامی***، شماره ۱، ص ۴۶-۳۲.

میرزایی، عبدالله؛ شجاری، مرتضی، پیربابایی، محمدتقی (۱۳۹۳). تجلی اسماءالحسنی در قالیچه های محرابی عصر صفوی، ***گلجام***، شماره ۲۵، ص ۸۴-۶۳.

وندشعاری، علی (۱۳۹۳). تجلی مفاهیم و تفاسیر قرآنی در طرح قالی های محرابی درختی دوره قاجار، ***اولین کنگره بین المللی فرهنگ و اندیشه دینی***، ص ۵۵۸-۵۴۲.

هاشم پور، پریسا؛ توران پور، محیا (۱۳۹۷). رنگ از دیدگاه عرفانی در نظریات علاءالدوله سمنانی (مطالعه موردی: مسجد گوهرشاد مشهد)، ***نخستین کنفرانس ملی شهر ایرانی اسلامی***.

یادگاری، معصومه (۱۳۹۶). ***واکاوی چگونگی تاثیرپذیری نگارگران دوره تیموری در زمینه ی رنگ از آراء علاءالدوله سمنانی***، پایان نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر تهران، پردیس بین المللی فارابی.

**References**

Asgari, F., Eghbali, P. (2014). Manifestation of Color Symbols in Islamic Art Mirror, Glory of Art ***(jelve-y-honar)***,9(43-62) (Text in Persian).

Bolkhari ghehi, H. (2020). ***Mystical Foundations of Islamic Art and Architecture***, Tehran: Soore mehr (Text in Persian).

Bolkhari ghehi, H. (2020). ***Theosophy, Art Beauty (Collection of Articles)***, Tehran: Farhang-E Eslami (Text in Persian).

Bolkhari ghehi, H. (2017). Differentiation between Light and Fire in Quran and Islamic Mysticism and Its Influence on Islamic Painting, ***Pajooheshname Erfan***,17(87-105) (Text in Persian).

Bolkhari ghehi, H. (2009). ***Manifestation of Ashura in Art and Literature***: A Review of Yaqut al-Hamra, the Book City Weekly Meeting.

Corbin, H. (2020). ***Man of Light in Iranian Sufism***. (L›homme de lumiere dans le soufisme Iranien). Tehran: amouzegare-kherad (Text in Persian).

Corbin, H. (2020). ***Temple and Contemplation***, Tehran: Sophia (Text in Persian).

Eliadeh, M. (2018). ***Culture and Religion***, Tehran: Tarh-e-no (Text in Persian).

Golyarani, B. (2012). Realism of colors and the science of scale. ***Ketab-E Mah-E Honar***,170(92-103) (Text in Persian).

Hashempour, P., Turanpour, M. (2018). Color from a mystical point of view in the theories of Ala Al-Dawlah Semnani (Case study: Goharshad Mosque, Mashhad). ***The First National Conference of the Islamic Iranian City*** (Text in Persian).

Itten, J. (2020). The art of color, Tehran: Yasavoli (Text in Persian).

Khatami, M. (2015). ***Prolegomena for the Philosophy of Iranian Art***, Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).

Motafakker Azad. M., Motafakker Azad.M.A. (2017). Artistic – Economic Role of Hand-Woven Carpet Market of Tabriz, Glory of Art***(jelve-y-honar)***,17(73-86) (Text in Persian).

Mehrabi, F., Avazpour, B. (2019). The Colors of a Safavid Tomb-Cover A Phenomenological Reading Based on the Theory of Ala ud-Daula Simnani, ***Mytho-Mystic Literatur***,57(241-274) (Text in Persian).

Mehrabi, F. (2020). The Phenomenological Reading of the Red Color of a Patteh from Qajar Period by Relying on the Theories of Haj Mohammad Karim Khan Kermani, ***Golestan-e Honar***,20(55-69) (Text in Persian).

Moradinasab, H., Bemanian, MR., Etesam, I. (2017). Recognition of Mystical Thoughts Effects on Blue Color in Tile Lining of Iran›s Mosques, ***Researches in Islamic Architecture***,1(32-46) (Text in Persian).

Mirzaee, A., Shajari, M., Pirbabaei, M.T. (2014). Epiphany of Asma'al Hosna in Mehrabi Carpets of Safavid Era, ***Goljaam***.25(63-84) (Text in Persian).

Mahmoudi, Z. (2017). ***A Comparative Study of the Structure of the Design and Motifs of Persian and Turkish Mehrabi Rugs*** (1501-1925), and Presenting a Design based on the Findings, Thesis for MA Degree of Art in carpet, Tabriz Islamic Art University (Text in Persian).

Read, H. (2014). ***The Meaning of Art***, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).

Simnani, A. (2012). ***Musannafat - i Farsi***, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).

Sajjadi, S. J. (2014). ***Dictionary of Mystical Terms and Interpretations***. Tehran: Tahoori (Text in Persian).

Schimmel, A. (2015). ***Mystical Dimensions of Islam***. Tehran: Islamic culture (Text in Persian).

Samadi Amoli, D. (2013). ***Description of the treatise of the Perfect Man from the Point of View of Nahj al-Balaghe***h. Qom: Ruh Va Reyhan (Text in Persian).

Vandshoari, A. (2014). Manifestation of Quranic

concepts and interpretations in the design of Tree prayer carpetcarpets of the Qajar period. ***The First International Congress of Religious Culture and Thought***. (542-558) (Text in Persian).

Yadegari, M. (2017). ***Probing of How Timurid Painters Influenced by Ala'-Al-Dawla Semnani's idea in Case of Color***, Thesis for MA Degree Islamic Art, Art University: Farabi international campus (Text in Persian).

**URLs:**

URL1: https://www.christies.com/lot/lot-a-silk-heriz-prayer-rug-northwest-persia-6024674/?from=salesummery&intobjectid=6024674&sid=11b9ca34-59f3-4757-b744-b23f9420ee6f

URL2:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/furniture-antiques-for-the-modern-home-w06781/lot.22.html (Access Date: 22/5/2021).

URL3: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/carpets-n08218/lot.86.html(Access Date: 5/3/2021).

URL4: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/carpets-n08326/lot.168.html(Access Date: 26/1/2021).

URL5:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/an-important-private-collection-from-hanover-am1020/lot.540.html(Access Date: 1/1/2021).

URL6:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/an-important-private-collection-from-hanover-am1020/lot.539.html(Access Date: 1/1/2021).

URL7: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/rugs-sale-l16872/lot.118.html(Access Date: 1/1/2021).

URL8:https://www.christies.com/lot/lot-a-north-west-persian-prayer-rug-circa-5478452/?from=salesummary&intObjectID=5478452&lid=1(Access Date: 1/1/2021).

URL9: https://metropolitancarpet.com/rug-information/40609/antique-tabriz-rug-40609(Access Date: 1/1/2021).

URL10: https://www.chairish.com/product/1944419/tabriz-persian-prayer-rug(Access Date: 1/1/2021).

URL11:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/furniture-interior-decorator-w04777/lot.14.html(Access Date: 1/1/2021).

URL12: https://www.chairish.com/product/484594/antique-tehran-hand-knotted-rug-35-x-39(Access Date: 3/1/2021).

URL13: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2002/carpets-n07820/lot.341.html(Access Date: 13/2/2021).

URL14: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/carpets-n07977/lot.77.html(Access Date: 22/4/2021).

URL15: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/carpets-n08218/lot.110.html(Access Date: 8/3/2021).

journey. Data analysis was performed qualitatively and with an interpretive approach, to define the effect of the opinions of the two mystics on the nature of colors in the prayer carpets of the Qajar era. What has been considered in this study is not the similarity and the adaptation. It is an effect, to find out how the thoughts of these two mystics are related to the interpretation of color in this art. The result is that, As mentioned, what emerges from Semnani's thought is the guidance of color.

With his mystical interpretation of the Quran and its seven esoteric meanings, citing the seven inner prophets and the seven existential levels, he introduces Mystical levels. Each of which is seen by halos of light and color, and the mystic observes the levels of existence to reach the essence of God in these colors. According to Sheikh Kermani, God and the servant have a relationship similar to the relationship between light and color to the extent that the servant literally becomes "the color" of his God. finally, color leads us to the intersection of mystical experience, prophetic experience, and guardianship, and the theme of color rises to the point where light and color mean the Prophet and the Imam. Although it is difficult to determine why these colors are used in carpets, among the three natural uses of color in art, including "hint, harmonious and pure", it can be said that the colors used are often of the hint type that is, color is used in its symbolic sense. So according to the opinions of these two mystics, the colors have been used by the artist intentionally to express the inner excitement and strengthen the asceticism of the devout in the prayer carpets of the Qajar era. In other words, the carpets have become a medium for expressing the truth and finding a way to return to the origin by embracing every seven colors in Semnani view and four absolute and transparent colors in Kermani view. Black, blue, red, white, yellow, green, sandal (khaki) and brown have been used in various parts of rugs, in such a way that there is a change only in the color range and the part of the colors used. However, it should be acknowledged that the mystic's journey based on the order of colors does not necessarily end to a green altar in all carpets. It can be considered as an allegory of a part of man's mystical journey to God, and on the other hand, according to Kermani's views, it can be interpreted in relation to the inner Imam. That is, each of the four colors is the embodiment of the Prophet or Imam who directs the worshiper and guides him to the center. Therefore, the studied carpets can be considered as a part of a cultural complex that is related to aspects of meaning in the mystical system. It is worth noting that it cannot be said that all these artists were aware of the esoteric secrets and stages of conduct, but always there were some at the head, conducting and transmitting their findings to students.

**Keywords:** Color, Light, Ala Al-Dawlah Semnani, Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani, Prayer Carpet, Qajar Era.

# Interpretation of Color in Qajar Prayer Carpets from the View of Ala Al-Dawlah Semnani and Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani [1]

**Neda kiani Ejgerdi** [2]
**Hatam Shirnejadi** [3]

**Research Paper**
**Received: 2021-05-02**
**Accepted: 2021-07-18**

**Abstract**

Traditional arts are inseparable from sacred knowledge and their understanding is the acquisition of insight into a truth that shapes the inner nature of man as a divine craftsman and is a sign of God's beauty. Now, since the traditional arts are a symbol of a higher truth, one must go from the outside to the inside. In fact, what the artist has done in creating the work is related to the level of reduction (descent from the world of meaning to the world of matter), and what that is needed to understand these artworks today is the level of interpretation (turning from the material world to the world of the meaning). Therefore, with interpretation, we can return to the original and the first truths. Meanwhile, color, as one of the most important appearance elements in traditional arts, has special and symbolic meanings of the mystical tradition that needs to be interpreted in the face of the views of Islamic mystics and Sufis. In this realm, mystics usually do not speak of color as the decomposition of light but consider it as the cause of emergence; In other words, immaterial light is objectified through the color. Therefore, the color indicates the stages of conduct and light is always a condition for obtaining and a condition for appearing and seeing colors, which appears in the stages of conduct on the enlightened human being. Because the "light" is influenced by the holy texts and the Holy Quran in the holy religion of Islam and among mystics, the foundation of existence and God. Therefore, according to mystics, what is close to the concept of color in the modern sense is light, and color has become meaningful alongside the light as the main artistic manifestations. Since the color has a comprehensive relationship with mysticism and Sufism, this article intends to interpret color on the one hand, based on the view of Ala Al-Dawlah Semnani from the Kobruyeh dynasty and the views of Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani from the Sheikhiye school. The Kobruyeh dynasty with mystics such as Najmuddin Kobra, Najmuddin Razi, Ala al-Dawla Semnani, etc. in the seventh and eighth centuries, for the first time explicitly described and interpreted light and colors. As well as combining the two categories of color and light, they also created new concepts in the field of mysticism that also influenced the opinions of mystics afterward.

Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani is the third scholar of the Sheikhiye school in the thirteenth century AH, who is known as Goethe of Iran according to his theory of colors. On the other hand, this paper aims to study the effect of color on the art of carpet weaving, which in addition to its use has also a role in the mystical solitude of man especially in the prayer carpet, which emphasizes the place of worship, "approach to God" and "war in the way of God". Since a large part of this type of carpet was formed in the Qajar era, which in addition to loyalty to the previous traditions also noticed significant changes, in this opportunity, examples of their various ranges are studied.

This research aimed to answer the question of how to recognize the nature of colors in the prayer carpets of the Qajar era according to the views of Ala Al-Dawlah Semnani and Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani? This study, by analyzing one of the aspects of holiness that reflects the essence of truth and the conduct of the mystic and the artist, intends to look at the traditional arts with a new viewpoint and perception; Because the traditional artist's understanding of the nature of colors depends on religious and mystical sources which are effective in their application in these arts.

In this regard, this research has been done in a descriptive-analytical manner and using library documents. Sampling is purposeful and its statistical population is f 15 prayer carpets belonged to the Qajar era from different cities of Iran and currently housed in auctions, companies, and museums around the world. The studied carpets were plain and with a combination of chandeliers, columns, and vases. The color spectrum was analyzed based on four parts: border, panel, lachak, and text. In a way, the main focus is on the totality of the dominant colors used in these four sections. It is important to mention that Semnani's thought is related to human levels and raises the question of what is the relationship between these levels and carpets? Therefore, it should be noted that these carpets have been used for worship and prostration for human beings and are considered as a place for the spiritual journey of man, emphasized by the use of symbolism. However, the colors used in them can also be an allegory of a spiritual

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35962.1635

2- PH. D Student in Art Research, Faculty of Higher Research in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan,Iran, Corresponding Author. Email:n.kiani@aui.ac.ir

3- Master of Islamic art (Historical and Comparative studies), Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email:hatam_shirnejadi@yahoo.com

ing the work and passing through the artist's world, by sending different messages from two separate paths, reach the desired result of the artist. These works have been created with a Humanistic approach and yet are influenced by two different historical roots. While being loyal to the religious narrative of the Last Judgment, both artists have depicted the religious text based upon their own personal ideology and worldview, so the eventual theme and message that is proposed in each work have found an utterly personal content. Bush's Humanism is influenced by the philosophy and form of Humanism of medieval Christianity; and, it seeks to distinguish between man and what is superior to him. The atmosphere of this work is based on the representation of suffering as one of the defining Christian teachings; therefore, Hell and the depiction of its atmosphere have been closer to the artist's thought. In his work, Bosch has depicted the subject on three wooden panels by focusing on humankind's lowliness vis-à-vis the Sublime. In the upper part of the image, in the peace and sanctity of God, without showing the instruments of torture and harassment, Christ watches over those present in the image and the viewers of the work. The depicted scene is like a visual sermon that, along with the kindness of Christ, conveys punishment and fear of punishment to the general public. Nevertheless, Michelangelo's Humanism is a new re-enactment of Greek Humanism and a construct of thought that distinguishes man from what is superior to him, whether animals or even uncivilized people. With a focus on the pivotal role of humankind and while narrating a Christian teaching using images based upon the art of ancient Greece, Michelangelo has immortalized the birth and the young movement of Renaissance Humanism on the great altar wall of the famous Sistine Chapel. In the middle of the work, Christ, with half of his face in the shadows and thus obscuring the authority of his gaze, is listening to the question of the questioners with a human action similar to the other figures. Hence, we are faced with two works with unique stylistic features that need to be read more carefully. These works have been created with a Humanistic approach but were influenced by two different historical roots. The study of the composition used in the two works shows their adherence to the themes desired by the artists. In Bush's painting, the Last Judgment as a religious belief is the main theme and is conveyed to the audience; however, in Michelangelo's painting, the first and last thing that will engage the audience is the fate of man. The present elements and the quality of their presence in Bush's paintings are a function of the torment of the Last Judgment; and, in Michelangelo's painting, such elements are influenced by their relationship to humans and their effect on their real lives. Consequently, it can be said that the work of Hieronymus Bosch is created for God and Michelangelo's for humankind.
**Keywords:** Christian Art, The Last Judgment, Renaissance, Hieronymus Bosch, Michelangelo.

# Comparative Thematology with Regards to the Humanism in Hieronymus Bosch's and Michelangelo's The Last Judgement Paintings through Erwin Panofsky's Iconology Approach[1]

**Ali Asghar Kalantar** [2]

**Research Paper**
**Received: 2021-05-23**
**Accepted: 2021-08-25**

**Abstract**

One of the main beliefs in Christianity is the belief in the return of Christ in the end times and his final judgment. Through this just judgment, the eternal place of human beings in Heaven or Hell is determined. There are numerous references such as the holy books and texts about this return that its conditions are the topic matters of this research. In the scriptures, the return of Christ for final judgment takes place in two stages. The first return occurs in the sky, and the second return, known as the Last Judgment, occurs on Earth. The Last Judgment has been one of the topics to which Christian artists paid great attention in different eras. The fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries of Europe, known as the renaissance, are the period of the rebirth of thought in all fields. Some thinkers focused on the renaissance of traditional education and some on the rebirth of new knowledge. In these developments, the great tendency of people to the classic works of the past culture was called "Humanism". In these developments, southern Europe, including Italy, was mainly focused on the lexical and intellectual heritage of Cicero and the classic works of Greek and Roman civilization; and, in northern Europe, including Flanders, Christian Humanism was formed under the influence of Erasmus. The main motto at the time was "Return to the Sources", and the Bible in the original Hebrew and Greek languages, as well as the works of the early Church Fathers, were highly regarded. Hieronymus Bush of the Netherlands (1450-1516 AD) and Michelangelo of Italy (1475-1564 AD) are two prominent European artists of the 15th and 16th centuries who have dealt with the subject of "Last Judgment". Bush's mysterious art had little in common with the Flemish and Dutch paintings of the time. Hence, his art has been considered an autonomous art. The features of his work are such that his art is often seen as a full-blown mirror of the insurances and hopes of the decline of the Middle Ages with images of torment and fear, painful daily life, and sometimes images of Heaven and salvation. There are three paintings on the subject of the Last Judgment in Belgium, Vienna, and Munich attributed to Bush. In this study, the one which is kept in Belgium (Bruges) is comparatively investigated with the painting of Michelangelo on the wall of a Sistine Chapel. Michelangelo is a sculptor, painter, architect, and poet and one of the most important figures of the Renaissance. "Last Judgment" was one of the first works of art that Paul III commissioned to this artist after the election as the papal in 1534. The objective of this research is to examine the differences and similarities between perspectives of the two artists of Renaissance, Bosch and Michelangelo, on the Last Judgement. The reason for choosing these two works is the historical importance and significance of the artists who created them in the history of art due to the researcher's mental concern about the subject and the knowledge gained from previous studies on these two works. This qualitative research has been done with descriptive, analytical, and comparative methods. The research questioned the thematic and topical differences and similarities between Michelangelo's and Bosch's The Last Judgment. This research was based on the theory of reflection, and it hypothesized that there is a relation between the existence and substantiality of the created artworks and the characteristics of a historical period, a social group, or an individual. In reading the images, Panofsky's iconographic approach to finding the objective reality of the image and understanding what is depicted in the work of art is considered. In conducting the research, first, the subject of the Last judgment and different perspectives in relation to this event were examined in order to obtain general knowledge about the subject of the works. Afterward, two artists, Hieronymus Bush and Michelangelo, are introduced as related topics regarding their artistic style. Finally, the works of each have been examined and matched, both in terms of visual and structural values and in terms of meaning. Information analysis shows that although the subject of these two works is the same and the socio-historical conditions at the time of creation have similarities, the style and mentality of the artist have played a major role in creating the content and message conveyed by the works. The studies show that loyalty to the narration of events, simultaneous representation of the two stages of judgment, and depicting the elements in the Last Judgment are the similarities of the two artworks. What is obvious at first glance is that the same theme, and the similar Humanistic approach of both artists in creating images, are powerful similarities and commonalities that serve to send a religious message. However, the important point is that these two pillars in the process of creat-

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.36233.1647

2- Assistant Professor, Department of Handicrafts and Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. Email:a.kalantar@umz.ac.ir

cording to the historical method used in this article, first, the situation of the rulers of the time, a set of socio-political contexts, economic situation, history of literature, and contemporary thought of Reza Abbasi is studied. After recognizing these cases and receiving a picture of the formation of the works, the theme of the works and their various dimensions, based on the shreds of evidence and documents, are analyzed. The issue that needs to be addressed in the present research method is that all three dimensions of history, theory, and works of art are necessary to answer the questions related to the art of painting, and these three should be addressed in a balanced way.
During the reign of Shah Abbas, the economy reached its most advanced level during the Safavid period. In addition, Shah Abbas, with his tact, upgraded the country militarily and security-wise. All the favorable policies of that time can be best seen in Isfahan of that period and from the available reports and travelogues. Nevertheless, one should not ignore the socio-cultural gaps and issues, and contradictions of that era. During this period, Reza Abbasi entered the court as a talented young man and grew up. In the middle period of his life, due to his religious tendencies, he distanced himself from the court for several years (this period is known as the period of Reza Abbasi's rebellion), and after returning to the court, his painting style changed significantly, in terms of both form and theme. During this period, most of his works express his dual approach to life. For example, in Golgasht with Ashrafzadeh, although at first glance a completely different atmosphere is observed from the second period, with further analysis, it can be concluded that Reza Abbasi in this period of his life is trying to cope the court life and tendencies outside the court. However, in this connection, like the literary tendencies common to poets at that time, there was an attempt to create a special language, enigmatic, metaphorical, and containing content subtleties, which, firstly, need more reflection to discover its dimensions, and secondly, in no way to the audience. It does not convey a definite and final meaning.
Apart from such attempts to construct a special language, Reza Abbasi also seeks a way out of the usual tendencies to express his protes t, which, according to current information, is unprecedented until then. Throughout the history of painting, imitation of the past works has been pervasive, and painters have imitated these works for educational and technical purposes. However, the imitation of Behzad's work by Reza Abbasi, for the reasons mentioned, indicates a kind of conscious choice, which, considering its subject, clarifies the content of his protest.
In general, it should be said that Reza Abbasi's works in the third period of his life narrate a dual and, at the same time, critical approach to the life and current situation of the society during the artist's life. There is a narrative hidden in the heart of his visual metaphors and clever choices, and it is not possible to receive it except by recognizing the socio-historical context of the formation of works and the re-creation of the artist's life.
**Keywords:** Reza Abbasi, Painting, Isfahan School, Safavids, Iranian Painting.

# A Study on the Theme of Reza Abbasi›s Works in his Third Period of Life (Based on Historical Contexts)[1]

**Sina Alizadeh Osalou** [2]
**Mahyar Asadi** [3]

**Research Paper**
**Received: 2021-01-23**
**Accepted: 2021-08-30**

**Abstract**

The works of the third period of Reza Abbasi's life, which are related to the time of his return to the court, have not been yet extensively studied. By reviewing the political, religious, literary, intellectual, and economic situation, this article intends to answer the following questions that what is the meaning and meaning of the works of the third period of Reza Abbasi's life, and what difference do they show in the artist's approach compared to the first and second periods of his life?

The works of this study consist of five paintings including: «Golgasht with Ashrafzadeh (right)», «Golgasht with Ashrafzadeh (left)», «Golgasht in the desert», «Lovers and old man» and «Thief, poet, and Dogs ". They have been purposefully selected as a perfect example of the artist's dominant approach in the third period of his life. This research is considered fundamental in terms of purpose, and with an interpretive-historical method and collecting information from library sources, including primary sources and new research, it has analyzed the subject. The results show that the works of the third period of Reza Abbasi's life express a dual and critical approach to life, part of which is derived from the experiences of the period away from the court.

Reza Abbasi's time is a very important period in the history of Iran from a political, social, and artistic point of view due to its coincidence with the reign of Shah Abbas. The abundance of articles and research about the life and works of Reza Abbasi shows his importance in the history of Iranian art. Despite leaving and rejoining the court, he is an artist who has been revered by prominent figures of his time. Nevertheless, a series of contradictions rooted in the past and the events of that time raises many issues. Conflicts about tradition and modernity, different or new religions and beliefs, old and new military forces, confrontations between the court and the tribes, are only part of this chain. Reza Abbasi entered the court simultaneously as a talented young man in the field of painting and left the court in 1011 AH for various reasons. Historians of Shah Abbas's court, including Iskanderbeg and Ghazi Ahmad Qomi, in addition to describing his characteristics, cite his connection with intimidators and wrestlers as reasons he did not get much respect.

Reza Abbasi returned to the court in 1018 AH and resumed his work as a painter. According to Canby, this distance and his return to the court divide Reza Abbasi's life into three parts: the first period, which coincides with his early works, the second period, which is known as the period of rebellion, and the third period, which corresponds to the return of Reza Abbasi to the court. Meanwhile, the last period of Reza Abbasi's life is doubly important for two reasons. First, the amount of researche so far has been more focused on the rebellious period of Reza Abbasi and less on the third period of his life. The second is the maturity of Reza Abbasi's works in this period and considering the third period as the result of his artistic life. More than his previous works, the works of the third period challenge the presuppositions and attitudes about the art of painting and the methodology of analyzing the artworks.

The present study aims to explain the thematic features of the works of the third period of Reza Abbasi's life by relying on the artist's life. The main question is that, considering the historical context, what meaning do the works of the third period of Reza Abbasi's life hold, and the second question is that compared to the first and second periods of Reza Abbasi's life, how these works show his different approach from the past.

The use of a balanced and comprehensive method in the art of painting have mutual importance. First, it is possible to get a more accurate understanding of history from information about art and examine the artist's living conditions from another perspective.Second, one can get closer to creativity in contemporary art and thought by carefully recognizing and analyzing all of these themes in past art. In order to deal with this method, it is necessary to put together the historical contexts, the contexts of the thoughts around it to reconstruct the life of the artist and, most importantly, a detailed analysis of the theme of the works of art.

This research, which is considered qualitative, with an interpretive-historical method, intends to analyze the inferential analysis of the studied subject by collecting information from library sources, including primary sources and the new research.The statistical population includes the works of the third period of Reza Abbasi's life and the studied samples include five drawings that have been selected purposefully and rely on a theoretical framework. Ac-

1-DOI:10.22051/JJH.2021.34884.1603

2- Master of Art Studies, Department of Visual Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran, Corresponding Author. Email: sinaalizadeho@gmail.com

3-Assistant professor, Department of Visual Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: mahyar.asadi@ut.ac.ir

tious colors were used. On the other hand, the findings of this study show that these two paintings have semantic differences in terms of the emotional and symbolic use of color. The colors of Khamseh Tahmasebi's painting evoke a sense of serenity, knowledge, and kingship, but the colors in the Haft Awrang paintings are passionate and vibrant, delicate, and at the same time luxurious. In addition, while the symbolic use of color in Khamseh Tahmasebi describes the concept of love with spirituality, consciousness, kingship, and divinity, the symbolic use of color in Haft Awrang paintings evokes another meaning of the concept of love, poetic, glamorous, passionate and eager. The only similarity between the two paintings is the blue color of the frantic dress, a symbol of a young and humble seeker approaching Leily, reaching a stage of enthusiasm and immersion in which he only sees Leily. Overally, a comparative study of the two selected paintings based on Itten's color theory shows that there are obvious differences in the use of color in the two paintings; Tabriz and Mashhad. Despite the thematic convergence, there is a difference in meaning and content between these two paintings, because the love had different meanings for the two painters, and there was deference depending on the special social and religious atmosphere of the Tabriz workshop under the auspices of Shah Tahmasb and the Mashhad workshop under the auspices of Prince Ibrahim Mirza.
In fact, the findings show that according to Itten color theory, despite the beauty of colorful visual effects in Haft Awrang and the use of warm, cheerful, and soft colors in Mashhad school, and also the cautious and private atmosphere of Tabriz workshop and school, emotionally and symbolically, we can see a better reflection of the deep and sublime meaning of love in Khamseh Tahmasebi's painting from Tabriz's second school rather than in Ibrahim Mirza's Haft Awrang from Mashhad school.
**Keywords:** Safavid Art, Mashhad School of Painting, Tabriz Second School of Painting, Ibrahim Mirza's Haft Awrang, Shah Tahmaseb's Khamseh, Itten's Theory of Color.

# A Comparative Study of the Use of Color in Shah Tahmaseb's Khamseh and Ibrahim Mirza's Haft Awrang Based on Itten's Theory of Color (A Case Study of Two Paintings) [1]

**Zohreh Taher**[2]
**Hashem Hoseini** [3]

**Research Paper**
**Received: 2021-04-02**
**Accepted: 2021-09-08**

**Abstract**

Iranian literature and painting have a deep connection, especially during the Safavid period, Iranian painters created magnificently illustrated manuscripts such as Shah Tahmaseb's Khamseh and Ibrahim Mirza's Haft Awrang. The painters of the Second Tabriz School and the Mashhad School painted these two valuable manuscripts in H. 946-950 (1539-1543 AD) and H. 963-973 (1556-1566 AD). Therefore, a comparative study of these paintings can yield valuable information from both schools. For this purpose, we chose two paintings named «Majnoon Coming to Lily's Tent» among 17 paintings of Shah Tahmaseb's Khamseh and «Majnoon Approaching Lily's Caravan» among 28 paintings of Ibrahim Mirza's Haft Awrang and studied the use of color according to Itten's color theory in these paintings. This theory examines color aesthetics from the three visual, emotional, and symbolic aspects.

Colors have a transcendent aspect in Iranian painting. Each color has its own allegory and there is a relationship between each color and sensations of man and the soul. The color in Iranian painting, instead of imitating the natural colors, reflects an extraterrestrial reality outside the world of the senses. Correct knowledge and understanding about color combinations and the right choice of each color express the symbolic meaning of colors and their interaction in the human psyche. For example, the colors green, yellow, blue, and red in Persian painting not only reflect the visual and sensory beauty of the color but also the deep and symbolic meanings behind these colors, which are known and used by Iranian painters very well. Based on the views of Muslim thinkers, green is a sign of goodness and a symbol of life, a blend of knowledge and belief, a soothing color, a harbinger of peace and freshness, a perseverance expression and determination. Green is also a symbol of faith and belief, and resurrection in religion. Blue creates a kind of inner judgment in people and makes them think about themselves and their feelings. Blue is the color of the cape of the Sufis who were at the beginning of the moral path. Sky blue symbolizes God's kingdom and infinite mercy. Azure blue represents the expanse of the calm sky on clear mornings, while red is a sign of knowledge and wisdom. To our knowledge, there is little research comparing the use of color in the two major schools of painting: the Second Tabriz School and the Mashhad School. It is also important to learn more and more about Iranian literary and painting works, especially during the Safavid period, not only because of their literary and artistic merits but also to recognize the background of Iranian culture and identity. Therefore, we aim to compare the use of color in two selected paintings from visual, emotional, and symbolic perspectives. The main question is: How the colors are used in the two paintings according to Itten's color theory? The research hypothesis is that there are probably visual, emotional, and symbolic differences in the use of color between the two paintings. The research method is comparative-analytical. The statistical population of this work are taken from Ibrahim Mirza's Haft Awrang in the Freer Washington Gallery and Khamseh Shah Tahmaseb in the British Museum. We used Itten color theory to analyze the data and studied the color use method visually, emotionally, and symbolically. Johannes Itten (2009) presented the color theory in a book called The Art of Color. In this book, he deals with the scientific and practical issues of color and believes: «It is the color of life. Because the world without color appears dead. Light creates color, just as light creates a flame. Like the tone of voice. It gives color and shines to words, color conveys a spiritual sound in form.» (Itten, 2009). Itten theory examines color aesthetics in three ways: an impression (visual), expression (emotional), and construction. Impression of color focuses more on the manifestations of color in the nature. Color expression examines the mental and emotional values that color expresses, and finally, it examines the symbolic meaning of color in construction. To separate the colors and determine the share of each color in the picture, we used the software «Image color share recognition» (Jégou, 2013). It is important to note that the error rate is due to the quality and we can neglect the image's resolution due to the nature of this study. Because this error will not affect the results. The findings show that there is a clear visual difference and a more beautiful use of color in the colors of men's and women's clothing, tents and other components in the Mashhad School compared to the Tabriz II School, due to the use of more diverse, warmer and more beautiful, and brighter colors, beautiful color contrasts and closeness of complementary colors in Haft Awrang; whereas In Tabriz II School, cold, limited, quiet and cau-

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35605.1628

2-Department of Art Research, Art Faculty, Neyshabur University, Neyshabur, Iran, Corresponding Author.
Email: ztaher@neyshabur.ac.ir

3-Associate Professor, Department of Art Research, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.
Email: h.hoseini@neyshabur.ac.ir.

in particular, the concept of the «Body Without Organs», which is the intersection of libido forces on the one hand and external and social forces on the other and the interaction of these forces that create the shape of the body and its specific qualities and its use in a different context such as clothing design. It has realized the existential philosophy of art, which is the transmission of the feeling of the object as it is felt, not as it is known, and has increased the ability to understand the complexities and difficulties that enhance our perception.
Among the pioneering designers, Rei Kawakubo has been selected since in her collections one can clearly see the obvious desire of deviation from meaning, harsh and contradictory details, deconstruction, and the creation of a new language of expression. Furthermore, a few of her designs in accordance with Deleuze's philosophical reading from the author's point of view are examined. She tries to present a concept of a human being or a human body that is asexual, a body without organs and gender, without an inner, internal structure, there is no fundamental underlying coherence or concept that is not in conflict with the organs but in the organization of the organs, and it is the ratio of forces that creates the body that is not dead. In all her works, the clothes somehow meet our state between potential and reality and evoke a state of vitality and dynamism in the mind of the spectator. In her designs, we can understand the concept of a body with an indeterminate organ that is constantly in the process of being influenced by forces, the pressure of the surrounding space and their constant experience.
**Keywords:** Gilles Deleuze, Body Without Organs, Rei Kawakubo

# Reading Rei Kawakubo's Works Focusing on the Concept of the "Body Without Organs" from the Perspective of Gilles Deleuze[1]

**Ghazal Hosseinpour** [2]
**Hossein Ardalani** [3]

**Research Paper**
**Received: 2021-05-09**
**Accepted: 2021-09-21**

**Abstract**

Throughout human history, clothing has always been influenced by social and cultural aspects in addition to individual aspects and has had different functions. In such a way that we should «forget the usefulness of goods for eating and drinking and think about those clothes are suitable for thinking and consider them as non-verbal media for human creativity.» In the las t decades of the twentieth century, profound changes in the concept of art and the aesthetic structure emerge, which are accompanied by the formation of artistic movements.

After the 1960s, the form and content of the work of art and its relationship to man and nature were challenged. In fact, the most important feature of the art of this century was its experimental aspect, which originated from a strong and growing desire for innovation and a great fascination with new phenomena. Contrary to the expectations and habits of the audience, the artist seeks to create works that surprise and immerse the viewer, and this is where the creation of the work is completed with the participation of the viewer's mind. In the meantime, there are artists who have seen the ability of the human body and its postures more than any other tool to communicate with the audience of appropriate works of art. Non-functional clothing design is emerging as one of the effective ways of artistic expression in this period. The artist manifests his desired concepts by combining clothes with the characteris tics of visual arts, human states and traits, body movements and sometimes acting abilities. The main purpose of these clothes is not to cover the body, but to show traits, feelings and thoughts.

Among the few costume designers working in this field of meaning, special attention can be paid to Rei Kawakubo's creations. A postmodern artist who blurs all the boundaries. As much as she used architecture and conceptual art to create her works, she has also benefited from the effects of the «Body Without Organs». Alexander McQueen once said of her work:» When you look at her collections, at first it seems strange and unusual, not only for the public but also for the professionals. But, when you see someone challenging themselves like this and presenting new things every season, then you realize that it is the presence of such people that keeps the fashion world alive and does not allow it to lose its freshness and newness «. Leading European designers Victor and Rolf have also spoken about her:» We were 12 and 13 years old when we first met Cam Garsons in the 1980s, and this brand had a profound effect on us. The creativity that Kawakubo presents in her work was something that attracted us to fashion and we owe her a lot».

Jill Deleuze, who invites man to creativity in all fields and forbids any representation in return, believes: "The realization of art is not presented and received by the state of the perceiving subject, rather, art must present a set of emotions or the pure existence of emotions". From Deleuze's point of view, the body is trapped under the body. Unstable organs are trapped under the organization of fixed organs. Postmodern works of art in the contemporary world have true characteristics and meanings. Moreover, theoretical studies and the use of the perspective of modern philosophers can answer many ambiguities and hypotheses related to these works and why they were created. Among them, paying attention to the views of the French post-structuralist philosopher Gilles Deleuze as one of the prominent postmodern philosophers can lead to a correct interpretation and judgment of the works of these artists.

The present study emphasizes Deleuze's views to examine some of the creations of Rei Kawakubo, the well-known postmodern costume designer concentrating on the concept of the «Body without Organs» and using a descriptive method to describe the characteristics of clothing. (It must be mentioned that the method of data collection is done using documentary and library studies and clothing images are optionally selected). Regarding the background of this research, it should be noted that although some studies have been conducted in the field of studying Kawakobo's designs based on Deleuze's idea, they are not completely independent and focused on this concept. In general, the findings of these studies include these topics. The first part tries to rely on Deleuze's views,

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.36051.1641

2- PH. D Student in Art Research, Faculty of Art, Islamic Azad University Central Tehran Branch, Tehran, Iran. Email: hosseinpour_ghazal@yahoo.com

3-Assistant Professor, Department of philosophy of art, Hamedan branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran, Corresponding Author. Email: h.ardalani2yahoo.com

There are also significant differences in line compositions. For example, due to printing restrictions, the spacing of words and lines in the printed font has become very large. The common rule in Nasta'liq writing is that the distance between adjacent letters and words should not be more than 1 to 1.5 dots, while in the studied font the distance between the words is between 4 to 6 dots and sometimes more. In addition, at the end of the lines, the last words of the line are often superimposed for the coherence of the composition, while this feature is not seen in the printed font. The printed font, neglecting the aesthetic principles of the Nasta'liq script, is placed directly on a completely straight baseline. While in Nasta'liq, the writing of the baseline is circular, so that the beginning and end words of the line are slightly higher than the middle words.

In general, it can be said that due to many limitations of this technique and on the other hand due to the variety of forms and specific methods of combining the letters in Nasta'liq, the conversion of Nasta'liq script to the font based on the composition system causes the loss of some important aesthetic aspects of the script. This is not very noticeable in the singular forms, but it plays an essential role in combining the script and the overall image of the page which is created based on the relationships of the words and their spacing, and greatly reduces the beauty of the script. Although these changes have led to a conversion of the Nasta'liq script into a printed font, but the beauty and elegance of the Nasta'liq script have been eliminated completely. Perhaps this is why in Iran, unlike India, Egypt and the Ottoman lands, no attempt was ever made to use Nasta'liq in printing with movable type.

**Keywords:** Persian Print (India), Font Design, Nasta'liq, Gladwins a Compendious Vocabulary, Obaidullah Hosseini Shirin-Raqam, Charles Wilkins

# A Reflection on the Design of the First Nasta'liq Typeface Attributed to Charles Wilkins in the Gladwins a Compendious Vocabulary (1194 AH / 1780 AD)[1]

**Ali Boozari** [2]
**Mehdi Saharagard** [3]

**Research Paper**
**Received: 2021-06-14**
**Accepted: 2021-10-09**

**Abstract**

The font that is attributed to Charles Wilkins, a British orientalist in the last quarter of the eighteenth century, is the first attempt to overcome the limitations of designing the Nasta'liq typeset. One way to understand these measures is to compare the print with the calligraphy. For this purpose, in this study, the printed calligraphy of Francis Gladwins "A Compendious Vocabulary English and Persian (1194 / 1780)", the first book of Nastaliq lead printing by Wilkins, is compared with a textbook in the handwriting of Obaidullah Hosseini Shirin-Raqam, which was published at the end of a book published by Wilkins entitled "A Grammar of the Hindustani Language (London, 1242 / 1826)". This comparison is made in three separate sections including words, letter combination, and script composition.

Nasta'liq calligraphy has features that are very difficult to use in printing with movable type; for example, micro-letters are usually placed at very close distances or stacked on top of each other to make words. Also, sometimes in composition, some uppercase and lowercase letters are placed on top of each other. These features make it not easy to build units of letters to fit together in a row structure. Thus, Wilkins' attempt to make lead letters for printing this script is significant in that it shows what changes printers have made to align this script with the limitations of printing with movable type; so that they can form and combine letters and overcome these limitations. This study seeks to answer the question of "how the designers of the Nasta'liq font attributed to Wilkins changed and adapted the Nasta'liq writing to become a printed font?". In order to answer this question, in the first part of this article, the life and works of Charles Wilkins are discussed, and then the font of the first printed book with Nasta'liq font attributed to Wilkins "Gladwin English and Persian Dictionary (Malda, 1194 AH / 1780 AD)", is compared with the examples of Nasta'liq calligraphy in three separate sections including words, letter combination, and script combination. Obviously, the calligraphy reference for this comparison should be the closest work to the time and place of Wilkins' activity. As a result, the only work available to the authors of the book is a calligraphy in Nasta'liq script by Obaidullāh Hosseini Shirin-Rogham, 11th and 12th century calligrapher, which was printed by metal, acid or etching at the end of the Indian grammar book by Charles Wilkins in 1242 AH / 1826 AD. It is thought that in terms of style and method of writing, he was close to his sources in designing and producing Nasta'liq font. The result is a list of changes and adaptations made by Wilkins et al. To convert the cursive to print font.

This research is descriptive in terms of method and applied in terms of purpose. The collected information is evaluated and analyzed qualitatively and with logical reasoning through comparison. Library data sources (articles, books, digital archives, and typewritten books) and field observation methods were used to collect data. The research findings are based on a comparison of the research data in order to identify the visual features of the Nasta'liq font attributed to Wilkins and the differences with the written samples.

In the font attributed to Wilkins, as the first Nasta'liq font in India, changes were made both in the shape of the letters and in the composition of the letters as well as the composition of the words. In the singular forms of this font, in order to distinguish the letters into individual shapes that can be printed in lead style, some common forms in Nasta'liq script have been removed and simpler instances for printing in Nasta'liq script have been kept. For example, the letter "ﭼ" and the letter "م". The limitation of letter shapes has caused some letters to be used in positions that were not common in Nasta'liq font. Due to the fact that it is not possible to place the letters side by side with the adjacent rectangular units, the font has been changed so that these letters are in a horizontal direction along each other. In addition, changes have been made, for example, to the letter "م" in order to create a vertical border between adjacent letters that connects the letters.

In letter composition, the various ways of connecting letters are limited and abbreviated; for example, thinning "ـبـ" and "ـبـ" and similar letters in order to better connect to the next letters. Creating a fixed unit for double and multiple letters is another trick to match the Nasta'liq font with the handwriting; for example, in the combinations of "ﭼا", "الله", "سا", "کا", "ما", "لا", "ها", "یا" and "علا"

1-DOI:10.22051/JJH.2021.36515.1662

2-Assistant professor, Graphic Design and Illustration Department. Visual Arts Faculty, University of Art, Tehran, Iran, Corresponding Author. Email: a.boozari@art.ac.ir

3-Assistant professor, Architecture Department, Azad University, Mashhad, Iran. Email: md.sahragard@gmail.com

the murals use motifs of legendary creatures such as dragons and os triches. This cannot indicate the obsolescence of this type of motif in the school of Isfahan because they have been used a lot in the tiles of the Hasht Behesht Palace in Isfahan.
The bird motifs used in Isfahan's Chehel Sotoun Palace are even more diverse than the Tabriz school. The development of painting style in the late Qazvin and early Isfahan periods, in line with the unrestricted use of color and lyrical subjects, is calm and pleasant. Reza Abbasi, Sadeghi Beyk, and their students probably participated in the murals of the original Chehel Sotoun Palace in Isfahan. It seems that the animal motifs along with the paintings of the court ceremonies in Chehel sotoun Palace of Qazvin are similar to the paintings of the illustrated version of Khamseh Nizami Shah Tahmasb. The use of floral designs in azure, lacquer, or dark red and gold are unique colors of Tabriz Art School and can be seen like them in murals that have been used in murals muqarnas and inside the windows of Chehel Sotoun Palace of Qazvin and Isfahan.
**Keywords:** Animal Painting, Isfahan Chehel Sotoun Palace, Qazvin Chehel Sotoun, Qazvin School of Painting, Isfahan School of Painting

# Comparative Comparison of Animal Painting in the Murals of Chehel Sotoun Palace in Isfahan and Qazvin[1]

**Solmaz Amirrashed**[2]
**Nasrin Nasirifar** [3]
**Alireza HoseiniSadr** [4]

**Research Paper**
**Received: 2020-12-11**
**Accepted: 2021-05-25**

**Abstract**

Animal painting (Zoomorphism) and the use of animal motifs in natural landscapes have been among the most widely used subjects in royal murals. Sadeghi Beyk has described the nature and importance of animal painting in his treatise Majma 'al-Khawas. This tradition of mural painting has continued in Qazvin and Isfahan schools during the Safavid period. The similarity of Chehel Sotoun Palace murals of Isfahan and Qazvin with the murals of the Tabriz school is a proof of this claim. These murals, made by artists trained in the Tabriz and Qazvin schools, also undergo changes and developments in a short period of time. The motifs of mythical and trapped animals are the least used in them.

The authors' hypothesis is based on the fact that the original murals of Chehl Sotoun the palaces of Isfahan and Qazvin, which belong to the period of Shah Tahmasb and Shah Abbas I, correspond in style. They belong to the painters who studied in Tabriz and Qazvin schools.

This article answers these questions: What are the similarities between the Animal drawing style in the murals of Chehel Sotoun Palace in Qazvin and Isfahan, and what are the differences that they have for about fifty years?

The method in this research is descriptive-comparative, and it uses library resources and field research or field observation. The visual information in the Chehel Sotoun Palace in Qazvin and Isfahan was collected by visiting the Chehel Sotoun Palace and cooperating with Qazvin's cultural heritage. Library resources, digital resources and the statements of Hossein Aghajani, the restorer of Chehel sotoun in Isfahan, have been used during the interview. The main purpose of this article is to investigate the use of animal motifs in the Qazvin school and its continuation in the Isfahan school. Therefore, the common animal motifs between the murals of Isfahan and the Chehel Sotoun palace of Qazvin were identified and classified, and the art schools of Tabriz and Qazvin were analyzed and compared.

The result of the study showed that the freedom discussed in Isfahan school is not seen in these paintings, because the murals with animal motifs in nature are related to the style of Qazvin and Tabriz schools According to Sadeghi Beyk Afshar, although murals include all three methods of animal painting, in the remaining works in two important buildings of the Safavid period, there is no motif of mythical animals such as dragons and phoenixes (Simorgh) and the scene of animal fights in these murals is very limited. The mentioned changes and developments in animal painting have started from the last years of Tabriz II School and have been displayed in the Chehel Sotoun murals of Qazvin and Isfahan. The animal motifs used in the Chehel Sotoun of Qazvin are less varied. The animals in nature are full of flowering trees and a variety of flowering shrubs, Khitan flowers, and leaves, and show paradise views similar to those in the Second Tabriz School.

Plant motifs for moqarnas and plants such as flowering trees and flowering shrubs were used for landscaping in the two murals. Here, arabesque frames - in the form of Toranj and Sartoranj - are just as easily placed in the middle of the painting next to the natural landscape, just like the murals of the Chehel Sotoun of Qazvin, where the branches of the flower grow from a rocky bed. The blossoming tree is one of the characteristics of Tabriz school, but it is less found in the works of Qazvin, Mashhad and Isfahan schools. The blossoming tree is used symmetrically in the wall painting of Chehel Sotoun Palace in Isfahan in the red field. However, the artist seems to be more inclined to the Timurid school in the green field because, as in most Timurid works, the background is full of flowering plants and animals painted on the bushes' side.

The plants painted in them already existed in the field of painting in Tabriz school, but here they are bigger and have been painted more clearly. The size of the bushes is so large that the animals next to them look very small. None of

1.DOI: 10.22051/JJH.2021.24384.1590

2-Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran (Corresponding Author.) Email: s_amirrashed@uma.ac.ir

3- Persian miniature expert, department of Arts, University Mohaghegh of Ardabili, Ardabil, Iran.Email: nasrin68nasirifar@gmail.com

4- department of Arts, University Mohaghegh of Ardabili, Ardabil, Iran..Email: a.hosseinisadr@uma.ac.ir

Glory of Art (Jrlve-y-honar)

**Alzahra Scientific - Quarterly Journal**
**Vol. 13, No. 3, Autumn 2021, Serial No. 32**

- **Comparative Comparison of Animal Painting in the Murals of Chehel Sotoun Palace in Isfahan and Qazvin**
  Solmaz Amirrashed, Nasrin Nasirifar, Alireza HoseiniSadr .....8
- **A Reflection on the Design of the First Nasta'liq Typeface Attributed to Charles Wilkins in the Gladwins a Compendious Vocabulary (1194 AH / 1780 AD)**
  Ali Boozari, Mehdi Saharagard .....10
- **Reading Rei Kawakubo's Works Focusing on the Concept of the "Body Without Organs" from the Perspective of Gilles Deleuze**
  Ghazal Hosseinpour, Hossein Ardalani .....12
- **A Comparative Study of the Use of Color in Shah Tahmaseb's Khamseh and Ibrahim Mirza's Haft Awrang Based on Itten's Theory of Color (A Case Study of Two Paintings)**
  Zohreh Taher, Hashem Hoseini .....14
- **A Study on the Theme of Reza Abbasi's Works in his Third Period of Life (Based on Historical Contexts)**
  Sina Alizadeh, Osalou Mahyar Asadi .....16
- **Comparative Thematology with Regards to the Humanism in Hieronymus Bosch's and Michelangelo's The Last Judgement Paintings through Erwin Panofsky's Iconology Approach**
  Ali Asghar Kalantar .....18
- **Interpretation of Color in Qajar Prayer Carpets from the View of Ala Al-Dawlah Semnani and Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani**
  Neda kiani Ejgerdi, Hatam Shirnejadi .....20

**Article** author(s) family name, author(s) first name; year of publication in brackets; Journal's name in Bold and Italic, volume number; issue number (year); page number, Number of pages of that article from low to high.

**Dissertation:** author(s) family name, author(s) first name; year in brackets, Dissertation title in **Bold** and Italic, name of the University.

**Internet Databases:**

- **In resources:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name and then URL address, review date based on day, month and year.
- **Inside the article:** in case author(s) name and surname exist, first write Author(s) full name; and year of publication.
  **In case author(s) name and surname do not exist, write database's name and the date which text was written on website.**
- **How to reference domestic and foreign resources in text of the article:** in text as fallow (Authors surname, year of publication: page number)
- **Figures, Pictures, Tables and schemes:** figures, tables and schemes should be provided in the least essential numbers with proper quality of 300 DPI with TIF or JPG format, mentioning used resource, year and page number.

9- English Abstract: about 250 – 300 words (including definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions). English translation of Persian abstract is placed in this section.

10- **English Keywords:** including 4 to 6 words.

It should be noted that after accepting the article, all authors are required to translate Persian references into English and prepare an extensive English abstract (1300 to 1500 words) according to the guide sent by the journal.

**Authors' guide:**

Authors must submit their articles as Article's original version according to the below mentioned guide and submit them through Journal's website (https://jjhjor.alzahra.ac.ir/author)

- Article's main body is made of the following titles and titles related to this subject must be presented as subtitles.

1- Persian Abstract: The Persian Abstract should contain about 200 – 250 words (including Title, definition of problem, aim, method of research, subject of research, most important findings and conclusions).

2- Keywords: The article should contain 4-6 keywords.

3- Introduction: Including the introduction of subjects, aims of research and development of the article.

4- Research History

5- Research Method

6- Body: Containing theoretical fundamentals, studies and experiment, findings and conclusions. In In the acknowledgement section, the guidance and help of others are reminded and thanked briefly.

7- Author(s) Notes: Author(s) notes should English equivalents as well as necessary explanations about particular expressions and points and points indicated throughout the article and must be numbered respectively at the end of the article and before references.

8- References

8- 1 How to reference domestic and foreign resources in list of resources:

- Persian and Latin references should be numbered alphabetically based on the author(s) family names and in the order they are cited in the text.

- Domestic and foreign resources used in the text of article must be presented in Recourses based on APA principals:

Books (Authored) author(s) surname, author(s) first name; year of publication in brackets; complete name of the book in Bold and Italic; publication location: publication.

Book (Translated) author(s) family name, author(s) first name; year of publication for the original book in brackets; complete name of the book in Bold and Italic, translator(s) name and surname, year of translation, publication location: publication.

Glory of Art (Jrlve-y-honar)

**Alzahra Scientific Quarterly Journal**

**Instruction to Authors**

Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) accepts research papers related to Visual arts and Applied arts based on the following principals:

- Journal is ready to accept electronic manuscript of papers through Journal's website: http://jjhjor.alzahra.ac.ir.
- Articles should be results of author(s) research works .
- According to the new regulations of scientific journals of the Ministry of Science, Research and Technology dated 2019/04/22,; a scientific article is an accurate report of original research activities, technology or scientific promotion or generalization done by one or more researchers. The article should have two characteristics of originality and innovation and should be presented with the aim of advancing the frontiers of science and technology, publishing research and technology findings or improving the level of knowledge of users. Therefore, the authors are obliged to prepare their scientific article according to the indicators provided in the regulations.
- According to paragraph 2-5 of the regulations of scientific journals, the types of scientific articles are: research, review, short, case study, methodology, applied, point of view, conceptual, technical and extension. Authors can submit various scientific articles to the ***Glory of Art (Jelve-y-Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal.***
- Articles submitted to this Journal should not have been previously published or under publication in another Journal.
- Articles should be prepared in the Persian language and follow the writing principles of this language; authors must correct typing errors and misspellings before submitting articles to the Journal.
- The author(s) are responsible for the content of their articles.
- The Journal's editorial board has the right to reject or revise articles.
- The articles will be accepted for publication after the referee's confirmation as well as the Editorial Boards approval.
- References used in the article must be, maximum, as old as 5 years and authors must seriously avoid using very old recourses in case there are new recourses.
- Articles should be approximately about 6000 words and 12 pages, including all sections of the article.
- Articles must be submitted to Journal's website in A4 size, WORD format.
- The publication of articles of the Journal of Glory of Art (Jelve-y-Honar) is prohibited in other publications without referencing.

# Glory of Art (Jrlve-y-honar)

**Alzahra Scientific Quarterly Journal**
**Vol. 13, No. 3, Autumn 2021**

**Serial No. 32**

**Publisher:** Vice-Chancellory for Research, Alzahra University
**Director-in-Charge:** Dr. Abolghasem Dadvar
**Chief Editor & Art Director:** Dr. Effatolsadat Afzaltousi



**Editorial Board**
**Dr. Effatolsadat Afzaltousi,** Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
**Dr. Zahra Hossein Abadi,** Associate Prof., Faculty of Art, University of Sistan and Baluchestan.
**Dr. MohammadEbrahim Zareei,** Prof., Faculty of Art and Architecture, Bu Ali Sina University of Hamedan.
**Dr. Abolghasem Dadvar,** Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
**Dr. Jalaledin Soltankashefi,** Prof., Tehran University of Art.
**Dr. Parisa Shad Ghazvini,** Associate Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
**Dr. Soodabeh Salehi,** Associate Prof., Tehran University of Art.
**Dr. Farideh Talebpour, Prof.,** Faculty of Art, Alzahra University.
**Dr. Mahmoud Tavoosi,** Prof., Faculty of Art, Tarbiat Modares University.
**Dr. Minoo Moallem,** Berkeley Research, University of California
**Dr. Ashraf Mousavilar,** Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
**Executive Secretary:** Hamideh Arekhi
**Persian Editor:** Alireza Safari
**English Editor:** Forough khabiri
**Cover Designer:** Fatemeh Falahatpisheh
**Layout Designer:** Fatemeh Falahatpisheh



**Addrress:** Vice-Chancellory for Research, Alzahra University, Vanak, Tehran
**Tel:** +98-21-85692232 P.O. box: 1993891176 **Website**: http://jjhjor.alzahra.ac.ir/


The articles of this issue have been refereed according to subject by members of the Editorial Board. The views expressed by the writers/authors of the articles published in this issue do not necessarily represent the views of Glory of Art (Jelve-y- Honar), but are the personal views of the authors themselves. The editorial board accepts only those articles that are the result of research studies. Glory of Art (Jelve-y- Honar) has been indexed at **www.srlst.com (ISC)**


The Scientific grade of Glory of Art( Jelve-y-Honar) Quarterly Journal has been issued according to the statement No 48/3 Dtd. (2008/10/30) Secretariat office of the Iranian Scientific Journals commission. Ministry of Science, Research and Technology (MSRT)

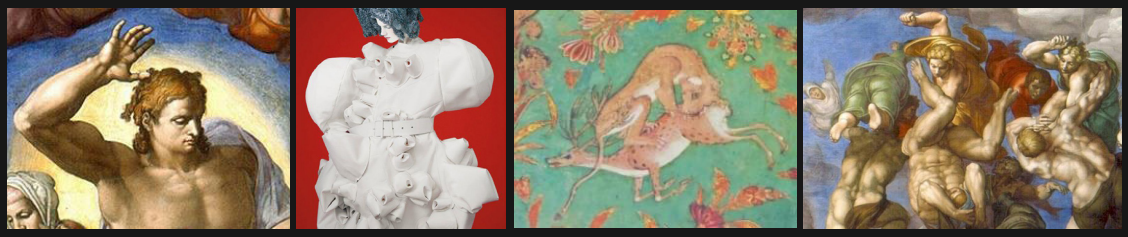
Glory of Art

ALZAHRA UVIVERSITY

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 13, No. 3, Autumn 2021
Serial No. 32

JHJOR

P-ISSN: 1607-9868
E-ISSN: 2538-256X



**Comparative Comparison of Animal Painting in the Murals of Chehel Sotoun Palace in Isfahan and Qazvin**
Solmaz Amirrashed, Nasrin Nasirifar, Alireza HoseiniSadr 8

**A Reflection on the Design of the First Nasta'liq Typeface Attributed to Charles Wilkins in the Gladwins a Compendious Vocabulary (1194 AH / 1780 AD)**
Ali Boozari, Mehdi Saharagard 10

**Reading Rei Kawakubo's Works Focusing on the Concept of the "Body Without Organs" from the Perspective of Gilles Deleuze**
Ghazal Hosseinpour, Hossein Ardalani 12

**A Comparative Study of the Use of Color in Shah Tahmaseb's Khamseh and Ibrahim Mirza's Haft Awrang Based on Itten's Theory of Color (A Case Study of Two Paintings)**
Zohreh Taher, Hashem Hoseini 14

**A Study on the Theme of Reza Abbasi's Works in his Third Period of Life (Based on Historical Contexts)**
Sina Alizadeh, Osalou Mahyar Asadi 16

**Comparative Thematology with Regards to the Humanism in Hieronymus Bosch's and Michelangelo's The Last Judgement Paintings through Erwin Panofsky's Iconology Approach**
Ali Asghar Kalantar 18

**Interpretation of Color in Qajar Prayer Carpets from the View of Ala Al-Dawlah Semnani and Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani**
Neda kiani Ejgerdi, Hatam Shirnejadi 20