جلوه هنر
دانشگاه الزهرا

فصلنامه علمی جلوه هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال ۱۵، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۲
شماره پیاپی: ۴۰

JHUOR

شاپا چاپی: ۱۶۰۷-۹۸۶۸
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۲۵۶x

تحلیل معنا در قالیچه کلیمی قادر مطلق با موضوع قربانی کردن بر مبنای نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی
محمد افروغ ۷

بررسی تطبیقی شکل و صور تزیینی صورت‌های فلکی در سه نسخه صورالکواکب عبدالرحمان صوفی
سید رضا حسینی، زینب کریمی بابا احمدی ۲۶

بررسی استفاده از ایموجی در هنر معاصر بر مبنای آرای لیندا هاچن درباره پارودی
سارا خندابی، عفت‌السادات افضل طوسی ۴۰

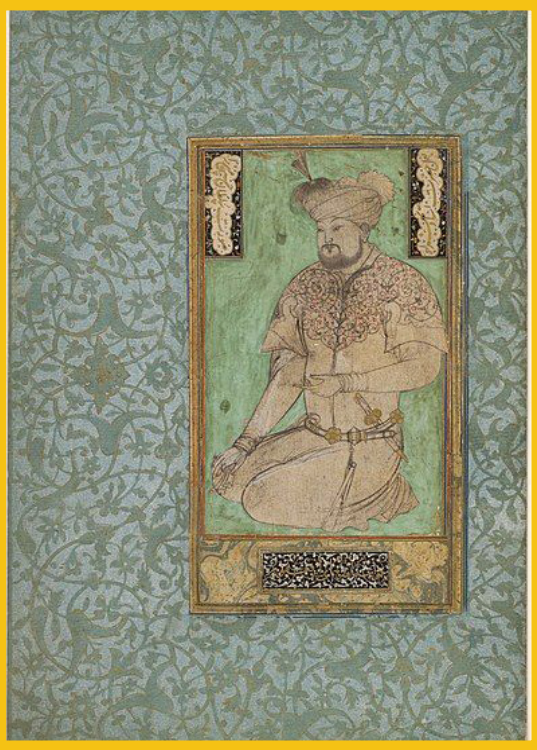
تحلیل روایی طراحی سنتی فرش «بشریت» عیسی بهادری از منظر رمزگان پنج‌گانه رولان بارت
رویا رضاپور مقدم ، فرنوش شمیلی، حمیده حرمتی ۵۸

گونه‌شناسی فنی و بصری چلنگری‌های دَر و پنجره‌های تهران عصر پهلوی دوم
علیرضا شیخی، امیرحسین عباسی شوکت آباد ۷۲

بازخوانی خانواده‌های گره بر اساس لایه پنهان در ساختار پایه
عارف عزیزپور شوبی ، احد نژاد ابراهیمی ۹۳

نگاهی به تعریف «معنا» و «واقعیت» نزد ژان بودریار و بازتاب آن در هنر پست مدرن
مینا محمدی وکیل ۱۰۶

انگارهٔ نگارگری معاصر ایرانی در مجلات فرهنگی-هنری پساانقلاب اسلامی (۱۳۹۲-۱۳۶۰)
سیده راضیه یاسینی ۱۲۴



سال ۱۵، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۲
شمارهٔ پیاپی: ۴۰

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 ابوالقاسم دادور (استاد، دانشکده هنر – دانشگاه الزهرا(س))
دکتر محمد ابراهیم زارعی (استاد، دانشکده هنر و معماری – دانشگاه بوعلی سینا همدان)
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: دکتر زهرا حسینی
ویراستار انگلیسی: حنانه دیوان بیگی
طراح جلد: نیلوفر نعمت پور
صفحه آرا: نیلوفر نعمت پور

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: هنـــر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۲

- **تحلیل معنا در قالیچه کلیمی قادر مطلق با موضوع قربانی کردن بر مبنای نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی**
محمد افروغ ۷
- **بررسي تطبيقي شكل و صور تزييني صورت‌هاي فلكي در سه نسخه صورالكواكب عبدالرحمان صوفي**
سید رضا حسینی، زینب کریمی بابا احمدی..... ۲۶
- **بررسی استفاده از ایموجی در هنر معاصر بر مبنای آرای لیندا هاچن درباره پارودی**
سارا خندابی، عفت‌السادات افضل طوسی..... ۴۰
- **تحلیل روایی طراحی سنتی فرش «بشریت» عیسی بهادری از منظر رمزگان پنج‌گانه رولان بارت**
رویا رضاپور مقدم ، فرنوش شمیلی، حمیده حرمتی ۵۸
- **گونه‌شناسی فنی و بصری چلنگری‌های دَر و پنجره‌های تهران عصر پهلوی دوم**
علیرضا شیخی، امیرحسین عباسی شوکت آباد..... ۷۲
- **بازخوانی خانواده‌های گره بر اساس لایه پنهان در ساختار پایه**
عارف عزیزپور شوبی ، احد نژاد ابراهیمی ۹۳
- **نگاهی به تعریف «معنا» و «واقعیت» نزد ژان بودریار و بازتاب آن در هنر پست مدرن**
مینا محمدی وکیل..... ۱۰۶
- **انگارهٔ نگارگری معاصر ایرانی در مجلات فرهنگی-هنری پساانقلاب اسلامی (۱۳۹۲-۱۳۶۰)**
سیده راضیه یاسینی..... ۱۲۴

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییـــــز ۱۴۰۲
http://jjhjor.alzahra.ac.ir
مقاله پژوهشی، ۲۵-۷

تحلیل معنا در قالیچه کلیمی قادر مطلق با موضوع قربانی کردن بر مبنای نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی [۱]

محمد افروغ [۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶

چکیده

قالیچه‌های تصویری کلیمی با وجه دینی و نمادین، یکی از ساحت‌های قابل مطالعه در بستر مطالعات نظری از جمله نظریه و رویکرد آیکونولوژی (شمایل‌شناسی) است؛ که به جهت تحلیل و تفسیر متون تصویری و دست‌یابی به معنای عمیق یک تصویر از طریق مضمون‌های روایی، کلامی و نمادین مرتبط با آن با در نظر گرفتن بسیاری از ویژگی‌های ساختاری و محتوایی اثر، می‌تواند قابل مطالعه و بررسی باشد. قالیچه تصویری با عنوان قادر مطلق و موضوع محوری قربانی کردن ابراهیم نبی، از مهم‌ترین قالیچه‌های رایج در سنت قالی‌بافی کلیمیان است؛ که در این پژوهش، به شیوه آیکونولوژی مورد مطالعه قرار خواهد گرفت. پرسش مطروحه در باب موضوع این است که: مضامین کلامی، روایی و تصویری نهفته در روایت قربانی کردن اسماعیل (اسحاق) کدام است و این عناصر در پی بیان چه مفاهیم یا پیامی هستند؟ پی‌جویی در آشکار کردن، فهم و درک معناها و لایه‌های زیرین داستان از طریق شناخت ابعاد صوری (عناصر و نقش‌مایه‌ها) و محتوایی و روابط بین آن‌ها، هدف این پژوهش است. یافته‌های این پژوهش در یک سطح، شامل یادآوری آموزه‌های بنیادین و اخلاقی دین موسوی و هویت کلیمی است که در قالب نظام‌های کلامی و تصویری نمادین، نقش‌پردازی شده‌است؛ و در سطحی دیگر، که پیام و هدف اصلی را در بر می‌گیرد، ابلاغ، تاکید و نشان دادن آموزه دینی، اخلاقی و حکمی «اطاعت و تسلیم بودن» در برابر معبود از طریق آیین «قربانی» کردن و گذشتن از ممتازترین داشته‌ها و خواست‌ها می‌باشد. این پژوهش از نوع کیفی و بنیادین، روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی: دین، کلیمی (یهودی)، هنر، قالیچه، قربانی کردن

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42212.1889

۲-دانشیار گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران. m-afrough@Araku.ac.ir

مقدمه

مطالعــه در متن و محتــوای هنرهای ســنتی، یکی از شــیوه‌های بســط تحلیل گفتمان هنر بومی اســت که راه‌گشــا و یاری دهنده مخاطب در شــناخت، کشف و رســیدن به معناهای درونــی نظام‌ها و ســاختارهای کلامــی و تصویــری متــن آثــار اســت. قالیچه‌هــای تصویری بــا مضمون دینــی، ضمن بازتــاب نگاره‌ها و عناصر دیداری و زیباشــناختی، حالت‌ها و رویدادها، حــاوی مفاهیــم نمادیــن، کهن‌الگوهــا و روایت‌های تمثیلی بســیار کهنی هســتند که بــرای درک معنایی آن‌ها، بــه شــناخت بســترهای تاریخــی- فرهنگی و هنری نیاز اســت. ایــن رســالت مهــم را رویکردهای مختلفی هم‌چون آیکونولوژی یا علم تفســیر و تحلیل تصویر، عهده‌دار اســت؛ تا با استناد به منابع نوشتاری موضوع و مفاهیم بازنمایی شده در این آثار و نیز کاوش ویژگی‌های دیــداری نقش‌پردازی شــده در زمینه، به اهداف ناگفتــه و پنهانــی در پَس نوشــتارها و نقش‌ها دست یابد.

قالیچه‌های تصویری، نمــودی از هنر بومی اســت که دارای ســطح گفتمانی دیداری و نوشــتاری بر بستری از روایت‌هــای عینــی و ذهنی بــا موضوعیــت دینی، ملی و اســاطیری، جهت یادآوری باورهــا، آرمان‌ها و خاطره‌های قومی و ســرزمینی، در بازه‌ای خاص بافته و عرضه شــده اســت. قالیچه‌های تصویــری کلیمی با موضوع داستان‌ها و رخدادهای مشــهور در دین یهود و نیز انبیای وابســته بــه آن، نوعــی از هنــر قالی‌بافی جامعــه قاجار اســت که در ایــن پژوهــش، روایت‌ها و عناصر نقش‌پــردازی شــده در زمینه قالیچــه کلیمی «قادر مطلق» از منظر رویکرد هنری آیکونولوژی مورد واکاوی، تحلیل و تفسیر قرار می‌گیرد. مطالعه تصاویر، بازنمایی نمادین و تمثیلــی مضامین و مفاهیم موجود در متن‌های تصویری، تعریف جامع و کلانی اســت. از این رویکرد که به‌صورت پایه، در پی خوانش تصاویری (آیکون) اســت که به چیــزی ورای بازنمایــی دیداری به مخاطب اســت. در قالیچــه یاد شــده، آیکون‌های تصویــری هم‌چــون قربانــی کــردن فرزنــد، نقــوش انسانی، جانوری، گیاهی (درخت بیدمجنون و سرو)، خط‌نگاره‌ها، عناصر معماری و غیره، همه در رهیافتی هماهنگ، درصــدد پی‌جویی و رمزگشــایی معناهای زیریــن و نهفته‌ای اســت کــه مقصــد و منظــور طراح بوده‌اســت. چه این‌که آن رموز به‌ویژه در منظومه‌های معنــوی، کمال مطلوب اســت. موضــوع قربانی کردن اسحاق/اســماعیل مبنــای واکاوی روایــت تصویری، کشف و تبیین نظام‌ها و مضامین نوشتاری و تصویری، هدف این پژوهش است.

روش پژوهش

پژوهش پیش رو، در زُمره پژوهش‌های کیفی اســت، از منظــر ماهیــت، توصیفی-تحلیلــی و از دیــدگاه هدف، توســعه‌ای اســت و داده‌اندوزی در آن به شیوه کتابخانه‌ای می‌باشد و از دیگر سو، پژوهشی ژرفانگر و دارای موردکاوی است و تحلیل داده‌های آن با رویکرد آیکونولوژی انجام شده است.

پیشینه پژوهش

مطالعات بینارشته‌ای و حضور نظریه‌ها و رویکردهای نظری در تحلیل و بررســی قالی‌های روایی تصویری، از جمله ره‌آوردهایی اســت کــه در کم‌تــر از یک دهه، در بســیاری از پژوهش‌هــای مرتبــط با قالــی ایرانی دیده می‌شــود. در این میــان، چند پژوهــش مرتبط در این حوزه صورت گرفته اســت کــه در این‌جا معرفی می‌شــوند. قانی و مهرابــی (۱۳۹۷)، در مقاله «تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفســکی» با روش تحلیلی آیکونولوژی یک نمونه از قالیچه‌های تصویری بختیاری را مورد واکاوی معنایی قــرار داده‌انــد. هم‌چنیــن، قانــی (۱۳۹۹)، در مقاله «آیکونولوژی خشت فرشته در قالی خشتی چالشِترُ با روش اروین پانوفسکی» به بررســی و تحلیل محتوای قالی خشــتی چالشــتر از منظــر نظریــه آیکونوگرافی پانوفسکی پرداخته است. آژند و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «تحلیل معنا در قالیچــه محرابی موجود در موزه متروپولیتن با روش آیکونولوژی» جهت دست‌یابی به معنای نهفته در لایه‌های زیرین متن قالیچه به شــیوه آیکونولوژی پانوفســکی کوشش نموده‌اند. هم‌چنین، قانی (۱۴۰۰)، در مقاله «آیکونولوژی نقش‌مایه دســت دلبر در قالی خشتی چالِشــتُر» به شیوه آیکونولوژی به بررســی و تحلیل ســطوح و لایه‌های زیرین و نمادین نقش‌مایه دســت دلبر پرداخته اســت. از این رهگذر،

نویسنده در مقاله حاضر سعی آن دارد تا بر مبنای نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی به تحلیل عناصر و معناهای ناشناخته در متن قالیچه کلیمی با موضوع قربانی کردن حضرت اسماعیل (اسحاق)، بپردازد.

رویکرد آیکونولوژی در اثر هنری

آیکونولوژی که از آن به علم تفسیر و تبیین تصویر، یاد می‌شود، برساخته از دو واژه «آیکون» یعنی تصویر و «لوگوس» به معنی شناخت است. به واقع «آیکونولوژی، مطالعه لوگوسِ کلمات، ایده‌ها، گفتمان‌ها یا شناخت آیکون‌ها (ایماژها، تصاویر یا شباهت‌ها) است» (Metchell,1986: 1). واربورگ در اواخر قرن نوزدهم آیکونولوژی را در جهت به‌کارگیری در موضوعات مختلف توسعه بخشید. وی «آیکونوگرافی را نه تنها به موضوعات دینی و دنیوی سوق داد، بلکه توانست گستره تعیین‌کننده روش‌های آیکونوگرافیک را در جهت دادن به دانش و تاریخ فرهنگی هنر به‌گونه‌ای فراگیر به‌کار گیرد. این روش بعدها آیکونولوژی نامیده شد (مختاریان، ۱۳۹۰: ۱۱۰)؛ و پانوفسکی از برجسته‌ترین شاگردان واربورگ، توانست این شیوه را ساختارمند سازد. آیکونولوژی «نه فقط توصیف شمایل-هم‌چون آیکونوگرافی-بلکه تفسیر تصاویر و نمادها با افشای جنبه تاویلی است» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۷۳). اگرچه اساس آیکون میان نشانه و موضوع است «اما درست به دلیل تاویل پذیری این مناسبت است که عناصر فرهنگی اهمیت می‌یابند؛ به‌گونه‌ای که دست‌یابی به معانی عمیق نشانه‌ها، خود مستلزم ورود به لایه‌های عمیق فرهنگی است. بدین جهت آیکونولوژی به‌عنوان علم تفسیر و تبیین آیکون یا تصویر به دنبال یافتن معانی ذاتی نهفته در آثار هنری و شناسایی ارزش‌های نمادین آن‌هاست؛ اما از سوی دیگر، شناخت آیکون‌ها یا تصاویر در افقی نمادین مستلزم توجه به بن‌مایه‌های فرهنگی آن از جمله اسطوره، دین، فلسفه و تاریخ است» (دیّری و آشوری، ۱۳۹۵: ۲۱). رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی در مواجهه با اثر هنری، در سه سطح شناسایی می‌شود که، شامل پیش آیکونوگرافی (معنای اولیه)، تحلیل آیکونوگرافی و تحلیل آیکونولوژی یا معنای محتوایی اثر هنری است که در ادامه به معرفی و توضیح هر یک پرداخته می‌شود.

۱. مرحله پیش آیکونوگرافیک

این مرحله، سطح نخست از درک معناست. در این سطح، اثر هنری (قالی انتخابی) و معنای محسوس و عینی بررسی و توصیف می‌شود. «نخستین مرحله تفسیر آثار هنري، تحليل شبه فرمي نام دارد و به توصيف الگوهاي بصري آثار مي‌پردازد» (نمازعلیزاده و موسوی‌لر، ۱۳۹۷: ۷۶). این سطح، معنای ابتدایی یا طبیعی است که حاصل برآیند دو معنای واقعی و بیانی (فرانمودی) است. «معنای واقعی، آن معنایی است که از مواجهه با اشکال محسوس، شناسایی و درک روابط متقابل میان آن‌ها و از طریق تجربه عملی نزد ما شکل می‌گیرد. این لایه از معنا، با شناخت اشکال ناب متشکل از خط، سطح، حجم، رنگ و مانند آن، موضوعاتی طبیعی چون انسان و حیوان و ابزار و امثال این را باز می‌نمایاند. در خصوص آثار هنری می‌توان ثمرهِ این سطح از معنا را درک نقش‌مایه‌های هنری دانست» (عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۴۸). برای توصیف اثر هنری در این سطح، شناخت بستر تاریخی آفرینش اثر، شیوه و سبک آن، توجه به شباهت اثر با دیگر آثار مشابه و نیز پدیده‌ها و امور مرتبط با آن ضروری است. به‌واقع، رهیافت این سطح از مطالعه تصویر، این است که اجزا و عناصر دیداری (بصری) موجود در تصویر تحت تاثیر چه عواملی بازنمایی شده‌اند.

۲. تحلیل آیکونوگرافی یا شمایل‌نگارانه

دومین سطح است که در آن موضوع و معنای ثانوی و قراردادی اثر هنری، واکاوی می‌شود، تحلیل آیکونوگرافی یا شمایل‌نگارانه است. «در این سطح، آشنایی با مضامین یا مفاهیم خاص لازم است و تفسیرگر باید با انواع گونه‌ها آشنایی داشته باشد. این سطح از معنا را تحلیل آیکونوگرافیک می‌نامند» (panofsky, 2012: ۱۰۳). در واقع «معنای ثانویه در حوزه هنر معنایی است که، فرد با برقراری رابطه‌ای متقابل میان نقش‌مایه‌های هنری و شکل ترکیب‌بندی آن‌ها به موضوع یا در سطحی بالاتر با مضمون آن‌ها دست می‌یابد (panofsky,1972: 6). این سطح از معنا بر خلاف سطح پیشین، پدیده‌ای ذهنی است و به نوعی نمودی از تمثیل وکُدهای فرهنگی

شـناخته شـده، قـراردادی و نهادینه شـده در میان اقوام است. مرحله شمایل‌نگاری «شـامل گردآوری، طبقه‌بنـدی و تحلیـل اطلاعاتی اسـت کـه از یک اثر هنری به دسـت می‌آید» (طاهـری و مردانی، ۱۳۹۸: ۱۱۷). معنای ثانویه «معنایی اسـت که از طریق پیوند میان نقش‌مایه‌های هنری و نحـوه ترکیب‌بندی آن‌ها با موضوع و یا در سـطحی بالاتر مضمـون پنهان آن‌ها به‌دسـت می‌آید. در این سـطح، معنایـی در ذهن ما شـکل می‌گیرد که حاصل جمـع معنای برخاسـته از نقش‌مایه‌هـای عینی از سـویی و مضامیـن و مفاهیم ذهنی پنهان در آن‌ها از سـوی دیگر است» (عوض‌پور به‌نقل از پانوفسکی، ۱۳۹۵: ۴۹-۸۰).

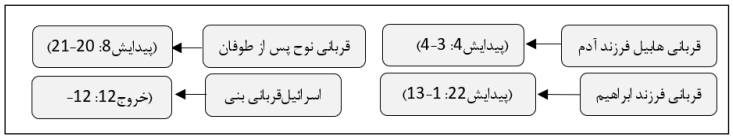
۳. تحلیل آیکونولوژی یا معنـای محتوایی و ذاتی یا تفسیر شمایل‌شناختی

سـومین سـطح از تحلیل معنا، تحلیل آیکونولوژی یا معنای محتوایی اثر هنری (تفسـیر شمایل‌شناختی) اسـت کـه بـرای درک و شـناخت آن، آشـنایی بـا جهان‌بینـی، اصـول و ارزش‌ها، نگرش‌هـا و باورهای دینـی (مذهبـی)، فرهنگـی، اجتماعـی و فلسـفی فرهنگی -که اثر در آفرینش شده‌اسـت- ضروی است. در این سطح «مفسر باید از تاریخ سـمبل‌ها و نشانه‌ها آگاهی داشته باشد. این سـطح از معنا تالیفی بوده و به شکل شهودی حادث می‌شود» (panofsky,1972: 7-9). نکتـه حایز اهمیـت این اسـت که، در سـطح سـوم، معنـا یا مرحله تفسـیر، دو سـطح پیشـین نیـز با هم ترکیب می‌شـوند، تا یـک فرآیند منسـجم و غیر قابل تفکیک به‌وجـود آید. «در این سـطح از معنـا ذهن ما در پی برقـراری ارتباطی موثق میـان معنای نهفته در خصوصیات محسـوس و عینـی یک کنش بـه همراه مفهوم مستتر در آن از سـویی و معنای ذهنی غیر قابل رویت و قراردادی بعضاً پنهان آن از سـوی دیگر است. در این مرحله، با غایت آیکونولوژی مواجه می‌شـویم» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۲۲۱).

آیین قربانی کردن در کتـب دینی و ادیان ابراهیمی

پدیـده قربانـی کـردن، یکـی از دیرینه‌تریـن کهن‌الگوهایـی اسـت کـه در شناخت‌شناسـی شـخصیت‌های دینـی و اسـطوره‌ای، آداب و رسـوم آیینی کهن، نقـش سـازنده‌ای دارد و از دیربـاز مورد تاکید و سـفارش خدایگان، ایزدان، ادیـان مختلف، اقوام و پیروان آن‌ها بوده‌اسـت. این آییـن «در بینش اسـطوره‌ای به‌عنوان بنیادی‌تریـن راه برای جلب‌نظر خدایان و دسـت‌یابی به خواسـته‌های بشـری است. این آیین از جمله آیین‌های کهن بشـری بوده و رد پایِ آن، حتی در اسـطوره آفرینـش (قربانـی زروان برای فرزنددار شدن)، نیز دیده می‌شود» (امیدی، مشرف و اسماعیل‌پور، ۱۳۹۹: ۱۷۲). قرباني كردن «ادای ديني است برای خدایان، تا شکرانه‌ای باشد به سبب آن‌چه از او دریافت کرده‌اند و گاه نیز برای پوزش و فرونشاندن خشـم خدایان به سـبب گناهاني كه يك قـوم مرتكب شـده‌اند تا ریخته شـدن خون موجودی دیگر، سبب صیانت قرباني كنندگان شـود و در پایان نیز با خوردن گوشـت قرباني، سـوری ترتیب دهند به پاس پذیرش قربانـي از سـوی خدایـان و قبـول توبه» (عسـگری، قاسم‌زاده و قافله‌باشی، ۱۳۹۹: ۷۴).

پیشـینه و پیدایـش پدیـده قربانـی درکتـب مقدس کلیمیان ذکرشـده (تصویر ۱). داسـتان قربانی کردن ابراهیـم معروف‌ترین نمونه این آیین اسـت که به‌طور ضمنی اشـاره به «اطاعت» کـردن دارد. کتاب مقدس تـورات، داسـتان قربانی کـردن فرزنـد را چنین نقل می‌کنـد: «بعد از ایـن وقایع بـود که خداونـد ابراهیم (اَوراهـام) را آزمایـش نموده بـه او گفـت: هم‌اکنون اسحاق یگانه‌ات را به سـرزمین مُوریا ببر. آن‌جا روی یکی از کوه‌هـا، او را قربانی سـوختنی کـن» (تورات، پیدایـش، ۲۲: ۱-۲). اما زمانی کـه ابراهیم تصمیم به قربانی کردن فرزند گرفت و کارد را به‌سـوی فرزند دراز کرد تا پسر خود را سر ببرد، فرشـته خداوند از آسمان او را صدا زد و گفت: دسـتت را به‌سوی آن نوجوان دراز مکن و با او کاری نداشـته بـاش. اکنون دانسـتم که از خداوند می‌ترسـی. پسـرت، یگانـه‌ات را از من دریغ نکردی (همـان: ۱۰-۱۲). درنهایـت، خداوند قوچی را فرسـتاد و ابراهیم آن‌را بـه جای فرزنـد قربانی کرد (همـان: ۱۳). در تصاویر ۲ تا ۵، موضـوع قربانی کردن در برخی آثار هنری مدرن، کلاسـیک و سنتی ایرانی، دیده می‌شود.



تصویر ۱- پیشینه پیدایش قربانی درمیان کلیمیان (نگارنده).

تصویر ۲- قربانی کردن اسحاق بر موزاییک ماریانوس و هانینا، احتمالاً آغاز قرن (۶م.)، سنگ‌فرش کنیسه، بیت آلفا (دره بیت شیان) شمال شرق اسرائیل (URL2).

تصویر ۳- موزاییک قربانی اسحاق، هنر صدر مسیحی، کلیسای سان‌ویتاله در راونا (URL2).

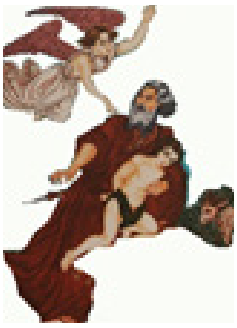
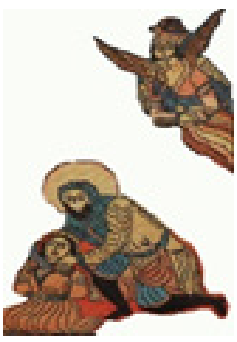
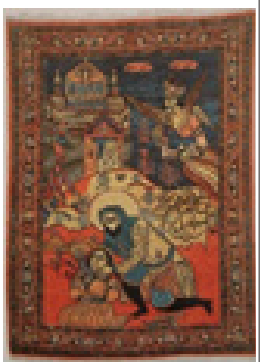
تصویر۴- موضوع قربانی کردن در نگارگری (URL4).

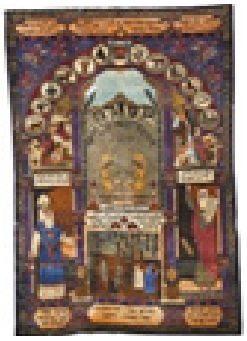
تصویر۵-موضوع‌قربانی‌کردن‌درنقاشی‌های اروپایی(URL5).

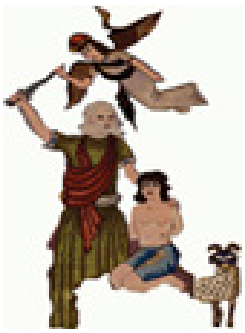
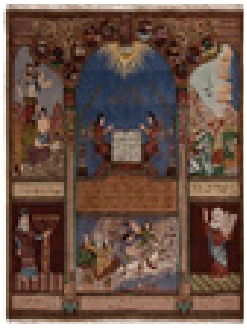
قالیچه‌های تصویری کلیمی با موضوع قربانی

موضوع قربانی کردن به‌واسطه داشتن پیام دینی و اخلاقی، یکی از موضوعات قابل توجه در قالیچه‌های تصویری دوره قاجار است. بخش مهمی از قالیچه‌های تصویری شامل موضوعات دینی و قصص انبیا است. این نوع قالیچه‌ها غالباً، به سفارش تولیدکنندگان و تجار کلیمی-ایرانی قالی، بافته می‌شد و نوعی رسانه جهت معرفی و تبلیغ دین یهود، به‌شمار می‌رفتند وکارکردی دینی و نمادین داشته‌اند؛ که در بسیاری از کانون‌های بافندگی نظیر کاشان، کرمان، تبریز و اصفهان، بافته می‌شدند. بیش‌تر قالیچه‌های تصویری با موضوع قربانی کردن، بافت کاشان و به سفارش کلیمیان بوده و این از متن کتیبه‌ها آشکار است. در اغلب آن‌ها، موضوع اصلی داستان در مرکز زمینه و فضای ترنج میانی قرار گرفته. طراح در ترکیب‌بندی و قاب‌بندی کلی فضا و نیز ارایه داستان و نشان دادن فضایی متفاوت، خلاقیت و ابتکار نشان داده و عناصری را بر مبنای تخیل خویش به ساختار داستان افزوده و علاوه بر افراد اصلی داستان، فرشتگانی را نیز در فضای روایت و پیرامون موضوع، هم‌نشین کرده. گاهی نیز قصه با کتیبه‌ها و خط‌نگاره‌هایی متناسب با موضوع و وصف آن همراه است. در بسیاری از قالی‌ها، علی‌رغم این‌که داستان در دامان طبیعت رخ نموده، اما طراح آن را در یک فضا و زمینه عادی، تصویر نموده. موضوع قربانی کردن در قالیچه‌های جدول ۱، به سلیقه طراح یا سفارش دهنده در انواع ترکیب‌بندی و جای‌گذاری شخصیت نبی و فرزند بافته شده‌است.

جدول ۱. مختصات قالی‌ها با موضوع قربانی کردن اسماعیل/اسحاق (نگارنده)؛ تصاویر (URLs: 1, 3, 8-19).

	ابعاد و محل بافت	توضیحات و ملاحظات	روایت کانونی	تصویر
۱	۱۴۸×۱۳۵ سانتی‌متر کاشان	در این قالیچه به‌طور غیرمعمول فرشته و قوچ قربانی نه در بالای سر ابراهیم، بلکه در پایین سمت چپ تصویر شده. از دیگر استثنائات و غرایب موجود در قالی، حضور عده کثیری از فرشتگان در موقع قربانی کردن است. در گوشه سمت راست، فرشته‌ای دیده می‌شود که گل یا میوه‌ای نمادین در دست دارد که گویی اشاره به چیزی دارد.		
۲	۲۰۵×۱۳۰ سانتی‌متر کاشان	این قالیچه، دارای فرشتگانی با لباس قاجاری است. قالی دارای حاشیه و کتیبه‌هایی شامل اشعاری از مولاناست. ابراهیم در مرکز در حال بریدن سر است که توسط فرشته‌ای برحذر می‌شود. رنگ زمینه قالی ترکیبی از رنگ‌های گرم و نیمه‌گرم است. فرشته‌ای همراه با قوچ در گوشه پایین سمت راست نقش‌پردازی شده. بالای زمینه نیز با گل‌هایی از آفتاب‌گردان نقش‌پردازی شده.		
۳	۲۰۸×۱۳۵ سانتی‌متر راورکرمان	در این قالی برعکس سایر قالی‌ها، صحنه قربانی در میان ترنج مرکزی نقش‌پردازی شده. ابراهیم با شمایلی سالخورده‌تر نه در میان فرشتگان، بلکه محصور در گل و بوته‌های انتزاعی محصور شده. بالا و پایین فضای ترنج مزیّن به انواع پرندگان نظیر طاووس، لک‌لک (پلیکان)، هُدهُد و طوطی است. حاشیه با نقوشی از جانوران (روباه)، گرفت‌وگیر و گل‌های شاه‌عباسی بر زمینه‌ای از رنگ قرمز پُرمایه نقش‌پردازی شده.		
۴	۹۰×۷۰ سانتی‌متر تبریز	این قالیچه از نوع تابلو فرش تصویری است. ابراهیم با چهره‌ای هراسناک در حالی که چاقو را به کناری رها کرده است با ردایی قرمز رنگ و چهره‌ای جوان‌تر که گویای الگوبرداری از نقاشی‌های غربی است، همراه با شمایل فرشته‌های رنگین. در این دست‌بافته، جایگاه قربانی بر پایه‌ای از سنگ چین و هیزم، به همراه فضایی ساده و خلوت و سر قوچ قربانی در سمت راست همراه با آسمانی نیلگون نقش‌پردازی شده.		
۵	۱۱۰×۱۳۰ سانتی‌متر، جوزان ملایر	در این قالیچه که به‌واسطه کیفیت نقش‌پردازی، از نوع قالیچه‌های روستایی و به احتمال قوی به‌صورت ذهنی‌بافی بافته شده، از نوع قرارگیری عناصر، الگوبرداری از هنر نگارگری و از روی مجلس یا نگاره‌ای، بسیار محتمل است. نوع نقشه سرتاسری و زمینه به دو بخش فرشته و بنای معماری و ابراهیم و فرزند به‌عنوان کُنش‌گران اصلی موضوع، در پایین تصویر شده. دو کتیبه با عنوان «قربانی کردن ابراهیم اسماعیل را» در پایین و کتیبه «۱۳۱۴» به صورت تکرار در بالای قالی بافته شده.		

۶	۱۵۵×۲۷۴ سانتی‌متر کرمان	از آن‌جایی که قالی‌های تصویری کرمان تحت تاثیر هنر به‌ویژه نقاشی‌های غربی بود، لذا سبک و نوع ترکیب‌بندی نقوش و شخصیت‌ها تداعی‌کننده شیوه غربی است. فضای زمینه متشکل از ابراهیم و فرزند قربانی به همراه دو فرشته با لباس و تاج پادشاهی قاجاری درطرفین و فرشته جبرییل در گوشه سمت راست نقش‌پردازی شده. وجود گل‌های رُز (سرخ) در متن قالی، تلویحاً، نمادی از تولد دوباره، عشق و علاقه، صبوری و رازآلودگی است.		
۷	۱۰۵×۱۲۰ سانتی‌متر کاشان	تصویر حاضر جفت پُشتی است که شامل قصه قربانی کردن است. در زمینه این بافته سه کنش‌گر اصلی (ابراهیم، فرزند و فرشته) به همراه قوچ و یک گلدان که نمادی از رستاخیز و خلقت دوباره است، در زمینه‌ای سفید رنگ، تصویرپردازی		
۸	۱۳۳×۲۰۵ سانتی‌متر کاشان	قالیچه از نوع محرابی ستون‌دار و شامل پنج بخش است که روایت قربانی کردن در فضای سوم تصویر شده. در فضای فوقانی و محرابی، معبد اورشلیم و در طرفین آن موسی و هارون تصویر شده. هم‌چنین، در بخش پایینی، قافله‌ای چهار نفره همراه با الاغی دیده می‌شود. در بخش انتهایی، معبد اورشلیم به همراه درختان سرو که نمادی از جاودانگی است، دیده می‌شود.		
۹	تبریز ۱۳۸×۲۱۱سانتی‌متر ابریشم	این قالیچه با طرح محرابی دارای فضاهای روایی است. در گوشه‌های بالای محراب نقش بته‌جقه و گل‌های رُز تصویر شده. در نوار بالای محراب انواع نمادهای موجود در دین یهود و مربوط به پسران یعقوب است. در بالای محراب نقوش نمادین خورشید و در طرفین برگ‌های زیتون (درخت مقدس) و در پایین دو فرشته و آتش‌دان‌هایی در طرفین و مردم در حال دعاکردن پای دیوار ندبه در پایین دیده می‌شود.		
۱۰	۱۲۵×۱۷۴ سانتی‌متر تبریز پشم‌وابریشم	این قالیچه از نوع محرابی ستون‌دار و دارای شش روایت است. خورشید در فضای میانه و از وسط محراب، نقش‌پردازی شده. در فضای نخستین روایتی از موسی درحال آب دادن است. در بخش میانی دو فرشته در حال قرائت الواح و طرفین آن‌ها درختان سرو تصویرپردازی شده. قربانی کردن اسحاق توسط ابراهیم، موسی وکتیبه ده فرمان، موسی در حال خروج از مصر به همراه فرشتگان، شمعدان منورا در دست هارون از تصاویر برجسته این قالیچه است که در ابعاد متنوع نقش‌پردازی شده.		

۱۱	۲۰۶×۱۳۲ سانتی‌متر کاشان ابریشم	در این قالیچـه برخی از رویدادهـای مهم قوم یهود بر اسـاس مکان‌هـا و صحنه‌پردازی‌های کتـاب مقدس نقش‌پـردازی شـده. نمادهای رایج قالیچه‌ها و ده فرمان، هارون و شـمعدان منورا و نیز قربانـی کردن اسـحاق و نمادهای دوازده‌گانـه مربـوط به قـوم بنی‌اسـرائیل در بخش بالایی محـراب و نیز دیـوار ندبه و مردم در حال دعا و نیز شـیرهای نگهبان بر معبد در زمینه این قالیچه‌ها نقش‌پردازی شده است.		
۱۲	۲۰۰×۱۳۸ سانتی‌متر کاشان پشم‌وابریشم	قالیچـه دارای سـه فضـای مجزا بـا زمینه‌ای عاجی و حاشیه‌ای سرمه‌ای به همراه ده کتیبه مربوط به مزمور ۶۷ در حاشـیه و نیز سه روایت تصویری در زمینه آن می‌باشـد. در فضای بالا موسـی و هارون و معبـد سـلیمان، در فضای میانه موضوع قربانی شـدن اسحاق و در بخش پایانی نیز بخشـی از شـهر و معماری اورشلیم نقش‌پردازی شده.		
۱۳	۶۵×۶۵ سانتی‌متر کرمان پشم	این قالیچه بـا موضـوع قربانـی در کل فضای زمینه و حضور چندین فرشـته بـا لباس دوره قاجـار و کتیبه‌هایی مزیّن به اشـعار مولانا، به یکی از قالیچه‌های متفاوت بـا موضوع قربانی تبدیل شـده اسـت. در این قالیچـه، به‌جای یک فرشته، چندین فرشـته پیرامون ابراهیم نقش‌پردازی شـده. هم‌چنین، بـالای زمینه، نقوشی از گل‌های آفتاب‌گردان طراحی شده.		
۱۴	۱۷۰×۱۲۰ سانتی‌متر تبریز ابریشم	این قالیچـه نیـز از نـوع محرابی سـتون‌دار، دارای سه قاب و شـش فضای تصویری است. از نظر محتوا، فضاسـازی و قاب‌بندی با اندک تغییـرات و تفاوت‌هایـی جزیـی، شـبیه بـه قالیچه شـماره ۱۰ می‌باشـد. موضـوع قربانی کـردن اسـحاق در سـمت چـپ قالیچـه در فضای خلوت و خنثی طراحی شـده. فرشـته در ایـن تصویـر دارای ردایـی سرتاسـری و کلاهـی قرمزگون اسـت کـه متفـاوت از دیگر قالیچه‌هاست. هم‌چنین، در فضای ستون‌ها، نقش گل نیلوفر (نماد خلقت)، طراحی شده.		

قالیچه طرح قادر مطلق

قالیچه طرح قادر مطلق (تصویر ۷ و جدول ۲) از نمونه طرح‌هایی است که برای کلیمیان و به‌طور ویژه، درکاشان و تبریز به وفور بافته و در موزه‌ها و مجموعه‌های مختلفی نظیر موزه نیویورک، آمستردام، بازل سوئیس و مجموعه میخائیل کانیل در اسرائیل، نگهداری می‌شوند. بسیاری از آن‌ها نیز درحراجی‌هایی کریستی و ساتبی فروخته شدند که تولیدکننده و تاریخ آن‌ها بیش‌تر یوسف پسر حاجی ماری و یهودا رافائل و در ۱۸۳۹ میلادی رقم خورده است. علاوه براین افراد، تولیدکنندگان دیگری هم‌چون خانواده یحزقل یعقوتیل و پسران (نسام و رحاما) تا پیش از ترک کاشان و مهاجرت به اسرائیل، این نوع قالیچه‌ها را طراحی و تولید کرد. این طرح‌ها به استثنای تفاوت‌هایی جزیی، در طرح کلی و قاب‌بندی و رنگ‌بندی و نقش‌پردازی دارای شباهت هستند. فلتون نویسنده قالی‌های یهودی معتقد است: بالای قالی چهار بار عبارت «قادر مطلق» آمده، این نام درعرفان یهودی ارزش عددی خاصی دارد و کاهن یهودی از آن برای مدیتیشن و اتصال روحانی استفاده می‌کند (felton,1983: 153). این قالیچه از نوع دینی و آویزی است که در سه بخش (دو بخش محرابی و یک بخش مستطیل‌گون) طراحی شده؛ دربخش میانی درخت گز ابراهیم نبی درمکان بیرشبّا درکنار پنج درخت سرو که نماد جاودانگی و حیات است. «این پنج درخت یادآور علامت خَمسه و مریم خواهر موسی و هارون است که کلیمیان به‌تبع اقوام کهن میان‌رودان آن‌را نشانه حفاظت در برابر شر و دافع آن می‌دانند» (هال، ۱۳۸۰: ۲۴۴).

جدول ۲. مختصات ساختاری و ظاهری قالیچه (نگارنده).

اندازه	قدمت‌بافت	جنس	رج‌شمار	محل‌نگهداری
۱۴۰/۵×۲۲۴/۵ سانتی‌متر	حدود ۱۹۰۰ میلادی	پشم‌وابریشم	۵۰۰۰ گره در مترمربع	از سال ۱۹۶۶ در موزه یهودیان بازل‌سوئیس

تصویر ۷- قالیچه کلیمی با موضوع قربانی کردن (URL6).

تصویر ۸- فضاهای سه بخشی قالیچه شامل موسی و هارون و قبه‌الصخره، قربانی کردن اسحاق و بافت قدیمی شهر اورشلیم (URL6).

گام نخست: پیش‌آیکونگرافی در قالیچه مورد مطالعه

توصیف ساختار شکلی و کلیت دیداری قالیچه قادر مطلق، محور گام نخست است. در این مرحله با عنایت به تجربه‌های کاربردی و شناخت مبنا و ساختارهای دیداری-تجسمی موثر در ترکیب‌بندی و شکل‌پذیری ساختار، قالی مذکور توصیف می‌شود. این جا مرحله معنای اولیه ظهور می‌یابد. این اثر هنری مشحون از متون کلامی و تصویری است که هر دو در خدمت روایت‌گری و انتقال پیام، است. متن انتخابی به‌منظور توصیف، تحلیل و تفسیر در این پژوهش، قالیچه کلیمی با موضوع قربانی کردن اسحاق/اسماعیل (تصویر ۷) است؛ موضوعی با ماهیت دینی و رایج در نظام بافندگی ایرانِ سده ۱۳ و ۱۴ ه.ق. در این زمان داستان‌های دینی بخشی از هویت قالیچه‌های تصویری می‌شود. قالیچه یادشده که مختصات آن در جدول ۲ آمده، نمونه یک الگوی ایرانی-کلیمی در تولید بافته‌های تصویری و شمایل‌نگاری یهودی است. زمینه از سه فضای مجزا با روایت‌های مختلف و عناصر و نقش‌مایه‌های نمادین، مختلف شکل گرفته. در بخش بالایی، موسی و هارون در طرفین بنای مسجدالأقصی (قُبه‌الصخره) در فضای میانی و محراب‌گون قربانی کردن اسحاق توسط ابراهیم و در فضای محراب سوم، بخشی از بافت قدیم شهر اورشلیم، نقش‌پردازی شده (تصویر ۸). آرایه‌های تزیینی در متن قالیچه شامل نقوش گیاهی (درخت سرو و بید، گل‌های نیلوفر و رُزهای سرخ)، حیوانی (الاغ، قوچ)، انسانی (موسی، هارون، ابراهیم، اسحاق/اسماعیل)، فرشتگان، خط‌نگاره‌ها و بناهای مذهبی است. قالی از پنج حاشیه شامل حاشیه‌های بیرونی و درونی و یک حاشیه بزرگ و اصلی میان آن‌ها شکل گرفته. زمینه برخی فضاها هم‌چون فضای کتیبه‌های زمینه و کتیبه‌های حاشیه از جنس ابریشم است. در دو طرف زمینه دو گل‌دسته با دو نقش بته‌جقه (درخت سرو) در رأس و نماهایی از مقابر و آرامگاه‌های راحیل، یوسف و زکریا، اَوشال و ربیع (عرف یهودی) در میانه و انتهای ساق این ستون‌ها، نقش‌پردازی شده. رنگ‌های به‌کار رفته در آن محدود و شامل عاجی، سرمه‌ای، قرمز، صورتی، خاکی (نخودی)، سیاه، سفید، آبی آسمانی، قهوه‌ای، آبی فیروزه‌ای، عنابی، زردخردلی، می‌باشد. در زمینه قالیچه، ده‌فرمان از مزمور (سرود) ۶۷ از کتاب زبور حضرت داود (ع)، یادآوری شده. برخی اظهارنظرها حاکی از این است که این قالی در سال ۲۰۰۸ میلادی در حراجی کریستی لندن به فروش رسید.

گام دوم: تحلیل آیکونوگرافیک (پی‌جویی معنای قراردادی نهفته در قالیچه)

گام دوم آیکونولوژی در فرآیند مطالعه اثر، کشف معنای قراردادی است که با تحلیل فرامتن‌های موجود در قالی، به‌انجام می‌رسد. در این بخش، معانی نمادین نهفته در عناصر و نقوش و کتیبه‌ها شناسایی، معرفی و تحلیل می‌شوند. نظام کلامی در قالیچه، شامل انواع خط‌نگاره‌های بلند و کوتاه است؛ که به آموزه‌های دینی موجود در ده‌فرمان موسی و نیز اسامی افراد و مکان‌های مقدس مرتبط با دین یهود و موضوع قربانی کردن اسحاق/اسماعیل اشاره دارد. در جدول ۳، کتیبه‌های حاشیه، که بخش عمده و مهم نظام کلامی قالیچه را تشکیل می‌دهند، به همراه معانی آن‌ها ذکر شده. مجموعه این خط‌نگاره‌ها حامل پیام خداوند در لوح ده فرمان می‌باشد. هم‌چنین، در جدول ۴، خط‌نگاره‌های نقش‌پردازی شده در زمینه به همراه معانی آن‌ها آمده‌است.

فضای زمینه: قاب اول

در این فضا، عناصر دیداری و کلامی متنوعی هم‌نشین شده‌اند که شامل انواع خط‌نگاره‌ها، نقوش گیاهی شامل درخت زندگی (سرو بته‌جقه)، گل سرخ (رُز)، فرشتگان، ستاره داود، مسجدالأقصی و نقوش انسانی (موسی و هارون)، است. موسی و هارون در طرفین مسجدالأقصی همراه با لوح ده فرمان و پلاک حکاکی خاندان (دوازده قبیله) یعقوب دیده می‌شود. بر روی بنا، دو پرچم آبی‌گون همراه با نقش ستاره داود و دو فرشته دیده می‌شود. درخت زندگانی در قالیچه‌های تصویری-آیینی اشاره به جاودانگی و حیات ابدی دارد که در فرهنگ‌ها و ادیان الهی ذکر شده. هم‌چنین، نقش پُررنگ فرشته به‌عنوان پیام‌آور (سروش)، واسط فیض پروردگار و تدبیرگر نظام عالم

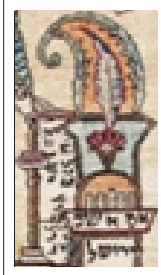
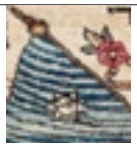
-که در طرفین بیرق‌هایی تصویر شده-که حاوی مزمور ۶۷ و صفت خداست و نیز به‌عنوان حامل پیام خداوند به ابراهیم در این قالیچه و موضوع قربانی کردن، حایز اهمیت است. نام «رفائل» به‌عنوان نجات‌دهنده و درمان، که بی‌ارتباط با موضوع قربانی کردن (نمودی از نجات و رهایی) نیست، درکنار دو فرشته دیگر ذکر شده. در مجموع در این قاب، ده خط‌نگاره وجود دارد که، شامل ذکر واژه نام خداوند (اَدونای) و صفات او (تامیت و جاودانگی)، نام موسی و هارون و تپه صیون، نام سه فرشته برجسته در دین یهود و آیه یا سرود ۶۷ مزمور داود نبی (ع) و نیز دعای تیقون خصَوت (دعای نیمه شب) با مضمون: اگر اورشلیم این شهرِ خدا را فراموش کنم، دست راست را فراموش کرده باشم. دست راست در تصاویر و نقوش برجسته، نشانه پادشاهی، دهندگی و دهش و پیش‌قدم برای پرستش است. در هنر و تمدن ایرانی و در نقش فروهر، دست راست به نشانه پیش‌قدمی در پرستش بالاست. خط‌نگاره‌های محراب‌گون در زیر پرچم از کتاب زبور داود انتخاب شده. این کتاب ۱۵۰ سرود دارد که مهم‌ترین سُراینده، داود نبی (ع) می‌باشد و از افرادی هم‌چون آساف (آدم و حوا، فرزندان قارون، موسی و سایرین) نیز سروده‌هایی به‌آن افزوده شده؛ آن‌چه که در دست موسی است، ده فرمان و از نمادهای تورات است. هم‌چنین، بر روی لباس و سینه هارون، پلاکی دوازده قسمتی (دوازده قبیله یهود-یوسف، بنیامین، ربون، شمعون، لِوی، ایساخار، زولون، گاد، نفتالی، آشِر و دان) می‌باشد.

جدول ۳. تصاویر کتیبه‌های حاشیه قالیچه و معانی آن‌ها (نگارنده).

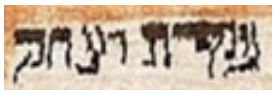
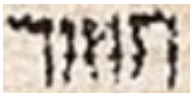
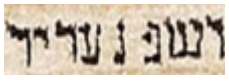
حاشیه بالایی	من خداوند هستم که شما را از مصر سرزمین بندگی بیرون آوردم. در مقابل من معبود دیگری نداشته باشید.	
حاشیه چپ	به معبود آن‌ها سجده نکن. از این رو که من خداوند خالق هستم که سرکشان را محاکمه می‌کنم. سوگند بیهوده مخور. اسم خداوند را بیهوده به‌زبان میاور.	
حاشیه راست	روز شنبه را مقدس بدار. والدین خویش را احترام کن، تا طول عمر یابی. قتل، زنا و دزدی مکن. شهادت دروغ بر علیه هم نوع خویش مده، حسادت مورز. به خانه، اموال و هر آن‌چه متعلق به دوست (برادر دینی) توست، حسادت مکن.	۱.
حاشیه باریک بالا	خداوند نگهدار قوم بنی اسرائیل است. خداوند پادشاه بوده و خواهد بود و سلطنتش ابدی خواهد بود.	۲.
حاشیه باریک پایین		۳.

به‌تاریخ جمعه اول ماه طِبّت (دی‌ماه) سال ۵۶۰۵ از پیدایش آقا یوسف فرزند زنده‌یاد حاجی ماری (احتمالاً، مربوط به‌سفارش دهنده قالی است که مربوط به ۱۶۷ سال پیش است).

جدول ۴. تصاویر کتیبه‌های زمینه قالیچه و معانی آن‌ها (نگارنده).

اگر اورشلیم را فراموش کنم، دست راستم را فراموش کرده باشم. و همیشه در جلای وطن به یاد وطنم اروشلیم باشم.		ادامه از مزمور ۶۷، تورات از اورشلیم یا صهیون صادر (ارسال) شد.		فرشتگان سه گانه رفائل: مامور شفا، میخائل: مامور صنعت، گبریل: مامور قدرت و نیرو.	واژه تامیت: صفت خداوند است. سرمدی، ابدیت و جاودانگی.
	واژه چهار حرفی ادونای: نام خدا				واژه صیون (صهیون): تپه‌ای است که معبد سلیمان بر روی آن واقع شده است
	آغاز آیه اول مزمور یا سرود شماره ۶۷ از کتاب زبور داود (ع) یا تهیلیم موسی؛ مضمون: برای سالار مغنیّان، مزمور و سرود بر نگینوت (آهنگین). خدا بر ما رحم کند و ما را مبارک سازد و نور روی خود را بر ما متجلی فرماید، سلاه. باشد که راه تو در جهان معروف گردد و نجات تو به جمیع امت‌ها. ای خدا قوم‌ها تو را حمد گویند و جمیع قوم‌ها تو را حمد گویند؟ امت‌ها شادی و ترنم خواهند نمود زیرا قوم‌ها را به انصاف حکم خواهی نمود و امت‌های جهان را هدایت خواهی کرد، سلاه (همیشه).				

متن و تصویر کتیبه‌های فضای میانی قالیچه

ادامه مزمور ۶۷: دست راستم را فراموش کرده باشم.		گفتار از اورشلیم صادر شد.	
	قربانی کردن اسحاق/اسماعیل توسط ابراهیم نبی (ع).		ای امت‌ها، شادی و ترنم کنید، خداوند اقوام را به راستی قضاوت می‌کند و همیشه زمین را تسلی می‌بخشد (او مایه امیدواری است).
	ابراهیم، اسحاق		خَمُر (حمار، الاغ). 
	مقبره راهل (راهیل) مادر یوسف در شهر بیت‌اللحم (بتلِخِم).		مقبره زکریای نبی (ع).

متن و تصویر کتیبه‌های فضای پایینی قالیچه

دعایی که در صبح‌ها و در انتهای نماز عید، کاهن جماعت را برکت داده و این‌گونه می‌خواند: برکت کند خداوند و نگهدار تو باشد. خداوند صورت تو را منور کند. خداوند رو (نگاه) کند به‌سوی تو. و جایگاه بلندمرتبه به تو دهد و تو را در صلح و سلامتی قرار دهد. قرار دهید اسم من (نام خدا را) بر روی فرزندانتان.

مقبره دانشمند دوره تلمود ربی معیر (بِعَلحَنِس = صاحب معجزه).

مقبره یوسف خصری (حصری).

مزار اَوشالم یکی از پیروان داود که موهای بلند داشت و به درخت گیر می‌کرد. بعدها کافران او را کشتند.

مقبره ربی (راب، راو) شِمعون بر یوخای از عرفای علم قبالا در یهود.

خانه افتخار (شکوه) و زیبایی / دیوار ندبه (ضلع غربی و تنها بخش بازمانده از معبد و جایگاه نماز مغرب و عشاء - قبله یهودیان به سمت غرب است) / مکان (ایوان) مقدس.

قاب دوم

این قاب شامل دو بخش است. در صحنه بالایی -که مربوط به قربانی کردن است- ابراهیم نبی در حال قربانی کردن فرزند است. آیین قربانی شدن درون یک کتیبه محراب‌گون دیده می‌شود. گویی شکل محراب به روایت قربانی کردن مرتبط باشد. این‌که معمولاً، قربانی در محل قربانگاه و محراب قرار می‌گیرد. مضمون آیه و خط‌نگاره درون نوار محرابی توصیه به امت‌ها در شاد بودن و قضاوت خداوند به راستی، درستی و آرامش دادن به زمین است. چه این‌که قربانی کردن نوعی رسیدن به آرامش و امیدواری است. در صحنه پایین و در سمت راست، ابراهیم و اسحاق با هاله‌ای از نور در اطراف سَر -اشاره به جایگاه معنوی آن‌ها- و کتاب‌هایی در دست، سپس، یک درخت و در سمت چپ دو فرد و الاغی با باری هیزم دیده می‌شود که این صحنه، ارتباطی با موضوع قربانی و داستان‌های تورات ندارد و مربوط به متون مربوط به اولیا و پادشاهان است. برطبق روایتی، فرد ذی نفوذ و ظالمی (صاحب قدرت و ثروت) از عارفی می‌خواهد که علاوه بر جایگاه مادی، برکت خداوند را برای وی اخذ کند. به دستور او، قصد رفتن به بالای کوه و انجام دعا می‌کنند. انجام این مراسم همراه بخور دادن گیاهان خوش‌بو و برافروختن آتش بود که اُلاغی از هیزم را به همراه بردند. اما از آن جا که، نفس این کار بیهوده و ظلم و ستم بود، حتی اُلاغ نیز در این مسیر همراه نبود و حرکت نمی‌کرد (در کارهای خلاف آموزه‌های اخلاقی، نه تنها انسان، که حیوان نیز از آن سر باز می‌زند). هم‌چنین، در فضای ساق ستون‌ها نیز دو تصویر و خط‌نگاره از مقبره راهل (راهیل) و زکریای نبی دیده می‌شود.

قاب سوم

در این قاب، بخشی از فضای شـهر اورشلیم باستان در زیر یک کتیبه محراب‌گون به‌همراه درختان سرو (کاج) و بید، تصویر شـده. مضمون کتیبـه به‌جایگاه معنوی و حُرمت شهر اورشـلیم اشـاره دارد که برای یهودیان در همه احـوالات چه در زمـان هجـرت و دوری و چه در زمـان ویرانی و حتی در شـادترین مراسـم‌ها، مهم بوده و همواره، به‌یـاد دارند. مضمون کتیبه‌های سـه بخشی مربوط به اورشلیم شـاملِ خانه افتخار (شکوه) و زیبایی، دیوار ندبه (ضلع غربی و تنها بخش بازمانده از معبد و جایگاه نماز مغرب و عشـاء، قبله یهودیان به سـمت غرب اسـت) و مکان (ایوان) مقدس می‌باشد. در دوطرف محـراب، دو مقبره یوسـف و ربـی معیر از عارفای یهـود دوره تلمود اسـت کـه در دوران پس از خرابی بیت‌المقـدس اول زندگی می‌کرد[1]. هم‌چنین، در سـمت چپ قاب، صفی از افراد و زُوار دیده می‌شود که‌گویی برای برگزاری سـه جشـن و دیدار بـاکاهنان معبد به اورشـلیم می‌رفتنـد. درخت زندگی (سـرو، کاج) از دیگر مفاهیم نمادینی اسـت کـه در زیر کتیبه محراب‌گون است و نماد زایش، سرسبزی، جاودانگی و تقدس اسـت و با محراب به‌عنوان «راهنمای دروازه بهشت» (Mondadori,1993: 33)، از نظر مفهوم با درخت ارتبـاط نزدیک می‌یابد. هم‌چنیـن، نقش درخت بید به‌واقع، اشاره به اسارت رفتن یهودیان در بابل دارد که در بیدزار نشسته بودند.

فضای حاشیه

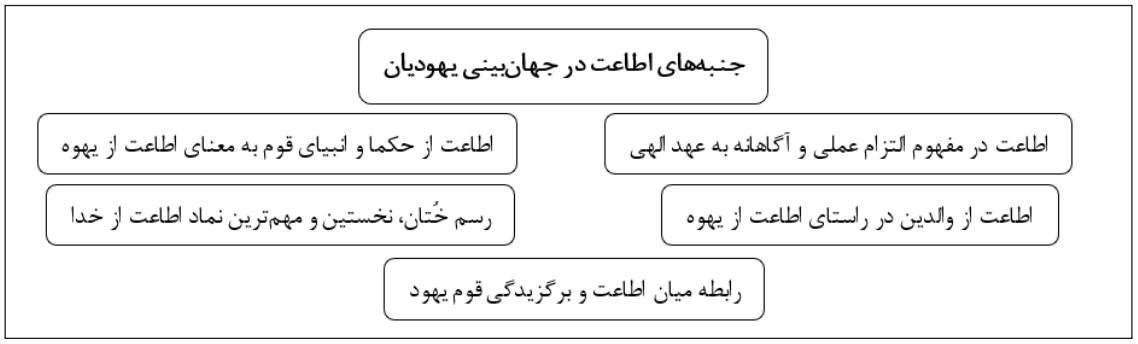
بخش حاشـیه به متن لـوح ده فرمـان اختصاص داده شده که در قاب‌هایی بیضی‌شـکل و در میانه زمینه‌ای سـرمه‌ای رنـگ همـراه بـاگل و بوته‌هـای تجریدی و نقوش درخـت سـرو (هرتسـل) نمـاد جاودانگی و حیـات، نقش‌پردازی شـده. «درخت سـرو همیشـه سـبز، نامیرایی را بـاز می‌تاباند و اشـاره به تـدام قوم بنی‌اسرائیل دارد» (Felton,1983:100).

گام سـوم: آیکونولوژی (پی‌جویی معنای ذاتی و ارزش‌های نمادین)

از ملزومات شـناخت معنا در این سـطح، آشـنایی با متون و ابعـاد مختلف بسـترها و عقبه‌های فلسـفی، جامعه‌شـناختی، فرهنگـی- مذهبـی و تاریخـی- جغرافیایـی اسـت. به‌واقـع، ارزش‌هـای نمادین اثر در جامعـه‌ای کـه سـبب شـکل‌گیری قراردادهـای تصویـری آیکون‌هـا در آن گردیده، با توجـه به معارف موجود و شرایط فرهنگی و اجتماعی زمینه تولید اثر، تفسـیر می‌گردد. نظر به‌کثرت بافت انواع قالیچه‌های تصویری قادر مطلق با موضوع قربانی کردن که اشـاره صریح به‌مقوله «اطاعت» از خداوند به‌عنوان یک آموزه اخلاقی و دینی دارد، به‌نظر می‌رسد مفهوم «اطاعت» در شـعایر کلیمیان یهودی، امری مهـم و حتی واجب برای پیروان آن به‌شـمار رفته و نمـودی از ارزش‌های نمادین اسـت که یادآوری و تکرار فـراوان آن در قالب تولید این قالیچه‌ها، ضرورت می‌یابـد. بنابراین، این مفهوم به‌عنـوان یک آموزه محوری، واکاوی و تفسـیر خواهد شد.

برای روشن شـدن و تبیین این مفهوم، می‌بایست به جایگاه معنا و مفهوم «اطاعت» در پیشـینه و عقبه قوم یهود و متن عهـد عتیق در این باره و نیـز عواقب انجام یا عدم انجام آن پرداخت. اما پیـش از آن باید گفت که «قربانی کـردن» کارکـردی «حیات‌بخش» داشـته و با مرگ (=قربانی شـونده)، زندگی نو، پدیدار می‌شـود. شـاید همین وجه رمزی قربانی کردن است که در همه اعصـار و ادیان تداوم داشـته؛ به‌گونـه‌ای که در حیطه امور مقدس و فراطبیعی جـای می‌گیرد. قربانی کردن به‌واقع، میل به جاودانگی اسـت. این نگرش به‌خوبی در کیش مهرپرستی و آیین میترائیسم دیده می‌شود. در این آیین و «منابـع دینی ایرانی، مهر با کشـتن گاو نر، موجـب زایـش و آفریننده موجودات زنده اسـت» (منصـورزاده و بهفـروزی، ۱۳۹۷: ۵۲). چـه این‌کـه طرح کلی و محراب بالای قالی‌هـای کلیمی با موضوع تاج تورات با طرح کلی قـاب تصاویر قربانی کردن مهر، شباهت بسیار دارد. تفسیر مفهوم اطاعت، می‌بایست در پنج جنبه دیده شود که در تصویر ۹، نشان داده شده و در ادامه تفسیر می‌شوند.

تصویر ۹ - کشتن گاو توسط مهر (URL7).



تصویر ۱۰- مقوله و امر اطاعت در دین و فرهنگ یهودیت (نگارنده).

اساساً ادیان ابراهیمی، وحی‌محور است که خود بر دو رکن «فرمان از جانب خدا و اطاعت از سوی انسان» استوار است و لذا، دستور پروردگار اطاعت کامل و تحقق‌بخش است. در میان این ادیان، «یهودیت با شدت بیش‌تر و انعطاف کم‌تری بر اطاعت تاکید می‌کند و این امر تا حدی است که می‌توان گفت، عهد عتیق گزارش اطاعت و عدم اطاعت قوم یهود از خداوند یَهُوَه است و سعادت و شقاوت آنان نتیجه مستقیم این اطاعت یا سرپیچی است؛ گو این‌که این تشدّد خداوند در اطاعت‌خواهی تا آن‌جاست که تاکید می‌کند، نتیجه آن یا امتناع از آن در همین جهان نصیب یا دامن‌گیر قوم می‌شود» (لطیفی، ۱۳۹۷: ۱۶۴). بدین روی «درعهد عتیق، اساس امر اطاعت قوم از خدا، همانا تجلی قدرت یهوی در مظاهر گونه‌گون قدرت است» (Avery peck Alan, 2003: 214-215). از این‌رو «محور اساسی عهد عتیق، رابطه خدا و قوم بنی‌اسرائیل است که براساس آن، یهوه متعهد شده که خود را خدای ایشان بداند و از آنان حمایت کند؛ و قوم نیز متعهد شده‌اند که خود را در یک چارچوب الهیاتی وقف یهوه کنند» (Ibid: 213). در چهارچوب چنین رابطه‌ای، خداوند در کوه سینا با قوم بنی‌اسرائیل عهد می‌بندد و در این عهد به آن‌ها وعده می‌دهد که از میان تمام قوم‌ها، در صورت اطاعت از او، خزانه خاص او خواهند بود: واکنون اگر آواز مرا فی‌الحقیقه بشنوید، و عهد مرا نگاه دارید، همانا خزانه خاص من از جمیع قوم‌ها خواهید بود؛ زیرا که تمامی جهان از آن من است (تورات، خروج، ۱۹: ۵). اما این پیمان دارای یک اصل اساسی بود و آن این‌که بنی‌اسرائیل برای دست‌یافتن به ثمرات این پیمان، باید اوامر خداوند را -که در ده فرمان بر آن‌ها فرستاده شده بود- اطاعت می‌کردند. این اطاعت تکلیفی همه‌جانبه است که همه شئون زندگی را در برمی‌گیرد؛ بنابراین، ده فرمان که شالوده دین یهودیت و به تعبیر دیگر، قانون اساسی آن است، آینه تمام نمای اطاعت کامل و عملی قوم از یهوه است (Sherbok, 1992: 420).

اطاعت از انبیا، حکما و مشایخ از دیگر وجوه اطاعت است. در سفر تثنیه، که موسی شریعت و احکام الهی را بازگو می‌کند و قوم خود را به عبادت و اطاعت از خدا

تشـویق کرده، آن‌را حکمت و بصیر می‌خواند (تورات، تثنیه، ۴: ۵-۶). یوشـع جانشین موسـی که توسط او انتخاب شده، برای ورود به سـرزمین موعود، به مردم دستور داد او را اطاعت کنند. درکلام موسی، حکمت، نشان رهبری اسـت و به مثابه روحی است که از طریق دست‌های موسی به یوشـع وارد می‌شود و همین روح حکمت، علت اطاعت قوم بنی‌اسـرائیل از یوشع است (همان، ۳۴: ۹-۱۰). بنابراین، «براسـاس عهد عتیق، علاوه بر حکما و مشـایخ، خداوند انبیا را از میان مردم مبعوث کرده و هر آن‌چه باید، به ایشان گفته و هرکسی که سخنان ایشان را اطاعت نکند، خداوند او را مجازات می‌کنـد. هر زمان کـه مردم سـخنان انبیـا را اطاعت نکرده‌اند، خداوند بر آنان خشـم گرفتـه؛ چراکه یهوه اطاعت قوم از انبیا را به‌منزلـه اطاعت از خود می‌داند» (آشتیانی، ۱۳۸۶: ۳۲۷).

گرامی‌داشـت مقـام والدین نیـز از دیگـر جنبه‌های اطاعت و در راستای اطاعت از یهوه است. «این جایگاه تا به درجه‌ای رفیع اسـت که اطاعت فرزنـد از والدین امری واجب و یکی از احکام اساسـی یهودیت اسـت؛ بنابرایـن، اطاعـت از والدیـن در راسـتای اطاعت از خداوند تلقی شـده. علاوه براین‌که، اطاعت از والدین دستور خداوند است (حکم شرعی)، جنبه‌ای اخلاقی نیز دارد و بـرای فرزندِ مطیع فضیلـت درپی می‌آورد. هم‌چنین، برمبنـای عهد عتیق، از نتایـج این اطاعت می‌توان به برکت یافتن فرزند و درازی عمر وی اشـاره کرد» (Fishbane,1988:146). آموزه‌های متنوعی در باب اطاعت از پـدر و مادر در بخش‌هایـی از عهد عتیق ذکر شـده نظیر: پدر و مادر خود را احترام نمـا، تا روزهای تـو در زمینی که یهـوه، خدایت به تو می‌بخشـد، دراز شـود (تـورات، خـروج، ۲۰: ۱۲؛ همـان، تثنیه، ۵: ۱۶). رسـم ختان درمیـان یهودیان نیـز از مهم‌ترین نمادهای اطاعت از خدا به‌شـمار مـی‌رود. «ختنه، به کنایه به معنای رضایت برای اطاعت قلبی از خداسـت که در یهودیت بسیار مهم و مفهومی نمادین دارد. لذا، مختون شـدن نشـان «اطاعت» قلبی و اختیاری افراد قوم از خداوند اسـت و امتنـاع از اجرای ایـن تکلیف، نه‌تنها عصیـان، بلکه خروج از دیانت یهودی به‌شـمار می‌آیـد. می‌تـوان گفـت یهـودی بـودن از دو عنصر تشکیل می‌شود که نبودن هریک به منزله خارج بودن فرد از قوم و دیانت یهود اسـت؛ یکی از این دو، مقدّر و دیگری ارادی اسـت؛ عنصر مقدر همانـا یهودی زاده بودن فرد اسـت و عنصـر ارادی همین مختون شـدن اسـت که ایـن ارادی بودن آن مـلاک اطاعـت از یهوه تلقی می‌شـود» (لطیفی، ۱۳۹۷: ۱۷۷). اهمیت ختنه در تورات به‌حدی اسـت که خداوند به ابراهیم دسـتور می‌دهـد افراد ختنـه نشـده را از بین خود طـرد کند. غیر یهودیـان باید قبل از این‌که در عید پِسَـح شـرکت کنند، ختنه شوند. ختنه نشـدگان در تورات به‌عنوان افرادی کـه از نظر شـرعی پاکیزه نیسـتند، شـناخته می‌شوند (همان: ۱۷۷-۱۷۸).

نتیجه‌گیری

در ایـن پژوهش، کوشـش شـد تا بـر مبنـای نظریه آیکونولـوژی پانوفسـکی بـه تحلیل معنایـی مفهوم قربانی کردن ابراهیم نبی به‌عنـوان موضوعی محوری در قالیچه‌هـای تصویری موسـوم به قـادر مطلق -که یکـی از رایج‌تریـن طرح‌هـای قالیچه‌هـای کلیمـی می‌باشد- پرداخته شود. موضوع قربانی کردن در مرکز ایـن قالیچه به‌عنوان نشـانه و موضوع محـوری و مهم تصویری با متن ده فرمان به‌عنوان نشانه‌های نوشتاری و سـند هویت دینـی یهـود، تکمیـل شـده و در کنار یک‌دیگر بر اهمیت موضوع و بُعـدی از معنای عمیق و عظیمِ درونی و نهفته تاکید فراوان داشته‌اند. در بخش تحلیلِ معنایـی، طراح یا سـفارش‌دهنده با قراردادن نمادها و سـمبل‌هایی کهـن در قالب افراد (موسـی، هـارون، ابراهیم، اسـماعیل)، فرشـتگان، آموزه‌ها، معمـاری (نماهایـی از اورشـلیم و مقابر رسـولان)، درختان بید (بیدزارهای بابل در تبعیـد و گز ابراهیم) و کتیبه‌نگاره‌هایـی از عرفای یهـود، پیرامون موضوع قربانی کردن، هم به یادآوری شـمایل‌ها و روایت‌های گذشته بر دین یهود پرداخته و هم بر اهمیت و محوریت داستان قربانی کردن ابراهیم به‌عنوان مهم‌ترین آیین که در پَس آن ضروری‌ترین آموزه اخلاقی و دینی یعنی اطاعت از معبود کـه ارجح‌ترین حکمـت و موضوع در دین یهود شـناخته می‌شـود، تاکید و اهتمام داشـته اسـت. موضوع قربانی، پدیـده‌ای و بـاوری دیرینه و کهن‌الگویی رایج در تاریخ زندگی بشـر -از زمان قابیل و هابیل تا به‌اکنون- اسـت که در درون خـود، حیات و

زایش و نعمت و فراوانی و آسایش را به‌دنبال دارد و این داشته‌ها جز با تسلیم، اطاعت و جلب رضایت خداوند (خدایان و نیروهای فراطبیعت در آغاز تاریخ)، میسر نخواهد شد. این پیام اخلاقی و حکمیِ قربانی کردن است که در زمان ابراهیم و توسط او از سوی پروردگار با تغییر شکل و محتوای آن (نهی و نفی کردن قربانی شدن انسان) به مردم ابلاغ شد. از این‌رو، کلیمیان به‌عنوان قومی که بسیار بر این آموزه (قربانی کردن) و محتوای عمیق آن (اطاعت از یهوه) تاکید دارند، همواره، آن را به شیوه‌های گونه‌گون در آثار هنری نظیر قالیچه‌های تصویری، نشان داده و یادآوری نموده‌اند.

پی‌نوشت

۱. یصحاق.
۲. در بین سال‌های اول تا ۲۰۰ میلادی اکثر عرفای یهود در این بازه زمانی بودند.

منابع

آژند، یعقوب؛ نامورمطلق، بهمن و عرفان‌منش، ساحل (۱۳۹۹). تحلیل معنا در قالیچه محرابی موجود در موزه متروپولیتن با روش آیکونولوژی، ***کیمیای هنر***، شماره ۲۷، ۷۱-۸۵.

آشتیانی، جلال‌الدین (۱۳۸۶). ***تحقیقی در دین یهود***، تهران: نگارش.

امیدی، ایوب؛ مشرف، مریم و اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۹۹). بررسی و تحلیل آیین قربانی کردن در فرهنگ عامه شهرستان ایوان از نظرِ نظریه پردازان فرهنگ، ***مطالعات فرهنگ-ارتباطات***، شماره ۵۲، ۱۷۱-۱۹۹.

باغ‌شیخی، آرزو؛ کامرانی، بهنام؛ نکویی، مجید و باغ‌شیخی، میلاد (۱۳۹۹). مطالعه و شناختِ موردی جنبه‌های تصویرسازانه فرش کاشان (دوره صفوی و قاجار)، ***هنر و تمدن شرق***، شماره ۲۷، ۳۹-۵۲.

تناولی، پرویز (۱۳۹۶). ***قالیچه‌های تصویری ایران***، تهران: سروش.

خشکنابی، سیدرضا (۱۳۷۸). ***ادب و عرفان در قالی ایران***، تهران: سروش.

دیّری، حسین و آشوری، محمدتقی (۱۳۹۵). بررسی کهن‌الگوی آب و کمان‌کشی در داستان رستم و اسفندیار از منظر آیکونولوژی، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، شماره ۱۷، ۱۹-۳۶.

ضیمران، محمد (۱۳۹۳). ***مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر***، تهران: نقش جهان‌مهر.

طاهری، صدرالدین و مردانی، آیگین (۱۳۹۸). شمایل‌شناسی نقش‌مایه بزکوهی در سنگ‌نگاره‌های جربت، ***پژوهش‌نامه خراسان***، شماره ۳۶، ۱۱۵-۱۲۷.

عسگری، زهرا؛ قاسم‌زاده، سیدعلی و قافله‌باشی، سیداسماعیل (۱۳۹۹). کهن‌الگوي قرباني در آیین‌هاي مهرپرستي و زرتشتي با محوریت قرباني شدن گاو، ***فرهنگ وادبیات عامه***، شماره ۳۱، ۷۳-۹۵.

عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵). ***رساله‌ای در باب آیکونولوژی***، تهران: کتاب آرایی ایرانی.

قانی، افسانه و مهرابی، افسانه (۱۳۹۷). تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی، ***هنرهای صناعی ایران***، شماره ۲، ۹۵-۱۱۱.

قانی، افسانه (۱۳۹۹). آیکونولوژی خشت فرشته در قالی خشتی چالشتر با روش اروین پانوفسکی، ***الهیات هنر***، شماره ۱۴، ۸۲-۱۰۱.

قانی، افسانه (۱۴۰۰). آیکونولوژی نقش‌مایه دست دلبر در قالی خشتی چالشُتر، ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، شماره ۱۲، ۱۰۳-۱۱۴.

کتاب مقدس (تورات) (۱۳۶۴). تهران: ترجمه و نشر انجمن کلیمیان ایران.

لطیفی، عبدالحسین (۱۳۹۷). واکاوی مفهوم اطاعت در عهد عتیق، ***پژوهش‌نامه ادیان***، شماره ۲۴، ۱۶۳-۱۸۱.

مختاریان، بهار (۱۳۹۰). اهمیت آیکونوگرافی و آیکونولوژی در دین پژوهی (آیکونولوژی یونس و ماهی)، ***نقدنامه هنر***، شماره ۱، ۱۰۹-۱۲۳.

منصورزاده، یوسف و بهفروزی، مینو (۱۳۹۷). تحلیلی بر آیین قربانی میترا و نمادهای آن بر اساس آثار هنری، ***هنرهای زیبا***، شماره ۴، ۵۱-۶۰.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). پیشینه‌شناسی تحلیلی آیکونوگرافی از سزار ریپا تا امیل مال، ***نقدنامه هنر***، شماره ۱، ۶۵-۸۱.

نماز علیزاده، سهیلا و موسوی‌لر، اشرف‌السادات (۱۳۹۸). آیکونولوژی نگاره لیلی و مجنون در سفال سلجوقی، ***باغ نظر***، شماره ۷۵، ۴۷-۵۲.

هال، جیمز (۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

References

Avery-Peck Alan J. (2003), ***The Doctrine of God, The Blackwell Companion to Judaism,*** Jacob Neusner and Alan J. Avery-Peck(ed), Oxford: Blackwell Publishing, 214-5.

Felton, A. (1983), ***Jewish carpet***, ***woodbridge:*** The Antique Collector's club.

Fishbane, M.(1988), ***"The Image of the Human and the Rights of the Individual in Jewish Tradition", Human Rights and the World's Religions,*** edited by Loroy S. Rouner, Universtiy of Notre Dame Press.

Mitchell, W. J. T., & Thomas, J. (1986), ***Iconology: Image, Text, Ideology,*** the university of Chicago

gions, Vol. 24, 181-163.(Text in Persian).
Mansourzadeh, Y., Behfrozi., M.(2017). An analytical study on the sacrifice of Mithra and its symbols based on art relics ***Journal of Fine Arts: Visual Arts,*** 23(4), , 51-60.(Text in Persian). https://doi.org/10.22059/jfa-va.2018.248604.665840
Mukhtarian, S. (2010). ***The importance of iconography and iconology in the study of religion (the iconology of Yunus and Mahi),*** Art Review, Vol. 1, 109-123.(Text in Persian).
Namaz Alizadeh, S., Mousavilar.,A. (2017). Analysis of the visual and conceptual patterns of Azadeh's death in Ancient Persia, Sassanid and Seljuk period based on Panofsky`s Iconology approach, ***Negreh,*** 13(48), 87-74.(Text in Persian). https://doi.org/10.22070/negareh.2019.884
Namvarmotlagh, B, Eisvand,L. (2018). A Transtextual Study of Abraham's Sacrifice: Rembrandt and Farshchian Paintings, ,***Rsearch Journal of the Iranian Academy of Arts,*** 2(2), 101-120,(Text in Persian).
Namvarmotlagh, B., (1390). ***Analytical historiography of iconography from Cesar Ripa to Emile Mall, Art Review,*** No. 1, 65-81.(Text in Persian).
Nasri, A., (2017). ***Image and word: approaches to iconography,*** Tehran: Cheshmeh publication.(Text in Persian).
Oben, E. (1362). ***Iran and Mesopotamia,*** translated by Ali Asghar Saidi. Tehran, Zovar.
Omidi, A., Moshref.,M, Esmaeilpour, A., (2019). Investigating and Analyzing Sacrifice In Ivan Folklore, Based on Cultural Theorists, ***Culture-Communication Studies,*** 21(52),, 171-199.(Text in Persian). https://doi.org/10.22083/jccs.2020.203853.2922
Qani, A. (2017). An Iconological Study of the Bakhtiari Pictorial Carpet by Panofsky, ***Journal of Iranian Handicrafts Studies,*** 2(1) , 111-95.(Text in Persian). https://doi.org/10.22052/1.2.95
Qani, A. (2017). ***Clay iconology of the angel in a more challenging clay carpet with the method of Erwin Panofsky, Theology of Art,*** vol. 14, 66-43.(Text in Persian).
Qani, A. (2021). ***Iconology of motifs of the lovely hand in Chaleshtor clay carpet,*** Theoretical Foundations of Visual Arts, vol. 12, 113-104.(Text in Persian).
Taheri, S., Mardani., A., (2018). ***Iconology of the Bezkohi motif in Jerbat petroglyphs, Khorasan Research Journal,*** Vol. 36, 115-127.(Text in Persian).

URLs

URL1. https://antique-pictorial-temple-solomon-israeli-marbediah-rug-49979:10/3/2008

URL2.

URL3.https://bukowskis.com/en/auctions/583/978-semi-antique-kashan-figural-part-silk-224-5-x, date access: 25/2/2014.

press
Panofsky, E. (1955), ***Meaning in the Visual Arts, Dobleday Anchor Books,*** New York
Panofsky, E. (1972). ***Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.*** Harper & Row. New York.
Panofsky, E. (2012). ***On the Problem of Describing and Interpreting Work of the Visual Arts.*** Critical Inquiry 38.3, The University of Chicago press,Translated by K,Lorenz and J. Elsner. 467-282
Straten, R. V. (1994).***An Introduction to Iconography Symbols, Allusions and Meaning in the Visual Arts,*** New York: Abingdon.
Ahmadi, B. (2005). ***Truth and Beauty,*** Tehran: Center publication. (Text in Persian).
Armstrong, K. (2012). ***Theology from Abraham until now Judaism, Christianity and Islam,*** translated by Mohsen Sepehr, Tehran: Center Publication.
Asgari, Z., Qasimzadeh, S., Qafelebashi., S. (2019). Archetype of sacrifice in the Mithraism and Zoroastrianism Religion: A Focus on Sacrificing Cow, ***Colture and Folk Literature,*** (8) 31, 73-95. (Text in Persian).
Ashtiani, J.(2007). ***A Research in Jewish Religion,*** Tehran: Author Publication.(Text in Persian).
Awazpour, B. (2016). ***A Treatise on Iconology,*** Tehran: Irani Book Design publication.
Azhand, Y., Namvarmotlagh, B., Erfanmanesh S.(2019). Analysis of Meaning in the Niche Rug of the Metropolitan Museum by iconoloical method-***Kimiya-ye-Honar8***(37), 71-85.(Text in Persian).
Bible, Torah, translated by the Iranian Klimian Society.
Clapperman, G. (1968). ***The history of the Jewish people, translated by Masoud Hemmati,*** Otsar Hatora Cultural Association, Tehran: Ganj Danesh Iran publication.
Deuteronomy (the last book of the Torah), chapters 4 and 5.
Dheymaran, M. (2013). ***Philosophical foundations of criticism and opinion in art***. Tehran: Naqsh Jahan publication.(Text in Persian).
Diyeri, H. , Ashouri, M., (2015). ***Examining the ancient pattern of water and archery in the story of Rostam and Esfandiar from the perspective of iconology,*** Visual and Applied Arts Letter, vol. 17, pp. 19-36. (Text in Persian).
Exodus (Second Hebrew Bible), chapters 19 and 20.
Genesis (the first part of the Hebrew Bible), chapter 17
Hall, James. (2001). ***Pictorial Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, translated by Roghieh Behzadi,*** Tehran, Contemporary Culture publication.
Isaiah, chapter 1.
Jeremiah, chapter 11.
Keshavarzafshar., M, Samanian.,S. (2007). ***Iconological analysis of the image carpet of Mary (PBUH) and Christ (PBUH),*** Goljam, Volume 8, 91-106. (Text in Persian).
Latifi, A.,(2017). ***Analyzing the concept of obedience in the Old Testament,*** Research Journal of Reli-

URL4.https://bukowskis.com/en/auctions/568/295-antique-kerman-laver-figural-80-5-x-:3/7/2020

URL5.https://bukowskis.com/en/auctions/583/978-semi-antique-kashan-figural-part-silk-224-5-x-:15/5/2011.

URL6.https://bukowskis.com/en/auctions/583/978-semi-antique-kashan-figural-part-silk-224-5-x-:15/5/2011.

URL7. https://bukowskis.com/en/auctions/568/295-antik-kirman-laver-figural-80-5-x-61-cm?from_language=fi:12/8/2013.

URL8. https://bukowskis.com/en/auctions/568/237-semi-antique-kerman-laver-figural-83-5-x-64-cm16/7/2019.

URL9. https://cambridge.org/core/journals/journal-of-roman-studies/article/abs/amuletic-

URL10. https://christies.com/lot/lot-a-pictorial-mohtasham-kashan: 6/7/2013

URL11.christies.com/lot/lot-a-pictorial-mohtasham-kashan-rug-8/9/2021

URL12.https://essiecarpets.com/product/ravar-kerman: 12/3/2018

URL13. https://en.wikirug.org/wiki/File:Kashan_Rug_10-Christies-WikiRug.jpg11/9/2013

URL14. https://en.wikirug.org/wiki/File:Kashan_Rug_11-Christies-WikiRug.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییـــــز ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۳۹-۲۶
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بررسی تطبیقی شکل و صور تزیینی صورت‌های فلکی در سه نسخه صورالکواکب عبدالرحمان صوفی[1]

سید رضا حسینی[2]
زینب کریمی بابا احمدی[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۰۴

چکیده

اخترشناسی از قدیمی‌ترین دانش‌های بشری است. «ابوالحسن عبدالرحمن صوفی رازی فَسوی» ستاره‌شناس برجسته ایرانی سده چهارم است که در دوران دیلمیان در فارس می‌زیست. وی کتاب صورالکواکب را که نسخه تصحیح شده‌ای از المجسطی بطلمیوس بود، بر اساس مشاهدات رصدی خودش تالیف کرد. هدف از این پژوهش، شناسایی انواع صورت‌های فلکی مصور، تجزیه و تحلیل ساختار تصویری و صور تزیینی و واکاوی وجوه افتراق و اشتراک آن‌ها در سه نسخه مصور صورالکواکب عبدالرحمان صوفی مربوط به قرن‌های ۶، ۹ و ۱۲ هجری قمری می‌باشند. پرسش‌های پژوهش عبارتند از: ۱) ویژگی‌های بصری در سه نسخه مصور صوالکواکب در جهت نمایش اشکال و بروج دوازده‌گانه کدامند؟ ۲) شکل و صور تزیینی صورت‌های فلکی مصور دارای چه وجوه افتراق و اشتراکی هستند؟ این پژوهش بر اساس هدف، بنیادی و از نظر ماهیت توصیفی-تحلیلی با مطالعه تطبیقی است. داده‌ها با جستجو در منابع کتابخانه‌ای و از طریق مشاهده نسخ، به دست آمده‌اند. ابزار نمونه‌گیری، شناسه، فیش، مشاهده و ابزار پویش‌گری نوین است. شیوه نمونه‌گیری مبتنی بر هدف غیراحتمالی است. جامعه پژوهش متشکل از تصاویر بروج دوازده‌گانه از نسخه‌های صورالکواکب عبدالرحمان صوفی موجود در موزه برلین، شامل ۵۴ تصویر، نسخه موجود در موزه متروپولیتن شامل ۲۵۷ تصویر و نسخه موجود در موزه متروپولیتن شامل ۷۸ تصویر است. هم‌چنین، روش تحلیل نمونه‌های منتخب کیفی است. نتایج پژوهش گویای آن است که، از ویژگی‌های بصری مشترک در هر سه نسخه، استفاده از عنصر خط در بازنمایی تصاویر است؛ به‌گونه‌ای که در هر سه نسخه به کیفیت و تندی و کندی خط و نیز بهره‌گیری از آن در نمایش عمق نمایی بهره گرفته شده است. اگر چه در بعضی صفحات کادر حالت معمول را دارد؛ اما هنرمندان در این ترکیب به فرا رفتن تصویر از کادر توجه نموده‌اند. هم‌چنین، نوع فضاسازی با ترکیب متن و تصویر همراه است که در صفحات مربوط به برج‌ها با غلبه تصویر در نیمه بالا یا پایین صفحه ترکیب‌بندی شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی: صورت‌های فلکی، صورالکواکب، عبدالرحمان صوفي، نجوم، نگارگری ایرانی

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42316.1899

۲ - استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، نویسنده مسئول. rz.hosseini@shahed.ac.ir
۳ -دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. zeynab.karimy@gmail.com

مقدمه

اَختَرشناسی در دوره اسلامی به وسیله دانشمندان و منجمان بزرگ تمدن اسلامی در ایران، چون عبد الرحمان صوفي [۱]، ابوریحان بیروني [۲]، عمر خیام [۳]، خوارزمي [۴] و ابوسهل بیژن بن رستم کوهی [۵] - که در فاصله سده‌های چهارم تا هفتم هجری می‌زیستند- به جهان عرضه شد. ابوالحسن عبدالرحمن صوفی رازی فسوی سرآمد دورانی بود که آدام متز [۶] این دوره را «رنسانس اسلامی» نامیده است. وی کتاب صورالکواکب [۷] را -که نسخه تصحیح شده‌ای از المجسطی [۸] بطلمیوس [۹] بود- بر اساس مشاهدات رصدی خودش تالیف کرد و در آن موقعیت، رنگ و قدر ۱۰۸۱ جرم سماوی را توصیف کرد. عبدالرحمن صوفی نخستین کسی است که به تصویر کردن صورت‌های فلکی و برج‌های دوازده‌گانه به صورت مدون و دقیق اقدام نمود. اثر عبدالرحمان صوفی به نام «صورالکواکب» یکی از شاهکارهای علمی نجوم دوره اسلامی است که در قرن چهارم هجری و به نام عضدالدوله [۱۰] مکتوب کرده است. کهن‌ترین نسخه این کتاب با تاریخ سال ۴۰۰ هجری، به شماره ۱۴۴ موجود در کتابخانه بادلیان آکسفورد است. در این میان سه نسخه از این کتاب از ویژگی‌ها و کیفیات قابل توجهی برخوردار است که در این پژوهش به آن‌ها پرداخته شده است. هدف از این پژوهش، شناسایی انواع صورت‌های فلکی مصور، تجزیه و تحلیل ساختار تصویری و صور تزیینی و واکاوی وجوه افتراق و اشتراک آن‌ها در سه نسخه مصور صورالکواکب عبدالرحمان صوفی می‌باشد. بر این اساس پرسش‌های پژوهش عبارتند از: ۱) ویژگی‌های بصری در سه نسخه مصور صوالکواکب در جهت نمایش اشکال و بروج دوازده‌گانه کدامند؟ ۲) شکل و صور تزیینی صورت‌های فلکی مصور دارای چه وجوه افتراق و اشتراکی هستند؟ ضرورت و اهمیت این پژوهش از این حیث قابل توجه است که، با بررسی کیفیات و ساختار نسخه‌های دور از دسترس، امکان پرداختن به زوایای پنهان و یا مغفول مانده این نسخ فراهم آمده و منابع مطالعاتی بیش‌تری در زمینه شناخت آثار نگارگری و هنرمندان و شیوه کاری آنان برای خواننده فراهم می‌آورد. هم‌چنین، این پژوهش در بُعد نظری می‌تواند زمینه‌ای برای انجام پژوهش‌های آتی و پویایی بخشیدن به این حوزه باشد. در بُعد عملی نیز، نتایج به‌دست آمده برای هنرمندان و هنرجویان راه‌گشا و سودمند خواهد بود.

روش پژوهش

این پژوهش براساس هدف، بنیادی و از نظر ماهیت، توصیفی-تحلیلی با مطالعه تطبیقی است. داده‌ها در این مقاله با جستجو در منابع کتابخانه‌ای و از طریق مشاهده نسخ به دست آمده‌اند. ابزار نمونه‌گیری فیش، مشاهده و ابزار پویش‌گری نوین شامل تجهیزات دیجیتال، عکس‌برداری و اسکن و هم‌چنین، جستجو در منابع آنلاین است. جامعه پژوهش متشکل از نسخه صورالکواکب عبدالرحمان صوفی به شماره ۶۴۶۱۵۷۸۲ موجود در موزه برلین شامل ۵۴ تصویر، نسخه ۱۳،۱۶۰،۱۰، موجود در موزه متروپولیتن شامل ۲۵۷ تصویر و نسخه ۱۹۷۵،۱۹۲،۲ موجود در موزه متروپولیتن شامل ۷۸ تصویر است. شیوه نمونه‌گیری مبتنی بر هدف غیر احتمالی است. هم‌چنین، روش تحلیل نمونه‌های منتخب کیفی است.

پیشینه پژوهش

از آن جایی که، نسخه‌های مورد نظر این پژوهش تاکنون مورد تحقیق پژوهشگران نبوده پیشینه‌ای به صورت مستقیم در ارتباط با موضوع و تمرکز این پژوهش موجود نیست؛ اما در ارتباط با معرفی صورالکواکب و نیز پژوهش‌های بین رشته‌ای مرتبط با علم نجوم پژوهش‌های بسیاری از سوی محققان صورت گرفته است که مطالعه این پژوهش‌ها کمك شایانی در مسیر تحقیق پیش رو است. بهدانی و خزایی (۱۳۹۹)، در مقاله «بررسی نقوش کاشی‌های زرین‌فام با موضوع صور فلکی در امامزاده جعفر دامغان با تاکید بر نسخه صورالکواکب قرن هفتم هجری» به واکاوی، تطبیق و ارتباط نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی کاشی‌های کوکبی و چلیپای امامزاده جعفر دامغان با نقاشی‌های کتاب صورالکواکب عبدالرحمن صوفی رازی، بر مفاهیم و باورهای نجومی نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی این کاشی‌ها

پرداخته‌اند. از نتایج این پژوهش می‌توان به این موارد اشاره داشت: اشعار موجود در حواشی کاشی‌های زرین‌فام امامزاده جعفر با نقوش و کارکرد بنا ارتباط مستقیم ندارند. نقش‌های این کاشی‌ها جنبه تزیینی نداشته و حاوی مفاهیم نمادین نجومی است و تاثیرات واضحی از نقاشی‌های صورالکواکب صوفی دارند. قهاری گیگلو و محمدزاده (۱۳۹۸)، در مقاله «بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخه صورالکواکب و آثار فلزی سده‌های پنجم تا هفتم هجری» مفاهیم بروج دوازده‌گانه را ذکر کرده‌اند. نتایج این مطالعه تطبیقی حاکی از آن است که، هنرمندان مسلمان سده‌های پنجم تا هفتم هجری از طریق کتاب‌های مصور نجومی، اشکال صور را شناسایی کرده و از نقوش آن‌ها در کار خود بهره گرفته‌اند. طاهرخانی (۱۳۹۸)، در مقاله «مطالعه تطبیقی صورت‌های فلکیِ بروج دوازده‌گانه در نسخ مصور «المواليد» و «صورالکواکب الثابته» مفاهیم و باورهای نجومی در دوران اسلامی را شناسایی و استخراج کرده و جهت تطبیق با نقوش نجومی دو نسخه مصور «صور الکواکب الثابته» (۸۲۰ ه.ق.) اثر عبدالرحمن صوفی -که نسخه اولیه آن متعلق به قرن ۴ هجری قمری بوده- و «المواليد» (۷۰۰ ه.ق.) اثر ابومعشر بلخی را بررسی کرده است. بنابر یافته‌های این پژوهش، صورفلکی به دو دسته بروج دوازده‌گانه و سیارات هفت‌گانه تقسیم می‌شوند. میرفندرسکی (۱۳۶۹)، در مقاله «آیکونوگرافی تصویر انسان بالدار، گاو بالدار، شیر بالدار و پرنده در نگارگری بر پایه نجوم»، با استناد بر باور راسخ پیشینیان در باب تاثیر عالم کبیر بر عالم صغیر چهار نقش انسان بالدار، شیر بالدار، گاو بالدار و پرنده در نگاره‌ها نمادهایی از چهار صورت فلکی اصلی منطقه البروج در ۴۰۰۰ ق. م. را به روش‌شناسی آیکونوگرافی پانوفسکی بررسی کرده است. حسینی (۱۳۹۶)، در مقاله «بازتاب انواع صورت‌های فلکی در هنر سفال‌گری دوران اسلامی تا دوره صفوی و تطبیق آن‌ها با نمونه‌های موجود در کتاب صورالکواکب عبدالرحمن صوفی» به این نتیجه رسیده است که، با توجه به تمرکز بیش‌تر سفالگران بر ملاک‌های تزیینی، کاملاً منطبق با نمونه‌های نسخ خطی علم نجوم ترسیم نشده‌اند.

صورالکواکب عبدالرحمان صوفي

بر طبق یافته‌های اکنون، کهن‌ترین نقشه آسمانی از صور فلکی در تمدن اسلامی در کاخ اموی قُصَیر عَمره [11] به جامانده از سده اول هجری است (Wellesz, 1959: 4). ابوالحسن عبدالرحمان بن عمر بن محمد بن سهل صوفی رازی (۲۹۱-۳۶۷ ه.ق.) ریاضی و ستاره‌شناس برجسته ایران سده چهارم است. صوفی در رصدخانه شهر گور پژوهش‌های ستاره‌شناسی ارزنده‌ای انجام داد تا جایی که به شهرت فراوانی رسید (هوگ و مارتن، ۱۳۸۴: ۷۴). وی به‌ویژه، روی کتاب «المجسطي» بطلمیوس کار کرد و تصحیحات زیادی را بر روی فهرست ستارگان و تخمین‌های مربوط به روشنایی و قدر (اندازه) آن‌ها انجام داد؛ که اغلب با آن‌چه بطلمیوس محاسبه کرده بود، تفاوت چشم‌گیری داشت. معروف‌ترین اثر وی «صورالکواکب الثابته» نام دارد که وی در سال ۳۵۳ هجری قمری به رشته تحریر در آورد. نام اصلی کتاب «صور الکواکب ثمانیه و الاربعین» بود؛ که بعدها به نام‌های دیگری شناخته شد که مشهورترین آن‌ها، کتاب کواکب ثابته [12] (کتاب ستارگان ثابت) است (Hafez, 2010:123). متن اصلی این رساله شامل ۵۵ جدول نجومی و ۴۸ نمودار ستاره‌ای است که صورت‌های فلکی بر طبق آن ترسیم شده‌اند. صوفی در باره هر صورت فلکی به تفصیل توضیح داده و این شرح را با ارایهِ جدول ستاره‌ها بر اساس جداول مجسطی تکمیل کرده است (غفوریان، آژند و بلخاری، ۱۴۰۰: ۴۴۴).

این کتاب که در مورد ستارگان ثابت [13] است، ادامه پژوهش‌های ستاره‌شناسی در سده سوم هجری بود و بر پایه آثار کلاسیک و کهن از جمله المجسطی بطلمیوس محمد ابن احمد بیرونی ۳۶۲-۴۴۰ هجری قمری بارها در آثار نجومی خود برای تایید درستی سخنانش، شواهدی از صورالکواکب صوفی را نقل کرده است (بیرونی، ۱۳۶۳: ۱۶). توصیف‌های او از ستارگان در این کتاب تا صدها سال به عنوان یک مرجع مهم علمی در جهان شناخته شد (ورجاوند، ۱۳۸۴: ۷۵).

بروج دوازده‌گانه

بـروج دوازده‌گانـه به ترتیـب شـامل : حَمَـل «بره»، ثَـور«گاو»، جَـوزا «دوپیکـر»، سَـرَطان «خرچنگ»، اَسَد «شـیر»، سُنبُله «خوشـه»، میزان «ترازو»، عَقرب «کژدم»، قَوس یا نیمسـب «نیم اسـب»، جَـدْی «بز»، دَلو «آبریز»، حـوت «ماهی» کـه در توضیحات مربوط به هریک در ادامه آورده شـده اسـت. حمـل به معنی بره و گوسـفند اولین علامت برج حمل، منطقه البروج است. حمل را به کنایه آتشـکده بهرام «مریخ» گفته‌اند (همان: ۲۱۰) (تصویر ۱).

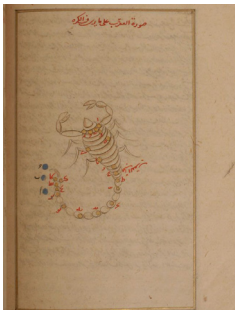
تصویـر ۱- بـرج حمـل، بـره، قـوچ، فروردیـن در سـه نسـخه مـورد بررسـی، از راسـت بـه چـپ، نسـخه یـک: ۶۳۰ هجـری/ ۱۲۳۳ میـلادی (برلیـن)، ۶۴۶۱۵۷۵۸۲؛ نسـخه دو: اواخـر ۹۰۵ هجـری قمـری/ قـرن ۱۵ میـلادی (متروپولیتـن)، ۱۳،۱۶۰،۱۰؛ نسـخه سـه: ۱۲۱۴ هجـری/ ۱۸ میـلادی (متروپولیتـن)، ۱۹۷۵،۱۹۲،۲ (آرشـیو نگارنـدگان).

دومین منزل منطقه البروج در نیم‌کره شمالی برج ثور، آسمان است. جوزا یا دو پیکر یا توامان، صورتی از برج جوزا (تصویر ۲). ابوریحان نیز در شکل جوزا می‌گوید: «هم‌چون دو کودک ایستاده که هر یکی دستی بر گردن دیگری، پیچیده دارد» (صـروف، ۲۰۱۸: ۱۱۶-۱۱۷).

تصویـر ۲-تومیـن/ جـوزا، دو پیکـر، خـرداد (همـان).

سـرطان از صورت‌های بروج شـمالی برج سرطان، در منطقه البروج اسـت. در احکام نجوم، گنگی و کاهلی و دورویی از صفات منصوب به سـرطان است (مصفی، ۱۳۵۷: ۱۲۱). صـورت شـمالی و پنجمین برج اسـد، علامت منطقـه البروج، در مـاه میانی تابسـتان واقع شده اسـت (تصویر ۳). اسـد قلب منطقه البروج است (همان: ۳۸۳-۳۸۷). میزان برج هفتم از بروج شـمس و برابر برج میزان، با ماه مهر و دومین خانه سیاره زهره است. هشـتمین برج از منطقه البروج و از صورت‌های برج عقـرب، جنوبی و برابر بـا ماه آبـان و دومین خانه

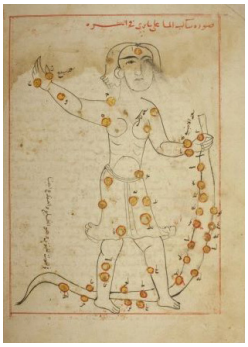
تصویـر ۳- الاسـد، شـیر، مـرداد (همـان).



تصویر ۴- عقرب، کژدم، آبان (همان).

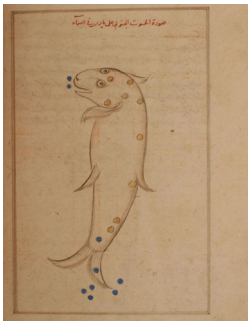
مریخ است (تصویر ۴).

صورت قوس یا رامی صورت بزرگی در برج قوس، نیم‌کره جنوبی در منطقه البروج است. بیرونی قوس را هم چون اسبی تابگرد نگاه، از آن جا نیمه زیرینش بر شبه آدمی شود و گیسو و فرو هشته از پس، و تیر در کمان نهاده و سیر کشیده، وصف می‌کند (همان: ۹۱). برج جدی دهمین صورت فلکی منطقه برج جَدی البروج است (بیرونی، ۱۳۵۲: ۳۳۲) (تصویر ۵).



تصویر ۵- دَلو، بهمن در سه نسخه مورد بررسی، از سمت راست به چپ، نسخه یک: ۶۳۰ هجری/ ۱۲۳۳ میلادی (برلین)، ۶۴۶۱۵۷۵۸۲، نسخه دو: اواخر ۹۰۵ هجری قمری/ قرن ۱۵ میلادی (متروپولیتن)، ۱۳،۱۶۰،۱۰؛ نسخه سه: ۱۲۱۴ هجری قمری قرن ۱۸ میلادی (متروپولیتن)، ۱۹۷۵،۱۹۲،۲ (آرشیونگارندگان).

آخرین علامت منطقه البروج، به شکل دو ماهی است (تصویر ۶). حوت با نام فارسی خود، ماهی و ماهی چرخ آسمان و ماهی فلکی همراه با دیگر ستارگان و برج و نیز به تنهایی و بیش‌تر به منظور مدح و بیان تحول سال و تغییر فصل یا اظهار اطلاع در مسایل نجومی آمده است (مصفی، ۱۳۵۷: ۲۱۴).



تصویر ۶- حوت، اسفند (همان).

ویژگی‌های نسخ مورد بررسی

نسخه‌های مورد بررسی در این پژوهش از نظر ساختار و ویژگی‌های ظاهری در مواردی مشابهت دارد. در جدول ۱، شناخت‌نامه و اطلاعات مربوط به سه نسخه به تفکیک آورده شده است. بروج دوازده‌گانه در سه نسخه موضوع پژوهش در جدول ۲ ارایه شده است.

جدول ۱. شناخت‌نامه سه نسخه صورالکواکب مورد بررسی (نگارندگان).

نسخه	شماره‌نسخه	قرن	ساختار و ویژگی‌های ظاهری‌نسخه	ابعاد	محل‌نگهدری	تعدادصفحات
نسخه اول	۶۴۶۱۵۷۸۲	۶۳۰هجری/ ۱۲۳۳ میلادي	صحافي چرم، کاغذ نخودي، جوهر و مرکب (قرمز وقهوه‌اي) روي کاغذ	نامشخص	کتابخانه دولتی برلین/ میراث فرهنگی پروس/ آلمان	۲۰۵
ماخذ نسخه اول (URL2).						
نسخه دوم	۱۳.۱۶۰.۱۰	واخر ۹۰۵هجری قمری/ اواخر پانزدهم میلادي	جوهر و طلا روی کاغذ؛ صحافی چرمی	طول: ۱۰۳/۱۶اینچ (۲۵،۸سانتی‌متر) عرض: ۷۱/۸اینچ (۱۸،۱ سانتی‌متر)	موزه متروپولیتن/ صندوق‌راجرز	۴۹
ماخذ نسخه دوم (URL6).						
نسخه سوم	۱۹۷۵.۱۹۲.۲	۱۲۱۴ هجری قمری/ قرن ۱۸ میلادی	جوهر، آب‌رنگ مات و طلا روی کاغذ	طول: ۱۳/۱۶اینچ (۲۴،۹ سانتی‌متر) عرض: ۵/۸اینچ (۱۹،۴ سانتی‌متر ضخامت: ۱۶/۱۵اینچ (۲،۴سانتی‌متر)	موزه متروپولیتن/ خط اعتباری ریچارداتینگهاوزن	۱۲۸
ماخذ نسخه سوم (URL5).						

جدول ۲. تحلیل ویژگی‌ها و نظام تصویری، ساختار و عناصر طراحی در سه نسخه صورالکواکب مورد بررسی (نگارندگان).

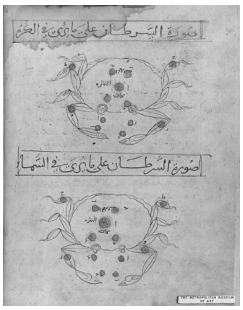
۱	عناصربصری	در تصویر	تصاویر خطی/رنگ‌های سیاه، طلایی،قرمز/بعدنمایی باخط	تصاویر خطی، رنگ‌های سیاه، خاکستری، خاکستری-آبی/ قهوه‌ای، نخودی، طلایی، قرمز، آبی/بعد نمایی با رنگ و خط/استفاده‌از بافت	تصاویر خطی، رنگ‌های سیاه، قهوه‌ای، نخودی،طلایی،قرمز،آبی،سبز/بعدنمایی بارنگ‌وخط/استفاده‌از بافت
		درنوشتار	رنگ غالب: سیاه/ رنگ‌های فرعی: سبزیشمی‌وقرمز	رنگ غالب: سیاه/رنگ فرعی: قرمز	رنگ‌غالب: سیاه/رنگ‌فرعی: قرمز
۲	نوع فضاسازی (محل قرارگیری نقش‌صور)		ترکیب متن و تصویر در نیمه بالا و پایین	غلبه ی نقوش در کل صفحه ی مصور	غلبه نقوش در کل صفحه مصور/ ترکیب متن و تصویر در نیمه بالا و پایین
۳	عنصر تاکیدی در تصویر		خط	خط به شکل قلم‌گیری	خط/رنگ/بافت
۴	نوع و کیفیت کادر		دارای کادر عمودی/ عناصر تصویری درون کادر/ برخی صفحات بدون کادر	فاقدکادر	کادر عمودی/فرارفتن تصویر از کادر

۵	عنصر غالب در صفحه مصور	غلبه تصویر/ غلبه متن به صورت محدود (در صفحات دارای متن و تصویر)	غلبه‌تصویر	غلبه تصویـــر/ غلبه متن بـــه صورت محـــدود (در صفحـــات دارای متن و تصویر)
۶	ویژگی و شیوه اجرای تصویر	کاغذ نخودی، جوهر و مرکب (قرمز و قهوه‌ای) روی کاغذ	جوهر و طلا روی کاغذ	جوهر، آب‌رنگ مات و طلا روی کاغذ
۷	نحوه‌بازنمایی تصویر	واقع‌گرا در عناصر انسانی غیر واقع‌گرا در سایر عناصر	واقع‌گرا در عناصر انسانی غیر واقع‌گرا در سایر عناصر	واقع‌گرا در عناصر انسانی غیر واقع‌گرا در سایر عناصر

در ادامه، تحلیل بروج دوازده‌گانه به ترتیب از برج یک تا دوازده و وجوه افتراق و اشـتراک آن‌ها در سه نسخه براسـاس داده‌های جدول ۴ می‌آید. اولین برج حمل اسـت؛ برج حمل، اولین برج (خانه) خورشید همراه با ماه و سـیارات، نواری ۳۰ درجه (۰-۳۰ درجه) موازات دایره‌البروج اسـت (اکرمی، ۱۳۸۰: ۲۹). در سه نسخه تصویرسـازی غلبه عنصر خـط با اسـتفاده رنگ‌های سیاه، نخودی، سـبز، خاکستری، خاکسـتری-آبی/ قهوه‌ای، نخودی، طلایی، قرمز و آبی انجام شده است که تفکیک آن در سـه نسـخه در جدول ۴، ارایه شـده است. در این برج به ترتیب نسخه‌های یک تا سه، غلبه فضای صفحه با تصویر است.

دومین برج، ثـور، در صورالکواکب به صـورت گاو نری با کوهان تصویر شـده است. در سه نسـخه مصور، بار دیگر بـا غلبه عنصر خط بـا رنگ‌های سـیاه، طلایی و قرمز اجرا شـده اسـت. هم‌چنین، بعدنمایی خطی و به صورت محدود اسـت. در این برج نیز غلبه صفحه با تصویر است و غلبه عناصر بصری به‌کار رفته نیز در برج ثور در سـه نسـخه با خط می‌باشد. نسـخه دوم، فاقد کادر اسـت. هم‌چنین، غلبه فضای صفحه در این برج در سه نسخه با تصویر اسـت. توامین/ جوزا یا دو پیکر عنوان مورد استفاده برای ماه سوم (خرداد) بوده که در صورالکواکب با دو انسـان در حالت ایستاده روبه‌روی یک‌دیگر نمایش داده شده است.

مصورسـازی جوزا در هر سه نسـخه با غلبه عنصر خط با رنگ‌های سـیاه (نسـخه یک و دو)، طلایـی و قرمز (نسـخه سـه) انجام شـده اسـت. بعدنمایی خطی و به صـورت محدود بوده و در نسـخه سـوم بـا جزییات بیش‌تری به حجم پردازی جامه‌ها و پیکره‌ها پرداخته



تصویـر ۷- سـرطان، خرچنـگ، تیـر در سـه نسـخه مـورد بررسـی، از سـمت راسـت بـه چـپ، نسـخه یـک: ۶۳۰ هجـری/ ۱۲۳۳ میـلادی (برلیـن)، ۶۴۶۱۵۷۵۸۲، نسـخه دو: اواخـر ۹۰۵ هجـری قمـری/ قـرن ۱۵ میـلادی (متروپولیتـن)، ۱۳،۱۶۰،۱۰؛ نسـخه سـه: ۱۲۱۴ هجـری قمـری قـرن ۱۸ میـلادی (متروپولیتـن)، ۱۹۷۵،۱۹۲،۲ (آرشـیو نگارنـدگان).

شده است. در این برج نیز غلبه صفحه با تصویر است؛ نسـخه دوم فاقد کادر بـوده؛ از ایـن رو، صفحه دارای ترکیبی پویاست. اما نسخه یک دارای کادر بسته و سه دارای کادر شکسته است.

سرطان، در صورالکواکب با خرچنگ به تصویر کشیده اسـت. نگارگر در نسـخه سـوم از رنگ آبی بـه صورت نقطه‌هایی برای مشخص کردن جایگاه صور بهره برده اسـت. اگر چه در بخش‌هایی از تصویر به شکل کاملاً، کم‌رنگ و با شـیوه پرداخت از تن‌های رنگی اسـتفاده شـده، اما باز هـم در ایـن برج نیـز بعدنمایـی خطی می‌باشد.

پنجمین برج، الاسد در صورالکواکب به صورت شیر تصویر شده و در سه نسخه تصویرسازی با غلبه عنصر خط است. حجم نمایی با عنصر خط صورت گرفته و در این برج غلبه صفحه با تصویر است. تاکید در برج ثور در سه نسخه با خط انجام شده است. نسخه دوم فاقد کادر بوده و نوشتار در صفحه با کادر محدود شده است؛ نسخه‌های یک و سه دارای کادر هستند که در نسخه سوم به وسیله عنصر تصویری شکسته شده است. هم‌چنین، غلبه این برج در سه نسخه با تصویر بوده و شیرها در هر سه نسخه با روش ترسیم خطی به شیوه واقع‌گرا به تصویر کشیده شده‌اند و خصلت پویایی را در تجسم پیکره شیر می‌توان مشاهده کرد.

سُنبُله (دوشیزه یا خوشه) برج ششم در سه نسخه تصویرسازی با غلبه عنصر خط با رنگ‌های سیاه، نخودی، قهوه‌ای، نخودی، طلایی و قرمز انجام شده است. بعدنمایی خطی و به صورت محدود از بافت برای ترسیم قسمت‌هایی از بدن هم‌چون مو در یال و دم بهره گرفته شده است. تاکید در تصویر این برج نیز با خط و قلم‌گیری است (تصویر ۸).

تصویر ۸- سُنبُله (دوشیزه یا خوشه) (همان).

نسخه دوم فاقد کادر بوده و هم‌چنین، نوع تصویرسازی آن با دو نسخه دیگر از نظر ترسیم بال برای شخصیت تصویری متفاوت است. شخصیت تصویری این برج در نسخه سوم، به شیوه خطی و با بیش‌ترین شباهت به واقعیت ترسیم شده است.

برج هفتم میزان، ترازو و نشان‌دهنده ماه مهر است؛ در سه نسخه تصویرسازی با غلبه عنصر خط با رنگ‌های سیاه، طلایی و قرمز انجام شده است. بعدنمایی در نسخه یک و سه، خطی و به صورت محدود بوده و در نسخه دوم، تصویرسازی به صورت کاملاً تخت و از نمای روبه‌رو می‌باشد. در این برج و در نسخه‌های یک و سه، غلبه صفحه با تصویر بوده و در نسخه دوم، متن به شکی محدود و داخل کادر است (تصویر ۹).

برج عقرب، کژدم، هشتمین برج (خانه) خورشید است. نگاره عقرب با رنگ‌های سیاه، نخودی، قهوه‌ای و قرمز مصور شده است. بعدنمایی خطی بوده و غلبه صفحه با تصویر است. نسخه دوم فاقد کادر اصلی صفحه بوده و تصویر عقرب در شکل حداکثری در صفحه تجسم یافته است و بر پویایی اثر افزوده است. نسخه‌های یک و سه دارای کادر هستند. در نسخه دوم متن در کادری کوچک در قسمت بالای صفحه جای گرفته که این عنصر تصویری (عقرب) شکسته شده است.

قوس یا کمان نام برج آذرماه بوده که در صورالکواکب به صورت موجودی نیمه انسان و نیمه اسب به همراه کمان تصویر شده است (تصویر ۹). در سه نسخه مورد بررسی در این پژوهش تصویرسازی با غلبه عنصر بافت به صورت محدود و خط با رنگ‌های سیاه، طلایی و قرمز انجام شده است. بعدنمایی به صورت خطی انجام پذیرفته است.

تصویر ۹ - قوس، کمان، آذر (همان).

الجدی یا بزغاله، برج دهم در صورالکواکب است. در سه نسخه تصویرسازی با غلبه عنصر خط با رنگ‌های سیاه، طلایی و قرمز انجام شده است (تصویر ۱۰). توجه به حالت و حرکت در تصویر در هر سه نسخه به‌خوبی مشهود است و بعدنمایی خطی و به صورت محدود است. در این برج نیز غلبه صفحه با تصویر است. نسخه دوم فاقد کادر بوده و دارای ترکیبی پویاست و نوشتار در درون دو کارد کوچک به شکل کتیبه ترسیم شده است. بزها در هر سه نسخه با روش ترسیم خطی به شیوه غیر واقع گرا (نگاره بز-ماهی) بوده؛ ولی هرکدام از موجودات (بز و ماهی) با شباهت به نمونه تصویری خود در طبیعت ترسیم شده‌اند.

تصویر ۱۰- الجدی، بزغاله، دی (همان).

دلو، برج بهمن می‌باشد. در سه نسخه تصویرسازی با غلبه عنصر خط با رنگ‌های سیاه، قهوه‌ای، طلایی و قرمز انجام شده است. بعدنمایی نیز خطی است که در نسخه دوم به وسیله قلم‌گیری بر این موضوع تاکید شده است. در این برج غلبه صفحه در هر سه نسخه با تصویر است.

آخرین برج از بروج دوازده‌گانه، حوت است. ماهی‌ها در نسخه دوم به صورت تجریدی با روش ترسیم خطی و در دو نسخه دیگر به شیوه واقع گرا (نزدیک به طبیعت) هستند. در سه نسخه تصویرسازی با غلبه عنصر بافت و خط با رنگ‌های سیاه، قهوه‌ای، طلایی و قرمز انجام شده است. بعدنمایی خطی است که در نسخه دوم به وسیله‌ی قلم‌گیری بر این موضوع تاکید شده است. در نسخه دوم، دو ماهی در یک صفحه بدون کادر و با تاکید بر ریتم و برقراری تعادل میان متن و تصویر در کل صفحه ترسیم شده‌اند.

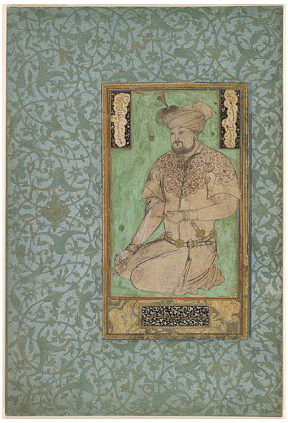
یکی از نکات مورد توجه در این نسخه‌ها، ویژگی‌های کیفی مصورسازی براساس سنت تصویرگری زمانه آن است. از آن جایی که سه نسخه تحلیل شده مربوط به سه دوره متفاوت تاریخی هستند، ویژگی‌ها کیفیات مصورسازی متفاوت مرتبط با دوره خلق اثر قابل مشاهده است. به گونه‌ای که در اولین نسخه مورد بررسی، وابستگی و ارتباط آن با ماهیت تصویری نسخ علمی قرن ۷ هجری قمری (دوره ایلخانی و مکتب تبریز اول) است؛ هم‌چون نسخه‌های منافع‌الحیوان ابن بختیشوع (۶۹۵ ه.ق.) و جامع‌التواریخ رشیدی (۷۱۴ ه.ق.)، که در آن عناصر منظره طبیعی تنوع قابل ملاحظه‌ای یافته‌اند، می‌باشد. در این نسخه با توجه به نسخه‌های مصور هم دوره‌اش تاثیرات نقاشی چینی در نحوه چهره‌پردازی، قلم‌گیری و نحوه ساخت و ساز قابل مشاهده است. در نگاره‌های این کتب و از جمله نسخه یک مورد بررسی در این پژوهش ملاحظه می‌کنیم که، سنت‌های ایرانی و بین‌النهرینی پیش از مغول با سنت‌های خاور دور آمیخته شده‌اند (تصویر ۱۱). به‌طور کلی بهره‌گیری از عناصر بیگانه آگاهانه‌تر است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۱- مقایسه شباهت‌های بصری در تصویرگری انسان و ماهی، سمت راست: برج کمان یا آذر از نسخه یک مورد بررسی؛ سمت چپ: برج حوت یا ماهی از نسخه یک (UR L2).

تصویر ۱۲- یونس و ماهی در کتاب جامع‌التواریخ، اواخر سده هفتم خورشیدی/ اوایل سده ۸ هجری قمری (URL7).

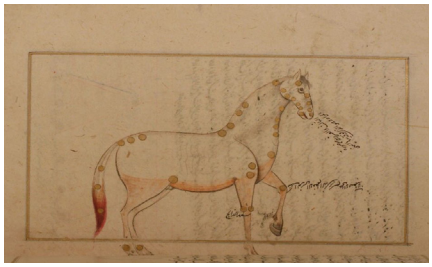
نسخه دوم این مقاله مربوط به دوره زمانی قرن دهم هجری و مکتب تبریز است. ویژگی‌های این دوره از ترکیب سنت نقاشی تبریز اول در دوره مغول و مکتب هرات و روش شخصی بهزاد شکل گرفته است. در این نسخه با تمرکز بر چهره‌پردازی و شیوه جامه‌ها و پوشش اشکال انسانی به مشابهت این نگاره‌ها با سنت نگارگری زمانه پی می‌بریم (تصویر ۱۳). در مکتب تبریز دوم با این‌که پرسپکتیوی وجود ندارد و همان اصول نگارگری ایرانی اصیل رعایت شده، اما یکی از روش‌های عمق‌نمایی توجه به کیفیت خط و نیز نحوه تاکید بر آن در ترسیم عناصر است (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۳- مقایسه شباهت‌های بصری در تصویرگری برج دلو یا بهمن از نسخه دو مورد بررسی (URL6).



تصویر ۱۴- نگاره «سلطان حسین بایقرا، خاقان منصور، معزالسلطنه، ابوالغازی» اثر کمال‌الدین بهزاد، مکتب هرات، امپراتوری تیموری، ۸۹۵ ه.ق. (URL4).

نسخه سوم مورد بررسی مربوط به قرن دوازدهم هجری قمری و مکتب قاجار است (تصویر ۱۵). شیوه اجرای همانندسازی با بافت‌های طبیعی در این آثار به وفور دیده می‌شود که سعی در بازنمایی مشابه عین خارجی آن دارد (تصویر ۱۶). ویژگی‌های ذکر شده در



تصویر ۱۵- مقایسه شباهت‌های بصری در فرم اسب در تصویرگری اسب از نسخه سه مورد بررسی (URL5).

تصویر ۱۶- نگاره «نبرد مورچه خورت در ۲۰ ربیع الثانی ۱۱۴۲ هجری قمری / ۲۱ آبان ۱۱۰۸ خورشیدی میان سپاهیان ایران به فرماندهی نادر و سپاه متحد اشرف افغان و عثمانی»، مکتب قاجار، اوایل سده ۱۲ خورشیدی/ اواسط سده ۱۲ ه.ق. (URL3).

مصورسازی نسخه سوم قابل مشاهده است که از وجه شاخص آن در این نسخه، طبیعت‌پردازی است. در ادامه و در جمع‌بندی تحلیل‌ها، تفکیک ویژگی‌های بصری شامل چگونگی نظام تصویری، ساختار و عناصر طراحی در جدول‌های ۳ و ۴ آمده است.

جدول3. تفکیک ویژگی‌های بصری شامل چگونگی نظام تصویری، ساختار و عناصر در سه نسخه صورالکواکب مورد بررسی (نگارندگان).

عناوین	عناصر بصری در تصویر			عناصر بصری در نوشتار			نوع فضاسازی (محل قرار گیری نقش)		عنصر تاکیدی در تصویر				
زیرمجموعه	رنگ	خط	بافت	رنگ	خط	بافت	ترکیب متن و تصویر در نیمه بالا	ترکیب متن و تصویر در نیمه پایین	غلبه تصویر	غلبه متن	خط	رنگ	بافت
نسخه اول	*	*	*	*	*		*	*	*		*		
نسخه دوم	*	*	*	*			*		*		*		
نسخه سوم	*	*	*		*		*		*		*		

جدول 4. تفکیک ویژگی‌ها و نظام تصویری، ساختار و عناصر طراحی در سه نسخه مورد بررسی (نگارندگان).

عناوین	نوع و کیفیت کادر کاد				عنصر غالب در صفحه مصور			ویژگی و شیوه اجرای تصویر			نحوه بازنمایی تصویر			
زیرمجموعه	افقی	عمودی	فاقد کادر	برش کادر	متن	تصویر	متن و تصویر برابر	جوهر	آب‌رنگ	طلا	واقع‌گرا		غیر واقع‌گرا	
											انسانی	حیوانی	انسانی	حیوانی
نسخه اول	*	*		*		*	*	*	*	*			*	*
نسخه دوم			*			*		*	*	*	*			
نسخه سوم		*		*	*			*	*	*	*	*		*

نتیجه‌گیری

کتاب صور الکواکب عبدالرحمان صوفی یکی از رساله‌های علوم نجومی دوره اسلامی است که در تاریخ علم نجوم اهمیت زیادی داشته است. این کتاب در دوره‌های مختلف تاریخ نگارگری توسط هنرمندان تصویرسازی شده است. در این پژوهش، براساس سه نسخه مصور صورالکواکب عبدالرحمان صوفی مربوط به قرن‌های ۶، ۹ و ۱۲ هجری قمری، انواع صورت‌های فلکی مصور، تجزیه و تحلیل ساختار تصویری و صور تزیینی و وجوه افتراق و اشتراک بررسی و تحلیل شد. برای تحلیل اشکال بروج دوازده‌گانه شاخص‌هایی مشتمل برعناصر بصری در تصویر، عناصر بصری در نوشتار، نوع فضاسازی (محل قرارگیری نقش)، عنصر تاکیدی در تصویر، نوع و کیفیت کادر، عنصر غالب در صفحه مصور، ویژگی و شیوه اجرای تصویر و هم‌چنین، نحوه بازنمایی تصویر در بروج دوازده‌گانه در سه نسخه مورد بررسی قرار گرفت. بر این اساس، در پاسخ به پرسش‌های پژوهش، نتایج گویای آن است که، از ویژگی‌های بصری مشترک در هر سه نسخه استفاده از عنصر خط در بازنمایی تصاویر است؛ به‌گونه‌ای که در هر سه نسخه به کیفیت و تندی و کندی خط و نیز بهره‌گیری از آن در نمایش عمق‌نمایی بهره گرفته شده است. این ویژگی در نسخه دوم (متروپولیتن) بیش‌تر مشاهده می‌شود. از دیگر ویژگی‌های بصری توجه به نقش کادر در تجسم موضوع است؛ به‌گونه‌ای که هنرمندان در مصورسازی نقش ویژه‌ای به‌کار بخشیده‌اند. این ویژگی در برخی صفحات مصور نسخه دوم مورد پژوهش و هم‌چنین، نسخه سوم بیش‌تر مشاهده شد. هم‌چنین، یکی دیگر از ویژگی‌های بصری هر نسخه استفاده از تنالیته‌های رنگ است. افزون بر این، هنرمندان تصویرساز سه نسخه به بافت جهت نمایش یال و انتهای دم در تصاویر برج اسد نیز توجه کرده‌اند. در ادامه، می‌توان گفت که، در نسخه یک بروج دوازده‌گانه نسبت به دو نسخه دیگر مورد پژوهش، عنصر بصری غالب خط است. نوع فضاسازی با ترکیب متن و تصویر همراه است؛ که در صفحات مربوط به برج‌ها با غلبه تصویر در نیمه

بالا یا پایین صفحه ترکیب‌بندی شکل گرفته است. صفحات مصور دارای کادر بوده و غلبه با تصویر است. در صفحات مصور از نوشتار کم‌تری استفاده شده و اغلب، عنوان برج با خط درشت نگاشته شده است. رنگ‌های غالب در این نسخه، سیاه، قهوه‌ای، قرمز و طلایی است که رنگ طلایی برای مشخص کردن جایگاه ستارگان در نگاره و نشان دادن هر برج به‌کار رفته است. در نسخه یک، نمایش بروج به شیوه‌ای تجریدی اجرا شده است. در نسخه دوم نیز مانند دو نسخه دیگر، عنصر مورد تاکید در آن، خط بوده که نگارگر از قلم‌گیری در جهت حجم‌پردازی بهره گرفته است. در این نسخه برخلاف دو نسخه دیگر، غلبه صفحه به‌صورت کلی با تصویر بوده و فاقد کادر می‌باشد. نوشتار در این نسخه فقط به عنوان برج منحصر شده که در کادری کوچک محدود شده است. رنگ غالب قهوه‌ای است و هم‌چنین، رنگ طلایی جهت نمایش جایگاه ستارگان است و دوایر با رنگ قرمز محصور شده است. تصویرسازی این نسخه در نمایش حیوانات واقع‌گرا و در نمایش پیکره‌های انسانی غیرواقع‌گراست. در نسخه سوم بر خلاف دو نسخه دیگر از رنگ، جهت قلم‌گیری و نمایش جای ستارگان در پیکره‌های انسانی و حیوانی بهره گرفته شده است. این نسخه مانند نسخه یک، دارای کادر بوده؛ ویژگی مشخصه آن، شکسته شدن و فرا رفتن عناصر تصویری از کادر است. گر چه غلبه صفحه مصور با تصویر است، اما از نوشتار نیز برای ترکیب‌بندی صفحاتی از نسخه هم استفاده شده است و نسبت به دو نسخه قبلی به طبیعت و واقعیت نزدیک‌تر است.

پی‌نوشت

ابوالحسن عبدالرحمن صوفی رازی در ۹ محرم ۲۹۱ قمری (برابر با ۱۵ آذر ۲۸۲ خورشیدی و ۷ دسامبر ۹۰۳ میلادی و به روایتی دیگر در ۱۴ محرم ۲۹۱) در شهر ری زاده شد. او استاد ریاضی و ستاره‌شناس برجسته ایرانی سده چهارم بود که در دوران دیلمیان در فارس بود و برای همیشه شیوه نگاه ما به ستارگان در آسمان را تغییر داد (Cavin, 2011: 43-44).

۱. ابوریحان محمد بن احمد بیرونی دانشمند و همه‌چیزدان، ریاضی‌دان، ستاره‌شناس، تقویم‌شناس، انسان‌شناس، هندشناس، تاریخ‌نگار، گاه‌نگار و طبیعی‌دان ایرانی در سده چهارم و پنجم هجری است. بیرونی را از بزرگ‌ترین دانشمندان مسلمان و یکی از بزرگ‌ترین دانشمندان ایرانی در همه اعصار می‌دانند. هم‌چنین، او را پدرِ انسان‌شناسی و هندشناسی می‌دانند.

۲. عُمَر خَیّام نیشابوری، غیاث‌الدین ابوالفتح عُمَر بن ابراهیم خَیّام نیشابوری، ۴۴۰-۵۱۷ هجری قمری که خیامی، خیام نیشابوری و خیامی النّیسابوری هم نامیده شده است، فیلسوف، موسیقی‌دان، فیزیک‌دان، ادیب، عارف، مفسر، شیمی‌دان، زیست‌شناس، زمین‌شناس، دین‌شناس، ریاضی‌دان، ستاره‌شناس، شاعر رباعی‌سرای ایرانی در دوره سلجوقی است.

۳. خوارزمی ابوجعفر محمد بن موسی خوارزمی ۱۸۵-۲۳۳ ه. ق. ریاضی‌دان، ستاره‌شناس، جغرافی‌دان، فیلسوف و مورخ و همه‌چیزدان ایرانی. شهرت وی در ریاضیات، به‌ویژه، جبر است. عددنویسی و حساب خوارزمی حدود ۴ قرن بعد از او توسط فیبوناچی در کتاب لیبرا آباکی به اروپا معرفی شد.

۴. بوسهل بیژن بن رستم کوهی (ابوسهل کوهی) درگذشته در حدود ۴۰۵ ه. ق. ریاضی‌دان و ستاره‌شناس ایرانی عضو دارالحکمه در سده دهم میلادی/ چهارم هجری و اهل مازندران بود.

۵. متز، خاورشناس آلمانی است که در بازل سویس ساکن بود. وی در سال ۱۸۶۹ در فرایبورگ متولد شد. وی کرسی استادی زبان‌های شرقی دانشگاه شهر بازل را در اختیار داشت. وی به زبان عربی و تاریخ اسلام علاقه زیادی داشته است و کتاب الحکایت نوشته ابن مطهر ازدی با مقدمه تعلیقات وی به چاپ رسیده است.

۶. صور الکواکب (صُوَرُ الکَواکِبِ الثّابِتَة) به معنی «پیکرهای ستارگان»، کتابی است به زبان عربی نوشته عبدالرحمان صوفی رازی، ستاره‌شناس ایرانی سده سوم و چهارم هجری (حدود ۹۶۴ میلادی). کتاب صور الکواکب صوفی، نخستین‌بار در سال ۶۴۷ ه. ق. توسط خواجه نصیرالدین طوسی از زبان عربی به زبان فارسی ترجمه شد. پس از آن نیز ترجمه‌های دیگری از این اثر توسط اشخاص دیگر انجام شد. دکتر پرویز ناتل خانلری درباره نسخه ترجمه این اثر می‌نویسد: به نظر می‌رسد که این نسخه به کتابخانه سلاطین ایلخانی مغول یا یکی از وزیران و بزرگان آن دستگاه تعلق یافته بود و این نسخه نیز شاید با نفایس دیگر به خزانه سلطنتی بغداد منتقل شده بوده‌است (صوفی، ۱۳۸۱: ۸).

۷. برترین نوشته بطلمیوس. دربردارندهٔ نظریه نامدار بطلمیوس درباره جابه جایی ستاره‌ها و سیارات است. این کتاب در حدود سال ۱۵۰ میلادی نگاشته شده است.
۸. کلاودیوس بِطلَمیوس (۹۰-۱۶۸ میلادی)، پتولِمیوس یکی از فیلسوفان و اخترشناسان یونان باستان بود که به احتمال زیاد در اسکندریه واقع در مصر می‌زیسته است. وی الگویی را برای کیهان شناخته شده روزگار خود ارایه کرد که در آن زمین در مرکز گیتی قرار دارد و خورشید و ماه و بقیه سیارات و سایر اجرام آسمانی به دورش می‌چرخند.
۹. عَضُدالدوله ابوشجاع پناه‌خسرو (فناخسرو) دیلمی‌زاده ۲۴ سپتامبر ۹۳۶ میلادی و درگذشته ۲۶ مارس ۹۸۳ از امرای خاندان آل بویه در ایران و عراق.
۱۰. کاخ عَمْره کاخی بود که خلیفه اموی ولید بن عبدالملک در بادیه اردن، شرقِ نوکِ شمالی دریای مرده ساخت که برای دیوارنگاری‌هایش شهرت یافته. یکی از دیوارهایش، نگاره‌های چهار فرمانروای آن عصر را نشان می‌دهد که گویا حکومت‌هایی هستند که مسلمانان برآنان چیره شدند، قیصر روم، کسرای فارس، نجاشی حبشه و رودریک اسپانیا است (بعلبکی، ۱۹۸۰: ۱۱۲).
۱۱. کتابی در علم نجوم، شامل داده‌هایی از جمله موقعیت سیارات و اجرام دیگر، در دوران سلطنت آلفونسوی دهم (اِل سابیو).
۱۲. ستارگانی که ثابت و بی‌حرکت هستند و حرکت انتقالی ندارند و برخلاف سیارات از خود نور و حرارت ساطع می‌کنند (عمید، ۱۳۸۹: ۳۸۸).

منابع

اکرمی، موسی (۱۳۸۰). ***گاه‌شماری ایرانی***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
بعلبکی، منیر (۱۹۸۰). ***دانش‌نامه المورد (عربی)***، جلد ۸، بیروت: دارالعلم للملایین.
بهدانی، مجید و خزایی، محمد (۱۳۹۹). بررسی نقوش کاشی‌های زرین‌فام با موضوع صور فلکی در امامزاده جعفر دامغان (با تاکید بر نسخه صورالکواکب قرن هفتم هجری)، ***نگره***، شماره ۵۶، ۴۹-۵۱.
بیرونی، ابوریحان (۱۳۵۲). ***آثار الباقیه***، ترجمه اکبر داناسرشت، تهران: ابن سینا.
بیرونی، ابوریحان (۱۳۶۲). ***التفهیم لَوائل صناعه اَلتنجیم***، تهران: جلال‌الدین همائی.
حسینی، سیدهاشم (۱۳۹۶). بازتاب انواع صورت‌های فلکی در هنر سفالگری دوران اسلامی تا دوره صفوی و تطبیق آن‌ها با نمونه‌های موجود در کتاب صورالکواکب عبدالرحمن صوفی، ***نگره***، شماره ۴۱، ۱۱۲-۱۲۵.
صروف، یعقوب (۲۰۱۸). ***بسائط علم الفلك و صور السماء***، مصر: مطبعة المقتطف والمقطم.
صوفی، عبدالرحمان بن عمر (۱۳۸۱). ***صور الکواکب***، ترجمه خواجه نصیرالدین طوسی، به‌کوشش بهروز مشیری، تهران: ققنوس.
طاهرخانی، شادی (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی صورت‌های فلکی بروج دوازده‌گانه در نسخ مصور «الموالید» و «صورالکواکب الثابته»، ***پیکره***، دوره ۸، شماره ۱۸، ۶۷-۸۸.
عمید، حسن (۱۳۸۹). ***فرهنگ فارسی***، ویراستار عزیزالله علیزاده، تهران: راه‌رشد.
غفوریان، مهنوش؛ آژند، یعقوب و بُلخاری، حسن (۱۴۰۰). خاستگاه شمایل نگاری صورت فلکی برساوش در رساله صورالکواکب عبدالرحمن صوفی (مطالعه موردی نسخه ۱۴۴ کتابخانه بادلیان آکسفورد)، ***تاریخ علم***، دوره ۱۹، شماره ۲، ۴۳۹-۴۶۴.
قهاری گیگلو، مهناز و محمدزاده، مهدی (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخه صورالکواکب و آثار فلزی سده‌های پنجم تا هفتم هجری، ***نگره***، سال پنجم، شماره ۱۴، ۵-۲۲.
مصفی، ابوالفضل (۱۳۵۷). ***فرهنگ اصطلاحات نجومی***، تبریز: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
میرفندرسکی، حمیده (۱۳۹۶). آیکونوگرافی تصویر انسان بالدار، گاو بالدار، شیر بالدار و پرنده در نگارگری بر پایه نجوم، ***دومین همایش بین‌المللی و چهارمین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران***، ۹۳۷-۹۴۸.
هوگ، جان و مارتن، هانری (۱۳۸۴). ***سبک‌شناسی هنر معماری در سرزمین‌های اسلامی***، ترجمه پرویز ورجاوند، تهران: علمی و فرهنگی

References

al-Bīrūnī, A. R., (1973). ***The Remaining Signs of Past Centuries,***. Translator: Akbar Dana Sarasht. Tehran: Ibne Sina. (Text in Persian).

al-Bīrūnī, A. R., (1983). ***Al-Tafhim Lawael Sanaa Al-Tanjim,***. Tehran: Jalaluddin Homai Publishing. (Text in Persian).

Aamid, H., (2010). ***Persian culture,***. Editor Azizullah Alizadeh. Tehran: Rah Roshd. Publications. (Text in Persian).

Akrami, M., (2001). ***Iranian chronology,***. Tehran: Cultural Research Office. (Text in Persian).

Behdani, M.; Khazai, M., (2019). ***Investigating the motifs of Zarin Fam tiles with the theme of constellations in Imamzade Jafar Damghan (with emphasis on the 7th century Hijri version of constellations).*** Negare. Number 56. Pages 49 to 51. (Text in Persian). (Text in Persian).

Baalbaki, M., (1980). ***al-Mawdir encyclopedia (Arabic).*** Cover. 8. Beirut: Dar al-Alam Lamlayin.

Cavin, Jerry D., (2011). ***The Amateur Astronomer's Guide to the Deep. Sky Catalogs.*** Publisher: Springer New York.

Ghafourian, M., Agand, Y., Bolkhari, H., (2021). ***The origin of Perseus constellation iconography in Sovar al-kavakeb of Abd al-Rahman Sufi,.*** Tehran: History of Science. Period 19. Number 2.

Pages 439 to 464. (Text in Persian).
Hafez, I., (2010). ***Abd al-Rahman al-Sufi and his book of the fixed stars: ajourney of reJdiscovery,.*** PhD THESIS, James Cook University.
Hosseini, S., (2016). Reflecting the types of constellations in the art of pottery from the Islamic era to the Safavid era and matching them with the examples in the book Sur al-Kawakb by Abd al-Rahman Sufi. Negare. Number 41. Pages 112 to 125. (Text in Persian).
Hogg, J.; Martin, H., (2004). Stylology of architectural art in Islamic lands. Translated by Parviz Verjavand. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.
Mirfendersky, H., (2016). Iconography of the image of winged man, winged cow, winged lion and bird in a painting based on astronomy. The second international conference and the fourth national conference on management and humanities researches in Iran. Volume 2. Pages 937 to 948. (Text in Persian).
Mosfa, A., (1978). dictionary of astronomical terms. Tabriz: Faculty of Literature and Human Sciences. (Text in Persian).
Qahari Giglo, M.,; Mohammadzadeh, M., (2009). A comparative study of astronomical images in the version of Sural-Kawakb and metal works of the 5th to 7th centuries of Hijri. Negare. fifth year Number 14. Pages 5 to 22. (Text in Persian).
Saraf, Y., (2018). ***The basics of astronomy and the image of the sky,***. Publisher: Al-Maqtaf Al-Maqtam Press. (Text in Persian).
Sufi, A., (2002). ***Sur al-Kawakb.*** translated by Khwaja Nasir al-Din Tusi. By the efforts of Behrouz Moshiri. Tehran: Ghoghnous.
Taherkhani, S., (2010). A comparative study of the constellations of the twelve signs in the illustrated versions of "Al-Mawalid" and "Sural-Kawakb Al-Hammada". Peykare. Volume 8, Number 18. Pages 64 to 88. (Text in Persian).
Wellesz, E., (1959). ***An early al-Ṣūfī manuscript in the Bodleian library in Oxford: a study in Islamic constellation images,***. Ars Orientalis Voi.3, pp. 1-26.

URLs

URL1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jonah_and_the_Whale,_Folio_from_a_Jami_al-Tavarikh_(Compendium_of_Chronicles).jpg, date access: 15/3/2024
URL2. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN646157582&PHYSID=-PHYS_0001&view=overview-info, date access: 6/4/2022
URL3.https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D9%87%D8%A7%D9%86%DA%AF%D8%B4%D8%A7%D-

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییـــــز ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۵۷-۴۰
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بررسی استفاده از ایموجی در هنر معاصر بر مبنای آرای لیندا هاچن درباره پارودی[1]

سارا خندابی[2]
عفت‌السادات افضل طوسی[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۸

چکیده

ایموجی‌ها تصویر-واژه‌های استاندارد شده‌ای هستند که به منظور تاکید بر لحن پیام، کارکردهای احساسی، گفتگوگشایی و انتقال وضعیت ذهنی پیام دهنده مورد استفاده قرار می‌گیرند. علاوه بر نقش گسترده ارتباطی ایموجی‌ها در شبکه‌های اجتماعی مجازی امروزه شاهد ورود تصاویر ایموجی به سایر زمینه‌های فرهنگی، تجاری و حتی هنرهای تجسمی هستیم. انتقال این تصاویر از متن فرهنگی به متن هنری و تقلید از آن‌ها چگونه می‌تواند پارودی ایجاد نماید؟ هدف نوشتار حاضر این است که، با در نظر گرفتنِ «نظریه پارودی لیندا هاچن»، استفاده از ایموجی‌ها در هنر معاصر و چگونگی ایجاد پارودی توسط آن‌ها را تحلیل و بررسی نماید. این پژوهش به لحاظ هدف پژوهشی بنیادین و بر اساس روشِ پژوهشی توصیفی-تحلیلی است. نوع داده و تجزیه و تحلیل آن کیفی است و در گردآوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. این نوشتار به کمک نظریه پارودی لیندا هاچن به بررسی هشت نمونه از آثاری (هنر تجسمی) پرداخته است که از تصاویر ایموجی استفاده کرده‌اند. بر مبنای آرای هاچن، وجود موقعیت آیرونیک در تقلید شرطی مهم در ایجاد پارودی است. او هم‌چنین، برای رابطه پارودی با متن اولیه و رمزگذاری و رمزگشایی آن اهمیت قایل است. نتایج بررسی نشان می‌دهند، انتقال تصاویر ایموجی از متن فرهنگی به متن هنری موقعیت آیرونیک ایجاد کرده است. این آثار رابطه‌ای شوخ‌طبعانه، بازی‌وار یا خنثی با متن اولیه خود دارند. هنرمند در رمزگذاری این آثار از کدهای متفاوت زیبایی‌شناسانه، فرهنگی، اجتماعی، روان‌شناسانه و... استفاده کرده است که مخاطب بنا بر پیشینه فرهنگی و اجتماعی خود قادر به رمزگشایی از آن‌ها خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: لیندا هاچن، پارودی، آیرونی، ایموجی، هنر معاصر.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42808.1927

۲-کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. sarakhandabii@gmail.com
۳-استادگروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول. afzaltousi@alzahra.ac.ir

مقدمه

لیندا هاچن[1] از برجسته‌ترین پژوهشگران و نظریه‌پردازان پست‌مدرن محسوب می‌شود. پست‌مدرنیسم هاچن پیوند عمیقی با بینامتنیت[2] و پارودی[3] دارد. پارودی از روابط بینامتنی بهره می‌برد و عبارت است از به‌کارگرفتن (آگاهانه) و آیرونیک[4] یک الگوی (معمولاً و نه لزوماً) هنری دیگر. هاچن (۲۰۰۰)، در کتاب «نظریه پارودی: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری سده بیستم» به تعریف پارودی، کارکردِ آن، تفاوت و شباهت آن با سایر ژانرها (ادبی و هنری)، هم‌چنین، رمزگذاری و رمزگشایی و اهمیت رمزهای نهاده شده در متن و تفسیر آن از سوی مخاطب می‌پردازد. ایموجی‌ها تصویر-واژه‌های استاندارد شده‌ای هستند که به منظور تاکید بر لحن پیام، محقق کردن کارکردهای مختلف احساسی و گفتگوگشایی و انتقالِ وضعیت ذهنی پیام‌دهنده مورد استفاده قرار می‌گیرند. می‌توان آن‌ها را نوع جدیدی از «کد نوشتاری مصنوعی» در نظر گرفت که در سطح جهانی قابل استفاده است. علاوه بر نقش ارتباطی ایموجی‌ها در شبکه‌های اجتماعی و استقبال عمومی و جهانی از آن‌ها در ارتباطات مجازی، شاهد ورود تصاویر ایموجی[5] به سایر حوزه‌های فرهنگی، تجاری و حتی هنرهای تجسمی نیز هستیم. ایموجی‌ها چگونه در آثار هنری به‌کار گرفته می‌شوند؟ انتقال و تغییر این تصاویر از شبکه‌های اجتماعی (متن فرهنگی) به متن‌های هنری و تکرار و تقلید آن‌ها چگونه اثری آیرونیک و در نتیجه، پارودی ایجاد می کند؟ نوشتار حاضر در نظر دارد با توجه به «نظریه پارودی لیندا هاچن» استفاده از ایموجی‌ها در هنر معاصر را تحلیل و بررسی نماید. در ابتدا، نکات اساسی نظریه هاچن درباره پارودی بیان می‌گردد. سپس، با استفاده از این نکات نمونه‌های متنوع از هنرهای تجسمی که از ایموجی استفاده نموده‌اند مورد مطالعه قرار خواهد گرفت و شرط‌های اصلی ایجاد پارودی در مورد هر یک از آثار بررسی خواهد شد.

روش پژوهش

این پژوهش، به لحاظ هدف پژوهشی بنیادین و بر اساس روش پژوهشی توصیفی ـ تحلیلی است. نوع داده و تجزیه و تحلیل آن از نوع کیفی است و درگردآوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی استفاده گردیده است. جامعه آماری این پژوهش آثار هنری است که به نحوی از ایموجی‌ها بهره گرفته‌اند و نمونه‌های انتخاب شده هشت اثر هنری از هفت هنرمند معاصر است. در تحلیل آثار از «نظریه پارودی لیندا هاچن» استفاده شده است.

پیشینه پژوهش

در خصوص تعاریف پارودی، ارتباط آن با بینامتنیت (پارودی از روابط بینامتنی بهره می‌برد) و نظریات لیندا هاچن در خصوص پارودی پژوهش‌هایی انجام شده است که اکثر آن‌ها به حوزه نظری و ادبی تعلق دارند. هم‌چنین، پژوهش‌هایی در زمینه کاربرد این نظریات در تحلیل آثار هنری انجام گرفته است. نامور مطلق (۱۳۹۵)، در کتاب «بینامتنیت (از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم)» به نظریات لیندا هاچن درباره پارودی پرداخته است. لیندا هاچن (۱۳۹۷)، در مقاله «بینامتنیت، هجو (پارودی) و گفتمان‌های تاریخ»[6] نظریات خود را در خصوص بینامتنیت و پارودی پسامدرن مطرح نموده است که ترجمه فارسی آن در کتاب «ادبیات پسامدرن- گزارش، نگرش، نقادی» آمده است. مباحث این کتاب‌ها کاملاً نظری بوده و به حوزه ادبی تعلق دارند که به‌عنوان منبع نظری پژوهش حاضر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. سبزیان (۱۳۸۸)، در مقاله «نقد و معرفی کتاب نظریه نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیست» به معرفی کتاب نظریه پارودی هاچن پرداخته و درباره فصل‌های مختلف این کتاب توضیحاتی ارایه کرده است. صدریان (۱۳۸۸)، در مقاله «تعریف پارودی در دوران پسامدرن» تعاریف پارودی از زمان ظهور تاکنون را ارزیابی نموده و سعی داشته تعریف جامعی از پارودی ارایه نماید. سلطان کاشفی (۱۳۹۶)، در مقاله «بررسی ساختار بصری آثار موسوم به شام واپسین و تاثیرپذیری آن از پارودی» به بررسی و مقایسه ساختار بصری آثاری

با موضوع «شام واپسین» پرداخته و پارودی‌هایی را معرفی می‌نماید که از این موضوع و آثار، تقلیدهای طنزآمیز ارایه داده‌اند. طاهری و افضل‌طوسی (۱۳۹۶)، در مقاله «بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوه آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن» با طرح این پرسش که، چگونه بازتولید نقیضه‌ای اثر هنری در عصر پسامدرن با مفاهیم آشنایی‌زدایی و ساخت‌شکنی منطبق است، به نمونه‌هایی از بازتولید تابلوی مونالیزا پرداخته‌اند. هم‌چنین، در مورد ایموجی و کارکردهای آن چند مقاله فارسی موجود است. مازندرانی (۱۳۹۷)، در مقاله «ایموجی‌ها، زبان مکمل» به موضوع استفاده ایموجی در شبکه‌های اجتماعی به‌عنوان مکمل زبان پرداخته است. امامی (۱۴۰۰)، در ترجمه مقاله «آن تصاویر پارودیک: نگاه اجمالی به هنر معاصر چین» نوشته شیایوپینگ‌لین، تحولات اخیر هنر آوانگارد چین را با نظریات پیرامون پست‌مدرنیسم و بینامتنیت مورد بررسی قرار داده است. تات و روحانی (۱۴۰۰)، در مقاله «خرده‌فرهنگ‌های دهه شصت و چگونگی بازنمایی پارودیک آن در سینمای دهه نود ایران (موردکاوی: نهنگ عنبر، مصادره، هزارپا)» از نظرات لیندا هاچن در تحلیلِ آثار سینمایی بهره برده است. پژوهش‌های غیر فارسی: لیندا هاچن (۲۰۰۰)، کتابِ «نظریه پارودی: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری سده بیستم» را به موضوع پارودی اختصاص داده است. هم‌چنین، هاچن (۱۹۸۸)، در فصل هشتم از کتاب «بوطیقای پست‌مدرنیسم» به موضوع پارودی می‌پردازد. از این کتاب‌ها در بخش نظری پژوهش حاضر، استفاده شده است. وجه تمایز پژوهش پیشِ‌رو با پژوهش‌های بخش پیشینه در این است که، هیچ‌یک از این پژوهش‌ها از نظریه پارودی لیندا هاچن و نکات اساسی آن برای تحلیل «آثار تجسمی» استفاده ننموده‌اند. هم‌چنین، پژوهشی در زمینه استفاده از ایموجی‌ها در هنر معاصر و تحلیل این آثار با نظریه پارودی لیندا هاچن انجام نگرفته است. این مقاله در صدد است، وجه پارودیک این آثار را با استفاده از نکات اساسی نظریه پارودی هاچن بررسی نماید.

پست‌مدرنیسم، بینامتنیت، پارودی

پست‌مدرنیسم پیکره پیچیده و درهم تنیده متنوعی از اندیشه‌ها، آرا و نظریاتی است که در اواخر دهه ۱۹۶۰ سربرآورد (برمن، ۱۳۹۲: ۳۶-۳۸). پست‌مدرنیست‌ها رویکرد شاخصی نسبت به هر آن‌چه ملاحظه می‌کنند ـ اعم از فیزیکی، اجتماعی، روان‌شناختی، نشانه‌شناختی (مربوط به نشانه‌ها)، یا معرفت‌شناختی ـ دارند؛ یعنی، معتقدند هر اُبژه‌ای به طرز علاج‌ناپذیر و پویا پیچیده است. پیچیدگی پدیده تمام‌شدنی نیست، بلکه زاینده است و هر شاکله مفهومی، هر تمایز بنیادین، هر قانون یا قاعده، قابل نقض است. (کِهون، ۱۳۹۸: ۳۳-۳۴). در نظر بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان، عصر پسامدرن عصری است که در آن بازتولید بر تولیدِ اصل تفوق می‌یابد (آلن، ۱۳۹۲: ۲۵۸). بینامتنیت به معنای شکل‌گیری معناهای متن‌ها به وسیله متن‌های دیگر است؛ نوعی خوانش یک متن در مقابل متن‌های دیگر که تاثیرات متنی و ایدیولوژیکی آن‌ها، و اصولاً همه متن‌ها را در بافتی از روابط نشان می‌دهد. در بینامتنیت یک متن نه واحدی خودمختار و مستقل از ایدئولوژی، سیاست، زندگی افراد و تاریخ، بلکه در پیوند فشرده با این منابع است (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۱۴۰). نظریه‌های پست‌مدرن بیش از نظریه‌های ساختارگرا به بینامتنیت توجه داشته‌اند و بیش از آن‌ها نیز از بینامتنیت بهره برده‌اند. بینامتنیت، به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی ادبیات، هنر و اندیشه پسامدرن محسوب می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۱۲). بینامتنیت به طور هم‌زمان، اصالت یک پارچه، خلاقیت مطلق، مالکیت قطعی و آگاهی کامل نسبت به متن را نفی می‌کند. پارودی از قدیمی‌ترین گونه‌ها یا زیرگونه‌های هنری به حساب می‌آید که از روابط بینامتنی بهره می‌برد. نظریه پست‌مدرن توجه‌ای ویژه به پارودی دارد. پارودی در معنای خاص و دقیق آن، عبارت است از به‌کارگرفتنِ آگاهانه و آیرونیک یک الگوی هنری دیگر (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۳۷).

تعریف پارودی از نظر لیندا هاچن

لیندا هاچن یکی از برجسته‌ترین پژوهشگران و نظریه‌پردازان پست‌مدرن محسوب می‌شود.

پست‌مدرنیسمِ هاچن پیوند عمیقی با بینامتنیت دارد. در نظر او پارودی (هجو) و بینامتنیت در دوره پسامدرن با هم پیوندی تنگاتنگ و تودرتو دارند. از دیدِ منتقدانی چون هاچن ادبیات پسامدرن گستره وسیعی از اشکال معاصر و تاریخی را به‌کار می‌گیرد، و این کار را در راستای ثبت وابستگیِ خود به اشکالِ بازنمایی مقرر (هم‌سازه‌ها)، صورت می‌دهد. اما در عین ثبت این واقعیت، با هم‌نشین ساختن سبک‌ها و رمزگان‌ها، هم‌نشین ساختنِ اشکال بازنمایی متفاوت وگاه، ظاهراً متباین، در جهتِ به پرسش کشیدن، برهم‌زن، و حتی از بین بردن سلطه آن اشکالِ مستقر عمل می‌کند (آلن، ۱۳۹۲: ۲۶۹). پارودی در اصطلاحاتِ نشانه‌شناختی، به‌عنوان بازنمایی معمولاً طنزآمیز از متنی ادبی یا هنری تعریف می‌شود؛ یعنی بازنمایی یک «واقعیت مدل‌سازی‌شده»، که خود از قبل بازنمایی خاصی از یک «واقعیت اصلی» است (Hutcheon, 2000: 49). فرض پارودی به‌عنوان گشایش تکثر متنی، و نه فروبستِ آن، فرضی حایز اهمیت است. از جمله بسیاری موارد دیگر، که بینامتنیت پسامدرن آن‌ها را به چالش می‌کشد، بستار و معنای محوری واحد است. گذرا بودن خودخواسته و عامدانه این بینامتنیت اساساً متکی بر پذیرش رسوخ متنی و ناگزیرِ رویه‌های گفتمانیِ پیشین است. بینامتنیتِ نوعاً متناقض هنر پسامدرن، هم زمینه را مهیا کرده و هم به متزلزل ساختنِ آن منجر می‌شود. دلالت‌های متناقض و ایدئولوژیک پارودی، آن را به شکل شیوه مناسب نقادی پسامدرنیسم درمی‌آورد؛ پارودی با استقرار محافظه‌کارانه قراردادها و سپس، مخالفت اساسی با آن‌ها، وجهه‌ای ناسازه‌وارانه از خود به نمایش می‌گذارد (هاچن، ۱۳۹۷: ۲۸۱-۲۸۵).

لیندا هاچن (۲۰۰۰) در کتاب «نظریه پارودی: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری سده بیستم» به تعریف پارودی، کارکرد آن و تفاوت و شباهت آن با سایر ژانرها، هم‌چنین، رمزگذاری و رمزگشایی و اهمیت تشخیص رمزهای نهاده شده در متن و تفسیر آن‌ها (توسط مخاطب) می‌پردازد. او در ابتدا، به ریشه کلمه پارودی اشاره می‌کند: «از نظر بیش‌تر نظریه‌پردازانِ پارودی، ریشه این واژه به کلمه یونانی پارودیا [۷] به معنای «ضدآهنگ» برمی‌گردد. با این حال، پیشوند پارا [۸] دارای دو معنی است که، معمولاً، فقط یکی از آن‌ها ذکر می‌شود: «ضد» یا «مقابل». بنابراین، پارودی به تقابل یا تضاد بین متون تبدیل می‌شود: یک متن در مقابل متن دیگر با هدف تمسخر یا مضحک ساختن آن. با این حال، «پارا» در یونانی می‌تواند به معنای «کنار» نیز باشد و بنابراین، به جای تضاد، توافق یا صمیمیت را پیشنهاد می‌دهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۰۶). تعریفِ لیندا هاچن وجه مشترک همه نظریه‌های پارودی برای همه اعصار را بیان می‌کند. با این تعریف، پارودی تکرار است؛ اما تکراری که شامل تفاوت است؛ آن تقلیدی با فاصله آیرونیک انتقادی [۹] است که آیرونیِ آن می‌تواند شمشیری دو لبه باشد و طیف خصیصه‌های پراگماتیک [۱۰] (عمل‌گرایانه) آن از تمسخر تحقیرآمیز تا ادای احترام فروتنانه است. لذت آیرونیِ پارودی [۱۱] نه از طنز، بلکه از میزان درگیری خواننده در جهش بینامتنی بین همراهی و فاصله ناشی می‌شود (Hutcheon, 2000: 32). هاچن معتقد است، جداکردن استراتژی‌های عمل‌گرایانه از ساختارهای فرمی هنگام صحبت از آیرونی یا پارودی بسیار دشوار است: یکی متضمن دیگری است. به عبارت دیگر، تحلیل کاملاً فرمی از پارودی به‌عنوان روابط متنی، پیچیدگی این پدیده‌ها را رعایت نمی‌کند. و هرمنوتیکِ (علم تاویل و تفسیر) صرف نیز در افراطی‌ترین شکل خود، پارودی را آن‌گونه که «خوانندگان و منتقدان و نه خود متون ادبی» خلق کرده‌اند، می‌بینند؛ در حالی که، عمل [۱۲] و فرم پارودی شبیه به ادغام است؛ کارکرد آن جداسازی و تضاد است. پارودی مستلزم چیزی بیش از مقایسه متنی است. کل بافت بیانی در تولید و دریافت نوعی پارودی درگیر است که از آیرونی، به‌عنوان ابزار اصلی برجسته کردن و حتی ایجاد تضاد پارودی استفاده می‌کند. آیرونی و پارودی هر دو در دو سطح عمل می‌کنند: یک سطح اولیه، سطحی یا پیش‌زمینه و یک ثانویه، ضمنی یا پس‌زمینه. اما دومی (پارودی)، در هر دو مورد، معنای خود را از بافتی که در آن است، می‌گیرد. معنای نهایی آیرونی یا پارودی مبتنی بر تشخیص تلفیق این سطوح است. این دوگانگی هم در فرم و هم اثر یا خصیصه‌های [۱۳] عمل‌گرایانه است که پارودی را به سبکی مهم از خود-

بازاندیشی مدرن در ادبیات، موسیقی، معماری، فیلم و هنرهای تجسمی تبدیل می‌کند (Hutcheon, 2000: 34-36). نامور مطلق به نقل از بنقوزی [۱۴] می‌نویسد: برای هاچن پارودی کامل‌ترین فرم پست‌مدرن محسوب می‌شود. او پارودی را به مثابه یک تکرار در نظر می‌گیرد که نتیجه آن برانگیختن آیرونی در فضای شباهت است (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۱۰). از نظر هاچن، پارودی مبتنی است بر شباهت‌های آشکار میانِ متون که با تفاوت‌های آیرونیکِ مهمی همراه است. تفاوت‌هایی که بر فاصله ذهنی و هنری میان نسخه اصل و بدل دلالت دارند. او تاکید می‌کند که وارونه‌سازیِ آیرونیک ویژگی مشخص همه انواع پارودی است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۳۹-۴۴۰). از نظر او، پارودی به معنای ویران کردن گذشته نیست. در واقع، پارودی هم ستایش گذشته و هم زیر سوال بردن آن است (Hutcheon,1988: 126).

پارودی از آیرونی به‌عنوان یک راهبرد بلاغی استفاده می‌کند. آیرونی هم یک ویژگی معنایی و هم یک ویژگی کاربردی دارد. رویکرد عمل‌گرایانه‌ای که بر تاثیرات عملی نشانه‌ها تمرکز می‌کند. کارکرد عمل‌گرایانه آیرونی، یکی از ارزیابی‌های سیگنالینگ [۱۵] (علامت‌دهنده) است که اغلب ماهیت تحقیرآمیز دارد. هر دوی این کارکردها -وارونگی معنایی و ارزیابی عمل‌گرایانه- در ریشه یونانی آیرونیا [۱۶] دلالت دارند که حاکی از شبیه سازی و بازجویی است: هم تقابل معانی وجود دارد، و هم یک قضاوت. اجازه دهید حالا به دو کارکرد آیرونی بازگردیم: «معنایی و متضاد»، «عمل‌گرایانه و ارزیابی کننده». کارکرد در سطح معنایی، آیرونی را می‌توان به‌عنوان نشانه‌ای از تفاوت در معنا یا به سادگی، به‌عنوان ضد عبارت تعریف کرد. به این ترتیب، به طور متناقض، از نظر ساختاری با روی هم قرار دادن (برهم‌گذاری) [۱۷] زمینه‌های معنایی (آنچه بیان شده/آنچه مورد نظر است) ایجاد می‌شود. کارکرد دوم، ارزیابی عمل‌گرایانه آیرونی به ندرت، مورد بحث قرار گرفته است ولی اکثر نظریه‌پردازان موافقند که درجه تاثیر آیرونیک در یک متن با تعداد سیگنال‌های آشکار مورد نیاز برای دست‌یابی به آن اثر، نسبت معکوس دارد. اما سیگنال‌ها باید در داخل متن وجود داشته باشند، تا به رمزگشا اجازه دهند تا هدف ارزیابی رمزگذار را استنباط کند (Hutcheon, 2000: 53-55). بنابراین، هاچن در توضیح کارکرد پارودی به مفهوم آیرونی و کارکرد عمل‌گرایانه آن توجه دارد. وی پارودی را جریانی کاربردشناختی و هرمنوتیکی می‌داند و مخاطب را در تاویل متن فعال و موثر تلقی می‌کند (طاهری و افضل طوسی، ۱۳۹۶: ۱۱).

دامنه عملکرد پارودی از نظر هاچن

هاچن استدلال می‌کند برای فهمیدن این‌که پارودی چیست، باید کل عمل بیان، تولید و دریافت متنیِ متون را در نظر بگیریم. بنابراین، ما باید از آن مدل‌های متن/ خواننده بینامتنی فراتر برویم، تا نیت و شایستگی نشانه‌های رمزگذاری شده و سپس، استنتاج شده را در برگیرد. در همین راستا، ما هم‌چنین، باید سعی کنیم دیدگاه گیرنده محور تعامل ارتباطی پارودی را گسترش دهیم. او از اصطلاح اِتوس [۱۸] (خصیصه) استفاده کرده است؛ اما با تاکید بیش‌تر بر فرآیند رمزگذاری. منظور او از خصیصه، پاسخ مورد نظر حاکم است که توسط یک متن ادبی (یا هنری) به دست می‌آید. هدف، توسط رمزگشا از خود متن استنتاج می‌شود. بنابراین، از برخی جهات، خصیصه، هم‌پوشانی بین اثر رمزگذاری شده (به دلخواه و مورد نظر سازنده متن) و اثر رمزگشایی (که توسط رمزگشا به دست می‌آید) است. بنابراین، منظور هاچن از اصطلاح خصیصه، احساسی است که رمزگذار می‌خواهد به رمزگشا اعطا کند (Hutcheon, 2000: 55).

هاچن برای درک بیش‌تر خصیصه پارودیک، خصیصه آیرونی را نیَز مقایسه و معرفی می‌نماید:

۱. **خصیصه آیرونیک**: آیرونی کلامی و نه موقعیتی، یک استعاره است. اما آن نیز یک خصیصه دارد. خصیصه عموماً، پذیرفته شده آیرونی، رفتاری طنزآمیز است. بدون این خصیصه، آیرونی وجود نخواهد داشت، زیرا زمینه عمل‌گرایانه (رمزگذاری شده و رمزگشایی شده) چیزی است که درک فاصله یا تضاد بین زمینه‌های معنایی را تعیین

می‌کنـد. با این حـال، این خصیصـه در درون خود طیفـی از درجات را شـامل می‌شـود، از پوزخندی سـبک‌دل گرفته تا تلخـی آیرونیک و خنده اسـتهزا آمیز.

خصیصه پارودیک: بـه طور سـنتی، پـارودی نیز به داشـتن یک خصیصـه منفـی در نظر گرفته شـده است: تمسـخر. اما بسـیاری از پارودی‌های امروزی متون پس‌زمینه را به سُـخره نمی‌گیرند؛ بلکه از آن‌ها به‌عنـوان معیارهایی اسـتفاده می‌کنند که بر اسـاس آن متن معاصـر را زیر نظر قرار می‌دهنـد. با این حال، مهم است که در نظر داشته باشـیم که این نوع پارودیِ احترام‌آمیز از یک جهت مهم ماننـد نوع تحقیرآمیزتر اسـت: «به تفاوت بین متون اشـاره می‌کنـد»؛ علاوه بـر ایـن رفتـار احترام‌آمیـز از پـارودی، حداقل یک نشـانه ممکن دیگر وجود دارد: یک نشـانه خنثی‌تر یا بازیگوش، نزدیک بـه صفر درجه تهاجمی نسـبت به متن پس‌زمینه یا پیش‌زمینه. در این جا، خفیف‌ترین تمسـخرهایی که آیرونی قـادر به انجام آن اسـت، در سیگنال پارودیِ تفاوت دخیل است (Hutcheon,2000: 57-61). بنابرایـن، همان‌طـور کـه دیدیـم خصیصـه پارودی از رفتار احترام‌آمیز، رفتار بازیگوشانه و خنثی تا رفتار تمسخرآمیز متغیر است.

رمزگذاری و رمزگشایی پارودی

یکی از مهم‌تریـن مسـایل در تحلیل پـارودی از نظر هاچن رمزگذاری و رمزگشایی پارودی است. رمزهایی که هـم رمزگذار (نویسـنده یا هنرمنـد) و هم مخاطب پارودی باید از آن آگاه باشـند (تات و روحانی، ۱۴۰۰: ۲۹). او مخاطب را در تاویل متن فعال و موثر مي‌داند. در الگـوي هرمنوتيكي، كاربردشـناختي و تاثيرگراي هاچن ارتباطي دوسـويه ميان نويسـنده (هنرمند) و مخاطب هست كه در آن، بر اين عوامل تاكيد مي‌شود: قصد نويسـنده (هنرمنـد)، تاثير بر مخاطـب، توان و آگاهي نويسـنده (هنرمند) در رمزگـذاري و در مقابل توان مخاطب در رمزگشـايي پـارودی، عناصر بافتي موثر در درك پـارودی. در این خوانـشِ هرمنوتیکی، هاچـن پـارودی را جریانـی می‌بینـد کـه مسـتلزمِ خطاب‌گـر، دریافت‌گر، زمـان و مـکان و گفتمان‌های متقدم و متاخر است (سبزیان، ۱۳۸۸: ۱۶۶-۱۶۷).

هر موقعیت پـارودی و اصولاً هر موقعیت اسـتدلالی، یـک عنصـر بیان‌کننـده و رمزگـذار و نیـز یـک دریافت‌کننـده را شـامل می‌گـردد. پـس نویسـنده (هنرمند) را تنها به صورت جایگاهی در نظر می‌گیریم که در درون متن پر می‌شود، به عبارت دیگر جایگاهی که ما به‌عنوان خواننـده آن را اسـتنباط می‌کنیم. در ایـن صـورت اسـتفاده از عنوان‌های «تولیدکننده» و «دریافت‌کننـده» متن به معنای صحبت کـردن از فرد فاعل نیسـت، بلکه می‌تـوان آن‌ها را «جایـگاه فاعل» نامید که فرامتنی هم نیسـتند؛ بلکـه در عوض عناصر ضروری تشـکیل‌دهنده متن و به ویـژه، متن پارودی هستند. رمزگذارِ پارودی کم‌تر به فرایند اصلی نوشتن (خلق) و بیش‌تر به بازنویسـی فکر می‌کنـد. متن (اثر هنری) اصلی بـه متن موازی (جدیـد) تغییر می‌یابد. جایـگاه فاعلـی تولیدکننده پـارودی ماننـد جایگاه یک عامل کنترل‌کننده اسـت که کنش‌هایش شـواهد متنـی را شـکل می‌دهـد (Hutcheon, 2000: 87). اگـر مخاطب کنایـه پـارودی را دریافت نکنـد، آن متن را صرفاً، مثل هـر متن دیگری می‌خوانـد و یا زنجیره‌ای از انعکاس‌هـای بینامتنی برگرفتـه از خواندن خود را جای‌گزیـن آن می‌کنـد. بنابراین، هاچن بـه اهمیت تشـخیص رمزهاي نهاده‌شـده در متن و تفسیر آن‌ها مي‌پـردازد؛ رمزهایـي کـه هـم پارودی‌پـرداز و هم خواننـده یـا مخاطب پـارودی بایـد از آن‌هـا آگاهي داشـته باشـند. مهم‌ترین اقتضاي این رمزگشـایي، بـه تعبیر هاچـن، همـان ماهیت پـارودی بـودن اثر اسـت؛ به عبارتي، باید خواننده بداند که يك اثر خاص پارودی اسـت. اگر خواننده تشـخیص ندهد که اثري به پارودی‌پردازي از اثر یا آثار پیـش از خود پرداخته، يك وجه مهم پارودی را از آن گرفته اسـت: دوسـويي آن. این دوسـويي همـان وجه تقلیـدي و تفاوت‌آمیز اثر پارودی با آثار قبلي اسـت (سبزیان، ۱۳۸۸: ۱۶۹). اگر مخاطب تشـخیص ندهد که با یـک متن پارودیک مواجه است، نمی‌توان وارد یک رابطه دوسویه با متن شده و رمزگان را تجزیه و تحلیل نماید (تات و روحانی، ۱۴۰۰: ۲۹).

هاچن سـه صلاحیت را برای درک پارودی و آیرونی از سوی مخاطب لازم می‌داند:

۱) صلاحیت زبان‌شناختی: تشـخیص آن‌چه به طور

ضمنی به آن اشـاره شـده و نیز آن‌چه که در اصل بیان شده است؛

۲) صلاحیـت بلاغـی یـا عـام: آگاهـی مخاطـب از هنجارهای بلاغـی و ادبی (هنری) و امکان تشـخیص انحراف از این هنجارها؛

۳) صلاحیـت ایدئولوژیک: سـومین نـوع صلاحیت از همـه پیچیده‌تـر اسـت و در معنای وسـیع‌تر کلام می‌توان آن را ایدئولوژیکی نامیـد. بنابراین، می‌توان گفت پارودی، ماننـد آیرونی، به مجموعه مشـخصی از ارزش‌هـای نهادینه‌شـده -هـم زیبایی‌شـناختی (عـام) و هـم اجتماعـی (ایدئولوژیکـی)- نیـاز دارد، تـا بتواند درک شـود یا حتی وجود داشـته باشـد. در رمزگذاری یک متـن به صورت پـارودی، تولیدکننده باید «مجموعه‌ای از کدهای فرهنگی و زبان‌شـناختی مشترک» و نیز «آشنایی مخاطب با متن پارودی‌شده» (متن اولیه) را در نظر بگیـرد. مخاطب اهمیت لفظی (غیرارجاعی یـا غیرپارودیـک) آن‌چه را که نشـان‌گر ارجاع نامیده می‌شـود، درک می‌کند؛ سپس، آن را به صورت انعکاسـی از یک منبع قبلی (چـه درون‌متنی چه بینامتنی) تشـخیص می‌دهد، متوجه می‌شود که «دگرتعبیری» نیاز اسـت؛ پـس، بنابرایـن، ابعادی از «منظور» متن منبع را به خاطر می‌آورد که می‌توان آن را به منظور کامل کردنِ معنای نشان‌گر، به متن کنایی یا پارودی ارتباط داد (Hutcheon, 2000: 94-97).

ایموجی

ایموجی نوعی پیکتوگرام [۱۹] لوگوگـرام [۲۰] و ایدیوگرام [۲۱] است که در متن قرار می‌گیرد و در پیام‌های الکترونیک و صفحات وب اسـتفاده می‌شـود. ایموجی‌هـا انواع گوناگونـی دارنـد؛ از جملـه حـالات چهره، اشـیای معمولـی، مکان‌هـا و انـواع آب‌وهـوا و حیوانـات. ایموجی‌ها شباهت بسـیاری با اموتیکون‌ها [۲۲] دارند. با این تفاوت که آن‌ها تصویر هسـتند، نـه معادل‌های تایپی؛ کلمـه ایموجی از زبـان ژاپنی وارد انگلیسـی شـده اسـت. «e» در ایموجـی بـه معنـای «تصویر» و «moji» مخفـف «حـرف، کاراکتـر» اسـت. بنابراین، «تصویر-واژه» تعریـف سـاده‌ای از ایموجی و توصیف نسبتا دقیقی از آن اسـت. اولین نمادهای ایموجی در حدود سـال ۱۹۹۸ توسـط یک کارگر مخابراتی ژاپنی به اسم شـیگتاکا کوریتا [۲۳] طراحی شـدند. کوریتا که خواننده پروپاقـرص کتاب‌های مصور ژاپنـی (مانگا) بود، با اقتباس از سـبک تصویری جذاب مانگا، حالت گرافیکی‌تری را جای‌گزین اموتیکون نمود.

سده بیسـت و یکم شـاهد توسـعه عظیمی در بخش فناوری اطلاعـات بود. بـه همین دلیل، رسـانه‌های اجتماعی به‌عنوان محیطـی جدید و موثر برای «بیان» ظهور یافتند. رسـانه‌های جدید سـبک‌های زندگی، ایدئولوژی‌ها و حتی ابزارهای ارتبـاط را تغییر دادند. ارتبـاط در رسـانه‌های اجتماعـی شـبیه مکالمـات متداول یا رو در رو نیست؛ بلکه از نوع مجازی است. به دلیل ماهیت مجازی آن، در برخی موارد درک معنای واقعی یک پیـام متنـی چالش‌برانگیـز و گمراه‌کننده می‌شـود. ایموجی‌ها، تا حدی این موقعیت دشوار را خنثی می‌نمایند و بار عاطفی پیغام را انتقال می‌دهند (Jyoti Talukdar, 2021: 212).

ایموجی‌هـا، تصویر-واژه‌هـای استانداردشـده‌ای هسـتند که هم کارکـرد تصویرنگاشـتی و هـم کارکرد واژه‌نگاشـتی (جای‌گزینـی کلمـه) را دارا هسـتند. و عموماً، در پیام‌های غیررسمی و به منظور اضافه‌کردن تفاوت‌هـای معناییِ ظریـف، تاکید بر لحـن و محقق کردن کارکردهای مختلف احساسی و گفتگوگشایی [۲۴] مـورد اسـتفاده قـرار می‌گیرنـد؛ گفتمـان کارکـرد گفتگوگشایی به استفاده از زبان برای مقاصد اجتماعی و روانی-عاطفی اشـاره دارد. صحبت گفتگوگشـا بُعد بسـیار مهمی از آیین پیوند و ابزاری اسـت برای ارایه «وجهه اجتماعی مثبت» در تعامل ارتباطی. سه مورد از متداول‌ترین کارکردهای گفتگوگشـای ایموجی‌ها، عبارتند از: ۱) گشـودن گفتار؛ ۲) پایان دادن به گفتار؛ ۳) اجتناب از سکوت. هم‌چنین، کارکرد گفتمانی اولیه برخی ایموجی‌هـا یا حتـی بیش‌تر آن‌هـا اصطلاحاً، «کنتـرل عواطـف» و «انتقـال وضعیـت ذهنـی فـرد (عقیده، قضاوت، نگرش، دیدگاه، احساسـات و ...)» است (Danesi, 2017: 18-23).

ایموجی‌ها به خودی خود به نشانه‌های ارتباطی [۲۵] تبدیل نمی‌شـوند؛ بلکـه مـا از طریـق نمادگرایی و با اهـداف ارتباطی به آن‌هـا معنا می‌بخشـیم (Ibid: 41-61). زمانی آیکن به نمـاد تبدیل می‌گردد که ردی از آن در فرهنگی نمایان شـود. یعنی، فرهنگ آن نشـانه را بازسـازی می‌نماید و آن را در موقعیتـی متفاوت قرار

می‌دهـد کـه خوانش‌های متفاوتـی را هـم می‌پذیرد (شـعیری، 1397: 208؛ Albert, 2020: 70). کاراکترهـای ایموجـی از همـان ابتـدا، به‌عنـوان نمـاد [۲۶] بـه‌کار می‌رفتند (Albert, 2020: 75).

ایموجی در هنر معاصر

علاوه بـر نقـش ارتباطـیِ ایموجی‌ها در شـبکه‌های اجتماعـی و اسـتقبال عمومـی و جهانـی از آن‌ها در ارتباطـات مجـازی، شـاهدِ ورود تصاویـر ایموجـی بـه حوزه‌هـای دیگـر (فرهنگـی، تجـاری و ....) نیز هسـتیم. امـروزه، از تصاویـر ایموجـی در تبلیغـات تجاری، کالاهـای مصرفـی روزمـره، مُـد، تولیدات فرهنگـی، بازی‌هـای رایانـه‌ای، انیمیشـن و ... نیز اسـتفاده می‌شـود. به این ترتیب، دامنه اسـتفاده از آن بسـیار گسـترده‌تر از شـبکه‌های اجتماعی است. پس اگر واژه‌نامـه ایموجی [۲۷] شـبکه‌های اجتماعی را متنـی «فرهنگی-تصویـری» در نظر بگیریـم، کاربرد ایموجی در سـایر حوزه‌ها به نوعی تقلید (مسـتقیم یا غیر مستقیم) از این واژه‌نامه خواهد بود. ایموجی‌ها، چگونـه در آثار هنـری بـه‌کار گرفتـه می‌شـوند؟ آیا انتقال ایـن تصاویـر از شـبکه‌های اجتماعـی (متن فرهنگی) به متن‌های هنری و تقلیـد از آن‌ها می‌تواند موقعیتی کنایه‌آمیـز و آیرونیک ایجاد کنـد و پارودی تولیـد کنـد؟ چگونـه می‌توان بـا توجـه بـه «نظریه پارودی لیندا هاچن»، اسـتفاده از ایموجی‌ها در هنر معاصـر را بررسـی و تحلیل نمـود؟ ورود ایـن تصاویر به حـوزه هنرهای تجسـمی را نیـز می‌توان بـا توجه به جهت‌گیری‌هـای هنر معاصـر در دهه‌هـای اخیر و اسـتفاده از کلیشـه‌ها در هنر -به ویژه، نزد هنرمندان پاپ [۲۸] و نئوپـاپ [۲۹]- توجیه نمود. حـال، برای تحلیل آثار به نکات اساسـی کـه در نظریه پـارودی هاچن به آن اشـاره شـد، توجه می‌کنیـم. همان‌طور کـه گفته شـد، از نظر هاچن پارودی تکرار اسـت، امـا تکراری که شـامل تفـاوت اسـت. تقلیـدی اسـت بـا فاصله آیرونیـک انتقـادی. در واقـع، پـارودی از آیرونـی به‌عنوان ابـزار اصلیِ برجسـته کـردن و حتـی ایجاد تضـاد اسـتفاده می‌کنـد. بنابراین، بررسـی احتمال وجـود موقعیـت آیرونیـک در تقلید شـرطی مهم در تشخیص پارودی از نظر هاچن اسـت. از طرف دیگر، همان‌طور که هاچن اشـاره می‌کند، خصیصه پارودی از رفتاری احترام‌آمیز، خنثی، بازی‌گوشانه تا رفتاری تمسـخرآمیز و اسـتهزاآمیز متغیـر اسـت. بنابراین، درجه پارودی بودن یک متن (هنری) با توجه به درجه (شـدت) وجه آیرونیک آن متنـوع اسـت. بنابراین، در تحلیل آثار این نوشـتار می‌توان درجـه پارودی را نیز بررسـی کرد و به این ترتیب، مشـخص نمود که هر اثر چه رفتاری بـا متن فرهنگـی اولیـه (ایموجی‌ها) دارد. مسـاله سـومی که در نظریه هاچن حایز اهمیت اسـت، رمزگذاري و رمزگشـایي پارودی است. هاچن بـه اهمیت تشـخیص رمزهای نهـاده شـده در متن و تفسـیر آن‌ها می‌پـردازد. در رمزگذاری یـک متن به صـورت پـارودی، تولیدکننـده (رمزگـذار/هنرمند) باید مجموعـه‌ای از کدهای فرهنگی و زبان‌شـناختی مشـترک و نیز آشـنایی مخاطب با متن پارودی‌شـده (اولیه) را در نظر بگیرد. پارودی به مجموعه مشخصی از ارزش‌های نهادینه‌شـده زیباشـناختی و اجتماعی (ایدئولوژیکی) نیاز دارد، تا بتواند درک شود. بنابراین، در بررسـی آثار باید به رمزگذاری هنرمنـد و رمزهایی که در اثر می‌گذارد و هم‌چنین، رمزگشـایی مخاطب با توجه به پیشینه فرهنگی و هنری و زمینه آشنایی او با رمزهای نهاده شده، توجه شود.

حال به این پرسـش مهم می‌پردازیـم: انتقال تصاویر ایموجـی از شـبکه‌های اجتماعـی (متـن فرهنگی) به متن‌هـای هنری و تقلیـد از آن‌ها چگونـه می‌تواند موقعیتی کنایه‌آمیز و آیرونیـک ایجاد نموده و پارودی تولید کند؟ هاچن در کتابِ نظریه‌ای در باب اقتباس [۳۰] درباره مفهوم کلی اقتباس (نـه لزوماً تقلید آیرونیک و پارودی) می‌نویسـد: «نه محصول و نه فرآیندِ اقتباس در خلا قرار ندارند. همگی آن‌ها دارایِ بافت هسـتند و به زمـان، مکان، جامعـه و فرهنگی مشـخص تعلق دارند. هنگامی که متن مـوردِ اقتباس از بافت آفرینش خود عزیمـت می‌کند و به بافـت دریافت اثر رهسـپار می‌شـود، وقوع تغییر در آن، حتی بـدونِ به‌روزکردن آگاهانـه و یا تغییـر فضا امـری اجتناب‌ناپذیر اسـت» (هاچـن، ۱۴۰۰: ۸). جابه‌جایـیِ اثـر از رسـانه‌ای به رسـانه دیگر همیشـه به معنای صورت‌بنـدی مجدد اسـت. یعنی، جابه‌جایی از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشـانه‌ای دیگر (همان: ۳۵). بنابراین، انتقالِ تصاویر

ایموجی از متن فرهنگی «واژه‌نامه ایموجی» به متن هنری و تغییر رسانه و نظام نشانه‌ای خود می‌تواند موقعیت آیرونیک ایجاد نماید. زیرا ایموجی‌ها در قلمرو فضای مجازی به‌عنوان عناصر گفتگوگشا، انتقال‌دهنده لحن پیام، انتقال‌دهنده احساسات و ... عمل می‌کنند. اگرچه در عملکردشان (بهبود ارتباطات) شوخ‌طبعانه و بازی‌گوشانه جلوه می‌کنند، ولی جنبه آیرونیک، کنایه‌آمیز و نقادانه ندارند و در آن‌چه می‌نمایانند (احساسات، لحن و ...)، صادق هستند. بنابراین، با عزیمت به رسانه دیگر، کارکرد ارتباطی‌شان را از دست می‌دهند (می‌توانند به معانی‌شان ارجاع داشته باشند، ولی دیگر همان کارکرد قبلی را ندارند)؛ و در فضای هنری هم متن فرهنگی نخستین را تایید می‌کنند و هم با آن فاصله نقادانه دارند. موارد مطرح شده برای تمام آثار مورد بررسی صدق می‌کند و تمامی آن‌ها به سبب این انتقال از رسانه‌ای به رسانه دیگر، جنبه آیرونیک دارند.

حال تعدادی از آثار هنری را که از ایموجی استفاده کرده‌اند، با توجه به موارد یاد شده در نظریه پارودی هاچن بررسی می‌نماییم:

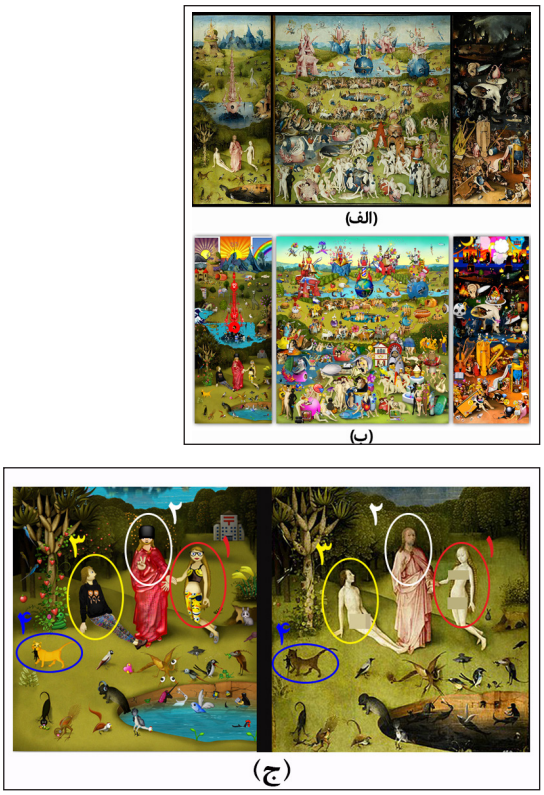
تجزیه و تحلیل آثار بر مبنای نظریه پارودی لیندا هاچن

۱. کارلاگانیس[۳۱] در اثر باغ لذت‌های ایموجی[۳۲] به تقلید آیرونیک از تابلوی سه‌لتیِ باغ لذت‌های زمینی[۳۳] هیرونیموس بوش[۳۴] پرداخته است[۳۵].

وجه آیرونیک: تابلوی بوش چند داستان مربوط به کتاب مقدس را به تصویر می‌کشد: وضعیت اولیه و بی‌گناهی انسان (آدم و حوا) در باغ عدن (سمتِ چپ)، از دست رفتنِ معصومیت اولیه و روی آوردن انسان به لذت‌های دنیوی (وسط) و سرانجام مجازات انسان در جهنم (سمت راست) به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱-الف). بازنمایی بهشت، جهنم و لذت‌های دنیوی در تابلوی بوش جنبه طنزآمیز دارد (طنز تلخ و انتقادی). کارلاگانیس با تقلیدِ آیرونیک از تابلوی بوش و جای‌گزین کردن عناصر تصویری با ایموجی‌ها، هم تابلوی بوش و هم «متن فرهنگی- تصویری» ایموجی را پارودی می‌کند؛ و این ارتباط دوسویه است و هر دو متن بر وجه آیرونیک یک‌دیگر می‌افزایند و در یک قاب قرار می‌گیرند (تصویر ۱-ب).

درجه پارودی: متن اولیه (تابلوی بوش)، اگر چه دارای وجه طنزآمیز (طنز تلخ و انتقادی) است، ولی وقتی با جای‌گزینیِ ایموجی‌ها در تابلو پارودی می‌شود، جنبه شوخ‌طبعانه و بازی‌گوشانه به خود می‌گیرد.

رمزگذاری و رمزگشایی: هنرمند از یکی از مشهورترین تابلوهای تاریخ هنر استفاده کرده است. مخاطبی که تابلوی بوش را می‌شناسد به آسانی وجه آیرونیک اثرِ گانیس را دریافت می‌کند. کثرت عناصر تصویر در متن اولیه، به هنرمند اجازه می‌دهد که ایموجی‌ها را به صورت گسترده و متنوع در آن به‌کار برد. در واقع، ایموجی‌ها تک‌تک کدهای به‌کار رفته در موردِ هر عنصر در تابلوی بوش را دگرگون کرده و کدهای جدیدی به‌وجود آورده‌اند. این کدها با زندگی امروز متناسب بوده و توسط مخاطب معاصر قابل رمزگشایی است. برای مثال، آدم و حوا به دو جوان امروزی با سرهای ایموجی تبدیل گشته‌اند و جنبه مذهبی تصویر کاملاً از بین رفته است (تصویر ۱-ج).



تصویر ۱-الف) باغ لذت‌های زمینی، ۱۵۰۵، هیرونیموس بوش (URL7)؛
ب) باغ لذت‌های ایموجی، ۲۰۱۴، کارلاگانیس (URL12)؛
ج) مقایسه جزییات تصویرهای الف و ب.

۲. در مجموعه اِسکالپتموجیز [۳۶] هنرمند و طراح سه‌بعدی بن فِرنلی [۳۷] با ترکیب مجسمه‌های سنتی و ایموجی‌ها، آثار هنری جدی را پارودی می‌کند. در این جا، با دو متن مواجه‌ایم: متن هنری «شاهکار هنر هلنیستی-نیکه ساموتراس» [۳۸] و ایموجی «چهره متبسم با هاله آبی» (که نشان‌دهنده فرشته و رفتار فرشته‌وار است) (تصویر ۲).

وجه آیرونیک: کنار هم قرار دادن دو متن متضاد، تندیس فاخر و جدی (متن هنری) -که اوج هنر هلنیستی محسوب می‌گردد- درکنار ایموجی ساده (متن فرهنگی) و آشنا برای همگان در دوره معاصر، وجه آیرونیک اثر را تضمین می‌کند. هنرمند در واقع، به شوخی با هنر جدی و رسمی پرداخته است. ایموجی فرشته با هاله دور سر به‌عنوان سر این تندیس بی‌سر انتخاب شده که با بال‌های الهه هماهنگی دارد؛ ولی در عین حال، باعث ایجاد فاصله آیرونیک با اثر اولیه می‌شود. عنوان «اِسکالپتموجیز» نیز از ترکیب اسکالپتچر [۳۹] به معنای مجسمه و «ایموجی» به‌وجود آمده است. که بر جنبه آیرونیک اثر می‌افزاید.

درجه پارودی: استفاده از ایموجی «فرشته» و ترکیب آن با «تندیس الهه» درکنار تضادی که ایجاد می‌کند، تاییدی نیز به همراه دارد (با تداعی یک فرشته کودکانه). بنابراین، پارودی حاصل، بازی‌گوشانه و سرگرم‌کننده به‌نظر می‌رسد.

رمزگذاری و رمزگشایی: هنرمند از دو متن کاملاً شناخته شده استفاده کرده است و مجموعه‌ای از کدهای فرهنگی و اجتماعی مشترک و نیز آشنایی مخاطب با متن‌های اولیه (مجسمه و ایموجی) را در نظر گرفته است. بنابراین، رمزگشایی مخاطب را آسان نموده است. تشخیص آیرونیک و کنایه‌آمیز بودن اثر برای مخاطبی که تا حدودی با تاریخ هنر و فضای مجازی آشنا باشد، آسان است. و پارودی بودن متن را تشخیص خواهد داد.

مجسمه مود [۴۰] تونی تاسِت [۴۱] ستونی متشکل از پنج کره به شکل ایموجی‌هایی با چهره‌های متفاوت از متبسم تا غمگین در پنج رنگ متفاوت زرد، نارنجی، قرمز، بنفش و آبی است که به ترتیب روی یک‌دیگر قرارگرفته‌اند (تصویر ۳).

(الف) (ب)

تصویر ۲-الف) نیکه ساموتراس، ۲۰۰ق.م. (URL8)؛ ب) مجموعه اِسکالپتموجیز (یکی از آثار مجموعه)، ۲۰۱۸، بن فِرنلی (URL9).

وجه آیرونیک: علاوه بر انتقال از متنِ فرهنگی- تصویری «واژه‌نامه ایموجی»، به متن هنری -که خود می‌تواند موقعیت آیرونیک ایجاد کند- قرار گرفتنِ ایموجی‌ها و رنگ آن‌ها اشاره به گفتمان‌های پیرامون شادی [۴۲] و مثبت‌اندیشی دارد. در این جا، چهره متبسم و شاد با رنگ زرد درخشان در بالاترین قسمتِ ستون قرار دارد و سبکی و شادی و درخشندگی را تداعی می‌کند. در حالی‌که چهره اخمو و غمگینِ آبی تیره در پایین‌ترین قسمت ستون قرار گرفته است. و بقیه حالت‌ها و رنگ‌ها بین این دو قرار دارند. در دهه‌های اخیر شاهد اهمیت یافتن مقوله «شادی» هستیم. روان‌شناسی مثبت‌گرا درواقع، مطالعه علمی عملکرد بهینه انسان است و هدف آن تشدید بی‌پایان و کلی وضعیت فراگیر شادی است (binkley, 2014: 1-2). مجسمه فوق به‌عنوان مجسمه محیطی با نشان دادنِ چهره خندان زرد در بالاترین مرتبه و چهره آبی غمگین در پایین‌ترین مرتبه، به نوعی این گفتمان را یادآوری کرده و در عین حال آن را نقد می‌کند و موقعیت آیرونیک ایجاد می‌نماید.

درجه پارودی: متنِ حاضر (مود) هم مجموعه ایموجی‌ها را تایید می‌کند و هم با آن فاصله آیرونیک دارد.

رمزگذاری و رمزگشایی: هنرمند از رنگ‌ها (جنبه روان‌شناسانه آن‌ها)، حالات چهره ایموجی‌ها و سلسله‌مراتب‌شان در ستون کدهایی می‌سازد و

بـه‌این‌ترتیب، هم‌متـن فرهنگی تصویـری مجموعه ایموجی‌هـا را پـارودی می‌کنـد و هـم گفتمـان مثبت‌اندیشـی را. مخاطـب بـرای درک پـارودی به آگاهی از ارزش‌های اجتماعـی و فرهنگی نیاز دارد. به طور مثال، آگاهی مخاطب از روان‌شناسـی مثبت‌گرا و روان‌شناسـی رنگ‌ها و هم‌چنین، معنای استاندارد هر ایموجی برای رمزگشایی اثر مهم است. قرارگرفتن مجسـمه در محیط باز نیز امکان تعامل با اثـر را برای مخاطب زیاد می‌کند؛ همچون مواجهه روزانه مخاطب با پیام‌های مثبت‌اندیشانه و کنایه‌ای نیز به آن دارد.

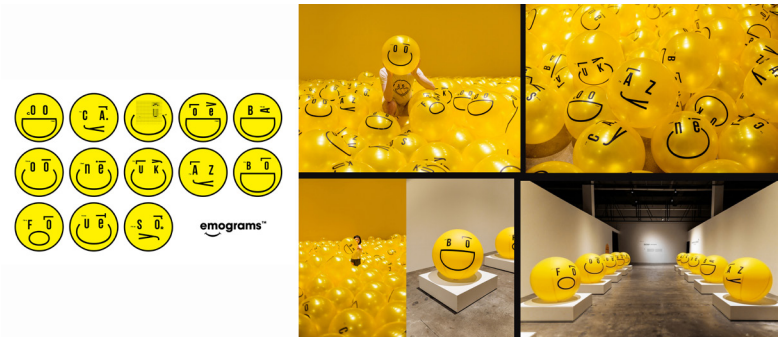
تصویر ۳- مود، ۲۰۱۷، تونی تاسِت (URL3).

۴. کیس میکلـــوس [۴۳] طـراح و هنرمند تجسـمی مجارسـتانی اسـت کـه در زمینه‌های زیـادی از جمله طراحی داخلـی، هنرهای زیبـا، طراحی گرافیـک و طراحـی سـبک حـروف کار می‌کند. در آثـار هنـری و چیدمان‌هـای او اغلـب، هنـر زیبـا، تایپوگرافی و طراحی داخلـی با هم ترکیب می‌شوند. چیدمانِ سـالن رقص- سلام اموگرام [۴۴] در سـال ۲۰۱۹ در غرفه اصلی دوسـالانه طراحی گوانگجو [۴۵] کره جنوبی، به نمایش درآمد. در این چیدمـان، از توپ‌های بادکنکی زردی اسـتفاده شده که شبیه ایموجی‌های شبکه‌های اجتماعی مجازی هسـتند. با این تفـاوت کـه، هنرمند به جای اسـتفاده از طرح ایموجی‌های استاندارد از عبارات کوتاه انگلیسی، که به شکلِ اجزای صورت طراحی شده‌اند، اسـتفاده کرده است؛ که شامل ۱۳ عبارت سـاده مختلـف درباره «احساسـات» هسـتند. عباراتـی ماننـد: «مـن بسـیار بامزه هستم»، «من خوش‌شانس هسـتم»، «متاسفم» و... (تصویر ۴).

وجه آیرونیـــک: می‌توان به ایـن موارد اشـاره کرد: جای‌گزینی عبارات سـاده احساسـی به جـای حالت چهـره ایموجی‌ها وجـه آیرونیـک دارد. نحـوه ارایه آثـار و این‌که توپ‌هـای بادکنکـی بر روی سـکوها در دو صـف قرارگرفته‌انـد (تغییـر جایگاه از شـبکه‌های اجتماعـی به جایـگاه هنـری)؛ هم‌چنین، شـباهت اتاق پر از توپ‌هـای بادکنکی (ایموجـی) به اتاق‌های تـوپ شـهربازی‌ها و احاطه شـدن مخاطب توسـط ایموجی‌ها، که کنایه‌ای اسـت به فضای مجازی، همه بر جنبـه طنزآمیز و کنایـی اثر می‌افزاینـد. بنابراین، پارودی حاصل می‌گردد.

درجه پـــارودی: به نظـر می‌رسـد در این جـا، متن فرهنگی «واژه‌نامه ایموجی» مورد شوخی قرار گرفته و در عین حال تایید می‌گردد.

رمزگذاری و رمزگشـــایی: هنرمند از چـه کدهایی اسـتفاده کرده اسـت؟ هنرمنـد از عبارات احساسـی کوتاه، که به شـکل اجـزای صورت طراحی شـده‌اند، استفاده کرده اسـت. در حالی‌که، ممکن است حالتی که این حروف در صورتک ایجاد می‌کند با مفهوم جمله هم‌خوانی کامل نداشته باشد و برداشت اولیه مخاطب با برداشـت او پس از رمزگشـایی از نوشـته (روی توپ بادکنکی) متفاوت باشـند. بنابرایـن، مخاطب درگیر بازی (دریافت معنا) می‌شود.



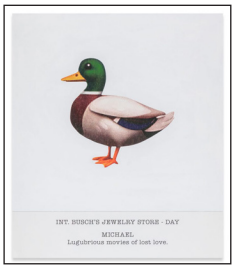
تصویر ۴- چیدمـان سـالن رقـص- سـلام اموگرام، ۲۰۱۹، دوسـالانه طراحی گوانگجو- کـره جنوبـی (URL5).

۵. جان آنتونی بالدســـاری [۴۶] هنرمنـد مفهومی آمریکایـی، از اواسـط دهـه ۱۹۶۰ شـروع بـه گنجاندن متـن و تصویر در بوم‌های نقاشـی خود کرد. او چندین اثـر خلق کرد که پتانسـیل روایی تصویـر و قدرت مشـارکت زبان در محـدوده آثار هنری را نشان می‌دهند. در آثار پیش‌رو، هنرمند تصاویر ایموجـی را در ابعادی بـزرگ چاپ کرده و در زیر هـر تصویر متنی آمده اسـت. هنرمند در این آثار، توجه مخاطب را به تفکیک بین تصویر، کلمات و معانی و کاربردهای مرسـوم آن‌ها جلب می‌کند. هنگامی‌که یـک ایموجی و یـک متن با عنوان «از هم گسـیخته» (اغلـب دیالوگ‌هایی از فیلم‌نامه‌هـا و...) کنار یک‌دیگر قـرار می‌گیرند، در حالی‌کـه بیننده تـلاش می‌کند معنا بسـازد، تفاسیر و ابهامات زیادی در ارتباط ایجاد می‌شود (URL6) (تصاویـر ۵ و ۶). دو مجموعـه از تصاویر ایموجی توسط هنرمند ارایه گشته یکی مجموعه حیوانـات و دیگـری میوه‌ها. هنرمنـد از حالات چهره ایموجی و بیانگری آن استفاده نکرده است درعوض از تصاویـر حیوانات و میوه‌ها اسـتفاده کرده که اثر را خنثی و آرام می‌کند و امکان برخورد احساسی با آن از بین می‌رود.

وجه آیرونیک: وجه آیرونیـک این تصاویـر از ارایه آن‌ها در ابعـاد بزرگ در گالری، و تناقـض بین تصویر و متن حاصل می‌شود. چاپ تصویر در ابعاد بزرگ باعث می‌گردد ایموجی‌هـا با دقت بیش‌تری دیده شـوند. و جنبه طراحی اولیه آن‌ها -که اغلب فراموش می‌شـود- به نمایش گذاشته شود.

درجه پـــارودی: رابطه متن جدید بـــا متن اولیه، رابطه‌ای خنثی با فاصله آیرونیک است.

رمزگذاری و رمزگشـــایی: هنرمند از طریق تقابل و بازی بین کلمات و تصاویر آشـنا، رونـد دریافت معنی توسـط مخاطـب را به یـک بـازی تبدیـل می‌کند. و دریافت معنا را به تعویق می‌اندازد.



تصویـر۵- «جواهرفروشـی بین‌المللی بـوش- روز - میشـل- فیلم‌هـای غم‌انگیـز عشـق گمشـده» ۲۰۱۸، جان بالدسـاری ۳/۸ * ۱۳۷/۲ * ۱۵۸/۸ سـانتی‌متر، چـاپ روی بـوم (URL10).

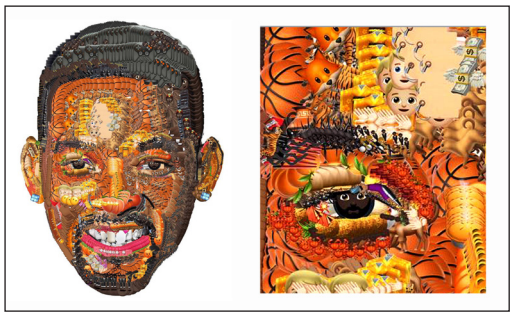
تصویـر۶- «آدم در آن نبـود (آدم بـه آن علاقـه نداشـت)» جـان بالدسـاری، ۷۱/۱* ۸۳/۸ سـانتی‌متر، چـاپ روی بـوم (URL2).

یونگ جیک [۴۷] هنرمند تجسـمی و خواننده رپ است که در حیطـه هنر دیجیتال کار می‌کنـد. او پرتره‌هایی هایپررئالیستی [۴۸] از بازیگران و افراد مشهور، با تکنیک نقطه‌گذاری خلق می‌کند که تماماً از ایموجی سـاخته شده است (تصویر ۷).

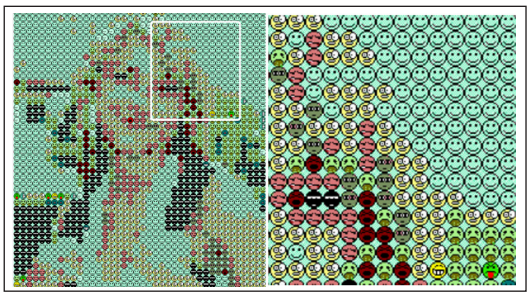
وجه آیرونیک: هنرمند از ایموجی‌هـا به جای نقاط رنگی مختلف و سـایه روشـن‌ها در کل پرتره استفاده کرده اسـت. در این جا، بـا تایید و هم‌چنیـن، فاصله آیرونیک با «واژه‌نامه ایموجـی» و «عکس اصلی چهره بازیگـر» مواجه هسـتیم. پارودی حاصـل، پرتره‌ای -معمولاً از افراد مشـهور- اسـت که به سـبب قرارگیری ایموجی‌ها به جای رنگ، هم خود ایموجی‌ها و کاربرد ارتباطی‌شـان و هم وجهه و شـهرت فرد مشـهور را به بازی می‌گیرد.

درجه پارودی: رابطـه متن جدید بـا متن‌های اولیه رابطه‌ای شوخ‌طبعانه، سرگرم‌کننده و بازی‌وار است.

رمزگذاری و رمزگشـــایی: هنرمنـد از چهـره افراد مشهور و شناخته‌شـده اسـتفاده کرده است. چینش پـازل‌وار و تصادفـی ایموجی‌ها کنـار هـم، و ترکیب آن‌ها (ترکیب عناصر آشـنا برای مخاطب) برای ایجاد این چهره، کدهـای لازم را برای تشـخیص پارودی و رمزگشـایی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. در واقع، تصویری کـه هنرمنـد ارایه می‌کند، شـبیه هـزاران تصویری اسـت که در فضای مجازی بـا آن مواجه‌ایم. با این تفـاوت که ایـن تصویر توسـط مجموعـه‌ای از ایموجی‌ها مربوط به خود فضای مجازی سـاخته شده است. یعنی «تصاویر، تصویر را ساخته‌اند» که می‌تواند کنایه‌ای باشـد به شـهرت و وجهه افراد و وابستگی آن به شـبکه‌های اجتماعـی و فضای مجـازی. مخاطب برای درک پارودی به آگاهـی از ارزش‌های اجتماعی و ایدیولوژیکی نیز نیاز دارد.



تصویر۷- پرتره ویل اسمیت، یونگ جیک، هنر دیجیتال (URL1).



تصویر۸- خروجی برنامه یاتا (ماتریس آیکن‌های متحرک)، امیلیو گوماریز-کیم آسندورف (URL11).

۷. مدونا[۴۹] متشکل است از دو هنرمند به نام‌های امیلیو گوماریز[۵۰] و کیم آسندورف[۵۱] که مسئول برنامه یاتا[۵۲] هستند. برنامه‌ای که می‌تواند یک نسخه ایموجی از هر فایل تصویری ایجاد کند. مخاطب می‌تواند تصویری از دسکتاپ کامپیوتر خود درگ کند تا به ماتریسی از آیکن‌های متحرک تبدیل گردد. آن‌ها به دنبال ترکیب زیبایی‌شناسی و فناوری، برای ایجاد تجربه‌های جدید و ایجاد پل‌های بیش‌تر بین هنر دیجیتال و هنر سنتی هستند (URL11) (تصویر ۸).

وجه آیرونیک: در این جا، با یک تعامل یا بازی مواجه هستیم. خروجی برنامه تصویری است که با تقلید آیرونیک از تصویر اولیه و با فاصله آیرونیک با آن (به سبب جای‌گزینی اجزای تصویر با آیکن‌های متحرک) به وجود می‌آید. هم‌چنین، برنامه هم‌چون برنامه‌های دیگر در فضای مجازی ارایه می‌گردد و مرز هنر و غیر هنر را برهم می‌زند؛ و می‌توان وضعیت کنایه‌آمیز و طنزآمیز ایجاد کند.

درجه پارودی: رابطه متن جدید با متن اولیه (تصویر مورد نظر مخاطب)، رابطه‌ای شوخ‌طبعانه، سرگرم‌کننده و بازی‌وار است.

رمزگذاری و رمزگشایی: مخاطب از طریق برنامه با اثر هنری در تعامل است و تصویر اولیه را خودش انتخاب می‌کند. بنابراین، با اثری مواجه‌ایم که حاصلِ مشارکت برنامه‌ای طراحی‌شده و مخاطب است و مخاطب خود می‌تواند در قسمتی از رمزگذاری مشارکت نماید و خروجی آن می‌تواند بسیار گوناگون باشد.

جدول ۱. تجزیه و تحلیل آثار بر مبنای نظریه پارودی لیندا هاچن (نگارندگان).

اثر هنری	متن‌های مورد استفاده هنرمند	چگونگی استفاده از متن‌ها برای ایجاد وجه آیرونیک پارودی	کدهای زیباشناسانه، فرهنگی و اجتماعی به‌کار رفته جهت رمزگذاری و رمزگشایی پارودی	رابطه متن جدید با متن اولیه (درجه پارودی)
تصویر ۱	استفاده از دو متن: متن تابلوی «باغ لذت‌های زمینی» بوش و متن «مجموعه ایموجی‌ها»	تلفیق دو متن و ایجاد تناقض از طریق هم‌نشینی آن‌ها.	تابلوی «باغ لذت‌های زمینی» بوش برای مخاطب آشنا به تاریخ هنر قابل شناسایی خواهد بود (کدهای زیبایی‌شناسانه)؛ استفاده از مجموعه ایموجی‌ها برای کاربران فضای مجازی آشناست (کدهای فرهنگی).	شوخ‌طبعانه - با فاصله آیرونیک
تصویر ۲	استفاده از دو متن: متن مجسمه «نیکه ساموتراس» و متن «مجموعه ایموجی‌ها»	تلفیق دو متن و ایجاد تناقض از طریق هم‌نشینی آن‌ها.	مجسمه «نیکه ساموتراس» برای مخاطب آشنا به تاریخ هنر قابل شناسایی است (کدهای زیبایی‌شناسانه)؛ استفاده از ایموجی با معنای شناخته‌شده (کدهای فرهنگی).	شوخ‌طبعانه- با فاصله آیرونیک
تصویر ۳	استفاده از سه متن: متن گفتمان «شادی» و «روان‌شناسی مثبت‌گرا»، متن «مجموعه ایموجی‌ها» و روان‌شناسی رنگ‌ها	استفاده هم‌ارز از معنای ایموجی‌ها و روان‌شناسی رنگ‌ها و تلفیق آن‌ها؛ ایجاد پیامی مثبت‌اندیشانه (در ظاهر) و ایجاد موقعیت آیرونیک (در واقع).	گفتمان مثبت‌اندیشی آشنا برای مخاطب امروز (کدهای فرهنگی- اجتماعی- روان‌شناسی)؛ مطالب مربوط به روان‌شناسی رنگ‌ها (کدهای فرهنگی- روان‌شناسی)؛ استفاده از ایموجی‌ها با معنای شناخته شده (کدهای فرهنگی).	خنثی -با فاصله آیرونیک
تصویر ۴	استفاده از دو متن: متن «عبارات ساده و حروف به شکل اجزای صورت» و متن «مجموعه ایموجی‌ها»	تلفیق دو متن و جانشینی اجزای صورت ایموجی با عبارات ساده (حالات ایجاد شده در چهره توسط بازی با حروف لزوماً با معنای عبارت هم‌خوانی ندارد).	از عبارت‌های ساده و جملات کوتاه روزمره که از صفت‌های مختلف خوب، بد، بامزه، خونسرد، تنبل و... استفاده می‌کنند (کدهای فرهنگی - اجتماعی)؛ استفاده از ایموجی‌ها (کدهای فرهنگی)؛ قرارگیری در جایگاه اثر هنری (کدهای زیبایی‌شناسانه)؛ قرارگیری در جایگاه مشابه محوطه توپ شهربازی‌ها (کدهای فرهنگی-اجتماعی).	شوخ‌طبعانه و بازی‌وار- با فاصله آیرونیک
تصاویر ۵ و ۶	استفاده از دو متن: متن «نوشته‌های گسسته و بی‌معنا» و متن «مجموعه ایموجی‌ها»	هم‌نشینی دو متن تصویری و نوشتاری بی‌ارتباط به هم و ایجاد تناقض.	استفاده از جملات اتفاقی و بی‌ارتباط (کدهای فرهنگی)؛ قرارگیری در جایگاه اثر هنری (کد زیبایی‌شناسانه)؛ استفاده از ایموجی‌ها (کدهای فرهنگی).	خنثی -با فاصله آیرونیک
تصویر ۷	استفاده از دو متن: «تصاویر افراد مشهور» و متن «مجموعه ایموجی‌ها»	چینش پازل‌وار ایموجی‌ها در متن تصویر افراد مشهور - کنایه به شهرت آن‌ها.	استفاده از تصاویر افراد مشهور (بازیگر، خواننده و...) (کدهای فرهنگی -اجتماعی)؛ استفاده از متن «مجموعه ایموجی‌ها» (کدهای فرهنگی).	سرگرم‌کننده و بازی‌وار - با فاصله آیرونیک

تصویر ۸	استفاده‌از دو متن:متن«تصویر آپلودشده‌توسط مخاطب»و متن«مجموعه ایموجی‌ها»	خروجی برنامه تصویری است که با تقلید آیرونیک از تصویر اولیه و با فاصله آیرونیک با آن (به سبب جایگزینی اجزای تصویر با آیکن‌های متحرک) به‌وجودمی‌آید.	استفاده از برنامه کامپیوتری تعاملی (کد فرهنگی-علمی)؛ استفاده از مجموعه ایموجی‌ها (کد فرهنگی).	سرگرم‌کننده و بازی‌وار- با فاصله‌آیرونیک

نتیجه‌گیری

لیندا هاچن از برجسته‌ترین پژوهشگران در زمینه پست‌مدرنیسم و پارودی است. او در پژوهش‌های خود به بازتعریف پارودی و ارتباط آن با آیرونی و کارکردِ و درجات آن و هم‌چنین، روش‌های رمزگذاری و رمزگشایی پارودی در آثار ادبی و هنری پرداخته است. هدفِ نوشتار حاضر این بود که، با بهره‌گیری از نظرات هاچن، استفاده از ایموجی‌ها در هنر معاصر و چگونگی ایجادِ پارودی توسط آن‌ها را تحلیل و بررسی نماید. ازاین‌رو، با در نظرگرفتنِ شرط‌های اساسی ایجاد پارودی (از نظر هاچن) هشت نمونه از آثار (هنر تجسمی) که به روش‌های متنوعی از ایموجی‌ها استفاده کرده‌اند، موردِ بررسی قرار گرفت. در ابتدا، به وجه آیرونیک آثار پرداخته شد؛ زیرا وجودِ موقعیت آیرونیک در تقلید، شرطی مهم در تشخیص پارودی است. همان‌طور که مشاهده شد، انتقال تصاویر ایموجی از متن فرهنگی «واژه‌نامه ایموجی» به متن هنری و تغییر رسانه و نظام نشانه‌ای خود می‌تواند فاصله آیرونیک ایجاد نماید. افزون بر این در هر یک از آثار معرفی شده روشِ خاصی برای ایجادِ موقعیت آیرونیک به‌کار رفته است (جدول ۱). نکته دوم که در نظریه هاچن حایز اهمیت است، عملکرد، خصیصه و درجه پارودی است که ارتباطی مستقیم با وجه آیرونیک آن دارد و از رفتاری احترام‌آمیز، خنثی، بازی‌گوشانه تا رفتاری استهزاآمیز متغیر است. در خصوصِ آثار مورد بررسی این نوشتار، پارودی حاصل رابطه‌ای دوپهلو با متنِ اصلی است. همان‌طور که در جدول ۱، دیده می‌شود، این رابطه شوخ‌طبعانه، سرگرم‌کننده، خنثی یا بازی‌وار است. ولی به هیچ عنوان استهزاآمیز و تخریب‌کننده نیست. با این حال، پارودی فاصله آیرونیکِ خود را با متن اولیه حفظ می‌کند. پارودیِ معاصر از شدت وجه انتقادی خود کاسته و رابطه‌ای دوپهلو با متن اصلی در پیش گرفته است، که هم تاییدی ضمنی و هم به نوعی نقد آن است (نقدی شوخ‌طبعانه). در انتها نیز رمزگذاری و رمزگشایی هر یک از آثار مورد بررسی قرار گرفت. از نظر هاچن، اولین شرط در این‌باره، آشنایی مخاطب با متن اولیه است. او معتقد است رمزگذار (هنرمند)، مجموعه‌ای از کدهای زیبایی‌شناسانه، فرهنگی، اجتماعی، ایدئولوژیکی و... را در اثر خود به‌کار می‌برد که رمزگشا تنها با شناسایی آن‌ها قادر به درک پارودی خواهد بود. آثارِ مورد نظر این نوشتار از کدهای مختلفی جهت رمزگذاری بهره برده‌اند که بنا بر جدول ۱، عبارتند از: کدهای زیبایی‌شناسانه، فرهنگی، اجتماعی، روان‌شناسی و علمی... و مخاطب بنا بر پیشینه فرهنگی، اجتماعی و... قادر به رمزگشایی خواهد بود. پس سه شرطِ اصلی مورد نظر هاچن در مورد این آثار صادق بوده و هنرمندان از روش‌های متنوعی برای ایجاد پارودی استفاده کرده‌اند.

پی‌نوشت

۱. Linda Hutcheon.

۲. Intertextuality.

۳. Parody.

۴. آیرونیک (Ironic). آیرونی به معنای نوعی سخن است که در آن معنای مورد نظر خلاف آن چیزی است که در واژه‌ها به کار رفته است؛ و اغلب ماهیتی طنزآمیز دارد (بنا بر نظر هاچن آیرونی طیفی از درجات را شامل می‌شود، از پوزخندی سبک گرفته تا خنده استهزاآمیز) (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۴۱۸).

۵. Emoji.

۶. Intertextuality, Parody and Discourses of History (1988).

۷. Parodia.

۸. Para.

۹. Critical ironic distance.

۱۰. Pragmatic.

۱۱. Parody's irony.

۱۲. Act.

۱۳. Ethos.

۱۴. Pierre-Jean Benghozi.

۱۵. Signaling.

۱۶. Eironeia.

۱۷. Superimposition.

۱۸. اِتوس (Ethos)، روح مشخصه یک فرهنگ، عصر یا جامعه که در باورها و آرزوهای آن متجلی می‌شود.

۱۹. پیکتوگرام (Pictogram) یا پیکتوگراف یک نمادگرافیکی است که معنای خود را از طریق شباهت تصویری به یک شی فیزیکی انتقال می‌دهد.

۲۰. لوگوگرام (Logogram) یا لوگوگراف، در زبان نوشتاری، یک کاراکتر نوشتاری است که یک کلمه یا تکواژ را نشان می‌دهد.

۲۱. ایدیوگرام (Ideogram) یک نمادگرافیکی است که مستقل از هر زبان، کلمه یا عبارت خاصی، یک ایده یا مفهوم را نشان می‌دهد.

۲۲. اموتیکون‌ها (Emotion icon)، اموتیکون (Emoticon) کوتاه‌شده نمایش تصویری حالت چهره با استفاده از کاراکترهاست.

۲۳. Shigetaka Kurita.

۲۴. Phatic functions.

۲۵. Communicative signs.

۲۶. Symbol.

۲۷. Emoji lexicon.

۲۸. Pop art.

۲۹. Neo-pop art.

۳۰. A theory of Adaptation.

۳۱. Carla Gannis.

۳۲. The Garden of Emoji Delights.

۳۳. The Garden of Earthly Delights.

۳۴. Hieronymus Bosch.

۳۵. او در این پروژه از چاپ دوبُعدی، تصویر متحرک، چاپ سه‌بُعدی و تجربه واقعیت افزوده استفاده کرده است.

۳۶. Sculptmojis.

۳۷. Ben Fearnley.

۳۸. Nike of Samothrace.

۳۹. Sculpture.

۴۰. Mood.

۴۱. Tony Tasset.

۴۲. Happiness.

۴۳. Kissmiklos.

۴۴. Ball.Room. Hello emograms.

۴۵. South korea's gwangju design biennale.

۴۶. John Baldessari.

۴۷. Yung Jake.

۴۸. Hyper realistic.

۴۹. Maadonna.

۵۰. Emilio Gomariz.

۵۱. Kim Asendorf.

۵۲. YATTA

منابع

آلن، گراهام (۱۳۹۲). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو، چ. چهارم، تهران: مرکز.

امامی، مونا (۱۴۰۰). آن تصاویر پارودیک: نگاهی اجمالی به هنر معاصر چین، نوشته شیائوپینگ لین، ***مطالعات هنرهای زیبا***، دوره ۲، شماره ۶، ۴۵-۵۶.

برمن، مارشال (۱۳۹۲). ***پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم (تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها)***، ترجمه حسینعلی نوذری، چ. چهارم، تهران: نقش جهان.

تات، جعفر و روحانی، سیدعلی (۱۴۰۰). خرده‌فرهنگ‌های دهه شصت و چگونگی بازنمایی پارودیک آن در سینمای دهه نود ایران (موردکاوی: نهنگ عنبر، مصادره، هزارپا)، ***رهپویه هنرهای نمایشی***، دوره ۱، شماره ۱، ۲۷-۳۷.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۴). ***فرهنگ پسامدرن***، چ. دوم، تهران: نی.

سبزیان، سعید (۱۳۸۸). نقد و معرفی کتاب: نظریه نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیست، ***نقدادبی***، دوره

۲، شماره ۷، ۱۶۳-۱۷۱.
سلطان‌کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۸۸). بررسی ساختار بصری آثار موسوم به شام واپسین و تاثیرپذیری آن از پارودی، ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، شماره ۳۳۴-۵۲.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷). ***نشانه معناشناسی دیداری (نظریه و تحلیل گفتمان هنری)***، چ. دوم، تهران: سخن.
صدریان، محمدرضا (۱۳۸۸). تعریف پارودی در دوران پسامدرن، ***اندیشه‌های ادبی***، دوره ۱، شماره ۱، ۴۵-۶۹.
طاهری، محبوبه و افضل طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۶). بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوه آشنایی‌زایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، شماره ۲۰، ۵-۲۶.
کهون، لارنس. یی (۱۳۹۸). ***متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنسیم***، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چ. سیزدهم، تهران: نی.
مازندرانی، حبیب‌الله (۱۳۹۷). ایموجی‌ها، زبان مکمل، ***مدیریت رسانه***، دوره ۶، شماره ۴۰، ۷۷-۸۶.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، چ. دوم، تهران: آگاه.
نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵). ***بینامتنیت (از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم)***، تهران: سخن.
هاچن، لیندا (۱۳۹۷). ***ادبیات پسامدرن-گزارش، نگرش، نقادی (بینامتنیت، هجو (پارودی) و گفتمان‌های تاریخ)***، ترجمه پیام یزدانجو، چ. ششم، تهران: مرکز.
هاچن، لیندا (۱۴۰۰). ***نظریه‌ای در باب اقتباس***، ترجمه مهسا خداکرمی، چ. دوم، تهران: مرکز.

References

Albert, G. (2020). ***"Beyond the binary: Emoji as a challenge to the image-word distinction" in "Visualizing digital discourse: interactional, institutional and ideological perspectives"***. Edited by: Thurlow, Crispin; Dürscheid, Christa; Diémoz, Federica (2020). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. DOI: https://doi.org/10.1515/9781501510113

Allen, G. (2013). ***Intertextuality,*** 4th ed, Tehran: Markaz. (Text in Persian).

Berman, M. (2013). ***"Postmodernism" in "Postmodernism: definitions, theories and applications"***, Translated by Hossein Ali Nouzari, 4th ed, Tehran: Naghshe Jahan. (Text in Persian).

Binkley, S. (2014). ***Happiness as Enterprise (An Essay on Neoliberal Life.*** New York: SUNY Press.

Cahoone, L.E. (2019). ***From modernism to postmodernism: an anthology,*** Translated by Abdolkarim Rashidian,13th ed, Tehran: Ney. (Text in Persian).

Danesi, M. (2017). ***The Semiotics of Emoji.*** Bloomsbury Academic An imprint of Bloomsbury Publishing Plc. ISBN: HB: 978-1-4742-8199-7 https://www.bloomsbury.com/us/semiotics-of-emoji-9781474282000/

Emami, M. (2022). Those Parodic Images: A Glimpse of Contemporary Chinese Art. ***Fine Arts Studies,*** 2(6), 45-56. (Text in Persian).

Hutcheon, L. (1988). ***A Poetics of Postmodernism.*** Routledge. New york and London. ISBN 9780415007061.

Hutcheon, L. (2000). ***A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.*** University of Illinois Press. Dd. Urbana and Chicago 2nd. https://www.press.uillinois.edu/books/?id=p069383

Hutcheon, L. (2018). ***"Intertextuality, parody, and the discourses of history" in "Postmodern literature: report, attitude, criticism",*** Translated by Payam Yazdanjoo, 6th ed, Tehran: Markaz. (Text in Persian).

Hutcheon, L. (2021). ***A theory of adaptation***, 2nd ed, Translated by Mahsa Khodakarami, Tehran: Markaz. (Text in Persian).

Jyoti Talukdar, A. (2021). ***Analysing Emoji used in Social Media as Signs on the basis of Peirce theory of Semiotics.*** Journal of Xi'an University of Architecture & Technology. Volume XIII, Issue I. 212-227. ISSN No:1006-7930.

Makaryk, I.R., (2006). ***Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms,*** Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, 2nd ed, Tehran: Agah. (Text in Persian).

Mazandarani, H. (2018). Emojis, complementary language. ***Media Management,*** 6(40), 77-86. (Text in Persian).

Namvar Motlagh, B., (2016). ***Intertextuality: from structuralism to postmodernism,*** 1st ed, Tehran: Sokhan. (Text in Persian).

Rashidian ,A., (2015). ***Postmodern culture,*** 2nd ed, Tehran: Ney. (Text in Persian).

Sabzian, S., (2009). Criticism and Introduction of the Book: A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, ***Literary Criticism.*** 2(7), 163- 171. (Text in Persian).

Sadrian, M.R., (2009). Definition of parody in the postmodern era***. Literary thoughts.*** 1(1), 45 – 69. (Text in Persian).

Shairi, H.R., (2019). ***Visual semiotics, theory and application,*** 2nd ed, Tehran: Sokhan. (Text in Persian).

Soltan Kashefi, D. (2018). Visual Analysis of 'The Last Supper' Artworks & Parody's Effect on Them. ***Theoretical Principles of Visual Arts,*** 2(2), 33-52. doi: 10.22051/jtpva.2018.3984

Taheri, M., Afzal tusi, E. (2018). "Mona Lisa's Controversial Reproduction with the Understanding Method in Postmodern Art Deconstruction Discourse". ***Journal of Visual and Applied Arts***, 10(20), 5-26. doi: 10.30480/vaa.2018.611. (Text in Persian).

Tat, J., Rouhani, S. (2021). "The subcultures of the 1990s and how they are parodically represented in the iranian cinema of the 2020s (Case study: Sperm Whale1, confiscation, millipede)". ***Rahpooye Honar/Performing Arts,*** 1(1), 27-37. doi: 10.22034/rpa.2021.249197. (Text in Persian).

URLs

URL1. https://www.artsupplies.co.uk/blog/3-artists-giving-a-different-perspective-on-celebrity-portraits/ date access: 10/1/2023

URL2. https://www.artsy.net/artwork/john-baldessari-adam-wasnt-into-it-4/ date access: 10/1/2023

URL3. https://www.artsy.net/artwork/tony-tasset-mood-sculpture-7/ date access: 10/1/2023

URL4. https://avantgallery.com/lina-condes// date access: 10/1/2023

URL5. https://www.designboom.com/art/kissmiklos-ball-room-emograms-gwangju-design-biennale-south-korea-09-11-2019/ date access: 10/1/2023

URL6. https://en.wikipedia.org/wiki/John_Baldessari/ date access: 10/1/2023

URL7. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights#/media/File:The_Garden_of_earthly_delights.jpg/ date access: 10/1/2023

URL8. https://en.wikipedia.org/wiki/Winged_Victory_of_Samothrace#/media/File:Victoire_de_Samothrace_-_Musee_du_Louvre_-_20190812.jpg/ date access: 10/1/2023

URL9. https://www.itsliquid.com/sculptmojis-ben-fearnley.html/ date access: 10/1/2023

URL10. https://news.artnet.com/art-world/john-baldessari-emoji-1161443/ date access: 10/1/2023

URL11. https://rhizome.org/editorial/2012/ /nov/06/prosthetic-knowledge-picks-web-toys date access: 10/1/2023

URL12. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Garden_of_Emoji_Delights_-_Carla_Gannis.jpg/ date access: 10/1/2023

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییـــــز ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۷۱-۵۸
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تحلیل روایی طراحی سنتی فرش «بشریت» عیسی بهادری از منظر رمزگان پنج‌گانه رولان بارت[1]

رویا رضاپور مقدم [2]
فرنوش شمیلی [3]
حمیده حرمتی [4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۳۰

چکیده

طراحی سنتی، هنر طراحی نقوش اسلیمی و ختایی بر روی قوس‌های حلزونی و افشان بر اساس تعادل و انرژی بصری است. در این نقوش، دو وجه صورت و معنا جایگاهی توامان دارند که از این منظر، می‌توان آن‌ها را هم‌چون واژگانی در نظر گرفت که با هدف روایت‌مندی در محورهای هم‌نشینی و جانشینیِ معناداری حضور یافته‌اند. توجه بر بُعد معنایی نقوش، ترفیع جایگاه آن‌ها را از صور تزیینی به صور روایت‌مند و معناآفرین موجب می‌گردد که مغفول‌ماندن این مهم در بستر پژوهشیِ هنر طراحی سنتی ایران بر ضرورت بررسی آن می‌افزاید. شناخت و تحلیل این ویژگی به اتخاذ رویکردی منطبق با مباحث تحلیل روایت هم‌چون رمزگان روایی رولان بارت منوط می‌شود که بر مبنای روابط شبکه‌ای رمزگان‌های هرمنوتیک، کنشی، معنایی، نمادین و فرهنگی محوریت یافته است. از همین‌رو، مقاله حاضر با روش توصیفی- تحلیلی به مطالعه موردیِ هنر طراحی سنتی در فرش «بشریت» می‌پردازد و عناصر بصری آن را از منظر روایت‌مندی، با طرح این پرسش که: رهیافت‌های معنازایانه نقوش در روایت فرش «بشریت» بر اساس رمزگان روایی بارت کدامند؟ مورد مطالعه قرار می‌دهد. توجه بر روابط معناآفرین عناصر بصری حاکی از آن است که نقوش اسلیمی و ختایی با خاستگاه معناییِ ایران باستان و باورهای اسلامی به بازنمایی داستان آفرینش از هبوط تا زایش و تداوم نسل بشریت پرداخته‌اند. در این راستا، پیکرهای مرد، زن و کودک در پیوند با یک‌دیگر از سویی و در ارتباط با نقوش حیوانی از سویی دیگر بر مواردی هم‌چون کنش محافظت، کمال‌یافتگی و نمادپردازی‌های جنسیتی که در مولفه‌های اصلی بشریت و تداوم نسل به اشتراک رسیده‌اند، اشاره دارند.

واژه‌های کلیدی: طراحی سنتی، عیسی بهادری، فرش بشریت، روایت‌مندی، رمزگان روایی بارت.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42234.1890

۲ -دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران. ro.rezapour@tabriziau.ac.ir
۳ -دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول. f.shamili@tabriziau.ac.ir
۴ -استادیار گروه چند رسانه ای، دانشکده چند رسانه ای، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. hormati@tabriziau.ac.ir

مقدمه

طراحی سنتی، هنری است که در آن نقوش ختایی و اسلیمی بر روی بندهایی حلزونی و گاه، افشان جانمایی و طراحی می‌شوند. در این راستا، اتخاذ رویکردی متمایز در امر طراحی به توجهی دو سویه بر صورت و محتوا منوط می‌گردد که به‌موجب آن از صورتِ عاری از محتوا و محتوایِ صریح و تک‌لایه پرهیز خواهد شد. به‌عبارتی، طراح در روند گزینش و طراحی نقوش گام مضاعفی برمی‌دارد و نقوش را از جنبهِ تزیینی به ویژگی روایت‌مندی ارتقا می‌بخشد. در این مسیر، بازآفرینی مفاهیمی با خاستگاه فرهنگی می‌تواند نقوشی با گسترهِ معنایی وسیعی را رقم زند. تبیین این گستره در مطالعات موردی هم‌چون طراحی سنتیِ فرش «بشریت» اثر عیسی بهادری، نیازمند رویکردی منطبق با مباحث تحلیل روایت هم‌چون رمزگان روایی رولان بارت است. در این رویکرد، رمزگان‌ها بر مبنای معنایی که در محورهای هم‌نشینی و جانشینی می‌آفرینند، به‌ترتیب رمزگان هرمنوتیک، کنشی، معنایی، نمادین و فرهنگی را دربر می‌گیرند. حضور رمزگان‌ها، متن‌ها را به خانه‌هایی شبیه می‌کنند که با توجه به آن‌ها می‌توان چندظرفیتی بودن و برگشت‌پذیری متن را دریافت کرد. این ویژگی مهم در متن‌های نویسا -که در کنشی فعالانه نسبت به متن‌های خوانا، روایت‌آفرینی می‌کنند- مشهودتر است (Barthes,1990: 20). در واقع، «رمزگان‌ها، پاره‌های بسیار آن چیزی هستند که از پیش خوانده‌شده، نگریسته‌شده، انجام‌شده و تجربه‌شده بوده است؛ رمزگان احیای همان از پیشی‌ها است» (پین، ۱۳۸۲: ۱۲۱؛ Barthes,1990: 75). ترجمهِ بصری این «از پیشی‌ها» هدف مقاله حاضر در بررسی طراحی سنتی فرش «بشریت» است. نکته حایز اهمیت در این حوزه، کمبود پژوهش‌هایی است که رمزگان روایی را در هنرهای تجسمی به‌طور اعم و در هنر طراحی سنتی به‌طور اخص مورد توجه قرار داده‌اند. از همین‌رو، پژوهش حاضر با نظر به این ضرورت، نمونه‌ای از هنر طراحی سنتی ایران را از منظر رمزگان روایی و با طرح این پرسش که، رهیافت‌های معنازایانه نقوش در روایت فرش «بشریت» بر اساس رمزگان روایی بارت کدامند؟ مورد مداقه و بررسی قرار می‌دهد.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر، اطلاعات گردآوری شده از منابع کتابخانه‌ای با روش توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار می‌گیرند. در این راستا، فرش «بشریت» در محدودهِ یک نظام تصویری کلی، نقطه ملاقات دو روایت از بشریت با خاستگاه اساطیری و دینی است. ترجمان بصری آن‌ها در بطن نقوش زمینه به هم‌حضوری رسیده‌اند و نقوش در راستای رمزگان روایی از بسط مفهومی مطلوبی برخوردار است. از همین‌رو، با محوریت پژوهش‌های کیفی و بر اساس روش نمونه‌گیری امر مطلوب که پدیدهِ مورد نظر را به میزان فراوان نشان می‌دهد، فرش بشریت از میان سایر آثار عیسی بهادری انتخاب شد.

پیشینه پژوهش

پیش‌پژوهش‌های اخیر با محوریت رمزگان روایی بارت در دو گروه غیر تجسمی و تجسمی مورد توجه قرار گرفتند. در گروه اول، با نظر به گستردگی موضوعی می‌توان به مقاله «بررسی و تحلیل شاخصه‌های تعلیمی قابوس‌نامه در ارتباط با روابط والدین-فرزند بر اساس نظریهِ رمزگان‌های پنج‌گانهِ رولان بارت»، از حق‌طلب و همکاران (۱۴۰۱) اشاره کرد که ماحصل بررسی‌ها به بازنمایی زوایای مبهم روایت تعلیمی در راستای تبیین نظام دلالتی اخلاق بنیاد عنصرالمعالی منتج گشت. اما گروه دوم، از حداقل پژوهش‌ها برخوردار است؛ نظیر مقاله «معنایابی رمزگان فرهنگی رولان بارت در متنی سقاخانه‌ای از منصور قندریز، چاپ دستی: لینولئوم» از حرمتی و همکاران (۱۳۹۹)، که بر وجود معانی عمده‌ای از قبیل عروج به عالم اعلا و مرگ در ساحت متنوع زنانه اشاره می‌کند. ربیع‌زاده و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «بررسی معنا در سوره یوسف و نمود آن در نگاره‌های ایرانی با رویکرد دلالت‌های صریح و ضمنی» با محوریت رمزگان معنایی به هم‌سویی رمزگان‌های تجسمی با معانی در جهت تفسیر آیات قرآنی اشاره کرده‌اند. در خصوص طراحی فرش «بشریت» با عدم پژوهش مواجه هستیم که بر مبنای این مهم و هم‌چنین کمبود مباحث مطالعاتی در خصوص رمزگان روایی بارت و آثار تجسمی، پژوهش حاضر با هدف تبیین

ماهیت روایی و معنازایی در بستر طراحی سنتی فرش «بشریت» انجام خواهد گرفت.

روایت: برآیندی از نویسنده، معنا و خواننده

بارت در بررسی‌های تحلیلی خود از روایت‌ها، هم‌چنان که در کتاب اس/زد بیان می‌کند، بر تفاوت‌ها متمرکز می‌شود. در این رویکرد، او متن را نه بر اساس فردیت، بلکه بر اساس عملکرد خود بازیابی می‌کند و توسط تمایزها، متن را انسجام می‌بخشد (Barthes, 1990:3). بر این اساس، روایت یک معنای از پیش تعیین‌شده و یا حاصل جمع ساده‌ای از گزاره‌ها نیست (بارت، ۱۳۹۲: ۱۶). بلکه ساختاری شبکه‌ای و درهم تنیده از کدهای پنج‌گانه است. فهم این کدها ملزم به شناخت تعریفی است که بارت به‌طور ویژه از نویسنده و خواننده روایت ارایه می‌دهد. او اشاره می‌کند که باید شجاعت بیان باشکوه چیزهای بدیهی را داشته باشیم و در جایی که، همه سلاح‌های برابر و معمولی دارند، درخشش سخت‌تر است. در واقع، این قاعدهِ تمام هنرها است که بدون حذف مفاهیم و پندارِ میانه توصیف نمی‌شوند و هیچ اثر هنری بدون نمایش خطوط واقعیِ شکل به‌صورت کوچک‌تر وجود ندارد (Barthes, 1982: 17)؛ خطوط کوچکی که اگرچه بر اساس شکل واقعی طراحی می‌شوند، اما جوهری هنری با حذف عناصر بصری معمول و از طریق دیگرگونه تصویرکردن سبب تمایز آن‌ها می‌گردد. در این راستا، بارت به دوگروه از نویسندگان قایل است: کسانی که چیزی را می‌نویسند و نویسندهِ واقعی که امر نوشتن را نه یک فعل، بلکه هم‌چون میلی درونی به انجام می‌رساند. این معنای غیرقابل انتقال از فعل «نوشتن» بارت نه تنها منبع سعادت نویسنده، بلکه مدل آزادی است (Barthes, 1982: 22)؛ و بارت نیز خود را نویسنده‌ای آفریننده می‌دانست که محصولی تولیدی را بررسی نمی‌کند؛ بلکه خود چیزی تولید می‌کند (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۱۱-۲۱۲). به موازات این تعریف، متن و تحلیل آن نیز نیازمند رویکردی فعالانه است و بارت در «نظریه متن» با تاکید بر اصل معنا توضیح می‌دهد که، «اگر اصطلاح دلالت یا معنادهی [۱] به برداشت مقبول از نشانه [۲] اشاره دارد، معنازایی [۳] به معنایی اشاره دارد که باید توسط خواننده خلق شود» (آلن، ۱۳۹۴: ۱۳۲). به‌موجب این امر، متن و برداشت‌های معنایی، فزونی می‌یابد، چراکه هر متنی بنابر خوانندهِ خود و جهان فکری او به زایشِ معنا خواهد پرداخت. اما نکتهِ بسیار مهم در این تعریف، چگونگی عملکرد متن در مواجهه با مخاطب است که به دو نوع متن منجر می‌شود: «متن نوشتنی که خواننده را به خالق نوشتاری دیگر مبدل می‌کند؛ متن خواندنی که خواننده را بی‌کار، بی‌کنش و نامنعطف می‌سازد» (پین، ۱۳۸۲: ۱۱۵). مجموعِ اشارات فوق، این‌گونه بیان می‌شود که اگرچه واژگان برای نوشتن در نزد تمام نویسندگان به‌طور یک‌سان حاضرند، اما آنچه‌که سبب درخشش می‌شود نحوهِ ادای این واژگان در متن روایت است. نویسنده‌ای که نوشتن را در سیطره اشتیاق به پیش می‌برد، متنی معنازا می‌آفریند که مخاطب آن نیز خواننده‌ای نویسا می‌شود که در مرز خواندن و نوشتن به نوشتن دوباره متن در حین عمل خواندن می‌پردازد.

رمزگان روایی: روایت‌آفرین و روایت‌بخش

بر مبنای مباحث فوق، روایت حاصل از متن معنازا را می‌توان توسط رمزگان روایی مورد تحلیل قرار داد. این رمزگان منقسم بر پنج نوع هستند که در اغلب موارد، به‌طور هم‌زمان شنیده می‌شوند و یک کیفیت منسجم و چندصدایی را به متن می‌بخشند. اما نکته مهم در این تجمیع بر عملکرد رمزها اشاره دارد که، «سه رمز معنایی، فرهنگی و نمادین روابط قابل تغییر و برگشت‌پذیری را خارج از محدودیت زمانی فراهم می‌کنند و دو رمز هرمنوتیکی و کنشی روابطی برگشت‌ناپذیر را تحمیل می‌کنند» (Barthes,1990: 30). در واقع، رمزگان هرمنوتیکی و کنشی موجب آفریده‌شدن روایت می‌شوند و سه رمزگان دیگر، خواننده را از سلسله حوادث و منطق روایی متن فراتر می‌برد (آلن، ۱۳۹۴: ۱۳۶-۱۳۷). بر این اساس، رمزهای هرمنوتیک و کنشی در روایت از رابطهِ افقی و یا هم‌نشینی برخوردارند و سه رمز دیگر، روابط عمودی و جانشینی را دارا هستند (Wiseman,1989:100). آن‌چه‌که در این میان قابل تامل می‌شود، شکل‌گیری روایت در بستری از روابط هم‌نشینی و جانشینی تجمیع یافته از این پنج رمز

است؛ به‌گونه‌ای که سه رمز معنایی، نمادین و فرهنگی که بیش‌تر عهده‌دار معنای روایت هستند، بدون رمزگان هرمنوتیک و کنشی، خود نیز بی‌معنا خواهند بود؛ زیرا این دو رمز هستند که با آفرینش روایت، معنا را نیز متضمن می‌شوند. معنا نیز با حضور خود به روایت‌بخشی می‌پردازد؛ یعنی متن روایی را -که از آمیختگی معماها و کنش‌ها ایجاد شده- به خصیصه روایی پیوند می‌دهد؛ خصیصه‌ای که خواننده را فعال می‌کند و در حین روایت‌خوانی به روایت‌آفرینی نیز می‌پردازد. از همین‌رو، رمزگان روایی با عملکردی دو سویه روایت‌آفرینی و روایت‌بخشی را توامان به ارمغان می‌آورند که به قرار زیر است:

۱. **رمزگان هرمنوتیک**[۴] رمزگانی معماگون است که سوال‌ها را موجب می‌شود (Scholes, 1985: 154). این رمزگان، اساساً، ساختاری کنشی دارد. زیرا با پیشروی اجتناب‌ناپذیر زبان با مجموعه‌ای سازمان‌یافته از توقف‌ها مخالف است. از این حیث، در جریان گفتمان‌ها تاخیرهایی را نظیر موانع، توقف‌ها و انحراف‌ها ایجاد می‌کند. این تاخیرها در فضای درنگینِ میان سوال و پاسخ سکنی یافته‌اند که می‌توان علامت آن‌را سکوت یا خاموشی نامید؛ شکلی بلاغی که جمله را منقطع و معلق می‌کند و آن را کنار می‌گذارد (Barthes,1990: 75). در واقع، «کارکرد این رمزگان، تبیین گونه‌گون یک پرسش، پاسخ آن و انواع رخدادهای تصادفی است که با آن‌ها می‌توان پرسش را مطرح کرده یا پاسخ آن را به‌تعویق انداخت یا حتی معمایی مطرح کرد و راه حل آن را نشان داد» (آلن، ۱۳۹۴: ۱۳۷؛ Barthes, 1990: 17).

۲. **رمزگان کنشی**[۵] در محور هم‌نشینی بر کنش‌ها توجه دارد. در واقع، «این کد، نشانه‌هایی از اقدامات را ارایه می‌دهد» (Barry, 2009: 49)؛ و در بسیاری جهات با همان سطح کنش‌ها مطابق است (آلن، ۱۳۹۴: ۱۳۷). از منظر بارت، رمزگان کنشی «نتیجهِ انباشت و دسته‌بندی جزییات وقایع در داستان به‌وسیله خواننده است» (پین، ۱۳۸۲: ۱۲۰) که بر اساس تاثیرات کنش‌ها، دسته‌بندی و نام‌گذاری می‌شوند (Barthes,1990: 75). در این راستا، می‌توان نقش فعالی را که بارت برای خواننده در نظر گرفته بود، متذکر شد که کار تمام‌شده نویسنده را دوباره در مسیر آفریده‌شدن قرار می‌دهد.

۳. **رمزگان معنایی**[۶] دال‌هایی غنی از دلالت‌های ضمنی هستند که از نشانه‌های شنوایی و دیداری برخوردار نیستند؛ بلکه نشانه‌های آن‌ها، دال بر ویژگی‌ها و صفات خودشان است (Wiseman,1989:100). این رمزگان به موضوع مرتبط است و زمانی که، حول یک نامِ خاص سازمان‌دهی می‌شود، یک شخصیت را تشکیل می‌دهد (Barry, 2009: 49)؛ که بر وجهِ «خصوصیت» شخصیت‌ها و کنش‌ها توجه دارد (آلن، ۱۳۹۴: ۱۳۷). نکته مهم در این رمزگان، جایگاه ویژه دلالت‌های ضمنی و توجه بر عملکرد آن در نسبت با دلالت‌های صریح است؛ زیرا دلالت‌های صریح در رمزگان کنشی و دلالت‌های ضمنی در رمزگان معنایی از عملکرد تاثیرگذاری برخوردار هستند (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳). توجه بر زمینه ایفای نقش آن‌ها می‌تواند در شناسایی و تحلیل متن بر اساس آن‌ها موثر واقع شود.

۴. **رمزگان نمادین**[۷] یک آنتی‌تز است و با متحدکردن تناقض‌ها، زمینه را برای ساختار نمادین آنتی‌تز فراهم می‌کند (Wise-man,1989:100). این رمز هم‌چون رمزگان معنایی به موضوع مرتبط است؛ اما در مقیاسی بزرگ‌تر و همراه با ابتدایی‌ترین تضادها و قطبیت‌های دوتایی مانند مرد و زن، شب و روز و غیره. این جفت‌هایِ دو قطبی، ساختارهایی از عناصر متضادی هستند که ساختارگرایان برای سازمان‌دهی واقعیت بنیادی از سویی و درک آن‌ها برای انسان از سویی دیگر، ایجاد کرده‌اند (Barry, 2009: 50). شناخت این تقابل در صورتی که توسط خواننده محقق شود، درک او را از متن مرتفع و بسترهای دست‌یابی به تحلیل را نیز هموارتر می‌گرداند.

۵. **رمزگان فرهنگی**[۸] به‌عنوان بخشی از یک ایدئولوژی، منشای طبقاتی خود را به یک مرجع طبیعی تبدیل می‌کند و قیاس روایت را

با فرض‌های اصلی و پیشین آن فراهم می‌کند (Barthes,1990: 184). از همین‌رو، این کد ارجاعاتی فراتر از متن را -که به‌عنوان دانش رایج در نظر گرفته می‌شود- دربر می‌گیرد (Barry, 2009: 49). اما نکته مهم بارت در خصوص رمزگان فرهنگی بر این نکته معطوف است که «همه رمزگان‌ها از یک نظر فرهنگی هستند؛ اما منظور او از رمزگان‌های فرهنگی در این جا، رمزگان‌هایی است که اساس یک گفتمان را در مرجعیتی علمی یا اخلاقی استوار می‌کنند و از این‌رو، می‌توان این رمزگان را رمزگان‌های مرجع نیز نام نهاد» (آلن، ۱۳۹۴: ۱۳۸) که در محورهای جانشینی روایت به ایفای نقش می‌پردازند.

در مجموع، رمزگان‌ها مانند آواهای بیرون صحنه هستند که اگرچه خاستگاه آن‌ها هنگام تبدیل‌شان به نوشتار گم می‌شود، اما در بستر روایت در کنار هم قرار می‌گیرند و در تعامل باهم روایت را می‌آفرینند. از همین‌رو، آوای حقیقت با رمزگان هرمنوتیکی، آوای تجربه با رمزگان کنشی، آوای شخص با رمزگان معنایی، آوای نماد با رمزگان نمادین و آوای علم با رمزگان فرهنگی مصادف است (Barthes,1990: 21؛ پین، ۱۳۸۲: ۱۲۱). در این مسیر، بینش وحدت‌آفرین امری ضروری است که بتواند ضمن شناسایی منفرد رمزگان‌ها، کارایی و تاثرات آن‌ها را در تعامل با یک‌دیگر تشخیص دهد و به تحلیل نسبتاً جامعی از روایت دست یابد.

طراحی سنتی و روایت‌مندی

با تبیینِ ماهیت روایت در نزد نویسنده، متن و مخاطب، که برخورداری از جوهره آفرینندگی و معنازایی را در روابط شبکه‌ای از رمزگان روایی ممکن می‌نماید، می‌توان نقوش طراحی‌شده در هنر طراحی سنتی ایران را نیز هم‌چون واژگانی در نظر گرفت که برای روایت‌آفرینی و معنازایی نیازمند هم‌نشینی، جانشینی و برقراری روابطی آمیخته از رمزگان روایی هستند. طراحی سنتی، هنر طراحی نقوش اسلیمی و ختایی[۹] است که اسلیمی هم‌چون طرحِ درختی تجریدیافته به همراه ساقه و شاخه است و ختایی در هیبتِ گل و بوته پیچان در اطراف آن حضور دارد (آژند، ۱۳۹۳: ۱۰۰). این نقوش، بر روی بندهایی حلزونی و گاه، افشان بر اساس وزن، تعادل و انرژی بصری طراحی و جانمایی می‌شوند. انتخاب نقوش بر مبنای عوامل متعددی از جمله نوع و بستر کاربردی آن‌ها انجام می‌پذیرد که در این مسیر با نقش‌هایی هندسی، حیوانی و انسانی نیز تلفیق می‌شوند. مقصود از این امتزاج، حصول غایت در دو وجه تزیین و معناآفرینی است که نقوش بتوانند در عین تزیین‌بودگی، کنش‌هایی معنادار را نیز به‌صورت صریح و ضمنی شامل شوند که روایت‌مندی یکی از زمینه‌های تحقق این ویژگی است. در این راستا، نقش‌مایه‌های کلیدی در جایگاه واژه‌های روایت قرار می‌گیرند که به‌تنهایی معنادار نیستند و برای معنادارشدن «باید در یک جمله ترکیب» (بارت، ۱۳۹۲: ۱۷) شوند. این واژه‌هایِ بصری با قرارگیریِ معنادار بر روی بندهای حلزونی هم‌چون جملاتی می‌شوند که از هم‌نشینی واژه‌ها در محور افقی حاصل شده‌اند. به موجب این امر، نقوش توزیع‌یافته در گسترهِ طرحِ کلی با یک‌دیگر تعامل می‌یابند و در مواجه با یک‌دیگر از معنایی صریح و ضمنی را در بطن طرح کلی در قالب روایت رقم می‌زنند. تحقق این مهم در بستر طراحی باگزینش محتوا و هم‌سویی آن با صورت در پیوند است و آن‌چه‌که در این میان، بیش‌تر اهمیت می‌یابد، توجه برگستره فرهنگی به‌عنوان زادگاه مشترک صورت و محتوا است. از همین‌رو، پیوند دو مولفه معنازایی و فرهنگ‌نگری را می‌توان به‌عنوان یکی از مبانی طراحی ایرانی دانست که شکل و محتوا توامان به آن بستگی دارند و شناخت طراحی سنتی ملزم به شناخت اندیشه‌ها، آیین‌ها، باورها و فلسفه‌های سنتی است (حصوری، ۱۳۸۵: ۷). به موجب این نگاه، نقوش طراحی‌شده در نقش‌مایه‌های[۱۰] ترنج، شمسه، لچک و غیره، صورت‌هایی معنادار خواهند بود که به روایتِ اسطوره‌ها، آیین‌ها، دین‌ها و باورهای مردم ایران می‌پردازند. ترفیع نقوش به اجزای روایت از سویی و روابط تعاملی نقوش با یک‌دیگر به‌منظور معنازایی از سویی دیگر، بر امکان تحلیل آن‌ها در روابط شبکه‌ای رمزگان روایی می‌افزاید که می‌توان طراحی سنتیِ فرش «بشریت» اثر عیسی بهادری را مصداقی از آن برشمارد.

فرش «بشریت»

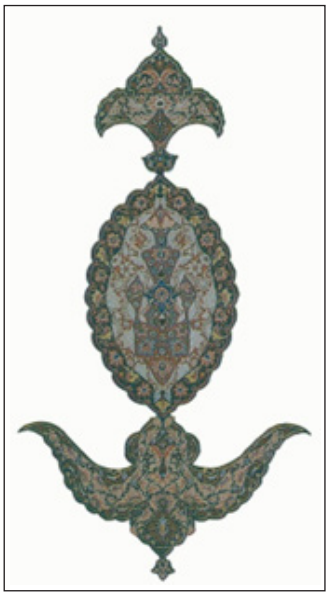
فرش «بشـریت» یکی از آثار عیسـی بهادری است که بر مبنایِ الگوی ۱/۲ طراحی شـده اسـت. او از جمله طراحان فرش اصفهان بود که بـه تلفیق نقوش ختایی و اسـلیمی با مفاهیم عرفانـی و نمادیـن همت گمارد (صوراسـرافیل، ۱۳۷۱: ۲۲۰)؛ و در طراحـی ایـن فرش نیز با ترفیع نقوش گیاهی به پیکره‌های انسـانی روایـت معنـادار در خصوص زایـش و تداوم نسـل را بازنمایـی کـرد. ایـن فـرش در سـال‌های متمادی، بازطراحی و بازبافی شـده و در مقاله حاضر، نمونه‌ای که در سال‌های حیات هنرمند و تصدی او در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان طراحی و بافته شده است، مد نظر قرار می‌گیرد (تصویر ۱).

تحلیل طراحی فرش «بشریت» از منظر رمزگان روایی در این قسـمت از میان اجـزای اصلی متن و حاشـیه فرش، قسـمت متن، تحلیل خواهد شد که مبنای این انتخـاب، محوریت موضوع بشـریت و روایت آفرینش از منظر رمزگان روایی اسـت. این مهم بـر لزوم نقوش انسـانی در ترجمان بصری این روایت تاکید می‌نماید و عدم وجود آن در حاشـیه فرش، که بـه نقوش پرنده مزین است، روند پژوهش را از تحلیل حاشیه مستثنی کرده است.

تصویـر ۱- فـرش بشـریت، نگهداری‌شـده در مـوزه هنرسـتان هنرهـای زیبـای اصفهـان (صوراسـرافیل، ۱۳۷۱: ۲۱۷).

تحلیل طراحی فرش «بشریت» از منظر رمزگان روایی در این قسـمت از میان اجـزای اصلی متن و حاشـیه فرش، قسـمت متن، تحلیل خواهد شد که مبنای این انتخـاب، محوریت موضوع بشـریت و روایت آفرینش از منظر رمزگان روایی اسـت. این مهم بـر لزوم نقوش
انسـانی در ترجمان بصری این روایت تاکید می‌نماید و عدم وجود آن در حاشـیه فرش، که بـه نقوش پرنده مزین است، روند پژوهش را از تحلیل حاشیه مستثنی کرده است.

۱. **رمزگان هرمنوتیک**: در این رمزگان، پرسـش از کلیـت متن در شناسـایی خوانه‌هـای خوانش در محـور هم‌نشـینی محوریـت دارد. در ایـن محـور، «مناسـبات هم‌نشـینی زبان روشـنگر موقعیت نشـانه در یک نظم معنایی ویژه اسـت» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۰)؛ که دریافت آن در رمزگان هرمنوتیک با طرح سوال انجام می‌پذیرد. در این راسـتا، مسـایلی در زمینه مفاهیم گنجانده‌شده در نقوش انسـانیِ ترنـج و روابط معنـادارِ حاصل از جانمایـی نقـوش مـرد، زن و کـودک مطـرح می‌شـود که در پرداختن به آن‌ها، ابتدا، بر حضور پیکره‌های انسـانی در بطن ترنج تمرکز می‌شود. در نقش‌مایـه ترنـج، پیکره‌هـای انسـانی مرد، زن و کـودک بـا نقوش ختایـی طراحی‌شـده‌اند (تصویـر ۲)؛ و از این حیـث، ارجاعی بر اندیشـه ایران باسـتان و روایتی دیرین از منشـای گیاهی انسانِ اولیه دارند. بر مبنای باورهای اساطیری، کیومرث به‌عنوان انسـان نخسـتین، «به دسـت اهریمن یا قوای شـر کشـته شـد، امـا نطفه‌اش در زمین فرو رفـت و از آن گیاه ریـواس بر آمد که به نخسـتین زوج انسـانی بـدل گشـت» (وارنر، ۱۳۸۹: ۲۶). این نخسـتین زوج انسـانی، اولین



تصویـر ۲- نقش‌مایـه ترنـج، نقـوش ختایـی در هیبـت پیکره‌هـای مـرد، زن و کـودک (نگارنـدگان).

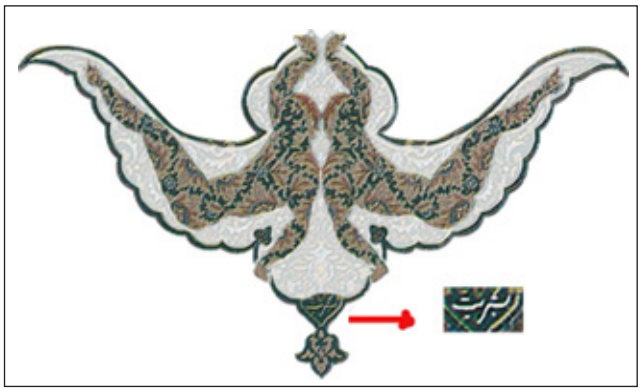
پدر و مادر بشـر به نام‌های «مشـی و مشـیانه» بودند کـه از آنها نژادهـای گوناگون و گونه‌هـای مختلف آدم پدید آمد (بهـار، ۱۳۷۶: ۱۹). در واقع، مرگ کیومرث «تضمین‌گـر بـاروری حیـات روی زمیـن اسـت... آن‌جاکه نطفـه کیومـرث زمیـن را بـارور می‌کند... چهل سـال بعد گیاهی می‌روید که به دو انسـان، نر و ماده به‌نام مشی و مشـیانه بدل می‌شـود، آنان پدر و مادر بشـریت‌ا هسـتند» (وارنـر، ۱۳۸۹: ۲۶۷)؛ که با فرزندآوری خـود، آفرینش خـوب اورمـزد را فزونی دادنـد (هینلـز، ۱۳۹۱: ۹۲). بازنمایـی موضوعـی و تصویری این مهم در نام‌گزینیِ اثر، تحت عنوان فرش «بشریت» و طراحی نقش‌مایه ترنج تحقق یافته است. در قسـمت لچک نیـز پیکره انسـانی در بطـن نقوش اسـلیمی مشـاهده می‌گردد که چرایی حضـور آن بر مبنای دیدگاه اسلامی با امر هبوط در پیوند است. در قرآن کریم، داسـتان هبوط با اغوای آدم و حوا توسط شـیطان و تناول آن‌ها از میـوه درخـت ممنوعه آغاز می‌شـود. آن‌ها پس از آگاهـی از گناه بـه ظلمی که بر نفس خود کردند، اقـرار می‌کنند (اعـراف: ۲۳-۲۴)؛ اما خداوند به خروج از بهشـت فرمان می‌دهد و زمین بعد از بهشت، مسکن دوم بشـریت می‌شود. بر همین مبنا، امـرِ هبوط سـیری نزولـی از آسـمان به‌جانب زمین است و مصداق تصویری آن را می‌توان در پیکره انسانی طراحی‌شده در لچک مشـاهده نمود (تصویر ۳). او حالت رهاشـده‌ای دارد و در تناسـب با گسـتره متن، کوچک‌نمایی شـده است و موقعیت جدا افتـاده‌اش، او را در تعامل بـا هم‌نوعان خـود در ترنج نشـان نمی‌دهد. حس خسران و نزول شان به‌واسـطهِ حالت پیکره و قرارگیـری دسـت‌ها در بـالای سـر و زانو قابل دریافت اسـت؛ و مهم‌تر آن‌که ایـن ویژگی در پیوند با زمینه پر نقش ختایی که یادآور بهشت است، امر هبوط را بیش‌تر متضمن می‌شوند. در این راستا، توجه توامـان بر دو روایـت ایرانِ باسـتان و اسـلامی در خصـوص آفرینش بشـر به ترتیب در نقش‌مایهِ ترنج و لچک از نـکات حایز اهمیـت طراحی فرش «بشـریت» اسـت. نقوشِ ترنج و لچک، ضمـنِ روایت‌مندی از رابطه مکملِ هم‌نشـینی نیز برخوردار هستند؛ به‌گونه‌ای که پیکره لچک اگرچه از بهشـت هبوط یافته اما هبوط او، رکن بشریت بوده و زایش نسل بشر را در ترنج رقم زده است.

تصویـر ۳- نقش‌مایـه لچـک، نقـوش اسـلیمی هم‌چـون پیکـره انسـانی (نگارنـدگان).

۲. **رمزگان کنشـی**: در این رمزگان، معنای صریح و اولیه متـن از توالی کنش‌های موجـود در متن حاصل می‌گردد و به این طریق، پتانسـل موجود در عناصر شناسایی و تحلیل می‌شود. در قسمت زمینه فـرش، زایش بندهـای حلزونـی از کلاله پایین ترنج و از زیر دسـت پیکره مرد شـروع شده اسـت. بندهـا علاوه‌بر نقـوش ختایی بـه نقوش حیوانـی خـروس، حلـزون و پرنده کوچـک نیز مزین هسـتند که ضمـن بازنمایی یـک طبیعتِ آرمانی، در تعامـل با یک‌دیگر کنشـی معنادار را در جهت روایـت اصلی به پیش می‌برنـد. در این راسـتا، بیش‌ترین کنش‌گری متعلـق به خروس است (تصویر ۴)؛ که ۸ بار و با سه موقعیت متفاوت پاییـن، میانـه و بـالایِ زمینـه دیده می‌شـود. خروسِ پایین، رو به سـمت حاشـیه فرش دارد و از هم‌نوعان خود دور است که از این حیث، پیکره تنهایِ لچک را یادآور می‌شود. در قسمت میانه، ۶ خروس به صورت دوبه‌دو طراحی شده‌اند و تنها خروسـی که قصد پرواز دارد در بالای زمینه حضور یافته است. بال‌هـای گشـوده او از حرکت به‌سـمت کلالـه بـالا حکایت می‌کند که هم‌چـون محافظی به جانب کودک در پرواز است. کنـش محافظـت خـروس، خاستگاهی اساطیری و دینی دارد و خـروس نیرویی محافظ و نگه‌دارنـده از شـر محسـوب می‌شـود. «در بندهش روایت شـده اسـت که خروس و سگ بـرای مبارزه بـا نفوذ دیـوان و

تصویـر ۴- نقش خروس وکنـش آن در تعامل بـا نقش‌مایه ترنج (نگارندگان).

جادوگران آفریده شده‌اند» (کریستنسن، ۱۳۷۷: ۲۷۴)؛ و خروس، «حامی و نگه‌دارنده زندگی» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۹۴) است؛ تا «همه جا را از نیروهای شر حفظ کند» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۳۰). در باورهای اسلامی نیز از پیامبر (ص) نقل گردیده که «از نفرین و دشنام دادن به خروس که شما را برای نماز خبر می‌کند، احتراز کنید؛ این سخن به خروس بعد کیهانی می‌بخشد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۹۵) و آن را یاری‌گر نیروهای خیر و محافظ روح‌ها از نیروهای شر قرار می‌دهد. دیگر کنش محافظت نیز، در قسمت کلاله پایین ترنج قابل مشاهده است. در این قسمت، پیکر ستبر دو مرد دیده می‌شود که اگرچه در حالت درازکش قرار دارند، اما هم‌چون محافظی با دست‌های خود قسمت پایین کلاله را -که کلمه بشریت در آن نقش بسته است- محکم گرفته‌اند (تصویر ۵). در امتداد صعودیِ پیکر مرد، پیکر زن همراه با خصایص زنانگی طراحی شده است (تصویر ۶).



تصویر ۵- کلاله پایین و پیکره دو مرد تنومند در حال محافظت از کلمه بشریت (نگارندگان).

تصویر ۶- ترنج، دو پیکره زن، در حالت سرزندگی و نشاط (نگارندگان).

قامت کشیده، دست برافراشته و قوس‌های سرزنده در پیکره زن به ترجمان بصریِ موثری از جایگاه بطنی زن در امر باروری و پروراندن فرزند می‌پردازد. این طراحی با پنداشته‌های پیرامون زن از منظر اساطیری قرابت بیش‌تری می‌یابد؛ «در اسطوره‌های ایران سلامت جسمی زن به‌جهت توالد، تناسل و توانایی او در خانه‌داری مورد توجه بوده... و هر زن مستور و پارسا بر زمین فرزند زاید و پرورد، شادی و رامش بزرگی برای زمین است» (اجتهادی، ۱۳۸۲: ۵۲۴/۲). توصیف بصری این شادی و سلامت جسمانی زن در بدنی آکنده از گل‌های ختایی و مهم‌تر از آن‌ها، طراحیِ دو گل شش‌پرِ شکفته در اندام مادرانه زن، که در تمایز آشکاری با پیکر مرد قرار دارد، محقق می‌گردد. این ویژگی‌هایِ طراحی، به‌نوعی کنش سرزنده زن را مکمل کنش حفاظتی مرد در امر تداوم نسل بیان می‌کند.

۳. **رمزگان معنایی**: در رمزگان معنایی، معناهای دور متن که در لحظه اول دریافت نمی‌شوند، مدنظر قرار می‌گیرند. در خصوص طراحی فرش «بشریت»، خوانش اولیه‌ای مطرح است که بر سه مرحله از حیات انسان توجه دارد. مسیر خوانش از سر ترنج و با نقش دو کودک به‌عنوان منبعی از نیروهای تازه جان‌گرفته و ادامه‌دهنده نسل بشریت آغاز می‌شود (تصویر ۷). در قسمت ترنج، اوج عظمت زندگانی بشر یعنی جوانی در پیکر زنی بلند قامت به‌چشم می‌خورد. در قسمت ته‌ترنج، دو قهرمان داستان در پیکر مردی تنومند طراحی شده که اکنون در انتهای مسیر زندگی خود، بر روی زمین خوابیده‌اند (کفشدار طوسی، یوسفی و سلطانی، ۱۳۸۸: ۷۳). در این خوانش، هر سه پیکره فارغ از مباحث جنسیتی بلکه از منظر ماهیت انسانی و بر مبنای سیر نزولی نیروهای انسانی در طول حیات مورد توجه بوده‌اند.

تصویر ۷- طراحی پیکر کودک توسط نقوش ختایی (نگارندگان).

توجه بر پیکره‌ها از وجه جنسیت و مکمل‌بودن وظایف‌شان در امر تداوم نسل بشر، خوانشی دیگر را بر اساس روایت‌های اساطیری «مشی و مشیانه» و اسلامی «آدم و حوّا» موجب می‌شود. بر اساس این روایت‌ها، مسیر خوانش با سیر صعودی و از کلاله پایین با پیکره مرد آغاز می‌شود. در این خوانش، چرایی جانمایی پیکر مرد در پایین، زن در میانه و کودک در سرانجام و هم‌چنین، معنای حاصل از این ترتیب‌بندی با محوریت تمایزات جنسی مورد پرسش قرار می‌گیرد. در خصوص این توالی، می‌توان بر سه روایت از مباحث اسلامی در مورد آفرینش حوّا توجه نمود. در روایت اول، زمانی که آدم در خواب بود، نوری بر او می‌تابد و حوّا از یکی از دنده‌های پهلوی چپ آدم آفریده می‌شود. در روایت دوم، خداوند حوّا را از بازمانده گل آدم می‌آفریند. در روایت سوم نیز، خداوند حوّا را از همه وجود آدم آفریده و او را زوج آدم قرار می‌دهد (اجتهادی، ۱۳۸۲: ۴۰۱/۱). مجموع این مطالب بر آغاز بشریت از جنس مذکر اشاره دارد که نمود بصری آن را می‌توان در نقش‌مایهِ ترنج با جانمایی اولویت‌دارِ مرد به‌مثابهِ پیکر حضرت آدم در پایینِ پیکر زن مشاهده نمود. آن چه که معنای مکمل‌بودن را به این توالی می‌بخشد با طراحی پیکر افقی مرد و عمودی زن پیوند دارد. این دو حالت قرارگیری از منظر انرژی‌های بصری، مکمل یک‌دیگر هستند و به ترتیب بر آرامش و حرکت، سکون و سرزندگی اشاره دارند. از جمله دیگر دال‌هایی که بر روند صعودی تاکید می‌کند، جهت رویش قوس‌های حلزونی در زمینه طرح کلی است. رویش بند از زیر دست آدم آغاز می‌گردد (تصویر ۸)؛ که می‌تواند دلالتی ضمنی بر کمال‌یافتگی بشر از پسِ هبوط باشد. هبوط، ارمغان‌آور کمال است که رسیدن به سعادت اخروی و بازگشت به مسکن اول خود در بهشت را با طلب مغفرت از پیشگاه الهی متضمن می‌شود (طباطبائی، ۱۳۷۴: ۲۰۵/۱).

تصویر ۸- نقطه آغازین و حرکت صعودی اسپیرال از جانب مرد (نگارندگان).

۴. رمزگان نمادین: ماحصل امتزاج نیروهای مکمل مرد و زن، فرزندی است که در رأس ترنج قرار دارد. حالت قرارگیری، گل‌های برگ‌مو در تن، رنگ و آرایشِ موی سر فرزند، بیش‌ترین قرابت را با پدر خود دارد که می‌تواند بر جنسیت مذکر او دلالت کند (تصویر ۹). بن‌مایه‌های فکری این تشابه را می‌توان در دلالت ضمنیِ متون زرتشتی یافت. اگرچه در این متون به تصریح، زادن پسر و دختر تفاوتی ندارد؛ اما کتاب‌هایی همچون دینکرد هشتم و مادیان هزار دادستان (اجتهادی، ۱۳۸۲: ۵۲۴/۲)، به ترجیح فرزند پسر بر دختر اشاره داشته‌اند. از این حیث، فرزند طراحی‌شده در سر ترنج، گل‌های برگ‌مویی را بر تن دارد که رنگ آبیِ مرکز آن را از مادر و رنگ قرمز گلبرگ‌ها را از پدر به ارث برده است. اما تمایز اصلی او از منظر جنسیتی با مادر خود در حالت قرارگیری، آرایش موی سر با برگ کنگره‌دار نارنجی‌رنگ، از سویی و پیکر عضله‌ای و ستبر، از سویی دیگر، معنا می‌یابد که او را به نمادی از پدر یعنی مشی یا آدم نزدیک می‌کند. گل‌های برگ‌مو طراحی‌شده در تن پیکرها نیز می‌تواند اشاره‌ای بر کلام خداوند در خصوص فروریختن پوشش تن آدم و حوا بعد از ارتکاب گناه و نافرمانی باشد (اعراف: ۲۲). نمونه تصویری این اشاره در نگاره «رانده‌شدن حضرت آدم و حوا از بهشت» در کتاب فال‌نامه مشاهده می‌شود (تصویر ۱۰)؛ که برگ‌های طراحی‌شده در پایین تنه آن‌ها به‌صورت برگ‌های کنگره‌دار و گل برگ‌مو در پیکرهای انسانی ترنج نیز به‌کار رفته است.

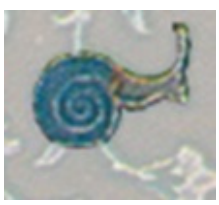
تصویر ۹- همانندی فرزند و پدر از طریق حالت قرارگیری و گزینش نقوش (نگارندگان).

تصویر ۱۰- پوشش برگ بر اندام آدم و حوا. کتاب فال‌نامه، عصر صفوی (Farhad, 2009: 97).

در کنار موارد فوق، تک پیکره لچک به‌عنوان نمادی دوسویه، ارجاعی مستتر بر امر هبوط دارد. عدم وجود نشانه‌های جنسیتی و حالت سیال آن، یادآور شکل اولیه و مایع‌گون نطفه است. این ویژگی می‌تواند او را بر مبنای پنداشت‌های ایران باستان به نمادی از گیومرث تبدیل کند که به‌عنوان نمونه اولیه انسانی (آموزگار، ۱۳۷۴: ۴۵؛ کریستنسن، ۱۳۷۷: ۴۳)، اشتراک ظاهر را میان انسان‌ها، بدون تمایزهای جنسیتی موجب می‌شود. گیومرث «بالایش چهارنای بود و پهنایش درست برابر با بالایش بود... اورمزد او را به شکل انسان آفرید، با قامتی بلند چون مرد جوان پانزده ساله درخشان» (کریستنسن، ۱۳۷۷: ۲۸). بر مبنای توصیف مذکور، گیومرث اندامی با طول و عرض برابر دارد و این خصیصه در طراحی تک پیکر لچک در حالت نشسته و نه در حالت ایستاده قابل مشاهده است (تصویر ۱۱). در سویه دوم، این پیکر می‌تواند نماد مشی و مشیانه نیز باشد. آن‌ها از نطفه پالوده‌شده گیومرث به‌صورت گیاه ریواسی زاده شده‌اند و «به‌گونه‌ای که دست آنان بر دوش‌شان[11] بود و از نظر رشد و از جهت منظر به‌هم پیوسته بودند. هم‌بالا بودند و چنان به‌هم پیوسته بودند که پیدا نبود که کدام نر و کدام ماده بود... بعد هر دو از صورت گیاه به صورت انسان درآمدند» (همان: ۲۳). بازنمود این تشابه در دو پیکره جدا افتاده از هم در قسمت لچک مشاهده می‌گردد که اهریمن دوری آن‌ها را موجب شده است. او، آدم را به ستیز و حوّا را به جدّه می‌اندازد و آن‌ها پس از زندگی در رنج و سختی با دلسوزی اهورا، دوباره به یک‌دیگر مهربان می‌شوند و در کنار یک‌دیگر قرار می‌گیرند (اجتهادی، ۱۳۸۲: ۴۰۱/۲ و ۵۱۴).

تصویر ۱۱- برابری طول و عرض اندام در حالت نشسته (نگارندگان).

اهمیت هویت‌های مذکر و مونث در روایت بازنمایی‌شده ترنج در زمینه کلی اثر نیز مشاهده می‌گردد. در این قسمت بر روی بندهای ختایی، دو موجود خروس و حلزون نیز طراحی شده‌اند (تصویر ۱۲)؛ که پیوستی معنادار و نمادین را با پیکرهای مرد و زن ترنج موجب می‌شوند. حلزون نشانهِ حاصل‌خیزی و تجدید حیات و هم‌چنین، به‌خاطر جنس، حرکت و ترشحاتش نشانه نماد جنسی است (شوالیه و گربران ۱۳۸۲: ۱۷-۱۸). اگرچه آن را بیش‌تر «مظهر دو جنسی» می‌دانند (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۲۱)؛ اما «نماد بستن نطفه، آبستنی و زایمان» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۱۸) نیز به‌شمار می‌آورند؛ که از این منظر با جنسیت مونث قرابت بیش‌تری می‌یابد.



تصویر ۱۲- نقش حلزون (نگارندگان).

شباهت حلزون با زمین از وجه حاصل‌خیزی، پیوند آن را با نقش مادر فزونی می‌دهد، «تمامی موجودات از زمین زاده می‌شوند؛ زیرا زمین، زن و مادر است... و زمین مانند مادر نماد باروری و نوزایش است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۴۶۱ و ۴۶۴). در متون اساطیری نیز، در مورد گیومرث بر سپندارمذ به‌عنوان نخستین مادر و ایزد موکل زمین اشاره شده است (کریستن‌سن، ۱۳۷۷: ۳۵-۴۰). بنابراین، در اسطوره‌ها «زمین به‌عنوان مادر دانسته شده است... اعتقاد به مادری زمین و توانایی‌اش در بر دادن و بارگرفتن، الههِ زمین را تداعی می‌کند» (اجتهادی، ۱۳۸۲: ۵۰۹/۲). در قرآن کریم نیز، بیان می‌شود که «زنان شما کشتزار شمایند» (مومنون: ۱۳)؛ و در تفسیر آن اشاره می‌گردد «همان‌طور که کشتزار برای بقای بذر لازم است... اگر زنان نباشند، نوع انسانی دوام نمی‌یابد، و نسلش قطع می‌شود؛ آری خدای سبحان تکون و پدیدآمدن انسان را تنها در رحم مادران قرار داده است» (طباطبائی، ۱۳۷۴: ۳۱۹/۲). بر مبنای مطالب فوق، حلزون طراحی‌شده در زمینه فرش بشریت، نماد زن و مادر است که ارجاعی نمادین بر پیکر بازنمایی‌شده مشیانه و یا حوا در ترنج دارد. این دریافت با حضور نقوش خروس کامل می‌گردد و حلزون، که عموماً نمادی قمری است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۱۷) با خروس که جنسیت نر دارد و نمادی از خورشید، قدرت‌های حیات‌بخشی و مخالف با قوای ظلمت است (وارنر، ۱۳۸۹: ۵۰۸)، مکمل‌های مونث و مذکر یکدیگر محسوب می‌شوند. از همین‌رو، حضور نمادین آن‌ها ماهیت ارجاعی به اولین پدر و مادر بشری دارد که قسمت ترنج بازنمایی شده‌اند.

۵. **رمزگان فرهنگی**: بر مبنای آرای بارت می‌توان رمزگان فرهنگی را هم‌چون بطنی تصور کرد که رمزگان‌های دیگر زاییده‌ای تحول‌یافته از آن هستند. مصداق این سخن، به‌روشنی در رمزگان‌های هرمنوتیک، کنشی، معنایی و نمادین دریافت‌شده از طراحی فرش «بشریت» قابل استنباط است که در تمام آن‌ها حضور توامان اندیشه‌های ایران باستان و دین اسلام مشهود بود. حرکت و حضور موازی آن‌ها موقعیتی هم‌نشین و در برخی موارد جانشین را برای نقوش انسانی و حیوانی به‌ارمغان می‌آورد. به‌موجب این امر، نقوش انسانی مطابق با روایت اصلی، هم‌نشین هم می‌شدند، همچون مشی و مشیانه، آدم و حوّا؛ یا جانشین هم می‌شدند، مانند نقوش حلزون و خروس، که جانشین جنسی پیکره‌های انسانی در صور حیوانی و نمادین بودند. اما مهم‌تر آن‌که، هر دو اندیشه بر یک مفهوم اصلی -که بنیان طرح کلیِ اثر را رقم‌زده است- استوار هستند و آن زوجیت است. در آیین زرتشت «تجرد در دین زرتشتی به هیچ روی تقوی به‌شمار نمی‌رود... زیرا تجرد آفرینش خوب اورمزد را از افزایش باز می‌دارد» (هینلز، ۱۳۹۱: ۹۲). از همین‌رو، از نطفه گیومرث، یک جفت مذکر و مونث آفریده شد و «آنان صاحب هفت جفت فرزند توامان شدند، هر جفتی یک نر و یک ماده بود» (کریستن‌سن، ۱۳۷۷: ۲۵). این اندیشه در باورهای اسلامی نیز تداوم دارد و خداوند اشاره می‌کند: «از هر چیزی جفت آفریدیم برای این‌که با مطالعه در حقایق آفرینش متوجه توحید شوید» (ذاریات: ۴۹). بر مبنای این آیه استنباط می‌شود که «مساله تزویج دِو چیز

تصویر ۱۳- نقش گلدان در فضای منفی زمینه (نگارندگان).

با هم و پدید آوردن چیز سوم، اختصاص به انسان و حیوان و نبات ندارد، بلکه]خداوند[... عالم را از دو موجود فاعل و منفعل درست کرده که این دو به منزله نر و ماده حیوان و انسان و نباتند» (طباطبائی، ۱۳۷۴: ۱۲۹/۱۷). بر مبنای این اشاره، طراح با در نظرگرفتن الگوی ۱/۲ برای زمینه فرش، ضمن بازنمایی زوج‌های مذکر و مونث در مفهوم مکمل بودگی آن‌ها در خلقتِ زوج پدیده‌ها، سبب تکثیر آن‌ها در نیمه دوم زمینه شده که بر زوجیت در زوجیت و یا زوجیت متکثر تاکید دارد. ماحصل این تکثر، قابل تامل است. فضای منفی در میان بازوهای دو مادر، نقش گلدانی را پدیدار می‌کند که تعریفی متفاوت از گلدان ارایه می‌دهد (تصویر ۱۳). به‌طور مسلم، گلدان محل قرارگیری گل‌ها است که در آن ساقه گل در داخل و سر گل به‌سمت بیرون و بالای گلدان جا می‌گیرد. از همین‌رو، حرکت و نیرویی برون‌ریز ایجاد می‌شود. اما در گلدان حاضر، بندهای ختایی حرکتی به سمت داخل دارند و گل‌ها به درون گلدان طراحی شده‌اند که شاید بتوان دلیل این مغایرت را در دلالت ضمنی آن جست. در واقع، عملکرد معکوس گلدان منجر به تجمیع نیروهایی درون‌ریز شده است و از این منظر آن را به بطن و رحم مادر، که محل امتزاج و شکل‌گیری نطفه است، مشابه قرار می دهد.

نتیجه

نتایج حاصل از این پژوهش چنین می‌نماید که عناصر بصری طراحی شده در فرش بشریت به موازات کارکرد اولیه خود یعنی تزیین و آراستن سطح فرش، از نقطه‌نظر دو مولفهِ روایت‌مندی و معنازایی نیز مورد توجه قرارگرفتند. در این راستا، نقوش ختایی و اسلیمی در ساحت دوم خود، روایتی از فرهنگ ایران باستان و باورهای اسلامی را بازنمایی می‌کنند. گل‌ها و برگ‌ها در نقش‌مایه ترنج، در کنار یک‌دیگر به صورت ضمنی بر سه پیکره مرد، زن و کودک اشاره دارند. پیکره‌های ترنج روایتی دیرین از آفرینش را بازگو می‌کنند که در پیکره‌های مشی و مشیانه و آدم و حوّا محوریت یافته‌اند. پیکره‌هایی متوالی که هم‌بستگی آن‌ها آمدن مولود و تداوم نسل بشر را به ارمغان می‌آورد. مرحله آغازین این روند، امر هبوط است که در تک پیکر لچک مشاهده می‌شود. مجموع این موارد در رمزگان هرمنوتیک قابل تبیین است که رمزگان کنشی را معنادار می‌سازد. در این رمزگان، پیکر مذکر در نقش‌مایه ته‌ترنج، حفاظت از بشریت و تداوم نسل را برعهده دارد؛ که حالت پیکره، موقعیت لنگر مانند آن و نحوه قرارگیری دست‌ها در اطراف کلمه «بشریت» موید این مطلب است. فعلِ محافظت در نقوش زمینه با نقش حیوانی خروس تداوم می‌یابد که در جایگاه اساطیری خود محافظ پدیده‌ها از نیروهای شر است. کنش محافظت در پیوند با ترتیب‌بندی نقوشِ ترنج، رمزگان معنایی را بر سیر صعودی روند آفرینش دلالت می‌دهد. حضور زیربنایی پیکر مرد، اتصال بطن مانند پیکر زن و ثمره نهایی در وجود یافتن فرزند، مسیر خوانش را به سمت تداوم نسل و زایش فرزند از سویی و کمال یافتگی از سویی دیگر هدایت می‌نماید که حضور و تداوم فرزندان نیک اورمزد و کمال یافتن آن‌ها نیازمند به کنش محافظت از نیروهای اهریمنی است. حضور دو نقش حیوانی حلزون و خروس در زمینه طرح بر وجه نمادین پیکره‌های مذکر

و مونث ترنج اشاره دارند. حلزون به‌عنوان نمادی از جنسیت مونث، مکمل نقش خروس در جایگاه مذکر است؛ که در کنار یک دیگر، صور حیوانی و نمادینی از صور انسانیِ ترنج می‌شوند. تک‌پیکره لچک نیز در جایگاه گیومرث نمادی از اولین پیش‌نمونه انسانی است که حضور متقدم آن، وجود نمادهای دیگر را معنا می‌بخشد. آن‌چه‌که در این میان، روایت‌مندی و معنازایی نقوش مذکور را هویت می‌بخشد، رمزگان فرهنگی است. این رمزگان در خصوص طراحی سنتی فرش «بشریت» بر دو خاستگاه فرهنگی ایران باستان و آیین اسلام، توجه توامان دارد و روایت آفرینش و بشریت را در اسناد فرهنگی فوق معنا می بخشد.

پی‌نوشت

۱. Signification.
۲. Sign.
۳. Significance.
۴. hermeneutic code.
۵. Proairetic Code.
۶. رمزگان معنایی (Semic Code)، به این رمزگان، معنابن نیز گفته می‌شود.
۷. symbolic code.
۸. cultural code.
۹. در تدوین و قاعده‌مندی نقوش ایرانی می‌توان به بر اساس منابع مکتوب به هفت اصلی تزیینی اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی و نیلوفری، ابر، واق و بند رومی اشاره کرد (آژند، ۱۳۹۳: ۳۹).
۱۰. نقش‌مایه «عنصر یا ترکیبی از عناصر بصری [است] که در یک ترکیب‌بندی تکرار می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۹۸). بر این مبنا، می‌توان ترنج، شمسه، لچک و غیره را نقش‌مایه دانست.
۱۱. کلمه دوش در پهلوی گوش هم خوانده می‌شود که در این جا مرجح است (کریستن‌سن، ۱۳۷۷: ۲۳).

منابع

قرآن کریم (۱۳۹۷). ترجمه حسین انصاریان، قم: دانش.
آژند، یعقوب (۱۳۹۳). ***هفت اصل تزیینی هنر ایران***، تهران: پیکره.
آلن، گراهام (۱۳۹۴). ***رولان بارت***، ترجمه پیام یزدانجو، چ. سوم، تهران: مرکز.
آموزگار، ژاله (۱۳۷۴). ***تاریخ اساطیری ایران***، تهران: سمت.
اجتهادی، مصطفی (۱۳۸۲). ***دایره‌المعارف زن ایرانی***، به سرپرستی مدخل‌گزینی محسن بهلولی، سرویراستاری اسلاله معظمی گودرزی، جلد ۱ و ۲، به سفارش مرکز امور مشارکت زنان ریاست جمهوری، تهران: بنیاد دانش‌نامه بزرگ فارسی.
احمدی، بابک (۱۳۷۰). ***ساختار و تاویل متن: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی***، جلد ۱، تهران: مرکز.
بارت، رولان (۱۳۹۲). ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمه محمد راغب، چ. دوم، تهران: رخداد نو
بهار، مهرداد (۱۳۷۶). ***از اسطوره تا تاریخ***، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.
پاکباز، رویین (۱۳۸۵). ***دایره‌المعارف هنر***، چ. پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.
پین، مایکل (۱۳۸۲). ***بارت، فوکو، آلتوسر***، ترجمه پیام یزدانجو، ویراست دوم، تهران: مرکز.
حرمتی، حمیده؛ شمیلی، فرنوش و خضرنژاد، صلاح‌الدین (۱۳۹۹). معنایابی رمزگان فرهنگی رولان بارت در متنی سقاخانه‌ای از منصور قندریز: چاپ دستی لینولئوم، ***مطالعات تاریخ فرهنگی، پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ***، شماره ۱۲ (پیاپی ۴۶)، ۵۳-۷۹.
حصوری، علی (۱۳۸۵). ***مبانی طراحی سنتی در ایران***، چ. دوم، تهران: چشمه.
حق‌طلب، رحمه‌الله؛ نوروز، مهدی و ضیاء خدادیان، محبوبه (۱۴۰۱). بررسی و تحلیل شاخصه‌های تعلیمی قابوس‌نامه در ارتباط با روابط والدین-فرزند بر اساس نظریه رمزگان‌های پنج‌گانه رولان بارت، ***پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی***، شماره ۱۴ (پیاپی ۵۳)، ۱-۲۴.
ربیع‌زاده، سمیرا؛ طباطبایی جبلی، زهره و پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۳۹۹)، بررسی معنا در سوره یوسف و نمود آن در نگاره‌های ایرانی با رویکرد دلالت‌های صریح و ضمنی، ***جلوه هنر***، شماره ۱ (پیاپی ۲۶)، ۷-۲۰.
شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۲). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، جلد ۳، تهران: جیحون.
صوراسرافیل، شیرین (۱۳۷۱). ***طراحان بزرگ فرش ایران: سیری در مراحل تحول طراحی فرش***، تهران: سروش.
طباطبائی، سیدمحمدحسین (۱۳۷۴). ***ترجمه تفسیر المیزان***، ترجمه محمدباقر موسوی همدانی، جلد ۱ و ۲ و ۱۷، قم: دفتر انتشارات اسلامی.
کریستن‌سن، آرتور (۱۳۷۷). ***نخستین انسان و نخستین شهریار***، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
کفشدار طوسی، محمدباقر؛ یوسفی، عذرا و سلطانی، مونا

(۱۳۸۸). ***همه فرش‌هـــای حرم***، مشـهد: آســتان قدس رضوی.
کوپر، جین (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه‌کرباسیان، تهران: فرشاد.
مکاریک، ایرنا ریمـا (۱۳۹۳). ***دانش نامـــه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه محمـد نبوی و مهـران مهاجـر، چ. پنجم. تهران: آگه.
وارنـر، رکـس (۱۳۸۹). ***دانش‌نامه اســاطیر جهان***، ترجمه ابوالقاسم‌اسماعیل‌پور، چ. چهارم، تهران: اسطوره.
هینلز، جـان (۱۳۹۱). ***شناخت اســاطیر ایران***، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چ. شانزدهم، تهران: چشمه.

References

Ahmadi, B., (1991). ***Text structure and interpretation: semiotics and structuralism,*** the first volume, Tehran: Center. (Text in Persian).
Allen, G., (2015). ***Roland Barthes,*** translated by: Payam Yazdanjo, 3d ed, Tehran: Center. (Text in Persian).
Azarpad, H., Heshmati Razavi, F., (2004). ***Farshnameh Iran,*** 2nd ed2, Tehran: Institute of Human Sciences and Cultural Studies. (Text in Persian).
Azhand, Y., (2014). ***Seven decorative principles of Iranian art,*** Tehran: Pikere. (Text in Persian).
Amuzegar, J., (1995). ***Mythological History of Iran,*** Tehran: Samt. (Text in Persian).
Bahar, M. (1997). ***From myth to history, compiled and edited by Abolqasem Esmailpour,*** Tehran: Cheshme. (Text in Persian).
Barthes, R., (1982). ***A Barthes reader,*** Edited by Susan Santag, New York: Hill and Wang.
Barthes, R., (1990). ***S/Z,*** trans. Richard Miller, Oxford: Blackwell.
Barthes, R., (2013). ***An introduction to the structural analysis of narratives,*** translated by Mohammad Ragheb, second edition, Tehran: Rokhdad Nou. (Text in Persian).
Barry, P., (2009). ***Beginning Theory: an introduction to literary and cultural theory,*** Third edition, New York: Manchester University Press.
Christensen, A., (1998). ***The first human being and the first Shahryar,*** translated by Jale Amoozgar and Ahmad Tafzali, Tehran: Cheshme. (Text in Persian).
Cooper, J., (2000). ***An Illustrated Dictionary of Traditional Symbols,*** translated by Maleeha Karbasian, Tehran: Farshad. (Text in Persian).
Eftekhari, S. M., (2002). ***Contemporary Iranian painting 1300-1350 A.H.*** Tehran: Zarin and Simin. (Text in Persian).
Ejtihadi, M., (2003). ***Encyclopedia of Iranian women*** vol. 1 and 2, commissioned by the Presidential Women's Participation Center, Tehran: Persian Encyclopaedia Foundation. (Text in Persian).
Farhad, M., Serpil B. (2009). ***Falnama.*** United Kingdom: Thames & Hudson Publishers.
Haghtalab, R., Nowruz, M., Zia Khodadian, M. (2022). Investigation and analysis of the educational characteristics of Qaboosnameh in relation to parent-child relationships based on Roland Barthes' theory of five ciphers, ***Research Journal of Educational Literature,*** 14 (53), 1-24. (Text in Persian).
Hasouri, A., (2006). ***Basics of traditional design in Iran,*** 2nd ed, Tehran: Cheshmeh publishing. (Text in Persian).
Hinels, J., (2012). ***Knowledge of Iranian Mythology,*** translated by Jale Amoozgar and Ahmad Tafzali, 16th edition, Tehran: Cheshme. (Text in Persian).
Hormati, H., Shamili, F., Khadranjad, S., (2020). Finding the meaning of Roland Barthes's cultural codes in Mansoor Qandriz's Saqaqhanai text: linoleum handprint, studies of cultural history, ***Journal of the Iranian History Association,*** 12 (46), 53-79. (Text in Persian).
Knight, J., Gerbran, A. (2003). ***Culture of Symbols,*** translation and research by Soudabe Fazali, Volume 3, Tehran: Jihoon. (Text in Persian).
Makarik, I. R., (2014). ***Encyclopedia of contemporary literary theories,*** translated by Mohammad Nabovi and Mehran Mohajer, fifth edition. Tehran: Agah publishing. (Text in Persian).
Nasiri, M. J., (2006). ***Farsh Iran,*** 2nd ed, Tehran: Parang. (Text in Persian).
Pakbaz, R., (2006). ***Encyclopaedia of Art,*** fifth edition, Tehran: Contemporary Culture. (Text in Persian).
Payne, M., (2003). ***Barthes, Foucault, Althusser,*** translation of Payam Yazdanjo, second edition, Tehran: Center. (Text in Persian).
Rabizadeh, S., Tabatabai Jebeli, Z., & Piravi Vanak, M. (2020). An Investigation of Meaning in Surah Yusuf and its Representation in Persian Miniatures Explicit and Implicit Implications Approaches. ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal,*** 12(1), 7-20. doi: 10.22051/jjh.2019.24499.1392.
Sabahi, Seyyed T., (2014). ***Carpet: The History and Art of Oriental Carpet Weaving,*** translated by Azam Nasiri, Tehran: Goya Culture and Art House. (Text in Persian).
Scholes, R., (1985). ***Structuralism in Literature.*** New Heaven and London: Yale UniversityPress
Shoemaker Tusi, M. B., Yousefi, s., Soltani, M. (2009). All the carpets of the shrine, Mashhad: Astan Quds Razavi. (Text in Persian).
Surasrafil, Sh. (1992). ***Iran's great carpet designers: a journey through the evolution stages of carpet design,*** Tehran: Soroush. (Text in Persian).
Tabatabai, M. H., (1995). ***Translation of Tafsir al-Mizan,*** translated by Mohammad Baqer Mousavi Hamdani, Volumes 1, 2 and 17, Qom: Islamic Publications Office. (Text in Persian).
Warner, R., (2010). ***Encyclopaedia of Mythology of the World,*** translated by Abolqasem Esmailpour, 4th edition, Tehran: Astoureh. (Text in Persian).
Wiseman, M. B., (1989). ***The ecstasies of Roland Barthes,*** New York : Routledge.

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییـــــز ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۹۲-۷۲
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

گونه‌شناسی فنی و بصری چلنگری‌های دَر و پنجره‌های تهران عصر پهلوی دوم[1]

علیرضا شیخی [2]
امیرحسین عباسی شوکت آباد [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱

چکیده

ابنیه تهـران در دوره پهلـوی دوم دارای چلنگری با طرح‌های متنوع هسـتند که نشـان از هنر دسـت آهنگران تهرانی اسـت. هدف مقاله، بررسـی شـیوه طراحی، سـاخت و تکنیک‌های بـه‌کار رفتـه در چلنگری‌های در و پنجره تهران دوره پهلوی دوم اسـت و به دنبال پاسخ بدین پرسش‌هاست: ۱) شـیوه طراحی، ساخت و تکنیک چلنگری (پنجره و دَر) ها در تهران چیست؟ و ۲) نقوش آن‌ها کدامند؟ روش پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعـات، کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی که تعـداد نمونه‌ها ۹۰۰ عدد پنجـره و دَر، جمع‌آوری، آنالیز و تحلیل شده اسـت. یافته‌ها نشان می‌دهند که، شـیوه طراحی به‌صورت سـاده و انتزاعی و نیمه انتزاعی بوده و نحوه گسترش نقوش مسـتقل (تکی)، قرینه (یک-دوم، یک-چهارم)، واگیره‌ای (۴*۱، ۴*۳، ۲*۳، ۴*۴، ۲*۶، ۴*۶، ۳*۱، ۳*۲، ۴*۲، ۵*۴) هستند. نحوه سـاخت و تکنیک نیز طرح موردنظر را روی صفحه تخمین کپی کرده و سپس، به‌وسیله تسـمه‌های فلزی به پهنای ۲ سانتی‌متر و قطر ۰/۵ سـانتی‌متر و گاهی، ورقه‌های آهن نقوش را آمـاده و روی دَر و قاب پنجره نصب می‌کنند. نقوش در پنج دسـته انسـانی، حیوانی، گیاهی، هندسـی و گره چینی، انتزاعی هستند. تنوع طراحی، شیوه گسـترش و نقوش در چلنگری‌های این دوره، پیرو نقش‌مایه‌های گره ایرانی بر آجر، چوب و به‌ویژه، کاشـی‌کاری، نقاشـی‌های انتزاعی مانند پیت موندریـان و مکاتب قرن ۱۹م. (سوپره ماتیسم، ریونیسـم، کنستراکتیویسـم) بوده و هم‌چنین، اسـتفاده از نقوش ایرانی در این دوره کم‌رنگ شده و غالب نقوش تابع مدرنیته حاکم در ایران هسـتند. چلنگری‌ها در این دوره، ریشه هویتی ایرانی-اروپایی داشته و تمامی نقوش و فرم‌ها از ابعاد و شکل دَر و پنجره‌ها تبعیت می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: معماری، تهران، پهلوی دوم، چلنگری، دَر-پنجره

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42062.1876

۲-دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران، نویسنده مسئول. a.sheikhi@art.ac.ir
۳-دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. amir.abbasi2698@gmail.com

مقدمه

با ظهور دَر و پنجره‌های آهنی، امروزه، به‌منظور تزیین پنجره و دَر ورودی اماکن خاص استفاده می‌شود. در نظام سنتی حرفه‌ها و مشاغل کهن، جماعت آهنگر از جمله صنعتگرانی بوده‌اند که آهن را در کوره تفته و در فرآیند چکش‌کاری قطعات فلزی را به ابزارهای گوناگون تبدیل می‌کردند. چلنگری نیز یکی از شاخه‌های آهنگری بوده که به آن خرده آهنگری گویند. البته امروزه، به دلیل صنعتی‌شدن بخش زیادی از سازه‌های فلزی، این هنر رو به فراموشی سپرده شده است. درگذشته با فرم‌ها و شکل‌های متعددی، نشان‌دهنده ذوق و سلیقه ابزارسازان ایرانی بوده، به جلوه‌ای فرهنگی مبدل و نمایانگر بخشی از هویت ایرانی است. اولین موردی که توجه هنرمندان را در منازل به خود جلب کرده بود، نمای ورودی دَر و پنجره‌ها است. ابنیه تهران در دوره پهلوی دوم، پنجره‌هایی با نرده‌های زیبا و هم‌چنین، دَرها با طرح‌های متنوع دارد که نشان از هنر دست آهنگران تهرانی است. از دوره قاجار شاهان، رجال سیاسی و اندیشمندان، دچار شیفتگی نسبت به شهرهای بزرگ اروپایی و تحولات ایجاد شده در غرب در قالب مدرنیته شدند. می‌توان گفت در این دوره تغییرات بدون تخریب هویت ملی و با حفظ سنت‌ها بود. اما در دوره پهلوی، یک ایدئولوژی برای جای‌گزین‌کردن نو به‌جای کهنه بر ایران مسلط شد. ازاین‌رو، ضروری است، برای احیای هنر چلنگری و معرفی نقوش، تکنیک و فرم‌های به‌کار رفته در این نرده - پنجره‌ها و دَرها پژوهش صورت گیرد. هدف مقاله، بررسی شیوه طراحی، ساخت و تکنیک‌های به‌کاررفته در چلنگری‌های در و پنجره تهران دوره پهلوی دوم است؛ بنابراین، به دنبال پاسخ بدین پرسش‌هاست: ۱) شیوه طراحی، ساخت و تکنیک چلنگری (پنجره و دَر) ها در تهران چیست؟ و ۲) نقوش آن‌ها کدامند؟

روش پژوهش

روش پژوهش به‌صورت توصیفی و تحلیلی و گردآوری اطلاعات، میدانی و کتابخانه‌ای است. به این منظور تعداد ۹۰۰ عدد پنجره و درب در خانه‌های تهران در دوره پهلوی دوم، جمع‌آوری، آنالیز و تحلیل شده‌اند.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی با موضوع چلنگری‌های دوره پهلوی دوم در تهران کار نشده است. هانس ای ولف (۱۳۸۴)، در کتاب «صنایع دستی کهن ایران» در بررسی تعاریف کلی و تاریخی به آهنگری و چلنگری اشاراتی داشته است. کیان (۱۳۸۱)، در مقاله «چلنگری در هنرهای سنتی» به تعریف و پیشینه هنر چلنگری و الصاقات فلزی دَرها - که با این هنر ساخته شده - اهتمام داشته است. مطهریان (۱۳۹۵)، در کتاب «آشنایی با هنر زمودگری» به یراق آلات فلزی به‌کار رفته بر دَرها و پنجره‌های ایران اشاره کرده و در چند فصل کوتاه به توضیح آن‌ها پرداخته است. حسینی سیر (۱۳۹۳)، در مقاله «بررسی نرده پنجره‌های بناهای دوره قاجار در همدان» به مستندسازی طرح‌های به‌کار رفته در نرده پنجره و بررسی و شناسایی روش‌های ترسیم و ساخت آن پرداخته است. هم‌چنین، در بین پژوهش‌های مرتبط با هنر چلنگری، تعدادی مقاله و پایان‌نامه به بررسی طرح و نقش و عملکرد کوبه‌های ابنیه شهرهایی مانند یزد، کاشان، اصفهان پرداخته‌اند: جاری‌پور قهرود و فرخ‌فر (۱۴۰۱)، در مقاله «گونه‌شناسی آثار زمودگری نصب شده بر درهای ورودی ابنیه قاجاری کاشان» آثار زمودگری متعلق به درهای ابنیه قاجاری کاشان نظیر منازل مسکونی، تیمچه‌ها و سراها، مساجد و حمام‌ها را بررسی کرده‌اند. بهداد و مجابی (۱۴۰۰)، در مقاله «تنوع طرح و نقش در کوبه‌های ابنیه تاریخی بافت سنت شهر یزد» به چیستی و چگونگی فرم و تزیینات کوبه‌ها و سپس، طبقه‌بندی نقوش آن‌ها به‌صورت موردی، در بافت سنتی شهر یزد، پرداخته‌اند.

نـواده ماه‌پیکـر (۱۳۹۷)، در پایان‌نامـه «مطالعـه نقـش و عملکـرد کوبـه در شـهرهای اصفهـان و تبریـز از قاجـار تـا پهلـوی» کوبه‌هـا را از لحـاظ فـرم، جـنس، و عملکردهـای آن در سـطح شـهرهای اصفهـان و تبریـز از دوره قاجـار تـا پهلـوی مـورد قیـاس قـرار داده اسـت. مروتـی شـریف‌آبادی (۱۳۹۲)، در پایان‌نامـه «شـناخت صنایع دسـتی بـه‌کار رفتـه در معمـاری سـنتی دوره قاجـار شهرسـتان اردکان (بـا معرفـی خانـه تقدیـری)»، بـه هنرهایـی کـه در عهـد قاجـار در یک خانـه بـا معمـاری سـنتی بـه‌کار رفتـه، اشـاره کـرده و اعتقـاد دارد صنایع دسـتی در یـک بنـا بـه حفـظ اعتقـادات دینـی و مذهبـی کمـک می‌کنـد و خـود عاملـی بـر سـازگاری بـا محیـط پیرامـون اسـت. غلامـی رکن‌آبـادی (۱۳۹۰)، در پایان‌نامـه «نمادشناسـی تصویـری مـار بـر کوبـه درهـا در هنـر اسـلامی» بـه بررسـی نقـوش مـار روی کوبـهِ درهـا پرداختـه و نقـش کوبـه را در تکـرار نقـش نمادیـن مـادر الهـه و مـار بیـان کـرده اسـت. شـیرین‌بیان (۱۳۸۸)، در پایان‌نامـه «مطالعـه عناصـر تشـکیل‌دهنده طراحـی داخلـی خانه‌هـای تاریخـی کاشـان» بـه طـور خلاصـه و جزیـی بـه زمـودگری و یـراق روی درهـا پرداختـه اسـت. به‌طـور کل، مقـالات و پایان‌نامه‌هـای بسـیار کمـی دربـاره هنـر چلنگـری تـا بـه اکنـون بـه چـاپ رسـیده و نیـز در ایـن میـان، بـه هنـر چلنگـری دَر و پنجره‌هـا در معمـاری، در شـهرهای مختلـف و به‌ویـژه، چلنگری‌هـای تهـران در دوره پهلـوی دوم از منظـر فنـی و بصـری پرداختـه نشـده اسـت.

چلنگری

در تعریفـی امروزی‌تـر آهنگـری حرفـه‌ای اسـت کـه در آن فراینـد ذوب، ریخته‌گـری و قالب‌گیـری آهـن و دیگـر آلیاژهـای مرتبـط بـه آن و بالابـردن مقاومـت آن‌هـا از طریـق تفتـن، فشـردن و پتـک‌زدن بـرای سـاخت اشـیا و ابـزار آلات فلـزی انجـام می‌گیـرد (ذیلابـی، ۱۳۹۶: ۴۰). در واقـع، صنعـت آهنگـری بـه تـلاش بـرای تغییـر فلـز و خلـق ادوات آهنـی گفتـه می‌شـود (Bealer, 2009: 2). در ایـران و در شـاهنامه فردوسـی نیـز از آهنگـری بـه نـام کاوه نام‌برده‌شـده کـه بـر علیـه ضحـاک سـتمکار قیـام می‌کنـد. ایـن دوران بـا دوره آهـن و پیـروزی کاسـی‌ها در بین‌النهریـن همخـوان اسـت (Ibid: 41). بـه کسـی کـه از آهـن، قفـل، کلیـد، چفـت، زره، زنجیـر، انبـر، میـخ و دیگـر اشـیای خـرد آهنـی بسـازد یـا آن را تعمیـر کنـد، چلنگـر گفتـه می‌شـود. اسـامی دیگـر نیـز ماننـد چیلانگـر، چلینگـر، حـداد، هبرقـی، هالکـی، نهامیـن، نهامـی، قیـن، وریـام بـدان اطـلاق شـده اسـت (کیـان، ۱۳۸۱: ۶۲). می‌تـوان گفـت، بـه آلات و ادواتـی کـه از آهـن سـاخته شـده، ماننـد زنجیـر و حلقه‌هـای کوچـک، یـراق، زیـن، لـگام و ... چیـلان گفتـه می‌شـود. بـه بخشـی از تولیـدات چلنگـری، کـه به‌عنـوان یـراق آلات در و پنجـره مـورد اسـتفاده قـرار می‌گیـرد، زمـود اطـلاق می‌شـود. به‌عبارتـی، زمودگـری یکـی از شـاخه‌های هنـر فلـزکاری اسـت و در تعریـف دیگـر بـه «پیشـه‌ای گفتـه می‌شـود کـه در آن الصاقـات فلـزی دَر و پنجره‌هـای سـنتی و قدیمـی سـاخته می‌شـود» (همـان: ۱۰۸). احتمـال مـی‌رود کـه زمودگـران در طراحـی و نقاشـی مهـارت زیـادی داشـتند؛ چـراکـه زمـود در معنـای لغـوی خـود نیـز به معنـای نقش‌ونـگار کـردن و اجـزای الحاقـی و تزیینـی بنـا آمـده اسـت؛ در واقـع، چلنگـر و زمودگر، همـواره، درکنـار هـم بـه سـاخت مشـغول بودنـد. بـه عبـارت دیگـر، «سـاخت محصـولات فلـزی درگذشـته بـر عهـده چلنگـر بـوده اسـت کـه بسـتر اصلـی یـا همـان فلـز را آمـاده پذیـرش نقـش و نوشـتار می‌نمـوده اسـت و زمودگـر بـا مهارت‌هـای خـاص، نقـوش و نوشـتار را بـر روی فلـز ایجـاد می‌کـرده اسـت» (مهرنـگار، ۱۳۹۰: ۶۸). سـاختار نیـروی انسـانی در آهنگـری وابسـته بـه بزرگـی و حجـم کار بـود کـه شـامل اسـتادکار، خویـار، پتـک‌زن، زغال‌چاق‌کـن و دمنـده دم اسـت. قابل‌ذکـر اسـت «آهنگـران مطابـق اخـلاق و آیین‌هـای خـود عمـل می‌کردنـد و بـرای خـود فتوت‌نامه‌هایـی داشـتند و خـود را بـه پیروانـی -از جملـه داود علیه‌السـلام- منسـوب می‌کردنـد. ابزارهـای آهنگـری را هدیه‌هایـی می‌دانسـتند کـه جبرئیـل اول بـار از بهشـت بـرای حضـرت آدم آورده بـود» (فرخـی، ۱۳۸۷: ۴۶۷). امـروزه نیـز آهنگـری بـه روش فرنگـی کـه بـا ریخته‌گـری کار می‌کننـد و از بـرق و قالـب بهـره می‌برنـد، گفتـه می‌شـود.

صنف در و پنجره سازها در تهران

در بازار تهران معمولاً، هر صنفی برای خود بازاری مخصوص داشت که اعضای آن در آن جا جمع می‌شدند (بنجامین، ۱۳۶۳: ۷۴). اصناف گوناگون عبارت بودند از: صنف بازرگانان و صنف نانواها، قصاب‌ها، بقال‌ها، عطارها، سبزی‌فروش‌ها، بزازها، سقط‌فروشان و مانند آن‌ها؛ و گروه‌های حرفه‌ای از قبیل خیاط، قناد، نجار، حلبی‌ساز، آهنگر، دباغ، رنگرز، بنا و معمار و امثال آن‌ها (شمیم، ۱۳۸۸: ۳۸۳). محور اصلی بازار تهران از سبزه‌میدان تا خیابان مولوی شکل گرفته بود و چهارسوق بزرگ و چهارسوق کوچک در آن ساخته شده بودند. «چهارسو بزرگ تهران در سال ۱۲۲۲ و در عهد فتحعلی‌شاه ساخته شد که این چهار بازار عبارت بود از: لبافی، گرجی‌دوزی، سراجی و در انتها چهارمی نعلچیگری که به چهار بازار سرپوشیده منتهی می‌شد؛ یعنی، چهارسویی که فاصله آن تا چهارسو بزرگ معروف تهران بیش از صد قدم نبوده است» (علی‌بابایی، ۱۳۹۴: ۷۷).

مطالبی نیز در باب پیشه آهنگری در میان متون آمده است؛ مانند سرگذشت تهران که گفته شده آثار این بازار هنوز نیز بر جای خود باقی است. این بازار بین خیابان‌های سیروس و بوذرجمهری - خیابان شهید مصطفی خمینی و پانزده خرداد فعلی - قرار داشت. بازار آهنگران در واقع، بین خیابان بوذرجمهری و بازار پالان‌دوزها قرار داشت. به سخن دیگر، این بازار از سه راهی بازار چهل‌تن شروع شده در شمال به گذر عودلاجان و بازار عودلاجان و در انتها به محله کلیمی‌ها می‌رسید؛ که امروزه به خیابان بوذرجمهری ختم می‌شود. بازار آهنگران امروز با رفتن کسبه سابق و ورود سکنه متفرقه از صورت اولیه خود خارج شده است و جز دو سه تن آهنگر و چند آهن‌فروش عمده نام و نشانه‌ای از آن نمانده است. هر دکان شامل یک کوره زغال سنگی و یک دم دوطرفه (بده‌وبگیر) بزرگ بود که جوان زورمندی پشت آن به دمیدن می‌پرداخت و یک استادکار و چهار کارگر پتک‌دار ورزیده مجرب که دستیار او بودند نیز در کنار کوره کار می‌کردند. جمع این افراد لازم و ملزوم هم به شمار می‌آمدند. بازار آهنگران هم مثل بازار مسگرها بسیار پرسر و صدا بود و علاوه بر آن، دود و دم شدید کوره‌ها و بوی آهن‌های گداخته و صدای پتک‌ها و جرقه‌های ریزودرشت آهن‌های تفته که از دکان‌ها به وسط بازار می‌جهید و برای هیچ رهگذری قبا و عبا و چادر و چاقچور سالم به‌جا نمی‌گذاشت هر روز سبب ایجاد چند مرافعه می‌شد (شهیدی، ۱۳۸۳: ۳۵۷- ۳۵۸).

ازآن‌جایی‌که، دستگاه‌های حکومتی و هم‌چنین، عامه مردم تقریباً به تولیدات آهنگران نیازمند بودند، احتمالاً، نظارت بر کار آهنگران نیز با دقت بیش‌تری همراه بود. هم‌چنین، ماموران نظارتی وزنه‌های ترازو را -که آهنگران برای دکان‌داران می‌ساختند- به‌دقت بررسی می‌کردند و با توزین و مهر کردن، استاندارد بودن آن را تایید می‌کردند. بخش بزرگی از مواد اولیه آهنگری از طریق بازیافت قطعات مستعمل آهنی تامین می‌شده است و دوره گردان با جمع‌آوری آهن‌پاره‌ها/ قراضه‌ها از خانه‌ها و دکان‌ها و کارگاه‌ها و نیز از نهادهای حکومتی، آن‌ها را به اصناف مختلف آهنگران می‌فروختند (شهری، ۱۳۸۱: ۳۱۵ و ۳۴۳). طبقه متوسط شامل تجار، علمای میانه‌حال، زمین‌داران کوچک، اعیان محلی و در یک سطح پایین‌تر از آن، صنعتگران و پیشه‌وران بوده‌اند (اشرف و بنو عزیزی، ۱۳۸۷: ۵۸).

روش ساخت چلنگری‌های دوره پهلوی دوم در تهران و گونه‌شناسی نقوش دَر و پنجره

صاحب‌منزل باتوجه به سلیقه، ذهنیت، فرهنگ، اقلیم خود، استحکام دَر و پنجره و هم‌چنین، قالبی که به شکل مستطیل و یا

مربع‌مستطیل بوده، انتخاب می‌کرد؛ طرح موردنظر توسط یک نقاش (نگارگر)، باتوجه به محدودیت‌هایی که برای ساخت و اتصال طرح به دَر و قاب پنجره وجود داشت، آماده می‌شد و یا سازنده، طرح را خودش می‌کشید. پس از طراحی نقش مدنظر استادکار در مرحله بعد که معمولاً، بدون شاگرد این کار را انجام می‌دادند، در ابتدا، فلز بریده شده را به شکل موردنظر در کوره قرار داده تا نرم شود؛ سپس، قطعه آهن گداخته شده را با انبر گرفته و روی سندان گذاشته و با چکش روی آن می‌کوبند و این کار را در صورت لزوم بارها تکرار کرده تا شکل مورد نظر را بگیرد. سپس، برای محکم‌تر شدن فلز، آن را در حالی که داغ است در آب قرار داده و به‌اصطلاح آن را آب‌دیده می‌کنند؛ بعد از این مرحله، آن را روی سطح صافی که در اصطلاح قدیمی بدان «تخمین» می‌گفتند، کپی می‌کردند و سپس، استاد جوش‌کار تسمه‌های فلزی را -که پهنایی به قطر ۲ سانتی‌متر و به قطر ۰/۵ سانتی‌متر داشتند- به‌وسیله گیره دستی با چکش حالت داده و تک‌خال جوشی به آن‌ها زده و در انتها، بعد از اتمام کل طرح، جوش نهایی را می‌زدند و سپس، برای این‌که نقاطی که جوش زده شده یک‌دست شود، سنگ‌کاری می‌کردند. بعد از آن که نقوش آماده می‌شد، آن را روی دَر و یا قاب پنجره نصب می‌کردند. در یک تقسیم‌بندی نقوش شاملِ جاندار (انسانی، حیوانی)، گیاهی، هندسی و انتزاعی است.

۱. نقوش انسانی: این دسته از نقوش، که به تصویرکردن انسان در احوال متفاوت می‌پردازند، از آغاز در سنت تصویری ایران مورد توجه بوده‌اند. از نقش‌مایه‌های نگاشته بر دیوار غارهای لرستان و نقاشی‌های کوه خواجه مربوط به دوره اشکانیان تا دوره معاصر، می‌توان نگاره‌های انسانی را در انواع هنرهای ایرانی پی‌جویی کرد. نگاره‌های انسانی به‌خصوص، در دوره‌های هخامنشی و ساسانی که هنر ایران هنری شاهانه بود و به تصویرکردن شاه در احوال گوناگون می‌پرداخت، بسیار مورد توجه قرار گرفتند.

جدول ۱- نقوش انسانی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

در دوره معاصر هم‌چنان به حیات خود ادامه دادند و گرچه در تزیینات معماری نقش حاشیه‌ای یافتند، در تصویرسازی رساله‌های علمی، داستان‌ها و حماسه‌ها به‌کار گرفته شدند.

۲. نقوش حیوانی: جانوران همواره جایگاه خاصی در فرهنگ و باور ایرانیان داشته‌اند و استفاده از نقوش حیوانی به‌صورت خلاصه‌نگاری شده، از خصایص بارز هنر ایرانی است. در هنر ایران، این نقش‌مایه مانند دیگر نقوش، فقط دارای جنبه تزیینی نبود و گاهی، نمایان‌گر ترس، امید و توسل به نیروهایی برای مقابله با خطرهای موجود در طبیعت و در بعضی موارد، بیان‌کننده افسانه‌ها و اعتقادات مذهبی بوده‌اند. این بیان‌ها و ارزش‌ها، گاهی، نقوش را به علایمی قراردادی و نمادین تبدیل کرده بود که در طول تاریخ به‌عنوان انتقال پیام از آن‌ها بهره می‌بردند (خزایی و سماواکی، ۱۳۸۱: ۸). پرندگان مانند دیگر موجودات و دیگر جانداران بسیار مورد توجه مردم بودند. این توجه به این دلیل بود که، انسان در آن زمان در محیط اطراف خود با بسیاری از پرندگان زندگی می‌کرده و منبع خوراک‌شان بود و آن‌ها را شکار می‌کردند و به همین دلیل هم نماد و مظهر مقدسات بودند (بابایی‌سودانی، ۱۳۹۷: ۵۳).

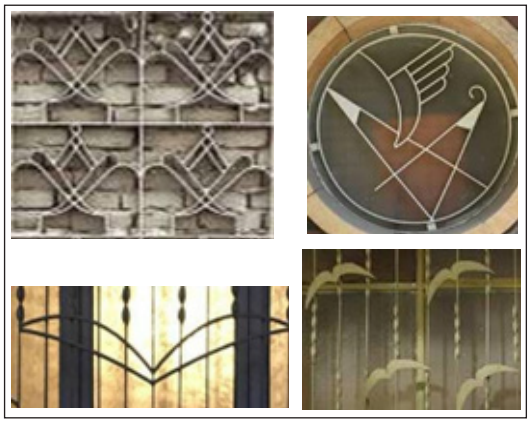
- **طاووس**: طاووس در دوران اسلامی به‌عنوان آرایه نمادین به‌کار رفته و در باستان نیز به‌عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده؛ زیرا که معتقد بودند که طاووس به دلیل نوشیدن آب حیات، عمری جاودانه داشته است (خزایی، ۱۳۸۶: ۲۰). نقش طاووس در دوران بعد از اسلام خصوصاً، دوره صفویه برای تزیین اماکن مذهبی و مساجد در کنار درخت زندگی بسیار مورد استفاده قرار می‌گرفته است. «از علت‌های حضور نقش طاووس بر ایوان و ورودی مساجد، امامزاده‌ها و مدارس دینی در دوران صفویه، علاوه بر بهشتی

دانستن این مرغ، شاید همان‌طور که در شعرهای عطار نیشابوری آمده است، این پرنده به‌عنوان راهنمای مردم و دربان مسجد باشد. هم‌چنین، عوام این عقیده را داشتند که نقش طاووس در بالای دَر ورودی مساجد باعث دفع شیطان می‌شود و مومنان را استقبال می‌کند» (همان: ۲۶). هم‌چنین، در خطبه ۱۶۵ نهج‌البلاغه امام علی (ع) برای توصیف زیبایی این پرنده می‌فرماید: «از شگفت‌انگیزترین پرندگان در آفرینش طاووس است که آن را در استوارترین شکل موزون بیافرید و رنگ‌ها و پر و بالش را به نیکوترین رنگ‌ها بیاراست، با بال‌های زیبا که پرهای آن به روی یک‌دیگر انباشته‌اند» (دشتی، ۱۳۹۰: ۸۹- ۹۰).

جدول ۲- نقش طاووس به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

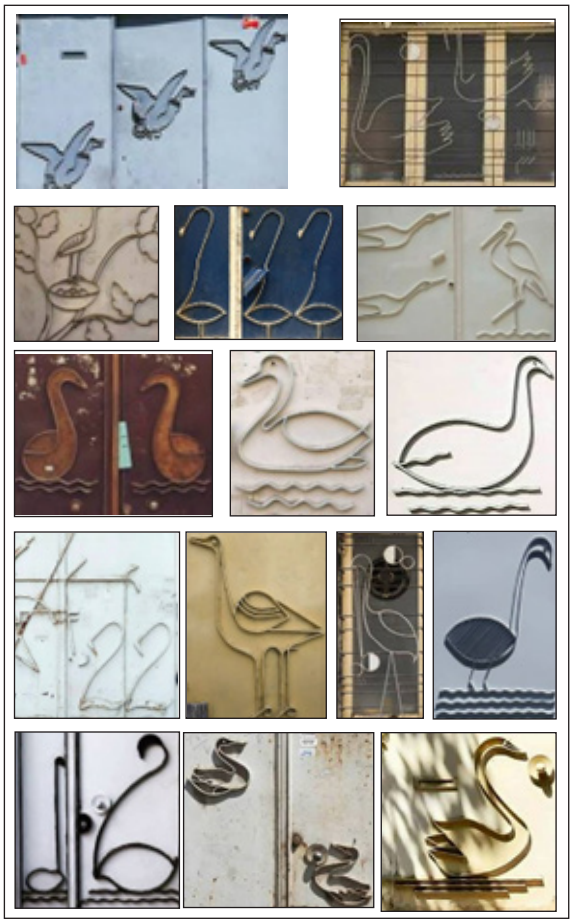
- **کبوتر**: کبوتر از جمله مرغانی است که به‌خاطر کم‌آزاری، رعنایی و زودآشنایی از زمان‌های قدیم بسیار مورد توجه قرار گرفته است. نام این مرغ از کلمه کبود گرفته شده است (محجوب، ۱۳۸۲: ۱۳۱). کبوتر نماد عشق و صلح و دوستی با یکی از الهگان موازی آناهیتا در اساطیر یونان «آفرودیت» رابطه تنگاتنگی دارد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۵۲۶۲).

جدول ۳- نقش کبوتر به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان). پهلوی دوم (نگارندگان).



- **مرغابی و اردک**: نقش پرندگانی هم‌چون مرغابی و اردک و ارتباط و زندگی در آب، نمادی از آبادانی از آن‌ها ساخته بود (خزایی و سماواکی، ۱۳۸۱: ۸). این پرنده نماد جاودانگی و خوشنودی است و نقش آن نیز بر روی منسوجات و آثار دوره ساسانی، زندیه و صفویه به‌چشم می خورد.

جدول ۴- نقش مرغابی و اردک و لک‌لک به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



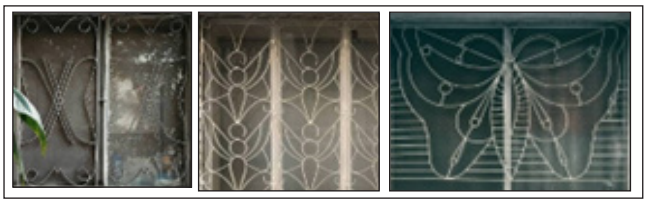
- **ماهی**: در اصطلاح عامه، ماهی موجودی فراروانی است و به دلیل ارتباط نمادین نزدیک بین دریا و کهن‌الگوی بزرگ مادر آن را گاهی، مقدس دانستند و در بعضی آیین‌ها ماهی را مورد پرستش قرار دادند (سرلو، ۱۳۸۹: ۳۹۲). ماهی نمادی از آب، آبادانی، تازگی و طراوت، ناهید و مظهر فراوانی است. در متون عرفانی فارسی، ماهی نماد سالک و دریا نمادی از هستی

است (یاحقی، ۱۳۶۹: ۷۵۰-۷۴۹). هم‌چنین، ماهی از جمله نمادهایی است که در ادیان، هنر و ادبیات و اسطوره‌ها حضور زیادی دارد و در اوستا و اساطیر ایران، دو ماهی به نگهبانی گیاه گوکرن از طرف اهورامزدا کاشته شده است (آموزگار، ۱۳۷۰: ۳۳).

جدول ۵. نقش ماهی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

- **پروانه**: نماد تعالی روح به سمت جاودانگی و ابدیت انسان است و گاهی، سمبل زندگی طولانی پس از مرگ است. گاهی، بر روی سنگ قبر کودک یا زن نقش می‌بندند. هم‌چنین، در ادبیات فارسی شمع و پروانه بسیار استفاده شده است (بابایی سودانی، ۱۳۹۷: ۶۰).

جدول ۶- نقش پروانه به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

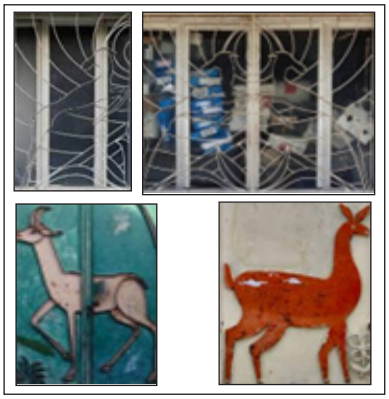


- **خروس**: ایرانیان درگذشته به این نقش اعتقاد داشتند و خروس را از جمله مرغان مقدس می‌دانستند و اشاره به معراج پیامبر و دیدار خروس سفید عرشی دارد (دشتگل، ۱۳۸۶: ۴۲). هم‌چنین، مردم بر این باورند که خروس باعث دفع شر دیوان می‌شود.

جدول ۷- نقش خروس به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

- **آهو**: آهو به دلیل ویژگی‌های ظاهری بسیار مورد توجه انسان‌ها بوده است. در فرهنگ ایرانی نیز در امثال‌وحکم، داستان‌های عامیانه، افسانه‌ها و ترانه‌های آهو و ویژگی‌های منسوب به آن از مضامین مهم درباره این حیوان به‌شمار می‌رود. ویژگی‌ها منسوب به آهو سبب شده تا در فرهنگ نمادها و رمزهای حیوانی به‌عنوان نماد زنانگی به شمار بیاید (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۳۱۲). هم‌چنین، در ادبیات مکتوب و شفاهی نیز ارتباط نزدیکی میان زن و آهو در دست است. شکار آهو در ایران از دیرباز بیش‌تر به طبقه حاکم و مرفه اختصاص داشته است. حاکمان و افراد طبقه مرفه همواره، آهو را برای سرگرمی و تفریح و تهیه کباب از گوشت آن شکار می‌کردند. در سفرنامه‌های سیاحان و جهانگردانی که از ایران دیدن کرده‌اند، این مطلب بارها آمده است.

جدول ۸- نقش آهو به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



۳. **نقوش گیاهی**: از گذشته‌های دور گیاهان در بین ملت‌ها، اقوام و فرهنگ‌های مختلف دارای اهمیت و ارزش بسیار زیادی بوده‌اند، تا جایی که برای آن‌ها الهه و رب‌النوع، خاصی قایل می‌شدند. بر این اساس، تعدادی از گیاهان و درختان را بهشتی و آسمانی پنداشته و برای آن‌ها خاصیت نیروزایی، شفادهنده و مسمومیت زداینده قایل گردیده‌اند (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۵). به‌کارگیری تصاویر و نقوش گل‌ها و گیاهان

در ساختمان‌ها و اشیا فقط به دوران قبل از اسلام محدود نشد و به دوران اسلامی هم راه یافت.

- **لاله**: در بین کشورهای اسلامی لاله در فرهنگ دو کشور ایران و ترکیه نفوذ عمیقی دارد. نام گل لاله از کلمه لال یا همان کلمه لعل از زبان سانسکریت به معنی «قرمز» گرفته شده است. «مُهرهای سنگی و برنزی که قدمت آن به بیش از ۲۰ سده قبل از میلاد می‌رسد و نمونه‌ای از آن از افغانستان به دست آمد و جز قدیمی‌ترین آثار باستانی است که در آن نقش لاله به چشم می‌خورد. در زمان ساسانیان و از سده ۳-۵ میلادی نقش گل لاله با سه گل برگ در مُهرها و ظروف نقره به تصویر کشیده شده است. اما در آثار مربوط به سده ۵-۶ میلادی در دوره ساسانی تعداد گل‌برگ‌های نقش لاله بیش‌تر می‌شود و به پنج عدد افزایش می‌یابد» (بابایی سودانی، ۱۳۹۷: ۲۵). با گسترش دین اسلام در ایران، علاقه و عشق مردم به این گل هم‌چنان بیش‌تر از کشورهای دیگر دیده می‌شد. در سده ۹ میلادی از کاشتن گل لاله در باغ‌های بغداد و اصفهان در منابع تاریخی یاد شده است. در گلستان سعدی و در حدود ۱۲۵۰ میلادی، در وصفی از یک باغ رویایی نام لاله به‌چشم می‌خورد. اگرچه در طول تاریخ، گل لاله ارزش تجاری زیادی پیدا نکرد، اما در نقش قالی، مینیاتور، اشعار و ترانه‌های ایرانی همیشه مورد توجه و تحسین بوده است (محمدی، ۱۳۹۳: ۶۰). «لاله گل ملی ایران است... گل لاله به‌عنوان معروف‌ترین گل خودرو، تاحدی در ادبیات و فرهنگ فارسی ریشه کرد و حضور دارد؛ که بسیاری از شاعران با وجود زندگی در محیط‌های خشک و بیابانی لاله را می‌شناختند. در کهن‌ترین نمونه‌هایی که از فارسی به‌جای مانده، ده‌ها تعبیر و استعاره همانند لاله‌فام، لاله داغدار، لاله‌پوش، لاله سرخ، لاله‌زار، لاله‌گون و لاله سار دیده می‌شود» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۷۳). این گل در ادبیات فارسی مظهر شهید و کشته راه دوست است. گویند که چون سیاوش قهرمان مظلوم و باستانی ایران زمین کشته شد، از قطرات خون او لاله رویید. لاله گلی زیبا و دل‌نواز است و شکل آن چنان قلب آدمیان -که مایه حیات آنان بوده- است. برگ‌های گل لاله بسیار شبیه به قطره‌های خون است و گرچه خود خونین رنگ و سرخ بوده، ته‌گلبرگ‌های آن سیاه و داغ دیده است، گویی که داغی بر دل دارد. شعری که در انقلاب اسلامی ایران به شکل یک شعار عمومی درآمد این بود: از خون جوانان وطن لاله دمیده. گل لاله به‌عنوان سمبل شهید در بسیاری از جاها در ایران نقش بسته است و حتی آرم جمهوری اسلامی ایران نیز شباهت به یک گل لاله دارد (همان: ۲۵-۲۶). این گل در دَر و پنجره‌های فلزی دوره پهلوی دوم بسیار دیده می‌شود و مطمئناً، مرتبط به جریانات دوره پهلوی و جنگ و شهادت بسیاری از هم‌وطنان ماست.

جدول ۹- نقش لاله به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

لاله انتزاعی

• **زنبـــق**: گل زنبـق در فرهنـگ ایـران باسـتان نمـاد امـرداد و بـه معنـی بی‌مرگـی و جاودانگـی اسـت. «به‌کارگیـری ایـن نمـاد در تمدن‌هـای مختلـف و از قرون‌وسـطی رایـج بـود و در نقاشـی‌ها و صنایع‌دسـتی ناحیـه بین‌النهریـن، ظـروف مصـر باسـتان، حتـی ظـروف گلـی یونانیـان و ساسـانیان و زمـان خلفـای عباسـی دیـده شـده اسـت» (همـان). اسـتفاده از ایـن نمـاد قرن‌هـا پیـش در بسـیاری از کشـورهای جهـان و خصوصـاً، اروپـا متـداول بـوده و امـروزه، به‌عنـوان نمـادی، سیاسـی، مذهبـی و ورزشـی کاربـرد دارد.

جدول ۱۰- نقش زنبق به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

• **رزت**: در منابـع مختلـف به‌خصـوص منابـع تصویـری بـه گل لوتـوس کـه از زاویـه دیـد بـالا ترسـیم شـده و هم‌چنیـن، چنـد پـر و دارای گل‌برگ‌هایـی اسـت کـه دور تـا دور یـک دایـره کوچـک قـرار گرفته‌انـد، گل رزت گفتـه شـده اسـت (سـخن‌پرداز و مرآثـی، ۱۳۸۸: ۶۴). یکـی از آرایه‌هـای پرکاربـرد و اصلـی در دوران هخامنشـی اسـت کـه بـا شـش گل‌برگ یـا بیش‌تـر لبه‌هـای هلالـی بـه تصویـر کشـیده شـده اسـت (ریاضـی، ۱۳۸۱: ۱۸۹). ایـن رزت‌هـا نسـل‌هایی از نمادهـای شـرق باسـتان در دوران پیـش از تاریـخ اسـت کـه در فرهنگ‌هـای سـومری، مصـری و بین‌النهریـن در

مراسم تشریفاتی و مذهبی مورد استفاده قرار می‌گرفتند (Nylander, 1970: 139). گل رزت را بر روی جام طلایی مارلیک، مفرغ‌های لرستان، کتیبه‌ها و آثار تخت جمشید و... به فراوانی و به صورت حاشیه مشاهده می‌کنیم که این نقش در فرهنگ تصویری ما جایگاهی دیرینه دارد (اشرف و بنوعزیزی، ۱۳۸۷: ۸۵). در دور ساسانی، گل سرخ (رزت) نماد سنتی خورشید است و بازگوکنندهٔ نیروی زندگی بخش است (صمدی، ۱۳۶۷: ۳۶). گل‌های چند پر از دیگر نقوش گیاهی رایج در منسوجات ساسانی هستند که به اشکال چهار، هشت و پُر پر دیده می‌شوند که گل‌های چهارپر کاربرد بیش‌تری داشتند. هم‌چنین، کمیت گل برگ‌ها می‌تواند بار کیفی داشته باشند. عدد چهار که در مفهوم فلسفی خود به کمال ماده اشاره دارد. در جهان‌بینی زرتشتی نیز در موارد بسیاری دیده می‌شود. «با گسترش این نقوش در آثار هنرمندان ایرانی که در عهد صفویه رسماً، به‌عنوان مرکز شیعه معرفی شده بود، سمبل‌های مکتب اهل بیت (ع) در نقوش و طرح‌های اسلیمی به‌طور کامل به ظهور و بروز رسیده بود. به‌طور مثال، می‌توان از گل پنج پر که نشان پنج تن آل عبا است، نام برد» (ریاضی، ۱۳۸۱: ۱۵۵).

جدول ۱۱- نقش رزت به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

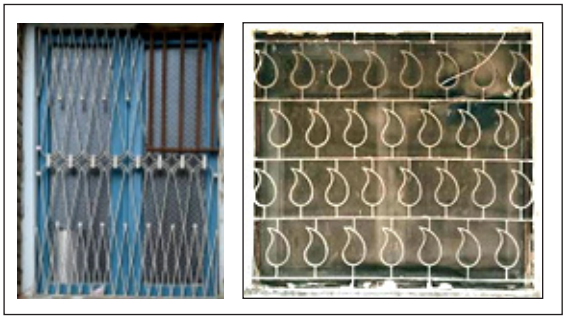
رزت انتزاعی

- **گلدانی**: گلدان گل مانند جام گیرنده فعل و انفعالات ملکوتی است که از آن جمله می‌توان به باران و شبنم اشاره کرد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۲۰۱). در فرهنگ تصویری ایران، این نقش چه به‌صورت تنها و چه همراه با دیگر نقوش بازتابی از فرح و خرمی بی‌پایان است (اسپنانی و بروجنی، ۱۳۹۰: ۳۱). این نقش به‌عنوان یک نقش اصلی در دوران مختلف در نقاشی و کاشی‌کاری به‌عنوان یکی از نقوش اصلی به‌کار می‌رفته است. در تهران نیز این نقش نسبت به سایر نقوش کم‌تر به‌چشم می‌خورد و به دلیل جنس سخت فلز و محدودیت‌های ساخت به‌صورت ساده شده به اجرا درآمده است.

جدول ۱۲- نقش گلدانی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان). (نگارندگان).

- **سرو**: مقاومت و استواری این درخت آن را نسبت به سایر درختان متمایز کرده است. تمایز این درخت باعث شده تا باور، افسانه و آیین‌هایی از زمان‌های قدیم در مورد این درخت به‌وجود بیاید (کوهزاد، ۱۳۸۹: ۷). برای ایرانیان باستان درخت سرو به علت همیشه سرسبز بودن، نیرومندی، دوام و برافراشتگی، نشانه پایداری، قوت، رونق، سربلندی ملی و آزادگی بوده است؛ به‌خصوص این که منشای سرو را از بهشت می‌دانسته‌اند. نسبت‌دادن صفت آزادگی (سرو آزاد) به این درخت، یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌های ایرانی نشانه‌ای از آزادگی و سربلندی ایرانیان است (همان). اورسل می‌نویسد: اگر صاحب‌خانه به زیارت‌خانه خدا می‌رفت، تصویری از درخت سرو را در بالای سر در خانه خویش گچ‌بری می‌کرد و مردم با دیدن آن متوجه می‌شدند که این خانه متعلق به یک حاجی است (اورسل، ۱۳۵۳: ۱۱۷)

جدول ۱۳- نقش سرو به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



۴. **نقوش هندسی**: نقوش هندسی همواره از ویژگی تزیینی برخوردار بوده‌اند و ترکیبات متفاوت و متعدد آن‌ها همواره توجه هنرمندان را به خود جلب کرده است. از این رو، می‌توان نمونه‌های متنوعِ آن‌ها را از سفالینه‌های پیش‌از تاریخ تا انواع هنرهای معاصر مشاهده کرد. نقوش هندسی به‌واسطه نظمی که دارند، در نظر انسان مطلوب و خوشایند جلوه می‌کنند و او را وامی‌دارند تا آن‌ها را با رمز بیامیزد و به‌عنوان نگاره‌های نمادین به خدمت گیرد. در ابتدا، نقوش هندسی -که برای تزیین اشیا و ساختمان‌ها به‌کار می‌رفتند- بسیار ساده بودند؛ نقش‌های هندسی ساده‌ای که هیچ نشانی از ستاره‌ها و چندضلعی‌های درهم‌تنیده در آن‌ها دیده نمی‌شد. اما در دوره سلجوقیان، هنرمندان فرم‌های هندسی را با مهارت خاصی به‌نهایت پیچیدگی رساندند (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۳۷). این نقوش هندسی پیچیده که «گره» نامیده می‌شوند، شبکه‌ای از انواع نقوش هندسی هستند که فضاهای مثبت و منفی در آن‌ها ارزشی برابر دارند. این نقوش به طور منظم و درهم پیچیده در کنار هم نقش می‌شوند و امکان گسترش تا بی‌نهایت را دارند. تکرار مکرر نگاره‌ها در نقوش هندسی بافتی پیوسته ایجاد می‌کند که به‌سختی می‌توان واحد طرح «واگیره» را در آن‌ها بازشناخت.

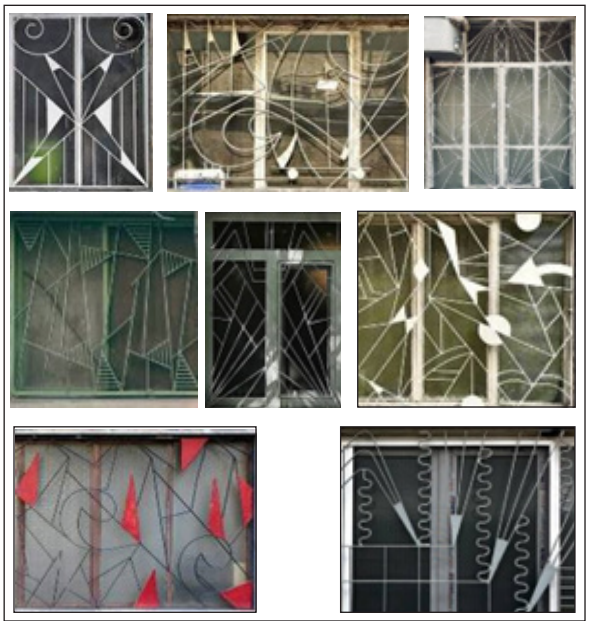
جدول ۱۴- نقوش هندسی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

- **گره چینی**: پیشینه هنر گره چینی در ایران به زمان سلجوقی و صفوی برمی‌گردد و شهر اصفهان نیز خاستگاه آن بوده است. ساده‌ترین حالت ممکن این هنر که در آجر استفاده می‌شده، تا ظریف و پیچیده‌ترین حالت آن که در چوب و شیشه و آینه‌کاری دیده می‌شود (زمرشیدی، ۱۳۶۵: ۵۵). آن دسته از گره چینی‌ها که در آن‌ها از شمسه یا ستاره استفاده شده است، تداعی‌کننده آسمان هستند و شبکه دوایر متحدالمرکز که زیر نقش گره‌ها هستند، ستاره‌ای است و یادآور مدار ستارگان و شعاع‌های هم فاصله شمسه‌ها مانند پرتوهایی است که در آسمان از ستارگان بازتاب می‌شود (شریف، حبیبی و جمال‌آبادی، ۱۳۹۵: ۶۲).

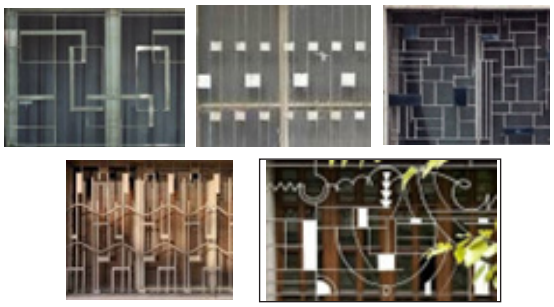
- **نقوش انتزاعی**: هنرمندان قرن بیستم این واژه را برای هنری به‌کار بردند که شاملِ گریز از طبیعت‌گرایی، تبدیل ظواهر طبیعی به‌صورت ساده شده، ساختن اثر هنری با عناصر ناشبیه‌ساز (گاهی نابه‌جا این عناصر را صور هندسی می‌نامند) و تقلید از واقعیت اشیا و دور از نمایش واقعیات اشیا (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۵۲-۶۵۳). مشخصه اصلی نقوش انتزاعی «تبدیل کیفیت جنبشی رویداد دیداری به مولفه‌های دیداری اصلی و بنیادی با تاکید بر وسایل پیام‌رسانی هر چه مستقیم‌تر و مهیج‌تر و حتی بدوی است» (داندیس، ۱۳۸۰: ۱۰۳).

جدول ۱۵. گره چینی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).

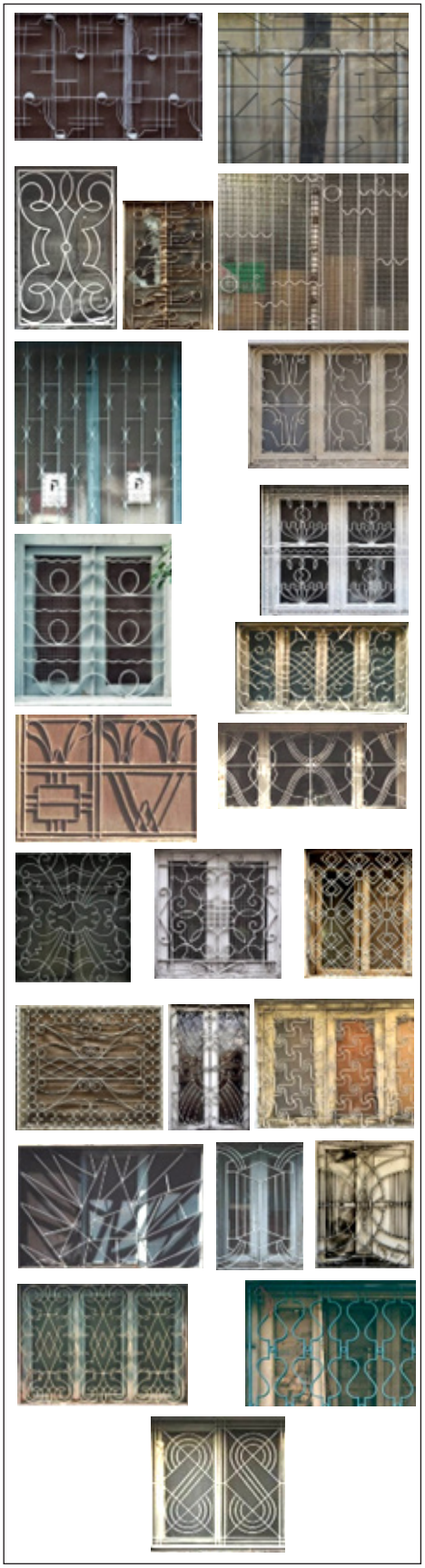
جدول ۱۶. نقوش انتزاعی به سبک نقاشی‌های واسیلی کاندینسکی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



نقوش انتزاعی به سبک نقاشی‌های پیت موندریان به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم



جدول ۱۷. نقوش انتزاعی به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم (نگارندگان).



بحث و تحلیل

بانفوذ فرهنگ معماری غربی و آغاز برون‌گرایی، جلوه‌گری و توجه به نماسازی و نمای شهری در معماری ایرانی از دوره قاجار باب شده و هم‌چنین، ارتباطات مردم تهران با سایر شهرها و کشورها، سبب شد فضای شهری پر رنگ‌تر و نگاه افراد منزل از درون به بیرون بیش‌تر شود. این کار باعث شد تا حفاظ‌هایی با طرح‌های متفاوت بر روی پنجره‌های نمای بیرونی بناهای شهر تهران ساخته شود. باید گفت که دوره قاجار فلز جای‌گزین چوب در ساخت نرده - پنجره‌ها شده که به «گل نرده» معروف هستند (حسینی‌سیر، ۱۳۹۳: ۱۰۲). روند ساخت این حفاظ‌های فلزی در جلوی پنجره با المان جدید از دوره قاجار تا دوره پهلوی دوم دچار تغییر و تحولات زیادی بوده است. این نوع حصار در حقیقت، نرده پنجره‌ای است که با کارکرد حفاظ و تزیین، بعد از نصب پنجره‌های نمای بیرونی (نمای شهری) بر روی آن‌ها نصب گردید. این تحولات تحت تاثیر عواملی بوده است که می‌توان به آشنایی با تحولات جدید غرب در عرصه‌های مختلف، گسترش تجارت و به‌خصوص پس از جنبش مشروطه که ساختار اجتماعی موجود دچار تغییر شد، مهاجرت پیشه‌وران و کارگران به کشورهای هم‌جوار به‌ویژه، قفقاز و آشنایی با طبقات و امتیازات اجتماعی صنوف در این جوامع، تشکیل اتحادیه و اصناف، رفت‌وآمد تجار و روشنفکران به فرنگ، اعزام محصلان و دانشجویان به کشورها اروپایی به‌منظور تحصیل، ترجمه کتب و مجلات و گاه، با در اختیار داشتن روزنامه‌ها و رسالات فرنگی حاوی مطالب اجتماعی و فرهنگی جدید، سفر عباس میرزا به‌عنوان اولین شخص به همراه دانشجویان با همکاری کلنل خان به لندن برای فراگیری علوم جدید، اعزام گروهی پنج‌نفره توسط محمدشاه برای یادگیری اسلحه‌سازی به پاریس، اعزام جمعی از صنعتگران و هنرآموزان در سال ۱۲۶۸ه.ق. برای فراگیری صنایع جدید مانند نجاری، آهنگری، ریخته‌گری، چدن‌سازی و چلنگری توسط امیرکبیر به سرپرستی حاج میرزامحمد تاجر تبریزی به مسکو، اعزام محمدعلی چخماق‌ساز به سرپرستی میجر دارسی به انگلستان برای یادگیری فنون قفل و کلیدسازی و طرح‌ریزی امیرکبیر برای صنایع ایران با ایجاد کارخانه‌های چدن‌ریزی، فلزکاری، پارچه‌بافی، و استخدام استادکاران فنی از انگلستان و اعزام صنعتگران ایرانی به روسیه اشاره داشت. «علاوه بر عوامل فوق در دوره پهلوی به‌ویژه، پهلوی دوم با ورود جریان مدرنیزاسیون به ایران که به علت روبه‌روشدن با دو همسایه جدید از جنوب و شمال یعنی انگلستان در هندوستان و دولت روسیه تزاری و هم‌چنین، جنگ‌های روسیه با ایران که از اولین صحنه‌های مواجهه جدی ما با غرب جدید بود» (پارسانیا، ۱۳۸۳: ۱۲۵)؛ و نیز «ورود تدریجی مصالح مدرن مانند میل‌گرد، تیرآهن و سیمان، جهت احداث کارخانه‌ها، پل‌ها و شبکه‌های راه‌آهن به کشور، استفاده از طرح‌های نقاشی، کارت‌پستال، عکس شاهان و بزرگان دربار، ورود کارهای معماران و اندیشه‌های جریان‌ساز اروپا از جمله سبک بین‌المللی، مدرسه باهاوس، کارهای لوکوربوزیه، فرانک لوید رایت، ریچارد نیوترا، آلوار آلتو، جیمز استرلینگ و واسیلی کاندینسکی، پیت موندریان، و مکاتب روسی سوپره ماتیسم و ریونیسم و کنستراکتیویسم و غیره از طریق تحصیل‌کردگان ایرانی در خارج از کشور و حمایت از آن در دانشگاه تهران (دانشکده هنرهای زیبا) بین دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ خورشیدی، سبب شد تا در تمامی عرصه‌ها از جمله ادبیات، شعر و هنر و بخش اعظمی از زندگی ایرانیان را تحت تاثیر قرار دهد» (بانی‌مسعود، ۱۳۸۸: ۲۴۳)؛ که نتایج حاصل از آن، «کم‌رنگ‌شدن تبعیت از فرم‌های سنتی، ظاهرشدن فرم‌های غربی در ساختمان، فردگرایی، جای‌گزین‌شدن جایگاه

فـردوس بریـن و بهشـت عطرآگیـن به‌جـای الگوهـای اروپایـی قـرن۱۹م.، حـذف تزییـن، کنـارگذاشـتن کامـل تاریـخ و عناصـر تاریخـی، پلان‌هـای آزاد از قیدوبنـد هندسـه کلاسـیک، توجـه خـاص بـه عملکـرد و کارکـرد بنـا، ترکیـب احجـام سـاده و خـاص هندسـی اسـت» (صارمـی و رادمهـر، ۱۳۷۶: ۱۴۲). به‌طـور کل، در دوره پهلـوی معمـاری متاثـر از معمـاری اواخـر قاجـار، مدرنیسـم و سـبک نئوکلاسـیک باسـتان‌گرایی (ملی‌گرایـی) اسـت کـه در دوره پهلـوی دوم معمـاری کامـلاً، هم‌سـو و هماهنـگ بـا معمـاری مـدرن شـد و سـعی بـر آن بـود کـه معمـاری بومـی ایرانـی و خصوصیـات جهانـی عصـر مـدرن در کالبـد فیزیکـی بنـا بـه‌کار گرفتـه شـوند و در نهایـت، سـاخت بنایـی کـه بتوانـد جواب‌گـوی تمـام انسـان‌ها بـا فرهنگ‌هـا و نژادهـای گوناگـون باشـد. بـا بررسـی انجام‌شـده بـر روی چلنگری‌هـای تهـران دوره پهلـوی دوم، ملاحظـه شـد کـه ریشـه‌ای هویتـی ایرانـی-اروپایـی دارنـد و از نظـر کاربـری، عنصـری از معمـاری سـنتی ایـران محسـوب شـده‌اند. هم‌چنیـن، در چلنگری‌هـای تهـران دوره پهلـوی دوم، نقـش و فـرم از ابعـاد و شـکل دَر و پنجـره، تبعیـت کـرده اسـت.

روش سـاخت چلنگری‌هـای پهلـوی دوم تهـران بـرای تمـام فرم‌هـا و نقـوش یک‌سـان اسـت. بدیـن صـورت کـه، طـرح مـورد نظـر طراحـی شـده سـپس، چلنگـر بسـتر اصلـی یـا همـان فلـز را آمـاده پیاده‌سـازی نقـش کـرده و سـپس، زمودگـر نقـوش را بـر روی فلـز ایجـاد می‌کـرده اسـت. به‌طـور کل، دسـته‌بندی نقـوش بـه‌کار رفتـه در دَر و پنجره‌هـای دوره پهلـوی دوم در تهـران بـه پنـج دسـته نقـوش انسـانی، حیوانـی، گیاهـی، هندسـی وگـره چینـی، انتزاعـی تقسـیم می‌شـوند کـه هـر دسـته تنـوع و شـیوه گسـترش خـاص خـود را دارد.

۱. نقـوش انسـانی: ایـن نقـش در میـان سـایر نقـوش از فراوانـی کم‌تـری برخـوردار بـوده و ریشـه درگذشـته تاریخـی دارد و شـامل نقـوش پادشـاهان دوران باسـتان، دراویـش و شـکارچی بـوده و شـیوه ترسـیم ایـن نقـوش انتزاعـی و واقع‌گـرا بـوده اسـت.

۲. نقـوش حیوانـی: ایـن نقـوش شـامل طـاووس، کبوتـر، مرغابـی و اردک و لک‌لـک، ماهـی، پروانـه، خـروس و آهـو اسـت کـه بـه ترتیـب فراوانـی مرغابـی و اردک و لک‌لـک، کبوتـر، آهـو، طـاووس، خـروس و ماهـی اسـت. در مـورد شـیوه ترسـیم و گسـترش ایـن نقـوش بایـد گفـت کـه، همگـی نقـوش بسـیار سـاده و انتزاعـی ترسـیم شـده و شـیوه گسـترش نیـز به‌صـورت قرینـه (یـک-دوم)، واگیـره (۴*۱، ۴*۳)، مسـتقل (تکـی) و پراکنـده اسـت.

۳. نقـوش گیاهـی: ایـن نقـوش شـامل لالـه، زنبـق، رزت، گلدانـی و سـرو اسـت. نحـوه ترسـیم نقـش لالـه به‌صـورت نیمه‌انتزاعـی و انتزاعـی بـوده و شـیوه گسـترش نیـز به‌صـورت تکـرار یـک واگیـره کـه متناسـب بـا ابعـاد پنجـره متغیـر بـوده و به‌صـورت ۴*۶، ۲*۶، ۴*۳، ۴*۴، ۲*۳، ۵*۴، ۴*۲ قرینـه به‌صـورت یـک-چهـارم کـه هـم بـر روی پنجـره و هـم دَر ورودی بـه‌کار رفتـه اسـت. نحـوه ترسـیم زنبـق نیـز کامـلاً، انتزاعـی و برگرفتـه از نقـش زنبـق در دوره هخامنشـی اسـت و شـیوه گسـترش آن واگیـره‌ای (۳*۱، ۴*۳، ۴*۱، ۳*۲) و قرینـه (یـک-دوم) اسـت. شـیوه ترسـیم رزت نیـز هماننـد نقـش لالـه نیمه‌انتزاعـی و انتزاعـی بـوده و برگرفتـه از نقـوش رزت بـه‌کار رفتـه در دوران باسـتان (هخامنشـی و ساسـانی) اسـت کـه بـر روی حجاری‌هـا، پارچه‌هـا، کتیبه‌هـا و... در ایـن دوران نقـش بسـته بوده‌انـد. ایـن نقـش برخـلاف زنبـق بـر روی دَرهـای ورودی نیـز اسـتفاده شـده اسـت. نقـش دیگـر گلدانـی بـوده و بـرای گسـترش نقـش گلدانـی از شـیوه قرینـه بهـره گرفتـه شـده و ایـن نقـش به‌صـورت نیمه‌انتزاعـی و انتزاعـی ترسـیم شـده کـه شـیوه نیمه‌انتزاعـی بیش‌تـر بـر روی دَرهـا و انتزاعـی بـر روی پنجره‌هـا بـه‌کار گرفتـه شـده‌اند. ایـن نقـش در دوره قاجـار و پهلـوی اول نیـز در بخـش هلالـی دَرهـای ورودی اسـتفاده می‌شـده اسـت؛ و در نقـش سـرو نیـز هماننـد نقـش گلدانـی از شـیوه قرینـه اسـتفاده شـده و در میـان نقـوش گیاهـی کم‌تریـن

فراوانی را دارا بوده و ترسیم آن به شکل بته‌جقه و انتزاعی بوده است.

۴. نقوش هندسی و گره چینی: که شامل لوزی، مربع، شش‌ضلعی، هشت‌ضلعی، دایره، گره چینی و انتزاعی بوده و دراین‌بین نقوش انتزاعی از فراوانی کم‌تری برخوردار است. این نقوش را می‌توان در هنر آیینه‌کاری، نقش روی بدنه ظروف سفالی، دست بافته‌های زیراندازی و... یافت. شیوه گسترش این نقش به‌صورت تکرار یک گره و ایجاد فضای مثبت و منفی باارزش یک‌سان به طور منظم و درهم‌پیچیده وگاهی، خلوت است. در این نقوش تشخیص واگیره به دلیل تکرار مکرر نگاره‌ها، دشوار است.

۵. نقوش انتزاعی: نقوش انتزاعی به‌کار رفته نیز بیش‌ترین فراوانی را در میان چهار نقش دیگر به خود اختصاص داده‌اند که فقط بر روی پنجره‌ها به‌کار رفته و در بیش‌تر موارد بسیار خاص و هنرمندانه طراحی و اجرا شده و در بعضی مواقع، صرفاً برای استحکام بیش‌تر، خطوط با یک‌دیگر ترکیب شده که گاه، سازنده باذوق هنری خود، اثر زیبایی را پدید آورده است. این نقوش در دو دسته کلی جای می‌گیرند؛ دسته اول، از نقاشی‌های هنرمندان انگلیسی و به‌خصوص روسی قرن ۱۹م.، مانند پیت موندیان و واسیلی کاندینسکی و مکتب سوپره ماتیسم، ریونیسم و کنستراکتیویسم الهام گرفته‌اند؛ و دسته دوم -که در بالا هم بدان اشاره شد- باذوق هنری سازنده طراحی شده و یا از سایر نقاشی‌های انتزاعی بهره گرفته‌اند. هم‌چنین، شیوه گسترش این نقوش واگیره‌ای (۳*۱، ۳*۲، ۲*۲)، قرینه به‌صورت یک-دوم و یک-چهارم و فاقد قرینه است. لازم به ذکر است که، در بین نمونه‌ها از ورق آهنی نیز استفاده شده که فقط در بین نمونه‌های الهام گرفته از کارهای واسیلی کاندینسکی و پیت موندریان دیده می‌شود.

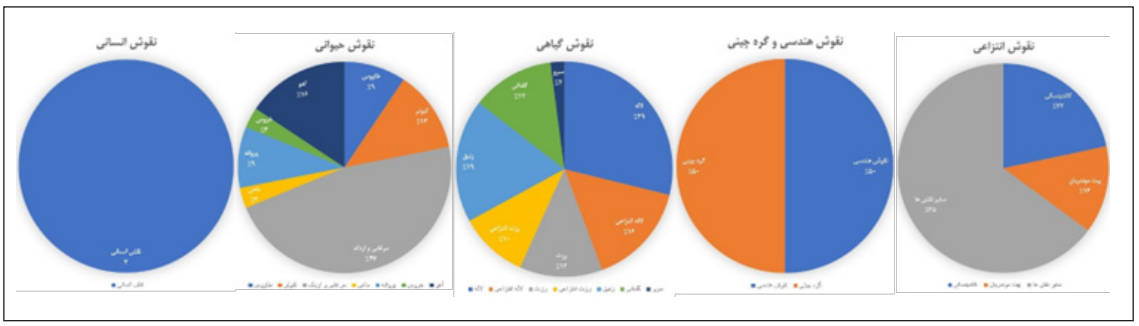
جدول ۱۸. دسته‌بندی نقوش و ویژگی به‌کار رفته در چلنگری‌های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).

نام‌نقش	ویژگی‌ها		
	نام‌نقش	شیوه ترسیم	شیوه‌گسترش
انسانی	پادشاهان دوران باستان، درایش و شکارچی	انتزاعی و واقع‌گرا	-
حیوانی	مرغابی و اردک و لک‌لک، کبوتر، آهو، طاووس، خروس و ماهی	ساده و انتزاعی	قرینه یک - دوم، واگیره (۴*۱، ۴*۳)، مستقل (تکی)، پراکنده
گیاهی	لاله، زنبق، رزت، گلدانی و سرو	نیمه‌انتزاعی و انتزاعی	تکرار واگیره (۴*۶، ۲*۶، ۴*۳، ۴*۴، ۲*۳، ۵*۴، ۴*۲، ۳*۱، ۴*۱، ۳*۲)، قرینه یک-چهارم و یک-دوم
		لاله، رزت، گلدانی، سرو: نیمه‌انتزاعی و انتزاعی زنبق: کاملا انتزاعی	
هندسی و گره‌چینی	لوزی، مربع، شش‌ضلعی، هشت‌ضلعی، دایره، گره‌چینی و انتزاعی	هندسی	تکرار گره و ایجاد فضای مثبت و منفی به طور منظم، درهم‌پیچیده و خلوت

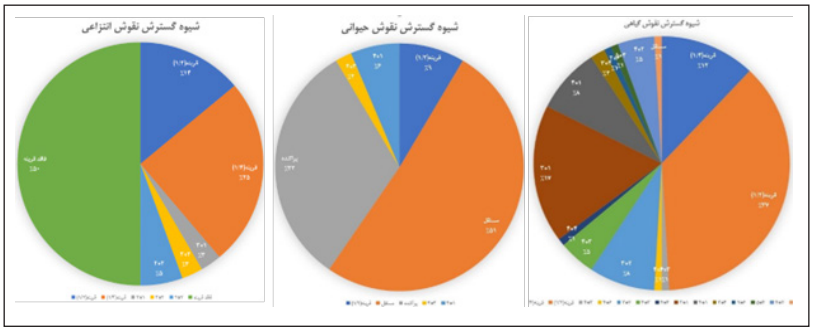
انتزاعی	دسته اول: ملهم از نقاشی‌های هنرمندان انگلیسی و روسی قرن ۱۹ و مکاتب روسی (پیت موندیان و واسیلی کاندینسکی، مکاتب سوپره ماتیسم، ریونیسم و کنستراکتیویسم)	انتزاعی و هندسی	نقوش واگیره (۳*۱، ۳*۲، ۲*۲) قرینه به‌صورت یک-دوم و یک-چهارم، فاقد قرینه
	دسته دوم: ذوق هنری طراح و الهام از سایر نقاشی‌های انتزاعی	انتزاعی و هندسی	نقوش واگیره (۳*۱، ۳*۲، ۲*۲) قرینه به‌صورت یک-دوم و یک-چهارم، فاقد قرینه
روش ساخت			
روش ساخت چلنگری‌های پهلوی دوم تهران برای تمام فرم‌ها و نقوش یک‌سان است.			

آغاز چلنگری نرده - پنجره، دَر و حفاظ بالکن در تهران از دوره قاجار بوده و در معماری دوره‌های بعد یعنی، پهلوی اول و دوم نیز ادامه داشت؛ و موجب شکوفایی و تحول در ساخت چلنگری نرده - پنجره، دَر و حفاظ بالکن شد که البته، این روند در پهلوی دوم رو به افول گذاشت و هم‌چنین، سبب تغییرات چشم‌گیری در طراحی و شیوه گسترش نقوش شد. تنوع طراحی، شیوه گسترش و نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های تهران دوره پهلوی دوم، بخشی از آن با تاسی از نقش مایه‌های گره ایرانی بر آجر و چوب و به‌ویژه، کاشی‌کاری و بخش دیگر با تبعیت از نقاشی‌های انتزاعی مکاتب قرن ۱۹م. همراه بوده که الهام از نقوش ایرانی بر بناهای دوره پهلوی دوم نسبت به دوره‌های قبل کم‌رنگ شده و غالب نقوش تابع مدرنیته حاکم بر ایران بودند. چلنگری‌ها از ابتدای شروع آن در دوره قاجار جنبه تزیین، حجاب و حفاظت داشته و به‌مرور زمان جنبه تزیینی آن خصوصاً، در دوره پهلوی دوم قوت بیش‌تری می‌گیرد.

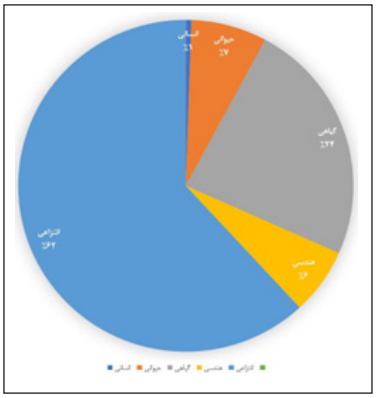
نمودار ۱. میزان فراوانی نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).



نمودار ۲. میزان فراوانی شیوه گسترش نقوش در چلنگری‌های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).



نمودار ۳. دسته‌بندی و فراوانی کلی نقوش به‌کار رفته در چلنگری‌های عصر پهلوی دوم تهران (نگارندگان).



نتیجه‌گیری

شیوه طراحی باتوجه‌به ذوق و سلیقه و توانایی مالی صاحبان منازل، ذهنیت، فرهنگ، اعتقادات و اقلیم و هم‌چنین، طراحی استاد نقاش (نگارگر) بوده که طرح‌ها به‌صورت ساده و انتزاعی و نیمه‌انتزاعی طراحی شده‌اند و نحوه گسترش نقوش مستقل (تکی)، قرینه (یک - دوم، یک - چهارم)، واگیره‌ای (۴*۱، ۴*۳، ۳*۲، ۴*۴، ۲*۶، ۴*۶، ۱*۳، ۳*۲) هستند. هم‌چنین، نحوه ساخت و تکنیک نیز باتوجه به محدودیت‌هایی که فلز در فرم‌دهی و اتصالات دارد، بعد از اتمام طراحی، طرح مورد نظر را روی صفحه تخمین قرار داده و آن را کپی کرده و سپس، استادکار به‌وسیله تسمه‌های فلزی به پهنای ۲ سانتی‌متر و قطر ۰/۵ سانتی‌متر و گاهی، به همراه ورقه‌های آهن به‌وسیله گیره دستی و چکش به آن‌ها حالت داده و درکنار هم جوش می‌دهند و نقوش آماده را روی دَر و قاب پنجره نصب می‌کنند. به‌طورکلی، نقوش در پنج دسته انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و گره چینی، انتزاعی است که نقوش انسانی کم‌ترین و انتزاعی بیش‌ترین فراوانی را دارد. تنوع طراحی، شیوه گسترش و نقوش در چلنگری‌های پهلوی دوم تهران، بخشی از آن با پیروی از نقش‌مایه‌های گره ایرانی بر آجر و چوب و به‌ویژه، کاشی‌کاری و بخش دیگری با تبعیت از نقاشی‌های انتزاعی مکاتب قرن ۱۹م. بوده که استفاده از نقوش ایرانی در این دوره نسبت به ادوار قبل کم‌رنگ شده و غالب نقوش تابع مدرنیته حاکم در ایران هستند. در این دوره، نسبت به دوره‌های قبل جنبه تزیینی چلنگری‌ها قوت بیش‌تری می‌گیرد. چلنگری‌ها در این دوره ریشه هویتی ایرانی-اروپایی داشته و تمامی نقوش و فرم‌ها از ابعاد و شکل دَر و پنجره‌ها تبعیت می‌کنند.

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۷۰). ***تاریخ اساطیر ایران***، تهران: چشمه.

اسپنانی، محمدعلی و بروجنی، پیوند (۱۳۹۰). مطالعه نقش‌مایه گلدانی در قالی‌های خشتی روستایی چهارمحال و بختیاری (با تاکید بر مناطق چالشتر، شلمزار و بلداجی)، ***گلجام***، دوره ۷، شماره ۱۸، ۳۱-۴۸.

اشرف، احمد و بنوعزیزی، علی (۱۳۸۷). ***طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران***، ترجمه سهیل ترابی، تهران: نیلوفر.

اورسل، ارنست (۱۳۵۳). ***سفرنامه اورسل***، ترجمه علی‌اصغر سعیدی، تهران: افست.

ای ولف، هانس (۱۳۸۴). ***صنایع دستی کهن ایران***، تهران: علمی و فرهنگی.

بابایی‌سودانی، سمانه (۱۳۹۷). ***بررسی و ریشه‌یابی نقوش بصری درب، پنجره و نرده‌های فلزی ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۰ در اصفهان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، اصفهان: موسسه آموزش عالی غیرانتفاعی غیردولتی سپهر اصفهان.

بانی مسعود، امیر (۱۳۸۸). ***معماری معاصر ایران***، تهران: هنر معماری.

بنجامین، س. ج. و. (۱۳۶۳). ***ایران و ایرانیان***، ترجمه محمد حسین کردبچه، تهران: بدرقه جاویدان.

بهداد، حمید و مجابی، سیدعلی (۱۴۰۰)، تنوع طرح و نقش در کوبه‌های ابنیه تاریخی بافت سنت شهر یزد، ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***، دوره ۲۶، شماره ۳، ۵۱-۶۴.

پارسانیا، حمید (۱۳۸۳). مدرنیته در ایران، ***آموزه***، شماره ۶، ۱۲۱-۱۲۷.

پاکباز، رویین (۱۳۷۸). ***دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک***، تهران: فرهنگ معاصر.

جاری پور قهرود، محمد و فرخ فر، فرزانه (۱۴۰۱). گونه‌شناسی آثار زمودگری نصب شده بر درهای ورودی ابنیه قاجاری کاشان، ***هنرهای صناعی ایران***، دوره ۵، شماره ۲، ۶۵-۸۲.

حسینی‌سیر، سیدحسین (۱۳۹۳). بررسی نرده پنجره‌های بناهای دوره قاجاریه در همدان، ***صفه***، دوره ۲۴، شماره ۶۷،

۱۰۱-۱۲۶.
خزایی، محمد و سماواکی، شیلا (۱۳۸۱). بررسی نقوش پرنده بر روی ظروف سفالی ایران، ***مطالعات هنرهای تجسمی***، شماره ۱۸، ۶-۱۱.
خزایی، محمد (۱۳۸۶). تاویل نقش طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۶، ۲۴-۲۷.
داندیس، دونیس (۱۳۸۰). ***مبانی سواد بصری***، ترجمه مسعود سپهر، تهران: نگاه.
دشتگل، هلنا شین (۱۳۸۶). خروس سفید از متن تا تصویر، ***فرهنگ مردم***، دوره ۴۴، شماره ۲۱ و ۲۲، ۳۴-۴۷.
دشتی، محمد (۱۳۹۰). ***شرح و تفسیر آموزشی نهج البلاغه***، خطبه‌های حضرت امیرالمؤمنین علی (ع)، قم: موسسه تحقیقاتی امیرالمومنین (ع).
ذیلابی، نگار (۱۳۹۶). حرفه آهنگری در میان منابع اسلامی از منظر تاریخ اجتماعی، ***تاریخ و تمدن اسلامی***، دوره ۱۳، شماره ۲، ۳۹-۶۰.
ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۱). ***بافته‌ها و نقوش ساسانی***، تهران: گنجینه هنر.
زمرشیدی، حسین (۱۳۶۵). ***گره چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی***، شیراز: دانشگاه شیراز.
سخن‌پرداز، کامران و مراثی، محسن (۱۳۸۸). بازتاب هنر ایران باستان در تزیینات وابسته به معماری خانه امام جمعه و خانه منسوب به امیرکبیر، ***نگره***، دوره ۴، شماره ۱۳، ۵۳-۶۸.
سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: جیهون.
شریف، حمیدرضا؛ حبیبی، امین و جمال‌آبادی، عبدالله (۱۳۹۵). کارکرد اقلیمی هنر گره چینی در معماری اسلامی - نمونه موردی: بناهای مسکونی قاجاری شیراز، ***پژوهش‌های معماری اسلامی***، دوره ۴، شماره ۴، ۶۰-۷۳.
شمیم، علی‌اصغر (۱۳۸۸). ***ایران در دوره سلطنت قاجار***، تهران: زریاب.
شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.
شهری، جعفر (۱۳۸۱). ***تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم***، زندگی، کسب و کار، تهران: رسا.
شهیدی، حسین (۱۳۸۳). ***سرگذشت تهران***، تهران: دنیا - راه مانا.
شیرین‌بیان، محبوبه (۱۳۸۸). ***مطالعه عناصر تشکیل دهنده طراحی داخلی خانه‌های تاریخی کاشان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشگاه شاهد.
صارمی، علی‌اکبر و رادمهر، تقی (۱۳۷۶). ***ارزش‌های پایدار در معماری معاصر ایران***، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی کشور.
صمدی، مهرانگیز (۱۳۶۷). ***ماه در ایران***، تهران: اشرافی.
علی‌بابایی، اکرم (۱۳۹۴). ***اصناف در دوره ناصری بر مبنای اسناد***، تهران: علم و ورزش.
غلامی‌رکن آبادی، زهره (۱۳۹۰). ***نمادشناسی تصویری مار بر کوبه درها در هنر اسلامی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
فرخی، یزدان (۱۳۸۷). ***بر آن بی‌بها چرم آهنگران (پژوهشی بر جایگاه اجتماعی آهنگران)***، تهران: مزدک‌نامه.
کوهزاد، نازنین (۱۳۸۹). تقدس نقش سرو در هنر ایران، ***نقش‌مایه***، دوره ۳، شماره ۵، ۷-۱۶.
کیان، مریم (۱۳۸۱). چلنگری در هنرهای سنتی، ***کتاب ماه هنر***، دوره ۴۶، شماره ۴۵، ۶۲-۶۶.
مبینی، مهتاب و شافعی، آزاده (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تاکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری)، ***جلوه هنر***، دوره ۷، شماره ۲، ۴۵-۶۴.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). ***یادداشت‌هایی درباره کبوتر و کبوتربازی، مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران***، تهران: چشمه.
محمدی، سمیه (۱۳۹۳). ***بررسی و شناخت یک قطعه پارچه مخمل مربوط به دوره قاجار کاخ نیاوران و ارایه طرح حفاظت و مرمت***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد طراحی پارچه، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
مروتی شریف‌آبادی، صفیه (۱۳۹۲). ***شناخت صنایع دستی به‌کار رفته در معماری سنتی دوره قاجار شهرستان اردکان (با معرفی خانه تقدیری)***، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، یزد: دانشگاه علم و هنر.
مطهریان، سیماسادات (۱۳۹۵). ***آشنایی با هنر زمودگری***، تهران: پرورش ذهن فرزام.
مهرنگار، منصور (۱۳۹۰). بررسی جلوه‌های نمادین (نوشتار و نقش) بر پهنه در خانه‌های یزد، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۱۵۹، ۶۴-۸۱.
نجیب اوغلو، گلرو (۱۳۷۹). ***هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توپ‌قاپی)***، تهران: روزنه.
نوادماه پیکر، فرشته (۱۳۹۷). ***مطالعه نقش و عملکرد کوبه در شهرهای اصفهان و تبریز از قاجار تا پهلوی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی، تهران: دانشگاه هنر.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹). ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.

References

Ashraf, A., Banu Azizi, A., (2007). ***Social classes, state and revolution in Iran (a collection of essays),*** translated by: Sohail Torabi, Tehran: Nilofar. (Text in Persian).

Babaei Sudani, S., (2017). "Investigating and tracing the visual motifs of doors", windows and metal fences from 1300 to 1350 in Isfahan, master's thesis, visual communication, non-profit, non-governmental higher education institution of Sepehr, Isfahan. (Text in Persian).

Bani Massoud, A., (2009). ***Contemporary Architecture in Iran,*** Tehran: Art of Architecture. (Text in Persian)

branch. (Text in Persian).
Morovati Sharif abadi, S., (2012). "Understanding the handicrafts used in the traditional architecture of the Qajar period of Ardakan city (with the introduction of the house of honor) ", master's thesis, Yazd: Faculty of Art and Architecture, University of Science and Art. (Text in Persian).
Motaharian, S.S., (2015). ***Getting to know the art of zamudgari,*** Tehran: Farzam's mind development. (Text in Persian).
Necipoglu, G., (2000). ***The Topkapı scroll: geometry and ornament in Islamic architecture ,*** Tehran: Rozaneh. (Text in Persian).
Pakbaz, R,. (1999). ***Encyclopedia of art: painting,*** sculpture, graphic arts, publication: contemporary culture. (Text in Persian).
Parsania, H., (2004). "Modernity in Iran", ***Amouzeh Quarterly,***(6), 121-127. (Text in Persian).
Samadi, M., (1988). ***The month in Iran,*** Tehran: Ashrafi. (Text in Persian).
Sarmi, Ali., Radmehr, T., (1997). ***Sustainable values in contemporary Iranian architecture,*** Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization. (Text in Persian).
Serlo, J.E., (2010). ***A dictionary of symbols,*** translated by Soudabe Fazali, Tehran: Jihoon Publications. (Text in Persian).
Shahidi, H., (2004). ***The story of Tehran,*** published by: Dunya - Rah Mana. (Text in Persian).
Shamim, A., (2008). ***Iran during the Qajar dynasty,*** Tehran: Zaryab. (Text in Persian).
Sharif, H,. Habibi, A., Jamal Abadi, A., (2015). "Climatic Function of Girih Art in Islamic Architecture- Case study: Residential building at Qajar era in Shiraz", ***JRIA,*** 4(4), 60-73. (Text in Persian).
Sokhan pardaz, K., Merasi,M., (2008). "The reflection of ancient Iranian art in the decorations related to the architecture of the house of Imam Jumeh and the house attributed to Amir Kabir", ***Negareh Quarterly,*** 4(13). (Text in Persian).
Spanani, M., Borojni, p., (2019). "A study of vase pattern in clay carpets of Chaharmahal and Bakhtiari villages (with emphasis on the more challenging areas, Shalamzar and Beldaji) ", ***Goljam,*** 7(18), 31-48. (Text in Persian).
Teacher, J., (1991). ***Mythological History of Iran,*** Tehran: Cheshme Publishing House. (Text in Persian).
Ursel, Ernest (1974). ***Le Caucase et la perse,*** translated by Ali Asghar Saeedi, Tehran: Offset. (Text in Persian).
Yahaghi, M., (1990). ***A Dictionary of Myths and Narrative Symbols in Persian Literature,*** Tehran: Contemporary Culture. (Text in Persian).
Zilabi, N., (2016). "Blacksmithing in Islamic Sources: A Social History Approach"***, Journal of Islamic History and Civilization,*** 13(2), 39-60. (Text in Persian).
Zomrashidi, H., (1986). ***Chinese knot in Islamic architecture and handicrafts,*** Shiraz University Publishing Center. (Text in Persian).
Ali Babaei, A., (2014). ***Market & guidls in nasseri era according to the evidences,*** Tehran: Science Science. (Text in Persian).
Bealer Alex w. (2009). the art of black smithing, castle book. (Text in Persian).
Behdad, H., Mojabi, S.A., (2021), "Variety of Designs and Patterns in the Kobahs of Historical Buildings of the Tradition of Yazd City", ***Journal of Fine Arts-Visual Arts,*** Volume 26, Number 3, 51-64. (Text in Persian)
Benjamin, S.J., (1984). ***Persia and the Persians,*** translated by Hossein Kurd Bacheh, Tehran: Azman Javidan Publications. (Text in Persian).
Chevalier, J., Gerbran, A., (2015). ***A dictionary of symbols,*** translated by: Mehrangiz Ohadi, Tehran: Dostan. (Text in Persian).
Dashtgol, H., (2007). "White Rooster from Text to Image", ***People's Culture,***44 (21-22). (Text in Persian).
Dundis, D., (2001). ***A primer of visual literacy,*** translated by Masoud Sepehr, Tehran: Negah Publications. (Text in Persian).
E.Wolff, H., (2004). ***Ancient Iranian handicrafts,*** Tehran: Scientific and Cultural Publications. (Text in Persian)
Farrokhi, Y., (2008). ***On the priceless leather of blacksmiths, a research on the social status of blacksmiths,*** Tehran: Mazdak Nameh. (Text in Persian).
Hosseini Sir, S.H., (2014). "Investigation of window railings of Qajar era buildings in Hamedan", ***Sofeh***, 24(67), 101-126. (Text in Persian).
Jaripour Ghahrood, M., Farrokhfar, F., (2022). "Typology of Zamoudgari works installed on the entrance doors of the Qajar building of Kashan", ***Iran's Artificial Arts Quarterly***, Volume 5, Number 2, 65-82. (Text in Persian)
Khazaei, M,. (2007). "Interpretation of the role of peacock and Simorgh in Safavid era buildings", ***Visual Arts Quarterly,*** (26), 24-27. (Text in Persian).
Khazaei, M., Samavaki, S., (2002). "Investigation of bird motifs on Iranian pottery", Visual Arts Studies,(18), 6-11. (Text in Persian).
Kian, M., (2002). "Chilangari in traditional arts, ***Book of mah honar"***, 46(45), 62-67. (Text in Persian)
Kohzad, N., (2010). "The sanctity of the role of cedar in Iranian art", ***Naqshmayeh Scientific Research Journal***, 3(5), 7-16. (Text in Persian).
Mahjoub, M., (2012). ***Notes on Pigeons and Pigeoning, Collection of Articles on Legends and Customs of Iranian People,*** Tehran: Cheshme Publishing. (Text in Persian).
Mehrangar, M., (2018). "Variety of designs and motif in the Knocker of historical buildings in the traditional texture of Yazd City"***, Ketab Mah Honar,***(159), 64-81. (Text in Persian).
Mobini, M., Shafei, A., (2014). "The role of mythological and Sacred Plants in Sassanid Art (With emphasis on relief, metalworking and stucco) ", ***Jelve-Honar,*** 7(2), 45-64. (Text in Persian).
Mohammadi, S., (2014). "Investigation and recognition of a piece of velvet fabric related to the Qajar period of Niavaran Palace and presentation of conservation and restoration plan", master's thesis, field of textile design, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran

Gholami Roknabadi, Z., (2019). "Pictorial symbolism of the snake on the doorknob in Islamic art", master's thesis, Isfahan: Faculty of Arts, Isfahan University of Arts. (Text in Persian).
Navadeh mah pykar, F., (2017). "The study of the role and performance of kube in the cities of Isfahan and Tabriz from Qajar to Pahlavi", Master's thesis, Farabi Autonomous Campus, University of Arts. (Text in Persian).
Nylander. C. (1970). "Ionians in Pasargadae", ***Studies in Old Persian Architccture Boreasi***,(139). (Text in Persian).
Riazi , M.R., (2012). ***Sasanian weavings and motifs,*** Tehran: Ganjineh Honar. (Text in Persian).
Shahri, J., (2002). ***Social history of Tehran in the 13th century,*** life, business, Tehran: Rasa. (Text in Persian).
Shirin Bayan, M., (2008). "A study of the constituent elements of the interior design of the historical houses of Kashan", Master's thesis, Faculty of Arts, Shahid University. (Text in Persian).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییـــــز ۱۴۰۲
http://jjhjor.alzahra.ac.ir
مقاله پژوهشی، ص ۱۰۵-۹۳

بازخوانی خانواده‌های گره بر اساس لایه پنهان در ساختار پایه[1]

عارف عزیزپور شوبی [2]
احد نژاد ابراهیمی [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۳۰

چکیده

گره‌ها الگوهای هندسی منطبق بر قواعد ریاضیات هستند که در عین پای‌بندی به قواعد ریاضی دارای ساختاری انعطاف‌پذیر برای تنوع در طراحی هستند. این انعطاف‌پذیری از آن‌جا شکل می‌گیرد که، گره‌هایی که از یک ساختار واحد مشتق می‌شوند می‌توانند به طرح‌های مختلف در خانواده‌های الگوی‌شان تقسیم شوند. دسته‌بندی خانواده‌های گره بر اساس زاویه بین خطوط شمسه تعیین می‌شود که تند، واسطه، کند و شل را شامل می‌شود. علی‌رغم این‌که مطالعات انجام یافته نشان می‌دهند در دسته‌بندی‌های مذکور، تقسیم‌بندی خانواده‌های گره، متکی بر واحد ۳۶ درجه هستند؛ اما این زاویه در همه گره‌ها صدق نمی‌کند و گره‌های متمایزی وجود دارند که واحدهای زوایای خانواده گره در آن‌ها متمایز است. هدف این پژوهش، بررسی خانواده‌های گره بر اساس شناخت ساختارهای هندسی آن‌ها و یافتن ارتباط بین زوایا در خانواده‌های مختلف و ساختار گره‌ها است؛ تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱) علت تنوع زوایای بین خطوط شمسه -که سبب دسته‌بندی گره‌ها در انواع خانواده‌های الگو می‌شود- چیست؟ و ۲) این پیمون‌بندی زوایا بر اساس چه ساختاری انتظام می‌یابد؟ این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای کار شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهند: تنوع پذیری در خانواده‌های الگو ارتباط مستقیمی بین موزاییک‌کاری مولد پایه و خانواده‌های‌شان دارد؛ و بر اساس پیمون‌بندی به‌واسطه نقاط میانی اضلاع چندضلعی اصلی در موزاییک‌کاری مولد پایه شکل می‌گیرد، زاویه خانواده‌های گره تعیین می‌شود که این پیمون‌بندی بر اساس نقاط میانی با تقسیم شعاعی دایره رابطه برقرار می‌کند.

واژه‌های کلیدی: گره‌چینی، موزاییک‌کاری مولد، تند، واسط، کند، شل.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42569.1911

۲- دانشجوی دکتری معماری اسلامی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. a.azizpour@tabriziau.ac.ir
۳-استاد دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول. ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir

مقدمه

فرهنگ و هنر، دو مقوله خاص هستند که بر یک دیگر تاثیر می‌گذارند (مومنی و مسعودی، ۱۳۹۵: ۶۸). یکی از مهم‌ترین مسایلی که در فرهنگ‌های مختلف به طور خاص دنبال شده است، الگوهای تزیینی است. از کهن‌ترین آثار به‌جامانده می‌توان فهمید که آرایه‌های هندسی بخش مهمی از فرهنگ انسانی را تشکیل می‌دادند و در طول زمان توسعه یافتند و پیشرفته‌تر شدند. یکی از شاخه‌های هندسه که در معماری بسیار کاربرد داشت و مستقیماً زیبایی‌شناسی معماری ایرانی-اسلامی را تحت تاثیر قرار داد، گره است. هر فرهنگ با توجه به زمینه‌هایش الگوهای تزیینی خاص خود را برگزید و آن را توسعه بخشید. «هنرهای تزیینی در شیوه‌های مختلف در جهان اسلام ظهور یافته‌اند که گره‌ها، یکی از کامل‌ترین و پیچیده‌ترین آن‌ها هستند که بخش مهمی از هنرهای فرهنگ‌های جهان اسلام را تشکیل می‌دهند که وابسته به قواعد کاشی‌کاری در علوم ریاضی هستند که در طی زمان توسعه یافته‌اند. هندسه کاشی‌کاری نقش اصلی را در هنر اسلامی ایفا می‌کند» (Kappraff, 2001: 168). کاشی‌کاری می‌تواند مشی ریاضی بسیار پیچیده‌ای نمایش دهد، این توالی پیوسته از این تفصیل است که یک کاشی‌کاری باید مستلزم یک انتزاع ریاضی باشد. حقیقتی که یک مجموعه مشخص چندضلعی‌ها یک کاشی‌کاری صفحه همیشه از طریق سطح استدلال قوی به‌جای محسوب کردن بی‌نهایت تک کاشی‌کاری بنیان می‌گیرد (Bonner and Kaplan, 2017: 553). گره‌ها در زمینه‌ای توسعه یافته‌اند که علاقه به ریاضیات وافر بود، و این الگوها پیوندی بین ریاضیات و زیبایی‌شناسی هستند (Khamjane et al, 2019: 507). این زیبایی شناسی یک بیان انتزاعی از طبیعت است که تصویرسازی مستقیم از آن‌ها برای تزیین بنا در اصول فرهنگ اسلامی نفی شده بود؛ هرچند که بعدها به این محدودیت پای‌بند نماندند و با نفوذ نقش‌مایه‌های مغولی تزیینات اسلیمی به وفور در تزیین بنا به‌کار گرفته شد. «از مدارک اندکی که از گذشته باقی مانده، می‌توان فهمید که طراحان گره‌های به‌جای مانده بر سطوح بناهای تاریخی به دانش بالای از هندسه عملی تسلط داشتند، هرچند که آن‌ها هیچ تلاشی برای نشان دادن صرف ریاضی یا پایه‌گذاری تئوری ریاضی برای طرح‌های خودشان نداشتند» (Sarhangi, 2012: 198). تزیین برتر هندسی در ایران چیز دیگری است که نمی‌توان صرفاً آن را محصول کار صنعتگران شمرد، بلکه نمونه‌های پخته‌تر آن قطعاً محصول کاربرد مستقیم نظام‌های ریاضی است (نجیب اوغلو به نقل از پوپ، ۱۳۷۹: ۹۲). ساختار مبتنی بر اصول ریاضی گره‌ها توجه بسیاری در جهان از جمله محققان معاصر را به خودش جلب کرده است. پای‌بندی به اصول ریاضی از جمله قواعد هندسی سبب عدم تنوع و یک‌سانی در طرح و ساختار نشده است؛ بلکه هنرمندان دوره اسلامی الگوهای هندسی را به سطح بالایی از تنوع در طرح و ساختار رسانده‌اند. یکی از ساختارها که در دسته‌بندی گره‌ها بسیار شناخته شده است، دسته‌بندی گره بر اساس خانواده‌شان است که شامل تند، واسطه، کند و شل را شامل می‌شود. این دسته‌بندی بر اساس زاویه بین خطوط شمسه است که کل گره را تحت تاثیر قرار می‌دهد. اما مساله این است که، همه گره‌ها تابع یک زاویه خاص بین شمسه نیستند. هرچند اغلب متخصصان این حوزه، دسته‌بندی گره‌ها را بر اساس خانواده؛ گره‌های تند را پیرو زاویه ۳۶ درجه، واسطه را ۷۲ درجه، کند را ۱۰۸ درجه و شل (دو-نقطه‌ای) معرفی می‌کنند؛ که به‌نظر می‌رسد تکیه بر این دسته‌بندی در بین اکثر پژوهشگران به دلیل فراوانی آن‌ها باشد. با این حال همه گره‌ها تابع زوایای معرفی شده در خانواده‌های گره نیستند. در مقابل گره‌های وجود دارند که زوایای آن‌ها در بین زوایای ۳۰ درجه، ۶۰ درجه، ۹۰ درجه و شل هستند و یا در دسته ۴۵، ۹۰، ۱۳۵ درجه و شل قرار می‌گیرند. پاسخ به این پرسش‌ها: ۱) علت تنوع زوایای بین خطوط شمسه -که سبب دسته‌بندی گره‌ها

در انـواع خانواده‌هـای الگـو می‌شـود- چیسـت؟ و ۲) ایـن پیمون‌بنـدی زوایـا بـر اسـاس چـه سـاختاری انتظـام می‌یابـد؟ می‌توانـد راه را بـرای شـناخت عمیق‌تـر گره‌هـا و توسـعه آن‌هـا به‌عنـوان یـک عنصـر هویت‌بخـش در معمـاری جهـان اسـلام بگشـاید. هم‌چنیـن، از آن‌جـا کـه روش‌هـای ترسـیم گـره و نام‌گـذاری آن‌هـا در نـزد اسـتادان سـنتی بـه صـورت سـینه بـه سـینه صـورت می‌گرفتـه اسـت، نام‌گـذاری روی گره‌هـا در نسـل‌های هنـری مختلـف به‌صـورت گوناگـون بـوده اسـت. ایـن پژوهـش می‌توانـد بـا شـناخت سـاختاری گره‌هـا راه‌حلـی مبتنـی بـر اصـول ریاضـی بـرای دسـته‌بندی و معرفـی گره‌هـا ارایـه کنـد. بـرای پاسـخ بـه پرسـش‌های مطـرح شـده در ایـن پژوهـش، ابتـدا، بـه ساختارشناسـی گره‌هـا پرداختـه می‌شـود و سـپس، خانواده‌هـای گـره بـر اسـاس قواعـد انتظام‌یابـی آن‌هـا بررسـی می‌شـوند و در نهایـت، ارتبـاط بیـن انـواع زوایـای معرفـی شـده خانواده‌هـای گـره بـا ساختارشـان مـورد بررسـی قـرار می‌گیرنـد کـه بیش‌تریـن فراوانـی را در کاربـرد معمـاری دارنـد.

روش پژوهش

ایـن پژوهـش بـا روش توصیفی-تحلیلـی و گـردآوری اطلاعـات بـه طریـق کتابخانـه‌ای انجـام شـده اسـت.

پیشینه پژوهش

هنـر در دوران اسـلامی بـه دلیـل زیبایـی منحصـر بـه فـرد و پیچیدگـی ریاضـی آن مـورد توجـه بسـیاری از دانشـمندان قـرار گرفتـه اسـت. بنابرایـن پژوهشـگران زیـادی بـرای شـناخت ویژگی‌هـای ریاضـی، پیچیدگی‌هـا و اصـول سـاختاری گره‌هـا تـلاش کرده‌انـد؛ ایـن مطالعـات در چنـد دسـته قابـل تقسـیم‌بندی هسـتند. دسـته اول افـرادی هسـتند کـه در حـوزه روش ترسـیم گره‌هـا کاری کردنـد کـه افـراد ایـن دسـته نیـز بـه دو گـروه اسـتادان سـنتی ایرانـی و پژوهشـگران خارجـی قابل تقسـیم هسـتند. اسـتادان سـنتی هنـر و معمـاری ایـران چـون لـرزاده (۱۳۷۴)، شـعرباف (۱۳۸۵)، زمرشـیدی (۱۳۶۵)، حلـی (۱۳۶۵)، گلیـار (۱۳۹۹) و ماهرالنقـش (بی‌تـا) هسـتند؛ کـه در تالیفـات خـود بـه معرفـی گـره و شـیوه ترسـیم آن می‌پردازنـد. روش ترسـیم ارایـه شـده توسـط ایـن اسـتادان سـنتی تکیـه بـر روش فلکـی بـا اسـتفاده از یـک ماتریـس هندسـی شـعاعی اسـت. ولی‌بیـگ و همـکاران (۱۳۹۶)، در مقالـه «مطالعـه مقایسـه‌ای گـره مـادر در گسـتره شـیوه‌های ترسـیم بـا ارایـه و معرفـی شـیوه‌ای نامکتـوب» بـا تکیـه بـر مبانـی ایـن اسـتادان روش ترسـیم گـره مـادر را تشـریح کردنـد. شـفیع‌زاده و سـلطان محمدلـو (۱۳۹۹)، در مقالـه «ارایـه مـدل گام بـه گام روش ترسـیم گـره بـر مبنـای خـردکـردن (زایندگـی)» بـه صـورت گام بـه گام خـردکـردن گـره بـر اسـاس روش فلکـی را شـرح دادنـد. شـیروانی (۱۴۰۱)، در مقالـه «حَسـبا» شـیوه ترسـیم نقـوش هندسـی اسـلامی مراکـش در مقایسـه بـا شـیوه شـعاعی ایرانیـان» روش ترسـیم مراکشـی را تحـت عنـوان «حسـبا» بـا روش شـعاعی ایرانـی مـورد مقایسـه قـرار داده اسـت کـه روش ایرانـی را روشـی بـا زایندگـی بیش‌تـر در تولیـد گره‌هـا معرفـی می‌کنـد. عـلاوه بـر ایـن روش‌هـای ترسـیم گـره در میـان متخصصـان خارجـی بسـیار گسـترده اسـت. بونـر (۱۴۰۰)، در کتـاب «الگوهـای هندسـی اسـلامی، توسـعه تاریخـی و روش‌هـای سـنتی سـاخت» و کرمـول (۲۰۱۲)، در مقالـه «تحلیـل الگوهـای چنـد سـطحی در مسـجد جامـع یـزد» بـر روی روش چندضلعـی تکیـه دارنـد. افـراد دیگـری چـون عصـام السـعید (۱۹۸۹)، در کتـاب «مفهـوم هندسـی در طرح‌هـای اسـلامی» و بـروگ (۲۰۱۳)، در کتـاب «طرح‌هـای هندسـی اسـلامی» بـه فـن نقطـه اتصـال (روش مراکشـی) متکـی هسـتند. افـرادی چـون ژان مـارک کاسـترا (۲۰۲۱)، در مقالـه «تنـد و تنـد: خودمتشـابهی الگوهـای تنـد ایرانـی، از طریـق منطـق کاشـی‌های X» در ترسـیم گـره از روش شـبکه‌ای اسـتفاده می‌کنـد. هم‌چنیـن، افـرادی دیگـر نیـز بـا تکیـه بـر مبانـی نویـن بـه طراحـی و توسـعه گره‌هـا پرداخته‌انـد. از ایـن میـان می‌تـوان بـه ریمـا الجونـی (۲۰۱۲)، اشـاره کـرد کـه در مقالـه «نظـم جهانـی الگوهـای شـبه تناوبـی در معمـاری اسـلامی» بـه ارایـه ترسـیم گـره بـر اسـاس

نظـم شـبه تناوبـی پرداخـت. هم‌چنیـن، کاپـلان و سلسـین (۲۰۰۴)، در مقالـه «هندسـه محـض الگوهـای سـتاره اسـلامی» و امین‌پـور و همـکاران (۱۳۹۵)، در مقالـه «ارایـه دو روش جدیـد در ترسـیم گـره و مقایسـه آن‌هـا» بـه توسـعه ترسـیم گره‌هـا بـر اسـاس مبانـی الگوریتـم رایانشـی پرداختنـد و فـن چندضلعـی را بـرای تولیـد پارامتریـک گره‌هـا را به‌صـورت الگوریتمیـک و زبـان برنامه‌نویسـی در برنامـه متلـب بـه‌کار گرفتنـد. دسـته دیگـر بـه مباحـث نظـری بیـن گـره و زمینه‌هـای توسـعه آن پرداخته‌انـد. کریچلـو (۱۹۷۶)، در کتـاب «مضامیـن جهـان شـناختی الگوهـای هندسـی اسـلامی» بـرای رمـزگشـایی ارتبـاط گـره بـا حکمـت اسـلامی تـلاش کرده‌اسـت. نجیـب اوغلـو (۱۳۷۹و ۲۰۱۷)، در کتاب‌هـای «هندسـه و تزییـن در معمـاري اسـلامي (طومـار توپکاپـی)» و «هنـر تزیینـات هندسـی» بـرای توسـعه عناصـر تزیینـی مبتنـی بـر تکامـل ریاضیـات در جهـان اسـلام پژوهـش کرده‌اسـت. علاوه بـر ایـن افـرادی چـون نژادابراهیمـی و عزیزپـور (۲۰۲۰)، در مقالـه «راهبردهـای انتقـال گـره بـر سـطوح گنبدهـای تاریخـی ایـران» بـا نـگاه فـن شناسـانه راهبردهـای انتقـال گره‌هـا بـر سـطح گنبدهـای ایرانـی را اسـتخراج کرده‌انـد. هم‌چنیـن، نژادابراهیمـی و عزیزپـور (۱۴۰۱)، در مقالـه «کاربـرد لایـه پنهـان در توسـعه گره‌چینـی بـر مبنـای مسـتندات تاریخـی در ایـران» کاربـرد فـن چندضلعـی را در توسـعه گره‌چینـی بـر اسـاس مسـتندات تاریخـی جسـتجو کردنـد کـه فـن چندضلعـی را به‌عنـوان روش طراحـی از یـاد رفتـه در توسـعه گره‌هـا معرفـی می‌کننـد. پژوهـش «روشـی نـو در ترسـیم نقش‌مایه‌هـای گـره ده تنـد و کنـد» نوشـته دهشـتی و همـکاران (۱۳۹۸)، از معـدود پژوهش‌هـای اسـت کـه در آن بـه سـاختار گـره بـر اسـاس خانـواده الگـو پرداختـه شـده اسـت. نویسـندگان بـر اسـاس سـاختار گـره روشـی را تحـت عنـوان سـتاره طلایـی بـرای تنـد و کنـد کـردن آلت‌هـای گـره ارایـه می‌دهنـد کـه مبتنـی بـر سـاختار پنج‌ضلعـی اسـت. منتظـر و سـلطان‌زاده (۱۳۹۷)، در مقالـه «بازتـاب نقـش پنـج ضلعـی منتظـم در نقـوش هندسـی معمـاری اسـلامی ایـران» بـه بررسـی نظـم پنجگانـه در سـاختارهای گره‌هـا پرداختنـد. بـا آن‌کـه پژوهش‌هـای انجـام شـده در زمینـه گـره بسـیار گسـترده اسـت، امـا هنـوز پژوهشـی یافـت نشـده اسـت کـه بـه ساختارشناسـی گـره بـر اسـاس خانواده‌هـای آن‌هـا بپـردازد، لـذا، ایـن پژوهـش سـعی دارد تـا بـه ایـن موضـوع بپـردازد.

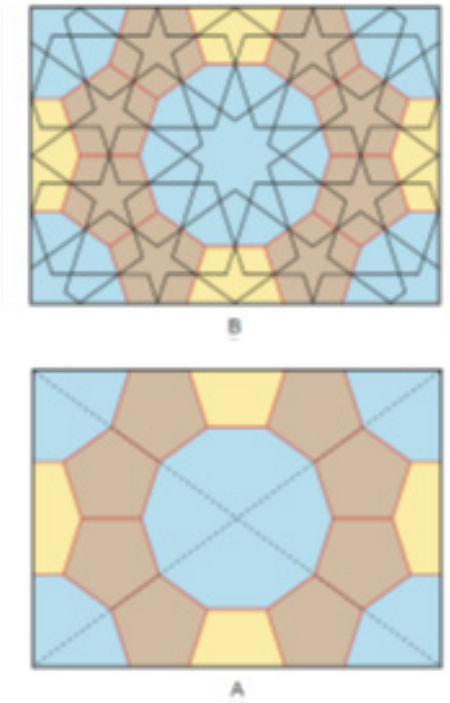
ساختارشناسی گره

تجمـل و پیچیدگـی هنـر کاشـی‌کاری بسـیاری از هنرمنـدان، معمـاران، ریاضی‌دانـان و دانشـمندان را جـذب کـرد. مطالعـه کاشـی‌کاری‌ها بیـن ریاضیـات و فرهنـگ رابطـه ایجـاد می‌کنـد (Taganap and De Las Peñas, 2018: 96). موزاییک‌کاری‌هـا یـک شـکل از طراحـی هسـتند کـه بـرای هـزاران سـال در فرهنگ‌هـای مختلـف اسـتفاده شـدند (Willson, 1983: 1)؛ کـه در طـول زمـان توسـعه یافتـه و پایـه شـکل‌گیری طرح‌هـای بعـد از خـود شـدند. طـرح گـره در مصالـح متنـوع از جملـه چـوب، کاشـی، سـنگ و گـچ پیاده‌سـازی شـده اسـت. علاقـه زیـاد بـه تزیینـات پیچیـده و متنـوع منجـر بـه توسـعه سـنت تزیینـی گره‌هـا از طرح‌هـای سـاده اولیـه بـه طرح‌هـای پیچیـده ماننـد شـاه‌گره‌ها شـده اسـت. متخصصـان بسـیاری بـه توصیـف گره‌هـا پرداختنـد کـه در توصیـف گـره چنیـن نقـل کرده‌انـد: «نقـش هندسـی، کـه اهـل فـن آن را گـره می‌نامنـد، یـک شـاخه از هنـر نقش‌پـردازی اسـلامی را تشـکیل می‌دهـد. گـره، بافت‌هـای گوناگونـی از شـکل‌های منظـم هندسـی اسـت؛ بافت‌هایـی پیچیـده‌ای کـه همگـی ترکیبـی منظـم و همگـن دارنـد و می‌تواننـد تـا از همه‌سـو گسـترش یابنـد، بـدون آن‌کـه ترکیـب هماهنگ‌شـان دسـتخوش تغییـر شـود» (نوایـی و حاجـی قاسـمی، ۱۳۹۰: ۱۷۶). تزیینـات هندسـی را در هنـر ایرانی-اسـلامی گـره چینـی یـا گره‌سـازی می‌نامنـد و معمـولاً ترکیبـی اسـت از شمسـه‌ها و آلت‌هـای چندضلعـی کـه در ترکیبـی مـوزون بـا یک‌دیگـر قرارگرفته‌انـد (نجیـب اوغلـو، ۱۳۷۹: ۱۸۰). هم‌چنیـن، اسـتادان سـنتی ایـن هنـر ماننـد شـعرباف، گره‌هـا را بـر اسـاس آلات‌هـای شـناخته شـده‌ای ماننـد شمسـه، ترنـج، پنـج ضلعـی، پنـج

پـر، شـش بنـد، سـرمه‌دان و ... تشـریح می‌کننـد کـه در یـک سیسـتم منطقـی کنـار یـک دیگـر قـرار گرفته‌انـد (شـعرباف، ۱۳۸۵: ۱۱). بـر اسـاس تعاریفـی کـه از منظـر پژوهشـگران خارجـی و داخلـی و هم‌چنـان اسـتادان سـنتی هنـر مطـرح شـد، می‌تـوان پـی بـرد کـه ویژگی مهـم گـره بـر درهـم بافتگـی آلت‌هـای تعریـف شـده بـر اسـاس نظـم هماهنـگ تکیـه دارد. ایـن درهـم بافتگـی به‌صـورت تصادفـی و بـدون اصـول نبـوده اسـت، بلکـه بـر لایـه پنهانـی بـر زیـر موتیف‌هـای گـره تکیـه دارد کـه انتظـام کلـی گـره را تبییـن می‌کننـد. ایـن لایـه پنهـان موزاییـک‌کاری مولـد پایـه شـناخته می‌شـود.

۱. موزاییک‌کاری مولد پایه در گره

مسـاله‌ای کـه همـه متخصصـان شـرقی و غربـی بـر روی آن اتفـاق نظـر دارنـد، چنـد لایـه بـودن سـاختار گره‌هـا اسـت، کـه در زیـر نقشـی کـه مشـاهده می‌شـود سـاختار نامریـی وجـود دارد کـه بـه کل طـرح سـامان می‌دهـد. بدین‌گونـه کـه کاشـی‌کاری آلت‌هـای گـره بـر اسـاس سـاختار پایـه موزاییـک‌کاری انتظـام می‌یابـد (Nejad Ebrahimi & Azizpour Shoubi, 2020: 243). هـر چنـد همان‌طـور کـه در بخـش پیشـینه توضیـح داده شـد، روش‌هـای طراحـی گـره بسـیار متنـوع اسـت. فـن چندضلعـی در ترسـیم گـره متکـی بـر ایـن موزاییـک‌کاری مولـد پایـه اسـت؛ بـه گونـه‌ای کـه هـر نـوع آلت‌هـای گـره بـر اسـاس شـبکه موزاییـک‌کاری مولـد پایـه جای‌گـذاری می‌شـود. فهـم ارتبـاط بیـن گره‌هـا و موزاییـک‌کاری مولـد پایه‌شـان بـا کشـف ارنسـت هنبـوری هنکیـن آغـاز شـد؛ او در زمـان بازدیـد از یـک حمـام مغولـی در هنـد متوجـه ترسـیماتی از چندضلعی‌هـا به‌عنـوان طـرح خراشـیده در زیـر نقـش گـره به‌عنـوان شـبکه پایـه شـد کـه بـر نقـوش گـره بـر اسـاس آن‌هـا شـکل گرفتـه بودنـد. بـه واسـطه ایـن کشـف روش چندضلعـی بـه پژوهشـگران ایـن حـوزه معرفـی شـد (Hankin, 1925)؛ و بعدتـر ایـن کشـفیات بیش‌تـر شـد کـه عـلاوه بـر طومـار توپ‌قاپـی در مشـربیه مقبـره سـلیم چشـتی در هنـد و کاشـی‌کاری‌های مقبـره گنبـد سـلطانیه در زنجـان نیـز قابـل مشـاهده اسـت (نژادابراهیمـی و عزیزپـور شـوبی، ۱۴۰۱: ۱۰۹). نقـش شمسـه‌ها در گره‌هـا بسـیار بـا اهمیـت اسـت کـه اسـتادان سـنتی ایـن هنـر نیـز بـر اسـاس تعـداد پره‌ـای شمسـه بـرای نام‌گـذاری گره‌هـا اسـتفاده می‌کننـد (لـرزاده، ۱۳۷۴: ۱۴۵). در حقیقـت، ایـن حالـت شمسـه اسـت کـه بـر کل طـرح تاثیـر می‌گـذارد و سـاختار کل طـرح را شـکل می‌دهـد. ایـن روش در ایجـاد سـتاره‌های اصلـی، کاربـرد دارد. خطـوط الگـو اغلـب، به‌وسـیله خطـوط ترسـیم، کـه نقـاط میانـی چندضلعـی پایـه اصلـی را متصـل می‌کنـد، تعییـن می‌شـود. روش ارایه‌شـده به‌طـور تقریبـی پیـرو نام‌گـذاری ج. لـی باستان‌شـناس اسـت کـه بـا شناسـایی تعـداد اضـلاع چندضلعـی اصلـی نسـبت بـه تعـداد اضـلاع متوالـی در نقطـه میانـی بـه نقطـه میانـی خـط بـرای ایجـاد یـک سـتاره معیـن کاربـرد دارد (AJ Lee, 1987: 182–197).



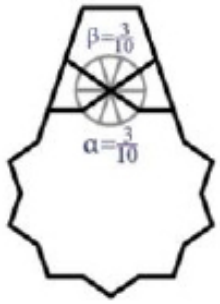
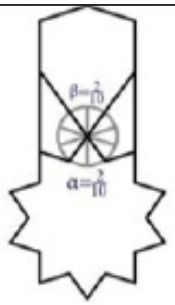
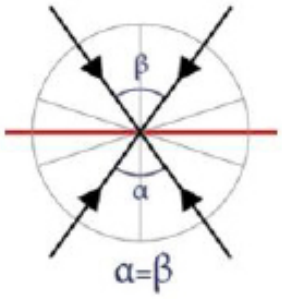
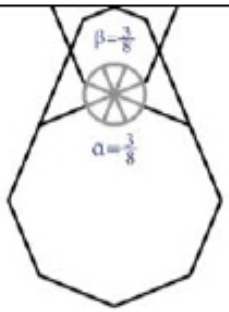
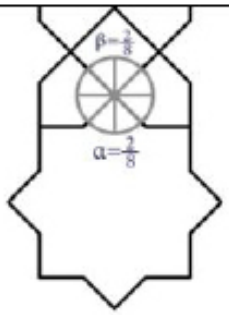
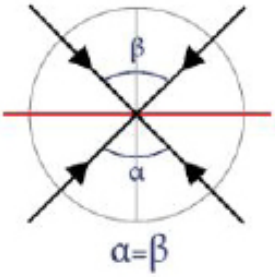
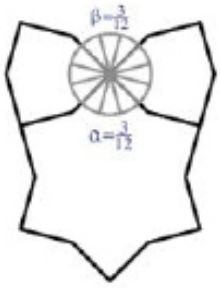
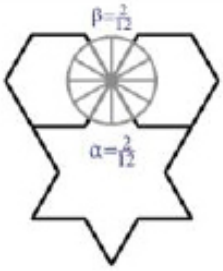
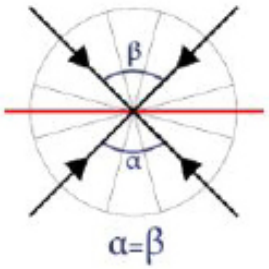
تصویر ۱- ترسیم گره به روش چندضلعی (بونر، ۱۴۰۰: ۳۲۲).

۲. خانواده‌های گره

در آثار به‌جامانده از استادان سنتی هم‌چون حلی (۱۳۶۵: ۶۶-۶۴) و لرزاده (۱۳۷۴: ۱۴۴-۱۴۲) ملاحظه می‌شود که آن‌ها یک دسته‌بندی ساختاری از گره‌ها در خانواده‌های مختلف داشتند. این موضوع نشان می‌دهد که آن‌ها با شناخت کامل از خانواده‌های الگو به طراحی و ترسیم می‌پرداختند. «مطابق بیانات کسانی که از نزدیک طراحی استاد شعرباف را مشاهده نموده‌اند، ایشان بر ساختار آلت‌ها کامل تسلط داشت و در زمان طراحی گره نه براساس ترسیم، بلکه با چینش آلت‌ها کنار هم به طرح گره مورد نظر دست می‌یافتند» (نژادابراهیمی و عزیزپور، ۱۴۰۱: ۱۱۲). در حقیقت «گره‌ها انتظام سطحی از پاره‌خط‌های هستند که در کنار هم اشکال متمایزی را پدید می‌آورند» (Kaplan, ۲۰۰۰). ترسیمات مبتنی بر کاشی‌ها به‌واسطه پیوستن کاشی‌ها در کنار هم با جهت‌گیری مناسب اجازه می‌دهد تا راستاها مبتنی بر کاشی‌ها ایجاد شوند (Swoboda and Vighi, ۲۰۱۶: ۳۳). همان‌طور که قبل‌تر بیان شد، شمسه یک خصصیه مهم و نمادین در گره‌ها است که بر ساختار کلی گره‌ها تاثیر می‌گذارد. بر اساس همین قاعده، زاویه شمسه‌ها بر کل آلت‌های گره تاثیر می‌گذارد و خانواده گره را تعیین می‌کند. دسته‌بندی بر اساس خانواده گره‌ها در سه دسته عمده صورت می‌گیرد؛ این سه دسته با تعداد پره‌های شمسه در ارتباط هستند، که شامل گره‌های هشت پر، شش یا دوازده پر و یا گره‌های ده پر می‌شوند. گره‌ها بر اساس زاویه شمسه از باز تا بسته، به ترتیب در چهار خانواده تند، واسطه، کند، شل تقسیم می‌شوند. چون در گذشته ابزارهای امروزی برای تعیین زاویه خطوط وجود نداشت، هنرمندان از قواعد ترسیم برای تعیین زاویه گره‌ها استفاده می‌کردند که بر اساس تقسیم دایره به قسمت‌های مساوی بود (حلی، ۱۳۶۵: ۶۵). این تقسیم‌بندی دایره به تعداد پرهای گره ارتباط مستقیمی داشت که یا تقسیم دایره کاملاً برابر با تعداد پرهای شمسه بود؛ و یا مضربی انتخاب می‌شد که بر تعداد پرهای شمسه بخش‌پذیر باشند که زوایای خانواده گره در هر کدام از این گره‌ها در ادامه شرح داده خواهد شد (جدول ۱).

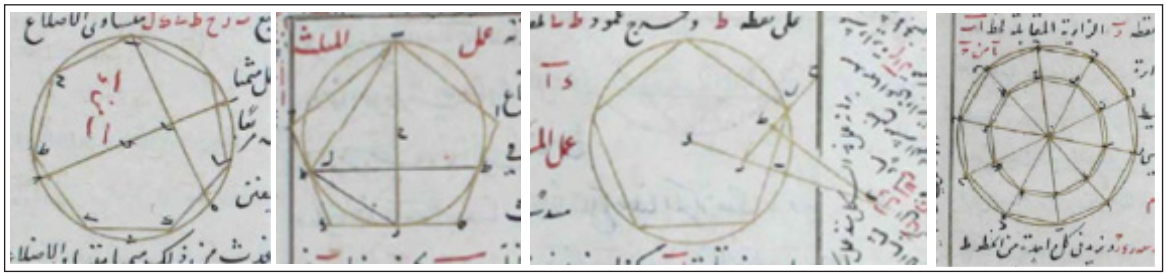
الف) گره ده: خانواده تند مبتنی بر زاویه ۳۶ درجه یا ۱/۱۰ قسمت دایره، خانواده واسطه مبتنی بر ۷۲ درجه یا ۲/۱۰ قسمت دایره، خانواده کند مبتنی بر ۱۰۸ درجه یا ۳/۱۰ قسمت دایره، و خانواده شل مبتنی بر ۱۴۴ درجه یا ۴/۱۰ قسمت دایره است. ب) گره هشت پر: حال اگر این پیمون‌بندی در گره‌های ۱۰ را به گره‌های هشت پر تعمیم بدهیم، مشاهده می‌شود که گره تند مبتنی بر زوایای ۴۵ یا ۱/۱۰ تقسیم دایره، گره واسطه مبتنی بر زاویه ۹۰ درجه یا ۲/۸ دایره و هم‌چنین، گره کند مبتنی بر ۱۳۵ درجه و یا ۳/۸ تقسیم دایره است. ج) گره شش و دوازده پر: گره دوازده و شش پر از یک نظام تقسیم‌بندی پیروی می‌کنند که تابع زوایای ۳۰ درجه، ۶۰ درجه و ۹۰ درجه هستند. این نظام تقسیم‌بندی منطبق بر نظام تقسیم دایره به ۱۲ قسمت است که گره شش پر نیز بر آن بخش پذیر است. در جدول زیر ارتباط پیمون‌بندی خانواده‌های گره در نظام ۲ و ۳ قسمت نشان داده شد؛ و در بخش بعدی، ارتباط این تقسیم‌بندی‌ها را موزاییک‌کاری مولد پایه گره‌ها را بیان می‌شود.

جدول ۱. تعیین خانواده‌گره بر اساس زاویه شمسه در سه دسته عمده‌گره‌های شش، هشت و ده (نگارندگان).

گره	شمسه و آلت در مدول ۳ تایی	شمسه و آلت‌ها در مدول ۲ تایی	نظام دایرهتایی
نظام مدول بندی در خانواده‌گره ده‌پر	 $\alpha=\beta=\frac{3}{10}\times 360^\circ=108^\circ$	 $\alpha=\beta=\frac{2}{10}\times 360^\circ=72^\circ$	 $\alpha=\beta$
نظام مدول بندی در خانواده‌گره هشت پر	 $\alpha=\beta=\frac{3}{8}\times 360^\circ=135^\circ$	 $\alpha=\beta=\frac{2}{8}\times 360^\circ=90^\circ$	 $\alpha=\beta$
نظام مدول بندی در خانواده‌گره شش پر	 $\alpha=\beta=\frac{3}{12}\times 360^\circ=90^\circ$	 $\alpha=\beta=\frac{2}{12}\times 360^\circ=60^\circ$	 $\alpha=\beta$

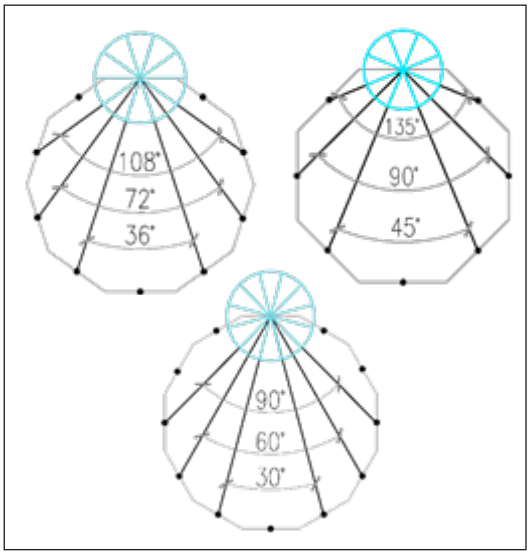
ارتباط موزاییک‌کاری پایه و خانواده‌گره

هرچند دانش ما از تاریخ توسعه و ترسیم کاشی‌کاری‌ها بسیار اندک است و منابعی که نحوه طراحی و ترسیم استادان گذشته را به روشنی شرح دهد در دست نیست. با این حال، منابعی که از ریاضی‌دانان مسلمان برای اهل حرف تالیف شده است، می‌تواند در روشن کردن این مسیر مفید باشد، یکی از برجسته‌ترین این نسخ کتاب «اعمال هندسی» ابوالوفا بوزجانی است. یک موزاییک‌کاری مولد پایه -که برای تولید گره‌ها استفاده شده است- غالباً، ترکیبی از چندضلعی‌های منتظم مختلف در یک نظم هماهنگ است. از آن‌جایی چندضلعی‌های منتظم در دایره محاط هستند، روش‌های ارایه شده برای ترسیم و تقسیم زوایای توسط بوزجانی نیز غالباً بسیار متکی بر تقسیم دایره است (تصویر ۲).



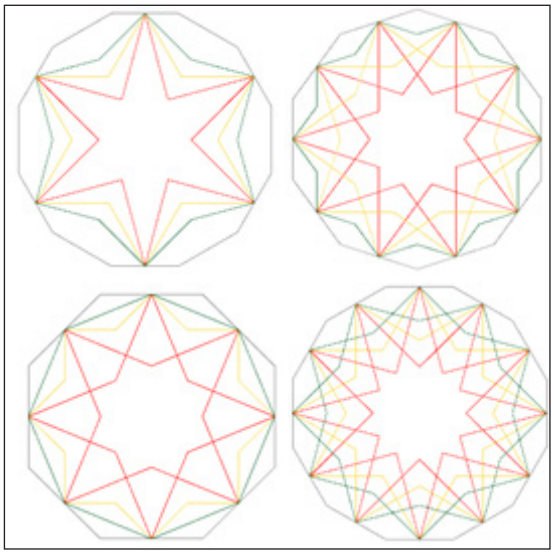
تصویر ۲-ترسیم چندضلعی‌های منتظم به روش ابوالوفا بوزجانی (بوزجانی، بی‌تا).

از آن جاکه چندضلعی‌های منتظم در دایره قابل محاط می‌شوند، زاویه تقسیم‌بندی‌های آن‌ها بر اساس ساختار تقارنی‌شان برابر با تقسیم شعاعی یک دایره است که تعداد تقسیم آن برابر با تعداد اضلاع چندضلعی مورد نظر باشد. از این رو، نظام پیمون‌بندی خانواده گره بر اساس تقسیمات شعاعی منطبق بر چندضلعی پایه است که ساختار گره را شکل می‌دهد. موقعیت محورهای تقارن در چند ضلعی‌ها یا می‌تواند بر روی رئوس چندضلعی باشد و یا بر روی نقاط میانی چندضلعی‌ها قرار گیرد که طراحان گره از همین نقاط برای ترسیم گره‌های تند، واسطه و کند استفاده می‌کردند. حال اگر بر اساس نقاط میانی در چندضلعی پایه و زوایای مدول بندی در خانواده‌های گره به ترسیم خطوط بپردازیم، مشاهده می‌شود که نقاط انتهایی خطوط کاملاً منطبق بر نقاط میانی چندضلعی‌ها است (تصویر ۳).



تصویر ۳-انطباق زوایای بین خطوط بر اساس نقاط میانی در چندضلعی‌های پایه (نگارندگان).

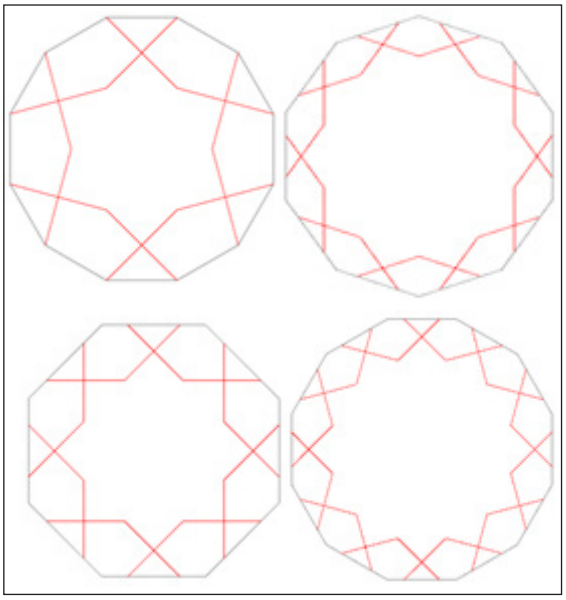
انطباق زوایای خانواده الگو با زوایای خطوط قرار گرفته در نقاط میانی چندضلعی‌ها می‌تواند به‌عنوان مدرک دیگری از کاربرد فن چندضلعی در تاریخی توسعه گره‌ها استدلال شود که طراحان گره‌ها از ساختار هندسی چندضلعی‌ها برای ترسیم گره‌های و ایجاد طرح‌های متنوع در یک ساختار واحد به نام موزاییک‌کاری مولد پایه بهره برده‌اند. نظام پیمون‌بندی منطبق بر تقسیمات چندگانه دایره ارتباط مستقیم با چندضلعی پایه دارد. یعنی در طرح‌های که پیمون‌بندی آن‌ها تقسیمات دوازده‌گانه دارد، چندضلعی اصلی پایه آن‌ها دوازده ضلعی، و در طرح با مدول بندی مبتنی بر تقسیم ده‌گانه دایره چندضلعی اصلی پایه آن‌ها ده‌ضلعی و هم‌چنین، در طرح با مدول بندی مبتنی بر تقسیم هشت‌گانه دایره چندضلعی اصلی هشت‌ضلعی است. بر اساس این چندضلعی است که طرح گره در خانواده‌های تند، واسطه و کند بر اساس ترسیم خطوط در بین نقاط میانی اضلاع چندضلعی اصلی در یک موزاییک‌کاری مولد پایه شکل می‌گرفت. علاوه بر انطباق خانواده‌های تند، واسطه و کند با ساختار چندضلعی، گره در خانواده شل نیز کاملاً با ساختار چندضلعی سازگار است. تفاوت گره شل با سایر خانواده‌ها در این است که انتظام‌یابی در این خانواده خطوط گره بر اساس نقطه میانی نیست. بر این اساس، اگر فاصله بین هر نقطه میانی تا رئوس یک واحد در نظر گرفته شود، هر الگو شل در هر نوع گره بر روی این واحدها شکل می‌گیرد (تصویر ۴).



تصویـر ۴- انتظام‌یابی خطوط گـره در خانواده‌های تند (قرمز)، واسـطه (زرد)و کند (سـبز) در چندضلعی‌های اصلی (خاکسـتری) (نگارندگان).

- **تنـد**: بـر اسـاس ترسـیم خطـوط از نقطـه میانـی بـه دو واحـد مقابـل کـه زوایـای آن‌هـا در گـره شـش و دوازده پـر، هشـت پـر و ده پـر بـه ترتیـب شـامل ۳۰، ۴۵ و ۳۶ درجـه اسـت.
- **واسـط**: بـر اسـاس ترسـیم خطـوط از نقطـه میانـی بـه سـه واحـد مقابـل کـه زوایـای آن‌هـا در گـره شـش و دوازده پـر، هشـت پـر و ده پـر بـه ترتیـب شـامل ۶۰، ۹۰ و ۷۲ درجـه اسـت.
- **کنـد**: بـر اسـاس ترسـیم خطـوط از نقطـه میانـی بـه چهـار واحـد مقابـل کـه زوایـای آن‌هـا در گـره شـش و دوازده پـر، هشـت پـر و ده پـر بـه ترتیـب شـامل ۹۰، ۱۳۵ و ۱۰۸ درجـه اسـت.

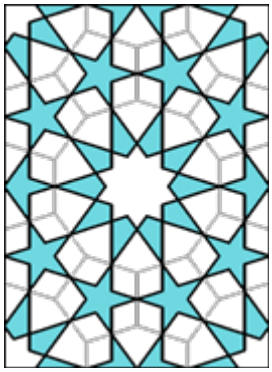
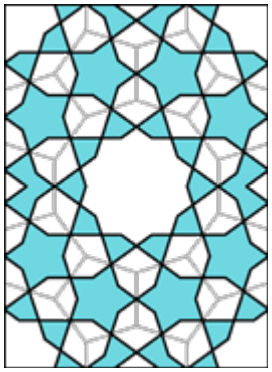
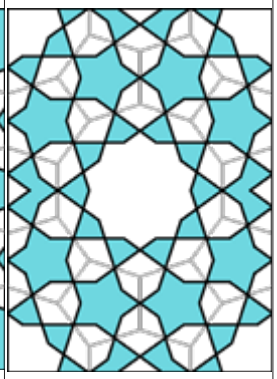
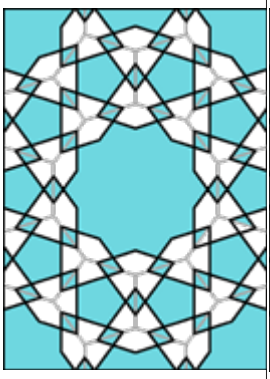
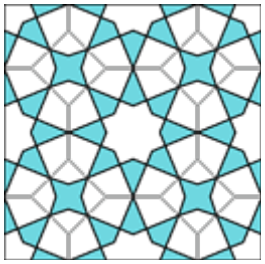
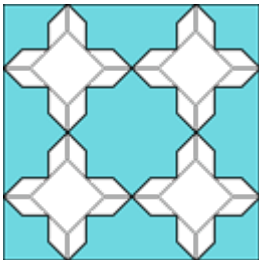
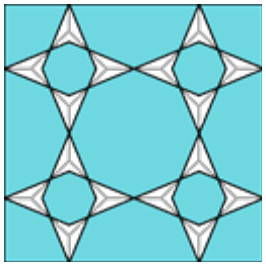
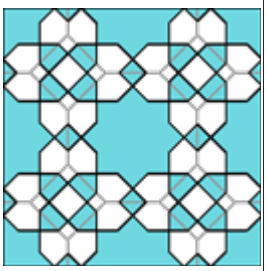
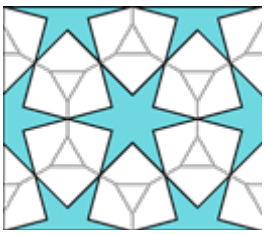
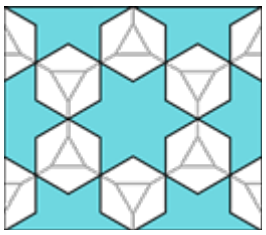
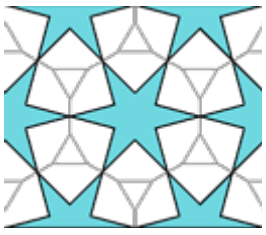
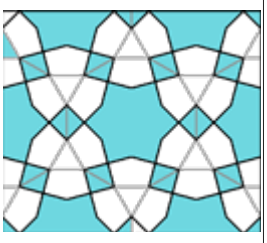
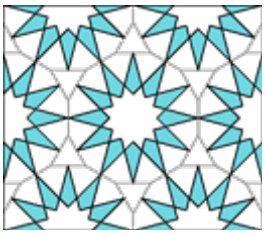
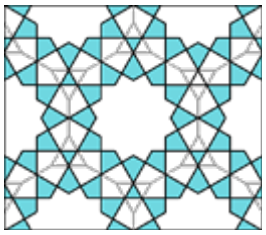
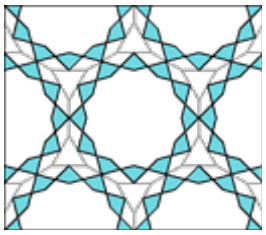
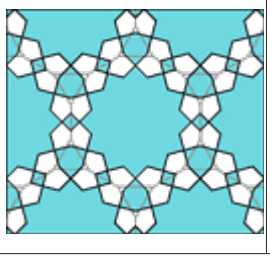
شـل: شـکل‌گیری طـرح در خانـواده شـل نیـز تابـع چندضلعی‌هـا در موزاییـک‌کاری مولـد پایـه اسـت. تفـاوت ایـن خانـواده بـا خانواده‌هـای دیگـر در ایـن اسـت کـه به‌جـای انتظـام در نقـاط میانـی چندضلعی پایـه خطـوط گـره بـر اسـاس نقـاط ۱/۴ ابتدایـی و انتهایـی اضـلاع چندضلعـی پایـه انتظـام می‌یابنـد. بـر ایـن اسـاس، در هـر ضلـع چندضلعـی پایـه دو نقطـه برخـورد خطـوط گـره وجـود دارد کـه بـر همیـن اسـاس جـی بونـر ایـن خانـواده را معـادل دو نقطـه‌ای یـا Two-Point معرفـی می‌کنـد. هم‌چنیـن، بایـد ذکـر شـود، از آن‌جـا کـه چندضلعـی اصلـی در گـره شـش پـر دوازده ضلعـی اسـت و اضـلاع یـک در میـان خالـی می‌مانـد، ایـن انتظـام‌گیـری به‌جـای ۱/۴ انتهایـی خطـوط در رئـوس اتفـاق می‌افتـد. انتظـام گیـری خطـوط در خانـواده شـل سـبب می‌شـود تـا طـرح شمسـه اصلـی در مرکـز چندضلعـی اصلـی پایـه بـا فاصلـه از اضـلاع آن شـکل بگیـرد و سـایر آلت‌هـای ایجـاد شـده بـر اسـاس انتظـام‌گیـری خطـوط شمسـه در موزاییـک‌کاری پایـه بـا یـک درهـم آمیختگـی همـراه باشـند (تصویـر ۵).



تصویـر ۵- انتظام‌یابـی خطـوط گـره در خانواده‌های شـل (قرمز) در چندضلعی‌هـای اصلـی (خاکسـتری) (نگارندگان).

همان‌طـور کـه بیـان شـد، طـرح شمسـه‌ها خصیصـه کلـی گـره را شـکل می‌دهنـد. شـکل‌گیری شمسـه در موزاییـک‌کاری مولـد پایـه کـه ترکیبـی از چندضلعی‌هـای منتظـم هسـتند و ارتباطـی تعریـف شـده در بیـن آن‌هـا برقـرار اسـت، سـبب می‌شـود کـه یـک ارتبـاط منطقـی در سرتاسـر طـرح ایجـاد شـود و کل طـرح تحـت تاثیـر شمسـه شـکل بگیـرد. از ایـن رو، امتـداد خطـوط شمسـه در چندضلعـی اصلـی سـبب کامـل شـدن طـرح می‌گـردد. بـر ایـن اسـاس واحـد الگـوی گره‌هـای شـش، هشـت، ده و دوازده پـر کـه در ایـن مقالـه مـورد بررسـی قـرار گرفتنـد در موزاییـک‌کاری مولـد پایه‌شـان ارایـه گردیـده اسـت (جـدول ۲).

جدول ۲. خانواده‌های گره شش، هشت، و ده‌پر در چندضلعی‌های موزاییک‌کاری مولد پایه (نگارندگان).

	تند	واسطه	کند	شل
گره ده‌پر				
گره هشت‌پر				
گره شش‌پر				
گره دوازده‌پر				

نتیجه‌گیری

با توجه به جایگاهی که علوم ریاضی و هندسه در جهان اسلام داشت، هنرهای تزیینی با آن‌ها هماهنگ شدند. گره‌ها به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نمود هنرهای تزیینی جهان اسلام، با بهره‌گیری از این علوم با قواعد هندسی و ریاضی به سطح بالایی از پیچیدگی توسعه یافتند. پای‌بندی به اصول هندسی سبب عدم انعطاف‌پذیری در گره‌ها نشده است؛ بلکه طراحان گره با تکیه بر ساختارهای هندسی گره، قواعدی را برای ایجاد طرح‌های متنوع در یک ساختار واحد پایه‌گذاری کردند. این قاعده‌ها باعث شکل‌گیری انواع خانواده‌های الگو در گره‌ها شده‌اند؛ مانند ایجاد گره‌های تند، واسطه، کند و شل. شمسه، یکی از برجسته‌ترین عناصر سازنده گره، ارتباط عمیقی با کل گره برقرار می‌کند و بر کل ساختار گره تاثیر می‌گذارد. تعداد پرهای گره ارتباط مستقیمی با تعیین زوایای خانواده الگو دارد که پیمون‌بندی

آن‌ها مبتنی بر تقسیم شعاعی دایره منطبق بر α تعداد پرهای شمسه است. اگر در این رابطه به‌عنوان زوایای خطوط شمسه، عدد 360 & β به‌عنوان مدول تعداد P ،معادل زاویه دایره به‌عنوان تعداد F ،تقسیمات در خانواده الگو مدول تقسیم در خانواده گره باشد، رابطه‌ای زیر :را می‌شود

$$\alpha=\beta=F/P\times^{\circ}360=A^{\circ}$$

مدول‌بندی مبتنی بر تقسیم دایره رابطه عمیقی با چندضلعی‌های پایه در گره‌های دارد. تقسیم‌بندی انواع خانواده گره در چندضلعی پایه متکی بر موقعیتی که یک پاره‌خط‌های گره از نقاط روی اضلاع به یک دیگر وصل می‌شوند، خانواده گره را شکل می‌دهند. از آن جایی که چندضلعی‌های منتظم در دایره قابل محاط هستند، مدول بندی خانواده‌های گره با تقسیم شعاعی منطبق است. در این پیمون‌بندی که در گره‌های شش، هشت، ده، و دوازده پر انجام شد، اگر تعداد مدول بندی برابر فاصله یک واحد از نقاط میانی در چندضلعی پایه باشد، گره در دسته تند قرار می‌گیرد؛ و اگر برابر فاصله دو واحد از نقاط میانی در چندضلعی پایه باشد، گره در دسته واسطه قرار می‌گیرد. هم‌چنین، اگر برابر فاصله سه واحد از نقاط میانی در چندضلعی پایه باشد، گره در دسته کند قرار می‌گیرد؛ و در نهایت، اگر خطوط گره به‌جای نقطه میانی در ۱/۴ انتها اضلاع و یا رئوس چندضلعی پایه انتظام یابد، در دسته شل قرار می‌گیرد. هر چند که روش‌های ترسیم گره به دلیل کاربرد آن در گستره وسیع زمانی و جغرافیایی متنوع است. انطباق کامل خانواده‌های گره با چندضلعی‌های پایه نشان دیگری از کاربرد فن چندضلعی در توسعه گره‌چینی علاوه بر منابع تاریخ کاربرد این روش است.

پی‌نوشت

۱. نام‌گذاری خانواده شل: از آن جایی که نام‌گذاری در بین استادان مختلف متفاوت بوده، بسیاری از گره‌ها که در خانواده واسطه قرار می‌گیرند؛ در منابع سنتی به نام شل معرفی شده است. اما پژوهشگران این مقاله از نام‌گذاری بونر (۱۴۰۱) به‌عنوان دسته گره‌های دو-نقطه‌ای (Two-points) پیروی می‌کنند که در ترجمه آن کتاب به‌عنوان گره شل معرفی شد.

منابع

امین‌پور، احمد؛ اولیا، محمدرضا؛ ابوئی، رضا و حاجبی، بیتا (۱۳۹۵). ارایه دو روش جدید در ترسیم گره و مقایسه آن‌ها، ***انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران***، شماره ۱۱، ۶۷-۸۳.

بوزجانی، ابوالوفاء محمد بن محمد البوزجانی (بی‌تا). ***في ما یحتاج الیه العمال و الصنّاع من الاشکال الهندسیه***، آرشیو در کتابخانه ایاصوفیه. کد ۲۷۵۲.

بونر، جی (۱۴۰۰). الگوهای هندسی اسلامی؛ ***توسعه تاریخی و روش‌های سنتی ساخت***، ترجمه احد نژاد ابراهیمی و عارف عزیزپور شوبی، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.

حلی، سید علی‌اکبر (۱۳۶۵). ***گره‌ها و قوس‌ها در معماری اسلامی***، کاشان: حلی.

دهشتی، مجید؛ مهدی خوش‌نژاد و منان رئیسی، محمد (۱۳۹۸). روشی نو در ترسیم نقش‌مایه‌های گره ده تند و کند، ***نگره***، دوره ۱۴، شماره ۵۱، ۵۳-۶۳.

زمرشیدی، حسین (۱۳۶۵). ***گره چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی***، شیراز: دانشگاه شیراز.

شعرباف، اصغر (۱۳۸۵). ***گره و کاربندی***، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

شفایی، جواد (۱۳۹۹). ***هنر گره‌سازی در معماری و درودگری***، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

شفیع‌زاده، اسدالله و سلطان‌محمدلو، سعیده (۱۳۹۹). ارایه مدل گام به گام روش ترسیم گره بر مبنای خرد کردن (زایندگی)، ***نگره***، دوره ۱۵، شماره ۵۴، ۷۷-۹۳.

شیروانی، محمدرضا (۱۴۰۱). «حَسبا» شیوه ترسیم نقوش هندسی اسلامی مراکش در مقایسه با شیوه شعاعی ایرانیان، ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، دوره ۷، شماره ۲، ۲۸-۳۹.

گلیار، محمد (۱۳۹۹). دفتر گره: روش طراحی گره‌ها در معماری اسلامی ایران، تهران: میراث اهل قلم.

لرزاده، حسین (۱۳۷۴). ***احیای هنرهای از یاد رفته؛ مبانی معماری سنتی در ایران***، تدوین مهناز رئیس‌زاده و حسین مفید، تهران: مولی.

ماهرالنقش، محمود (بی‌تا). ***طرح و اجرای نقش در کاشیکاری ایران دوره اسلامی؛ دفتر اول گره‌کشی***، بی‌جا.

منتظر، بهنـاز و سـلطان زاده، حسـین (۱۳۹۷). بازتاب نقش پنج ضلعی منتظم در نقوش هندسی معماری اسلامی ایران، ***مطالعات هنر اسلامی***. دوره ۱۴، شماره ۳۰، ۱۵-۴۰.

مومنی، کوروش و مسـعودی، زهـره (۱۳۹۵). رابطه فرهنگ و معماری (با بررسی موزه هنرهای معاصر تهران)، ***جلوه هنر***، دوره ۸، شماره ۱، ۶۷-۸۲.

نجیب‌اوغلـو، گل‌رو (۱۳۷۹). هندسـه و تزییـن در معمـاري اسلامي، ترجمه مهرداد قیومي بیدهندي، تهران: روزنه.

نژادابراهیمی، احد و عزیزپور شـوبی، عـارف (۱۴۰۱). کاربرد لایه پنهان در توسـعه گره‌چینی بر مبنای مستندات تاریخی در ایـران، ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، دوره ۸، شماره ۱، ۱۰۱-۱۱۶.

نوایـی، کامبیز و حاجی قاسـمی، کامبیز (۱۳۹۰). ***خشـت و خیال؛ شرح معماری اسلامی ایران***، تهران: سروش.

ولی‌بیگ، نیما؛ نوشـین نظریه و رهروی پوده، ساناز (۱۳۹۶). مطالعه مقایسـه‌ای گره مادر در گستره شـیوه‌های ترسیم با ارایـه و معرفی شـیوه‌ای نامکتوب، ***تاریـخ علم***، دوره ۱۵، شماره ۲، ۲۵۱-۲۷۴.

References

Aminpour, A., Olia, M. R., Abuee. R., Hajebi, B., (2016). The Presentation of Two New Methods in Drawing Gireh: A Comparison Study. ***Journal of Iranian Architecture & Urbanism(JIAU)***, 7(1), -. (Text in Persian). https://www.doi.org/10.30475/isau.2017.62018

Al Ajlouni, R. (2012). The global long-range order of quasi-periodic patterns in Islamic architecture. ***Acta Crystallographica,*** A68, 235–243. doi:10.1107/S010876731104774X

Bonner, J., (2021). ***Islamic Geometric Patterns,*** Translated By Ahad Nejad Ebrahimi & Aref Azizpour Shoubi. Tabriz: Islamic Art University. (Text in Persian)

Bonner, J., Craig S. K., (2017). ***"4 Computer Algorithms for Star Pattern Construction."*** In Islamic Geometric Patterns, 549–73. New York: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-0217-7_4.

Buzjani, M. (-). ***Kitāb fi māyah ̇tāj ilayh al-Ṣāni‘ min al-ámāl al-handasia.*** Archive in Hagia Sophia Library. Code 2752. (Text in Arabic)

Broug, E., (2013)***. Islamic geometric design,*** London: Thames & Hudson.

Castera, J. M., (2021). TOND to TOND: Self-Similarity of Persian TOND Patterns, Through the Logic of the X-Tiles. ***In Handbook of the Mathematics of the Arts and Sciences.*** doi:10.1007/978-3-319-57072-3_58

Critchlow, K., (1976). ***Islamic patterns: An analytical and cosmological approach,*** London: Thames and Hudson.

Cromwell, P. R., (2012). Analysis of a multilayered geometric pattern from the Friday Mosque in Yazd. ***Journal of Mathematics and the Arts,*** 6(4). https://doi.org/10.1080/17513472.2012.736816

Cromwell, P. R., (2010). "Islamic Geometric Designs from the Topkap Scroll II: A Modular Design System." ***Journal of Mathematics and the Arts,*** 4 (3). https://doi.org/10.1080/17513470903311685

Deheshti, M., Khosh Nejad, M., Mannan Raeesi, M. A., (2019). New Method for Depicting the Motifs of Acute and Obtuse 10 Point Girih. ***Negareh Journal***, 14(51): 53-63. (Text in Persian). https://doi.org/10.22070/negareh.2019.3481.1947

El-Said, I,. Parman, A. (1989). ***Geometric Concepts in Islamic Art,*** Portland: Dale Seymour.

Gulyar, M. (2021). ***Gireh Book, The method of Design Gireh in Iranian Islamic architecture,*** Tehran: Miras ahle Qalam. (Text in Persian).

Hankin, E. (1925). ***The drawing of geometric patterns in saracenic art,*** Calcutta: Government of India. Retrieved from https://scholar.google.com/scholar?hl=en&as_sdt=0%2C5&q=The+Drawing+of+Geometric+Patterns+in+Saracenic+Art.+Memoires+of+the+Archaeological+Society+of+India&btnG

Lorzadeh, H. (2014)***. Ehya-ye Honar Ha-ye Az Yad Rafteh (Revival of Forgotten Arts),*** Tehran: Molavi. (Text in Persian).

Hely., S. A. (1986)***. Gireh and Arch in Islamic Architecture,*** Kashan: Heli. (Text in Persian).

Kaplan, C. S., (2000). "Computer Generated Islamic Star Patterns." ***Bridges.***

Kaplan, C. S., Salesin, D H. (2004). "Islamic Star Patterns in Absolute Geometry." ***ACM Transactions on Graphics,*** 23 (2): 97–119. https://doi.org/10.1145/990002.990003

Kappraff, J., (2001). ***Connections; The Geometric Bridge between Art and Science,*** 2nd Edition, Singapore, New Jersey, London, Hong Kong: World Scientific.

Khamjane, A., Benslimane, R., Ouazene, Z., (2019). Method of Construction of Decagonal Self-Similar Patterns. ***Nexus Netw J,*** 22, 507–520 (2020). https://doi.org/10.1007/s00004-019-00461-4

Nava'I, K., Kambiz Haji Qassemi, K., (2011). ***Khesht-o Khial; An Interpretation of Iranian Islamic Architecture,*** Tehran: Soroush. (Text in Persian).

Necipoğlu, G., (2017). ***The Arts of Ornamental Geometry.*** BRILL. doi:10.1163/9789004315204

Necipoğlu, G., & Al-Asad, M., (1995). ***The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture***: Topkapı Palace Museum Library MSNo Title, Los_Angeles: Getty Center for the History of Art and the Humanities. doi:9780892363353

Nejad Ebrahimi, A., Azizpour Shoubi, A. (2023). 'Application of the hidden layer in the development of Gireh based on Iranian Historical Documentation and monuments' [in Farsi], Theoretical Principles of Visual Arts, (), pp. -. (Text in Persian). https://doi.org/10.22051/jtpva.2022.38900.1376

Nejad Ebrahimi, A,. & Azizpour Shoubi, A. (2020). The Projection Strategies of Gireh on the Irani-

an Historical Domes. ***Mathematics Interdisciplinary Research,*** 5(3), 239–257. doi:10.22052/mir.2020.212903.1187

Mahr al-Naghsh, Mahmoud (-). ***Designing and execution of motif in Iranian tiling of the Islamic period;*** the first book of Gireh. (Text in Persian).

Montazer, B., Soltan Zadeh, H., (2018). 'Reflecting the Regular Pentagon Role in Geometric Patterns of Islamic Architecture of Iran', ***Islamic Art Studies,*** 14(30), pp. 15-40. (Text in Persian). https://www.doi.org/10.22034/ias.2018.91746

Momeni, K., Masoudi, Z., (2016). 'The relationship between culture and architecture (case study: Tehran Museum of Contemporary Art)', Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 8(1), pp. 67-82. https://doi.org/10.22051/jjh.2016.2404

Sarhangi, R., (2012). "Interlocking Star Polygons in Persian Architecture: The Special Case of the Decagram in Mosaic Designs." ***Nexus Network Journal,*** 14 (2): 345–72. https://doi.org/10.1007/s00004-012-0117-5

Shafaei, J (2020). ***The art of Gireh work in architecture and carpentry,*** Tehran: Anjuman Asar and Mafakher (Association of Cultural Works and Honors). (Text in Persian).

Shafizade, A., Soltan Mohammadlo, S. (2020). 'Presentation of the Step by step Model of Knot Drawing Method based on the Principle of Grinding (Generative)', ***Negareh Journal,*** 15(54), pp. 77-93. (Text in Persian). https://doi.org/10.22070/negareh.2020.1239

Sharbaf, A., (2006). ***Gireh and Karbandi;*** Volume I. Tehran: Cultural Heritage Organization. (Text in Persian).

Shirvani, M. R., (2022). '"Hasba" The Method of Drawing Islamic Geometric Patterns in Morocco in Comparison with the Traditional Iranian Radial Method', ***Theoretical Principles of Visual Arts,*** 7(2), pp. 28-39. (Text in Persian). https://doi.org/10.22051/jtpva.2022.38861.1374

Swoboda, E., Vighi, P., (2016). ***Early Geometrical Thinking in the Environment of Patterns, Mosaics and Isometries,*** ICME-13 Topical Surveys. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-44272-3

Taganap, E C., Antonette N. De Las Peñas, M. L., (2018). "Hyperbolic Isocoronal Tilings." ***Journal of Mathematics and the Arts,*** 12 (2–3): 96–110. https://doi.org/10.1080/17513472.2018.1466432

valibeig, N., Nazarieh, N., Rahravi, S., (2018). Comparing Study of Mother Gireh in the Drawing Methods Domain, with Offering an Unwrtiten Method**.** ***Journal for the History of Science***, 15(2), 251–274. (Text in Persian). https://doi.org/10.22059/jihs.2019.237807.371406

Willson, J., (1983). ***Mosaic and Tessellated Patterns: How to Create Them,*** with 32 Plates to Color, United Kingdom: Dover Publications.

Zumarshidi, H., (1986). ***Gireh works in Islamic architecture and handicrafts,*** Tehran: University Publication Center. (Text in Persian).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییـــــز ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ۱۲۳-۱۰۶
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

نگاهی به تعریف «معنا» و «واقعیت» نزد ژان بودریار و بازتاب آن در هنر پست مدرن [1]

مینا محمدی وکیل [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱

چکیده

پست‌مدرنیسم، چه در نظریه و چه در هنر، با وضعیتی معناگریز و شناخت‌ناپذیر مواجه است و تعیّن‌ستیزی و عدم‌قطعیت از بن‌مایه‌های اصلی آن به‌شمار می‌آید. بودریار به‌عنوان یکی از اثرگذارترین نظریه‌پردازان و ناقدان پست‌مدرنیسم، محور اصلی بحث خود را نقد رسانه‌های ارتباطی جدید، بی‌معنا شدن نشانه‌ها و طرح مباحثی چون بیش‌واقعیت، از دست رفتن واقعیت و وانموده‌ها قرار داده است. او ضمن به چالش کشیدن پیکربندی فرهنگی دوره پست‌مدرن، بر این باور است که در دنیای امروز هر چه رسانه‌های مجازی پیشرفت کرده و به واسطه آن حجم اطلاعات فزونی یافته، دلالت و معنا تنزل یافته است؛ به طوری‌که در عصر حاضر دیگر دست‌یابی به واقعیت ناممکن گردیده است. گرچه نظریات وی توسط برخی اندیشمندان به صورت جدی نقد شده‌اند، اما هم‌چنان یکی از موثرترین آرا در اندیشه پسامدرن به‌شمار می‌آید. مقاله حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و ضمن شرح نظریات بودریار در باب معنا و واقعیت آثار برخی هنرمندان را از منظر آرای این متفکر مورد خوانش و تحلیل قرار داده است. طبق یافته‌های پژوهش، مباحثی چون ناپدیدی معنا و از دست رفتن واقعیت در آثار بولین، بیش‌واقعیت و وانموده در پیکره‌های هانسون و ادی، تسلط همه جانبه فضای مجازی در آثار پایک، تضارب میان واقعیت و تصویر در اثری از مالر و فضای متکثر در منظره‌سازی‌های ادواردز و هم‌چنین آثار فتوکلاژ هاکنی، ضمن مشابهت مفهومی با تعاریف بودریار از «معنا» و «واقعیت»، همگی موید تعامل میان نظریه و عمل در مصادیق هنر پست‌مدرن هستند.

واژه‌های کلیدی: ژان بودریار، از دست رفتن معنا، حادواقعیت، پایان واقعیت، هنر پست مدرن.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.35851.1633

۲- استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. m.vakil@alzahra.ac.ir

مقدمه

ژان بودریـار (۱۹۲۹-۲۰۰۶)، از متفکـران برجسـته معاصـر و یکـی از نویسـندگان جنجال‌برانگیـز در حـوزه نظریـات ادبـی، نشانه‌شناسـی، جامعه‌شناسـی و نقـد پست‌مدرنیسـم اسـت. او در زندگـي فکـري خـود، از مراحـل متنوعـي گـذر نمـود و به‌توضیـح مسـایل گوناگونـي پرداخـت. شـاید علاقمنـدی او را بیش‌تـر در نقـد رسـانه‌هاي ارتباطـي و اثـرات فضـای مجـازی بتـوان یافـت. بودریـار بـا ادعـاي تغییـر در نحـوه شـکل‌گیري نشـانه‌ها و رونـد دلالتـي آن‌هـا در دوران معاصـر، ارزش‌هـاي ثابـت و نشـانه‌هاي طبیعـي را از دسـت رفتـه دانسـت و بـر بي‌معنـا شـدن چشـم‌گیر نشـانه‌ها و مفاهیـم تاکیـد نمـود. در بسـیاری از آثـار او از جملـه نظـام ابژه‌هـا (۱۹۶۸)، جامعـه مصرفـی (۱۹۷۰)، بـه سـوی اقتصـاد سیاسـی نشـانه (۱۹۷۲) و... می‌تـوان ارزیابـی، نقـد و تردیـد وی را نسـبت بـه نظریـه اقتصـادی مارکـس مشـاهده کـرد. او در کتـاب آینـهِ تولیـد (۱۹۷۳)، اندیشـه‌های مارکـس را در زمینـه تولیـد بـا صراحـت نقـد و رد کـرد. نوشـته‌های انتقادآمیـز و مهیـج بودریـار در دهه‌هـای ۷۰ و ۸۰ سـده بیسـتم، هم‌چـون وانمـودن و وانموده‌هـا (۱۹۸۱)، در سـایهِ اکثریت‌هـای خامـوش (۱۹۷۸) و... جایـگاه ویـژه‌ای را در مجامـع علمـی و ادبـی به‌دسـت آورد. مجموعـه مقـالات وی در رابطـه بـا جنـگ خلیـج فـارس در سـال ۱۹۹۱، کـه تحـت عنـوان جنـگ خلیـج اتفـاق نیفتـاده اسـت منتشـر گردیـد، نظـر منتقـدان بسـیاری را بـه سـمت خـود جلـب کـرد و مـورد بحـث و نقـد فـراوان قرارگرفـت. گرچـه بودریـار در دانشـگاه بـه تدریـس جامعه‌شناسـی اشـتغال داشـت، امـا خـود را جامعه‌شـناس نمی‌دانسـت، او بیش‌تـر خـود را اهـل متافیزیـک می‌خوانـد. و بـا آن‌کـه غالبـاً از وی به‌عنـوان یـک متفکـر پسـت‌مدرن یـاد می‌شـود، امـا خـود او واژه پسـت‌مدرن را قبـول نداشـت و آن را غیرقابـل تعریـف برمی‌شـمرد. آرا و اندیشـه‌های بودریـار متاثـر از متفکرانـی چـون کارل مارکـس، فردینـان دوسوسـور، فریدریـش نیچـه، لویـی آلتوسـر، ژرژباتـای، رولان بـارت، مارسـل مـوس و هانـری لوفـور بـوده اسـت. در نظریـه از بیـن رفتـن واقعیـت، کـه در سـطرهای بعـد شـرح داده خواهـد شـد، پیـش از بودریـار پساسـاختارگرایان و مشـخصاً دریـدا، اشـاراتی کلـی در بـاب آن ارایـه نموده‌انـد. «بـر پایـه نظـر پساسـاختارگرایان، مشـاهدات مـا فقـط بـه مـا می‌گوینـد کـه مشـاهدات مـا چیسـتند و چیـزی دربـاره شـرایط واقعـی جهـان نمی‌گوینـد. [...] هیـچ روشـی بـرای رسـیدن بـه معنـای «غایـی» چیـزی وجـود نـدارد. معنـا، همیشـه از مـا دریـغ می‌شـود، و برخـلاف ایـن را پذیرفتـن در حکـم تـن دادن بـه اسـطوره اسـت» (گراندبـرگ، ۱۳۹۲: ۲۰-۲۱). امـا همان‌گونـه کـه خواهیـم دیـد بودریـار بـا بسـط و تفصیـل تعاریـف معنـا و واقعیـت، ابعـاد تـازه‌ای بـه ایـن مفاهیـم بخشـید. جسـتار حاضـر بـه دنبـال یافتـن وجـوه اشـتراک آرای بودریـار در بـاب معنـا و واقعیـت به‌عنـوان مفاهیـم بنیادیـن در دوران معاصـر و رویکـرد هنرمنـدان تجسـمی بـه ایـن مفاهیـم اسـت.

روش پژوهش

پژوهـش حاضـر بـا هـدف تحلیـل پـاره‌ای آثـار پسـت‌مدرن و قیـاس آن‌هـا بـا آرای ژان بودریـار در بـاب تعریـف «معنـا» و «واقعیـت»، سـعی در ادراک عمیق‌تـر لایه‌هـای مفهومـی هنـر پسـت‌مدرن دارد. روش پژوهـش از نـوع پژوهش‌هـای توصیفـی-تحلیلـی اسـت کـه بـا رویکـردی اسـتنتاجی انجـام پذیرفتـه اسـت و بـه لحـاظ هـدف در دسـته پژوهش‌هـای بنیـادی قـرار می‌گیـرد. روش گـردآوری اطلاعـات مبتنـی بـر اسـناد مکتـوب کتابخانـه‌ای و مسـتندات اینترنتـی اسـت. جامعـه آمـاری مـورد مطالعـه شـامل آثـاری از هفـت هنرمنـد (لیـو بولیـن، دوآن هانسـون، دان ادی، نـام جـون پایـک، لوپولـدو مالـر، بنجامیـن ادوارد زو دیویـد هاکنـی) خواهـد بـود کـه نمونه‌هـای روشـنی جهـت ایضـاح نظریـات بودریـار در خصـوص از دسـت رفتـن معنـا و واقعیـت در حـوزه هنرهـای تجسـمی می‌باشـند. مفاهیمـی چـون وانمـوده، از دسـت رفتـن واقعیـت، ظهـور فراواقعیـت، سـلطه فضـای مجـازی، تضـارب میـان واقعیـت و تصویـر و فضـای

متکثر، که در اقوال بودریار همگی به نوعی بر از دست رفتن معنا و واقعیت در دوره پست‌مدرن تاکید دارند، در آثار مورد مطالعه نمودی تجسمی یافته‌اند.

پیشینه پژوهش

بر پایه موضوع مقاله، که بر تعاریف معنا و واقعیت نزد بودیار تمرکز دارد، برخی مکتوبات وی بیش از سایر آثار مورد توجه قرار خواهد داشت؛ از آن جمله باید به کتاب‌هایی هم‌چون در «سایه اکثریت‌های خاموش» (۱۳۸۱)، «فوکو را فراموش کن» (۱۳۸۴)، «جامعه مصرفی» (۱۳۹۰)، «نظام اشیا» (۱۳۹۵) و «چرا همه چیز تاکنون ناپدید نشده؟» (۱۳۹۶)، اشاره نمود. علاوه بر منابع مذکور پاره‌ای مقالات مرتبط با موضوع حاضر را -که با بخش‌هایی از پژوهش حاضر قرابت دارند - نیز می‌توان به‌عنوان پیشینه پژوهش در نظر گرفت. علی‌رضایی و مرادخانی (۱۳۹۸)، در مقاله «مطالعه تحلیلی پایان بازنمایی واقعیت در نقاشی پاپ آرت با تکیه بر رویکرد پست مدرن بودریار» ضمن توجه به نسبت هنر و واقعیت در طول تاریخ و تبیین چالش میان آن دو، به این نتیجه می‌رسند که، هنر پاپ با جای‌گزینی و بازتولید نشانه‌های واقعی بر شیوه تولید اثر هنری تاثیر اساسی گذاشته است. لکن، جنبش پاپ آرت بعد از مدت‌ها نشانه‌هایی از واقعیت عینی را به‌عرصه نقاشی بازگردانید و منطق جنبش ضدبازنمایانه هنر انتزاعی و دیگر سبک‌های هنر مدرن را مورد تردید قرار داد. فرح‌بخش‌پور و شایگان فر (۱۳۹۹)، در پژوهش «بررسی نظام نشانه‌ای وانمودگی از نظر بودریار و تطبیق آن بر گستره عکاسی پسامدرن با تاکید بر آثار شری لواین» نظریه وانمودگی بودریار را در عرصه عکاسی پست‌مدرن مورد دقت قرار داده‌اند و نهایتاً به بی‌اعتباری امر اصیل در هنر معاصر و بازتولید وانموده‌ها در آثار عکاسان پست‌مدرن اشاره می‌کنند. محمدی وکیل و بلخاری قهی (۱۳۹۶)، در مقاله «جستاری در باب نمود پیکر انسان در هنر معاصر با تاکید بر نظریات بودریار» با اشاره به جایگاه متفاوت انسان در نگاه پست مدرن، بحث کالاشدگی انسان، بحران هویت، پایان جنسیت و بدن قطعه قطعه شده، نشان می‌دهند که تکثر نشانه‌ها و مشابهت آن‌ها در نظام‌های مختلف معنایی باعث محو شدن مرز واقعیت و وانموده گشته و نمود تن انسان در آثار هنری معاصر نیز تابع همین نظریه است. منصوریان (۱۳۹۱)، در مقاله «وانمایی: تاریخچه و مفهوم، نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار» روند شکل‌گیری مفهوم وانمایی و نهایتاً رسیدن به نوعی استراتژی بی‌معنایی و نفی صورت تعالی‌خواهانه توسط سوژه در هنر پسامدرن را شرح داده است. علاوه بر پژوهش‌های مذکور به زبان فارسی، مقالات و کتاب‌های متعدد در سال‌های اخیر درباره مفاهیم مرتبط با بحث حاضر منتشر گردیده است، به‌عنوان مثال می‌توان به مقاله «مفهوم ابرتمدن معاصر: ژ. بودریار» از جوویل بارویچوتا (۲۰۱۰) اشاره نمود؛ که در آن، نویسنده مفاهیمی هم‌چون معنا و واقعیت نزد بودریار را شرح داده و با به چالش کشیدن مفاهیمی چون اصالت و نوآوری و اعتبار فلسفی ـ جامعه شناختی این مفاهیم در جامعه معاصر به شباهت‌ها و تفاوت‌ها تمدن کلاسیک غرب و ابرتمدن معاصر در اندیشه بودریار می‌پردازد. آیدن هیر (۲۰۱۱)، در مقاله «فراواقعیت و دولت‌سازی» حادواقعیت بودریار را در عرصه سیاست مورد خوانش قرار داده است و نشان می‌دهد که بنا به نظر بودریار امروزه، جهانی شبیه‌سازی شده جای‌گزین واقعیت گردیده و ادراک ما از چیزها با درک واقعیتی که هرگز وجود نداشته، مخدوش شده است. بنابراین، موجودات و پدیده‌ها با ویژگی‌هایی آغشته می‌شوند که ندارند و نمی‌توانند داشته باشند، اما با آن‌ها به گونه‌ای رفتار می‌شود که انگار دارای آن ویژگی‌ها هستند. در چارچوب دولت‌سازی، این امر در تمایل به ایجاد جوامع سیاسی، که منعکس‌کننده چشم‌اندازی آرمانی و غیرواقعی از دولت غربی هستند،

آشکار می‌گردد. جاناتان فردی (۲۰۱۷)، در مقاله «شیئیت و ناپدید شدن: هنر کدی نولند» از ناپدیدی معنا نزد بودریار و بازتاب آن در مجسمه‌ها و آثار مفهومی هنرمند معاصر، نولند، بهره گرفته است. در تمامی موارد یاد شده و پژوهش‌های مشابه دیگر با وجود قرابت مبانی نظری به بحث تعریف واقعیت و بحران معنا به طور متمرکز پرداخته نشده است؛ ضمن آن‌که هیچ یک از آثار مورد مطالعه در مقاله حاضر در پژوهش‌های پیشین از منظر نظریات بودریار مورد نقد و تحلیل قرار نگرفته‌اند.

وانموده‌ها و از دست رفتن واقعیت

یکي از اثرگذارترین نظریات پست‌مدرن در باب مفهوم نشانه و از دست رفتن امر واقعي، توسط بودریار مطرح شد؛ گفتارهاي تاحدي مبالغه‌آمیز او -که پس از دهه ۱۹۷۰ منتشر گردید- حاوي پیام‌هاي جنجال‌برانگیزي از قبیل از دست رفتن واقعیت بود که سرانجام منجر به پیدایش مفهوم جدیدي با عنوان حادواقعیت گردید. بودریار آغاز توجه انسان به واقعیت را همان لحظه نابودی امر واقعی برمی‌شمرد، به تعبیر او «دنیای واقعی همان زمان که پا به عرصه وجود می‌گذارد، به شکلی متناقض، شروع می‌کند به ناپدید شدن. انسان با قوای بی‌نظیر دانش خود در همان حال که به دنیا معنا و ارزش و واقعیت می‌بخشد، فرایندی انحلالی را هم آغاز می‌کند (تحلیل کردن در لفظ به معنای منحل کردن است)» (بودریار، ۱۳۹۶: ۲۸-۲۹). بودریار در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ قرن گذشته، مدعی شد ما در عصر وانموده‌ها به سر می‌بریم. این فراگرد از رشد و گسترش تکنولوژی‌های اطلاعاتی از جمله کامپیوتر و رسانه‌های مجازی شروع و به سازمان جامعه بر حسب رمزگان وانموده تداوم پیدا می‌کند. او به صراحت مدعی می‌شود که در عصر حاضر «معنا می‌خواهد در افق ارتباطات ناپدید شود. رسانه‌ها صرفاً جایگاه این ناپدیدی هستند، آن ناپدیدی که همواره چالشی با قدرت‌های موجود است. اکنون این فوریت احساس می‌شود که به تدوین نظریه تازه‌ای درباره رسانه‌ها به‌عنوان فتنه‌گران اشباع اطلاعاتی... بپردازیم» (بودریار ۱۳۸۴ب: ۹۵). بودریار با به‌کارگیری اصطلاح معروف مارشال مک لوهان «انفجار از درون» می‌گوید؛ در دوران کنونی مرز میان تصویر یا وانموده و واقعیت در معرض انفجار درونی قرار می‌گیرد. «برخلاف نظر مک لوهان -که تلویزیون را رسانه‌ای سرد می‌خواند که کمال کار خود را مدیون فعالیت فکری مخاطب است- [بودریار معتقد است که] این رسانه‌ای نیست که هم‌دلی همگانی مخاطبان را بطلبد. کارکرد تلویزیون صرفاً بیان آن است که، دلالت در بنیان خود هر روز بیش‌تر بی‌معنا می‌شود. مدرنیته بر تولید چیزها، کالاها و محصولات متمرکز بود، اما روزگار پس از مدرنیته متمرکز است بر بی‌معنا شدن رادیکال نشانه‌ها» (احمدی، ۱۳۸۳: ۴۶۶).

درواقع، بودریار بر این باور است که در عصر حاضر به سبب استیلای رسانه، معناها و پیام‌ها درهم می‌آمیزند و سیاست، سرگرمی، تبلیغات و جریان اطلاعات همگی به یک واحد تبدیل می‌شوند. دیگر بنیاد و ساختار محکمی در زبان، جامعه و فرهنگ باقی نمی‌ماند. گستره اصلی جهان در سیلان رویدادها و اتفاقات خلاصه می‌شود و مرز میان فلسفه، جامعه‌شناسی و نظریه سیاسی از میان می‌رود. آن‌چه باقی می‌ماند منظومه شناور نشانه‌ها، رمزها، انگاره‌ها و وانموده‌ها است. واقعیت در گرد و غبار نشانه‌های مه‌آلود محو می‌شود. به تعبیر دیگر «سلطهِ نشانه‌ها، تصاویر و بازنمودها در دنیای معاصر به گونه‌ای است که امر واقعی اساساً محو شده، و حقیقت مرجع و علل عینی دیگر وجود ندارند» (پین، ۱۳۸۲: ۱۶۶). به اعتقاد بودریار وانموده دارای سه سطح است؛ سطح اول، نسخه بدلی از واقعیت است که به روشنی قابل تشخیص است. سطح دوم، تولید نسخه بدلی، به‌عنوان الگوی غالب در دوره صنعتی است؛ آن‌چنان طبیعی که مرز میان واقعیت و بازنموده را محو می‌کند؛ و سطح سوم، نسخه شبیه‌سازی

شده‌ای است که تحت حاکمیت کُدها قرار دارد و واقعیتی از آن خود را تولید می‌کند، بدون این‌که ذره‌ای بر واقعیات جهان تکیه داشته باشد که بهترین مثال آن واقعیت مجازی است (کهون، ۱۳۹۴: ۷۷۰). بودریار سطح سوم وانموده‌ها یعنی همان راکه الگو از جهان واقعیت پیشی می‌گیرد، حادواقعی می‌نامد. او در کتاب وانموده‌ها بیان می‌کند امر حادواقعی در واقع، زاییده نرم افزارهای کامپیوتری و نظام‌های آنالوگی بوده است.

جهان پسامدرن از نگاه بودریار «جهانی [است] که در آن واقعیت، واقعیت‌زدایی شده است؛ تا جایی پیش رفته که تفاوت قایل شدن میان حقیقت و نادرستی را ناممکن کرده است. هر وانموده جای اصل را می‌گیرد و از آن جا که این دو از هم تمییز داده نمی‌شوند، تمامی اعتماد به اصلیت و بی‌مانندی اشیا از میان می‌رود» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۴۰). بودریار در کتاب امریکا کلیه جلوه‌های حاکم بر جامعه امریکا را مصداق بارز واقعیت مجازی قلمداد کرده و می‌گوید در این سرزمین، شکاف میان واقعیت حقیقی و واقعیت مجازی از میان رفته است. در حقیقت، وانموده‌های وسوسه‌انگیز و فریبنده جای واقعیت خشک و بی جان را می‌گیرد. بودریار بر این باور است که، در دنیاي پست‌مدرن هر چه رسانه‌هاي ارتباطي همگاني پیشرفت بیش‌تري کرده‌اند و به واسطه آن‌ها حجم اطلاعات افزون گردیده است، معناکم‌تر و کم‌رنگ‌تر شده است. در دنیای پست‌مدرن، به سبب نابودی معنا و از دست رفتن واقعیت، نشانه‌های جدید، نه بر اساس الهام از واقعیت بلکه صرفاً از راه باز تولید و تکرار نشانه‌های گذشته ایجاد می‌گردند؛ «از این پس، نشانه‌ها نه در ازای واقعیات که در ازای دیگر نشانه‌ها مبادله می‌شوند» (بودریار، ۱۳۸۱: ۱۷). به یاري این مفهوم، بودریار نقادي خود از رسانه‌هاي همگاني را تعیّن بخشید. او در کتاب معروفش، وانموده‌ها، به توصیف و تشریح جهاني تك‌ساحتي و بدون عمق یا در واقع، وانموده مي‌پردازد. به باور وی، دیگر به هیچ‌رو «دنیاي واقعي» وجود ندارد که بتوان نشانه‌ها را به آن ارجاع داد؛ «همه محتویات معنا در شکل مسلط رسانه جذب می‌شوند. رسانه خود به‌تنهایی می‌تواند پدیدآورنده رخدادها باشد و محتویات آن، چه پی‌روانه و چه براندازنده، هر چه باشد تفاوتی نخواهد داشت» (همان: ۱۲۱).

بودریار در تحلیل دنیاي پست‌مدرن به کرّات از مشخصه‌هایي چون ناپدید شدن معنا، بي‌معنا شدن نشانه‌ها، سستي و رخوت، پایان تاریخ یا ذهنیت و نظایر آن یاد مي‌کند. رسانه‌های مجازی سازنده توهم دلالت هستند؛ یعني ابزاري که وانمود مي‌کنند که دلالت به واقعیتي دارند. این قانون وانمودکردن امروز در تمام جوانب زندگي ما وجود دارد و بر آن حاکمیت دارد؛ در تصاویري که در رسانه‌ها ارایه مي‌شود و حتي در اخباري که ظاهراً جنبه مستند دارند؛ این‌ها تنها در ظاهر چیزهایي شبیه واقعیت را جانشین خود واقعیت کرده‌اند. در نتیجه، وانمودکردن سبب شده است تا نشانه‌ها و رمزگان دیگر به واقعیت بیروني مرتبط نباشند و به چیزي دلالت نکنند. این نشانه‌ها و رمزگان صرفاً وانمود مي‌کنند که، واقعیتي در میان است و خود را به شکل تقلیدي از آن واقعیت نمودار مي‌کنند. به تعبیر بودریار «وانمودن به این معناست که نشانه‌ها دیگر فقط میان خود مبادله می‌شوند و عمل می‌کنند، و ارتباطی به واقعیت ندارند. این بی‌ارتباطی به واقعیت شرط نشانه‌هاست برای مبادله درونی میان خودشان. پس بیان رسانه‌ها از راه مبادله درونی شکل می‌گیرد، و نه از راه ارجاع به جهان خارج» (احمدی، ۱۳۸۳: ۴۷۲). همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، بودریار با طرح گفتمان وانمودگری و وانموده‌ها، از مرگ واقعیت خبر داد، و دنیایی تهی از خرد و حقیقت را ترسیم نمود. نظریات رادیکال او در باب نقش تعیین‌کننده رسانه‌ها در مانندسازی واقعیت، به انکار واقعیت انجامید. و از آن جایی که ادعا داشت در دوران کنونی، معنا بر مبنای یک ساختار تصنعی شکل می‌گیرد، لذا، واقعیت از بین رفته و نشانه‌ها نه در ازای واقعیت، بلکه صرفاً

از راه تقلید نشانه‌های دیگر ایجاد می‌شوند؛ و بدین ترتیب، بودریار حاکمیت مطلق وانموده‌ها و نابودی واقعیت را در جهان امروزی اعلام می‌دارد.

از این منظر می‌توان به بررسی برخی آثار هنری پرداخت؛ لیو بولین هنرمند چینی متولد ۱۹۷۳م.، آثاری خلق کرده که شاید به دشواری بتوان آن‌ها را در یک گروه خاص هنری جای داد. آثار مذکور را می‌توان تلفیق کاملی از هنرهای نقاشی، مجسمه‌سازی، عکاسی، هنر بدنی (بادی آرت) و هنر اجرا (پرفُرمنس) دانست. او این آثار را به نوعی اعتراض علیه سیاست‌های دولتی کشورش قرار داد و علناً سیاست‌های فرهنگی حکومت کمونیستی چین و مستحیل شدن فردیت در مصالح اجتماعی را در آثار خود بازتاب داد. علی‌رغم مشکلاتی که در این زمینه با مقامات دولتی چین پیدا کرد، فعالیت هنری خود را مستمراً پی گرفت و آثارش امروزه شهرتی بین‌المللی یافته‌اند.

بولین که به «مرد نامریی» نیز شهرت دارد، بدن یک انسان زنده را -عموماً پیکرهِ خود- به‌عنوان بستر اصلی اثر هنری برمی‌گزیند و سپس، با رنگ‌آمیزی آن به شکلی کاملاً هماهنگ با محیط اطراف، نوعی توهم بصری ایجاد می‌کند و این تصور را به مخاطب القا می‌نماید که پیکره به شکل کامل در محیط مستحیل شده و واقعیت آن از میان رفته است. همان‌گونه که بودریار معتقد است، امروزه، مرز میان تصویر یا وانموده و واقعیت در معرض نابودی قرار گرفته، به‌گونه‌ای که وانموده و واقعیت درهم می‌آمیزند و نهایتاً واقعیت در وانموده محو خواهد شد؛ او در کتاب چرا همه‌چیز تاکنون ناپدید نشده؟ به تفصیل در این باره سخن گفته و می‌نویسد: «خودِ هنر در دوران مدرن تنها بر مبنای ناپدید شدنش وجود دارد، نه فقط هنرِ ناپدید کردنِ امرِ واقع و جای‌گزین کردنش با ساحتی دیگر، بلکه هنری که در مسیر کارکردش خود را از میان برمی‌دارد» (بودریار، ۱۳۹۶: ۳۶). اصطلاحات بودریار هم‌چون ناپدید شدن معنا، از بین رفتن واقعیت، وانموده‌ها جایگزین واقعیت و... در آثار بولین به شکل بصری نمود یافته است (تصویر ۱).

تصویر ۱- لیو بولین، پلیس، ۲۰۰۱م. (URL3).

نادیده گرفته شدن فردی که به ظاهر مجرم شناخته می‌شود، گرفته شدن چشم‌ها و محدود شدن حرکت دست‌ها که نشان از انفعال مطلق او دارد؛ با توجه به بافتار فرهنگی و سیاسی هنرمند قابل تعریف است. با نظر به آرای بودریار می‌توان گفت، نظام اجتماع امروز که صرفاً بر پایه روابط قدرت قابل تعریف است، بر ناپدیدی و امحای فردیت انسان و از میان رفتن واقعیت زندگی او دلالت دارد. این امر نهایتاً ساختار قدرت را نیز بی‌اعتبار و بی‌عمل می‌سازد. پلیسی وانمود می‌کند مجرمی را دستگیر کرده است، در حالی که مجرم پیش‌تر محو و ناپدید شده و در این حالت عملکرد پلیس نیز بی‌معنا و حضورش بی‌اعتبار می‌شود. به تعبیر دیگر در این شرایط هم مجرم و هم پلیس عملاً ناکارآمد و ناپدید می‌شوند.

بنا به نظر بودریار این انسان‌ها صرفاً وانمود می‌کنند که واقعیتی در میان است؛ اما در واقع، این وانموده است که بر تمام جوانب زندگی آن‌ها حاکمیت دارد؛ و در دنیای کنونی، واقعیت از میان رفته است و جای آن را ناپایداری معنا گرفته است؛ دیگر حتمیت و قطعیتی در معنا وجود ندارد، و به تعبیر بودریار «حتمیت درگذشته، عدم حتمیت غلبه یافته است. آن چه رخ داده نابودی واقعیت تولید و واقعیت دلالت است» (بودریار، ۱۳۸۱: ۱۸).

نظام نشانه‌ها و بیش‌واقعیت

بودریار در چند نمونه از نوشته‌هاي خود، براي اشاره به نظام نشانه‌ها از اصطلاح «رمز» استفاده کرده است. این اصطلاح که در کتاب مبادله نمادین و مرگ (۱۹۷۶) اهمیتي خاص مي‌یابد، با تعریفي ساده همراه است: رمز یعني رمز دیجیتالي (رقومي)، رمز تکنولوژي اطلاعات، رمز دوتایي تکنولوژي کامپیوتر، رمز DNA در زیست‌شناسي و این رمز به اعتقاد بودریار مرتبط با بازتولید است. «در عصري که دیگر به شيِ طبیعي نمي‌توان باور داشت، رمز به مساله وانمودن در زندگي اجتماعي اهمیت بي‌سابقه‌ای داده است. وانمودن و مدل‌سازي، نمونه‌هاي بازتولیدناب هستند» (لچت، ۱۳۸۳: ۳۴۵)؛ و از آن جایي که رمز نادیده گرفتن واقعیت را ـ که از معاني مورد نظر عصر تولید است ـ ممکن مي‌سازد، در نتیجه، حاکمیت رمز به کل شبکه اجتماع سرایت مي‌کند؛ و در پي همه‌گیر شدن آن، دیگر درباره هیچ چیز نمي‌توان به یقین تصمیم گرفت و انتخاب کرد. مرزهاي بین زشت و زیبا در مد، راست و دروغ در رسانه‌ها، مفید و مضر در اشیا و چپ و راست در سیاست و... در اثر بازتولید و وانمودن شکسته شده و همه این‌ها با هم عوض مي‌شوند. بدین سان در این نظام تفاوت بین امر واقعي و امر تخیلي غیر قابل تشخیص مي‌گردد. این وضعیت را بودریار حادواقعیت مي‌خواند. «حادواقعیت نامي است که بودریار بر وضعیتي مي‌نهد که در آن نشانه‌هاي واقعیت (دال‌ها) خودِ واقعیت (مدلول‌ها) را مغلوب کرده‌اند و جای‌گزینش شده‌اند؛ یا به روایتي ریشه‌ای‌تر، وضعیتي که در آن، اشارهِ نشانه‌ها به یک‌دیگر، در گردشي پایان‌ناپذیر، ناموجودی مدلول‌ها را پنهان مي‌کند و حادفضا به این ترتیب، فضایي است ساخته شده از نشانه‌ها، نه چیزها» (بودریار، ۱۳۷۸: ۱۰۰).

«امروزه واقعیت خود حادواقع‌گراست. [...] امروزه واقعیت روزمره، سیاسي، اجتماعي، تاریخي، اقتصادی و... پیشاپیش با بُعدِ حادواقع‌گرایانهِ وانمایي عجین شده است، به‌گونه‌ای که ما اکنون یک‌سر در وهم «زیبایي شناسانهِ» واقعیت به‌سر مي‌بریم» (بودریار، ۱۳۸۱: ۲۷). به اعتبار بودریار این امر به از میان رفتن واقعیت ختم مي‌شود؛ چرا که «واقعیت، به نفع این واقعیت جدید [...] که توسط رسانه تحقق مي‌یابد، القا شده و از میان مي‌رود» (بودریار، ۱۳۹۰: ۱۹۴). این نوع نگرش به نشانه‌ها، تفاوت آشکار واقعیت و نشانه را از میان برمي‌دارد. از نظر بودریار در رسانه‌ها مرز میان تصویر واقعي و وانموده در هم ریخته و واقعیت هویتي مجازي یافته است؛ تا آن جا که اخبار سیاسي نیز به مثابه تفریح و سرگرمي درآمده‌اند و ماجراهاي واقعي و جنگ و کشتار به نمایشنامه‌هاي ملودرام یا تراژیک تبدیل شده‌اند. مرز بین تمام واقعیات از میان رفته به طوری‌که دیگر نمي‌توان حدودي آشکار براي آن در نظر گرفت. بودریار ایجاد دنیای فوق‌واقعي در عصر حاضر را به سبب گسترش رسانه‌های مجازی می‌داند و بر این باور است که امروزه، نه تنها گریزی از این فراواقعیت نیست، بلکه حتی اهمیت آن از اصل واقعیت نیز فراتر رفته و آن را پشت سر گذاشته است. زندگي انسان امروز بر اثر احاطه رسانه‌ها به یک واقعیت جدید یا فوق‌واقعیت بدل شده است. این بیش‌واقعیت که دارای اهمیتی حتی بیش‌تر از خود واقعیت شده است؛ مداماً در حال بازتولید وانموده‌هاست؛ و امروزه زندگي شهری جوامع پست‌مدرن سعی دارد تا به جای واقعیت از این وانموده‌ها تقلید و تبعیت کند. «اصل واقعیت با مرحله خاصی از قانون ارزش مطابقت دارد. امروزه کل این نظام گرفتار عدم حتمیت شده، هر واقعیتی جذب حادواقعیتِ رمزگان و وانمایي شده است. اکنون این اصل وانمایي است که حیات اجتماعی ما را نظم می‌بخشد، و نه اصل واقعیتی که دورانش سپری شده است» (بودریار، ۱۳۸۱: ۱۰).

تصویر ۲، زن با سبد خرید اثر دوآن هانسون را نشان مي‌دهد. این اثر گرچه در نگاه نخست،

واقعیتي از زندگي شهري آمریکا را به نمایش مي‌گذارد، اما در واقع، با بیان اغراق‌آمیزش آن را با نگاهي نقادانه به چالش مي‌کشاند. هنر هانسون با وجود سرزندگي و تازگي در موضوع، بر روي بستري سنتي برخاسته از روح یا جوهر مشاهده قرار مي‌گیرد؛ چراکه هیچ زن خانه‌دار آمریکایي هرگز نمي‌تواند تا این حد نمادین باشد. آن‌چه هانسون در این اثر به نمایش درآورده، مجموعه تمام عیاري از ذهنیت جامعه مصرفي آمریکا است؛ مجموعه‌اي که هر آمریکایي در شباهت با جزیي از آن، به نوعي دچار همذات‌پنداري خواهد شد. مجسمه زن با سبد خرید را می‌توان ناشی از نابرابری‌های حاصل از جهان سرمایه‌داری و معرف فرهنگ مصرف‌گرایی معاصر دانست. این بازتاب ظریف و زیرکانه، هانسون را در جایگاه یکي از معدود هنرمنداني قرار می‌دهد که هنر مجسمه‌سازي را در نقد اجتماعي مناسب‌تر از نقاشي یا طراحي به‌کار گرفته است. مجسمه او از یك زن آمریکایي، پهنه وسیعي از واقعیت را در خود مستتر دارد. بودریار در جامعه مصرفی، به‌صراحت زیاده‌خواهی را وجه ممیزه حیات انسان از حیات حیوانی دانسته و به نقل از شکسپیر می‌نویسد: «حقیرترین گدا هم در ناچیزترین خواسته‌اش زیاده‌خواه است. اگر طبع آدمی بیش از طبیعتش نخواست، پس حیاتش هم‌چون حیوان است. آیا آگاه هستی که، ما برای بودن باید زیاده‌خواه باشیم؟» (بودریار ۱۳۹۰: ۴۹) و در ادامه می‌افزاید، این ارزشِ «بودن»، به معنای قربانی کردن ارزش‌های اقتصادی است و فراوانی تنها در اسراف معنا و مفهوم پیدا می‌کند؛ فراوانی برای این‌که به ارزش تبدیل گردد، «به اندازه کافی» باید جای خود را به «بیش از حد» بدهد، این کارکرد اسراف در همه سطوح است (همان: ۵۱)؛ و بدین شکل نیاز با اسراف درمی‌آمیزد، و تعریف واقعیت با هسته مرکزی مصرف در عصر حاضر پیوند می‌یابد. «آیا مشاهده انبوه مواد غذایی با ماندگاری طولانی با وقت بیش‌تر برای استراحت و معاف شدن از بسیاری کارها ارتباط ندارد؟ یک جعبه بیسکویت، یعنی یک ماه تمام تنبلی و زندگی آسوده» (همان: ۴۹). بنابراین، می‌توان گفت این زیاده‌خواهی در همه جوانب زندگی انسان امروز جاری است، و واقعیت نیز از این الگو مستثنی نیست و اسراف در واقعیت یا به تعبیر دیگر، فراوانی در واقعیت نیز امری مشهود است. از سوی دیگر، هایپررئالیسم، خود وضعیتی از فراوانی واقعیت را نمایش می‌دهد، بازنمایی با جزییات فراوان که می‌کوشد خود را جای‌گزین واقعیت کند.

بدین سان می‌توان گفت، اثر مذکور (تصویر ۲) کم‌کم، با گذشت از مرزهای واقعیت تبدیل به بیش‌واقعیتی مي‌شود که بتواند ذهنیت یك جامعه واقعي را به نمایش درآورد؛ و تعمق در آن ما را به گفته بودریار در تعریف دنیاي وانموده‌ها مي‌اندازد: «دنیایي که غیرواقعي نیست، بل بیش از واقعیت است» (احمدی، ۱۳۸۳: ۴۷۳).

به تعبیری می‌توان گفت این مجسمه «به صورتی غریب پرتره‌ای است دوگانه از «خریدار» و «خوراک». هر یک دیگری را بازتاب می‌دهد. هنسن در واقع، در حال ترسیم امریکاست. [...] ماهیت مواد غذایی (غیرمغذی، آماده)، سرشت فرد را نشان می‌دهد: پوک و کاهل. محتوای چرخ خرید درباره برخی ارزش‌های امریکا تردید می‌آفرینند. در این پیکره و آثار دیگر هانسون، به سبب عینیت در مواجهه با تصویر فردی واقعی ـ که می‌دانیم توهمی از واقعیت است و احتمالاً بی‌شباهت با ما نیز نیست ـ فاصله میان ما و آن‌ها (مجسمه‌ها) از میان محو می‌شود؛ در این جا، خط میان واقعیت و توهم فرو می‌ریزد و توهم حتی از واقعیت نیز واقعی‌تر جلوه می‌کند. بدین ترتیب، وانموده رودرروی واقعیت قرار می‌گیرد. و همان‌طور که بودریار به‌صراحت اعلام می‌کند کارکرد هنر در عصر ما «فریب» است.

تصویر ۲- دوآن هانسون، زن با سبد خرید، ۱۹۷۰م.
(Luci-Smith, 2002: 483).

تصویر ۳، نمونه‌ای از نقاشی هایپررئالیستی را نشان می‌دهد. این اثر که متعلق به دان ادی متولد ۱۹۴۴م. است، تقریباً هم‌زمان با اثر زن با سبد خرید هانسون، خلق شده است. موضوع اثر در عین آشنا و عمومی بودن، صحنه‌ای پیچیده و متداخل را بازمی‌نماید. ادی در آثار خود می‌کوشد، تا با برهم زدن پلان‌های تصویری و به چالش کشیدن چیستی موضوع نقاشی، رابطه انسان و فضا را به‌صورتی معماگونه، پیچیده و متکثر بازنماید. او با ایجاد توهم واقعیت، فضایی را در آثارش خلق کند که تجربه‌ای چندوجهی و متکثر از واقعیت درهم ریخته معاصر را به منصهِ ظهور می‌رسانند. نقاشی‌های ادی به تک شات‌هایی از یک روایت می‌مانند؛ روایتی از مصرف‌گرایی زندگی معاصر. در عین حال، حداقل سه ساحت مختلف را هم‌زمان به تصویر درمی‌آورد؛ شیشه ویترین مغازه به‌عنوان پلان اول تصویر، شفافیت سطح شیشه، که سبب ظهور اشیای پشت ویترین گردیده، پلان دوم تصویر را ایجاد می‌کند و انعکاس محیط اطراف، ساختمان‌های پشت سر و فضای خیابان پلان سومی را در موقعیت معکوس باز می‌نماید. نکته قابل تامل، وضوح و دقت در جزییات هر یک از این سه پلان تصویری در نقاشی حاضر است. به دلیل نوع عملکرد قوه بینایی انسان، در حالت طبیعی هرگز هر سه این پلان‌ها را نمی‌توان هم‌زمان به صورت واضح مشاهده نمود؛ این امر از لحاظ قابلیت‌های بینایی چشم انسان ناممکن است. ادی برای آفرینش این صحنه از چند عکس مختلف که در هر یک از آن‌ها عدسی دوربین بر روی یکی از پلان‌ها وضوح یافته است، بهره گرفته و با ترکیب اطلاعات به دست آمده و تلفیق آن‌ها در یک تصویر واحد، صحنه‌ای فراواقعی را به‌نمایش درآورده است. در این نقاشی مفاهیمی هم‌چون فضا، بُعد، فاصله و پلان‌بندی -که از مبانی خلق نقاشی هستند- برهم خورده‌اند و مصادیق آن با نوعی از آمیزش و درهم تنیدگی واقعیت ظاهر شده‌اند. آثار ادی را می‌توان بیش‌واقعیتی دانست که می‌کوشد معنایی عمیق‌تر از واقعیت و دلالت واقعی را نمایش دهد. گفته بودریار را به یاد می‌آوریم که: «امر حادواقعی نماینده مرحله‌ای بسیار پیشرفته‌تر است، مرحله‌ای که تضاد امور واقعی و خیالی در آن محو می‌شود. ناواقعیت دیگر به رویا یا خیال، به فراسوها یا به درون‌نگریِ نهانی تعلق نداشته، بل‌که به شباهت و هم‌اندیشانهِ امر واقعی با خود تعلق دارد. [...] طرحی که در این جا مطرح است بناکردن خلایی پیرامون امر واقعی، زدودن کل روان‌شناسی و ذهنیت از اثر به منظور بخشیدن عینیتی محض به آن است» (بودریار، ۱۳۸۱: ۲۳). اصالت رسانه و فضای مجازی

تصویر ۳- دان ادی، کفش‌های جدید برای H، ۱۹۷۳م.
اکرولیک روی بوم (URL2).

بودریار اعتقاد داشت که، در دوران معاصر که هر چه رسانه‌های مجازی و به مدد آن‌ها اطلاعات، بیش‌تر شده است، معنا و واقعیت کم‌تری حاصل گردیده است . او اضافه مي‌کند، این فضای مجازی و رسانه‌هاي ارتباطي جدید ـ به‌ویژه تلویزیون ـ است که باعث ایجاد و تکثیر تصاویري غیرواقعي، خودزا و فاقد عمق مي‌گردد. بودریار بدین وسیله پیکربندي فرهنگي دوره پست‌مدرن را به نقد مي‌کشد و نشان مي‌دهد که، در این دوران، حقیقت از طریق وانمودکردن و از مجراي وانموده‌ها شکل مي‌گیرد. او در کتاب امریکا اصالت رسانه و فضای مجازی را در عصر حاضر بیش از هر پدیده دیگر دانسته و می‌نویسد: «مقدر است که همه‌چیز به صورت وانموده دوباره ظاهر شود. مناظر به صورت عکاسی، زنان به صورت فیلم‌نامه‌های جنسی، افکار به صورت نویسندگی، تروریسم به صورت مُد و رسانه‌های همگانی، رخدادها به صورت تلویزیون. به‌نظر می‌رسد، چیزها فقط به لطف این تقدیر عجیب وجود دارند. انسان به این فکر می‌افتد که شاید تنها علت وجود این جهان آن است که به‌عنوان نسخه تبلیغی در جهان دیگری عمل کند» (بودریار، ۱۳۸۴الف: ۴۵).

بودریار در رساله «جنگ خلیج [فارس] اتفاق نیفتاده است،» حقیقتِ رخداد جنگ را در خلیج فارس -که به‌سبب کارکرد رسانه‌هاي جمعي براي انبوه مخاطبان ارایه شده بود- بي‌اعتبار تلقي کرده و اعلام مي‌دارد آن‌چه از این جنگ بیان شد، تا افکار عمومي را از وقایع آن با خبر سازد، نه حقیقتِ رخداد بلکه اطلاعاتي صرفاً زاییده رسانه‌ها در فضای مجازی بود که باعث پنهان شدن بسیاري از حقایق جنگ و ظهور اطلاعاتي غیرواقعي از آن گردید. «جنگ خلیج فارس، جنگ اطلاعات، الکترونیك و تصاویر بود ـ [...] واقعیت بیش‌تر به شکل اطلاعات در مي‌آمد ـ اطلاعاتي که سریعاً نحوه و کیفیت وقوع حادثه را متاثر از خود مي‌ساختند. بیش‌تر روزنامه‌نگارانی که در «جبهه» جنگ بودند اطلاعات خود را از CNN مي‌گرفتند» (هوروکس، ۱۳۸۰: ۱۲۱). بدین ترتیب، بودریار جنگ را حاصل عملکرد رسانه‌ها می‌داند، و نه بازتاب واقعیت. بودریار پس از حوادث ۱۱ سپتامبر نقد جنجال‌برانگیز دیگری مشابه جنگ خلیج فارس به نگارش درآورد؛ که تحت عنوان روح تروریسم (مرثیه‌ای برای برج‌های دوقلو) (۲۰۰۲)، منتشر شد و بسیاری از سیاستمداران غربی را به واکنش علیه او برانگیخت.

اهمیت رسانه‌های مجازی و تسلط آن بر ذهن و اراده انسان پست‌مدرن، بیش از هر مساله دیگر مورد نظر بودریار بوده و به‌طور کلی، از دست رفتن واقعیت در مواجهه با فضای مجازی یکی از اصلی‌ترین محورهای بحث او را تشکیل می‌دهد؛ او در این باره تا جایی پیش می‌رود که عملاً، معنای هر پدیده را در دنیای امروز متصل به تصاویر فضای مجازی می‌داند و در کتاب امریکا در این خصوص می‌نویسد: «ویدئو صفحه نمایش تجزیه سکرآور است. به معنای دقیق کلمه، هیچ شباهتی به تصویر یا صفحه سنتی، یا جنبه نمایشی سنتی ندارد، و هدفش نشان دادن کنش یا فراهم آوردن امکان مراقبه در نفس نیست، هدفش متصل بودن به خودش است. بدون این اتصال دایره‌ای، بدون این شبکهِ آنی مختصری که مغزی، ابژه‌ای، رویدادی، یا گفتاری با متصل بودن به خودشان به‌وجود می‌آورند، بدون این ویدئوی دایمی، امروزه هیچ چیز معنایی ندارد. دوره آیینه ای جایش را به دوره ویدئویی داده است» (بودریار، ۱۳۸۴الف: ۴۵).

آثار هنرمندکره‌ای نام جون پایک مشخصاً، با بهره‌گیری از اشیایی چون تلویزیون و تصاویر ویدئویی، به مثابه مواد تشکیل دهنده اثر هنری، نمایش دهنده باور هنرمند به چیرگی و تسلط رسانه ای هم‌چون تلویزیون بر زندگی انسان امروز است. مشابهت دیدگاه این هنرمند و آن‌چه بودریار در باب رسانه‌ها طرح کرده بود، قابل مطالعه است. پایک در ۱۹۳۲م. در سئول به دنیا آمد، در ژاپن و سپس، آلمان پرورش یافت و در نهایت، در نیویورک اقامت گزید. پایک در این قلمروهای متنوع جغرافیایی و باکسب تاثیراتی

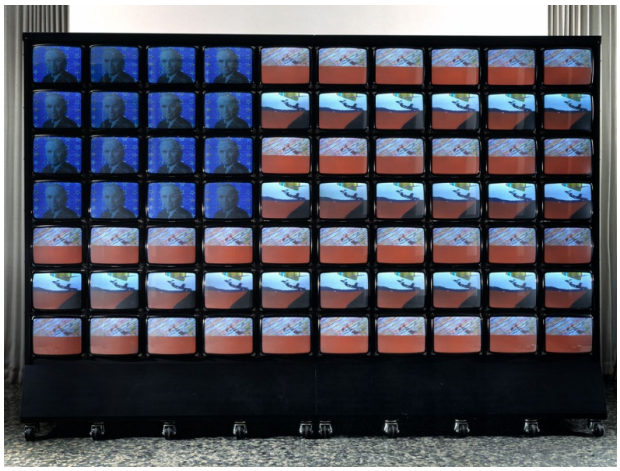
از هر یک توانست زیبایی شناسی الکترونیکی منحصر به فردی را خلق نماید. او در ابتدا، در رشته موسیقی الکترونیکی به تحصیل پرداخت و از ۱۹۵۹م. مشخصاً، با مسایل زیباشناختی تلویزیون دست به تجربیاتی زد و تصمیم گرفت در آثار خویش ترکیب دو هنر موسیقی الکترونیکی و پهنه تصویری ویدئویی را دنبال نماید. امروزه، بسیاری از هنرشناسان پایک را بنیان‌گذار و شاید بزرگ‌ترین استاد در این رشته می دانند. «تلویزیون به سرعت، در حال تغییر ادراکات ما از جهان بود، با این حال، طی سال های شصت معمولاً، نهادهای روشنفکری و هنری آن را نادیده می گرفتند. پایک در این رسانهِ مورد بی اعتنایی، اما اغواگر فرصت بزرگی می دید. گرچه هنوز خود را در زمره هنرمندان بصری نمی دانست، با خود می اندیشید: ... می دانستم که با تلویزیون می توان کاری کرد و هیچ‌کس دیگر مشغول انجام آن نیست، بنابراین، به خود گفتم چرا خودم به سراغش نروم؟» (اسماگولا، ۱۳۸۱: ۳۵۷).

پایک ضمن نشان دادن قابلیت های ارتباطی رسانه در مقیاس جهانی، می کوشید التقاط میان فرهنگ ها را به واسطه ظهور رسانه گوشزد کند. او اصلی ترین قطعیت های ذهنی جوامع انسانی هم‌چون مذهب، هنر، قدرت حاکمه، ملیت، پرچم و... را به‌گونه ای نمایش داد که سلطه تلویزیون بر آن نمایان باشد. این عمل پایک و تاکید او بر تفوق و سلطه رسانه بر تمامی وجوه اصلی تفکر انسانی را می توان هم‌سو با اندیشه های بودریار در باب اصالت رسانه و تسلط فضای مجازی بر واقعیت دانست؛ بودریار در کتاب در سایه اکثریت خاموش این نکته را چنین عنوان می کند: «همه محتویات معنا در شکل مسلط رسانه جذب می شوند. رسانه خود به تنهایی می تواند پدیدآورنده رخدادها باشد و محتویات آن، چه پی روانه و چه براندازنده، هر چه باشد تفاوتی نخواهد داشت» (بودریار، ۱۳۸۱: ۱۲۱). در تصویر ۴، پایک، مجسمه ای از بودا را متفکر و مسحور در برابر جعبه تلویزیونی قرار داده است؛ تا علاوه بر تقابل مذهب و تکنولوژی، تسلط و چیرگی رسانه های امروز را بر باورهای کهن به نمایش درآورد. او مجسمه ای از بودا متعلق به قرن هجدهم را روی یک میز -که با پارچه ای سفید پوشانده شده- روبروی یک تلویزیون مدور قرار داده و با نصب یک دوربین مداربسته، روبروی پیکره بودا و پشت صفحه تلویزیون، تصویر مجازی بودا را ضبط و هم‌زمان از تلویزیون پخش می نماید. مجسمه خیره به تصویر مجازی خود، گویا در اندیشه فرو رفته است. فضای مجازی، تعریف جدید بودا را به خود او عرضه می کند.

تصویر ۴- نام جون پایک، بودای تلویزیونی، ۱۹۷۶م. (URL 6).

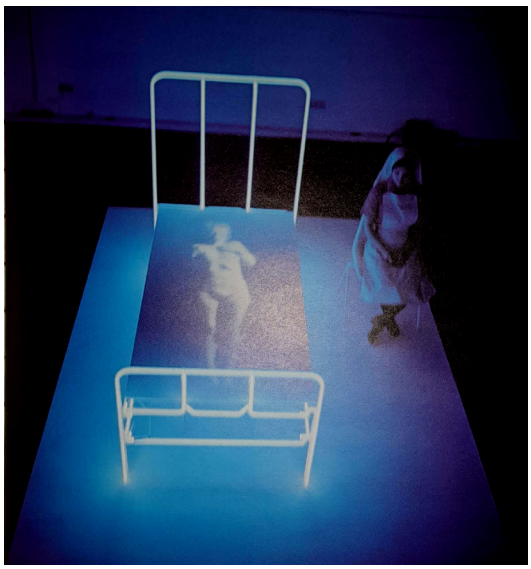
هنرمند در این اثر با تقابل تفکر مذهبی شرقی و جهان تکنولوژیک غربی، تعاریف جدیدی از مرز واقعیت و مجاز و تقابل فرهنگی را به مخاطب عرضه می کند. به طور کلی، پایک، در آثار خود می کوشد ضمن تعریف نقش مسلط و تعیین کننده رسانه های مجازی، به‌عنوان مهم ترین وسیله ارتباطی دنیای کنونی، نشان دهد که در شرایط فعلی ادامه زندگی بدون این گونه رسانه ها برای انسان ناممکن خواهد بود. «اکنون ناپدید شدن زیبایی شناسی و ارزش های والا در کار هنریِ باسمه ای و حادواقعیت امری جذاب است؛ درست مثل ناپدید شدن تاریخ و امر واقعی در امر تلویزیونی. ما باید از همین کاربرد شناسی آزاد ارزش ها لذت ببریم. اگر صرفاً دلبسته معیار

رایج فرهنگ والا باقی بمانید، به مطلب ضروری و ذاتی پی نمی برید که، دقیقاً، غیرضروری و غیر ذاتی است» (بودریار، ۱۳۸۴الف: ۱۳۳). پایک، در اثری دیگری با عنوان پرچم تلویزیونی، (تصویر ۵)، مساله ملیت و هویت ملی را در عصر سلطه فضای مجازی به نمایش درآورده و از سلطه نظام رسانه ای مجازی بر قدرت های بزرگ سیاسی پرده برمی دارد.



تصویر ۵- نام جون پایک، پرچم ویدئویی، ۱۹۶۸م. (URL5).

پس از پایک در دهه های بعد، با ظهور و گسترش شاخه‌های دیگر هنرهای ویدئویی، نظریات بودریار در حوزه تسلط رسانه بر ارزش‌های زیباشناختی، ابعاد بسیار وسیع تری به‌خود گرفت. هنرمندان پرشماری از دستاوردهای جدید تکنولوژیک برای بیان اندیشه‌های هنری خود بهره جستند. به‌طور کلی، باید گفت، در دهه‌های اخیر تکامل خیره‌کننده تکنولوژی‌های تصویری و بسط رسانه‌های نوین، ماهیت هنر را به طرزی وسیع و غیرقابل پیش‌بینی دگرگون ساخت. تصویر ۶، با عنوان سکانس مرگ، اثر لوپولدو مالر ضمن بازتاب دوگانگی و تضارب میان واقعیت و تصویر، نظریات بودریار را در باب سلطه تصویر بر واقعیت در نظام وانمودگی تداعی می‌کند. این اثر حاوی استعاره بصری پیچیده‌ای است. یک پرستار در کنار تختی نشسته که در بردارنده تصویر یک جسد است. اثر معرف یک واقعیت است: تجزیه و تباهی در سطوح مختلف. پرستار یک شخصیت زنده است و یک بازیگر نقش او را ایفا می‌کند و تصویر شخص خوابیده بر تخت، یک تصویر سینماتوگرافیکی است و این به نحو ماهرانه‌ای تضاد میان مرگ و زندگی و واقعیت و وانموده را باز می‌نمایاند. ساختار تخت بیمارستانی متشکل از لوله‌های نازک نئونی است. کنتراست بین زن زنده نشسته بر صندلی و فضای غیرقابل لمس تصویر جسد منعکس بر تخت، تاثیر عمیقی ایجاد می‌کند. تاثیر یک زندگی که محو و نابود می‌شود و در حالتی استعاری تصویر ویژه‌ای از مرگ را خلق می‌کند. از سوی دیگر، می‌توان گفت، انسانی زنده و واقعی به خدمت تصویری از یک جسد درآمده و در حال مراقبت از آن است. بدین ترتیب، تصویر در کانون اصلی موضوع و واقعیت در حاشیه آن قرار گرفته، همان‌گونه که مرگ در اولویت نسبت به زندگی قرار گرفته است. به همین سبب وانمودگری و ناپدیدی واقعیت را می‌توان در این اثر بازجست و همان‌گونه که بودریار پیش بینی کرده بود، می‌توان اذعان نمود که رسانه در دوره پست مدرن، به‌عنوان ابزار اصلی ادراک واقعیت و در نتیجه، مخدوش شدن آن و ظهور بیش‌واقعیتی تازه عمل می‌کند. «چندحسی بودن و چندگانه بودن ارتباط در نمونه‌هایی از هنر رسانه‌ای نو، خود به‌گونه‌ای موجب تقویت بیان حسی بر اثر هنری می‌شود. نکته دیگر قابل ذکر، هماهنگی و روابط بین اجزا در هر هنری اهمیت دارد؛ اما در آثار جدید در برخی موارد، با اصالت یافتن ایده و مفهوم، هماهنگی فرمی و ویژگی ساختاری اثر در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد. از این رو، در انواع مختلف هنر رسانه‌های نو، هرگاه که ایده و مفهوم مورد توجه هنرمند است، ساختار زیبایی شناسانه اثر، اعتبار خود را از دست می‌دهد» (اسماعیلی و حسنوند، ۱۳۹۷: ۳۲)



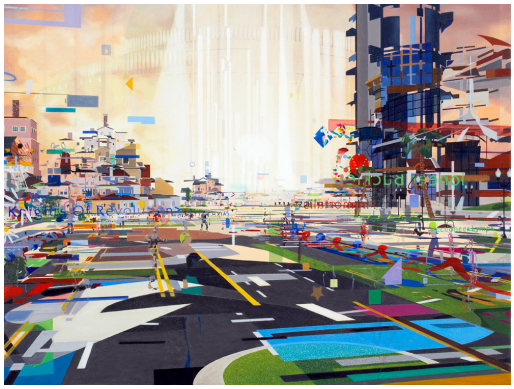
تصویر ۶- لوپولدو مالر، سکانس مرگ، ۱۹۷۶م. (Luci-Smith, 2002: 489).

فضای متکثر

بودریار در مطالبی که پیرامون جنگ خلیج فارس بیان نمود، اذعان می‌دارد که این جنگ در یک فضای فراواقعی (حادفضا) رخ داده است؛ فرافضایی که بودریار آن را دارای وجوه مختلف و با انکسارپذیری متعدد تعریف می‌کند؛ «پیروزی امر مجازی بر امر واقعی، در آنِ واحد، در فضا-زمان واحد، هر یک به‌طور سرسختانه‌ای به دنبال دیگری تحقق می‌یابد. این امر نشانه‌ای است از این‌که فضای واقعی به حادفضایی با انکسارپذیری متعدد بدل شده است» (سوکال و بریکمون، ۱۳۸۷: ۲۰۵). اگرچه بودریار هرگز مشخص نمی‌کند که، مقصودش از فرافضا و انکسارپذیری متعدد آن دقیقاً چیست، اما به نظر می‌رسد که اشاره او به همان امر وانموده و فراواقعی و تسلط آن بر واقعیت است. فضای چندوجهی بودریار معرف فضایی است که واقعی نیست، غیرواقعی هم نیست؛ بلکه بیش‌واقعیتی است که به‌واسطه حضور رسانه‌ها و ایجاد واقعیت مجازی توسط آن‌ها شکل پذیرفته است. او بر این نظر خود در مقالات مختلف پافشاری می‌کند.

اما در عالم هنر، ایجاد فضای متکثر و نمایش وجوه مختلف فضا در اثر هنری مدت‌ها پیش از طرح نظریات بودریار در باب «انکسار چندوجهی فضا» در نخستین سال‌های سده بیستم توسط هنرمندان مکاتب کوبیسم و پس از آن، فوتوریسم و کنستروکتیویسم به انحای مختلف و با ایده‌ها و اهداف گوناگون طرح گردیده بود. هنرمندان کوبیست «از طریق تجزیه موزون جسم و فضا به تراشه‌های کوبیستی گام به گام شکل چیزها را ساخت‌گشایی می‌کنند و نوعی ساختار بلورآسای مستقل از شی می‌آفرینند؛ چنان‌که نقاشی‌های‌شان خوانایی تصویری مرسوم را از دست می‌دهند و به شکل‌بندی‌های صوریِ خودسامان تبدیل می‌شوند. [...] بارها این نظر ابراز شده است که براک و پیکاسو در نقاشی‌های خود با نشان دادن یک شی از زوایای متفاوت، قصد داشتند اعتبار هم‌زمانِ دیدگاه‌های مختلف را اثبات کنند» (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۶۹). نمایش زوایای مختلف دید در مکتب کوبیسم و ایجاد پندار حرکت و سرعت در آثار فوتوریستی هر دو به نوعی مبیّن تکثر فضایی و انکسار آن در وجوه و زوایای مختلف بوده‌اند. اما تجربه‌های شخصی و خلاقانه منظره‌نگاره‌های معاصر بنجامین ادواردز متولد ۱۹۷۰م.، جنبه دیگری را با توجه به نظریات بودریار در باب فضا متجلی می‌سازد. ادواردز به سبب نوجویی در بازنمایی موضوع منظره از هنرمندان معاصر شاخص در این حوزه به‌شمار می‌آید؛ او با تلفیق صحنه‌های متعدد و ترکیبی از داده‌های متکثر، منظره‌ای فرامکانی-فرازمانی می‌آفریند. از آن‌جا که بخش‌های تشکیل دهنده تصاویر در آثار این هنرمند از زوایای مختلف، و از مکان‌ها و زمان‌های متغیر ترکیب یافته‌اند، حاصل کار منظری است منکسر بدون امکان ارجاع دهی به واقعیت. از آن‌جا که آثار مذکور با نگاه منحصر به فرد هنرمند در ژانر منظره‌نگاری معاصر، خلق گردیده‌اند؛ لذا، به بهترین وجه توانسته‌اند زوایای متنوع از چند مکان واقعی را در قالب مکانیِ فراواقعی به نمایش درآورند. حال آن‌که مثلاً در نقاشی کوبیستی این تجربیات صورتی تخیلی و برداشت آزادانه هنرمند از تنوع زاویه دید، گسست فضا و... را بازتاب می‌داد.

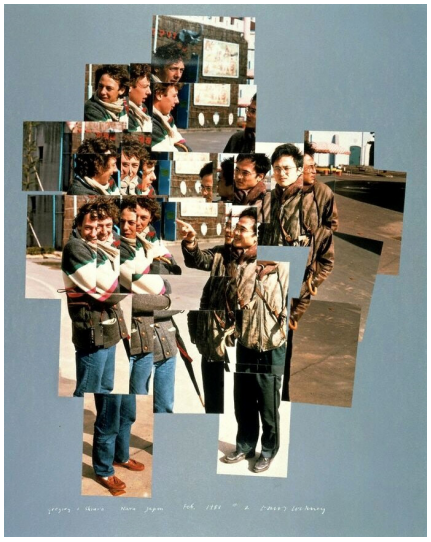
تجربـه شکسـت مـکان و امتـداد زمـان در آثـار ادواردز در موضـوع منظره‌نـگاری، بیـش از سـایر ژانرهـای نقاشـی، جلـوه‌ای فراواقعـی می‌یابـد. نماهایـی از مناظـر متعـدد کـه در تنـاوب زمانـی، فضایـی متکثـر و چندوجهـی را ایجـاد نموده‌انـد. بودریـار در کتـاب امریـکا بـا حسـرت از زوال نظـم در رخدادهـای امـروزی و هم‌چنیـن، از ناپایداری معنـا و دوام‌ناپذیـری وقایـع یـاد می‌کنـد؛ «چیزهـا بیـش از مـدت زمـان وقـوع خـود دوام نمی‌آورنـد. [...] امـکان بازگشـت ابـدی در حـال متزلـزل شـدن اسـت: آن چشـم‌انداز شـگفت‌آور مسـتلزم ایـن اسـت کـه، چیزهـا بـا نظـم و ترتیبـی از پیـش مقـدر و ضـروری رخ دهنـد، نظـم و ترتیبـی کـه معنایـی فراتـر از خـود آن‌هـا داشـته باشـد. امـروز چنیـن نیسـت؛ چیزهـا صرفـاً بـا نظـم و ترتیبـی متزلـزل از پـس یک‌دیگـر می‌آینـد، نظـم و ترتیبـی کـه بـه جایـی نمی‌انجامـد» (بودریـار، ۱۳۸۴ الـف: ۹۷).



تصویر ۷- بنجامین ادواردز، دهکده پنهان، ۲۰۰۶م.، رنگ روغن روی بوم (URL1).

حـال بـا نگاهـی مجـدد بـه اثـر ادواردز، برداشـت او را نیـز از عـدم تـداوم در نظـم امـور مـی تـوان دیـد؛ او نیـز هم‌چـون بودریـار، و البتـه بـا زبانـی متفـاوت، مـی‌کوشـد نشـان دهـد کـه در دنیـای امـروز معنـا و واقعیـت مداماً در حـال محوشـدن هسـتند و تعاریفـی چـون زمـان و مـکان در حـال تزلـزل. از سـوی دیگـر، عنـوان اثـر نیـز بـر ناپایداری معنـا و مـکان اشـاره دارد؛ دهکـده پنهـان از یک‌سـو بـر واقعیتـی در گذشـته تاکیـد دارد کـه امـروز در حـال فروپاشـی و فراموشـی اسـت و از سـوی دیگـر، تداخـل مـکان هـا را یـادآور مـی شـود. در ایـن نقاشـی نشـانه هایـی از فضاهـای روسـتایی در سـمت چـپ و بـرش هایـی از سـاختمان هـای بلندمرتبـه شـهری در سـمت راسـت تصویـر دیـده مـی شـود. در بـک گرانـد تصویـر نورهـا و سـایه هـا فضایـی آخرالزمانـی را تداعـی مـی کنـد. اسـتفاده از کدهـا و نوشـتارهای پراکنـده، مـرز فضـای واقعـی و فضـای مجـازی را محـو کـرده اسـت. در پـلان جلـوی تصویـر زمیـن، خیابـان، اسـتادیوم ورزشـی و فضـای مشـابه مـکان برپایـی یـک جشـن در هـم تنیـده شـده انـد و در ایـن میـان، انسـان هایـی کوچـک، قطعـه قطعـه شـده و درآمیختـه بـا فضـا بـه‌گونـه‌ای منفصـل از هـم در گوشـه کنـار تصویـر دیـده مـی شـوند؛ بدیـن ترتیـب هنرمنـد تـلاش مـی کنـد تـا وجـوه مختلـف معنـا و تنـاوب رخدادهـا و پدیـده هـا را در یـک فضـای متکثـر و چندوجهـی بـه نمایـش درآورد (تصویـر ۷). بدیـن ترتیـب، مـی تـوان گفـت، پسـت مدرنیسـم «سـنت هـای پیشـین مـدرن را بـا نگاهـی نـو و آزاده و بـه دور از هـر قواعـدی ترویـج مـی کنـد؛ بـه طـوری کـه مبحـث زیبایـی شناسـی بـه معنـای پیشـین زیـر سـوال رفتـه و معیـار زیبایـی و یـا شـاید زشـتی چیـزی جـدای از گذشـته خـود را نشـان مـی دهـد» (حسـن پـور و محمـدی وکیـل، ۱۴۰۰: ۳۷). بـرای ادراک بهتـر فضاهـای متکثـر می‌تـوان بـه تجربیـات خلاقانـه عکس‌هـای دیویـد هاکنـی نیـز اشـاره کـرد. می‌تـوان گفـت، ایـن آثـار جنبـه دیگـری را بـا توجـه بـه نظریـات بودریـار در بـاب فضـا، متجلـی می‌سـازند. هاکنـی بـه سـبب نوجویـی و تنـوع آثـار از هنرمنـدان شـاخص دهه‌هـای پایانـی سـده بیسـتم به‌شـمار می‌آیـد؛ او علاوه بـر نقاشـی، طراحـی و آثـار چاپـی از اوایـل دهـه ۱۹۸۰م. دسـت بـه تجربیاتـی خـاص در عرصـه هنـر عکاسـی زد. ایـن هنرمنـد تعـدادی عکـس (بیـن ۵ تـا ۱۵۰ عـدد) پولارویـد یـا عکس‌هـای کوچـک را (از یـک موضـوع) درکنـار هـم به‌صورتـی ترکیـب می‌کـرد کـه اثـری واحـد خلـق شـود. از آن‌جـا کـه ایـن تصاویـر از زوایـای مختلـف و در زمان‌هایـی متغیـر -اگرچـه بـا فاصلـه انـدک- ثبـت شـده‌اند، نتیجـه اثـری اسـت کـه حـال و هـوای کارهـای کوبیسـتی را تداعـی می‌کنـد؛

فضایی که هاکنی شیفته آن بود. این آثار با نام‌هایی هم‌چون متصل‌شدگان، فتوکلاژ و فتومونتاژ شناخته می‌شوند. گرچه هر دو اثر یاد شده (تصویر ۸) را می‌توان از منظر مفاهیمی چون انکسار و تکثر فضا و گسست واقعیت مورد خوانش قرار داد، اما تفاوت میان آن‌ها را باید در نوع شکست ساختاری‌شان جست. در فتوکلاژهای هاکنی، هر جز تصویر به‌تنهایی دارای ساختاری نزدیک به واقعیت است و تنها تکثر چندین شکل در مجاورت هم نوع هم‌زمانی در رخدادها را به منصه ظهور درمی‌آورد؛ حال آن‌که در اثر ادوارد زاجزای هر شکل و هر عنصر دچار گسست و تلاشی شده، انسجام و تمامیت شکلی برهم خورده و اجزای هر شکل با اشکال دیگر درهم آمیخته‌اند. از نظر زمانی حدود دو دهه فاصله خلق میان این دو اثر است، ناپدیدی معنا و فروپاشی ساختارهای واقعی در دنیای معاصر در حال گسترش و فزونی است.



تصویر ۸- دیوید هاکنی، گریگوری و شاینرو، ۱۹۸۳م. (URL4).

نتیجه

در یک جمع‌بندي کلي نظریات بودریار به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین منتقدان دوره پست‌مدرن، بیش‌تر با مشخصه‌هایی از قبیل اصالت رسانه، ناپدید شدن معنا و نظریه وانموده‌ها و بیش‌واقعیت در مواجهه با فضای مجازی، تکرار و پایان واقعیت شناخته مي‌شود. بودریار دوره پسامدرن را عصری می‌داند که در آن، نشانه‌ها به صورت گزینشی، قراردادی و فارغ از رجعت به واقعیت شکل می‌پذیرند و در این دوره، شکل‌گیری نظامی تحت عنوان وانمایی، چهره‌ای جدید به انسان و جامعه پست‌مدرن می‌بخشد. در نظام وانمایی، نشانه‌هاي طبیعي در تمامی شئون هم‌چون سیاست، هنر، پوشاك و... بي‌اعتبار شده و ساختن نشانه‌هاي جدید به یك اصل اساسي بدل مي‌گردد. بدین ترتیب، در این عصر دیگر دست‌یابی به واقعیت غیرممکن می‌گردد و بدین‌سان قدرت تشخیص بین امر واقعي و امر تخیلي از بین رفته و تفاوت بین آن‌ها محو مي‌گردد. بودریار ادعا می‌کند که نابودی امر واقعی و فرایند ناپدیدی معنا در همان بدو توجه به واقعیت رخ می‌دهد. او به‌صراحت رسانه‌های ارتباطی را بستر این ناپدیدی می‌داند. در نظر بودریار امر واقعی در دنیای معاصر محو شده و مرجعیت واقعیت و علل عینی غیرقابل ادراک شده‌اند. واقعیت مجازی نسخه شبیه‌سازی شده جهان واقع است که معنا و واقعیتی از آن خود تولید می‌کند که ذره‌ای بر واقعیات جهان بیرون تکیه ندارد و در یک کلام جهانی است وانموده و واقعیت زدایی شده. نقد بودریار از دوره پسامدرن، علاوه بر عرصه‌های جامعه‌شناسی و نشانه‌شناسی، در دنیای هنرها نیز مصداق‌های فراوانی دارد. بودریار شخصاً در مساله هنر پست‌مدرن تعمق نموده و در این عرصه نوشته‌های قابل توجهی از خود به جای گذاشته است. هنرمندان پست‌مدرن نیز با تاثیرپذیری از جریانات فکری، از جمله اندیشه‌های انتقادی بودریار، به خلق اثر پرداخته‌اند. با نگاهی قیاسی بین آثار

هنرمندانی چون لیو بولین، دوآن هانسون، دان ادی، نام جون پایک، لوپولدو مالر، بنجامین ادواردز و دیوید هاکنی با اندیشه‌های ژان بودریار وجوه مشترک میان نظریه و عمل در دوره پست مدرن را به گونه‌ای عمیق‌تر درخواهیم یافت. مباحثی چون ناپدیدی معنا و از دست رفتن واقعیت در هنر ترکیبی بولین، بیش‌واقعیت در آثار هانسون و ادی، تسلط همه جانبه فضای مجازی در ساخته‌های پایک و تضارب میان واقعیت و تصویر و جانشینی وانموده در ازای واقعیت در اثر مالر و هم‌چنین، فضای متکثر در آثار ادواردز و هاکنی همگی موید ناپدیدی معنا و از دست رفتن واقعیت در اندیشه معاصر هستند و عملاً نشان از پیوند نظریه و عمل در مصادیق هنر پست‌مدرن دارند.

پی‌نوشت

۱. La guerre du Golfe n'a pas eu lieu.
۲. Ferdinand de Saussure.
۳. Friedrich Nietzsche.
۴. Louis Althusser.
۵. Georges Bataille.
۶. Roland Barthes.
۷. Marcel Mauss.
۸. Henri Lefebvre.
۹. Liu Bolin.
۱۰. Duane Hanson.
۱۱. Don Eddy.
۱۲. Nam June Paik.
۱۳. Leopoldo Maler.
۱۴. Benjamin Edwards.
۱۵. David Hockney.
۱۶. Hyperreality.
۱۷. To analyse.
۱۸. To dissolve.
۱۹. Marshal McLuhan.
۲۰. Body Art.
۲۱. Performance Art.
۲۲. L'Échange symbolique et la mort
۲۳. Binary code: اشاره به این است که کامپیوتر صرفاً با دو رقم یک و صفر یعني با دستگاه عددنویسي دودویي کار مي‌کند.
۲۴. hayperspace.
۲۵. نک. (بودریار، ۱۳۹۵: ۱۹۲).
۲۶. نک. (بودریار، ۱۳۸۱: ۱۱۷).
۲۷. L'Esprit du terrorisme.
۲۸. Self-Contemplation.
۲۹. Cubisme.
۳۰. Futurism.
۳۱. Constructivism.
۳۲. Georges Braque.
۳۳. Pablo Picasso.
۳۴. The Joiners.
۳۵. Photocollage.
۳۶. Photomontage.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۳). ***حقیقت و زیبایی***، چ. هفتم، تهران: مرکز.

اسماعیلی، نسرین، حسنوند، محمدکاظم. (۱۳۹۷). بررسی رسانه های هنری جدید در آثار چهار هنرمند زن بین المللی معاصر. جلوه هنر، ۱۰(۱)، ۲۱-۳۳. doi: ۱۰،۲۲۰۵۱/ ۲۰۱۷،۲۲۱.jjh.

اسماگولا، هوارد جی (۱۳۸۱). ***گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری***، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بکولا، ساندرو (۱۳۸۷). ***هنر مدرنیسم***، ترجمه رویین پاکباز و دیگران، تهران: فرهنگ معاصر.

بودریار، ژان (۱۳۷۸). «وانموده‌ها» در: ***سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن***، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، چ. دوم، تهران: مرکز.

بودریار، ژان (۱۳۸۱). ***در سایه اکثریت‌های خاموش***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

بودریار، ژان (۱۳۸۴الف). ***امریکا***، ترجمه عرفان ثابتی، تهران: ققنوس.

بودریار، ژان (۱۳۸۴ب). ***فوکو را فراموش کن؛ بودریار را فراموش کن***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

بودریار، ژان (۱۳۹۰). ***جامعه مصرفی، اسطوره‌ها و ساختارها***، ترجمه پیروز ایزدی، چ. سوم، تهران: ثالث.

بودریار، ژان (۱۳۹۵). ***نظام اشیاء***، ترجمه پیروز ایزدی، چ. چهارم، تهران: ثالث.

بودریار، ژان (۱۳۹۶). ***چرا همه چیز تاکنون ناپدید نشده؟***، ترجمه احسان کیانی خواه، چ. دوم، تهران: حرفه نویسنده.

پین، مایکل (۱۳۸۲). ***فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

حسن پور، مهناز، محمدی وکیل، مینا. (۱۴۰۰). مطالعه چندگانگی هویت در آثار سیندی شرمن با رویکرد روان‌کاوانه فروید. جلوه هنر، ۱۳(۱)، ۳۳-۴۷. doi: ۱۰،۲۲۰۵۱/ ۲۰۲۱،۳۲۸۹۱،۱۵۵۶.jjh

سوکال، آلن و بریکمون، ژان (۱۳۸۷). ***چرندیات پست‌مدرن: سوء استفاده روشنفکران پست مدرن از علم***، ***ترجمه عرفان ثابتی***، چ. دوم، تهران: ققنوس.

علی رضایی، احسان، مرادخانی، علی. (۱۳۹۸). مطالعه تحلیلی پایان بازنمایی واقعیت در نقاشی پاپ‌آرت با تکیه بر رویکرد پُست‌مدرن بودریار ***رهپویه هنرهای تجسمی***، ۲(۳)، ۴۳-۵۲. doi: http://dx.doi.org/۱۰،۲۹۲۵۲/rah-pooyesoore.۴،۲،۴۳

فرح بخش پور، حسین، شایگان فر، نادر. (۱۳۹۹). بررسی نظام نشانه‌ای وانمودگی از نظر بودریار و تطبیق آن برگستره عکاسی پسامدرن با تاکید بر آثار شری لواین، ***رهپویه هنرهای تجسمی***، ۳(۴)، ۸۳-۸۹. doi: ۱۰،۲۲۰۳۴/ ۲۰۲۱،۲۴۱۸۸۸.ra

قره‌باغی، علی اصغر (۱۳۸۰). ***تبارشناسی پست مدرنیسم***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

کهون، لارنس (۱۳۹۴). ***متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم***، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چ. یازدهم، تهران: نی.

گراندبرگ، اندی (۱۳۹۲). ***بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر***، ترجمه مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، چ. دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

لچت، جان (۱۳۸۳). ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر***، ترجمه محسن حکیمی، تهران: خجسته.

محمدی وکیل، مینا، بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۶). جستاری در باب نمود پیکر انسان در هنر معاصر، با تأکید بر نظریات بودریار. ***نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی***، ۲۲(۲)، ۹-۲۰. doi: ۱۰،۲۲۰۵۹/jfava.۲۰۱۷،۶۲۳۹۶

منصوریان، سهیلا (۱۳۹۱). وانمایی: تاریخچه و مفهوم، نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار، ***کیمیای هنر***، دوره ۱، شماره ۲، ۱۰۹-۱۲۰.

هوروکس، کریس. (۱۳۸۰). ***بودریار (قدم اول)***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: شیرازه.

References

Ahmadi, B., (2004). ***Truth beauty,*** (7nd ed), Tehran:Markaz Publication,(Text in Persian).

Alirezaei, E., & Moradkhani, A. (2019). Analytical Study on 'The end of representation of reality' in Pop art By adopting Baudrillard's postmodern approach ***, Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi***, 2(3), 43-52. doi: http://dx.doi.org/10.29252/rahpooyesoore.4.2.43, (Text in Persian).

Barevičiūte, Jovile (2010). »The conception of contemporary hypercivilization: J. Baudrillard«, ***Limes Cultural Regionalistics,***. 2(2), 153-171.

Baudrillard, J., (1978). ***À l'ombre des majorités silencieuses,*** Paris: Denoël/Gonthier.

Baudrillard, J., (2005). ***Amerique,*** translated by: Irfan Sabeti, Tehran: Qaqnos,(Text in Persian).

Baudrillard, J., (1999). ***The aporia of signs a postmodern reader,*** Selection and Editing by Mani Haghighi, (2nd ed), Tehran:Markaz Publication,(Text in Persian).

Baudrillard, J., (1970). ***La Société de consommation,*** Paris: Dennoël.

Baudrillard, J., (2011). ***La société de consommation : ses mythes, ses structures,*** translated by: Pirouz Yazidi, (3nd ed), Tehran:Sales Publication,(Text in Persian).

Baudrillard, J., (1973). ***Le Miroir de la production.*** Paris: Casterman.

Baudrillard, J., (1968). ***Le Système des objets.*** London: Verso Books.

Baudrillard, J., (2016). ***Le Systeme des objets ,*** translated by: Pirouz Yazidi, (4nd ed), Tehran:Sales Publication,(Text in Persian).

Baudrillard, Jean, (2005). ***Oublfier Foucauft = Forget Foucault and forget Baudrillard: an interview with Sylvere Lotringer,*** translated by: translated by Payam Yazdanjo, Tehran: Markaz Publication,(Text in Persian).

Baudrillard, J., (2016). ***Pourquoi tout n'a-t-il pas dj***

Qarabaghi, Ali Asghar (2001). Genealogy of Postmodernism, Tehran: Daftar Pashouheshahye Farhangi, (Text in Persian).
Smagula, Howard, (2008). ***Currents: contemporary directions in the visual Arts.*** Translated by: Farhad Ghobrai, Tehran:Daftar Pashouheshahye Farhangi, (Text in Persian).
Sokal, Alan D, Bricmont, Jean (2008). Intellectual impostures: Postmodern philosopher's abuse of science, translated by: Irfan Sabeti, (2nd ed), Tehran: Qaqnos,(Text in Persian).

URLs

URL1. http://www.benjaminedwards.org: date access:1401/3/4
URL2. https://www.clevelandart.org: date access: 1401/3/3
URL3. https://www.ideas.ted.com: date access: 1401/3/10
URL4. http://www.museoreinasofia.es: date access: 1401/3/23
URL5. https://www.si.edu: date access:1401/3/13
URL6. https://www.tate.org.uk: date access: 1401/3/13

disparu, translated by: Ehsan Kianikhah, (2nd ed), Tehran:Herfeh Nevisandeh,(Text in Persian).
Baudrillard, J., (1972). ***Pour une critique de l'economie politique dusigne,*** Paris:Gallimard.
Baudrillard, J., (1981). ***Simulacres et simulation,*** Paris: Galilée.
Bocola, S., (2007). ***The art of modernism,*** translated by: Royin Pakbaz and others, Tehran: Contemporary Farhang, (Text in Persian).
Esmaili, N., Hassanvand, M. K. (2018). A Study on New Art Media in The Works of Four ContemporaryInternational Female Artists. ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 10(1), 21-33. doi: 10.22051/jjh.2017.221, (Text in Persian).
Farahbakhshpour, H., Shayganfar, N. (2021). Study of Simulation Sign System in Art in Baudrillard's point of view and its Adjustment with Postmodern Photography with the emphasis on Sherrie Levine's Works. ***Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi***, 3(4), 83-89. doi: 10.22034/ra.2021.241888, (Text in Persian).
Cahoone, L., E., (2015). ***From modernism to post modernism: an anthologyecneic,*** translated by: Abdul Karim Rashidian, (11nd ed), Tehran: Ney,(-Text in Persian).
Fardy, J., (2017). «Objecthood and disappearance: The art of Cady Noland» ***International Journal of Baudrillard Studies,.*** 14(1).
Grundberg, A., (2013). ***Crisis of the real : writings on photography since 1974 ,*** translated by: Masoud Ebrahimi Moghadam and Maryam Ladani, (2nd ed), Tehran: Farhangestan Honar,(Text in Persian).
Hassanpour, M., Mohammadi Vakil, M. (2021). The Study of Identity Multiplicity in Cindy Sherman's Works with Freud's Psychoanalytic Approach. ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal,*** 13(1), 33-47. doi: 10.22051/jjh.2021.32891.1556, (Text in Persian).
Hehir, A., (2011). «Hyper-reality and Statebuilding» Third World Quarterly, 32(6),1073-1087.
Horrocks, C., (2001). ***Baudrillard for beginners,*** translated by Payam Yazdanjo, Tehran: Shirazeh,(Text in Persian).
Lechte, J., (2004). ***Fifty key Contemporary thinkers: from structuralism to postmodernity,*** translated by: Mohsen Hakimi, Tehran: Khojaste, (Text in Persian).
Luci-S., Edward (2002). ***L'art d'aujourd'hui,*** Adaptation française de Janine. Cyrot, Paris: Maxi-Livers.
Mansoorian S.,(2012). Simulation: History and Concept A Survey on the Implications of Simulation for Contemporary Art and Society According to Jean Baudrillard***, Kimiya-ye-Honar,***1(2),120-109, URL: http://kimiahonar.ir/article-1-27-fa.html.
Mohammadi vakil, M., Bolkhari, H. (2017). Essay on presence of the human figure in contemporary arts with emphasis on the theories of Baudrillard. Journal of Fine Arts: Visual Arts, 22(2), 9-20. doi: 10.22059/jfava.2017.62396, (Text in Persian).
Payne, Michael, (2003). ***A dictionary of cultural and critical theory,*** translated by: Payam Yazdanjo, (2nd ed), Tehran: Markaz Publication,(Text in Persian).

فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۵، شماره ۳، پاییـــــز ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی، ص ۱۴۲-۱۲۴
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

انگارهٔ نگارگری معاصر ایرانی در مجلات فرهنگی-هنری پساانقلاب اسلامی (۱۳۹۲-۱۳۶۰)[1]

سیده راضیه یاسینی [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶

چکیده

با پیروزی انقلاب اسلامی به هنرهای اصیل ایرانی از جمله نگارگری توجه و تاکید شد و به‌عنوان مبنایی برای ارجاع به هویت ایرانی در هنر معاصر ایران در نظر آورده شد. با هدف بازجست تصویر امروز هنر نگارگری معاصر، سوال این است که انگارهِ نگارگری معاصر ایرانی در مجلات فرهنگی-هنری در سه دهه پس از انقلاب چگونه برساخته شده است؟ بدین منظور با مطالعه اسنادی، موضوع پژوهش، از طریق تحلیل مضامین شکل داده‌شده در خصوص نگارگری در ۱۲ مجله: فصلنامه هنر، کیهان فرهنگی، سوره، هنر معاصر، هنرهای تجسمی، بیناب، تندیس، گلستان هنر، ادبستان فرهنگ و هنر، کِلک، آدینه و دنیای سخن، در سه دهٔ پس از انقلاب اسلامی واکاوی شده است. نتایج نشان دادند که، در جریان اندیشه‌ورزی مجلات مذکور، انگاره‌های متفاوتی از نگارگری معاصر ایران در میانه سه پارادایم «سنت‌گرایی، نوسنت‌گرایی و نوگرایی»، برساخته شده که متاثر از نگاه به زبان جهانی هنر و عصر و زمان، در هر پارادایم متفاوت می‌نماید.

واژه‌های کلیدی: نگارگری، معاصریت، مجلات هنری، سنت‌گرایی، نوگرایی.

1-DOI:10.22051/JJH.2023.42663.1923

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی راضیه یاسینی با عنوان: «جریان‌شناسی اندیشه‌ای در مجلات فرهنگی-هنری پس از انقلاب اسلامی (۱۴۰۰-۱۳۵۷)» است.

۲- دانشیار پژوهش هنر، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، تهران، ایران. raziehyasini@yahoo.com

مقدمه

پیش از انقلاب اسلامی، پارادایم نوگرایی در هنر به‌مثابهٔ پارادایم غالب در حوزهٔ هنر عمل می‌کرد؛ اما با پیروزی انقلاب، این پارادایم، تغییر کرد و مفاهیم تجددگرایی، سنت‌گرایی و نوسنت‌گرایی در هنر، کانون اندیشه‌ورزی شد. مناقشه در چالش هنر سنتی با هنر غرب و رابطه صورت و معنا در هنر و نظایر آن، از دلالت‌های گفتمانی در هنر انقلاب حکایت داشتند که تلاش داشت با طرد پارادایم نوگرا، صورت جدیدی از هنر معاصر ایران را متناسب با فرهنگ ایرانی -اسلامی رقم بزنند. در این میان، سعی شد تا متناسب با اقتضائات دورهٔ معاصر، مبانی هنرهای دینی برای رجوع هنرمندان بدان‌ها تبیین شود. از همین‌رو، به نگارگری در نهادها و مجلات هنری توجه شد، تا بتوان از آن به‌مثابهٔ فرصتی در بازجست هویت نقاشی ایران معاصر، بهره برد. در پارادایم سنت‌گرایی پس از انقلاب، مفهوم نوگرایی در نگارگری سنتی، به‌نحوی مشروعیت داشت که متضمن دست‌یابی به زبان و بیانی معاصر برای تعامل با مخاطبان هنر انقلاب در ایران و جهان گردد. در این پارادایم مجلاتی با هدف بازتولید سنت‌های هنر ایران، به نگارگری توجه و تلاش کردند؛ تا با رجوع دوباره به سنت‌های هنری و فرهنگی نگارگری اسلامی، زبان و بیان جدید هنر انقلاب را صورت‌بندی کنند. از سوی دیگر، پارادایم نوگرا هنرهای سنتی از جمله نگارگری را متعلق به گذشته‌ای حداکثر پرافتخار می‌دانست. این مقاله با هدف تبیین انگارهٔ نگارگری ایرانی در مجلات منتخب با تحلیل مهم‌ترین مضامینی که درخصوص نگارگری نظام یافته‌اند، نشان می‌دهد که چه انگاره‌هایی از نگارگری ایران، برساخته شد. این امر برای فهم وضع انگارهٔ کنونی از هنر نگارگری به‌مثابهٔ داشته‌ای فرهنگی اهمیت دارد.

این مقاله با تحلیل متون منتخب در ۱۲ نشریه تخصصی هنری یا فرهنگی-ادبی به این پرسش پاسخ می‌دهد که: مجلات منتخب به نگارگری معاصر ایران چه رویکردی داشته‌اند؟

روش پژوهش

در این پژوهش، داده‌های اسنادی از ۱۲ مجله در بازهٔ ۱۳۶۰- ۱۳۹۲، استخراج و تحلیل شده‌اند؛ که عبارتند از: فصلنامهٔ هنر (۱۳۶۰- ۱۳۹۲)، کیهان فرهنگی (۱۳۹۲-۱۳۶۳)، آدینه (۱۳۷۷-۱۳۶۴)، دنیای سخن (۱۳۸۰-۱۳۶۴)، سوره (۱۳۹۲-۱۳۶۸)، ادبستان فرهنگ و هنر (۱۳۷۳-۱۳۶۸)، کِلک (۱۳۸۴-۱۳۶۹)، هنر معاصر (۱۳۷۳-۱۳۷۲)، هنرهای تجسمی (۱۳۷۷-۱۳۹۲)، بیناب (۱۳۸۲- ۱۳۹۲)، تندیس (۱۳۸۱- ۱۳۹۲) و گلستان هنر (۱۳۸۴- ۱۳۸۸). اطلاعات از طریق مشاهده اصل یا تصویر متون در پایگاه‌هایی هم‌چون نورمگز و مگیران گردآوری شده است. این مجلات هدفمند انتخاب شدند و مجلات علمی را در برنمی‌گیرند. اولاً، چون مجلات علمی در دو دههٔ نخست پس از انقلاب نظام نیافته‌بودند و ثانیاً، در امر اندیشه‌ورزی در هنر ایران، مجلات غیردانشگاهی عملکرد قابل‌اعتنایی داشته‌اند. در این مقاله داده‌ها با روش تحلیل مضمون تحلیل شده‌اند که فرایندي براي تحليل داده‌هاي متني است و داده‌هاي پراكنده و متنوع را به داده‌هايي غني و تفصيلي تبديل مي‌كند. نمونه‌گيري متون، هدفمند كه گاهي آن را نمونه‌گيري قضاوتي نيز مي‌نامند -بود و مطالبی تحلیل شدند که در برساخت انگارهٔ نگارگری در هنر ایران پس از انقلاب نقش داشتند.

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهشی کاملاً منطبقی بر موضوع این تحقیق وجود ندارد. برخی آثار پیشین به‌نحوی با این موضوع ارتباط غیرمستقیم دارند. برای نمونه احسنت و استخریان حقیقی (۱۴۰۱)، در مقالهٔ «نقش زمان و نسبت آن با رویکرد درزمانی و هم‌زمانی در مکتب نگارگری شیراز» نشان داده‌اند که مفهوم‌سازی زمان و بازنمود آن در یک اثر نگارگری، بر چه اقسامی استوار بوده است. هدف مقالهٔ مذکور شناخت نقش زمان در نگاره‌های مکتب نگارگری شیراز و در نسبت با دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی است و از هدف مقالهٔ

پیش رو که بر فهم امر معاصریت در نگارگری ایرانی پس از انقلاب اسلامی متمرکز است، فاصله دارد.

رویکرد نظری

رویکرد نظری پژوهش، معطوف به نظریاتی در باب معاصریت هنر است. مفهوم معاصر مفهومی بر مبنای تعریف زمان یا دوره زمانی است و هر نوع تلقی از زمان، به نوع خاصی از تبیین مفهوم معاصر خواهد انجامید. برای درک مفهوم نگارگری معاصر از یک‌سو، به دیدگاه‌های فلسفی در باره معاصریت در پارادایم فکری/ فلسفی مدرنیته و پسامدرنیته و از سوی دیگر، به دیدگاه‌هایی در باره عصر و معاصریت در پارادایم سنت‌گرا توجه شد.

مساله زمان، از دغدغه‌های انسان در پیوند با جهان است. افلاطون زمان را تناقضی در میانه ابدیت و زوال می‌دانست. ارسطو زمان را در نسبت آن با تغییر و حرکت از منظر فیزیکی و طبیعی مطالعه کرد و نظریات او تا پیش از کانت، رویکرد غالب فلسفی و مبتنی بر زمان طبیعی باقی ماند.

با انقلاب کپرنیکی کانت و در فلسفه مدرن، انسان در پیوند تنگاتنگ با زمان، مبنای تعریف زمان شد. سپس، هگل آگاهی به زمان را به سوی آگاهی از تاریخ برد و زمان را در نسبت با مفاهیم گوناگون طرح کرد: زمان در فلسفه طبیعت در رابطه با مکان، در منطق در نسبت با مفهوم، و در پدیدارشناسی روح، مرتبط با تاریخ و روح و سیر آگاهی و خودآگاهی انسان، و در تاریخ در نسبت با حقیقتی که در آن محقق می‌شود که مبتنی بر روش دیالکتیکی او مبتنی بر صیرورت و شدن است (ایزدیاری، ۱۳۹۸: ۴).

معاصریت دغدغه هنرمندان جهان مدرن بوده، اما در ماهیت دیدگاه هر هنرمند به «دوره‌ای» که در آن می‌زید، تاملاتی فلسفی وجود دارد. به‌زعم کاندینسکی (۱۸۶۶-۱۹۴۴)، هر اثر هنری، فرزند «زمان» خویش است و هر دوره فرهنگی، هنر ویژه خود را می‌آفریند که تکرارناشدنی است و تلاش برای احیای اصول هنری گذشته در بهترین شکل خود، هنری مرده تولید می‌کند (کاندینسکی، ۱۳۸۱: ۳۸). زمان و مکان از منظر وی دو مقوله مهم در تعیین نسبت هنرمند با امر معاصریت است که به ساختاری در سبک هنری برای تشخص‌بخشیدن به هنر یک دوره از دوره‌های دیگر، بر اساس دیدگاه هنرمند، ختم می‌گردد.

به زعم آگامبن معاصر به معناي هم‌عصر بودن با دوره زماني خود نيست، بلكه معاصر به اين معناست كه بتوان ظلمت و تاريكي عصر خود را بازشناخت (آگامبن، ۱۳۸۹: ۵۳- ۷۱). در فهم دوره و عصر تاریخی هم‌چنین، از روح زمان سخن گفته می‌شود. در برابر این پرسش که «روح زمانه چیست؟» که مبین یک دوره است، هر در روح زمانه را روحی توانا و قدرتمند می‌داند که جملگی چه به‌گونهٔ فعال و چه به گونهٔ انفعالی، تابع آنیم. به نظر هایدگر نیز مابعدالطبیعه به معنای ظهوری از حقیقت در هر دوره است (واینر، ۱۳۸۵: ۱۳۹۷-۱۳۹۸).

در واکاوی معنای معاصریت، آلن بَدیو ضمن پرسشگری از امر «حقیقت» رخداد آن را فرایندی می‌داند. از دید او -که چهار نوع رخداد حقیقت، عبارتنداز: سیاست، هنر، علم و عشق- در هنر، رخداد حقیقت، خلاقیت هنری، ابداع و ساختن یک اثر یا شروع یک ژانر هنری جدید است (فرهادپور، ۱۳۸۴: ۶۰). این فیلسوف با تامل در ماهیت تکرار که به زمان نیز رجوع دارد، هنر را رخدادی تکین برمی‌شمرد؛ یک تکینگی که در بطن آن، به امر زمان به‌مثابه زمینه ظهور رخداد نیز توجه شده است.

از منظر آرتور دانتو، هنر معاصر را نمی‌توان بر پایه تمایز بصری‌اش تعریف کرد، بلکه باید آن را از نظر فلسفی توصیف کرد. هم‌چنین، پایان هنر فرارسیده؛ زیرا پس از ۱۹۷۰، هنر دستخوش تغییرات بنیادین شده و امروز به معنای واقعی کلمه، هنر، پساتاریخی است (احمدیان شیجانی،۱۳۹۳ : ۳۰).استالابراس می‌گوید، عیار سنجش معاصریت در هنرهای

معاصر، شاخص‌هایی برآمده از فرهنگ آمریکایی و اقتصاد آزاد است (استالابراس، ۱۳۹۷: ۲۰-۳۰). از دیدگاه برخی از مدافعان هنر معاصر جهان، هنرهای پس از دوره مدرن، هنرهایی معاصرند. کاترین میه نیز به نبود پاسخ روشن ماهیت هنر معاصر رسیده است (میه، ۱۳۹۶: ۵۱-۵۲).

در حالی‌که هنرهای معاصر معادل هنرهای امروزین -هنرهایی در یک دوره یا عصر تاریخی- دانسته می‌شوند، انگاره امر معاصر در فرهنگ دینی متفاوت است. زیرا از این منظر، زمان، محدود به زمان فانی نیست. کلمات «عصر» و «دهر» و «سرمد» مهم‌ترین واژگان در نسبت با زمان، در پی‌ریزی معنای معاصریت در فرهنگ دینی هستند. دهر، مترادف همیشه یا غایت (منتهی‌الارب) و یا روزگار طولانی (آنندراج) است. عصر نیز مترادف روزگار، دهر و زمانه (منتهی‌الارب) است (سجادی، ۱۳۸۷: ۲۳۸). سرمد به معنی همیشگی و جاویدان (آنندراج)، چیزی است که اول و آخر ندارد اما دوام وجود در گذشته دارد که ازل نامیده می‌شود و دوام وجود در آینده که آن را ابد می‌نامند (صلیبا و صانعی دره‌بیدی، ۱۳۹۳: ۳۹۱). بر مبنای این دیدگاه «زمان نیز دو وجه دارد، وجود مُلکی زمان در عالم ماده است و وجود ملکوتی و عقلانی زمان، در عالم ملکوت که به آن دهر می‌گویند (مطهری، ۱۳۷۱: ۵۴/۱). به‌عبارت دیگر «زمان قسمتی از دهر است که به‌واسطه حرکت‌های افلاک پیموده‌شده و نام آن حرکت‌ها، روز و شب و ماه و سال است و دهر، زمان ناپیموده است که آغاز و پایانی ندارد بلکه زمان درنگ و بقای مطلق است» (سجادی، ۱۳۸۰: ۸۶۸).

بر اساس تعاریف مذکور از زمان و عصر، معاصریت در نگارگری، مفهومی متفاوت از مفهوم هنر معاصر در فرهنگ مدرن خواهد داشت. با توجه به وجود ملکوتی زمان، معاصریت هنری به‌معنی حضور در زمان حال، نه بریده از گذشته و نه در جستجوی آینده با نظر به وجود مُلکی زمان در عالم ماده- است زیرا معاصریت، متضمن تولید اثر هنری در زمانی است که در آن، گذشته و آینده، در حال، بر دوام هستند، حال آن‌که اثری تکرارناپذیر در حال ابداع است.

این مقاله نشان می‌دهد که متأثر از دیدگاه‌های سنت‌گرا و مدرن به نگارگری، هر یک از مجلات مطالعه‌شده، چه نگرشی به نگارگری معاصر ایران داشته و در دوره‌های گوناگون انتشارشان، چه ابعادی از این هنر را برجسته نموده‌اند. مطالعه موضوع تحقیق در سه دهه و با تحلیل متون ۱۲ مجله برجسته، از ویژگی‌های این مقاله است.

رویکرد فرهنگی مجلات فرهنگی-هنری به هنر نگارگری

یافته‌ها به تفکیک چهار بازه ارایه می‌شود زیرا تحولات فرهنگی- اجتماعی و گفتمانی در دوره‌های مذکور، بر رویکرد به نگارگری در مجلات موثر بودند.

۱) بازه نخست ۱۳۶۰-۱۳۶۷

مبانی هنر نگارگری

درباره مبانی نظری و عملی نگارگری و در شرح اصول نگارگری، یافته‌هایی به‌دست آمد. در مقدمه یک مقاله، با ذکر عبارت: «تا شیفتگی و سرسپردگی یک مسلمان را به خدایش نشناسی در کشف علت وجودی بسیاری از ویژگی‌های هنر اسلامی عاجزی» به اهمیت توجه به رابطه دین و هنر برای شناخت مبادی نگارگری اشاره شد (پاپادوپولو، ۱۳۶۱: ۷۰). بیان اصول زیبایی‌شناسی نگارگری اسلامی، با اشاره به فلسفه عرفانی مستتر و مشهود در آثار نگارگری (همان، ۱۳۶۲: ۸۶)، و تبیین رویکردهای عرفانی سهروردی در نگارگری (همان، ۱۳۶۲-۱۳۶۳: ۹۴)، مطالعه در تمایز زیبایی‌شناسی هنرهای تجسمی اسلامی و هنر غرب (کاشفی، ۱۳۶۴: ۳۷)، نقش اسلیمی در هنر ایران (هزاوه‌ای، ۱۳۶۳: ۹۰) و رنگ‌های خاص در نگارگری ایرانی (ذابح، ۱۳۶۳: ۱۱۸) از دیگر مصادیق این مضمون بودند.

تاریخ نگارگری

مطالعات تاریخی نگارگری همچون سیر پیدایش نگارگری در سرزمین‌های اسلامی (حاج سیدجوادی، ۱۳۶۲- ۱۳۶۳: ۲۴۰) و معرفی نگارگران برجسته تاریخ نقاشی ایران از مضامین رایج بودند: کمال‌الدین بهزاد چنین معرفی شد که وی هم شیفته رنگ و نقش و زیبایی و هم معتقد به بیان حقایق زندگی پیرامونش بود (هدایت، ۱۳۶۴: ۶۲)، رضا عباسی، به‌مثابه آبروی هنر صفوی (سیف، ۱۳۶۴: ۹۴)، محمد زمان نگارگر با این توصیف که اسیر وسوسه‌های دلباختگی و فریب بود (هدایت، ۱۳۶۵: ۶۶) و صنیع‌الملک که نخستین معلم نقاشی نوین ایران معرفی شد (هادی، ۱۳۶۵- ۱۳۶۶: ۱۰۲).

تحولات نگارگری در مواجهه با مدرنیته

برخی یافته‌ها به روند تاریخی تحولات نگارگری در مواجهه با مدرنیته متمرکز بودند: موضوع انحطاط و افول نگارگری ایرانی در قرون ۱۲ و ۱۳ هجری در یک جستار برجسته شد (هادی، ۱۳۶۵: ۳۸) و اوضاع سیاسی و اجتماعی موثر بر تغییر در نگارگری در برابر هنر مدرن غرب مطالعه شد (کاشفی، ۱۳۶۴- ۱۳۶۵: ۲۲).

سبک‌های نو در نگارگری با هدف شناسایی تاثیر هنر غرب بر نقاشی ایرانی مطالعه و بیان شد: «رسوب و رسوخ تعلیمات کمال‌الملک از یک سو، و تغییر و تحولات زمان و مکان، نفوذ و اشاعه فرهنگ و هنرهای بیگانه در سطوح و رشته‌های گوناگون، به‌خصوص رشد مکاتب نوین غرب از دیگر سو، و هم‌چنین بینش، خواهش درون و تجددجویی اکثر هنرمندان این مرز و بوم سبب می‌گردد، تا آنان از هنرهای ایرانی- اسلامی خود، بیش از گذشته فاصله بگیرند» (همان، ۱۳۶۵-۱۳۶۶: ۲۲۲).

معاصریت نگارگری

اقتضائات معاصربودن نگارگری، در این دوره برجسته شد. در نسبتِ سنت و بدعت، فعالیت نقاشان متاثر از نگارگری، برجسته و بر اهمیت این هنر به‌مثابه گنجینه پربها و نیز ضرورت به‌کارگیری اصول درست هنرهای اسلامی برای حفظ و صیانت و درعین‌حال نوآور بودن آن تاکید شد (کاشفی، ۱۳۶۵الف: ۸۸). هم‌چنین، به ضرورت بازاندیشی در کارزار سنت و نوگرایی توجه شد: «آیا نوی دیروز که امروز کهنه است باید رها شود؟ نه. باید آن را شناخت؛ اما از آن عبور کرد. همین‌جا، تفاوت کار یک نواندیش با یک سنت‌گرا آشکار می‌شود. نوآور سنت را می‌بیند، ارج می‌نهد، اما خود را در آن مدفون نمی‌کند. در احوال دیروز تامل می‌کند، گوهر آن را می‌شناسد، با رفتاری خلاق آن چه را شایسته بردن به فرداست از آن می‌رباید، به راه می‌برد» (مجابی، ۱۳۶۶: ۵). وام‌گیری از هنر سنتی در نقاشی معاصر نیز مضمون برساخته دیگری در ضرورت روزآمدی هنرهای سنتی بود. در یک گزارش از نمایشگاهی که به اساطیر هندی و وجوه اشتراک آن با فرهنگ ایرانی توجه داشت، بیان شد که، قصه‌های قهوه‌خانه‌ای و ایرانی موضوع بعدی تولید آثار توسط این هنرمند خواهد بود (صابری، ۱۳۶۶: ۴۶). در معرفی نمایشگاه نقاشی دیگر با اشاره به تاثیرپذیرفتن از «باب روز» در آثار آن بیان شد که، نقاشی ایران پایی در گذشته و توجهی شدید به حال دارد؛ اما هنرمندان -تقریباً به تمامی- توانایی آن را که هنر خود را یک پارچگی بخشند، ندارند (بهرامی، ۱۳۶۶: ۴).

در نقد یک نمایشگاه، ناقد نوشت: «آثار منهای عناصر سازنده آن‌ها ارتباطی به غنای سرزمین ما ندارد؛ چه رسد به این که ... با انتخاب وجه صوری مینیاتور توهم پیوند با سنت‌های هنر گذشته این سرزمین را ایجاد کنیم» (بشیری، ۱۳۶۶: ۳۲). در یک نقد مضمون‌های ایرانی برگزیده در آثار هنرمند و انتخاب کاهگل به‌عنوان ماده نقاشی، به‌مثابه تلاش برای رجوع به سنن ملی برشمرده و بیان شد: «این به‌تنهایی راه‌گشای نهایی برای دست‌یابی به هویت ملی یا زبان ویژه زیبایی‌شناسانه نیست ... آن چه اهمیت دارد چیزی است که به کار نقاش و جهان ذهنی‌اش بیاید» (کلانتری، ۱۳۶۶: ۳۹).

در نقد دیگری نیز تکرار شد: «دریغا که آثار او کم‌تر بهره‌ای از جوهر ایرانی در بیان مفاهیم زیبایی‌شناسی دارد» (مسلمیان، ۱۳۶۶: ۳۵).

نگارگری معاصر

ضمن مرور رویدادهای نگارگری، مضامینی در مجلات تولید می‌شدند. در مقاله‌ای ویژگی متمایز نمایشگاهی در موزه معاصر، چنین بیان شد که، شرکت‌کنندگان آثاری را در رشته‌های مینیاتور، تذهیب و تشعیر عرضه کردند. هم‌چنین، برخی هنرمندان با تاکید بر ویژگی نوپژوهی در نگارگری برجسته شدند؛ از جمله محمود فرشچیان که سنت‌شکن و بدعت‌گذار توصیف شد؛ چون سوژه‌های جدیدی را در مینیاتور برگزیده است (بی‌نا، ۱۳۶۳الف: ۱۵۴). در یک مقاله شناخت هنرهای اصیل ایرانی، مهم قلمداد و بیان شد که این مجله هنرهای سنتی را با تمام ویژگی‌های‌شان معرفی خواهد کرد (ذابح، ۱۳۶۵: ۴)؛ اما به‌جای آن، تقابل سنت و مدرن در هنر ایران برجسته شد. مضامین انتقادی نیز درباره کاربست نگارگری در نقاشی شکل گرفت. در نقد یک نمایشگاه نقاشی، به تحولات گسترده سیاسی-اجتماعی-فرهنگی و تاثیر آن‌ها بر روند هنر اشاره و بیان شد که، تعجیل در هم‌پایی هنر با این تحولات، حاصل نگرش شتاب‌زده است. سپس، نتیجه گرفته شد که، پس از یک تحول عمیق اجتماعی، مخاطبان تازه‌ای ایجاد می‌شوند و به میدان می‌آیند؛ تا نسل جدیدی از هنرمندان به‌وجود آید و زبان و بیان هنری مناسب خود را بیابد (بی‌نا، ۱۳۶۴هـ: ۴).

در این دوره مضمون رایج، معرفی برخی هنرمندان نگارگر معاصر بود. معرفی محمدباقر آقامیری با عنوان برجسته‌شده مینیاتور از سنت تابدعت (بی‌نا، ۱۳۶۱: ۱۳۸) تلاشی برای تبلیغ هنرهای سنتی نوآورانه در آن دوره تلقی می‌شود. معرفی زینت‌السادات امامی (بی‌نا، ۱۳۶۴د: ۱۳۶)، کلارا آبکار (افتخاری، ۱۳۶۸-۱۳۶۹: ۱۵۰)، هوشنگ جزی‌زاده (بی‌نا، ۱۳۶۳ب: ۴۸)، محمود فرشچیان (بی‌نا، ۱۳۶۴ج: ۴۸)، زینت امامی (بی‌نا، ۱۳۶۴الف: ۴۸)، ملیح ناصری (بی‌نا، ۱۳۶۴ب: ۴۸)، عیسی آلفته (بی‌نا، ۱۳۶۵الف: ۴۸) و محمدباقر آقامیری (بی‌نا، ۱۳۶۵ب: ۴۸)، از جمله مصادیق آن است. محمود فرشچیان نیز با این توصیف که وی هنر را جلوه‌ای از کمال و جمال الهی می‌داند و در آثار خود بیش‌تر به مضامین مذهبی و عرفانی می‌پردازد (بی‌نا، ۱۳۶۴ج: ۴۸) برجسته شد.

۲) بازه دوم: ۱۳۶۷-۱۳۷۶

مبانی نظری و عملی نگارگری

مجلات، این مضمون را به شیوه‌های متنوع شکل دادند. یک مضمون بر تبیین مبانی نظری نگارگری از منظر چشم حق‌بین (ناطقی‌فر، ۱۳۶۸: ۳۶) و مضمونی دیگر به نحوه ترسیم انسان در نقاشی ایرانی اختصاص دادند و تلاش داشتند افقی را در سازوکار هنری نگارگری ایران بگشایند (پولیاکوا و رحیموا، ۱۳۷۵: ۶۶).

تاریخ نگارگری

در مطالعه مکاتب نگارگری ایران، مکتب تبریز (هادی، ۱۳۶۸-۱۳۶۹: ۲۶)، مکتب هرات (سیف، ۱۳۷۰: ۳۴) و نگارگری زند و قاجار معرفی شدند (حسینی، ۱۳۷۱: ۴۹). ساخت این مضمون با تاملاتی در دیگر ابعاد نگارگری تداوم یافت؛ هم‌چون جستاری در کنکاش مختصات فنی نگارگری سنتی (حاتم، ۱۳۷۴-۱۳۷۵: ۲۰۷)، یا مطالعه تاریخ نگارگری با توجه به ناآرامی‌های سیاسی دوره افشار و پس از آن (سودآور، ۱۳۷۴-۱۳۷۵: ۲۹۷) و مطالعه در نگاره‌های نسخ خطی ایرانی (کری‌ولش، ۱۳۷۴-۱۳۷۵: ۱۶۸). متون دیگری نیز سرآمدان تاریخ نگارگری را معرفی کردند؛ هم‌چون کمال‌الدین بهزاد (مهاجر، ۱۳۷۲: ۳۴)، اسماعیل جلایر (هادی، ۱۳۶۷: ۴۰) و هادی تجویدی، به‌مثابه نخستین معلم نگارگری معاصر (افتخاری، ۱۳۷۲الف: ۹).

- **تحلیل هنری نگاره‌ها**

برخی از مجلات به تحلیل شیوه یا موضوع نگاره‌ها توجه نمودند؛ هم‌چون تحلیل نگاره

بـارگاه کیومـرث (حلیمـی، ۱۳۶۸: ۳۶- ۴۰). و تحلیـل نـگاره‌ای بـا موضـوع زال و رودابـه (بی‌نـا، ۱۳۶۸الـف: ۴۰).

تاثیرات نقاشی معاصر ایران از نگارگری

یکـی از مضامیـن شـکل‌گرفته، مطالعـه درکاربسـت سـنن نگارگـری در نقاشـی نوگـرا بـود. مقالاتـی ضـرورت حفـظ سـنت نگارگـری در نقاشـی معاصـر ایـران را برجسـته کردنـد. در یـک مقالـه، روحبخـش هنرمنـد مدرنیستی معرفـی شـد که پیونـد خـود را بـا اصالت‌هـای نگارگـری ایـران نگسسـت (روحبخـش، ۱۳۶۷: ۲۲۰). هم‌چنیـن، مقالاتـی چگونگـی توجـه هنرمنـدان معاصـر ایـران بـه هنـر غـرب را نشـان داده و چگونگـی تحـول هنـر ایـران از طریـق تلفیـق هنرهـای ایرانـی اسـلامی بـا تکنیـک و اصـول کلاسـیک یـا مـدرن هنـر غـرب را به‌منظـور نـوآوری در نقاشـی ایرانـی مطالعـه کردنـد (کاشـفی، ۱۳۶۵- ۱۳۶۶: ۲۲۲) و (همـان، ۱۳۶۵ب: ۶۶).

معاصریت نگارگری

مضمـون چالـشِ یافتـنِ زبـان معاصـر بـرای نگارگـری سـنتی، به‌تدریـج شـکل گرفـت. در معرفـی علـی کریمـی، تحلیـل یـک نویسـنده از سـبک وی، جسـارت و واقع‌بینـی و نـه سنت‌شـکنی، بـود (افتخـاری، ۱۳۷۲ب: ۲۸۸)؛ و در جسـتاری دیگـر تاکیـد بـر آن بـود کـه پیونـد تاریخـی مینیاتـور در آثـارش قطـع نشـده اسـت (خرمی‌نـژاد، ۱۳۷۲: ۲۹۱).

یـک سـرمقاله، موضـوع زبـان معاصـر نگارگـری را برجسـته کـرد: «هنرهـای تجسـمی مـا وام‌دار و مقلـد هنـر دیـروز و امـروز غـرب اسـت و هنرمنـد مـا، رانـده از بهشـت مثالـی هنـر ایرانـی اسـلامی و مانـده از جهـان عینـی و انتزاعـی هنـر غـرب در برزخـی از مفاهیـم و اشـکال معلـق به‌سـر می‌بـرد» (بی‌نـا، ۱۳۷۲ج: ۳). در مقالـه دیگـری بـه موضـوع تلفیـق زبـان هنـری نگارگـری بـا زبـان نقاشـی نویـن پرداختـه و بیـان شـد: «نـوآوری تـا آن‌جـا کـه به‌صـورت نقاشـی ایرانـی لطمـه وارد نسـازد، بسـیار خـوب و پسـندیده اسـت» (طاهـری، ۱۳۷۲: ۲۲).

معاصریـت نگارگـری، چنیـن تبییـن شـد: «نگارگـری ایرانـی، ... عمـرش را کـرده و راهـش را رفتـه و حاصلـش را داده ... امـا این‌کـه اسـتادانی هسـتند کـه دوسـت دارنـد همـان فضـا و جهـان را بـا تغییراتـی کـم وبیـش- دوباره‌سـازی کننـد، بـه خودشـان مربـوط می‌شـود و بـه طبـع و دلشـان. دل‌هایـی کـه بـا قیل‌وقـال جهـان معاصـر الفتـی نـدارد و در جسـتجوی همـان بـاغ جنـت طـراز و ملکـوت گـم شـده اسـت و حسابشـان از حسـاب نقاشـی معاصـر مـا جداسـت» (آغداشـلو، ۱۳۷۲: ۴۹).

در مقالـه‌ای دیگـر، مضمـون بی‌وطنـی نگارگـری طـرح شـد؛ این‌کـه نگارگـران هیـچ‌گاه اهـل تفکـر نبوده‌انـد و همـواره، در پرتـو تفکـر اهـل حکمـت می‌زیسـته‌اند. نویسـنده بـر آن بـود کـه امـروزه نگارگـری تـا مغـز اسـتخوان خـود، مسـتفرنگ شـده و به‌ویـژه، در عرصـه نقاشـی کم‌تریـن نسـبتی بـا حکمـت معنـوی و نگارگـری اصیـل مبتنـی بـر ایـن حکمـت نـدارد: «اسـلام زینـت و زیـور همه‌چیـز اسـت و نیـازی بـه نگارگـری و رشکسـته نداشـته اسـت و نـدارد» (میرشـکاک، ۱۳۷۳: ۲۴).

در ضمـن گفتگـو بـا هنرمنـد دیگـری ایـن نظـر منعکـس شـد کـه: برخـی جریان‌هـای رایـج فاقـد هویـت اصیـل اسـت؛ از جملـه جریـان نگارگـری اسـلامی ایرانـی، یـک جریـان انحرافـی اسـت و نسـبتی بـا روح انقـلاب و فرهنـگ دینـی مـا نـدارد. چنیـن جریانـی از مدرنیسـم هـم خطرناک‌تـر اسـت. وی گفتـه بـود: «معاصرکـردن میـراث صـوری و معنـوی گذشـته فرمـول خاصـی نـدارد. اگـر کسـی حقیقـت ایـن هنـر را بشناسـد و اهـل طریقتـی هـم باشـد کـه به‌واسـطه آن بـر شـریعت هنـر تسـلط پیـدا کنـد، چـون در زمـان معاصـر زندگـی می‌کنـد، خودبه‌خـود اثـر تجلـی شـده‌اش معاصـر خواهـد بـود» (پلنگـی، ۱۳۷۲: ۲۰).

در نقـد معاصریـت نگارگـری نظـر هنرمنـد دیگـری، مضمـون بحـران موجـود در ایـن میانـه را برسـاخت: «نقاشـی معاصـر ایـران دچـار تضادهـای باورنکردنـی شـده .... از یک‌سـو، سـنت‌گرایی افراطـی و کپی‌بـرداری از صورت‌هـای گذشـته مـا را از زبـان نوآییـن هنرهـای تجسـمی دنیـا کـه نیازمنـد آنیـم- محـروم کـرده و ... از سـوی دیگـر، غربـزدگان بی‌مایـه در عرصـه هنرهـای تجسـمی می‌اندیشـند

که بی‌مدد غرب، هیچ حرفی برای گفتن نداریم. ... تضاد عمیق سنت‌گرایان سطح‌اندیش با واقعیت‌های هنری- فرهنگی معاصر ایران، و تضاد عمیق غرب‌گرایان مقلد با فرهنگ سنتی و معنوی ایران ... به این زودی‌ها اجازه ظهور نقاشی نوآیین با هویت را در ایران نخواهد داد» (گودرزی، ۱۳۷۳: ۸۲).

این مضمون در یادداشتی دیگر چنین طرح شد: «آن‌چه نگارگری ایرانی خوانده می‌شود بضاعتی را می‌طلبد که با زمانه ما و نیازهایش کم‌تر به یک هماهنگی و بده‌بستان تن می‌دهد ... و در مواجهه با مسایل و دغدغه‌های انسانی ... الکن باقی می‌ماند» (بنی‌اسدی، ۱۳۷۳: ۸۲).

نقد دیگری بر یک نمایشگاه نقاشی نیز به مضمون بلاتکلیفی نقاشان معاصر در چگونگی کاربست زبان نگارگری در نقاشی معاصر قوت بخشید: «در بازنگری آثار پتگر نوعی تعلیق و سایه‌ای از تردید را ... در آمیختگی سنت و بدعت می‌یابیم» (میرزاده، ۱۳۷۰: ۷۹).

چالش‌های نگارگری سنتی

در نقد یک نمایشگاه تلفیق شیوه نگارگری با شیوه نقاشی غربی نئواکسپرسیونیسم و نقاشی خشن و هیجانی ستوده و بیان شد که این تجربیات هنری تازه، در کالبدی با هویت و ریشه‌دار دنبال شده است (دالوند، ۱۳۷۰: ۴۹). در گزارشی انتقادی بر یک نمایشگاه گفته شد: اکثر شرکت‌کنندگان نتوانسته یا نخواسته‌اند پیوندی منطقی بین قالب و محتوا برقرار کنند ... درواقع هیچ‌یک از نقاشانی که دعوی تلفیق عناصر سنتی با هنر مدرن غرب دارند راه به‌جای مطمئنی نبرده‌اند و نتوانسته‌اند معیار درستی از اصالت و هویت یک نقاشی به دست دهند. سنت‌گرایان حسابشان جداست چراکه تکاپویی ندارند و اگر دارند در حوزه نسبتاً محدودی است» (رحمتی، ۱۳۷۰: ۵۰).

مضمون چالش میان زبان نگارگری با زبان نقاشی غربی نیز ضمن گفتگوی دیگری شکل گرفت و از آن به تاملات یک استاد نقاش بر مواجه سنت و مدرنیسم در نقاشی ایرانی و غربی یاد شد (کریمی، ۱۳۷۱: ۸۴).

نگارگری معاصر

وضعیت نگارگری معاصر و رویدادهای آن، مضمونی بود که مجلات گوناگون به آن توجه نشان دادند. در نقد نگارگری معاصر ذکر شد: «این هنرمندان به دلیل بستگی مخلصانه‌ای که به شیوه‌های سنتی دارند ... کم‌تر به خود اجازه گذشتن از شکل فضای سنتی این شیوه نقاشی را می‌دهند ... لازم نیست برای حفظ اصالت‌های نقاشی سنتی، خود را در چهارچوب حکایات و روش‌های به‌جا مانده از استادان قدیمی محدود کنیم؛ چنین تبعیتی ما را از دیدن درست زمانه خود بازمی‌دارد. ... باید همان روشی را دنبال کرد که، هنرمندان مکتبی هنری از تجربیات مکتب هنری قبلی در کار خود ادامه می‌دادند. روش ناقص میراث‌داری، سبب نابودی و گم‌گشتگی اصل امانت خواهد شد» (ممیز، ۱۳۶۹: ۱۴۹- ۱۵۹).

جستارهایی نیز بر حفظ میراث نگارگری توجه داشتند؛ هم‌چون جستاری در سود و زیان بازگشت آثار شاهنامه شاه‌طهماسبی به کشور (امامی، ۱۳۷۳: ۱۱) و برگزاری نمایشگاهی از آثار آن در موزه هنرهای معاصر، برگزاری دومین کنفرانس نگارگری (همان، ۱۳۷۴: ۱۶۴) و جستاری درباره خرید شاهنامه شاهی (ذکاء، ۱۳۷۴: ۱۳۴).

نقد رویدادهایی هم‌چون دوسالانه‌های نگارگری نیز مضامینی را برساخت. اختصاص یک سرمقاله به سخنان رهبر انقلاب در گفتگو با هنرمندان نگارگر: فیض نخست این بود که توانستم نقش‌های زیبایی را تماشا کنم (خامنه‌ای، ۱۳۷۲: ۵)، انتشار متن میزگردی با موضوع نگارگری (فرشچیان و همکاران، ۱۳۷۲: ۴)، معرفی این رویداد (ابراهیم، ۱۳۷۴: ۳۸۴) و گزارش برگزاری سومین نمایشگاه دوسالانه نگارگری (بی‌نا، ۱۳۷۶: ۸۲) از آن جمله بودند.

معرفی نگارگران معاصر نیز در تداوم اهمیت‌بخشی به این هنر بود؛ رجبی (بی‌نا، ۱۳۷۲الف: ۱۱۴)، تاکستانی (بی‌نا، ۱۳۷۱: ۶۶)، آبکار (افتخاری، ۱۳۶۸-۱۳۶۹: ۱۵۰)، مقیمی (همان، ۱۳۷۱: ۲۳)، جمال‌پور (بی‌نا، ۱۳۷۲ب:

۲۸۰)، فرشچیان (بی‌نا، ۱۳۷۳الف: ۳۷)، مهرگان (بی‌نا، ۱۳۶۷الف: ۶۴)، افشان‌پور (بی‌نا، ۱۳۶۷ب: ۱۰۴)، علیجان‌پور (بی‌نا، ۱۳۶۸ب: ۷۲)، لاله‌دشتی (بی‌نا، ۱۳۶۸ج: ۶۴)، جلالی سوسن‌آبادی (والی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۸۹) و تجویدی (پروهان، ۱۳۷۱: ۲۴).

هنرمندان نقاش ملهم از نگارگری نیز در برخی از مجلات معرفی شدند. برای نمونه فیروزه صابری (بی‌نا، ۱۳۷۳ب: ۴۷) و نصرالله مسلمیان با این اشاره که «برای حل تضاد هویت و مدرنیسم در کار و روال و آثار نقاشان ما، راه‌حل‌های گوناگونی پیشنهاد شد. مسلمیان از نقاشانی است که در ده ۶۰ به بعد با برهم نهادن خلاقانه عناصر سنتی و مدرن، تلفیقی نو به دست داد که بر نقاشی معاصر تاثیری مهم برجای گذاشت» (بی‌نا، ۱۳۷۵: ۱۲).

۳) بازه سوم: ۱۳۷۶-۱۳۸۴

مبانی نظری و عملی نگارگری

مضمون مبانی نظری نگارگری در این دوره هم‌چنان مد نظر باقی ماند. جستاری درباره معنویت نگارگری (جلالی جعفری، ۱۳۷۹: ۱۰۱)، حکمت نگارگری (رجبی، ۱۳۸۰: ۴۰)، مفاهیم نگارگری ایرانی (نوروزی‌طلب، ۱۳۷۸: ۸۵)، بازجست جنبه‌های قدسی نگارگری (ناسی، ۱۳۷۸: ۱۶۴) و مقالاتی متمرکز بر جنبه‌های حکمی نگارگری از این زمره بودند.

مضامینی نیز جنبه‌های اصیل نگارگری را برجسته کردند؛ برای نمونه یک مقاله به ظرفیت‌های نگارگری برای ترسیم چهره‌های مقدس توجه کرد (مددپور، ۱۳۸۳: ۲۸۶). در یک مقاله نیز به ابزار نگارگری توجه شد که معطوف به مبانی عملی نگارگری بود (کن‌بای، ۱۳۷۶: ۹۴).

تاریخ نگارگری

تاریخ نگارگری ایرانی مضمون تکرارشونده‌ای بود. جستارهایی با موضوع کمال‌الدین بهزاد، هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، طراحی‌های دیوان سلطان احمد جلایر، نگاره‌های شاهنامه شاه‌طهماسبی، تاریخ نگارگری از ابتدا تا صفویه و نگارگری مکتب شیراز از این دست بودند. معرفی مشاهیر تاریخ نگارگری نیز دنبال شد، از جمله معرفی سلطان محمد و کمال‌الدین بهزاد (سهرابی و همکاران، ۱۳۸۸: ۷).

معاصریت نگارگری و نقد آن

این مضمون در برخی نقدهای هنری مستتر بود. در نقدی بر یک نمایشگاه نقاشی تلاش نقاش در نگاه به سنت‌های دیرین نگارگری چنین تفسیر شد: «او رودرروی سنت‌های نگارگری ایرانی ایستاده و آشکارتر از پیش به آن سنت‌ها پرداخته است. نه این‌که آن‌ها را بپذیرد؛ بلکه او گاه، با قاطعیت تمام به شکستن آن سنت‌ها و فرم‌ها می‌پردازد» (اخوت، ۱۳۷۷: ۱۴۲).

مقاله دیگری تلاش داشت در نقد نگارگری سنت‌گرا و معاصربودگی آن، این مضمون را برجسته کند که، نگارگری هنوز زبان معاصر خود را نیافته است: «بعید به نظر می‌رسد که با شیوه‌ها و اسلوب‌هایی که در غرب رایج بوده‌اند یا هستند از شیوه‌های پیش از رنسانس گرفته تا لیت مدرن و پست‌مدرن، بتوان ارزش‌های معنوی، عرفانی و فرهنگی ایران اسلامی را بیان کرد... باید اعتراف کنیم که ماهیت و ارزش‌های پنهان نقاشی گذشته ما برای بسیاری از نقاشان که به‌عنوان نگارگران آثارشان را ارایه داده‌اند، روشن نیست» (نادعلیان، ۱۳۷۷: ۸۵).

در یک گفتگو، معاصریت نگارگری معاصر نفی شد: «نقاشی و هنر ایرانی، یکی از تجلیات تمدن اسلامی است که سال‌هاست دوره‌اش به سر آمده و زایل شده است. همه سنت‌ها و نشانه‌های آن تمدن نیز همراه با کلیت آن به پیشینه تاریخی و گذشته دست‌نیافتنی رفتند. احیای چنین صورت تمدنی غیرممکن است» (میرفتاح، ۱۳۷۷: ۲۴-۳۱).

شماری از مقالات هم‌چنین، به بیان ظرفیت‌های هنر نگارگری اصیل ایران، که هم‌سو با اصول و مبانی نقاشی مدرن است،

توجـه می‌دادنـد: بـرای نمونـه (سـاتون، ۱۳۷۸: ۱۲۰) و (فینکلـدی، ۱۳۸۰: ۶۰).
تـلاش بـرای تبییـن نسـبت میـان شـکل در نگارگـری و نقاشـی معاصـر ایـران نیـز مضمونـی در مسـیر بررسـی وضـع معاصریـت نگارگـری بـود (حسـینی‌راد، ۱۳۷۷: ۱۳۶). مضمـون برسـاخته دیگـر ایـن بـودکـه، چـون در سـده دهـم هجـری و مقـارن رویارویـی هنر ایران با غرب، نقاشـی ایرانی صـورت جدیـدی بـرای خـود بازیافتـه، در صـورت توجـه بـه اصـول و حقیقـت ایـن هنـر هم‌چنـان می‌تـوان بـه مانـدگاری آن در دوره معاصـر امیـد داشـت (خزایـی، ۱۳۷۸: ۷۲).
انتشـار متـن یـک سـخنرانی نیـز مضمـون اشـتراکات زبانـی نگارگـری و هنـر مـدرن را دربـر داشـت کـه فحـوای آن تکاپـو بـرای کسـب معاصریـت در نگارگـری بـود (حسـینی، ۱۳۷۷: ۵۳).

نگارگران معاصر

یادکـرد از هنرمنـدان نگارگـر معاصـر در ایـن دوره نیـز اسـتمرار یافـت: فرشـچیان، رسـتمیان و رستم‌شـیرازی از پیشکسـوتان، و قاضـی‌زاده، نائیجـی، صـدری و معیـری‌زاده از نگارگـران جـوان.

۴) بازه چهارم: ۱۳۸۴-۱۳۹۲

پژوهش در نگارگری

مضمونـی کـه در ایـن دوره بـا قـوت بیش‌تـری نظـام یافـت، بـر پژوهـش در مـورد نگارگـری اسـتوار بـود. تاکیـد بـر ضـرورت بسـط تحقیقـات در زمینـه هنـر اسـلامی (مددپـور، ۱۳۸۴: ۱۸۱) و مطالعـه در مولفه‌هایـی از نگارگـری هم‌چـون زمـان و مـکان (داداشـی، ۱۳۸۹: ۵۲) و مبانـی عرفانـی رنـگ (یـزدی، ۱۳۸۹: ۲۴) از مصادیـق آن بودنـد
هم‌چنیـن بـود: تحقیـق در بـاب رنـگ در نگارگـری (اسـحاق‌پور، ۱۳۸۲: ۳۰)، طبیعـت در نگارگـری (سـعیدی و کشـاورز، ۱۳۸۷: ۱۹۴) و عشـق در نگارگـری (افـروغ، ۱۳۷۸: ۸۰). مطالعـه هنرهـای پیرامونـی نگارگـری هم‌چـون تشـعیر، شـمایل‌نگاری، نقاشـی قهوه‌خانـه‌ای و نقاشـی پشت‌شیشـه نیـز مصادیقـی بودنـد کـه پژوهـش در نگارگـری را برجسـته کردنـد.
مطالعاتـی تاریخی‌نگـر نیـز وجـود داشـت: مقالـه رابطـه ادبیـات حماسـی و نگارگـری (عصمتـی، ۱۳۸۸: ۱۰۷)، و مقـالات کاغذسـازی (نظـری، ۱۳۸۸: ۸) و قلم‌مـو در نگارگری (کن‌بـای، ۱۳۸۴: ۱۴)، کـه بـه مقولـه ابـزار در نگارگـری توجـه داشـتند. توجـه بـه کتاب‌شناسـی نگارگـری نیـز بـر بسـط مضمـون مذکـور دلالـت داشـت (احمـدزاده، ۱۳۹۰: ۹۳).
تحلیـل هنـری نگاره‌هـا نیـز تحقیـق در نگارگـری را برجسـته کـرد: تحلیـل منتخبـی از نگاره‌هـای نسـخه قصص‌الانبیـاء (کاظـم‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۲۲)، تصویـر آتـش در نگارگـری (بلخـاری و رمضان‌ماهـی، ۱۳۹۱: ۱۲۳)، زندگـی روزمـره در نگاره‌هایـی از میرسـیدعلی (میرزایـی مهـر، ۱۳۹۱: ۱۰۹) و زندگـی در آثـار میرسـیدعلی (قاضـی‌زاده، ۱۳۹۰: ۷۲).

تاریخ نگارگری

در ایـن دوره، مضامیـن متعـددی دربـاره تاریـخ نگارگـری تولیـد شـدند: تحقیـق در بـاره سـلطان‌محمد (آژنـد، ۱۳۸۴: ۷۶)، محمـد سـیاه‌قلم (میرزایی‌مهـر، ۱۳۸۷: ۲۲)، بهـزاد (مهـدی‌زاده، ۱۳۹۰: ۸۱)، مکتـب بخـارا (آژنـد، ۱۳۸۶: ۲۸)، شـیوه و مکتـب نگاره‌هـای خاوران‌نامـه (رضـی‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۸) و معرفـی نسـخه مصـور مونس‌الاحـرار (حسـینی، ۱۳۸۵: ۱۱۵).

معاصریت نگارگری

جسـتجوی امـر معاصـر در هنـر نگارگـری در ایـن دوره دوام یافـت. در یـک گفتگـو بـا طـرح حکمـت هنـر نگارگـری و وضـع گذشـته و امـروز آن مضامینـی شـکل گرفـت کـه دال بـر زنـده و جاری‌بـودن ایـن هنـر در سـیر تاریخـی آن به‌ویـژه پـس از انقـلاب اسـلامی بـود (رجبـی، ۱۳۸۶: ۳۰). در گفتگویـی دیگـر از خفـای باطـن نگارگـری در نقاشـی معاصـر ایـران سـخن رفـت (گـودرزی (دیبـاج)، ۱۳۸۸: ۱۲)؛ و در یـک گـزارش، نگارنـده برخـی مضامیـن انتقـادی را چنیـن برجسـته کـرد: «نقاشـی ایرانـی معاصـر نیسـت. حـرف انسـان امـروزی را نمی‌زنـد و تـوان برقـراری ارتبـاط بـا نسـل زنـده و پویـای حاضـر نـدارد. ... نقاشـی ایرانـی هیچ‌کـس را وادار بـه تفکـر نمی‌کنـد» (رضاپـور، ۱۳۹۰: ۸).

در نقد نمایشگاه شاهکارهای نگارگری ایرانی، به فقدان هنرمندان پیشرو و تکثیر هنرجویان پیرو به‌مثابه واقعیت نگارگری معاصر اشاره شد. نویسنده در نقد جریان نگارگری معاصر نگاشت که «آثار شبیه هم و در گروه‌هایی انگشت‌شمارند، ... اگر خلاقیتی چند بروز می‌کند ... چیزی جز بدعت بی‌اصل و مبنا نیست ... بهتر است روح آن زمان در سبک و سیاق این زمان دمیده شود» (میرزایی، ۱۳۸۴: ۶).

در یادداشت دیگری بیان شد که «ماجرای مینیاتوریستی ایرانیان اگر به کپی‌های بی‌صفت، تقلید و تکرارهای مبتذل منتهی نشود و در همان ستایش و تکریم‌های میهن‌پرستانه و تفاخرهای ملی باقی بماند، امری دوست‌داشتنی است ... هر عصری می‌تواند عناصر خود را بزاید ... ای کاش به‌جای اینکه از ... سنت‌های دست‌وپاگیر به‌اصطلاح نگارگری سخن بگوییم، از شهامت تغییر و تحول رضا عباسی و تعین کمال‌الدین بهزاد ... گفته بودیم» (نظری، ۱۳۸۴: ۱۲).

در جستاری دیگر، التزام به موضوع در نگارگری، مانع پرداختن به نگارگری دانسته شد: «در شرایطی که آزادی دیدگاه و تفکر آدمیان خارج از هرگونه محدوده، چارچوب و موضوعی مشخص، به‌عنوان نیازی ارضا نشده در هنرمندان وجود دارد ... موضوع در نگارگری ... مانعی برای پرداختن به نگارگری است» (نعیمی، ۱۳۸۵: ۲۲). همچنین بود نقد هشتمین دوسالانهٔ نگارگری و مقالاتی که به رابطه میان صورت و معنای نگارگری معاصر پرداختند (مدرسی، ۱۳۸۸: ۱۳).

نتیجه

پژوهش نشان داد که دغدغه «هویت و معاصریت» در نگارگری پس از انقلاب اسلامی، بخشی از جریان فکری مجلات فرهنگی-هنری بوده و انگاره‌های گوناگونی از این هنر را برساخته است. تنوع در این انگاره‌ها از نگارگری، از هنری که سرمدی است و به حقیقت تاریخ رجوع دارد، تا هنری متعلق به تمدنی پایان‌یافته که در زمانِ «معاصر» نمی‌گنجد، در این اندیشه‌ورزی، در نوسان بود. در این مقاله، تحلیل مضامین در ۶ مجله تخصصی هنری «فصلنامه هنر، هنر معاصر، هنرهای تجسمی، تندیس، گلستان هنر و ادبستان فرهنگ و هنر» و ۶ مجله فرهنگی-هنری «کیهان فرهنگی، سوره، بیناب، کِلک، آدینه و دنیای سخن» نشان داد که ابهام در ماهیت و هویت نگارگری معاصر ایران و چشم‌انداز آن، به ساخت مضامینی دامن زد تا به پاسخی برای رفع این ابهام منجر شود.

مجلات مذکور در سه دهه مطالعه‌شده، در میانه سه پارادایم «سنت‌گرایی، نوسنت‌گرایی و نوگرایی»، انگاره‌های متفاوتی از نگارگری معاصر را برساختند که متاثر از نگاه به عصر و زمان در هر پارادایم متفاوت می‌نماید. با اتخاذ رویکرد نظری به فهم معاصریت در پارادایم نوگرایی و نوسنت‌گرایی -که هنرهای معاصر، هنرهایی «درزمان-امروزی» هستند- به نظر می‌رسد انگاره نگارگری معاصر، در تصویری مجسم می‌نمود که با هنر غالب در این عصر هنر مدرن و پسامدرن غرب-همگن و هم‌زبان گردد. مجلاتی هم‌چون هنر معاصر، هنرهای تجسمی، تندیس، ادبستان فرهنگ و هنر، کلک، آدینه و دنیای سخن، ضمن نظرداشت مبادی سنتی این هنر، معاصریت آن را در هم‌زبانی با هنر معاصرِ جهانی‌شده تبیین کردند. در برابر، با اتخاذ رویکرد نظری در پارادایم سنت‌گرایی، مبنی بر باور به زمان سرمدی و سَیلان زمان باقی در اعصار تاریخی گوناگون از جمله عصر حاضر، به نظر می‌رسد انگاره نگارگری معاصر در تصویر متمایزی در حال شکل‌گیری بود.

در این انگاره، ضمن توجه به زبان جهانی‌شده در هنر، با رجوع به حقیقت فرازمانی نگارگری و کشف زبان از یادرفته آن، می‌توان بر اساس خصلت «فرازمانی-سرمدی» این هنر، زبانی از آن را برساخت که قادر به گفتگو با هنر جهان گردد. چنان‌که تحلیل یافته‌ها نشان می‌دهد، مجلات فصلنامه هنر، کیهان فرهنگی، گلستان هنر، سوره و بیناب، به این رویکرد نظری گرایش بیش‌تری داشته‌اند. اصلی‌ترین مضامینی که موید استنتاج مذکور است در جدول ۱ مندرج است. این جدول هم‌چنین، نشانگر پارادایم‌های اندیشه‌ورزی مجلات گوناگون در دوره‌های فعالیت آنان در چهار بازه زمانی و برخی تغییرات در آن‌ها و نیز در پرداخت به نگارگری است.

در نگاهی کلی، برساخت انگاره‌ای منسجم از نگارگری معاصر، در هیچ‌یک از دو رویکرد یادشده، محقق نشد. تضارب آرا در این باره به سویه مشخصی میل نیافت و مضمون چگونگی معاصریت در نگارگری ایرانی در حد پرسش باقی ماند که یکی از دلایل آن، کاهش تدریجی انتشار مجلات تخصصی فرهنگی-هنری غیردانشگاهی، به‌مثابهٔ محمل اندیشه‌ورزی نخبگانی برای طرح پرسش‌های بنیادین درباره هویت هنر معاصر ایران، و کنکاش برای یافتن پاسخ آن‌ها دانسته می‌شود.

جدول ۱. مضامین اصلی دربارهٔ نگارگری معاصر ایران در ۱۲ مجله فرهنگی-هنری (۱۳۵۷-۱۳۹۲).

	عنوان نشریه	بازهٔ اول (۱۳۶۰ تا ۱۳۶۷)	بازهٔ دوم (۱۳۶۷ تا ۱۳۷۶)	بازهٔ سوم (۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴)	بازهٔ چهارم (۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲)
		مضامین اصلی	مضامین اصلی	مضامین اصلی	مضامین اصلی
۱	فصلنامه هنر	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم سنت‌گرایی شرح مبانی نظری و عملی نگارگری/ تمایزبخشی مبادی نگارگری و نقاشی مدرن غرب/ تبیین تاریخی اصول نگارگری و معرفی آثار و هنرمندان/ تبیین دلایل افول نگارگری در رویارویی با فرهنگ مدرن/ اهمیت حفظ سنن ضمن نوپژوهی/ معرفی نگارگران جوان	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم سنت‌گرایی/ نوگرایی شرح تاریخ مکاتب نگارگری و سرآمدان/ کاربست سنن نگارگری در نقاشی نوگرا/ توجه‌بخشی به مبادی دینی نگارگری/ معرفی نگارگران معاصر	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم سنت‌گرایی/ مبانی نظری نگارگری/ ظرفیت‌های زبانی سنتی نگارگری/ شرح تاریخ مکاتب نگارگری و سرآمدان	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم نوگرایی/ اهمیت‌بخشی به پژوهش نگارگری/ تحلیل هنری نگاره‌ها/ شرح تاریخ مکاتب نگارگری و سرآمدان
۲	کیهان فرهنگی	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم سنت‌گرایی معرفی نگارگران جوان و معاصر	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم سنت‌گرایی/ نوگرایی بضاعت اندک نگارگری معاصر در مواجهه با دغدغه‌های انسانی/ توجه‌بخشی به مبادی دینی نگارگری/ معرفی نگارگران معاصر	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم سنت‌گرایی معرفی نگارگران معاصر	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم سنت‌گرایی اهمیت‌بخشی به پژوهش در نگارگری

۳	**آدینه**	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوگرایی از هم‌گسیختگی نقاشی ایران در پیوندبانگارگری/ عدم شناخت مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری و کاربست آن در نقاشی نوگرا/در فرایند بودن شکل زبان معاصر هنرنگارگری	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوگرایی عدم دست‌یابی سنت‌گرایان و نوگرایان به زبان معاصر نگارگری/ معرفی نقاشان معاصرملهم‌ازنگارگری	-	-
۴	**دنیای‌سخن**	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوگرایی تقابل غیرقابل انکارمیان‌نگارگری سنتی و نقاشی معاصر/ضرورت عبور از سنن کهنه در نگارگری معاصر/ امکان وام‌گیری از نگارگری‌درهنرنقاشی‌معاصر	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوگرایی رهیافت تلفیق شیوهٔ نگارگری‌باشیوهٔ‌نقاشی‌غربی برای‌حصول‌زبان‌معاصر	-	-
۵	**سوره**	-	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌سنت‌گرایی شرح مبانی عملی نگارگری/ تحلیل‌هنری‌نگاره‌ها/معرفی نگارگران‌معاصر	-	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌سنت‌گرایی معرفی‌نگارگران‌معاصر
۶	**ادبستان‌فرهنگ وهنر**	-	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوگرایی/سنت‌گرایی بلاتکلیفی نقاشان معاصر در چگونگی استفاده از نگارگری در نقاشی معاصر/معرفی نگارگران‌معاصر		
۷	**کلک**	-	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوگرایی ضرورت حفظ اصالت‌های نگارگری با عدم انقیاد آن به روش‌های به‌جا مانده از استادان قدیمی/ اهمیت حفظ میراث نگارگری/ معرفی‌نگارگران‌معاصر	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوگرایی اقتضای عبور از سنن قدیمی در دست‌یابی به زبان معاصر نگارگری	
۸	**هنرمعاصر**	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوسنت‌گرایی به‌عاریت گرفتن تکنیک نگارگری در نمایش اوهام اروتیک و منحط در نگارگری معاصر/ ضرورت بهره‌گیری از تکنیک‌های نوین در نگارگری ضمن حفظ حرمت نگارگری/ فقدان تفکر در نگارگری معاصر/ عدم ضرورت زبان معاصر نگارگری و کفایت به هم‌دوره‌بودن نگارگر با زمان حال برای‌معاصریت‌این‌هنر			

۹	**هنرهای‌تجسمی**	–	–	خوانش نگارگـــری معاصر در پارادایم‌نوسنت‌گرایی مبانـــی نظـــری نگارگـــری/ شرح تاریخ مکاتب نگارگری و ســـرآمدان/غیبـــت زبـــان معاصـــر نگارگری ســـنتی/ بـــه ســـرآمدن دوران تمدن اسلامی و نگارگری متعلق به آن/ بازجســـت ظرفیت‌های نگارگری هم‌سو با زبان نقاشی مدرن/ امکان دســـت‌یابی به نگارگری معاصـــر در صورت توجه به اصول و حقیقت این هنر	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوسنت‌گرایی اهمیت‌بخشـــی به پژوهش نظـــری در نگارگـــری/ مطالعهٔ هنرهای وابســـته به نگارگری/ شـــرح تاریخ مکاتب نگارگری و سرآمدان آن‌هـــا/ جســـتجوی زبان معاصر در نگارگری
۱۰	**تندیس**	–	–	خوانش نگارگـــری معاصر در پارادایم‌نوگرایی/سنت‌گرایی مطالعه تاریخی نگارگری/نقد زبان‌هنری‌نگارگری‌معاصر	خوانش نگارگـــری معاصر در پارادایـــم نوگرایـــی/ سنت‌گرایی مطالعهٔ هنرهای وابســـته به نگارگری/ شـــرح تاریخ مکاتـــب نگارگـــری و ســـرآمدان/ آسیب‌شناسی نگارگری‌معاصر
۱۱	**بیناب**	–	–	خوانش نگارگـــری معاصر در پارادایم‌نوسنت‌گرایی ظرفیت‌هـــای زبانی ســـنتی نگارگری	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌نوسنت‌گرایی اهمیت‌بخشـــی به پژوهش در نگارگری/ تحلیل هنری نگاره‌ها
۱۲	**گلستان‌هنر**	–	–	–	خوانش نگارگری معاصر در پارادایم‌سنت‌گرایی اهمیت‌بخشـــی به پژوهش در عرصـــهٔ عمـــل و نظـــر نگارگـــری/ شـــرح تاریخ مکاتب‌نگارگری‌وسرآمدان

پی‌نوشت

۱. Thematic Analysis.
۲. نک. (براون و کلارک، ۲۰۰۶، در عابدی‌جعفری و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۵۳).
۳. نک. (سفیری، ۱۳۸۷: ۵۹).
۴. contemporaneous, contemporary, current.
۵. Alteration.
۶. Motion.
۷. Herder.
۸. Alain Badiou.
۹. Stallabrass.
۱۰. Catherine Millet.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۴). سیمای سلطان‌محمد تبریزی در منابع دوره صفوی و سلطان محمد مصور «شیر بیشهٔ تصویر»، ***فصلنامه هنر***، شماره ۶۳، ۷۶-۹۷.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵). معرفی محمد سیاه‌قلم و غیاث‌الدین محمد نقاش، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۴، ۲۸-۳۳.

آژند، یعقوب (۱۳۸۶). مکتب نگارگری بخارا، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۶، ۲۸-۳۳.

آغداشلو، آیدین (۱۳۷۲). گفتگو با هنرمند، ***هنر معاصر***، شماره ۲، ۴۹.

آگامبن، جورجو (۱۳۸۹). ***آپاراتوس چیست؟***، ترجمه یاسر همتی، تهران: رخدادنو.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۹). جلوه ناب هنر ایرانی در مینیاتورهای شاه طهماسبی، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۱۰، ۹۰-۹۵.

ابراهیم، محسن (۱۳۷۴). نگاهی به دومین نمایشگاه دوسالانه نگارگری ایرانی-اسلامی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۸، ۳۷۹-۳۸۴.

احسنت، ستاره و استخریان حقیقی، امیررضا (۱۴۰۱). نقش زمان و نسبت آن با رویکرد درزمانی و هم‌زمانی در مکتب نگارگری شیراز، ***جلوه هنر***، شماره ۳۴، ۷-۲۳.

احمدزاده، سعادت (۱۳۹۰). تحقیقی در کتاب‌شناسی نگارگری سی‌ساله اخیر ایران، فصلنامه هنر، شماره ۸۳ و ۸۴، ۹۳-۱۰۸.

احمدیان شیجانی، مهدی (۱۳۹۳). نقد کتاب: تقدس‌زدایی از هنر برآمده از تفکر عرفانی و نظرگاه دانتو در باب قواعد هنر؛ با مطالعه موردی کتاب هنر معاصر، ***تندیس***، شماره ۲۸۲، ۳۰.

اخوت، محمدرحیم (۱۳۷۷). نقدی بر نقاشی‌های شیوا بنی‌فاطمی، ***کلک***، شماره ۱۰۰، ۱۴۲-۱۴۳.

استالابراس، جولیان (۱۳۹۷). هنر نخبه در عصر پوپولیسم، ترجمه نغمه یزدان‌پناه، ***حرفه هنرمند***، شماره ۷۳، ۲-۳۰.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۸۲). نگارگری ایرانی رنگ‌های نور آینه و باغ، ترجمه جمشید ارجمند، ***فصلنامه هنر***، شماره ۵۷، ۳۰-۵۳.

افتخاری، سیدمحمود (۱۳۶۹-۱۳۶۸). گوشه‌نشین خلوت هنر، سیری در زندگی و آثار کلارا آبکار، بانوی هنرمند عرصه نگارگری ایران، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۸، ۱۵۰.

افتخاری، سید محمود (۱۳۷۱). کیمیاگر نقش و رنگ، به یاد استاد ابوطالب مقیمی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۲، ۲۳-۲۸.

افتخاری، سیدمحمود (۱۳۷۲الف). یادگار هنر: استاد هادی تجویدی، نخستین معلم مینیاتور، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۳، ۹-۱۸.

افتخاری، سیدمحمود (۱۳۷۲ب). جسارت و واقع‌بینی، نه سنت‌شکنی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۳، ۲۸۸-۲۹۰.

افتخاری، سیدمحمود (۱۳۷۳-۱۳۷۲). به یاد استاد حسین الطافی، نگارگر مینیاتور و گل و مرغ، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۴، ۱۰۳.

افروغ، محمد (۱۳۷۸). جست‌وجوی عشق در نگارگری ایرانی-اسلامی، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۲۶۴ و ۲۶۵، ۸۰-۹۳.

امامی، کریم (۱۳۷۳). بازگشت شاهنامه شاه طهماسبی، ***کلک***، شماره ۵۳، ۱۱-۲۱.

امامی، کریم (۱۳۷۴). فهرست حضور و غیاب برای مینیاتورهای شاهنامه شاه طهماسبی، ***کلک***، شماره ۶۷، ۱۶۴-۱۷۷.

ایزدیاری، سودابه (۱۳۹۸). ***زمان آگاهیِ مدرن در کانت و هگل***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد فلسفه، قزوین: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).

بشیری، یحیی (۱۳۶۶). معرفی نمایشگاه نقاشی نامی پتگر، ***آدینه***، شماره ۱۱، ۳۲.

بلخاری‌قهی، حسن و رمضان‌ماهی، سمیه (۱۳۹۱). تحلیل شمایل‌های آتش در نگارگری ایرانی-اسلامی، ***بیناب***، شماره ۲۱، ۱۲۳-۱۵۲.

بنی‌اسدی، محمدعلی (۱۳۷۳). پویه در مرز کهن مایگی و نویافتگی، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۱۱۵، ۸۲.

بهرامی، مهین (۱۳۶۶). معرفی نمایشگاه، آدینه، شماره ۶، ۴.

بی‌نا (۱۳۶۱). مینیاتور، از سنت تا بدعت، گفتگو با محمدباقر آقامیری، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲، ۱۳۸-۱۴۱.

بی‌نا (۱۳۶۳الف). سیری بر نمایشگاه آثار هنرمندان در موزه هنرهای معاصر: بدایعی در پهنه زندگی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۷، ۱۵۴-۱۶۵.

بی‌نا (۱۳۶۳ب). استاد جزی‌زاده تذهیب‌نگار، مینیاتوریست، طراح قالی، ***کیهان فرهنگی***، شمارهٔ ۸، ۴۸.

بی‌نا (۱۳۶۴الف). خانم زینت امامی، هنرمند مینیاتور و هنرهای وابسته به آن، ***کیهان فرهنگی***، شمارهٔ ۲۲، ۴۸.

بی‌نا (۱۳۶۴ب). ملیح ناصری و طرح های اسلیمی، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۲۴، ۴۸.

بی‌نا (۱۳۶۴ج). استاد محمود فرشچیان هنرمند بزرگ مینیاتور، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۱۹، ۴۸.

بی‌نا (۱۳۶۴د). خوشا جوانی که وقف هنر کردم، گفتگو با زینت‌السادات امامی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۸، ۱۳۶-۱۴۱.

بی‌نا (۱۳۶۴هـ). ***آدینه***، شماره ۲، ۴.

بی‌نا (۱۳۶۵الف). عیسی آلفته و نقاشی بهار، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۲۵، ۴۸.

بی‌نا (۱۳۶۵ب). محمدباقر آقامیری نقش‌آفرین مینیاتور و تذهیب، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۳۱، ۴۸.
بی نا (۱۳۶۷الف). مجید مهرگان، استاد نقاشی ایرانی، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۵۰، ۶۴-۶۵.
بی‌نا (۱۳۶۷ب). برداشتی از حافظ در مینیاتورهای مهین افشان پور، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۵۶، ۱۰۴.
بی‌نا (۱۳۶۸الف). برگی از شاهنامهٔ فردوسی، ***سوره***، شماره ۷، ۴۰.
بی‌نا (۱۳۶۸ب). علیجان پور: تحول در مینیاتور، بی‌نیاز از اصالت نیست، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۶۶، ۷۲-۷۳.
بی‌نا (۱۳۶۸ج). فرهاد لاله‌دشتی، هنرمند مینیاتور، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۶۹، ۶۴.
بی‌نا (۱۳۷۱). هنر نگارگری، قرابت حکمت و هنر، گفتگو با اردشیر مجرد تاکستانی، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۸۷، ۶۶.
بی‌نا (۱۳۷۲الف). میراث فرهنگ شرق، گفتگو با محمدعلی رجبی، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۱۰۳، ۱۱۴.
بی‌نا (۱۳۷۲ب). یک عمر خادم نگارگری ایران، گفتگو با عباس جمال پور، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۳، ۲۸۷-۲۸۰.
بی‌نا (۱۳۷۲ج). سرمقاله، ***هنر معاصر***، شماره ۱، ۳.
بی‌نا (۱۳۷۳الف). آب کم جو، تشنگی آور به‌دست، ***ادبستان فرهنگ و هنر***، شماره ۵۵، ۳۷-۳۹.
بی‌نا (۱۳۷۳ب). آثار فیروزه صابری در نگارخانه سبز، ***آدینه***، شماره ۴۹، ۴۷.
بی‌نا (۱۳۷۵). تعلیق و فضاي چندساحتي نقاشي معاصر، ***آدینه***، شماره ۱۱۲، ۱۲-۱۷.
بی‌نا (۱۳۷۶). رویدادهای فرهنگی ایران و جهان، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۱۳۲، ۸۲-۸۳.
بی‌نا (۱۳۹۰). محمدعلی رجبی در یک نگاه، ***سوره***، شماره ۵۶ و ۵۷، ۷۲.
پاپادوپولو، آلکساندر (۱۳۶۱). مینیاتور، تصویرسازی عالمی کوچک برای انسان، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲، ۷۰.
پاپادوپولو، آلکساندر (۱۳۶۲). جادوی رنگ در مینیاتور، ***فصلنامه هنر***، شماره ۴، ۸۶-۱۰۳.
پاپادوپولو، آلکساندر (۱۳۶۲-۱۳۶۳). تلخیصی از تحقیقات آلکساندر پاپادوپولو درباره مینیاتور: عرفان شهرودی در مینیاتور، ***فصلنامه هنر***، شماره ۵، ۹۴-۱۰۹.
پروهان، مرضیه (۱۳۷۱). استاد هادی تجویدی: حلقه اتصال هنر نگارگری سنتی به نسل امروز، ***ادبستان فرهنگ و هنر***، شماره ۳۹، ۲۴-۲۷.
پلنگی، ناصر (۱۳۷۲). میراث معنوی هنر، ***هنر معاصر***، شماره ۱، ۲۰-۲۱.
پولیاکوا، ی.ا. ورحیموا، ز.ای (۱۳۷۵). ترسیم انسان در نقاشی ایرانی، ترجمهٔ زهره فیضی، ***سوره***، شماره ۷۰، ۶۶.
تجویدی، علی‌اکبر (۱۳۷۹). نقاشی ایرانی از کهن‌ترین زمان تا دوره صفویه، ***فصلنامه هنر***، شماره ۵۷، ۱۰۲-۱۲۱.
جلالی جعفری، بهنام (۱۳۷۹). معنویت در طبیعت بی‌جان: نگارگری ایرانی-اسلامی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۴۶، ۱۰۱-۱۰۷.
حاتم، غلامعلی (۱۳۷۴-۱۳۷۵). نگاهی به هنر نگارگری ایران، ***فصلنامه هنر***، شماره ۳۰، ۲۰۷-۲۲۰.
حاج سیدجوادی، سیدکمال (۱۳۶۲ و ۱۳۶۳). سیری پیرامون پیدایش نگارگری در سرزمین‌های اسلامی: فرامین اسلام در شکوفایی هنر نگارگری، ***فصلنامه هنر***، شماره ۵، ۲۴۰-۲۴۵.
حسینی، عباس (۱۳۸۸). میرسیدعلی روایت‌گر زندگی عامه، ***فصلنامه هنر***، شماره ۸۱، ۱۳۷-۱۵۹.
حسینی، مهدی (۱۳۷۱). نگارگری دوره زند و قاجار، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۲، ۴۹-۷۰.
حسینی، مهدی (۱۳۷۷). مدرنیسم پنهان در نگاره‌های سده سیزدهم هجری قمری، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۳، ۵۳-۶۳.
حسینی، مهدی (۱۳۸۴). معمای لاینحل استاد محمد سیاه قلم، ***گلستان هنر***، شماره ۱، ۹۳-۱۰۰.
حسینی، مهدی (۱۳۸۵). معرفی نسخه مصور مونس‌الاحرار، ***گلستان هنر***، شماره ۶، ۱۱۵-۱۲۲.
حسینی، مهدی؛ مجرد تاکستانی، اردشیر و مرآتی، رامین (۱۳۸۸). نگارگری امروز، ***تندیس***، شماره ۱۴۶، ۱۰-۱۱.
حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۷۷). شکل‌های هنر سنتی و نقاشی معاصر ایران، ***هنر معاصر***، شماره ۲، ۱۳۵-۱۴۶
حلیمی، محمدحسین (۱۳۶۸). بارگاه کیومرث، ***سوره***، شماره ۱، ۳۶-۴۰.
خامنه‌ای، سیدعلی (۱۳۷۲). سرمقاله: بیانات مقام معظم رهبری پس از بازدید از اولین نمایشگاه نگارگری اسلامی، ایرانی در جمع اساتید و هنرمندان، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۳، ۵-۸.
خرمی‌نژاد، جمال‌الدین (۱۳۷۲). در آثار استاد کریمی پیوند تاریخی مینیاتور قطع نشد، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۳، ۲۹۱-۲۹۴.
خزایی، محمد (۱۳۷۸). رستاخیزی مجدد در هنر ایران: همچون آتش زیر خاکستر، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۷، ۷۲-۷۹.
خزایی، محمد (۱۳۷۹). طراحی‌های دیوان سلطان احمد جلایر شاهکار هنر نگارگری ایران، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۸، ۱۸-۲۷.
داداشی، ایرج (۱۳۸۹). درآمدی بر مساله زمان و مکان در نگارگری ایرانی با توجه به نظریات تاج‌الدین اشنوی، ***بیناب***، شماره ۱۷، ۶۰-۵۲.
دالوند، احمدرضا (۱۳۷۰). نقد نمایشگاه شیوا بنی‌فاطمی، ***آدینه***، شماره ۵۹، ۴۹.
ذابح، ابوالفضل (۱۳۶۳). طلائی، شنگرف، سبز زنگاری، ***فصلنامه هنر***، شماره ۶، ۱۱۸-۱۳۹.
ذابح، ابوالفضل (۱۳۶۵). قلمدان و قلمدان‌سازی، ***دنیای سخن***، شماره ۲، ۴.
ذکاء، یحیی (۱۳۷۴). ماجرای خرید شاهنامه شاهی (شاهنامه هوتن)، ***کلک***، شماره ۶۸، ۶۹ و ۷۰، ۱۳۴-۱۵۲.
رجبی، محمدعلی (۱۳۷۲). میراث فرهنگ شرق، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۱۰۳، ۱۱۴.
رجبی، محمدعلی (۱۳۸۰). نگارگری ما را به محضر تاریخ

می‌برد، هنرهای تجسمی، شماره ۱۲، ۴۰.
رجبی، محمدعلی (۱۳۸۶). به سمت هنر حقیقی بازمی‌گردیم، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۷، ۳۰-۳۷.
رحمتی، حمید (۱۳۷۰). این همه ناهماهنگی، نمایشگاهی در موزه هنرهای معاصر، ***آدینه***، شماره ۲۲، ۵۰-۵۲.
رضاپور، مهران (۱۳۹۰). گره نگارگری همچنان کور - به بهانه برگزاری هشتمین دوسالانه نگارگری ایران، ***تندیس***، شماره ۸، ۲۱۳.
رضی‌زاده، رضیه (۱۳۸۴). در شیوه و مکتب نگاره‌های خاوران‌نامه، ***گلستان هنر***، شماره ۲، ۵۸-۶۹.
روحبخش، جعفر (۱۳۶۷). این است گویای بی‌زبان که منم، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۵، ۲۲۰.
ساتون، د. (۱۳۷۸). تصویر شرق در آثار نقاشان غرب، ترجمه فرزین طالبی، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۵، ۱۲۰-۱۲۷.
سجادی، سیدجعفر (۱۳۸۰). ***فرهنگ معارف اسلامی***، جلد ۳، تهران: کومش.
سجادی، سیدجعفر (۱۳۸۷). ***فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاصدرا***، تهران: طبع و نشر.
سعیدی، محبوبه و کشاورز، پانته‌آ (۱۳۸۷). طبیعت در نگارگری (با تاکید بر نگاره همای و همایون)، ***فصلنامه هنر***، شماره ۷۸، ۱۹۴-۲۰۸.
سفیری، خدیجه (۱۳۸۷). ***روش تحقیق کیفی***، تهران: پیام پویا.
سهرابی، مصطفی؛ جمال‌پور، عباس؛ مجرد تاکستانی؛ اردشیر و موسوی، سید مجتبی (۱۳۸۸). بهزاد، مینیاتور ایران را نجات داد، ***تندیس***، شماره ۱۵۰، ۷.
سودآور، ابوالعلا (۱۳۷۴-۱۳۷۵). نگارگری ایران: سده دوازدهم و سیزدهم، ترجمه مهدی حسینی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۸، ۲۹۷-۳۱۴.
سیف، هادی (۱۳۶۴). رضا عباسی، آبروی هنر صفوی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۰، ۹۴-۱۲۵.
سیف، هادی (۱۳۷۰). طرف چمن و طواف بستان، ***فصلنامه هنر***، شماره ۲۰، ۳۴-۴۳.
شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۲). نقاشی مکتب شیراز، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۰، ۷۰-۸۱.
شایگان، داریوش (۱۳۸۲). تصویر یک جهان یا بحثی درباره هنر ایران، ***فصلنامه هنر***، شماره ۵۷، ۱۶-۲۹.
صابری، فیروزه (۱۳۶۶). معرفی نمایشگاه، ***دنیای سخن***، شماره ۱۰، ۴۶.
صلیبا، جمیل و صانعی دره‌بیدی، منوچهر (۱۳۹۳). ***فرهنگ فلسفی***، جلد ۱، تهران: حکمت.
طاهری، غلامعلی (۱۳۷۲). نقاشی قهوه‌خانه‌ای، ***هنر معاصر***، شماره ۱، ۲۲.
عصمتی، حسین (۱۳۸۸). تاثیر ادبیات حماسی فارسی بر نگارگری ایرانی، ***گلستان هنر***، شماره ۱۵، ۱۰۷-۱۱۴.
فرشچیان، محمود؛ مهرگان، مجید؛ رجبی، محمدعلی و آقامیری، محمدباقر (۱۳۷۲). شکوه و شکوفایی نگارگری، ***کیهان فرهنگی***، شماره ۱۰۱، ۴-۹.
فرهادپور، مراد (۱۳۸۴). آلن بدیو: فرآیند حقیقت، ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***، شماره ۸۹ و ۹۰، ۵۴-۸۴.
فینکلدی، برند (۱۳۸۰). تعامل عقلانیت غربی با اندیشهٔ عارفانه شرقی، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۱۴، ۶۰-۶۹.
قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۰). بررسی دو نگاره زندگی در شهر و زندگی در ییلاق از منظر میرسیدعلی، ***بیناب***، شماره ۱۸، ۷۲-۸۵.
کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۴). زیبایی‌شناسی هنرهای تجسمی اسلامی و هنر غرب، ***فصلنامه هنر***، شماره ۹، ۱۰-۳۷.
کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۵-۱۳۶۴). هنرهای تجسمی اسلامی و هنر مدرن غرب: مینیاتورهای ایرانی و هنر انتزاعی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۰، ۲۲-۶۳.
کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۵الف). مینیاتورهای معاصر ایران: سنت و بدعت، کهنه و نو در قابی از چشم‌اندازهای تازه، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۱، ۸۸-۱۳۷.
کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۵ب). بازتاب مکاتب غربی در آثار هنرمندان ایرانی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۲، ۶۶-۱۱۵.
کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۶-۱۳۶۵). روند سبک‌های نو در نگارگری ایران (نقاشی‌های معاصر ایران)، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۳، ۲۲۲-۲۷۷.
کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۷). تلفیق عناصر همگن در کالبد شکل و رنگ، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۵، ۴۶-۱۲۹.
کاظم‌زاده، مژده (۱۳۸۵). تحلیل منتخبی از نگاره‌های نسخه قصص‌الانبیاء، ***فصلنامه هنر***، شماره ۶۸، ۱۲۲-۱۶۳.
کاندینسکی، واسیلی (۱۳۸۱). ***معنویت در هنر***، ترجمه هوشنگ وزیری، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
کری‌ولش، استوارت (۱۳۷۴-۱۳۷۵). نگارگری نسخ خطی در ایران، ترجمهٔ سیدمحمد طریقی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۳۰، ۱۰۱-۱۶۸.
کریمی، علی (۱۳۷۱). نگارگری سنتی (مینیاتور) و زیبایی‌شناسی غربی، ***ادبستان فرهنگ و هنر***، شماره ۳۲، ۸۴-۸۷.
کلانتری، پرویز (۱۳۶۶). نقد نمایشگاه، حفظ ارزش‌های قومی و همپایی با نقاشی مدرن، ***آدینه***، شماره ۱۳، ۳۹.
کن‌بای، داریوش (۱۳۷۶). ابزار و مصالح نگارگر ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۰۷، ۳۴-۹۴.
کن‌بای، شیلا (۱۳۸۴). قلم یا قلم‌مو، ترجمه شروین فریدنژاد، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۲، ۱۴-۱۹.
گودرزی، مصطفی (۱۳۷۳). ضرورت رهیابی به هنر پیشرو، ***کیهان فرهنگی*** شماره ۱۱۳، ۸۲.
گودرزی (دیباج)، مرتضی (۱۳۸۸). نگارگری امروز: باطن مهجورمانده، ***تندیس***، شماره ۲۷، ۱۲.
مجابی، جواد (۱۳۶۶). مطلقاً باید نو بود، ***دنیای سخن***، شماره ۱۲، ۵.
مددپور، محمد (۱۳۸۳). نظری و تاملی در باب صورت‌های خیالی اولیای الهی در نگارگری ایرانی اسلامی، ***بیناب***، شماره ۷، ۲۹۹-۲۸۶.
مددپور، محمد (۱۳۸۴). راه و رسم‌های پژوهش‌های هنر اسلامی، ***بیناب***، شماره ۹، ۱۸۱-۱۹۱.

مدرسی، جواد (۱۳۸۸). خوشگلی صورت و معنای معاصر، ***تندیس***، شماره ۱۴۶، ۱۳.
مسلمیان، نصرت الله (۱۳۶۶). نقد نمایشگاه، تکنیک قوی، اما فاقد جوهر اندیشه ایرانی، ***آدینه***، شماره ۱۴، ۳۵.
مطهری، مرتضی (۱۳۷۱). ***حرکت و زمان در فلسفه اسلامی***، ۴ جلدی، تهران: حکمت.
ممیز، مرتضی (۱۳۶۹). نقد نمایشگاه هنرمندان نگارگر در موزهٔ هنرهای معاصر، ***کلک***، شماره ۹، ۱۴۹-۱۵۹.
مهاجر، مصطفی (۱۳۷۲). بهزاد و نگاره‌های او، ***سوره***، شماره ۱۱، ۳۴-۳۷.
مهدی‌زاده، علی‌رضا (۱۳۹۰). مناسبت شرایط فرهنگی دوران بهزاد با هنر و خلاقیت‌اش، ***فصلنامه هنر***، شماره ۸۳ و ۸۴، ۸۱-۹۲.
میرزاده، میرمحمود (۱۳۷۰). نگاه ویژه نگارگر به طبیعت و هستی، ***ادبستان فرهنگ و هنر***، شماره ۱۹، ۷۹.
میرزایی، کریم (۱۳۸۴). نگارگری ایران و نگارگری معاصر، ***تندیس***، شماره ۴۶، ۶.
میرزایی‌مهر، علی‌اصغر (۱۳۸۷). محمد سیاه‌قلم، حاج محمد هروی یا غیاث‌الدین محمد نقاش، ***تندیس***، شماره ۱۲۳، ۲۲-۲۳.
میرزایی‌مهر، علی‌اصغر (۱۳۹۱). نقاش زندگی روزمره؛ بازخوانی یک اثر از میر سیدعلی، ***بیناب***، شماره ۲۱، ۱۰۹-۱۲۲.
میرشکاک، یوسفعلی (۱۳۷۳). غرب‌زدگی شرق‌مابانه، ***هنر معاصر***، شماره ۵ و ۶، ۲۴-۳۵.
میرفتاح، علی (۱۳۷۷). باید بدانیم که در خطاییم، ***هنر معاصر***، شماره ۲، ۲۴-۳۱.
میه، کاترین (۱۳۹۶). ***تاریخ و جغرافیای هنر معاصر***، هنر فردا، شماره ۱، ۵۱-۵۲.
نادعلیان، احمد (۱۳۷۷). ارزش‌های از یاد رفته، ***هنر معاصر***، شماره ۱، ۸۵.
ناسی، کریستا (۱۳۷۸). نگارگری به مثابه هنر مینویی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۴۰، ۱۵۶-۱۶۴.
ناطقی‌فر، فاطمه (۱۳۶۸). طبیعت مثالی در هنر ایرانی، ***سوره***، شماره ۱۱، ۳۶-۳۸.
ندرلو، مصطفی (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایرانی، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۲۶، ۳۴-۳۷.
نصر، سیدحسین (۱۳۸۲). عالم خیال و مفهوم فضا در نگارگری ایرانی، فصلنامه هنر، شماره ۵۷، ۸-۱۵.
نظری، شهروز (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی و شاهکارهای نگارگری، ***تندیس***، شماره ۴۷، ۱۲.
نظری، فرهاد (۱۳۸۸). کاغذسازی، جواز و فن ساخت کاغذ سمرقندی، ***گلستان هنر***، شماره ۱۶، ۸-۱۳.
نعیمی، زهرا (۱۳۸۵). نگارگری نیاز به تفکری نو، ***تندیس***، شماره ۷، ۲۲-۲۳.
نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۷۸). مبانی نظری هنر و مفاهیم نگارگری ایرانی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۳۹، ۸۵-۱۰۶.
هادی، محمد (۱۳۶۵). در سراشیبی یک انحطاط ناگزیر، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۲، ۳۸-۵۵.
هادی، محمد (۱۳۶۶-۱۳۶۵). نخستین معلم نقاشی نوین ایران (مروری بر زندگی و آثار میرزا ابوالحسن غفاری صنیع‌الملک)، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۳، ۱۰۲-۱۲۷.
هادی، محمد (۱۳۶۷). اسماعیل جلایر: نگارگر قلندران و درویشان: مروری بر احوال و آثار نقاشان قرن دوازدهم و سیزدهم هجری، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۵، ۴۰-۴۵.
هادی، محمد (۱۳۶۸-۱۳۶۹). در جمال تو چنان صورت چین حیران شد؛ مروری در مکاتب مینیاتور ایران (مکتب تبریز)، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۸، ۲۶-۳۹.
هدایت، هادی (۱۳۶۴). موی قلمت تا به جهان چهره‌گشاد، ***فصلنامه هنر***، شماره ۹، ۶۲-۷۵.
هدایت، هادی (۱۳۶۵). مروری بر احوال و آثار محمد زمان نگارگر عصر صفوی (اسیر وسوسه‌های دلباختگی و فریب)، ***فصلنامه هنر***، شماره ۱۱، ۶۶-۸۷.
هزاوه‌ای، هادی (۱۳۶۳). اسلیمی، زبان از یادرفته، ***فصلنامه هنر***، شماره ۶، ۹۰-۱۱۷.
والی‌پور، مسعود (۱۳۶۹). سوسن آبادی، شاعر مینیاتورها، ***کلک***، شماره ۶، ۱۸۹-۱۹۰.
واینر، فیلیپ. پی (۱۳۸۵). ***فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها: مطالعاتی درباره گزیده‌ای از اندیشه‌های اساسی (جلد۲)***، ترجمه گروهی از مترجمان، تهران: سعاد.
وزیریان، علی (۱۳۷۲). سرمقاله، هنر معاصر، ***هنر معاصر***، شماره ۱، ۳.
یزدی، میثم (۱۳۸۹). مبانی عرفانی رنگ در نگارگری اسلامی-ایرانی، ***بیناب***، شماره ۱۷، ۲۴-۳۳.

References

Abedi Jafari, H., Taslimi, M. S., Faqihi, A., Sheikhzadeh, M., (2010). Topic analysis and topic network: a simple and effective method to explain existing patterns in qualitative data, ***Strategic management thought.*** (2): 51-198, (Text in Persian).

Agamben, G., (2011). ***What is apparatus?*** Translated by Yaser Hemmati. Tehran: Rokhdade Nou, (Text in Persian).

Ahmadian Shijani, M. ,(2014). Book review: de-sanctification of art arising from mystical thinking and Danto's opinion on the rules of art; with a case study of contemporary art book, ***Tandis Journal.*** (282): 30, (Text in Persian).

Ahsant, S., Ishtakhriane Haghighi, A.R., (2022) The Role of Time and its Relation with Synchrony and Diachrony Approach In Shiraz School of Painting, ***Journal of Jelve-ye Honar***. (34):7-23, (Text in Persian).

Braun, V. & Clarke, V., (2006). "Using thematic analysis in psychology", ***Qualitative Research in Psychology,*** (2)101-107.

Farhadpour, M., (2005). Alain Badiou: The Process of Truth, ***Monthly critical Journal of literature and philosophy***, (89&90): 54-84, (Text in Persian).

Izadyari, S., (2019). ***The time of modern consciousness in Kant and Hegel,*** M.A thesis, Imam Khomeini International University, Faculty of Literature and Humanities, (Text in Persian).

Kandinsky, W., (2012). ***Spirituality in art,*** translated by Houshang Vaziri. Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance, (Text in Persian).

Mieh, C., (2017). ***Contemporary art,*** history and geography, translated by Mahshid Nonahali. Tehran: Nazar, (Text in Persian).

Safiri, Kh. (2008). ***Qualitative research method.*** Tehran: Payame Pouya, (Text in Persian).

Sajjadi, S. J., (2008). ***Mulla Sadra dictionary of philosophical terms.*** Tehran: Tabea and Nashr, (Text in Persian).

Sajjadi, S. J., (2011). ***Dictionary of Islamic teachings,*** Tehran. Kumesh, (Text in Persian).

Saliba, J. and Sanei Darrehbidi, M., (2014). ***Philosophical dictionary,*** vol.1. Tehran: Hekmat, (Text in Persian).

Weiner, Ph. P., (2006). ***Dictionary of the history of ideas;*** studies of selected pivotal ideas, translated by a group of translators. Tehran: Soad, (Text in Persian).

As a result, different ideas of contemporary Iranian painting were constructed out of 3 paradigms: "traditionalism, neo-traditionalism and modernism", which are different in each paradigm according to its view to universal language of art, era and time.

In the modernism and neo-traditionalism paradigms, which contemporary arts are "modern-day" arts, it seems that the idea of contemporary miniature was embodied in an image that became homogenous with the dominant art of this era - that is, the modern and post-modern art of the West.

Honare Moaser, Honarhaye Tajassomi, Tandis, Adabestane Farhang & Honar, Kelk, Adineh & Donyaye Sokhan journals, by considering the traditional principles of this art, described its contemporaneity in accordance with globalized contemporary art.

On the other hand, by adopting a theoretical approach, the magazines inclined to the traditionalism paradigm, based on the belief in eternal time and the stream of the remaining time in various historical eras, including the current era, formed the concept of contemporary miniature in a distinct image. By referring to the trans- temporal truth of miniature and the discovery of its forgotten language, it is possible to create a language could communicate to art of the world based on the "trans temporal-eternal" nature of this art.

Faslname Honar, Keyhane Farhangi, Golstane Honar, Soure and Binab journals have been more aligned with this theoretical approach.

In a general view, constructing a coherent image of contemporary miniature was not formed in any of the two mentioned approaches. The clash of opinions in this regard did not approach to a specific direction. one reason is the gradual decrease in the publication of specialized non-academic cultural-artistic journals, as a mean for elite thinking to raise fundamental questions concerning the identity of Iranian contemporary art and exploring to find their answers.

Keywords: Iranian painting, Contemporariness, Artistic Journals, Traditionalism, Modernism

Traditionalist publications, conscious of revitalizing Iranian artistic traditions, directed a special spotlight on Iranian painting (miniature). By referencing Islamic painting's cultural and artistic heritage, these magazines sought to formulate a novel language of expression rooted in the revolutionary art movement. Conversely, magazines aligned with "modernism" paradigm considered traditional arts, including Iranian painting, belonging to the glorious past, and not to the contemporary era.

This paper aims to describe the concept of contemporary Iranian painting in the contents of 12 specialized artistic or cultural-literary journals: Faslname Honar, Keyhane Farhangi, Soure, Honare Moaser, Honarhaye Tajassomi, Binab, Tandis, Golstane Honar, Adabestane Farhang & Honar, Kelk, Adineh & Donyaye Sokhan. The research endeavors to address the following query: How has the portrayal of contemporary Iranian painting been constructed within post-Islamic revolution cultural-artistic journals?

Reviewing the data from selected texts, this study extracts and analyzes the recurring themes related to Iranian painting across these twelve journals published over approximately three decades (1981-2013) post the Islamic revolution.This issue is important for understanding the current situation of the Iranian painting as a cultural asset and to achieve its contemporary language.

In this research, the data has been purposefully collected and analyzed by thematic analysis method through the study of documents that have played a role in the construction of the image of miniature in the Iranian post-revolution art.

The theoretical framework of this research draws from theories concerning the contemporaneity of art. "Contemporary" is a concept contingent upon temporal definitions, each shaping a unique interpretation of contemporaneity. Philosophical perspectives on "contemporaneity" inform the understanding of contemporary miniature painting within the modernity and postmodernity intellectual paradigms.

According to Kandinsky, every art work is a child of its "time" and every cultural era creates its own special art which is unrepeatable. From his viewpoint, time and place are considered two outstanding factors in determining the artist's relationship with contemporaneity, which ends to a structure in artistic style to distinguish any art era from other eras, based on the "artist's point of view".

The findings of this research underscore that the concern for "identity and contemporaneity" within post-Islamic revolution Iranian painting engaged intellectual discussions in cultural-artistic journals, resulting in a spectrum of perspectives. These viewpoints range from considering contemporary miniature as an eternal art rooted in historical truths to perceiving it as belonging to a bygone civilization incongruent with the "modern" epoch.

These Diverse ideas fluctuate from the two points of view; one concerning this art eternal, and the other considering it as dedicated to a vanished civilization.

The study unveils the existence of diverse constructions of contemporary Iranian painting across three paradigms: "traditionalism," "neo-traditionalism," and "modernism." The prevalent global language of art and the prevailing zeitgeist influenced the distinct images crafted within each paradigm. While modernism and neo-traditionalism conceive contemporary arts as reflective of the modern era, traditionalist magazines position contemporary miniature painting within the context of globalized contemporary art.

The analysis of themes in this article showed that the nature and identity of Iran's contemporary painting and its perspective in 6 specialized art magazines " Faslname Honar, Honare Moaser, Honarhaye Tajassomi, Tandis Golstane Honar,and Adabestane Farhang & Honar" and 6 art-cultural magazines "Keyhane Farhangi, Soure, Binab, Kelk, Adineh and Donyaye Sokhan " is ambiguous.

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023 ,Serial No. 40
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The Image of Contemporary Iranian painting at Post-Islamic Revolution Cultural-Artistic Journals (1981-2013) [1]

Seyyedeh Razieh Yasini [2]

Received: 2023-01-20
Accepted: 2023-04-15

Abctract

After the triumph of Islamic revolution, the paradigm of modernism, which had previously dominated the Iranian art scene under the Pahlavi regime, underwent a radical shift. Traditional Iranian arts, including Iranian painting (Miniature), were now regarded as emblematic of contemporary Iranian art. The discursive signifiers of revolutionary art were the challenge between Traditional Iranian art and the Western art, as well as the intricate interplay between artistic form and meaning. This revolutionary art endeavored to craft a new form of contemporary Iranian art aligned with Iranian-Islamic culture. Amidst the ongoing discourse between modernist and traditional art, the terms "modernism," "traditionalism," and "neo-traditionalism" surfaced. Simultaneously, the fundamentals of religious arts were elucidated and articulated for artists in response to the exigencies of the contemporary era. Thus, this positioning of religious arts laid the groundworks for art journals and institutions to consider painting as the means of investigating the identity of contemporary art.

The concept of "modernism" in traditional painting, miniature in particular, was so legitimized during the post-revolution traditionalism paradigm that it implied the adoption of a contemporary lexicon to interact with the audience of revolutionary art in Iran and the world.

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42663.1923

2- Associate Professor, Department of Art Research, Research Institute of Culture, Art and Communication, Tehran, Iran.
Email: Raziehyasini@yahoo.com

reality is not exempt from this pattern, and extravagance in reality or in other words, abundance in reality is also evident. On the other hand, hyperrealism itself shows a state of abundance of reality.

The next work belongs to Don Eddy. While the subject of the work is familiar and general, it shows a complex and overlapping scene of a shop window. In his works, Eddy tries to show the relationship between man and space in an enigmatic, complex and multiple way by mixing up visual plans. By creating the illusion of reality, he creates a space in his works that bring a multifaceted and poly hedral experience of the contemporary confused reality to come into existence. Eddy's works can be considered as a hyper-reality, which tries to show a deeper meaning than reality.

The next one is TV Buddha, by Paik, a statue of a thinking and mesmerized Buddha in front of a television box. It aims at demonstrating the dominance of today's media over ancient beliefs, as well as the conflict between religion and technology.The statue stares at its virtual image, as if it is deep in thought. Virtual space offers a new definition of Buddha to himself. In this work, the artist presents a new definitions of the boundary between reality and the tropologic and cultural confrontation by contrasting Eastern religious thinking and the Western technological world. The next discussed work is " The Death Sequence" by Leopoldo Malerwhich reflects the duality and conflict between reality and image andevokes Baudrillard's ideas about the power of image over reality in the sy stem of simulacrum. A nurse is sitting next to a bed that holds the image of a corpse. The work represents a reality: decomposition on different levels. In this way, the image is in the main focus of the subject and the reality is placed in its margin, just as death is prioritized over life. To understand the concepts of instability of meaning and plural space, we can refer to the creative experiences of Hockney's photographs and Edwards' paintings.

In Edwards' works, the experience of ruptured space and elongated time within the genre of landscape painting produces a surreal effect more pronounced than in other painting genres. His landscapes create multifaceted spatiotemporal intervals that underscore the instability of meaning and the ephemeral nature of events .Baudrillard engaged with the subject of postmodern art personally and left significant writings in this field. Post-modern artists have created works influenced by intellectual currents, including Baudrillard's critical thoughts. By comparing the works of the mentioned artists with the thoughts of Jean Baudrillard, we exclude the commonalities between theory and practice in the postmodern era in a deeper way. Discussions such as the disappearance of meaning and the loss of reality in Bolin's mixed art, hyper-reality in the works of Hanson and Eddy, the omnipresence of virtual space in Paik's works, and the conflict between reality and image and the substitution of simulacrum for reality in the work of Maler, as well as The plural space in the works of Edwards and Hockney all confirm the disappearance of meaning and the loss of reality in contemporary thought and practically show the link between theory and practice in examples of post-modern art.

Keywords: Jean Baudrillard, Simulacra, Lost meaning, Hyper-Reality, End of Reality, Contemporary Art

This starts from the growth and expansion of information technologies, including computers and virtual media. Baudrillard clearly claims that in today's era, meaning tends to vanish within the realm of communication.

This research endeavors to analyze various postmodern artworks and compare them with Jean Baudrillard's perspectives on the definitions of "meaning" and "reality," seeking a deeper understanding of the conceptual layers of postmodern art.The research method is descriptive-analytical, which is carried out with an inferential approach, , and falls into the category of basic research in terms of its purpose. The method of collecting information is based on written library documents and internet sources.

A case study including works by seven artists (Liu Bolin, Duane Hanson, Don Eddy, Nam June Paik, Leopoldo Maler, Benjamin Edwards and David Hockney), which are clear examples to explain Baudrillard's ideas about the loss of meaning and Reality in the field of visual arts.

The research questions are:

How do features of postmodern thought, such as the vanishing of meaning and the loss of reality, manifest in contemporary visual arts and through what media?

In light of the prevalence of virtual reality and the clash between reality and imagery, what transformations have visual arts undergone?

Drawing on Baudrillard's views on meaning and reality, how can contemporary artworks be interpreted?

Chinese artist Liu Bolin (born in 1973) has created works that may be difficult to place in a specific art group. The mentioned works can be considered a perfect combination of painting, sculpture, photography, body art and performance arts. The artist has publicly reflected the cultural policies of the Chinese communist government and the transmutations of individuality in social interests in his works. Bolin, who is also known as the "invisible man", chooses the body of a living human being as the main substrate of the work of art. By meticulously camouflaging these individuals to blend seamlessly with their surroundings, he creates visual illusions that convey the complete transformation and disappearance of reality. Baudrillard's terms such as the disappearance of meaning, the disappearance of reality, simulacrums to replace reality, etc., are visually expressed in Bolein's works.

Another discussed work is "Woman with Shopping Basket" by Duane Hanson. Although this work shows the reality of urban life in America at first glance, it actually challenges it with a critical view by its over statement. What Hanson does in this work is to show the complete set of mentality of the American consumer society.

Baudrillard mentions that in the consumer society the value of "being" means the sacrifice of economic values. Abundance only finds meaning in extravagance. For abundance to become value, "enough" must give way to "too much".

Therefore, it can be said that this extravagance is present in all aspects of today's life, and

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023 ,Serial No. 40
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

A look at the Definition of 'Meaning' and 'Reality' by Jean Baudrillard and Their Reflection in Postmodern Art [1]

Mina Mohammadi Vakil [2]

Received: 2021-04-21
Accepted: 2023-06-21

Abctract

Post-modernism, both in theory and in art, is faced with a disappearance of meaning and imponderable situation, and anti-determinism and uncertainty as its main motives.

Jean Baudrillard (1929-2006) as one of the most influential theorists and critics of post-modernism, has put his main focus on the criticism of new communication media, the meaninglessness of icons and debates such as hyper-reality and loss of reality .

. He stands out as a prominent contemporary thinker and a controversial writer in the fields of literary theories, semiotics, sociology , and postmodernism criticism.

Baudrillard contended that contemporary icons had lost their fixed values and natural significance, emphasizing their profound meaninglessness in numerous works, such as "System of Objects" (1968), "Toward the Political Economy of Icons" (1972), where he evaluated, criticized, and raised doubts about Marx's economic theory Baudrillard's provocativewritings in the 70s and 80s of the 20th century , such as Consumer Society (1970), Simulacra and Simulation (1981), In the Shadow of the Silent Majority (1978) have obtained for him a special place in scientific and literary societies. His collection of articles related to the Persian Gulf War in 1991, which was published under the title The Gulf War Did Not Happen , garnered widespread attention, discussion, and criticism.Baudrillard's somewhat exaggerated opinions contained controversial messages such as the loss of reality, which eventually led to the emergence of a new concept called hyperreality .

In the 70s and 80s of the last century , he claimed that we live in the age of simulations.

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.35851.1633

2- Assistant Professor, , Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University , Tehran, Iran.
Email: m.vakil@alzahra.ac.ir

fied as Acute. Similarly, if the distance equals two units, it's Median. For a three-unit gap, it's considered Obtuse. Finally, the placement of Gireh lines at 1/4 of the polygon's sides or vertices, instead of the middle point, signifies the Two-point family.

Evidence of Gireh's historical reliance on polygon techniques is further demonstrated by the alignment of angles in Gireh families with the angles formed by lines at the polygons' midpoints. Gireh designers effectively harnessed polygons' geometric structure to craft intricate Gireh patterns within an encompassing framework known as the underlying generative tessellation. The division of the circle directly corresponds to the base polygon's grid system. The number of fold divisions dictates the base polygon's sides – a 12-fold division corresponds to a dodecagon, a 10-fold division to a decagon, and an 8-fold division to an octagon. Acute, Median, and Obtuse families are harmoniously woven using lines connecting midpoints in the primary polygon through a generative tessellation. Correspondingly, the Two-point family neatly aligns with the polygonal structure, deviating from the middle point to formulate patterns based on distances from middle points to vertices.

Keywords: Gireh, Generative tessellation, Acute, Median, Obtuse, Two-point.

compasses Acute, Median, Obtuse, and Two-point categories, based on the angle formed by the lines of the "Shamseh," a central motif that reverberates across the entire Gireh design.

However, it's noteworthy that not all Girehes adhere to a specific angle formed by the Shamseh lines. Nevertheless, a substantial majority of researchers tend to rely on a categorization hinging on angles of 36 degrees (Acute), 72 degrees (Median), 108 degrees (Obtuse), and Two-point, due to their prevalence. It's essential to recognize that the angles attributed to Gireh families are not universally applicable. Variations include Girehes featuring angles of 30°, 60°, 90°, and Two-point, or angles of 45°, 90°, 135°, and Two-point.

To address questions surrounding the diverse angles between star lines leading to Gireh classification into various pattern families and the structural rationale behind the modular arrangement of angles within these families, this study employs a descriptive-analytical approach. It leverages library resources to delve into the structure of six-, eight-, ten-, and twelve-point Girehes, aiming to unveil the geometric underpinnings of Gireh families and the correlation between angles in different families and the Girehes' structures.

Girehes, part of the Islamic artistic tradition, comprise tessellations formed by regular geometric shapes harmoniously arranged to maintain uniformity. Known as "Gireh-Work," this form of geometric decoration often juxtaposes the "Shamseh" motif with polygonal elements to create a balanced composition. Traditional masters and modern research corroborate the notion that Gireh hinges upon a harmonious interplay of components. This interplay, however, is not arbitrary; beneath the Gireh motifs lies a concealed layer, termed the "underlying generative tessellation," elucidating the overall order of Gireh compositions. This generative tessellation forms the basis for drawing Girehes, allowing the placement of various Gireh motifs. Given Shamseh's critical role, artists and masters assign diverse names to it based on the number of Shamseh points. This motif profoundly impacts the overall design, shaping its structure. The foundational stars of Gireh often stem from this process, frequently defined by the connection of midpoints in the underlying polygons, which in turn determines pattern lines.

Shamseh's significance extends beyond the individual motif to dictate the broader Gireh structure symbolically. Consequently, the angle of the Shamseh influences all Gireh motifs and determines their respective families. Three main categories of classification emerge based on the points' arrangement, encompassing eight-pointed, six- or twelve-pointed, and ten-pointed Girehes. Classification by Shamseh angles yields four categories: Acute, Median, Obtuse, and Two-point. In earlier times, artists relied on drawing rules grounded in circle divisions, lacking modern tools to measure line angles accurately. Consequently, Gireh angles were often determined through methods aligned with the number of Shamseh feathers or multiples thereof.

The connection between Shamseh points and Gireh's structure is profound; assuming a Shamseh point count corresponds to a radial division of the circle, the number of Shamseh points shapes the angle structure of the entire pattern family. With α and β representing the angles of Shamseh lines, and P denoting the number of divisions in the pattern family, while F signifies the division number modulus in the Gireh family, the relationship can be expressed as follows:

$$\alpha = \beta = F/P \times 360° = A°$$

This circle division modulation closely corresponds with the fundamental polygons of Girehs. Classification of Gireh families rests on the base polygon, relying on connections of line segments between points on the polygon's sides. Regular polygons can be circumscribed within a circle, aligning the modularization of node families with radial divisions. This arrangement is evident in six-, eight-, ten-, and twelve-point Girehs. If the modularization equals the distance of one unit from the middle points in the base polygon, it's classi-

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023 ,Serial No. 40
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Readout Gireh Families Based on Hidden Layer in the Underlying Structure [1]

Aref Azizpour Shoubi [2]
Ahad Nejad Ebrahimi [3]

Received: 2023-01-12
Accepted: 2023-05-20

Abctract

The dynamic relationship between culture and art influences both domains significantly. Within various cultures, the adoption of decorative patterns holds particular significance. The selection and evolution of decorative patterns are influenced by each culture's context. Historical artifacts reveal that geometric decorations have long played a central role in human culture, undergoing progressive development over time. A subfield of geometry known as "Girehes" has extensively permeated Iranian-Islamic architecture, directly influencing its aesthetic foundation. The realm of Girehes intertwines mathematics and aesthetics, originating from a context of robust mathematical inquiry. Although historical records are scarce, they suggest that adept practitioners of practical geometry orchestrated the design of Girehes found on historical monuments. However, these designers rarely sought to establish a purely mathematical or theoretical basis for their designs.

Gireh's principles, rooted in mathematical foundations, have captivated contemporary researchers worldwide, owing to their mathematical underpinnings. Surprisingly, adherence to geometric and mathematical principles has not stifled the diversity within design and structure. On the contrary, artists during the Islamic era expanded the scope of geometric patterns with remarkable diversity. Notably, one prominent classification system within Girehes revolves around their respective families. This taxonomy en-

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42569.1911

2- PhD. Student, Department of Islamic Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran
Email: a.azizpour@tabriziau.ac.ir
3- Professor, faculty of Architecture and Urbanism, Tabriz Islamic Art University, Iran,Corresponding Author.
Email: ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir

interaction between Tehran's populace and other cities and nations, infusing urban environments with vibrancy and fostering outward-looking perspectives.

The evolution of these metal barriers adorning windows underwent substantial change from the Qajar era to the second Pahlavi period. Essentially window guards, these installations served both protective and decorative roles after exterior windows were put in place, transforming city scapes. These transformations were driven by factors such as Western advancements across various domains, expanded trade, the transformative effects of the constitutional movement on social structures, and the migration of craftsmen to neighboring countries like the Caucasus.

Notably, interactions with foreign societies, the rise of unions and guilds, the movement of businesspeople and intellectuals abroad, and exposure to new cultural and social content further contributed to these shifts. This period also witnessed the arrival of modernization in Iran as the nation faced new neighbors in England and Tsarist Russia, prompting a confrontation with Western influences. The introduction of modern materials like rebar, beams, and cement for factory, bridge, and railway construction, alongside the dissemination of drawings, postcards, and photographs, further fueled these shifts.

Modernization was fostered by factors such as the constitutional movement, sending students abroad for education, translations of foreign texts, and the influence of Western architects' works. These developments deeply impacted Iranian life across literature, poetry, and the arts, ultimately resulting in a departure from traditional forms, the adoption of Western architectural styles, and a fusion of global features with native Iranian architectural concepts.

Conclusively, the architecture of the Pahlavi period drew from late Qajar architecture, modernism, and neoclassical archaism (nationalism). During the second Pahlavi era, architecture seamlessly aligned with modern architectural paradigms. This period saw an attempt to merge native Iranian architectural elements with global modern features to create structures universally resonant across diverse cultures and races.

Keyword: Blacksmithing(Chelengari), Door-window, Architecture, Tehran, Pahlavi II.

From the era of Qajar monarchs, statesmen, and intellectuals, fascination with major European metropolises grew. Western advancements in modernity captivated attention. This phase witnessed changes that retained national identity and upheld traditions. However, during the Pahlavi era, an ideology promoting the replacement of the old by the new gained ascendancy in Iran. Consequently, there exists a need to engage in research to revive the art of changari, shedding light on the motifs, techniques, and forms employed in these fences, windows, and doors.

1. What constitutes the methodology underlying the design, construction, and technique of Chelengari (windows and doors) blacksmithing in Tehran, along with their motifs? The research approach is descriptive-analytical, employing information collection from libraries and the field. A total of 900 windows and doors were amassed, analyzed, and scrutinized. Findings reveal that design methods are characterized by simplicity and abstractness, involving semi-abstract renderings. Symmetry motifs are dispersed through single, analogous (one-second, one-fourth), and contiguous (4*1, 4*3, 2*3, 4*4, 2*6, 4*6, 3*1, 3*2) patterns.

Construction techniques involve transcribing desired designs onto estimating pages. Subsequently, utilizing metal straps measuring 2 cm in width and 0.5 cm in diameter, or at times iron sheets, craftsmen prepare and affix motifs onto door and window frames. These motifs can be categorized as abstract, comprising human, animal, plant, geometric, and Chinese knot themes. The diversity of design, developmental processes, and motifs in Chelengari blacksmithing during this era draw inspiration from Iranian knot motifs found in brick, wood, and particularly tiling. Abstract paintings of 19th-century schools (Suprematism, revisionism, constructivism) further influence these motifs, intertwining with prevailing motifs of Iranian modernity. Throughout this span, Chelengaris exhibit a fusion of Iranian-European roots, with all patterns and forms harmonizing with door and window dimensions and shapes.

Moreover, the inception of window railings, door guards, and balcony protections in Tehran dates back to the Qajar period. This trend persisted through subsequent architectural epochs, particularly the first and second Pahlavi periods, resulting in progress and evolution within railing-window and door-balcony protection construction. However, this trend witnessed a decline during the latter Pahlavi era, sparking significant alterations in design and pattern dissemination.

Commencing in the Qajar period, Chelengris embodied elements of embellishment, privacy, and security. Over time, especially in the second Pahlavi era, their decorative aspect gained prominence. The infusion of Western architectural influences, coupled with heightened external engagement, showmanship, and an emphasis on facades and urban exteriors, became noticeable since the Qajar era. This era also marked increased

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023 ,Serial No. 40
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Technical and Artistic Typology of Blacksmithing (Chelengari) in Tehran During the Second Pahlavi Period [1]

Alireza Sheikhi [2]
Amir Hossein Abbasi Shokat Abad [3]

Received: 2022-10-18
Accepted: 2023-05-21

Abctract

Blacksmithing entails the transformation of metal to craft iron tools. Historically, the crafting of metal goods fell under the domain of Chelengar. This entity prepared the primary substrate of the metal for pattern acceptance and Zomudgari. Skilled craftsmen then etched patterns and inscriptions onto the metal. Literally, Zamud also conveys the addition of ornamental roles and components. Essentially, Chalangar and Zamudgar collaborated closely in construction endeavors.

With the emergence of iron doors and windows, this practice has evolved to embellish windows and entrances of distinctive locales. Within the traditional framework of ancient trades and vocations, blacksmiths ranked among artisans who forged iron in furnaces, shaping metal components into diverse tools through a process of hammering. Chalengari, a branch of blacksmithing, also referred to as small blacksmithing, stands out. Nevertheless, due to industrialization affecting numerous metal structures, this artistic pursuit has faded from memory.

In yesteryears, it showcased the aesthetic sensibilities of Iranian instrument makers in various forms, embodying cultural expressions and reflecting elements of Iranian identity. Notably, the initial aspect captivating artists within households was the entryway's view - encompassing doors and windows. During the second Pahlavi era in Tehran, structures boasted splendid window railings and doors adorned with assorted designs, highlighting the artistry of Tehrani blacksmiths.

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42062.1876

2- Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: a.sheikhi@art.ac.ir
3- PhD student of comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Arts, Shahid University, Tehran, Iran.
Email: amir.abbasi2698@gmail.com

hands to act as a guardian. Next is the representation of a woman's living head, corresponding to the mythical ideas about women's bodies being healthy and ensuring reproduction. A body covered in flowers and the pattern of two blossoming flowers in a woman's maternal body are manifestations of this health. When it comes to ensuring that the generation continues, these traits complement the active action of the woman and the protective action of the male. In the setting, the rooster's ultimate stance, in which it is flying toward the infant, serves as a protective function, and it symbolizes the rooster's mythical and religious significance.

- The upward reading of Toranj's design, ascending from bottom to top, considers Islamic discourses that prioritize male origin in the creation of humankind. The positioning of the male figure as Adam at the bottom of the female body symbolizes this hierarchy. The dynamic interplay of stillness and movement between the male's horizontal posture and the female's vertical placement signifies complementarity. The spiral arcs on the carpet's background, rising from under Adam's hand, convey both humanity's perfection post-fall and additional connotations.
- The child's form, arising from the convergence of male and female forces, bears symbolic meaning. Resembling his father in posture, hair color, and appearance, he embodies Zoroastrian principles. Although there is no difference between having a boy or a girl, documented records indicate that boys are preferred over girls. A single body is another sign with a two-way reference to descent in the elastic portion. According to the theories of ancient Iran, he is evocative of Gyumerth because, as a human prototype, he creates a common appearance among people without gender distinctions. He has a fluid condition and is devoid of gender signals. The second case could represent Meshi and Meshianeh, who split off after succumbing to Satan's temptation and were created from Gyumerth's pure sperm in the shape of a rhubarb plant. In contrast to this design element, the background of the carpet has snail and rooster motifs, which symbolize male and female genders.
- The dual notions of ancient Iran and the Islamic faith in the carpet of "Bashariat" are realized as cultural symbols that have an impact on all symbols. As a result, human themes have evolved into pairs in mythical and religious narratives, such as "Mashi and Mashianeh" and "Adam and Eve," or they have taken on symbolic dual meanings, like snail and rooster motifs. However, the focus on the idea of couplehood that has been achieved in the general design of the carpet with the 1/2 pattern is crucial to the consensus of these ideas. As a result, while depicting male and female couples and the idea of their complementarity in producing a pair of occurrences in one half of the carpet, it also deals with their multiplication in the second half, which highlights multiple marriages.

Keywords: Traditional Drawing, Isa Bahadori, "Bashariat" Carpet, Narrative, Roland Barthes' Five Narrative Codes

signed in its context deal with the hidden depiction of human figures, which in meaningful interaction, narrate the story of the origin and continuation of the human race. In other words, the "Bashariat" carpet within the context of a general image system is the convergence point for two distinct histories – one mythological and the other religious – visually intertwined at the core of its backdrop motifs. To comprehensively analyze this aspect, employing a methodology aligned with narrative analysis subjects, such as Roland Barthes' narrative codes, proves essential. According to these connections, the narrative doesn't have a preset meaning; instead, it has a interconnected structure made up of five codes. Understanding these codes is imperative for grasping Barthes' delineation of the narrative's author and reader roles. Although the words for writing are available to all authors in the same way, in his opinion, what makes them stand out is the way these words are employed in the narration. When a writer writes with passion at the helm, they produce significant texts, and their readers transform into writer-readers who revise the texts on the precipice of reading and writing as they read. The significance is further exemplified by the carpet designer of "Bashariat," who, despite drawing inspiration from customary patterns, sought innovative and meaningful representation

Hermeneutic and action codes, which have a horizontal relationship in the syntagmatic axis, are seen to be the causes of the development of the story. The story is created by merging the other three codes, which likewise point the reader to associated semantic bases outside of the text and have vertical relations in the paradigmatic axis. An important point in this field is the lack of researches that have studied the traditional design from the perspective of narrative codes.

The current study adopts a descriptive-analytical methodology to address the question: "What are the meaningful interpretations of motifs within the narrative of the 'Bashariat' carpet based on Barthes' narrative codes?" In this sense, just the text portion was examined, based on the significance of the topic of mankind and the creation story from the standpoint of narrative ciphers. This significance highlighted the need for human themes in the visual interpretation of this tale, and its lack in the carpet's margin precluded the study of the margin from considering the research process. The findings of this study demonstrate that, in addition to serving their primary purpose of adorning and beautifying the carpet's surface, the visual elements created for the carpet of Bashariat also took into account the two elements of narration and meaning generation, which are divided into five codes as follows:

-The hermeneutic coder investigates the Khatai motifs of Toranj and Slimi of Lakh from the perspective of the concepts contained in human motifs and the meaningful relationships coming from the arrangement of motifs of men, women, and children. This is done by challenging the text's unity. The solution to it pierces the second theme region, which has its roots in a mythical account of how early humans first came into contact with plants. According to mythology, Mesh, and Mishyaneh, the first human parents, were born from Gyumerth's discarded sperm and enhanced Urmuzd's excellent creation by bearing offspring. The human figures tucked away in the center of Taranj's khatai patterns, whose unity symbolizes the continuance of the human race, can be considered as the visual representation of this idea. However, in accordance with Islamic doctrine, the first birth's beginning point is related to descent. The human body created in Lakh in an abandoned state is an example of the fall, and its decline has been the cornerstone of Bashariat that marked the beginning of the human race in Toranj.

- In accordance with the text's fundamental meaning, the man, female, and rooster characters' sequential acts provide the context for the action symbols. The word Bashariat is written in the Toranj region by two men, holding the word firmly in their

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023 ,Serial No. 40
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Narrative Analysis of Isa Bahadori's "Bashariat" Carpet Traditional Design through the Perspective of Roland Barthes' Five Narrative Codes [1]

Roya Rezapour Moghadam [2]
Farnoush Shamili [3]
Hamide Hormati [4]

Received: 2022-12-03
Accepted: 2023-04-19

Abctract

Traditional design encompasses the artistic practice of creating Slimi and khatai on spirals and sporadic arches. From this perspective, these motifs can be interpreted as symbolic expressions, akin to words embedded within the paradigmatic and syntagmatic axes to serve the purpose of storytelling. These motifs hold a dual significance with respect to both form and meaning. In this manner, the narrative elements that require pairing to convey coherence are substituted with pivotal concepts. These visual symbols resemble sentences formed by merging words along the horizontal axis, facilitated by their meaningful arrangement along spiral connections. The interplay between these dispersed motifs across the overall composition contributes to the establishment of overt and implied narrative meaning.

It is crucial to focus on the cultural context as the shared origin of representation and content. Recognizing its significance within the design context is connected to the selection of content and its alignment with representation. In fact, neglecting this importance in the research context of Iranian traditional design art in general and the art of carpet design, in particular, is one of the issues that requires research. Focusing on the semantic dimension of motifs elevates them from mere decorative forms to forms that generate narratives and meanings.

The "Bashariat" carpet, designed by Issa Bahadri, offers an opportunity to investigate the realization of the aforementioned attributes. The Khataei and Slimi motifs de-

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42234.1890

2-PhD. Student, Department of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Email: . ro.rezapour@tabriziau.ac.ir

3-Associate Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University,Tabriz, Iran, Corresponding Author.
Email: f.shamili@tabriziau.ac.ir

4-Assistant Professor, Department of Multimedia, Faculty of Multimedia, Tabriz Islamic Art University,Tabriz, Iran.
Email:hormati@tabriziau.ac.ir

medium could itself create an ironic edge since emojis are used to open conversations and convey the sender's message tone, feelings, and mental state. Although emojis are humorous and playful, they lack an ironic or critical edge and often refer to what they signify. Therefore, they lose their communicational function by moving to another medium, they can refer to what they signify but they lose their previous function. In the artistic setting, they both legitimize the original cultural text and include critical distancing. In addition to this, each work uses a special method to create an ironic situation. The second point in Hutcheon's theory is the function, ethos, and intensity of the parody which is directly linked to the ironic edge and ranges from respectful, neutral, and playful ethos to a ridiculing one. The parody created from the analyzed works of art has a double relationship with the original text. This relationship is humorous, amusing, neutral, or playful, but not ridiculing or destructive at all. However, the parody keeps its ironic distance from the original text. Finally, the encoding and decoding of each work of art were analyzed. From Hutcheon's point of view, the first condition is the reader's familiarity with the original text. She believes the encoder (artist) embeds a group of aesthetic, cultural, social, and ideological codes in his/her work and the decoder can only understand the parody by identifying them. The three main elements in Hutcheon's theory apply to these works and the artists have used different methods to create parody. The results showed that the artworks had ironic elements,a prerequisite to parody in Linda Hutcheon's views, and the resulting parodies have a double-edged relationship. They have an affirmative tone while maintaining an ironic distance. Also, it would seem that due to the diverse encoding methods applied to the artworks, most of them have recognizable pictures and socio-cultural elements that the common people can easily understand which makes the decoding process much easier.

Keywords: Linda Hutcheon, Parody, Irony, Emoji, Contemporary Art.

How do artists imitate emojis within the realm of visual arts?

Can the adaptation of emojis from their cultural context into the realm of art, along with their imitation, give rise to an ironic situation or parody?The objective of the present study is to analyze the application of emojis to contemporary art to create parodies using Linda Hutcheon's "A Theory of Parody". The present study was done with the objective of fundamental research using the descriptive-analytic method. Qualitative data analysis was used in conducting the research. Data were collected using library and digital resources. The research population consisted of works of art that used emojis. Eight out of ten works of art were selected as samples. Linda Hutcheon's "A Theory of Parody" was used to analyze the works of art.

Linda Hutcheon is known as one of the most prominent postmodern researchers and theoreticians. The postmodernism of Hutcheon is deeply linked with intertextuality and parody. Parody is considered one of the oldest forms or sub-forms of art which entails intertextuality. Postmodernism pays special attention to parody. Parody is defined as making (conscious) or ironic use of another (often, not necessarily) art pattern. In semiotics, parody is defined as a humorous representation of a literary text or a work of art. In other words, it is the representation of a "modelled reality" that is itself a representation of an "original" reality. In her book "A Theory of Parody: The Teachings of the Twentieth Century Art Forms", Hutcheon defines parody and its function, its similarity to other (literary and art) genres, coding and decoding, the importance of the codes embedded in the text and their interpretation by the reader.

According to Hutcheon, parody is repetition, but repetition with a difference, imitation with critical ironic distance. Parody uses irony as the main tool to signify or even create contrast. Therefore, exploring whether imitation contains an ironic situation or not is an important marker in identifying parody (from Hutcheon's point of view). Thus, the first element to analyze in a work of art is its ironic edge. As mentioned before, it is the ironic edge of a parody that helps create distance from the original text and imitation alone does not create a difference. Hutcheon also argues that to understand what a parody is. we should consider the entire act of enunciation, production, and context of reception about a text. She uses the word "ethos" to explain this concept. According to Hutcheon, ethos is a feeling conveyed to the decoder by the encoder. The ethos of a parody might range from respectful, neutral, or playful to mocking and ridiculing. Therefore, the degree to which an (artistic) text is parodic might depend on the extension (intensity) of its ironic edge. According to Hutcheon, parody is not just a humorous imitation, but a broad range of ethos. Thus, the intensity of the parody is another element to analyze in a work of art to recognize how each work alters the original cultural text (emojis). The third element to consider in Hutcheon's theory is the importance of encoding and decoding a parody. Hutcheon refers to the importance of encoding the signs embedded in the text and interpreting them. In encoding a text as a parody, the author (encoder/artist) should consider a group of shared cultural and linguistic codes and the reader's familiarity with the parodied original text. Just like irony, parody demands embedding a certain group of aesthetic and social (ideological) values in the text to enable comprehension. Thus, to analyze a work of art, one must pay attention to the author's encoding and the codes they place in the work (in a text with a familiar culture, codes might be embedded in social and cultural discourses and even emojis) and also the reader's decoding based on their cultural and artistic background and familiarity with the codes embedded in the text.

Regarding the objective of the present study and essential elements used in creating a parody from Hutcheon's point of view, eight visual works of art that applied emojis were analyzed. The results of the study showed that conveying emojis from the cultural context of the "emoji lexicon" into the work of art and altering its sign system and

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023 ,Serial No. 40
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

A Study on Emoji Usage in Contemporary Art with an Approach to Linda Hutcheon's Opinions on Parody [1]

Sara Khandabi [2]
Effatolsadat Afzaltousi [3]

Received: 2023-02-03
Accepted: 2023-05-08

Abctract

Introduction: The term "emoji" is an anglicized adaptation of the Japanese words "e" (meaning "picture") and "moji" (meaning "letter" or "character"). So, the definition of emoji is, simply, a "picture-word" accurately encapsulating its essence.. The primary function of an emoji is to fill in emotional cues otherwise missing from typed conversation. Emoji exist in various genres, including facial expressions, common objects, places, types of weather, and animals. Emojis are standardized pictographs used to emphasize the emotional tone of the message, indicate emotions, open conversations, and convey the mental state of the message sender While emojis are a cornerstone of social network interactions, their influence extends to other domains, such as culture and commerce.. Nowadays, emojis are used in commercial ads, consumer goods, cultural productions, computer games, animations, etc. Therefore, they have a much broader application scope besides social networks. The global obsession with these images, their recurrent use in everyday life, and their positive role in communication have turned these symbols into common and familiar tools for everyone. Emojis have also been applied to contemporary art. The incorporation of these images in visual arts might be explained by recent inclinations of contemporary art and the use of clichés in works of art (especially in pop and neo-pop art). Thus, if we take the "emoji lexicon" on social networks as a "cultural-visual" text, then the use of emojis in other areas might be considered a form of (direct or indirect) imitation from this lexicon.

This study seeks to investigate the incorporation of emojis in contemporary art and explore the possibility of creating parodies using Linda Hutcheon's framework on parody. Specifically, it aims to address the following questions:

How are emojis integrated into contemporary art?

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42808.1927

2- MA., Department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: sarakhandabii@gmail.com
3- Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: afzaltousi@alzahra.ac.ir

the artists imbued the image with a sense of breaking free from the frame, aligning with contemporary painting attributes. This feature is observable in selected illustrated pages in both the second and third editions.Color tones also constitute a visual feature across all versions. Notably, the second version's crab depictions employ unconventional colors, including blue. In addition to this, the visual artists have also paid attention to three versions of the texture to show the mane and the end of the tail in the images of Burj AsadIn summation, In version number one, the twelve-fold sign is the dominant visual element of the line compared to the other two versions. The type of space creation is associated with the combination of text and image, which is formed in the pages related to towers with the dominance of the image in the upper or lower half of the composition page.

In the second version, similar to its counterparts, the emphasis centers on the line element, utilized by painters to imbue volume. In this version, unlike the other two versions, the page is dominated by the image and has no frame. The text in this version is limited to a small frame and often drawn at the top of the page. The dominant color is brown, and gold is used to show the position of the stars, and the circles are surrounded by red. The illustration of this version is realistic in showing animals and unrealistic in showing human figures. In the third edition, distinct from the other two, color serves to dimension and adorn body parts, clothing, textures, and other image elements. This version, like the first version, has a frame, its characteristic feature is that the image elements are broken and overflowing from the frame.

Despite the image's prominence, writing complements the version, aligning closer with nature and reality compared to the preceding editions. While some frames maintain their traditional appearance, artists purposefully allow images to overflow the frame, coupling text and image to create spatial compositions, particularly evident in pages linked to towers.

Keywords: Constellations, Kitāb Suwar al-Kawākib, Abdul Rahman Sufi, Stronomy, Iranian Painting

The study's population encompasses three illustrated versions of Abdur Rahman Sufi's constellations, specifically:

1. Version numbered 64615782, consisting of 54 images, held in the Berlin Museum.
2. Version 13.160.10, containing 257 images, housed in the Metropolitan Museum.
3. Version 1975.192.2, comprising 78 images, also housed in the Metropolitan Museum.

The non-probability purposive sampling method is employed, complemented by qualitative analysis of selected samples. Findings unveil a shared visual attribute in all three versions: the deliberate use of line elements in image representation. This includes a deliberate manipulation of line quality, speed, and rhythm to convey visual depth. Another shared feature is the emphasis on the role of the frame in visual presentation. Astrology is the study of changes, physical and chemical characteristics of the position and movement of "celestial objects" such as stars, planets, galaxies and celestial events such as the aurora borealis and cosmic radiation originating outside the Earth's atmosphere. In early civilizations, astronomers carefully studied the night sky with simple astronomical instruments.

Abolhassan Abdurrahman Sufi Razi Fasavi, the leader of "Islamic Renaissance"era, named by Adam Metz, changed the way we look at the stars in the sky and is recognized as one of the most influential astronomers in the world. He devoted his life to advancing our comprehension of the stars and constellations. He wrote the book Sural al-Kawakb, which was a corrected version of Ptolemy's al-Majsati, based on his observations, and described the position, color and magnitude of 1081 celestial objects In astronomy, constellations denote a grouping of stars that are proximate, forming distinct shapes akin to objects or creatures in the human mind. Abd al-Rahman Sufi is the pineering individual who depicted the constellations and the twelve constellations in a written and precise manner, and his drawings in the book Sur al-Kawakb became a global visual reference in the creation of the celestial spheres. In this book, he discusses the forty-eight constellations known as the fixed stars, which, according to the medieval conception of the universe, resided in the eighth of the nine spheres around the Earth. The constellations each appear twice in the mirror image seen from Earth and from the sky. The work of Abd al-Rahman Sufi called "Sour al-Kawakb" is one of the scientific masterpieces of astronomy of the Islamic period, which he wrote in the fourth century of Hijra under the aliasAzd al-Dawlah.

" Sur al-Kawakb" by Abd al-Rahman Sufi is one of the treatises on astronomical sciences of the Islamic period, which was very important in the history of astronomy. This book has been illustrated by artists in different epochs of painting history. In this study, we delve into the illustrated versions of Abd al-Rahman Sufi's constellations from the 6th, 9th, and 12th centuries AH, scrutinizing constellation types, image structure analysis, decorative elements, disparities, and commonalities.In order to analyze the twelve zodiac signs, indicators include visual elements in the image, visual elements in the text, the type of space creation (location of the role), the emphasis element in the image, the type and quality of the frame, the dominant element in the illustrated page, the characteristics and the way the image is executed, as well as the way it is represented. The image in the twelve signs was examined in three versions. Therefore, in response to the research questions, the results show that one of the common visual features in all three versions is the use of the line element in the representation of images in such a way that in all three versions, the quality and speed and slowness of the line and its use in showing depth.

This attribute is most prominent in the second version (Metropolitan). Another visual aspect involves the frame's role in visualizing the subject. Artists accorded the frame a distinct role in illustration.Although in some pages the frame has the conventional shape,

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 15, No. 3, Fall 2023 ,Serial No. 40

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

A Comparative Study of Constellation Shapes and Decorative Imagery in Three Versions of Abd al-Rahman al-Sufi's "Kitāb Suwar al-Kawākib" [1]

Seyed Reza Hoseini [2]

Zeynab Karimi Baba Ahmadi [3]

Received: 2022-12-17

Accepted: 2023-04-24

Abctract

Astrology, one of humanity's oldest sciences, has a rich history of exploration Abolhassan Abdurrahman Sufi Razi Fasavi is a prominent Iranian mathematician and astronomer of the 4th century who lived in Fars during the Dilmian period. He authored the book "Sural al-Kawakb," a corrected rendition of Ptolemy's "al-Majsati," which was rooted in his personal astronomical observations. The objective of this research is to identify the types of illustrated constellations, analyze the image structure and decorative images, and analyze their differences and commonalities in three illustrated versions of Abdur Rahman Sufi's constellations, related to the 6th, 9th, and 12th centuries of the lunar calendar. The research questions are as followed:

1. What are the visual characteristics present in the three illustrated constellations versions that depict the shapes and symbols of the twelve zodiac signs?

2.What discrepancies and commonalities exist within the decorative forms of the illustrated constellations?

This research adopts a fundamental, descriptive-analytical approach with a comparative study framework. Data collection entails library research, direct observation of copies, and utilization of modern tools such as digital equipment, photography, and scanning.

1.DOI:10.22051/JJH.2023.42316.1899

2- Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Shahid University, Tehran, Iran, Corresponding Author.

Email: rz.hosseini@shahed.ac.ir

3-PhD. Student, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.

Email: zeynab.karimy@gmail.com

and the cultural history of art in a comprehensive manner. This method was later called iconology (ibid.), and Panofsky, one of Warburg's most prominent students, was able to structure this method. Iconology is "not only the description of icons - like iconography - but also the interpretation of images and symbols by revealing the interpretive aspect" (Namvar Motlagh, 2013, 73). Panofsky's ethnographic approach, aiming to discern the cultural conceptions attached to images, illuminates unexplored facets of a culture and its worldview (Keshavarz Afshar & Samanian, 2016, 96). The icon's essence, poised between sign and subject, invites a deep cultural probe for an understanding of its intrinsic meanings, aligning with elements deeply embedded within culture. Ergo, iconology, as the science of interpreting and explicating icons or images, strives to unearth the inherent meanings encapsulated within artworks and discern their symbolic significance. Concurrently, this endeavor necessitates a familiarity with the symbolic horizon of the icons or images, grounded in their cultural underpinnings spanning mythology, religion, philosophy, and history (Dayeri & Ashuri, 2015, 21).

The theoretical framework of iconology unfolds across three stages. Pre-iconography phase constitutes the initial tier of comprehension. This phase entails an examination and description of the artwork (in this study, the selected carpet) and its concrete and tangible significance. This level encompasses a combination of both the real and expressive dimensions of meaning. Describing a work of art at this level necessitates knowingan understanding of its historical conte, its method, and style resemblances to comparable works, as well as relevant phenomena and themes. This level operates on the premise that visual constituents within the image are fashioned under the influence of specific factors. The subsequent phase, iconographic analysis, delves into the exploration of the central and conventional meanings entrenched within the artistic creation. This stage mandates a grasp of specific themes and concepts, entailing familiarity with a wide spectrum of motifs. Referred to as iconographic analysis, this level of meaning embodies the interplay between artistic motifs and their compositional form to construct a secondary, conventional meaning (Panofsky, 2012, 103).

The secondary meaning in the field of art is the meaning that a person achieves with the subject or at a higher level with their theme by establishing a mutual relationship between artistic motifs and the form of their composition (Panofsky, 1972, 6).

Unlike the prior level, this mental facet encapsulates allegorical manifestations and cultural codes, acknowledged, condensed, and institutionalized within ethnic groups.

The third and final stage entails the analysis of iconology or the content-driven meaning of an artwork, culminating in iconological interpretation. This phase demands a profound comprehension of the culture in which the work was conceived, encompassing its worldview, principles, values, religious tenets, cultural elements, social dynamics, and philosophical orientations. To engage in this level of interpretation, the analyst must grasp the historical journey of symbols and signs. This tier of meaning assumes an authorial essence, evolving through intuitive processes (Panofsky, 1972, 7-9). Crucially, the third level of interpretation amalgamates the preceding two stages, crafting a coherent and inseparable progression.

Keywords: Jew, Religion, Art, Rug, Sacrifice.

the visual components to uncover latent objectives concealed behind the visual narrative,

These woven treasures, with the theme of famous stories and events in the Jewish religion, as well as figures of prophecy and sanctity, are a type of carpet weaving art of the Qajar community. In this research, the painted narratives and elements in the context of one of the examples of this type of weaving, namely the "Ghader-e Motlagh" carpet, are analyzed and explained from the perspective of the artistic lens of iconology.

Investigating the images and the portrayal of symbolic and allegorical themes and concepts within artistic and visual compositions encapsulates a comprehensive, overarching description of this approach. This methodology strives to fathom images (icons) as entities transcending mere visual representation, striving to convey messages to the audience that surpass the surface.

The "Ghader-e Motlagh" rug,, with the central theme of the sacrifice of Prophet Abraham, is one of the most important carpets in the tradition of Jewish carpet weaving. This rug is subject to an iconological analysis in this study. The question raised about the topic is what are verbal, narrative, and visual themes hidden in the narration of the sacrifice of Isaac.

The research endeavor aims to unearth and comprehend the meanings and concealed strata of the narrative through an exploration of both formal dimensions (elements and motifs) and the intricate interplay between them.

The findings of this research encompass a twofold significance. Firstly, they serve to reiterate the foundational moral tenets of the Judaic faith and Jewish identity. These tenets are presented in the form of theological systems, vividly depicted as symbolic imagery. Secondly, the study unveils the core message and intent of the narrative: prophecy, accentuating the religious, moral, and philosophical doctrine of "obedience and submission" to the divine through the rite of "sacrifice," which entails forsaking cherished possessions and desires. The concept of sacrifice stands as an ancient archetype, woven throughout history, religions, tribes, and cultures, often at the behest of deities and adherents.

The research methodology is qualitative and developmental, employing a Descriptive-analytical approach. The data collection method is rooted in library research.

Examining the "Ghader-e Motlagh" rug exposes a melange of icons, including motifs of sacrificial sons, humans, animals, and flora (Bidmanjoon and cypress tree), as well as inscriptions, architectural elements, and more. These components, harmoniously integrated, aid in the revelation of the intended hidden meanings. Especially within spiritual systems, these symbols embody a pursuit of perfection.

This study resides within the realm of qualitative research, characterized by its descriptive-analytical nature, while its purpose assumes a developmental trajectory. Data collection relies on library resources. . Concurrently, the research constitutes a case study, with data analysis adopting the iconological or iconographic approach. The purpose of this research is to analyze and interpret the written and visual themes related to the topic of sacrifice in the studied carpet. Iconology, which is referred to as the science of image interpretation and explanation, is made up of two words "icon" which means image and "logos" which means knowledge. In fact, iconology is the study of the logos of words, ideas, discourses, or recognition of icons or images, or similarities (Metchell, 1986, 1).). While its origins trace back to ancient Greece, with Philocentrasnus' Book of Icons and Akmarasnis' literary style adaptation (Mokhtarian, 1390, 110),), this approach found a distinct footing in the 19th century AD (Nasri, 1397, 18). Over time, it was Warburg who developed iconology in the late 19th century in order to apply it to various subjects. He not only extended iconography to religioussubjects but also was able to apply the defining range of iconographic methods in order to provide knowledge

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 15, No. 3, Fall 2023 ,Serial No. 40

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Research Paper

Content Analysis of "Ghader-e Motlagh" Jewish carpet with the subject of sacrifice based on the theory of iconologyErvin Panofsky's Theory of Iconology[1]

Mohammad Afrough [2]

Received:2022/12/03
Accepted:2023/04/15

Abctract

Studying the textual and contextual aspects of traditional and applied arts offers a pathway for the expansion and enhancement of the discourse analysis concerning ethnic art.This avenue opens the way and helps the audience understand the inner meanings of the narrative, verbal expressions and visual systems, and structures of the text of the artworks. Indigenious arts, especially Jewish pictorial rugs with religious and symbolic faces present an area ripe for examination within the realm of theoretical investigations, inclusive of the theory and methodology of iconology .

This approach delves into the analysis and interpretation of visual compositions, aiming to unearth the profound essence of an image through its narrative, qualitative, and symbolic components, intricately woven together, while considering various structural and thematic facets of the piece.

Image rugs are an expression of indigenious arts , offering a fusion of visual and textual discourse centered upon a foundation of objective narratives entwined with spiritual, national, and mythological subjects.Fabricated within specific temporal confines, these artworks serve as a means to preserve beliefs, ideals, epics, and ethnocultural memories. In the context of religiously themed works, these woven creations encapsulate not only images, visual elements, and aesthetics but also enduring ancient symbolic notions, archetypal constructs, and allegorical accounts.Deciphering these multifaceted dimensions mandates a grasp of the historical, cultural, and artistic contexts. This crucial undertaking is facilitated by methodologies such as iconology, denoting the science of image interpretation and analysis. This involves referencing textual sources that underpin the subject matter and concepts depicted within these works, while also scrutinizing

1-DOI:10.22051/JJH.2023.42212.1889

2-Associate Professor, Department of Carpet, Faculty of Art, Arak University, Arak, Iran.
Email: m-afrough@Araku.ac.ir

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023

- **Content Analysis of "Ghader-e Motlagh" Jewish carpet with the subject of sacrifice based on the theory of iconologyErvin Panofsky's Theory of Iconology**
  Mohammad Afrough 8

- **A Comparative Study of Constellation Shapes and Decorative Imagery in Three Versions of Abd al-Rahman al-Sufi's "Kitāb Suwar al-Kawākib"**
  Seyed Reza Hoseini, Zeynab Karimi Baba Ahmadi 11

- **A Study on Emoji Usage in Contemporary Art with an Approach to Linda Hutcheon's Opinions on Parody**
  Sara Khandabi, Effatolsadat Afzaltousi.....14

- **Narrative Analysis of Isa Bahadori's "Bashariat" Carpet Traditional Design through the Perspective of Roland Barthes' Five Narrative Codes**
  Roya Rezapour Moghadam, Farnoush Shamili, Hamide Hormati.....17

- **Technical and Artistic Typology of Blacksmithing (Chelengari) in Tehran During the Second Pahlavi Period**
  Alireza Sheikhi, Amir Hossein Abbasi Shokat Abad.....20

- **Readout Gireh Families Based on Hidden Layer in the Underlying Structure**
  Aref Azizpour Shoubi, Ahad Nejad Ebrahimi 23

- **A look at the definition of 'Meaning' and 'Reality' by Jean Baudrillard andTheir Reflection in Postmodern Art**
  Mina Mohammadi Vakil 26

- **The Image of Contemporary Iranian painting at Post-Islamic Revolution Cultural-Artistic Journals (1981-2013)**
  Seyyedeh Razieh Yasini 29

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 (Jelve-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 (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023

Serial No. 40

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. Abolghasem Dadvar, Prof., Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. MohammadEbrahim Zareei, Prof., Faculty of Art and Architecture, Bu Ali Sina University of Hamedan.
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: Dr. Zahra Hoseini
English Editor: Hannaneh D. Beigi
Cover Designer: Niloofar Nematpoor
Layout Designer: Niloofar Nematpoor

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)

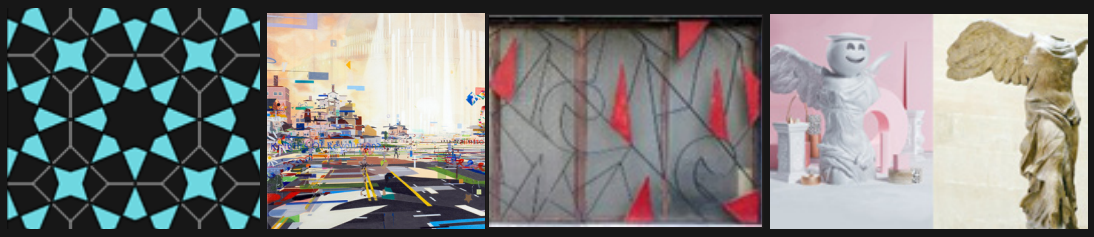
Glory of Art

ALZAHRA UNIVERSITY

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 15, No. 3, Fall 2023
Serial No. 40

JHOR

P-ISSN: 1607-9868
E-ISSN: 2538-256X



Content Analysis of "Ghader-e Motlagh" Jewish carpet with the subject of sacrifice based on the theory of iconologyErvin Panofsky's Theory of Iconology

Mohammad Afrough 8

A Comparative Study of Constellation Shapes and Decorative Imagery in Three Versions of Abd al-Rahman al-Sufi's "Kitāb Suwar al-Kawākib"

seyed reza hoseini, Zeynab Karimi baba ahmadi 11

A Study on Emoji Usage in Contemporary Art with an Approach to Linda Hutcheon's Opinions on Parody

Sara Khandabi, Effatolsadat Afzaltousi.....14

Narrative Analysis of Isa Bahadori's "Bashariat" Carpet Traditional Design through the Perspective of Roland Barthes' Five Narrative Codes

Roya Rezapour Moghadam, Farnoush Shamili, Hamide Hormati.....17

Technical and Artistic Typology of Blacksmithing (Chelengari) in Tehran During the Second Pahlavi Period

Alireza Sheikhi, Amir Hossein Abbasi Shokat Abad.....20

Readout Gireh Families Based on Hidden Layer in the Underlying Structure

Aref Azizpour Shoubi, Ahad Nejad Ebrahimi 23

A look at the definition of 'Meaning' and 'Reality' by Jean Baudrillard andTheir Reflection in Postmodern Art

Mina Mohammadi Vakil 26

The Image of Contemporary Iranian painting at Post-Islamic Revolution Cultural-Artistic Journals (1981-2013)

Seyyedeh Razieh Yasini 29