جلوه
دانشگاه الزهرا
فصلنامه علمی جلوه هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شماره پیاپی: ۴۴
JHUOR
شاپا چاپی: ۹۸۶۸-۱۶۰۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۲۵۶x

حوای دوم؛ واکاوی نسبت مریم با حوا در الهیات مسیحی و بازنمایی آن در آثار نقاشی
محسن بدره، صالحه خدادادی

مطالعه رویکرد بیش‌متنیت دراقتباس و تاثیر پذیری خط نسخ ایرانی مطالعه موردی دعای کمیل بخط میرزا احمد نیریزی و عبدالصمد حاج صمدی
رقیه دیزج چراغی، شهریار شکر پور

مطالعه گرایش کارآفرینانه در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان
کمال سخدری، مهدی اصل فلاح، کامبیز طالبی، محمود احمدپور داریانی

تحلیل عکسیت در عکاسی هنری دهه۱۳۹۰ ایران بر پایه‌ی دیدگاه فرانسوا سولاژ
سودابه شایگان، محمد خدادادی مترجم‌زاده

خوانش بینافرهنگی متون مصور مکتب نگارگری مشهد بر اساس آرای مایکل ریفاتر
زهره طاهر، فرزانه فرخ‌فر، هاشم حسینی

تحلیل کنش تعامل‌گرانه مخاطب با هنر رایانه‌ای تعاملی از منظر دیوید راکبی
سید محمد طاهری قمی

تعمیم پذیری نظریهٔ باورهای آخرالزمانی در تفسیر نقوش سفال نیشابور
حجت اله عسکری الموتی، خشایار قاضی زاده

گفتمان های رایج کتیبه‌نگاری در ایران معاصر
امیر فرید

مفهوم استعاری زمان در چیدمان‌های هنر تعاملی با محوریت آثار ونگوگ
شادی مددی، زهرا رهبرنیا

تاثیر سینما بر عکاسی در پایان قرن بیستم و آغاز قرن بیست و یکم
فرناز موذن، احمد الستی، لیلا منتظری

سیر تحول فرمی و کارکردی تذهیب در سه قرآن منسوب به ابن بواب، یاقوت مستعصمی و شیوه یاقوت
صمد نجارپور جباری

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر ابوالقاسم دادور
سردبیر: دکتر پریسا شاد قزوینی
هیئت تحریریه به ترتیب حروف الفبا:
دکتر محمد افروغ(دانشیار گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه اراک)
دکتر عفت السادات افضل طوسی (استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا)
دکتر الهه پنجه باشی (دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا)
دکتر اصغر جوانی (استاد گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان)
دکتر زهرا حسین آبادی (دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان)
دکتر ابوالقاسم دادور(استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا)
دکتر محمد ابراهیم زارعی (استاد گروه باستانشناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا همدان)
دکتر جلال الدین سلطان کاشفی (استاد گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه هنر تهران)
دکتر پریسا شاد قزوینی (دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا)
دکتر فریده طالب پور (استاد گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا)
دکتر محمود طاووسی (استاد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس)
دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: دکتر شیرین عالی
مترجم انگلیسی: دکتر پینکی چادها
طراح جلد: دکتر سعیدمحمد صبوری
صفحه آرا: دکتر سعیدمحمد صبوری
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 هیئت‌داوران مجله انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات«جلوه هنر» نبوده و مسئولیت مقالات برعهدهٔ نویسندگان محترم می‌باشد.
چاپ نوشتارهای نشریهٔ علمی«جلوه هنر»با ذکر مأخذ بلامانع است.
نشریه علمی«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.

فصلنامهٔ علمی دانشگاه الزهرا(س)

ضوابط پذیرش مقاله

نشریهٔ علمی جلوه هنر مقاله‌های تحقیقاتی مرتبط با هنرهای تجسمی را طبق ضوابط ذیل می‌پذیرد:

- دفتر نشریهٔ آمادهٔ پذیرش الکترونیکی مقالات از طریق سامانهٔ نشریه به نشانی http://jjhjor.alzahra.ac.ir می‌باشد.
- مقاله‌ها باید حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان (Research Articles) باشند.
- طبق آیین نامه جدید نشریات وزارت علوم، تحقیقات و فناوری مورخ ۱۳۹۸ /۲/۲، طبق بند ۲-۴؛ مقاله علمی گزارشی دقیق از فعالیت های پژوهشی اصیل، فناوری و یا ترویج یا عمومی سازی علمی است که توسط یک یا چند پژوهشگر انجام شده است. مقاله باید از دو ویژگی اصالت و ابداع برخوردار باشد و با هدف پیشبرد مرزهای علم و فناوری، انتشار یافته‌های پژوهش و فناوی و یا ارتقای سطح دانش بهره‌برداران ارائه شود. بنابراین نویسندگان مؤظف هستند مقاله علمی خود را طبق شاخص‌های ارائه شده در آیین‌نامه تنظیم نمایند.
- طبق بند ۲-۵ آیین‌نامه نشریات علمی، انواع مقالهٔ علمی، عبارتند از: پژوهشی، مروری، کوتاه، مطالعه موردی، روش‌شناسی، کاربردی، نقطه نظر، مفهومی، فنی و ترویجی. نویسندگان می‌توانند نسبت به ارسال انواع مقاله‌های علمی به مجله علمی **جلوه هنر** اقدام نمایند.
- مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریهٔ دیگری چاپ شده باشند یا همزمان برای مجلهٔ دیگری ارسال شده باشند.
- مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت آیین نگارش این زبان باشند و نویسندگان می‌بایست قبل از ارسال مقاله به مجله، نسبت به رفع ایرادات تایپی و غلط املایی، اهتمام ورزند.
- مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله‌ها برعهده نویسنده یا نویسندگان است.
- مجله در قبول، رد یا اصلاح مقاله‌ها آزاد است.
- مقاله‌ها پس از تأیید داوران و تصویب هیئت تحریریه چاپ می‌شوند.
- منابع مورد استفاده مقاله تا حد امکان مربوط به ۵ سال اخیر باشد و از منابع بسیار قدیمی در صورت وجود منابع جدید پرهیز شود.
- مقاله‌ها حداکثر ۶۰۰۰ کلمه و با احتساب تمام بخش‌های مقاله ۱۲ صفحه باشد.
- مقاله‌ها باید در محیط Word در قطع A4 در سامانه مجله بارگذاری شود.
- چاپ نوشتارهای مجله علمی جلوه هنر، بدون ذکر مأخذ در نشریه های دیگر ممنوع می‌باشد.

راهنمای نویسندگان:

نویسندگان می‌بایست مقالهٔ 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.

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

۱- چکیدهٔ فارسی: حدود ۲۰۰ تا ۲۵۰ کلمه، شامل بیان مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه باشد.

۲- کلیدواژه‌ها: شامل ۴ تا ۶ کلمه.

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

٤- پیشینه پژوهش

٥- روش پژوهش

٦- متن مقاله: شامل مبانی نظری، یافته‌ها و نتیجه‌گیری تحقیق باشد.

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

۸- فهرست منابع

۸-۱ نحوهٔ استناددهی به منابع داخلی و خارجی در فهرست منابع:

- 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(تألیف): نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان، سال انتشار در داخل پرانتز. عنوان کتاب به صورت بولد و ایرانیک، محل چاپ: ناشر.

کتاب(ترجمه): نام‌خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان، سال انتشار متن اصلی در داخل پرانتز، عنوان کتاب به صورت بولد و ایرانیک، نام و نام خانوادگی مترجم یا مترجمان، سال ترجمه، محل چاپ: ناشر.

مقاله: نام خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان، سال انتشار در داخل پرانتز، عنوان مقاله، نام نشریه به صورت بولد و ایرانیک، شماره و دوره (سال) شمارهٔصفحات آن مقاله.

پایان‌نامه: نام‌خانوادگی، نام نویسنده یا نویسندگان، سال در داخل پرانتز. عنوان پایان‌نامه به صورت بولد و ایرانیک، نام دانشگاه.

پایگاه‌های اینترنتی:

- **در منابع پایانی:** در صورت وجود نام و نام خانوادگی نویسنده؛ ابتدا درج نام و نام خانوادگی سپس نشانی URL و سپس 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 و تاریخ درج مطلب.
- نحوهٔ استناددهی به منابع داخلی و خارجی در متن مقاله: در متن مقاله به صورت(نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره صفحه)
- عکس‌ها، تصاویر، نمودارها و جدول‌ها در حداقل تعداد ضروری، با کیّفیت مناسب 300 DPI با فرمت TIF یا JPG و با اشاره به منبع مورد استفاده، سال و شماره صفحه.

۹- چکیدهٔ انگلیسی: حدود ۲۵۰ تا ۳۰۰ کلمه(شامل بیان‌مسأله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوع مقاله، مهم‌ترین یافته‌ها و نتیجه)ترجمهٔ انگلیسی چکیدهٔ فارسی در این قسمت قرار می‌گیرد.

۱۰- کلیدواژه‌های 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 ۱۵۰۰کلمه) طبق راهنمای ارسالی از سوی مجله اقدام نمایند.

فصلنامهٔ علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینهٔ انتشار: هنر
دورهٔ جدید، سال۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳

- **حوای دوم؛ واکاوی نسبت مریم با حوا در الهیات مسیحی و بازنمایی آن در آثار نقاشی**
محسن بدره، صالحه خدادادی ۱۹-۷

- **مطالعه رویکرد بیش‌متنیت دراقتباس و تاثیر پذیری خط نسخ ایرانی**
مطالعه موردی دعای کمیل بخط میرزا احمد نیریزی و عبدالصمد حاج صمدی
رقیه دیزج چراغی، شهریار شکر پور ۳۲-۲۰

- **مطالعه گرایش کارآفرینانه در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان**
کمال سخدری، مهدی اصل فلاح، کامبیز طالبی، محمود احمدپور داریانی ۴۳-۳۳

- **تحلیل عکسیت در عکاسی هنری دهه ۱۳۹۰ ایران بر پایه‌ی دیدگاه فرانسوا سولاژ**
سودابه شایگان، محمد خدادادی مترجم‌زاده ۵۶-۴۴

- **خوانش بینافرهنگی متون مصور مکتب نگارگری مشهد بر اساس آرای مایکل ریفاتر**
زهره طاهر، فرزانه فرخ‌فر، هاشم حسینی ۷۵-۵۷

- **تحلیل کنش تعامل‌گرانه مخاطب با هنر رایانه‌ای تعاملی از منظر دیوید راکبی**
سید محمد طاهری قمی ۹۰-۷۶

- **تعمیم‌پذیری نظریهٔ باورهای آخرالزمانی در تفسیر نقوش سفال نیشابور**
حجت اله عسکری الموتی، خشایار قاضی زاده ۱۰۶-۹۱

- **گفتمان‌های رایج کتیبه‌نگاری در ایران معاصر**
امیر فرید ۱۲۰-۱۰۷

- **مفهوم استعاری زمان در چیدمان‌های هنر تعاملی با محوریت آثار ونگوگ**
شادی مددی، زهرا رهبرنیا ۱۳۶-۱۲۱

- **تاثیر سینما بر عکاسی در پایان قرن بیستم و آغاز قرن بیست و یکم**
فرناز موذن، احمد الستی، لیلا منتظری ۱۴۶-۱۳۷

- **سیر تحول فرمی و کارکردی تذهیب در سه قرآن منسوب به ابن بواب، یاقوت مستعصمی و شیوه یاقوت**
صمد نجارپور جباری ۱۶۰-۱۴۷

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۱۹-۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

حوای دوم؛ واکاوی نسبت مریم با حوا در الهیات مسیحی و بازنمایی آن در آثار نقاشی[1]

محسن بدره [2]
صالحه خدادادی [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۰۷
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۰۹/۱۴

چکیده

مسأله اصلی این پژوهش آنست که درونمایه «حوای ثانی دانستن مریم (ع)» چه نسبتی میان این دو شخصیت در الهیات مسیحی برقرار می‌کند و این نسبت، چگونه در هنر نقاشی بازنمایی شده است. روش این پژوهش، هم در تفسیر متون الهیاتی و هم در فهم نقاشی‌ها تحلیلی است و به فهم ترکیب‌بندی‌ها و کارکرد عناصر در آن‌ها نظر دارد. این مقاله نتیجه می‌گیرد که چنین مضمونی هم در الهیات مسیحی کاملا ریشه‌دار و مکرر است و هم در هنر نقاشی مسیحی به وفور بازتاب یافته و ترسیم مریم به مثابه نقطهٔ مقابل حوا عنصر اصلی این درونمایه است؛ حوا وسوسه‌انگیز و برهنه و نافرمان است ولی مریم باکره، پوشیده و فرمانبردار است؛ حوا با گناه خود مرگ را برای نسل بشر می‌آورد و مریم رهگذر جاودانگی و حیات است؛ حوا کلمه شیطان را می‌شنود و آدم را به هبوط می‌کشاند ولی مریم آبستن کلمه خداوند می‌شود و انسان را به ملکوت می‌رساند؛ حوا قرین مار به مثابهٔ بازنمایندهٔ شیطان است و به فریب او سیب را می‌ستاند اما مریم مار را زیر پا دارد و نجات‌بخش است. همچنین طبق الهیات مسیحی، اگر حوای نخست گمراه‌کنندهٔ همسرش آدم شد، مریم نیز در کالبد حوای دوم، مادر و پرورندهٔ عیسی(ع) بود که برخی از مفسرین مسیحی از وی بعنوان آدم ثانی تعبیر می‌کنند؛ به تعبیری حوای اول و دوم بودن هر یک از این دو شخصیتِ زن، در سایه آدم اول و دومی است که یکی اسباب هبوط را فراهم می‌کند و دیگری با زایمان خود، آغازگر رستگاری می‌شود.

کلید واژه‌ها: حوا، مریم، حوای دوم، زن در مسیحیت، گناه نخستین

1. DOI: 10.22051/jjh.2023.43288.1958
۲. استادیارگروه مطالعات خانواده و زنان، دانشکده علوم اجتماعی و اقتصادی، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران، نویسنده مسئول. m.badreh@alzahra.ac.ir
۳. دکتری مطالعات زنان، دانشکده مطالعات زنان، دانشگاه ادیان و مذاهب قم، ایران.s.khodadadi72@yahoo.com

مقدمه

فرهنگ انسانی با اینکه پویا و دگرگون‌شونده است، همیشه از شاکله‌ها و ساخت‌های بنیادین نظام‌های معنایی_ نشانه‌ای کهن، از جمله ادیان، تأثیری عمیق می‌گیرد. یکی از الگوهای معنایی_نشانه‌ای که تقریباً در همهٔ ادیان و نظام‌های اسطوره‌ای فرهنگ‌ها و ملل یافت می‌شود، داستان شروع حیات انسانی بر روی زمین است که از آن به داستان آفرینش یاد می‌شود. یکی از منظرهای بررسی داستان‌های آفرینش، تصویرها و انگاره‌های مربوط به هر یک از دو جنس انسانی است؛ چون در این اسطوره‌ها گاه شروع حیات انسانی با پدر و مادر اولیه آغاز می‌شود. این تصویرها نظام معنایی_نشانه‌ای روابط دو جنس را به گونه‌ای بسیار عمیق متأثر کرده‌اند و در ابعاد مختلف، انگاره‌های خاصی را درباره ارزش انسانی و ویژگی‌های هر یک از دو جنس و تأخر در گناهکاری و شریر بودن یا قربانی بودن آنها ترویج می‌کنند. در ادیان نوعی انسان‌شناسی ترسیم می‌شود که روایت متون مقدس از سرگذشت زوج نخستین، شاکله‌ای را در شناخت دو جنس و مناسبات آنها با خداوند و یکدیگر شکل می‌دهد که می‌توان از آن به الاهیات سکسوالیته[1] یاد کرد.

مسیحیت به مثابهٔ یکی از ادیان بزرگ، به طور خاص از این منظر مورد مطالعه قرار گرفته است و اندیشمندان مسیحی و غیرمسیحی بسیاری درباره این بعد از الهیات آن نظرورزی نموده‌اند. یکی از پربسامدترین درونمایه‌ها در این بررسی‌ها، نقش حوا در وسوسهٔ آدم و رخ دادن گناه نخستین و خروج آنها از بهشت است که اثر خود را در درازنای الهیات و فرهنگ و هنر مسیحی به وضوح بجا گذاشته است. بررسی همین درونمایه در الهیات و هنر مسیحی در پژوهش‌های حوزه زبان فارسی نیز به نحو قابل اعتنایی بازتاب داشته است. اما آگاهی از این درونمایه عهدینی، یعنی نقش مادر بشر در شقاوت نسل انسانی، اگر بدون شناخت نقش مریم در بازخریدن گناه حوّا باشد، سبب فهم ناقصی از الهیات جنسی مسیحی، یعنی نسبت انسان مذکر و انسان مونث با همدیگر و با خداوند و ارزش و اثرگذاری هر کدام در سرنوشت‌های متفاوت دنیوی و اخروی بشر می‌شود. توضیح آنکه، اگر در بررسی مقام زن در مسیحیت، تنها بر روی نقش وسوسه‌گر و شریرانه حوا درداستان آفرینش تمرکز کرده، و جایگاهی را که الهیات مسیحیت به حوا به مثابه واسطه رستگاری بشر داده است نبینیم، تصویر کلی از زن در این دین، تصویری غالباً شریر و منفی و مادون باقی ترسیم می‌شود. در اینجاست که ضرورت دارد، درونمایهٔ «مریم به‌مثابه حوای دوم» را بکاویم که بیان می‌دارد اگر حوا سبب خروج آدم از سعادت بهشتی شد و با خود مرگ و همه دشواری‌های زندگی دنیایی را به همراه آورد، مریم به مثابه مادر مسیح، یا «آدم ثانی»، واسطه رستگاری بشر و حیات جاودانی و برقراری ملکوت خداوندی شد. این درونمایه، در آثار نقاشی مسیحی بازتاب جدی داشته است و انگاره متداول آن، حضور مریم باکره است که مار وسوسه‌گر داستان حوا را زیر پای خود دارد.

پرسش اصلی این پژوهش اینست که الهیات مسیحی چه نسبتی را میان مریم با حوا برقرار کرده است و این رابطه چگونه در آثار نقاشی بازنمایی شده است؟ پرداختن به این پرسش، چنانکه در بالا نیز گفته شد، از آن جهت ضرورت دارد که تصویر کاملی از شأن و جایگاه زن در الهیات و فرهنگ و هنر مسیحی به‌دست داده شود؛ تصویری که نه چونان حوای عهد عتیق، شخصیتی ثانوی و شریرانه است و نه تماماً مانند مریم، مقدس و نجات‌دهنده. این تصویر، گونه‌ای از دو صدایی فرهنگ مسیحی درباره زن را منعکس می‌کند و می تواند زمینه مطالعات تطبیقی با فرهنگ‌های دیگر از جمله اسلام درباره جایگاه زن را فراهم کند.

پیشینهٔ پژوهش

آثاری که در این بخش به عنوان پیشینه آورده می‌شوند، به دو شیوه سابقه مساله این پژوهش را در بر می‌گیرند؛ ۱) نوشتارهایی که سابقه این درونمایه در الهیات و فرهنگ را می‌کاوند؛ و ۲) پژوهش‌هایی که ضمن اشاره به سابقه الهیاتی این درونمایه، بازتاب آن در هنر نقاشی را توضیح می‌دهند. به همین ترتیب، به این آثار اشاره می‌شود:

نویسندگان مقاله، کتاب نویسنه قرن نوزدهمی، جان هنری نیومن (۲۰۰۹) «مریم؛ حوای دوم» را قدیمی‌ترین اثری یافتند که مستقلا به بررسی این

درونمایه در الهیات مسیحی می‌پردازد.
راس مکنزی (۱۹۷۸) در مقاله «شهادت آبای کلیسا به حوای ثانی بودن مریم باکره» به ظهور و تطور این درونمایه در الهیات آبای قرون نخست مسیحی می‌پردازد.
هیملفارب (۱۹۹۹) در کتاب «مریم در رهگذر سدهه» در فصلی با عنوان حوای ثانی و تضمین انسانیت حقیقی مسیح به بررسی این درونمایه الهیاتی در تاریخ فرهنگ مسیحیت می‌پردازد.
روجیه یوسف أخرس (۲۰۱۹) در مقاله «مریم العذراء فی المیلاد بحسب مار أفرام السریانی؛ حواء الجدیدۀ فی التکوین الثانی» همین درونمایه را در سرودهای افرام سریانی که یکی از بارزترین متالهین مسیحیت شرقی است می‌کاود.
بث ویلیامسون (۱۹۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «باکره شیرده به مثابه حوای دوم: نگاره زن منجی» به بازتفسیر نقاشی مدونای فروتن و وسوسه حوا (۱۴۰۰ میلادی) اثر کارلو دا کامرینو نقاش ایتالیایی (نقاشی شماره۶) می‌پردازد.
کالین بیچ (۲۰۱۵) در پایان‌نامۀ خود با عنوان «کردارهای معکوس: شهوت گناه‌آلود و باکرگی رستگاری بخش در نگارگری حوای دوم» به تحلیل شماری از آثار نقاشی مربوط به اواخر سده‌های میانه می‌پردازد که در آنها، مریم و حوا در کنار یکدیگر به تصویر کشیده‌اند. این پژوهش را از آن‌جهت می‌توان نوآورانه دانست که اولاً تنها پژوهش فارسی است که مستقلاً به درونمایۀ حوای دوم بودنِ مریم می‌پردازد و ثانیاً به‌رغم پژوهش‌های ذکر شده در پیشینه که یا بر روی تفسیر این درونمایه در الهیات تمرکز کرده‌اند یا بر تجلی آن در یکی دو اثر هنری خاص، ضمنِ تبارشناسی آن در متون مقدس و تفاسیر عهدینی، تجلی آن در گستره‌ای از آثار نقاشی در شش سده گذشته را نیز شامل می‌شود.

روش پژوهش

روش این پژوهش تاریخی-تحلیلی است و گردآوری داده‌ها با کاوش در اسناد و آثار کتابخانه‌ای و گنجینه‌های هنری صورت گرفته است. این مطالعه به دو بخش اصلی تقسیم می‌شود. در بخش اول که ارتباط بین حوا و حضرت مریم(س) در دو منبع اصلی عهد قدیم و عهد جدید واکاوی و تحلیل می‌شوند، تحلیل و توصیف صورت گرفته در سطح خرد صورت می‌گیرد زیرا مسئلۀ مورد مطالعه در هر دو محور به ساختاری بزرگ تعلق دارد و میان ترکیب‌بندی ساختار و کارکردهای عناصر آن مشابهت‌های اساسی وجود دارد (پاکتچی، ۱۳۹۱: ۱۱۰). در بخش دوم، وجود ریشه مشترک در منابع اصلی مورد مطالعه و نسبت دادن عناصری از نگاره‌های هنری به درونمایه‌ها و مفاهیم الهیاتی سبب می‌شود تا مقایسۀ صورت گرفته از نوع تبارشناختی باشد (همان، ۱۱۲). نمونه نقاشی‌های برگزیده و تحلیل شده در این پژوهش نیز از هنر اروپا، به طور ویژه از آثار نقاشان آلمانی و ایتالیایی در طول شش سده گذشته یعنی از سده‌های پانزدهم تا بیستم انتخاب شده‌اند. این نقاشی‌ها به لحاظ تاریخ، نمونه‌هایی از گسترۀ زمانی هنر این شش قرن هستند و به هنرمندان نامدار تعلق دارند. ضمن آنکه، چنانکه در بدنه بحث نیز خواهد آمد، بعضاً مورد تمرکز و اهتمام مطالعات در این زمینه نیز بوده‌اند.

رابطۀ میان مریم و حوا در الهیات مسیحی

برای فهم نسبت میان این دو شخصیت، ابتدا باید از عهدین آغاز کرد. در عهد قدیم آمده است: «پس از خلقت آدم و همسرش، مار که از همه حیوانات مکارتر بود به حوا گفت: خداوند می‌داند روزی که از آن (میوه) بخورید چشمان شما باز می‌شود و مانند خداوند نیک و بد را تشخیص خواهید داد. زن دید که آن درخت دارای خوراک نیکو برای چشم‌ها، هوس‌انگیز است و برای معرفت‌دار شدن پسندیده است پس از میوه گرفت و خورد و به شوهرش هم داد» (عهدعتیق، سفرپیدایش، باب۳، آیه۱۳). خداوند هنگام محاکمه و مجازات آدم نیز پای حوا را به میان کشیده و به وی چنین خطاب می‌کند: «چون سخن زوجه‌ات را شنیدی و از آن درخت خوردی که فرمودم نخوری، پس به سبب تو زمین ملعون شد و تمام ایام عمرت از آن رنج خواهی خورد» (همان، آیه۱۸).
از دیدگاه کتاب مقدس گناه با زن (حوا) آغاز می‌شود. بدین شرح که این حوا بود که فریب شیطان را خورد و عصیان کرد، نه آدم و این حوا بود که آدم را فریب داد نه شیطان. درواقع حوا هم فریب خورد و هم فریب داد. او بود که زمینه اخراج از بهشت، تبعید و هبوط به

زمین را بـرای آدم و خـود فـراهم کـرد تـا جـایی کـه خداوند از خلقت بشر پشیمان شد، «خداونـد دیـد کـه شرارت انسـان در زمـین بسـیار اسـت و هـر تصـور از خیال‌های وی شرارت محض است و خداونـد پشـیمان شد که انسان را بـر زمـین سـاخته بـود و در دل خـود محـزون گشـت» (عهـد عتیـق، سـفرپیدایش، بـاب۶، آیه۷).

اما تصریح به خطای حوا در کتاب مقدس، منحصـر بـه عهد قدیم نیست و در عهد جدید نیز به صراحت آمـده است. پولس[۲] در یکی از نامه‌های خود مـی‌گویـد: «آدم اول ساخته شد و بعد حوا و آدم فریب نخورد بلکـه زن فریب خورده و در تقصیر گرفتار شـد. امـا بـه زاییـدن رستگار خواهد شد اگر در ایمان و محبت و تقوی ثابت بماند» (عهد جدید، رساله اول پـولس بـه تیموتـائوس، باب۲، آیات۱۲-۱۵).

و اما این خطیئه حوا، به مثابه یک درونمایه در گسـترۀ فرهنگ و ادبیات مسیحی بسیار بسط پیدا کرده اسـت. میلتـون[۳] علـت فریـب‌خوردگی حـوا را نافرمـانی‌اش از توصیۀ آدم مبنی بر دوری از شـیطان تحلیـل می‌کنـد: «آدم (با گردش حوا به تنهایی) موافقت نمی‌کند، زیـرا بیم داشت مبادا دشمنی حوا را به تنهایی بیابـد و او را وسوسه کند. حوا رنجیـده‌خاطر از این‌کـه به‌قـدرکافی، عاقل و دانا نیست! اصرار می‌ورزد که برای کـار روزانـه، به‌تنهایی به نقطـه‌ای دیگـر بـرود. او میـل دارد نیـرو و قدرت خود را ثابت کند. سرانجام آدم تسـلیم اصـرار او می‌شود! مار حوا را بـه‌تنهایی می‌یابـد و ... » (میلتـون، ۱۳۸۳: ۳۹). میلتـون در جـایی دیگـر از کتـاب آدم خطاب به حوا می‌گویـد: «ای تـویی کـه همچـون مـار می‌نمایی، به‌راستی این نام، بیش از همه برازنده چـون تویی است که با مار همدست شدی، تو نیز به‌انـدازه او متقلب و مکار و نفرت‌انگیزی» (همان، ۴۲).

حوای عهد جدید در مسیحیت در مقایسه بـا یهودیـت نقش مهم‌تری ایفا کرده است. گنـاه حـوا محـور تمـام باورها و عقاید مسیحیان است، زیرا آنان معتقدند علـت رسالت عیسی(ع) بر روی زمین ریشه در نافرمانی حـوا در برابر پروردگار دارد. حوا مرتکب گناه شـد و سـپس آدم را فریـب داد. ایشـان گنـاه خـود را بـرای تمـام فرزندانشان به ارث گذاشتند و ازایـن‌رو تمـام انسـان‌ها گناهکار متولد می‌شوند. خدا هم برای پاک کردن بشـر از گناه نخستین، مسیح را بر روی صلیب قربـانی کـرد. بنابراین حوا مسئول خطای خود، معصـیت همسـرش، گناه آغازین بشر و مرگ مسیح است. درواقع یک زن با عمل خویش موجب سقوط بشر شد. اعتقاد بـه نظریـه «فدیه» که همان به صـلیب کشـیده شـدن مسـیح(ع) برای جبران گناه نخستین و نیـز غسـل‌تعمید از نتـایج همین عقیده است (علیجانی، ۱۳۹۸: ۳۴).

مسیح(ع) از دو طریـق موفـق بـه نجـات و فرونشـاندن خشم الهی ناشی از گناه اولیه حوا می‌شود، یکـی از راه قربانی شدن بر بالای صلیب و دیگری از طریق اجـرای مناسک شریعت. بنابراین وی برای پاکی و رهایی انسان از گناه اولیۀ موروثی مانند «غسـل‌تعمید» کـه موجـب تطهیر جسمی و روحی انسان از گنـاه اولیـه می‌شـود، قرار داد. مسیح با تصلیب خویش، فدیه و کفاره گناهان حوا گردیده و دافع عذاب از فرزندان ذکور او مـی‌شـود. اما زنان از عذاب الهی بر اساس نص آیات کتاب مقدس تـا پایـان تـاریخ در امـان نیسـتند. درد زایمـان کفـاره گناهان حوا است که زنان تا بـه قیامـت بـه گردنشـان است (طالبی، ۱۳۸۵ب: ۴۹).

به هر حال، نجـات یـافتن فرزنـدان آدم از گنـاهی کـه سببش حوا بیان شده بود، بـه واسـطۀ عیسـی (ع) و از رهگذر مادرش اتفاق افتاده است. این اعتقاد کـه مـریم (س) می‌تواند ضرری را کـه حـوا براسـاس آمـوزه‌هـای مسیحی بر خلقت بشر وارد کرده، اصلاح کند ریشه در روایت سفر پیدایش دارد، از اینرو در اینجا از باب تاکید نگاه مسیحی به خطای حوا مرور می‌شود و سـپس بـه درونمایه حوای ثانی، یعنی شفاعت کـردن مـریم بـرای حوا می‌پردازیم:

پس از اخراج آدم و حـوا از بهشـت عـدن، خـدا مـار را لعنت کرد و فرمود: «دشـمنی در میـان تـو و زن و در میان ذریت تـو و ذریـت وی مـی‌گـذارم. او سـر تـو را خواهیـد کوبیـد و تـو پاشـنه وی را خـواهی زد» (سـفرپیدایش،باب ۳، آیـه ۱۵). در ابتـدا حـوا تردیـد داشت که از درخت ممنوعـه بخـورد؛ چـرا کـه حـوا از سخنان الهی عدول کرد و تفسـیری از خـود بـه کـلام الهی افزود که پروردگار ما را محدود به خوردن نکـرده، بلکه تماس را نیز ممنوع ساخته اسـت. بـدین ترتیـب، مار از گفته حوا سوء استفاده کـرد و حـوا را بـه طـرف درخت ممنوعه هل داد تا با آن تماس بگیرد. زمانی که

حوا با درخت برخورد کرد، مـار بـه او گفـت: «دیـدی، اتفاق رخ نداده است؛ بنابراین اگر از آن تناول کنی بـاز اتفاقی نمی‌فتد» (میرتبار، ۱۳۹۵: ۷۹).

ماجرای حوا در مسیحیت درواقع همان چیزی است که در آئین یهود بیان شده، با این تفـاوت کـه مسـیحیان نگاه منفی‌تری به حوا دارند (همـان: ۱۴۲). در اینبـاره، اشاره به آرای دو تن از متألهین مهم مسـیحیت یعنـی ترتولیان[۴] و آگوستین[۵] اهمیت دارد:

ترتولیان زنان را چنین نکوهش می‌کرد: آیـا مـی‌دانیـد هریک از شما یک حواست؟ محکومیت خدا این جنس را، که شمایید، تا به امروز پابرجاست. پس لازم می‌آیـد که گناه نیز همچنان باقی باشد. شـما بـاب اهریمنیـد؛ شما شکنندگان مُهرِ درختِ ممنوعه‌اید؛ شما نخسـتین سرپیچندگان از قانون خدایی هستید؛ شما همان زنـی هستید کـه مـرد را کـه شـیطان جرئـت نداشـت بـا او درفتد، از راه به در برید. شما آدم، این صـورت خـدا را خوار کردید. از همین خیـانتگری شماسـت کـه حتـی پسر خدا می‌بایست بمیرد (qtd. In Armestrong, 1993, 124).

اگوستین نیز نظـری هماننـد ترتولیـان دارد و زنـان را مایه ننگ بشریت می‌داند. آرمسترانگ در کتـاب خـود نظر اگوستین را چنین بیان می‌کند: «چه تفاوتی دارد؟ چه همسر باشد چه مادر؛ او همـان حـوای وسوسـه‌گـر است که در هر زنـی هسـت و بایـد از او پرهیـز کـرد» (Ibid).

بررسی ابعاد گوناگون شخصیت مریم را ماریولوژی[۶] یـا مریم‌پژوهی می‌نامند که در آن دربارهٔ وجود مریم، تولد و رشد او، باکرگی، خدازایی (مادرِ خدا بودن)، عـروج و غیره بحث می‌شود. در حقیقت این چالش که آیا مریم مادر خداست یا نه، موجب شده که گفت‌گوهای زیادی در تـاریخ کلیسـا شـکل بگیـرد. کلیسـای کاتولیـک پرچمدار گفتگو در ایـن زمینـه اسـت. تمـام معجـزات پیامبران به‌واسطهٔ فیض الهی و با واسطهٔ فرشـتگان یـا بدون واسطه رخ داد و هیچ کدام از پیامبران معجزاتـی از جانب خـویش نداشـته‌انـد؛ بنـابراین، از نظـر برخـی مسیحیان، معجزهٔ حضرت مریم، تولـد فرزنـدی بـدون پدر بوده است؛ زیرا تنها عامـل انسـانی دخیـل در ایـن معجزه، حضرت مریم بود. گفتگوهای مریم و جبرائیـل و دیدار او با روح القدس بیانگر وحی‌هایی است کـه بـر او نازل شده است (حیـدرزاده اصـفهانی، ۱۴۰۰: ۲۴۷-۲۴۸).

آموزه‌های نخستین برای شناخت مریم (س) در متـون اولیه و اعتقادات مسیحیان ریشه در بازتاب روایات عهد عتیق در عهد جدید دارد؛ از آنجـا کـه در نامـه پـولس رسول، آدم (ع) به‌عنوان مثالی برای عیسی (ع) بـه‌کـار رفته است (عهد جدید، نامه به رومیـان ۱۵:۵). عیسـی مسیح با مصلوب شدن خود، پاک‌کننده گناه انسـان‌هـا قلمداد شده است. او آدم ثـانی اسـت. اقتضـای خلقـت الهی خداوند از همان آغاز، آدمی نو فراهم آورده اسـت تا امیـد و قـوت قلبـی دوبـاره باشـد (میرتبـار، ۱۳۹۵: ۱۲۱).

اما اندیشه حوای جدید در قـرن دوم مـیلادی در بـاب مریم (س) مطرح می‌گردد. قدیس ژوسـتین[۷] و قـدیس ایرنائوس[۸] از معتقدین بـه ایـن تمثیـل، مـریم (س) را حوایی دانسته‌اند که برخلاف حوای اول که نافرمـانی و مرگ را به‌وجود آورد، اطاعت از یگانـه قدسـی را پدیـد آورده است (بزرگی، ۱۴۰۰: ۴۸۸).

مفهوم مـریم بـه مثابـه نظیـر حـوا اولـین بـار، توسـط جاستین مارتیر[۹] طـرح شـد. شـاید ایـن درونمایـه کـه مارتیر در گونه‌شناسی آدم-مسیح طرح می کند و آن را از پولس گرفته است، اساساً متعلق به خـود او باشـد ولی ایرنائوس[۱۰] این مقایسه را توسعه داد. هم جاستین مارتیر و هم ایرنائوس به گونـه ای میـان حـوا و مـریم موازات برقرار می‌کنند. (Ross Mackenzie, 1978)

ایرنـائوس، در مقایسـه مـریم (س) و حـوا مـی‌گویـد: «حوای باکره، با نافرمانی خـود، مـرگ را بـرای خـود و تمام نسل بشر آورد؛ اما مریم باکره، با اطاعت خـویش، خود و تمام نسـل بشـر را نجـات داد؛ بنـابراین، مـریم شفیع و مدافع حوا شد. همچنان که نسل بشر به‌وسیله یک باکره به مرگ محکوم شد، به‌وسیله باکره‌ای دیگـر نجات می‌یابد. پس نافرمـانی یکـی بـا اطاعـت دیگـری جبران می‌گردد. ... آمبروز[۱۱] می‌گوید: مـرگ از طریـق حوا، حیات از طریق مـریم... شـکوه دوسـت داشـتنی انسان، که از طریق حوا از بین رفت، از طریق مریم بـه انسان بازگشت ... این مار بود که پاشنه حوا را زد و این مریم بود که مار را لگدکوب کرد.» (محمـدیان، ۱۳۸۲ :۴۰۵) در ادامه به آرای برخی از متالهین مهم مسیحی در این‌باره می پردازیم.

ترتولیان درکتاب خـود مقایسـه درخورتـوجهی دربـاره حوا و مریم (س) انجـام مـی‌دهـد: «شـیطان صـورت و شباهت انسان با خدا را به اسارت خود درآورده بود؛ اما خدا آن را با عملی متقابل احیا نمود؛ زیرا کلام شیطان معمار مرگ بود و راه خـود را بـا نجـوا در گـوش حـوا، هنگامی که حوا هنوز باکره بود، پیدا کرد. در مقابل آن کلمه خدا که بانی نجات بود، مـی‌بایسـت بـه بـاکره‌ای عطا می‌شد تا آنچه توسط جنس زن نـابود شـده بـود، توسط همان جنس به نجات احیا شود. حوا سخن مـار را باور نمود و مریم هم به سخن جبرئیـل ایمـان آورد. یکی به‌واسطه باور کـردن، گناهکـار شـد و دیگـری بـا ایمان آوردن گناه را زدود؛ اما آیا حوا با سخن ابلیس به چیزی بـاردار نشـد؟ مطمئنـاً چنـین چیـزی بـه‌وقـوع پیوست؛ زیرا سخن ابلیس همچون بذری بـرای او بـود، به‌طوری که بعـد از آن وی مطـرود گردیـد و بـا غـم و اندوه می‌زایید. درواقع، او ابلیسـی را بـه دنیـا آورد کـه برادر خود را به قتل رساند؛ درحالی که مـریم بـه دنیـا آورنده کسی بود که نجات را برای قوم خـود و بـرادری نیکو برای انسان‌ها را در رحم خود قـرارداد تـا خـاطره برادر شریر را نابود سازد» (ترتولیـان نقـل در میرتبـار، ۱۳۹۵: ۱۴۴).

همچنان که حـوا بـا گنـاه بـزرگش نسـل انسـان را بـا واقعیت مرگ مواجه می کند، مریم با طـاعتش زمینـه رستگاری و جهانی نامیرا را فراهم مـی‌نمایـد. در اینجـا وسوسه حوا در بهشت با بشارت مریم مقایسه می شود. مریم باکره متبـارکی اسـت کـه هـم شـنونده بشـارت خداوندی است و هم مادر کلمـه نجـات بخـش (Ross Mackenzie, 1978).

راس مک‌کنزی از جان کریسوستوم نقل مـی‌کنـد: «از آنجا که در بدایت شیطان حوا را که باکره بود فریفـت، به همین سبب جبرئیل بشارت‌ها را به مـریم آورد کـه باکره بود. ولی هنگامی که حوا فریفته شد، کلمـه‌ای را فرا روی نهاد که علت مـرگ بـود؛ وقتـی بشـارت‌ها بـه مریم آورده شدند، او تنی را زایید که برای مـا کلمـه‌ی رقم‌زننـده زنـدگی جاویـد بـود» (Chrysostom qtd. In Ross Mackenzie, 1978).

اپیفانیو[۱۲] حوا را «نشانه‌ای از مریم» نامیده است، چون از نظر او حوا نیز، در باطن، «مادر زندگان است». «حوا علت مرگ نسـل انسـان بـود و مـرگ از رهگـذر او بـه جهان آمد. مریم علت زندگی بود و زندگی از رهگـذر او بـرای مـا حاصـل شـد» (Epiphanius qtd. In Ross Mackenzie, 1978). افـرام[۱۳] سـریانی می‌گویـد: «جلـوه زیبا و مطبوع انسان‌ها به واسطه حوا خاموش شد؛ ولـی به واسطه مریم این شکوه بازیافته شد (Ephrem qtd. In Newman, 2009, 18).

گاهی مریم شفیعِ عالم معرفی شـده اسـت؛ کسـی کـه می‌تواند گناه حوا را بازخرد (Maunder, 2019: 198). در بخشی از ادبیات منظوم مسیحی، حوا مادر جسـمانی و مریم مادر روحانی معرفی شده است (Ibid, 537).

مریم یک وجود آرمانی بود، نه تنهـا بـرای زن‌هـا بلکـه برای مردها نیـز مثـالی از یـک زنـدگی مسـیحی بـود. مسیحیان می‌دانستند که با گنـاه دسـت و پنجـه نـرم می‌کنند ولی معترف بودند که مریم از پس این چـالش برآمده است. مریم، بر خلاف پسرش، بـرای مسـیحیان وجودی انسانی داشت و چیزی نمانده بود که به جـای عیسی (ع) غایت انسانیت باشد. به تعبیری، پایان رشـد روحانی این بود که فـرد مسـیحی ماننـد حـوای ثـانی باشد، به‌جای آنکه مانند آدم ثانی یعنـی مسـیح بشـود (Ibid, 549). شایان ذکر است، موازات شخصیت عیسـی مسیح با آدم، و یادکرد از مسیح به عنوان آدم ثانی نیـز یک درونمایه مرتبط و مکـرر اسـت (Maunder, 2019: 31, 56-58, 60).

الهیات مسیحیت رفته‌رفته مـریم را بـه مثابـه «یـار» و «همراه» مسیح خواند، چنانکه سفر آفـرینش (بـاب ۲، آیه ۱۸) حوا را چنین برای آدم وصف کرده بود؛ او تنها مجرای تجسّم خداوند -حسب اعتقاد مسیحیان- نبـود بلکه فعالانه و آگاهانه در داستان رستگاری ایفای نقش کرد. و این امر، هم در شرق مسیحی مهم اسـت و هـم در غرب مسیحی (Ibid, 29).

از دیگر وجوه شباهت حوا با مـریم (س) براسـاس بـاور مسیحی، شیوه بارداری آنـان اسـت؛ چنانکـه حـوا نیـز همچون مریم (س) از کلام باردار می‌شود. ولی برخلاف او، حوا باردار کلمه شیطان مـی‌گـردد (بزرگـی، ۱۴۰۰: ۴۹۰).

سیار با ترجمهٔ فرازی از انجیل یوحنا در داستان معجزهٔ شراب، به خطاب عیسی (ع) نسبت بـه مـادرش مـریم (س) اشاره کرده است کـه بـا ترکیـب «ای زن» بیـان می‌گردد. در نظر شارحان اناجیل در ایـن خطـاب رازی

نهفته است که درواقع نمایانگر آموزه حوای جدید بودن مریم (س) است. وی می‌نویسد: «این نحوهٔ غیرعادی ندا کردن فرزند به مادر در باب ۱۹ آیه ۲۶ (داستان صلیب در انجیل یوحنا) نیز تکرار می‌شود و در آنجا مفهوم آن به‌عنوان یادآوری پیدایش باب ۳ آیه ۱۵ تا ۲۰ (داستان زن به عنوان حوا و ابلیس) روشن می‌گردد، مریم حوای جدید است، "مادر زندگان"» (سیار، ۱۳۹۴: ۴۷۸).

: هبوط آدم (ع) با خطای حوا پیش آمد اما با تجسم دوباره حوا در صورت مریم (س) آدمیت بار دیگر به ملا اعلا رفت و لذا در الهیات مسیحی مریم(س)، حوای جدید گردید که خدا را به عنوان بشر به زمین آورد و موجب رستگاری بشر شد و مجدداً بشر را به آسمان صعود داد، همچون که حوا، سبب هبوط آدم (ع) شد. (بزرگی، ۱۴۰۰: ۴۹۴)

نظر آبای کلیسا درباره زنان، همانند اگوستین همواره آن بود که مریم، تریاقی در برابر و خنثی‌کننده خطای اوست. مریم، حوای دوم و جدید و جبران‌کنندهٔ سابقه بد حوای نخستین است، ولی در نهایت عرصه آموزهٔ مریم‌شناختی به ناامیدی و سرگردانی و بدبینی در میان زنان انجامید و حربه‌ای به دست زن‌ستیزان داد (طالبی الف، ۱۳۸۵).

در عهد قدیم در سفر پیدایش، مربوط به زمانی که حوا در بهشت با فریب مار، از شجرهٔ ممنوعه خورد، چنین آمده است که خداوند گفت: «عداوت را در میان تو و زنت و در میان ذریت تو و ذریت وی می‌گذارم» (باب ۳ آیه ۱۵). مفسران مسیحی منظور از «ذریت زن» در این آیه را حضرت عیسی و زن را مریم باکره معرفی می‌کنند. حضرت عیسی از مریم باکره متولد شد تا آن نافرمانی را که به‌واسطهٔ مار به‌وجود آمده بود به همان شیوه‌ای که آغاز شده بود، پایان دهد؛ زیرا حوا که تا آن زمان باکره بود از سخنان مار فریفته شد و نافرمانی و مرگ را به دنیا آورد، اما مریم باکره هنگامی که جبرئیل، این بشارت سرورآمیز را به وی داد که روح خدا بر او خواهد آمد، از ایمان و شادمانی پُر شد. در حقیقت حوا که زن حضرت آدم و باکره بود، نافرمانی کرد و موجب مرگ خود و تمام نسل بشری شد. مریم نیز که نامزد یوسف بود و در عین حال باکره بود، با اطاعت خویش، خود و تمام نسل بشر را نجات داد؛ بنابراین، اگر یک زن نسبت به خدا نافرمانی کرد، زن دیگری اطاعت را به‌جا آورد و مریم باکره، شفیع و مدافع حوای باکره گردید و همچنان که نسل بشر به‌وسیلهٔ یک باکره به مرگ محکوم شد، به همین شکل به واسطهٔ اطاعت باکره‌ای دیگر به تعادل رسید (حیدرزاده اصفهانی، ۱۴۰۰: ۲۴۸).

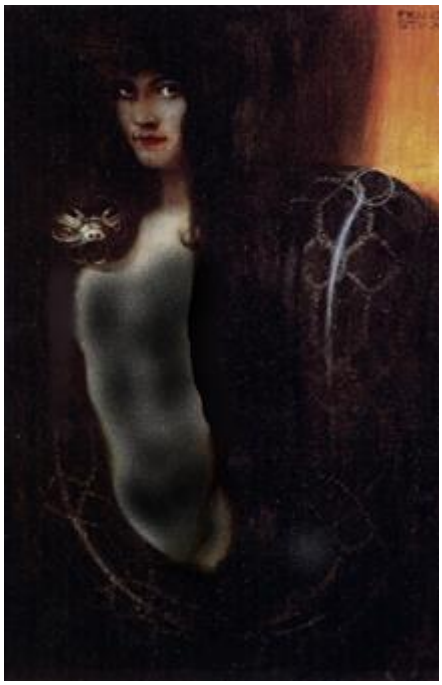
اما درونمایه حوای ثانی تنها موردتوجه متألهین مسیحی نبوده است. برخی از فمینیست ها، مقایسه حوا و مریم در مسیحیت را نقد کرده و آن را واجد نحوه ای از زن‌نکوهی[۱۴] دانسته اند. هیگز می‌گوید: «آنچه که انگ "بد" بودن به یک زن می‌زند، از زمان حوا تغییری نکرده است. همه متهمان معمول آنجا هستند: نافرمانی، شهوت، انکار، طمع، خشم، دروغ، زنا، تنبلی، بی رحمی، خودپرستی، بت‌پرستی». به‌عکس، صفات عکس این خصایص، در مریم هویدا هستند. یکی از وجوه نقادی این موازات میان حوا و مریم، قطبیده‌کردن الگوهای خوبی و بدی برای زنان مسیحی در جهانی است که با جهان اجتماعی کهن، بسیار تفاوت کرده است (Higgs, 2007: 4).

بازنمایی تاثیر رابطهٔ مریم(س) و حوا در هنر نقاشی

تاریخ هنر مسیحی عمیقاً به نقش مریم در اناجیل وابسته است. در هنر مسیحی از قرون وسطی، نقاشی‌ها و تصاویر زیادی از مریم به‌جا مانده که او در نقش یک مادر، کودکش را در آغوش گرفته است و در چهره‌های متنوع با شادمانی و غرور نوزادش را به دیگران نشان می‌دهد. در برخی تصاویر نیز مریم، مادری است که از نگاهش پیداست که از سرنوشت کودکش با خبر است (هولم و بوکر، ۱۳۸۷: ۱۰۶). بنابراین مریم در تاریخ کلیسا، اعتقادات دینی مردم، هنر، موسیقی و ادبیات به‌عنوان یک شخصیت محبوب است (حیدرزاده اصفهانی، ۱۴۰۰: ۲۱۵).

یکی از وجوه مهم بازنمایی شخصیت مریم که به مثابهٔ طریقی برای برجسته سازی نقش او در تاریخ انسان نیز به کار گرفته شده است، مقارنه او با شخصیت حوا است. در این قیاس است که عظمت مریم در نگاه مسیحی در اوج خود قرار می گیرد. در اینجا، پس از اثری مختصّ "گناه حوا" برخی از آثار برجسته نقاشی

که نمایش دهنده چنین مقایسه ای است مورد تحلیل قرار می‌گیرند.



تصویر۱- گناه (۱۸۹۳م) اثری از فرانتس فون اشتوک (۱۸۶۳-۱۹۲۸م)، موزه نو پیناکوتک مونیخ، آلمان. (URL1).

نقاش آلمانی، فرانتس فون اشتوک[۱۵] در این اثر حوا را بدون هیچ ندامتی در چهره‌اش تصویر کرده است. همچنین نحوه برهنگی او تداعی کننده اغواگری است. حوا طوری در چنبره ماری قوی و سیاه قرار گرفته که مرز بدنش با مار در برخی از قسمت‌های نقاشی قابل تشخیص نیست. سر مار در کنار سر حوا چنان است که گویی حوا نه تنها واهمه‌ای ندارد بلکه هر دو در کنار هم آرام بوده و در عین حال، چهره تهاجمی مار سنگینی و عظمت گناهی زنانه را به مخاطب هشدار می‌دهد. نقاش نیز با انتخاب واژه گناه برای اثر خود مهر تاییدی بر نقش اصلی زن در گناه نخستین در عهدعتیق و منابع بعدی قرار داده است.

شمار قابل‌توجهی از نقاشان، از جمله نقاش ایتالیایی، جووانی باتیستا تیپولو[۱۶] در نقاشی بالا، برای اثر هنری خود از عنوان لقاح پاک[۱۷] استفاده کرده‌اند. نکته قابل‌توجه در تمام این آثار عناصر نمادینی است که تکرار شده است. در این آثار مریم(س)، بر بالای ماه ایستاده است در حالیکه یک پای خود را بر قسمت فوقانی ماری اژدهاگونه قرار داده است. ماری که با گرفتن سیبی در دهان خود مخاطب را متوجه داستان فریب حوا توسط مار می‌کند.

تصویر۲- لقاح پاک (۱۷۶۷-۶۸م)، اثر جووانی باتیستا تیپولو ایتالیایی (۱۶۹۶-۱۷۷۰م)، موزه ملی پرادو، مادرید، اسپانیا. (URL2).

اثر فوق به‌عنوان منتخبی از بین آثار با عنوان لقاح پاک، مریم (س) را با ردایی آبی که نشان از پاکی اوست و شاخه گل سوسن در دست فرشته وحی در گوشه سمت راست تصویر که نماد باکرگی وی است (دیکران زهرابیان، ۱۳۸۱: ۱۳)، در قالب پایان‌دهنده آثار گناه حوای نخست نشان داده است. همچنین بالای سر مریم (س) کبوتری است که در آثار هنری مسیحی نماد حضور جبرئیل برای لحظه بشارت به لقاح مریم (س) به عیسی(ع) است.

تصویر ۳- مریم مقدس و فرزند به همراه قدیسه آنا (۱۶۰۵-۱۶۰۶ م)، اثری از کاراواجو (۱۵۷۱-۱۶۱۰م)، گالری بورگز، رم، ایتالیا. (URL3).

در اثر فوق با نام مریم مقدس و فرزند به همراه قدیسه آنا، نقاش ایتالیایی کاراواجو[18] با سیاه کردن پس‌زمینه و در نتیجه حذف عناصر نمادین دیگر، ارتباط بین مریم (س) و داستان حوا را با صراحت بیشتری به تصویر کشیده است. مریم(س) در حالی پای خود را با شجاعت تمام بر سر مار تداعی‌گر داستان گناه نخستین قرار داده که فرزندش، حضرت عیسی(ع)، نیز در این امر مادر خود را همراهی می‌کند. در واقع تفاوت نقاشی فوق با مجوعه آثار لقاح پاک در این است که در این اثر مریم(س) از حالت آبستنی خارج شده و دلیل شهرت خود یعنی فرزندش را در میان بازوان خود برای به اتمام رساندن آثار نخستین گناه به مدد گرفته است.

تصویر۴- لذت نفسانی و آرامش خاطر (حوا و مریم)، تاریخ نامشخص، اثری از فردینان مکس برت (۱۸۶۰-۱۹۲۱م)، آخرین نمایش، دوسالانه هفدهم شهر ونیز، آخرین محل نگهداری: یک مجموعه خصوصی در سوئیس. (URL4).

نقاش آلمانی، فردینان مکس برت[19] در این اثر با نام لذت نفسانی و آرامش خاطر، مریم (س) را بعنوان حوای ثانی در کنار حوای نخست در حالی به تصویر کشده است که درخت مشهور داستان آدم و حوا میانشان قرار دارد. مریم (س) در حالی‌که ردایی آبی تمام بدن وی را پوشانده است در سمت راست تصویر با دستانی گره کرده و سری رو به آسمان منظره نیایشی روحانی را یادآوری می‌کند. این در حالیست که در سمت چپ نقاشی حوا کاملا برهنه بدون ابایی از نمایش تنانگی خود در حال چیدن میوه ممنوعه ایستاده است. همچنین مریم (س) با هالهٔ مختصری از نور در اطراف چهره آرام خود واژه آرامش خاطر و حوا با لبخند شیطنت آمیز خود لذت نفسانی را بعنوان دو واژهٔ منتخب نقاش به وضوح نشان می‌دهند. اما در داستان مهم مریم (س) به‌عنوان حوای ثانی عنصر مهم دیگر مار است که در این اثر نیز در پایین نقاشی سر خود را در حالیکه نیش آن بیرون است به سمت حوای گنهکار گرفته است و انتهای همین مار نیز پایینِ قدم-های مریم (س) قرار گرفته است.

تصویر۵ – درخت زندگی و مرگ در کنار حوا و مریم (۱۴۹۵ م)، اثری از برتولد فرتمر (۱۴۷۰-۱۵۰۱)، کتابخانه ایالتی باواریا، مونیخ، آلمان. (URL5).

در این نقاشی با نام درخت زندگی و مرگ در کنار حوا و مریم، اثر مینیاتوریست آلمانی برتولد فرتمر[20]، مانند اثر قبل، مریم(س) و حوا با کلیه عناصر نشان‌دهندهٔ ارتباط این دو شخصیت با یکدیگر ترسیم شده است. در میانهٔ تصویر، درخت مرگ و زندگی، با برگ های سبز و گل دیده می‌شود که در هنر مسیحیت نمادی برای بهشت و زندگی جاودانی است. (دیکران زهرابیان، ۱۳۸۱) در این اثر مار به‌عنوان نماد ابلیس و عامل فریب حوای طرح شده در کتب ادیان ابراهیمی، در حالیکه میوهٔ ممنوعه را در دهان خود به سمت حوا گرفته است بین این دو شخصیت قرار دارد. در طرف چپ درخت، مریم با همان ردای محتشم آبی‌رنگی که معمولا نقاشان برای وی ترسیم می‌کنند قرار دارد. مریمی که با دستان خود در حال قرار دادن نان مقدس در دهان مردی است که در پیشگاه وی زانو

زده است. در حالیکه علامت عیسی(ع) مصلوب بالای سر وی به‌عنوان میوه‌ای از درخت نماد زندگی و خیر کثیر برای بشریت تصویر شده است. به قرینهٔ او، حوای برهنه در سمت راست درخت در حالیکه با دست راست خود در حال گرفتن میوه ممنوعه از دهان مار است و با دست چپ خود در حال گذاردن بخش دیگری از میوهٔ ممنوعه در دهان مردی که در جلوی او زانو زده است قرار دارد، جمجمه‌ای به عنوان نماد مرگ بالای سر او میان شاخه‌های درخت قرار گرفته است. یک شخصیت دعوت به خیر می‌کند و دیگری مشغول اغوای شهوانی و شرارت شیطانی است. علاوه بر عناصر وصف شده، روبروی مریم(س)، فرشته‌ای وی را همراهی می‌کند در حالیکه در مقابل حوا مرگ با بدنی سیاه حاکی از عاقبت پذیرش دعوت به گناه از سوی حوا، نقاشی شده است. همچنین پایین درخت شخصیت دیگر داستان آفرینش، آدم (ع) با حالتی از پشیمانی بابت فریفته شدن از سوی همسر، مغموم نشسته است. گویا نقاش با ترسیم آدم (ع) مغموم، سعی در نمایش مصداق اولین قربانی دعوت به گناه توسط حوا دارد.

تصویر۶ – فروتنی مریم و وسوسه حوا (۱۴۰۰ م)، اثری از کارلو دا کامرینو (۱۳۶۵-۱۴۳۹م)، موزه هنر کلیولند، مجموعه هولدن، اوهایو، آمریکا. (URL6)

در این نقاشی اثر کارلو دا کامرینو[۲۱] با عنوان فروتنی مریم و وسوسه حوا، حوای برهنه با میوهٔ ممنوعه در دستان خود، در حالیکه مار با چهره ابلیس به دور کمر و پاهای برهنه او پیچیده است هر دو به زیر ارگ مریم مقدس نقاشی شده‌اند. یک تحلیل ممکن آنست که گفته شود: در این اثر علاوه بر مار، حوای گنهکار نیز با پس زمینهٔ کاملا سیاه حاکی از عاقبت عملکرد وی، به زیر پای مریم(س) در حالیکه فرزندش عیسی(ع) را در آغوش گرفته است نقاشی شده که از این حیث بر شدت تضاد کثرت خیر و شر دو شخصیت تاکید قابل تأملی شده است.

اما ویلیامسون تحلیل بدیلی ارائه می‌دهد و در حقیقت می‌خواهد معانی زن‌نکوهانه و ضد زنی که از این نقاشی برداشت شده بود را نقد کرده و بازکاوی نماید. این نویسنده نتیجه می‌گیرد که «مقایسه باکره و حوا در این گروه از نقاشی‌ها صرفا به معنای گناهکاری حوا و ربط دادن او به زنان میرای عادی نیست. بلکه نشان می‌دهد که گرچه او یک گناهکار میراست، ولی حالا توسط باکره رستگار شده است. این مجاورت دو زن نشان‌دهنده آنست که حوا علی‌رغم گناهش –البته، به خاطر گناهش- تجسم مسیح از رهگذر مریم را ضروری ساخته است. ازاین‌رو، این دو زن به مثابهٔ بازیگران کامل کننده همدیگر در داستان رستگاری نشان داده شده‌اند. این نقاشی تأکید می‌کند گرچه گناه به واسطهٔ یک زن وارد جهان شده است، ولی رستگاری را نیز یک زن به جهان آورده است» (Williamson, 1998).

تحلیل مهم دیگری درباره این نقاشی، مربوط به کالین بیچ است. او در کردارهای معکوس: شهوت گناه‌آلود و باکرگی رستگاری بخش در نگارگری حوای دوم برخی از آثار نقاشی مربوط به اواخر سده‌های میانه از جمله همین نقاشی کارلو دا کامرینو را تحلیل می‌کند که در آنها، مریم در حالتی محتشم نشسته و پایین پای او حوا دراز کشیده و تکیه داده است. او می‌گوید مناقشه مربوط به این نقاشی‌ها بر این متمرکز بوده است که آیا این نگارگری مریم را به مثابه نقطه مقابل حوا در نقش مادر باکره ترسیم می‌کند یا به مثابهٔ شفیع و حوای ثانی. بیچ معتقد است حوا و مریم بر اساس جایگاه جنسی متضاد خود که در مرکز الهیات

«حوای ثانی» قرار دارد، به مثابه دو ضدّ ظاهر شده‌اند. او در این نقاشی‌ها، به مولفه‌های ترسیم شده برای حوا و یا حول او همچون ماری با سر زن، انجیر، و نحوه پوشش اشاره می‌کند. در مقابل، بازتاب مولفه‌های الهیات مریم‌شناختی مسیحی در ترسیم او به عنوان مادر و ملکه و باکره همیشگی را تحلیل می‌نماید (Bache, 2015, 1).

نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد که درونمایهٔ «حوای ثانی دانستن مریم (ع)» هم در الهیات مسیحی کاملا ریشه‌دار و مکرر است و هم در هنر نقاشی مسیحی به وفور بازتاب یافته است. ترسیم مریم به مثابهٔ نقطهٔ مقابل حوا عنصر اصلی این درونمایه است؛ حوا وسوسه‌انگیز و برهنه و نافرمان است ولی مریم باکره و پوشیده و فرمانبردار است؛ حوا با گناه خود مرگ را برای نسل بشر می‌آورد و مریم رهگذر جاودانگی و حیات است؛ حوا کلمه شیطان را می‌شنود و آدم را به هبوط می‌کشاند ولی مریم آبستن کلمه خداوند می‌شود و انسان را به ملکوت می‌رساند؛ حوا قرین مار به مثابه بازنماینده شیطان است و به فریب او سیب را می‌ستاند اما مریم مار را زیر پا دارد و نجات‌بخش است. اما این درونمایه، چنانکه در برخی نقاشی‌ها که مریم را به زمان حوا در باغ عدن و کنار درخت ممنوعه برده و حوا را بدون حس پشیمانی و نماد وسوسه ترسیم نموده‌اند، دیده می‌شود، حوا را مطلقاً منفی بازنمایانده نشده و دست‌کم از دیدگاه برخی از تحلیل‌گران هنر مسیحی، عناصر دیگری هم دارد، مخصوصاً در برخی از نقاشی‌هایی که حوا را به زمان مریم آورده‌اند، مریمی که حالا ملکه‌ای محتشم است و کودک نجات‌بخش خود را در آغوش دارد، مادر زندگان شده و به‌گونه‌ای سبب رستگاری حوا نیز گشته است.

اینکه برخی ادعا کرده‌اند شخصیت حوا در الهیات مسیحی در مقایسه با الهیات یهودی، منفی‌تر بازنمایی شده است، ای‌بسا نشأت‌گرفته از قیاس وی با شأن بی‌همتای مریم(س) است؛ بدین‌سان که گذاشتن حوای اول در نقطهٔ مقابل حوای ثانی که شخصیتی جلیل و سراسر خیر است، قطبیتی ایجاد می‌نماید که حوا در آن سراسر منفی و شریر جلوه می‌کند. اگر تعبیر مادر زندگان برای توصیف مریم(س) متولد شد باید برای نقطهٔ مقابل او وصف مادر مردگان هم زاییده می‌شد و چه کسی بهتر از حوا می‌توانست حامل این تعبیر باشد.

همچنین طبق الهیات مسیحی، اگر حوای نخست ابلیس همسرش آدم شد، مریم نیز در کالبد حوای دوم مادر و پرورنده عیسی(ع) بود که برخی از مفسرین مسیحی از وی بعنوان آدم ثانی تعبیر می‌کنند. به‌عبارت‌دیگر، در یک تحلیل رادیکال‌تر حوای اول و دوم بودن هر یک از این دو شخصیتِ زن، در سایه آدم اول و دومی است که یکی اسباب هبوط را فراهم می‌کند و دیگری با زایمان خود آغازگر رستگاری می‌شود. بنابراین زایشِ تعبیر اولین و دومین بودنِ حوا به علت همراهی هر کدام از زنان در کنار مردان مطرح کنارشان ترسیم شده است.

پی‌نوشت

[1] Sexuality
[2] Paul (5-64/65 AD)
[3] John Milton (1608-1674)
[4] Tertullian (155-220)
[5] Augustine (354-430)
[6] Mariology
[7] Justin (100-165)
[8] Irenaeus (125-202)
[9] Justine Martyr
[10] Irenaeus
[11] Ambrosius (339-397)
[12] Epiphanius(310-320-403)
[13] Ephrem (306-373)
[14] misogyny
[15] Franz von Stuck
[16] Giovanni Battista Tiepolo
[17] Immaculate conception
[18] Caranaggio
[19] Ferdinand Max Bredt
[20] Berthold Furtmeyr
[21] Carlo da Camerino

منابع

بزرگی، سیدحسن (۱۴۰۰). ***مریم آیت آفرینش***، قم: نشر ادیان.

پاکتچی، احمد (۱۳۹۱). ***روش تحقیق با تاکید بر علوم قرآن و حدیث***، تهران: دانشگاه امام صادق(ع).

حیدرزاده اصفهانی، نسرین (۱۴۰۰). ***تفسیر عهدجدید با تکیه بر آیات مرتبط با زنان***، تهران: کویر.

دیکران زهرابیان، آدانا (۱۳۸۱). *نمادها و سمبول ها در هنر مسیحیت*، فصلنامه فرهنگی پیمان، سال ششم، شماره ۲۰، ۱-۲۰.

روجیه، یوسف أخرس (۲۰۱۹). ***مریم العذراء فی المیلاد بحسب مار أفرام السریانی؛ حواء الجدیدة فی التکوین الثانی***، المجلة الکهنوتیه، دوره ۴۹، ۱۷۱-۱۹۱.

سیار، پیروز (۱۳۹۴). ***عهد جدید براساس کتاب مقدس اورشلیم***، تهران: نی.

شعاری نژاد، علی اکبر(۱۳۴۷). ***اصول ادبیات کودکان***، تهران: سروش.

شیخاوندی، داور(۱۳۸۰). ***ناسیونالیسم و هویت ایرانی***، تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران.

طالبی، مسعود (۱۳۸۵ب). ***نقش کتاب مقدس و ارباب کلیسا در ظهور فمینیسم (قسمت‌سوم)*** ، مطالعات راهبردی زنان، سال هشتم، شماره ۳۲، ۴۱- ۸۰.

طالبی، مسعود (۱۳۸۵ الف). ***نقش کتاب مقدس و ارباب کلیسا در ظهور فمینیسم***، فصلنامه شورای فرهنگی اجتماعی زنان، سال هشتم، شماره ۳۱، ۶۱-۸۴.

علیجانی، رضا (۱۳۸۹). ***زن درمتون مقدس ، زن درآیین مسیحیت***، تهران: نشرروشنگران ومطالعات زنان.

کامرانی، بهنام(۱۳۸۵). تبار شناسی فرشته در نقاشی ایران، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۹۵ و۹۶، ۵۲-۶۵.

لطف آبادی، حسین(۱۳۹۳). ***روانشناسی تربیتی***، تهران: سمت.

مجلسی، محمد باقر(۱۳۶۲). ***بحار الانوار*** تهران: اسلامیه.

مطهری، مرتضی(۱۳۹۶). ***مسئله حجاب***، تهران: صدرا.

محمدیان، بهرام (۱۳۸۲). ***دایره المعارف کتاب مقدس***، تهران: سرخدار.

میرتبار، سیدمرتضی (۱۳۹۵). ***بررسی گناه نخستین در ادیان ابراهیمی با رویکرد مقایسه‌ای***، چاپ دوم، قم: پژوهشگاه بین المللی الصطفی(ص).

میلتون، جان(۱۳۸۳). ***بهشت گمشده***، ترجمه: ج فریده مهدوی دامغانی، جلد سوم، چاپ دوم، تهران: نشر تیر.

References

Akhrass, R. (2019), *La Vierge Marie dans* ***la NativitéselonÉphrem le Syrien.*** *Nouvelle Èvedansune nouvelle creation*, al-Majallat al-Kahnoutiyat (La revue sacerdotale, théologique, biblique, pastorale) 49, 2019, p. 171-191 (Text in Arabic)**.**

Alijani, R. **(2010),** ***Women in the scriptures: women in Christianity,*** Tehran: Nashr-e Roshangaran va Muataleat Zanan, (Text in Persian).

Armstrong, K. (1993). ***A history of god : the 4000-year quest of judaism christianity and islam.*** Alfred A. Knopf.

Bache, C. **(2015).** ***Inverse operations : sinful lust and salvific virginity in central italian imagery of the second eve,*** MAdissertation submitted to Arizona State University

Bozorgi,S.H., (2021***). Mary the sign of creation***, Qum: Nashr Adyan, (Text in Persian).

Dikran Zahrabyan, A. (2002). Icons and symbols in Christian art. ***Payman cultural quarterly (Faslnameh Farhangi Peyman),*** 20, 1-20, (Text in Persian).

Epiphanius, *Adverms haereses*, 78:18; *PG* 42:729.

Heydarzadeh Isfahani, N. (2021), ***Interpretation of the New Testament based on verses related to women,*** Tehran:Kavir, (Text in Persian).

Higgs, L. C. (2007), ***Bad Girls of the Bible: And What We Can Learn From Them***. Colorado Springs, CO: Waterbrook Press.

Himmelfarb G. (1999). ***Mary through the centuries***, Yale University Press.

Masood Talebi, (2005). ***The role of the Scriptures and the church authorities in the emergence of feminism*** (part 2), Women's Strategic Studies, 8(31), 61-84.

Masood Talebi, (2005). ***The role of the Scriptures and the church authorities in the emergence of feminism*** (part3), Women's Strategic Studies, 8(32), 41-80.

Maunder C. (2019). ***The oxford handbook of Mary (First)***, University Press.

Milton, John, (2004), ***Paradise Lost*** (v.3), Translated by: Farideh Mahdavi Damghani, (3rd ed), Tehran: Nashr-e Tir, (Text in Persian).

Mirtabar, S. M. (2015), ***Examining the original sin in Abrahamic religions with a comparative approach***, (2nd ed.), Qum: Al-Mustafa International Research Center. (Text in Persian).

Mohammadian, B., (2012), ***Encyclopedia of the Holy Bible***, Tehran: Surkhdar, (Text in Persian).

Newman J. H. C. (2009). ***Mary : the second eve***. TAN Books. Retrieved March 24 2023, from https://www.overdrive.com/search?q=4DC3FBAD-5547-405E-9C23-E43EABEB1824.

Pakatchi, A., (2012). ***Research method with emphasis on Quran and Hadith sciences,*** Tehran: Imam Sadiq University, (Text in Persian).

Ross Mackenzie, J. A. (1978). ***The Patristic Witness to the Virgin Mary as the New Eve***. *Marian Studies*: Vol. 29, 67-78.

Sayyar, P., (2015). ***The New Testament is based on the Jerusalem Bible***. Tehran:Ney, (Text in Persian).

Williamson B. (1998). ***The virgin lactans as second eve: image of the "salvatrix***". *Studies in Iconography*, vol. 19, 105–138.

URLs

URL1: Franz von Stuck, Die Sünde, 1893, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek München https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/ApL8qN7GN2 (Last updated on 13.11.2023)

URL2: Giovanni Battista Tiepolo https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-immaculate-conception/8da40987-dd6b-4bb3-ab0e-4210ecb6495e. 17/11/2023

URL3: Madonna and Child with Saint Anne: https://borghese.gallery/collection/paintings/madonna-of-the-palafrenieri.html 17/11/2023

URL4: Sensual Pleasure and Peace of Mind: https://www.kollerauktionen.ch/en/fachgebiete/gemaelde-des-19.-jahrhunderts/bredt_-ferdinand-max/. 17/11/2023

URL5: Tree of Life and Death Flanked by Eve and Mary-Ecclesia: https://inpress.lib.uiowa.edu/feminae/DetailsPage.aspx?Feminae_ID=30970. 17/11/2023

URL6: The Madonna of Humility and the Temptation of Eve:
https://www.clevelandart.org/art/1916.795. 17/11/2023.

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۳۲-۲۰
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعه رویکرد بیش‌متنیت دراقتباس و تاثیر پذیری خط نسخ ایرانی

مطالعه موردی دعای کمیل بخط میرزا احمد نیریزی و عبدالصمد حاج صمدی[1]

رقیه دیزج چراغی [2]
شهریار شکر پور [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۱
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۱۲/۰۹

چکیده

میرزا احمد نیریزی را که از بزرگ‌ترین نسخ‌نویسان تاریخ است، بانی نسخ ایرانی می‌دانند. درپی افول این خط در دوره معاصر استاد صمدی با مشق از آثار گذشته بخصوص خط نیریزی جان تازه‌ای بدان بخشیده و در رواج دوباره آن بسیار کوشیده است. کتابت دعای کمیل ازجمله افتخاراتی است که در کارنامه هر دو خوشنویس ثبت‌شده است. اقتباس، تأثیرپذیری و نظیره نویسی از آثار اساتید بزرگ مبحثی پایه در خوشنویسی بشمار می‌رود که علاوه برتکرار و مشق، امکان خلق ایده‌های جدید را فراهم می‌آورد. این تأثیرپذیری از آثار گذشتگان با بهره‌گیری از مشاهده، تشابه یابی و اعمال تغییرات را اقتباس گویند که روابط متنی را پدید می‌آورد و شناخت آن مستلزم نقب به مطالعات ترامتنی است. رویکرد ترامتنیت ژنت تمامی روابط موجود میان متن‌ها را بررسی می‌کند که در این میان بیش‌متنیت با تحلیل متون هنری تناسب بیشتری دارد. در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر موردبررسی قرار می‌گیرد که شامل برگرفتگی متن دوم از متن اول است. هدف از این پژوهش، مطالعه‌ای نظام‌مند است که منجر به شناخت روابط بیش‌متنی دعای کمیل به خط این دو استاد گردد. سؤال اصلی پژوهش براین مبنا استوار است که بیش‌متنیت چگونه و به چه میزان در این آثار به کار گرفته‌شده است؟ روش پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و اطلاعات از طریق منابع اسنادی و مشاهده صورت پذیرفته و به‌صورت کیفی تجزیه تحلیل‌شده است. بر طبق یافته‌ها اثر دوم حاصل تأثیرپذیری از اثر اول است لذا بیش‌متن از پیش‌متن محسوب می‌شود که به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن پرداخته است لذا در گروه جایگشت (ترانسپوزیسیون) قرار می‌گیرد.

کلید واژه‌ها: نسخ ایرانی، بینامتنیت، میرزا احمد نیریزی، عبدالصمد حاج صمدی، ژرار ژنت

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.45062.2053
۲. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنراسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول. r.dizajcheraghi@gmail.com
۳. دانشیار گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنراسلام تبریز، تبریز، ایران. Sh.shokrpour@tabriziau.ac.ir

مقدمه

خط نسخ ایرانی بانام میرزا احمد نیریزی پیوندی ناگسستنی دارد، نیریزی در قرن ۱۲ معروف‌ترین نسخ‌نویس ایرانی بشمار می‌رفت که با تکیه‌بر آثار فراوان بجا مانده و عیار بالای خطوط، آثار وی تا به امروز بر خط بسیاری از خوشنویسان موفق خط نسخ سایه افکنده است. خط نسخ پس از افول نسبی، در دوره معاصر توسط استاد عبدالصمد حاج صمدی با مشق نظری از آثار بزرگانی چون نیریزی جانی دوباره پیداکرده و رواج دوباره یافت. مشق، تأثیرپذیری و نظیره نویسی به‌ویژه از آثار قدما در خوشنویسی مبحثی مهم و اساسی بشمار می‌رود و علاوه بر تکرار اثر گذشتگان، زمینه را جهت اقتباس و خلق آثار جدید نیز فراهم می‌آورد. این تأثیرپذیری روابط متنی را پدید می‌آورد که شناخت آن مستلزم نقب به مطالعات ترامتنی است. رویکرد ترامتنیت ژنت به انواع روابط ممکن و موجود در میان متن‌ها می‌پردازد و پنج گونه دارد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سر متنیت و بیش‌متنیت. در این میان بیش‌متنیت بامطالعه آثار هنری تناسب بیشتری داشته و تأثیر یک متن بر متن دیگر را موردبررسی قرار می‌دهد که شامل برگرفتگی متن دوم از متن اول می‌باشد. بنابراین بامطالعه‌ای نظام‌مند در آثار با متون مشترک میان خوشنویسان می‌توان به میزان تأثیرپذیری و اقتباس از یکدیگر پی برد. کتابت دعای کمیل ازجمله آثاری است که در کارنامه هر دو خوشنویس مذکور ثبت‌شده است و ازلحاظ خوشنویسی دارای عیار بالایی می‌باشد. هدف پژوهش حاضر مطالعه‌ای نظام‌مند در حوزه خوشنویسی است که منجر به شناخت هرچه بهتر روابط متنی میان آثارگردد. و سؤال پژوهش بر این مبنا استوار است که بیش‌متنیت چگونه و به چه میزان در آثار خوشنویسی به کار گرفته‌شده است؟

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی تحلیلی بوده که بر اساس نظریه ترامتنیت ژنت و رویکرد بیش‌متنی و انواع آن، آثار موردپژوهش را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده است. اطلاعات از طریق منابع اسنادی و مشاهده جمع‌آوری گشته و نمونه تصاویر به روش کتابخانه‌ای،مشاهده مستقیم و تصویربرداری مورداستفاده قرارگرفته است. جامعه آماری دوکتابت است از دعای کمیل می‌باشد که اولین اثر توسط نیریزی در قرن ۱۲ به کتابت رسیده و در موزه ملی ملک نگه‌داری می‌شود. دومین کتاب دعای کمیل به خط استاد معاصر عبدالصمد حاج صمدی است که به چاپ رسیده است. ازآنجایی‌که سبک کتابت و صفحه‌آرایی، در هردو کتاب از ابتدا تا انتها تغییری نیافته. و از طرفی تحلیل کل کلمات کتاب در قالب مقاله نمی‌گنجد لذا در این پژوهش ضمن مطالعه کل کتاب، تصاویر صفحات اول به‌عنوان نماینده‌ای از کل صفحات در مقاله آورده شده است.

پیشینه پژوهش

مقاله بهمن نامور(۱۳۹۱)، «گونه شناسی بیش‌متنی» از راهگشاترین مقالاتی است که به گونه‌های پیش‌متن با توضیحات روشن پرداخته است. دیگر مقاله بهمن نامور مطلق (۱۳۹۸)، « از تراروایت تا پیش روایت» نیز از منابعی می‌باشد که به موضوع ترامتنیت پرداخته است. از سایر پیشینه‌ها می‌توان به کتاب بهمن نامورمطلق (۱۳۹۴)، «درآمدی بر بینامتنیت» اشاره کرد. همچنین کتاب دیگر از بهمن نامور مطلق (۱۳۹۵)، «بینامتنیت» به شرح این موضوع می‌پردازد. و همان نویسنده در سال (۱۴۰۰)، «تراروایت» را به‌عنوان کتابی تألیف می‌کند که از مهم‌ترین منابع در این حوزه به شمار می‌روند. مقاله ندا شفیقی (۱۳۹۸)، «مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران» به گونه شناسی بیش‌متنیت در آثار گرافیتی اشاره داشته و هدف او مطالعه و شناخت هویت هنری معاصر بوده است. مقاله منیژه کنگرانی (۱۳۸۸)، «فرایند بیش‌متنی در نقاشی» بیش‌متنیت را در آثار نقاشی جست‌وجو می‌کند، دیگر مقاله منیژه کنگرانی (۱۳۸۹)، «مروری بر بیش‌متنیت در نقاشی ایرانی از گذشته تاکنون» بیش‌متنیت را وارد حوزه نقاشی ایرانی نموده و اساس پژوهش خود قرار داده است . علیرغم مطالعات صورت گرفته در مسئله بیش‌متنیت و جست‌وجوی آن در مبحث هنرهای تجسمی متأسفانه تاکنون مطالعه‌ای نظام‌مند با رویکرد بیش‌متنیت در حوزه خوشنویسی صورت نگرفته است. امید است پژوهش حاضر راهگشای مطالعات بعدی در این زمینه بوده و برای علاقه‌مندان و فعالان در حوزه خوشنویسی به‌ویژه خط نسخ ایرانی مفید واقع گردد.

مبانی نظری

خط نسخ در ایران تا قبل از احمد نیریزی به شیوه‌ای که اکنون در ممالک عربی متداول است دیده می‌شود. یعنی نسخ مایل به ثلث و محقق مرسوم بوده است. و احمد نیریزی آن را به شیوه‌ای خاص که گویی از خط نستعلیق چاشنی یافته، درآورد و خطاطان ایرانی از آن شیوه تاکنون پیروی کرده‌اند. (فضائلی، ۱۳۹۰: ۲۹۲-۲۹۳) خط نسخ در ایران همانند دیگر سرزمین‌ها،

مسیر و جریان رشد خود را متناسب با ذائقه ایرانی هنرمندان خویش پیمود. در طول سده‌هایی که خط نسخ سیر تحول و شکوفایی خود را طی می‌کرد، عمده کاربری آن در قالب کتابت متن و به‌ویژه جهت نسخه‌برداری از قرآن، مقبولیتی تمام یافته بود. کاربرد خاص گونه‌ای قلم (خط نسخ) که قاعدتاً مهم‌ترین وظیفه‌اش نسخه‌برداری از متون غالباً مذهبی با تمام ویژگی‌های یک رسم‌الخط موفق است، تحولات آتی این سبک را سمت و سویی کاملاً انحصاری و از جهاتی فراگیرتر بخشید. (موسوی جزایری۱۳۸۹، ۵۴-۵۵) آنچه در ایران سبب رشد خط نسخ گردید، اجرای ظریف و گرایش به زیباشناختی فرم حروف و کلمات بوده است. بررسی دقیق‌تر تحولات بر اساس مستندات تصویری، می‌تواند جزئیات این فرایند را بهتر و مشخص‌تر نمایان سازد. به همین سبب نتیجه این‌گونه نگرش‌ها درزمینهٔ "خوانایی" باعث پویایی بیشتر دست‌نوشته‌ها می‌گردد. (همان، ۵۶)

بینامتنیت[1] و بیش‌متنیت[2]

بینامتنیت بر این اندیشه مبتنی است که متن نظامی بسته، مستقل، یکه و تنها نیست و اگر چنین باشد آن متن غیرقابل فهم می‌شود. (FROW; 1383 : 285) کریستوا۳ اولین بار این اصطلاح را در سال ۱۹۹۶ رواج داد، او معتقد بود هر متن یک بینا متن است که محل تلاقی و تقاطع متون کثیری است (ABRAMS; 1371: 285) پس از کریستوا، ژرار ژنت ٤به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین پژوهشگران در عرصه بینامتنیت نظامی خاص را برای تحلیل دلالت‌های متن ترسیم کرد. مطالعات او قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی را در برمی‌گیرد. و همین امربر او اجازه می‌دهد تا روابط میان متنی را با تمام متغیرات آن موردبررسی قرار دهد. (نامور مطلق، ۱۳۸۳: ۸۵). او واژه ترامتنیت را در سال ۱۹۸۱ برای نشان دادن انواع ارتباط یک متن با دیگر متون برگزید. ترامتنیت به انواع روابط ممکن و موجود در میان متن‌ها می‌پردازد و پنج گونه دارد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سر متنیت و بیش‌متنیت. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۳۹). تفاوت هرکدام از این پنج قسمت با یکدیگر، نوع ارتباطی است که یک متن با غیر خود برقرار می‌کند. ژنت بیش‌متنیت را از سایر بخش‌های ترامتنیت جدا کرده است. از دیدگاه او بیش‌متنیت مجموعه‌ای از چند متن را در برمی‌گیرد، درحالی‌که در قسمت‌های دیگر ترامتنیت جنبه‌های گوناگون یک متن را نشان می‌دهد. (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۵) قبل از اینکه به انواع بیش‌متنیت بپردازیم لازم است اشاره‌کنیم در پژوهش حاضر مقصود از متن، همان اثر هنری خلق‌شده توسط هنرمند خوشنویس در قالب کتابت دعای کمیل می‌باشد. اولین نمونه مربوط به دوره صفوی (اثر میرزا احمد نیریزی) و دومین نمونه موردبررسی در چند دهه اخیر (توسط استاد صمدی) خلق‌شده است. این دو اثر به خط نسخ ایرانی کتابت شده و دارای عیار بالایی می‌باشند. آثار انتخاب‌شده سه شرط اصلی مطالعه گونه شناسی بیش‌متنی رادارند: موضوع متنی است، دو یا بیش از دو متن در مطالعه وجود دارد و پیش‌متن و بیش‌متن‌ها باهم در ارتباط‌اند. پیش متن همان متن نخستین است که منبع الهام و برگرفتگی تلقی می‌شود بیش متن نیز متن دوم، یا متن برگرفته از پیش متن تلقی می‌شود. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۹۱) یکی از شاخص‌های گونه شناسی بیش‌متنی کارکرد است. مهم‌ترین شاخص در حوزه کارکرد طنز است. آیا متن تازه سرشتی طنزآمیز دارد یا خیر؟ بنابراین رویکردها به دودسته کلان طنزی و ناطنزی تقسیم می‌شوند. در حوزه کارکرد ناطنزی فقط پاستیش ٥قرارگرفته و در حوزه کارکرد طنزی سه گونه قرار دارد: پارودی٦ در معنای خاص آن، تراوسیسمان۷ و پاستیش طنزآمیز. جدول شماره ۱ نشانگر این تقسیم‌بندی است. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۲) چنانکه پیش‌تر اشاره شد، بیش‌متنیت بر اساس برگرفتگی استوارشده است. به‌عبارت‌دیگر، نوع رابطه‌ای که هر بیش‌متنی با پیش متن خود دارد، از رابطه برگرفتگی است. رابطه برگرفتگی خود به دودسته بزرگ تقسیم می‌شود: تقلیدی (همان‌گونگی) و تغییری(ترا گونگی). به‌بیان‌دیگر بیش‌متنیت می‌تواند یا بر اساس رابطه همان‌گونگی بیش متن از پیش متن استوارشده باشد و یا بر اساس رابطه ترا گونگی. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۶) این دو رابطه با توجه به نسبتی که پیدا می‌کند معنا می‌شود، زیرا هیچ بیش‌متنی نمی‌تواند بدون تغییر به‌پیش متن تبدیل شود. تفاوت تغییر در همان‌گونگی و ترا گونگی در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است. به‌عبارتی‌دیگر در همان‌گونگی هدف تغییر نیست و میزان آن نیز بسیار فاحش نخواهد بود. در ترا گونگی نیز بیش‌متنیت با تغییر و دگرگونگی پیش متنیت ایجاد می‌شود و به سه دسته کاهشی، افزایشی و جابجایی قابل‌تفکیک است. (نامور مطلق، ۱۳۸۴: ۱۰-۱۱)

در مورد رابطه میان تقلید یا همان‌گونگی و تغییر یا ترا گونگی لازم است اشاره شود که نه همان‌گونگی مطلق و نه ترا گونگی مطلق هیچ‌یک وجود ندارد.

پیش متنیت		hypertextualite
تقلید		ترا گونگی
تفننی	پاستیش	پارودی در معنای خاص آن
طنز	شارژ/ پاستیش طنزی/ پارودی در معنای رایج کلمه	تراوسیسمان/ پارودی در معنای رایج کلمه
جدی	فورژی	تراجایی (جایگشت)

جدول ۱: تقسیم‌بندی شش گونه روابط بیش‌متنی (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۶)

جایگشت: به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد. جایگشت رایج‌ترین و متنوع‌ترین نوع بیش‌متنیت را به خود اختصاص می‌دهد. نقش جایگشت در تکثیر متنی بیش از دیگرگونه‌هاست. تمام انواع تقسیم ترامتنی که بر پایه بینانشانه ای و بینا رسانه‌ای صورت گرفته باشندو کارکرد جدی داشته باشند، جایگشت محسوب می‌شوند. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۰)

توضیحات و مطالب بالا توضیحاتی کلی در مورد گونه‌های بیش‌متنیت جهت آشنایی و شناخت آن‌ها بوده است. حال در بخش تحلیل به بررسی ساختار آثار نمونه‌گیری شده خواهیم پرداخت تا به نوع ارتباط بیش‌متنی آن‌ها بیشتر پی ببریم.

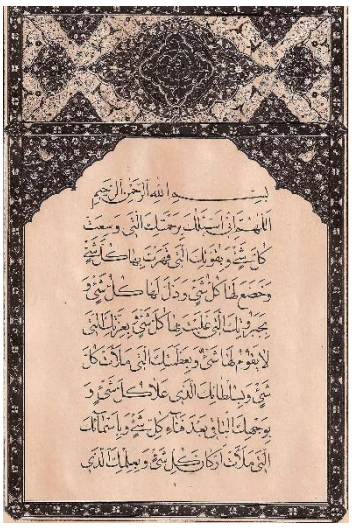
احمد نیریزی: تأثیرگذارترین خوشنویس در عرصه خط نسخ ایرانی بدون شک میرزا احمد نیریزی نسخ‌نویس معروف قرن دوازدهم هجری است. تأثیر خط نیریزی به حدی است که با تکیه‌بر فراوانی آثاری با عیار بالا که از وی باقی‌مانده، بی‌تردید می‌توان گفت که بر خطوط قاطبه خوشنویسان قبل از خود و نیز بسیاری از خوشنویسان موفق خط نسخ تا این دوره سایه افکنده است. (صفی پور و دیگران، ۱۳۹۰ :۲۳۲) گمان می‌رود احمد نیریزی مشق خط را نزد محمدصادق ارجستانی آغاز کرده و سپس برای تکمیل رموز هنر به محضر محمدابراهیم قمی راه‌یافته است.(قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۵۱)او از حدود سال ۱۱۰۰ ه.ق در اصفهان مقیم شده است. وی عمر خود را به تحریر قرآن و ادعیه و صحایف به سر برده و ۹۹ مجلد قرآن کریم و ۷۷ صحیفه و تعداد زیادی ادعیه و مرقعات از آثار قلمی او دیده شده است. (صفی پور، طبیعی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۸۲). احمد نیریزی درنهایت با ممارست فراوان موفق به شکوفایی شیوه‌ای در کتابت نسخ، به نام نسخ ایرانی شد و به آنچه که نسخ ریحانی و نسخ یاقوتی خوانده می‌شد و یاقوت در آن سرآمد بود، در کتابت مصاحف ایرانی خاتمه داد و کاتبان ایرانی پس از دوره صفویه آن شیوه را سرمشق خود قرار دادند و به نسخ ایرانی معروف شد. (همان، ۲۹۵) شیوه نیریزی در نسخ‌نویسی کامل‌کننده شیوه هنرمندانی چون علاءالدین تبریزی و محمد ابراهیم قمی است. شیوه‌ای که او در نسخ‌نویسی پایه‌گذاری کرد به نسخ ایرانی شهرت یافت. برخلاف نسخ عثمانی، که در آن روزگار در یک اندازه قلم نوشته می‌شد، او دراین شیوه از دانگ‌های مختلف و متنوع قلم استفاده می‌کرد. در آثار او شکل زیبای کلمات، تناسب و تعادل حروف، و جاگیری صحیح مفردات در سطر نشان‌دهنده به ثمر رسیدن تلاش چند نسل پیاپی از نسخ‌نویسان است. جایگاه او در سلسله نسخ‌نویسان همچون جایگاه میرعماد است در نستعلیق یا درویش عبدالمجید در قلم شکسته‌نستعلیق. (صحراگرد، ۱۳۸۶: ۲۳۱) .

تصویر ۱: دعای کمیل، خط احمد نی ریزی، ماخذ: موزه ملی ملک

عبدالصمد حاج صمدی: استاد عبد الصمد حاج صمدی به سال ۱۳۲۷ شمسی در تهران و در خانواده‌ای مذهبی چشم به جهان گشودند. پدر ایشان فردی متدین بودند که دروس حوزوی را تا سطوح عالی آموخته و فرزندان خویش را با معارف آسمانی قرآن و اهل‌بیت علیهم‌السلام پروراندند. گرایش پدر به

خط نسخ (قرآنی) سبب شد در دوران جوانی استاد به‌سوی خوش‌نویسی رهنمون گردند. استاد صمدی پس از فراگیری خط نستعلیق و نگارش چندین کتاب به این خط، به مشق نظری آثار بزرگان خط نسخ فارسی پرداختند. تلاش طاقت‌فرسای ایشان در طول چندین دهه گذشته سبب شد، سرآمد نسخ‌نویسان باشند و باتربیت شاگردان فراوان، احیاگر خط نسخ فارسی در دوره معاصر گردند. در کثرت شاگردان استاد همین بس که تمامی نسخ‌نویسان فعلی مستقیم یا باواسطه از ایشان بهره برده‌اند .

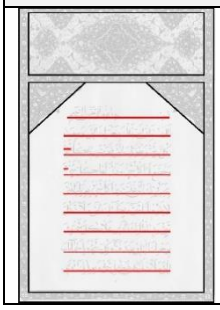
استاد صمدی در کنار خط نسخ، باهمان قدرت مثال‌زدنی نیز به نگارش خط محکم و زیبای ثلث پرداختند و خط ثلث ایشان نمونه‌ای کامل و شایسته از شیوه سنتی عثمانی است. شناخت هنری عمیق و قدرت اجرای مثال‌زدنی ایشان سبب گردیده که یکی از قوی‌ترین ثلث نویسان جهان اسلام محسوب گردند. ایشان به غیر از خطوط ذکرشده در نگارش خط محقق (شیوه بایسنقری)، خط رقاع (شیوه علاءالدین تبریزی و احد نیریزی) و خط رقعه (عربی) نیز تبحر خاصی دارند (زمانی و پراش خو، ۱۳۹۳: ۱۱).



تصویر ۲: دعای کمیل، خط استاد صمدی

بحث و یافته‌ها

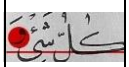
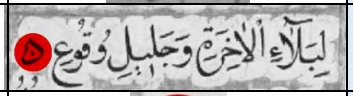
خط کُرسی؛ کرسی که در لغت به معنای تکیه‌گاه، نشست گاه و تخت است، اصطلاحاً عبارت است از نشستن اجزای گوناگون حروف روی نشستگاه هایی برابر. پس می‌توان گفت کرسی عبارت است از خط و یا خطوط مستقیمی که خطاط در نظر می‌گیرد، تا کلمات و حروف را به میزان آن به‌طور قرینه و برابر و معادل هم در سطری مرتب و جایگزین سازد (وی وایت، ۱۳۹۳: ۲۹). در آثار هر دو استاد خط کرسی به‌طور مستقیم مورداستفاده قرارگرفته اما در برخی از سطرهای اثر نیریزی به‌صورت منحنی درآمده است. طول خط کرسی اثر نیریزی نسبت به‌اندازه قلم از اثر استاد صمدی کمتر است لذا برخی کلمات در آخر سطر به‌صورت فشرده تحریر شده که گاهی خوانش کلمه را با مشکل مواجه ساخته است. تعداد کرسی در کتابت استاد صمدی به ۹ عدد رسیده که روند افزایشی داشته است. نیریزی برای ترکیب کلمات در سطر گاهی از چند کرسی در انتهای سطر سود جسته است. که نمونه‌های آن را در جدول ۲ و ۳ می‌بینیم. در مواردی که انتهای سطر خالی مانده نیریزی از نمادی به‌عنوان پر کردن فضای خالی سود جسته که نمونه آن در اثر استاد صمدی حذف شده است. در اثر استاد صمدی کلمات به ندرت در انتهای سطر بالاتر از خط کرسی نوشته شده‌اند و خط کرسی منحنی نمی‌باشد.

نیریزی	استاد صمدی
	

جدول ۲: تطبیق خط کرسی، ماخذ: نگارنده

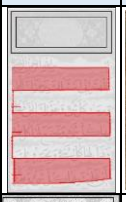
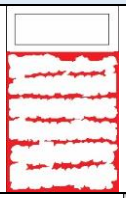
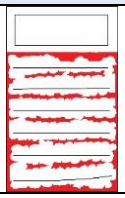
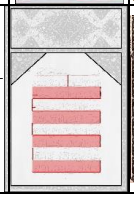
فاصله میان خطوط کرسی (لِدینگ) [۸]؛ لدینگ یعنی فاصله بین خطوط کرسی، خطوط فرضی که حروف روی آن قرار می‌گیرند (های اسمیت، ۱۳۹۵: ۷۰). این فاصله می‌تواند فضای متن را تحت تأثیر قرار دهد و قابلیت خوانش آسان متن را بالا ببرد. اگر خطوط بیش از حد به هم نزدیک باشند، آسان خوانی را با مشکل مواجه می‌کنند، چون دو خط بالای هم درآن واحد دیده می‌شوند. چشم انسان قادر به تمرکز کافی بر روی خطوط نزدیک به هم نیست. مورد دیگری که در رابطه با

فاصلهٔ بین خطوط وجود دارد، باز بودن خطوط متن از یکدیگر است. خواننده در این مورد، در ایجاد ارتباط بین خطوط دچار مشکل می‌شود. تردید و عدم قاطعیت در وی شکل می‌گیرد و باعث خستگی زودرس می‌شود. فاصلهٔ درست و دقیق بین سطرها چشم را با دقت کافی بین خطوط راهنمایی می‌کند و به آن اطمینان و ثبات می‌بخشد و باعث جذب و فراگیری آسان‌تر متن می‌شود. (ستریزر، ۱۳۹۱: ۱۹). لدینگ در اثر هر دو خوشنویس ۱۵ نقطه می‌باشد. اما با توجه به اینکه ارتفاع حروف استاد صمدی بلندتر از حروف نیریزی می‌باشد و اعراب در اثر استاد صمدی با فاصلهٔ بیشتر از کلمات مستقرشده‌اند بنابراین نه فضای خالی بین سطرها وجود داشته و نه تداخل سطرها به چشم می‌خورد و لدینگ متناسب و استاندارد می‌نماید. در اثر نیریزی اتخاذ ۱۵ نقطه به‌عنوان لدینگ، ارتفاع کمتر حروف و نزدیکی اعراب به کلمات، فضای خالی مابین سطور را پدید آورده است که خوشنویس از تزیین مابین سطرها سود جسته و به‌صورت استادانه به مدیریت فضای اثر پرداخته است که در جدول ۴ به تصویر کشیده شده است.

ویژگی	نیریزی	صمدی
کرسی منحنی		--
فشردگی		
خلوت		--
		--

جدول۳: تحلیل خط کرسی در اثر میرزا احمد نیریزی، ماخذ: نگارنده

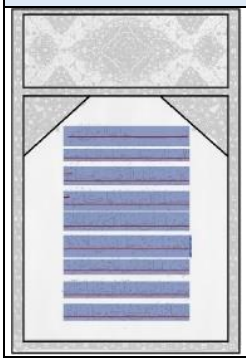
ارتفاع سطر؛ اندازه و ارتفاع کلمات مستقر در خط کرسی بر ارتفاع سطر تأثیرگذارند، به‌طوری‌که هرچه حروف و کلمات بلندقامت‌تر باشند، ارتفاع سطر نیز بیشتر می‌شود. همانطور که در جدول شماره ۵ ملاحظه می‌شود، در اثر نیریزی ارتفاع سطر ۱۳ نقطه از همان قلم است اما در اثر استاد صمدی به ۱۵ نقطه از قلم می‌رسد. بنابراین در اثر استاد صمدی ارتفاع حروف نسبت به اثر نیریزی بلندتر بوده و افزایش یافته است.

اثر	لدینگ	تزیین دندان موشی	لدینگ و تزیین
			
		---------- ------	---------- -------

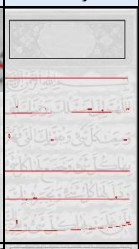
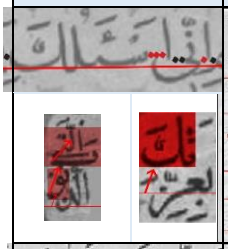
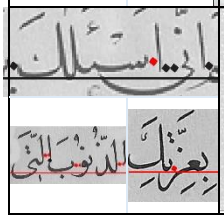
جدول۴: تحلیل لدینگ در اثر نیریزی و استاد صمدی ماخذ: نگارنده

فاصله میان حروف و کلمات (ترَکینگ[9] و کِرنینگ[10]) ؛ فاصله بین حروف که اصطلاحاً کرنینگ گفته می‌شود، در نوشتار باید رعایت گردد. به‌عنوان مثال حرف «الف» که بعد از حرف «ر» قرار می‌گیرد، معمولاً فاصله‌اش زیادتر از حد موزون است و کرنینگ مناسبی ندارد و وقتی «الف» راکمی به درون شکم «ر» می‌آوریم و به آن نزدیک‌تر می‌کنیم، شکل مناسب‌تری می‌یابد(افشار مهاجر، ۱۳۸۹: ۴۵). ترکینگ نیز فواصل میان کلمات در نوشتار می‌باشد. در خوشنویسی فاصله حروف و کلمات به‌طورمعمول در حدود یک نقطه است. (های اسمیت، ۱۳۹۵: ۶۶). اما در اصول صفحه‌آرایی میزان ترکینگ (فاصله بین کلمات) کمی بیشتر از کرنینگ (فاصله بین حروف) می‌باشد، تا عمل تشخیص کلمات از هم به‌آسانی صورت گرفته و درنتیجه سرعت و سهولت خوانده شدن متن توسط مخاطب افزایش یابد. جمع‌کردن یا فشردن غیرمعمول کلمات به یکدیگر تعادل سطح خاکستری (سیاهی و سفیدی) متن را بر هم می‌زند و خوانده شدن متن را دشوار و گاهی غیرممکن می‌کند (کهونده، ۱۳۸۸: ۱۲۷) فاصله بین کلمات باید به‌گونه‌ای باشد که لغات را از هم مجزا کند، اما نه آن‌قدر که خطوط تایپ را سست کند (وی وایت، ۱۳۹۳: ۱۴۵). ترکینگ (فاصله میان کلمات) در اثر نیریزی به‌خوبی رعایت شده است. اما در مواردی اصول آن نادیده گرفته‌شده و کلمات در هم تداخل پیداکرده‌اند. فاصله میان حروف (کرنینگ) نیز در اثر وی اغلب رعایت شده است اما در

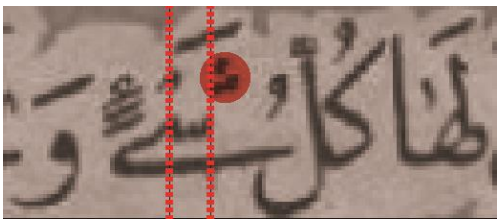
مواردی شاهد تغییراتی چون کم‌وزیاد شدن کرنینگ در سطر می‌شویم. اما در اثر استاد صمدی اغلب این مشکل حل‌شده و سعی در رعایت صحیح فواصل میان کلمات و حروف شده است. که نمونه‌های تطبیقی آن در جدول ۶ آورده شده است. دگرگونی صورت گرفته در اثر استاد صمدی به خوانش آسان کلمات کمک مینماید.

ارتفاع سطر	نیریزی	استاد صمدی
اثر		

جدول۵: تحلیل خط کرسی در اثر میرزا احمد نیریزی، ماخذ: نگارنده

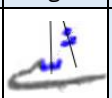
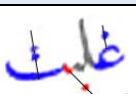
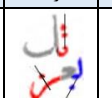
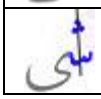
اثر	ترکینگ	کرنینگ	ملاحظات
میرزا احمد نیریزی			
استاد صمدی			

جدول۶: تحلیل ترکینگ و کرنینگ در اثر میرزا احمد نیریزی، ماخذ: نگارنده



تصویر ۳: راهنمای نقطه گذاری نیریزی در سطر، ماخذ: نگارنده

نقطه؛ نقطه در مبانی نوشتار از عناصر اصلی است که هم در تشخیص کاراکترهای نوشتاری و هم در شکل‌گیری فرم تأثیرگذار است. نقطه در نوشتار حاوی دو کارکرد است :۱- محتوایی: هویت بخشی و خوانش نوشتار برای کاراکترهای مشابه که در آن نقطه‌های حروف برای متن سرنوشت سازند، تعداد و مکان نقطه‌ها به حدی مهم است که ممکن است یک اشتباه کوچک در این خصوص، معنای کلمه و متن را به‌کلی تغییر دهد. ۲- بصری: نقش بصری نقطه در ایجاد کیفیت‌های بصری شامل مواردی مانند: تنظیم وزن بصری، چرخش بصری، ساماندهی فضای مثبت و منفی، هارمونی و کنتراست، تأکید و تعادل می‌باشد. (طاهری، ۱۳۹۳: ۲۹-۴۳). همچنین نقطه به‌عنوان معیار اندازه حروف و جزئی از حروف فارسی در خوشنویسی است که در زیبایی اثر و خوانایی آن نقش مهمی ایفا می‌کند. (قائمی، ۱۳۹۹: ۱) از طرفی با اندازه‌گیری زاویه نقطه نسبت به کرسی، می‌توان تا حدودی به زاویه قلم گذاری خوشنویس پی‌برد. در پژوهش حاضر نقطه ازلحاظ کارکرد بصری، محتوایی و زاویه گذاری مورد تحلیل قرارگرفته است. در هر دو اثر نقطه‌گذاری به‌درستی انجام پذیرفته و خوشنویس اقدام به حذف یا اضافه نقطه ننموده است. نقطه‌گذاری هردو اثر دارای شباهت فراوانی است. اما در شماری از کلمات شاهد تغییر جایگاه نقطه (جابجایی) نسبت به کلمه هستیم که این تغییر در اثر نیریزی بیشتر به چشم می‌خورد.به‌طوریکه نیریزی در برخی سطرها جهت تقویت نقش بصری نقطه و جلوگیری از ایجاد فضای منفی و همچنین ایجاد توازن و تعادل در سطر، اندکی جایگاه نقطه را نسبت به کاراکتر تغییر داده است و به تعادل بصری در سطر کمک نموده که نمونهٔ آن را در تصویر ۳ می‌بینیم. جدول شماره۷ حاوی تصاویری از تفاوت‌های نقطه‌گذاری در دو اثر مورد بحث است. بنابراین نیریزی علاوه بر تأکید بر کارکرد محتوایی نقطه، به کارکرد بصری آن نیز دقت فراوان کرده است. در مقابل تلاش استاد صمدی جهت قرارگیری دقیق نقاط روی حرف، خوانش متن در اثر وی را آسان‌تر کرده و کارکرد محتوایی نقطه را تقویت نموده است

نقطه‌گذاری	شیء	غلبت	بعزتک	شیء
میرزا احمد نیریزی				
استاد صمدی				

جدول۷: تحلیل نقطه گذاری در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

جدول شماره ۸ زاویه نقطه‌گذاری دو خوشنویس را مورد مقایسه قرار داده است. در آثار دو خوشنویس

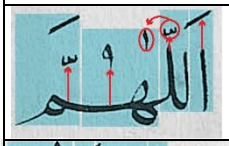
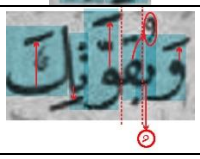
نقطه‌گذاری ظاهری شبیه به هم دارد، اما با اندکی توجه و اندازه‌گیری زاویه نقطه‌گذاری به تفاوت‌های آن‌ها پی می‌بریم. تک نقطه در اثر نیریزی با ۵۸ درجه و در اثر استاد صمدی با ۶۷ درجه گذاشته‌شده است. اختلاف نقطه‌گذاری دو خوشنویس چندان چشمگیر نمی‌باشد اما می‌توان گفت زاویه قلم گذاری استاد صمدی نسبت به نیریزی اندکی بازتر است. در اثر نیریزی زمانی که دو نقطه به‌صورت افقی کنار هم قرارگرفته است محوری مایل و نا موازی نسبت به خط کرسی تشکیل داده است همچنین این قاعده در دو نقطه عمودی نیز صدق می‌کند. از طرفی ترکیب سه‌نقطه کنار هم نیز هم از لحاظ عمودی و هم از لحاظ افقی به‌صورت مایل نگاشته شده است. این قانون در اثر استاد صمدی نیز با اندکی تغییر زاویه کاملاً مشهود است.

اثر	میرزا احمد نیریزی	زاویه	استاد صمدی	زاویه
زاویه‌قلم گذاری‌تک نقطه		۵۸ درجه		۶۷ درجه
محور قرارگیری دونقطه افقی		۲۰ درجه		۱۵ درجه
محور قرارگیری دونقطه عمودی		۱۰۰ درجه		۱۱۰ درجه
محور قرارگیری سه‌نقطه		۲۰ درجه		۱۵ درجه
محور حرکت فتحه		۲۰ درجه		۳۰ درجه
محور حرکت کسره		۲۰۰ درجه		۳۰۰ درجه
محور حرکت ضمه		۵۸ درجه		۹۲ درجه

جدول۸: تحلیل زاویه اعراب و نقطه گذاری در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

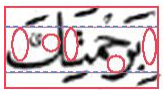
اعراب؛ در کتابت قرآن و ادعیه که به زبان عربی است اعراب‌گذاری حائز اهمیت فراوانی می‌باشد که مانند نقطه علاوه بر اینکه به خوانش کلمات کمک می‌کند می‌تواند در زیبایی بصری سطر نیز نقش مهمی ایفا کند. اعراب با توجه به‌کلیت اندازه و شکل کاراکترها طراحی می‌شوند و نباید به‌اندازه‌ای بزرگ باشند که با بدنه کاراکترها تداخل ایجاد کنند یا سیاهی و لکه بزرگی در بالا و پایین کاراکترها حس شود. از طرفی نباید آن‌قدر کوچک باشند که دیده نشوند (هامونی، ۱۳۹۸ :۱۳۶) در دو اثر موردپژوهش نحوه اعراب‌گذاری از منظر صورت اعراب، زیبایی و خوانش کلمه مورد مقایسه قرار داده‌ایم. صورت فتحه و کسره در آثار هردو خوشنویس ظاهری مشابه دارد که با اندکی تغییر در زاویه محور حرکت تحریر شده است. اما ضمه در دو اثر هم صورت متفاوت دارد و هم با زاویه‌ای متفاوت کتابت شده است. در اثر نیریزی با زاویه ۵۸ درجه و نسبتی مایل به کرسی قرارگرفته است. در اثر استاد صمدی با زاویه‌ی حدوداً ۹۰ درجه به‌صورت عمود روی کرسی و کلمات فرود آمده است

در اثر نیریزی ضمن توجه به خوانایی کلمات در اعراب‌گذاری گاهی به دلیل حفظ کارکرد بصری کلمات، اعراب از کلمه حذف‌شده و نادیده گرفته‌شده است. همچنین در مواردی مشاهده می‌شود اعراب حروف به موازات آن قرار نگرفته و جهت جبران فضای خالی و کمک به تعادل بصری در امتداد سایر حروف قرارگرفته است که نمونه‌هایی از آن را در جدول ۹ مشاهده می‌کنیم. همچنین در آثار نیریزی اعراب به حروف نزدیک‌تر هستند. در اثر استاد صمدی سعی شده اعراب هر کلمه در امتداد همان کلمه قرار گیرد لذا خوانش کلمات آسان‌تر شده است. نکته بعدی فاصله اعراب از کلمات است که در اثر استاد صمدی اعراب بافاصله زیادی از حروف قرارگرفته و ارتفاع کلمات را بیشتر کرده است.

اثر	میرزا احمد نیریزی	استاد صمدی
الهم		
انی اسئلک		
بعزتک		
وبقوتک		

جدول۹: تحلیل اعراب گذاری در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

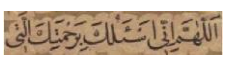
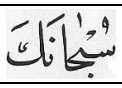
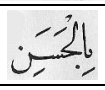
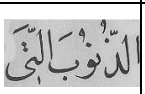
فضای مثبت و منفی؛ معنا و اهمیت فضای مثبت و منفی در این است که تمام عناصر و رخدادهای بصری موجود در یک اثر با آنکه از یکدیگر مستقل هستند، درعین‌حال باهم در اتحاد نیز هستند. (ا.دانیس، ۱۳۹۷: ۶۵) در اثر نیریزی به دلیل توجه به کارکرد بصری نقطه و اعراب در کنار خوانایی فضای منفی نیز در کنار فضای مثبت مدیریت‌شده و ازلحاظ گرافیکی ترکیبی فوق‌العاده به‌دست‌آمده است. به‌طوری‌که علاوه بر هماهنگی فضای مثبت (کاراکترها، اعراب و نقطه‌ها)، فضای منفی نیز کاملاً متعادل به‌کار گرفته‌شده است. در اثر استاد صمدی ضمن تأکید به خوانایی کلمات فاصله زیاد اعراب از کاراکترهای نوشتاری باعث پدید آمدن فضای منفی و خالی در برخی قسمت‌ها شده است که در جدول شماره ۱۰ می‌توانیم ملاحظه نماییم.

اثر	میرزا احمد نیریزی	استاد صمدی
اسئلک		
یجبروتک		
برحمتک		
شیء		
ملاحظات		

جدول۱۰: مدیریت فضای مثبت و منفی در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

صورت کلمات؛ نیریزی با قلمی یک و نیم برابر در مقیاس نزدیک به صمدی مینویسد، بنابراین نوع قلمرانی و قوت در خط او متفاوت مینماید. تفاوت جزئی در برخی کلمات به چشم می‌خورد که بیشتر شامل ساماندهی و فضا دهی به کلماتی است که در اثر اول (نیریزی) به دلیل کمبود فضا یا ... به‌صورت فشرده نوشته‌شده‌اند نمونهٔ این کلمات را در جدول شماره ۱۱ می‌توانیم ببینیم. علاوه بر آن همان‌طور که در جدول ۱۰ قابل مشاهده است، در هر دو اثر حرکات عمودی حروف و کلمات به‌صورت زاویه‌دار روی خط کرسی قرارگرفته‌اند و حرکات افقی نسبت به خط کرسی به‌صورت زاویه‌دار تحریر شده‌اند.

پس از پژوهش و تحلیل‌های صورت گرفته، نتایج کلی به‌دست‌آمده جهت مطالعه سریع و متمرکز در دو جدول گردآوری شده است. جدول اول شامل اصول صفحه‌بندی و چینش کلمات مانند: خط کرسی (شامل نوع و تعداد آن)، لدینگ، کرنینگ، ترکینگ، ارتفاع سطر است و جدول دوم شامل تحلیل نوشتار و خط چون صورت کلمات، کارکرد، زاویه و موقعیت نقطه و اعراب‌گذاری، فضای مثبت و منفی است که اصول مشترک میان دو اثر در جدول مشخص گردیده است. لازم به ذکر است تعیین حدومرز در تحلیل آثار هنری کاری بس دشوار است که نگارنده در این پژوهش به ویژگی‌های کلی آثار پرداخته است. به‌عنوان‌مثال اگر دوکرسی بودن سطر در اثر استاد صمدی به‌ندرت دیده می‌شود، نگارنده فرض را بر این گرفته که در اثر استاد صمدی اغلب سطرها دارای یک کرسی هستند. زیرا در خلق آثار هنری که به‌دوراز ابزار ماشینی است گاهی به الزام شرایط، امکانات و موقعیت ممکن است علیرغم میل باطنی هنرمند تغییراتی در اثر پیش آید که نمی‌توان آن را ویژگی اصلی اثر برشمرد بر طبق آنچه در جداول پایانی ذکرشده است، در دو اثر وجوه مشترک فراوانی وجود دارد که شامل برگرفتگی اثر استاد صمدی از اثر نیریزی می‌باشد که تغییرات، ابداعات و اصلاحاتی در این برگرفتگی به وجود آمده و آن را دچار دگرگونی ساخته است.

اثر	میرزا احمد نیریزی	استاد صمدی
سطر نویسی		
زاویه و شیب کلمات		
سبحانک		
بالحسن		
الذنوب التی		

جدول۱۱: صورت کلمات در اثر میرزا احمد نیریزی و استاد صمدی، ماخذ: نگارنده

نتیجه گیری:

اقتباس، مشق، تأثیرپذیری و نظیره نویسی در خوشنویسی سابقه‌ای بس طولانی دارد. از آنجایی‌که میرزا احمد نیریزی از تأثیرگذارترین خوشنویسان خط نسخ ایرانی می‌باشد، لذا آثار وی بر خطوط بسیاری از نسخ نویسان پس از او سایه افکنده است.

اثر	خط کرسی								لدینگ				کرنینگ			ترکینگ			ارتفاع سطر			
	تعداد			نوع		دور																
	تعداد در صفحه	تعداد در سطر		صاف	منحنی	با ترین	بدون ترین		تعداد	مناسب	نزدیک		استاندارد	فشردگی	گسیختگی	استاندارد	فشردگی	گسیختگی	تعداد	استاندارد	بلند	کوتاه
		یک	چند کرسی																			
میرزا احمد نیریزی	۸ عدد	●	●	●	●		●		۱۵ نقطه				●	●		●	●		۱۳ نقطه	●		
استاد صمدی	۹ عدد	●			●				۱۵ نقطه	●			●			●			۱۵ نقطه		●	

ویژگی	نقطه										اعراب						فضای مثبت و منفی		صورت کلمات	
	کارکرد			زاویه				نسبت به کاراکتر			کارکرد			زاویه			نسبت به کاراکتر			
	بصری	محتوایی	تک نقطه	دونقطه		سه‌نقطه	در راستا	باقاصله	بصری	محتوایی	فتحه	کسره	ضمه	در راستا	باقاصله	همسان	غیرهمسان	متعادل	فشرده
				عمودی	افقی														
میرزا احمد نیریزی	●	●	۵۸	۱۰۰	۲۰	۲۰	●	●	●	●	۲۰	۲۰۰	۵۸	●	●	●		●	●
استاد صمدی		●	۶۷	۱۱۰	۱۵	۱۵	●			●	۳۰	۳۰۰	۹۲	●		●	●	●	

جدول۱۲: جدول ویژگی های صفحه بندی و چینش حروف در دو اثر، ماخذ: نگارنده

پس از افول نسبی خط نسخ ایرانی، در دوره معاصر استاد عبدالصمد حاج صمدی با مشق از آثار بزرگانی چون نیریزی، سعی در احیا و رواج دوباره این خط نموده و آثار هنری متنوعی را پدید آورده‌اند که در این میان افتخار کتابت دعای کمیل در کارنامه هنری هر دو استاد ثبت‌شده است. تأثیرپذیری از خط نیریزی در آثار هنرمندان پس از وی به‌خوبی نمایان است که در این پژوهش سعی شده به یاری نظریه بیش‌متنیت ژنت و تحلیل بصری و رمزگشایی هریک از آثار (دعای کمیل به خط نیریزی و استاد صمدی) پرداخته و به چگونگی تکثیر و گسترش آن‌ها در جهان انسانی بپردازیم. که این رهیافت می‌تواند در شناخت هرچه بهتر آثار خوشنویسی و پیوستگی میان متن‌های هنری شایان توجه باشد. در پژوهش حاضر نخستین نتیجه‌ای که حاصل شد مبتنی است بر تأثیر اثر اول (دعای کمیل به خط میرزا احمد نیریزی) در شکل‌گیری اثر دوم (دعای کمیل به خط استاد صمدی) که روابط بیش‌متنی را پدید می‌آورد و حاصل برگرفتگی بیش‌متن (اثر دوم مربوط به استاد صمدی) از پیش‌متن (اثر اول مربوط به نیریزی) می‌باشد. به‌طوری‌که استاد صمدی با تأثیرپذیری از اثر نیریزی با کارکرد جدی به کتابت و تکثیر دعای کمیل پرداخته است. این برگرفتگی در خط‌کرسی، فاصله بین سطرها (لدینگ)، فاصله حروف و کلمات (ترکینگ و کرنینگ)، صورت کلمات، نقطه‌گذاری‌ها و اعراب‌گذاری‌ها کاملاً مشهود است. اما در مواردی شاهد دگرگونی و تغییرات در اجرای اثر دوم نسبت به‌پیش‌متن هستیم. این دگرگونی بیشتر در اصلاح و تقویت عملکرد خوانایی اثر دوم بوده و به شرح زیر می‌باشد:

۱-تأثیرپذیری در استفاده از خط کرسی و تغییراتی ازجمله حذف کرسی منحنی، پرهیز از فشرده نویسی در انتهای کرسی، تلاش در استفاده از یک خط کرسی برای هر سطر، عدم استفاده از نماد پرکننده سطر در انتهای کرسی‌های خلوت می‌باشد

۲-تأثیرپذیری در اندازه لدینگ، بطوریکه لدینگ در آثار هر دو متن ۱۵ نقطه از قلم متن می‌باشد با این دگرگونی که در پیش متن ارتفاع کلمات کمتر بوده و فاصله بین اعراب و کلمات نیز کمتر است لذا فضای خالی لدینگ توسط تزیینات دندان موشی پرشده است، اما در بیش‌متن (اثر دوم) قامت کلمات بلندتر و فاصله اعراب از کلمات زیادتر است، لذا فضای خالی مابین لدینگ جهت تزیین وجود ندارد و متن نوشتار بدون تزیین کتابت شده است.

۳-تأثیرپذیری بیش‌متن از پیش‌متن در ترکینگ و لدینگ کاملاً مشهود است با این دگرگونی که در بیش‌متن فشردگی‌های کلمات و حروف با روش‌هایی چون انتقال به سطر بعدی و کشیده نویسی کلمات ماقبل جهت بسترسازی و پذیرش کلمه پس از خود رفع شده است.

۴-ارتفاع سطر در بیش‌متن بیشتر از پیش-متن است لذا حروف و کلمات بیش‌متن بلندقامت‌تر از متن اول کتابت شده است.

۵-تأثیرپذیری بیش‌متن از پیش‌متن در نقطه‌گذاری و اعراب‌گذاری مخصوصاً در نوع نقطه‌گذاری و زاویه‌دار بودن دونقطه و سه‌نقطه روی کاراکترها، کاملاً مشهود است با این دگرگونی که در پیش‌متن نقطه هم دارای کارکرد بصری و هم کارکرد محتوایی است، اما در بیش‌متن بیشتر سعی در حفظ کارکرد محتوایی نقطه شده است. در اعراب نیز تأکید به کارکرد محتوایی در بیش‌متن آن‌ها از پیش‌متن متمایز ساخته است.

۶-صورت کلمات پیش‌متن و بیش‌متن بسیار شبیه به هم کتابت شده است، اما بیش‌متن با تأکید بر خوانایی و اولویت آن بر زیبایی بصری سعی در خواناتر کردن صورت برخی کلمات نسبت به‌پیش‌متن خودکرده است

۷-دگرگونی و تغییرات در فضای مثبت و منفی کلمات و سطر در بیش‌متن و پیش-متن کاملاً مشهود است، به‌طوری‌که در پیش‌متن فضای مثبت و منفی با دقت بسیار زیادی به‌صورت متعادل درآمده اما در بیش-متن فضاهای منفی بسیاری میان کلمات و حروف به چشم می‌خورد.

تغییرات به وجود آمده در اثر استاد صمدی حاصل تلاش‌ها و دست‌یابی هنرمند به سبک شخصی است لذا بر طبق نتایج به‌دست‌آمده برگرفتگی بیش‌متن (اثر استاد صمدی) از پیش‌متن (اثر نیریزی) کارکردی جدی داشته و کاملاً به

دور از طنز و تفنن است و به دلیل دگرگونی های صورت گرفته در گروه جایگشت قرار می‌گیرد. به اعتقاد ژنت جایگشت (ترانسپوزیسون) گونه‌ای از روابط بیش‌متنی است که به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد. لذا بیش‌متن (اثر استاد صمدی) باوجود تأثیرپذیری از پیش‌متن (اثر نیریزی)، به سبک شخصی خود هنرمند اجرا شده است.

پی‌نوشت

[1] intertextualite
[2] hypertextualite
[3] Julia Kristeva
[4] Gérard Genette
[5] Pastiche
[6] parodie
[7] Travestissement
[8] leading
[9] tracking
[10] Kerning

منابع

آلن، گراهام(۱۳۸۰). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران. انتشارات مرکز.

ا. دانیس، دونیس (۱۳۹۷). ***مبادی سواد بصری***، ترجمه مسعود سپهر، چاپ ۵۱، تهران. انتشارات سروش.

افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۹). ***پایه و اصول صفحه آرایی***، تهران. شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.

زمانی، حسین و پراش خو، علی (۱۳۹۳). ***طرائف الحکم***، تهران. انتشارات کتاب آبان.

ستریزر، ایلن (۱۳۹۱). قواعد تایپوگرافی (راهنمای طراحان برای تایپوگرافی حرفه ای)" ترجمه فرزانه آرین نژاد، ***مجموعه مقالات شماره سه طراحی گرافیک***. شماره ۳، صفحه ۱۵ الی ۳۲ ، تهران. انتشارات کتاب آبان.

شفیقی، ندا (۱۳۹۸). مطالعه گونه های بیش متنی در آثار گرافیتی ایران، ***فصلنامه علمی نگره***، دوره۱۵، شماره ۵۶، ص ۱۳۹- ۱۵۳.

صحرا گرد مهدی(۱۳۸۶). ***مجموعه مقالات خوشنویسی***. تهران. انتشارات فرهنگستان هنر.

صفی پور، علی اکبر و طبیعی، منصور (۱۳۹۰). ***مجموعه مقالات کنگره میرزا احمد نیریزی***، شیراز. بنیاد فارس شناسی.

فضائلی، حبیب الله (۱۳۹۰). ***اطلس خط***، تهران. انتشارات سروش.

قائمی، محمد سجاد (۱۳۹۳). ***نقش نقطه در خوشنویسی و عملکرد آن بر طراحی حروف فارسی***، وزارت علوم و تحقیقات و فناوری، تهران. دانشگاه شاهد.

قلیچ خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲). ***درآمدی بر خوشنویسی ایرانی***، تهران. انتشارات فرهنگ معاصر.

طاهری، فائزه (۱۳۹۷). ***مبانی طراحی بصری برای فونت فارسی***، تهران. انتشارات فاطمی.

طاهری فائزه و دانشگر، فهیمه (۱۳۹۳). عملکرد تجسمی مکان نقطه در نوشتارنگاری فارسی، ***نشریه هنر دانشگاه علم و فرهنگ*** ، دوره ۹۳، شماره۲، ص ۱-۱۶.

کنگرانی، منیژه (۱۳۸۹). مروری بر فرایند بیشمتنیت در نقاشی ایرانی از گذشته تا کنون، ***نشریه جلوه هنر***، بهار و تابستان ۱۳۸۹، شماره ۳، ص۶۱-۶۹.

کهوند، مریم (۱۳۸۸). ***پژوهشنامه فونت فارسی***، (گروه پژوهش فونت فارسی)تهران. دبیرخانه شورای عالی اطلاع رسانی.

موسوی جزایری سید محمد وحید (۱۳۸۹). ***خط و خوشنویسی***، جلد دوم، تهران. انتشارات آبان.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۴). متن های درجه دوم، خردنامه، ***ضمیمه فرهنگی اندیشه***، روزنامه همشهری، شماره ۵۹، ص۱۰-۱۱.

نامور، مطلق (۱۳۹۱) گونه شناسی بیش متنی، ***فصلنامه پژوهش های ادبی***، سال ۹۰، شماره ۳۸، ص ۱۳۹-۱۵۲.

وی وایت، الکس (۱۳۹۳). ***تاملی در طراحی حروف(ایدئولوژی کاربردی در تایپوگرافی)***، ترجمه عاطفه متقی، تهران. انتشارات هنر نو

هامونی، امید(۱۳۹۵). ***طراحی حروف برای فونت فارسی***. تهران. انتشارات فاطمی.

های اسمیت، سایرس(۱۳۹۵). ***درون پاراگراف چه می گذرد؟***، ترجمه فرزانه آرین نژاد، تهران. نشر مشکی.

References

Abrams, M.H., (1993), ***Glossary of literartyterm***. New York: Cornel University press, Ithaca.

Afsharmohajer, K., (2010), ***Basics and Principles of Layout***, Tehran: Chap Va Nashre Ketabhaye Darsi Iran Publication, (Text in Persian).

Denis.E.Danis., (1973). ***A primer of Visual Literacy***, translated by: Mohammad hamed masih Tehrani, (2018), (۵۱nd ed), Tehran: souroush danesh Publication, (Text in Persian).

Fazaeli, H., (2012, ***Atlas khat***, Tehran: Souroush Publication, (Text in Persian).

Ghaemi, MS., (2014), ***The Role of the Dot in Calligraphy and its Function on the design of Persian Letters***, Shahed nuivercity, Art College, Iran: Tehran, (Text in Persian).

Ghelich khani, HR., (2013***), Introduction to Persian Calligraphy***, Tehran, Farhangh Moaser Publication, (Text in Persian).

Ghraham, Allen., (2001), ***Intertextuality***, translated by: Payam Yazdanjo, (۲nd

Typography, Danesh Honarhaye Tajasomi, 2(1), 1-16, (Text in Persian).

W.white, alexander., (2014), ***A reflection on letter design: applied ideology in typography***, translated By: Atefeh Mottaghi, Tehran: Honare Nou Publication, (Text in Persian).

Zamani, H. Parashkhou, A., (2014), ***Taraef Alhekam,*** Tehran: Aban Publication, (Text in Persian).

ed), Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).

Hamouni, O., (2016), ***Letter Design for Persian Font***, Tehran: Fatemi Publication. (Text in Persian).

Highsmith, Cyrus., (2016), ***What is Going on in the Paragraph?***, translated by: Farzaneh Arian Nezhad, Tehran: Meshki Publication, (Text in Persian).

Ilene, Strizver., (2012), ***Typography Rules (Designers Guide to Professional Typography),*** translated by: Farzaneh Arian Nezhad, Collection of Articles Number 3Graphic Design, (15-32), Tehran: Aban Publication, (Text in Persian).

Kahvand, M., (2099), ***Persian Font Research Paper, (Persian Font Research Group)***, Tehran: Dabir Khane Shouraye Ali Etelaresani Publication, (Text in Persian).

Kangarani, M., (2010), ***An Overview of the Process of Hypertextuality in Iranian Painting (from the past to the present)***, Glory of Art (Jelve-y Honar), 2(3), 61-70, (Text in Persian).

Mousavi Jazayeri, SMV., (2010), ***Handwriting and Calligraphy***, (۲nd ed), Tehran, Aban Publication, (Text in Persian).

Namvar Motlag, B., (2005), ***Secondary Texts***, Hamshahri Newspaper - Kheradnameh (Zamimeh Farhanghi Andisheh), 59, 10-11, (Text in Persian).

Namvar Motlag, B., (2012), ***Hypotextual Genrologie***, Pazhouheshhay-e Adabi, 9(38), 39-152, (Text in Persian).

Safipour, A. Tabiei, M., (2012), ***Acollection of Articles of Ahmad Nirizi Congress***, Shiraz: Bonyad Farsi Shenasi Publication, (Text in Persian).

Sahraghard,M., (2007), ***A Collection of Calligraphy Articles***, Tehran: Farhanghestan Honar Publication, (Text in Persian).

Shafighi, N., (2020), ***Study Types of Hypertex in Irans Graffiti***. Negareh Journal, 15(56), 139-153, (Text in Persian).

Taheri, F., (2018), ***Visual Design Basics for Pertion Font***, Tehran: Fatemi Publication, (Text in Persian).

Taheri, f. Daneshgar,f., (2014), ***The Plastic Function of Place of Dot in Farsi***

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۴۳-۳۳
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعه گرایش کارآفرینانه در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان [۱]

کمال سخدری [۲]
مهدی اصل فلاح [۳]
کامبیز طالبی [۴]
محمود احمدپور داریانی [۵]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۲۷
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۱/۲۸

چکیده

کارآفرینی در هنر و طراحی، به عنوان یک عرصه دارای خلأهای پژوهشی، در طی سالیان اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است؛ بر همین مبنا، هدف از انجام این پژوهش، مطالعه بسترمند شاخص‌های گرایش کارآفرینانه در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، به منظور کشف، فهم و توصیف ویژگی‌های خاص کارآفرینانه این نوع از کسب وکارها بوده است. برای دستیابی به هدف پژوهش، مطالعه‌ای کیفی در قالب موردکاوی چندگانه اکتشافی-توصیفی با استفاده از ابزارهای مصاحبه عمیق نیمه ساختاریافته و مشاهده روی ده کسب‌وکار طراحی-بنیان ایرانی انجام شد. اطلاعات جمع آوری شده براساس پنج شاخص استاندارد گرایش کارآفرینانه لامپکین و دس که از پر استنادترین شاخص های گرایش کارآفرینانه است، شامل نوآوری، ریسک‌پذیری، پیشگامی، استقلال‌طلبی و رقابت‌پذیری کدگذاری شده و چارچوب نتایج این مطالعه را شکل دادند. نتایج حاصل از این مطالعه نشان داد کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، به واسطه نوآوری طراحی-محور در سطح محصول، دارای ظرفیت بالقوه قابل توجهی در گرایش کارآفرینانه هستند، اما به دلیل عدم تمرکز بر نوآوری سطح بنگاه، از نظر رشد و مقیاس پذیری با چالش‌هایی مواجه هستند؛ همچنین این کسب‌وکارها در نوآوری محصول، کاملا ریسک‌پذیر و در مسائل مالی، به نحو قابل توجهی ریسک‌گریز هستند و همین ریسک‌گریزی باعث توسعه مدل‌های کسب‌وکار محافظه‌کارانه‌تری برای آن‌ها شده است. یافته‌های این مطالعه در سطح سیاست‌گذاری می تواند منجر به فراهم ساختن زیرساخت‌های لازم برای حمایت از این نوع کسب‌وکارها باشد و در سطح بنگاه، بینش‌هایی را برای علاقمندان به راه اندازی این نوع از کسب‌وکارها برای انجام رفتارهای کارآفرینانه اثربخش‌تر فراهم سازد.

کلید واژه‌ها: طراحی، کسب‌وکار طراحی-بنیان، گرایش کارآفرینانه

---

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.47228.2174
این مقاله برگرفته از رساله دکتری مهدی اصل فلاح با عنوان: «مدل موفقیتِ ایجاد کسب و کارهای طراحی-بنیان در ایران» است.
۲. دانشیار دانشکده کارآفرینی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول. kasakhdari@ut.ac.ir
۳.دانشجوی دکتری کارآفرینی، دانشکده کارآفرینی، دانشگاه تهران تهران، ایران. m.fallah@art.ac.ir
۴. استاد دانشکده کارآفرینی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.ktalebi@ut.ac.ir
۵. استاد دانشکده کارآفرینی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.ahmadpor@ut.ac.ir

مقدمه

کارآفرینی در هنر و طراحی، در دو عرصه نظری و عملی، از زمینه‌های رو به رشد به شمار می‌رود، اما مطالعات این حوزه با خلأهای پژوهشی قابل ملاحظه‌ای همراه است؛ یکی از این خلأهای پژوهشی در این زمینه، واکاوی مولفه‌های اثرگذار بر گرایش کارآفرینانه در کسب‌وکارهای هنر و طراحی است؛ گرایش کارآفرینانه، یا به تعبیر برخی جهت‌گیری کارآفرینانه، به عنوان مبنایی برای اتخاذ رویکردی راهبردی در یک کسب وکار برای در پیش گرفتن تصمیم‌سازی‌ها و اقدامات کارآفرینانه توصیف می‌شود. (Lumpkin&Dess, 1996: Wiklund&Shepherd, 2003) به بیان دیگر، گرایش کارآفرینانه، توصیف کننده مواردی است که یک کسب‌وکار کارآفرینانه را از یک کسب‌وکار غیرکارآفرینانه و محافظه‌کارانه متمایز می‌کند. در همین راستا، مطالعه گرایش کارآفرینانه در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، به نوعی بررسی و استخراج بسترمند شاخص های حرکت کارآفرینانه در این نوع از کسب‌وکارها به شمار می رود. بدین منظور، در ادامه مقاله، ابتدا نتایج مرور مطالعات مرتبط با گرایش کارآفرینانه و سپس بر اساس آن، روش شناسی و یافته‌های حاصل از مطالعه کیفی انجام شده بر روی کسب‌وکارهای طراحی-بنیان به‌صورت تفصیلی ارائه شده‌اند.

پیشینه پژوهش؛ مروری بر مطالعات گرایش کارآفرینانه

در مطالعات کارآفرینی و در جریان پژوهشی مرتبط با گرایش کارآفرینانه، متغیرهای مربوط به این حوزه مورد بررسی پژوهشگران کارآفرینی قرار گرفته است. الگوهای تصمیم‌گیری، فلسفه مدیریتی، رفتارهای راهبردی و نگرش مدیریتی نسبت به ریسک ها از جمله عوامل موثر بر گرایش کارآفرینانه محسوب می شوند. میلر به عنوان یکی از افراد پیشرو در مطالعات این حوزه، در مقاله خود با عنوان «تاملی بر گرایش کارآفرینانه و پیشنهاداتی برای آینده»، بینش‌هایی را در این زمینه ارائه کرده است(Miller, 1983). بر مبنای مطالعه وی و سایر پژوهشگران این حوزه نظیر کوین و اسلوین، در کارآفرینی از سه متغیر نوآوری، پیشگامی و ریسک‌پذیری به عنوان متغیرهای اصلی گرایش کارآفرینانه در کسب‌وکار یاد می شود (Anderson, Covin, and Slevin, 2009) مطالعات مرتبط با گرایش کارآفرینانه نشان می‌دهد که کسب‌وکارهای مخاطره پذیر یا ونچرهای کارآفرینانه، در مقایسه با کسب‌وکارهای رقیبشان که به‌صورت محافظه کارانه تری اداره می‌شوند، دارای عملکرد اقتصادی بهتری هستند.(Rauch et al., 2009) همچنین مطالعات پیشین، نقش گرایش کارآفرینانه در ارتقای عملکرد، سودآوری، رشدومیزان نوآوری کسب‌وکار را موردبررسی قرار داده‌اند. (Johan & Dean, 2003; Moreno & Casillas, 2008)

علاوه بر این، در مطالعات کارآفرینی، سوالات متنوعی در زمینه گرایش کارآفرینانه مورد تمرکز قرار گرفته است. مثلا مباحثی در مورد بعدپذیر بودن گرایش کارآفرینانه(Lumpkin & Dess, 1996) و انعکاسی یا تکوینی بودن شاخص‌های ارزیابی (Covin & Wales, 2012) و یا ماهیت نگرشی یا رفتاری یا ترکیبی بودن سازه گرایش کارآفرینانه (Covin &Lumpkin,2011; Miller, 2011) و اینکه آیا باید ابعاد مختلف گرایش کارآفرینانه لزوما با هم همبستگی داشته باشند یا نه (Lumpkin & Dess, 2001)و حتی اینکه آیا عبارت گرایش کارآفرینانه به‌صورت درستی در مطالعات استفاده شده است یا نه (George & Marino, 2011) اما در این میان سوال بنیادین که شاید ماهیت کاربردی‌تری نیز داشته باشد، نحوه تبیین ماهیت کارآفرینانه یک بنگاه می‌باشد.

پژوهش‌های مرتبط با وضعیت کارآفرینانه تصمیم‌گیری‌های راهبردی یک کسب‌وکار، به مطالعات هنری مینتزبرگ (Mintzberg, 1973) و پردیپ خاندوالا (Khandwalla, 1977) با موضوع سبک های راهبری و استراتژی های فعالیت یک کسب و کار باز می گردد که در آن‌ها بیان شده که عملکرد یک کسب‌وکار، به نحو قابل توجهی تحت تاثیر گشتالتی است که در نتیجه انتخاب‌های راهبردی، ساختار و ویژگی‌های سازمانی و ضرورت‌های محیطی شکل می‌گیرد. چنین گشتالتی در صورتی ماهیتاً کارآفرینانه است که شامل تصمیم‌گیری‌هایی راهبردی و پیشگامانه در کنار تمایل به انجام پروژه‌هایی با نتایج

مبهم و غیرقطعی باشد. (Khandwalla, 1977) بر مبنای این مطالعات اولیه، میلر بر رنگ و بوی کارآفرینانه استراتژی‌ها متمرکز شد و پیشنهاد کرد که بنگاه‌های کارآفرینانه، آن‌هایی هستند که نوآوری را پیگیری می‌کنند، به شکل جسورانه وارد بازارهای جدید می شوند و مقادیری از ریسک‌های مالی و راهبردی را با دنبال کردن فرصت‌های جدید می پذیرند (Miller, 1983). بر همین اساس، کسب‌وکارهایی که گرایش کارآفرینانه آن‌ها در سطح بالایی قرار دارد، رفتارهایی خلاقانه، پیشگامانه و خطرپذیر از خود بروز می‌دهند. بدین ترتیب، با نهادینه سازی گرایش کارآفرینانه، یک کسب‌وکار قابلیت بیشتری برای کشف و بهره‌برداری از فرصت‌های جدید بازار خواهد داشت. نکته قابل توجه در مطالعات میلر آن بود که از نظر وی، یک بنگاه کارآفرینانه، باید تقریبا به‌صورت همزمان، هر سه جزء راهبردی را انجام دهد. درمجموع، بر مبنای دیدگاه وی، لزوما یک شرکتی که فناوری یا خط تولید خود را تغییر می دهد، اما از رقبایش به‌صورت مستقیم تقلید می کند و از پذیرش هرگونه ریسکی پرهیز می کند، کارآفرینانه محسوب نمی‌شود. بنابراین، برای چنین کسب‌وکاری، مقادیری از رفتارهای پیشگامانه در بازار نیز ضروری است. از سوی دیگر، کسب‌وکارهای ریسک‌پذیری که دارای پشتوانه مالی قدرتمندی هستند، لزوما کارآفرینانه نیستند. چنین کسب‌وکارهایی، باید درگیر فرایندهای نوآورانه برای ارائه محصولات متناسب با بازار نیز باشند.

بدین ترتیب و براساس مطالعات میلر (Miller, 1983) و کوین و اسلوین (Covin, and Slevin, 2009) می توان به یک پیوستار برای ترسیم تمایلات رفتاری راهبردی یک کسب‌وکار اشاره کرد. این پیوستار از محافظه‌کارانه‌ترین وضعیت تا کارآفرینانه‌ترین حالت متغیر است، که سمت کارآفرینی این طیف با سه ویژگی نوآوری، پیشگامی و ریسک‌پذیری شناخته می شود. کوین و اسلوین همچنین تاکید کرده اند که مشاهده «رفتارهای کارآفرینانه پایدار» شرط لازم برای کارآفرین بودن یک کسب‌وکار است(Covin, and Slevin, 1991). بر اساس دیدگاه آن‌ها، کسب‌وکارهای کارآفرینانه آن‌هایی هستند که الگوهای رفتاری خاصی به‌صورت پایدار در آن‌ها تکرار می شوند. بنابراین، تحت مفهوم سازی میلر از یکسو و کوین و اسلوین از سوی دیگر، کسب‌وکاری کارآفرین است، که رفتارهای کارآفرینانه از خود بروز می دهد و یک عنصر ثبات و تداوم زمانی در بروز این رفتارها در آن قابل ردیابی است. بنابراین، کسب‌وکارهای کارآفرینانه آن‌هایی هستند که در معرفی محصولات جدید، فرایندها و مدل کسب‌وکار، رفتارهای نوآورانه دارند، در ورود فعالانه محصولات جدید به بازارهای جدید پیشگام هستند و به دنبال جایگاه رهبری در بازار می باشند، و نیز با ریسک‌پذیری، از خود برای اتخاذ تصمیم های راهبردی برای تخصیص منابع به پروژه‌های دارای دستاوردهای مبهم تمایل نشان می‌دهند. (Anderson et al., 2014)

برای سنجش ابعاد مختلف گرایش کارآفرینانه، مقیاسی استاندارد توسط کوین و اسلوین طراحی شده است. این مقیاس شامل سه بعد ریسک‌پذیری، نوآوری و پیشگامی است. در ادامه لامپکین و دس نیز سنجه های پنج گانه ای را طراحی و ارائه نمودند (Lumpkin & Dess, 1996). برهمین اساس، ابعاد پنج گانه گرایش کارآفرینی بر اساس مطالعه لامپکین و دس که از پراستنادترین مطالعات گرایش کارآفرینانه محسوب می‌شود، شامل نوآوری، ریسک پذیری، پیشگامی، استقلال طلبی و رقابت پذیری جسورانه و تهاجمی می شوند. در جدول شماره ۱ ارائه شده‌اند:

بعد گرایش کارآفرینانه	توصیف
نوآوری	گرایش کسب و کار برای بکارگیری و حمایت از ایده‌های جدید، نوآفرینی، آزمایش‌گری و فرایندهای خلاقانه برای ارائه محصولات، خدمات یا فرایندهای جدید
ریسک پذیری	تمایل کسب و کار برای پذیرفتن تعهدات بزرگ و مخاطره آمیز در شرایط وجود احتمال شکست پرهزینه
پیشگامی	کنش گرایی فعال و پیش دستانه برای بهره برداری از فرصت ها و شکل دادن به امکان ها و احتمالات آینده
استقلال طلبی	انجام فعالیت‌های مستقل فردی یا تیمی در جهت ارائه یک ایده و به تحقق رساندن آن
رقابت پذیری جسورانه و تهاجمی	تمایل یک شرکت برای مواجهه جسورانه با تهدیدها از جمله رقبا برای به دست آوردن موقعیت بهتر

جدول ۱: ابعاد پنجگانه گرایش کارآفرینی براساس مطالعه لامپکین و دس

در ادامه مرور منابع، توصیف ابعاد پنج گانه گرایش کارآفرینانه به‌صورت تفصیلی با مرور مطالعات شاخص این حوزه ارائه شده‌اند.

ریسک پذیری

این شاخص بازتاب گرایش یک کسب‌وکار در پذیرفتن تعهدات سنگین و درگیر شدن در پروژه های مخاطره

آمیز سرمایه‌گذاری در حوزه‌های ناشناخته یا معرفی محصولات جدید به بازارهای جدید است. ریسک پذیر بودن ویژگی کسب‌وکارهایی است که بتوانند پروژه‌های بزرگ با هزینه های بالا را بپذیرند و از شکست خوردن در آن‌ها ترسی به خود راه ندهند. در برخی مواقع ریسک‌پذیری بالا، با صرف هزینه های بالا همراه است و در موارد دیگر پذیرفتن ریسک‌های مالی و غیرمالی در اثر ارائه محصولات جدید و حضور در بازارهای جدید می باشد. ریسک‌پذیری همچنین بیانگر صبر و شکیبایی کسب‌وکارها در برابر بازگشت سرمایه های خود نیز می باشد. اساساً تمرکز بر فرصت های جدید و ناشناخته، ریسک‌های مالی و غیرمالی به همراه دارد و در مقابل عایدی قابل توجه نیز می تواند به همراه داشته باشد، که البته این عایدی قطعی نیست. (Rauch et al., 2009) بدون داشتن ریسک پذیری، کسب‌وکارها در فرایند های نوآورانه و نیز فعالیت های اکتشافی با تأخیر عمل می کنند، یا از آن‌ها خودداری کرده و به‌صورت محافظه کارانه به ترندها و تغییرات و گرایش‌های بازار واکنش نشان می دهند؛ در نتیجه این فرایند، کسب‌وکار به شکل نسبی در مقایسه با رقبای خود کارکرد ضعیف‌تری در به دست آوردن فرصت‌های بازار و مشتریان جدید خواهد داشت. بنابراین، ریسک‌پذیری بیشتر در کسب‌وکارها احتمال تمرکز بر فرصت های بازار که که در آنها سود بالاتر وجود داشته باشد را برای کسب‌وکار ایجاد می‌کند.

نوآوری

نوآوری بازتاب گرایش یک کسب‌وکار به درگیر شدن با ایده های جدید، تجربه گرایی، آزمایش و انجام فرایند های ابتکاری و خلاقانه است که ممکن است به محصولات، خدمات یا فرآیندهای جدید منجر شود. (Bolton&Lane, 2012) این نوآوری می‌تواند تدریجی یا رادیکال باشد، به این معنا که می‌تواند همراه با تغییرات و بهبودهای اندک همراه باشد یا اینکه منجر به ارائه ایده‌های کاملاً جدید و متفاوت شود. نوآوری برای بقای شرکت و کسب‌وکار در بازارهای رقابتی حیاتی به نظر می‌رسد، زیرا به عنوان یک منبع کلیدی برای ارائه ایده های جدید، منجر به معرفی محصولات جدید، بهبود خدمات و ارتقاء فرایند ها و حتی شیوه های مدیریتی می‌شود که وضعیت فعلی و آینده یک کسب‌وکار را به شکل مستقیم و غیرمستقیم تحت تاثیر خود قرار می‌دهد. همچنین، نوآوری در فرایندها می‌تواند باعث کاهش هزینه‌های کسب‌وکار شده و نوآوری در مدل کسب‌وکار می تواند منجر به ارتقاء فروش و سود و و بهبود عملکرد یک کسب‌وکار شود (Hughes & Morgan, 2007).

پیشگامی

پیشگامی با تمایل یک کسب‌وکار به اقدام پیش دستانه در برابر فرصت‌های جدید با پیش بینی مسائل، مشکلات و نیازهای آینده بازار و مشتریان و محیط رقابتی و آمادگی برای مواجهه پیشاپیش و سریع در برابر تغییرات احتمالی توصیف می‌شود. پیشگامی به ابتکار عمل در یک کسب‌وکار و اقدامات فرصت‌طلبانه در راستای شکل دادن به امکان‌های جدید در آینده یک کسب‌وکار و شکل دادن به محیط تعریف می‌شود و در برخی موارد می‌تواند منجر به پاسخگویی سریع به تقاضاهای موجود یا حتی منجر به شکل دادن به تقاضاهای جدید در بازار شود (Lumpkin & Dess, 1996). در همین راستا، پیشگامی مقدمات پیشی گرفتن یک کسب‌وکار از رقیبانش را با به کار گرفتن فناوری‌های جدید، فرایندهای جدید و ارائه محصولات و خدمات جدید در بازارها فراهم می‌کند. گرایش بیشتر به پیشگامی به یک کسب‌وکار توانایی پیش بینی تغییرات بازار و درک گرایش‌ها و نیازهای جدید مشتریان را می‌دهد. یک کسب‌وکار پیشگام قادر است که محصولات و خدمات جدید را زودتر از رقبای خود به بازار ارائه کند یا قبل از آن‌ها روی یک بازار ناشناخته تمرکز و فعالیت کند. مزیت پیشگامی بهره مندی از مزیت‌های چندگانه اولین بودن در کوتاه مدت و شکل دادن و تغییر تدریجی فضای بازار به نفع کسب‌وکار پیشگام در طولانی مدت است (Hunt & Morgan, 1995). یک کسب‌وکار پیشگام همواره نگاهی رو به جلو دارد و تمایل به شکل دادن به آینده در تمامی اجزا و ساختار آن دیده می‌شود؛ چنین کسب‌وکاری تمایل دارد همواره در بازار اولین باشد که ثمره چنین رویکردی، شکل‌گیری مزیت رقابتی برای کسب‌وکار پیشگام در موقعیت بازار است که می‌تواند

به کسب سود قابل توجه و دستیابی به کانال‌های توزیع بهتر و شهرت برند در عرصه‌های جدید منجر شود (Lumpkin & Dess, 2001; Wiklund & Shepherd, 2005) . یک کسب‌وکار پیشگام به سیگنال‌های بازار حساس است، نیازهای آشکار یا پنهان مشتریان را بررسی و شناسایی می‌کند و همین امر باعث ارتقاء عملکرد این کسب‌وکارها در مقایسه با کسب‌وکارهای غیر پیشگام می‌باشد. (Hughes & Morgan, 2007)

رقابت تهاجمی

این ویژگی بیان کننده میزان و نوع پاسخ‌گویی به تهدیدهای رقابتی در یک کسب‌وکار است و توصیف کننده تمایل یک کسب‌وکار به رقابت جسورانه، شدید و مستقیم با رقبا برای ورود به بازار یا بهبود موقعیت در بازار می‌باشد. (Lumpkin & Dess, 1996) اگر ویژگی پیشگامی را توانایی یک کسب‌وکار در پاسخ سریع به فرصت‌ها توصیف کنیم، رقابت تهاجمی بیانگر پاسخ به تهدیدات می‌باشد. بنابراین رقابت تهاجمی معرف تلاش‌های کسب‌وکار برای موفقیت بیشتر در برابر رقبای خود در حوزه تخصصی فعالیتش می‌باشد. نمونه هایی از مصداق‌های رقابت تهاجمی، شامل رقابت در قیمت، رقابت در ورود به بازارهای جدید، رقابت در ارائه محصولات و خدمات جدید و استفاده از تاکتیک های غافل گیر کننده در راستای کسب سهم بیشتر از بازار رقبا و ایجاد تسلط بیشتر در بازار می‌باشد . (Hughes & Morgan, 2007; Lumpkin & Dess, 1996)

استقلال طلبی

لامپکین و دس استقلال طلبی را فعالیت مستقل یک فرد یا تیم در پیشبرد یک ایده یا وظیفه کاری تا به نتیجه رساندن آن فارغ از محدودیت‌های موجود در کسب‌وکار تعریف کردند(Lumpkin & Dess, 1996). به نظر می‌رسد، اعطای آزادی عمل و توسعه روحیه استقلال طلبی در بین کارکنان یک کسب‌وکار، در عین پایبند بودن به اهداف و ارزش‌های کسب‌وکار، با حذف موانع و محدودیت‌ها، منجر به سرعت عمل و چابکی و پیشرفت بیشتر فرایندهای کسب‌وکار شده و گرایش کارآفرینانه را در آن ارتقا می‌دهد. به‌بیان‌دیگر استقلال طلبی، بیانگر دیدگاهی است که بر اساس آن، برای پیشبرد یک ایده جدید، باید فرایندهای سلسله مراتبی و محدودیت‌های بروکراتیک را در کسب‌وکار از بین برد و یا به حداقل ممکن رساند. بر همین مبنا، هنگامی که افراد یا تیم‌ها توسط چارچوب‌ها و قواعد رسمی سازمانی و هنجارهای استراتژیک محدود نشوند، در راستای بهره برداری از فرصت‌ها برای رفتارهای کارآفرینانه به صورت موثرتری اقدام خواهند کرد. همچنین با اعطای آزادی عمل به کارکنان، مدیران کسب‌وکار اعتماد و اعتقادشان به توانایی کارکنان را به صورت عملی نشان می‌دهند و چنین رویکردی کارکنان را برای مشارکت فعالانه در پیشبرد فعالیت‌های کسب‌وکار تشویق می‌کند. در مقابل این رویکرد، محدود کردن کارکنان در اقدامات و فعالیت‌ها، باعث انفعال آن ها و اختلال در بروز رفتارهای کارآفرینانه و نیز عدم رضایت کارکنان خواهد شد (Hughes & Morgan, 2007).بنابراین توسعه استقلال طلبی در کسب‌وکار، باعث انعطاف پذیری در آن می شود که کسب‌وکار را قادر به پاسخگویی سریع و چابک به تغییرات محیطی و سیگنال‌های بازار برای تنظیم مجدد اقدامات و فرایندهای خود می‌نماید.

لازم به توضیح است که این عوامل پنج گانه، با تأثیرگرفتن از مولفه‌های زمینه‌ای و سازمانی، به‌صورت متعامل با یکدیگر بر عملکرد کارآفرینانه یک کسب‌وکار تأثیر می‌گذارند. بنابر مطالعه لامپکین و دس (1996)، هر یک از این ابعاد می‌تواند به طور مستقل نیز در کسب‌وکارهای مختلف، متفاوت باشد، که نشان می دهد کسب‌وکارها می توانند بر روی ابعادی تمرکز بیشتری داشته باشند که ارزش آفرینی قابل توجه تری برای کسب‌وکار آن‌ها شکل می‌دهد. همچنین بنابر مطالعه هاگس و مورگان، تمرکز کورکورانه و یکنواخت ابعاد گرایش کارآفرینانه، راه اثربخشی برای ایجاد مزیت برای کسب‌وکارها نیست (Hughes & Morgan, 2007). نتایج مطالعه آن‌ها نشان می‌دهد که چنین تلاشی منجر به ناکارآمدی منابع می‌شود، زیرا همه ابعاد گرایش کارآفرینانه لزوماً برای بهبود عملکرد کسب‌وکار مفید نیستند. از نظر آن‌ها، کسب‌وکارها برای عملکرد مطلوب تر، بیشتر باید بر روی پیشگامی و نوآوری تمرکز کنند و همچنین اطمینان حاصل کنند که ریسک‌پذیری به مانعی برای عملکرد مطلوب

تر آن ها تبدیل نمی‌شود. خلاصه ای از مرور مطالعات شاخص انجام شده در زمینه گرایش کارآفرینانه که در پژوهش حاضر بینش‌های حاصل از آن‌ها مورد استفاده قرار گرفته است، در قالب جدول شماره ۲ ارائه شده‌اند:

سال	پژوهشگر	مشارکت نظری و بینش حاصل از پژوهش
۱۹۷۳	میتزبرگ	تاکید بر جستجوگری فعال برای یافتن فرصت های جدید برای ایجاد جهش های قابل توجه در کسب و کار در شرایط مبهم
۱۹۸۳	میلر	ابعاد سه گانه گرایش کارآفرینانه شامل نوآوری، پیشگامی و ریسک پذیری
۱۹۹۱	کوین و اسلوین	وابستگی گرایش کارآفرینانه به متابه یک رفتار سازمانی به بستر و زمینه کسب و کار
۱۹۹۶	لامپکین و دس	ابعاد پنج گانه گرایش کارآفرینانه شامل نوآوری، پیشگامی، ریسک پذیری، استقلال طلبی و رقابت تهاجمی
۲۰۰۷	هاگس و مورگان	تاثیر نسبی و اقتضایی هریک از ابعاد گرایش کارآفرینانه بر عملکرد یک کسب و کار
۲۰۱۲	وان، گوپتا و موسی	نگرش چندجنبه به گرایش کارآفرینانه به عنوان یک متغیر مستقل و یا یک متغیر وابسته در کسب و کار
۲۰۲۱	وانز و همکاران	اجزای توصیف کننده، سنجه های اندازه گیری، عوامل موثر بر گرایش کارآفرینانه و تاثیرات حاصل از آن در کسب و کار

جدول ۲: خلاصه ای از مرور مطالعات شاخص انجام شده در زمینه گرایش کارافرینانه

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر، از نظر هدف، کاربردی و از نظر روش، اکتشافی-توصیفی است. روش پژوهش در این مطالعه، موردکاوی چندگانه اکتشافی-توصیفی با تمرکز بر کسب‌وکارهای طراحی-بنیان ایرانی شامل ده برند طراحی و تولید دارای حداقل سابقه فعالیت پنج ساله بوده است. کسب‌وکار طراحی-بنیان، کسب‌وکاری است که طراحی در هسته اصلی ارزش پیشنهادی آن قرار دارد و بر مبنای رویکرد نوآوری طراحی-محور (Verganti, 2009) در بازار فعالیت می‌کند. در این گونه از نوآوری، بدعت در پیام و زبان طراحی حضور بسیار مهم‌تر و پررنگ‌تری از بدعت در عملکرد و فناوری داراست. انتخاب حجم نمونه مورد مطالعه، با استفاده از روش نمونه‌گیری غیرتصادفی قضاوتی انجام شده است. در این راستا، با توجه به عدم وجود لیست جامع و فراگیر از این کسب‌وکارها، ابتدا از طریق مصاحبه با خبرگان طراحی و افراد فعال در این زمینه، و نیز بررسی وبسایت‌ها، صفحات فضاهای مجازی، فروشگاه‌های آنلاین و آثار ارائه شده در کانسپت استورها و فروشگاه‌های فیزیکی طراحی، لیستی از کسب‌وکارهای طراحی-بنیان آماده شد. در مرحله بعد، با نظرسنجی از خبرگان این حوزه، تعداد ده کسب‌وکار از بین کسب‌وکارهای این لیست، با توجه به شاخص هایی نظیر (الف) تمرکز بر طراحی به عنوان اصلی‌ترین عامل ارزش آفرینی در محصولات، (ب)کیفیت طراحی و تولید آثار، (ج) داشتن حداقل سابقه فعالیت پنج ساله، و (د) روند رشد صعودی کسب‌وکار از بدو تاسیس از منظر جذب مشتری جدید و مقدار فروش، انتخاب شدند. همچنین علاوه بر این ده کسب‌وکار موفق، با صاحبان سه کسب‌وکار شکست خورده طراحی-بنیان نیز مصاحبه‌هایی انجام شد. جدول شماره ۳ اطلاعات نمونه‌های موردی مطالعه شده در این پژوهش را ارائه می‌کند:

ردیف	زمینه فعالیت	سن کسب و کار	جنسیت صاحب کسب و کار	سن صاحب کسب و کار	اشتغال مستقیم	اشتغال غیر مستقیم
۰۱	طراحی و تولید کیف های چرمی	۵ سال	زن	۲۶ سال	۱ نفر	۵ نفر
۰۲	طراحی و تولید محصولات پارچه ای	۶ سال	مرد	۲۵ سال	۴ نفر	۲۰ نفر
۰۳	طراحی و تولید کیف های دستی چوبی	۶ سال	مرد	۲۴ سال	۵ نفر	۸ نفر
۰۴	طراحی و تولید مبلمان مدرن	۷ سال	زن	۲۸ سال	۵ نفر	۲۰ نفر
۰۵	طراحی و تولید کفش های دست دوز	۱۰ سال	زن	۲۲ سال	۱ نفر	۴ نفر
۰۶	طراحی و تولید مبلمان سفارشی	۱۵ سال	مرد	۴۱ سال	۵ نفر	۵۰ نفر
۰۷	طراحی و تولید زیورآلات نقره	۵ سال	مرد	۲۴ سال	۱ نفر	۶ نفر
۰۸	طراحی و تولید مصنوعات طلا و جواهر	۱۰ سال	زن	۲۲ سال	۱ نفر	۵ نفر
۰۹	طراحی و تولید مبلمان و نورپردازی	۵ سال	مرد	۲۴ سال	۳۰ نفر	۱۰۰ نفر
۱۰	طراحی و تولید محصولات سرامیک	۶ سال	زن	۲۰ سال	۴ نفر	۲۰ نفر

جدول ۳: مشخصات کسب و کارهای طراحی بنیان مطالعه شده در این پژوهش

در طی روند پژوهش، به کمک ابزارهای جمع آوری داده شامل مصاحبه عمیق نیمه ساختاریافته و مشاهده، از صاحبان این کسب‌وکارها درخواست شد تا روند راه اندازی و رشد کسب‌وکار خود را از بدو تاسیس تا کنون، با جزئیات روایت نموده و مواردی نظیر نحوه شناسایی و پاسخ دهی به فرصت‌ها و نیازهای مشتری و بازار، فرایند طراحی و تولید محصولات، استراتژی های فعالیت در بازار و نحوه رقابت با رقبا، روش های بازاریابی و فروش و نظایر آن ها را با ذکر مثال‌ها و مصادیق عینی در کسب‌وکار خود توصیف نمایند. سپس، تمامی توصیفات و توضیحات صاحبان این کسب‌وکارها، ثبت و مستندسازی شدند. پس از انجام مصاحبه‌ها و ثبت و مستندسازی آن‌ها، بازدیدهایی از استودیوهای طراحی و کارگاه‌های تولید این کسب‌وکارها انجام شد و همزمان وب سایت‌ها و صفحات مربوط به شبکه‌های اجتماعی آن‌ها نیز مورد بررسی مجدد قرار گرفت. درمرحله بعد، مضامین موجود در بین داده‌های جمع آوری شده، استخراج و فرایند کدگذاری باز بر روی آن‌ها انجام شده و سپس با مبنا قرار دادن شاخص‌های پنج‌گانه گرایش کارآفرینانه لامپکین و دس (Lumpkin & Dess, 1996) کدگذاری محوری صورت گرفت و نتایج مطالعه براساس آن‌ها استخراج و تحلیل شدند. در تمامی مراحل کدگذاری، تلاش شد تا با چندگانه کردن کدگذاران و مرور چندباره کدها با کمک اساتید و خبرگان کارآفرینی، دقت و اعتبار کدگذاری افزایش یابد.

یافته‌های پژوهش

پنج مولفه گرایش کارآفرینانه لامپکین و دس، به عنوان یکی از پر استنادترین مطالعات در زمینه گرایش کارآفرینانه، مبنایی را برای شکل دادن به کدهای محوری در راستای شناخت استراتژی‌ها و رویکردهای عینی کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، در هریک از این مولفه‌ها شکل داد. این مصداق‌ها، به صورت تفکیکی در قالب جداولی آماده شده و به عنوان نتایج اکتشافی-توصیفی این مطالعه، در ادامه ارائه شده‌اند.

الف) نوآوری در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان

نوآوری اکتشافی بخش جدایی ناپذیر طراحی به شمار می‌رود. همانگونه که در مرور منابع اشاره شد، گرایش کارآفرینی با فعالیت‌های نوآوری اکتشافی و بهره‌برداری همراه است. نوآوری‌های بنیادی که ماهیت اکتشافی دارند، همانند چیزی که در بسیاری از کسب‌وکارهای طراحی-بنیان دیده می‌شود، بر نیازهای پنهان مشتریان تأکید می‌کنند و به همین دلیل، ریسک بیشتری را نیز به کسب‌وکار تحمیل می‌کنند و در برابر آن می توانند حد بالاتری از رقابت‌پذیری را شکل دهندکه این برای بقای طولانی مدت کسب‌وکار دارای اهمیت است. نکته قابل تامل در کسب‌وکارهای طراحی بنیان، تمرکز قابل توجه صاحبان این کسب‌وکارها بر نوآوری سطح محصول در مقایسه با نوآوری در سطح کسب‌وکار است. اغلب طراحان، با توجه نوع ذهنیت و نگرشی که در حل مسئله دارند، بیشتر تمرکز خود را معطوف به طراحی محصول می کنند. به همین دلیل، شخصیت‌ها یا تیم‌های طراحی دوسوتوان یا حتی چندسوتوان، در بین نمونه‌های مطالعه شده، عملکرد موفق‌تری از سایر طراحان یا تیم های طراحی از منظر مقدار فروش داشته اند. با نگاهی ۳۶۰ درجه، پروفایل نوآوری یک کسب‌وکار طراحی-بنیان دارای گرایش کارآفرینانه، از طریق ارتقای نوآوری تک سطحی، به نوآوری چندسطحی در سطح (یک) محصول و خدمات، (دو) فرایندها و (سه) مدل کسب‌وکار شکل می‌گیرد. جدول شماره ۴ برخی رفتارهای نوآورانه کسب‌وکارهای طراحی-بنیان را ارائه می‌کند.

بعد گرایش کارآفرینانه	معدادها بر اساس تجربیات کسب و کارهای طراحی_بنیان
نوآوری	تلاش دائمی و روزانه برای ارائه طرح های جدید در قالب مجموعه های فصلی و سالیانه جستجوگری فعال برای یافتن منابع الهام ایده های جدید برای طرح های جدید در رسانه های فیزیکی یا مجازی تجربه گرایی و یادگیری از اشتباهات طرح های قبلی و بهبود مستمر ایده ها استفاده از نمونه سازی به عنوان ابزاری برای شکل دادن به ایده های جدید و بهینه سازی آن ها نوآوری در انتخاب مواد جدید با جایگزینی مواد در راستای ارتقای کارکرد، کاهش هزینه ها و پایداری بیشتر طرح ها نوآوری در شیوه های تولید طرح ها در راستای مدیریت بهینه تر هزینه ها استفاده از راهکارهای نوآورانه پیشبرد فروش با رویکرد بازاریابی احساس گرا نوآوری در مدل های مشارکتی عرضه و فروش محصولات نوآوری در شبکه سازی با سایر طراحان و کسب و کارهای طراحی_بنیان

جدول ۴: رویکردهای نوآورانه در کسب و کارهای طراحی بنیان

ب) پیشگامی در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان

نگرش طراحانه، رویکردی پیشگامانه در برابر ایده‌ها و فرصت‌های جدید است. آموزش‌ها و تجربیات طراحانه، به‌صورت تدریجی و تکاملی، طراحان را به شخصیت هایی باز و پذیرا و منطعف در برابر فرصت‌ها و ایده‌های جدید تبدیل می‌کند. طراحان برای توسعه ایده‌های خود، معمولا به‌صورت فعالانه در نمایشگاه‌ها، گالری‌ها، موزه‌ها، مجلات، سایت ها، شبکه‌های اجتماعی و نظایر آن‌ها، به جستجوگری می پردازند تا ورودی‌های ذهن خود را برای توسعه بهینه تر ایده‌های طراحی بیشتر و متنوع تر کنند؛ این در حالی است که بر مبنای مطالعه نمونه های این پژوهش، طراحان، برای دستیابی به ایده‌های جدید، بیشتر به ترندهای اجتماعی و فناورانه می‌پردازند و کمتر بر ترندهای اقتصادی متمرکز می شوند. برهمین مبنا، طراحان یا تیم‌های طراحی که حساسیت خود به ترندهای اقتصادی را در کنار ترندهای اجتماعی و فناورانه ارتقاء دهند، می توانند در شناسایی و تمرکز بر فرصت‌های کسب‌وکار موفق تر عمل نمایند و گرایش کارآفرینانه اثربخش تری را در کسب‌وکار خود در پیش بگیرند؛ زیرا کسب‌وکارهایی که گرایش کارآفرینی بالایی دارند، به‌راحتی می‌توانند پیشگامانه، تغییرات و ترندهای محیط بیرونی را تشخیص داده و ارزیابی کنند. بنابراین، در یک کسب‌وکار طراحی-بنیان پیشگام، نگرشی مثبت نسبت به تعقیب پیوسته فرصت‌های جدید دیده می‌شود و بیانگر آن است که چگونه کسب‌وکار فرصت‌طلبانه عمل می‌کند و به تقاضاهای موجود در بازار پاسخ می-دهد یا تقاضای جدید ایجاد می‌کند. رفتارهای پیشگامانه کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، در جدول شماره ۵ ارائه شده‌اند.

بعد گرایش کارآفرینانه	معدهای ها بر اساس تجربیات کسب و کارهای طراحی_بنیان
پیشگامی	داشتن ذهنیت باز و پذیرا در برابر ایده ها و تجربیات جدید گفتگو با مشتریان در نمایشگاه ها و تحلیل نیازهای آشکار و پنهان آن ها و استفاده از نتایج آن در طراحی بررسی دائمی ترندها و گرایش های جهانی و داخلی و استفاده از بینش های حاصل از آن ها در فرایندهای طراحی امکان آفرینی با استفاده از طراحی خلاق برای شکل دادن به تقاضاهای جدید و حضور در بازارهای جدید توسعه فرهنگ پویای آینده گرا و آینده ساز در کسب و کار به جای ایستایی و روزمرگی ارتقای دانش، مهارت ها و ابزارها در کسب و کار برای شکل دادن به فرصت های جدید پیش بینی و سناریونویسی و فرضیه سازی با ذهنیت طراحانه و خلاق برای فرصت های جدید توسعه کسب و کار بهره برداری گسترده از ظرفیت های دنیای مجازی و شبکه های اجتماعی برای توسعه کسب و کار استفاده از شکلات فناورانه در طراحی نظیر نرم افزارهای طراحی پارامتریک، هوش مصنوعی و نظایر آن ها استفاده از ابزارهای فناورانه برای ارتقا و توسعه تولید

جدول ۵: رویکردهای پیشگامانه در کسب و کارهای طراحی بنیان

ج) ریسک‌پذیری در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان

بررسی کسب‌وکارهای طراحی-بنیان در این مطالعه، به جز ریسک‌پذیری بالا در حوزه نوآوری محصول، نشان از تمایل کلی این کسب‌وکارها به ریسک گریزی دارد تا ریسک پذیری. بر همین اساس، این کسب‌وکارها، ریسک‌پذیری بالایی از خود در برابر ارائه ایده ها و طرح‌های جدید و نوآورانه نشان می‌دهند، و هر شکست در نوآوری محصول را به عنوان عاملی برای یادگیری بیشتر و ارتقای طرح های بعدی در نظر می گیرند، اما در زمینه‌های اقتصادی و مالی، با استفاده از راهکارهای متنوع، در پی حذف یا کاهش یا انتقال یا تسهیم یا کنترل ریسک های اقتصادی در کسب‌وکار خود هستند. استفاده از راهکارهایی نظیر تولید بدون کارخانه، انبارداری بدون انبار و فروش بدون فروشگاه، از راهکارهای مشاهده شده در اغلب این کسب‌وکارها برای کاهش یا کنترل ریسک‌های اقتصادی کسب‌وکار به شمار می‌روند.

بنابراین به نظر می‌رسد، رویکرد کسب‌وکارهای طراحی-بنیان دارای عملکرد موفق، در برابر ریسک، رویکردی توام با احتیاط است که در صورت منجر شدن به بازدهی محاسبه شده، این ریسک ها پذیرفته می‌شود و در غیر این صورت با استفاده از تمهیدات مختلفی که به آن ها اشاره شد، تلاش در راستای ریسک گریزی صورت می گیرد. این یافته مطالعه، با نتایج مطالعه هاگس و مورگان همسویی دارد که بر مبنای آن، مدیران باید در انجام ریسک‌پذیری، رقابت تهاجمی، یا استقلال طلبی مراقب باشند و با احتیاط آن‌ها را در نظر بگیرند و بررسی کنند که آیا در مراحل اولیه توسعه ارزشمند هستند یا خیر (Hughes & Morgan, 2007) . نتایج مطالعه آن ها نشان می‌دهد که ریسک‌پذیری ارزش مستقیمی برای عملکرد کسب‌وکار ندارد. بر اساس مطالعه آن ها، ریسک‌پذیری یکی از ویژگی های تعیین کننده کارآفرینی در نظر گرفته می‌شود. با این حال، در آن مطالعه، هیچ شواهدی مبنی بر سودمند بودن رویکرد ریسک‌پذیری در کسب‌وکار پیدا نکردند. برعکس، نتایج پژوهش آن‌ها نشان می‌دهد که به نظر می‌رسد که می‌تواند مانع عملکرد نیز باشد. بر همین اساس صاحبان کسب‌وکارهای نوظهور جوان باید از تلقی گرایش کارآفرینانه به‌عنوان یک ساختار یکپارچه دور شوند و در عوض بر ابعاد ارزش‌افزای آن برای بهبود عملکرد تمرکز کنند. جدول شماره ۶ رویکرد کسب‌وکارهای طراحی-بنیان در مواجهه با انواع ریسک را ارائه می کند:

بعد گرایش کارآفرینانه	معدهای ها بر اساس تجربیات کسب و کارهای طراحی_بنیان
ریسک پذیری	توسعه تدریجی ذهنیت ریسک پذیری نوآوری بر اساس تجربه های انباشته شده از فرایندهای طراحی ریسک پذیری نوآوری بالا در سطح محصول و همزمان ریسک گریزی اقتصادی بالا در سطح کسب و کار در پیش گرفتن تمهیداتی برای کنترل ریسک های منابع با استفاده از مواد جایگزین کاهش ریسک فروش فصلی با متنوع سازی طرح ها و متنوع سازی کفگل های فروش کنترل ریسک اقتصادی تولید با تولید منعطف بر مبنای دریافت سفارش تبدیل ریسک تحریم و تبعات حاصل از آن به فرصتی برای ارائه محصولات جدید طراحی ارزیابی دائمی ایده های جدید با مشتریان و دریافت بازخورد قبل از سرمایه گذاری بزرگ روی آن ها شکستن ریسک اقتصادی بزرگ به ریسک های کوچک تبدیل هزینه های ثابت کسب و کار به هزینه های متغیر انتقال ریسک اقتصادی با امرم کردن منابع، تجهیزات و امکانات دیگران در فرایندهای تولید، بازاریابی و فروش تسهیم ریسک های اقتصادی از طریق برون سپاری فرایندهای تولید سناریونویسی و فرضیه سازی برای وضعیت های خوش بینانه و بدبینانه در مواجهه و پذیرش ریسک های کسب و کار

جدول ۶: ریسک پذیری در کسب و کارهای طراحی بنیان

د) رقابت پذیری در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان

ماهیت نوآورانه و منحصربفرد طرح های ارائه شده توسط کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، باعث شده است به‌صورت خودبخود، نوعی از استراتژی اقیانوس آبی در راستای شکل دادن به یک بازار بی رقیب در آن‌ها مشاهده شود. در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، بازارهدف، افراد علاقمند به آثار هنر و طراحی هستند که تحت تاثیر علاقه و سلیقه شخصی خود، طرح‌های تولید شده توسط این کسب‌وکارها را خریداری می کنند. بنابراین، این کسب‌وکارها معمولا در یک گوشه خاص از بازار فعالیت می‌کنند و از استراتژی‌های میکروMارکتینگ برای تحریک تقاضا در بین این گروه خاص از مشتریان بهره می‌گیرند. در این نوع از بازاریابی، کسب‌وکار، به جای مشتریان عام، گروه کوچکی از مشتریان را هدف قرار می‌دهد. بر اساس اطلاعات استخراج شده از نمونه‌های مورد مطالعه، مشتریان کسب‌وکارهای طراحی بنیان، معمولا دارای صفت های بسیار خاصی هستند. این مشتریان غالبا از اعضای فرهیخته و آوانگارد جامعه، اهل هنر و طراحی، علاقمند به آثار بدیع و منحصربفرد بوده و برای ایده و خلاقیت در آثار ارزش بالایی قائل هستند. برای این دسته از مشتریان، ارزش‌های ناملموس آثار اهمیت بالایی داراست و برای داشتن اینگونه آثار حاضرند تا

چند برابر مبلغ محصولات مشابه ولی معمولی موجود در بازار پول پرداخت کنند. در همین راستا، اغلب کسب‌وکارهای طراحی-بنیان دارای پیشینه موفق در بازار، با تمهیداتی از جمله استفاده از یک زبان طراحی بدون همانند، بهره گیری از مواد خاص و نیز توسعه روش های تولید ویژه نظیر تلفیق روش های فناورانه با تولید دستی و نیز تولید در تیراژ محدود و بعضا سفارشی، محصولات خود را خاص و تقلیدناپذیر می کنند. استفاده از چنین راهکارهایی، باعث می‌شود تا قیمت گذاری محصولات کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، بیشتر از قیمت گذاری بر اساس هزینه تمام شده یا قیمت گذاری رقابتی، برحسب ارزش کالا در ذهن مشتری صورت گیرد. از سوی دیگر، تمرکز بر چنین بازاری، باعث توسعه کانال های بازاریابی و فروش ویژه ای نظیر بازاریابی شبکه‌های مجازی، برگزاری نمایشگاه های فردی یا گروهی عرضه آثار طراحی در برخی مجتمع‌های خاص تجاری و مسکونی مراکز استان‌ها، برگزاری رویدادها و دورهمی‌ها و کمپین‌های مشترک با سایر طراحان و هنرمندان و بعضا تمرکز بر پروژه‌های اسپانسرشیپ، همکاری با گالری‌ها و کانسپت استورهای داخلی و خارجی و نظایر آن‌ها شده است. همچنین، از آنجا که طراحی و ارائه محصول برای این گروه خاص از مشتریان، بر اساس نگرش طراحانه و نوآوری طراحی-محور صورت می‌گیرد، آثار واجد خصوصیات خاص و منصربفردی هستند که در قالب ثبت طرح صنعتی، قابلیت محافظت از حقوق احتمالی مادی و معنوی را دارا می‌باشند. این مقوله اگرچه به لحاظ اجرایی هنوز به شکل کامل در کشور نهادینه نشده، اما می‌تواند راهکاری قانونی برای حفظ حقوق مادی و معنوی آثار طراحی برای کسب‌وکارهای طراحی-بنیان باشد و رقابت پذیری آن‌ها را در برابر کسب‌وکارهای مشابه داخلی و خارجی افزایش دهد. جدول شماره ۷ رویکردهای مرتبط با رقابت پذیری درکسب‌وکارهای طراحی-بنیان را ارائه می‌کند:

بعد گرایش کارآفرینانه	معمدای ها بر اساس تجربیات کسب و کارهای طراحی_بنیان
رقابت پذیری	استفاده از استراتژی افیانوس آبی برای شکل دادن به فضای بی رقیب با استفاده از طراحی منحصربفرد استفاده از استراتژی میکرومارکتینگ با تحریک تقاضا در بین علاقمندان به هنر و طراحی شکل دادن به تقاضاهای جدید بر مبنای نوآوری طراحی_محور در بازار ارزش آفرینی بیشتر با شناخت عمیق تر نیازهای مشتریان منحصربفرد کردن آثار طراحی برای رقابت پذیر کردن آثار استفاده از مواد دارای کیفیت بالا در تولید آثار طراحی استفاده از روش های تقلیدناپذیر در تولید آثار طراحی ارزش آفرینی در فرایند تولید برای افزودن ارزش های نامشهود در آثار طراحی یافتن شرکای راهبردی در فرایندهای تولید، بازاریابی و فروش کسب و کار تبدیل رقابت به مشارکت راهبردی در کسب و کار یافتن یا ایجاد کانال های بازاریابی و فروش جدید ثبت طرح های صنعتی به منظور پیگیری حقوقی سود استفاده های احتمالی از کپی آثار

جدول ۷: رقابت پذیری در کسب و کارهای طراحی بنیان

ه) استقلال و آزادی عمل کارکنان در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان

استقلال طلبی، به معنای آزادگذاشتن افراد برای فعالیت‌کردن فراتر از هنجارهای رسمی و استراتژی‌های کلیشه ای کسب‌وکار است؛ به طوری که آنان بتوانند با استقلال بیشتر، فکر کرده و عمل کنند؛ صاحبان کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، به دلیل ماهیت خلاق و نوآورانه فعالیت خود، معمولا فضاهایی غیررسمی، منعطف و باز برای توسعه خلاقیت خود و همکاران خود فراهم می‌سازند. همچنین در شکل دادن به تیم‌های کاری، سخت گیری اولیه در یافتن همکاران خودانگیخته و سپس اعطای استقلال کاری و آزادی عمل به آن‌ها دیده می‌شود. در برخی موارد شروع فعالیت کاری یک عضو جدید، برای انجام ارزیابی‌های اولیه بیشتر و شناخت دو طرفه، در قالب پروژه‌های کارآموزی یا طی یک دوره آموزشی صورت می‌گیرد. در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، معمولا مرز اندکی بین زندگی و کار در فعالیت‌های آن‌ها دیده می شود، به نحوی که بیشتر صاحبان چنین کسب‌وکارهایی، آن را بخشی از سبک زندگی خود توصیف نموده و عملا اغلب فعالیت های زندگی شخصی آنان با طراحی گره خورده است. حتی فضاهای اغلب استودیوها و دفاتر کاری کسب‌وکارهای طراحی-بنیان، بیشتر از محل کار به محل زندگی و تفریح شباهت دارد و به نظر می‌رسد فراهم آوردن فضایی پرانرژی، همدلانه، شاد و مثبت در قالب یک کسب‌وکار سبک زندگی، یکی از ویژگی های مشترک اغلب این کسب‌وکارهاست. معمولا انجام فعالیت‌های کاری در چنین کسب‌وکارهایی به‌صورت مشارکتی صورت می گیرد و تلاش می‌شود تا نظام سلسله مراتبی در پیشبرد فعالیت‌های کاری حاکم نباشد، تا فرصت مشارکت در توسعه طرح‌ها و پروژه‌ها برای همه اعضای تیم فراهم شود. هم افزایی تیمی و فراهم ساختن بستر شکل گیری «جهش خلاق» در پروژه‌ها، یکی از اصلی ترین عوامل توسعه ایده های طراحی در این نوع از کسب‌وکارها به شمار می‌رود. بنابراین، اعضا در انجام فعالیت‌ها با استفاده از روش‌های فردی و خلاق خود آزادی عمل دارند و از پیشنهادات ابتکاری آن‌ها در مراحل مختلف طراحی، تولید، بازاریابی و فروش

استقبال می‌شود. در جدول شماره ۸ برخی رفتارهای کسب‌وکارهای طراحی-بنیان در برابر استقلال طلبی کارکنان و اعطای آزادی عمل به آن ها به‌صورت خلاصه ارائه شده است:

بعد گرایش کارآفرینانه	معیارها بر اساس تجربیات کسب و کارهای طراحی_بنیان
استقلال طلبی و آزادی عمل کارکنان	سخت گیری اولیه در یافتن همکاران خودانگیخته و بسیی اعطای استقلال کاری و آزادی عمل به آن ها فراهم آوردن فضای باز و منعطف کاری برای توسعه خلاقیت همکاران اعطای آزادی عمل به کارکنان در آزمودن ایده ها و طرح های جدید حرکت از رویکرد مدیریت سلسله مراتبی به مدیریت مشارکتی درگیر کردن کارکنان در فرایندها و استقلال از روش های فردی و خلاقانه انجام کار توسط آن ها شکل دادن به فرهنگ زنده‌گرا در کسب و کار شکل دادن به فرهنگ اطمینان متقابل در کسب و کار تعیین نتایج و استانداردهای مورد انتظار و بهره ورانه و منعطف کردن زمان و شرایط کاری کارکنان استقبال از پیشنهادات خلاقانه و ابتکاری کارکنان در مراحل مختلف تولید، بازاریابی و فروش فراهم آوردن فضایی برآوردی، همدلانه، شاد و مثبت در قالب یک کسب و کار سبک زندگی اعطای پاداش به نتایج و دستاوردهای کارکنان برای کسب و کار برقراری ارتباط مؤثر با کارکنان و بخشیدن حس ارزشمندی به آنان برون سپاری فعالیت ها به تیم های کاری مستقل برای پیشبرد فعالیت های کسب و کار

جدول ۸: استقلال طلبی و آزادی عمل کارکنان در کسب و کارهای طراحی بنیان

نتیجه گیری:

تمرکز این مطالعه بر بررسی ابعاد گرایش کارآفرینانه در ده کسب‌وکار طراحی-بنیان کوچک مقیاس (کمتر از ۵۰ نفر) بوده است. در کنار این ده کسب‌وکار، مطالعه سه کسب‌وکار شکست خورده طراحی-بنیان، و بررسی تطبیقی نتایج آن-ها، در راستای پرهیز از سوگیری شناختی به یافتن بینش-های مطالعاتی دقیق‌تر در این پژوهش یاری رساند و نتایج حاصل از آن در جداول یافته‌های مطالعه انعکاس یافته است؛ نتایج مطالعه، تاثیر بستر و زمینه کسب‌وکارهای طراحی-بنیان را در ابعاد گرایش کارآفرینانه کسب‌وکارهای مورد مطالعه نشان می‌دهد. برخی از این استراتژی‌ها و اقدامات، به عنوان عوامل محرک و پیش برنده و برخی دیگر به عنوان عوامل بازدارنده در گرایش کارآفرینانه این نوع از کسب‌وکارها عمل می‌کنند. تمرکز بیشتر بر نوآوری سطح محصول و فرایند (نوآوری)، پیشگامی در بررسی ترندهای اجتماعی و فناورانه (پیشگامی)، استفاده از قابلیت ثبت و بهره برداری از حقوق مالکیت معنوی و مادی آثار طراحی (رقابت پذیری)، ریسک‌گریزی شدید اقتصادی (ریسک پذیری) و شکل دادن به فضای باز و منعطف کاری در راستای استقلال و آزادی عمل کارکنان (استقلال طلبی) را می‌توان از اصلی ترین ویژگی‌های دارای تاثیر مثبت بر گرایش کارآفرینانه در این نوع از کسب‌وکارها معرفی نمود. همچنین تمرکز بیشتر بر نوآوری سطح کسب‌وکار بخصوص نوآوری در مدل کسب‌وکار، پیشگامی در شناسایی و بهره برداری از فرصت ها و ترندهای اقتصادی و فرصت های سودآور بازار، ریسک‌پذیری بیشتر در مقیاس پذیر کردن کسب‌وکار و دادن سرعت و شتاب رشد بیشتر به آن را می توان از جمله خلاهای موجود در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان معرفی کرد که توجه به آن‌ها و نهادینه سازی پایدارشان در ساختار کسب‌وکار، می‌تواند منجر به اثربخش-تر کردن گرایش کارآفرینانه در این کسب‌وکارها و بهبود عملکرد آن‌ها باشد. همچنین تعمق بر فرایندهای راه اندازی کسب‌وکارهای مورد مطالعه در این پژوهش، نشان داد، که تکه‌های پازل گرایش کارآفرینانه در کسب‌وکار طراحی-بنیان، از منابع مختلف که حتی برخی از آن ها به دوران کودکی صاحبان این کسب‌وکارها مربوط است، در کنار هم قرار می‌گیرند و کلیت آن را شکل می‌دهند. بنابراین عوامل مختلفی نظیر استعدادها و ظرفیت‌های فردی، تربیت والدین، تجربیات دوران کودکی، آموزش‌های رسمی و غیر رسمی و شبکه ارتباطات فرد صاحب کسب‌وکار و حتی نهادها و ساز وکارهای قانونی می‌توانند در این زمینه تاثیرگذار باشد. همچنین به شکل ویژه، توسعه دوسوتوانی شخصی و شکل دادن به شخصیت کارآفرینانه در کنار شخصیت طراحانه، به عنوان یکی از راهکارهای تمرکز بیشتر بر جنبه‌های مالی و اقتصادی کسب‌وکار در کنار جنبه‌های تخصصی حوزه طراحی، برای عملکرد مطلوب‌تر این دسته از کسب‌وکارها در بازار، به صاحبان آن‌ها پیشنهاد می‌شود. بدیهی است گرایش کارآفرینانه، مفهومی مطلق، یکپارچه و بدون انعطاف به شمار نمی‌رود و هریک از مولفه‌های ذکر شده در بسترها و زمینه‌ها و شرایط مختلف می‌توانند به‌صورت اقتضایی در کسب‌وکارهای طراحی-بنیان مورد استفاده قرار بگیرند.

References

Anderson, B. S., Kreiser, P. M., Kuratko, D. F., Hornsby, J. S., & Eshima, Y. (2015). ***Reconceptualizing entrepreneurial orientation. Strategic management journal***, 36(10), 1579-1596.

Bolton, D. L., & Lane, M. D. (2012). Individual entrepreneurial orientation: Development of a measurement instrument. ***Education+ Training***, 54(2/3), 219-233.

Covin JG, Green KM, Slevin DP. 2006. Strategic process effects on the entrepreneurial orientation-sales growth rate relationship. ***Entrepreneurship: Theory and Practice*** 30: 57–81.

Covin JG, Lumpkin GT. 2011. Entrepreneurial orientation theory and research: reflections on a needed construct. ***Entrepreneurship: Theory and Practice*** 35: 855–872.

Covin JG, Wales WJ. 2012. The measurement of entrepreneurial orientation. ***Entrepreneurship: Theory and Practice*** 36: 677–702.

Covin, J. G., & Slevin, D. P. (1991). A conceptual model of entrepreneurship as firm behavior. ***Entrepreneurship theory and practice***, 16(1), 7-26.

Davidsson, P., & Honig, B. (2003). The role of social and human capital among nascent entrepreneurs. ***Journal of business venturing***, 18(3), 301-331.

Davidsson, P. (2005). The types and contextual fit of entrepreneurial processes. International ***Journal of Entrepreneurship Education***, 2, 4-407.

Davidsson, P. (2015). Entrepreneurial opportunities and the entrepreneurship nexus: A re-conceptualization. ***Journal of business venturing***, 30(5), 674-695.

Davidsson, Per and Gruenhagen, Jan Henrik (2020) Fulfilling the Process Promise: A Review and Agenda for New Venture Creation Process Research. ***Entrepreneurship Theory and Practice***

De Goey, H., Hilletofth, P., & Eriksson, L. (2019). Design-driven innovation: a systematic literature review. ***European Business Review***.

Howkins, John (2001), The Creative Economy: How People Make Money From Ideas, Penguin

Hughes, M., & Morgan, R. E. (2007). Deconstructing the relationship between entrepreneurial orientation and business performance at the embryonic stage of firm growth. ***Industrial marketing management***, 36(5), 651-661.

Johan, W. and Dean, S. (2003), "Knowledge-based resources, entrepreneurial orientation, and the performance of small and medium-sized businesses", ***Strategic Management Journal***, Vol. 24 No. 13, pp. 1307-14.

Kim, B., Kim, H., & Jeon, Y. (2018). Critical success factors of a design startup business. ***Sustainability***, 10(9), 2981.

Khandwalla PN. 1977. Some top management styles, their context and performance. ***Organization and Administrative Sciences*** 7: 21–51.

Lumpkin GT, Dess GG. 1996. Clarifying the entrepreneurial orientation construct and linking it to performance. ***Academy of Management Review*** 21: 135–172.

Lumpkin GT, Dess GG. 2001. Linking two dimensions of entrepreneurial orientation to firm performance. ***Journal of Business Venturing*** 16: 429–451.

Lumpkin, G. T., Cogliser, C. C., & Schneider, D. R. (2009). Understanding and Measuring Autonomy: An Entrepreneurial Orientation Perspective. ***Entrepreneurship: Theory & Practice***, 33(1), 47-69.

McKelvey, M., & Lassen, A. H. (2018). Knowledge, meaning and identity: Key characteristics of entrepreneurship in cultural and creative industries. ***Creativity and Innovation Management***, 27(3), 281-283.

Miller D. 1983. The correlates of entrepreneurship in three types of firms. ***Management Science*** 29: 770–791.

Miller D. 2011. Miller (1983) revisited: a reflection on EO research and some suggestions for the future. ***Entrepreneurship: Theory and Practice*** 35: 873–894.

Miller D, Friesen PH. 1983. Strategy-making and environment: the third link. ***Strategic Management Journal*** 4: 221–235.

Miller D, Le Breton-Miller I. 2011. Governance, social identity, and entrepreneurial orientation in closely held public companies. ***Entrepreneurship: Theory and Practice*** 35: 1051–1076.

Mintzberg H. 1973. Strategy-making in three modes. ***California Management Review*** 16: 44–53.

Moreno, A. and Casillas, J. (2008), "Entrepreneurial orientation and growth of SMEs: a causal model", ***Entrepreneurship Theory and Practice***, Vol. 32 No. 3, pp. 507-528.

Perkins, S. (2014). Talent is not enough: Business secrets for designers. New Riders.

Rauch, A., Wiklund, J., Lumpkin, G. T., & Frese, M. (2009). Entrepreneurial orientation and business performance: An assessment of past research and suggestions for the future. Entrepreneurship theory and practice, 33(3), 761-787.

Robertson, I. A., & Chong, D. (Eds.). (2008). The Art Business. Routledge.

Sarasvathy, S. D. (2001). Causation and effectuation: Toward a theoretical shift from economic inevitability to entrepreneurial contingency. ***Academy of management Review***, 26(2), 243-263.

Tung, F. W. (2019). A Study on the Entrepreneurial Path of Design-Led Startups in Taiwan. Design Discourse on Business and Industry: Re: Research, Volume 6, 5, 157.

Valencia, A., Lievesley, M., & Vaugh, T. (2021). Four Mindsets of Designer-Entrepreneurs. ***The Design Journal***, 24(5), 705-726.

Valencia, A., Pearce, A., & Ryan, M. (2021). Design Authorship: an intrinsic driver of designer-entrepreneurs. ***Open Research Europe***, 1, 133.

Valencia Hernandez, J. A., & Pearce, A. (2019). Notes on designer entrepreneurs and "The Geppetto Effect". ***Design Management Review***, 30(2), 16-21.

Verganti, R. (2006). Innovating through design. ***Harvard business review***, 84(12), 114.

Verganti, R. (2008). Design, meanings, and radical innovation: A metamodel and a research agenda. ***Journal of product innovation management***, 25(5), 436-456.

Verganti, R. (2009). Design driven innovation: changing the rules of competition by radically innovating what things mean. Harvard Business Press.

Vesper, K. H. (1990). New venture strategies. University of Illinois at Urbana-Champaign's Academy for entrepreneurial leadership historical research reference in entrepreneurship.

Vogel, P. (2017). From venture idea to venture opportunity. ***Entrepreneurship Theory and Practice***, 41(6), 943-971.

Wales, W. J., Kraus, S., Filser, M., Stöckmann, C., & Covin, J. G. (2021). The status quo of research on entrepreneurial orientation: Conversational landmarks and theoretical scaffolding. ***Journal of Business Research***, 128, 564-577.

Wales, W. J., Covin, J. G., & Monsen, E. (2020). Entrepreneurial orientation: The necessity of a multilevel conceptualization. ***Strategic Entrepreneurship Journal***, 14(4), 639-660.

Wales, W. J. (2016). Entrepreneurial orientation: A review and synthesis of promising research directions. ***International Small Business Journal***, 34(1), 3-15.

Wales, W. J., Gupta, V. K., & Mousa, F. T. (2013). Empirical research on entrepreneurial orientation: An assessment and suggestions for future research. ***International small business journal***, 31(4), 357-383.

Walker, E., & Brown, A. (2004). What success factors are important to small business owners?. ***International small business journal***, 22(6), 577-594.

Welter, F., Baker, T., Audretsch, D. B., & Gartner, W. B. (2017). Everyday entrepreneurship—a call for entrepreneurship research to embrace entrepreneurial diversity.

Wiklund, J., & Shepherd, D. (2003). Knowledge-based resources, entrepreneurial orientation, and the performance of small and medium-sized businesses. ***Strategic management journal***, 24(13), 1307-1314.

Woronkowicz, J., & Noonan, D. S. (2019). Who goes freelance? The determinants of self-employment for artists. ***Entrepreneurship Theory and Practice***, 43(4), 651-672.

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۵۶-۴۴
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تحلیل عکسیت در عکاسی هنری دهه۱۳۹۰ ایران بر پایه‌ی دیدگاه فرانسوا سولاژ[1]

سودابه شایگان [2]
محمد خدادادی مترجم‌زاده [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۳۰
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۰۹/۱۱

چکیده

عکسیت در تعریف فرانسوا سولاژ به معنای تأکیدِ همزمان بر بازگشت‌ناپذیر بودنِ لحظهٔ عکاسی‌شده (امر بازگشت‌ناپذیر) و امکان تولید تصاویر متفاوت از فایل دیجیتال یا نگاتیوِ آن لحظه است (امر پایان‌ناپذیر). این امکاناتِ بی‌پایان، بر توانایی ذاتی عکاسی برای ادغام با سایر رسانه‌ها صحه می‌گذارند بنابراین با محو شدن مرزهای میانِ رسانه‌ها، عکاسانه بودن معنای متفاوتی از دوران مدرنیستی‌اش یافته و به «عکسیت» نزدیک‌تر است. در این پژوهش به منظور بررسیِ جایگاهِ «عکس‌بودن» در آثاری که در دههٔ نود خورشیدی در نمایشگاه‌های عکاسیِ تهران به نمایش درآمده‌اند، از این شاخصه استفاده شده‌است. ابتدا اهمیت امر بازگشت‌ناپذیر در عکاسی این دهه تحلیل شده که اغلب به شکل ثبت اموری در حال زوال ظاهر شده و گاه از طریق دستکاری در ثبت و چاپ عکس یا نمایش عکس‌های زوال یافته، برجسته شده‌است. سپس استفادهٔ عکاسانِ این دهه از امر پایان‌ناپذیر در عکاسی مطرح شده که به صورت فتومونتاژ، دستکاری نگاتیو و عکس، چاپ آلترناتیو و استفادهٔ فیزیکی از عکس‌های از پیش موجود نمایان شده است. در نهایت، تحلیلِ آثار عکاسانی که این دو ویژگی را پیوند داده‌اند و عکسیت در آثارشان برجسته است، نشان داده که آن‌ها در مواردی معدود از طریق چینش متفاوت عکس‌های از پیش موجود خوانش ارجح را به چالش کشیده و در مواردی از طریق چاپ آلترناتیو یا دستکاری اثر به نقاشی نزدیک شده‌اند، و در بیشتر موارد، از تلفیق گذشته و امروز بهره گرفته‌اند. چنین تلفیقی اغلب در مسیر سوگواری برای گذشته‌ای فراموش‌شده بوده اما در موارد اندکی نیز تداومِ اندوهناک گذشته‌ای ناخوشایند را در وضعیت امروز به نمایش گذاشته است.

کلید واژه‌ها: عکاسی هنری ایران، دهه ۱۳۹۰، عکسیت، فرانسوا سولاژ، امر بازگشت‌ناپذیر، امر پایان ناپذیر

---

1. DOI: 10.22051/JJH.2023.44755.2035

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
Soudabeh.shaygan@yahoo.com
۳. دانشیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.Mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir

مقدمه

پس از بازدید نمایشگاه‌های عکاسی، مخاطبان چه چیزی را به یاد می‌آورند؟ این‌که عکاس چه نکته و مفهومی را بیان نموده؟ یا اینکه چگونه آن را بیان نموده است؟ اولویت یافتنِ هر یک از این پرسش‌ها می‌تواند ناشی از جهت‌گیری به سوی رویکردی در هنر باشد. این پژوهش قصد تأیید یا نقد هیچ‌کدام از آن‌ها را نداشته بلکه در پیِ یافتنِ آن است که «عکس‌بودن» چه اهمیت و جایگاهی در نمایشگاه‌های عکس برگزار شده در گالری‌های تهران در دهه‌ی ۱۳۹۰، داشته است. هرچند دغدغهٔ سهم رسانهٔ عکاسی در آثار به نمایش درآمده، اغلب کم‌رنگ و نکوهیده شده است، اما فارغ از تأیید یا انکار این دغدغه، پرداختن به آن از منظر پژوهشی و بررسی تاریخی می‌تواند برای آیندگان مهم باشد. انتخاب عکاسی این دهه از آن جهت است که به دلیل سیاست‌زدگی و مفهوم‌محوری در دههٔ هشتاد و ایده‌محوریِ حاکم بر آن دهه، این‌که آیا عکاسان در دههٔ نود اثرشان را از یک ایده، معما یا نقل به یک اثر عکاسانه مبدل ساخته‌اند یا خیر و این امر چگونه شکل گرفته است پرسش‌هایی هستند که این پژوهش به آن‌ها می‌پردازد. برای بررسی ویژگی‌های عکاسانه در آثار، شاخص‌های متفاوتی وجود دارند از جمله مؤلفه‌های مدرنیستی عکاسی، اما ویژگی‌های عکاسانه امروز همان ویژگی‌های دوران مدرنیسمِ عکاسی نیستند، بنابراین در این پژوهش از یکی دیگر از شاخص‌های عکاسانه‌گی استفاده خواهد شد. فرانسوا سولاژ[۱] در کتاب «زیبایی‌شناسیِ عکاسی[۲]» برای یافتنِ ویژگی‌های اختصاصی عکاسی مسیری دیالکتیکی را طی نموده و ویژگی اختصاصی عکس را تحت عنوان «عکسیت[۳]» تبیین نموده است. عکسیت در تعریف سولاژ پیوندی است که میانِ برگشت‌ناپذیریِ لحظه‌ی ثبت شده و امکان‌های نامتناهیِ استفاده از عکسِ آن لحظه وجود دارد. برای همین در این منظر، عکاسی بنابر ماهیتش پذیرای آمیختگی و ناخالصی است و این امری است که در دیدگاه مدرنیستی جایگاه ویژه‌ای نداشت. همین امر موجب می‌شود که این دیدگاه برای بررسی عکاسی دوران اخیر که در آن مرزهای رسانه‌ها جابجا و یا محو شده‌اند و مؤلف بودن نیز تعریف دیگری یافته است مناسب‌تر باشد. در این پژوهش پس از شرح مفهوم عکسیت، که خود نیازمند توضیح دو مفهوم امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر است، به جستجوی چگونگیِ تجسم یافتنِ آن در آثار عکاسی هنری دهه ۱۳۹۰ (عکس‌های به نمایش درآمده در گالری‌های تهران) پرداخته خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

مقالات متأخر درباب عکاسی معاصر ایران اغلب به سیر تحول عکاسی ایران اشاره داشته‌اند مانند آذری و همکاران (۱۴۰۰)،« بررسی تغییر مفهوم عکاسی در ایران در گذار از گفتمان انقلابی به سازندگی براساس نظریه‌ی نهادگرایی گفتمانی» که گذار از گفتمان انقلابی دههٔ نخست انقلاب به گفتمان سازندگی را در عکاسی به شکل محو شدن تدریجی دیدگاه مستندنگاری و تحول به سوی ساختِ عکس پیگیری نموده‌اند. گاه نیز در این مقاله‌ها سعی بر آن بوده نگاه و خوانش غالب از عکاسی مورد چالش قرار گیرد به‌طور مثال موسوی و موسوی (۱۴۰۱)، «نگاه اجتماعی به زن در عکاسی معاصر ایران از دیدگاه فمینیستی (مطالعه موردی آثار شادی قدیریان)» آثار شادی قدیریان را به‌گونه‌ای متفاوت تفسیر نموده‌اند هرچند همچنان با دیدگاهی فمینیستی آن‌ها را تحلیل می‌نمایند. تاکنون پژوهشی مختص به عکاسی هنری دهه‌ی ۱۳۹۰ ثبت نشده است اما در برخی پژوهش‌ها مانند پایان‌نامهٔ ملیحه فرهادی (۱۳۹۵)، «بررسی ویژگی‌های تألیفی عکاسی معاصر ایران در سه دهه اخیر» به سال‌های نخست این دهه اشاره شده هرچند این پژوهش تنها بر آثار یحیی دهقانپور و مهران مهاجر تمرکز دارد. آرام محمدی (۱۴۰۱)، «عکاسی معاصر ایران: تحول نگاه عکاسانه به واقعیت»، نیز اشاره نموده که در نگاه کلی به منظرهٔ عکاسی دهه‌ی ۱۳۹۰ متوجه می‌شویم جنبه‌های مادی، بصری و مفهومی عکاسی و دیگر هنرها بیشتر و بیشتر در یکدیگر ظاهر شده‌اند. البته همچنین شاهد هستیم که عکس در شکل مستقل خود در این دهه همچنان بخش بزرگی از تولیدات عکاسی را به خود اختصاص داده است و حتی برخی نیز با نگرشی نو به سراغ تکنیک‌ها و فرایندهای قدیمی و ابتدایی رفته‌اند. در پژوهش پیشِ رو، آن دسته از آثاری که از نگاه محمدی جنبه‌های مادی عکاسی و دیگر هنرها در آن‌ها ظاهر شده‌اند و عکاسانی که به سراغ تکنیک‌ها و فرایندهای قدیمی

عکاسی رفته‌اند حائز اهمیت خواهند بود، چرا که این تکنیک‌ها و فرایندها همان امکان‌های پایان‌ناپذیرِ ساخت یک عکس از یک نگاتیو یا فایل دیجیتال واحد هستند. هرچند که تمایل عکاسان به فرایندهای سنتی چاپ و عکاسی خاصِ دهه‌ی ۱۳۹۰ نیست و زینب ثقفی (۱۳۹۱)، «بررسی تأثیر شیوه‌های قدیمی چاپ عکس بر رویکردهای متأخر عکاسی در ایران» به بازگشت هنرمندان دهه‌ی ۱۳۸۰ به این شیوه‌های سنتی چاپ و یا عکاسی با دوربین پولاروید و پین‌هول اشاره داشته و همچنین به استفادهٔ هنرمندان از مادیتِ عکس‌های قدیمی در آثارشان نیز اشاره نموده است. از آنجا که استفاده‌ی عکاسان از عکس‌های از پیش موجود بخشی از پژوهش پیش‌رو خواهد بود بهتر است به این نکته اشاره شود که صادق‌پناه (۱۳۹۰)، «ارجاع به خود در عکاسی معاصر» به این موضوع می‌پردازد که در هنر معاصر در عرصه‌ی عکاسی نیز از دهه‌های ۱۹۶۰-۱۹۷۰، طیف وسیعی از عکس‌ها از عکس بودنِ خود می‌گویند و به خودشان، رمزگان عکس یا عکس‌های دیگر ارجاع می‌دهند که در دو گونهٔ اصلی فراعکس و فراعکسِ خودارجاعانه قرار می گیرند. انصاری فرد (۱۳۹۱)، «رویکردهای نوشونده عکاسی در مناسبات پست مدرن» نیز مصداق این مسئله را در عکاسی ایران می‌جوید و به آثار عکاسانه‌ای می‌پردازد که با ازآن خودسازی و همانندسازی تصاویر دیگران هر گونه تکراری بودن در خلق آثار را روا دانسته و با این عملِ مصادره‌گونه، اصالت و بی همتایی اثر هنری و خلاقیت هنرمند در حکم نابغه را زیر سوال بردند و به این نتیجه رسیده که در دههٔ هشتاد عکاسی ایران به بازنمایی تصویری از پیش دیده شده پرداخته است. آرام محمدی (۱۳۹۱)، «تصویر به عنوان موضوع در عکاسی ایران» نیز در نوشته‌ای برای نشریه گلستانه با نگاهی به آثار دههٔ هشتاد بهمن جلالی، آرمان استپانیان، رعنا جوادی، مهران مهاجر و شادی قدیریان به استفادهٔ این عکاسان از تصویر یا عکس به عنوان موضوع اصلی کارشان اشاره نموده و این رویکرد را در قیاس با هنر مفهومی و «از آن خودسازی» در غرب تحلیل نموده است. از آنجا که سولاژ نیز چنین استفاده‌هایی از عکس را یکی از ویژگی‌های عکاسانه می‌داند، رویکرد این عکاسان درواقع پیشینهٔ عکاسان دهه ۹۰ است که در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

روش پژوهش

این پژوهش به صورت کیفی و روش آن توصیفی-تحلیلی می‌باشد. اطلاعات مربوط به چارچوب نظری به روش کتابخانه‌ای و عکس‌ها و اطلاعات مربوط به آثار عکاسی از منابعی چون وبسایت هنرمندان و گالری‌ها و در مواردی آرشیو شخصی هنرمندان گردآوری شده‌اند. آثار مورد بررسی در این پژوهش محدود به آثار عکاسانهٔ به نمایش درآمده در گالری‌های تهران در بازهٔ زمانی دههٔ ۱۳۹۰ است.

ویژگی اختصاصی عکاسی: عکسیت

سولاژ ویژگی اختصاصی عکاسی را از طریق مفهوم عکسیت توضیح می‌دهد. مفهومی که روشن‌کنندهٔ بُعد عکاسانهٔ عکاسی است (سولاژ،۱۳۹۸: ۱۵۳). عمل عکاسی آن‌گاه که رخ دهد بازگشت‌ناپذیر خواهد بود[....] عکاس همواره می‌تواند دوباره عکس بگیرد اما دیگر نمی‌تواند عمل انجام شده و پایان‌یافته‌اش را دوباره تکرار کند {اما} بر مبنای نگاتیوی واحد نتایج نگاتیو پایان‌ناپذیر خواهند بود به این معنا که همواره می‌توان نگاتیو را دوباره و به شیوه‌ای بالقوه متفاوت استفاده کرد (همان: ۱۵۶). بنابراین عکسیت همین پیوندِ شگفت‌انگیز امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر است (همان: ۱۵۷)، فنای موقعیت‌های بی‌همتای عمل عکاسانه، زمان وقوع این عمل، ابژهٔ عکاسی و حصول بازگشت‌ناپذیر نگاتیو{فایل دیجیتالی عکس}، خلاصه زمان و وجود سپری شده و بقای عکس‌هایی که می‌توان براساس نگاتیو حاصل کرد (همان). از دیدگاه سولاژ «در خصوص تصاویر دیجیتال، تصویر دیجیتال معادل نگاتیو است و کاربرد این تصویر همچون کاربرد نگاتیو در گسترهٔ امر پایان‌ناپذیر و زیباشناسی ردگذاشته جای می‌گیرد» (همان: ۱۵۹). این تصویر مادر نیز مانند نگاتیو به واسطهٔ نسبتش با امر واقعی تولید می‌شود یعنی تصویری را از طریق نور ثبت و از طریق محاسبات عددی پردازش می‌کند. مسلماً در این‌جا از منطق ردنگاشت گذر می‌کنیم و به منطق شبیه‌سازی می‌رسیم اما آنچه در این‌جا مهم است، نه نحوه‌های رابطه با امر واقعی، بلکه وجود آن است.

می‌توان از امر بازگشت‌ناپذیر سخن گفت به این دلیل ساده که این نسبت، نسبتی زمان‌مند با یک واقعیت زمان‌مند و بنابراین بازگشت‌ناپذیر است (همان: ۱۶۰) اما بلافاصله نیز اشاره می‌کند که این نوع تصویر طی دست‌کاری‌های دیجیتال می‌تواند کاملا از امر واقعی مستقل شود و از قلمروِ منطق عکاسی خارج و به عرصهٔ دیجیتال وارد شود (همان:۱۶۱). با توجه به این موارد عکسیت در آن دسته از آثاری قابل بررسی است که از منطق عکاسی پیروی می‌کنند و نه آن دسته آثاری که ساختهٔ فرایندهای دیجیتالی و گسسته از واقعیت فیزیکی هستند.

حال باید دید که امربازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر و پیوند میان این دو چگونه در آثار عکاسی هنری دههٔ ۱۳۹۰ تجلی یافته‌اند. روشن است که این دو ویژگی بالقوه در هر عکسی وجود دارند اما شیوهٔ استفادهٔ عکاسان در این دهه از عکسیت است که مورد بررسی قرار خواهد گرفت. به بیان دیگر نکته‌ی اساسی آن است که عکاسان این دوره چگونه از عکسیت (پیوندِ امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر) در آثار خود بهره گرفته‌اند و یا آن را به چالش کشیده‌اند.

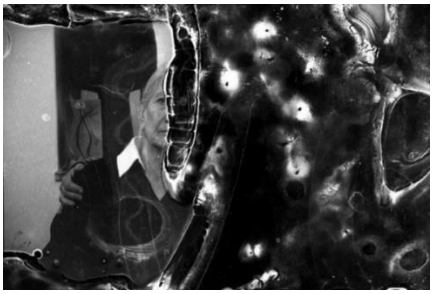
امر بازگشت‌ناپذیر در عکاسی دههٔ ۱۳۹۰

امر بازگشت‌ناپذیر به خودیِ خود اولین انگیزهٔ روانیِ عکاسی به نظر می‌رسد و عموماً بیشترین لحظاتی که توسط عکس ثبت می‌شوند همان‌هایی هستند که تکرار شدن آن‌ها کمتر محتمل است. عکاسان این دهه نیز با چنین انگیزه‌هایی بر ویژگیِ بازگشت‌ناپذیریِ لحظهٔ ثبت شده در عکاسی تأکید گذاشته‌اند و اغلب این انگیزه‌ها را در عنوان یا بیانیهٔ مجموعهٔ خود نیز مورد تأیید قرار داده‌اند. گاه ابژه یا شخصی عزیز مانند مادربزرگ و پدربزرگ، خانواده و دورهمی‌های هفتگی ثبت شده‌اند، گاه ابژه‌ای در حال تغییر که گمان می‌رود به زودی ظاهرش تغییر کند یا از بین برود. این ابژه‌های ثبت شده یا مانند عکس عزیزان جنبهٔ شخصی دارند یا مانند چهرهٔ یک شهر یا یک میراث ملی و تاریخیِ در حال زوال جنبهٔ عمومی دارند. برای مثال دغدغهٔ عکاسی و ثبت بناهای معماری ایران که سروش کیایی در بیانیهٔ نمایشگاه «دیدی دیگرگون» به آن اشاره کرده است: «وقتی سال به سال چهره این آثار با دخل و تصرفات ـ البته خیرخواهانه در جهت حفظ و نگهداری آثارـ تغییر می‌کند، کار برای عکاسان سخت‌تر می‌شود».[۴] هرچند او با پین‌هول[۵] عکس‌هایی دارای اعوجاج از این بناها به جا می‌گذارد که به نظر می‌رسد با عدم ثبتِ شمایل واقعی آنچه آن‌جا بوده است ، دغدغهٔ ثبتِ امر بازگشت‌ناپذیر را به چالش فرامی‌خواند.

عکاسی بازگشت‌ناپذیری را به خدمت می‌گیرد، یعنی آن‌چه که چاره‌ناپذیر است و یا مبدل می‌شود به رد گذشتهٔ از دست رفته یا مسیری می‌شود برای بازیافتن آن. این‌گونه است که عکاسی با خاطره، با یاد و با فراموشی [...] با گذشته‌ای که ردش را حفظ کرده‌ایم و گذشته‌ای که هیچ نشانی برجا نگذاشته[...] و خلاصه با زمان و من و جهان که به شکلی بازگشت‌ناپذیر در گذارند هم‌نشین می‌شود (سولاژ، ۱۳۹۸: ۱۷۳) و از این بابت با عکس‌های یادگاری پیوند می‌یابد. دوربین پولاروید به دلیل استفاده‌ای که در گذشتهٔ نه‌چندان دور برای ثبت خاطرات داشته به خودی خود عکس را به فضای خاطرات نزدیک می‌کند، خاطراتی که به عنوان اموری بازگشت‌ناپذیر توسط عکاسان ثبت می‌شدند. در این دهه گاه عکاسان از پولارویدها برای دوباره مطرح نمودنِ دغدغهٔ ثبت امر بازگشت‌ناپذیر بهره گرفته‌اند. به عنوان مثال محمد غزالی در مجموعه‌ی «تهران کمی مایل به راست» از خیابان‌های تهران با پولاروید تاریخ مصرف گذشته عکاسی می‌کند و عکس‌هایی فاقد جزئیات حاصل می‌شوند و حتی در مواردی نیمی از عکس سفید باقی می‌ماند. زروان روح‌بخش در یادداشتی بر این مجموعه می‌نویسد: «پولاروید نوستالژیک است[...] و خاطره همواره در گذشته است[..] و خیابان محل عبور است و هرآنچه در عبور است می‌گذرد و آنچه گذشته دیگر نخواهد بود».[۶] در واقع در این مجموعه، عکس قادر به ثبتِ امر بازگشت‌ناپذیر نبوده و آنچه گذشته حتی در عکس نیز دیگر نخواهد بود.

استفاده از نگاتیوهای مخدوش شده در اثر گذشت زمان نیز با امر بازگشت‌ناپذیر در تعامل است. همانطور که شارلوت کاتن[۷] اشاره می‌کند: «بازپس‌گیری یا بازیابی عکس‌ها با تجدید حیات دوباره‌ی سوژه‌ها، به‌طور ضمنی یا به صراحت[..] توقف زمانی که عکاسی

می‌شود را زیر سؤال برده و به چالش می‌کشند» (کاتن، ۱۳۹۹: ۱۶۳). مجموعهٔ «فان» گزیده‌ی نگاتیوهایی است که مسعود حاج جعفری‌زاده در تابستان سال ۱۳۸۰ درکشورهای ایتالیا، آلمان و اتریش عکاسی کرده و سه سال بعد در اثر نشت فاضلاب (حدود ۲۰۰۰ فریم) دچار آسیب جدی گشته‌اند. چاپ و نمایش این عکس‌های معوج و معیوب مهر تأییدی است بر آنکه شاید عکس نیز در ثبت امر بازگشت‌ناپذیر موفق عمل نکند و از این طریق مرثیه‌ای برای بازگشت‌ناپذیریِ لحظاتِ عکاسی شده سروده شده است. (تصویر۱) گاه نیز هویت عکاسِ نگاتیوهایِ مخدوش شده، مشخص نیست مانند «دریای مازندان» محمد رضایی کلانتری که از فیلم‌های نگاتیوی که در سال ۱۳۹۵ در محله‌ای قدیمی در مرکز شهر ساری (در کنار خانه‌های متروک) پیدا شده‌اند استفاده نموده است. (تصویر۲) عکس‌هایی که خانواده‌ای را در کنار هم نشان می‌دهند و نشان از انگیزهٔ ثبت امربازگشت‌ناپذیر دارند. او در بیانیه نیز اشاره می‌کند: «فیلم‌های چاپ‌شده در این مجموعه، فرایند زوال حافظه‌ای را ارائه می‌دهند که روزگاری بنا بوده است در قالب نوعی تجسّد فیزیکی یعنی عکس، ارائه و «حفظ» شوند. عکس‌های این مجموعه به جای حافظان خاطرات، نوعی فرایند پیچیدهٔ زوال، تخریب، و تحول-تبدّل را از سر گذرانده‌اند.»[۸]



تصویر ۱: مسعود حاج جعفری‌زاده، از مجموعهٔ فان،۱۳۹۴،URL11

امر پایان‌ناپذیر در عکاسی دههٔ ۱۳۹۰

این ویژگی عکاسانه را کیمیا رهگذر در متنی از نمایشگاه «نگاتیو» به‌خوبی تعریف نموده است: «عکاسی که شاتر دوربین آنالوگ را می‌فشارد در آن چیزی می‌سازد که نزدیک‌ترین به حقیقتی است که هنوز اسم آن عکس نیست از این چیز می‌توان هزاران عکس ساخت. هر عکس فقط یکی از بی‌نهایت نمودی است که می‌توان از آن چیز(نگاتیو) به دست داد.»[۹] امر پایان‌ناپذیر از یک سو به حصول عکس‌هایی چه بسا کاملاً متفاوت از یک نگاتیو به مدد دخالت‌های مختلف دلالت دارد و از سوی دیگر به عرضه، بسترسازی و به روزسازی این عکس‌ها در یک مجموعهٔ عکاسانهٔ به‌خصوص در مکانی منتخب (سولاژ، ۱۳۹۸: ۱۷۴).

تصویر۲: محمد رضایی کلانتری، از مجموعه دریای مازندران،۱۳۹۷،URL12

تصویر ۳،علی زنجانی، از مجموعهٔ آرایش نظامی،۱۳۹۷،URL5

در شکل نخست امر پایان‌ناپذیر در آثار این دهه به سه صورتِ فتومونتاژ، دستکاری نگاتیو (فایل) و شیوه‌های چاپ آلترناتیو[۱۰]، و در شکل دوم به صورت استفادهٔ فیزیکی از عکس‌های حاضرآماده و آرشیوی نمایان شده است. «فتومونتاژ با وجوه بنیادین عکاسی یعنی کار پایان‌ناپذیر نگاتیو و عرضهٔ عکس و جابه‌جایی از ناهنر به هنر و ترکیب عکاسی با سایر هنرها پیوند دارد» (همان: ۳۲۹). بنابراین هرکدام از فتومونتاژهای این دهه را می‌توان بهره‌گیری از این ویژگی عکاسانه تلقی نمود. دستکاری فایل یا نگاتیو از پیش موجود نیز در مجموعهٔ «آرایش نظامی» علی زنجانی قابل بررسی

است که «از دل آرشیوی به دست آمده که طی ۳۰ سال عکاسی پرسنلی در آتلیه‌ای با نام «استودیو کیا» در خیابان بهار به وجود آمده است»[۱۱] و او در این مجموعه تکنیک خلق شده توسط عکاس که با استفاده از ماژیک قرمز نگاتیوها را سانسور و موهای بلند سربازان را پنهان می‌کرده ارائه می‌دهد. (تصویر۳) و همچنین محسن یزدی پور در مجموعه‌ی «نفس بکش» عکس‌های پرسنلی افراد را دستکاری نموده تا اجزایی از صورت را به جز بینی حذف نماید تا دیگر نبینند و نشنوند. (تصویر۴)

تصویر۴،محسن یزدی پور، از مجموعه نفس بکش،۱۳۹۱،URL2

شیوه‌های چاپ آلترناتیو از آن رو که یکی از چندین امکانِ تبدیل یک نگاتیو به عکس را برجسته ساخته‌اند بر امر پایان‌ناپذیر تمرکز دارند و هریک از این شیوه‌ها حامل معانی خاصی نیز هستند. «برای مثال انتخاب چاپ آمبروتایپ[۱۲] بر کاغذ نشانه‌ای از خواستِ یکه‌بودن است و استفاده از تن طلایی نشان از خواستِ ماندگاری است» (Edwards & Hart, 2004:3). علاوه بر این چنین چاپ‌هایی به بُعد فیزیکی عکس بها می‌دهند و فرایندِ ساخته شدنِ عکس را پررنگ می‌سازند. این همان نکته‌ای است که اندی گراندبرگ از آن با عنوان «گرایش تبدیل عکس به ابژه‌هایی با وجه فیزیکی مشهود» (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۱۸۴) سخن می‌گوید و توضیح می‌دهد که «امروزه تنها نمایش تصویری از موضوع، برای عکس کفایت نمی‌کند. همان‌گونه که تمامی شواهد نشان می‌دهد، یک عکس برای موفقیت در دنیای هنر باید تبدیل به ابژه شود و هرچه استادانه‌تر ساخته شود، بهتر است» (همان: ۱۸۲).

استفادهٔ فیزیکی از عکس‌های آرشیوی یا از پیش موجود نیز پایان‌ناپذیر بودنِ امکان‌های گوناگون برای عرضه‌ی عکس را نشان می‌دهد. «از شیوه‌های احیاء و بازسازی تصاویر قدیمی در هنر عکاسی معاصر می‌توان به کنار هم نشاندن عکس‌های موجود که اغلب تصاویر عادی از عکاسان ناشناس هستند و به نظم در آوردن آن‌ها در طرح‌های مختلف یا تلفیق آن‌ها با هم اشاره کرد. نقش هنرمند در این‌جا بیشتر به ویراستار تصویر یا گردآورنده‌ای می‌ماند که با تفسیر عکس‌ها بی‌آنکه تصویری خلق کند معنا می‌سازد» (کاتن،۱۳۹۹: ۱۵۸). این کار در این دهه به چند شیوه‌ی متفاوت انجام شده است که متفاوت‌ترین آن‌ها مربوط به مجموعهٔ «جوهر عکس» غزاله هدایت است که یک عکس را در آب قرار داده و بعد آن را روی کاغذ دیگری قرار داده است. نمی‌توان انکار نمود که این تصویرِ حاصل شده نیز یکی از امکاناتِ بی‌پایانِ استفاده از یک نگاتیو یا فایل دیجیتالی عکس است. ایشان به تصاویری تک‌رنگ، انتزاعی و نقاشی‌گون رسیده‌اند به‌گونه‌ای که در نگاه نخست قابل حدس نخواهد بود که پای عکس در میان است. اما همین نکته که ایشان به جای خلق نقاشی‌های انتزاعی با جوهری تک‌رنگ، از عکس‌ها برای این منظور استفاده نموده‌اند مسئله‌ای قابل تأمل در باب جایگاه «عکس‌بودن» است. برای استفاده از عکس‌های آماده برخی عکاسان از آرشیوهای شخصی استفاده نموده‌اند و عکس‌ها را دستکاری نموده و نمایش داده‌اند و برخی از عکس‌های مشهور استفاده کرده‌اند مانند سحر مختاری که در مجموعه‌ی «ترمینال شرق» از عکس‌های معروف تاریخ عکاسی افرادی را جدا نموده (با بُرش زدن عکس به شکل فیزیکی) و در یک صحنه‌پردازی تازه قرارشان داده است. (تصویر ۵)

تصویر ۵، سحر مختاری، از مجموعه ترمینال شرق،۱۳۹۲، URL13

عکسیت در عکاسی دهۀ ۱۳۹۰

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد عکسیت به معنای پیوند میان امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر است. پیوندی که به خودی خود در هر عکسی که ثبت می‌شود وجود دارد اما برخی عکاسان این پیوند را برجسته نموده یا به چالش کشیده‌اند و این نکته موضوع این پژوهش بوده است. آثاری که هم از امکانات بی‌پایان تبدیل فایل عکس یا نگاتیو به عکس بهره برده باشند و هم بازگشت‌ناپذیریِ لحظۀ ثبت شده را به چالش کشیده یا بر آن تأکید گذاشته باشند.

تصویر ۶: هوفر حقیقی، از مجموعه زمان‌لرزه، URL3،۱۳۹۳

یکی از حالاتِ برجسته نمودنِ امر پایان‌ناپذیر، فتومونتاژها بودند. در میان فتومونتاژهای این دهه هوفر حقیقی در مجموعۀ «زمان‌لرزه» عکس‌های خاطرات شخصی‌اش در سفرهای گوناگون را کنار هم قرار داده تا به تصویری نو برسد تصاویری که به گفته‌ی خودش شاید تنها دلیل رجوع مکرر به آن‌ها «به حضور آوردن آن لحظات اینک به غیاب رفته باشد»[۱۳] اما او این بار با استفاده از این تصاویر به فتومونتاژهایی می‌رسد که «غرضی جز ارائۀ تاریخی تخیلی و مصور و روایتی کلان از آنچه بشر و زمین و زمان بر هم گذرانده‌اند، ندارند.» در واقع او کاراییِ خاطره‌انگیز بودن و یادآوری امربازگشت‌ناپذیر را به شکلی جهانی تعمیم می‌دهد و از تصاویر شخصی‌اش برای نمایش «آنچه از ازل زمین به خودش دیده» استفاده می‌کند. (تصویر۶) بابک کاظمی نیز در فتومونتاژهای مجموعۀ «چشم‌انتظار» عکس‌های مهاجران را بر روی درب‌های خانه‌ها مونتاژ نموده است؛ کسانی که خانه‌هایشان هرگز دیگر آن‌ها را نخواهند دید. (تصویر۷) سولاژ نیز در میان مثال‌هایش از عکسیت به مجموعه عکسی اشاره می‌کند که در آن «آنچه به چشم می‌آید صندلی‌ها و میزهای انتظار کسانی است که دیگر به اتاق‌های انتظار بیمارستان‌ها و شفاخانه‌ها پای نخواهند گذاشت» (سولاژ، ۱۳۹۸: ۲۳۰). هرچند آن لحظات حضور ثبت نشده‌اند اما فتومونتاژهای بابک کاظمی سعی در ساختِ آن لحظاتِ از دست رفته دارند. مرثیۀ گذشته‌ای از دست‌رونده همچنین موضوع مرکزیِ مجموعۀ «واقع‌نمایی‌ها: تاریخ یافت‌شده» بوده است. مهدی مقیم‌نژاد در این مجموعه از طریق مونتاژ عناصری که یادآور میراث فرهنگی و ملی ایران هستند در فضایی مه‌آلود به فرایند زوال و فراموشی این عناصر اشاره می‌کند و پیوند میان امرپایان‌ناپذیر و امر بازگشت‌ناپذیر را به نمایش می‌گذارد. (تصویر۸)

تصویر۷، بابک کاظمی، از مجموعه چشم‌انتظار،۱۳۹۵، URL17

تصویر۸، مهدی مقیم‌نژاد، از مجموعه واقع‌نمایی‌های فصل چهارم:تاریخ یافت شده، ۱۳۹۱، URL9

در بخش مربوط به امر پایان‌ناپذیر به شیوه‌های چاپ آلترناتیو نیز اشاره شد. در میان این آثار گاه رگه‌هایی از به چالش کشیدنِ امر بازگشت‌ناپذیر نیز دیده می‌شود. زینب ثقفی در مجموعهٔ «باقیمانده‌ها» زوال بشرساخته‌ها را در برابر تداوم حضور طبیعت به تصویر کشیده و در واقع لحظه‌ای را ثبت نموده که از تغییرات آن در طول زمان آگاهی داشته و قصد نموده این لحظه‌ی بازگشت‌ناپذیر از سیرِ زوال را ثبت کند. (تصویر۹) زوال با گذر زمان گره خورده و عکاسی از این فرایند به خودی خود بر امر بازگشت‌ناپذیر تأکید می‌گذارد. در مرحلهٔ بعد ثقفی پس از ساختنِ امولسیونِ دست‌ساز آن را با قلم‌مو روی آلومینیوم کامپوزیت کشیده است و از این سطح به عنوان کاغذ عکاسی استفاده نموده است و یکی از امکاناتِ خلق عکس از نگاتیو را به نمایش گذاشته است. در نهایت نیز به تصاویری فاقد جزئیات و نقاشی‌گونه رسیده است که دغدغهٔ ثبت امر بازگشت‌ناپذیر را به چالش می‌کشد چرا که خودشان نیز در حال محو شدن و زوال به نظر می‌رسند.

تصویر۹، زینب ثقفی، از مجموعه باقیمانده‌ها،۱۳۹۰،آرشیو هنرمند

ساسان ابری در دههٔ ۱۳۹۰ به شکل مستمر بر چاپ ترنسفر متمرکز بوده است. او پنج نمایشگاه در این دهه برگزار نموده و در اغلب این آثار، امکاناتِ پایان‌ناپذیر حصول عکس از نگاتیو را برجسته نموده است و در مواردی ثبت امر بازگشت‌ناپذیر در عکاسی را به چالش کشیده و از این رو آثار او نمونه‌هایی از عکسیت در عکاسی این دهه را به نمایش می‌گذارند. او در بیانیهٔ دومین نمایشگاه انفرادی‌اش با عنوان «زرد خفته» انگیزهٔ خود از ثبت تهران را این‌گونه وصف نموده: «شهری مدام در حال تغییر و از شکل افتادن».[۱۴] بنابراین به نظر می‌رسد عکاس دغدغهٔ زوال ساختمان‌های آجری را دارد و از کاج‌هایی می‌گوید که «پاسدار حجم‌هایی در قلمروِ زمان، از دست‌رفته» هستند. پس به مسئلهٔ زمان می‌پردازد. او نگاهی حسرت‌بار به گذشته دارد از دید او ساختمان‌های قدیمی «از نفس افتاده اما زیبایند. هویت دارند. زنده اند.» زمانی که عکاسی با حسرت و نوستالژی گره می‌خورد، امر بازگشت‌ناپذیر را برجسته می‌سازد. در عین حال او پس از عکاسی «تصاویر گرفته شده با دوربین آنالوگ را با استفاده از تینر روی صفحات مقوایی کوچک انتقال داده و سپس مانند قطعات پازل کنار هم گذاشته تا تصویر کلی را شکل دهند.»[۱۵] با انجام این فرایند، امکانات بی‌پایان حصول عکس از نگاتیو را نیز به نمایش می‌گذارد. قطعه قطعه کنار هم قرار دادن پاره‌های یک عکس و چاپ با ته‌مایهٔ رنگی زرد از وضوح عکس‌ها کاسته است و آن‌ها را به نقاشی نزدیک نموده است. (تصویر۱۰) او همچنین در مجموعهٔ «یکشنبه‌ها» از گل‌هایی در آستانه‌ی پژمردگی عکاسی (تصویر۱۱) و در بیانیه اشاره نموده که «جاودانگی را به شیوه‌ای عکاسانه رقم زده است.»[۱۶]

تصویر۱۰، ساسان ابری، از مجموعه زرد خفته، URL15،۱۳۹۲

تصویر۱۱، ساسان ابری، از مجموعه یکشنبه‌ها، URL16،۱۳۹۸

با توجه به ابژهٔ عکاسی و گفتار عکاس، ویژگی امر بازگشت‌ناپذیر در این مجموعه برجسته است. او در این مجموعه نیز از چاپ ترنسفر استفاده نموده و رد قلم به شکل بافتی هاشورمانند دیده می‌شود. «او با کمک قاشق و چنگال تصاویر یا بافت موردنظرش را روی عکس‌ها ایجاد می‌کند. به این‌ترتیب آثار ابری از رسانهٔ عکاسی فاصله گرفته و به دنیای نقاشی، طراحی و چاپ دستی نزدیک شده است؛ تا جایی‌که دیگر خود و مخاطبانش او را به‌عنوان چاپچی یا پرینت آرتیست می شناسند.»[۱۷] در دیدگاه اندی گراندبرگ نیز «گرایش تبدیل عکس‌ها به چیزی فراتر از تکه‌های مسطح کاغذی [...] تاحدودی ناشی از رقابت در جلب توجه، با نقاشی و مجسمه‌سازی است» (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۱۸۶). و نکته جالب توجه آنجاست که تبدیل شدن نگاتیو به اثری شبیه به نقاشی بر مبنای یکی از ویژگی‌های ساختاریِ عکس یعنی قابلیت خلق تصاویرِ متفاوت از نگاتیو واحد انجام می‌گیرد.

در میان کسانی که از عکس‌های حاضرآماده به شکل فیزیکی در آثارشان بهره گرفته‌اند، برخی، عکس‌های خاطراتِ شخصی را دستمایهٔ کارشان قرار داده‌اند؛ مانند هاشم شاکری که در مجموعهٔ «مادی» عکس‌های دورانِ جوانی مادربزرگش را در کنار عکس‌های امروزش که زنی سالخورده است به نمایش گذاشته است. آن عکس‌های قدیمی از نظر فیزیکی نیز بر امربازگشت‌ناپذیر تأکید می‌گذارند چرا که «مادیت عکس در هر شکل محمول یک عنصر کلیدی است: ردی از استفاده شدن و زمان» (Edwards & Hart, 2004:3). برخی از عکاسان خودشان نیز این عنصر کلیدی را پررنگ نموده‌اند. برای نمونه علی‌یار راستی در «پرده اول یاد»، پولارویدهای دستکاری شده‌اش را عرضه می‌کند. «با حذف صورت‌ها و خراشیدن تصاویر و اضافه و کم کردن، هنرمند راهی به گذشته می‌یابد، ولی در می‌یابد که با آن روزها بیگانه است؛ بخشی از گذشته حذف شده و همه چیز گنگ و کمرنگ شده.»[۱۸] با توجه به پولاروید بودنِ آثار، بعد از دستکاریِ انجام شده دیگر امکان بازگشت به عکسِ ابتدایی وجود ندارد و او عامدانه به جای حفظ امربازگشت‌ناپذیر در عکس‌ها آن‌ها را از بین برده است. و با این دستکاری یکی از امکاناتِ بی‌شماری که برای تبدیل آن عکس‌های شخصی خاطره‌انگیز به اثری هنری وجود داشته را به نمایش گذاشته است.

در مواردی مشخص نیست که عکس‌های استفاده شده از آرشیو شخصی بوده‌اند یا گردآوری شده و یافت شده‌اند اما هر چه هست از ژست‌ها و جمع‌ها مشخص است که از میان آلبوم‌های خانوادگی بیرون کشیده شده‌اند و حامل حفظِ لحظه‌ای بی‌بازگشت در گذشتهٔ کسانی هستند. سحر مختاری از چنین عکس‌هایی در مجموعهٔ «دیگران» بهره گرفته است. او افراد حاضر در این عکس‌ها را با بریدن عکس به شکل فیزیکی از پس زمینه جدا کرده و در خانه‌ای متروک قرارشان داده است و از آن‌ها با دوربین آنالوگ عکاسی نموده تا به گفتهٔ خودش «دوباره در امتداد زمان ثبت شوند.»[۱۹] عکاسی در خانهٔ متروک، فراموش شدگیِ این عکس‌ها و افراد را بیشتر نمایان می‌کند. (تصویر۱۲) در این مجموعه «به قلب امرعکاسانه راه می‌یابیم یعنی امر حاضری که متعلق به گذشته است، حضوری که مظهر غیاب است، زمانی که از دست رفته و نسیانی که ما را تهدید و از یاد مرگ دور می‌کند» (سولاژ، ۱۳۹۸: ۲۳۲). عکس‌های آلبوم‌های قدیمی به صورتِ افرادی حاضر درآمده‌اند درحالیکه آن‌ها نشان از غیاب افراد دارند. مختاری در این مجموعه به اجرای یکی از امکانات پایان‌ناپذیری که برای نگاتیوهای آن عکس‌های خانوادگی وجود داشته پرداخته و درعین حال همانطور که اشاره به امر بازگشت‌ناپذیر توجه دارد.

همانطور که در بخش امر پایان‌ناپذیر در عکاسی اشاره شد،گاه نیز عکاسان به‌جای آرشیو شخصی از عکس‌های مشهور استفاده می‌کنند. عکس‌های خبری و عکس‌های مربوط به وقایع تاریخی دستمایهٔ آثار پرهام تقی‌اف در دو مجموعهٔ «چوق الف» و «مرجعیت نامتقارن» بوده‌اند. همانطور که سولاژ اشاره نموده «زیباشناسی امر بازگشت‌ناپذیر به طور کلی بر عکاسی خبری سیطره دارد» (همان: ۱۷۳). بدیهی است که یکی از کاربردهای عکاسی خبری و عکاسی از وقایع یا قهرمانان تاریخی، مقاومت در برابر فراموش شدن آن‌هاست. تقی‌اف با استفاده از عکس‌هایی که به وقایع تاریخی مربوط‌اند آثاری مستقل را خلق نموده است و یکی از امکانات بی‌پایانی که برای نگاتیوها و فایل‌های

اصلی این عکس‌ها وجود داشته به نمایش گذاشته است. پرهام تقی‌اف در «چوق الف» کتاب‌های عکس مربوط به وقایع و قهرمانان مشروطه و جنگ تحمیلی را ورق زده و عکس‌های دو صفحه را به گونه‌ای کنار هم چیده یا بخش‌هایی را به این واسطه حذف نموده و عکس‌ها را ترکیب نموده است تا به تصویر تازه‌ای بدل شوند و شاید تصاویر خبری و روایات تاریخی را ساخت‌گشایی نمایند! (تصویر۱۳)

تصویر۱۲،سحر مختاری، از مجموعه دیگران،۱۳۹۹، URL14

تصویر۱۳، پرهام تقی‌اف، از مجموعه چوق الف، URL19،۱۳۹۱

صبا علیزاده نیز در مجموعهٔ «نور و خاک» از تاباندن عکس‌های آرشیوی جنگ تحمیلی به وسیلهٔ پروجکشن روی ابژه‌های خانگی استفاده نموده (تصویر۱۴) و یکی از امکانات پایان‌ناپذیر این عکس‌ها را تجسم بخشیده است. علیزاده نیز گذشته را از طریق استفاده از عکس‌های خبری را به زمان حال آورده است. در این مجموعه، عکس‌های جنگ از جنس نور هستند و فاقد مادیتِ مرسوم عکس؛ بنابراین این مجموعه یکی از نمونه‌های متفاوت این دهه در این زمینه است که به جای هم‌نشینی گذشته و امروز آن‌ها را در هم تنیده و گذشته را حک‌شده بر امروز به تصویر کشیده است. این تکنیک همچنین در مجموعهٔ «دمو» اثر مشترک علی‌ناجیان و رامیار منوچهرزاده به کار گرفته شده که در آن عکس‌هایی از جمعیت‌های معترض ۱۳۵۷ تا خرداد ۸۸ بر دیوار پروجکت شده است. (تصویر۱۵) این دو مجموعه در مواجهه با امر بازگشت‌ناپذیر رویکرد تازه‌ای دارند آن‌ها برای ناممکن بودنِ بازگشت به آن لحظه مرثیه‌سرایی نمی‌کنند بلکه برای آن‌ها تداومِ حضورِ آن لحظه (به شکل‌های مختلف) تا امروز و حک شدن آن لحظات بر تنِ زندگیِ امروز، انگیزهٔ خلق اثر شده است.

تصویر۱۴،صبا علیزاده، از مجموعه نور و خاک،۱۳۹۰،URL18

تصویر۱۵، علی ناجیان و رامیار منوچهرزاده،از مجموعه دمو،۱۳۹۷،URL1

سولاژ دربارهٔ عکاسانی که در آثارشان بر عکسیت متمرکز شده‌اند می‌گوید: زیباشناسیِ پیوند امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر مبین آثار عکاسانی است که پژوهش‌های خود را بر این پیوند متمرکز می‌کنند. آنان در بطن عکاسی جای دارند، زیرا موضوع پژوهش‌هایشان خصوصیت و کلیت خودِ عکاسی است (همان: ۱۷۵). ارجاع به عکاسی در میان آثار دههٔ ۱۳۹۰ امری رایج است و برخی نیز از در حینِ این پژوهش‌ها از شیوه‌های گوناگون چاپ و نمایش نیز استفاده کرده‌اند و امر پایان‌ناپذیر را مورد تأکید قرار داده‌اند مثلا محمد غزالی در «لایروبی» با استفاده از چسب کاغذی عکس‌هایش را برای نمایش دادن،کادربندیِ مجدد نموده و نقطه‌دید و کادربندی عکاس را به چالش کشیده است. از دیدگاه نگارنده چنین مجموعه‌ای را می‌توان متمرکز بر ذات خودِ

عکاسی دانست که دغدغه‌اش نمایش دادنِ سوبژکتیو بودنِ عکاسی است اما در میان آثاری که پیش‌تر اشاره شد که میان امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر پیوند برقرار می‌کنند. در این دهه تنها مجموعهٔ *چوق الف* اثر پرهام تقی‌اف تاحدی به خودِ عکاسی اشاره دارد چرا که به عکس‌های خبری و ذاتِ ارتباطِ میان واقعیت و عکاسی پرداخته است. زیباشناسیِ عکسیت در این دهه بر عکاسی متمرکز نبوده بلکه دارای گستره‌ای متنوع از موضوعات است برای مثال دغدغهٔ علیزاده به چالش کشیدن ویژگی‌های عکاسانه نبوده بلکه از این ویژگی‌ها برای نقد اجتماعی استفاده نموده است.

نتیجه گیری

عکاسان برای رسیدن به آنچه که سولاژ عکسیت می‌نامد باید میان دو ویژگی عکس یعنی بازگشت‌ناپذیر بودنِ لحظه‌ی عکاسی شده و پایان‌ناپذیر بودنِ امکان‌های خلق تصاویر متفاوت از عکسِ آن لحظه، پیوند برقرار نمایند. در عکاسی دهه ۹۰ ایران گرچه در مواردی عکاسان صرفاً برای حفظ لحظه‌ای دوست‌داشتنی یا به شکلی خودآزارانه برای ثبت لحظه‌ای از فرایند زوال بر ویژگی «بازگشت‌ناپذیر بودن» عکس تکیه داشته‌اند اما در مواردی نیز با مخدوش کردنِ توانایی عکس در حفظ یک لحظه یا یک چیز، رنجِ بازگشت‌ناپذیریِ آن را مضاعف نموده‌اند. عکس به خودی خود نیز پس از مدتی دچار زوال می‌شود (مگر در شکل فایل دیجیتالی که آن هم ممکن است به دلایلی به کل از بین برود) بنابراین عکاسان از عکس‌های کهنه‌شده، فیلم‌های خراب شده و موارد این‌چنین استفاده کرده‌اند و گاه نیز خودشان به زوالِ آن کمک کرده‌اند به این صورت که یا آن را دستکاری کرده‌اند یا به شیوه‌های چاپ آلترناتیو روی آورده‌اند. زمانی که به دستکاری نگاتیو یا فایل دیجیتال برای خدشه وارد کردنِ به ماندگاریِ یک لحظهٔ بازگشت‌ناپذیر پرداخته می‌شود، عکسیت حاصل می‌شود چرا که در حینِ تأکید بر امر بازگشت‌ناپذیر، عکاس به خلق تصویری متفاوت از یک فایل یا نگاتیو واحد نیز می‌پردازد. همانطور که بررسی نشان داد عکاسانی که از چاپ ترسفر و آلترناتیو استفاده کرده‌اند، ضمنِ برجسته ساختنِ عکسیت، تصاویری نقاشی‌گون پدید آورده‌اند. یکی دیگر از راه‌های حصولِ عکسیت در این دهه آن بوده که از عکس‌های قدیمی در فضای امروزی استفاده شود که این امر به دو صورتِ فتومونتاژ و استفادهٔ فیزیکی از عکس در چیدمانِ عکاسی ظاهر شده است. این تصاویر عموماً فضایی نوستالژیک دارند و ماتمِ بازگشت‌ناپذیری گذشته را به نمایش می‌گذارند اما استفادهٔ فیزیکی از عکس در مواردی نیز رویه‌ای انتقادی را پیش می‌نهد چرا که با تغییر بستر عکس‌های قدیمی یا تغییر در شیوهٔ قرارگیری و نمایش آن‌ها بر خوانش ارجح غلبه کرده و معنای این عکس‌ها را ساخت شکنی می‌کنند مانند آنچه در «چوق الف» پرهام تقی‌اف تاحدی حاصل شده است. استفاده از عکس قدیمی در صحنه‌ی عکاسی نه فقط به شکل کاغذ عکس بلکه به شکل تاباندن تصویر عکس بر احجام و ابژه‌ها نیز در این دهه در دو مجموعهٔ «نور و خاک» صبا علیزاده و «دمو» علی ناجیان و رامیار منوچهر زاده دیده می‌شود. این دو مجموعه برخلاف سایر آثار، پیوند میان امر بازگشت‌ناپذیر و پایان‌ناپذیر را نه از طریق سوگواری برای زمان و ابژه‌ای از دست رفته بلکه در نقدِ حضور مداومِ آن لحظات در زندگی امروز برقرار نموده‌اند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت عکاسان در دهه۱۳۹۰ اغلب از طریق به چالش کشیدنِ امر بازگشت‌ناپذیر و تلفیق گذشته و امروز به عکسیت دست‌یافته‌اند؛ برخلاف سولاژ که معتقد بود عکاسانی که از این روش زیباشناسانه بهره می‌گیرند اغلب دغدغهٔ دست‌یابی به ذات عکاسانه را دارند، در میان عکاسان دههٔ ۹۰ ایران، این روش زیباشناسی، تنها معطوف به ذات عکاسی نبوده و طیف گسترده‌تری از منظرها و موضوعات را دربر می‌گیرد.

پی‌نوشت

[۱] François Soulages

[۲] Esthétique de la photographie

[۳] photographisme

[۴] بیانیهٔ عکاس، پایگاه عکس چیلیک، ۸ آذر ۱۳۸۹ ، بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲.

[۵] پین هول، در لغت به معنای سوراخ سوزنی است، و در فن عکاسی به شبهِ دوربین‌هایی گفته می شود که فاقد لنز هستند و تنها به وسیله روزنه‌ای در فضایی تاریک، مانند اتاقک تاریک، تصویر به وجود آمده را ثبت می کند.

[۶] زروان روح‌بخش، «بودن و ندیدن: یادداشتی بر عکس‌های محمد غزالی»، بهار ۱۳۹۲، کاتالوگ نمایشگاه، از وبسایت عکاس،بازیابی در ۱۷ مرداد .۱۴۰۲

[۷] Charlotte cotton

[8]بیانیه هنرمند، ۱۳۹۷، وبسایت گالری أURL12 .

[9]متنی در نمایشگاه «نگاتیو» کیمیا رهگذر، ۱۳۹۸، وبسایت هنرمند، بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲.

[10]عکاسی آلترنتیو به شیوه‌هایی از عکاسی و چاپ اطلاق می‌شود که بر پایه نگاتیو بوده و به صورت دستی انجام می‌گیرند، و باعث ایجاد ویژگی‌های منحصر به فردی در عکس می‌گردند که آن را به نقاشی نزدیک می گرداند.

[11]بیانیه هنرمند، URL7،۱۳۹۷.

[12]یک نگاتیو کولودیون کم نور خورده بدون اینکه ظاهر شود، بر روی یک قطعه پارچه مخمل مشکی قرار گرفته و تصویر مستقیم مثبتی را شکل می‌دهد. به این نوع عکس‌ها آمبروتایپ (Ambrotype) به معنی جاودانگی می‌گفتند.

[13] بیانیه هنرمند، ۱۳۹۳، URL6.

[14]بیانیه هنرمند، ۱۳۹۲، URL15.

[15]یادداشتی از گالری محسن درباره‌ی نمایشگاه «در معرض» ساسان ابری، URL10،۱۳۹۶ .

[16]بیانیه هنرمند، ۱۳۹۸، URL16.

[17]معرفی هنرمند در وبسایت درز، تأیید شده توسط هنرمند، URL4 .

[18]بیانیه هنرمند،۱۳۹۵، URL8 .

[19] بیانیه هنرمند، URL14.

منابع

آذری ازغندی، هادی؛ فهیمی‌فر، اصغر؛ شیخ مهدی، علی(۱۴۰۰). بررسی تغییر مفهوم عکاسی در ایران در گذار از گفتمان انقلابی به سازندگی براساس نظریه‌ی نهادگرایی گفتمانی. ***نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، دوره ۱۳، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ۲۴۱-۲۰۹.

انصاری فرد، شیوا (۱۳۹۱). ***رویکردهای نوشونده عکاسی در مناسبات پست مدرن***، کارشناسی ارشد، پژوهش در هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

ثقفی، زینب (۱۳۹۱). ***بررسی تأثیر شیوه‌های قدیمی چاپ عکس بر رویکردهای متأخر عکاسی در ایران***، کارشناسی ارشد، عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

سولاژ، فرانسوا (۱۳۹۸). ***زیباشناسی عکاسی***، چاپ دوم، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر چشمه.

-صادق پناه، بهناز(۱۳۹۰). ***ارجاع به خود در عکاسی معاصر***، کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

-فرهادی، ملیحه (۱۳۹۵). ***بررسی ویژگی‌های تألیفی عکاسی معاصر ایران در سه دهه اخیر***، کارشناسی ارشد، عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

کاتن، شارلوت (۱۳۹۹). ***عکس به مثابه هنر معاصر***، مترجم کیارنگ علایی، تهران: حرفه هنرمند.

گراندبرگ، اندی (۱۳۹۲). ***بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر***، ترجمه‌ی مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، چاپ دوم، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

محمدی، آرام (۱۴۰۱). ***عکاسی معاصر ایران: تحول نگاه عکاسانه به واقعیت***، تهران: انتشارات آبان.

محمدی، آرام (۱۳۹۱). تصویر به عنوان موضوع در عکاسی ایران، ***نشریه گلستانه***، شماره۱۲۰، شهریور۱۳۹۱، ۳۱-۲۶.

موسوی، سیده فریما؛ موسوی، رضوانه سادات (۱۴۰۱). نگاه اجتماعی به زن در عکاسی معاصر ایران از دیدگاه فمینیستی (مطالعه موردی آثار شادی قدیریان)، ***مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی***، شماره ۴، ۱۹۷-۱۸۹

Refrences

Ansarifard, S., (2012). ***Evolving photographic approaches in postmodern affairs***, M.A. Thesis, Art research, Faculty of Art and Architecture, Tehran Markaz Islamic Azad University, (Text in Persian).

Azari Azqandi, H., Fahimifar, A., Sheikhmehdi, A. (2021). An Overview of the Transformation of the Concept of Photography in Iran through Political Discourses based on the Discursive Institutionalism Theory. ***Sociological Journal of Art And Literature***, 13(2), 209-241, (Text in Persian).

Soulages, F., (2019). ***Esthétique de la photographie:la perte et le reste,*** Translated by: Mohammadreza Abolghasemi, Tehran: Cheshmeh Publication (Text in Persian).

Cotton, Ch., (2020). ***The photograph as contemporary art,*** translated by: Kiarang Alaei, Tehran: Herfeh Honarmand Publication (Text in Persian).

Edwards, E., & Hart, J. (Eds.). (2004). ***Photographs objects histories: On the materiality of images***. London: Routledge.

Farhadi, M., (2017). ***Study authored features of contemporary Iranian photography in the past three decades***, M.A. Thesis, Photography, Faculty of visual Arts, University of Art, Tehran, (Text in Persian)

Grundberg, A., (2013). ***Crisis of the real: writings on photography since 1974,*** translated by: Masoud Ebrahimi Moghaddam& Maryam Ladoni, (2nd ed), Tehran: MATN (Text in Persian).

Mohammadi, A., (2022). ***Iran's contemporary photography: the revolution of photographic view of reality,*** Tehran: Aban publication (Text in Persian).

Mohammadi, A. (2012). Image as the subject in Iran's photography. ***Golestanehmonthly,*** (120), 26-31, (Text in Persian).

Mousavi, F., Mousavi, R. (2022-2023). The Social Vision of Women in Contemporary Iranian Photography from a Feminist Standpoint (Case Study: Shadi Qadirian's Works), ***Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities***, 1(4), 189-197, (Text in Persian).

SadeghPanah, B., (2011). ***Self-reference in contemporary photography*** , M.A. Thesis, Art Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares university, Tehran, (Text in Persian).

Saghafi, Z., (2013). ***Study on old print techniques effect on late photography trends in Iran***, M.A. Thesis, Photography, Faculty of visual Arts, University of Art, Tehran, (Text in Persian).

URLs

URL1: http://aliandramyar.com/portfolio-item/demo/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL2: https://darz.art/en/artists/mohsen-yazdipour/artworks/18982 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL3: https://darz.art/fa/artists/hoofar-haghighi/artworks/14478 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL4: https://darz.art/fa/artists/sasan-abri بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL5: https://darz.art/fa/shows/3566/artworks/17816 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL6: https://galleryinfo.ir/Event/fa/۹۶۳ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL7: https://galleryinfo.ir/Event/fa/8390 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL8: https://galleryinfo.ir/Event/fa/۳۰۱۸ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL9: http://moghimnejad.com/ArtWorks/chapter-four/ بازیابی در ۲۲ مهر ۱۴۰۲
URL10: https://mohsen.gallery/fa/exhibitions/exposed/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL11: https://ogallery.net/exhibitions/ephemera بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL12: https://ogallery.net/exhibitions/mazandaran-sea بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL13: https://www.saharmokhtari.com/portfolios/east-terminal/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL14: https://www.saharmokhtari.com/portfolios/the-others-2020/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL15: https://www.sasanabri.com/works/the-dormant-yellow بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۴
URL16: https://www.sasanabri.com/works/sundays بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL17: https://www.silkroadartgallery.com/portfolios/anticipating-2017/ بازیابی در ۲۲ مهر ۱۴۰۲
URL18: https://www.silkroadartgallery.com/portfolios/light-and-soil/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL19: https://www.taghioff.com/portfolio/bookmark-choogh-alef/#jp-carousel-1013 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۷۵-۵۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

خوانش بینافرهنگی متون مصور مکتب نگارگری مشهد بر اساس آرای مایکل ریفاتر [۱]

زهره طاهر [۲]
فرزانه فرخ‌فر [۳]
هاشم حسینی [۴]

تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۰۵/۲۶
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۱۰/۲۴

چکیده

فرهنگ عامه، مجموعه آداب و رسومی است که از گذشتگان برجای مانده و ریشه در ادبیات و هنر جامعه دارد. خوانش بینافرهنگی نوعی از خوانش است که به تبیین پیش‌متن‌های درون و برون‌فرهنگی متن پرداخته و علاوه بر کشف لایه‌های معنایی عمیق، پیش‌متن‌های احتمالی آن‌ها را نیز بررسی می‌کند. هدف پژوهش حاضر این است که با توجه به اهمیت بازشناسی فرهنگ عامه و بازتاب آن در متون هنری هر دوره، با تکیه بر آرای خوانشی مایکل ریفاتر به بررسی متون هنری مکتب مشهد در عصر ابراهیم میرزای صفوی بپردازد. پرسش‌های اصلی عبارتند از: ۱- در خوانش اولیه متون مکتب نگارگری مشهد چه وجوهی از فرهنگ عامه عصر ابراهیم میرزای صفوی مشهود است؟ ۲- در خوانش بینافرهنگی ثانویه، پیش‌متن‌های احتمالی کلامی و تصویری این متون کدامند؟ روش پژوهش تطبیقی- تحلیلی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد عناصر فرهنگی بسیاری از جمله سنت‌های مادی، رفتاری و گفتاری در نگاره‌های این مکتب اغلب مبتنی بر پیش‌متن‌های تصویری احتمالی درون فرهنگی خراسان بزرگ در عهد ابراهیم میرزای صفوی و در کتابخانهٔ او مصور شده است که با بررسی آن‌ها بسیاری از آداب و رسوم فرهنگ عامه مردمان آن روزگار و نیز برخی ویژگی‌های تصویری مکتب نگارگری مشهد علاوه بر سنن تصویری مکاتب گذشته مشهود است.

کلید واژه‌ها: هنر عصر صفوی، مکتب نگارگری مشهد، فرهنگ عامه، بینامتنیت ریفاتر، خوانش بینافرهنگی

---

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.44716.2030
این مقاله برگرفته از رساله کارشناسی ارشد زهره طاهر با عنوان: «خوانش بینافرهنگی آثار مکتب کتاب‌آرایی مشهد در عصر ابراهیم میرزای صفوی» است.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش‌هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.Z.Taher@alzahra.ac.ir
۳. استادیار گروه پژوهش‌هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. farrokhfar@neyshabur.ir
۴. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. H.hoseini@neyshabur.ac.ir

مقدمه

مایکل ریفاتر[1] از نظریه پردازان نسل دوم بینامتنیت است که برخلاف نظریه پردازان نسل اول که بیشتر بر بینامتنیت تولیدی و نظریه پردازی متمرکز بودند، به بینامتنیت کاربردی می‌پردازد. او برای خوانش بینامتنی، هویت مستقلی قائل است و همین موجب می‌شود که او دو سطح از خوانش یعنی خوانش محاکاتی و خوانش نشانه‌ای را مطرح کند. خوانش محاکاتی، بر اساس نسبتی که یک متن با بافت اجتماعی و فرهنگی برقرار می‌کند، شکل می‌گیرد. اما خوانش نشانه‌ای بر اساس نظام نشانه‌ای متن صورت می پذیرد. مبتنی بر این دو نوع خوانش که مکمل یکدیگرند، خوانش بینافرهنگی متون نیز به تبیین پیش‌متن‌های احتمالی درون و برون‌فرهنگی یک متن پرداخته و علاوه بر کشف لایه‌های عمیق معنایی وجوه فرهنگی، پیش‌متن‌های احتمالی آن‌ها را نیز بررسی می‌کند. آشکار است که چنین خوانشی از متن، ابزاری مفید برای مطالعات فرهنگ عامه به‌ویژه مبتنی بر ادبیات و هنر جامعه است. بنابراین هدف پژوهش حاضر این است که با توجه به اهمیت و ضرورت بازشناسی فرهنگ عامه و بازتاب آن در متون هنری هر دوره، با تکیه بر آرای خوانشی[2] مایکل ریفاتر به بررسی متون هنری مکتب مشهد در عصر ابراهیم میرزای صفوی بپردازد؛ چرا که در دوره صفویه شاهد پذیرش مذهب تشیع به عنوان مذهب رسمی کشور و شکل‌گیری هویت ایرانی با استقرار نظامی قدرتمند می‌باشیم، و بررسی آداب و رسوم و فرهنگ پیشینیان که در هنر و ادبیات این دوره ضبط و منعکس گردیده، به‌ویژه در خراسان که در عصر حکمرانی شاهزاده ابراهیم میرزای صفوی (۹۸۴-۹۶۴ ه.ق) منطقه‌ای حائز اهمیت در توسعه فرهنگ و هنر آن روزگار به شمار می‌آید، دارای اهمیت است. در کارستان هنری شاهزاده ابراهیم میرزا در مشهد، نسخ متعددی مصور گردید. اما متاسفانه هنوز مجموعه مدونی از آثار مصور مکتب مشهد معرفی نگردیده و تا کنون پژوهشی در واکاوی وجوه فرهنگی در نگاره‌های این مکتب صورت نپذیرفته است. بنابراین برآنیم تا مبتنی بر آرای ریفاتر به این پرسش‌ها پاسخ دهیم: ۱- در خوانش اولیه متون مکتب نگارگری مشهد چه وجوهی از فرهنگ عامه عصر ابراهیم میرزای صفوی مشهود است؟ ۲- در خوانش بینافرهنگی ثانویه، پیش‌متن‌های احتمالی کلامی و تصویری این متون کدامند؟ امید است یافته های پژوهش حاضر به تبیین وجوه فرهنگی مردمان خراسان در عصر ابراهیم میرزای صفوی و بازشناسی ویژگی‌های نگارگری مکتب مشهد کمک کند.

پیشینه پژوهش

به‌سبب بین‌رشته‌ای بودن این پژوهش، پیشینه مطالعات آن در دو دسته بررسی خواهند شد: دسته اول پژوهش‌های مربوط به فرهنگ‌عامه و زندگی روزمره ایرانیان به ویژه در دوره صفویه است: یاوری (۱۳۸۹) در کتاب «فرهنگ عامه» مباحث مربوط به فرهنگ عامهٔ ایران را مورد بررسی قرار می‌دهد که برخی از آن‌ها عبارت اند از: جشن‌ها، موسیقی و ورزش‌های مذهبی، اعتقادات و رسوم، باورهای مردم، قصه‌ها و افسانه‌ها و نمایش‌های سنتی آیینی. نبی‌زاده و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله خود با عنوان «بررسی تطبیقی تأثیر فرهنگ بر معماری و طراحی‌لباس با تمرکز بر مقطع تاریخی دوره صفویه» به تأثیرات عوامل فرهنگی بر بناها و تن‌پوش‌های دوره صفویه می‌پردازند و فرهنگ را به‌عنوان عامل تعیین‌کننده در شکل‌گیری معماری و پوشاک دوره صفویه معرفی می‌کنند. حسن‌زاده (۱۳۹۳) در مقاله «نگاهی به ادبیات‌عامه در عصر صفوی» معتقد است در دوره صفویه فرهنگ‌عامه از توجه زیادی برخوردار گشته و مردمی‌شدن ادب و هنر، رونقی به فرهنگ توده بخشیده است. دسته‌دوم، پژوهش‌های مربوط به بازتاب فرهنگ‌عامه مردمان دوره صفویه در آثار مصور مکتب مشهد است؛ آژند (۱۳۹۹) در کتاب «نگارگری ایران» و اشرفی در دو کتاب «سیر تحول نقاشی ایرانی در قرن ۱۶ میلادی» (۱۳۸۴) و «مینیاتورهای نسخه خطی جامی در قرن شانزدهم» (۱۳۸۹)، آثار مصور مکتب مشهد را معرفی می‌کنند و نگاره‌هایی از آن را بررسی می‌نمایند. سیمپسون در دو کتاب با عنوان «شعر و نقاشی‌ایرانی، حمایت از هنرایران» (۱۳۸۲) و «هفت اورنگ سلطان ابراهیم میرزا» (۱۹۹۷) به بررسی و تحلیل کامل نگاره‌ها باتوجه به موقعیت دربار

سلطان ابراهیم میرزا و مکتب مشهد پرداخته‌است. اما این بررسی بازتاب زندگی‌روزمره ایرانیان آن‌روزگار نیست. فرخ فر و طاهر (۱۳۹۹) در مقاله «واکاوی فولکلور مادی رنگ بر بستر فرهنگ عصر صفوی»، کاربرد رنگ در نگاره‌های هفت اورنگ را بر بستر فرهنگ عامه آن روزگار بررسی کرده و نتیجه می‌گیرند که نگارگران جهت نمایش تمایز فرهنگی در جوامع شهری، روستایی، عشایر و طبقه درباری از رنگ بهره جسته و آن را متناسب با وجوه فرهنگ عامه آن روزگار به کار برده‌اند. همچنین طاهر و همکارانش (۱۴۰۲) در مقاله‌ای به بررسی «بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصر صفوی در نمادپردازی نگاره‌های نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا» پرداخته و نتیجه می‌گیرند محتوای فرهنگی نگاره‌ها در نمادپردازی در نگاره‌های هفت‌اورنگ مورد توجه نگارگران آن دوره بوده است. به طور کلی پژوهش‌هایی که علاوه بر هفت اورنگ ابراهیم میرزا به دیگر آثار مصور مکتب مشهد پرداخته باشند، بسیار اندک است و تا کنون تحلیل محتوایی نگاره‌های آثار مصور مکتب مشهد با توجه به وجوه فرهنگ عامه و زندگی روزمره ایرانیان صورت نپذیرفته است و در اندک پژوهش‌هایی که درباره این آثار انجام شده است، بازشناسایی پیش‌متن‌های بینافرهنگی آن‌ها مورد توجه قرار نگرفته است. بنابراین در پژوهش حاضر با رویکردی نو و از منظر فرهنگ عامه و زندگی روزمره ایرانیان و با استناد به تفکیک سنت‌های فرهنگ عامه در پژوهش ارزنده دکتر فاضلی (۱۳۸۱)، به تحلیل متون مصور مکتب مشهد خواهیم پرداخت.

روش پژوهش

پس از نظریات فردینان دو سوسور[۳] در نشانه شناسی، آراء میخائیل باختین[۴]، ارائه مفهوم بینامتنیت توسط ژولیا کریستوا[۵]، بارت[۶]، معنای سنتی متن دچار دگرگونی و تحول فراوانی شده است. به نظر کریستوا، زمانی که به معنا یا معناهای متنی می‌اندیشیم «درواقع به جای کنش بیناذهنی، کنش بینامتنی ایجاد می‌شود» (فتح زاده و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۹). نظریات کریستوا و بارت، بعدها توسط نسل دوم بینامتنیت، لوران ژنی[۷] و مایکل ریفاتر، دنبال و کاربردی‌تر شد. چنانکه به عقیدهٔ ریفاتر، میان متن و خواننده، دیالکتیکی پویا برقرار است و عملاً فهم متن، در اثر این پیوند و پیش‌فرضهای بینامتنی حاضر در متن و ذهن مخاطب ممکن می‌شود (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳-۱). ریفاتر بینامتنیت را به دو گونه حتمی و احتمالی تقسیم می‌کند: بینامتنیت هنگامی‌که در متن قرار گرفته باشد و غیرقابل حذف باشد، حتمی است اما هنگامی‌که بر اساس تجربیات شخصی یک فرد و خواننده ایجاد گردد، بینامتن احتمالی است. به همین دلیل می‌توان خوانش یک متن ادبی یا هنری را در محوری مورد بررسی قرار داد که از بینامتنیت محض حتمی و اجباری تا بینامتنیت احتمالی تداوم یافته است. هر خوانشی در نقطه‌ای از این محور قرار دارد که می‌تواند به هر سمت آن نزدیک یا از آن دور شود (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۰) (تصویر ۱).

تصویر ۱. محور خوانش متن بر اساس آرای ریفاتر (نگارندگان)

از نظر ریفاتر، این معانی در همه نظام‌های نشانه‌ای صادق بوده و توسط آنان در هنر نیز مورد توجه و مطالعه قرار گرفته است. بنابراین در پژوهش حاضر نیز خوانش پیکره مطالعاتی مبتنی بر آرای ریفاتر و در دو مرحله انجام می‌شود. در خوانش اولیه به خوانش عناصر فرهنگی نمایان در لایه پدیداری متن خواهیم پرداخت و پیش‌متن‌های حتمی را بررسی کرده و در خوانش ثانویه، ضمن بررسی مفهومی و پرداختن به لایه‌های زیرین، به مطالعه پیش‌متن‌های احتمالی تصویری و کلامی درون‌فرهنگی و برون‌فرهنگی آن می‌پردازیم. ضمن اینکه در خوانش اولیه و تعیین مصداق‌های فرهنگ عامه از پژوهش دکتر فاضلی (۱۳۸۱) سود جسته و به واکاوی سنت‌های مادی، رفتاری و گفتاری فرهنگ عامه عصر ابراهیم میرزای صفوی در نگاره‌های منتخب خواهیم پرداخت؛ سنت‌های مادی به مجموعه آثار، اشیاء، کالاها، بناها و ابزارهایی گفته می‌شود که از گذشته برجای مانده است ومی‌توانیم آنها را به چهار دسته تقسیم کنیم: ابزارها، مکان و مسکن، پوشاک و خوراک. سنت‌های رفتاری مجموعه رفتارهایی هستند که در جامعه میان عده زیادی از افراد مشترک اند و ریشه در نظام

ارزش‌ها و باورهای جامعه دارند و در سه گروه جای دارند: رسوم اخلاقی، شیوه‌های قومی، عرف و عادت. سنت‌های گفتاری: مجموعه سنت‌هایی است که در قالب کلمات و جملات اظهار می‌شوند. این سنت‌ها ریشه در اعتقادات، باورها، دانش‌ها، فلسفه‌ها، ارزش‌ها و نیازهای یک جامعه دارند.

روش پژوهش حاضر، تطبیقی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای-اسنادی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی و بر اساس نظریه بینامتنیت خوانشی مایکل ریفاتر، در دو مرحله خواهد بود. جامعه آماری پژوهش حاضر بر آثار مصور مکتب مشهد متمرکز بوده و ابتدا بر اساس اسناد و منابع مهم موجود، فهرست اولیه‌ای از آثار مکتب مشهد تهیه شده و سپس به محل نگهداری آن، موزه یا کتابخانه‌ای که در منابع اشاره شده، مراجعه گردید و بر اساس اطلاعات نسخه شناسی محل نگهداری، بویژه تطابق مکانی کتابت نسخه (ذکر دقیق مشهد یا خراسان به عنوان محل کتابت نسخه) و نیز مقطع زمانی موردنظر یعنی فاصله زمانی ۱۵۵۶ الی ۱۵۷۶ م. معادل با ۹۶۴ الی ۹۸۴ ه.ق که سال‌های حکمرانی شاهزاده ابراهیم میرزا در مشهد است، و در نهایت توجه به ویژگی‌های مکتب نگارگری مشهد که در اسناد و منابع معتبر ذکر گردیده، فهرست اصلی آثار مکتب مشهد تهیه شد. از مجموع آثار مصور به دست آمده، به دلیل مقتضیات خوانش که حجم بالایی از داده‌ها را به دست می‌دهد و محدویت در بررسی همه آن‌ها در این پژوهش، درنهایت تعداد سه نگاره به صورت هدفمند و همسو با اهداف پژوهش و از بین نگاره‌های همه نسخ و آثار همه هنرمندان این مکتب انتخاب و بررسی شدند. اسامی و مشخصات این نگاره‌ها را در جدول شماره ۱ آمده که به توصیف آن‌ها خواهیم پرداخت. جهت اختصار در ارجاعات به نگاره‌های منتخب، در متن از شماره نگاره استفاده شده است.

مکتب نگارگری مشهد

شاه طهماسب در سال ۹۶۴ هجری برادرزاده‌ی خود، ابراهیم‌میرزا را به حکومت مشهد در خراسان نشاند. شاهزاده ابراهیم‌میرزا در مشهد کارگاهی هنری را بنا نهاد و بسیاری از خوشنویسان و نقاشان را جذب کرد. گردهمایی و همکاری هنرمندان خراسانی و هنرمندان مکتب تبریز صفوی درکارگاه مشهد تحول تصویری جدیدی را در سده دهم هجری ایجاد کرد. در این مکتب بیشتر به موضوعات روزمره و عادی توجه شده است؛ تأکیدهای رنگی به خصوص استفاده از رنگ سبز سیر در زمینه اثر و ریتم متنوع خطوط و لکه‌های سفید با طیف صورتی حالتی پرجنبش به صحنه بخشیده‌اند؛ همچنین خط‌های نرم و منحنی، پیکره جوان‌های لاغر با گردن بلند و صورت‌های گرد، صخره‌های قطعه قطعه و درختان کهنسال با تنه و شاخه گره‌دار در نگاره‌های مکتب مشهد به‌چشم می‌آیند. پس‌زمینه و نماهای پشت صحنه‌ها حذف شده و فضای وسیع‌تری به انسان‌ها اختصاص داده شده است؛ در بعضی از نگاره‌ها عناصر به سوی حاشیه‌ها، کشیده شد ه‌اند و ساختار مستحکم تصویر از بین‌رفته است (پاکباز، ۹۴:۱۳۸۸).

	عنوان نگاره منتخب	نام نسخه	تاریخ (ه.ق)	نام نگارگر منسوب به	ابعاد	محل نگهداری	شناسه
۱	استراحت در نخجیرگاه لت اول	«استراحت در نخجیرگاه»	۹۷۰-۹۶۰	میرزا علی	۲۵۷* ۱۶۴ میلیمتر	موزه متروپولیتن	12.223.1
۲	امام زین العابدین (ع) کعبه را زیارت می‌کند	سلسله‌الذهب جامی	۹۷۷	محمدی	۲۴۵*۱۵۵ میلیمتر	کتابخانه کاخ گلستان	Ms.671
۳	کُشتی دختر بهرام شاه و شاهزاده روم	کتاب داستان	۹۷۲	ناشناس	۱۷۷*۳۰۳ میلیمتر	کتابخانه بادلیان آکسفورد	MS. Ouseley Add. 1

جدول ۱. مشخصات نگاره‌های منتخب مکتب مشهد (منبع: نگارندگان)

نسخه هفت اورنگ ابراهیم میرزا

هفت‌اورنگ یکی از مهم‌ترین سروده‌های نورالدّین عبدالرّحمن جامی (۸۹۸- ۸۱۷ ه.ق) است که در کارگاه شاهزاده ابراهیم میرزا درفاصله سال‌های ۹۷۲-۹۶۳ ه.ق در مشهد کتابت و مصور شد و دارای ۳۰۴ برگ کاغذ کرم رنگ، ۲۸ مجلس مصور و حاشیه‌هایی با تشعیر طلایی است، ۹ تذهیب نیز در سرلوح‌های آغاز و خاتمه هر مثنوی به‌چشم می‌آید (شرو

سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۷). این نسخه هم اکنون در گالری فریر واشنگتن به شناسه F1946.12 نگهداری می‌شود و دارای هفت دفتر است که دفتر اول آن «سلسله‌الذهب» دارای شش تصویر و به رقم مالک دیلمی، دفتر دوم «یوسف و زلیخا» با شش تصویر و رقم محب علی، دفتر سوم «سبحه‌الابرار» پنج تصویر و رقم محمود نیشابوری، دفتر چهارم «سلامان و آبسال» دو تصویر و رقم عیش بن عشرتی، دفتر پنجم «تحفه‌الاحرار» دارای سه تصویر به رقم رستم‌علی، دفتر ششم «لیلی و مجنون» با سه تصویر و رقم محب علی و دفتر هفتم «خردنامه» دارای سه تصویر می‌باشد. در ادامه نگاره‌های منتخب این نسخه را بر اساس آرای ریفاتر تحلیل خواهیم نمود.

تحلیل نگاره منتخب ۱

خوانش اولیه نگاره منتخب ۱: استراحت در نخجیرگاه

این نگاره لَت سمت چپ از یک نگاره دو برگی است (تصویر۲) که لَت دیگر آن در گنجینه هنرهای زیبای بوستون نگهداری می‌شود (اشرفی، ۱۳۸۴: ۹۱) که با استفاده از جوهر، آبرنگ مات و طلا روی کاغذ کار شده است و صحنه استراحت در هنگام شکار را نمایش می‌دهد. این نگاره ابتدا بر کاغذی دارای تشعیر زیبایی مرکب از جانوران اساطیری چون ققنوس، اژدها و حیواناتی چون پلنگ و غزال، روباه و خرس و گل‌های ختایی و نیلوفر تصویر شده و دوباره کادر طلایی رنگی برای آن ترسیم شده که بر صفحه کاغذ ابر و بادی زیبایی نقش بسته است. در خوانش اولیه و بررسی لایه پدیداری متن، موارد زیر قابل بررسی هستند: **الف) سنت‌های مادی:** مجموعه عناصر فرهنگی که در قالب ابزار، مکان، پوشاک و خوراک در این نگاره به چشم می‌خورد عبارتند از:

۱-ابزار

- عصای جواهرنشان: عصا یا چوبکی که در بالای آن گوهری زیبا و لاجوردی کارشده است از جمله ابزاری است که در این نگاره در دست یکی از افراد قرار دارد.
- دستکش مخصوص نگهداری پرنده شکاری؛ برای نگهداری و تربیت پرندگان شکاری جهت جلوگیری از آسیب پنجه‌های پرنده به دست استفاده می‌شده است.
- زین و یراق اسب: رکاب، زین و یراق اسب در این نگاره بسیار زیبا و به رنگ طلایی و نارنجی است و رواندازآن دارای طرح های اسلیمی و ختایی زیبا بر زمینه لاجورد است.

۲- مکان: این نگاره در فضایی کوهستانی تصویر شده است و بنایی در آن ترسیم نشده است. اما مکان وقوع آن، فضایی آرام در زیر سایه درخت افرای کهنسالی است که شاخه‌های گسترده آن در آسمان طلایی نگاره، نشان از سایه دلچسبی دارد که برای استراحت در نظر گرفته شده است.

۳- پوشاک: از شش مرد حاضر در نگاره، سه نفر لباسی فاخر و کلاهی ترک‌دار با زیرجامه آبی طرح‌دار و بالاپوشی با دکمه‌های طلایی دارند. اما سه نفر دیگر لباس‌های ساده‌تری دارند؛ دو نفر که میانسالند، روجامه در کنار بدن بسته شده و دکمه ندارد. اما هر دو دستار سفید دارند و در یک دست خود دستکش مخصوص نگهداری پرنده شکاری پوشیده‌اند. فرد نوجوان نیز نیم‌تنه دو بند قهوه‌ای رنگ و بسیار ساده که بندهای آن در بالای شانه گره خورده‌اند، پوشیده و کلاه و گوشواره سفیدی چون خورشید دارد.

۴- خوراک: تنها خوراکی که در این نگاره دیده می‌شود، چیزی شبیه به لقمه یا میوه کوچکی است که نوجوانی به فرد مهمی‌که روبرویش نشسته، تعارف می‌کند.

ب) سنت‌های رفتاری:

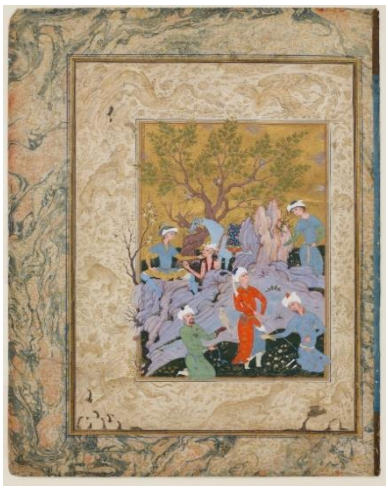
۱) شکار: از جمله تفریحات شاهان ایران شکار و تفرج در طبیعت بوده است.

۲) تربیت پرندگان شکاری: استفاده از پرندگان شکاری و تربیت آن‌ها برای شکار با وسایل مخصوصی چون مهر و نشان خاصی که پرنده بر گردن دارد و دستکش مخصوص در این نگاره دیده می‌شود.

۳) داغ نهادن بربدن به نشانهٔ خاص: فردی با بدنی نیمه برهنه که بر بازوانش یه دایره و یا داغ نهاده شده است، در نگاره دیده می‌شود.

ج) سنت‌های گفتاری: این نگاره کتیبه یا نوشته‌ای ندارد که سنت‌های گفتاری از آن مستفاد شود. تقابل

دو تایی افراد با اشاراتی صورت می‌گیرد و گویی کلامی رد و بدل نمی‌شود؛ فردی دست به زیر چانه نوجوانی پشمینه پوش دارد، فردی در بالای صخره به دیگری که در پایین است اشاره می‌کند و دو نفر نیز با اشاره دست پرنده شکاری را رد و بدل می‌کنند.



تصویر۲. استراحت در نخجیرگاه، میرزاعلی، ۱۶۴*۲۵۷میلیمتر، موزه متروپولین نیویورک. (URl 1)

الف. بخشی از نگاره منتخب ۱، استراحت در نخجیرگاه، میرزاعلی، ۱۶۴*۲۵۷ میلیمتر، موزه متروپولین نیویورک

ب. نقش برجسته خشایارشاه، تخت جمشید، بنای خزانه، دوره هخامنشیان (URL 3)

ج. خبر کشته شدن فرود، شاهنامه تهماسبی، مکتب تبریز دوم، ۹۳۹-۹۳۴ ه.ق، موزه متروپولیتن (URL 4)

تصویر ۳. عصای جواهرنشان در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

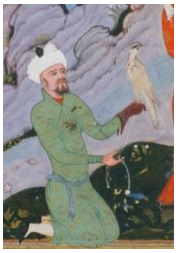
خوانش ثانویه نگاره منتخب ۱: استراحت در نخجیرگاه

الف) خوانش تصویری وجوه فرهنگی نگاره منتخب ۱

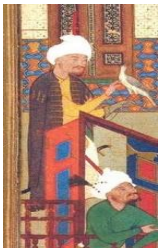
در خوانش تصویری نگاره تلاش می‌کنیم پیش‌متن‌های احتمالی تصویری آن را رو مورد بررسی قرار دهیم اما با توجه به گستردگی آن‌ها، نمونه‌هایی از دوره‌ها و مکاتب مختلف نگارگری به‌ویژه آن‌هایی که به این دوره زمانی نزدیک‌ترند، آورده خواهد شد و : چنین به نظر می‌رسد که این موضوع پژوهش بیشتری را می-طلبد.

۱- عصای جواهرنشان: چنانکه در این نگاره به چشم می‌خورد، گویی داشتن عصا، بویژه عصایی که جواهری در قسمت فوقانی آن نصب شده است، از جمله آداب و رسوم فرهنگی ویژه شاهان یا افراد متمکن و مقامات بلندپایه بوده است. در یکی از نقش برجسته‌های زیبای تخت جمشید (تصویر ۳.ب) خشایارشا در حالی که در یک دست عصا و در دستی دیگر نیلوفر آبی (نماد سلطنت هخامنشی) دارد، بر تخت خود جلوس کرده است. همچنین در برگی از شاهنامه تهماسبی، چهار نفر از درباریان در حضور شاه ایستاده و عصایی به دست دارند (تصویر ۳.ج). در نگاره منتخب۱ (تصویر ۳.الف)، چنانکه در رسوم فرهنگی ایرانیان دیده می‌شود، افرادی که دارای جایگاه اجتماعی بالایی هستند، عصایی عموما چوبی به دست دارند.

۲- تربیت پرندگان شکاری: تربیت پرندگان شکاری جهت سرگرمی شاه و بهره بردن از آن در شکار، از جمله رسوم دربار شاهان ایرانی بوده است (تصویر۴.ب). در برگی از شاهنامه تهماسبی، صحنه شکار بهرام گور ترسیم شده و در گوشه بالای آن فردی با پرنده شکاری و دستکش مخصوص دیده می‌شود (تصویر ۴.ج). شکار شاهان و استفاده از پرندگان شکاری و ادوات مخصوص شکار با فرم و طرحی در خور دربار و شاه، رسم مهمی بوده است. چنانکه نقوش اسلیمی دستکش‌های مخصوص نگاهداری این پرندگان شکاری، گویای این بخش از فرهنگ درباریان ایران در عصر صفوی بوده است (تصویر ۴.الف).



الف. بخشی از نگاره منتخب۱، استراحت در نخجیرگاه، میرزاعلی، موزه متروپولین نیویورک



ب. مجلس موسیقی خسرو، خمسه تهماسبی، ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق، موزه بریتانیا، لندن (URL 5)

ج. مجلس موسیقی خسرو، خمسه تهماسبی، ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق، موزه بریتانیا، لندن (URL 5)

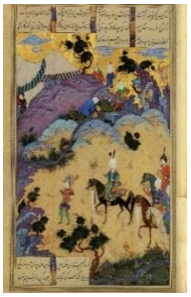
تصویر ۴. تربیت پرندگان شکاری در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

۳- زین و یراق اسب: ایرانیان از دیرباز برای اسب اهمیت بسیاری قائل بوده و تزئینات زین و یراق اسب از جمله آثار هنری به جا مانده از تمدن‌های مختلف ایران بوده است. از جمله تصویر ۵.ب که تصویر اسب بر قدیمی‌ترین فرش جهان یعنی فرش پازیریک را نشان می‌دهد. همچنین در برگی از شاهنامه تهماسبی (تصویر ۵.ج)، فرستاده‌ای سوار بر اسب سیاه با زین و رونداز طلایی منقوش به چشم می‌خورد. همانطور که در این نگاره دیده می‌شود (تصویر ۵.الف)، این وجه از فرهنگ که علاوه بر اهمیت و جایگاه اسب در نزد ایرانیان، هنر آنان در تزئین ابزارآلات روزمره زندگی بویژه در خور مقام و جایگاه مالک اسب را نشان می‌دهد.

۴- شکار و شکارگاه: در سرتاسر تاریخ ایران، شکار تفریح برگزیده شاهان و امیران به شمار می‌آمده است. هر شاهزاده‌ای پیش از عرضه داشتن لیاقت‌های خویش در میدان کارزار، می‌بایست چهارپایی نیرومند و درخور شأن شاهزادگی را شکار کرده بوده باشد (تصویر ۶.الف) (ا.م.کورکیان، ر.پ.سیکر، ۱۳۷۷: ۱۹۵). همچنین نقش برجسته‌های شکار، بخش مهمی از یافته‌های باستانی از تمدن‌های گذشته چون تمدن‌های بین‌النهرین به‌ویژه آشوریان را تشکیل می‌دهد (تصویر ۶.ب). شکار سابقه‌ای دیرینه در ایران دارد. چنانکه در برگی از شاهنامه تهماسبی نیز شکار بهرام گور به تصویر درآمده است (تصویر ۶.ج). در خوانش ثانویه نگاره منتخب ۱ توجه به این رسم و سنت فرهنگی ایرانیان دیده می‌شود. بعلاوه در این نگاره، تقابل و درگیری حیواناتی چون شیر، پلنگ، خرس، روباه، غزال و جانوران افسانه‌ای چون سیمرغ و اژدها در تشعیر نگاره دیده می‌شوند که این نقوش گرفت و گیر، خود برگرفته از ادبیات و فرهنگ ایرانیان است.

ب. بخشی ازطرح بازساری شده فرش پاریریک (URl 7)

الف. بخشی از نگاره منتخب۱، استراحت در نخجیرگاه، میرزاعلی، موزه متروپولین نیویورک



ب. مجلس موسیقی خسرو، خمسه تهماسبی، ۹۵۰-۹۴۶ ه.ق، موزه بریتانیا، لندن (URL 5)

تصویر ۵. زین و یراق اسب در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

۵- پوشاک: پیش‌متن‌های متعدد تصویری که در بخش‌های قبل ارائه شد، همگی تمایز پوشاک درباریان از لشکریان، خدمه و روحانیان را نشان می‌دهد. حتی در پوشش درباریان، متناسب با جایگاه اجتماعی آنان، سرپوش و جامه متمایز شده است. در این نگاره نیز، پوشاک افراد متناسب با جایگاه اجتماعی آنان در نظر گرفته شده است؛ به‌ویژه سرپوش که کاملاً متمایز از هم و متناسب با مقام فرد تصویر شده است (تصویر ۶.الف). پارچه لباس افراد چندان متمایز نیست اما نوع بالاپوش به ترتیب مقام از ردایی بلند و جلو باز،

بالاپوش با دکمه‌های طلایی در جلو، بالاپوشی که در پهلو بسته شده و دکمه ندارد و نیم تنه بدون زیرجامه متغیر است. بنابراین با بررسی پیش‌متن‌های احتمالی و در خوانشی عمیق تر، رسوم لباس پوشیدن، پارچه و طرح‌های رایج آن دوره، اهمیت لباس در تمایز جایگاه اجتماعی و ویژگی‌های شخصیتی افراد به‌ویژه سرپوش و کاربرد رنگ‌ها متناسب با طبیعت گرم و خشک خراسان و نژاد و قومیت افراد، به خوبی قابل دریافت است.

الف. نگاره منتخب۱، استراحت در نخجیرگاه، میرزاعلی،۱۶۴*۲۵۷ م.م، موزه متروپولین نیویورک

ب. نقش برجسته شکار شیر توسط آشور بانیپال، ارتفاع ۱۶۰ سانتیمتر، ۷۰۰ ق.م، موزه بریتانیا (دادور و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۳)

ج. بهرام گورخرها را با تیر به هم می‌دوزد، شاهنامه تهماسبی، ۱۹۷*۲۸۳ میلیمتر، ۹۳۹-۹۳۴ ه.ق، موزه متروپولیتن (URL 9)

تصویر ۶. شکار و شکارگاه در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

۶- داغ نهادن بربدن: داغ نهادن برای نشان کردن از جمله رسوم فرهنگی است که از دیرباز برای نمایش مالکیت مورد استفاده بوده است. همچنین برخی صوفیان برای شناساندن ارزش دردها بر ابتنای آن‌ها بر حکمت الهی، برخی بر اثر غفلت‌زدایی آن‌ها، برخی بر اثر گناه‌شویی آن‌ها، برخی بر اجر و پاداش آن‌ها، برخی بر فضیلت معنوی آن‌ها و برخی نیز بر اثر تنبیهی و آگاهی‌بخش آن‌ها دست گذاشته‌اند (یوسف ثانی و همکارش، ۱۳۹۴: ۲۳۶). داغ نهادن در این نگاره به گفته استوارت گری ولش که در توصیف این نگاره در موزه متروپولیتن آورده شده است (URL 1)، نشانه عشق به خدا و از رسوم صوفیه بوده است که در دوران صفوی صوفیان برای نشان دادن عشق خود به خدا و توانایی خود در غلبه بر هواهای نفسانی خود را می‌سوزاندند (تصویر ۷.الف).

الف. نگاره منتخب۱، استراحت در نخجیرگاه، میرزاعلی، ۱۶۴*۲۵۷ م.م، موزه متروپولین نیویورک

ب. تمثیل مستی، برگی از حافظ، سلطان محمد نقاش، ۹۳۱ ه.ق، موزه بریتانیا (URL 10)

تصویر ۷. داغ نهادن بر بدن در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

در برگی از حافظ که سلطان محمد نقاش در آن تمثیلی از مستی درویشان را نشان داده است (تصویر ۷.ب)، سه نفر دیده می‌شوند که طرز لباس پوشیدن و کلاه و همچنین حلقه ای که به گوش دارند، به نوجوان نگاره منتخب ۱ شباهت دارد.

ب) خوانش کلامی‌نگاره منتخب ۱

با اینکه این نگاره کتیبه یا نوشته‌ای ندارد که سنت‌های گفتاری از آن مستفاد شود، اما تقابل دو نفره افراد در سکوت، فضای آرام و خاموشی به آن بخشیده است. گویی سخن گفتن افراد با نوعی اشاره در صورت و چهره و دست‌های آن‌هاست وکسی سخنی بر زبان ندارد و هرچه هست رمز و رازی است بین دو نفر.

تحلیل نگاره منتخب ۲

تصویر ۸. امام زین العابدین (ع) کعبه را زیارت می‌کند، سلسله الذهب جامی، ۲۴۵*۱۵۵میلیمتر، موزه کاخ گلستان تهران (Soudavar,2013:8).

خوانش اولیه نگاره منتخب ۲: امام زین العابدین (ع) کعبه را زیارت می‌کند.

این نگاره متعلق به نسخهٔ سلسله الذهب جامی است (تصویر ۸) که در قطع وزیری، به قلم نستعلیق خفی ممتاز و با رقم «به سعی فقیر باباشاه اصفهانی ...» و به تاریخ رمضان ۹۷۷ ه.ق کتابت شده است. این نسخهٔ نفیس افزون بر دو سرلوح مذهب و دیگر آرایه‌های کتاب‌سازی، دارای ۱۴ مجلس نگارگری شدهٔ ممتاز و جلد روغنی و سوخت بسیار زیباست. داستان نگاره در دفتر اول سلسله الذهب، آمده است: «هشام بن عبدالملک در طواف کعبه بود هر چند خواست که حجرالاسود را استلام کند به واسطهٔ ازدحام طایفان میسرش نشد به جانبی بنشست و مردم را نظاره می‌کرد. ناگاه حضرت امام زین العابدین علی بن الحسین بن علی رضی الله عنهم حاضر شد و به طواف خانه اشتغال نمود چون به حجرالاسود رسید همه مردمان به یک جانب شدند تا نقبیل حجرالاسود کرد یکی از اعیان شام که همراه هشام بود پرسید که‌این چه کس است؟ هشام گفت نمی‌شناسم از ترس آنکه مبادا اهل شام به وی رغبت نمایند. فرزدق شاعر آنجا حاضر بود گفت من می‌شناسمش و در جواب سائل قصیده‌ای انشا کرد بیست بیت کما بیش در تعریف و تمدیح امام زین العابدین رضی الله عنه:

قرة العین سیدالشهداست غنچه شاخ دوحه زهراست
میـوه باغ احـمد مخـتـار لالـه راغ حـیـدر کـرار

(جامی، ۱۳۷۸: ۲۹۰)

چون هشام این قصیده غرا را در مدح امام زین العابدین (ع) بشنید، بر فرزدق غضب کرده و دستور حبس او را صادر کرد». پس از این امام برای فرزدق هدیه‌ای فرستاد و از او دلجویی کرد.

خوانش اولیهٔ نگاره و عناصر فرهنگی قابل مشاهده در لایه پدیداری متن به صورت زیر هستند.

الف) سنت‌های مادی: مجموعه عناصر فرهنگی که در قالب ابزار، مکان، پوشاک و خوراک در این نگاره به چشم می‌خورد، در این نگاره محدود و شامل موارد زیر هستند:

۱- ابزار: این نگاره تصویری از صحنه زیارت کعبه است؛ مکانی که افراد باید تا حد ممکن، در آن بی پیرایه و بدون ابزار اضافی باشند. بنابراین تنها شیء موجود، پرده و درب کعبه است که بر بالای آن دیده می‌شود. این پرده با نیلوفر، اسلیمی و ختایی‌های طلایی رنگ بر زمینه سیاه تصویر شده است. درب کعبه نیز به صورت دو لَت و به رنگ طلایی ترسیم شده است.

۲- مکان: کعبه که در نگاره به صورت ساختمانی مکعبی با بام و دربی طلایی و کتیبه‌های مذهب و پرده‌ای سیاه و آراسته به نقوش طلایی ترسیم شده است، با نیم دیواری متصل به سر درب ورودی، از فضای اطراف متمایز شده است. بنا بر آنچه در فرهنگ و مذهب ایرانیان است، کعبه مکانی مقدس و قابل احترام است، چنانکه در این نگاره ترسیم شده است.

۳- پوشاک: افراد زیادی در نگاره حضور دارند؛ برخی دارای لباس احرام مشتمل بر نیم تنه‌ای رنگی هستند که تنها بخشی از کمر و پاها را با آن پوشانده‌اند، دو نفر برد یمانی پوشیده‌اند که از پارچه‌ای راه راه سیاه و سفید به همین نام تهیه شده و اعراب به تن می‌کنند، بقیه افراد جز دو نوجوان که کلاه لبه دار دارند، جامه‌ای چون دیگر نگاره‌های مکتب مشهد شامل ردایی بلند، بالاپوش، زیرجامه، کلاه و دستار سفید پوشیده‌اند. افراد نزدیک کعبه پابرهنه‌اند. لباس امام که در ورودی جای گرفته است، ردایی طلایی و زیرجامه‌ای سفید است که‌هاله طلایی شعله مانندی سر او را در بر گرفته است.

۴- خوراک: چنانکه گفته شد طبق آداب مذهبی، زیارت کعبه بدون هر گونه وسایل اضافی صورت می‌گیرد و در این نگاره متناسب با فضای آن، خوراکی دیده نمی‌شود.

ب) سنت‌های رفتاری: در این نگاره مجموعه رفتارهایی که نمایانگر یک بخش از آداب زیارت و رسوم مذهبی ایرانیان محسوب می‌شود، به صورت زیر قابل بررسی هستند.

۱) حج گزاردن: از نوع لباس افرادی که در حال زیارت هستند مشخص است که افراد در حال به جای آوردن مراسم حج عمره هستند که زیارت خانه کعبه بدون اجرای مناسک حج تمتع است که به صورت سالانه برگزار می‌شود.

۲) دعا و زیارت: حالت دست‌ها و چهره افرادی که به کعبه نزدیک ترند، نشان می‌دهد آنان در حال نیایش و دعا هستند و در نهایت خاکساری و تضرع قرار دارند. امام که در بخش ورودی جای دارد، دست‌ها را به نشانه احترام و سلام بر سینه قرار داده و به کعبه می‌نگرد.

۳) احترام به امام: افراد بسیاری که در حال زیارت بوده‌اند، با دیدن امام کنار رفته و راه را برای آن حضرت گشوده‌اند. برخی نیز با دیدن این صحنه متعجب شده و در حال پرسیدن از هویت این فرد مورد احترام هستند.

ج) سنت‌های گفتاری: در این نگاره کتیبه‌ای در بالا و پایین نگاره دو مصرع از یک بیت شعر فرزدق در مدح امام زین العابدین را نشان می‌دهند:

قرة العین سیدالشهداست غنچه شاخ دوحه زهراست

مدح افراد مهم و مورد احترام مذهبی یا سیاسی در شعر، از جمله سنت‌های گفتاری فرهنگ عامه ایرانیان است که به‌ویژه با قبول مذهب تشیع در دوره صفویه، مورد توجه قرار گرفت.

خوانش ثانویه نگاره منتخب شماره ۲: امام زین العابدین (ع) کعبه را زیارت می‌کند.

الف) خوانش تصویری وجوه فرهنگی نگاره منتخب ۲

با توجه به گستردگی پیش‌متن‌های احتمالی تصویری نگاره و محدودیت فضای پژوهش، به بررسی چند مورد اکتفا نموده و پژوهش بیشتر در این زمینه پیشنهاد می‌شود.

۱- کعبه و مسجد الحرام: کعبه در بین مسلمانان اهمیت ویژه‌ای دارد، چنانکه هیچ بنای دیگری هم‌طراز آن قابل فرض نیست.

الف. بخشی از نگاره منتخب ۲، امام زین العابدین (ع) کعبه را زیارت می‌کند، موزه کاخ گلستان

ب. نصب حجرالاسود در کعبه، جامع التواریخ، مکتب ایلخانی، قرن هشتم ه.ق، کتابخانه دانشگاه ادینبورگ(URl 11)

ج. معراج، کمال الدین بهزاد، خمسه نظامی، ۸۹۹ ه.ق، موزه بریتانیا (URL 12)

تصویر ۹. کعبه و مسجدالحرام در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

همچنین تصویر کعبه به شیوه‌های مختلفی در هنر مصورسازی کتب و در مکاتب مختلف نگارگری به نمایش درآمده است (تصویر ۹.الف). اما چنانکه در تصاویر دیده می‌شود، ساختار مکعبی شکل کعبه با پرده سیاهی بر آن، درب کعبه، مسجد الحرام و فضای اطراف آن در این نگاره ها به طور مشابهی ترسیم شده است (تصویر ۹.ب). در نگاره معراج اثر کمال الدین بهزاد نیز کعبه، مسجد الحرام و فضای اطراف به خوبی نشان داده شده است (تصویر ۹.ج). در خوانش ثانویه نگاره منتخب ۲ و با بررسی پیش‌متن‌های احتمالی تصویری کعبه می‌توان گفت در این نگاره از مکتب مشهد، نه تنها به حفظ آداب و رسوم مذهبی فضای مسجدالحرام توجه شده است، بلکه تزئینات بی‌نظیر پرده سیاه رنگ کعبه، درب‌ها و بام طلایی و علاوه بر این‌ها کتیبه لاجورد با نقوش اسلیمی و ختایی نفیس بر اهمیت معنوی فضای کعبه افزوده است که نشان‌دهنده وقوف نگارگر بر اجزای تزئینی مهم سبک معماری عصر صفوی جهت تأکید بر اهمیت مذهبی آن در این دوره است.

الف. بخشی از نگاره منتخب ۲، امام زین العابدین (ع) کعبه را زیارت می‌کند، موزه کاخ گلستان

ب. طواف کعبه توسط مجنون، منسوب به بهزاد، خمسه نظامی، ۸۹۶ ه.ق (شایسته فر، ۱۳۸۹: ۷۸)

ج. مناسک حج، نسخه خطی جُنگ اسکندرسلطان، ۸۱۲ ه.ق، موزه بریتانیا (شایسته فر، ۱۳۸۹: ۷۵)

تصویر ۱۰. حج گزاردن و لباس احرام در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

۲- حج گزاردن و لباس احرام: نگارگری مناسک حج، جلوه‌ای است از چیره‌دستی هنرمندان نگارگر مسلمان در بازنمایی مذهب در هنر اسلامی؛ همچنین بیانگر نمودی از حلقه مودت و محبت در میان مسلمانان است (تصویر ۱۰.الف). در نسخه‌های خطی بسیاری چون جامع التواریخ، لیلی و مجنون، آثار آل مظفر، شاهنامه قوام‌الدین، جنگ اسکندر سلطان، سلسلهٔ الذهب و... نگاره‌هایی با این موضوع یافت می‌شود. در نگاره‌ای منسوب به بهزاد، مجنون برای رهایی از عشق لیلی و تزکیهٔ روح به سفر حج می‌رود (تصویر ۱۰.ب). خیل عظیم حج گزاران با لباس سفید احرام در برگی از جُنگ اسکندرسلطان نیز به نمایش درآمده است (تصویر ۱۰.ج). خوانش ثانویه نگاره منتخب ۲ و بررسی پیش‌متن‌های احتمالی آن نشان دهنده اهمیت این مراسم مذهبی در نزد مسلمانان است. به‌ویژه خیل مسلمانان در حال طواف، حالت تضرع و ابراز ندامت در چهره‌ها و حالت افراد دیده می‌شود که استعانت و طلب بخشش و انابه را به ذهن متبادر می‌سازد.

۳- احترام به امام: احترام به ائمه به‌ویژه در بین شیعه، بسیار مورد توجه است. نگاره‌های حاوی شمایل پیامبر (ص)، حضرت علی (ع) و دیگر پیامبران در نسخ خطی بسیارند (تصویر ۱۱.الف)،

الف. بخشی از نگاره منتخب ۲، امام زین العابدین (ع) کعبه را زیارت می‌کند، سلسله الذهب جامی، موزه کاخ گلستان

ب. کشتی شیعه، شاهنامه تهماسبی، مکتب تبریز دوم، ۹۳۹-۹۳۴ ه.ق، موزه متروپولیتن (URL 13)

تصویر ۱۱. احترام به امام در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

اما با رسمی شدن مذهب تشیع، تصویر دیگر امامان نیز در نگاره‌های دوره صفوی دیده می‌شود. چنانکه در برگی از شاهنامه تهماسبی، کِشتی شیعه با وجود دیگر امامان ترسیم شده است (تصویر ۱۱.ب). در خوانش ثانویه نگاره منتخب ۲ به نظر می‌رسد احترام به امام که در متن داستان با باز کردن راهی برای زیارت ایشان در نگاره نمایش داده شده است با سنت‌های نگارگری از جمله هاله دور سر جهت تقدس و احترام، ترکیب رنگ طلایی و سفید در ردا و عبای حضرت و توجه ویژه اطرافیان و احترام آنان نمایش داده شده است.

ب) خوانش کلامی نگاره منتخب ۲

در این نگاره کتیبه‌ای در بالا و پایین نگاره دو مصرع از یک بیت شعر فرزدق در مدح امام زین العابدین را نشان می‌دهند:

قرة العین سیدالشهداست غنچه شاخ دوحه زهراست

مدح افراد مهم و مورد احترام مذهبی یا سیاسی در شعر، از جمله سنت‌های گفتاری فرهنگ عامه ایرانیان است که بویژه با قبول مذهب تشیع در دوره صفویه، مورد توجه قرار گرفت. نام بردن از دو تن از معصومین در این بیت و مدح امام زین العابدین، نشان دهنده ارزش فرهنگی و اعتقادی امامان شیعه و احترامی است که بویژه دوره صفویه سرآغاز شکل‌گیری و رواج آن در ایران بود. رواج مذهب تشیع و توجه به تقدس و معصومیت مقام امام در مدح فرزدق و دستور هشام به تنبیه او، درحالیکه فرزدق آن را راهی برای ابراز ندامت و جبران خطاهای گذشته خود در مدح جبارین می‌داند، سنت فرهنگی ایرانیان در باور به پیامدهای معنوی اعمال را نشان می‌دهد که با چهره زار فرزدق در توبه و انابه و طواف کعبه به تصویر کشیده شده است.

تحلیل نگاره منتخب ۳

تصویر ۱۲. کُشتی دختر بهرام شاه و شاهزاده روم، کتاب داستان، ۱۷۷*۳۰۳میلیمتر، کتابخانه بادلیان آکسفورد (URL 2)

خوانش اولیه نگاره منتخب ۳: کُشتی دختر بهرام شاه و شاهزاده روم

این نگاره متعلق به یک نسخهٔ خطی و مصور کتاب داستان است (تصویر ۱۲) که دارای ۱۷۱ برگ و با ابعاد آن ۳۰۳* ۱۷۷ میلیمتر و به خط فارسی نستعلیق است. در نگاره‌های این نسخه، سبک نگاره‌های محمدی به صورت کاملا مشخصی قابل مشاهده است. چنانکه در این نگاره که اولین داستان این نسخه است، استفاده از گل‌های آبی و نارنجی، طرح خاص شلوار شاهزاده خانم و ترکیب رنگ مورد استفاده در نگاره از ویژگی‌های سبک محمدی است. داستان زیبای این نگاره که در همان صفحه نگاره آمده، به این صورت است که «در زمان نوشیروان و در اردبیل (اردبیل) پادشاهی بنام بهرام چوبینه و او را خدای تعالی دختری داده بود در نهایت حسن و جمال. آورده‌اند که دختری بود ماه‌روی مشکین موی، نه چشم چرخ آن چنان آفتابی دیده و نه دست دهر به چنان نگاری رسیده، رخساره چون روز وصال، تابان و درخشان، و زلفی چون شب، سیاه و بی‌پایان... به حسن اینچنین و به زور آنچنان که شیران جهان را اسیر کمند خود ساختی. پدر او چنین مقرر کرده بود که هر کس او را بر زمین آورد به ضرب دست و کشتی، دختر او را باشد. قضا را پادشاهزاده روم از پدر خشم کرده بود و تعریف آن دختر را شنید و متوجه اردبیل شد. تا روزی به مرغزاری رسید و جایی خوش و خرم دید... در آن موضع بساطی انداخته و دختران از یمین و یسار ایستاده، در آن میان دختری چون صدهزار نگار نشسته. چون چشم شاهزاده روم به دختر افتاد، حیران و شیفته او گردید... ناگاه دختر را چشم بر جمال پادشاهزاده روم افتاد. به یک دل نه هزار دل عاشق جمال او گردید و او را پیش خود طلبید» (متن کتاب داستان، ۹۷۲ ه.ق: ۱۷). عاقبت شاهزاده در کشتی دختر را بر زمین می‌زند و همانطور که پدرش گفته بود به ازدواج این دو رضایت می‌دهد.

خوانش اولیهٔ نگاره و عناصر فرهنگی قابل مشاهده در لایه پدیداری متن به صورت زیر قابل بررسی هستند.

الف) سنت‌های مادی: مجموعه عناصر فرهنگی که در قالب ابزار، مکان، پوشاک و خوراک در این نگاره به چشم می‌خورد، مواردی است که از سنت‌های مادی فرهنگ ایرانیان محسوب می‌گردد و به شرح زیر هستند:

۱-ابزار:

- فرش و سایبان: در این نگاره علاوه بر فرش زیبایی با حاشیه، متن، لچک و ترنج طلایی و لاجوردی، سایبانی نفیس دارای طرح‌های اسلیمی و گل‌های ختایی ظریف در ترنجی با زمینه لاجوردی و طلایی بر متن آبی کم‌رنگ و حاشیه‌ای دو رو که لایه روی درونی آن که در زاویه دید ما در پایین قابل مشاهده است.
- اسباب پذیرایی: جام طلایی، سینی یا ظرف میوه طلایی و ظرفی سفید و طلایی در دست ندیمه‌های شاهزاده خانم دیده می شود.
- تنبور: تنبوری با کاسه کوچک و دسته ظریف در نگاره توسط یکی از ندیمه‌ها نواخته می‌شود. ظاهرا بر اساس رسوم فرهنگی شاهان، مجلس طرب و تفرج در باغ با نواختن سازی همراه بوده است و دستها و حالت ندیمه دیگری که در مقابل این فرد نشسته، به گونه‌ایست که گویی قصد خواندن آواز دارد.

۲- مکان: این نگاره در فضای باز باغی سرسبز، دارای درختان شکوفه دار زیبا به رنگ سفید است که بساط طرب در کنار جوی آبی که در مقابل جایگاه نشستن شاهزاده خانم چون حوضی مستطیل شکل درآمده، پهن شده است.

۳- پوشاک: شش زن و یک مرد در این نگاره حضور دارند که همگی بالاپوش، زیرجامه، شلوار، کمربند و سرپوشی سفید دارند. لباس شاهزاده خانم بالاپوشی قرمز و زیرجامه‌ای آبی با نقوش ختایی طلایی است. همچنین او سربندی سفید و ساده بر سر دارد. لباس ندیمه‌ها رنگ‌های متنوعی دارد که اغلب ساده و بدون طرح هستند و شاید ندیمه خاصه باشد که بالاپوشش، ختایی‌های طلایی دارد. شاهزاده کمربند و خنجر طلایی رنگی حمایل دارد و نیز، دستاری سفید و کلاهی آبی دارد.

۴- خوراک: در این نگاره انواع میوه‌های در سینی طلایی رنگی در دست ندیمه‌ای است که آماده پذیرایی است. جام نوشیدنی نیز مهیاست.

ب) سنت‌های رفتاری: در این نگاره با حضور متعدد زنان و تنها یک مرد، رسوم رفتاری ویژه‌ای مشاهده می‌شود که به صورت زیر قابل بررسی هستند.

۱) پذیرایی ندیمه‌ها: افرادی که در حال پذیرایی و تدارک تفریح شاهزاده خانم هستند، همگی بانوانی هستند با چهره و پوششی مشابه که البته در رنگ‌های متنوعی ترسیم شده است.

۲) تفرج در طبیعت: تفریح و تفرج در طبیعت و نشستن در سایه درختان، کنار جوی آب همراه با نوازندگان و خدمه از جمله رسوم زندگی شاهزادگان و شاهان ایرانی است.

۳) کشتی گرفتن: کشتی، ورزش باستانی و پهلوانی ایرانیان بویژه خراسانی هاست. گرچه از مکان وقوع نگاره، به اردەبیل یاد شده است اما به نظر می‌رسد نگارگر برای ترسیم صحه کشتی، از تکنینک کشتی باچوخه استفاده کرده و حالت لباس که دامن جامه را بر دوال کمر می بندند نیز یادآور لباس مخصوص این ورزش باستانی خراسان است.

۴) نواختن ساز: توجه به موسیقی و نواختن ساز و خواندن آواز هم از جمله تفریحات مرسوم شاهزادگان ایرانی است که در این نگاره توسط زنان صورت می‌گیرد و باز هم ملاحظات فرهنگی و مذهبی را نشان می‌دهد و در عین حال به وجود نوازندگان و خوانندگان زن در آن عهد نیز اشاره دارد.

ج) سنت‌های گفتاری: این نگاره کتیبه ندارد و در میانه سطور داستان جای گرفته است.

خوانش ثانویه نگاره منتخب شماره ۳: کُشتی دختر بهرام شاه و شاهزاده روم

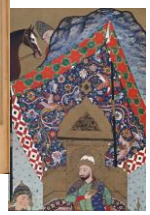
الف) خوانش تصویری وجوه فرهنگی نگاره منتخب ۳

با توجه به گستردگی خوانش تصویری نگاره، نمونه‌هایی از دوره‌ها و مکاتب مختلف نگارگری به‌ویژه آن‌هایی که به‌این دوره زمانی نزدیک‌ترند، آورده خواهد شد و پژوهش بیشتر در این زمینه پیشنهاد می‌شود.

۱-فرش و سایبان: در نگاره‌های مکتب مشهد، سایبان‌های نفیس و اغلب دارای نقوش اسلیمی و ختایی و نیلوفر با رنگ‌هایی روشن و درخشان ترسیم شده است که استفاده از آن در اقلیم خشک خراسان

جهت نشستن در سایه و پرهیز ار آفتاب سوزان، از دیرباز رایج بوده است (تصویر ۱۳.الف). به‌علاوه کاربرد پارچه‌های نقیس با چنین طرح و نقش زیبایی تأکیدی بر جایگه اجتماعی ممتاز افراد است (تصویر ۱۳.ب). در بررسی پیش‌متن‌های احتمالی تصویری نگاره، توجه ویژه نگارگران به کاربرد تزئینات منطبق با طرح‌های پارچه و دست‌بافته‌های هر دوره مشهود است. در این نگاره نیز نقوش مورد استفاده منطبق با دست‌بافته‌ها و پارچه‌های دوره صفویه است (تصویر ۱۳.ج).

الف. بخشی از نگاره منتخب ۳، کُشتی دختر بهرام شاه و شاهزاده روم، کتاب داستان



ب. پادشاهی افراسیاب، شاهنامه تهماسبی، ۹۳۴ ه.ق، موزه متروپولیتن (URL 14)

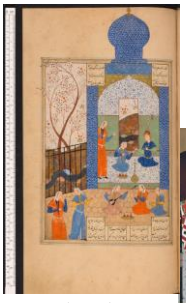
تصویر ۱۳. فرش و سایبان در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

ج. بوزرجمهر استاد بازی شطرنج، شاهنامه تهماسبی، ۹۳۹-۹۳۴ ه.ق، موزه متروپولیتن (URl 15)

۲-خوراک و پذیرایی: پذیرایی و مهمان نوازی از جمله رسوم فرهنگی ایرانیان است که در جشن‌ها و گردهم‌آیی‌ها مرسوم و معمول بوده است (تصاویر ۱۴.ب و ۱۴.ج). این پذیرایی معمولاً در ظروف، جام ها و سینی‌های زرین و ترکیبی از انواع میوه مانند انار و سیب و نوشیدنی است. در این نگاره نیز جام نوشیدنی و ظروف حاوی میوه در دست ندیمه‌های آماده خدمت و ایستاده بر فرهنگ پذیرایی از میهمان در بین ایرانیان به‌ویژه مردم خراسان تأکید دارد (تصویر ۱۴.الف).

الف. بخشی از نگاره منتخب ۳، کُشتی دختر بهرام شاه و شاهزاده روم، کتاب داستان

ب. بازگشتن زال به نزد سام، شاهنامه تهماسبی، مکتب تبریز، ۹۳۹-۹۳۴ ه.ق، موزه متروپولیتن (URl 16)



ج. بهرام در گنبد فیروزه، برگی از خمسه نظامی، ۹۶۰ ه.ق، کتابخانه بادلیان آکسفورد (URl 17)

تصویر ۱۴. خوراک و پذیرایی در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

۳-نواختن ساز: موسیقی در دوران قبل از اسلام در اغلب مواقع با اعتقادات جامعه پیوندی عمیق داشت و از سویی مورد توجه و حمایت برخی حکومت‌ها قرار می‌گرفت، چنانکه مقام نوازندگان را ارج می‌نهادند. به عنوان نمونه از دوره ساسانی بر نقش برجسته‌ای، زنان در حال نواختن چنگ در یک دسته موسیقی تصویر شده‌اند (تصویر ۱۵.ب). در نقاشی‌های مانویان نیز به موسیقی توجه شده است (تصویر ۱۵.ج). در دوره اسلامی، هنر موسیقی فراز و نشیب‌های بسیاری را تجربه کرد. گاهی ممنوعیت دینی داشت که البته در نزد همه صنوف یکسان نبوده است و برخی چون متصوفه آن را ممنوع نمی‌دانستند. در این نگاره نیز نواختن تنبور توسط یکی از زنان در جمعی زنانه بر وجهی از فرهنگ ایرانیان در حفظ حریم خصوصی زنان اشاره دارد و نیز توجه به موسیقی را در فرهنگ ایران نشان می‌دهد که نوازندگان زن نیز در آن حضور دارند (تصویر ۱۵.الف).

الف. بخشی از نگاره منتخب ۳، کُشتی دختر بهرام شاه و شاهزاده

ب. بانوان چنگ نواز، طاق بستان، دوره ساسانی(اکبری تیرآبادی، ۱۳۸۹: ۳۵)

ج. بربط نواز عصر مانی، قرن سوم میلادی (اکبری تیرآبادی، ۱۳۸۹: ۵۷)

تصویر ۱۵. نواختن ساز در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

الف. بخشی از نگاره منتخب ۳، کُشتی دختر بهرام شاه و شاهزاده روم، کتاب داستان، کتابخانه بادلیان آکسفورد

ب. سلطان حسین میرزا در تفرجگاه، مرقع گلشن، ۸۵۴ه.ق، موزه هنرهای معاصرکاخ گلستان (URI 18)

تصویر ۱۶. تفرج در طبیعت در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

۴-تفرج در طبیعت: تفرج در باغ از جمله وجوه فرهنگی رایج در میان اقوام مختلف ایرانی است. در خراسان هم توجه به طبیعت و تفرج در باغ های سرسبز کلات ها در دل کویر، از جمله وجوه فرهنگی مردمان این خطه است. در این نگاره نیز تفرج شاهزاده و ندیمه‌هایش در مرغزاری سرسبز و زیبا نشام از فرهنگ طبیعت دوستی ایرانیان دارد (تصویر ۱۶.الف). در مرقع گلشن، تفرج سلطان حسین میرزا در باغ تصویر شده است (تصویر ۱۶.ب). درون و بیرون باغی از نمای بالایی نشان داده شده است.

الف. بخشی از نگاره منتخب ۳، کُشتی دختر بهرام شاه و شاهزاده روم، کتاب داستان، کتابخانه بادلیان آکسفورد

ب. کشته شدن شیده به دست کیخسرو، شاهنامه تهماسبی، ۹۳۹-۹۳۴ ه.ق، موزه متروپولیتن (URL 19)

تصویر ۱۷. تفرج در طبیعت در متن و پیش‌متن های تصویری احتمالی آن

۵-کُشتی: کشتی به عنوان ورزش باستانی مطرح ایرانیان در نگاره‌های بسیاری در صحنه‌های نبرد ترسیم شده است مانند تصویر که کشتی کیخسرو و شیده را نشان می‌دهد (تصویر ۱۷.الف).

در خوانش ثانویهٔ این نگاره (تصویر ۱۷.ب) و بررسی پیش‌متن‌های تصویری آن، تصویری که در آن حریف مرد و زن در حال کشتی گرفتن باشند، یافت نشد. در صحنه‌های کشتی مردان در نبرد هم تماس بدنی بیشتری دیده می‌شود. ترسیم این حالت در کشتی شاهزاده خانم و شاهزاده رومی در این نگاره بر مبنای ملاحظات فرهنگی و مذهبی صورت گرفته است و حتی لباس شاهزاده خانم به طور کامل پوشیده است. به‌علاوه با توجه به فرم لباس ها که دامن آنها در کمر فرو رفته و جمع شده است، شباهت آن با کشتی باچوخه خراسان پیداست.

ب) خوانش کلامی‌نگاره منتخب ۳

این نگاره کتیبه ندارد و در میانه سطور داستان جای گرفته است. این سطور در بالا و پایین این نگاره حاوی مطالب زیر است:

« قبول کردند و هر دو برخاستند و چنانکه قاعده باشد جهت کشتی میان را چست ببستند و چون دو شاخ

گل بر یکدیگر پیچیدند. آخر الامر شاهزاده جهانیان زیادتی کرده آن رعنا را بر سر دست آورده بر زمین زد. چون دختر بیفتاد شاهزاده از روی سینه وی برخاست و دیگرباره بعیش و نشاط بنشستند...» (متن کتاب داستان، ۹۷۲ ه.ق: ۱۷). اشاره به قاعده کشتی و قوانین آن در اینجا ذکر شده است: بستن میان به‌گونه‌ای که مزاحم حریف نباشد و پایان کشتی و ظفر با بر زمین زدن حریف. همچنین در ابتدای جمله به مذاکرات کلامی این دو و قبول طرفین اشاره شده است. بیشتر توافقات در گذشته به صورت قراردادهای شفاهی و کلامی بوده است و جز موارد مهم که توسط کارگزاران حکومتی ثبت می شده، باقی توافقات شفاهی بوده است که به ارزش قول و عمل بدان اشاره دارد.

پیش‌متن های احتمالی نگاره منتخب ۱	وجوه فرهنگی بینامتنیت حتمی‌در خوانش اولیه					
	عصایجواهر نشان	پرندگان شکاری	زین و یراق اسب	شکار	پوشاک	داغ نهادن بربدن
درون فرهنگی	✓	✓	✓	✓	✓	✓
برون فرهنگی	✓	✓	✓	✓		✓
پیش‌متن های احتمالی نگاره منتخب ۲	وجوه فرهنگی بینامتنیت حتمی‌در خوانش اولیه					
	کعبه	مسجد الحرام	حج گزاردن		احترام به امام	لباس احرام
درون فرهنگی	✓	✓	✓		✓	✓
برون فرهنگی	✓	✓	✓		✓	✓
پیش‌متن های احتمالی نگاره منتخب ۳	وجوه فرهنگی بینامتنیت حتمی‌در خوانش اولیه					
	فرش و سایبان	خوراک و پذیرایی	نواختن ساز	تفرج در طبیعت	پوشاک	کُشتی
درون فرهنگی	✓	✓	✓	✓	✓	✓
برون فرهنگی	✓	✓	✓			

جدول۲. خوانش بینافرهنگی نگاره های منتخب (منبع: نگارندگان).

خوانش بینافرهنگی نگاره‌های منتخب

وجوه فرهنگی در خوانش‌های اولیه و ثانویه نگاره‌ها دارای پیش‌متن‌های درون یا برون فرهنگی است (جدول ۲). به نظر می‌رسد در نگاره منتخب ۱، با موضوع شکار، پیش‌متن‌های احتمالی وجوه فرهنگی چون حمل عصای جواهرنشان و... می‌توانند از نگاره‌های پیشین تمدن‌های اولیه بین النهرین و مادها و هخامنشیان برگرفته شده باشند. رسم نشانه و داغ بر بدن میان بومیان دیگر مذاهب نیز به چشم می‌خورد و از این نظر می‌تواند پیش‌متن احتمالی برون فرهنگی نیز باشد. همچنین تمامی وجوه فرهنگی که در نگاره منتخب ۲ بدان‌ها پرداختیم؛ کعبه، مسجد الحرام و... دارای پیش‌متن‌های برون‌فرهنگی و درون‌فرهنگی بسیاری است که از حقیقت دین و مذهب تشیع و آداب و باور شیعه در عصر صفوی ناشی می‌شود. به‌علاوه بررسی پیش‌متن‌های احتمالی درون و برون‌فرهنگی نشان می‌دهد که نگاره منتخب ۳ با توجه به روند داستانی آن، بیشتر دارای پیش‌متن‌های درون‌فرهنگی و مصادیقی چون پوشاک، تفرج در طبیعت و کُشتی است که با وجود اصالت رومی شاهزاده، بر اساس فرهنگ ایرانی ترسیم شده است.

نتیجه گیری

در پژوهش حاضر به بررسی آثار مصور مکتب کتاب آرایی مشهد پرداختیم و ضمن معرفی آن‌ها تلاش نمودیم بر اساس آرای مایکل ریفاتر، به پرسش‌های اصلی پژوهش پاسخ دهیم: ۱- در خوانش اولیه متون مکتب نگارگری مشهد چه وجوهی از فرهنگ عامه عصر ابراهیم میرزای صفوی مشهود است؟ ۲- در خوانش بینافرهنگی ثانویه، پیش‌متن‌های احتمالی کلامی و تصویری این متون کدامند؟ در پاسخ به پرسش اول به نظر می‌رسد می‌توان گفت بسیاری از سنت‌های فرهنگ عامه مردم خراسان در عصر ابراهیم میرزای صفوی در این نگاره نمود یافته است؛ از جمله: جامه مرسوم مردان و زنان امانند سربند سفید زنان و عمامه سفید مردان که به مقتضای هوای گرم و خشک خراسان استفاده می‌شده است، آداب و رسومی چون پذیرایی و مهمان‌نوازی، موسیقی مقامی، تفرج در باغ و استفاده از فرش و سایبان‌های منقوش که با توجه به

اصول نگارگری رایج در این دوره چون اسلیمی، ختایی، نیلوفر، واق و گره در تزئینات اجزای نگاره ترسیم شده‌اند. به‌علاوه توجه به آیین‌های مذهبی چون مناسک حج، لباس احرام و نمایش خاص کعبه و مسجدالحرام در کنار آیین داغ نهادن صوفیه از جمله وجوه فرهنگی منعکس شده در نگاره‌های مکتب مشهد است. همچنین قبول مذهب تشیع و احترام به امام به‌ویژه در سایه وجود مضجع شریف امام رضا (ع) در مشهد، مورد توجه ویژه واقع شده است، چنانکه در این دوره به گواهی تاریخ شاهد توجه ویژه شاهان صفوی به مشهد و تشرف ایشان به زیارت این بارگاه مبارک بوده و رسم زیارت و رعایت آداب آن در احوالات ایشان ذکر شده است. دیگر رسوم دربار از جمله مراسم شکار شاهی با خدم و حشم و پرندگان شکاری، ورزش‌هایی چون کُشتی در قالب رقابتی سنتی و ایرانی نیز از جمله مراسم فرهنگی نمودیافته در نگاره‌هاست. در پاسخ به پرسش دوم، بررسی پیش‌متن‌های درون و برون فرهنگی وجوه مذکور در نگاره منتخب نشان می‌دهد که پیش‌متن‌های تصویری و کلامی بسیاری از این وجوه با وجود تفاوت‌هایی در صورت و شکل ظاهری، در گذشته فرهنگی ایرانیان مسبوق به سابقه بوده و به بیان دیگر بسیاری از این وجوه فرهنگ عامه دارای پیش‌متن‌های احتمالی تصویری و کلامی درون فرهنگی هستند. به طور کلی خوانش بینامتنی متون مصور مکتب مشهد نشان می‌دهد که عناصر فرهنگی بسیاری از جمله سنت‌های مادی، رفتاری و گفتاری، اغلب مبتنی بر پیش‌متن‌های تصویری احتمالی درون‌فرهنگی ایرانی به‌ویژه خراسان بزرگ در عهد ابراهیم میرزای صفوی و در کتابخانه این شاهزاده هنرپرور منعکس شده است که وجوه بسیاری از فرهنگ عامه و زندگی روزمره مردمان آن دوره را آشکار می‌سازد.

سپاسگزاری: این پژوهش برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت راهنمایی خانم دکتر فرخ‌فر و آقای دکتر هاشم حسینی است که از زحمات و همراهی ایشان صمیمانه سپاسگزارم.

پی‌نوشت

[1] Michael Riffaterre
[2] Semiotic theory
[3] Ferdinand de Saussure
[4] Mikhail Bakhtin
[5] Julia Kristeva
[6] Roland Barthes
[7] Loran Jenny

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۹). **نگارگری ایران؛ پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران**، جلد دوم، تهران: سمت.

فرخ فر، فرزانه، طاهر، زهره. (۱۳۹۹). واکاوی فولکلور مادی رنگ بر بستر فرهنگ عصر صفوی (مطالعه موردی: مکتب کتاب‌آرایی مشهد، نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا، *جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۲، شماره ۲*، ۱۷۳-۱۹۸.

اشرفی، م.م. (۱۳۸۴). ***سیر تحول نقاشی ایران سده شانزدهم میلادی***، مترجم: زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.

اشرفی، م.م. (۱۳۸۹). ***مینیاتورهای نسخه‌های خطی جامی در قرن شانزدهم***، ترجمه عربعلی شروه. تهران: شباهنگ.

اکبری تیرابادی، نینا (۱۳۸۹). ***نگاهی به نقوش آلات موسیقی دوره ساسانیان و تداوم آنها***، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: غلامعلی حاتم، دانشکده هنرهای کاربردی، تهران: دانشگاه هنر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۸). ***نقّاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***، تهران: زر و سیمین.

جامی، نورالدین عبدالرحمن: (۱۳۷۸). مثنوی هفت اورنگ، به کوشش مرتضی ندرس گیلانی، چاپ هفتم، تهران: مهتاب.

حسن‌زاده، شهریار (۱۳۹۳). ***نگاهی به ادبیات عامیانه در عصرصفوی***، بهارستان سخن، دوره ۱۱، شماره ۲۶، ۲۲۱-۲۴۸.

دادور، ابوالقاسم، ابراهیم زاده، فرزام، مبینی، مهتاب (۱۳۹۱). ***نقش شکار در دوره عیلام نو***، جلوه هنر، دوره ۵، شماره ۱۰، ۵-۱۹.

سیمپسون، ماریانا شرو (۱۳۸۲). ***شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران. شاهکارهای نقاشی از قرن***

دهم، مترجم: عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، ویرایش: آیدین آغداشلو. تهران: نسیم دانش.

طاهر، زهره، فرخ فر، فرزانه و فدوی صبا: (۱۴۰۲). «بازتاب باورهای دینی و فرهنگی عصر صفوی در نمادپردازی نگاره‌های نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا (با تاکید بر دو داستان «یوسف و زلیخا» و «لیلی و مجنون»)»، **نگره**، شماره ۶۷، ۸۷-۱۰۱.فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۸۱). ***فرهنگ‌عامه و ادبیات‌عامیانه فارسی***، کتاب ماه‌هنر، دوره ۲۵، شماره ۴۳ و ۴۴، ۸۲-۸۵.

فتح زاده، حسن، دارابی، مرضیه، مصطفوی، شمس الملوک، (۱۳۹۷). ***انقلاب در زبان: مبانی نظریهٔ معنا نزد کریستوا***، متافیزیک، دوره ۱۰، شماره ۲۶، ۱۷-۳۲.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها***، تهران: سخن.

نبی‌زاده، مجید و موسوی‌شیلگانی، سیده‌مهسا (۱۳۹۸). ***بررسی‌تطبیقی تأثیر فرهنگ بر معماری و طراحی لباس با تمرکز بر مقطع تاریخی دوره‌صفویه***، شباک، دوره ۵، شماره ۴۸، ۷۲-۶۳.

یاوری، حسین و مسیحا، مریم (۱۳۸۹). ***فرهنگ عامه***، تهران: آذر.

References

Agha Gholizadeh, A, (1998). Contemporary Political Graphics of Iran. ***HONAR-HA-YE-ZIBA HONAR-HA-YE TAJASSOMI***, *3*, 29 – 45 (Text in Persian).

Ahmadi, Sh. Farrokhfar, F. (2020). ***Mashhad Book Designing School and Its Role in Development of Painting in Safavid Dynasty***, Journal of Great Khorasan, 11(40), 38-19.

Akbari Tirabadi, N. (2010), ***Musical Research Designs in the Sassanian Period***, master's thesis, supervisor: Gholam Ali Hatem, Faculty of Applied Arts, Tehran: University of Art. (Text in Persian).

Ashrafi, M.M. (2005). ***The Evolution of Iranian Painting in the 16th Century AD***, translated by: Zohra Feizi, Tehran: Iranian Academy of Arts. (Text in Persian).

Ashrafi, M.M. (2010). ***Miniatures of Jami Manuscripts in the 16th Century***, Translated by: Arabali Shrouh. Tehran: Shabahang. (Text in Persian).

Azhand, Y. (2020). ***A Research on Persian Painting and Miniatur,*** (2nd ed), Tehran: Samt Publication, (Text in Persian).

Dadvar, A., Ebrahimzadeh, F., Mobini, M. (2017), ***The Role of Hunting in the New Elam Period***, Glory of Art, 10, 5-19. (Text in Persian).

Fathzadeh, H., Darabi, M., Mostafavi, Sh. (2017), ***The Revolution in Language: The Basics of Kristova's Theory of Meaning***, Metaphysics, 26, 17-32. (Text in Persian).

Fazeli, N. (2012). ***Folk Culture and Persian Folk Literature***, Mah-e-hanar book, 39, 1-24. (Text in Persian).

Graham, A. (2011). ***Intertextuality***, translated by: Payam Yazdanjo, Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).

Hassanzadeh, Sh. (2013). ***A look at Folk Literature in the Safavid Era***, Baharestan Sokhan, 26, 248-221. (Text in Persian).

Kristeva, J. (1984), ***Revolution in Poetic language***, New York: Columbia University Press.

Nabizadeh, M., Mousavishilgani, M. (2018). ***Comparative Study of the Influence of Culture on Architecture and Clothing Design, Focusing on the Historical Period of the Safavid Period,*** Shabak, 48, 72-63. (Text in Persian).

Namvar Motlagh, B. (2011). ***An Introduction to Intertextuality: Theories and Applications***, Tehran: Sokhan. (Text in Persian).

Pakbaz, R. (2008). ***Iranian Painting from Ancient Times to Today***, Tehran: Zar and Simin.

Simpson, M. S. (2012***). Iranian Poetry and Painting, Supporting Iranian Art. Painting Masterpieces from the 10th Century***, Translated by: Abdul Ali Barati & Farzad Kayani, Tehran: Nasim Danesh. (Text in Persian).

Simpson, M. S. (1998). ***Discovering Shaykh-Muhammad in the Freer Jami***, Ars Orientalise, 28, 104-114.

Simpson, M. S. (1997). ***Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran***, New Haven & London: Yale University Press.

Soudavar, A. (2013). ***The Patronage of the Vizier Mirza Salman***, ***Muqarnas***, Leiden: Brill, 30, 213-234.

Riffaterre, M. (1978). ***Semiotics of Poetry***, (1st.ed). Bloomingston ،Indiana University Press.

Yavari, H., Masiha, M. (2010). ***Popular Culture***, Tehran: Azar Publication. (Text in Persian).

URLs

URL1. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446265 (access date: 2022/4/21).

URL2.https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/9d7d382f-9ea8-42e3-bd86-5ccb1bde5854/ (access date:2022/4/21).

URL3.https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/58/Khashayar_shah.JPG/220px-Khashayar_shah.JPG (access date: 2022/4/21).

URL4.https://www.metmuseum.org/art/metpublications/A_Kings_Book_of_Kings_The_Shah_nameh_of_Shah_Tahmasp (access date: 2022/4/21).

URL5. https://hakimnezami.org/web/image/13606/31.jpg (access date: 2022/4/21).

URL6. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452171?pos=5 (access date: 2022/4/21).

URL7. https://img9.irna.ir/d/r2/2022/06/11/3/169738

652.jpg?ts=1654924433624 (access date: 2022/4/21).
URL8.https://fotografia.islamoriente.com/sites/default/files/image_field/Obras_Maestras_de_la_Miniatura_Persatomado_del_Shahname_del_gran_poeta_iran%C3%AD%2C_Ferdowsi%2C_Edici%C3%B3n_Shah_Tahmasbi_35_3.jpg (access date: 2022/4/21).
URL9. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452171?pos=5 (access date: 2022/4/21).
URL10.https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Sultan_Muhammad_005.jpg (access date: 2022/4/21).
URL11.https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/70/Mohammed_kaaba_1315.jpg/200px-Mohammed_kaaba_1315.jpg (access date: 2022/4/21).
URL12. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_fs001r (access date: 2022/4/21).
URL13.https://www.metmuseum.org/art/metpublications/A_Kings_Book_of_Kings_The_Shah_nameh_of_Shah_Tahmasp (access date: 2022/4/21).
URL14.https://www.metmuseum.org/art/metpublications/A_Kings_Book_of_Kings_The_Shah_nameh_of_Shah_Tahmasp (access date: 2022/4/21).
URL15. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140009555 (access date: 2022/4/21).
URL16.https://www.metmuseum.org/art/metpublications/A_Kings_Book_of_Kings_The_Shah_nameh_of_Shah_Tahmasp (access date: 2022/4/21).
URL17.https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/7d185003-d35f-4381-aef8-a6b12c6e6b94/ (access date: 2022/4/21).
URL18.https://fotografia.islamoriente.com/sites/default/files/styles/pin/public/image_field/Miniatura-_Soltan_Husein_Mirza_en_paseo_2.jpg?itok=WpZ5Hn56 (access date: 2022/4/21).
URL19.https://www.metmuseum.org/art/metpublications/A_Kings_Book_of_Kings_The_Shah_nameh_of_Shah_Tahmasp (access date: 2022/4/21).

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۹۰-۷۶
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تحلیل کنش تعامل‌گرانه مخاطب با هنر رایانه‌ای تعاملی از منظر دیوید راکبی[1]

سید محمد طاهری قمی [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۰۹/۱۸

چکیده

دیوید راکبی هنرمند برجسته کانادایی است که به دلیل کاوش در آثار هنری تعاملی و مبتنی بر رایانه شناخته شده است. در این پژوهش جنبه‌های کلیدی کنش تعامل‌گرانه مخاطب هنر رایانه‌ای از دیدگاه راکبی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. کنش تعامل‌گرانه از مجرای گرایش‌های تعامل‌گرایانه نخستین نیت هنرمند در مشارکت دادن مخاطب در ایجاد و تغییر اثر هنری فراتر رفته و به مرحله گفتمان تجربی دوطرفه وارد می‌گردد. هدف از این جستار دریافت تحلیلی از تفکر منسجم و الگومدار و بهره‌مندی از آن در طرح‌ریزی و اجرای هنرهای معاصر رایانه‌ای با تأکید بر تعامل کنشی با مخاطب است. پژوهش حاضر از نوع نظری بوده و به روش توصیفی - تحلیلی و با رویکرد کیفی و بهره‌گیری از اسناد کتابخانه‌ای و الکترونیکی به این پرسش پاسخ داده است: "کنش تعامل‌گرانه مخاطب هنرهای رایانه‌ای از منظر دیوید راکبی دارای چه مؤلفه‌هایی است؟" یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که دیدگاه دیوید راکبی در مورد کنش تعاملی مخاطب با هنر رایانه‌ای بر تعامل فعال، تعامل تجسم‌یافته، گفتگو و آفرینش مشترک، انعکاس و آگاهی، میانجی‌گری فناوری، درگیری حسی، بازخورد و پاسخگویی، پیامدهای اجتماعی و اخلاقی و مرزهای سیال تأکید دارد.

کلید واژه‌ها: هنر رایانه‌ای تعاملی، تعامل، کنش، دیوید راکبی

1. DOI: 10.22051/jjh.2023.45057.2052

۲. استادیار گروه ارتباط تصویری دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. mehromah2006@gmail.com

مقدمه

منظر رایج در رابطه با کنش هنری و ادراک مخاطب آن است که هنرمند ردپای خود را در شیء یا پیامی خاص (اثر هنری) برجا می‌گذارد و عده‌ای دیگر، اعم از دریافت‌کنندگان، عموم مردم و منتقدان آن را ادراک می‌کنند، می‌بینند، می‌خوانند و تفسیر و ارزیابی می‌کنند. بااین‌حال، محیط فناورانه فرهنگی نوظهور در عصر جدید، با انکار تمایز بین انتشار و دریافت، آفرینش و تفسیر، موجب پیدایش گونه‌های جدید هنر می‌شود. این گونه‌های جدید به مخاطبانی که دیگر به معنای واقعی، مخاطب نیستند امکان می‌دهد تا روش-های دیگری، نظیر تعامل، ارتباط و آفرینش را تجربه کنند. این امر، مخاطب را از حالت منفعل و صرفاً دریافت‌کننده به کنشگری فعال مبدل می‌کند. دیدگاه راکبی در مورد کنش تعاملی مخاطب با هنر رایانه‌ای بر نقش شرکت‌کننده به‌عنوان یک همکار فعال در فرایند خلق و معناسازی، تأکید می‌کند. او معتقد است که تعامل، عنصری حیاتی در جذب مخاطب و به چالش کشیدن مفاهیم سنتی تماشاگر منفعل است. این موقعیت تا حدود زیادی به توصیف شرایط هنر رایانه‌ای نزدیک می‌شود. جایی که تعامل به مؤلفه‌هایی چون آفرینش، اجرا و ارزیابی افزوده می‌شود. دیوید راکبی سهم قابل‌توجهی در زمینه هنر تعاملی رایانه‌ای داشته است و دیدگاه او در مورد این رسانه با تمرین و کاوش هنری خودش شکل‌گرفته است. راکبی هنر رایانه‌ای تعاملی را وسیله‌ای برای کشف تعامل پیچیدهٔ بین انسان، فناوری و محیط می‌داند. پژوهش پیش رو، با هدف دریافت تحلیلی از تفکر منسجم و الگومدار و بهره‌مندی از آن در طرح‌ریزی و اجرای هنرهای معاصر رایانه‌ای با تأکید بر تعامل کنشی با مخاطب، از منظر دیوید راکبی که خود ازجمله هنرمندان و پژوهشگران شاخص معاصر در این حوزه است، در صدد پاسخگویی به این پرسش صورت می‌پذیرد: "کنش تعامل‌گرانه مخاطب هنرهای رایانه‌ای از منظر دیوید راکبی دارای چه مؤلفه‌هایی است؟"

در بخش‌های پیش رو، ضمن مروری بر مفاهیم بنیادین و تبارشناسی واژگان کلیدی، به‌اختصار به معرفی دیوید راکبی و آثار او پرداخته خواهد شد. سپس بر مفاهیمی که از نظریات راکبی در باب نقش مخاطب فعال در هنر رایانه‌ای تعاملی دریافت شده است، تأکید و تشریح صورت خواهد پذیرفت. در آخر نیز بر اساس اطلاعات طبقه‌بندی شده در بخش‌های پیشین، جمع‌بندی و دریافت نتایج مبتنی بر اهداف و سؤالات پژوهش، ارائه خواهد شد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های ارزشمندی در باب چیستی و کیفیات هنر تعاملی صورت‌پذیرفته است که به شکلی مستقیم یا غیرمستقیم می‌تواند بر غنای مبحث حاضر بیافزاید. برخی از این پژوهش‌ها از منظر فلسفی و بعضی دیگر از نظرگاه فنی به این حوزه ورود کرده‌اند.

اعظم حکیم و زهرا رهبرنیا (۱۴۰۰) در مقاله «تجربه *زیبایی‌شناختی در هنر تعاملی (بر اساس نظریه جان دیویی)*» نشان داده‌اند که دریافت هنر تعاملی می‌تواند یکی از نمونه‌های تجربه زیبایی‌شناختی به شمار آید. همچنین عواملی همچون تعامل، عمل و عکس‌العمل و هم چنین نزدیک‌شدن جایگاه مؤلف و مخاطب، هنر فاخر و نازل، سوژه و ابژه، ابزار و نتیجه مرز مشترک میان هنر تعاملی و نظریه دیویی را سامان می‌بخشد. محمد اکوان و دیگران (۱۴۰۰) در مقاله خود تحت عنوان «*واکاوی نگرش دلوز درباره هستی انسان و نسبت آن با مخاطب در هنر تعاملی*» به این نگرش دست یافته‌اند که بنا بر تعریف بدن بدون اندام، مخاطب هنر تعاملی با مجموعه‌ای از بالقوگی‌های منحصربه‌فرد روبه‌رو است که انتخاب از میان آن‌ها، روند شکل‌گیری اثر هنری را به شیوه‌ای بی‌قاعده و ریزوم گونه هدایت می‌کند که این اثر در طی مسیر و در لحظه به ظهور می‌رسد و همواره میان قوه و فعلیت قرار دارد و در نهایت این تعریف با عبارت فلسفی صیرورت از دیدگاه دلوز، همسان است. محمدجواد صافیان و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله «*تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی*» به این نتیجه رسیده‌اند که در هنر تعاملی مخاطب دیگر تنها یک نظاره‌گر صرف نیست؛ بلکه با انجام کنش، خود در فرایند خلاق تولید اثر شرکت می‌کند. به عقیده آنان، مرلوپونتی در نظراتش بیان می‌کند که در هنر تعاملی، تمایزی میان سوژه و ابژه نیست و هر دو

در تعامل با هم است که شکل می‌یابند. محبوبه طاهری و زهرا رهبرنیا (۱۳۹۷) در مقاله «*رسانه هنر تعاملی در تبلیغات خدمات عمومی در گفتمان پسامدرن*» معتقد است تبلیغات خدمات عمومی، فضای گفتمان هنر را به‌صورت هنر تعاملی نمایش می دهد. همچنین مشارکت مخاطبان، مشارکت اجتماعی هنر با ارتباط دوسویه در گفتمان کنش اجتماعی دموکراتیک در جامعه مدنی پست‌مدرن را به وجود آورده است. زهرا رهبرنیا و فاطمه مصدری (۱۳۹۴) در مقاله «*تأثیر رسانه‌های نوین بر تعاملی شدن هنر جدید با رویکردی به نظریه هنر در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی*» به این نتیجه رسیده‌اند که هنر جدید از رسانه‌های نوین تأثیر پذیرفته و تبدیل به هنری تعاملی شده است. نیز هنرمند امروز، با کمک فناوری های نوین رسانه‌ای، مخاطب آثـار هنری خود را منفعل و مجهول‌الهویه نمی‌خواهد، بلکه مترصد آن است که نقشی پویا و فعال در فرایند خلـق و سودمندی اثر، داشته باشد. عرفان قادری و محسن مراثی (۱۳۹۳) در مقاله «*پژوهشی در تعریف و تحدید انواع هنرهای مشارکتی – تعاملی*» نشان داده‌اند که برخلاف آنچه در منابع مختلف دیده می‌شود و آن‌طور که هنرمندان با سهل‌انگاری و بدون توجه به بار معنایی هر اصطلاح آثار خود را "تعاملی"، "مشارکتی" یا "اینترنتی" می‌نامند، هر کدام از این مقولات، تعریف و عنوان ویژه خود را دارند و این آثار در هشت گونه متفاوت قابل‌طبقه‌بندی هستند. دیوید راکبی (۱۹۹۵) در مقاله خود با عنوان «*تبدیل آینه‌ها: ذهنیت و کنترل در رسانه‌های تعاملی*[۱]» به نقش مخاطب و کنش‌های وی در هنر تعاملی و ویژگی‌های جلوه انعکاسی آن در خلق اثر هنری مشترک پرداخته است. آزاده دهقانی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «*چیدمان‌های تعاملی: تجربه‌های واقعی در فضاهای مجازی*» دیوید راکبی را ازجمله هنرمندان پیش‌گام در عرصه چیدمان هنرهای تعاملی ویدئویی و نخستین مبدع *سیستم بسیار عصبی*[۲] (۱۹۸۲) می‌داند که در آن از دوربین‌های ویـدئویی، پردازشـگرهای تصویر، رایانه، سینتی‌سایزر و سیستم صوتی استفاده شده بود تا فضایی خلق شود که در آن حرکات بیننده، صدا - موسیقی بیافریند؛ بر اساس حرکاتی که کاربر مقابل دستگاه انجام می‌داد، در صدا و موسیقی مـوجود در اثـر، تغییراتی هماهنگ ایجاد می‌شد.

پژوهش‌های متعدد و البته ارزشمند دیگری نیز با رویکرد مطالعات موردی به بررسی مفاهیم و کارکردهای هنر تعاملی پرداخته‌اند. پژوهش حاضر علاوه بر برخی مباحث مطروحه از منظری متفاوت، به بررسی نقش مخاطب فعال و مکانیسم کنشگری او در هنر تعاملی از منظر دیوید راکبی، یکی از تأثیرگذارترین هنرمندان تعاملی معاصر، پرداخته و دستاوردهای وی را بر این بستر واکاوی خواهد کرد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع نظری بوده و به روش توصیفی - تحلیلی و با رویکرد کیفی و بهره‌گیری از اسناد کتابخانه‌ای و الکترونیکی تنظیم شده است. نمونه‌های بررسی شده مشتمل بر تعدادی از آثار تعاملی دیوید راکبی است.

۱- تبارشناسی و تعریف واژگان و اصطلاحات محوری

۱-۱ کنش[۳]

واژه "کنش" یا "اَکت[۴]" به معنای کار - عمل - اقدام‌کردن و "اَکشن[۵]" به معنای عمل - واکنش - عملیات نظامی و "اَکتور[۶]" به معنای هنرپیشه - بازیگر و "اَکتیو[۷]" به معنای فعال، همگی از واژه "اَگِره[۸]" لاتینی به معنی انجام‌دادن و "پِرفورم[۹]" به معنی اجراکردن و بازی‌کردن سرچشمه گرفته‌اند. اسم‌مفعول فعل یاد شده "اَکتوس[۱۰]" است. اسم‌فاعل لاتینی این فعل، یعنی "اَکتور"، نیز تقریباً هم‌زمان با همان فعل به زبان انگلیسی راه یافت؛ هرچند در ابتدا اندکی در مضامین فنی حقوقی در زبان انگلیسی متداول نبود (آیتو، ۱۳۸۶: ۱۳).

در فیزیک، کنش، نمودی از پویایی یک سیستم فیزیکی است که از طریق آن معادلات حرکت سیستم به کمک اصل کوچکترین واحد حرکت، به دست می‌آیند (Goodman, 1993: 22).

در فلسفه، کنش، به‌صورت نظریه‌ای مطرح می‌شود که درخصوص فرایندهای علّی - ارادیِ حرکات بدنی انسان، از نوع کمابیش پیچیده، تبیین می‌شود. این حوزه فکری، علاقه عمیق فلاسفه را از زمان *اخلاق*

نیکوماخوس[11] ارسطو[12] تابه‌حال به خود جذب کرده است (Wilson & others, 2016: 78).

در جامعه‌شناسی عملی، کنش‌ها و واکنش‌های افراد، در بطن جامعه، درنظرگرفته می‌شود. به گفته ماکس وبر[13]، کنش تا آنجا که معنای ذهنی رفتار دیگران را در نظر می‌گیرد و در مسیر خود جهت‌گیری می‌کند، اجتماعی محسوب می‌شود (Weber, 1978: 4). بر این اساس، کنش، در وجه اجتماعی خود، از تأکید و درنظرگیری خلق معانی و مفاهیم در ذهن مخاطبان و انتخاب سویه‌های عملی در راستای تغییر و یا ایجاد مفاهیم خودآگاه و هدفمند، صورت می‌پذیرد. بدیهی است که این سوگیری به نیت تأثیرگذاری آگاهانه انجام می‌شود.

در حوزه زبان‌شناسی و روان‌شناسی "کنش گفتاری[14]" به عملی گفته می‌شود که درنتیجه یک گفته عمدی رخ می‌دهد. زمانی‌که گفته‌ای تحریک‌آمیز و عمدی بیان می‌شود، به‌قصد اینکه جریان یا کنشی برانگیخته شود، صحبت از کنش گفتاری به میان می‌آید. از نمونه‌های دیگر کنش گفتاری می‌توان سلام‌کردن، پوزش‌خواهی، توصیف یک چیز، پرسیدن، دستوردادن، قول‌دادن و نظایر آن را نام برد (Austin, 1975: 91). همچنین کنشِ غیر بیانی یا کنش منظوری یا کنشِ غیرمستقیمِ زبانی که توسط آستین، بنیان‌گذار نظریه کنش گفتاری مطرح شد، به معنای انجام‌گرفتن عملی به کمک یک پاره‌گفتار[15] است. برای مثال، هنگامی‌که قول می‌دهیم، سؤال می‌پرسیم، فرمان یا اخطار می دهیم، به عبارتی در مقام یک گوینده، وجهی از بیان یک گفتار منظوری را دنبال می‌کنیم (همان: ۹۵).

۱-۲ تعامل[16]

واژه تعامل یا برهم‌کنش، در زبان انگلیسی "اینتراکشن" خوانده شده و از دو بخش "اینتر[17]" به معنای میان دو چیز بودن، مترادف "بتوین[18]" (آیتو، ۱۳۸۶: ۶۶۹) و "اکشن" به معنای کنش و عمل، تشکیل شده است. تعامل یا برهم‌کنش، عملی است که میان دو یا چند موجود، پدیده، یا فرایند که اثر متقابل برهم دارند، رخ می‌دهد. هنگامی‌که دو یا چند چیز، به کنش و واکنش با هم می‌پردازند، گویند که آنها با یکدیگر تعامل دارند. تعامل در اجسام می‌تواند حالت آن‌ها را تغییر داده یا بر شیوه تغییرات در اجسام تأثیر بگذارد. همچنین در پدیده‌ها، تعامل، موجب به‌وجودآمدن پارامترهای اضافی می‌شود که باید در محاسبه‌ها منظور شوند. تعامل به فرایند ارتباط میان افراد، اشیا یا سیستم‌ها اشاره دارد. این یک جنبه اساسی از زندگی انسان است و نقش مهمی در زمینه‌های مختلف از جمله اجتماعی، فناورانه و زیست‌شناسانه ایفا می‌کند. در ادامه به‌اختصار، چند حوزه شاخص از مفهوم تعامل معرفی می‌گردد:

- **تعامل اجتماعی[19]**

تعامل اجتماعی، تبادل افکار، اطلاعات و عواطف بین افراد است. این شامل اشکال مختلفی مانند ارتباط کلامی (مکالمه)، نشانه‌های غیرکلامی (زبان بدن، حرکات) و ارتباطات نوشتاری (پیام‌های متنی و ایمیل) است. تعاملات اجتماعی برای ایجاد روابط، انتقال ایده‌ها و حفظ نظم اجتماعی ضروری است.

- **تعامل انسان و رایانه[20]**

به تعامل بین انسان و رایانه یا سایر دستگاه‌های دیجیتال اشاره دارد. تمرکز آن بر طراحی رابط‌های کاربرپسند است که ارتباط کارآمد و مؤثر بین کاربران و فناوری را تسهیل می‌کند. طراحی رابط کاربری، آزمایش قابلیت استفاده، و تحقق تجربه کاربری[21]، اجزای حیاتی آن هستند.

- **تعامل انسان و ماشین[22]**

این مدل از تعامل، فراتر از رایانه‌ها، به تعاملات بین انسان و ماشین‌های مختلف، مانند ربات‌ها، سیستم‌های اتوماسیون و وسایل نقلیه گسترش می‌یابد و شامل توسعه رابط‌ها و کنترل‌هایی است که انسان را قادر می‌سازد به طور یکپارچه با ماشین‌ها کار کند و با آنها ارتباط برقرار کند.

- **تعامل بیولوژیکی[23]**

در زیست‌شناسی، تعامل، به چگونگی تأثیر موجودات یا گونه‌های مختلف بر یکدیگر در اکوسیستم‌ها اشاره دارد. این فعل‌وانفعالات می‌توانند هم‌زیستی، رقابتی یا درنده باشند و نقشی حیاتی در شکل‌دادن به اکوسیستم‌ها و تعادل گونه‌ها در درون آنها دارند.

- **تعامل روانی و شناختی[۲۴]**

این جنبه، چگونگی تعامل افراد با افکار، احساسات و ادراکات خود را بررسی می‌کند و شامل مطالعه فرایندهای شناختی، مانند حل مسئله، تصمیم‌گیری، حافظه و چگونگی تأثیر آنها بر رفتار و تعامل با دنیای بیرون است.

- **تعاملات در فیزیک[۲۵]**

در حوزه فیزیک، کنش متقابل به نیروها یا فرایندهایی اطلاق می‌شود که باعث تأثیرگذاری اجسام بر یکدیگر است. به‌عنوان‌مثال، در الکترومغناطیس، برهم‌کنش‌هایی بین ذرات باردار وجود دارد، درحالی‌که در مکانیک کوانتومی، برهم‌کنش‌های بنیادی مختلفی بر ذرات زیر اتمی حاکم است.

- **تعامل برخط[۲۶]**

با ظهور اینترنت، تعامل برخط، اهمیت فزاینده‌ای پیدا کرده است. این امر، شامل فعالیت‌هایی مانند تعامل با رسانه‌های اجتماعی، بازی‌های برخط، جلسات مجازی و معاملات تجارت الکترونیکی است. این تعاملات، اغلب از طریق وب‌سایت‌ها، برنامه‌ها و پلتفرم‌های اجتماعی رخ می‌دهد.

- **تعامل فرهنگی و بین فرهنگی[۲۷]**

تعامل فرهنگی شامل تبادل عقاید، آداب‌ورسوم و سنت‌ها بین فرهنگ‌های مختلف است. تعامل بین فرهنگی، می‌تواند به انتشار فرهنگی منجر شود؛ جایی‌که عناصر یک فرهنگ، از طریق تجارت، مهاجرت یا ارتباطات، به فرهنگ دیگر تسری می‌یابد.

- **تداخلات شیمیایی[۲۸]**

در شیمی، برهم‌کنش‌ها به نیروهای بین اتم‌ها و مولکول‌ها اطلاق می‌شود که رفتار و خواص آنها را تعیین می‌کند. این فعل‌وانفعالات شامل پیوند شیمیایی، نیروهای واندروالسی[۲۹] و نیروهای الکترواستاتیکی[۳۰] است.

به‌طورکلی، تعامل یک مفهوم چندوجهی است که طیف گسترده‌ای از فعالیت‌ها و رشته‌ها را دربرمی‌گیرد. این امر، نقشی حیاتی در جامعه بشری، فناوری، علم و دنیای طبیعی دارد و نحوه برقراری ارتباط، یادگیری و هم‌زیستی ما را شکل می‌دهد. درک و مدیریت مؤثر تعاملات برای دستیابی به نتایج موفق در جنبه‌های مختلف زندگی و دانش ضروری است.

۱-۳ هنر تعاملی[۳۱]

هنر تعاملی، شکلی از هنر است که تماشاگر را به‌گونه‌ای درگیر کنش هنری می‌کند تا به هدف خود دست یابد. برخی از چیدمان[۳۲]های هنری تعاملی با اجازه دادن به ناظر جهت مداخله از میان، روی یا اطراف آن‌ها به این امر دست می‌یابند. دیگران از هنرمند یا تماشاگران می‌خواهند که به‌نوعی بخشی از اثر هنری شوند (Soler-Adillon, 2015: 48). به عبارت دیگر، «تعامل مخاطبان با آثار هنر دیجیتالی-تعاملی از طریق ادراک بدنمند است که درک می‌شود؛ و این تعامل صورت گرفته موجب می‌شود تا در اثر هنر دیجیتالی‌تعاملی تمایزی میان سوژه و ابژه نباشد و هر دو در تعامل با هم شکل بیابند» (نوزاد، ۱۳۹۹: ۸۰).

این نوع آثار هنری، اغلب دارای رایانه‌ها، رابط‌ها و گاه حسگرهایی هستند که به حرکت، گرما، تغییرات جوّی یا دیگر انواع ورودی‌ها پاسخ می‌دهند. اغلب نمونه‌های هنر اینترنتی مجازی و هنر الکترونیکی، تعاملی هستند. گاهی اوقات، بازدیدکنندگان می‌توانند در یک محیط فرامتن[۳۳] حرکت کنند. برخی از آثار، ورودی متنی یا تصویری را از خارج از خود می‌پذیرند. گاهی اوقات، مخاطب می‌تواند بر روند اجرا تأثیر بگذارد یا حتی در آن شرکت کند. برخی دیگر از آثار هنری تعاملی، به‌صورتی غوطه‌ور درنظرگرفته می‌شوند؛ زیرا کیفیت تعامل، شامل تمام طیف محرک‌های اطراف می‌شود. محیط‌های واقعیت مجازی، مانند آثار موریس بنایون[۳۴] و جفری شاو[۳۵]، بسیار تعاملی هستند. اگرچه قدمت برخی از اولین نمونه‌های هنر تعاملی به دهه ۱۹۲۰م بازمی‌گردد، بیشتر هنرهای دیجیتال تا اواخر دهه ۱۹۹۰م به طور رسمی وارد دنیای هنر نشدند (Paul, 2003: 67). موزه‌ها و اماکن هنری بی‌شماری، از زمان آغازبه‌کار، به طور فزاینده‌ای هنر دیجیتال و تعاملی را در تولیدات خود جای‌داده‌اند. این گونه هنری نوپا از طریق خرده‌فرهنگ اجتماعی اینترنتی و همچنین از طریق تأسیسات شهری در مقیاس بزرگ به رشد و تکامل سریع خود ادامه می‌دهد.

۱-۴ مخاطب فعال[۳۶]

گری آیزمینگر[۳۷]، فیلسوف، هنر را کنشی تعریف می‌کند که در آن میان دو نفر، با میانجی‌گری اثری که یکی برای دیگری می‌سازد، دادوستدی گفتگویی رخ می‌دهد. هنرمند برای مخاطب، اثری می‌آفریند تا آن را ارزیابی کند؛ دقیقاً به همین صورت، در موقعیت‌های گفتگویی نیز فرستنده برای گیرنده پیامی می‌فرستد تا آن را تفسیر کند؛ این قیاس، با آثاری مثل نقاشی‌ها به‌خوبی متناسب است (Iseminger, 2004: 32).

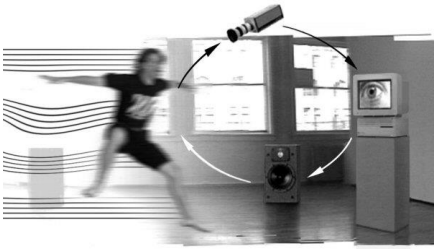
نظریه مخاطب فعال، استدلال می‌کند که مخاطبان رسانه‌ها فقط اطلاعات را منفعلانه دریافت نمی‌کنند؛ بلکه به طور فعال، اغلب ناخودآگاه، در درک پیام در زمینه‌های شخصی و اجتماعی خود مشارکت دارند (Munday & Chandler, 2011: 125). رمزگشایی پیام رسانه‌ای توسط مخاطب فعال، ممکن است تحت‌تأثیر مواردی چون پیشینه خانوادگی، باورها، ارزش‌ها، فرهنگ، علایق، تحصیلات و تجربیات باشد. این، بدان معناست که یک شخص تا چه حد قادر به دریافت و درک مؤثر یک پیام است. نظریه مخاطب فعال به معنای خاص، با رسانه‌های جمعی مرتبط است و شاخه‌ای از مدل رمزگذاری و رمزگشایی استوارت هال[۳۸] محسوب می‌شود.

۱-۵ هنر رایانه‌ای[۳۹]

هنر رایانه‌ای یا هنر کامپیوتری، به هر نوع اثر هنری اطلاق می‌شود که رایانه‌ها در تولید یا نمایش آن اثر، نقش داشته باشند. این اثر هنری، می‌تواند یک تصویر، صدا، انیمیشن یا ویدئو، یک بازی ویدئویی، وبگاه یا الگوریتم باشد. بسیاری از رشته‌های سنتی هنر، امروزه درحال ادغام با فناوری‌های رایانه‌ای هستند (URL 1). نخستین‌بار ادموند برکلی[۴۰] در سال ۱۹۶۳م در مجله *رایانه‌ها و اتوماسیون*[۴۱]، از اصطلاح "هنر رایانه‌ای" استفاده کرد (Akera, 2007: 30). هر اثر هنر رایانه‌ای موردی است که نمایشگرهای متعددی دارد و از طریق این نمایشگرها که با کمک کاربران و به‌واسطه پردازش محاسباتی و برخی تجهیزات فیزیکی به وجود می‌آیند، ارزیابی می‌شود. هنرمندان رایانه‌ای، سیستم‌هایی می‌سازند که امکان می‌دهند نمایشگرهای اثر، به این صورت خاص، ساخته شوند. بسیاری بر این باورند که هنر رایانه‌ای با کم‌رنگ کردن مرز میان هنرمند، اجراگر و مخاطب، در حال دگرگون‌سازی موقعیت هنر سنتی است. هنر رایانه‌ای در طول زمان تغییر می‌کند؛ زیرا تغییرات در فناوری و نرم‌افزارها مستقیماً بر آنچه آفرینش آن ممکن است، تأثیر می گذارد.

۲- معرفی مختصر دیوید راکبی

دیوید راکبی، متولد ۱۹۶۰م در کانادا، هنرمندی است که از سال ۱۹۸۲م آثار هنری الکترونیکی، ویدئویی و چیدمان می‌آفریند. نخستین اثر او، *سیستم بسیار عصبی* (۱۹۸۲-۱۹۹۱م)، به‌عنوان یک اثر پیش‌گام در هنر تعاملی شناخته می‌شود که حرکات فیزیکی را به محیط‌های صوتی تعاملی در زمان واقعی ترجمه می‌کند. *سیستم بسیار عصبی*، در بینال ونیز در سال ۱۹۸۶م ارائه شد. این اثر شامل جعبه کوچکی با ۶۴ حسگر نور در پشت یک لنز پلاستیکی بود (تصویر ۱).



تصویر ۱. بخشی از اجرای اثر *سیستم بسیار عصبی*، اثر: دیوید راکبی، ۱۹۸۶م (مأخذ: URL 2).

تعدادی از آثار راکبی به مسائل مربوط به نظارت دیجیتال می‌پردازند (Scilling, 2006: 7)؛ از جمله *تماشا*[۴۲] (۱۹۹۵م)، *فرشته نگهبان*[۴۳] (۲۰۰۲م) و *طبقه‌بندی اهریمن*[۴۴] (۲۰۰۳م). نظارت دیجیتال به معنای رصدکردن و بررسی فعالیت‌های دیجیتالی افراد یا سیستم‌ها است. این امر، شامل رصد رسانه‌ها، وب-سایت‌ها، برنامه‌های کاربردی، فعالیت‌های شبکه‌ای و دیگر فعالیت‌های دیجیتال است. علاوه بر آن، آثار دیگری از وی نیز به بررسی انتقادی تفاوت‌های میان هوش مصنوعی و انسان می‌پردازند؛ *نام‌دهنده*[۴۵] (۱۹۹۱م) و *ان - چا (ن) ت*[۴۶] (۲۰۰۱م) موجوداتی ذهنی و مصنوعی هستند که توسط اشیا یا کلمات گفتاری در محیط نزدیک خود تحریک می‌شوند تا جملات را فرمول‌بندی کنند و آنها را با صدای بلند

بیان کنند (Cooper, 1995). *نام‌دهنده*، یک سیستم رایانه‌ای است که به اشیاء، نام می‌دهد. چیدمان مجموعه این اثر، شامل یک پایه، یک دوربین ویدیویی و یک سیستم رایانه است. از بازدیدکننده دعوت می شود که هر تعداد از اشیاء انتخاب شده از مجموعه اشیاء موجود را بر روی پایه قرار دهد. پس از پردازش اطلاعات تصویری، سیستم، یک جمله یا عبارت تولید می‌کند. این عبارت نه توصیف دقیقی از اشیاء است و نه به صورت تصادفی تولید شده است؛ بلکه در فضایی بین حس و بی‌معنایی حرکت می‌کند. این نصب، روابط بین درک و زبان و تخیل را بررسی می‌کند (تصویر ۷).

در اثر دیگر، *ان - چا (ن) ت*، مخاطبان با مجموعه‌ای از رایانه‌های آویزان از سقف روبرو می‌شوند که درحال پخش گفتگوها یا نغماتی هستند؛ تصاویری گوناگون از گوش انسان روی صفحه‌ها نمایش داده می‌شوند؛ گوش‌ها درحال شنیدن و تمرکز هستند؛ کلماتی که توسط بازدیدکنندگان گفته می‌شود، سیستم را به مجموعه‌ای از کلمات مرتبط، متصل می‌کند. زمانی‌که مخاطب، رایانه‌ها را ترک می‌کند، آنها جریان اطلاعات خود را با یکدیگر هماهنگ نموده و کلمات مرتبط را به‌صورت هم‌زمان و به شکل نغمه می‌خوانند (تصویر ۲).

تصویر ۲. نمایی از چیدمان ان - چا (ن) ت، اثر: دیوید راکبی، گالری والتر فیلیپس، مرکز هنری بنف، کانادا، ۲۰۰۱م (مأخذ: URL 3).

راکبی، نمایشگاه‌ها و سخنرانی‌های گسترده‌ای در قاره آمریکا، اروپا و آسیا داشته است. او مدیر آزمایشگاه "بی ام او[۴۷]" فعال در زمینه تحقیقات خلاقانه در هنر، اجرا، فناوری‌های نوظهور و هوش مصنوعی در مرکز مطالعات نمایشی، تئاتر و اجرا در دانشگاه تورنتو است (URL 4).

۳- تعامل فعال[۴۸]

آثار هنری رایانه‌ای تعاملی، نسبت به دست‌ساخته‌های سنتی، جلوه‌های سه‌بعدی واقع‌گرایانه‌تری ایجاد می‌کنند. علاوه بر این، رایانه‌ها ترکیبی از اشکال مختلف هنری را ممکن می‌سازند؛ به‌طوری‌که صداها، متون و تصاویر می‌توانند همه در یک محیط وجود داشته باشند. بدون تعامل‌گر، این فرایند ناقص است. ازآنجا که هنر تعاملی رایانه‌ای، مستلزم مشارکت مخاطب است، نقش مخاطب در آفرینش اثر هنری خلاقانه، برجسته‌تر می‌نماید. علاوه‌براین، تعامل برای ایجاد جهان‌شمولی ذهنی، همان‌طور که توسط کانت[۴۹] پیشنهادشده است، سودمند است. وقتی یکی از مخاطبان، اثر نقاشی، مجسمه یا دیگر اشکال سنتی هنر را می‌بینند، همیشه بین آنها فاصله‌ای وجود دارد. سازوکارهای تعاملی، از طریق مشارکت فعال، چنین فاصله‌ای را از بین می‌برد. درحالی‌که مخاطبان تمایل دارند ویژگی‌های رسمی یک نقاشی را بیابند، احساسات و عواطف ذهنی هنگام تعامل با آثار تعاملی ایجاد می‌شوند؛ بنابراین، به‌جای یک حالت منفعلانه، چیدمان‌های تعاملی باعث ایجاد تعامل فعال می‌شوند.

هنر رایانه‌ای تعاملی، مفهوم جهان‌شمولی ذهنی را تقویت می‌کند. این امر با دانش فنی برنامه‌نویسی محقق می‌شود. نرم‌افزار رایانه‌ای به هنرمند اجازه دسترسی به سطوح عمیق‌تر سیستم برنامه‌نویسی رایانه را می‌دهد و او باید وظایف خاصی مانند دست‌کاری تصویر را برمبنای ذهنیت سیال جهان-شمول و قابل‌دسترسی به تمامی زوایای اثر خروجی نهایی هدف قرار دهد. استفاده هنرمند از رایانه برای دستیابی به اهداف خود و برنامه‌هایی که ویژگی‌های عمیق سیستم محاسباتی را ادغام می‌کنند، امکان کنترل بیشتر را فراهم می‌کند. در وهله بعد، هنر رایانه‌ای تعاملی که شامل تعامل فعال مخاطبان است، مقطعی قابل‌توجه در توسعه هنر را نشان می‌دهد. شکل هنری جدید، شیوه سنتی مواجهه با هنر را با اجازه‌دادن به مخاطب برای تولید آن، تغییر می‌دهد (Ning, 2017: 52).

دیوید راکبی معتقد است در رسانه‌ای که هنرمند ابداع می‌کند، مخاطبان به آفریننده تبدیل می‌شوند. هنرمند به تعامل‌گران این امکان را می‌دهد که خودشان را به

شکلی خلاق بیان کنند (لوپس، ۱۳۹۷: ۱۱۶). راکبی، کنش تعاملی مخاطب را وسیله‌ای برای درگیرشدن فعالانه با هنر رایانه می‌داند. او با فراهم‌کردن فرصت‌هایی برای تعامل با آثار هنری، آنها را تشویق می‌کند تا به‌جای مشاهده‌گران منفعل، همکار فعال شوند. این تعامل به مخاطب اجازه می‌دهد تا تجربه‌ای فراگیرتر و متحول‌کننده‌تر داشته باشد و ارتباط عمیق‌تری با اثر هنری ایجاد کند. وی همچنین بر اهمیت مشارکت فعال در هنر تعاملی رایانه‌ای تأکید می‌کند. او معتقد است که مخاطب نباید صرفاً تماشاگر منفعل باشد؛ بلکه باید مشارکت‌کننده فعالی باشد که از طریق کنش‌ها و واکنش‌های خود با اثر هنری، درگیر می‌شود. با درگیرشدن فعالانه با اثر هنری، شرکت‌کنندگان به خلق‌کنندگان مشترک تبدیل می‌شوند و نتیجه و معنای اثر را شکل می‌دهند.

۴- تعامل تجسم‌یافته[۵۰]

تعامل تجسم‌یافته، تعامل بین مغز و بدن و تأثیر آن را بر اشتراک‌گذاری، ایجاد و دست‌کاری تعاملات معنادار با فناوری، توصیف می‌کند. این حوزه، درواقع به‌نوعی متضمن مهارت‌های فضایی مستلزم اکتساب، سازماندهی، استفاده و بازنگری دانش فضاسازی محیطی است. تعامل تجسم‌یافته، موضوعی به‌سرعت درحال‌رشد است که در تعامل انسان و رایانه با قابلیت تقویت تعامل انسانی و ظرفیت‌های ارتباطی مؤثر است؛ این در حالی است که مهارت‌های فضایی به‌عنوان توانمندسازهای کلیدی برای مدیریت موفق وظایف شناختی در نظر گرفته می‌شوند (Lee-Cultura & Giannakos, 2020: 331).

رایانه و آینده سایبرنتیکی[۵۱] که آن را نوید می‌دهد، محصول سرمایه‌داری متأخر است که به اقتصاد جهانی در ربع قرن گذشته دامن زده و طبقات متنوعی از کارگران و فضاهای کاری، نظیر فروشگاه‌های الکترونیکی که در آن تراشه‌های سیلیکون ساخته می‌شوند، رایانه‌های مونتاژشده و صفحات وب را ایجاد کرده است. رابط‌های رایانه‌ای نظیر ماوس، دستکش و صفحه‌کلید، به حضور فیزیکی بدن و دسترسی به فناوری بستگی دارد. به طور مثال، برای داشتن آواتار[۵۲]، ابتدا باید زیرساخت اقتصادی ایجاد آن فراهم گردد. دستگاه مجازی که به ما وعده فرار از دنیای مادی را می‌دهد، نیز برای نشان‌دادن بدن ما در شبکه‌ای از نظارت استفاده می‌شود. مشترکات مجازی اینترنت که خبر از ارتباطات نامحدود می‌دهد، به‌سرعت درحال خصوصی‌سازی است. مهم نیست که شخص در دنیای مجازی چند بار جنسیت، سن، نژاد یا هویت را تغییر می‌دهد؛ او نمی‌تواند نحوه تجسم یک جهان مادی را که با تاریخ و فلسفه و نظام‌های اعتقادی و اقتصاد آن توازن دارد، تغییر دهد. به‌جای اینکه سایبرنتیک از دنیای مادی چشم‌پوشی کند، روابط اجتماعی خود را در قلمروی بازنمایی‌های مجازی پوشش داده و تقلید می‌کند. آنچه رایانه می‌بیند، یک واقعیت مادی به‌عنوان اطلاعاتی است که از طریق کد، پردازش می‌کند. آنچه ما درک می‌کنیم، زمان و حرکت است که به تصاویر تبدیل شده است. اثری از راکبی، تحت‌عنوان *از طریق نقطه ناپدید شدن*، نمونه‌ای از این امر است. او این چیدمان ویدئویی رایانه‌ای را بر اساس تصاویری از یکی از سمینارهای تلویزیونی مارشال مک لوهان[۵۳] خلق‌کرده است. هنرمند، سفری میان دو مفهوم زمان و حرکت در فضا را طرح‌ریزی کرده است. او برای پویا کردن محیط، با چندین پرتو، پارچه‌های نیمه‌شفاف و خود فضای ارائه، کار کرده است. ویدیوها و عکس‌های آرشیوی را بر روی موقعیت فیزیکی واقعی خودشان نقشه‌برداری نموده و با القاء حسی کلاژگونه ازنمایش‌های فضایی قرون وسطایی، ارائه را پویا نموده است. اثر ترکیبی حاصل، تجربه حس نسبیتی از فضا را در یک اتاق آبی برای مخاطب ایجاد می‌کند که با جریان ایده‌ها و شخصیت‌هایی که مربوط به گذشته‌اند و در زمان حال و ابعاد مکانی گوناگون بازآفرینی شده‌اند، به چالش کشیده می‌شود (URL 5) (تصویر ۳).

راکبی بر اهمیت تعامل تجسم‌یافته در هنر رایانه‌ای تأکید می‌کند. او راه‌هایی را بررسی می‌کند که در آن حرکات و حضور بدن می‌تواند برای تعامل با سیستم‌های دیجیتال استفاده شود. راکبی با گنجاندن بدن در تعامل، قصد دارد شکاف بین دنیای مجازی و فیزیکی را پر کند و تجربه‌ای حسی و مجسم‌تر را فراهم کند. مانند آنچه در چیدمان تعاملی *هند- هلد* رخ داده است. این اثر به صورت یک مجسمه فضایی

در محیط نمایشگاه قرار دارد؛ اما در ابتدا نامرئی است. دست‌های مخاطب، عامل‌های فعال او هستند که با آنها می‌تواند فضا را بررسی کند. هنگامی‌که دست او در فضایی که قسمتی از مجسمه در آن قرار دارد، حرکت می‌کند، تصویر آن بر روی پوست دست و انگشتانش ظاهر می‌شود؛ به‌صورتی‌که به نظر می‌رسد به شکل فیزیکی قرارداده‌شده است. حرکات دست مخاطب به او این امکان را می‌دهد که محدوده شیء و روابط آن با اشیاء اطراف را کشف کند. هنگامی‌که مخاطب به یک شیء نزدیک می‌شود، در ابتدا برایش مبهم است و سپس با نزدیک‌شدن دستش با آن، واضح می‌شود. هنگامی‌که دست مخاطب از شیء عبور می‌کند، به تدریج، ناواضح و محو می‌شود. برخی اشیاء، در حین عبور مخاطب از آنها، به‌صورت یک دنباله کوتاه از فریم‌های ویدئویی پخش‌شده در فضا حرکت می‌کنند. در موقعیت ایجادشده توسط این اثر، دستان مخاطب، به عنوان بخش کنش‌گر بدن او، تعیین‌کننده شکل اجرای اثر تعاملی است (تصویر ۴).

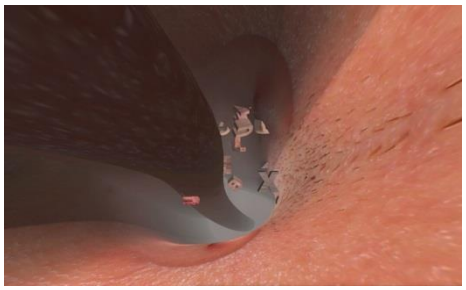
تصویر ۳. *از طریق نقطه ناپدید شدن*[۵۴]، اثر: دیوید راکبی دانشکده اطلاعات، دانشگاه تورنتو، ۲۰۱۰م (مأخذ: URL 6).

تصویر ۴. بخشی از چیدمان تعاملی هند- هلد، اثر: دیوید راکبی، به سفارش شورای هنرهای کانادا و شورای هنر انتاریو، ۲۰۱۲م (مأخذ: URL 7).

۵- گفتگو و آفرینش مشترک

راکبی معتقد است که کنش تعاملی مخاطب، گفتگوی بین اثر هنری و شرکت‌کننده را تسهیل می‌کند. مایرن کروگر[۵۵]، دیگر پیشتاز هنر رایانه‌ای، این گونهٔ هنری را آمیزش یکتای زیبایی‌شناسی و فناوری معرفی می‌کند که در آن، آفرینش، منوط به همکاری هنرمند رایانه و مشارکت‌کننده است (Krueger, 1991: xii). رُی اسکات[۵۶] نیز با این نظر موافق است و می‌افزاید در فرایند این مشارکت دوجانبه، خلاقیت، تقسیم و تألیف، توزیع می‌شود (Ascott, 2003: 238).

شرکت‌کنندگان از طریق اقدامات و پاسخ‌های خود به خلق معنای اثر هنری کمک می‌کنند. راکبی ،اغلب آثار خود را طوری طراحی می‌کند که به نظرات مخاطبان پاسخ دهد و یک تعامل پویا بین شرکت‌کننده و اثر هنری ایجاد کند. این فرایند خلق مشترک، مخاطب را قادر می‌سازد تا به طور فعال، تجربه و تفسیر خود را از اثر هنری شکل دهد. به‌عنوان نمونه، در اثری از راکبی، تحت عنوان *تکان‌دهنده*[۵۷]، هر حرف از حروف الفبا در تصاویری از پوست مخاطب تنیده شده است و آنها را به اندام‌های داخلی گوش، شبیه می‌کند؛ این در حالی است که فرم‌های ایجادشده، در تضاد با فرم واقعی گوش، لبه‌های تیز خود را حفظ می‌کنند. تجربه کلی حاصل، به‌این‌صورت است که گویی بیننده در داخل مجرای صوتی خمیده و حنجره خودش شناور است (تصویر ۵) (URL 8).



تصویر ۵. *تکان‌دهنده*، اثر: دیوید راکبی، ۲۰۱۰م (مأخذ: URL 8).

۶- انعکاس و آگاهی

هنرمندان تعاملی درگیر تغییر رابطه بین هنرمندان و رسانه‌های‌شان و بین آثار هنری و مخاطبان‌شان هستند. این تغییرات، باعث افزایش وسعت نقش مخاطب در اثر هنری می‌شود و اقتدار نویسنده یا خالق

اثر را از بین می‌برد. هنرمند تعاملی به‌جای خلق آثار تمام شده، روابط ایجاد می‌کند. توانایی نمایش روابط به شیوه‌ای کاربردی به‌طور قابل‌توجهی به پالت بیانی موجود در دسترس هنرمندان می‌افزاید. قدرت این بیان با این واقعیت چندبرابر می‌شود که خود کنشگرها، مرجع اثر می‌شوند. آثار تا حدودی شبیه پرتره‌ها هستند و جنبه‌های متقابل کنشگران را منعکس می‌کنند و دگرگون شده‌اند تا بیانگر هدف هنرمند باشند.

آثار هنری تعاملی راکبی، اغلب، شرکت‌کنندگان را تشویق می‌کند تا در مورد اعمال، ادراکات و رابطه خود با فناوری فکر کنند. او با ارائه بازخورد بلادرنگ و تقویت جنبه‌های خاصی از تعاملات شرکت‌کنندگان، خودآگاهی و تفکر را تشویق می‌کند. راکبی این جنبه درون‌گرایانه هنر تعاملی را فرصتی برای رشد شخصی و درک عمیق‌تر از رابطه پیچیده بین انسان و فناوری می‌داند. به‌عنوان نمونه، او در چیدمان تعاملی *ضربه‌گیر*، یک ساختار ادراکی پیچیده برای مغز مخاطب ایجاد نموده و از آن طریق، تصاویری را که مخاطب می‌بیند، بازسازی کرده است. او فیلترهایی ادراکی ابداع کرده است که امکان دیدی متمایز را از آنچه که چشم می‌بیند، قبل از پردازش و تبدیل توسط مغز، فراهم می‌کند. او تصاویر زنده تلویزیونی را به دو شیوه جداگانه پالایش نموده و فعالیت‌های بصری عصبی را به یک نمایشگر ارسال کرده و تصاویر باقی‌مانده را که شبیه به فرم‌هایی از دید چشمان خواب‌آلوده هستند و به‌کندی در حال حرکت‌اند، در نمایشگر دیگر به تصویر کشیده است (URL 10) (تصویر ۶).

تصویر ۶. *ضربه‌گیر*[۵۸]، اثر: دیوید راکبی، کانادا، ۲۰۰۱م (مأخذ: URL 10).

آثار هنری تعاملی با ارائه رسانه‌های انعکاسی، ابزارهایی را برای ساختن هویت، احساس ما از خود دررابطه‌با اثر هنری و به‌طور ضمنی در ارتباط با جهان، ارائه می‌دهند.

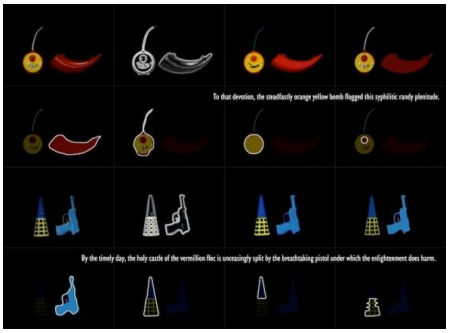
۷- میانجی‌گری فناوری

هنرمندان رایانه‌ای، شبیه دیگر هنرمندان هستند؛ اما کنش‌های خاص مرتبط با نقش آنان به طرز چشمگیری با کنش‌های هنری خاص نقاشان، شعرا، معماران و آهنگسازان متفاوت است؛ چون هیچ‌کدام از این هنرمندان با فراخوانی‌های تابع کامپایلر[۵۹]ها یا درایورهای واسط، سروکار ندارند. به‌هرحال کاملاً طبیعی است که کنش‌های خاصی که مصروف آفرینش آثارِ هر گونهٔ هنری می‌شوند، ماهیت همان گونهٔ هنری را منعکس کنند. کسانی که معتقدند هنر رایانه‌ای مرز میان هنرمند و مخاطب را کم‌رنگ می‌کند، احتمالاً این نتیجه‌گیری را می‌پذیرند. بر اساس نظر آنان، قطعاً آثار هنر رایانه‌ای را هنرمندان می‌سازند؛ اما نکته جالب‌توجه این است که کاربران این آثار، صرفاً مخاطب نیستند؛ بلکه آنها هم هنرمند هستند (لوپس، ۱۳۹۷: ۱۲۶).

مک لوهان اغلب از فناوری‌ها به‌عنوان "توسعه انسان" یاد می‌کند. بدین‌معنا که وی به دنبال استفاده از فناوری، به‌منظور بهبود شرایط زندگی، افزایش توانمندی‌ها و ایجاد فرصت‌های جدید برای افراد و جوامع است. به‌عبارت‌دیگر، او معتقد به این است که اگر فناوری به‌درستی به کار گرفته شود، می‌تواند به ترقی اجتماعی و اقتصادی، بهبود سطح زندگی، و توسعه فردی و جمعی کمک کند (مک لوهان، ۱۳۷۷: ۹۶). اما در فناوری‌های کاملاً تعاملی، جریان اطلاعات از هر دو طرف پیش می‌رود. دستگاه‌ها بیشتر شبیه غشاهای نفوذپذیر می‌شوند. اگر تعادلی در جریان رفت‌وبرگشت در سراسر این غشا وجود داشته باشد، فناوری تعاملی، ترکیبی از فرد و محیط است. درغیراین‌صورت، فناوری یا از مرز ارگانیک برهم‌کنشگر به بیرون یا درون او گسترش می‌یابد.

راکبی، هنر تعاملی را واسطه‌ای بین انسان و فناوری می‌داند. او می‌گوید: «فناوری، تا حدی تعاملی است که پیامدهای اعمال یا تصمیمات ما را به ما منعکس کند»

(Rokeby, 1995: 133). هدف او از قادر ساختن مخاطب به تعامل با سیستم‌های رایانه‌ای و ویدئویی به روش‌های معنادار، ابهام‌زدایی از فناوری و پرورش درک دقیق‌تر از تأثیر آن بر جامعه است. آثار راکبی اغلب، مکانیسم‌ها و فرایندهای زیربنایی فناوری را در جهت مفهوم‌سازی در قالب‌های متفاوت از تجربیات آشنا، به کار می‌بندد (URL 11). به‌عنوان نمونه، اثری از او تحت عنوان *نام‌دهنده*، فرایندهای پیچیده‌ای را نشان می‌دهد که در قالب‌بندی اشیاء جهان به سیستم‌های زبانی انسانی و رایانه‌ای نقش دارند. این اثر از یک رابط هوشمند تشکیل شده است که ویژگی‌های اشیاء فیزیکی را که بازدیدکننده انتخاب می‌کند، در مقابل دوربین قرار داده و در قالب کلمات، روی نمایشگر، نشان می‌دهد. یک رایانه، داده‌های دیداری جمع‌آوری شده را تجزیه‌وتحلیل می‌کند و به شبکه‌ای از پارامترهای معنایی از قبل موجود که در یک پایگاه داده ذخیره شده است، پیوند می‌دهد. در نهایت، جمله‌ای بر روی نمایشگر ظاهر می‌شود که این روند ارتباطی را منعکس می‌کند؛ و درحالی‌که جملات ممکن است در ابتدا به اشیاء موردنظر، مربوط باشند، زبان، در نهایت از واقعیت مشاهده‌شده جدا می‌شود. این کار، بر اساس تکنیک‌هایی شبیه به عملکردهایی است که در هوش مصنوعی استفاده می‌شود؛ اما یکی از محدودیت‌های هوش مصنوعی در زبان انسان نهفته است؛ جایی که زبان انسان، اغلب، مفهومی است تا معنایی؛ بنابراین حامل ارزش‌ها و احساساتی است که مدل‌سازی آن برای یک سیستم رایانه‌ای دشوار است. رایانه فاقد قابلیت تجربه تجسم‌یافته انسانی است (تصویر ۷).



تصویر ۷. *نام‌دهنده*، اثر: دیوید راکبی، به سفارش موزه هنرهای معاصر کیاسما، هلسینکی، فنلاند، ۱۹۹۰م تاکنون (مأخذ: URL 12).

۸- درگیری حسی

آثار هنری، اغلب، حواس متعددی را در برمی‌گیرند و تجربه‌ای فراگیرتر و تجسم‌یافته‌تر را تشویق می‌کنند. راکبی، راه‌هایی را برای درگیرکردن حواس فراتر از بصری، شامل صدا، لمس و حتی حرکت، بررسی می‌کند. هدف او ایجاد یک تجربه غنی و چندبعدی برای مخاطب، با توسل به حواس چندگانه است. او می‌نویسد: «فناوری‌های تعاملی، میل ما را به داشتن حس درگیربودن نشان می‌دهند. ما بیش‌ازپیش احساس بی‌اهمیتی می‌کنیم و ازاین‌رو تمنای تصدیق بازنموده شدن داریم؛ از بار فزاینده خودآگاهی به‌جان‌آمده‌ایم و می‌خواهیم آن را با این حس تصدیق، مبادله کنیم؛ در این معامله، واسطه به ابزار خودآگاهی، مکانیسم تفسیر و میدان تعهد تبدیل می‌شود» (لوپس، ۱۳۹۷: ۱۵۵).

دامنه این نفوذ می‌تواند بسیار ظریف باشد. تلویزیون، دامنه دید ما را افزایش می‌دهد و درعین‌حال محتوا را فیلتر می‌کند. ما ذهنیت دیدگاه شخصی خود را با تصاویر و اطلاعات جمع‌آوری و پخش‌شده در مرکز، مبادله می‌کنیم. رسانه‌های تعاملی، این قدرت را دارند که به همین ترتیب، دامنه اقدامات و تصمیمات مخاطب را گسترش دهند. مخاطب، ذهنیت را با مشارکت و توهم کنترل، تبادل می‌کند. کنترل او ممکن است مطلق به نظر برسد، اما دامنه آن کنترل، به‌صورت خارجی تعریف شده است. وی درگیر است، اما هیچ قدرتی بر زبان فیلترکننده تعامل تعبیه‌شده در رابط کاربری ندارد. رسانه‌های تعاملی، به‌جای پخش محتوا، قدرت پخش حالت‌های ادراک و کنش را دارند. به‌عنوان مثال، چیدمان *سیستم بسیار عصبی*، یک حلقه بازخورد پیچیده و سریع است. این حلقه، تحت تحول مداومی است؛ زیرا در آن، انسان و رایانه به دنبال تغییر در پاسخ به یکدیگر هستند. این دو به یکدیگر نفوذ می‌کنند تا زمانی که مفهوم کنترل، گم‌شده و رابطه به تقابل و درگیری دوجانبه تبدیل شود. حاصل این فرایند، سلسله تصاویر پویایی است که بازروایتی انتزاعی از بازی حسی مخاطب را نمایش می‌دهند (تصویر ۸).

تصویر ۸. بخشی از اجرای اثر سیستم بسیار عصبی، اثر: دیوید راکبی، ۱۹۹۰م (مأخذ: URL 2).

۹- بازخورد و پاسخگویی

راکبی، آثار هنری تعاملی خود را برای ارائه بازخورد و پاسخ به اقدامات شرکت‌کنندگان، طراحی می‌کند. این حلقه بازخورد، یک تعامل پویا بین اثر هنری و مخاطب ایجاد می‌کند. اثر هنری، ممکن است در زمان واقعی به حرکات، ژست‌ها یا ورودی‌های شرکت‌کنندگان، واکنش نشان دهد و اجازه ایجاد حس عاملیت و تأثیر مستقیم بر اثر را بدهد. همه این بازنمایی‌ها نیز بیان شخصی هنرمندانی هستند که آنها را ممکن ساخته‌اند. عمل بیان هنرمند به سطح بالاتری از انتزاع، منتقل می‌شود؛ اگرچه تجلی نهایی اثر هنری، یک واقعیت ظاهری قانع‌کننده را حفظ می‌کند. این آثار، به‌جای کاهش اقتدار خالق اثر، نشان‌دهنده تغییر در ماهیت آن اقتدار است.

ردیف	مؤلفه کنش تعامل‌گرانه مخاطب	رسانه هنری تعاملی رایانه‌ای	نوع تعامل
۱	تعامل فعال	رایانه، صداها، متون، تصاویر	کنش و واکنش انسان - ماشین
۲	تعامل تجسم‌یافته	رایانه، ویدئو، تصویر، سنسورهای حرکتی، نمایشگرها	کنش‌های بدن مخاطب
۳	گفتگو و آفرینش مشترک	رایانه، ویدئو، تصویر، سنسورهای حرکتی، گفتگوی واکنشی، نمایشگرها، دستگاه‌های پخش و ضبط صدا	کنش و گفتار مخاطب و دریافت پاسخ متقابل از رایانه
۴	انعکاس و آگاهی	رایانه، آینه‌های مکانیکی، دستگاه‌های ضبط و انعکاس تصویر، نمایشگرها	کنش‌های آینه‌وار و انعکاسی مخاطب و تأثیر بر ساختمایه‌های تصویری و حرکتی اثر هنری
۵	میانجی‌گری فناوری	رایانه، سیستم‌های واقعیت مجازی و واقعیت افزوده	دخالت نرم‌افزاری و سخت‌افزاری مخاطب از طریق کارکرد تعریف‌شده
۶	درگیری حسی	رایانه، سنسورهای مرتبط با حواس پنج‌گانه، ابزارهای القایی چند حسی	تعامل از طریق درگیرکردن حواس پنج‌گانه مخاطب و دریافت واکنش بر اساس فضاسازی اثر هنری
۷	بازخورد و پاسخگویی	رایانه، ویدئو، تصویر، سنسورهای حرکتی، نمایشگرها	حلقه بازخوردی تعامل پویا بین اثر هنری و مخاطب و واکنش به حرکات، ژست‌ها یا ورودی های شرکت‌کنندگان در زمان واقعی و ایجاد حس عاملیت و تأثیر مستقیم بر اثر
۸	مرزهای سیال	رایانه، ویدئو، تصویر، سنسورهای حرکتی، نمایشگرها	محوشدن مرز خالق اثر و مخاطب و جابه‌جایی آنها در لحظات مواجهه به شکل متناوب

جدول ۱. مؤلفه‌های کنش تعامل‌گرانه مخاطب با اثر رایانه‌ای تعاملی از منظر دیوید راکبی (مأخذ: نگارنده).

۱۰- پیامدهای اجتماعی و اخلاقی

فناوری باعث انفجار اطلاعات شده است و اکنون مخاطب به‌دنبال راه‌حل‌های فناورانه برای مشکلاتی است که این انفجار را ایجاد کرده است. او در شرایط فعلی، کمتر توانایی دریافت و تفسیر انبوه اطلاعات ارائه‌شده را دارد و از هر چیزی که واقعیت رسانه‌ای را برایش ساده کند، استقبال می‌کند. رسانه‌های تعاملی با فیلترکردن موارد نامربوط ظاهری و ارائه بازنمایی ساده از روابط به مخاطب، تصمیم‌گیری را برای او آسان‌تر می‌کنند. هر شرکت‌کننده در یک تعامل، احساس مسئولیت می‌کند. روابط ساده‌شده رسانه‌های تعاملی، فضایی را برای او فراهم می‌کند که در آن، احساس مسئولیت کرده و آن را بپذیرد. فناوری، منعکس‌کننده خواسته‌های انسان است. فناوری‌های تعاملی، به‌ویژه، منعکس‌کننده تمایل انسان به احساس مشارکت است. در فرایند این دادوستد، رابط کاربری به ارگان تفسیر و محل مسئولیت، بدل می‌شود. طراحی این فناوری‌ها به رمزگذاری نوعی ساختار اخلاقی و سیاسی با قرارداد اجتماعی ضمنی آن تبدیل می‌شود. آثار راکبی اغلب به مفاهیم اجتماعی و اخلاقی فناوری اشاره می‌کند. او بررسی می‌کند که چگونه هنر رایانه‌ای تعاملی می‌تواند تأثیر فناوری بر افراد و جامعه را روشن کند. راکبی، شرکت‌کنندگان را ترغیب می‌کند تا سؤالات مربوط به حریم خصوصی، نظارت، هویت و پویایی قدرت ذاتی در سیستم‌های فناوری را در نظر بگیرند.

۱۱- مرزهای سیال

راکبی، مرزهای سنتی بین اثر هنری، هنرمند و مخاطب را به چالش می‌کشد: «آثار هنری تعاملی، مرز بین هنرمند و مخاطب را محو می‌کند. مخاطب در رسانه‌ای که هنرمند اختراع کرده است، خالق می‌شود. هنرمند، تعامل‌کننده را قادر می‌سازد تا خود را خلاقانه بیان کند» (URL 12). در هنر رایانه‌ای تعاملی او، این مرزها محو می‌شود و نقش خالق و بیننده درهم‌می‌آمیزد. او شرکت‌کنندگان را تشویق می‌کند تا فعالانه به تکامل اثر هنری کمک کنند و حس مالکیت مشترک و آفرینندگی مشترک را تقویت کنند (همان). به‌عنوان یک جمع‌بندی کلی، مؤلفه‌های کنش تعامل‌گرانه مخاطب از منظر دیوید راکبی، در جدول ۱ قابل برشماری و ارزیابی است.

نتیجه گیری:

براساس آنچه گذشت، دیدگاه دیوید راکبی در مورد کنش تعامل‌گرانه مخاطب با هنر رایانه‌ای بر تعامل فعال، تعامل تجسم‌یافته، گفتگو و آفرینش مشترک، انعکاس و آگاهی، میانجی‌گری فناوری، درگیری حسی، بازخورد و پاسخگویی، پیامدهای اجتماعی و اخلاقی و مرزهای سیال تأکید دارد. وی همچنین هنر رایانه‌ای تعاملی مبتنی بر مشارکت فعال، درگیری حسی، بازخورد، بازتاب، پیامدهای اجتماعی، و انحلال مرزهای سنتی را محورهای تفکر خویش قرار داده است. راکبی از طریق آثار هنری خود قصد دارد تجربیاتی فراگیر و دگرگون‌کننده ایجاد کند که شرکت‌کنندگان را به تعامل با فناوری به روش‌های معنادار دعوت نموده و نوعی بازنگری در مورد رابطه انسان و فناوری را برانگیزد. این مؤلفه‌ها، نه‌تنها به ابعاد فردی مخاطب تأکید می‌کنند، بلکه به‌عنوان یک رسانه اجتماعی مطرح می‌شوند. راکبی معتقد است هنر رایانه‌ای تعاملی، نقش مهمی در ایجاد ارتباط میان مخاطبان و شناخت دگرگون‌شده برخاسته از فعالیت مشترک با خالق اثر ایفا می‌کند. او بر تأثیرات عاطفی، ذهنی و اجتماعی این تعاملات تأکید دارد. از سوی دیگر، وی به نقش مهم و تأثیرگذار هنر تعاملی در حوزه رفتارهای کنشی انسان و کارکردهای رسانه‌ای آن بر محمل فناوری‌های ویدئویی و رایانه‌ای اشاره دارد. آثار وی، عمدتاً به‌صورت چیدمان ارائه می‌شوند و همین شیوه اجرا، فضاسازی مطلوب و دربرگیرنده‌ای را فراهم می‌آورد تا مخاطب با ادراک فضایی و کنش‌های مرتبط با آن به نوعی گفتمان کنشگرانه و مشارکتی با خالق اثر، بر محمل رسانه تعاملی برسد. این بسترسازی، مشتمل بر کنش‌های بدنی و چندحسی فعال، تا پایان ارتباط تعاملی، منجر به انعکاس‌های شناختی و ساختارهای خودآگاه و ناخودآگاه ادراکی در مخاطب شده و در نهایت، منتج به استخراج مفاهیم جدید می‌گردد.

پی‌نوشت

[1] *Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media*
[2] *Very Nervous System*
[3] Action
[4] Act
[5] Action
[6] Actor
[7] Active
[8] Agere
[9] Perform
[10] Actus
[11] *اخلاق نیکوماخوس* نام شناخته‌شده‌ترین اثر ارسطو در زمینه اخلاق است. این اثر که نقش برجسته‌ای در معرفی اخلاق ارسطویی دارد، از ده کتاب تشکیل یافته و بر مبنای یادداشت‌برداری از سخنان ارسطو در لوکئوم (ورزشگاهی در نزدیکی شهر آتن در یونان باستان که ارسطو مدرسه خود را در آن برپا ساخت) شکل گرفته‌است (ارسطو، ۱۳۹۸: ۲۷).
[12] ارسطو یا ارسطاطالیس (Aristotle)، (۳۲۲-۳۸۴ ق.م)؛ از مشهورترین فیلسوفان یونان باستان و شاگرد افلاطون بود. آثار وی در حوزه‌های گوناگون، از جمله: فیزیک، متافیزیک، اخترشناسی، شعر، ادبیات، زیست‌شناسی، منطق، علم بیان، سیاست، دولت و اخلاق بوده‌اند. ارسطو به همراه سقراط و افلاطون از اثرگذارترین و بزرگ‌ترین فیلسوفان یونان باستان بوده‌است (همان: ۱۵).
[13] ماکس وبر (Max Weber)، (۱۹۲۰-۱۸۶۴م)؛ جامعه‌شناس، تاریخدان، حقوقدان و اقتصاددان آلمانی بود که به‌عنوان یکی از تأثرگذارترین نظریه‌پردازان توسعه مدرن جهان غرب شناخته می شود (نقیب‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۲).
[14] Speech act
[15] Utterance
[16] Interaction
[17] Inter
[18] between
[19] Social interaction
[20] HCI (Human-Computer interaction)
[21] UX (User Experience)
[22] HMI (Human-Machine interaction)
[23] Biological Interaction
[24] Psychological and Cognitive Interaction
[25] Interactions in Physics
[26] Online Interaction
[27] Cultural and Cross-Cultural Interaction
[28] Chemical Interactions
[29] Van der Waals forces نیروهای بین مولکولی به نام نیروهای واندِروالسی معروفند (Tschumper, 2008: 39).

[۳۰] Electrostatics الکتروستاتیک، الکتریسیته ساکن، یا ایستابرق، شاخه‌ای از فیزیک است که به مطالعه بارهای الکتریکی ساکن و نیروهای میان آن‌ها می‌پردازد (غریب‌شاهی، ۱۳۹۸: ۱۵).

[31] Interactive Art

[32] Installation

[33] Hypertext

[34] Maurice Benayoun

[35] Jeffrey Shaw

[36] Active Audience

[37] Gary Iseminger

[۳۸] استوارت هال (Stuart Hall)، (۲۰۱۴-۱۹۳۲م)؛ جامعه‌شناس، نظریه‌پرداز فرهنگی و فعال سیاسی مارکسیست بریتانیایی جامائیکایی‌تبار بود.

[39] Computer Art

[۴۰] ادموند کالیس برکلی (Edmund Berkeley)، (۱۹۸۸-۱۹۰۹م)؛ دانشمند آمریکایی رایانه بود که انجمن ماشین‌های محاسباتی (ACM) را در سال ۱۹۴۷م تأسیس کرد کتاب او در سال ۱۹۴۹م، *مغزهای غول‌پیکر یا ماشین‌هایی که فکر می‌کنند* (*Giant Brains, or Machines That Think*) تصاویر شناختی رایانه‌های اولیه را رایج کرد (Akera, 2007: 30).

[41] *Computers and Automation*

[42] *Watch*

[43] *Guardian Angel*

[44] *Sorting Daemon*

[45] *Giver of Names*

[46] *n-cha(n)t*

[47] BMO Lab

[48] Active Interaction

[۵۰] ایمانوئل کانت (Immanuel Kant)، (۱۷۲۴–۱۸۰۴م)؛ فیلسوف سرشناس آلمانی در عصر روشنگری و تأثیرگذار در فلسفه جدید بود. او یکی از فیلسوفان کلیدی عصر روشنگری است و فلسفه وی از اندیشه‌های چیره بر نیمه نخست سده نوزدهم میلادی است (دورانت، ۱۳۸۷: ۲۲۹).

[51] Embodied interaction

[۵۲] در فرهنگ ارتباطات، دانش رایانیک یا سایبرنتیک (Cybernetics) نام نظریه‌ای است که مناسبات انسان و ماشین، و مناسبات ماشین‌ها با یکدیگر را تبیین می‌کند. این نظریه را نوربرت وینر در سال ۱۹۴۸م مطرح کرده‌است (Wiener, 1984: 27).

[۵۳] خودی که به‌صورت دیجیتالی در فضای مجازی تولید می‌شود.

[۵۴] هربرت مارشال مک‌لوهان (Marshal McLuhan) (۱۹۱۱-۱۹۸۰م)، متفکر کانادایی بود که مرکز مطالعات رسانه‌ای را در دانشگاه تورنتو تأسیس کرد. او به سردمدار فرهنگ فولکلور در دهه ۱۹۶۰م تبدیل شد و اصطلاحاتی مانند "دهکده جهانی" را ابداع کرد که امروزه وارد ادبیات روزمره ما شده‌است (ویلیامز، ۱۳۹۲: ۸۱).

[55] *Through the Vanishing Point*

[56] Myron Krueger

[57] Roy Scott

[58] Quaver

[59] *Shock Absorber*

[۶۰] Compiler یا همگردان، مترجم برنامه یا مجموعه‌ای از برنامه‌های رایانه‌ای است که متنی از زبان برنامه‌نویسی سطح بالا (زبان مبدأ) را به زبانی سطح پایین (زبان مقصد)، مانند زبان اسمبلی یا زبان ماشین، تبدیل می‌کند. خروجی این برنامه ممکن است برای پردازش شدن توسط برنامه دیگری مانند پیونددهنده مناسب باشد یا پرونده متنی باشد که انسان نیز بتواند آن را بخواند (هو و دیگران، ۱۳۹۹: ۸).

منابع

آیتو، جان (۱۳۸۵). ***فرهنگ ریشه شناسی انگلیسی***، ترجمه: حمید کاشانیان، تهران: فرهنگ نشر نو- معین.

ارسطو (۱۳۹۸). ***اخلاق نیکوماخوس***، ترجمه: محمدحسن لطفی، چاپ سوم، تهران: طرح نو.

اکوان، محمد؛ چوبک، پریا؛ شریف زاده، محمدرضا؛ رهبرنیا، زهرا. (۱۴۰۰). واکاوی نگرش دلوز درباره هستی انسان و نسبت آن با مخاطب در هنر تعاملی. مجله پژوهش های فلسفی، ۱۵(۳۴)، ۸۳-۹۹. doi: 10.22034/jpiut.2020.40279.2586.

حکیم, اعظم؛ رهبرنیا, زهرا (۱۴۰۰). تجربه زیبایی شناختی در هنر تعاملی (بر اساس نظریه جان دیویی)، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۶(۳)، ۵-۱۵. doi: 10.22059/jfava.2018.253942.665890.

دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۸۷). ***تاریخ فلسفه***، ترجمه: عباس زریاب خویی، تهران: علمی و فرهنگی.

دهقانی، آزاده (۱۳۸۷). چیدمان‌های تعاملی: تجربه‌های واقعی در فضاهای مجازی، تندیس، ۱۲۴، ۱۹-۲۱.

رهبرنیا, زهرا و مصدری, فاطمه (۱۳۹۴). تأثیر رسانه‌های نوین بر تعاملی شدن هنر جدید با رویکردی به نظریه هنر در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی. مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی، ۱۰(۲)، -.

صافیان، محمد جواد؛ نوزاد، هما؛ اردلانی, حسین (۱۳۹۷). تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدار شناسانه از منظر مرلوپونتی. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۳(۴)، ۵-۱۲. doi: 10.22059/jfava.2018.249001.665847.

طاهری, محبوبه و رهبرنیا, زهرا (۱۳۹۷). رسانه هنر تعاملی در تبلیغات خدمات عمومی در گفتمان پسامدرن. مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی، ۱۳(۱)، ۹۳-۱۱۳. doi: 10.22059/gmj.2018.68236.

غریب‌شاهی، محمد (۱۳۹۸). ***الکترواستاتیک و الکترومغناطیس مقدماتی تا پیشرفته***، تهران: آوند اندیشه.

قادری, عرفان و مراثی, محسن (۱۳۹۳). پژوهشی در تعریف و تحدید انواع هنرهای مشارکتی- تعاملی. مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی، ۹(۱)، -.

لوپس، دومینیک مک آیور (۱۳۹۷). ***فلسفه هنر رایانه‌ای***، ترجمه: عرفان قادری، تهران: ققنوس.

مک لوهان، مارشال (۱۳۷۷). ***برای درک رسانه‌ها***، ترجمه: سعید آذری، چاپ اول. تهران: تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیما.

نقیب‌زاده، احمد (۱۳۹۹). ***ماکس وبر، دانشمند و سیاستمدار***، چاپ دوم، تهران: علم.
نوزاد، هما (۱۳۹۹). رهیافت تحلیلیِ هنر دیجیتالی‌تعاملی با تاکید بر ادراک بدنمند مرلوپونتی (مطالعه موردی: نمایشگاه هنرمندان و روبات‌های پاریس، ***جلوه هنر***، دوره ۱۳، شماره ۳۰، ۹۰-۸۰.
ویلیامز، کوین (۱۳۹۲). ***فهم نظریه رسانه‌ها***، ترجمه: احسان شاه قاسمی و گودرز میرانی، تهران: جامعه-شناسان.
هو، آلفرد؛ لام، مانیکا؛ ستهی، راوی و اولمن، جفری (۱۳۹۹). ***کامپایلرها: اصول، تکنیک‌ها و ابزارها***، ترجمه: عین‌الله جعفرنژاد قمی، تهران: علوم رایانه.

References

Aho, Alfred V., Lam, Monica., Sethi, Ravi., and Ullman, Jeffrey., (2020). ***Compilers: Principles, Techniques, and Tools***, translated by: Einollah Jafarnejad Ghami, Tehran: Computer Sciences, (Text in Persian).
Akera, Atsushi., (2007). Edmund Berkeley and the origins of ACM. ***Communications of the ACM***, 50(5), 30-35.
Aristotle., (2019). ***Nicomachean Ethics***, translated by: Mohammad Hassan Lotfi, (3rd edition), Tehran: Tarh-e No, (Text in Persian).
Ascott, Roy., (2003). Is There Love in the Telematic Embrace?. ***Telematic Embrace: Visionary Theorie of Art, Technology, and Consciousness, ed. Edward Shanken***, Berkeley University, California Press, 232-46.
Austin, J. L., (1975). ***How to do things with words***, Cambridge Mass.: Harvard University Press.
Ayto, John., (2006). ***Word Origins: The Hidden Histories of English Words from A to Z***, translated by: Hamid Kashanian, Tehran: Farhang Nashr-e No – Moein, (Text in Persian).
Cooper, Douglas., (1995). Very Nervous System: Artist David Rokeby adds new meaning to the term interactive. ***Wired Issue*** 3(03).
Durant, William James., (2008). ***The History of Philosophy***, translated by: Abbas Zaryab Khoyi, Tehran: Elmi & Farhangi, (Text in Persian).
Gharib Shahi, Mohammad., (2019). ***Electrostatics and Electromagnetics from Basics to Advanced***, Tehran: Avand Andishe, (Text in Persian).
Goodman, Bernard., (1993). Action, In Parker, S. P. (ed.). ***McGraw-Hill Encyclopaedia of Physics*** (2nd edition). New York: McGraw-Hill.
Iseminger, Gary., (2004). ***The Aesthetic Function of Art***, Ithaca: Cornell University Press.
Krueger, Mayron., (1991). ***Artificial Reality II***, Boston: Addison-Wesley Professional.
Lee-Cultura, Serena., Giannakos, Michail., (2020). Embodied Interaction and Spatial Skills: A Systematic Review of Empirical Studies**.** ***Interacting with Computers***, 32(4), 331–366.
Lopez, Dominic McIver., (2018). ***A Philosophy of Computer Art***, translated by: Erfan Ghaderi, Tehran: Qoqnoos (Text in Persian).
McLuhan, Marshall., (1998). ***Understanding Media***, translated by: Saeed Azari, 1st edition. Tehran: Research, Studies, and Evaluation of Islamic Republic of Iran Broadcasting Programming, (Text in Persian).
Munday, Daniel., Chandler, Rod., (2011). ***A dictionary of media and communication***. Oxford: Oxford University Press.
Naqibzadeh, Ahmad., (2020). ***Max Weber, Scientist and Politician***, (2nd edition), Tehran: Elm, (Text in Persian), (Text in Persian).
Ning, Anhang., (2017). The Concept of Art and Interactive Computer Art. ***Furman Humanities Review***, 28(13), 48-65.
Nowzad, Homa,. (2021). The Analysis of Interactive Digital Art, Based on Merlea-Ponty Body Perception (Case Study: Artists and Robots Exhibition of Paris). ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, 13(3), 7-17, (Text in Persian).
Paul, Christiane., (2003). ***Digital Art***, London: Thames & Hudson.
Rokeby, David., (1995). Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media. ***Electronic Media. ed. Simon Penny. New York: State University of New York Press***, 133-158.
Rokeby, D. (1995). Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media. From ***"Critical Issues in Interactive Media"***, Edited by Simon Penny, available from SUNY press.
Soler-Adillon, Joan., (2015). The intangible material of interactive art: agency, behavior andemergence. In: Pau ALSINA and Ana RODRÍGUEZ GRANELL (coord.), ***Art Matters II Artnodes***,16 ,43-52.
Tschumper, Gregory S., (2008). Reliable Electronic Structure Computations for Weak Noncovalent Interactions in Clusters**.** In Lipkowitz, Kenny B.; Cundari, Thomas R. (eds.). ***Reviews in Computational Chemistry***, 26, 39–90.
Weber, Max., (1978). ***Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology***, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Williams, Kevin., (2013). ***Understanding Media Theory***, translated by: Ehsan Shahqasemi and Goudarz Mirani, Tehran: Jami'eh Shenasan, (Text in Persian).
Wilson, George; Shpall, Samuel; Piñeros Glasscock, Juan S. (2016). Action, ***The Stanford Encyclopedia of Philosophy***, Metaphysics Research Lab, Stanford University.

URLs

URL1: "*Computers and Automation* - Database of Digital Art". dada.compart-bremen.de. Archived from the original on 18 November 2018. Retrieved 11 April 2018. (شهریور ۱۴۰۲).
URL2: http://www.davidrokeby.com/VNSmontage300dpi.html (آبان ۱۴۰۲).
URL 3: http://www.davidrokeby.com/nchant.html (آبان ۱۴۰۲).
URL 4: http://www.bmolab.ca (شهریور ۱۴۰۲)
URL 5: https://www.linkedin.com/pulse/10-unique-digital-art-installations-thor-turrecha (شهریور ۱۴۰۲).
URL 6: https://www.arshake.com/en/interview-david-rokeby/ (آبان ۱۴۰۲).
URL 7: http://www.davidrokeby.com/handheld.html (شهریور ۱۴۰۲).
URL 8: http://www.davidrokeby.com/quaver.html (آبان ۱۴۰۲).
URL 9: http://www.davidrokeby.com/shockabsorber.html (شهریور ۱۴۰۲).
URL 10: https://www.wired.com/story/immersive-gameboxes-irl-cooperative-gaming/ (شهریور ۱۴۰۲).
URL 11: http://www.davidrokeby.com/gon.html (آبان ۱۴۰۲).
URL12: http://www.davidrokeby.com/Tuer.html (شهریور ۱۴۰۲).

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۱۰۶-۹۱
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تعمیم‌پذیری نظریهٔ باورهای آخرالزمانی در تفسیر نقوش سفال نیشابور[1]

حجت‌اله عسکری الموتی [2]
خشایار قاضی زاده [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۹
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۸/۱۲

چکیده

سفال سامانی که منسوب به قرون سوم و چهارم هجری است، شباهت ترسیمی بسیاری با آثار ساسانیان دارد. نحوهٔ نقاشی چهره‌ها و اجزای پیکره‌ها، ترکیب‌بندی برخی آثار شاخص و شماری ویژگی‌های تزیینی دیگر، سفال نیشابور را از نظر محققان تاریخ هنر، دنبالهٔ منطقی هنر ساسانی در نخستین سده‌های اسلامی جلوه داده است. هنگامی که خوانش مفهومی از نقوش، تابعی از همین گزاره می‌شود، تعمیم‌پذیری نظریهٔ کلی «تأثیرپذیری هنر اسلامی از هنر ساسانی»، به واسطهٔ برخی آثار مخدوش می‌شود. با نادیده گرفتن سهم هنر ساسانی در تحلیل نقوش، برخی دیگر از آثار از دایرهٔ اعتبارسنجی نظری حذف می‌شوند. اهمیت، ضرورت و هدف این مقاله را اصلاح وضعیت نظریهٔ فوق، شرح می‌دهد. سوال اصلی پژوهش این است که در مورد سفال نقاشی‌شدهٔ سامانی نیشابور، چه نظریه‌ای می‌توان پیشنهاد نمود که بتواند تعمیم پذیری مطلوب‌تری از نظریه‌های موجود داشته باشد؟ روش تحقیق، ترکیبی از روش‌های توصیفی، تاریخی و داده‌بنیاد یا زمینه‌ای است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد در تنوع موضوعات و مقولات مفهومی نقوش، ترسیم یک سپهر نظری از مفهوم آخرالزمان، می‌تواند جامع‌ترین پاسخ به پرسش از چرایی وجود آثار نیشابور در سده‌های سوم و چهارم هجری باشد.

کلید واژه‌ها: سفال و سرامیک، سفال نیشابور، نظریهٔ زمینه‌ای، نظریه باورهای آخرالزمانی

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.47228.2174
این مقاله برگرفته از رساله دکتری حجت اله عسکری الموتی است با عنوان: « باورهای آخرالزمانی در سفالینه‌های منقوش نیشابور».

۲. استادیار گروه صنایع دستی دانشکده هنر دانشگاه الزهرا تهران، ایران، نویسنده مسئول. h.askari@alzahra.ac.ir
۳. دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.khashayarghazizadeh@yahoo.com

مقدمه

بدون شک نخستین قلهٔ سفالگری پس از اسلام، سفال موسوم به سامانی یا همان سفال نیشابور است. تنوع مطلوب نقش، رنگ و کیفیت نسبتاً مطلوب در فن ساخت از ویژگی‌های اصلی این سفالینه‌هاست که منتسب به قرن سوم و چهارم هجری هستند. اولین تخمین‌ها دربارهٔ تاریخ‌گذاری آثار را ویلکینسون[1] که مسئول اصلی کاوش‌ها بود انجام داد. پس از وی، مطالعات مختلفی سعی در سنجش صحت این ایده کرده‌اند، اما تقریباً هیچ‌یک از نتایج، نظر ویلکینسون را نفی نکرد. ازاین‌رو شاید بتوان گفت یکی از دلایل موفقیت ویلکینسون در روند باستان‌سنجی آثار، بهره‌گیری مناسب او از نقوش سفال و تفاسیری بود که باتوجه به تاریخ نیشابور در کتاب «نیشابور، سفال ادوار اولیه‌ی اسلامی» ارائه نمود. توجه دقیقی که ویلکینسون به عقبهٔ هنری ایران پیش از اسلام برای سفال سامانی به خرج داد، به‌تدریج مورد تأیید پژوهشگران پس از او قرار گرفت و از اساس فرضیات تحقیق بر همین بنیاد نظری پایه‌گذاری شدند. نقد اصلی به این طیف تحقیقات، نادیده انگاشتن تطورات عقیدتی و چند سده‌ای ایرانیان مسلمان و حتی غیر مسلمان بود که در نهضت بازگشت فرهنگی ایرانی، به شکل تعدد فرقه‌های اسلامی و خرافی بروز یافت. می‌توان گفت که این یک انحراف پژوهشی در پیروان نظریهٔ ویلکینسون بود که بر وجه ساسانی تأثیر، به قدری تأکید شد که گویی سفال نیشابور را تبدیل به بخشی از دستاورد هنری دوران ساسانیان در دوران پساساسانی می‌کرد. با این توضیح که تمام پیکره‌ها و جانوران، نمادهایی با معانی ساسانی قلمداد شدند و بدین‌ترتیب، بخش قابل توجهی از آثار، با این نظریه قابل تفسیر نبود. از طرفی به تازگی خوانش‌های محتوایی متنوعی از نقش توسط برخی محققان دیگر ارائه شده است که نظریهٔ تأثیر هنر ساسانی را نادیده گرفته و به تفاسیر پدیدارشناسانه یا تاریخی متفاوتی روی آوردند. نقد جدی به این گونه مطالعات، تعمیم ناپذیری نظریات به گوناگونی ترکیبات جانوری و پیکره‌ای است. به شکلی که هر تفسیر، نهایتاً می‌تواند آثار با ویژگی‌های بصری و ترکیب‌بندی مشابه با نمونه موردی خود را پوشش دهد. در این خلأ مطالعاتی، تأسیس نظریه‌ای که بتواند نظریهٔ مستقر را اصلاح کند و مضامین تمامی آثار را پوشش دهد، هدف اصلی تحقیق است. نقشهٔ عملیاتی پژوهش به این شکل است که ابتدا داده‌های مختلف اعم از تصویری، صوتی و استنادی، جمع‌آوری و دسته‌بندی شده و پس از کدگذاری، مقوله بندی و استخراج مفاهیم محوری و مرکزی صورت می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

پیش از پرداختن به ادبیات تحقیق، از آنجا که سرقت علمی از خود، بخشی از انواع سرقت علمی محسوب می‌شود، لازم است توضیحاتی دربارهٔ روند تحقیقاتی که نویسندهٔ اول با موضوع سفال نیشابور داشته است بیان گردد. نویسندهٔ اول، تحقیقات متعددی با موضوع سفال منقوش نیشابور در قالب مقاله (۱۳۹۵)، (۱۳۹۹) و (۱۴۰۲)، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد (۱۳۹۰) و رساله‌ی دکتری (۱۳۹۹) به انجام رسانده است. وجه تمایز این مقاله با دیگر تحقیقات، وجه نظریه‌پردازانهٔ آن است. پرسش قابل طرح این است که چگونه می‌توان برای یک طیف وسیع از آثار، فراتر از خوانش‌های تفسیری منفرد، نظریهٔ تعمیم‌پذیری ساخت و آن را اعتبارسنجی نمود؟

در موضوع نظریه‌پردازی محتوایی سفال منقوش نیشابور، تحقیقات تفسیری گوناگونی به انجام رسیده است که بیشتر جنبهٔ تفسیری دارند. از جمله، بنفشه میرزائی و علی مرادخانی(۱۳۹۸) در مقاله «بازتاب آیین مهرپرستی در نقوش سفال‌های نیشابور در دورهٔ سامانیان» فرضیه‌ی اثربخشی مهرپرستی در نقش‌پردازی سفالینه‌ها را مورد آزمون قرار داده‌اند. اویا پانچاراوغلو[2] (۲۰۱۳) در مقاله «جشن‌های نیشابور...» یکپارچگی و تسامح مذهبی میان زرتشتیان، مسیحیان، یهودیان و مسلمانان را زمینه‌ی اصلی و مضمون نقوش بیان کرده است. فرید احمدزاده و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله «مطالعه و شناخت نقوش جاندار بر روی سفالینه‌های نیشابور» هدف و روش تحقیق خود را تحلیل «ابعاد مختلف مفهومی و محتوایی و نمادین نقشمایه‌های مزبور... با روش توصیفی-تحلیلی» عنوان کرده‌اند. ایشان معتقدند رواج و رونق ادبیات و فرهنگ ایران‌زمین در دوره سامانی، علاقهٔ خاندان پادشاهی سامانی به فرهنگ و هنر و اساطیر ایران باستان و ابداعات هنرمندان طراح سفال از محیط و طبیعت اطراف خود از مهمترین بسترهای شکل‌گیری نقش در نیشابور می‌باشد. مجید آزادبخت و محمود طاووسی (۱۳۹۱) در مقاله «استمرار نقشمایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور» انتقال مضامین از هنر ساسانی به هنر اسلامی را «حضور هنرمندان غیرمسلمان ساسانی و همچنین هنرمندان تازه مسلمان سامانی در نیشابور» دانسته‌اند. محمد محمدی و محمدتقی آشوری (۱۴۰۰) در مقاله

«پیکره‌نگاری در سفالینه‌های نیشابور» اذعان می‌کنند نشانه‌های تصویری در این سفال‌نگاره‌ها، نشان‌دهندهٔ رابطهٔ معنایی آن با هنر ایران باستان و صدر اسلام است و حاوی درونمایه‌های رزم، بزم، شهریار و درباریان، قهرمان/پهلوان است. ایشانهمچنین تأکید می‌کنند در این سفال‌نگاره‌ها درونمایه‌های هنر ایران باستان دیده می‌شود و نشان‌دهندهٔ تداومی در هنر ایران در سده‌های سوم و چهارم هجری است. مهدی شبیری دوزینی (۱۳۸۹) در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی ویژگی‌های تصویرگری در سفالینه‌های سامانی نیشابور» به منابعی همچون هنر سغدی، مانوی، مسیحی و پارتی در کنار منابع ساسانی و دیگر مسیرهای ممکن در تأثیرپذیری سفال نیشابور از هنر پیشا اسلامی را به یک میزان توجه نشان می‌دهد. وی هنر و فرهنگ سغدی را یکی از مهمترین سرچشمه‌های فرمی هنر سامانی و سفال نیشابور می‌داند. سحر چنگیز و حسن بلخاری قهی (۱۳۹۵)، در مقاله «تحلیل نمادهای عددی، هندسی و جانوری» نظریهٔ تطبیق هنر ساسانی با سفال نیشابور را رها کرده و جایگاه نمادین و رمزی اعداد را در میان فرقه‌هایی همچون اسماعیلیه و اخوان‌الصفا محور قرار می‌دهند و یک نظام پنهان -به‌ویژه تقدس عدد سه- را در ساختار ترکیب‌بندی نقاشی روی سفال جستجو می‌کنند. پیر سیمون[۳] (۲۰۱۷) در مقاله «سفالینه‌های نخودی، ملاحظات جدید: سنخ شناسی، گاهشماری و شواهد فتیان»۴ برخلاف ویلکینسون، صراحتاً به نظر فیتزربرت۵ تمایل یافته و مستند به شمایل‌شناسی مختصری که از برخی جزییات در لباس پیکره‌ها ارائه می‌دهد، مصورسازی سفال نیشابور را برخلاف تحقیقات پیشین که این پیکره‌ها را ظهورات هنر ساسانی دانستند، بازنمودی از گروه‌های فتیان و نظامیان آل بویه در قرون دهم و یازدهم هجری معرفی می‌کند. نرگس سیبویه در مقاله (۱۳۹۹) تحلیل شمایل شناسانهٔ تصویر کشتی نشستگان از مجموعه سفال های نیشابور بر اساس روش شمایل‌نگاری پانفسکی یک اثر منحصر به فرد با موضوع کشتی نشستگان را که در موزهٔ رضا عباسی نگهداری می‌شود، تحلیل کرده است. نسرین بیک محمدی و همکاران (۱۳۹۹) نیز در مقاله «نمادشناسی و منشأیابی مضمون نقش گاو در سفالینه های نیشابور با اتکا بر متون تاریخی» با روش شمایل‌نگاری، نقش گاو در حالات مختلف آن را بازتاب نمادین عقاید پیشااسلامی و همچنین صورت فلکی ثور تلقی کرده و معتقدند اشکال گاو مستقیما به نمادهای باستانی ارجاع دارد. منابع قدیمی‌تری هم هستند که برای رعایت اختصار، از ذکر آن‌ها صرف نظر شده است. شاید بتوان گفت تمایز اصلی این مقاله با منابعی که در بخش پیشینهٔ پژوهش از آن‌ها یاد شد، جستجوی مفهومی است که بتواند بیشترین پوشانندگی نظری را به تفسیرهای گوناگون داشته باشد.

ردیف	کد	ابزارهای گردآوری	وسایل و ادوات
۱	IN	مصاحبهٔ عمیق اکتشافی (نیمه‌ساختمند و ناساختمند)	وسایل ثبت و ضبط صدا یا تصویر
۲	OB	مشاهدات طبیعی، مشارکتی	وسایل ثبت و ضبط
۳	DO	اسناد و آثار / اسناد مکتوب و غیر مکتوب	کاربرگ‌ها و فیش‌برداری
۴	SE	تأملات شخصی	برگه‌های ثبت
۵	ME	یادداشت‌های فنی در طول فرایند تحلیل مداوم داده ها	برگه و فیش-برداری

جدول ۱. کدگذاری برخی ابزارها در نظریه‌ی مبنایی(فراستخواه. ۱۳۹۸. ۱۴۲)

روش پژوهش

اصلاح و تأسیس نظریه، یکی از پرچالش‌ترین موضوعات پژوهشی به‌شمار می‌رود. در جایی‌که نظریه کار می‌کند اما تعمیم‌پذیری آن مورد تردید است، می‌توان تعمیم‌پذیری شکلی و مفهومی را از یکدیگر مجزا نمود. مفروض این است که نظریهٔ ویلکینسون در سطح شکل یا فرمی قابلیت تعمیم خوبی دارد؛ اما در سطح محتوایی جامع عمل نمی‌کند و پاسخگوی تنوعات تفسیری نیست. برای تاسیس نظریه در این پژوهش از روش نظریهٔ مبنایی با رویکرد برساختی کتی چارمز[۶] از کتاب ساختن نظریه‌ی مبنایی (۱۳۹۷) استفاده شده است. دسترسی‌پذیری و غیر احتمالی بودن در انتخاب نمونه‌های گردآوری شده، مبنای تجمیع آثار بوده است. تمام نمونه‌های اینترنتی و موزه‌ای در دسترس، تحت عنوان «سفال نخودی منقوش» فهرست شدند. نمونه‌های قابل جستجو که ۱۷۴ ظرف سفالی نخودی منقوش سالم و تقریباً سالم هستند، محصول یک بستر محتوایی مشترک در نظر گرفته شده‌اند. در توضیح ابزار و روش گردآوری داده‌ها به نظر می‌رسد توازن نسبی داده‌ها در موضوعات تاریخی، به نفع اسناد و متون به جا مانده، سنگین‌تر شود. در انتخاب مصاحبه-شوندگان، علاوه بر پژوهشگران، به موزه‌داران و تجارب

شفاهی ایشان در مواجهٔ بی‌واسطه با آثـار توجـه شـده است. در جدول۱ ابزارهـای گـردآوری داده‌هـا معرفـی شده‌اند. بـه‌عنـوان مثـال در مـورد مصـاحبه‌هـا، افـراد مختلف با عناوین: پژوهش‌گران IN-R ، مـوزه‌داران IN-M، مؤلفان متخصص IN-W و مانند آن براساس تعـداد افراد از 01 تا 0n و تعداد گـزاره‌هـای منقـول از ایشـان از001 تا 00n شماره می‌شود. طبیعیسـت درج مشـروح مصاحبه‌ها در مـتن ایـن مقالـه ممکـن نبـوده و فقـط مقوله‌های کدگذاری شده و اصلی نقـل و تحلیـل مـی-شوند.

توصیف و طبقه‌بندی

سفال منقوش نیشابور در چهار گروه قابل طبقـه‌بنـدی است. این دسته‌ها عبارتند از: الف) پیکره سوار بر اسب ب) پیکره ایستاده/ نشسته (تک‌پیکره، دو پیکره، سـه-پیکره یا بیشـتر) ج) ترکیبـات جـانوران د) موجـودات ترکیبی انسان و حیوان.

موزه ملی ایران (URL1)

موزه ملی ایران (نویسندگان)

جدول۱. تیپ پیکره اسب سوار. آثار کاوش شده از نیشابور.(منبع: نگارندگان)

الف) تیپ پیکره سوار بر اسب

پیکره‌های سوار بر اسب در هنر ایران بـی‌سـابقه نبـوده است. اگر هنر پیش از آریایی‌ها نادیده گرفته شود، هنر هخامنشی، پارتی و ساسانی، مملو از این قبیل صـحنه-هاست که بر سطوح مختلفـی از سـنگ، فلـز یـا دیـوار نقش بسته است. قطر کاسه‌های سفالی نیشـابور از ۱۰ تا ۳۵ سانتی‌متر متغیر است. رنگ‌ها تنـوع چنـدانی در ظروف مختلف ندارند و رنـگ غالـب زمینـه‌هـا انگـوب نخودی رنگ است. مضـمون و داسـتان مشـترک ایـن گونه از سفال رنگارنگ، مردی است که سوار بـر اسـب بوده و اسب‌ها عموماً با انواع آویزها و تسمه‌های تزیینی در جلو و عقب بدن جانور تـزیین شـده‌انـد. در ۳۰ اثـر تقریباً سالم یا مرمت شـده از سـفال منقـوش نخـودی نیشابور، از ترکیب‌بندی پیکره یا پیکـره‌هـای سـوار بـر اسب استفاده شده است. از این میـزان، تنهـا دو کاسـهٔ بزرگ که در موزهٔ ملی ایران[۷] نگهداری می‌شـود، دارای شناسـنامه و گـزارش کـاوش هسـتند: یکـی توسـط ویلکینسون (تصویرسمت راست)ودیگری در کاوشی که هیأت ایرانی انجام داد، به دست آمده است(جدول۱).

همچنین ۳ قطعهٔ منقوش در کاوش‌هـای ویلکینسـون وجود دارند که نقش آن‌ها در همین گروه قابل طبقـه-بندی است. ۲۷ اثر دیگر، هر کدام متعلق به موزه‌هـای سراسر دنیاست که خریـداری شـده و گـزارش کـاوش ندارد. شاید بتوان چنین استنباط نمود کـه در اصـالت این سفالینه‌ها تردید وجـود دارد. در مـورد آثـاری کـه داخل کشور ایران هستند- مثلا آثـار موجـود در مـوزهٔ رضا عباسی- نام برخی خریداران نیز قیـد شـده اسـت. در مورد مجموعهٔ بنیاد مستضعفان و جانبازان، توقیفی بودن آثار مشهود است زیـرا در میـان امـوال اشـراف و سران نظامی و سیاسی پیش از انقـلاب اسـلامی یافـت شدند که علاقمند به خرید آثار عتیقـه بودنـد. در ایـن میان انتخاب‌های متنوعی وجود ندارد؛ یا باید منحصـراً به آثار دارای گزارش کاوش‌های باستان‌شناسـی اکتفـا شود؛ یا این‌که می‌توان با محور قـرار دادن آثـار موثـق، نسبت به دیگر سفالینه‌ها نیز بی‌اعتنا نبود و مشـترکات و تمـایزات را بـا آثـار اصـل تحلیـل نمـود. متأسـفانه بیشترین مواردی که سفال نیشابور در جهان بر اسـاس آن‌هـا شـناخته مـی‌شـود، در گـروه دوم و نـامعتبر یـا مشـکوک‌الوصـول قـرار دارنـد. بسـیاری از تحقیقـات محتوایی و فرمی موجود، تحلیل نقوش را برپایهٔ آثـاری انجام داده‌اند که دارای گزارش کـاوش نبـوده و از نظـر اصالت، محـل تردیـد هسـتند. حـال آن‌کـه در فقـدان هرگونه سنجهٔ اصالت‌یابی و باسـتان‌سـنجی بـرای آثـار منسوب به نیشابور، به‌نظر می‌رسد حتی الامکان باید بر روی ویژگی‌ها و نقش‌هایی تحلیل صورت پذیرد کـه در گزارش کاوش ثبت هستند. آثار شناسنامه‌دار نسبت به باقی آثار در اقلیت قرار داشـته و ایـن موضـوع مـانع از تکیه بر داده‌های آماری و کمّی خواهد شد.

ب) تیپ پیکره ایستاده/ نشسته

دستهٔ دیگری از سـفال‌هـای رنگارنـگ دارای مضـمون تقریباً مشابهی با یک پیکره ایستاده یا نشسته در مرکز

تصویر و بعضاً در اطراف کانون تصویر هستند. متنوع‌ترین ترکیبات و موضوعات در این دسته قرار دارند و به دشواری می‌توان توصیف واحدی دربارهٔ همهٔ آثار ارائه داد. تا جایی که شاید بتوان این طیف از آثار را به زیرمجموعه‌های جداگانه تحت عنوان «تک‌پیکره»، «دو پیکره»، و «سه‌پیکره یا بیشتر» تقسیم و سپس توصیف نمود. اهمیت این تفکیک زمانی روشن‌تر می‌شود که بدانیم، هیچ نمونهٔ مستندی در گروه دوم و سوم قرار ندارد و همهٔ آثار آن فاقد گزارش کاوش هستند. در دو نمونه، شمشیر و سپر توأمان در دست‌ها دیده می‌شود که حس جنگاوری و نبرد را منتقل می‌کند. در مجموع به نظرمی‌رسد آرایش لباس، حالت چهره، تناسبات و همهٔ جزییات نقاشی بیانگر این نکته است که با آثار درجه دوم نسبت به تیپ پیکره سوار بر اسب روبرو هستیم (جدول ۳).

موزه رضا عباسی (نویسندگان)	موزه هنر دنور (URL2)	موزه اونتاریو (URL3)

جدول۲. ترکیبات خاص در تیپ پیکره سوار بر اسب. آثار منسوب به نیشابور(منبع: نگارندگان)

موزه هنر متروپلیتن (URL 4)	موزه هنر متروپلیتن (URL 5)	موزه ملی ایران (نویسندگان)
موزه هنر متروپلیتن (URL 6)	موزه هنر متروپلیتن (URL 7)	موزه ملی ایران (نویسندگان)

جدول۳. تیپ پیکره ایستاده/نشسته. آثار دارای گزارش کاوش(منبع: نگارندگان)

تک‌پیکره‌های سایر موزه‌های دنیا نیز فراوانی قابل توجهی دارند و تقریباً مشابه آثار اصلی هستند. تنها در یک نمونه که محل نگهداری آن نامعلوم است، پیکره با یک یوزپلنگ درگیر شده و همانند صحنه‌های شکار در بشقاب‌های نقره‌ی ساسانی، و برخلاف سنت تصویرگری سفال نیشابور، یوزپلنگ همراه شخصیت محوری تصویر نیست، بلکه در مقابل او نقاشی شده که به‌نظر تقلب ناشیانه‌ای انجام گرفته است. در مورد آثار با دوپیکره باید گفت بر اساس آثار مشکوک‌الوصول، ظاهراً یکی از مضامین مورد علاقه در سفال نیشابور، ترسیم دو پیکره روبروی یکدیگر بوده است. چرا که از این گروه آثار، هیچ نمونه‌ای در کاوش دو هیأت آمریکایی و ایرانی دیده نشده است. این سنخ آثار دارای مجالس عاشقانه و عیش هستند. مضامینی که در آثار اصلی، دیده نشده است (تصویر ۱).

تصویر۱. آثار با ترکیب‌بندی دو پیکره، موزه رضا عباسی (نویسندگان)

در نمونه‌های دیگر، تنها یک مورد خاص مشاهده می‌شود که پیکره سازی شبیه تنبور در دست دارد و در حال نواختن است و دارای پرسپکتیو مقامی نسبت به دو پیکره‌ی دیگر است. نمونهٔ موجود در موزه‌ی کلیولند[۸]، از نظر اجزاء و ترکیب، چیز جدیدی اضافه نکرده است، جز این‌که این‌بار به جای پرنده، اسب و یوزپلنگ مرکز تصویر را در اختیار دارند.

ج) ترکیبات جانوری

گونهٔ سوم از سفال رنگارنگ دارای ترکیبات متنوعی از دو موجود اصلی و مرسوم سفال نیشابور- احتمالا بز و کبوتر- می‌باشد. این نقوش علاوه بر این‌که در ترکیب سایر گونه‌های سفال منقوش قرار دارند، ترکیب آن‌ها با یکدیگر نیز مستقلاً دارای بیشترین فراوانی است. مجموع آثار گردآوری شده از این تیپ آثار، ۸۸ کاسه، بشقاب و قدح بوده است. ترکیب‌بندی آثار به این صورت است که گاهی بزغاله در مرکز و پرنده دور آن

در حال چرخش و گاه نیز جای آن‌ها عـوض مـی‌شـود. علاوه بر این‌ها، ترکیـب اسـب بـا جـانوران دیگـر نیـز، بخشی از آثار این گروه را تشکیل می‌دهد. در ترکیبـی مشابه گونه‌ی نخست- یعنی پیکره سوار بر اسب- ایـن بار جانوران دیگر بر پشت اسب سوار شـده و جـایگزین شخصیت اصلی سوار بر اسب می‌شوند. نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ این تیپ آثار شاید تکرار مداوم و ملازمت پرنـده با بز یا بزغاله در کنار یکدیگر است. مواردی هم هسـت که عنصر مقابل حذف شده و یک جانور بـه تنهـایی در ظرف تکرار شده است.

موزه هنر متروپلیتن (URL8)	موزه هنر متروپلیتن (URL9)	موزه ملی ایران (نویسندگان)
موزه ملی ایران. (ویلکینسون: ۵۲)	موزه ملی ایران (نویسندگان)	موزه ملی ایران (ویلکینسون: ۵۲)

جدول۴. بخشی از آثار ترکیب جانوری. کاوش‌های ویلکینسون (۱۹۷۳).

جدول۵. موزه هنر متروپلیتن (URL10 , URL11)

پرنده در ظروف مختلف، طراحی متفاوت دارد. در یـک ظرف، همچون کبوتری در حال پرواز (جـدول۴)، و در ظرف دیگر همسان پرندگانی همچون قرقاول، طـاووس و مانند آن ترسیم شده است. بز یا حیوان شاخدار هـم طراحی یکسانی ندارد. مثلاً در یک نمونه کـه در مـوزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود، طرحی مشابه جام شـوش نقاشی شده است(جدول ۴). در نمونه‌ای منحصربه‌فـرد که در موزهٔ هنر متروپلیتن آمریکا نگهداری مـی‌شـود، پرنده‌ای شبیه کبوتر از بال‌هایش جدا ترسیم شده و در تدارک پرواز است (تصویر ۲).

قطعه‌ای دیگر که در موزهٔ هنـر متـروپلیتن اسـت و در گزارش کاوش‌های ویلکینسـون آمـده، نقـاش نـه تنهـا مطـابق معمـول از طبیعـت گریختـه، بلکـه تصـویری گرافیکی و ترکیبی از چهار سـر بزغالـه در وسـط یـک پیاله به هم متصل کـرده اسـت (تصـویر ۲). در بیشـتر آثار این گونهٔ سفال منقوش نیز، همان کتیبهٔ ناخوانای معروف، بدون تغییر، با جانوران نیز تکرار و همراه مـی-شود. بدون شک یکی از شاخصه‌های انکار ناپذیر سفال منقوش نیشابور، همین کتیبه‌ها هستند که نمـی‌تـوان در هر شکلی از تفسیر، آن‌ها را نادیده گرفت.

تصویر۲. قطعه سفال. (ویلکینسون. ۴۴. ۱۹۷۳)

ظروفی که در ترکیب‌شان نقش اسـب بـه همـراه یـک حیـوان بـر پشـت آن قـرار دارد، در میـان یافتـه‌هـای ویلکینسون یا حفاری‌هـای هیـأت ایرانـی، اثـر کـاملی نبوده است. اما یک قطعـه از کـاوش‌هـای ویلکینسـون وجود دارد که می‌تواند درسـتی ترکیـب‌بنـدی چنـین نقوشی را تأیید کند (جدول۶: سمت راست).

موزه ملی ایران	موزه هنر متروپلیتن

جدول ۶. دو قطعه سفال از کاوش‌های ویلکینسون (۱۹۷۳، ۵۳-۵۲)

نوع حیوانی که بر پشت اسب قرار گرفته چندان روشن نیست. اما مورد مشابهی از این حیـوان، در یـک ظـرف

دیگر وجود دارد که مـی‌تـوان بـه آن اسـتناد کـرد. دو قطعهٔ کوچک مورد نظر علاوه بر این، به‌خـوبی ترکیـب حیوانات را با اشکال مختلفی از کلمهٔ ناخوانـای شـبهه کوفی نشان می‌دهند. در آثار کاملی کـه از ایـن قبیـل ترکیب‌بندی‌ها وجود دارد، حیوان پشت اسب بیشترین شباهت را بـا یـوز ایرانـی دارد. همـان حیـوانی کـه در نخستین گروه از سفال منقوش، پشت پیکره‌ی اصـلی، نشسته بر قسمت انتهای بدن اسب، او را همراهی می‌کرد (جدول۱: راست). تنها تفاوت این است که پیکـرهٔ انسانی حذف شده و یوزپلنـگ یـا حیـوانی مشـابه آن، جایگزین پیکره روی اسب شده است. اتفاقی که پـیش از این در مورد جایگاه مرکزی پیکره‌ی انسانی با پرنـده و حیوان شاخدار نیز تکرار شده بـود و پیکـره بـه نفـع ایشان به حاشیه رفته بود. اگرچه قرارگیری یک حیوان بر روی دیگری، حـس تفـوق را پیشـتر منتقـل کـرده است؛ حالت نشستن یوزپلنگ و محل قرارگیری دسـت او روی گردن یا بخشی از سر اسـب نیـز حـس فرمـان دادن به اسب را تشـدید مـی‌کنـد (جـدول ۷). از ایـن ترکیب البته با انـدکی تغییـرات، در مجمـوع ۹ اثـر در موزه‌ها و مجموعـه‌هـای خصوصـی داخلـی و خـارجی وجود دارد.

موزه دانشگاه هاروارد (URL12)	محل نگهداری: نامشخص.(فیتزربرت)	موزه رضاعباسی (نویسندگان)

جدول۷. ترکیب اسب و یوزپلنگ(منبع: نگارندگان)

مجموعه بنیادمستضعفان (نویسندگان)	مجموعه‌ی خصوصی سازو ادمیتسو. توکیو ژاپن. (فیتزربرت)

جدول۸. گاو کوهاندار. (منبع: نگارندگان)

از دیگر موارد خاص و منسوب به نیشابور، می‌تـوان بـه دو نمونهٔ تقریباً مشابه اشـاره کـرد کـه در آن، موجـود شاخداری- احتمالا گاو کوهـان‌دار- همـراه بـا پرنـده و کتیبهٔ ناخوانا ترسیم شده اسـت. تـزیین بـدن حیـوان تفاوت چندانی با تزیین بدن اسب‌هـا نـدارد. دم بسـیار اغراق آمیز و بلند تصویر شده و اجزای دیگـر بـه‌خـوبی با آن چفت و بست نشده‌اند.

ح) موجودات ترکیبی انسان- حیوان

تنها سه اثر منحصربه‌فرد و تقریباً مشابه در این دسـته از آثار قرار دارند که در نوع خـود بـی‌نظیرنـد. در ایـن موارد خاص کـه در مـوزهٔ ملـی ایـران، مـوزهٔ هـاروارد امریکا و اناوین گالری امریکا قرار دارند، تمام پیکره بـه غیر از قسمت سر، مطـابق سـنت ایـن گـروه از سـفال رنگارنگ و با تغییراتی جزیی ترسیم شده و سر بـز، یـا شاخ آن بر روی پیکـره انسـانی قـرار داده شـده اسـت. نمونه اثری که در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود، در گزارش کاوش ویلکینسون نیامده و البتـه منسـوب بـه گرگان است (تصویر ۳). رنگ‌های به‌کار رفته در اثـر، و همینطور تزیینات مبهمی که در اطراف پیکره‌ی اصـلی قرار دارد، کم سابقه است. پیکره در حسی مابین پـرواز و شـنای در آب قـرار دارد. جهـت رو بـه سـمت چـپ کماکان حفظ شده و تـزیین ضـربدری بالاتنـه، نشـانی دیگر از سـنت‌هـای بصـری نیشـابور اسـت. بـر خـلاف پیکره‌های ایستاده، نشسته یا سوار بر اسب که شـاخه-های نـازکی از گنـدم را در دسـت داشـتند، دو شـاخهٔ پرطمطراق که در دستان او به دو طرف بـاز شـده، بـه اهتزاز درآمده است.

تصویر۳. موجود ترکیبی (گاو یا بز/ انسان). منسوب به گرگان. موزه ملی ایران (URL13).

موجودات ترکیبی در دنیای اسلام با الهام از صور فلکی و یا قصص انبیاء دربارهٔ موجـوداتی همچـون بـراق کـه بدن حیوان و سر انسان دارد، بی‌سـابقه نیسـت. امـا در

مـورد نیشـابور بایـد گفـت کـه بـا موجـود ترکیبـی منحصربه‌فردی مواجه هستیم. ظرف منقوش موجود در موزه هنر هاروارد نیز همانند نمونهٔ موجـود در مـوزهٔ ملی ایران، ترکیب‌بندی نسبتاً مشابه دارد و دست‌ها به طرفین گشوده شده و شاخه‌ای نامعلوم در دسـت دارد. با این تفاوت که پاهـا روی زمـین بـوده و پیکـره را در حال دویدن نشان می‌دهد. تفاوت دیگر این‌که با وجـود سر حیوانی، از پشت شانه‌ها و دست‌ها، تـزیین مرسـوم مو در پیکرنگاری سـفال نیشـابور رعایـت شـده اسـت. پیکره فاقد هر گونه پای‌افزار و چکمه است (جدول ۹). نمونهٔ دیگری که از این سنخ آثار موجود اسـت، سـر را کامـل حـذف کـرده و فقـط دو شـاخ بـر روی گـردن گذاشته است. نوع ترکیـب‌بنـدی، جالـب توجـه اسـت: دست چپ بر روی کمـر و دسـت راسـت انـار. بـین دو شاخ یک گل پنج پر قرار داده شده که استعارهٔ زیبـایی ایجاد کرده است.

موزه هنر هاروارد (URL14)	نامشخص (URL15)

جدول شماره ۹. موجودات ترکیبی انسان–حیوان. منسوب به نیشابور(منبع: نگارندگان)

خ) مهم‌ترین مقوله‌ها

مقوله‌ها و طیف‌های مفهومی کـه از طریـق کدگـذاری مصاحبه‌ها استخراج شده‌اند، ناظر به ابعـاد متنـوعی در مورد سفال منقوش نیشابور هستند. برخی از مقولـه‌هـا نگـاه انتقـادی و آسـیب‌شناسـانه بـه روش‌هـای مـورد استفاده در تحقیقات موجود دارد که حاصـل دغدغـه‌های نویسندگان و پژوهشگران بوده است. فـارغ از ایـن قبیل مطالـب، در ایـن بخـش، مهـم‌تـرین مقولـه‌هـای جهت‌دار که در تحلیـل شـمایل‌نگارانـه قابـل اسـتفاده است مورد بررسی قرار مـی‌گیـرد. مقایسـهٔ مهـم‌تـرین مقوله‌های برآمده از مصاحبه و خلاصـهٔ اسـتنتاج‌هـا از ادبیات تحقیق نشان از وجود مقوله‌های مشـترک دارد (جدول ۱۰). تنها مقوله‌های متمـایز کننـده در حیطـهٔ محتوا، احتمال وجـود صـورت‌هـای فلکـی و نجـومی و همچنین بحث از جشن‌ها و اعیاد ملی مذهبی بود کـه در هیچ‌یک از گفتگوها به آن اشاره نشده اسـت. بـرای هر یک از مقوله‌های محتوایی یادداشت‌هایی انتقادی از تأملات شخصی (SE) نیز بیان می‌شود.

شکل و سبک بیان هنری نقش‌ها	مضمون و محتوای نقش‌ها
خاستگاه پیشا ساسانی نقش‌ها اشتقاق دورافتاده یا استمرار هنر ساسانی	بازگشت فرهنگی ایرانیان نمادهای زرتشتی، میترایی، زروانی نقش‌های شکار بشقاب نقره ساسانی جشن‌ها و اعیاد مذهبی باستانی صورت‌های فلکی و نجومی اعداد رمزی فرق مذهبی

جدول ۱۰. مقوله‌های مستخرج از مستندات ادبیات تحقیق (DO) (منبع: نگارندگان)

۱-تأثیر هنر ساسانی

هنر ساسانی چنان‌چه پیشتر اشاره شد، به عنوان مهم‌ترین عامل اثرگذاری در سفال منقوش نیشابور، همواره مورد توجه محققان بوده است. دور از ذهـن نبـود کـه یکی از مقوله‌های مرکزی که از میدان داده‌هـا حاصـل می‌شود، مسأله‌ی تأثیر هنر ساسانی باشـد. طیـف‌هـای مفهومی جالب توجهی در این مقوله ثبت و ضبط شـد. شماری از مهم‌ترین آن‌ها، عبارتند از: «علاقمنـدی بـه موضوع شکار»، «ترسیم شـاه آرمـانی» (IN-R-01-08)، «فرهنگ ساسانی تولید ظرف منقوش» و «شرق، عامل انتقال سنت‌های بصری ساسـانی». نمـی‌تـوان موضـوع شکار را برای این آثار معتبر دانسـت. چـرا کـه پـس از توصیف اولیه ، هرچند ترکیب‌بندی کلـی، مشـابه آثـار نقرهٔ ساسانی است، خود مسألهٔ شکار همواره در تعلیـق باقی مانده و ارجاع مستقیمی بـه آن دیـده نمـی‌شـود. نکتهٔ حائز اهمیتی که توسط یکی از مصاحبه‌شـوندگان مطرح شد، به‌کارگیری واژهٔ «بزم شکار» برای توصـیف آثـار بـود(IN-R-01-26). شـاید منظـور از ایـن ترکیـب واژگان این است که نقاش در عین پرداختن به موضوع شکار و تصویرسازی مقدمات آن که شـکارچی و شـکار در اطـراف اوسـت، ایـن نقاشـی‌هـا را بـرخلاف شـکار ساسانی، در حد یک بزم و بدون حمله به حیوانات نگاه داشته است. بنابراین حتی اگر بپذیریم که موضوع آثار، «بزم شکار» بوده است، اختلافات متعـددی میـان ایـن آثار از نظر ترکیب‌بندی و اجزای تصویر با صـحنه‌هـای

شکار ساسانی قابل رؤیت است. گزارهٔ «شاه آرمانی» نیز کاملاً یک توصیف حسی و آرمانشهری به نظر می‌رسد که ما به ازای عینی ندارد. یکی دیگر از اشارات دقیق مصاحبه‌شوندگان (IN-OR-02-32)، «فرهنگ تولید ظرف منقوش» است که می‌توان آن را سنت ساسانی دانست و ازاین‌جهت، باید سفال منقوش را به درستی متأثر از فرهنگ بصری ساسانی در نظر گرفت. آنچه از مجموع مباحث در این طیف مفهومی حاصل شد، نشان می‌دهد که تأثیرات هنر ساسانی را باید در حوزهٔ فرهنگ و زبان بصری به عنوان یک عامل بسیار مهم و حیاتی، قطعی دانست و در عین حال، به ورطهٔ همسان‌پنداری مضامین منحرف نشد. بنابراین در حوزهٔ تفاسیر محتوایی نمی‌توان از مضامینی که در هنر ساسانی مورد استفاده بوده است شاهد مثال آورد و صرف شباهت‌های فرمی، کفایت نمی‌کند.

۲-هنر عامه

سفال نیشابور به مثابه هنری که برای عامهٔ مردم است، یکی از مقولات مشترک دو نفر از مصاحبه‌شوندگان است (IN-OR-02-08) و (IN-OR-01-02). اگر همچون ایشان، قائل به هنر عامیانه در سفال نیشابور باشیم، معانی نقوش، وارد حیطه‌های جدیدی می‌شود که تفاسیر موجود را نقض خواهد کرد. چرا که فرض اصلی تحقیقات موجود بر مبنای اشرافی بودن مخاطبان و حامیان تولید آثار است. عامی بودن نقاشی‌ها، مهم‌ترین تأثیرش را در جامعهٔ مخاطبان آثار می‌گذارد. به این ترتیب که گسترهٔ وسیع‌تری از افراد را در ارتباط با آثار قرار می‌دهد. از طرف دیگر، ارجاعاتی در تاریخ آثار وجود دارد که این ویژگی را می‌تواند تأیید کند. از جمله این‌که ریشه‌های بصری آثار را در هنر سغد و شرق دور، جایی‌که دیوارنگاره‌ها با مضامین متفاوتی از آثار درباری هنر ساسانی اجرا می‌شده جستجو می‌کنند. به عنوان مثال، الکساندر بلنیتسکی۹ در کتاب هنر تاریخی پنجیکنت موضوعات چهارگانهٔ مذهبی، حماسی، حماسی جانوری، فرهنگ‌عامه و زندگی روزمره را در نقاشی‌های سغدی پنجیکنت شناسایی کرده است (بلنیتسکی،۱۳۹۰: ۴-۳). در نتیجه در تحلیل‌ها لازم است ریشه‌های شرقی مضامین و فرم بررسی شود.

۳-تأثیرات شرق و هنرسغدی

مسألهٔ مغفول مانده در سایهٔ تاثیرگذاری هنر ساسانی، احتمال تاثیرپذیری از آثار هنری سغدی و به‌طور کلی ماوراءالنهر است. مهاجرت جمعی تعدادی از سغدیان که مستند به تواریخ معاصر با آثار است- با توجه به سبقهٔ نقاشی‌های دیواری پنجیکنت و علاقهٔ سغدیان به نقاشی- مسیر بکری را برای تمایل تفسیرها به سمت هنر شرق در برابر محقق قرار می‌دهد. ورود به این عرصه هنگامی حیاتی‌تر جلوه می‌کند که بدانیم به زعم یکی از مصاحبه‌شوندگان (IN-OR-04-02)، کلمات ناخوانا که به کرات در ظروف نیشابور تکرار شده است، کوفی نبوده، بلکه احتمالاً بازتاب فرهنگ شرق و الفبای ترکی اویغوری است. عبداله قوچانی نپذیرفت که این کتیبه‌ها ربطی به ترکی اویغوری داشته باشد و آن‌ها را یک‌جور تمهید برای تزیین درنظر گرفت (IN-R-03). البته باید به‌خاطر داشت که این گرایش به شرق، معنایش آغاز جستجوی مضامین در هنر سغدی نیست. بلکه همواره باید مضامین را از نیشابور که در زمان خود کلان شهر و مرکز وقایع مهم بوده است کاوش شود. برجسته شدن نقش سغدیان در شکل‌گیری نقاشی سفال نیشابور، همچنین می‌تواند مسیر منطقی تاریخی و ملموس و متعینی را از سنت‌های بصری ساسانی ترسیم کند که پیش از آن، وابستگی تام و حیاتی به وجود و دسترسی‌پذیری آثار و بشقاب‌های نقرهٔ ساسانی برای هنرمند نیشابوری داشت.

۴- روایی بودن نقوش

همانند نسبت دادن «شاه آرمانی» به شخصیت اصلی سوار بر اسب، که احتمالاً متأثر از تطبیق با شاه ساسانی و در فقدان هرگونه اشارهٔ بازنمودی به شخصی خاص در بشقاب‌های نقره به صورت کاملاً حسی بیان شده است، روایی بودن نقوش نیز مستند عینی قابل اشاره ندارد. افراد مختلف در مواجهه با این سئوال که آیا محتوا و مضمونی برای نقوش می‌توان قایل بود؟ بر اساس گرایش خود به کارکرد نقوش پاسخ داده‌اند. البته برخی از مصاحبه‌شوندگان، ویژگی‌هایی همچون «اغراق در بیان» (IN-M-02-07) و «اتخاذ شیوه‌ی انتزاعی» (IN-M-01-03) در ترسیم آثار را دلیل روشنی برای برداری نقوش از محتوای روایی عنوان کردند.

همانند روشی که مورخان هنر برای توصیف نقاشی-های بدوی غارها استفاده کردند و مفاهیم متنوعی از باورهای آیینی را برای آثار متصور شده‌اند. به نظر می-رسد این ویژگی کاملاً به نوع تحقیق بستگی دارد و به محض تأکید بر ویژگی‌های فنی و تکنیکی ساخت ظروف، رنگ خواهد باخت. اما غالب تفسیرکنندگان تمایل داشته‌اند روایی بودن نقوش را به سطح ترکیب-بندی و یا بیان دلایل شکل‌گیری این طیف از آثار متمرکز کنند. لذا چندان متقن نیست که اگر نظریهٔ «تأثیر هنر ساسانی» در جایگاه تحلیل محتوایی مضامین رنگ ببازد، بتواند همچنان در جایگاه یک منبع الهام بخش بصری صرف، معتبر مانده و دوام بیاورد.

۵- عامل مذهب، تسامح مذهبی

وجه مشترک برخی مصاحبه‌شوندگان، اشاره به عامل مذهب برای توصیف بسترهای شکل‌دهندهٔ آثار بوده است (IN-R-02-03) و (IN-M-01-27) و (IN-OR-03-13). در کنار استقلال سیاسی نسبی که برای سامانیان در کنار آل بویه از دستگاه خلافت برشمرده می‌شود، مسامحه در امر مذهب و بیان عقاید، احتمالا نتیجهٔ منطقی از وجود و تعدد فرقه‌های مذهبی نیشابور در ذهن ایشان بوده است. اهمیت فرقه‌های مذهبی در خوانش محتوایی نقوش، مخاطرات متنوعی در پی خواهد داشت. شاید مهم‌ترین چالش پیش روی این طیف از مفاهیم، انحراف روش‌شناختی به سمت یک فرقهٔ خاص و انتساب نقاشان نیشابور به آن باشد. ادعایی که نقش و پس از آن، نظریهٔ تعمیم‌پذیر، آن را بر نمی‌تابد. از این نظر، نقوش به شکل معنا داری، تهی شده از هرگونه وابستگی عقیدتی به یک فرقهٔ خاص جلوه می‌کنند. مثلا فرقهٔ کرامیه در نظر برخی افراد تأثیر بسزایی در نیشابور قرن سوم و چهارم هجری داشته است (IN-R-02-03). مستندات مهمی هم وجود دارد که بر اهمیت ایشان و یا اسماعیلیان تأکید می-کنند. اما با غور در عقاید و تاریخ در می‌یابیم که کرامیه مورد نفرت اهل تسنن و تشیع بودند و این امر خلاف مسامحهٔ مذهبی و عامه‌پسندی است. به نظر می‌رسد چه در مورد اعتبار بخشی به عقاید مذهبی، و چه موارد دیگری که قرار است محتوا بر اساس آن تفسیر شود- بر اساس قاعده‌ی مسامحه- نیاز به یک عامل مشترکی است که بتواند همه‌ی فرقه‌ها را حول خود تجمیع کند و در عین حال، از طرف هیچ‌یک قابل مصادره نباشد. مانند رسائل اخوان‌الصفا که توسط گروهی از اندیشمندان ناشناس، حدود قرن چهار یا پنج هجری تهیه و تنظیم شد. کاری که گروهی از اندیشمندان ناشناس تحت عنوان رسائل تنظیم کردند و امروزه به اخوان‌الصفا مشهور است. البته با توسل به برخی ارجاعات می‌توان پی برد که آن‌ها تحت تأثیر عقاید اسماعیلی بوده‌اند. قدر مسلم این‌که ایشان هیچ-گاه خودشان به روشنی در این‌باره سخن نگفته-اند(عسکری الموتی، ۱۳۹۰، ۷۶).

۶-صور فلکی و نجومی

توجه به صورت‌های فلکی در بازخوانی محتوایی سفال منقوش نیشابور بسیار نادر است. اما در مطالعهٔ نقوش آثار سلجوقی، اهمیت صورت‌های فلکی و متون صورالکواکب، همواره محل تأمل و بحث بوده است.[۱۰] در حوزهٔ نیشابور ابتدا زیک‌نیسن است که به این سمت تمایل نشان داده است (۱۹۷۳، ۷- ۵۵). با مراجعه به متون مهمی همچون التنجیم ابوریحان بیرونی و یا توصیفاتی که از آثار و تأثیرگذاری ابومعشر بلخی در این دوران بیان می‌شود، همچنین با توجه به تسلط نسبی «نظریهٔ افلاک» در آرای متفکرینی همچون فارابی و ابن سینا (ایمان‌پور،۱۳۹۰، ۸۱)، باید پذیرفت که مسأله صورت‌های نجومی و فلکی، یکی از جهات مهم در اندیشهٔ قرن سوم و چهارم هجری بوده است. به نظر می‌رسد آن‌قدر مهم هست که دانشمند بزرگی همچون ابوریحان برای تعلیم دختر نوجوان سلطان زیاری، سفارش گردآوری کتابی دایره‌المعارفی که مملو از محاسبات پیچیده است را بپذیرد. تنجیم و مسألهٔ سعد و نحس ستارگان و سیارات، یکی از مهمترین دل‌مشغولی‌هایی بود که هر یک از افراد جامعه –حکام و نگرانی بابت منحوسات تاج و تخت‌شان گرفته تا مردم ستمدیده و انتظارشان برای ایام سعد- می-توانست مخاطب آن باشد. پیوندهای عمیقی که نجوم با آحاد جامعه، فارغ از دین و مذهب برقرار می‌کرده است، این حوزهٔ معنایی را بسیار مهم جلوه می‌دهد. در مقالات پیشین، به این عامل توجه و تفاسیری با

مضمون آخرالزمانی همچون رجعت ابومسلم خراسانی پیشنهاد شده است (عسکری الموتی، ۱۳۹۵، ۱۵).

۱- نهضت فرهنگی ایرانی

یکی دیگر از عوامل مؤثر پر تکرار در نظر مخاطبان، بحث از نهضت فرهنگی ایرانی در قرون سوم و چهام هجری است که از آن با عنوان رنسانس فرهنگی هم یاد شده است (هیلنبراند، ۲۰۰۵: ۵۷). دلایل و مستندات مختلفی برای توجیه این نهضت باززایی فرهنگ ایرانی برشمرده می‌شود. از جمله، گرایش سامانیان در امور حکمرانی به شیوهٔ شاهان پیش از اسلام، اعتبار بخشی به زبان فارسی و سنت شاهنامه-نویسی در قرن چهارم، استقلال سیاسی و اقتصادی از دستگاه خلافت که همزمان توسط آل بویه و سامانیان صورت می‌گرفت. شاید یکی از دلایلی که نظریه‌ی تأثیر هنر ساسانی بر شکل‌گیری محتوایی و فرمی سفال نیشابور را تشدید می‌کند، غلبهٔ استنادی همین مختصات فرهنگی و سیاسی از قرن چهارم هجری باشد. ایجاد تردید در عوامل فوق، می‌تواند ناشی از اصرارورزی بر فرضیاتی تصور شود که به‌دنبال برجسته ساختن سایر عوامل اثرگذار بر سفال منقوش نیشابور هستند. در نتیجه لازم است با طرح پرسش‌های غیر جهت‌دار، تصویر فرهنگی ارائه شده، دقیق‌تر شود. مثلاً در مصاحبه، برخی پژوهشگران مدعی بودند می‌توان در نقوش، روایت‌ها و یا شخصیت‌هایی از شاهنامه را یافت (IN-R-02-14). از طرفی گفته می‌شود که نهضت بازگشت ایرانیان، در همهٔ شئون فرهنگ قابل مشاهده و استناد است (IN-OR-01) (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۳: ۴۳۵). مهم‌ترین سئوالی که پاسخ آن، جهت تحقیقات محتوایی را دگرگون می‌کند این است که ایرانیان از چه طریق و راه ملموس و عینی، این رنسانس را شکل داده‌اند؟ پاسخ در ادبیات، شاهنامه است؛ در سیاست، استقلال طلبی از خلافت است، و در تصویرگری سفال منقوش نیشابور. احتمال دارد اشکالی روش‌شناختی رخ داده باشد؟ این‌همانی در کلیات فرهنگ، بدون توجه به عوامل در-زمانی و مؤثر همچون مذهب و دین جدید می‌تواند به چنین تفسیری برسد. با این وجود لازم است بار دیگر به این سئوال پاسخ داده شود: بر اساس نظام فکری ایرانیانی که در سه یا چهار قرن پس از هجرت پیامبر اسلام (ص) می‌زیستند، راه غلبه بر حکمرانی اعراب و مسلط ساختن دوباره‌ی حکمرانان ایرانی- و نه لزوماً ساسانی- چه بوده است؟ این بازگشت و به اصطلاح «رجعت» فرهنگی و سیاسی و اجتماعی و همه‌جانبه از کدام مسیر قابل اتکاء در دنیای واقعی می‌گذشته است؟

مقوله‌های سطح دوم	مقوله‌های محوری	مفاهیم اصلی	پدیده‌ی مرکزی
تأثیر هنر ساسانی	آرمان بصری	پهلوان-قهرمان آرمانی	باورهای آخرالزمانی
تأثیرات شرق/هنرسغدی	فرم‌های پهلوانی		
هنر عامه	رهایی از اصول		
روایی بودن نقش	شمایل-سازی		
عامل مذهب	پیوندهای روزآمد	رجعت، ظهور، بازگشت	
صورفلکی و نجوم	پیش‌گویی زمان		
نهضت فرهنگی ایران	آرمان غایی		

جدول ۱۱. از مقوله‌های مفهومی تا پدیده‌ی مرکزی

به نظر می‌رسد پدیدهٔ مرکزی از همین سئوال و پاسخی که به آن می‌دهیم قابل اکتشاف و نظریهٔ مبنایی تحقیق، منوط به یافتن پاسخ دقیق آن است. به این ترتیب که بازگشت خواهی- یا به تعبیری آینده‌خواهی- تنها از یک مسیر ملموس، قابل دستیابی و عینی شدن بود که به‌جز توسل به باورهای آخرالزمانی امکان وقوع نداشت. چرا که ادبیات کین-خواهی قیام کنندگان و خرافه‌پرستان فلکی و نجومی رایج آن دوره، تاحد زیادی با محوریت آخرالزمان[۱۱] تعریف می‌شده است. باید دانست پیدا کردن روابط منطقی میان نقش و تاریخ معاصرش، در شرایطی که نقاشی از هر گونه روایتی گریز دارد، دشوار است. شاید همین عامل است که مفسران را ترغیب می‌کند، به تفاسیر شمایل‌شناسانه بپردازند و از دلایل و عوامل کلی همچون نهضت فرهنگی ایرانیان یاد کنند و سپس وارد شمایل‌نگاری و یافتن روابط بصری متن و نقش بشوند. مجموعه این مخاطرات موجب می‌شود، برای

عبور از چنین خطای شناختی، ترسیم یک سپهر نظری از محتواهای محتوم و یا محتمل تجمیع شود. به‌این‌ترتیب می‌توان هسته و پدیدهٔ مرکزی که نظریه حول آن شکل می‌گیرد را در جدول ۱۵ تشریح کرد. می‌توان گفت یکی از نتایج این تحقیق، ثبت و جمع‌آوری تصاویر سفال منقوش نیشابور و ارائهٔ تیپ‌شناسی صوری آثار بوده است. جمع‌آوری تصویر همهٔ آثار- اعم از تقلبی و اصل- به این دلیل بوده است که پیش از این، در تحقیقات موجود، فراوانی و تعداد مشخصی از سفال نخودی منقوش نیشابور بیان نشده است. اعداد مذکور در این رساله نیز قطعیت ندارد.

باید دانست هر تلاشی برای دستیابی به معنا و محتوای جزئی یکّه برای تک نقش‌های پرشمار، در نهایت مستلزم تعمیم‌سازی‌های غیر منطقی و منتهی به شکست است. اگر با نگاه انتقادی به تأثیرات شکلی در سفال نیشابور نگریسته شود، پرهیز از تقلید و الگوسازی غیرخلاقانه نزد هنرمند نیشابور بارز و قطعی به‌نظر می‌رسد. روایت داستانی که در متون ادبی و تاریخیِ رسمی، که تصویر و متن مستندات را به هم پیوند دهد، در هیچ اثر تحقیقی یافت نشد. تنها یک سری خرده روایت‌های غالباً خرافی وجود دارند که از نظر نویسندگان مقاله، این قابلیت را داشته‌اند که برای بازخوانی نقوش، مورد توجه و تأمل بیشتر قرار گیرد. محتوای آخرالزمانی رجعت ابومسلم یا هر منجی دیگر برای برخی نقوش در مقالات پیشین پیشنهاد شد. آن هم برای آثاری که در آن‌ها پرندگان، بیشترین شباهت را با کبوتر و حیوانات شاخدار، بیشترین شباهت را با بزغاله دارند. این تحلیل مبتنی بر یک سری خرده‌روایت‌های خرافی است. اهمیت این روایات به دلیل پیوندشان با صورفلکی نجومی و مسئله‌ی نهضت بازگشت فرهنگی ایرانیان است و به این دلیل که حداقل در ۳ متن مهم تکرار شده، باعث می‌شود نویسنده مجدداً به آن ضریب تأثیر دهد. البته ایراداتی هستند که نظریه را خدشه‌دار و تضعیف می‌کنند و در نتیجه لازم است قهرمان، آرمانی و خالی از اشارهٔ مستقیم به نمودهای تاریخی و عینی مانند ابومسلم، ارتقاء یابد. محدودهٔ زمانی دو قرنی که برای تاریخ تولید آثار در نظر گرفته شده، یافتن گرانیگاه‌های اصلی محتوایی را دشوار می‌سازد. مگر آن‌که بر رخدادهای گسترده شده در طول این بازهٔ زمانی تأکید شود. باورهای آخرالزمانی از این حیث، واجد برتری در گستردگی مکانی و زمانی و حتی قومی هستند.

نتیجه گیری

مطابق با فرضیات موجود می‌توان گفت اگر سفال نیشابور، حاوی یک سلسله از محتواها و مضامین جزیی یا کلی تلقی شود، و نیز اگر فرض شود که در عین تکثر نقش‌ها، معانی واحد مد نظر بوده است، «باور به رجعت» و مسألهٔ آخرالزمان، احتمالا مهم‌ترین معناها است. باورهای آخرالزمانی، مفهومی با چند لایهٔ فرهنگی هستند که قابلیت ارتجاع و انعطاف نسبت به همهٔ شئون فرهنگ را دارند. باور به آخرالزمان، باور به تغییر و انقلاب است و هم‌زمان مفاهیم متعارضی را پوشش می‌دهد: بزم لحظهٔ پیروزی، جنگاوری و نبرد، یادآوری آمانشهری ایام شادی، و شادخواری به امید رؤیت ایامی که حکمرانان عادل، زمام امور را به دست می‌گیرند. به نظر می‌رسد در تنوع موضوعات و مقولات مفهومی نقوش، ترسیم یک سپهر نظری از آخرالزمان، دقیق‌ترین پاسخ به پرسش از چرایی وجود آثار نیشابور در سده‌های سوم و چهارم هجری است. جایی‌که انواعی از فرق و مذاهب، در بستر کلی نهضت بازگشت فرهنگی ایران، در انتظار ضعف و انحطاط خلفای عصر بودند. پایایی، روایی و اعتبارسنجی نظریهٔ باورهای آخرالزمانی، وابسته به ویژگی پوششی آن بر تمامی مقوله‌ها و طیف‌های مفهومی است. باورهای آخرالزمانی چنان‌که عنوان شد، دارای این قابلیت شمول و تعمیم به تمامی سطوح فرهنگی، دینی و سیاسی است. به این معنی که هم در سطح تحلیل و یافتن روابط منطقی برخی شمایل‌ها و نشانه‌ها، و هم در سطح تفسیر و پاسخ به چرایی وجود آثار مورد نظر می‌تواند منعطف عمل کند.

پی‌نوشت

[۱] Charles Wilkinson

[۲] Oya Pancaroglu

[۳] Pierre Siméon

[۴] Buff ware pottery, new considerations: Typology, chronology and futuwwa evidence

[۵] Tressa Fitzherber. ترزا فیتزربرت پایان نامه چاپ نشده‌ای با موضوع سفال منقوش نیشابور دارد که به واسطه‌ی همکاری با محققان نیشابور از جمله نویسندهٔ اول این مقاله برای ارسال متن پایان نامه‌اش، در میان پژوهشگران نیشابور، شناخته شده است.

[۶] Kathy Charmaz

[۷] مجموعهٔ آثاری که از کاوش‌های نیشابور به‌دست آمده و دارای گزارش باستانشناسی معتبر هستند، منحصرا در موزه‌های هنر متروپلیتن امریکا و موزه‌ی ملی ایران نگهداری می‌شوند. سایر آثاری که در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی قرار دارد، از طرق غیر رسمی حاصل شده و لازم است اصالت آن ارزیابی شود.

[۸] Cleveland Museum

[۹] Aleksander Markovich Belenitskii

[۱۰] مهناز قهاری گیگلو و مهدی محمدزاده در مقالهٔ: بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخه صورالکواکب و آثار فلزی سده‌های پنجم تا هفتم هجری (۱۳۸۹)؛ همچنین علیرضا نوروزی طلب و محمد افروغ در مقاله با عنوان: تحلیل و بررسی مفاهیم نجومی به عنوان شکل و صور تزئینی آثار فلزی دوره سلجوقی (مطالعه موردی: آبریز برنجی) (۱۳۹۱) به موضوع ارتباط صور فلکی و نقوش در آثار سلجوقی توجه کرده‌اند.

[۱۱] در توضیح مفهوم آخرالزمان، باید دانست که عقاید متنوعی در این باره مطرح است. برای درک بهتر این مفهوم، بخش‌هایی از مدخل آخرالزمان که در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی(مجتبایی، مجتهد شبستری و تفضلی: ۱۴۰۱) منتشر شده انتخاب و بازگو می‌شود: آخِرُالزَّمان اصطلاحی که در فرهنگ ادیان بزرگ دنیا دیده می‌شود و در ادیان ابراهیمی از اهمیت و برجستگی ویژه‌ای برخوردار است. عقاید مربوط به آخرالزمان بخشی از مجموعهٔ عقایدی است که به پایان این جهان و پیدایش جهان دیگر مربوط می‌شود و ادیان بزرگ دربارهٔ آن پیشگوییهایی کرده‌اند. در قرآن مجید گفتار صریحی دربارهٔ آخرالزمان نیست و این اصطلاحی است که در احادیث و مؤلفات مسلمانان به چشم می‌خورد. این اصطلاح، در کتابهای حدیث و تفسیر در دو معنی به کار رفته است: نخست، همهٔ آن قسمت از زمان که بنابر عقیدهٔ مسلمانان، دوران نبوت پیامبر اسلام است و از آغاز نبوت پیامبر تا وقوع قیامت را شامل می‌شود. دوم، فقط آخرین بخش از دوران یاد شده که در آن مهدی موعود ظهور می‌کند و تحولات عظیمی در عالم واقع می‌شود. مسلمانان از تصور عمومی پیشینیان دربارهٔ محدودیت زمان این عالم و تعیین سنوات آن متأثّر بودند. تصور پیشینیان این بود که از آغاز این جهان چندین هزار سال بیش نمی‌گذرد و جهان مادی عمر کوتاهی دارد و آغاز و انجام آن به هم نزدیک است. طبری ضمن نقل عقاید گذشتگان دربارهٔ مقدار زمان این جهان می‌نویسد: پاره‌ای آغاز تا انجام «زمان» را ۶۰۰۰ سال می‌دانند و پاره‌ای ۷۰۰۰ سال، ولی من این مدت را ۱۴۰۰۰ سال می‌دانم. ۷ هزار سال از آغاز خلقت تا پایان آفرینش آدم ابوالبشر و ۷ هزار سال پس از آن تا قیام قیامت (تاریخ، ۱ / ۵۵). ابن اثیر نیز مانند همین مطالب را نقل کرده است (الکامل، ۱ / ۱۴).

در فرهنگ عامهٔ مسلمانان مخصوصاً شیعه، اصطلاح آخرالزمان حکایت از عصری می‌کند که مهدی موعود در آن ظهور می‌کند و تحولات ویژه‌ای در جهان رخ می‌دهد. در روایات مسلمانان برای این عصر مشخصات ویژه‌ای (به نام علائم آخرالزمان) نقل شده است. از مجموع روایاتی که در کتابهای حدیث، تفسیر و تاریخ دربارهٔ عصر ظهور مهدی موعود نقل شده، دو مطلب دربارهٔ مشخصات آخرالزمان ــ به معنی عصر مهدی موعود ــ به صورت تواتر معنوی به دست می‌آید. نخست اینکه در این عصر، پیش از ظهور مهدی موعود، فساد اخلاقی و بیداد و ستم همهٔ جوامع بشری را فرا می‌گیرد و به صورت عام‌ترین پدیده در روابط انسانها درمی‌آید. دیگر اینکه پس از ظهور مهدی، تحول عظیمی در جوامع واقع می‌شود، فساد و ستم از میان می‌رود و توحید و عدل و رشد کامل عقلی و عملی در سراسر زندگی انسانها گسترش می‌یابد. عده‌ای از دانشمندان مسلمان مقصود واقعی این احادیث را همان می‌دانند که از ظواهر الفاظ حدیث برمی‌آید و عده‌ای دیگر می‌کوشند تعبیرات این روایات را به صورت رمز و تمثیل بفهمند.

افزون بر اصطلاح «علائم آخرالزمان»، در فرهنگ مسلمانان اصطلاح مشابه دیگری است و آن «اَشْراطُ السّاعَة» (علائم برپا شدن رستاخیز) است. با وجود اشتراک در مضمون روایات یاد شده، این مطلب مسلم است که در همهٔ ادوار تاریخ مسلمانان، مسألهٔ آخرالزمان به صورت آشکاری از مسألهٔ قیامت تفکیک شده است. به عقیدهٔ مسلمانان، قیامت همان احوالی است که پس از فنای این عالم مادی واقع می‌شود، ولی دورهٔ آخرالزمان، قسمت پایانی همین عالم است و به این عقیده مربوط می‌شود که عالم اجسام (دنیا) سرانجام فانی خواهد شد و زمان به پایان خواهد رسید. مفسرانی که از روحیهٔ خاص عصر ما یعنی جست‌وجوی نوعی فلسفه برای تاریخ انسان متأثرند، درصدد کشف فلسفهٔ تاریخ از دیدگاه اسلام برآمده‌اند و آن را در این آیات و امثال آن یافته‌اند. در نظر اینان، تحولات آخرالزمان که در روایات بیان شده، چیزی جز آیندهٔ طبیعی جامعهٔ انسانی نیست و عبارت است از دوران شکوفایی تکامل اجتماعی و طبیعی نوع انسان. تفاوتی که میان علمای قدیم شیعی و سنی در این مسأله هست، این است که علمای اهل سنت آیاتی را که در آنها وعدهٔ پیروزی حق بر باطل و وراثت مؤمنان در زمین داده شده، مربوط به پیروزیهای صدر اسلام می‌دانند، ولی علمای شیعه معتقدند که این آیات مربوط به عصر مهدی موعود است. بدین‌سان، در میان شیعه پیشگویی حکومت توحید و عدل در آخرالزمان تنها منحصر به روایات نبود، بلکه قرآن نیز یکی از منابع این مطلب به‌شمار می‌آمد. افزون بر این، عقیدهٔ شیعه به این مطلب که مهدی موعود در ۲۵۶ق / ۸۷۰م از صلب امام حسن عسکری(ع) متولد شده و پس از ۷۰ سال دوران غیبت کبری را آغاز کرده است و در آینده ظهور خواهد کرد، انتظار آخرالزمان را در میان شیعه قوت بخشیده است. بر اثر مجموع این عوامل بود که در طول تاریخ اسلام، شیعه به صورت یک اقلیت معارض و مبارز درآمد و در میان آنان قیامهای دامنه‌دار متعددی به وقوع پیوست.

منابع

آزادبخت، مجید، و محمود طاووسی (۱۳۹۱). ***استمرار نقش‌مایه‌های دوره ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دوره سامانی نیشابور***. ***فصلنامه نگره***، ۷(۲۲)، ۵۷-۷۲.

احمدزاده، فرید و حسینی، سیدهاشم و لیلا زنگنه (۱۳۹۵). مطالعه و شناخت نقوش جاندار بر روی سفالینه‌های نیشابور(در قرون سوم و چهارم هجری). ***جلوه هنر***، ۱۰(۱)، ۷-۲۰. doi: 10.22051/jjh.2017.7365.1027

افروغ, محمد و نوروزی طلب, علیرضا (۱۳۹۱). تحلیل و بررسی مفاهیم نجومی به عنوان شکل و صورتزئینی آثار فلزی دوره سلجوقی. ***فصلنامه نگره***، ۷(۲۱)، ۶۹-۸۳.

ایمان پور، منصور (۱۳۹۰). نقش نظریه افلاک در آراء فلسفی فیلسوفان اسلامی. ***تاریخ فلسفه***، ۲(۱ (پیاپی ۵))، ۸۱-۹۹. SID. https://sid.ir/paper/223107/fa

بلنیتسکی، الکساندر (۱۳۹۰). ***هنر تاریخی پنجیکنت، نقاشی و پیکرتراشی***، برگردان عباسعلی عزتی. تهران: فرهنگستان هنر.

بیک‌محمدی، نسرین و صالحی کاخکی، احمد و محمد ابراهیم زارعی (۱۳۹۹). نمادشناسی و منشأیابی مضمون نقش گاو در سفالینه های نیشابور با اتکا بر متون تاریخی. ***پژوهش های باستان شناسی ایران***، ۱۰(۲۷)، ۱۸۹-۲۱۲. doi: 10.22084/nbsh.2019.18799.1923

سیبویه، نرگس (۱۳۹۹). تحلیل شمایل شناسانهٔ تصویر کشتی نشستگان از مجموعه سفال های نیشابور. نشریه‌ی علمی پژوهشی ***نامه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۱۳(۲۷)، ۸۹-۱۰۸. doi: 10.30480/vaa.2020.2490.1387

شبیری‌دوزینی، مهدی (۱۳۸۹). ***بررسی ویژگی‌های تصویرگری در سفالینه‌های سامانی نیشابور***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تصویرسازی، تهران: دانشگاه شاهد.

چارمز، کتی (۱۳۹۷). ***ساختن نظریه مبنایی***. برگردان مهزیار کاظمی موحد، حمیدرضا ایرانی. تهران: موسسه خدمات فرهنگی رسا.

چنگیز، سحر و بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۵). ***تحلیل نمادهای عددی، هندسی و جانوری در سفالی از نیشابور*** (با تأکید بر مضامین مذهبی قرن چهارم هجری). ***پژوهشنامه خراسان بزرگ***. ۷(۲۵)، ۱-۱۴.

عسکری الموتی، حجت اله (۱۴۰۲). تحلیل پارادایمی نظریه در روش مطالعات بصری سفال منقوش نیشابور. ***نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی***، ۲۸(۱)، ۱۷-۲۶. doi: 10.22059/jfava.2022.351248.667014

---------- (۱۳۹۰). بحثی در تاریخ‌گذاری رسائل اخوان‌الصفا نقدِ نقد عباس همدانی به تاریخ‌گذاری پل کازانووا بر رسائل اخوان‌الصفا. ***تاریخ نگری و تاریخ نگاری***، ۲۱(۷)، ۶۷-۸۶. doi: 10.22051/hph.2014.845

---------- (۱۳۹۵). بازخوانی محتوایی نقوش سفال نیشابور در قرن چهارم هجری با محوریت باورهای مذهبی و پیش گویی های نجومی. ***پژوهشنامه خراسان بزرگ*** ۷(۲۵)،۱۵-۲۸ doi: 20.1001.1.22516131.1395.6.25.2.8

عسکری الموتی، حجت اله و صادقی، حبیب اله و قاضی زاده، خشایار و سیدرضا حسینی (۱۳۹۹). نگاهی انتقادی به مسالهٔ تأثیر هنر ساسانی بر سفال نخودی منقوش نیشابور (با تکیه‌بر صحنه های شکار در بشقاب های نقره ساسانی). ***پژوهشنامه خراسان بزرگ***، ۱۱(۴۰)، ۷۲-۵۷. doi: 10.22034/jgk.2020.137973

کامبخش‌فرد، سیف‌اله (۱۳۸۳). **سفال و سفالگری در ایران**. تهران: ققنوس.

قهاری گیگلو، مهناز و محمدزاده، مهدی (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخه صورالکواکب و آثار فلزی سده های پنجم تا هفتم هجری. ***نگره***، ۵(۱۴)، ۵-۲۲.

مجتبایی، فتح اله و مجتهد شبستری، محمد و احمد تفضلی (۱۴۰۱). ***آخرالزمان***. دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی / ادیان و عرفان. آخرین به روزرسانی ۱۲ بهمن ۱۴۰۱. تاریخ دسترسی: یکشنبه ۱۵ مهر ۱۴۰۳. https://cgie.org.ir/fa/article/237325

محمدی، محمد و آشوری، محمد تقی (۱۴۰۱). پیکره نگاری در سفالینه های نیشابور. ***نشریه علمی هنرهای صناعی خراسان بزرگ***، ۱(۴)، ۲۳-۴۲. doi: 10.22034/daraygah.2021.132376

میرزائی، بن`فشه و مرادخانی، علی (۱۳۹۸). بازتاب مهرپرستی در نقوش سفال‌های نیشابور در دوره سامانیان(نوع مقاله: پژوهشی). ***رهپویه هنرهای تجسمی***، ۲(۱)، ۴۷-۵۷. doi: 10.22034/ra.2019.241844

Afrogh, M., & Noroozitalab, D. (2012). Survey and analyzing astronomical concepts as the shape and decorative images in metal works of the Seljuk period. ***Negareh Journal***, *7*(21), 69-83. (Text in Persian).

Ahmadzadeh, F., Hoseyny, S., & Zanganeh, L. (2018). Review and Cognition of Animal Patterns on Earthenware's of Naishabaur (Third and Fourth Centuries. ***Glory of Art*** (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 10(1), 7-20. doi: 10.22051/jjh.2017.7365.1027(Text in Persian).

Alexander,B., (2011), ***Panjikent historical art*** (painting and sculpture), translated by Abbas Ali Ezzati, Tehran: Farhangestan honar publication, (Text in Persian).

Askari Alamouti, H. (2023). Paradigmatic analysis of the theory in the method of visual studies of Nishapur painted pottery. ***Journal of Fine Arts: Visual Arts***, 28(1), 17-26. doi: 10.22059/jfava.2022.351248.667014 (Text in Persian).

Askari Alamouti, H. (2011). A Historical Debate on Rasa'il Ikhwan Al-Safa Critic of Critic by Abbas Hamdani on Paul Casanova's Dating of the Rasa'il Ikhwan Al-Safa. ***Historical Perspective & Historiography***, 21(7), 67-86. doi: 10.22051/hph.2014.845

Askari Alamouti, H., (2017). Nishapur Painted Ware's Content Readout with Focus on Apocalyptic Beliefs and Astronomical Predictions. ***Journal of Greater Khorasan***, *7*(25), 15-28. (Text in Persian).

Askari Alamouti,H, Sadeghi,H, Ghazizadeh,K, Hoseyni,S. (2020). Critical review to the issue of Sasanian art's influence on Nishapur animated buff ware (Basically focus on hunting scene of silver plates). ***Journal of Greater Khorasan***, *11*(40), 72-57. doi: 10.22034/jgk.2020.137973 (Text in Persian).

Azadbakht, M., & Tavoosi, M. (2012). Continuity of motifs in Silver dishes of Sassanian era on Nishapur pottery designs in Samanid period. ***Negareh Journal***, *7*(22), 57-72. (Text in Persian).

Changiz, Sahar, and Hassan Bolkhari Qahi (2017), Symbolic Numerical, Geometrical and Animal Concepts Analysis in a Pottery of Nishapur (with Emphasis on Religious Themes of the Fourth Century AH). ***Journal of Greater Khorasan***, 7(25), 1-14. (Text in Persian).

Charmaz,K., (2018), ***Constructing Grounded Theory***, translated by Mahziar Kazemi Mohd & Hamidreza Irani, Tehran: Rasa Cultural Services Institute publication, (Text in Persian). (Text in Persian).

Fitzherbert, Teresa. (1983), ***Themes and Images on the Animate Buff Ware of Medieval Nishapur***, unprinted Thesis submitted to the faculty of oriental studies for the degree of master of philosophy, in the University of Oxford

Hillenbrand, Robert. (2005). "***Content versus context in Samanid epigraphic pottery***". A.C.S.Peacock and D.G.Tor (eds), Medieval Central Asia and the Persianate World.

Imanpur, Mansur. (2011***),*** The role of the theory

of the spheres in the philosophical ideas of muslim thinkers. ***History of philosophy***, 2(1 (5)), 81-99. SID. https://sid.ir/paper/223107/en (Text in Persian).
Kambakhsh Fard,S., (2004), ***Pottery and pottery making in Iran***, Tehran: Ghoghnoos publication, (Text in Persian).
Mirzaee, B., & Moradkhani, A. (2019). **Reflection of Mithraism on Designs of NeyshaPur Potteries in Samanid Era**……. Research Paper. **Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi,** *2*(1), 47-57. doi: 10.22034/ra.2019.241844 (Text in Persian).
Mojtabaei, Fath Elah; and Mohammad Mojtahed Shabastri, and Ahmad Tafzali, (2022), ***Apocalypse***, the Great Islamic Encyclopaedia / Religions and Mysticism. Last updated on February 12, 1401. Access date: Sunday, October 15, 1403. (Text in Persian).
Pancaroglu, O. (2013). ***Feasts of Nishapur: Cultural Resonances of Tenth-Century Ceramic Production in Khurasan***", in M. McWilliams (ed.), In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art, Harvard Art Museums, Cambridge.
Qahari Giglo, Mahnaz, Mohammadzadeh, Mehdi, (2010) A comparative study of astronomical pictures in the version of Sovarol-Kawakib and metal works of the 5th to 7th centuries of Hijri, ***Negareh journal***, 5(14), 5-22. (Text in Persian).
Shobeiri Dozini, Mehdi, (2010), ***Investigating the features of depiction in Samani Neishabur pottery***, Master's thesis. Tehran: Shahed University. (Text in Persian).
Sibuye, N. (2020). Iconographical Criticism of the Ship Seated Bowl from the Samanid Nishabur pottery. ***Journal of Visual and Applied Arts***, 13(27), 89-108. doi: 10.30480/vaa.2020.2490.1387 (Text in Persian).
Siméon Pierre (2017). ***Buff ware pottery, new considerations: Typology, chronology and futuwwa evidence***, Jahrbruch des Linden-Museums, n°66, pp. 105-129.
Wilkinson, Charles K. (1973), ***Nishapur (pottery of the early Islamic period)***. New York: The Metropolitan Museum of art.
Zick-Nissen. J. (1973), ***Iran und Turkestan Unterglasurdekor***, in: Islamiche keramik, Bearbeitet von Adalbert Klein, Johanna Zick-Nissen und Ekkart Klinge. Hetjens -Museum in Zusammenarbeit mit dem Museum fur islamische Kunst Berlin. Dusseldorf: Hetjens – Museum. P: 38- 84.

URLs

URL1: https://irannationalmuseum.ir/fa
URL2: https://denverartmuseum.org/collections/asian-art
URL3:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bowl_with_a_rider_hunting_with_a_falcon,_Iran,_Nishapur,_9th-10th_century,_slipped,_painted,_and_glazed_earthenware_-_Royal_Ontario_Museum_-_DSC04580.JPG
URL4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449710
URL5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449495
URL6: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449719
URL7: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451882
URL8: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449643
URL9: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449722
URL10: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449776
URL11: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449457
URL12: https://harvardartmuseums.org/collections/object/165419
URL13: https://irannationalmuseum.ir/fa
URL14: https://harvardartmuseums.org/collections/object/165471
UL15: http://www.anaviangallery.com/servlet/q.QDisplayItemDetail?in=5320

List of interviewees and unique identification code

مژده شاکری. کارشناس پژوهشگر وقت موزه ملی ایران Mojdeh Shakri: researcher expert at the National Museum of Iran	IN-M-01
خانم قلیچ‌خانی. کارشناس عکاس وقت موزه ملی ایران Mrs. Qalichkhani: Expert photographer at the National Museum of Iran	IN-M-02
محسن هراتی. سفالگر. پایان نامه کارشناسی ارشد در سفال نیشابور Mohsen Herati potter Master's Thesis on Neishabur Pottery	IN-R-01
سحر چنگیز. پژوهشگر و مدرس دانشگاه Dr. Sahar changiz: Assistant professor of Imam Reza International University	IN-R-02
عبداله قوچانی. نویسنده و پژوهشگر نسخ خطی و آثار هنری Abdullah Guchani: Author and researcher of historical manuscripts and works of art	IN-R-03
زهره روحفر. پژوهشگر و مدرس در نقوش سفال نیشابور Rohfar Zohreh: Researcher and lecturer in Neishabur pottery motifs	IN-OR-01
محمد محمدی. پژوهشگر و صاحب مقاله در حوزه ماوراءالنهر و خراسان Dr. Mohammad Mohammadi: Researcher and author of articles in the area of Khorasan	IN-OR-02
فرزاد شفیعی‌فر. رساله دکتری در تزیینات وابسته به معماری خراسان Dr. Farzad Shafii Far. Doctoral thesis on decorations related to Khorasan architecture	IN-OR-03
ناصر منظوری، نویسنده، پژوهشگر و زبانشناس Naser Manzouri: writer, researcher and linguist	IN-OR-04

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۱۲۰-۱۰۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

گفتمان‌های رایج کتیبه‌نگاری در ایران معاصر [1]

امیر فرید [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۱۰
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۱۲/۰۲

چکیده

کتیبه‌ها حاوی اطلاعات گران‌سنگی می‌باشند و می‌توان آنان را از دیدگاه‌های گوناگونی مورد پژوهش قرار داد. از آن جمله می‌توان کتیبه‌ها را از بابت کارکرد و مضمون مورد بررسی قرار داد. از این منظر کتیبه‌ها به چهار دستهٔ کلی تقسیم می‌گردند: کتیبه‌های مذهبی که بیش‌تر کارکرد آن در اماکن مذهبی است. کتیبه‌های تعلیمی یا پند-آموز که کارکرد آموزشی دارند. کتیبه‌های یادمانی و احداثیه که جهت یاد و اطلاع از مطلبی کارکرد داشته است. در نهایت کتیبه‌های تزئینی؛ که آراستن بنا، مهم‌ترین هدف از آن می‌باشد. این دسته‌ها در جریان رخدادهای فرهنگی و سیاسی هر دوره چه از بابت انتخاب متن و چه انتخاب نوع خط می‌توانند تغییر یابند، که نشان‌دهندهٔ ایدهٔ حاکمیت در آن دوره می‌باشد. با تقسیم گفتمان و حاکمیت فرهنگی و سیاسی ایران معاصر به دو دورهٔ پهلوی و جمهوری اسلامی، و نقد کتیبه‌های دو دوره، می‌توان به نتایجی دست یافت که نشان از تسلط گفتمان حاکم بر کتیبه‌نگاری معاصر ایران دارد. از این‌رو دو پرسش اصلی مقاله چنین است: در کتیبه‌نگاری معاصر کدام جریان‌ها و کارکردهای اجتماعی را می‌توان مشاهده نمود؟ نگاه و ایدئولوژی حاکم چه تأثیری بر روند کتیبه‌نگاری معاصر گذارده است؟ پس از پژوهش با رویکرد جامعه شناسی و اتخاذ نظریه لاکلا و موف، به‌عنوان خلاصهٔ نتایج می‌توان چنین بیان داشت که؛ گفتمان ملی‌گرایی در دورهٔ پهلوی با بهره‌گیری از خط نستعلیق و ادبیات فارسی به کتیبه-نگاری یادمانی آن دوران هویتی خاص بخشیده، تا جایی که کتیبه‌نگاری یادمانی و تا حدودی کتیبه‌نگاری پندآموز شاخصه‌ی ویژه‌ی کتیبه‌نگاری دورهٔ پهلوی می‌باشد. دردورهٔ جمهوری اسلامی با افزایش بناهای مذهبی، کتیبه‌های مذهبی گسترش بی‌سابقه‌ای یافته است. استفاده از خط ثلث و به‌کارگیری آیه‌های قرآنی و احادیث و ادعیه بیش‌ترین کارکرد مضمونی کتیبه‌ها در این دوره را به خود اختصاص داده است.

کلید واژه‌ها: کتیبه های مذهبی، کتیبه‌های پندآموز، کتیبه‌های یادمانی، کتیبه‌های تزئینی، گفتمان حاکم

1. 10.22051/jjh.2024.44837.2043

۲. استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. a.farid@tabriziau.ac.ir

مقدمه

کتیبه‌ها در دل خود اطلاعات زیادی را در اختیار پژوهش‌گر قرار می‌دهند، تا جایی که با دیدن گوشه‌ای از کتیبه می‌توان حدس زد که این کتیبه‌ها مربوط به چه دوره‌ای است. هم‌چنین کتیبه‌ها دارای وجوه گوناگون هنری، تاریخی، فلسفی و ... می‌باشند که جنبه‌های سیاسی و اجتماعی در تولید آن نقش داشته است. کتیبه‌نگاری در ایران دوره‌ی اسلامی، دارای قدمت و جایگاه درخشانی است. از نخستین نمونه‌های به‌جای مانده در مسجد جامع نایین تا به امروز نزدیک هزار سال می‌گذرد و از آن زمان تاکنون تقریباً در تمام دوره‌های تاریخی این سرزمین، نمونه‌های فاخری برجای مانده است. سنت کتیبه‌نگاری در دورهٔ معاصر نیز به حیات خود ادامه داده و کارکرد وسیعی در سراسر کشور دارد. از این‌رو مقالهٔ حاضر قصد دارد که نگاه جامعه‌شناسی به کاربرد کتیبه‌نگاری در یک‌صد سال اخیر ایران داشته باشد. اما در ابتدا به‌دلیل گستردگی کارکرد واژگان انتخابی در این پژوهش، شرحی بر واژگان کلیدی و محدودهٔ نگاه بدان‌ها خواهیم داشت، سپس رویکرد مشخص این پژوهش بیان می‌گردد.

مقصود از کتیبه در این پژوهش کاربرد خوش‌نویسی سنتی (که می‌تواند شامل بهره‌گیری از تمام خطوط رایج، فارغ از عیار آن باشد) در بناهای عمومی (بیرونی و درونی) می‌باشد. توضیح بیش‌تر آن‌که؛ کتیبه‌ها را می‌توان به‌جز معماری در صنایع‌دستی، کتاب‌آرایی و ... نیز مشاهده نمود. حتی به تعبیری به‌کارگیری مجسمه‌های نوشتاری و سردرب مغازه‌ها را نیز می‌توان در چارچوب کتیبه‌نگاری به‌حساب آورد، اما این پژوهش تنها به کتیبه‌های موجود در بناهای معاصر ایران می‌پردازد.

در توضیح دورهٔ بررسی؛ به‌جز چهار سال ابتدای قرن که در دورهٔ قاجار می‌گنجد، بررسی پیش‌رو شامل سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۴۰۰ خواهد بود؛ یعنی دو حکومت پهلوی و جمهوری اسلامی مورد بررسی قرار می‌گیرند. در یکصدسال اخیر جغرافیای ایران ثابت بوده و به دلیل گستردگی آثار در مکان‌های متفاوت و تعداد زیاد آثار جامعهٔ آماری براساس انتخاب هدفمند خواهد بود. گرچه بیش‌تر این جریان‌ها و نمونه‌ها به دلایلی که خواهد آمد در شهرها و مراکز متنوع جغرافیای ایران رسوخ کرده و می‌توان نمونه‌های مشابه‌ای از آن جریان را مثال آورد.

در میان جریان‌های خط و خوش‌نویسی، کتیبه‌نگاری جایگاهی عمومی‌تر دارد و ارتباط با آن در جامعه بی‌واسطه‌تر صورت می‌گیرد. نُسخ خطی، قباله‌ها و تابلوها، عموماً مبحثی تخصصی هستند که بر اهل فن جلوه می‌نمایند، اما کتیبه‌نگاری به دلیل حضورش در جامعه و کاربرد عامش پدیده‌ای عام‌تر می‌گردد. وجود کتیبه در فضاهای عمومی موجب دیده‌شدن و در نتیجه استفاده از آن، ابزاری جهت مقاصد سفارش‌دهنده می‌شود. از این زاویه با جامعه و بسترهای اجتماعی آن همراه‌تر است. از سوی دیگر به دلیل آن‌که کتیبه‌ها حاوی اطلاعات گستردهٔ ادبی، خبری و... هستند می‌توان رویکردهای گوناگونی را جهت بررسی برگزید. یکی از این رویکردها که می‌تواند با روند جامعه، حکومت‌ها و اندیشه‌ی جمعی سروکار داشته باشد رویکرد جامعه‌شناسی است. در این نظریه عوامل مؤثر در سفارش‌دهی این کتیبه‌ها، نوع خط، برگزیدن واژگان از شرایط محیطی و روند تأثیرات اجتماعی مورد کنکاش قرار می‌گیرد. در این میان گفتمان‌های اجتماعی می‌توانند در روند سفارش و تولید کتیبه‌ها مؤثر بوده باشند. در نتیجه این پژوهش با رویکرد جامعه‌شناسی خواهد بود. از میان رویکردهای جامعه‌شناسانه نظریهٔ لاکلا و موف[۱] که از کلیات نظریات فوکو گرفته شده، رویکرد اصلی پژوهش خواهد بود. لازم به توضیح است این مقاله وارد مباحث فرم‌شناسی و عیار خط نخواهد شد. متناسب با چنین هدفی پرسش اصلی این مقاله به این شرح خواهد بود: در کتیبه‌نگاری معاصر کدام جریان‌ها و کارکردهای اجتماعی را می‌توان مشاهده نمود؟ نگاه و ایدئولوژی حاکم چه تأثیری بر روند کتیبه‌نگاری معاصر گذارده است؟

مقاله‌ی پیش‌رو در سه گفتار خواهد بود؛ نخست: ردیابی گفتمان‌های اجتماعی در دو دورهٔ پهلوی و جمهوری اسلامی. دوم: دسته‌بندی جریان‌های رایج کتیبه‌نگاری. سوم: کارکردهای هر دسته از جریان‌های

رایج کتیبه‌نگاری معاصر و تطبیق آن با جریان‌های اجتماعی.

پیشینهٔ پژوهش

اگر نگوییم تمام پژوهش‌ها با کمی تسامح باید گفت؛ بیش‌تر جستارها و پژوهش‌هایی که در مورد کتیبه نوشته شده، به کتیبه‌های تاریخی اختصاص یافته است (چه در مورد کتیبه‌های ایران باستان و چه در مورد کتیبه‌های اسلامی). در این میان می‌توان نمونه‌هایی را مثال آورد: کتاب *نخستین کتیبه‌های ایران* اثر خانم شیلا بلر(۱۳۹۴) به معرفی نخستین کتیبه‌های ایرانی می‌پردازد. ایشان در مقدمهٔ کتاب کتیبه‌های تاریخی را تقسیم‌بندی می‌کنند و اطلاعات مفیدی از کتیبه‌های ایران ارائه می‌دارند. به همین روال می‌توان به کتاب-های "کتیبه‌های فارس" میرزابوالقاسمی،(۱۳۸۷)، "کتیبه‌های یزد"دانش‌یزدی(۱۳۸۷) و غیره اشاره داشت که هر کدام به کتیبه‌های موجود در بناهای تاریخی پرداخته و آنان را معرفی کرده‌اند. حت در برخی از منابع، بخشی از کتاب "شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی"به کارکردهای کتیبه پرداخته شده است (صحراگرد،۱۳۹۳: ۷۴-۸۰؛ Mansour,2011). از دیدگاه زیباشناسی نیز بیش‌تر این پژوهش‌ها بر نمونه‌های تاریخی صورت گرفته است (. اما به‌طور مشخص کتیبه‌نگاری معاصر مورد قضاوت و یا دست‌کم به‌صورت زیربنایی مورد دسته‌بندی قرار نگرفته است. وجه تمایز این مقاله با نمونه‌های یادشدهٔ بالا در ابتدا پژوهش در کتیبه‌نگاری معاصر خواهد بود، و در درجهٔ دوم رویکرد جامعه‌شناسی آن می‌باشد؛ بدین‌معنا که این مقاله قصد دارد از بابت مضمونی و با رویکرد تأثیرات اجتماعی در ایران معاصر، کتیبه‌های معاصر را دسته بندی نماید. بدیهی است این دسته-بندی به‌عنوان پژوهشی بنیادی می‌تواند زیربنای پژوهش‌های آتی قرار گیرد.

روش پژوهش

رویکرد مشخص این مقاله جامعه‌شناسی است و از میان مدل‌های جامعه‌شناسانه نظریه‌ی لاکلا و موف که از کلیات نظریات فوکو گرفته شده، مدنظر این پژوهش خواهد بود. براساس این نظریه، جامعه به مثابه کلیتی در نظر گرفته می‌شود که محصول آن گفتمان است و همه‌ی پدیده‌های اجتماعی و تولیدات فرهنگی از جمله آثار هنری، تحت تأثیر گفتمان حاکم بر آن جامعه قرار می‌گیرد. «وظیفه تحلیل گفتمان طراحی جریان این درگیری‌ها برای تثبیت معنا در همه‌ی سطوح اجتماعی است. نظریهٔ معنایی لاکلا و موف که مبتنی بر ساختارگرایی است ابزار مناسبی را برای توصیف گفتمان و اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن فراهم می‌کند» (قجری و نظری،۱۳۹۲:۵۲-۵۳). در این میان «قدرت یک عنصر کلیدی در بحث گفتمان است» (میلز،۱۴۰۰:۱۲). در این راستا و به دلیل اهمیت واژگان گفتمان و خرده‌گفتمان؛ توضیح مختصری از این دو واژهٔ پرکاربرد خواهد آمد. در این پژوهش منظور از واژهٔ گفتمان تعریفی است که توسط لاکلا و موف ارائه شده است. از دیدگاه آنان «گفتمان مجموعه و ساختار مفصل‌بندی شده‌ای از نشانه‌هاست که حول دال مرکزی در حال گردش است. گفتمان اگرچه مولود متن است اما تنها در زمینهٔ اجتماعی معنا می-یابد و برحسب زمان و مکان تغییر می‌کند» (قجری و نظری،۱۳۹۲:۵۲-۵۳). واژهٔ پرکاربرد دیگر خرده-گفتمان می‌باشد؛ «خُرده گفتمان نوعی چارچوب معنایی و در عین حال کرداری است که در کلیت با گفتمان اصلی حاکمیت بر نظام سیاسی تطابق داشته، ولی در برخی موارد فرعی و جزئی به برداشت‌های متعددی از ذخایر معنایی گفتمان اصلی مبادرت می-نماید» (خانی، ۱۳۹۶: ۱۷۰-۱۷۱)[۲].

گفتمان‌های اجتماعی و کتیبه‌نگاری معاصر

جریان‌های کتیبه‌نگاری معاصر در بستر جریان‌های اجتماعی به وقوع پیوسته است. به دلیل دریافت و تحلیل درست آن (متناسب با رویکرد مشخص این پژوهش) ابتدا به‌صورت گذرا دورهٔ معاصر از بُعد جامعه و جریان‌های تأثیرگذار جامعه‌شناسی به‌صورت عنوان-بندی ارائه خواهد شد که در بخش کتیبه‌نگاری بدان‌ها استناد می‌شود. در همین بخش به معماری این دوره، به دلیل همراهی آن با کتیبه نگاهی گذرا و هدفمند خواهیم داشت. سپس جریان‌های کلی کتیبه‌نگاری از دید مضمونی بررسی می‌شوند. در نهایت این دو دسته

در بستر جریان‌های اجتماعی و کارکردی کتیبه‌نگاری مورد کنکاش قرار خواهند گرفت.

الف) گفتمان‌های اجتماعی دورهٔ معاصر

ایران معاصر از دید رخدادهای سیاسی و اجتماعی به دو دوره‌ی بزرگ تقسیم می‌شود، که در هر دوره، گفتمان و خُرده‌گفتمان‌های خاص خود را داشته است. دوره‌ی نخست از ۱۳۰۴ تا ۱۳۵۷ به حکومت پهلوی اختصاص دارد. این دوره را با گفتمان‌ها و خُرده گفتمان‌های زیر می‌توان تعریف کرد[۳]:

۱) گفتمانِ تجددگرایی و توسعه‌طلبی(از سال ۱۳۰۴ تا ۱۳۵۷)؛ با خرده‌گفتمان‌هایی چون: باستان‌گرایی، ملی‌گرایی، تجدد آمرانه، غرب‌گرایی، ورود به دروازه‌ی جهانی.

در نیمه‌ی دوم این قرن، حکومتی در ایران استیلا می‌یابد که کلیت گفتمانی آن در پسوند جمهوریت آن یعنی اسلامی بودن خلاصه می‌گردد. این دوره را نیز می‌توان به گفتمان و خُرده‌گفتمان‌های تقسیم کرد:

۲) گفتمانِ انقلاب اسلامی(از ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰)؛ با خرده‌گفتمان‌هایی چون: اسلام‌سیاسی فقاهتی، غرب‌ستیزی، جنگ، نهادینه کردن دانش اسلامی در علوم اجتماعی و...

ب) جریان‌های کتیبه‌نگاری دورهٔ معاصر

به موازات جریان‌های اجتماعی، جریان‌های کتیبه‌نگاری نیز در دورهٔ معاصر وجود داشته است. گرچه این جریان‌ها در پیوند و استمرار سنت کتیبه‌نگاری گذشته می‌باشد، اما به دلیل نوع سفارش و رویکرد به آن در بستر جامعه می‌توان کتیبه‌نگاری را گفتمانی در ذیل کلی جامعهٔ خط و خوش‌نویسی به‌حساب آورد. به تعبیری گفتمان کتیبه‌نویسی دورهٔ معاصر متناسب با کارکرد اجتماعی دارای چند خُرده گفتمان خواهد بود که در زیر بدان‌ها خواهیم پرداخت و به دلیل این‌که مبحث اصلی پژوهش است در مورد هر جریان در کتیبه‌نگاری معاصر و کارکردشان توضیح بیش‌تری خواهد آمد.

۱) کتیبه‌های مذهبی: کتیبه‌های مذهبی به کتیبه‌هایی گفته می‌شود که در متن آن از گفتارهای مذهبی دورهٔ اسلامی با محوریت کلام وحی، بهره گرفته می‌شود. این گفتارها می‌تواند آیه‌ای از قرآن، حدیثی از بزرگان دینی، منتخبی از دعاها و هم‌چنین ذکرها و القاب جلاله و نام بزرگان دینی بوده باشد. کارکرد این گونه از کتیبه‌ها در بناهایی است که مستقیماً نمایندگی دین و مذهب را برعهده دارند. مساجد، حسینیه‌ها، تکیه‌ها، مصلی‌ها و... محل بروز چنین کتیبه‌هایی می‌باشد.

۲) کتیبه‌های تعلیمی یا پندآموز: متونی با هدف پند، آموزش و نکته‌های حِکمی و اخلاقی که متناسب با کارکرد فضاهای خاص درنظر گرفته می‌شده، کتیبه‌های تعلیمی یا پند آموز را می‌ساخته است. این کتیبه‌ها که عموماً وام‌دار ادبیات فارسی می‌باشد به جهت ستایش از امر نیک می‌توانسته در مراکز آموزشی، درمانی و خیریه‌ها از مطالبی متناسب با آن مکان بهره گیرد.

۳) کتیبه‌های یادمانی: دسته‌ای از کتیبه‌ها هستند که متناسب با کارکردشان بیش‌تر جنبه‌ی پیام‌رسانی داشته و قصد اصلی از تدوین آن ثبت و شرح واقعه‌ای به جهت یادگار، یادمان و هم‌چنین اطلاع‌رسانی بوده است. کتیبه‌هایی که به جهت افتتاح مکانی، پیامی به جهت ثبت و دیده شدن و حتی کتیبه‌های مقابر و مفاخر را می‌توان در این دسته گنجاند. کتیبه‌های احداثیه بخش بزرگی از این دسته از کتیبه‌ها را شامل می‌گردد.

۴) کتیبه‌های تزئینی: این دسته از کتیبه‌ها، در سه دستهٔ بالا شناور بوده و متناسب با ارزش جمال‌شناسی هر کتیبه می‌تواند در عین وفادار بودن به هر یک از دسته‌های بالا، در این دسته نیز گنجانده شود. به تعبیری تمام کتیبه‌های خوش‌نویسی می‌توانند در صورت کسب نکات زیباشناسی خط و تعامل عناصر بصری کتیبه و فضای اطراف آن در این دسته نیز گنجانده شوند. بدیهی است در این دسته نوع گفتار و مضمون متن دارای ارزش نبوده و فرم و ریخت کتیبه و تعامل آن با محیط اطراف دارای ارزش می‌باشد. لازم به توضیح است که گونه‌ای از کتیبه‌ها را

می‌توان مستقلاً در این دسته جای داد. بیشتر کارکرد این گونه از کتیبه‌ها تزئیناتی بوده و به تعبیری شبه‌نوشتارهایی به‌صورت کتیبه می‌باشند. توضیح آن‌که در پیشینهٔ کتیبه‌نگاری ایران این دسته جایگاه ویژه‌ای داشته که بدان‌ها شِبه‌نوشتار می‌گفتند(فرید، ۱۴۰۱).

به‌طور خلاصه مطالب بخش جریان‌های کتیبه‌نگاری از دید مضمونی در کتیبه‌نگاری معاصر را می‌توان در چنین جدولی خلاصه کرد (جدول شماره یک).

	جریان های کتیبه نگاری	بیان	کارکرد	نمونه‌ی تصویری
۱	کتیبه‌های مذهبی	کلام وحی، ادعیه، حدیث و...	مساجد، امامزادگان، حسینیه‌ها، مصلی‌ها، سردرب خانه‌ها	کتیبه‌ی آستان قدس. دوره‌ی جمهوری اسلامی(منبع: نگارنده) مضمون کتیبه: حدیث قدسی؛ لا اله الله حصنی فمن دخل حصنی امن من عذابی
۲	کتیبه‌های پندآموز و تعلیمی	آموزشی، حکمی، پند و...	مراکز آموزشی، مراکز خیریه، بیمارستان ها و ...	کتیبه‌ی مدرسه‌ای جنب مجموعه‌ی شیخ صفی- کاتب؟ دوره پهلوی دوم (منبع: نگارنده) مضمون کتیبه، شعری از فردوسی؛ توانا بود هر که دانا بود
۳	کتیبه‌های یادمانی	احداثیه، وقف و یادگاری، شناسایی مفاخر، و پیام‌رسانی ...	مقابر، یادمان‌های فردی، جمعی و اجتماعی ...	کتیبه‌ی مقبرهٔ حمدالله مستوفی. پهلوی اول(منبع: نگارنده) مضمون کتیبه: یادبود تعمیر بنا؛ در عهد فرخنده ...
۴	کتیبه‌های تزئینی و پوششی	"	"	کتیبه‌ی مقبره‌ی خیام به خط عبدالرسولی. دورهٔ پهلوی دوم (منبع: نگارنده) مضمون کتیبه: شعری از خیام؛ تا چند اسیر رنگ و بو خواهی شد...

جدول شماره ۱- دسته‌بندی جریان‌های رایج کتیبه‌نگاری معاصر

تطبیق کارکردهای رایج کتیبه‌نگاری معاصر با جریان‌های اجتماعی

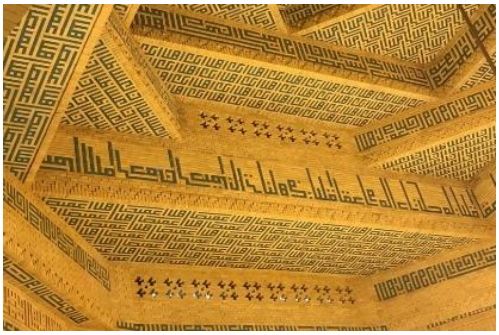
پس از بیانی مختصر از دو جریان اجتماعی و کتیبه-نگاری، در این بخش قصد داریم به صورت گسترده‌تر، با مرور جریان‌های اجتماعی در دو دوره‌ی پهلوی و جمهوری اسلامی، کارکرد هر دسته از کتیبه‌ها را از نظر مضمونی و اجتماعی بسنجیم.

انتقال قدرت از قاجار به پهلوی را می‌توان به تعبیری گذر از قرون وسطی به دنیای صنعتی در ایران دانست. چهرهٔ متفاوتی که تا حدود زیادی غیرقابل تصور می‌نمود. این تغییر هم در اندیشه‌ی مردمان حاصل گردید و هم در نمود ظاهری جامعه شکل گرفت (آبراهامیان، ۱۴۰۱). در مقدمهٔ کتاب تاریخ ایران مدرن بیان می‌دارد که چه درهٔ ژرفی میان ابتدا و انتهای این قرن دیده می‌شود. انتهای دورهٔ قاجار یا به تعبیری شروع قرن معاصر در ایران را چنین توصیف می‌کند که کم‌تر از پنج درصد مردم ایران توانایی خواندن و نوشتن داشته و حتی تنها ۵۰ درصد مردم توانایی فهم زبان فارسی را داشته‌اند. سرگرمی‌های مردم در شروع این دوره شامل تماشای اعدام‌ها، لوطی‌گری، تعزیه و... بوده و ترس‌های مردم شامل گربه‌سیاه و چشم‌زخم و راه‌زنی می‌باشد. ارتباطات و زمان دسترسی میان دو نقطه از ایران با هزاران سال پیش تفاوتی نداشته، به‌طوری که برای مثال مسافرت میان تهران و تبریز ۱۷ روز زمان لازم داشته است. این اوضاع با شروع سلسله‌ی پهلوی دچار تحول شد، البته این تحول با شتابی همراه بود که همه‌جانبه صورت نگرفت و آن تجددی که پدید آمد نیز رنگ و بوی آمرانه‌ای داشت که تفکر اولیهٔ آن در اواخر قاجار شکل گرفته بود. «عناصر و مؤلفه‌های گفتمان تجدد آمرانه در اندیشهٔ روشنفکرانی چون سیدحسن تقی‌زاده، حسین کاظمی ایرانشهر و مشفق کاظمی در نشریات اواخر دورهٔ قاجار بازتاب و انتشار یافت. در این گفتمان، میان تمدن و ترقی تمایز گذاشته می‌شد. تمدن انباشت دستاوردهای معنوی بشری به مدت قرن‌ها و مربوط به هر جامعهٔ انسانی است درحالی که ترقی، تولد و تجدد هر روزه، مختص جوامع غربی و در مدت زمانی کوتاه حاصل می‌شود و نیاز مبرم به آن وجود دارد. در نتیجه، برای رسیدن به آن نباید از هیچ تلاشی دریغ نمود» (میارغنج، ۱۹۳:۱۴۰۱). «سیاست تجدد آمرانه رضاشاه به تدریج فضای سنتی اجتماعی و همین‌طور سیاسی ایران را تغییر داد و نهادهای تازه‌ای مانند برنامهٔ آموزشی بنا گذاشته شد» (اتابکی، ۱۸:۱۳۹۶). به‌منظور دست‌یابی به چنین خواستی که در اندیشهٔ بانی سلسلهٔ

پهلوی نیز نمود داشت مفاهیم و خُرده‌گفتمان‌هایی شکل گرفت که منجر به پیدایش ایران مدرن گردید. «به‌طور خلاصه در بستهٔ گفتمان تجدد آمرانه عناصر و مفاهیمی چون تجدد، باستان‌گرایی، سکولاریسم، تمرکزگرایی، یکپارچه‌سازی، دولت‌سالاری، انحصارطلبی و قوم‌گرایی با مفصل‌بندی‌های دال مرکزی «استبداد منور» به وقوع تبدیل و معنای آن‌ها تثبیت شد. با تثبیت معنای آن‌ها، فرهنگ سیاسی «محدود تمرکزگرا» توانست موفق به انسداد گردیده و هژمونیک شود» (میارغنج، ۲۱۶:۱۴۰۱). این اصلاحات با خشونتی کم‌سابقه نیز همراه بود و «دیکتاتوری رضاشاه در ظرف دو سال از زمان به قدرت رسیدنش به خودکامگی تحول یافت» (اتابکی، ۱۹:۱۳۹۶). هم‌چنین «در دوران سلطنت خاندان پهلوی(۱۳۰۴-۱۳۵۷) زندگی اقتصادی و اجتماعی ایران براساس پروژهٔ مدرنیزاسیون سامان یافت، اما این نو شدن و توسعه‌ی اقتصادی، در پهنهٔ کردار سیاسی و شکل‌گیری نهادهای دموکراتیک و تازگی گفتمان سیاسی پیش نرفت. حکومت استبدادی بود هرچند با توجه به هدف مدرنیزاسیون اقتصادی و اجتماعی از جنبه‌هایی ناگزیر تن به نهادها و منطق دموکراتیک می‌داد» (احمدی، ۱۳۹۵: ۱۰۸). این نیاز و طلب مدرن شدن در دورهٔ پهلوی دوم بیش‌تر خود را نشان داد. فضای باز سیاسی دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ ه.ش موجب پدید آمدن نسلی نواندیش‌تر شد که باعث دمیدن هوای تازه به جامعهٔ ایران گردید. این میل تحول، در گسترش روابط جهانی و آشنایی با دنیای پیشرفته، هم‌چنین تأسیس نهادهای مدنی خود را نشان داد. «تحولات فرهنگی و هنری را می‌توان در روند نهادگرایی جریان های هنری در دورهٔ پهلوی دوم دنبال کرد. هنرمندان، ادیبان، شاعران به‌تدریج از محافل و پاتوق‌های کوچک خود رو به سوی انجمن‌های هنری گذاشتند. راه‌اندازی مجلات و گروه‌ها و برگزاری کنگره‌ها و نمایشگاه‌ها حیات اجتماعی جریان‌های هنری و ادبی مدرنیسم را تثبیت کرد. در این دوره پاتوق‌های ادبی به هسته‌های نقد فضای فرهنگی تبدیل شدند» (مریدی، ۱۳۹۸: ۹۷). از یک‌سو تجددخواهی و از سوی دیگر احیای عظمت شکوه باستانی را در ارکان اصلی دورهٔ پهلوی از جمله هنر می‌توان لمس کرد. نمود این اندیشه به‌طور مشخص در بناهای حکومتی پهلوی قابل مشاهده است. «سبک‌های رایج معماری دورهٔ رضاشاهی را می‌توان به سه گرایش معماری تقسیم نمود. الف) تداوم معماری اواخر قاجار ب) معماری اوایل مدرن پ) نئوکلاسیک اروپا با تلفیق موتیف‌های ایرانی(سبک ملی). می‌توان سومین گرایش معماری را به‌عنوان سبک معماری دورهٔ پهلوی اول نامید. معماری نئوکلاسیک اروپایی با تلفیق موتیف‌های ایرانی عمدتاً ایران باستان است. این سبک در دوران بعدی به‌خصوص در دورهٔ پهلوی دوم به‌عنوان سبک ملی نام‌گذاری شد» (بانی‌مسعود، ۱۳۹۳: ۱۹۳-۱۹۴).

حال اگر در روشن ساختن حال و هوای اجتماعی دورهٔ پهلوی به اندک سخنی که رفت بسنده شود و بخواهیم نگاهی به جریان کتیبه‌نگاری این دوره بیندازیم از فحوای کلیدواژگانی چون؛ تجددخواهی، احیای شکوه ایرانی و ملی‌گرایی می‌توان به اهمیت دادن به زبان فارسی[۴] ، استفاده از خط نستعلیق و... رسید. در مواجهه با چنین رویکرد اجتماعی، کتیبه‌نگاری نیز قابل بررسی می‌گردد. عموماً کتیبه‌های مذهبی کم‌وبیش به همان جریانی که در دورهٔ قاجار وجود داشت[۵]، بدون تحولی از نظر کمی و حتی کیفی به مسیر خود ادامه داد. البته کتیبه در نماهای بیرونی این دوره کمی محدودتر می‌شود. برای مثال در مسجد لرزاده یا مسجدالغدیر؛ که کمی مدرن‌تر ساخته شده و کتیبه‌های زیر گنبد آن(تصویر شماره ۱) یکی از نمونه‌های موفق همراهی کتیبه و بنا در این دوره می‌باشد؛ نسبت زیادی از نمای بیرون را آجر به خود اختصاص می‌دهد و فضای کمی با کتیبه‌های عموماً هفت‌رنگ نوشته می‌شود. نوع عبارت‌های انتخابی نیز با محوریت کلام وحی و مذهب تشیع دوازده امامی است. عموماً بناهای مذهبی این دوره با کاربرد موجز کتیبه همراه است. در بیش‌تر موارد عبارت‌های آشنای مضمونی با خط عموماً ثلث نگاشته می‌شود. اما در این روند استثناهایی نیز وجود دارد که از بابت همراهی با نگاه گفتمان پهلوی اهمیت می‌یابد. برای مثال در یکی از خیابان‌های اصلی پایتخت یعنی خیابان کوروش یا دکتر شریعتی فعلی با بنای تأثیرگذاری (در جریان سال‌های انقلاب) به نام حسینیه ارشاد مواجه هستیم که در بنای آن کاربرد موجز کتیبه با استفاده از متون

مذهبی وجود دارد. اما در همین بنا و در گنبد بزرگ این حسینیه عبارتی فارسی با خط نستعلیق خودنمایی می‌کند که می‌توان گفت نخستین استفاده از خط نستعلیقِ جلی با عبارتی فارسی آن هم در گنبد می‌باشد. فارغ از منظر جمال‌شناسانه، این حرکتی است که در دوره دیگری دیده نمی‌شود و می‌تواند تأثیر جامعه و دیدگاه‌های مورد پذیرش حاکمیت را بنمایاند (تصویر ۲).



تصویر ۱: زیر گنبد مسجدالغدیر، دوره پهلوی (منبع: نگارنده)

تصویر ۲: گنبد حسینیه ارشاد، دوره پهلوی (منبع: نگارنده)

تصویر ۳: کتیبه‌ی مقبره‌ی رضاشاه در شهر ری (منبع: نگارنده)

همان‌طور که گفته شد کتیبه‌نگاری مذهبی در این دوره عموماً به همان روال دورۀ قاجار و بدون تحول خاصی در مضمون و انتخاب خط به حیات خود ادامه می‌دهد. از شاخصه‌های کتیبه‌نگاری این دوره می‌توان به کتیبه‌های ثلث ایوان‌های شرقی و غربی صحن جدید در مجموعه‌ی امام رضا (ع) اشاره داشت. هم‌چنین کتیبه‌های ثلث در مقبرۀ رضاشاه را که به شیوۀ استثنایی معرق سنگ (در ایران سابقه چندانی نداشته) نوشته شده نام برد[۶] (تصویر ۳).

تصویر ۴: دیوار شرقی شهرداری رودسر، دوره‌ی پهلوی (منبع: نگارنده).

تحول بزرگ از منظر مضمونی در کتیبه‌نگاری دوره‌ی پهلوی را می‌توان در دستۀ کتیبه‌های پندآموز سراغ گرفت. در این دوره با پافشاری به ترویج زبان فارسی و سره‌نویسی و هم‌چنین اهمیت یافتن خط فارسی[۷]، هیچ شگفتی ندارد که شعر فارسی از یک‌سو و خط نستعلیق از سوی دیگر به نمایندگی از این خواست حکومتی و ملی، نمایندگان خوبی به جهت این امر بوده باشند. این ادعا را نیز با مثالی به نقد خواهیم نشست با این توضیح که این گونه نمونه‌ها را می‌توان در سراسر ایران یافت. به‌منظور یاری رساندن به فهم بحث، مثالی آورده می‌شود: یکی از تحولات پهلوی ایجاد شهرداری‌ها در شهرهای کوچک و بزرگ می‌باشد در این میان در شهر نه‌چندان بزرگی در شمال ایران یعنی رودسر ساختمان شهرداری به همان سیاق دورۀ پهلوی اول[۸] تأسیس شد. آن‌چه که به بحث ما مرتبط است استفاده از کتیبه در تزئینات این بنا می‌باشد. متناسب با کارکردی که از شهرداری و خدمت‌رسانی آن برمی‌آید دو بیت شعر سعدی در دیوار شرقی این بنا بر کتیبه نستعلیق نوشته شده است (تصویر ۴). چنین رخدادهایی متناسب با زمینه‌های اجتماعی آن قابل فهم و پذیرش می‌گردد. این شیوه را در مراکز درمانی و خدماتی در گوشه‌وکنار ایران نیز می‌توان مشاهده نمود. به همین منوال می‌توان از کتیبه‌های نستعلیق و پندآموز دارالفنون[۹] نام برد (تصویر ۵).

گروه دیگر کتیبه‌های یادمانی هستند که در دورۀ پهلوی به دلایل اجتماعی و سیاسی دارای ارزش و تحولی چشم‌گیر نسبت به دوران گذشته می‌شوند.

ایجاد انجمن آثار ملی و برآیند آن انقلابی بود که در ساخت‌وسازهای بناهای آرامگاهی بزرگان علم و ادب ایران خود را نشان داد. مقبره‌های ابن‌سینا، فردوسی، خیام، ابن‌یمین فریومدی، کمال‌الملک و ده‌ها طرح دیگر در این دوره انجام می‌گیرد. یکی از ابزارهای تزئینی متناسب با این مکان‌ها استفاده از کتیبه در نمای بناهای آرامگاهی بوده است. وجه تمایز این مقابر با مقبره‌های دینی و امامزادگان در بهره‌گیری از خط و ادبیات فارسی است. برای مثال به‌کارگیری گسترده از خط نستعلیق در مقبرهٔ فردوسی یکی از این نمونه‌ها می‌باشد و یا کتیبه‌های مقبرهٔ سعدی که از خط نستعلیق و شعر در نمای تمام بنای آرامگاه استفاده شده است و غیره...[۱۰] . مثال موردی؛ سَردر ورودی دانشسرای تبریز(۱۳۱۶) که با خط نستعلیقِ جلی نوشته شده: دانشسرای پسران که کتیبه‌ای است جهت اطلاع‌رسانی مکانی خاص. اما در بالای این عنوان، شعر فردوسی؛ توانا بود هر که دانا بود (کتیبه‌ی پندآموز) با همان دانگ قلم خودنمایی می‌کند. این هم‌آمیزی هم به جهت توجه به مباحث حِکمی درخور توجه است و هم به جهت گفتمان حاکمیتی دورهٔ مورد بحث، دارای اهمیت می‌باشد (تصویر ۶).

تصویر ۵: کتیبه‌ی دارالفنون، دورهٔ پهلوی (منبع: نگارنده).

تصویر ۶؛ ورودی دانشسرای پسران تبریز، دورهٔ پهلوی (منبع: نگارنده).

چهارمین دسته از کتیبه‌ها مربوط می‌شود به کتیبه-های تزئینی؛ که هم می‌تواند نمونه‌ی مستقل باشد- مانند نمونه‌های فاخری از کتیبه‌نگاری گذشته ایران- و هم با یکی از دسته‌های بیان شدهٔ بالا هم‌پوشانی داشته باشد. شاید بتوان شاخصهٔ این کاربرد در دوره معاصر را در مقبرهٔ خیام دید، که هم می‌تواند در دستهٔ کتیبه‌های یادمانی باشد و هم به دلایلی که بیان می-گردد خود کتیبهٔ مستقل تزئینی به‌حساب آید. بهتر است این مورد را از زاویه دید هوشنگ سیحون طراح این آرامگاه مشاهده نمود و به نقد نشست. «... بهترین تزئین رباعیات خیام بود که به‌صورت خط‌شکسته و درهم به روش سیاه‌مشق‌های خطاطان بزرگی مانند میرعماد و بعضی استادان شکسته‌نویس با کاشی به‌صورت نقوش انتزاعی سرتاسر لوزی‌ها را پر کنند. به تقاضای انجمن آثار ملی، شادروان جلال همایی، بیست رباعی به این منظور انتخاب کردند و استاد مرتضی عبدالرسولی، با نظر اینجانب که می‌خواستم این خطوط درهم و تزئینی باشند، زیبانویسی‌ها را انجام دادند که با کاشی معرق آماده و به شکل کتیبه‌های تزئینی حدود ۱۴ متر داخل لوزی‌ها نصب شد که باید گفت در تاریخ معماری ایران برای اولین بار خط شکسته در تزئینات بنا به‌کار رفت» (به نقل از بانی-مسعود، ۳۰۸:۱۳۹۴). در همین نقل قول چند سطری، سیحون چهار بار از واژه‌ی تزئینی و کتیبه‌های تزئینی استفاده می‌کند که نشان می‌دهد جنبه آرایش و تزئین مهم‌ترین هدف از بکارگیری کتیبه در بنا بوده است. به‌عبارتی مقصود از کاربرد خط تعلیق در این بنا (شکسته به قول سیحون) در وهلهٔ نخست، ایرانی بودن آن است و در وهلهٔ دیگر؛ جنبهٔ تزئینی آن می‌باشد. از یک‌سو برآوردن حس ملی و از سوی دیگر، تداعی نقش‌مایه به‌واسطه‌ی خطی که ایرانی است. البته جنبهٔ نوآوری آن نیز برای سیحون دارای اهمیت بوده همان‌گونه که خودِ سازه این ویژگی را دارد (تصویر ۷).

در پایان بررسی کتیبه‌نگاری مضمونی دورهٔ پهلوی می‌توان به‌طور خلاصه چنین گفت: استمرار کتیبه-نگاری مذهبی در همان چارچوب گذشته، البته موجز-تر و بدون تحول و نوآوری خاص وجود دارد. در زمینهٔ کتیبه‌های پندآموز و هم‌چنین کتیبه‌های یادمانی به نحوی در جهت احیای جنبهٔ ملی به‌عنوان یک شاخص کتیبه نگاری دوره پهلوی درآمده، تا جایی که نوآوری-هایی چه به جهت مضمون، انتخاب متن و چه به جهت نوع خط در آن‌ها شکل گرفته است. این نتیجه

از آن سو می‌یابد که در این گفتمان «متن به‌منزلهٔ نظامی از نشانه‌ها جایگاهی مادی است که گفتمان در آن ظهور می‌کند، هنر نیز گونه‌ای متن به‌حساب می‌آید که هم می‌تواند بازتاب‌دهندهٔ گفتمان باشد و هم این‌که گفتمانی از معنادار و نحوهٔ کارکرد خود به‌مثابه اثر هنری برسازد» (پورمند، ۱۴۰۱: ۴۸).

تصویر ۷: مقبره‌ی خیام؛ دورهٔ پهلوی (منبع: نگارنده).

پس از بیان کتیبه‌های دوره پهلوی باید به جریان اجتماعی اشاره کرد که دست‌کم بخشی از کتیبه‌نگاری ایران را تحت‌تاثیر قرار داد. در نیمه‌ی دوم قرن معاصر رخداد بزرگی در تاریخ اجتماعی ایران اتفاق افتاد که به‌صورت کلی بسیاری از بنیادهای فکری و عملی این سده را با چالش مواجه نمود. اسلام‌گرایی، غرب‌ستیزی، شهادت، ایثار و برادری از گفتمان‌های رایج کلامی این دوره بود. در اواخر سال ۱۳۵۷ انقلاب اسلامی رخدادی بود که مانند هر انقلابی در آغازین سال‌های آن نمی‌توان چشم‌داشت فرهنگی و هنریِ خاصی از آن مطالبه کرد. اما به مرور آنچه در چکاد تصمیم‌گیری این انقلاب قرار گرفت اسلام سیاسی بود. «هدف اسلام سیاسی، بازسازی جامعهٔ ایرانی براساس احکام فقهی اسلامی است که هرگونه تقلید از غرب را نکوهش می‌کند، با این حال اسلام فقاهتی از مفهوم‌ها و نهادهای مدرنی چون مردم، جمهوریت، قانون و حقوق بشر استفاده می‌کند و می‌کوشد تا به آن‌ها در چارچوب گفتمانی خویش معنا دهد... اسلام سیاسی به آموزه‌ای ارجاع می‌کند که اسلام را به‌عنوان یک کلیت اعتقادی مشتمل بر مسایل مهمی دربارهٔ نحوهٔ مدیریت سیاسی و اجتماعی جوامع اسلامی در جهان معاصر تلقی کند. اسلام سیاسی بر تفکیک‌ناپذیری دین و سیاسیت تاکید می‌کند» (هنری و آزرمی، ۱۳۹۲: ۱۰۳). در چنین فضای انقلابی و سیاسی بسیاری از هنرها از جمله ادبیات و موسیقی[۱۱] همراهی جدی داشتند، و برخی دیگر از آنان به دلایل مختلف نه تنها همراهی نداشتند بلکه منفور واقع شدند، اما در این میان خوش‌نویسی حالتی خنثی داشت. حتی در هنرهای تجسمی ما شاهد همراهی برخی نقاشان نیز هستیم، اما نمونه حرکت شاخصی از خوش‌نویسان دیده نمی‌شود[۱۲]. با تمام این مباحث در گفتمان انقلاب اسلامی خوش‌نویسی می‌توانست بسیار مورد توجه قرار گیرد که البته این رخداد نیز به نوعی به وقوع پیوست. پس از چند سال که از شروع انقلاب گذشت بنا به دلایلی، بسیاری از هنرها-حتی موسیقی که ذکرش رفت- با اما و اگرهایی مواجه شد و فعالیت بر آنان دشوار گشت. در این میان یکی از گفتمان‌های اصلی جمهوری اسلامی بازگشت به آموزه‌های دینی بوده که در آن نوشتار و خوش‌نویسی دارای ارزش و حتی از دیدگاهی دارای قداست بود. «پس از انقلاب فرهنگی[۱۳] و برگزاری چند نمایشگاه در موزهٔ هنرهای معاصر و بها دادن به گرایشاتی که ارجی کاذب برای خوش‌نویسی و تذهیب و نگارگری قایل شدند، ... بحران جامعه‌ی سنتی را مانند کشورهای غربی، غیبت امر قدسی و عرفی شدن تکنیک دانستند» (دادبه، ۱۳۹۵: ۱۳۵). این توجه به خوش‌نویسی و نگارگری عموماً در سال‌های بعد بی‌وقفه در انواع و اقسام جشنوارها در مراسم دینی؛ مانند غدیرخم و عید قربان و... هم‌چنین مراسم مذهبی و ایام دهه فجر تا حدودی سالانه برگزار می‌شد.

هم‌زمان با جریان‌های اجتماعی در سال‌های پس از انقلاب و استیلای گفتمان اسلامی‌کردن جامعه، جریان کلی هنر نیز به ۀ پشتوانه‌ی بزرگی که در اختیار داشت نمودهایی جهت هنر انقلابی برداشت. «در سال ۱۳۵۸ گروهی از هنرمندان که مؤمن و متعهد به انقلاب اسلامی خوانده می‌شدند در حوزهٔ هنر و اندیشه‌ی اسلامی گرد آمدند. دلیل تشابه اسمی این گروه با حوزهٔ علمیه این ایده بود که اگر در حوزهٔ علمیه علوم نقلی و علمی تدریس می‌شود، این‌جا هم حوزه باشد و علوم فرهنگی و هنری تدریس شود. این هنرمندان به دنبال خلق آثاری در منظومه‌ی اندیشهٔ اسلام ناب

محمدی و سبکی برگرفته از سنت اسلامی و ایرانی و با بهره‌گیری از برخی ابزارهای مدرن بودند» (مریدی، ۱۳۹۸:۱۵۴). بدیهی است در این دوران با حمایت ایدئولوژی حاکم از هنر کشور بسیاری از رخدادهای خاص به‌ویژه در هنرهای دیگری چون نقاشی انقلابی و غیره به وقوع پیوست که خود جریانی مانا گشت به‌ویژه در حوزهٔ دفاع مقدس و جنگ که جریانی کم-نظیر را به همراه داشته است. «هنر انقلاب، چه طی رخداد انقلاب اسلامی و چه در طول سالیان جنگ، به عرصه‌ای برای بازنمایی سبک زندگی همین طبقه و آرمانی‌سازی آن تبدیل شد» (مرادخانی، ۱۳۹۸: ۱۳۲). اگر از این کلی‌گویی بخواهیم به سمت کتیبه‌نگاری دورهٔ جمهوری اسلامی میل کنیم لازم است یک شمای کلی نیز از جریان معماری این دوران داشته باشیم که بستر خلق کتیبه‌نگاری به‌حساب می‌آمده است. «گرایش معماری پس از انقلاب اسلامی را می-توان به هشت گروه دسته‌بندی کرد: ۱) احیای عین‌به-عین معماری سنتی-ساخت ابنیه و فضای مذهبی، حرم امام، مصلی و...- ۲) بوم‌گرایی ۳) گرایش تفننی به سبک معماری غربی ۴) تداوم مباحث معماری مدرن اروپایی-شهرک مسکونی، آسمان‌خراش‌ها، آپارتمان‌ها- ۵) تلفیق مفاهیم و عناصر معماری ایرانی با تکنولوژی و معماری مدرن-این گروه بیش‌تر تحت تأثیر جریان‌های پیش از انقلاب بودند- ۶) گرایش به تکنولوژی برتر ۷) گرایش به معماری نئومدرن ۸) معماری رایانه‌ای-بهره‌گیری از نرم‌افزارها و غیره-» (بانی‌مسعود، ۱۳۹۴: ۳۶۲). در این دوران بیش‌ترین همراهی کتیبه‌نگاری را باید با معماری دستهٔ نخست یا کتیبه‌های مذهبی یعنی معماری عین‌به‌عین معماری سنتی دانست.

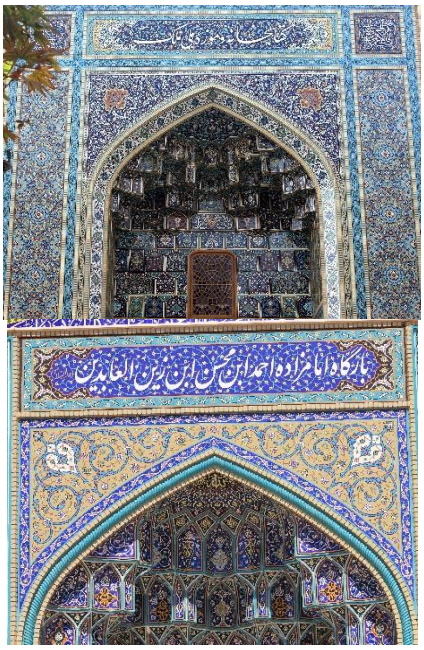
کتیبه‌های مذهبی که در دوره‌ی جمهوری اسلامی انجام شده را شاید بتوان از جنبهٔ طول اجرا کتیبه-نگاری با تمام دوران پیش از آن برابر دانست. البته این سخن تا حدودی غیرعلمی-به دلیل نداشتن آمار دقیق و روشن- شامل تمام کتیبه‌نگاری‌ها، بدون عیار خطی آن است و مقصود از بیان آن، استقبال بسیار زیاد کتیبه‌نگاری در هر صحن مذهبی بوده که شاید در دوران پیش‌تر آن فضاها با دیگر صنایع هنری پوشش داده می‌شد. برای مثال بسیاری از امامزادگان و بقاع متبرکه، در طول تاریخ ایران اسلامی، با انواع و اقسام تزئینات پوشش داده می‌شدند؛ نقاشی‌های مذهبی، گل‌و مرغ، اُرسی و شیشه‌های رنگی و غیره. حتی متناسب با اقلیم و منطقه تزئینات دگرگون می‌شد. برای مثال بسیاری از بقاع متبرکهٔ شمال ایران را می-توان از نوع پوشش تزئینات و فرم معماری آن با بقاع جنوب ایران تفکیک داد. اما به دلایلی از جمله استیلای اوقاف و حمایت‌های دولتی در جهت گفتمان اسلامی‌کردن جامعه، نگاهی یکسان به تمام آن تنوع‌ها شد و جای اکثر تزئینات را کتیبه‌نگاری و آن‌هم با کاشی گرفت. این جریان-شاید نانوشته- استیلای کتیبه‌نویسی روی کاشی و لعاب به جریانی غالب در این دوره بدل شد. در این دوره شاهد آن هستیم بسیاری از بناهای امامزادگان در مناطق بومی، عموماً در دهه‌های ۸۰ و ۹۰، تخریب شدند و به دلایلی از جمله طرح گسترش محوطه، دوباره بنا شدند. در این میان تنها جایگزین، استفاده از کاشی لعاب‌دار می‌گردد و به پیروی آن بهترین پوشش کتیبه‌نگاری با خط ثلث بوده است.

متناسب با گفتمان‌های مورد تأیید جمهوری اسلامی و به دلایلی از جمله قدرت گرفتن نهادهایی مانند حوزهٔ علمیه، توجه ویژه به تکریم امامزادگان، حتی افزایش امامزادگانی که در شجره‌نامه‌هایشان شبه وجود دارد[۱۴]، گسترش و ترویج مسجدسازی وحسینیه‌سازی[۱۵]، توسعه‌ی زیاد رواق‌ها در بارگاه امامان و بزرگان شیعی[۱۶]، ایجاد مصلی‌های بسیار بزرگ در کلان‌شهرها موجب رواج کتیبه‌نگاری شده است. از سوی دیگر جذابیت و علاقه در گرته‌برداری از تزئینات دوره صفوی، همراهی مضمونی خط و نوشتهٔ قرآنی و ادعیه با مکان‌های مذهبی و ... همگی دلایلی جهت بهره-گیری گسترده از کتیبه‌نگاری مذهبی در دورهٔ جمهوری اسلامی شده است. ناگفته نماند که در این میان همراهی و پذیرش عمومی در باورهای دینی و مذهبی جهت ترویج وگسترش نمادین آن -یعنی تزئینات و کتیبه- را نباید نادیده گرفت. به تعبیری ساده‌تر، پذیرش عمومی به همراه گفتمان حاکم در جامعه‌شناسی جهت گسترش کتیبه‌نگاری تأثیرگذار بوده است. از نمونه‌های شاخص کتیبه‌نگاری این دوره می‌توان به کتیبه‌های عموماً ثلث در صحن‌های جدید

آستان قدس، حضرت معصومه و هم‌چنین مصلی‌های تهران و بیش‌تر کلان‌شهرهای ایران اشاره داشت (تصاویر ۸ و۹).

تصویر ۸ (سمت راست) ؛ کتیبه‌های مذهبی جمهوری اسلامی، محراب مصلی تهران. تصویر ۹ (سمت چپ)؛ محوطه‌ی آستان قدس رضوی (منبع: نگارنده).

کتیبه‌های پندآموز در بناهای این دوره نادر بوده و بیش‌تر در فضاهای آموزش و مدارس به‌صورت جمله‌ای عموماً با خط نستعلیق و بیش‌تر روی کاشی دیده می‌شود. فضاهای عمومی حکومتی با وجود افزایش ساخت‌وسازها در مقایسه با دورهٔ پهلوی عموماً از این گونه کتیبه‌ها تهی است. این حالت در کتیبه‌های احداثیه یا یادمانی تا حدود زیادی با به‌کارگیری خط نستعلیق (به‌عنوان خط ملی) به حیات خود ادامه داده است. به‌ویژه سردر مکان‌های فرهنگی از جمله فرهنگسراها و کتابخانه‌ها و جاهای خاص از کتیبه‌ی نستعلیق استفاده می‌شود. برای نمونه می‌توان از سردر کتابخانه و موزه‌ی ملک نام برد که اتفاقاً به شدت همان شاخصه‌های کتیبه‌های نستعلیقی دوره‌ی صفوی را در خود دارد (تصویر ۱۰). «نمادهای تزئیناتی شیوهٔ اصفهان در عصر صفویه، به‌ویژه در سردر مساجد اصفهان دورهٔ صفوی، الهامی برای نمادها و سردر ورودی کتابخانه و موزهٔ ملی ملک در تهران بوده است» (قبادیان، ۱۳۹۲: ۳۰۳ و ۳۰۴). مشابه چنین راهکاری را می‌توان در سراسر ایران مشاهده نمود (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۰(سمت راست): کتیبه‌های اطلاع‌رسان؛ موزهٔ ملک.
تصویر ۱۱(سمت چپ) : سردر ورودی امامزاده احمد در نطنز.
(منبع: نگارنده)

عدم نوآوری و ابداع جدید در اندیشه و باور سفارش‌دهنگان منجر به تکرار و واگویه‌ی شکل‌ها و قالب‌های گذشته می‌شود. به همین منوال در دیگر دسته‌های کتیبه‌نگاری این دوره نیز اتفاقی نو که منجر به پیدایش اثری بدیع شود رخ نداده است. کتیبه‌های یادمانی نیز در حد کم و عموماً کم‌عیار ادامه داشته و جایی را به خود اختصاص نداده است. تا جایی که کتیبه‌نگاری یادمانی در این دوره را می‌توان همان کتیبه‌نویسی مذهبی به‌حساب آورد که در مقابر امامزادگان به‌کار گرفته شده است. به تعبیری آن گفتمان ملی‌گرایی که در حکومت پیشین مورد توجه بوده، دیگر رسمیتی نمی‌یابد.

نتیجه گیری

عکاسان برای رسیدن به آنچه که سولاژ عکسیت می‌نامد باید میان دو ویژگی عکس یعنی بازگشت‌ناپذیر بودنِ لحظه‌ی عکاسی شده و پایان‌ناپذیر بودنِ

امکان‌های خلق تصاویر متفاوت از عکسِ آن لحظه، پیوند برقرار نمایند. در عکاسی دهه ۹۰ ایران گرچه در مواردی عکاسان صرفاً برای حفظ لحظه‌ای دوست‌داشتنی یا به شکلی خودآزارانه برای ثبت لحظه‌ای از فرایند زوال بر ویژگی «بازگشت‌ناپذیر بودن» عکس تکیه داشته‌اند اما در مواردی نیز با مخدوش کردنِ توانایی عکس در حفظ یک لحظه یا یک چیز، رنجِ بازگشت‌ناپذیریِ آن را مضاعف نموده‌اند. عکس به خودی خود نیز پس از مدتی دچار زوال می‌شود (مگر در شکل فایل دیجیتالی که آن هم ممکن است به دلایلی به کل از بین برود) بنابراین عکاسان از عکس‌های کهنه‌شده، فیلم‌های خراب شده و موارد این‌چنین استفاده کرده‌اند و گاه نیز خودشان به زوالِ آن کمک کرده‌اند به این صورت که یا آن را دستکاری کرده‌اند یا به شیوه‌های چاپ آلترناتیو روی آورده‌اند. زمانی که به دستکاری نگاتیو یا فایل دیجیتال برای خدشه وارد کردنِ به ماندگاریِ یک لحظهٔ بازگشت‌ناپذیر پرداخته می‌شود، عکسیت حاصل می‌شود چرا که در حینِ تأکید بر امر بازگشت‌ناپذیر، عکاس به خلق تصویری متفاوت از یک فایل یا نگاتیو واحد نیز می‌پردازد. همانطور که بررسی نشان داد عکاسانی که از چاپ ترسفر و آلترناتیو استفاده کرده‌اند، ضمنِ برجسته ساختنِ عکسیت، تصاویری نقاشی‌گون پدید آورده‌اند. یکی دیگر از راه‌های حصولِ عکسیت در این دهه آن بوده که از عکس‌های قدیمی در فضای امروزی استفاده شود که این امر به دو صورتِ فتومونتاژ و استفادهٔ فیزیکی از عکس در چیدمانِ عکاسی ظاهر شده است. این تصاویر عموماً فضایی نوستالژیک دارند و ماتمِ بازگشت‌ناپذیری گذشته را به نمایش می‌گذارند اما استفادهٔ فیزیکی از عکس در مواردی نیز رویه‌ای انتقادی را پیش می‌نهد چرا که با تغییر بستر عکس‌های قدیمی یا تغییر در شیوهٔ قرارگیری و نمایش آن‌ها بر خوانش ارجح غلبه کرده و معنای این عکس‌ها را ساخت شکنی می‌کنند مانند آنچه در «چوق الف» پرهام تقی‌اف تاحدی حاصل شده است. استفاده از عکس قدیمی در صحنه‌ی عکاسی نه فقط به شکل کاغذ عکس بلکه به شکل تاباندن تصویر عکس بر احجام و ابژه‌ها نیز در این دهه در دو مجموعهٔ «نور و خاک» صبا علیزاده و «دمو» علی ناجیان و رامیار منوچهر زاده دیده می‌شود. این دو مجموعه برخلاف سایر آثار، پیوند میان امر بازگشت‌ناپذیر و پایان‌ناپذیر را نه از طریق سوگواری برای زمان و ابژه‌ای از دست رفته بلکه در نقدِ حضور مداومِ آن لحظات در زندگی امروز برقرار نموده‌اند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت عکاسان در دهه۱۳۹۰ اغلب از طریق به چالش کشیدنِ امر بازگشت‌ناپذیر و تلفیق گذشته و امروز به عکسیت دست‌یافته‌اند؛ برخلاف سولاژ که معتقد بود عکاسانی که از این روش زیباشناسانه بهره می‌گیرند اغلب دغدغهٔ دست‌یابی به ذات عکاسانه را دارند، در میان عکاسان دههٔ ۹۰ ایران، این روش زیباشناسی، تنها معطوف به ذات عکاسی نبوده و طیف گسترده‌تری از منظرها و موضوعات را دربر می‌گیرد.

پی‌نوشت

[1] Laclau and Mouffe

[۲] در این پژوهش به دلیل آشناپنداری با واژگان حوزه‌ی خوش‌نویسی از واژهٔ **جریان** خوش‌نویسی برابر با **گفتمان** خوش‌نویسی نیز بهره برده می‌شود

۳. این پژوهش قصد شرح و بیان مفصل این گفتمان‌ها را ندارد. زیرا نه رسالت این پژوهش چنین است و نه مکان آن در این مقاله می‌گنجد و بحث به درازا می‌کشد. این دسته‌بندی خلاصه‌ی آن چیزی است که در پژوهش‌های تاریخی وجامعه شناسانه که در این حوزه صورت گرفته چکیده‌نگاری شده است. در ادامه لیست منابعی که برای این دسته‌بندی از آن‌ها بهره برده شده می‌آید: اتابکی(۱۳۹۶)، کاتوزیان(۱۳۸۰و۱۴۰۰)، میارغنج (۱۴۰۱)، احمدی (۱۳۹۵)، باقرزاده آتش‌چی(۱۴۰۰)، هنری و آزرمی(۱۳۹۲) و ...

۴ . "فرهنگستان زبان فارسی در ۲۹ اردیبهشت ۱۳۱۴ متولد شد"(اتابکی، ۲۳۵:۱۳۹۸). "طرح رضاشاه بیش‌تر مستلزم گونه‌ای شوونیسم مبتنی بر احیای نمادهای فرهنگی ایران پیش از اسلام بود. در همین راستا فرهنگستان به‌عنوان وسیله‌ای برای نظارت بر فعالیت‌های ملی‌خواهان به‌حساب می‌آمد"(اتابکی، ۲۴۵:۱۳۹۸).

۵. بر روند کتیبه‌نگاری قاجار نقدهایی نوشته شده است از جمله هاشمی-نژاد (۱۳۹۱) آن را فاقد تحول می‌داند که به هیچ‌وجه به حد کتیبه-نویسی صفویه نمی‌رسد.

۶. کاتب هر دو کتیبه‌ی یادشدهٔ این دوره رضوان می‌باشد. به جهت آشنایی با رضوان رجوع شود به صحراگرد، ۱۳۹۴.

۷. ماجرای خط فارسی و حفظ آن با وجود تلاش‌هایی جهت تغییر آن از سوی تشکل‌های سیاسی در این دوره خود مبحثی جداگانه است. که این مقاله قصد ورد به آن را ندارد. اما میتواند دست‌مایه پژوهش جداگانه از سوی پژوهشگران باشد.

۸. این عمارت مربوط به دورهٔ **پهلوی اول** است و در رودسر، جنوب غربی میدان امام قرار دارد و این اثر در تاریخ ۲ بهمن

۱۳۸۲ با شماره ثبت ۱۰۷۸۵ به‌عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده است.

۹. مدرسهٔ دارالفنون در سال ۱۳۰۷ توسط نیکلای مارکف بازسازی کامل شد (قبادیان، ۱۳۹۲: ۱۴۵).

۱۰. این موارد یعنی بهره‌گیری از کتیبهٔ نمای بنا، منهای استفاده از خط در سنگ‌گورها میباشد.

۱۱. بنا به نقل قولی از استاد محمدرضا لطفی که بیان می‌داشت اگر نماینده هنری انقلاب مشروطه ادبیات بوده است در انقلاب سال ۵۷ موسیقی این نمایندگی و تأثیرگذاری را برعهده گرفته بود.

۱۲. نکتهٔ مهمی که لازم است بدان پرداخته شود نقش بسیار مهم دیوارنگاری و شعارنویسی در انقلاب می‌باشد. این حرکت بسیار مهم در روند تأثیرات اجتماعی را می‌توان خُرده‌گفتمان بسیار تأثیرگذاری دانست که زیرمجموعهٔ کتیبه‌نویسی به‌حساب می‌آید. اما به دلیل آن‌که چارچوب بحث به کتیبه‌های بناهای این دوره بسته شده، از پرداختن به این مهم اجتناب می‌کنیم. اما به‌عنوان مبحث بسیار مهم و تأثیرگذار این گونه نوشتارها در انقلاب ایران انجام آن به علاقمندان داده می‌شود.

۱۳. انقلاب فرهنگی ایران به مجموعه‌ای از رویدادهای مرتبط با فرهنگ ایران، آموزش عالی در ایران و آموزش در ایران (در جمهوری اسلامی ایران) به‌ویژه سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۲ خورشیدی گفته می‌شود که با هدف پاک‌سازی استادان و دانشجویانی که از دید حکومت جمهوری اسلامی ایران، «غرب‌زده» به‌شمار می‌رفتند، صورت پذیرفت. انقلاب فرهنگی هدفش را اسلامی‌سازی دانشگاه‌های مدرن و از بین بردن فاصله‌ی بین دو نظام آموزش عالی مجزای حوزوی و دانشگاهی تعریف کرد.

۱۴. افزایش بسیار زیاد امامزادگان پس از انقلاب را حتی به ۱۰ برابر پیش از انقلاب نیز می‌دانند. نایب رئیس فراکسیون مستقلین در گزارشی که با کد خبر ۲۵۶۱۶۵ تاریخ ۱۳۹۷/۰۹/۲۲ در سایت خبری اقتصاد نیوز داشته بیان می‌دارد که تعداد امامزادگان پس از انقلاب ۱۰ برابر شده است. گرچه معاون فرهنگی اجتماعی سازمان اوقاف و امور خیریه در خبر آنلاین به تاریخ ۶ مرداد ۱۳۹۸ این آمار را قبول ندارد. اما آن‌چه مسلم می‌شود که شاید نه این تعداد اما عزمی به جهت امامزاده‌سازی متناسب با گفتمان‌های حکومتی جمهوری اسلامی وجود داشته است.

۱۵. به جهت اشتیاق به مسجدسازی حتی در مکان‌هایی که تعداد نفوس زیادی وجود ندارد می‌توان نمونه‌هایی قابل تأملی را برشمرد. برای مثال در شمال شرق ایران.

۱۶. گسترش رواق‌ها در آستان حضرت رضا(ع)، حضرت معصومه(ع)، شاه‌چراغ، آستانه اشرفیه، شاه‌عبدالعظیم و ...

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۴۰۰). ***تاریخ ایران مدرن***، محمد ابراهیم فتاحی، تهران. نشر نی.

اتابکی، تورج (۱۳۹۶). ***تجدد آمرانه***، مهدی حقیقت‌خواه، تهران. انتشارات ققنوس.

احمدی، بابک (۱۳۹۵). ***هوای تازه فضای روشن‌فکری دهه‌ی ۱۳۴۰***، در درجستجوی زبان نو. تهران. حرفه هنرمند.

بانی مسعود، امیر (۱۳۹۸). ***معماری معاصر ایران***، تهران: کتابکده کسری.

بلر، شیلا (۱۳۹۳). ***نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران زمین***، مهدی گلچین عارفی، تهران: فرهنگستان هنر.

پورمند، فاطمه (۱۴۰۱). ***گفتمان هویت فرهنگی در هنر معاصر ایران***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.

دادبه، آریاسب (۱۳۹۵). ***نیست انگاری نابخردی، در جستجوی زبان نو***، حرفه هنرمند.

دانش‌یزدی، فاطمه (۱۳۸۷). ***کتیبه‌های اسلامی شهر یزد***، سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری؛ پایگاه میراث فرهنگی شهر یزد.

شهیدانی، شهاب (۱۳۹۸). ***سیر تطوّر جاذبه‌های بصری «ی معکوس» در کتیبه های ثلث از عصر مغول تا صفویه***، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره:۲۴. شماره:۱. ۷۹-۹۲.

قجری، حسین‌علی و جواد، نظری (۱۳۹۲). ***کاربردتحلیل گفتمان‌درتحقیقات‌اجتماعی.***، تهران: جامعه شناسان.

هنری، یدالله؛ آزرمی، علی (۱۳۹۲). ***بررسی و تحلیل فرایند استقرار و انسجام‌یابی و انسجام‌یابی گفتمان انقلاب اسلامی ایران براساس نظریه گفتمان لاکلا و موف***، فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهشنامه انقلاب اسلامی. سال دوم. شماره ۸. ۹۵-۱۱۸.

میلز، سارا (۱۴۰۰). ***گفتمان***، نرگس حسن‌لی، تهران. نشر نشانه.

مرادخانی، همایون (۱۳۹۸). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر انقلاب اسلامی***، تهران: سوره مهر.

قبادیان، وحید (۱۳۹۲). ***سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران***، تهران: موسسه علم و معمار رویال.

صحراگرد، مهدی (۱۳۹۴). ***محمدحسن رضوان، احیای سنت کتیبه‌نگاری در کتیبه‌های قرآنی حرم امام رضا(ع)***، آستان هنر، شماره: ۱۴-۱۵ . ۲۶-۳۱.رد، مهدی (۱۳۹۳). ***شاهکارهای هنری در آستان قدس، کتیبه‌های عهد عتیق***، مشهد. به نشر. استان قدس رضوی .

هاشمی‌نژاد، علیرضا (۱۳۹۱). ***سبک شناسی خوشنویسی قاجار***، تهران: فرهنگستان هنر.

میرمیران، هادی (۱۳۸۸). ***معماری معاصر ایران؛ ۷۵ سال تجربه‌های فضاهای عمومی***، تهران: شرکت طرح و نشر پیام سیما.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). ***گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران***، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

مریدی، محمد رضا (۱۳۹۸). ***هنر اجتماعی***، تهران: انتشارات دانشگاه هنر و کتاب آبان.

میارغنج، خالید (۱۴۰۱). ***فرهنگ سیاسی در فرآیند توسعه‌ی اجتماعی-مطالعه‌ی موردی ایران دوره‌ی پهلوی***، رساله‌ی دکتری، دانشکده‌ی حقوق، دانشگاه تبریز.

References

Abrahamian,E. (2021). ***History of Modern Iran***, translated by: Mohamad Fatahi, Tehran: Neay Publication, (Text in Persian).

Ahmadi,B. (2016). ***The Fresh Air of the Intellectual Atmosphere of the 1960s***, Tehran: Herfeh Honarmand Publication, (Text in Persian).
Atabaki,T. (2017). ***Authoritarian Modernization***, translated by: Mahdi Hagigatkhah, Tehran: Gognoos Publication, (Text in Persian).
Banmasud, A. (2019). ***Contemporary Architecture of Iran***. Tehran, Ketabkadeh Kasra, (Text in Persian).
Blair, S. (2014). ***The First Inscriptions in the Architecture of the Islamic Era of Iran***, translated by: Mahdi Golchin, Tehran: Farhangestan Publication, (Text in Persian).
Dadbeh, A. (2016). ***It's Not Like you're Stupid***, Tehran: Herfeh Honarmand Publication, (Text in Persian).
Daneshyazdi ,F.(2008). ***Islamic Inscriptions of Yazd City***, yazd: Organization of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism (Text in Persian).
Gajari,H & Nazari,j (2013). ***The Use of Discourse Analysis in Social Research***, Tehran: sociologists(Jameshenasan) Publication, (Text in Persian).
Gobadyan,V (2013). ***Stylology and Theoretical Foundations in Contemporary Iranian Architecture***. Tehran, Royal Institute of Science and Architecture Publication, (Text in Persian).
Hasheminejad, Alireza (2012). ***Qajar Calligraphy Stylistics***. Tehran: Farhangestan Publication, (Text in Persian).
Honari,Y. & Azarmi, A. (2013). ***Investigating and Analyzing the Process of Establishing and Integrating the Discourse of the Islamic Revolution of Iran Based on the Discourse theory of Lacla and Moff***, Pajoheshkadeh Engelab. 8 .95-118 , , (Text in Persian).
Mansour, Nasse r(2011). ***Sacred Script Muhaggag in Islamic Calligraphy***, new York . I.b. tauris .
Milz, S. (2021). ***Discourse***, translated by: Narges Hasanli. Tehran: Neshaneh Publication, (Text in Persian).
Miragnag,KH(2022). ***Political Culture in the Process of Social Development*** - a case study of Pahlavi period Iran, PhD Thesis, Faculty of Law, Tabriz University. (Text in Persian).
Mirmiran,H (2009) ***Contemporary Architecture of Iran***. Tehran: Payam Sima design and publishing company Publication, (Text in Persian).
Moradkhani,Homayun(2019). ***An Introduction to the Sociology of Islamic Revolution Art***. Tehran. Soreh mehr Publication, (Text in Persian).
Moridi,M(2019). ***Social Art.*** Tehran. Aban & University of Arts Publication, (Text in Persian).
Moridi,M (2019). ***Cultural Discourses and Artistic Currents of Iran***,Tehran, University of Arts Publication, (Text in Persian).
Pormand, F. (2022) ***Cultural Identity Discourse in Contemporary Iranian Art***, Tehran: Pajoheshkadeh farhang & Honar Publication, (Text in Persian).
Sahragard,M (2015) ***Mohama Hasan Rezvan*** . Mashhad, Astane Honar. 14 . 26-31, (Text in Persian).
Sahragard,M (2014). ***Artistic Masterpieces at the Astane Gods***. Mashhad, Astane Gods, (Text in Persian)
Shahidani, S. (2019). ***The Course of Development of "y " Visual Attractions in the Inscriptions of Tholt From the Mongol Era to the Safavid Period***. beautiful arts (Honarhay ziba). 24. 92-79 (Text in Persian).

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۱۳۶-۱۲۱
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مفهوم استعاری زمان در چیدمان‌های هنر تعاملی با محوریت آثار ونگوگ[1]

شادی مددی [2]
زهرا رهبرنیا [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۱
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۵/۲۶

چکیده

رشد روزافزون چیدمان‌های تعاملی مبتنی بر فناوری‌های نوین دیجیتال، فصل جدیدی را در نمایش آثار هنری پدید آورده است. این پژوهش، به بررسی دو چیدمان واقعیت مجازی و دو چیدمان واقعیت ترکیبی با محوریت آثار ونگوگ و با رویکرد مفهوم استعاری زمان می‌پردازد. هدف، پی‌بردن به نحوهٔ درک زمان توسط مخاطبان است و اینکه فناوری‌های مجازی، چگونه حرکت در زمان و همگامی با رویدادهای زمانی را در ذهن کاربر القا می‌کنند. بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی جورج لیکاف و مارک جانسون، مفهوم انتزاعی زمان به‌صورت مکان و شیء در ذهن انسان ادراک می‌شود و گذر زمان نیز به‌صورت حرکت نسبی ناظر و مکان شناخته می‌شود.

این مقاله در صدد پاسخ به این سؤال‌ها است که استعارهٔ مفهومی گذر زمان به‌مثابه حرکت، در واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی چگونه تجلی یافته است؟ و چه نسبتی بین واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی برقرار است؟ روش پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی و نیز تطبیقی است. ابتدا چیدمان‌های تعاملی به تفکیک، توصیف شده و چگونگی شکل‌گیری مفهوم زمان و میزان درگیری مخاطب با هر کدام تحلیل شده و نهایتاً مطالعه تطبیقی انجام شده است. گردآوری اطلاعات به‌صورت هدفمند و آگاهانه از بین نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنری با محوریت آثار ونگوگ بوده است، باتوجه به اینکه در واقعیت مجازی، مخاطب به طور کامل در دنیای مجازی قرار می‌گیرد و ارتباط حس بینایی به طور کامل با دنیای واقعی قطع می‌شود فرض بر این بوده است که با افزایش حس غوطه‌وری، استعاره مفهومی گذر زمان به‌مثابه حرکت در این چیدمان‌ها به‌مراتب مشهودتر و مؤثرتر از چیدمان‌های واقعیت ترکیبی باشد. نتایج نشان می‌دهند که در واقعیت مجازی، مخاطب به طور کامل از زمان و مکان خود منفک می شود که این امر در واقعیت ترکیبی به طور نسبی رخ می‌دهد. در واقعیت مجازی، زمان به‌مثابه مکان درک می‌گردد و شاهد حرکت ناظر هستیم؛ درحالی‌که در واقعیت ترکیبی، زمان به‌مثابه شیء درک شده و شاهد حرکت زمان هستیم.

کلید واژه‌ها: استعارهٔ مفهومی، مفهوم استعاری زمان، هنر تعاملی، واقعیت ترکیبی، واقعیت مجازی

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.47228.2174

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا ،تهران، ایران. shadi.madady@gmail.com
۳. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول. z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

مقدمه

به‌کارگیری فناوری دیجیتال به‌مثابه رسانه در عالم هنر، به این معناست که هنرمندان اثر خود را به‌صورت دیجیتال تولید، ذخیره و ارائه می‌کنند. ویژگی ذاتی رسانه‌های دیجیتال، تعاملی بودن آنهاست و با استفاده از چنین فناوری‌هایی می‌توان کنش‌های فیزیکی مخاطب را دریافت کرد و بر اساس آن روند شکل‌گیری اثر هنری و ادراک درست آن را هدایت کرد. از سوی دیگر فناوری‌های مجازی انسان‌محور همچون واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی که باهدف آسان نمودن زندگی انسان و نیز تقویت ادراک وی در ارتباط با جهان پیرامون پا به عرصهٔ ظهور گذاشته‌اند؛ راه خود را به عرصهٔ هنر نیز گشوده‌اند و جهان هر روز شاهد چیدمان‌هایی است که ابعاد تازه‌ای از تأثیر این فناوری‌ها بر زندگی انسان و نمایشی نوین از هنر را عرضه می‌کنند.

درگیرشدن ادراک انسان با محتوای این چیدمان‌ها می‌تواند مفاهیمی استعاری را با خود به همراه داشته باشد؛ چنانچه بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی جورج لیکاف[1] فلسفه‌دان و استاد زبان‌شناسی دانشگاه برکلی کالیفرنیا[2] و مارک جانسون[3] استاد شوالیه علوم و هنرهای لیبرال در گروه فلسفه دانشگاه اورگان[4]، استعاره محدود به حوزهٔ ادبیات نبوده و از مرزهای سنتی و کلامی خود بسیار فراتر است و در حقیقت نگاشتی از یک حوزه آشنا به حوزه‌ای ناآشناست. بر اساس این رویکرد، استعاره، عنصری بنیادین در درک انسان از جهان خارج و نیز در فرایند اندیشیدن است و به هر گونه فهم و بیان یک مفهوم انتزاعی در قالب تصورات ملموس‌تر اطلاق می‌شود.

این پژوهش با تمرکز بر چهار چیدمان تعاملی مجازی با محوریت آثار نقاش شهیر هلندی ونسان ونگوگ[5] به دنبال تحلیل تطبیقی این آثار و نیز بررسی نحوهٔ شکل‌گیری مفهوم *زمان* در آن‌ها است. باتوجه به جستجوهای صورت‌گرفته تاکنون بررسی و مقایسه ویژه‌ای بین چیدمان‌های هنر تعاملی مبتنی بر دو فناوری واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی با چنین رویکردی انجام نشده است و لذا کمبود پژوهشی که به مقایسه ویژگی‌های این آثار بپردازد، احساس می‌شود.

باتوجه به عملکرد این چیدمان‌ها و قرارگرفتن مجازی مخاطب در مکان و زمانی دیگر، پژوهش پیش رو تلاشی در جهت روشن شدن چگونگی شکل‌گیری مفهوم زمان در این آثار است تا قدمی در جهت برطرف‌کردن خلأ موجود برداشته شود. این پژوهش سعی دارد با بررسی ویژگی چیدمان‌ها و مقایسه تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها با یکدیگر، مشخص کند که قرارگرفتن مخاطب در مکانی مجازی چگونه می‌تواند درک مفهوم حرکت در زمان را القا نموده و میزان غوطه‌وری چه تأثیری در این مهم دارد. سپس با توضیحی بر سازوکارهای استعارهٔ مفهومی زمان از منظر لیکاف و جانسون، به پاسخی برای این سؤال‌ها دست یابد که استعاره مفهومی گذر زمان به‌مثابه حرکت در واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی با محوریت آثار ونگوگ، چگونه تجلی‌یافته است و چه نسبتی بین واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی برقرار بوده است.

باتوجه‌به اینکه در واقعیت مجازی، مخاطب به طور کامل در دنیای مجازی قرار می‌گیرد و ارتباط حس بینایی به طور کامل با دنیای واقعی قطع می‌شود فرض بر این است که با افزایش حس غوطه‌وری، استعاره مفهومی گذر زمان به‌مثابه حرکت در این چیدمان‌ها به‌مراتب مشهودتر و مؤثرتر از چیدمان‌های واقعیت ترکیبی خواهد بود.

پیشینه پژوهش

باتوجه به مطرح شدن مفهوم استعاری زمان توسط لیکاف و جانسون در سال ۱۹۸۰ میلادی پژوهش‌هایی در دو دهه اخیر در حوزه بازی‌های رایانه‌ای، داستان‌های کودکان و شبیه‌سازی‌های کاربردی مورد مداقه قرار گرفته‌اند. از سوی دیگر چیدمان‌های تعاملی مبتنی بر واقیت تعمیم‌یافته نیز موضوعی مربوط به یک دهه اخیر است که به فراخور گسترش فناوری مطرح گشته‌اند. طی جستجوهای متعددی در منابع گوناگون و پایگاه‌های معتبر اینترنتی مانند اسکوپوس[6] و وب‌آف‌ساینس[7] در زمینه استعاره مفهومی زمان، گذر زمان به مثابه حرکت، چیدمان‌های تعاملی و آثار ون گوگ در میان مقالات متأخر، مواردی که به این موضوعات پرداخته بودند جمع‌آوری و مورد بررسی

قرار گرفتند که برخی از آن‌ها به‌عنوان پیشینه در ذیل آورده شده‌اند.

استامنکوویچ و یاچویچ (۲۰۱۵) در مقاله‌ای با عنوان "زمان، مکان و حرکت در بازی برید: یک رویکرد معنایی شناختی در یک بازی ویدئویی" به تحلیل استعاره "زمان، فضا است" در بازی برید پرداخته‌اند. آن‌ها با اتخاذ رویکردی چندوجهی رابطه بین روایت، روند و منطق حاکم بر بازی را با مفهوم استعاری زمان مورد تدقیق قرار داده‌اند. نتایج این مقاله نشان می‌دهد که ارتباطی پیچیده و غیرشرطی مابین زمان، فضا، حرکت و علیت برقرار است و جفت‌شدگی منحصربه‌فردی بین روایت و استعاره "زمان، فضا است" برقرار است.

کرومهوت و فورسویل (۲۰۱۳) در مقاله‌ای با عنوان "زندگی یک سفر است: طرح‌واره مبدأ-مسیر-هدف در بازی‌های ویدئویی نیمه زندگی، باران شدید و فاندانگوی[۸] تلخ" با ترکیب دو نظریه استعاره مفهومی و طرح‌واره بصری به این نتیجه رسیده‌اند که بازیکن در برخی بازی‌ها فرایند سفر در بستر زمان را به‌واسطه فعالیت هدفمند و جستجو درک می‌کنند.

سجودی و قنبری (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان "بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی" بر پایه نظریه لیکاف نشان داده اند که کودک می‌تواند زمان را علاوه بر شیئی متحرک بر خط سیری افقی یا عمودی به صورت حجمی نیز درک کند که فضا یا ظرفی را پر کند یا سطحی را می پوشاند یا خود را در تغییر وضعیت و حالت پدیده‌ها، نشان می‌دهد.

استعاره و واقعیت مجازی نیز در مقاله‌ای با عنوان "استعاره‌ها برای سامانه‌های مبتنی بر واقعیت مجازی شبیه‌سازی نرم‌افزار" توسط آوربوخ و همکاران (۲۰۱۹) مورد توجه واقع شده است. در این بررسی برای رفع مشکلات پیچیده‌ای که متخصصان نرم‌افزار با آن درگیر هستند، از استعارهٔ شهر، استعارهٔ مولکولی و استعارهٔ کیهانی استفاده شده است.

از جمله مطالعاتی که در زمینهٔ واقعیت ترکیبی انجام شده است می‌توان به مقالهٔ لی (۲۰۲۱) با عنوان "اتاق خانوادگی موزهٔ گِتی - موضوعات آموزشی اسکلت‌بندی و انتقال یادگیری" اشاره نمود که برای آموزش جزئیات نقاشی‌ها و آثار هنری مشهور به کودکان از چیدمان‌هایی استفاده نموده است که مخاطب باید مشابه بخش‌هایی از آثار را بازتولید نماید. افزون بر این، گونگ (۲۰۲۱) در پایان نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان "طراحی تجربه هنر تعاملی با واقعیت ترکیبی" به دنبال طراحی چیدمان‌های تعاملی بوده است تا ذهن مخاطبان جوان را با آثار ونگوگ درگیر نموده و بین مخاطب و داستان زندگی، سبک نقاشی و آثار این نقاش شهیر رابطه عاطفی[۹] برقرار کند. همچنین، ایرِل (۲۰۲۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی خود با عنوان "چیدمان‌های هنر تعاملی برای با هم بودن" با ساخت چیدمان‌های تعاملی در دوران پساکرونا به افراد کمک کرده ارتباطات اجتماعی خود را از طریق فعالیت‌های دسته‌جمعی و ایجاد تجربهٔ مشترک بازیابی کنند.

در زمینهٔ به‌کارگیری فناوری واقعیت مجازی در هنر تعاملی، کالوی و هاور (۲۰۱۸) در مقاله خود با عنوان "ونگوگ بشویم: یک داستان چندوجهی در یک اکوسیستم چندوجهی" باهدف انتقال آسان اطلاعات به مخاطب و برقراری ارتباط بین او و زندگی و میراث ونگوگ به ایجاد یک تجربه مجازی پرداخته است. در این راستا نمایشگاهی دائمی از زندگی هنرمند را در خانهٔ کودکی او بر پا کرده‌اند و با استفاده از نمایشگر سربند بخش‌هایی از اتفاقات دوران کودکی و نوجوانی ونگوگ را نشان می‌دهد.

علی‌رغم انجام پژوهش‌های گوناگون، تاکنون پژوهشی مستقل که به مطالعه تطبیقی چیدمان‌های تعاملی مبتنی بر فناوری مجازی و با رویکرد استعاره مفهومی زمان پرداخته باشد صورت نگرفته است.

روش پژوهش

از آنجایی که این مطالعه در صدد بررسی استعاره مفعومی زمان در چیدمان‌های تعاملی واقعیت تعمیم‌یافته است لذا در جستجوها تمرکز بر روی واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی بوده است که کاربر امکان تعامل با آن را دارد. از سوی دیگر با توجه به هدف پژوهشگران، چیدمان‌های مد نظر می‌بایست مبتنی بر آثار هنری یک هنرمند شناخته‌شده و مطرح باشد که با توجه به نتایج جستجو پژوهشگران دریافتند

که آثار ونگوگ به عنوان یک نقاش پیشرو و مشهور بیشتر مورد توجه بوده است و چیدمان‌های متعدد و به‌روزی در دسترس است که می‌توان برای تحلیل و مطالعه مورد استفاده قرار گیرند. از میان چیدمان‌های متعددی که در دسترس بود دو نمونه چیدمان واقعیت مجازی و دو نمونه چیدمان واقعیت ترکیبی انتخاب گردید که پیرامون آن‌ها اطلاعات کافی، توضیحات سازندگان و همچنین نظرات کاربران در دسترس بود که می‌توانست در روند تحلیل‌ها راهگشا باشد. بنابراین پژوهش حاضر یک مطالعه موردی بوده و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت هدفمند و آگاهانه است.

برخی از تصاویر انتخاب شده برای تحلیل‌ها از وب‌گاه مربوطه برداشته شده‌اند و برخی دیگر از ویدئوهای مربوطه استخراج شده‌اند. در انتخاب تصاویر هدف بر این بوده است که نحوۀ به‌کارگیری چیدمان و نیز آنچه که کابر با آن مواجه می‌شود قابل دریافت باشد.

تحلیل‌های پژوهش در دو بخش سامان‌دهی شده‌اند که در بخش اول هر یک از چیدمان‌ها به‌صورت مجزا و به روش توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته و چگونگی بروز استعاره مفهومی زمان در آن‌ها بیان شده است. بخش دوم بصورت تطبیقی بوده و به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های این چهار چیدمان از منظر فناوری و قابلیت‌ها، میزان درگیری و حس غوطه‌وری و در نهایت چگونگی بروز استعاره مفهومی زمان پرداخته شده است.

هنر تعاملی[10] و تجربه‌ای نوین در خلق و تکامل آثار هنری

تعاملی بودن یک اثر هنری بدین معناست که فضایی برای مخاطب فراهم شود تا با امکان ایجاد و خلق کنش‌های بیشتر، ابعاد وسیع‌تری از اثر به نمایش گذارده شود. چنین آثار هنری با به‌کارگیری امکانات الکترونیکی و دیجیتالی از جمله حسگرها و دوربین های مختلف توانایی دریافت ورودی‌های متفاوت از کنش‌های کاربر را خواهند داشت و خروجی‌هایی دیداری، شنیداری، لامسه‌ای و بویایی را به مخاطب ارائه می‌کنند (رفیع‌زاده اخویان و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۵) و این فرایند متکی بر کنش فیزیکی مخاطب یا کاربر برای درک بهتر مفاهیم اثر است. اثر هنری تعاملی باید محیطی را برای کاربر ایجاد کند تا بتواند در آن غوطه‌ور شود و کاربر حس حضور در آن مکان را تجربه کند و دنیای اطراف را بتواند به شکلی دگرگون، ادراک و در محیط تعامل کند. لذا کنش‌های بدنی و موقعیت زمانی و مکانی محاسبه می‌شود تا کاربر با آن ایجاد تعامل کند.

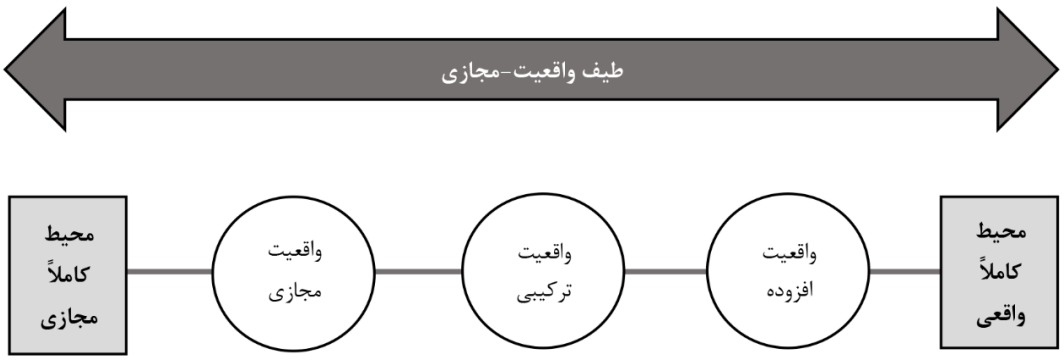
به‌کارگیری رسانه‌های دیجیتال و تعاملی از جمله بازی‌های ویدئویی، چیدمان‌های تعاملی و واقعیت مجازی یا واقعیت افزوده، میزان غوطه‌وری مخاطب را به طور فزاینده‌ای بهبود بخشیده است که به درگیری[11] بیشتر افراد با اثر هنری منجر می‌شود. افزون بر این، نمایش یک اثر هنری دیگر محدود به مکان فیزیکی موزه یا گالری نبوده و در هر جایی این امکان فراهم است که به نوبه خود می‌تواند مخاطبان بیشتری را به‌راحتی به سمت خود جذب کند و نیز اثر عمیق‌تری نیز بر جای گذارد.

باید توجه داشت که به‌کارگیری این فناوری‌ها فرایندی فراتر از درگیری حس بینایی است و بسیاری حواس دیگر مخاطب نیز در کسب این تجربه دخیل است که به بهبود فرایند درگیری و حس غوطه‌وری کمک می‌کند؛ لذا رسانه‌های دیجیتال و تعاملی، نه جایگزینی برای موزه‌ها بلکه نسلی جدید از موزه‌ها می تواند تلقی گردد که در جامعه تجربه‌ای عمیق از خود بر جا می‌گذارند (Vermeeren et al., 2018: 2). از طرف دیگر این بدن انسان است که مرز او را با دنیای تجربه تعیین می‌کند (Lakoff, 1994: 50). با این اوصاف شکل، عملکرد و نحوۀ تعامل بدن در شکل گیری تجربه‌های معنادار نقش دارد و بدن‌مندی را می توان در درک معانی و مفاهیم مؤثر دانست. بدین ترتیب مفهومی تحت عنوان "واقعیت تجربی" می‌توان تعریف نمود که باتوجه‌به تأثیر نقش بدن در شکل گیری تجربیات، مفاهیم انتزاعی یا استدلال، صرفاً یک ماهیت ذهنی و عالی ندارند و همگام با تجربه‌های گوناگون فرد رشد کرده و کامل می‌شوند (Johnson, 1989: 70).

واقعیت تعمیم‌یافته[12] و دسته‌بندی‌های آن

فناوری روز با به‌کارگیری ابزارهای دیجیتالی و کامپیوترها فصل جدیدی در زندگی انسان گشوده است و طی چند دههٔ گذشته امکان قدم گذاردن به دنیایی مجازی را فراهم کرده است. اگر مابین دنیای واقعی و دنیایی کاملاً مجازی طیفی پیوسته در نظر بگیریم؛ تمامی فناوری‌های موجود در این طیف "واقعیت تعمیم‌یافته" نامیده می‌شوند (Milgram & Kishino, 1994: 1322-1325). به‌عبارت‌دیگر، به هر فناوری یا سامانه‌ای که هم‌زمان از عناصر محیط واقعی و عناصر محیط مجازی بهره برده باشد واقعیت تعمیم‌یافته گفته می‌شود.

فناوری‌های واقعیت تعمیم‌یافته موجود در جهان امروز را به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌کنند که عبارت‌اند از: واقعیت افزوده[13] (که بیشترین نزدیکی را به محیط واقعی دارد)، واقعیت مجازی[14] (که در انتهای دیگر طیف و نزدیک محیط مجازی قرار می‌گیرد) و واقعیت ترکیبی[15] (که در محدوده‌ای بین دو مورد دیگر واقع شده است) (Gong, 2021: 30-32). این تقسیم‌بندی در تصویر ۱ قابل مشاهده است.



تصویر ۱: طیف واقعیت-مجازی (برگرفته از Milgram & Kishino, 1994: 1324)

- واقعیت افزوده

واقعیت افزوده به آن دسته از فناوری واقعیت تعمیم یافته گفته می‌شود که مخاطب بتواند هم‌زمان با مشاهدهٔ جهان واقعی و فیزیکی - چه به‌صورت مستقیم و چه غیرمستقیم - عناصری مجازی که به وسیلهٔ رایانه ایجاد شده‌اند و به جهان واقعی افزوده شده‌اند را بلادرنگ[16] ببیند (Carmigniani et al., 2011: 354). در اینجا منظور از مشاهدهٔ غیرمستقیم نمایش بر روی صفحهٔ نمایشگر، گوشی تلفن همراه و یا سایر تجهیزات نمایش دیجیتال می‌باشد. به بیان دیگر، مفهوم واقعیت افزوده این است که مخاطب در همین جهان واقعی، تجربهٔ عناصری مجازی را داشته باشد که به جهان واقعی افزوده شده است.

- واقعیت مجازی

واقعیت مجازی نوعی تجربهٔ تعاملی و غوطه‌وری[17] است که احساس حضور در جهانی مستقل و شبیه‌سازی شده را به مخاطب منتقل می‌کند (Bishop & Fuchs, 1992: 165-170).

به‌عبارت‌دیگر واقعیت مجازی به معنای شکل‌گرفتن تجربه‌هایی از طریق رایانه است که واقعیت بیرونی ندارند و برای اینکه باورپذیر و تعاملی باشد لازم است هم بدن و هم ذهن مخاطب را درگیر کند. این فناوری، محیطی مجازی را در اختیار کاربر قرار می‌دهد تا بتواند از طریق شبیه‌سازی واقعیت‌ها، آن چه را در محیط واقعی نمی‌تواند انجام دهد یا شرایط لازم برای انجام آن را ندارد در محیط مجازی انجام دهد (زارعی، ۱۳۹۶: ۲).

در این فناوری، حرکات و کنش‌های بدنی مخاطب بلادرنگ رصد می‌شود و امکان تعامل فراهم می‌آید. برای استفاده از واقعیت مجازی، مخاطب باید از نمایشگر سربند[18] استفاده کند و در بیشتر چیدمان‌ها نیاز است که ابزارهای کنترل در دست نیز استفاده شود (Burdea & Coiffet, 2003: 50-62) که در تصویر ۲ نمونه‌ای از آن مشاهده می‌شود. لازم به ذکر است که نمایشگرهای سربند، دارای زاویهٔ دید

افقی و عمودی حدود ۱۰۰ درجه می‌باشند که نسبت به زاویه دید طبیعی انسان محدودتر بوده و باید در طراحی چیدمان مدنظر قرار گیرد.

- واقعیت ترکیبی

واقعیت ترکیبی، چه در حوزهٔ صنعت و چه در حوزهٔ دانشگاه، دارای تعریفی که مورد توافق همگان باشد؛ نیست. در این پژوهش بر اساس تعریفی که (Speicher et al., 2019: 10) ارائه داده‌اند این فناوری، تعامل با محتوای دیجیتال مجازی که با محیط واقعی در آمیخته است در نظر گرفته میشود. بر همین اساس دو معیار برای تمیز دادن واقعیت ترکیبی از سایر فناوری‌های تعمیم‌یافته خواهیم داشت:

۱. محتوای دیجیتال به محیط واقعی افزوده و با آن ترکیب شده است (همانند فناوری واقعیت افزوده).

۲. کاربر امکان تعامل با این رسانهٔ دیجیتال را به‌واسطهٔ عملکرد فیزیکی خود (حرکات سر و بدن، مکالمه یا ژست) به‌عنوان ورودی‌های سامانه، به‌صورت بلادرنگ داشته باشد (همانند فناوری واقعیت مجازی).

نکتهٔ دیگری که باید اشاره شود، به‌کارگیری ابزارهای پوشیدنی یا غیر پوشیدنی توسط مخاطب است که کاملاً به طراحی چیدمان واقعیت ترکیبی ارتباط دارد و در هر دو صورت امکان‌پذیر است. در یک روش می‌توان با قراردادن دوربین‌ها و حسگرهایی در محیط، حرکات و رفتار مخاطب را رصد نمود و بلادرنگ به آن‌ها پاسخ لازم را داد. در روش دیگر می‌توان ابزارهای حسگر چیدمان همچون اسپری دیجیتال[۱۹] را در اختیار مخاطب قرار داد.

مبانی نظری

- نظریه استعارهٔ مفهومی

استعاره، به لحاظ سنتی یک آرایه ادبی و از ویژگی‌های زبان و ادبیات به‌شمار می‌آید؛ اما امروزه آن را فرایندی فراتر از این محدوده به‌شمار می‌آورند و پیرامون آن نظریات گوناگونی مطرح شده است که از آن جمله می‌توان به نظریه استعاره مفهومی[۲۰] اشاره کرد. بر اساس این نظریه، استعاره، فرایندی است شناختی که با درک و ذهن انسان مرتبط است (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۱۴). به‌عبارت‌دیگر، تفکر انسان خود دارای ماهیتی استعاری است (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۴) و در نتیجه استعاره هم می‌تواند در کلام و ادبیات و هم در سایر رسانه‌های ارتباطی تحقق یابد؛ از قبیل ارتباط تصویری، معماری و تبلیغات (کوچش، ۱۳۹۸: ۳۰؛ فورسویل، ۱۳۸۷: ۸۶-۹۲؛ Forceville, 1994: 20-24). استعاره، نگاشتی است از یک حوزه به حوزه دیگر که بین دو عنصر یا یک عنصر و یک مفهوم انتزاعی ارتباط ایجاد می‌کند و طی این فرایند، مفهوم "یک شیء، شیء دیگر است" یا "یک شیء، دارای یک ویژگی است" را در ذهن مخاطب ایجاد می کند (Feng & O'Halloran, 2013: 324-325). به بیان دیگر، استعاره‌ها نگاشت‌هایی[۲۱] هستند بین قلمروهای مفهومی که این نگاشت‌ها نامتقارن و بخشی اند (نه کلی). هر نگاشت مجموعه‌ای ثابت است از تناظرهای هستی‌شناختی بین هستی‌هایی در قلمرو مبدأ[۲۲] با هستی‌هایی در قلمرو مقصد[۲۳]. استعاره به ما امکان می‌دهد موضوعی نسبتاً انتزاعی یا ذاتاً فاقد ساختار را بر حسب موضوعی عینی‌تر یا دست‌کم ساختمندتر درک کنیم و باید توجه داشت که این تناظر هستی‌شناختی بین دو دامنه اختیاری نیستند بلکه زمینهٔ آنها در جسم و در تجربه و دانش روزمره است (اکو و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۱۶).

حوزهٔ مبدأ که حوزه‌ای ملموس‌تر و عینی‌تر است در بسیاری از مواقع یک حوزهٔ تجربی است. بدین معنا که مفاهیم ذهنی و ادراکی این حوزه بر اساس تجربیات فرد در تعامل با دنیای پیرامون شکل‌گرفته است. به عنوان مثال، زمان حوزه‌ای ناملموس و انتزاعی است که شناخت آن بواسطه حوزه‌های تجربی صورت می‌گیرد. در طول تاریخ و در فرهنگ‌های گوناگون مدل‌های مختلفی برای درک زمان شناسایی شده‌اند؛ اما وجه اشتراک همه آن‌ها مفهوم‌سازی بر اساس مکان و شیء است. به دیگر سخن، حوزه تجربی مکان و شیء به‌عنوان حوزه مبدأ برای ادراک زمان بکار می‌رود (رئیسی و همکاران، ۱۳۹۸ ب: ۲۰).

- استعارهٔ زمان به‌مثابه مکان و شیء

"زمان" کاوشی است پیرامون سازوکارهای شناختی که به شکل بخشی از ناخودآگاه شناختی برای مفهوم‌سازی، استدلال و گفتگو به کار می‌رود. این کاوش با مفاهیم متعارف، خودجوش و ناآگاهانه در

مورد "زمان" آغاز می‌شود و بخشی از نظام مفهومی انسان را می‌سازد. در واقع ما در نظام مفهومی خود تصویری پیچیده و غنی از مفاهیم داریم که برای تحلیل آن واژۀ زمان را به‌کار می‌بریم. به بیان دیگر، در سیستم شناختی ما، زمان بر حسب خود مفهوم‌سازی نمی‌شود و مفهوم‌سازی آن عمدتاً استعاری و کنایی است (Lakoff & Johnson, 1999: 110).

از دیدگاه شناختی، ممکن است در مفهوم‌سازی برای زمان از تجربه‌هایی مبتنی بر مکان استفاده شود که کاملاً استعاری هستند. از این دیدگاه حوزه‌ای از تجربه که انتزاعی‌تر است؛ یعنی زمان به کمک حوزه‌ای دیگر که عینیت بیشتری دارد، درک و بیان می‌شود. در به‌کارگیری استعارۀ مفهومی زمان انواعی از حوزۀ مبدأ وجود دارد که می‌تواند پایه‌ای از "مکان" و "شیء" باشد. به‌عنوان نمونه در عبارت «چگونه می‌توان از این زمانه پرفشار برون رفت؟»، زمان مانند مکانی مفهوم‌سازی می‌شود که از آنجا می‌توان خارج شد و این همان چیزی است که (رئیسی و همکاران، ۱۳۹۸ الف: ۵۹) آن را " استعاره زمان به‌مثابه مکان" می‌نامند.

با توجه به اینکه زمان به مثابه مکان، شیء یا فضایی بسته ادراک می‌شود؛ می‌توان هر رویداد زمانی را همچون ناحیه‌ای محدود در مکان یا یک شیء مشخص در نظر گرفت. بنابراین توالی زمانی رویدادها به توالی مکان‌ها یا توالی اشیا نگاشت می‌گردد و الگوی گذر زمان، الگوی حرکت است که زمان‌های آینده روبه‌رو و زمان‌های گذشته پشت سر است. افزون بر این بین سکون و حرکت تقابل وجود دارد بدین معنا که یک چیز ثابت و چیز دیگر حرکت می‌کند (اکبری و صالح‌نژاد، ۱۳۹۵: ۵). در مواردی که رویدادهای زمانی به صورت عناصری مجزا و منفک ادراک شوند در حقیقت زمان به‌مثابۀ شی تجربه می‌شود و حالتی که یک مکان متشکل از عناصر گوناگون یک رویداد زمانی را نمایندگی‌کند زمان به‌مثابۀ مکان دریافت خواهدشد.

با توجه به آنچه گفته شد استعاره زمان به‌مثابۀ مکان دو حالت کلی خواهد داشت. حالت نخست این است که ناظر ثابت و ساکن بوده و مکان‌هایی که استعاره از زمان هستند متحرک بوده و از برابر وی عبور می‌کنند که به آن استعارۀ "حرکت زمان" می گویند. در این حالت رویداد به سمت ناظر آمده یا از او دور می‌شود. در حالت دوم، زمان‌های آینده، حال و گذشته مکانی ثابت دارند و ناظر از میان آن‌ها حرکت می‌کند که به آن استعارۀ "حرکت ناظر" می‌گویند. در این حالت، زمان‌ها موقعیت‌های مکانی ثابت یا مناطقی محدودند که ناظر از گذشته به حال و سپس به آینده حرکت می‌کند و مقاطع زمانی مانند مسافت‌هایی در مکان بیان می‌گردند (اکو و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

تحلیل یافته‌ها

در این بخش، ابتدا مطالعۀ موردی چهار چیدمان تعاملی مبتنی بر فناوری مجازی با محوریت آثار ونگوگ و از منظر استعاره مفهومی زمان مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت و در ادامه به تحلیل تطبیقی آن‌ها می‌پردازیم. چیدمان‌های مورد مطالعه عبارتند از: چیدمان‌های واقعیت مجازی با عناوین الف) واقعیت مجازی قدم‌گذاردن در شب پر ستاره ونگوگ[۲۴] و ب) واقعیت مجازی باغ زوندرت[۲۵] و چیدمان‌های واقعیت ترکیبی با عناوین پ) واقعیت ترکیبی ملاقات با ونگوگ در شهر[۲۶] و ت) واقعیت ترکیبی اتاق‌خواب[۲۷].

الف) واقعیت مجازی قدم‌گذاردن در"شب پر ستاره ونگوگ"

نقاشی "شب پر ستاره" یکی از شاهکارهای ونگوگ به شمار می‌آید که در سال ۱۸۸۹ خلق شده است و به عنوان یکی از نمادهای هنر نوگرای اروپاست. این اثر، آسمان شب را با ابرهایی چرخان، ستارگانی فروزان و هلال درخشان ماه نمایش می‌دهد که در پس زمینه‌ای رؤیا گونه به تصویر کشیده شده است (استون، ۱۴۰۰: ۳۲۳).

تصویر ۲ (الف): نحوۀ استفاده از نمایشگر سربند و قلموی دیجیتال گوگل. برشی از ویدئوی چیدمان واقعیت مجازی (URL 2).

این پروژه به‌صورت مشترک توسط دو مجموعهٔ تجاری VRScout (URL 4) - فعال در زمینهٔ کاربردهای بالقوهٔ واقعیت مجازی در عرصه‌های گوناگون - و Art Attack (URL 1) - فعال در زمینهٔ آموزش نقاشی و هنر برای تمامی گروه‌های سنی - انجام شده است. چنانچه در تصویر ۲ (الف) مشاهده می‌شود برای ایجاد این اثر لازم است که کاربر از نمایشگر سربند و قلموی دیجیتال گوگل[۲۸] استفاده کند بدین صورت که قلمو از دو ابزار مجزا برای دو دست تشکیل شده که یک ابزار برای انتخاب رنگ، اندازه قلمو، نوع قلمو و سایر تنظیمات به‌کار گرفته می شود و دیگری برای ترسیم اثر. در مرحلهٔ نخست، هنرمند نقاش با استفاده از این چیدمان و نیز تصویری کوچک از نقاشی ون گوگ که در گوشهٔ تصویر برایش مهیا شده است اقدام به بازتولید این نقاشی با قلم گیری و رنگ‌های مختص ون گوگ، اما به صورت سه بعدی و فضایی می‌نماید. پس از آن همانطور که در تصویر ۲ (ب) مشاهده می‌شود؛ مخاطبان این امکان را دارند که با بکارگیری نمایشگر سربند وارد فضای سه بُعدی این نقاشی بشوند و در گوشه و کنار آن حرکت کنند.

تصویر ۲ (ب): برشی از ویدئوی بازتولید تعاملی واقعیت مجازی نقاشی "قدم گذاردن در شب پرستاره" اثر ون‌گوگ (URL 3).

مخاطب این چیدمان تعاملی با گذاشتن نمایشگر سربند - که روی چشم‌ها را به طور کامل می‌بندد - به لحاظ حس بینایی به طور کامل از جهان واقعی جدا می‌شود و صرفاً به تماشای جهانی سه‌بعدی تولید شده با رایانه خواهد پرداخت که هیچ محدودیتی برای زاویهٔ نگاه وجود ندارد و کاربر به هر سو بنگرد - بالای سر، پایین و طرفین - بخش‌های مختلف این جهان ساختگی را خواهد دید که محیطی واقع‌گرایانه را در ذهن مجسم می‌سازد. این نمایش چیزی بسیار فراتر از یک تصویر بر روی نمایشگر است که تصویری ضبط شده از نگاه یک دوربین را در اختیار مخاطبش قرار می‌دهد. در اینجا، محتوای تصویری با حرکت سر و بدن مخاطب تطابق دارد و فناوری، حس بینایی را به طور کامل در اختیار می‌گیرد. علاوه بر این، کاربر می‌تواند در میان عناصر این نقاشی قدم بزند و نیز با نشستن و یا تغییر حالات بدن، از زوایای مختلف به تماشا بپردازد که واقعی بودن جهان مجازی را القا می‌کند. تعامل بدن مخاطب و حس بدن‌مندی در کنار غرق شدن کامل حس بینایی باعث غوطه‌وری بالایی می‌شود و نیز به‌کارگیری رنگ‌ها و قلم‌گیری‌های خاص ونگوگ نوعی رابطهٔ عاطفی را با اثر برقرار می‌کند.

مفهوم‌استعاری زمان در چیدمان شب پرستاره ونگوگ

همان‌گونه که مفهوم انتزاعی زمان و رویدادهای زمانی در ذهن انسان به‌مثابه مکان‌ها و اشیا شناخته و درک می‌شوند می‌توان چنین نتیجه گرفت که این تناظر شناختی دوطرفه است و قرارگیری در مکانی خاص باعث القا و ادراک زمانی دیگر بشود. به‌عبارت‌دیگر، ایجاد حس غوطه‌وری در مخاطب و حس حضور در مکانی دیگر، باعث می‌شود که فرد از زمان حال بریده و گویی در زمانی دیگر که به‌صورت مجازی در ذهن درک می‌گردد قرار گیرد.

در این چیدمان مخاطب بلافاصله خود را در همان شب پر ستاره‌ای می‌یابد که ونگوگ مشغول به تصویر کشیدن آن است. در حقیقت کاربر در یک موقعیت مکانی خاص قرار می‌گیرد که متعلق به زمانی در گذشته است. چگونگی قلم‌گیری‌ها و ترکیب رنگ‌ها نیز به کاربر کمک می‌کند که خود را در جای ونگوگ دریابد و همان حس و حالی را دریافت کند که ونگوگ با آن به تجربه جهان پیرامونش پرداخته است. گویی که این موقعیت مکانی-زمانی با تمامی حالاتی که روح نقاش تجربه می‌کرده در گوشه‌ای از تاریخ ذخیره شده و اینک کاربر خود را به آن رسانده است تا همان را تجربه و ادراک کند. بنابراین از منظر مفهوم استعاری

زمان با "حرکت ناظر" به سوی زمانی در گذشته مواجه هستیم و زمان به‌مثابهٔ مکان ادراک می‌شود.

ب) واقعیت مجازی "باغ زوندرت"

این چیدمان در سال ۲۰۱۴ در شهر زوندرت در جنوب هلند بر پا شد. ون گوگ در این شهر به دنیا آمد و دوران کودکی و نوجوانی خود را در باغی در این شهر گذرانده است و در این مدت نامه‌هایی به برادرش تئو می‌نوشته که در آن به خاطراتی شیرین از این باغ و شهر پرداخته است. در حال حاضر این باغ بر اساس این نامه‌ها بازسازی شده است و برای بازدید در دسترس عموم است (Calvi & Hover, 2018: 280).

در نزدیکی این باغ، چیدمانی مبتنی بر واقعیت مجازی استقرار پیدا کرد که با به‌تصویرکشیدن ونگوگ کودک یا نوجوان به‌صورت مجازی در فضایی مشابه باغ مزبور به دنبال ایجاد حس همدلی و همدردی مخاطب با این نقاش شهیر بوده است و درکی عمیق از مراحل رشد و شکوفایی وی را منتقل می‌کند (Calvi et al., 2015: 314). این کار با بیان و نمایش قصه‌هایی از زندگی او انجام گرفته است که در تصویر ۳ نمایی از این چیدمان را می‌بینیم.

در اینجا نیز مخاطب از نمایشگر سربند استفاده کرده و فضایی کاملاً سه‌بعدی و شبیه‌سازی شده با نمایش جزئیات از گوشه‌وکنار باغ و ساختمان را مشاهده می‌کند. این چیدمان واقعیت مجازی نیز یک تجربهٔ ۳۶۰ درجه را فراهم می‌کند که حس بینایی را به طور کامل در اختیار گرفته و باتوجه به بالاترین سطح درگیر شدن کاربر با محتوا، حس غوطه‌وری را بوجود می‌آورد. با ورود ونگوگ خردسال یا نوجوان که مشغول بازی‌های کودکانه خود است و یا نمایش اتفاقاتی که نقاط عطف زندگی این هنرمند را تشکیل می‌دهد؛ مخاطب خود را بخشی از آن رویداد حس خواهد نمود و گویی واقعاً در گوشه‌ای از باغ حضور دارد. به عبارت دیگر با ایجاد حس هم‌ذات پنداری در مخاطب به او کمک می‌کند که در رؤیای خویش کنار هنرمند قرار گیرد و حس حضور را در وی به‌وجود می‌آورد.

. مفهوم استعاری زمان در چیدمان باغ زوندرت

مکان و زمان دو پدیدهٔ مستقل نیستند و به‌گونه‌ای پیچیده در هم تنیده‌اند و هر رویداد را باید فرایندی زمانی-مکانی در نظر گرفت. بنابراین به صرف قرار گرفتن در مکانی خاص لزوماً زمان‌های گذشته برای ما ادراک نمی‌شود و جزئیات محیطی در این موضوع دخیل هستند. در این چیدمان هم کاربر پس از آنکه نمایشگر سربند را بر روی چشمانش قرار می‌دهد با اینکه وقایعی در همین مکان فعلی نمایان می‌شود ولی با توجه به طراحی و عناصر بصری ناگهان خود را در زمانی از گذشته می‌یابد. مشاهدهٔ خردسالی و نوجوانی ونگوگ که در این باغ به فعالیت‌های گوناگون مشغول است و مرور نامه‌های او همراه با تصاویری منطبق با محتوای نامه‌ها به مخاطب حس حضور در گذشته را القا می‌کند که خود را همراه آن رویدادها حس می‌کند. بنابراین در ابتدا ما با "حرکت ناظر" به رویدادی در گذشته مواجه هستیم و زمان به‌مثابهٔ مکان ادراک می‌شود.

ویژگی متفاوت این چیدمان این است که پس از سفر مخاطب به زمانی در گذشته با یک توالی رویدادهای زمانی مواجه می‌شود که از پیش چشم او عبور می‌کند و گویی از کودکی ونگوگ تا نوجوانی او به ترتیب در برابر او حرکت می‌کند. در نتیجه مفهوم استعاری زمان در این چیدمان به لحاظ گذر زمان و حرکت نسبی ناظر و رویداد زمانی به دو بخش تقسیم می‌شود که در بخش دوم با "حرکت زمان" مواجه هستیم که در این حالت زمان به‌مثابهٔ شی ادراک می‌گردد.

تصویر ۳: نمایی از واقعیت مجازی باغ زوندرت (Calvi & Hover, 2018: 282)

پ) واقعیت ترکیبی "ملاقات با ونگوگ در شهر"

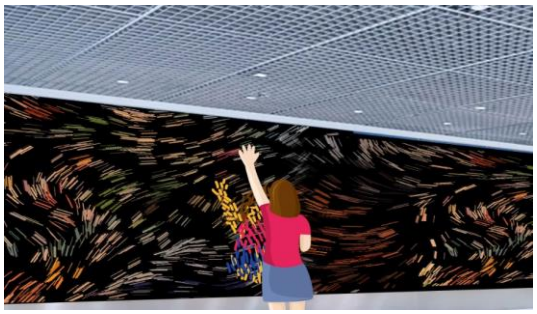
این چیدمان برای موزهٔ ونگوگ در شهر آمستردام هلند طراحی شده است و هدف از آن درگیر نمودن مخاطبان جوان با آثار و زندگی این هنرمند نقاش بوده است که بر اساس اثر معروف ونگوگ با نام "گندم‌زار با کلاغ‌ها" طراحی شده که به نظر بسیاری از کارشناسان آخرین اثر اوست (Gong, 2021: 11-12).

همان‌طور که در تصویر ۴ (الف) مشاهده می‌شود، این چیدمان همانند یک آینه دیجیتال عمل می‌کند بدین صورت که وقتی فرد از کنار صفحه نمایش بزرگی که بر روی دیوار نصب شده عبور می‌کند طرحی از بدن او را با سبک قلم‌گیری ونگوگ و نیز رنگ‌های اثر "گندم‌زار با کلاغ‌ها" به نمایش می‌گذارد. دوربینی که در آنجا نصب شده است می‌تواند با نرم افزاری مبتنی بر هوش مصنوعی، بدن فرد را تشخیص داده و حرکات او را رصد کند و این نمایش گرافیکی را بصورت در لحظه ارائه کند.

هنگامی‌که مخاطب از کنار این چیدمان در حال عبور است متوجه تغییرات خطوط و رنگ‌ها شده که باعث می‌شود با دقت بیشتری به صفحهٔ نمایش نگاه کند و این فرض را در ذهن او ایجاد می‌کند که تصاویر با حرکت او ارتباط دارد. سپس با ایستادن، حرکت دست‌ها یا نزدیک‌شدن به صفحهٔ نمایش متوجه خواهد شد که تصویر آینه‌ای خود را مشاهده می‌کند. در حقیقت مرحلهٔ کشف که نخستین مرحله از برقراری رابطه عاطفی است حاصل می‌گردد. تا این مرحله صرف زمان، تمرکز و تلاش برای درک ساختار و سناریوی چیدمان جذابیت بیشتری برای کاربر ایجاد می‌کند. پس از آن همان‌گونه که در تصویر ۴ (ب) دیده می‌شود با نمایش متن و مطرح نمودن پرسش‌ها، بخشی از داستان زندگی ونگوگ به مخاطب گفته می شود که سرآغاز غوطه‌وری است. همراه شدن فرد با داستان، کم‌کم خودآگاهی وی را نسبت به محیط پیرامون و اینکه در مقابل یک چیدمان مجازی قرار دارد حذف نموده، با پاسخ دادن به پرسش‌ها و خواندن جواب‌ها در مسیر سناریو قرار می‌گیرد. هرچند که در اینجا جهان واقعی در محدودهٔ حس بینایی کاربر قرار دارد؛ اما سطحی ابتدایی از غوطه‌وری حاصل خواهد شد و ذهن مخاطب مراحل درگیرشدن با چیدمان را طی می‌کند.

. مفهوم استعاری زمان در چیدمان ملاقات با ونگوگ در شهر

با توجه به اینکه در این چیدمان از نمایشگر سربند استفاده نمی‌شود، مراحل درگیر شدن مخاطب با چیدمان باید مرحله به مرحله طی شود. پس از مرحله کشف و افزایش درگیری کاربر و رسیدن به مرحله غوطه‌وری زمانی فرا می‌رسد که کاربر با چیدمان هم‌داستان و هم‌سفر می‌شود و پس از در اختیار گرفتن ذهن او سفر در زمان آغاز می‌گردد. با نمایش نقاشی های ونگوگ که هر کدام مربوط به مرحله‌ای از زندگی این هنرمند است و با مطرح کردن سؤالاتی پیرامون چالش‌هایی که در مقاطع مختلف با آن مواجه بوده است گویی مخاطب به نظاره گذر زمان در پیش چشمانش ایستاده است که آغاز و پایان آن در گذشته‌ای دور و در زمان حیات ونگوگ است. با توجه به اینکه در اینجا توالی رویدادهای مختلف زمانی به ترتیب از مقابل ناظر در گذر است می‌توان نتیجه گرفت که با مفهوم استعاری "حرکت زمان" روبرو هستیم و زمان به‌مثابهٔ شیء ادراک می‌شود.



تصویر ۴ (الف): چیدمان تعاملی ملاقات با ون گوگ در شهر که ابتدا همانند یک آینهٔ دیجیتال حرکات کاربر را رصد و با قلم‌گیری ون گوگ شبیه‌سازی می‌کند (Gong, 2021: 74).

تصویر ۴ (ب): مرحلهٔ دوم درگیر کردن مخاطب در چیدمان تعاملی ملاقات با ون گوگ در شهر و ایجاد حس غوطه‌وری با مطرح کردن پرسش (Gong, 2021: 74).

ت) واقعیت ترکیبی "اتاق‌خواب"

این چیدمان در نمایشگاهی با عنوان "پُل گوگن، پیشرفت به‌سوی مدرنیته[۲۹]" در محل موزهٔ ونگوگ در شهر آمستردام و در سال ۲۰۱۰ میلادی به نمایش گذاشته شد که بر اساس نقاشی "اتاق‌خواب" بوده است که در اکتبر ۱۸۸۸ کشیده شده بود.

همان‌طور که در تصویر ۵ (الف) دیده می‌شود؛ نقاشی بر روی یک نمایشگر بزرگ نمایش داده شده در حالیکه در سمت راست لیستی از گزینه‌های مختلف در اختیار کاربر است. این گزینه‌ها عبارتند از فروسرخ، فرابنفش، پرتوی ایکس، پشت تابلو و نور طبیعی. لازم به ذکر است که موزه‌ها معمولاً از آثار نقاشی ارزشمند با پرتوهای مختلفی مانند فروسرخ و فرابنفش تصویربرداری می‌کنند که برای کارهای پژوهشی و تأیید اصالت اثر بکار می‌روند و به طور معمول در اختیار بازدیدکنندگان قرار نمی‌گیرد. پرتو ایکس امکان دیدن قطعات فلزی مانند میخ‌های به‌کار رفته در ساخت بوم را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. در پشت تابلو نیز دست نوشته‌ای از برادر ون گوگ، تئو، قابل رؤیت است. در تصویر ۵ (ب) نحوهٔ استفاده از این چیدمان دیده می‌شود که کاربر با یک اسپری دیجیتال که در حقیقت با تابش پرتوی فروسرخ عمل می‌کند می‌تواند بر روی گزینه‌های لیست به طور مجازی اسپری نماید و تصویر مربوطه را به نمایش در آورد. در تصویر ۵ (الف) نیز یک گیرندهٔ فروسرخ دیده می‌شود که در پشت سر کاربر قرار خواهد داشت و تابش پرتوی فروسرخ از اسپری دیجیتال را رصد کرده و پاسخ مناسب را در نمایشگر فعال می‌کند (Kolstee & Eck, 2011: 50-51).

مخاطب بر اساس دستورالعملی که در کنار این چیدمان نصب شده است نحوهٔ استفاده از اسپری دیجیتال را خواهد آموخت؛ بنابراین مرحلهٔ کشف در فرایند درگیری برای مخاطب وجود نخواهد داشت. تفاوت مهم این چیدمان با موارد پیشین در این است که نیاز به کنش مخاطب برای آغاز فرایند دارد. طی این فرایند، مخاطب می‌آموزد که با جهت‌گیری دقیق اسپری بر روی عناوین لیست و نیز حفظ فاصلهٔ مناسب می‌تواند ابعاد دیگری از این اثر را مشاهده کند. جذابیت مشاهدهٔ تصاویر فروسرخ یا فرابنفش که با چشم عادی قابل‌دیدن نیستند و یا دیدن میخ‌های بوم و نیز دست‌نوشتهٔ پشت بوم، غوطه‌وری محدودی را برای مخاطب به وجود می‌آورد. باید توجه داشت که فرد از جهان پیرامون منفک نشده و هنوز فضای دنیای واقعی بر ذهن او غالب است.

. مفهوم استعاری زمان در چیدمان اتاق‌خواب

این چیدمان با توجه به کمترین میزان غوطه‌وری نمی‌تواند باعث انفکاک کامل ذهن و ادراک مخاطب از جهان واقعی شود. به‌علاوه فضای فیزیکی نمایشگاه و حضور سایر بازدیدکنندگان کمترین شرایط برای انتقال ذهن وی به مکان و زمان دیگری را در اختیار خواهد گذاشت. اما کاربری که درگیر آزمودن گزینه های مختلف لیست می‌شود ممکن است با دیدن دست‌نوشتهٔ برادر ونگوگ و نیز میخ‌هایی که بوم با آن ساخته شده است تا حدی خود را در مکان و زمان دیگری بیابد. پس ناظر به دلیل وابستگی فیزیکی و ذهنی نسبتاً عمیق به مکان فعلی خود، حرکت رویدادی از گذشته به سمت خود را درک خواهد کرد و شاهد "حرکت زمان" خواهیم بود هرچند که این حرکت محدود و ناپایدار است.

تصویر ۵ (الف): چیدمان تعاملی اتاق خواب که نمایشگر و گیرندهٔ فروسرخ در آن دیده می‌شود (Kolstee & Eck, 2011: 51).

تصویر ۵ (ب): نحوهٔ به‌کارگیری اسپری دیجیتال بر روی لیست برای نمایش ابعاد مختلف نقاشی (Kolstee & Eck, 2011: 51).

مطالعه تطبیقی چیدمان‌های موردمطالعه

با مقایسهٔ کلی دو فناوری واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی که در چیدمان‌های هنر تعاملی به‌کار رفته‌اند تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو در جدول ۱ مشاهده می‌شوند که شامل مواردی از جمله فضای خلق اثر، میزان درگیری حس بینایی و عدم محدودیت مکانی آورده شده است.

		واقعیت مجازی		واقعیت ترکیبی	
		چیدمان قدم گذاردن در شب پر ستاره	چیدمان باغ زوندرت	چیدمان ملاقات با ون گوگ در شهر	چیدمان اتاق خواب
تفاوت‌ها	فضای خلق اثر	جهان مجازی		جهان واقعی	
	میزان درگیری حس بینایی	حس بینایی کاملاً از جهان واقعی جدا می‌شود		مشاهده همزمان جهان واقعی و مجازی	
	استفاده از ابزار ویژه	یکارگیری نمایشگر سربند و بعضاً قلموی دیجیتال		بدون ابزار	اسپری دیجیتال
	فضای سه بُعدی	محیطی کاملاً سه بُعدی ایجاد شده با رایانه		صفحه نمایش دو بُعدی	
شباهت‌ها	تعامل مخاطب و اثر	امکان تعامل بین مخاطب و اثر			
	عدم محدودیت مکانی	عدم محدودیت مکانی برای نمایش اثر هنری و امکان نمایش همزمان در مکان‌های مختلف			
	امکان آسیب‌دیدگی اثر	عدم آسیب رسیدن به اثر هنری اصلی و یا عدم سرقت آن			

جدول ۱: مقایسه تفاوت‌ها و شباهت‌های کلی فناوری واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی در چیدمان‌های هنر تعاملی (نگارندگان)

در جدول ۲ مقایسهٔ چیدمان‌های تعاملی مطرح شده در تحلیل‌ها از لحاظ کیفیت درگیری مخاطب با اثر و نیز کیفیت تعامل متقابل مخاطبان نشان داده شده است. درگیری مخاطب با اثر سه سطح مختلف دارد که به ترتیب عبارتند از: کشف، غوطه‌وری و رابطهٔ عاطفی. البته وجود هر سه سطح برای هر چیدمان ممکن است وجود نداشته باشد و فقط یک یا دو سطح از درگیری به‌وجود بیاید.

کشف، شامل مراحلی است که توجه مخاطب به چیدمان جلب می‌شود و واکنش چیدمان به حرکات او باعث ایجاد آگاهی اولیه و سپس درک فرایند مربوط به چیدمان می‌شود. غوطه‌وری به درگیری حواس پنج‌گانهٔ مخاطب با اثر مرتبط است. هر چه میزان جدا شدن کاربر از جهان واقعی بیشتر باشد و با فرایند چیدمان همراه و همگام شود به نحوی که از فضا و مکان واقعی خود فاصله بگیرد میزان غوطه‌وری بیشتر است. رابطهٔ عاطفی در اوج غوطه‌وری حاصل می‌شود که مخاطب با داستان و وقایع چیدمان نوعی رابطهٔ روحی و ادراکی برقرار می‌کند.

		میزان درگیری مخاطب با اثر			تعامل مخاطبان با یکدیگر
		کشف	غوطه‌وری	رابطه‌ی عاطفی	
واقعیت مجازی	چیدمان قدم گذاردن در شب پر ستاره	ندارد	بالاترین سطح غوطه‌وری و بریده شدن از جهان واقعی	برقراری رابطه‌ی عاطفی	بدون تعامل متقابل مخاطبین و صرفاً تجربه‌ی فردی
	چیدمان باغ زوندرت	ندارد	بالاترین سطح غوطه‌وری و بریده شدن از جهان واقعی	برقراری رابطه‌ی عاطفی	
واقعیت ترکیبی	چیدمان ملاقات با ون گوگ در شهر	کشف آینه‌ی دیجیتال	سطح متوسط غوطه‌وری و همگامی با فرایند	برقراری رابطه‌ی عاطفی	امکان تعامل متقابل و اوج تجربه‌ی مشترک در چیدمان اتاق خواب
	چیدمان اتاق خواب	ندارد	کمترین میزان غوطه‌وری	عدم برقراری رابطه‌ی عاطفی	

جدول ۲: مقایسه کیفیت درگیری و تعامل بین مخاطبان در چیدمان‌های واقعیت ترکیبی و واقعیت مجازی (نگارندگان)

	واقعیت مجازی			واقعیت ترکیبی	
	چیدمان قدم گذاردن در شب پرستاره ون گوگ	چیدمان باغ زوندرت		چیدمان ملاقات با ون گوگ در شهر	چیدمان اتاق خواب
		مرحله‌ی نخست	مرحله‌ی دوم		
حرکت نسبی ناظر و زمان	حرکت ناظر	حرکت ناظر	حرکت زمان	حرکت زمان	حرکت زمان
جهت حرکت در زمان	به سوی گذشته	به سوی گذشته	به سوی آینده	به سوی گذشته	به سوی گذشته
استعاره‌ی زمان	به‌مثابه مکان	به‌مثابه مکان	به‌مثابه شیء	به‌مثابه شیء	به‌مثابه شیء
بریده شدن از زمان و مکان فعلی	به طور کامل	به طور کامل	به طور کامل	به طور نسبی	بسیار اندک
توالی رویدادها	ندارد	ندارد	دارد	دارد	ندارد

جدول ۳: مقایسه مفهوم استعاری زمان در چیدمان‌های واقعیت ترکیبی و واقعیت مجازی (نگارندگان)

جدول ۳ نگاهی تطبیقی به موارد مرتبط با مفهوم استعاری زمان در چیدمان‌های تعاملی دارد. درک رویدادهای زمانی در ذهن انسان به‌مثابهٔ اشیا و مکان‌ها صورت می‌گیرد و گذر زمان به‌صورت حرکت نسبی ناظر و مکان ادراک می‌شود. نسبی بودن حرکت بدین معناست که در برخی موارد ناظر خود را ثابت و زمان را متحرک درک می‌کند و در موارد دیگر زمان را ثابت و خود را متحرک درک خواهد کرد. این حرکت هم در جهت طبیعی گذر زمان -به سوی آینده- و هم در

جهت معکوس -به سوی گذشته- می‌تواند شکل گیرد. نکتهٔ مهم دیگر وجود توالی چندین رویداد زمانی است که در صورت وجود، در ایجاد درک گذر زمان و نیز یافتن جهت آن ذهن مخاطب را یاری می‌کند.

نتیجه گیری

بر اساس نظریه لیکاف و جانسون زمان که مفهومی انتزاعی است به صورت استعاری و با نگاشت به حوزه‌ای تجربی ادراک می‌شود که این حوزهٔ تجربی معولاً مکان و شیء است. بدین معنا که رویدادهای زمانی مختلف بصورت اشیا و مکان‌های مشخص و یا فضایی محدود تجربه می‌شوند. بر همین اساس گذر زمان نیز بصورت حرکت نسبی ناظر و این مکان‌ها و اشیا دریافت می‌شوند. در این حرکت یا ناظر ثابت است و رویدادهای زمانی به سوی او حرکت می‌کنند که حرکت زمان نامیده می‌شود و یا رویدادهای زمانی بصورت اشیا و مکان‌های ثابت ادراک می‌شوند و ناظر خود را متحرک به سوی آن‌ها احساس می‌کند که به آن حرکت ناظر می‌گوییم. بنابراین اگر ناظر به‌صورت مجازی به مکانی که متعلق به رویدادی در گذشته است منتقل گردد می‌توان ذهن او را به گذر در زمان وادار نمود و زمان گذشته را به‌مثابهٔ مکان یا به‌مثابهٔ شیء درک کند.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در چیدمان‌های شب پرستاره ونگوگ و بخش نخست باغ زوندرت حرکت ناظر به سوی رویدادهای زمانی وجود دارد و زمان به‌مثابهٔ مکان ادراک می‌شود در حالیکه در چیدمان‌های ملاقات با ونگوگ، اتاق‌خواب و بخش دوم باغ زوندرت شاهد حرکت زمان هستیم و رویدادهای زمانی به‌مثابهٔ شیء تجربه می‌شوند. در تمامی چیدمان‌ها، به جز بخش دوم چیدمان باغ زوندرت، حرکت زمان به‌سوی گذشته است و گویی ناظر سفری معکوس در راستای زمان دارد.

علاوه بر این مشاهده می‌شود که سطح بالای غوطه‌وری که در چیدمان‌های واقعیت مجازی رخ‌داده باعث می‌شود که میزان منفک شدن مخاطب از زمان و مکان فعلی عمیق‌تر و مؤثرتر به وقوع بپیوندد و در نتیجه حرکت در زمان و درک رویدادی در زمان گذشته به طور کامل رخ می‌دهد. از طرف دیگر در چیدمان‌های واقعیت ترکیبی این میزان از جداشدن کمتر و نیز غوطه‌وری سطح پایین‌تری دارد. در نتیجه فرضیه پژوهشگران مبنی بر مشهودتر بودن گذر زمان به‌مثابهٔ حرکت با افزایش غوطه‌وری تأیید می‌گردد.

هدف دیگر این پژوهش یافتن نسبت بین دو فناوری واقعیت مجازی و واقعیت ترکیبی در چیدمان‌های تعاملی با محوریت آثار هنرمند نقاش - ونسان ونگوگ - بوده است. در هر دو مورد، مخاطب از حالت منفعل خارج شده و به‌صورت فعال امکان تعامل با اثر هنری را دارد که میزان درگیری وی با اثر افزایش می‌یابد. شباهت دیگر، عدم محدودیت به مکان موزه یا گالری خاصی برای نمایش یک اثر هنری خواهد بود و نیز می‌توان به طور هم‌زمان در مکان‌های مختلفی چیدمان‌های مشابهی را بر پا کرد. از طرف دیگر مسئلهٔ آسیب‌دیدن آثار هنری اصلی و یا سرقت آن‌ها نیز منتفی خواهد بود. از سوی دیگر، تفاوت‌های قابل‌توجهی بین این دو فناوری مشاهده می‌شود. در واقعیت مجازی، جهانی کاملاً مجازی و به‌صورت سه‌بعدی به‌وسیلهٔ رایانه ایجاد می‌گردد و کاربر و همین‌طور اثر هنری کاملاً در این جهان ساختگی قرار می‌گیرند. اما در واقعیت ترکیبی کاربر در جهان واقعی حضور دارد و عناصر مجازی به جهان واقعی افزوده می‌شود. به همین دلیل حس بینایی مخاطب در واقعیت مجازی کاملاً از جهان واقعی منفک می‌شود و در اختیار چیدمان قرار می‌گیرد که در واقعیت ترکیبی چنین نیست و معمولاً عناصر مجازی بر روی صفحهٔ نمایش دوبعدی به تصویر کشیده می‌شوند. بعلاوه برای حضور در جهان ساختگی واقعیت مجازی به‌کارگیری نمایشگر سربند از ملزومات است؛ اما در واقعیت ترکیبی از چنین نمایشگری استفاده نمی‌شود و به‌کارگیری هر ابزار دیگری کاملاً اختیاری بوده و بستگی به طراحی چیدمان دارد.

در بحث کیفیت درگیری مخاطب با اثر، بالاترین سطح غوطه‌وری در واقعیت مجازی مشاهده شد به نحوی که باعث جداشدن کامل مخاطب از جهان واقعی می‌شود و نهایتاً منجر به برقراری سطح بالایی از رابطهٔ عاطفی بین اثر و کاربر می‌گردد چرا که مخاطب به طور کامل حس حضور در آثار ونگوگ را پیدا می‌کند. ولی در واقعیت ترکیبی سطحی متوسط و یا پایین از غوطه

وری مشاهده می‌شود کـه در سـطح پـایین غوطـه‌وری نشانی از برقراری رابطهٔ عاطفی را نخـواهیم داشـت. در مورد تعامـل متقابـل مخـاطبین در حـین بـه‌کارگیری چیدمان، در واقعیت مجازی به دلیل حضـور در فضـای سه‌بعدی از طریق نمایشگر سربند چنین امکانی وجـود ندارد درحالی‌که در اکثر چیدمان‌های واقعیت ترکیبـی می‌توان این امکان را داشـت. هرچنـد کـه ایـن تعامـل می‌تواند به ایجاد تجربهٔ مشترک بین مخاطبین کمـک کند؛ اما ممکن است باعث کاهش غوطه‌وری شود.

در پژوهش‌های آتی می‌توان مبحث زمان را بـا آرای نظریه‌پردازان دیگری همچون مـارتین هایـدگر متفکـر آلمانی قرن بیستم که سه سطح از زمان را واکاوی مـی کند و یا هوسرل که نگاهی پدیدارشناختی داشته است نیز مورد بررسی قرار داد.

پی‌نوشت

[1] George Lakoff
[2] University of California, Berkeley
[3] Mark Johnson
[4] Oregon State University
[5] وَنسان وَنگوگ یا وینسنت ویلم فان خوخ (۱۸۵۳ –۱۸۹۰) یک نقاش پست‌امپرسیونیست هلندی بود که کار او تأثیر گسترده‌ای بر هنر سدهٔ بیستم میلادی داشت. او از کودکی به نقاشی علاقه داشت ولی تا اواخر دهه دوم زندگی‌اش نقاشی نکرد. او بسیاری از کارهای شناخته‌شده‌اش را در دو سال آخر زندگی‌اش تکمیل کرد. وی در یک دهه بیش از دو هزار کار هنری تولید کرد که شامل ۸۶۰ نقاشی رنگ روغن و بیش از ۱۳۰۰ نقاشی با آبرنگ، طراحی و چاپ می‌شود. در سال ۱۸۸۵ سیب‌زمینی‌خورها را که نخستین کار مهم او شناخته می‌شود کشید. در مارس ۱۸۸۶ به پاریس رفت و با امپرسیونیسم فرانسوی آشنا شد. بعدها به جنوب فرانسه رفت و تحت تأثیر نور آفتاب شدید آنجا قرار گرفت. هرچند او در زمان حیاتش در گمنامی به سر برد و در تمام طول عمر خود تنها یک تابلو، یعنی تاکستان سرخ را فروخت؛ اما اکنون به عنوان یکی از تأثیرگذارترین نقاشان سدهٔ نوزده میلادی در جهان شناخته می‌شود (استون، ۱۴۰۰: ۳۷-۳۲).
[6] Scopus
[7] Web of Science
[8] Fandango ، عنوان رقصی اسپانیایی و دونفره است که همراه با آن سازهای قاشقک و دایره زنگی نیز نواخته می‌شود.
[9] Emotional Connection
[10] Interactive art
[11] Engagement
[12] Extended Reality
[13] Augmented Reality
[14] Virtual Reality
[15] Mixed Reality
[16] Real-time
[17] Immersion
[18] Head-Mounted Display
[19] Digital Spray
[20] Conceptual Metaphor Theory (CMT)
[21] Mapping
[22] Source domain
[23] Target domain
[24] Step inside Van Gogh's Starry Night
[25] The garden in Zundert
[26] Meet Van Gogh in The City
[27] The Bedroom
[28] Google Tilt Brush
[29] Paul Gauguin, The Breakthrough into Modernity

منابع

استون، ایروینگ (۱۴۰۰). ***شور زندگی***، ترجمه ابوالحسن تهامی، تهران: انتشارات نگاه.

اکبری، حمیدرضا و صالح‌نژاد، لیلا (۱۳۹۵). استعارهٔ زمان به‌مثابه حرکت در مکان در اشعار سهراب سپهری بر اساس نظریهٔ معاصر استعاره، ***فصلنامه مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب*** ایران، سال ۳، شماره ۱۲، ۱۶-۱.

اکو، اومبرتو؛ ردی، مایکل؛ لیکاف، جورج؛ تیلر، جان رابرت؛ واینسهایمر، جوئل و مورن، ریچارد (۱۳۹۰). ***مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی استعاره***، گروه مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر.

رفیع‌زاده اخویان، ریحانه؛ جوانی، اصغر و صافیان، محمدجواد (۱۳۹۶). تحلیل پدیدارشناختی واقعیت افزوده به مثابه رسانه در هنر معاصر (هنر واقعیت افزوده در دوسالانه ونیز و استانبول ۲۰۱۱)، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۲۲، شماره ۲، ۳۰-۲۱.

رئیسی، فاطمه؛ افراشی، آزیتا؛ مقدسین، مریم؛ حاجی کرم، آمنه و نعمت‌زاده، شهین (۱۳۹۸ الف). درک الگوی استعاری زمان در بین دانشجویان رشته‌های پزشکی و پیراپزشکی بر اساس جنسیت، سن و وضعیت تحصیلی، ***مجله علمی دانشگاه علوم پزشکی کردستان***، شماره ۲۴ مهر و آبان، ۶۷-۵۶.

رئیسی، فاطمه؛ افراشی، آزیتا؛ نعمت‌زاده، شهین و مقدسین، مریم (۱۳۹۸ ب). استعاره‌های مفهومی زمان و مکان در زبان فارسی: رویکردی شناختی-پیکره‌ای، ***فصلنامه مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران***، دوره ۸، شماره ۱، ۲۹-۱۵.

زارعی، مریم (۱۳۹۶). به‌کارگیری تکنولوژی‌های مجازی در طراحی معماری: واقعیت مجازی، ***هفتمین کنفرانس بین المللی توسعه پایدار و عمران شهری، موسسه آموزش عالی دانش پژوهان پیشرو (غیر دولتی-غیرانتفاعی)***، ۹-۱.

سجودی، فرزان و قنبری، زهرا (۱۳۹۱). بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی (گروه‌های سنی الف، ب و ج)، ***فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی***، دوره ۵ شماره ۱۹، ۱۵۶-۱۳۵.

فورسویل، چارلز (۱۳۸۷). ***استعاره‌های تصویری در آگهی بازرگانی***، ترجمه لیلی کافی، تهران: اداره کل پژوهش و آموزش سیما.

کوچش، زولتان (۱۳۹۸). ***استعاره: مقدمه‌ای کاربردی***، ترجمه جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.

لیکاف، جرج و جانسون، مارک (۱۳۹۶). ***استعاره‌هایی که باور داریم***، ترجمه راحله گندمکار، تهران: انتشارات علمی.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹). نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون، ***ادب پژوهشی***، شماره۱۲، ۱۴۰-۱۱۹.

Refrences

Akbari, H. and Salehnejad, L. (2016). The Metaphor of Time as Moving through Locations in Sohrab Sepehri's Poems Based on the ontemporary Theory of Metaphor, Reaserch in Western Iranian Languages and Dialects, 3(12): 1-16, (Text in Persian).

Averbukh, V.; Averbukh, N.; Vasev, P.; Gvozdarev, I; levchuk, G; Melkozerov, L. & Mikhaylov, I. (2019). Metaphors for Software Visualization Systems Based on Virtual Reality, Augmented Reality, Virtual Reality, and Computer Graphics, AVR 2019, 60-70.

Bishop, G. & Henry, F. (1992). Research directions in virtual environments: report of an NSF Invitational Workshop, ACM SIGGRAPH Computer Graphics, 26 (3), 153–177.

Burdea, G. & Philippe, C. (2003). Virtual reality technology, 2nd ed., New Jersey: John Wiley & Sons.

Calvi, L. & Hover, M. (2018). Becoming Vincent: A multifaceted story in a multifaceted ecosystem, in Museum experience design - crowds, ecosystems and novel technologies (Springer series on cultural computing), 279-300.

Calvi, L.; Hover, M.; Ouwens, F, & Waalwijk, J. (2015). Visualising Vincent's life: an engaging experience into Van Gogh's heritage. Aesthetics of interaction: dynamic, multisensory, wise, 312–315.

Carmigniani, J.; Furht, B.; Anisetti, M.; Ceravolo, P.; Damiani, E. & Ivkovic, M. (2011). Augmented reality technologies, systems and applications. Multimedia tools and applications, 51(1), 341-377.

Eco, U., Reddy, M. J., Lakoff, G., Taylor, J. R., Weinsheimer, J. and Moran, R. (2011). Mabna-ye tafakor va abzar-e zibaee afarini esteareh, group of translators under the supervision of Farhad Sasani, Tehran: Sooreh Mehr Publication, (Text in Persian).

Erel, M. C. (2022). Interactive Art Installation for Togetherness, Bachelor's Thesis, Creative Technology, University of Twente.

Feng, W. D. & Ohalloran, k (2013). The visual representation of metaphor: A social semiotic approach, Review of Cognitive Linguistics, 11(2), 320-335.

Forceville, Ch. (1994). Pictorial metaphor in advertisements, Metaphor and Symbolic Activity, 9(1), 1-29.

Forcville, C. (2008). Pictorial Metaphor in Advertising, translated by Leili Kafi, Tehran: Edare Kol Pazhoohesh va Amoozesh Sima, (Text in Persian).

Gong, Y. (2021). Meet Van Gogh in the City: Designing an Interactive Art Experience with Mixed Reality, Master Thesis, Design Engineering, Delft University of Technology, Faculty of Industrial Design Engineering.

Hashemi, Z. (2010). Conceptual Metaphor Theory as Proposed by Lakoff and Johnson, A Quarterly Journal of persian language and literature, 4(12). 119-140, (Text in Persian).

Johnson, M. (1989). Image schematic bases of meaning, RSSI (Researches symbiotic semiotic inquiry), Oregon: University of Oregon press.

Kolstee, Y. & Eck, W. (2011). The Augmented Van Gogh's: Augmented Reality Experiences for Museum Visitors, 10th IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality - Arts, Media, and Humanities, 26-29.

Kövecses, Z. (2018). Metaphor: A Practical Itroduction, translated by Jahanshah Mirzabigi, Tehran: Agah Publication, (Text in Persian).

Kromhout, R. & Forceville, C. (2013). LIFE IS JOURNEY: The source-goal schema in the videogames Half-Life, Heavy Rain, and Grim Fandango, Metaphor and the Social World, 3: 100-116.

Lakoff, G. & Mark J. (1999). Philosophy in the flesh: The embodiment and its challenges to wastern thought, New York: Basic books.

Lakoff, G. (1994). What is a conceptual system?, in The nature and ontogenesis of meaning. (Overton, W.F. and Palermo, D.S.), New Jersey: Lawrence Erlbaum Associate, Inc. 41-90.

Lakoff, G. and johanson, M. (2017) Metaphors we live by, Translated by Raheleh Gandomkar, Tehran: Elmi publication. (Text in Persian)

Lee, T. S. (2021). Getty Museum Family Room-Educational Issues on Scaffolding and Transfer of Learning. International Journal of Art and Design Education, 41, 201-215.

Milgram, P. & Kishino, F. (1994). A taxonomy of mixed reality visual displays. IEICE Transactions on Information and Systems, 77(12), 1321-1329.

Rafizadeh Akhavian, R. Javani, A. and Safian, M. J. (2017). Analysis of phenomenological augmented reality as medium in contemporary art (2011 Venice and Istanbul Biennials), Jornal of Fine Arts: Visual arts, 22(2): 21-30, (Text in Persian).

Raiisi, F., Afrashi, A., Moghadasin, M., Hajkaram, A. and Nematzadeh, Sh. (2018). Understanding of metaphorical time pattern among medical and paramedical students based on gender, age and academic status. Scientific Journal of Kurdistan University of Medical Sciences, 24: 56-67, (Text in Persian).

Raiisi, F., Afrashi, A., Nematzadeh, Sh. and Moghadasin, M. (2018). Conceptual Metaphors of time in Persian: A cognitive and Corpus-based Approach. Reaserch in Western Iranian Languages and Dialects, 8(1): 15-29, (Text in Persian).

Sojoodi, F. and Ghanbari, Z. (2012). Metaphor of Time in Persian Children Books (a, b, c Age Groups): A Cognitive Approach, LCQ 2012, 5(19): 50-70, (Text in Persian).

Speicher, M.; Hall, B. D. & Nebeling, M. (2019). What is mixed reality?, In Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, 1-15.

Stamenkovic, D. & Jacevic, M. (2015). Time, Space, and Motion in Braid: A Cognitive Semantic Approach to a Video Game, Games and Culture, 10(2), 178-203.

Stone, I. (2020). Lust for life, Translated by Abolhasan Tahami,, Tehran: Negah Publication, (Text in Persian).

Vermeeren, A.; Calvi, L. & Sabiescu, A. (2018). Future Museum Experience Design: Crowds, Ecosystems and Novel Technologies in Museum experience design - crowds, ecosystems and novel technologies (Springer series on cultural computing). Springer.

Zarei, M. (2017). Application of Virtual Reality Technologies in Architectural Design Process, 7th International Conference on Sustainable Devlopment & urban Constructuion,1-9, (Text in Persian).

URLs

URL 1: Art Attack Wikipedia. 10th June, 2022 from https://en.wikipedia.org/wiki/Art_Attack

URL 2: Salvador Dali's "The Persistence of Memory" in VR | Art Attack Master Works. 10th June, 2022 from https://youtu.be/L4CVFxrrzFs

URL 3: Step inside Van Gogh's "Starry Night" with Virtual Reality! | Art Attack Master Works. 10th June, 2022 from https://youtu.be/Woc0GZkDa7k

URL 4: VRScout - Virtual Reality News and VR Videos. 10th June, 2022 from https://vrscout.com.

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۱۴۶-۱۳۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تاثیر سینما بر عکاسی در پایان قرن بیستم و آغاز قرن بیست و یکم [1]

فرناز موذن [2]
احمد الستی [3]
لیلا منتظری [4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۵
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۰۹/۱۹

چکیده

پس از ابداع عکاسی و به‌دنبال آن تولد سینما، هر دو این هنرها مسیر رشد و تحول را با فاصله‌ای کمتر از یک قرن، سایه به سایه یکدیگر طی کردند. عکاسی که از۱۸۳۷م تا ۱۸۹۶م یعنی زمان تولد سینما به تجربه‌های گوناگون دست زده بود هم در تکنیک و هم در مضمون، راهنمای سینمای نوظهور شد. سینمااین هنر جدید، گوی سبقت را در جذب مخاطب از دیگر هنرها ربود و آرام آرام به تاثیرگذارترین هنر زمان تبدیل شد. سینمای نوپا نه تنها وامدار عکاسی که وامدار ادبیات، نقاشی، تئاتر و موسیقی هم بود. اما ارتباط مستقیم عکاسی و سینما با تصویر ثبت شده، تعامل این دو را نسبت به دیگر هنرها پررنگ‌تر کرد. از سوی دیگر جریان‌های فکری هم‌عصر با تولد سینما نیز مباحث نظری ویژه‌ای را رقم زد که نظریه‌های عکاسی و تئوری‌های فیلم را در پی داشت هدف این مطالعه نشان دادن تأثیر سینما بر عکاسی معاصر و یافتن پاسخ برای چرایی این تأثیرگذاری، با استفاده از مطالعات نظری صورت‌گرفته در این زمینه، به روش مطالعه توصیفی، تحلیلی منابع مکتوب و منابع تصویری با رویکرد به آراء اندیشمندانی مانند والتر بنیامین خصوصاً در مقاله اثر هنری در عصر بازتولید تکنیکی، و نظریهٔ لحظهٔ قطعی هنری کارتیه برسون و نظریه‌های جدیدتری مانند تصویر زمان ژیل دلوز است. جریانات فکری که به نظر می‌رسد تأثیرپذیری سینما از هنرها را معکوس کرده و جهت تأثیر سینما بر دیگر هنرها را تغییر داده است. اکنون در ابتدای قرن بیست و یکم میلادی و به‌دنبال تحولات فکری انتهای قرن بیستم میلادی، این ردپای سینما است که بر عکاسی دیده می‌شود. در پی این تحولات، مطالعهٔ عواملی مانند زمان، سکون، قاب، حرکت، تداوم و توالی نشان می‌دهد که شکلی نو از زبان بصری در سینما و عکاسی رقم خورده است.

کلید واژه‌ها: تأثیرات متقابل، سینما، عکاسی، تصویر، زمان

1. DOI: 10.22051/jjh.2023.45496.2075
این مقاله برگرفته از رساله دکتری فرناز موذن با عنوان: " بررسی گفتمان تعاملی عکاسی و سینما از ۱۹۸۰ تا ۲۰۲۰" است.

۲. دانشجوی دکتری گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، نویسنده مسئول. farnaz.moazen@gmail.com
۳. دانشیار گروه سینما، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. a.alasti@yahoo.com
۴. استادیار گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات ،دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. leila.mont@gmail.com

مقدمه

با مشاهدهٔ اولین آثار سینمایی پس از اختراع و معرفی سینما، نقش عکاسی در این شکل جدید از آفرینش هنری را هم در نحوهٔ ابداع سینما و هم در مضامین بیان شده در فیلم‌ها می‌توان دید. بسیاری از فیلم-سازان در زمان‌های مختلف متأثر از تک عکس ها یا مجموعه عکس‌های عکاسان، فیلم ساخته اند. جان فورد[۱] میزانسن‌های بی‌نظیر فیلم‌های خود را تحت تأثیر مجموعه عکس‌های آمریکای ادوارد کرتس[۲] خلق کرد. فیلم‌سازانی مانند استنلی کوبریک[۳]، نوری بیلگه جیلان[۴] و عباس کیارستمی[۵]، فیلم‌سازانی هستند که رد پای عکس‌هایشان را در فیلم‌هایشان نیز می‌توان دید. از سوی دیگر در دنیای معاصر با گسترش ابزار عکاسی و تغییر آنها از آنالوگ به دیجیتال شیوه‌های خلق عکس نیز تغییر کرد و متأثر از آن، تنوع گسترده‌ای در عکس و عکاسی شکل گرفت. شکل‌های مختلف عکاسی صحنه آرایی شده یا به طور کاملاً مشخص بازسازی میزانسن‌های سینمایی را در ذهن تداعی می‌کنند، مانند عکس‌های سیندی شرمن[۶] و یا هر کدام به نوعی بخشی از مفاهیم سینمایی را به عنوان چهارچوب در نظر گرفته و از عکس به‌عنوان رسانه‌ای جدید استفاده می‌کنند. در این میان، آثاری نیز به چشم می خورد که نه تنها پا را از ثبت واقعیت فراترگذاشته‌اند بلکه بنظر می‌رسد در مسیر جستجوی راه‌های جدید برای بیان هنری بیش از رسانه‌های دیگر به سینما نزدیک شده‌اند.(رهبرنیا،مصدری ،۱۳۹۴:۲۲۳) مانند آثار هیروشی سوگیموتو[۷] و دنیس دارزاک[۸]. اما آیا این تأثیرات، یک سویه هستند یا تعاملی دو سویه در جریان است؟ اگر تعاملی شکل گرفته است کدام نظریات آن را شکل داده و گسترش داده‌اند و متأثر از تأثیر سینما بر عکاسی چه چشم اندازی برای سینما و عکاسی در قرن بیست‌ویکم پیش بینی می شود؟ پژوهش پیش‌رو سعی دارد با کمک گرفتن از سویه‌های فکری جدید و با مطالعهٔ هنرهای تصویری معاصر به این سؤالات پاسخ دهد. در نهایت پاسخ‌گویی به این سوالات، هدف اصلی مطالعه است که دستیابی به دلایل تأثیر سینما بر عکاسی معاصر را روشن می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

از میان آثاری که به بررسی تأثیرات متقابل عکاسی و سینما پرداخته‌اند، مهمترین اثر ترجمه شده، کتاب عکاسی و سینما[۹] نوشته دیوید کمپنی[۱۰] (۲۰۰۸) است. کمپنی در این کتاب از زوایای مختلف به بررسی عکاسی و سینما پرداخته است.از جمله مهمترین آنها بررسی، سکون، ایستایی و حرکت در سینما و عکاسی است. این کتاب اگرچه تا زمان انتشار مانند دایرهٔ-المعارفی موشکافانه عکس‌ها و فیلم‌ها را زیر ذره بین برده است اما جای فصلی مستقل برای پرداختن به نظریه‌های تأثیرگذار در آن خالی است. دیگر کتاب«between cinema :still moving and phoography »[۱۱] نوشته کارن بکمن و جین ما (۲۰۰۵) است. این کتاب مجموعه سیزده مقاله است که توسط نویسندگان مختلف نوشته شده است. این مقالات به بررسی رابطه هنر و تکنولوژی و تاثیرات آن بر عکاسی و سینما و بررسی سکون و حرکت و قابلیت‌های متاثر از آن‌ها در تولیدات هنری پرداخته‌است. از دیگر آثار قابل توجه در این حوزه، کتاب ژیل دلوز[۱۲] سینما و فلسفه نوشته پایولا ماراتی (۲۰۰۳) است که به بست نظریات ژیل دلوز و ارتباط با دیگر نظریات سینمایی می‌پردازد. از میان مقالات مورد مطالعه، مهمترین اثر که به شکل مستقیم به بررسی دقیق و موشکافی بحران در مطالعات فیلم پرداخته است و به شکل غیر مستقیم بخشی از پاسخ‌ها به سوال اصلی این مقاله را در خود جا داده است، مقاله « Film and visual culture» نوشته اندرو اسپایسر[۱۳] (۲۰۲۲) است. او در این مقاله با تقسیم بندی بحث به بخش‌های مختلف و پرداختن به نظریات نظریه‌پردازان معاصر و بررسی آثار سینمایی متاثر از آنها به موشکافی سینمای معاصر پرداخته و بررسی خود را کامل کرده است. دیگر مقاله قابل توجه که به شکل مشخص به هنر در دوران پیشرفت علم و تکنولوژی پرداخته و با نگاهی ویژه عکاسی و سینما را مد نظر قرار داده است مقاله « Art in an age of science and technology» نوشته آمی یون[۱۴] (۲۰۰۰) است که هنرها؛ چه معاصر چه کهن را تجربی و حاصل تکنولوژی‌های عصر خود می‌داند. نویسنده در بررسی خود مثال‌هایی از عکس‌ها و فیلم‌های معاصر را

می‌آورد، از جمله آثاری که در این بحث مورد توجه قرارمی‌گیرند، آثار منتخب از عکس‌های صحنه‌آرایی شده هستند که اقتباس از دیگر آثار هنری محسوب می‌شوند. در اقتباس در هنر معاصر و اقتباس از عکس در آثار سینمایی نیز می‌توان به مقاله «مطالعه اقتباس سینمایی از عکاسی» نوشته زمانیان و سلیمی (۱۴۰۱) اشاره کرد که در مجله جلوه هنر به چاپ رسیده است. در این مقاله، دو دسته از فیلم‌ها مورد بررسی قرار گرفته اند، یک دسته، فیلم‌هاییکه از ماهیت عکس و عکاسی اقتباس کرده‌اند و دسته دوم، فیلم هایی که به ماهیت بصری عکس‌ها توجه کرده‌اند. زینب اسلامی در رساله دکتری با عنوان«نظریه دلوز درباره سینما: تحلیل حرکت و زمان» (۱۳۹۲) به بررسی کامل این نظریات که در دو کتاب سینما ۱ و سینما ۲ دلوز آمده‌اند می‌پردازد. پژوهش حاضر از نظریات دلوز در تعامل سینما و عکاسی معاصر استفاده کرده است و سعی کرده است دلایلی را برای نشان دادن تأثیر سینما بر عکاسی در زمان معاصر مشخص کند .

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی و برای شناسایی چگونگی تعامل سینما و عکاسی و شکل-گیری چهره جدید آنها در پایان قرن بیستم و آغاز قرن بیست ویکم انجام شده است. به این منظور، آثار عکاسان و سینماگران پس از سال ۱۹۸۰ م که آثارشان در منابع مورد مطالعه بیش از دیگران مورد توجه و مطالعه قرار گرفته است، مانند سیندی شرمن، هیروشی سوگیموتو، دنیس دارزاک، جف وال، سندی اسکاگلند، یوآخیم تری‌یر[۱۵] و جاناتان گلیزر[۱۶] در نظر گرفته شد. جمع‌آوری مطالب مکتوب به صورت کتابخانه‌ای و منابع تصویری از آرشیوهای مختلف تصویری بوده است. نمونه‌گیری برای انتخاب هنرمندان و آثار هنری بصورت غیر تصادفی و به روش هدفمند انجام شده است .

مبانی نظری

در بررسی دستاوردهای بشری در زمینه‌های مختلف علوم و هنر به‌وضوح روشن است که تکامل در همه زمینه‌ها پی‌درپی شکل می‌گیرد. نظریه‌های جدید بر پایه نظریات قبل زاده می‌شوند و اشکال مختلف علم، یافته‌های قبل از خود را مبنا قرار می‌دهند. هنر نیز از این قاعده مستثنی نیست. هنرها در پی تغییر نظریات فلسفی و اجتماعی و شکل گیری سبک‌های جدید تغییر شکل می‌دهند و ویژگی‌های متناسب با زمان خود را به نمایش می‌گذارند. اکنون در جهان چیزهای بیشتری برای دیدن وجود دارد (سانتاک ،۱۴۲:۱۳۸۹)در بحث بررسی تعامل عکاسی و سینما، بازه زمانی ۱۹۸۰م تاکنون در نظر گرفته می‌شود و نظریاتی که بیشترین تأثیر را در مهمترین عناصر مشترک از جمله زمان، سکون، قاب، حرکت، تداوم و توالی دارند و به دنبال آن شکلی نو از زبان بصری را در سینما و عکاسی رقم زده‌اند، مورد توجه قرار می‌گیرند. در این مبحث یکی از مهمترین زوایا که می‌توان در نظر گرفت زاویه‌ای است که امی‌یون در مقالهٔ هنر در عصر علم و تکنولوژی به آن پرداخته است، او با استناد به گفتهٔ ژنه یانگ بلاد اذعان می‌کند که همهٔ هنرها تجربی هستند او در بسط این موضوع اشاره می‌کند که هنرها محصول تکنولوژی‌های زمان خود هستند و این مواد و مصالح و ابزار هستند که تجارب تکنیکی در هنرها را رقم می‌زنند، به شکل عام می‌توان گفت که نوآوری‌های تکنولوژی امکانات شگفت‌انگیزی را در اختیار هنرمند قرار می‌دهد، این امکانات علاوه بر ایجاد تغییر در رسانه‌های موجود رسانه (مدیوم) های جدید نیز خلق می‌کنند. از این رو تنوع، یکی از بزرگترین ویژگی‌هایی است که رقم زده می‌شود. در بازه زمانی مورد بحث مثال‌های گوناگونی از انواع هنرها را می‌توان آورد که مصداق این گفته هستند. در عکس می‌شود آثاری از جف وال و سندی اسکاگلند را به عنوان مثال نام برد. اجرای این آثار فارغ از مفهوم که به نوعی ثبت حرکت متأثر از سینما را در خود جای می‌دهند، تنها با ابزار امروزی به شکل کنونی قابل اجرا هستند و در شکل کلی، آثار هنری معاصر، موجد فرهنگ بصری هستند که متأثر از تحولات هنر معاصر در همه سطوح جوامع، فراگیر شده است. این بحث را از زاویه دیگر نیز می‌شود ادامه داد: دیوید بوردول[۱۷] مؤلف و محقق سینما می‌گوید در مطالعات سینمایی مطالعات فلسفی و مطالعات ساختارگرایانه نمی‌توانند همزمان با هم به کار گرفته شوند. اگرچه این مطالعه زمینهٔ مناسبی برای تحلیل پساساختارگرایانه است اما ما مطالعهٔ فلسفی را برای بررسی گسترده‌تر و استفاده از نظریات

مختلف انتخاب می‌کنیم. نظریاتی از جمله نظریهٔ لحظهٔ قطعی هنری کارتیه برسون[۱۸]، حرکت، زمان ژیل دلوز و در نهایت نظریات دادلی اندرو[۱۹] که جمع بندی مجموعهٔ نظریات معاصر در این خصوص محسوب می شوند. لازم به ذکر است که آغاز این نوع نگرش در عکاسی و پس از آن در سینما، بیش از هر چیز متأثر از نظریات والتر بنیامین[۲۰] خصوصاً پس از انتشار مقالهٔ «اثر هنری در عصر بازتولید تکنیکی » و محصول جزییاتی است که در آن مقاله، مطرح شده است. بنیامین در این مقاله به دو دلیل بازتولید تکنیکی را با ارزش می‌داند، دلیل اول اشاره می‌کند که اثر بازتولید شده از اثر اصل مستقل‌تر است او مثال می زند که در عکاسی وجوهی از اثر اصل بیرون کشیده می‌شوند که تنها برای لنز قابل دستیابی هستند و نه برای چشم و قابلیت هایی مانند بزرگ نمایی و کشف زوایایی که در عکس ثبت می شوند. در دلیل دوم می‌گوید اثر بازتولید شده می‌تواند در شرایط بهتری نسبت به اصل اثر قرار گیرد. او همچنین در تاریخ کوچک عکاسی اشاره می‌کند که در عکس زوایایی آشکار می شود که در نگاه کردن به اصل اثر به روشنی دیده نمی شوند. او برای اثبات این گفته به عکاسی از آثار معماری اشاره می کند (والری،۱۳۹۷ :۱۳). در ادامه، همانگونه که «مقالهٔ بحران در مطالعات فیلم» با استناد به گفتهٔ دیوید بوردول اشاره می‌شود، پژوهش در بیشتر حوزه-های سینما تحت تأثیر تغییرات معاصر قرار نگرفته است. این مقاله، مطالعاتی را که بر پایهٔ سینمای کلاسیک هالیوود شکل می‌گیرند، مطالعات میان‌مایه (middle level research) در نظر می‌گیرد و مطالعات مبنی بر فناوری‌های تصویری جدید را عمیق-تر و ملزم به بازاندیشی مطالعات سینمایی می‌داند. او با تکیه بر مطالعات محققان معاصر معتقد است که رسانه های تصویری تکامل پیدا می‌کنند، با هم ترکیب می‌شوند و در سراسر جهان گسترده می‌شوند. این رویکرد یادآور دیدگاه پیر بوردیو[۲۱] جامعه شناس است که کنش عکاسی را "عادی ترین اتفاق ممکن " می داند او معتقد است از نظر برخی، عکاسی وسیلهٔ حفظ زمان حال و بازتولید است، از آن جهت آن را هنر میان مایه می داند (بوردیو،۱۳۹۴:۵۲). دومینیک مک آیورلوپس[۲۲] در فصل از کنجکاوی تا سرگشتگی کتاب چهار هنر عکاسی اشاره می کند که عکاسی از آن جهت قابل توجه منتقدان و نظریه پردازان است که از یک سو ابزاری بیان گر واقعیت است و از سوی دیگر ابزار بیان هنری. او اشاره می‌کند که دوربین هم می‌تواند شاهدی بدون اغماض باشد و هم ابزاری بیانگر (لوپس ،۱۳۹۵؛۲۴). بنابراین در سینما آن سینمایی که طبق قواعد کلاسیک شکل گرفته و برای همه لایه های اجتماع قابل درک است و در عکاسی آن نوع از عکاسی که برای همه قابل دسترس و استفاده است، کنار گذاشته می‌شوند. اگرچه در واکاوی‌های عمیق‌تر نتایج بدست آمده قابل تعمیم به همه سطوح این دو هنر است.

دادلی اندرو در کتاب آنچه سینما هست؟ (۲۰۱۰) نگرانی عمیق خود را نسبت به تغییرات ناشی از تغییر آنالوگ به دیجیتال و از دست رفتن ویژگی های منحصر به فرد فیلم ابراز می کند. او فیلم را دیگر نه یک رسانه مدرن بلکه خود مدرنیته و کاملاً تاریخی می‌داند (Spicer ،2:2015). دلوز در دو اثر شاخص خود سینما ۱ و سینما ۲ تأثیر بسزایی در زمینهٔ نظریات سینمایی داشت. بر خلاف دو نظریه غالب تا قبل از ۱۹۸۰ در مطالعات سینمایی، یعنی رویکرد رئالیستی و پدیدارشناختی (رویکرد پدیدارشناسانهٔ ادراک سوبژکتیو را الگوی ارجاع می داند) مبتنی بر نظریات آندره بازن و رویکرد زبان شناختی (رویکرد زبان‌شناختی تصاویر را با بیان، یکسان می‌داند) و رویکرد روانشناسانهٔ کریستین متز[۲۳]، دلوز، جوهرهٔ سینما را بیرون می‌کشد و روشن می‌کند که سینما در چه حالت منحصر به فردی می‌تواند به خود تصاویر بیندیشد.او در تصویر – حرکت ارتباط مونتاژ و نما و ارتباط سینما با روایت را بررسی می‌کند و در تصویر-زمان جهش سینمای پس از جنگ و گسست میان سینمای کلاسیک و مدرن را جستجو می کند. (تی کریبل ۱۳۹۵:۲۰)،دلوز در تصویرـ حرکت‌ها بدلیل برابری حرکت و نور، تصاویر را همان ادراک می داند بدون آنکه برای ادراک، منتظر نگاه انسانی بماند و البته ادراک را به شرطی آگاهانه می داند که تنها جنبهٔ سودمند چیزها را نگه دارد، او ادراک آگاهانه را نیز در کنش می‌داند او فیلم های بزرگ سینمای کلاسیک (هم امریکا و هم شوروی و اروپا) را ساختار یافته در

پیوند ادراک و کنش می داند و جایی که این پیوند از بین می‌رود و ادراک با تصاویر حاصل از زمان و اندیشه پیوند می‌خورد، گسست میان سینمای کلاسیک و سینمای مدرن بوسیلهٔ سینمای نئوریالیسم ایتالیا و موج نو فرانسه شکل می‌گیرد. این‌ها نکاتی هستند که دلوز با استفاده از آن‌ها دیدگاه برگسون[۲۴] را به سینما پیوند می‌دهد .از نظر برگسون وسیلهٔ سینما پس از این گسست، دیگر دیدن برای عمل کردن نیست بلکه دیدن برای دیدن است (موراتی،۱۳۹۵ :۲۰-۱۸). زمان و حرکت دو ویژگی تمایزآفرین میان سینما و عکاسی هستند اما استفاده از همین دو ویژگی در عکاسی معاصر آن را به گونه‌ای شکل داده که تصویری کاملاً متفاوت از عکاسی رقم خورده است. در ادامه و با بررسی مفصل‌تر این دو مقوله، چگونگی تأثیرگذاری سینما بر عکاسی دربازهٔ زمانی مورد نظر روشن‌تر می-شود .

تصویر- زمان

نقش زمان در آثار عکاسی و سینمایی می‌تواند شاخصهٔ ایجاد تفاوت باشد. در عکاسی، برشی از زمان ثبت می شود. در سینما اگرچه اساس بر ثبت همان برش‌های ثابت شده از زمان است اما « خود زمان چه شخصی باشد و چه تاریخی، تنها به عنوان قابی اهمیت پیدا می‌کند که در بستر آن کنش‌ها آشکار می‌شوند. تعریف زمان، تحت عنوانمقدار حرکت؛ به ارسطو باز می گردد، اما اگر دلوز مکرراً آن را یادآوری می‌کند، به این دلیل است که این تعریف در مورد برداشت‌های اخیر از سوبژکتیویته و تاریخ به عنوان مفاهیمی که حول اولویت کنش سامان یافته‌اند نیز، به‌کار می‌رود. همان طور که برگسون می‌گوید، چنین اولویتی جهان را دورانی کرده و محوری سازمان‌دهنده به آن می‌بخشد و در این جریان، کنش فضا و زمان را شکل می‌دهد. زمان فرم توالی خطی گذشته، حال و آیندهٔ کنش را به خود می‌گیرد «زمان حرکت های سوژه کنش‌گر را اندازه می گیرد»(دلوز ،۱۴۰۰؛۱۱). ادعای دلوز که سینمای مدرن، زمان را از تابعیت حرکت آزاد می‌سازد، نمی‌خواهد بگوید حرکت‌ها در زمانی ثابت منجمد شده‌اند؛ یا فیلم‌ها «کند»و کم تحرک می‌شوند (حتی اگر بعضی فیلم‌ها اینگونه باشند). بلکه می‌خواهد بگوید حرکت‌ها و کنش‌ها دیگر زمان و مکان را شکل نمی‌دهند، بلکه خود در زمان و مکان روی می‌دهند، که حرفی به کل متفاوت است. سیر و سرنوشت جهان دیگر با کنش‌های ممکن ما توصیف نمی‌شود یا بر مدار آنها نمی‌چرخد «کنش ها همراه با عواطف ، ادراک‌ها و اندیشه‌ها روی می دهند و به یکدیگر پاسخ داده و به هم واکنش نشان می‌دهند، یا از این کار عاجزند. از نظر دلوز به تفکر بیشتری نیاز داریم تا «اشکال جدیدی از حیات» را خلق کنیم و در نخستین گام باید قدرت اندیشه را تصدیق کنیم» (همان). دلوز در کتاب سینما ۲، منطبق بر انقلاب کپرنیکی کانت در فلسفه است. تا قبل از کانت، زمان با وقایعی که درون آن رخ می‌دادند، تعریف می شد و اندازه حرکت تلقی می شد، اما از نگاه دلوز کانت زمان را مستقل در نظر می‌گیرد و آنرا مطلق می‌داند بنابراین حرکت، نمی‌تواند تابع زمان باشد. دلوز معتقد است پس از جنگ جهانی دوم واژگونی مشابهی به واسطه از بین رفتن ارزش‌ها در نتیجهٔ شیوه‌های جنگی در سینما رخ داد که «موتور حسی حرکت تصویر» را متزلزل کرد، به شکلی که دیگر، حرکت طبیعی از چیزی به چیز دیگر به شیوه معمول، ممکن نبود . پیوندهای طبیعی، تأثیرگذاری خود را از دست دادند و الگوهای پیشین روایت تصویر- حرکت، دیگر کاربرد نداشتند. او معتقد است پس از این تغییرات، زمان یا «تصویر -زمان» در سینما آشکار می‌شود. از نظر او تماشاگران سینما پس از آن دیگر شکل غیر مستقیم زمان ثبت شده را نمی‌دیدند بلکه شاهد حرکت زمان در سینما بودند. به عبارت دیگر تصاویر، صحنه‌ها و شخصیت‌ها به گونه‌ای دیده می‌شوند که گویی زمان بر آنها عارض شده است و تنها عنصری که ذاتاً متعلق به سینما تلقی می‌شود زمان است. این تعاریف از زمان در سینمای مدرن و در آثار فیلم سازانی مانند گدار، برسون و... دیده می شوند (اسلامی،۱۳۹۲: ۱۷). با این توضیح اگرچه به نظر می-آید حرکت از روشن‌ترین شاخصه‌های سینما و سکون برجسته‌ترین ویژگی عکس باشد اما با مقایسه چند اثر به عنوان نمونه، دستیابی به دلایل تاثیر سینما بر عکاسی نزدیک‌تر می‌شود.

در خصوص زمان در عکاسی پیش از همه، هنری کارتیه برسون، دیدگاه‌ها و عکس‌هایش قابل توجه هستند. کارتیه برسون، عکاس را به بازیکن تنیس

تشبیه می‌کند که باید در بهترین زمان و بهترین مکان ضربه بزند. این توصیف همان مثالی است که دکارت استفاده کرده است. خود برسون زمانی که عکس‌هایش حکایت نمی‌کنند پیرو دکارت[۲۵] است. حکایت در عکس‌های او مبتنی بر زمان است، او همه چیز از جمله عکس را واجد ساختار می‌داند. در ساختاری که او مد نظر دارد «نباید واقعیت ها را گرد هم آورد زیرا که واقعیت به خودی خود جذابیتی ندارد. مهم انتخاب از بین آنها و به چنگ آوردن ژرفای واقعیت حقیقی است بنابراین عکاسی کشف واقعیت حقیقی به واسطه ساختار است. عکاسی یعنی باز شناختن واقعیت در لحظه و کسری از ثانیه و سازمان‌دهی دقیق فرم‌های بصری ای که این واقعیت را بیان و بدان دلالت می کنند. دیدگاه های برسون از ۱۹۵۰م تا ۱۹۸۰ تاثیر بسزایی بر عکاسی داشت، اما توجه به اهمیت زمان در عکاسی پس از این سال‌ها همچنان بر تأثیرگذاری نظریهٔ لحظه قطعی او صحه می‌گذارد» (سولاژ،:۴۷-۵۴).

برای بررسی انواع و اشکال گوناگون ثبت زمان در عکاسی معاصر چند نمونه بررسی می شود.

تصویر۱، بخشی از مجموعهٔ "چیزها عجیب هستند " ،اثر دون مایکلز(url4).

یافته‌ها

توضیحاتی که در پی می‌آیند به لحاظ تکنیکی اولین اصول و آموزه‌های عکاسی هستند اما معمولاً بدون در نظر گرفتن ساختار مفاهیم، آموزش داده می‌شوند. اولین شکل ثبت زمان در عکس‌ها زمانی است که حرکت سوژه‌ای متحرک نشان داده شود. در این صورت با انتخاب سرعت شاتری پایین کشیدگی و حرکت ثبت می‌شود. یعنی تلاش برای محدود کردن و شکل دادن به زمان در یک قاب ثابت. استفاده از این تکنیک در عکاسی بسیار رایج است اما در سینما که مبتنی بر تحرک و حرکت قاب‌هاست چنین تصاویری کمتر دیده می‌شوند مگر زمان‌هایی که توهمی تصویر می‌شود و یا قرار است تصاویری خیال‌گونه شکل بگیرند. دومین حالت زمانی است که سوژه متحرک است و عکس با سرعتی بالا گرفته می شود. این زمانی است که سوژهٔ متحرک در عکس، ثابت می‌شود و تنها با شکل عناصر تصویر، می‌توان پی به متحرک بودن سوژه برد. در سینمای معاصر، تصاویر این چنینی را زیاد می‌شود دید، اگرچه ماهیت سینما متحرک است اما چنین سکون‌هایی به دلایل مختلف در فیلم‌ها دیده می‌شوند. ازجمله: فضاسازی مبتنی بر روایت مانند فیلم "بدترین انسان دنیا"[۲۶].و یا شکل دادن ساختاری جدید مانند فیلم تصادف که در آن سکون در فضای واقعی واقعیتی جدید را رقم می‌زند. در این فیلم، سکون یک‌باره فضا و حرکت فقط یک کاراکتر علاوه بر سوررئال کردن فضا، روایت را نیز دگرگون می کند،در این فیلم، فضا دوباره به حالت عادی بر نمی‌گردد بلکه این فضای جدید است که داستان را شکل می‌دهد و جلو می‌برد. اتفاقاً این جا درست جایی است که می-توان به توصیفی پساساختارگرایانه دست زد. با این دیدگاه در چنین اثری شاهد روایتی هایبریدی یا چندگانه هستیم، ساختار به یکباره بهم می‌ریزد و ساختار جدیدی شکل می‌گیرد که کاملاً متفاوت از ساختار ابتدایی است، اما این تغییر شکل دهنده و تکمیل کنندهٔ فضاسازی و مفهوم اثر است. انگار در زمان خواندن رمانی به یک زبان، ناگهان با جملاتی به زبانی دیگر مواجه شویم اما این تغییر در درون همان ساختار اصلی رخ می دهد. سومین حالت ثبت زمان در عکاسی، زمانی است که به کمک (قاب)گویی دوربین را حرکت داده‌ایم. در این شکل از عکاسی در اولین قاب، اجزاء تصویر دیده می‌شود، در قاب بعدی گویی دوربین کمی عقب کشیده و جزئیات جدیدی از تصویر نمایان می‌شوند و باز در قاب‌های بعدی و بعدی جزئیات

جدید و جدیدتر، درحالی‌که اجزاء قبلی هم هنوز در کادر هستند. مانند اثر "چیزها عجیب هستند "دون مایکلز[۲۷]. دون مایکلز عکاسی بود که با فاصله گرفتن از دید ساده، نظریه واقعی بودن عکاسی را زیر سوال برد.(لنگفورد،۱۹۲) با دیدن آثاری از این دست، ترک بک یا زوم بک در سینما در ذهن تداعی می‌شود .

زمان در روایت و مجموعه سازی

درعکس‌هایی‌که به شکل مجموعه ارائه می‌شوند، چند قاب مجزا از هم وجود دارد که در هر کدام اتفاقی رخ می دهد اما توالی قاب‌ها روایت را شکل می دهد. اگرچه که ممکن است اجزا را در قاب نبینیم اما توالی عناصر در قاب‌ها روایت و برشی از زمان را که اتفاق در آن شکل گرفته رقم می زند. اتفاقی مانند کمیک استریپ‌ها با این تفاوت که نوشته ای در کار نیست و معمولا کادر، زاویه، نور و فاصله کانونی ثابت هستند. مانند مشهور ترین اثر دون مایکلز بنام پدربزرگ به بهشت می رود. با جستجو در آثار متأخرتر عکاسی،آثاری به چشم می‌خورند که تأثیر سینما در آنها مشهود است اما زمان به تنهایی شاخصهٔ اصلی این تأثیر محسوب نمی‌شود به عنوان مثال در مواجهه با عکس‌های مکتب دوسلدورف[۲۸] خصوصاً عکس‌های خود هیلا و برد بکر، مجموعهٔ عکس‌هایی دیده می-شوند که در آن‌ها قاب‌ها به شکلی موزائیک گونه کنار هم قرار گرفته‌اند و در هر قاب سوژه‌ای مستقل قرار گرفته است. فارغ از موضوع کلی که در آثار بکرها به ساختمان‌ها، بناهای معماری و فضاهای متروک می-پردازد، چیدمان قاب‌ها علیرغم توالی، توقف زمان و سکون را در خود جا داده‌اند. این درک از سکون درحالی اتفاق می‌افتد که چشم از یک قاب به قاب دیگر در حرکت است و این سکون و توقف زمان در مجموعه اتفاق می افتد نه در قابی ثابت (خوانساری،:۶۵). با نزدیک شدن به سال‌های پایانی قرن بیستم انواع دیگری از مجموعه‌سازی شکل گرفت که هر چه بیشتر متأثر از سینما بود. مجموعه‌ای بسیار متنوع که با عنوان عکاسی صحنه‌آرایی شده شناخته می‌شود. در این نوع از عکاسی، همهٔ عناصر به شکل واضح و مشخص چیدمان می شوند. در عکاسی صحنه-آرایی شده بازیگران، لباس‌ها، کنش، وسایل صحنه همه مانند پلانی از یک سکانس سینمایی، میزانسنی مشخص دارند. از مهمترین این آثار می‌شود به آثار سیندی شرمن اشاره کرد، سیندی شرمن مشخصاً خود را گریم می‌کند و صحنه‌هایی از سکانس‌های مهم سینمایی را بازسازی می‌کند.(مقیم نژاد،۳) او برای کادربندی برش‌هایی را انتخاب می‌کند که در ذهن بیننده، هرچه بیشتر تداعی کنندهٔ برشی از یک فیلم باشد.

تصویر ، از مجموعهٔ "برش های فیلم بدون عنوان "، اثر سیندی شرمن(url3).

تصویر۳، از مجموعهٔ "سینما ها"، اثر هیروشی سوگیموتو(url1).

از دیگر آثار عکاسی صحنه‌آرایی شده می‌توان به آثار میترا تبریزیان[۲۹] اشاره کرد. در آثار او همهٔ اجزاء از جزئیات صحنه گرفته تا نور و کنش بازیگران مانند پلانی از فیلم چیده شده است. مواجهه با زمان در اشکال متأخرتر عکاسی معاصر، نمودهای متفاوتی پیدا می‌کند. هیروشی سوگیموتو عکاسی است که تلاش می‌کند زمان، بازتاب زمان و بازنمایی گذر زمان را ثبت کند. او در عکاسی از فضای سالن‌های سینما یک فیلم در حال پخش را به طور کامل در یک فریم ثبت می

کند. هزاران فریم در یک فریم ثبت می شوند. نتیجه، تصویری است از یک پرده سفید و نورانی که در مرکز سالن سینما قرار دارد.

از دیگر عکس‌هایی که شیوهٔ ثبت زمان و حرکت در آن‌ها، پلان‌های سینمایی را به خاطر می‌آورد، مجموعه عکس‌های دنیس دارزاک است. او در مجموعهٔ "سقوط" عکس‌هایش، آدم‌ها را به شکل معلق در فضا، ثبت کرده است. مجموعه‌های متنوع دنیس دارزاک که بیشتر به خاطر تصاویرش در غالب اکسپرسیونیسم شاعرانه شناخته می شود، بدن‌ها را در حال حرکت به تصویر می‌کشند، همهٔ آثار او دغدغه‌های مشترکی در غالب دوگانگی و ناسازگاری دارند. تقابل‌هایی مانند: طبیعت و فرهنگ، انسان در دنیای دیجیتال، خلقت در مقابل مصرف. او در مجموعهٔ "پرواز و سقوط"، انسان‌ها را در حالت‌های غیرمعمول ثبت کرده است، تصاویری که بازتاب اضطراب نسلی است که در چهار راه‌های سیاسی-اجتماعی زمان گرفتار شده است.

تصویر ۴، "از مجموعه سقوط"، اثر دنیس دارزاک(url2).

نتیجه‌گیری

در جریانِ یافتن دلایل تأثیرگذاری سینما بر عکاسی در بازهٔ زمانی ۱۹۸۰م تا ۲۰۲۰م به نظر می‌رسد که جریان‌های فکری گوناگون، شکل دهندهٔ آثار هنری و تکنولوژی‌ها تغییر دهندهٔ آن‌ها هستند. علاوه بر آن، در دنیای هنرهای تصویری، رسانه (مدیوم)های گوناگون بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، اشکال جدیدی خلق می‌کنند و در عرصهٔ هنر گسترش پیدا می کنند. در این بین عکاسی که به واسطه ماهیت و شاخه های گوناگون، هم در دنیای هنر و هم در دنیای علم مورد استفاده قرار می‌گیرد، با تعاریف و نظریات هنرهای گوناگون مواجه است. ادبیات بر صراحت بیان و واقع گرایی تصاویر عکاسی تکیه می‌کند، نقاشی بر شکل توصیفی و حقیقی بودن، مجسمه سازی بر موضوع حجم و سطح تصاویر تخت عکاسی تأکید می‌کند، تئاتر بر قابلیت داستانی عکس‌ها تأکید دارد و از منظر سینما مبحث زمان و قاب‌گیری تصویر اهمیت بیشتری پیدا می کند (کمپنی،۱۳۹۵:۲۶). از سوی دیگر پس از طرح نظریات جدید و در صدر آنها استدلالهای والتر بنیامین در یکی از مهمترین نوشتارهایش یعنی "اثر هنری در عصر بازتولید تکنیکی" ، عکاسی از ابزار بیان واقعیت آرام آرام به ابزاری برای بیان هنری تبدیل می‌شود. استدلال‌های او می‌توانند از نخستین اندیشه-هایی باشند که استناد به آنها می‌تواند پاسخی برای چرخش جهت تأثیر از سینما به سمت عکاسی در عصر حاضر باشد. در ادامهٔ مطالعه از زاویه ای دیگر به نظر می‌رسد که حرکت و زمان دو ویژگی متمایز کنندهٔ سینما و عکاسی هستند درحالی‌که با توجه به نظریات متأخرتر مانند نظریات دلوز، حرکت‌ها و کنش‌ها دیگر، زمان و مکان را شکل نمی دهند و زمان دیگر، اندازه حرکت تلقی نمی شود. دلوز زمان را مستقل درنظر می‌گیرد و آنرا مطلق می‌داند بنابراین حرکت نمی تواند تابع زمان باشد. او معتقد است در سینما زمان بر صحنه‌ها و شخصیت‌ها عارض می‌شود. بنایراین ثبت حرکت طبیعی تأثیرگذاری خود را از دست می‌دهد. سینمای مدرن متأثر از این نظریات به سمتی رفت که دیگر زمان در آن تنها به عنوان زمان ثبت شده دیده نمی شد. اگر چه زمان تنها عنصری است که متعلق به سینما تلقی می شود اما عکاسی دوره مورد بحث نیز به سمتی رفته که گویی زمان بر آن عارض شده است. این تلقی به شکل سکون،یعنی توقف زمان، در این عکس ها دیده می شود.

آثاری که از آنها به عنوان مثال برای بازنمود زمان و حرکت در عکاسی یاد شد، همه نمونه‌هایی از این تعامل میان عکاسی و سینما هستند. در مقابلِ مثالِ زمان در عکس می‌توانبه مواجهه عکس‌گونه با زمان در فیلم نیز اشاره کرد.به عنوان مثال اندی وارهول، ساختمان امپیر را در بیشتر از هشت ساعت و در چند تصویر ثابت ارایه می‌کند (همان).

فارغ از بحث زمان، از دیگر شاخصه‌هایی که بواسطه سینما، درعکاسی شکل گرفته قاب‌بندی است. بهترین

مثال برای قاب بندی متأثر از سینما مجموعه عکس-های هیلا و برد بکر[30] از مکتب دوسلدورف است. مجموعه‌ای از فریم‌های مستقل که چیدمانشان در کنار هم پلانی از یک فیلم را تداعی می‌کند. اگر داستان-گویی و روایت را ویژگی مشترک سینما و تئاتر بدانیم، مجموعه عکس‌های مختلف با انواع روایت‌ها را می‌توان متأثر از سینما دانست. با در نظر گرفتن این قواعد کلی و متأثر از دیدگاه‌های دادلی اندرو «نقش فناوری های جدید در خلق آثار سینمایی و عکاسی»را نیز می‌توان عنوانی متفاوت در نظر گرفت که از زاویه ای دیگر در دل خود پاسخی برای چرایی تأثیر سینما بر عکاسی را نهفته دارد. اما تأیید آن علاوه بر تحلیل کیفی به پژوهشی کمی نیز نیاز دارد که طی آن جامعه آماری شامل نخبگان این دو هنر از همه سطوح و ژانرها در نظر گرفته می‌شود و نظر آن‌ها در مورد این گزینه سنجیده می شود. این پژوهش و نتایج حاصل آن مبحثی جداگانه و مستقل است که باید در فرصتی دیگر مطرح شود.

پی‌نوشت

1 John Ford
2 Edvard Certes
3 Stanly Kubrick
4 Nuri Bilge Ceylan
5 Abbas Kiarostami
6 Cindy Sherman
7 Hiroshi Sugimoto
8 Denis Darzacq
9 Photography and Cinema
10 David Campany
[11] سکون در عکاسی و سینما
12 Gilles Deleuze
13 Andrew Spicer
14 Amy Ione
15 JOACHIM Trier
16 Janatan Glazer
17 David Bordwell
18 Henri Cartier Bresson
19 Dudley Andrew
20 Walter Benjamin
21 Pierre Bourdieu
22 Dominic Lopes
23 Cristian Metz
24 Henri Bergson
25 Rene Descartes
26 The worst person in the world
27 Duane Michals
28 Dusseldorf school of Photography
29 Mitra Tabrizian
30 Bernd Becher, Hila Becher

منابع

اسلامی، زینب، (۱۳۹۲)، رساله دکتری با عنوان«***نظریه دلوز درباره سینما: تحلیل حرکت و زمان***». دانشکده ادبیات و علوم انسانی .دانشگاه تهران.

بوردیو،پی یر(۱۳۹۴)، ***عکاسی :هنر میان مایه***،ترجمه کیهان ولی نژاد،نشر پیام امروز.

تی.کریبل، سابین(۱۳۹۵)، تاریخ مختصری از نظریه های عکاسی ، ترجمه حسن خوبدل،***مجله اطلاعات حکمت و معرفت*** ،سال ۱۱ شماره ۲.

خوانساری، صالحه(۱۳۹۷)، ***مکتب عکاسی دوسلدورف***،نشر پرگار چاپ دوم ..کمپنی ،دیوید(۱۳۹۲) عکاسی و سینما ،ترجمه محسن بایرام نژاد ،نشرمرکز، چاپ اول.

دلوز، ژیل و دیگران(۱۳۹۳)، مجموعه مقالات نظریه فیلم،ترجمه مازیاراسلامی و دیگران ، ***فصل نامه ارغنون*** شماره ۲۳ نشر سازمان چاپ و انتشارات، چاپ اول.

رهبرنیا، زهرا، مصدری، فاطمه (۱۳۹۴)، تاثیر رسانه های نوین بر تعاملی شدن هنرجدید با رویکردی به نظریه هنر در عصر بازتولید مکانیکی، ***مجله جهانی رسانه***، شماره ۲۰.

سولاژ، فرانسوا(۱۴۰۱)، ***زیباشناسی عکاسی*** ، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی ،تهران،نشر چشمه.

علی رضایی، احسان، سجودی، فرزان، مرادخانی، علی(۱۳۹۹)، "مطالعه تطبیقی نظریه واقع گرایی فیلم با حاد واقعیت ژان بودریار، ***مجله هنرهای زیبا" هنرهای نمایشی و موسیقی***"دوره ۲۵ شماره ۴.

لنگفورد، مایکل(۱۳۹۹)، ***داستان عکاسی***، ترجمه رضا نبوی، نشر افکار، چاپ چهارم.

لوپس، دومینیک مک آیور(۱۳۹۵)، ***چهار هنر عکاسی***، مترجم حامد زمانی گندمانی،تهران،کتاب پرگار، چاپ اول.

مقیم نژاد، مهدی (۱۳۹۷)، ***عکاسی و نظریه***، نشر سوره مهر، چاپ اول.

مقیم نژاد، مهدی(۱۳۸۸)، درآمدی برهنرهای چند رسانه ای :درآمدی بر بحث روایت در عکاسی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۸۸.

موراتی، پایولا (۱۳۹۵) ژیل دلوز ***سینما و فلسفه***،ترجمه فایزه جعفریان و مهرداد پارسا ،تهران انتشارات شوند .چاپ اول. مورتون، جان (۱۳۹۳)، ژیل دلوز و عکاسی، ترجمه میترا سرحدی، ***اطلاعات حکمت و معرفت***، سال نهم، شماره ۱.

والری، پل (۱۴۰۱) ***والتر بنیامین درباره عکاسی***، ترجمه آیدین رحیمی پورآزاد، تهران: نشر حرفه هنرمند.

References

Alirezaei,E.Moradkhani ,A.Sojoodi ,F1(2021).*A Comparative Study of Theory of Film Realism and Jean Baurdrillard Hyperreality* (Honarhaye Ziba)Jornal of Fine Arts:Performing Artsand Music, (۴) , ۲۳-۱۷,(Text in Persian).

Andrew. Spider, Film and visual culture. (2011). ***The Handbook of Visual Culture***, ed. Heywood and sandy well. **Bloomsbury Publishing.London.**

Beckman. Karen, Ma. Jean. (2005). ***Still moving: Between Cinema and Photography***,.Duke University Press.USA

Bourdieu,Pierre (1990),Photography A Middle – Brow Art.Translated by: Keyvan Valinejad (3 ed),Payame emrooz Publication . (Text in Persian).

Campany ,David, (2008), ***Photography And Cinema***. Translated by:Mohsen Bayramnejad(1st ed),Markaz Publication, (Text in Persian).

Ione Amy. ***Art in an age of science and technology***.(2000).The San Francisco International Art Exposition.

Khansari,Saleheh,(2016), ***Dusseldorf School Of Photography***,(2nd ed), Pargar Publication,(Text in Persian).

Langford ,Michael John, (1980), ***Story Of Photography***. Translated by: Reza Nabavy(4th ed),Tehran:Afkar Publication,(Text in Persian).

Lopes,Dominic,(2016), ***Four arts of photography : an essay in philosophy***. Translated by: Hamed Zamani Gndomani(1st ed),Pargar Publication,(Text in Persian).

Marrati ,Paola, ,(2016), ***Gilles Deleuze*** *: cinema and philosophy*, Translated by:Faezeh Jafarian,Mehrdad Parsa (1st ed).Shavand Publication,(Text in Persian).

Moghimnejad, Mehdi,(2014), ***Photography and Theory***,(1sted),Soreh Mehr Pablication, ,(Text in Persian).

Moghimnejad ,M.(2009)***Multimedia arts: an introduction to the discussion of narrative in photography*** .Jornal of Art(faslnameh honar),88(3),247-269, (Text in Persian).

Morton ,John,(2014),***Gill Deleuz And Photography*** . Translated by: Mitra Sarhaddi, Ettealat Hekmat va Marefat,9(1)32-38

Rahbarnia ,Z.Masdari,F.(2015) ***The Impact of New Media on Interactivity of ModernArt : Using the Theory of Art in the Age of Mechanical Reproduction***. The Global of Communication Scholars(majale jahanie rasaneh),10(2),221-235, (Text in Persian).

Sontag, Susan, (1977), ***On Photography***. Translated by: Majid Akhgar,(4th ed) ,Bidgol Publication,(Text in Persian).

Soulages, François,(2005),***Esthétique de la photographie : la perte et le reste*** , Translated by:MohammadReza Abolghasemi(2nd ed).cheshmeh Publication,(Text in Persian).

Tcible,S, ***A Short History of Phptography Theories*** .Ettelaat,e hekmatomarefat ,11(1),19 -25,(Text in Persian).

Valery, Paul, (2015),***On photography***, Translated by:Aidin Rahimi Pourazad(1st ed).Herfeh Nevisandeh Publication,(Text in Persian).

Ward,Glen,(2017),***Postmodernism***.Translatedby:Ali Morshedizad(6thed) ,Ghasidehsara.

URLs

Url1: https://www.akkasee.com/article/٨٤٦٦١/١٣٩٨/%D%٨٧%٩DB٨%C%D%٨B%١D%٨٨%٩D%٨B%٤DB٣

Url2: https://www.akkasee.com/article/١٠٤٨٥٤/١٣٩٩/%D%٨AA%D

Url3: https://www.phototraces.com/creative-photography/famous-contemporary-photographers/

Url4: www.seemorgh.com/culture

سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۱۶۰-۱۴۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

سیر تحول فرمی و کارکردی تذهیب در سه قرآن منسوب به ابن بواب، یاقوت مستعصمی و شیوه یاقوت[1]

صمد نجارپور جباری [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۹
تاریخ تصویب: ۱۴۰۱/۰۴/۰۶

چکیده

با ظهور دین اسلام، قرآن در میان مسلمان نفوذ یافت و در پی رواج کتابت و نگارش قرآن، تذهیب در کنار خطاطی قرارگرفت. در مکاتب هنری ایران، تذهیب‌های قرآنی بیشتر در صفحات آغازین، افتتاحیه، سر سوره‌ها، نشان‌آیات، نشان‌خُمس و عُشر دیده‌می‌شود. تذهیب‌های قرآنی در دوره‌های مختلف تغییرات ظاهری و فرمی داشته‌اند. این پژوهش به تغییرات ظاهری و فرمی تذهیب‌های قرآنی در سه قرآن منسوب به ابن‌بواب و قرآن یاقوت مستعصمی و شیوهٔ یاقوتی می‌پردازد و به این سوال پاسخ می‌دهد که روند تحول ظاهری و فرمی تذهیب و نشان‌ها در این سه قرآن به چه صورت است؟ در این تحقیق از روش پژوهش توصیفی-تطبیقی استفاده شده‌است. نتایج حاصل نشان می‌دهد تذهیب‌های قرآنی در صفحات آغازین، افتتاحیه و نشان‌ها در قرآن‌های دوره سلجوقی، ایلخانی و تیموری همواره در حال تغییر و تحول بوده است. در قرآن ابن‌بواب صفحات افتتاحیه در داخل جدول نشان داده شده، تمامی سرسوره‌ها دارای نشان سرسوره با اسلیمی طوماری و تنوع زیاد است. صفحات داخلی فاقد جدول‌کشی بوده درحالی‌که در قرآن یاقوت تذهیب صفحات آغازین با نقوش هندسی منظم اجرا شده و در صفحات افتتاحیه، نقش‌مایه‌های ختایی به‌کار رفته‌است. در رنگ‌آمیزی زمینه تذهیب صفحات افتتاحیه و آغازین طلایی، مشکی و لاجورد دیده‌می شود. در قرآن تیموری به شیوه یاقوتی تذهیب صفحات آغازین و افتتاحیه از نقوش هندسی بوده و در صفحات افتتاحیه و آغازین از رنگ آبی‌لاجوردی استفاده شده‌است. روند تحولی تذهیب‌های قرآنی در این سه دوره اکثراً در رنگ، فرم و نقش ظاهر می شود و به مرور، رنگ‌های سرد، فرم‌های منسجم و متقارن و نقش‌مایه‌های ظریف و دقیق در تذهیب‌ها نمایان می‌گردد.

کلید واژه ها: تذهیب های قرآنی، دوره سلجوقی، دوره ایلخانی، دوره تیموری، ابن بواب، یاقوت مستعصمی

1. DOI: 10.22051/jjh.2023.44067.1996
۲. استادیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان ، ایران. s.najarpoor@aui.ac.ir

مقدمه

بر پایه کاوش‌ها، آثار و زبان‌نوشته‌های به دست آمده از دوره‌های کهن، پیروان مانی، نسطوریان و پس‌از آن مسلمانان در مراحل تدوین و آماده‌سازی کتاب‌های دینی، تکنیک‌ها و فنون مختلف را گرد آوردند. این فنون در میان پیروان ادیان، پابه‌پای گسترش دین و استقبال به خواندن کتاب مقدس، ارج یافت و روبه گسترش نهاد (کشمیری، ۱۳۹۸: ۵). از آنجا که قرآن حامل پیام‌های خداوند است که توسط حضرت محمد(ص)، به مردم ابلاغ شده‌است، حرمت زبان و کلام آن به همان اندازه محتوای آن رعایت می‌شد (پوپ و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۵۱ـ۱۵۰). حرمت و تقدس قرآن، اقوام گوناگون جهان اسلام از جمله ایرانیان را که دارای هنری والا و در سطح ارزنده‌ای بودند، الهام بخشید تا ذوق و قریحه خویش را در آراستن و تزئین آن به‌کار گیرند (پوپ، ۱۳۷۷: ۲۱۹). پیروان آیین‌ها علاوه بر اینکه نگاشته‌های آیینی را برای گرامیداشت سخن می‌آراستند از مصالح و ابزاری استفاده می‌کردند که ارجی همسنگ با اثر را بازتاب دهد. کاربرد طلا در آرایه‌بندی کتب مقدس، همواره جایگاهی ویژه داشت. از یک طرف ارزشمندی و کمیاب بودن آن، شایستگی هم‌نشینی با سخن قدسی را عطا می‌کرد و از طرفی دیگر درخشش آن استعاره‌ای از نور بود. ازاین‌رو به‌کار بردن طلا در هنرهای ایرانی، زرنگاری و در هنرهای اسلامی، تذهیب نام‌گذاری شد (کشمیری، ۱۳۹۸: ۶). قرآن‌های کتابت شده از آغاز تا دوره خلافت حضرت علی(ع) فاقد هرگونه تزئین و تذهیب بودند. حضرت علی(ع) نخستین کسی بود که تذهیب را در کتابت قرآن به‌کار برد. «بنا به روایت مشهوری که دوست‌محمد ثبت کرده‌است، کسی‌که نخستین بار به تذهیب قرآن پرداخت حضرت علی(ع) داماد پیامبر(ص)بود» (پوپ و همکاران، ۱۳۸۷: ۲۲۳۳). بعد از گسترش اسلام از شبه جزیره عرب به سایر نقاط، برای خوانش و تلاوت صحیح قرآن توسط غیر عرب‌زبان‌ها، علاوه بر اِعراب، برخی تزئینات و نشان‌ها به قرآن اضافه شد. این تزئینات ریشه در هنر ساسانی داشته و صرفاً جنبه کاربردی آن مدنظر بوده‌است. «در قرون اولیه اسلامی در ایران کتاب‌آرایی، به‌خصوص نسخه‌های مقدس، مانند قرآن‌کریم، تذهیب بسیار ساده‌ای داشت» (مجرد تاکستانی، ۱۳۹۵: ۱۱). نخستین تزئینات جهت جداسازی سوره‌ها از یکدیگر و نشان‌هایی به منظور جداسازی آیات آغاز شد و سپس تزئیناتی برای جداسازی دیگر تقسیمات قرآنی چون علائم پنج‌آیه (خُمس)، ده‌آیه (عُشر) و آیه سجده‌دار به‌کار گرفته‌شد (خدام‌محمدی و مرآثی، ۱۳۹۴: ۶). ابن‌بواب و یاقوت-مستعصمی دو کاتب بزرگ و تاثیرگذار در هنر کتابت جهان اسلام و ایران هستند که حتی شیوه کتابت یاقوت بعد از فوت ایشان تا سالیان سال ادامه پیدا کرد. هنرمندان مسلمان برای تلاوت صحیح قرآن و نگارش آن علاوه ابداع اِعراب، نشان‌هایی در داخل متن و حاشیه صفحات ایجاد کردند که باعث می‌شد تا قرآن راحت‌تر و بهتر تلاوت و درک شود. از جمله نشان‌های فصل‌آیات، نشان‌های خُمس، عُشر و جزء می‌توان نام برد. صفحات افتتاحیه به‌عنوان دروازه ورود به قرآن است که هنرمندان در طول اعصار سعی کردند به بهترین نحو آن را اجراکنند. تذهیب در صفحات آغازین، افتتاحیه، نشان‌ها، سرسوره‌ها و صفحات اختتامیه در اغلب قرآن‌ها وجود داشته که علاوه بر زیبایی کاربردی هم بودند. رنگ، نقش‌مایه و فرم تذهیب‌های قرآنی در طول زمان تغییر پیدا می‌کرد. این تغییرات فرمی و ظاهری ناشی از فرهنگ جامعه همان عصری بوده که هنرمند در آن زندگی می‌کرد. با بررسی آرایه‌های قرآن ابن‌بواب به ویژگی‌ها و شاخصه‌های تزئینات قرآن مکتب سلجوقی می‌توان دست یافت و همچنین با مطالعه قرآن یاقوت و شیوه یاقوتی هم می‌توان به ویژگی سبکی کتابت قرآن در دوره ایلخانی و تیموری رسید. هنرمندان تذهیب دوره معاصر برای پیشرفت هنری خود ضرورت دارد که با پیشینه هنر تذهیب در دوره‌های قبل آشنا باشند. همچنین گرافیست‌ها و صفحه‌آرایان، که در صنعت چاپ قرآن فعال هستند، لازم‌است با ساختار تذهیب‌های قرآنی نسخه‌های خطی آشنا باشند تا بتوانند از آرایه‌ها در قرآن‌های چاپی به درستی استفاده نمایند. چراکه در طول تاریخ تزئینات قرآن‌ها هرچند به‌صورت ظاهری و فرمی تغییر پیدا کرده بااین‌حال کارکرد هر یک از این آرایه‌ها در طول تاریخ ثابت مانده و این‌امر در جهت خوانش و درک بهتر مخاطبان قرآنی بوده است. قرآن ابن‌بواب بیشترین تنوع را در نشان حاشیه صفحات دارد؛ تزئینات قرآن‌های دوره سلجوقی ساده و درعین‌حال

کاربردی بودند. به‌تدریج تزئینات دیگری در دوره‌های بعدی به‌خصوص در دوره ایلخانی و تیموری به‌آن اضافه می‌شود. در این دوره برخی از تزئینات کماکان جنبه کاربردی داشته ولی فرم و نقوش‌شان تغییر کرده‌است. تذهیب‌های قبل از صفحات افتتاحیه و تذهیب‌های بعد از صفحه ختم قرآن (اختتامیه) صرفاً تزئینی بودند. این پژوهش با هدف تبیین ویژگی‌های فرم، نقش و رنگ در تذهیب و نشان پایان‌آیات در سه نمونه قرآن ابن بواب از دوره سلجوقی، یاقوت مستعصمی از دوره ایلخانی و شیوه یاقوتی از دوره تیموری می‌پردازد و به این سوالات پاسخ می‌دهد که در قرآن ابن‌بواب دوره سلجوقی و یاقوت‌مستعصمی دوره ایلخانی و شیوه یاقوتی در دوره تیموری از چه آرایه‌هایی برای صفحات افتتاحیه، سرسوره‌ها و نشان‌های صفحات داخلی و حاشیه استفاده شده‌است؟ رنگ در تذهیب‌های سه قرآن ابن‌بواب و یاقوت‌مستعصمی و شیوه یاقوتی به چه صورت است؟ جدول‌ها و نقوش مورد استفاده در این سه نسخه چه تفاوت‌هایی باهم دارند؟ هدف کلی پژوهش دستیابی به شاخصه‌ها و ویژگی‌های کاربردی و تزئینی تذهیب‌ها و نشان‌ها در سه نسخه قرآن ابن‌بواب و یاقوت و شیوه یاقوتی است.

پیشینه پژوهش

محب‌علی (۱۳۸۱) در مقاله «نگاهی به تاریخچه و سیر تحول هنر تذهیب: تذهیب، آرایشگر صفحه‌های قرآن» پیشینه هنر تذهیب در کتاب‌آرایی را به دوره ساسانی نسبت می‌دهد و بی‌رغبتی نسبت به استفاده از نقاشی در دوره اسلامی را باعث روی آوردن مسلمانان به سمت تذهیب بیان کرده‌است. جعفرپور (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان«معرفی نسخه خطی دیوان حسینی ...» به بررسی تذهیب‌های دیوان سلطان حسین باقرا می‌پردازد و فرم، نقش و رنگ تذهیب‌های این دیوان را مورد تحلیل قرار می‌دهد. سلیمی‌نمین (۱۳۸۸) در مقاله« کتابت و تذهیب در قرآن‌های چهار قرن اول» به این نتیجه می رسد که تذهیب در ایجاد خود از هندسه خطوط سود برد و در فرم‌هایی بسیار نزدیک با شکل‌های هندسی خود را نشان داد. شیرازی و صادقپور (۱۳۹۱) در مقاله- «بررسی تأثیر تزیینات نگاره‌های بازمانده از مانویان در تزیین قرآن‌های قرون اولیه اسلامی موجود در موزه ملی امام رضا» به این نتایج رسیده‌اند که در قرآن‌های سده‌های سوم و چهارم هجری بیشترین تأثیرات برگرفته از هنر مانوی دارد. خدام‌محمدی و مرآثی (۱۳۹۴) در مقاله«بررسی طرح و تزئین در نشانه‌های پنج آیه در قرآن‌های سده اول تا نهم هجری قمری ایران» بیان می کند که از سده اول تا ششم هجری، عناصر گیاهی و از سده هفتم به بعد نقش‌مایه‌های اسلیمی و ختایی در نشانه‌های پنج آیه مورد استفاده قرار گرفته‌است. خزائی (۱۳۸۱) در مقاله «ارزش های منحصر بفرد قرآن ابن بواب در کتابخانه چستربیتی دوبلین» به معرفی قرآن و تعلق آن به عصر آل‌بویه ویژگی‌های شیعی بودن ابن‌بواب و نمادهای شیعی قرآن می‌پردازد. همچنین آژند (۱۳۸۸) در مقاله «پژوهشی پیرامون تاریخچه فعالیت های یاقوت مستعصمی آخرین هنرمند مشهور خط و کتاب عصر عباسی» تنها به زندگی‌نامه و کارستان یاقوت می‌پردازد. دراین پژوهش سعی برآن است ویژگی‌های فرمی تذهیب‌ها و نشان‌ها در قرآن‌های ابن‌بواب، یاقوت و شیوه یاقوتی مورد مطالعه انجام گیرد. با نظر به پیشینه تحقیق، در زمینه تطبیق فرمی تذهیب و نشان‌های این سه نسخه قرآنی کار پژوهشی کمتری انجام شده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش توصیفی و تطبیقی و با مطالعه منابع مکتوب کتابخانه‌ای، مقالات علمی و همچنین مراجعه به سایت موزه‌های مختلف و کسب اطلاعات از آن‌ها و منابع اینترنتی اطلاعات لازم جمع‌آوری شده است. یک نمونه از قرآن متعلق به دوره سلجوقی با تذهیب‌های کامل از صفحات افتتاحیه، سرسوره‌ها، نشان پایان آیات و... و یک نسخه کامل از قرآن با تزئینات دوره ایلخانی و یک نسخه قرآن از دوره تیموری با همان ویژگی‌ها و خصوصیات انتخاب و مورد مطالعه قرار گرفته است.

تذهیب

تذهیب در فرهنگ فارسی معین به معنای زرگرفتن، زراندود کردن، زرکاری و طلاکاری آمده است (معین،۱۳۸۶: ۴۴۰). تذهیب در عرف نسخه‌آرایی، به نقوشی منظم گفته می‌شود، که با خطوط مشکی و آب-طلا کشیده و تزیین شده و رنگ دیگری در آن به‌کار

نرفته باشد (مایل‌هروی، ۱۳۹۸: ۳۹). «تذهیب‌هایی که صرفاً با طلا کار شده و تذهیب‌هایی که رنگ‌های دیگر نیز در آن به‌کار رفته، اگرچه واژه «تذهیب» ریشه عربی دارد، ولی این موضوع هیچ دلیلی بر مدعای عربی بودن این هنر نیست» (نجارپور جباری، ۱۳۹۵: ۳۵). صفحات قرآن‌ها و کتاب‌های نفیس را با رنگ‌های گوناگون و طلا تزیین می‌کردند و برای این کار از نقوش «گل و بته‌ها» و طرح‌های گوناگون ایرانی استفاده می‌نمودند (ماچیانی، ۱۳۸۲: ۶ـ۵). نشان‌های مُذَهَب معمولاً در حاشیه‌های قرآن می‌آید و به صورت شمسه کوچک، ترنج و نیم ترنج دیده می‌شود.

ابن‌بواب

ابوالحسن علاءالدین علی‌بن‌هلال قرن چهارم هجری به دنیا آمد. پدرش دربان و پرده دار آل‌بویه بود. و بدین مناسبت ابن‌السّتری و ابن‌بواب نامیده شده است. در سن کهولت ۴۱۳ هجری در عهد خلافت القادربالله بدرود حیات گفت (فضایلی، ۱۳۹۱ هجری قمری/۱۳۵۰: ۳۰۰). ابن‌بواب همه شش شیوه را کامل و زیبا ساخت اما او مخصوصاً به خط‌های نسخ و محقق التفات و توجه خاصی داشت که به صورتی ایده‌آل با استعداد و نبوغش متناسب بود و این در زمینه تاکنون هیچ کس تفوق نیافته است (سفادی، ۱۳۸۱: ۲۱). به‌نظر می‌رسد ابن-بواب در زمان آل‌بویه مسئول کتابخانه سلطنتی بوده-است. «بهاءالدوله فرزند عضدالدوله دیلمی در روزگار آل‌بویه وی را کتاب‌دار و امین کتاب‌خانه خویش در شیراز کرده‌است. کتابخانه دیلمی در شیراز در قرن چهارم هجری معروفیت بسیار زیادی داشته‌است» (فضایلی، ۱۳۹۱ هجری قمری/۱۳۵۰: ۳۰۳).

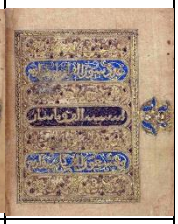
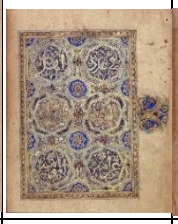
نقوش و آرایه‌های تذهیب قرآن ابن‌بواب به شماره Is 1431 کتابخانه چستربیتی.

قرآن شماره Is 1431 محفوظ در کتابخانه چستربیتی، توسط ابوالحسن علی‌بن‌هلال معروف به ابن‌البواب در بغداد در تاریخ ۳۹۱ هجری قمری تهیه شده است. در سایت کتابخانه مذکور مشخصات این نسخه نوشته شده که ترجمه بخشی از آن در ادامه آورده می‌شود. لازم به توضیح است تاریخ ها در سایت کتابخانه به میلادی بوده که هجری قمری نیز در کنار آن اضافه شده و سایر مشخصات نسخه از جمله مواد و مصالح بصورت کلی کاغذ، مرکب، رنگدانه و رنگدانه طلا بیان شده «این قرآن در ابعاد ۱۸۳× ۱۴۵×۵۸ میلی‌متر (ارتفاعx عرضx عمق) ربوده و جنس آن از کاغذ، و مرکب برای خطاطی و همچنین طلا برای نگارش برخی از کلمات و حروف استفاده شده و برای کتابت قرآن خط نسخ به‌کار رفته است. قرآن ابن‌بواب در سال ۱۰۰۰ میلادی/۳۹۱ قمری در بغداد کتابت شده‌است. خوشنویسی و کتابت آن اثر ابوالحسن علی‌بن‌هلال (متوفی ۴۱۳ قمری/۱۰۲۲ میلادی) است که بیشتر به ابن‌البواب به‌معنی (پسردربان) معروف است. ابن‌بواب به عنوان یکی از بزرگترین استادان خوشنویس اسلام شهرت دارد و این نسخه خطی تنها قرآنی است که به طور یقین به‌دست او نوشته شده‌است» (URL2).

نام اثر	کاتب	زبان	آرایه‌های تزئینی	هنرمندان	کاغذوجلد	قلم	تاریخ	تعداد صفحات	ابعاد(س.م)	محل‌نگهداری
قرآن	هلال‌ابن‌بواب	عربی	تذهیب گره‌چینی هندسه‌نقوش جدول‌کشی	کاتب: ابن‌بواب دیگران: نامعلوم	جلد چرم کاغذ محکم به رنگ قهوه‌ای روشن	نسخ(متن اصلی) کوفی(نشان‌ها)	۳۹۱ قمری	۲۸۶ برگ	۱۸۳×۱۴۵ سانتیمتر	کتابخانه چستربیتی

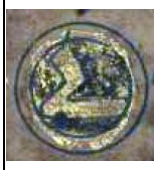
جدول ۱- مشخصات قرآن ابن‌بواب به شماره Is 1431

منبع‌جدول: نگارنده

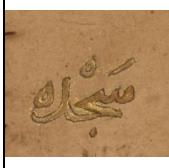
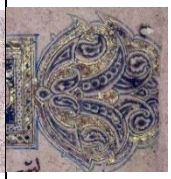
صفحه‌آغازین	صفحه‌دوم‌آغازین	صفحه‌سوم‌آغازین
		
معرفی قرآن- تعداد سوره و ...	گره‌هندسی با تزئینات تذهیب- اسلیمی‌های طوماری‌وختایی	گره‌چینی در حاشیه بیرونی - تزئینات تذهیب با اسلیمی‌های‌طوماری – زمینه، گره‌های‌هندسی
صفحه‌افتتاحیه	**صفحات میانی‌قرآن**	**ترقیمه**
صفحه‌افتتاحیه قرآن به-همراه سرسوره فاتحه-الکتاب و سرسوره بقره	صفحه‌داخلی قرآن به-همراه نشان‌های‌حاشیه	صفحه‌انجامه و تاریخ‌کتابت قرآن

جدول ۲- مشخصات صفحات مُذهَب و نشان‌های قرآن ابن‌بواب.

(منبع تصاویرURL2)،منبع جدول: نگارنده

نشان‌مُذَهَّب‌خمس درحاشیه جانبی	نشان‌مُذَهَّب‌عُشر در متن آیات	نشان‌مُذَهَّب‌خُمس در متن‌آیات
		
شمسه‌کوچک‌نشان خمس- قهوه‌ای و سرمه‌ای‌رنگ - کتابت خُمس با خط کوفی و طلایی‌رنگ	**نشان عُشر در بین آیات با لاجورد، طلایی و قهوه‌ای**	**نشان‌خمس در بین آیات با سرمه‌ای و طلایی**
نشان‌مُذَهَّب‌عُشر در حاشیه‌جانبی	نشان‌مُذَهَّب‌عُشر در حاشیه‌جانبی	نشان‌فصل‌آیات
شمسه‌کوچک نشان‌عُشر- قهوه‌ای، لاجوردی و طلایی- کتابت‌عُشر به خط کوفی و طلایی‌رنگ	شمسه‌کوچک نشان‌عُشر- قهوه‌ای، لاجوردی و طلایی- کتابت‌عُشر به خط کوفی و طلایی‌رنگ با شرفه‌های‌ظریف	نشان‌فصل‌آیات با سه دایره کوچک لاجوردی

جدول ۳- نشان‌های حاشیه و متن قرآن ابن بواب، منبع جدول: نگارنده

نشان‌مُذَهَّب‌سجده واجب در سوره‌علق	نشان(کتابت) سجده- مستحب در سوره‌حج	نشان‌مُذَهَّب‌سجده واجب در سوره‌سجده
		
شمسه‌کوچک نشان- سجده - قهوه‌ای، لاجوردی و طلایی- سجده به خط کوفی و طلایی‌رنگ	کتابت‌سجده طلایی‌رنگ با دورگیری قهوه‌ای- فاقد نشان مُذَهَّب‌سجده	شمسه‌کوچک نشان سجده- اسلیمی طوماری-کتابت سجده به‌خط‌کوفی و طلایی‌رنگ
نشان‌مُذَهَّب سرسوره- های‌قرآن	نشان‌مُذَهَّب سرسوره فاتحه‌الکتاب	نشان‌مُذَهَّب مکّی یا مدنی بودن سوره‌بقره
		
نشان‌مُذَهَّب سرسوره بصورت گل‌شاه‌عباسی یا سرو-لاجوردی و طلایی با دورگیری قهوه‌ای	نشان‌مُذَهَّب سرسوره بصورت گل شاه‌عباسی یا سرو- اخرایی و طلایی‌رنگ	داخل‌کادرمستطیل مُذَهَّب، طلایی‌رنگ و دورگیری قهوه‌ای عبارت نزلت بالمدینه

جدول ۴- نشانه های سجده، منبع جدول: نگارنده

	نوع جدول	انواع جدول‌کشی	محل قرارگیری	توضیحات
۱	جدول زر دوتحریر و گره‌چینی		حاشیه بیرونی تذهیب صفحه آغازین دوم	یک خط لاجورد-یک خط زر و دو خط قهوه‌ای محرر روبروی هم، زنجیره طلایی گره چینی درمیان‌آن
۲	جدول زر دوتحریر حمیل گره‌های- هندسی		حمیل‌های- آلت‌های‌گره تذهیب صفحه‌آغازین- دوم	تحریر خط زر محرر دو و زر میان‌آن
۳	جدول زر دوتحریر و گره‌چینی		حاشیه بیرونی(گره‌دار) و متن صفحه- آغازین‌سوم	یک خط لاجورد-دو خط زر محرر روبروی- هم، زنجیره طلایی گره‌چینی درمیان‌آن و -خط قهوه‌ای محرر دو تحریر و زر میان آن- دوخط
۴	جدول زر دوتحریر و گره‌چینی		صفحه‌آغازین اول	یک‌خط‌لاجورد-یک‌خط زر و دوخط قهوه‌ای محرر روبروی‌هم، زنجیره‌طلایی گره‌چینی در میان‌آن و خط قهوه‌ای محرر دوتحریر

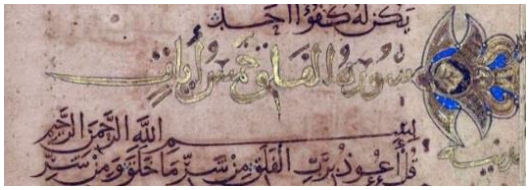
جدول ۵: جدول‌کشی در قرآن ابن‌بواب ، منبع جدول: نگارنده

جدول‌کشی قرآن ابن بواب

جدول در لغت به معنای جوی باشد و در عرف مُذَهِبان و جدول‌کشان، خطوط متوازی است که گرداگرد صفحه نوشته و یا در فواصل سطور می‌کشیده‌اند (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۰۵). جدول زرین سه تحریر، به جدولی گفته می‌شود که دو خط مشکی در پشت جدول زرین، و یک خط مشکی در پیش آن ترسیم شود و جدول زرین دو تحریر، خط تیره یکی پشت خط زر و دیگری پیش، ترسیم شده باشد (اکبری و خوداری نائینی، ۱۳۹۹: ۱۴۶) در قرآن ابن‌بواب صفحات‌آغازین، و سرسوره صفحات افتتاحیه جدول‌کشی شده و بقیه صفحات فاقد جدول‌کشی‌اند.

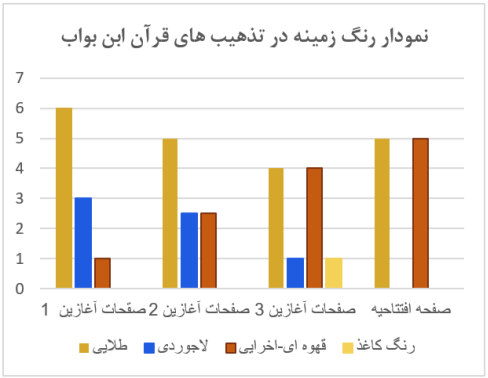
سرسوره در قرآن ابن‌بواب

سرسوره‌ها در قرآن ابن‌بواب فاقد جدول‌کشی هستند. عنوان سوره و تعداد آیات سوره طلایی با خط ثلث نگاشته شده سپس با رنگ قهوه‌ای دورگیری شده است. درکنار عنوان سرسوره نشان سرسوره که غالباً به شکل بنداسلیمی طوماری با طلایی، لاجورد، اخرایی و... با دورگیری قهوه‌ای دیده می‌شود. معمولاً در زیر نشان سرسوره با خط ثلث مکی یا مدنی بودن سوره به زر و دورگیری قهوه‌ای کتابت شده است. هر سرسوره نشان مخصوص خودرا دارد و این نشان‌ها هرچند به‌هم شبیه هستند، ولی کاملاً متفاوت از هم ترسیم شده‌اند.



تصویر۱: سرسوره علق (اقراء) تعداد آیات و مکیه

تصویر۲: ترقیمه و انجامه در صفحه آخر قرآن- اسم ابن بواب و تاریخ ۳۹۱ هجری قمری نگاشته شده است.



نمودار۱- میانگین میزان استفاده هر رنگ به تفکیک صفحه در زمینه تذهیب. نگارنده

تاریخ و ترقیمه

در آخرین صفحه قرآن مشخصات قرآن و تاریخ کتابت آن نوشته شده است. تاریخ کتابت قرآن را در داخل جدول زر به عربی «سَنَه احدی و تِسعینَ و ثلثمائه» به تاریخ ۳۹۱ هجری قمری نگاشته شده و همزمان با حکومت آل بویه شیعی مَذهب کتابت شده است.

رنگ زمینه تذهیب در قرآن ابن‌بواب

چنان‌که از معنای لغوی واژه «تذهیب» برگرفته از مصدر ذَهَب به معنای طلا برمی‌آید، زراندود کردن و طلاکاری صفحات را می‌توان پایه و مهم‌ترین عنصر تذهیب پنداشت (عظیمی، ۱۳۸۹: ۲۹). به‌همین منوال در آرایه‌های تذهیب این قرآن نیز به ترتیب طلایی، قهوه‌ای، اخرایی و لاجورد رنگ غالب زمینه‌های تذهیب و رنگ طلایی رنگ غالب اسلیمی‌های طوماری هستند. (نمودار ۱)

نام اثر	کاتب	زبان	آرایه‌های تزئینی	هنرمندان	کاغذ و جلد	قلم	تاریخ	تعداد صفحات	ابعاد (س.م)	محل نگهداری
قرآن تک‌جلدی	یاقوت مستعصمی	عربی	تذهیب گره‌هندسی جدول کشی	کاتب: یاقوت‌مستعصمی	جلد چرم کاغذ محکم به رنگ نخودی‌روشن	نسخ کوفی	۶۸۸ قمری	۲۱۱ برگ	۱۵/۵×۱۹/۱ سانی متر	کتابخانه ملی‌فرانسه‌به شماره ثبت ۶۷۱۶

جدول ۶- مشخصات قرآن یاقوت به شماره ۶۷۱۶ ، منبع جدول: نگارنده

یا قوت مستعصمی

قاضی‌احمد در ارتباط با یاقوت می‌گوید: «قبله الکتاب جمال الدین یاقوت‌مستعصمی غلام مستعصم عباسی که آخر خلفای متغلبین است، بوده و از حبش است وی تتبع خط ابن‌بواب کرد و خط را بدو رسانید اما در قلم تراشیدن و قط زدن تغییر روش استادان پیش داد» (قاضی میراحمد منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۹). در واقع یاقوت یک روشی جدید در تهیه قلم‌های نی ابداع کرد که به آنها برشی اریب و مایل می‌داد. این پدیده او را قادر می‌ساخت که به شش خط زیبا و ظریف سابق بُعد جدیدی از ظرافت و زیبایی بدهد (سفادی، ۱۳۸۱: ۲۱). یاقوت ابتدا نزد عبدالمومن و بعد نزد شیخ حبیب مشق کرد (فضایلی، ۱۳۹۱قمری/۱۳۵۰: ۳۱۳). قاضی‌احمد تاریخ وفات یاقوت را سال ۶۹۶ هجری قمری می‌داند ولی «تاریخ مرگ یاقوت ۶۶۷، ۶۹۶، ۶۹۷ هجری‌قمری ضبط کرده‌اند ولی اصح سال ۶۹۸ هجری‌قمری است» (فضایلی، ۱۳۹۱ هجری قمری/۱۳۵۰: ۳۱۴) و اگر گفته قاضی‌احمد را ملاک قرار دهیم به‌احتمال سال ۵۹۶ هجری قمری و یا بعد از آن سال متولد شده باشد.

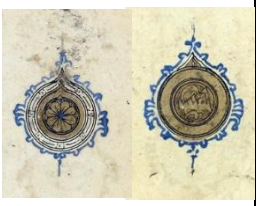
قرآن یاقوت مستعصمی به شماره ثبت ۶۷۱۶ کتابخانه ملی پاریس

قرآنِ نسخه کتابخانه ملی پاریس یکی از قرآن‌هایی است که بنا به نظر نسخه شناسان توسط خود یاقوت مستعصمی کتابت شده است. نسخه‌ای از ۶۸۸ هجری با رقم یاقوت - مستعصمی نگهداری می‌شود که علاوه بر خوشنویسی، از جهت تذهیب اهمیت بسیار دارد. این نسخه به شمارهٔ ثبت ۶۷۱۶ در گروه نسخ خطی عربی، سایت کتابخانهٔ ملی پاریس

نگهداری می‌شود. قرآن دارای ۲۱۱ برگِ بر روی کاغذ نخودی متمایل به رنگ کِرِم است. (URL1)

صفحه‌آغازین	صفحه‌دوم‌آغازین مزدوج	صفحه‌افتتاحیه
گره هندسی با تذهیب ختایی در داخل آلت‌های گره- لاجوردی، طلایی، مشکی و شنگرف	گره هندسی با تذهیب ختایی در داخل آلت‌های گره- لاجوردی، طلایی، مشکی و شنگرف	صفحه افتتاحیه قرآن به همراه سرسوره فاتحه- الکتاب و سرسوره بقره
صفحات‌میانی‌قرآن	**انجامه**	
صفحه داخلی قرآن به‌همراه نشان‌های فصل‌آیات و خُمس و عُشر در حاشیه	صفحه انجامه-نام کاتب و تاریخ کتابت- قرآن	

جدول ۷- مشخصات صفحات مُذهَب و نشان‌های قرآن یاقوت.(منبع تصاویر URL1)، منبع جدول: نگارنده

نشان‌مُذهَب حاشیه‌جانبی جزء	نشان‌مُذهَب عُشر در حاشیه صفحه
نشان‌مُذهَب جزء قرآن که در داخل- کادرمستطیل عمودی اجرا شده است. خط‌کوفی سفید به‌همراه تزئینات طلایی-ختایی در پس زمینه	نشان‌مُذهَب‌عُشر در داخل قاب‌های شمسه‌کوچک دایره‌ای‌شکل و در کنار آیات قرآن با رنگ لاجورد، طلایی-به خط کوفی
نشان‌مُذهَب خُمس در حاشیه صفحه	نشان‌فصل‌آیات
	
نشان‌مُذهَب خُمس در کنار آیات‌قرآن در داخل قاب‌های بته‌ای شکل- لاجورد، قهوای، طلایی-به خط کوفی و در داخل برخی از قاب‌ها گل‌های ختایی.	نشان‌مُذهَب فصل‌آیات در صفحات‌میانی‌قرآن-با رنگ طلایی و دورگیری مشکی

جدول ۸- نشان‌های حاشیه و متن قرآن یاقوت، منبع جدول: نگارنده

سرسوره ها

سرسوره‌ها در این نسخه به‌طور کلی به چهار شیوه اجرا شده است. دو کتیبه جانبی به شکل بیضی بوده و کتیبه مرکزی آن دایره شکل هست. در کتیبه اول با خط کوفی به رنگ سفید «فاتحه الکتا» نوشته شده که حرف «ب» آن در کتیبه مرکزی کتابت شده و درکتیبه بیضی سمت چپ «سبع آیات» نگاشته شده است.

نشان‌مُذهَب‌سجده‌واجب در سوره- علق	نشان‌سجده- مستحب(کتابت شده)در سوره‌اسرا	نشان‌سجده- واجب(کتابت شده)در سوره‌سجده
کتابت سجده با رنگ طلایی زیر نشان‌مُذهَب	کتابت سجده با رنگ- طلایی به همراه دورگیری قهوه‌ای فاقد نشان‌مُذهَب	کتابت سجده با رنگ‌طلایی- نشان- خمس در پایین و نشان‌عشر در بالای سجده. فاقد نشان- مُذهَب سجده

جدول۹ – نشان‌های سجده قرآن یاقوت، منبع جدول: نگارنده

سرسوره بقره در داخل کادر مستطیل به خط کوفی و با لاجورد تیره کتابت شده که نام سوره و تعداد آیات نوشته شده‌است. در پس‌زمینه خط کوفی به شیوهٔ تشعیر تک‌رنگ، گردش برگ‌های ختایی به رنگ طلایی با دورگیری مشکی در زمینه زر اجرا شده است. در چند سوره ابتدایی قرآن (سوره آل‌عمران و سوره نساء) سرسوره‌ها داخل جدول‌کشی‌ها قرار دارد و نشان سرسوره به شکل درخت سرو یا بته دیده می‌شود که به‌صورت الوان و تزئینی‌اند. همین خصوصیت در سرسوره آخرین سوره قرآن«سوره الناس» نیز وجود دارد. ولی سوره‌های داخلی قرآن فاقد تزئین و تذهیب هستند و فقط با طلا نگارش و دورگیری شده‌اند.

ترقیمه

در ترقیمه آخر قرآن عبارت «الکَریمُ نَحنُ عَلَی ذلکَ مِنَ الشاهِدین و کَتَبَ یاقُوتُ المُستعصِمّی فی العَشرِ الاوّل مِنَ المُحرَمِ مِن سَنَه ثَمانَ و ثَمانینَ و ستّمائه حامداً الله تَعالی عَلی نعَمِه و مُصَلیاً عَلی نَبیه مُحَمَد و آله و مُسَلّماً» که نشان می‌دهد این نسخه در سال ۶۸۸ هجری قمری در ده روز اول ماه محرم توسط یاقوت‌مستعصمی کتابت شده است.

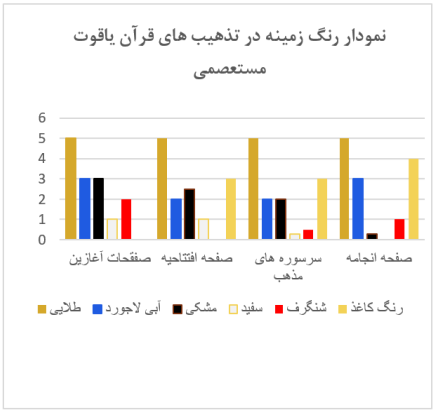
ردیف	نوع-جدول	انواع جدول کشی	محل قرارگیری	توضیحات
۱	جدول زر دوتحریر		حاشیه-داخلی در صفحات آغازین	دو خط زر محرر روبروی هم، خط میانه طلایی-رنگ
۲	جدول زر سه-تحریر		حاشیه بیرونی صفحات-آغازین	خط مشکی و خط زر تحریر (دوخط محرر سه پشت و یک‌خط پیش) و میانی مشکی با تشعیرطلایی
	جدول زر دوتحری ر		صفحات آغازین	خط زر و تحریرمشکی خط سفید و تحریرمشکی در حمیل کشی‌های نقوش‌هندسی
۳	جدول زر سه-تحریر		حاشیه صفحات افتتاحیه	دو خطوط لاجورد و خط زر سه‌تحریر، دوخط مشکی در پشت و یک‌خط مشکی در پیش و لاجورد در بیرون

جدول ۱۰ - انواع جدول‌کشی قرآن یاقوت منبع جدول: نگارنده

تصویر۳: سرسوره‌های آخرین سوره قرآن و سرسوره‌های داخلی

تصویر۴: سرسوره های فاتحه الکتاب و بقره

تصویر۵: ترقیمه به تاریخ ۶۸۸ هجری قمری و یاقوت مستعصمی



نمودار۲- میانگین میزان استفاده هر رنگ به تفکیک صفحه در زمینه تذهیب. نگارنده

نام اثر	کاتب	زبان	آرایه-های تزئینی	هنرمندان	کاغذ و جلد	قلم	تاریخ	تعداد صفحات	ابعاد (س.م)	محل نگهداری
قرآن تک جلدی	به شیوه یاقوت مستعصمی	عربی	تذهیب گره-چینی گره-هندسی جدول-کشی	کاتب: از شاگردان با واسطه یاقوت مستعصمی	جلد چرم کاغذ محکم و ظریف به رنگ قهوه‌ای روشن	ثلث نسخ کوفی	۶۹۵ قمری و۸۳۳ قمری	۲۷۳ برگ	۱۹/۸×۲۶ سانی متر	کتابخانه چستربیتی

جدول ۱۱- مشخصات قرآن تیموری به شیوه یاقوت به شماره Is 1500، منبع جدول: نگارنده

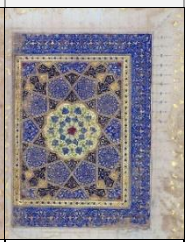
رنگ زمینه تذهیب در قرآن یاقوت

رنگ زر (طلایی)، در زمینه صفحات مزدوج آغازین، افتتاحیه، سرسوره‌ها و انجامه بیشترین فضا را اشغال کرده‌است و سپس آبی‌لاجوردی، مشکی و زرد کاغذ (رنگ خود کاغذ) هستند که در رنگ‌گذاری زمینه تذهیب استفاده شده است. (نمودار ۲)

قرآن تیموری به شیوه یاقوت به شماره Is 1500 چستربیتی

در دوره تیموری، سبک تازه‌ای از تذهیب در کتاب‌آرایی به وجود آمد از ویژگی رنگ‌های به‌کار رفته در تذهیب این دوره، می‌توان گفت زر و لاجورد، یکی از عوامل اصلی هنرمندان تذهیب بوده و در همه‌حال، برای تذهیب کتاب قرآن از آن‌ها استفاده می‌شده‌است (امیر راشد. پنجی پور، ۱۳۹۸: ۴۳). قاضی‌احمد از شش نفر خوشنویسی نام می‌برد که اجازه داشتند در نوشته-هایشان اسم استادشان یاقوت مستعصمی را به‌جای اسم خودشان بنویسند. «از شاگردان او شش کس سرآمد شده مرخص بوده‌اند که اسم یاقوت را در خط خود بنویسند و ایشان را استاد ستّه می‌گویند. اول شیخ‌زاده-سهروردی. دویم ارغون‌کاملی. سیم نصرالله‌طبیب. چهارم

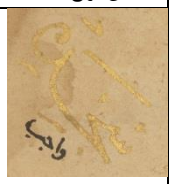
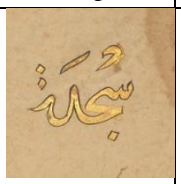
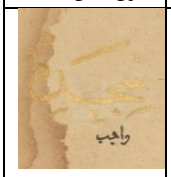
مبارک‌شاه‌زرین‌قلم. پنجم یوسف‌مشهدی. ششم سیدحیدرکُنده‌نویس بضم الکاف» (قاضی میراحمد منشی قمی ، ۱۳۸۳: ۲۲). احتمالاً این نسخه با واسطه توسط شاگردان یاقوت در دوره تیموری کتابت شده و به احترام استادش در ترقیمه قرآن نام یاقوت را نوشته‌اند. در توضیحات این نسخه قرآنی در سایت کتابخانه چستربیتی نوشته که «این نسخه باشکوه قرآن در دوره تیموری و در دربار تیموریان در هرات تهیه شده‌است. به‌طور قطع به یقین می‌توان گفت این نسخه برای شاهزاده بایسنقر (متوفی ۱۴۳۳میلادی/۸۳۷ هجری-قمری) ساخته شده است. صفحات آغازین قرآن دو گره هندسی به‌صورت مزدوج در کادر مستطیل ترسیم شده است که ترنج مرکزی آن تداعی کننده شمسه و بازتاب خورشید است. این طرح به‌طورکلی بازتاب طرح‌های اواخر قرن سیزدهم میلادی است، اگرچه طرح و رنگ ترنج مرکزی در این دوره وارد طراحی‌های تذهیب‌های قرآنی شده است. هنرمند خطاط تیموری نیز عمداً به اواخر قرن سیزدهم با امضاء به نام استاد خوشنویس گرانقدر یاقوت‌المستعصمی متوفی در سال ۱۲۹۸میلادی/۶۹۸ هجری‌قمری اشاره کرده‌است» (URL3).

صفحه آغازین	صفحه دوم آغازین مزدوج	صفحه افتتاحیه
		
گره‌هندسی با تذهیب اسلیمی در داخل آلت‌های-گره-ترنج مرکزی با تزئینات اسلیمی- لاجوردی، طلایی، مشکی و سبز	گره هندسی با تذهیب اسلیمی در داخل آلت-های‌گره-ترنج مرکزی با تزئینات اسلیمی-لاجوردی، طلایی، مشکی و سبز	صفحه افتتاحیه قرآن به-همراه سرسوره فاتحه‌الکتاب و سرسوره بقره
صفحات‌میانی‌قرآن	**انجامه**	
صفحه داخلی قرآن به‌همراه نشان‌های فصل‌آیات و خُمس و عُشر در حاشیه	صفحه انجامه-نام کاتب و تاریخ کتابت-قرآن	

جدول ۱۲- مشخصات صفحات مُذهَب و نشان های قرآن تیموری به شیوه یاقوت. (منبع تصاویر URL3) Tمنبع: نگارنده

نشان‌مُذَهَب حاشیه جانبی	کتابت کلمه عشر در حاشیه صفحه- بدون ترنج‌مُذَهَب	کتابت کلمه خُمس در حاشیه صفحه- بدون ترنج-مُذَهَب
نشان به شکل بته در صفحه پایانی و سوره آخر قرآن- قهوه‌ای، لاجورد و طلایی	نشان‌عُشر در کنار آیات قرآن با رنگ قهوه‌ای، طلایی- به خط کوفی	نشان‌خمس در کنار آیات قرآن با رنگ قهوه‌ای، طلایی-به خط کوفی
نشان‌مُذَهَب فصل آیات	نشان‌مُذَهَب فصل آیات	
نشان‌مُذَهَب فصل آیات در صفحات میانی قرآن-با رنگ طلایی و دورگیری مشکی	نشان‌مُذَهَب فصل آیات در صفحات نخست قرآن-با گره‌چینی و رنگ لاجورد، طلایی و شنگرف	

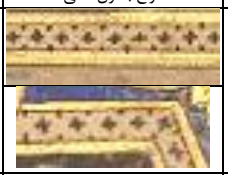
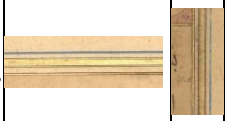
جدول ۱۳- نشان‌های حاشیه و متن قرآن تیموری به شیوه یاقوت، منبع جدول: نگارنده

نشان‌سجده‌واجب در سوره‌علق- بدون نشان ترنج مُذَهَب	نشان‌سجده‌مستحب در سوره اسرا- بدون نشان مُذَهَب	نشان‌سجده واجب در سوره‌سجده- بدون نشان مُذَهَب
		
کتابت سجده با رنگ طلایی و کلمه واجب با مرکب مشکی-فاقد نشان-مُذَهَب	کتابت‌سجده با رنگ طلایی با دورگیری قهوه‌ای-فاقد نشان-مُذَهَب	کتابت‌سجده با رنگ طلایی و کلمه واجب با مرکب مشکی-فاقد نشان‌مُذَهَب

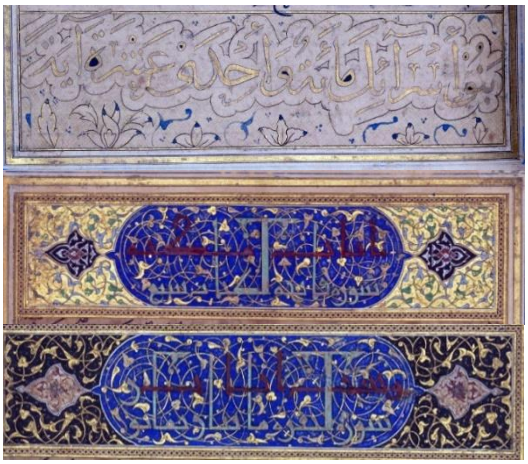
جدول۱۴: نشان‌های سجده قرآن تیموری به شیوه یاقوت، منبع جدول: نگارنده

جدول‌کشی قرآن تیموری به شیوه یاقوت

«جدول سه‌تحریر در مصطلح جدول‌کشان، به جدولی گفته می‌شود که دارای خطی باشد از زر، به دو تحریر از پس و پیش آن، توام با خطی از لاجورد در قسمت بیرونی خط زرین محرر» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۶۰۷). در قرآن شیوه یاقوت صفحات آغازین، و سرسوره‌ها صفحات افتتاحیه و تمام صفحات داخلی جدول‌کشی شده‌اند.

	نوع جدول	انواع جدول کشی	محل قرارگیری	توضیحات
۱	جدول زر دوتحریر		حاشیه داخلی و حمیل های گره‌های هندسی در صفحه آغازین	دو خط زر محرر روبروی هم، خط میانه کِرمی‌رنگ
۲	جدول زر دوتحریر		حاشیه بیرونی سرسوره صفحه افتتاحیه	خط لاجورد و خط زر محرر دوتحریر و میانی طلایی
۳	جدول‌محرّر جدول صفحات-داخلی		سرسوره های داخلی	خط زر و تحریر مشکی
۴	جدول زر سه‌تحریر جدول - صفحات داخلی		جدول-صفحات‌داخلی	خطوط لاجورد و خط زر سه-تحریر، اخرایی-محرر
۵	جدول زر سه‌تحریر		حاشیه‌داخلی صفحه‌آغازین	خط زر و دوخط مشکی در پشت خط زر و یک‌خط مشکی در پیش. خطوط زر، شنگرف، لاجورد و سیلو محرر

جدول۱۵ - انواع جدول‌کشی قرآن تیموری به شیوه یاقوت ، منبع جدول: نگارنده



تصویر۶: سرسوره های فاتحه الکتاب، بقره و اسراء

تصویر۷: ترقیمه به تاریخ ۶۹۵ هجری قمری

سرسوره ها

سرسوره‌ها در این نسخه بطور کلی به سه شیوه اجرا شده است. سرسوره فاتحه‌الکتاب و سوره بقره که در صفحات افتتاحیه کتاب به‌صورت پرکار و پرتزئین دیده می‌شود. سرسوره فاتحه‌الکتاب به‌صورت طرح کتیبه‌ای در داخل جدول محرر و مثنی اجرا شده‌است. رنگ طلایی و لاجورد برای رنگ‌های زمینه تذهیب و رنگ سبز و فیروزه‌ای برای رنگ اسلیمی‌ها به‌کار گرفته شده است. در داخل قاب کتیبه نام سوره، مکی بودن و تعداد آیات با خط کوفی و به‌رنگ فیروزه‌ای و قرمز تیره نوشته شده است. (سوره فاتحه الکتاب سبع آیات مکیه) در سرسوره بقره هم ازجدول مثنی و طرح کتیبه‌ای شبیه قاب کتیبه‌ای سوره فاتحه‌الکتاب استفاده کرده‌اند. در سایر سرسوره‌ها از جدول دوتحریر استفاده شده که فقط نام سوره و تعداد آیات مشخص شده و فضای کتابت شده سرسوره با دندان موشی‌های جدا شده و در فضای میان جدول محرر و دندان موشی معمولاً بصورت تک-رنگ لاجورد و گاهی هم با رنگ طلایی در کنار لاجورد بصورت شاخ‌وبرگ ختایی تزئین یافته‌اند. رنگ زمینه همان رنگ کاغذ بوده و رنگ آمیزی نشده و مشخصات سرسوره‌ها با رنگ طلایی به خط ثلث کتابت شده و با رنگ قهوه‌ای دورگیری شده‌اند. در این سرسوره‌ها نزول سوره درمکه یا مدینه مشخص نشده است.

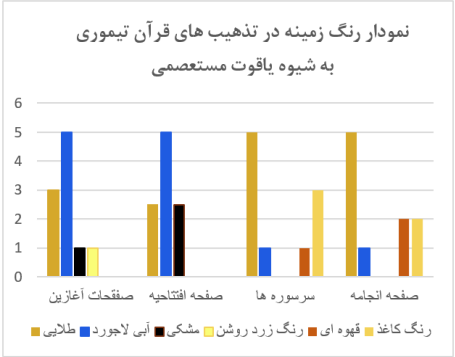
ترقیمه

در ترقیمه آخر قرآن عبارت «کَتبهَ اَضعف العبادِ یاقوت المُستعصمی فی مبدی الولی من سنه خَمس و تَسعِین و ستمائه حامد الله تعالی علی نِعمه السابغه و مُصلّباً علی رسوله محمد النبی الاُمّی والهِ الغُرر الطَیبن الطاهرین و مُسَلما تسلیماً» که «نگارش ضعیف ترین بندگان، یاقوت المستعصمی که در آغاز سال ششصد و نود و پنج ....» ذکر شده است.

رنگ زمینه تذهیب در قرآن تیموری به شیوه یاقوت

رنگ آبی لاجوردی در زمینه صفحات مزدوج آغازین بیشترین فضا را اشغال کرده است و سپس به ترتیب زر (طلایی)، مشکی و زردروشن (در ترنج مرکزی) هستند که در رنگ‌گذاری زمینه تذهیب استفاده شده است.

البته علاوه بر این رنگ‌ها از رنگ‌های دیگری از جمله شنگرف و قرمز زرشکی هم در فضاها و قاب‌های خیلی کوچک نیز به‌کار رفته که در نمودار آورده نشده است. (نمودار ۲)



نمودار۳- میانگین میزان استفاده هر رنگ به تفکیک صفحه در زمینه تذهیب. نگارنده

تطبیق و تحلیل صفحات آغازین:

قرآن ابن‌بواب با شش صفحه تذهیب مزدوج شروع می‌شود. که هر یک از صفحات مُذَهَب بصورت متقارن در صفحه سمت راست و چپ قرآن قرار دارد. صفحات تذهیب فاقد شرفه‌اند. دو صفحه نخست آغازین تذهیب مزدوج دارد و داخل کتیبه‌ها به معرفی قرآن، تعداد سوره‌های قرآن و ... اشاره دارد. در کتیبه اول «بسم الله الرحمن الرحیم»نوشته شده و کتیبه دوم وسوم سمت راست «عدد سوره القرآن مائه و اربع عشره و...»کتابت شده که تعداد ۱۱۴سوره قرآن را بیان می‌کند. در دو صفحه مُذَهَب بعدی و داخل آلت‌های شش «فی‌عدد، اهل، الکوفه، المولی، علی‌بن‌ابی‌طالب، المومنین و...» کتابت گردیده و داخل بقیه آلت‌ها از جمله آلت سرمه‌دان با نقش‌مایه‌های تذهیب پرشده‌اند. و دو صفحه سوم آغازین از صفحه مُذَهب مزدوج با طرح دوایر درهم ایجاد شده که در زمینه آن، از نقوش اسلیمی طوماری و همچنین گره‌چینی هندسی استفاده شده است. (جدول ۲) در قرآن یاقوت مستعصمی صفحات آغازین به‌صورت دو صفحه مزدوج با نقوش‌هندسی اجرا شده و داخل هر یک از آلت‌های‌گره، با نقوش ختایی، گل و برگ پر شده است. این صفحات حاشیه باریک دارد که با گردش ختایی در زمینه مشکی کار شده است. صفحات آغازین فاقد شرفه‌اند.(جدول ۷) قرآن شیوه یاقوتی دوره تیموری دو صفحه آغازین دارد در وسط یکی از صفحات، ترنج قرار گرفته که حالت شمسه را دارد و با توجه به رنگ طلایی به‌کار رفته در زمینه ترنج، تداعی کننده خورشید در آن است. که دارای شرفه‌های ظریف و منظم هستند. (جدول ۱۲)

تطبیق و تحلیل صفحات افتتاحیه

صفحه افتتاحیه قرآن ابن‌بواب در سمت راست صفحات قرآن قرار گرفته که دو سرسوره مُذَهب دارد. داخل سرسوره حمد«فاتحه‌الکتاب سبع آیات»کتابت شده و بالای آن «نزلت بالمدینه» نوشته شده است. پس‌زمینه با اسلیمی‌های طوماری و رنگ زمینه با رنگ قهوه‌ای پوشیده شده است. رنگ زمینه کتیبه سرسوره بقره روشن‌تر از سرسوره فاتحه‌الکتاب بوده و به‌رنگ اخرایی است. (جدول۲) در قرآن یاقوت‌مستعصمی دوره ایلخانی صفحه افتتاحیه در سمت راست قرار دارد که تا نیمه صفحه سوره فاتحه‌الکتاب نوشته شده و نیمه پایین سوره بقره را کتابت کرده‌اند. کل صفحه جدول‌کشی شده و دو لوح جانبی به گردش ختایی در زمینه مشکی مزین شده است. سوره حمد و بقره دو سرسوره متفاوت دارد. همچنین در حاشیه جانبی قرآن نشان سرسوره و نشان خُمس وجود دارد. (جدول۷) در قرآن شیوه یاقوتی دوره تیموری صفحات افتتاحیه سمت راست قرآن قرار گرفته که سوره فاتحه‌الکتاب و بخشی از سوره بقره در یک صفحه جای گرفته‌است. سرسوره‌های تذهیب شده فاتحه‌الکتاب و بقره در داخل جدول قرارگرفته که فرم کلی این دو سرسوره شبیه هم‌اند ولی رنگ زمینه، تزئینات اسلیمی و ریزه‌کاری‌ها با هم متفاوت هستند. داخل کتیبه سرسوره، فاتحه‌الکتاب « فاتحه‌الکتاب سبع بایات مکیه» با خط کوفی کتابت شده است. (جدول۱۲)

تطبیق و تحلیل جدول‌کشی صفحات سه قرآن

در قرآن ابن‌بواب جدول‌کشی فقط در شش صفحه آغازین، سرسوره‌های فاتحه‌الکتاب، بقره، صفحه انجامه و ترقیمه دیده می‌شود. صفحات داخلی و سایر سرسوره‌ها جدول‌کشی ندارند. در قرآن یاقوت دوره ایلخانی صفحات آغازین، صفحات افتتاحیه، سرسوره‌های سوره آل‌عمران، سوره‌نساء و سوره‌الناس صفحه آخر و ترقیمه و همچنین برخی از نشان‌های صفحات داخلی از جمله نشان جزء، جدول‌کشی دارند ولی صفحات داخلی و سایر

سرسوره‌ها فاقد جدول‌کشی‌اند. درحالی‌که در قرآن شیوه یاقوتی دوره تیموری علاوه بر صفحات آغازین و افتتاحیه، تمامی صفحات و سرسوره‌های میانی قرآن نیز جدول‌کشی شده‌اند. (جداول۵ و۱۰ و۱۵)

تطبیق و تحلیل نشان‌های سه قرآن

در قرآن ابن‌بواب شاهد انواع نشان‌ها هستیم. تمام سرسوره‌ها دارای نشان سرسوره‌اند که طراحی هر کدام با دیگری متفاوت بوده و تنوع زیادی دارند. در این نشان‌ها برای اسلیمی‌های طوماری رنگ طلایی به‌کار رفته و برای رنگ‌آمیزی زمینه از رنگ‌های طلایی، لاجوردی، مشکی، قهوه‌ای و اخرایی استفاده شده‌است. (جدول۳) در قرآن یاقوت دوره ایلخانی فقط سرسوره-های جدول‌کشی شده نشان سرسوره دارند و بقیه فاقد نشان هستند. درحالی‌که در قرآن شیوه یاقوتی دوره تیموری هیچ کدام از سرسوره‌ها نشان ندارند. نشان خُمس و عُشر در قرآن ابن‌بواب و در حاشیه‌های تمام صفحات میانی با خط کوفی کتابت شده، وجود دارد ولی در قرآن یاقوت دوره ایلخانی نشان‌های خُمس در داخل شمسه‌های کوچک و نشان عُشر در داخل بادامک‌های قطره مانند اجرا شده و از تنوع زیادی برخوردار نیستند. در قرآن شیوه یاقوتی دوره تیموری نشان‌های خُمس و عُشر با طلای دورگیری شده در حاشیه‌های تمام صفحات میانی قرآن کتابت شده‌است. در نسخه ابن‌بواب نشان عُشر و خُمس به‌صورت یک‌درمیان در متن آیات قرارگرفته است ولی در قرآن یاقوت دوره ایلخانی و در قرآن شیوه یاقوتی عصر تیموری این نشان‌ها در متن آیات قرآن دیده‌نمی‌شود. (جداول۳ و۸ و۱۳)

ردیف	نسخه‌های قرآن	صفحات آغازین	صفحات افتتاحیه	شرفه	سرسوره مُذَهَب	جدول‌کشی صفحات	نشان سرسوره مُذَهَب	نشان فصل آیات	نشان مُذَهَب خُمس و عُشر	نشان مُذَهَب سجده مستحب	نشان مُذَهَب سجده اجب
۱	قرآن ابن بواب	•	•	-	•	-	•	•	•	-	•
۲	قرآن یاقوت	•	•	-	-	-	-	•	•	•	•
۳	قرآن شیوه یاقوت	•	•	•	•	•	-	•	-	-	-

جدول ۱۶ – تطبیق شاخصه های سه قرآن ابن بواب و یاقوت مستعصمی و شیوت یاقوت مستعصمی، منبع جدول: نگارنده

تطبیق و تحلیل نشان‌های فصل آیات در سه قرآن

نشان فصل آیات در متن قرآن ابن‌بواب به‌صورت سه دایره کوچک لاجوردی است. فقط نشان‌های مُذَهَب خُمس و عُشر در داخل متن وجود دارد. ولی در قرآن یاقوت دوره ایلخانی از یک نوع نشان فصل آیات به‌صورت گل شش‌پر زرین استفاده شده و فاقد نشان خُمس‌وعُشر در متن آیات است. در قرآن شیوه یاقوتی دوره تیموری نشان فصل‌آیات در سه صفحه نخست به شکل گوی-های‌زرین که داخل آن تزئینات گره‌چینی‌اند، دیده می-شود و در بقیه صفحات نشان فصل آیات به شکل گوی-های‌زرین و گل‌های شش‌پر زرین ترسیم شده‌اند. (جداول۳و۸ و۱۳)

تطبیق و تحلیل رنگ در زمینه تذهیب های در دو قرآن

رنگ در تذهیب‌های قرآن ابن بواب بیشتر از رنگ‌های گرم استفاده شده است. رنگ زر(طلایی)، قهوه‌ای، اخرایی، رنگ زرد متمایل به اخرایی رنگ خود کاغذ و آبی لاجوردی در صفحات آغازین، افتتاحیه و نشان‌ها به‌کار رفته است که از رنگ طلایی بیشتر از سایر رنگ‌ها استفاده شده است. درحالی‌که در قرآن یاقوت مستعصمی، به‌ترتیب از طلا، لاجورد و مشکی برای رنگ‌آمیزی زمینه‌های تذهیب بهره برده‌اند و در قرآن شیوه یاقوتی دوره تیموری در صفحات آغازین و افتتاحیه رنگ آبی لاجورد بیشتر از رنگ های دیگر به‌کار رفته‌است.

نتیجه گیری

کتابت و تذهیب قرآن‌ها در بین مسلمین اهمیت بسیاری دارد علاوه بر تذهیب صفحات آغازین و افتتاحیه، نشان فصل آیات و نشان‌های حواشی جانبی صفحات قرآن، جزئی از این تزئینات به شمار می‌آید. تذهیب در قرآن ابن‌بواب در شش برگ صفحات آغازین قرار دارد که بعداز آن، در صفحه افتتاحیه نیز مشاهده می‌گردد که سرسوره‌های دو سوره حمد و بقره، در داخل جدول‌کشی و قاب کتیبه‌ای اجرا شده و سرسوره‌های صفحات‌میانی قرآن جدول‌کشی نشده‌اند. نشان سرسوره در تمام سرسوره‌ها وجود دارد و از فرم‌های متنوعی با الهام از گل لوتوس اجرا شده‌است. نشان‌های مُذَهَب

خُمس و عُشر در حاشیه جانبی با تنوع زیاد مشاهده می شود. نشان‌های مُذَهَب خُمس و عُشر درلابلای آیات وجود دارد نکته مهم در نشان فصل آیات این است که از سه دایره کوچک لاجوردی استفاده شده است. در قرآن یاقوت و در رنگ‌آمیزی زمینه تذهیب‌های صفحات افتتاحیه، آغازین و نشان‌ها بیشتر از رنگ‌های طلایی، قهوه‌ای و مشکی استفاده شده و آبی‌لاجوردی کمتر به‌کار رفته است. صفحات آغازین به دو صفحه مزدوج با طرح کلی هندسه‌نقوش مزین گشته و داخل هریک از آلت‌های گره، نقش‌مایه‌های ختایی و گل‌وبرگ کار شده. صفحات داخلی فاقد جدول‌کشی بوده و سرسوره‌های داخلی نیز فاقد تذهیب، شرفه و جدول‌کشی‌اند. نشان خُمس و عُشر در تمامی صفحات داخلی دیده می‌شود. در قرآن شیوه یاقوت دوره تیموری صفحات آغازین، دو تذهیب هندسی مزدوج کار شده‌است. ترنج مرکزی به‌عنوان نماد شمسه و حضور نور و خورشید، قبل از شروع آیات قرآن اجرا شده است. شمسه نیز به رنگ زرد روشن یادآور آیه ۳۵ سوره نور« االله نورُ السَماوات و الأرضِ...»در صفحات آغازین است. شرفه در صفحات آغازین حضور داشته و به‌صورت منظم و ساده به‌عنوان شعاع‌های نور در حاشیه بیرونی تذهیب قرار گرفته‌است. در سرسوره‌های قرآن شیوه یاقوت نشان سرسوره دیده نمی شود. سرسوره‌های صفحه افتتاحیه بصورت رنگی و پرکار داخل جدول‌کشی اجرا شده ولی در بقیه سرسوره‌ها هرچند در داخل جدول‌کشی‌ها قرار دارد ولی فاقد رنگ زمینه‌اند. نشان فصل آیات در سه صفحه نخست قرآن از گوی‌های زرین هندسی پرکار و در صفحات میانی گل‌های شش‌پر طلایی استفاده شده است. نشان‌های مُذَهَب در حاشیه جانبی دیده نمی‌شود و جای خود را به واژه های«خُمس»، «عُشر» و سجده و ... داده که با رنگ طلایی و دورگیری مشکی کتابت شده‌است. تمام صفحات قرآن شیوه یاقوت جدول‌کشی شده‌اند. رنگ آبی لاجورد رنگ اصلی زمینه تذهیب در صفحات آغازین و افتتاحیه بوده و در مرحله بعد رنگ طلایی بیشترین فضاهای متن تذهیب را اشغال کرده‌است. رنگ‌های اخرایی، مشکی و زرشکی هم در رنگ‌های زمینه وجوددارد. به‌طورکلی آرایه‌ها و تذهیب‌های نسخه شیوه یاقوت سردتر از نسخه قرآن ابن بواب و نسخه یاقوت دوره ایلخانی است. به‌هرحال روند تحول فرمی تذهیب و آرایه‌های قرآن از دوره سلجوقی، ایلخانی و تیموری و دوره‌های بعدی نیز دیده می‌شود ولی مفهوم و کارکرد این آرایه‌ها یکسان باقی مانده‌اند.

منابع

آژند. یعقوب (۱۳۸۸). پژوهشی پیرامون تاریخچه فعالیت های یاقوت مستعصمی آخرین هنرمند مشهور خط و کتاب عصر عباسی، ***پژوهش های تاریخی ایران و اسلام***، شماره پیاپی ۵، ۳۴-۷.

اکبری، الهام، خوداری نائینی. سعید (۱۳۹۹) بررسی روند تحول جداول تزئینی در نسخ خطی از قرن پنجم تا قرن نهم هجری، ***آینه میراث***، دوره ۱۸، شماره۲، ۱۶۲-۱۳۹.

امیر راشد، سولماز، پنجی پور. سکینه (۱۳۹۸) بررسی تطبیقی تذهیب آثار ادبی دوره تیموری و صفوی(شاهنامه بایسنقری و شاهنامه شاه تهماسبی)، ***جلوه هنر***، دوره ۱۱، شماره ۱، ۵۴-۴۱.

پوپ، آرتوراپهام؛ شرودر، اریک و آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). ***شاهکارهای هنر ایران***، ترجمه پرویز خانلری، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.

پوپ، آرتوراپهام. (۱۳۷۷). ***سیر و صور نقاشی ایران***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

جعفرپور، مرضیه، نجارپورجباری. صمد (۱۴۰۱) معرفی نسخه خطی دیوان حسینی به رقم سلطانعلی مشهدی ۸۹۰ هجری و تحلیل آرایه‌های تذهیب آن، ***جلوه هنر***، دوره ۱۴، شماره ۳، ۳۴-۲۱.

خدام‌محمدی، مریم و مراثی، محسن (۱۳۹۴). بررسی طرح و تزئین در نشانه‌های پنج آیه در قرآن‌های سده اول تا نهم هجری قمری ایران، ***نگره***، دوره ۱۰ شماره ۳۳، ۲۰ـ۴.

خزائی، محمد (۱۳۸۱). ارزش های منحصر بفرد قرآن ابن بواب در کتابخانه چستربیتی دوبلین، ***مطالعات هنر اسلامی***، شماره ۵۵، ۳۰ـ۱۱.

سفادی، یاسین حمید (۱۳۸۱). ***خوشنویسی اسلامی***، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

سلیمی‌نمین، هاجر (۱۳۸۸). کتابت و تذهیب در قرآن‌های چهار قرن اول اسلام، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۱، شماره ۴۰، ۵۲ـ۴۱.

شیرازی، علی اصغر و صادق پور فیوزآباد. ابوالفضل (۱۳۹۱). بررسی تأثیر تزیینات نگاره‌های بازمانده از مانویان در تزیین قرآن‌های قرون اولیه اسلامی موجود در موزه ملی امام رضا، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۱۷، شماره ۴، ۴۴-۳۳.

فضائلی، حبیب الله (۱۳۹۱ ه. ق/۱۳۵۰). ***اطلس خط. تحقیق در خطوط اسلامی***، اصفهان: نشریه انجمن آثار ملی اصفهان.

قاضی احمد منشی قمی (۱۳۸۳). ***گلستان هنر***، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

کشمیری، مریم (۱۳۹۸). ***تذهیب در ایران (تاریخچه، نقوش و اصطلاحات)***، چاپ دوم، تهران: سمت.

ماچیانی، حسینعلی (۱۳۸۲). ***آموزش طرح و تذهیب***، چاپ سوم، تهران: یساولی.

مایل‌هروی، نجیب (۱۳۹۸). ***کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، فرهنگ واژگان نظام کتاب‌آرایی***، جلد دوم، چاپ سوم، مشهد: آستان قدس رضوی.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). ***کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی***، مشهد: آستان قدس رضوی.

مجردتاکستانی، اردشیر (۱۳۹۵). ***بررسی و تکامل نقوش هنر تذهیب در ایران***، چاپ اول، تهران: یساولی.
محب‌علی، آزاده (۱۳۸۱). نگاهی به تاریخچه و سیر تحول هنر تذهیب: تذهیب، آرایشگر صفحه‌های قرآن. ***گلستان قرآن***، شماره ۱۲۶، ۱۵ـ۱۱.
معین، محمد (۱۳۸۶). ***فرهنگ معین***، چاپ چهارم، تهران: ادنا.
نجارپورجباری، صمد (۱۳۹۵). مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی. ***نگره***، دوره ۱۱، شماره ۴۰، ۴۷ـ۳۲.

References

Alirezaei,E.Moradkhani ,A.Sojoodi ,F1(2021).*A Comparative Study of Theory of Film Realism and Jean Baurdrillard Hyperreality* (Honarhaye Ziba)Jornal of Fine Arts:Performing Artsand Music, , ۲۳-۱۷, (۴)(Text in Persian).

Akbari, E., Khoddari Naeini, S., (2020). A study of the development of decorative tables in MSS of The 5th-9th/11th -14th centuries, ***Mirror of Heritage***, 18(2), 139-162, (Text in Persian).

Amirrashed, S., Panjipour, S., (2019). A Comparative Study of Literary Works' Illumination of the Timurid & Safavid Era (Shahnameh - Baysonqori & the Shahnameh of Shah Tahmasb), ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, 11(1), 41-54, (Text in Persian).

Azhand, Y., (2009). A research about the history of Yaqut Mostasami's activities the last famous calligraphy artist of the Abbasid era, ***Journal of Historical Researches of Iran and Islam***, (5), 7-34, (Text in Persian).

Fazayeli, H., (1971). ***Atlas of calligraphy Research in Islamic calligraphy***, Isfahan: Publication of Isfahan National Art Association, (Text in Persian).

Gaziahmad, G., (2004). ***Golestan of art***, Edited by: Ahmad Sohaili Khansari, Tehran: manoochehri (Text in Persian).

Jafarpour, M., Najarpour Jabari, S (2022) Introducing the Manuscript of Divan-i Husaini Signed by Sultan 'Ali Mashhadi, ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***, 14(3), 21-34, (Text in Persian).

Keshmiri, m., (2019). ***Illumination in Iran a short history, desingns terminology***, (2nd ed), Tehran: Samt Publication, (Text in Persian).

Khazaei, M., (2002). The unique values of Ibn Bawab's Qur'an in the Chester Beatty Library in Dublin, ***Islamic Art Studies*** (55), 11-30, (Text in Persian).

Khoddam Mohammadi, M., Marasi, M., (2015). A Survey on Design and Decoration of the Holy Qurans' Five-Verse Signs during the 1st -9th Centuries of the Hegira, ***Negareh Journal***, 10(33), 4-20, (Text in Persian).

Machiani, H., (2003). ***Instructing patterns and illumination***, (3nd ed), Tehran: Yasavoly Publication, (Text in Persian).

Mayil Hirawi. N., (2019). ***The art of bibliopegy in islamic civilization***, ***The vocabulary of book design***, (3nd ed), Mashhad: Astan Qods Razavi Publication, (Text in Persian).

Mayil Hirawi. N., (1993). ***The art of bibliopegy in islamic civilization***, Mashhad: Astan Qods Razavi Publication, (Text in Persian).

Moein, M., (2007). ***Moein Persian dictionary***, (4nd ed), Tehran: Adena Publication, (Text in Persian).

Mojaradetakestani, A., (2016). ***Investigation and evolution of Illumination art motifs in Iran***, (1nd ed), Tehran: Yasavoly Publication, (Text in Persian).

Mohebali, A., (2002). A look at the history and evolution of the art of illumination: illumination, the stylist of the pages of the Qur'an., ***Jurnal of Golestaneh Qur'an***, (126), 11-15, (Text in Persian).

Najarpour jabari, S., (2016). Concepts of Quranic illumination in Savavid period, ***Negareh journal***, 11(40), 32-47, (Text in Persian).

Safadi, Y., (2002). ***Islamic calligraphy***, translated by: Mahnaz ShaisteFar, Tehran: The Institute of Islamic Art Studies, (Text in

Salimi naming, H., (2009). Calligraphy and illumination in the Qurans of the first four centuries of Islam, ***Journal of Fine Art-visual Arts***, (40), 41-52, (Text in Persian).

Shirazi, A., Sadeghpour Firouzabad, A., (2012). Effect Apart from Manicheans Surviving Painting Decorations on Qurans Decorated in Early Centuries of Islamic Imam Reza Quran Museum, ***Journal of Fine Art- visual Arts***, 17(4), 44-52, (Text in Persian).

Upham Pope, A., Ackerman, P., Schroeder, E., (2008). ***Master pieces of Persian Art***, translated by: Parviz Khanllari, (4nd ed), Tehran: Scientific and cultural Publication, (Text in Persian).

Upham Pope, A., (1998). ***survey of Persian art***, translated by: Yaghoub Azhand, Tehran: Mula Publication, (Text in Persian).

URLs

URL1: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433294k/f9.double.r=6716 (access date: 1402/2/5).

URL2: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Is_1431/1/LOG_0000/ (access date: 1401/12/5).

URL3: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Is_1500/8/LOG_0000/ (access date: 1402/1/20).

are shown inside the table, all the heads of Surahs have the emblem of surahs with great variety. The form of these emblems is mostly scroll-arabesque motifs and the inner pages do not have tabulation. While in the ornaments of the Qur'an of the Yaqut Mustasimi of the Ilkhanid period, the diversity of the form of the side emblems of the Qur'an has been reduced. The preopening pages are ornamented with two similar pages with the outline of the geometry of motifs, which are decorated with motifs of flowers and leaves inside each of the knots. Gold and black colors are used more than blue-azure in the coloring of the illuminations of the preopening pages, opening pages, and emblems. The pages and the head of the surah on the inside pages do not have illuminations, Sharafeh (Medallion Radiuses), or tabulation. Khums and Usher emblems can be seen on all internal pages. In the Qur'an, the Yaqut's style of the Timurid period, two conjugate geometric illuminations have been worked on the preopening pages. The central citron and medallion, as a symbol of the sun and the presence of light and sun, is performed before the beginning of the Qur'anic verses. The bright yellow color of the sun is reminiscent of verse 35 of Noor's Surah "God is the light of ..." in the preopening pages. Sharafeh (Medallion Radiuses) was present in the preopening pages and it was placed in an orderly and simple manner as rays of light in the outer margin of the illuminations. In the head of the surahs of the Qur'an, the Yaqut's style emblem of the head of the surahs is not seen.

The headers of the surahs on the opening pages are fully colored and richly detailed within the tabulations. However, for the headers of the surahs in the remainder of the manuscript, while they are placed within tabulations, they do not feature any background color. Overall, the ornaments and illuminations in the Yaqut style version exhibit cooler tones compared to the Qur'an versions of Ibn Buwab and those from the Ilkhanid era. Although the transformation in the style of illuminations and Qur'anic ornaments can be observed from the Seljuq to the Ilkhanid and Timurid periods and into later eras, the fundamental concept and function of these ornaments have remained consistent.

Keywords: Qur'anic Illumination, Seljuk period, Ilkhanid period, Timurid period, Ibn Bawab, Yaqut Mustasami

calligraphy and style of writing and became like him in writing. But in shaving pen, he changed the method of masters and invented a new method of shaving pen. Yaqut first trained with Abdul Momen and then with Sheikh Habib. Yakut had a long life and according to some sources, his life had exceeded one hundred years. Due to her poor eyesight, she used to write with glasses. He died at the beginning of Sultan Ghazan Khan's reign in 698 A.H. in the city of Baghdad and her grave is located next to the grave of Ahmad Hanbal. Muslim artists created emblems inside the text and on the margins of the pages for the correct recitation of the Qur'an, which made the Qur'an easier and better to recite and understand. Among the illumination emblems of the Verse separator and verses, emblems of Khums, Ushr, and Jouze (Part of the Qur'an) can be mentioned. The opening pages are the gateway to the Qur'an, which artists tried to implement in the best way throughout the ages. There was illumination in the preopening pages, opening pages, emblems, the head of the surah, and closing pages in most of the Qurans, which were also functional in addition to beauty. The color, pattern, and form of the Qur'anic illumination changed over time. These form and appearance changes were caused by the culture and art of the society of the era in which the artist lived. By surveying the illuminations of Ibn Bawab's Qur'an, the features and characteristics of the Seljuk school's Qur'an ornaments can be obtained, and also by studying the Yaqut's Qur'an and the Yaqut's style, one can get the stylistic features of calligraphy the Qur'an in the Ilkhanid and Timurid periods. It seems that Qur'anic illuminations have changed in appearance and form in different periods. This research aims to explain the characteristics of form, pattern, and color in the illumination and emblems at the end of the verses in three samples of Ibn Bawab's Qur'an from the Seljuq period, the Yaqut Mustasimi from the Ilkhani period and the Yaqut's style from the Timurid period. It answers these questions, what ornaments are used for the opening pages, surahs, and emblems of the inner and marginal pages of the Qur'an of Ibn Bawab of the Seljuq period and Yaqut Mustasimi of the Ilkhani period and the Yaqut's style of the Timurid period? What is the color in the illuminations of the three Qur'ans of Ibn Bawab and Yaqut Mustasimi's and the Yaqut's style? What are the differences between the charts and motifs used in these three versions? The general aim of the research is to find out the practical and ornament characteristics of the illuminations and emblems in the three versions of the Qur'an of Ibn Bawab and Yaqut and the Yaqut's style In this research, the necessary information has been collected by descriptive and comparative method and by studying library sources, scientific articles, as well as referring to the website of various museums and obtaining information from them and internet sources. A volume of the Qur'an belonging to the Seljuq period with complete illumination of the opening pages, chapters (head of Sureh), emblems of the end of the verses, etc., and a complete version of the Qur'an with the ornaments of the Ilkhanid period and a Version of the Qur'an from the Timurid period with the same characteristics and the characteristics have been selected and studied. The results show that the Qur'anic illuminating has always been changing and evolving in the preopening pages, opening pages, and emblems in the Seljuk, Ilkhani, and Timurid Qur'ans. In Ibn Bawab's Qur'an in the Seljuq period, there are ornaments and illuminations on the preopening pages and the opening page of the Qur'an, and Surah Al-Fatihah-ul-Kitab and Surah Al-Baqarah are performed on the same page. Tabulation in this version is only on the first page and in the emblems of Khums (five verses) and Ushr (ten verses) on the side margins, the beginnings of these two surahs, and the Other of the head of Sureh in the inner pages of the Qur'an do not have tabulations. The head of the Sourah emblem is present in all heads of Sourahs and it is executed in various forms inspired by the lotus flower. Gilded Khums and Ushr emblems can be seen between the verses. The important point in the emblems of the Verse separator is that three small azure circles are used. Geometric motifs and knotting in the inner margins and the Table lines of geometric motifs are also seen in this version. Golden, brown, and ochre colors are seen more than azure blue. In general, in Ibn Bawab's Qur'an, the opening pages

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

The Formal and Functional Evolution of Illumination in Three Qurans Attributed to Ibn Bawab, Yaqut Mustasami, and Yaqut Styles[1]

Samad Najarpour Jabari ٢

Received: 2023-06-10
Accepted: 2023-12-04

Abstract With the advent of the Islamic religion, the Qur'an penetrated among Muslims, and following the popularity of calligraphy and writing the Qur'an, illumination was placed next to calligraphy. After the spread of Islam from the Arabian Peninsula to other places, including Iran, some ornament and emblems were added to the Qur'an for the correct reading and recitation of the Qur'an by non-Arabic speakers. These ornaments have roots in Sassanid art and only its practical aspect was considered by the illumination artists. In the first centuries of the Islamic period in Iran, book layouts, especially holy books, such as the Holy Qur'an, had very simple illumination and ornament. The first decorations were used to separate the Surahs from each other and emblems for the Verse separator, and then ornament was used to separate other parts of the Qur'an, such as emblems of five verses (Khums), ten verses (Ushr), Hizb emblems and prostrate verses. Ibn-Bawab and Yaqut-Mustasami are two great and influential scribes in the art of calligraphy in the Islamic world and Iran, and even Yaqut's style of calligraphy continued for many years after her death. Abul Hasan Aladdin Ali bin Hilal was born in the fourth century AH. His father was the porter and curtain keeper of Al Boyeh. And on this occasion, he was called Ibn al-Satari and Ibn Bawab. In the year 413 AH during the dominion of Al-Qadir Bellah, he died at an old age. Ibn Bawab was one of the students of Ibn Muqalla who, by following the rules of his master, was able to add beauty and elegance to the balance and geometric harmony of Ibn Muqalla's letters. Another calligrapher is Yaqut Mustasimi, who was in the service of Mustasim Abbasi, who was the last of the Abbasid dominions and was probably born in Abyssinia. He followed Ibn Bawab's

[1]DOI: 10.22051/jjh.2023.44067.1996

[2]Assistant professor, Department of Calligraphy and Persian Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
s.najarpoor@aui.ac.ir

namely, the realist and phenomenological approaches (the latter of which emphasizes subjective perception as a reference model, based on André Bazin’s ideas) and the linguistic approach (which equates images with forms of expression, as seen in Christian Metz's psychological analysis)—Deleuze uncovers the essence of cinema and articulates the unique state in which cinema can reflect on images as independent entities. In *Image-Movement,* Deleuze examines the relationship between montage and the shot, as well as the connection between cinema and narrative. In *Image-Time*, he explores the leap in post-war cinema and the break between classical and modern cinema. Deleuze, in his analysis of image movements, emphasizes the equality of movement and light, considering images as perceptions independent of the human gaze. He views perception as conscious only when it retains the useful aspects of objects and conscious perception is linked to action. He observes that classical cinema (including both the Soviet Union and Europe) is structured around the link between perception and action. When this link is broken and perception becomes associated with images of time and thought, the shift from classical to modern cinema occurs, exemplified by Italian Neorealism and the French New Wave. Deleuze uses these points to connect Bergson's philosophy to cinema, asserting that, after this rupture, cinema becomes about "seeing to see" rather than "seeing to act." Time and movement are distinguishing features that separate cinema from photography. However, their use in contemporary photography has transformed its nature, making it distinct from traditional photography. While it might seem that movement and time are characteristics that differentiate cinema and photography, later theories, such as Deleuze's, propose that movement and action no longer define time and space. Deleuze considers time as independent and absolute, not subordinate to movement. He believes that, in cinema, time is layered over scenes and characters, diminishing the significance of recording natural movement. Modern cinema, influenced by these theories, has evolved to perceive time as more than just recorded duration. Although time is often seen as an element uniquely belonging to cinema, photography during this period also developed in a way that treated time as incidental. This notion manifests in photography through stillness, or the suspension of time. Beyond the concept of time, examining other characteristics shaped by cinema—such as framing, storytelling, and narration—helps explain why cinema has influenced contemporary photography.
Keywords: Mutual Effects, Cinema, Photography, Image-Time

photography. By observing the earliest cinematic works following the invention and emergence of cinema, one can discern the role of photography in this new form of artistic expression, both in the technical aspects of cinema's creation and in the themes presented in films.

Many filmmakers have created films influenced by individual photographs or collections of photographs by renowned photographers. John Ford, for instance, developed the unique mise-en-scène of his films under the influence of Edward Curtis's collection of American photographs. Filmmakers such as Stanley Kubrick, Nuri Bilge Ceylan, and Abbas Kiarostami are notable for integrating photographic elements into their cinematic works. Conversely, with the evolution of photography tools from analog to digital, the methods of creating photographs have also transformed, resulting in a diverse range of photographic styles that have been significantly affected. These changes evoke connections to Cindy Sherman's work, as many artists incorporate cinematic concepts as a structural framework and utilize photography as a new medium. Meanwhile, certain works have transcended mere documentation of reality and seem to approach cinema more closely than other media in their search for novel forms of artistic expression, as seen in the works of Hiroshi Sugimoto and Denis Darzacq. This raises the question: Are these influences one-directional, or is there a two-way interaction between cinema and photography? If such an interaction exists, which ideas have shaped and expanded it? Furthermore, in light of cinema's influence on photography, what vision can be anticipated for the future of both media in the 21st century? This research aims to address these questions by drawing on new schools of thought and analyzing contemporary visual arts. Answering these questions will ultimately clarify the main goal of this study, which is to identify the reasons behind the influence of cinema on contemporary photography. This research employs descriptive and analytical methods to examine how cinema and photography interact and how their new forms emerged at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century. To achieve this, the study focuses particularly on the works of photographers and cinematographers after 1980, using both written sources from libraries and image resources from various archives. The selection of artists and works has been conducted through non-random, purposeful sampling. In discussing the interaction between photography and cinema, the period from 1980 to the present is considered, focusing on the ideas that have had the greatest impact on significant shared elements such as time, stillness, framing, movement, continuity, and sequence. These elements have contributed to establishing a new form of visual language in both cinema and photography. David Bordwell, a noted cinema author and researcher, asserts that philosophical and structuralist approaches cannot be simultaneously applied in cinema studies. Although this research provides a suitable context for post-structuralist analysis, a philosophical approach is chosen to allow for a broader exploration and the incorporation of various theories. Theories such as Henri Cartier-Bresson's *The Decisive Moment*, Gilles Deleuze's *Time-Image*, and Dudley Andrew's collection of contemporary theories are pivotal in understanding the influence of cinema on photography. It is important to note that the roots of this perspective in photography—and subsequently in cinema—are significantly influenced by Walter Benjamin's ideas, particularly following the publication of his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In this essay, Benjamin argues that technical reproduction holds value for two main reasons. Firstly, the reproduced work gains independence from the original; he provides the example of photography, where aspects of the original can be captured by the lens in ways that human vision alone cannot achieve, such as through zooming and angle discovery. Secondly, Benjamin notes that a reproduced work can sometimes surpass the original in terms of its condition. In his *A Short History of Photography*, he highlights how photography can reveal angles that are not apparent when viewing the original piece, exemplified by architectural photography. In *What is Cinema?* (2010), Dudley Andrew expresses his concern over the transformation brought about by the shift from analog to digital, fearing the loss of the film's unique characteristics. He suggests that film is no longer merely a modern medium but embodies modernity itself and has become entirely historical. Deleuze made significant contributions to cinema theory through his works *Cinema 1* and *Cinema 2*. Unlike the dominant theories of cinema before 1980—

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

The Impact of Cinema on late 20th and early 21st Century Photography[1]

Farnaz Moazen [2]
Ahmad Alasti [3]
Leila Montazeri [4]

Received: 2023-11-06
Accepted: 2023-12-10

Abstract

After the invention of photography, followed by the birth of cinema, both arts experienced growth and evolution over less than a century. The techniques and themes guiding cinema emerged. This new art form surpassed other arts in attracting audiences and gradually became the most influential art of its time. Cinema was not only indebted to photography but also to literature, painting, theater, and music. However, the direct connection between photography and cinema through recorded images made the interaction between the two more prominent than with other arts. Additionally, contemporary intellectual movements that coincided with the birth of cinema created unique theoretical discussions, leading to the development of photography and film theories.

This study aims to demonstrate the influence of cinema on contemporary photography and to explore why this influence occurs, utilizing theoretical studies conducted in this field through descriptive analysis of written and visual sources, with an emphasis on the views of thinkers such as Walter Benjamin, particularly in his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Henri Cartier-Bresson and his theory of *The Decisive Moment*, as well as more recent theories such as Gilles Deleuze's *The Time-Image*. Intellectual movements appear to have shifted the influence of cinema on the arts, redirecting it toward cinema's impact on other art forms. At the beginning of the 21st century, following the intellectual developments of the late 20th century, cinema's trace is evident in photography. Examining these developments, factors such as time, stillness, framing, movement, continuity, and sequence reveal that a new visual language has been established in both cinema and

[1]DOI: 10.22051/jjh.2023.45496.2075

[2]Ph.D. Student of Art, Science and Research Branch,Islamic Azad University, Tehran,Iran, Corresponding Author.
farnaz.moazen@gmail.com
3Associate professor, Department of Cinema, Tehran University, Tehran, Iran.
a.alasti@yahoo.com
4Assistant professor, Department of Art ,Science and Research Branch ,Islamic Azad University Tehran,Iran.
leila.mont@gmail.com

current time and place, resulting in a more vivid experience of time's passage and the perception of past time events. On the other hand, in mixed-reality installations, this level of separation and immersion is lower. Thus, the researchers' hypothesis that the passage of time becomes more perceptible as immersion increases is confirmed.

Another goal of this research was to explore the relationship between the two technologies of virtual reality and mixed reality in interactive installations centered on the works of the Dutch painter Vincent Van Gogh. In both cases, the audience moves from a passive state to an active one, with the possibility of interacting with the artwork, which increases engagement. Another similarity is that the presentation of the artwork is not limited to a specific museum, gallery, or location, meaning similar installations can be set up in different places simultaneously. Additionally, the issues of damage to the original artworks or their theft are also avoided.

However, there are significant differences between these two technologies. In virtual reality, a completely virtual and three-dimensional world is created by the computer, and both the user and the artwork are entirely within this virtual world. In contrast, mixed reality involves the user being present in the real world, with virtual elements added to it. In virtual reality, the audience's sense of vision is completely disconnected from the real world and is focused solely on the installation, whereas in mixed reality, virtual elements are typically displayed on a two-dimensional screen. Moreover, to be immersed in the virtual world of virtual reality, it is necessary to use a head-mounted display, whereas in mixed reality, such a display is not required, and the use of other tools depends entirely on the design of the installation.

Regarding the quality of the audience's engagement with the artwork, the highest level of immersion was observed in virtual reality, which completely separates the audience from the real world and ultimately leads to a strong emotional connection with the artwork. The audience fully feels their presence within Van Gogh's artworks. In mixed reality, however, a medium or low level of immersion is typically experienced, and at lower levels of immersion, an emotional relationship is less likely to be established.

Concerning mutual interaction among the audience while using the installation, virtual reality does not offer this possibility due to the head-mounted display placing the user in a 3D world. However, this possibility is present in most mixed reality installations. Although such interaction can create a shared experience among the audience, it may also reduce immersion.

Keywords: Conceptual Metaphor, Metaphorical Concept of Time, Interactive Art, Mixed Reality, Virtual Reality

Considering that in virtual reality, the audience is fully immersed in the virtual world and their vision is entirely disconnected from the real world, it is assumed that with increased immersion, the conceptual metaphor of the passage of time will be more pronounced and effective compared to mixed reality installations.

Based on online search results, it was found that Van Gogh's works are highly popular, making him a leading and famous painter. Numerous up-to-date installations are available that can be used for analysis and study. Among these, two samples of virtual reality installations and two samples of mixed reality installations were selected, for which sufficient information, explanations from the creators, and user feedback were available, all of which were useful for the analysis process. Therefore, the current research is a multiple case study, and the method of sample collection is purposive.

The analysis of the research is organized into two parts. In the first part, each installation is examined separately using a descriptive-analytical method to explore the formation of the conceptual metaphor of time. The second part is comparative, analyzing the similarities and differences among these four installations in terms of technology and capabilities, the level of engagement and immersion, and, finally, the formation of the conceptual metaphor of time.

Modern technology has opened a new chapter in human life through the use of digital tools and computers, making it possible to enter a virtual world. If we consider a continuous spectrum between the real world and a completely virtual world, all technologies within this spectrum are referred to as "extended reality." In other words, any technology or system that simultaneously incorporates elements of both the real and virtual environments is called extended reality. Extended reality is divided into three major categories: augmented reality, which is closest to the real environment; virtual reality, which is at the other end of the spectrum and closest to the virtual environment; and mixed reality, which lies between the other two.

According to the Conceptual Metaphor Theory of Lakoff and Johnson, time, an abstract concept, is perceived metaphorically by mapping it onto an empirical field, usually a place or an object. This means that different time events are experienced as specific objects and places or as a limited area in space. Accordingly, the passage of time is perceived as the relative movement of the observer in relation to these places and objects. This relative movement is categorized as either the movement of time or the movement of the observer. If the observer is fixed and the time events move toward or away from the observer, it is called the movement of time. Conversely, if the time events are perceived as fixed objects and places, and the observer feels as though they are moving toward or away from them, it is called the movement of the observer. Therefore, if the observer is virtually transported to a place that belongs to a time event in the past, their mind can be prompted to pass through time, perceiving the past as either a place or an object.

The results show that in the installations *Step Inside Van Gogh's Starry Night* and the first part of *The Garden in Zundert*, there is a movement of the observer towards time events, and time is perceived as a place. In contrast, in the installations *Meet Van Gogh in The City*, *The Bedroom*, and the second part of *The Garden in Zundert*, we observe the movement of time, with time events experienced as objects. In all installations, except for the second part of *The Garden in Zundert*, the movement of time is directed towards the past, as if the observer is making a reverse journey through time.

Additionally, it can be concluded that the high level of immersion in virtual reality installations forces the audience to disconnect more deeply and effectively from the

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

The Metaphorical Concept of Time in Interactive Art Installations Centered Around Van Gogh's Works [1]

Shadi Madadi[2]
Zahra Rahbarnia[3]

Received:2024-05-10
Accepted:2024-08-16

Abstract

Employing digital technology as a medium in the field of art requires artists to create and present their work digitally. The intrinsic characteristic of digital media is its interactivity, and by employing such technologies, it is possible to capture the physical actions of the audience and, based on that, direct the process of forming the artwork and its proper perception. On the other hand, human-centered virtual technologies, such as virtual reality and mixed reality, which have emerged with the aim of making human life easier and enhancing the perception of the surrounding world, have entered the art field. As a result, the world is witnessing installations that showcase new dimensions of their influence on human life and present innovative artistic expressions.

This research, focusing on four virtual interactive installations centered on the works of the famous Dutch painter Vincent Van Gogh, investigates the formation of the metaphorical concept of time in these works and conducts a comparative analysis. By examining the features of the installations and comparing their differences and similarities, the study aims to determine how audience engagement in a virtual environment can influence the perception of the passage of time and how the degree of immersion affects this perception. Drawing on Lakoff and Johnson's theory of the conceptual metaphor of time, the research seeks to answer the following questions: How is the conceptual metaphor of the passage of time in virtual reality and mixed reality, centered on Van Gogh's works, formed, and how do these approaches differ or align?

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.47140.2169

[2]Ph.D. Student Art Research ,Faculty of Art, Alzahra University,Tehran,Iran.
shadi.madady@gmail.com
[3]Associate Prof,of Art, Faculty of Art, Alzahra University,Tehran,Iran, Corresponding Author.
z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

script and the interaction between the visual elements of the epigraph and its surrounding space. In this category, the type of content is less important; instead, the form and structure of the epigraph and its interaction with the surrounding environment hold value. Certain types of epigraphs can be placed solely in this category, where the primary function is decorative and they appear as quasi-inscriptions.

Each of these four categories has experienced variations during both the Pahlavi and Islamic Republic periods, gaining significance according to the dominant discourse of the time. As a summary of the results, it can be stated that the discourse of nationalism during the Pahlavi period, through the use of the Nastaliq script and Persian literature, gave a distinct identity to the commemorative epigraphy of that era. Commemorative and didactic epigraphy were defining features of the Pahlavi period. Conversely, in the Islamic Republic era, the increase in religious buildings led to the unprecedented expansion of religious epigraphy. The use of the Thulth script and the incorporation of Quranic verses, Hadiths, and prayers became the most prominent thematic function of epigraphy during this period. Overall, contemporary epigraphy demonstrates two main streams or discourses, each influenced by the prevailing ideology and impacting the prominence of each type. The discourse of nationalism during the Pahlavi era, with its use of calligraphy and literature, endowed commemorative epigraphy with a unique identity. This commemorative and didactic epigraphy was a distinctive feature of the Pahlavi period. In contrast, the religious epigraphs of the Pahlavi era continued the tradition of the Qajar period without significant innovation. However, during the Islamic Republic era, religious epigraphy expanded significantly, aligning with the prevailing ideological discourse. The use of the Thulth script, along with Quranic verses, Hadiths, and prayers, became predominant during this period. These findings reflect the social discourses of the two ruling eras in contemporary Iran.

Keywords: Religious Epigraphs, Instructional or Moral Epigraphs, Commemorative Epigraphs, Decorative Epigraphs, Ruling Discourse.

of their quality) in public buildings (both exterior and interior). Furthermore, epigraphs can also be found not only in architecture but in handicrafts, book decoration, and other fields. Even figuratively, the use of written sculptures and shop signs can be considered within the framework of epigraphy; however, this study focuses solely on the epigraphs found in contemporary buildings in Iran. Among the various forms of writing and calligraphy, epigraphy holds a more public position and its connection with society is more direct. Manuscripts, deeds, and plaques are generally specialized topics that appeal to experts, but epigraphy, due to its presence in society and widespread use, becomes a more general phenomenon. The presence of epigraphy in public spaces makes it visible and, consequently, a tool for the purposes of the commissioner. From this perspective, it is more closely tied to society and its social contexts.

On the other hand, since epigraphs contain extensive literary, informational, and other types of content, various approaches can be chosen for their analysis. One approach that can engage with the dynamics of society, governments, and collective thought is the sociological approach. In this theory, the factors influencing the commissioning of these epigraphs, the style of script, the selection of words, the environmental conditions, and social influences are examined. Social discourses may have influenced the commissioning and production processes of epigraphs. As a result, this research will adopt a sociological approach. Among the sociological approaches, the theory of Laclau and Mouffe, derived from the general concepts of Foucault's theories, will be the primary approach of this research. It should be noted that this article will not delve into discussions of formalism and the quality of the script.

Accordingly, the main question of this article is as follows: In contemporary epigraphy, which social movements and functions can be observed? What impact has the prevailing ideology had on the course of contemporary epigraphy?

The discourse of contemporary epigraphy, in line with its social function, consists of several sub-discourses:

1. **Religious Epigraphs**: Religious epigraphs include those that incorporate religious sayings from the Islamic period, centered around the divine word. These sayings may include verses from the Quran, hadiths from religious leaders, selections from prayers, as well as praises, titles of majesty, and the names of religious figures. The function of these types of epigraphs is found in buildings that directly represent religion and faith, such as mosques, Hosseiniyahs, Tekyehs, prayer halls, and similar places.

2. **Instructional or Moral Epigraphs**: Texts created with the aim of offering advice, education, and moral or philosophical lessons tailored to the specific function of the space form the category of instructional or moral epigraphs. These epigraphs, generally indebted to Persian literature, often used content appropriate to the place to praise good deeds and were frequently found in educational, healthcare, and charitable institutions.

3. **Commemorative Epigraphs**: These epigraphs, according to their function, primarily serve as messengers, with the main purpose of documenting and narrating an event for remembrance, commemoration, and information dissemination. Epigraphs created for the opening of a place, messages intended for documentation and visibility, and epitaphs and memorials of prominent figures are included in this category. Construction-related epigraphs form a significant part of this category.

4. **Decorative Epigraphs**: This category of epigraphs overlaps with the previous three categories. Depending on the aesthetic value of an epigraph, it can be included in this category while remaining faithful to one of the aforementioned categories. All calligraphic epigraphs can be included here if they meet the aesthetic criteria of the

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

Common Discourses of Epigraphy in Contemporary Iran [1]

Amir Farid [2]

Received: 2023-09-01
Accepted: 2024-02-21

Abstract

Epigraphs contain valuable information and can be studied from various perspectives. Epigraphs provide researchers with a wealth of information, to the extent that by observing a fragment of an epigraph, one can often infer the period to which it belongs. Additionally, epigraphs possess various artistic, historical, philosophical, and other facets, with political and social aspects playing a role in their creation. Epigraphy in Islamic Iran has a long history and a distinguished place. Nearly a thousand years have passed since the earliest surviving examples in the Jameh Mosque of Nain, and since then, exemplary pieces have remained from almost every historical period of this land. The tradition of epigraphy has continued to thrive in the contemporary period and plays a significant role throughout the country. Epigraphs can be examined in terms of their function and content. From this perspective, epigraphs are categorized into four main groups: religious epigraphs, whose primary function is in religious sites; instructional or moral epigraphs, which serve an educational purpose; commemorative and construction epigraphs, which convey information and commemorate specific events; and decorative epigraphs, which are primarily intended to adorn structures. These categories can change throughout the cultural and political events of each period, influencing both the choice of text and the style of script, and reflecting the prevailing ideology of that era. By dividing the cultural and political discourse of contemporary Iran into the Pahlavi and Islamic Republic periods, and analyzing the epigraphs of both eras, conclusions can be drawn that demonstrate the dominance of the prevailing discourse in contemporary Iranian epigraphy.

This article aims to provide a sociological perspective on the use of epigraphy in Iran over the past hundred years. Initially, due to the broad scope of the selected terms in this study, an explanation of the key terms and the boundaries of their interpretation will be provided, followed by the specific approach of this research. In this study, the term 'epigraphy' refers to the use of traditional calligraphy (which may include any of the common scripts, regardless

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.44837.2043

[2]Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. a.farid@tabriziau.ac.ir

Iranians and then go into iconography and find the visual relationships between the text and the role. The set of these risks causes us to overcome such a cognitive error, to draw a theoretical sphere of inevitable or probable contents. It can be said that one of the results of this research was the recording and collection of Nishapur engraved pottery images and the presentation of the formal typology of the works. Collecting the images of all the works - both fake and original - has been since previously, in the existing research - if available - the frequency and specific number of Nishapur engraved pea pottery has not been stated. The numbers mentioned in this treatise are not certain. It should be known that any attempt to achieve a single meaning and content for numerous monologues ultimately requires illogical generalizations and leads to failure. If we look at the shape effects in Nishapur pottery with a critical eye, the avoidance of imitation and uncreative patterning by the Nishapur artist seems clear and certain. No clear narrative in the official literary and historical texts that connects the image and the text of the documents was found in any research work. There is only a series of mostly superstitious sub-narratives, which, according to the author, can be given more attention and thought to reread the motifs. The apocalyptic content of the return of Abu Muslim or any other savior was suggested for motifs in the author's previous articles. That is for works in which birds are most similar to pigeons and horned animals are most similar to goats. This analysis is based on a series of superstitious sub-narratives. The importance of these narratives is due to their connection with astronomical constellations and the issue of the cultural return movement of Iranians, and since it is repeated in at least 3 important texts, it makes the author give it an impact factor again. Of course, there are flaws that damage and weaken the theory, and as a result, it is necessary to promote an idealistic hero without direct reference to historical and concrete figures such as Abu Muslim. The time frame of two centuries considered for the history of the production of works makes it difficult to find the main sources of content. Unless the widespread events during this period are emphasized. In this respect, apocalyptic beliefs have superiority in spatial temporal, and even ethnic scope. The results of the research show that in the variety of topics and conceptual categories of motifs, drawing a theoretical sphere of the concept of the end of time can be the most comprehensive answer to the question of the existence of Neishabur's works in the third and fourth centuries of Hijri.

Keywords: Ceramic and Pottery, Samani Pottery, Nishapur Pottery, Grounded Theory, Theory of Apocalyptic Beliefs

such a way that each interpretation can finally cover the works with visual characteristics and composition similar to its case example. In this research gap, establishing a theory that can correct the established theory and cover the themes of all the works is the main goal of the research. The operational plan of the research is as follows: First, various data, including visual, audio, and citation data, are collected and categorized, and after coding, categorization, and extracting central concepts. The importance, necessity, and purpose of this article explain the correction of the above theory. The main question of the research is what theory can be proposed about the painted pottery of Samani Nishapur, which can be more generalizable than the existing theories. The research method is descriptive-historical, and data-based or contextual methods. The modification and establishment of the theory is one of the most challenging research topics. Where the theory works but its generalizability is doubtful, formal and conceptual generalizability can be separated from each other. It is assumed that Wilkinson's theory has a good generalization ability at the form level; However, it does not work comprehensively at the level of content and is not responsive to interpretative variations. All the available samples (online and museum) were listed under the title of "patterned pea pottery". The searchable samples, which are 174 healthy and almost healthy painted pea potteries, are considered to be the product of a common content platform. In explaining the tools and methods of data collection, the relative balance of data in historical subjects seems to be heavier in favor of the left documents and texts. In the selection of the interviewees, in addition to the researchers, attention was paid to the museum-keepers and their oral experiences in direct encounters with the works. Nishapur patterned pottery can be classified into four groups from the visual point of view and the combination of patterns. These categories are: 1- Figures on horseback 2- Standing/sitting figures (single, double, and triple or more) 3- Combinations of animals 4- Mixed human and animal creatures. Conceptual categories and spectrums that have been extracted through the coding of the interviews refer to various aspects of Nishapur's patterned pottery. Some categories have a critical and pathological look at the methods used in the existing research, which is the result of the concerns of the authors and researchers. The only distinguishing categories in terms of content were the possibility of the existence of constellations and astronomy, as well as the discussion of national religious festivals and holidays, which were not mentioned in any of the conversations. The influence of Sassanid art, the influences of East/Sogdian art, popular art, the narrative nature of the role, the factor of religion, constellations and astronomy, and the cultural movement of Iranians; The most important conceptual and content categories are extracted from the research data. The most important question, the answer of which will change the direction of content research is, in what tangible and objective way did the Iranians shape this renaissance? The answer in literature is Shahnameh; in politics, it is a desire for independence from the caliphate, and in the depiction of Nishapur's engraved pottery? Is it possible that there has been a methodological problem? This sameness in the generality of culture, without paying attention to contemporary and effective factors such as religion and new religion, can reach such an interpretation. Nevertheless, it is necessary to answer this question once again: based on the thought system of Iranians who lived three or four centuries after the emigration of the Prophet of Islam, the way to overcome Arab rule and make Iranian rulers dominant again - not necessarily Sassanid - what was it? This return and the so-called cultural, political, social, and all-round "regression" have gone through which reliable path in the real world? It seems that the central phenomenon can be discovered from this question and the answer we give to it, and the basic theory of the research depends on finding its exact answer.

In this way, wanting to return - or in other words, wanting to see the future - could only be achieved and become objective through a concrete path, which could not happen except by resorting to apocalyptic beliefs. Because the vindictive literature of the insurgents and the astronomical and astronomical superstitions of that period is largely defined by the apocalypse. It should be known that it is difficult to find logical relationships between the role and its contemporary history, in the situation where the painting avoids any kind of narrative. Perhaps this is the factor that encourages the commentators to do iconological interpretations and mention general reasons and factors such as the cultural movement of

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

The Generalizability of the Apocalyptic Belief Theory in Interpreting the Motifs of Nishapur Pottery[1]

Hojjatullah Askari AlaMouti [2]
Khashayar Ghazizadeh [3]

Received: 2024-05-18
Accepted: 2024-11-02

Abstract

Samani pottery, which is attributed to the 3rd and 4th centuries of Hijri, has many drawing similarities with Sasanian works. The way of painting the faces and parts of the figures, the composition of some significant works, and several other decorative features, according to art history researchers, make Nishapur pottery a logical sequence of Sasanian art in the first centuries of Islam. When the conceptual reading of motifs becomes a function of this statement, the generalizability of the general theory of "the influence of Islamic art from Sasanian art" is distorted by some works. By ignoring the contribution of Sasanian art in the analysis of motifs, some other works are excluded from the circle of theoretical validation. Wilkinson's careful attention to the artistic legacy of pre-Islamic Iran for Samani pottery was gradually approved by the researchers after him, and the research assumptions were based on this theoretical foundation. The main criticism of this range of research was ignoring the centuries-old ideological developments of Muslim and even non-Muslim Iranians, which appeared in the Iranian cultural return movement in the form of a plurality of Islamic sects and superstitions. It can be said that this was a research deviation from the followers of Wilkinson's theory that the Sasanian influence was emphasized as if it made Nishapur pottery a part of the artistic achievement of the Sasanian era in the post-Sasanian era. With the explanation that all figures and animals were considered symbols with Sassanid meanings and thus, a significant part of the works could not be interpreted with this theory. On the other hand, recently, various content readings of the role have been presented by some other researchers who ignored the theory of the influence of Sasanian art and turned to different phenomenological or historical interpretations. A serious criticism of such studies is the non-generalizability of theories to the variety of animal and physical compositions. In

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.47228.2174

[2]Assistant Professor, Department of Handcraft, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author. h.askari@alzahra.ac.ir

[3]Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. khashayarghazizadeh@yahoo.com

venues worldwide, since their inception, have increasingly incorporated digital and interactive art into their productions. This innovative art form continues its rapid growth and evolution through online subcultures and large-scale urban installations. Furthermore, active media audiences do not merely passively receive information; rather, they actively, often unconsciously, participate in understanding the message in their personal and social domains. Interactive computer art enhances the concept of a holistic mental worldview. This is achieved through the artist's technical knowledge of computer programming. Computer software allows the artist to access deeper levels of computer programming and requires them to base specific tasks, such as image manipulation, on a fluid mental model of the holistic and accessible aspects of the entire output of the work. Interactive artists engage in changing the relationship between artists and their media and between artistic works and their audiences. These changes significantly increase the role of the audience in the artistic work and diminish the authority of the author or creator of the work. Interactive artists create relationships rather than finished works of art. The ability to represent relationships in a practical way significantly adds to the expressive palette available to artists. This power is further magnified by the fact that the actors themselves become the reference of the work. The works are somewhat similar to portraits, reflecting the mutual aspects of the actors and transformed to express the artist's intention.

In this research, the key aspects of interactive audience engagement with computer-generated art are examined and analyzed from the perspective of David Rokeby. Interactive engagement goes beyond the traditional inclinations of audience interaction, extending into the realm of mutual experiential discourse. The conventional view of artistic interaction and audience perception suggests that the artist leaves their mark on a specific object or message (artwork), and others, including recipients, the general public, and critics, perceive, see, read, interpret, and evaluate it. However, the emerging technological and cultural environment in the new era challenges the distinction between dissemination and reception, creation and interpretation, giving rise to new forms of art. These new forms allow individuals, who are no longer passive recipients in the traditional sense, to experience alternative methods, such as interaction, communication, and co-creation. This shifts the audience from a state of passivity to active participation, transforming their role. Rokeby's perspective on interactive engagement with computer art emphasizes the role of the participant as an active collaborator in the process of creation and meaning-making. He believes that interaction is a vital element in engaging the audience and challenging traditional concepts of passive spectatorship. This aligns closely with the description of the conditions of computer art, where interaction adds elements such as creation, performance, and extended evaluation. David Rokeby has made a significant contribution to the field of interactive computer art, and his viewpoint has been shaped through his artistic exploration and experimentation. Rokeby considers interactive computer art a means to explore the complex interaction between humans, technology, and the environment. This research aims to provide a coherent and patterned analysis of Rokeby's thinking, utilizing it in the conceptualization and execution of contemporary computer arts with an emphasis on interactive engagement with the audience.

The research question is formulated as follows: "What are the key components of interactive audience engagement with computer arts from the perspective of David Rokeby?"

This theoretical research employs a descriptive-analytical method with a qualitative approach, utilizing library and electronic document resources. The examined samples include several interactive works by David Rokeby.

The findings of the research indicate that David Rokeby's perspective on interactive audience engagement with computer art emphasizes active interaction, embodied interaction, dialogues, collaborative creation, reflection, awareness, technological mediation, sensory engagement, feedback, responsiveness, social and ethical consequences, and fluid boundaries. He also views interactive computer art based on active participation, sensory engagement, feedback, reflection, social consequences, and the dissolution of traditional boundaries. Rokeby's works are primarily presented as installations, and this mode of execution provides a desirable and encompassing spatialization, allowing the audience to

engage in a participatory and discourse-oriented manner with the creator on the interactive media platform. This facilitation, including active physical and multisensory actions, leads to cognitive reflections and conscious and unconscious perceptual structures in the audience and ultimately results in the extraction of new concepts. Rokeby considers interactive audience engagement a means to actively involve with computer art. By providing opportunities for interaction with artworks, he encourages participants to become active collaborators rather than passive observers. This interaction allows participants to have a more comprehensive and transformative experience and create a deeper connection with the artistic work. He also emphasizes the importance of active participation in interactive computer art, believing that the audience should not be merely passive spectators but active participants who engage with the artwork through their actions and reactions. Through active engagement, participants become co-creators and shape the outcome and meaning of the artwork. Continuing with the analysis of David Rokeby's perspective on interactive audience engagement with computer art, it is crucial to delve into specific elements that he highlights as integral to this form of interaction. Rokeby places a significant emphasis on the role of interaction in fostering a collaborative and participatory approach. He contends that interaction is not merely a one-way process where the artist imparts their vision onto the audience; instead, it becomes a dynamic interplay between the artist and the participant. This dynamic involvement of the audience in the creation and interpretation of the artwork challenges traditional notions of passive spectatorship. Furthermore, Rokeby underscores the importance of sensory engagement in interactive computer art. By incorporating elements that appeal to multiple senses, such as touch, sight, and sound, the artwork becomes a holistic and immersive experience. This multisensory engagement goes beyond the visual appreciation of traditional art forms, adding a layer of physical and visceral interaction. Feedback and responsiveness are additional key components highlighted by Rokeby. The interactive nature of computer-generated art allows for real-time responses to user input. This immediate feedback loop transforms the viewing experience into a dialogue between the audience and the artwork. The artwork, in turn, adapts and responds to the participant's actions, creating a unique and evolving encounter. Rokeby's perspective also extends to the social and ethical consequences of interactive engagement. As technology becomes an intermediary in the artistic experience, questions of ethics and societal impact come to the forefront. The blurring of boundaries between creator and audience, as well as the dissolution of traditional norms, prompts a reevaluation of the social implications of interactive computer art. The notion of fluid boundaries is a recurring theme in Rokeby's perspective. Traditional distinctions between the physical and virtual, the creator and the audience, and even between different art forms, become less rigid. This fluidity allows for a more expansive and inclusive artistic experience, where participants actively contribute to the creation of meaning. In conclusion, David Rokeby's viewpoint on interactive audience engagement with computer art transcends the traditional paradigm of artistic creation and spectatorship. Through his emphasis on active participation, sensory engagement, feedback, and the consideration of social and ethical consequences, Rokeby positions interactive computer art as a transformative and collaborative experience. By challenging conventional boundaries and fostering dynamic interactions, Rokeby's work contributes significantly to the evolving landscape of contemporary art, where the audience becomes an active participant, co-creating meaning and shaping the artistic discourse.
Keywords: Interactive Computer Art, Interaction, Action, David Rokeby

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

An Analysis of the Interactive Engagement of the Audience with Interactive Computer Art from David Rokeby's Perspective[1]

Seyed Mohammad Taheri Qomi ٢

Received: 2023-09-22
Accepted: 2023-12-09

Abstract

David Rokeby is a prominent Canadian artist recognized for his exploration in interactive and computer-based artistic works. Interaction, or interactivity, is an act occurring between two or more entities, phenomena, or processes that mutually affect each other. When two or more things engage in action and reaction, they are said to interact with each other. Interaction in objects can alter their state or influence the manner in which changes occur in objects. Additionally, in phenomena, interaction leads to the emergence of additional parameters that need to be considered in calculations. Interaction refers to the process of communication among individuals, objects, or systems. It is a fundamental aspect of human life and plays a significant role in various fields, including social, technological, and biological aspects. Cultural interaction involves the exchange of beliefs, customs, and traditions between different cultures. Intercultural interaction can lead to cultural dissemination, where elements of one culture spread to another through trade, migration, or communication. Generally, interaction is a multifaceted concept that encompasses a wide range of activities and disciplines. It plays a vital role in human society, technology, science, and the natural world, shaping our ways of communication, learning, and coexistence. Understanding and effectively managing interactions are essential for achieving successful outcomes in various aspects of life and knowledge. Interactive art, also known as art of interaction, is a form of art that engages the spectator in an artistic action to achieve its purpose. Some interactive artistic arrangements allow viewers to intervene in, on, or around them by giving them permission to do so. Others require artists or spectators to become a part of the artistic work in some way. Computer art, or computer-based art, refers to any type of artistic work where computers play a role in its production or display. This artistic work can be an image, sound, animation, or video, a video game, a website, or an algorithm. Many traditional art fields are now integrating with computer technologies. Museums and art

[1]DOI: 10.22051/jjh.2023.45057.2052
2Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.
mehromah2006@gmail.com

were used according to the hot and dry weather of Khorasan, customs and traditions such as reception and hospitality, official music, hanging out in the garden, and using patterned carpets and canopies. According to the painting principles common in this period, such as Slimi, Khatai, Nilufer, Waq, and Garh are drawn in the decorations of the parts of the painting. In addition, paying attention to religious rituals such as Hajj rituals, Ihram dress, and the special display of Kaaba and Masjid al-Haram, along with the burning ritual of Sophia, are among the cultural aspects reflected in the paintings of the Mashhad school. Also, the acceptance of the Shia religion and respect for the Imam, especially in the shadow of the presence of the Sharif shrine of Imam Reza in Mashhad, has received special attention, as evidenced by history in this period, the Safavid kings paid special attention to Mashhad and had the privilege of visiting this shrine. It was blessed, and the custom of pilgrimage and observance of its customs are mentioned in his status. Other court customs include the royal hunting ceremony with servants and hunting birds, and sports such as wrestling in a traditional and Iranian competitive format are also among the cultural ceremonies shown in the paintings. In response to the second question, the investigation of the internal and external cultural pretexts of the objects mentioned in the selected image shows that the visual and verbal pretexts of many of these objects, despite the differences in appearance and appearance, were precedents in the cultural past of Iranians, and in other words, from these aspects, popular culture has possible visual and verbal pre-texts within the culture. In general, the intertextual reading of illustrated texts of the Mashhad school shows that many cultural elements, including material, behavioral, and speech traditions, are often based on possible pictorial pre-texts within Iranian culture, especially Great Khorasan during the era of Ibrahim Mirza Safavid and reflected in the library of this art-loving prince. It reveals many aspects of popular culture and the daily life of the people of that period.

Keywords: Safavid Era Art, Mashhad School of Painting, Popular Culture, Intertextuality of Riffaterre, Intercultural Reading

the examination of the customs and culture of the predecessors, which were recorded and reflected in the art and literature of this period, especially in Khorasan, which was ruled by the prince. Ibrahim Mirzai Safavid (964-984 A.H.), who is an important person in the development of the culture and art of that time. Many manuscripts were illustrated in Prince Ibrahim Mirza's art workshop in Mashhad. Unfortunately, a written collection of illustrated manuscripts and artworks of the Mashhad school has not yet been introduced, and so far, no research has been done on the analysis of cultural aspects in the paintings of this school. So. the current research aims to study the illustrated manuscripts of the Mashhad School in the era of Ibrahim Mirza Safavid, based on the reading opinions of Michael Riffaterre.

Main Questions: The main questions are: 1- what aspects of the popular culture during the era of Ibrahim Mirza of the Safavid period, are evident in the initial reading of the texts of the Mashhad School of Painting? 2-what are the possible verbal and visual pretexts of these texts in the secondary intercultural reading?

Method: The research method is comparative-analytical. In the current research, the reading of the body of studies based on Riffaterre's opinions is done on two levels. In the primary reading, we will read the visible cultural elements in the phenomenal layer of the text and study the definite pre-texts, and in the secondary reading, while examining the concepts and dealing with the underlying layers, we will study the possible intra-cultural and extra-cultural visual and verbal pre-texts. In addition, we will benefit from the research of Dr. Fazli (2012) in the initial reading and determining examples of popular culture and we will analyze the material, behavioral, and verbal traditions of the popular culture of the era of Ibrahim Mirza Safavid in selected paintings; Material traditions are the collection of artworks, objects, goods, buildings and tools left over from the past and we can divide them into four categories: tools, place and housing, clothing and food. Behavioral traditions are a set of behaviors that are common among many people in society and are rooted in the system of values and beliefs of the society and are in three groups: moral customs, ethnic ways, customs, and habits. Verbal traditions: It is a collection of traditions that are expressed in the form of words and sentences. These traditions are rooted in the beliefs, knowledge, philosophies, values , and needs of a society.

The statistical society of the current research is focused on the illustrated manuscripts and artworks of the Mashhad School. First, a preliminary list of the illustrated manuscripts of the Mashhad School was prepared based on the available important documents and sources. We considered their storage location information to determine the exact place or exact time of illustrating each manuscript; especially the location matching of the manuscript (exact mention of Mashhad or Khorasan as the place where the manuscript was written) as well as the time of each manuscript, i.e. the time interval between 1556 and 1576 AD. From 964 to 984 AH, which are the years of Prince Ibrahim Mirza's rule in Mashhad, finally, we paid attention to the features of the Mashhad school of painting mentioned in reliable documents and sources. In the end, the main list of the manuscripts of the Mashhad school was prepared. From the total number of illustrated artworks obtained, due to the requirements of reading which gives a large amount of data and the limitation in examining all of them in this research, finally, we chose three images from three different manuscripts or artworks to study them.

Findings: In the current research, we studied the illustrated artworks of the Mashhad school of painting, and while introducing them, we tried to answer the main questions of the research based on Michael Riffaterre's opinions: 1- In the initial reading of the texts of the Mashhad school of painting, what aspects of the popular culture of the Safavid era of Ibrahim Mirza are evident? Is? 2- In secondary intercultural reading, what are the possible verbal and visual pretexts of these texts? In response to the first question, it seems that many traditions of the popular culture of the people of Khorasan in the era of Ibrahim Mirzai Safavid have been expressed in this painting. Among them: the traditional clothes of men and women, including the white headscarf for women and the white turban for men, which

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

The Intercultural Reading of Illustrated Texts in the Mashhad Miniature School Based on Michael Rifaterre's Theories[1]

Zohreh Taher [2]
Farzaneh FarrokhFar ۳
Hashem Hoseini ۴

Received: 2023-03-27
Accepted: 2023-12-05

Abstract

Introduction: Culture is the common way of life, thought and action of human beings in a society, and, popular culture includes customs and beliefs that have been formed in different periods and are the origin of art, literature, culture, and in a word, the identity of a nation. Therefore, it is necessary to understand and introduce popular culture in each period and study its reflection in the artworks left.

Michael Riffaterre is one of the second-generation theorists of intertextuality, who, unlike the first-generation theorists who focused more on productive intertextuality and theorizing, deals with applied intertextuality. He gives an independent identity to intertextual reading, and this causes him to propose two levels of reading, i.e., imitative reading and symbolic reading. Imitative reading is formed based on the relationship that a text establishes with the social and cultural context. However, the symbolic reading is based on the symbolic system of the text. Based on these two types of reading which are complementary to each other, the intercultural reading of texts also explains the possible pre-texts inside and outside the culture of a text, and in addition to discovering the deep semantic layers of cultural aspects, it also examines their possible pre-texts. Such a reading of the text is a useful tool for popular culture studies, especially based on the literature and art of society.

In the Safavid period, we witness the acceptance of Shiism as the official religion of the country, the formation of Iranian identity with the establishment of a powerful military, and

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.44716.2030

[2]Ph.D. Student of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran,Corresponding Author. Z.Taher@alzahra.ac.ir
3Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. farrokhfar@neyshabur.ir
4Associate professor, Department of Art Research, Faculty of Art University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. H.hoseini@neyshabur.ac.ir

deterioration process through manipulation or alternative printing methods. When a negative or digital file is altered to undermine the permanence of an irreversible moment, photographicity is achieved, as the photographer both emphasizes irreversibility and creates a new negative or file. Another way to achieve photographicity in this decade was through the use of old photographs in a contemporary context, which appeared in two forms: photomontage and the physical manipulation of photos in photographic arrangements. These images often evoke a nostalgic atmosphere, mourning the irreversibility of the past. However, in some cases, the physical use of photographs suggested a critical approach. By altering the context or the way old photos were displayed, photographers subverted the preferred reading and introduced new meanings, as seen in Parham Taghioff's "Bookmark series". The use of old photos in the photographic scene, not only as printed images but also as projected images onto objects, was also evident in two series: Light and Soil by Saba Alizadeh and Demo by Ali Najian and Ramyar Manouchehrzadeh. Unlike other works, these series linked the irreversible and the endless, not by mourning the passage of time or a lost object, but by critiquing the continuous presence of those moments in contemporary life. Therefore, it can be concluded that photographers in the 2010s often achieved photographicity by challenging the irreversible and combining the past with the present. Unlike Soulages, who believed that photographers using this aesthetic approach were primarily concerned with capturing the essence of photography, photographers in 2010s Iran did not solely focus on the essence of photography. Their aesthetic approach encompassed a broader range of perspectives and subjects.
Keywords: Iran's Art Photography, Iranian photography in the 1390s, Francois Soulages, Photographicity, Photographic Work

cases, the artists' archives Based on François Soulages's perspective, this research first analyzes the use of the irreversibility of the moment captured in a photograph. This appears to be the primary psychological motivation for taking photographs. Generally, most photographs are taken to preserve a moment that is passing, and in many cases, this moment cannot be repeated. In the photographic exhibitions of Tehran during the 2010s, this theme was often focused on capturing objects in decline. These objects were sometimes personal, but at other times they were broader, such as a changing cityscape or decaying national and historical heritage. In some cases, this characteristic was emphasized by manipulating the photographed subjects or by altering the photograph itself. In other instances, photographers intentionally captured images of ruined objects. In such works, the ability of photography to preserve the irreversible moment was often questioned. For example, Mohammad Ghazali, in his series Tehran Inclined to the Right, used expired Polaroid film to capture the streets of Tehran, resulting in damaged photographs that failed to preserve the moment. In other cases, the deterioration of the photographs was less noticeable, as in Mohammad Rezaei Kalantari's Mazandaran Sea series, which depicts family scenes in negatives that were accidentally discovered by the artist. Time had altered and damaged these photographs, which were originally intended to capture moments of decline. This approach to the use of photographic characteristics is increasingly seen as a challenge today.

Then the usage of endless possibilities of making different photographs of the same negative or file was analyzed. “the endless” characteristic of the photograph on one hand implies to possibilities of manipulating negatives and photos and on the other hand it implies different modes of presentation and contextualization of photographs to evoke different meanings of them. In the first form, works of this decade can be divided into photomontages, photo manipulation, and alternative prints and in the second form, the physical usage of photographs was found. For example, Mohsen Yazdipour in the “Breath” series has changed the archival photos to create a different meaning and Sahar Mokhtari in the “East Terminal” series has used famous old photos in her staged photographs. differently, Ghazale Hedayat in “The photo essence” series used photo prints and Soaked them in water and then made a print by them.

Finally works that link these two characteristics and so photographicity is highlighted in them were investigated. In some photomontages, the irreversibility of the moment or the object was a key element for artists for example Mehdi Moghimnejad in “Verisimilitudes: Found History” used photomontage and made a mourning for Iran’s cultural heritage which is going to fade. Or Babak Kazemi in the “awaiting” series montaged the photos of former residents of the houses who had immigrated on the doors of the houses and connected two capacities or characteristics of photographs. Also some of the alternative printings in this decade concern “the irreversible”. For example, Zeinab Saghafi in the “remains” series depicted the decline of man-made structures against the persistence of nature but instead of saving this moment of the declining process she used man-made emulsion on the paper in a way that all the details have faded and emphasized on the irreversibility of the moment that disabled the photograph of saving that. Sasan Abri also is one of the artists who used alternative printing in this decade. In “The Dormant Yellow” series he wanted to capture old buildings that are on the verge of demolition but he transferred the images taken with an analog camera to small cardboard sheets using thinner and then put them together like a puzzle. Doing this process connects the endless possibilities of making images of a negative with the concern of challenging the ability of photographs to save an irreversible moment especially since the moment is a moment of the process of declining. Study shows in using the characteristic of “endless” possibilities of making different images of the same negative or file most of the time the final image is more similar to paintings than photographs.

In conclusion, the study revealed that in 1390’s Iranian photography, photographers sometimes relied on the "irreversibility" characteristic of photography to preserve a meaningful moment, or in a self-destructive manner, to record a moment of deterioration. In other cases, by distorting the photograph's ability to preserve that moment or object, they accentuated the suffering of irreversibility. Photographers often employed outdated or expired photos, damaged film, and similar materials, and sometimes contributed to the

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

Analysis of the Photographicity in 1390's Iranian Art Photography Based on François Soulages' Perspective[1]

Soudabeh Shaygan [2]
Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh [3]

Received: 2023-08-21
Accepted: 2023-12-02

Abstract

What is more significant in photographic exhibitions: the idea and concept, or their form? Prioritizing one over the other can reveal a tendency toward a specific type of art. The aim of this article is not to confirm or deny either approach but to explore the importance and significance of 'being photographed' in the photographic exhibitions held in Tehran during the 2010s. While there are many indicators for studying the photographic characteristics of artworks, such as modernist indicators, the era of conceptualism and post-conceptualism has blurred the boundaries of the medium. Therefore, in this study, alternative indicators were used François Soulages, in his book Esthétique de la Photographie: la Perte et le Reste, introduces the term "photographicity" as the fundamental characteristic of photography. He elaborates on this concept in detail. In this context, photographicity refers to the simultaneous emphasis on the irreversibility of the moment when the photograph is taken (the irreversible) and the endless possibilities of creating different images from the same negative or digital file (the endless). This duality validates photography's ability to integrate with other mediums. By dissolving the boundaries between mediums, this concept serves as a valuable indicator of the importance and significance of "being photographed" in the contemporary era. It is clear that both "the irreversible" and "the endless" are characteristics found in all photographs, but the key question is how Iranian photo-based artists exhibiting in Tehran art galleries during the 2010s utilize these two traits. How do they connect and emphasize "being photographed" in their works?

This research is qualitative, employing a descriptive-analytical method. The information for the theoretical framework was gathered through library research, while the photos and data related to the photographic works were sourced from artists' websites, galleries, and, in some

[1]DOI: 10.22051/JJH.2023.44755.2035

[2]Ph.D. Student of Art Research, Faculty of Theories and Art Studies, Iran University of Art, Tehran, Iran, Corresponding Author. Soudabeh.shaygan@yahoo.com

[3]Associate Professor, Department of Photography, Faculty of Visual Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. Mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir

EO dimensions are used conditionally in different situations for design-based businesses. The findings of this study at the policy-making level can lead to the setting up of the necessary infrastructures to support this type of business, and at the enterprise level, provide insights for the owners of Design-based businesses to achieve more effectiveness through entrepreneurial behaviors.
Keywords: Design; Design-based business; Entrepreneurial Orientation

them with case studies in their business. Then, all descriptions and explanations of the owners of these businesses were recorded and documented. After conducting the interviews and recording and documenting them, some visits were made to the design studios and production workshops of these businesses, and at the same time, their websites and social media accounts were studied. In the next stage of the research, the themes in the collected data were extracted and the process of open coding was performed on them, and then based on the five measures of entrepreneurial orientation(EO), axial coding was done and the results of the study were extracted based on them and were analyzed. In all stages of coding, an effort was made to increase the credibility and reliability of coding by multiplying the researchers and reviewing the codes multiple times with the help of professors and entrepreneurship experts.

Findings

The results of the study revealed the impact of the design context in the entrepreneurial orientation(EO) dimensions. The outcomes showed that Design-based businesses, due to Design-driven innovation at the product level, have significant potential and capacity for entrepreneurial orientation, but because of dilution of their enterprise-level innovation, in terms of growth and scalability are facing some serious challenges; Also, these businesses are completely risk-taker in product innovation and significantly risk-averse in financial issues, and this risk-aversion has led to the development of more conservative business models for them; So, some strategies and activities in design-based businesses, act as driving forces and others as preventing factors for entrepreneurial orientation in these types of businesses. Focusing more on product-level innovation (innovation), investigating the social and technological trends (proactiveness), registering and exploiting intellectual property rights for design works (competitive aggressiveness), risk aversion (risk taking), and forming an open and flexible work atmosphere aligned with the independence and freedom of employees(autonomy) can be introduced as one of the main characteristics with a positive impact on entrepreneurial orientation in this type of businesses. Also, focusing more on business-level innovation, especially innovation in the business model, pioneering in identifying and exploiting economic opportunities and focusing on profitable markets, taking more risks in scaling the business and accelerating its growth speed identified as existing gaps in EO of design-based businesses; So, focusing on mentioned gaps, resolving them with solutions and their sustainable institutionalization in the business structure could be lead to more effective entrepreneurial orientation in this type of businesses and could improve their market performance. Also, a reflection on the entrepreneurial processes studied in this research showed that the different pieces of the EO puzzle in the design-based businesses are put together from different sources, some of them could be traced back to the childhood of the designers. Therefore, various factors such as individual talents and capabilities, parenting, childhood experiences, formal and informal education, and the designers' communication and networking skills as well as legal institutions and infrastructures could be effective in EO in this business ecosystem. Also, especially, the development of personal ambidexterity and developing an entrepreneurial character coupled with a designerly character is necessary for the better economic and financial performance of these types of businesses in the market. Entrepreneurial orientation is not an absolute, isolated, and inflexible concept, and all five mentioned

offered the independence required to bring a new idea unrestricted by the bonds of corporate bureaucracy. Competitive aggressiveness is the tendency to intensely and directly challenge competitors rather than trying to avoid them. Aggressiveness includes sales & marketing strategies and competitive approaches. Innovativeness is the tendency to pursue creativity and experimentation. Some innovations build on existing skills to create incremental improvements, while more radical innovations require new skills and may make existing skills out of date. Also, innovativeness is aimed at developing new products, services, and processes. Proactiveness is the tendency to anticipate and act on future needs rather than reacting to events after happening. A proactive organization embraces an opportunity-seeking perspective. Risk-taking refers to the tendency to engage in bold rather than conservative actions.

Research Question

What are the dimensions of each measure of entrepreneurial orientation, including (1) autonomy, (2) competitive aggressiveness, (3) innovativeness, (4) proactiveness, and (5) risk-taking in design-based businesses?

Research Method

To achieve the aim of this research, a qualitative study was conducted through an exploratory-descriptive multiple case study using semi-structured in-depth interviews and observation on ten Iranian Design-based businesses. The data gathered based on the Lumpkin and Dess standard five measures for entrepreneurial orientation, which is one of the most cited measures, including (1) autonomy, (2) competitive aggressiveness, (3) innovativeness, (4) proactiveness, and (5) risk-taking, was iteratively and inductively coded and then formed the framework of the results in this study.

A design-based business is a business in which design is considered as the core of its value proposition and operates with a design-driven innovation approach in the market. In this type of innovation, innovation in the meaning and design language is more important than innovation in function and technology. The selection of the sample size for the study was done using a judgmental non-random sampling method. In this regard, due to the lack of a comprehensive list of these businesses in the country, first through interviews with design experts and professionals in this field, along with checking websites, accounts on social media, online stores, and works presented in concept stores and design physical stores, a list of design-based businesses was prepared. In the next step, with a survey of experts in this field, the number of ten businesses among the businesses in this list, according to indicators such as (a) focusing on design as the main value creation factor in products, (b) quality of design and production, c) having at least five years of experience, and (d) upward growth trend of the business since its establishment in terms of attracting new customers and sales volume. Also, in addition to these ten successful businesses, interviews were conducted with the owners of three failed design-based businesses. During the research process, with the help of data collection tools including in-depth semi-structured interviews and observation, the owners of these businesses were asked to narrate in detail the process of starting and growing their business from the beginning of its establishment until now, and things such as how to identify and responding to customer and market needs and opportunities, design and production process, business strategies and how to compete with competitors, marketing and sales methods, etc., describe

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

A Study of Entrepreneurial Orientation in Design-based Businesses[1]

Kamal Sakhdari [2]
Mehdi A.Fallah [3]
Kambiz Talebi [4]
Mahmoud Ahmadpour Daryani [5]

Received: 2023-09-18
Accepted: 2024-04-16

Abstract

Arts and Design entrepreneurship is a promising field of research that involves different disciplines. During the last decade, there has been growing interest in Entrepreneurship in Art and design, in both the scholarly literature and in practice. With this in mind, this research aimed to study different dimensions of entrepreneurial orientation(EO) in Design-based businesses, to discover, understand, and describe the special entrepreneurial characteristics of this type of business. Entrepreneurial orientation (EO) is a key concept when executives are crafting strategies in the hopes of doing something new and exploiting opportunities that other organizations cannot exploit. Based on Lumpkin & Dess studies, EO refers to the processes, practices, and decision-making styles of organizations that act entrepreneurially. Any organization's level of EO can be understood by examining how it performs relative to five dimensions: (1) autonomy, (2) competitive aggressiveness, (3) innovativeness, (4) proactiveness, (5) and risk-taking. Autonomy refers to whether an individual or team within an organization has the freedom to develop an entrepreneurial idea and then pursue it to completion. In an organization that offers high autonomy, people are

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.45025.2050
2Associate Professor, Faculty of Entrepreneurship, University of Tehran, Tehran, Iran, Corresponding Author.
kasakhdari@ut.ac.ir
3Ph.D. Student of Entrepreneurship, University of Tehran, Tehran, Iran.
m.fallah@art.ac.ir
4Professor, Faculty of Entrepreneurship, University of Tehran, Tehran, Iran.
ktalebi@ut.ac.ir
5Professor, Faculty of Entrepreneurship, University of Tehran, Tehran, Iran.
ahmadpor@ut.ac.ir

creates a sense of harmony that is essential in classical Naskh calligraphy. Samadi's version mirrors this balance, demonstrating his adherence to the traditional standards set by Nirizi. However, Samadi introduces subtle changes to the spacing between words and lines, optimizing the layout for contemporary readers. These adjustments indicate a deliberate effort to maintain the integrity of the original while making it more accessible. In terms of letter formation, both calligraphers display exceptional skill in shaping the distinct characters of the Naskh script. Nirizi's letters are known for their graceful curves and precise proportions, elements that Samadi faithfully incorporates into his work. Yet, Samadi's approach also reflects a degree of modernization. For example, while maintaining the traditional forms, he may slightly elongate certain letters or adjust the angle of specific strokes to improve visual flow. These modifications contribute to the creation of a new version that retains the essence of the original but stands as an independent piece of art. Punctuation and diacritical marks, which play an important role in the clarity and recitation of religious texts, are also areas where hypertextual relationships are evident. In Nirizi's work, the punctuation is thoughtfully placed to guide the reader through the prayer, emphasizing key pauses and inflections. Samadi adopts this approach but introduces enhancements that cater to modern reading practices. For instance, he may add or adjust diacritical marks to ensure that the text is both visually appealing and functionally effective for recitation. The analysis also reveals that while Samadi's work is heavily influenced by Nirizi's masterpiece, it embodies a sense of innovation that is characteristic of hypertextual adaptation. This adaptation is seen not only in the technical aspects of calligraphy but also in the overall presentation. The changes made by Samadi are not merely cosmetic but are rooted in an understanding of the evolving needs of contemporary audiences. This blend of tradition and modernity exemplifies the dynamic nature of calligraphy as an art form, demonstrating how historical influences can inspire new creations. The concept of hypertextuality, as applied in this study, sheds light on the intricate relationships between historical and contemporary works of art. By tracing the connections between *Komeil's Prayer Book* by Nirizi and its modern counterpart by Samadi, it becomes clear that calligraphy is not a static art form but one that evolves through the continuous interplay of imitation and innovation. This process underscores the importance of studying historical works not only as artifacts of the past but as living sources of inspiration that continue to shape the future of art.

Research results: In conclusion, the research highlights the significant role that hypertextual relationships play in the evolution of Iranian Naskh calligraphy. Through a systematic analysis of the *Komeil's Prayer Book* by Mirza Ahmad Nirizi and Abdul Samad Haj Samadi, it becomes evident that adaptation and influence are integral to the development of new works. Samadi's approach exemplifies how a calligrapher can honor the legacy of a master like Nirizi while infusing personal creativity to produce a work that resonates with contemporary audiences. This study not only contributes to a deeper understanding of the historical and modern intersections in calligraphy but also reinforces the value of hypertextual analysis as a tool for appreciating the complexity and continuity of this esteemed art form.

Keywords: Iranian Naskh Calligraphy, Intertextuality, Mirza Ahmad Nirizi, Abdul Samad Haj Samadi, Gerard Genette

period of decline in contemporary times. It was during this period of decline that Abdul Samad Haj Samadi emerged as a pivotal figure, dedicating his career to the reinvigoration of this art form. Through theoretical studies and extensive practical exercises, Samadi sought to restore the prestige of Naskh by drawing heavily on the techniques and styles established by earlier masters, especially those of NiriziA crucial aspect of calligraphy is the practice of imitation and rehearsal. This practice, which involves closely studying and replicating the works of esteemed predecessors, serves a dual purpose. On the one hand, it helps preserve the historical essence and technical prowess of the art form; on the other hand, it fosters a platform for innovation and adaptation, paving the way for new creative expressions. This process of adaptation is where textual relationships come into play, forming connections between the source text (or artwork) and the new interpretation. The recognition and analysis of these relationships are essential for understanding how calligraphic works are influenced by one another. To systematically examine the connections between original works and their later adaptations, the framework of trans textual studies, as proposed by literary theorist Gérard Genette, provides valuable insights. Genette's concept of trans textuality explores the different types of relationships that can exist among texts, which he categorizes into five main types: intertextuality, paratextuality, metatextuality, hypertextuality, and architextuality. Among these, hypertextuality is particularly relevant when analyzing art, as it focuses on how one text (or artwork) is derived from and influenced by another, encompassing the transformation or imitation of the original.

In the context of Iranian Naskh calligraphy, hypertextuality allows for a structured study of how modern works are informed by their historical counterparts. This research specifically focuses on the *Kamil's Prayer Book*, an exemplary work that has been calligraphed by both Mirza Ahmad Nirizi and Master Abdul Samad Haj Samadi. The objective is to understand the extent and nature of hypertextual relationships between these two renditions and to identify how Samadi's adaptation reflects the influence of Nirizi's original work.

Research Question: The primary research question posed in this study is: How and to what extent is hypertextuality evident in the calligraphy of these works?

Research Methodology: To address this question, a descriptive-analytical method was employed, involving the collection of data through documentary sources, direct observation, and imaging of sample pages from the two prayer books. The analysis concentrated on specific elements such as the arrangement of text, spacing between lines, the shape and size of letters, punctuation marks, and diacritical movements. The statistical sample for this research consists of two copies of *Komiel's Prayer Book*. The first copy, penned by Nirizi, is housed in the Malek National Museum, while the second copy, created by Master Samadi, has been published and is available for study. Given that the structure and layout remain consistent throughout both books, the analysis focused on the first pages as representative samples.

Findings: The findings of the study reveal that Samadi's rendition of *Komiel's Prayer Book* exhibits clear evidence of hypertextual influence from Nirizi's original work. This influence is particularly pronounced in the overall composition, the spacing between lines and words, the formation of letter characters, and the placement of punctuation. By examining these aspects, it becomes evident that Samadi did not merely replicate Nirizi's work but adapted it, making significant modifications to enhance the readability and aesthetic appeal of the text. One of the most striking similarities between the two works is the overall page layout, which reflects Nirizi's meticulous approach to balancing text and white space. This balance

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

The Study of the Hypertextual Approach in the Adaptation and Influence of Iranian Naskh Calligraphy (Case Study of Komiel's Prayer in the Calligraphy of Mirza Ahmed Nirizi and Abdossamad Haj Samadi)[1]

Roghayyeh Dizajcheraghi [2]
Shahriyar Shokrpour [3]

Received: 2023-09-23
Accepted: 2024-02-28

Abstract

Statement of the problem: The Iranian Naskh calligraphy tradition has long been recognized as an integral part of Persian artistic heritage, embodying both aesthetic precision and cultural significance. One of the most prominent figures in the history of Iranian Naskh is Mirza Ahmad Nirizi, whose exceptional contributions in the 18th century established him as a master calligrapher. His profound influence on the art form was not just limited to his lifetime but extended far beyond, shaping the work of subsequent calligraphers and solidifying his legacy. The impact of his art continues to resonate today, particularly as evidenced by the revival efforts made by modern calligraphy masters such as Abdul Samad Haj Samadi. By delving into the works of great predecessors like Nirizi, Master Samadi has played a crucial role in breathing new life into the art of Naskh calligraphy. Nirizi's calligraphy is characterized by its meticulous detail, balanced proportions, and an unmistakable elegance that elevated Naskh to new heights. His work, including the calligraphy of the *Komeil's Prayer Book*, set a benchmark for quality and precision that has inspired generations. However, despite its historic prominence, the art of Naskh experienced a

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.45062.2053
[2]Ph.D. Student of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author. r.dizajcheraghi@gmail.com
[3]PhD of Women's Studies, Faculty of Women's studies, University of Religions and Denominations, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. s.khodadadi72@yahoo.com

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

Second Eve: An Analysis of the Relationship Between Mary and Eve in Christian Theology and Its Representation in Paintig Works[1]

Mohsen Badreh [2]
Saleheh Khodadadi [3]

Received: 2023-03-27
Accepted: 2023-12-05

Abstract

Although human culture is dynamic and changing, it is always deeply influenced by the fundamental structures and constructions of ancient symbolic-semiotic systems, including religions. One of the symbolic-semiotic patterns that can be found in almost all religions and mythological systems of cultures and nations is the story of the beginning of human life on earth, which is called the story of creation (Genesis creation narrative). One of the perspectives of examining the stories of creation is the images and ideas related to each of the two human sexes; In these myths, sometimes the beginning of human life begins with the first father or mother. These images have profoundly affected the symbolic-semiotic system of the relations between the two sexes and in different dimensions, they promote certain ideas about the human value and the characteristics of each of the two sexes and postponing sins and wickedness or victimhood. The narrative of the scriptures about the history of the first couple forms a framework for the knowledge of the two sexes and their relationship with God and each other, which can be referred to as the theology of sexuality. Christianity has been specifically studied from this point of view, and many Christian and non-Christian thinkers have commented on this aspect of its theology. One of the most frequent themes in these studies is the role of Eve in the temptation of Adam and the occurrence of the original sin and their departure from heaven, which has left its mark in the long history of Christian theology, culture, and art. Concerning the status of women in Christianity, if we focus only on the tempting and evil role of Eve in the story of creation, and do not regard the position that Christian theology has given to Eve as the mediator of human salvation, the general

[1]DOI: 10.22051/jjh.2023.43288.1958
2Assistant Professor, Department of Family and Women's Studies, Faculty of Social Sciences and Economics, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author. m.badreh@alzahra.ac.ir
3PhD of Women's Studies, Faculty of Women's studies, University of Religions and Denominations, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. s.khodadadi72@yahoo.com

image of women in this religion is often drawn as an evil, negative and inferior one. This is where it is necessary to explore the theme of "Mary as the second Eve" which states if Eve was the cause of Adam's departure from heavenly bliss and brought with her death and all the difficulties of worldly life, Mary as the mother of Christ, or "the second Adam", became the mediator of human salvation and eternal life and the establishment of God's kingdom. This theme has had a serious reflection in the works of Christian paintings, and its common image is the presence of the Virgin Mary, who has the tempting serpent of the story of Eve under her feet.

The main question of this research is: What relationship has Christian theology established between Mary and Eve and how is this relationship represented in paintings? Addressing this question is necessary because it gives a complete picture of the dignity and position of women in theology and Christian culture and art; An image that is not like Eve of the Old Testament, a secondary and evil character, nor like Mary, holy and savior. This image reflects the two voices of the Christian culture about women and can pave the way for comparative studies with other cultures, including Islam, concerning the place of women.

The method of this research is historical-analytical, and the data collection was done by searching the documents and works in the libraries and art collections. This study is divided into two main parts. In the first part, which examines the relationship between Eve and Saint Mary in the sources of the Old Testament and the New Testament, the analysis and description is carried out on a micro level because the problem under study belongs to a large structure in both axes, and there are basic similarities between the composition of the structure and the functions of its elements. In the second part, the existence of a common root in the main sources under study and attributing elements of artistic images to theological themes and concepts cause the carried-our comparison to be classified as a genealogical type. The samples of paintings selected and analyzed in this research were also selected from European art, especially from the works of German and Italian painters during the last six centuries, that is, from the fifteenth to twenty-first centuries. In terms of history, these paintings are examples of the period of the art of these six centuries and belong to famous artists.

This research can be considered innovative because, firstly, it is the first Persian research that independently deals with the theme of *Maryam being the second Eve*, and secondly, despite the research mentioned in the background, which either focuses on the interpretation of this theme in theology or on its manifestation in one or two specific works of art, in the present study in addition to its genealogy in the sacred texts and interpretations, its manifestation in the paintings of the past six centuries is also included.

This research comes to the conclusion that: the theme of "*Eve as the second Mary "* is deeply rooted and repeated both in Christian theology and abundantly reflected in the art of Christian painting. Depicting Mary as the opposite of Eve is the main element of this theme: Eve is tempting, naked, and disobedient, but Mary is a virgin, covered and submissive; With her sin, Eve brings death to the human race, and Mary is the conduit of immortality and life; Eve hears the word of the devil and drags man down, but Mary becomes pregnant with the word of God and brings man to the kingdom. Eve is the concubine of the serpent as a representative of the devil and steals the apple by his deceit, but Maryam tramples the serpent under her feet and is the savior. But this theme, as can be seen in some paintings that take Mary to the time of Eve in the Garden of Eden and next to the forbidden tree and depict Eve as a symbol of temptation and remorselessness, does not portray Eve as negative at all, and at least from the point of view of some analysts of Christian art, there are other elements, especially in some paintings that bring Eve to the time of Mary, who is now a mighty queen and holds her savior child in her arms and has become the mother of the living and in a way has caused the salvation of Eve.

The fact that some have claimed that the character of Eve in Christian theology is represented more negatively compared to Jewish theology, is probably derived from her comparison with the incomparable dignity of Mary, thus placing the first Eve in the opposite of the second Eve, who is a noble and all-good character, creates a polarity in which Eve appears completely negative and evil. If the term "Mother of the Living" was born to

describe Maryam (PBUH), the term "Mother of the Dead" should have been born for her opposite, and who could be the bearer of this term better than Eve? Also, according to Christian theology, if the first Eve became Adam's Satan, then Mary was the mother and nurturer of Jesus (PBUH) in the body of the second Eve, as some Christian commentators interpret Jesus as the second Adam. In other words, in a more radical analysis, the first and second Eve of each of these two female characters is in the shadow of the first and second Adam, one of whom provides the cause of the fall, and the other initiates salvation by giving birth. Therefore, the birth of the interpretation of Eve the First and the Second is drawn due to the companionship of each of the women next to the prominent men next to them.

Keywords: Eve, Mary, Second Eve, Woman in Christianity, Original Sin

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterlty Journal

Vol 16, No.3, Autumn 2024,Serial NO, 44

- **Second Eve: An Analysis of the Relationship Between Mary and Eve in Christian Theology and Its Representation in Paintig Works**

  Mohsen Badreh, Saleheh Khodadadi 1-3

- **The Study of the Hypertextual Approach in the Adaptation and Influence of Iranian Naskh Calligraphy (Case Study of Komiel's Prayer in the Calligraphy of Mirza Ahmed Nirizi and Abdossamad Haj Samadi)**

  Roghayyeh Dizajcheraghi, Shahriyar Shokrpour..... 4-6

- **A Study of Entrepreneurial Orientation in Design-based Businesses**

  Kamal Sakhdari, E Mehdi A.Fallah, Kambiz Talebi, Mahmoud Ahmadpour Daryani 7-10

- **Analysis of the Photographicity in 1390's Iranian Art Photography Based on François Soulages' Perspective**

  Soudabeh Shaygan, Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh 11-13

- **The Intercultural Reading of Illustrated Texts in the Mashhad Miniature School Based on Michael Rifaterre's Theories**

  Zohreh Taher, Farzaneh FarrokhFar, Hashem Hosein 14-16

- **An Analysis of the Interactive Engagement of the Audience with Interactive Computer Art from David Rokeby's Perspective Religion**

  Seyed Mohammad Taheri Qomi 17-19

- **The Generalizability of the Apocalyptic Belief Theory in Interpreting the Motifs of Nishapur Pottery**

  Hojjatullah Askari AlaMouti, Khashayar Ghazizadeh..... 20-22

- **Common Discourses of Epigraphy in Contemporary Iran**

  Amir Farid 23-25

- **T The Metaphorical Concept of Time in Interactive Art Installations Centered Around Van Gogh's Works**

  Shadi Madadi, Zahra Rahbarnia..... 26-28

- **The Impact of Cinema on late 20th and early 21st Century Photography**

  Farnaz Moazen, Ahmad Alasti, Leila Montazeri 29-31

- **The Formal and Functional Evolution of Illumination in Three Qurans Attributed to Ibn Bawab, Yaqut Mustasami, and Yaqut Styles**

  Samad Najarpour Jabari 32-34

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 Minist ry 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 characteris tics 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 s tudy, 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 mus t 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

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 Minist ry 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 characteris tics 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 s tudy, 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 mus t 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 16, No.3, Autumn 2024
Serial No, 44

Publisher: Vice-Chancellory for Research, Alzahra University
Director-in-Charge: Dr. Abolghasem Dadvar
Editor in Chief : Dr. Parisa Shad Ghazvini

Editorial Board
Dr. Mohammad Afrough, Associate Professor, Department of Carpet, Faculty of Art, and Architecture, Arak University
Dr. Effatolsadat Afzaltousi, Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Elaheh Panjeh Bashi, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra Universit.
Dr. Asghar Javani, Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University.
Dr. Zahra Hossein Abadi, Associate Professor, Faculty of Art, University of Sistan and Baluchestan
Dr. Abolghasem Dadvar, Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University.
Dr. Mohammad Ebrahim Zareei, Professor, Department of Archeology, Faculty of Art and Architecture, BuAli Sina University.
Dr. Jalaledin Soltankashefi, Professor, Iran University of Art
Dr. Parisa Shad Ghazvini, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University
Dr. Farideh Talebpour, Professor, Department of Textile and Fashion Design, Faculty of Art, Alzahra University
Dr. Mahmoud Tavoosi, , Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University.
Executive Secretary: Hamideh Arekhi
Persian Editor: Zeynab Karimi
English Editor: Dr.Pinky Chadha
Cover Designer: SaeedMohammad Sabouri
Layout Designer: SaeedMohammad Sabouri
Addrress: Iran, Tehran, Deh Vanak, Alzahra University, Faculty of Art
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 s tudies. Glory of Art (Jelve-y- Honar) has been indexed at **www.srls t.com (ISC)**

The Scientific grade of Glory of Art(Jelve-y-Honar) Quarterly Journal has been issued **according to the s tatement No 48/3 Dtd. (2008/10/30) Secretariat office of the Iranian Scientific Journals commission. Minis try of Science, Research and Technology (MSRT)**

Glory of Art
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol 16, No.3, Autumn 2024
Serial No .44
P-ISSN: 1607-9868
E-ISSN: 2538-256X

Second Eve: An Analysis of the Relationship Between Mary and Eve in Christian Theology and Its Representation in Paintig Works
Mohsen Badreh, Saleheh Khodadadi
The Study of the Hypertextual Approach in the Adaptation and Influence of Iranian Naskh Calligraphy (Case Study of Komiel's Prayer in the Calligraphy of Mirza Ahmed Nirizi and Abdossamad Haj Samadi)
Roghayyeh Dizajcheraghi, Shahriyar Shokrpour
A Study of Entrepreneurial Orientation in Design-based Businesses
Kamal Sakhdari, E Mehdi A.Fallah, Kambiz Talebi, Mahmoud Ahmadpour Daryani
Analysis of the Photographicity in 1390's Iranian Art Photography Based on François Soulages' Perspective
Soudabeh Shaygan, Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh
The Intercultural Reading of Illustrated Texts in the Mashhad Miniature School Based on Michael Rifaterre's Theories
Zohreh Taher, Farzaneh FarrokhFar, Hashem Hosein
An Analysis of the Interactive Engagement of the Audience with Interactive Computer Art from David Rokeby's Perspective Religion
Seyed Mohammad Taheri Qomi
The Generalizability of the Apocalyptic Belief Theory in Interpreting the Motifs of Nishapur Pottery
Hojjatullah Askari AlaMouti, Khashayar Ghazizadeh
Common Discourses of Epigraphy in Contemporary Iran
Amir Farid
T The Metaphorical Concept of Time in Interactive Art Installations Centered Around Van Gogh's Works
Shadi Madadi, Zahra Rahbarnia
The Impact of Cinema on late 20th and early 21st Century Photography
Farnaz Moazen, Ahmad Alasti, Leila Montazeri
The Formal and Functional Evolution of Illumination in Three Qurans Attributed to Ibn Bawab, Yaqut Mustasami, and Yaqut Styles
Samad Najarpour Jabari